

近年来视觉文化研究中存在的几个问题

曾 军

本文认为,近年来中国的视觉文化研究存在着以下几个问题:过于简单地作出了从“语言转向”到“视觉转向”、“图像转向”的判断,其实两者并不属于同一理论层面;过于简单地将“视觉”等同于“图像”,由此引发所谓“图文对立”的“图像偏见”;对西方理论的“浅阅读”导致研究方法过于狭隘,将“观看”研究局限于“凝视”研究,始终在“看与被看”中兜圈子。

尽管“视觉文化”一词的使用可以上溯到1981年《电影艺术》所发表的蔡师勇的《关于电影美的思考》,但“视觉文化研究”在当代中国的兴起却是20世纪90年代之后、尤其是进入新世纪以来的事情,这主要来自两个方面的刺激:其一是90年代以来市场经济转型和大众文化兴起过程中,以视觉技术为主导的媒介文化对日常生活的渗透,其突出的表现包括影视艺术成为大众文化消费的主要载体、出版界的“图文书”热潮、网络的日益普及等;其二是视觉问题不再局限于造型艺术的图像学研究,而是广泛地渗透到了各种文化理论之中,从哲学美学、艺术学、心理学、社会学、新闻传播学角度所进行的关于“视觉”的探讨和对“观看”的追问,为视觉文化研究提供了丰富的理论资源。这些状况表明,基于现代工业文明的视觉文化正在或者已经创造了一段属于自己的历史——这段历史既是观念性的,也是实践性的。不过,当代中国的视觉文化研究并没有因此而形成“中国问题、西方理论”的学术特点,相反却在西方理论的浅阅读中形成了一些并不准确的问题意识,从而导致在针对当代中国视觉文化现象的分析中出现了偏差。

一、从“语言转向”到“视觉转向”?

在论及视觉文化对当代生活的重要性时,不少学者都会采取一种不加论证的表述方式:我们的生活越来越文化化了,我们的文化越来越视觉化了;随着语言在文化中的地位边缘化,当代文化已从语言主因转变为视觉主因;与之相对应的,便是最具迷惑性的结论:随着20世纪60年代诸多“转向”的出现,“语言转向”似乎正在被更加突出的视觉文化的转向所取代,即所谓“图像转向”、“视觉转向”。这一观点源自西方视觉文化研究的倡导者米歇尔、米尔佐夫、艾尔雅维

茨等人,相似的观点立刻得到了中国学者的认同。从 2000 年至 2007 年,就有 400 多篇论文提及从“语言学转向”或“语言转向”到“图像转向”或“视觉转向”。而其中率先对这个问题进行理论论证的当属周宪,仅 2000 年和 2001 年,他即发表近 10 篇论文,产生巨大的学术反响,为“图像转向”、“视觉转向”进行了成功的理论推广。在论者看来,20 世纪的语言学转向盛极一时,但其暗含的“语言中心论”的霸权主义却被忽视了。随着后结构主义(解构主义)对语音中心主义的批判性质疑,自尼采以来的西方思想中的另一种传统被激活了,这就是“视觉”。于是,在后现代主义、后结构主义背景下,“语言学转向”正在被一种新的转向,即“图像转向”、“视觉转向”所取代,以语言为中心的文化正在转向以视觉为中心的文化,视觉文化也就自然而然地成为文化研究的新领域,进而成为文学研究、艺术研究、新闻传播学研究、社会学研究等共同关注的问题。这种从“语言转向”向“视觉转向”的观念非常简洁而醒目地为一个新时代的到来进行了命名,而且被不少学者所认同,甚至成为讨论视觉文化的前提。但是,这个结论并不可靠,存在着对各种理论资源的简单挪用和拼接的问题。

