

November 2014

Is Modernity a Mirror or a "Flower"?: On the "Vision" of Rojas's *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*

Wei Lin

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lin, Wei. 2014. "Is Modernity a Mirror or a "Flower"?: On the "Vision" of Rojas's *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (6): pp.191-200.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss6/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

现代性是“镜”还是“花”？

——论罗哈斯《裸视：中国现代性之倒影》的“视野”

林 玮

摘要：视觉文化的核心命题是通过视觉来摆置自我与世界的位置。罗哈斯以晚清至当代的文艺为研究对象，建构了一套对镜自照的主体、观众和小他者(object a)并存的三维视觉结构，对中国现代性进行了视觉的解读。在他看来，作为视觉对象的身体既是镜面屏幕，也是镜中的幻象，它使视觉的欲望(小他者)有了具体的表征渠道；而相互交织的时空关系则可以使视觉从个体欲望进入社会文化语境中。由此而言，视觉文化视野中的现代性问题，其实质是对日常生活“看”的经验反思。通过“看”，主体欲望的小他者借以存在，自我与世界的位置关系也得以明晰。视觉现代性既是“镜”，也是“花”，是生活世界本身；视觉文化应是一种存在论的生活哲学。

关键词：视觉； 现代性； 小他者； 生活哲学

作者简介：林玮，北京师范大学文学院与美国杜克大学东亚系联合培养博士学位候选人，文艺美学专业，主要从事文艺传播、文化产业研究。电子邮箱：linwei.bnu@gmail.com

Title: Is Modernity a Mirror or a “Flower”? : On the “Vision” of Rojas’s *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*

Abstract: The essential issue of visual culture is to position the self and the world through vision. Rojas’s subject of research is the literature and arts in the late Qing Dynasty to modern period, and he attempts a visual interpretation of Chinese modernity through constructing a three-dimensional visual system, in which the self-mirroring subjects, audience and object co-exist. He maintains that the body, as a visual object, is both a mirror-like screen, and the unreal image in the mirror, which provides the subject of visual desire as the other with a concrete channel of presentation. Through the interrelationship between time and space, vision as an individual desire can enter sociocultural context. It can be concluded that modernity in the field of visual culture is essentially the reflection of the experience of “looking” in everyday life. Through “looking,” the other can exist and the relative position of the self and the world may become clear. Therefore, visual modernity is both a “mirror” and the “flower” in the mirror, which forms the everyday life itself, while visual culture should be regarded as a life philosophy of ontology.

Keywords: vision; modernity; the others; life philosophy

Author: Lin Wei is a Ph. D. candidate in the School of Chinese Language and Literature, Beijing Normal University (Beijing 100875, China) and Department of Asian & Middle Eastern Studies, Duke University, with research interests in aesthetic theory, art communication and cultural industries. Email: linwei.bnu@gmail.com

引言：本体论意义的视觉文化

用“视觉”把握世界，是艺术诞生的缘由之一。讨论艺术起源的“摹仿说”在很大程度上诉诸视觉；虽然亚里士多德《诗学》中也不乏与听觉

相关的论述，但却更多是将世界理解成“图像”。因为“经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感”，所以“诗人就应该向优秀的肖像画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美”（亚里士多德 24、57）。在文

化研究盛行以来,“美”早已丧失艺术评价标准的地位,被批评家们放逐于意识形态的表征领域。可是,理解艺术的方式却更加依赖于“视觉”。

原因也许很简单,世界正在进入一个图像化的时代。被种种景观包围着的我们,如果失去“视觉”,将错过多少场好戏。然而,海德格尔在75年前宣告“世界图景时代”的同时,也宣告了“世界成为图像与人成为主体,乃是同一回事”。换言之,“世界图景时代”的关键问题并非如何解读摄影术带来的纷繁图景——那大概是符号学家的工作,而是人如何在“普遍地和公开地被表象的东西的敞开区域之中”,认清他自己。在海德格尔看来,这一认识论的困难是由于主体在存在论意义上也成为了图像的组成部分,“摆置到自身面前和向着自身来摆置”才获得存在(80)。

在这个向度展开的视觉文化研究,既外在于传统艺术史的形式分析,又不同于消费时代的“读图”研究。它更倾向于对“视觉”做主客体之间的区分与勾连,把“看”当作“目既往还,心亦吐纳”的起点与桥梁。由此,视觉不但和外在的物质文化相联系,更成为主体内在自我想象、自我认同的重要形/仪式。在“观看”的过程中,主体形成了物—我关系,仪式感也得以突显。如果把“人成为主体”与现代社会关联起来做历时性的分析,“镜中花”视觉效果与“照镜”的仪式感和存在感会呈现怎样的变化呢?晚清以来,自慈禧到王朔的历程显然充满了“现代的诱惑”。

美国杜克大学东亚系教授卡洛斯·罗哈斯(Carols Rojas)的《裸视:中国现代性之倒影》从文学、电影和诸多照片、绘画中勾勒出了一条若隐若现的线索。这条线索之所以隐匿于文本之后,是因为罗哈斯关切的大多是失去原有文化身份的主体所应对的认同问题。因此,其“视觉”出现了某种分野,同时指向物—我两面,又揭示出其悲剧性的统合尝试;不妨将这一视觉文化研究的独特理路和文本剖析立场命名为“视觉分野”,也可简称为“视野”——“视觉分野”是从方法论角度的理解;而简化为“视野”则意指由其方法论所确定的价值取向。

