

【本期关注:当代艺术与电影】

从当代艺术到电影: 触感及其理论的合法性问题

赵 斌 张 玮

【摘要】对艺术中触觉问题的研究具有源远流长的传统。在视觉文化批判性理论中,触感理论成为新晋的、具有普遍影响力的新知识。一方面,它倡导当代艺术特别是跨媒介艺术要充分利用视觉之外的触觉,完善多维度的审美与意义构建,相关研究受到了现象学的广泛支持。另一方面,在电影这种较为特殊的视觉艺术中,触感研究不再致力于审美与意义构建,而是试图建立一种以触觉为导向的电影本体论。受惠于现象学理论,电影触感理论借助电影身体、电影皮肤、触感视觉等概念,试图颠倒并发展出完全不同于主体/语言理论的新本体论,这种尝试与整体性的反理性/反形而上学潮流密切相关,对推进视觉批判具有一定的认识论价值。但这一理论中的谬误、媒介分析的缺陷及阐释力的局限,使得其难以肩负电影本体论重构的任务。艺术中并不存在普遍而一致的触感现象,触感理论也难以跨越艺术门类和媒介,难以发展为具备理论同一性的艺术本体论。

【关键词】触感;触觉;电影本体论;跨媒介艺术;当代艺术

【作者简介】赵斌(1980-),男,山东聊城人,北京电影学院中国电影文化研究院副研究员、副院长,研究方向:艺术哲学与电影理论(北京 100088);张玮(1993-),女,河南驻马店人,南京大学艺术学院博士研究生,研究方向:艺术理论、电影理论(南京 210033)。

【原文出处】《上海大学学报》:社会科学版,2023.6.37~50

【基金项目】国家社会科学基金一般项目(20BXW032)。

历史上,人类五种感官的区分是建立在等级制上的。技术的干预和刺激、工具理性与实用主义的影响,使得观看之外的其他身体感官在生活世界和艺术世界中遭到双重忽视。这间接导致了视觉中心主义在科学、艺术、语言乃至普遍的日常生活中的垄断地位,甚至演变成为一种带有压抑和异化性质的视觉政体。同时,哲学与艺术理论也在不断强化着感官等级,古典形而上学专注于建立知识的理性基础,将感官作为系统研究的对象,进一步将感觉从感性领域中分离出来,而分离进一步造成了压抑。

近十年来,以知觉为关键词重访各类艺术的尝试,触发了理论界对图像、语言、记忆、身体、感觉之间相互关系的持续批判。其中,触感理论的热潮几乎同时席卷了当代艺术理论和电影理论两个领域。

这给我们一种理论的幻觉——两个领域的知识似乎共享着同一个本体论基础。

一、当代艺术中的两种触感:联觉与共感知

考虑到传统艺术多以单一视觉为信息渠道,当代艺术,特别是其中的跨媒介艺术,鉴于其对跨媒介和跨感官的双重强调,自然成为我们关注的重点。实际上,感觉从来不是单一存在的,跨感官的能力从未消失,只是在今天这一问题才受到应有的重视。神经学家理查德·E·赛托维奇(Richard E. Cytowic)在《品尝形状的人》(The Man Who Tasted Shapes)中指出,所有人类都以跨感官方式感知事物,尽管我们大多数人都没有意识到这是事实。^[1]艺术的知觉过程恰恰有利于激发这种普遍存在的多感官联觉能力。妮娜·莱文特(Nina Levent)和阿尔瓦多·帕斯夸尔-利昂

(Alvaro Pascual-Leone)提出“多感知博物馆”(multi-sensory museum)概念,认为“美学的秘密在于感官共轭,关键在于多种感觉模式的结合(而非彼此孤立)”。^[2]马克·彼得森(Mark Peterson)也强调,触感不仅是种感官的体验,更是种情感的体验。^[3]生理学意义上的触摸是无数神经末梢信息交互的结果,与温度、压力、疼痛等混合了感觉与情绪的状态有关;但同时还存在一种并非肌肤相切的触摸,一种交流的感觉或趋势,其最大作用在于传达能够引起共鸣的情感,将身在远处的人或物拉入己身的关系域之中,^[4]因而触觉具有独特的具身性功能。在《具身心智》(1991)一书中,神经科学家瓦雷拉、哲学家汤普森和认知科学家罗施认为:“第一,认知依赖于体验的种类,这些体验来自具有各种感知运动的身体;第二,这些个体的感知运动能力自身内含在一个更广泛的生物、心理和文化情境中。使用行为这个词,我们意在再度强调感知与运动(motor)过程、知觉与行动本质上在活生生(lived)认知中是不可分离的。”^[5]

不过,在创作中谈论触感,我们必须警惕。迄今为止,大部分艺术实践,从古典艺术、现代艺术,到主张材料至上或跨媒介至上的当代艺术,虽然不乏对触觉进行开发的尝试,但这些尝试大部分只是解放了知觉的信息渠道,仅仅将触觉用于意义(而非美学)表达的新途径。

一方面,跨媒介感知在艺术中的使用仍然不是主流。仅有极少数敏锐的艺术家或观众拥有这种超凡的能力。例如,莫扎特能从A大调旋律中“看到”阳光般的金色,或从升f小调旋律中“看到”阴郁的紫色。这种能力在传统文学理论中被定义为通感,在当今心理学理论中,则被视为疾病的症候,例如通感症或联觉症患者无法区分独立的知觉,进而无法对周围环境产生正确反馈,严重干扰自身正常生活。