首先,所谓“语言转向”,准确的说法应该是“语言学转向”(the linguistic turn)或“哲学上的语言论转向”,即语言论取代认识论成为哲学研究的中心课题,人们不再满足于探讨人类知识的起源、认识的可能、主体在认识活动中的作用等问题,转而对语言的意义、理解与交流的方式与可能性等进行思考。具体而言,“语言学转向”其实包含着两条起点不同互有交叉的发展路径:一条是由英美分析哲学运动所促成的哲学革命,在弗雷格、罗素、维特根斯坦等人的努力下,将语言、意义确立为哲学讨论的中心问题,并形成明显的人工语言学派和日常语言学派前后两个时期;另一条则是源自索绪尔结构语言学,在被布拉格学派引入文学研究、被列维—斯特劳斯引入人类学研究之后,结构语言学一跃而为人文学术的分析工具,并形成世界性的结构主义运动,从而更广泛地与人文社会科学各个领域联系了起来,显示出这一“转向”的全局性意义。尽管 20 世纪被笼而统之地称为“语言学转向”的时代,但是从语言哲学自身的发展历程来看,内部其实还存在着一系列转变。如 20 世纪早期的转向主要是从“语形—语义”维度来改造传统的哲学命题的,早期的维特根斯坦、卡尔纳普等哲学家即是以此形成语义哲学;到了 20 世纪 70 年代,随着奥斯汀、塞尔等学者借用语用学成果将语言视为人类行为的一部分,由此开启了哲学的“语用学转向”(pragmatic turn),后期维特根斯坦的“语言游戏”、“意义即用法”即是这一阶段思想的反映;到了 20 世纪末期,又出现了所谓哲学的“认知转向”(cognitive turn),这其实是语用学在解决科学认识问题上的进一步的理论延伸。在前述各种视觉研究的理论资源中,话语理论就直接是语用学转向的产物。随着结构主义逐步走向了反面——“恢复主体的权利”,语言哲学的语用学转向也就开始了。这个关键性的判断揭示了从语言哲学的“语形—语义学转向”向“语用学转向”的关节点,福柯也正是提出了“谁在说话”这个问题才真正转向了话语理论的。也就是说,从逻辑和事实上讲,“哲学上的语言论转向”是一个漫长过程,而且至今仍未完成。

其次,视觉文化研究中的“视觉转向”或“图像转向”则是“文化上的视觉转向”,而且这种文化更为准确地说是已经被雷蒙·威廉斯用“人类整体的生活方式”改造后的“当代文化”。从对象上看,这种“视觉转向”聚焦于人类生活方式的视觉化,其最突出的特点在于“它越来越趋于把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化”。而如果要进一步探讨这一视觉化的成因,诸如

最早的译文是《文艺研究》2000 年第 3 期发表的高建平译的艾尔雅维茨(当时译为“艾尔雅维克”)的《眼睛所遇到的……》。该文是作者《图像时代》中的第二章,在文中作者指出,“图像的优势地位,或‘图画转向’,对解释近年来在哲学上和在一般理论上的‘语言转向’是一个帮助。进一步说,这种优势似乎暗示着某种其它的东西:词的失败。”《图像时代》于 2003 年由吉林人民出版社出版。

相关文献参考自殷杰、郭贵春《从语义学到语用学的转变——论后分析哲学视野中的“语用学转向”》(载《哲学研究》2002 年第 7 期)、殷杰《论“语用学转向”及其意义》(载《中国社会科学》2003 年第 3 期)、李佃来《语言哲学的转向和普遍语用学——试析哈贝马斯的语言哲学》(载《武汉大学学报》2003 年第 4 期)及曾文雄《人文性与科学性的融合:语言哲学“语用学转向”》(载《山东外语教学》2006 年第 5 期)。

尼古拉斯·米尔佐夫:《视觉文化导论》,倪伟译,凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社 2006 年版,第 5 页。

全新的视觉技术、弥漫的消费指向和文化工业的运作则是与之密不可分因素,因此,所谓“视觉转向”其实是视觉图像日益成为当代文化生活中令人关注的现象之后的产物——这一“转向”,就世界范围来看,其标志是照相术、影视、网络的发明所引发的新媒介艺术、大众传媒革命;就当代中国来看,真正成为问题却是在90年代以后大众文化兴起之际。随着新世纪的到来,视觉文化问题越来越具有全球性的意义,这就是米尔佐夫声称“21世纪的问题是形象的问题”的原因,这同时也意味着视觉文化的来临、图像的转向,并不是一件那么令人欢欣鼓舞的事情,相反,预示着更多的危机和棘手的问题。从方法上看,作为文化研究、尤其是大众文化研究的一部分,视觉文化研究的主流仍然是糅合了话语理论和批判理论的西方马克思主义、后结构主义或后现代主义研究思路,其基本取向在于彰显当代文化的问题意识(这也正是为什么周宪会得出视觉转向“实际上不过是‘后现代转向’或‘后结构主义转向’的另一种表现形态而已”的结论)。如本雅明早在30年代就已发现“机械复制时代的艺术作品”已经成为灵韵消逝仅剩震惊的奇观;德波则在50、60年代发展出超越马克思商品社会理论的“景观社会”理论,其起点正是“目之所及皆是商品世界”;鲍德里亚也在60年代向人们警告因“仿真”、“拟像”而加剧的“表征的危机”;福柯则在其学术生涯中贯穿着从医生的诊断到监狱的监视的“观看的考古”,并从中发现观看行为背后的“话语/权力”关系。这一切都为视觉文化批判提供了理论武器,但其理论方法本身并不具备超越甚至取代“哲学上的语言论转向”的性质。