一、“图解”现代性:慈禧与一面碎成三截的镜子

以小说或电影为依凭,分析中国现代性的研

究已是汗牛充栋,海内外众说纷纭;但在研究角度上,却少有从“视觉”切入者。大抵在中国晚近的学术氛围中,视觉研究与消费社会的“拟像”、“奇观”等元素更相应契——这当然是当代文化的重要面向,但如何回应现代“看”的主体性历程,却需要超越“读图时代”的眼光。这一历程前延后展,从晚清到当代,是段漫长而曲折的历史。不论从价值立场,还是地域关系来看,它都有两条书写路径:一是以五四为起点,自苏联“一声炮响”而后描述中国左翼文学及其现代性的影响,大致范围从北京—上海—苏区(延安),一直延伸到建国之后的六十年变迁语境;二是秉持海外东亚研究的“哈佛—哥伦比亚传统”,以“没有晚清,何来五四”为开绪,大致时空变化为“晚清中国—上海—台湾—海外离散华人—20世纪90年代以来的中国”。两者都有意将对方列入视觉上的盲点或视作“歧途”;而20世纪80年代后期中国大陆兴起“重写文学史”或“20世纪中国文学”的讨论则有统合的意图。^①

师从王德威,罗哈斯自然延续“哈—哥传统”。但他不仅为这种讲述找到了“视觉”的切入点,而且创造出一套立基于个体自我意识觉醒的理论基础:从拉康镜像期(the mirror stage)理论的历史化出发,以其晚期屏幕理论的三维结构作为阐释视觉经验的基本框架。于是,一整套现代性叙事便被近乎完美地“图”解为三个部分:对镜自照的主体、作为摄影者的观众,以及一个隐匿的小他者(object a)视角(Rojas 29)。罗哈斯用一张慈禧1903年的照片作这一结构的引导图示。在那张照片中,慈禧一手揽镜,一手拈花插入发髻,身后是一处用以隐藏观者的木质屏风。她妖娆而风情地摆出女性姿态,以闺房私密的身体色相来取代帝国独裁者的公共形象,既显出其照镜的自我迷恋和凝视,又满足了全世界对她的偷窥欲望——慈禧拍摄照片的主要目的是对外宣传,以驳斥外国“报纸图片对太后既恐怖又不公道的讽刺”。^②显而易见,无论是小说还是电影,一旦成为文本进入公共流通之中,作者的自我“凝视”与他者的“窥视”都无从避免。因此,这一三维结构具有极广泛的适用性,可作为视觉阐释学的一种基本符号模型。它巧妙地把海德格尔的主体意识“摆置”在他者隐匿性在场的语境中。在此,自我和他者经由目光而形成了往返投射、认同与对话。这种

投射、认同与对话便成为主体性生成的方式，确切地说，是中国文化现代性主体的生成方式。

面对屏幕/镜子，人们看到的是多是身体与身体之后的欲望。在拉康看来，正是这一带有幻觉意味的身体形象构成了人最初的认同（误认）。因此，要反溯这一认同，就必须回到身体和欲望之中；亦即是回到镜像之中。每个面对镜子的人，都难免产生进入其中的冲动，世界文学也不乏漫游镜中世界的题材；中国文化尤有“镜花水月”的传统观念，告诫人们不可将幻觉视为真实——罗哈斯同样以此作为解读慈禧对镜插花影像的关键。由此出发考察中国文化现代性，惟有在看与被看的“出入”镜像间才能实现。罗哈斯持过那面中国人予以自照，既用来形成文化身份认同，又用以反思文化演进的“镜子”，以身体、欲望和性别意识为基点，“哐当”一声，将其碎为三截——（1）19世纪的文化，是中国文明的回光返照，象征慈禧的揽镜自照；（2）20世纪，华人进入全球离散迁徙之中，形成一种“旁观模式”，象征是慈禧宫廷摄影师裕勋龄；（3）20世纪晚期，华人大体融入世界，自我认同开始以“屏幕”而非镜子为主，象征是慈禧照片中的三折木质屏风。这面碎成三截的“镜子”，也可视为被罗哈斯撕碎的慈禧相片，每一部分都泾渭分明又彼此纠葛，同时又被别出心裁地按前现代、现代与后现代的发展做了纵向排列。

这当然是一种方法论，历时性的研究被一个共时性的场景所架构；但也是一种价值观，罗哈斯把本该同时在场的三个观看角度做贯时性延伸，便使动态的效果演变成静态的描绘。尽管每一阶段的细致文本分析中，他都着力突显出“凝视”（gaze）的交流作用，即所谓“投射认同—预期返回—返回预期”的持续循环过程（Rojas 29）；但这样精巧的三维结构却忽视了在现代性历时线索中，观看、旁观与透视主体间存在的剧烈反动：看客与被看者的相互“篡位”。亦即是说，视觉现代性书写的左翼路径失落于三维的历时结构之中；旁观模式并没有给占位的视觉行动留出足够的空间。不过，这也是一种必然。贡布里希说“艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的東西”（贡布里希 101）。即便是贡布里希同门师兄潘诺夫斯基严谨的视觉三段论，也是将形象视为某种时代特质的表征。^③关键在于，罗哈斯手上那碎为三块的镜子各自映照出的中国文化现

代性，究竟是视觉屏幕（镜）本身，还是屏幕所呈现出来的幻象（花）？照镜主体在“镜”与“花”之间该何去何从，何所选择，何以依傍？视觉现代性在揭示出主体幻象之后，又该将其置于何地？

任何解读都隐藏着拆碎七宝楼台的野心，本文也不例外。罗哈斯“破镜”是为了“重圆”中国文化现代性背后的历史逻辑；而其汉学家身份，更决定了他关注的是中国在世界体系中的影像与投射关系变迁，作者自言“以一种‘外在’的凝视来对中国文本展开批判性阅读”。这一写作理念，将其本人同样纳入上述视觉三维结构之中：中国现代性是揽镜（文本）自照的主体，罗哈斯是绘其“倒影”的小他者——在拉康那里，凝视是小他者的专利。^④如此，本文写作似乎成了“二缺一”结构中的“摄影师”，对罗哈斯的现代性“视野”做再“倒影”的努力：一方面试图归纳罗哈斯研究的框架与理论立场，另一方面又希望在其基础上提供某种“视觉分野”统合的思路。于是，中国现代性、罗哈斯与本文就又成了一组新的视觉三维结构。

