

文学理论与
文学研究系列

未名译库

Weiming
Translation
Library

图像理论

Picture Theory

(美) W. J. T. 米歇尔 著
陈永国 胡文征 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

何为形象？形象与词语的关系如何？何为图像？图像与文本的关系如何？何为图像理论？图像理论在关于文化、意识和再现的批评理论中位置如何？美国最重要的视觉艺术批评家和图像理论家之一 W. J. T. 米歇尔以生动的理论阐述和具体的文本分析回答了所有这些问题。《图像理论》与其姊妹篇《肖像学》一起宣告了批评理论中“语言学转向”的结束，指明了“图像学转向”的新方向，为刚刚兴起的视觉文化研究铺垫了坚实的理论基石。



未名译库

责任编辑：初艳红
封面设计：山人

ISBN 978-7-301-11113-0



9 787301 111130 >

定价：24.00 元

1991-2001 10 字图 5 登同合球世基
湖编(CIT)日录通通年编

水 编: 著公编: 图
文-系关

图 像 理 论

Picture Theory

[美] W. J. T. 米歇尔 著

陈永国 胡文征 译

Copyright by The University of Chicago. All rights reserved.

图 像 理 论 Picture Theory

著 者: W. J. T. 米歇尔 著 译 者: 陈永国 胡文征 译

ISBN 7-301-01113-0 I · 0822

北京: 北京大学出版社

北京市海淀区中关村大街 25 号 100871

http://www.pup.cn

图 像 理 论 Picture Theory 著 者: W. J. T. 米歇尔 著 译 者: 陈永国 胡文征 译

ISBN 7-301-01113-0 I · 0822

http://www.pup.cn

图 像 理 论 Picture Theory 著 者: W. J. T. 米歇尔 著 译 者: 陈永国 胡文征 译

ISBN 7-301-01113-0 I · 0822



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图 像 理 论 Picture Theory 著 者: W. J. T. 米歇尔 著 译 者: 陈永国 胡文征 译

ISBN 7-301-01113-0 I · 0822

http://www.pup.cn

著作权合同登记 图字:01-2005-1904

图书在版编目(CIP)数据

图像理论 (Picture Theory)/(美) W. J. T. 米歇尔著; 陈永国, 胡文征译. —北京: 北京大学出版社, 2006. 9

ISBN 978-7-301-11113-0

I. 图… II. ①米… ②陈… ③胡… III. 图像-关系-文艺-研究 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 117765 号

著 者 米 歇 尔 W. J. T. (美)

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U. S. A.

©1994 by The University of Chicago. All rights reserved.

书 名: 图像理论 Picture Theory

著作责任者: [美]W. J. T. 米歇尔 著 陈永国 胡文征 译

责任编辑: 初艳红

标准书号: ISBN 978-7-301-11113-0/I·0825

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62767347
出版部 62754962

电子邮箱: zbing@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 世界知识印刷厂

经 销 者: 新华书店

890 毫米×1240 毫米 A5 13.125 印张 352 千字

2006 年 9 月第 1 版 2007 年 3 月第 2 次印刷

定 价: 24.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究 举报电话: 010-62752024

电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

《未名译库》出版前言

一百年来,被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往,造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地,在各自从事的领域里,写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样,北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月,早在京师大学堂筹办时,总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局,……局中集中中西通才,专司纂译”。1902年1月,光绪发出上谕,将成立于1862年,原隶属于外务部的同文馆归并入大学堂。同年4月,京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪,“推荐精通西文,中学尤有根底”的直隶候补道严复,充任译书局总办,同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年,京师大学堂成立了编书处,任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入,是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始,也是中国大学出版活动的开始。1902年,是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前,京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间,北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代,当年商务印书馆出版的汉译世界名著丛书及万有文库中的许多译者来自北大。一百年来,在北大任教过的严复、林纾、蔡元培、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱

光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振瀛、赵萝蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家驷、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒祥等老一辈学者，以及仍在北大任教的季羨林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、王式仁、陶洁、顾蕴璞、罗芑、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者，在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里，以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著，许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀，为我们的民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立100周年之际，我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为大型的综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括：哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等；译丛为主题性质的译作，较为灵活，我社即将推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事理论译丛”、“心理学译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征，同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”，旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信，只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑，才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进的文化成果，组织翻译出版，为广大人民服务，为我国现代化的建设服务。

林、莫气韵悠扬为大非至、次平百、大正以来新学社的出版
未、俗杂聚、好文章、意蕴、和温而、人有情、理到、家不、流、

由于我们缺乏经验,在图书的选目与翻译上存在不少疏漏,希望海内外读书界、翻译界提出批评建议,把“未名译库”真正建成一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002年3月

致 谢

本书汇集了那么多谈话，以至于难能知道从哪里入手向谈话者致谢。当然，本书（不管好坏）使人感到非常像是芝加哥大学的产物，是人文和社会科学的一些同行，尤其是《批评探索》编辑部的同仁、批评实践委员会的成员，以及（现已停止活动的）讨论艺术、文学和理论的拉奥孔小组的产物。这些文章离不开（对我来说）几个难以忘怀的教学机会，其中许多教案都被用做补充读物和“伴读郎”。我特别感谢我的研究助理戴维·格鲁布斯、约翰·奥布里恩和杰西卡·布尔斯坦；感谢《批评探索》的成员杰·威廉姆斯和戴维·夏比斯；感谢批评和理论学院的研讨班的学员们（1983年西北大学的“图像学”班，1990年达特茅斯学院的“影像与文本”班）；感谢1989年在芝加哥召开的“词语和视觉再现”NEH夏季研讨班；感谢1989年夏图伦大学的梅伦教师批评理论研讨班；感谢1988年春我在北京外国语大学讨论班的学生和老师；感谢1988年新西兰坎特伯雷大学参加我的“影像和文本”讲座的忠诚的对话者们；感谢阿尔伯特大学的亨利·J. 克雷塞尔文学和视觉艺术讲座给我提供了汇集这些话题的绝好机会；感谢图尔库、阿伯·阿卡德米和芬兰赫尔辛基等大学的学者们；感谢瑞典林克平大学 TEMA 传媒系的研究者们，他们给了我这些话题编排成序的最后机会；感谢加利福尼亚技术研究所费尔柴尔德的著名学者项目，它给了我这些文章加以润色的宝贵岁月。

要想全部提及为本书提供明智建议的那些个人的名字是不可能的。本书曾忽略、无情地曲解或沉默地挪用了他们的建议。已故路易·马林在去世前不久读过本书，并非常慷慨地给

予了指导和鼓励。查尔斯·阿尔铁里、迈克尔·弗里德和爱德华·赛义德曾详尽透彻地读了本书,把我从无数错误中拯救出来。米利安·汉森曾不断提醒我注意我所不熟悉电影和批评理论;劳伦·伯兰特曾试图让我更多地了解文化政治;阿诺德·戴维森和纳尔森·古德曼始终耐心地帮助我在哲学领域里进行尝试;罗布·纳尔森曾在艺术史系给我找了份差事;霍尔坦斯·斯皮勒斯一直是一位让你振奋的同行;罗伯特·莫里斯给了我友谊;乔埃尔·施奈德和以往一样从未停止过对我的帮助。尽管下面这些人会稍有些惊奇地发现他们的名字被徒劳地列在这里(这是他们说过的话吗?),但我以不同方式从他们那里学到了许多东西。他们是:David Antin, Houston Baker, Susan Bazargan, Linda Beard, Diane Brentari, Bill Brown, Laurie Brown, Bob Byer, Michael Camille, Elizabeth O'Connor Chandler, James Chandler, Ted Cohen, Katherine Grigely, Timothy Erwin, Ellen Esrock, Henry Louis Gates, Jr., Joseph Grigely, Bob Kaster, Jean Hagstrum, Charles Harrison, Geoffrey Harpham, Paul Hernadi, James Heffernan, Elizabeth Helsinger, Kathryn Kraynik, Zhou Jueliang, Norman Klein, Jan-Erik, Lundström, Françoise Meltzer, Leonard Linsky, Stephen Paul Miller, Margaret Olin, Ronald Paulson, Randy Petilos, Harry Polkinhorn, Catherine Rainwater, Franco Ricci, Julia Robling Griest, Richard Rorty, Larry Rothfield, Jay Schleusener, Joshua Scodel, Linda Seidel, Bruce Shapiro, Virginia Whatley Smith, Victor Sorell, Daniel Soutif, Wendy Steiner, Daniel Tiffany, Alan Thomas, Blaise Tobia, Alan Trachtenberg, Jean Tsien, Auli Viikari, Denis Walker, Martha Ward, and Tina Yarborough.

书中有几章基于曾在几处登载过的杂志文章,有时题目稍有变动。它们是:“图像转向”最初发表在 *Art Forum* 30:7 (March 1992);“超越比较”基于一篇比较短的文章,“Against

Comparison” in *Teaching Literature and the Other Arts*, edited by Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, and Estelle Lauter (New York: MLA Publications, 1990); “可视语言: 布莱克的写作艺术”最初发表在 *Romanticism and Contemporary Criticism*, edited by Morris Eaves and Michael Fischer (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986; copyright by Cornell University, used by permission of the publisher); “图像理论”最初发表在 *Critical Inquiry* 15:2 (Winter 1989; copyright by the University of Chicago; all rights reserved), 其法文译文发表于 *Cahiers de l'art moderne*; 稍有变动的版本“词语、影像和客体”出现在古根海姆博物馆罗伯特·莫里斯回顾展的目录上 (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994); “逼真的散文”作为 “The Ethics of Form in the Photographic Essay” 发表于 *AfterImage* 16:6 (January 1989); “幻觉”发表在 *Aesthetic Illusion*, edited by Fred Burwick and Walter Pape (Berlin: De Gruyter, 1991); “现实主义、非现实主义和意识形态”发表于 *The Journal of Aesthetic Education* 25:1 (Spring 1991); “公共艺术的暴力”发表于 *Critical Inquiry* 16:4 (Summer 1990; copyright by the University of Chicago; all rights reserved); “从 CNN 到 JFK”以“文化战争”为题发表于 *London Review of Books*, 24 April 1992, 并以扩展的形式发表于 *AfterImage* 19:10 (May 1992)。感谢所有编辑和出版者允许我使用他们最初发表的那些资料。

最重要的,我必须感谢我的妻子詹尼斯·米苏莱尔·米歇尔,25年来她始终用看不见的音乐鼓励所有这些语言和视觉再现,本书就是题献给她的。

序

1988年,国家人文学科基金会发表了一份以《美国的人文学科》为题的报告。^①报告中论“学者与社会”这部分引起了广泛的关注,它抨击高等教育中人文学科已经过分专业化和政治化了。报告认为,“西方传统”的基本价值和文本或是被忽视,或是被简约为“政治恐怖”的目录;报告悲叹道,在今天的人文学科中,“真、美、善被认为是无关紧要的了。”关于文学和文化的“重要问题”都“被认为是性别、种族和阶级问题”了(第12页)。尽管报告有点缺乏逻辑性(认为学院人文主义者太“远离”社会,同时又声称他们过分地参与而且在政治上激进),甚至缺乏文献考据,但它让人确信西方文化已经深陷泥沼,正受到它所扶植的教育制度的威胁。

NEH报告中鲜为人知的一部分叫做“词语与形象”,主要公布了毫无争议(但却令人震惊)的统计数字,即美国人在电视机前花费的大量时间,并指出“我们的普通文化似乎越来越成为我们所观看而不是我们所阅读的产物”(第17页)。与此构成平衡的是一些令人安心的统计数字,即始终被用做电视剧题材的“经典”小说的销量越来越大,报告的这部分的结论对电视传播文化——也就是文学——价值的表示乐观。当报告转向形象的“未来”(书有其“命运”)时,它坚持认为形象“构成了迥异于印刷的一种媒体,一种以不同方式传播、以不同方式达到完美的媒体”(第20页)。其结论是很难拒绝的:如果人文

^① Lynne V. Cheney, *Humanities in America: A Report to the President, the Congress, and the American People* (Washington, DC: National Endowment for the Humanities, 1988). (以下引文于文中标注页码。)

学科的前沿研究对读书识字和西方文化构成了目前明显存在的威胁,那么电视就是救星,甚至可以取代它。论“词语与形象”这部分引用 E. B. 怀特的话结束:“电视……应该是我们的吕克昂学府,我们的肖托夸集会,我们的明斯基,我们的卡米洛”(第 22 页)。

不难理解,里根—布什时代人文学科的主要官僚们都把批评的、修正的文化史叙述看作是危险的。“真、美、善”总是对文化机器的审美力而非“政治恐怖”更具吸引力,如人们所说,最好把“政治恐怖”抛在身后。并不完全令人惊奇的是,这些官僚们对由形象和观众构成的一种文化的前景非常乐观。明眼人都知道,观者很容易被形象所操控,聪明地使用形象可以使他们对政治恐怖无动于衷,使他们接受种族主义、性歧视和日益深化的阶级分化,并认为这是自然的、必然的生存状况。

W. E. B. 杜波依斯说,“20 世纪的问题是肤色线的问题。”^①当我们步入“肤色”和“路线”(以及它们所指代的身份)在弥漫的类像和大众媒体技术中已经变成实际可以操控的因素的时代时,我们发现,21 世纪的问题是形象的问题。我们生活在由图像、视觉类像、脸谱、幻觉、拷贝、复制、模仿和幻想所控制的文化当中,当然,我不是第一个提出这种观点的人。对强大的视觉文化的焦虑不仅仅是批判知识分子的领域。每个人都知道电视对你没有好处,它的坏处与观者的被动性和固定性有关。但是,人们始终都知道,至少在摩西谴责金犊以来,形象就是危险的,它们能捕捉观者,偷取灵魂。把我们这些问题的根由追溯到“形象”的打破偶像的耶利米人那里并不是答案,把打破偶像翻新作为审美“纯洁”或意识形态批判的基础也不

① W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (first published 1903; New York: Bantam Books, 1989), p. xxxi.

是答案。^① 我们所需要的是对视觉文化的批判,它对形象的善与恶的影响保持警觉,能够区别其多样的用法和历史特殊性。本书就是为此而付出的努力。它产生于一系列相关的跨学科活动,涉及文学批评和理论,对再现的哲学批判,以及视觉艺术、电影和大众媒体研究的新趋向。

本书研究的重点就是 NEH 报告提到的“词语和形象”的问题。它本着这样一个信念:视觉和词语再现之间的张力与文化政治和政治文化领域里的斗争是分不开的。它认为,诸如“性别、种族和阶级”等问题,“政治恐怖”的生产,以及“真、美、善”的生产,都以再现问题为焦点。文化政治和“词语和形象”的基本矛盾在文化和再现中是深刻变化的相互表征:一方面是关于“西方文明”和“美国文化”这些观念的中心性和同质性的焦虑,另一方面是关于变化着的再现和交往模式正在改变人类经验结构的焦虑。文化,无论是大学研究班里的前沿研究,“通识教育”大纲宣传的各种意识形态,还是形象、文本和声音向广大民众的传播,都与再现的问题不可分割。政治,尤其是在向往民主价值的一个社会里,也与再现和媒介问题密切相关,不仅有“代表”与组成因素之间的形式关联,还有利用媒体生产政治权力的问题。

“词语和形象”用来指各种再现之间的普通区别,是划分、图绘和组织再现领域的简捷方法。它也用来指一种基本的文化比喻,其丰富含义是纯粹形式和结构差异所不能包容的。比如,一种阅读文化与一种观看文化之间的差异不仅是一个形式问题(尽管它无疑是形式问题);它含蓄地指社会性和主体性所采取的形式,一种文化所构成的各种个体和制度。这纯然不是一个划分“词语和形象”的问题,如同 NEH 报告中就“电视”和

^① 见我的文章“The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism,” in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 关于把打破偶像的修辞融入意识形态批评的现象及其批判,见本书第 1 章关于潘诺夫斯基和阿尔都塞的讨论。

“书”所做的区分那样简单。书有史以来就把形象融入了纸页中,而电视,由于它远不是纯粹的“视觉”或“图像”媒体,更容易被说成是形象、声音和词语相互“流通”的一种媒体。^①这并不是说媒体之间,或词语与形象之间没有差别;而只是说差别要比乍看起来复杂得多,它们既产生于媒体之间,又产生于媒体之内,它们作为再现和文化变化的模式而随着时间的变化而变化。

“词语和形象”是一个有欺骗性的简单标签,不仅表示两种不同的再现,而且表示具有深刻矛盾的文化价值。比如,在NEH报告中,它们的差别与大众和中坚文化、职业、学院人文学科与“公众”人文学科之间的差别有关,与由书统治的文化的过去和将由形象接管的文化的未来之间的差别有关。

NEH报告暗示了本书写作时所处的当代环境。然而,本书试图把“词语和形象”与文化政治的关系放在一个更大的视角之内,而非仅仅是当代关于电视和读书识字的焦虑。它基本上是我于1986年出版的另一本书《图像学》的续集和指南。《图像学》探讨了形象是什么,它们如何区别于词语,提出这些问题为什么如此重要等问题。《图像理论》就图像提出了相同的问题,图像是形象得以出现的具体的、再现的客体。^②它追问图像是什么,发现如果不对文本进行扩展反思,尤其是文本何以与图像一样发生行为或何以“融入”图像实践的,或相反的情况,答案就无从知晓。这个文本必须看作是《图像学》的实践指南,一种“应用图像学”。它研究各种媒体中视觉和语言再

^① See Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Fontana, 1974), p. 92.

^② 在普通用法中,“图像”和“形象”往往交替使用,表示二维表面的视觉再现,我有时也会采取这个用法。然而,一般来说,我认为有必要对两个术语加以区别:一个建构起来的具体的客体或整体(框架、支柱、材料、颜料、制作),区别于它为观者提供的虚拟和现象的外表;一个故意的再现行为(“画图或画画”)区别于并非完全自愿的甚或是被动的或自动的行为(“想象”);一种特定的视觉再现(“图画”的形象)区别于整个形象领域(词语的、声音的、精神的形象)。关于这些差别的深入讨论,见“什么是形象?”——《图像学》第1章。

现,尤其是文学与视觉艺术之间的互动关系。《图像理论》的论战性主张是,图像与文本之间的互动构成了这种再现:所有媒体都是混合媒体,所有再现都是异质的;没有“纯粹的”视觉或语言艺术,尽管要纯化媒体的冲动是现代主义的乌托邦创举之一。

然而,本书的主要目的不仅仅是描写这些互动,而是要追溯它们与权力、价值和人类利益的关系。福柯认为“语言与绘画的关系是一种无限的关系,”^①我认为这是对的,不仅因为词语和视觉表现的“符号”或“媒体”在形式上不相称,而且因为再现中的这条错误路线与根本的意识形态分化密切相关。形象与语言之间的差异不仅仅是形式问题:它们实际上与下列差异相关:(言说的)自我与(被视的)他者之间的差异;讲述与展示之间的差异;“道听途说”与“亲眼目睹”之间的差异;词语(听到的、引用的、刻写的)与客体或行动(看见的、描画的、描写的)之间的差异;传感渠道、再现的传统和经验模式之间的差异。我们可以用米歇尔·德塞都的术语把试图描写这些差异的尝试说成是“再现的异性”^②。

本书具有续集和补充读物的所有缺点。它是一部集子,一个未完成项目的进程报告,是试图“图绘理论”而不是“关于图像的理论”的无数记录。它是许多谈话和场合集成的结果,某种即兴的阅读,对有关图像的三个基本问题的偏执式的关注:什么是图像?它们与语言的关系如何?这些问题为什么重要?就是说,为什么要追问图像是什么、它们与语言如何关联的问题?

对于怀疑图绘/图像理论之必要性的人来说,我只请他们反思一下这样一个普通的观点:我们生活在一种形象文化之

^① Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966) translated as *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Random House, 1973), p. 9.

^② Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

中,一个景观社会里,一个由相像和类像构成的世界上。我们的周围都是图像;我们有无数关于图像的理论,但是,这似乎对我们没有任何好处。懂得图像在做什么,理解它们,似乎并不必然给予我们操控它们的权力。我绝不认为本书或任何书能够改变这种状况。也许其主要功能是幻灭,开拓出一个否定的批评空间,揭示我们对图像的了解有多么少,而纯粹的“理解”又不能改变什么。形象,如同历史和技术一样,是我们的创造,然而又普遍认为是“我们无法控制的”——至少是“某人”无法控制的,代理和权力是形象发生作用的主要方式。正因为如此,一部以探讨如何图绘理论开头的书将以反思图像与权力的关系结束:现实主义与幻觉,大众公共性与宣传的权力。在此之间,它试图把图像与话语之间的关系理解为一种权力关系。

本书具有双重教育功能。首先,在实践方面,它试图提出一些疑虑、问题和方法,强调语言与文学的关系中视觉文化与读书识字的重要性的一个纲要。艺术史、电影理论和松散地称为“文化研究”的东西等最新发展使纯粹语言上的读书识字变得越来越成问题了。官方对这个问题的回答将坚持让学生在文本和视觉科目中修习“双学位”。依据传感和符号划分的“教职员工”之间的清楚划分(公司的和学院的)现已过时了,正被人文或通识教育所取代,它主要关注整个领域的再现和再现性活动。我把“再现”作为这个领域的主术语,不是因为我相信普遍的、同质的或可抽取的再现概念,而因为它在文化批判中具有悠久的传统,它在政治、符号/审美甚至经济的“代表或行为”观念之间建立了一系列联系。与所有关键词一样,它有其局限性,但也有长处,它可以同时在差异的领域里把视觉和语言学科联系起来,把它们与知识(真正的再现)、伦理学(负责任的再现)和权力(有效的再现)等问题联系起来。

对比之下,在理论的层面,这是一部无情的否定之书。我的目的不是要生产一种“图像理论”(更不是关于图像的理论),而是要图绘理论,再现构成中的一种实践活动。我不想解决图像是什么,它们与词语是什么关系、这种关系为何重要的问题。

我更感兴趣于表明对这些问题的公认答案如何在实践中发挥作用,为什么系统的固定答案是不可能的。这完全可以是不存在而且永远不会存在的一个学科(再现学概论)的序言。如果它的唯一成就就是作为学科实践而使学科更加难以划分,那也就足够了。

本书是许多研讨班的副产品,这些研讨班在不同的时候有不同的名称,如“形象与文本”、“语言和视觉再现”,或简单的“图像理论”。因此,本书可以用做教学课本或课堂实验的教材。对喜欢在课堂上讲授视觉和语言文化汇流的教师来说,论述文学与视觉艺术之比较研究的一章(“超越比较”)列出了一些教学建议,既有肯定的也有否定的。主要对图像理论的文学和文本方面感兴趣的人,关注形象的位置、空间、形象再现之语言再现、描写、图式和文本中比喻的人,应该读“文本图像”的部分。相反,视觉领域的艺术史学家和学生将发现以“图像文本”为题的部分最直接地切入他们关心的主题。最后,对于关心再现功能的人,建议阅读论图像、权力和公共领域的部分。

由于这是为语言和视觉再现的比较研究所写的实践指南,我曾尽可能使这些文章简明易懂,把技术语言限制到最小限度。有些论点的重复似乎是不可避免的,也不想否认这是一本论文集,因此在内容上的发展极不平衡,反映了不同时期截然不同的情况。

我也意识到这本书大大超过了它所能掌控的范围。我试图打开我称作“形象/文本问题学”的领域,涵盖了从古到今的媒介和再现模式。我不得不大量依赖别人的著作,论证不可能获得确定性的地方,满足于提出我无力回答的一些问题。因此,这也是可能冒犯许多专家的一本书:其中有艺术史学家,因为它并不相信西方绘画作为美术的历史是理解图像的唯一钥匙;有电影学者,因为它提出的许多问题似乎在电影研究中已经解决了;有哲学家,因为它是为图像而读哲学的;有文学研究者,因为它太直接地理解文学再现中感觉的身体的在场;有激进的或“批判的”批评家,因为它过于非历史化和形式化;还有

形式主义者，因为它太关注历史和意识形态。我希望有些专家将把未予回答的问题看作一种挑战而非仅仅挑衅，把这些空论看作是值得详细检验和精练的。对于比较一般的读者，我希望设法把威廉·布莱克、维特根斯坦和斯皮克·李联系起来的一本书将不会趣味索然。

作者指出，在文学批评中，人们常常遇到一种情况，即批评家往往只关注作品的表面形式，而忽视了作品的内在意义。这种批评往往是一种形式主义，它只关注作品的语言、结构和风格，而忽视了作品的主题、情感和思想。作者认为，这种批评是不可取的，因为它无法真正理解作品的内涵。作者主张，批评家应该从作品的整体出发，结合作品的历史背景和作者的生平经历，进行深入的分析。只有这样，才能真正理解作品的价值和意义。作者还提到，批评家应该避免使用过于抽象和晦涩的语言，而应该用清晰、具体的语言来表达自己的观点。只有这样，才能让读者更好地理解批评家的意图。最后，作者强调，批评家应该保持客观和公正的态度，既不盲目崇拜作品，也不盲目贬低作品，而是要实事求是地评价作品的优劣。

作者还指出，文学批评不仅仅是一种学术活动，更是一种文化现象。它反映了社会的价值观和审美趣味。在不同的历史时期，文学批评的标准和对象都会发生变化。因此，批评家需要具备敏锐的洞察力和深刻的思想，才能跟上时代的步伐。作者还提到，批评家应该尊重作品的多样性，避免用单一的标准来衡量所有作品。每个作品都有其独特的价值和意义，批评家应该给予充分的理解和尊重。最后，作者呼吁批评家要勇于承担责任，敢于发表自己的观点，为推动文学事业的发展贡献自己的力量。

作者还提到，文学批评应该是一种开放和包容的活动。它应该鼓励不同的观点和声音，促进学术的交流和碰撞。批评家应该尊重他人的研究成果，同时也要勇于指出他人的不足。只有这样，才能形成一个健康的批评生态。作者还提到，批评家应该关注作品的社会影响，思考作品在现实生活中的意义。文学不仅仅是一种艺术，更是一种社会责任。批评家应该引导读者正确地看待作品，发挥作品的积极作用。最后，作者强调，文学批评应该是一种长期的、持续的活动。它需要批评家具备扎实的学术功底和敏锐的洞察力，才能在纷繁复杂的文学世界中游刃有余。作者希望，通过这本书的出版，能够引起人们对文学批评的更多关注和思考，推动文学批评事业的繁荣发展。

目 录

致谢/1

序/1

I 图像理论/1

1. 图像转向/2
2. 元图像/25
3. 超越比较:图像、文本和方法/71

II 文本图像/96

4. 可视语言:布莱克的写作艺术/97
5. 视觉再现之语言再现与他者/137
6. 叙事、记忆与奴隶制/170

III 图像文本/195

7. 作为图像的理论:抽象绘画与语言/196
8. 词语、形象与客体:罗伯特·莫里斯的墙上标签/225
9. 摄影随笔:四个个案研究/263

IV 图像与权力/302

10. 幻觉:观看动物观看/306

11. 现实主义、非现实主义和意识形态: 纳尔森·古德曼之后/322

V 图像与公共领域/341

12. 公共艺术的暴力: 做正事/345
13. 从有线新闻电视网到《刺杀肯尼迪》/366

结 论/387

插图目录

- 图 1. 索尔·斯坦伯格:《螺旋》/30
- 图 2. 阿兰:“埃及写生课”/33
- 图 3. 约瑟夫·加斯特罗:“鸭—兔”/36
- 图 4. 奈克尔立方体/37
- 图 5. 路德维希·维特根斯坦:“双十字”/37
- 图 6. 《我的妻子与岳母》/37
- 图 7. 路德维希·维特根斯坦:“鸭—兔”/40
- 图 8. 索尔·斯坦伯格:《兔子》/42
- 图 9. 鸭—兔,《飞叶》的页面细节/44
- 图 10. 鸭—兔,《飞叶》的完整页面/44
- 图 11. 委拉斯开兹:《宫娥图》/47
- 图 12. 勒内·马格利特:《形象的背叛》/54
- 图 13. 勒内·马格利特:《两个秘密》/56
- 图 14. 勒内·马格利特:《无题》/62
- 图 15. 尼古拉·普桑:《亚卡第亚的牧人》/66
- 图 16. MAD 杂志第 257 号封面(1985 年 9 月)/67
- 图 17. MAD 杂志第 257 号封底(1985 年 9 月)/69
- 图 18. 威廉·布莱克:《尤里谱一书》标题页/110
- 图 19. 威廉·布莱克:《耶路撒冷》,41/119
- 图 20. 威廉·布莱克:《约伯记》,1/121
- 图 21. 威廉·布莱克:《约伯记》,21/121

- 图 22. 威廉·布莱克:《牛顿》/123
- 图 23. 威廉·布莱克:《耶路撒冷》,64/124
- 图 24. 威廉·布莱克:《天堂与地狱的结婚》,10(细节)/125
- 图 25. 威廉·布莱克:《约伯记》,2/128
- 图 26. 威廉·布莱克:《约伯记》,17/129
- 图 27. 威廉·布莱克:《约伯记》,20/130
- 图 28. 威廉·布莱克:《约伯和他的女儿们》/131
- 图 29. 列奥纳多·达·芬奇:《美杜莎》/162
- 图 30. 《对比》,1792年,雅典娜和美杜莎徽章/163
- 图 31. 乔纳生·伯洛夫斯基:照片(杰奥夫雷·克利门特摄)
《2,841,789号画着聊天的男人的绿色空间》/202
- 图 32. 卡西米尔·马列维奇:《绘画的现实主义。背背包的男孩——第四维度的色块》/208
- 图 33. 阿尔弗雷德·巴尔:《立体主义和抽象艺术》封面画/217
- 图 34. 贾斯珀·约翰斯:《旗帜》/222
- 图 35. 贾斯珀·约翰斯:《有四张脸的靶子》/223
- 图 36. 罗伯特·莫里斯:《卡片目录》/224
- 图 37. 罗伯特·莫里斯:《无题(“绳结”)》/235
- 图 38. 罗伯特·莫里斯:《无题》/236
- 图 39. 罗伯特·莫里斯:有不同种类多面体的装置风景/240
- 图 40. 罗伯特·莫里斯:《“板”》/242
- 图 41. 罗伯特·莫里斯:《“板(云)”》/243
- 图 42. 罗伯特·莫里斯:《炸弹雕塑提议》/249
- 图 43. 罗伯特·莫里斯:《我—盒子》,(关闭的)/252
- 图 44. 罗伯特·莫里斯:《我—盒子》,(打开的)/252
- 图 45. 罗伯特·莫里斯:卡斯特利-索纳本美术馆海报/256
- 图 46. 汉斯·纳姆斯拍摄的罗伯特·莫里斯和卡若琳·尼曼表演
莫里斯的《场所》/257
- 图 47. 罗伯特·莫里斯:《禁令终结或荷兰佬舒尔茨之死》/257
- 图 48. 罗伯特·莫里斯:《无远见的/果断的/坚定的/懒惰
图的……》/258

- 图 49. 罗伯特·莫里斯:《丰碑死亡丰碑/奔忙生活奔忙》/260
- 图 50. 汉斯·纳姆斯:杰克逊·波洛克的工作照/261
- 图 51. 罗伯特·莫里斯:《古巴导弹危机》/263
- 图 52. 雅各·里斯:《贝雅德街公寓的住户……》/270
- 图 53. 罗伯特·弗兰克:《游行——霍伯肯,新泽西》/274
- 图 54. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/275
- 图 55. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/276
- 图 56. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》/276
- 图 57. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/277
- 图 58. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/277
- 图 59. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/278
- 图 60. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/278
- 图 61. 沃尔克·伊万斯:《让我们赞美名人》中的照片/279
- 图 62. 玛格丽特·伯克-怀特:《汉密尔顿,亚拉巴马。“我们勉强过活”》/281
- 图 63. 达尼埃尔·布迪奈:《闺房,1979》/284
- 图 64. 纳达尔:《艺术家的母亲(或妻子)》/286
- 图 65. 让·莫尔:《耶路撒冷市长》/293
- 图 66. 让·莫尔:《安曼,1984。法拉吉太太》/297
- 图 67. 让·莫尔:《年长的巴勒斯坦村民,拉马拉,1984》/299
- 图 68. 罗杰·波伦:《动物饼干卡通》/308
- 图 69. 理查·霍夫梅斯特:俯瞰越战将士纪念碑/352
- 图 70. “名人墙”,选自斯派克·李的影片《做正事》/358
- 图 71. 斯派克·李的影片《做正事》中“逃跑”望着名人墙/358
- 图 72. 马丁·路德·金和马尔科姆·X/359
- 图 73. 纳丁·L. 麦克甘,“零度降落”照片:在“智能炸弹”底下转播的电视图像/368
- 图 74. 鲍伯·杰克逊:《1963年11月24日,达拉斯》/368
- 图 75. 《刺杀肯尼迪》中外科医生的手指在伤口中的放大照片/369
- 图 76. 黄功吾:《壮庞,1972年6月》/370

I

图像理论

尽管我们有数千个词来描写图像,但还没有一种令人满意的关于图像的理论。我们确实拥有的是一个博杂的学科——符号学、对艺术和再现的哲学探究、电影和大众媒体研究、艺术的比较研究——所有这些都汇聚于图像再现和视觉文化的问题。

也许问题不仅仅是关于图像的,而且与理论有关,尤其是与理论的特定图画相关。关于图像的理论这个概念意味着用语言话语掌控视觉再现的领域。但是,假如我们颠倒了“话语”和“领域”的权力关系,试图图绘理论呢?下面三篇文章从三个角度论述这个问题。“图像转向”论述现代思想围绕视觉范式重新确定方向,似乎威胁和压倒了任何可能的话语控制。它探讨理论“中”的图像和作为一种形式的图绘的理论本身。另一方面,“元图像”论述“作为”理论的图像,既对图像再现实践的二级反思;它追问图像在把自身理论化(描述自身)的时候都说了哪些话。“超越比较”论述图像与话语之间的关系,试图用一种辩证的图像,即“形象文本”的比喻,来取代仍然风靡的关于那种关系的二元理论。

One
One

图像转向

媒体的全部冲动都汇入了我循环的梦中。你想到了回声。你想到了形象中制造的一个形象和形象的相似性。这竟是那样的复杂。

——唐·德里洛,《美国》(1971)

理查·罗蒂把哲学史描写成一系列“转向”，其中，“一组新问题出现，而旧问题开始消退”：

古代和中世纪的哲学图景关注事物，17世纪到19世纪的哲学图景关注思想，而开化的当代哲学图景关注词语，这相当合理。

罗蒂的哲学史的最后阶段就是他所说的“语言学转向”，在人文科学的其他学科中产生复杂共鸣的一个发展。语言学、符号学、修辞和各种“文本”模式都成了关于艺术、媒体和文化形式的批评反思的混杂语。社会是一个文本。自然与其科学再现是“话语”。甚至无意识也是像语言一样被建构的。^①

知识和学术话语中的这些转变必定是相互关联的，而非那样紧密地相关于日常生活和普通语言，这并非特别显见。但看起来的确清楚的是，哲学家们所谈论的另一次转变正在发生，

^① See Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 263. 以及罗蒂以前编辑的文集, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

又一次关系复杂的转变正在人文科学的其他学科里、在公共文化的领域里发生。我想要把这次转变称作“图像转向”。在英美哲学中,这种转向的各种变体可以追溯到查尔斯·皮尔斯的符号学以及后来的纳尔森·古德曼的“艺术的语言”,二者都探讨作为非语言象征系统之基础的习俗和代码,而(更重要的是)他们都没有事先假设语言是具有固定范式的。^①在欧洲,人们可以把这看作是现象学对想象和视觉经验的探讨;或德里达的“文字学”,破除“语音为中心”的语言模式,把注意力转向可视的物质的文字踪迹;或法兰克福学派对现代性、大众文化和视觉媒体的研究;或迈克尔·福柯对历史和权力/知识的坚持,揭示了话语与“可视”之间、可见与可说之间的分裂,认为这是现代性“景观”的一条重要的错误路线。^②最重要的是,我将把图像转向的哲学阐述置于路德维希·维特根斯坦的思想当中,尤其是一个哲学生涯的明显悖论之中,它开始于关于意义的一种“图像理论”,以一种打破偶像的现象结束,这样一种形象批判使他放弃了原先的图像主义,说“一幅图画迷住了我们。我们无法走出来,因为它就在我们的语言当中,而语言则无情地向我们重复自身。”^③罗蒂决定“把视觉的、尤其是镜像的隐喻完

① 另一条重要的发展路线是斯坦雷·卡威尔的尝试, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), 用英美浪漫主义的哲学框架研究美国电影和现代绘画。

② 在此,我响应吉尔·德勒兹对福柯的方法的分析,见 Gilles Deleuze, *Foucault*, translated by Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988)。尤其是“Strata or Historical Formations: The Visible and the Articulate (Knowledge),” pp. 47-69。关于“景观”,见 Martin Jay's “Scopic Regimes of Modernity,” in *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), pp. 3-27。Jean François Lyotard, *Discourse/Figure* (Paris: Klincksieck, 1971)。

③ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953), I:115。关于这个问题的完整叙述,见我的文章“Wittgenstein's Imagery and What It Tells Us,” *New Literary History* 19:2 (Winter 1988), pp. 361-370。

全排除在我们的言语之外，”^①这与维特根斯坦的形象恐惧和语言哲学对视觉再现的普遍焦虑相呼应。我想要说明的是，这种焦虑，这种要保护“我们的言语”而抵制“视觉”的需要，就是表明图像转向正在发生的一个准确无误的信号。^②

当然，我并不是说与视觉再现在所有这些不同的相遇中都可以简约为某一单一主题，也不是说关于“视觉”的焦虑都归结为相同的结果。罗蒂的关怀就是要让哲学克服对认识论的迷恋，尤其是对把形象作为形容再现性透明度和现实主义的模式的执迷。对他来说，“镜像”是对科学主义和实证主义的诱惑。对比之下，对法兰克福学派来说，视觉的王国与大众媒体和一种法西斯主义文化的威胁相关。^③那么，给予图像转向以意义的就不是因为我们有了规定文化理论条件的对视觉再现的有力叙述，而是因为图像构成了跨越广泛的知识探讨领域的一种特别的冲突和不适。现在，这个图景在托马斯·库恩所说的“范式”与“异常”之间找到了一个位置，就仿佛语言一样成了人文科学理论中的一个核心话题：就是说，表示其他事物的一个模式或比喻（包括比喻自身），还作为一个未解决的问题，甚至是其自身“科学”的客体，即厄文·潘诺夫斯基所称的“图像学。”在往往被描写为“景观”（古伊·德波尔德）、“监督”（福柯）和弥漫着形象制造的一个时代里，讨论这个问题的最简单方法就是说明，我们仍然不确切知道图像是什么，它们与语言的关系怎样，它们如何作用于观者和世界，如何理解它们的历史，我们对它们该做些什么。

① Rorty, *Mirror of Nature*, p. 371.

② Charles Altieri 暗示说，这里的“焦虑”在于维特根斯坦认识到了“分析哲学本身就是以图像的基本概念即自证性和再现性为基础的”。语自 1992 年 10 月与作者的通信。

③ 在视觉王国的问题上，最接近罗蒂和法兰克福学派之哲学综合的东西，极具讽刺意味的是，马丁·海德格尔的“Die Zeit des Weltbildes”，威廉·罗威特将其译成“世界图景的时代”，in Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1977), pp. 115-154.

视觉艺术研究还没有走出这些发展,但是,它也不完全属于先锋的行列。特别是英美艺术史才刚刚开始意识到语言学转向的含义。当路易·马林和胡伯特·达米施等法国学者在开拓一种结构主义艺术史的时候,英美艺术史还继续聚焦于社会学问题(主要是赞助研究),像躲避黑死病一样躲避理论。^①要等到像诺曼·布莱森这种被视为叛徒的文学研究者从法国带回最新消息时,艺术史才从教条的沉睡中苏醒过来。^②

既然艺术史已经苏醒,至少已经认识到了语言学转向,那么它能做些什么呢?可预见的选择已经潮水般地涌进学术杂志,“发现”视觉艺术是充斥着“习俗”的“符号系统”,绘画、摄影、雕塑客体 and 建筑丰碑都充满了“文本性”和“话语”。^③然而,一个比

^① 达米施几乎在 20 年前就注意到,在“里格尔、德沃拉克、沃尔夫林等人的伟大时代”之后,艺术史“表明完全不能革新其方法,而最重要的是,不能叙述最先进的研究所做出的潜在贡献”。达米施提到的第一条研究“路线”就是语言学。See “Semiotics and Iconography,” in *The Tell-Tale Sign*, edited by Thomas Sebeok (Netherlands; Peter de Ridder, 1975), p. 29.

^② 在这个意义上,布莱森为英美艺术史所做的事恰恰是 10 年前乔纳森·卡勒为英美文学批评所提供的服务。然而,我应该强调的是,这是我所认识到的美国艺术史在学院里最新发展的制度形态。构思更加广泛的一种叙述会考虑一些英美学者的开拓性工作(以及往往含混的学术接受),这些学者有: Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Rosalind Krauss, Ronald Paulson 和 Leo Steinberg。这里我还应该提到 T. J. Clark 和 Michael Fried 的影响深远的著作,他们以非常不同的方式把艺术史的理论语言置于 20 世纪 60 年代和 70 年代初以来最严酷的壓力之下。见我在第七章中关于 Clark/Fried 争论的评论。

^③ 关于这些发展的权威性探讨,见 Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” *Art Bulletin* 73:2 (June 1991), pp. 174-208。巴尔和布莱森认为,符号学超越了语言学转向而建立了一种“跨学科理论”,在叙述视觉文化时将“避免特权语言的偏见”;“我们要提议的不是语言学转向,而是向艺术史的符号学转向”(第 175 页)。如下面将表明的(第三章“超越比较”),我对跨学科理论和避免偏见或在再现的元语言中保持中立表示怀疑。尽管我敬重符号学的成就,而且常常引用,但我相信,描写再现的最佳术语,无论是艺术再现还是别的什么,都将在再现性实践自身内在的本土语言中找到。当然,符号学的语言有时与这些本土语言相交叉(比如“图像”这个多义的概念)。这些交叉更清楚地表明,符号学的技术元语言并未给我们提供科学的、跨学科的或毫无偏见的词汇,而只有众多本身必须得到阐释的新的比喻或理论图景。

较有趣的选择正是视觉艺术对语言学转向的抵制。如果图像转向的确在人文科学中发生了,那么,艺术史就会发现其理论的边缘化已经被改变,进入了知识核心,以挑战的形式提供了对主要的理论客体——视觉再现——的叙述,并将为人文科学的其他学科所用。只注意西方绘画的杰作显然是不够的。需要的是一种广泛的、跨学科的批判,包括一些平行的尝试,如电影研究为赶上语言和形象模式为电影提供的充足媒介,并把电影媒体置于更大的视觉文化语境中而进行的漫长斗争。

如果我们自问图像转向何以现在发生,何以在人们常说的“后现代”时代即 20 世纪后半叶发生,我们就遭遇一个悖论。一方面,似乎再清楚不过的是,视像和控制技术时代,电子再生产时代,它以前所未有的力量开发了视觉类像和幻象的新形式。另一方面,对形象的恐惧,担心“形象的力量”最终甚至能捣毁它们的造物主和操控者的焦虑,就如形象制造本身一样古老。^① 图像崇拜、打破偶像、艺术鉴赏以及拜物教都不是独特的“后现代”现象。我们的时代所特有的恰恰是这个悖论。图像转向的幻想,完全由形象控制的一种文化的幻想,现在已经成为全球规模的真正的技术可能性。马歇尔·麦克卢汉的“全球村”现在已经成为事实,一个令人不太舒服的事实。CNN 向我们表明,一群假定非常警觉的、受过教育的公民(比如美国的选民)目睹对一个阿拉伯国家的大规模破坏时,可能就像观看一出电视情节闹剧一样,充满了善战胜恶的简单叙事,而且很快就会从公众记忆中抹掉。媒体的力量能够“让一个比较善良和温顺的民族”接受无辜人民的灭亡,同时又不感到愧疚或自责,更值得注意的是,它能够利用这一毁灭的场景祛除和抹掉上一次大规模战争带来的一切愧疚或记忆。正如乔治·布什恰

^① 关于这些焦虑的传统版本,见我的 *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), and David Freedberg's *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989.)。

如其分的陈述：“越南战争的幽灵已经被永远埋在了阿拉伯半岛的沙漠风暴之中。”丹·拉德或许更加尖锐地指出了其中的寓意，他把最后一架美国直升飞机从美国驻西贡大使馆升起的档案镜头，与一架直升飞机降落在科威特城美国大使馆的时事镜头并置起来。“当然”，拉德说道，“一个形象并不能向我们说明一切……”^①

那么，不管图像转向是什么，应该清楚的是，它不是回归到天真的模仿、拷贝或再现的对应理论，也不是更新的图像“在场”的形而上学，它反倒是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现，将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。它认识到观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督以及视觉快感）可能是与各种阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的一个问题，视觉经验或“视觉读写”可能不能完全用文本的模式来解释。^② 最重要的是，它认识到，我们始终没有解决图像再现的问题，现在它以前所未有的力量从文化的每一个层面向我们压来，从最精华的哲学理论到最庸俗的大众媒体的生产，使我们无法逃避。传统的抑制策略似乎不再有用，对视觉文化进行全方位的批判似乎势在必行。

目前复兴的对潘诺夫斯基的兴趣当然是图像转向的一个征候。潘诺夫斯基的宏大范围，他权威地从古代艺术游走到现代艺术，从哲学、光学、神学、心理学和语文学中借鉴发人深思的洞见，这些能力使他成为一个不可逾越的典范，成为现在所说的“视觉艺术”通论的起点。也许更为重要的是，潘诺夫斯基早期的理论著作不仅仅是令人木然景仰的主题，而且是艺术史上相当热烈的论题。他真的像吉尤利奥·阿甘曾经宣称的那样是“艺术史的索绪尔”吗？或像唐纳德·普勒奇奥斯所暗示的那

^① 关于这个话题的进一步讨论，见第13章“从有线新闻电视网到《刺杀肯尼迪》”。

^② 关于图像转向的这种否定看法已经潜在于这样一种认识之中，即根据语言学转向的模式建构的一种符号学可能无法处理图像，相似的符号，恰恰因为（如达米施所注意到的）“图像不必是一个符号”（Sebeok, *Tell-Tale Sign*, p. 35）。

样是德国新康德艺术史“令人神伤的迷宫”中的“一个古怪的早期的现代插曲”？潘诺夫斯基的图像学已经成为不仅仅是重新强化人文科学中某一最反动学科的绝缘性的“机械的密码学”了吗？或者说，如地带书局热情洋溢的编辑们所说，他真的通过生产“远远超过艺术史研究的一般范围的西方再现的‘考古学’”而预示了福柯吗？^①

所有这些主张都含有部分真实性。潘诺夫斯基无疑被各种徒劳的学科规划所盗用；他的思想的知识语境无疑要比实际好得多；他的图像学无疑得益于穆卡罗夫斯基的符号学；而当普勒奇奥斯设法“用尼采的烤架烤炙他”之后他无疑更切合当代的趣味。^②这没什么。相当了不起的是，他于1926年发表的那篇经典文章《作为象征形式的视角》仍然发挥着巨大的影响，现在有了清晰优雅的译文，并由克里斯托佛·伍德撰写了权威性的序言。这篇文章依然是对图像再现进行任何宏大批判的重要范式。潘诺夫斯基包容空间、视觉感知和图像建构的综合性历史在广度和细枝末节上仍然是无与伦比的。我们再次想到这不仅仅讲述了文艺复兴时期发明视角的故事，而且叙述了从古代到现代的图像空间，其一端是欧几里德和维特鲁威，另一端是埃尔·利西茨基和厄恩斯特·马赫。潘诺夫斯基设法讲述了一个多维故事，完全围绕图像的西方宗教、科学和哲学思想的故事，是福柯可能会称作“可视的和可言的”一个复杂文化领域的具体象征。此外，这部历史还植根于在潘诺夫斯基的

^① 地带书局出版的厄文·潘诺夫斯基的封皮布满灰尘的 *Perspective as Symbolic Form*, edited by Sanford Kwinter and translated by Christopher S. Wood (Cambridge, MA: Zone Books, 1991); 以下引文均在文中标注页码。见 Argan, *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980), and Donald Preziosi, *Rethinking Art History; Meditations on a Coy Science* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), p. 112. 普勒奇奥斯在这本书中抨击了迈克尔·安·霍利的 *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984), 首发目前潘诺夫斯基争论的炮弹。

^② See Preziosi, *Rethinking Art History*, p. 121.

时代可谓最先进的关于视觉经验的心理生理学叙述。潘诺夫斯基认为,无论是按照 20 世纪初的科学理解,还是按照 16 世纪或古代的直觉理解,文艺复兴的视角与“实际的视觉经验”都不相符。他称视角为“从心理生理学的空间……结构的系统抽象”(第 3 页),并在关于视觉感知的“最现代的心理学洞见”与蒙德里安和马列维奇的图像实验之间建立了联系。

潘诺夫斯基在论视角的文章中未解决的问题,如在更一般的图像学方法方面一样,乃是观者的问题。潘诺夫斯基和往常一样对究竟谁是他的历史的主体模糊不清。^①他在论说中避而不谈图像再现的实践和规律,而声称“主观视觉印象”(第 33 页)的改变,使用了一个“划时代”的“感知”这样的语句——仿佛一个历史时期是在视觉上可见的东西或本身就是一个感知的主体(第 6 页)。有时,潘诺夫斯基的讨论让人感觉视觉感知有一个可以直接从用“象征形式”表达的图像传统中阅读的历史。另一些时候,他把视觉性看作位于历史之外的自然的、生理学的机制,看作由古代光学直观把握的、正走向现代心理生理学科学理解的一个机制。潘诺夫斯基所用的哲学语言如“主体”和“客体”(以区别于“个体”和“世界”或“自我”与“他者”)不过加大了难度,把光学的视觉比喻复制成基本的认识论术语。^②“主体”在范式上是一个观者,而“客体”则是一个视觉形

^① 关于潘诺夫斯基这篇文章的最佳批判,见 Joel Snyder, “Picturing Vision,” in Mitchell, *The Language of Images*.

^② 正是在这个意义上,我才按照迈克尔·波德罗的路线论证,即在非常基本的话语比喻的层面上,潘诺夫斯基的确相信视角的普遍性。见波德罗关于潘诺夫斯基的视角与康德认识论之间的对应关系的讨论, *The Critical Historians of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1982), pp. 188—189, 和我的文章, “Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition,” in *Works & Days* 11/12 (Spring-Fall 1988), 重印于 *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, edited by David Downing and Susan Bazargan (Albany, NY: State University of New York Press, 1991), pp. 321—330. 克里斯托佛·伍德对潘诺夫斯基的文章予以极好的介绍,也提到潘诺夫斯基在“艺术与世界观”之间的双重“理解”,表明“视角……首先使世界观的隐喻成为可能”(Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, pp. 21, 13)。

象。视野、空间、世界图景和艺术图像统统编织起来，成为“象征形式”的巨大挂毯，把每一个历史时期的艺术需求综合起来。然而，如果图像转向是要完成潘诺夫斯基的批判图像学的宏大计划，那么，似乎清楚的是，我们需要做的就不仅仅是详细解释这个挂毯，而且要把它分解开。

乔纳生·克拉里的《观者的技术》是从艺术史的宏大叙事中理清观看线索的一个著名的尝试。基于以下几个原因，我想要详细讨论这部书。首先，它相当自觉地讨论了潘诺夫斯基的图像学提出的一般问题，讨论了有关视角的那篇文章提出的特殊问题，同时把关于视觉再现与对视觉感知的科学叙述等问题作为身体和精神活动而交织在一起。第二，它与传统艺术史处于一种批评的关系之中，坚持认为对视觉文化进行更广泛批判的重要性就在于把观者放在了核心位置上。最后，就其局限性和过分之处而言，克拉里的著作勾画了对观看进行历史化和理论化的长期难解的问题，表明了要打破潘诺夫斯基图像学的观者总体论该有多么难。我在此提供这一批判，不是因为我认为我已经解决了克拉里所遇到的问题，而是出于一种合作精神，我惊奇地发现这是仍处于非常早期的一种合作。

克拉里想要写一本关于“视觉与其历史建构”的书（第1页），但想在某种程度上把那个历史从“再现实践的变化史”中解脱出来（第5页）。他避而不谈他所说的艺术史的“核心叙事”——19世纪70和80年代艺术现代主义带来的“文艺复兴、视角或规范”的视觉模式的转变，而把我们的注意力转向了心理学、生理学和光学技术话语中初期的“制度变化”上来。该书的中心论点是，在19世纪的前几个十年中，“一种新的观者”正在欧洲形成。据克拉里所说，十七八世纪的观者是被肢解了的人物，其视觉经验是根据暗箱的“非身体经验”构型的。在19世纪，这个观者被给予了一个身体。如余像这样的心理生理现象取代了物理光学的范式，体视镜和转盘活动影像镜等新的光学仪器从“对视觉经验的极端抽象和重建”中应运而生（第9页）。

克拉里举了几个惊人的例子来说明对视觉经验的科学理解：其中典型的例子是歌德关闭了开放的景观而进入暗箱，以便思考在随之而来的黑暗中“生理”颜色的漂浮和变形，他敏锐地看到体视镜是剧院的（观看）景观空间与欧几里得断片式的“黎曼空间”之间的转变（第126—127页）。克拉里还就理论和方法提出了一些重要建议。他告诫人们要警惕（早期电影研究中典型的）以一种技术宿命论简单地从光学仪器的角度“阅读”有关观者的叙述。他注意到“一种技术的位置和功能在历史上是可变的”（第8页），在18世纪关于视觉的叙述中，暗箱所占据的位置就不是19世纪的叙述中体视镜所占据的位置。最重要的是，他似乎意识到“观者”和“历史视觉”的整个概念充满了深刻的理论问题：实际上可能根本没有什么“19世纪观者”，而只有“话语、社会、技术和制度关系的一种不可简约的异质系统的效果”（第6页）。也许根本没有什么关于这个主题的“真正历史”，而只有从过去的角度调动某些材料以便对现在产生影响的一种修辞（第7页）。

然而，克拉里还偏离了主题，谈起了人们熟悉的一些研究图像的职业风险，没有注意到他自己提出的关于过分概括化和范畴的真理主张等警告。他关于光学仪器和生理实验的谦虚和有趣的叙述迅速膨胀而转入了关于“观者形象发生全面转变”，关于“视觉于中发生的话语和实践霸权”，关于“观者在19世纪成为主导模式”的叙述（第7页）。对于谁是主导，在哪些领域有霸权，跨越了哪些社会边界，克拉里甚至没有提出这些问题，更不用说回答了，因为他对观者的经验历史，对作为日常生活之文化实践的视觉性的研究，或对以性别、阶级或种族性为标志的观者/旁观者的身体不感兴趣。他说：“显然没有什么19世纪的观者，在经验上没有可以确定的例子。”（第7页）这句话的前半句是明显的事实，但后半句却相当虚假，如果克拉里指的是我们没有关于观者的例子可举的话——人们喜欢看什么，如何描写他们看到的東西，他们如何理解视觉经验，无论是图画还是日常生活的景观。克拉里关于“单一的19世纪观

者”的怀疑主义使他违背所有逻辑，得出除了他从生理光学和生理技术提取的“主导模式”之外没有观者的结论。^①

更有趣的是被归属于这一非常专业化的观者“转变”的决定性历史功能。被改造的观者在一处仅仅被说成是“结果”，但转眼工夫就成了大规模历史发展的根本原因：“19世纪七八十年代的现代主义绘画和1839年以后的照相术都可以看作是到1820年时就已开始的这一重要系统转变的征候或结果”（第7页）。当讨论这些“制度转变”、“空白”和“断裂”时，克拉里听起来最传统、最牢固地掌握了公认的思想。断裂和非连续性的修辞迫使他的论证听起来似乎以历史特殊性和对“同质性”与“总体性”的抵制为伪装，而实际上拐弯抹角的结果恰恰是这些论证想要避免的。他的典型主张是，照相与其他古旧的图像形式之间的相似性是有目共睹的：“照相作为其中一部分的制度性断裂使这些相似性无足轻重。照相是新的同质领域的一个因素……这个领域成了观者的临时居所”（第13页）。

虽然词汇是借自福柯的，但走向总体性的宏大叙事的倾向却跨越所有层面，影响到“单一的社会表面”，听起来更像德国唯心主义的历史，这充斥于潘诺夫斯基论视角的论文之中——也正是福柯努力要抛弃的东西。但是，在一个颠倒历史的大跳跃中，克拉里的福柯转而影响了潘诺夫斯基所接受的主要哲学

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990); 以下引文只标注页码。克拉里确实注意到在他的研究范围之外的确存在着“视觉实践”，但他不留任何情面地把它们归结为“主导模式”，把它们描写为“边缘的和局部的形式，这些都是主导视觉实践所拒绝、避免或不完善地构成的东西”（第7页）。这个问题是，视觉经验的所有异质性都是事先规定的，以适应“主导/抵制”或“普遍/局部”的模式，（而最重要的是）克拉里并未真正讨论作为“主导模式”的观者。他关于19世纪观者的叙述确实得益于最近关于早期电影观众的研究成果，尤其是 Charls Musser, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York: Macmillan, 1990) 和 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991)。

影响：“厄恩斯特·卡西尔对启蒙运动的解读，虽然现在已经不时髦了，但却在福柯建构的‘古典思想’的一些部分中仍有反响”（第56页）。显然，克拉里开篇就用潘诺夫斯基在论视角的文章中所用的术语准确地确定了自己的历史位置，即“视觉的性质发展转变的过程之中，这次转变要比把中世纪的形象与文艺复兴的视角分离开来的断裂还要深刻”（第1页）。同样明显的是，他的“制度转变”与 M. H. 艾布拉姆斯的《镜与灯》中的宏大叙事构成了支持性类比，后者是关于英国和德国浪漫主义的一部直截了当的唯心主义文学史，在文学研究中通常被看作重要的博学之书——一部将被批评和重写的历史，而不被当作确定的权威。克拉里根据“客体性”和“主体性的压抑”来描写18世纪的“暗箱”观者并把19世纪的观者说成是主体性猖獗的观者（见第9页），这也是书中比较庸俗的地方。这些现成的主客体二分法使我们想起了一个熟悉的故事，即把视觉经验从“人类观者”中“抽象”出来，这个观者的视力已经被逐渐“异化”和“物化”了（见第11页）。本书重蹈了唯心主义的覆辙，其确定无疑的迹象就是它把所有可能的关于观者的理论和历史都融入了对一个纯粹假设的观者的片面的非经验性的叙述之中。福柯、阿多诺、鲍德里亚、本雅明、德伯尔德、德勒兹等批评家都和谐地共存于这个观者历史的建构中；在照耀着一个“同质领域”的“主导模式”的耀眼光芒中，他们的异议和分歧全部消失了。

必须要说的是，克拉里的辩护比我们想象的还难于脱离唯心主义的视觉文化史，福柯本人是否完全避开这些历史的诱惑，尚不得而知。对有关视觉文化的任何有意义的理论反思都必须叙述视觉文化的历史性，而这必然要涉及某种形式的对观者和视觉领域的抽象和概括。而在这些过分概括化的宏大叙事中有重大的快乐和回报，尤其是当这些叙事出自潘诺夫斯基这样的大师之口时，他对视觉文化史的了解比克拉里和我等几个人加在一起所了解的还要多。潘诺夫斯基讲的故事仍然新鲜而富于挑战性，因为它如此的多层面，如此涵义深远，如此复

杂全面。它涵盖四个不同历史时代(古代、中世纪、文艺复兴和现代),其话语结构包括宗教、哲学、科学、心理学、生理学,当然还有艺术史。其目的是建立一种批评图像学,对视觉文化加以理论化的叙述。

因此,把克拉里的书及其两个阶段的“浪漫主义/现代主义”历史拿来与潘诺夫斯基的视觉史诗相比是不公平的。其标准高到了不可思议的地步。但这却是我们必须质疑的标准,如果我们想要建立一种批评的艺术史并理解当代视觉文化的话。是否像克里斯托佛·伍德所暗示的那样,“图像学最终没有证明是一种非常有用的文化阐释学”,恰恰因为其客体(视觉形象)将其话语和方法束缚在视觉形象与历史总体性之间“相似性”的语义重复之中了?与采纳相似的分解方法的语文学相比,图像学是不是也无法在文化中、在再现的分化中以及观者的抵制中找到其“错误”所在呢?克拉里当然正确地把视觉和观者的历史化看作批评图像学的不解之谜。毕竟,他下面的说法也是正确的:我们“处于视觉的本质发生变化的过程之中……比把中世纪的形象与文艺复兴的视角分离开来的断裂还要深刻”。这不是他的书的内容(《观者的技术》不过是当代视觉性的一部“前史”),他也不想为此论证什么,而只断言“电脑生成的图像”“把视野重新放在了与人类观者分离的平面上了”(第1页)。由于这种“重放”以及把视觉与“人”相分离,按克拉里的说法,自1820年就开始了,由于它使人想起了潘诺夫斯基关于文艺复兴的视角把“视觉形象加以理性化”的叙事,这部“前史”已经不是什么重要消息了。

与此同时,它与我给“图像转向”定位时所默许的那种自相矛盾的叙事又并非如此不同,“图像转向”寓于其中的当代思想和文化在全球电子视觉文化的屏幕上重播了远古的图像。克拉里描绘了这次转向的技术征候——“电脑辅助设计、合成的书写体、飞行模拟器、电脑动画、机器人形象识别、光线追踪、纹理图绘、动作控制、视觉环境保护、磁共振图像和多光谱感应器”。最好不要将它说成视觉与“人”的分离,但确实改变了人

类视觉得以表现自身的条件,而且,人们很容易同情克拉里在这种“人文”怀旧中唤起的道德/政治焦虑。克拉里列出的数码视觉技术名单可以用作阿诺德·施瓦泽尼格的《捕食者或终结者》中的特效目录,也是使沙漠风暴行动这样的大场面成为可能的一份技术清单。权力/知识在当代视觉文化和非话语性再现秩序中所占部分太明显、太深地嵌于欲望、控制和暴力的技术之中,太深地浸透于新法西斯主义和全球公司文化的备忘录之中,所以不可忽视。图像转向不能解决所有问题。它只是陈述问题的一个方式。

潘诺夫斯基图像学的修正版是否是回答这个问题的最好方式,目前尚不清楚。问题已经由“图像学”一词的词根意思暗示出来。一方面,我们有望获得关于形象的一种话语科学,一种通过数学语言掌握图像的方式;另一方面(如伍德所指出的),一些坚持不去的形象和相似性也渗透到这种话语中来,引导其进入总体化的“世界图景”和“世界景观”。图像学中的图像就像是压抑的记忆,像不可控制的征候而不断回归。

处理这个问题的一个方法就是放弃可能控制图像理解的元语言或话语的概念,探讨图像试图再现自身的方式——一种与传统图像学完全不同的“图像研究”。我将在下一章里再来讨论这个话题。与此同时,我想要回顾我在《图像学》中提出的两个基本主张。首先,重构图像学的关键步骤是放弃建立一门科学理论的希望,而在绘画和文学珍品以及姊妹艺术传统等话题上让“图像”和“数学语言”相遇。我认为这个步骤使图像学远远超过了语言和视觉艺术的比较研究,而进入了把人类主体作为由语言和图像构成的一个存在者的基本建构。当然,一个古代传统认为语言是人的本质属性:“人”是“说话的动物”。形象是亚人类的媒介,包括野人、“不会说话的”动物、儿童、妇女和大众。这些联想与令人不安的反传统一样,听起来太耳熟了,它们都认为“人”是按照造物主的形象创造的。《图像学》的一个基本论点是,“形象科学”这个名称本身就带有古代分裂的伤疤和不可能从其机制中抹掉的一个根本悖论。

复兴图像学的另一个关键步骤就是我所建议的与意识形态话语进行批评对话。^①我试图在《图像学》的最后一章进行这种对话,追溯了马克思在关于意识形态和商品的论述中提到的构成性比喻(暗箱和拜物教)。现在,我想扩展一下当时的讨论,把意识形态“机器”(尤其是光学组合的比喻)换成戏剧比喻,我将(按照杰奥弗里·哈特曼的说法)称此为“批评的识别场景”^②。

潘诺夫斯基在《图像学研究》的序言中描绘了他自己的图像学科学的“原始场面”：“当一个熟人在大街上向我脱帽打招呼时,从形式上看,我所看到的只不过是一个整体构图中的细节变化,只是构成了我的视觉世界的全部色彩、线条和体积的一部分。”^③潘诺夫斯基此后对这个场面的详细描写是所有艺术史学家都熟悉的,即各种比较复杂和细致的感知的等级制：“形式的”感知让位于一个“题材或意义的领域”(或被这个领域超过),把形式结构“实际”认同为一个“客体”(绅士)——就是说,一个有名称的物。潘诺夫斯基从人类学角度把这个“自然的”或“实践经验的”层面与野人(澳大利亚的丛林人)联系起来,这个层面反过来又让位于“传统题材”或意义的第二个层面。“脱帽代表一种礼节,这种认识属于完全不同的阐释领域。”最后,礼节达到了全球文化象征的层面：“除了在空间和时间中构成一个自然事件外,除了自然地表示情绪或情感外,除了表示一种传统礼节外,熟人的举动对于有经验的观者来说还揭示了构成他‘个性’的一切”,把这个举动解释为一种“哲学”的“征候”,一种“民族、社会和教育的背景”。

① 本文其余部分见《图像学与意识形态：潘诺夫斯基、阿尔都塞和识别的场景》一文,最初是作为回应提姆·厄文在《形象与意识形态》专辑中发表的令人刺激的《图像学》批判而写的。

② Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, CT: Yale University Press, 1980), pp. 253–264.

③ Erwin Panofsky, “Iconography and Ideology,” in *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1962), p. 3. 见琼·哈特关于潘诺夫斯基模仿卡尔·曼海姆著作中类似场面的讨论(“Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation,” *Critical Inquiry* 19, 3[Spring 1993]: pp. 534–566).

这四个术语——形式、主题、形象和象征——相互叠合，构成了阐释的一个三维模式，从“原始或自然主题”的“前图像描写”到“次要或传统主题”的“图像分析”，到“内在意义或内容”的“图像阐释”，到“象征价值”的（图像）世界（第14页）。这一运动涵盖了从表层到深层，从感觉到思想，从直接的细节到“用特殊主题和概念表达人类精神的重大倾向”的深刻洞察（第15页，黑体为潘诺夫斯基所加）。

有很多理由把这个见面礼的场面看作是绘画阐释的起点。沉默的视觉相遇，脱帽的举动，这种“姿态性”的主题，似乎是必举的基本例子，因为它捕捉到西方绘画史的一个重要特征，即把人体当作叙述性、戏剧性和寓言性意指的载体。我们也期待着迈克尔·弗里德关于现代主义绘画和雕塑中关于姿态的论述，以强化潘诺夫斯基所说的必然和自然的场面。^①但是，假如我们拒绝这些自然的必然性而质疑这个场面本身呢？我们能看到什么呢？

首先，这个场面的平庸和最小情趣，它作为“资产阶级礼仪”之象征的空洞的典型性，相互间不感兴趣的主体转瞬即逝的相认，相互间无言以对随即便各奔东西的相遇。当然，例子并不重要，它只例示、上演甚至夸耀其无意义性及其重要性的缺乏。它并不值得进行严苛挑剔的审查或判断。它没有足够的尊严以成为绘画的主题——没有激发出伟大的历史、史诗或寓言。它只是在那里例示了视觉交流和再现的最小特征；它提供了用以衡量更复杂、更重要的视觉再现形式的准绳。

其次，把这种简单的社会礼节（人们在大街上相遇）变成主客体的相遇（对一个形象、一幅画的感知和“解读”），最后变成了两个再现客体之间的相遇（在潘诺夫斯基自己的“理论场景”中为我们上演的两个过路人——“绅士”）。“把这种分析的结果从日常生活过渡到艺术品”（第5页），我们发现了“相同的三

^① See Michael Fried, "Art and Objecthood," *ArtForum* 5 (Summer 1967): pp. 12-23.

个层面”——作为客体的形式、作为形象的客体、作为象征的形象。潘诺夫斯基在大街上与一个熟人打招呼，这成了他与某一幅画相遇的一个比喻；图像学家与图像相遇的场面便成了图像学研究的范式。

第三，一个等级制结构的建构被用作从简单到复杂、从琐碎到重要、从自然到习俗、从“实践”知识到“文学”或“哲学”知识、从分析理解到综合理解、从原始的野蛮相遇到文明的主体间相遇的一个叙事序列。早期阶段是“自动的”（第3页），后期阶段是反思的、有目的的。没有能力认识一幅画的主体的“我们，都是澳大利亚丛林人”。

第四，“图像研究”（iconography）与“图像学”（iconology）之间的对立被用作一个反向叙事，其中，在控制的等级制中较高的层面先于较低的层面。因此，“我们的实践经验必须受到一种深层知识的控制，即对形式如何表现客体和事件的方式的洞察……”（第15页）。“我们能在一瞬间几乎自动地掌握这些特性，不能让[这个事实]使我们以为在没有领悟其历史‘轨迹’的情况下就能给一件艺术品以准确的图像学描述”（第11页）。

第五，文学绘画中人体“形象”和姿态是意义的重要载体，推崇这种文学绘画而把非文学形式（景物画、静物画和风俗画）边缘化为“例外现象，这标志着一个漫长发展的过分复杂的晚期阶段”（第8页）。没有提到抽象艺术或“清除次要或传统主题的整个领域”（也就是文学形象）的其他形式。没有提到把严格的束缚（包括限制）强加给人体再现的肖像传统。

第六，把这些对立和等级同质化成一个“有机整体”——接近于图像学家之“综合直觉”的“人类精神的重要倾向”。

简单地列出这些特征或许足以勾画出能够质疑图像过程之同质性的批判大纲。高级层面的感知对低级层面的“控制”即刻暗示了抵制的可能性；比如，现代主义恰恰由于作为对潘诺夫斯基的图像学及其浪漫主义诠释、其文学/比喻的基础以及人们熟悉的分析/综合性对立的抵制，而成为可理解的了。在潘诺夫斯基的图像学中，“图像”被彻底地融入了“数学语言”

之中,这种语言被理解为修辞的、文学的甚或(不太令人信服的)科学的话语。

但是,这里不仅仅是要表明潘诺夫斯基如何再造了19世纪的传统方法或如何用比喻语言破坏了他自己的方法逻辑。我们需要追问的是,(1)在这个场景、其推论和所希望的图像学“科学”之间有什么障碍;这个场景为什么不利于这个目标,还有哪些场景能更有利于这个目标?这个问题最终将使我们回到潘诺夫斯基论视角的文章上来;(2)我们从潘诺夫斯基对见面礼的原始场面的自然选择中学到了什么?一种后现代图像学或(如我乐于称呼的)一种批判图像学怎样去重温这个场面?

批判图像学当然会注意到的一件事就是图像对数学语言的抵制。的确,后现代主义的平庸之处就在于它把所有语言都融入了形象和“类像”之中,后现代是镜像的符号大厅。如果传统图像学压抑了形象,那么后现代图像学就压抑了语言。这并不完全是深嵌于“图像学”语法之中的核心叙事的历史,“图像学”是一个破碎的概念,是形象与文本的缝合。一个必须先于另一个,一个必须控制、抵制、补充另一个。形象与文本的这种他性或变异不仅是类似结构的问题,仿佛形象刚好成了文本的“他者”。如丹尼尔·提法尼所表明的,这种变异的条件是通过现象学的反思、尤其是言说的自我与被看见的他者之间的关系来表达的。^①

于是,批判图像学使我们回到了人们在大街上沉默地相互问候的时刻,这是图像学科学的构成性比喻或“理论场景”——即我所说的“超图像”^②。对这个场景进行意识形态分析(我已经部分这样做了),将其当作资产阶级礼仪的寓言看待,这种资产阶级礼仪建立在“中世纪骑士制度的残余之上,那些武装的男人们常常摘下头盔以表示和平的用意”(第4页),这似乎太

^① Daniel Tiffany, "Cryptesthesia: Visions of the Other," *American Journal of Semiotics* 6; 2/3 (1989): pp. 209-219.

^② 见 *Iconology*, pp. 5-6, 158, 以及本书第2章中“元图像”的相关概念。

容易因此不能进行这样的分析。相反，我们要对一个不同场景——显然是意识形态的场景——进行图像学的分析。

这就是阿尔都塞描述的意识形态过程，“把具体的个体内推为具体的主体”^①。意识形态具有一种“认识（误认）的功能”，阿尔都塞举了几个“理论场景”为例（第 174 页）。第一个场景是：

举一个非常具体的例子。我们都有朋友，当他们敲门的时候，我们都隔着门问“谁呀？”，回答（因为“那很明显”）“是我。”而我们认出“那是‘他’或‘她’”。我们打开门，她确实在那儿。（第 172 页）

这个场景很快与另一个场景偶合——大街上的场景：

再举一个例子。当在大街上认出我们（以前的）熟人（重新相识）时，我们对他说“喂，朋友”向他表明我们认出他来了（并认识到他也认出我们来了），和他握手（日常生活中意识形态认识的一种物质礼仪实践——至少在法国是如此；其他地方有其他礼仪）。（第 172 页）

我们如何把这些场景拿来与潘诺夫斯基的场景做一比较“阅读”？首先，如阿尔都塞所说，这些场景细节稍多一些，更加“具体”——如引号很多。同样，这种社交相遇比较亲密和合乎情理——熟人、朋友、不同性别之间的相互问候，不是那种也可以在陌生人中进行的单向礼仪。阿尔都塞的场景是一个叙事或戏剧性相遇的前奏曲，是展开一次对话的开场白；它把视觉囊括起来而推崇盲目的口头交流——隔着门打招呼，大街上那不见其人但闻其声的“嘿，是你呀！”——“最常见的日常管理（或其他）招呼”（第 174 页）。潘诺夫斯基的场景纯粹是视觉的；没有语言交流，只有姿态，我们不指望在打招呼的熟人之间还有什么进一步的交流。潘诺夫斯基从来不脱帽表示回敬；他

^① Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)," in *Lenin and Philosophy* translated by Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127-186. 以下引文于文中标注页码。

缩进自己的感知和阐释活动的解剖学之中,即对视觉/阐释空间里的客体进行三维阐释。

这些是两种科学的构成性“理论场景”,潘诺夫斯基的形象(图像学)和阿尔都塞的(虚假)意识的科学(意识形态)。当然,这不是适当的对称。图像学是科学,意识形态应该是科学的客体。意识形态是一种理论客体,不是理论,是需要诊断的不好的症状。根据潘诺夫斯基所说,图像学是“诊断师”(第15页);(好的)症状是他用“综合性直觉”加以阐释的文化象征——在视觉认识和礼仪等原始场景中相遇的理论客体(其他人、绘画)。

现在我们来看看潘诺夫斯基的图像学与阿尔都塞的意识形态之间的认识场景(以对立干纯粹的比较),追问一个在另一个中的认识和“招呼”。图像学自以为是意识形态,即一个归化系统,用“有机统一”和“综合性直觉”抹去冲突和差异的同质化话语。意识形态自认为是图像学,一门假定的科学,而不仅仅是科学的客体。它只通过重新认识和承认其(词源的和历史的)作为“思想科学”的起源而发现了这一点,在这种“思想的科学”中,“思想”被解作形象——法国革命最早的鼓动家德斯图特·德·特拉西的“科学”。^①

因此,这种见面礼仪的要点不单是让图像学具有意识形态的或自我批评的意识,而是要让意识形态批判具有图像的意识。意识形态批判不可能作为超方法而简单地进入关于形象的讨论,或关于文本—形象差异的讨论。它干涉,而自身也屈服于其客体的干涉。所以我才称图像学的概念是批评的和辩证的。它并不停留在一个主语码之中,如历史、语言、精神、自然、存在或其他抽象原则的终极视野,而是让我们回归犯罪的场景,主体之间相互招呼——说的主体和看的主体之间或者意识形态论者和图像主义者之间相互招呼的场景。

我们从这种招呼中学到的是科学的诱惑,所谓的全景监视

^① 见我在《图像学》中关于法国鼓动家和意识形态史的讨论。

和对客体/他者(个体或形象)的掌控,就是深嵌于这些场景之中的“犯罪”。它不是直接呈现给我们的,那些比喻参与了或多或少传统的社会礼仪。要“看到”犯罪,我们需要把这些比喻从舞台上清除出去,检查这个舞台本身,检查这个视觉和认识空间,也就是使得这些比喻得以出现的基础。

呈现这个空旷的舞台,呈现所有可能的视觉空间文化的这个基础形象,恰恰是潘诺夫斯基论视角的文章的内容。^①如同迈克·波德罗所认为的,这篇文章就文艺复兴的视角提出了一个双重的(矛盾的)论点:首先,这个时期“没有独一无二的权威来组织空间关系的描画,这个视角只是一种特殊文化的组成部分,与其他文化内部的其他空间描画模式地位相同”;其次,它“为阐释其他建构提供了绝对视点”。^②视角是用来比喻我们所说的意识形态的形象,是伪装成普遍的、自然的语码的一个历史文化建构。这个“同质的无限空间”的连续体(第187页),以及由两极简化为视觉/图像空间中“主体”和“客体”的单一观点/没影点,为潘诺夫斯基的三维图像学提供了生产意义的结构或空间。因此,视角既是一个纯粹的症状,又是诊断的综合,使得阐释成为科学的阐释,也使症状成为可理解的了。^③在“图像研究与图像学”的结尾,潘诺夫斯基已经近乎于清楚地

① 潘诺夫斯基的文章最初以“Die Perspektive als ‘Symbolische Form’”为题发表在 *Aufsätze*, (1927) pp. 99—167.

② Podro, *The Critical Historians of Art*, p. 186. 以下引文均在文中标注页码。

③ 乔埃尔·施奈德强烈要求我们要注意这一点,认为波德罗“误解了潘诺夫斯基所做的含蓄的内外区别”。施奈德指出,“画家相信视角提供了一个‘绝对的视点’。但是,从20世纪新康德主义的艺术史观来理解视角就表明它对于我们没有什么特殊的自然索求。潘诺夫斯基认为后者是他对视角研究的贡献,而内部观点则是流行的粗浅的立场。”(与作者相对应)我同意说潘诺夫斯基相信画家的视角与图像学家的“视角”之间存在着这种差别,但我也认为潘诺夫斯基的实践,他选择的例子以及分析模式都破坏了这种差别。这不是说潘诺夫斯基认为图像视角,而且是字面意义上的图像视角是普遍的非历史的形式,而是说这个模式,及其所有的比喻和概念装备(表层—深度、三维度、表示观者与与被观者关系的“主客体”范式)都深嵌于康德认识论的修辞之中。

阐明了这一点：

正如中世纪不可能详细阐述现代的视角系统一样，这个系统的基础是认识到观者与客体之间固定的距离，从而使艺术家能够建构可见物体的全面而一致的形象；正如他们不可能提出历史这一现代思想一样，这个思想的基础是认识到在现在与过去之间存在着知识上的距离，从而使学者能够建构关于过去各个时期的全面而一致的概念。（第51页）

潘诺夫斯基的图像学把视角作为其历史/理论的客体之一，同时认为“现代的历史思想”是以视角系统为模式的。图像再现的历史结果证明只能在一种理论图像内部是可理解的，而这个理论图像本身又存在于那个历史“内部”。

阿尔都塞的意识形态观念中也有相同的阶段，当他走向“意识形态的形式结构”时，这个阶段便被揭示出来，他还告诉我们，意识形态的形式结构总是相同的（第177页）。阿尔都塞举的意识形态之普遍结构的例子（他说可以用许多其他结构来代替，如“伦理的、法律的、政治的、审美意识形态的等”）是“基督教的宗教意识形态”。他联想到神学的招呼或“作为主体的个体的内推”是由“独一无二的、中心的他者主体”，也就是上帝来实行的（第178页）。这种招呼中确立的关系是镜像与屈服或控制的关系：“因此上帝是主体，摩西和上帝的无数属民都是主体的内推对话者：他的镜像、他的反映。难道人不是按照上帝的形象创造的吗？”（第179页）因此，当个体的意识形态招呼发生时，这个阶段就像是一个镜像厅：

我们观察到所有意识形态的结构，以独一无二的绝对的主体为名的、作为主体的内推个体的结构，都是观看的，也就是镜像结构，而且是双重观看；这个镜像的复制是意识形态的构成因素，保证了意识形态的功能。这意味着一切意识形态都是有中心的，那个绝对的主体占据了中心这个独一无二的位置，在双重镜像联系中围绕这个中心把无

数的个体内推为属民，使这些属民服从于那个主体，让每个属民在那个主体中思考自己的形象……并保证这实际上对于他们和他都关系重大。（第180页）

应该注意的是，这正是阿尔都塞的意识形态“景观”让位于一种可能的“科学”之时，即关于“所有意识形态之形式结构”的总体论述。然而，很难忘掉把一种意识形态的科学理论置于神学模式之中的讽刺意义。当然，阿尔都塞身处这个模式之外；他从远处观看，如潘诺夫斯基可能会说的，为我们而将其置于视角之中。如果我们能够看到意识形态是一个镜像大厅，那么我们也许会打破那些镜子，从全能的主体那里把受压迫的属民拯救出来。我们有这个能力吗？这个“所有意识形态的形式结构”是否如潘诺夫斯基的视角一样也是一个独特的历史构成，将在生产关系、再生产和社会关系发生变化时而成为过去呢？或者，这是否（也像潘诺夫斯基的视角一样）是一个普遍的自然结构，将把所有社会形式、所有历史时代吸纳到它的范围之内呢？如果阿尔都塞采纳了第一个选择（作为特殊历史构型的模式），他就抛弃了对科学和普遍性的主张；基督教宗教意识形态的结构可以不必确切地复制成“伦理的、法律的、政治的、审美意识形态的等”。这个“等”可能包括与宗教相当不同的构型，而宗教意识形态本身也会随历史和文化的不同而变化。如果阿尔都塞采纳了第二个选择，坚持观者模式的普遍的、科学的一般性，那么，他就和潘诺夫斯基一样成了一个拥有意识形态但又不知情的图像学家。

我们如何上演潘诺夫斯基和阿尔都塞之间的招呼？那不仅仅是科学与历史之间的死胡同，不仅仅是意识形态与图像学的一个致命的镜像。法国的马克思主义哲学家和德国的康德艺术史学家除了在大街上相互脱帽致意外还能相互做什么吗？如阿尔都塞戏剧性地说明的，他们能不能在一道紧闭的门的内外相互“招呼”，期待着认可和承认，而不是对“日常生活中嫌疑犯”的误认？也许不会，除非我们绘制出他们占据的共同

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

Two

元图像

我担心形象。形象是事物的意义。就拿词的形象来说吧。它的内涵意义好比娇嫩柔软的皮肤在空气中激激闪光,像一个清澈气泡里的缤纷色彩。形象具有形象的内涵意义,即作为一个形象的多元性。形象经不起轻轻的打击,形象的毁灭就像它们的存在一样美妙,它们实际上是折磨的工具,炸破个体长了老茧的内容,感到有力的未加区别的情感,充满了渴望、不满和不朽。它们没有任何社会目的。

——E. L. 多克托罗,《丹尼尔书》

这是一篇关于图像的图像的文章——也就是说，指向自身或指向其他图像的图像，用来表明什么是图像的图像。^①确切地说这不是前所未有的话题。在现代主义美学及其各种后现代修正中，自我指涉是一个核心问题。在现代主义这方面，我们想到克立门·格林伯格的主张，即现代艺术旨在探讨和呈现其自身媒体的本质属性，或迈克尔·弗里德描写的现代绘画的自我指涉的“融会”和反戏剧性。^②在后现代主义这方面，我们想到瑟尔里·德·杜威的主张，即“艺术品是自我分析的”。这种自我分析不仅指向媒介，而且指向作品的确定性因素——其制度背景、历史立场，以及对观者的叙述。正如约翰·拉契曼所说：

说“艺术品是自我分析的”……就等于说它包含着它所经历的危机，它由突破或“顿悟”的时刻所连接，这要求一个人要追问自己是谁这个观念或自己是如何投身其中的。这等于说一件作品是由一些事件构成的，这些事件捕捉到了能证明自己身份的证据，并打开了能够回顾性重新阐释这个身份的各种其他可能性。^③

从一个足够包容性的视角来看，关于现代主义基本任务的这些说法看起来并不矛盾；就是说，弗里德所说的媒介可能包

① 感谢 Akeel Bilgrami, Arnold Davidson, Leonard Linsky 和 Joel Snyder 对本文的阅读和批评，即便不是全部赞同。我还想感谢米尔沃基的威斯康星大学 20 世纪研究中心，尤其是 Katherine Woodward, Herbert Blau 和 Jane Gallop，他们在本文的早期阶段围绕它展开了非凡的讨论。

② See Clement Greenberg's "Avant Garde and Kitsch" and "Towards a Newer Laocoon" in vol. 1, edited by John O'Brian, of *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1986 and 1993); and Michael Fried's "Art and Objecthood," *ArtForum* 5 (Summer 1967): 1223.

③ John Rajchman, from the forward to Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism*, translated by Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. xvi.

括所有那些确定性条件。^① 我在此想要说明的是，自我指涉是论述现代艺术的统一话题，而这些话题乍看起来似乎是根本互相对立的。对于参加过 1978 年惠特尼博物馆的“关于艺术的艺术”展览的人来说，这个观点没有什么出新之处，那次展览的范围从古代宝石到贾斯帕·约翰斯和安迪·沃霍尔或者应该读一下列奥·斯坦伯格的目录文章，他在文章中提出了“一切艺术都受到其他艺术的传染”这一观点。^②

然而，这不是一篇论述“关于艺术的艺术”的文章，而是讨论相关但却不同的一个话题，即“关于图像的图像”。我想要至少暂时地把图像的自我指涉问题与现代和后现代美学的论战区别开来，这些论战的目的是要确定 20 世纪艺术中的“真品”、“优秀作品”或“有影响的作品”，把这个问题重新置于一个相当不同的语境之中。我们可以称这个语境是对图像和形象的“普通语言”观，把再现当作本族语现象来处理。这个语境的学科名称是“图像学”，关于一般的形象领域及其与话语的关系的研究。关于现代艺术的争论不必在这个语境中消失或失去身份。我希望其主要问题将通过与关于图像自我指涉的叙述相并置而得以澄清。图像的自我指涉开始于艺术制度之外，贯穿关于现代主义的全部争论。

本文没有走的另一条路将把我们引向关于逻辑中自我指涉的丰富文献和语言哲学。这个方法将把我们引向关于“元语言”的整个问题，引向试图反映一级话语的二级话语。它将把

^① 我认为这是斯坦利·卡威尔在分析媒体这个概念时提出的观点，见 *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980).

^② Jean Lipman and Richard Marshall, *Art About Art*, introduction by Leo Steinberg (New York: Dutton, 1976), p. 9.

我们引入关于自我指涉、循环和悖论的难解的哲学文献。^①最重要的是,它将分析以“我”和“这”为特点整个类型的言语表达,分析直接论证、索引和所谓的“转换词”的使用以确立对媒介和语言使用者的指涉——尤其是自我指涉。^②但这是一篇论关于图像的图像的文章,而不是论关于词语的词语的文章。其目的不是从艺术或语言衍生一个图像自我指涉的模式,而是看看图像是否提供了自己的元语言。我想要验证的概念是:图像也许能够反映自身,能够提供二级话语,告诉我们——至少向我们展示——有关图像的东西。因此,我的方法步骤是图像再现的语言再现(ekphrastic)。^③就是说,我只想忠实地描写

① Jon Barwise and John Etchemendy 论述这个话题的重要著作的索引: *The Liar: An Essay on Truth and Circularity* (New York: Oxford University Press, 1989), 非常恰当地展示了自我指涉的语义问题与圆的几何图形。如果你查找“自我指涉”这个词,有人会告诉你“看循环论证”。当你去找“循环论证”时,有人告诉你“查自我指涉”。然而,就我所知,没有人能够表明在自我指涉与悖论之间存在一种必然关系。感谢 Leonardo Linsky 就这个主题给一个非常愚蠢的学生的辅导。

② Elizabeth Anscombe, “The First Person,” in *Mind and Language*, edited by Samuel Guttenplan (New York: Oxford University Press, 1975), pp. 45—65. 关于以语言开头的图像自我指涉的普通语言叙述会以语言中两个独特的自我指涉形式开始: (1) 元语言,关于词语的词语,用指自身的句子,关于命题的命题; (2) 用语言的表达方式指称这些表达方式的生产者,用词语指这些词语的原始代理者,一个语段的“第一人称”或“我”。我们可以认为这是“这”与“我”之间的区别,这些“转换词”或索引的意义根据语境的不同而发生根本的变化:“这”只意指与特定语境的关系;“我”只意指与语段语境的关系。认为这些表达方式是相同意义上的“指涉”是错误的吗?“我”真的“指”说话者吗?说谎者悖论的两个版本表明这两种形式的自我指涉的局限性:“引号中的句子是假的”和“我总是撒谎”。第一个陈述中的自我指涉采取元语言的形式;指这个句子,它自己作为语言之片的自身存在。第二个表达中所指的“自我”是这个表达的生产者,是说话者。这就好比展示物“自身”的东西与展示人“自身”的东西之间的区别,展示展示的行为与展示展示者之间的区别。我们可以通过想象两幅图画来描画这两种形式的自我指涉,一个是侧面指向自身的坐着的人,另一个是直面我们的人。第一幅画说“她在哪儿”;第二幅说“我在这儿”。Meyer Schapiro 描画了这两幅正面/侧面的形象,见 *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (Hague: Mouton, 1973), pp. 38—39.

③ 详见第5章,“视觉再现之语言再现与他者”。

似乎以不同方式自我指涉的一系列图画。这便将“元图像”概念内涵的整个主张提出一些明显的问题,从表面看来,这个概念是要建立关于图像的二级话语而不诉诸于语言,不依靠图像再现之语言再现。但这是一篇论述关于图像的图像的文章;这不是用图像写的文章,而是用词语写的文章。我将在结论中讨论“关于图像的词语”问题(以及元图像所代表的词语)。同时,我不认为这些词语摆脱了特殊知识或阐释或理论,也不认为它们与艺术和语言中自我指涉的相关问题无关。我不认为图像具有重要的艺术意义或深刻的哲学意义,它们只是被呈现出来以表明图像如何反映自身。因此,每个例子都是一个样本,都应探讨它就自身说了什么,就其他元图像暗示了什么。

图像自身

绘画的“精神分析学”的一个重要组成部分是由
绘画本身进行的。

——斐尔里·德·杜威,《图像唯名论》

一位身穿常礼服的非常普通的绅士在画一幅画(图1)。他快画完了;可用的空间几乎已被填满,除了作画者自己的身体,画面已无其他去处,因为这个人就在画面上,站在他所画的螺旋的中央。螺旋的外围是一片乡村景色:树木、一片云、山顶和一间小屋。这位绅士主导了这片景色;他高高在上,仿佛旋风中俯瞰自己的造物的天神。但他对一切无动于衷,他的注意力(如果有的话)集中在他所画的那条线笔尖触及的那一点上,或者是指向内心,被下垂的眼睑和麻木的嘴巴覆盖着。他安详静谧,身体稍微前倾,暗示出身体部位的均衡。他的世界中的每一样,包括他自己,都是他本人创造的。甚至签名、标题和底

部的出处(ST 1964 New World New Yorker)都出自他的手笔。^①

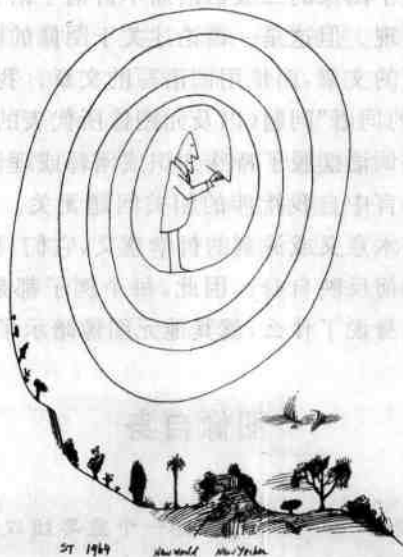


图1 索尔·斯坦伯格:《螺旋》(1964),源自斯坦伯格的新世界系列。斯坦伯格画;©1963,纽约客杂志有限公司,1991年。

这是对这幅画的虚构。如果将其看作事实,看作一个真实事件的踪迹,看作索尔·斯坦伯格的作画行为,那我们就必须从相反的方向解读画中的叙事,时间线索就将从内向外、从中心到边缘了。我们看到他在一张空白的纸页的中心开始画一个人,画那个人手中拿着的笔,画从笔端向外扩展的螺旋线直到它充满了这页纸,然后再修饰一下外围,画上大地景色,写上签名、题目和画的目的地。按顺时针阅读,这幅画可看作是人们熟悉的现代绘画史的一个寓言,它开始于对外部世界的再现,

^① 斯坦伯格这幅画的实际名称是《螺旋》,但首次发表在《纽约客》上时题目是《新世界》。这个题目确立了这幅画的地位,成为以艺术家即世界创造者为题的一系列作品的典范。

逐渐走向纯粹的抽象。按逆时针阅读,这幅画展示了另一个历史,从人像到抽象到大地景色再到底部的书写——最后到达位于画面边缘之外的一个“新世界”。

索尔·斯坦伯格将此描写为“一幅令人胆寒的画”,它“越来越窄”,就好像“靠自己的本质过活的艺术家的生命一样。他成了那条线,最后,当螺旋封闭时,他变成了自然”。^① 斯坦伯格说的是艺术家对这幅画的理解,是来自内部的解读。他认为这是描画自反艺术中的危险的一幅恐怖的、崇高的形象。但对这幅画还有另一个看法,即来自外部的看法。从这个角度看,这幅画不是“艺术”,而是《纽约客》的卡通;它不崇高而滑稽可笑。这种观点注意到这不是一幅艺术家肖像,不是对平地地创造了一个世界的个人的表达,而是一个资产阶级绅士在画板上乱涂一气。这当然不是现代波西米亚艺术家的原型。它更像是这幅画的观者的形象,也许是一个“纽约客”,《纽约客》的平常读者,享受闲暇时光的舒适、富有、彬彬有礼的生意人。如果马蒂斯为疲惫的生意人创造了一种艺术,那么斯坦伯格就似乎向我们展示了疲惫的生意人的艺术。题目指的“新世界”不是自治的、异化的艺术家的抽象世界,而是我们的世界(如字幕所显示的是“美国”或“1964年”),一个不仅由图像所再现的世界,而实际上是由图像制造所构成并得以存在的世界。它完美地描画了我所说的后现代文化中的“图像转向”,即我们生活在一个形象的世界里,用德里达的话说,在这个世界上图像之外一无所有。^②

这个外部观点最终将与斯坦伯格的内部观点一样可怕。我们观者可以通过与那个人像区别开来而保护自身(并不是每一个人都是身穿常礼服的白人男性),或从那个时代走出来(我们可以说“1964年”的“新世界”,那幅画的日期,而不是我们的1993年的世界)。但这两种辩护都不堪一击,只要认识到这幅

^① 转引自 Harold Rosenberg's text for the Whitney Museum catalog, Saul Steinberg (New York: Knopf, 1978), p. 19.

^② 详见第1章“图像转向”。

画向我们延伸的方式,向我们提出主张的方式的话。“我”作为观者可能不是小康的资产阶级,但这个“我”知道他或她生活在一个由生意所控制的世界里。由图像所组成的“新世界”在20世纪末也许是人们耳熟能详的消息了,它已是后现代主义的陈词滥调,但它仍然是我们的世界。在资本主义取得最后胜利、全球形象和类像文化的后冷战时代里,这幅画给人一种预言现实主义的感觉。斯坦伯格的画是元图像,一个自我指涉的形象;那是“关于自身”的相当严格正规的一幅画。但这并不妨碍它被解释为许多其他事物,从质疑决定一幅画的意义和构成所指“自我”的基本指涉问题,到自我指涉的结构。

这幅元图像质疑的最明显的东西也许是“内外”的结构,一级和二级再现,“元一”的整个概念都是以此为基础的。由各个嵌套的、向心的空间和层面构成一个形象,以此来稳定元图像或任何二级话语,并将其彻底与它所描绘的一级的客体语言区别开来。因此,大多数元图像都描绘画中画,而那不过是许多被再现的客体中的一个。甚至复制其画面形象的画中画(深渊效果)在理论上也能使其层面、界限和画框相互区别。比方说这样一幅画,画面上的一个人在画一个正在画画的人,这个画画的人在画一个正在画画的人,这个人在画……以此类推。这种类像、复制、重复的无限回归并未模糊层面之间的界限,除非在没影点上;你有的只是 n 个嵌套的再现层面,每一个层面都清楚地标明是另一个内部的外部。斯坦伯格的画有意再现和僭越这种界限分明的“嵌套”结构。螺旋的形式创建了一种内外结构,它是连续的,没有断裂、分界或复制。这是严格或正规意义上的元图像,一幅关于自身的图画,一幅援指自身创造的图画,然而又是一幅消解内外再现界限的图画,而这个内外界限正是元图像结构所依赖的基础。^①

^① 关于斯坦伯格绘画中的“再现的再现”的反思,详见 Roland Barthes, *All Except You* (Galerie Maeght, 1983).

这是一次破坏行动,被一种清晰的话语所隐藏,而且隐藏在这个话语之内,一个特洛伊木马,一个全景虚构,用清晰度把一种他性插入我们的“认识型”中。

——米歇尔·德·塞都,《异性》

阿兰在《纽约客》(1955)上发表的著名卡通(图2)是一幅元图像,但它指的不是自身而是一类图画,一般认为这类图画与阿兰的卡通截然不同。阿兰在画中向我们展示了一个班的埃及学生在“写生”,他们正在为一个裸体模特儿的画像。她站在那里,僵直、平板,非常类似于我们在埃及绘画中发现的那种僵直、平板的人像。斯坦伯格笔下的艺术家——绅士双眼紧闭,是对现代主义的“全神贯注”的一种戏仿,对比之下,阿兰笔下的艺术家显然遇到了再现可视世界的传统问题。如果斯坦伯格向我们表明了深嵌于后现代反叙事之内的现代主义的艺术史叙事,那么阿兰所描述的艺术史的古典叙事就代表了视觉再现从古代到当代的进步。



图2 阿兰:“埃及写生课”。阿兰画;@1955,纽约客杂志有限公司,1983年。

厄恩斯特·冈布里希把这幅画用作《艺术与幻觉》的开篇例子,认为它提供了解决艺术史上“风格之谜”的钥匙,这个令人迷惑的事实是,描绘世界的方式在不同时间和不同地点均有不同。^① 冈布里希用“埃及”比喻这种差异的最激进形式:它代表了历史和种族的他性,代表了静止、刻板和重复的东方艺术,代表了“希腊革命”把能动进步的“图式和修正”带入视觉再现发展之中之前的艺术的“前历史”。对冈布里希来说,阿兰的卡通“暗示了他们[埃及人]以不同的方式感知自然”(第3页),甚或从更根本的角度看,他们根本没有看到自然,而只是拷贝了他们已知的相同公式:“我们常常回顾埃及人,”冈布里希说,“以及他们在图画中再现已知而非所见的一切的方法。”(第394页)

冈布里希对阿兰卡通的解读很有趣,如果仅仅因为它并没有看到这幅卡通为什么有趣,更没有阐述这幅画的细节的话。人们几乎禁不住要说他把他的“埃及”图式或定型带到了画面上,只看到了他想要看到的東西。冈布里希的解读中存在的最明显的问题在于他认为这幅卡通表明了埃及人“以不同的方式感知自然”。事实上,卡通的全部意义是要说明埃及的这些学艺术的学生们根本没有什么“不同”,而是与现代西方学艺术的学生一样在学习传统的静物画。他们用拇指把“模特儿放在视角内”和确定比例,而他们所生产的画作非常忠实地复制了模特儿的轮廓。他们画着所看到的東西,不是什么“定型”或概念图式。我认为,这幅卡通画的有趣之处并不在于古埃及人多么怪异、异化,与我们有多么不同(如我们所期待的那样),而在于他们被表现为与我们没什么两样(与所有的期待完全相反)。^②

这幅卡通画的主旨也可以通过追问究竟对谁开玩笑而得到进一步澄清。我认为,冈布里希以为这幅卡通画是在嘲笑目

^① Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1960), p. 2. 以下引文均在文中标注页码。

^② 感谢 Joel Snyder 向我解释了这个笑话。

光短浅的埃及人，他们看不到（更不用说描画）自然，因为他们落入了传统的窠臼。从这个观点出发，所有埃及艺术和艺术家都“相似”，都具有相关性。在冈布里希看来，他者的艺术对于我们仍然是相关的，因为它是图像进步史的“开端”，必须要被重复，就好比儿童必须先要画基本形状，然后才开始根据视觉现实纠正这些形状一样。如冈布里希所说：“我们当中的‘埃及人’可能被压抑，但他决不会被打败。”（第395页）换个角度来解释，我们则成了嘲笑的对象，我们这些现代观者期待着一幅异类的图画，以异样的方式做成，然后意识到这才是作画的方式。我们投射在埃及人身上的固定的“相同性”实际上反映了我们自己的传统；我们在“静物画”中对自然进行“能动”和“进步”的探讨，在阿兰笔下却被揭示为深受共性和重复的羁绊，与埃及人的绘画没什么两样。

然而，我不是说这第二种解读是“对的”，而冈布里希的解读是“错的。”在真正的意义上，第二种解读取决于第一种：正是人们期待的对差异的洞见开始了令人气馁的对共性的揭示，仿佛过快地发现了波兰幽默的秘诀——适时性——一样。看来冈布里希的解读就是阿兰卡通画的幽默所必需的配角或挡箭牌。对阿兰的这两种解读，与对斯坦伯格的“新世界”的两种解读一样，处于一种辩证关系当中，所谓辩证关系，我说的是它们相互矛盾，相互对立，然而又相互需要，相互赋予活力。无论这些卡通画相当于什么，是总体还是元图像，都不可能归结为一种或另一种解读，而只能在二者之间的论争或对话中构成。

辩证的形象

含混性是辩证法的图像形象，是被看作静止的辩证法的规律。

——瓦尔特·本雅明，《反思》

下面我想要考虑一类图像，其基本功能是展示矛盾的或截

然不同的解读在同一个形象中的共存,这个现象有时被称作“多元稳定性”。^① 含混的绘画和图式,如奈克尔立方体(图4)、“双十字架”(图5)和“我妻子或我岳母”(图6),以及经典的“鸭—兔”(图3),都是人们在19世纪末以来的视觉心理学教科书上经常看到的特征。多元稳定的形象也是对所谓“原始艺术”所做的人类学研究中的主要特征。面具、盾牌、建筑装饰和仪式用品往往都展示了连接人与动物、侧面和正面或面目与生殖器的视觉悖论。这些形象的 fort-da 或 peek-a-boo(躲猫猫)效果有时与“野性思维”、过路仪式以及“阈限”或过门的经验有关,在这些经验中,时间和空间,图案与底色,主体与客体都在进行一场无休止的“看与看见”的游戏。^②



Do you see a duck or a rabbit, or either? (From *Harper's Weekly*, originally in *Fliegende Blätter*.)