再次,尽管“视觉转向”、“图像转向”的命名来自于以米歇尔、米尔佐夫等为代表的一批致力于视觉文化研究的欧美学者,但是细读他们的论述不难发现,即使他们自己也对这种“转向”的学理依据存有疑虑。尽管“视觉文化的来临”几近于一种后现代文化的“常识”,但是他们对是否能够凭此而建构起反思性的“视觉文化理论”、“图像理论”却仍然信心不足。在《图像理论》中,米歇尔一方面指出,“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?”但另一方面又说,“在理论的层面上,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。我更感兴趣于表明这些问题的公认答案如何在实践中发生作用,为什么系统的固定答案是不可能的”。为什么会出现这种矛盾修辞呢?正来自于研究对象上的“文化上的视觉转向”和研究方法上的“哲学上的语言学转向”之间存在的难以弥合的裂缝:一方面是哲学的语言学转向中存在着对视觉的抵制。当维特根斯坦感觉无法走出一幅令人着迷的图画、当罗蒂决定“把视觉的、尤其是镜像的隐喻完全排除在我们的言语之外”时,米歇尔意识到,“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”。但另一方面,视觉艺术对语言学转向的抵制也同时存在。在处理视觉文化问题时,米歇尔发现,“视觉经验或‘视觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释”,因为“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‘图像不必是一个符号’”。既如此,所谓“语言转向”、“语言论转向”与“视觉转向”、“图像转向”的关系就不是简单地线性替代的关系了。

其实,对这个问题周宪也是有自觉意识的,他在许多文章中都提出,“作为一种文化现象,视觉性更突出地是一个当代问题。所谓当代文化的‘视觉转向’或‘图像转向’这类说法,标志着视觉性在当代生活中所占据的主导地位”。当他谈“视觉转向”时往往在前面加上个限定词“文化的”,以“当代文化的‘视觉转向’或‘图像转向’”来区分视觉文化之传统与现代。不过,

W. J. T. 米歇尔:《图像理论》,陈永国、胡永征译,北京大学出版社2006年版,“序”第2页,第5—7页。

周宪:《文化研究的新领域——视觉文化》,载《天津社会科学》2000年第4期。

周宪:《视觉文化:从传统到现代》,载《文学评论》2003年第6期。

他的努力方向却并不是严格区分“哲学上的‘语言学转向’”与“文化上的‘视觉转向’”之间的差异,而是力图弥合这两种转向之间的鸿沟。为了将两者置于同一逻辑层面,他将哲学上的“语言学转向”转义为文化上的“语言的转向”。在他看来,“文化现代性的一个重要标志就是语言的中心地位的确立。或者采用雅柯布逊式的描述,文化现代性的‘主因’就是语言的中心地位,它和逻各斯中心论互为表里。从这个意义上看,所谓的‘语言的转向’,就不仅仅是哲学上摆脱精神哲学羁绊的现代过程,它应该说早在印刷文化形成之时便出现了”。如果说早在印刷文化时代便已开始了语言转向的话,那么,这个 20 世纪西方哲学上的语言学转向还有多大的意义和价值呢?从严格的意义上说,经过周宪改造过的“语言转向”已经不是原初意义上的语言转向了。既如此,为什么一定还要用这个“语言转向”之名呢?

