

视觉机制的转变与现代性叙事的发生

——《观察者的技术》导读

The Transformation of Visual Mechanism and the Emergence of Modern Narrative: Introduction to *Techniques of the Observer*

汪原 | WANG Yuan

中图分类号: TU-05 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2023) 03-0091-08 DOI: 10.12285/jzs.20230530007

“视觉”是一种运用眼睛去“看”的生理活动，但如何“看”、什么被允许“看”以及能够“看”到什么，却并非一种纯粹的生理行为。也就是说人的“观看方式”受到既有的思想文化传统、政经体制以及个体等多种因素的影响。它预设了在某个历史时期或某种特定文化中，人们所拥有的特定观看事物的方式，其中涉及人们对世界的根本看法或世界观。另外，人类始终是借助技术工具与世界打交道的，不同的技术媒介会影响“观看”的机制和范围，也必然会影响对世界的认知，从而引发不同的“观看”的效应和“社会事实”(social fact)。对“观看方式”和“观看机制”的研究即是所谓的视觉文化研究，它构成文化研究的重要内容。

《观察者的技术》一书是近年来视觉文化研究的经典。作者乔纳森·克拉里 (Jonathan Crary) 系美国著名的艺术史学者，现任美国哥伦比亚大学现代艺术与理论夏皮罗讲席教授，也是目前国际公认的、最杰出的视觉文化研究学者之一。

与多数著名文化艺术学者著述等身相比，迄今为止，乔纳森·克拉里只出版了三本专著：《观察者的技术》《知觉的悬置》《24/7：晚期资本主义与睡眠的终结》。看似学术产出不丰，但几乎每一部著述都成为学术讨论的焦点，甚至掀起相关领域的研究热潮。自1990年开始，乔纳森·克拉里平均每10年推出一部专著，三本书分别关注视觉、知觉与睡眠三个主题，构成了身体感知

与话语流变以及与现代性叙事关系的三部曲。

《观察者的技术》一书也是乔纳森·克拉里身体感知研究三部曲的第一部，对其进行解读不仅有助于拓展视觉文化研究的场域，也有助于了解视觉文化研究对传统文化研究范式的批判，以及从视觉或观看这一角度对现代性的反思，对于同样身处视觉文化研究思想脉络中的建筑学来说，也有诸多的启发。

一、问题的提出及书的整体结构

虽然《观察者的技术》探究的问题和涉及的领域艰深、广纵，但书的篇幅并不大。整本书由五个章节构成：一、现代性与观察者；二、暗箱及其主体；三、主观视觉与感官之分离；四、观察者的技术；五、目视的抽象。各个章节结构紧凑，叙述逻辑严密递进，始终聚焦“观察者”这一主体的视觉模式，将19世纪视觉模式的重组过程，考古挖掘式地呈现了出来。

每个时代有着各自不同的再现方式，古典时代的绘画和雕塑；工业时代的机器复制、照相机和电影等；电子时代的全息摄影、电脑设计与动画、电子显微镜等；数字·网络时代的虚拟世界、元宇宙等。随着再现模式的不断变换，观察主体与各种再现模式之间的关系也在不断地被形塑与改变，也就是视觉模式不断被改变。据此，乔纳森·克拉里发问道：如果视觉模式正在发生突变，

作者：

汪原，华中科技大学建筑与城市规划学院教授、博士生导师。

录用日期：2023-04

那么，什么样的视觉模式被扬弃了？新与旧的视觉模式之间是存有延续还是根本的断裂？例如电脑绘图与显示屏上的影像，是否是消费时代‘奇观社会’的一种更复杂化和精细化的延伸，抑或根本的不同？数字时代的去物质化的影像和机械复制时代的影像又有什么关联和差异？

按照熟知的文化与艺术史理论，文艺复兴或‘古典’与现代之间发生了根本的断裂，而且这种断裂对19世纪与20世纪的现代性产生了巨大影响。但与发生在文化和艺术领域的“断裂”相对的是，在现实生活中，文艺复兴以降的写实主义及其视觉模式仍然在延续。因此，“我们常常看到19世纪的一种混淆不清且分歧的视觉模式：就某个层面而言，有一小撮前卫艺术家创造了一套极端崭新的观看及表意方式，然而，放在日常的生活层面，视觉则仍旧深植于15世纪以降，用以组织视觉的同一套通俗‘写实主义’的束缚之中”^①。

很显然，在艺术实践中已被推翻的古典空间，在人们的现实生活中依然存在。此一理论叙述上的矛盾，也就造成了错误的理解，以为所谓的写实主义主宰了普罗大众的再现实践，而实验和创新则发生在现代主义艺术创作领域。

正是基于对这种断裂说的质疑，乔纳森·克拉里在书中不无洞见地指出：“视觉的构成早在19世纪初期，就已经出现了一个比较宽阔且极为重大的转变。关键的系统转换早在1820年之前即已成形，而