图3 约瑟夫·加斯特罗：“鸭—兔”，源自《心理学中的事实和寓言》(纽约：休夫顿·米夫林出版社，1900年)。

^① See Tsili Doleve-Gandelman and Claude Gandelman, “The Metastability of Primitive Artefacts,” *Semiotica* 75, no. 3/4 (1989): pp. 191–213.

^② 关于“分裂的再现”，见 Claude Lévi-Strauss, *The Way of Masks* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), and Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Dover, 1955); 关于 fort-da 游戏，见 Sigmund Freud, “Beyond the Pleasure Principle,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 18, p. 271; 关于使用多元稳定的形象唤起“阈限”或“过门”经验，见 Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (London: Routledge, 1960).

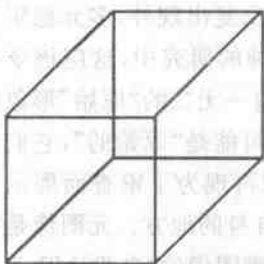


图4 奈克尔立方体。

图5 “双十字”，自维特根斯坦《哲学研究》(Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1958)。

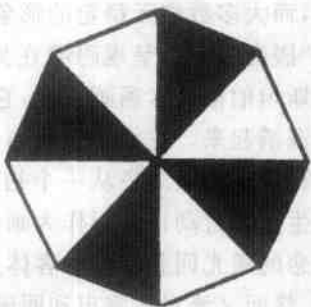


图6 《我的妻子与岳母》，重印自诺玛·谢德曼的《普通心理学实验》(Chicago: University of Chicago Press, 1939)。



MY WIFE AND MY MOTHER-IN-LAW

鲍林认为这幅卡通画是最好的智力画谜，因为两个人像没有优劣之分。(自《美国心理学杂志》XLII[1930], 444-445。)

除了在所有时代的艺术实践中反复出现外,多元稳定形象也出现在关于“野人”和“现代人”精神的研究中,这应该令我们怀疑把这些形象看作人类学意义上独一无二的“原始”形象的说法。然而,它们在相当不同的意义上可能是“原始的”,它们的功能是反映图像的基本性质,以及图像再现为了审查而展示自身而不是为清晰再现别的东西而抹掉自身的部分。元图像是为了认识自身而展示自身的图像;它们呈现图像的“自我认识。”

从规范的清晰角度来看,斯坦伯格和阿兰的卡通是元图像,而大多数多元稳定的形象却不是。多元稳定的形象展示的是“嵌套”现象,呈现隐藏在另一个形象中的一个形象。但是,与斯坦伯格的卡通画一样,它们也易于把一级和二级再现的界限混淆起来。它们不援指自身,也不援指某一类图像,而利用一种单一的格式塔从一个指涉转换到另一个。其指涉的含混性生产了自动指涉对作为画的画的一种次要影响,吸引观者以迷恋的眼光回到神秘的客体上来,这个客体的身份似乎如此易变,然而又绝对地突出和明确。

如果自我指涉是由多元形象引出的,那么,它与观者自我的关系就与元图像本身的关系一样重要。我们可以把多元稳定的形象当作推演自我认识的手段,是观者的一种镜像,或像罗夏测验一样成为自我投射的屏幕。观者的身份可能出现在与特殊的文化定型的对话之中——如阿兰的“埃及人”或斯坦伯格的“绅士”——携带着一整套清晰的意识形态联想。它或可置身于像观者的身体的一样简单(和显然中立)的位置。奈克尔立方体的多元稳定的面(见图4)可以通过想象向上观看和向下观看而显示出来。如果多元稳定的形象总是问“我是什么”或“我看起来怎样”这样的问题,那么回答则取决于观者是否提出相同的问题。

这些问题和回答——观者与元图像的对话——并不发生在历史外部被解体的领域里,而深嵌于特殊的话语、学科和知识领域中。元图像可以用作文化实践中的仪式客体,或在人类学研究中用做例子和插图;它们可以出现在像《纽约客》或《飞

叶》这样的中产阶级文人的消遣读物中，或在哲学和心理学论著中用作插图。最明显的也许是它们跨越通俗话语与职业话语界限的能力。元图像是一件可移动的文化机器，可以起到作为插图的边缘作用，也可以发挥作为一种总体形象的核心作用，后一种我称为囊括整个知识型的“超图像”，一种知识理论。^①冈布里希用阿兰的“埃及生活类型”总结了他关于图像再现史的整个论证，将其置于其著作的开头和结尾。潘诺夫斯基和阿尔都塞用打招呼的民间礼仪开拓和体现了图像学和意识形态的科学。诸如暗箱、白板和柏拉图的洞穴等话语超图像都体现了视觉再现技术要在自我及其认识（关于自我、他者和本身的理论中）占据核心位置的倾向。它们不仅是认识论模式，也是伦理的、政治的和美学的“组装”，这些组装能使我们观察观者。^②就其最有力的形式看，它们不仅是用来说明理论的；它们在图绘理论。

维特根斯坦对这些理论图像表示担心。他能从教学法的角度看到它们的价值：一个具体的视觉模式的“优点”是“可以一览无余，熟记在心的”。^③然而，这个“优点”从另一个角度看也是不利因素。这也许太容易因此不能尽“览”超图像，可能是在瘫痪中“熟记在心”的一个误导的类比，一个欺骗性的隐喻：“一幅图画俘获了我们，我们无法挣脱它。”^④维特根斯坦不时地提到建立一门“赤裸的理论”的可能性，可以“用句子或等式表达”，可以解除“装饰纯理论”的“模式”或“象征主义”，使我们能够图绘它。

① See *Iconology*, pp. 5-6, 158.

② Jonathan Crary's *Techniques of the Observer* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990) 讨论了暗箱作为机器、隐喻和文化组装在 18 和 19 世纪光学和光学—生理学中的命运。见我在第 1 章中对克拉里的批判。

③ Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (New York: Harper, 1958), p. 6.

④ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953).

然而,维特根斯坦自己则诉诸赤裸的和遮盖的身体的比喻,说明要走出图像之外是不可能的,除非进入另一个图像。我怀疑维特根斯坦之所以执迷于鸭—兔这幅画,因为在现代心理学中它可能是最著名的一幅多元稳定的元图像,可能由于他对某些形象的固定话语感到焦虑,尤其是精神的图像、精神中的图像、视觉类比等。鸭—兔这幅画有两个优点:(1)它是一个软弱或边缘的超图像,它并不是精神的模式,而是吸引精神的一个策略或诱饵,即把精神从隐蔽处中吸引出来;(2)其主要“效果”与“一览无余、熟记在心”的形象的稳定性不相符合。那幅鸭—兔是维特根斯坦理想的超图像,因为它不能说明什么(而总是有待于被说明),如果它有什么“学说”或信息,那也只能是一眼就能看见的抵制稳定阐释的象征。维特根斯坦在《哲学探讨》中自己画了一幅鸭—兔(图7),消除了有利于“一览无余”的一切现实主义特征(颜色的层次变化和造型),把形象简化为一个图式化的最小化的抽象,使之看起来既不是鸭也不是兔。

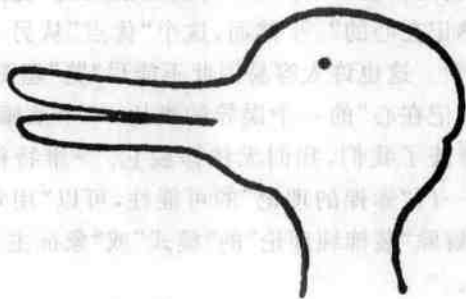


图7 维特根斯坦的“鸭—兔”,《哲学研究》(Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1958)。

总有一天会有人书写鸭—兔的历史,将从19世纪德国的一份幽默杂志,即弗洛伊德最喜欢的杂志,追溯到它在格式塔和美国认知心理学中的长期驻足,从它在冈布里希的《艺术与幻觉》中扮演的经典和稳定角色到它在杰克逊·波洛克绘画中的突然出现,再到《哲学探讨》中对它的神化。维特根斯坦使用

鸭一兔的直接目的似乎是否定的：各种心理学都用观者的精神图绘来解释这幅鸭一兔图，而维特根斯坦的形象则是用来质疑这些解释的。约瑟夫·加斯特罗的《心理学中的事实与寓言》最先从科学的角度解释了这幅画，对他来说，观者的模式显然是以照相为基础的：“眼睛可以比作照相的相机，眼睑是镜头盖，虹膜是快门，晶状体是镜头，还有感光板——视网膜。”^①不久眼睛的模式就产生出熟悉的精神模式：“开发出来的图像堆积起来，就如同照相馆里的底片，又如精神仓库里的文件格。”鸭一兔以及普遍的多元稳定形象揭示了“心眼”的在场，它在这个库房里徘徊，阐释图像，看到了图像的不同方面。身体的眼睛仅只传达信息：“视网膜上的形象并不变化”（第282页），而观者的身份，他与其他观者的差别，都被定位在心眼那里：“身体的眼睛看到相似的东西，而……心眼反映自己的个性”（第277页）。^②一看到鸭，我的心眼就把鸭一兔解释为鸭；一看到兔，我的心眼就把鸭一兔解释为兔。

很容易看出这个解释为何什么也没解释。索尔·斯坦伯格用他那幅绝妙的卡通画向我们展示了一幅荒诞的画面，商人的脑袋里有一只受惊吓的兔子，正在透过眼睛的窗口向外张望（图8）。这是把加斯特罗所说的心眼中的观者的“身份”观念加以文学化：如果观者看到了兔子，那并不意味着他的头脑中有兔子的图像，而意味着那里确实有一只兔子在寻找同类。维特根斯坦沉不住气了，烦透了这寓言。他不断提醒读者不要以为看是根据“内在机制”进行的（“‘内在图像’这个概念是误导的，因为这个概念用‘外在’图像作为模式”[《哲学探讨》，第196页]）。他把对依靠内在视觉机制的观看的探讨转向了我

^① Joseph Jastrow, *Fact and Fable in Psychology* (New York: Houghton-Mifflin, 1900), p. 276. 以下引文均在文中标注页码。维特根斯坦引用加斯特罗作为《哲学探讨》中鸭一兔画的出处。

^② 感谢卢思·雷斯帮助提供了与维特根斯坦有关的关于身份和观者的心理学文献。见她的文章“Mead's Voices: Imitation as Foundation, or the Struggle Against Mimesis,” *Critical Inquiry* 19:2 (Winter 1993): pp. 277-307.

们称作“视觉的语法”的观察上来，这是在诸如阐释、描写性报告和视觉经验激发的感叹中使用的语言游戏。他把“发现一种体”的经验与字幕的应用相比，或把文本标签与书的插图相比（第193页），并用视觉和语言的相互作用取代了“心眼”与“身眼”的逻辑关联。这并不意味着他用“内在言语”或写作替代了心眼的模式。问题恰恰是要铲平探究的领域，用不同语码和传统之间复杂交叉的表面描写代替解释表面效果的深刻的内在原因模式。我们不是要窥见自己的内心世界去发现一个机械的解释，而是要自问，我们对“我看到一只兔子”，或“现在我看到一只鸭子”，或“那是鸭一兔”，或“一只兔子！”，这些表达方式能做出哪些不同的解释。

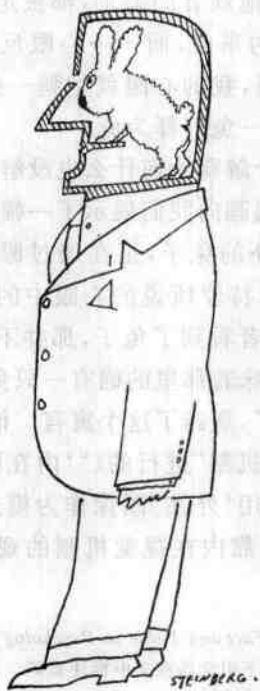


图8 索尔·斯坦伯格：《兔子》，斯坦伯格画；@1958，纽约客杂志有限公司，1986年。

甚至人们熟悉的鸭一兔的否定“教条”，即“我们不能同时体验对这个图像的选择性阅读”（第5页），也受到了维特根斯坦的消解。我们实际上把它体验为一个合成的、综合的图像：“我可以‘那是鸭一兔’……那是鸭一兔的回答再次成了对一种感知的报告。”（第195页）任何人花费数小时通读《飞叶》中的这个图像都会知道维特根斯坦是对的，都知道这次探索不是为了了一只鸭子，也不是为了一只兔子，而是为了一种奇异的杂交，它什么都不像，它就是它自己。^① 维特根斯坦用这个奇异的混血儿让我们明白“我们从看见的迷惑中发现了一些东西，因为我们没有足够地发现看见迷惑的整个经过”。鸭一兔不简单是以稳定的、普通的视觉经验为背景的一个谜，而如斯坦伯格的“新世界”一样，是“整个经过”的一个图像。

维特根斯坦把鸭一兔从心理学的驯服和精神的照相模式中解放出来，为其恢复了“野性”。重现那种野性的另一个方法就是回归《飞叶》中的那些“飞的叶子”，找到鸭一兔的原始居所（见图9、图10）。那里，我们看到的是一片符号的森林，一片异质的形象—文本的田野，人和动物以卡通和逸事的形式在那里自由地交往。在这个世界上，鸭一兔并不孤独，它在文本上与之前的一个动物寓言相并列，在图像上与这个故事的插图相并列，尤其并列于叙述场景中正在偷听的一对大笑的兔子。故事的名字叫《鹰窝里的熊》，译自《狩猎者的拉丁语》的荒诞语言，该书讲述了不同动物相互适应、“友好”相处的能力。在鹰窝里发现那只小肥熊的猎人编造了这个故事。故事中的小鹰们同意与小肥熊一起住，让它吃鹰妈妈叼来的食物，只要他答应不吃掉它们。这种现实政治延续下来，直至猎人来到，它们全都被杀了。



^① 关于这个“杂交”图像与黑白混血儿形象的关系，见本书第63页注释^②。感谢我的助研员 John O'Brien 对黑白混血儿的调查。

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

图9 鸭—兔, 细节源自《飞叶》(1892)。

Der Wäz im Wäzberch.
(Nach dem Jäger-Gesellschaft.)



„Wo die Wäz im Wäzberch? Hab den wäz Sie sich gelien und geliehien haben?“
„Gäzberch!“, entgegnet der Wäz mit aller Heucheltude. „Die Wäzliche
Wing überhiep angeländ, aber Sie ih mehr und harme die Wäzung ich einoh!“
Wäz hand der Wäzberch Wäz, aber der Wäz erahle mit erahle Wäzner wäz:

„Der alle Wäz seit den jung Wäzner, die in einem unermühten Wäzner sich auf
einer kumelren Wäzung herkommen. Wäz heri unglück zu liden und mit in die Wäz
zu schone, ih ihm unglück. Er nach alle den jüngeren kein Wäz und bringe die letzen
Jungen zum Wäzberch. Stanz ihm aber zu löden, legt er ihu Lebensin in's Wäz und bring
voh mehr lart, um den zweiten Wäzner zu liden. Der junge Wäz, nachdem er sich von
einem Schreden erhol, bringe die Wäznerheit der alten Wäzner, um den jungen Wäzner zu
imponten, indem er einen heilichen freit. Wäz er den alten Wäzner, diehmal ohne Wäz,
widerkommen lide, verloh der junge Wäz sich in eine Wäznerheit: der alte Wäzner wird wäzner.
Wäz Jünger liden wäznerheit der Wäzner gefreien und unglück sich um, daß Sie noch Wäzner
haben. Da er nicht bis ihm jähren liden, entgegnet ihm der Wäzberch der Wäzner, den Sie

Der Wäz im Wäzberch 147

Wäz gefreien liden, und selbst macht
er sich wieder auf, um Wäzner zu liden.
Wäzberch lide sich auch viele wieder der
junge Wäz wäznerheit liden, und so
lart er, daß er jeden Tag Wäzner und
gräze macht, während die jungen Wäzner,
aber deren Wäznerheit sich der Wäz nicht
genug wäznerheit liden, in der Wäz
wäznerheit sich jährenheit. Die jungen
Wäzner lidenheit sich, von dem Wäzner
gefrenen zu werden, und lidenheit ihm
dazum in ihrem Wäzner, wenn die den
Wäzner zu wäznerheit: der Wäz aber lide
nicht ein, daß für ihn ein Wäznerheit
und dem Wäznerheit unglück lide und
hoh, wenn er die jungen Wäzner einen
von den anderen wäznerheit wäznerheit, der
Wäzner, er wäznerheit und keine Wäznerheit
wäznerheit wäznerheit. Wäznerheit wäznerheit
den Wäzner und den jungen Wäzner eine
Wäznerheit wäznerheit, der die lange
wäznerheit, bis ih einer Wäznerheit, nachdem
ih den alten Wäzner mit einer Wäznerheit
Wäznerheit gelidert, daß Wäznerheit
wäznerheit und der den jährenheit wäznerheit
jungen den letzten Wäzner in Wäznerheit
und erahle. Wäznerheit Sie, meine
Wäznerheit, in lart er gehen.“

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Wäznerheit.

Wäznerheit ist lart er gehen
Er wäznerheit er lart er gehen
Wäznerheit er Wäznerheit er Wäznerheit
Wäznerheit lart er gehen und lart er gehen.
Wäznerheit Wäznerheit, Wäznerheit er Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit

Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit

Wäznerheit.

Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit
Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit Wäznerheit

图10 鸭—兔, 重印自《飞叶》(1892)。

因此,鸭一兔的“故居”是动物寓言和动物卡通世界,那里充斥着有关再现、现象和身份的问题(《飞叶》在提出这个问题的前一页上有一幅图,上面画着一个怀疑的观者把他的头伸进了一头彩色的狮子的嘴里)。鸭一兔的特殊位置也许是偶然放置的,纯属外行编辑的心血来潮,但它也许是给“熊—鹰”故事的一个图像答案——一种后记或书后署名。没有这样一个语境,很难领会图像提出的问题的要点:哪些动物最相像?当然,兔子和鸭子并不相像,和熊和鹰一样,它们只不过被“嵌套”在一起——就是说,用同一个格式塔定位、想象和绘制,一个是叙事再现或寓言,另一个是含义模糊的图像。^① 鸭一兔有关差异和相似性,是名称和身份的互换——即视觉领域里的隐喻性:通过把人的眼睛与动物的眼睛相并置而使人的眼睛达到了自我认识,动物的眼睛被描画成静止的中心,互换身份的浪潮接连不断地从那里流过。^②

我希望这三个形象,鸭一兔、阿兰的卡通画和斯坦伯格的“新世界”,能粗略绘制出图像的基本类型,以三种不同形式的图像自我指涉为例示。斯坦伯格的“新世界”例示了严格或规范性的自我指涉,是再现自身的图像,同时创造了一个指涉圆或深渊。阿兰的卡通画总体来看是自我指涉;它例示了再现某一类图像的图像,关于图像的图像(比较:工作室、画室、艺术馆、博物馆和收藏家的陈列图像)。最后,鸭一兔涉及话语或语境的自我指涉,其折射性取决于它能否介入对视觉再现本性的反映。理论上,这意味着任何图画,任何可视的标记,不管多么简

① 在原始语境中,兔子似乎是主导,是我们最先看到的图像,它的名字最先出现。在与故事一起出现的讲故事的人和听众的画面,它与其他相邻的兔子相似。事实上,那些兔子被放在了猎人的核心圆之外。把鸭一兔放在故事的结尾含有关于猎者和被猎者的一个寓意。如果被当作鹰和熊的故事表示友好相处的逻辑,即羽毛和皮毛捕食者之间的相互恐惧和尊敬,那么,鸭一兔就把这个寓意移植到被捕食动物的领域,一次相互掩盖的联合,其中,鸭子和兔子都伪装起来了。这种相互伪装其实徒劳无益(鸭子和兔子都是猎人和捕食动物的“战利品”),这使这个笑话更具深意。

② 关于作为图像客体和观者的动物,详见第10章,“幻觉:观看动物观看”。

单,从奈克尔立方体到阿佩莱斯用作签名的一个笔画,都能成为元图像。换言之,图像的自我指涉不完全是区别某些图像的形式上的内在特征,而是实用的功能特征,是使用和语境的问题。任何用来反映图像本质的图像都是元图像。

这三个例子也应该说明了元图像的一些基本特征,它们作为一种样式的典型用法、效果和地位。显然,元图像主要用于解释图像是什么——仿佛呈现图像的“自我认识”。我们也许要说自我认识“只是一个隐喻”,一旦应用于图像,它们就只能是平面上的线条、形状和色彩。但我们还知道图像远远不止这些:还包括偶像、崇拜物和魔镜——似乎不仅仅是在场的客体,而且有自己的“生命”,能够回驳和回视我们的物品。^①正因为如此,把元图像用作理解图像的工具才似乎必然要追问观者的自我理解问题。在某种程度上,对身份的这种颠覆是一个现象学问题,由多元稳定性的内在结构效果所激活的图像与观者之间的交往:轮廓与底色之间的转换,体的变换,图像悖论和无意义形式的展示。我们可以称此为元图像的“野性”,它对驯化的抵制,它与原始性、野性和动物行为的关联。

但“效果”和“身份”的问题并不仅仅存在于形象与眼睛的相遇:它还涉及元图像在更大的文化领域中的地位,即它在学科、话语和制度中的定位。这里,我们还发现了只能描写为像元图像那样抵制固定的文化地位的另一种野性。人人都知道,元图像是移动的,从通俗文化到科学,从哲学到艺术史,从作为插图或装饰品的边缘位置到中心和经典。它们不仅说明图像和视觉的理论:它们还向我们展示视觉是什么以及图绘理论。

^① 关于这种现象的全面探讨,见 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

一幅元一元图像

47

人因此有能力把世界包括在有权再现其表征的一种话语的主权之中。

——米歇尔·福柯，《事物的秩序》

I

图像理论

最充分地总结了这种样式的全部特征的元图像是委拉斯开兹的《宫娥图》(图 11)。从形式上看,《宫娥图》模糊了斯坦伯格的“新世界”的严格自我指涉与阿兰的卡通画样式的自我指涉之间的界限。它再现了委拉斯开兹画画的场面,但我们决



图 11 委拉斯开兹:《宫娥图》。承蒙马德里的普拉多博物馆允许使用。摄影:阿里纳瑞/艺术资源,纽约。



不会知道他画的究竟是这幅还是别的哪幅，因为他让我们看到的只是画的背面。《宫娥图》的形式结构是图像自我指涉的一个百科全书式的迷宫，代表了观者、生产者和再现客体或模特儿之间的互动，那是一个复杂的交换和替代的循环。与“新世界”和阿兰的卡通画一样，它提供了一个总体化的历史形象：福柯称它为“对古典再现的再现”^①，一幅包容性的图像，不仅具有可画的风格，而且有一个知识型整个知识/权力关系的系统。我们可以稍加修改，说它是对古典再现的古典再现，从而与我们在斯坦伯格和阿兰的作品中看到的那种启示性和历史化的自我指涉形成对照；阿兰的埃及人生活是在古典再现的框架内的古代再现；斯坦伯格则在我们想要称作后现代主义的一个“新世界”的框架内展示现代主义的再现。

然而，《宫娥图》的地位可能根本不同于我们检验过的那些元图像。我认为如果把它归入那种样式，尤其是鸭一兔的样式会有某种阻力。你可以尽可能想象这两幅画之间的区别。《宫娥图》是西方绘画的经典杰作，是庞大的艺术史文献的主题。鸭一兔是一个幽默杂志登载的无足轻重的无名图画，后来成了心理学文献中的一个重要插图。《宫娥图》是反映绘画、画家、模特儿和观者之间关系的百解不厌的迷宫。鸭一兔一直被用来确立一种零度阐释，被用来说明多元稳定的或含混的形象：一般不认为它是悖论的、寓意的或(本身)自反的。如果《宫娥图》以最复杂、明确和崇高的地位例示了元图像，那么，鸭一兔就是这个样式的最简单和最卑贱的形式，占据了人和动物交叉的一个场所，是通俗文化进入心理学和哲学的地下室的地方。如果维特根斯坦没有讨论过鸭一兔，那几乎不会有人记得它，它也不能胜任为元图像。另一方面，如果福柯没有讨论过《宫

^① Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage, 1973), p. 16.

娥图》，它也不过仍然是一件杰作，也同样不会成为元图像。^①斯维特拉纳·阿尔帕斯也暗示了这一点，她问道：“为什么我们时代的重要研究，最严肃最持久的一部作品是由米歇尔·福柯完成的呢？”她的回答是：“学科本身的阐释程序……使像《宫娥图》这样的一幅画在艺术史的陈规旧俗之下是连想都不敢想的。”^②我想略微改变这个说法。关于《宫娥图》的艺术史评论中存在的问题与关于鸭一兔的心理学区评论中存在的问题一样：它们都使图像成为过分可以想象的了。与维特根斯坦一样，福柯使他的元图像摆脱了职业话语的束缚，在那种话语中，元图像肯定的地位和意义被赋予了另一种说话方式。这种“说话方式”现在已僵化成独立的学科构型（也就是说，固定的陈词滥调或僵化的元图像），它有时忘记了福柯和维特根斯坦给这些形象带来的独特的语言游戏本来就使它们更难于评论，更不容易谈论了。

正因为如此才称这种说话方式是“哲学”，这种称呼不过避开了福柯和维特根斯坦与其各自哲学传统的有问题的关系以及他们给元图像带来的那种奇怪的语言。这种语言的主要特征有：（1）拒绝解释和封闭，喜欢表面描写；（2）用高度概括化的词语描写图像（福柯承认自己使用“模糊、相当抽象的指称”）；（3）在形象面前表现出奇怪的被动性，仿佛要达到接受的状态以便让图像自己说话。维特根斯坦敦促我们不要解释鸭一兔，而是聆听我们所说的东西，思考它与我们的视觉经验的关系，仿佛将要发现的自动主义并不“在我们的头脑中”，而在身体语言的表达、声音的格调和语法的变化中。福柯提出“我们必须假装不知道”《宫娥图》的人物是谁。我们必须放弃逸事和专有名词的“充足”语言，《宫娥图》中告诉我们那些人物

^① 关于福柯文章的创新性的争论，见 Svetlana Alpers, "Interpretation without Representation, or The Viewing of *Las Meninas*," *Representations* 1 (February 1983): pp. 31-42. 又见 Leo Steinberg, "Velázquez' *Las Meninas*," in *October* 19 (Winter 1981), pp. 45-54.

^② Alpers, "Interpretation without Representation," p. 31.

是谁，他们都在做什么的那种语言，把我们局限于不能充分表达“可视事实”的一种语言的那种语言。“也许正是通过这种灰色的无名的语言的媒介……这幅画才逐渐地释放它的启迪。”（第10页）

这些“启迪”现在已经人皆尽知，成为经典解读，福柯就是用这些“启迪”把《宫娥图》从一件艺术史杰作改造成了元图像，关于绘画的图像，“仿佛是古典再现的再现”（第16页）。我不想重温这一洞见所生发的大量文献，深入解读《宫娥图》中复杂的自我指涉。我们只需要说，与我们检验的其他元图像一样，它也用再现的自我认识通过追问观者的身份来激活观者的自我认识。在《宫娥图》中，这种追问主要与权力和再现有关——绘画和画家的权力，以及作为隐含观者的君主的权力。委拉斯开兹把自己描画成宫廷仆人，是这个家庭的另一个成员，同时也隐含地表达了自己主宰和控制再现的一种主权，用机智和谨慎使篡权成为可能。毕竟，君主也和别人一样必须接受教育，必须服从教师和顾问的训练。眼睛的训练和对视觉再现的控制是主权技术的核心，包括“王子的镜子”这个视觉比喻中暗示的自律的技术。^①《宫娥图》描绘的政治和再现权力如此普遍，以至于不必明显地展示出来；它可以谨慎，甚至隐蔽地在宫廷内部传播，甚至允许谨慎的宫廷观者大师委拉斯开兹本人把它放在一个不显眼的位置。这究竟怎样影响了现代观者，究竟怎样继续使处于根本不同的社会秩序中的“权力主体”感到震惊的，这恰恰是使这幅画如此持久地引人入胜的问题。

《宫娥图》的自反性是指向自身绘画种类的，指向委拉斯开兹所体现和控制的关于绘画的整个制度和话语的。它不严格像斯坦伯格的“新世界”那样是自动指涉和自我构成的，除非我们认为背朝着我们的那幅画就是《宫娥图》。它也不像阿兰的卡通画那样指另一种绘画。与“新世界”一样，《宫娥图》旨在给

^① See Joel Snyder, "Las Meninas and the Mirror of the Prince," *Critical Inquiry* 11:4 (June 1985): pp. 539-572.

我们一幅完整的再现图，与斯坦伯格的图画不同的是，它没有假装忽略观者，而是招揽甚至再现了观者的立场。福柯追溯了《宫娥图》的这一总体化姿态，认为这是一种“螺旋式的贝壳”，“给我们呈现了再现的整个循环”（第 11 页）——画家，他的工具和材料，墙上完成的画，透着亮光的矩形的门，最重要的是后墙上的镜子，它似乎模糊地反照出当场的观者，他们本身就是在场人物注视下的隐含的景观。

进入这个循环就好比“打开”了鸭一兔那些含混的体。然而，在《宫娥图》中，体至少是三位的，而不是二元的，它们就在画前投射出来的想象场所中：（1）画家在画板上工作时占据的位置；（2）为画家充当模特儿的人物（他们也许在镜子中反射出来）所占据的、由这些人物的注视所覆盖的场所；（3）观者所占据的场所。这三个投射出来的观者可以与斯坦伯格的三个“没影点”相媲美：（1）门口那个人代表的“真实的”（几何图形的）没影点（挂毯保管员，也叫委拉斯开兹）；（2）镜子中的“虚假的”或“象征的”没影点（其中的人物可能是观看这个场景的国王和王后，如果乔埃尔·施奈德正确的话，他们是委拉斯开兹隐蔽的画板上的画像的反射）；（3）小公主，她是这幅画的传统“主体”，而作为皇家的孩子，也是她父母一观者的形象。

这里没有鸭一兔中庸俗的幻觉游戏，没有感官的圈套。画面上位于注视和视觉交换之外的唯一形象就是最接近表面的在前景中昏昏欲睡的狗，这再恰当不过了。如果《宫娥图》的“体”闪烁变换，那是在一个隐蔽的不可再现的空间里，那正是观者的主体性得以构成的地方。如福柯所说，“任何注视都不是稳定的，或者说，在中立的视线以正确的角度穿透画板的地方，主体和客体，观者和模特儿，颠倒了他们的角色……因为我们只看到[画面上的画板的]背面，所以我们不知道我们是谁，我们在做什么。是被看还是在观看？”（第 5 页）正是由于这幅画颠覆观者立场的能力使我们专注于对君主主体性的想象——我们将对空间、光和设计的主宰归于画家，将对人民的主宰归于历史上的君主，将对对自己的视觉/想象领域及其外观

和意义的主宰归于自我,我们是现代观者,是我们私下的“精神王国”的统治者。

总而言之,我们的四个理论图像构成了再现的再现中的一些关键时刻,尽管绝不是穷尽的。它们向我们展示了关于制造者、模特儿和图画的观者相互对照的四幅图画:斯坦伯格的绘图员是个半神,在不经意间创造了一个宇宙,它几乎就是胡乱涂鸦的副产品。他抽象地工作者,无须任何模特儿,无视同时被“吸引”和排斥的观者。委拉斯开兹给我们描绘了一幅艺术家肖像,他是聪明的仆人,给观者立了一面充满诱惑的镜子,这个观者既是君主、画家本人,又是任何过往行人。阿兰给我们描画的艺术家则是一个顺从的拷贝者,所拷贝的也是同样顺从的一个模特儿;同时,观者被放在了一个至高无上的视觉主宰的位置,观看着图像生产的整个场面,那是一个历史时刻,从(显然)超越历史、超越风格和习俗的立场上看,那是一个古老的陌生的传统。最后,鸭一兔所面对的观者是实验的主体,是由光感视觉测验所建构的心理—生理存在。这幅画的“艺术家”不是作画者,而是使用画的科学家,模特儿不是鸭子或兔子,而是关于视觉和视觉感知的一组假设。

现在我想回过头来谈谈“灰色的无名语言”的问题。福柯用这种语言把《宫娥图》从艺术史阐释的客体变成了一幅元图像。福柯注意到以这种方式谈论图像得冒下列风险:

使我们永远与那些模糊的、相当抽象的指称纠缠不清,常常会误解和复制“画家”、“人物”、“模特儿”、“观者”和“形象”。委拉斯开兹没有无限地追求显然不足以表达这个可视事实的一种语言,而是创作了一幅画;他在这幅画中,在画室里或埃斯居里阿尔家的房间里,在描画这两个人物的行为中再现了自己,小公主马格利特在迪昂纳斯的保护下来观看他作画等等。

福柯说,“专有名词[将]避免含混的指称”,从而结束解释的链条和描写语句的溪流。那么,我们为什么不走这条通往确

定性和封闭性的阳关大道呢？福柯的回答肯定了词语与形象之间的关系：

语言与绘画的关系是一种无限的关系。这不是说词语是不完善的，或在面对可视形象时词语的不充足性证明是无法解决的。也不能因此而简单地转向绘画，说我们所看到的东​​西是徒劳的；我们所看到的东​​西从来都不寓于我们所说的东​​西之中。试图用形象、隐喻或明喻展示我们正在说的东​​西也是徒劳的，它们取得显赫成就的空间并不是我们的眼睛所能看到的地方，而是由句法的序列因素所定义的地方。（第9页）

这里有必要强调指出，福柯没有宣称维特根斯坦可能宣称的关于语言与视觉之间不相容性的形而上学规律：“我们说我们所看到的东​​西”也许是“徒劳的”（反之亦然），但再没有比这种徒劳更常见的了。比如，给形象按上专有名词，“用我们的一个手指去指……从我们所说的空间偷偷地过渡到我们所看的空间；换言之，用一个包含另一个，仿佛它们是相同的东​​西一样。”寻找相同的东​​西，寻找终极的解释，这是艺术史的正当使命，也许也是再现理论的正当使命。但这不是福柯的目标，他继续解释说：“如果一个人想要保持语言与视觉关系的开放，想要把二者的不相容性作为言语的起点而不是需要避开的障碍，以便尽可能地接近二者，那么就​​必须抹掉那些专有名词，保持这项使命的无限性。”（第9—10页）

谈元图像

所以，词语并不是形象的复萌。

——让-弗朗索瓦·利奥塔，《被取消的比喻》

福柯要开放语言与形象之间断裂的策略使我们能够把再

现看作辩证的力场,而不是确定的“信息”或指涉符号。迄今为止,虽然我们已经看到了每个元图像都深嵌于话语之中,但我们还没有看到能再现这样一种关系的图像,即话语与再现之间关系的再现,关于词语与图像之间断裂的图像。马格利特的《形象的背叛》恰好是表示这种关系的一幅画(图12)。这幅画的自反性实际上取决于画面内语言的内射。《这不是一只烟斗》中的指示代词“这”,我们希望指的是画面上的烟袋(尽管它也可能指自身,即一连串的词,或词语和形象的整个组合)。这第三种元图像的结构取决于“把图画插入关于视觉和再现的话语之中”,这种结构在此被内化在画面上了。我们可以提出反对意见,说这不是真正的元图像,也不是真正的图像的自我指涉,因为它通过用词语达到自我指涉而有“作弊”之嫌。这种反对意见认为,无论被多么坚实地置放在图像的空间之中,词语都不能充分地表达一幅图的意思,都仍然是符号秩序的异类。但我还是采纳了这个观点。姑且认为这是一个“作弊”的元图像,稍稍有点不合法,其真正的目的不是反映图像,而是反映图像与词语之间的关系,既包括我们谈论图像的方式,又包括图像对我们“说话”的方式。



Ceci n'est pas une pipe.

图12 勒内·马格利特:《形象的背叛》(1929)。@ C. 赫斯克威茨/艺术,纽约,1993年。

什么样的形象才更简单、更适合让一整套关于词语与形象之间关系的理论“一览无余、熟记在心”呢？没有视觉幻觉，没有双关语，没有注视的迷宫、反射和自反的指涉。我们只看到一只简单的烟斗，以现实主义风格小心翼翼地呈现出来，有模型，有色调层次，有柱光，还有直截了当的字幕：“这不是一只烟斗。”如果这让人费解，那是因为这个谜被破译得如此之快，以至于破译的全部快感都随即烟消云散：这当然不是烟斗，它只是一只烟斗的图像。这显见的矛盾顷刻间消解了，抹去了双重阅读的哪怕是一丁点儿的快感，即鸭—兔给人的两(三)种同样真实的感知提供的模糊游戏。字幕“这不是一只烟斗”也只在字面意义上是真实的：如果这里在词语与形象之间有一场争斗，显然话语将有决定权。

然而，什么样的话语才能只用语言呢？如福柯所看到的，也有一种“语言的习惯”，我们谈论事物形象的方式，仿佛它们就是事物本身一样。这个习惯使“这不是一只烟斗”的文字说明在字面意义上成为真实的了，但在比喻意义上是虚假的。此外，由于其语言比喻是习惯的、传统的，所以它不再是一个比喻，而是一个已死的隐喻，就如同说桌腿或椅背一样。似乎否定这个形象的权威性的命题最后以自己的权威受到质疑而告终，不仅由于图像，还由于语言习惯内部的东西。

马格利特的烟斗并不像《宫娥图》那样旨在一鸣惊人，或者像斯坦伯格的“新世界”那样蒙骗和转移视线，像阿兰的生活类型那样颠覆我们对他人的认识，抑或像鸭—兔那样激活身体的视觉器官。相反，它的设计中渗透着全部迂腐和实用的内涵：这是一件教具，一件课堂用具，有关烟斗主题的另一个稍后一点的版本《两个秘密》(图13)清楚地表明了这一点，表明黑板上的同一幅画相当于一个画架。适当的场所不是博物馆或艺术馆，而是教室，而其功能则是教学课本。它就像那些有插图的小学教科书一样，教人们把词语与图像联系起来阅读。但它的目的却是给人消极的教训，是消解或解除一系列属于次要性

质的习惯的一种实践。要衡量这种消极教训的效果就必须耐心地研究它试图推翻的词语和视觉约束的形式。颠覆对图像所持的“自然态度”是最不重要的目的。^① 这幅图不是针对相信图像直接再现客体的那些人,更不是针对“接受”图像幻觉的人。它提出了更加根本的图像与文本之间关系的问题,它的说话对象是自认为懂得那种关系、懂得如何评价图像、知道图像都说些什么的人。

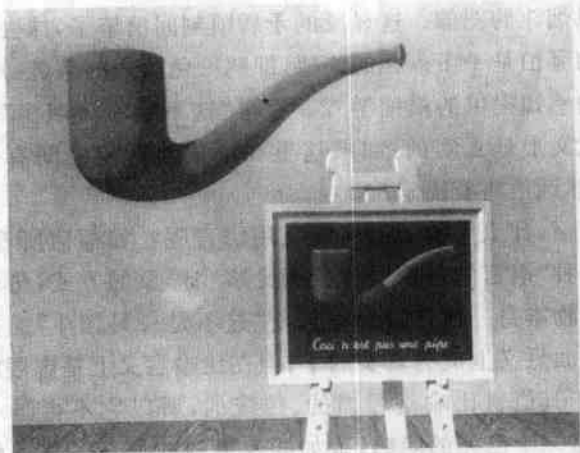


图 13 勒内·马格利特:《两个秘密》。@ C. 赫斯克威茨/艺术,纽约。

马格利特的烟斗展示了(用福柯评论《宫娥图》的话说)“语言与绘画的关系是一种无限的关系”。这并不意味着这种关系不确定或不明确,甚或在数量上是很大的;这不是说对马格利特的烟斗有 50 种或 5 万种“解读”(或“观点”)。两种解读就足以敞开这种无限的关系了,正如鸭一兔的双重性(以及这种双重性的意义)足以“开启”意义的多元稳定的电路一样。元图像

^① 关于对图像所持的“自然态度”,Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven, CT: Yale University Press, 1983), chapter 1.

引发出来的不仅是一种双重视觉,还有一种双重声音,以及语言与视觉经验之间的一种双重关系。如果每一个图像只在一个话语框架——一个描写性和阐释性语言的“外部”——内产生意义,那么,元图像就会追问以内外结构为特征的语言与形象的关系。它们质疑说话主体对所见图像的权威性。马格利特的烟斗是一个第三级的元图像,描绘和解构第一级形象与第二级话语之间的关系,这种关系是理解所有图像、也许是理解所有词语的根本。这不是简单地说词语与形象互相矛盾,或者相反,而是说词语和形象的身份,可说的和可视的,都在创作中闪现和变换,仿佛形象能够说话,词语正在展示一样。

理解这一效果的最好方法就是用声音讲出画面上沉默的对话,放大可能搜集起来的论证以支持相反的解读。第一种解读我们已经有了:文本告诉我们这幅画不是一个烟斗,画面表示赞同,宣布(当然是沉默地)它只不过是一幅画,而不是烟斗;论证结束了。第二种解读比较难以说明。它是含蓄的、吞吞吐吐的,好像迟疑和喃喃地开始说“然而……”。那也许只是观者声音的回响:

然而它毕竟是描绘烟斗的一幅图。它再现了一只烟斗。我们可以用它从一大堆乱七八糟的东西中拣出一只真正的烟斗。我们可以用它从一个烟斗架上拣出一个特殊的烟斗,就是这种形状和光泽的烟斗。当然,可以蛮有道理地说“这是一只烟斗”,只要我们明白这是指“烟斗就是这个样子的”,或“这代表一只烟斗”。在这幅简单的画下面写上“这不是一只烟斗”,这是一种不怀好意的卖弄。它说出了我们已经知道的东西,试图纠正我们的看法,阻止我们犯一个我们绝不会犯的错误。事实上,如果这里有什么“错误”的话,那就是过分老实的学生的错误,关于这个传说的机械的书写体揭示了他一丝不苟地遵循写作规则的事实。在一幅烟斗的画下面写上一行“这不是一个烟斗”的字,不需要什么技巧、学问或想象。这就仿佛涂抹一

幅画，在任何画的下面写上任何字一样。对比之下，这幅画展示了画家对模式、明暗层次和强光部分的掌握。它向我们展示了有关烟斗的理解，是真正的教具，而这些词语不过是知识的障碍。

我想出这段独白是为了表明“这不是一只烟斗”这句话很快就会引发出大量的为这幅画辩护的反陈述，而且很容易演变成一种反击。如果这幅画可以说话，我们即刻就可以想象其沉默的迟疑会变成激烈的指责。其文本方面不会保持沉默。它从来不厌烦重复，会奋力博取读者的支持。这些读者会说：

然而，这幅画不是一只烟斗，这是一个不可否认的事实。事实怎么会成为知识的障碍呢？为什么把这一教训当作初级或不良的东西而打发掉呢？你为什么想要死抱着你自认为是纯粹比喻的东西不放呢？你肯定没有在习惯上、风俗上或意识形态上被形象的魔法迷住吗？你那过分的辩护难道不正说明这简单的事实就是你不能忍受去听的东西吗？我们为什么要在同一个空间里和平共处呢？

问题在于，马格利特的画的存在就是要追问这样一个共同空间是否存在。马格利特表明凡事都可以展示：书写的词语、可视的物体。但他的真正目的是要表明不能够被描绘的东西，不能被制成可读的东西，再现本身含有的裂隙，话语的束缚、层次和错误路线，以及文本与形象之间的空白空间。

福柯在评论马格利特的烟斗时注意到了这个空白：

在一本插图书上，我们很少注意词语上方和图画下方的小空间，它们永远是共同的前沿。在那里，在那几毫米宽的白色空间里，在纸页寂静的沙漠里，所有指称、命名、描写和分类的关系都确定下来了。^①

^① Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, translated by James Harkness (Berkeley: University of California Press, 1982), p. 28.

这本插图书的双重编码,话语与再现、可说的与可视的东西之间的缝合越过了毫无障碍的、看不见的前沿,例示了使其可能说“这就是那”(指称)、使其指定专有名词和描写、使其在格网、层次或谱系中确定位置等条件。简言之,话语与视觉的辩证关系是这种知识的基本比喻。词语与形象之间的合作产生了福柯所说的“诗画”,“尽可能亲密地把文本与形状结合在一起的”一种文本—形象的合成(第20—21页)。这种诗画被比作权力的知识,其目的是一个再现的乌托邦,其中,事物都落入“双重密码”之中,即形状与词语意义之间的联合。词语和形象就好比两个猎手,“在两条路上追逐猎物。……借助这种双重功能才能保证追捕,而单独的话语或单独一幅画都不能保证。”(第22页)它们就像两张张开大嘴的网随时准备捕捉真实这个猎物。然后,马格利特

重新张开了文字撒在它所描写事物之上的大网。……大网在空白上方粉碎了:形象和文本按照自身的重量坠落到各自的一面。它们不再有共同的领域,也没有会合的场所。……纤细的、无色彩的、中性的条纹在马格利特的画中把文本和肖像区别开来,一定被看作是裂纹——一个不明确的“雾”区。……仍然不能说这是一个空白或空隙,相反,它是空间的缺席,是书写符号与形象线条之间“共有空间”的涂抹。(第28—29页)

福柯为我们演示了在词语与形象之间这个奇怪区域指称、描写、命名甚或分类的不可能性。它时而抽象,如同几何图形一般(“无色彩的中性条纹”);时而是崇高的大地景色(“一个不明确的‘雾’区”)或海岸的边缘;时而又是纯粹的否定,一个“空间的缺席”。在另一处,他将用莱辛评论绘画和诗歌的术语来

描述这幅画,将其描写为两军对垒的前沿:“^①在图像与文本之间有一系列的交叉——或相互间的攻击、射向对方的箭、颠覆和破坏的勾当、兵刃相见和伤亡、一场战斗。”(第26页)

我们所说的马格利特的画中形象与文本之间的无人岛,对于福柯来说,显然是权力/知识结构的基础,这些权力/知识结构是他谱系学研究和写作实践的客体。我认为,可以毫不夸张地说,论马格利特的这篇小文,以及“这不是一只烟斗”中的超图像,它们提供了描绘福柯写作方式及其整个理论的图画,包括知识的分层,以及在可视与可说的辩证结构中的权力关系。米歇尔·德·塞都曾评论过福柯的《视觉风格》及其场景、图表、形象和插图:

实际上,这些形象规定了文本。……被忘记的推理系统在这些镜像中活跃起来。在段落或句子层面上,引语也发挥着同样的作用;它们每一个都被镶嵌在那里,像镜子的一个碎片,具有的并非证据的价值,而是使人震惊的价值——他者的火花。整个话语就以这种方式从视觉向视觉展开。^②

吉尔·德勒兹进一步论证说,“看与说”、“可视与可说”之间的这种互动不仅是风格和修辞的问题,引诱读者的方式问题,而且是福柯认识论的构成性特征。知识本身是考古学的分层系统,“从事物到词语……从可视地带到可读地带”。因此,福柯的“视觉风格”是建立在最薄弱的修辞与认识论的对立之上的,是词与物(res and verba, les mots et les choses)、论点与

^① Lessing, *Laocoon* (1766), translated by Ellen Frothingham (New York: Farrar, and Giroux, 1969), p. 110. 以下引文在文中注明页码。如莱辛在《拉奥孔》中所说:“绘画和诗歌就好像两个正义友好的邻居,它们实际上都不允许无礼侵犯对方的领域,而要在边界上相互宽容,和平地解决由于形势所迫而不得侵犯对方权益的微小争端。”(第110页)见《图像学》第3章论莱辛以及时间艺术与空间艺术之争。

^② Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 196.

论据、话语与形象之间的传统互动。(德勒兹说：“福柯进入了一个已经确定的逻辑传统，这是主张在陈述与描写之间存在着本质区别的一个传统……描写的场面是可视性特有的规则，正如陈述曲线是可读性特有的规则一样。”^①)因此，可以把福柯的典型程序看作是他把视觉—词语的辩证关系作为一种“先验历史”的认同，这不仅仅是权力与知识的结构认同，而且是解决理论与历史之间关系的关键。可视与可说之间的辩证关系是福柯最接近康德基本范畴的地方，它们甚至起到了时间和空间在康德认识论中所起的作用。但福柯拒绝对视觉感知进行现象学的描述，而坚持感官和感知领域的历史性。《这不是一只烟斗》是他与先验领域的最亲密接触，对这个特殊的具体的例子的依赖破解了这个时刻的抽象性和一般性。这毕竟只是对一幅图画的解读，而且仅仅是关于一种理论的一幅图画。

再回到这幅图画、回到最明显和无聊的问题上来，这也是从来没有人问过的关于这幅画的问题：为什么画烟斗？为什么不画别的什么东西——一顶帽子、一只鞋、一只手套呢？回答是，它们也同样能说明这幅画的抽象“主题”，但也会完全失去这个形象的特殊力量。福柯在“pipe”(烟斗)中的“p”的形状与所画的烟斗之间看到了相似性，这种相似性中隐含着—幅诗画。(对此，我们还可以加上“p”发音时爆破的唇音与抽烟斗时的唇部动作之间的联系中含有的身体动机。)但所描绘的物体甚至还有更加明显、更加天真的内涵意义，使人想到元图像对观者产生的“效果/影响”。元图像都像烟斗一样，它们能让人浮想联翩，开始闲聊，产生幻想和深奥的理论。与烟斗一样，元图像也是“抽”或“抽出来”，然后再放到架子上去的。它们激发对视觉经验的反省、反思和沉思。它们与历史、政治和当代性的关系是模糊的，因为它们显然(和谜、字谜、谜语、悖论一样)以消遣的快感、消费和浪费的快感为目的，一种视觉的口头享

^① Gilles Deleuze, *Foucault* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 80.

受,其中,眼睛“痛饮”,品尝这片视觉领域。实际上,如马格利特的另一些烟斗画所明示的(图14),烟斗是获得自淫快感的工具,把手淫与口腔快感相联系的一个器皿。^① 烟斗在吸烟仪式中的功能——为和平、崇拜、交换礼物和狂欢——将其与乌托邦的社会实践联系起来,也与孤独的反省和自恋联系起来。它也有更黑暗的一面(如马格利特的画的阴暗部分所示):过度、附加、麻醉状态、依赖自毁性快感的习惯。甚至烟斗乌托邦的、狂欢的方面也与死亡和牺牲有关——烧掉的祭品,炫财冬宴仪式上毁灭财产的壮观场面。^②



图14 勒内·马格利特:《无题》,1948年。墨水画。私人收藏,布鲁塞尔。© C. 赫斯克威茨/艺术,纽约,1993年。

^① Dawn Ades and Terry Ann Neff, "Addendum: It Certainly Was Not a Pipe!" in *In the Mind's Eye: Dada and Surrealism*, 1984年芝加哥当代艺术博物馆的一次展出目录。Louis Scutenaire也指出了法语中烟斗与阴茎的双关。见 *Avec Magritte* (Brussels: Le Fil Rouge, Editions Lebeer Hossman, 1977), p. 31. 感谢 John Ricco 和 Alison Pearlman 使我注意到这些问题。

^② See Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (1950), translated by W. D. Halls (New York: Norton, 1990), pp. 70-71.

关于烟斗的公开和私下象征的这些解读乍看起来似乎与我先前提到的这幅画的卖弄和教学性质不相符合。但我认为,烟斗所暗含的闲聊和白日梦的内涵意义与学科的教育方法,尤其是涉及自我理解的人教仪式和修行的那种教育方法并非不相符合。我还想强调指出,这些阐释涉及到看画,这使人忘记了这个文字说明,或用其他文字说明代替了这个文字说明,如“这是一只烟斗”,或“为什么这是一只烟斗?”马格利特的烟斗当然不是用来象征这些的。它已被从这些用法中抢夺过来,用于抽象的空间:它已经成为哲学家的例子,成为用来说明关于图像、陈述和客体的一个简单的反面教材。但是,我们可以仅仅通过涂抹这个文字说明(这显然是那种旨在被涂抹的写作)^①和代替别的东西而让它回归世界的怀抱,或使其回归真实世界的或然“源头”,使其成为自足的索引,成为悬挂在烟草店门口的招牌。

简言之,元图像的效果不应该与主题或普通概念相混淆。我把“这不是一只烟斗”的主题当作陈述与图像之间的关系,而把效果当作由浑厚的形象和文字说明所激活的无限梦幻,它们是如何被描画和刻写的。姑且称此为“烟斗效果”。还有另一些效果也似乎输入了我们所说的超图像的“程序”之中。根据一些现象学理论,鸭一兔对感知产生一种机械效果;它激活了“开启”两个方面的潜力,冈布里希认为是由于没有能力同时看到两个方面而被“接通电源”的。维特根斯坦对这种假定的无能力表示怀疑,认为可以把这幅画看作是“鸭一兔”,既不是鸭也不是兔的一种形式,两者都是又都不是的一种形式。^② 无论

① 在《两个秘密》中更是如此,那里的写作是用粉笔写在黑板上的。

② 1990年批评和理论学院的“形象与文本”研讨班上关于鸭一兔的讨论非常有力地提出了这一点。密歇根州立大学的林达·比尔德指出,鸭一兔的问题恰恰类似于混血儿的问题,即黑白“身份”的二元系统中视觉/语言的模糊的种族编码。第三个术语的可能性,即两者都是又都不是的一个形象,正是鸭一兔原来所指的意思:“哪些动物最相像?”

如何,我们且称此为“多元稳定效果”,^①注意到它也是元图像反复出现的一个特征。我们看到斯坦伯格画中的“时间路线”可以从两个相反的方向解读;马格利特的烟斗要求两种相对照的和对称的解读;《宫娥图》是各种阐释“体”的一个可证实的漩涡,令人眼花缭乱地交换或变换着画家、观者和模特儿、观看者与被观看者的位置。

“漩涡”的比喻暗示了以图绘形式详细说明(或描绘)多元稳定性效果的方式。我们可以称此为“漩涡效果”,其最清晰的表达见于斯坦伯格的“新世界”,其中,白日梦的抽象图绘在螺旋式的涂鸦中找到了最合适的图像。漩涡的不同表现也在我们举的例子中可见一斑——鸭—兔围绕眼睛轴的旋转,马格利特的文本/形象合成的循环扫描,以及福柯与《宫娥图》中的“螺旋式贝壳”相比较的“再现的循环”。^②所有这些效果都被调动起来,服务于在《宫娥图》中得到最生动实现的一个总体效果,而那就是我们(按照阿尔都塞的说法)可以称作“质询的效果”的东西,意思是说形象地招呼或呼唤我们,或与我们说话,它把观者带入游戏之中,把观者作为画中“注视”的客体而折叠起来。甚至当形象中没有人物向外张望观者的时候也是真实的。马格利特的烟斗对观者说话,甚至教育观者,同时宣布两个相互矛盾的信息(文字说明:“这不是一只烟斗”;图画:“这是一只烟斗”)。斯坦伯格的“新世界”是对观者的挑战,让他在它外部找到一个位置。鸭—兔让我们跨越动物与人类感知之间、机械幻觉与阐释性的“看作”之间的鸿沟。^③正因如此,这个特殊的例子,而不是心理学教科书中出现的多元稳定的图表,才成为

^① See Gandelman's discussion in "The Metastability of Primitive Artefacts," pp. 191-213.

^② 见 Foucault, *Order of Things*, p. 11. 见我的文章, "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Turner, and Blake," in *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, edited by Richard Wendorf (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), pp. 125-168.

^③ 详见第 10 章,“幻觉:观看动物观看。”

哲学反思的经典例子。与烟斗一样，鸭一兔不是一个中性主题。它使人想到所有的猎物、狩猎和诱饵，以及视觉领域与权力、陷阱和暴力的联系。鸭一兔的关键变化在耳朵与嘴之间的闪烁之中，这话是什么意思？难道这幅画像草丛中的兔子一样变换着“聆听”它的观者吗？或像鸭子一样向我们叫个不停？^①阿兰的埃及人生活类型似乎在“我们的”注视网中“捕捉”到了地理的和历史的他者。然而，比较典型的强力超图像是质询的回归，那个多元稳定的漩涡把那只网本身置于我们的注意力之下，或撕破那只网。我们想起福柯把马格利特的烟斗比作“具有双重陷阱的无法躲避的罗网”，突然打开来，让里边的客体逃跑了（《烟斗》第22、28页）。

我不想用概括来结束这些思考，而最后用两个例子暗示深入探讨的趋向。第一个例子是普桑的《阿卡第亚的牧人》（图15），这是大量学术文献的主题，包括厄文·潘诺夫斯基和路易·马林的经典文章。^②我希望此时已经清楚地表明了我们应该如何利用这个例子了。它显然是再现的再现，但却把马格利特的两极颠倒了过来：这里，我们没有围绕或评论图像的文本，而有围绕一个文本的几个图像人物，这个文本是刻写在一个纪念碑上的——因此这是一幅文本和阅读的图画。如果说马格利特向我们展示了一个宣言性陈述与一幅图画的关系，那么普桑所关注的就是图绘这个叙事陈述，即西方历史绘画的经典问题。我不想详细重构这幅画多元稳定的方面，而只想说它“上演”了元图像的另一个一般特征：其作为阐释场面的功能。这几个牧人发现了纪念碑上有一句莫名其妙的碑文：“我也在阿

^① 注意《飞叶》中狩猎故事的场景里就有两只竖着耳朵聆听的兔子，它们露着牙齿的狞笑意味着它们马上就要为这荒诞的场面而忍不住大笑了。

^② Marin, "Toward a Theory of Reading in the Visual Arts," in *Calligram: Essay in New Art History from France*, edited by Norman Bryson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 63-90; Panofsky, "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegant Tradition," in *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1955), pp. 295-320.

卡第亚。”如马格利特的烟斗中含混的指示代词“这”一样，“我”也许是在过去说话的一个已故牧人，或死亡本身，在永恒的现在预示不祥的未来。这幅画再现了一个双重阐释漩涡。第一个漩涡由牧人复杂的戏剧性姿态和交织的目光清楚地再现出来，使人感到他们上演了相遇、理解、迷惑和讨论，最后以右边预言家模样的女牧人沉稳的理解和识别而告终的一个过程。第二个是站在这幅画前的隐含观者的隐含漩涡。我想到的是一个次要形象，在一张照片上，一幅缩小的《阿卡第亚的牧人》被放在一个具有学术氛围的田园背景之中，周围是一群好奇的学生和一个聪明的教师。这幅照片表明这个元图像仍然继续着它作为教具的功能——崇高的教育场面与福柯就马格利特的烟斗教具所想象的狂欢的无政府形成了对比。



图 15 尼古拉·普桑：《亚卡第亚的牧人》。承蒙卢浮宫博物馆允许复制，照片承蒙国家—巴黎博物馆允许使用。

我的最后一个例子来自艺术史和哲学思考的经典之外。它来自 20 世纪后半叶美国白人男性青少年的通俗文化，这是

自 1950 年起就标志着这个国家的男孩之成熟的整个青春期僭越的领域。我说的当然是 *MAD* 杂志。^① 而且,我想到的是一个特殊封面,它把元图像带入了性、观淫癖、性别差异、色情文学和图像身体的领域(图 16)。它不是通过再现的再现而做到这一点的,而是通过再现一个表现,即作为景观的关于身体的图像。



图 16 *MAD* 杂志第 257 号封面,理查·威廉斯画,并蒙其允许使用。@E. C. 出版有限公司,1985 年。

这幅图画向我们展示了海滩上的裸体场面。那些裸露的身体被一道木栅栏挡住了,栅栏上写着“裸体海滩”的字样。在

^① *MAD* 杂志的编辑说他们在世界范围内有上百万读者,主要是从 12 岁到 15 岁的男孩。

栅栏那面，我们看到张张面孔以及裸露的身体上部，他们都为栅栏顶上的一个景观而惊恐万状。我们从背后看到的一个人物站在栅栏上，他双腿叉开，双手拉开身上的一件战壕雨衣，把身体展示给那群裸体者。我们根据男孩的大结膝盖，那头直立的红发，那双非常特别的大耳朵，认出了那个露阴者。那是阿尔弗列德·E. 纽曼，那个变态的疯子，最接近于 MAD 杂志捧为英雄的人物。纽曼究竟向裸体者显露了什么致使他们如此惊恐万状，我们无从知晓，因为敞开的雨衣挡住了我们的视线。显然，他所显露的东西使女人们惊恐地捂住了嘴，遮住了孩子们的眼睛；让男人们张大嘴巴，甚至使远处的一个排球运动员呆若木鸡。这幅图画让我们追问究竟是什么激起了如此的恐怖和震惊。

我不想让你们浪费时间去猜想阿尔弗列德·E. 纽曼究竟向裸体者们展示了什么。那些面目表情使人想起一个确定的呈现形象的样式，可以总结为“美杜莎效果”。不管纽曼展露的是什么，它所唤起的反应都是拒绝和吸引、厌恶和迷恋的循环。那些人物似乎被这个景观吓呆了，其表情包括恐惧、迷惑和震惊。人群中唯一的“言语表达”符号和传统姿态就是左边的那个人，他指着那隐蔽的怪物，召唤别人过来看热闹。简言之，我们识别出这是对冈布里希所说的“驱邪”形象的古典反应，那是一种危险的再现。（这些“驱邪”形象往往是面目、生殖器和危险动物的多元稳定的形象，在美杜莎的蛇头中得到了全面的体现。）如美杜莎的传统再现一样，我们看不到那令人木然的景观；它是通过画中观者的面目表情传达给我们的。

当然，美杜莎并不完全适合我就所展示的物体的第一个猜测。但是，任何认识阿尔弗列德·E. 纽曼的人都应该已经猜到，不应该说他是有天赋的人。他是个傻瓜、怪人、疯狂而机智的变态狂。这种疑惑开始表明纽曼展示给裸体者们的不是巨大的生殖器，恰恰相反，那是一个巨大的缺场，一个裂开的伤口（战壕雨衣尾部空荡荡的开口已经暗示了他两腿之间那空旷的蓝天）。也许纽曼是个阉人、阴阳人，是个阴茎上带有蛇鳞的性怪物。

可事实却比这平凡得多,是个可证实的反高潮。如果要猜测这个反高潮是什么,我们需要问一问,在一个可自由观看裸体和开放地展示裸体的世界上,哪种形式的视觉僭越最有威胁性呢?回答是:不仅是可视的生殖器的缺场,一种伤害性的缺场,还有正面的禁止,禁止展示,只在语言上才有可能的一种否定形式。结果证明纽曼的秘密(图 17)只是几个字,只是印在T恤衫上的那句口号“露阴者反对裸体者”。很难想象有什么能比这更清楚地展示福柯所说的有关性欲的“压抑假设”。禁止不简单是违背了关于某种视觉展示的法律,而且还为了获得满意的效果而依赖于法律。裸体是绝对要禁止的,因为这有



图 17 MAD 杂志第 257 号封底,理查·威廉斯画,并蒙其允许使用。@E. C. 出版有限公司,1985 年。

可能在没有性交、秘密或僭越的情况下展露身体。这威胁到隐私与监督的领域,推翻了窥淫癖和禁止之间的联合。阿尔弗列德·E. 纽曼在这里扮演的是父系社会和法律压抑的古典人物的立场,“通过语言,或通过创造了法律规则的话语行为”而坚

持视觉性和性^①，这反过来构成了所缺乏的欲望。

如果 MAD 的封面画的是性理论，那么其更加根本的使命就是图绘在权力、欲望和知识的交叉中可视与可读之间的关系。如我们的其他“野性”元图像一样，它并未纯粹展示压抑的假设，而是破坏它、嘲笑它，揭示了疯狂和邪恶的法律本身。与马格利特的烟斗一样，它揭示了可视与可读之间的关系是一种否定和禁止的关系，是权力、欲望和知识在再现策略上的交汇。与《宫娥图》一样，它质询了在识别场景中的观者和观者的权力，用讲 T 恤衫身体语言的活广告牌这个当代人物取代了画家/君主的主权。与鸭一兔一样，它开启了具有无限可能性的对比阅读：一方面，一股神秘的性欲在话语和再现中流通，要求一种复杂的性科学去追溯福柯所说的“权力和快感的永恒螺旋”（《性史》第 45 页）；另一方面则是将有其自己的可视和隐蔽形式的性艺术，“身体和快感的另一种经济”（第 159 页），和可视与可说的另一种联合。

有人会反对我在并置这些各不相同的例子（《纽约客》的卡通画、格式塔形象、超现实主义的谜题、文艺复兴时期的杰作、青少年的连环漫画册）时把苹果与橘子相比较。我希望读者能清楚，这些杂乱和异质因素的堆积恰恰是本文所论主张的基础。研究元图像并不是艺术史关注的特殊问题，而属于一个更大的再现理论场，即“图像学”这个杂交学科。元图像不是美术领域内的一个亚样式，而是这种图像再现中固有的一种基本潜能，是图像揭示和“认识”自身的地点，是图像参与对自身性质和历史的推论和理论化的地方。如“反思”、“推理”和“理论”等词所明示的，这不仅仅是视觉再现与理论实践之间松散关系的问题（理论[theoria]源自希腊语“看”）。我们倾向于把“理论”看作在线性话语以及语言和逻辑中基本运行的东西，而图像则

^① Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. 1, translated by Robert Hurley (New York: Vintage, 1990), p. 83. 以下引文均在文中标注页码。

扮演着插图的被动角色,或(在建构一种“图像的理论”的情况下)用作描写和解释的被动客体。但是,如果存在元语言这种东西的话,那么元图像这种东西的存在也就不足为奇了。通过把这个问题颠倒过来而研究理论的图像,也许能大大推进我们对图像的理论的探讨。

Three
Three

超越比较:图像、文本和方法

不存在从可视到陈述或从陈述到可视的联系运动。但存在着在非理性断裂或缝隙之上发生的连续的重新连接。

——吉尔·德勒兹,《福柯》

这些理论图像对形象和文本研究中的方法问题都具有哪些含义呢?也许最重要的就是消极教训。元图像使一种不可能的严格的元语言成为可视的了,它是一种摆脱了一级目标的二级再现。它们还揭示了再现与话语之间无法解开的交织,视觉和语言经验的鳞状重叠。如果可视与可读的关系(按福柯的思想)是一种无限的关系,如果“词语和形象”仅仅是令人不满意的名词,表示再实践中不断变换地点的不稳定的辩证关系,打破了图像和话语的框架,破坏了作为语言与视觉学科分化之基础的前提,那么理论图像就可能主要是解构学科的实践。透彻研究其形式特性和历史功能只能给我们留下松散地根置于传统的一种语用学。也就是说,“形象文本”的问题(不论解作合成的综合形式,还是再现中的空白或裂隙)都只能证

明不可能建立一种“图像的理论”或一门“再现的科学”。

那么,我们就很容易听信德勒兹的建议,即词语与形象的二律背反是一种历史上先验的东西^①,像野草一样,只要有人试图把再现和话语领域稳定和统一在一个单一的主语码(模仿、符号学、交流等)之下时,就会生长出来。在美国对再现性艺术的学术研究中,传统上解决这个问题的办法就是比较研究。“姊妹艺术”批评的传统、“文学和视觉艺术”的教育学,都始终是语言和视觉再现的跨学科研究的主导模式。“艺术间的比较研究”以其宏大的形式论证了艺术间延伸的类比形式的存在,揭示了诸如巴洛克、古典和现代等主导历史风格所统一的文本与形象的结构同源性。^②在其比较谨慎的研究中,它始终满足于追溯诗学和修辞学领域中视觉与语言艺术之特殊比较研究的作用,检验了这些比较研究在文学和艺术实践中产生的影响。^③

^① Gilles Deleuze, *Foucault* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 60: “说与看,或陈述与可视性,是纯洁的因素,是在某一时刻所有思想得以构成、行为得以展示的先验条件。”

^② 传统的比较研究方法包括 Wylie Sypher's *Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York: Random House, 1960); Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970); and Chauncy Brewster Tinker, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting* (1938, reprint: Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1969); 勒内·韦勒克的怀疑论的批判比较研究方法,他的 *Theory of Literature* (Orlando, FL: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1964, rev. ed.) 仍然是一副敏感的解毒药,但并没有尝试分析促成艺术间比较研究的基本本能和动机。Wendy Steiner's *The Colors of Rhetoric* (Chicago: University of Chicago Press, 1982) 是运用结构主义和符号学方法进行现代文学和视觉艺术之跨艺术比较研究的最佳例子。又见 Göran Sonneson's *Pictorial Concepts* (Sweden: University of Lund, 1989), 下面将讨论该书。关于最近兴起的“艺术间研究”,见专辑“Art and Literature,” edited by Wendy Steiner, of *Poetics Today* 10:1 (Spring 1989)。

^③ Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1958)。

尽管这些方法主要与涉猎视觉艺术领域的文学学者的著作相关,但也在艺术史上拥有潜在的制度性地位,这个领域的学术合法性(至少在美国)有时植根于这样一种概念,即艺术史为文学研究提供了“视觉的类比”。唐纳德·普勒奇奥思注意到“艺术史在美国大学体制中的正式出现最早是在1874年。当时,哈佛公司任命查尔斯·艾略奥特·诺顿为与文学相关的美术史讲师”。^①大学里以系为单位的法人结构强化了语言和视觉媒介是各自独立平行的领域的感觉,它们只在较高的抽象层面上才汇合在一起(美学哲学、人文学科、系主任办公室)。

这种比较研究方法似乎是谈论词语与形象之间关系的唯一系统的途径,考虑到传统和制度结构的背景,这就不足为奇了(姑且不谈基于历史偶然性的外部讨论,如画家与诗人的友好关系等)。比较研究是描述不同系统之间“远距离行动”的理想比喻。当配上“文学”和“视觉艺术”制度之间众所接受的一系列标准和区别时(如“空间”和“时间”艺术、图像与象征艺术,甚至“语言”与“视觉”艺术等区别性比喻),比较研究的概念框架就建立起来了。然后,这个框架可能通过把三项类比(实体的)与四项类比(关系的)区别开来而得以重新界定(如斯坦纳所表明的)。据斯坦纳所说,“结构的相互关系”

使两种艺术的比较成为既可能又有价值的一项事业。它允许当代理论家去发现他们所认为的“真正的”相似性——之所以是真正的,因为它们与其他人文学科的结构相对应,又因为它们可以用特殊的科学术语加以讨论。^②

下一步就是用宏大叙事把这个框架加以历史化,这种宏大叙事对文学和艺术史学科的内部传统及其官僚分支而言都是常见的事。从中世纪到后现代的一系列“时期”(以其对学术“立场”的不可避免的影响)被叠加于类比的框架之上,于是就

^① Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), p. 9.

^② Steiner, *The Colors of Rhetoric*, p. 19.

有了跨学科领域——文学和视觉艺术的比较研究。为什么值得进行这种研究？文迪·斯坦纳说：“回答是，艺术间的比较研究必然揭示出问题所追问的那个时期的审美标准。”^①简言之，这个方法不会产生任何波澜：它只肯定和详细探讨了已经在领域内流行的主导的历史和概念模式，提供了高度概括和稀释了的历史主义，将其抽取出来以适应视觉艺术和文学。

人们可以假定，欧洲符号学的科学和制度传统将为美国的“艺术间比较研究”的实用主义提供另一个选择，但实际上，似乎唯一发生变化的就是这些主张的概括性。一个典型的例子是戈兰·索内森的《图像概念》，这是近来要把视觉再现和语言话语加以综合的最具雄心的尝试。但是，索内森不过是用“图像性”、“文学性”和“意义”等比较一般的概念取代了“艺术”这个整体概念，以开创一种高层次的比较方法和一种比较一致的科学修辞。索内森指出，符号学的基本任务是“通过统一概念和方法把不同的人文和社会学科的结果加以比较，找出它们的异同来”^②。

由于用新的（但却不具挑战性的）细节填充旧的格式在学术研究中往往被看作“学问的演进”，艺术间或符号间的比较研究实践似乎成了可靠的职业选择。这在预算过剩的时代是一项很好的额外费用，而在减少开支的时代又具有稳定的生存价值，跨系教学的能力对于削减成本的学校当局来说是最有吸引力的了。比较的方法充其量能提供一种知识储存，不仅能梳理各种文化客体之间的异同，而且能梳理用以承载这些客体的批

① Steiner, *The Colors of Rhetoric*, p. 19.

② See Sonesson, *Pictorial Concepts*, pp. 19, 16. 罗兰·巴特传统中的电影符号学和大众文化就其大部分来说却是相当不同的。在那个领域，符号学结构与意识形态之间已经确立了大量联系，尤其是女性主义和精神分析学批评。一个脚注是不可能公平地论述这项工作的。我的目的之一是把艺术间比较研究的传统问题纳入一些重新描写之中，这是由于符号学分析更具自我批评意识和非科学性的传统而成为可能的。作为起点，我们可以借助一部优秀文集的研究结果，这就是 *On Signs*, edited by Marshall Blonsky (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985).

评语言之间的异同。它还占有传统的优势:毫无疑问,诗学、修辞学、符号学和美学都充满了谜一样的艺术间比较的比喻,与其他比喻一样,它们也是值得分析的。

然而,这样的分析应该承认比较研究的三个基本局限性。第一个是统一的、同质的概念前提(记号、艺术品、符号、意义、再现等)及其使比较/区别的命题成为可能甚至不可避免的相关“科学”。第二个是整个系统的比较/对比策略,它忽视了其他形式的关系,消解了可能出现的换喻并置、不相容性、未经中介的或非仲裁性的他者形式。第三个是仪式化的历史主义,它总是证实一系列主导的历史时期,证实到达现在时刻的一个经典的宏大叙事,这种历史主义似乎难能记录变换的历史、反记忆或抵抗性的实践。简言之,“艺术间的比较研究”饱受比较和艺术性之苦,它只能肯定文化史上公认的说法。符号间的比较研究也存在同样的问题——用科学主义代替艺术性。^①

尽管如此,“艺术间比较研究”的冲动不可能毫无意义。它一定对应于要把文化经验的不同方面和维度联系起来的某种真实的批评欲望。其挑战性就在于重新描写作为比较研究方法之基础的形象/文本的整个问题框架,认同可能促进一种连接感的各种批评实践,同时抵制比较策略和符号“科学”的同质化的麻木倾向。在《图像学》中,我试图表明语言和视觉再现之间流行的区别性比喻(时间和空间、习俗和自然、耳朵和眼睛)并没为规范词语和形象的比较研究提供坚实的理论基础。我还试图说明这些比喻是如何作为“意识形态素”而发生作用,如

^① 关于这一点的案例研究,见 Miek Bal and Norman Bryson on “Semiotics and Art History,” *Art Bulletin* 73, no. 2 (June 1991), pp. 174-208. 巴尔和布莱森认为,符号学用艺术史中流行的符号的“反现实主义”“向实证主义的认识观发起挑战”(第174页)。此外,巴尔和布莱森致力于把符号学的挑战看作政治的挑战,比如,允许性别和权力问题成为视觉形象研究的核心。然而,他们也倾向于把符号学当作中性的科学的元语言:“由于符号学基本上是一门跨学科理论,它有助于避免重视语言的偏见,而这种偏见又常见于使学科互动的各种尝试中。”(第175页)此时应该清楚的是,我怀疑跨学科和避免“偏见”的可能性。

何在符号学、美学和形式界限以及社会差异的比喻之间传播信息。本文的其余部分将为词语和形象研究图绘出这些结论的一些实践和方法论含义。这里，我尤其关注教育方法的问题。在“图像转向”和视觉性占主导的时代里我们如何教文学和文本分析？当不可能想当然地对待“艺术”的特性和身份时我们如何教艺术史？我们想要从试图连接和跨越语言和视觉再现变换之间界限的一门课程、课程设置和一个学科中得到什么？

在连接形象与文本的一门课中，我的首要目标始终是只在必须和不可避免的情况下才面对这个课题的挑战。“比较艺术”中的历史主义课程（比如）把立体主义绘画与艾兹拉·庞德的诗加以比较，或把邓恩的诗与伦伯朗的画加以比较，这恰恰是那种看上去没有任何必要、或主要由知识的行政结构决定其必要性的那种东西。研究庞德和立体主义绘画可能加深我们对现代主义的了解，但也有可能把那些了解简约为关于那个时期的美学的一组抽象命题。这样一门课程的真正主题不是形象文本问题，而是现代主义的问题。没有任何理由就绘画和诗歌的比较而止步；人们可以继续研究音乐、科学、电影、哲学和历史书写。这事实上正是对现代主义进行错综交织的跨学科研究所必需的，尽管它不要求以比较的方法论为起点，更不要求把诗歌和绘画孤立出来作为比较的客体。但是，如果你的主题不是现代主义或巴洛克，而是形象/文本问题——也就是可视和可读领域内再现结构的异质性——那么，你就必须采取完全不同的出发点。你可能用事先规定的对那个时期的美学概念加以重新界定和精练来分享历史主义的舒适和安全。你可能不得不开“美学”的飞地而参与本土的再现形式。最重要的是，你可能受到限制，不是把形象/文本的主题当作业余爱好者、兴趣广泛之人或唯美主义者的一种奢侈的“选择”，而是作为实际再现实践的具体形式所要求的直接的物质必然。

这些起点也许对我来说太明显，因为我是在完全不同的地方开始这项工作的，即威廉·布莱克的合成艺术，这位诗人—画家的插图著作似乎绝对要求其读者能够游走于语言和视觉文

化之间,而与浪漫主义流行的审美概念的关系似乎是模糊不清的。然而,甚至布莱克的混合媒介也总是使我感到新奇和要求双重文化的任意性。人们学习布莱克的诗歌但始终(而且将继续)忽略他的绘画作品。我知道这是事实,因为虽然我致力于布莱克合成艺术的批评分析,但我有时仍然感到非常重要的一点是把他仅仅当作一个作家来教。出于某些目的,把卢梭的《爱弥儿》和《天真和经验之歌》合起来读,似乎比看插图更重要。因此,对我来说,布莱克始终是语言和视觉艺术之比较研究的诱惑和任性的典型。布莱克的插图书很“吸引人”进行比较分析,如果说有哪些艺术品有这种特质的话。但是,甚至这些作品也只是出于比较布莱克文本的形式物质性和符号特殊性的特殊目的才要求这点。简言之,如果你想要看布莱克的作品究竟是什么,那就不能不面对形象/文本的问题。^①

然而,你能够也必须躲开比较的陷阱。从布莱克的插图书(或连环画、插图报纸和图表手稿等混合的本土艺术)等合成著作中学到的重要一课就是比较本身并不是形象—文本关系研究中的必要步骤。相反,必要的题材是媒介之间关系的总和,而且,除了相似、相像和类比之外,还有许多其他种关系。差异性如同同性一样重要,敌对如同合作一样关键,不和谐和劳动分工与和谐和功能混合一样意义重大。甚至媒介间“关系”这个概念也必须时刻追问:根本的不相容性(比较福柯论马格利特的烟斗)^②是一种关系还是非关系?词语与形象的根本综合或认同(乌托邦式的诗画)是一种关系还是非关系?在我看来,关键是不要事先假设它是某种在固定情景库中出现、允许千篇一律的描写或阐释方案的事物,从而事先关闭了对形象/文本问题的探究。

^① 我将用嵌缝的印刷习惯把“形象/文本”指称为再现的有问题的空白、缝隙或断裂。“形象文本”这个术语指把形象和文本结合起来的合成的综合性作品(概念)。带连字符的“形象—文本”指视觉与语言的关系。“形象文本”这样的术语的必要性是罗伯特·纳尔森在我们共同开设“形象与文本”研讨班时首先向我阐明的。

^② 见我在第2章“元图像”中关于福柯论马格利特的讨论。

防止比较研究的最好方法是坚持直义性和物质性。所以，之所以不把这部小说或这首诗与那幅画或那座雕像相比较，是因为我发现更有所助益的是从插图文本中词语与形象的实际结合开始，或从诸如电影、电视和戏剧表演的混合媒介开始。有了这些媒介，你将遇到一系列具体的经验，遇到一种形象—文本结构，它顺应控制视觉和语言经验关系的习俗（或抵制它）。有些戏剧（以亚里士多德为样板）把词语置于视觉之上，言语置于景观之上，对话置于视觉景观之上。^① 电影媒介经过了一系列技术革新，在从无声电影向“说话”电影的转化过程中经历了从视觉到语言的范式转换，而无论何时，只要电影理论试图说明“电影语言”的性质时，就必然面对某种形式的形象/文本问题。^② 此外，对这些混合媒介中视觉和语言再现（视觉和声音，空间和时间）的相对定位从来就不简单是形式问题或用“科学的”符号学就可以解决的问题。“语言”和“视觉”的相对价值、位置和认同恰恰是问题所在。本·琼生把依尼戈·琼斯壮观的组合设计谴责为对面具的诗“魂”的贬低。厄文·潘诺夫斯基认为有声电影腐化了无声电影的纯粹视觉性。^③ 这些不是科学判断，而是参与再现的理论实践。电影和戏剧中的形象—文本关系不是一个纯粹的技术问题，而是冲突的场所，是

^① 亚里士多德诋毁视觉如此彻底，甚至愿意抛弃表演本身，而喜欢用叙事描写情节。“组织情节要注重技巧，使人即使不看演出而仅听叙述，也会对事情的结局感到悚然和产生怜悯之情……通过借助戏景来产生此种效果的做法，既缺少艺术性，且会造成靡费。”（*The Poetics* XIV, translated by W. Hamilton Fyfe, 1927; [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973], p. 49.）

^② 见 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, translated by Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 以及本书第 83 页注释③。

^③ Ben Jonson, “An Expostulation with Inigo Jones,” in *The Complete Poems*, edited by George Parfitt (New Haven, CT: Yale University Press, 1975), pp. 345—347; 见 Erwin Panofsky 论电影中的时间和空间, in “Style and Medium in the Motion Pictures,” *Critique* 1: 3 (Jan.-Feb. 1947), reprinted in Gerald Mast and Marshall Cohen, eds. *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1979), pp. 243—263.

政治、制度和社会的敌对力量以再现的物质性表现自身的一次联合。阿尔托强调无声的景观，布莱希特利用文本的形象表现，这些不都是纯粹的“美学”革新，而恰恰是有动机地介入舞台的符号政治。甚至平凡熟悉的东西，如日报首页形象与文本的相对比例，都直接表明读者的社会阶级身份。当面对这些形象—文本关系时，要提出的真正问题不是“词语与形象之间的差异(共同点)是什么”而是“这些差异(或共同点)究竟产生了哪些差异”，就是说，为什么把词语和形象并置、混合或分离是非常重要的事？

形象—词语结合的“重要性”在布莱克的作品中至关重要，他的插图书似乎是为了建立视觉与语言文化的完整关系而设计的。在这些插图书中，布莱克把形象—文本结合起来，涉及的范围广泛，从绝对分裂的因素(没有文本指涉的“插图”)，到词语和形象语码的绝对综合认同(彻底打破书写和绘画界限的标记)。^①当然，布莱克的插图书，以及整个相关的“艺术家之书”，都倾向于展示词语与形象之间弹性的、实验的和“高度紧张”的关系。毫不奇怪，形象和词语的“正常”关系(在插图的报纸甚至卡通页中)都遵循比较传统的格式，涉及一种媒介与另一种媒介的清楚的从属或缝合。^②在典型的连环画中，词语之

^① 见 *Blake's Composite Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978) 和本书第4章“可视语言”。

^② 这里，我采用的是精神分析学的电影理论采用的“缝合”概念，主要依据 Stephen Heath 的文章，“On Suture,” in *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), pp. 76—112. 用拉康的话说，缝合就是“想象与象征的结合”(转引自希思，第86页)，主体(“我”)被构成分体和一体的过程。如希思所说，“我”是“缝合的标志”。电影理论用缝合的概念描写电影中观众位置的建构(“我/眼睛”)，分析电影话语的特征。可以把缝合说成是“填充”形象与镜头之间的空白，建构主体对连续性和缺场的位置性的感觉。镜头颠倒镜头，以其变换的观众位置和自我/他者的认同，这是电影中的缝合范式。我把这个概念用于“形象/文本”是非常粗略和初级的，但希望不是完全没有理由的。它在精神分析学和电影理论的根基就是指(自我)再现的一个异质场以及这个场的分裂同时被隐蔽和去蔽的过程。那种异质性的特殊形式(对拉康来说是想象界和象征界；对电影理论来说，是把电影形象的序列改造成话语)已经非常接近形象/文(转下页)

于形象的关系就如同言语(或思想)之于行动和身体的关系。语言出现在从说话者口中呼出的言语气泡中,或者从思想家的头脑中浮现出来的一朵思想云中。(对比之下,在中世纪插图手稿的前笛卡儿世界上,言语被再现为卷轴而不是云或气泡,而且是发自说话者动作的手而不是说话的口;语言似乎共存于同一个图/文空间之中——发自手的动作的书写——而不是从一个看不见的内部出现的幽灵。)^①叙事的直接阐释(比较 *Prince Valiant* 中的《我们的故事……》)一般被放在形象的边缘,被放在目前描写的动作、场面和身体之“外”的一个位置。^②

这不是说词语和形象的“正常”关系没有意义,也不是说连环画或带照片的报纸文章等日常合成形式不能够进行实验和脱离标准的复杂变体。加里·特鲁多的反电影脱口卡通序列《杜尼斯伯里》就蔑视把视觉形象当作卡通页上“描写情节”的地方的传统做法。《杜尼斯伯里》是剥夺视觉形象的一种实验,极少展示运动的身体,常常重复空洞而相同的形象(白宫景色、电视机后身、总统玉玺上方的光点),把所有运动移植到由文本所标记的无身体的声音上来。如《毛斯》和《黑暗骑士》等后现代卡通小说都运用广泛的复合和自反技术。《毛斯》通过加重框架故事的色调(一个大屠杀幸存者与儿子的对话显然不是电影言语的重点),通过用动物图像遮盖各个层次的视觉叙事的

(接上页)本问题的构成了。毫不奇怪,电影理论的重点在于形象序列的缝合和作为观者的主体的建构。但我希望形象/文本的问题意味着缝合的概念完全可以引申,如希思本人所指出的,把作为读者和听者的主体包括进来。关于比较一般的对观者主体的缝合和质询的论述,见第2章“元图像”。

① 关于中世纪与后笛卡儿时代卡通的对比,感谢 Michael Camille。

② 当然,没有什么可以阻止对这些约定的空间加以重新安排。对话不必出现在由口呼出的气泡里,而简单地写在画框的底部边缘(单幅卡通和像 Jules Pfeiffer 这样的多幅卡通叙事画家的规范做法)。关于卡通的修辞和叙事手法的内部论述,见 Will Eisner, *Comics & Sequential Art* (Tamarac, FL: Poorhouse Press, 1985)。

人体(犹太人是老鼠,德国人是猫,波兰人是猪),而淡化了视觉与叙事的联系。^①对比之下,《黑暗骑士》具有高度的电影和电视视觉效果,使用了电影的圈套设备和视像修辞,同时继续打破框架,突出视觉再现的机制。

对于带照片的文章这种混合媒介也可以发表相同的见解。这种形象文本的规范结构涉及语言与视觉之间直接的话语或叙事缝合:文本为照片做解释、叙述、描写、标记或代言;照片则为文本插图、例示、澄清、寻找理由或编制文献。^②就这种传统的劳动分工而言,诸如詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》这种激进的离经叛道的现代主义实验也能横空出世,也就不足为怪了。《让我们赞美名人》是一系列照片文章,其形式抵制一切形式的词语和形象的缝合:照片在物质和象征意义上都是与文本分离的;照片上也没有字幕,文本中几乎没有对照片的说明。^③此外,这些变体不能完全算作对语言和视觉媒介的“纯化”。更确切地说,艾吉和伊万斯的“纯化”策略只有在他们参与一种无望的妥协和不纯洁的再现实践时才有意

^① See Art Spiegelman, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (New York: Pantheon, 1973). 斯皮格曼卓越的动物漫画的效果当然比对人体的简单“遮盖”要复杂得多。把大屠杀简化成一本“汤姆和杰里”的图画书惊人地打破了常规,在揭示动物形象中的适当性和形象现实主义方面也是绝对正确的。斯皮格曼笔下的形象坚持认为犹太人真的是“受伤的老鼠”;他们真的被当成了要追捕和灭绝的有害动物;他们像老鼠一样,并和老鼠一起躲在地下室里;有些犹太人是叛徒和卑鄙小人,他们组织了合作主义机构“犹太人委员会”(“Judenrat”)。德国人真的是冷酷的掠夺者,但却是狡猾的、难以预测的,饕餮于对凄惨的受害者的绝对权力的快感之中。波兰人真的是猪,大捞犹太人被剥夺的财产,有时是出于好心,但显然粗俗而无教养。动物形象的夸张手法深化了批判现实主义模式,使观者看不到(或阻止他们看到)不堪入目的(偷窥者眼中的)邪恶卑鄙的平庸人体。关于绝望和视觉保护,见第6章“叙事、记忆与奴隶制”。

^② 见 Jefferson Hunter, *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), 和第10章“幻觉:观看动物观看”。

^③ 关于《让我们赞美名人》及其与照片文章这种样式的关系的详尽讨论,见第9章“摄影随笔”。*Let Us Now Praise Famous Men* (first published in 1939; reprint: Boston: Houghton-Mufflin, 1980).

义,这种实践的每一个层次都必须挑战政治和伦理传统。

我们如何从对不能避免视觉—语言关系的媒介研究——如电影、戏剧、报纸、卡通连环画和插图书——过渡到“艺术间比较研究”的传统主题上来,即诗歌与绘画、小说与雕塑之间的类比和差异。在某些方面应该清楚的是,我们不应该再回到这个主题上来,它是一个没有真正方法或研究客体的非主题。但在另一个意义上,应该清楚的是,如同对于混合的合成形式一样,形象/文本的主题对于这些“未混合”的媒介是不可避免的和必要的。艺术间的比较研究始终使人直观地感到事实,而抓不住内在含义。形象/文本的问题不仅仅是在艺术、媒介或不同再现形式之间建构的东西,而是个体艺术和媒介内部不可避免的问题。简言之,一切艺术都是“合成的”艺术(既有文本又有形象);一切媒介都是混合媒介,把不同语码、话语习惯、渠道、感觉和认知模式综合在一起。

这个主张乍看起来是反直觉的。当然,反对的意见是:的确有纯粹的视觉和语言媒介,没有词语的图像和没有图像的词语。合成的形象文本概念向诗歌或绘画这种未混合形式的延伸当然是一种多余的比喻,把直义上应用于混合媒介的一个模式延伸到其正常领域之外了。

对这个反对意见有几点答复。首先集中回答形象/文本的直接意义和比喻意义的划分问题。当然,这种划分在直义上是应用于电影、电视和插图书等混合媒介的。但是,“纯粹的”视觉再现通常也以相当直接的方式融会了文本性,这也是事实,因为书写和其他任意的标记都进入了视觉再现的领域。同样,“纯粹的”文本也融会了视觉性,尤其是当这些文本被书写或印刷成可视的形式时。从这两方面看,从视觉或语言的观点看,书写的媒介解构了纯粹形象或纯粹文本的可能性,同时也解构了它所依赖的“直义”(字母)和“比喻”(图像)之间的对立。就物质图像的形式看,书写离不开视觉与语言的缝合,即“形象文

本”的化身。^①

但是,我们可以暂且搁下书写的问题不谈。当然,人们还会提出反对意见:存在着没有文字的视觉再现,也存在着从来不需要书写下来的语言话语(尤其是口头的)。我们怎能否认视觉性在口头话语中的纯粹比喻地位,或文本性在纯粹由形状和色彩构成的、没有任何可读的任意符号的绘画中的纯粹比喻地位呢?回答是:没有必要否定形象文本的比喻地位,而只需要反驳附加的“纯粹”二字。纳尔森·古德曼说,声称一个标记只能比喻地应用,就等于否认它的应用而只明确它的应用形式。^② 比喻的标记(“蓝色”的情绪[沮丧,郁闷],“暖”色)与直义一样得到了稳定和持续的应用,也与实际经验关系甚密。形象、图像、空间和视觉性只能通过语言话语比喻地想象出来,这不意味着这种想象不能发生,也不意味着读者/听者“看”不到什么。语言话语只能根据图像间接地或比喻地联想,这不意味着联想是无能的,也不意味着观者在形象中什么都“听”不到或“读”不到。^③

对于想要形象就是形象、文本就是文本的纯粹主义者来说,最好的回答也许是扭转局势,检验纯洁的修辞本身。^④ 比如,在绘画中,纯洁的概念不可改变地指使视觉形象不受语言

① 我认为把书写的模糊地位看作形象/文本是德里达《文字学》的重要主题之一。《Of Grammatology》, translated by Gayatri C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1977). 详见第4章“可视语言”。

② See Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis, IN: Hackett, 1976), pp. 68-69. 又见德里达关于“直义”和“比喻意义”的讨论:“文字的直义就是隐喻性本身。”《Of Grammatology》, p. 15.

③ 关于阅读中视觉反应的心理学,见 Ellen Esrock, *The Reader's Eye* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1994). 埃斯罗克是把据说由读者加以视觉化的(语义或认知)“感官”与有关这个主题的所有文献关联起来的第一人。

④ 纯化诗歌和绘画的经典论述以及根据视觉/语言和空间/时间的范畴严格区分诗歌和绘画的著作当然是莱辛的《拉奥孔》。《Laocoon (1766)》, translated by Ellen Frothingham (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969). 关于莱辛的批判,见《图像学》第4章。

及其同类或传统上相关的媒介的污染；词语、声音、时间、叙事性和任意的“寓意”都是“语言的”或“文本的”因素，为了视觉艺术达到纯洁、沉默、难懂的视觉性，就必须压制或清除这些因素。这种纯洁往往与现代主义和抽象绘画相关，既是不可能的又是乌托邦的。现代主义和抽象绘画并不排斥纯洁，而将其认同为一种意识形态，欲望和恐惧、权力和利益的一个复合体。^①也要把“纯形象”这种未混合的媒介看作对不纯洁的、混合的和合成的标准的根本偏离。纯粹主义者反对形象/文本，反对由再现和话语构成的异质图像，这证明是一个道德要求，而不是经验描述。这不是说主张一切媒介都是混合媒介在经验上是错误的，而是说这些混合对我们不利，必须以更高的审美价值为名予以抵制。

以同样的纯化语言的乌托邦理想为名，为了回应关于规范话语的合成性和异质性的本能认识，描述文学话语中对视觉性的抵制也是件很容易的事。^② 我的目的不是要驱逐纯粹主义者，而是要重新描述他们的乌托邦计划援引形象/文本中的元语言的方式，这种元语言是用来比喻媒介中不可简约的杂质和异质性的。克里斯蒂安·梅兹很久以前就表明，电影不可能简化为语言学的模块，电影是言语而不是语言。^③ 但是，假定语言本身不是语言(langue)，那么，把它用作表达和话语的媒介就必然会导致它被可视性污染吗？在我看来，这正是它的意义所在，即把语言当作媒介而非一个系统，由话语模式构成的、要求实用的辩证描述的一个异质领域，而不是可用科学解释的单

① 关于“纯洁”的最著名的现代主义编撰是克利门·格林伯格的文章，“Toward a Newer Laocoon”（1940；pp. 23—38 of vol. 1 of *Collected Works*），文中自觉地提到了莱辛。关于现代主义对媒介的纯化，见第7章“作为图像的理论”。

② 见我的文章“Tableau and Taboo: The Resistance to Vision in Literary Discourse,” *CEA Critic* 51:1 (Fall 1988)；pp. 4—10.

③ 见 Metz, *Film Language*：“从语言学角度研究电影时，很难避免在两个地点之间穿梭：作为语言的电影；绝对与词语语言不同的电影。也许不可能不受任何伤害地从这个二难境地中抽身出来。”（第44页）我们不必接受梅兹把叙事作为电影之本质的评价，这样就能看到不可能完全把电影看作一种系统的语言。

一编码的系统。对纯粹主义者的媒介形象的这种解中心产生了一些实际结果。它显然排除了比较的必要性,比较依赖于由结构类比和本质差异连接的明显不同的系统。它还允许批判地接触再现和话语的实际机制,其内在的辩证形式,即某一媒介的特定制度史内部的实用策略。没有必要(尽管有机会)把绘画与文本加以比较,即便文本碰巧直接(或间接)在画面上再现出来。第一步是看出画面引发(或压制)的是哪种特殊的文本形式,代表了哪些价值。进入“画中文”的明显路径是就题目发问。这幅画有什么题目,放在什么地方(框内、框外还是框上)?它与形象的制度性或阐释性关系是什么?为什么那么多的现代绘画都以“无题”为题?为什么有力清晰地用词语否认画的语言题目,为什么题目激进而悖论地否认自己是题目?标记、字幕和可读性是用来抵制什么的?^①

拘于字面解释的人从题目开始,然后开始追问词语何以进入图像的一系列问题。比如,我们怎样梳理绘画中以下各种文本性之间的差异:(在其他客体中)再现一个文本的图像(如一幅荷兰油画中一本打开的书);有词语和字母的图像,这些词语和字母不是在画面上再现出来而是写在表面上的,如中国的字画或安塞尔姆·吉佛的大幅油画;以古典历史油画为模式的图像,描写某一语言叙事中的一个插曲,如电影或戏剧中的一个定格画面或剧照;词语对形象“讲话”或打乱形象的图像,其中,词语在画面内外占据一个模糊的位置(如丢勒在饰板上刻的签名,或马格利特在《这不是一只烟斗》中的铭刻);围绕一种语言“性格”——象形文字或表意文字设计的图像,如保罗·克里的作品;避免一切比喻、指涉、叙事或可读性而追求纯粹的、不可读的视觉性的图像。对这些问题的探讨不从研究当代文本开

^① 关于题目,见 Gerard Genette, "Structure and Function of the Title in Literature," *Critical Inquiry* 14:4 (Summer 1988); pp. 692-720. 关于标记、客体和形象,见第8章“词语,形象与客体”。

始,当代文本具有与平行的文学制度或传统的结构类比。研究起点是语言进入(或走出)图像领域的方式。这是一个复合领域,其媒介始终是混合和异质的,被置放在制度、历史和话语的内部:简言之,形象被看作形象文本。用来与形象构成适当“比较”的文本不必从历史主义或制度类比中拣取。它们就在图像内部,当它们显得最彻底地缺场、隐蔽和无声时,也许就在图像的最深处。就抽象绘画而言,适当的文本不是“文学”或“诗歌”,而是批评、哲学、形而上学——作为理论的图像。^①

同样,适合于话语的视觉再现也不必是外来的:它们已经内在于词语之中,在描述、叙事“视野”、再现的物体和地点、隐喻、文本功能的形式安排和特性之中,甚至在排版、纸张、装订或(在口头表演的情况下)直接听到的声音以及说话者的身体之中。如果很难使绘画摆脱话语,那么也同样很难使文学摆脱视觉性,尽管这样做的冲动在盲目诗人的惯用主题中暗示出来:文学把绘画看作是“沉默的诗”。文学和视觉艺术作为相互“意指的他者”所处的境遇并不是纯粹对称的。绘画似乎更容易以相当直接的方式再现和融会文本性。语言以两种方式成为直接可视的:以书写的媒介,以手势语言的表达,后者是聋人的可视语言。^②

对分析文本或形象的形象文本模式的最具破坏性的反对意见认为,这种模式与比较研究方法一样,只简单重排了甲板上的躺椅,重申了文学和艺术史学科中现存的主导分析范式。可以把形象读作文本的观点在当今的艺术史中已不是什么新

① 见第7章“作为图像的理论”。

② 关于手势语言,见第5章“视觉再现之语言再现与他者”。

鲜事了：它是流行的智慧，是最新的东西。^① 在文学研究这方面，为寻找“意象”阅读文本绝不是流行的智慧；那就像山丘一样古老。^② 它被看作是一个过时的范式，是对文学经验进行心理研究的残余，就像寻找主题、计算形象一样乏味平庸，与对比喻和形式分析的注意不成比例，同时牺牲了真正的文化史。

这些抨击有一些道理。把媒介（视觉或语言的媒介）当作再现实践的异质领域，当作一个“形象/文本”，不是由于其新奇而在此予以推荐的，而是由于它作为一个理论传统而坚持下来，作为诗学、修辞学、美学和符号学的永恒特征而存活下来。正是这个传统给了我们艺术间比较研究的模式，开启了在文本与视觉形象之间建立其他关系的可能性，以及在视觉和语言文化之间破除学科划分的可能性。似乎还有人说，在我要推翻比较方法繁冗的历史主义的热情中，我全然抛弃了历史而热衷于一种描述性的形式主义。这个抨击只有一半是对的。本书不是关于视觉和语言文化的历史，而是理论。它把形象/文本的比喻当作楔子，用以撬开媒介和特殊再现的异质性。然而，这个目的不是要停留在形式描述上，而是要追问特殊的异质形式的功能是什么。形式和功能问题都要求历史的解答：它们不是由什么普遍的符号科学事先决定的，它们与历史“时期概念”的关系也是一个开放的问题。毫无疑问，一个时期概念或许包括对形象/文本关系的某种一般叙述。比如，一般认为英国新古典主义批评非常认真地对待诗歌与绘画之间的类比，而浪漫主

^① Mieke Bal and Norman Bryson on "Semiotics and Art History", 见本书第75页注释①，该文认为，符号学艺术史的关键步骤是把形象当作符号或“视觉文本”（第179页）：“由于把形象当作符号，符号学特别清楚地阐明了形象，集中阐明了社会上意义的生产……”（第176页）尽管巴尔和布莱森坚持认为他们为“艺术史”提出了“符号学转向”而非“语言学转向”，在我看来，他们还是低估了符号学对文本/语言描述框架的推崇。符号学绝不是逃避“推崇语言的偏见”，而恰恰继续重申了那个偏见。

^② 关于对文学意象概念的攻击，见《图像学》第1章。

义诗歌理论则往往批判作为诗歌的图像。^①

但这并不意味着每一个形象文本都必然揭示那个时期的审美形式,甚或被用那些标准的语言描述出来。为分析再现的形式异质性而寻找适当的描述语言的第一个地方就是再现自身,而且在它所属的那种媒介的制度性元语言中——一种内在的本土语言,不是跨学科的理论。比如,反映电影工业的“外景”电影的样式。这个样式的成员或多或少自觉于他们所属的电影媒介的制度史;他们携带着一种制度性记忆,关于这个媒介的神话,关于这个媒介自身理论的图像。比利·王尔德的《日落大道》就是外景电影的一个经典例子,把形象/文本(言语和视觉再现之间的分化)作为清晰的主体,具体体现在一个年轻的男性作家(乔·吉利斯,由威廉·霍尔登扮演)和一个上了年岁的女电影偶像(诺玛·戴斯蒙德,由格罗丽亚·斯沃森扮演)之间的关系上。这部影片寓言地表现了电影史和电影理论中许多人尽皆知的神话:两个主要人物分别代表了新好莱坞的“有声”电影和旧好莱坞的无声电影;他们还再现了(隐蔽的)作家与(公开的)明星之间的职业张力,作为文学的电影和作为图像制度的电影之间的分裂。乔与诺玛之间的爱恨关系把电影关于其过去和各个部分的矛盾情感戏剧化地表现了出来;诺玛谋杀乔意味着过去的死神之手永远不会允许这个制度逃离它的掌控;诺玛要“回归”银幕的可悲幻觉与塞西尔·B. 德米尔给诺玛的沾沾自喜的劝慰“自你那个时代以来电影已经变得很多了”(这是他在《十诫》的摄影棚里自扮自演时说的)同样都是误导的。

乍看(听)起来,《落日大道》显然是一部实验电影,它偏离了对声音和视觉叙述的正常使用。整个故事被用已故的乔·吉

^① Roy Park, "Ut Pictura Poesis: The Nineteenth Century Aftermath," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (Winter 1969): pp. 155-169. 关于这次创伤的更多叙述,见 Elizabeth Abel, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix," *Critical Inquiry* 6: 3 (Spring 1980): pp. 363-384.