另一方面,在现代艺术之后的艺术实践中,艺术家不断为作品开辟多重感知渠道,但这些感知并不相互关联,它们通过各自独立的知觉通道提供知觉信息,观众必须经过理性智识的参与,才能将它们统合起来,由此完成对作品意义的理解。这并非联觉或通感,与无意识的审美体验无关,它只是为艺术提供了抽象理念得以展开的新形式。

学者赵奎英对上述问题进行了清晰表述。她对复合的感知现象进行了区分,一种是美学意义上的通感(synesthesia),另一种是哲学意义上的共感知性(polysensoriality)。通感并非不同媒介创造出来的真实感觉,而是一种具有联想性质的主观感觉,也称联觉。人们听到音乐想到形状,并非音乐真有形状或眼睛实际看到了形状,联觉某种意义上类似于幻觉,具有非真实性和非正常性,它“通常是指一小部分人所报告的奇怪经历,比如说,在这些人当中,声音可以可靠、持续、自动地引起视觉、图像或质量感”。而共感知性并非幻觉,它是真实存在的且普遍可感的,具有真实性和外向性,且隐含着理性认知的内容,主要用来“描述当代跨媒介艺术的多种感官知觉乃至整个身心系统实际参与的共同感知状态”。^[6]因此,如果说通感强调的是无意识身体的哲学意涵,共感知性则是在理性哲学的层面讨论对感觉专制的修正或反抗。

在现代主义以来的当代艺术中,共感知现象随处可见。例如,极简主义艺术家卡尔·安德烈(Carl Andre)用不同传热能力的金属格子拼贴出可供观众赤脚行走的“金属地毯”,利斯·莱文(Les Levine)则用一排电线铺设成对路过的观众进行低压电击的触电装置。这些作品有意突出行动中的身体,将“观赏”变为综合的知觉体验,其中,全新的触感经验协同视觉,促成了对作品意义(而非美学)的理解和接受。

这类作品对触觉使用模式有如下几个明显的特点。首先,从总体上看,作品从属于当代艺术序列,这意味着它并不模仿什么,也不制造任何基于模仿的幻觉体验,而是提供直接的真实感知。其次,触觉在其中拥有超过视觉的重要性。在安德烈的创作中,“排列”和“摆放”始终处于核心,即作品最终的视觉形象让位于其结构模式,艺术家要凸显对材料的摆放、操弄等调度方式,这是一种艺术思维和艺术理念自身的可见化——这一自反性的、带有元艺术特征的实践,形成与西方传统艺术鲜明的断裂。安德烈声称,“金属地毯”是按照化学元素周期表的顺序排列。我们知道,在科学图像中,视觉始终居于主导地位,在艺术图像中,视觉更是一切艺术感知的主要渠道。因此,当作品以地毯的方式铺设于地面且鼓

励观众踩踏时,科学图像、艺术图像与视觉之间的独断联系被打破,取而代之的是温度、坚硬程度等全新的触觉感知。与对元素周期表的抽象认知不同,人们在日常生活中对金属物质的感知已经经历了多感官经验(特别是视觉和触觉)的协调。例如,视觉上的冷色调意味着坚硬的触感,高反光性则意味着表面的致密和光滑,同时也意味着较好的导热性,因而在体感上更加冰冷。金属地毯正是将科学图像以艺术之名置于美术馆,又以地毯之名将其从墙壁上摘除,铺设于腿脚可触的地面,以此打破视觉在科学与艺术中惯常的主导性,恢复人们对物质世界最直观的综合感知。最后,我们需要强调的是,此类作品对触感的使用与美学/无意识无关——美学/无意识总是依赖幻觉产生情感或情绪的影响力,相反,这里的触感诉诸理性与智识,意在协助作品完成哲学意涵的构建。

从批评的角度说,我们需要给这些强调触感的创作实践以充分的正面评价。这是由哲学中的现象学背书的。众多哲学家在知觉现象学理论上已经走了很长一段路,为视觉中心制批判储备了丰盈的知识。

柏格森在《物质与记忆》中指出,当人们在感知一个物体时,多重感官的体验不是分开进行而是同时作用的,这一过程通过记忆召唤出感知者身上所有的信息。安德烈·阿巴斯(André J. Abath)则结合生理学印证了这一观点,他将这种人的身体进入一种“可触摸”“可品尝”的运动准备状态时产生的感知描述为“准感官体验”;^[7]它与生理性联觉最大的区别在于,前者需要有一个(行动经验)准备的身体作为基础,通过在此前的经验与记忆中调取相关触觉,对当下的身体进行同步武装。吕克·南希的触觉现象学,借用德里达的延异概念,将感觉当作真理的延异:“真理允许我们把感觉看作其内部的差异性:‘如此存在’(being as such)与‘作为存在的存在’(being as being)不同,或者说,本质与作为存在的本质不同,但无论它是什么,都是真理。”^[8]德里达在《论触摸》中回应吕克·南希道,“触觉仍然是一种绝对的、非理性的、后解构主义的现实主义的主题”,^[9]对感官真理的执着容易重新陷入感官分级的困境,真正的整合方

式应该是多维感官的共轭。马丁·杰伊(Martin Jay)认为,在视觉中心主义的思维下,视觉对象的在场与清楚呈现,或者说对象的可见性成为唯一可靠的参照,它以类推的方式将视觉中心的等级二分延伸到认知活动以外的其他领域,从而在可见与不可见、看与被看的辩证法中确立起一个严密的有关主体与客体、自我与他者、主动与被动的二分体系。^①视界政体在视觉问题从自然向文化的演变过程中,不断生产出异化和权力压抑——这显然是值得警惕和需要批判的。

