

November 2015

The Politics of Technology: Reflections on Overseas Modern Chinese Visual Cultural Studies

Xiayun Yu

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yu, Xiayun. 2015. "The Politics of Technology: Reflections on Overseas Modern Chinese Visual Cultural Studies." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (6): pp.45-51. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss6/19>

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.

技术的政治: 省思海外世界的视觉现代性研讨

余夏云

摘要: 文字与图像的辩证关系,是现代中国文学研究的重要议题。由海外世界所提供的系列解读,特别是周蕾“技术化观视”的见解,虽然凸显了视觉在现代文学缘起过程中的关键位置,但也夸大了其与文字的对立。这种夸大,暗含一种“技术”殖民的思维:透过强调技术的归属权,将中西双方设定为原始与现代的关系。在此,“技术”不仅是一种物质状态,更是一种意识结构。如果仅仅只是强调其中的一面,那么就有可能带来冷战思路;唯有不断地意识到其互动对话,我们才能有效地防止视觉研究的泛文字化,并通过关联性地看待视觉的“内容”及“技术”,来历史化地理解“中国”和“现代”。

关键词: 技术化观视; 历史经验; 视觉现代性; 海外汉学

作者简介: 余夏云,文学博士,副教授,西南交通大学艺术与传播学院中文系,主要研究方向:海外中国现代文学研究、晚清文学与文化研究。本文系教育部人文社科青年基金项目“作为‘方法’的北美中国现代文学研究”[项目编号:13YJC751071]以及西南交通大学引进人才科研启动项目“北美中国现代文学研究的反思与建构”[项目编号:2682015RC22]阶段性成果。

Title: The Politics of Technology: Reflections on Overseas Modern Chinese Visual Cultural Studies

Abstract: The dialectical relationship between words and images is an important issue of modern Chinese literary studies. Although the interpretations from the overseas, especially Rey Chow's "technologized visuality," highlight the key position of visuality in the making process of modern Chinese literature, they exaggerate the opposition between words and images, and this exaggeration implies a colonial thinking of technology which sets the relationship between China and the Western as that between the primitive and the modern through its emphasis on Western-ownership of technology. Thus, technology becomes not only a state of matter but also a structure of ideology. If the emphasis lies on only one of the two aspects, the Cold War mentality may be resulted. Only through the promotion of the interaction between the aspects of technology, the tendency of pan-words in the visual studies can only be prevented, and thus the historicized understanding of "China" and "modern" can be achieved.

Keywords: technologized visuality; historical experiences; visual modernities; Chinese studies abroad

Author: Yu Xiayun, Ph. D., is an associate professor in the School of Arts and Communication, Southwest Jiaotong University (Chengdu 614202, China), with research interests in world Chinese literary studies, Ming-Qing Period Chinese literature and Cultural Studies.

一、文化史与殖民史: 重思周蕾引出的问题

在现代文学研究中,尽管我们一再放大对“文本”的定义,使其涵容万有,但是,从根本上说,文字与图像(视像)的差异从来都不能被简单

地消弭,甚至还被有的研究者视为是彼此龃龉的。这种龃龉,在现代文学的肇端期表现得尤为明显,并在某种层面上构成了文学现代性发生的动力。在被广为讨论的“幻灯片事件”中,周蕾以女性主义的立场,直指鲁迅式的“弃医从文”仍是相当男性精英主义的。即便是在受到了“幻灯片”这一

极具现代特质的视觉意象冲击后,鲁迅还是自觉不自觉地退回到了由传统男性文人所把持的文化领域——“文字”之中,并试图借此来解决个人和时代的新困境,而非诉诸新的技术表现形式来直面现实。从结果上看,鲁迅的抉择无疑是由一系列的挫折所推动的。医学无用论的发端,根源于他从看与被看的视觉关系中强烈地直觉到身体救助的失败,转而投向文艺启蒙的怀抱。在这个意义上,视觉或者沿用周蕾的表述——“技术化观视”(the technologized visuality),毋宁是重要的。这种重要性,不仅发生在从观看中体验到焦虑与暴力的那一刻,同时也显现于各种表面上与“技术化观视”毫无关系的文学表述和文学体裁之中:“比如,人们可以引证萧红作品中的突兀文句和浓缩描述;茅盾全景叙述中对作为社会分析的客观观察的实验;巴金随笔和小说中对人物内在感情的特写般的穿透力;郁达夫故事中的窥淫癖和忏悔风格;或是沈从文旅行志中对地方特色的纪录片式的具体展示”(周蕾 35)。此外,还有鲁迅本人一以贯之的如快照般的短篇小说文体,都在某种层面上表现出强烈的“视觉性”或言视觉特质。