里斯的画外音叙述出来,这种手法取得了某种直接的惊人效果,而且他的第一次出现是一具睁着眼睛的死尸,面孔朝下,在诺玛·戴斯蒙德的游泳池里漂浮着。一旦已故叙述者的奇怪前提被接受,影片便直接进入了传统的声音和形象的缝合。乔的声音以最普通的叙述契约向观众说话:他口气嘲讽、有见识、善交往、等待观众分享他的经历和价值(“那是好莱坞那些疯狂的房子中的一个”,“我们且回到6个月前事情开始的时候”,“噢,这就是你进来的地方”)。他就像19世纪小说中的叙述者:“一个回顾过去的人,激情之火已经燃尽,叙述者控制了这个世界,向一大群文明的听者讲述现在可以编造和命名的一系列事件。”^①视觉叙事似乎绝对以最直接的方式表现了乔的声音:当他描述什么事情的时候,我们看到那事情就在发生在屏幕上;当他叙述一个情节时,那情节就为我们表演出来;当他回忆或在梦境时,那记忆或梦境就完整地投射出来。历史被叙述牢牢地控制住了,可视性被可说性控制住了。

如果《落日大道》中的主题式形象/文本是电影媒介中视觉对语言的不可动摇的控制,那么其形式的形象/文本似乎恰恰传达了相反的信息:声音不断地控制和掌握形象。这部影片形式上的完美恰恰不是“反映”或模仿其主题,除非我们认为模仿的主要征候是倒置而不是相似性的话。也许正是形式/主题反映的这种扭曲的形式才使影片产生了意识形态的死胡同和瘫痪的总体效果,人们可以称其为对马格利特的烟斗所表现的词语和形象之间无限关系的病理学表达。

在影片的外部边缘,即其开头和结尾序列中,这个死胡同的“闪现”最具可视性和可读性。开始的镜头展示了现实中的好莱坞大街,“落日大道”这几个字就画在大街的路缘上,警笛的声音压过了情节剧的主题音乐,镜头从路缘升起,聚焦于急驰向诺玛·戴斯蒙德住宅的警车尾号,威廉·霍尔登未被识别出

^① Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975), p. 195.

来的声音以第三人称开始讲话,说在游泳池里发现了一个“可怜的笨蛋”的死尸。结尾序列大概在一个小时以后,诺玛·戴斯蒙德走下台阶,把记者的照相机错当成她“回归”明星圈的梦想的实现。她说“我准备好拍特写镜头了,德米尔先生。”她走向镜头,直到她的面孔覆盖了整个画面,逐渐消解成模糊的一片。

因此,影片的外框是在乔·吉利斯的声音的控制之外:影片发出的第一个词语是一个形象,一个地方、一个背景、一条街道的书面名称,它包含着乔的声音,就像闹鬼的房子包含着鬼魂一样;影片的最后几句话是诺玛·戴斯蒙德控制自己形象的话,而那是蔑视一切视觉或文本控制的一个形象。这个颠覆了权威声音的外框又与展露叙述者身体的内框相重叠。威廉·霍尔登漂浮的尸体这个形象,从游泳池底部向上看去,无疑是这部影片最令人难忘的一个镜头。然而,必须被忘记的恰恰是这个形象,这样,影片的叙述契约才能继续下去,这样,叙述者和观众才能建立一种交流关系。如果观众在整个影片放映期间记住这个形象的话,影片就不能依靠话语叙述的权威和保障,而会不断回忆叙述的场面,从游泳池底部向上望去的叙述者自己被淹死的形象。

《落日大道》关于电影媒介的反思有助于我们理解德勒兹所说的为什么“看与说之间分裂的最完整的例子将在电影中找到”^①,这些分裂如何奠定了(实际上是需要)形象/文本的最严密的缝合的基础。《落日大道》中的形象/文本不仅是对语言与视觉编码之间关系的技术叙述,而且通过讲述那种关系在它所属媒介的制度性实践中被主题化的方式而得以详尽说明的。乔·吉利斯在影片中的“道德选择”被刻画为在两个女人之间的选择,这两个女人与他的剧本创作建立了两种不同的关

^① Foucault, p. 64. 又见德勒兹关于言语与视觉、声道与像道之间关系的综合讨论,“The Components of the Image,” in his *Cinema 2: The Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 261.

系。诺玛·戴斯蒙德作为致命的女性“偶像”代表了对乔的文学才能的践踏,对他的文笔的商品化(自不必说他的阴茎了)。贝蒂·沙佛,从派拉蒙公司来的年轻漂亮的剧本评论人,满足于银幕下的工作,鼓励乔发掘他的文学原创才能。这个选择的不可能性和非现实性就是影片矛盾的叙述权威所呈现的死胡同的道德表达。^①

这部影片中言语与视觉的关系便被绘制成诸如性别和年代(上年岁的女明星与年轻的女剧本评论人)的关系,以及生死、善恶关系等意识形态方面的问题。它也反映了电影作为历史上演变(或移交)的制度媒介的过去与现在。如果尽可能远地追溯,这个历史将把这部影片置于战后的焦虑之中:好莱坞的衰落和冷战对好莱坞易受“外来”影响的偏执式怀疑。(影片中有一个情节,搭乘诺玛车的一个朋友看见了乔,便问他“是不是为哪个超级大国工作?”)在反思自身媒介时,《落日大道》为电影形象/文本既提供了一种描述语言,又提供了详尽的例子。它绘制了一种电影理论,把那种理论既作为电影之死的叙述又作为与死神做爱的电影来讲述。

我希望现在已经说清,对形象/文本提出的各个问题的回答在形式上既是描述的又是历史的。它们试图在影片特殊的形式分化中找到自己的制度历史(电影),以及赋予那个历史以特殊形式的有关权力和价值的斗争的再现。形象/文本的意义当然不简单是要强化那个自明之理,即电影是一个混合的、分化的媒介,而是要详尽说明特殊的感性和符号混合和分化,这些是特殊的影片、特定的样式和制度性实践的特征,同时也要说明它们的历史作用。形象/文本既不是方法,也不是历史发现的保障;它更像是再现的一个缺口或裂纹,历史可以通过缝

^① 关于《落日大道》作为诗歌的图像传统的喻指及其与“赫拉克勒斯的选择”等寓言的关系,见我的文章“Going Too Far with the Sister Arts,” in *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*, edited by James Heffernan (New York: Peter Lang, 1987), pp. 1-10.

隙滑入的一个地方。

形象/文本问题对于历史问题的开放性最清楚地见于历史自身自觉于视觉和语言经验的互动的地方。我想到了图西迪得斯的《伯罗奔尼撒战争》，它的结构围绕图西迪得斯所说的“Logoi”和“erga”的变换，前者指固定言语的再现，后者指目击者描述的间接情节。^①图西迪得斯坚持认为这两种写作模式是不同的，尤其指出它们携带的不同种类的历史权威性。图西迪得斯承认，言语的“确切用词”是“很难记住的，……所以，我的方法是，一方面尽可能贴近实际用词的一般意义，同时让说话者说我认为每一个环境所需要的话。”^②图西迪得斯的文本以一种掩饰实际状况的形式呈现言语（直接抄写或引语）。我们读到和听到的伯里克利葬礼上的演讲或雅典外交官对斯巴达人的讲话都是幻觉。另一方面，“事件的报告”服从于更多的束缚，即信息的采集和信息的呈现方面的束缚。图西迪得斯“规定不写下[他听到的]第一个故事”，“甚至不被自己的一般印象引导”（第48页）。他声称已经“尽可能彻底地检查了”不同目击者的报告（包括他自己的），承认这种怀疑主义将消除他的叙事中的“浪漫因素”，它们既存在于叙事所讲述的事实中，又存在于迟疑的呈现形式之中（“我的历史似乎不那么容易读”）。

因此，《伯罗奔尼撒战争》就是对历史的彻底异质的再现，口头语言的直观性、言语的直接传递和视觉经验的呈现（目击者证明的事件）在高度中介和不可靠的幻觉中交替。对图西迪得斯来说，词语的“一般意义”就足够了，但他自己视觉记忆中对事件的“一般印象”却不足够。当然，这里的问题是：“那又怎样呢？”图西迪得斯为什么要建构历史的辩证再现？他关于口

^① 关于“Logoi”和“erga”作用的详尽讨论，见 Virginia J. Hunter, *Thucydides: The Artful Reporter* (Toronto: Hakkert, 1973).

^② Thucydides, *The Peloponnesian War*, translated by Rex Warner (New York: Penguin Books, 1954), p. 47. 以下引文均在文中标注页码。

头和视觉记忆的相对准确性的假设是从那里来的？（很难忽视这样一个事实，它们恰恰与提倡“目击者证词”、否定“道听途说”的现代“证据规则”相对抗。）

对这些问题的正确回答是本文篇幅所不能容纳的。那将涉及重建图西迪得斯的记忆理论及其与视听感官的关系。那将要求我们注意记忆的艺术与当代希腊修辞理论之间的联系。最重要的，那将把探讨引向对伯里克利时代的雅典政治文化中“言语”和（可视）“行动”的意识形态和制度地位的研究。语言/视觉的分化，如图西迪得斯本人所清楚地表明的，不仅仅是历史写作的修辞特征，也是了解历史本身何以被分化成“人们所做”和“人们所说”之辩证关系的关键。图西迪得斯向我们展示了用言语攻克的城市。他还向我们表明了（在伯里克利的葬礼演说中）与讲演相对立的一种论战，热衷于仪式景观的一种论证：

过去在这里做过讲演的许多人都在我们的仪式结束时赞扬这种讲演的制度。在他们看来，一次讲演就能给予我们那些在战场上殉身的将士以荣誉。我不同意这种说法。这些人用行动表现了他们的勇敢，我认为，正如你们看到的城邦组织的这次葬礼一样，要让他们的荣耀用行动宣泄出来，那才是足够的赞美。（第144页）

在伯里克利看来，言语与可视行动之间辩证关系的调整并不仅仅是仪式上礼仪的问题，而是雅典民主健康运作的关键：“我们不认为言行之间是不相容的，最糟糕的事情莫过于在结果得到正确争论之前就鲁莽行动”（第147页）。雅典民主的悲剧完全可以描述为这种 *logos/erga* 辩证关系的瓦解，而煽动家们的出现腐化了 *logos*，助长了雅典人渴望瞬间的可视行动和帝国的无限制扩张的野心。图西迪得斯的文本试图保留这个脆弱的辩证关系，将其作为认识和展示历史的一个方法，也许是使历史采取一种不同形式的方法。（伯里克利对“我们帝国的[可视]标志和丰碑”的批判，他坚持认为“名人”不是在“可视

的形式而是在人民心中”留下了纪念[第 149 页]，这都是为了抵制他自己帮助孕育的对宏伟纪念碑的渴求，而那仍然是雅典荣耀的主要的可视符号。)对图西迪得斯来说，历史的完整性并不在于人们所做的和人们所说的，不在于我们能够看到和描述的或我们能够听到的东西。它浸透于听和看、言和行之间的缝隙之中。

我把这些历史上和文化上遥远的例子(一部好莱坞影片和一部经典历史)并置起来，不是为了“比较”它们，而是为了让人们注意到形象/文本作为再现和话语异质性的比喻而具有非同一般的普遍性。我希望读者已经清楚这种一般性并没有造成对物质的、形式的、历史的特殊性的忽视。我没有忘记《伯罗奔尼撒战争》不过是词语，而《落日大道》不过是赛璐珞胶片上的踪迹。形象/文本不是把这些物体简化成相同形式的模板，而是能把它们撬开的杠杆。最好不要把它描写成概念，而应描写成一个理论比喻，就像德里达的延异以及辩证张力、滑动和变化的一个场所。《落日大道》和《伯罗奔尼撒战争》都利用这个比喻的不同版本来反映自身的异质性，把它们的形式辩证法与自身媒介(电影、历史)的意识形态和制度斗争联系起来，与它们调停的文化矛盾联系起来。它们仿佛就是其媒介的元图像。

为什么这些元图像现在成了我们的焦点？为什么形象/文本像一个历史先验一样出现在当代批评和理论中？答案之一将诉诸当代文化的历史环境，现实在后现代主义中越来越快的媒体化，以及我所说的“图像转向”现象及其景观和监督的领域。我们对古代文本和形象阅读只能受到我们的影视经验的腐蚀。一切媒介都是混合媒介，一切艺术都是合成艺术，对在 MTV 影响下成长起来的一代人而言这一主张可能已是常识。然而，另一个回答将强调现代主义美学对媒体的纯化，要捕捉绘画、摄影、雕塑、诗歌等艺术形式的统一以及它们同质的本质，这种努力才是真正的越轨，媒体的异质性在前现代文化中就已经得到深刻的理解了。专业学科的出现和对知识的学术管理进一步强化了对媒体的本质化。“艺术间比较研究”在

其鼎盛时期就是抵制这种分隔化的一个途径；在最糟糕的情况下，它助长了学科的绝缘和跨学科研究的边缘性。

然而，我完全意识到我还没有远距离地表明我就形象/文本的地位想要提出的主张。我希望这些介绍性姿态已经引起人们足够的兴趣去进行深入研究。在后面的章节里，我将详尽阐明这些主张，检验两种不同的语言/视觉的联合，第一种来自语言和文学方面，第二种来自视觉再现的领域：(1)“文本图像”，视觉形象作为语言内部差异的场所，具体体现为文字和印刷的物质性，视觉再现之语言再现的诗歌样式，以及描述在叙事中的奇异作用；(2)“图像文本”，语言在视觉领域的再现和(同样重要的)压抑，具体体现为现代主义的抽象绘画、后现代的最小主义雕塑和20世纪的一系列摄影文本。在浏览了这些形象/文本的变体之后，我将回到“图像理论”的基本问题上来，即对幻觉和现实主义的分析，最后论述形象和公共领域的问题。

II

文本图像

当代文化中的图像转向不仅改变了生产和消费视觉文化的方式,而且就视觉性在语言中的位置提出了新问题,以及旧问题的新版本。以下三章检验了作为形象/文本的文本的三种不同形式,集中讨论了特殊的案例和样式。首先,文字作为言语之可视性再现的问题,时间的“分隔”,非物质性的物质化:赞成或否定“可视语言”的重要性是什么?文字再现言语以及造型艺术再现文字的重要性是什么?什么是铭刻的政治学?第二,视觉再现之语言再现的问题,也就是用语言再现视觉再现,这种再现作为诗歌样式和文学原则的问题:是什么动机促成了把整个文本建构成用来唤起、融会或替代视觉客体或经验的再现的欲望?为什么文本不得不到外部寻找符号的“他者”,寻找视觉再现的客体?第三,在叙事的时间结构中,视觉描述作为修饰、补充和空间“插曲”的问题:描述作为叙事的“仆人”的意义何在?在时间行动和空间描写中,叙事的双重编码如何对应于作为形象文本的记忆的双重编码?当描写的服务性变成了对服务的描写时会发生什么?

可视语言:布莱克的写作艺术

普遍认为这是一个令人羡慕的发明:图绘言语、对眼睛说话,通过追溯不同形式的性格,给思想以色彩和形状。

——亚历山大·克鲁登,《旧约和新约索引》(1738)

但要更清楚地表明是性质和必然性、而非选择的艺术性给予这几种象形文字以生命和连续性,我们现在将看一看它的姊妹艺术即言语的艺术的兴起和发展;当把它们放在一起加以比较时,我们将高兴地发现它们以多么明亮的光相互照耀着;如圣奥斯丁的优雅表达所示,*Signa sint VERBA VISIBILIA; verba, SIGNA AUDIBILIA.* (符号是可视的语言,语言是可听的符号。)

——威廉·沃尔顿,《摩西的神圣使命》(1740)

“可视语言”这个短语对艺术史学家和文学批评家主要具有一个比喻意义。在绘画中,我们根据乔舒亚·雷诺兹或厄恩斯特·冈布里希的习语来理解“可视语言”,即图像艺术家可用的一组约定俗成的句法和语义技巧。雷诺兹称这些技巧为“艺术的语言”,冈布里希则预见会出现一种“形象的语言学”来描

写它的句法(图解性表述)与其语义学(图像学)。^①相反,在文学中,“可视语言”的概念引进了绘画的话语,把语言表达融入了我们的理解之中:它引诱我们给模仿、想象、形式和比喻等术语以鲜明的图画和图像意义,以各种不同方式把文本看作形象。^②如果有什么形象的语言学的话,那就也有“文本的图像学”,处理物体的再现、场景的描写、比喻的建构、相似性以及寓言形象等事宜,并把文本构成确定的形式结构。文本的图像学还必须考虑读者反应的问题,即认为有些读者对文本加以视觉化,有些文本鼓励精神的想象形象,有些则不然。^③

这两个程序——“形象的语言学”和“文本的图像学”——都涉及对“可视语言”这个短语中的一个词进行比喻的处理。用语言学的行话处理视觉和绘画,在鲜明的意义上,甚至比肖普·伯克利所说的可见的“视觉语言”,通常都被认为是隐喻的。^④同样,我们在语言表达中发现的“图像”,无论是形式的还是语义的,都不被直义地理解为图像或视觉景观。它们只是相像于真正的画或视觉形象——被双重稀释的“形象的形象”

① 见 Discourse V of Reynolds's *Discourses on Art* (1797):“高等的熟练程度在绘画中等于文学中的语法……画、临摹和使用色彩的能力,正确地说就是艺术的语言。”转引自 the Robert Wark edition (New Haven, CT: Yale University Press, 1975), p. 26. 厄恩斯特·冈布里希讨论了“视觉形象的语言学”,见 *Art and Illusion* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956), p. 9.

② 见 *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974), s. v. “Imagery,” 关于“作为形象的文本”概念的进一步讨论,见我的“Spatial Form in Literature,” in *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980), and “What Is an Image?” *New Literary History* 15, no. 3 (Spring 1984): pp. 503—537, 修改后为《图像学》的第1章。

③ 关于阅读中的视觉反应,见 Ellen Esrock, *The Reader's Eye* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1994).

④ See Bishop Berkeley, *The Theory of Vision or Visual Language* (1733). In *Works on Vision*, edited by Colin Murray Turbayne (New York: Bobbs-Merrill, 1963), pp. 121—152.

或我在别处所说的“超图像”。^①

但是,假如我们从人文意义上理解“可视语言”的两个术语呢?我认为我们会遇到看和说、画和印刷汇聚于叫做“文字”的媒介上来。我们能掌握这样的逻辑,以便把《印刷研究杂志》这个名称变成简单一些的、更具联想力的可视语言。如柏拉图在《斐德若篇》中所说,“文字非常像绘画”,反过来,绘画非常像第一种文字,象形文字。文字史一般要从原始的图画文字和姿态式的符号语言,到象形文字,再到字母文字“本身”。^②因此,文字就成了形象和文本、图像与语言表达相互作用的媒介,这在“作为图像的诗歌”和艺术的“姊妹”等比喻中已有暗示。文字作为媒介也似乎是可能的了。文字使(人文意义上的)语言成为(人文意义上)可视的了。如比肖普·沃布尔顿所看到的,它不仅是对言语的补充,而是词语的“姊妹艺术”,语言和视觉共有的艺术。

没有必要假装天真地从姊妹艺术过渡到文字的话题上来。我们生活在一个执迷于“文本”的时代,“文字”只是一个空洞的词,不可能与写作教科书提倡的那种写作相混淆。我们甚至还有有时看上去像是“文字科学”的东西,一种不仅关注言语的表意再现,而且关注媒介中所有记号、踪迹和符号的“文字学”。^③这门科学包括解构复杂的文字策略的一种阐释方法,它追踪既生成又挫败交流和意义之可能性的差异游戏。下面我将提议,从文字学似乎要排除或置换的东西的观点出发来研究文字学。当然,在某种意义上,这几乎是戏仿解构的策略,我认为可以认

^① See *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

^② 比如, Ignace J. Gelb's *A Study of Writing* (Chicago: University of Chicago Press, 1952; rev. ed., 1963), 该书追溯了“从语义符号学的最早阶段,即图画传达意义的时期,到表音文字的后期,即文字表达意义的时期的文字演进的历史。”(第190页)

^③ 尽管一般认为雅克·德里达是文字学的创建者,但也许值得注意的是,系统使用这个概念的第一本书是上引 Ignace J. Gelb's *A Study of Writing*.

为这篇文章是关于和“支持”布莱克而“反对”德里达的，只要把本文的“布莱克”看作是复杂的分解中心的权威人物，而“德里达”则是友好而辩证的对立面，而不是敌对的否定。^①

那么，文字和文字学要排除或置换的是什么呢？也无非是形象——图像、相似性或类像——而图像学则渴望成为它的科学。如果“延异”是文字学的关键术语，那么“相似性”就是图像学的核心概念。如果文字是缺场和艺术性的媒介，那么形象就是在场和自然的媒介，有时用幻觉，有时用强烈的回忆和直观感觉哄骗我们。文字陷入了两种他性之间，即声音和视觉、说的主体和看的主体。德里达主要谈了文字与声音的斗争，而附上视觉和形象就能揭示出作家在另一侧面的困境。我们怎样说我们看到的東西，我们怎么能使读者看到？

诗人、修辞学家、甚至哲学家那些人都熟悉的回答是：我们建构一种“可视语言”，把视觉和声音、图像和言语结合起来的一种形式——它“使我们看到”生动的例子、戏剧动作、清晰的描述和惊人的比喻——在古典修辞学中这些手法都与 *enargeia* 相关。如果我们是布莱克这样的画家—诗人，我们甚至可以建构一种由词语和形象构成的“合成艺术”，同时作用于“可视语言”的所有感官。但是，随着把语言纳入视觉的这个传统还出现了一个反传统，而且是同样强大的一个传统，它表达了对视觉性的诱惑的深切怀疑。这个传统敦促人们尊重眼与耳、空间与时间、形象与词语等艺术之间的一般界限。而其语言理论典型地倾向于一种非视觉美学，深信“深刻的真理无形象”，语言是唤起那不可见、不可图绘的本质的最好媒介。

这两个传统在布莱克的时代都非常活跃，但我认为可以公平地说，后者的反图像立场在重要的经典浪漫主义诗歌中占主导地位。在浪漫主义诗歌理论中，在所有关于“想象”的讨论

^① 这里，我用的是布莱克自己所区别的“对立”和“否定”，前者指进步的、互动的对立（尽管不必是解析或黑格尔的综合），后者指静止的二元对立，或绝对的摩尼教式的冲突，它要求毁掉对方。

中,似乎清楚的是,形象、图像和视觉感知对于许多浪漫主义作家来说都是具有高度内涵的问题。对浪漫主义作家来说,“想象”通常与精神形象相对照而非并行;我们在给学生上的第一堂浪漫主义文学课里就讲到,对华兹华斯、柯勒律治、雪莱和济慈而言,“想象”是超越纯粹视觉化的一股意识力量。^① 我们甚至可以继续这个话题,看到图像和视觉常常在浪漫主义诗歌理论中起到消极作用。柯勒律治仅仅因为寓言是“图像语言”就把它打发掉了,济慈担心会受到描写的诱惑,而华兹华斯则称眼睛是“所有感官中最专制的”。^② 在知识史上,诗歌和绘画这对“姊妹艺术”在19世纪初经历了一次根本转化,其中,诗歌抛弃了与绘画的联合,在音乐中找到了新的类比,这已是人们耳熟能详的了。^③ 在M. H. 艾布拉姆斯讲的浪漫主义诗学的故事中,“镜”(代表精神和艺术的被动经验模式)被“灯”(一种活跃的想象)所取代,这是图解这次转化的最熟悉的方式。^④ 柯勒律治把象征和寓言、想象和幻想、“理式”和“理想”区别开来,也用人们熟悉的策略,把这些被诋毁的术语与图像和外部物质的视觉性联系起来,把喜欢的术语与不可见的、摸不着的精神

① 这里我举柯勒律治给基本想象下的著名定义为例:“一切人类感知的生命力和主要代理者。”见 *Biographia Literaria* 的第13章, *Collected Works of Samuel T. Coleridge* 的第7卷, edited by James Engell and Walter Jackson Bate (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983), p. 304.

② 柯勒律治把寓言评为图像语言的说法见 *The Staesman's Manual* (1816), 转引自 *The Collected Works*, vol. 6: *Lay Sermons*, edited by R. J. White (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972), p. 30. 济慈关于“描写总是坏的”的主张见于1818年6月25—27日给汤姆·济慈的信。华兹华斯关于眼睛的专制主义的说法见于 *Prelude*, 1805 (XI. 174) and 1850 (XII. 129)。关于华兹华斯对形象的矛盾态度,详见我的“*Diagrammatology*,” *Critical Inquiry* 7, no. 3 (Spring 1981): 622—633.

③ See Roy Park, “‘Ut Oictura Poesis’: The Nineteenth-Century Aftermath,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 2 (Winter 1969): pp. 155—164.

④ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953).

“力”联系在一起。

人们不禁把浪漫主义的反图像主义归结为一种“美学的打破偶像运动”，是法国大革命在政治上、社会上和文化上打破偶像的直接反映。这样的总结的确有吸引力，但我认为是误导，除非我们还记得政治和社会结构在艺术形式中的“反映”也有可能把反动的逆反和颠倒当作直接模仿而包括进来。我们注意到，浪漫主义时期美学打破偶像运动的公认的发起人是爱德蒙·伯克，这位反动的政治家年轻时写过一篇论崇高的文章，发起了浪漫主义对图像诗学的批判。^① 注意到这一点，我们就不应该再怀疑法国大革命期间美学和政治上的打破偶像运动之间的直接联系了。伯克在诗歌理论方面掀起了他自己的小规模革命，抨击新古典主义以古典修辞学和联想主义心理学的结合为基础的诗歌语言的“图像论”。他否认诗歌能够或应该在读者心中唤起清晰独特的形象，提出将在不可见的，甚至不可感知的感觉和同情中找到真正的语言天才。在伯克看来，诗歌只适合于表现模糊的、神秘的、不可理解的——一句话，崇高的东西。这里有两点需要注意：首先，在浪漫主义诗人中，只有布莱克坚决反对伯克的教条（“模糊既不是崇高也不是别的什么的源泉”）。^② 第二个是伯克在政治和美学倾向上奇怪的分歧。当伯克面对与他的崇高概念相一致的历史事件（法国大革命）时，他却感到那是令人作呕的一个怪物。他的崇高概念仅仅局限在美学领域内，是与法国大革命关系含混的作家们的起点。

如果我们从人文意义上理解关键词的意义，根据文字来重新提出问题的话，视觉性与非视觉性美学之间的战线就清楚

^① Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). 关于伯克的影响，见 James T. Boulton 为他编辑的《哲学探讨》写的精彩前言（Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1968）。

^② 给雷兹兹的 *Discourses* 的注释。 *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edited by David Erdman (New York: Doubleday, rev. ed., 1982), p. 658. 正文中布莱克作品的引文均出自这个版本，在引文后的括号内加字母 E 表示。

了。如果文字和言语像绘画和诗歌一样保持一种“姊妹关系”——相当不平等的一种“姊妹关系”，如莱辛和伯克所论证的——如果文字把看不见的声音变成了一种可视语言，那么，对想要成为想象的打破偶像者的作家来说，对认为形象不是图像的、视觉不是可视的、而诗歌则不必写下来的作家来说，这势必要成为一个问题。^① 华兹华斯认为诗人是对人“说话”（而不是书写）的人，这绝不是随便说说而已，而是德里达所说的浪漫主义诗学的“语音中心主义”倾向的征候。恢复诗歌的口头或民间传统或使其非人格化的计划，对诗歌和音乐进行的常规比较，浪漫主义诗人坚持对赋予词语以物质的印刷形式的庸俗需要表示反感——所有这些思想类型都反映了一些共同的前提，即词语高于形象，耳朵高于眼睛，声音高于文字。当印刷的词语本身成为非常有争议的政治工具时，如在法国大革命时期，把言语转变成印刷的“可视语言”的事业便具有了意识形态性。

这就是理解可视语言和文字在布莱克及其同代人的作品中的独特地位的背景——使其成为一个问题而非关于语言、再现和感官的一系列中性事实。他基于辩证的冲突改造获得了一种革命的宗教和审美感性，我曾据此讨论过他在插图书中处理的词语与形象的关系。^② 但是，布莱克使语言可视化事业中特有的政治性最明显地见于他的“书画中心主义”，他把文字和印刷当作能够完全在场的媒介，而非仅仅是对言语的替代。这可分为三部分：首先反思布莱克在浪漫主义敌视印刷词语的背景下的“文字观念”；其次考虑他的艺术中的一些重要的“文字场景”；第三观察布莱克的诗画和印刷等“美妙的文字艺术”，这就是他所说的“直义的”“可视语言”。

^① 关于绘画和诗歌之间“不平等的姊妹关系”，见我的文章“The Politics of Genre: Time and Space in Lessing’s *Laocoon*,” in *Representations* 6 (Spring 1984), 修改后为《图像学》的第4章。

^② See *Blake’s Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978).

浪漫主义与文字的政治学

毁坏了一本好书的人,也毁掉了理性本身,毁掉了仿佛在眼中的上帝的形象。

——弥尔顿,《论出版自由》(1644)

浪漫主义对“可视语言”的一般趋向和对文字的特殊趋向的源头并不难寻。威廉·哈兹利特最简捷地指出:“法国大革命可以说是印刷技术的一个遥远但却必然的结果。”^①诸如彼得·盖伊和伊丽莎白·爱森斯坦等现代历史学家都应和了哈兹利特,把法国大革命的知识根源追溯到哲学对“文字艺术的献身”而非特定的哲学学说。^②爱森斯坦指出,第一个法国共和国产生于以前的一个“文字共和国”,那是在哲学和财经上无限制地“投机”的一个体制。^③法国大革命的批评家们也没有失去“投机”的视觉意义。伯克把革命的狂热归咎于过分的“想象”(在18世纪的视觉意义上)和“感觉”的不足,盲目的、未受教育的习惯造就了一个稳定的社会。^④柯勒律治把对想象的概念加以物化和偶像化的倾向看作法国人特有的缺点:“法国人的偶像主义……甚至法国人的各种概念,不管他所能构想的是什么,都必须是有形象的,而有形象就必然是幻想的形

^① William Hazlitt, *The Life of Napoleon*, 6 vols. (Boston: Napoleon Society, 1895), vol. 1, p. 56.

^② 这句话出自 Gay, “The Unity of the French Enlightenment,” in *The Party of Humanity* (New York: Knopf, 1964), p. 117.

^③ See Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979; one volume edition, 1980), pp. 136—138.

^④ 见 Burke’s “Appeal from the New to Old Whigs” (1791): “人在感情用事时其激情是有限度的,而在受想象的影响时则没有任何限度。”转引自 *The Works of Edmund Burke*, 12 vols., edited by George Nichols (Boston: Little, Brown, 1865—67), 4: 192.

体。”^①法国启蒙运动的唯物主义、经验主义和唯理论的图像心理学,以及无限制的哲学和财经投机的经济的出现,共同构成了可称作“偶像主义”的逻辑病理学,即崇拜我们自己创造的形象的倾向。卡莱尔最全面地总结了英国对法国启蒙运动的打破偶像式的反动:

如同所有人都认为的,我们将称它为新的黄金时代吗?至少称它为钞票;它在许多方面都是黄金的替代物。银行钞票,没有黄金你仍然可以用钞票来购物;书中的纸页,散发着理论、哲学、感性、美的艺术的光彩,不仅揭示思想,而且巧妙地隐藏了思想的缺乏!纸是用曾经存在过的物体的碎屑做成的。纸有无尽的妙处。在这个幸福和平的时期里,除了正在到来的这个黑暗和混乱的事件中的事件,最聪明的哲学家所能预言的还能有什么呢?^②

正是在这个背景之下,人们理解了华兹华斯著名的对书的矛盾态度。^③在《抒情歌谣集》中,华兹华斯把印刷的书与乏味的“枯叶”联系起来,无生命的知识“从死人传到同类手里”,“爱管闲事儿的知识人”进行“愚蠢的无休止的斗争”,他们“为了解剖而谋杀”^④。当然,必须用怀疑的目光来看待对书表示恐惧的这些话,它们出自华兹华斯希望赢得广大读者的一本印刷的书。但是,华兹华斯的“反讽”无论如何都不能驱散他因印刷文字而产生的焦虑。华兹华斯认为诗歌的本质在于言语、歌曲和

① Coleridge, *The Friend*, vol. 4, part 1, of *Collected Works*, CW 4, i, 422.

② Thomas Carlyle, *The French Revolution* (1837), 2 vols. (London: Macmillan, 1925), 1:30.

③ 关于华兹华斯与文字观念的最好叙述,见 James K. Chandler, *Wordsworth's Second Nature: A Reading of the Poetry and Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), chapter 7.

④ 引自“Expostulation and Reply” and “The Tables Turned,”这是华兹华斯著名的对话诗,论述“自然知识”对立于书的优点。值得注意的是,对话中的马修,书的辩护者,一般认为是威廉·哈兹利特,他认为法国大革命是印刷术的发明引起的,这个观点影响广泛。

无言的冥想,始终把文字看作是一种必要的邪恶,纯粹是对言语的补充。一本诗集是给“不朽的诗装入尘世的棺柩”,^①真正的道德或政治智慧在“科学和艺术”的书中是找不到的,而必须在口传的“自然知识”里去寻找。华兹华斯和柯勒律治似乎对印刷书的视觉潜力最敏感,他们对书的恐惧明显具有政治性。柯勒律治把流通的图书(传播民众的激进思想的书)描写成“印刷车间生产的一种精神暗箱,临时地固定、反射和传达一个谵妄之人的活动的幻影,以便容纳一百个大脑的贫乏……”^②华兹华斯在十四行诗《插图书和报纸》(1846)中也对这种流行的暗箱物质形式表示了类似的蔑视:“邪恶滥用的插图页!眼睛就一定总览一切,舌与耳就一无所有了吗?”^③

保守的口头传统与激进的对印刷和“可视语言”的民众力量的信任之间有一条战线,这在托马斯·潘恩与爱德蒙·伯克之间就英国宪法的性质进行的著名争论中划得一清二楚。对伯克来说,法律的本质在未成文的习惯和民族传统之中,文字不过是对古老的实践所确立的东西加以补充“润色”。因此,“印在纸上的宪法是一回事,事实和经验中的法律则是另一回事。”^④在伯克看来,启蒙运动对未经许可而印刷的空洞理论和空头货币的信任必定产生众多空洞的宪法。与英国宪法古老的看不见的精华相比,国民议会的人权宣言在伯克眼里不过是“微不足道而字迹模糊的一条条碎纸”。^⑤潘恩的回驳则坚持书面的、可视的宪法的重要性:

① 见 *The Prelude* (1850) V. 160—65, 华兹华斯描写了当他手里拿着弥尔顿或莎士比亚的一卷书(棺柩)时,“狂躁的焦虑”就使他神智恍惚。

② Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), chapter 3, CW 7, p. 48.

③ William Wordsworth, *Poetical Works*, rev. ed. edited by Thomas Hutchinson and Ernst de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), p. 383.

④ Edmund Burke, “Speech on a Bill for Shortening the Duration of Parliament,” in *Works* 7:7.

⑤ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790) (New York: Doubleday, 1961), pp. 98—99.

伯克先生能制造英国宪法吗？如果他不能，我们就可以公平地结论说，尽管已经有那么多议论，说宪法这种东西并不存在。……一部宪法不是名义上的东西，而是事实。它不是什么理想，而是真实存在；无论在哪里，只要不能以可视的形式制造出来，就根本不存在。^①

在这场就文字和“可视语言”的政治意义进行的争论中，布莱克站在哪一边？由于布莱克在18世纪90年代公开站在激进知识分子一边，我们希望他能站在潘恩的立场上，且不说他作为印刷商、雕刻家和画家的职业兴趣——无论从哪种意义上讲都是“可视语言”的技师。要确定布莱克与其他浪漫主义诗人的区别，一个方法就是看他倾注平生精力，努力把这些语言综合在诗歌和绘画的“合成艺术”中，这是他忠实于法国大革命的审美体现。布莱克可能会同意华兹华斯关于书是“无休止的争斗”的主张，但是（与哈兹利特一样）并不认为这种争斗枯燥乏味。相反，他认为这些书籍之战，自由独立的新闻业所孕育的那些“激烈斗争”，正是人类自由的基本条件。柯勒律治和华兹华斯无意中要求审查使革命滋生蔓延的“杂草丛生的新闻界”^②，布莱克则忙于在没有特许权的印刷业播撒新的种子。^③布莱克从来没有抛弃“文字共和国”以求口头传统的安静。地下印刷厂或“地狱里的印刷厂”在18世纪90年代生产出具有破坏性的插图书，在19世纪初扩展到“罗斯的万尼出版社”，成为“精神战争”的场所，布莱克希望它能替代在他成年时期蹂躏整个欧洲的“身体的战争”。简言之，布莱克继续把文字当作“美妙的艺术”，而他的许多同代人则由于随现代性而来的所有

① Thomas Paine, *Rights of Man* (1791—1792) (New York: Doubleday, 1989), p. 309.

② 这是柯勒律治的话。见 *A Lay Sermon* (1817). 转引自 *Collected Works*, edited by R. J. White, vol. 6, p. 151.

③ 关于华兹华斯试图压制反托利党的 *Kendal Chronicle* 的情况，见 Arthur Aspinall, *Politics and the Press, 1780—1850* (first edition, London, 1949; repr. New York: Barnes and Noble, 1974).

邪恶而开始谴责它了。

激进作家与反动代言人之间的这种对比当然是极端的过分简化；我提出这个对比只是要突出大革命后知识分子采取的修辞立场中的一个微妙倾向（我显然不认为激进派拒绝演说，而保守派远离文字）。有一种文字（叫“自然的象形文字”）是华兹华斯所不断赞扬的，而布莱克对文字的高度赞扬则常常带有反讽的“污点”：

烟囱工让你坐下来写

一本大家都能读的书。

于是他从我视线消失

而我折下一棵空洞的苇。

于是我做了一只乡下的笔

于是我污染了清清的水

于是我写了那首快乐的歌

每个孩子听到都能快活。

——《天真之歌》序

这里对文字的溢美之词是显而易见的：布莱克的田园诗拒绝把它保留在口传的领域。折下空洞的芦苇不是为了做预想中的笛，而是一支笔，而写作的行为瞬间就融入了出版的过程：“大家都能读”的书是用这只乡下的笔写的，而且没有失去说话者原来的在场：“每个孩子都能快活地听到”由文字这种“可视语言”传达的声音。然而，这首诗的批评读者无一会漏掉诗中的讽刺意味。写作的时刻也是那给予灵感的孩子消失的时刻；空洞的芦苇和被污染的水暗示一种空虚、缺场和伴随着传播天真信息的努力而来的天真的丧失。那么，使这首诗成为“天真之歌”的就恰恰是说话者没有意识到这些险恶含义的事实。实际上，我们可以说这种天真的最直接表达就是说话者愉快的假设，即纯粹的写作行为等同于出版和一种普遍的审美阅读，这是每一个作家都能认同的一点愿望的实现。烟囱工没有在一

份独特的手稿与一个普遍传播的文本之间看到任何区别。他没有意识到印刷文化的问题和可能性,也就是机械复制的文化,布莱克后来将称它为“艺术的机器”^①。

布莱克与这台机器可怕的对称的斗争显见于他的全部作品。从他最早印刷的插图书中,我们看到的是执迷于两条腿走路的一个:即生产一种独特的个人文本,通过集诗歌、雕刻、印刷和绘画于一体的一种新技术把这些文本广泛传播开来。我们在《尤里潜记》的封面上看到他已经意识到这个梦想将成为梦魇,那里的一个形象可以标志为“文本本人”(图 18)。这个形象通常被解作对布莱克的敌人的嘲讽,一个在政治、宗教和心理学领域里的暴君——国王、牧师和抑制革命之解放能量的理性审查者。当尤里潜被给予了比较特殊的历史身份时,他常常被当作诸如乔治三世、皮特或伯克等暴君或反动派。^②

但是,假如我们把这个形象当作艺术家的自我肖像,即一个孤独的读者和文本作家,一个坚持同时做一切事情的唯文本论者——比如,一边写诗一边画插图,或阅读经典的同时写评论呢?换言之,假如我们把这看作是一种自我戏仿,即布莱克以自嘲为乐,不可能尽情用文字表达但可以用图画表示的一个笑话呢?我认为,对这个形象的解读也能帮助我们更准确地认识尤里潜这个人物的历史身份,他在革命时期的文学—政治战斗中究竟代表哪一派。不但没有代表英国反动派,尤里潜还可以看作是法国的激进派,文字共和国里的一位老政治家,“纸张时代”的一个杰出代表。

① See Morris Eave, "Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology," *PMLA* 92, no. 5 (October 1977): 907. 伊弗斯强调布莱克反对机械再生产,而我的重点则是证明他把机械手段融入了自己的表达方式之中。

② David Erdman 把尤里潜当作英国,把 Luvah/Orc 当作法国,见 *Blake: Prophet Against Empire* (Princeton, 1954; 3rd edition, New York: Doubleday, 1969), p. 309.

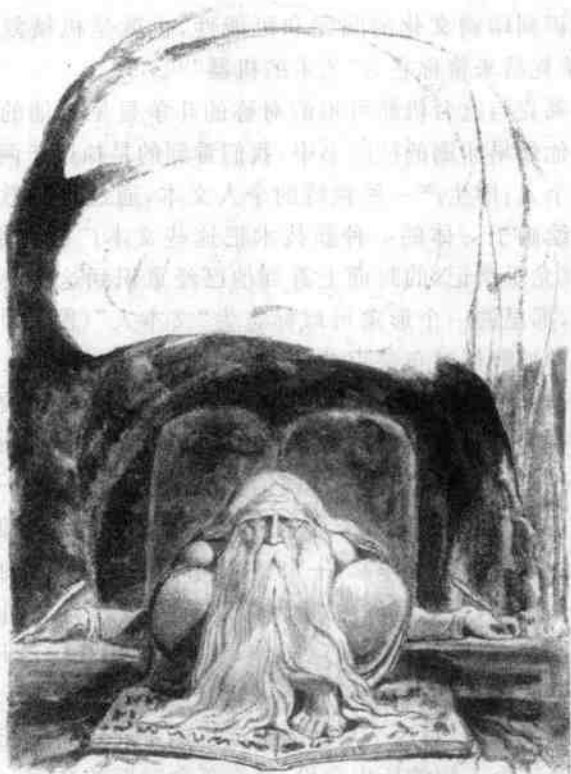


图 18 威廉·布莱克：《尤里谱一书》标题页。本特莱第一版，PML63139，承蒙纽约皮厄朋摩根图书馆理事允许使用。

虽然我知道说布莱克发表过反动思想或与爱德蒙·伯克同流合污会被看成异端邪说，但在在我看来，必须在其历史语境中去面对尤里谱这个人物的一些特征。^① 尤里谱无疑有时被看

^① 正统的观点认为布莱克的政治立场始终是忠实于法国大革命的理想和观念的，而当法国大革命偏离了这些理想时，受批判的只有法国。如 David Erdman：“当布莱克报告 Orc-Luvah 的形势恶化时，他批判的不是‘法国大革命’而是革命后，在某种意义上否定这场革命的波拿巴主义。”（《先知》第 313 页）

作 18 世纪 90 年代后期英国的许多人物,但同样清楚的是,在《尤里潜记》(1794)中,布莱克把他刻画成一个革命派,乌托邦的改革者,他带来了新的法律、新的哲学和新的理性宗教。尤里潜的“归类 and 衡量”的普遍原型当然是爱德蒙·伯克描写新法兰西共和国时所说的“几何和代数的宪法”^①。但是,也可以把尤里潜更具体地认同为一个综合性人物,即 18 世纪 90 年代初经常被新闻报道的两个哲学家。第一个是卢梭,是公认的法国大革命的知识之父,他忏悔的自我专注、自我陶醉和执迷于“怜悯”一定会使我们想到布莱克笔下的尤里潜。^② 第二个是孔多塞,他倾注大半生的精力把道德和政治问题简化为数学问题,是 1783 年呈交给国民议会的“宪法计划原则”的主要起草人。^③ 孔多塞的宪法,如尤里潜的“铜版之书”一样,试图宣传统治法国的一个理性法律(他计划废除法国传统的地理界限,而提倡用几何的方格坐标,这成了伯克最喜欢嘲讽的对象)。孔多塞的吉伦特宪法,如尤里潜的“铁的法律”一样,立刻引起了反应:孔多塞被罗伯斯庇尔领导下的雅各宾党免了职,死在狱中。尤里潜的“和平、友爱和统一的法律”遭到暴躁的永恒派的唾弃,我们最后看到他时,是在他自己创造的监狱中。“尤里潜之子”的新任领导是一个炽热的叛逆者,叫弗宗,试图杀害尤里潜,但最终死于他自己的“饥饿的横梁”(绞刑架)。戴维·厄德曼认为弗宗是罗伯斯庇尔的代言人(他罢免了吉伦特派,1794 年推倒了他们的理性纪念碑),这似乎更有道理,如果尤

① Edmund Burke, *Reflections*, p. 76.

② 尤里潜也使我们想到德里达笔下的卢梭。关于德里达就卢梭及其著作的讨论,见 *Of Grammatology*, translated by Gayatri Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 142-152.

③ 孔多塞在这方面最著名的著作是他的 *Essay on the Application of Mathematics to the Theory of Decision-Making* (1785) 和 *A General View of Social Mathematics* (1793)。见 *Condorcet: Selected Writings*, edited by Keith Baker (Indianapolis, IN: Bobbs-Merill, 1976)。

里潜是孔多塞式人物的话。^①

我们不必把尤里潜看作是一个政治卡通，毫不掩饰地将其与卢梭和孔多塞联系起来，就能看到他对革命的理性主义和文字精神进行了新伯克式的嘲讽。但是，甚至这种解释也只能讲对了一半。它帮助我们看到了布莱克对革命和自己作为“可视语言”的技师的责任感到焦虑；它让我们看到了“美妙的艺术”已经变得荒诞和偏执的一个世界。但是，看到这一点并不完全等于理解了布莱克对文字进行自嘲式批判的立场。布莱克攻击理性主义写作的纯粹否定性几乎与伯克、柯勒律治或卡莱尔的无从区分。因此，我们仍然需要追问布莱克是如何保持他对印刷语言也即可视语言的信念的，而正是这种语言似乎把他和同时代人带入了尤里潜的深渊。

我认为答案就在于布莱克从来没有像柯勒律治和华兹华斯那样热情地投入大革命的理性主义热潮。^②他对理性主义的理解从一开始就继承了17世纪英国的清教传统而不是18世纪的法国启蒙运动。他对文字的信仰并不在于现代“文字共和国”的辉煌，而在于可以追溯到英国革命的新闻自由，即弥尔顿的《论出版自由》，除此之外，还可以追溯到威克利夫本土语圣经哺育的宗教改革。更明显的是，我怀疑布莱克认为自己属于城市激进的印刷和雕刻行业，这些人的小册子和猛烈抨击帮

^① Erdman, *Prophet Against Empire* (New York: Doubleday, rev. ed., 1969), p. 314. 但我还要加上一句，厄德曼关于我认为尤里潜有“法国关系”的说法是持强烈的保留意见的。

^② 在大革命初期，布莱克同情伏尔泰和卢梭，认为他们是唤醒法国走向自由的决定性人物（见布莱克的《法国大革命》[1791]，pp. 14—15；E, pp. 298—299）。但布莱克早期对理性主义的怀疑在《天堂与地狱的婚礼》中得到了清楚的表达，到19世纪初，那种怀疑已经明显与卢梭和伏尔泰对启示性宗教的攻击联系起来（见《耶路撒冷》第三章序“致自然神论者”）。能够表明布莱克对大革命的理性主义观念所持矛盾态度的标志就是他认为汤姆·潘恩是比比肖普·华生“更好的一位基督徒”（布莱克评注了华生抨击潘恩的《为圣经一辩》），同时，他注意到无论是比肖普还是那位激进的自然神论的对手，都不符合布莱克的“永恒的福音”，即清教激进主义的传统（见“Annotations to an Apology for the Bible,” E, p. 619：“比肖普和汤姆·潘恩一样都从来没有理解永恒的福音”）。

助促成了查理一世的垮台。^① 简言之,布莱克是个英国(或基督教)革命派,激进的怀恋克伦威尔时代“美好事业”的返祖者,不能把政治与宗教、理性与情感或想象相区别的人。^② 正因如此,无论布莱克怎样无情地讽刺理性主义的文字堕落,他都能够保持在《天真之歌》的序中表达对文字的那种信念,后来他又在长篇的“经验之歌”《耶路撒冷》序中表达了相同的信念:

读者! 热爱天堂热爱书籍
更爱给予全部书籍的上帝
在西奈山神秘可怕的洞里
他把美妙的文字给了人类
但他仍用雷电和火焰言语!
思想之雷电,欲望之烈焰:
他的声音响彻地狱的深渊,
回荡在我深不可测的耳畔。
我印刷;活字并非无意义:
天、地、狱从此和谐相依。

布莱克确信文字是神赐的礼物,这必须理解为他为对立于一另两种相对的文字观而提出的。布莱克抨击保守派对新闻自由的敌视,为华兹华斯等试图从印刷文化在口头乡村文化的传统中进行的“乏味而无休止的斗争”中逃离出来的诗人们提供了答案。如果柯勒律治能够论证大众新闻(尤其在法国人手中)正在造成一种“偶像崇拜”,那么,布莱克就可能回答说有一些印刷品(如他自己的)生产的不是徒劳的、空洞的能指或“偶像”,而是有效的但无论如何还是徒劳的“偶像”。

另一方面,坚强的激进派会把布莱克关于文字的神圣起源

^① 关于英国革命中印刷与清教主义的联系,见 Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution* (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1972), pp. 161-162.

^② 布莱克与不同政见者之间的联系,见 A. L. Morton's classic *The Everlasting Gospel* (London: Lawrence and Wishart, 1958).

的叙述当作与理性主义直接对立的立场。当沃伯顿、卢梭、康德拉克或孔多塞反思作为人类进步的一个索引的文字进步时，他们异口同声地把这种神圣起源的观点谴责为过时的迷信。比肖普·沃伯顿甚至走得如此之远，以至于否认文字的人类起源：“是自然和必然性，而不是选择和艺术性”促进了文字从图像到象形文字到表音文字的演进。^①

很容易看到布莱克这样一位属于英国激进和平主义传统的雕刻家—画家为什么会把文字的发明看作是神赐的礼物。很容易看到这样一个立场为什么会如此迅速地被当作迷信、自私和虚荣而被打掉。本杰明·狄斯累利认为这是英国书法家“特有的”一种迷信：

我怀疑这种迷狂般的虚荣是英国文字大师们特有的。……文字大师和书法家一只手拿着笔，一只手拿着喇叭，这是他们雕刻出来的“肖像”，到处炫耀的名声；他们镌刻下美妙的诗句，撰写出自己的生活！从“灵活转动的银色羽毛”到艺术的美和发明的崇高；但这并不美好，因为他们发现文字艺术就如同语言一样起源于神；他们把日耳曼宽大的文本或自己写字的手都归因于神亲手赐予的石板。^②

实际上，布莱克的“迷狂般的虚荣”远不止如此，因为他不仅声称文字起源于神秘的过去，而且证明他自己的印刷技术以及印刷所传达的信息都是一个历史的现在所直接赐予他的神圣礼物。从人文意义上理解，布莱克是说《耶路撒冷》的写作与西奈山上的《摩西十诫》处于同一个水平。

^① Bishop Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (1738—1841), vol. IV, section 4. 引自第 10 版的 3 卷本 (London: T. Tegg, 1846), vol. II, pp. 184—185.

^② Benjamin Disraeli, 转引自 Donald M. Anderson, *The Art of Written Forms: The Theory and Practice of Calligraphy* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1969), p. 148.

布莱克无疑会这样回驳关于虚荣的攻击：与许多虚荣的英国文字大师不同，他有重要的事情要说。他不仅仅在玩弄空洞的、矫饰的能指，而且是在记录预言——即敞开心扉谈论公开和私下的事情。他可能这样回驳关于迷信的攻击：即文字的神圣起源也就是它的人类起源，因为“所有的神都寓于人的胸怀”（*Marriage of Heaven and Hell*, E, p. 38）。布莱克声称他的作品与摩西的具有完全相同的权威性——人类想象的权威性。他所反驳的一方面是理性主义者把文字归结为“自然和必然性”，另一方面是对图像书写的恐惧（以及伴随而来对口头传统和不可视性的拜物化）。

布莱克既批评保守的又批评激进的文字观，他的立场从这两方面看是非理性的，甚至是拜物的，但从他自己的角度看却提供了辩证斗争甚至和谐的可能性。他并没有单独把自己的书拿出来当作唯一的权威。他的作品和摩西的（也可以再加上沃伯顿、卢梭、华兹华斯甚至伯克的）作品一样，都是那个“给予全部书籍的上帝”所赐的礼物。^① 而所论的特殊文本《耶路撒冷》则被当作一种“文字”而呈现，它解开了布莱克时代使书籍卷入“乏味无休止的斗争”的所有矛盾对立。“天、地、狱从此和谐相依。”上帝用“雷电”和“火焰”说话，把对立的思想和欲望、理性和能量结合了起来。这个双重声音既可以在地狱深渊里听到，又可以在地下印刷车间里听到，布莱克在 18 世纪 90 年代的激进预言就是在这里，在山顶，在设计了《耶路撒冷》的巨大平衡的发明尤里潜的天堂里发出来的。

最后，我们要注意布莱克对文字的高度赞扬解开了他所处时代的政治冲突所物化的所有符号对立。比如，文字与言语在布莱克想象创造的脚本中实际并不矛盾。上帝对摩西说话，在说话的行为中也给予人一种拼写文字的新技术。上帝（人类想

^① 然而，“给予全部书籍”这句话刻在《耶路撒冷》的第三版上，但从来没有付诸印刷。这个特殊信息现在是在“在涂抹之下”传到我们手里的，这里对戴维·厄德曼对文本的重建表示感谢。

象)对布莱克说话,在说话的行为中给了他象征的或诗意的“活字”,这些“活字”将把看不见的声音和信息改造成可视的图像和印刷的能指。如果布莱克的可视语言愈合了言语与文字之间的裂痕,那它也就是为消解文本世界内部的一些对立冲突而设计的,而最主要的是图像和使用图像的语言之间的裂痕。也许不太明显的是,布莱克的合成艺术是试图实现烟囱工的幻想,即用一种“文字”保存手书草稿的独特性,然而又能复制,这样,所有人就都能读到、都能愉快地听到诗人传达的信息了。布莱克在让上帝给了摩西一种“美妙的文字艺术”的同时又为自己保留了印刷“活字”的一种技术,也许是在暗示印刷与手稿文化在价值上的这种结合。

把跨越所有符号、社会和心理界限、因而构成一种艺术实践的理想文字形式投射出来是一回事;而要实际达到这个目标、同时意识到这个目标的实现意味着什么则完全是另一回事。本文的其余部分将检验布莱克的乌托邦文字观,检验他为一种神授的“可视语言”付出的努力,这种语言将实现烟囱工要达到完全在场的幻想,将以“文字的景象”和作为一个书法家和印刷设计者的具体实践而体现出来。

社会场景:书与卷轴

天上的万象都要消灭,天被卷起,好像书卷。

——以赛亚书 34:4

如果像布莱克看待自己那样看待他是准确的,即把他看作(与雷诺兹相反)描画“英雄而非普遍的人”(E, p. 652)的传统“历史画家”,那么,似乎清楚的是,作家就是布莱克笔下特殊的英雄之一。对布莱克来说,写作的时刻是一个“原始场面”,是创伤性起源和不可挽回的献身的时刻。灵感并不是从一个被解体的精灵来到他这里,而进入一个逐渐消失的声音,后来又

在手稿中被记录下来的,而直接“来到我手上/……从右臂的神经下来/从我的脑门出来”(Milton, plate 2, line 4—6)。而那只拿着笔、雕刻刀或画笔的“手”能够像忠实的仆人一样成为叛逆的精灵。^① 因此,文字不仅仅是记录英雄行为的技术工具:它本身就是一个具有历史意义的世界的活动,本身就具有再现的价值。

把文字当作英雄活动来对待当然不是布莱克的独创。文字的仪式场面(独立宣言或大宪章的签署)以及涉及神圣经典的传达的场面(《十诫》和《启示录》)都常常是历史绘画的主题,关于它们布莱克生产了自己的版本。他那“作为英雄的作家”形象的最重要模特儿可能是米开朗琪罗为西斯廷教堂所作壁画中的先知和女预言家。^② 布莱克用铅笔临摹了壁画中的这些人物,在自己的艺术中常常采用他们的姿态——如此经常以至于他的文字作品中的形象具有其图像作品中浓重、细腻和偏执式重复的性质。他给弥尔顿、但丁、《约伯记》、扬的《夜思》和《圣经》作的插图常常具有读者或作家的影子。他对不同寻常主题的选择(牛顿刻画他的数学对数表,天使用剑在但丁的前额上书写“七重”的“P”,基督在地上写字而让作家和法老们摸不着头脑)意味着刻写的时刻对他来说是任何叙事中插图的主要主题。这些“刻写时刻”的重要性就在于很难把它们看作是其他事物的隐喻或象征。我们必须用德里达评论弗洛伊德的话来评论布莱克:他“不是在操纵隐喻,如果操纵隐喻就是把已知的变成未知的典故的话。相反,通过坚持隐喻性的投入,他以文字的名义把我们认为我们懂得的东西变成了谜”^③。

① 见我在《布莱克的合成艺术》中对布莱克的叛逆的“手”的讨论,第202页。

② 关于布莱克对这些肖像的使用,见 Jenijoy La Belle, “Blake’s Visions and Re-revisions of Michelangelo,” in *Blake in His Time*, edited by Robert Essick and Donald Pearce (Bloomington: Indiana University Press, 1978), pp. 13—22.

③ Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” in *Writing and Difference*, translated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 199.

其膨胀的普遍特点最清楚地表明了,是文字作为谜自行强加于布莱克,而非布莱克简单地将其用做工具。对布莱克来说,任何东西都能够成为文本,即能够承载意义的标记。大地、天空、元素、自然物体、人体和衣服以及精神本身都是刻写的空间,是想象得以表现或接受意义、标记或被标记的场所。这种“泛文本性”乍看起来像中世纪把宇宙看成是上帝的文本一样,对于现代把宇宙符号看作无限后退的能指深渊的看法则非常陌生。但是,布莱克坚持把上帝与人的想象相认同,从而使这个深渊有可能成为一个永远的在场。文字在布莱克的作品中既作为丰富的想象、又作为怀疑和虚无主义的空虚而出现。他的文本主义恰恰位于古代符号观与现代符号观之间的连接点上。(当然,类似的分化已经潜在于中世纪把宇宙文本分为自然之书和经典之书的分化中。)^①

简便起见,我将把布莱克艺术中文本宇宙的连接点称作“书”与“画”之间的形式差别而象征地再现出来。在浪漫主义文本观的背景下,书象征着现代理性主义的文字和机械复制的文化经济,而画则象征着古代启示性智慧、想象以及手工艺个体表现性艺术的文化经济。我们可以把这种差别归结为印刷文化与手稿文化之间的对比。^②然而,除了这些准历史性差别之外,布莱克还把书和画当作神圣的或“启示的”文字世界内部某一永久分化的持续象征。书代表着作为法律的文字;它通常与尤里潜和耶和华这样的父权人物相关,布莱克常常用一本合上的书的矩形和一本打开的书的双拱形暗示文本客体的形式韵律,如墓碑、祭坛、门口和牌匾,仿佛它们是用石头和金属做

^① 关于中世纪泛文本主义的经典讨论,见 Ernst Robert Curtius's chapter, "The Book as Symbol," in *European Literature and Latin Middle Ages* (First German edition, Bern, 1948; first English edition, New York, 1953).

^② 关于这种差别的刺激性讨论,见 Gerald Bruns's essay, "The Originality of Texts in a Manuscript Culture," in *Inventions: Writing, Textuality, and Understanding in Literary History* (New Haven, CT: Yale University Press, 1982).

的“书”一样。画代表作为预言的文字：它与代表力量、想象和叛逆的年轻形象相关，其螺旋形状在形式上将其与漩涡联系起来，这是布莱克式的变化和辩证的形式。

如我们所期待的，在插图书中，布莱克关于书的主题的千篇一律的呈现是以《尤里潜记》为代表的。该书完全排除了文本画卷的形象。《尤里潜记》中洞穴和格子般形状唯一令人舒缓的地方就是“序”中领头儿的女预言家。对比之下，画似乎从来没有像书成为《尤里潜记》的清楚主题那样成为布莱克画书的主导因素。它作为边缘设计而出现，作为几乎难以察觉的“文本外”活动，偶尔“膨胀”成巨大的比例，如《耶路撒冷 41》（图19）。这里，布莱克把自己描写成一个小精灵，正在用颠倒

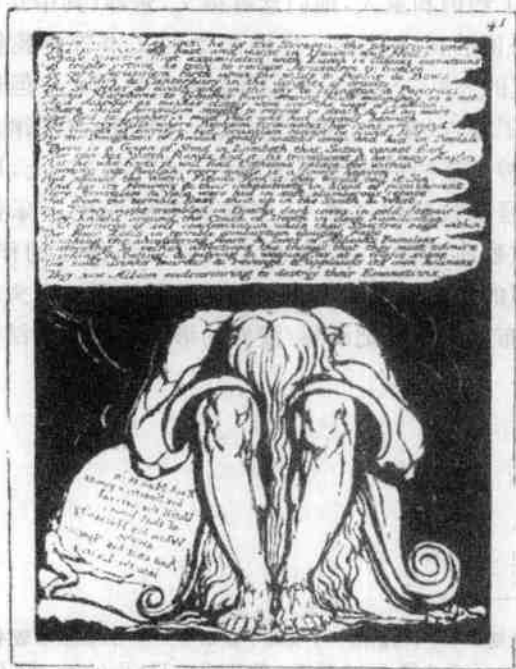


图19 威廉·布莱克：《耶路撒冷》，41。照片承蒙哈佛大学休夫顿图书馆印刷和图像艺术系允许使用。

的雕刻文字书写厄德曼所说的“快乐的谚语”。巨人阿尔比翁（英国/人类）正在沉睡，因而无法注意到、更不用说解释先知的预言了，但是，布莱克的讽刺似乎取得了应有的效果。画开始在阿尔比翁身上“长大”，与他的衣服成为一体。这幅图无法告诉我们这是好事还是坏事，但是即使没有布莱克恶作剧式的介入，也很难想象这个沉睡的巨人会那样无限地待在那里。他的头被深深地埋在书的中间，而这本书似乎要刺透他的脊椎（如同他那下垂的头发已经被刺透一样），猛然击醒这个沉睡者。

布莱克艺术中对书画对立的最系统使用就是他给《约伯记》作的插图。书中，这种对立成了衡量约伯精神状况的象征尺度。布莱克的开篇石版（图 20）以一个理性的、法治的虔诚场面表现了约伯和家人，他们念着祷文，乐器（其中几种呈画卷形状）在头顶的树上挂着。伴随画面的文本告诉我们约伯是“完美正直的人”——他一丝不苟地遵守法律——但也对这种完美提出了警告（在一个祭坛的基石上刻着）：“法律杀死给予生命的精神。”在约伯插图书的最后一版（图 21）上，所有这些象征性符号都被颠倒过来了：书被画卷所取代，^①乐器正在演奏，阅读被歌曲所取代，而祭坛上的碑文与祭坛的作用相斥：“你对赎罪的烧熟的祭品不感兴趣。”最后这版对口头表演的强调当然与布莱克坚持把画卷/漩涡的形式与耳朵的结构相联系有关。^②



① 在蚀刻版本中，约伯的一个女儿手里拿着一本书；在水彩版本中（现收藏于摩根图书馆），画卷占据了整个画面。见 Butlin, *The Painting and Drawings of William Blake*, 2 vols. (New Haven, CT: Yale University Press, 1981), vol. 2, p. 717.

② 关于布莱克的图画形式与感官结构之间的关系，见 *Blake's Composite Art*, pp. 62-64.



图 20 威廉·布莱克:《约伯记》,1。承蒙罗伯特·埃西克收藏允许复制。



图 21 威廉·布莱克:《约伯记》,21。承蒙罗伯特·埃西克收藏允许复制。

然后,书与画之间的象征性对立很容易地融入了善与恶的寓言,变成可用下面图表中的二元对立来系统表示的一个语码:

书	画卷
机械的	手工工艺的
理性	力量,想象
审判	原谅
法律	预言
现代的	古代的
科学	艺术
死	生
睡	醒
直义的	精神的
文字	言语/歌

然而,布莱克使用的这种图像语码的有趣之处不仅是这种清晰的对称,而且还在于它颠覆了它似乎提供的那种确切性。比如,我们必须注意到约伯的最后一版并没有完全排除那种坏的文本:他的一个女儿手里似乎拿着一本书(尽管残缺不全)。^①那么,对正在一张牛皮纸卷轴上画数学对数表的牛顿(图22)又该做何解释呢?出于对“教条的”布莱克的全部了解,我们期待的应该是一位自然法则和理性的阐释者,把文字写在书和表格上的一个始祖。然而,布莱克却把他描画成一个年轻、精力旺盛的作者,他的文字(也许无意地)采取了预言的形式。这个牛顿不是“单一视线的”和“沉睡的”,而是“来自阿尔比翁国名叫牛顿的大力神,他抓起喇叭,吹出震耳的响声”,唤醒死者参加末日审判。或更准确地说,这个牛顿的“单一视线”如此集中,以至于在他自己封闭的宇宙中打开了一个漩涡,这是理性找到自身的极限、醒来而进入想象的一个比喻。

^① 在蚀刻版里,也就是在这幅画的水彩版中,所有的文本都是画卷。



图 22 威廉·布莱克:《牛顿》。承蒙伦敦泰特艺术观允许使用。

一个类似的辩证逆转则见于布莱克将书与睡、卷轴与醒的互相关联之处。我们已经谈到《耶路撒冷 41》(图 19)中小精灵拿着先知卷轴的方式,暗示他传达的信息已经进入了沉睡的巨人与尤里潘法律书连为体的衣服之中。布莱克在《耶路撒冷 64》(图 23)中进一步颠覆了这个稳定的对立,图中,沉睡的族长成了一个作者,他的头枕在一个卷轴上,而那醒着的人正凝视着一本书。当我们注意到那个醒着的读者一直被沉睡的同行活生生的爱欲之梦所吸引,以至于用一个手势把书掩盖起来,挡住了上方充满诱惑的视线时,这里的讽刺就更加复杂了。顺着那个视线,你看到一缕吹来的花粉中有一对仙女,正以卷轴的形式展示一幅天堂的性爱图。这个画面有何意义?我们能把沉睡的作者当成一个具有极高想象力的人,他丰富的梦想与醒着的毫无想象力的低级读者构成了对比吗?(他们在画面上的位置支持这种阐释,读者渴望的目光跨越布莱克文本的鸿沟仰望着上面的作者)。我们或许可以把它当作对可写性愿望实现的一种讽刺吗?沉睡作者的那只闲着的笔颇具反讽意味。

地与他的梦形成了对比,那是充满无限快感的播撒文本的梦,那是知识的光辉(注意沉睡者头周围的光环)与性感(展开的卷轴好像从沉睡者腰部放射出来的巨大的生殖器)相结合的梦。就读者与布莱克的权威的关系而言,无论从哪个角度看,观者都面对一个难题:他的作品是一个幻想还是一个梦?一个预言还是一个无聊的幻象?他的权威性真的像他所说的那样与摩西相同吗?或者说他只是一个有太多的思想而几乎没有天才的没有害人之心的怪人呢?



图 23 威廉·布莱克:《耶路撒冷》,64。照片承蒙哈佛大学休夫顿图书馆印刷和图像艺术系允许使用。

在《天堂与地狱的婚礼》的第 10 版,布莱克把写作权威的整个问题戏剧化,描画了让书和卷轴的象征直接接触的场面(图 24)。画面展示了一个裸体的魔鬼跪在地上,口授他从一个卷轴上读的内容,两个抄写员正忙于把他口授的内容写进书里。魔鬼抬起头来,在检查右边抄写员的进度的同时,手指还按着那行文字不动。右边的抄写员(在多数版本中都像个女

性)似乎已经完成了抄写的任务,也和魔鬼一起窥视左边正忙着的抄写员。如果从西斯廷教堂里米开朗琪罗壁画中的先知和女预言家的背景来看,这个画面本身就是一个褻渎的讽刺。米开朗琪罗把裸体的人物放在先知和女预言家之上以再现给他们带来天堂智慧的天使们。布莱克把裸体的魔鬼放在天使般的抄写员下面,我们可以把这个改变看作是对米开朗琪罗的戏仿,或把天使的权威挪用为布莱克的“地狱的智慧”。这个设计的基本用意似乎是要把《天堂和地狱的婚礼》的辩证关系(生产者/吞噬者,主动/被动,力量/理性,魔鬼/天使)改造成文本传播的形式。魔鬼是权威人物;他和他的卷轴代表着原始的真本,是先知箴言的“生产”源泉,就好比布莱克在7到10版中记录的“地狱的格言”。对比之下,着装的抄写员(我们禁不住称他们为简朴的、忠于职守的、被动的“天使”)则是文本“吞噬者”,纯粹的接生男人(和女人),他们在抄写,也许在阐释“诗歌天才的原创生物”。这种解读为先知的卷轴和“魔鬼的声音”保留了全部抄写的权威。因此,这个场面可以解作一个警告,防止把先知的“箴言”(卷轴文字也与口头表演有关)改写成已死的、沉默的、派生的教科书。



图24 威廉·布莱克:《天堂与地狱的结婚》,10(细节)。承蒙国会图书馆允许使用。

然而,这个形象不能默默地接受对其二元对立的这种“教条的”解读。一个理由是,两个书虫般的抄写员本身就被一个象征性的对比分开了。厄德曼称他们为聪明的学生和愚蠢的学生,但性差别也暗示了这暗指和浓缩了米开朗琪罗的七个(男性)先知和五个(女性)预言家,象征着经典的犹太人预言和非经典的“异教”预言之间的区别。^① 稍微研究一下魔鬼的左边(用米开朗琪罗的话说是一个女性的丹尼尔)是未授权的、非经典的文本传播者,她似乎比更知名的兄弟较早地得到了先知的信息。但是,再仔细一想,我们就会看到令人不安的事情发生了:我们注意到甚至连魔鬼的声音(和卷轴)的权威性都经不住持续性的思考。他根本不是“作者”,而仅仅是一个朗读者,在读“地狱的箴言”,而从定义上说,甚至“地狱的箴言”也没有作者,没有单个的源出。它们是非个人的、没有作者的箴言,其权威性来自其重复性,来自其表达一个集体的民族“性格”的有效性(“我收集了他们的一些箴言:以为这是一个民族所用的箴言,标志着民族的性格,所以,地狱的箴言,比任何有关建筑或服装的描写都能更好地说明炼狱智慧的性质”[《天堂和地狱的婚礼》,第6版,E,第35页])。

当然,我们可以说对个性的这种掩盖是一种透明的虚构,而我们非常了解布莱克这个历史的个体就是地狱箴言的作者。但我们还必须承认,对布莱克来说,声称个人的表达权威和否定这种权威(“我不敢假扮什么秘书,作者是永恒的”[E,第730页])其实并不矛盾,因为普遍的诗歌天才就是上帝,他只能通过每个个体活动。正因如此,布莱克才似乎既是原始文字的作者,又纯粹是一个导管,无数的文字(传统、历史现实、文本和图像影响)都通过这个导管而传播开来。布莱克的矛盾修饰语“原始的派生”最恰当地描写了所有文字,所有书和卷轴。试图解决源出和权威的问题,将其稳定在魔鬼的声音之中,稳定在

^① See Edgar Wind, “Michelangelo's prophets and Sibyls,” in *Proceedings of the British Academy* LI (London, 1966), p. 74.

布莱克卷轴的文字之中,稳定在历史上的个体威廉·布莱克的声音之中,这种努力恰恰把预言物化成了法律,把卷轴的分界线变成书的关闭的大门。

布莱克幻想的综合文本将把关于书和卷轴的主张调和起来,这在《约伯记》的插图中得到了最直接的表达。如果第一版和最后一版讲述的约伯的故事是从法律和书的宗教向与卷轴有关的音乐的宗教庆典的直接运动,那么,中间各版就把这场运动当作了这两种相对立的文字之间的一场复杂斗争。约伯系列中的第二版就是这场“书籍之战”的开场白,画面上除了撒旦之外每一个人物手里都拿着一个文本(图 25)。巧合的是,这场文本之战是同时在两个前线展开的:一个在地上,另一个在“天堂”(评论家一般认为那是约伯的精神所在)。地上的战斗似乎直接接续第一版的场面。约伯对法律之书的拘泥受到了两个天使的挑战,他们出现在约伯的右边,奉献他们的卷轴来替代约伯的书。约伯拒绝接受,把打开的书面向天使,仿佛用书的信息威慑他们。看来他对书的忠诚和对卷轴的拒绝得到了全家人的支持,但有一人除外,那就是向他奉献卷轴的长子,约伯扭过头去表示拒绝。与此同时,在天堂里,同样的事件也作为审判的场面而表演出来。作为约伯之精神替身的上帝被六个请愿的天使包围着,他们奉献的卷轴都被上帝踩在脚下。(S. 福斯特·达蒙认为这些是记录约伯善行的名单。^①)在这些请愿者下面,是另两个天使,一个拿着一本书面对耶和华,另一个正撤回一本合上的卷轴。这两个天使也许象征着人们在最后审判中寻找的怜悯和正义的平衡;如果是这样,打开的书和合上的、撤回的卷轴就描写了对这种平衡的颠覆,如上帝本身一样,他不顾请愿者的卷轴,而只看着他的书,发出了谴责约伯的审判。在所有这些文本战争的中间,是撒旦代表来自文字世界之外的谴责的声音,他打破了书与卷轴的辩证平衡,坚持纯粹的法律原则。对书与卷轴之间平衡的辩证关系的颠覆

^① S. Foster Damon, *Blake's Job* (New York: Dutton, 1969), p. 14.

在第五版中再度重复,布莱克表明上帝自身也被两个选择撕裂开来。我们发现上帝不但是一个镇定自若的判官,反而在他的宝座上苦恼不安,他的左侧和上身(被左手拿着的书固定住)躲避着约伯受难的场面,他的右侧被从右手垂下的卷轴拖着。



图 25 威廉·布莱克:《约伯记》,2。承蒙伦敦泰特艺术馆允许使用。

这些画面上的文本之战以后来的调和形象告终。布莱克给上帝祝福约伯及其妻子的这幅画镶了边，上面显示出福音书的诗句，强调父子、君臣之间的统一，这些诗句都印在中间打开的卷轴和两边打开的书上(图 26)。这幅画似乎要说明的是，法律和先知的信息、法律和精神、书和卷轴都在福音书中达到了和谐，而这种调和甚至延伸到对世界和文本给以阐释的“感官”。约伯以前从(妻子和劝慰者那里)听到了许多关于上帝做事方式的劝告，但他所看到的却与那些劝告不一致。现在他说“我曾经听说过你，但现在我亲眼看见了你”，在阅读和写作的层面上，这个经历就好比第一次看见一本插图书——语言变成可视的了。



图 26 威廉·布莱克：《约伯记》，17。承蒙伦敦泰特艺术馆允许使用。

布莱克在描绘约伯给女儿们讲故事的场面时进一步发展了感官、精神和文本之间的综合。在这个场面的蚀刻版里(图 27)，约伯在一个房间里教导女儿们，房间里的壁画讲的都是他

自己的故事。词与形象的优势在这里是无法确定的:约伯可能用那些图画讲述和装饰他的故事;他也可能用这些图画作为起点,以阐释的方式讲述一个故事。在相同画面的早些时候的水彩版中(图28),布莱克把这些优势描写得更加复杂:画面上约伯打着手势,不是指向一系列壁画,而是指向发自他的头顶的一个乌云环绕的景象。女儿们没有被动地听他讲话,而是忙于以各种不同方式(读、听、画或写)记下(或谱记)他的故事,而且是以各种不同的媒介(书、卷轴、文本或形象),这将“在人文意义上”把约伯故事中的精神形象变成一种可视语言。



图27 威廉·布莱克:《约伯记》,20。承蒙罗伯特·埃西克收藏允许复制。



图 28 威廉·布莱克:《约伯和他的女儿们》(水彩), III, 45, 第 20 版, 承蒙纽约皮厄朋摩根图书馆理事允许使用。

布莱克文字景观中书和卷轴的主题应该说明了两件事。一件是这个主题形成了相当一致的图像语码,以象征的形式表达了对浪漫主义观念和写作施以报复的基本矛盾——声音对印刷、古代文本对现代文本、想象对理性的权威。另一件是布莱克始终用这个语码颠覆它的权威性,挫败它似乎提供的直接判断。对布莱克来说,文字并不是沿着一条直线向故事的单一版本(或视线)运动的。它追溯矛盾的冲突,阻止人们安于他所说的“否定”的那些固定的对立,不管这些对立是法律与先知的道德对立,眼睛与耳朵的感官分化,还是词与形象的审美隔阂。但是,我们只是看到了他试图在意识形态(关于文字的知识“立场”)和再现(对“文字景观”的处理)的层面上创造的辩证关系。为了“在人文意义上”直接看到布莱克的可视语言,我们必须转向他在插图书中所用印刷文字的物质性。

人类的文字

每一个词和每一个字都是人性的,随着神经纤维的扩张或收缩,透明或模糊,致使时间和空间的变体随着感觉器官的不同而变化。

《耶路撒冷》98:35—38;E. p. 258.

因为布莱克颠覆了我们对文本的正常归类,所以任何想要描写其插图书中的活版印刷或书法的尝试都没有成功。^① 比如,不可能把书法与活版印刷之间的区别用于布莱克的作品,因为雕刻或蚀刻文字的艺术是两个过程的综合。把布莱克看作书法家似乎很奇怪,因为他的文本并不是人文意义上的亲笔手稿,不是用笔直接写在纸上。它们是机械地从金属版上印刷下来的。然而,这些插图书看上去都像是亲笔手稿,而对布莱克颠倒了的书写技术进行的最佳重构说明这些字母是用羽毛或笔在铜版上画出来的,而不是用雕刻用具刻出来的。^② 另一方面,认为布莱克是印刷工作者则更难:尽管他的文字风格有时接近活版印刷的规范,但从来没有达到那个水平,相反,他的目的在于给人一个不同的灵活的外观,让我们不断想到其手工的而非机械的源出。实际上,在描述布莱克的书时,人们甚至不愿意把“机械”和“手工”区别开来。如果布莱克的书和卷轴象征着机械复制与手写文本之间的区别,那么,似乎清楚的是,他自己的文本就既是书又是卷轴——或者都不是。

^① 这里我应该提到纳尔森·希尔顿的卓著, *Literal Imagination: Blake's Vision of Words* (Berkeley: University of California Press, 1983). 希尔顿主要对布莱克在词的层面的印刷艺术感兴趣,因此他集中讨论了视说的双关性、语言的联想性和词语游戏的多义性。我的目的是要描写布莱克的文字风格(而且是在相当广泛的意义上),而不是所有词语,但我认为这与希尔顿的研究是一致的。

^② See Robert Essick's "The Illuminated Books and Separate Relief Prints," in his *William Blake, Printmaker* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

在布莱克文本中缺失的另一个更加根本的区别是字母和象形文字或图像之间的区别，文字“本身”与原始形式或“前文字”之间的区别。如我们注意到的，从图像到字母文字的演进史是哲学家关注的焦点，他们试图追溯人类理解的发展，布莱克在世时，破译罗塞塔石碑的工作尤其活跃。破译的基本原则是由比肖普·沃布顿于19世纪中叶在论象形文字的著名文章中设定的。^①沃布顿的理论认为不应该把象形文字作为物体图像来读，而应该作为与双关语、传统的联想和字幕以及隐喻和换喻的删节，这是孔迪拉克和卢梭在他们撰写的知识史中经常采用的方法，而且成了商博良考古突破的基础。

毫无疑问，布莱克故意打破了文字与图像之间的界限；他用的字母常常生长出枝蔓，只能根据图像来解释。但是，在观看布莱克的文本时最基本的问题是判断“根据图像”看事物究竟是什么意思。对于19世纪的唯美主义者来说，这通常意味着（对于我们也如此）看到某物与以前的感官印象相似，一个“自然”感知的类像。但布莱克却从完全不同的角度看待他的图像，即将其看作“精神事物”或“知识视野”的形象。它们在文字史上一般叫做“表意字”，必须被理解的形象，不仅仅是物体的再现，而是整个观念的再现。如果我们问自己，当我们将尤里潘看作一个花白胡须的老人或是复杂神话中理性的化身时，是否会“根据图像”看待他，或许能阐释清楚这个问题。对布莱克来说，表意文字的看与图像的看之间的区别只是一个“分裂的虚构”，把精神和物质世界分裂开来，而这正是他的艺术想要结合在一起的。因此，根据这种理解，我们不得不说布莱克的文本把诗歌与图像更彻底地结合在一起，而不是简单地根据其近似性而并置起来。布莱克把图像艺术当作一种文字来处理，用插图总结了从象形图到象形文字再到字母文字的整个文字史。布莱克笔下的形象充满了思想之谜，从而使其成为一种

^① 关于沃布顿在破译象形文字中的作用，见 Maurice Pope, *The Story of Archaeological Decipherment* (London, 1975).

可视语言——也就是一种文字。^①

但是，布莱克的艺术不仅仅涉及把绘画推向表意文字的书写领域；他还把字母文字推向了图像的价值领域，让我们用感官去看他的字母形状，而不仅仅是通读或将其当作字母背后的意义或“概念”，而是停留在书法或印刷形式的表面。在停留期间我们都看到了什么？布莱克书法的象征价值似乎极其透明和直接。在《天堂与地狱的婚礼》的封面上，“天堂”和“地狱”这两个对立词就是用严肃的罗马大写字母印刷的。另一方面，“婚礼”这个词则用雕刻家行云流水般的书法刻写的，字母的尾端则与植物形状的图像结合起来了。布莱克用“婚礼”的书法形式直接体现了他在《天堂与地狱的婚礼》中的“活版字体”所预示的象征性结合。

在《天真和经验之歌》的封面也有类似的透明的象征主义，布莱克在这里用罗马字体僵硬的数学般的准确性代表经验，用流动的书法代表“天真”。但这些歌的印刷体并不适合这种结构。《天真之歌》的大部分用罗马字体，而《经验之歌》则用斜体，意在回忆书法家的手在书写时呈现流动的倾斜的线条。也许布莱克只是想当一个“反面人物”，想让我们失去平衡（如他处理的书与卷轴一样），既欢迎又阻止他的字体的经典化。不管动机是什么，《经验之歌》的斜体字成了后期插图书的主要印刷字体。罗马字体只出现在早期的哲学小册（《所有宗教都是一家》和《没有自然宗教》）、《天真之歌》和《天堂与地狱的婚礼》中的“地狱的箴言”里。所有其他插图书都是用斜体字印刷的（只在大小、间隔和装饰程度上有所变化）。这种风格选择的一般意义并不难理解。布莱克想要一种统一和可读的字体，但它必须又能宣告自己的手工起源。我怀疑他还想要强调自己与文艺复兴时期的大文豪的联系，意大利的人文主义者都用“斜

^① 莱辛对寓言和象形文字绘画的抨击恰恰是出于这样一种恐惧，即这种实践将使绘画“抛弃自己正当的领域而堕落成任意的书写方法”。《拉奥孔》（1766）。引自 Ellen Frothingham's translation (New York: Noonday Press, 1969), p. x.

体”签名，他们与马坎脱尼奥·雷蒙迪等意大利雕刻大师一起为布莱克的图像风格提供了模式。^① 与人文主义，即人们熟悉的“人文学科”的书法的这种联系，也许就是布莱克在《耶路撒冷》结尾以梦幻般的话语声称“每一个词和每一个字都是人文的”时，用“在人文的意义上”所指的意思。

但“人性”或“人文学科”的概念却远远超过了与人文主义书法的联系。读过布莱克笔记的人都回忆说他探讨了绘画中人的字体，把人的形体也纳入到字母文字的形状中去了。这些人形展示了一个原则，它超越人的姿态与“Y”、“I”、“O”或“P”等特殊字母之间的特殊一致性，而那就是布莱克图像艺术展示重复或“叠加”形式的倾向，那些经常出现的形状就像一个字母构成的文字一样，足以让人识别出它是某一语码的构成性因素。^② 问题不在于人形或其他图像必须与英语或希伯来语中的某个字母相像，而在于它必须经常重复，足以作为一个“特性”而在所有的象征性形式中被区别和识别出来。而这些特性的象征主义不必理解为一个单声部的再现系统：书和卷轴的成对的象征就是使用重复形式的最好例子，这些重复的形式通过相同点和差异结构而生成无限的意义。

这些重复的图像和形式结构在每一个图像艺术家的作品中出现；它们是冈布里希所说的视觉艺术的“图式”或“语法”，

^① 关于意大利书法家的讨论，见 Donald Anderson, *The Art of Written Forms*, pp. 112-124. 布莱克的书当然为 19 世纪威廉·莫里斯的书法复兴提供了一个模式。

^② 莫里斯·伊弗斯提出了一个有意义的警告：“我认为你能看到把字母与人体形状、最终与神圣的人形联系起来的倾向，而同样重要的是，你也要时刻注意这样一个明显的事实，即字母就是字母，图像就是图像。……人体—字母—形状这种事只是一时的实验，表明一种可能性”（本文第一稿的边注）。我同意这一警告的大部分。我不认为布莱克属于这种“直接的想象”（叶芝语）以至于把人形看作字母或消解了文本与形象之间的所有差别。但我认为《笔记》中“人的字母”表明了一个原则和一种可能性，那就是形式和图像的重叠。这个原则把文本与形象结合起来，尤其在雕刻的媒介中，易于颠覆基于这种媒介性质的、它们代表的各种客体或它们要求的各种感知的本质和必然差别。见 *The Notebooks of William Blake*, edited by David Erdman (London: Oxford University Press, 1973), p. 74.

它们的意义产生于相互间的相像性,而非与自然物体或外表的相像性。它们也是我们所说的图像艺术的“风格”的构成因素,而“风格”这个术语本身在其与文字工具的关系上指的就是文字与绘画的汇合点。风格是艺术家或流派的签名,是重复和再重复的“特性”。布莱克是具有高度自觉性的作家—画家—印刷者,他只不过突出了艺术风格的普遍原则,使语言表达、图像再现和机械复制之间的联系清晰可见而具有“人文性”。

我在别处曾指出,布莱克的图画风格在最深的层次上是根据四个抽象形式或特征建构的(螺旋、圆、S曲线和倒置的U),他把这四个特征对应于四个感官(耳、眼、舌和鼻)。^①这种“感官字母”能说明布莱克主张的文字艺术的“人性”,即“都是人性的,随着神经纤维的/扩张或收缩,/透明或模糊,致使时间和空间的/变体随着感觉器官的不同而变化”。然而,也正是在这里,布莱克的文字艺术不再仅仅是一种可视语言,而成为一种共感景观,“人眼不能听到、人耳不能看到、人的手不能品尝、舌不能设想、而心不能报告”的一种景观。正如伯特姆所警告我们的,“人如果想要解释这个梦”,这种语言或这个语言之梦,“那才真是一头蠢驴”。

然而,和布莱克的魔鬼一样,优秀的批评家必须总是一头蠢驴,总是忙于解释天使们害怕阅读的地方。作用于人类感官所有驿站的语言之梦不仅仅是计划用多媒体设备“改善感官快感”,而是要用这些设备创造马克思所说的“未来诗篇”,要求思考所有人类话语以及刻写在那个话语之上的社会关系的诗篇。布莱克的感官的“人文字母”既实现了同时又沉默地批判了启蒙运动为统一人类而设计的“普遍特征”。^②布莱克想要的是让我们用耳朵看、用眼睛听的一种文字,因为他想要把我们改

^① See *Blake's Composite Art*, pp. 58—69.

^② 这些系统常常用象形文字和图像—文字作为“普遍特征”的模式。见 James Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France, 1600—1800* (Toronto: University of Toronto Press, 1975).

造成革命的读者,把我们从一种陈旧的观念中解救出来,即历史是只有一种“意义”的合上的书。诺斯罗普·弗莱在结束《可怕的对称》时也提出了类似的观点:

文字的拼写系统可以追溯到“迦南”的闪族人,如果我们对其了解更多的话,也许我们应该发现希伯来人在西奈山上学到的不是道德法典而是字母,那是一个具有足够想象力的上帝,他理解一组字母要比一组禁令重要得多。^①

作为后启蒙运动的诗人,布莱克认识到这组“字母”并不是具有想象力的天神给予的,这个神就是人类想象;字母是人类的发明,而能够使人类发挥想象力的字母还仍在途中——在他自己最近发明的“美妙的文字艺术”中。



five

视觉再现之语言再现与他者

未落的声音重复着直到耳和眼躺在了同一张床上

——威廉·卡洛斯·威廉斯

这个他性,这个“不是我们”是在镜子里所能看到的一切,虽然无人能说它何以如此这般。

——约翰·阿什贝里,《凸镜中的自我肖像》

^① Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947), p. 416.

无线电摄影：“视觉再现的语言再现”诗学

在无线电时代长大的任何人都会想起一对流行的喜剧艺人“鲍伯和雷”。在他们最喜欢的一个场面里，鲍伯将让雷看他在暑假里照的全部照片，随这些照片一起的还有对那些有趣的地方和美丽的景色的冷酷评论。雷通常会就照片的质量和主题发表见解，而鲍伯则不时地对观众说上一句旁白：“我的确希望你们无线电国度里的这些人能看看这些照片。”这句台词在我的记忆中萦绕不去，也许是因为在鲍伯和雷的亲密关系中这是罕见的一次突破：他们通常不理睬无线电听众，或（更确切说）假装听者就和他们一起坐在摄影室里，他们如此专心于自己的谈话以至于不要求任何特殊的承认。如果能够想象通过无线电向某人眨眼该是什么样，那就能理解鲍伯和雷的幽默。我认为这也能让人开始看到人们对视觉再现之语言再现的迷恋。^①

我认为，这个迷恋是在三个方面或通过三次实现而传到我们手上的。第一个可以称作“视觉再现之语言再现的冷淡”，它产生于一种普通的感知，即视觉再现之语言再现是不可能的。这种不可能性以对各种媒介及其正当或合适的感知方式的固有或本质属性的假设为体现。鲍伯和雷的照片永远不会通过无线电而成为可视的。如纳尔森·古德曼所说，无论多少描写的总和都构不成描画。^② 语言的再现不能像视觉那样再现它的客体——即不能将客体呈现在眼前。它可以指涉一个客体，描写它，联想它的意义，但却不能像图像那样把客体的视觉面

^① 将 ekphrasis 定义为“视觉再现的语言再现”，也是 James Heffernan 的文章的基础，“Ekphrasis and Representation,” *New Literary History* 22, no. 2 (Spring 1991): 297-316. 也见 Heffernan's *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1944).

^② Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), p. 231.

貌呈现给我们。词语可以“引用”，但决不能“看见”客体。因此，视觉再现之语言再现就是新奇的东西：它是一种很小而且相当模糊的文学样式的名称（描写视觉艺术作品的诗歌），是一种比较普遍的话题的名称（视觉再现之语言再现），似乎与鲍伯和雷的无线电照片一样重要。

当然，视觉再现之语言再现的微小规模和模糊性使之未能形成大量的文学，但这个主题却可以追溯到《伊利亚特》中“阿喀琉斯的盾”的传奇，在古代诗学和修辞学中找到理论根源，从口头叙事到后现代诗歌的每一种体裁中都可以找到例证。^①这种文学反映了这种迷恋的第二个方面，我将称之为“视觉再现之语言再现的希望”。在这一时期，想象或隐喻将克服视觉再现之语言再现的不可能性，我们发现语言也有一种“感觉”，这也是许多作家想让语言履行的一个功能：“让我们看到。”^②在这一时期，鲍伯和雷的“无线电魔法”开始发生效果，而我们则想象出被啪的一声放在摄影桌上的那堆照片的全部细节。（有时候，鲍伯会变换一下他的妙语来承认这个时刻：不是愿望，而是满足的愿望——“我真高兴你们这些人今天能和我们一起看这些照片。”）这就好比听无线电的时刻，“那匹巨大的银色马的雷鸣般的蹄声”使巨大的白色种马和戴面具的骑士飞也似地跑入心眼。^③

也是在这个时期里，视觉再现之语言再现不再是语言或口头再现的一个特殊时刻，而开始成为所有语言表达中一个基本倾向的范式。在修辞学和诗歌理论中，作为图像的诗歌及其姊

^① 关于这方面的历史研究，见 Grant F. Scott, "The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology," *Word & Image* 7, no. 4 (October-December 1991): pp. 301-310.

^② 前面提到的“引用”/“视野”的双关语可以用作（或看作）视觉再现直接侵入语言再现的例子。

^③ 无线电“声音形象”的讽刺性是视觉再现之语言再现的一种非语言形式。这些形象（仿声的雷鸣、工作室的声音效果）可能通过换喻或习惯的临近性而唤起视觉形象。

妹艺术等学说都被调动起来以便使语言服务于视觉。作为一种诗歌模式,视觉再现之语言再现的最狭隘意义,即“给无声的艺术客体以声音”,或提供“一件艺术品的修辞描述”,^①已经让位于更普遍的应用,包括“意在把人、地点、图画等呈现给心眼的固定描写”。^②也可以像穆里·克里格那样把视觉再现之语言再现进一步概括为一般“原则”,作为他所说的“净化时刻”的语言审美化的典范。^③对克里格来说,视觉艺术是一种隐喻,不只是为视觉经验的语言再现,而且是为把语言汇入形式结构,从而把语言的时间性运动“净化”为空间形式的序列。不仅有视觉,而且有静止、形状、封闭和沉默的在场(另一种意义上的“静止”),这就是比较普遍的视觉再现之语言再现的目的。^④一旦克服视觉再现之语言再现的“不可能性”的欲望被付诸实施,视觉再现之语言再现的可能性和希望实际上就成为无止境的了。“耳和眼就躺在了同一张床上”,听着“未落声音”的催眠曲。形象/文本之间的分化被克服了,取而代之的是一个缝合

① Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 18. 关于作为怀念视觉艺术的文学的视觉再现之语言再现,见 Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 42-43. 以下引文将在文中标注页码。

② George Saintsbury, 转引自 Hagstrum, *The Sister Arts*, p. 18.

③ Murray Krieger, "The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or *Laokoon* Revisited," in *The Play and Place of Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967). 这篇文章无疑是美国批评中论述视觉再现之语言再现的最有影响的陈述,现已汇入一本专著 *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).

④ 当然,这个学说可以继续扩展而成为有效修辞甚或科学语言的原则,在科学语言中,它似乎是清晰的“显眼的”再现,以视角的理性建构的形象为模式。然而,更加典型的是把视觉再现之语言再现用作文学艺术获得形式结构原型的模式,生动地再现广泛的感知经验,最重要的是视觉经验。文学艺术的文字、图像或结构模式包括准科学的视角现实主义,到建筑的宏大结构,到文学作品对单一形象的专注,不管它是一个象征、一个象形文字、一个大地景色,还是一个人体。

的、综合的形式，一个语言图像或形象文本。^①

但是，视觉再现之语言再现的这个希望的“静止时刻”很快就与第三阶段相遇了，我们称之为“视觉再现之语言再现的恐惧”。这是抵制和反欲望的时刻，这时，我们感觉到语言和视觉再现之间的差异可能会消失，而视觉再现之语言再现的比喻和想象的欲望可能会实际实现。在这个时刻里，我们意识到鲍伯和雷的“愿望”，即我们能看到那些照片如果实现的话整个游戏就都毁了，这是我们希望那些照片保持隐蔽状态的时刻。^② 在美学上，这是语言和视觉中介之间的差异成为道德的、审美的需要而非（如第一阶段的视觉再现之语言再现的“冷淡”）可以依赖的自然事实的时刻。视觉再现之语言再现恐惧的经典表达见于莱辛的《拉奥孔》，书中为“所有诗人规定的法律”就是“他们不应该把绘画的局限性当作自身艺术的美”。诗人如果像画家那样“利用相同的艺术机器”的话，那就可能“把一个至高无上的存在变成一个玩偶”。莱辛论证说，这就好比“一个人有说话的力量和特权，却要利用土耳其宫廷里的哑巴为弥补缺少的声音而发明的符号一样”。^③

当然，土耳其宫廷里的哑巴所缺少的器官不仅仅是舌头。莱辛担心文学模仿视觉艺术不仅是哑言的或缺少雄辩的，而且还是一种阉割，是在从“至高无上的存在”到“玩偶”的演变中回响的那种威胁，即要成为一个纯粹的女性玩物。视觉再现之语言再现的正面，即“给沉默的艺术客体以声音”，也同样被莱辛谴责为偶像崇拜：“迷信使这些神[像]承载着象征”（即表达思想的任意的准语言符号），使它们成为“崇拜的对象”，而不是它

① 关于“形象/文本”，“形象—文本”和“形象文本”之间的区别，见第1章，第79页注释②。

② 在“星期六晚活报剧”看鲍伯和雷的首场演出的人都知道，当他们不再是看不见的声音时，其幽默就失去了大部分力度，因为他们暴露了我们始终就认识的实际面貌：两个非常普通的中年男子。

③ Gotthold Lessing, *Laocoon*, translated by Edith Frothingham (1766; New York: Noonday Press, 1969), pp. 68—69.