1870年代与1880年代的现代主义绘画，乃至1839年以后的摄影发展，都可以看成是此一系统转换之后的后续征候和结果。”^②

“断裂”抑或“延续”，对这一矛盾问题重新详查便会发现，现代主义“断裂”的神话对文化与社会冲击并不那样显著。实际上，现代主义断裂的神话，是以古典与前卫矛盾二元论为基础的。换句话说，没有写实主义在本质上的延续，也就没有所谓的前卫主义的突破。看似断裂，实则又有延续，其根本原因是两种模式都预设了某个“观察者”，换句话说，无论是传统的透视空间，还是前卫主义创新的视觉模式，都同样预设了某个观察的主体，而且这一主体是可以从观看背景中被抽离的。在这个层面上，看似新生事物的现代主义，它所预设的那个“观察者”似乎没有改变。因此，将“观察者”纳入现代主义视角的重新省视与拷问，即构成了《观察者的技术》一书的主旨。

对世界进行观察，必然要求“观察者”有身处的立足点或位置，正是通过对“观察者”在社会实践和知识系统中位置的分析，乔纳森·克拉里发现，观察位置的变化是与现代性同时发生的，从而也引发了新的视觉机制和知识秩序。

读者不妨将这一章节作为全书的导论。因为这一章节的标题“现代性与观察者”，不仅提出了作者意欲探讨的主题和整本书的核心问题，也将研究的思路和方法作了初步的交代。

二、暗箱及其主体——无身体的观看

对“观察者”位置的分析，自然离不开对“暗箱”^③的考察。“暗箱”曾被最广泛地用来隐喻和解释人类的视觉机制，用“暗箱”来再现“观察者”以及认知主体与外在世界的关联性。因此，对“暗箱”模式的思考几乎贯穿了整个古典思想史（图1）。

顾名思义，“暗箱”是将“观察者”界定为封闭、孤立、自主地处于暗黑空间内，它将观察主体从无限多样的世界中抽出，使得主体与世界的关系变得纯粹。因此，“暗箱”代表了看似具有自控、自由之主体的观察者，其实是被圈限在某种空间中、与世界相分离的主体。

荷兰伟大的画家之一约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）的两幅画作（皆画于1668年），《地理学家》（*Geographer*）和《天文学家》（*Astronomer*），非常清晰再现了“暗箱”模型（图2、图3）。

两幅画描绘的皆为独处一室、专心问学的男性，两位研究者寓居于单侧有光照入的幽暗房间。其中，天文学家正在研究天球仪，地理学家面前则是一张航海图。画面非常直观地表现出，认识外界不是透过直接的感官体验，而是凭借心灵查看摆在眼前的再现物：地球仪和航海图。因此，沉思于幽暗内室，并不会妨碍对外在世界的理解和把握。

很显然，在“暗箱”模式中，“观察

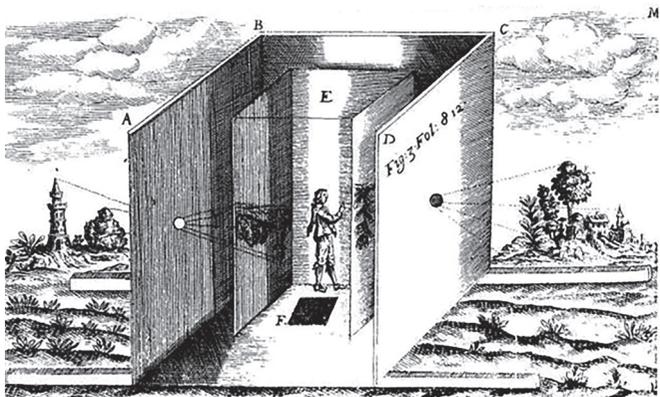


图1: 1646年的暗箱模式



图2: 《天文学家》



图3: 《地理学家》

者”的眼睛其实是无身体性的“独眼”。“眼与观察者彻底分离，并被安装在这个客观再现的形式设备中，这个作法使得这只死人之眼——甚至可能是牛眼——经历了一种神圣化，而升高到无身体性的地位。”^④（图4）

暗箱这种“独眼式”的设计，在理论上排除了真实存在的视觉生理运作中双眼像差，实际上也就将人的感官排除在外，也就是避开了人类视觉的不确定性和感官的混淆，将人类的知识奠定在纯粹客观的世界观。

“暗箱设计体现了人类在上帝和世界之间的位置。暗箱根据自然法则（光学）而建构，外推到自然之外的平面上，于是提供了观看世界的制高点，类似上帝之眼，与其说它是‘机械’之眼，不如说是一个永不会出错的形而上学之眼”^⑤。

如果将透视图与鸟瞰图进行比较，就会更为直观地显现上帝之眼与人眼观看的区别。在“威尼斯综览”中，城市被视为统一的整体而一览无余（图5）；而另一幅描绘18世纪中期威尼斯的城市景象，则展示的是一个由个体观察者行走时所观看到的空间领域，城市只有通过多重片段的累积而非整体性的通览，才能被认识。特定空间场所的可认知性，有赖于精确表现出的某个有限视点与画面之间的关系（图6）。