二、微/围观身体“裸”的分野

“凝视”是罗哈斯著作的关键词；而在拉康那里，它是一个有待广泛“分野”（split）的术语：主体与客体、知觉与真实、偶然意与隐含意、可见与不可见等。其中，最直接表现为“眼睛”与“凝视”的不同：前者是梅洛—庞蒂身体现象学意义上的“看”，而后者则是一种文化意义上的、流动的观察。拉康说“在由视野分野（the way of vision）所构成、按照表现图示所排列的物—我关系中，某些东西在滑动、穿越、传递，由此到彼，总在逃避自我；这就是‘凝视’”（Lacan 69-73）。

这一区分本意是将主体欲望在视域（scopic field）中的断裂呈现出来，彰显身体之“看”与想象之“看”的分野。但有意思的是，罗哈斯在“凝视”前冠以“裸露”（Naked，或译“肉”）一词，便又将拉康意义上脱离了实在界的视线回落于身体之上。若将其著作标题划分为“裸/视”（naked/gaze），或不失为解构其理论脉络的一种思路——罗哈斯正是聚焦于文本中带有身体意味的“主体意识”与带有文化意味的“社会行为”，才揭示了中国视觉现代性的独特面向。

肉眼天然不是人眼，但人眼天然就是肉眼。视

觉本即为满足人之“好色”欲望。汉语“色”字意义极多,与身体相关的有“容貌”和“欲望”两层。罗哈斯从此细节出发,对物—我关系做了身体上的诠释,即视觉与性的关系。《裸视》所分析文本中,最早涉及这一话题的是“风月宝鉴”。虽然罗哈斯讨论的是19世纪初小说《风月鉴》,但其着墨却在贾瑞对“宝鉴”的“镜像”认识上。“镜”是主体与性幻想(花)、人世与太虚幻境(花)的媒介——这可谓视觉“镜—花关系”的传统认识。而在对“旁观模式”的讨论中,罗哈斯又注意到无名氏1940—70年代的小说《无名书》,多次将交际花莎卡罗形容为“透明镜子”;旁观者(男主角印蒂)与“镜”(莎卡罗的身体)之间通过性关系而建立起相互投射。这不但使拉康所谓“小他者”油然而生,更要紧的是把身体视为“镜”,就意味着“花”成了某种社会文化的身份意识,视觉行为被等同于性行为。由此,“视觉身体性”的命题就成为现代主体复杂的生成结构。罗哈斯说“观看者的主体性有所分野(split):在具象的有身体的物理位置与主体借以认识到自己乃是一系列抽象社会文化凝视的客体的‘屏幕’之间”(Rojas 132)。这一分野既赋予了视觉的身体性,又把身体看做是“屏幕”(镜)。现代性同时表现在视觉身体(镜)与身体行为之后的身份意识(花)上。

但在讨论与“性”相关的性别意识时,这一复杂主体结构又被传统化。胡适与夏志清对《镜花缘》“女儿国”的性别想象究竟是对父权的批判还是强化之争,是中国现代性别意识转折起点上的重要公案。罗哈斯另辟蹊径,从身体角度分析了这一问题,认为兰音“肚腹膨胀”的疾病与治愈方法“离乡”,都带有父系宗族异族通婚的暗讽色彩,《镜》女性主义的批判对象不是普遍父权,而是女性作为价值的交易形式。^⑤他借用“水晶屏风”来描述《镜》,可见其视文本(镜)为介乎主体与社会意象(花)之间的中介,现代性乃镜中之“花”。^⑥

与性别意识更直接相关的身体视觉表现是男根。罗哈斯注意到《品花宝鉴》中借用《肉蒲团》的男根移植细节,在此男根是“会腐烂、可切割、可嫁接,也能被取代的”纯粹身体感官,它的出现使男性阳刚之气受损;而在改写《品花宝鉴》的《世纪末少年爱读本》中,去势男根同样成为女性身份认同的前提。在双重互文之中,身体(男根)又成了“镜”,“花”则是性别气质。更典型的例子

是罗哈斯对高行健《一个人的圣经》的分析,这篇小说反复出现的性描写,以“情人和他者”促进主角的自我意识:他在流亡中想念母亲(祖国),在性行为中想念母亲,男根化身(谐音)为“鸟”、精子在母亲子宫中游泳。漫长的小说叙事成了主角与诸多情人借由性关系而相互确证的过程;^⑦性爱自由与流离自由达成了某种想象性的契合。在这里,身体是视觉基础(镜),身体的视觉差异与交互,则成全了性与性别的显现(花)。

罗哈斯对朱天文《荒人手记》中的男根“作为整个性繁衍系统的表征”做了同样的回应,他甚至敏锐地观察到葛浩文与林丽君英译该小说时,将“神话揭示出隐情,自然创生女人,女人创生男人,然而男人开造了历史。是的,历史。男人于是根据他的意思写下了人类的故事”这句话中“意思”译为“conception”,而这个单词“除了有‘念头’之意外,还有‘生殖’的含义”(Rojas 284—85)——男人写下故事的行为,颇有照镜的仪式感;这让人更有理由相信,身体(男根)在视觉现代性的“镜—花关系”中扮演了某种奇妙的角色。而男根也恰是拉康“小他者”隐匿性存在的心理状态之隐喻。“小他者是主体为了建构自我时,必须从自身切除的器官[……]也就是阳具的象征”(Lacan 103)。小他者作为一种隐匿的感知,本就是对“镜”中身体的误认而产生的“花”。因此,可以说身体是视觉分野的根本;正是因为有肉体的存在,小他者才得以成为视觉的化身。罗哈斯论及《天龙八部》中游坦之与阿紫的视觉关系,同样可以说明这一点:游窥视《易筋经》时的泪水、鼻涕、呕吐物以及其后被毁的脸,都是克里斯蒂娃意义上的身体“贱斥”,而成就了他对阿紫(色)的超乎寻常的爱(欲望);而阿紫先接受后拒斥游的眼睛,也是一种以身体感知为基础的视觉错位。尽管罗哈斯对金庸的讨论并没有明确言及于此,但身体在物—我关系中显然具有先天的主导地位,而视觉(尤其是隐喻意义上)则为其附庸。^⑧