从总体上说,当代艺术中的触觉理论处于上述反理性主义/形而上学传统的知识阵营中,为视觉批判的延续提供了较为充分的理论资源。

二、电影中的触感理论

与很多理论预判相反,电影与当代艺术中的触感现象与触感理论完全不同。

电影的触感现象大体有两类。一类是在影院中,座椅等机械装置为视觉观看提供辅助感知,观众在观看的同时亦接受触碰等体验,5D电影便是其中最典型的形式。这种触感有时还伴随着由特殊装置所释放的气味,共同为观众营造沉浸式的综合体验。显然,这是一种服务于体验经济的商品消费形态。而在严肃的电影理论中,触感问题又是另一番情形:电影的触感理论强调的是观看过程中伴随性的触感体验,是一种虽未接触但却真实的心理触感。因此,我们也把伴随触感的观看理解为触感视觉。电影的触感理论认为,触感不体现为视觉的条件、结果和意义,因而需要进行单独思考。

电影触感理论首先不是联觉理论在电影中的延伸。所谓联觉,主要是语言学意义上基于相似性的修辞现象,或者可以理解为精神分析意义上的无意识联想现象。相反,电影的触感理论是现象学在电影中的理论体现,它构成了电影知觉现象学的主流知识。其基本理论主张为:第一,电影虽为视觉艺术,必须借助观看获得信息,但电影的表意、阐释和理解可以不遵循语言学(包括精神分析语言学)模式,而呈现为直观现象,供我们直接把握;第二,电影的世界不是言说的产物,它与生活的世界并无本体论差别,甚至完全同构。因此,从某种意义上说,它与

巴赞、克拉考尔及德勒兹以来的物质主义或自然主义共享着完全相同的知识谱系与本体论观念,只不过它切入的角度为触觉,也正因如此,它与梅洛-庞蒂的知觉现象学具有直接的延承关系。

“电影不是被思考的,而是被知觉的。”^[10]这是梅洛-庞蒂有关电影的知名论断。在梅洛-庞蒂看来,电影本身就是“体验的表达”,其重点在于让我们亲身体验到主体与世界、主体与他人之间的联系,而不是用语言或逻辑形式抽象地思考它。有别于笛卡尔对科学的推崇和对知觉的贬斥,梅洛-庞蒂对视觉与逻各斯合谋下的科学主义进行了批判,试图解除语言理性对人与世界之关系的遮蔽。在他看来,客观世界已然存在,对日常生活中知觉经验的揭露有助于我们重新找到自身与客观世界的朴素关系。在这一过程中,对身体经验的现象学思考十分重要。

身体不仅是科学研究的对象,更是恒久的主体体验的全部生物学基础。梅洛-庞蒂的知觉现象学主张我们应对所有的感官知觉加以重视,用对知觉经验的描述代替传统认识论的阐释。梅洛-庞蒂只写了一篇关于电影的文章,但他的现象学方法却贯穿了电影的核心问题,其中对身体知觉如何经验电影的讨论,成为电影的体感、触感理论灵感的直接来源。以此为触发点,如今的电影现象学(包括部分美国的分析哲学中的电影研究)陆续将视觉以外的知觉作为焦点,把研究重心从电影文本转移到触觉、嗅觉等知觉体验上来。

受德勒兹触感视觉概念的启发,20世纪90年代以来,有关身体与触感经验的研究开启了电影研究的“感觉转向”。^[11]以维维安·索布切克(Vivian Sobchack)、劳拉·马克斯(Laura U. Marks)为代表的理论家围绕电影身体、电影皮肤、触感视觉等概念绘制了关于影像触感的理论地图。

索布切克将电影作为可以自主表达和感知且与人相似的经验主体,为电影构建了一个身体。一方面,她强调电影由感觉器官/摄影机、表达器官/放映机、交流器官/屏幕共同构成;另一方面,在电影与观众的关系中,索布切克有意打破电影理论将电影视作文本的惯例,打破精神分析理论将观影处理

为意识形态异化的传统,转而将电影视作观众的他者——电影有能力通过摄影机运动显示自身存在,显示其与所处世界的联系,并在持续的运动状态中,从被观看的对象转变为具有能动性的观看者。进而,电影不再是空洞的虚构文本,观众也不是空白的视觉主体,由观影体验连接的两者,不是单向度的主客体关系,而是两具活生生的身体。作为经验对象与经验主体的电影,通过银幕眼睛与观众之眼,在影院中借助往返的目光实现彼此经验的碰撞。

这种大胆的甚至有些匪夷所思的理论想象是一种源于现象学传统的理论颠倒,并且具有浓郁的后理论特征。由于在本体论层次上,现象学反对将言说者一主体置于首要位置,反对语言在意义和主体结构过程中的扭曲与遮蔽,因此,这种颠倒发生在电影理论内部也是顺理成章的。

电影身体作为索布切克理论的总体性概念,为观影的知觉经验研究奠定了基础。在对影片《钢琴课》(The Piano, 1993)的分析中,索布切克详细描述了她在看到女主角艾达的皮肤透过黑色袜子上的洞被男人触摸时的触感经验:“在特写镜头下,第一次接触到肉体时,会即刻产生直接的触觉冲击……我所感受到的‘肉体’是模棱两可、含糊不清的,而且是在一种基于矛盾和扩散的现象学体验中产生的……我既能感知又能被感知,既是触觉欲望的主体又是客体……我的手指也知道并理解这个观看场景的主观意义,他们在每一处都能抓住文本和文字的意义——不仅是在触摸中,也在被触摸中。”^[12]^[66]可以看出,索布切克强调的是被电影激发的“肉体思想”,即一种与视觉观看所识别的叙事、人物关系、行为逻辑等智识完全不同的直观体验,一种在视觉的不可见或不可识别之处弥散开来的东西。