因此,如果我们将视觉文化研究置于 20 世纪以来的文化理论思潮中来看的话,有三个基本结论应该确立下来:其一,“哲学上的语言论转向”并未完成;其二,所谓“视觉转向”只是当代文化上的新变,它与“哲学上的语言论转向”并不处于同一逻辑层面上;这也就意味着第三,在视觉文化研究的思路、方法、视角等方面,我们仍将受制于“哲学上的语言论转向”。从这个意义上说,“视觉转向”并非“语言转向”之后的又一个新的阶段。

二、“图文对立”的“图像偏见”

在近年来的视觉文化研究中,围绕着“图像”与“文字”的纷争一直持续不断。“图像转向”几乎就是“视觉转向”的同义词,视觉文化的到来即意味着图像在当代文化中的泛滥,而这一图像更具体地指向了以影视网络这些新的视觉媒介技术为载体的文化形式。于是“图像”/“文字”、“观看”/“阅读”、“图像文化”/“印刷文化”一系列的二元对立式分析便获得了展开。除了这种理论上的思维惯性之外,对“视觉污染”、“图像泛滥”而引发的文化焦虑也构成了产生“图文对立”的“图像偏见”的原初动力。

应该说,这种图像偏见并非直接来自中国文化传统,当先贤圣人以“言不尽意,立象以尽意”来讨论“言意”关系时,其实“图像”是优于“语言(文字)”的,但是,如果要细数,当代中国对影视等大众媒介文化的忧虑却由来已久。早在 80 年代,当电视刚刚在中国家庭中出现还根本谈不上普及的时候,电视对青少年生活影响的问题已经引起一定程度的关注,如 1982 年,《青年研究》就发表《电视进入青少年生活》,紧接着《世界知识》便在 1983 年第 24 期刊载《毒害青少年的美国电视》,大有“他山之石可以攻玉”和“杞人忧天”的味道。80 年代中期,电视与青少年自杀问题成为当时的一个焦点话题。90 年代中期以后,伴随着电视社会学的突飞猛进,电视对青少年影响的问题持续升温,但同时值得注意的现象是,在能够查阅到的近百篇文章中,95%的论题都是关注电视对青少年负面影响,诸如“电视有‘病’”、“关掉电视”、“疏远电视”之类的情绪性主张也不绝于耳。1998 年,“读图时代”开始成为图书出版、新闻传媒乃至人文学术的流行词汇,“读图时代”成功地接过了电视社会学这一学术传统,直接将自己嫁接到这一学术研究领域,由此而成为对电视霸权、图像霸权的肯定性表达。2001 年,杨小彦在《天涯》第 1 期以《话说读图时代——李陀、刘禾专访》成功将“读图时代”引入人文学术讨论的主题,在围绕图像与社会、与传媒资本主义关系的探讨中,“读图时代”所包含的“由读图而带来的阅读危机”成为关注的重心,而对“读图时代的到来欢欣鼓舞”则被指责为“落入了‘进步主义’的陷阱”。由此,“读图时代”以一种新的危机的形象开始了其学术化的历程,并成为人文学者对当代文化实施理论批判的场域。对于这种图像恐惧和文字忧虑的理论表达,便是将“视觉”等同于“图像”,

周宪:《符号政治经济学视野中的“视觉转向”》,载《文艺研究》2001 年第 3 期。

参见拙文《传媒时代的学术生产:“读图时代”批判》,载《探索与争鸣》2008 年第 3 期。严格说来,“读图时代”作为一个生造之词只是由媒体所制造出来的文化幻象,但却因契合了视觉文化研究的需要而被学术化为对当代中国视觉文化现象的命名。