不过,我们仍应深究周蕾是否有过分放大视觉文化在现代文学起源时刻价值的嫌疑?首先,就她对鲁迅回到文字传统这一抉择的“保守性”定位来看,她至少忽略了如下一个现实:即电影制作并不像文学写作那样相对独立。所谓“电影作者”,实际上是一个集体形象,从制片、出品、编剧、演员、导演、摄像、音效等一众力量都参与其中。在这个意义上,鲁迅在视觉性面前的退缩,可以看作是他对这种新的技术所牵涉的体系化和工业化面相有着深刻的认识,自认为不克重负,所以选择了书写这一比较切实可行的方案。而且退一步来说,鲁迅重彰写作传统,未必就要弃视觉价值于罔顾。从他对版画的热衷,以及对左翼木刻运动的积极影响这个事实来看,鲁迅从来都没有离开过视觉现代性的辖地。^①再者,从后见之明的角度来看,鲁迅在观看中体验到的震惊和憬悟,是一个相当私人化的行为,并不能被类推到其他人,特别是普罗大众身上。一个简单的推论是,如果普通大众真的能够因为视觉的赤裸暴力而觉醒,那么他们的觉醒早就应该发生在直面惨淡现实的那一刻,而不需再假借技术手段从幻灯片或者电影中获得。在此,视觉性对鲁迅而言,并不真正构成

一种具有实际冲击力和普适性的启蒙工具,所以向着文学回归成了他理所当然的走向。

当然,最为重要的一点是,鲁迅在《呐喊·自序》中使用了“文艺”一词——他说“而善于改变精神的事,我那时以为当然要推文艺”(271)——而非被周蕾大做文章的“文字”或者“书写传统”。要想更好地理解鲁迅的意思,重新回到“五四”前后的文化语境尤有必要。在一系列针对“文艺”所做的考古学阐释和方法论摸索中,^②叶月瑜指出“今天我们所谓的‘文艺’指的是文学与艺术或是文学艺术;但在民国初期,文艺泛指翻译文学,特别是译自欧洲与日本的域外小说。文艺衍生的意义,也涵盖外国文学的技巧和格式”(59)。借用这个观察,我们可以说,鲁迅对“文艺”的推崇,已不再是简单地回到“书写传统”或者说运用文字,而是展开了一项贯通中西的“跨语际实践”工程,即通过系统地运用西方和日本的资源来再造传统、发展现代。也因此,鲁迅的“回归”并非退缩保守的表现,更无所谓中心主义式的“我执”。

在周蕾的批评中,另一个需要检讨的方向,正是这种将文字与图像对立起来的做法。尽管她也一再表示,现代文学书写无法回避视觉表述的逻辑,两者之间有互涉的层面,但是很显然,她的结论仍是在预设二元,而且是在放大了技术性观视能量的基础上完成的。针对上述所说的萧红、茅盾等人作品中的视觉性特征,一方面我们自然可以将其看作是与现代技术相连的文学现象,这一点在新感觉派作家身上表现得尤其明显,但是另一方面,也必须注意到非科技性的绘画可能对写作产生的影响,“诗中有画,画中有诗”的理念在中国绵延不辍。新感觉的摩登性同样也在于它同绘画,特别是与比亚兹莱(Aubrey Beardsley)等人颓废画风有着草蛇灰线式的关联(史书美 286-87)。在这个层面上,可以看出,视觉现代性应当不止于技术层面,而有其他的可能。