电影触感理论的另一个重要概念,电影皮肤来自劳拉·马克斯。与电影身体不同,电影皮肤是一种可被触视觉直接接触的表面。这一概念显然是比喻性的,它从一开始就取消了某种叙事和想象的深度,凸显观众与电影居于表层的、粗犷的接触方式——即以眼睛触摸电影。眼睛的触摸涉及两个问题,一是电影的皮肤具有可提供触感的潜力,这体现在影像媒介的物质性与模糊化风格的视觉特征上,而有

关电影可触效果的讨论在触感电影这一概念的早期使用中就已涉及;二是眼睛能够完成触摸动作,马克斯将这种观看方式与光学视觉区分开来,称其为触感视觉。

触感视觉派生自触感电影(haptic cinema)一词。在20世纪80年代的电影理论研究中,触感电影用来描述平面化空间的风格、焦点或颗粒感的变化、曝光不足和曝光过度等效果。这里的触感有两重特征。第一重侧重对电影媒介物质性的强调——如通过光学印刷、日晒和刮擦等技术修改电影胶片的物理表面,使其呈现为一种难以辨认或质感强烈显现的影像风格。这一点与朱莉安娜·布鲁诺(Giuliana Bruno)将银幕表层(screen-surface)作为影像与观影者中介物的做法极为相似——影像的污渍、折痕、磨损、光斑、涂抹等物理效果成为特定历史与记忆的铭文,因媒介的强烈在场性而具有了可供感知的时空深度。

触感电影的第二重特征则侧重模糊性。模糊性包括两重维度:一是影像自身的模糊性;二是感官经验的模糊性。前者涉及触觉激活的条件,即影像在信息方面的不足与匮乏。在颗粒化粗糙的印象主义风格影像中,或在无法识别的模糊图像中,缺乏可被视觉把握的清晰形式,视觉信息显得不足。这促使粗糙的纹理激活了另一种知觉方式,即触觉。触觉作为一种发生在知觉分化之前的原始感官,处于与视觉、听觉、嗅觉和味觉纠缠的状态,找回这种知觉混合体,意味着向某种(主体)退化状态的回归。

正是依据触感的模糊性、具身性特征,劳拉·马克斯区分了光感视觉(optical visibility)与触感视觉(haptic visibility)的差异,认为两者的区别主要在于观察主体与对象之间的距离:前者是我们常规的观看方式,集中在视觉的单一经验上,身体与观看对象保有距离,因而是一种由智识引导的、对图像形式和内容进行深度把握的观看模式;而触感视觉则是一种浮于观察对象表层进行移动的知觉方式,强调在纹理辨析的过程中多感官的共同参与,强调现象学式身体知觉的直观感受。

触感视觉的概念可以向前追溯更久。1981年,德勒兹在《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》一书中首次

提出这一概念。通过分析培根画作中浓烈且混沌的流动色彩,德勒兹在线条与轮廓的模糊与消解中看到了颜色对理性、秩序以及结构化空间的冲击,认为不同颜色本身的物质特征在彼此的纽结中形成随机又任意的张力关系,从而凸显了自身,取消了眼睛(理性观看)对手的主导,恢复了理性识别之外的身体知觉。“绘画在它自己的最深处,并以它自己的方式,发现了一个纯逻辑问题,从一种事实的可能性转到事实。图形表只是一种事实的可能性,而画作确是存在着的,它将一种特殊的事实变得可以被看见,我们称之为绘画事实。”^[13]因此,我们可以说,与通过视觉认知功能辨认图像不同,视觉的触摸功能是与纯粹视觉空间的决裂,它体现出一种超出形式判断的能力,这种超能力使存在自身得以显现。

依据触感视觉概念,电影触感理论还发展出了电影文化研究的相关知识。文化研究源于结构主义马克思理论的社会批判,强调对视觉媒介在文化意义生成中的机制和效果的分析。而对于劳拉·马克斯来说,基于触感的文化研究强调了感觉经验在跨文化、地方性经验生产中的核心作用。在他看来,意义都是经过文化编码的,而触觉体验与电影的皮肤则带有原初性,它们以更直接的方式与文化经验和记忆关联,因而最能在跨文化电影的流通与接受中被感受。观众往往借助非视觉性的、具身性的经验唤起自身难以言说的个人或集体记忆,触感由此发展成为一种抵抗单一文化构建的物质性力量。

“记忆往往是多感官的,一部电影作品虽然只直接涉及两种感官,但它激活的记忆必然涉及所有的感官。我认为,对电影的具身体验的理解,对于代表视觉所无法获得的文化经验尤为重要。”^[14]马克斯列举了印度艺术家沙娜·贝哈瑞(Shauna Beharry)的实验影像《眼见为实》(Seeing Is Believing, 1991年)。在影片开端,摄影机扫过一张张贝哈瑞的照片,她穿着母亲的纱丽,旁白则陈述了私人化的移民经验——从印度到欧洲再到加拿大的长途迁徙。有关已逝母亲的记忆已经遗失,而当她穿上母亲的纱丽拍照时,记忆得以召回。照片中有关视觉的经验是局促的,但穿衣的动作让她在观看照片时回忆起了纱丽同皮肤接触时的触感,母亲由此回到了她身边。劳拉·马

克斯认为这个例子解释了触觉在获得具身性经验方面远胜于视觉,触觉是一种能被永久保留的知觉,它提供了与族裔、故乡等概念更为清晰而直接的关联。

毫无疑问,一切电影都是观看的艺术,视觉作为第一重媒介感知渠道,在时间顺序上具有绝对优先性,因此,触感理论承认视觉作为先行条件对触觉的激活与引发作用。但同时,触感理论强调的是在视觉之后的阶段,图像观看不再是唯一通道,视觉信息会激活包括触觉在内的更加丰富的综合体验。这一体验并不受制于语言、视觉和理性,不再按照结构主义语言学、图像学和精神分析理论所坚持的模式进行意义与情感的生产,而是以现象学式的直观方式直抵情动(affect)领域。

