

论近代旁观者眼光与透视法

肖伟胜

(西南大学 文学院, 重庆市 400715)

摘要:以近代“镜子说”为代表的现实主义美学谱系是一种以求真意志为旨归的图像意识行为,旁观者眼光是这种图像意识行为看取世界的主要方式,其背后的知识理念是旁观者知识观;而这种图像意识行为最典型的视觉模式是透视法,从知识社会学与现象学双重视野来审视透视法,可以洞悉这种占据西方近代主导地位视觉模式隐藏的“真实观”。

关键词:“镜子说”谱系;求真意志;旁观者;透视法;真实观

中图分类号:J062 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2010)06-0125-06

从柏拉图的“镜子说”开始,不断演化出由“模仿说”、“再现说”、“典型”理论、“反映说”以及“屏幕理论”和“纯物主义”等构成的一个庞大的现实主义美学谱系。如果从逻辑性即横向维度考察,就会惊奇地发现,在共有的“镜子”譬喻之下,它们作为认知的图像意识虽然存在着区别,但由于“家族相似性”而构成了一个逻辑自然发展的序列或谱系。按照黑格尔《精神现象学》的思路,把意识诸形态视作“人的意识在历史上所经历的诸阶段的缩影”^[1],在逻辑上,就可以把“镜子说”的家族谱系视为图像意识即黑格尔表象活动不同阶段的渐次展开;与“模仿说”相对的是回想阶段的表象,与“再现说”相对的是由再生想象力创生的普遍表象,现实主义的“典型”理论和“反映说”以及自然主义的“屏幕理论”和象征神话模式等则相对于创造想象力产生的象征表象,与追求“纯物主义”的法国新小说相对的是同样由创造想象想象力产生的符号表象,形成了一个由回想表象、普遍表象、象征表象和符号表象等顺次展开的逻辑序列。这种以求真意志为旨归的图像意识行为,主要侧重于主体对外在物象的认知,这种认知性观看一方面最大程度地剔除身体的作用,使作为认知工具的视觉越来越脱离肉体的影响;另一方面极力追求对外在物象的“镜式”反映,创造出一种模仿物与原物几乎相同的幻觉,也就是追求

逼真性的认知理想。我们把这种建立在求真意志基础上的观看,称为旁观者的眼光,这种眼光背后的知识理念就是杜威所说的“旁观者知识观”(the spectator theory of knowledge)^[2]。

一、旁观者知识观

在杜威看来,旁观者的眼光实际上折射出一种仿照假想状态的视觉模式而构成的认识论:对象的光线反射到眼睛里,于是这个对象便被看见了。在此过程中,虽然眼睛或使用光学仪器的人发生了变化,但被看见的事物却并没有发生任何变化。这实际上假定了知识的对象是一种固定完备的实在,它是先于观察与探究的心理动作而存在的,而且完全不受这些动作的影响。也就是说,包含在认知中的寻求、研究、反省的过程总是与某些先在的实有关联着的而不包括实践活动,因而它们不与被知的对象发生任何交互作用^{[3][21]}。这种知识与行动相分立的倾向,在古希腊米利都学派那里已初见端倪,他们把物质性的始基“水”作为万物之本原,来与传统神话的谱系相对立,这是一种方向性的变革。对此转变所具有的非同寻常的意义,康福德说:“宇宙发生论从神话发生论脱颖而出。没有一个字谈到神或超自然的力量。”^[4]从神话发生论到宇宙发生论的转变,实际上是把本来与人的

* 收稿日期:2010-05-20

作者简介:肖伟胜(1970-),男,湖南武冈人,文学博士,西南大学文学院,教授,主要研究西方美学与视觉文化。

基金项目:国家社科基金项目“‘文化转向’与视觉文化研究”(08CZW007),项目负责人:肖伟胜;重庆市文科重点基地项目“西方现代主义自律性诗学研究”,项目负责人:肖伟胜。