此外,周蕾的问题更在于她对图像和文字做了高卑有殊的分野,无形之中造就了一种本质化的论调。在其看来,文字代表了尊卑有序、男女有别的等级意识和中心观念,而视觉则是一种普遍的、即时的批判工具,甚至是“一个国际文化市场的‘前沿’和连拱廊(arcade)”(周蕾 47)。她以所谓的“文化翻译”观念来总结和统领电影表述

及其实质。这一点或多或少地暗示,比之文字,视觉呈现无疑更为有力和直接地参与到了全球文化的流通和对话之中,并在某种层面上构成了一种“中国性”话语。对此,周蕾启用了“民主”一词来修饰视觉文化,并试图以此来区隔文字所带有的阶级色彩和地域/民族局限性。不过,值得质疑的是,这种“民主”的起源和标准,或者说支撑其成立的根基,是否真如周蕾所设想的同任何中心主义观念无涉,并被全球普世话语所分享和尊崇?

周蕾写道“一如我们将看到的,这一民主化过程——既包含从文字语言中解放出来,又意味着将民众引入文学”,“亦即从精英阶级生活记录代言者演变为民众生活记录的代言者。对‘中国’的思考将日益意味着思考中国民众,特别是被压迫阶级”(49)。细绎这段极具后殖民色彩的发言,不难发现其与殖民主义思维暗藏千丝万缕的联系。这种联系,以人类学典型的“西方及其他者”的结构呈现。但是,这并不是说,因为电影是一种西方技术,所以引入这种技术就变相地沦为被殖民者,而是指那种刻意要将对“中国”的思考锚定在压迫或原初等概念之上的理路,本身就充满了萨义德所批评的东方主义基调。这种基调的核心操作,正是借空间上的差异来推论一种时间的迟滞和文明的优劣。简言之,它“否认同时共代”(denial of coevalness)的理念。^③也因此,我们看到周蕾顺理成章地将“文字/视觉”同“落后/民主”“传统/现代”“中国/西方”等观念对举,而支撑其论述的材料也正好局限在《古井》《黄土地》等民俗电影的范畴之内。假若我们追问,鲁迅等人的文化抉择要是同更为广义的殖民史——包括文学翻译、理论建设、军事侵略等等——而非电影这一具体而微的殖民细部有着更为密切的因缘,那么,是否还可以如此想当然地将文学与视觉的关系植入到“冲击——回应”的模式之中?此外,如果扩大考察的对象,在讨论中引入城市电影等,是不是可以反诘那种将“原初”视为思考民族志唯一方案的观点?

二、技术问题与阅读技术: 探寻一种可能的方法

对于上述第一个问题的回答,很自然地引导我们去思考殖民主义同技术之间的关系,因为正

是技术及其殖民“拓荒仪式”(frontier rituals),深深地“消解了历史”(ahistoricizing),造成了那种“现代性羁迟”(belated modernity)的感受。值得指出的是,这段被消解的历史,并非是被殖民者的历史,恰恰相反是技术拥有者的历史。通过遮蔽其在技术发明之初所同样经历的震惊与好奇的过程——一如周蕾所描绘的鲁迅式的挫败和惊起——殖民者们狡猾地将自己装扮成一个无所不能的技术拥有者,仿佛他们从来都不曾被他们自己的发明所震慑和左右一样。如此一来,他们在向其他地区传播这一新技术时,就自然而然地建立起一种天然的优越感和文明的等级差异。准此,琼斯(Andrew Jones)说“决定历史走向的技术会归化成‘西方文明’的必然属性,机械则悄悄溜入暗含种族歧视的文化领域里去”(13)。