因此,电影触感理论存在两个明确的理论倾向:一是反对理性认知模式,力图把图像表意从主体一形而上学的符号世界中解放出来,进而还原触感具有的物质性身份——这一点可以看作“后理论”物质转向在电影理论中的同步折射;二是电影触感理论明确反对视觉中心制,试图击碎电影理论中精神/想象性对身体/物质性的压抑倾向,将具身性的知觉方式提升为获取知识的崭新渠道,以更新建立在单一视觉之上的古老的认识论。

三、电影的触感理论:作为现象学知识或本体论困境

索布切克在观看《钢琴课》时描述道,在手指与皮肤接触的特写镜头中,直接的冲击引发了她的知觉感受。当然,真实触觉在观影时是缺席的,它只能是视觉感知之后的第二知觉,或者说,触觉感的冲击首先并不来自她被真正触碰,而来自她对这一情境的观看,在观看之后(几乎同时),触感现实地发生了——正如《知觉现象学》中的例子,约翰隔着橱窗似乎触碰到维多利亚时代的眼镜,感受到它们的硬度和脆度;中国人“望梅止渴”则是对这一经验更加生动的描述。这种经验的调用基于一个前提——我们曾经拥有过类似的经验。触感理论所要质疑的是,在视觉引导之后,触觉本是感知真实世界的重要方式,但它却被电影理论所遗忘。触感理论主张重新开启它,把对它的理论描述当作进入“电影真实”的通道。

那么,在批评实践中,我们究竟应该如何评估触感理论的阐释效力呢?

实际上,电影触感理论的阐释空间非常有限,它试图通过触感问题延续巴赞以来的电影现象学本体论,但在理论上显得捉襟见肘,力不从心。

首先,触感理论对视觉中心制问题形成的原因缺少历史认知,甚至有些掉以轻心,从而表现为一种理想化的态度和主张。

电影的表意、阐释和理解,并不预先遵循某种既定的模式。电影从来就是工业的产物,是古老的叙事与时代媒介的耦合。因此,其主要的形态仍然是叙事电影,制造欲望和想象仍是其无法绕开的东西。在叙事电影的表达体制中,视觉主导的现象并不是偶发的,它也并不必然造成权力压抑。视觉中心制的形成是视觉作为物质化—生物学范畴与社会构建的叠加,前者不必然生产出后者,而后者也不必然扭曲前者;两者之间的关系,仍然隶属于人类学家列维-斯特劳斯思辨的范畴——自然与社会之二元对立;这一关系被德里达所诟病,并被重新阐释为“在其内部,又在其外部”的“协同关系”。因此,一厢情愿的批评,显然意味着对两者关系的来路缺少把握。

视觉在知觉中占据中心位置,有着充分的生物学基础,我们不能假装视而不见。生物的每一种感知功能都是进化的结果。鲸鱼对超低频波震动敏感,是因为在幽暗的海洋深处,这种声波比起可见光更具穿透力。人脑的进化和工具的使用使人立于万物灵长的位置,与其他感知相比,视觉不需要接触对象即可远距离获取精密信息。更不能忽视的是,视觉信息更容易凝固在媒介(如记号、图像等)之中得以保存。相反,气味、声音等信息则转瞬即逝,它们作为物理媒介,可以传播信息却难以保存信息。上述这些都使得视觉成为人类生活实践中最具优势的知觉类型。

随着现代科学的兴起,视觉在理性探寻中的核心位置得以确立。逻辑思辨要求以对可见性的观察为起点——数学需要借助视觉化的几何学拓展自身的范畴,生物学、天文学、解剖学和物理学,均要以投向客观对象的目光作为认识论的感性基础,以至于

一切关于科学的知识均以科学图像或图表的方式完成自身叙事。

在哲学领域,笛卡尔将视觉引入思辨范畴,进一步确立了视觉与理性的紧密关联,并引发理性和其他感官的进一步对峙。需要注意的是,视觉总是关联着逻各斯,此处的视觉并非指向肉身之眼,而是意味着自柏拉图以来通达“理念世界”的“心智之眼”。同时,望向客体的目光,也确立了“我思”的知觉基础。我思所确立的并不是自我,更不是自然主义哲学、现象学或分析哲学强调的生物身体,而是一种实践的、理性的主体身份,是主体间交往和理解的意识基础。汉斯·乔纳斯(Hans Jonas)在《高贵的视觉》中指出,视觉因其“发生的同时性、动态的中立性(无须进入关系)以及理想的距离性”^[15]三大特征区别于其他感官,并因其特征所提供的持续的、存在的、实践的、变—不变/瞬时—永恒、辩证的、无限的概念,为哲学中的最基本概念的讨论奠定基础。

视觉中心制是在自然与社会构建极为复杂的协同关系中发展出来的。如果说其中生产出了异化与权力压抑,那么,是否只能通过贬义视觉、褒扬其他感官来进行批判或纠正呢?是否因为视觉中心制需要批判,而丢掉视觉的全部历史知识?是否要因视觉压抑而转向其他感官,构建其他的认识论甚至本体论呢?答案显然是否定的。

