

分类号: _____ 密级: _____

U D C: _____ 编号: _____

中国美术学院

硕士学位论文

负 / 赋形——先天盲人对于视觉成像与赋形的启示
Negative form/In-form——a study of image and Bildung
(formation)based on the congenital blind

魏珊

指导教师姓名(职务、职称) _____ 高世名 教授

申请学位级别 _____ 艺术学硕士学位 _____ 专业名称 _____ 艺术学理论

论文提交日期 _____ 2018年5月 _____ 论文答辩日期 _____ 2018年5月

学位授予单位和日期 _____ 中国美术学院 _____ 2018年6月

答辩委员会主席 _____ 评阅人 _____

2018年6月1日

目录

引言.....	1
上篇 负形.....	4
第一节 怎样把万事万物装进平面?	6
最想知道的事 / 先入为主的想象 / “透”视 / “空气中的图像——发现屏幕 / 刺破平面的方向 / 小结	
第二节 透视和理解透视.....	15
透视（强调视）和理解透视（强调理解）不一样 / 视角 / 距离 / 轮廓 / 遮挡和重叠 / 小结	
第三节 世界和世界的影像.....	24
影像本是自然现象 / 为什么要定影? / 绘画是盲的 / 小结	
第四节 屏幕的显像能力.....	30
镜头样式 / 很难觉得照片不像 / 视觉是一种抽象机制 / 小结	
第五节 正和负.....	37
“一片黑暗” / 看见和不见的辩证 / 如何知道自己看不见? / 小结	
下篇 赋形.....	41
第六节 万事万物各有名称.....	42
命名和赋形 / 图型 / 小结	
第七节 隐而不发的事物.....	46
明处与暗处 / 隐而不发 / 隐之质感 / 小结	
第八节 似是而非的语言.....	54
“打滑的”对话 / 似是而非的语言 / 放在引号里的词汇 / 小结	
中文文献.....	63
英文文献.....	63

摘要

本文基于贡布里希关于逼真的艺术再现中包含的制像威力被日常生活中贬值与泛滥的视觉物象所掩盖这一立场，去观察先天盲人对于重新发掘视觉的幻属性的特殊意义。

上篇以明眼人和先天盲人在影像层面的正负关系为线索，首先触及屏幕的双重性，正是由于屏幕的透明性对于先天盲人来说不可能，他们才能牢牢把握屏幕的物质性，供我们反思明眼人如何将屏幕看透；其次，在这个平面-屏幕的基础上，先天失明后复明者带我们从头遍历视角、距离、轮廓、重叠这些视觉成像的框架性“设置”，借助复明者投向世界的“第一眼”，我们得以一窥视觉这项庞大工程的组构；进而，文章对影像作一般化的思考，将人类影像经验的特殊性定位在“定影”，指出伴随着将影像外化而生的极为悖谬的影像意识这一困境，着重剖析我们深陷其中的一种成像形式——镜头样式，将对成像经验的分析由光学投影推向符号层面，辨析看见与看不见这一对关系中所包含的感知与认识的不同层次，指出明眼人和先天盲人在影像层面的正负关系得以建构的语言条件，影像上的正负关系被语言的深层赋形所裹挟，视觉研究不能脱离语言研究。

下篇以语言中包含视觉基因的部分词汇为线索，通过海伦凯勒自述的“命名时刻”粗浅地谈及赋形概念，世界通过词与物赋形，事物由之被命名的符号行为有一个内在不同一性；在此基础上，提出先天盲人的词与物的总体质感——隐而不发的事物，似是而非的语言。事物越发隐匿不实现出来，盲人越发依赖语言的字面线索去为事物赋形，那些包含视觉基因的词汇在四通八达的语言之网中被“理解”了，这种“理解”的内涵是什么还晦暗不明。

结尾作者停留在交谈的晦暗与迷惑之中，姑且以此作为视觉研究之语言的赋形能力的一个感性材料，供其它同仁批评分析，找到一条通达赋形的道路。

关键词

先天盲人，屏幕，影像，赋形，成像

Abstract

This article bases on the fact Gombrich said that the power of the imagery included in the realistic representational art was obscured by the visual objects of devaluation and flooding in daily life, and observes the special significance of the congenital blind in rediscovering the hallucination of vision.

In the previous part, the positive and negative relationship between the sighted and the congenital blind at the image level is seen as a clue. First of all, it touches on the dual nature of the screen. It is precisely because the transparency of the screen is not possible for the blind, they can firmly grasp the materiality of the screen for us to reflect on how we see through the screen. Secondly, on the basis of this plane - screen, the person who recovered from congenital blindness take us traversing perspectives, distances, outlines, and overlapping, which are visual framing "setups"; through "the first gaze" for the world, this great visionary engineering is "visualized". Then, through the generalization of the image, the specificity of the human imaging experience is positioned in the "fixing", and the dilemma of the extremely ambiguous image consciousness that accompanied the externalization of the image is outlined. Focusing on analyzing one of the imaging modalities in which we are deeply located - the lens style, the analysis of the imaging experience is pushed from the optical projection to the symbol level. Separating the different levels of perception and comprehension contained in the relationship of seeing and unable to see, the author propose that language is the condition of the construction of the positive and negative relations between the sighted and the congenital blind at the image level, and this relationship at the image level are penetrated by the deep forming of language, visual studies cannot be separated from language studies.

In the second part, the clue becomes the words that contain the visual gene. The concept of Bildung is brought about by Helen Keller's "naming moment", through words and things, the world is formed, and through symbolic behaviors, things are named, the symbolic behaviors contain an inherent difference. The overall texture of the words and things of the congenital blind is hidden things, plausible language. Things become more hidden and unrealized, the congenital blind increasingly rely on the literal cues of

language to form. Those words that contain visual genes are “comprehended” in a network of language. What is the meaning of this “comprehension” still keeps unknown.

In the end the author stays in the darkness and confusion of the conversation, tentatively using it as a perceptual material for the formative ability of language in the visual study, which can be used by other colleagues to analyze and find a way to reach the deep forming.

Keywords

Congenital blind , Screen , Image , Bildung , Formation

引言

我们不是以建筑的技艺制作一所房屋，以绘画的技艺制作另一所房屋，
一种为清醒者制造的人工梦幻吗？¹

——柏拉图 《智者篇》

贡布里希（E. H. Gombrich）在《艺术与错觉》一书中为错觉问题被遮蔽而感到不安：

对大自然的再现何以在今天显得有些陈腐，个中缘由应该是艺术史家最应注意的。以往任何时代也不像我们今天这样，视觉物像的价值竟至如此低廉。招贴画和广告画，连环漫画和杂志插图纷至沓来，把我们团闭围住。通过电视屏幕和电影，通过邮票和食品包装，现实世界的种种面貌被再现在我们眼前。绘画在学校里教授，也在家里演习，或者作为一种疗法或者作为一种消遣之计；许多普通的业余爱好者也掌握了一些技法，那些技法会被乔托 [Giotto] 惊叹为地地道道的魔法。大概连我们在早餐谷物盒子上看到的那些粗糙的彩图，也会让乔托那个时代的人目瞪口呆。²

逼真的艺术再现，也就是艺术中的错觉问题，在艺术史上数易其位：它曾是奇迹，不论伊斯兰的细密画如何享有神的授权，多么虔诚的信徒在威尼斯大师的绘画面前也会产生“想要被人用同样的方式画下来”³的念头；也曾是桎梏，二十世纪前半段席卷欧洲的那场艺术革命的最初动力就在于摆脱它；最终隐形于庸常生活。

¹ And what shall we say of human art? Do we not make one house by the art of building, and another by the art of drawing, which is a sort of dream created by man for those who are awake?

² [英] E·H·贡布里希，艺术与错觉，浙江摄影出版社，1987-11，p7.

³“我永远忘不了那幅令我目瞪口呆的画。我离开皇宫，回到暂时客居的屋子，一整夜都在思索着那幅画。我，也想要被人用同样的方式画下来。”[土耳其] 奥尔罕·帕慕克. 我的名字叫红 [M]，上海人民出版社，2015，p33.

真正的视觉研究首先是“发掘”这种逼真的幻觉，它由神奇化为腐朽的过程也是我们逐渐沉睡于视觉之梦幻的过程，古人对逼真的艺术再现的惊奇之中包含着他们对于视觉之幻属性的把捉，我们在艺术史上回顾从古至今人类的制像之路时，偶尔对此有幡然醒悟之感，而在这一点上，先天盲人尤其能成为我们的参考坐标。贡布里希曾提及一个图画游戏：先画一个圆圈再现一个面包，在圆圈上画一条曲线变成购物袋，在曲线上加上两条小曲线变成一个钱包，最后添上一条尾巴变成一只猫⁴。这是一个初级读本上的一节小诗。作为明眼人，贡布里希尚且在其中感到了制像的威力和魔术，那么先天盲人如何来倾听以及理解这节小诗？似乎听得懂，又似乎绝无可能听懂。在生理条件上，先天盲人不能感光，没有光学成像的基础，对于光至多以热的形式感知⁵；而在文化条件上，先天盲人与我们共享一种语言，借助语言，我们似乎得以互通视觉之有、之无，只是这其中显然充满岔路，或许也将充满发现。

先天盲人曾经出现在一个哲学的思想实验中。1690年，英国哲学家约翰·洛克（John Locke）发表了朋友爱尔兰哲学家威廉·莫利纽克斯（William Molyneux）的一段书信。在信里，莫利纽克斯提出了一个著名的问题：

假设一个人生而盲目。作为一个成年人，他可以靠触觉分辨同样材质的金属球体与正方体。如果把球体与正方体同时放在桌上，而此刻突然让他获得视力。请问：在伸手触摸之前，他能否用双眼判别哪个是球体，哪个是方体呢？我即时而谨慎的答案：不能。⁶

1728年，一名英国外科医生威廉·切塞尔登（William Cheselden）从一名先天失明的13岁男孩眼里摘除了白内障，这一思想实验遂真正进入实验，先天盲人成为实验心理学的认识对象。

尽管男孩年轻聪明，但还是在最简单的视觉感知上困难重重。他没有距离感，也不知道什么是空间或大小，对素描、油画和用二维平面表现现实事物困惑不已，这些都让人感到奇怪。后来正如伯克利预料的那样，随着慢慢将视觉

⁴ [英] E·H·贡布里希，艺术 & 错觉[M]，浙江摄影出版社，1987-11，p6.

⁵ 眼科医生对盲的定义是对光无感，严格的盲是无法进行手术恢复的。

⁶ [英] 洛克·人类理解论[M]，商务印书馆，1959-02-01.

体验和触觉体验联系在一起，他才逐渐在一定范围内理解其所见。切塞尔登这个手术之后的 250 年里，很多病人出现过类似情况：几乎全都经历过极度的“洛克式”困惑和混乱。⁷

这个思想实验在 17 世纪针对的问题是：人类知识来源于先天的观念还是后天的经验？这是一场唯心主义与唯物主义之争。可以说洛克关于先天盲人的猜想被证实了，手术结果成为他的心灵白板说的一个佐证。然而相对于宏大的思想史的课题，我们对先天盲人有更直接、更朴素的寄托：先天盲人“保管”着关于“显像成形”的最完整的秘密。以至于我们总想让他们说点什么：你怎么想象事物？脑海里有什么形象吗？梦是什么样子的？

“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，先天盲人毫无视觉经验，却为我们保藏着一份珍贵的“礼物”——视觉的虚无，它在光明 / 黑暗之外为我们提出视觉辩证的另一极，当虚无真正地（以感知为基础）参与视觉的辩证时，一个新的提问空间就打开了，在文章的第五节，我集中探讨了这一极中包含的感觉和思考。

仅凭着这一点朴素含糊的想法，我开始了一段找朋友的旅程，没有想到这里面蕴含着幻属性如此浓稠：如果看见就是一层梦幻，那么对看见的描述呢？那么先天盲人对明眼人所描述的看见的理解呢？明眼人所理解的先天盲人对于看见的想象呢？或许与先天盲人讨论“显像成形”是对视觉最合适的打开方式，在我与他们时时无聊、时而荒谬、时而焦急、时而惊奇、时而感慨的交谈中，藏身于光天化日之下的视像之幻透过语言而显形，凿凿的语言的虚幻也由于“看不见”而被当场揭穿。

与先天盲人讨论“显像成形”这个活动，在未经分析时，我们能模糊感到一种针对性和适宜感，对这种针对性稍作把握，会发现它直接关涉“成形”的两层含义：由眼睛进行识别的光在屏幕上的投影成像；由语言所赋予的事物和世界的总体秩序。对明眼人来说，这两个层面的形是交织着的，语言透过屏幕赋形，当我们想到任何事物时，感到脑海里浮现出那个事物在某些视角向我们呈现的形象。对先天盲人来说，前者是一片虚无，当他们谈论某个事物时，如果不是“浮现”形和像，那么他们脑海里“浮现”什么吗？

心像，脑海里浮现出的形象，内部的形象，这些日常的说法仍然是很模糊的，表面来看，它是我们用投影成像类比概念的“形态”。如果说我们经验一个概念与经验事物的影像是不同质的，那么当我们理解了一个概念，实际上是发生了什么

⁷ [美] 奥利弗·萨克斯·火星上的人类学家 [M]，中信出版社，2010，第十三章。

呢？我们看到事物的投影影像又是发生了什么呢？与先天盲人讨论所见与所思，就是创造一种特别的情境最大限度地分离这两种“成形”。

仅在一种眼睛赖以运作的光学投影成像的意义上，可以说明眼人和先天盲人构成了一种正负关系。视网膜本身就是个投影屏幕，各种不同的显像装置中的屏幕是视网膜的外化物，以屏幕为界，明眼人和先天盲人被分隔在两个世界。以这一正负关系为基础，我试图提出不同的问题——由于我们开眼即看，很难对自己提出这样的问题：看是一桩怎样的活动（第一节）？当我们看时，我们实际上做了什么（第二节）？为什么我们对于看那么痴迷（第三节）？能看到什么（第四节）？这就是文章上篇所要展开的内容。

无论如何，与先天盲人讨论“显像成形”都有一层荒谬的色彩，这项活动有一个显在的张力——当先天盲人遇到含有视觉基因的词汇（例如“天明了”），理解和想象如何发生呢？语言的赋形不像事物对我们显出一副样子那般，甚至在这个深层赋形之前，事物还不“是”事物，更无所谓显现哪副样子了。在文章的下篇，我用海伦凯勒的“命名时刻”来阐释语言的赋形（第六节），并从这个角度去感受和描述先天盲人的词与物的一般状态（第七、八节），为语言如何赋形提供一些初步的感性材料。

本文尝试不从概念的界定出发展开论述，因为用语和概念也是在这个过程中被观察的项目；而是首先去描述质感，从这些表达感觉的话语中，尽可能提炼出问题，找到一个反思视觉的“不可能”的位置。

上篇 负形

——你在2年级以前肯定知道相片这样的事物？

——摸过相片，我还没读书的时候摸相片，以为它就是一张白纸，一个很小的人在里面，但是摸不到。我记得有一次我还把照片撕开，去找里面的人，因为爷爷告诉过我照片里面的人是我，我就想撕开来看一下，但撕开来什么都没有。我就想这个人肯定是一个好小的人，撕开都摸不到他，应该只能看到，我也想过把照片撕掉时可能他就跑掉了。

——家人有没有让你接触一些画？不是照片而是画？

——我们过年都会贴年画，我摸过，也是跟照片一样的，大人说画里面有这个有那个。当时我还没有读书，以为画里面就是装了这些东西，但是又找不到，所以感觉很奇怪。

——一直找不到，你怎么办呢？

——家里大人的文化水平不高，他只会说“里面里面”，不说“上面”，我们看电视也会说电视“里面”。但电视很大，说人在里面，我还能想象，想象人在电视里面走路。

——你始终都没有找到照片里面的人？

——对，当时有两个想法，一是他很小，我们摸不到。这个想法也是有根据的，比如细菌就摸不到，有些灰在空中也摸不到，但是能看到。第二个想法是照片撕开他就跑了，不愿意给我摸。

——当时你也没办法再继续想下去了？

——对，后来读一年级的時候，我特意问了老师，老师说是光把你的影、你的形状带走，印在纸上了。我就知道了。

——2017年11月盲校交谈记录

明眼人和先天盲人构成一组正负关系，中间的零点就是视觉成像的平面，这个平面包含我们眼睛内的视网膜，及其各式各样的衍生物：洞穴墙壁，画布，照片，银幕等。明眼人透入这个平面，但这个平面从不向先天盲人敞开。需要特别注意的是，盲人有多少难以想象我们在平面内干了什么，我们就有多少不能想象他们在平面之外干了什么，可以说盲人和明眼人是“一面之隔”。

第一节 怎样把万事万物装进平面？

最想知道的事

在盲校的两个星期期间，我与先天全盲的同学每天聊天。就好像经验和思考有一个无形的重心，我们的话题总是会从各样的起点落向平面成像的问题，它藏在各式各样的表述之下。

例如，我总会向他们提问海伦·凯勒（Helen Keller）的经典问题：假如给你三天光明，你怎样安排？

除了出于感恩要看看照顾自己的亲人和朋友的面容，除了更“实惠”的想要去博物馆、美术馆逛逛，以及更直接的想要去街上和市场看看人、看看物之外，在这个有些残酷的时间限定下，他们大多一定要去求证那最细小又似乎是最迫切想知道的“秘密”：

——我首先会去看一下电视里的人显示成什么样，因为这个东西给我带来很大的困惑。比如说我看到前面有一个人，另一个人站在他的前面左面后面，那是什么样子呢？（小 z）

——在电视中，我在他的右边，这是怎么演出来的？（小 d）

——我还是想看到形状，就是让我 3 天都看形状也行。（小 d）

结合前面小 x 的那个令人吃惊的对于照片的困惑可以看出，对他们来说，这个谜时而会变得火烧火燎，异常急切：明眼人怎样把万事万物装进平面？怎样让光把一个事物的影带进眼睛？

先入为主的想象

《空间与视觉：先天盲人手术前和后的空间与形状感知》⁸一书汇总了从 1020 年至 20 世纪 60 年代此书出版之间的几乎所有有资料为证的先天失明后经手术复明者的案例，作者以实验心理学的方法研究视觉与空间感知。他一开篇即声明：

我们关心的问题与理论定义的空间概念无多大关系，而是相关于我们实际的空间经验。明眼人如何形成他的空间表象，如何发展出形状的概念，如何涉入一个广延区域，这些都极具争议。毋庸置疑的是，即使明眼人从未在视觉模式上接受什么引导，他总是发现自己处于一个延展开来的空间环境中，理解具有形状是什么意思，这不是某一学来的知识或他运思的结果，而是以感性的不断变化的经验的形式发生的。由此明眼人不断地与视阈中的任何事物进行着空间上的定向，适当地调节着他的行为和活动。鉴于这固有的、完全内在的感觉模式，可以说明眼人具备一个根深蒂固的空间意识，由此我们提问盲人是否也发展出一个这样的空间意识。⁹

各自携带着的“最根深蒂固的空间意识”也是我与先天盲人在盲校相识的场所。

我们谈论任何与空间有关的东西——形状、大小、远近，深浅，定向，运动……都脱离不了或隐或显的成像平面。隐，可以是视网膜，我们不会感受到视网膜在工作，但眼睛能看见，是视网膜参与工作的结果；显，我们看书，看电影，玩手机，这些媒介也就是各种显像装置，通过它们我们看到万事万物。平面在任何地方都不及在我们这里能耐，一堵墙，遮风挡雨，我们也有办法把它变成屏幕，让你能想象的任何东西都从里面显现。但盲人世界中的平面，有多大本领呢？

平面对于盲人来说从来都不是特殊的东西，从来都不会被特别留意。他们趴在桌面上写作业，在地面上走来走去，睡在床上，这是他们对于平面的经验。当我们说“一个人从远处走来”，平面就含在这样的空间经验里，对我们来说平面和这个空间经验无法分开，而盲人觉察到一个人从远处走来，平面并不必出场。当盲人提

⁸ Marius von Senden. Space and sight: the perception of space and shape in the congenitally blind before and after operation, Methuen, 1960.