幻想式的“物活论”即神话图腾思维方式转变为对自然界进行冷静客观的观察分析的思维方式。从某种意义上说,这种自然科学式的思维模式就是一种旁观者式的认识论。不过,这种认识论的真正确立者是苏格拉底,他认为只有通过下定义的方式获得“是什么”的绝对知识或本体论知识才称得上知识。许多研究者都指出,苏格拉底的问题可以概括为这样一个公式:“X是什么”,如“什么是勇敢”、“什么是美德”等。“是什么”的问题,使苏格拉底从逻辑概念方面来探讨各种范畴的意义,认为这种“意义”是事物的本质,是永恒的、不变的,对这个“意义”的把握,也就把握了真理,得到了真知识。“美德”的事例可以千变万化,但“美德”的“意义”则是永远不变的。“是什么”的提问方式使苏格拉底从根本上扭转了智者派的提问方式,如此这般,智者派的“如何”就被认为只涉及事物的表象,而“是什么”的本体论追问才能穿越事物的本质。这就使得在苏格拉底这里,事物表象与事物自身发生了分离,事物被认为存在着一个与它的表象方式无关的固定本质即事物自身。从某种意义上说,苏格拉底这种对绝对知识的追求由于摒弃了与个人和现实生活有关的知识,进而开启了旁观者知识观的源头。而在柏拉图那里,位居其学说核心理念论及其对两个世界的划分,标示获得真知的基本原则:让欲望和激情听从理性的驱使,灵魂才能从现象世界转向理念世界,从而瞥见那烛照万物的光源和被它照亮的一切真实的事物。与苏格拉底用下定义的方式求得与个人无关的绝对知识相比,柏拉图的一系列比喻更为形象地阐明了旁观者知识观。

亚里斯多德坚持自然是有目的的(目的论),而从人的角度说,目的与“看”有密切的关系,“看不到目的”也就是没有目的(盲目)^{[5]59},因而将“求知”的任务仅仅定位在静静地“观看”之上。亚里斯多德“观看”自然的目的是为了把握存在物的形式与本质。“理性的与必然的知识是亚里斯多德所推崇的,认为这种知识乃是自创自行的一种最后的、自足的、自包的形式。它是理想的和永恒的,独立于变迁之外,因而也独立于人们生活的世界,独立于我们感知经验和实际经验的世界之外的、‘纯粹的活动(pure activity)’和实践的动作(practical action)是截然不同的。”^{[6]15}求知并不是为了改进人们的行动和实践,而是为了闲暇,为了纯粹求知,为了自由人的沉思生活和思想自由,能过一种理智的沉思生活才是人的最大幸福。总之,苏格拉底、柏拉图和亚里斯多德否弃人的欲望情感和人的现实生活,而把沉思的理智生活看作是人生的最大幸福,这就在某种程度上开启了主体与客体(人与知

识、人与认识对象)相分离的旁观者思维源头,其主要特点是:被认识的东西是先在于观察、探究活动而存在的,丝毫不受观察者、认识者的主观影响。人在这样的知识对象面前只能旁观,不能介入和改变,更无所谓“相互作用”(interaction)。