一系列以中国现代电影如何发展其艺术风格及观众接受研究为主旨的讨论,每每有落入“去历史”怪圈而无从自拔的嫌疑。研究者们常常花费大量的精力来论述中国影人如何努力适应并“驯化”电影这一外来媒介,从而建立起具有中国特色的“华语电影”。这种过分关注技术归属感或曰种族起源的思路,在无形之中已经暗暗落入到西方至上论的观念之中。一方面,我们当然要首肯西方电影对中国近代电影的出发所产生的重大影响;但是,另一方面,也必须重点区分这一过程到底是在适应西方,还是在适应技术?这关系到我们今天的研究究竟是在确认文化的差异和等级,还是要发展文化的交流与新变。正如许多研究者都注意到的,电影技术的传播至少在西方和中国之间是大致同步的。在距离1895年12月卢米埃(Lumiere)兄弟放映了世界史上第一部电影之后的八个月,也即1896年8月,它便来到了上海,并在此落地生根,开枝散叶。而这个时间,诚如琼斯所指出的,恰好就相当于彼时汽船完成殖民贸易路线所需的时间(14)。一旦注意到这种技术的同步性,我们不得不说,所谓视觉现代性的发生,就原初现象而言,中西方是大体近似的,那就是去面对由这种新的技术所带来的挑战和由此产生的文化迁移。当然有一点是不同的,即在中国,“进行机械复制的工具集中在殖民强权和跨国资本的手中”。换句话说,中国电影的发展就根本而言,首先遭受到的是政治殖民和经济剥削,而不是文化侵略。准此,琼斯说,“一味强调电影

于中国是‘外来’的媒介,只会把原本以政治体为主的问题[……]改用文化差异来看”(16)。

在视觉研究中,除了这种过分强调技术归属的趋势外,另一种值得检讨的思路是对技术采用一种不予理睬的态度。这种回避导致了视觉文化研究中最为常见的误区——“泛文字化”,或者说将视觉研究混同于一般的看图说话。因为技术的探讨在研究中变得不再重要,所以取而代之的是对内容的强化。这种强化,在某种层面上使得海外的相关研究不折不扣地落入“帝国之眼”和“地方材料”这一冷战结构和殖民模式之中。就这组关系而言,它可以被解释成如下几种可能。其一,无论是技术,抑或其他方面,从来都没有真正进入到汉学研究的视野之中,西方世界想急切观看和渴望的仅仅只是中国或东方的异质性。其二,因为中国和技术表现方面的差强人意,甚至望尘莫及,使得它的价值必须由其他方面来补足。其三,技术作为一种全球性话语,它是均质的、恒定的,无需被特别讨论,而内容则是千差万别的,这种差别才真正构成了中国研究的基础。

无论是认为技术无足挂齿,还是本质单一,以上思路的共性在于将中国及其图像变成了一个予取予求的被动客体。如果套用汤姆·冈宁(Tom Gunning)关于早期电影并非“窥淫”,而是“裸露”的见解(62),那么,我们也可以演绎出这样一种可能,即在西方学界不断将中国及其影像东方主义化的过程中,事实上也包含着中国“自我东方主义”式的回望。这种回望,通过刻意地强化差异的方法来表现一种世界参与和文化交流。当然,正如许多论者所示,自我的民俗学化,仅仅只能表明在世界格局中,第三世界国家如何以逢迎的方式在完成自我形象的同时也进一步巩固西方中心主义。但是话分两头,像霍米·巴巴(Homi Bhabha)这样的后殖民学者又会辩论说,殖民模仿(colonial mimicry)事实上是最令殖民者头痛和不安的因素。因为正是通过这种方式,殖民双方那种稳固的结构被松动,殖民者试图维持的差异也被抹消,并最终带出了一种对殖民权威的批判和颠覆(Homi Bhabha 85-92)。正是在此意义上,周蕾说,张艺谋那些充满异域民俗风的电影,“像转过身来的菊豆将自己‘引用’成物化了的的女人,并向她的偷窥者展览她承负的疤痕和伤痛,这一民族志接受东方主义的历史事实,但却通过

上演和滑稽模仿东方主义的视觉性政治来评判(即‘评估’)它。以其自我臣属化、自我异国情调化的视觉姿态,东方人的东方主义首先是一种示威——一种策略的展示”(248-49)。