⁹ ibid, p21.

问“如何将万事万物装进平面”时，对他们来说，事物与平面没有特别的关系，平面不是如我们所了解的平面，事物也不是我们所熟知的显现成那般模样的事物。于是，我在多大程度上可以将那如影随形的平面抽出，我也就有多少深入地理解他们的提问。意识到这一点非常重要，《空间与视觉》一书即便汇集了几百年来极为稀有的先天失明后复明者的案例，但由于缺乏这一反思，作者分析案例时无法切中这一先行的正负关系，于是先天盲人之于视觉研究的特殊意义就没有得到充分的理解，一个论证和想象的空间就无法舒展开来。

但实际上明眼人确实生活在重重平面-屏幕间吗？屏幕何在呢？我可以直接走向前面的远处，我直接拿起房间里的任一物件。我们在日常经验之中不会感受到眼睛的工作原理、眼睛的识物过程，而是直接同各样事物打交道，至于说我们是经验到2维平面还是3维空间，这个问题只有在分析的过程中才会真正遇到。正如海德格尔（Martin Heidegger）所说，“绝不是先已在三个维度上有种种可能的地点，然后由现成的物充满。空间的维性掩藏在上手事物的空间性中。”¹⁰

虽然只在反思的时候，平面才会显现，但它不显现并不意味着它实际上不起作用，因此想要理解先天盲人对于平面的不理解，我们要注目于这重日用而不知的平面；反过来，他们的不解才让我们看到了这重视而不见的平面。

“透”视

罗兰·巴特（Roland Barthes）在《明室》一书里谈论照片时说“照片永远都是不可见的：我们看到的不是照片。”¹¹我们透入照片。即便这是一张纸面，你看到平面了吗？只有将这些平面整理好拿在手中，才能正当地说“我们的生活中有重重的平面”？就算我们这么做，你的眼睛看着它，能像手拿着它一样有力，毫不打滑，不会滑向深处？

我们掉入平面的深渊。当盲人触摸一张纸面，想要进入的时候，只会撞到鼻子，如果这个平面是堵墙，他还会把脑袋磕破。

¹⁰ [德] 马丁·海德格尔.存在与时间[M]，生活·读书·新知三联书店，1987，p120.

¹¹ Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981, p6.

“如果没有插图就更好了。人们现在只看图片……人只有置身于建筑之中才能感受建筑，正如人只能从照片中感受照片……”¹²这句话的前半句尚且能理解，后半句是什么意思呢？建筑师拒绝人们通过照片感受他的建筑，顺带说你在照片中感受照片好了。如果不让人们看照片中的事物，照片中还有什么呢？“在照片中感受照片”——照片中有照片吗？

收到盲校同学的诸多困惑之后，我再来仔细观察维基百科为“透视”词条所配的一张透视示意图（图1）。多么神奇，我们能够在纸上表现并看见我们在纸上的所见，这是眼睛的能力，能容纳多重屏幕，能解析清楚画中之画¹³：

我可以在平面1上表示一个立方体A，当然也能在平面1上表示另一个平面2，在平面1上的平面2上表示立方体A在平面2上的成像 α ， α 自然又是一个表现在平面上的立方体。同样是表现在平面上的立方体，立方体 α 竟然可以成为平面1上的立方体A在平面2上的成像。这个成像 α 又可以作为立方体向第三个面中面投影成像。平面一直“向里”生成，我们的眼睛追踪平面，可以达至无限¹⁴。我们感觉在这张图中可以望向无限远，如果将我们在图中的视线标记出来使先天盲人用手

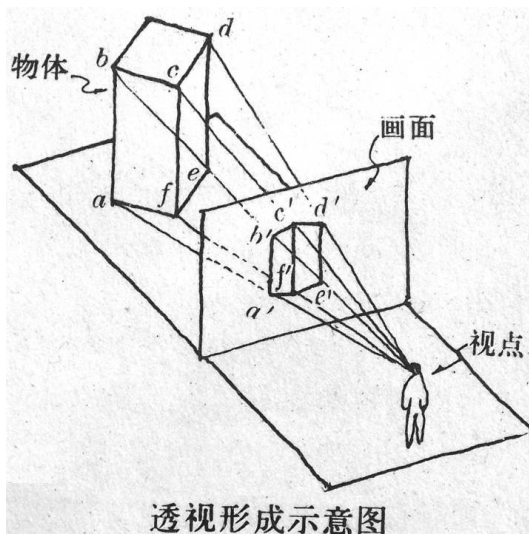


图1 透视形成示意图 图片来源于网络

触摸，他只能感觉摸到了一条弯弯曲曲的线。我曾向小x简单提起过两面镜子互照，他猜想镜子里面什么都没有，两者的形象在落在入对方之前就抵销了；当我向他描述两面镜子当中都有无数面镜子，并且是镜中有镜，一个套一个，越来越小，至于无限时，他非常机智，想到了两座山之间的回声。

让我们再来想一下透明。“透明”从字面上即含有一层看不见的意思，例如擦得一尘不染的玻璃会让我们因看不到它而撞到头。透明因此不是一个视觉对象而是一

¹² 祖母托尔听说 DETAIL 杂志在发表对他的访谈时要将他的作品照片作为插图而如是说道。转引自[中]周诗岩·建筑物与像[M]，东南大学出版社，2007-8，p64.

¹³ 此处更加神奇的是，语言竟然能同构出这层重叠，且重重叠叠，至于无限。“从前有座山，山里有座庙……”

¹⁴ 雷内·玛格利特（Rene Magritte）常常截取其中的片段进行创作，制造眩晕感。

个触觉对象吗？你什么也没看到，但你触到了，你说这里有一层透明的玻璃；盲人也什么也没看到，但盲人摸到了，他却无论如何不会自己发展出来透明的概念。所以透明也不是一个纯粹的触觉对象，它是一种看不见的经验，一个推理概念，并不存在纯粹的对于透明的感觉。

“光在太空中穿行，却不留痕迹，除非它撞上灰尘之类的东西。”¹⁵除了由于撞到头而发现一扇一尘不染的玻璃之外，我们也通过看见附着在玻璃上的小灰尘而推断说这里有一层透明的玻璃。“透”指的是不可见，“视”反而是一个受到阻碍的事件。光撞上了灰尘，于是灰尘被我们看见，光透不过屏幕（屏 / 幕本身就是阻碍的意思），于是我们看见了一张画、一张照片和电影——“透”和“视”，不见和看见纠缠在一起。如果没有屏幕，光就无处着形以至于成像，但屏幕又是一层透明的东西，专为看而设但自身不可见。我们必须透入屏幕，也就是说，必须由屏幕打捞光线，阻挡光线，这是屏幕之实；进而，眼睛还要能将屏幕看透看穿，这就成像了，同时屏幕也隐形了。将不透明的屏幕看透，看见才会发生。

例如照片，照片的物质性阻碍了光线，光线得以由照片反射入眼睛，然而我们并没有停留在被阻隔的地方，我们深进去了，屏障阻碍了，又无法阻碍，这是屏幕上的颗粒的双重性：颗粒自身有其属性，与别的颗粒一起又形成了另外的性质。

那么通过绘画再现出来的透明呢？艺术家要创造出一种透明效果，这意味着他要经营一个画面，让人看了产生没有看到的效果。画面上的再现的透明，与实际上的透明不一样，阿恩海姆（Rudolf Arnheim）从视觉心理学的角度解释了画面上再现出来的透明。以色彩视之，画出透明只需画出一种灰色；以构成视之，再现透明建立在重叠关系的基础上，重叠造成非完整性，而完整性造成透明，因此再现透明需要建构出一组矛盾——一个部分既属于 a 又属于被 a 挡住的 b，当我们感受到了这样的矛盾，a 就透明了。从再现透明的技法可以看出，透明是一个矛盾着的关系。

透明甚至成为一个极富断代能力的历史概念。在乔纳森·克拉里（Jonathan Crary）看来，19 世纪初期人类知识重组：

康德作品所造成的影响，是在主体作为观察者的透明性上覆盖了无法取消的阴影……如果 17、18 世纪关于视觉特性的论述抑制并掩盖了威胁到光学系统透明性的任何东西，那么歌德则标示着逆转，他指出观察者的不透明性才是现

¹⁵[美] 彭德格拉斯特·镜子的历史[M]，中信出版社，2005-02，p53.

象表露的必要条件……纯粹的光和纯粹的透明性，现在已超越了人类可见性的范围……所以也就是在 19 世纪初的此时，物理的光学——即光及其传播方式的研究——融入了物理学，而生理的视学——即眼睛及其感觉能力的研究——则突然支配了视觉研究。¹⁶

对于平面-屏幕，我们一贯地透而视之，这是一种穿墙而过的魔术。屏幕围成一个庞大的“魔术展演”的“会场”，幽幽地吸附着我们的目光，面对屏幕的我们也如进入梦境一般。先天盲人在此被禁止入场，他们等候在场外，倾听着里面的阵阵喧闹，所感到的只有屏幕坚实的物质性。也正是在这屏幕遁形不能的地方，视觉研究从古典飞跃到了现代。

“空气中的图像”——发现屏幕

我们现在理解观看、理解影像时，感受不到古人所走的弯路。长期以来，光与视觉对于思想者来说是不分的，光到底是从眼内向外射出（外射说）还是由外射入眼睛（射入说）从而导致看见在 17 世纪以前将众多思想者分成两大阵营，甚至在直线透视法被明确提出来的时候，这个问题都还悬而未决¹⁷。柏拉图（Plato）提出的洞穴隐喻是西方思想史的一个母题，而柏拉图是外射说支持者，亚里士多德（Aristotle）就曾质疑说，如果视觉真如灯笼一样是从眼往外发射光，为什么在黑暗中，眼睛没有看的能力呢？¹⁸17 世纪之后，人们才不再认为看见是由于眼内发光。

人们发现小孔成像原理的时候也一并发现了屏幕。大卫·霍克尼（David Hockney）在《隐秘的知识》中引用了阿拉伯学者阿拉赞（Ibn al-Haytham）最早清晰描述针孔照相暗箱的文字：

¹⁶ [美] 乔纳森·克拉里 . 观察者的技术[M]，华东师范大学出版社，2017-5-1，p132-153.

¹⁷ 阿尔贝蒂（Leone Battista Alberti）对这个问题避而不谈，他不愿陷入不必要的理论问题：“关于这些射线到底是来自眼睛还是来自平面，古人有不小的争论。这场争论非常激烈，对我们来说相当无用，我们把它搁置一边。”[美] 卡斯滕·哈里斯. 无限与视角[M]，湖南科学技术出版社，2014，p76.

¹⁸ [美] 彭德格拉斯特 . 镜子的历史[M]，中信出版社，2005-02，p55.

光色并非混合在空气或者透明物中。证明这个观点的实验是这样的：将许多蜡烛排列在通进黑暗房间的小孔前，让蜡烛之间相互分开些，对着小孔的一面墙上——或者设置在那个位置的不透明物上，就会显现出蜡烛的光辉，清楚地再现出外面的每一支蜡烛，而每一支蜡烛的光都好像直线穿越了小孔。要是遮挡住外面蜡烛中的一支，那么黑暗房间里只有与之位置对应的烛光熄灭，要是把遮挡物去掉，对应烛光便又恢复。用这个实验很快就能证明：假如各支蜡烛的光在空气中是混合在一起的，那么它们也应该混合在小孔里面黑房间空气中。不同蜡烛发出的光在黑房间里就应该是交错混合，不能再一一区别开。可是我们发现情况并非如此。所以光线在空气中不是混合的，而是各自沿着直线投射，它们从发光物投射到对应物，距离都是相等的。每一束光线的图像都沿着直线投射，直线在空气中可以一直延伸下去。光不与空气混合，而仅仅穿过虚空，而空气也不受穿过它的光的影响，不会因此改变自己的形状。上述有关光、色和空气的原理，一定对一切透明物都适用。¹⁹

那些携带着“图像”（此时还没有着形）的光在到达屏幕之前不会被空气肢解而混成一团，这被严肃地论证，正如先哲们争论是不是由于眼睛发光才能看到事物一样。图像在屏幕上显现，对我们来说如此自然，一些古老的附着在图像上的感性和想象的张力已经被卸载，我们感受不到那些已被关闭的知识的岔路，这些岔路曾使“图像”从事物到达屏幕的路途晦暗且神秘。

古代“监”字（图2），象一人立于盆侧，盆内着一横，就是水面。这时候，屏幕已经被人们从成像中剥离出来了。从透明隐形到被用一横标识出来，先民的屏幕经验就这样保存在了字形里，如果将认识看作一个连续的过程的话，这是我们的屏幕预感。



图2 监字古文 西周早期 图片来源于网络

¹⁹ [英] 大卫·霍克尼·隐秘的知识[M]，华东师范大学出版社，2012-12，p240.

刺破平面的方向

究竟是为什么在一个平面内可以开辟出穿透它的方向呢？为什么2维平面可以表象3维空间呢？这不是妄想？

当一个5岁的儿童被要求把一条向观察者方向倾斜的棍棒画出来时，他会说“这是没办法画的。”随后他还会向你解释，如果要把处于这样一个位置的東西画出来，铅笔非要把纸穿透不可。某些儿童还会得到下述一个聪明的办法，先把这个事物在通常的情况下看到的样子画出来，然后再把画好的画倾斜到一定的角度去看。²⁰

“铅笔非要把纸穿透不可”，儿童的这种第一反应可以说非常古朴²¹，它是伴随着一种表象关系而生的特殊眩晕。即使19世纪的视觉文化已经相当成熟了，《火车进站》这段影像初次亮相的时候还是吓得人们纷纷退避，对图像的眩晕仍然不时地回到我们身上，就好像我们从来没有真正接纳、适应图像，它随时可能换一种打扮前来敲打我们的理解力。将事物装进平面的惊奇并不仅仅属于先天盲人，我们的图像意识也是一片如梦似幻的沼泽地。

画面中的定向必然影响着显像，制约着画面的显像能力。在画面上开展出一种从未有过的方向，这是对于显像能力的拓展。在驳斥几种关于视网膜倒成像的解释时，阿恩海姆提出了一种一叶扁舟一样的视网膜——视网膜成像整体本身无所谓定向的状态：

物体具有一定的定向是一个相对的而不是一个绝对的现象。在一个空旷的空间中物体就无所谓倒立和倾斜。因为在这种情况下，就没有其他的物体的定向与它本身的定向做比较……空间和时间中不存在任何可用来与这个形象进行比较的东西。²²

²⁰ [美] 阿恩海姆. 艺术与视知觉[M], 四川人民出版社, 1998-03, p271.

²¹ 在一些古老的画面上，例如埃及绘画，尚且存在着刺破平面的方向还没有被建构出来的阶段。

²² ibid, p116.