据此，我们不难理解，“暗箱”作为一种思想观念的隐喻或模式，为视觉真相提供了一个客观的基础，一个未经个体感官调整或修改的、稳定的秩序空间。但到了19世纪初期，一种前所未有的流动性与可互换性，赋予了观察主体一种全新的视觉体验。相对于17和18世纪统一的秩序空间，新的视觉经验是基于变动日增、秩序失衡的世界，这也导致了视觉模式的深刻革命，视觉不再被认为是客观的，而是越来越主观的事情，“暗箱”这种视觉模式也随之失去了作用。

三、主观视觉与感官之分离——具身性的回归

“暗箱”解体的原因有多重。在书中，

乔纳森·克拉里着重讨论了两个方面，其一是德国著名思想家歌德（Goethe）对主观视觉的洞察；其二是物质媒介制像技术的发展。第三章和第四章即是分别对这两个方面展开的讨论。

基于对“暗箱”光学实验的新发现，歌德断言了主观视觉的存在，并认为主观观察不是内向的检视，也不是再现的剧场，相反，观察活动是不断外化的，观看的身体以及观看的对象开始形成同一的领域，内外之别在此被打破。更为重要的是观察者和被观察者成了同一种经验模式的研究对象。也就是说“观察者”不仅具有了新知觉的自主性，同时“观察者”也成了新知识和权力技术的对象。

歌德的理论不仅标志着新旧模式之间的分水岭，也被看作是现代性的门槛。他

对主观视觉分析的重要之处还在于，通常被当成各自独立的两种范型，其实是不可分离的：一是被动的生理“观察者”，19世纪的经验科学对其的描述将愈来愈仔细；另一是由早期现代主义所设定的“观察者”，这一“观察者”会自主地制造自己的视觉经验。

沿着主观视觉的思想路径，被表象的客体或事物的再现，就不再按照它们原本的样子，而是要纳入人的主观认知的范畴。视觉不再是一种得天独厚的认知方式，它自身也变成了被观察的对象和知识的客体。自此，康德意义上的现代性之主体被进一步确立。

从19世纪初开始，对视觉的研究也就逐渐地回归身体，倾向于探讨人的生理构成，而不是光与视觉传导的几何学和机

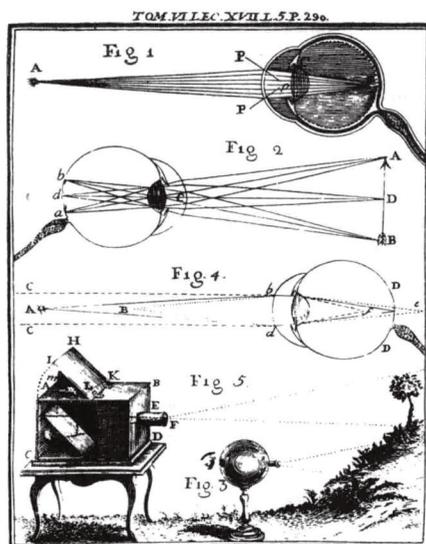


图4：眼睛与暗箱的比较图



图6：安东尼奥·卡纳·莱托《圣马可广场》



图5：巴尔巴利的《威尼斯观览》

械性原理（图7）。可见的事物从稳定的、恒常性的“暗箱”中逃逸出来，进入了另一“装置”，即不稳定的、暂时性的生理机能和人类身体。

在19世纪，就生理学而言，身体不仅像一个新大陆，待人去探索和控制，而且更为重要的是，视觉生理学成了新型知识论的主要舞台，同时也表征着身体成为权力和真理的场域。

新兴的生理心理学（physiological psychology）以量化方式研究眼睛与视觉，其中包括注意力、反应时间、刺激阈以及疲劳。这类研究就是要了解人类主体的注意力如何能配合流水线式的生产制造。因为，在新工业生产模式下，只有确切了解人类视觉和感官的性能状况，才能响应、执行重复动作时手与眼睛快速协调的经济需求，从而使得人类劳动更为理性化以及更有效地管理和利用。

与此同时，在物理学的研究中，光的波动说代替了发射论和微粒说，这对19世纪整个文化有着深远影响。由于光的

波动说的出现，以光直线传播（rectilinear propagation）为基础的古典光学被淘汰，自文艺复兴以来的透视学以及衍生的所有再现模式，都失去了光科学所给予的合法性（图8）。

此外，在19世纪的30年代和40年代，经验科学对纯粹知觉的研究，还需要将主观性的要素排除，诸如语言、历史和性欲等，只有通过将眼睛化约为最基本的性能，以及通过将感觉从表意过程解放出来，才能将知觉的“纯粹”形式展示出来，在视觉上达至中立。这种对纯粹知觉的追求，导向了将观察者化约为最原初的状态。一种如婴儿般的视觉，成了塞尚等一大批现代主义艺术家实验的目标。