一旦我们承认暴露差异并非完全出于被动地应对(西方),那么就必须意识到,表现和承载这种差异的技术,也不可能是绝对中立和机械的。正如叶凯蒂(Catherine Yeh)在针对19世纪上海地图的精彩讨论中所揭示的,一张张看似客观、普通的地图,实际上也包含着各自迥异的叙事结构和宗旨。通过形状、颜色和符号这些微妙的、共通的技术语言,它们彼此对抗、竞争,规划和制定着上海不同的发展方向和城市定位(叶凯蒂 88-121)。技术反映出意识形态,好比语词拥有权力的谱系一样,这些构成和支撑“主要内容”的元素,并非真的只是在机械地充当工具或载体。它们的主体性和生命力需要被重新正视和讨论。

技术因素之所在视觉研究中被习惯性地忽视,一方面可能是由于上述的西方中心观念作怪,另一方面也同视觉研究本身的学科多元性、交叉性有关。这种跨科际的身份导致视觉研究缺少一种专门化的解读方案。它不是被一般性的看图说话所左右,就是被专业的艺术史阐释所主导,每每摆荡在“泛文字化”和“美学性”的两极。这种两极化的趋势,恰恰显示,直到目前为止视觉研究并没有真正解决一个基础性的学科问题,即文字与图像的关系。“泛文字化”的症结当然在于对图像特殊性的消弭,反之,“美学性”的读法则又过于凸显这种特殊性。一种补救的方案,是折中这两种思路,并且从文化研究的理念中得到必要的方法支持。换句话说,这种讨论需要在历史的纵横轴上将技术及其支撑的图像固定下来,而不是单纯地从艺术史的角度来探讨其美学价值,或者从其表述的内容中清理出历史意义。套用文学研究中一个令人耳熟能详的说法,我们既要考察视觉意象所表述的历史,以及其表述时的历史,更重要的是,认清这种表述所反映出来的历史观。这里可以举出的例子是张真关于20年代中国电影“诡术”摄影的讨论。她说,这种以“二次曝光”为特征的“托里克”(trick)技术不仅仅是对摄影机的把弄,和对西方新奇技术的崇拜引介,更“与当时人们对身体以及客观事实的一种特殊文化感知相呼应”。同文明戏舞台上、杂志插图中、照相

馆里那种一人分饰多角色的流行风潮一样,“诡术”摄影投射的是殖民语境下,中国那“不断分裂的同时也持续重组着的主体”,如何“踌躇于各自独立而又相互叠加的世界之间”。由此,光与影的对话,变成灵与肉斗争,更牵涉主与仆的殖民心态和文化转型(张真 208-13)。

三、文化工业和历史身份: 全球时代的视觉经验

如果说,交叉学科的特性部分地造成了专门的视觉研究方法的缺失,那么另一部分的原因则可能来自它隶属于一个运转有序的工业体系。这个体系在某种层面上是跨国流动的,它很少局限在一区或一国之内。电影是这种体系最为直接和有利的佐证。尽管我们说文学和一般的视觉形式,如绘画、摄影等等,也同时被组织进了这个完整的现代工业体制之中,但是,相较于电影,这些表述方式依然可以在某些情况之下被压缩成类似于传统手工作坊式的产物。譬如,一个作家可以同时是他作品的编辑和发行商,一如勃兴于民初上海的报刊文人,甚至他们的作品也可以不需要读者,以潜在文学的样式出现。但是,电影制作无法回避的一个问题正是,一旦有人投资,那么它的目标一定是放映和票房。换句话说,电影从根本上无法拒绝观众,^④这就意味着工业流通在电影中从来不可或缺。但是,工业分析往往是令人望而却步的。这是一个庞大的文化、政治、经济和历史体系,同一般的导演研究、美学探讨或电影分析有着极大的区别。我们无法回避一部电影几乎就是一个充满博弈的文化场的现实。编、导、演之间的美学立场和分歧,整个电影市场的竞争和发行机制,以及政治审查的制约,甚至观众的预期和电影自身的预期,都左右着电影最终的形态和成绩。