对我们来说，在视网膜之外，没有更多影像性质的东西了。那么给屏幕定向意味着什么呢？从无方向可言到有所定向，网膜影像是一个尚未被定向的屏幕投影，以有所定向的身心，我们回过头来看网膜影像是倒成像，就好像它和一栋真的楼房相比有两种方向一样，其实在它之外，别无成像，它无法和任何视像相对比，因为任何视像都是对网膜影像进行定向的结果。结合身体动觉等一些定向因素²³去辨认网膜影像，我们的眼睛开始理出一个有序的世界。

水平和垂直率先在平面上开展出一个平面空间，与我们动觉中的平衡和直立的感觉有关，这种感受也定义了正投和变形这一对范畴，有时被我们感受为正确和错误的形象。以一根线段为例，正投就是它平行于画面而在画面上形成的垂直投影，变形正是线段由于不与画面平行而造成投影的长短变化，它不能容纳在平面的部分在这个面上的投影就是变形的所在。只要不是正投，就意味着有刺破平面的向度：“偏离造成的后果，就是向视觉说明该物体是一个立体。也就是说，该物体的不同部分分别位于离观察者不同距离的位置上。”²⁴

同一个物件，在垂直于视网膜的方向上前后挪动，它正投在网膜上的形状是无区别的。也就是说在与视网膜垂直的向度上，在穿透投影面的方向上，事物有一个前后滑动的空间，当眼睛遇到一些组织难题时，这个特性就给予眼睛组织画面的余地²⁵，基于眼睛的这个特性，或早或迟，这个第三度方向会明确化，以至于被我们掌控和运用。

²³ “定向是相对于框架而存在的。实际上，视觉接受的不只是一个框架的影响，而是三个类似因素的影响：1 物体周围的视觉世界的结构骨架。2 物体在大脑区域投射的形像。3 由肌肉感觉以及内耳的平衡器官通过动觉所感知的观察者本人的身体结构。” [美] 阿恩海姆·艺术与视知觉[M]，四川人民出版社，1998-03，p117.

²⁴ *ibid*, p139.

²⁵ 例如重叠观念，事物自身各部分或事物之间由于相互遮挡而呈现破碎的单位，为了形成完整的对象，一些单位被眼睛在第三度上同时向后推，这样就在前面和后面各自形成了完整的单位，本来散乱的单位就被重新组织为前后关系，这一点在第二节会再次论及。

小结

屏幕作为成像的配件，自身也被成像——看到屏幕，例如看到一堵墙。然而当屏幕发挥成就影像的功能时，自身就透明了。这一点跟符号的运作模式类似：“……感觉从属于理解，因为只要我们一理解，能指对我们来说就是透明的了。‘这就是规律，它当然很有力量：人听见了符号后，他的注意力就转向所指的事物了’。”²⁶ 符号不逗留在它自身的感性上，它通过唤起别的东西而被理解。关于符号的思考将在下篇展开。

第二节 透视和理解透视

透视（强调视）和理解透视（强调理解）不一样

盲校是一个相对封闭的初级教育的场所，同学们的人生阅历还远未展开，反而能非常专注地去追踪自己的点滴困惑，而他们初中开始学习的立体几何成为最自然的话题，因为盲学校里所有先天全盲的同学都觉得这是最费解的一门课。最一般的情况是，他们觉得正方体的立体图形摸起来很怪：

——正方体画在书上，下面的那个角和对着的斜面的那个角画的比较斜。

（小 z）

——摸起来跟一个真正的立方体很不一样，歪在一边。（小 x）

如果是碰到正方体的展开图，他们就更加迷糊：

——那些形状比较难想，立体图形在脑子里可能没有成像，看到展开图的时候，很迷糊。（小 z）

²⁶ [法] 茨维坦·托多罗夫 [M]，象征理论，商务印书馆，2004-05-01，p35.

有一些同学甚至把立方体和其立体图形的表象关系也弄乱了：

——在我的想象中，我感觉自己好像在摸着立体图形，我们教室的椅子也算是立体图形是不？我会把大概每个面的样子记下来，别人提到立体图形的时候，我就回想那个椅子是什么样子的，我就知道那就是立体图形。（小 d）

达芬奇（Leonardo da Vinci）这样界定透视研究：线透视研究物体远离眼睛时看上去变小的原因²⁷。我也向他们提问怎么想象近大远小，他们以各自的方式“想通”了这个问题：

——如果一个苹果离我很近，我一把就能盖住全部，摸到的就很大；如果一个苹果离我很远，我只能触到一个点，那就是小的。（小 x）

——我想对你们明眼人来说，近了就能够看得清楚，能看出真实的情况，就会比较大，离远了就会看不清它的真实情况，就会比较小。（小 d）

——飞机飞的高了，下面的人就小了。这个说法我听得懂，但要怎么描绘，我不知道。可能对于眼睛来说，一件东西现在就摆在你面前，会看得比较清楚，如果你走远了，这件东西不在身边了，可能就会感到越来越模糊吧。

（小 s）

当时我曾用铁丝制作了一个立方体的框架和一个典型角度的正方体的立体图形的形状，在非常局促的情况下向他们解释了为什么边和角会变斜，为什么近大远小。眼睛一瞥即可领会性质，我要用语言向他们描述和解释，感觉像走进了泥潭，我一句又一句地讲，每讲一句都好像在制造迷雾。他们显然比从前更困惑了，在我十分泄气地描述了一通近大远小之后，小 d 提问：

——假如说这个立方体是透明的，你能看到它后面的边和面，那么把它渐渐拿远，你们正常人看过去，后面的边会不会就不变短了？（我无法回忆出是由于我怎样的解释导致他问出这个我无法理解、无法回答的问题）

²⁷ [意] 列奥纳多·达·芬奇，达·芬奇论绘画[M]，人民美术出版社，1979-11，p55.

离开盲校之后，向他们解释透视的这个荒诞场面让我重新去想透视这事儿。我重新去看丢勒

(Albrecht Dürer) 描绘“素描机”的那幅版画(图3)：图中有，被描绘的事物古琵琶，中间的画框画布，钉在墙上的固定视点，以及那个从古琵琶上选取关键点向墙上的

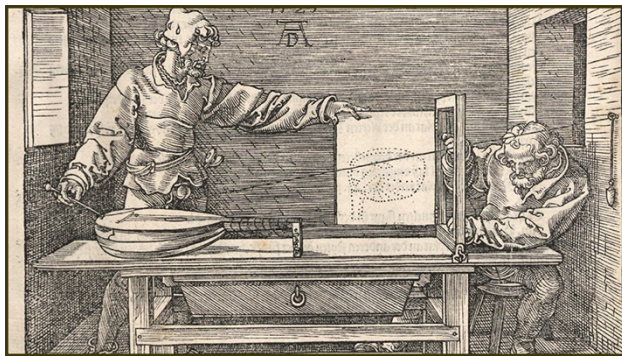


图3 丢勒铜版画 1525年 图片来源于网络

视点作连线从而在画布上标记下对应点的画家。仔细观察这几个角色，我注意到了一个之前从没在意的关系——这幅画里的视线是现成的，是由墙上的那个固定视点发出的，古琵琶并没有被画家看见，他完全可以是个盲人，丝毫不耽误他制成一幅精准的透视图。

被如此造出来的平面中的形象，同时是2维的和3维(被看作3维)的，眼睛掌握光的特性，在两者间切换无碍。透视就是生成一个这样的形象，并且在看它的时候产生立体的感觉——是否经由眼睛产生立体的感受姑且不管，制作出一幅这样的图看起来并不需要视觉。这个图所表达的，就是一种将事物(例如立方体)装进平面的办法：眼睛作为一个定点，取立方体上的所有顶点向眼睛那一点作连线，穿过中间的平面形成相应各点，在立方体上摸得到棱的两个顶点，也在平面上找到它们的匹配点，中间做连线，平面上最终形成的东西，就是我们的眼睛得到的东西。这个操作并不需要具备视觉。若想知道立方体右边的另一个立方体怎样在平面上出现在它的右边，只要在立方体事物的右侧放好另一个立方体之后，将新放入的立方体与之前的眼睛定点之间重复这个操作，在平面上就最终得到两个立方体的成像，对眼睛来说，另一个立方体就出现在右边了。眼睛至少收到了这些，而这一部分无需视觉参与的操作是可以给盲人“摸摸看”的。

透视法支配了视觉世界这么久，却可以和眼睛没有关系²⁸。《我的名字叫红》这部小说，讲述了伊斯兰世界对于透视的艰难接受史。在透视法还没有生长出来的伊斯兰世界，法兰克的透视画引诱并折磨着绘画大师们，只要看上一眼，眼睛就无

²⁸ 贝克莱就是抓住这一点来诟病笛卡尔对于视觉的理解的，贝克莱认为笛卡尔的学说的致命之处就在于他的数学上的可解证性，他认为一个也可以被盲人理解的视觉学说不能叫视觉学说，体验和解释不应有断裂，一种盲人无法理解的视觉学说才是真正的视觉学说。在这一点上，维特根斯坦是不同意的，他认为逻辑和体验是两个并不连续的系统。

法从画面上离开，它必定表达了眼睛的某些真理，但决不是全部。塔可夫斯基（Andrey Tarkovsky）说：

反透视作品之所以产生在那个时代，并非因为彼时俄国肖像画家不了解视觉原理，该原理自从里昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂于意大利发展出来后，在意大利文艺复兴时期已然被消化。弗洛里安斯基极具说服力地辩称，艺术家观察自然时，不可能不发现透视原理，它一定会被注意到，但是却可能暂时不被需要，或者被忽略。是以古俄国绘画中的反透视法，否定了文艺复兴时期的透视法，意味着彼时俄国画家与十五世纪的意大利画家不同，他们有解决某些心灵问题的需求。²⁹

透视学曾是现象学。卡斯滕·哈里斯（Karsten Harries）在《无限与视角》的第四章“阿尔贝蒂与透视建构”中写道：

他对数学有兴趣，是因为数学能帮助画家掌控错觉，这里的掌控指两件事情：既能令人信服地描绘我们所见到的世界，又能理解这些错觉的逻辑。透视理论交给我们显现的逻辑、现象的逻辑。在这个意义上，透视理论是现象学。因此，现象学让我们理解为什么事物会以那种方式向我们显现。事实上，这正是康德的同时代人约翰·海因里希·兰伯特对现象学的理解，现象学一词正是他发明的。对他而言，现象学意指一种超越的光学，即最宽泛意义上的透视理论。³⁰

透视学穿透中世纪神学的重重迷雾，将视线送往无限，并自我相对化为有限视角，意识到显现不等于事物本身。然而当这个“视角性显现”本身又绝对化，成为新的“神学”之后，现象学的内涵就渐渐远离透视了，透视沦为日用与娱乐，它化为一套操作法，我将把它交给盲校的同学们。

我依据丢勒版画中所描绘的透视装置写好了教案，把这堂课定性为手劳课而非数学课或通识课：完全不解释概念，不描述所见，所说的都要能促进操作的体验，所要体验的就是光怎样将立方体的形状带入平面内。如果让他们像在手劳课上

²⁹ [苏] 安德烈·塔可夫斯基·雕刻时光[M]，人民文学出版社，2003，p85.

³⁰ [美] 卡斯滕·哈里斯·无限与视角[M]，湖南科学技术出版社，2014，p73.

学习编织小篮子一样学习立方体框架上的每个点如何循着光路被传送至平面，不知道会产生怎样的评论与疑问？

虽不解释什么，但我需要对透视体验中包含了哪些问题有所准备。先天失明、在心智成熟之后通过手术恢复视力的复明者的经历给我很大的指引，他们就像头脑清醒地经历一场漫长的“手术”，视觉的一切在他们的心智的“见证”下混乱地涌来：

因为外观多变，固体物的识别要困难得多。过去五周，维吉尔大部分时间都花在识别固体上：从近处、远处、半遮着看或从不同地点和角度看物体，适应物体表象意想不到的变化……第一个月他对家中所有小玩意儿都彻底探究了一番，而且视、触并用：水果、蔬菜、瓶瓶罐罐、刀具、鲜花、壁炉台上的小饰物……他把它们翻来覆去地看，时而放近，时而拿远，极力将其变化多端的表象综合成对同一物体的知觉。³¹

他们对小玩意的探究能够反照出我们很难觉察的一些透视元素，在此过程中他们初次经历了视角、距离、大小、轮廓、遮挡等。

视角

把一个物件翻来覆去，它显得变化多端，从这变化多端的外观，还要看出是同一个物件，这是复明者遭遇到视角了。

我们对这种变化若无其事，这却使复明者感到猝不及防，他们必定要异常惊异地抓住一个事物观察它如何变化自己，思索为什么一个事物看起来不同然而又是一个事物。想象复明者观察一只拖鞋，当他把鞋头冲着自己的时候，它只是小小的一块，当他往右瞧，会发现鞋子伸出了“尾巴”，而且随着他的移动而慢慢变长。这个形变可以说又从容又坚决，不论他多么使劲抓住它，总是说变就变。

从正面再现人体，从侧面再现马匹，从上面再现蜥蜴。这种古风式的表现方式现在仍是我们的日常，活在我们身上，以至于当艺术史家把它作为问题提出来时，我们也好奇为什么自己有这种再现习惯。《艺术与视知觉》中有张插图（图

³¹ [英] 奥利弗·萨克斯·火星上的人类学家[M]，中信出版社，2010-6，第十三章。

4) , 一个大圆圈内有一个小圆圈, 作者说这画的是一个从顶上看
的戴帽子的墨西哥人, 这会让我们发笑, 让盲人困惑。

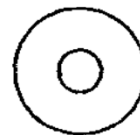


图4 戴阔边帽的墨西哥人 《艺术与视知觉》

我们筛选视角、选取典型视角, 至少做了两件事: 1 定向。我们筛选出的典型视角一般是最容易进行空间定向的一个面, 也就是最易结构化的一个面, 我们选择这个面与画面重合; 2 认为事物的这一种特殊面的显现能够代表这个事物。这涉及一种符号行为。

不同的文化有其钟爱的视角。例如古埃及的陵墓壁画, 画家在描绘脸部时, 比较不容易画出鼻子, 如果没有鼻子, 复活的人会丧失嗅觉, 因而采用侧面画法就能画出完整的鼻子; 眼睛则适合采用正面画法, 更能充分展示眼睛的视觉功能。身体的其他部位也是采用相同方法处理, 这样就能保证: 复活后的人能够拥有健康的身体器官。波斯细密化是真主全知式的俯视视角。中国的卷轴山水画是一种徐徐展开的随着游览而变动着的视角。

“我们只能看见无法如其本身地显示自己的某种东西的一种视角性显现。要想意识到视角, 不仅要意识到所看到的东西, 而且要意识到我们特定的视角是如何让所看到的东西以那种方式显现的。”³²首先, 事物并不必定要显示自己, 这意味着看或者不看。其次, 事物并不必定要显现出某一种样子, 这就是视角性显现。每看一眼都包含着局限, 我们自己似乎明白只看到了物体的一部分, 且对这种局限习以为常。

距离

距离本身是看不见的, 而想要看见事物又必须隔着一段距离, 看同触摸不一样, 如果将事物抵在眼球上, 看就无法发生。

一个复明的小女孩在她失明的时候曾自发地“测试”过明眼人“隔空探物”的奇妙能力:

为了满足我的怀疑, 我尝试过一个奇怪的实验。一天早晨, 我的家庭教师已经在窗边工作了, 因为我最近长得快, 于是就穿上一件很久没穿过的裙子,

³² [美]卡斯滕·哈里斯·无限与视角[M], 湖南科学技术出版社, 2014.

突然出现在前厅门口。我注意听着。“天哪，你穿这件旧衣服干嘛，它只到你膝盖。”这很明显，她不需要摸到我，就马上知道我穿了一件太短的裙子。那就是看……他们通过一个未知的感觉与我相连，即使离的很远，他们也完全在我左右，与我形影不离，渗透我，以某种方式从早到晚抓住我。多么奇怪的能力，我却不能如愿将它行使在别人的身上。它使我觉得害羞和不安……³³

虽然盲人一样能体会到从一处到另一处的远近距离（依据自己运动了多长时间来判断距离），但复明者初次“从内部”经验距离。长期以来，对于复明者维吉尔来说，一个事物出现了，就是已在近处被触摸到了，复明之后，事物的出现常常伴随着惊吓。看到汽车远远地开过来，他感到简直来不及躲避它“触摸”自己的眼睛，以为就要撞上了，遥远的事物——地平线上的小屋与九重天际的云朵——忽然间就近在咫尺。不仅如此，还要好多事物“一齐跑过来”，本来一条走廊上的多个物件，他要走上一会儿才逐个遇到，现在一下子都凑向前来，使步伐产生了特别的危险——不能识破这种“虚假的”出现，他感到无处下脚，常常摔跤。

复明者 S.B.第一次从十几米高的房间的窗子往外看，以为可以通过自己的手使自己安全下降，后来他从室外看到之前他所在的那扇窗之后，觉得之前的想法完全行不通。³⁴这是还未被“驯化”的对于距离的朴素感受。

距离还会影响大小。大小是事物之间的一种量的关系，我们无法知道事物的绝对大小，我们甚至不知道这样的绝对的大小可能意味着什么。对照两种看视经验：1 没有人会因为相片中的影像只有一寸高而提出抗议，一个电视屏幕比住的房间小的多，但只要我们集中注意力看它一会儿之后，它就变成了“真”的人物和建筑物的框架了。³⁵2 一个居住在丛林中的部落族群，他们的视野长期被限制在 30 米以内，当他们走出丛林来到平原，无法将从远处看起来渺小的山体与近看巨大的山体认作是同一座山，他们以为在远处吃草的野牛是昆虫。³⁶

³³ M Von Senden. Space and sight: the perception of space and shape in the congenitally blind before and after operation, Methuen, 1960, p61.

³⁴ Richard Langton Gregory, Jean G. Wallace. Recovery from Early Blindness A Case Study, 2001.

³⁵ [美] 阿恩海姆. 艺术与视知觉[M], 四川人民出版社, 1998-03, p257.

³⁶ [美] 罗杰·霍克. 改变心理学的 40 项研究[M], 中国轻工业出版社, 2004-1-1, p51.