到了近代社会,这种旁观者知识观发展成为一种“机械决定论”学说与立场。近代科学的最大特点是摆脱了目的论的束缚,从先前的静观世界发展成为运用实验方法和数学方法,以此来探究自然界的永恒的运动规律。在近代科学看来,虽然事物千变万化,但在这些变幻莫测的表象背后,任何事物的发展都有一定规律,这些规律是不以观察者、探究者的主观意志为转移的客观存在,而且,只要掌控了事物发展的原初状况和演化规律,便完全可以相应地推论出事物的整个发展进程。这种机械预定主义的宇宙观在牛顿的科学体系中已表露得很明显,这种宇宙观认为:“人是一个庞大的数学体系的不相干的藐小旁观者(像一个关闭在暗室中的人那样),而这个体系的符合机械原理的有规则的运动,便构成了这个自然界。……外部世界则是一个冷、硬、无色、无声的死沉世界,一个量的世界,一个服从机械规律性、可用数学计算的运动的世界。”^[7]这种对自然秩序的发现产生了一种智慧的安全感,即对我们周围的自然界是有序的和有理性的完全信赖,这种智慧的安全感是如此之深地扎根于我们的心智结构之中,以至于我们往往浑然不觉它的存在。但为了获得这种智慧的安全感,近代科学把世界的多样化化约(reduce)为某些简单的规则,这种化约性的思维方式俨然把整个宇宙变成了“一个僵死的、被动的自然,其行为就像是一具自动机,一旦给它编好程序,它就按照程序中描述的规则不停地运行下去。在这种意义上,与自然的对话把人从自然界中孤立出来,而不是使人和自然更加密切”^{[8]47}。在认识这些“简单规则”的过程中,作为认识者的人只能扮演“旁观者”和“谛视者”的角色,而不能改变这些规则。也就是说,对物体实在的研究与主体(认识者思维)没有什么关联,有关实在的知识完全被机械的定律所支配,知识及其对象变成了普遍的、中立的、客观的,与参与者个人无关。

二、作为旁观者视觉模式的透视法

旁观者的眼光最典型的视觉模式就是文艺复兴时期的透视法,它一经问世便独领风骚,长期以来被当作强有力的绘画方法,其根本理由在于,它在二维空间内实现了三维立体空间,能够创造出知觉的幻觉效果。透视法记述、瞄准了看的人的“现实知觉”的视

觉装置,所以才被广泛接受下来。这种“文艺复兴透视”也被称为“线透视”,也就是我们通常熟悉的“灭点透视”系统。首次较完整阐发这种方法的阿尔贝蒂在《论绘画》中,谈及到当时的画家为什么要运用这种绘画方法的原因,他们认识到感官世界可以极具欺骗性且相对性极强,渴望为物体找到安全的位置,他们于是对绘画中表现出的物体进行数学化的检查,从而建立起一个基于清晰测量、准确定位、直线性透视以及关于“窗户”的隐喻之上,同时又是具有绝对确定的可见性视觉系统。从本质上说,灭点透视是一个以数学为基础的系统,用来表现在空间某个特定位置上并在一只眼的视网膜上所出现的大小衰落。所谓衰落现象,是指物体与观看的人视网膜上的映像之间的大小/距离的关系,当物体离开你的距离越大,它落在你视网膜上的映像就越小。当然,出现这种情况时,不只是物体离开你的距离有了变动,也有可能物体的大小发生了变化,不过,作为一种生存谋略,把物体映像大小的变化假设为你与物体间的距离有了变化比较实际可靠。实际上,在达·芬奇看来,由于“绘画科学研究物象的一切色彩,研究面所规定的物体的形状以及它们的远近,包括随距离之增加而导致的物体的模糊程度”^{[9]243},因而透视法不只是包括“灭点透视”,还应该包括“空气透视法”和“色彩透视法”。所谓空气透视法,表现为借助空气对视觉产生的阻隔作用,物体距离越远,形象就描绘得越模糊;同样,随着距离的变化,物体的色调、暗影也会随之发生深浅变化,这种色彩现象可以归到色彩透视法中。眼睛如果不移动,单靠线性透视,就不能知道一件物体与另一件物体之间的距离有多少,除非依靠空气透视和色彩透视。达·芬奇说:“画家能够依据物体与眼睛之间的空气所造成的颜色变化,表示不同距离;他能画出难以透见物体形状的雾霭;能描画背后透露了云团、山峰和山谷的烟雨;能描画那为战斗的人群所搅起、并把这些人马包容在其中的尘土。”^{[9]263}