还可指称的是《无名书》男主角名字,“印蒂”明显谐音女性身体“阴蒂”;女主角莎卡罗“野兽样饱满的胴体”,“像爆发的淡褐色山洪一般”,又暗示某种“性倒错”。^⑨拉康曾指出,阴蒂在女性“起到男根的作用”(589);而高行健小说的主角一生都未能结束“男根阶段”。巨大的身体主体压抑着社会规范(文化)的精神主体,它时而彰显

为“镜”时而偏向于“花”，牢牢掌控着整个视觉现代性。正如梅洛-庞蒂所言，社会常规“不仅依靠主体的眼睛，而且有赖于他的期望、他的运动、他的紧握、他的肌肉和发自肺腑的情感，是整体意向性所引导的全身生命”（Lacan 71）。一切视觉分野，都天然从身体感知出发，断裂开镜—花、物—我、男—女之关联。罗哈斯细致的文本分析，是对身体“镜”像做“微观”视觉观察，而其所揭示的文本现象又在视觉的三维结构中让读者对身体进行“围观”（看“花”）。身体是视觉的主体，又必然成为其客体。

罗哈斯在篇末拈出朱天文《荒人手记》第八章中的一句话颇能代表身体在“镜—花关系”中的矛盾处境——“身体是件神圣的衣裳，是你的最初与最后的衣裳”（Rojas 290）——从伊甸园开始，衣裳就是社会文化（凝视）的生成之物；身体成了衣裳，就意味着它既可以看，也可以被看。

三、时/空间交错“视”的分野

从“裸”到“视”，是视觉逃逸的过程；它由一种主体性的诉诸自身的分野，转向了由外在文化所决定的分野。这种分类学意义上的倒转，也是文学从意指实践延伸为社会实践的变化。海德格尔所言的“主体”在这一过程中才得以真正形成。《裸视》自身三段结构（镜像—旁观—投射），同样隐藏着主体出离自我（身体或“镜”），进入社会（镜中世界或“花”）的过程。

《裸视》的三段论是历时性展开的，这意味着“时间”是统筹全书的主轴。但就文本个案而言，时间却与视觉紧密纠缠，构成了视觉产生具体语境。仍以“色”为例，这个汉字在佛教用语中可泛指“眼根所取之境”，即所有视觉对象的统称；又可专指“色身之相貌现于外而可见者”或“男女间之色情”（慈怡 2541—42、2547—48）。罗哈斯分析了张爱玲遗作《对照记》中收录的老照片——它们的颜色、张的容颜及其对色彩的迷恋，甚至1949年国家意识形态的“赤色”，都是“色”的范畴——这无疑又是一个纠葛“镜—花关系”的符号。张的照片多由油画家母亲手工上色，颜色和她本人记忆之间有种种裂隙。于是，老照片作为时间凝聚点便成为张借以回忆的凭证——“张所认同的不是幼年时代自己的影像，而是母亲为相片

增添的色彩”。在这里，照片色彩的失真是“变色”的主要表现，而张的容颜变化却被忽视，罗哈斯说这“暗示着与自我影像的解离，将自己看做陌生人、作为他者的姿态”（Rojas 173-74）。这种视觉姿态类似于“小他者”：如果将照片视为“镜”，则张的怀旧成了“花”；而若将其怀旧视为“镜”，则人世时空的交错成了“花”。

极端的现代性视觉时间观范例，是遗照、肖像与自画像。罗哈斯开篇即指出慈禧对肖像与死亡关联的恐惧，那张对镜插花的照片也是其60寿辰因甲午战争而空落的70寿诞之弥补（Rojas 11，24-25）。这种时间上的关系，使照片如同镜子一般横亘在纵向时间序列之中。类似的是《牡丹亭》中杜丽娘的自画像：它既是杜丽娘的遗像（花），又成为其回魂的媒介（镜）。这种与个体死亡相联系的循环时间观，正是视觉时间性“预期—返回”的现代投射，甚至还可延伸到陈森小说《品花宝鉴》对《牡丹亭》的互文以及当代《牡丹亭》全本昆曲的再次上演之上。它与中国传统画论对肖像的认识有三点迥异之处：^⑩一是普通人（如杜丽娘）进入肖像表征的视野，二是与色相、肉身的死亡相联系，三是呈现的多为主体期望他者所看到的自我形象，“为此，她必须先将自己置于一个想象的旁观者位置”（Rojas 36）——这既为“小他者”的潜伏提供了可能，又一次把“镜—花关系”推到前台：面对照片，主体的自我认同与其所展示于他者面前的自我形象，是何种关系？

如果说与现代性时间观相关的是回忆或怀旧，那么与现代性空间观相连的则是离散与游荡。在李永平《海东青》中，日本、大陆与台湾的空间关系被衍化为地缘情感的视觉表征：主人公不断游荡在台北市大街小巷先后以日文、大陆省份命名的城市图景之中，这一城市地图像是镜子，但“他们却无法找到家的感觉，总是在不断移动，没有特定的目的地”（Rojas 210）。罗哈斯还注意到姜文电影《阳光灿烂的日子》不同于王朔小说的场景：小军潜入陌生人家，躺在床上吃水饺，同时用望远镜偷窥其他人的空间，最后看到眼前墙上的米兰相片。这是主体在（望远）镜中的不断转换，最终触碰到情感的“花”；而小军事后回忆时对米兰相片是否真实存在产生的怀疑，又使其空间转换带有“镜中花”之味道。因此，罗哈斯在此出人意料地讨论了影像的真伪问题，这与《裸

视》开篇引用因巴拉兹与克拉考尔而闻名的吴道子入画传说密切相关 稍后再叙。^①仅从视觉角度来看,这一传说更像时空“穿越”:吴道子画在墙(镜)上的丹青之色(花)是另一个空间(镜)的入口,吴进入之后,“洞门复闭”;而传说留下的无尽想象(访仙),又成了新的“花”。换言之,屏幕内外不复是《镜花缘》的“水晶屏风”;相反,它不但需要想象与阐释,更因为吴道子“自此不知所在”,而使时间与空间有了密切的联系——屏幕之后的异度空间,实则是时间在起作用。空间与时间的交错构成了某种相互叠加关系,从而使主体的身份/体意识出现断裂。时/空间交错挣脱了身体对视觉的规范,重新界定了视觉的分野。