如果将文化的、表意的过程全部遗忘，“观察者”可以像婴儿般去接受更多的讯息和视觉影像，视觉模式即得以被重组，它也构成了现代性视觉文化的基础。当然，这种视觉模式的重组还有第二方面的原因，是伴随着物质媒介技术的发展，即观察者技术的变化而发生的。

四、观察者的技术——身体的规训

歌德光学实验的新发现，即后人所称谓的“后像”，或是“视觉遗留”（after-vision）^⑥。当时的心理学家通过对“后像”的类型梳理分析，惊人地发现了主观视觉现象吊诡的具有客观性，这也再一次验证了歌德关于主客体关系的论断（图9、图10）。

根据“视觉暂留”原理，制作出很多供大众消遣的玩具，幻透镜即是其中广为流行的一种。这个看似简单的玩具，却深刻地呈现出了两个关键性的论点，其一，影像在本质上是虚造、幻觉的；其二，知觉与客体之间是断裂的。实际上，这类“玩具”就是新的技术媒介装置，其速度和机械运动的新经验，使人类的感官系统经受了一种复杂的训练。

当转动幻透镜的圆盘时，身体不仅需要主动操纵这些转轮机件，同时视觉（身体）还要随着规律的转动，对准转盘机件去观看。换句话说，一方面，视觉的身体被解放并拥有了自主性；另一方面，视觉（身体）又不断遵循运转规律而被操控。据此，不难看出，幻透镜其实就是一个大机器生产的微缩模型。在生产过程中，一方面，身体主动操控生产机器；另一方面，身体又必须遵照机器生产的节律进行理性的组织，而且这种生产组织方式投射到了国家和社会的各个领域（图11~图13）。

随着大量新的视觉媒介装置的出现，如万花筒（kaleidoscope）、幻盘（thaumatrope）、费纳奇镜、走马盘、立体视镜、全



图7：布尔杰西的《人体解剖学》中的插图

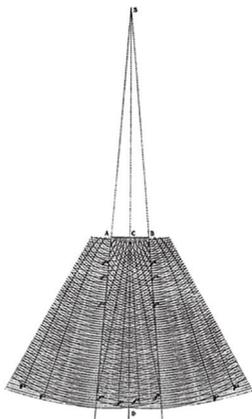


图8：菲涅尔的光振动横波图



图9：普尔金耶，后像

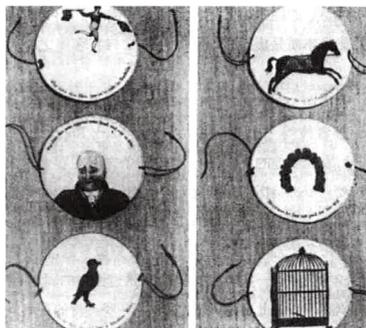


图10：1825年的魔术画片

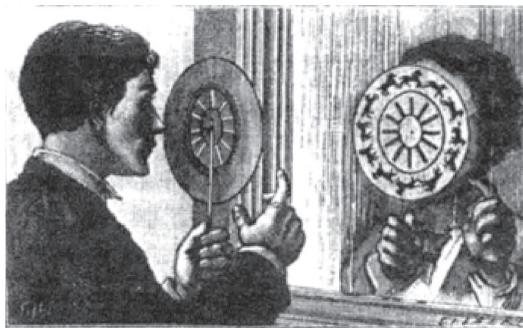


图11：在镜前使用幻透镜

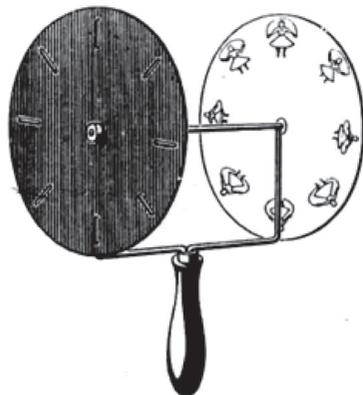


图12：幻透镜

景画 (panorama) 等, 导致了大量的虚拟影像和主观性视觉的出现, 其中, 立体视镜占有重要的位置 (图 14)。

立体视镜之所以重要, 不仅是因为它基于人的双眼像差的生理学基础, 而且与空间知觉的讨论紧密关联。立体视镜和古典舞台设计, 表面上好像类似, 都将平面和实在的延展空间综合成幻觉的场景, 但剧场空间仍然属于远近透视法的空间, 演员在舞台上的移动走位, 都有着合理化的位置关系。

如果说透视法暗含一个同质的、潜在的度量空间, 那么立体视镜就揭示了一个由各自独立的元素拼凑起来的空间场域, 其凸现或纵深并没有合理化的逻辑或秩序。在这个场域中, 我们的眼睛从来没有全面观照图像, 也没有充分掌握整个领域