从而与“文字”相对立,从张法《都市文化:九十年代美学和理论热点的一个动因》(载《社会科学战线》1995年第3期)中“视觉文化与语言文化的对立”小节和南帆《话语与影像——书写文化与视觉文化的冲突》(载《福建艺术》1997年第5期)一文到周宪《文化研究的新领域——视觉文化》(载《天津社会科学》2000年第4期)中“从‘语言转向’到‘图像转向’”的明确表达,再到周宪《“读图时代”的图文“战争”》(载《文学评论》2005年第6期)将之上升为“图文‘战争’”的高度,可以明显看出这种忧虑和恐惧在不断加深。在“图像转向”取代“语言转向”的逻辑下,视觉文化时代最重要的文化后果被认为是“图像”对“语言”的僭越以及由此而产生的文学家园的丧失。于是问题便集中到了“视觉文化时代的文学经典与文学阅读”的焦虑。比如说近年来一直密切关注媒介文化、视觉文化的金惠敏,当他从日常生活审美化、审美的日常生活化角度来思考视觉文化的到来时,他对视觉文化对大众日常生活的渗透及其影响是持肯定态度的,但是一旦他把重心转到文学研究,思考视觉文化时代的文学境遇问题时,其忧虑之情则溢于言表,如在《中国社会科学》上发表的《图像增殖与文学的当前危机》一文中,他认为电子媒介所带来的时代症候就是图像的增殖,而这对以印刷媒介为基础的文学和文学研究产生了极大的冲击,形成了不可忽视的文学危机,其具体表现有二:一是重组了文学的审美构成;二是瓦解了文学赖以存在的深度主体,新媒介拟像一方面抽掉了文学对现实的指涉,另一方面则现实地被资本主义商品语法所操纵和榨取。那么,支撑论者认定文学性危机的现象有哪些呢?比如文学作品尤其是小说的影视改编问题,不仅大批文学作品被影像化,更重要的是为影视改编而创作的文学作品内在地影响到了作家的创作风格;再比如近几年引起密切关注的所谓“奇观电影”问题,似乎标志着叙事性(文学性)在影视艺术中被耗尽,等等。对于文学研究者而言,影视观看对文学阅读的影响不仅仅在于前者占据了人们日常的文化消费时空,更重要的是,由于读图时代对文学阅读方式的变革(如插图文学、电视文学、影视对文学的改编以及因影视观看而引发文学阅读兴趣等),大大改变了人们对文学经典的态度。因此,当图像主因型文化取代语言主因型文化,“读图时代”所隐含的新的图像拜物教将深刻地改变我们的文化、改变文学原有的格局,一场图文之战将不可避免。

这里所涉及的问题颇为复杂,但主导这一观念的思维方式即“图文对立”的“图像偏见”。如果不首先摆脱这一偏见,其他许多具体的文化分析都将无法得出客观准确的结论。那么,“图文对立”的理论从何而来呢?其始作俑者同样也是西方学者。据考证,“视觉文化”一词最早出自巴拉兹·贝拉的《电影美学》,虽然书中并没有给它下一个准确的定义,但其语用基本上等同于“电影文化”,强调电影摄影机在创造复制可见的形象和保存传播人类的思想方面的卓越贡献。也许正是这一“学术出身”,使得视觉文化研究从一开始就将目光锁定在以影视技术为代表的文化现象上。巴拉兹·贝拉是视觉文化的鼓吹者,他认为电影“在我们的文化领域里开辟一个新的方向”,使人们获得了可以替代印刷术和语言文字的“一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具”。70年代,当丹尼尔·贝尔坚信“当代文化是一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实”时,他对视觉文化的判断同样基于视觉技术的当代变革,但贝尔的态度却是视觉文化批判,在他看来,“整个视觉文化因为比印刷更能迎合文化大众所具有的现代主义的冲动,它本身从文化意义上说就枯竭得更快”。不过,无论是巴拉兹·贝拉们的欢欣鼓舞还是丹尼

金惠敏:《图像增殖与文学的当前危机》,载《中国社会科学》2004年第5期。

参见周宪《“读图时代”的图文“战争”》(载《文学评论》2005年第6期)、金惠敏《从形象到拟像》(载《文学评论》2005年第2期)、赖大仁《图像化扩张与“文学性”坚守》(载《文学评论》2005年第2期)、高建平《文学与图像的对立与共生》(载《文学评论》2005年第6期),这还只是《文学评论》一家刊物在2005年一年所发表的文章,近年来在其他各大期刊所发表的相关主题的文章不下60篇。

巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,中国电影出版社2003年版,第29页。

丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,三联书店1989年版,第156—157页。

尔·贝尔们的忧心忡忡,两者在视觉文化的区分上都如出一辙,即将视觉文化与印刷文化对立起来,但正是这一对立很容易将视觉文化研究引入歧途。

但是,基于图文对立的图文“战争”只是一场想象中的战争,真正的问题其实只是“图文结合”、“图文互动”问题。“读图时代”、“图像转向”中最重要的证据是以影视媒介为代表的“图像主因”,语言文字仅仅成为“配音”和“字幕”,但是,另一个显而易见的事实是,电影的发展史所经历的却是从默片到有声电影(即从音画分离到音画结合)的历程。即使是在知识生产与消费中也是一样,图文比例完全依赖于知识生产的需要,即如何更好地向读者/观众传达信息,而这正是“图文相合”、“图文互动”的问题。由于当前的视觉文化研究把更多的注意力集中到了对有别于印刷文化的“文本”、“语言”的“图像”、“视觉”上,我们容易忽略掉一个基本的事实:无论是视觉文化还是印刷文化,其实都依赖人的肉眼的视觉能力(除盲文是凭借触觉来获得之外),这就使得印刷文化存在着被视觉文化消化涵盖包容的可能。正因为如此,麦克卢汉才做出了一个重要判断:“读写文化赋予人的,是视觉文化代替听觉文化。在社会生活和政治生活中,这一变化也是任何社会结构所能产生的最激烈的爆炸。”也就是说,如果在从媒介角度探讨西方视觉文化的起源,古登堡的印刷术时代应该是其源头。那么,我们现在常常引以为视觉文化代表的影视媒介技术呢?麦克卢汉说,电视是人的视听觉能力综合延伸。这一点也正好印证了米歇尔在其《图像理论》中提出的论战性主张:“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。”因此,用“图文对立”的思维来描述影视媒介对印刷媒介的冲击,其实并不符合媒介文化的基本认识。其实,视觉文化之所以有别于印刷文化,不在于“图像”取代了“文本”,而在于我们的观看方式发生了变化。现代视觉技术最伟大的发明就是照相术,“镜头(机械之眼)之看”就其本质而言为“肉眼的延伸”,而延伸的方向正是“心眼”所至。“机械之眼”不仅拥有“肉眼”与“心眼”的双重优势,而且可以将之定型化、表征化,具备可复制性、可修改性,由此为“视觉转向”提供了起码的技术保障。因此,强化“视觉”作为(观者)主体能力的“观看”(也包含“阅读”),从而分析媒介技术对人类观看方式影响以及在此过程中建构起的视觉体制,可能是我们切入视觉文化更为恰当的路径。

在所有对读图时代、图像转向的忧虑中,还包含着一种似是而非的观念,即文字比图像更深刻、更重要、更值得珍惜。其实,“读图”不会使人幼稚,“读文”也未必使人聪明。举一个简单的例子,在对待“想象力”这个问题上,从事文学研究的学者往往会将想象力理解为一种凭借文字在头脑中对形象的再现。如《红楼梦》中的林妹妹,每个人心目中都有一个自己的林妹妹形象,一旦电视剧拍摄下来,人们就会觉得与自己心目中的林妹妹形象不配。其实,这并非文字的想象力优势,更不是“艺术创造的想象力”,它只是一种“还原生活的能力”,每个人凭借自己所处的生活环境、人生经验来补充文字中的林妹妹形象,当然会言人人殊。那么,想象力是什么?没有什么凭空的想象力,只有依托特定媒介的想象力。语言的想象力应该以最大的能量激发读者对于语言创造的能力,正如图像的功能也在于如何激发观众对于线条、色彩、构图的创造力一样。对于想象力而言,文字与图像的优劣其实只是伯仲之间。

三、“观看”即“凝视”?

近年来,视觉文化研究中另一流行语就是所谓的“看”或曰“看与被看”。90年代以来,直接以“看与被看”为主题的论文就有39篇,全文涉及的有近800篇,博硕士论文中以“看与被看”为主题的有10篇,全文涉及的有340篇(仅限于中文期刊网的收集),而其中绝大多数都是

麦克卢汉、秦格龙编《麦克卢汉精粹》,何道宽译,南京大学出版社2000年版,第267页。

W. J. T. 米歇尔:《图像理论》“序”,第5页。

2000年以后发表的(如全文涉及“看与被看”的,从1990年至1999年有近70篇,而2000年至2007年则有710多篇)。但这一“看”并非指一般意义的“观看”(see),而是被各种西方文化理论涂抹过了的“凝视”(gaze)。观看研究被狭隘化为“看与被看”正是对“凝视”理论的浅阅读的结果,如果不清醒地认识到其理论的局限性,我们便会不由自主地在其理论限域中兜圈子。