这在心理学上被称为大小恒常性，距离和大小之间的关系被我们不知不觉地处理了，我们很少觉得一个房子很小，仅仅是远而已。这两者对于复明者来说都是全新的感性，更别谈理解两者之间的默契配合了。

轮廓

形状有边界的含义，外部边界——这个事物是如此这般地和它的环境区分开的。在这个意义上，形状不仅仅是一个2维概念。事物本身有边界，但事物本身没有线性的边界，线性边界产生于使用2维媒介对事物进行的测量与捕捉，它也就是轮廓。我们的眼睛的机制离不开用2维媒介去接近事物，这就是用线性的方式去描绘一个事物会产生荒谬感的原因，因为我们在事物自身中找不到那些线。

“现代视知觉研究表明，绘画中的轮廓线就像地平线一样，是我们的一个观念设置，它本来并不存在，但它总是得到强化这一事实却充分证明了对它的需求。”³⁷我们不可能想象一个没有地平线的远方，但如果我们去追逐地平线，或者追逐轮廓，只会像小仓鼠玩跑笼一样滑稽。素描训练当中的明暗交界线也是一个迷雾重重的地域，初学者在此处常有迷路之感，资深的画家对此并没有更多办法，似乎他们的资深只在于绕开小仓鼠的困境。轮廓线，地平线，明暗交界线，这些线并不实存，却是一条可见的分界，总在眼前，却绝难企及。它们是视觉的框架性的设置，固执地萦绕在某处，担保着一种虚幻的性质。

遮挡和重叠

遮挡和重叠是视觉属性，对于触摸来说没有意义。一个物体内、多个物体间会发生重叠和遮挡的关系。两个人拥抱在一起，互相的重叠和遮挡使身体呈现出四分五裂的样子，变为一堆散乱的单位，这是自然对人的肢体进行的矛盾百出的改组，单凭触觉很难想象。一个人抱膝蹲下，从前面看，头放在两个小腿上，胳膊把小腿截断，身体不见了，臀部不见了……在重叠的投影中有一个关于各单位重新组合的问题。“身体的有机统一，要通过丰富的知识才能被完美的组合起来。”“即使

³⁷高士明：多义的视觉[C]，视觉的思想，2003-10.

那些最大胆的现代派艺术家所进行的改组，也很难与那些致力于精确地模仿自然地画家们在人的肢体中所进行的矛盾百出的改组相匹敌。”³⁸

重叠就是基于一种不完全的投影产生完整的事物的认识的特性。首先，眼睛视物可以同时容纳许多东西就会发生重叠，一间房屋可以容纳很多人，但重叠与遮挡的观念并不会从这个简单事实中产生出来，它针对的是我们体内的那个平面，当我们以平面—屏幕“测出”房间中有很多人这个事实的样子时，就得到大量不完整的单位。其次，面对由遮挡而呈现出的破碎，我们理解到的不是切除与消失，而是前后关系；为了将散乱的单位看成完整的，一些部分被推向了第三维度，那些被遮挡的部分在此被暗示出来了，它们仍然留在它们应该在的位置上。知觉以第三维度上的前后关系整合破碎的单位，形成重叠的观念，得出多个完整对象间的复杂关系，这是视觉在选择视角呈现事物之上更复杂的对于事物之间的关系的处理。

小结

可以说以上这些视觉特性相当离奇，更离奇的是这离奇的视觉特性居然是我们的日常。复明者作为体验者，将视觉这项庞大工程的组构——体证与揭示，他们以百年的身体挖掘着百万年甚至更长时间的眼睛的“地层”，以上几个视觉特性所关涉的只是冰山一角，之下有一个更宏大的力比多器官学的课题。

我为先天全盲的同学构想的透视课不可能使他们成为视觉的体验者，他们的身份仍是理解者，但当我们面对面的时候，我们之间间隔的是一层百万年的视觉地壳，我在地表，他们在地心，他们的发问，其实是从地心深处传来的闷响，视觉的地壳的隐隐震动，虽然在—层现实中，那不过是他们说出的一句微不足道的话而已。

³⁸ [美] 阿恩海姆·艺术与视知觉[M]，四川人民出版社，1998-03，p144.

第三节 世界和世界的影像

影像本是自然现象

看到事物和看到事物的影像有什么不同？看见本来就是一次投影事件。

万物的浮光掠影在万物之间交相映射。只要我们睁开眼睛，就是在一个黑房间的墙壁上开了小孔³⁹，我们就参与到这世界、甚至是宇宙规模的影戏之中，影像投在眼内视网膜上，旋即消逝，被不断涌入的影像覆盖。

人眼内始终都有一幅万物的光学投影，日用而无所察觉，这是一个层次；人还看到水中倒影，看到各类光学投影，也就是说，人将这影像摄入眼中再次投影，这是第二层次。这时候世界和世界的影像并存了，区别就在于这个2维的影像是不是被固定了，因此留下痕迹——定影是第三个层次。

这里所说的区别有双重含义。在自然界的映照游戏当中，前两个层次没有区别，不论是映照事物还是映照事物的影像，都只是一个光学投影而已，我们的眼睛是这个映照游戏的参与者，光影在视网膜上转瞬即逝，一如石头上反照了落日的余晖。《常陆国风土记》云：“距郡西北方二十里有河内村。本名古古村。村东山上有石镜。昔日，鬼蜮魍魉云集于此，皆为耍镜而来，毕则自去。”⁴⁰

那么凭借什么我们的眼睛和映照的石头不同呢？我们定影。古人断言：“假如镜子有灵魂，它就会看到形成在上面的形象”⁴¹，这个断言令人毛骨悚然，但它所说的其实是我们眼睛的实情：我们不仅映照，还要去端详上面的映像，就像将视网膜上的影像撕下放在眼前再次成像一般。我们将事物的影像拿在手里，就是将前来耍镜的鬼蜮魍魉抓在手上，它们“冒然”映入我们的眼睛，却不能“毕则自去”，不能说走就走。

³⁹ 《观察者的技术》的第二章“暗箱及其主体”论述了17、18世纪以暗箱为模型的形而上学知识论。

⁴⁰ [日] 由水常雄《镜子的魔术》[M]，上海书店出版社，2004-06，p24.

⁴¹ [美] 彭德格拉斯特《镜子的历史》[M]，中信出版社，2005-02，p66.

定影将我们的眼睛与映照的石头分开，也将事物和其影像分离。只是，即便我们将影像从事物分离，一边是事物，一边是其影像，当我们端详两者的时候，能有多少判然分明？

为什么要定影？

既然“耳得之而为声，目遇之而成色”，眼睛将一切尽摄入眼内，时刻都在“摄影”和“制图”，为什么一定要定影，去制造专为观看的东西？本来自自然界到处都是转瞬即逝的影像，后来人们开始追逐这些影像（那喀索斯，追逐映像的自恋者），以至于影像大量增殖。从水中倒影到增殖的影像，这是一部影像欲的漫长的演化史。

流行的错误看法认为照相机是19世纪的发明。可是照相机不算发明，它是一种自然现象……摄影的发明实际上是指化学发明，它使镜头投射的影像得以在照相机的机身里固定。但是在固化影像的化学发明出现几百年前，人们就已经从照相机里见到投影图像了。⁴²

摄影就是被凝固下来的一瞥，这一瞥没有自然消逝，不生也不灭⁴³，它是被装在真空瓶里的一瞥，一直留在那。影像的大量增殖也就是产生了这样一个“次元”。本来这时时刻刻的观看是悄无声息、无影无踪的，但人们就是有办法，连浮光掠影都能堆积起来。《博闻强记的富内斯》讲述了一个洞察一切细节并且过目不忘的人，博尔赫斯在小说的前言里说这是一个长夜失眠的隐喻——“他是大千世界孤独而清醒的旁观者”；从表面看，这篇小说也是一个摄影隐喻，影像和时间同步，每一刻都有其影像：

他记得1882年4月30日黎明时南面朝霞的形状，并且在记忆中同他只见过一次的一本皮面精装书的纹理比较，同凯布拉桌暴乱前夕船桨在内格罗河激

⁴² [英] 大卫·霍克尼·隐秘的知识[M]，华东师范大学出版社，2012-12，p200.

⁴³ 罗兰巴特说照片是非辩证的，它是死死去的地方，“the dead theater of Death”，一种死的死，而不是一种大化流行的生的死。Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981, p90.

起的涟漪比较……他曾经两三次再现一整天的情况，从不含糊，但每次都需要一整天时间。⁴⁴

直到摄影出现的年代，人们仍觉得固定浮光掠影是不可能的。19世纪的一份小刊物《莱布尼茨报》中有这样的想法：

要将浮动短暂的镜像固定住是不可能的事，这一点经德国方面的深入研究后已被证实；非但如此，单是想留住影像，就等于是在亵渎神灵了。人类是依上帝的形象创造的，而任何人类发明的机器都不能固定上帝的形象；顶多，只有虔诚的艺术家得到了神灵的启示，在守护神明的至高引导下，鞠躬尽瘁全新奉主，这时才可能完全不靠机器而敢冒险复制出人的神圣五官面容。⁴⁵

为什么要定影？这是一个含糊的提问，我们很少这样提问，我们会想这大概是想问图像的社会功能，掌握图像就是掌握权力，可以从人类学以及社会学的角度细化这个问题，这是关于影像的价值之学。在对影像作此评判之前，还有一重关于影像意识与无意识的思考：最广泛地，我们是怎样接受眼内的、身边的、以及大量制造的影像的？甚至是脑中的？我从先天盲人最想知道的那个问题中，听到了这个关于影像的整体性的提问。它来自不理解影像者，来自居住在视觉聚落之外的居民，他们以其与影像性的生存最深的隔阂赠予我们这一带着洞察的提问，将这个问题保持住似乎比提出解答更重要。

绘画是盲的

因为摄影较绘画后出现，眼睛以看视绘画的眼光打量摄影：“头一个看到第一张照片的人可能会以为，那是一幅油画：同样的布局，同样的景色。”⁴⁶虽然绘画先出现，却是一种“后期（制作）”。

⁴⁴ [阿根廷] 豪·路·博尔赫斯·博尔赫斯全集（小说卷）[M]，浙江文艺出版社，2006-8，p141-142.

⁴⁵ [德] 瓦尔特·本雅明·迎向灵光消逝的年代[M]，广西师范大学出版社，2008-7，p4.

⁴⁶ Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981, p30.

从定影的角度来看，绘画是一种笨拙的定影，“土法”定影，是化学定影（摄影）漫长的前传。两者恰似“原件”和“拷贝”的区别：摄影是原件，触摸过事物的那束光在相纸上留下痕迹，相纸上保藏着“那束光”的 archive，这个 archive 也就是罗兰巴特找寻到的摄影的真谛——摄影那强硬的证明能力的物质性所在⁴⁷；绘画“临摹”眼内的那幅影像，使画面显形的光不是触摸过事物的“那束光”，绘画是就着那个最初的感光而倒推、拼凑出来的另一个光的循环。在这个意义上来讲，绘画是盲的。正是这个原因，巴特认为摄影不应放在艺术史中来看，而是应该成为人类学的研究对象。

不用研究眼睛是怎么看的，人就在涂画了，就在平面上画出形状，不同的文化各自有将事物安置进平面的办法。手，到底接受什么的引导安排画面？要么是摸索索趋向着眼睛内的这幅图，所谓的写生；要么是根本不用看，凭规则（例如透视）安排一切；手也可以受到风格和程式的引导，“普桑的作品线性的多……请留心服饰上的褶皱，它们是风格化的。”⁴⁸。

但规则的制定以及广泛接受，由眼内那幅图进行最基本的保证，而风格与程式可以说也是前人的摸索。因此总的来说，手临摹眼内的那幅影像。

基于眼内的那幅影像，画家开始倒推：我试着画两笔，划两下，很像我看到的，如果这里再弯一点，更像了，我涂涂抹抹，修修改改，逐渐拼凑出眼睛所见。

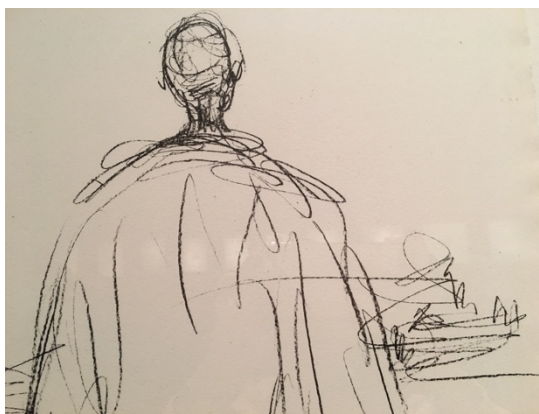


图5 贾科梅蒂 图片来自本文作者

⁴⁷ 巴特对作为原件的摄影有一个极具表现力的概括：被真实擦伤的图像。他在最初对于照片的震惊中已经对此有所感觉了，他看着一张拿破仑的弟弟的照片感叹道：“我看到了一双曾经看到过拿破仑皇帝的眼睛！”《明室》是一本探寻摄影真谛的书，至少有半部，巴特是在反复定位成像之前的那个已结束了的过程，那个化学变化，也是一次感光事件：“严格地说，照片拍到的是拍摄对象身上散发出来的放射性物质。那里有个真实的物体，辐射从那个物体发射出来，触及到站在这里的我……一种脐带式的联系连接着被拍摄的物体和我的目光：光线尽管触摸不到，在这里确系一个物质环境，是一层皮，是一层我和被拍摄的男女共享的皮。”他溯出来的是成像前史，视觉的触觉前史。Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981, p81.

⁴⁸ [英] 大卫·霍克尼·隐秘的知识[M]，华东师范大学出版社，2012-12，p150.

走进一个具象表现主义绘画的展厅，这种摸索感极为强烈，画面上很局促很焦灼，就像用错了感官，似一个盲人用盲杖探索一条明眼人规划的街道（图5）。一点一点凑出来，凑出来你认为你看到的，这是把看这回事演出来。倒推，意思是我已经看到了，我要从头演示一遍，把这个看的事件演出来。眼睛是一个光的作坊，历经一个自然以及文化对眼睛的漫长的磨炼过程⁴⁹，它制成影像投在网膜上，接入视神经；我们把画纸夹在眼和手之间，在白纸上造像，也接入视神经，绘画是对于眼内那幅影像的演绎。我们在白纸上干的事情，就是眼睛里面发生的事情，纸就是视网膜。当然古人不知道视网膜，但是他们已经在倒推了，这是看必然会产生活动，屏幕也逐渐分化出来。

“这时若把一张纸放在透镜前，你就能在纸上清清楚楚地看到屋外的全部景色……照着纸上的轮廓，你可以用铅笔把所见全画下来……”手里拿着的，可以说是一个眼球。长期以来，画画活动就是在临摹眼睛里的那幅光学投影，手盲目地摸索了很久，有一天，终于把眼球拿在手上，将画布支在视网膜前，光如投在网膜上一样投在画布上。相对笨拙一点，我们用手将画布上的投影描下来，桑德比在他给温莎堡画的素描上写道：“作于相机中”⁵⁰；霍克尼在《隐秘的知识》一书中的一个重要的工作方法就是置身于相机暗箱里，置身于放交卷的地方，手动定影。这里没有素描的位置，手不再摸索，而是直奔准确的位置，艺术史上就有了一批不画素描的大师⁵¹。但显然不会就此结住，从15世纪到19世纪，一种感光材料在眼的漫长演化史中也算是呼之欲出了，光触摸即定影，“化学胶片已经把从照相机里排挤了出去”⁵²，继直立行走之后，在影像的田野里，手又一次被解放了，此处有一个从一般器官学的角度出发去界定欲望的重新装配的大课题。

绘画就是拷贝，拷贝眼内的那幅图像。眼睛时刻都在制图，但造成的结果却不是图像而是事物和世界，把事物和世界看成图画反而是需要学习的，比如透视擅长的就是如何把世界看-制成图画。看一张画、一张照片，我们把它看成世界，感到“像真的一样”；看这个世界的时候我们感到“江山如画”。我们分得清世界以及世界的影像吗？影像在我们内外移形换影，造成眩晕，玛格利特就在此处作画。“连

⁴⁹ 据说人类早期的视力比较接近我们目前的余光部分。

⁵⁰ [英] 大卫·霍克尼:隐秘的知识[M], 华东师范大学出版社, 2012-12, p203.

⁵¹ 霍克尼在《隐秘的知识》中找出大量的物证。

⁵² *ibid*, p200.

努埃尔自己也为此感到惊讶：我有时候在想我究竟是看到了建筑还是建筑的图像，卡蒂埃基金会建筑究竟是透明还是反射。”⁵³

在穿过街道、教堂的时候，人们还筹划着、打算着、思考着：斜向建筑的表面应该是什么样的？在平面上又如何加以表现？⁵⁴哪能将踏过踩过的大地，穿越的树木草丛，头顶的天——甚至一阵风吹过、几只鸟飞来都装进一个平面里呢？在极为稀少的情况下，我们一晃神能领悟绘画的荒谬与不可能与“竟然可以”的神奇。最关键的是，眼睛率先这么做了。这种荒谬感最直接地来自先天盲人，先天失明后复明者不能把他看到的山的外形和他游走其中的山联系起来也是这同一种荒谬感的表现。

小结

那个有灵魂的镜子，那个不止映照，还要端详它上面的影像的镜子，就是影像意识。为了端详影像，研究它、通达它，我们将它投射出来，这是一种对象化的操作。或许映照-追逐影像-定影是对象化活动逐渐明晰的过程，当我们终于像扯下一层皮一样将影像从事物分离出来时，我们也造出了最令我们困惑的东西。

如果说事物向我们眼内投影成像，由此我们看到了事物的样子，但十分确凿的是，我们不觉得隔着什么影像，明明是直接看到万事万物；但是当我们把影像拿在手里端详的时候（例如看一张照片），影像似乎也同样确凿，它指证我们内部的影像，掀起了一场“纠纷”，我们开始怀疑眼前的只是一副样子而已，事物自身根本不必现像；事物不仅不必现像，它还拒斥“它的”影像，拒绝认领，正如前文所引的那个建筑师拒绝承认建筑影像；那么退一步，不指涉他物，影像能使自己现身吗？能否拍一张只有照片的照片？这更加离奇了，影像似乎崩溃了，成了一个无限向后退避的深渊，它自己都不知道如何“接纳”自己，成了孤魂野鬼。

⁵³ [中] 周诗岩 . 建筑物与像[M], 东南大学出版社, 2007-8, p12.