们应该成为的东西——视觉快感的美的、沉默的、空间的客体。^① 如果视觉再现之语言再现的希望涉及到弗朗索瓦·梅尔泽所说的“相互性”或视觉和语言艺术之间的自由交换和转换,^②那么,视觉再现之语言再现的恐惧就把这种相互性看作危险的杂交,因而严肃边界规范,把感官、再现模式和每一种模式的客体严格区别开来。^③

视觉再现之语言再现的恐惧不是德国唯心主义美学的某一微不足道的好奇。要表明它在广泛的文学理论领域内的位置并不难,从马克思主义对现代主义空间实验的敌视,到解构主义克服“形式主义”和“封闭性”的尝试,再到清教诗学由于形象诱惑而产生的焦虑,直到浪漫主义传统对一种提倡声音、不可视性和盲点的诗学的执迷。^④ 从这个观点看来,“视觉再现之语言再现的希望”的全部目的,即通过语言获得造型艺术的视野、图像或“静止时刻”,都是阴险的、危险的。视觉再现之语言再现的全部乌托邦向往——给沉默的形象一个声音,或使之能动积极或实际可视,或(相反的)使诗歌语言“静止”,使之具有图像性,或者“僵化”成静止的空间序列——所有这些向往都开始具有偶像崇拜和拜物的性质。而形象的乌托邦比喻及其文本作为现实之透明窗口的表达都被狭隘的概念所取代,即形象是骗人的幻觉,是势必要把诗人和听者固定下来的一种魔幻技术。

① 对莱辛来说,任意的视觉符号(象征、象形文字、图像),如表示神性的蛇,都已经要成为一种文字形式了。见我的文章“Space and Time: Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre,” chapter 4 in *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

② Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 21.

③ 莱辛把古人的“通奸幻想”——尤其是女人的幻想追溯到古代雕塑中把蛇用作“神性的象征”的做法。蛇不仅具有生殖器的形状,而且,其作为任意符号的不适当性,与语言或声音一样,也与“美的”和沉默的雕像相关,使人联想到通奸。见 Lessing, *Laocoon*, pp. 10-11. 以下引文均在文中标注页码。

④ 关于浪漫主义图像恐惧的进一步探讨,见第4章。

视觉再现之语言再现的迷恋的三个“时刻”——恐惧、希望和冷淡——的相互作用产生了一种弥漫的矛盾情感，以鲍伯和雷的照片为焦点的矛盾情感：他们知道你看不到这些照片；他们希望你能看到它们，如果你能看到的话，他们会感到很高兴；他们不想让你看到它们，如果可能的话也不会拿给你看的。但是，像我那样描述这种矛盾情感并不是解释它。真正使视觉再现之语言再现成为乌托邦理论、焦虑的反感和慎重的冷淡的究竟是什么？视觉再现之语言再现是怎样成为一个小诗歌样式的名称和诗学的一条普遍原则的呢？答案就在深嵌于符号的、感觉的和形而上学对立中的意识形态联想网络，而这正是视觉再现之语言再现所应该克服的。为了看到这些对立和联想的力量，我们需要根据相对中性的冷淡观点，即假定视觉再现之语言再现严格说来是不可能的，来重新检验视觉再现之语言再现希望的乌托邦主张，以及视觉再现之语言再现恐惧的焦虑。

视觉再现之语言再现希望的核心目标可以称作“克服他性”。在视觉再现之语言再现这种诗歌样式中，文本遭遇自身的符号“他者”，那些竞争的、外来的再现模式，也就是视觉的、图像的、造型的或“空间的”艺术。这种他性的“科学”术语是人们熟悉的符号学的对立因素：象征的和图像的再现、习俗的和自然的符号、时间的和空间的模式、视觉的和听觉的媒介。这些对立，如我在《图像学》中详尽讨论的，既不是稳定的也不是科学的。它们并不排成固定的纵队，把时间、习俗和听觉放在一排，而把空间、自然和视觉放在另一排。最好把它们理解成弗雷德里克·詹姆逊所说的“意识形态素”，以中性的元语言为伪装的权力和价值的寓言。^①当然，这些对立与他性的关系并

^① 关于詹姆逊关于意识形态素的论述以及他对空间和时间范畴的用法，见 Jameson's *The Political Unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 87. 和我的文章“Space, Ideology, and Literary Representation,” in *Poetics Today* 10, no. 1 (Spring 1989): pp. 91-102.

不是系统决定的或先验的,而是在特定的实际应用的语境中。从文本的角度看,视觉再现的“他性”也许是从职业竞争(诗人和画家的典范)到政治、学科和文化统治关系之间的任何东西,其中,“自我”被看成是积极的、说话的、看的主体,而“他者”则是被动的、被看的、(通常是)沉默的客体。由于艺术史是一种视觉再现的语言再现,所以,它把视觉再现之语言再现提升为一个学科原理。^①与到处可见的人民大众、被殖民者、无权势和没有表达声音的阶层一样,视觉再现不能再现自身;它必须被话语再现。

与插图、幻灯片教学、^②戏剧表演、电影和有形诗歌等“混合艺术”中语言和视觉再现的相遇不同,视觉再现之语言再现在语言中的相遇纯粹是比喻性的。形象、指涉的空间、投射或形式结构都是不能直接看到的。如果能够直接看到,那我们就可以把视觉再现之语言再现的样式当作具象的或有型的诗歌,文字能指本身也带有图像的特征。^③这个比喻的要求给视觉再现之语言再现的样式施加了一种特殊压力,因为它意味着

① 如马斯林·普列奈特所说,“艺术批评文本的目标……对我来说把我自己……放在了暗示另一种话语的东西之前,一种不会出现的文本中的话语……”(Painting and System, translated by Sima Godfrey [1977; Chicago: University of Chicago Press, 1984], p. v).

② 约翰·霍兰德提议把“想象的”“观念的”视觉再现之语言再现或丢失的艺术品与对熟悉的、广泛复制的、甚或现存的视觉再现客体进行的视觉再现描述区别开来。见“The Poetics of Ekphrasis,” *Word and Image* 4 (1988): 209-19. 然而,我想要指出,在某种意义上,所有的视觉再现之语言再现都是观念的,都寻求创造一种特殊的形象,它只能作为“异类”而存在于文本之中,不能存在于别处。甚至被描写的一个形象出现的视觉再现之语言再现的形式也显露一种倾向,即把客体异化或位移,使其消失,而倾向于用视觉再现之语言再现生产文本形象。艺术史的幻灯教学精湛地表明了这一点。幻灯片教学的固定方法宣布,投射在屏幕上的形象完全是不充分的再现(颜色褪了,灯光暗了,纹理丢失了)。甚至在拿实物上课时,评论者也总是有办法将其位移和置于不利地位,最明显的是用一种话语把客体从博物馆或艺术馆移开,放在另一个更可靠更适当的地方(原始展出或生产的场所,艺术家画室,艺术家的心理,或——最好的地方——评论家的心理)。

③ 认为它们的确具有图像特征,使语言艺术品在某个层面上“相像”于它们所描写的视觉形式,这是视觉再现之语言再现的希望的核心内容之一。

文本的他者必须完全是陌生的；它决不会在场，而必须作为潜在的缺场或虚构的、比喻的在场而被想象出来。这些语言“想象”的行为似乎是视觉再现之语言再现样式所特有的，也是一般的文学性艺术所特有的，只要它服从穆雷·克里格所说的“视觉再现之语言再现的原理”的话。语言要具有某种特殊的、魔幻的东西。如克里格所说，“诗歌必须把语言媒介的透明性变成空间艺术媒介的物质的坚实性”。^① 这种“坚实性”体现为描写的生动性和特殊性，注重词语的“形体”，以及语言艺术品的格式等。换言之，视觉再现之语言再现的形象就好比语言结构中某种不可接近的、不可呈现的“黑洞”，它完全缺场，但又以最基本的方式构筑和影响这个结构。

现在，对视觉再现之语言再现的希望持怀疑和冷淡态度的人可能指出这整个论点都是个骗局，在再现和符号的层面上造成了本来并不存在的困难。怀疑论者也许会指出，视觉再现之语言再现的“样式”不是由于能指和再现媒介层面的任何干扰或不和谐而区别于其他样式的，而是由于对这种不和谐的一种可行的指涉或主题化。视觉再现之语言再现的诗歌可以对视觉艺术作品说话，也可以为它们说话和评论它们，但这种言说中没有什么特殊的问题或独特的东西；不要求特殊杜撰什么语言行为，而指涉的视觉客体并不与语言再现相冲突（除非以类比的方式）以确定它的语法，控制它的风格，或毁坏它的句法。有时我们仿佛把视觉再现之语言再现当作一种特殊的文本特征，在语言再现的层面上搅起干涉的涟漪。但是，不能把任何特殊的文本特征分配给视觉再现之语言再现，就像不能根据语法和风格把绘画、雕塑或其他视觉再现的描述与任何其他物体

^① Krieger, *Play and Place of Criticism*, p. 107.

的描述区别开来一样。^① 甚至“描述”本身，视觉再现之语言再现的最一般形式，如杰拉德·热奈特所说，也仅仅是在能指层面上的一种幻觉存在：“把描述和叙述区别开来的是内容的差别，而严格说来，内容的差别是不具有符号存在的。”^② 描述与叙述、客体再现和行为再现或视觉客体和视觉再现之间的区别都是符号的，都位于意图、指涉和影响反应的差异之中。视觉再现之语言再现的诗歌对视觉艺术作品说话、为它们说话和评论它们的方式也就是一般文本谈论其他事物的方式。在语法上，描述一幅画和描述一个金橘或一场棒球比赛是没有什么区别的。从符号学的角度看，对一尊塑像说话或打招呼就如同对一个西红柿或一只公猫说话没什么两样。对一只花瓶大喊一声并不在那个声音的语法中引起特殊的涟漪或震动。花瓶说话的时候用的是我们的语言。

因此，我们对视觉再现之语言再现的混淆源自媒介差异与意义差异之间的混淆。我们不断地陷入马歇尔·麦克卢汉令人头晕目眩而又误导的隐喻：“媒介就是信息。”在视觉再现之语言再现中，“信息”或（更准确说）指涉的客体是一个视觉再现；因此，（我们以为）语言的媒介必须接近这个条件。^③ 比如，我们认为视觉艺术本来就是空间的、静止的、实际的和有形的；它们把这些特征作为礼物带给了语言。另一方面，我们以为论证、谈话、思想和叙事在某种意义上都是语言交流固有的，语言

① 另一个办法就是注意到一件视觉艺术作品的语言再现不必产生“图像”效果（尽管的确是可能的）或其他任何“文学”特征。视觉再现之语言再现的散文也同样是可实现的可能性，这种散文中“图像”或“文学性”的缺场与在场并不是由它对某一视觉再现的指涉决定的。简言之，视觉再现之语言再现和语言的图像性是相互独立的特征。

② See Gerard Genette, *Figures of Literary Discourse*, translated by Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1984, p. 136. 乔治·圣兹伯里把视觉再现之语言再现说成是“固定的描述”，反映了这种要把描述单独区别开来的愿望。

③ 当然，文本也可能获得空间性或图像性，但所唤起的视觉客体并不要求或引发这些特征。

必须把这些东西作为礼物带给视觉再现。但是,这两种“礼物”实际上都不是赠送者的特有财产:绘画可以讲故事,提出论点,表达抽象的思想;词语可以描写或体现静止的、空间状态的事物,在不破坏其自然使命(不管那是什么)的情况下取得视觉再现之语言再现所能取得的一些效果。^①

这里的寓意是,从语义学的观点看,从指涉、表达意图和在观者/听者身上发生效用的观点看,在文本和形象之间没有本质的区别,因此在特定的视觉再现之语言再现策略所要克服的媒介之间也不存在什么隔阂。语言可以介入描画,描画可以介入语言,因为交流的表现性的艺术、叙述、论证、描写、论说和其他“言语行为”都不是特殊的媒介,不是某一特殊媒介所“特有的”。我可以用一个视觉符号许诺或威吓,和言语一样雄辩有力。的确,西方绘画一般说来不是为施行这些言语行为的,但不能因此结论说它们永远也不会这样做,或一般情况下不用图画来评论什么。^② 如果图像不能作复杂的语言表达的媒介,那么就很难说明图像文字系统的存在。

所谓的“言语行为”从表音语言的独立是通过聋人的视觉

① 这些“礼物”奇怪的非现实性当然不妨碍我们把整个视觉再现之语言再现的举动看作是一种交换仪式。古典诗歌中视觉再现之语言再现最常出现的地方是两个牧羊人之间的歌赛,他们用歌声描述和交换相互的敬意(如忒奥克里托斯的田园诗和维吉尔的《牧歌》V)。“用做礼物或奖品的艺术客体可以说是诗人应该为他们的产出而获得的回报……而视觉再现之语言再现的描述肯定了诗歌的价值,表明诗歌的确能‘捕捉’和接受这种有价值的东西”(乔舒亚·斯克德尔,1989年与本书作者的通讯)。阿喀琉斯的盾就是这位英雄的女神母亲送给他的礼物,而这个盾的视觉再现之语言再现则是荷马的缪斯们送给他的礼物,荷马反过来又把它送给了读者/听者。非常感谢乔舒亚就本文初稿所给予的答复,我将在文中引用他给我的信。

② 事实上,稍微一想就能回忆起证明图画介入词语、介入整个言语行为的无数例子。琳达·谢岱尔表明,凡·爱克的阿诺非尼肖像最好理解成一份婚约,庞培恶狗马赛克上的“穴居人”铭文(冈布里希经常引作“驱邪”的形象)则似乎是多余的。见 Seidel, “The Arnolfini Portrait,” *Critical Inquiry* 16, no. 1 (Fall 1989): pp. 54—86; and Ernst Gombrich, “The Limits of Convention,” in *Image and Code*, edited by Wendy Steiner (Ann Arbor, Michigan, 1981), pp. 11—42.

和姿态符号语言交流的细腻和范围来说明的。当然,这些符号不纯粹是图像的或语言的(很难想象这种“纯洁”在任何媒介中会有什么意义),但必然是视觉的,并以某种必然性使鲍伯和雷的照片成为“听觉的”了。语言是特定媒介、语言必须有声音这个错误假设造成了奥利佛·萨克斯所说的聋人教育中的“军事听力”,即坚持让他们先学习口头语言。萨克斯论证说,“先天的聋人需要尽早地获得一种完整连贯的语言——不需要口头语言的理解和翻译:这必须是一种符号语言……”^①

因此,普通符号学让我们认识到,从语义上说(即交流、象征性行为、表达和意指的语用学),文本和形象之间没有本质的区别;我们还认识到,在符号类型、形式、再现的物质和制度传统的层面上视觉和语言媒介之间存在着重大差别。其秘密就在于我们为什么要迫切地把这种媒介当作信息,我们为什么要把这两种媒介之间明显的实用差别看作是形而上学的对立,似乎控制着我们的交际行为,因此必须用视觉再现之语言再现这种乌托邦式的幻想来克服呢?对这个问题的现象学回答将从自我(作为说话和看的主体)与他者(被看和沉默的客体)的基本关系开始。^②这不仅仅是因为文本/形象的差别“相像”于自我与他者的关系,还因为认识论和伦理学相遇的最基本图像(对客体的认识,对主体的承认)涉及知识和权力的视觉/话语的比喻,而这些比喻都包含在“视觉”和“语言”等本质化的范畴之内。(潘诺夫斯基开篇就把“图像学”学科当作关于形象的话语,如我们已经看到的,这是与另一个人的视觉和姿态性相遇。)^③这就仿佛我们有形象/文本相遇的一个元图像,其中,词语和形象不是抽象或一般种类,而是具体的人,戏剧中的人物,摩尼教寓言中的原型或复杂对话中的对话者。

① Oliver Sacks, *New York Review of Books*, 23 October 1986, p. 69.

② See Daniel Tiffany's essay, "Cryptesthesia: Visions of the Other," *The American Journal of Semiotics* 6, nos. 2/3 (1989): 209-19.

③ 见第1章“图像转向”。

当然,我们归属于形象/文本关系的那种“他性”是不能用现象学模式(主体/客体,观者/形象)加以穷尽的。这需要语言和视觉再现领域内铭写的全部社会关系。“儿童应该被看到而不应该被听到”,这是箴言式的智慧,强调了一种固定的关系,不仅是成年人与儿童之间的关系,而且是说与看的自由与保持沉默和时刻让人看到的训喻之间的关系。正因如此,这种智慧才可以从儿童传到妇女,传到被殖民的主体,传到艺术品,传到对视觉再现的描写本身。种族他性(尤其是美国文化中被二元化的“黑/白”划分)恰恰适合这种视觉/语言的语码。其前提是,“黑人性”是标志种族身份的一个透明的可读的符号,一个完美缝合的形象文本。种族是可以被看到的(因此也是被命名的),肤色、面部特征、头发等。对比之下,白人性是不可见的、没有标志的;它没有种族身份,但却等同于一个规范的主体性和人性,“种族”就是从这种主体性和人性的一个可视的偏离。因此,这不仅是他者的社会 and 符号定型之间的类比问题,而且是相互表达的问题。^① 所以,对这些定型的抵制在再现、感知和符号学的层面上往往采取颠覆的形式:拉尔夫·爱利森的《看不见的人》写的不是经验上看不见的人;他是为了不同流合污而拒绝可视性的。^② 相反,种族化的他者根据自己的视觉进入可视领域常常取决于他们在语言和读写方面的造诣。如亨利·路易·盖茨和查尔斯·戴维斯所说:“种族的脸……是依黑人

① 我认为这是杰奎琳·罗斯的观点,她说,“性与形象之间的关系产生一种特殊的对话,这种对话是不可能用形象的形式运作与外部施加的政治之间的熟悉关系来说明的”(*Sexuality in the Field of Vision* [London: Verso, 1986], p. 231)。不必说,把种族他性放在视觉的领域内将表明与作为性别或性关系的形象/文本的复杂交叉和差别。见 Toni Morrison on “The Alliance between Visually Rendered Ideas and Linguistic Utterances in the Constitution of the Color Line,” in *Playing in the Dark* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), p. 49.

② 又见托尼·莫里森的短篇故事“Recitatif”(1982),故意把标志种族身份的语言/视觉符号混淆起来;见 *Confirmation: An Anthology of African American Women*, edited by Amiri Baraka (Leroi Jones) and Amina Baraka (New York: William Morrow, 1983), pp. 243—261.

声音的记录而定的。”^①如果一个女人“像画一样美”(就是说沉默、随时可被注视),那么毫不奇怪,画本身就可以看作是女性客体,而对定型的破坏(丑、饶舌)就会看作是制造麻烦。乌拉德·戈志奇说,“西方思想总是把他者主题化,将其当作必须削减的威胁,潜在的自我但又尚未成为自我的人。”^②这句话(及其“西方思想”和“总是”所暗示的总体性)施行的恰恰是它所批判的那种运作。也许,作为“文学原理”的视觉再现之语言再现也做着相同的事,把“视觉”主题化为语言的他者、“必须削减的威胁”(视觉再现之语言再现的恐惧)、“潜在的自我”(视觉再现之语言再现的希望)和“尚未成形的自我”(视觉再现之语言再现的冷淡)。

因此,关于视觉再现之语言再现的矛盾态度植根于我们对其他民族的矛盾态度,在语言和视觉再现中其他民族被看成是主体和客体。视觉再现之语言再现的希望和恐惧表达了我們因为与他者融合而感到的焦虑。视觉再现之语言再现的冷淡在面对令人不安的符号时要保持镇定,自信视觉再现之语言再现并不是微不足道的,如果它仅仅是一个骗局或幻觉,那么如意识形态一样,它也是必须弄清楚的骗局或幻觉。我想要说的是,“弄清楚”视觉再现之语言再现的矛盾情感就是视觉再现之语言再现诗歌的重要主题之一,就是它为了解决那些问题所做的事情之一,而那些问题则是关于媒介、感官以及构成视觉再现之语言再现的希望、恐惧和冷淡的理论和形而上假设提出来的。

迄今为止,我已经探讨了视觉再现之语言再现的社会结构,主要是说/看的主体与被看的客体之间的事情。但是,视觉再现之语言再现的相遇还有另一个必须要考虑的维度,即说话

^① *The Slave's Narrative*, edited by Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr. (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. xxvi. 关于这个主题的进一步讨论,见第6章“叙事、记忆与奴隶制”。

^② 转引自 Michel de Certeau's *Heterologies: Discourse on the Other* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989); p. xiii.

者与听者或视觉再现之语言再现的受述者之间的关系。^① 视觉再现之语言再现的诗人在被描述的客体或受述客体与听的主体之间占据一个中间位置，(如果视觉再现之语言再现的希望圆满实现)听的主体就会被迫通过诗人的声音媒介“看到”客体。视觉再现之语言再现被放在两个“他性”和两个(显然)不可能翻译和交换的形式之间：(1) 通过描述或腹语把视觉再现转换成语言再现；(2) 在读者接受时重新把语言再现转换成视觉再现。因此，“弄清楚”视觉再现之语言再现及其他者的关系更像是三角关系而不是二元对立；不能完全将其社会结构理解成主体与客体的现象学相遇，而必须描画成三方面的结合，其中自我与他者、文本与形象的关系会被三次刻写。如果视觉再现之语言再现典型地表达了对一个视觉客体的欲望(无论是占有还是赞扬)，那它也典型地将这种表达作为礼物奉献给了读者。^②

视觉再现之语言再现的三角关系的最完整的诗歌再现或许见于古希腊的田园诗，即忒奥克里托斯所说的“叙事诗”(“小图画”)。这些诗歌往往表现男性牧人之间的唱咏比赛，他们相互用抒情诗描述美丽的艺术品和女人，也交换礼物。如乔舒亚·斯克岱尔所指出的：

作为礼物或奖赏的艺术客体可以看作是诗人为自己的产出而获得的回报——荣誉、名誉、金钱等，而视觉再现之语言再现的描述通过展示诗歌实际上能够“捕捉”和接受这些有价值的东西而肯定了诗人的价值。但是，视觉再现之语言再现的客体一般被当作一个女性他者对实现的愿望的补偿性替代。……视觉再现之语言再现的客体充

^① 再次感谢乔舒亚·斯克岱尔给我指出本文的初稿没有充分地探讨这个问题。

^② 人们或许把释梦的精神分析过程当作视觉再现之语言再现的实际操作，其中梦的显在视觉内容就是视觉再现之语言再现的客体，被分析者就是视觉再现之语言再现的说话者，而医生则是读者/阐释者。

当了诗人在诗歌中不能捕捉得到的女人,又代替了诗人与男性读者之间可能有的另一种友好关系。^①

我不是说视觉再现之语言再现的三角关系不可改变地把一个女性化的客体放在了“男人之间”(以见证伊夫·塞奇威克对“女人的交换”进行的卓越研究)。鲍伯和雷的照片是他们普遍喜欢的东西,这是排除(但假装包括)整个读者群的一种亲密的男性友谊。不管视觉再现之语言再现采取什么样的特殊形式,它都把视觉再现之语言再现格式化的元图像当作一种社会实践,现在可以用一些文本加以检验的一种形象。

杯与盾:视觉再现之语言再现诗歌

视觉再现之语言再现诗歌的最早例子似乎不是以绘画为焦点的,而是集中在实用物体上,它们碰巧具有装饰性的或象征性的视觉再现。高脚杯、瓮、花瓶、箱柜、斗篷、腰带、各种武器和盔甲以及像饰带、浮雕、湿壁画和雕像,都提供了最早的视觉再现之语言再现描述的客体,也许因为绘画作为孤立的、自治的和活动的审美思考的客体是视觉艺术中相对较晚的发展。视觉再现之语言再现客体的功能语境反映了视觉再现之语言再现修辞和诗歌的功能性,它们是较长的文本结构的一个从属特征。视觉再现之语言再现的诗歌不是作为固定独立的语篇,而是作为像史诗或田园诗等长篇的装饰性或从属性特征而出现的。如肯尼思·阿特契特所指出的,荷马“通过在一个又一个地方把阿喀琉斯与……伊利亚特世界上几乎每一种艺术品联系起来”而赋予主人公以意义。“与普里阿摩斯和赫卡伯一样,阿喀琉斯把财宝也藏在绚丽的[‘精雕细琢的’]箱子里;和涅斯

^① Joshua Scodel 与作者的通信。

托尔一样,他也有一个[‘精制的’]高脚杯。”^①有时,这些物体中的一个受到特殊注意,给予很长的描写,而这些场合就可能是视觉再现之语言再现的“起源”。

然而,我情愿不从起源开始,而从非常晚但却纯粹的视觉再现之语言再现的诗歌开始论述,这就是华莱士·史蒂文思的《坛子的故事》。

我把一只坛子放在田纳西,

圆圆的坛子,在小山之巅。

它把山的周边

变成蔓延的荒野一片。

荒野爬到了山巅,

在周围蔓延,不再野蛮。

坛子在地上圆满,

高挂在空中的港湾。

它控制了整个地盘。

空洞灰色的坛。

它没有提供鸟儿和树丛,

它在田纳西独树一帜。

史蒂文思的诗是一个寓言,是对自身类属的批判,几乎可以看作对经典视觉再现之语言再现客体的戏仿。坛子似乎不是史诗叙事的一个重要特征,不是一出田园戏剧的装饰,甚或不是崇高的抒情冥想的焦点。相反,坛子是一件轶事里的主要人物,从直义上说,这是一个“未公开的”、“没有讲出来的”私人故事,它的格调可以描述为冷漠、中性、没有反响。此外,坛子

^① Kenneth Atchity, *Homer's Iliad: The Shield of Memory* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978), p. 158. 又见 Marc Eli Blanchard, "In the World of the Seven Cubit Spear: The Semiotics Status of the Object in Ancient Greek Art and Literature," *Semiotics* 43, nos. 3/4 (1983): 205-244.

被剥夺了人们所期待的视觉再现之语言再现的一切特征。没有“精雕细琢”的装饰,没有图像景观或有关上帝或人的“叶缘字幕”,一个纯粹功能性的物体,一个平凡而没有辉光的“商品”。实际上,坛子上视觉再现的明显缺乏可能使我们把它完全排除在视觉再现之语言再现的样式之外,至少从致力于描述审美客体的视觉再现之语言再现传统中排除出去。就好像史蒂文思在检验这个样式的界限,给我们提供了一个空白空间,我们期待那里会有一幅画,画面上是一个密码而不是惊人的形象,那是一件弃物或垃圾,而我们却要在那里寻找艺术。

然而,对形状、外表和只能描写为坛子的“活动”的东西的强调清楚地表明这绝不是“纯粹的”物体,而是高度负载的一个形式,而且还是一个再现性形式。如果这个坛子否定了对装饰设计或再现幻觉的经典期待,那么,它就非常肯定的是人格化艺术的整个传统主题,尤其是圣经中把人比作泥、把上帝比作彩陶工的转义:“我们是泥,你是窑匠,我们都是你手的工作”(《以赛亚》64:8)。用地上的尘土制造亚当(这个名字就是泥土的意思)就是把人的“容器”变成可以呼吸的东西。史蒂文思只是简单地把圣经的隐喻文学化了,或颠倒了载体和意义的价值:不是作为坛子的人,而是作为人的坛子——(像亚当一样)坛子孤独地站立在山顶,统领着荒野,“控制了整个地盘”。史蒂文思还用比较超脱的观者和“分配者”替代了造物的神,作为彩陶工的神。叙述者并未制造这个坛子;他把坛子“放”在那里;他没有展示视觉再现之语言再现客体的生产(像荷马描写阿喀琉斯的盾一样),而只是造成了它的分配和影响;他没有把它放在一个新世界或一片荒野上,而放在了“田纳西”,这个已经命了名、绘了图、有组织的世界。如果作为容器的“亚当”被简化为一个人格化的商品,一只空坛子,那么上帝这个说话者/观者就被简化为一个有幽默感和秩序感的流动的推销员了。

坛子作为商业交换的驿站或场所是通过“高挂在空中的港湾”暗示出来的,史蒂文思用这个形象描写了它与“世界”、与诗人的关系,其中有三种他性和差异:(1)人与自然之间的差异

(坛子不像田纳西的任何其他东西)；(2) 神与人之间的差异(圣经创世神话的典故)；(3) 人与自身艺术生产之间的差异。然而，每一种他性的形式都被同时克服掉了：“蔓延的荒野”(已经是“田纳西”了)为模仿坛子的圆状而“环绕”着坛子；动物的主体变成了君主；视觉再现之语言再现描写的静止的空间形象被时间化了，成为叙事中的主要人物。这首诗为我们投射了视觉再现之语言再现的根本希望，把死的、被动的形象改造成了活的生物。然而，它没有把这次改造看作是希望的实现，而更像是一个景观，它引导说话者产生一种惊奇的、简单的矛盾情感，在视觉再现之语言再现的冷淡和恐惧之间的一种悬置。尽管评论家们通常赞扬其秩序和审美形式的各种内涵，坛子仍是一种偶像或拜物，曾经挪用过人类意识的一个造物。其傲慢的贫瘠中带有一点恐怖和稍有一些凶狠(它不提供鸟儿和丛林/不像田纳西的任何东西)。这个双重否定(不提供/不像)绝妙地唤起了视觉再现之语言再现的力量，一个坚强的不向诗歌声音妥协的他者形象，在文本中起到“黑洞”的作用。坛子是否只是空洞不毛，内部的空洞就像灰色空白的外表一样？它是否孕育着更活跃的否定，一个提供虚无帝国的“港湾”，在整个领土上颇有成效地繁殖自身的不育？而我们必须问，诗人给了读者什么？也许一件“轶事”不仅拒绝“讲出去”，而且还积极地否定对视觉再现之语言再现快感的每一个期待。

如不毛和繁殖的隐喻所暗示的，史蒂文思笔下的坛子暗示了一种女性，把视觉再现之语言再现当作一种女性他者在这个样式中非常普遍。我已经指出女性他者是一个多元决定的特征，它在某些样式中倾向于从男性角度描写视觉快感和迷恋的客体，往往也描写被理解为男性的读者。作为对女性形象的语言想象，视觉再现之语言再现的诗歌具有色情文学和手淫幻想的含蓄意义(坛子“在地上圆满、高挂在空中”的形象给人一个模糊的印象，仿佛一个“生殖的子宫”，坛子既是挺立的，又是唤起这种挺立的那个视觉形象)。卢梭的《忏悔录》提供了对手淫和视觉性的经典描述：“这一恶习……对活跃的形象具有特殊

的诱惑力。它让想象随意处置整个女性,可以让吸引他们的任何美人在不首先征得她们同意的情况下就服务于他们的快感。”^①卢梭在“心灵深处爱抚她的形象”,就仿佛男性诗人或读者抚摩视觉再现之语言再现的精神形象一样,沉浸于实际的或记忆中的窥阴快感。

这无论如何都是视觉再现之语言再现的希望之机制之一,但是,在没有视觉再现之语言再现恐惧的掺杂之下这很少发生,如我们在史蒂文思笔下的坛子形象中所见到的。对视觉再现之语言再现的形象的窥阴和手淫式的爱抚是一种精神强奸,会使观者产生一种罪过感、麻痹或矛盾情感。威廉·卡洛斯·威廉斯的《一个贵夫人的画像》中分裂的声音是这种窥阴式矛盾情感的最好例子,这首视觉再现之语言再现的诗歌也许是讲给一个女人的,她被比作一幅画,或画中的一个女人:

你的臀部是苹果树
它的花朵开满天空。
哪个天空? 华托
挂上女人拖鞋的天空。
你的膝盖是南来的微风
或一阵飞雪。啊!
弗拉格纳尔是哪种男人?
——仿佛那是回答。
啊! 是啊——在膝下
因为曲调在那里落下
那些激情的夏日里
你脚边高高的草棵

^① Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* (1781), translated by J. M. Cohen (New York: Penguin Books, 1953), p. 109. 见 Marcelin Pleynet, *Painting and System*, p. 153, 弗洛伊德分析了自恋、窥阴癖和手淫之间的关系,认为这“有利于在接近绘画的一个领域内的形式化。”比较, Freud, “Instincts and Their Vicissitudes,” in *Collected Papers* (London: Hogarth, 1949), vol. 4, p. 66.

向岸边摇曳——
哪个岸边？——
沙粒粘住了我的唇边——
哪个岸边？
啊！也许是花瓣。
何以得知？
哪个岸边？哪个岸边？
我说是苹果树上的花瓣。

插进来的问话也许是受述者女人的声音，或是诗人无意识的声音，或是诗的隐含读者的声音，不耐烦地打断了视觉再现之语言再现，要求清晰和准确。无论在哪种情况下，那声音都抵制对视觉再现之语言再现的形象给予轻轻的爱抚，抵制通过水果、花朵、花瓣、风和大海等熟悉的隐喻感性地想象那女人的身体。当然，这有助于我们了解到这首诗可能暗指弗拉格纳尔的《秋千》，一幅性感的洛可可式田园画，描绘一只天鹅快活地看着秋千上一个年轻女人的裙子。威廉斯也许在把他的声音投射到这幅画上，想象在打秋千的少女与年轻的窥阴者之间有一番对话。是把这幅油画看作是这首诗的景观，还是仅仅看作与一个真实场景的比较，窥阴者的矛盾情感——伴随着被禁止的要看的欲望——都似乎是造成这两个声音的分裂的原因。把“臀部”比作“花朵开满天空”的“苹果树”，这个谨慎的隐喻即刻遭遇到要求清晰回答的抵制：“哪个天空？”当然，回答只能是这个年轻人想要上去的天堂，在另一幅画中被作为天空而比喻性地延宕下来，“华托挂上女人拖鞋的天空”。说话者甚至可以为他自己的矛盾情感找到一个比喻，那是看到她的膝盖像是“南来的微风或一阵飞雪”时而感到的热烈的欲望和冷漠的怯懦。说话者的视线和曲调的运动从慎重到怯懦：从花朵开满天空的臀部，“曲调”降落到“膝盖”、“脚”和脚在那里“摇曳”的“岸边”。如在弗洛伊德所说的恋物癖的原始场面中一样，男孩在这个女性形象中看到了可怕的东西（对弗洛伊德来说，女人没

有阴茎使男孩感到有被阉割的危险),所以他必须找到换喻或隐喻的替代品——天空中挂悬的女人的拖鞋;诗人仿佛要扑倒在海岸,粘在他唇上的沙粒。^① 隐喻的遁词越复杂,直抒胸臆的声音就越矜持,要求告之“哪个天空”、“哪个岸边”,而诗歌的声音就越固定、越重复。这位恋物癖最后回到了他捕捉到的第一个替代性形象,拒绝传统的恋物客体拖鞋和脚,而喜欢诗中最初的隐喻:“我说是苹果树上的花瓣。”^②

视觉再现之语言再现中对女性形象的矛盾情感最显见于济慈的《古希腊瓮颂》,它把视觉再现之语言再现的客体当作暴力和性幻想的潜在客体:那“仍未被强暴的新娘”展示了“疯狂的追求”和“逃跑的斗争”等场面。然而,所有这些“幸福的、幸福的爱”加在一起构成了贫瘠荒芜的完美,威胁到男性充足的声音(瓮能“比我们的韵脚更甜美地表达一个美妙的故事”),把我们从思想中逗引出来。济慈可以称这个瓮是“男人的朋友”,但却更像是对待敌人那样对待它,它只在葬礼(“在别人的痛苦中”)出现,吹着重复的、毫无慰藉的无调小曲,“真就是美,美就是真,那是你在世界上所知的一切,也是你需要知道的一切”。也许,学者们就瓮说的话和济慈说的话之间界限的争论反映了对视觉再现之语言再现的失望。如果诗人想要让哑言的女性化的艺术品说话,他至少可以让她说点有意思的话。^③

对付女性形象的视觉再现之语言再现的最有吸引力的策略是雪莱的手稿,《佛罗伦萨艺术馆里列奥纳多·达·芬奇的美杜莎》。我不是说这首诗比济慈的《古希腊瓮颂》还好,但我的确认为它的确澄清了瓮所掩盖的视觉再现之语言再现的焦虑:

^① “Fetishism” (1927) in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey (London: Hogarth, 1961), 21: 152-157.

^② “脚和鞋是作为恋物——或部分恋物而受到宠爱的,在这种情况下,刨根问底的男孩则从下面、从那女人的腿下窥视她的阴部”(Freud, *Complete Works*, 21:155).

^③ 我始终认为肯尼思·伯克把这行诗重写为“身体是粪块,粪块是身体”是给济慈诗的结尾的最好解药。

它仰望着午夜的天，
背靠乌云遮掩的山巅；
下面，远处的大地颤抖着，
恐怖和美在那里缠绵。
它似乎躺在双唇和眼脸上
草地上发散出美的光线，
挣扎着，悲痛和死亡
燃烧着耀眼的火焰。

那不是恐怖，那是恩赐
注视者的精神变成了坚石，
死者脸上的斑纹，镌刻着
直到全部的特征和思想
不再留下什么痕迹；
美投下了甜美的色调
把黑暗和痛苦削减
给旋律以和谐和博爱。
发自它的头，长自它的肉，
河底的青草把水石穿透，
条条蝻蛇盘旋如丝，
长长藤蔓纠缠如流
无尽的缠结展示着
片片鳞甲，仿佛把
内在的折磨和死亡嘲笑
交错的牙齿把天空固牢。
一块边石，一条毒蜥
窥视的眼睛透过珊瑚的缝隙
幽灵般的蝙蝠在空中掠过
振翼搅起狂乱的惊奇
骇人的亮光劈开洞穴

他匆匆赶来，仿佛飞蛾
扑火，午夜的天空火焰摇曳
可怕的是光明而不是黑夜。

那暴风雨般的恐怖
那不可避免的错误
毒蛇发出黄铜般的凶光
冷气蒸发令人胆寒刺骨
那[阴暗的]镜子变化无穷
那全部的美，那恐怖——
蝥蛇般的发，女人的面目，
在潮湿的岩石上把天堂仰瞩。

如果视觉再现之语言再现的诗歌有一个“原始场面”，这就是了。雪莱没有让美杜莎讲腹语。她强加和颠倒视觉再现之语言再现的威严的注视，就仿佛她自己在注视，目光横扫整个世界，甚至能够回顾诗人自己。美杜莎这个形象扭转了局势，使之不利于观者，把观者变成了形象：必须通过镜子（珀尔修斯的盾）或绘画或描述等中介来看美杜莎。如果诗人实际上看到了她，他就不能说或写；如果诗人的视觉再现之语言再现的希望得到了实现，读者也同样会束手无策，不能读或听，但也许被打上外来特征的印记，美杜莎自己的特征，以及投射到她身上的怪物他者的特征。

美杜莎是危险的女性他者的最完美的形象，她威胁要使诗人沉默，要固定诗人观察事物的视线。视觉再现之语言再现的乌托邦欲望（把美的形象呈现给观者）以及它的反欲望或抵制（在强大的形象面前恐惧麻痹和无言）都在这里表达出来了。崇高和美，痛苦和快感的美学，男性和女性的美学，所有这些区别都可能把视觉再现之语言再现局限于对美的思考，但这些都曾被美杜莎的形象颠覆了。美，像爱德蒙·伯克这样的美学家所思考的东西本来是稳坐最高宝座的，现在也证明是一股危险的

力量：麻痹观者的“不是恐惧而是恩赐”。美杜莎充分体现了济慈所暗示的那种矛盾情感：她不是用使人麻痹的荒芜的永恒之美“把我们从思想中逗引出来”，而是使思想本身瘫痪，首先把“观者的精神变成坚石”，然后把戈尔戈的面目特征刻在观者僵化的精神上，直到那些特征变成了蛇的特征，再也看不到思想的痕迹了。^① 如果视觉再现之语言再现的目的就是试图压抑或控制语言的图像他者，那么雪莱的美杜莎就是那个被压抑的形象的回归，用复仇把我们从思想中逗引出来。

然而，雪莱自己的声音和文本似乎是为解构设计的，不仅压制美杜莎，而且把视觉再现之语言再现的样式作为压制和再现视觉再现的策略。文本似乎在努力抹掉自身和可能介乎于读者与形象之间的任何其他“架构”因素：只在标题中提到这是一幅画；此后，就仿佛直接把美杜莎呈现给诗的观者了，列奥纳多的绘画权威消失了（事实上，雪莱可能知道这幅画不是列奥纳多画的）。^② 史蒂文思轶事中的叙述者或济慈诗中发出呼喊的诗人，他们都抛弃了语言权威的角色而乐于最纯粹的、最被动的描述。这首诗的说和看的主体并没有说，（在某种意义上）也没有看美杜莎或再现她的那幅画（图 29）：开篇的三个词“它仰望”挪用了语言权威的那些角色。美杜莎是诗中假定“被看见的客体”，把自己呈现为积极的注视者；这个景观的其他可能的“注视者”都是被动的接受者。诗的声音不过是一个被动的记录器，是追溯其主体“无尽缠结”的“变化无穷的镜子”。“lieth”一词的双关意思（躺着，撒谎）暗示视觉再现之语言再现的沉默客体在等待着已经有了自己声音的诗歌声音的腹语。

^① 关于这首诗的解读，见 Carol Jacobs, “On Looking at Shelley’s Medusa,” *Yale French Studies* 69 (1985): 163–179.

^② See Neville Rogers, “Shelley and the Visual Arts,” *Keats-Shelley Memorial Bulletin* 12 (1961): 16–17.



图 29 列奥纳多的《美杜莎》。阿里纳瑞/艺术资源,纽约。

因此,美杜莎并未被拟人化或“给予一个声音”来讲述她自己的故事:那不过是把诗的权威性重新给予了说话者。相反,诗的主体仍然是不可改变的他者,一个只能被匿名描写的“它”,看不见的、被动的诗人本身也被打上了美杜莎的印记。“它”是诗中静止行为的主要执行者;“’Tis”和“Yet’tis”是诗人喜欢用的指示词。这就仿佛存在本身在描写自身,而且是在雪莱的文本上描写自身。

但是,雪莱在这首诗中思考的恰恰是美杜莎非历史的和神话的存在。19世纪初,美杜莎在英国文化政治中是个有影响的形象,被作为政治他者的象征,尤其是作为雪莱(和许多其他激进知识分子)在1819年所预见的革命的“光荣的影子”。^①当然,用女性形象象征革命,这在19世纪的图像中是常见的,德拉克洛瓦的《自由领导人民》中袒胸的女性是人尽皆知的一个例子。这是激进派和保守派都能够想象的一个形象:伯克把18世纪90年代的革命者讽刺地描写为一群易装癖和被抛弃的女人,将其与“色雷斯仪式”中的“哈比”和“命运女神”加以比较;25年后,雪莱能够用视觉形象把他的革命复仇天使描写为

^① See Jerome McGann, “The Beauty of Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology,” *Studies in Romanticism* 11 (1972): 3–25.

“酒神的狂女”，她那“闪亮的头发从头上竖起”，是“即将到来的暴风雨”，这个形象意味着美杜莎可怕的头发和伯克反动幻想中的狂欢闹饮的女人之间的必然联系。

但雪莱不必到伯克那里去学习如何创造这个形象；如尼尔·赫茨所表明的，美杜莎是流行的雅各宾党的象征，常常被刻画为与“英国自由”相对立的“法国自由”（图 30），象征着英国自由的则是神话中美杜莎的对手雅典娜。^① 回顾起来，选择美



图 30 《对比》，1792 年。雅典娜和美杜莎徽章，或英国的幸福对法国的痛苦。

杜莎作为革命的象征似乎是由多种原因决定的。对保守派来说，美杜莎是一个完美的异类、亚人类恶魔的形象——危险、反常、阴险、性别模糊；美杜莎的蛇发使她成为完美的施行阉割的法勒斯女人，象征着强大而可控制的政治秩序。对像雪莱这样的激进派来说，美杜莎是一个“悲惨的英雄”，是暴政的牺牲品，其弱点、毁形和残暴的断肢行为本身都是一种革命力量。视觉再现之语言再现的女性形象不是像济慈的瓮、史蒂文思的坛子

^① Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure," *Representations* 4 (Fall 1983): 27-54.

或威廉斯的贵夫人用沉思的矛盾心理加以抚摸或爱抚的对象，而是使用的武器。（雅典娜的盾牌或“护甲”都用美杜莎的头做装饰，是要吓倒敌人的完美形象。）但是，这个武器已经潜在于视觉再现之语言再现的美和形态的快感幻想之中了；它不过是裸露癖对语言再现的瓮和坛子上表现的窥阴快感的反应。弗洛伊德关于美杜莎的评论在这里值得引用：

如果美杜莎的头取代了女性生殖器的再现，或者说，如果它将其恐怖的效果与给予快感的效果区别开来，那么，可以想到展示生殖器在其他方面也是人们所熟悉的一种驱邪行为。在自己内心唤起恐惧的东西将在你要防御的敌人身上产生同样的效果。我们在拉伯雷的作品中读到魔鬼看到女人向他展示阴部时就逃跑了。^①

如果解作冈布里希所说的“驱邪形象”，一个致命的、凶猛的和令人瘫痪的形象，视觉再现之语言再现的视觉形象或许不在瓮或坛子上，而在为保护持有者而向敌人展示的盾牌上。那么，古典视觉再现之语言再现的经典“起源”是18世纪的一本书中描述的《伊利亚特》中阿喀琉斯的盾，这也就很恰当了。然而，阿喀琉斯的盾在这个语境中的怪异之处在于它并不包含一个驱邪形象，而是荷马世界的一个百科全书的景观，充满了叙事场面，就仿佛我们在济慈的瓮上所看到的。阿喀琉斯的盾并没有能使观者瘫痪的残忍的恐怖，但却以神圣的艺术使他们产生敬畏，象征着其持有者不可抗拒的命运。那只盾描画了恐惧和希望达到完美平衡的一个形象，既是与雅典人结盟的“灯塔”，又是让敌人睁不开眼睛的景观。（“密耳弥多涅人颤抖着，没有一个人敢看它一眼。”）实际上，诗中是否有人真的检验过这只盾，尚不得而知。阿喀琉斯只是很高兴拥有这样一件武器，而盲人荷马当然不能说亲眼见过它。他只是重复他从缪斯

^① “Medusa’s Head,” in *Sexuality and Psychology of Love*, p. 212. 转引自 Hertz, p. 30. 赫茨注意到1848年6月巴黎起义时女性的裸露再一次成为革命的武器。

那里听到的东西。阿喀琉斯盾上的形象对于我们来说,对于我们这些有时间详细查看其生产和外表的读者和听者来说,是真正的视觉再现之语言再现。^①

作为类属的原型,阿喀琉斯的盾也能把视觉再现之语言再现的恐惧和希望聚焦在读者身上。对于文学的图像主义传统,荷马的固定艺术品证实了古代视觉再现之语言再现的谱系,提供了诗歌语言服务于图像再现的模式。对于反图像主义者来说,这个过程是难以解释的。比如,莱辛就没有把这个盾作为视觉再现之语言再现的原型,而作为对它的替代。荷马描写的独特性实际上不是“令人倾倒的瞬间”,而是叙事的连续性:

荷马并没有描绘完成的盾,而是创造过程中的盾。这里,他再次使用了用进程代替共存的令人高兴的手法,把一个客体的令人生厌的描写变成了对一次行动的生动描绘。我们看到的不是盾,而是制造盾的神一般的大师。(第 114 页)

像让·哈格斯特鲁姆这样热心于视觉再现之语言再现的倡导者当然会反对莱辛的观点:

这不是像莱辛所认为的那样是呈现一次行动或一个过程。读者的注意力集中在客体上,那是一幅接一幅、一个场面接一个场面、一个故事接一个故事描写出来的。了不起的是眼睛何以会如此牢牢地盯着那只盾。(第 19 页)

我们且来亲眼看一看这段描写:

他在上面制造了大地、天空和海水,
不知疲倦的太阳和渐渐丰满的月亮,
上面还有装点天空的所有星座,
昴星和金牛星、力大无比的猎户星
和大熊星,人们也称它们为北斗七星,

^① 感谢乔舒亚·斯克倍尔向我指出了这一点。

它在固定的地点扭头看着猎户星
只有她从来不只身投入大海的汹涌。

这段描写实际上可以用来支持莱辛或哈格斯特鲁姆,或许都不支持。如果我们坚持认为这段话是视觉化的时刻,那么似乎清楚的是,读者正处于可以自由地从赫菲斯托斯工作的视觉场面向他所制作的形象上转移的位置,同样还可以看到活动的或静止的形象。这段描写在时间和空间之间穿梭,如“大熊星……在固定的位置上扭头”。问题在于前景和背景、画面和边框或由读者的欲望强加的重点上;当然,上帝的活动框定了每一个场面,用表示制造的谓语圈定了描写性的名词短语。同样确定的是,制造出来的物体似乎总是已经有待于完成,哪怕是已经存在的东西了。当我们注视形象本身时也出现同样的含混性。锡德里克·惠特曼指出,“我们不确定盾上的图画是静止的还是活动的。事实上,荷马也不确切知道赫菲斯托斯做的是哪种画,他那金制的自动装置本身就有精神,能自行运动。”^①莱辛想用制造性动词予以时间特性的、哈格斯特鲁姆想要固定于心眼的那些假定为“静止的”形象实际上已经是运动的了,已经被叙事化了,如哈格斯特鲁斯自己所说,“一个故事接一个故事地”讲述出来了。对盾的材料以及这些材料所指的客体的描写也具有相同的不确定性:

……公牛走进了犁沟,
用力到达一片新天地的尽头;
身后留下了一片黑色,像是犁出的新土,
可那是黄金;真的,一个奇迹已经铸就。

荷马的全部意旨似乎要破坏运动和静止的对立、叙事行为和描写场面的对立以及媒介与信息的错误认同,而这些正是视觉再现之语言再现所希望和恐惧的幻觉基础。盾是一个形象

^① Cedric Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958), p. 205.

文本,展示而非掩盖了自身空间与时间的缝合、描写与叙事的缝合、物质性与幻觉再现的缝合。^①读者看到的盾的意旨与虚构中观者所看到的盾的功能大相径庭。我们被置放在艺术品的起源,就在工作着的赫菲斯托斯的身边,那是一个既感知又阐释的位置。这是一个乌托邦场所,既是叙事内部的一个空间,又是这个空间的装饰框架,读者可以随意进出文本的一个门槛。

当我们追问这个形象所代表的全部意义,它在《伊利亚特》中的功能,以及作为视觉再现之语言再现样式的“母体”或原型的地位时,阿喀琉斯的盾的双面性甚至更加清楚了。当然,莱辛想要否定视觉再现之语言再现作为固定样式、作为独立的、可识别的一种诗歌的存在。阿喀琉斯的盾不能脱离它在史诗中的位置;要把这种固定的格式作为一个独立的文学种类就等于生产他所恐惧的那种固定的视觉形象。甚至在史诗的语境内,视觉再现之语言再现也有独立出来的可能,比如,按莱辛的说法,维吉尔笔下的埃涅阿斯的盾。《埃涅阿斯》错误地把盾的制造与埃涅阿斯对盾的看法区别开来了,因此生产了由视觉动词(“羡慕”、“被看见”)和一般指示词(“这里”、“那里”、“在架子边”)框定的一个形象。^②莱辛对这种做法的谴责值得在这里引用:

埃涅阿斯的盾事实上是一种内推,唯一的意图是助长罗马人的傲慢;诗人试图用一条外国小河给他的小溪换上新的溪水。阿喀琉斯的盾恰恰相反,是他自己肥沃土壤的产物。

视觉再现之语言再现与他性之间的联系在此是再清楚不过了。严格说来,视觉再现之语言再现是对史诗的一个装饰,正如赫菲斯托斯的设计是对阿喀琉斯的盾的装饰一样。但是,

① 关于形象—文本缝合的讨论,见第79页注释②。

② 这里引用的指示词都是莱辛挑选出来称作“冷淡乏味”的那些词。(Laocoon, p. 116)

视觉再现之语言再现的装饰是史诗内部的外来因素,因此可能出现了时间对空间、叙事对描写的文学优势,把史诗的崇高转变成直接叙述修辞的花言巧语。

如果莱辛能够看到后续发展的荷马批评,他就会看到他最担心的事得到了证实。不仅视觉再现之语言再现作为独立的诗歌样式得以确立,而且,阿喀琉斯的盾的伟大原型也似乎在现代浸透着形式主义前提的经典学术研究中确立了主导地位,而史诗则退居为纯粹的装饰。这不仅说明了描写盾的那段文字作为教学、研究和分析的客体而广为流传,而且关系到盾象征《伊利亚特》的整个结构的功能;盾现在被看作是荷马世界的整个秩序的形象,是控制叙事这个更大秩序的“指环创作”和几何结构的技术,也是诗韵和句法的微观排列。^①实际上,盾(以及由它产生的视觉再现之语言再现的希望)也许具有比这种用部分体现整体的提喻式再现更宏伟的理想,因为这个盾再现的荷马世界要比《伊利亚特》再现的多得多。^②整个宇宙都被描画在盾上:自然和人,大地、天空和海洋,和平的城市和战争的城市,田间耕作、收获和酿酒,放牧和狩猎,婚丧嫁娶,甚至还有一个诉讼场面,一个用来代替战争或血腥复仇的解决争端的平常方式。阿喀琉斯的盾向我们展示了“外在于”《伊利亚特》的史诗情节的一整个世界,这是阿喀琉斯绝不会知道的外在于历史的一个日常生活的世界。史诗与视觉再现之语言再现的关系于是被完全颠倒:《伊利亚特》的整个情节在阿喀琉斯的盾所提供的总体视觉中变成了一个碎片。

与史蒂文思的坛子一样,阿喀琉斯的盾描绘了视觉再现之语言再现要“统治一切”的帝国雄心。这种雄心使其难于在视觉再现之语言再现的周围划上一个圈,难于就其性质、规模或

^① See Whitman, *Homer and the Heroic Tradition, and Atchity, Homer's Iliad: The Shiled of Memory*.

^② 比较: Marc Eli Blanchard, "World of the Seven Cubit Spear," p. 224: "由盾的制造所突出的《伊利亚特》的情节现已成为那块金属表面上的一个装饰。"

在文学宇宙中的位置得出终极性结论。不能把视觉再现之语言再现看作大文本结构中的装饰品,但它也不是一个小样式。它旨在成为一切文学的缩影,穆雷·克里格就视觉再现之语言再现的反思已经说明了这一点。我自己关于视觉再现之语言再现的主张既更加概括,同时又并非如此夸张。我不认为视觉再现之语言再现是解决普通语言与文学语言之间差异的关键,它仅仅是用来区别文学制度的许多比喻之一(即通过把语言艺术与视觉艺术关联起来而加以区别)。但我的确认为视觉再现之语言再现是解决语言内部差异的一把钥匙(既指普通语言也指文学语言),它注重语言再现内部感知、符号和社会矛盾之间的相互表达。我把重点放在古代、现代和浪漫主义诗歌的经典例子上,目的不是要提高这些经典或视觉再现之语言再现的地位,而是要表明视觉再现之语言再现的“机制”甚至在经典中也易于解开形象文本的传统缝合,把再现的社会结构揭示为一种活动和权力/欲望/知识的关系——用某事物、由某人、为某人做了某事的一种再现。在我看来,史蒂文思的坛子并没有像它所内爆的那样完成这个诗歌样式的任务,即构成对乌托邦形象文本的全部姿态的戏仿。

我的经典例子还展示了视觉再现之语言再现如何把主导性别原型融入了形象文本的符号结构,被认同为女性的形象,被认同为男性的文本的说/看的主体。当然,如果把重点放在视觉再现之语言再现的女性诗歌上,所有这些都大不相同。但我想坚持说明的是,这种差别不简单是作者性别使然。如威廉斯的《贵夫人画像》所应该表明的,男性的声音和“注视”也被自己的反声音和抵制所纠缠,没有人会为济慈迫使它表达的平庸思想而责怪古希腊瓮。

更重要的是要看到,性别并不是解开视觉再现之语言再现的机制的唯一钥匙,但却是许多差异比喻中唯一能激活形象文本之辩证关系的钥匙。语言再现外来的视觉客体能以各种方式揭示它与说话者(和读者)之间的差别、古代与现代之间的历史距离(济慈的瓮)、人与自己制造的商品之间的异化(史蒂文

思的坛子)、病态的社会秩序与威胁到这个秩序的狂暴的革命“他者”之间的冲突(雪莱的美杜莎)、执迷于战争的历史史诗与作为非历史秩序并为批判那个历史提供框架的日常生活的幻想之间的鸿沟(荷马的盾)。同样清楚的是,视觉再现之语言再现的形象的他性不仅仅是由视觉再现的题材决定的,也由它所是的那种视觉再现所决定(盾的金属蚀刻和镶嵌、瓮表面上的画、弗拉戈纳尔的洛可可田园画、文艺复兴时期的油画、一只没有装饰的普通的坛子)。我没有提到对其他种类的视觉再现的语言再现,如照片、地图、图表、电影、戏剧景观,也没有反思不同的图像风格可能产生的内涵意义,如现实主义、寓言、历史绘画、静物画、肖像画和风景画,每一种都将其特有的文本性带入视觉形象的核心。因此,对典型的视觉再现之语言再现的诗歌的这种处理也必须看作是一个碎片或缩影。

Six

叙事、记忆与奴隶制

(致霍尔坦斯·斯皮勒斯)

不久前有人警告我说,“我们已经认识了奴隶制,”这等于说我们只能期待着重复每个人都已知道的东西。

——霍尔坦斯·斯皮勒斯

我以幸存者的意图忘记一些事情。

——托尼·莫里森

我不记得遇到过哪个奴隶能记得他的生日。

——弗雷德里克·道格拉斯

描写是古老的叙事，从来就必要的、从来没有解放的奴隶的叙事。

——杰拉德·热奈特

我认为，开始探讨叙事、记忆和奴隶制的恰当地方就是被誉为“奴隶叙事”的那种文学样式。19世纪给我们留下了数百种美国的奴隶叙事。^①其中有些叙事，最著名的有弗雷德里克·道格拉斯的《弗雷德里克·道格拉斯的生活叙事》，被认为是文学杰作。与论述奴隶制经济和社会的大量历史文献一起，美国奴隶叙事的档案为了解现代历史上最残酷的暴行提供了前所未有的途径，这也许是只有大屠杀幸存者的叙事才能与之相媲美的一种恐怖。奴隶制在美国民族记忆中占据的位置类似于大屠杀在德国人的记忆中占据的位置：那是我们认为我们都知悉的东西，是我们从来不忘记却又似乎不停地从我们的理解中溜走的东西。

我想要尝试一个不同的起点，从叙事、记忆及其相互关系的建构的一些形式问题切入正题，然后非常间接地回到奴隶制自身的“主体历史”上来。我把这条间接的途径部分当作职业能力的问题：就是说，我感到已有充分的准备说一下叙事和记忆建构的实质，而没有充分准备谈“奴隶制本身”。但我也想以微不足道的方式为霍尔坦斯·斯皮勒斯抵制历史的“知识工业”的事业做点贡献，这种“知识工业”已经把奴隶制变成了“大型的教育和经济展览”的对象，这样一个众所周知的现象其实已

^① 约翰·布拉辛加姆指出，有“惊人”数量的第一人称叙述的美国奴隶叙事幸存下来，不仅有长篇的自传，还有访谈和由费奴出版社出版的抄本。见他的 *Slave Testimony* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977)，和 *Slave Community* (2nd ed., New York: Oxford University Press, 1979)，p. 378。

经没有什么可以深入了解了。^① 因此,我的主题不是“奴隶制本身”,而是叙事和记忆中的奴隶制的再现。更具体的是,我想要检验奴隶叙述中叙事的描写方面和记忆的视觉空间特征。本文探讨的问题与前一章关于视觉再现的语言再现问题形成对比。典型的视觉再现之语言再现的文本是对或为一个符号“他者”说话的——一个形象、视觉客体或景观——通常是在那个客体在场的情况下。文本的观点就是说和看的主体与被看和通常沉默的客体的关系。但是,假如“视觉他者”不仅仅是被说话的主体所再现或“强迫说话”的呢?假如“他者”为自己说话,讲述自己的故事,尝试一种“自己的视觉再现之语言再现”呢?再假如这个“自我”是以前的自我,没有呈现给说话者,而是通过记忆和自传的改造而传达或拉开距离的呢?从现在的观点看,视觉再现之语言再现的客体已不再是客体,而成了一个主体,那么,它为以前的自己讲述自己又有什么意义呢?我认为,答案就在叙事、记忆和奴隶制的叙述关系中。

奴隶叙事的批评中常见的是以描写为主导修辞特征。奴隶叙事的早期评论家一般把它们比作“窗口”或“镜子”,它们提供了接触奴隶制的“清晰入口”,并根据它们提供的“眼见事实”的多寡予以赞扬。^② 尽管乔治·波恩的《奴隶制的图画》似乎有

^① 见 Spillers 的重要文章“Changing the Letter: The Yokes, the Jokes of Discourse, or, Mrs. Stowe, Mr. Reed,” in *Slavery and the Literary Imagination*, edited by Deborah E. McDowell and Arnold Rampersad (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1989), pp. 25—61. 斯皮勒斯的主要贡献是批判地把奴隶制重新描写为异质的“时空客体”和一个“基本的话语”现象,是“每一代读者……重新发明的”(第 28—29 页)。

^② 这里的视觉重点主要是刻写的层面(第 4 章中讨论的“可视语言”)和描写的层面。如查尔斯·戴维斯和亨利·路易·盖茨所指出的,“书写的行为”被认为是理性的可视符号”,而关于奴隶叙事要提出的第一个问题就是它是否是由叙述者所写(如弗雷德里克·道格拉斯所提倡的),还是由别人抄写的。破译也就是阅读“可视语言”的能力当然是更基本的标志自由和理性的符号,往往能以生动的场面呈现出来,戴维斯和盖茨将其说成是“说话的书”,即白人主子大声朗读的场面。见 *The Slave Narrative*, edited by Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr. (Oxford: Oxford University Press, 1985), pp. xxiii, xxvii. 戴维斯和盖(接下页)

点不同寻常,但它主要以视觉的、图像的元语言把奴隶叙事描写为用局限于特定“事件”的时间的松散结构把“场面”和“素描”连接起来的组装。^①这个特征似乎解释了对“目击者可靠性”和“未消失的事实”的渴求,也说明了詹姆斯·奥尔内所说的对奴隶叙事的严格限制——整个样式中复杂情节的贫乏,或保尔·利科所说的“构造时间”的贫乏,这是他在经典西方叙事尤其是自传中发现的对时间和记忆的复杂反思。^②

弗雷德里克·道格拉斯的《叙事》开篇就表明了视觉和空间语码的主导地位以及它们与上述匮乏感的关系。道格拉斯首先坚持说他确切地知道自己的出生地,但同时却逐渐地被剥夺了时间知识(“我不确切知道自己的年龄”)。时间意识是白人孩子和主子的特权。空间意识,以地点、场面和与松散结构相关的“事件”的素描为焦点,乃是留给奴隶的工具。与视觉和空间相关的描写文本的策略起到了双重作用,即作为贫乏和丰裕的征候,抹掉时间、记忆和历史,直接进入感觉的现实。

(接上页)茨还记录了让心存疑虑的北方读者“亲眼见到”目击者的叙述(第9页),也有必要特别强调视觉/幻想的修辞:“被叙述的描写的‘眼睛’服务于文学形式,以设定代表黑人作者的个体的‘我’,以及代表种族的集体的‘我’……种族的面孔……要依所记录的黑人的声音而定”(第xxvi页)。

① 奴隶叙事的早期评论证实了这种透明的修辞:“通过这种人的生活描写,我们就仿佛透过窗子清晰而信服地看到他那个阶级的个性、状况和习惯。……我们认为读者在读过许多页之后不会再怀疑这幅奴隶制的图画。如果它是镜子,那也是用优质玻璃制成的镜子,物体如此清晰和‘自然’致使观者始终把它当成没有玻璃的窗口。”对 Charles Ball's *The Life and Adventures of a Fugitive Slave* 的匿名评论,引自 *Quarterly Anti-Slavery Magazine* 1:4 (1836), reprinted in Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, p. 6. 关于奴隶叙事中奴隶拍卖的“场景”,见 William Andrews, *To Tell a Free Story* (Urbana: University of Illinois Press, 1986), p. 15. 霍尔坦斯·斯皮勒斯还在“Changing the Letter”中讨论了“偶像”的作用和“形象危机”(第5页)。

② James Olney, “‘I Was Born’: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature,” in Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, pp. 148-175. 奥尔内说奴隶叙事中“几乎完全缺乏‘构造维度’,”也缺乏自觉的记忆,那是“明镜般的”才能,能“如实地描写奴隶制的真实画面”(第150页)。

记忆在奴隶叙事中的作用也同样容纳绝对矛盾的描写。一方面,它是进入以往经验的透明窗口。詹姆斯·奥尔内指出在奴隶叙事中“没有可怀疑的或神秘的记忆”:“相反,它被认为是清晰、毫无疏漏的记录,鲜明、独特,只需要改造成描写性的语言。”奥尔内论证说,记忆不过是奴隶叙事的一个工具性特征,而不是反思的话题:“当然,前奴隶的确在叙事中练习记忆,但他们从来不像奥古斯丁那样、像亨利·詹姆斯那样谈论这些叙事……”^①另一方面,透明的窗子似乎揭示出了奇怪的漏洞和盲点。^②还有迹象表明记忆中的空白如此根本以至于不能说那是忘却、失忆或压抑,而是绝对的经验预防,不仅祛除作为内容的“记忆”,而且毁掉记忆本身,无论是艺术技巧还是天生的才能。^③当弗雷德里克·道格拉斯在自传中开篇就说“我不记得曾经遇到哪个奴隶能记起他的出生日”时,我们只在字面意义上就能看到奥尔内声称在奴隶叙事中未听说过的事,对记忆和记住经验的可能性的复杂反思。

道格拉斯似乎首先把奴隶意识中的根本空白放在温和的“忘却”之中,就好像他可能会遇到记得住生日、但忘记了的奴隶一样。事实上,如果道格拉斯曾经遇到过有这种记忆的奴隶的话,他肯定会记得的。他实际要说的是(我们以为),奴隶制是对记忆的一种预防:任何奴隶都不许“记住”自己的生日,无

^① Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, p. 151.

^② 威廉·安德鲁斯注意到了这些漏洞,但将根由追溯到无能 and 匮乏:“当我们发现奴隶叙述者所报告的关于奴隶制的事实有漏洞时,或在事先占有的自我形象中有差错时,就必须予以特别注意。这些差错可能表明失去了叙述控制,也可能表明是叙述者故意为之,出于对主导文化的敬畏或恐惧而压抑了他个性的某些方面。”(*To Tell a Free Story*, p. 8)道格拉斯的《叙事》也表明一个相反的可能性,即故事中的沉默或“漏洞”可能是抵制的迹象。道格拉斯解释说 he 拒绝谈论如何逃离马里兰,这是个实际问题(他想要把那些逃跑路线留给其他逃亡奴隶使用),也是在文学上慎重所致,拒绝产生罗曼司和冒险故事的快感。

^③ 比较:休士顿·贝克所论“非凡的空白”(亨利·詹姆斯语)把 19 世纪美国黑人和白人的自传联系起来(“Autobiographical Acts and the Voice of the Southern Slave,” in Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, p. 243)。

论是否知道那是什么时候，还是每年一次的纪念。但是，还有一个更加直接的意思，那就是无论是自由人还是奴隶，没有人能够记住生日。有些经历——出生、生存起源——是实实在在“发生”过的，但却是在记忆形成之前。这种直义的解读抹掉了奴隶与其他人的差异；我们每个人不能在叙述一个记忆的经验的意义“讲述”我们的生日。我们怎么能记得住记忆之前的一个时间呢？“忘却”对于一个没有记忆能力的生物又有什么意义呢？

然而，道格拉斯的话假设我们能够记住无法记忆的东西。这些话让人假想我们有可能记住记忆形成之前的一段空白。他没有说任何奴隶都讲不清自己的生日；而只是说他不记得曾经遇到过能够记住自己生日的奴隶。也可能他忘记了。道格拉斯在这里玩的是记忆的双重意义游戏，个人回忆过去的经历，和一个人向另一个人“传递”（讲述）记忆，比如我们让人在别人面前提起自己的时候。道格拉斯和其他奴隶之所以没有（集体）记住自己的生日，理由很简单。他们与可能传递这个记忆的人分离开了，这个人可能会把个人的和社会的、直接经验的和中介的记忆形式联系起来，也就是根据个人经验唯一能准确记住生日的人，母亲。通过在单个句子中省略了记忆的个人和互主体的意义，道格拉斯在两个意义上开启了记住记忆之前的一段时间的可能性。当然，这一不可能的功绩恰恰就是这句话的意思，记住奴隶制——就是说，记住时间，不仅要记住“忘却”和失忆，而且要记住那段可记忆的时间。

我希望对道格拉斯这句话的如此费力的解读会使读者产生两个疑虑：首先，在奴隶叙事中“没有什么可怀疑的或神秘的记忆”这个观点，与相关的透明描写的观点一样，都是这些作品的意识形态包装的一个方面，而不是对这些作品实际效用的充分描述。也许，这只能让我们想起在对当代文化形式的分析中有一个自明之理：即再现（在记忆中、在语言描写中、在形象中）不仅“中介”我们的知识（关于奴隶制和许多其他事物的知识），

而且阻碍、打破、否定那个知识。^①这不是说我们从记忆和叙事中学不到什么,而是说它们的建构并不给我们提供直接进入奴隶制或其他任何事物的路径。它们提供的是颇似文化劳动场所的东西,必须无休止地加以检验的大量文本构型。

道格拉斯唤起的个人记忆中的空白与内战后集体的民族失忆相匹配。实际上,一个多世纪以来,奴隶叙事已经从美国的文化记忆中消失,只是作为“历史”的作料或作为贫乏的亚文学样式的“实物课”而浮现(在这方面,道格拉斯总能得到吝啬的特殊对待)。^②在上一代人中,它作为严肃读物而重新出现,而眼下的研究则试图为那个重现做出点贡献,不是通过重新解读奴隶叙事本身,而是要用奴隶叙事重新描述叙事和记忆的画卷以及它们所中介的路径或知识。

第二个疑虑关系到奴隶叙事与称作“西方自传”的东西的关系问题,也就是从奥古斯丁到卢梭到亨利·亚当斯的经典传统。如果我们知道从哪里开始,也许会有一些关于奴隶叙事中记忆的反思。或更确切地说,也许奴隶叙事教我们懂得了关于记忆性质的一些根本的东西,也许能实际反思西方自传中记忆在“宏大”叙事中的奇怪转向,尤其是对于奴隶叙事的形成如此重要的资产阶级和灵魂自传等形式。“主人的真理掌握在奴隶手里。”^③

关于描写和记忆之透明度的这些疑虑不是怀疑叙述者的

① 戴维斯和盖茨在《奴隶的叙事》的前言中提出的正是这一点(第 xi 页)。然而,霍尔坦斯·斯皮勒斯却相当有说服力地证实了她对“跨越我们一般不确切地称作‘经验’的领域的夸张的话语暴政”所持的矛盾态度(“Changing the Letter,” p. 33)。在我看来,这种矛盾态度可以追溯到斯皮勒斯所证明的话语本身的异质性,它与再现和图像的交叉。

② 见 William Andrews, *To Tell a Free Story*, 第 6 章,论述了道格拉斯的《叙事》被视为经典,但却牺牲了他的第二部自传《我的束缚,我的自由》。安德鲁斯自己的要增进奴隶叙事的文学复杂性的宏大叙事,即开展“自由讲述”运动,易于增强人们以为以前的叙事(包括道格拉斯的)都不太具有可读性的印象。

③ Jacques Derrida, “From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve,” *Writing and Difference*, translated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 255.

诚实,而是怀疑读者的表达和他们接触奴隶叙事的幻觉。我们在接触奴隶叙事方面的两难境地已不是什么新鲜事儿了;这不是由于我们与奴隶制已经拉开了一段历史距离,而是由于这个样式从一开始就有这个问题。奴隶叙事不仅难读,而且在直义上不可能撰写。之所以不可能不是因为奴隶叙事从来不是某一个奴隶的叙事,而仅仅是一个前奴隶的叙事,这些叙事已经因为时间、忘却,因为伤感的废奴主义抄写员的编辑、重写和篡改而远离了奴隶经验。奴隶叙事总是由前奴隶所写;不存在奴隶叙事,有的只是从自由角度撰写的关于奴隶制的叙事。甚至说奴隶叙事是“关于”奴隶制的都是相当不准确的;它们实际上是关于从奴隶制到自由的运动的。一个仅仅叙述奴隶制的叙事(如同仅仅关于自由的叙事)是可以构想的,但不可能也根本不能找到把它作为“自己的”自传、作为实际生活记录的作者。实际的叙事,和实际生活一样,总是关于奴隶制与自由之间的斗争的,所以,纯粹的奴隶叙事既是不可能的,又是理解这种叙事的根本。

因此,与其谈我们对奴隶制有何“了解”,不如谈不让我们了解的东西、我们永远不能知道的东西,以及我们的确有过的部分接触中它如何被描述的。这就提出了一个问题,它超越了奴隶叙事的样式而进入到叙事的再现模式中来。叙事似乎是一个认识和展示的模式,它建构一个未知区域,一个伴随我们阅读的影子文本或形象,在时间中与阅读并行,就像道格拉斯的空白一样,既先于又临近于记忆。这是无数内在界限、接合点、接缝和前沿交叉的一个区域。这不仅是奴隶叙事的“内容”问题,这不可避免地要重述把奴隶制与自由或把一种奴隶制与另一种奴隶制划分开来的前沿相“交叉”或“打通”的一个时刻(或几个时刻)。奴隶叙事也由于其形式上的前沿而著称,其文

本的异质性,众多的界限和框架——序言、扉页以及证明文献。^①但是,如结构主义很久以前就教会我们的,一般的叙事都是一个杂交形式,把各种不同的东西、不同层面的话语粘贴起来。当我们研究抵制和障碍,研究我们作为读者必须为接触我们所说的奴隶制所必须逾越的边界时,正是这种异质性、这种差异引起了我们的注意。

这里,我们关心的特定形式界限是一般叙事的规范,也是特殊的奴隶叙事的关键:杰拉德·热奈特称之为叙述“正身”,即情节在时间中的展开与其非正规的孪生兄弟描写模式之间的“前沿”,即空间化场面或事物状态的再现,往往以浓浊的视觉或多感性修辞为标志。^②这当然不是叙事中的唯一前沿,当然也不是最重要的。直接叙事与模仿(讲述故事并像在对话中那样以“哑剧”形式表演故事)或话语与叙述之间的区别至少与描写与叙述之间的区别一样重要,而且比后者更悠久。如热奈特所说,这是相对较新和脆弱的区别;从严格的、以文本的符号结构为焦点的结构主义观点来看,这实际上是一个虚幻的区别,在叙事和描写之间没有真正清晰的界限。^③尽管如此,它似乎

① “最明显的区别性标志是,它是极端混合的产品”(Olney, "I Was Born," p. 151)。又见 Robert Burns Stepto 论“作为折中叙事形式”的奴隶叙事, in "I Rose and Found My Voice: Narration, Authentication and Authorial Control in Four Slave Narratives," in Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, pp. 225—241.

② Gerard Genette, "The Frontiers of Narrative," in *Figures of Literary Discourse*, translated by Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1984)。又见 *Yale French Studies* special issue, "Toward a Theory of Description," 61:13 (Summer 1980), 腓力普·哈蒙和米歇尔·波茹儿的文章尤其详尽地论述了描写的元语言,以及用来描述描写之功能的“文学话语的比喻”。

③ 叙述/描写的区别作为叙事形式的内在前沿在历史上出现的准确时间将极难确定。热奈特认为它出现在现代或相对较近的时期,总的看来这是合理的。我倾向于把小说的兴起和凡俗主体性的出现当作叙事的主要特征。当然,可能与描写性篡改相关的“视觉/听觉”差异可以采取其他形式。图西迪得斯把他的《伯罗奔尼撒战争》分成目击者描写的情节和口传的固定言语(他所说的“erga”和“logoi”,见第3章),这是相当不同的一种切分,与作者直接叙述/模仿的切分相一致。但我们也想要考虑一些重要的先例,如视觉再现之语言再现,特殊物体的固定描写,艺术品和史诗中的视觉场面等。见第4章。

是故事(尤其是奴隶叙事)的实用元语言的组成部分,是时间和空间模式、视觉和听觉模式跨越文本天衣无缝的蛛网的途径之一。

迄今已明显的是,叙述/描写的区别与记忆的媒介关系甚密。把记忆说成是媒介也许很奇怪,但这个术语似乎在一些意义上是适当的。自古以来,记忆就不仅是一股脱离实体的、看不见的力量,而且是一种特殊的技术、一个机制,是从属于艺术和变化的一个物质和符号过程。^①更为特别的是,记忆在古典修辞中采取相同形态(空间和时间)、相同感觉渠道(视觉和听觉)和相同语码(形象和词语)之间的辩证形式,这是叙事/描写界限的基础。^②这就是说,古典的记忆技术是重新建构时间秩序的途径,可以把这些时间秩序绘制成空间构图(主要是建筑结构,容纳了惊人的形象的不同的“焦点”和“传统主题”或“记忆地点”,有时甚至还有词语);这也是把口头表演,即来自记忆的演说绘制成视觉结构的一个方法。简言之,记忆是一种形象

^① 这方面的古典研究当然是 Frances Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966)。又见 Mary Carruthers 的卓越研究 *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)。卡路特斯注意到记忆中主要形象的持存(蜡版或写字板、储存箱、视觉/图像印象)亘古有之。她还令人信服地反驳了“当下的看法,即在(基于记忆的)‘口传’文化与(基于文字的)‘读写文化’之间存在着根本差异”(第 16 页)。她也纠正了弗朗西斯·耶茨认为“人工记忆”自古以来就是“玄奥”而非“平常”传统的说法(第 258 页)。关于宽泛的记忆现象的研究,见 Edward Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 关于古今哲学中对记忆的重要研究(大体上从柏拉图到德里达),见 David Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence, and Writing* (Bloomington: Indiana University Press, 1990)。

^② 关于作为“形象文本”的古代记忆系统的权威叙述,见 Frances Yates, *The Art of Memory*。耶茨叙述中的关键一步是她注意到了记忆艺术的传奇发明者凯奥斯岛的西摩尼得斯,他也是作为诗歌的图像的源头(见第 28 页)。戴维·克莱尔讨论了柏拉图在《斐里布篇》中把灵魂比作插图的做法,指出灵魂包含两种“艺术家”,一种是“内心抄写员”,另一种是“画家,……他追随作家,绘画这些话语的灵魂图像。……因此,灵魂的图像……包括词语和图像的切分……”(见 *Of Memory, Reminiscence, and Writing*, p. 45)。

文本,是精神储存和检索的一个双语码系统,可以用来记忆任何系列的东西,从故事到固定言语到四足动物名单。

有人可能会在这里提出反对意见,认为不应该把古典修辞的古代记忆系统与奴隶叙事中的记忆问题联系起来。这不仅仅是时代错误的问题(人难道不应该有一个“记忆的历史”以便重构 19 世纪的记忆模式吗?),而且是“适当”的问题。古代记忆系统是人为培养的技术,旨在帮助公开的语言表演;现代把记忆当作一种先天本领,是私下记忆的一个方面。描写这种记忆的适当术语可以在心理学而非修辞学中找到。由于本文主要是论述记忆的,因此将对所有这些反对意见予以驳斥。“人为的”和“先天的”的记忆之间的差别在古代修辞学家那里比比皆是。而公开和私下的回忆(比如纪念演讲和临床心理分析)的确是自传叙事中压力最大的方面,其功能就是目睹集体的历史经验。^① 尤为根本的是,记忆的特殊文化表达可能随时间地点的变化而变化,但记忆的合成形象文本结构似乎是一个根深蒂固的特征,持续存在于从西塞罗到拉康到计算机记忆组织的整个发展。^②

① 戴维·克莱尔关于哲学文献中论述记忆的卓越研究的主要问题在于它把记忆当作主观的、私下的、个体的现象——“灵魂”与其“过去”的关系——而不是公开的、主体间的实践,对社会的过去的集体回忆。也许这就是克莱尔的研究之所以避开记忆和学习的问题、避开口头传统和历史记录中记忆的“传递”的原因;以及他用的方法之所以在记忆和叙述之间一方面传递非物质的、精神的活动,而另一方面又传递具体的媒介技术如活字、图像和文字踪迹等。我认为,记忆和叙述之所以不可避免地诉诸文字、绘画、摄影、雕塑、印刷等模式的原因就在于记忆是一种主体间现象,不仅是主体回忆过去的一种实践,而且是为另一个主体的回忆。奴隶叙事,以及一般的受害者的凄惨故事,都不能不提出这个问题:“为谁记忆?”关于侧重社会功能的记忆,见 Jacques LeGoff, *History and Memory*, translated by Steven Rendall and Elizabeth Claman (New York: Columbia University Press, 1992)。

② 戴维·克莱尔追溯了从古代哲学到经验主义、德国唯心主义和当代人工智能研究中关于记忆的论述,提出“古代记忆模式具有持存力。在当代的经验和认知心理学、神经病理学和生物化学以及数据处理和信息技术中,完全相同的模式持存下来——即便蜡版已经让位于磁带或软磁盘”(Memory, Reminiscence, and Writing, p. 5)。

就事件的时间序列而言，“故事”不是可以从记忆仓库中抽取出来的唯一记忆因素。随同记忆的还有描写，它们与其所来自的视觉和空间秩序处于一种奇怪的关系之中。描写可以看作是叙述的一个时刻，在这个时刻里，记忆的技术有可能蜕变成物质的记忆工具。描写恰恰是要通过叙事“阻止”或停止时间运动；据热奈特所说，描写“把叙事在空间中传播开来”。^①但是，空间记忆系统中的点是通过时间的有秩序的、可靠的运动。描写由于过近或过长地观察各个部分——记忆仓库中的那些“地点”及其“形象”——而威胁到整个系统的功能。和描写一样，记忆也是应该服从于自由时间的一种技术：如果记忆占主导，我们就被闭锁在过去之中了；如果描写占主导，叙事时间、趋于结尾的进步就受到威胁，我们也就在无休止的细节描写中麻木了。

正因如此，描写和记忆才在描写和精神生活领域里发挥工具或“奴仆”的作用。记忆是一门技术，是在意识的主观时间和话语行为的客观时间中获得自由运动并能控制这两种时间的一门技术。缺乏记忆就等于是时间的奴仆，就受限于空间；有了记忆，就等于用空间作为工具来控制时间和语言。用杰拉德·热奈特的话说，描写是叙事时间“始终需要的、始终服从的、从来没有获得解放的奴仆”。^②热奈特当然不是谈论什么“奴隶叙事”，而是讨论一般的叙事以及典型的叙事结构的内在等级。因此，我们需要回答的问题既直接而又具有欺骗性：叙事和记忆中这些形式或结构的等级是如何参与不同形式的社会等级和控制的？叙事的描写因素和记忆的视觉/空间技术是如何服务于“奴仆声音”的表达的？当用“描写的奴性”探讨对奴

^① Gerard Genette, "The Frontiers of Narrative," chapter 7 of *Figures of Literary Discourse*, translated by Alan Sehridan (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 127-143.

^② *Ibid.*, p. 134.

役的描写时,当奴隶制的记忆得到叙述时,情况又是怎样的呢?①

要全面地阐述这些问题不仅涉及再现结构中的主奴权力关系,而且涉及整个经济和交换的问题——叙事的价值,把作为商品的奴隶转变为作为商品的奴隶叙事。我不想进行这种全面的论述,而只想根据德里达所说的“经济素”而提供叙事/记忆/奴隶制交叉的清单。②

作为数目的叙述。我们需要注意把叙述与讲述(计算)、重讲(重新计算)、“叙述”(算数)、“讲”和“计算”总数相联系,以及“故事”与“储存”之间关系的所有比喻。特殊的描写往往被比作拥有最大财富的文本场所,用丰富的修辞表现的盛有无数细节的丰饶角。

作为账房的记忆。我们需要重提将记忆作为储蓄所的比喻,经验就典押在这个储蓄所里(有时还要增加利润),而记忆技术是根据需要“支取”这些押金的手段。③ 西塞罗在《讲演术》中谈到人为记忆的发明,④认为那是伪装的节俭的故事,即没有给予诗人/修辞学家(和引申意义上的神)以应有的报酬。

① 当然,叙事/描写的等级只是文本结构中许多权力差异的场所之一。言语和文字、讲故事和评论故事之间的区别也许是更明显的争论起点。弗雷德里克·道格拉斯与加里森废奴主义者的斗争往往都是围绕这些文本前沿展开的。道格拉斯决定写作(而非仅仅为废奴运动服务的讲演者),决定当一名编辑(而非仅仅是为加里森出版社服务的一个作者),都是故意在文学制度内部跨越界限。这种界限在道格拉斯第一次张嘴讲话的时候就已经越过了,这可在对道格拉斯的最早讲演的反应中见出:“在那些日子里,每当道格拉斯离题的时候,加里森都温和地小声说,‘讲你的故事,弗雷德里克。’约翰·柯林斯则更加直接地说:‘给我们讲事实,……哲学方面由我们负责。’”转引自 Robert Stepto, “Storytelling in Early Afro-American Fiction: Frederick Douglass’ ‘The Heroic Slave,’” in *Black Literature and Literary Theory*, edited by Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984), p. 175.

② Jacques Derrida, “Economimesis,” *Diacritics* 11 (Summer 1981): 3—25.

③ 关于作为“宝库”和“钱袋”的记忆,见 Carruthers, *The Book of Memory*.

④ 转引自 Yates, *The Art of Memory*, chapter 1.

西摩尼得斯把他的半首诗献给了孪生的神卡斯托尔和波鲁克斯,另一半献给了贵族斯各帕斯,这位贵族吝啬地拒绝付全部报酬,告诉西摩尼得斯向神索取另一半。于是,在一次宴会上,一个仆人来叫西摩尼得斯,说有两个年轻人想见他。他一到外面,宴会厅就塌倒了,斯各帕斯和所有客人都被压死在里边,他们的身体已经不成样子,无人能辨认出来,但西摩尼得斯除外,他能够辨认那些尸体因为他曾把大厅里的建筑地点作为他背诵诗歌的记忆系统。赞美、抒情和慷慨的记忆宫殿变成了藏尸所,词语的记忆让位于对残骸的重新辨认。

作为商品的奴隶。核心问题显然是把人的个性和人格压缩到地位,不仅变成纯粹的工具或奴役,而且变成商品、经济交换的物体。在对商品的拜物教分析中,马克思想象过如果商品会说话那将是什么样子。我认为对这个问题的深刻的回答就在叙事、记忆和奴隶制的关联中。这不仅仅是奴隶在谈论他曾经是商品的一个时期,而重要的是他的说话本身已经成了一种新商品。^① 奴隶的痛苦记忆被变卖成现金和信用卡,而那“可靠的文献”,证实叙事之真实性的“信用卡”就和故事本身一样重要。奴隶叙事变成了交易中的主要商品,他作为投资而付诸流通的文化资本。他的记忆就是金钱,他的叙述在一个市场上赢得了他无法控制的“利润”。内战后奴隶制的垮台对奴隶叙事的文学市场来说是个灾难。戴维和盖茨说:“从本质上说,奴隶制被废除后奴隶叙事本身就不存在了。”^② 奴隶叙事的价值似乎取决于动产奴隶的真实存在,就好比人类把痛苦像金子一样储存起来的“真正财富”必须支持关于奴隶制的写作的纸币

^① 詹姆斯·奥尔内指出,“前奴隶的叙事生活被废奴主义者所占有和利用,就像他们的实际生活被奴隶主占有一样”(Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, p. 154)。弗雷德里克·道格拉斯提到,当1841年反奴隶制议会让他讲话时,他感到“那是很伤脑筋的事,所以不情愿地接受了。事实是,我感到自己是个奴隶,面对白人讲话的想法压垮了我。我说了几分钟后才感到了一点自由”(《叙事》,第119页)。

^② Davis and Gates, *The Slave's Narrative*, p. xxii.

一样。

马塞尔·毛斯对古代社会中的交换的研究提出了奴隶制离不开人类作为交换客体这个普遍问题，他们被当作送礼仪式上“免费赠送”的物品，或在市场上买卖的物品。^①（赛斯，托尼·莫里森的《宠儿》中的主要人物就是给“加纳太太的一个适时的礼物”。^② 弗雷德里克·道格拉斯也被主人送给了巴尔的摩的一个亲属。）奴隶一般都是与家具、象征性或装饰性艺术品、动物和（最明显的）女人和儿童一起搬运的商品。^③

这一关联意味着，奴隶话语的特殊问题可以通过“客体话语”或视觉再现之语言再现（当哑言的物体要说话时）的语境、拟人法或人格化（非人类的东西要求有声音时）的语境——以及最明显的——妇女和儿童的叙事加以说明。“视觉再现之语言再现与他者”探讨了物体话语的问题，尤其是作为人的物体。在本文的其余部分，我想要用妇女、儿童和“幸存者”的形象文本中描写与记忆的特殊关联再次讨论奴隶叙事的问题——这些人以不同方式代表了他们所忍受的屈从和绝望的无权，从而不得不把自传变成了公开行为。首先，我们当然要做一些区分。妇女的叙事往往描写与奴隶叙事相差无几的屈从和迫害的记忆，但几乎很少从“前女人”的角度来描写，而奴隶叙事，如我们所知，则总是从“前奴隶”的角度来描写的。童年记忆的叙事与奴隶叙事和妇女叙事一样，都是关于绝望和无权的回忆，但它们回忆的是一个经验领域，这与奴隶制和妇道不同，童年的经验最接近我们所能想象的普遍经验。幸存者的叙事接近

① Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, translated by W. D. Halls (Norton, 1990). 以下引文将在文中标注页码。我还受益于德里达的讲座, *Donner le temps* (英译 *Given Time* [Chicago: University of Chicago Press, 1993]), 还就把毛斯的著作作用于奴隶制问题与德里达教授有过几次谈话。

② Toni Morrison, *Beloved* (New York: Plume Books, 1987), p. 10. 以下引文将在文中标注页码。

③ See Mauss, *The Gift*, p. 49.

道格拉斯描写的记忆中“空白”的边界,但是,那个空白没有被作为可延续的、已经延长的奴役和商品状况,它一方面是使所有目击者记忆的全部消失的威胁,另一方面又是无法忍受的经验记忆的痛苦。

……

华兹华斯的《序曲》仍然是我阐述早期童年记忆的自传叙事模式。华兹华斯把童年描写成享受幸福自由和感性快乐的一个“美好的播种时期”,这与恐怖的奴隶叙事并置起来似乎很奇怪,但恰恰是《序曲》与这些问题的疏远和脱离使这个比较更具意义。《序曲》论述的是作为自由和权力的技术的叙事和记忆。它所编织的谜恰恰是奴隶叙事所缺乏的那种关于记忆的复杂反思,它源自“资产阶级意识”的社会立场,这与伤感的自由主义非常相似,正是这种自由主义使早期的白人废奴主义者接受了奴隶叙事。

与奴隶叙事一样,华兹华斯的自传被一些具有强烈视觉效果的描写场面所打断,他称这些场面为“时间场所”,把古典的记忆建筑过渡到(往往是)自然景观的场面上来。这些记忆中储存的经验都起着双重作用:(1) 诗歌财富的“宝库”,滋养成熟诗人的想象力的印象库;(2) 权力的备忘录,相信“精神就是主人”,外部感觉是服从精神“意志”的“顺从的仆人”。华兹华斯所说的歌的“眼睛”自由地巡视着这些场面,“采集着”投入其中的“利润”,利用它们的视觉权力去消解“眼睛的专制主义”。

不管怎么说,这是华兹华斯思想中的时间叙述与空间描写之间、成年的成熟与童年的感性之间稳定的主奴关系。然而,事实上统治与奴役的立场并不像华兹华斯所希望的那样稳固。“时间的场所”向我们展示的不是精神或意志的“主宰”,而是想象和感性的无规则性。它们并不展示自由运动的时间主体性,而是被迫向创伤性经验场面的回归,往往以“视觉的单调”和贫乏为特点,同时还被加上了一个无名的、在法律范围之外的罪过。成熟的诗人可以声称“控制了”他曾经历过的感性的童年,

但是,孩子仍然断言他是人的父亲,这是面对未来权力衰落和想象力枯竭的一个丧失权力和自由的形象。简言之,华兹华斯的“主宰”就是资产阶级“主权主体”的矛盾情感,这是比他不胜任的自私自利还要谦卑的一个角色。华兹华斯的叙事穿过了他记忆系统的时空结构,仿佛在叙述一个人逃离恐怖的东西、寻找所爱的东西一样。

如果《序曲》例示了19世纪初男性“诗歌感性”的叙事、记忆和屈服的矛盾关联,那么,夏洛特·勃朗蒂的《简爱》就为女性的诗歌感性提供了一个例子。然而,对简来说,《序曲》中崇高的自我主义(及其伴随而来的关于作为“主人”或“奴隶”的自我的矛盾情感)并不是俯首可拾的。《简爱》的设计似乎既要证明奴仆主题化了的社会地位(女教师从社会弃儿进步到妻子和母亲的稳定地位),又要证明视觉空间描写的形式从属性,也就是对时间中叙述行为的抛弃。这个特征在小说的第一句话中就明显体现出来,以否定的口吻宣布“那天没有出去散步的可能”,紧接着就是对这个否定予以肯定:“我很高兴不能去散步。”^①当然,我不是说《简爱》没有行为或时间性,而是说对行为的叙述服从于空间背景的描写——其实就是固定而且是由它所组织的。《简爱》的叙述者甚至没有华兹华斯“随意”畅游时空的幻想,而只根据一个解放叙事的要求而选择地点和行为。她的讲述严格局限于一系列也可以理解为时间的地点。在每一个地点—时间中(盖茨海德大厅、罗伍德学校、索恩菲尔德、沼泽地、佛恩迪安),观点的局限反映了女主人公的监禁。这些“时间的地点”更像是监狱。当简从窗口眺望无限的华兹华斯式景象(“那里曾经有个花园;那是罗伍德的四周;一片小山”),渴望它所暗示的“自由”时,她直接的反应就是放弃她的请求,而希望重新开始仆人的工作(第117页)。在开始这种记忆的每一个地方,叙事都强调了简作为看的主体的角色,一个

^① Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847; Hammondsworth: Penguin Books, 1966), p. 39. 以下引文均在文中标注页码。

目光犀利的观察者、富于幻想的画家，而这些地点之间的通道通常都被相对不稳定的视野和不确定的叙事再现堵塞了。从盖茨海德到罗伍德的转移是在一次梦幻般的夜间旅行中发生的；从罗伍德到索恩菲尔德的搬迁则是戏剧表演中未予表演的幕间空白；从索恩菲尔德到沼泽地的逃亡则是由一个在暴风雨中迷路的叙述者讲述的。

在《序曲》和《简爱》中，记忆的作用和记忆的技术是合成的形象—文本系统，只在表面上具有建设性和肯定意义。与描写一样，记忆是服务于叙事的，也服务于叙述者的身份。时间的地点和地点一时间使叙述者的生活得以在与读者的相互交流中重新追溯、重新记忆、重新经历。华兹华斯的“朋友”变成了“我们”，我们与他一起回到他自己意识的起源，与他一起把华兹华斯私人记忆的地点变成了公共场所，变成供大家分享的世袭财产和对一颗得救的“英国魂”的民族认同。与罗切斯特一样，《简爱》的读者也处于主宰和从属的矛盾状态，（用弗吉尼亚·沃尔夫的话说）“被牵着手”，被迫去看简所看到的东西。简“充当”我们的眼睛；与黑格尔所说的主人一样，读者变成了一个从属的监工。与华兹华斯一样，她公开了自己的记忆，不完全是为建立一个英国“性质”的乌托邦的公共领域，而是要稳定女性的一个私人领域，以便在那里享受一点有限的和治疗性的自由。

但是，如博尔赫斯乐于提醒我们的，记忆也许是一个混合的祝福，而且不仅仅是以华兹华斯和勃朗蒂叙述的固定的矛盾情感“混合”的。如果记忆把我们带回到道格拉斯幻想的记忆之前的那段空白，那又将如何呢？如果记忆的素材非常有说服力，具有强烈的回顾性，以致对它们的回忆威胁到身份而非重构了身份呢？如果身份必须通过策略性的失忆、通过选择性的重新记忆开始重构，从而导致一种选择性的经验解除呢？如果记忆的技术、记忆宫殿合成的视觉—语言建筑变成了一间闹鬼的房子呢？如果回忆没有把我们带回到稳定的公开或私下场所，反而带到了霍尔坦斯·斯皮勒斯所说的必须不断更新的“一

个象征事业令人头晕目眩的运动”呢？^①

记忆的否定性，回忆时忘却的必要性，也许在大屠杀幸存者的叙事中最生动地体现出来。比如，克劳德·兰兹曼的 *Shoah*，就极力排斥一种视觉记忆和叙述，拒绝提供集中营或战争的任何连续的新闻镜头。^② 关于集中营的全部视觉再现都呈现在影片的叙述面前，从叙述的观点到 20 世纪 80 年代的现在。奥斯威辛被描写成春光明媚的田园景色，恐怖和痛苦都几乎被无声地忘记了。记忆由声带携带着，采访者与对话者的声音所极力重构的不仅是“所发生的事”（叙事的故事），而且有它给人的感受、它的样子和实际体验。兰兹曼的镜头似乎盲目地、几乎漫无目的地徘徊在一个无法卒读的大地景色上，涂抹了记忆的大部分轮廓，画外音的对话就像外科医生的手一样伸到里边寻找着隐藏的癌症。有时，病人发出抗议的呼喊，比如，一次当兰兹曼问一个幸存者把他们运到集中营的汽车是什么颜色时，这个幸存者突然大喊起来，对兰兹曼矜持的似乎冷淡的问题表示不满。

卡车是什么颜色？

什么颜色？我不记得了！也许是绿的。不，我说不准。我会告诉你都发生了什么，但不要让我回到记忆中去。我不想回到记忆中去。

拒绝“回到”记忆中去，这起因于让他回忆一种颜色，这是拒绝恢复一个视觉记忆，回忆这次经历就等于以一种太近似的形式重新经历那无法言表的经历。“讲述”或“传递”一个故事，对时间序列中的事件给予公开的语言重述，这是可能的，也许能够掌握那些材料。但是，描写那次经历，重述具有浓厚经验色彩的视觉细节，尤其是与推进叙事毫无关系的琐碎细节，如热奈特所说的“把叙事散在空间”的细节——这种讲述太危险。

^① Spillers, "Changing the Letter," p. 29.

^② 比较：阿尔特·斯皮格elman在《毛斯》中对视觉记忆的涂抹，见本书第3章。

它有可能控制叙述者,过分生动地产生生动的效果,让叙述者在记忆中回到他无法忍耐的一个地方。叙事描写中的视觉形象启动了作为不可控制的技术的记忆术;大地景色或记忆宫殿里的幻影有可能再度复活,从死亡中追忆或复活,作为鬼魂作用于物质世界和叙述者的身体。这里,我们想起当宴会厅/记忆的宫殿塌倒时,有人让西摩尼得斯辨认无形的尸体,这实际是修辞记忆系统的起源。西摩尼得斯必须把记忆的功能从有助于公开表演的人为技术的正常功能改变成一种私下的经验的回忆模式,这反过来又使对死者的公共纪念成为可能。虽然受了斯各帕斯的骗,但作为唯一幸存者的西摩尼得斯应该对听者讲那么多。大屠杀幸存者的叙事也是偿付给死者的债务;不能承受目击证据也许比回忆的行为更难以忍受。如毛斯所说,由于不能用古代交换系统“相互交换”礼物而受到的惩罚“是欠债的奴隶制”(第49页)。

托尼·莫里森的《宠儿》坚持一种类似的回忆义务,要把记忆带回到已经被忘记的和无法追忆的物质中去,探讨被压抑的经验和位于记忆之前的那段空白中的经验。^①莫里森在自己的文章《记忆的场所》中描写了她的“文学考古学”的方法,说那是“从形象……到文本的回忆”。她开始时“到一个场所去看都剩下什么,用它们的含义重建世界”的旅行,然后过渡到关于生产这个形象的时间过程的文本、叙事或论述。莫里森坚持认为,“所谓形象,我指的不是‘象征’,”不是一个事先构筑的文学符号。“我说不过是‘画面’,和伴随那个画面而来的感

^① 当我结束本文最后的修改稿时,我注意到梅·汉德森对《宠儿》中“公开”和“私下”记忆之间、尤其是精神分析学和历史编纂学之间相互交叉的精彩论述。见 Henderson, “Toni Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text,” in *Comparative American Identities*, edited by Hortense Spillers (New York: Routledge, 1991), pp. 62—86.