的三维空间性, 反而是根据不同区块局部化的、分裂的经验来领会与把握 (图 15)。

由于立体视镜所形成的内在场域的失序, 使得空间的统一性被瓦解, 这一状况与“黎曼空间”(Riemann space) 有点类似: “黎曼空间中每个相邻区域都像是欧几里得空间的一个残片, 但一区 and 另一区的衔接并未确定……黎曼空间从其最整体的方面来说, 呈现为断片的散乱集合, 这些断片是并置共陈的, 但彼此不相依附。”^⑦

19 世纪许多绘画都体现了立体视镜的这些特征。例如库尔贝的《乡村仕女》(Ladies of the Village, 1851) (图 16)、《偶遇》(The Meeting, 1854) (图 17) 便暗示着立体视镜的聚合空间, 画面中人群组合和平面的不连续性相当突出。马奈 (Edouard Manet) 的作品, 《马克希米连的处决》

(The Execution, 1867) (图 18), 以及修拉 (Georges Seurat) 的《大碗岛的周日午后》(Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884—1886) (图 19), 既有仿造的空间纵深, 又有裁切的平面延续, 不相连的局部区域拼贴在一起, 从而形成了画面的空间凝聚性。

不难看出, 立体视镜的“写实主义”与画家的先锋“实验”, 都和一个更为广泛的转变密不可分, 也正是这个广泛转变的“观察者”, 让这一新的视觉建构空间得以实现。据此, 乔纳森·克拉里认为: 立体视镜的成像和塞尚作品有如此众多的共通之处, 因此现代主义早期的绘画, 推翻了 19 世纪的视觉模式的断言并不成立。