⁵⁴ [英] 大卫·霍克尼. 隐秘的知识[M], 华东师范大学出版社, 2012-12, p208.

第四节 屏幕的显像能力

镜头样式

霍克尼认为透镜效果限制了屏幕的显像能力。“我并不是说所有艺术家都使用光学器材，我只是认为透镜的效果主宰了绘画，这种效果成为所有画家效仿的对象。至少在摄影术发明以前，透镜所产生的自然主义效果成为艺术目标，成为判断绘画优劣的基本标准。”⁵⁵他说的镜头样式指的是15世纪到19世纪西方的主流绘画样式，有不同的名称，现实主义，写实主义，自然主义等。

“一旦镜头样式出现，它就发展壮大，渐成主流。”镜头样式是一股特别的力量，一旦在画面上出现，人们很难抗拒，不由自主地透过透镜生成的图像来认识世界：

镜头样式的重要性在于它影响了图像，哪怕那些从未见过、别说使用过光学投影的画家，其作品上也能见到镜头样式的影响。一旦样式得到确立，艺术家是否真的见过投射图像就不重要了，他只需观看别的、见过投射图像的艺术家的作品就行了。⁵⁶

它“顺理成章”地瓦解其他的空间表现形态，像一种眼病一样，只要将视线注满那种绘画样式，眼睛就发生了莫名其妙的变化，再也回不到从前了。奥斯曼宫廷画师第一次见到法兰克绘画时产生这样的心理活动：

那张画里似乎是一个人，一个像我一样的人。当然，画中的人不像我们，而是一个异教徒。尽管如此，我越看他，就越觉得我和他相像，虽然事实上他跟我长的一点也不像。他有一张圆圆的胖脸，没有骨头，一点颧骨有没有，除此之外，他也没有我这样坚挺的下巴。虽然他看起来一点也不像我，但不知道为什么，我越看图画，就越觉得心砰砰直跳，仿佛那是我自己的肖像。⁵⁷

⁵⁵ [英] 大卫·霍克尼. 隐秘的知识[M], 华东师范大学出版社, 2012-12, p129.

⁵⁶ ibid, p199.

⁵⁷ [土耳其] 奥尔罕·帕慕克. 我的名字叫红[M], 上海人民出版社, 2006-8.

难道镜头样式的绘画不是一种风格化？透视属于欧洲观念，在世界其他地区的制像历史中，并没有产生这个观念。出于非常不同的文化意识与无意识，欧洲透视画、伊斯兰细密画、中国山水画，这三种名声显赫的地域性的绘画，各自在自己这块屏幕上捕捉到特定的东西。透视画的这种镜头模式以一种非常“霸道”的方式产生影响，用不着政治强权，它直接俘获众人的眼睛，因为它依据光学-几何学-解剖学的研究发展自己，基于眼内的投影，人们看到一个光学投影不可能不为所动。达密施（Hubert Damisch）强调透视的施行性——这么看已经是一个组织行为了，正如霍克尼所说，“观看光学投影也就是使用光学投影。”⁵⁸

“15世纪早期出现过一场技术变革：线性透视的发明。这项技术使得艺术家得以描绘空间的后退。空间中的物像则按比例安排得恰如从一个视点上看去那样。”从画面上看，相对于使用透镜直奔光学投影的位置进行描摹，线性透视法的绘画效果仍具有很大的摸索色彩，但显然有一个趋向光学投影的飞跃。霍克尼所说的镜头样式主要指使用光学投影（透镜）制作的图像，他猜想透视法源于光学投影，因此也属于镜头样式，“首先由镜面镜头提供一幅具有透视感的图像，接着理性、精确的意大利人据此创造出几何透视系统，拓宽了二维通往三维的窗户。”⁵⁹但两者的本质相去甚远：透视法重原理，本质上是数学问题；使用透镜重效果，直接涉及影像。

几何透视法在画面上对焦一次，统领整个画面，有一种由数学所保证的严格。依据几何透视的一个焦点，画面上所有事物都由于自己和焦点的位置关系而产生变形，与焦点有这样一个偶然以及绝对的关系，事物才会呈现这样的形状，若不是依据这唯一的焦点而形变，它们完全不必是如此这般的样貌（在一种严格的意义上），可以说要达到和这般的形状完全吻合，只能处于这一固定视点而产生的唯一焦点。只要稍微与这一套绝对的唯一形状不同，这幅透视画就不准确了，它开始离心。因此霍克尼的拼贴摄影必定是破碎的。

严格依据几何透视法绘制的图画像建筑般稳固，不论是脸还是衣褶，看起来都有如纪念碑。最初它也是用来进行建筑作图的，建筑-稳固，以及透视-精确具有内在的亲关系。一个视点和各事物、各局部之间的正确的数学关系意味着什么？事物本身没有移动，眼睛不断移动，如果眼睛也不动，就可以测定事物间的正确的

⁵⁸ [英] 大卫·霍克尼. 隐秘的知识[M], 华东师范大学出版社, 2012-12, p17.

⁵⁹ *ibid*, p311.

空间关系，即形成事物间关系的正确的一瞥、正确的一个掠影、正确的一次测量、正确的一个表象。正确的意思是，我可以依据这个点的变形，还原出事物之间真实的空间关系（实际的距离）。所以几何透视的这种“看”是与触摸——对应的幻觉，一个“客观”的幻觉，因此它是一种非常特殊的看，是平面上的一次绝对的显现，也仅仅是一种显现，一种包含数学关系的显现。

几何透视形成一幅独一无二的画，可以说它的对象不是事物，而是点位，整个画面是平的，肌肤的点位与屋檐的点位都是同质的点位，只具有几何意义。这种性质的点位的光容量是有限的，画面不可能更加清晰，在这个意义上，运用几何透视法的画面是抽象的。

很多画家秘密使用透镜作画，画面呈现出多个焦点，也就是在一幅画面上打开了多扇窗口。多焦点画面让人觉得异常清晰，好像凑得非常近，就是为了看清事物。由这许多敞开的窗口能够产生与鸟瞰视角相似的深度效果，但多重视角的细节之间相互冲突，空间是不连续的。然而眼睛在物上的每次移动意味着一次对焦，我们上下打量事物，凑近看过于细小的局部，只为看清，并不考虑怎样从每一眼看过去的事物整体过渡到下一眼，因此比例关系并不严格的多焦点的画面更加符合眼睛的实情。按几何透视法作图被描摹透镜影像的效果超越，后者让我们觉得更加“自然”。

虽然两种方法本质不同，却是趋向同一种“逼真”，也就是我们看到镜头模式的图像所感受到的。

很难觉得照片不像

罗兰巴特区分了摄影中的感光 and 成像，并将摄影的真谛系于感光。“任何东西也无法阻止照片和所拍摄之物成为相似的东西；但是同时，摄影的真谛又根本不在于其相似性（相似性是摄影和一切表现类艺术相同的特点）。”⁶⁰但就其成像效果来看，摄影是最为标准的一种镜头样式。

在研究视觉的过程中，人类发明了几何透视法、暗箱、相机等，我们对眼睛的理解就反映在这些发明物上，眼睛内有个透镜，相机中也装上透镜。如此看来，镜头样式造成了一种感知上的同义反复：并没有什么和这个影像相一致，只有这个

⁶⁰ Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981, p87.

影像自己而已，即一个东西看起来是这个样子，仅此而已。事物自身不一定要现像，你一定要看就会得到一个“样子”，进而看成什么样又有地域差异。“一幅自然主义的绘画或一张相片看起来像真的一样”，这是一个同义反复的表达。发生了什么，我们说纸上的东西像真的一样？这里自始至终只有一种光学演练，光将影像投在我们的眼中，正如光将影像投在纸上一样，“像”没有原本，仅是一种特定属性的存在，如其他的品类万物。像就是像，没有“像……一样”，它在成为名词的“影像”之前是动词的“投影”，但成为状语“像……一样”就出现了同义反复。如同眼睛之外的其它投影事件一样，眼内也不断发生着投影事件，几个透镜——眼中的、画家辅助绘画所用的、相机中的——将影像投来投去，没有哪个比其他更据优先地位。“太写实了”，“自然主义”，“像真的一样”这种表达，都是一种同义反复，这是镜头样式的怪圈。

阿恩海姆认为一个现象很反常：现代派艺术被认为远离了现实，而投影幻象被认为充分表现了现实。他提出问题：

判断一个艺术形象逼真与否的基础是什么？是什么因素使得我们极其容易识别出画中那些熟悉的事物，同时又使得许多生活在另一种文明中的人对这些事物感到难以认识呢？为什么那些对他们来说极其逼真的雕塑和画，我们看上去就极其不像呢？⁶¹

“想要对透视法作出心理学方面的解释是十分困难的，因为它通过某种错误的绘图正确地再现了物体。”⁶²画得非常离奇了，结果我们才会觉得逼真。这种很矛盾的说法非常准确地说出了我们身上发生的事，把我们眼前的所见外化出来，我们才知道自己在做着多么不可思议的事：通过视角、距离、遮挡、重叠等各种“手段”，我们的视像被撕裂着；那么扁、那么斜、那么支离破碎，那么无厘头的拼装，十分自然地在我们身上发生着，我们时刻经受着视像的变形而无所意识，将某一瞬的形变固定下来，我们也感到非常逼真，或许没有哪个时期的成像经验比得上自然主义绘画的这种真和幻之间的严重颠倒。一个形变得如此严重的成像，我们觉得它那么像、那么真，这个矛盾或许是个裂缝，于此处我们完全可以想象，在未来的某个时段，人们会感到我们今天像发烧一样看事物。

⁶¹ [美] 阿恩海姆·艺术与视知觉[M]，四川人民出版社，1998-03，p159.

⁶² ibid, p136.

镜头样式的特殊与一般，关系着屏幕上可以出现什么，屏幕的潜力在哪里，什么支持着这种潜力，甚至屏幕是从哪里分化出来的，屏幕的分化多大程度上与镜头模式的特殊性相关等问题。

屏幕是一个光学成像的配件，没有屏幕，无法成像；如果不是一个平面的屏幕，所成之像会扭曲，以至于无法识别，不被注意。识别的基础就在于，眼内的那幅投影是在一个类平面上（视网膜）的，我们就着眼内的那个像去识别光影。可以想象，如果眼内停住光的是一个不规则形体，那么我们在自然中发现影像所从出的场域就会依之调整，所以屏幕的分化就在于视网膜。可以说没有什么平面的屏幕，我们取的是那一段平面部分，投影打在墙上，我们取的是那个反射面，我们把一截平面从自然当中找出来，这就是屏幕。镜头样式的着力点就在于它对准视网膜发展自己，这是镜头样式的绘画“摧枯拉朽”⁶³的秘密。

然而，基于视网膜开辟出来的平面的屏幕，又加入异于光的成像原动力，依不同的原动力我们端详屏幕，对屏幕进行投射。在作为光的配件的基础上，屏幕依照什么打开了可能？这就接上了与所谓的心灵的问题，屏幕扩展到了我们的心和脑。苏东坡谈论李龙眠画的《山庄图卷》说：

或曰：“龙眠居士作《山庄图》，使后来入山者信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世。见山中泉石草木，不问而知其名，遇山中渔樵隐逸，不名而识其人，此岂强记不忘者乎？”曰：“非也。画日者常疑饼，非忘日也。醉中不以鼻饮，梦中不以趾捉，天机之所合，不强而自记也。居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”⁶⁴

一幅画，我们以为能从中看出什么？我们对画面期待什么？欧洲的观众在他们的透视画面前感到“真像啊，像真的一样”，古希腊宙克西斯描绘的葡萄，连鸟儿都忍不住去啄食；而中国的古人面对画面感到“如见所梦，如悟前世”。光和屏幕之间基于视网膜的平面性的原始配搭被相对化，另外的力量注入屏幕，基于这个原始配搭的成像因此也成为一种风格。但现实发生的顺序并不是这样的，我们在平面上并不是先去完成一个光学成像的制图，而是直接由于其他强力的驱使而不自自主地使

⁶³ 从镜头样式出发所认为的“枯”与“朽”真的落后吗？这是另一个艺术史上的经典话题。

⁶⁴ 《苏东坡集》前集卷二十三《书李伯时山庄图后》，江苏广陵书社，2012年04月。

用平面，平面与光的源始联系支持着我们，但并未被我们意识，累积了大量的知识之后，我们才去追求纯粹光学的成像。

在欧洲自然主义绘画盛行的时代，画家的制像过程始终是将观看行为作为模型的，人们这样理解制作图像这回事：我制作图像参照眼睛“制作”图像，也就是视觉成像的光学原理。这是彼时代的屏幕的现象能力的局限之处，屏幕上能出现什么，显然不必以眼睛的限制为自己设限。文艺复兴的发现是：世界被如此这般地变成图像；而画出山水画的中国文人，根本不关心眼睛是如何成像的。观看行为多大程度上限制了制图的可能？这就要问，为什么要制图？为什么要看图？这是怎样挤压出来的欲望？

视觉是一种抽象机制

影像（相像）在何种程度上可以和符号（象征）区分开？也就是说，影像本质上也是象征？不论多么写实，都是一种抽象的东西，视觉根本上就是一种抽象的机制？阿恩海姆说：

严格来说，任何一个立体物的视觉概念都只能以三维媒介加以再现。比如，雕塑和建筑就是这种情形。如果我们想在平面上把一个立体物的视觉概念再现出来，那么我们所能做到的一切便是将这个视觉概念翻译出来——也就是说，以一个2维媒介把这个视觉概念的某些结构本质描绘出来。用这种方法所得到的画，看上去可以像一幅儿童画那样简单，也可以像是文艺复兴时期的画那样富有深度感。但无论哪一种画，都不能把一个完整的视觉概念在一个平面上复制出来。⁶⁵

物有形状吗？形状根本就是一个2维的概念？如果形状意味着轮廓，那么形状就是一个2维概念。事物有边界，却不必有轮廓，轮廓是2维意义上的形状。一个方形池塘不会像在我们眼中那样依角度而变形，它有一个自身结构上的稳定性，这个结构使它区分于房子或自行车等其他事物，但我们说它是方形的，意思就是从顶上看去，它是方形的，我们会避免前文提及的那个戴帽的墨西哥人的情况

⁶⁵ [美] 阿恩海姆·艺术与视知觉[M]，四川人民出版社，1998-03，p129.

(p20), 但一个池塘的确只有从一个角度看去才是方形的。没有无角度的形状, 就连象形文字中的“形”也是在某个典型角度下的形状, 也是事物的平面成像。

我们很难觉得照片不像, 很难从头去感受这件事情: 要用 2 维媒介完全再现 3 维事物是不可能的。要这么做的话就一定要有一个抽象的程序, 不论是筛选视角还是透视变形, 人们想了各种办法, 照片是其中的一种, 它实施了某种操作了, 这个不可能的任务就完成了。但我们面对照片时, 几乎无法觉得它是一种抽象之后的产物。在这个问题上, 先天盲人能够向我们提出一个整体性的问题, 复明者能够从头去感受这件事。

实施了哪种操作了呢? 这里面最抽象的一步, 或许就是把再现物认作其再现对象:

当儿童们在绘画中划出了第一个圆圈的时候, 他还没有真正把握二维空间, 这充其量也不过是在纸面上兼并了一块小小的领土而已……这个初次诞生的球体形式对于儿童来说, 代表着一切固体的事物——不管是一个人, 还是一个动物或一座房屋。⁶⁶

很难说这是一个投影行为, 这是一个典型的符号行为。制作符号比制作投影更抽象, 投影依靠一种光的搬运规则, 而符号靠什么介质搬运 / 转译? 放在哪里? 该不会是一个“平面”吧?

小结

《观察者的技术》的前言说这本书在从事一种眼球考古学, 说旧的眼球如同痂一般自然脱落。19 世纪对视网膜后像的生理学研究开始瓦解以暗箱为模型的知识论,

17、18 世纪原本自成领域的光学, 现在和其它物理现象的研究——譬如电学和磁学——合并了。最重要的, 光在这个时刻失去了其存有论的特殊地

⁶⁶ [美] 阿恩海姆. 艺术与视知觉[M], 四川人民出版社, 1998-03, p283.

位……当光开始被视为电磁现象时，和可见事物的领域以及人类视觉的描述就越来越没有关系了。⁶⁷

目前的数码图像更是一种完全不同的影像意识与无意识，作者乔纳森·克拉里认为不同性质的影像以及看视模型之间是否具有可比性都很难保证。

在这个依托于技术突破的视觉研究的面向之下，有一个更本源性的问题，这个问题在那些早已脱落的旧眼球的时代就生效了，到现在仍具有效力，那就是：如何将再现物认作其再现对象。如果视觉从根本上无法避免一个抽象与转化的程序，那么视觉研究必定要从影像研究跨越到符号研究。

影像本来没有实体，我们也不觉得与事物之间隔着一层影像，基于端详的欲望，我们甚至能够将影像同事物分离，将影像堆积起来。这时候问题就出现了，裂缝与深渊同时到来，这个深渊使“认作”问题显著化了。

用透视的施行性或许有利于澄清这个问题：不仅仅是透视法这种特殊的看具有施行性，在此应提出一种看视的施行性，我们的这一看，就是看作、就是认作，通过将这一看外化出来，认作的问题就显著了，我们发现大家看得非常不一样，我们不仅看（投影），还认作（符号），不只是映照，还要端详。映照是一次投影事件，而端详是一次认作事件，也就是一次符号事件。

第五节 正和负

“一片黑暗”

同学 z 右眼有较好视力，左眼全盲，他以自己特殊的视力条件驳斥了明眼人关于盲人生活在“一片黑暗”中的不实臆测：

——你们自己想象的看不见跟盲人真正的情况有区别，就像有些人说盲人的世界是一片黑暗，其实这是错误的，盲人的世界什么颜色都没有，根本不存

⁶⁷ [美] 乔纳森·克拉里 . 观察者的技术[M]，华东师范大学出版社，2017-5-1，p133.