罗哈斯对高行健《一个人的圣经》的分析最能说明这一点。当主角在香港旅馆中偷窥透明电梯里拥吻的情侣之后,他的空间意识被拉回中国大陆,怀疑旅馆房间里装有隐形摄像头;随后,他又将视觉偷窥欲望转移到性伴侣玛格丽特的私处,并希望将这一印象“深深印入记忆”。罗哈斯说“男性主角所代表的是视觉凝视与怀旧回忆的存留,而女性恋人代表的则是触觉的身体性与当下”。在空间上,“两人都处于一种双重流放的状态,不仅与祖国分开,更远离两人的第二家乡:法国与德国”;在时间上,“主角希望能用记忆重建他不再居住的祖国,玛格丽特却只希望投身于当下时刻”(Rojas 220-21)。身体上的性别差异,在时/空间交错中表现出截然不同,后者仿佛此时的“小他者”,主角既希望“切除”对流亡、回忆的痛楚,又不得不由其所决定自身的视野。

空间的位移,不仅加剧了时间的紧张感(如怀旧),甚至就是形塑现代性视觉时间观的根本原因。“以时间展示空间”和“以空间展示时间”,正是“镜”与“花”的相互作用,它不仅在情感或伦理美学上具有重要意义,更“阻碍了主体和客体之间的区分”(博伊姆 89、7)。“镜”和“花”的一再交错,使主体在时空闪回中不断被抽离。在社会学意义上(镜外),“时空分离”确是现代性动力机制之一(吉登斯 14);但在视觉美学上(镜内),“时空纠缠”却成了视觉现代性的重要表征。罗哈斯对朱天文《荒人手记》中意大利人莫莫文革末年访问中国时所收集的视觉艺术品与照片之分析,便在个案上证明了这一点:屏幕内外的时/空交错是迥异的,“镜—花关系”需要再反思。^②由

此,罗哈斯着墨较少的张爱玲反共作品《赤地之恋》“变色”,或也可得到新的理解。

四、镜花二相性:经验、小他者与日常生活

罗哈斯的著作将其独创的视觉三维结构运用得炉火纯青,而按照其现代性书写路径,王朔与朱天文作为研究的结尾,也较自然地衔接上了李汝珍与陈森的血脉;中间纵使有阶级、革命等话语夹杂(主要在高行健、王朔的文本讨论中),仍是自成一体的现代性演进模式。可问题正在于这一条看似通途的视觉路径与三块各成时段的碎片镜面,一旦整合入上文所尝试的身体、时空二分的框架“倒影”之中,却无从处理那个时时冒出头来的“小他者”。即使在其三维结构中,将“木质屏风”视为一维也颇有巴特所谓“刺点”(punctum)之感。^③小他者的不和谐,借用海德格尔的说法,恰将视觉的本真摆置到主体面前,或向着主体来摆置。它逼迫视觉现代性以一种自反性的姿态,来重新审视被忽视的身体、欲望、记忆、地理等话题。

显然,在罗哈斯三维结构条分缕析中国文化现代性之后,还需另寻足以统合身体现代性与现代时空观的理论基础,才有可能将视觉的“小他者”安顿下来,并进一步回答中国文化现代性的视觉形象究竟是镜是花、是幻是真的问题。诚如论者所言“视觉文化研究的目的在于[……]深入干预人们的日常生活,与之形成互动”(Mirzoeff 4);而日常生活与现代性“既相互彰显,又彼此遮蔽”(Lefebvre 24)。因此,日常生活作为视觉现代性的基础,极为自然。事实上,罗哈斯也时常引用作家生活史,使分析不断地溢出文本,虚构与现实结合。他把作者与小说、摄影者与照片做历史的勾连,在理论穿透力之下,又带有新文化史的人类学意味,本身即可视为一种针对日常视觉生活的学理描述。

视觉作为一种日常生活的、基于身体感官的经验,在杜威、罗蒂和舒斯特曼一线的美国实用主义美学中具有极重要的位置,是“审美经验的现象学品质”之一;同时,这种经验在传统美学分野之上,还可提供一条融通的途径(Shusterman “Aesthetic” 217-29)。《裸视》所分析的叙事情节,多半来自日常生活,提供给主体自视的中介

(镜)是屏风、镜子、照片、屏幕、面具、绘画,甚至望远镜、哈哈镜、墨镜等生活道具。“看”的行为包括揽镜自照、凝视、偷窥、监视、摹仿、想象等日常观感。这些习以为常视觉细节,一旦被现代性的“照妖镜”笼住,则其中隐藏的伪我的“小他者”就不得不显出其欲望的本相。“小他者”既是镜像,又是镜像之中被误认的自我(花):人们只有“用某面镜子”,“才看得到他们在这个世界上的欲望”;然而,他们刚刚看到这镜中的自我(花)，“他们就爱上了它,这就是用自恋来包容的欲望的形式”。^⑭

如果精神分析具有普适性,那么“小他者”本该是从来就有的。但正是在这个图像充盈的现代景观社会之中,它才得以被罗哈斯视觉三维结构所微/围观,从而成为独特的视觉现代性表征;换言之,视觉现代性突出表现为一种隐匿的他者视角,即先行的、伪我的、主体为了建构自我而必须阉割的欲望。借用罗哈斯念兹在兹的佛教比喻“镜—花关系”,视觉现代性(小他者)具有镜花二相合一的属性:它既是主体借以反思自我、摆置位置的中介,又是主体借以认同自我、建立身份的影像。这一复杂的属性,使视觉的能指不断滑动——当主体意识到镜像中介的存在,中介马上就成了幻象;而当主体指称欲望乃是幻象的时候,它又以视觉中介的面目出现。