按照透视理论,视觉形象乃是由光线在视网膜上的投射影像造成的。由于光线被设想是按直线传播的,眼睛的瞳孔由于实际需要,又是一个张开的小孔,视觉形象乃是从物体外部边界处射出的光线在瞳孔处聚合的产物。在瞳孔处,眼睛的凸透镜将光线颠倒过来,从而使视网膜上投射的光线式样或形象也是颠倒的,所以说,人的视觉只不过是这一视网膜形象的“解释”或“转化”而已。一般说来,大脑将两只眼得到的两个视网膜图像融合在一起是轻而易举、毫不在意的。因为即便两眼所得形象稍有不同,但它们非常相似,且又叠合在一起。大脑可以无数次重复地保持

一个单一形象的感觉。由于来自物体边界的光线在视网膜上的规则性集聚,所以一个较小但离观看者很近的物体,与一个大一些但离观看者较远的物体的光线投射式样是一样的,因而投射到视网膜上的形象也完全相同。这样一来,观看者就无法把位于远处的一个大一些的物体同位于近处的小些的物体区分开来。另外,由于物体在视网膜上的投影基本上是二度的(平面的),这种投影不仅可以由一个比原物体离得更近和更小一些的物体产生出来,而且可以由另一个与原物体性质完全不同的物体(如一张二度的绘画)产生出来。在这种情况下,观看者仍然不能把这两种不同的物体区别开来。这就是一切追求真实的视觉幻象的透视艺术所依据的基本原理^{[10]60-62}。透视法乃是对客观物象的一种抽象、变形或扭曲,它是对自然的一种人为的“再现”,而不是对自然的忠实模仿。

既然我们不能仅根据视网膜形象判断出物体的大小与远近,而且也不能判定这一形象是由一个现实立体空间中的物体产生,还是由一幅二度绘画所产生,因而人的视觉在本质上是模糊的。文艺复兴艺术家正是利用这种感知的幻觉性质,创造出一种模仿物与原物几乎相同的幻觉,并通过这些透视画达到对外在物象的“科学”认知,产生出强烈的真实感与逼真感以骗过人的眼睛。在一幅按照线性透视创作的绘画中,可以看到每一个物体富有秩序的安排;在画面中空间的彼此关系中,可以确定观看者的位置,在观看这些具有幻觉效果的透视画时,观看者感到艺术品是他自己的空间的某种延伸,他与画面之间的认同感被空前提高了,绘画成了一个观看者参与其中而又具有自我独立性的“真实”的微观世界。但事实上,正如反射出真实的形象要求镜子必须表面光滑、高度平整一样,这种逼真感的获得也需要满足多项条件才能达成。我们可以从达·芬奇对透视画法所作的解释中得以获知这些条件:“能将一个地方画得精确的模式:拿一块约半张纸大小的玻璃在你眼前安置牢、也就是说装在你的眼与要画的物体间;然后站在离玻璃三分之二埃尔。再用一个装置将头固定,使之不能活动。然后闭上一只眼,画画笔或粉笔把玻璃里看到的实物描画下来,再复制到纸上,也可加上油色。”^{[8]89}

从这些描述中,我们可能会感到讶异:这是一种多么古怪的看待世界的方式!这种与自然视觉大不相同的观念奠定了一种极不自然的惯例:它是只能以一只眼睛观看、而且以我们的头要固定不能动弹为前提,这样便把一种透过锁孔来看世界的窥视者的姿态强加给我们了。透视画法与我们天然的感知方式如此不同,必须经过特殊的训练才能接受下来。