在黑暗。我右眼看得见，闭起来觉得黑黑的，但我左眼看不见，闭起来只觉的一片虚无，什么都没有。这只眼睛平时只有接触空气的感觉，只能感觉到温度和有没有东西接触到。我常常忽略掉这只眼睛，当它不存在，感觉自己只有一个眼睛。但是我妈妈一定要我把左眼睁开，不然的话我的头就会自然往左偏，越来越歪了。

同学 z 很自然地要将仅有的一只眼睛移到中线上来保持平衡，但这样的话，头就摆不正了。没有视力的虚无就体现在这个偏头的情况里。对此 Tommy Edison⁶⁸有一个很机智的说法：

——眼睛看不见的感觉，跟胳膊肘看不见的感觉是一样的。

看见和不见不是如光明和黑暗（光线不足）一样是同质的对称的，而是有和无之间绝对的不同质。

看见和不见的辨证

有人在 Facebook 上向 Tommy Edison 提问：

——别人告诉你说他们能看见，你有没有怀疑过这回事？

他回答说乍一听这个问题觉得很荒谬，从不怀疑自己是盲的而别人能看见，没有理由不相信这一点。这个问题并不是荒谬，而是包含一重辨证的思考。上文所谈论的先天盲人对视觉的强烈好奇是怎么来的？因为从逻辑上说，他们不知看，同样也不知不看，如果从来没有体会过眼睛的便利，那么也不会觉得自己因为缺失它而艰难。是什么让他们觉察到缺？怎么就将欲望指向了看？乃至“样子”成为他们最想知道的事？

⁶⁸ Tommy Edison 是一位先天盲人，他通过 youtube 制作视频回答网友对他的提问。

一位名叫 Mac Potts⁶⁹的先天盲人被问及是否希望自己能看见，他讲述了一个经历，这个经历使他觉得此问题不好回答：

——一次日蚀，我本来只想躺在床上听鸟儿和狗变狂躁，但我老婆认为我应该出门感受太阳，因为它真的十分怪异。我来到户外，没有带太阳镜，因为老婆觉得我并不需要。但我确实感到了光，所以出门半分钟后开始觉得头晕，感觉快晕倒了，于是马上跑回室内，在床上躺下。额头上有一些地方觉得很痒（两眉中间），或者说是头疼，说不清楚，这个部位对于伸过去的手好像有更多感觉，更清晰地感觉到手，我不知道为什么，就好像我看到了手，即使我知道我不能，但感觉就是看到了。在这之后再面对这个问题，对我来说更加难回答，更复杂。

从感觉的质的层面，他们无法知道自己是不是看见了：如果我从来都是盲人，那么会不会在某一天我已经看见了而自己并不知道？我怎么知道某一种好像从来没有过的奇妙感觉是不是看见呢？Mac Potts 感到的这多出来的清晰、多出来的“感觉的量”，不是看见？

如何知道自己看不见？

海伦凯勒最初是盲聋哑，在这些相对来说更高效的沟通渠道都堵塞的情况下，她更加难以“知道”什么，例如她如何知道自己跟别人不同？在海伦凯勒的传记电影《奇迹的缔造者》（The Miracle Worker）中，她发现周围的亲人常常有一个活动，就是站住或坐着不动，只有嘴巴在动却并不是在吃，这个活动如此频繁，她也想要加入，就摸着大人的嘴巴自己也拼命张嘴，但是没什么反馈，自己仍然没有加入这个活动。这是语言向她传递的第一条线索。

我问认识的先天盲人朋友什么时候开始感到自己跟别的小孩有所不同，他们的第一反应都很相似，就是没觉得自己跟别的小孩不同，小时候都是混在一起玩的。

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RBgr0GfkIsM>

小x玩弹弓比谁射得远，去小河里游泳，打水漂，有时还去水库。后来他想起小时候意识到一个游戏自己不能玩：

——小时候玩碟片，照着太阳有反光，它可以到处去，照到暗的地方。我们用这个打架，光跟光打，两三个碟片，把光照在一起，你弄过来，我弄过去，两个光不能挨在一起，我把光去弄你的，你就赶快躲开我。我和我弟弟玩的时候，他说光跑到厨房里了，我就去厨房找，结果没有，他们说有，后来我觉得那可能要靠看，我根本就没办法玩，他们教我玩碟片，我一直都玩不会，他们把光照在哪里，我根本就找不到。

小l玩跳皮筋，玩水枪，扔沙包，采野花，后来逐渐长大，朋友们都要去上学，自己不能一起去，干什么总是要别人带着，很麻烦别人，就逐渐不愿意出门了。

在质感上，无所谓看见或不见，只有直观的有限性也即它的接受性⁷⁰，先天盲人在这种接受性的质感的外部“观察”看见的效能——明眼人可以完成他们不能的事情，据此“推测”，这或许就是盲和看见的区别。

小结

明眼人与先天盲人之间的正负关系的内涵就在于这种有和无之间的绝对不同质。在正负之间、有无之间，可能展开围绕屏幕的影像研究。屏幕将先天盲人挡在这场“魔术展演”的场外，反过来，先天盲人也因此而将屏幕“当场捉住”，他们让屏幕透明不得、遁形不得——屏幕看守着视觉的会场，先天盲人看守着屏幕。这一辩证的关系使影像研究有了一个新的切入点。

但凭什么正和负可以沟通？凭什么我们可以和先天盲人讨论显像成形？这在影像的范围内找不到答案，必须进入语言的深层赋形。在上文，我们说屏幕扩展到了心和脑，由此得以将不同的力量注入投影屏幕。明眼人和先天盲人隔着屏幕喊话，在一种扩展了的屏幕的意义上，两者跨越了表层的正负关系；与此同时，在语

⁷⁰ “通过我们被对象所刺激的方式来获得表象的这种能力（接受能力），就叫做感性。”[德]伊曼努尔·康德·纯粹理性批判[M]，人民出版社，2004-10，p25.

言的魔术中，就没有谁能看得住这个扩展到心和脑的屏幕了，虽跨越屏障却没有锚，我们在里面一脚深一脚浅，陷入虚实难测的境地。

或许那个摸着大人的嘴巴自己拼命张嘴想要加入交谈的海伦曾是这重心灵屏幕的看守者，但几乎无法在此基础上想象一种可尝试的沟通，因此，在赋形的层面上尚不能建构正负关系，况且据海伦自述，语言在某一天放她“进来”了。

下篇 赋形

我们沿着小路散步到井房，房顶上盛开的金银花芬芳扑鼻。莎莉文老师把我的一只手放在喷水口下，一股清凉的水在我手上流过。她在我的另一只手上拼写“win”——“水”字，起先写的很慢，第二遍就写得快一些。我静静地站着，注意她手指的动作。突然间，我恍然大悟，有股神奇的感觉在我脑中激荡，我一下子理解了语言文字的奥秘了，知道了“水”这个字就是正在我手上流过的这种清凉而奇妙的东西……井房的经历使我求知的欲望油然而生。啊！原来宇宙万物都各有名称，每个名称都能启发我新的思想。我开始以充满新奇的眼光看待每一样东西。回到屋里，碰到的东西似乎都有了生命……这些字使整个世界在我面前变得花团锦簇，美不胜收。

——《假如给我三天光明》

从单纯的手指游戏，到由之唤起其他事物，进而到点亮一个世界，海伦学会了制作符号，这是一个赋形的过程。

第六节 万事万物各有名称

命名和赋形

经由那个命名时刻，可以说海伦第一次与事物遭遇，这是一个赋形的时刻。海德格尔在《柏拉图的真理学说》一文中说：“人之本质对他当下分得的领域的这种习惯改变和适应，乃是柏拉图所谓的 paideia（海德格尔译为 Bildung，造形）的本质。”⁷¹Bildung 在海德格尔的年代被通译为“教化”，他认为必须恢复 Bildung 的源始的命名力量，取“造形”、“赋形”之义，才比较接近希腊人所说的 paideia 的含义。可以说“教化”是从外部界定一种本质的转变，从外部看来，海伦的老师教她语言，有一天她突然领会语言、名字是怎么一回事，进而得以进入深广的文化当中。但实际上发生了什么、什么从此不一样了，使我们说教而化之了呢？就是语言对心灵的赋形：

造形之本质并不在于把单纯的知识倒入毫无准备的心灵中，犹如灌入一个空的、任意被端出来的容器中。与之相反，名副其实的造形则抓住并且改变着心灵本身和心灵整体，因为它首先把人置于其本质位置上，并且使人适应于这个位置。⁷²

海伦认为“水”唤醒了她的灵魂：

井房的经历使我求知的欲望油然而生，啊，原来宇宙万物各有名称，每个名称都能启发我新的思想。我开始以充满新奇的眼光看待每一样东西。回到屋里，碰到的东西似乎都有了生命。⁷³

⁷¹ [德] 马丁·海德格尔 . 路标 [M]，商务印书馆，2000-11，p249.

⁷² [德] 马丁·海德格尔 . 路标 [M]，商务印书馆，2000-11，p250.

⁷³ [美] 海伦·凯勒 . 假如给我三天光明 [M]，华文出版社，2003-1，p35.

虽然她对自己的一生有一个连续的叙述，在此事发生之前，海伦身边也有各种各样的“在场者”：珍珠鸡，番茄，老猎狗……然而“造形意指整个人的倒转，亦即从首先照面事物的区域到存在者显现于其中的另一个区域的适应性移置。只有当以往对人来说显明的一切东西及其显现方式变得完全不一样了，上面这种移置才是可能的。”此前在海伦的生活中“公然在场”的东西与井房事件之后不同，也不可能以她之后述说“公然在场”的东西的方式述说出来。我们很难想象在还没有获得“珍珠鸡”、“番茄”、“老猎狗”之名的时候，这些“事物”如何，或许那时候是此性（thisness）主宰一切，她所掌握的就是“这儿”，从“这儿”不通向任何他处。

“物本身就是能指，用海德格尔的话来说，物拢集他物。受形的不仅得到表现，而且也有所表现。物是最基本的符号。”⁷⁴物和名字同时到来，井房事件之后，海伦再次触碰到的东西，“似乎都有了生命”，那些东西从一种闭锁着的“此性”当中逃离自身，凭借名字走出自身，“物化”——“世界化”于他物，因此物与物彼此“映照”⁷⁵，世界被赋形了。海德格尔说命名是一种特殊的在场方式，趋向不在场的在场，就是凭借这种“轻便”的方式，这个世界的映射游戏才得以进行。

“我整天用手去探摸我所接触到的东西，并记住它们的名字。”⁷⁶从此以后，海伦开始阅读“大自然之书”。然而为什么那个手指拼写游戏可以“是”井水呢？而且，为什么拼写游戏还能是父亲，还能是妹妹呢？拼写游戏、井水、父亲、妹妹之间如此不同，为什么可以发生将 a 认作 b 这件事呢？

图型

符号就是以其它事物来指涉某一特定事物。任何关于符号的定义都会强调这两个事物的不同一性：以一个不同于自己的事物来“替代”自己。而我们对于符号的阅读也就是将一个事物认作另一个事物。

⁷⁴ [中] 陈嘉映 . 从感觉开始[M]，华夏出版社，2005-1-1，p24.

⁷⁵ “大地和天空、诸神和终有一死者，这四方从自身而来统一起来，出于统一的四重整体的纯一性而共属一体。四方中的每一方都以它自己的方式映射着其余三方的现身本质。”[德] 马丁·海德格尔 . 海德格尔选集[C]，上海三联书店，1996-12，p1180.

⁷⁶ [美] 海伦·凯勒 . 假如给我三天光明[M]，华文出版社，2003-1，p36.

制作符号的关键是一个将 a 认作 b 的动作，康德的图型概念所说出的东西就是人类制作符号的可能性所在。头脑里面浮现出来的不必是完全的，它可以非常贫乏，但你能够在外部世界的杂多当中辨认出一个具体对象，与头脑当中的它有关，它指导你认出事物。海德格尔的意思是，头脑里面的是事物的原则与规定。图型不是教授习得的，老师可以教你一个三角形是什么，如何做出一个三角形，在这个过程中，三角形的定义、老师教你的东西并非图型，图型是你学着老师的样子画出了三角形，并且认为，这就是三角形。

图型不是形象，“想象力为一个概念取得它的形象的某种普遍的处理方式的表象，我把它叫做这个概念的图型。”⁷⁷我们总是倾向于为一个概念找一个具体的形象，以至于可以将那个感性的形状认作是某概念，起支持作用的是一种时间能力，也即图型的核心是一种时间通路。

康德指出，直观是对象直接显现的途径，但是通过这种途径，对象显现为杂多 (Mannigfaltigkeit)。这种杂多不管是有序的还是无序的，总是遇到了某些内容。海德格尔特别强调，这种遇到某些内容、遇到杂多的活动内部是以一种对杂多的先行取向 (Hinblick auf, 视角) 为基础、为前提的。海德格尔这里所说的“对……的先行取向”实际上就是现象学所谓的意向性活动，也可以说，“对杂多性本身 (Mannigfaltigkeit als solche) 的先行取向”就是接触对象、让对象现身的大背景，大视阈。这个大视阈、大背景，这个视角、取向是具体杂多显现的前提、基础。这个“对杂多性本身 (Mannigfaltigkeit als solche) 取向”本身的结构如何呢？杂多性不管是有序还是无序，总是有前后相继性 (Nacheinander)，这就是“对杂多性本身 (Mannigfaltigkeit als solche) 取向”的形式性结构，它也就是纯粹性的杂多。把前后相继取作让对象现身的大背景，这本身是具有构建性。⁷⁸

使对象感性化即意味着对于对象进行先行取向，使其在一种前后相继之中与我们照面；与此同时，时间又是一切表象联结的形式条件，也就是说，图型这种类型的表象也在一种前后相继之中展开自己，于是一条时间通路就搭好了，将某物与某概念相联结的基础就具备了。海德格尔强调存在物的“成形”或“成像”过程是一个

⁷⁷ [德] 伊曼努尔·康德 . 纯粹理性批判[M]，人民出版社，2004-10，p140.

⁷⁸ 靳希平：海德格尔对康德图式论的解读[J]，中国现象学网，2004-12.

“同时”的过程，这也是命名行为内部发生的事。形象就是这样被赋予概念的，反过来，名字也是这样被赋予事物的。

不同的事物 a 和 b 就是这样被粘合在了一起。上文提到的原始圆圈是儿童所掌握的仅有的几个符号之一，它既能指人，又能指动物，还能指房屋。这里重要的是他对图型的练习与掌握。

小结

符号行为的内涵就是这个以前后相继性为形式的对感性杂多的先行取向。感性经验由此在时间中展开，成为可区分、可辨认的词与物。在此基础上，依据什么原则制作符号就非常开放了，这是人类学家和语言学家的基本课题。

赋形就是这样开展的，对所有人都是如此。明眼人与先天盲人谈论显像成形的共同基础就在于此，这种谈话里面隐含着认作的机制，在“互通有无”时，我们不可能不启动这种机制，这也就意味着，符号的这个认作机制无法“从外部”被捕捉：

符号或者可以由身体有机地产生，或者可以借助身体在技术上的延伸，工具化地产生。语言是最纯粹的、有机的符号系统。它的每一方面都可以指示，而且它完全是借助身体产生出来的。⁷⁹

语言是身体有机运作的“分泌物”，就像身体分泌汗液一样。人类活动的任何方面都有成为符号的潜能，一种香味，一栋建筑都有所指示，五种感官皆可在符号化的过程中发挥作用。汗液和声音的性质不同，只有在这个层面上，才能说先天盲人在视觉的外部，但我们都无法自外于语言。

先天盲人的缺失不针对最广泛的语言问题，他们跟我们一样处于语言之中；但若要更深层地触及显像成形的问题，又必定绕不开语言的赋形。上篇的线索——影像上的正负关系——进入下篇的语言议题中指向一些特定的语言现象：那些依视觉经验而固定下来的词汇，“明天”，“摩天大楼”，“地平线”，等等。或许这些词汇是我们探索语言之赋形的线索，它是上篇的问题线索的自然延伸，然而在我与这些朋友们相处的过程中，很难说这条线索是成立的，至少在我们这一个月月初步交谈

⁷⁹ [英] 特伦斯·霍克斯 . 结构主义和符号学[M]，上海译文出版社出版，1987-2，p138.