觉。”^①小说的大部分是根据对记忆场所的非常生动的视觉描写建构的,即赛斯所说的“回忆”:

有些事情你忘记了,有些事情你永远也忘不掉。……地点,地点还在那里。假如一幢房子被烧了,房子没有了,但地点——那个地点的画面——仍在,不仅在我的记忆里,而且就在那里,在这个世界上。我所记忆的东西是在我头脑之外漂浮的一幅画。

赛斯坚持认为,这些画都是私下的和主观的。它们不仅仅是“回忆”,这个词是指包含一种独立检索机制的一种记忆,仿佛记忆能回忆自身一样。即便赛斯死了,“我所做、所知、所见的画面仍然在那里”(第36页)。当然,给回忆以持久力和客观性的就是讲述的行为,讲述具有重新经验原事件的潜力,把回忆“传递”下去的潜力。当宠儿讲述她去丹佛的记忆时,妹妹“开始看到她所说的一切,而不仅是听到”(第77页)。

但莫里森小说的叙事声音不断暗示她的目的不仅像传统小说那样,以生动的细节“让我们看到”那些事件;也不是像传统的历史那样(如柯林伍德所说)建构“一个画面,一个连贯的整体”,填补空白,刺透痛苦、体面和民族失忆给美国奴隶制无法言表的经历盖上的那块“面纱”。莫里森的故事旨在把“传递”故事及其记忆的过程本身变成一个问题——这正是故事的主题。叙述者在结束最后一章时三次重复说:“这不是一个要传下去的故事。”这个模棱两可的叠句意味着既要回忆又要忘却的必要性。“传递”的重点是“传”,意味着这不是人们能够避免的故事,人们不可能“丢下不管”的一个故事吗?这个故事实际上是一个障碍或不可能越过的界限,使讲述者或听者不能越

^① 转引自 Henderson, “Re-Membering the Body,” pp. 65—66; 见 Toni Morrison, “Sites of Memory,” in *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, edited by William Zinsser (Boston: Houghton-Mifflin, 1987).

过黑人的奴役和奴隶制而走向自由吗?^① 或者,把“传递”一个故事变成“讲述”或“重讲”这个故事,就仿佛把一个故事当作某个物质客体,如一件礼物、遗产、商品等移交过去与“报告”一系列事件以便摆脱它们之间的差别。这个差别非常相似于描写性地固定于视觉回忆和重新经验与旨在通过时间“传递”一系列事件之间的差别,后一种“传递”就是要用一种叙述把故事抛在“我们后面”,甚至“前面”,将其当作一个已经读过或重读过的故事。热奈特承认叙述/描写的前沿也许不过是叙事结构史上晚期的一个发展;也许是与世俗自传相关的一个现代形式,即主观记忆与隐私确立其与公共领域的“经典”关系的一种叙事形式。^② 叙事/描写的界限也许不过是虚幻的差别,强加在语言和叙述的天衣无缝的蛛网上一个意识形态素。那并未阻止它对实际的故事讲述和接受发生影响。视觉和声音之间的差别,作为看和说的主体的叙述者,“传递”故事和“讲”故事之间的区别,就像鬼魂萦绕活人的记忆一样萦绕着故事讲述的实践。

① 梅·汉德森也注意到了这个含混性,但对“不是一个要传下去的故事”的最明显的直义阅读会引起误解:“莫里森的故事要和赛斯的过去一起被抛在后面吗?……显然,这样一个嘱咐可能会与整个小说的动机和意义构成矛盾”(“Remembering the Body,” p. 83)。如下文将清楚表明的,我认为莫里森有意表达否定的意义,她要肯定的不是“民族失忆”,而是一种相关的忘却,我们可以称之为“民族的哀悼”。显然,像赛斯的“回剥”这种生动的回忆并不是为了忘却而生产的(见 Frances Yates, *The Art of Memory*, 第一章论毁相的技术,即把红色颜料喷在画面上使其显得更加栩栩如生和难以忘怀)。重新记起被毁相的身体,如西奥尼得斯的任务所提醒我们的,是为了辨认死者并给它们一个体面的葬礼,一种公开的纪念仪式。可以替代出土和重新入葬这一双重项目的一个选择就是不安的死者对民族记忆的搅扰,奴隶鬼魂中的经历和记忆是不能越过的。《宠儿》的信念,即这个民族能够从搅扰过渡到哀悼,从失忆到公开纪念,是一个乌托邦的和喜剧的信念。

② 我用的“经典公共领域”的概念是于尔根·哈贝马斯提出的,即与18世纪上升的资产阶级社会结构相关的一种构型。见 *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge: MIT Press, 1989),以及本书第5部分关于“图像与公共领域”的论述。

《序曲》中的描写性段落被“巨大的形式”萦绕着，那些“巨大的形式”掩盖着华兹华斯从未弄清楚的一个被遗弃的孩子和童年。^①《简爱》被伯莎·梅森这个边缘人物所萦绕，即阁楼里的那个克里奥尔疯女人。如加雅特里·斯皮瓦克所表明的，简的稳定身份的建构取决于她记忆的涂抹——从字面意义上就是把她和她的住所一起烧掉。^②但托尼·莫里森的任务是回忆奴隶制，重新建构经验时空中的种族堕落、身份丧失和悲惨的奴役状况。因此，记忆的“萦绕”不能在再现中被边缘化，而必须给予绝对优势。鬼魂必须如此生动而且有形地在回忆中出现，它能够拿起椅子、吃饭、让邻居们看见、得病、怀孕，最后在整个社区的人面前消失。《宠儿》可以说是前所未有的最具体、最直接、最有形的鬼怪故事，理由就是它的“回忆”太有力、太危险，以至于不经过详尽的辩解和调解就不能“传下去”，包括对大笑和在中午的阳光下行走的一个鬼魂的辩解。宠儿，那个被屠杀的婴儿，必须被同时记忆和忘却、复活和肢解：

每个人都知道她叫什么，又没有人知道她的名字。被肢解了却又没有什么说明，她不可能迷路，因为没有人找她，即便他们在找她，那不知道她的名字又怎么招呼她呢？虽然她说有家，却没有谁来认领。在高高的草丛敞开的地方，那个女孩等待着爱，哭喊着，羞愧突然进入身体的各个部分，那吞噬一切的笑声很容易就把她吞没了。

这是一个不能传下去的故事。

他们就像忘掉噩梦一样忘掉了她。他们在编造了那些故事，为其构思和渲染之后，那天在门口看到她的那些人，很快就有意忘掉了她。（第274页）

① 见我的文章，“Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau's *Confessions* and Wordsworth's *The Prelude*,” *ELH* 57: 3 (Fall 1990): 643-664.

② Gayatri Spivak, “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism,” in *Race, Writing, and Difference*, edited by Henry Louis Gates, Jr. (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 262-280.

而托尼·莫里森的叙述者、《宠儿》的说/看的声音并没有忘记。她讲述了回忆、解肢和解回忆的故事。她是谁？我们说不清，甚至说不清她的性别。她是古典的、无所不在的叙事声音——不是奴隶叙事中自传的“I”/“Eye”，而是被肢解的匿名的声音/书写，只能放在与赛斯、丹佛、保罗·D、宠儿相临近的地方，这是最接近于大部分故事发生和回忆的地方。《宠儿》的叙述者是“场所”的鬼魂，是她无情地萦绕着文本的地点一时间或图像回忆。《宠儿》的核心地点一时间，构建叙事的记忆宫殿，是一幢闹鬼的房子，俄亥俄州辛辛那提市蓝石路124号，故事中所有其他地点一时间都是对它的模仿（“空地”的大地背景、奴隶的田园般的“甜蜜屋”、佐治亚监狱的牢房和中路）。

这个房子的核心地位从小说开篇第一句就得到了强调：“124号不怀好意。到处是婴儿的毒液。房子里的女人们都知道，孩子们也知道。”叙事中要介绍的第一个“人物”是这幢房子，但它甚至没有按房子命名（尽管它已经有了自己的感情）。只用一个数字来表示这幢房子，而连这个数字（到这段结尾时我们了解到）“它也没有……因为辛辛那提并没有那么大。”换言之，叙事一开始就沉溺又游离于它所讲的故事：“不怀好意”说明从1855年到1873年间这幢房子的状况，当时一个看不见的婴儿鬼魂常常在那里出没，打碎了玻璃，在蛋糕上留下了手印。但是“124”涉及了很久之后的一个时期，辛辛那提的郊区已经扩展了许多，闹鬼的故事已经变成了传奇，最后变成了笑声和忘却。^①因此，开头的那句话是时代错误，在时间上是不可能的。“124”从未不怀好意；“蓝石路上的那幢灰白色的房子”是不怀好意的。这是一段历史距离（当“124”具有意义时）后的“讲述”或“重讲”与描写、回忆、定位和看见这条按“蓝石”这样的地方色彩命名的特别的路的色彩和位置之间的矛盾。

^① 在比较哈里特·比切尔·斯托夫人与伊什梅尔·里德时，霍尔坦斯·斯皮勒斯把历史和闹剧、（奴隶制的）“枷锁”和“笑话”结合起来的做法是合适的。见“Changing the Letter”。

坚持写这样一个在年代上不合理的句子正是一个关于“忘却”的叙事的开篇之举。它表明如何去讲一个不是要传下去的故事。莫里森还讲了在黑人社区背叛赛斯和宠儿死后，贝贝苏格斯奶奶从活跃的社区领袖生活中退隐出来的故事，表明了不能忘却、执迷于回忆和重新经历奴隶制将意味着什么。贝贝奶奶自己上了床：“她的过去始终就像她的现在——难以忍受——自从她懂得了死亡不过是忘却以后，她就用剩下的那一点点精力去思考颜色了。”这就仿佛贝贝苏格斯在排练一场失忆的戏，把残破的记忆形象用粉蓝色的尸布包裹起来。也许她还在更抽象的意义上“思考颜色”，因为面纱或颜色线条并不掩盖记忆形象，而首先破坏记忆形象。

蓝石路 124 号，就像所有记忆宫殿一样，既是一个私下场所，又是一个公共地点，是社会乃至民族想象的一个“公有地”。“这个国家的每一幢房子的房椽上没有不留下已故黑鬼的悲痛的”，每逢闹鬼时贝贝苏格斯就这样答复它。因此，房子是“一个人而不是建筑”（第 29 页），但它也是（像一个人那样）是主体间记忆空间的建筑。赛斯的女儿丹佛“一生都住在充满了死者的生存活动的一个房子里”，所以把房子看成是一个人、一个建筑和利用“故事”和记忆“储存”等双关语的一个叙事。她提供了最清晰的视觉化的叙事建筑和记忆中被《宠儿》的文本所萦绕的图像场所。我们可以把为小说提供元图像的一段名言作为本文的铭文：

她步履轻松地走进了讲述的故事里，那故事就在她眼前，在她从窗口过来的那条路上。房子只有一扇门，从后面走来，你得绕上一圈才走到 124 号的门前，路过仓库，路过冷冻房。而要到达故事中她最喜欢的那部分，她还得分头再来。（第 29 页）

III

图像文本

图像中的文本问题乍看起来如同文本中的图像的镜像。与文本一样,图像揭示了对符号“他者”的一种厌倦。文本是对形象的干涉,甚至(如马格利特和福柯所指出的)是一种否定或禁止。博物馆墙上的标签占用观者的时间比图像占用的还长。它们代替了看,用标签、轶事和著名艺术家的签名“啊!库尔贝的画”代替了图像的物质和视觉存在。

一般来说,文本给“操守”或“纯洁”等概念造成了更大的威胁,而不是相反。一方面,它们不可避免地直接介入图像客体的内部和周围,在墙上、画面外、画面内、画框上,甚至在“空气中”,客体是通过空气被看到的,话语是通过空气传导的。相比之下,文本中的形象一般被看作是非物质的,比喻的和可有可无的;视觉再现之语言再现是一个小样式,描写不过是叙事的“辅助”。当文本与直接的、物质的视觉形式结合时(在文字或插图中),不知有多少现成的策略可用来解除或括除这些形式,把它们作为纯粹补充的、微不足道的特征。对这些形象的阐释大部分是通过不同形式的话语进行的,而对文本的阐释一般不是通过图像进行的,指出这一点是不是太明显、太微不足道呢?当然,人们可以说一幅画或一张照片“阐释”一个文本,但也可以在非常松散的意义使用这个词(如“创造性的”阐释),完全不同于其制度的、专业的和学科的意义。

如果把艺术史和文学研究学科中形象文本的地位加以对比的话,这一点就更加清楚了。艺术史,就其坚持客体的不可简约的视觉性而言,主要是把那些客体插入各种解释性和阐释性话语;正因如此,把符号学和文学理论用于艺术史,虽然也有些微词,但大多数人都把这看作一个解放事件。对比之下,文学研究却没有由于视觉文化的新发现而得到改造。“文本的图像学”,根据视觉文化彻底重读或重温文本,这还仍然是一个假设,尽管电影、大众文化和更宏大的研究计划在艺术史中的出现似乎越来越不可避免。

因此,形象文本的缝合不是一个对称的或不变的关系,而取决于它所属的那种媒介的制度语境。在下面这组文章中,我将从三个视觉再现的制度方面探讨形象文本的辩证关系:(1) 绘画(尤其是现代派的抽象绘画)以及绘画对诗歌图像的传统中总结的“文学图像主义”的反动;(2) 雕塑(尤其是后现代的极少主义雕塑),其身体的物质性和世俗的表现性使“词语和形象”的问题转入词与客体的关系、名与物的关系、标签和看的关系;(3) 照片(尤其是在现代主义和后现代主义著名的“照片散文”这种合成形式中),以及形象与语言之间的特殊关系,这恰恰出现于似乎与语言最对立然而又按惯例与语言再现相缝合的图像媒介。



Seven

作为图像的理论:抽象绘画与语言

现在乃至将来,我们最可指责纯粹主义者的,是他们坚持把造型艺术排除在“文学”和主题之外的非历

史态度。

——克莱门特·格林伯格,《新拉奥孔论》(1940)

十年前,到处传言抽象艺术已死。

——阿尔弗雷德·巴尔,《立体主义与抽象艺术》(1936)

目前,在讲求理智的历史时代,“抽象主义”和“抽象”这些概念显然落后于潮流,甚至太过陈旧,即便仅仅是这个原因,现在也可能正是认识这些概念的最佳时机。^①人们普遍认为,大约从20世纪初到二战之后这段时间是现代主义时期,在刚刚过去的这个文化历史时期,抽象主义处于中心地位,这种认识最形象地说明了抽象主义的过时。^②现在,抽象艺术已是我们文化风景中的常见特色,成为一个时代的纪念碑,正从鲜活的记忆走进历史。立体主义和抽象表现主义的实验不再是“实验性的”,也不再令人震惊。至少近25年来,人们不再把抽象主义与艺术的先锋派相提并论了。现在,其主要代表作品正在西方绘画传统中站稳脚跟,毫无疑问地成为我们最大博物馆中艺术作品的典范。我们所思考的过时,并不是说不会再有抽象绘画了,传统已经死亡了。相反,从十分确切的意义上说,我们所思考的过时,是抽象主义作为一种传统,抵御任何可能来自先锋派的攻击而得以幸存的先决条件。的确,较之作为先锋派颠覆传统的抽象,作为后卫传统的抽象可能具有更强的制度权力

① 本文的改编本,曾用作1987年芝加哥大学“抽象”问题讨论会的主题演讲。我十分感谢Rudolph Arnheim和Julie Ellison当时对我的鼓励。

② 此处,我用熟悉的艺术史名词来定义现代主义和“抽象主义时代”,指从康定斯基和马列维奇到(比如说)贾斯珀·约翰斯和莫里斯·路易斯这样一个阶段。就此问题还有其他观点,有的把现代主义追溯到19世纪40年代先锋派的出现(T. J. Clark),有的则到浪漫主义(Stanley Cavell),有的甚至到18世纪(Robert Rosenblum, Michael Fried)。我的观点是,“抽象”本身只是在1900年前后,随着抽象绘画的出现,才成为现代主义一个明确的口号的。

与文化权力。^①正因如此,对它的自我表述,特别是它对自身本质及历史的描述,需要给予比以往更加慎重的质疑。这至关重要,不仅对“如实记载”什么是抽象艺术而言是这样,而且对目前能够展开批评与艺术的实验以及更加细致入微地描述前、后现代艺术而言,也是如此,因为前、后现代艺术正面临着被抽象形式主义的俗套(以及对俗套的反应)所吞噬的危险。在我们这个时代,如果艺术与批评要继续扮演反对和干涉主义的角色,那么,被动地接受和复制像抽象艺术这样强大的文化传统就绝对行不通。

关于抽象艺术的兴起有很多说法,在此我不想提出新的观点。我的目的是考察这些叙事的一些重要演变,在这些叙事中,抽象艺术压制文学、文字话语或语言本身,偏爱“纯”视觉性或美术形式,叙事中还提出了这种压制是否成功及其有何含义的问题。下面是这类叙事的一个简略形式,见于罗莎琳德·克劳斯基题为《网格》(“Grid”)的一篇文章的首段:

本世纪初,先是在法国,继而在俄罗斯和荷兰,出现了一种结构,从此一直作为视觉艺术中现代主义理想的标志。网格在战前立体主义绘画中初露锋芒,随后日渐犀利明朗。在其他各种艺术中,网格宣告了现代艺术沉默的决心,及其对文学、叙事和话语的敌视。就这样,网格以惊人的效率完成了它的工作。它在视觉艺术和语言艺术之间

^① 有关从自觉的记时错误和迟到的观点来展示这种力量的尝试,见 Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)。Altieri 指出,在我们以怀疑、解构和历史的方式“听任自己……对反文本阅读采取远距离分析的立场之前”,“在把它们看成作者审慎的构想时,我们必须学会把它们从头读到尾,逐渐欣赏它们所呈现的富于想象的独特经历”。这种观点暗含阅读过程的两个阶段,其中,结构的、欣赏性的解释为艺术作品与社会实践和意识形态之间的解构性联系奠定了基础。但是,Altieri 随即否认了第二个阶段:“人们一旦付出了必要劳动……这个令人怀疑的计划似乎就没有什么意义了”。(第 7 页)在我看来,这两个阶段彼此间的关联,是历史批评的基本辩证法。

设置屏障,差不多完全成功地把视觉艺术圈在绝对视觉性范围之内,使之免受言论的侵袭。^①

这段话的基本观点似乎相当清楚明确,但是很奇怪,克劳斯使用的修辞手法却与这一点并不相称。例如,把对语言的敌视这一形象描述为“标志性”结构,似乎稍嫌怪异,因为标志以及象形文字、象形图画和象征,传统上都被认为是受语言污染最为严重的图像类型。实际上,标志是一种技术上的视觉—文字复合形式,是寓言形象配以文本注释。而且,把这种反语言的网格拟人化,说它怀着“沉默的决心”,好像某人在“宣告”什么,这似乎是有意的自相矛盾。如果说该网格如此成功地在视觉艺术与语言之间设置了屏障,那么,人们不免感到奇怪,它何以具有克劳斯所认定的雄辩呢?

对克劳斯的修辞不论怎么批评,我们都不能把她对抽象艺术史的描述指责为离奇古怪或前所未有的。人们甚至可以称之为对这段历史完全正统的描述。过去90年中,这段历史往往列在诸如“光效应艺术”和“纯粹”^②的抽象主义类目之下,以多种方式反复讲述过。如克莱门特·格林伯格所言,抽象艺术家是“纯粹主义者”,“主张把‘文学’和主题排除在造型艺术之外”。^③ 尽管排除主题——传统绘画所表现的客体——是抽象艺术更为显著的姿态,但是,在格林伯格看来,真正重要的问题是这些客体所包含的不可避免的文学联想:“服务于……文学

^① Rosalind Krauss, "Grid", *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 9. 引文将在文中标注页码。

^② 应该指出,在最近的写作中,克劳斯自己已是“纯光效应”之正统观念的坚定的批评家。见她的论文“Anti-Vision,” *October*, no. 36 (Spring 1986), 及 *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993)。

^③ *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 2 vols., edited by John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), I, 23. 后续引文均出自该书,引文将在文中标注页码。

的现实主义幻想所造成的损失,比其自身的现实主义模仿还要大。”^①

抽象绘画的研究计划(如它的一些主要倡导者所理解的那样),对话语和错觉的征服尚属其次,主要目的是在视觉艺术与语言艺术之间竖立一堵墙。有时,这一研究计划往往自我表现为攻击“艺术的混合”,即绘画与其他媒体之间的界限模糊不清。迈克尔·弗里德对抽象绘画的论述影响广泛,其中,他把这种混乱称为“戏剧性”(“theatricality”)。这个名词使人联想到舞台表演中视觉/文字代码的必要混合,它还代表一种观念,把艺术看作直指观者并意识到观者的表述行为或劝诱行为。^② 弗里德在他著名的《艺术与客体身份》(1967)一文的开头,指出反或后现代主义艺术(弗里德称为“拘泥形式的”艺术[“Literalist” art])的这种戏剧倾向,是借助于语言达到的。“它试图声明并占有一个位置——该位置能够用语言系统阐述,实际上,它在实践者之前就有过系统阐述……这使它有别于现代主义绘画和雕塑”(第438页)。在此,我们应该注意到弗里德言辞中微妙的模棱两可。“用语言”对文字立场的系统阐述,这一位置已经“在实践者之前”(而不是被批评家)系统阐述过,这两点对于把它和现代主义区分开来同样关键。现代主义艺术,就一些基本意义而言,大概占据着一个既不能也不必用语言,特别是由其实践者来系统阐述的位置。显然,这并不意味着现代主义艺术远离一切文字注释(在这一点上,弗里德自己的写作就是例证),不过,它确实表明,在视觉艺术中,现代主义存在某种对语言的抵制,有一种眼睛的约束与批评/艺术

^① 格林伯格通过把“感伤的与宣言式的”文学确定为冒犯者,对此做了限定。但是随后,他又对他的限定加以限定,言称“西方以及希腊罗马艺术”的一切均说明这些冒犯的文学价值与“现实主义幻想”“是同流合污的”(Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”[1940], I:27)。

^② 特别参见 Michael Fried, “Art and Objecthood,” *ArtForum* (June 1967), printed in *Aesthetics: A Critical Anthology*, edited by George Dickie and Richard Sclafani (New York: St. Martin's, 1977), pp. 438-460. 引文将在文中标注页码。

的声音,以期认识作品全然沉默的存在。语言允许我们把绘画放在“包括观者在内”的“一个情境中”(第445页),在艺术形式的纯粹性上做出让步,使之缩减为修辞,使绘画仅成为舞台背景中“文字的”客体。^①在纯粹与混乱之间做出选择,在最小程度上,是现代主义传统价值与竞争艺术及运动之间的争夺战。“戏剧与现代主义绘画之间,戏剧演出与画报之间,正在进行一场战争”(第451页)。在最大程度上,艺术的根本价值遭到威胁。“今天,戏剧和戏剧性不仅在与现代主义绘画作战……而且在与艺术本身作战”(第455页);“质量与价值的概念——对艺术、艺术自身的概念而言,这些已成为中心——只在个别艺术中,才是有意义的或完全有意义的。诸艺术之间是戏剧。”(第457页)

鉴于这些假设,对于与后现代主义相关的许多运动而言,弗里德作用甚微,这不足为奇。表演艺术、装置、高度写实主义、新意象主义、综合艺术形式实验以及最近的其他运动往往有意地戏剧化,有意地处于“诸艺术之间”,克莱格·欧文斯将其贴切地总结为“语言进入视觉艺术领域的爆发”。^②这个暗喻极其夸张地抓住了后现代主义的一个特点:它爆炸性地摧毁了现代主义所恪守的视觉和语言之间的屏障。在这些视觉—文字作品中,最为戏剧化的违背是乔纳森·伯罗夫斯基的装置,他让人体轮廓站在抽象绘画前面(图31)。^③这些硕大的机器人嘴里装着喇叭,还有机动滑轮,用以带动其金属下巴。随着下巴上下滑动,我们会听到录制的声音,低沉单调地重复“嚓嚓、嚓嚓、嚓嚓、嚓嚓”,好像这人形是美术馆的游客之一,被迫没完没了地谈论展出的每一幅画。对克劳斯“现代艺术沉默的决心”及其“抵御语言入侵”的说法而言,难以想象还有比这更

① 在弗里德的批评中,“文字”所起的作用类似于格林伯格的“文学”。

② Craig Owens, “Earthwords,” *October*, no. 10 (Fall 1979): pp. 126–127.

③ 见 Jonathan Borofsky, 费城艺术博物馆展出目录, compiled by Mark Rosenthal and Richard Marshall (1984), pl. 62; *Green Space Painting with Chattering Man*.

为可笑的滑稽模仿。这种雕塑、绘画和戏剧表演中声音的嫁接,冒犯了一切奉媒体美学纯粹性之名、反对“艺术的混合”的禁忌。

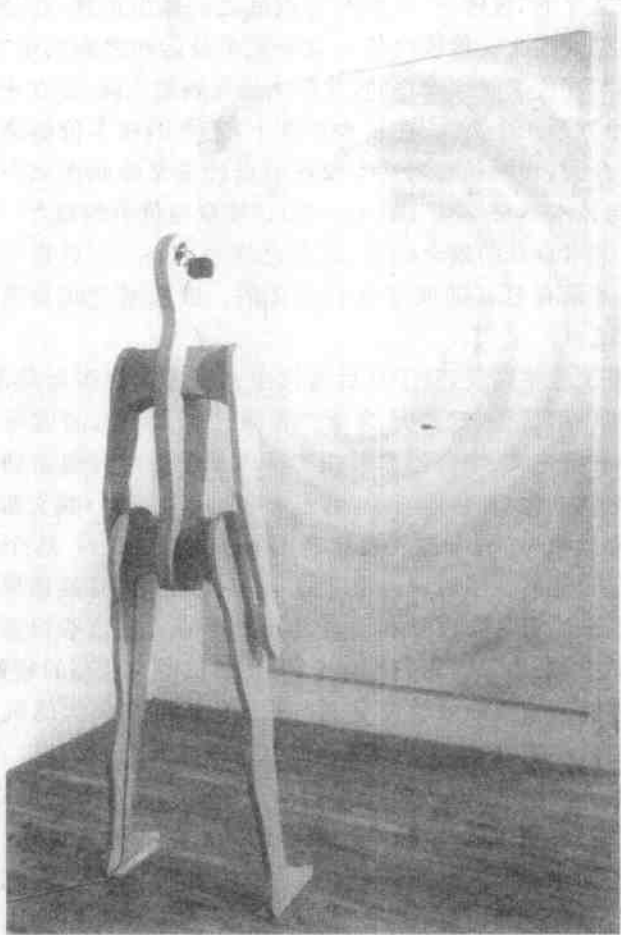


图 31 乔纳生·伯洛夫斯基:照片(杰奥夫雷·克利门特摄),《2,841,789号画着聊天的男人的绿色空间》,1983年。艺术家本人收藏。照片蒙纽约保拉·库珀艺术馆允许使用。

然而,这种特殊装置特别引起争议之处,不仅在于它对现代主义禁忌的冒犯,更在于它的暗示:那些禁忌从未成功地实施过,纯粹抽象主义寂静的殿堂里始终聚集着众多预先制造好的人,他们装着会说话的脑袋,重复着预先录制好的枯燥乏味的话。伯罗夫斯基为我们描绘了一幅三维动画,把艺术展览的空间作为人们前来谈论绘画,甚至“与”绘画交谈的场所。这一形象与罗莎琳德·克劳斯认为抽象主义的“网格”几乎“完全成功地”抑制了语言的看法截然相左。事实上,伯罗夫斯基可能在暗示,反之才是正确的;画家以标题、叙事线索或主题形式提供的文字提示越少,观众需要用语言来填补的空白就越大。最早提出这种看法的并不是伯罗夫斯基(也不是我)。^①早在20世纪70年代,记者汤姆·沃尔夫就以一种现代艺术的欢愉粗俗、平庸乏味的贬损之辞,在抽象主义的纯粹视觉的理解上做出了自己的“突破”。

这些年来,和其他人一样,我站在一千、两千,天知道几千波洛克、德·库宁、纽曼、诺兰德、罗斯科、罗森伯格、贾德、约翰斯、奥里茨基、路易斯们面前……时而眯起眼看,时而瞪大眼看,时而退到远处,时而凑向近前……等待着什么东西从千篇一律的纯白墙壁上挂着的画中……直接照射到我的视交叉。这些年来……我一直以为,如果不是在别处,那么在艺术中就一定眼见为实。如今,我终于……可以明白了。我一直是反向理解的。不是“眼见为实”,你这个傻瓜,而是“实为眼见”,因为现代艺术已经彻底变成了文学;绘画及其他作品只为说明文本而存在。^②

当然,沃尔夫明白都给“每个学习艺术史的学生教了什

^① Harold Rosenberg 还注意到,“文学的地盘已经被抽象概念的修辞所占据”,不过,他认为这主要是一种否定的发展。见 *The De-definition of Art* (New York: Macmillan, 1972), p. 56.

^② Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Bantam Books, 1976), p. 6. 引文将在文中标注页码。

么”，也知道“大约始于1900年的现代派运动完全摒弃学院艺术的文学性质”（第7页）。但是，他既避开了现代主义的辩护者，又躲开了后现代的理论家，而逐步认识到：由抽象主义的网格竖立起来的针对语言和文学的墙壁，只挡住了某种文字污染，与此同时，它又绝对依赖绘画与另一种话语的合作，由于缺乏更好的名词，我们且称其为理论的话语。贺拉斯有句经典格言：如画的诗（*ut pictura poesis*）。画什么样，诗什么样。如果我们套用这句话来总结绘画与文学的传统合作，那么，对抽象艺术的格言就不难预言了，那就是：作为图像的理论（*ut pictura theoria*）。抑或如沃尔夫所表述的：“如今，若没有与之相应的理论，我就看不见一幅画。”（第4页）

当然，即便有理论，沃尔夫也看不见抽象绘画。他不愿费心去深入了解它，只不过针对抽象艺术自称排除语言与其实际卷入语言之间的矛盾略加奚落而已。例如，他发现抽象艺术家们实际关心的并非绘画，而是追逐名利，这颇具“诽谤性”。沃尔夫对现代主义意识形态这一似是而非的新发现，像普通政治漫画一样流传深远。这幅漫画有些因素似乎躲过了大多数抽象艺术评论家，但没能阻止我们从中有所了解，就是说，整个反文字的抽象主义意识形态、其作为视觉与语言之间严格“屏障”的描绘是一个神话，它不仅需要揭露，更需要理解。如果真像沃尔夫所说，抽象艺术实际上曾经是，而且现在还是“画出来的词”（*the painted word*）的艺术，那么，那个词是什么？它是如何显现在绘画中的？为什么要拒绝它的出现？

对第一个问题，我已经作了简短回答：“理论”就是这个“词”，它与抽象艺术的关系就像传统文学形式与具象派绘画的关系。我所说的“理论”，指的主要是由美学及其他哲学分支，以及文学批评、语言学、自然科学和社会科学、心理学、历史、政治思想和宗教复合而成的奇怪的散文体话语的混合物。这种写作有时被称为“理性散文”，或简称“批评”，其特点通常是不分学科——它很少仅仅是历史或科学或道德哲学，而是跨越几种专门术语的综合话语。

了解这种散文如何集中论述抽象绘画问题的一个好方法，就是问问自己：克莱门特·格林伯格这位美国最重要的抽象主义辩护士，他为了写这种批评都必须知道哪些东西。答案是：一大堆艺术史、康德美学基本原理、对主要经由托洛斯基传播的马克思主义历史及批评范畴的认识、作为画家及画家朋友的经验、在商务和政府官僚机构中的一些实践经验、掌握四种语言、谙熟欧洲政治、曾是二战前后为《党派评论》写作的知识分子小组的成员。其他抽象艺术作家带来了其他领域的专长：鲁道夫·安海姆带来了丰富的康德思想以及从格式塔心理学的视觉感知研究中获得的大量实验证据；迈克尔·弗里德带来了现象学观点，受到了以斯坦利·卡维尔为艺术形式的英美哲学传统潜移默化的影响；罗莎琳德·克劳斯把她对艺术世界的直接认识与构成主义、解构主义、福柯的历史方法结合起来。这些作家的另一个共同之处，就是他们文笔俱佳、说服力强，其风格能够引起对抽象绘画的讨论。他们往往提出一套公式或一场语言游戏，引人入胜。其影响是使抽象艺术与语言之间显而易见的“墙”或“网格”看上去更像一扇铁丝网门，理论话语之风在其间自由穿梭。如乔纳森·伯罗夫斯基所指出的，这些“风”也可能包括大量空话。优秀理论与优秀绘画之间没有必然联系（例如，利奥·斯坦伯格抱怨说，贾斯珀·约翰斯是相当出色的画家，却是糟糕的理论家）。^①但是，在抽象绘画的意义与围绕此意义的理论话语之间，却存在着必然联系。

可以预见，对我这一看法的反对意见是：这种话语只能产生于艺术创作之后；它可能对一种绘画或一种运动做出解释，却并不设定或先于以传统文学与历史叙事方式存在的绘画。如画的诗，指的是存在于美学领域的两种“姊妹艺术”之间相互模仿与协作的艺术；作为图像的理论，指的是抽象绘画的大师

^① Leo Steinberg, *Other Criteria* (London: Oxford University Press, 1972), p. 52: “我认为，(约翰斯)作为一个理论家，而不是一个画家，是失败的。”迈克尔·弗里德所做出的论断可能恰恰相反。

作品与批评散文的谦卑恭顺之间一种出于便利的不平等关系。对这种反对意见,有两种回答。第一种是单凭实际经验得出的事实,对很多现代艺术家而言,理论已经成为其作品构成的先文本。^①塞尚认为,“一切事物,尤其在艺术中,皆由理论发展而成,并应用于与自然的接触中。”^②雕塑家和画家罗伯特·莫里斯的创作生涯跨越了现代主义后期至今的美国主要艺术运动,最近,他就理论如画的传统提出了一种更为全面而宏大的观点。^③莫里斯认为,现代艺术的进化可以用一系列连续的评注性理论来描述。早期抽象主义(康定斯基、马列维奇、蒙德里安)主要是艺术家们根据其对19世纪理想主义哲学的阅读,以自己写作的理论宣言为基础建立起来的。美国的抽象表现主义更倾向于像克莱门特·格林伯格这样的批评家,把沉默的艺术家与其批评发言人的劳动分开。^④对于极小主义和后现代主义,莫里斯认为,视觉艺术的文本伴随物又一次被艺术家自己制造出来,而这些文本的理论源泉可以在结构和解构中找到。

可是,这个答案仍然会有异议,即不管是谁、在什么时候制造了这种语言,在某种程度上,它总是位于绘画自身“之外”。在杰克逊·波洛克或蒙德里安的作品中,它似乎仍然不是“可视的”或“编码的”,不像圣经叙事在拉斐尔和米开朗琪罗的绘画当中那么内在而可见。针对这一异议,一种回答是,对于没有

① 确实,“绘画理论”先于现代主义的抽象主义,特纳、布萊克、霍加斯的例子即可说明。见我的文章“Metamorphoses of the Vortex,” in *Articulate Images*, edited by Richard Wendorf (Minnneapolis: University of Minnesota Press, 1985), pp. 125-168.

② Paul Cézanne, “Letter to Charles Camoin,” 22 February 1903, reprinted in *Theories of Modern Art*, edited by Herschel B. Chipp (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 18.

③ Robert Morris, “Words and Images in Recent Art,” *Critical Inquiry* 15: 2 (Winter 1989): 337-347.

④ 20世纪40、50年代美国画家和雕塑家抵制用话语表达的大量文献,见 Ann Gibson, “Abstract Expressionism’s Evasion of Language,” *Art Journal* 47:3 (Fall 1988): 208-214.

通过其他渠道了解这些故事的观者而言,圣经叙事并非可见;在这点上,传统绘画与现代绘画无甚差别。^①然而,更主要的是,我们必须明白,抽象艺术认为自己已经改变了游戏规则。抽象艺术的主要信条之一是,尽管传统形象和表现客体可能消失,但是内容和主题却不会。这些绘画,无论多么抽象,都永远不只是形式或装饰。如克劳斯所言,抽象艺术家“最大的恐惧,就是他可能被弄得仅仅是抽象主义,套着有主题而没有内容的抽象主义制服的抽象主义”(第237页)。^②问题是,没有表现客体的绘画怎么会有主题呢?油画布上单纯的颜料形式能说出什么呢?更不必说复杂的理论概念了。

值得注意的是,对一件抽象绘画作品的这个问题一旦提出来,就会有很多答案。例如,卡西米尔·马列维奇的作品,众所周知的《红色正方形与黑色正方形》(图32),可算是有史以来最为人知的著名抽象绘画。这幅画的问题不是我们对它无话可讲,也不是它对我们无话可说,而是它可供言说的许多东西让我们感到不知所措、忐忑不安。有一次,在现代艺术博物馆,我曾经和我十三岁的儿子一起站在这幅画面前。他天真的目光立即被这情境所吸引。他说:“我想,你也要告诉我这幅画有多么了不起,含义有多么丰富吧。”我脑海中浮现出几种回答。我想到向他解释马列维奇“把艺术从客观世界的重压下解放出来”的愿望。^③我想到罗莎琳德·克劳斯的主张,认为马列维奇画的是“黑格尔辩证法的运用”。我在我的传统形象手法储备库中,搜寻红与黑这两种颜色的意义、正方形作为世俗基

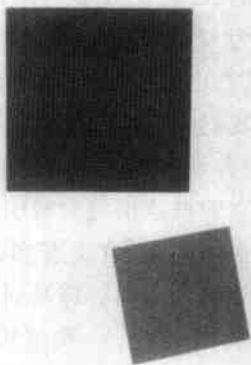
① 早期现代主义的形式主义的主要目的之一,就是暂停或抹去文学、叙事因素在传统绘画中的意识,承认对诸如“意味深长的形式”的专注。

② 比较克莱门特·格林伯格的论点,“每件艺术作品”(包括纯粹抽象主义)“都必须有内容”。不过,格林伯格把“内容”与“主题”区分开来,后者指“艺术家在实际工作中头脑里存在或不存在的一些东西”。(“Towards a Newer Laocoon,” *Collected Essays*, 1:28)。

③ 引自 Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art* (1936; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), p. 122.

础象征的数字命理学含义以及正方形作为一种“二元思想表达”(用马列维奇的名词)的意义。^①我记起安海姆关于视觉感知心理学的一些基本原理,这或许可以解释整个作品的感受以及大小、布局、与画框的关系等诸因素的感受。最终,我还是用到父亲在这种情况下把自己的看法强加给儿子所常用的托词,求助于权威。我说:“嗯,信不信由你,我知道,有人写过75页的文章,就为解释这么一件作品。”^②儿子看着我,不相信:“可用一句话就能说清它的一切。”“是吗?”我说,“那句话是什么?”他毫不犹豫:“黑色大正方形下面有一个倾斜的红色小正方形。”

图 32 卡西米尔·马列维奇:《绘画的现实主义。背背包的男孩——第四维度的色块》(1915)。原题为《至上主义作品:红色正方形与黑色正方形》。画布油画,28×17½”。纽约,现代艺术博物馆。



^① 引自 Krauss, “Reading Jackson Pollock Abstractly,” in *Originality of the Avant-Garde*, p. 238.

^② 我正在思考 Charles Altieri 为了挽救抽象绘画中“表象”(或者,更确切地说,是“具象”)的概念所做的煞费苦心的努力。见 Altieri, “Representation, Representativeness, and Non-Representational Art,” *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 5 (1982):1-23.

我并没有过分敦促儿子,要他承认他这句话并未说清有关这幅画的一切(比如,他没有谈到白色背景,而且“下面”说得也不够确切)。但是,这个回答吸引了我,原因有几个。第一,在我看来,把它看作一幅“一句话”作品确有道理,就像一个几何图形可以说明某一代数命题,一首俳句可以描绘一幅优美景象。第二,看到儿子似乎本能地抓住了抽象艺术语言游戏的关键特点,我很高兴。他没有说这是一幅“红色和黑色方块图”,抑或是这些图形的再现,而把它看作图形的直接表现:“黑色大正方形下面有一个倾斜的红色小正方形。”第三,他和我有同感,认为这幅画的“主人公”,其一句话叙述的主角,是倾斜的红色正方形,这使我颇为得意。我并不肯定地认为这就是这幅画的意义的一个客观“事实”,其构图中明确编码的寓意;一定会有观赏者认同于黑色正方形。不过,我至少能够证实这是一个社会事实:对这幅画的领悟在无数其他交谈中各不相同。我想说,在抽象绘画面前反复出现的类似小场景更有趣,在这些场景中,信徒或鉴赏家(或选修艺术基础课程的人)竭力向非信徒解释这些客体之中的一个。

依我看,这种社会事实是一份重要数据,它易于受抽象艺术沉思默想的意识形态的压制,而孤独而敏感的观赏者也会对黑格尔辩证法或康德范畴难以描述的主旋律产生共鸣,这一倾向也会压制这个数据。与儿子的这段简短对话让我想到了最重要的事情也许是这样的事实,即黑格尔辩证法实质上是一种社会关系,一个主仆相互依赖的形象。马列维奇的形象无疑是辩证而抽象的,但是语言、叙事以及话语则永远不能——也永远不应该——被排斥在外。认识论的主体与客体模式无法穷尽观者与形象的关系,它还包含一种伦理政治关系,一种主体间的、与客体的对话式相遇,而该客体自身的构成即是辩证的。黑色正方形与红色正方形的关系,不只是像平稳与倾斜、大与小这样的抽象对立面之间的关系,而是一种更有说服力、在意识形态上可能引起强烈反应的联想,比如沉闷的黑色与生动、革命的红色,统治与抵抗,抑或父亲与儿子之间这种更个人、更

感情化的关系。我以为,没有必要具体指出哪个正方形是父亲,哪个是儿子。^①

这些“正方形”、忧郁以及资产阶级的联想恰恰是抽象艺术以崇高的“纯”艺术之名所要抛弃的“庸俗作品”。然而,这种抛弃从来没有完全成功过;在社会事实上,它不断遭到称为“艺术理论”的准哲学话语苦心经营的反驳,微妙的、学术的喋喋不休充斥了展览空间。当然,这种话语深奥难懂,以致轻而易举地变成了只有牧师才有资格讲用的财产。在抽象艺术中,“决心沉默”的真实面目,不是其构成形式的“网格”,而是对社会指令的不合理要求:你,没有资格谈论这幅作品,闭上你的嘴。像我十三岁的儿子这样未经教导的公众,他们以为对这些客体无论如何也没有有什么有趣的东西可谈,所以满足于把它交给抽象主义的追随者们,抑或赋予这些客体以抽象主义意识形态所要求的东西——默然的、神秘化的敬畏和被压抑的疑虑。疑难问题仍然是:为什么假装语言被置于图像之外如此重要?为什么“纯”视觉艺术需要如此严密的保护以免受语言的污染?为什么“作为图像的理论”不能自报家门?

这个问题遇到的一个麻烦是答案太多。在抽象绘画中,语言的压制,借用一个心理分析名词来说,是“多元决定的”,或动机过多。当然,最简短的答案是,正统观点否认这一问题的整个前提,认为抽象艺术并不压制语言,它只是创造没有语言或文学特征可以压制的“纯视觉的”形象。鉴于此,抽象主义只能通过视觉及图示领域的自然目的论得以自我实现。在把抽象主义作为视觉生理学实验的“科学”论述中,常提及这个答案。在克莱门特·格林伯格颇为正统的论述中,也可以看到这种回答,他在其中把库尔贝视为“第一位真正的先锋派画家,他只画眼睛作为不受大脑帮助的机器所能看到的,努力将其艺术简化为直接的感官数据”(1:29)。一种类似的正统观念鼓吹格林伯

^① 马列维奇作品的新题目 *Boy with Knapsack*,使其作品看起来不那么抽象了。

格对印象派画家的“发现”的讨论，这一发现是：“视觉的数据，从纯字面意义上讲，除了颜色别无他物”（1：201）。可以引证机械论、唯物主义的解释来支持更为精妙的精神的论述、“直觉”的概念以及准宗教的“第一见面的启示”的美学标准（1：xxiv）。与富于轶闻和寓言的传统艺术截然不同，抽象绘画中没有可供“阅读”或破译的时间序列；其形式被控制在瞬间的直觉感知之中——成形于空间中的某一特定时刻。绘画是为看的，不是为听的，或者说只能当作沉默、凝固的音乐来听。可以引证康德的“直觉”概念或黑格尔的“空无”作为哲学定论，以此来支持这一科学、宗教和心理学的奇怪综合体，不过，与语言结构的联系几乎仍然是看不见的。

绘画中净化文学/语言价值的这些外部的合理化行为，在许多画家对自己技艺的历史的认识中找到了有力支持。尽管存在“姊妹艺术”及作为图像的理论这样的官方意识形态，但是，从文艺复兴以来，文字与视觉艺术的关系可以更贴切地描绘为一场战斗或竞赛，列奥纳多·达·芬奇称之为典范（paragone）。从职业竞争的立场上看，绘画中文学因素的并入，可以视为画家在为获得诗人的名望而进行的长期斗争中所采取的权宜之计。一旦实现了这一目的，绘画便可以“发挥其所长”，摆脱对文学的依赖，把注意力转向自己艺术形式的独特问题。内省艺术以及为艺术而艺术的观念与提高了的职业自尊意识结合起来，而“纯视觉”及“直觉”这些哲学和科学理论又加强了这种意识。一旦所有这些因素与道德热诚和革新热情联合起来，那么，这种结合就是不可抗拒的。同时，抽象艺术的“纯粹”可以理解为科学、宗教和伦理政治的变革。理想观众的“天真的眼睛”旋即成为科学不带偏见的眼睛以及通过宗教改革和/或物质革新建立起来的新社会秩序中个体在精神上净化了的眼睛。这种新宗教/社会秩序的图腾就是绘画本身，如今终于作为发达文化的主流艺术形式浮现出来。作为一种不那么偶然的职业副作用，传统的文学对视觉艺术的控制可能会颠倒过来，绘画不仅仅“发挥其所长”，还会成为文学的样板。

现在,不仅文学压制的诸多动机可能多么有力且令人信服,而且其基础是多么不稳固且自相矛盾,这两个问题我都已经讲清楚了。^①无情的科学唯物主义不得不与优雅的唯一主义、唯灵论和唯美主义携手合作。(我最初草拟本文的时候,洛杉矶“现代艺术中的灵魂”展览正在做预告,宣称自己是对虚假唯物主义、世俗以及享乐主义形象的纠正,如其所见,这些东西正支配着抽象绘画。)涉及抽象主义的其他矛盾是外部力量。对“天真的眼睛”的狂热崇拜不得不遭遇来自实际经验的事实,天真而未经教化的观赏者发现,新艺术完全令人迷惑不解。一门艺术会有革新意识的准备,这种希望必须面对这样的现实,即现代时期仅有的两种实际革命运动,法西斯主义和共产主义,都很快排斥了先锋派和抽象主义。^②于是,抽象主义的纯粹主义意识形态被自身的修辞、艺术家自己的实践以及来自外部——历史环境的具体世界——的芜杂和矛盾而不断瓦解了。

作为美国抽象艺术的辩护士,克莱门特·格林伯格具有毋庸置疑的霸权地位,这是其非凡的修辞欺骗行为、忽视抽象艺术程序中矛盾现象的直接结果。格林伯格的成功之道,是使自己的位置等同于图像抽象主义的先锋派的知情人/局外人,既同情其基本计划,同时又从历史的观点对其进行批评。这种模棱两可的位置,用人们耳熟能详的一句出自《新拉奥孔论》的话做一个典型表述,就是:“现在乃至将来,我们最可指责纯粹主义者的,是他们坚持把造型艺术排除在‘文学’和主题之外的非

^① 克莱门特·格林伯格注意到抽象主义先锋派的矛盾因素(“趋势朝相反的方向发展,相互矛盾的目的相交”),却强调它们合并“为一个流派、教义和信条”(Collected Essays, I, 30, 36)。

^② 然而,指出这一点很重要,在现代时代,抽象主义只是诸多先锋流派中的一种。格林伯格的成就之一是他培养了一种神话,认为抽象主义是唯一特许的先进艺术意识的载体,像达达主义和超现实主义这样与之匹敌的运动可以被排除。有关抽象主义特权的更多论述,见阿尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)的讨论,及下文对巴克洛(Buchloh)的注释。

历史态度”(1:23)。

格林伯格把自己摆在友善的辩护人位置上,通过把指控降到最小限度(先锋派不过是非历史的)来帮助当事人,通过补足那段丢失的历史来主动赔偿损失。结果,这段历史正好是对失败了的革新的叙事,如我们所见,也是在政治上对与理想化的自我形象相抵触的先锋派的忽视。更令人不安的是,格林伯格讲得很清楚,先锋派远非拥有一种革新姿态,它实际就是一场资产阶级运动,依靠资本主义统治阶级的赞助来维持生计。它的“纯粹”,无论从政治还是宗教观点来看,有不断被周围的庸俗和唯物主义所损害的危险。然而,在另一种意义上,这种庸俗,这种被格林伯格冠以“庸俗作品”标签的大众文化通俗产品,正是他主动提供给先锋文化,作为可以从其自身的芜杂和矛盾中剔除的共同敌人来反对的东西。庸俗作品是艺术,它没有放弃对文学的依赖,它充满了人皆熟悉的、公式化的再现和感伤的故事。杂志封面(最著名的是《星期六晚邮报》)、日历艺术、社会主义的现实主义以及好莱坞电影(近来——在20世纪40年代——由于学会了说话而进一步堕落)是主要视觉范例。格林伯格指出,庸俗作品是为“工业大众”批量生产的,近来,“普及教育”把“工业大众”转变为伪艺术的专门消费者。因此,抽象艺术实际上就是(像所有高度“正规的”文化一样)一种贵族统治形式,在发达资本主义国家的世界中心,由少数精英为自己而创作。格林伯格甚至暗示,在前工业化社会中,正规文化在“拥有奴隶的部落里,总的来说相当高级”(1:19n. 6)。一切纯粹、直观和“天真的眼睛”的借口,都被对高度形式主义艺术的依赖遮掩住了,这种艺术建立在极为不纯的社会经济基础及其对眼睛远非天真、深谙世故而又有教养的观赏者的吸引力之上。唯一使这种艺术免于成为——用格林伯格的话说——颓废的“亚历山大主义”的原因是,它不是“静止的”,而是动态的和变化的(1:6)。

格林伯格对抽象艺术的唯物主义阴暗面的描述,对一些消费者来说过于粗俗,而对另一些消费者而言又不够粗俗(比如说,他没有考虑到这种可能性,即先锋派艺术中的“动态运动”可能类似于汽车款式和服装潮流的动态运动)。^①不过,它的确产生了有益的影响,既暴露了先锋派的矛盾,同时又使它团结一致,组成一个不稳固的统一体,至少多年来一直如此。T. J. 克拉克把格林伯格的立场总结为“艾略特式的托洛斯基主义”,这个短语巧妙地抓住了格林伯格修辞中保守的精英论与左翼激进主义综合的特点。^②格林伯格把纯抽象的非历史的自我形象及其不可避免的历史角色的一种综合体加以系统化,可以看到,这一综合体在迈克尔·弗里德与 T. J. 克拉克的辩论中破碎了。弗里德遵循的是克拉克称为“旧宗教”的格林伯格美学,克拉克则继承了弗里德所谓具有“粗俗而贬抑”倾向的格林伯格马克思主义。^③

格林伯格关于文字因素在抽象艺术中受压制的观点,尽管表达透彻,但还是把这些压制的社会意义表述得过于明确,明显充满矛盾,论战频仍,以至于无法成功地正式成为稳固的正统观念,不能作为一种原则来详尽阐释。(有人会说,格林伯格留给我们的是一场辩论,克拉克—弗里德的对抗就是近期的例证。)不过,在稍早的文本中,抽象艺术的制度化就已经准备就绪,那就是阿尔弗雷德·H. 巴尔的《立体主义与抽象艺术》,即1936年现代艺术博物馆欧洲抽象绘画展览目录。与格林伯格不同,巴尔对抽象艺术中文字因素的压制方法,就是干脆不把它作为曾经在任何阶段与画家有过重要关系的事情提出来。

① 对这种可能性的讨论,见 Leo Steinberg, *Other Criteria*.

② See “Clement Greenberg’s Theory of Art,” in *The Politics of Interpretation*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 203—220.

③ 这场辩论,起初在 *Critical Inquiry* (September 1982) 展开,由弗里德对克拉克关于克莱门特·格林伯格的论文做出回应而发展起来,该文前面有所引述,重印于 *The Politics of Interpretation*, pp. 203—238.

在巴尔的历史中,原动力并不复杂,不过是厌倦而已。

此前五百年中,绘画以不同方式多次完成和完善了对外部视觉世界的征服。更富于冒险精神、更有创造力的艺术家们已经厌倦于描画事实。一种普遍而有力的冲动促使他们抛弃对自然外表的模仿。(首次出版于1936年;马萨诸塞州,坎布里奇:哈佛大学出版社,1986,第11页)

随后的“历史”是一系列的人工制品、运动名称、风格以及影响,只草草提及赋予其急迫性的历史条件。然而,巴尔提出用以取代历史的是一个相当令人信服的神话,它完美地综合了抽象艺术中科学和宗教的自我再现。这一神话不同于艺术理论纠缠不清的争论,它是一种通俗的、为广大众所接受的理论结晶,它可以系统化,易于课堂讲授。虽然巴尔的文本实际上仅再版了三次——1966年、1974年和1986年——但是,它对现代艺术博物馆永久收藏品的基本顺序所做的结论对成千上万的观者产生了影响,而他们却从未读过这本书。^①

如果说我把《立体主义与抽象艺术》称为“神话的”文本似乎是在夸大其词,那么,我建议你读一读罗伯特·罗森布拉姆为1986年版的这部书所作的序。罗森布拉姆是一位杰出的艺术

^① 有关巴尔对美国现代主义的接受所产生的非历史记载的影响的精彩论述,见 Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography,” in *October: The First Decade, 1976—1986*, edited by Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, and Joan Copjec (Cambridge, MA: MIP Press, 1987), pp. 77—113. 巴克洛清楚地指出,巴尔为抽象绘画与先锋派的等同奠定了基础。1927年,巴尔访问了苏联,期间他努力寻找抽象绘画,却徒劳无功,因为新的多产主义美学标准把绘画推到了一边。巴尔并不灰心,他“继续其计划,按照本世纪前20年发展起来的模式,在美国奠定先锋派艺术的基础……”(第78页)。更多关于巴尔“现代艺术史缩减、脱离语境以及排斥的观点”,见 Terry Smith, *Making the Modern* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), chapter 11, “‘Pure’ Modernism, Inc.,” pp. 385—395.

史家,撰写过论述 18 和 19 世纪“前抽象”艺术传统的重要书籍。^① 他用最准确的名词界定了巴尔的影响,称其为“现代艺术的圣经”、“崭露头角的艺术史家”的一件“法宝”、具有“近乎旧约的权威”,是“我对 20 世纪艺术所有后续研究的根本基础”(第 1 页)。我确信,对于多少代的艺术史研究生而言,确乎如此。比这些对巴尔权威的称赞更有意义的是,罗森布拉姆从巴尔文本中挑出了一幅传达这种权威的特殊图像。这一图像,正如我们所期望的,不是装点 1986 年版封面的马列维奇的作品,也不是标志历史叙事的康定斯基或布拉克或毕加索的作品,而是一幅学者的图像,一幅从印象主义到 1936 年的现代艺术的演化图。(图 33)罗森布拉姆对这幅图表的评述(不知为何,这幅图表在 1986 年再版时漏掉了)值得详尽引述:

提及这张图表及其预言的力量,我还记忆犹新,因为它用为科学所熟悉的图解,宣告了抽象艺术的进化谱系。抽象艺术似乎像图表一样永恒不变,一直追溯到温莎家族或波旁王朝。随着系谱的贵族血统的探索,出现了达尔文式的假设,比如宣称凡高和高庚的结合创造了野兽派,就像钠和氯可以生成盐。而立体主义,这个最多产的君主,从奥弗斯主义(Orphism)到纯粹主义,有着令人惊讶的众多的王子后裔。图表底部,以坐标样式标注着年代,五年为一个区间,从顶部的 1890 年开始,到写作的当前,即 1935 年为止,这种多样性被提炼为两个平行但又分化的趋势,即非几何的与几何的抽象艺术。图表框架的明晰与纯净在文本中得到充实,它……以最简练、最客观的方式,概述了视觉变化与历史事实,说明了一种激动人心而又全然陌生的艺术创造属于我们这个世纪而非其他时间的原因。(第 1—2 页)

^① Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton: Princeton University Press, 1967), and *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York: Harper and Row, 1975). 引文将在文中标注页码。

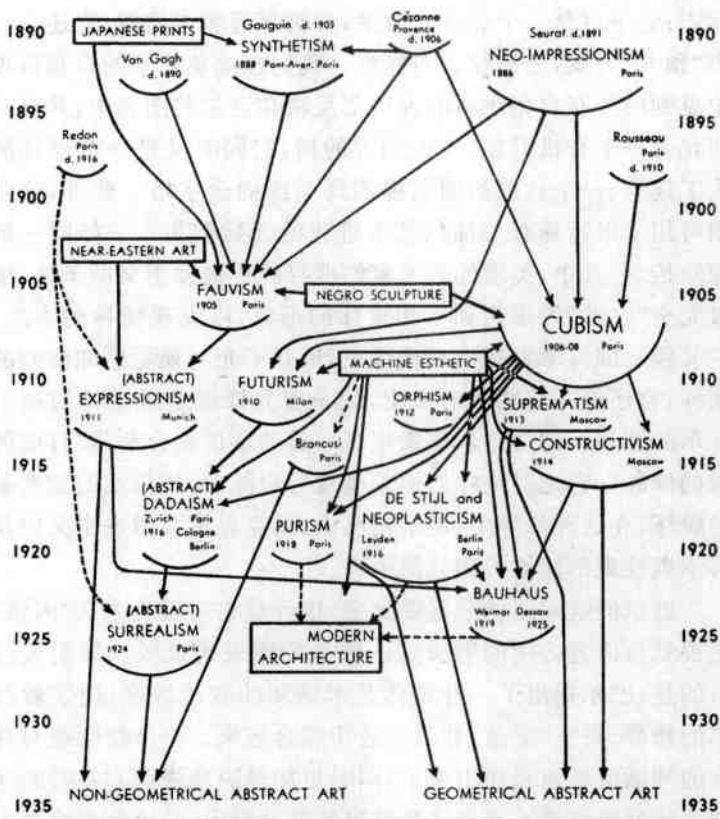


图 33 阿尔弗雷德·H. 巴尔, Jr. 为其《立体主义和抽象艺术》一书的展览会目录准备的做护封的图表,该书于 1936 年由纽约现代艺术博物馆出版。展览于 3 月 2 日至 4 月 19 日举行。照片蒙纽约现代艺术博物馆许可。

罗森布拉姆令人惊异的暗喻混杂之作完美地抓住了巴尔抽象艺术的抽象形象中相互对立的因素：它既是宗教偶像，又是科学图表；既是古老传统特权的形象，又是化学过程与达尔文选择的化身；它是复杂多样性简约为单一起源的二元对立的标志；它不过是一个启发式方案，常被新近版本遗漏；它还是一个“预兆”方案，充满权力与光辉。我们在抽象艺术的自我再现中见到的所有自相矛盾的说法都反映在巴尔的图表中，并且被归化为一个有机形象、一棵倒置的树，它同时又是一个理性的人工建筑、一个从最初的前提演绎而成的金字塔。此外，这张图可用于以诠释有关抽象艺术进化的无数叙事——如同一部探险传奇，其中，英雄的艺术家们搜寻纯粹抽象主义的圣杯，摧毁完全“自然”的虚假和不切实际的形象，以发现精神的本质；它又像一部科学发现的现代诗史，揭开了光与视觉感知法则的面纱；它还像一部翻新的家史，记录着先锋派追求道德与政治变革的胜利。把这些叙事聚集在一起的话语黏合剂是“打破偶像的修辞”，它把对纯粹的追求呈现为对陈旧、迷信或幻觉形象的毁坏，在这种修辞中，美学精英论、马克思主义激进主义以及科学理性观都能够找到共同语言。^①

巴尔的这幅图的最重要寓意，也许是它对现代主义“网格”是视觉与语言之间的屏障这一观点的图表式批驳。最引人注目的是，巴尔提出了一种现代艺术感知的叙述维度，把宗教改革的修辞、科学“突破”和政治进步综合起来。个体绘画绝对存在的神话清楚地表述出来了，同时更加坚决地强调它在时间序列中所处的位置。造成这种结果的部分原因，是巴尔把绘画本身视为“事件”，视为宏大叙事中的重要历史时刻。“强调一种运动或个体更早、更富于创造性的年代，而牺牲了可能质量优秀但在历史上相对次要的后期作品”（第9页）。但更有意义的是巴尔把影响途径作为“妙趣横生的片断”的讨论，认为抽象绘

^① 见我的论文：“The Rhetoric of Iconclasm,” in *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

画中基本的美学愉悦之一,是我们对它在多少有些熟悉的故事中的位置的感觉。总之,故事不应该在原则上(尽管也可以在实践上)局限于艺术史专业人员的范围,其宗旨应该是公认为可读而且可视。克莱门特·格林伯格主张传统绘画的愉悦产生于它所表现的故事,这种看法以一种新的形式重新出现在巴尔的抽象艺术叙述中。所不同的是,这些故事呈现为不同方式,只有鉴赏家、批评家和史学家这些精英观众才能理解;对于他们来说,康定斯基富于表现力的即兴创作和马列维奇的纯几何都是意味深长的象形文字,是抽象绘画诗史中伟大时刻的记录,是现代主义戏剧的耶稣受难复活剧中的苦路祈祷。

如此说来,巴尔的图表就像一切抽象绘画一样,是语言一代的视觉机器。这种语言多半像乔纳森·伯罗夫斯基所暗示的那样,是琐碎的闲聊;或者像克莱门特·格林伯格所抱怨的那样,是误入歧途。他预言,一般的画廊遇到杰克逊·波洛克的作品,可能会嘟囔着说“墙纸而已”。这些绘画的大部分可能都是神话的完善与详尽说明,其中一大部分像是产生于阿尔弗雷德·巴尔的艺术史写作。但是,认为我们可以为了“绘画本身”而忽视这种闲聊则毫无裨益,因为绘画的意义恰恰在于它们在精心设计的语言游戏中的作用,而这种游戏就是抽象艺术。认为我们可以不再围绕绘画及其包含的话语东奔西跑,而开始解释它们的一些客观“历史”,同样毫无益处。我的意思是说,我们的问题是通过研究视觉—文字的母体,即抽象艺术,集中注意该母体似乎拆断其网格状二元对立的网络,允许铁丝网之外的一些东西存在的那些地方。

我所能用以说明这一点的最好方法,是更为仔细地注意巴尔图表中对称的分裂因素。罗森布拉姆形容该图像是把抽象艺术的“多样性”缩减为“两个平行却又分化的趋向,非几何的和几何的抽象艺术”。不过,罗森布拉姆也顺便提到第三种趋向,在第一版中标为红色,但后来再版时变为单一的黑色。这“第三种趋向”是“外国”艺术的“外部”影响(这种影响以所谓“黑人雕塑”对立体主义的影响最为显著)以及或许可称为“内

部的“外国”艺术，该艺术源于工业设计——冠以“机器美学”标签的盒子。不同于超现实主义、达达主义或综合立体主义（巴尔试图把所有这些都辩证地纳入抽象艺术的主要叙事中）的“异端”，这些因素似乎另有来源，它们在抽象艺术与其自身的二元对话中，似乎起着沉默的他者的作用。我说“沉默的他者”，是因为黑人雕塑（比如说）既不“告知”，也不“影响”，更不像立体主义对其“王子后裔”发号施令那样“训斥”立体主义。巴尔图表中的黑色箭头与红色箭头所指截然不同——例如，那是影响与被盗用，抑或控制与被控制之间的不同。黑色箭头表示父子关系，而红色箭头描述的则是帝国主义主子与殖民地臣民之间的关系。帝国主义统治的工业基础（表现在“机器美学”中）和殖民地臣民都扮演着抽象主义的理想主义辩证法中的他者角色。^①

如此看来，巴尔的抽象网格中有一条线索，如果理解得正确，它就向历史和社会现实敞开，而这种社会现实作为对纯粹的一种追求而使其自我再现复杂化。冷静的理性主义和解决问题的“突破”与汽车工业的联系，和它与柏拉图理想主义的联系可能一样多。^② 至于抽象主义的宗教方面，迈耶·夏皮罗早就注意到这一奇怪的事实，即对现代艺术作品的“高度赞誉”，“就是用魔术和拜物的语言来描绘它。”^③ 不过，是哪种拜物教呢？是见于原始抑或东方异域艺术中非理性的、永恒力量的意识吗？还是更为熟悉的、被称为“商品拜物教”的民族现象——在昂贵或广为宣传的客体之上投射的神奇光环？抽象主义的

^① 也许值得思考一下马列维奇“红色正方形与黑色正方形”在颜色设计上不可思议的回应，这幅画在1986年版的《立体主义与抽象艺术》中作为封面图像取代了巴尔的图表。

^② 此看法的阐发，见 Leo Steinberg, *Other Criteria*.

^③ Mayer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers* (New York: Braziller, 1978), p. 200. 据我所知，夏皮罗是唯一一位发现“原始主义”直接与“殖民帝国主义”相联系的早期抽象艺术评论家，这种殖民帝国主义“使这些原始对象在物质上成为可以理解的了”（第200页）。

这两条途径均回归普通世界——归于帝国主义内外边界上的普通现实；归于“庸俗作品”，不可否认的是，它是世界上第一种普遍的帝国主义文化；归于大众教育与交流；归于“文学”绘画的普遍叙事；归于抽象主义以文学之名试图放弃的社会和历史现实。格林伯格说，当纯粹主义者摒弃“文学”之时，我们唯一可以指责他的，“是一种非历史的态度”。

如果我们问：什么时候抽象主义不再是先锋派运动，不再处于弥留之际，等待复活为一种必须把这些被禁的主题视为可以压制的异端的传统？那么，答案显然是：至少早在巴尔时期；他在1935年就注意到，“十年前，到处传言抽象艺术已死”（第9页），他认为自己的著作“绝非先锋之作”。^①在美国，通常认为抽象主义的丧钟是在30年后，即朝鲜战争之后敲响的。那时，一位名叫贾斯珀·约翰斯的退役军人，从美国作为帝国主义大国首次令人清醒的经历中归来，创作了一系列绘画，冒犯了显要的抽象派艺术家，被广泛认为是现代主义抽象主义的终结和后现代主义的开端。约翰斯这一时期最著名的两个母题，是“旗子”和“靶子”系列（见图34和35），通过表现主义的、反几何的笔触表现纯几何，把巴尔图表中的两个传统结合了起来，又把我们带回到问题的开始，即沉默的网格。黑格尔的二元论仍然保留在形式与技巧层面，以其纯粹、平板及反错觉手法的基本原则，成为如今作为图像的传统的理论的传统话语的适当的中心。然而，来自具体、普通世界的一个新“他者”闯了进来，控制了这一完善的话语——简直就是格林伯格已经排除在严肃艺术之外的那种庸俗作品的偶像。“旗子”的母题是情感的象征，一种大众文化图腾，这种文化的言外之意就是民族主义的煽动，克莱门特·格林伯格始终把它和庸俗作品联系在一

^① 这可能是巴尔对其1927年访问苏联印象未曾明言的认识，在苏联，他确实听见“到处传言”抽象主义不再是先锋派兴趣之所在。这样看来，丧钟可以往前推到1915年。见上文Buchloh注。

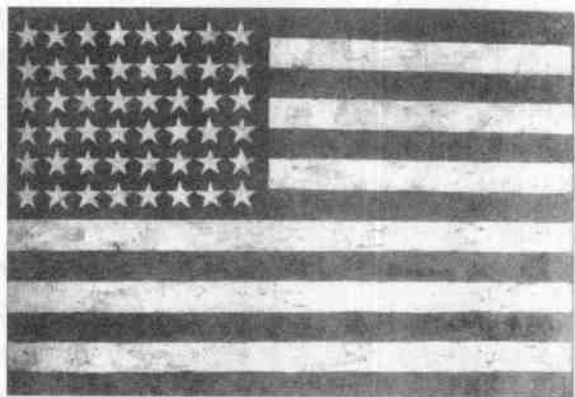


图 34 贾斯珀·约翰斯：《旗帜》(1954—1955，背面标为 1954)。织物裱在胶合板上，蜡画，油画，拼贴艺术，42 $\frac{1}{4}$ ×60 $\frac{5}{8}$ ”。纽约现代艺术博物馆。菲利普·约翰森 (Philip Johnson) 的赠品，为纪念阿尔弗雷德·H. 巴尔, Jr. © 贾斯珀·约翰斯/VAGA, 纽约, 1993 年。

起，瓦尔特·本雅明则把它和法西斯主义联系起来(这些联想对 20 世纪 50 年代初，即众议院非美活动调查委员会 [HUAC]、麦卡锡以及挥舞冷战旗帜时代的绘画来说似乎不可避免)。^①像“旗子”一样，“靶子”母题也是网格的变体。不过，在这种情况下，它不是民族团结和帝国主义权力的网格，而是权力场及其所代表的监视的形象，是一种视觉排列，其作用是培养掠夺性的、胆大妄为的视力。陈列于顶部的石膏像有种雕塑社论式的注释，破坏了这种视觉的、纯美术的陈述。在一个版本中，我们看到四张同样的面孔，眼睛都被挖掉了，仿佛由靶子所产生的胆大妄为的视力意味着其他地方的盲目。在另一个版本中，我们看到，人体的碎片又一次作为靶子所表达的命题的一种结果或者诠释。难以想象，还有比这组陈述更庸俗、更直接的，它

^① 对阿尔弗雷德·巴尔来说，这些联想很清楚。他拒绝从现代艺术博物馆购买《旗子》，“害怕政治影响”。见 Michael Crichton, *Jasper Johns* (New York: Harry Abrams, 1977), p. 73.

结合了对约翰斯产生于其中又加以解构的传统的更微妙的评注。回顾过去,似乎难以理解,要使受制于纯粹主义、抽象主义原则的批评家理解这些作品的内容,领会它们与宏大叙事之间的必然联系,该有多么困难,因为纯粹主义者自己即囿于这种宏大叙事之中。《旗子》和《靶子》这两幅作品,现已成为显而易见的艺术革新的象征,犹如马列维奇的抽象主义之与阿尔弗雷德·巴尔的关系。它们所标志的革新通常称为“后现代主义”,回想起来,这场革新含混不清、值得怀疑,尚未完成便先于它声称要超越的现代主义过早地废弃了。由类似于公司资本主义和新法西斯民族主义的胜利这样的新世界现实,来取代像冷战和核屠杀这样的全球幻想,无疑要求对我们这一时期的文化统治重新评价、重新命名,要求我们对后现代主义所达到的确切程度重新认识。

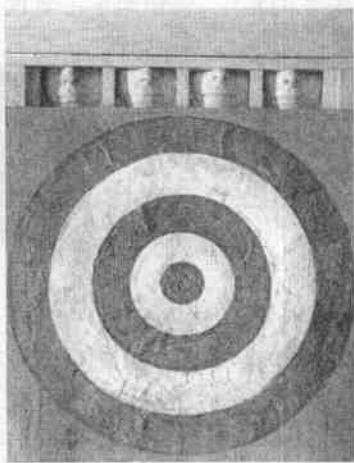
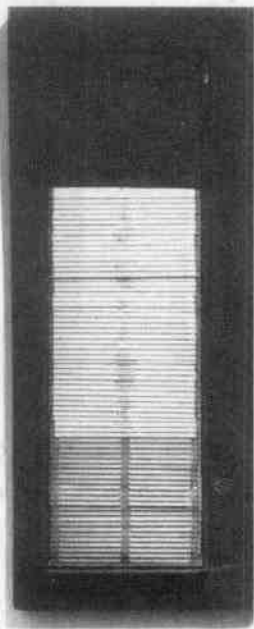


图 35 贾斯珀·约翰斯：《有四张脸的靶子》(1955)。装配艺术品：在画布上烧蜡，用物体拼贴， $26 \times 26''$ ，上面是四张上色的石膏面孔，放在木盒子里，前面装着铰链。关着的盒子， $3\frac{3}{4} \times 6 \times 3\frac{1}{2}''$ 。敞开的盒子总体积是 $33\frac{5}{8} \times 26 \times 3''$ 。纽约现代艺术博物馆。Mr. and Mrs. Robert C. Scull 的赠品。© 贾斯珀·约翰斯/VAGA, 纽约, 1993 年。

约翰斯的“旗子”和“靶子”所代表的革新成就之一，就是爱德华·萨义德可能称之为“词语”关怀的艺术新开端（不论是好是坏）——庸俗作品，大众文化，媒体、政治宣传和戏剧的混合——艺术的芜杂、杂交以及异质成分的复苏，可以总结为“语言在美学领域的爆发”。这一“爆发”取代了现代主义，引出了新的、修正主义的历史，其中，格林伯格的抽象主义渐渐离开中心，被其他现代主义传统挤来挤去。现代主义传统中这些成分的幸存——不仅指像超现实主义、达达主义以及结构主义这些显而易见的传统，还包括巴尔图表中可以称为“红线”区的那些传统，以及“原始的”和“工业的”传统——使得在现代主义和后现代主义中开辟既可视又可言的新领域成为可能。对这些领域之一的探索，即词、形象以及极小主义中客体之间关系的重组，尤其是在雕塑、绘画和罗伯特·莫里斯（Robert Morris）的写作中客体之间关系的重组，将作为下一章的主题。

图 36 罗伯特·莫里斯：《卡片目录》，1963年。木板上的混合媒介。规格：10×20”。巴黎，蓬皮杜中心。



Fight
Fight

词语、形象与客体：罗伯特·莫里斯 的墙上标签

词与形象的关系恰似词语与客体的关系。在视觉与文字再现的世界里，形象文本重写了名与实、可说与可视、讲述与体验之间的转换关系。不过，这一显而易见的类比完全得益于形象与客体、再现与表现之间同样显而易见的根本矛盾。这个矛盾是什么？它只不过是重复的闪现，就像把客体转换成形象、图像转换成元图像这种过后才反应过来的恍然大悟吗？什么是客体？它与主体、与主体所构建的使客体明白易懂的词语和形象之间是什么关系？对这些问题思考得最为深入的当代艺术家是罗伯特·莫里斯，其作品和写作也已成为现在可能称为“后现代主义高潮”（High Postmodernism）时期所表达的中心，继承了作为图像的理论的现代主义传统并直接向它发起挑战。在20世纪60年代，莫里斯是迈克尔·弗里德《艺术与客体身份》一文中“强烈拒绝”新的反现代主义作品的主要对手。他是戏剧性、媒介混合和一种新的冷酷无情、客体式雕塑的主要示范者，这种雕塑似乎摒弃任何光、图示或形象的枝节，而非非常明确地利用理论话语，作品则似乎只起了展示作用。不过，我无意于把莫里斯置于常见的后现代主义叙事中，而更愿追溯他对形象、客体和词之间关系的探究，特别是那些允许我们标明艺术客体，从而讲述它们的故事，包括那些关于“现代主义”和

“后现代主义”故事的词语。^① 总之,我的目的是考察莫里斯的作品是如何与使客体易于理解的标签抗争并使之复杂化的。

莫里斯的作品出现在1994年古根海姆回顾大展中,这应该已然确定了他的地位。现在,“大艺术家”的标签可以放心地题写在展览入口处了,作品也可以放心地标为杰作了,不管它们表面看上去多么不起眼。剩下的一切就是包装莫里斯的作品,将它们放进规范的历史,从而把他置于现代主义和后现代主义的语境,再用后结构主义艺术理论所提供的名词解开其客体意义的包裹。

墙上的标签干扰我的睡眠。它长大了,大得可怕,在周围盘绕,在耳边喋喋不休,蜷缩起来挡住我的眼睛。它是我睡梦中激昂词语的裹尸布,缠绕着,令人窒息。但是,正如患了失眠症的诗人所言,在梦中它开始履行职责。我的梦是警告吗?我起来,紧张不安。^②

这是对艺术观赏大众的不妥协以及莫里斯艺术的活力的赞颂。莫里斯的艺术,无论是作品还是著作,其标志、包装和保护的过程都不会一帆风顺。较之同时代的任何一位美国艺术家,“莫里斯”(作为全部作品的名称而论)更为努力地保持着不可预测、难以归类,难以用风格、艺术运动和时期这些术语来标志的特点。然而,如果必须指出从1960年至1990年间一位“有代表性的”美国艺术家的话,那么,没有比莫里斯更为合适的了。事实上,对他的作品的抱怨之一,就是它太具有代表性,为那一时代的艺术树立了一面镜子,尝试了后现代艺术实践的

^① 在大量后现代主义研究中,我发现,最具启发且最为可靠的是弗雷德里克·詹姆逊的《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》,以及大卫·哈维的《后现代性状况》。哈维和詹姆逊都拒绝接受后现代主义本身的主张(即作为元叙事的瓦解,对一种新艺术风格整体的寻求,或者只是现代主义的一种否定),坚持总结的战略姿态(有别于假定的“全体”)。流行艺术(以安迪·沃霍尔的作品为典型)已经成为20世纪60年代萌芽状态的后现代主义历史时期划分的规范。在我看来,美国极小主义的作用似乎同样重要。

^② 罗伯特·莫里斯收录的梦境日记,1990-10-28。

所有类型(极小主义和概念雕塑、表演艺术、大地艺术、散置的片断、毡制作品、绘画、素描、摄影、成品艺术、形象—文本的混合、程序作品),而不使自己囿于任何一种模式或风格。

莫里斯的作品既吸引又抵制标志,易于根据局限于后现代主义的通用标签即刻(误)认出来,而又拒绝个体艺术家风格或“面貌”的笼统标签。无法通过整个房间的视觉外观来识别“一个莫里斯”,也无法肯定地预见他的新作将是什么样子,但是,其作品似乎从来都不能不吸引现成的标签。^① 20世纪80年代后期,他的作品转向类似于巨幅绘画(大灾难与大爆发系列,盲目时代的素描,维特根斯坦的素描以及相关的铝制画板上的大幅蜡画系列),这很难从他以往的作品中预测出来。那些把莫里斯的职业定义为特定媒介的艺术家的人,已经渐渐习惯于把他贴上雕塑家的标签,而且(更重要的)是一个将其媒介视为表达关怀的工具的雕塑家,那种关怀“不仅与那些绘画所表达的关怀迥然不同,而且怀有敌意”。^② 批评家对他“转换”到绘画中的反映是可以预见的。从正面来看,拿出早期抽象表现主义习作来证实他是一位画家,这有些操之过急。^③ 从反面来看,人们指责他(像以前常有的那样)不过是折中的实验主义者和流行时尚的模仿者。带有神秘刻印文本的大幅蜡画利用了20世纪80年代后期由美国年轻艺术家们开创的追求形象—文本

① 这一概括的一个值得注意的例外,可能就是他在20世纪60年代极小主义的客体上浅灰颜料的使用。正如大卫·安亭所注意到的,这种灰色成了“一个签名,也许,达到了某种独立于任何个人作品的程度,就像纽曼的条子”(ArtNews 65,2[April 1966],56)。与此同时,用一种像灰色这种中性颜色作为个人风格的签名,这种反常的暗示难以忽视。灰色不够明朗的特点更像任何一个人身份的面具,一种彩色的“约翰·多伊”的签名,代表莫里斯拒绝在他的作品下面签名,以表明真实或个人思想感情的流露。

② Robert Morris, "Notes on Sculpture I", *ArtForum* 4,6(February 1966): 42.

③ 见 Barbara Rose 和 Terrie Sultan 的文章, in *Inability to Endure or Deny the World*, the catalog of the Corcoran Gallery's 1990—1991 Morris retrospective.

的混合的潮流,被视为迟到的尝试。^①

我自己开始失眠了。我以前所忽视、不想思考的是什么?只是墙壁上一个标签吗?是一个单调重复的累赘,一句脱口而出的公共关系行话,或仅是补充而已吗?啊,难就难在这儿。警惕补充。

我想指出,标明莫里斯的问题不只是一个有关一幅特大的异样作品安排的实际或策展的问题,它反映了一整套问题,涉及莫里斯作品的本质以及那一时代的艺术与语言之间转换关系的特点,而莫里斯是那一时代最合适的代表。因此,一方面,莫里斯的作品始终不使自己陷入居于艺术“背后”的文字程序的阐释,成为客体的理论支撑或依靠,而使自己参与艺术自身作为语言的探索,以及客体或形象作为可视、可言、可触摸的复合交汇点的探索。莫里斯的写作及其艺术已经占据了这一个交汇点,不是作为词语和形象、词语和客体之间的既定界限,而是作为焦虑、游戏和分裂的场所。我们不知道一幅莫里斯的作品将“是什么样子”,他也没有连贯一致的视觉风格,这些问题即刻成了标志困难的原因与结果,也是为其作品收集一种恰当的、不太权威的描述性语言的原因与结果。

墙壁标签干扰了我的睡眠。它让我失眠,出了一身冷汗。墙壁标签开始与莫名的威胁一起颤动,拒不接受其作为语言简介的被压制地位。这种单调的、同义赘述的烦恼在阴影中滑动盘绕。它开始长大,比我梦中在美术馆里看到的真作还要大;缠结着,隐隐约约、迷迷糊糊地显现着。

此外,标注的困难不只是莫里斯遇到的问题,它还反映了后现代主义的一个重要困扰,即后现代主义本身始终贴着探索艺术与语言新关系的标签。现代主义——至少在克莱门特·格

^① See Roberta Smith, "A Hypersensitive Nose for the Next New Thing," *New York Times*, 20 January 1991, p. 33.

林伯格的经典陈述中——寻求从视觉艺术领域清除语言、文学、叙述以及文本性。^①那么，后现代艺术被定义为否定之否定，“语言在美学领域的爆发”，^②也就不足为奇了。我们已经（实际情况也如此）从“纯粹”的网格状艺术，以及表达罗莎林德·克劳斯所谓“沉默的决心”的光效应艺术，^③转到喧嚣、话语和高谈阔论的艺术，以视觉与文字相结合的混杂、芜杂的形式，抑或已经抹去了形象与文本的区别。与光效应艺术手法的反纯化并行的，是废黜艺术家作为原始形象创作者的概念——一种源于艺术“先知”的头脑，为了使观赏者炫目凝神，突然以完整形式出现的新的视觉格式塔。为取代这种纯化了的原始形象艺术，后现代主义推出了模仿画、盗用和反讽的典故，这种艺术针对那些更可能感到迷惑而非炫目的观众，他们对视觉愉悦的渴望常常被有意挫败。

像所有艺术史的主要叙事一样，这一叙事是一则神话，真假参半，而且过于简化，但它仍然具有某种建构作品以及接纳艺术的力量。它是莫里斯撰写的一篇故事，其中，他既是叙述者和演员，又是作家和艺术家。^④总之，即便是那些意欲抵制它们的人，抑或想要把这篇故事置于更广阔、更久远、更微妙的历史之中的人，也必须考虑到这篇故事的历史影响。例如，一个更大的历史框架会要求我们思考这篇（主要是美国）艺术故事与冷战及核噩梦时期美国文化命运的关系。那个时期，即莫里斯作品回顾展期间，现在似乎显然落在了我们的“后面”，被

① 见 Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon" 1940, 重印于 *The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 23-37, 及第 7 章抽象主义与语言的讨论。

② Craig Owens, "Earthwords," *October* 10 (Fall 1979): 125-126.

③ Rosalind Krauss, "Grids," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 8.

④ 有关这段历史的讨论，见莫里斯的文章 "Words and Images in Modernism and Postmodernism," *Critical Inquiry* 15; 2 (Winter 1989): 337-347, 及我的文章 "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language," pp. 348-371.

完全不同的兴趣所取代,这些兴趣是后核、后冷战时期的“新世界秩序”,以及资本主义作为世界体系的最终胜利。^① 更长远
的审视可能会问,作为后现代主义根本的艺术与语言之间的变
化关系,在早期欧洲现代主义中(特别是在达达主义、超现实主
义以及各种历史先锋派的作品中),是否没有在基本形式上表
现出来。^② 依这种观点来看,对纯视觉性的崇拜和沉默的决心
看起来更像是短暂的偏离,是一个间歇,它与现代艺术,特别是
抽象绘画从其欧洲语境到现代艺术博物馆纯化了的的空间移动
相关。“语言在美学领域的爆发”似乎不再那么有悖常理,看
起来更像是艺术的基本条件的恢复,毕竟,艺术在其历史的大部
分时间里是不纯的。最后,更细致入微的观察提出了纯视觉性
和视觉—文字混杂这两种盲目崇拜与更广义的视觉和文本文
化转换相交叉的方式。如果说在二战前后的某一文化时刻,克
莱门特·格林伯格的“庸俗作品”变成了纯粹“先锋派”作品不纯
的反衬,那么,我们应该注意到,大众文化与精英文化之间的这
种辩证关系,在其他时间和地点,在美国现代主义高潮时期的
抽象主义前后,也呈现出各种其他形式。无论极小主义离开正
统抽象主义的某些绘画风格和主观表现倾向会有多远,毫无疑
问,在它追求纯化及其审美优越感的过程中,都坚持了这一传
统。就这一点来看,极小主义的视觉艺术,尤其是雕塑,似乎与
史蒂夫·赖希或菲尔·格拉斯装饰性的、形式单调的极小主义音
乐背道而驰。约翰·凯奇“沉默”的4'33"为莫里斯提供了恰当
的音乐背景。杜尚,而非大众媒体,为客体的视觉/文字的混杂
特征提供了样板:“一只脚踩着形象,另一只脚踩着语言,这是

① 关于20世纪80年代冷战后期文化语境中的莫里斯作品的讨论,见O. K. Werckmeister, *Citadel Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), especially the chapter entitled "Lucas, Morris."

② 见莫里斯对诸如Kandinsky, Malevich, Gabo以及Mondrian这些作家—艺术家的讨论,他们“对不断增长的理论文本主体做出了贡献,有些是以宣言的形式,与形象的物质作品一同成长……”,in "Words and Images", p. 341.

最不直观、最不得要领的艺术创造形式。”^①

现在我醒了，可是标签拒不退缩。昏暗的灯光下，那长方形好像在搏动，语言在呻吟，在恐吓。词语的污渍在尖叫，在哭泣，最后变成了地板下面咕嘟着、威胁着搬弄是非的记号。

艺术与语言、客体与标签之间的关系，是极小主义雕塑的一个重要悖论。一方面，观赏者面临朴素、简约、质朴、常常是“无题”的客体，似乎有意“漠然”、“冷淡”和“拙于表达”。^②标明“平板”、“横梁”和“盒子”的客体能对我们说些什么呢？我们又能对它们说些什么呢？标签似乎全都说了，穷尽了客体以及客体的视觉经验。极小主义的整个情形似乎旨在击败“可读的”艺术作品的概念，这些艺术作品被理解为易于理解的寓言、富于表现力的象征或条理分明的叙述。另一方面，极小主义往往以空前的语言入侵为特点——尤其是批评和理论语言，侵入传统上寂静的审美的客体空间。正如哈罗德·罗森伯格所言：“从没有一种艺术形式曾经被热心的文学合作者冠以更多的标签……从没有一种艺术比这些保证成为沉默的物质的作品更依赖于词语……要看的越少，要说的就越多。”^③按照罗森伯格的说法，比“文学合作者”和曾经有益于创作的批评家的唠叨更糟糕的，是极小主义艺术家们自己成了作家这一事实。在艺术/语言的游戏里，劳动的一切传统划分杂乱无章。缄默而拙

^① Robert Morris, "American Quartet," *Art in America* (December 1981): 104.

^② Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977), pp. 236, 199.

^③ Harold Rosenberg, "Defining Art," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, edited by Gregory Battcock (New York: Dutton, 1968), p. 306. 另见迈克尔·弗雷德对极小主义客体的描述，把它作为“直译者”（理解为客体身份的具体化）以及“意识形态”立场的依赖者，“可以用词语表述，而且实际上已经被它的一些最主要的实践者表述过了”。（“Art and Objecthood,” *ArtForum* [June 1967], reprinted in Battcock, pp. 116—117.）

于辞令的雕塑家,本该创作出具有无穷表现力的形象,以满足具有无限接受能力(和表达能力)的美学家的享乐,却被善于表达的雕塑家所取代,为迷惑的观赏者创作了缄默的客体。

继而,可以感觉到,它颤抖着向我袭来,并不存在“小小的墙壁上的标签”这样的东西。这个短语渐渐进入我发热的头脑。这张标签,这种含混信息的嘟哝有着秘密的企图。毫无疑问,它的目的就是控制墙上的我的形象。语言的歇斯底里开始腐蚀我画板上的蜡画。

从一种意义上说,这种自相矛盾现在已经过早地被单调的艺术史解决了。极小主义的规范,其标签作为 20 世纪风格延续中一种固定物的稳定,现已造成了这些缄默的客体。这些客体曾经是那么陌生而沉寂,对那些知晓内情的人而言,似乎充满了难忘的联想和趣闻。艺术家们的写作和交谈,现已离不开博学的观赏者的经验。其中最引人注目的是莫里斯,按罗森伯格所言,他是“极小主义辩证学家中最敏锐的一个”(第 305 页)。可是,无知的观赏者,一个贸然走进美术馆或博物馆、体会到极小主义令人震惊的匮乏与失望的人,又将如何呢?我们甚至不能安慰自己,说这种震惊类似于 20 世纪 60 年代最初迷惑的观赏者(如罗森伯格)所经历的那样,因为现在的语境已全然不同。评判委员会不再过时。作品具有规范标志的权威。如果你没有领会其中奥妙,那是你的判断力有问题,而不是作品的问题。现在,对天真的观众我们还有什么可说的呢?这些作品目前的实用性是什么?除了在标签与神话体系中奉为圣典之外,它们还有其他命运吗?

墙壁上的标签干扰了我的睡眠。我必须控制自己,或者至少控制标签。我必须把它挤回到它真正卑鄙的部分去。但是,很难抓到它,因为它在黑暗中闪烁,有种爱伦·坡似的语言恐吓与文字上打破偶像的气氛。

在这一点上,莫里斯本人似乎缺乏信心。早在 1981 年他

就已经意识到,极小主义已不再流行。“由于极小主义辩证的利刃日渐迟钝,由于它最终不得不如此,还由于其形象、语境或过程的偏激已平淡无奇,它的选择已经缩小为一个公式:即使使用更大的空间。”^①但是,莫里斯首先只是一位顺便来访的极小主义者,尽管他是极小主义最善辞令的代言人。从一开始,他的兴趣就相当复杂而宽泛,不只局限于一种风格或运动“外表”下的作品。他曾一度沉醉于艺术的哲学任务,沉醉于雕塑作为词、形象和客体嫁接的混合物及其作为艺术反思的传播媒介的使用。^②这使莫里斯不受欢迎,显得不够审慎。他是一位“艺术家的艺术家”,不是一般技术、风格鉴赏力意义上的艺术家(尽管他享有至善至美的工匠的声誉),而是在涉足美学基本问题的深度,特别是克劳斯贴切地称为“延伸”领域的雕塑史的深度意义上的艺术家。^③莫里斯制作了哲学客体,不需要任何视觉的家族相似性,也没有可以标明的“外貌”。其共同之处是绝对看不出来、描绘不出来的,也许除了类似于“哲学”之外,难以标明别的什么。它是问题与决定的主体,有些是理性的,其余的是任意的。它是一系列所关注的事项、实验、概念、程序、态度——总之,是一个庞杂的领域或网格,像一张卡片目录、一份所需考虑事项的名单以及在制作一个标明为“卡片目录”(图37)的客体过程中可能遇到的论题。这就是说,在视觉愉悦的层面,他的作品难以被吃掉,更不容易消化。客体甚至不能帮助我们,不能以任何直率的方式为我们“阐明”莫里斯话语的含义。有人可能认为,较之实例或图解,他的客体更像是个案,有

① Robert Morris, "American Quarter," p. 96.

② 见 Annette Michelson 的要文, "Robert Morris—An Aesthetics of Transgression", 在 1969 年的 Corcoran 艺术馆展览目录上第一次把莫里斯作为哲学雕塑家。

③ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in *The Originality of the Avant-Garde*, pp. 275—290.

待展开、思考和(有时)封闭起来^①,是特定的词/形象/客体的装配艺术品,一旦成功,便超越并推翻(或并入)与之相伴的标签。^②

到亮处来,墙壁上的标签。从美术馆的阴影里出来。可是,这变化多端的语言怪物躲到散文单调的铅灰色中去了。

总之,确实需要审慎思考,需要在这幅作品面前与自己或朋友进行严肃的交谈。必须理解由在原处、作为作品整体的一部分的客体所引起的对话。客体需要时间,比标签允许的时间要长得多,当然比我们所用的时间更长(不过,据报道,约翰·凯奇坐了三个半小时,听完了整个《盒子及其自己发出的声音》的循环带)。这个时间并非诠释学的持续时间,不是一个通往隐藏的真理或意义的解释与描述过程,而是一次从表面顺序到绳结迷宫、悬而未决的问题、难题以及令人不快的缺席的运动。^③(作为这一运动的象征,人们可能会思考莫里斯带绳结的凹口木槽[图 37],它展示了理性的、机器加工的客体作为混乱无序的缠结或者他的各种“尺子”作品的“支撑”,它们展示了理性测量的结构、常规和武断的特点。)

^① 当然,有时莫里斯的“个案”不能展开。我们可能知道,20世纪60年代的极小主义作品是空洞的,但是,不可能看到其内部是问题的一部分。莫里斯的橱柜有锁、钥匙和说明,“把钥匙留在里面的勾上”,这暗示另一种情景——一个只能“朝里面看”一次,而且仅只一次,然后将永远关上个案。

^② 此处,我在思考作为概念用于社会学和心理学的“个案”(“个案研究”和“个案历史”),以及相伴的有关基本研究单位的理论/经验状况的含混。关于社会学“个案”的基本概念的概括,见 Charles C. Ragin and Howard S. Becker, *What Is a Case?* (New York: Cambridge University Press, 1992), p. 9. “个案”作为一个空洞容器的字面及物质特点,及其诠释学的比喻性延伸(秘密或对一个个案中隐藏的秘密的揭示)也与此相关。感谢 James Chandler, 他使我注意到社会学的个案分析。

^③ 我想,迈克尔·弗雷德精确地估量了极小主义雕塑需要的特有的短暂性,与他联想到的现代主义绘画和雕塑的“即时性”感觉形成对比。见“Art and Objecthood,” in *Battcock*, pp. 144—146.

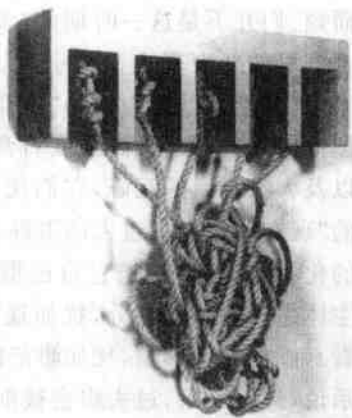


图 37 罗伯特·莫里斯：
《无题（“绳结”）》，1963年。木
盒， $5\frac{1}{8} \times 15\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{2}$ ”（连绳总
高约 20 英寸）。

莫里斯兼容抽象形式主义传统的纯化和杜尚刻薄无情的
 恶意反讽，产生了一种“理性的”，或者至少是“系统的”艺术，旨
 在完整准确、明朗清晰地表现一种可能，即艺术和历史（且不必
 说艺术史）可能是我们永远无法醒来的噩梦。像瓦尔特·本雅
 明一样，他要我们注视其客体，把它们看作“辩证的形象”，即执
 意同时被看作愚昧文件的文明文件。^① 多面体冷静、灰暗的形
 式与散置作品的混乱、反形式，在“外貌”和“标签”的短暂巡回
 中不甚协调，但是在客体的辩证关系中却紧密相连。20 世纪
 80 年代，莫里斯在“巴洛克”阶段的大爆发和大灾难绘画，在
 “外貌”和“标签”的层面上，是向表现主义绘画的退化（图 38）。
 它们的外貌和大小正适于对 20 世纪 80 年代为死亡和灭绝树
 碑立传的沉思：那贪婪的 10 年、星球大战以及里根经济政策
 (Reaganomics) 盛行的 10 年——战胜“罪恶帝国主义”的最后
 的光荣岁月，从突发核灾难的展望到缓慢的环境破坏的过渡阶

① Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History” (1940), in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), p. 256.

段。难怪它们看上去适合做达思·韦德的闺房饰物呢。^①然而,它们并不是这一时期的“表达方式”,而是装在雕塑反引文画框里的新表现主义的引文。在这些作品中,雕塑家面对画家,坚持把画框作为作品“本身”的平等伙伴,而不只是补充或图像中立的背景。高强度石膏画框连同加盖印记的主体部分以及大灾难后的瓦砾,它们代表作品、战利品或遗物衬托出来的“现在”,镶嵌在过去的事件、大灾难的周围,那场大灾难留下的化石作为印记,把它自己框在其中。^②画框之于形象,犹如主体之于毁坏的部分,犹如现在之于过去。或者说(从字面上看),画框之于形象,犹如渺茫的未来之于不远的将来。作品暗示说,终有一天,过去将会被框于现在之中,使这些作品看上去浑然天成。

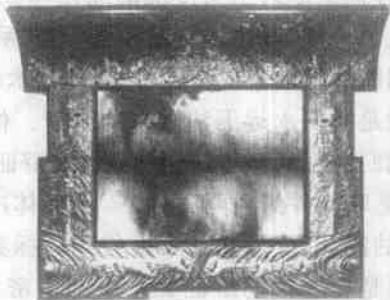


图 38 罗伯特·莫里斯:《无题》,1984年。彩绘高强度石膏铸件,纸上的彩色蜡笔画。说明:“当它着陆的时候,尚无人做好准备。但是,我们已经看到,这些年来它不断聚集。你说过,什么也做不了。”

^① 我要把这一类比归功于 Janice Misurell Mitchell。另见 O. K. Werckmeister 在 *Citadel Culture* 一书中对莫里斯的大爆发及大灾难绘画进行了煽动性的讨论,特别是把莫里斯的“战前”绘画与乔治·卢卡斯的《星球大战》三部曲相提并论,第 142—163 页。

^② 莫里斯对这些作品的题名穿越了由画框与形象之间关系所暗示的时间维度。因此,“当它着陆的时候,尚无人做好准备。但是,我们已经看到,这些年来它不断增长。你说过,什么也做不了。”

当人们意识到在这个未来中,这些绘画永远不会存在的时候,“绳结”产生了。莫里斯使它们看起来好像确实幸免于一场核灭绝,但是,他(和我们)都非常清楚,这样一个场面的幸存者对他以及其他任何人的艺术都毫无兴趣。这是为有可能不存在艺术的将来而做的艺术,是没有纪念物时代的纪念物。它们批评了一个世界,在这个世界里,如本雅明所说,“人类……能够把自己的毁灭当作一级美学愉悦来体味。”^①

1981年出版的莫里斯的《美国的艺术》一书中附有一篇佚名编者按,题为《美国四重奏》,文章指责这位艺术家——作家为死亡与毁灭树碑立传的美学沉思是一种食尸者的残忍和忧郁。编者的抨击描绘了一幅图像,体现了莫里斯自己文章中词与形象、视觉纪念物与批评论述之间的关系,把艺术家的“文化藏尸所”定位于1981年的现在,而非筹划好的将来:

因为它展示了我们认为不容忽视的作品的形象,那些作品引发了广泛的批评性解释,甚至激起不断的一再解释,如同某种文化遗骸,几乎被埋葬,挤满了火热的词句,犹如一团蛆虫的运动,赋予灭亡之物某种令人作呕的动作和变形。(《美国四重奏》,第105页)

这种艺术批评骗局(“编辑”就是莫里斯本人)的结构正是典型的莫里斯创作过程的缩影。文章明目张胆地围绕一张桌子这一极小主义的形象——桌子的四个角代表莫里斯规范的“网格”——以及四种主要图形的图像和美国艺术的趋势(波洛克的抽象表现主义、杜尚的超系统、霍珀的模仿现实主义以及约瑟夫·康奈尔的装饰性超现实主义)结构而成。“此处展示的模式被认为是一个整体,它有三个截然不同的层次:网格、像一张桌面、确定位置与方向;四条关键而典型的线条(或曰桌腿)构成焦距与边界,还表示不朽传统的垂直维度;从这些传统的

^① Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936), in *Illuminations*, p. 242.

根部,我们进入了理论范畴。”(第95页)莫里斯描绘了餐桌(tavola)传统和历史/概念意义上的画面,再现了使散乱的整个空间化的古典理性主义方法,把他的“多边形”视为艺术批评姿态的舞台,这种姿态模仿桌子的四个“关键点”或曰“动人之处”的特有姿态。因此,他自己的散文(如愤怒的编者述评所抱怨的)“离题太远”,像波洛克的轨迹;它以霍珀的风格描绘了“封闭的离间空间”中的艺术家;它以康奈尔的手法,用整个现代艺术史的碎片填充了概念网格虚拟的“方框”。然后,它转向杜尚的手法,解构了整个结构,就像“批评家的食尸鬼形象,在评论桌上,抿着嘴细细咀嚼着他们那些死去的人工制品”(第105页)。

你天真、忠实吗?你只不过是些简单的引导词,抚慰人心的“介绍”吗?啊,可是我抓住了你的讥讽,你抽插着的可疑的言词,你的双重含义,你的陈词滥调下面隐藏的控制策略。你想要(永无休止地)东山再起,战胜意象派。你的意图始终藏而不露。

因此,莫里斯对可视形式的适宜性的矛盾心情,并不意味着对哲学语言或批评话语位置的任何满足与确定。你无法从客体延伸到莫里斯在自己的写作中提供的标签或叙事。《美国四重奏》是一篇自我吞噬的形象文本,它把自己给生吞了。无论是形象还是词语,或是客体,都不能依赖稳定的经验或意义。这样说或许更贴切:词、形象与客体之间关系的稳定,恰恰是莫里斯作品所要抵制的。“唯一的真实性,是那种拒绝由一个机构、一种话语、一个形象或一种风格授予的每一个身份,以及由称为自传体的古拉格小说所带来的每一分愉悦与压抑之物。”^①极小主义粗糙的木块和桁条,按莫里斯的用法,既不是

^① Robert Morris, interview with Robert Denson, forthcoming in *Critical Inquiry*.