发明这种透视法的先驱布鲁内莱斯基,还设计了一个符合这种定义的装置:一块代表从大教堂中门看到的佛罗伦萨圣洗堂和市政议会的木板,对面是一面镜子,木板中央有一个让眼睛贴上去看的孔。普桑也在一个箱子里用他的画做了一个模型,通过唯一的孔来观察。这种僵硬拘束的纯透视画法完全是机械的、趣味索然的,然而我们却把它所描绘出来的世界当成是真实的,看来这种“真实感”是通过设置上述条件的基础上主观构造出来的。事实上,用灭点透视绘画,画家不是在画他所了解的世界,而是“陷身于表现视网膜对某时、某点的映像——在这个场合是真实的,换了一个场合就不再真实了,这种透视法把写实主义局限于仅仅复写视网膜映像”^{[8]90},换言之,透视画法所表现的视网膜映像只是时空中某个瞬间的凝结,只表现了人类视觉中某个极端的瞬间。布洛克指出,对这种极端瞬间的凝结形象的获取要建立在两个假定之上:第一,它假定人必须只用一只眼睛看东西,而且必须从空间中的一个固定点一动不动地看东西;第二,它假定视网膜形象永远是判定外部真实事物形象的最佳标准或尺度^{[10]63-64}。而这样的假定显然是错误的。我们现在不仅要说明这些假定是错误的,更为重要的是去同情地理解文艺复兴时期的画家为什么如此热衷于这种画法,并且他们不仅把视网膜映像尊为对物体最“真实”的表达,而把其他的绘画语言斥为不真实、原始、低级,甚至是疯狂的。

三、视觉认知的现象学阐释

关于对视觉信息的处理,不妨让我们想起赫胥黎所总结的那个公式:“感觉+选择+理解=观看。”^{[11]3}如果我们从心理发生学角度看,这个看清事物心理流程的描述有一定道理,但它不符合现象学的观看,也就是不符合我们平常观看活动的真实。海德格尔指出,我们对世界的把握首先是一种简捷性感知,也就是首先存在着一种对于范畴之物的简捷的把握,并且这种把握渗透到了最为日常的感知和所有的经验之中。也就是说,范畴直观作为一种嵌入(plug-in)成分贯穿于一切具体的感知。这种把握行为是一种观念化行为,也就是给出观念、理念或种(species)。这意味着,我们所有的观看原初都建立在理解之中,建立在生存论的基础之上。所以,人的头脑在接受外来刺激时总是在“毫无节制”地产生着意义,也就是说,不管你愿意还是不愿意,你的头脑总是不断赋予外界事物以含意。在某种程度上,人从孩提时代开始就具备了由看得出含意进而求生存的谋略。杜威指出,人们之所以喜爱认知甚于动作,“安全第一”起了巨大作

用^{[3]5}。这些事实,我们可以从科学的视觉信息处理的过程中获知。

一般情况下,视觉信号先由视神经传到丘脑,再从这里发送到负责破译脉冲信号的大脑皮层。而大脑皮层又怎样将信号还原成一幅真实的图景呢?休伯尔和维厄瑟尔发现:“视觉皮层上的每个大脑细胞与所接收到的不同类型的刺激几乎存在着一对一的反应关系。根据所有这些信息,大脑为视网膜接收到的视觉形象建立起一套对应关系图谱。”^{[11]33}尽管此时仍然是对视觉形象的初步认知,还未进入到分析和解读的阶段,但大脑视觉皮层上形成的视觉形象,已经不是对眼睛传递过来的图像信息的准确的反映。这意味着,视网膜上的映像与我们真正“看到”的图像并不是一回事,视网膜形象自然不能充当“判定外部真实事物形象的最佳标准或尺度”,它也就不再是对物体最“真实”的表达了。此外,勒杜克斯对位于大脑底部的杏仁核研究发现,视觉信号的传输还有一条特殊路径,这条路径不通过视皮层而是由丘脑直接进入大脑底部的杏仁核,经过科学实验证明,人类的杏仁核与动物一样,能对恐惧、威胁等以最快的速度本能性地发出预警信号。“杏仁核可以在不与高级视皮层区进行联系的情况下独立工作。它通过一个古老而粗略的视觉通路来发现威胁信息。视觉信息通过这个直接通路到达杏仁核的速度要比通过进化上更高级的通路快,因为后者首先要把视觉图像送到大脑皮层进行处理。虽然这仅仅是数十毫秒差别,但对于一个神经元来说,这已经是一个巨大的领先优势了,特别是对于在危险情况下的反应速度来说。”^[12]在此阶段,人的头脑已把外来刺激和周围环境分开,考虑什么是刺激,什么不是刺激,这一感觉过程叫做组织“形象-背景关系”。接着,人的思想会集中到事物本身:它的外部轮廓、尺寸、颜色、质地、体积等,人的头脑按照既往的经验图式将外来刺激归类,根据刺激的同类型分辨出属性,然后就可以得出一个含意,并最终将外来刺激归类、验证和命名^{[8]11-12}。而命名这种概念行为也就是把外物以抽象的表象,这一“确定性”活动往往能提供宽慰和结束的强烈感受。