中，带着这样的问题意识我仍然感到没有方向，因为他们的词与物有这样的“总体质感”：事物是隐而不发的，语言是似是而非的。

第七节 隐而不发的事物

明处与暗处

虽然我在盲校遇到了一帮热情的同学与几位非常照顾我的老师，他们十分积极地回应我不太“通顺”的问题，但我并没有很急切地扑向每一个人，打听他们的“所见”与故事，我希望相遇和对话能自然而然地发生。有时候我在校园里溜达，期待一些偶遇，但很快就意识到，盲校几乎是一个没有偶遇的地方。你以为“偶遇”了，但他们没有任何偶遇感，除非你已在道路上与别人发生谈话，让他们知道，远远的你已经在；若只是默默走着，他们感觉不到你；如果我突然开口冲他们打招呼，他们不会觉得这是随意的，而是想象你就是直指他而来，这不是偶遇。偶遇是本来在暗处的两个人，在暗处相遇，而非一明一暗的关系。对方并没有研究你、以你为观察对象去制定计划、想办法使你处于他的掌控之下，没有你看不见的眼睛，很自在，在这种情况下的相遇是偶遇。然而在盲校，即便有残余视力，三米之外也很少有人能看清什么了，他或许能感到有人，但不能知道是哪个特殊的人。

我在盲校遇到过一次有点滑稽的“背后说长短”。一天，我与几位同学在教室里闲聊，说起一位隔壁班级的同学 f，他爱出风头，学校里有好多同学都不喜欢他：

——我觉得他（吹笛）吹得不好，听起来不美，只是刺耳。（小 h）

——他自己觉得不错，但我觉得和 x 差远了。（小 p）

——他就是自我感觉良好，觉得自己很有风度，他走路的姿态真做作，我不愿意看到他。（小 t）

巧的是 f 恰好从窗边经过，我瞥见他听到了自己的名字，就默默地停在门口的垃圾桶边，假装低头捡东西，一边注意听这边的对话。我也实话实说：

——我看他吹得挺快活的，走在路上，随手从身上摸出笛子，响亮地吹两句，又塞回去了，笛子在他手里特别听话。

——关键是不好听啊。（小 h）

……

他们又随便说了两句，我岔开了话题，f 就游魂似的离开了。这是背后说长短，但盲人只要开口说话，就会使自己处在明处，然而如果有明眼人在，他不说话也没有办法藏在暗处，只要有明眼人在，盲人无所隐藏，他甚至无法知道明眼人是不是已经离开了。光以热的形式被先天盲人感知——太阳、灯泡，等等，但如果有谁故意不发声，他们无法知道在一片安静之中有没有一束目光打在自己身上。网友曾经问 Tommy Edison：

——Can you feel the weight of a stare from a strange?（你能感受到来自他人盯视的重量吗？）

他以常识答之，当然是身上再无另一个可以感光的器官了，但如果有明眼人在，他会格外小心。以心理测之，可以说这个盯视轻于鸿毛，重于泰山。

盲人在明处，健全人却藏在暗处，这就是为什么盲人一般不和健全人打交道的根本原因，在盲人的心目中，健全人是另外一种动物，一种更高级的动物，是有眼睛的动物，无所不知的动物，具有神灵的意味，他们对待健全人的态度，完全等同于健全人对待鬼神的态度，敬鬼神而远之。

《推拿》这段独白出现在一处剧情激烈的地方，这种明暗关系也格外强烈地被表达出来。中国哲学对于天地与人的关系有个形象的说法：天地是一个巨大的监控系统，监控人的起心动念。盲人与明眼人之间的明暗关系可以说是这个“形而上学”的最佳诠释。

还有一件让人尴尬又感慨的小事。在盲校的几天里，我非常喜欢找小 x 聊天，他是先天全盲，性格健朗，很喜欢思考，而且他是盲校里唯一关心美国大选的学生（有天傍晚，在室外，同学们或在随便玩耍或在玩手机游戏，只有他坐在台阶上听收音机里关于特朗普与希拉里的专题节目）。有一天我去宿舍找他，他正面向

柜子吹笛。一曲终了他想请我在他的床上坐下（宿舍属于学生的只有柜子和床），但似乎突然想起自己的床可能很乱，慌忙伸手摸索，当他摸到了两只梨放在床上时，更加紧张：

——我的床好乱哦老师，太乱了，根本就没有捡过。

他显然想尽快将床上的杂物变得“看不见”，匆忙地将梨子饭卡等杂物，统统塞在了被子下面。他以为被子盖得住梨？我叫他不要忙，跟他开玩笑说不用特殊照顾我的眼睛。他十分不好意思：

——就这样吧就这样吧。

一个盲人，被迫要在明眼人眼前藏东西，我觉得心里有点不是滋味，感到有点内疚，或许是为了自己有眼睛而他没有感到内疚。

隐而不发

当时没有在意，但小 x 要藏起杂物这件事相关盲人与事物之间的共存状态的问题。我去盲校的第一天就见到了他们打扫卫生。盲人打扫卫生，保持身边的事物和环境整洁明亮，似乎有点奇怪，然而一所学校里面的学生负责打扫自己的教室和宿舍又是完全不奇怪的，我们小时候上学都要参加轮流值日。我问正在擦窗的与我同宿舍的小姑娘怎么打扫，她说：

——我们要打扫六样东西。桌子（摆、擦），门，橱子，窗台，扫地，拖地。（小 z）

表面看来，一样的是扫地、擦桌、擦窗，但实际上这件事更像是这样：他们像点名一样地把这些事物“唤”向前来，对它们摆弄一番，擦擦表面，再放走这些事物，离自己而去。为什么要点名？因为这些身边的事物和环境通常都不在身边。

保持身边的事物和环境整洁明亮，这件事对他们来说没有那么顺理成章。可以说这些通常的打扫是专为眼睛而做，也是由眼睛来检查这些打扫情况（管理宿舍

的奶奶），他们的这部分劳动照顾的是学校里的明眼人，明眼人的目光所及之处，都需要干净，表面的洁净，不阻碍视线，不妨碍看见。然而眼睛所及完全不是同学们的环境，他们不生活在这个“空间”里。事关他们自己的并非“打扫”事物，把表面擦亮，而是“摆放”事物，在需要的时候能够快速找到。

离开盲校之后，我又与几位在深圳工作与生活的盲人朋友一起生活了一段时间，他们都是按摩师，几乎都已四十出头。那是一个生活与工作的现场，柴米油盐，与盲校完全不同。盲校的小孩尚在困惑与学习之中，也就是在塑形之中，且作为一个长辈，我提出的那些无明在有明的世界中如何自适的问题，他们也完全用一种困惑与不适来响应，因此盲校是一个探索与谈论感知的地方；而在深圳的那个阳光明媚的舒适的生活圈中，作为一个小辈，我提出的如何自适的问题完全被他们已打磨出的自洽给消解，我与他们每天一起买菜做饭，喝茶聊天，搭地铁逛公园，之前所考虑的问题经不住如此质感的生活的打磨，不论我多么详细地描述一些相关的感知细节，他们也多以泛泛的道理应之，并非有意回避，而是他们就是以这种尺度的“纤维”在编织生活。感知化为道理，生活之道，他们更直接地依赖道理生存，感知反而退居其后，曾有过的感知上的困惑可以说已经烟消云散，不那么重要了。于是那段时间我也跟随他们，抛开了从前的问题，完全投入当下的生活。

离开深圳之后，回听断断续续的录音，有的是在我带着他们走路买菜的时候录下的，有的是在喝茶的时候，有的是搭地铁的时候。我闭着眼睛听，就好像这样真能卸掉视觉一样。以一种全然不同的“距离”⁸⁰，我又听出了这个意思：身边的事物通常都不在身边，它们保持在一种隐而不发的状态。车开过，上台阶、下台阶，旁边卖包子的店铺，老人和小孩走来走去，等等，以及不明的隆隆声，这是始终在身边发作着的声音，伴随着这些声音的时间，我们一步一步走过，一切都是有个样子而可以被看到的！任凭你看，所有东西都呈现给你一副样子，且效率极高，要走好远的路程才会遇到的东西，你老早扫一眼就已经遇到了。那通过看而提前指指点点的人（也就是录音里的我），她转头、低头，一刻不停地看着，预言着，我（也就是录音里的盲人朋友）感受着她的头转来转去，她都是在看。周围非常丰富，充满了各种事物，听听声音就知道很多很多，那些存在着但不发出声音的东西，比如台阶、草坪，只要我去探索，就能遇着。这就是隐而不发。

不看的话，整体感觉就是隐而不发，一会儿一个台阶出现了，一会儿要绕过一个路障，一会儿还要往旁边站一站，等密集的人流过去，事物一件一件地与盲人

⁸⁰ 我似乎同时是我以及挽着我的手臂的盲人朋友。

“打照面”，一件一件地“显现”，虽然周围熙熙攘攘、声音大作，却整体上是隐着的。

事物隐着的同时，又有一层“光的外皮”，明眼人看看这看看那，就是在这层“外皮”里忙碌。对我身边的盲人朋友来说，不时地有事物经由这层外皮而突然出现。眼睛是好事的，我们挽着胳膊走在街上，我左顾右盼，眼睛一会儿追逐这个，一会儿又凑上那个：

——街道上有好多垂着胡须的树，我最喜欢这种热带亚热带的树木了。

——这里有个门球场，有好多老年人在玩。

——过去了一只大狗，你能听出它很大吗？

——我们经过了一个小山坡，上面的草乱七八糟的。

……

循着我的呼吸和声音，他们感受到某些东西就在身边。另外，他们还常常需要“等明眼人看一会儿”，等我打开手机查查地图，等我在路口看一会儿那个卖栗子的小贩今天有没有来，等我向左向右瞧上一会儿寻找绿色通道……盲人隐隐约约觉得有万万千的事物都在各行其是，但什么情况都不掌握，这就是隐而不发。

隐之质感

一天，我闭着眼睛听在盲校的一些录音，在一个我们好多人吵吵闹闹的聊天声中听出了一枚硬币掉在地上的声音，刹那间我觉得有点明白了，跟盲校的朋友们分别以后终于扣听到了他们的心弦。在一片吵嚷声中，这枚硬币滚了一会儿，旋转两下，消失了。不知道是当时在场的我还是现在的我慌忙觉得，掉在哪里了？这可怎么找呢？不是掉在我的眼睛见到的地板上，脑海里面根本没有那枚硬币在地板上的样子；好像掉进了脑袋里、漆黑里，并非调色盘上的某种黑色，而是《潜行者》

(Stalker) 里面的那潭象征着吞噬意义的“无”的黑水里，连石沉大海都不是，毫无空间可言。但又十分确凿，是有一枚硬币掉了，掉在了某处，这个某处似乎处于实际空间与抽象空间的模糊地带，掉进了意识里？掉进了一层“光的外皮”里？总不会掉在我的手边吧。这个脆弱的声音，这个无从把控的“周围”，令人完全不相信已被“吞掉”的踪迹皆无的硬币就躺在手边。这时，我有点理解了小 x 曾对我说过的神奇

的事情。他说他感到神奇的事就是东西掉在地上，以为摸不到了，但竟然就在手边。

他们找东西的艰难，其实我在第一天到达盲校的时候就见识过，同样也没有十分在意。当时我被校领导带进谢老师的班级，谢老师要向大家介绍我，因此我随手就把背包靠在门口的墙边走上了讲台，介绍之后，班长带我熟悉校园，背包就被我忘在了教室里。后来他很热心地要替我将背包拿到宿舍，但去了好久好久都不见他回来。我随后到教室去，发现全班同学（共十几位）都在找我的背包，他们中的一半有些微的残余视力。在一个班级中，视力不为个人所有，通过冲着教室中间的上空喊话而公共化，为集体所用。他们就这样摸摸这划划那，相互通报着，吵吵闹闹挺快活地找我的背包。教室并不大，格局也很简单，但他们实际上使用和掌握的又有多少呢？“空间简化为自己的身体。”⁸¹逐渐失明的人感觉空间一点点地收缩到自己的身上，从一个功能性的地点到另一个功能性的地点之间，可以说是“不毛之地”，充满着未知的迷雾。门是用来进出的，书包就挨着门靠在墙边，这一点点偏离，却有难以跨越的距离，这就是博尔赫斯晚年失明所感到的：近在眼前却遥不可及。幽默一点，或许可以想象那个书包和你玩捉迷藏，它跑来跑去，一次次躲过你的手；着急的话，只觉得自己身边深不可测，完全无法把握。

我曾看过一个电影《盲视》（Blind），女主角年轻漂亮，三十多岁的时候突然失明，她适应失明非常艰难，过程当中变得多疑与脆弱。她白天一个人沉在寂静当中，听到细微的声音，总是猜想是她出门上班的丈夫假装出门，其实躲在暗处观察她，跟她捉迷藏。她常常突然向四周伸出手，想象她丈夫来不解躲避，被自己抓个正着。既然事物都隐而不显，不最终实现自己，那么这个空间并不是一个现实的空间，它的现实性隐没在茫茫的可能性之中，是无边无际的孤绝。

德里达（Jacques Derrida）在《论触摸》一书里追踪一种触觉的晦涩性：

我的眼睛像嘴唇一样触摸到你的那一刻，是白天抑或是我们已经栖于我们的黑夜？仍然并且总是我们首要的黑夜？是否仍有空间，位置或者间隔，留给白天的现象性和它透明的可见性？⁸²

⁸¹ [美]奥利弗·萨克斯：《火星上的人类学家》[M]，中信出版社，2010，第十三章。

⁸² Jacques Derrida. *On Touching: Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, 1998, p2.

眼睛虽为视觉器官，但如果从地质学的角度去发掘感觉的“地层”，至少能掘出视觉底下的触觉，古老的触觉，看视的眼球能触摸，虽然我们从不用眼球触摸。

“亚里士多德突然多方面触及关于触摸的难题，他预见了触摸的所有晦涩：触摸很不清晰，它隐藏（adelon），不明显，晦涩，秘密，夜行（nocturnal）。”⁸³德里达说亚里士多德提出了4重晦涩之难题⁸⁴：

1“这是个难题，”亚里士多德说，“触觉是一种单一官能还是一组官能？这也是个难题：触觉的器官是什么？是皮肉吗（包括某些动物身上类似皮肉的东西）？”从第二种观点（一组官能）来看，皮肉只是触觉“中介”，真正的触觉器官位于更里面”。（《论灵魂》2.11.422b）

2但在触觉的问题上，我们没法搞清楚，什么才是单一的基底（hupokeimenon），它构成了这些对照性质的基础，相当于声音之于听觉。（《论灵魂》2.11.422b）

3所以，它并非自然地附着在我们身体上，它只是不同运动（导致除了触觉外的其他感受）传递的媒介，各种感觉官能的差异很明显。但对触觉来说，这还是不明显的……空气和水无法构成身体，需要别的坚固的东西……它们是多样的，只要考虑下舌头的触觉，就很清楚。（《论灵魂》423a）

4下面的问题必须被提出……对一切感官对象的知觉都以同样的方式发生吗，或者方式不同，例如味觉和触觉需要接触，然而别的所有感官都隔着一段距离来知觉对象？我们幻想我们能触及对象，我们与对象之间没有任何东西阻隔。（《论灵魂》423a-b）

从事物的隐而不发到触觉的晦涩性，隐约是一条全然不同于充斥着大量视觉隐喻的传统形而上学的道路。洞穴隐喻是柏拉图阐释“相”之显现的真理观的一个视觉隐喻，“相”就是显现者，在定义中是以视觉显现“为例”的。“为例”一词似乎把视觉在众感官中相对化了，但仅仅是“为例”吗？他可能通过一种触觉经验去阐释“相”吗？触觉对于认识来说如此晦涩，它甚至无法被明确地把握为显现的东西。可以设想，对理念的想象与界定在视觉中获得通达，它为视觉经验所塑造。

⁸³ ibid, p4.

⁸⁴ibid, p5.

思想史中常见到这种类比：“心灵的眼睛”，“内在的形象”，“自然之光”和“信仰之光”，“目视要光照，心观需神启”，等等。可以说这是一个症状式的类比，即根本不是类比，而是一种基于眼睛的思想。众多哲学上的关键概念都有着视觉的基因：idea, theory, speculation, illumination, enlightenment, phenomenology, lichtung（澄明）……相对来说，表达触感的词汇少之又少，思想在触觉上鲜见发挥，这不是没有原因的。在艺术史上，雕塑是一门视觉艺术，即使它天然地不是2维的，然而我们从制作到享用，绕不开一个平面成像的弯路：如果说绘画是盲的，手摸索着趋向眼内的那幅投影；制作雕塑时，手习惯性地跟随眼睛，然而眼的视角性显现在此反而成为摸索和拼凑的了，由破碎的视角去拼凑出一个连续的立体空间。可以说屏幕已经露出了锁闭之象，我们或许已经被禁锢在“平面国”了，被困在一层视觉的“外皮”里。

小结

事物是隐而不发的，这意味着对于先天盲人来说，事物更趋向于不在场而以一种接近命名的状态存在。由于眼睛开了小孔，我们感到相对于敞亮的可见世界，意识是一片不可见的无形的区域。我们可以揣度一下，眼睛不能看正如胳膊肘不能看的先天盲人，他们的意识要依据哪种外部感而向内收缩？前面提到，由于隐而不发，事物不当场实现自己，因此相对我们来说，他们置身其中的世界更保持在一种可能性的状态。这种可能性首先输出的是恐惧，很少有先天盲人喜爱独自上街。

事物的可能性有余而现实性不足的情况使他们不得不更加依赖字面的线索去为事物赋形，那么他们的语言状态会不会更有活性呢？

第八节 似是而非的语言

“打滑的”对话

我在盲校遇到了已在按摩医院实习的同学 q，他有一种滑溜溜的对话状态：

……

——我们一样正常学习的，物理化学，什么都学。虽然我们看不到阳光，但我们可以触摸阳光，去感受阳光的温暖。

——你是先天的吗？

——我是先天的，但 12 岁才最终失明，小时候心中有蓝天白云的印象，对青山绿水还有一点印象，那时常在农田里嬉戏，喜欢站在夕阳下看落日。

我弟弟也看不见，他是我妈第二次结婚生的小孩，我妈妈生了 3 个男孩眼睛都看不见，这是一种基因突变，脱氧核糖核酸，医生说生女孩就不会有问题。我是属于单亲家庭，跟随我妈姓邱，一出生就没有见过我父亲。

——当我们说起什么的时候，心里似乎会浮现那个东西的形象，先天盲人也会这样吗？

——我们也有，我的记忆当中有绿油油的稻田，白云朵朵，我喜欢看流浪的白云在天空中变化出各种形象，喜欢自己一个人仰望着天空出神，这是一种非常美好的回忆。

我看的书比较多，从前梦想当一个天文学家，感兴趣霍金、爱因斯坦他们写的那些书，时间简史、相对论、量子力学。

现在回过头来想想，童年还是值得回忆的。近朱者赤近墨者黑，社会是个大染缸，这是前人总结出来的一个非常深的道理，我现在也算是半个社会人了，从前在盲校十多年，从小自立，自己洗衣洗被。