对比贡布里希与罗哈斯对“皮革马利翁”效应的反思,或可看出视觉现代性的镜花二相性。贡布里希的“皮革马利翁”笼罩于艺术魅力的光环之中,“如果这个神话没有其潜在的内涵,没有与创造行为一致的内在希望和对神的敬畏,它也就不可能是我们所理解的艺术”;^⑮而罗哈斯则利用“皮革马利翁”反转而拆解了金庸《天龙八部》李秋水的身份认同。李秋水是无崖子借以思念小妹的“镜”,而根据李秋水的身体所描绘的视觉形象(玉像)本是无崖子情感投射与认同的“镜中花”;而当李秋水在虚竹手上的肖像中重新摆置其主体位置时,原本的“花”(玉像)又成了“镜”。罗哈斯敏锐地从小说叙事人称的变换中指出了这一点(Rojas 148-49)。这是对视觉的现代性祛魅。一句话,视觉神话不是现代性,日常生活中充满主体欲望、情感变化的“看”才是现代性。

对日常生活的关注,源于马克思主义的左派立场,物化或单调是自卢卡奇始便一直延续的批判。但在实用主义一脉的视野中,日常生活充满

的感性,才是美学的起点。^⑯因此,小他者既可能被物化的日常生活平庸之流所湮没,也可能被视觉等感官聚焦而突显。前者表现为镜或表现为花,无足轻重;而后者则迫使主体不断反思小他者的“镜—花关系”,而认识到其二相属性。

《裸视》两次谈到“鸟”,第二次即上文提及对高行健小说中男根的分析,第一次则是在对《镜花缘》的讨论。罗哈斯援引拉康和李维史陀的鸟类研究,认为李汝珍“被文本中的女性图像所迷惑,因而被遮蔽了视线”,就如同《镜》中的山鸡“每每顾水照影,眼花堕水而死”(Rojas 80-81)。此处对“鸟”的分析倘使与其后所涉文本中的男根(鸟)意象加以联系,对其镜花二相属性在混淆性别意识方面的作用,或可展开更为精细的辨析与历时性比较。从作为镜的“男根”到作为花的“男根的能指”,既是“裸一视”、“身体一时空”的视觉分野,也是镜花二相的表现。

结语:视觉真伪与生活重构

《裸视》按镜像、旁观与被遮掩的投射三阶段,解析了中国文化现代性的视觉变迁。这一三维结构无论是共时在场,还是历时延伸,都是一种视觉分野。本文尝试以“身体一时空”(裸一视)的二维结构对其加以评述与重构,并力图概括视觉现代性在罗哈斯笔下特殊样貌,即作为小他者为视觉化身的镜花二相性。罗哈斯的视觉三维结构,为小他者预设了视野,从性、性别、身体和文化认同等角度展示了现代性的演进。他在篇末再次指出“花”一词可以兼指视觉主体(女性),也可以是某种投射的意象。“花不仅是具体的所指,更是象征的屏幕”(Rojas 300),已经暗示了“镜花二相”的涵义。但惟独其在不断解构所谓“视觉可靠的幻象”之际,似乎缺乏一个足够的安抚机制;故而,伦理、阶级、意识形态等话题较少进入其论述。这正是本文作为中国现代性、《裸视》“二缺一”结构中“摄影师”立场所希冀加以弥合之处:裕勋龄既要同时将慈禧与木质屏风一并摄入镜头之中,还需要将照片冲洗出来,留于后世,以供观瞻。日常生活或为可行之径。

因为日常生活可为视觉镜像的真伪问题提供一个新的解释。罗哈斯两次提到中国绘画的摹仿问题。一处是上文提及的吴道子传说,另一处在

对无名氏小说中关于倪瓒画作的讨论分析中 (Rojas 41-44, 126)。两例都以董为写意之风,但都肯定了中国艺术的写实传统。罗哈斯注意到,本雅明对前现代与现代的时间界定,与慈禧照相几乎同时;而此时的艺术摹仿已经出现了“自我折叠”,不仅摹仿自然,也摹仿既定的艺术作品——这种镜像重叠也反映了视觉现代性的“镜—花关系”。尽管他强调本雅明的“灵韵”具有回望作用、强调倪瓒仿作“真”的一面,但在机械复制与市场经济齐头并进之时,作为马克思主义者的本雅明就又显现出“打假”的一面“机械复制打开了图像生产者与旁观者的论说空间,同时也提供了毫无意义的观看内容”(Roberts 49)。

视觉真伪杂糅的现象,当然也是小他者在自我与镜像间不断“预期—返回”的结果。即使罗哈斯揭橥视觉现代性的“真”有多重含义(如他对无名氏小说中赝品、假币的分析),他还是局限于真、伪问题中难以抽身——在对王朔的分析时,其仍然纠缠于电影的真实性。^⑦如果将(后)现代性社会整体视为德波意义上的“景观社会”,那么这一话题就出现了反转,因为“景观不是影像的聚积,而是以影像为中介的人们之间的社会关系”。^⑧这就为视觉的真伪提供以主体为面向的解释,而本雅明早在二战前针对视觉商品化现象的讨论,“拆除了主体与主体、主体与客体间的距离,并以此作为同时、微观且历史的视野提升之新的基础”(Roberts 49),也可能被重新激活。

正是在生活哲学意义上,海德格尔的“世界图景时代”才真正充分显示主体意识,把自我与他者通过身体一时空关系的摆置,来丰富和完善视觉经验。于是,本为存在论问题的现代性视觉真伪,就变成了主—客与主体间视觉交往的认识论问题——本文开篇所言海德格尔对视觉文化研究的意义,在此出现了戏剧性的反转;而认识论的问题,是可以在文本分析中,具体而有效地加以剖析、解决的。罗哈斯在对文本细读过程中随处可见此类闪光的洞见,例如他对性别商品化的描述,提出作为人际沟通中介的“性别货币”概念,极富概括性;对刺青的视觉效果在金庸小说与电影《红樱桃》等文本中的不同身份认同意味、性取向在社会层面的视觉表现(异性恋的“同性化”)等话题的讨论,都极具启发。限于篇幅,自无从详述。但如果不能在宏观层面把握住中国现代性演