幻视镜与立体视镜等视觉装置, 都要求“观察者”调动其身体, 调整眼睛和光



图 13: 回转画筒



图 14: 双凸透镜的立体视镜

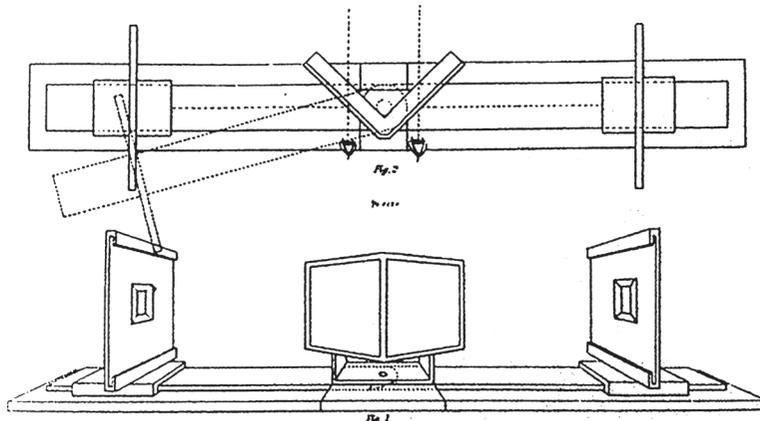


图 15: 惠斯东立体视镜操作图解

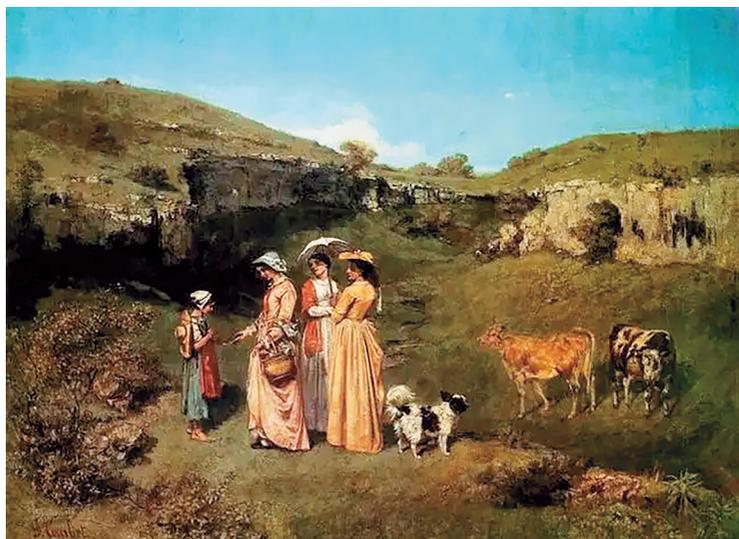


图 16: 库尔贝的《乡村仕女》

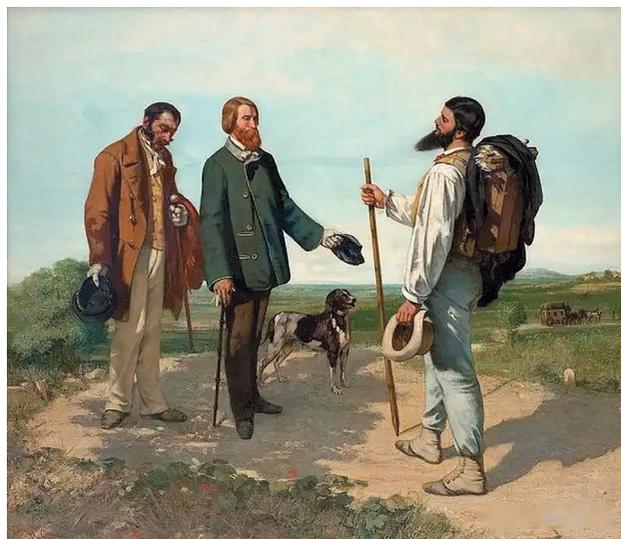


图 17: 库尔贝的《你好，库尔贝先生》

学装置的关系。也就是说，与“暗箱”装置不同的是，从19世纪开始，眼睛和光学装置的关系发生了变化，眼睛成了同一个操作平面上的“仪器”，眼睛和光学装置各自的局限和不足，都会由另一者的功能来相互补足。因此，眼睛成为技术装置中的一个元件，身体不仅仅是操控使用机器，身体同时成为大机器生产中的一个重要元素。

19世纪现代化的特征之一，或者说“观察者”的现代化过程，是要使眼睛或身体不断适应于理性化的、机械化的运动形式，视觉经验也必然要逐渐脱离固定的指涉物。而愈来愈抽象化的视觉，也就必然会脱离所谓的再现或表征体系。

五、视觉的抽象化——非再现性与非指涉性

实际上，“观察者”在暗箱中的位置与状况（自由、私密和个人化的主体），使“暗箱”也成为现代性早期的一个要素，“暗箱”模型的瓦解本身乃是现代化过程的一部分。

“暗箱”模式的崩溃，最显著的表征莫过于英国画家威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）晚期的画作。在1830年代和1840年代，与早期画面空间秩序并然不同的是（图20），其作品画面上不仅固定光源和椎状光束全部消失，而且“观察者”和视觉经验场域之间的空间距离和秩序也一并消失了^⑥（图21）。

众所周知，肉眼是无法直视太阳的，“暗箱”则可以其间接的方式观察太阳。透纳在晚期绘画中，完全抛弃了这种对眼睛保护的中介方式。“透纳与太阳的正面交锋，正好销毁了‘暗箱’所要确保的再现的可能性。他对太阳目不转睛，一种对目视（visionay）的执迷，甚至把视觉作用的视网膜过程变成其作品的中心；而视力具现为肉体的部分，正是暗箱所要否定或抑制的”^⑦。

当时的科学界对太阳与目视关系也做了大量的研究。许多科学家对于视觉的身体性有着极为透彻的认识，他们的研究不只发现身体是颜色事件的场域和制造者，而且还发现视觉不再现、也不指涉世界中的任何客体，据此，即可构想更为抽象的视觉经验。德国物理和心理学家费希



图 18: 马奈的《马克希米连的处决》

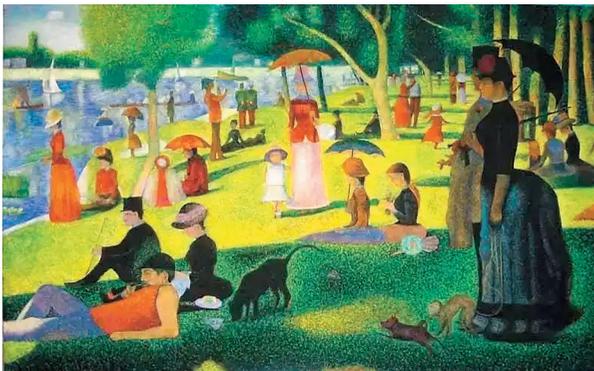


图 19: 修拉的《大碗岛的周日午后》



图 20: 透纳的《狄多建造迦太基》



图 21: 透纳的《光与色——大洪水的翌晨》

纳 (Gustav Theodor Fechner) 即是其中的代表。

费希纳从产生感觉的刺激着手, 透过测量外在刺激, 设法将感觉理性化和量化。费氏的最大贡献即是建立了一套法则, 用一个数学方程式来表示感觉和刺激的函数关系, 即费希纳定律 (Fechner's Law)。正是这个定律, 主体性有史以来第一次变得可以从量化角度加以测定 (图 22)。

尽管数学化或量化的工作非常重要, 但 19 世纪众多研究的关键议题仍在于, 如何透过认识身体及其运作模式, 使人类主体得以纳入新的权力控制与安排之中。因此, 费希纳定律的最重要的意义在于, 它成为了知觉同质化的一种手段。据此, 可将主体的人变成可管理、可预测、有产能, 从而符合理性化的要求。