文化整体性的寓言,也不是柏拉图知觉基础的描绘。^① 最好把它们看作砖块,每当疯猫(Krazy Kat)说出一些深奥的道德真理时,伊格那兹老鼠(Ignatz the Mouse)就向它猛抛这些砖块。^② 这就是极小主义客体确实不值得去分析、去寻找现象学基础而非现象学过程和矛盾的原因。这一异常清晰的基本多面体——用特定材料按照与人体相称的精确大小制成——的选择,旨在展现知觉过程中的分裂,而非确立内在的基础(见装饰性风景画,图39)。随着观赏者相对于客体而移动,抑或客体移入新的情境,“开放与中立”的形状便会产生无数变化:

即便是它最明显不变的特性——形状——也不能保持恒定。因为观赏者通过改变与作品的相对位置,使形状不断变化。奇怪的是,恒量、已知形状、格式塔的力量使这种认识在这些作品中比在以往的雕塑中愈显突出。一件巴洛克风格、装饰华美的青铜器从每一面看都不尽相同。一个六英尺立方体亦如此。存在于观赏者头脑中却从未切实体验的立方体的恒定形状,是一个实物,对立于与之相关的实际变化和透视观点。有两个截然不同的名词:已知恒量和经验变量。这种划分不存在于对于青铜器的经验之中。^③

① 但是,关于柏拉图“刺激物”的概念,及其与辩证形象的概念之间关系的讨论,见 *Iconology*, pp. 93, 158.

② 见莫里斯与 Robert Denson 未发表的访谈录(将在 *Critical Inquiry* 发表),其中,艺术家以疯猫的一系列对话形式,概述了他的整个生涯,把极小主义客体比作伊格那兹的砖块。

③ “Notes on Sculpture,” in *Battcock*, p. 234.

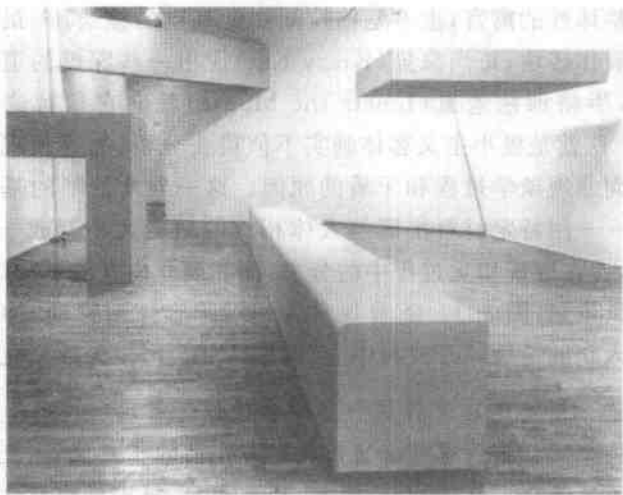


图 39 罗伯特·莫里斯,有不同种类多面体的装置风景。

在此,名词又回到了至少是柏拉图对“可理解”与“可视”的划分那么遥远的时代了,用唯名论对“原本的”与“实际的”划分将其重新描述出来,就是从认识论的框架到经验的诗学或形而上学的转变。^① 柏拉图提出的问题是,如何把“刺激物”或“辩证的”客体——“刺激思想之物”——从与它们不同的事物中区分出来。他的回答是,“刺激物……与其对立面一起撞击着感官。”^② 那就是使其辩证之物——即,不同经验、矛盾以及因此促成对话的场合。显然,客体的出场,插入一个空间和引起审美沉思的一个枯燥文本,这对于对话的刺激而言,是一个必要但不充分的条件。客体本身——具体材料、制作、灯光、颜色、定位——提供了必须要考虑的因素。首先,它的比例(特别是涉及人体模型时)需要“才智……来沉思”,用柏拉图的话说,

^① See Nelson Goodman on the “literal” and the “actual” in *Languages of Art* (Indianapolis, IN: Hackett, 1976), p. 68.

^② Plato, *Republic*, Book VII; 8, translated by Paul Shorey (Cambridge: Harvard University Press, 1935), p. 159.

“伟大与渺小,并非如此混沌,而是清晰的实体”(第159页)。用莫里斯的名词来说,其目的是揭示“纪念碑与装饰物之间”、亲密的私人领域与巨大的群体知觉部分之间微妙的中间领域,莫里斯始终与知觉的“公共模式”联系在一起的一个中间空间。^①

界定由这类客体打开的微妙中间地带的另一种方法是,询问该客体究竟如何有价值、如何重要,它对观赏者提出了哪种要求。譬如,很清楚的是,莫里斯的多面体不是独一无二的客体,而是三维概念的物质实现,可以无限繁殖。他有很多“原创的”极小客体都已丢失或毁坏,或者已经用其他材料(往往更为昂贵、更耐用)而非原来的胶合板复制过。为他的回顾展复制这些胶合板作品,而不是从它们目前的归属者那里去借,这一决定表现了这些作品特有的多变性质。一方面,这一选择似乎反映了某种对“原始”材料的历史的怀旧情绪,以及对20世纪60年代客体的感觉。另一方面,它通过替换为肯定不是由艺术家亲手制作的纯粹复制品,欢快地嘲笑了对原作的盲目崇拜,用金刚石刀片(Skilsaw)否定了世界。物质性、视觉存在以及客体亲笔写成的身份并非不重要,但却不是一切。同样重要的,是它们在绘画、说明书及“知识产权”考虑中的活动性、繁殖力以及文本的/图像的/合法的身份。^②正如莫里斯在《雕塑笔记》中所言,客体本身是“重要的,但是也许并不那么妄自尊大”,像传统客体那样。

一个早期的(显然是)简单的实例可能有助于澄清这些问题。这件作品叫做《板》(图40和41),表现了至少三种分裂的身份:(1)它是一个平淡无奇的客体,一个空的正方形胶合板

^① “Notes on Sculpture,” in Battcock, p. 233. 另见弗雷德关于与人体相关的大小问题,“Art and Objecthood,” in Battcock, pp. 128—129.

^② 无数极小主义作品的“存在”只是装满文件的文件夹,“授予概念条目头衔的蓝图或证书”,使它们对那些仍然坚持认为一件艺术品如果不是一个材料客体就没有意义的批评家来说,特别存有疑问。See John Richardson’s attack on the Guggenheim for overinvesting in this sort of paper currency, “Go Guggenheim,” in *The New York Review of Books*, 16 July 1992, p. 19.

盒子，漆成灰色，长宽各 8 英尺，高 8 英寸。(2) 它是一块板、一个空的、上漆的模拟的形象，外表和标签表明灰色石头的坚固，而非空洞。(3) 它是一件艺术品，有题目，有出处，有一套标签和描写性名词，用以说明材料、维度、制作及放置，乐于接受任何数目的再制作以及语言游戏(对形式、美和情感联想的传统反映；艺术语言和历史标签的游戏；对客体、形象与词之间关系的哲学沉思的游戏)。《板》乐于接受所有这些语言游戏(以及其他)，在这个意义上，它是公开的。或者更确切地说，它像一扇进入公共领域的门，可以关上并贴上外貌标签(像洗手间那样)，或者敞开，通向哲学的凝视与追问，可能没有确定的结果，也没有系统的结局。^①

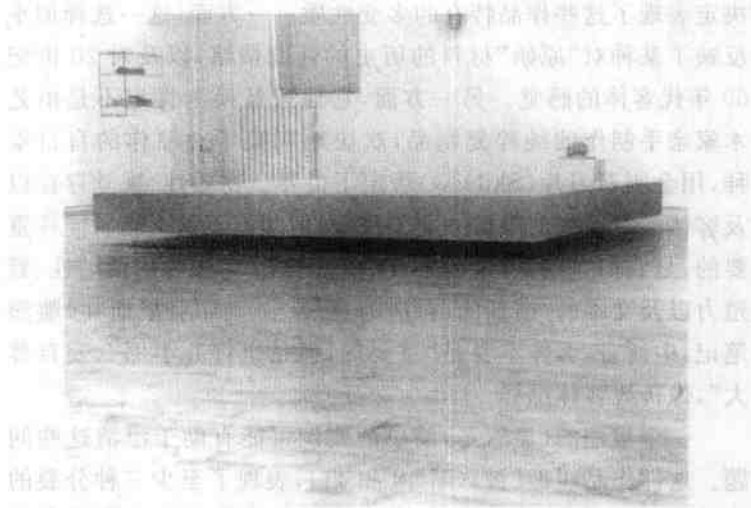


图 40 罗伯特·莫里斯:《“板”》。

^① 我用了“公共领域”这个名词，与于尔根·哈贝马斯相联系的批评传统使其意义为人所熟知，特别是他对宣传的研究，*The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962)，translated by Thomas Burger (Cambridge, MA: MIT Press, 1989)。这一名词不可与法律或官僚政治意义上的“公共艺术”概念相混淆。关于这一题目，见 *Art and the Public Sphere*，edited by W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1992)。

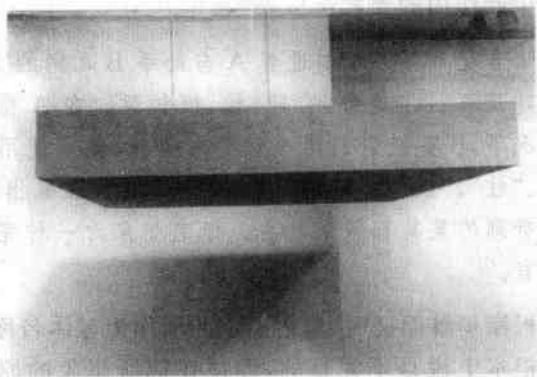


图 41 罗伯特·莫里斯:《“板(云)”》,1963 年。

“板”这个词读作文本而非标签,是把客体开放为一个哲学刺激个案的关键。特别是,它使客体乐于接受对最古老而持久的理论之一,即语言与客体之间关系、语言本身即是一个标签体系的理论反思,即

语言中独特词语命名的客体——句子就是命名的组合。在这幅语言图像中,我们发现了以下思想的根源:凡词皆有意义;此意义与词相关;词所代表的就是客体。^①

这幅“语言图像”如此古老而普遍,几乎无需维特根斯坦这样的权威(抑或圣奥古斯丁,维特根斯坦认为这是圣奥古斯丁提出的)来使之成为公共常识。然而,“板”所做的,是使这幅图像物质化,把它呈现出来,供众人反思的。莫里斯遵循着维特根斯坦“想象一种语言”的教导,其中,关于奥古斯丁的描述是正确的,这种情景就像极小主义雕塑展被利用或雇用为表演道具一样。^② 在维特根斯坦的语言游戏中,极小客体被想象为在

^① Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (1953), translated by G. E. M. Anscombe (New York: Blackwell, 1958), p. 2.

^② 维特根斯坦哲学对莫里斯艺术的重要性本身即需要专门研究,一个关键的可能性源于莫里斯 1990 年完成的一系列著名绘画,这些绘画与维特根斯坦的《哲学研究》(*Philosophical Investigation*)一书的文本相关。

实践活动中起作用的要素：

语言必须服务于制造者 A 与助手 B 之间的交流。A 正用建筑石料在建房，有砖、柱、板和梁。在 A 需要石料的情况下，B 要把它们传递过去。为此，他们使用一种由“砖”、“柱”、“板”和“梁”等词组成的语言。A 喊出来，B 把他所听到的某某石料带过去。把它想象为一种完全原始的语言。^①

维特根斯坦继而证明，奥古斯丁的词作为客体名称或标签的模式从根本上说是不完整的，即便在他所想象的原始情景中，词也起到相当大的作用，远不只命名或标明客体。它们在“语言游戏”中发挥作用，其中，词的意义并非来自于所标明的客体，而是它们以生命的形式在实际应用中获得的。“板”不仅表示客体，还表示“给我拿一块板”之类的意思。它是交换系统中的一枚代用币、一条指令、一条社会关系索引。“‘板！’的叫声……是一句话还是一个词？——如果是一个词，那它当然和我们通常语言中发音相同的那个词含义不同。但是，如果是一句话，那它当然不是我们语言中的省略句‘板！’。”^②

维特根斯坦的语言游戏，把“板”从标签变成了我们可以称为“工作”（具体说来就是建筑师傅与工人之间劳动的社会分工）的生活形式中的强制要求。莫里斯的《板》是一个诱惑，要把策展的标签转变为大众工作的知觉与智能形式。因此，“工作”并未以传统的“个案”模式将技能、时间和成果设成密码。该“个案”的内部/外部结构把“艺术作品”与日用品物崇拜结合起来，日用品作为容器，隐藏着价值和意义——马克思称之为“冻结的劳动力”，弗洛伊德诊断为掩盖着无意识劳动的客体物

① Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p. 3.

② Ibid. p. 8.

崇拜。^① 客体更宜于用弗洛伊德的话描述为“离奇的”，也就是说，既陌生同时又熟悉的“个案”。^② 我们没有对莫里斯“作品”（无论是客体，还是作为技巧、时间和劳动轨迹的意义）不变的钦慕，而是发现我们自己作为工友、潜在的合作者，正处在与客体相关的位置。作品（客体及其制作）被传播，被公之于众，甚至“广播”（如《带自己发声的盒子》的情形）。这不是对艺术家自我的“自我指涉”，不是他的自传，甚至也不是他客观化了的的作品，而是隐藏的“创造过程”的解密，该过程戏仿了对秘密的盲目崇拜，这种崇拜与浪漫的主观表现作品以及与之相关的时尚客体生产联系在一起。

莫里斯的《板》（作为词、形象或客体）没有告诉我们要做什么：在语法上，语气是疑问，而非命令。它引起对简单、原始客体的沉思，该客体涉及明确的、毫不含糊的标签，涉及词与物、语言与世界之间关系的奥古斯丁模式。作品可以是无形的，毫不费力且安心可靠：那儿是客体，那儿是标签，格外协调，就是这样。可是，稍一犹豫便把观赏者带入了绳结的迷宫。如果“板”是语言游戏中的一种表达，那么，我们是否应该把它翻译为“这是一块板吗？”抑或“这是‘板’吗？”“板”是一个专有名称，还是一个通用标签？该把它写成斜体的板，还是加引号的“板”？它所指的客体是一种类型，还是一种代用币；是一件独一无二的个人作品，还是在无限客体系列中复制的一个概念？客体（无论是类型还是代用币）确实“单一”，而这些“单一”是名

^① 见我在《图像学》第6章中，对艺术作品的浪漫概念与马克思的日用品物崇拜概念的对比讨论。弗雷德认为“大多数文学作品的空洞……仿佛讨论中的作品有一种内在的甚至神秘的生命”的观点在此是有益的，尽管我认为还不够平实。在我看来，莫里斯客体的空洞，是它们坚持主张“无可隐藏”的表征，而且（如凯奇可能会说的）“它们正在隐藏”。这种对隐藏的内部的反阐释学开放，对封闭、与世隔绝的“个案”的嘲笑，恰恰是莫里斯努力生产具有激活公共领域能力的客体的现象学基础。

^② 见弗洛伊德的文章，“The ‘Uncanny’”（1919），in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by James Strachey (London: Hogarth Press, 1955), vol. 17, pp. 219—252.

称所真正指明的吗？^①

可是，构成现实的单一组成部分是什么？——一把椅子的单一组成部分是什么？——是构成它的木块吗？或者分子，或者原子？——“单一”的意思是：非复合。而此处的的问题是：在何种意义上“复合”？单纯谈论一把椅子的单一部分毫无意义。（《哲学研究》，第21页）

对“复合”客体的拒绝，无“句法”雕塑的建构，部分的内在联系，对单一基本形式的青睐，这些一般被认为是极小主义的主要程序。不过，程序的真正意义不是使绝对的单一概念具体化，而是探索单一概念的复杂性与复合性，打破常识及理性的实证主义的原子结构。^② 那么，也许我们应该把“板”这个词翻译为维特根斯坦式的命令式，如“看看这块板，大声说或默读这个词”；抑或维特根斯坦式的问题：“你如何看待这一客体？你把它视为什么？名称与你所见之物有何关系？”无论哪种情况，标签的“翻译”显然都不是过程的终结，也不是一个谜语或讽喻的答案。它只是语言游戏中开始的一步，没有确定的结果。（约翰·凯奇去参观了首次展出《板》的展览，说他在美术馆没见到任何艺术作品，只看见地板上有一块板。）维特根斯坦规劝我们，不要被这些游戏单一、原始而不完整的特性所困扰：

如果你想说这表明它们不完整，那么，问问你自己，我们的语言是否完整；在化学象征主义和无限小的微积分符号合并于其中之前，它是否如此；可以说，这些是我们语言的郊区。（一座城镇要有多少房子和街道才能称为城镇呢？）可以把我们的语言看成一座古城；看成一座迷宫，其

^① 我相信，Richard Wollheim的“Minimal Art”是最深刻地认识到极小主义客体描述中类型一代用币划分的经典文章。见他在 *Battcock* 中的论文，第387—399页。

^② 维特根斯坦关于“单一”与“复合”的论述，也必须理解为试图打碎“单一”的原子概念，此概念与他在《逻辑哲学论》（*Tractatus*）一书中的早期著作、关于贝特朗·罗素（Bertrand Russell）以及逻辑实证主义者的著作相关。

中布满小巷与广场、旧房与新房、带有不同时期扩建物的房屋；同时它又被众多新的自治市镇所包围，这些市镇有笔直而规则的街道和统一的房屋。（《哲学研究》，第8页）

是把莫里斯的极小客体看作艺术语言游戏的后现代的郊区好呢，还是把它看作散落在最古老区域里的原始建筑街区——柏拉图和奥古斯丁提出的关于词、形象和客体这一古老问题的刺激物更好呢？还可以把这个问题理解为面对这一客体说“板？”所表达含义的翻译。

因而，回顾过去，用与“机智”相对的“平实”、“比喻”和“客体身份”的类别，把莫里斯的作品和极小主义者从传统艺术形式中划分出来，看起来更像临时的修辞策略，而非长久的类别范畴。在艺术史中，新事物往往被界定为对旧事物的否定，对新事物的接受与拒绝都用完全相同的名词、相反的价值来表达。极小主义的控告（主要由迈克尔·弗雷德在《艺术与客体身份》中提出）以及20世纪60年代由美国先锋派拥护者倡导的极小主义规范化，都是用与过去绝对隔离的语言实现的，是对具体化“传统”的非辩证的否定。这并不是说，这些有关极小主义的论述毫无新意、缺乏创意或易于违背，而是说使其新意可能得到最佳表达的这些名词尚有待商榷，而且，仅仅对20世纪60年代的辩论和“历史定论”作一个历史决定一切的扼要说明并不能解决问题。目前，客体本身处于新情境中，觉醒之后，发现自己已接近“后现代主义的末日”——如果这个名词具有指明一个时期的任何意义的话。今天，它们的刺激不可能是60年代的样子，尽管不能与之分离。“板”的刺激一路延伸到最初生产和接受的历史情境及其当前在热门展览中的展出，（人们希望）它将继续冲破各种思想障碍。（“板”及其弟兄可能涉及的另一语言游戏，是思考它在雕塑史中的地位，机器与手工客体的关系，以及支架的重要性。在非常真实的意义上，莫里斯不过是要我们把雕塑的基础作为雕塑来看：底座或基座——

框架或支撑的雕塑对等物——本身即参与展示。)①也许,就像影片《2001:太空漫游》(2001: A Space Odyssey)这块独石碑,莫里斯的板是外星教学机器,其穿梭往返的功能现在可以开启了。简明、空白、缄默与雄辩、睿智和复杂既不可分割,又相互对立。它对理智的纯化和彻底摒弃的炫耀,与对诽谤、欺骗和厌倦的逢场作戏密不可分(至少与艺术规范、真实性和趣味的传统观念相关)。“极小主义”标签提供了稳定客体,从意识形态上将其框定,拒绝厌倦而要求趣味,战胜怀疑论而支配信念的方法,磨钝了客体表现出来的辩证形象的利刃,也磨去了砖块的标记。

灯光下,墙壁上,你看上去如此渺小,你小巧的长方形简单明了,你活泼轻快的短文极其一本正经。你希望你那无可辩驳的事实闪烁出清白的光辉。

莫里斯想要使这些客体脱离极小主义的教条,使航天飞机运转起来。这一愿望的最佳迹象,也许是对私人作品与公众作品之间、小而融洽与大而不朽之间的某种中间尺度的坚持。在他看来,当极小主义除了出局已无路可走的时候,它是精疲力竭了。“随着形象、语境或过程的偏激变得平淡无奇,它的选择已经缩小为一个公式:即利用更大的空间。”②正因如此,莫里斯发现,越战将士纪念碑中极小主义方言的利用令人极其不快。因为在他看来,越战将士纪念碑是对60年代先锋派风格片面的、非辩证的盗用,本该敞开的伤口缠上了绷带。“还有比用公众的罪恶取代私人的悲恸更绝妙的做法吗?对批评的意志而言,还有比这哭泣的伤口更能有效地掩饰政治犯罪的吗?还有比这更

① 有关支架置于前景的讨论,见 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture* (New York: Braziller, 1967), 第1章。

② 罗伯特·莫里斯,《美国四重奏》,第96页。比例问题,另见“Notes on Sculpture”,及 Fried,见本书第241页注释①。

苗条优雅的极小面具可以套在政府的罪责外面吗？”^①

总的来说,莫里斯本人的作品始终注重揭开面具的过程。当然,这意味着既建构又拆除各种各样的面具——贴在客体上的标签、形象与视觉愉悦的物神崇拜特征,以及(最重要的)“客体本身”的面具——不可简约的基本事物的概念。莫里斯提议给二战将士的雕塑献礼,是把一件现成的极小主义作品,即投在日本的原子弹的包装箱,安装在佛罗里达退伍军人医院的广场上(图42)。这一提议在唤起传统和美国民粹主义意识形态两方面都很得体:有什么比上次战争的武器更合适的战争纪念物呢?(比较一下法院大楼草坪上的大炮。)有什么比(据说是)二战中“拯救了美国人生命”的客体更适于退伍军人医院的形象呢?甚至有些“苗条优雅”,完全适于这些空包装箱,带有极小主义雕塑传统的空洞,以及莫里斯本人把客体视为我所说

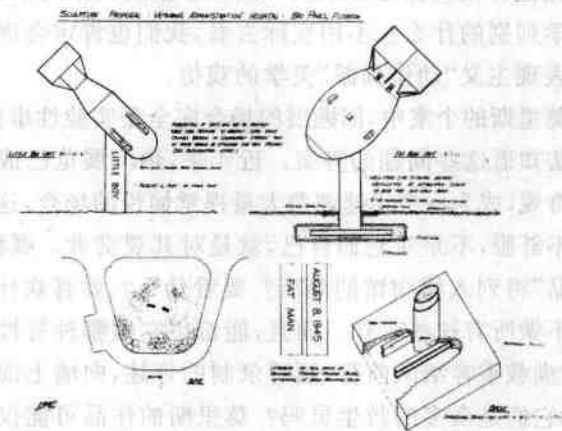


图42 罗伯特·莫里斯:《炸弹雕塑提议》(艺术家档案,古根海姆博物馆)。

^① Denson 访谈录,将发表于 *Critical Inquiry*。我的观点是,越战将士纪念碑之所以取得成功,确切原因是它敞开了伤口,使举国哀悼、私人悲恸、公共健忘症成为可能。更多讨论见第12章。

的“个案”而非实例或说明的习惯。不过,这些个案/包装箱提供了一种面具,对于想让其纪念物抹去罪恶与历史记忆的“公众”代表来说,它们可以轻而易举地掀掉,难以掩盖下面欢快的神色和骷髅头的狞笑。《炸弹雕塑》存放在“落选提议”文件中,或许就像一枚定时炸弹,等待着爆炸。

如今,在回顾展的空间中,莫里斯的早期极小主义作品可能就是炸弹,或者已经爆炸,或者被规范的标签及艺术史解释所拒绝。我们一定要问,一旦人们对板或梁的“概念有所了解”,还有什么必要实际去观看作品呢? 它们的材料和视觉表现不是已经被其周围杂乱无章的话语弄得繁冗多余了吗? 作为普通常识的主要内容,我们不是已然知道,单一多面体在不同角度有不同外观吗? 我们为什么非要观看这些艺术作品来验证或确认这一认识呢? 通过实际观看《会自己发声的盒子》,除了已经包含在其标签里以及可以从中推断出来的东西,我们还可能学到别的什么? 不用实际去看,我们也肯定会理解这一客体对表现主义“动作画派”美学的戏仿。

在莫里斯的个案中,回顾展的场合完全是实验性事件,因为事先无法知道这些问题的答案。近年来,热门展览已成为大众文化的奇观,成为一个迅速消费大量视觉愉悦的场合,这些客体会感到不舒服,不是对它们自己,就是对其观赏者。哪种“莫里斯纪念品”将列入博物馆的商店? 要看什么? 要喜欢什么? 观众不得不做所有这些工作。而且,能希望它做哪种智性或智能工作呢,满载乘客结队前行,倾听录制的评述,向墙上的标签游动,仿佛它们是众多的救生员吗? 莫里斯的作品可能仅作为一种提示,令人想起把某些种类的艺术从大众文化中分离出去的赤裸裸的优越感。由于被极小主义标签定义为“历史”人物,他代表着 20 世纪 60 年代的一个方面,我们很多人都怀念那个年代,怀念那个被流行艺术、光效应艺术和新表现主义弄得眼花缭乱的年代。观众会感到羞耻,批评家则为之辩护。

你是温和的典范,因为你告诉他们思考什么。你是先

批评和前批评的写作呆子。你这个完整表述的极权主义文本。你这枚语言手榴弹。你这没有脚注、没有说明、破坏偶像的通用广告的典型。你这喋喋不休的信息字节的胜利。你，无标签的标签，漂白过，清洗过，挥舞着“教育”这根棍棒迅猛致命地劈向头顶。

热门展览应该提供可以嵌入大众传播的艺术拜物教和图腾——也就是说，通过艺术家或观赏者自传中的古拉格监禁（神物般“亲密”之源），或者通过将其树立为大众文化的神圣图腾而拥有“光环”的客体。莫里斯的作品始终在这两种选择之间徘徊，寻求哲学客体“微妙的情境”，一个在特定建造物中被物质化的辩证的形象文本，在某一情境中与特定人体相关。这一微妙的情境，在宽松的、相对而言非胁迫的言论情境中，也有些类似于“公共领域”。据我所知，传达莫里斯这种坦诚的唯一方式，是用相对常用的语言（依我看，维特根斯坦的词汇及其愿意对平淡无奇之物驻足沉思的精神，就是适宜的典范，尽管绝非唯一）详细描述一些具体的、也许是典型的客体。

例如，《我，盒子》（图 43 和图 44）激活了基本问题中一种无限复杂曲折的电路。什么是形象？什么是词？什么是客体？这是一件独特的装配艺术品：一个盒子，门的形状如字母“I”；门内是一张盒子制作者的裸体摄影肖像，在它之外；又是哪种生物为自己编织了它的世界和模型呢？敞开的盒子的第一个姿态是炫耀短路的僵局，一个过于简单明显的玩笑，无需费力已然解开的谜，简单得像打开一扇门。如同马格利特的《这不是一只烟斗》，招引我们说，“当然”或者“那又是什么？”，然后走开。马格利特的烟斗只是一个形象，而非客体。“我，盒子”更简单，它甚至没有自相矛盾的姿态，不像马格利特作品那样有词与形象之间的“矛盾”。莫里斯自己的裸体形象无疑被冠以“我”这个词的标签。词与形象显然累赘多余，用双重密码捕获

了自我。^①如大卫·安廷所言,“你对以前所不知道的一无所知。……显露的一切都掩盖着。”^②但是,“我,盒子”也像马格利特的烟斗一样使人渐生疑虑:没有别的什么了吗?

图43 罗伯特·莫里斯:
《我—盒子》,(关闭的),1962
年。胶合板柜橱,雕塑金属,
摄影,19×13×1。Leo Castelli
收藏。

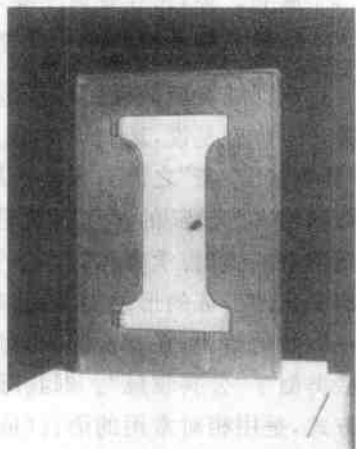


图44 罗伯特·莫里斯:
《我—盒子》,(打开的)。

^① See Michel Foucault, *This Is Not a Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), chapter 2 on the “calligram” as “double cipher”.

^② David Antin, in *ArtNews* 65, 2 (April 1966).

当然,回答是,只要观察者愿意投入,就会有很多收获。如果把《我,盒子》当作对其分离出来以引起注意的基本要素沉思冥想的个案(而不只作为一个标明“艺术家的自我指认”的实例),那么,就面临着在问题的迷宫中迷失的危险。“我”这个词的用意何在?在此情形中它有什么意义?它确实指代某物吗?是指代莫里斯的摄影肖像,抑或肖像所指的身体,还是作为一扇门和一个特有名称的盒子?它如果是一个标签,那么,将用于什么?这件小装配艺术品建构了词、形象与客体之间关系的什么模式?

我们可以从质询“我,盒子”的“我”开始,注意:其所指模棱两可的特点(指艺术家、艺术家的形象、盒子)直接说明确定“我”的所指的不可能性。“我”与看不见的“自我”或看得见的艺术家身体的关系,并不比它与盒子或者“我,横梁”的物质形状之间的关系更稳固。它显现为语言学家所说的“转换”,一个表征符号,其所指对象只能在特定的言论情境中、根据对话者的关系来决定(因而,第一人称指明说话者,第二人称指明听者或接收者)。^①就像“这里”和“现在”这两个词,其意义随时间、话语流动、谈话中的给予和接受而转换。简言之,“我”这个词像一扇门,在对话的铰链上转动自如,时而敞开任人使用,时而由于某些人的盗用而关闭。“我,盒子”的门关闭时,其所指意义是开放的、不确定的;门敞开时,所指意义就包围了艺术家的肖像,把它框在里面。

^① “转换”是罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)的术语。见 the entry on “Deictics” in Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, translated by Catherine Porter (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1979), p. 252.

那么,“我,盒子”仅是语言老生常谈的一个实例或说明吗?或者说,其物质性和视觉再现使它成为一个自我指称的个案,整个语言游戏的一种元图像?^①更尖锐的问题是:用这一客体可以进行哪种思想—语言—知觉的游戏?四种游戏即刻出现:(1)“自我”隐藏又再现的荡来荡去的游戏(a fort-da game),即藏猫猫游戏(a peek-a-boo game)。简单得如同睁开、闭上“我/眼睛”,如同穿梭往返于隐私与公开、秘密与揭秘之间——似乎在极短的瞬间展示了一切(赤裸的摄影真相)以及乌有(空洞的文字符号)。(2)在绘画、雕塑和摄影这些媒体内部,涉及种类及原型的典故游戏——该客体与自我肖像画、色情画及丑闻的关联;与监视(看上去像一张警察照片)的关联;与神圣偶像加密以及呵护备至的壁龛、藏经柜、神龛或盒子里的神物的关联——在此情景中,灰色金属包住木头;与字母作为艺术作品、用图像装饰大写字母的书法传统的关联,把身体与隐藏于体内的文字符号相融合——一个可以说“我”的自我,作为书写文字“我”被框在体内。^②(3)我们把自我和身体视为内外结构的思考方式的暗喻、类比游戏,感官(尤其是眼睛)被视为孔径或门槛,就像门和窗;视觉和文字符号、展示和讲话、看和读,与讲话和写作的自我相对于自我展现并反观的自我之间的关系。(4)一场“指意”游戏,其中,关于艺术与自我(以及艺术家们自己)的一整套虔诚信仰受到了嘲笑和戏仿;对作为艺术客体的神圣创作者的富裕的崇拜被暴露无遗,神龛敞开着,受到了亵渎。“我,盒子”嘲笑了一种生活方式,其中,我们谈到自我是把它作为一种看不见的存在,隐藏在不透明的表面背后、空洞的容器或身体里面。维特根斯坦认为,“人的身体是人的灵魂的最佳图像。”莫里斯按照字面意思以文学手法表达了这一认识,打开箱子给我们看,除了另一个外面,里面别无他物。表面标签所掩盖的只不过是遮挡外貌的另一个表面。

^① 关于此概念,详见本书第2章,我的论文“元图像”(“Metapicture”)。

^② 见第4章关于“人类的文字”一节。

内在表面是个男性裸体,展示其男子气概,其面部表情只能用“趾高气扬”来形容,这意味着什么?如果“我,盒子”展示的是一个女性裸体,那么意义会发生怎样的变化呢?对这些问题的全面考虑,能让我们写出关于莫里斯艺术中性别作为身体、形象和标签交叉的语言游戏的一篇全新文章。我们可以从质询开始,注意到莫里斯的大多数作品似乎有意消除所有自传和个人身份的痕迹,把艺术家和观赏者标明了性别的身体视为戏剧角色或实验场所。然而,鉴于莫里斯本人性别的既成事实以及艺术角色的历史发生是无可简约的物质与文化假设,正如木料、相纸和雕塑金属这些材料,很难将其作品描述为“性别中立的”。^①当然,莫里斯“我,盒子”中的“趾高气扬”可以解读为对崇拜生殖器的男性天才的滑稽嘲讽,这位天才已经被抽象表现主义制度化了,就像他的“板”嘲笑了雕塑基底对雕像的生殖器垂直状态的顺从。(在这一点上,比较一下1974年卡斯特利-索纳本美术馆[Castelli-Sonnabend Gallery]展出的海报上莫里斯扮成法西斯施虐受虐狂的令人反感的画像[图45],及其表演作品《场所》,其中卡若琳·史尼曼扮演莫奈的奥林匹亚,莫里斯扮演极小主义的舞台工作人员[图46]。)与凯奇、罗森伯格、约翰斯以及20世纪60年代新兴的美国先锋派一道,莫里斯似乎始终在瓦解性别中基本身份的观念,并且把性别种类视为标签,在身体、形象与话语的交换中循环。^②

^① 在此语境中,我无法赞同 Hal Foster 的看法。他认为,“极小主义对知觉的描绘……以某种方式先于历史、语言、性权力或在它们之外——感知者不是有性别的身体,画廊或博物馆不是意识形态的设备。”(“The Crux of Minimalism,” in *Individuals* [Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1986], p. 172.)

^② 见卡若琳·史尼曼文章中对凯奇一代反对抽象表现主义的男子气概崇拜的讨论,“Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego,” *Critical Inquiry* 19, 4 (Summer 1993): 628-665.



图 45 罗伯特·莫里斯, 卡斯泰利-索纳本美术馆 (Castelli-Sonnabend Gallery) 海报, 1974 年 4 月 6 日—27 日。

1990 年秋, 罗伯特·莫里斯做了一个墙壁标签的噩梦。他对这一噩梦的记述, 成为我自己尝试写作关于他作品的文章而不用依赖标签的对照物。我引述了这场梦的文本, 并非将其作为对莫里斯作品意义的唯一解释, 也不是破译其作品的心理分析依据。实际上, 我对这个梦的真实性颇为怀疑。其昭彰的文学性令我震惊, 它是对爱伦·坡“泄露秘密的心”与《失乐园》中夏娃诱惑场景的仿效(“它在我耳边喋喋不休”)。它是那种为精神分析医生编造(也许是无意识的)出来的梦。与标签相关的既是阴茎同时又是“唇形”的形象(它自相“缠绕”, “在阴影里滑行、盘绕”, “似乎在搏动”, 像莫里斯必须“掌握”的无法控制的勃起一样; 可它又是贪婪的、饶舌的, “一本正经”、“品行端正”), 引发关于美杜莎似的生殖器崇拜的女性形象的幻想, 这幻想是高度自觉的, “目的只是控制墙上的我的形象”。莫里斯

所指的这些梦中的独特形象,都是铝制画板上的蜡画,创作于1990年春夏之际,同年12月在科考兰美术馆首次展出(图47和图48)。莫里斯怀疑标签“语言的歇斯底里”会“腐蚀我画板上的蜡画”。



图46 罗伯特·莫里斯和卡若琳·尼曼表演莫里斯的《场所》,1965年5月。汉斯·纳姆斯摄影,1965;© Hans Namuth 1991。



图47 罗伯特·莫里斯:
《禁令终结或荷兰佬舒尔茨之死》,1989年。铝制画板上的蜡画。Leo Castelli收藏。

平山通，画家的日常画神画蛋鸡，李尔神像的甲斐武友佛前
 77 图，出野方有正并其子并其台
 通神所出野“金”里点神佛的

图 48 罗伯特·莫里斯：
 《无远见的/果断的/坚定的/懒
 惰的……》，1990 年。铝制画
 板上的蜡画，143¼×94”。Leo
 Castelli 收藏。



在古根海姆回顾展中，这一系列绘画没有出现。这些为一次前景看好的大型回顾展而作的绘画，本身就是一次回顾展，不仅是莫里斯自己艺术生涯的回顾展，而且是艺术与语言、外貌与标签之命运、阿瑟·丹托称之为“艺术的后历史时期”的回顾展。如果只因如此而未能展出这些作品，实在可惜。^① 这些绘画很像是莫里斯噩梦的哥特式幻觉效应之作，阴暗苍白的色调和肖像画法的运用使人想起一系列艺术史的参照，从曼特尼亚的《逝去的耶稣》，到霍尔班的失真的头骨，到戈雅深暗的油画。然而，最引人注目的，是印在这些形象表面的字母文本。像莫里斯梦中的墙壁标签一样，它们“很难抓到，因为[它们]在黑暗中闪烁，有种爱伦·坡似的语言恐吓与文字上打破传统的气氛。”莫里斯“到亮处来，墙壁标签”的命令，即使在他自己的绘画里也未受重视。字母在清晰可读的中心游进游出，拒不消

^① Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992), p. 10. 不过，我希望这一点是清楚的，即我认为任何把现在视为“超越历史”的观念都是很不成熟的。

失,也不到亮处来解释形象。

当然,我们可以把标签贴到这些绘画上(与蜡画媒介放在一起),作为贾斯珀·约翰斯在早期绘画中运用印刷字母的参照,如同我们实际上可以把绘画中的每一个形象标明为某种历史或流行艺术之源的引用。我的印象是,追踪这些典故不是核心问题,至少不是这些作品的直接要义。问题极为简单浅显,只要认识到这些绘画是先前艺术和流行形象的典故之网,即可解决,而不必确认每一个肖像和风格的出处。在有关这些作品制作时间的对话中,我清楚地认识到,莫里斯对于把鉴别来源作为意义关键不感兴趣,而且,有很多连他自己也忘记了。绘画的直接主题是艺术回顾本身的过程,更具体地说,是形象、客体与记忆中的标签的关系。关于莫里斯的标签,首先需要注意的是,它们有很多几乎不可卒读。其次是,它们几乎不可解释。标签并未标明形象;它们只不过看着像标签,而作用更像是联想语言游离的碎片(像难以捉摸的图示典故),在文字识别内外忽隐忽现。甚至不可能把标签冠以文字表达的某种通用类型:它们包括追忆戈雅神秘的《狂想》时公认的说法(“随批评而腐朽”,“记忆即饥饿”)、对尼采的重复仿效(“奴隶道德”)、对存在状况的片断描述(“无力忍受亦无力摒弃这个世界”)、联想的双关语(“游牧部落/积蓄/娼妓”)以及奇异的文字拼贴画,如舒尔茨死时胡言乱语的记录与德里达“禁令终结”中摘录短语的异文合并,作为“文本”附于画上,一看便知是曼特尼亚《逝去的耶稣》的翻版。

这些形象——文本的合成物近乎不可卒读,不过,最终我们肯定还是读了。其晦涩激发人们去阐释,我确信未来的学者将会把形象及其标签纳入艺术史的分析之中,加以澄清。然而,我预感到,一旦如此,展示的一切仍将被掩盖(这并不是贬低揭示过程的价值)。以这组作品中更明显的一幅为例,它是对杰克逊·波洛克绝妙的称赞,标注为《丰碑死亡丰碑/奔忙生活奔忙》(图49)。这幅画的基础是著名的汉斯·纳姆斯所摄杰克逊·波洛克的工作照(图50)。莫里斯把纳姆斯的画像做成

两个,拼接为一幅纵向的折叠双联画,上下画板成为颠倒、互相映照的画像。下面(倒置)的画板勾画得更清晰,上面的由于使蜡熔化在铝制基底上的热量,模糊了画像的轮廓。两幅画像镜子般纵向(不)对称,与两边上下排列的标签横向相配:左侧自下而上是“丰碑死亡丰碑”;右侧自下而上是“奔忙生活奔忙”。



图 49 罗伯特·莫里斯:《丰碑死亡丰碑/奔忙生活奔忙》。铝制画板上的蜡画。Leo Castelli 收藏。



图 50 汉斯·纳姆斯:杰克逊·波洛克的工作照。汉斯·纳姆斯摄影,1991年。

杰克逊·波洛克被誉为“20世纪美国最伟大的画家”，其作品是表现主义美学的典范，也是早期极小主义坚决反对的，它们对莫里斯最早期作品曾产生过决定性影响。那么，莫里斯的这幅画赞美了波洛克什么呢？我要说，这份赞美极其含糊，它使我们想起——甚至重新确定——“动作画派”最初的传播过程，与其艺术一同出现的艺术家形象，用颜料匆忙赶制出的他的生活。与此同时，它也让我们注意到为这一过程进入艺术衰亡的终点而树碑立传——男子气概的神话，私人物崇拜成为公共图腾的表现主义创作者。莫里斯的图像像一座布满文字——视觉镜子的厅堂，其中，反映出来的客体是起源、产品、复制品以及艺术自身的消费。这种艺术生活循环的不对称，通过移交与否定、牢记、遗忘和忘却的过程以求“发展”的趋势，在文字上表现为标签；在视觉上表现为消除对超越更集中的“本源”的疑虑；在材料上表现为展现于客体中的过程。如果波洛克告诉我们，油画颜料最重要的事实是它会倾泻，那么，莫里斯则告诉我们，蜡（蜡画）最重要的事实是它会熔化。它留给我们的，不只是对波洛克忙碌生活的赞颂，也不只是对后来的树碑立传的嘲讽评述，而是针对一个典范的生与死、它至关重要的本源、它作为一个值得纪念的偶像的稳固地位以及它在健忘与混乱无序的遗忘中消融的洞察力。

这些回顾性绘画与在古根海姆回顾展中享有自豪位置的多数雕塑作品迥然不同。但是，它们最深入的影响源于一件早期作品。在调查作为想象、语言和客体身份核心的艺术作品身份方面，它们受到同样的影响。它们寻求占有形式与反形式、私人物崇拜与公共图腾之间同样不稳定的界限。首先，它们玩着哲学刺激与心理—诗学实验的相同游戏，这是莫里斯从第一幅作品就有的特色。我们将其称为“谈话作品”，讨论一整套艺术和非艺术问题——从观看并标明客体的本质，到艺术产品的历史特性，到使这些谈话成为可能的单调重复的历史和话语——的场合，尚不致有失公允。至于“当时的问题”，不管它们在1993年秋将是什么，这些作品几乎都将是听不懂也读不

懂的,就像莫里斯在新闻纸上作的灰色绘画被 1963 年古巴导弹危机的标题覆盖了一样(图 51)。至于艺术为什么、它会尝试什么、我们与艺术的关系可能是什么这一系列基本问题,这些都可能是炸弹,被流行的无礼、夜里漫无目标的砖块重新点燃了。



图 51 罗伯特·莫里斯:《古巴导弹危机》。新闻纸上的灰色油画,1963 年,艺术家的收藏。

Nine

摄影随笔:四个个案研究

三个问题:

1. 摄影与语言有什么关系?
2. 这种关系为何重要?
3. 这些问题在称为“摄影随笔”的表现方式中是如何集中

体现出来的？

三种答案：

1. 摄影既是又不是语言，语言既是又不是“摄影”。
2. 摄影和语言的关系是当代现实的再现中价值与权力争斗的主要场所；是形象与词发现和失去良心、美学与伦理认同之所在。
3. 摄影随笔是这些问题的戏剧化，是一种新兴的、固定的合成艺术形式。

下文试图把这些问题与答案联系起来。

摄影与语言

这种关系的整体性也许最好简述为外表构成一半语言。

——约翰·伯格，《另一种讲述方式》

摄影与语言的关系可以有两种基本描述，这两种描述是根本对立的。第一种强调摄影不同于语言，它以“没有代码的信息”为特色，是视觉现实的纯客观的艺术再现。^① 第二种把摄影转变为语言，或强调在实际应用中它被语言的兼并。目前，后一种观点颇受老练的摄影评论者所偏爱。摄影与表现的现实之间有着特殊的因果与结构关系，支持这种观点的人（被冠以各种标签，“实证主义的”、“自然主义的”或“迷信而幼稚的”）越来越难找了。这也许是语言学 and 符号学模式在人类科学中的优势，或者是控制发达文学批评世界的怀疑主义、相对主义

^① “没有代码的信息”这个短语来自罗兰·巴特(Roland Barthes)的文章，“The Photographic Message,” in *Image/Music/Text*, translated by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 19. 我要感谢 David Antin 和 Alan Trachtenberg, 他们对本文的较早版本提出了许多睿智的建议与问题。

和因袭主义所造成的。无论何种原因,目前占支配地位的,是由维克多·伯根提出的那种摄影观点。他注意到:“我们很少看到一幅应用中的照片不伴随着语言的”,继而断言,鲜见的例外只不过进一步证实语言对摄影的控制。伯根指出:“即便没有文字说明的‘艺术’照片,在被观看的那一时刻也受到语言的侵犯:在记忆中、联想中攫取不断混合与相互交换的词和形象。”^①的确,伯根的论证远非把摄影看成所“看”的样子,并未嘲笑没有语言相伴的“纯视网膜视觉的幼稚思想”。他是把这种观点与“一种甚至会导致更严重后果的错误”联系起来,即“那种对‘视觉’无处不在的信念,认为它是一个完全分离于、实际是对立于‘文字’的经验领域”(第53页)。伯根追溯了“交流有词和形象两种截然不同的形式的思想”,从新柏拉图主义信仰一种“事物的神的语言,它较词的语言更为丰富”,到厄恩斯特·冈布里希为照片的“自然”和“非传统”地位而作的现代辩护。伯根总结道:“今天,这些遗物正阻碍着我们的摄影观”(第70页)。

是什么使我对这一结论感到困惑?不是我对“语言”(以某种形式)常常进入观察摄影抑或观察其他事物的经验这种主张持有异议。亦非对词与形象、文字与视觉再现之间具体区分存有疑问;在认知、意识和交流的众多层面中,这些不同媒体相互作用,这似乎毫无疑问。我想,困扰我的是语气的信心,是“今天”我们有能力摆脱某些“遗物”的自信,两千多年来,这些“遗物”迷惑着我们,可能使我们偏爱一种对问题清晰顺畅的观点。“遗物”作为对立于顺畅观点的阻碍形象的形象,尤其令我震惊。因为确切地说,这是一种对立,它(盲目地)把摄影从更多传统的意象形式中划分出来,以前,它是把透视法再现从图像再现的“前科学”模式中划分出来。换句话说,伯根的结论建立

^① Victor Burgin, "Seeing Sense," in *The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1986), p. 51; 引文将在文中标注页码。

在比喻的对立之上(“今天/昨天”;“清晰的观点/阻碍的遗物”),他已经把这种对立作为应用于摄影和视觉中的错误摒弃了。这一不合时宜的形象的回归,在最小程度上,说明摆脱遗物并不那么容易。

伯根相信可以轻易地澄清“我们的观点”,对此我也感到困惑。持有这一“观点”的“我们”是谁?它把那些已经克服了摄影迷信的人与那些未能做到的天真的人绝对区分开来。换言之,“我们的”摄影“观点”远非同质,实为启蒙与愚迷、现代与古代,甚或是“现代”与“后现代”之间的争斗之所。在伯根言称照片“被语言侵犯”之际,他的措辞中就已显出这种争斗的迹象(第51页)。他似乎并不考虑这种侵犯很可能激起抵抗,或者在这样的抵抗中,一些价值可能会遇到危险,也不考虑为照片的非语言特性而辩护的一些真实动机。伯根似乎满足于确认摄影与语言之间关系的“流动性”(第52页),满足于把摄影视为“文字与视觉之间交流的综合体”(第58页)。

但是,我们凭什么要假定摄影与语言之间这种自由而流动的“交流”模式是真实或可取的呢?对天真、迷信的摄影观的顽固不化,我们又如何解释?什么可能激发人们坚持对形象与词之间的根本区别以及摄影的特殊地位的错误信念呢?这些错误的信念像算术错误一样,仅仅是概念性错误吗?还是说它们更像是意识形态的信念,坚信通过劝说与示范的一般方法可以抵制变化?如果“妨碍”我们摄影观点的“遗物”也构建了这种观点,这种情况又怎么样呢?如果对摄影与语言的关系唯一尚可的明确表述是自相矛盾的:摄影既是又不是语言,那又怎么办呢?

我以为,这就是罗兰·巴特所说的“摄影的自相矛盾”,“两条信息共同存在,一条没有代码(摄影的对应词),另一条有代码(‘艺术’、处理、写作或照片的修辞)”的核心所在。^① 巴特尝

^① Roland Barthes, “The Photographic Message,” in *Image/Music/Text*, p. 19. 引文将在文中标注页码。

试用多种方法来阐明这种自相矛盾,并使其自圆其说。最常见的是把摄影“信息”划分为“外延”和“内涵”,前者与照片“在类比的完成与充分表现中”“虚构的”非文字状态相关,后者则与照片的可读性与文本性相关。有时,巴特写得就好像他相信把摄影信息这样划分成“面”或“层”可以解决自相矛盾的问题:

那么,照片怎么能即刻成为“客观的”又是“后天的”、自然的又是文化的呢?也许有一天,正是通过对指称与暗含信息的鳞状叠覆模式的理解,可能会回答这一问题。(第20页)

然而,他更独特的举动是拒绝那些简单的答案,这些答案的依据是文字信息和视觉信息、指称“层次”或暗含“层次”的“自由交流”模式。他注意到,“在结构上,自相矛盾显然不是指称信息和暗含信息的勾结……它是在没有代码的信息基础上发展起来的暗含(或编码)信息”(第19页)。更完整的表述就是:一个总在照片中出现的内涵就是一个纯外延,也就是确认它是照片而非其他种类形象的意义之所在。反之,照片的外延,即我们用以表现之物,永远不能脱离我们用以意指之物。婚礼上最简单的新娘与新郎的快照,即是外延与内涵解不开的编织网。我们无法把它分成“层次”,像区分约翰和玛丽、一个男人和一个女人这种“纯粹”的所指那样,对立于其欢宴的“内涵”。内涵一直贯穿到照片之根,直至产品的动机、主题的筛选以及角度和灯光的选择。同样,“纯外延”直达照片最“可读的”文本特征:照片被“阅读”,仿佛它是一次事件的遗迹、一个场面的“遗物”,如同新娘的吊袜带或褪色的花束,充满芳香与神秘。内涵与外延的区分无法消除摄影的自相矛盾,只能让我们更完整地复述它。

巴特强调了这一点,他提出,摄影“结构上的自相矛盾与伦理的自相矛盾相符:当人们想要‘自然’、‘客观’的时候,他就一丝不苟地追求模仿现实,仿佛相类似是抵制价值投入的一个因素”(第19—20页)。摄影的“价值”恰恰存在于它脱离“价值”

的自由,用认知名词来说,就像主要的内涵或“编码的”暗指一样,它却是纯外延,没有代码。这些自相矛盾的后滞,表示“鳞状重叠的模式”或摄影与语言间的重叠不是被看作“层次”的结构之物或流动的交流,而是看作(用巴特的名词)“抵制”的场所。这并不表示抵制总是成功的,或摄影与语言的“勾结”和“交换”是不可能的,或本身就不是受欢迎的。它是说,使摄影似乎变成另一种语言的交流,一种语言的附属或补充,如果没有对它们所克服的抵制的认识就没有意义。现在,我们需要探索的是这种抵制的本质,以及作为它的动力的价值。

摄影随笔

直接的工具有两个:不动的照相机和印刷文字。

——詹姆斯·艾吉,《让我们赞美名人》^①

研究摄影与语言相互作用的理想所在,是通常叫做“摄影随笔”(“photographic essay”)的一种小摄影类型(抑或是媒介中的媒介?)。这种形式的经典范例(雅各布·里斯的《另一半如何生活》、玛格丽特·伯克怀特和厄斯金·考德威尔的《你见过他们的脸》)给我们展示了摄影与文本的切实关联——通常由一种纪实的目的联合起来,这种目的往往是政治的、新闻的,有时是科学(社会学)的。尤金·史密斯认为甚至不带文本的摄影系列或序列,都可以看作摄影小品(photo-essay),^②而且有这类

^① James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Originally published, 1939; New York: Houghton Mifflin, 1980), p. xiv. 引文将在文中标注页码。

^② See Tom Moran, *The Photo Essay*; Paul Fusco and Will McBride, in *the Masters of Contemporary Photography Series* (Los Angeles, CA: Alskog, Inc., 1974). 尤金·史密斯在与本书编辑的谈话中提到摄影小品这一类别,见于第14—15页。

作品的杰出范例(罗伯特·弗兰克的《美国人》)。^①但是,我想集中讨论包含强大文本因素的摄影随笔,其中,文本是“侵入”、甚至是压制因素,这是非常明确的。我还想集中讨论那种不仅与两种媒体之间的共同主题相关,而且与媒体处理该主题的方式相关的摄影小品。早在《另一半如何生活》中,雅各布·里斯就描述了一件意外事故,他的闪光灯电源险些点燃廉价公寓。在照片中,这件事没有表现出来。我们见到的是廉价公寓肮脏的景象,在里斯闪光灯刺眼的光亮下,头晕眼花的主体(常常是从睡眠中醒来的人)被动地呈现在眼花缭乱中(图 52)。里斯的文本轶事证明了形象产品的场景,描绘并批评了摄影师自身的能力,甚或他的道德规范。我们可以说,里斯允许文本颠覆形象,使之陷入疑问。更恰当的说法可能是,文本“使得”形象(及其主体)呈现出一种独立和入道,这在摄影师与作家之间直截了当的“交换”经济下是无法达到的。这些照片可以作为“证据”,说明里斯想要达到的官方用途与实际相左。反过来,观赏者遇到一个尴尬的问题:这些形象政治的、认识论的权力(它们“震惊”的价值)能够证明伴随产品的暴力的正当性吗?(里斯作为一名记者,与警方密切合作;这些照片很多是在夜间突袭时拍摄的。在真实意义上,这些是监视照片;它们对改革纽约贫民区的努力起到了深远影响。)里斯介入不合时宜的、造成混乱的文本,使这一困境尤为突出,把我们也拉了进去。文本一照片关系中产生了抵制;我们从阅读到看见的运动不那么容易、也不那么快了。诚然,这种抵制对里斯是个例外,他的一般实践是假定文本与形象之间存在信息的直接交流。可是,它在这一相对同质的摄影小品中的出现,引起我们对可能性、影响和动机的注意。

^① 罗伯特·弗兰克,《美国人》(1st edition, 1959; rev. and enlarged ed., New York: Grossman Publishers, 1969)。然而,弗兰克的书并未完全脱离文本。所有摄影都配有简短的说明,往往标出题目、时间或地点,并有杰克·克茹雅克写的介绍,强调弗兰克摄影含蓄的文字编码:“这是何等美妙的诗篇啊,将来,年轻的新作家会为这本形象书写出怎样的诗作……”(第 iii 页)。



图 52 雅各·里斯:《贝雅德街公寓的住户……》。自《另一半如何生活》(1890)。照片承蒙纽约市博物馆允许复制。

阐述这一困境的另一种方法,是把它视为伦理与政治、美学与修辞主张之间的张力。大体上,摄影小品是进步的、与政治改革和左翼事业相关的自由良知的产物。不过,我想指出,其中的佳作并不把摄影或语言简单地视为服务于一种事业或机构的工具,也不满足于宣传其制作者良善的道德伦理与艺术感受力。问题在于协调这些根本不同的主张,使写作和摄影这两种工具及其相互作用服务于“事业”的最高利益,令其接受批评,同时发展其奋斗目标。艾吉把摄影小品的“直接工具”区分为“不动的照相机和印刷文字”,以及“控制工具——它也是主体的中心之一——[它]是个体的、反权威的人类良知”(第xiv页)。在艾吉看来,摄影小品的产品,投入的实际劳动,不应该仅仅是政治、意识形态和任何其他主题的媒介工具的应用。摄影师(或作家)对人类主题的“选取”,是一种真实的社会遭遇,常常处于受损伤的、受害的无权力个体与相对占有优势的观察者之间,后者往往扮演“权力的眼睛”的角色,即某种社会、政治或新闻机构的代理人。把这个人当作摄影信息代码中的工具

性主题来“使用”，恰好把政治目的与伦理目的连接起来，在价值层面创造交换与抵制，这个价值就不仅关乎摄影家一人，而且影响到作家（相对看不见的）与主体的关系，以及作家与摄影家之间的交流。^①

关于类别的最后一个问题：为什么要称之为“摄影随笔”？为什么不叫摄影小说、摄影抒情诗、摄影记叙文，或干脆叫“摄影文本”呢？当然，这些形式都有实例。赖特·莫里斯曾利用照片阐释其小说；保罗·斯特兰德和南希·纽霍尔在《新英格兰时光》中，把照片和抒情诗结合起来；让·贝坦分析过“摄影小说”这一法国新兴文类。认为“摄影小品”是连接摄影与语言的一种特别有优势的模式，有什么根据呢？一个原因就是，随笔作为在报纸和杂志中常常与摄影相伴的文本形式的优势。照片与随笔的联系，犹如历史画与史诗或风景画与抒情诗的联系，但是，我想，对于这种规范性，似乎还有更根本的原因。首先是对通常所指的现实的假定：不是“现实主义”，而是“现实”、非虚构，甚至“科学性”才是把随笔与照片连接起来的共有内涵。^②其次是强调私人“视角”的非正式或个人的随笔、记忆和自传之间亲密的伙伴关系，以及摄影作为埋藏在个人联想和私人“观点”语境中的物质化记忆痕迹的神秘地位。第三，存在一种根本认识，把随笔视为部分的、不完整的“尝试”，在空间限制与写作艺术灵活性所允许的范围内，尽可能多地获取狭小范围内的事物的真相。与此相似，照片似乎必然是不完整的，因为给它加了一个框，这个框永远也不能包括那即将被——如我们所言——“摄入”的一切。非正式文学随笔通有的不完整性，成为

^① 关于作家提出的活动中的摄影设备使“接近主题”这一伦理问题变得可见的精彩论述，见 Carol Schloss, *In Visible Light: Photography and the American Writer, 1840—1940* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 11.

^② 回顾一下以地质勘测（如 Timothy O'Sullivan）及社会学研究（Dorothea Lange 和 Paul Taylor 的著作）这样的科学话语为基础的经典摄影小品。如果没有说明性的幻灯片讲稿和形象的摄影复制，艺术史的现代原则就会难以想象。任何依赖视觉证据精确的机械复制的话语，在某些方面都与摄影有关。

摄影随笔的形象与文本关系中尤为关键的一个特征。在“说明”或解释形象的要求中,摄影小品的文本往往透露出某种谨慎或谦逊;像照片一样,它承认无力盗用要被摄入的一切,而试图让照片证明自己,或“回望”观者。

在本文的其余部分,我想用不同方法分析四种摄影小品,突出摄影与语言之间交流和抵制的辩证关系,以及使“阅读”图像,或“看见”其中有插图的文本成为可能(有时是不可能)之物。我将限定于四个主要例证:第一,艾吉和伊万斯的《让我们赞美名人》,通常被认为是这种类型的“经典”(而且是现代主义的)原型,将主要用于确立这一形式的原则。另外三个,体现了更近期,也许是“后现代”的策略(罗兰·巴特的《显像描绘器》[Camera Lucia]、马利克·阿洛拉的《殖民地闺房》以及爱德华·萨义德和让·莫尔的《最后一片天空之后》),我将逐步详细分析,以说明原则与实践的冲突。这些著作提出的基本问题大同小异:它们所表达的摄影与写作之间的关系是什么?支配摄影家与作家、形象与文本、观者与读者之间劳动分工的区别的比喻用词是什么?

间谍与反间谍:《让我们赞美名人》

将要阅读这些词、研究这些照片的你是谁,你由于什么原因、通过什么机会、为什么目的、基于什么权力有资格这样做,你将要对此做些什么。

——詹姆斯·艾吉

詹姆斯·艾吉在《让我们赞美名人》的前言中,述说了摄影随笔形式上的主要要求,这很值得注意。他说,“照片不是说明性的。它们与文本相互平等的、互相独立又充分合作的”(第 xv 页)。这三点要求——平等、独立与合作——不是简单地把任何文本与任何一组照片放在一起就得出来的,它们也并

非如此轻易地相处和谐。譬如，独立与合作这两个价值可能怀有相反的意图；规定摄影与写作的“相互平等”并不难，而实现它甚至想象它却不容易。比如，艾吉注意到，“读者眼力的孱弱”（第 xv 页）可能导致对伊万斯照片的低估；失聪或文盲对文本的低估，也不难想象——实际上，当《让我们赞美名人》送达《财富》杂志的约稿编辑之手时，就遭遇了这样的命运。^① 艾吉的一般要求不仅对一种看似颇有疑问的艺术形式的生产者也是必需的，而且对高度警觉的读者/观者也是一个规则，这样的读者/观者可能还不存在，但实际必定会产生。

很容易理解《名人》是怎样满足独立和相互平等的要求的。照片不仅完全脱离艾吉的文本，而且脱离通常伴随摄影小品的任何最微小的文本特征：没有提供帮助“阅读”照片的说明文字、插图说明、日期、名字、地点，甚至号码。即便像罗伯特·弗兰克的《美国人》这样相对“纯粹”的摄影随笔也提供了说明性文字，告知主题和地点。例如，弗兰克的开篇形象，模糊的人影站在窗边，楼上悬挂着国旗（图 53），伴有说明文字“游行——霍波肯，新泽西”，立即为我们提供了照片未曾给出的地点信息，还命名了一个照片未曾表现的主题。伊万斯没给我们这样的线索或接近其照片的渠道。如果我们较为详尽地研究过艾吉的文本，我们就可以推测出这张开篇照片说的是切斯特·鲍尔斯，我们还可以根据艾吉在文本中的描述，识别出照片中的三家不同房客。不过，所有这些联系必须挖掘出来，因为任何连接文本与形象的“答案”都没有明确给出。画卷前面伊万斯照片的地点，是摄影独立性更为强烈的声明。与把照片编入文本或放在中间或结尾部分，使它们能够出现在文本提供的语境中的标准做法相反，伊万斯和艾吉迫使我们面对没有语境的照片，然后我们才有机会见到前言、目录乃至封面。最后，当真的

^① 关于艾吉和伊万斯作品接受情况的详尽记述，见 William Scott, *Documentary Expression and Thirties America* (New York: Oxford University Press, 1973), pp. 261—266.

看到内容时,我们才知道已经在“第二册”了,而照片是“第一册”,我们已经“读”过了。

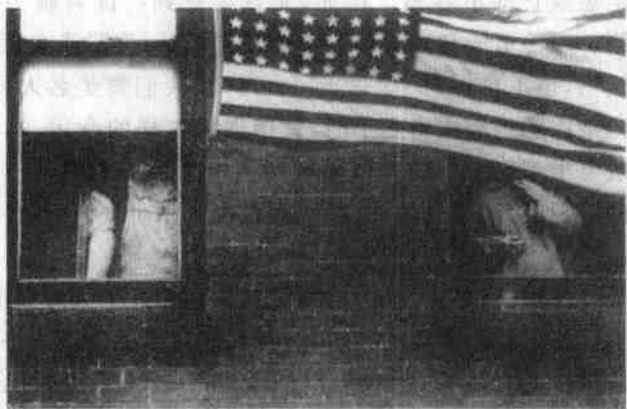


图 53 罗伯特·弗兰克:《游行——霍伯肯,新泽西》(1955—1956),选自《美国人》(1958)。版权罗伯特·弗兰克,蒙 Pace/MacGill Gallery, New York 许可。

在一种意义上,照片与文本的“相互平等”是独立的直接结果,每种表现方式都有一本自己的“书”,每个都同样免于成为另外一个的混合物——伊万斯提供没有文本的照片,艾吉提供没有照片的文本。但是,用 W. 尤金·史密斯的话说,伊万斯的照片确实凭自己的实力构建了一篇“随笔”,这种感觉进一步暗示了平等性。^① 伊万斯照片的顺序不是讲述一篇故事,而是说明一个由具体人物概括而成的一般“话题”的过程。开篇人物(图 54)即有悖常理,他那皱巴巴的运动上衣表示富裕和略高于农民房客的阶级。随后是代表人物纵览:父亲(图 55)、母亲(图 56)、卧室(图 57)、房子(图 58),以及年龄由小到大(图 59、

^① 尤金·史密斯辩解说,摄影记者易于在叙事传统中工作,生产“形象故事”：“那是它自己的形式,不是随笔”(The Photo Essay, p. 15)。

图 60、图 61)的孩子们(女孩—男孩—女孩)。^① 如果我们坚持一个目标,它就有可能构建一篇宏大叙事。如果我们对此有所警觉,就会注意到艾吉后来就此写了大约 80 页:“一个男人和一个女人一起被拽到床上,于是有了一个孩子,有了一群孩子。”(第 55 页)我们甚至可以为这些人物冠以适当的名字:乔治和安妮·梅·格杰、他们的房子和孩子们。但是,这些文本形象“交流”并非文本或形象给予我们的;即便是书籍的编排也使之不易得到,因为它抵制照片与文本的直接合作。而且,这种抵制无法通过反复阅读与观看来克服,仿佛连接照片和文本的神秘代码有待破译。一旦识别出所有“适当的”名称和地点,我们须记住,它们是虚构的名称:格杰一家、里凯兹一家和伍兹一家,并没有姓这些姓的人。通过伊万斯的形象、通过艾吉对生活的亲切冥想,我们觉得“认识”了他们,但是,我们从来没有,也永远不会认识他们。

图 54 沃尔克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。



^① 这种“局部的”和非叙事格式贯穿于伊万斯照片的始终。照片分为三部分,第一部分集中于格杰斯和伍兹(the Gudgers and Woodses),第二部分集中于里凯兹(the Rickettses),第三部分则集中于附近城镇。



图 55 沃尔克·伊万斯，选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。



图 56 沃尔克·伊万斯，选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。版权为沃尔特·伊万斯的私人财产。

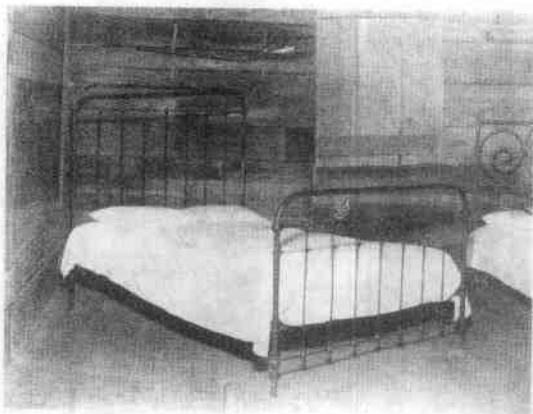


图 57 沃尔克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。



图 58 沃尔克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。

沃尔克·伊万斯和詹姆斯·艾吉的《让我们赞美名人》(1939)一书，由国会图书馆收藏。该书由国会图书馆数字化，并作为公共领域资源提供。所有权利保留。© 1939 国会图书馆。所有权利保留。



图 59 沃尔克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。



图 60 沃尔克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃尔克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。



图 61 沃克·伊万斯,选自詹姆斯·艾吉和沃克·伊万斯的《让我们赞美名人》(1939)。照片蒙国会图书馆许可。

照片与文本之间的障碍有什么意义?一种可能的回答是,把它与格林伯格的现代主义美学——寻求每种未被画报与文字代码的混合所污染的表现方式的“纯粹性”——联系起来。伊万斯的照片就像是咄咄逼人的抽象绘画,没有标题,被剥夺了名称、参照系以及“文学”因素。它们迫使我们重新观察自身形象的表面特征和实质特征。例如,安妮·梅·格杰的肖像(图 56)成了对平面和憔悴的、“雕刻般”外表的纯粹的形式研究。她面部的线条、木板风化了了的纹理、褪色的衣服、绷紧的发束、严肃的表情、融合于一个视觉集合,美丽而神秘,时常萦绕心头。她成了一个“偶像”,大概是伊万斯照相机捕捉到的所有佚名男女中最著名的一个。她成了一个纯美学客体,大萧条时期的蒙娜丽莎,从不测的环境中解放出来,到达一个纯粹沉思的空间。

这种(不可避免的)对无非是一个极端贫困环境中真实人物的美化反映,颇令人不安,甚至不快。我们何以有权观察这位妇女,并发现其疲惫、痛苦和焦虑是美丽的?是什么赋予我们权力带着特定的情绪看她,好像我们是上帝的好细?当然,

这些问题完全是对我们不断面对的伊万斯文本的一种虚张声势的挑战。当伊万斯把农民房客作为充满神秘、尊严和风度的美的形式研究而展现给我们时,这些也是他的照片迫使我们所面对的问题。我们对安妮·梅·格杰的审美欣赏,不再像喊她的真名那样,让人感到心安理得。她的美,像她的身份一样,克制谨严,离我们有一段距离:她反观我们,没有不可解读的秘密。她问我们的问题和我们问她的一样多:“即将阅读这些词、研究这些照片的你是谁?”

因而,伊万斯的形象美化与艾吉文本的分离不只是形式特点,而且是伦理策略,是一种避免轻易接近它们所表现的世界的方法。我称之为“伦理”策略是因为它很可能出于任何政治目的而产生相反的效果。在对农民房客的再现中,厄斯金·考德威尔和玛格丽特·伯克怀特的合作提供了有益的比较。《你见过他们的脸》不妨碍照片与文本之间的交换,伯克怀特的形象与考德威尔的随笔相互交织,每幅照片都伴有一篇告知拍摄地点的“说明”,以及中心人物的“语录”。留心看看《汉密尔顿,阿拉巴马/“我们勉强过活”》吧(图62)。^① 照片用画报代码重述了插图说明,低角视点和广角镜头产生高大有力的印象(特别注意人物的双手显得多么大)。这种修辞的强调和重复显然是摄影小品更为传统的安排,也说明了《你见过他们的脸》获得广泛而巨大成功的原因。

① 假定这些引语具有一些纪实性,甚至与摄影主题有种表达关系的读者,应该留意伯克怀特的开头注解:“形象下面的说明旨在表达作者本人对所描绘个体感情的认识;它们并不装作复制这些人的实际感受。”在某种程度上,这一自白的坦率被始终贯穿于文本的“语录”的虚构抵消了。这种对文字材料的操纵,与伯克怀特重新安排小佃农房子里的客体,使之符合她自己的美学趣味极为一致。



图 62 玛格丽特·伯克-怀特,《汉密尔顿,亚拉巴马。“我们勉强过活”》,选自厄斯金·考德威尔和玛格丽特·伯克怀特的《你见过他们的脸》。蒙玛格丽特·伯克怀特私人财产许可。

它还生动地说明了伊万斯和艾吉所抵制的照片与文本之间的这种修辞关系。这并不是说,伊万斯和艾吉“不讲修辞”,而是说他们的“合作”受制于抵制的修辞,而非交流和合作的修辞。他们认为与政府和新闻机构(农场安全管理部门,《财富》杂志)的合作是虚假的,缺乏诚意与深度,而在颠覆这种合作方面,他们的形象和文本是“完全合作”的^①。实际上,照片与文本之间的障碍是对有效监视和政治宣传活动的破坏,这种监视和宣传轻而易举地制造了可以操纵自如的形象和叙事,以迎合政治议程。对考德威尔和伯克怀特及其代表的机构所持的很多政治改革目标,艾吉和伊万斯很可能是赞同的,他们的分歧在于所谓“间谍行为的道德规范”。艾吉反复说自己 and 伊万斯的特点就像是“间谍”;艾吉是“一名以记者身份旅行的间谍”;

^① 杰斐逊·亨特(Jefferson Hunter)的书, *Image and Word: The Interaction of Twentieth Century Photographs and Texts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987)注意到了这种抵制,但是,却仅仅把它视为对传统的“冒犯”,这使得《名人》“在1941年未获成功”,而且对照片文本合作的实践“至今毫无影响”。亨特认为伯克怀特与考德威尔“风格上的一致”是“合作努力成功”的典范(第79页)。

伊万斯则是“一名以摄影家身份旅行的反间谍”(第 xxii 页)。他们合作的“独立性”，即间谍/反间谍关系的苛刻条件，就是他们相互诚信、彼此恪守“良心”的方式。伊万斯为艾吉示范了他们工作的无情暴力，以及怀有某种个人正义感去工作的可能。摄影仪器的可见性把他们的间谍行为公开了，艾吉羡慕伊万斯工作时的公开性，以及让人类主题自我暴露的自觉性，展示他们集尊严和脆弱于一身的自我形象，而不是将其视为画报自我表现的素材。对于艾吉来说，则完全是自我表现，仿佛伊万斯作品的客观性和约束必得还之以彻底的主观性和繁冗的自白。这种劳动的分工不只是影响作家和摄影家工作的产品道德规范^①；在极为真实的意义上，它是在照片与文本的结构区分中强加给读者/观者的一种形式的道德规范。作为观众，我们的劳动正如艾吉与伊万斯的劳动分工一样，我们发现自己也卷入了合作与抵制的漩涡。^②

迷宫与线索：《显像描绘器》

一个身陷迷宫的人所探求的永远不会是真理，
而只能是他的阿里阿流涅。

——尼采(转引自巴特)^③

① 有关我所说的“产品道德规范”的精彩论述，见 Carol Schloss's chapter on Agee and Evans in her *In Visible Light*。

② 我在此处用了“漩涡”这个词，是对艾吉所用布莱克漩涡的典故并把他作为《名人》中突出的天才加以表现的回应。我不知道艾吉作为综合艺术家对布莱克作品有多熟悉，但是，如果他了解这些辉煌的著作，他一定会为常常提到的布莱克的版画于其文本的独立性所震撼，当然，那是与最密切的合作相结合的独立性。关于布莱克文本形象关系的更多讨论，见我的 *Blake's Composite Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977)，及前文第 4 章。

③ Roland Barthes, *Camera Lucia* (French original, 1981; New York: Hill and Wang, 1981), p. 73. 引文将在文中标注页码。

如我们所见,摄影随笔引人注目的“牵强”形式与摄影、写作以及二者关系的本质的关联就如同与它所表现的主题(农民房客、纽约佃农、移民工人,等等)的关联。不过,多数关于摄影的随笔(包括本篇),在我这里所给名词的意义上,并非“摄影随笔”。瓦尔特·本雅明的“摄影简史”不是摄影随笔,原因很明显:它没有插图。但是即便有,照片也只是为了说明文本而存在,并不具备允许真正的复合形式合作的独立性或相互平等。

在接近摄影随笔的为数不多的“关于摄影的文章”中,有一篇是巴特的《显像描绘器》。巴特文本中的摄影达到了“独立”和“相互平等”,不是通过把它们收集在一本独立的“书”而使其句法关系得以显现,而是通过对文本策略始终如一的颠覆而达到的,这种策略把照片合并为“说明性的”或提供证据的实例。我们打开《显像描绘器》,翻到卷首插图(图 63),这是一幅达尼埃尔·布迪奈拍摄的彩色宝丽来照片,文本中未加任何评论。巴特仅有的可能与之有关的几句话也是含糊或否定的(“宝丽来?有趣,不过令人失望,特别是当伟大的摄影家参与其中的时候”[第 9 页];“我并不特别喜欢彩色……黑白照片原本真实,色彩是事后抹上去的涂层……是一种技巧,一种化妆品[如同涂描尸体所用的那种]”[第 81 页])。那么,我们能否假定巴特就“喜欢”这张照片,欣赏布迪奈的艺术呢?在巴特的文本中,他的偏爱表面看来反复无常,而且拒绝赞同规范化的杰作与大师,这些都不断颠覆着这些标准。“有时我憎恶照片:对阿杰的老树桩、皮埃尔·布歇的裸体、杰曼·克鲁尔的双重曝光(只引用旧名),我必须做什么?”(第 16 页)布迪奈的宝丽来独立于巴特的文本:我们所能给予它的最佳“阅读”,也许只是把它视为一种摄影不可阅读性的象征,它所占据的场所永远先于或外在于巴特的文本。照片表现了遮挡着帷幔的私人闺房形象,同时既色情又悲哀,透过帷幔缝隙,部分光线泄露出来,仿佛迷宫中心的秘密,撩人魂魄。巴特告诉我们,“把摄影……与黑暗通道的概念(暗室)联系在一起是个错误。我们应该说它是显像描绘器(camera lucida)”(第 106 页)。但是,巴特卷首插图的

黑暗房间拒绝说明文本。如果这一形象中存在显像描绘器,那么,它就放在这幅图景的帷幔后面,也许在中心明亮的开口处,是照相机光圈的再现。^①



图 63 达尼埃尔·布迪奈:《闺房,1979》,选自罗兰·巴特:《显像描绘器》(1981)。©1993 ARS,纽约/SPADEM,巴黎。

乍一看,巴特文本中的多数照片似乎都是纯说明性的,但是,更仔细的阅读却推翻了这种印象。巴特的评论是对“知点”(studium)修辞——即“伦理或政治文化理性的仲裁者”(第26页),它使照片可以被“阅读”,抑或使照片的科学理论得以显现——的顽强抵制。相反,巴特强调他称为“刺点”(punctum)的东西,那“刺痛”或“伤害”他的散落而敏锐的细节。这些细节(一条项链、坏牙、交叉的双臂、污泥街)是偶然的、没有代码、没有名称的特征,它把照片向记忆和主观性领域的转喻式开放。“它是我添加在照片上的和已然存在那里的”(第55页),

^① 正如巴特所了解的,显像描绘器不宜译为与“暗室”相对的“明室”。它是“那一设备的名称,先于摄影,它可以通过棱镜画出一个物体,一只眼睛看模特,另一只看画纸”(第106页)。拉开的帷幔,就像光圈,恰恰起到这种作用。

更常见于对一张照片的记忆,而非见于它的实际表现。^①这种措辞的效果是使作为一种摄影符号学理论的巴特的文本几乎无用,与此同时,又使它对这种理论而言必不可少。通过坚持个人的摄影经历,接受摄影天真、原始的“惊讶”、“魔力”和“疯狂”,巴特把自己的经验变为一种理论的原材料或实验数据——不过,那种数据对将要带入其中的理论充满了怀疑。^②

对巴特文本具有最重要意义的照片未被复制,那是他母亲的一张“私人”照片,她五岁时摄于一间围着玻璃的温室,或曰“冬园”。巴特说,“这张不同寻常的照片中,浮动着某种类似照片的精髓之物。”假如“世上所有照片构成一个迷宫,我知道,在这个迷宫中心,我要找到的只有这张照片”(第73页)。然而,巴特无法带我们进入迷宫的中心,除非把我们的眼睛蒙起来,用对图像再现的语言再现、靠语言的线索引领我们。巴特“不能复制”母亲的照片,因为对旁人而言,它“无非是一张冷漠的照片而已”。在那个地方,他插入了一张纳达尔拍摄的《艺术家的母亲(或妻子)》(图64)，“无人确切知道”她是谁(第70页)。^③唯独这

① “较之我正在观看的照片,对我记住的照片我可能了解更多,好像直接视觉错误地引导了语言,使它参与了描述的努力,这种努力总是达不到有效点,即刺点”(第53页)。在巴特的讨论中,知点与刺点的对立是并列的,与公众和私人、专业和业余之间的区分相联系。说明文字进一步加强了巴特所说的“摄影的两种方式”,把它们自己分为摄影者、主题、日期等学者派头的参考文献式的身份,以及注册巴特个人反映,即刺点的大写的引文。我想,这种双重说明文字的实践,是摄影随笔的一个普遍传统,往往以连字符(如在罗伯特·弗兰克的《美国人》中),或对照的打字风格(如在《你见过他们的脸》中:《汉密尔顿,亚拉巴马》/“我们勉强过活”)为标志。

② 维克多·伯根(Victor Burgin)对《显像描绘器》的反科学修辞感到不安:“巴特在《显像描绘器》的一节中,对符号科学家(他的另一个自己)的猛烈抨击,恰恰被巴特反对的那种批评家广为引用”(“Re-reading Camera Lucida,” in *The End of Art Theory*, p. 91)。伯根把这简约为直接的政治抵触,忽略了巴特所“反对”的“那种批评家”也包括他本人这一事实,而且,正是这种反对赋予其批评伦理和政治的权力。

③ Joel Snyder告诉我们,这些身份很混乱。照片是艺术家之子保罗·纳达尔(Paul Nadar)拍摄的,拍的是他的母亲,纳达尔的妻子。考虑到巴特对这张照片的利用,父与子、妻与母之间的混淆就不足为奇了。说明文字的明显不确定,以及巴特自己文本的错误引用,表明巴特有意为这张照片附以混乱的“说明”。

张照片得到了最简短,甚至是最陈腐的评论(“世界上最可爱的照片之一”[第70页]),还有一个同样陈腐的说明,貌似引自文本,实则(典型的)误引,或特为该形象而建构的。“‘你认为谁是世界上最伟大的摄影家?’‘纳达尔。’”(第68页)巴特用这一母性形象来置换自己母亲的形象,并开始逐步进行一系列全面的联想置换:这张照片变成了“照片”,变成了“形象”;巴特的母亲变成了“艺术家的母亲”,变成了“母亲”。于是,“形象”和“母亲”被总结为普遍的文化情结,在巴特自己摄影经验的细节中反复出现:

犹太教为使自已免于崇拜圣母的危险而拒绝形象……尽管在一个不崇拜母亲,也没有形象的宗教(新教)中长大,但是毫无疑问,文化的构成是天主教艺术。当我面对《冬园》这幅照片的时候,我沉湎于形象、全部形象之中(第74—75页)。



图64 纳达尔:《艺术家的母亲(或妻子)》(未注明出版日期),选自罗兰·巴特:《显像描绘器》(1981)。©1993 ARS,纽约/SPADEM,巴黎。

巴特不是摄影师;书中没有一张照片是他拍摄的,他只负责在文本中收集排列这些照片。因此,他没有通常意义上的合作者。他的合作者是“摄影”本身,显然是典型的形象汇编,有

些是私人和个人的,多数作品出自名师之手,从尼普斯、斯蒂格里茨到梅普尔索普和阿维东。^① 巴特把“世上所有照片”都视为迷宫,用难以描述的中心掩盖着母亲,他的母亲。像所有照片主题一样,一个“逝去的……即将逝去的”母亲(第95页)把巴特文本中所有的照片都联系起来,赋予它们独立的整体性,使它们能够反观我们,同时保守自身的秘密。纳达尔的肖像——全神贯注地凝视着镜头的母亲形象,嘴不经意地被她噙着的玫瑰遮住——是我们谈到的这种沉着与矜持的最近便的象征。

因而,照片与巴特文本的关系,就是迷宫与线索、“母性的全部形象”与语言的母系代码的关系。作为一名作家,角色不是控制这些照片,而是使自己屈尊为入迷的观察者,一个对形象魔力盲目崇拜的天真的臣民。整个研究计划旨在尝试中止对“科学的”和“专业的”摄影话语的盗用,以培养摄影对语言的抵制,允许照片“讲”它们自己的语言——不是“其惯常的空话:‘技巧’了、‘现实’了、‘报道’了、‘艺术’了等等”,而是使“形象在沉默中讲话”(第55页)。因此,巴特摒弃了诸多对摄影“复杂的”论述,把他自己的论述总结为:

目前,摄影评论者(社会学家和符号学家)中有一股潮流,即抓住语义的相对性。没有“现实”(是对那些不认为照片总是编码的“现实主义者”十足的嘲笑)……他们说,照片不是世界的相似物(analogon);它所表现的是捏造的,因为摄影的棱镜服从于阿尔贝蒂透视法(Albertian perspective)(完全是历史的),而且图像上的题字使三维客体变成了二维模拟像。(第88页)

巴特宣称这一论证“徒劳无功”,不仅因为照片和所有形象

^① 《显像描绘器》中的25张欧洲和美国的照片,从新闻照片到艺术摄影到个人家庭照片,包括“昔日大师们”即19世纪和20世纪作品的范例(《第一张照片》——尼普斯摄;查尔斯·克利福德[Charles Clifford]的《亚拉巴马》;G. W. 威尔逊的《维多利亚女王》)。显然,这种努力全面说明了“摄影”,而不加任何综合或系统的努力。

一样,在它们的代码结构中是“相似的”,还因为现实主义必须处于不同位置。“现实主义者认为照片不是现实的‘拷贝’,而是过去现实的流溢物(emenenon):是魔力,而非艺术。”这种在天真的现实主义阶段(并在现代主义处境中)丧失了摄影“魔力”,是巴特文本试图复原的东西;这也是在将照片编入一座理论与欲望、科学与自传的迷宫中的时候,这种魔力必须隐没自己、“沉湎于”照片的原因。^①

窥阴癖与驱邪术:《殖民地闺房》

好像明信片摄影师也被委派了一项社会使命:在形象中加入集体幻觉。他是第一个通过权力委派而受益于其成就之人。真正有窥阴癖的是整个殖民社会。

——马利克·阿洛拉

摄影的“魔力”可能是引起神秘化以及狂喜的原因,这一观点是马利克·阿洛拉在关于印有阿尔及利亚妇女照片的法国殖民地明信片的摄影随笔中提出来的。^②阿洛拉把他的书题赠给巴特,并且采用巴特的基本词汇来描绘摄影的魔力,但是,为了面对一组形象,他颠倒了巴特的文本策略,以便面对利用令人憎恶的恶毒魔力再现阿尔及利亚的这些形象:

我从这些明信片中读到的东西使我不能无动于衷。如果仍有说明的必要,那么,这些东西向我展示的是一种

^① 这种对摄影的“天真的现实主义”的尊重,也是艾吉文本的一个重要特征。艾吉指出,“比起黑人来,白人是多么迟钝,黑人理解照相机的意义,它是武器,是形象和灵魂的窃贼,是枪,是罪恶的眼睛。”(第362页)

^② Malek Alloula, *The Colonial Harem*, translated by Myrna and Wald Godzich (French edition, 1981; English edition, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986). 引文将在文中标注页码。

凝视中令人沮丧的贫乏。我自己，作为一名阿尔及利亚人，在我的个人历史中，某个时候也一定曾经是这种凝视的对象。在我们中间，我们都相信邪恶的眼睛（邪恶的凝视）那恶毒的影响。我们把手掌像扇子一样摊开，召唤它们。我合上手掌，重新拿起笔，写下我的驱邪咒语：这篇文本。（第5页）

这里没有对逝去的“原始”或“现实”阶段的怀旧；没有巴特在偶然细节中找到的“刺点”或狂喜的“伤害”之处；只有在摄影“现实”的标志下，使自己合法化了的“有辱人格的幻觉”的巨大创伤。这些照片排除一切使巴特联想到形象的颠覆性“白色魔力”的“偶然事件”。它们为有窥阴癖的法国消费者提供了幻想“东方”奢华、欲望和懒惰的舞台，是在殖民凝视面前摘下面纱的“战利品”。批评文本是反魔力的，是反面的咒语，反复吟诵着它对以人种为借口的那些丑恶的欧洲色情作品的诅咒。

阿洛拉的文本以意想不到的方式，满足了摄影随笔的三个条件：文本显然独立于形象，那是阿尔及利亚对法兰西帝国独立革命的直接结果（巴巴拉·哈洛的序言异常明确地把该书置于庞提柯沃的电影《阿尔及尔之战》的框架中）。文本与形象至少在两种意义上是“平等”的。首先，文本对形象含蓄的“论据”逐条进行了必要的驳斥。第二，它试图达到一种相反的视觉形象，或曰对掠夺性的殖民凝视面孔的“反注视”。阿洛拉的文本自我表现为一组照片的替代品，应该却从未被拍摄过：

如果存在被殖民者对殖民者的凝视的摄影痕迹的话，那么，我所建议进行的这种阅读可能完全是多余的。在它们缺席的情况下，也就是说，缺乏对视的认真比较，我试图在此……把这一巨大的明信片返还寄件人。（第5页）

最终，明信片必须与文本一起被复制，在此意义上存在“合作”，也因此在对自身的解构、“揭开面纱”方面被迫合作，很像阿尔及利亚妇女被迫在对阿尔及利亚女性的错误再现中的合作，及其形象被迫在虚假文本化中的合作——它们嵌入了异国

特征和揭开面纱的幻想的表演,写在它们背面的殖民地“闲聊”(满是粗鲁的笑话),印在它们脸上的殖民地邮戳,一下子抵消了邮资及其独立存在。

显然,阿洛拉的研究计划在各个方面都被矛盾的冲动困扰着,最明显的是必须在书中复制令人不快的明信片。对不经意的观察者来说,它看起来可能正像是他公开谴责的那种咖啡桌上作摆设的书籍“收藏者一款”。即使在色情文类中,也偶尔会出现“经典”和“杰作”:

正是由于这类“成就”,收集卡片这种赚钱的生意才得以建立,而且一直兴旺繁荣。也正是依靠这种“成就”,意义的隐藏,即我们在此所关注的明信片的意义的隐藏才得以实现。(第 118 页)

“美化”远非色情作品的解毒剂,而被视为它的延伸,是美丽与珍奇标记下对邪恶的继续掩饰。艾吉也遇到了这一问题,担心他与伊万斯的合作会被特别专家或权威——这些“艺术家”权威中的领袖——的观点神秘化。他说,“作者不是作为新闻记者、社会学家、政客、演艺人员、人道主义者、牧师或艺术家来对待这一问题的,而是严肃认真的”(第 xv 页)。在此,“严肃性”所指之物截然对立于标有“审美价值”的规范的“经典”概念,它意味着对当前人类问题临时的、战术上的干涉意识,而非对无限未来的要求。为此,艾吉打算用新闻纸浆来印刷《让我们赞美名人》。他说,听说“几年后,书页会粉碎成灰尘,那这可不是个坏主意”(Stott, p. 264)。

那么,让我们在摄影随笔的通用标准中加上严肃的概念。它常常被解释为反美学名词,对立于当下、地方和有限性,对立于丑陋、贫穷与短暂性,自视为既不可或缺,同时却又用后即可丢弃。有时,阿洛拉的文本《殖民地闺房》读来仿佛它意欲撕碎或焚毁它精心复制的那些令人生厌的明信片,丑化殖民地妇女的情色之美。但是,像多数历史文件的碎片一样,那只不过是掩饰手段,以保证历史的失忆和重返被压抑的状态。虽然阿洛

拉从未提及这一点,但是人们感到,他的随笔不单是对法国罪恶的抨击,而且是心照不宣的忏悔和赎罪。阿洛拉复制令人作呕的形象,不只为积极地“把巨大的明信片还寄件人”,还为重新拥有并赎回那些形象“驱除”意识形态的魔法,它迷惑了母亲、妻子和姐妹们,以及在殖民凝视中“不复存在”(第122页)的“男性社会”。拯救妇女即克服无能;文本通过把形象从邪恶眼中解放出来而表明了男子气概。

在迷宫中心,即母亲幼年的形象中,帕特发现了摄影的秘密。文本是线索,把我们引向那个中心,是对母性形象全部作品的顶礼。而阿洛拉却把我们赶出由阿拉伯妇女的欧洲再现构成的神秘迷宫。他不仅报复了母亲的堕落,而且报复了企图逆转色情程序的摄影本身。

……

流亡与归来:《最后一片天空之后》

可我是流亡者。

用你的双眼把我封讫。

——穆罕默德·达维什

面对宗主国形象的流亡与无能感,是爱德华·萨义德和让·莫尔的巴勒斯坦人摄影随笔的鲜明主题。然而,《最后一片天空之后》^①中并没有以贬损、色情形象出现的积极的“被压抑的回归”,相反,它传达了一组新形象,是被殖民和流离失所主题的自我再现,及其对殖民者看法的再现。“我们意欲通过巴勒斯坦人的眼睛展现巴勒斯坦人,不做些微程度的缩减,即便他们自己也不会感到有所不同。”(第6页)文本是(如在《显像

^① Edward Said and Jean Mohr, *After the Last Sky* (London: Pantheon, 1986). 引文将在文中标注页码。

描绘器》中)一条线索,引导作家及其读者回到他性和流亡者自我疏远的迷宫。另一方面,它的任务是要领会到,如果没有明确地使之归化,“照片便不能”被视为“异国标本的展览”(第162页)。因此,萨义德的文本不像阿洛拉的文本那样,是把西方人的目光逐出迷宫的鞭子。如果说阿洛拉把文本与形象的合作视为暴力、强制的对抗,那么,萨义德和莫尔则开创了文本与形象的对话关系,即艾吉和伊万斯所说的标准(即现代主义)意义上的合作,由两个志趣相投、禀赋甚高的专业人员——作家和摄影家——进行的合作努力。

这一“积极的”合作结果却绝非坦诚直率。文本与形象的独立,不像在艾吉和伊万斯的作品中那样,由严格的物理分工直接表明。萨义德和莫尔遵循某种近似于《显像描绘器》的模式,照片与随笔是辩证的相互交织的关系,是交流与抵制的综合。^①作家和摄影家都拒绝对劳动的刻板分工,该分工会产生“带插图的文本”或“带文字说明的相册”。萨义德的文本在形象的辅助关系(对摄影的评述、冥想和沉思)与“独立”素材(巴勒斯坦人的历史、自传轶事和政治批评)之间徘徊不定。莫尔的照片在“说明性”关系(例如,男孩举重的图片证明萨义德所描绘的巴勒斯坦男性中的“体力崇拜”)与“独立”陈述之间摇摆不定,后者在文本中未做直接评述,或作为它的某种反讽对照物。试举一例:萨义德对父亲终生试图逃避回忆和耶路撒冷的物质纪念品进行了讨论,它被与传达相反信息的形象相提并论(在护封页上),而后者未加评论,只有简短说明:“耶路撒冷前市长及其夫人,流亡于苏丹。”(图66)他们背后是一幅耶路撒冷奥玛清真寺的壁画,占据了起居室的整面墙壁。此处,形象与文本的合作不只是相互支持。它传达了流亡者的焦虑和矛盾心情,他们的记忆和纪念品,个人和民族身份的标志,可能

^① 莫尔早期与约翰·伯格的合作显然也是重要的先例。特别参见关于一篇移民劳工在欧洲的摄影随笔, *The Seventh Man* (Originally published, Penguin, 1975; London: Winters and Readers, 1982)。

“像是……负担”(第 14 页)。壁画似乎告诉我们,前市长及其夫人珍视这些负担,但是,他们的面孔并不表明这些对其体重有丝毫减损。



图 65 让·莫尔:《耶路撒冷市长》,《最后一片天空之后》中整页篇幅的照片,爱德华·W. 萨义德,1986,兰登书屋有限公司, Pantheon Books 分部许可重印。

在《最后一片天空之后》里,照片与写作的关系始终由流亡及其克服所掌握的辩证关系,这是一种疏远和再统一的双重联系。如萨义德所言,如果“流亡者是一系列没有名字、没有语境的肖像”(第 12 页),那么,回归可比作把名字付诸照片,把语境付诸形象。但是,“回归”向来不会如此简单:有时名字失落了,不可复得;更常见的是,文本对形象的附着似乎武断而难遂人愿。流亡之辩证关系的两极都不是单义编码:疏远既是由历史环境从外部强加的,也是由记忆的痛苦、忘记并摆脱巴勒斯坦人身份这一“负担”的愿望从内部强加的。同样,“再统一”是愿望的空想目标,也是空想的不切实际的潜在的反感对象。萨义德说,“回家是不可能的。你学会了把遗失的技艺转换为旷日持久的回归幻想。”(第 150 页)在贝鲁特、开罗、阿曼、西岸都无法成为一个家的时候,在“最后一片天空”也笼罩乌云之后,流亡者去向何方? 身体上流亡在外的巴勒斯坦人,对生活在“内部”、在以色列的“国内流亡者”、“在场的缺场者”持何种态度? 这些问题所表现的矛盾心理,也铭刻在文本与形象微妙、复杂

而不稳定的关系之中——如该书内外所示。

不经意的“局外人”仅把该书当作一本相册的看客，也会毫不费力地抓住书中的主要论点，即反驳对巴勒斯坦人通常的视觉再现——戴头巾和滑雪帽的凶险人物。匿名的“恐怖分子”被一套视觉事实所取代，这些事实在理论上人尽皆知，但在实践中却鲜为人知——即巴勒斯坦人中也有妇女、儿童、商人、教师、农民、诗人、牧师和汽车机械师。巴勒斯坦人作为普通人，作为普通家庭快照“可以捕捉的”再现，其本身就应该值得注意，它是一个尺度，衡量该标准的巴勒斯坦人的形象是多么异乎寻常地狭隘。如萨义德所言，存在一个可以接受的巴勒斯坦人“形象”，而《最后一片天空之后》里的形象——家庭的、平和的、普通的——不符合这一规范，谁都会发现，他试图把这本书塞进装饰典型咖啡桌的其他摄影文本中。

这组特殊照片的历史说明，这一规范绝非自然或源于经验，而一定是被最严格的禁令所加强的。1983年，在日内瓦召开的联合国巴勒斯坦问题国际会议上，让·莫尔受委托把图片带去展览。萨义德记述道：“官方的反映”

是迷惑不解……我们被告知：你们可以把它们挂上，但是不许有文字和它们一起展示。不许有说明文字，不许有解释。最后达成妥协，国名或地名（约旦、叙利亚、西岸、加沙）可以附在放大的照片上，却不能有一个多余的字。（第3页）

这种官僚政治“禁止写作”的确切动机始终不甚明了。萨义德推测，几个与会的阿拉伯国家（以色列和美国未出席）发现，巴勒斯坦利益“在一点上是有用的——攻击以色列，责骂犹太复国主义、帝国主义和美国”，但是，把巴勒斯坦人视为一个民族（也就是说，有故事、文本、观点）的观念却不能被接受。禁止文字也许是一种方法，能够不让这些恼人的形象呈现出更加恼人的声音。语境、叙事、历史环境、身份和地点受到压制，而选择了极简的标题、没有“说明文字”、不带参考或再现的纯视觉展示，可以视其为对抽象作品的戏仿和视觉展览的“现代主

义”空间。流亡者是一系列没有文本的照片。

因此,《最后一片天空之后》是对某种形象(非好战的、非崇高的)和与这些形象相联系的写作的双重禁令的违反。这种观点似乎过于形式主义。不过,萨义德注意到,“多数文学批评家……注重巴勒斯坦人在写作中说了什么……[其]社会学及政治意义。然而,它是理应被观看的形式”(第38页)。这种“形式”并非与内容截然不同;它是在最重要、最特别的意义上的内容,它刻画出来的具体地点即巴勒斯坦的存在之所。同样,它抵制把巴勒斯坦问题简化为政治问题,坚持文本与形象的民族和美学关系。因此,《最后一片天空之后》中摄影家与作家的合作不能简单视为对禁令的修正,该禁令把巴勒斯坦形象与巴勒斯坦文本隔离开来。这种合作同样包含于由异质成分组成的综合领域,永远无法与具有审美统一性的传统辩证形式协调一致。在这本书中,我们未曾见到柯勒律治的“统一性中的多样性”,却见到了更像是闪现着统一性之多样性的东西,仿佛通过一只镜片打碎了的眼镜所看到的。(该形象选自该书最令人震惊的照片之一,我在后文中还将提到。)

这本书的两副镜片是写作和摄影,二者都未被抽象或一般地理解,而被视为具体历史、地点和置换的建构。摄影家是生在日内瓦的德国人,于1939年成为瑞士公民,有着在欧洲范围内流亡的真实经历。作家是巴勒斯坦基督徒,生于耶路撒冷,流亡到黎巴嫩、埃及和美国。从一个角度来看,作家是局内人,是清晰完好的镜片,可以通过自身经历表现聚焦的“巴勒斯坦人”形象。而摄影家是局外人,不会讲巴勒斯坦或以色列语言,只能“看见”照相机所容许的静默无声的生活片断(因而,莫尔照片中的很多人既无姓名又无身份,摄影重复了形象从所指对象中的流亡。)从另一种角度来看,摄影家是清晰完好的镜片。他的瑞士中立身份赋予他20世纪80年代不允许赋予作家的东西:在以色列和西岸旅行的自由,以及进入巴勒斯坦“内部”并以摄影的精确透明加以表现的自由。而作家则是外人、局外人,疏远了儿时依稀记得的土地——在那片土地上,疏远了巴

勒斯坦大众当地的乡村文化，他可能会成为一个文雅的基督徒知识分子。作家意识到，自己是那“破碎的镜片”，从字面意义上说，除了别人提供的些许片断，他看不见自己渴望的故国。

我们探索过的作家与摄影家之间的劳动分工——间谍与反间谍、线索与迷宫、窥阴癖与驱邪者——始终被《最后一片天空之后》的密切合作所瓦解。不过，萨义德对性别差异的冥想方式中存有一点传统劳动分工的痕迹，表明男性文本与大量女性形象之间的合作。像巴特一样，萨义德把妇女置于摄影母体的中心。书中有一部分称为“内部”（涉及生活在以色列内部的巴勒斯坦人，以及家庭空间和隐私主题），主要表现的就是妇女形象。萨义德还仿效巴特，发现照片的首要情景与他母亲密切相关。一名英国移民官员撕毁了她的护照，毁掉了她的合法身份，（大概）还以同样的动作毁坏了她的照片。像阿洛拉一样，萨义德在为被损坏了的母亲形象辩护；像巴特一样，他也在努力把母亲身份的片断重新拼凑起来。但是，他又把妇女描绘为这一身份的真正保护者，与“国土”和家园的思想联系在一起，她们固执而无理性地依附于“记忆、资格证书及合法要求”（第81页）。妇女还是巴勒斯坦内部形象的持有者，是在墙上高高挂起太多图片的人，是保留相册和纪念品的人，而这些东西可能会妨碍想要轻松旅行的巴勒斯坦男性。（回想萨义德的父亲“一生都在努力摆脱这些物件”[第14页]。）不过，萨义德认识到巴勒斯坦人再现中“妇女的重要缺席”（第77页）。官方的偶像是一个“机械的男性”，一个男子气十足的恐怖分子，他可能感觉自己被妇女工作那“旷日持久的磨炼”（第79页）所驱赶，同时又被拉近。

像巴特一样，萨义德想要保护形象的女性奥秘，及其有别于男性作家的“表达话语”（第79页）。因此，有时他好像宁愿让女性形象无法确认，从而神秘莫测。像巴特一样，他没有复制母亲的形象，而代之以一位老年妇女的形象，并概括为一种象征——“一张我一看就会想起我们国内生活的脸”（第84页）。然而，六个月后，萨义德的妹妹提醒他，这位妇女（图67）

实际上是一位远亲，他们曾在四五十年代见过面。这一提醒使他百感交集：

我一认出是法拉吉太太，照片表面所暗示的亲密旋即让位于几乎没有秘密的直白。她是一个真实的人——巴勒斯坦人——有着我们内部真实的历史。可是，我不知道这张照片能否，或是否讲述了事情的原委。有些东西丢失了。但是，再现是我们的全部拥有。（第84页）



图66 让·莫尔，《安曼，1984。法拉吉太太》。选自《最后一
片天空之后》，爱德华·萨义德著。版权属爱德华·萨义德，
1986年，兰登书屋有限公司，Pantheon Books 分部许可重印。

我认为，此处萨义德文笔中少有的累赘，是他对联想情结、即妇女/形象/家园的矛盾心理的默认，是他为妇女而伤感、为失去的恬静宜人的家园而伤感的坦白，那家园凝聚着巴勒斯坦男性的想象力。^① 他对这种矛盾心理的直率，他承认了超出他

① “在巴勒斯坦人的生活中，随处可以见到妇女。我看见她们怎样生存于我们归结于她们的那些角色（母亲、处女、殉道者）的过分甜蜜的感伤主义和招人厌烦之间，甚至不喜欢她们未被同化的力量，这种力量激发了我们政治化了的、谨慎而机械的男子气。”（第77页）

所熟悉的话语和政治用途的摄影形象的那种生活,这使照片得以“反观”于他和我们,得以维护我们与之联系在一起的摄影随笔之固定形式的独立性。他曾经希望在这一形象中发现的诗意的秘密与亲密,被平淡乏味的熟悉与公开取代了。

让·莫尔为萨义德提供了一张照片,是他自己矛盾心理的惊人象征,较之书其他任何照片都更接近于作家肖像。照片又是一幅无身份的肖像,从所指事物中流亡,这是一位“年长的巴勒斯坦村民”形象,戴着一只镜片破碎了的眼镜(图 68)。照片让萨义德想起拉菲克·哈拉比,“一个巴勒斯坦——德鲁兹——以色列人”,其著作《西岸故事》强烈批评了以色列的占领,可是,“他是从忠实的以色列人的观点来写的”,他在军队服役,并“赞成犹太复国主义”。萨义德发现,哈拉比的位置出奇得矛盾。他既不是“受蒙蔽”,也不是“玩什么”萨义德所不明白的“精致的修辞游戏”。无论哪种情况,“结果是一本书因循两种完全不同的轨道”(第 127 页)。当然,萨义德想到,这一形象中有他自己的,或许也是他自己书中的某种东西。“也许我只是在描述我在有条理、按顺序、逻辑地安排事物方面能力的匮乏,也许我在哈拉比的书中以及戴破眼镜的老人身上所认识到的判断困难是我的,而不是他们的。”(第 130 页)首先,这个形象是他者作为局内人的双重肖像,“我暗自思忖,这是我们生活中摆脱不掉的某种二元性的象征——难民与恐怖分子、受害者与害人者,等等”(第 128 页)。这倒是不错的解读,可萨义德对此并不得意,正如他通常并不得意于把照片缩减成简便的文字公式的象征解读。画面上的男子面孔“强悍而温和”,“瑕疵在镜片,而不在面孔自身”(第 128 页)。他同意这样拍摄,以便可以看着照相机,并尽力控制自己的形象。

萨义德注意到,作为结果的视觉领域(佩戴眼镜者以及观者)总是显露出“微小的干扰”,一种“奇特的平衡的失衡”,“极其近似于哈拉比书中的文本失衡”,显然还有萨义德和莫尔书中的文本失衡。巴勒斯坦人,一个没有地理中心、只有最脆弱的文化和历史认同的民族,“没有一个中心形象”,没有“统领的



图 67 让·莫尔,《年长的巴勒斯坦村民,拉马拉,1984》。选自《最后一片天空之后》,爱德华·萨义德著。版权属爱德华·萨义德,1986年,兰登书屋有限公司,Pantheon Books 分部许可重印。

理论”,没有“一致的话语”;他们“没有中心,无调性”(第 129 页)。在这个时刻,人们看见了萨义德对现代主义音乐美学的忠诚,以及对与我们与阿多诺联系在一起的悲观主义与形式主义相结合的忠诚。萨义德与莫尔的合作是合成的、偏离中心的、变换的和失衡的,尽管如此,这种合作仍然是匀称、适宜而正规的创造,是他要表现的现实的具体体现,来自于拒绝为了论证而简化、感伤或做出决定。在这幅无名肖像中,作家和摄影家均可见到他们自己,它本身从主题中流亡:流亡者确实是“一系列没有名称、没有语境的肖像”(第 12 页)。但是,如果从文本中分离的照片描绘流亡,那么,带文本的照片就是回归的形象,是和解、通融和确认之所。一本“在两个不同轨道上”的书巧妙的平衡之举,可能是一场修辞游戏,萨义德即便是被迫玩弄了也搞不明白。不过,他随后说,巴勒斯坦人有时“也迷惑我们自己”(第 53 页)。

偏执狂的修辞把巴勒斯坦人构想成大屠杀受害者的敌人,抑或仅仅是地理政治阴谋的工具。目前,巴勒斯坦人的“中心形象”正好是这种形象的双重幻象——世俗、理性,但又与受害之感密切相关。因此,萨义德和莫尔不会满足于一件“美化”巴

勒斯坦人“形象”的宣传作品；他们也一定会为指向内部的再现和批评而尽力，不仅斥责阿拉伯、以色列和强国利益，而且责备巴勒斯坦人自己，包括萨义德。巴勒斯坦人的缺点——他们追求不当的革命模式，他们急躁、有男子气的浪漫主义，他们不能靠妇女“旷日持久的磨炼”而有效地组织起来，他们缺乏连贯的历史——都是图像的一部分。因此，该书最终的理念是帮助巴勒斯坦人为自己也同样为他人而存在。这是最雄心勃勃的书，是建立国家的文本。

当然，建立国家的文本是我们所谓的“经典”，这是一本书所遭遇的最不济的命运（依艾吉之言）。《让我们赞美名人》这本书在一段时间的忽视和误解之后，就遭遇了这样的命运。我们对 20 世纪 30 年代，特别是经济萧条时期的理解，往往被视为伊万斯和艾吉合作的产物，它有助于形成贫困中的国家形象，呈现出尊严、同情和真实。但是，伊万斯和艾吉从未像萨义德和莫尔那样，指望向他们所表现的人民讲话，帮助他们成为一个民族。该书是否实现了这一愿望，并不是本文所能回答的问题。“没有完全一致的话语满足我们，在这一点上，我怀疑，即便有人制造了这样的话语，我们也不一定会满足”（第 129 页）。也许，正是在这样不完备的时刻，像摄影随笔那样混杂、复合的话语的出现才成为历史的必然。

我本人在此论及的范围是针对一种类别或一种表现方式的定义，尝试说明摄影随笔形式上的原则，这些评论可能会被视为这种形式反美学、反规范的经验主义的暴露。为什么要尝试对如此年轻而不可预测的表现方式进行分类，将其正式确定下来，“使之成为经典”呢？摄影随笔在我们对再现的理解中占有不可思议的概念空间，在那里，“形式”似乎既不可或缺又可用过即丢。一方面，它似乎分享着斯坦利·卡维尔所描述的“现代主义绘画”趋势，以“彻底摧毁类别的概念”^①，仿佛这种表现

^① Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 106.