从对大脑选择和组织外来刺激整个过程的描述中,似乎可以得出结论:是外来刺激本身的特性使头脑形成了结论。但不管是从哲理上还是最新的脑科学实验表明,真实的过程却与之相反,是大脑设法将一个模式加给刺激,也就是说,并不是刺激确定了结论,而是原先存在的一种精神范畴决定了刺激将如何被感觉。这意味着,在逻辑上,思想先于事实,在刺激发生之前我们已经做出了结论。这也就是为什么现

象学直观理论认为,我们对世界的把握首先是一种简捷性感知,也就是首先存在着一种对于范畴之物的简捷的把握。同时有强有力的心理学证据表明,头脑总是歪曲外来刺激,使之与早已确立的形式相符,得到满意的分类,这意味着人总是以感觉成见即一种固有的老框框看待外来刺激,只愿看那些能加强固有成见的东西,而对不与此协调的东西则置之不顾。如此看来,视觉认知活动是一个自下而上和自上而下相结合的过程,也就是一方面靠直接感觉对物体的属性进行感知,并从这一连串的属性中构成一个关于物体的整体印象;另一方面以感觉信息为基础,依照过去的经验图式选择性排除、甄别和归类,随之进入认知的最后环节,即命名。

四、透视法的真实观

事实上,如果把心理学术语与现象学阐释结合起来就可以发现,视觉认知中的感觉的成见即固有的老框框就是思维所特有的普遍形式即概念,在德文中,“概念”(Begriff)一词本来就含有能动地“抓取”(begreifen)的意思^{[5]441},通过主体的抓取,外来的刺激得以被限制、被规范和被界定。这意味着,我们是通过使用概念来把握和感知外来的世界,在视觉认知中,我们看到的不是互不联系、无意义的感觉碎片,而是可以认得出的种种物体以合理布局相互聚集在一起有秩序的存在。布洛克指出:“视觉一开始把握到的总是一些未加工的粗略的感觉,直到它们被归入某种概念,然后按照某种有意义的秩序被系统地排列在一起时,我们才真正意识到它们。”^{[10]3}这就意味着,我们意识到的世界已经被我们填装到概念的容器中了,因此,我们意识到的世界包含着种种本质的概念成分。既然如此,罗斯金所谓的“纯真之眼”(innocence of the eye)根本就不存在,而观看更多地是一种习惯、一种程式、一种对可见事物的部分选择和偏颇的概括。但人们往往把这些偏颇的概括当作世界的真实性质,而根本没有意识到它们只是概念而已。换句话说,每一个人都在运用特殊的概念范畴观看世界,但都会无意地将这些概念强加给这个世界。由此可见,我们眼睛看到的永远不是物体自身的样子,而是从我们的生物学立场和文化背景出发看到的樣子。同样,一个社会所说的实在或真实,恰恰是它所认为的实在或真实。因而我们赞同布列逊所作的如下论断:“真实(real)不应该被理解为一种超越一切的、一成不变的既成物,相反作为一种生产,它是由在一种特定文化制约下起作用的人类活动所带来的。”^[13]据此看来,文艺复兴时期的透视法之所以认可透过锁孔来看世

界的窥视者的姿态,而把视网膜映像尊为对物体最“真实”的表达,并把其他的绘画语言斥为不真实、原始、低级,甚至是疯狂的,原因就在于文艺复兴时期出现了这样一些文化信念。