费希纳对知觉的量化研究, 使得视觉的具体内容变的不再重要。视觉如同其他感官, 都可以从抽象和量值互换的角度加以描述。在此之前, 视觉曾被设想为一种质的经验 (例如歌德的光学), 现在它变成了一个量差的问题, 是感官经验强或弱的问题。显然, 这种新的知觉量化方式, 即透过数学的同质化而将感觉之质性遗忘的过程, 是现代化过程的一个重要环节。费希纳将感觉理性化, 不仅导致行为和专注力的特定技术的发展, 也标示出整个社会领域和人类感觉系统的重新塑造。费希纳定律清楚表明, 由于知觉经验质的规定性可以化约为量的规定性, 因此, 感官经验就可与交换价值所支配的经济、文化领域彼此相邻, 并共同生发。

近两百年来, “暗箱” 所确立的 “实在世界”, 已经不再是最有用或最有价值的世界了。现代性并不需要这种 “真实” 以及不可变动的同一性, 它所需要的是—种更有适应力、自主的、有产能的 “观察者”, 不仅可以顺应新的身体功能, 而且便于同质的、可互换的符号和影像的大量生产, 并在将视觉不断抽离其空间场域的过程中, 对 “观察者” 的视觉重新进行评估。该书行文至此, 乔纳森·克拉里将发生在 1840 年代的视觉模式重组的激烈而彻底的过程完整的呈现出来。

在书的结尾处, 作者进一步表述了其独特的观点: 一方面, 正是因为新的 “观察者” 的出现, 而非 19 世纪末出现的现代主义绘画, 才能更好地理解 20 世纪所有影像与奇观的工业; 另一方面, 也正是因为观察者这一主体的视觉模式被重组, 两条彼此缠绕的道路就展开了: 在现代社会, 个体的人有了更大的自由和自主性, 但同时又不断被规训和标准化, 两者交叉缠绕、难分彼此, 这就是现代性呈现的一体两面的矛盾性。

六、结语

视觉通常被理解为现代社会的主要感觉, 对视觉的思考会以各种思想理论的形式呈现出来, 例如笛卡尔透视主义、世界图像时代, 以及景观或监视社会等, 对现代性的批判、对视觉中心主义反思, 都会与此相关联。《观察者的技术》一书也不例外, 而且是一部远比形式风格史更为复

杂和庞大的话语机制研究。作者在艺术、哲学和文化诸多领域的游刃有余, 使得阅读该书具有相当大的难度, 因此需要对其思想方法、研究路径和内容有一个总体上的概览, 方能在反复的阅读中进入乔纳森·克拉里的理论世界。

很显然, 整本书所讨论的不是通常意义上的艺术史或视觉史, 而是视觉机制和认知结构的关系变迁史, 在思想方法上, 乔纳森·克拉里主要延续着福柯的视觉考古学和知识考古学的理路: 即主体是由社会、历史建构的, 知觉的问题与社会权力的运作密不可分; 从无身体的观看到身体的回归, 再到对身体的规训以及非再现性和非指涉性, 在极为缜密的逻辑线索中, 探讨身体—主体、权力、知识话语之间的相互关系。与福柯的明显区别则体现在, 乔纳森·克拉里更为精微地聚焦视觉、注意力以及睡眠等具体问题, 并且他认为奇观与监视并非对立, 而是相互作用与型塑。

在视觉文化内容上, 乔纳森·克拉里极大地拓展了研究的疆域。当经济、文化和科技的迅速发展导致人们的认知趋于图像化、视觉化, 技术图像几乎席卷视觉领域, 如果仅仅强调图像表层的符号意指以及背后的艺术史蕴涵, 或文化研究的权力运作机制, 而忽视了视觉性的现代性根源, 就无法真正切近当代视觉文化的内核。

除此之外, 作为建筑学人, 笔者自然会将乔纳森·克拉里对视觉模式的研究带入建筑学的语境。

首先, 在知识学的层面上, 视觉模式与建筑本体有着密切联系。“就像人和身体一样, 人类的视觉性以及可见性, 是一个特定历史时期的观念建构, 具有历史性而非本质性的意义, 也正是技术媒介使视觉性和可见性成为可能。《走向新建筑》第三章 ‘看不见的眼睛’, 柯布西耶所讨论的问题, 就是视觉机制在建筑学中最佳的例证。” 对此, 笔者曾在《可见的与不可见的——观看的哲思与建筑学的若干问题》有过讨论, 在此不再赘述^⑩。