方式不是自然而然产生的,而是每一种新情况下都必需的再创造、再评价;我把这种趋势与摄影和写作的相互“抵制”、对每种表现方式的突出特点的坚持、对既符合美学又是民族特定方法的“纯粹”的追求联系起来。另一方面,在纪实新闻、报纸、杂志以及大众传媒中视觉文字相互作用的整体中,摄影小品的根本把它与交流的通俗形式连接起来,其素材的转瞬即逝、形象与文本之间交流的自由似乎与现代主义全然对立。也许这正是—种方法,把摄影随笔置于现代主义与后现代主义的十字路口,把它理解为一种形式,其中对形象文本交换的抵制(与绘画相反)最为至关重要,就因为它需要克服的东西最多。^①假如这个十字路口在我们的文化史中占有真正的位置,那么,我们就不能不予描绘。从字面上理解,摄影随笔的反形式主义修辞,意味着抛弃它作为一种具体再现实践的历史重要性,忽略那些我们必须心甘情愿地合作方能完成的工作。

^① 我说“与绘画相反”,是因为绘画从语言中的解放,或者至少是解放的修辞学,在20世纪大部分时间统治了对绘画复杂的理解。有关此论点更全面的描述,见前文第7章。

IV

图像与权力

然而,明智的做法是开始便提出开始的问题:首先,为何有想象力,人的想象力的动机与其最终所得到的形象之间有何关系。

——爱德华·萨义德,“福柯与想象力”^①

我们所采用的是哪种权力的图像?让我们以这个问题开始对图像权力的探索吧。我说权力“图像”而非权力“理论”,因为(依据福柯和其他人的看法)我想象不出我们真能从外部使权力理论化,也因为任何使权力理论化的努力都必然涉及某种图像:有关其本质、影响、传播、流通及运用的代表性场景(控制与抵制、笼络与逃避之举、暴力与痛苦)。

就某种意义而言,本书中每一篇文章都涉及权力的图像,以及图像的权力。《图像转向》试图揭示为何当代理论话语发现,控制视觉再现问题如此艰难、又如此必要。《元图像》探讨了图像反思自己、描述自我权力及其对观众的影响的方式。《超越比较》引进了一系列有关可视与可言的再描述,不是只作为权力工

^① See Foucault, *A Critical Reader*, edited by David Couzens Hoy (New York: Blackwell, 1986), p. 151.

具,而是作为内部划分的力场,是“形象文本”这一混杂名词所体现的斗争场景——形象的权力被理解为名家诗歌与叙事声音的“他者”或“奴隶”,抵制语言或与之合作的形象的权力。

尽管如此,我们也没有试图给出一幅这样的权力图像,也许并没有这样的图像可给,除非在我们已经见过的那种异质的、辩证的形象文本中。当然,身体力量的模型暗示着错误的图像,它们使一些称为权力的同质的、微妙的流动实体化,而且,一些人(或系统)确实“有”这种身体力量,而其他人却没有。^① 福柯说,“此种权力并不存在”(第 786 页)。因此,无权并非缺席或否定,而是实实在在的行动与力量的场所。^② 福柯说应该带着“怎样”而不是“什么”的问题思考权力,“把自己作为分析权力关系的客体而非权力本身”(第 788 页),他提出的是同样的问题。权力不是一个人“拥有”的东西,而是他享受或遭受的关系。如果我们想要理解图像的权力,就需要看其支配与反抗的内部关系,及其与观众和世界的外部关系。

福柯提供了两种基本的权力图像:“施于事物之上的权力”以及“某些人对他人行使权力”的方式(第 786 页)。这些对立的模式引发了两种关于图像权力最持久的思考方式,这两种相互纠缠的传统我称为“错觉手法”(illusionism)与“现实主义”(realism)。^③ 错觉手法即图像欺骗、愉悦、惊讶、惊愕抑或剥夺

^① 此处我主要依赖福柯的文章,“The Subject and Power,”*Critical Inquiry* 8;4(Summer 1982):777—795;引文均于文中标注页码。关于意识形态批评与福柯权力批评的交叉点的有益论述,另见 David Couzens Hoy,“Power, Repression, Progress; Foucault, Lukes and the Frankfurt School,” in *Foucault: A Critical Reader*, pp. 123—147.

^② 我认为,绝对无权的不可想象,正是福柯“对囚犯而言,奴隶制不是一种权力关系”这句话的根据(第 79 页)。

^③ David Freedberg 的 *The Power of Image: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) 提供了一个“场景”概要,阐释了图像的权力。Freedberg 主要思考了图像权力的性别和宗教魔法迷信的场景,拒绝牵涉政治与意识形态问题。见第 xxiv 页:“首先,我知道此处缺乏对构成图案的宣传问题的思考,以及对政治行动的觉醒。”

观者权利的能力。譬如,蒙蔽眼睛的假象或照相机的特殊效果,关键是提供一个表现客体、空间和动作的仿制品,以触发观者的反映经验。相反,现实主义与图像展示事物真实性的能力联系在一起。它借用观察者的眼睛,却不达到取而代之的程度,而是提供一个通往现实的透明窗口,一个在社会中经由权威认可的可信的“目击者”观点的体现。现实主义再现的观众不应该处于再现权力的控制之下,而应该利用再现来控制世界。被视为合成形象文本的现实主义再现可能被理解为一种图像,伴有心照不宣的说明文字:“事情原本如此。”而错觉手法的说明则是“事情看来如此。”马格利特的《这不是一只烟斗》可以理解为错觉形象与现实文本之间的冲撞。

当然,在实践中,现实主义和错觉手法往往交替使用。赞扬错觉的再现是“现实主义的”(事实上,称其为“错觉”是无能的标志),或批评现实主义的再现不过是貌似真实的错觉,完全是“真实的效果”,没有比这些词句就更为常见的了。但是,即便把现实主义和错觉手法略去不提,也暗示了名词中赞扬或贬抑的微妙区别,这些名词如影随形,也可能潜伏在权力关系的超图像中。错觉手法涉及对主体的权力:它是一种行动,指向必须被称呼、劝说、款待和欺骗的自由主体。现实主义自我表现为指向客体的权力,福柯将这种权力称为“能力”。它可能包括主体的再现,但是,在某种程度上,是“客观地”对它们(及观者)讲话。

这两种图像权力的形式之间的差异,恰似展示与监视之间的区别。^① 赞扬一幅空中侦察照片美丽或逼真,这毫无意义;如果我们称赞《星球大战》中空战的电影模拟的“现实主义”,那么,我们其实是在谈论错觉手法的展示,而非电影的叙事类别或记

^① 福柯引发争论的声明,见 *Discipline and Punish*, originally published in French in 1975, translated by Alan Sheridan (New York, Vintage Books, 1979)。“我们的社会不是一个展示的社会,而是一个监视的社会……我们既不在圆形剧场中,也不在舞台上,而是在一部展示全貌的机器上。”(第 217 页)福柯对展示的批判使我震惊,想到了胸襟狭窄的瞬间,较之视觉文化的真正权力,它与法国知识分子政治的联系更为密切。

录状态。综合来看,展示与监视概括了当代视觉文化中错觉手法与现实主义之间的基本辩证法。它们可能被视为我们时代中主体构成的“软”科技和“硬”科技,无论我们把这一时代描绘成什么,是大众文化时代,成功的国际合作的资本主义时代,抑或后工业和后现代时代这些耳熟能详的名称。展示是图像权力的意识形态形式;^①监视则是它的官僚、管理和约束形式。

描述当代视觉文化中“图像转向”的一种方法,是展示与监视在电视新闻、电影以及面向公共领域的艺术形式的一致性。^②本书最后一节我还会谈到这个问题,不过,现在我的目的在于集中讨论错觉手法与现实主义的理论(即图像)。应该清楚的是,不只存在图像类型的名称,而且存在形象文本的类型,以及再现和话语复杂的交汇。^③错觉手法的话语似乎不可避免地卷入天性的范畴,特别是观众作为有感觉、知觉和感情自动反映——按下即可激活个体观者的“按钮”——的身体的天性。相反,现实主义和社会、理性、科学怀疑论站在一起,与被认为合乎规范、可以相互交流的理想的公众观点一致。对错觉的经验主义研究,往往涉及认知科学和动物行为。在此,我把它放在联结普林尼和冈布里希的传统之中加以阐述,更具体地说,是放在“观看动物观看”(“looking at animals looking”)的实践中,以便抓住人类观者的天性。另一方面,现实主义的研究与哲学(亦可称为认识论的传统)、美学以及社会科学相交叉。我在此用纳尔逊·古德曼的尝试来阐述它,旨在从美学与科学哲学相结合的象征体系的一般理论观点出发,提供一个关于现实主义的严谨而正式的

^① 此处我仿效了 Guy Debord 的经典表述:“展示是杰出的意识形态。” See *The Society of the Spectacle* (first published, 1967); Detroit: Black and Red, 1977, par 215.

^② *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), p. 18.

^③ 作为异质的图像文本,当然存在各种图像与附加其上或被其拒绝的话语之间的内部权力关系。例如, Jean Baudrillard 关于蒙蔽眼睛的假象,即客体“在某种程度上排除绘画话语”的方式的论述,见“*The Trompe-L'oeil*,” in *Calligram: Essays in New Art History from France*, edited by Norman Bryson (New York: Cambridge University Press, 1988), p. 54.

论述。当然,古德曼和冈布里希都跨越了这些界限。古德曼的“非现实主义”从认知科学的假设中得到详实的资料,而冈布里希在《艺术与幻觉》中的典型姿态,就是穿梭往返于现实主义与错觉手法之间,以及被视为施于客体真实世界的权力机械系统的图像与被视为控制观者感觉的手法的图像之间。我坚持认为,在关键时刻,两种理论均告失败,但是,对于它们所提供的图像权力中的历史转向的些许认识而言,其失败饶有意味。

Jen

幻觉:观看动物观看

本文阐述了下列主题:

1. 错觉是普遍的自然现象,超越了文化界限和历史时期。
2. 错觉手法是具体的文化实践,只在某个特殊历史时刻受到重视。
3. 错觉必须与错觉手法截然分开。
4. 错觉之于错觉手法,犹如
赝品之于模仿
偏差之于相似
幻觉之于错觉
“真实”之于现实主义
现实主义之于超现实主义
意识形态之于艺术
机器之于有(自我)意识的存在
动物之于人
5. 错觉手法不能与错觉截然分开:超现实主义戏仿现实主义,现实主义嘲弄现实,赝品是模仿,艺术是意识形

态,意识是一部机器,人是动物。

6. 错觉手法本身是游戏、自由,以及错觉控制的错觉。
7. 错觉在所有感觉和媒体中均有可能。视觉错觉是对错觉理论的盲目崇拜。
8. 错觉理论的概念是理论的最终错觉。
9. 错觉不是一切;反之亦然。

错觉:一个图例

美学的错觉问题可以集中反映在一个形象中(图 69),它既不是虚幻的,也不是审美的,而是漫画家罗杰·博伦画的一个笑话,我不敢说自己是否理解了这幅画。^①画面展示的,是两条长相极其令人生厌的鱼正在对话的一刻,它们正游过一只缀满装饰的诱饵。左边的鱼说:“……是呀!可是它们不追求现实主义,太好笑了……”右边的鱼答道:“那可能不公平!”左边的鱼是艺术批评家:它认出诱饵是什么,是一种雕塑般的再现,其风格(非现实、非错觉)效果极差。右边的鱼是道德哲学家。它说现实主义可能不“公平”,我以为,它是说把诱饵做成过于精确的鱼饵形象可能不够“公正”。

可是,这景象到底有什么好笑?就是由于把鱼比作知识分子的形像而好笑吗?如果把这个比喻反过来,把知识分子比作鱼,会好笑吗?抑或还有更多,是它们谈论的内容里面有什么含义,是某种严肃看待这一问题的东西吗?它为什么“好笑”,也就是说,渔夫“不追求现实主义”就古怪、奇异吗?正如任何渔夫都会告诉你的,使这一论点真正古怪的,是他们尽一切努力追求现实主义。他们不想给鱼一个公平的机会,一个进行选择、判断或我们此处所见的这种理智辨别的机会。他们想让鱼去咬饵,而且不择手段地引诱它们——包括制作极为做作、昂

^① 这幅漫画刊登于 *Chicago Tribune*, 17 February 1983.

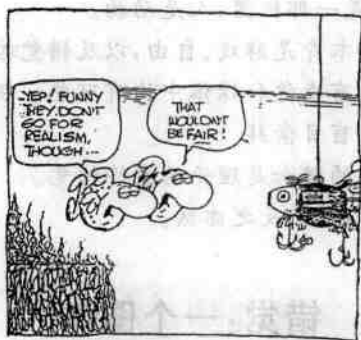


图 68 罗杰·波伦：《动物饼干卡通》。承蒙贡品媒体服务公司允许重印。

贵的诱饵，看上去更像活动的枝形吊灯而不是鱼。吊在我们这两条令人生厌的鱼（顺便说一下，它们自己的眼皮就是高度非写实主义风格的）前面的巴洛克作品，是某个渔夫的认识，他认为对鱼而言它看上去是现实主义的。

我猜想，博伦的漫画之所以好笑，是因为它发送了关于视觉交流和再现错觉的两种截然相反的信息。一方面，它说明现实主义普遍而自然——人看起来像鱼，对鱼而言也是如此，因而，不够逼真、欺骗不了人的诱饵将难以欺骗鱼。另一方面，它讲的是，现实主义绝对刻板做作——现实主义是一个诡计、技巧及其他诱饵的问题，没有任何通用的标准。现实主义中有争议的是事物是如何显现的，而不是它们是怎样的。在这一点上，现实主义仅仅成为一种再现风格，作用上与一种目的相关——在此例中，是抓鱼。

我猜想，博伦的笑话之所以难理解，是因为它把我们当作观者。它引诱我们进入一个自相矛盾的陷阱，让我们知道自己陷入了关于形象的矛盾态度之中。假如我们坚持形象的“天真的现实主义”观点，用现实主义的鱼饵仿制品取代经过装饰的诱饵，那么，我们就会被“捉”，因为这违背了最一般的、经验性的钓鱼常识——也就是，鱼有它们自己的现实主义标准，而那

些标准却不是我们的。(把一张虫子的现实主义照片放在鱼钩上试试,看有多少鱼上钩。)假如我们坚持漫画“老练的墨守成规”的观点,那么,我们仍然要解释为什么有些成规可行,而另一些则不可行。不过,这一问题使我们偏离了我们自己的价值和目标,又回到我们只能称为“天性”的范畴,一个似乎把独立的约束强加于我们的成规的领域。

观看动物观看

通过描绘动物观看人造形象来阐明图像错觉手法的自相矛盾,罗杰·博伦并非第一人。讲述动物对艺术作品的反映的故事广为流传,以至于获得了一种传奇的地位,在事实与虚构之间占据着模糊的地盘,就像错觉问题本身一样神秘。列奥纳多·达·芬奇搜集了许多这类故事来支持他的主张,即绘画高于诗歌,因为是“自然的”和科学的艺术形式创造了可见世界的真实再现。绘画“真实性”的证明,是它“甚至会欺骗动物,我见过一幅画骗了一条狗,因为画中人酷似它的主人,……同样,我还见过一只猴子,和一只画中的猴子做了无数蠢事。”^①绘画中的“真实性”由其欺骗动物的能力所证实,这种力量同样可以施之于人类。达·芬奇接着说:“男人爱上了一幅并非表现任何在世妇女的绘画,”他们会通过淫秽场面的生动错觉来“刺激情色之欲”。最有影响的错觉是将男人诱人偶像崇拜的形象的能力,在达·芬奇看来,这是一种文本再现所不能及的力量:

诗人,如果你描绘了一些神的形象,那么,写出的神不会与画出的神得到同样的崇敬,因为绘画将不断引来人们的鞠躬和各种各样的祈祷。多少代人都将从众多省份、从东海之滨蜂拥而至,他们向绘画而不是向写出来的东西请

^① Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, translated by A. P. McMahon, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1956), I:22.

求帮助。(I:22)

视觉形象中真实与谬误之间似是而非的关系,似乎被形象活动不同方面的分隔所拆开。我们想说,“谬误”不在画家,而在观者:是狗,而不是主人,被主人的错觉欺骗了。猴子可能和画中的猴子干蠢事,但是,要想使人像猴子那样,还需要更强大的错觉。

人类画家的真实与动物观者的错觉之间这种区别的唯一问题,在于它所依赖的对立状态(人/动物;画家/观者)全然独立于确实看见一个形象(即,“像这样”)与被一个形象所“欺骗”之间的区别。身为一名艺术家,无可抵御地会倾心于错觉的再现,正如皮格马利翁(Pygmalion)的神话所提醒我们的。在图像的真实与错觉之间的关系中,看似可靠、或者至少是稳定的东西,是它在自我/他者关系上的绘制,这种关系的特点是在权力、自我意识或自我控制上的不平等。达·芬奇的一系列实例(狗对主人;猴子对人;好色的男人对禁欲的男人),使这位见多识广的威尼斯人及其他者——“外国人”和“外省人”(“从众多省份、从东海之滨”),他们将被形象所欺骗,陷入偶像崇拜——之间清晰的社会区别达到了顶峰。真实与错觉自相矛盾的交织以这种变化的结构为基础:自我是看见的那一个,而不仅是错觉中的真实,但是,它将被视为错觉;他者是被错觉欺骗的那一个,未能将其(正确地)视为错觉,而误把它当成了它所(正确地)表现的现实。

我希望这些实例至少已经在两方面让你信服了。首先,错觉、美学抑或其他问题,并非通过基于对知觉和再现的自然主义或墨守成规的论述这种单方面的解释才能解决。其次,这一问题与权力和社会他者的结构深入交织在一起。这些实例均以动物为中心,暗示这种他者可能会多么极端,与控制、奴役和暴力的动机之间的关联有多么深入,正如有关错觉“俘获”和“受骗”的比喻屡屡显示的那样。约翰·伯格在他的经典文章《为什么观看动物》中,坚持认为人与动物的关系深深铭刻在绘

画和比喻的神话起源中。他指出，“绘画的第一主题是动物。第一种颜料也许是动物的血。在那之前，假设第一个比喻是动物并非毫无道理。”^①

然而，这幅画和这个比喻、这种视觉和文字相似性的重复有什么作用呢？在最小程度上，人类对自然的控制出现在动物对人的关系中；在最大程度上，一个人对另一个人的控制，表现为“人作为动物”的形象。动物代表社会他者的所有形式：种族、阶级和性别经常表现在低于人类的兽行、兽欲和机械的奴性形象中。正如伯格所展示的，动物已经忍受了一段处于社会边缘、循序渐进的历史，这段历史与政治经济的历史相仿。动物的这种降低，和人被降低为孤立的生产与消费单位是同一过程的一部分。

的确……与动物打交道常常预示着与人打交道。动物工作能力的机械观点后来被应用于工人。福·威·泰勒改进了时间运动研究的“泰勒制”以及“工业的科学管理”。他提出，工作一定“太愚蠢”、太冷漠，以至于他（工人）“在头脑构成方面更类似于牛，而非其他类型”。几乎所有社会训练的现代技术，都是首先通过动物试验建立起来的。（第11页）

作为视觉交流场景中的形象，动物与人类有着特殊的、近乎神秘的联系。动物可以看见我们所见到的，它们可以跨过语言无法逾越的鸿沟，直视我们的眼睛。“一种属于动物的权力，与人的权力相当，却未曾相符。动物有秘密，不同于洞穴、山脉、海洋的秘密，动物的秘密特别针对着人”（第3页）。动物观看人造错觉，并对它们做出反应，好像它们是真实自然的，这一举动被抓住的那一刻，这些秘密就容易理解了。这一时刻为人类提供了双重启示和保证——即人类的再现真实、准确而自然

^① John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), p. 5. 本文将有更多引用。

(出于自愿,动物“认可”并“理解”它们),而且,人对于他人的权力通过对再现的掌握得以巩固(动物被迫认可,不是出于自愿,而是自动)。

大多数关于美学错觉的论述都认为这些是久已过时、陷入困境的事,他们坚持认为动物与人对形象的反应迥然不同。^①厄恩斯特·冈布里希把动物行为学家的结论广泛应用于其错觉研究之中,即便是他,也总是突然停下来,愤怒地否认他是在把错觉问题“简化”为鱼咬苍蝇的反应。不过,我知道有一位作家,并不因动物与人对美学错觉反应等同而困窘不安,这一点人尽皆知,他就是罗马历史学家普林尼(Pliny)。他记载了动物观看图像的趣闻,也许是最著名的独一无二的一篇。帕哈修斯,伯里克利统治时期雅典的一位画家

参加了与宙克西斯(Zeuxis)的一场竞赛。宙克西斯画了一幅葡萄,栩栩如生,以至于鸟儿飞上画架。而帕哈修斯自己则画了一幅现实主义图画,那是一张幕布,惟妙惟肖,以至于正得意于鸟儿判断失误的宙克西斯竟要求他拉开幕布,把图画展示出来。当宙克西斯意识到自己的错误时,只得放弃奖项,说他虽然蒙骗了鸟,可帕哈修斯却蒙骗了他,一位艺术家。这使他赢得了谦逊的美名。^②

这一场景经常被引为例证,用来说明诺曼·布赖森所说的

^① 例如,雅克·拉康关于镜像阶段的讨论,由对大猩猩行为的描述转到对人类儿童行为的描述,但是,他坚持认为,动物身上缺乏象征体系。见 *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, translated by Alan Sheridan (Hammondsworth, England; Penguin Books, 1979), p. 107.

^② Pliny, *Natural History*, 10 vols., translated by H. Rackham (Cambridge: Harvard University Press, 1952), 9: 310-311; [descendisse bic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesenta, ut Zeuxis alitum iudicio tuments flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefelisset, Parrhasius autem se artificem.]

对形象的“自然态度”，一种模仿的幼稚观念，布赖森从“天真或曰普林尼幻想”一直追溯到厄恩斯特·冈布里希。^① 在布赖森看来，这种图像再现的幼稚观点需要用一种复杂的历史描述取而代之，这种描述以符号学的套语（“绘画作为标记，而非知觉对象的艺术”[第 xii 页]）和唯物主义（绘画作为物质实践，而非理想的错觉系统）为基础。对这种主张我基本上表示同情，我认为，它犯了一个重大的策略性错误。它割断了传统，该传统联系着从普林尼到冈布里希这一段被认为是幼稚或天真的过去，而这段过去将被复杂的现在所取代。而且，它把这种方法的转换描写为从知觉对象到标记、从理想化到物质实践的运动。我怀疑，这种转换其实不可能，它主要在世故的评论者的论证中起修辞作用。更重要的是，我认为把“普林尼的幻想”视为“天真”的陈腐观念，是因为不能专注于普林尼《自然史》上下文中对鸟类趣闻的细微差别的描述。^②

这则轶事保全了那些陷入偏差（错觉）者的尊严，这一点值得注意。譬如，不同于达·芬奇，普林尼把“被蒙骗”表现为与一种判断相一致。宙克西斯把“判定”归因于鸟儿，而当自己被蒙骗时，却反应明智而审慎，带着“为他赢得美名的谦逊”，优雅地接受了失败。尽管宙克西斯表明了欺骗鸟儿与欺骗艺术家之间有着重要区别，但是，两种骗局之间并没有极端而不可理解的鸿沟。鸟和人参与了同一场竞赛，鸟做出了判断。动物的判

^① Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven, CT: Yale University Press, 1983), p. 34; 本文将有更多引用。布赖森暗示，“普林尼与冈布里希的唯一重要区别……是，对普林尼而言，[与视觉现实]的相遇是持续的，而对冈布里希而言，它却是间歇的。”

^② 的确，人们会说，除了作为逸闻仓库和蹩脚的拉丁文，或者用 A. Locher 的话说，是“文学的怪物”之外，几乎没有人“读过”普林尼的《自然史》。现在，这种情况正开始变化，如果不是在普林尼文本中的艺术、物质方面，至少是在科学和文学方面。见 Locher's "The Structure of Pliny the Elder's Natural history," in *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, His Sources and Influence*, edited by Roger French and Frank Greenaway (Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1986), pp. 20-29.

断与人的判断的区别就是葡萄和幕布的不同：在一种情形中，诱饵是所描绘之物，是绘画所表现的葡萄的错觉；在另一种情形中，诱饵却正是未曾描绘之物，是在错觉中依然看不见、永远掩藏于幕后之物。宙克西斯没有伸手去摸幕布，没有通过触觉去证实它：他请求掀开幕布，展现下面的图画。动物可能被人类的错觉所蒙骗，而人类则是能够让自己受骗的动物。这会使人类优于或者劣于动物吗？^①宙克西斯在看到鸟儿的判断时，骄傲地自以为是起来，而在发现自己的错误时，则以“高贵的羞愧”做出让步。此处，艺术家和动物的关系过于复杂，远非常见的“粗野”或“机械的”自然与人类自我意识的对立所能概括的，伯格称这种对立为“后笛卡儿时代的”动物观。

在罗马文化中，鸟的尊严始终与其预兆和先知的象征角色相符(avis这个词的意思是“预兆”或“征兆”，也指“鸟”)，普林尼在史书中几次让它们来验证绘画的权力。鸟儿不仅飞到宙克西斯画的葡萄上，也飞落在克劳狄·普尔切(Claudius Pulcher)风景画中房顶的瓦片上，还被李必达画的蛇吓住。在普林尼记载的动物判断中，给人印象最深的成功是画家阿佩利斯(Apelles)所画的亚历山大大帝的马。阿佩利斯“牵来一些马，逐一给它们看画中的它们；这些马一看到阿佩利斯画的马，竟然嘶鸣起来”(9:33)。这则轶事所阐明的，不是马的受骗，而是它们的良好判断力，一种对艺术家身份及其技巧表示尊重的马的鉴赏力的反映。作为骑士阶级、罗马贵族第二等级的一员，普林尼处于理解马的尊严的位置，理解它们本身以及它们赋予人的那种东西。

无法证明这些故事是虚构的，我认为这一点不言自明。它们表现为事实，可是，它们很可能是民间传说。无疑，就在这一

^① 拉康对这则寓言的解读强化了人与动物之间、蒙骗的眼睛与诱饵的自然功能之间的差别。见 *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, pp. 111-112, 以及 Mary Ann Doane 在 "The Moving Image," *Wide Angle* 7:1 and 2(1985):42-57 中的精彩讨论。

时刻,有动物行为学家参与其中,想要查明究竟是哪种图像错觉会刺激各种动物做出反应。了解到一些动物对一些图画中的客体做出反映,仿佛它们真的在那儿一样,这并不使我感到奇怪。对普林尼的这些故事,我们只能认为它们不能判定真伪,也就是说,作为修辞的错觉,就像图像的错觉一样,存在于错觉手法的辩证领域中,存在于事实与虚构的边界。于是,我们的注意力从这些故事真实与否的问题,转到它们在普林尼文本中的作用问题。他为什么讲这些故事?是像布赖森所认为的,它们必须支持画家作品的观点,只为把兴趣引向自然那“先验而永恒的假设”(第5页),引向一个否认“历史”(第3页)、把画家的作品描绘为“完成于社会真空中”(第6页)的领域吗?

我想不是。而普林尼则暗示美术的错觉可以由自然来裁定(以动物证实的方式),其目的和历史却无法由自然来决定。普林尼反复强调错觉绘画的社会和政治功能,及其在国家和社会秩序连续性中的作用。很容易忘记普林尼是把错觉绘画作为文化实践来写的,而这种实践在他那个时代业已废止,鲜受尊重。他说,“绘画”是

一门艺术,曾经辉煌一时,国王及国家对其需求甚众,或赐之于人,传诸后代,必增其尊贵。而今,它完全被大理石、最终被黄金所取代。(第26页)

对普林尼而言,错觉绘画的主要目的不是鸟或人的受骗,而是通过面孔的精确描画,令辉煌的“高贵”代代相传:

多年流传下来与人物酷似的肖像画,已全然过时。如今,青铜盾牌被作为纪念碑矗立起来,上面刻着银制图案,人像之间差别甚微。雕像的头换成了其他人,从前实际是对这一现象的讽刺性警句已成潮流:广为流行的是对材料的展示,不再是可辨认的自我肖像。这其中包括:这些人用古老的画像装饰画像陈列室的墙壁;他们珍视陌生人的肖像,而对自己,则以为荣誉只存在于价格中……结果,没有谁自己的肖像流传下来,他们留下的是表现其金钱、而

不是其本身的肖像。(9:263)

在普林尼看来,绘画历史不能通过它和自然的关系来解释,而要通过它和政治经济发展的关系来说明。错觉手法始于一个确切的历史时刻,即雅典帝国统治鼎盛时期。“第一位给客体以现实主义表现的艺术师”是阿波罗多罗斯(Apollodorus),一位与伯里克利同时代的人。错觉手法在普林尼自己生活的年代已然衰落:奥古斯都皇帝是最后一位观赏“这门现已消亡的艺术之尊严”的人,它已经被我们现在所说的物质的神物崇拜所取代——一种新的错觉手法,其中,金钱代替了人。错觉手法绘画的发展不仅“反映”了民族与帝国辉煌的往昔岁月,它还是个人和集体重建政治和社会身份的艺术形式或曰工具。普林尼继续强调艺术的公共作用,它在政治宣传和公众场合中的功能。“独裁者恺撒……赋予图像突出的公共重要性”;阿格里帕做过《关于使所有画像和雕像成为国家财产》的演讲(第279页);赫斯提里阿斯·曼斯尼斯(Hostilius Mancinus)通过“在广场展示”关于他在围困迦太基时所起作用的“一幅画像”赢得了领事职位(第277页)。相反,“不得人心的提比略(Tiberias)”和邪恶的尼禄(Nero),却听任这门艺术废止或干脆滥用。尼禄下令在一块120英尺长的亚麻布上画了一幅他自己的肖像,旋即受到了自然的裁决:被闪电击碎。

普林尼对绘画政治权威的见识,远远超越于贵族谱系宣传或国家宣传。绘画表现为权力的限制与约束,也是它的一种工具,一种把主仆关系融合于统治之中的方式。普罗托哲尼斯(Protogenes)的一幅画挽救了罗得城邦(Rhodes),使其免遭德米特里厄斯国王(King Demetrius)的焚毁;阿佩利斯(Apelles)对亚历山大大帝(“否则他便是个性情暴躁之人”)拥有“巨大权威”(第325页),他甚至于教导君主主要“战胜自己”,并且(作为皮格马利翁的故事的一个并不神奇的版本),亚历山大大帝在其最宠爱的情人为阿佩利斯做模特画阿芙罗狄蒂之后,把她赐予了画家。最终,画家的权威如此巨大,以至于无需切实施展

任何错觉手法的技巧,便可以实际运用这种权威。画家权力的些许暗示,如其特点鲜明的线条、标记或签名所示,甚至比它在已完成的错觉中实际展现的更具影响力。阿佩利斯最受尊崇的画其实是空洞的:

它空旷的表面除了几乎看不见的线条,别无他物,在众多艺术家的优秀作品中,它看上去像是空白的空间,而恰恰是这一点使它引人注目,较任何杰作都更受尊崇。(9:323)

考虑到这种对人和君主的权力,“禁止教导奴隶”从艺,“一贯是只有生来自由的人、后来有身份的人,才有艺术实践的荣幸”(9:319),也就不足为奇了。

主人与奴隶之间的关系翻译为社交名词,就是普林尼在人与动物对绘画反应的对立中发现的基本权力关系。动物被形象所“蒙骗”,在它们接近人的同时受到奴役。它们处于错觉作为偏差和判定的自相矛盾状态,错误同时又是真实的判断,是一种建立在自由、自然的判断基础上的奴隶制。相反,人被形象“蒙骗”时,自我意识知道那只是一个形象。像帕哈修斯这样的一流艺术家,被其同事艺术家用蒙蔽眼睛的假相所“蒙骗”的情况,实属罕见。绘画总是可能把人变为动物,让他们像奴隶(或动物)对主人一样,对错觉做出反应。但是,在自由公民中,绘画的正当用途是作为“人文科学”,一门错觉手法、而非错觉的艺术,它解放观者的才能,把权力传递给观者,使他能够“战胜自己”,奴役自己。这就是我们所说的“美学错觉”,抑或(用莫瑞·克里格的话说是)“自我指认的错觉”。^①

在关于庆祝自己作为文化实践的自由与“自主”的美学错觉的记述中,易于忘却的是这种自由和社会权力之间的联系。

^① See Murray Krieger, "Literature as Illusion, as Metaphor, as Vision," in *Poetic Presence and Illusion* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1979), pp. 188—196.

“联系”这个名词过于软弱无力,体现在美学错觉中的自由,是以对他人的权力为基础的,正如错觉的真实性建立在它在他者那里制造错误的基础之上。错觉和错觉手法保持着绝对对立和相对模仿的辩证关系。错觉手法与错觉之间的对立,就是人与动物、有自我意识的存在与机器、主人与奴隶之间的对立。必须不断借助权力与控制的这些关系,来强化与美学错觉相关联、同时又是被遗忘或被压制的自由意识,以便使这种自由表现为独立自主,使奴隶制表现为自由选择的结果。因此,普林尼关于错觉权力的故事被认为是“幼稚”的,并从希腊历史和罗马政治语境中删除了,因为它们坚持把我们乐于分隔的东西重新连接在一起——自由和权力、错觉手法和错觉、美学的“自主”和社会的“约束”。普林尼迫使我们阅读艺术的“自然史”,也就是作为意识形态的工具的艺术史,一部自然与常规、知觉对象和符号无法分离的历史。^①

我想指出,厄恩斯特·冈布里希是我们现代的普林尼。冈布里希颠倒了普林尼考虑问题的优先顺序:他没有把图像错觉问题置于细密编织起来的物质、社会和文化历史中,而是把图像错觉的历史视为一个框架,透过它,可以看到所有其他历史。两位作家的共同之处,是坚信错觉提供了历史与自然之间的联系。和普林尼一样,冈布里希对图像错觉的意义有两种矛盾的记述,一种以“自然”、认知科学和动物试验为基础;另一种则以约定俗成的修辞为基础,把错觉视为历史上一种特殊的文化实

^① 值得注意的是,普林尼的历史不仅把绘画留在社会政治历史中,而且留在物质和技术历史中。他的讨论至少有一半专门用于颜料的材料和绘画技术。绘画的历史出现在连续几卷对矿物质、宝石和稀土开采的论述中。伴随着普林尼对绘画作为希腊和罗马国家主义的意识形态工具的庆祝,有一个忧郁的故事,把黄金开采与自然的退化和奢华的兴起联系起来,在这篇故事里,绘画形象只是另一个富足、奢华的客体。“我们探索了地球的所有纤维……感到惊异的是,她间或张开嘴或开始颤抖——仿佛是我们神圣父母义愤的表情;这不可能!……为我们独创能力的挥霍而悲叹!我们用了多少抬高客体价格的方法呀!我们通过雕刻的方法使金银更为昂贵,而绘画的艺术反成附属!在竞争中,人学会了挑战自然!”(9:5)

践。^①与普林尼不同,冈布里希对错觉手法的政治和社会功能的表述并不明晰。然而,在近期著述中,由于冈布里希越来越强烈地反对当代批评的共识,视其为“相对主义”和“墨守成规”之见,所以,他倾向于更完全依靠片面的自然主义记述,以期在此过程中,使其立场的意识形态含义更为清晰。在自然主义的伪装下,冈布里希把错觉形象视为再现的一个特殊种类,这种再现植根于知觉的生物学和装有电线的机械系统,所有文化和所有高级动物都有这种知觉。这些形象或多或少与“传统”形象有着显著区别,后者更接近于语言的状态。形象的两种类型,在不同时期,通过东西方绘画的差别、古代或原始与“现代”(即从文艺复兴到19世纪)绘画的差别、抑或摄影(“科学的形象”)与素描及油画这样的“手绘”形象之间的差别而体现出来。

正如这组成对的例证所说明的(如冈布里希本人有时承认的),自然/传统的区分是变换而不连贯的;充其量作为修辞比喻,来标明“过于”和“不够”错觉形象之间程度的差别,在此,错觉手法被理解为类似于“轻松识别”所表现的母题。在“最糟糕”或曰最阴险的有效层面,这一比喻强化了众多意识形态的对立,如西方、现代和科学真实与原始、非西方和迷信古老之间的抗衡。在冈布里希看来,掌握“错觉手法”正好与在错误信念的意义上克服“错觉”相应。最终,这种对形象的掌握就是控制他人的基础——在蒙蔽眼睛的假相中创造欺骗性的外表,完善监视和刺探的圆形监狱,在广告中部署有效的“圈套”和“诱饵”,复制短暂而轻松的视觉现实,以服务于窥阴癖的欲求(有

^① 见我的文章,“Nature and Convention; Gombrich's Illusions,” in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 75-94. 莫瑞·克里格也讨论了“两个冈布里希”的问题,早期是一个“怀疑论的人道主义者”,从常规角度看待图像错觉,后来是一个“积极的科学家”,推崇自然、生物学的解释。见“The Ambiguities of Representation and Illusion; An E. H. Gombrich Retrospective,” *Critical Inquiry* 11:2(December 1984):181-194. 我的观点接近于诺曼·布赖森关于一个冈布里希的观点,从始至终,“在自身公开的矛盾中”(*Vision and Painting*, p. 33)。但是,我在开始见到了冈布里希投入自然主义记述中的最深切的忠实,却未发现在透明或者易于解脱的意义上的“公开”矛盾。

时,色情画会作为冈布里希自然形象的确定性例证而出现)。^①

这一相当扼要的重述无法捕捉修辞的异常敏捷,它使冈布里希可轻松地完成其论证,使之处于以无数方式对它进行证明或驳斥的其他主张和立场中间。例如,在一整套对立的例证中(形象与文本、照片与绘画),自然——传统区别的“转换”,使它无法占据一个固定的范围,甚至有从该范围内被驱逐出去的可能。在冈布里希那里,人们会发现,几页之内,任何“自然形象”的例证都将转变为相对传统的形象。与冈布里希对自然、错觉形象的论证并行的,是同样有力、同样令人信服的对所有形象制作的传统手法的论证。这种论证强调“图解性表述”的随意制作,把它作为任何与视觉外表相“匹配”的形象的前提条件。它强调图像生产与消费对习惯和传统的依赖(图像产生于其他图像,而非“现实”),它还要求与语言类比来解释图像的本质。实际上,是这些论证使冈布里希一举成名,被誉为形象理论界的索绪尔,“视觉领域的语言学”的创始人。在此头衔之上,现在我们可以加上一个称号:现代艺术史的普林尼,视觉领域的自然史学家。如果说普林尼的历史是忧郁的托利党的历史,哀悼保证罗马共和国持续性的一门艺术的失落,那么,冈布里希的历史则是辉格党的历史,其中,科学与自由进步的发展使西方文明从愚昧中解放出来。冈布里希对错觉的记述时常回顾他在二战中的经历,当时他为英国情报机构作解码员和翻译,用技能反对纳粹暴力,这既是确凿的修辞例证,又是他的著作的历史起点。

让我回到本章开头的主题,做一总结。我不指望这篇简短的论述能证明其中任何一个主题,不过,我希望至少已经说明了它们的意思。

前两个主题表明错觉之于错觉手法如同自然之于文化。

^① See "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation," in *Image and Code*, edited by Wendy Steiner (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981), pp. 11-42.

错觉是建立科学的真正地位之物，从动物行为领域——如伪装和模仿——中延伸出来，直至蒙蔽眼睛的假相，我想证明，它最终延伸到意识形态的普遍结构抑或错误意识。这是作为偏差、幻觉或错误信念的错觉。相反，错觉手法是戏弄错觉，它出于社会目的，把错觉作为文化实践加以自觉的不当利用。我们有完整的对立词汇，可以把错觉与错觉手法严格区分开来。同时，我们还有（如第四个主题论述的）一整套暗喻和实践可以把它们重叠起来；“美学错觉”这个短语就是这样的异文合并，因为（在严格区分的逻辑上讲）这个短语其实应该是“美学的错觉手法”。这种重叠最具有戏剧性的形式，是暗示（按照主题六）“错觉手法本身即错觉”的那一种，反映在没有权力的自由表现以及超出错觉游戏的自主范围结构中。

我希望，通过达·芬奇、普林尼和冈布里希的实例，已把错觉手法的视觉神物崇拜阐述清楚。理论上无可否认，在所有感觉、知觉和认知模式中，错觉是可能的，而且，错觉手法可以应用于任何艺术形式或符号系统。实际上，我们已经在激光磁盘录音方面制造出近乎完美的听觉错觉；速记表音符号能够得到比摄影，甚至全息摄影术更理想的影像。不过，这样说似乎较为公正：听觉神物崇拜是相对罕见的疾病，限于一些高保真音响的爱好者，而视觉神物崇拜在电视文化、宣传和广告中是地方病，在发达工业社会中简直可以说是流行病。

那些被广泛理解为当代错觉流行病的東西，美学与非美学之间所有差别的实际重叠，被鲍德里亚称为“类像”、消除错觉与错觉手法之间所有差别的游戏，我们如何才能批判地、治疗性地干预它们呢？我的最后一个主题想要指出，不能通过构建“错觉理论”、声称摆脱了它所批评的现象方法而进行干预。在试验心理学中，这种理论的假定是保持这种幻觉：相信通过剖开动物尸体、探寻它们的知觉器官，我们最终会（如冈布里希所言）找到“我们感觉之锁的钥匙”。（最近的试验已经涉及此类做法，例如把放射性和电磁性染料注射到动物的神经系统中，以追踪神经搏动的模式；“用电线再连接”视觉皮层到老鼠的耳

朵,听觉皮层到它的眼睛;刺激黑猩猩的大脑组织,以产生幻觉。)如让-弗朗索瓦·利奥塔所言,哲学和“批评理论”的一个方面,这种“声称自己的目的是诉说真情、驱散错觉的理论—批评类型,是我们通常称为文学的那些类型的一个特例。”^①真实、透明性和真实主义(verism)的修辞正是这样,这是一种修辞、一门艺术,而非由(虚幻的)远离错觉的自我再现所保证的自然事实。问题是,把理论理解为修辞,理解为错觉手法,是否会被视为一种可行的发现,把我们带回到我们在错觉世界中的位置,就像在错觉与错觉手法的边界不断游戏的意识形态传播者那样。这是一场游戏,现在,规则正在制定之中。一个规则也许是:现实被排除在外,对抗错觉的唯一武器是错觉手法。另一个规则也许是:我们必须重新学会如何看待动物。但是,最基本的规则也许正如我在最后一个主题中所陈述的:错觉并非一切;反之亦然。^②

Fleven

现实主义、非现实主义和意识形态： 纳尔森·古德曼之后

有一个故事,讲的是芝加哥警察局里的两名侦探。其中一个是非现实的现实主义者,全然相信再现的

① Jean-François Lyotard, "Theory as Art: A Pragmatic Point of View," in *Image and Code*, edited by Wendy Steiner, p. 71.

② 我要感谢 Bob Kaster, Lauren Berlant, Joel Snyder 和 Arnold Davidson 对本文的帮助。

理论范本。另一个是世故的非现实主义，相信再现的相对性和随意性。两位侦探似乎都要被警察局解雇；理由是，如果已经有了嫌疑犯照片，现实主义者就看不到任何逮捕嫌疑犯的必要；而非现实主义者一旦有了嫌疑犯照片，就开始逮捕见到的每一个人。

纳尔森·古德曼的再现理论之所以有益，主要是因为其对象征类型特点的描述相对中立或纯客观，提供了一个衡量传统理论中饱含激情的价值联想的方法。譬如，古德曼对形象和文本的区分，是将其分别视为晦涩难懂而存在差异的体系，从而产生了一个清晰明朗的间歇，不同于诸如空间与时间、自然与传统这种形而上学的区分。^① 象征类型之间的差异成了相对的问题，包含在功能、语境和习惯的问题中，而不再是本质问题或绝对范畴。

然而，我始终觉得，对古德曼称为艺术表现方式和象征体系的“中立的比较研究”的详尽阐述，有得也有失。^② 本文拟对其所失做一评价。首先，我想问，在价值的标题下，古德曼究竟在排除什么？这种排除有多严密？美学、伦理或政治价值作为展开的认识论的诸多方面在何种程度上被重新引入？古德曼方法的中立何以使它能够或者不能质询历史和意识形态问题？古德曼自我设定的限制——不只在那些限制范围之外，而且在研究计划内部的概念问题上——在什么程度上造成了困难？

^① See "Pictures and Paragraphs; Nelson Goodman and the Grammar of Difference," in *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 53-74. 感谢 Ted Cohen, William Brown, Jay Schleusener 和 Joel Snyder 就本章中许多论题给我的建议。

^② Nelson Goodman and Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy & the Other Arts & Science* (Indianapolis: Hackett, 1988), p. 31; 此后所引该书以“R”加页码标注。我在后面几页中没有试图区分 *Reconception* 一书中古德曼和埃尔金立场(或词语)的差别。实际上，我认为他们的立场是不可区分的，而且，我有时会认为一段文章是出自古德曼之手，而实际上埃尔金是它的始作俑者。关于“比较方法”以及艺术之间相互比较的更多概述，见本书第3章。

这篇批评的主要中心是古德曼对现实主义的论述。我的论点是：现实主义对古德曼的理论构成了一个特别令人困惑的问题，因为它占领着该理论范围内部与外部之间不稳定的边缘。对古德曼理论的内部完整性而言，现实主义的批评绝对必不可少，不过，这似乎又和他所能提出的其他象征主义问题的那种系统描述相抵触。古德曼总结道：“和现实一样，现实主义是多样而短暂的，关于它的描述没有一种是可行的。”^①那么，问题是这一否定的结果对现实主义问题是否“可行”。我的意见是，它不可行，而且，对现实主义更令人满意的论述要求突破古德曼对“中立的比较研究”的自我限制，同时讨论他试图暂时不用的价值、利益和权力问题。我的结论将采取类似下列类比的形式：现实主义问题之于象征理论的期待，犹如意识形态问题之于统一的认识论研究的计划。

首先要考虑的问题是古德曼研究计划的范围，其探究领域之内和之外都有什么。古德曼一向排除在体系之外的有三个基本主题领域：价值、知识和历史。不过，我认为，它们被排除的方式不尽相同。价值（美学的、伦理的）是被边缘化或处于次要地位，仅作为一个暂时的策略。尽管《艺术的语言》以一份否认声明开始，声言“只会顺便提及价值问题，而不提出批评标准”（第 xi 页），但它还是用一章来总结“优点的问题”，并提出了批评标准。“象征……主要是依据服务于认知目的的优劣程度来评判的”（第 258 页）。^②这一结论说明美学价值并没有被放弃，只是转入了认识论范围。但是，要正确认识这种转换，就

① Nelson Goodman, "Realism, Relativism, and Reality," *New Literary History* 14(1982-83): 269-272. 关于现实主义多样性最好的概述，仍然是罗曼·雅各布森发表于 1921 年的经典文章，"On Realism in Art," in *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), pp. 19-27. 感谢 Tracy Fernandez, 她让我注意到本文的论题。

② Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976)。本章后面的引文标注为“LA”。

必须注意认识论概念本身的相关转换。在古德曼的体系中，“认知”从他称为“知道”的领域转移到了“理解”的领域。古德曼认为，在他的体系中，知识（及相关的“确定性”和“真实性”概念）被理解、“采用”（临时术语和论述）和“正确性”所替代（R, p. 165）。这种排除并非临时的，而是根本的、绝对的和不容改变的。古德曼以为他在颠覆一种久远而固守严密的认识论的现实主义传统，这个传统从美学、象征理论（再现的“复制理论”）以及关于世界的清晰易懂的概念之间的各种共性中汲取力量。虽然古德曼不时忙于与激进的怀疑论、唯我论和无限相对主义做些无望取胜的小争论，使自己处于绝对主义和绝对相对主义之间的中间地带，但是，其主要精力仍然用于反对现实主义的认识论，及其在象征理论中的同源性。实际上，他的象征理论只不过是研究计划的三个阶段中的第一个阶段，这个研究计划旨在修复不单是我们对象征的理解，还有“指称的真正构成”——“世界”或由象征构建的“世界”，以及最终的“哲学概念”本身（R, p. 164）。

我认为，古德曼把历史排除在哲学之外，相当于索绪尔把语言变化的历时考虑排除在语言研究之外。^① 像索绪尔一样，古德曼想要一个基本原则和类型的共时系统的示意图，并使其在所有象征行为中，在任何语言、文化或历史时刻都有效。“因此，我关心的是结构，而非本源……我的主题是自然以及所指意义的多样性，而不管那个所指意义是怎样、何时、因何或由谁实现的。”^② 他对变化过程不感兴趣，用习以为常和新颖奇特的敷衍公式来对付它：为操纵象征而建立传统；经常使用体系以

^① 在此，更贴切的比较也许是把古德曼的排除法追溯到哈佛的系统实用主义传统，该传统与 C. S. Peirce 和 C. I. Lewis 有关。古德曼特别赞同 Lewis 象征性逻辑与认识论中利益结合的观点，及其对流行或“大众”哲学职业性的轻蔑。见 Bruce Kuklick, *The Rise of American Philosophy* (New Haven, CT: Yale University Press, 1977), p. 561.

^② Nelson Goodman, "Routes of Reference," in *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), p. 55.

获取权威。但是,人们对新颖奇特的好奇和热爱,使任何单独一种象征体系都不能久盛不衰:“熟而生厌”。于是,某种有所“启示”的新体系会取而代之。重要的是,我们永远无法脱离某种或其他象征体系,而它们也无一例外地需要公式化的“所指意义的途径”(不可与所指意义演变的、历史的“根源”相混淆):即,概念、描写的传统、字母、手迹、字符以及其他意义单位的体系。

因而,一般来说,古德曼对象征之所为,正如索绪尔对语言之所为:将其转换为普遍科学的对象。他决定让《艺术的语言》一书以再现和描写问题而非语言问题开始,在此意义上讲,就是用迂回之术智胜符号学的精明慎重之举——另一个“符号的普遍科学”的竞争范例。古德曼以图像作为这一科学的切入点,准确地使用了一种符号学来证明异常的符号,令人不快。正如乔纳森·卡勒以前注意到的,“对一幅马的素描如何表现马的研究,它与再现的哲学理论的关系,比它与语言学基础上的符号学的关系也许更为密切。”^①古德曼注意到,《艺术的语言》标题中的“语言”一词仅是一个“方言”,其实应该称为“象征体系”。此处,“方言”也是符号学中流行的行话,其中,语言提供了基本模式,或者至少“传递”了所有象征的功能。^②古德曼用这一方言使理论与符号学(尽管他从未提及)形成真正竞争的关系,而后立即收回这一名词,以表示其迥然不同的起点。

因此,我们可以把古德曼的三个排除概括为战术的、绝对的和战略的。价值(至少是美学价值)只是暂时被排除,最后还

^① Jonathan Culler, *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975), pp. 16-17. 顺便提及,我不想说符号学对图像或更普遍的“偶像”无话可说;实际上,它有很多可讲。但是,它所讲的大都出自对偶像属性和语言范式的兴趣。这种范式——例如,可能被偶像部分置于符号科学之外的感觉,它们可能是语言的“他者”的感觉,与本能、无意识、身体抑或其他非语言学领域相联系,正好是使符号学与图像再现中的历史和价值问题协调一致之物,其表现方式与古德曼的不尽相同。

^② See Roland Barthes, *Elements of Semiology*, translated by Annette Lavers and Colin Smith (1968; rpt., New York: Hill and Wang, 1977), pp. 10-11.

要重新置于认知中。可以假定,伦理和政治价值最终也会在认知中重新被找到,而且将作为视觉、样式和体系之间的自由选择,产生于古德曼的人类主题的图像。相反,知识、真实性和确定性则必须作为绝对错误而永远排除在外。现实主义是错误的,而非现实主义则是正确的。

相反,历史提出了另一种正确的方法,不过,它超出了古德曼研究计划的范围。在这一领域中,古德曼的所有提议都是结构变化的二元模式:常见事物的静态维护与新奇事物的混乱外表。此模式左右着古德曼对自己的著作的历史地位的理解,以及他对象征体系的转变的理解。非现实主义是混乱的,同时又是常见的:“我不得不反复质问时下的权威教条以及盛行的盲目信念。可是,对我的结论,我没有提出任何特别新奇的东西……我的大部分论据和结果其他作家很可能早已用过”(LA, p. xii)。现实主义不仅是错误的,而且从历史的观点上说是陈旧的,已被非现实主义的正确所取代,这不只是古德曼的原创,而表达了新的共识。“当今”,“艺术的传统意识形态和方法论正遭到解构和轻视,为中立的比较研究开辟了道路”(R, p. 31)。尽管一般来说古德曼对解构持批判态度,视之为无限的相对主义,认为它无力洞悉正确性,但是,他承认它是构成其著作的语境的一部分。^① 非现实主义推翻了“教条”、“盛行的信念”、“神话”和“意识形态”,但是,它也参与了新的、突然出现的共识。我们可以说,它既提供了认知启示,又提供了一套新的习惯性传统和陈词滥调。^②

古德曼在构建积极的形式主义时要比他迷失于历史和价

^① 在古德曼看来,与解构相关的“自由”“是以不合逻辑的代价买来的。无论怎么说都是对任何作品的正确解释”(R, p. 45)。古德曼称他自己的立场是“结构的相对主义”,认为它是替代“绝对主义”(或现实主义)和解构的“相对主义”的“第三种观点”,占据着综合的中间位置。因此,“解构”只是“重构的前奏”(R, p. 45),是激进的怀疑主义的过渡阶段。

^② 警觉的读者必然会注意到,非现实主义作为共识和革新的双重面孔,是古德曼本人现实主义描述的一个镜像。

值领域时更引人关注,这种说法绝非是对古德曼著作的批评。我不是说他的著作被这些排除损坏了,不是说他本该更注意这些问题。相反,我的建议是,古德曼对这些事情说得越少越好。问题是他能否避免谈论这些,以及在古德曼自己对再现领域的描述中,是否存在可能击败任何构建“中立的比较研究”的尝试的有效的说服力。在非现实主义“取代”现实主义的范围内,回答无疑是否定的。和现实主义一样,非现实主义必须推翻迷信和意识形态,提供稳定的认知及象征范畴,提出新理解的启示。和现实主义一样,最根本的是,非现实主义必须解释一切。不能把象征体系的正规理论作为特殊、有限的研究计划排除在外,而必须将其纳入认知领域的整体。由于古德曼认为世界和认知完全是通过象征体系协调解决的,所以“艺术的语言”与认识论之间没有修饰或补充关系:新的认识论由美学、符号和象征构成。他说:“我的相对主义不停留在再现、视觉、现实主义和相似性上,而是通过它们到达现实。”^①

因此,古德曼对认识论的现实主义的抨击,摆脱不掉与他对再现的现实主义批评的联系,尤其是他对相似性、错觉以及作为现实主义美学形式标准的信息准确性的众所周知的攻击。由于这些标准如所说的那样,已经离开了认知和再现领域,所以,现实主义再现的次领域中将没有它们的位置,也就不足为怪了。在《艺术的语言》一书中,古德曼把现实主义看作一个“次要问题”(第34页)。我猜,它的出现正是因为,从常识上讲,现实主义的再现似乎是相似、错觉和信息问题可能重现的地方,即使它们已被赶出更为普遍的再现描述。再现——代表、指代、描述、甚至“代理”——可以以如此众多、显然不现实的方式出现,以至于常识可能会接受古德曼对它的反现实主义描述,同时给予现实主义一个特殊位置,作为再现的特殊类型。这是古德曼需要堵塞的可能性。现实主义可能是一个“次要问

^① Nelson Goodman, "Realism, Relativism, and Reality," *New Literary History* 14(1982—1983):269. 本章后面所引用缩略“RRR”标注。

题”，可是，如果允许它继续对自身进行自我描述，作为再现的一种优先模式伸展到世界、自然或我们所见方式的真实性中，那么，对古德曼的整个理论而言，它就会成为一个主要障碍。现实主义与非现实主义之间的关系是整体战争的关系。因此，古德曼不会满足于简单地摒弃现实主义；他必须在体系中把它描述为可辨认的约定俗成的再现模式，比现实主义者自己所作的描述更为有力。

在《艺术的语言》中，现实主义的描述可以称为“过于传统”。现实主义“依赖于再现模式的刻板程度，依赖于标签及其使用的陈腐程度”（第36页）。它不是绝对的，而是“相对的”，

由在特定时间代表特定文化或人的再现体系所决定。更新、更旧或迥异的体系都被描述为虚假的或拙劣的。对一名第五朝代的埃及人而言，表现某些事物的直接方法与一位18世纪日本人所理解的不尽相同。（第37页）

所有再现在它们取决于象征体系的意义上都是传统的，原则上说，这个体系可能被另外的某个体系所代替。它看起来好像现实主义，其实却是最传统的传统，^①最习惯的习惯。“我们往往认为绘画是如实的或现实的，假如它们有着传统欧洲的再现风格”（LA, p. 37）。但是，古德曼告诫说，我们需要认识到这种判断是“自我中心的”（虽说不上是种族中心的），而且还存在着其他现实主义，它们以其他风格、景象和“真实”的结构为基础。

然而，对现实主义的这一描述还有例外，它正好违背古德

① 当然，用古德曼的话说，所有再现都是“传统的”，它取决于象征计划、体系，以及不是自然所“赋予”，而是人所创造的参考规则。现实主义只是“常见的”、“标准的”、“直接的”或“传统的”再现模式。因此，严格地说，传统并非程度问题。我在此慢慢陷入作为习俗或习惯的传统的方言观念中了。在《艺术的语言》一书第37页的脚注中，古德曼对同样的失误不以为然，他提出用“习俗”来代替“传统”，然后又退回来：“可是‘约定俗成’是个危险的模棱两可的术语：见证了‘非常约定俗成的’（如‘很平常’）和‘高度约定俗成的’或‘高度约定俗成化的’（如‘很虚假’）之间的对比。”

曼的“标准的”现实主义观念。“大多数时候……传统体系被认作标准；而……现实主义或自然主义的体系仅仅被认为是习以为常的体系”(LA, p. 38; 黑体为我所加)。但是,有时产生“标准转换”;“背离传统体系”会引入“现实主义的新阶段”。在后面关于这一点的扩展部分中,古德曼把这种现实主义与他所说的“启示”联系起来。

熟而生厌;一种新的再现模式可能会如此新鲜有力,以至达成的结果等同于启示。对标准的西方透视法而言,当它在文艺复兴时期被创造出来的时候,确实如此;对于从那一体系中脱离出来的模式,如东方模式而言,当它在19世纪晚期被法国画家重新发现时,同样如此。(RRR, p. 169)

在这段描述中,我发现两个问题。第一个问题是,它没有特别提及现实主义。现实主义的标准——即再现的“标准的”、“常见的”或“习以为常的”形式——容量巨大,以至众多不是现实主义的再现形式似乎都涵盖其中。譬如,洛可可式和矫揉造作的绘画,均使用了它们那一时代的“标准”且“常见”的风格及肖像特色(实际上,“矫揉造作”这一名词常用来标明过分习以为常的再现模式)。不过,在它们自己的时代,两种风格均不被认为是“现实主义的”。古德曼自己的例证,“第五朝代的埃及人”所认为的“表现某一事物的直接方法”,作为反证似乎更为贴切。埃及绘画当然是标准化的,但是,那就意味着它是现实主义的吗?现在,立体主义是西方绘画常见的标准风格,可是没人说它是“现实主义的”。也许有人会争辩说,在中世纪,寓言和浪漫的叙事形式是常见而标准的,而它们就是当时的现实主义。的确,古德曼的现实主义观念异常开阔,看起来仿佛可以应用于单独的个体(“一个人的……再现体系的标准”),一个表示私人现实主义的可能性的公式化表述。习俗、习惯和标准化似乎充其量只是现实主义的必要条件(如同任何持久的再现模式),而非充分条件。像古德曼那样,以“现实主义是习惯问

题”作为结论,其实并没有特别提及现实主义。

第二个问题是,古德曼把现实主义分为两部分,描述为“大多数时间”是常见而传统的,但“有时”又是新奇而具有启示性的。仅通过引入位于综合形式主义之外的规范,时间和历史的维度,古德曼便可以两面讨好。现实主义在时间 T1 是常见的;在时间 T2 则是不常见的。而且,这些暂时的维度完全不是同质的,而以计量的年代学测量为标准。T1 是长时间,类似于一个时期、时代或纪元。T2 是短时间,是历史上的一个时刻或关键事件。^① 古德曼只要稍一概括地谈到再现,就不再需要这些微末叙事。当他开始对再现的复制理论及其现实主义内涵进行令人忧惧的抨击时,他可以满足于“所指意义途径”的综合图示,而忽略起源的“根”。古德曼只要一抨击现实主义,就感觉良好;然而,当他必须对此提供正面描述时,其理论就会逾越自身界限。若非出于对这些敏感时刻固有的兴趣,人们会很想说,古德曼不写《艺术的语言》一书中关于现实主义那一节,或者《现实主义、相对主义以及现实》那篇文章,本来可以很自在。或者说,人们想要得到一种解释:为什么现实主义的正面描述被严格排除在古德曼的体系之外,这种描述向现实主义者说明了现实主义,而且优于现实主义者自己的描述。这样做的捷径或许是把现实主义托付给历史的垃圾站。较远的途径或

^① 符合所有这些条件的一个明显(也许是唯一)例证是人为的透视图。在一个特定时刻(阿尔贝蒂的《论绘画》),它始于(或者至少作为起点而自我重现了)亘古未有的启示,并在惯例和持续的启示中存在。它成为再现的一个标准模式,不仅对艺术家,而且对工程师、科学家、摄影家和测量员都适用,它甚至被理解为自然、普遍视觉经验的同等物(被古德曼变成常见的论据)。它的“标准化”得以维持,不仅通过传统的实践和习惯,而且通过理性的衡量和科学方法(在此意义上,它与拜占庭绘画的再现标准截然不同,后者几百年来改变甚微,自然强烈声称是某种形式的“真实”的“展现”,但是,他声言是以宗教传统而非科学方法为基础的)。透视现实主义紧扣“真实”,在 20 世纪成为大众、全球视觉交流(电影、摄影和电视)的重要原则。我的这一观点得益于与芝加哥大学艺术系 Rob Nelson 的讨论。另见 Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity,” in *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster (Seattle, WA: Bay Press, 1988), pp. 3—23.

许要求古德曼言明：为何截然不同于普通再现理论的现实主义决然不能在一个综合体系中形式化。

怀着对限制、领域和范围的所有苛求与自觉，古德曼无法抵御扩散自己的理论、使它超出适当范围的诱惑，这也许是理论化作为一种修辞模式贪得无厌的明证。从《艺术的语言》到《世界构建的方法》，就标题里的名词而言，这一改变表明了这种完整表达的野心。到古德曼最近一部书的结尾，建立一种象征的比较理论的有限尝试已经变成了全球研究计划：

我们从一个包括艺术、科学、哲学、知觉以及我们的日常世界的视角出发，通过与其他概念做有意义的比较，达到更好的理解每个概念……目前第三阶段始于这一认识：考虑到所有的认知领域、所有的象征以及指称的所有方法，流行的哲学概念是极不完善的。（R, p. 164）

“所有”再现为古德曼的实践罩上了一层单调的气氛，不过，我认为，这无损于其理论在较为有限领域内的洞见。关于古德曼对再现的复制理论的批驳，我没有提出任何真正的异议；他的批评的消极力量仍像以往一样令人忧惧。^① 在这一点上，我们需要的是对现实主义的正面描述，确认古德曼批评的力量，而不使之扩展到适当的范围之外。

首先，让我们回到古德曼对再现的复制理论的批评上来。这种批评的关键一步，是揭穿相似性既不是再现的必要条件也不是它的充分条件。古德曼指出，许多事物彼此相似，却并不相互表现，反之亦然。“没有一种相似程度”孤立地“充分确立……所指意义”。“相似性对所指意义也并不必

^① 在一篇对本文的答复中，凯瑟琳·埃尔金(Catherine Elgin)把我的辩论理解为一种主张，“对历史的冷漠损害了古德曼的美学”。我本人的观点是，除了有关历史的正式观念外，正是对任何事情的冷漠赋予了古德曼著作突出的力量。见Elgin的“What Goodman Leaves Out,” *Journal of Aesthetic Education* 25: 1 (Spring 1991): 89-96, 和我的反驳, “Reply to Catherine Elgin,” *Journal of Aesthetic Education* 25:4 (Winter 1991):137-139.

要”(LA, p. 5)。古德曼把再现仅仅视为一种外延形式,某物意指另一物的一种用法,而非相似现象。“外延”于是成为再现的核心,是用事物指称其他事物的一种实践活动,而且这一实践独立于相似。我可以用桌子上的盐瓶来表现,也就是说,用它来指代一个人或一座山,而这种用法完全不依赖任何先前的相似条件。

然而,古德曼从他的再现描述中排除了相似性,和他的诸多排除一样,这种排除并非像表面看起来那么绝对。相似性(以及相关的错觉或“欺骗”概念)重新进入图像,而这个图像曾经是再现实践开创的。“相似性与欺骗,远非再现实践一贯而独立的源泉与标准,在某种程度上,是再现实践的产物”(LA, p. 39)。尽管古德曼在此似乎重申了对相似性的排除,实际上,他是在做惊人的让步,这在随附的脚注中有详尽阐述:

在此处或他处,我从未表明不存在相似性的一贯联系;从经过选择的以及常见的方面来看,相似性的判断固然粗糙、易犯错误,但在描写世界方面,却像任何造物一样客观而明确。(第 39 页)

相似性(或许还有错觉)未能成为再现实践的时间,唯一的可能是在它建立之前。只要盐瓶没有被用来表现任何事物,它对任何可能的所指事物的相似性(除了可能出现的其他盐瓶)就是看不见、不相关的。可是,我们一旦用盐瓶来表现一个人或一座山,相似的因素便浮现出来了。我们开始想象顶部“像”个头,各个面类似于身体;或者,我们想象一位纤小的攀登者吃力地爬上光滑、陡峭的斜坡。把相似性定位为产品而非再现的前提,使它失去了很多极端的特点,这时,我们才领悟到,即使在古德曼自己的体系中,也不存在世界或任何一种先于再现的世界。一切现实、经验、认知(包括相似性的经验)都是再现实

践的产物。其实,再现、相似性和错觉自始至终与我们相伴。^①

这并不意味着现实主义在任何时候都与我们相伴。作为相似性所表现的一种再现用途,现实主义出现在这一更改过的描述中,目的是要说明事物是怎样的。因此,现实主义是再现加信念的体系,而信念若非指称再现模式,即指称其表现之物。因而(对特有信念体系而言),独角兽的图像可能是现实主义的,并指代某种真实之物。但对另一体系(我们自己的)而言,它可能只是一张现实主义的独角兽图像,绝不指代任何东西。盐瓶也许远不能现实地表现一个人,但是,人们却无法用所指的正规特色的描述,抑或用对其常见度或新奇度的估价来衡量这种距离。^②

现实主义可能取决于由再现产生的相似程度,这种假定充满诱惑。古德曼认为,再现体系“晦涩”、“完整”、“持续”,重要特色相对饱和(与语言、手迹和注解形成对照),这可能会被认为了提供了相对概括的再现(盐瓶作为人)与相对“晦涩”的再现(一个人的照片,提供了有关视觉外表无限多的信息)之间的一个统一体。但是,现实主义不只是一个详尽阐述相似事物之间深层区别的形式问题;我们可以在盐瓶上画上眼睛,添上胳膊和腿,而不必趋于现实主义。从再现到现实主义的转移,类似于从外延(“此即彼”)到某种陈述的转移:盐瓶必须被用来表明“事物原本如此”,或“一个人看起来确实如此”。正如伊恩·哈金所指出的,“一般来说,再现并非旨在说明它是怎样的。它们可以是画像或喜悦。……图像很少被用来说明事物是怎样的,

① 要更正式地表明相似性不可控制地返回古德曼体系的现象,必须提到古德曼关于相似性并不是再现的“必要”条件的论述并不成功。虽然有足够的反证可以驳倒相似性是充分条件的概念(想到所有那些与其他事物相似却并不表现这些事物本身),但是,难以想到对相反命题的一个反证:当 x 表现 y 时, x 与 y 相似。由于古德曼坚持认为,在某种程度上,每个 x 都相似于每个 y ,所以,在再现关系的特殊情况下,这也必须是真实的。我的这一观点受益于 Ted Cohen。

② 更确切地说,“常见度或新奇度”的评估需要注意到古德曼已经摒弃了的那些“所指的根源”——某物如何、为何、何时或对何人是常见的或新奇的。见本章第 325 页,以及古德曼的“Of Mind and Other Matters,” p. 55。

雕塑则几乎从不被用于此。”^①真实性、确定性和知识在结构上包含于现实主义的再现中：它们构成了构建一种现实所必需的意识形态和自动机制。正因如此，现实主义才成为一种极为合适的媒介，用于散布谎言、混乱和虚假情报，对大众群体实施权力，抑或设计空想。现代再现技术的巨大成就——宣传、广告、监视——如果没有现实主义的再现模式，简直难以想象。实际上，偶像崇拜可被看作一种发展中的现实主义形式：偶像可理解为再现，其相似性保证了它所描绘的神的真实存在。当偶像崇拜者相信在所表现的神“之前没有其他神灵”的时候，现实主义的特别要求即将得以满足。

从哲学家的立场来看，所有 19 世纪以前的现实主义形式都是发展中的。正如雷蒙德·威廉姆斯所指出的，自至 19 世纪，该名词才作为标明某种图示或文学再现的标签而出现。^②但是，如果我们放松哲学家对现实主义的文学性的坚持，专心于西方再现理论中规范的先例，那么，我们可以追溯得更远。西方的现实主义形式普遍将其权威植根于自然与科学，而非宗教。普林尼对希腊和罗马绘画中“真实主义”的描述，将其视为因动物的反应而变化（最著名的是，鸟儿飞到宙克西斯的葡萄上）的一种技巧。但是，普林尼（如我们在前一章中所见）说得很清楚，现实主义的目的不只是对自然的权力；真实主义是公民和政治生活的工具，是通过维护高贵个体的相似性并使之传诸后代来确保公民贵族统治的连续性的途径。^③阿尔伯特通过光学把现实主义和透视法联系起来，不过（像普林尼一样），他认为视觉再现的真实性不过是一种工具，服务于一个社会目的——表现生动的历史事件、人类行为的戏剧性场面。普林尼把真实主义看作一系列濒于失传的传统技巧和实践，与普林尼

^① Ian Hacking, *Representing and Intervening* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 138.

^② Raymond Williams, *Keywords: Vocabulary of Culture and Society*, rev. ed. (New York: Oxford University Press, 1985), s. v. "Realism".

^③ 见第 10 章，“幻觉：观看动物观看”。

不同,阿尔伯蒂认为他的现实主义是基于科学视觉理论的缜密方法。阿尔伯蒂说,“我们不是像普林尼那样在写绘画史,而是以一种全新的方法看待艺术。”^①不过,即便在光学的基础上,阿尔伯蒂的新再现科学也是一种政治学。构成视觉和透视领域的著名的光线“视觉金字塔”就是理想的政治秩序的化身,是被“大臣们”从各个面包围的一条最高统治者的“中心线”。“唯独这条线在它们中间,被所有他者支撑着,像一次统一集会,所以它必须被正确地称为领袖和诸线之王”(第45页)。

实际上,在西方绘画中,现实主义运动的普通线索可能与出于社会目的、对权威再现的自然或科学的应用相一致。19世纪文学与艺术中的“社会现实主义”也许是最显而易见的例子,例如(以截然不同的方式、涉及不同科学的)“社会主义的现实主义”。我们现在生活在高度现实主义的时代,完全掌握了错觉与现实主义技术,以至于现实主义凭本身的实力使自己成为一个美学客体,抑或使自己服务于整体的空想。非现实主义的认识论已经与再现的错觉技术和解,其结果的最佳例证,是当代主题公园里供顾客选择的构建世界的多种方式。例如,在迪斯尼世界,人们可以到人体里、外太空去旅行,或者根本不用离开佛罗里达装有空调的安逸环境就能体验北海风暴。迪斯尼世界的波浪游泳池宣传自己“胜过海滨一日”,它对更完美现实的不懈追求最近已经引起环境保护主义者的注意。迪斯尼世界在扩展其“野生”公园过程中,一直在杀害佛罗里达本地的秃鹰(以及其他东西)。

新近的小说(和电影)《侏罗纪公园》讲的是一个主题公园,其中生活着通过克隆DNA而人工制造真的活恐龙。这里,现实主义与非现实主义之间辩论的新名词得到惟妙惟肖的戏剧

^① Leon Battista Alberti, *On Sculpture*, edited and translated by Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972), p. 63.

化表现。^①书中有一处,公园的遗传学家,亨利·吴博士与最初构想这一公园的企业家约翰·哈蒙德之间展开了一场辩论。哈蒙德是马戏团的老板,侏罗纪公园的菲·泰·巴纳姆;吴是位科学家,在幕后掌握技术。我们会期望哈蒙德选择遵循错觉规则的恐龙——就是说,符合观众的期待,满足他们的偏见,不管恐龙真正是什么样。我们会期望吴制造现实主义的恐龙,而不仅是有说服力的错觉;期待他是这样一位科学家,造出来的恐龙应该尽可能贴近它们真正的形象,有其应有的模样,尽管存在遗传、环境等客观限制。然而,辩论的展开恰恰与这些观点相反。科学家意欲完善恐龙,使其对主题公园而言是安全的,让它们行动缓慢、笨头笨脑、温顺驯良,从而更符合我们对注定灭绝生物的刻板模式。他的理由正确无误。首先,他指出,“没人真正知道”恐龙的“真实模样”(第121页)。哈蒙德反驳说,温顺、驯服的恐龙“不像是真的”,这时,吴回答说,“可它们现在不是真的……我正想告诉你这一点。这里没有任何现实”(第122页)。吴博士的实验室里克隆出来的恐龙完全是“人造的”生物。“恐龙的DNA就像是反复摩挲的旧照片,基本和原来一样,只是在一些地方做了修补和翻新。”它们所体现的形象和现实已经成为操纵的产品:它们是摸得着的活物,它们和“真”恐龙的关系已然存在于错觉体制中,所以,唯一的问题是我们碰巧想让什么错觉出现在我们眼前,什么形象对顾客来说既安全又有魅力。吴是个非现实主义者,满足于摧毁现实主义与错觉手法之间的区别。他相信,现实主义是自由选择的世界的构建方式,世界及其再现是造出来的而不是指定的。

相反,约翰·哈蒙德有着现实主义者的热心与宿命。科学使从古代DNA遗迹中克隆恐龙成为可能。这种方法制造出一些生物,它们看上去很健康,其行动方式也和当代古生物学家的描述相吻合(它们是温血生物,更接近于鸟和爬行动物)。

^① Michael Crichton, *Jurassic Park* (New York: Ballantine Books, 1990). 本文将有更多引用。

此外,哈蒙德急于让他的主题公园开张营业。现在的这群恐龙还不够现实,这是眼前的现实,投资者们正等着看真正的盈利。

关于这场辩论,除了所期待的立场的逆转,有趣的是,它展现了非现实主义与现实主义之间的对立,完整地包含在消费与展出的框架中。在这场辩论中,绝不可能首先问及克隆恐龙是否是个好主意,更不必说把它们作为商品化形象在主题公园展示的问题了。辩论完全包含在镜像的(和投机的)资本主义假定之中。我们所展示的、我们在视觉上制造和消费的,从类似“产品安全”(更像是一场关于电视和电影暴力是否“引起”街头暴力的无休无止的、毫无意义的争吵)立场上看,可能是有争议的,但是,却不能批评镜像经济本身。它只能是“被调节”或“不被调节”。因此,关于《侏罗纪公园》这部电影的公开“辩论”,主要围绕是否应该允许儿童观看,而不是围绕成人生产一部电影,其再造恐龙特效花费了“比迄今为止所有从事恐龙科学研究的基金……还多的钱”有什么意义。^①

吴博士和约翰·哈蒙德是一个典型范例,他们概括了非现实主义、构成主义、相对主义以及再现与认识论的现实主义等各种形式之间珍贵辩论的后现代再定位。仿佛是非·泰·巴纳姆要和查尔斯·达尔文辩论,怀揣各自对颠倒的现实的假设。吴是破坏偶像的马戏团老板,错觉和现实主义的主人:他得意于砸碎所有“真正”相似的迷信观念,以及再现与描绘事物之间的必要的一致。对他来说,主题公园是一个具有无限适应能力的世界的构建方法。在侏罗纪公园的系统工程师看来,吴的立场达到了其逻辑的延伸部分,“整个世界被主题公园的暗喻越来越多地描绘出来”(第138页)。

在《艺术的语言》中,古德曼把他的再现理论描述为一种“偶像破坏”,现在我们可能理解这一标签的含义了。在对体系

^① Pat Dowell, *In These Times* (28 June 1993), p. 33. 不必说史蒂文·斯皮尔博格(Steven Spielberg)的《侏罗纪公园》消除了几乎所有政治或经济探索的辩论,使叙事严格局限于宏大场面和投机买卖。

最普遍的理解范围内,古德曼想要砸碎的“偶像”是认识论和再现的现实主义。在使再现概念形式化的更为具体的技术层面上,敌人是相似性,或者如符号学家所说,是“形象性”。但是,比起从对认知的论述中消除现实主义来,古德曼更能够从再现图像中消除相似性。像现实主义一样,相似性被从体系中流放出来,没想到回来竟成了中心问题。就像克隆恐龙的完美设计,“真正的相似”有维护——和复制——自己的方法。^①古德曼自己的图画作为“不加区别的”象征的刻板概念,通过直接对照,使他记起破碎的偶像。“它会不会——反讽地,偶像地——是相似的幽灵作为无差别溜回来,出没于我们对图像与论断的区别中”(R, p. 131)。与大多数偶像破坏者一样,古德曼假定,他的批评将带我们进入自由的王国,那里没有迷信,没有意识形态,没有对“自然的”或再现的优先模式久已过时的信念。“因此,再现从被曲解的认识中分离出来,不再是像照镜子那样的一种特殊的物理过程,而被认为是一种相对而易变的象征关系”(LA, p. 43)。在古德曼看来,象征之相对性和易变性的认识将会克服曲解的现实主义的“镜像阶段”,把我们解放出来,进入认知的多元论,其中,“体系间的选择是自由的”(LA, p. 40)。

因此,在非现实主义的认知政治中,使我们获得自由的是理解而非真实性。然而,非现实主义是一种解放主义,其自由的概念仍然十分模糊。体系、象征和样式之间的选择自由,这就是非现实主义批评所要达到的一种理想吗?是关于认知与再现的一种事实吗?抑或是当代相对主义和怀疑主义形式所达成的一种实用的共识?所有这些问题,至少古德曼作品中提到的问题的答案,都是“肯定的”。非现实主义的自由至少起到三个作用:作为批评理想,它激发了对传统的现实主义偶像的破坏性颠覆;作为关于“思想”的“事实”,它使非现实主义与认

^① 在侏罗纪公园的生物技术中,关键因素之一是把它们克隆成雌性来维护对恐龙的控制,以防止失控的繁殖。自然,这种强制的由相似性导致的不育是首先要破除的。

知科学的权威密切合作；作为历史共识，它延续着美国哲学（特别是追溯到皮尔斯和威廉·詹姆斯的哈佛传统）与美国政治意识形态的宽容的个人主义之间的恋情——一种我们可以称为“先验的实用主义”的传统。^①

非现实主义的自我再现分为乌托邦理想、科学事实和历史共识三部分，这意味着，像大多数意识形态一样，它在体系上对自身的“确定性”是矛盾的，而对“正确性”却又是相对肯定的。然而，这一多变的状态并非弱点；相反，正是它赋予非现实主义以修辞权力。非现实主义的任何一个自我再现，独立地看，都会引起疑问。“思想”自由地选择其即将描绘的从感觉到世界的一切的方式，这是一个事实吗？（R, pp. 5—6）声称这是真实的非现实主义的乌托邦会是可取的吗？美国的自由主义真是历史和意识形态的终结，是进入自由的后现实主义时代的大门吗？本人的观点是，非现实主义唯一有意义的说法，是乌托邦的、偶像破坏的描述。这就是非现实主义真正的主导核心，以及它作为现实主义的否定批评和再现体系的无历史记载的肯定描述之所在。一旦非现实主义摆脱了这些界限，步入对历史、知识以及价值的判断，在损害内部连贯性的情况下，它便获得了修辞权力。简言之，它成了另外一个意识形态，另外一个现实主义。非现实主义起着一个更重要的作用，不是作为“替代”现实主义的一种哲学，而是在它那一方作为治病的荆棘，一种使现实主义恪守诚信的方法。现实主义，就其本身而言，无法与非现实主义和解。那一途径没有提供任何优于主题公园的新世界秩序所示范的慷慨大方，以及顾客幻想的“自由选择”之物，而那些才是《侏罗纪公园》门口的真正的妖怪。

^① 这个名词是 Ian Hacking 的，applied to Hilary Putnam in *Representing and Intervening*.

V

图像与公共领域

我们该怎样描绘公共领域以及视觉再现在公共领域中的位置呢？对公共领域最为全面的现代反思，是于尔根·哈贝马斯提出的。在哈贝马斯的想象中，它是一个理想的“意识形态模板”，从古希腊时期勉强维持至今。^① 公共领域是“个人聚而而为公众的领域”（第 27 页），是“一个自由而永久的王国”，在那里，公众意见通过非强制性理由及自由讨论而形成。“只有在公共领域中，存在之物才得以揭示，一切才得以示之于众”（第 4 页）。当然，特定而具体的公共领域模式（哈贝马斯称之为“典型的公共类型”）随不同的社会构成而变化。对希腊人而言，在市场、法院或战争、游戏中，都能找到它，且与住所（oikos）体制或拥有妇女、儿童和奴隶的私人家庭截然分开；在中世纪的德国，就有下院（publica）和采邑法庭（feudal court）——公共领域的领域之分（第 6 页）。哈贝马斯指出，从“社会学”角度来看，在封建制度和君主专制体制下，公共领域（在“有别于私人领域的独立范围”的意义上[第 7 页]）并不存在。他注意到，在强调高贵权力的公开展现以及教会权威的展

^① Jürgen Habermas, *Structural Transformation of the Public Sphere*, translated by Thomas Burger and Frederick Lawrence (Cambridge, MA: MIT Press, 1989). 引文将在文中加注页码。

示中,有种可称为“超宣传”的东西。

“资产阶级公共领域”的出现,识字的、自由思考的公众的启蒙模式,以及大众文化、“商业性工业宣传”领域的出现对它造成的危害,哈贝马斯对这些的描述已广为人知,无须在此赘述。在这一点上,我想要指出的是哈贝马斯“意识形态模板”中的两个一贯特色——对视觉再现和非强制讨论的强调。公共领域的模板可以描绘为戏剧的/建筑的形象文本,一个公开的可见场所或舞台,在那里,一切皆可展现,人人皆可看与被看,人人皆可发言与被听到。总之,公共领域是我们沉思良久的权力图像的一个理想对应物。它想象出了位于权力和特殊利益范围之外的一个地方,一个摆脱了权力的自由之所。假如权力被描绘成强迫、支配和抵制的形象,那么,公共领域则被想象为自由对话的场景。福柯完全监视的全景监狱与哈贝马斯的公众可自由进入的论坛或平民广场的壮观场面互相抗衡。

这两种视觉文化形式的汇合由乔治·奥威尔的小说《1984》中的电视屏幕形象生动准确地体现出来。电视屏幕是一个双向媒体,既传播政治宣传(最明显的是为挑起对敌人仇恨的战争“新闻”的轰动场面),同时又是一种公共监视的工具。电视屏幕把全景监狱和公共景象结合起来,有效地消除了公共与私人领域之间的界限。对这种完全宣传文化的抵制形式,表现为向并不存在的独处或古老庇护所(无产阶级区域和乡村)后退的微不足道的努力。不只是温斯顿·史密斯反抗老大哥(Big Brother)的努力均告失败。最终表明,它们自始至终都是虚幻的。史密斯的“抵制”——回到公寓的私人角落去写他的秘密日记,飞离城市去赴朱丽亚的约会——最后被证明是作为党派监视的场景而“表演”出来的。

电视屏幕是一种形象,汇聚了极权主义警察国家之下的图画权力和宣传。冷战之后的20世纪后期,在发达工业的民主中,关于我们自身状况的一大堆问题还都悬而未决。在当前得胜的资本主义和国际合作文化的世界里,权力与宣传的关系是什么?在主要由大众景象和经验调解形式——作为主题公园的世界——构成的公共领域中,艺术与形象制作的作用是什么

么？在电视的战争和大众情节剧的“新世界秩序”中，景象与监视之间的关系是什么？在传统的对立（先锋派对大众文化，艺术对庸俗，私人对公众）似乎不再拥有文化或政治优势的时代，哪种形式的抵制可能灵验？

这些问题当然不是我的独创。实际上，它们在后现代时期就可能作为视觉文化的规范问题被描述过，曾经是法兰克福学派批评理论以及对“视觉体制”和“景观社会”的法国批评的主要问题。^①如果说本书最后两章中对这些问题的回答有些新意的话，那么，它也不会来自支配这些问题的任何新颖的“方法”。譬如，元图像和形象文本的概念，不过是后现代图像理论中已经成为常识的概念的结晶。倘若尚可算作未经系统化的洞见的话，有所改变、有所创新之处就是所有写成的这几章所处的特殊的文化和历史情境。在此，我想起20世纪80年代后期的重大历史转变，它把后现代时代引向终点，图像转向成为中心。后现代主义的孩子们在核、冷战时代成熟起来；他们的视觉艺术形式的元图像在偏执狂和情节剧的叙事中发展起来。对“隐藏的说客”、下意识的信息以及意识形态代码必不可少的揭露，成了（现在仍然是）批评理论的首要任务。可是，在说客没有隐藏、信息公开、意识形态既无处不在又四处皆无的情况下，我们把它看作什么时代呢？我们怎么看待像罗德尼·金被殴打的录像带这样的电视景象？大多数有判断力的媒体评论员发现，它们对这一形象的反映带有图画透明度和现实主义的矫饰。^②解读形象文本的所有技巧，视觉/文字“分层设色”的隐藏的层面的显露，与这一景象似乎毫不相干。事实上，这一形象的“文本化”，主要是由警察的辩护律师提供的，他对形象

^① 这两个概念主要分别与迈克尔·福柯和居伊·德波相关。尽管它们不尽相同，我还是把这两种形象和视觉抵制和视觉批评持续的传统联系起来，它们与让·鲍德里亚相反，后者的著作似乎最终取代了一切形象体制的辩证否定。

^② 起诉殴打罗德尼·金的警官的第一种努力，受到天真的信任和对录像带透明度、对“不言而喻”的权威的依赖的阻碍。第二次起诉成功，主要是因为起诉者认识到，需要把录像带作为金的自我陈述之补充。

录音带的画面逐个加以分析,提供了解释、心照不宣的对话以及含蓄脚本的多个层面。

罗德尼·金的录像带只是近期媒体再现中这种向透明度突破的一个例证。从巴格达防空洞拽出来的死尸的生动形象“突破”了有线新闻电视网海湾战争报道提供的高技术、低分辨率的屏幕/景象。像罗德尼·金录像带一样,主要的文本化也是由政府“舆论报道博士们”提供的;总统新闻秘书甚至承认,用话语来抵消形象十分困难。的确,媒体新的“透明度”不仅存在于这些突破性时刻,在这些时刻,大众相信他们目睹的景象是真实的,错觉手法与现实主义恰好吻合。安妮塔·希尔/克拉伦斯·托马斯听证会的报道摧垮了新闻与情节剧、监视与景象之间的区别。安妮塔·希尔的诚实(克拉伦斯·托马斯的撒谎)的透明度,打破了由媒体和托马斯的媒体“顾问”提出的所有叙事和文本代码。尽管托马斯赢得了短期政治斗争的胜利,但长期的影响——例如,这种再次调动妇女公共领域景象的影响——会更加意味深长。^①

在调解本身的前台操作中,也可见到形象的新的透明度。一方面,这意味着透明度是由随意、即兴和偶然之感所产生的一种效果。罗德尼·金的录像带背叛了所有业余爱好者、临时摄像师的(而非职业形象制作的)符号。另一方面,如果从某一合适的立场来看,即使天衣无缝的职业形象/文本缝合的错觉手法,也变得透明了。海湾战争的新闻报道主要是关于报道本身。媒体“个性”随处可见,调解机制(照相机、控制室、图画模式、中间字幕、取景、制定计划)被搬上屏幕,这是前所未有的。汤姆·恩格哈特称其为“完全电视”,并把它和越战报道相对照,这是正确的。“越战……并非(如人们常说的)我们的第一场电视战争,而是我们的最后一场没有电视的战争,因为它既不能

^① 见 Patricia Mellencamp 的讨论, in *Hing Anxiety* (Bloomington, Indiana University Press, 1992), pp. 68—70.

坚持准确的播出时间表,也没有结局。”^①新的透明度是完全电视的辩证效果:是由依赖于它的随意、不用剧本、非官方以及非权威形象(死尸的生动形象)所产生的真实效果。

或许我们已经进入了一个对图像的认识不仅是解释它们,而且是改变它们的时代。下面两章是对公共艺术、电影和电视中的一些当代形象文本事件的探索,这些事件意欲突破和改变当代视觉文化的代码。在我看来,它们还以其对图像刻薄、阐释性的反讽标志着后现代主义的终结。我所讨论的电影(《做正事》和《刺杀肯尼迪》)家喻户晓,如果不是由于它们的“透明度”,也是由于它们说服观众技巧的某种坦率,对社会/政治介入的直截了当,以及(特别是在《刺杀肯尼迪》中)叙事结构上的一种粗糙和纯真无邪。我将它们置于其中的语境(20世纪80年代后期关于“公共艺术”的论战;1991年完全电视和大批解构的新世界秩序的显现)并不仅旨在为这些电影的“解读”提供一个背景,还暗示后现代主义觉醒中视觉文化特点的变化,全球合作的法西斯主义的一种“软”形式(有充分预兆的资本主义的胜利),以及对新的谨严的公共领域图像的希望。

Twelve

公共艺术的暴力:做正事

.....

在美国,在公共行为和煽动方面,我们自己的历史时刻似乎例证尤为丰富,这些例证跨越了真实暴力与象征暴力之间、

^① Nation, 11 May 1992, pp. 613—630.

非凡与琐碎之间的界限。在一个处于中间位置的镜像社会中，公共与私人领域之间界限的削弱，使那些边界交叉点成为可能，甚至不可避免。近期艺术把从前与艺术世界远离尘世的空间——美术馆、博物馆和私人收藏室——相联系的丑闻带进了公共领域。由于政府对艺术的庇护，公众关心的是用他们的钱做了什么，而不管是花在了传统的公共艺术上——作为公共佣金用于公共场所——还是花在碰巧得到一些公共支持或宣传的私人空间中的私人活动上。对纽约市公共广场上理查德·塞拉的题为《倾斜的拱》(*Tilted Arc*)的雕塑的争议，标志着这种现象的一个界限。塞拉的作品是一件传统的公共艺术作品；它挑起了又一场交战，迈克尔·诺思称之为“无聊的战斗，一个城市接一个城市地重复……一件件现代雕塑竖立在室外”。^①不过，现在战斗转移到了室内，转移到了博物馆和艺术学校。展览场所的隐私不再是对公众人物——如已故芝加哥市长，或者对公共标志及偶像——如美国国旗或耶稣受难像——唱反调的象征性暴力艺术的保护。

公共和私人艺术之间界限的削弱，伴随着象征性暴力和实际暴力——无论是警察、司法或立法权力的“官方”暴力，还是对私人个体反应中的“非官方”暴力——之间区别的崩溃。塞拉的《倾斜的拱》被视为对公共空间的侵害，遭到一些公共成员的实际损毁和蓄意破坏，从而成为公共法律事件的话题，以决定是否应该拆除它^②。官方从芝加哥艺术学院拆掉艺术系学生所作的华盛顿市长的讽刺漫画，不仅毁坏了那幅冒犯无礼的图画，而且还声称那图画本身在黑人社区中就是“暴力刺激

① Michael North, *The Final Sculpture: Public Monuments and Modern Poets* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), p. 17. 就其作为公共、政府机构委托的合法地位而言，《倾斜的拱》是“传统的”。在其他方面（风格、形式与场所、公共合法性的关系），它显然是非传统的。

② 有关这一问题的整个争论以及拆掉《倾斜的拱》的决定的精彩记述，见 *Public Art/Public Controversy: The Tilted Art on Trial*, edited by Sherrill Jordan et al (New York: American Council for the Arts, 1987).