首先,从中世纪禁锢中挣脱出来的人们不再视上帝为宇宙的中心,也就是说人类不再是上帝的受造物而是一个强有力的理性个体,人类取代了上帝逐渐成为存在者(亦即对象、客体)的尺度和中心。理性个体有能力发现宇宙的真理,并有能力控制这个世界。笛福塑造的鲁滨逊正是这样一个代表资产阶级唯物主义意识形态的典型形象,他力图成为自然的主人和占有者,现实在他眼中成了被征服之物。新兴资产阶级这种对世界的占有,在绘画里是“以一张越来越详细和合理地排列的外部世界的清单为特征的。对凸起、运动、透视、光线、明暗对比及其手法的探索,构成了和对尘世的征服同样多的阶段”^[14]。如果说拜占庭和罗马的绘画艺术只是一种令人想起另一个世界即上帝的世界、基督的神圣悲剧和永恒本质的手段,那么文艺复兴时期的绘画则是以恰如其分的肉体来表现人,也就是为了他们自己才画肉体,为自然本身而研究自然,用明暗法来表现形象的凹凸,恢复他们的和谐并再现他们的外貌直至逼真到最完美的程度。

其次,文艺复兴时期的人们不再认为真理是造物主的恩赐,也不再是不可泄露的天机,它不是在灵魂里而是在物质世界上,可以被发现并得到验证。既然如此,那么每个人都能各自寻求、观察和分辨真理,每个人都可以获得真理,世界也可以得到客观、有理性、非个人的解释。在近代实证科学观念背后,是一种机械式的真理观:真理是不以我们的意志为转移的客观实在,它躺在那里等待大家去发现,那么所有人最终都会奔向同一个地方。在这种真理观指导下,一项科学理论如果能由各自独立的研究者以同样的程序得出同一结果,则被认可为真实有效;否则就被视为“不科学”不能“生效”的,是“未经验证的”或“仅在理论阶段”。在某个意义上,可以认为灭点透视法就是这种真理观在绘画领域的反映:只要头放到同样的位置,同样地闭上眼睛,任何人都会看到相同的视野图像。达·芬奇说:“玻璃板后面就是你看见的东西,玻璃非常透明,只要如法炮制。”^{[8]92}如此这般,绘画平面就如同一个朝外看的窗户,每个人都能透过这个如玻璃板透明的窗户看到几乎同样的风景。

灭点透视法反映出艺术模仿论的核心,背后是“相似论”和“符合论”的真理观。反过来说,透视法所描摹的世界被认为是物体最“真实”或“自然”的表达,就在于它再现的世界恰好与文艺复兴时期所提出并

假定的“现实”相符,阿纳森把这种再现的“现实”称之为“光学现实主义”^[15]。凡是那些运用透视法的画家都自诩他们才是真正的“写实主义者”。从某种意义上讲,他们的说法是对的,因为每个时代的“现实”概念都不相同,虽然每个时代都只提供了一种对可见事物的部分选择和偏颇的概括,但人们往往会把这些偏颇的概括无意识地视为世界的理所当然,当成是世界的真实或“自然”面目,也就是把人的主观意义变成类似于“物”的客观实在。从社会学角度来看,这样的社会实在只能是“社会地建构”,只能通过社会生活和社会生活本身来建构,但这种“社会地建构”本身就是一种客观事实,是发生在社会生活中的客观实在。换句话说,社会实在的主观因素本身也带有客观的性质,它是客观地“存在那里”的一个事实。而这一共享“常识”是身处这个社会中的人们诠释社会实在以及达到相互理解的结果。