进的视觉分野,这些细节便很可能如南宋词人张炎评价吴梦窗词所云,“如七宝楼台,眩人眼目,碎拆下来,不成片段”。故而,在罗哈斯本自具足的三维视觉分野之外,本文针对“小他者”所提出“身体一时空”二维视野与“镜花二相”属性,作为对罗哈斯的重构式解读。

注释[Notes]

① 这一描述相当粗略。左翼文学的起点一般以上海《新青年》为代表,尤其是鲁迅的文学活动;而鲁迅这一阶段主要定居北京,却给上海《新青年》等杂志写稿。参见 Yi Ting. *A Short History of Modern Chinese Literature*. Beijing: Foreign Languages Press, 1959. 12-20. 另见钱理群等《中国现代文学三十年》(北京:北京大学出版社,1998年)37-54。事实上,除了这两种倾向明显的文学史写作,对中国文学现代性的书写还有将“20世纪中国文学”视为整体的讨论,国内论述备矣,海外成果可参见 B. S. McDougall and Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1997.

② Sarah Pike Conger. *Letters from China*. London: Hodder and Stoughton, 1909. 247-48. Quoted from. Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 10.

③ 潘诺夫斯基将图像阐释分为三个层次:自然、传统、本义,分别指称图像的表面内容、艺术象征与文化原则。参见 E. Panosky. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder: Westview Press, 1972. 5-8. 这一对图像的解读方法,与拉康对实在界、想象界与象征界的区分十分接近,同样可以在罗哈斯对小说《镜花缘》的文本分析中看到痕迹。参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 59.

④ 在拉康的“第十一讲座”中,专以“作为小他者的凝视”(of The Gaze as *Objet Petit a*)为一章,其中“失真”一节的第二部分标题即为“凝视作为小他者的特权”(The Privilege of the Gaze as *Objet a*) 参见 Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1981. 67-121.

⑤ 胡适认为《镜花缘》“女儿国”是对父权社会的批判,而夏志清则认为是强化。罗哈斯,说在胡夏之辩中,《镜花缘》本身即是“一面镜子,反射出它所再现的外在社会现实”。参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 57-58. 夏志清是罗哈斯所师承的哈佛传统领军人物,胡适则是罗哈斯所选择的现代性书写路径之重要代表;罗的研究结论倾向于夏,对胡也略有回

护。《裸视》也或可视作罗哈斯自身价值观的“一面镜子”,同样存在着“镜花关系”。

⑥ 罗哈斯在讨论《镜花缘》时,曾引用该书第一章末尾的注脚“水晶屏风”来形容这一著作是“镜像反射”的意象,该注为“水晶屏风于内外交界之所,观者不必身踏其地而个中景物已了了在目矣”。参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 59.

⑦ 拉康曾对这一关系做了深刻分析,他说“如果男人确实可以在他与女人的关系中满足他的爱的要求,因为男根的能指使他成为给予她以她所没有的东西的人,那么相反的他对于男根的欲望会使其能指在不停地旁向‘另一个女人’中浮现出来,这个‘另一个女人’会以不同的名目来指称男根,或处女,或妓女”。参见雅克·拉康《男根的意义》,载《拉康选集》,褚孝泉译(上海:上海三联书店,2001年)598。

⑧ 罗哈斯对金庸的讨论主要着眼于民族身份认同话题,参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 136-58.

⑨ Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 118. 罗哈斯对文学语言的分析极其敏锐,但其著作却未提及“印蒂”与“阴蒂”的谐音。关于“阴蒂”与“阴茎”在文本中的关系问题,可参见特·司格勒斯《文学与符号学》,谭大立等译(沈阳:春风文艺出版社,1988年)208-34。

⑩ 中国传统肖像绘画的基本认识,是儒家的圣贤观,圣贤肖像具有镜鉴作用,以激励后学。《孔子家语》卷三载:“孔子观乎明堂,睹四门墉有尧舜之容,桀纣之象,而各有善恶之状,兴废之诫焉;又有周公相成王,抱之负斧宸,南面以朝诸侯之图焉,孔子徘徊而望之,谓从者曰:‘此周之所以盛也。夫明镜所以察形,古者所以知今[……]’。”见陈士珂辑《孔子家语疏证》(上海:上海书店,1987年)72。这在时间观上也是一种循环,但它的面向却是由圣贤人格所代表的整个时代精神(对“周”的向往)——因此,中国传统肖像绘画强调“写真”,唐人朱景玄的《唐朝名画录》将“写真”置于“人物”之前,既强调要“肖其品”,又重视道德功利效果。而现代性的视觉时间观,则偏向个体,无论是慈禧、杜丽娘还是张爱玲,其展示的都是物质性的“色”,而非人格;与肖像相连的也是个体的死亡,而非整个时代精神。

⑪ 西方学者较早引用这一传说的是 William Anderson. *The Pictorial Arts of Japan: With a Brief Historical Sketch of the Associated Arts, and Some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Koreans*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886. 484. 其后, Herbert Allen Giles 转引,并说明未见中国原文,载 Herbert A.

Giles. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai: Kelay & Walsh Ltd 1905. 47-48. 该传说始见于南宋陈葆光《三洞群仙录》卷十二,载《道藏·正一部》;该书记载此传说出自《小仙传》,后者已佚。这一传说在电影理论史上主要被用来讨论影像真实与否的问题,参见 Kaja Silverman. *The Threshold to the Visible World*. New York: Routledge, 1996. 89.