物”。日后建在同一所学校的一个装置让人发问:展示美国国旗的适当方式是什么?这句话被解释为“践踏”国旗的号召,旋即招致针对艺术家身体的非官方的暴力威胁,最终不仅可能成为立法行为的催化剂,而且可能促成宪法的修正,以保护国旗免于一切象征或真实暴力行为的危害。对安德斯·塞拉诺的摄影《尿基督》(Piss Christ)的反映,以及梅普尔索普(Mapplethorpe)作品展在科考兰美术馆(Corcoran Gallery)的关闭,这些表明美国公众的存在,或者至少是一些牢固的政治利益的存在。对“艺术”、“隐私”和“自由言论”外衣下针对宗教和性禁忌的象征性暴力,他们已忍无可忍,于是决定以财政处罚的真实权力予以还击。^①

公共艺术与暴力之间的联想并不鲜见。在西方,政治与宗教斗争的悠久历史,几乎可以重写为打破偶像的历史。艺术对公众的暴力反抗亦非罕见。从古至今,艺术家们总是过河拆桥,^②甚至令资产阶级反感的“先锋派”概念,也被一群批评家扔进了历史的垃圾箱。用托马斯·克罗的话说,先锋派现在的作用是“一种研究以及文化工业发展的臂膀”。^③诸如超现实主义、表现主义和立体主义这样的反抗运动,已经复原为娱乐和广告,而现代主义高潮时期最大胆的姿态已经成为社团公共空间的装饰。如果说传统公共艺术确认某些古典风格适于体现公共形象,那么,当代公共艺术转而把极端抽象作为其可以

^① 关于20世纪80年代后期对国家资助艺术有争议的形式的保守主义反映,见 Paul Mattick, Jr., "Arts and the State," *Nation* 251:10(1 October 1990): pp. 348-358.

^② 莱辛(G. E. Lessing)注意到,在视觉艺术中,美不仅是古人的美学偏爱问题,而且是司法控制问题。古希腊人有反对讽刺漫画的法律,丑陋的“不幸的画家”只好屈服于审查制度。见 *Lessing's Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, translated by Ellen Frothingham (1766; New York: Farrar, Straus, & Giroux, 1969), pp. 9-10.

^③ Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts," in *Pollock and After: The Critical Debate*, edited by Francis Francina (New York: Harper and Row, 1985), p. 257.

理解的偶像。这些被凯特·林克尔称为“社团小玩具”的东西，在购物中心或银行广场，对其服务的对象、所占据的空间、或所敬畏的人物而言，无需具有任何偶像或象征关系。^① 作为美学过剩的象征，作为公共空间引进的“艺术”和为公共空间增添价值的标志，它已然足矣。

许多后现代艺术引人注目的“反美学”姿态，在其对高度现代主义规范的蔑视方面，可被视为偶像破坏式的公共偶像的最新版本，一种公开侮辱自己公众的形象——在此，自己的公众指艺术世界以及“普通”公众。与这种艺术相关的暴力与公共性，特别是它对宣传、复制和商业销售机构的剥削与被剥削不可分割。^② 这些形象的诽谤性和过分的不自然，映照出商品化形象的本质，以及广告、电视、电影和字母 A 大写的“艺术”所针对的广大观众。如果所有形象都有待出售，那么，艺术家们创造难以（在任何意义上）“买到”的公共形象就不足为奇了。在其他事物中，后现代艺术试图成为难以拥有或难以收集的东西，它有很多成功之作，只存在于毁坏的碎片或摄影“文件”中。当然，也有很多“失败了”，无法在市场出售，因而，堂而皇之地作为美学商品“获得成功”，就像安迪·沃霍尔的作品所表现的那样。能与不能在市场上出售的艺术作品所面临的共同威胁，是对“市场能力”以及宣传作为艺术可能针对的任何公共领域不可避免的维度或多或少的明确认识。因此，“相互选择”和“抵制”是这一公共领域及其所形成的美学伦理的座右铭。

因而，与这种艺术相关的暴力似乎有种特殊的铤而走险的特点，而且这种暴力往往以同等程度指向作品本身及其观者。有时，作品中含有自我毁灭的暴力，例如，让·唐格利自我毁灭

^① 见 Kate Linker 的要文，“Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise,” *Art Forum* 19(March 1981): 66.

^② 斯科特·波顿(Scott Burton)总结了艺术与观众之间的“新型关系”。“可称之为公共艺术。不是因为它必须出现在公共场所，而是因为它的内容超出了创作者的私人历史。”(转引自 Henry Sayre, *The Object of Performance* [Chicago: University of Chicago Press, 1989], p. 6.)

的机械雕塑《向纽约致敬》以及鲁道夫·斯科瓦兹克格勒的自我阉割,它们现在都仅存于摄影文件中。^①更多情况下,当代艺术所遭受的暴力似乎既是命中注定,同时又事出偶然,是地方或部分公众的不理解与作品本身的某种脆弱或短暂相结合的产物。克雷斯·奥登伯格在耶鲁大学的纪念碑《口红》的早期历史,就是从毁坏逐步发展到拆除的历史。罗伯特·史密森和罗伯特·莫里斯的许多作品都被毁掉,如今仅存于文件和照片中。当代艺术对宣传和公共毁坏的开放,已经被一些评论家阐释为一种艺术侵犯和丑闻贩卖。更确切的解读视其为对暴力的有意让步,是一种策略,旨在渲染艺术作品传统的“永恒”与其所处的短暂阶段和所面对的“公众”之间的新型关系。^②乔纳森·伯罗夫斯基放置在美术馆里,表面损坏、满是糊涂乱抹的墙壁,就是重组私人与公众、合法与“违犯”展览空间之整个关系的策略。1981年,莫里斯提议在佛罗里达退伍军人医院放置原子弹外包装作为纪念性雕塑,这既是公共雕塑传统(过时武器的公共展示)的逻辑延伸,也是对声称这些武器在二战中“拯救了美国人生命”的不动声色的模仿。^③

问题自然而然地出现了:公共艺术生来就是暴力的,或是暴力之源?暴力被筑入纪念碑的概念中了吗?抑或暴力只不过是降临在一些纪念碑上的意外事故,是历史的时运问题?历史记载表明,如果暴力只是公共艺术所遇到的意外事故,那么,它总会伺机而至。公共艺术的主要表现形式是雕塑,主要材料是石头和金属,它更多取决于需要而非选择。劳伦斯·阿洛维说:“公

^① 见 Sayre, *The Object of Performance*, pp. 2-3.

^② 关于艺术家对这些问题的误传的骇人事例,见 Frederick E. Hart, "The Shocking Truth about Contemporary Art," *The Washington Post*, 28 August-3 September 1989, national weekly edition, op-ed. section. Hart 是创作越战将士纪念碑人物形象——传统的纪念碑形象是三名战士面对纪念馆直立在地上——的“补充物”的雕塑家,这不足为奇。

^③ 见罗伯特·莫里斯, "Fissures," unpublished manuscript, Guggenheim Museum Archives. 另见第八章。

共雕塑应该是坚固而难于接近的。它应该具有材料的强度,以抵御攻击而易于清洗,但它还需要一个规整的结构,不致由于修改而毁坏。”^①然而,公共艺术所遭遇的暴力,远不止已有的可能出现的意外事故——自然灾害或故意破坏艺术的随意行为。多数世界公共艺术——纪念馆、纪念碑、凯旋门、方尖塔、圆柱以及雕像——与战争或征服形式的暴力确有直接联系。从奥西曼德斯到恺撒,从拿破仑到希特勒,公共艺术始终在为暴力树碑立传;在把征服者表现为和平之士,把拿破仑法典或罗马的和平强加于世人的时候,它显示出从未有过的强力。公共雕塑的这种为暴力的树碑立传过于直率或明确,无论是公元前9世纪亚述人的宫殿浮雕,还是1981年莫里斯的炸弹雕塑提议,均会伤害那些承诺压抑自己而不可卷入暴力的公众的感情。^②我们所听到的公共艺术概念,和于尔根·哈贝马斯所说的“公共领域的自由模板”——一个不同于经济、私人和政治维度的平静空间——密不可分。在这个理想的领域里,公正无私的公民可以凝视一目了然的象征,那是他们自己对普遍的善、免于强权、暴力或私人利益所作的全面、一致和审慎思考的象征。^③

虚构典型的公共领域的理想是涵盖每个人的公共领域,而事实是,其构成只能严格地排除某些人群——奴隶、儿童、外国

① Lawrence Alloway, "The Public Sculpture Problem," *Studio International* 184:948(October 1972):124.

② 关于西方艺术中暴力的“叙事化”,以及亚述人的宫殿浮雕所暗示的另一种考察的重要批评,见 Leo Bersani and Ulysse Dutoit, "The Forms of Violence," *October* 8(Spring 1979):17-29.

③ 哈贝马斯第一次引入这个概念是在下面这部书中: *Structural Transformation of the Public Sphere*, translated by Thomas Burger and Frederick Lawrence (Cambridge, MA: MIT Press, 1989). 1962年在德国首次出版,旋即成为泛文学的焦点。另见哈贝马斯的百科全书短文, "The Public Sphere," translated by Sara Lennox and Frank Lennox, *New German Critique* 1, no. 3(Fall 1974): 49-55, 及 Peter Hohendahl 在同一书中的前言, pp. 44-48。对这一复杂而关键的问题,我非常感谢 Miriam Hansen 和 Lauren Berlant 的指导。

人、无产者和(最显而易见的)妇女。^①“公共”的真正概念,似乎源于两个完全不同的词——大众和公共场所——的异文合并。公共(public)这个词更为正确的写法是把字母“l”用括号括起来,以提醒我们这一点,因为人类历史的大多数政治与社会权威都源于(公)共领域,而非公共领域。即使在公共领域拟人化为女性的时候,似乎依然如此。雅典娜代表雅典的公正,理性女神是法国大革命中公共领域理性化的缩影,自由女神雕像欢迎四面八方相聚而来的公众,这些针对公共礼貌和法律章程无所不包的原则而成就的女性纪念物的著名例证,无一不被把妇女严格排除在外的政治体制所掌管。

一些与华盛顿特区的越战将士纪念碑有关的权力也许源于它表现和抑制(公)共领域的暴力,以及对纪念碑传统巧妙的违背与颠覆(图 72)。越战将士纪念碑是反英雄、反纪念碑的,它是一个 V 字型深长的切口或伤疤,是遭受暴力的痕迹,而非(如传统的战争纪念碑)效力于一项光荣事业的暴力行为。^②它具有公共纪念碑的普遍性,而这普遍性不是通过凸起于周围环境来超越政治获得的,而是通过在政治以下,分享那永远无法愈合的伤口、或(更乐观地)由永远不会消失的伤疤的感觉而获得的。它的可读性不在于叙事:没有类似于美国国旗插在硫磺岛作传纪念这样的英雄事迹,只有思想麻木以及千篇一律的暴力和阵亡年表,由刻在黑色大理石墙壁上的 57000 个名字列成目录。另一种可读性是刻在地上的巨大扁平的“V”字本身,一个包含多种意义的花押字或首字母,好像异乎寻常的武断。“V”代表越南? 代表得不偿失的“胜利”? 代表老兵自己? 代表他们所遭受的暴力? 最后的问题是,从字面上看,它好像是

^① See Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988), p. 3.

^② See Charles Griswold, "The Vietnam Veterans' Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography," *Critical Inquiry* 12, no. 4 (Summer 1986): 709. Griswold 把越战将士纪念碑解读为“没有光荣的荣誉”的象征。

对传统阴茎形状纪念碑所表示的“公共领域”的一个反式,大地母亲敞开阴道接纳其子,仿佛美国的土地正张开双腿展示那刻于私处的伤痕,还有可能让人不这样看吗?

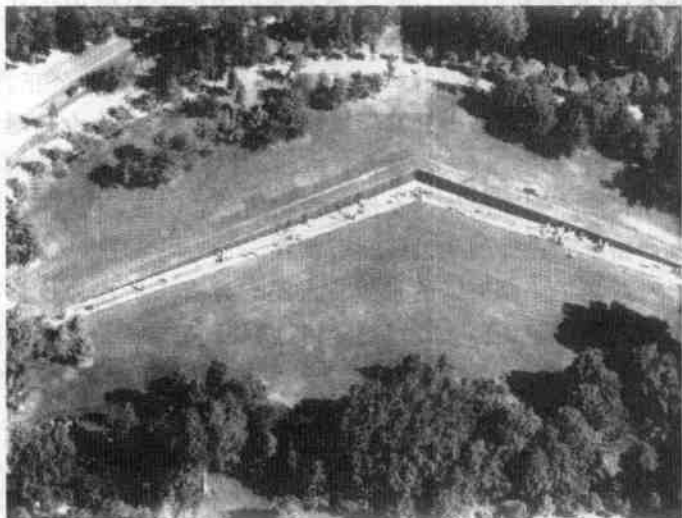


图 69 俯瞰越战将士纪念碑,里查·霍夫梅斯特摄,藏于史密斯索尼亚博物馆照片部。选自《墙上的映像:越战将士纪念碑》(Harrisburg, PA: Stackpole Books, 1987)。

然而,正当这座纪念碑似乎颠覆了传统战争纪念馆象征性的价值之际,它却在愈加微妙的层次上重新铭刻了这一价值。大地母亲的私处尽是男人(弗雷德里克·哈特对越战将士纪念碑的“补充”,一个由三名美国男兵组成的传统雕塑群,使这一排除有目共睹)。越战将士纪念碑的设计者林纓(Maya Ying Lin)是一位华裔美国女性,尽管这有时被用来引证说明其和平主义的形式,但是,她的族裔似乎主要是纪念碑的一个反讽的注脚,其中,(毫不奇怪)越南人所遭受的苦难只字未提。如果越战将士纪念碑是公共艺术的成功之作,那么,原因不在于它设法“治愈”往昔的伤口,抑或以批评暴力的形式重新揭开它们。其成功仅在于它以一个不可磨灭的伤口激发起无限的叙事与反叙事系

列,从而保留了这些开放的可能性之间的空间。^①

应该清楚的是,与公共艺术有关的暴力不只是一种大同小异的抽象,更多的是它所涉及的公共领域。在某些意义上,暴力可能“编码”于概念以及公共艺术实践中,但是,它所扮演的具体角色、政治或种族地位、显示的形式、操纵者和受害者的身份,却始终栖息于特定的环境。我们可以对公共艺术形象中暴力的三种基本形式做一区分,其中每种形式都可能以不同方式与另一种相互作用:(1)形象作为暴力行为或客体,本身对观众行使暴力,或者作为故意破坏艺术行为、毁坏容颜或彻底拆除的目标而“遭受”暴力;(2)形象作为暴力武器,作为攻击、强迫、煽动或使公共空间更为微妙的“混乱”的设备;(3)形象作为暴力再现,不是暴力行为的现实主义模仿,就是纪念碑、战利品、纪念馆,抑或其他昔日暴力的痕迹。原则上,这三种形式互不依赖:一种形象可以成为暴力武器,而不必去表现它;它可以变成暴力的客体,而未必被用作工具;它可以表现暴力,而从未实施或遭受暴力。然而,事实上,这三种暴力形式往往相互联系。色情被认为是对妇女的暴力再现和暴力武器,应该予以销毁,至少应该禁止进入公共传播。^② 宣传形象是战争武器,显然,它根据不同情况、以不同形式与三种形式发生关联。色情与宣传的联系,是“私人”与“公共”艺术之联系的一种替代样式:前者突出神物崇拜的形象,理论上局限于性的“私人领域”;后者则传达图腾或偶像崇拜的形象,理论上直指一个具体的公

^① Marita Sturken 在文章中讨论了这些问题,并指出,越战将士纪念碑提出的“治愈”与民族主义健忘症、历史修正主义之间的联系可能和它与重要纪念之间的联系同样多。见“The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans’ Memorial,” *Representations* 35 (Summer 1991): 118—142。另见前文第 8 章罗伯特·莫里斯对越战将士纪念碑的论述。

^② See Catharine Mackinnon, *Feminism Unmodified* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), especially pp. 172—173 and 192—193.

共领域。^①然而,在实践中,私人“觉醒”和公共“动员”却不能局限于它们的特有领域;强奸和暴乱是公共与私人形象编码中暴力经济的“剩余”。

公共与私人形象之间界限的这些省略,使“正当”或传统意义上的公共艺术领域与电影——延伸或“非正当”意义上的公共艺术媒介——相联系成为可能,甚至成为必然。^②尽管电影有时被称为20世纪公共艺术的核心,但是,我们仍然应该明确,这一转向要求对这两个关键名词——“公共”和“私人”——加以修正。电影不是哈贝马斯提出的经典意义上的“公共艺术”,它与市场以及商业工业宣传领域牵涉颇深,而这个领域以“文化消费”公众取代了哈贝马斯所谓的“文化辩论”公众。^③我们无需接受哈贝马斯的历史观点,即经典的公共领域(基于“文学世界”之中)被“文化消费的伪公共世界或假私人世界”所取代,认为正是理想的乌托邦公共领域与商业和宣传的真实世界之间的基本差异,使公共艺术向电影——一种在这种恰当(乌托邦)意义上既非“公共”亦非“艺术”的艺术形式——的转向产生了“恰当”与“非恰当”之间的区别。

公共艺术与商业电影的相提并论显露出众多对立的特性,既有当代艺术方面的,也有近期电影实践方面的,区分起来压力重重。公共艺术与电影的一个明显的不同是活动性的差异。在所有艺术形式中,公共艺术在空间上最为静止、稳定和固定:纪念碑是固定不变的,通常设计为一个坚硬的客体,在它的位

^① 有关图腾和神物崇拜的区别的更多讨论,见我的文章“Tableau and Taboo: The Resistance to Vision in Literary Discourse,” *CEA Critic* 51 (Fall 1988); pp. 4-10, 及第8章, p. 260, 266, 269-270, 278.

^② 见 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), p. 7: “在一个层面上, 电影院构成它自己的公共领域……同时, 电影院又与公共生活的其他构成物相互交叉、相互作用……”

^③ 哈贝马斯, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp. 159-160.

置上长久矗立。^①相反,电影则以一切可能的方式“变动”——表现在表演、发行和销售以及它对当代欣赏力波动的响应中。人们认为公共艺术应该占据一个平静的理想空间,自由而平等的公民共同拥有的一个场所,他们不受商业动机、私人利益或暴力强权影响进行辩论,从而构成“公众意见”。在私人商业剧院里观看电影,黑暗中,观众孤立不动,这进一步使他们私人化。公共艺术默然不动,观众却步入节日、观众集会、游行和约会等互惠的社会关系中。电影盗用了所有动作和声音为己所用,只允许恋人或手淫者私下偷偷摸摸地约会。

电影与公共艺术之间最引人注目的对照,在于每一种艺术形式在性和暴力再现方面都有鲜明的特点。公共艺术倾向于抑制暴力,用纪念碑化和平静空间的沉寂来掩饰它,就像把妇女的身体纪念碑化来展示穆斯林公共领域,用这种方法来掩饰性别的不平等一样。电影则倾向表现暴力,把它作为高潮场面来表演,正如通过对女性身体的盲目崇拜而非纪念碑化来把性别不平等置于突出位置。性和暴力在公共场所是被严格禁止的,因此,广场、公共或市政广场成为叛乱和象征性违犯的最佳场所,纪念碑的毁容颇为常见,几乎是一成不变的事实。^②性和暴力的再现在电影院是许可的,而且往往假定(甚至审查员也假定)在别处——大街上、小巷里和私人场所——也会如此。

我列举电影与公共艺术之间的这些传统区别,并非要说明其不可抗拒的真实性,而是要勾勒一幅传统的背景,在此背景下,电影和公共艺术中某些当代实践的关系——或者说,是抵制共同限度——方可明了。近来很多公共艺术显然抵制和

^① 从这种赞同持久有力的假设观点看,《倾斜的拱》的拆除愈发值得注意(也是不祥的预兆)。

^② 柏林墙的命运就是对公共纪念碑转变为许多私人神物的毁容过程的一个绝妙的说明。大墙矗立之时,作为一块表达公共抵抗的石板,无论在官方地位还是非官方的作用上,它都是一件公共艺术作品。当被毁成瓦砾之际,其碎片则作为私人收藏的战利品被瓜分。随着德国再次统一的推进,这些碎片可能意味着对表达和加强分裂那一时刻的怀旧之情。

批评其自身的场所,以及传统上要求的固定不变的纪念碑状态;表面看来,其中有很多在摄影文件或电影文件形式上追求电影状态。现在,我要探讨一下追求公共艺术状态的电影,那种在自身艺术形式中尝试类似的抵制形式,为编码于公共形象中的暴力经济竖起一面镜子的电影。^①

.....

1989年5月,我未能参加芝加哥大学提前放映的斯派克·李执导的《做正事》(*Do the Right Thing*)。大学生和邻居们为了得到免费票而排了六个小时的队,而且不管出多少价钱,也没有一个人想高价转卖。电影结束后,斯派克·李到场回答观众提问,人如潮涌,直至次日凌晨。这一场景不仅是电影的序幕,也是其后续效果的前奏。那年夏天,李大部分时间用来回答电视和报纸采访;《做正事》成为种族和城市暴力问题专家即时研讨会的内容;电影的放映(特别是在城市剧院里)犹如过节一般,纽约、伦敦、芝加哥和洛杉矶的观众对着银幕喊出彼此赞同的心声。

批评家和评论者也对电影提出了批评。他们公开指责它是暴力刺激,甚至有些批评者斥之为暴力行为,他们认为电影中少数民族聚居区的人物的再现是对这些人的贬低。^②这部电影从常见的“文化消费”的商业公共领域进入公共艺术领域,来到“文化辩论”公众的舞台,一个因其被排除在学院奖“最佳影片”名单之外所引起的最引人注目的转移。该片早期的轰动

^① 我所说的“暴力经济”这一短语,严格地说,指的是一种社会结构,暴力流通其中,并作为社会相互作用的货币而用于交换。侮辱的“交易”可能被称为易货或“实物”交换;伴随着重击、瞪眼、白眼、恐吓以及为首的殴打,身体部位(尤其是眼睛和牙齿)也可交换。这种经济适于迅速而无法控制的膨胀,以致(在适当环境下)可能微不足道的伤害(踩了某人的胶底鞋,踏碎了收音机)在重要性上被夸大其词。作为货币,暴力是不稳定的,这是众所周知而且名副其实的。

^② Murray Kempton 的评论(*New York Review of Books*, 28 September 1989), pp. 37-38,或许是敌对意见中最歇斯底里、出言不逊的一个。Kempton 谴责斯派克·李是“雇佣文人”,对美国黑人历史懵懂无知,负有“贬低自己人民”之罪责(第37页)。他对片中斯派克·李扮演的穆基(Mookie)这一人物的评价更加尖刻,他说穆基“不仅是伟大种族中的劣等人,而且不够为人的最低水准”(第37页)。

被美国 20 世纪 80 年代后期的文化历史所平息,现在,我们能够评价其意义了,但不是作为一种“公众轰动事件”或“流行现象”的意义。《做正事》迅速确立了自己的地位,不仅作为一件公共艺术作品(用贸易行话来说是“非凡的成就”),而且作为一部关于公共艺术的电影。^① 该片讲述了一个多种族公共领域的故事,以及流通于这些部分公众之间与之中的暴力,还有这种暴力聚焦于具体形象——象征性客体、神物以及公共偶像或神像——的趋势的故事。

在《做正事》中,居于暴力中心的具体公共形象是一组照片,那是意大利裔美国体育、电影和流行音乐明星的签名宣传照(图 73),镶着镜框,悬挂着陈列在萨尔比萨饼名店里的“名人墙”上,这家比萨饼店位于布鲁克林的斯图弗逊和莱克星顿大街拐角处。一个戴着眼镜、名叫“逃跑”的年轻人(该片中最近于“政治激进分子”的人物)对这组照片提出质疑,他问萨尔,墙上为什么没有美国黑人的照片(图 74)。萨尔搬出私人财产权来应对:“你想让你的弟兄上名人墙,你开自己的店呐,那你想怎么做都行。我的比萨饼店。墙上就挂美国意大利人。”“逃跑”坚持己见,争辩说黑人应该对该墙发表意见,因为他们的钱维持了比萨饼店的生意,萨尔伸手去拿球棒——美国生活方式以及近期白人对黑人暴力的公开而公认的象征。穆基,萨尔的黑人送货员(由斯派克·李扮演)把“逃跑”赶出比萨饼店,平息了事态。出于报复,“逃跑”尝试组织邻居们进行一场联合抵制运动,却惨遭失败。那个炎热的夏日暗中酝酿着黑人公众与白人私营餐馆之间的冲突。斯迈利,一个结结巴巴、说话不清的黑人,出售仅存的一张马丁·路德·金和马尔科姆·X 合影的翻印照片,他想把照片卖给萨尔(他似乎有意和解),却被萨尔之子皮诺赶了出来。萨尔还受到另一种形式的攻击:

^① 在后期对《做正事》的接受中一个饶有意味的进展,是它迅速成为斯派克·李的“杰作”。唾骂 1989 年电影的批评家如今把它作为李的最佳、最权威的作品来对比,以攻击他后来的电影(以《黑潮》[Malcolm X]最为突出)。

“收音机拉希姆”走进比萨饼店，带着他那隆隆作响的音盒，里面正播放着“人民公敌”乐队的说唱歌曲《打击权贵》（“Fight the Power”）。最后，在片尾，“收音机拉希姆”和“逃跑”又来到萨尔比萨饼店，开着收音机，再次要求在名人墙上挂些黑人照片。萨尔用球棒砸碎了收音机，拉希姆把萨尔拖出柜台掐他。在随后的骚乱中，警察打死了“收音机拉希姆”，带着他的尸体离开，留下萨尔父子面对暴怒的邻居。穆基从比萨饼店的窗户里扔出一只垃圾桶，暴民抢过来把它烧了。后来，火将熄灭的时候，斯迈利来到废墟中，把他的金与马尔科姆的照片（图 75）钉在正冒着浓烟的名人墙上。



图 70 斯派克·李的《做正事》中萨尔的“名人墙”



图 71 “逃跑”望着名人墙



图 72 马丁·路德·金和马尔科姆·X。AP/Wide World Photos。

通过暴力手段达到种族的公正既不实际也不道德。不实际是因为它是螺旋下降,以毁灭一切而告终。以眼还眼的旧法则使人人皆成盲目。不道德是因为它企图羞辱对手,而非赢得理解;企图消灭而非转变。暴力是不道德的,因为它助长仇恨而非仁爱。它摧毁公众,无法建立兄弟情谊。它使社会独白而非对话。暴力终将自我毁灭,它给幸存者制造痛苦,为破坏者助长残忍。(马丁·路德·金,“Where Do We Go from Here?” *Stride toward Freedom: The Montgomery Story* [New York: 1958], p. 213.)

我认为,美国拥有众多善良的民众,但是,美国也拥有众多邪恶之徒,而邪恶之人似乎拥有一切权力,占据着这些位置,阻挡你我之需。鉴于这种局势,你我必须保留采取必要措施的权力,以结束这一局势,而这并不意味着我提倡暴力,但同时我并不反对使用暴力进行自卫。当它用于自卫之时,我甚至不称其为暴力,我称其为智力。(马尔科姆·X,“Communication and Reality”, *Malcolm X: The Man and His Times*, edited by John Henrik Clarke [New York, 1969], p. 313.)

萨尔的名人墙以实例说明了公共艺术的首要矛盾。这一矛盾可能发生在公共住所和私人餐馆这样可以力度均匀地加

以描述的地方。像经典的自由公共领域一样，它以私人财产为基础，一旦这一私人财产的公共部分受到挑战，它就公开了。影片从头至尾，萨尔始终克制自己，没有对公众表现出他的坦率和好客，而且，他作为暴君，在“自己的地盘”所施行统治的“权力”，不过是对“地点”的简单定义：“这是美国。”作为“艺术”，萨尔的墙站在美学和修辞之间的临界点上，同时起着装饰与宣传的作用，既是私人收藏，又是公共表述。表述内容占据着类似的临界点，是“意大利裔美国人”所表示的用连字符连接的空间，一个特殊种族认同和一般公共身份的混合。对萨尔来说，这面墙是重要的，不仅因为它陈列着有名的意大利人，而且因为他们是著名的美国人（辛纳屈 [Sinatra]、迪马乔 [DiMaggio]、丽莎·米内利 [Liza Minelli] 和马里奥·科莫 [Mario Cuomo]），他们使意大利人可以认为自己是美国人，完全有资格成为一般公共领域的成员。墙对“逃跑”而言至关重要，因为它表示他被排除在公共领域之外。这似乎有些奇怪，因为左邻右舍都是四面八方非洲裔美国英雄的公共代表。萨尔比萨饼店上面隐约可见一块巨大的麦克·泰森的广告牌；儿童艺术装饰着人行道，墙上有一长条涂鸦的颠覆性信息：“塔瓦娜说了真话”；魔术师约翰逊的 T 恤衫，飞人乔丹的运动鞋，还有各式各样的珠宝和异国情调的发式，它们使人物就像是显示着“黑人的自豪”的行走的广告牌；影片的音响世界弥漫着音乐的“名人墙”，从萨尔比萨饼店隔壁的隔壁传出“塞纳爱爸爸先生”临街广播电台的爵士乐、布鲁斯以及流行音乐，是名副其实的名作荟萃。

这些是黑人自尊的标志，为什么对“逃跑”来说尚嫌不足呢？我想，原因在于它们只是自尊、黑人自豪的标志，而“逃跑”想要的是白人的尊重，是承认非洲裔美国人就像意大利人一样也是带连字符的美国人。^① 影片中，黑人可及的公共空间只能是公共的，而且黑人仅以特有的方式才能进入商业工业宣传领

^① 感谢 Joel Snyder 建议我把自尊和承认加以区分。

域(当然,是包括电影本身在内的一个领域)。像黑人运动员和演艺人员出现的公共空间一样,它们很少由黑人自己所拥有;它们是提醒物,使人记起黑人公众人物大体上是白人持有公司——无论是职业体育运动队、唱片公司,还是电影发行人——的“财产”。因此,黑人获得知名度的公共空间,唯有宣传场所或者反抗的边缘艺术领域,以涂鸦为标志的对公共空间的丑化,而不是他们可以作为平等公民进入的真正的公共领域。宣传的空间,尽管显赫而迷人,却不如“真正美国的”不起眼的萨尔比萨饼店重要,这是一个半私人、半公共的白人持有的空间,是美国公共领域中支持真正成员的临界空间。影片中出现的一件“适宜”的公共艺术作品,是萨尔比萨饼店对面街上的一幅讽喻壁画,而这幅画显然被忽视了,摄影机始终没有在那上面停留足够的时间,以便能够解释其复杂形象的含义。这幅壁画是昔日黑人争取平等的残留之物,那时“黑人的自豪”声势浩大,现在都已陈旧过时。在《做正事》中,黑人拥有充分的自豪。他们有所欲求,而又无法得到的,是白人的承认和尊重。

然而,影片并非暗示对名人墙的质询可以解决种族问题,抑或能够准许非洲裔美国人作为完全合格的美国人进入公共领域。影片暗示的是:整个公共艺术问题的最基本矛盾既无足轻重,同时又巨大非凡。确切地说,名人墙是叙事中主要暴力的“原因”,但它也只是一个标志或征兆。“逃跑”的联合抵制未能取得左邻右舍的支持,他们普遍认为他的计划只是一个姿态而已,毫无意义。公共象征的种族同化,正如公共住所的种族同化,不过是公共接受的标志。真正参与公共领域不仅需要标志化,而且需要整个经济的参与。只要黑人在这个社会上没有自己的私人财产,他们就仍处于类似公共艺术这样的地位,只是公共场所的装饰(或丑化)、娱乐性雕像以及抽象讽刺画,而非完整的人类。

一些种族主义批评家指责斯派克·李在影片中表现了一个黑人刻板模式的世界:蒂娜,少数族裔聚居区里一个强悍、口出不逊的性感女孩;“收音机拉希姆”,提着黑人音盒、郁郁寡欢、

爱惹麻烦的人；“达市长”，邻居酒鬼；“妈妈女士”，专横跋扈、反对一切的女家长，整天坐在窗台上，摆出一副惠斯勒母亲（惠斯勒 [Whistler, 1834—1903]，一位美国画家，画过一幅他母亲的肖像，标题为《艺术家的母亲》[1872年]。——译者注）的姿势。李甚至把自己也塑造成一种类型人物，一个适应都市环境、懒惰而不可靠的骗子，他积蓄钱财，不管孩子，还背叛雇主，致使暴民焚毁了比萨饼店。但是，这些刻板模式还不足以称为“不现实的”。从另一个视角来看，他们是黑人公共形象的高度现实主义的再现，是强加在他们身上的讽刺漫画，（有时）也由他们付诸行动。李让鲁比·迪伊和奥西·戴维斯饰演女家长和酒鬼，他们曾长期在影片中塑造这类形象。迪伊对黑人长者角色的评论清晰地显示出她对这段历史的自觉，她说：“在这个国家里，一旦你老了，就成了一座雕像、一块纪念碑。雕像会怎么样？鸟在上面拉屎。对老人来说，生活不应仅止于此。”^①影片还暗示，对年轻一代来说，生活也不应仅止于此，这似乎同样有陷入新的刻板的模式化形象保留节目中的危险。影片似乎想要把人物塑造成宣传形象，真实的人囿于其中，奋力挣脱束缚他们的壳，以期真正参与到他们所展示的公共空间中去。

“摆脱”公共形象是影片所渲染的内容，也构成了充斥其中的暴力。这种暴力大都只是平凡琐事或恼人之事，包括公共展示的标志。比如一个爱尔兰雅皮士自耕农（身着拉里·伯德 T 恤衫）一脚踩在“逃跑”的飞人乔丹运动鞋上。有些是色情场面，如影片开始时，蒂娜扮成女拳击手跳舞。也有些精妙而诗意的镜头，如“收音机拉希姆”打破抑郁的沉默，关掉音盒，直接对着镜头说唱，唱一句打一拳，拳头上戴着硕大的金戒指，上面刻着“爱”和“恨”两个字。对该片的负面反映过于集中在比萨饼店的捣毁上，仿佛针对财产的暴力是影片中唯一“真正的”暴力。“收音机拉希姆”的谋杀案被有规律地忽视了，仅作为叙事

^① 引自斯派克·李和莉莎·琼斯 (Lisa Jones), *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint* (New York: Simon and Schuster, 1989), caption to pl. 30.

链条上导致烧毁比萨饼店这一高潮景象的一个连接点。还有人批评斯派克·李表现了烧毁比萨饼店这一景象；影片被例行公事地指责为暴力刺激，至少是为黑人社区中反对白人财产的暴乱是正当暴力行为这一观点作辩护。评论者抱怨暴乱动机不足，或者只为景象而存在，或者是为证明主题。^①他们还特别指责斯派克·李让穆基的性格在关键时刻“冲破”其被动、逃避、不承担责任的立场，让他把垃圾桶扔出窗外。

穆基的行为，他对公共象征的故意破坏行为，特别是砸碎标志着公共与私人财产、街道与商业利益之间界限的塑钢玻璃窗的行为，戏剧性地表现了暴力和公共艺术的全部问题。对影片的大多数负面评论都把这一举动解释为政治陈述，一个由斯派克·李发出的号召：破坏白人持有的商店以发展非洲裔美国人的利益。当然，李冒着受误解的危险，表现了这一可能成为政治陈述的景象，一个显然可以被所有潜在的公众解读为威胁抑或模仿模板的可读形象。这一事件作为主要争论焦点出现，表明它并非那么可读，并非像它可能表现的那么透明。斯派克·李作为作家和导演的动机——无论是要作政治陈述，还是要给观众看想要看的景象，抑或满足叙事设计——都不甚明了。而穆基作为一个人物的动机也同样存有疑问；至少，他的行为似乎屈从于多种私人决

^① Terrence Rafferty ("Open and Shut", review of *Do the Right Thing*, in *The New Yorker*, 24 July 1989)提出三个不满：(1)他把影片贬低为关于“美国种族冲突的不可避免”的一个论题；(2)他指出，暴力的结局是“李的意思，作为一名制片人，他需要结尾有一场大火”；(3)把李的影片和马丁·斯科西斯(Martin Scorsese)的《大街》(*Main Streets*)和《出租车司机》(*Taxi Driver*)作了不利的比较，在后者的影片中，“最终的暴力突发完全源自内部”。Rafferty没有考虑到：(1)影片清楚地表明，这些主题与他贬损的解读全然相反(最显著的是“爱爸爸”结局时的呼唤，“我的人民，我的人民”，为了和平与和谐，一篇充满了回应佐拉·尼尔·赫斯顿[Zora Neale Hurston]自传的讲演)；(2)最后的大火可能是特意表演的——正如影片大部分——作为一种策略、戏剧性事件来突出某种媒体的要求；(3)《做正事》中意大利裔美国人的新现实主义心理定式及其“内部的”暴力动机，尚属有待探讨的问题。

定——对萨尔的愤怒,对自己没有前途的工作的失意,对“收音机拉希姆”的被杀的激愤——没有任何政治或“公共”内容。在最隐秘的层面上,穆基的行为暗示着性暴力的焦虑,我们曾见过这种焦虑,它编码于其他公共纪念物。在穆基看来,萨尔企图诱奸其妹杰德(在开场戏中,我们看到她和穆基之间有着近乎乱伦的关系)。穆基警告妹妹永远也别再进比萨饼店(这段对话发生在比萨饼店的砖墙前,墙上喷涂着涂鸦的字句:“塔瓦娜说了真话”,使人想起另一个广为关注又难以破解的性暴力案)。穆基对其男子气概隐秘的焦虑(“像个男人,穆基!”是他的女友蒂娜反复威吓的话),深深铭刻于反对白人统治的公众象征的公众暴力行为之中。

但是,隐秘的心理学解释远未穷尽穆基行为的含义。有一种观点认为砸碎玻璃是道德介入问题,同样令人信服。穆基做出决定之际,正是暴民在攻击比萨饼店还是袭击意大利店主之间摇摆之时。穆基的行为把暴力从人身引向了财产,成为当时唯一可行的选择。有人会说,穆基“做正事”,牺牲了财产却挽救了人的性命。^①然而,最根本的是,斯派克·李在这一刻作为自己的公共艺术作品的导演介入其中,打破了电影院的现实主义幻觉,刻画和表演了针对私人财产的公共暴力行为,并对此决定负有个人责任,我们不得不说,斯派克·李是在“做正事”。这一选择推翻了电影暴力的叙事性辩解,由因果或政治上正确的法则而导致的合法化,使之展现为此时此地这一艺术作品的纯粹效果。这一行为作为一部布莱希特的戏剧作品颇有意义,一只手把观众想要的东西交给他们,另一只手又把它拿回来。

^① Arnold Davidson 最早向我提出这种阐释,他是在斯坦福大学哲学系的 David Welberry 那里听到的。这一看法得到读者颇有独立见解的证实,这些读者来自哈佛、加利福尼亚艺术学院、威廉姆斯学院、南加利福尼亚大学、加州洛杉矶大学、帕萨德纳艺术中心、芝加哥大学美国研究工作室、芝加哥艺术史讨论会以及“公共场所艺术”芝加哥雕塑会议。感谢参与这些讨论的学者所提出的众多发人深思的问题和建议。

因此,我们可以在所有相关意义上——作为再现、行为和暴力武器——把《做正事》称为一件“暴力公共艺术”作品。不过,用马尔科姆·X在影片结尾时说的话,它是一件理智的暴力作品。它并不否定影片中马丁·路德·金所说的另一种非暴力引语(这毕竟是一部象征性而非“真实”暴力行为的影片);它把暴力和非暴力都作为斗争的策略,而这种斗争是美国公共生活中根深蒂固的事实。该片也许充斥着暴力,但是,它不像“黑人兰博”的电影,没有立即被美国公众所接受,而是不辞劳苦地把这种暴力与种族和美学的确切形象区分开来。影片向观者施以暴力,纠缠着我们去“打击权贵”、“做正事”,但它却从未低估把所要打击的权贵或者正确的斗争策略置于正当位置的难度。影片断然拒绝成为政治或种族正确的预制宣传形象,一个“使暴力合法化”的公共纪念碑。相反,它是一座抵制的、“理智暴力”的纪念碑,是改装地方空间的现成的形象集合——字面上,指黑人聚居区的空间;比喻用法上,指美国公共领域中种族公共形象的空间。

.....

对那些希望继续把公共艺术和公共雕塑作为理想的冒险、作为一种更为人道的综合公共艺术领域的“大胆梦想”传统的人来说,如果《做正事》有所寓意,那也许就是影片开始时“爱爸爸”无处不在的声音所讲的:“醒来吧!”公共艺术始终敢于梦想,它表现了对完整、统一、平静的公共领域的幻想,表现了一个远离资本主义和外界历史的王国。现在所需要的,似乎也是许多当代艺术家希望提供的,是一种批判的公共艺术,它坦诚直率地面对编码于其自身情境之中的矛盾与暴力,敢于唤醒一个抵制、斗争和对话的公共领域。究竟如何处理斗争与对话之间、武力争论与争论的武力之间的界限,是一个开放的问题。

Thirteen
Thirteen

从有线新闻电视网到 《刺杀肯尼迪》

像我这把年纪的人都还记得去看电影也意味着去看新闻片的年代。也许正因为如此，把有线新闻电视网(CNN)和《刺杀肯尼迪》(*JFK*)相提并论，对我来说意味深长。我始终认为，新闻就是电影的另一种形式，反之亦然。《刺杀肯尼迪》是一部关于电视新闻的电影，至少部分如此，而有线新闻电视网1991年关于海湾战争的报道则充满战争电影的痕迹，它们使这种关联恰如其分。不过，作为美国文化历史上一个极其特殊年份的重要媒体事件，有线新闻电视网和《刺杀肯尼迪》还有一种历史的接近。对美国观众而言，1991年以美国历史上最广为宣扬的战争开始，以暗杀肯尼迪这一最广为人知的事件的银幕再现结束。在《刺杀肯尼迪》中，肯尼迪遇刺事件被表现为为了美国民族命运而进行的秘密战争。在有线新闻电视网的“沙漠风暴行动”和《刺杀肯尼迪》的“猫鼬行动”之间，笼罩着现在被称为美国“文化战争”的媒体阴影。这些为美国意识形态灵魂而进行的战役，在电视新闻和情节剧的交汇处结束。性和种族的激战以前所未有的激烈程度上演，比如克拉伦斯·托马斯/阿妮塔·希尔听证会，以及大卫·杜克运动这样的媒体“事件”。共谋理论详细阐述了“政治上正确”的好战分子对美国高等教育的渗透，哀叹艺术世界被女权主义者、同性恋者和少数族裔所辖制。总之，对看电视新闻的美国人来说，1991年是战争和宣传年——不仅是宣扬和表现战争，而且

是通过宣传和再现发动战争。奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》是这个年头完美的电影尾声。

我不想在此赘述电影与电视新闻之间无数的明显区别,尽管这是一个颇为有趣的题目;也无意列举美国电视被军队“审查”和控制,抑或对海湾战争“歪曲事实”的种种有许多文件可以证明的方式。^①相反,我想对两个曾在1991年抓住美国观众想象力的戏剧性场面做一比较,并分析这些再现对公共话语的影响。肯尼迪遇刺和沙漠风暴行动普遍被认为是美国历史上的重要转折点,一个标志着越战时代的开始,另一个标志着冷战结束和向乔治·布什的“世界新秩序”的过渡。另外,二者均为美国电视历史上的转折点,都达到了前所未有的收视率。有线新闻电视网的公共关系办公室估计,有一百零八个国家的一亿人收看了他们的海湾战争报道。^②肯尼迪遇刺把专注的观众即刻带入全球性的震惊和哀悼之中,而沙漠风暴则使人们对新近高科技电子通讯和武器所构成的战争奇观产生恐怖、焦虑和痴迷。战争、再现与公共景象交汇点的贴切象征,是从正在袭击目标的智能炸弹头传送的著名形象序列(图76),它把魂惊目眩的美国公众直接带入了大规模毁灭的中心。我猜想,肯尼迪遇刺电视报道的相应时刻,可能正是杰克·鲁比向李·哈维·奥斯瓦尔德开枪的电视实况重播之际(图77)。

^① 关于美国电视对这一事件报道中的偏见的精彩论述,见 William Hoynes, "Wars as Video Game; Media, Activism and the Gulf War," in *Collateral Damage*, edited by Cynthia Peters (Boston: South End Press, 1992), pp. 305-326. 关于作为电视新闻分析相关术语的“公正”与“偏见”之间的基本对立的批评,见 Ian Connell, "Television News and the Social Contract," *Screen* 20: 1. 和我一样, Connell 也不接受电视新闻报道的“共谋理论”,该理论赞成强调民间神话、既定利益与新闻工作者的专业地位之间合作的意识形态分析。

^② Major General Perry Smith, *How CNN Fought the War* (New York: Birch Lane Press, 1991), p. xi.

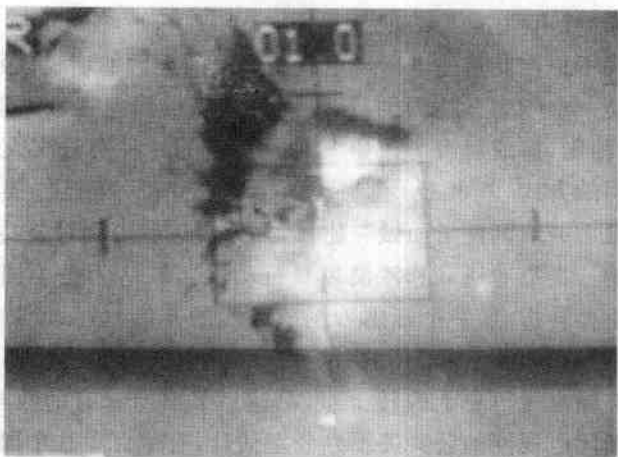


图 73 “零点降落”:从“智能炸弹”弹头传送的电视图像, 纳丁·L. 麦克甘摄影,选自有线新闻电视网的“沙漠风暴行动”。



图 74 《1963年11月24日,达拉斯》,杰克·鲁比向李·哈维·奥斯瓦尔德开枪,鲍伯·杰克逊摄影。

这两幅图像只是在再现风格的层面上代表了有线新闻电

视网的沙漠风暴和斯通的《刺杀肯尼迪》之间的诸多区别。沙漠风暴图像是抽象的,像电子游戏的画面。它表现了一场空中侦察和电子绘图战争,在这场战争中,身体(除了英勇的媒体名人处于危险中的身体之外)很少出现。奥斯瓦尔德的图像则表现了身体、内脏和熟悉的场面;一只射击内脏的手枪的特写镜头瞬间传递出危险信息。对一部无情地探索人体并侵害观众身体的电影来说,这是绝妙的素材。斯通的目的与其说是想让我们看,不如说是让我们感受肯尼迪头骨被步枪击碎的身体真实性。我们甚至被迫观看总统的尸体解剖,包括脑浆溢出头腔,以及外科医生的手指插入开裂的伤口的镜头(图78)。

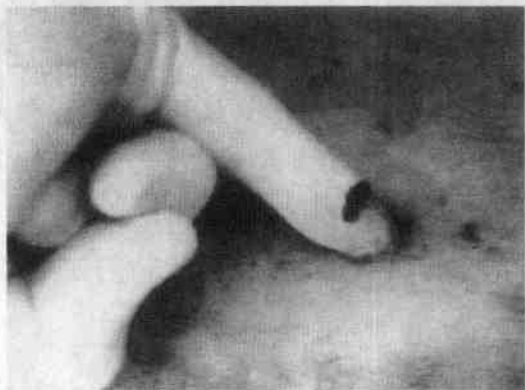


图75 《刺杀肯尼迪》中外科医生的手指在伤口中的放大照片

现在,有人可能会反驳说,这些不过是两个迥然不同的历史事件在客观内容方面的区别,一个是对单一个体的刺杀,另一个是发动大规模的军事战役。对此,我只能回答说,有可能以截然不同的方式表现这两个事件。肯尼迪遇刺可以(而且已然)被表现为一个遥远的抽象事件,其身体真实性永远无法重新捕获;也可以表现为一件暴力作品,将永远看不见也摸不着,甚至无从知晓也无关紧要。大规模战争可以(而且已然)在电影和电视中以即时而且可以感知的方式表现出来。譬如,奥利

弗·斯通的《兄弟连》(Platoon)就以传播战斗中身体真实性的方式而闻名。在这方面,它与人们所认为的越战电视再现的主要风格一致。首先,越战被视为一场关于人体的战争。想起越战,就等于想起电视报道里的死亡人数统计和无数覆盖着国旗的灵柩,想起屠杀、暴行、集体埋葬,想起那些罕见的形象——身上燃烧着凝固汽油的赤裸的越南女孩(图 79),以及回到家中的肢体不全的美国士兵。



图 76 《壮虎,1972年6月》,黄功吾摄影。美联社照片, AP/Wild World Photos。

因此,由“智能炸弹”上遥远的机器人传感器提供的抽象图像,不仅是这场战争进行方式的偶然特征,而且是其整体叙事结构中的关键因素。向美国公众展示海湾战争的主要目的,是从画面上抹去人体。施瓦兹考夫将军一开始就声言,这场战争中将不存在“死亡人数统计”或“收尸袋”。于是,我们听到了“尸骸包”这个委婉语,而且严格拒绝计算伤亡人数,特别是伊拉克的伤亡人数,时至今日,始终没有收到五角大楼的官方估

算。当有线新闻电视网的彼得·阿内特打破展示尸首的禁律，传达了被我们的一颗“智能”炸弹击毙的伊拉克平民形象时，公众对沙漠风暴行动的接受几乎产生了“危机”。怀俄明州参议员辛普森立即认定阿内特是伊拉克“同情者”，而国家广播公司(NBC)军事分析家哈里·萨默则暗示他可能有叛国罪。^① 军事和政治领袖们即刻被派往各大电视台的谈话节目，用“附带损失”的委婉说法进行舆论控制，而且(后来参议员托尔)断然否认存在尸首。在这场战争中，甚至我们自己阵亡者“蒙着面纱的”再现也遭禁止。军事葬礼或卸载覆盖国旗的灵柩的媒体报道被严禁。对美国公众而言，这是一场没有遗体、没有眼泪的战争，但是，与此同时，它又是一场充满危险、妄想和暴力场面的战争。^②

查禁遗体再现的理由不难把握。施瓦兹考夫出于美学的考虑，拒绝做死亡人数统计，认为它庸俗乏味、残忍恐怖，对保留胜利记录而言是破坏士气的做法。不过，更根本的原因是要把沙漠风暴行动立即作为越战的对照和矫正。越南战争失败是因为失去了美国公众的支持，这是军事常识。而失去公众支持通常归咎于媒体的战争报道。越战有时被称为“电视战争”：它以势不可挡的数字，向美国公众清晰地展现了伤残人体的痛苦形象。有线新闻电视网和美国媒体基本上通力合作，参与了一项召唤同时又抹去一切使人想起越战之物的工程，尽可能彻底地清除一切人体痕迹。对战争的“成功”而言，这种对战争再现的控制与对战场的控制同样关键。越战向我们表明美国战争在大后方的输赢，因此，对宣传战至少要给予和军事行动本身同样多的关注。

对这种公共关系战更为综合的论述，将不仅注意到其负面

^① 见 Smith, *How CNN Fought the War*, p. 32. 这种批评甚至延伸到特德·特纳(Ted Turner)，他旋即被称为“巴格达特德”，和他的新任女友“河内简”(Hanoi Jane)倒是合适的一对。

^② 另一次有线新闻电视网收到观众的反面意见，是在播出被俘美军飞行员的记者招待会时，观众看到这些飞行员的脸都被打肿了。

作品——消除或“不写”越战场景——还要注意选择正面故事情节的企图。这类正面构建的主要形象来源和叙事材料，是二战的美国神话，保存在新闻纪录片、照片、（当然）还有电影中，从（例如）《沙漠之狐》（*The Desert Fox*）到《巴顿将军》（*Patton*）。海湾战争的媒体英雄，是巴格达战地通讯记者，他们恪守着无所畏惧的职业道德规范，身着凌乱的香蕉共和国品牌服装（杜恩斯比利错过了一个派罗兰·赫德利到现场的绝妙机会）。有线新闻电视网巴格达执行制片人罗伯特·威纳在回忆录中坦言，海湾战争既是有线新闻电视网的致富之源，又是雄心勃勃的新闻记者开创事业的良机。^① 有线新闻电视网沙漠风暴行动的录像总结不仅“献给”那些浴血奋战者，也“献给有线新闻电视网的英雄儿女”。亨特·汤普森赞扬威纳是“一位英雄，我们这一行勇气和最佳本能的活的纪念碑”。毫不奇怪，威纳从未对把美国引入这场战争的政策吐露过一句批评之词，也从未质疑过他“地面零点”的位置可以清晰地了解战争真相的假设。^② 对巴格达有线新闻电视网的“历史原本如此”使用权的唯一的一次怀疑，是威纳的摄影师马克·彼洛开的玩笑，他形容有线新闻电视网小队的特点是“去得最早，知道得最晚”^③。

因此，沙漠风暴行动是二战的一种理想的重演，通过压倒一切的空中优势，实现了所有胜利的幻想，由爱德华·默罗英雄转世的化身来报道，与被描绘成希特勒转世化身的敌人——威胁所有战斗之母的邪恶的谎言之父——竞争。当然，我无意否认萨达姆·侯赛因曾是一个残忍、危险的暴君。我只想指出，把

^① Robert Wiener, *Live from Baghdad: Gathering News at Ground Zero* (New York, Doubleday, 1992).

^② 汤普森的话出现在威纳著作护封上的简介中。人们只能想象“我们这一行……胆量的纪念碑”是什么样。如我们所料，威纳根本看不上逃避行动的“蹩脚文人”（为出版物写作的记者），而他自己的散文感觉像汤姆·斯威夫特的男孩小说，因充斥咒骂而活泼刺激。

^③ Wiener, *Live from Baghdad*, p. 3.

他描绘成希特勒、巴格达屠夫、一个连名字都让美国人联想起鸡奸和性虐待的人，这种描述与公共关系战的策略之间的关系，要多于它与我们对中东战争的真实面目及后果的任何政治或历史分析的关系。这一讽刺漫画的主要功能既简约又富于感情——把问题简化为直接的道德选择，以激起战争狂热和对敌人的深仇大恨，似乎使对战争理智的辩论和反对成了叛国之举。

总之，“萨达姆如同希特勒”这张牌在大后方的宣传战中是十分有效的武器，同1988年布什在总统竞选运动中用“威利·霍顿”做广告打出种族牌一样，它有效地运用了宣传形象。它使绝大多数美国公众心安理得地庆祝不情愿应征的伊拉克士兵在科威特，以及无辜的平民在伊拉克被大批消灭的场面，它还使这些公众把恢复科威特非民主的寡头政治视为解放的道义之举。最值得注意的是，至少迄今为止，它已然有可能产生了对二战结局那奇怪场景无忧无虑的健忘症，在那场景中，希特勒仍然当权，盖世太保和精锐部队依然完好无损，继续在境内屠杀少数族裔。结果是，“我们的希特勒”在当今美国外交政策中扮演着新角色：他是稳定和地区秩序为之遗憾而又必需的力量，抑或是任何一个需要很多外交冒险来使其在公共舆论民意测验中保持名望的美国总统适宜的替罪羊，是一种没有输给比尔·克林顿的可能性。

我以为，把精力浪费在对战争中恶意滥用宣传的道义愤慨上毫无用处。布什政府在再现战争处理上没有什么独到之处；与众不同的工作做得异常到位，媒体合作异常完美，把总统的战争出售给心存疑虑的公众，并抑制每一个抗议的迹象。抱怨有线新闻电视网利用战争作为大规模新闻行动的机会，把全世界的目光固定在独家电视网再现的“故事”上，也同样无济于事。在使战争成为收视率兴旺之源方面，有线新闻电视网并无异常之举。正如空战顾问佩里·史密斯少将所指出的，有线新闻电视网在媒体战争中的特殊作用，完全类似于海湾空军。开始几天

过后,有线新闻电视网即“取得了对电视网的完全空中优势”。^①它向美国公众进行了饱和轰炸,提供了超过六十位军事专家以及稳定而络绎不绝的国务院官员的即时分析。它呈现了像约翰·托尔这样的极右鹰派与约翰·米尔斯海默这样的温和鹰派之间“平衡的”问题辩论,严格排除了反战代表的观点。正如史密斯将军所言,有线新闻电视网的目的“不仅是赢得竞争,而且要消除竞争”(第7页),这两个目的它都达到了。史密斯将军的书题为《有线新闻电视网是如何参战的》,而不是如何“报道”战争的。确实,这可能是一家主要的美国电视新闻网首次如此公开地与美国军队的宣传机器合作。回想起来似乎很清楚,彼得·阿内特的主要作用是制造论争和直观的错觉,在美国式的妄想狂和遭遇危险的情节剧中作为一个象征性人物。^②

如果沙漠风暴行动昭示我们的是媒体运用策略如何把意见不一、怀疑甚至反抗的公众转变为顺从高科技大屠杀的观众,那么,《刺杀肯尼迪》则说明,单纯一部电影仍有可能对麻木、刺激过度的公众实施同等的休克疗法,而这些公众对战争情节剧——无论是公众的或私人的、国外的还是国内的——的接受程度似乎即将达到饱和。这并不是说《刺杀肯尼迪》已经达到了稍稍接近于沙漠风暴行动所取得的宣传奇效。相反,作为宣传,《刺杀肯尼迪》的成功是多方面的。最清晰可辨的直接效果,是各种政治派别的批评家和权威人士奇怪地一致认为这部影片极其拙劣——庸俗、粗糙,作为一部电影创作它索然无味,作为一部再现历史之作它又几乎全是欺骗。除此之外,《刺杀肯尼迪》好像获得了商业上的成功,吸引了大量观众(尤其是

^① See General Smith, *How CNN Fought the War*, p. 6.

^② 有线新闻电视网后来发行的战争报道“集锦”录像带(“沙漠风暴”,选自《特纳家庭娱乐》)强化了有线新闻电视网现场报道时的删除工作。该压缩版本排除了几乎所有抗议战争的迹象,整个故事的叙述围绕乔治·布什的事业(他在海湾具有历史意义的“赌注”)以及萨达姆·侯赛因的眼睛结构而成。通过录像制图的神奇创造,萨达姆的眼睛被处理成阿拉伯“历史”和“怨愤”的镜头,画面持续滚动九十秒钟。

对暗杀事件毫无记忆的年轻人),他们看了这部影片,并不轻易相信肯尼迪是被中央情报局所杀,而是提出争论、质疑,有时甚至与其父母谈论此事。总之,影片开拓了一个小小的,或许是短暂的公共讨论空间,不仅讨论暗杀,而且讨论肯尼迪总统任期的意义,以及认为肯尼迪被美国情报界密谋杀害这一广为流传的看法所包含的弦外之音。

《刺杀肯尼迪》的叙事恰似沙漠风暴的叙事,力图不用一种剧情(沃伦委员会的李·哈维·奥斯瓦尔德出于个人、私人和未知的理由而“一人所为”的故事),而以另一脚本取而代之:即李·哈维·奥斯瓦尔德是“替死鬼”,被用来建立一套精心策划的“共产主义同情者”的档案,把注意力从受雇于中央情报局的真正暗杀者身上移开。这一复杂而隐秘的叙事由一个大的故事推动构成,即中央情报局、美国情报界,以及艾森豪威尔概括为“军事工业联合体”的整个行业,都认为肯尼迪威胁到他们对美国冷战经济不断增长的统治。他们尤其害怕肯尼迪“对共产主义温和”,可能从越南撤军,与卡斯特罗和赫鲁晓夫达成协议。尽管实际的阴谋可能很小,涉及中央情报局的所谓“无赖之徒”,但是赞同、似是而非的否认本领、沉默和默许的阴谋实际上是永无止境的。甚至沃伦伯爵和林顿·约翰逊也别无二致。这种情形延续至今,它存在于完整的秘密之墙里——这堵墙把人拒于中央情报局的秘密活动之外;它存在于美国新闻业的主要喉舌(《时代生活》、《华盛顿邮报》、《纽约时报》、主要电视网)的不断合作中,这种合作企图使我们忘记了这起暗杀。

这一叙事究竟错在何处?它何以有可能把轻信的美国公众引入歧途,又是怎样避免了这种效果的?对《刺杀肯尼迪》这部影片有四种基本看法。第一种认为影片诉诸感情。它忽视故事,不信任讲故事的人。奥利弗·斯通被指责为追逐权力的好莱坞大亨,粗俗、平庸的制片人,不择手段地强迫或迎合观众。“我认为,出卖色相的人会更讲原则”——乔治·拉德纳,

《华盛顿邮报》，1991年5月19日。）^①新奥尔良地区律师吉姆·加里森被斥责为失利于法庭的疯狂的宣传迷，《刺杀肯尼迪》就以他的叙述为基础。^②或者整个暗杀研究的小型产业都因其痴迷陈腐琐事、偏执于揭露阴谋的狂想而遭嘲笑。第二种观点认为影片放大历史。它驳斥部署反对肯尼迪部队的夸大之词，否认肯尼迪有可能从越南撤军，指责斯通把肯尼迪视为倒下的和平王子，企图复兴肯尼迪王朝的神话。这种观点迅速转而诉诸感情，陷入关于肯尼迪的民众关系和性生活的猥亵故事中。^③或者说它走了捷径，宣称暗杀是历史的枝节问题。“不管肯尼迪是被单独一个刺客所杀，还是被阴谋所害，都与后来美国政治特征密切相关，就好像他被卡罗琳的洋娃娃绊倒，在白宫幼儿园里摔断了脖子。”（亚历山大·科克伯恩，*The Nation*, January 6/13, 1992, p. 6）第三种观点认为影片缩小历史。它穿透细节，找出矛盾证词，提出不同假说。它往往弱化为不确定：我们无从知晓是谁、为何这么做（“对该事件将近三十年的主要是独立和非官方的调查，实际仍未找到答案。”——

① 1991年5月19日，“Outlook,” D1.4。拉德纳与美国情报界关系融洽，在为《华盛顿邮报》采访“国家安全问题”时，他援引哈罗德·韦斯伯格的观点，说斯通像个娼妓。在对《刺杀肯尼迪》的新闻攻击中，拉德纳的评论是第一份“先发制人的打击”。该评论在电影发行六个月前见诸报端，并以“哈罗德·韦斯伯格掌握”的电影脚本为基础。

② 加里森自己对宣传问题的看法是，他试图使调查秘密进行，却发现面对媒体关注，这样做愈发困难，因而失败。关于加里森对媒体攻击其调查的看法，见 *On the Trail of the Assassins* (New York: Warner Books, 1988), chapter 13.

③ 例如，见 Christopher Hitchens in *The Nation*, 3 February 1992, p. 114。希钦斯认为，把肯尼迪理想化是“过时”和“保守”。然而，他确实承认对理想的玷污无法消除阴谋的可能。它只是改变了故事的道德含义：“肯尼迪是个卑鄙小人的事实并不证明不存在杀害他的阴谋。的确，如他之前的很多教父一样，他可能恰恰被他本人发动的力量所惨杀。”一般认为，专职历史学家才了解肯尼迪有关越战计划的具体问题（《刺杀肯尼迪》像约翰逊一样，逐步升级，而暗杀却未曾改变任何事情）。但是，约翰·纽曼的 *JFK and Vietnam* (New York: Warner Books, 1992) 又重新提出了这一问题。

Terrence Rafferty, *The New Yorker*, 13 January 1992, p. 73)。①

第四种也是最后一种观点是电影/美学角度的。这种观点不同于其他三种,至少认识到《刺杀肯尼迪》是一部电影,一部想象作品,而非历史记录。但是,它认为该片粗俗,高压强制,工于藻绘。它憎恶影片把观众当孩子,持续不断地玩“展示和讲述”的游戏来强化每个要点。它认为尸检画面和对尸体持续详尽的描述粗俗无礼;对加里森和阴谋家的私人生活的处理是一整套陈词滥调和刻板模式(加里森被描绘为一个体面、标准的爱家男人,而他的家庭幸福被性变态、同性恋的右翼阴谋家搅乱了),令人无法忍受。影片的强制性、对美国清白无辜、怀旧的民粹主义神话的兴趣以及对同性恋恐惧症的不当利用(据弗洛伊德理论,是无意识偏执狂的基础),使一些评论家把《刺杀肯尼迪》与“法西斯”美学联系起来。② 亚历山大·科克伯恩的评论概括了这种论点:“在其阴谋手段取自儿童—人民之间关系和对‘父亲—领袖’关系真正的法西斯渴望中,它(《刺杀肯尼迪》)准确地抓住了传播于一些左翼部门中的这种极其有害的迷恋……作为周密的分析和宣传。”③

科克伯恩对两种政治势力的论述是非参半。首先,他本应进一步说明右翼也和左翼一样,把这种迷恋当作“分析”。其次,他认为《刺杀肯尼迪》作为政治或历史的分析“有待完善”,这种看法有可能正确,但是,他暗示这不是“周密的……宣传”,这种说法肯定站不住脚。宣传在本质上与分析的周密性概念

① 比较 Dan Rather 在哥伦比亚广播公司关于暗杀的——现在是由《刺杀肯尼迪》挑起的——第无数次的“白皮书”中,指出英勇无畏的新闻记者必须承受的不确定性重担的寓意,这种负担与确定的慰藉以及持阴谋论的理论家享有的信任形成鲜明对照。

② 大卫·凯尔指出,“影片经常借助于法西斯主义邪恶的威胁,斯通似乎尚未意识到自己风格中的极权主义倾向,仍然是身体的胁迫和廉价感情的借助。”(*Chicago Tribune*, Friday, 20 December 1991, Section 7, p. 8)

③ Alexander Cockburn, *The Nation*, 6-13 January 1992, p. 6.

迥然不同,其意义在于劝导,是感情作用的产物,而非沉着冷静、深思熟虑的判断的结果。如果说周密意味着权力与作用,那么,《刺杀肯尼迪》当然是周密的,尽管不如在沙漠风暴行动的媒体再现中对善与恶的潜在幻想那么精湛优雅、深切动人。像海湾媒体战的经管人一样,斯通领悟到需要一种简单易懂的道德叙述。他明白,对重要事件的隐秘、尸体的再次展现会产生最佳的感情震撼,正如沙漠风暴的媒体经管人所认识到的,身体的疏离和超然的景象最能满足通过高科技的结果麻痹美国公众的目的。斯通把肯尼迪理想化,把阴谋家魔鬼化,以同样的观众反映假设为基础,制造“萨达姆/希特勒”以及英勇“解放”科威特的形象。这些都是基于对主题、观众和电影制作的经济现实的估价而得出的周密考虑。和沙漠风暴行动的媒体经管一样,《刺杀肯尼迪》是一部宣传影片,以再现为战争武器攻击美国公众的心灵与思想。

至此,有些条件需要明确。第一,也是最明显的,较之电影声像所能达到的效果,《刺杀肯尼迪》的宣传力量极为有限。与沙漠风暴行动的媒体经管人不同的是,奥利弗·斯通没有一群“制造舆论的博士”和“媒体间谍”以资召唤^①,也没有政党、民族安全政府,抑或任其随意调遣的众多军事机构。当左翼和右翼批评家把“法西斯”这个词抛向《刺杀肯尼迪》的时候,他们最好别忘了纳粹德国的法西斯电影制作人主要是为国家工作,宣传导致无辜百姓集体灭绝的种族神话,让麻痹的公众接受它。

第二个条件在经验上与电影的实际作用有关。正如我们所见,沙漠风暴电视报道的主要作用,是把意见各异、心存疑虑的美国公众转变成具有被动接受和形象消费共识的公众。相反,奥利弗·斯通影片的主要作用则是激起争议和辩论。抱怨

^① 当然,斯通确实拥有通常伴随好莱坞大片发行的宣传机构,科克伯恩(The Nation, p. 7)也暗中提及影片背后的“联合企业”。然而,影片对公众更为重要的影响,是接二连三的怀有敌意的评论所带来的“免费广告”,以及把该片的放映视为美国公共文化中潜在的危险事件。

影片会误导粗心大意、容易上当的美国公众,与其实际接受情况相左。影片一经发行,《新闻周刊》即在封面承诺,它将向我们指出“何以不能相信奥利弗·斯通的新片”^①。在此一年之前,《新闻周刊》曾专门刊载一篇类似的封面故事:“新的高科技武器将如何拯救生命”。提醒我们应该相信自己的武器(也相信《新闻周刊》),这固然有益,然而,我尚未遇见一人声称把《刺杀肯尼迪》当作历史而“相信”它,或者把它当作电影而感到欣慰。相反,影片似乎对自己的可信度提出怀疑,而且造成一种巨大的不适和模糊的焦虑,该焦虑部分是它揭露的政治恐怖以及与恐怖相关的个人幻想的结果。当然,影片导演计划制造一种转变并说服温顺而幼稚的观众的效果,包括实际上削弱其作为宣传的自身权力并把权力转移给观众的诸因素。

对观众的授权是从最微小的编辑和蒙太奇层面开始的。许多评论者抱怨“令人头晕目眩”的形象“排炮”(文森特·坎比,《纽约时报》)侵害了观众,但是,这一反映既证实了对吸引观众因素的抵制,也同样证实了对形象的被动“相信”。而且,音乐电视培养起来的观众(奥利弗·斯通影片所针对的“儿童”)不太可能觉察势不可挡的形象“排炮”,令人目眩的形象系列对警觉而通晓视觉艺术的观众提出了挑战,要求区分再现和叙述权威的不同层面。从原视觉文件(照片、电视传播的档案镜头、泽普鲁德家庭电影的模仿)到生动的再次展现、法庭模型和图表、主观记忆、真实位置、演员面孔、虚构人物以及再现中无意发现的历史名人的迅速转换,产生了晦涩难解的叙述结构与论证方法,需要加以梳理和区别,甚至好像要吞没观众。甚至在挑选演员上,也有着令人不解的歧义效果。站在“导演意图”的立场上,像杰克·莱蒙、艾德·阿斯纳、加里·奥尔德姆和约翰·坎迪这些知名影星的出演,显然旨在提高影片权威。而一位评论者争论说,演员的选择“可笑地损害了影片的可信度——就因为明星瞬间使他们所扮演的真实生活中的人物黯然失色。《刺杀

① 23 December 1991.

肯尼迪》给人留下了一个混乱的印象,仿佛《街头乔尼》和《单身公寓》已然把锡德·维舍斯塑造成了《卢·格兰特》的替罪羊”^①。

在华盛顿特区四周排列着共和国雄伟纪念碑的草地广场上,唐纳德·萨瑟兰向凯文·科斯特纳发表了长篇宏论。在这场戏中,有意的设计与实际效果之间、修辞的强制与抵制的请求之间的滑动清晰可见。饰演神秘的“X先生”的萨瑟兰,充分展示了对科斯特纳扮演的天真无邪的加里森的阴谋,其口头议论常常伴随着视觉材料——沃伦委员会、参谋长联席会议以及林顿·约翰逊的历史连续镜头,都以模仿纪录片连续镜头颗粒面的黑白画面作镜头切换,这意味着五角大楼内部、深层的高级军官参与了这桩阴谋。我们会把这些形象当作讲话者的声音,即唐纳德·萨瑟兰饰演的X先生讲话时正在“回忆”的往事吗?在有些情况下是这样(当然,是在萨瑟兰本人出现的时候),但是,在另一些情况下,它们超出了X先生所能观察的范围。那么,可以认为它们是听话人吉姆·加里森在听X先生的叙述时所产生的想象吗?抑或把它们看作是影片本身提供的视觉叙述,一个实际上等同于奥利弗·斯通的导演“视角”的全知全能的讲故事人的观点?我以为,答案是形象在所有这些权威层面上的转换,而且这些转换对镜头切换和增强观众对影片权威的信任起到同样的作用。由于众多与暗杀相关的“原始”而“真实”的视觉文件以及身体证据(奥斯瓦尔德、沃伦委员会、迪利广场以及肯尼迪的尸体解剖照片)的真实性令人怀疑,或意义含混,或仍隐藏于秘密文件之中,或已成为常见的“公共”财产,所以,安全统一的视觉权威概念,历史与想象之间清晰的界限,恰恰是游离于影片之物,尽管(也许是由于)它竭力控制了所有视觉信息。奥利弗·斯通称影片为“神话”,这不无道理。该词恰如其分地描述了它既声言真实,又具有情节剧的叙事结构的特点。

^① Dave Kehr, "Born on Nov. 22," *Chicago Tribune*, Friday, 20 December 1991, Section 7.

影片对视觉权威既擒亦纵,这种双重效果在对审判克莱·萧的处理上表现得最为清晰,这场审判最终以萧的无罪释放和吉姆·加里森(以及影片的)阴谋案的可耻败诉而告终。表现克莱·萧与主要阴谋家为伴的视觉材料,显然旨在使我们怀疑裁决的正确性,但是,并未使我们怀疑陪审团的判断是否妥当,假如真像影片所示。而且,它们并不构成任何克莱·萧是这起暗杀中的关键人物的“证据”。它们只不过重新唤起了疑虑,即对他明知可能败诉而仍把加里森送上审判席的疑虑,这不仅是因为对关键证人之死的怀疑,而且因为陪审团居然会相信如此骇人听闻而令人难以置信的故事。

《刺杀肯尼迪》确实通过展示影片中与之休戚相关的观众的反映,表现了加里森的叙事自我瓦解的一刻。这是一个反打镜头:当克莱·萧听加里森讲到阴谋的最高层时,突然露出轻松的微笑。萧的微笑告诉我们,他明白自己不会有危险。加里森(以及奥利弗·斯通和影片本身)做得太过,没人会相信林顿·约翰逊和沃伦伯爵是“事后帮凶”。而且,如果无人相信这一重大阴谋,那么,小阴谋家们就有处可藏,也有意沉默。当加里森援引希特勒重大谎言的效力之说以掩盖重大阴谋之时,我们知道这套鬼把戏完结了。怀疑、疑虑、疑惑——所有可以抵制重大谎言和重大阴谋的智力源泉——皆因妄想的玷污而削弱,其注意力从现实与历史转回到怀疑论者的思路。公众的谴责成为个人精神官能症的证据。有关世界的陈述成了国内的征候,而且,对阴谋理论兼收并蓄的解释策略被同样兼收并蓄的心灵诠释学所吞噬。加里森甚至无法大声说出代表其故事终极意义的名词:美国政治不可言说的秘密只能用一个词对法庭低语。那个词就是“法西斯主义”。

在美国语境中,法西斯主义是终止公共讨论的一个有力之词。在作为反对希特勒之战的沙漠风暴再现中,以及把《刺杀肯尼迪》作为法西斯电影制作的形式主义和非语境化的攻击方式中,我们已经看到了它的最传统形式的应用。加里森利用它把这一阴谋描述为一场军事政变,而且进一步暗示,更广泛的

工业、军事以及媒体行业，外加冷漠而被动的全体公民，他们等于一个称为美国法西斯主义的新文化群体。只要我们回顾一下，在《刺杀肯尼迪》放映之前的一个月，一名公开宣称是美国纳粹党成员的人在吉姆·加里森的家乡路易斯安那州竞选州长时，收到百分之五十五的白人选票，那么，这种说法似乎并不牵强。

不过，影片中的法西斯主义记述与其公开面孔之间的关系，疏于它与隐藏其后的私人 and 性的阴影世界之间的关系。《刺杀肯尼迪》中至少有三分之一内容与这些私事有关，即便是欢迎公开政治叙事的观众，也弃之为累赘。有些真实问题，譬如加里森的“家庭浪漫史”，与影片有何相干？它又如何关系到与阴谋者有关的不当性行为呢？最直截了当的回答是修辞所需。奥利弗·斯通简化、说教的叙事需要那样一个正直诚实、精神健全、体面而又有妻室儿女的美国男人，让他起来反对不正当的性行为的肮脏的黑社会，反对从杰克·鲁比夜总会的色情氛围到克莱·萧新奥尔良大厦贵族气派的同性恋施虐受虐狂的黑社会。凯文·科斯特纳已经成为正派的电影偶像，代表着体现棒球运动和多情的“土生土长的美国精神”的内在的美国价值。斯通挑选他饰演吉姆·加里森，抹去了存有疑问的新奥尔良地区律师的真实形象，让他与无法控制的暴力和凶杀有关的对手（乔·佩西饰演大卫·费里、汤米·李·琼斯饰演克莱·萧）形成对立。^① 性方面的次要情节可能只不过是宣传手段，用以引出传统的美国家庭价值以及美国传统的同性恋恐惧症，从而说明杀害肯尼迪的邪恶不仅是一个秘密、阴谋的恶意行为，而且是一种私人的、内在的堕落，污染了美国的核心家庭，瓦解了父子、夫妻之间的联结。

这一次要情节暗示真正的道德斗争是同性恋阴谋集团与

^① 我在此特别想起乔·佩西在马丁·斯科西斯(Martin Scorsese)导演的《好家伙》(*Goodfellas*)中扮演的角色，以及琼斯在《刽子手之歌》(*Executioner's Song*)中饰演的凶手加里·吉尔摩(*Garry Gilmore*)。

传统美国家庭之间的斗争,其粗糙与天真自然令人尴尬,而这正是那些让诺曼·梅勒称《刺杀肯尼迪》为“一部前所未有的最糟糕的伟大影片”的瑕疵之一。^①我想提出的问题是,《刺杀肯尼迪》中“最糟糕”的部分是否可以与“最伟大”的部分区别开来,或至少(因为我尚不肯定它是否是一部伟大的影片)可以与赋予其特殊权力的部分区别开来。我的意思是,影片瑕疵遍体:左翼把肯尼迪理想化的痴狂要求,右翼对同性恋恐惧症同样的痴狂;其公共叙述的粗糙也要求相应的私人领域的粗糙。两个故事都无情地以身体为中心,一个把它作为私人与性的范围,另一个则以总统切碎的尸体的形式把它作为“尸体政治”的领域。仍然沉浸在目睹罗伯特·肯尼迪遇刺的电视节目震惊之中的吉姆·加里森,最后还能与妻子缠绵做爱,这是最黑暗的时刻,公共与私人身体之间在此时产生了这种残酷无情的复杂感情。杰克·鲁比夜总会里那些妓女亢奋的错乱,以及克莱·萧客厅中的变态的性虐待幻想,最终被资产阶级婚床中心的恋尸癖所击败。

事实上,影片在把私人的次要情节用做主要情节的直接戏仿之际,似乎阐明了一个道理。它出现在下面的场景中:加里森因为忽视家庭而与妻子争执之后,和孩子们坐在屋前门廊的秋千上,告诉他们,爸爸工作到很晚是因为他在尽力保卫美国,以便使它成为孩子们能够自由成长的一个国家。和公共“教海场面”(X先生的简介以及加里森的总结讲话)一样,这一说教的展示违反了电影修辞的一切规则。它试图以告知而非展现来说服人,而且(对成功的宣传影片损伤尤甚),它是以父亲教诲儿女这一令人感伤的场面来展现告知行为的。作为宣传,这种策略很值得怀疑。在电影修辞中,有效的宣传似乎必须是现代流行的,而且必须掩饰而非炫耀它对教育力量的运用。这一场面中,对诺曼·罗克威尔和弗兰克·卡普拉的模仿与对观众的吸引和离间相差无几。

^① Norman Mailer, *Vanity Fair*, February 1992, p. 126.

我不是说奥利弗·斯通因其在该片中对独裁主义电影风格的“反讽”而获得好评：在我看来，《刺杀肯尼迪》成就辉煌，是一部名副其实的电影艺术的“天真”之作。^① 奥利弗·斯通作为导演的特殊才能，使他在最佳的历史时刻发现了肯尼迪遇刺事件这一最佳主题。我所谈及的效果“创作”，既归功于斯通影片的全国观众（包括怀有敌意的评论者），也同样归功于任何管理机构。我觉得，不管怎样，美国观众从《刺杀肯尼迪》中认识了影片本身：在影片的私人与公共身体的交叉点，它触及了自己国家的幻想的投影。^② 它没有触及、并使影片免于成为一部法西斯电影的地方，是对它试图驱逐的邪恶的清晰体现。不存在“萨达姆/希特勒”式的人物来集中观众的仇恨，也不能抹去别处真实的尸体。因此，《刺杀肯尼迪》所挑起的敌意，往往被转移（而且是错置）到它的导演（奥利弗·斯通，这个渴望权力的法西斯主义者）、它的主演（甚至《刺杀肯尼迪》最狂热的崇拜者也要坚持认为，凯文·科斯特纳是世界上最糟糕的演员）或者《刺杀肯尼迪》这部影片（隐藏于英俊王子躯体内的性违法者最冷酷的勇士、歹徒的知己）身上。

① 见弗里德里希·冯·席勒(Friedrich von Schiller)的著名观点，即认为“天真的”和“感伤的”艺术形式之间的区别，一方面是原始的和想象的作品之间的不同，另一方面是反讽和内省作品之间的不同。有人会反驳说，就席勒的观点而言，有线新闻电视网的成就是把海湾战争感伤化，即有线新闻电视网凸现了战争的调停作用，把它表现为（正如史密斯将军的回忆录所暗示的）获得了“空中优势”的网络战争，视之为电视商品，和戏剧性的小型系列（题目类似“冲突倒计时”）以及体育，特别是可以对空中摄影进行视觉分析的“图画模式”或“约翰·马登机器”中借来的技术一同出卖。电视战争的中心人物是身着香蕉共和国服装的战地记者（有线新闻电视网的录像是“献给网络英雄儿女”的），而非真正的作战者。这一事实对其现代性和反省性而言至关重要——对作为宣传的成功亦然如此。相反，《刺杀肯尼迪》尽管情感四溢，本身却毫不感伤；它没有对自己权威的反讽，而自视为儿童教育的手段。我们可以说，它是多愁善感时代的一部纯真无邪之作，是后现代时期创造神话的作品。这是我与 Jim Chandler 在交谈中产生的观点。

② 在此，我使用了“国家的幻想”这一概念，其意取自 Benedict Anderson 的 *Imagined Communities*，以及 Lauren Berlant 在 *Anatomy of National Fantasy* 中的特殊用意。

但是,对观众而言,这些人物显然无一足以成为影片所表现的阴谋的幽灵。这是一种新型的法西斯主义,它并不把人物魔鬼化为一个顽固的恶棍,或者理想化为一个英勇的父亲般的领袖。《刺杀肯尼迪》的法西斯主义既无面目又无躯体,它是1959年艾森豪威尔所概括的世界新秩序以及1991年沙漠风暴行动所揭示的系统特征。这是“军事工业情结”的新版本,现在,军火库中增添了美国大众媒体善于游说的装备。对当代历史满怀希望的解读将把我们引向一种思考:这种由多国资本、交流和安全组成的新的“温和”形式的全球控制,最终将产生一个和平与国际合作的世界新秩序。在《刺杀肯尼迪》放映的同一周,《时代》杂志选定特德·特纳作为“年度风云人物”,宣称他是“全球村巨头”,因为他彻底变革了电视新闻,还称赞有线新闻电视网是“自由的灯塔”,迫使“暴君政府在众目睽睽之下行血腥之举,如果他们胆敢如此的话。”^①《时代》没有费心提及其母公司在特纳通讯公司拥有控股权,其“众目睽睽之下”展示的“血腥之举”也没有包括海湾的大屠杀。

然而,作为偏执狂幻想的合适的候选人,特德·特纳与奥利弗·斯通不相上下。尽管特纳妄自尊大、雄心勃勃,意欲“接管并拯救我们大家”(第39页),但是,他因有线新闻电视网的特殊影响而受到的好评却不及斯通为《刺杀肯尼迪》所付出的努力。像斯通一样,用特纳自己的话说,他只不过是“适当时间出现在适当地点的适当的人”。那么,关键问题就不是关于人,而是关于地点、时间以及这种“适当性”,或它们所揭示的一致性。我已经建议把有线新闻电视网和《刺杀肯尼迪》的首字母缩略形式(CNN和JFK)作为文化时空中某一时刻——由于缺少更恰当的词,我姑且称之为“美国,1991”——的背景。该时空中的文化批评任务远未完成。情节剧和妄想狂是巨大的诱惑,我不能说我已在本文中避免了这些诱惑,也尚未找到避免它的良方。批评之路不再如从前一般,可以设想为通向理想的真理

^① Time, 6 January 1992, p. 25.

王国或安全的文化遗产保护的大路。批评别无选择,只有在现有条件下完成工作,质疑自身时空的正确性。在电影和新闻中,当“历史”以引起观众妄想的情节剧形式“如此发生”之时,我们必须记住,即便是情节剧也有其用途,甚至妄想狂患者也有其敌人。

结 论

一些再现性图像

是否必须画一幅内在理论的图画，或构建一种内在现实的理论，他不再确有把握。

——克洛德·列维-斯特劳斯，
《马赛尔·莫斯著作导论》(1950)

我想，一部名为《图像理论》的书，应该以一幅涵盖整个内容的图像来结束。它应该有一个可见的结构布局，能够用图表来表示所有部分的关系，留给读者一份网格，任其填充无穷的细节。可惜，我拿不出这样一张图像。这部书的编写方法倒有些类似于相册。它是再现固有的具体问题的快照集锦，针对特殊场合和特定的历史时刻，我把这一历史时刻称为后现代主义末期，即“图像转向”时期。如果说本书有一个整体性的话，那就是坚决主张对几个简单问题做出多种回答。这几个问题是：图像是什么？图像和语言有什么关系？上述问题为何具有理论意义或者实际意义？

本书有意少用、也不独创新的理论概念和名词。它始于“元图像”，终于“形象文本”，这些概念均取自当今艺术史和视觉文化研究的一系列新成果。术语简约的部分原因，是由于我坚信再现的元语言已经过剩，而且，没有一个“中性的”或“科学的”词汇（符号学、语言学、话语分析）能够超越或征服再现的领域。不过，我对图像理论的常用语、文字和视觉再现的固有方言进行了深思。我希望这些名词的范围和影响能够弥补它们

在新意与数量上的不足。譬如,形象文本的范围不只局限于视觉再现,而且延伸到语言。图像转向不仅涉及视觉文化的新意义,而且关系到阅读、文学和文化水平的命运。这就是说,文学研究不能把电影、电视和大众文化研究简单地“加入”到课程清单中,而不改变整个学科的图谱,而且,也不能凭结构比较的范例来稳定其与艺术史和视觉文化的新联系。文化作为文本与读者之间关系的真正概念,在遭遇其“不容忽视的他者”、作为自己家庭中“外国侨民”的形象/观众时,经历了沧海桑田的巨变。

这些概念的影响,正如我在本书中多次提到的那样,在很大程度上是负面的。它们是反学科成果的一部分,其最终结果尚难描绘。如果我必须想象出一种新的学科构成形态,那么,它可能来自于图像理论化以及理论图像化的努力,它可能会有一个完全是对话和辩证的结构,却达不到黑格尔所说的稳定的合题,只能做布莱克和阿多诺意义上的无休止的反驳工作。元图像的权力使理论不可能脱离实践的性质显而易见,是赋予理论一个主体并常常予以否认、把理论揭示为再现的一个可见形态。形象文本的权力是揭示再现不可避免的异质成分,是说明我们赋予理论的主体乃是修补物和人工补充的集合,并非自然或有机形式。当文化(以及社会“差异”和“身份”的相关观念)作为人文科学和社会科学的主导概念呈现出复兴的力量之时,拥有概念上的砝码可能会有所裨益,这个砝码强调再现的形式和结构的异质成分分析,把文化构成作为竞争、冲突的调解形式加以研究。

我用“再现”这一名词作为普通名词贯穿本书,来涵盖形象文本和元图像作品。因此,总结全书的最佳之处也许是一些再现本身的图像及其对观者的要求。关于再现的三个基本问题,我出示了三幅“快照”。无可否认,它们并不集中,而且是推测性的。(1)再现之外是什么?(2)我们为何对它如此焦虑?(3)我们对它负有什么责任?我认识到,后两个问题中,还有一个焦虑的“我们”、肩负责任的“我们”是谁的问题。在此,我

的部分成果是对那一共同身份加以勾勒。

再现之外：一些障碍

超出再现、与之不同、对立或其他的是什么？要想正面回答这一问题，往往要回到再现的镜像/肖像原型，以话语（福柯的新康德主义对“可视与可言”之间的区分）、文本性（纳尔逊·古德曼对“清楚表达”与“充实完备”的区分，象征与索引/肖像的符号学区分）、或“再现”与“行为”（比较，伊恩·哈金的“再现与介入”）之间的实用主义区别的形式定位。然而，同样重要的是一种传统，它提出了毫不妥协的否定回答，即：再现之外别无他物。这是美学崇高的传统，它设定了一个彻底否定、绝对他者和不可知的范围。这种位于痛苦、死亡、超越和不可知中的崇高，正是不可表现之物。

不过，让我们不把再现看作一个由同质成分组成的领域或者由单一学科掌握的关系网格，而是把它看作一个由异质成分组成的多维区域、一幅抽象拼贴画，或者一床用碎布拼缝起来的经年旧被。让我们进一步想象这床被子撕破了，折叠起来了，起皱了，上面满是意外沾染的污渍、包裹身体的痕迹。这一模式可能有助于我们理解有关再现的诸多内容。它使再现的结构一目了然，在这个结构中，再现作为暂存和交换的行迹，作为记忆的碎片，作为正在进行的拼凑、缝合以及撕碎过程中再次表现出来的“现在”。它可能说明了为什么再现“涵盖”如此众多、形形色色的事物，却只展现了多样性和异质成分的形象，而没有揭示整体的形象。它有助于我们理解为什么再现中的“障碍”与差异，其政治、经济、符号和美学的缝合，其代码与传统之间、媒体与类型之间、感觉途径与想象经验之间并不完善的临时过渡，都是其整体的组成部分。合乎这一模式的再现理论，可能必须是一个实用的、局限性的、异质的、临时的整体。也就是说，它可能自视为一种再现行为（在伊恩·哈金的理论意

义上,是解释、描绘或说明),然而,它也是(违背哈金模式的)一种介入、一次试验、一种对世界的解释,这种解释将导致世界的变革。于是,“超出”再现之物原来却在“其中”(正如图像诗文本中所发现的形象的“黑洞”)或在边框。

再现的流放

我们为何对再现如此焦虑?一方面,它是一个不可或缺的首创概念,不仅对美学和文学理论而言,而且对符号学、认识论以及某些政治理论形式而言也是如此。但是,它似乎又像一块绊脚石,一个天然的、近乎迷信或退化的概念,引出一些久已过时的观念,诸如真理的“模仿”、“复制”或“一致”的理论以及政治授权的机械论观念。现代哲学的相当一部分专门用于从话语中把再现驱逐出去。再现的典型范例——图像、形象以及其他“镜像/肖像”的象征——一般被视为要遭放逐的贱民,都是头脑清楚、破坏偶像的批评家要砸碎的偶像。

但是,假如我们不认为再现是一种特殊的客体(如一座雕像或一幅画),而是一种活动、一个过程或一系列关系呢?假如我们不是把那些似乎“站在”我们面前、“代表”其他事物的东西具体化,也不认为再现就是那个东西,而认为再现是一个过程,那个东西是其中的参与者,就像棋盘上的一个卒或者交换体系中的一枚硬币,那又怎样呢?这些问题把我们带回到再现观念,在此观念中,再现大致相当于文化活动的整体,包括:(1)围绕权力的转移、错置或转让而建构起来的政治文化视点——从“平民百姓”到“国家元首”、国家或代表,在父权制中从上帝到父亲到儿子,在专制主义政体中从奴隶到主人;(2)理解为一种经济、一种价值交换和价值转移体制的文化;(3)理解为理想的虚构遭遇实际现实的文化,在理想的公共领域(整体视觉和文字透明度的天堂似的场景)与大众调解现状的冲突中的文化。因此,再现被理解为关系、过程,理解为权力、价值和宣

传交换中的传递机制。在这一模式中,没有保证结构方向性的东西。相反,却暗示着一种固有的不稳定的、可逆的辩证结构。譬如,再现与其表现之物的关系,可能把权力/价值转换为再现,并从被表现之物中排除,但是,这一理解中固有的可能性是一种假设,这种假设认为权力/价值之商始于被表现之物,一直被(暂时)疏远、转移,而且总会带回来。如果说“表现”是礼物、赠品、财富和权力的转移,那么,“再表现”就始终是回赠、反馈的礼物,或者(过去所谓的“送礼索礼”,对印第安部落冬节的戏仿)礼品的取回。如同在梦中,在再现中也产生了责任——表现/被表现关系中所承担的政治责任;交换中捐赠者与债务人的相互责任,即德里达所说的“经济模拟”(“economimesis”)。如果没有再现的纳税是苛政,那么,没有纳税的再现就是不负责任。

再现与责任

再现与责任是什么关系?传统的回答是,它们相互牵连、深受影响;二者之间和谐一致、彼此共鸣、共同响应。真正优秀的再现对它所表现之物以及它所呈现之人“负责”。“负责任的再现”是对真理的界说,既是认识论问题(它所表现的描述或图像的准确度和忠实性),也是伦理契约(表现者对再现的真实“负责”,并对再现的观众或接受者负责)。这些名词在每个层面均有共同反映:再现是一种形式,是承担责任的行为;从音乐角度来看,它本身即是一种反映,是对先前表现或再现的回应。就其本身而言,责任不能脱离再现而存在。它假以誓言、保证或承诺的形式,是事物现在或将来状况的再现。责任即再现,反之亦然。

当然,这意味着责任和再现之间的裂痕或鸿沟不仅只是一种可能,而且对其共同的功能、相互的反映而言,更是一种结构上的必需。再现可以、也一定是不负责任的;责任可以、也一定

是不可再现的。谎言、虚构、虚假的誓言、谬误、和谐的丧失、戏谑而不负责任的再现、无言的允诺、无形的章程——所有这一切不仅有可能存在于再现责任的政体中，而且，它们还是其必要的补充。如果这是赘述，如果再现本身就是负责任的，如果再现自己可以确认、证实责任，那么，“负责任的再现”这一概念将毫无意义。

艺术、文化以及意识形态探索和利用再现与责任之间的沟壑。对艺术而言，有关这一沟壑的传统的（即现代主义的）论述集中于自我指涉：再现只对自己负责，对自己的形式、类型、影响的法则负责，对自己戏谑的需要负责。对其他一切，艺术一定极其不负责任。文化和意识形态构成玩着这种称为艺术的不负责任的游戏的领域。形式、类型和影响的法则与权力/知识关系，与社会分层的历史形式，与统治、神秘化、宣传等等互相呼应。

那么，我们对再现应负的责任是什么呢？这是我想提出的一个基本问题。当然，问题中所有关键词必须首先界定清楚。什么是再现？什么是责任？它们之间是什么关系？而且（首先）对再现负有一些责任的“我们”是谁？“人人”有责的回答肯定是根据再现之外别无他物的观念得出的，这种看法可以用伦理、政治，甚至民族认同（作为“代表”的“公民”）的公共名词加以解释。

不过，让我们暂时假设“我们”就是做关于再现的职业公共陈述的人，是社会授权的合法学者、批评家和文化理论家。于是，作为教师和学者，这个问题应当与我们对再现的职业责任有关。我们对再现的责任相对而言是界定清楚的。我们知道它面临解释：专心、谨慎、深情的文本与形象阅读；对其意义的精到、苛刻的反应；以及对其权力的雄辩的证实。搞清再现的意义并将其公之于众，公开宣布其为真实：那就是我们的职业，就是我们职业责任的定义。

当然，我们还做了很多其他事情。我们对再现的本质加以理论化；把它从其他文化范畴，如叙事、表演和话语中区分出

来。我们论证哪些再现应该受到重视,哪些再现有价值、重要,哪些不重要、无益或卑劣。我们使它具有历史真实性,分析它,澄清它,使之具体化。对它凌驾于我们之上的权力,我们断然怀疑、质疑和感到焦虑不安。我们论证了是否可以跳出来,回到现实本身,回到某种无中介的景象中来。我们有些人——作家、艺术家——确实做到了“这一点”,确实生产出了再现。而且,即便是最卑微的历史学者,那些耐心评注神圣文本或偶像的人,也知道这一工作是再现的一部分,它本身就是再现行为,因而服从于各种限制和责任——或者说,是职业道德。我们可以说,再现是我们的责任,我们是其监护人,其职业管理员。我们做职业陈述——也就是说,关于再现的再现。

听起来我好像在这里把“再现”这个词替换成了类似于“文化”,或者至少是“文化形式”的东西。在某种意义上确实如此。“文化”这个词颇令人迷惑,又承载着丰富的敬语内涵,即刻使研究者灰心丧气。“再现”则较为中性,(如果把它看作“文化”的一种替代物)它暗示着建构起来的生活方式的人工特点,与“文化”有机的生物学内涵截然不同。文化作为再现有助于提醒我们,文化本身是一个断裂的概念,是常规与自然的缝合,而非由同质成分组成的领域。它还提供了文化形式的分析模式,强调这些形式中包含的符号、美学、认识论以及政治的关系。它引导我们不仅要探究这些形式的“意义”,而且追寻它们在社会关系网中的所为。谁或什么向谁、用什么、在哪里、为什么、表现了什么?最重要的是,它自动提出了责任问题,而且是作为一个职业问题向我们提出来的。

然而,如果说再现自动提出了责任问题,那么,它却没有做出回答。我们可能知道,我们对再现负有责任,甚至也知道这责任与解释相关。但是,那是哪种解释呢?而且,是解释耗尽了我们的责任吗?除解释之外,对我们还有其他要求吗?

我认为,我们无法抽象或绝对地回答这些问题。我们必须把它们置于我们时代的具体条件中,置于目前再现在我们文化中发挥作用的方式中。当然,这是一项繁重的任务。首先,它

需要对我们自己的时代在再现历史中的地位做出评价,对诸如它们所生产的高度再现和高度现实问题加以审度。似乎毫无疑问,我们现在正在进行一场再现的技术革命,它使空前规模的现实制作成为可能。与此同时,我们知道,这种革命类型有过先例,曾经在写作、绘画、雕刻和机械复制的发明中出现过,而我们的解释始终陷于重复以往叙事的危险之中,带着对失落的、认为是负责的再现的真实性的怀恋。

尽管如此,我们必须把目前与这些叙述联系起来考虑。我认为,最为突出的相似,来自20世纪30年代的欧洲,那时,称为法西斯主义的“世界新秩序”开始把最新的再现技术用于生产——用瓦尔特·本雅明的话说——“政治的美化”。我并不是耸人听闻地召唤法西斯的幽灵,而只是回忆那种政治幻觉的大规模生产,战争歇斯底里的激发,种族仇视社会接受形式的形成,以及人口大批毁灭成为法西斯统治下再现作品的中心。无论我们对美国的文化时刻还想说些什么,我们都必须承认这一事实,即正在种族和性别政治前沿以及(最直接针对我们的)教育政策领域发动的“文化战争”是多面的。年终之际,我写下这些文字,这一年里,我们的政府试图作为反法西斯的“正义之战”,来表现对中东最先进、有文化的阿拉伯社会的系统毁灭,对无数人民的屠杀、疾病中的苟延残喘以及幸存者的营养不良。在这一年中,种族政治的沸点是非洲裔美国人团体在克拉伦斯·托马斯/安妮塔·希尔的对峙中产生破裂,这是一个策略,表现了美国总统在一个骗局中如何打“种族牌”和“性别牌”,同时却是对政府司法和立法部门的进一步削弱。在这一年中,一名三K党和美国纳粹党成员能够将其过去表述为“不容忍”,并获得了百分之四十的印第安纳州州长职位的选票,其中包括百分之五十五的白人选票,开始被正式考虑为国民政府的候选人。对我们这些文化的职业解释者来说,这是一个“政治上正确”运动的一年,这场运动把美国人文教育宽容的主流表现为不可救药,被“享有终身职位的激进分子”所操纵,他们鼓吹无政府主义、独裁主义和反美、反西方价值的颠覆形式。

我们对这些再现负有什么责任？首先，我们必须认识到，它们相互关联并与我们相关。尽管它们中有些是“我们控制不了的”，但是，它们肯定不在我们的领域之外。在政治上正确的运动中，值得怀疑的恰恰是我们的领域。种族主义和性别歧视的新的合法化被再现所调解，对这种再现我们有相当的专业知识。而且，抹去越战记忆，同时以二战幻想的重播取而代之，这些战争再现以及叙述中的大规模毁灭，应该激活我们作为历史记录和文化记忆保护者的责任。总之，尽管我们也许无法改变这个世界，但是，我们能够继续用批评的眼光描述它，准确地解释它。在一个全球误传、假情报和故意撒谎盛行的时代，那也许就是干涉的道德对应物。