……

同学 q 是个阳光男生，衣着、长相、坐姿，各方面都非常端正，讲话时面带微笑，显然对自己的得体回答感到满意。在聊天的时候我们身边围了很多小学生，热热闹闹，不时吵闹两句，就会被同学 q 以学长身份呵斥：

——注意形象！

当时我刚刚来到盲校，一方面钦佩他积极的生活状态，另一方面，他的这些漂亮的修辞却让我感觉不知所措。

这种“打滑的对话”后来在我和盲人朋友相处的过程中很普遍，同学 q 非常集中地体现了这一点。一开始我觉得这样“漂亮的”对话无用，从里面什么都听不出来——为什么要用这些泛泛而谈来替代你的真情实感呢？后来聊的多了，我逐渐感觉到，我所排斥的那种烟幕弹似的语言，正是这一切（从产生以先天盲人为线索进行视觉研究的念头，到真的结交了几位盲人朋友，之间所发生的一切所思所讲）得以被想象和发生的条件，这种似是而非正是语言的常态。

似是而非的语言

不论是在 youtube 上看 Tommy Edison 回答明眼人的各种好奇提问的视频，还是在盲校以及深圳与盲人朋友聊天，他们的回答我总觉得能猜到七八分，好像他们并没有更多地说出什么，我过于快速地“理解”了他们，而他们讲的似乎也过于“合理”了。但我们一个是明眼人、一个是先天盲人，想到一起去不是很奇怪吗？

在我们聊天的过程中，他们的反应大多停留在字面，反而是我问得越发离奇了，我的话一出口，自己心里直打鼓——这么莫名其妙的话让对方怎么理解呢？例如我与小 d 的一段对话：

——你怎么想象“海天相接”？

——水弄得很高那种样子？

——那你想象的海是什么样子？

——就是没有边界吧。

——在你脑袋里面，海有没有一个海平面？

——应该是有的。

——海平面就是，你看到远处的时候，分成两半，下面是海上面是天，脑袋里面可以想象这样的东西吗？

——可以。

——但是海跟天其实是接不起来的。

——嗯！

——海覆在地表，天就是上面的大气，如果用触觉来感觉，是摸不到海和天接在一起对吧？

——那肯定。

难道海有一个部分是海平面？“远处”分成两半？我开始分裂了，感觉着的我对于说话的我很有意见。这种处境是相互的，Tommy Edison 有一个很贴切的说法：

——有人问你理不理解视觉？我不确定我是否理解这个问题，所以你看看你理不理解我的回答？

小 x 曾发表看法：

——其实我们靠想象，能够想象出一个物体的全貌，但是你们靠眼睛看，我估计一次只能看到一半。

他想象和估计得不对吗？似乎没什么不对，有时候我们自己也会这么说，但事物怎样被一分两半（由于视觉/光线传播的局限）呢？难道像一个苹果被一切两半那样？这时候我也语焉不详了。

人之说是命名着的召唤，亦即那种从区分之统一性而来令物和世界到来。人之说的纯粹被令者乃是诗歌之所说。本真的诗从来不只是日常语言的一种曲调。毋宁说，日常言谈倒是一种被遗忘了的、因而被用滥了的诗歌，从那里几乎不再发出某种召唤。⁸⁵

⁸⁵ [德] 马丁·海德格尔·海德格尔选集[C]，上海三联书店，1996-12，p1002.

海德格尔将一首诗唱成一曲命名之歌，他以命名的深度去读一首诗。可以说对于所有的名，都存在一个这样的深度。

为什么我们说出的似乎差不多呢？他们的很多缺乏感知基础的猜测在我听来和自己的体验并没有相去甚远，反过来也一样。但能够被说的出来的东西，能有多少偏差呢？我不问的话，他们可能一辈子都遇不上这些问题和视觉事物，这些视觉事物隐在众多事物当中；若是追问，语言是个“和事佬”，会把问和答都糊弄过去。这让人想起星座物语这种语言现象，它必定是语焉不详的，所以才能将所有人的命运都收在里面，这种语言内部到处是出口，供人们“DIY”出自己的命运和遭遇的“图景”。或许星座物语正体现了语言的本质——我们依靠语言的表达和理解都是似是而非的。召唤什么并不是语言的常态，语言最日常的功能似乎并不是召唤，它代替我们感知，语言自身首先会在字面寻求线索，四通八达，任何一点最为稀薄的联系，也足以使人们接纳陌生的东西，让世界始终保持完整。

放在引号里的词汇

《空间与视觉：先天盲人手术前和后的空间与形状感知》的作者要评估复明者手术前后的空间能力，就特别需要面对他们如何表述自己的所感的问题，他的做法就是将他们使用的词汇放入引号中，表明对于这些词，有更加特殊的具体含义：

盲人从他们有视力的老师处学到词汇，视觉世界与他非常亲近，他被他的环境裹挟，赋予许多词汇以变更了的意义，与此相对，我们从触觉领域吸收的语言却非常贫乏，所以盲人对于很多由触觉经验得来的精细的形无法用提供给他语言进行表达，他不得不依赖那些唤起视觉经验的词汇，而这些词汇又与盲人的经验绝缘，当他迫于无奈使用这些词时，他并不就是表达这个意思。特别是所有的空间词汇都掉入这种范畴之中。他们难以避免要使用这些词汇来描述经验，这些词对他们来说是否真的有空间的含义？不确定。我把这些“空间项”置于引号之内，意思是说，这些词汇的意思还有待于解释，这些词作为一层

限制，意味着对于先天盲人来说的这个词的有所限制的含义，先天盲人所理解的这个词的含义。⁸⁶

以正负的角度视之，有一些最应该加上引号的词汇：那些基于视觉经验固定下来的词汇。我们依据语言编织的感知网络进行对象化的活动，先天盲人遇上那些含着视觉基因的词汇就会发生没有对象的对象化，由于这些词无法及物、不能被体证，他们可以在字面上随意“滑动”，且无论以怎样的思路“想通”，都是无所谓的：我拥有名字这样的“玩意儿”，但没有“此”。

以“明天”和“海天相接”两个词为例。

“明天”。非常日常的一个词，相对今天的第二天，从今天起，经过一次天黑到天亮，就到了明天。我们依据一次从天黑到天亮来标记又一天 / 新的一天 / 明天。盲人呢？

——我感觉天明了，外头动了。我印象天明会动，所有的东西都开始作声，该做的做，该玩的玩。记得我刚去城市的时候，将白天晚上分不清楚，因为城市里的人到了晚上还在到处走、到处玩，半夜三更都有声音，不像乡村的晚上特别静。所以有一段时间我分不清白天和黑夜，晚上睡一觉醒来是半夜三更，都还有人在外面玩，就以为天明了。（小 x）

他的叙述多么古朴，“天明会动”——日出而作，像是听到了先秦时期的《击壤歌》⁸⁷。关联着区分白天和黑夜，就有怎么区分梦和醒：

——你们的白天黑夜似乎更加连续，至少没有对眼睛而言的明、暗这一重区分，那么怎么区分梦和梦醒呢？

⁸⁶ Marius von Senden. Space and sight: the perception of space and shape in the congenitally blind before and after operation, Methuen, 1960, p22.

⁸⁷ “日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉！”[中]沈德潜·古诗源[M]，中华书局，2006-4，卷一。

这可以是一个好问题，但这么问可能会一无所获，若是让写出《环形废墟》⁸⁸的博尔赫斯来问，他对梦和醒的细腻的感受与思考或许能让盲人感到醒来的难度。

——到了晚上，身体的感觉都不一样，有的时候半夜醒来，身体知道这是半夜，但不知道身体是怎么知道的。我记得一次坐火车的时候我就搞错了，半夜醒来以为还是白天呢。半夜的空气不一样。（小 x）

但“明天”作为一个日常用语显然对于盲人乃至明眼人来说，都不必然召唤天明了的体验，明眼人学会使用这个词，也并不是从感受一点点推到语言去的，那种原初的经验是被遮盖的。

“海天相接”。“海平面”、“地平线”这些是纯粹的视觉观念。在电影《楚门的世界》那个被搭建起来的布景世界里，为了满足楚门望向远方的视线，电影中的剧组少不了要建造“海天相接”这个“事物”，后来楚门义无反顾要去小岛斐济，历经各种“自然的”“超自然的”险阻，最终划船戳破了天。这个物化了的海天相接倒是与小 x 循着语言的线索“想通”了的海天相接是一致的。

我跟他提起海平面的时候，他自己想起了“海天相接”一词，来自以前学过的一篇课文《观潮》。一开始他逗留在字面，并且使用“宽阔”这一通用于视、听的词汇：

——可能是水、浪比较高吧，让别人看上去视野比较宽阔。（小 x）

当我进一步询问两者怎样才能接在一起时，他将两只手掌的根部抵在一起，形成一个倾斜的夹角，他认为“相接”可能就是这么接的，这时候他仍然停留在字面义。我转而追问“地平线”，但对于他们来说这两个事物不一定有自然的联系。他想起了从前他问过老师关于“地平线”的问题：

⁸⁸ 《环形废墟》讲一个魔法师在一个被火焚毁的神庙废墟里要通过毫发不爽地梦到一个人而使之成为现实的故事，火在那做梦人的梦中将被梦见的人唤醒了，因此火知道被梦见的人是个幻影，被梦人在火中可以被烧伤，但魔法师因此担心被梦人由于发现自己不会被火烧伤而领悟到自己只是他人梦中的幻影。在他为被梦人担心时，魔法师所在的庙宇再次遭到火焚，大火没有吞噬魔法师，他才愕然发现自己也只是他人梦中的投影。[阿根廷]豪·路·博尔赫斯·博尔赫斯全集[M]，浙江文艺出版社，2006，p99-103.

——李四光有一篇文章叫《穿越地平线》，我从这里知道这个词。老师在讲圆的时候，讲到半径和直径，我问老师，这就是地平线？

我向他解释道：

——看向远方，地有消失的一条线，地平线的上面就是天空，天跟地是接在一起的，但对于触觉来说，天跟地怎么可能接在一起呢。

这与其是说是解释不如说是误导，“看向远方”，先天全盲的人会听到什么？“地有消失的一条线”，地为什么会消失呢？为什么看不见呢，既然眼睛是用来看的，为什么总有那么多看不见？他们怎么理解消失？“地平线的上面就是天空”，一条线上是天空？就像人们常说的我们头顶有蓝天白云一样？这么闪烁的言辞，不知道会把他们带到哪里去。他反而继续思考：

——不会不会，天地不会接在一起。我想在视觉上应该是走到接口的地方，走不出去了。

他想象自己处身于那个接口处。我继续解释：

——地平线就是你踩的大地，到远处它就变成一条线了，因为地球是个球状的，地面是弯曲的，但是光不打弯，你的视线不能追随地面向下弯曲，所以地面看起来消失了，至于为什么会消失成一条线……

我讲不下去了。我所提到的这些，他只有脚底下有走不完的路、走斜坡的感觉相应，至于“大地弯曲”，“光不打弯”，他甚至不可能真正地感到奇怪，这些东西他既然遇不到，也就无从产生困惑，困惑的反而是我。

小x果然也没有跟随我那些虚幻的语言，但他想起了一首诗：

——我们背过一首诗，《敕勒歌》，敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。它说的就像一个脸盆扑到了地上，根据这首诗我会想象我们被扑在一个碗里，就像如来佛祖扑孙悟空一样，盖住了，我们就在这个碗扑的空间里面生活。

楚门所看到的海天布景也是这样制作的。如果小 x 有一天能看到我们的杉本博司所拍摄的海天相接，或许会觉得这种“接法”过于简单粗暴了。

小结

在这整个交友- 探讨- 思考的过程中，我以两种方式碰到语言-符号问题：一是工作方法，与先天盲人通过语言探讨显像成形，这样我才获得了讨论影像的问题的切入点；一是从影像问题推及符号问题，成像不仅仅是讨论光学投影可以涵盖的，它更根本地由一种将 a 认作 b 的符号行为所促成。当我想更进一步地思考成像，乃至于在心灵的屏幕上的赋形时，之前起沟通作用的语言开始打岔。

语言就像“沙制的绳索”⁸⁹，当你想与先天盲人就几个包含视觉基因的词汇拷问出什么的时候，不出三两句，你会发现你们早不在原地了，似乎没有办法将一个词困住，也没有办法被一个词困住。一个词以将 a 认作 b 为内涵，一旦两个分离的事物——不论是两个不同的事物，还是已分离了的事物和其影像——之间的裂缝也即深渊可以凭符号跨越，就再没有什么力量可以阻止语言似是而非了。

语言让你提出问题：上篇展开了明眼人与先天盲人在影像层面的正负关系，这种正负关系延伸至语言中含有视觉基因的词汇，语言的赋形就体现在他们对于这些词汇的理解与掌握之中。这似乎已对准了，但是当你将问题直指语言的时候，语言又让你始终抓不住问题：对他们来说，事物是隐而不发的，语言是似是而非的，相对于在场的现实性，他们的词与物更停留在一种不在场的可能性之中——反正不需要核对，似乎只需想通。在影像问题上的正负关系在此根本就不算什么，事物都倾向于隐而不发，影像也混在这种不在场中——你说远处有个地平线？那它至少要比桌子离我远一点吧？

或许线索还掩藏在“放在引号里的词汇”当中，只是不应像上篇对待投影屏幕一样企图将语言中的“什么”抓个正着，对于赋形来说，这是一个错误的方向。安哲罗

⁸⁹ “沙制的绳索”出自博尔赫斯的小说《沙之书》，讲了一本无始无终的书，不可能两次翻到同一页。[阿根廷]豪·路·博尔赫斯.博尔赫斯全集[M]，浙江文艺出版社，2006，p463-467.

普洛斯 (Thodoros Angelopoulos) 的电影《永恒一日》(Μια αιωνιότητα και μια μέρα) 讲到过一个买词汇的诗人:

上世纪的一个诗人, 祖籍希腊, 在意大利生活。希腊人起义反抗鄂图曼帝国, 他对家乡的记忆开始翻腾。在岛上的童年, 在故里母亲的容颜。他无法成眠, 踱步自语, 夜夜梦见当新娘的母亲身穿白纱召唤着他。

第二天, 他从威尼斯搭船, 回到希腊的家乡——桑特岛, 一样的面孔, 色彩, 气味, 一样的家。但是他语言不通, 他想庆祝革命, 却不会说母语。于是他走遍乡里, 田野, 渔村, 写下听到的话语, 买不懂的词汇。

消息传开了, 诗人在买词汇! 从此他所到之处, 岛上的穷人都会成群结队, 争相卖他词汇。“深渊”, “熏香的”, “露湿的”, “源头”, “南丁格尔”, “天堂”, “浪潮”, “湖”, “未知的”, “芬芳的”, “迷乱的”。——你今晚看到什么? 一个充满惊奇与魔力的夜。

他就这样写出《礼赞自由》, 还有其他作品, 有一首未完成的长诗《解放受困之人》, 耗尽他余生之力, 但因为词穷, 没有完成。

每个先天盲人的心里面都有一首荒谬诗, 一种只有先天盲人才能书写的“视错觉”。那个撕开照片找寻照片里的自己的小孩, 当他向我讲述的时候, 他是在书写这样的一首诗。我曾向小 d 描述一个画出来的杯子:

——上面一个椭圆, 下面两根线, 底下有一个弧形, 旁边一个耳朵。

当我向他描述时, 我也是在书写这样的一首诗, 其中几层“幻”重重叠叠: 画出来的杯子, 一层视幻; 语言描述, 一层符号之幻; 明眼人用语言将一个变了形的杯子描述给一个不理解视觉变形的先天盲人, 一个迷路之旅。

中文文献

- [1] [美] 奥利弗·萨克斯. 火星上的人类学家[M], 中信出版社, 2010
- [2] [美] 海伦·凯勒. 假如给我三天光明[M], 华文出版社, 2003
- [3] [土耳其] 奥尔罕·帕慕克. 我的名字叫红[M], 上海人民出版社, 2015
- [4] [阿根廷] 豪·路·博尔赫斯. 博尔赫斯全集[M], 浙江文艺出版社, 2006
- [5] [美] 彭德格拉斯特. 镜子的历史[M], 中信出版社, 2005-02
- [6] [英] 大卫·霍克尼. 隐秘的知识[M], 华东师范大学出版社, 2012-12
- [7] [美] 阿恩海姆. 艺术与视知觉[M], 四川人民出版社, 1998-03
- [8] [美] 卡斯滕·哈里斯. 无限与视角[M], 湖南科学技术出版社, 2014
- [9] [美] 乔纳森·克拉里. 观察者的技术[M], 华东师范大学出版社, 2017-5-1
- [10] 陈嘉映. 语言哲学[M], 北京大学出版社, 2003
- [11] 陈嘉映主编. 维特根斯坦读本[Z], 上海人民出版社, 2015
- [12] [德] 马丁·海德格尔. 海德格尔选集[C], 上海三联书店, 1996-12
- [13] [德] 马丁·海德格尔. 路标[M], 商务印书馆, 2000
- [14] [德] 马丁·海德格尔. 存在与时间[M], 生活·读书·新知三联书店, 1987
- [15] [法] 茨维坦·托多罗夫 [M], 象征理论, 商务印书馆, 2004-05-01

英文文献

- [1] Marius von Senden. Space and sight: the perception of space and shape in the congenitally blind before and after operation, Methuen, 1960
- [2] Richard Langton Gregory , Jean G. Wallace .Recovery from Early Blindness A Case Study , 2001
- [3] Barthes, Roland. Camera Lucida New York: Hill and Wang, 1981
- [4] Jacques Derrida. On Touching: Jean-Luc Nancy Stanford University Press, 1998