事实上,带有浓厚理性色彩的旁观式认识论不仅体现在文艺复兴灭点透视法中,也体现在一系列近现代涌现出来的立体镜、西洋镜、诡盘以及照相机和摄影机等视觉机器之中。正是由于旁观者式认识论中主、客体的二分,以及视觉脱离肉身日益变得机械化和形式化的性质,使不断标准化和规范化的观看者之感官借助于各种媒介而得以不断延伸成为可能。旁观者之眼逐渐转化为“技术化观视”^[16]的机械之眼(维尔托夫称为“机器眼睛”),显然是相对于肉体之眼与心灵之眼的概念。这种观看既不同于依靠实体性媒介的肉眼之看,也不同于凭借想象和理智而获得的心眼之看,而是一种依靠特定的机械装置而获得的技术化观视。这种技术化观视遵循的是透视法原理,并随着望远镜、照相机、摄影机以及计算机和网络的发明,成为大众媒介时代人们主导性的观看方式。不仅如此,借助这些视觉机器,我们不仅能体验到一个超越肉体感官之外的无穷浩淼的世界,迅捷地从中获得信息和知识,并能激发出一种不同于传统的全新审美感受。在某种程度上,这些视觉媒介不仅是当今人们赖以观看的工具,随着这些媒介逐渐成为政治、经济、

文化及社会等制度层面的有机部分,作为求真意志的机械之眼蜕变为权力之眼。同时,视觉媒介也不再仅仅是一种认知工具,而是构建起一个人类浸润于其中的媒介环境,当今的人们就生存在由这些多重视线所编织的全景敞视的囚牢之中,并由此步入到一个视觉化生存的多媒体时代。

参考文献:

- [1] 黑格尔·精神现象学:上卷[M]. 贺麟,王玖兴,译. 北京:商务印书馆,1997:译者导言 21.
- [2] David Michael Levin,(ed). Modernity and the Hegemony of Vision[M]. Berkeley & London: University of California Press,1993:87.
- [3] 杜威. 确定性的寻求——关于知行关系的研究[M]. 傅统先,译. 上海:上海人民出版社,2004.
- [4] 叶秀山. 苏格拉底及其哲学思想[M]. 北京:人民出版社,1997:65.
- [5] 邓晓芒. 思辨的张力——黑格尔辩证法新探[M]. 北京:商务印书馆,2008.
- [6] 丹皮尔. 科学史:上册[M]. 李珩,译. 北京:商务印书馆,1975:249.
- [7] 普里戈金,等. 从混沌到有序[M]. 曾庆宏,等译. 上海:上海译文出版社,1987:38.
- [8] 布鲁墨. 视觉原理[M]. 张功铃,译. 北京:北京大学出版社,1987.
- [9] 马奇. 西方美学史资料选编:上卷[G]. 上海:上海人民出版社,1987.
- [10] 布洛克. 现代艺术哲学[M]. 滕守尧,译. 成都:四川人民出版社,1998.
- [11] 莱斯特. 视觉传播——形象载动信息[M]. 霍文利,等译. 北京:北京广播学院出版社,2003.
- [12] 任悦. 视觉传播概论[M]. 北京:中国人民大学出版社,2008:59-60.
- [13] 布列逊. 视觉与绘画[M]. 郭杨,等译. 杭州:浙江摄影出版社,2004:7.
- [14] 加洛蒂. 论无边的现实主义[M]. 吴岳添,译. 南昌:百花文艺出版社,1998:14.
- [15] 胡安定,肖伟胜. 后印象派“抽象美”的初创与主体意志的胜利[J]. 西南大学学报:社会科学版,2008(6):166-170.
- [16] 罗岗. 视觉文化读本[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2003:287.

责任编辑 韩云波

On Modern Spectator Eye in the West and Perspective View

XIAO Wei-sheng

(School of Literature, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: The realist aesthetic genealogy represented by modern “doctrine of mirror” in the West is the kind of action of image-consciousness which in pursuit of the truth. The spectator eye is the main way of concentrating on the world. Its idea of knowledge is the spectator theory of knowledge. The perspective view is the visual model as this kind of action of image-consciousness. We observed the perspective view from the knowledge-sociology and phenomenological in order to find out the “idea of the real” underpinned this visual model.

Key words: the Genealogy of “Doctrine of Mirror”; the Will to truth; spectator; perspective view; the idea of the real