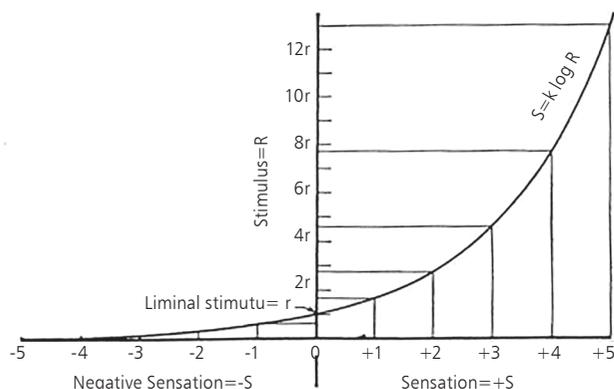


图 22: 费希纳定律: $S = k \log R$



图 23: Charles de Beistegui 公寓

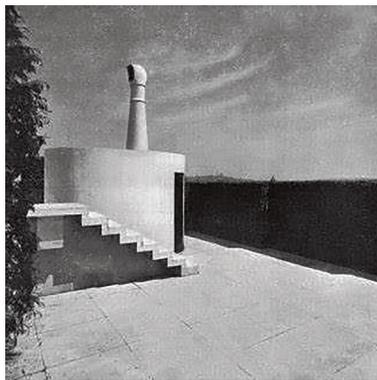


图 24: Charles de Beistegui 公寓上的潜望镜

其次，在历史学的层面上，大部分的现代主义历史研究的思路与问题仍隶属于传统的学科范式，其中建筑师及其作品的风格、形式等问题仍然引导研究走向，新的材料和问题意识没有机会进入研究视野。而乔纳森·克拉里的理论和方法，完全有助于建筑史，尤其是中国近现代建筑历史的研究，超越传统建筑史和图像志研究的藩篱，将视野拓展到更广阔的视觉媒介和技术哲学的范围。

最后，在建筑设计层面，国内有相当一批建筑师通过观看古代绘画作品来解读古代人文思想和生活环境，从而寻找设计的灵感，但这种观看方式显然缺乏对自身身体（早已被规训成现代人的身体）和视觉机制进行反思，画作中被当作古代文人理想的人居环境，很难说不是现代人自己的臆想，据此而推行出的所谓空间形式企图跳脱出现代主义的原型就不得不令人生疑。

至于视觉模式对于建筑设计的关联，笔者拟用柯布西耶的一个案例来简述对建筑师的启发。实际上，柯布西耶早年对“暗箱”和视觉模式就曾有过研究。在

1930年关于“巴黎新精神”的展览中，柯布西耶将巴黎的埃菲尔铁塔、凯旋门、巴黎圣母院等几个重要建筑拼贴在一起，作为城市精神的典型代表。在“Charles de Beistegui Apartment”公寓的设计中（图 23），柯布西耶通过建筑可移动的绿篱、推拉落地窗以及墙体，有意识地对埃菲尔铁塔、凯旋门和圣母院的观看视线进行控制，从而在空间上呈现碎片化的城市视觉经验。另外，柯布西耶还在屋顶上专门设计了一个封闭的圆形空间（图 24），并通过 360 度旋转的潜望镜，将巴黎的景象投射到一个桌台平面上。这一封闭的空间装置，实际上就是典型的暗箱，一幅静态的巴黎城市图像，经由光通道被再现于平面上。很显然，柯布西耶在这个设计中，有意将古典的视觉模型与新的视觉模式放置在一起进行对比，其意欲表明的是古典视觉亟需新视觉来代替，而新的观看模式和视觉经验必定会孕育新的空间与建筑。

100 年前，柯布西耶敏锐地捕捉到人类知觉或“观看”模式的变化对于建筑的影响，随着数字技术的来临，数字媒介不仅会再次改变着观看的方式，重新型塑身

体的感知模式，也在更为深刻地改变着我们的城市与日常生活，那么它也必将影响建筑学科，乃至重新定义建筑学。

注释

① 乔纳森·克拉里. 观察者的技术 [M]. 蔡佩君, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2017: 8.

② 同注释①: 9.

③ 当光线透过一个封闭的、黑暗内室中的小洞射入，小洞对面的墙上会出现颠倒的影像，这既是所谓的暗箱现象；人们发现这个现象，至少已有两千年。历史上众多的思想家、艺术或科学家，如欧几里得 (Euclid)、亚里士多德 (Aristotle)、罗吉尔·培根 (Roger Bacon)、达·芬奇 (Leonardo Da Vinci)、开普勒 (Johannes Kepler) 等，都以各种方式对暗箱与人类视觉运作的关系进行了思考。

④ 同注释①: 76.

⑤ 同注释①: 77.

⑥ 人眼在观察景物时，光信号传入大脑神经，需经过一段短暂的时间，光的作用结束后，视觉形象并不立即消失，这种残留的视觉称“后像”，视觉的这一现象则被称为“视觉暂留”。

⑦ 同注释①: 191.

⑧ 透纳晚期的绘画作品与其早期的绘画风格有着根本断裂，是一个艺术史的未解之谜。

⑨ 同注释①: 210.

⑩ 汪原. 可见的与不可见的——“观看”的哲思与建筑学的若干问题 [J]. 建筑学报, 2021 (12): 7-14.

图片来源

图 1~ 图 15、图 22: 乔纳森·克拉里. 观察者的技术 [M]. 蔡佩君, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2017.

图 16~ 图 21: 引自百度图片
图 23、图 24: The Image of the City and the Rhetoric of the Oxymoron Le Corbusier and the Apartment of Charles de Beistegui. January, 2019. DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018Alioscia Mozzato.