其次,电影触感理论希望借助对精神分析语言学的批判,确立自身的合法性。遗憾的是,这一批判过程充满了常识性的错误。历史上,现象学与精神分析语言学总是小心翼翼地避免与对方直接冲突,或者双方均认为彼此可以互为补充:在弗洛伊德那里,梦中的直观图像(现象学式的幻觉图像)与叙事(符号或语言运作)从来都是协调进行的;在罗兰·巴特那里,摄影为精神分析—符号学(如知面和刺点理论^[16])和现象学(如在场性问题)均留下了充分的理论空间;又或者在麦茨的电影语言学中,一切符号的运作均建立在摄影图像的现象学基础之上。^[17]但如今,作为现象学的触感理论把精神分析语言学视为假想敌,在鲁莽的批判中不断自我推广。

这一点在索布切克的触感理论上尤为明显。她声称:“精神分析,特别是在拉康的表述中,可以被描

述为一种现象学符号学,因为它的前提是语言的结构决定存在的结构。反之,存在主义和符号学现象学的前提是,存在的结构决定语言的结构。”^[18]对精神分析稍有常识的人都知道,精神分析并不是关于语言与存在的哲学,压根不存在谁先谁后的问题,两者的先后问题只是传统形而上学和现象学矛盾的焦点。精神分析较少直接讨论存在,而是集中讨论语言和主体。因此,存在只能是被意识所触及、被语言所言说的世界。离开语言谈论世界,或者谈论语言介入之前的世界,毫无意义。这一点也是维特根斯坦和海德格尔所描述的存在和语言的边界问题。对精神分析来说,存在只能分布于三界(实在界、想象界、象征界)的拓扑式关系图谱之中,表现为复杂的空间关系,而非时间关系。

对精神分析的另一个误解在于主体概念。显然,为主体下定义是个历史过程,从黑格尔主奴辩证法中的主体,到马克思实践论的主体,再到哈贝马斯交往理论中的主体,不同的主体概念差别巨大。精神分析将主体定义为语言介入的结果,强调的是象征界对人的规训与塑形。这并不表示它无视主体生成之前的混沌的生物学状态,只是在弗洛伊德时代,这种状态不是哲学而是生物学讨论的领域,精神分析只能以理论预设的方式——一种最合理的哲学策略应对它,欲望、本我、无意识、冲动、驱力、力比多等系列非实证性概念正是这种策略的产物。前主体的生物学状态在拉康时代进一步获得了合法的哲学地位,即它是一种与无意识相关的混沌的生物学存在,隶属实在界,且总是影响甚至击穿象征界,不断宣布后者的失效。如今,精神分析总体上开启了迈向实在界的步伐,越发重视前语言—前主体阶段的系统问题,索布切克似乎对此一无所知。与精神分析不同,现象学的主体定义,在一开始就赋予了其充分的生物学(而非社会或语言)色彩,将纯生物学的身体及其知觉视为主体考察的首要范畴。因此,在概念的初始设定阶段,两种理论便有了根本的分歧。真正的问题是身体和语言哪个更为迫切?现象学的答案是身体,精神分析的答案则是语言。在这一点上,从属于现象学谱系的触感理论表现出了浓厚的生物主义色彩和严重的自然主义倾向。

那么,索布切克的电影理论叙事,是否可以构成一种新的电影本体论呢?回答这个问题之前,需要考察三个基础性的条件:一是触感理论是否有效解释了电影世界与生活世界的关系?二是针对电影,触感理论如何定位媒介的作用?三是触感理论是否可以为电影分析提供更富想象力和说服力的阐释方法?

就第一个问题而言,电影的现象学理论似乎相信存在一个与电影世界相对的纯然的生活世界,相信后者未被语言秩序所侵染,并且其中存在一个可以被不断识别和追溯的本源。但精神分析电影理论则认为,生活的世界自身便不是纯然的世界,仅就生活于其中的主体而言,从在镜中发现自己形象的那一刻起,孩童便需要否认“镜中之我”,但同时又要学会理解并接受“镜中即我”(的替身)的事实——主体正是在不断处理否认和认同之辩证关系的过程中确立自身,在实在界(如欲望、身体、知觉)与象征界(如语言、文化或意识形态)的斗争中识别自身。

索布切克否认电影中的人物和情节按照既定的语言(叙事)框架展开,拒绝承认语言与意识形态在其间的决定性问题,声称要以生活世界和生活世界中的现象学为参照,延伸发展出关于电影的本体论。我们不禁要问,语言和意识形态在生活中不正是处于决定性地位吗?否则,起决定地位作用的又是什么?索布切克忽略了如下事实:电影中的意识形态问题,正如博德里对电影机器的解读,^[19]或达扬对经典电影指导符码的分析,^[20]首先描述的是关于语言与主体的总体模式,而不是它们的具体的全部——一部电影绝不是从头到尾都是象征界的产物。特别是当代精神分析理论,已经给这部分未被语言规训的电影实在界留足了空间;即便是在早期电影精神分析中,重点分析的对象也是古典电影或具有象征代表性的类型电影,强调的是机制与模型,而非统计学意义上的全部素材。它们相信电影中有被语言规训为象征界(或艺术表达体制)的部分,也有未被规训的剩余或自然。无论是在生活世界还是在电影的世界里,意识形态都可以使自然保持为自然,同时也可在需要时使虚假(或言说)伪装成自然——这正是话语的全部秘密所在。^[21]索布切克显然对剩余这一概

念缺少基本的了解,反复论述的非语言的触感部分,恰恰属于剩余的范畴。而在精神分析看来,剩余仍是塑造并且不断干扰主体生成的力量,这种力量从未间断过。因此,精神分析提供的是主体的生成动力学,而非关于主体之静态存在的机械模式。因此,它与触感理论不存在抵触或分歧,更没有被后者取代的充分理由。