要想探讨电影工业这个硕大的议题,也许首先要检讨和挑战的是现行电影史研究中的各种成规和定见。^⑤例如有关中国电影分期的问题就首当其冲。有声片历来被当作是中国早期和现代电影的分水岭。这种技术至上论的史观,一方面有非常严格的时间意识,仿佛电影的现代化是在技术出现的短暂时间内快速完成的;另一方面,则是将电影孤立或者抽象成一种单一的形态,从而抹杀了电影美学风格的转化、市场机制的变迁,甚至

观众结构的调整等诸多因素都可能对现代性带来关键性的改变。在这个意义上,我们有必要把“早期电影”从一个严格的时间观念,变成一个批评范畴,甚至文化视窗。

紧承电影史观,另一个需要被检讨的是电影史的叙事模式或结构。通常的观念是把中国电影早期发展看成好莱坞影响或重压之下的反殖民斗争过程。这种理解也见于当代电影在接受西方电影及其评阅机制影响的解读过程之中。这是一种相当典型的冷战思维,尽管它们从表面上对殖民帝国主义提出了批判,强调了民族的独立,但实际上,又从反面暗暗强化这样一种思路,即恰恰是因为殖民主义的存在,第三世界国家才获得了发展其现代性的可能。这种绝对欧洲中心主义观念,目前正受到越来越多的挑战。比如,萧知纬就明确指出,纵使美国电影在中国电影市场中占据重要份额,但是这种重要性并不能完全依赖于抽象的数据统计和语言描述,一旦我们进入到具体的跨语际实践中去,就会发现这当中充满了“西方主义”式的文化创造(18-43)。换句话说,即使殖民的客观现实无从回避,但这也绝不意味着它的展开是整齐划一的,甚至是长驱直入的。同样的,中国电影的发生就不可能是在一个简单的压迫与反抗的格局中完成。

第三个需要被重新检视,同时也是最突出的面相,是有关批评方法和研究路径的。在这方面,张英进已经做了大量深入而全面的工作。在《影像中国》一书中,他重点反思了西方批评话语中“不假思索的欧洲中心主义”(unthinking Eurocentrism),尤其是关于“西方理论”与“中国现实”的对话协商问题。他倡议用一种更为开放和多元的跨文化研究模式来处理 and 对待中国电影(131)。但是需要补充的是,一方面我们既要强调中国现实的多样性和主体性,但是另一方面,也需要关照到西方理论及其欧洲中心主义本身也存在不同的层次。比如,杰姆逊(Fredric Jameson)关于第三世界民族寓言的阐述,就表面而言,当然有对鲁迅以及中国文学本质化和异质化的处理,但是,在这种中西对立里面,杰姆逊试图批评、贬低的恰恰不是中国,而是美国自身。在其看来,尽管西方世界资本主义高度发达,但是知识分子的公众参与意识与人文关怀却日渐旁落,反不如大洋彼岸的中国,作家们每每以私喻公,化小我为大

我。可以说,西方理论作为海外学者学术训练的重要组成,已经成为一种不自觉的批评传统和潜意识,而且也不决然包含某种特定的意识形态取向。在这个层面上,我们无需夸大其词地认为启用西方理论来解读中国文本就必然地暗含某类中心主义的观念。这种看法,非但无益于我们更好地处理两者关系,反而有进一步压抑中国文本主体性的可能。换句话说,中国文本从根本上并不是一个静止、被动的客体,在被理论解释的过程中,它也将不断敦促西方理论来修改自身,以回应变化着的社会环境和历史状况。

探讨视觉文化尤其是电影的工业化格局,除了方法上的跨学科,事实上的跨领域之外,更涉及文化上的跨国。无论是制作人员的国际化,还是发行网络的全球联通都帮助证明了这一点。这种全球性的合作体系,一方面显然能帮助我们不断地消解跨文化研究所带来的种种弊端,使得研究者免于盲目地在西方或东方之间做出划分,并促使他们更为谨慎地寻找新的表述;但是另一方面,这也大大加强了命名的难度,或者说,使得身份认同和文化归属的问题变得突出。由中国电影、华语电影、跨国华语电影等概念的层出,便可见一斑。这些概念逐渐突破地域或政治的范畴,而注意到其复数化的形式。这种复数,不仅是指大陆、港台及其他流散区域的电影实践被视为一个共同体来讨论,更是指由此放射出来的“中国性”也不断偏离最初的血盟神话,而允许文化上的杂糅。并且更重要的是,这个中国不仅是一个地方性的政治概念,更是一个全球空间中的文化概念。换言之,透过中国及其影像表述,我们除了能探讨所谓的中国问题,同时也可以关心各种全球议题。这正是罗伯特森(Roland Robertson)所说的“全球本土性”(glocal)(30)。