以“凝视”来分析视觉已经成为西方视觉文化研究的新传统,正如玛格丽特·奥林所说的,在处理视觉感知中艺术家视觉的主观性和外部世界的客观性问题上,从19世纪直到20世纪都一直在延续,“但在更大范围里已被术语‘凝视’所取代了”。这一“凝视”理论的传统与弗洛伊德、拉康、萨特、弗雷德、穆尔维、福柯等人紧紧相联,而其中绝大多数理论都直接成为文化研究必备的理论资源。由于视觉文化研究一向被视为文化研究领域里新的延伸,所以自觉地沿用文化研究的路径便成为视觉文化研究处理“观看”问题的首要选择。其结果便是,以存在主义、结构主义和精神分析学说为基础的“凝视”研究(其实从不同理论立场出发产生的“凝视”理论彼此有内在的矛盾性,但这一矛盾性并没有得到视觉文化研究者的重视,他们反而强化了其一致性)因其对“符号—心理(主体)”的重视而备受关注,并在媒介文化研究中被内化为“表征的意指实践”,从而与“社会”发生关联。由此,“凝视”研究成为视觉文化研究的有力武器。不过,“凝视”理论自身的发展逻辑并没能能在“社会—符号—心理”三维中游刃有余,相反却存在着某种偏执和狭隘的倾向。在20世纪“凝视”理论的知识谱系中,萨特率先用“他人即地狱”来注释“他人的注视”,使“凝视”成为存在主义理论的注脚;继而拉康用“镜像阶段”将“凝视”确立为实现主体性的方式,并内化到具有语言结构的无意识层面;最后,福柯进一步在自我与他者、自我与自我的“凝视”关系中添加进“权力”的维度,将“凝视”强化为“看与被看”的对抗性关系;而此后在后现代主义、后殖民主义、女性主义各种文化理论的参与下,“看与被看”成为一种被简单化了的寓言式的解读方式——“凝视=欲望机制=权力关系”,于是观众之看被剥离掉了社会学属性而被约简为“窥淫癖”,观看的目的不再指向意义的生产而沦为“视觉快感”的满足,观看关系的权力化解读不再是“对话、交往”而是本质主义式的“男人看/女人被看”、“第一世界看/第三世界被看”、“白人看/黑人被看”……

不过,我们的学者似乎并不在意这些理论局限,在对凝视理论不加辨析的平移中,钻进了从“观看”退缩为“凝视”进而退缩为“看与被看”的死胡同。这种聚焦于“看与被看”问题的“凝视”研究存在着诸多学术歧路:

第一,主体的虚化。尽管“凝视”研究密切关注主体、主体性问题,但其并没有完全恢复主体的位置,无论是巴特的“作者之死”还是福柯的“人之死”,凝视的主体从来不是现实社会情境中的个人,而只是结构中的某个位置、功能、角色、类型。于是,相应地,在对视觉文化现象的凝视分析中,具体的个人便被抽象成功能性、类型化的“主体—位置”。如徐敏在分析“封面女郎”现象时发现,在“我”作为观者与封面女郎的相互“凝视”中,“封面女郎脱离了其自身,只剩下它的物质外壳,她们的表面和容颜。而她们真实的姓名、身份、性处境和财产状态则完全隐匿起来。封面女郎是一种独特形象抽象化过程,它不以她们的现实性而存在”。“在封面女郎面前,我们在任何角度、距离、环境及背景中都能看到那个惟一的‘她’,都能在无限的可接受过程中,而非在物质距离的抹去、吞噬与消除中使‘她’成为一个存在物,因为我无法以同样的方式凝视任何一个现实中真实的女性,后一种凝视总是被干扰、回复或躲闪……凝视作为一种视觉理想,仅存在于人与符号及语言的关系之中。”应该说,徐敏的理论自觉意识是非常清醒的,他的表述方式直接来自梅洛—庞蒂的现象学、罗兰·巴特的符号学、福柯的话语理论以及拉康式的精神分析,在对“我”凝视“封面女郎”的现象学还原中,“我”和“封面女郎”的现实具体性都被剥离了;在对彼此凝视的结构分析中,封面女郎则被抽象为“我的欲望的形象及其符号形式,以及这种