我们再来看第二个问题,电影触感理论如何理解媒介。

触感理论主张生活世界与电影世界之间的同一性,反对两者的分化,即生活世界中关于主体与世界之关系的表述同样适用于电影。这就意味着电影不会因任何自身媒介的特殊性而促成自身与生活世界的断裂或同构。因此,索布切克并未给电影媒介留下单独的位置,在她看来,电影与生活世界似乎是一种不言自明的等同关系。

但事实绝非如此。让我们回到沙娜·贝哈瑞《眼见为实》的例子。在这个例子中,恰恰存在两个需要区分对待的套层经验:第一层是自己曾经在穿上纱丽的那一刻,通过触觉经验到了母亲的经验,这就是有关共同体验的古老话题;而第二层则包含了更为复杂的媒介问题,即贝哈瑞再次观看照片时,恰恰是摄影这一光学媒介唤起了她的触觉经验——媒介是其中不可绕过的核心问题。显然,触觉理论在论及这个案例时默认两层之间没有界限。与罗兰·巴特、麦茨到德勒兹重视媒介分析的传统相比,这显然是一种理论的倒退。

最后,我们来看第三个问题,触感理论是否可以为具体的电影案例提供更富想象力和说服力的全新阐释?

我们可以沿着索布切克的思路,重新讨论《钢琴课》中的触感问题。《钢琴课》开篇第一组画面来自女主角艾达的指缝。指缝里的世界如一幅抽象画,充满陌生感。后面的镜头拍摄了艾达移开双手的动作,以此构成一个标准的正反打段落。索布切克援引并批评了雅各布斯的论述,后者认为第一帧图像是不可被眼睛即刻识别的,“最初的图像就像一张失败的、显影的半透明的血管的彩色底片”。但索布切克却反驳说,“人们感觉到她的身体参考与

其说是来自视觉上的后见之明,不如说是来自触觉上的预见……雅各布斯对触觉现场的反对过于迅速地将视觉还原为视点,急于从叙事的象征意义上考虑手的能力、手指和手”,她进一步认为,“尽管我对第一个镜头几乎失明……但第二个客观的反转镜头,即一个女人通过她张开的双臂看世界的镜头,却一点都不令人惊讶,相反,它似乎是对我的手指和我的手指所知道的事情的一种愉快的总结和确认”。^{[12]63-65}

在这些充满修辞的散文漫谈中,索布切克武断地表达了两层意思。第一,这不是一个标准的正反打镜头组,因此,阐释过程不应迅速地把问题引向视点问题(叙事学范畴);第二,手指不是一个象征,而是一个触觉的扳机,它触发观众的身体感知而非启动语言表意。

索布切克的阐释并未在任何意义上推翻雅各布斯的论述。就第一点而言,镜头的确是一组标准的正反打。正反打镜头组中的总结镜头通常是一个客观的全景镜头,可以安插在段落中的任何位置,有时出现在分镜头组之前(预交代),有时出现在尾部(总结),有时会穿插在镜头组中间。这并不是一个可以动摇正反打理论的问题。当它出现在镜头组的起始位置时,没有观众会知道其意义何为,它只是一个作为典型语法和惯例的电影之序幕,只是一帧“待缝合”的镜头。与大部分叙事电影一样,影片呈现了一个逐步缝合的过程。换言之,意义未明绝不意味着触觉通道会自然激活——难道我们要用触感理论解释所有的抽象艺术?

就第二个问题而言,索布切克的观点同样难以使人信服。艾达的手指绝非仅仅是一个虚构世界中的自然之物,它从一开始就处于女性身体与象征界的联结点上。在这一点上,理论家不能将影片的整体构造(主题、文化象征的丛系、整体性的叙事策略、无处不在的声音结构等)一笔勾销。影片中至少存在三条并行的主题——女性意识、殖民主义、语音与文字(书写)之关系。文化批判理论早已将这三者重新关联在一起——德里达对语音中心主义的解构、萨义德对殖民问题的批判以及劳拉·穆尔维的女性主义阐释,三者并置于意义的等级结构之中,呈现为

异相共生的关系,甚至可以说,三种理论同宗同源,相互阐释。导演简·坎皮恩(Jane Campion)无须知悉这一点,但这并不妨碍她以艺术直觉触及它。如果认同这一点,影片中手的象征性就必须得到重视:首先,它是替代语音来帮助艾达完成书写或哑语表达的肢体;其次,它是艾达演奏心灵之乐的职业工具;最后,手(手指)还是等待被阉割的菲勒斯——影片高潮处,丈夫在得知艾达的私情后,愤然割掉了它。

奇怪的是,索布切克把手的问题引向了时下热门的“姿势”议题。姿势固然具有充分的讨论空间——它从属于物质范畴,排斥一切生命治理过程,排斥象征界参与下的意义构建。从理论上说,姿势构成了动摇理性哲学传统的独特方式。但本片中的手,既不是瓦尔堡或本雅明意义上普遍的姿势,也不是阿甘本或朗西埃意义上印证生命自身的赤裸的姿势。相反,它在整个叙事过程中始终处于语言与叙事意义的掌控之中,它只是属于这部影片自身的、包含象征意味的戏剧动作。索布切克在一个不起眼的注释中,引用他人文章,表现出了对导演偏爱象征手法的讽刺揶揄:“电影制作人迷恋曾经的动态触摸表现的象征性……导演给了我们60多个手指的镜头,挑逗嘴唇、抚摸皮肤、刮鼻子、叼香烟,以及妮可·基德曼饰演的伊莎贝尔—阿切特说我愿意献出我的小手手指的那一连串的时刻。哦,简,请不要再这样了!”^{[12]64}索布切克引用这段话显然表达了不满。触发不满情绪的原因就在于,触感理论在针对导演后续作品的批评中彻底失效了。触感理论不愿正视的问题是,对于叙事电影而言,导演的创作意图和风格惯性从来都是不可忽视的分析要素——它们向内控制着文本的意义生成,也向外影响着观众的感知和理解。因此,相比于精神分析,哪怕相比于更传统的电影叙事学和作者论,触感理论都未显示出阐释力上的优势。