不过,在我们对全球与本土的双向对话欣喜不已之际,也必须意识到在对话中失踪的部分。或者说,在我们急于探索本土文化的世界性之时,切不可落入王斑所批评的“帝国审美”之中(191)。这种审美试图启动一种普世性的话语来重解中国历史和文化,并将之装扮成进入全球市场的有效资本。这种遵循全球通行语言,尤其是经济语言的做法,同上述民俗电影强烈张扬差异的方式刚好背道而驰,形成了一种观念上的两极。不可遗忘的是,尽管我们在强烈地诉求一个全球

性的对话体,但是值得反思的是,这种全球性到底是谁的全球性?它的组织和表述原则、方法是如何历史性地建立起来的?如果我们想当然地以为果然存在一个真空的、不受任何干扰的全球机制,那实在是大谬不然。仅仅从全球体系与殖民历史不可分割这一事实而言,就很能说明,帝国审美的实质不仅仅在于达成一种普世景观和表述体系,更在于清洗资本背后罄竹难书的血泪。在这个意义上,创伤、记忆、历史应当重新回到我们关于全球想象的视野中来。这一点在视觉研究中尤其重要。因为作为一种直观的感性机制,视觉文本更容易造成一种全球流通的可能性,不假“翻译”它们就可以被快速分享。但是,这种看似无差异的平等享用,很可能帮助掩盖图像背后的文化和历史,使图像和电影变成一种表面化的存在。

结 语

以上,我们通过对海外世界视觉研究中关键性文本的重读和反思看到,视觉研究一方面正在摆脱单纯的艺术史研究思路,而不断寻求跨学科解读的可能;另一方面,也意识到全球体系的形成,正不断驱使其走向跨文化的对话,使得视觉文本从一个简单的物理现实,变成了融文化、政治、经济、历史、科技等领域于一体的批评范畴。它甚至还提醒我们,对视觉研究切莫只做表面文章,但是更重要的,也不能不做表面文章。因为线条、色彩、布局这些表面文章,也在特定的历史中构成了一种意识形态。尽管说,海外世界的视觉研究成果已经硕果累累,但是它们共同遗留下来的问题是,如何建设和探讨一个积极可行的专业解读方案。对于这个问题,我想一定会有更多后续的回应和思考,且让我们拭目以待!

注释[Notes]

①这方面的讨论可参阅 Tang Xiaobing. *Origins of the Chinese Avant-garde: The Modern Woodcut Movement*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

② Emilie Yueh-yu Yeh(叶月瑜). “Pitfalls of Cross-cultural Analysis: Chinese *Wenyi* Film and Melodrama.” (*Communication Research: Eurocentrism, Post-Eurocentrism, and the Minefield in Between*. Ed. Georgette Wang. New York: Routledge,

2010) 99 - 115 “从外来语到类型概念 ‘文艺’ 在早期电影的意涵与应用”(黄爱玲编《早期中国电影史》。香港: 香港电影资料馆 2011 年) 182 - 205 “‘文艺’ 与中国早期电影的生产与营销: 一个方法论的开启”(叶月瑜主编: 《华语电影工业: 方法与历史的新探索》。北京: 北京大学出版社 2011 年) 44 - 94。

③ 有关这方面的经典讨论见 Johannes Fabian. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