⑫ Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 280-81. 罗哈斯分析意大利人对房间的视觉布置及怀旧,可与博伊姆分析流亡美国的俄罗斯人布置房间的视觉效果及怀旧对比;参见维斯特兰娜·博伊姆《怀旧的未来》,杨德友译(南京:译林出版社,2010年)377-78。

⑬ “刺点”指照片中某处打断凝视效果、创伤观者的突兀细节。参见罗兰·巴特《明室:摄影纵横谈》,赵克非译(北京:文化艺术出版社,2002年)39-44。罗哈斯在其著作中多次使用这一概念。

⑭ 雅克·拉康“弗洛伊德事务或在精神分析学中回归弗洛伊德的意义”,《拉康选集》,褚孝泉译(上海:上海三联书店,2001年)412。

⑮ E. H. 冈布里奇《艺术与幻觉》,卢晓华等译(北京:工人出版社,1988年)91-100。尽管贡布里希也谈到了精神分析中主体对视觉对象的投射,但他仍然是从传统感性美学的角度来进行的分析。

⑯ 舒斯特曼曾撰文指出实用主义与东亚思想之间的关系,尤其是与儒家美学在视觉、听觉等方面的接近。参见 Richard Shusterman. “Pragmatism and East-Asian Thought,” in *The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy*. Ed. Richard Shusterman. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004. 13-42. 罗哈斯也曾分别从视觉与性别气质角度,先后两次讨论儒家“格物致知”概念的演变,参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 50-51, 292-93.

⑰ Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008. 265. 此处对观众位置的视觉分野之讨论,“小他者”的作用和视觉的镜花二相性已经有所显现;另可参阅氏著第132页中对拉康三元模式观众主体性分野的相关论述。而这一观点很可能受到周蕾的影响,参见 Rey Chow. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995. 4-7.

⑱ 居伊·德波《景观社会》,王昭风译(南京:南京大学出版社,2006)3。罗哈斯对德波的观点也有所回应,但主要针对其物化意义与视觉充沛之间,参见 Carlos Rojas. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*.

Cambridge: Harvard University Asia Center ,2008. 286.

引用作品 [Work Cited]

Anderson ,William. *The Pictorial Arts of Japan: With a Brief Historical Sketch of the Associated Arts , and Some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Koreans*. London: Sampson Low , Marston , Searle & Rivington ,1886.

亚里士多德《诗学》,罗念生译。上海:上海人民出版社,2006年。

[Aristotle. *Poetics*. Trans. Luo Niansheng. Shanghai: Shanghai People's Publishing House ,2006.]

罗兰·巴特《明室:摄影纵横谈》,赵克非译。北京:文化艺术出版社2002年。

[Barthes ,Roland. *La Chambre Claire*. Trans. Zhao Kefei. Beijing: Culture and Art Publishing House ,2002.]

维斯特兰娜·博伊姆:《怀旧的未来》,杨德友译。南京:译林出版社2010年。

[Boym ,Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Trans. Yang Deyou. Nanjing: Yilin Publishing House ,2010.]

陈士诤辑《孔子家语疏证》。上海:上海书店,1987年。

[Chen ,Shike , ed. *The Annotation of Confucius Homely Talks*. Shanghai: Shanghai Bookstore ,1987.]

Chow , Rey. *Primitive Passions: Visuality , Sexuality , Ethnography , and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press ,1995.

慈怡主编《佛光大辞典》。北京:北京图书馆出版社,1989年。

[Ci , Yi , ed. *FGS Buddhist Dictionary*. Beijing: Beijing Library Publishing House ,1989.]

Conger ,Sarah Pike. *Letters from China*. London: Hodder and Stoughton ,1909.

居伊·德波《景观社会》,王昭风译。南京:南京大学出版社2006年。

[Debord ,Guy Ernest. *The Society of the Spectacle*. Trans. Wang Zhao Feng. Nanjing: Nanjing University Press ,2006.]

Giles ,Herbert A. . *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai: Kelay & Walsh Id ,1905.

安东尼·吉登斯《现代性的后果》。田禾译。南京:译林出版社2000。

[Giddens ,Anthony. *The Consequence of Modernity*. Trans. Tian He. Nanjing: Yilin Publishing House ,2000.]

贡布里希《艺术与错觉》,范景中等译。杭州:浙江摄影出版社,1987年。

[Gombrich ,E. H. . *Art and Illusion*. Trans. Fan Jingzhong ,

et al. Hangzhou: Zhejiang Cinematography Publishing House ,1987.]

海德格尔·马丁:《林中路》,孙兴周译。上海:上海人民出版社2008年。

[Heidegger ,Martin. *Off the Beaten Track*. Trans. Sun Xingzhou. Shanghai: Shanghai People's Publishing House ,2008.]

Lacan , Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company ,1981.

雅克·拉康《拉康选集》,褚孝泉译。上海:上海三联书店2001年。

[Lacan ,Jacques. *The Selected Works of Lacan*. Trans. Chu Xiaoquan. Shanghai: Shanghai SDX Joint Publishing House ,2001.]

Lefebvre ,Henri. *Everyday Life in the Modern World*. Trans. Sacha Rabinovitch. New York: Harper & Row ,1971.

McDougall ,B. S. ,and Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press ,1997.

Mirzoeff ,Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. New York : Routledge ,2004.

Panosky ,E. . *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder: Westview Press ,1972.

钱理群等《中国现代文学三十年》。北京:北京大学出版社,1998年。

[Qian ,Liqun , et al. *Thirty Years of Modern Chinese Literature*. Beijing: Peking University Press ,1998.]

Roberts ,John. *Philosophizing the Everyday*. London: Pluto Press ,2006.

Rojas ,Carlos. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center ,2008.

罗伯特·司格勒斯《文学与符号学》,谭大立等译。沈阳:春风文艺出版社,1988年。

[Scholes ,Robert. *Semiotics and Interpretation*. Trans. Tan Dali , et al. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing Housing ,1988.]

Silverman ,Kaja. *The Threshold to the Visible World*. New York: Routledge ,1996.

Shusterman ,Richard. "Aesthetic Experience: From Analysis to Eros. " *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64. 2 (2006): 217-29.

——. "Pragmatism and East-Asian Thought. " *The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy*. Ed. Richard Shusterman. Malden: Blackwell Publishing Ltd ,2004.

(责任编辑:王嘉军)