触觉作为生活世界中重要的知觉通道,更多地与生物学的身体紧密相连,它划定了理性的边界与局限,有理由受到艺术研究的充分重视。它与视觉感知之间充满着复杂的纠缠关系,彰显了自身在知觉谱系中的重要性。从反抗视觉政治压抑的角度说,触感议题具有重要的理论意义。但艺术哲学必

须考虑媒介间的差异问题,必须对作为艺术本体论的触感理论之适用性保持谨慎。虽然触感理论在艺术研究和电影研究中同时获得了显赫的声誉,但两个领域中的触感并不是一回事,两种知识差异巨大,缺少理论的同质性。

触觉在当代艺术(特别是跨媒介艺术)创作中可以自由地开辟信息输入的崭新通道,为意义构建提供视觉之外的全新模式,但在电影中,它更适用于描述那些非叙事性的影像作品,而非更常规的故事片。

迄今为止,叙事电影仍然由语言所统领,这是由电影媒介的独特性所决定的。叙事电影诉诸视觉,正是“有距离的凝视”悬置了其他的知觉类型,进而在“视觉在场”与“其他知觉缺席”的辩证转换中,完成了电影门类的确认——这是在爱因汉姆写作《电影作为艺术》的时代即宣告成立的事实。就电影而言,如电影现象学所主张的,我们的确可以反思视觉与语言之关系——这一关系在过去曾被形而上学所绑定,但我们在处理触觉与视觉之关系时,则必须万分警惕。叙事电影与当代艺术隶属不同的艺术体制,并不分享相同的感知模式,它们只是被艺术史错时地并置在一起,两者并不属于同一个历史时段。无论是跨越媒介阻隔,构建一种普遍的触感理论,还是为叙事电影建立一种基于触感的电影本体论,都将步履维艰。

注释:

①《低垂之眼:20世纪法国思想对视觉的贬损》一书前两章集中论述了法国思想史中视觉中心主义统治地位的确立,后八章则聚焦于现代法国“反视觉”理论的发展,对二元论视域下的视觉模式进行批判。参见马丁·杰伊《低垂之眼:20世纪法国思想对视觉的贬损》,重庆大学出版社,2021年9月第1版。

参考文献:

- [1]Dani Cavallaro. *Synesthesia and the Arts*[M]. Jeffersm: McFarland&Company Press, 2013: 27.
- [2][美]妮娜·莱文特,阿尔瓦罗·帕斯夸尔-利昂.多感知博物馆:触摸、声音、嗅味、空间与记忆的跨学科视野[M]. 王思怡,陈蒙琪,译.杭州:浙江大学出版社,2020:232.
- [3]Mark Peterson. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and*

Technologies[M]. London: Bloomsbury Academic Press, 2007: 3.

[4]张荆芳.从通感到共情:视觉主导范式下的“触感阅读”[J]. 外国文学动态研究,2022(1):138-139.

[5][智]F 瓦雷拉,[加]E 汤普森,[美]E 罗施.具身心智:认知科学和人类经验[M]. 李恒威,李恒熙,王球,等,译.杭州:浙江大学出版社,2010:139.

[6]赵奎英.当代跨媒介艺术的复杂共感知与具身空时性[J]. 文艺研究,2021(8):17-28.

[7]Ophelia Deroy. *Sensory Blending on Synaesthesia and Related Phenomena*[M]. Oxford: Oxford University Press, 2017: 155-164.

[8]Jean-Luc Nancy. *The Sense of the World*[M]. Minneapolis: Minnesota University Press, 1999: 13.

[9]Jacques Derrida. *On Touching: Jean-Luc Nancy*[M]. Stanford: Stanford University Press, 2005: 46.

[10][法]莫里斯·梅洛-庞蒂.电影与新心理学[M]. 方尔平,译.北京:商务印书馆,2019:25.

[11]严芳芳.触感视觉:一种重新认识电影的理论路径[J]. 文艺理论与批评,2020(3):113-120.

[12]Vivian Sobchack. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*[M]. Berkeley: University of California Press, 2004.

[13][法]吉尔·德勒兹.弗兰西斯·培根:感觉的逻辑[M]. 董强,译.桂林:广西师范大学出版社,2017:189.

[14]Laura U Marks. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*[M]. Durham: Duke University Press, 2000: 22.

[15]Hans Jonas. *The Nobility of Sight*[J]. Philosophy and Phenomenological Research, 1954(4): 507-519.

[16][法]罗兰·巴特.明室:摄影纵横谈[M]. 赵克非,译.北京:文化艺术出版社,2003:34-41.

[17][法]克里斯蒂安·梅兹.电影的意义[M]. 刘森尧,译.南京:江苏教育出版社,2005:3-15.

[18]Vivian Sobchack. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*[M]. Princeton: Princeton University Press, 1991: 100.

[19][法]让-路易·博德里.基本电影机器的意识形态效果[J]. 当代电影,1989(10):19-27.

[20]丹尼尔·达扬.经典电影的指导符号[J]. 当代电影,1987(8):15-24.

[21][法]克里斯蒂安·麦茨.想象的能指:精神分析与电影[M]. 王志敏,赵斌,译.北京:北京大学出版社,2021:145.