欲望的展开、繁殖与转化”。这种对封面女郎的“凝视”分析并非个案,与之相关的则是大量对摄影、影视、广告中女性形象的分析,如唐佳琳《在看与被看之间——由一个陌生女人的来信看中国电影中女性话语存在的可能性》(载《当代电影》2006年第2期)、于隽《看与被看——浅谈90年代以来女性写作嬗变》(载《艺术广角》2005年第4期)、马中红《视觉文化:广告女性形象的看与被看》(载《深圳大学学报》2004年第6期)、杨小彦《镜头与女性:看与被看的命运》(载《读书》2002年第6期)等,无一例外地试图在“看与被看”中探讨女性主体性的获得及其限制,但都无一例外地采用了与徐敏的封面女郎研究相似的研究角度,在将女性符号化、象征化之后,女性自身的独特性和个体性都被耗尽了。

第二,情境的政治化。无论前述所引的围绕着女性作为被看对象的分析,还是对诸如鲁迅这类经典作家的作品进行“民族寓言”式的解读,“凝视”研究之所以能够在文化研究以及各种“后”理论中发挥威力,正在于它指向了现实社会生活中的各种权力关系,但是,现代人的观看情境并非仅仅是冲突、压抑或反抗,日常生活时空中也绝非只有权力的弥漫。如在博物馆、艺展厅,当观者以纯粹的“凝视”来对艺术作品进行审美的静观时,这是艺术自主性在这一时刻的实现,其所获得的是“凝视”的诗学;而如果从费斯克所区分的金融经济和文化经济的角度看,观看(包括“凝视”)都是一种复杂的混和体:一方面从文化经济的角度来看,观众为自己生产意义和快感;另一方面则通过观众“免费”观看节目来撰取广告收益,也就是说,“凝视”也具有经济属性;此外,观看的情境本身既有政治、经济、文化这类宏观层面的情境,也还有直接作用于观者和观看行为本身的诸如视框、时空、视角等微观层面的情境。一味关注政治化的权力,只能说明学者心目中“宏大叙事”情结在作祟(当然,福柯所倡导的其实是“微观政治学”,但对于某些中国学者而言,却成为一种“以微见著”的策略)。

第三,结论的预设化。由于“凝视”逐步蜕化为否定性的、关注于图像符号及其观看中的权力关系的概念,论者利用现有的“凝视”理论来分析当代中国文化现象时,会不自觉地套用现有的结论,使中国问题沦为西方理论的论据。在众多对视觉文化现象的分析中,几乎所有涉及到“间性”、“交往”的行为都可以被隐喻为“看与被看”的“凝视”关系,从而呈现出“权力之眼”无所不在的学术景观。于是乎,在一系列以“凝视”、“看与被看”为研究思路的著述中我们很容易地发现:一切都二元化了(中心/边缘、男性/女性、第一世界/第三世界)、一切都权力化了(中心主义、东方主义、男权社会)、所有的“凝视”都演变成“权力的眼睛”(指向艺术美欣赏的静观美学被指向社会体制批判的凝视分析所取代)。其内在的论证方式不用更多举例,仅从文章的标题中我们便可窥见一二:如陆道夫《看与被看:后现代媒介文化中受众的认同空间》(载《南京社会科学》2007年第12期)、李亦男《中国:看与被看》(载《读书》2006年第12期)、郭玉琼《被压抑者的游戏》(载《福建艺术》2005年第1期)、王岳川《后殖民语境与侨居者身份意识》(载《广东社会科学》2000年第2期)等。

因此,我们的视觉文化研究必须克服上述对待文化现象和理论资源的双重弊病,一方面要深入到当代中国的文化现实之中,真正凸显出视觉文化的中国问题;另一方面还要深入到各种视觉理论的论域之中,辨析彼此的长短优劣,从而磨砺好研究武器。其中,前者显得更为重要,因为中国问题的发现及其解决会有助于我们进行全新的理论建构。

(作者单位 上海大学中文系)

责任编辑 陈剑澜

徐敏:《封面女郎:凝视及女性性感的形而上学》,《身体的文化政治学》,河南大学出版社2004年版,第171页。当然,笔者也曾关注过观看的政治学(参见拙作《视觉文化与观看的政治学》,载《文艺理论研究》2007年第1期),所引征的理论资源也无外乎阿尔都塞、福柯和拉康,但是,这篇文章是拙著《观看的文化分析》(山东文艺出版社2008年版)中的一小节,与之平行的是,笔者还分析了观看的诗学、观看的经济之维等。