④ 有关电影观众的讨论可见李欧梵《上海摩登: 一种新都市文化在中国 1930—1945》(北京: 北京大学出版社 2001 年) 109 - 12 “20 世纪三四十年代上海电影的都市氛围: 电影观众、电影文化及叙事传统管见”(张英进主编: 《民国时期的上海电影与城市文化》, 苏涛译。北京: 北京大学出版社 2011 年) 83 - 108。

⑤ 从学科史的角度进行的反思详见张英进《审视中国: 从学科史的角度观察中国电影与文学研究》(胡静译。南京: 南京大学出版社 2006 年)。

引用作品 [Works Cited]

周蕾《原初的激情: 视觉、性欲、民族志与中国当代电影》, 孙绍谊译。台北: 远流出版公司 2001 年。

[Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. Trans. Sun Shaoyi. Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., Ltd, 2001.]

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

安德鲁·琼斯《留声中国: 摩登音乐文化的形成》, 宋伟航译。台北: 商务印书馆 2004 年。

[Jones, Andrew. *Record China: The Forming of Modern Music Culture*. Trans. Song Weihang. Taipei: The Commercial Press, 2004.]

鲁迅“呐喊·自序”, 《鲁迅全集》(第 1 卷)。北京: 人民文学出版社, 1973 年。

[Lu, Xun. “Preface to *Call to Arms*.” *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 1. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1973.]

Robertson, Roland. “Globalization: Time-Space and Homogeneity - Heterogeneity.” *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash, & Roland Robertson. London: Sage, 1995.

史书美《现代的诱惑: 书写半殖民地中国的现代主义 (1917—1937)》, 何恬译。南京: 江苏人民出版社, 2007 年。

[Shih, Shu-mei. *The Lure Of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917 - 1937*. Trans. He Tian.

Nanjing: Jiangsu People’s Publishing House, 2007.]

汤姆·冈宁“吸引力电影: 早期电影及其观众与先锋派”, 《电影艺术》2(2009): 61 - 65。

[Gunning, Tom. “Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.” *Film Art* 2(2009): 61 - 65.]

王斑《全球化阴影下的历史与记忆》。南京: 南京大学出版社 2006 年。

[Wang, Ban. *History and Memory under the Shade of Globalization*. Nanjing: Nanjing University Press, 2006.]

萧知纬“消化美国电影: 对民国时期好莱坞在华情况的再认识”, 《华语电影工业: 方法与历史的新探索》, 叶月瑜主编。北京: 北京大学出版社 2011 年。

[Xiao, Zhiwei. “Assimilate American Movies: Rethinking the Situation of Hollywood in the Republic of China.” *Chinese Film Industry: Searching for New Histories and New Methods*. Ed. Yeh Yueh-Yu. Beijing: Peking University Press, 2011.]

叶凯蒂“从十九世纪上海地图看对城市未来定义的争夺战”, 《中国学术》(第三辑)。北京: 商务印书馆, 2000 年。

[Yeh, Catherine. “Nineteenth Century Shanghai City Maps and the Struggle to Define Its Future Image.” *Chinese Academics* Vol. iii. Beijing: The Commercial Press, 2000.]

叶月瑜“‘文艺’ 与中国早期电影的生产与营销: 一个方法论的开启”, 《华语电影工业: 方法与历史的新探索》, 叶月瑜主编。北京: 北京大学出版社 2011 年。

[Yeh, Yueh-Yu. “Wenyi and the Production and Marketing of Chinese Early Cinema.” *Chinese Film Industry: Searching for New Histories and New Methods*. Ed. Yeh Yueh-Yu. Beijing: Peking University Press, 2011.]

张英进《影像中国: 当代中国电影的批评重构及跨国想象》, 胡静译。上海: 上海三联书店 2008 年。

[Zhang, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions and Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Trans. Hu Jing. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Press, 2008.]

张真《银幕艳史: 都市文化与上海电影 1896—1937》, 沙丹、赵晓兰、高丹译。上海: 上海书店出版社 2012 年。

[Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Urban Culture and Shanghai Cinema, 1896 - 1937*. Trans. Sha Dan, Zhao Xiaolan & Gao Dan. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2012.]

(责任编辑: 王嘉军)