



1  
爱德华·马奈  
杜伊勒里花园音乐会  
油画  
1862

2  
塞尚  
黑色大理石时钟  
油画  
1869—1871



## “注意力”的情动意指与艺术的主体性生产 ——评乔纳森·克拉里的《知觉的悬置》（下）

The Affective Signification of “Attention” and Artistic Subjectivity Production  
—Review on Jonathan Crary’s *Suspensions of Perception* ( II )

周彦华 Zhou Yanhua

**摘要：**继《观察者的技术》（*Techniques of the Observer*）出版后十余年，克拉里出版了《知觉的悬置》一书。该书秉承了克拉里一贯的研究风格，用综合了自然科学、哲学和心理学的研究方法，通过对马奈、修拉、塞尚的作品进行个案分析，以十年为一个阶段交代一种现代注意力的历史演进关系，聚焦于一个一以贯之的主题——人类之眼，并再次回归到对现代性景观的思考。

**关键词：**注意力，现代性，情动意指

**Abstract:** 10-plus years after the publication of *Techniques of the Observer*, Crary published *Suspensions of Perception*, which has continued Crary’s researching style, synthesizing the methods of natural science, philosophy and psychology. This book focuses on the consistent theme—the eye of human, and return to the thoughts about the spectacle of contemporariness, with a decade as a phase expressing the contemporary attention’s historic evolving relationship, through case study of Manet, Seurat and Cézanne’s works.

**Keywords:** attention, contemporariness, affective signification

马奈在《在温室花园里》描绘了一对夫妇，但这对夫妇的视线却分别延伸到画面之外的不同地方，造成视线的无法相交。同时，马奈又通过“夫妇”间手指的指向，为我们建构了一种注意力交汇的可能性。在交汇和分散之间，马奈营造了一个理解两人身份的悖论性场域。他们可能是一对貌合神离的夫妇，却也可能是一对心神不宁的婚外恋情侣。在对二人关系隐喻式的描绘中，手起到了关键性的作用。克拉里认为，画面中妇女搭在椅背上的手实际上处于一种麻木的悬置状态。手本身应该是一种能力的象征，它寓意着一种身体活动力量的增强。但这个悬垂的苍白的手，却又暗含着更大的无能为力状态。它在茫然的放松过程中，描绘了“对能力的放弃”。<sup>1</sup>它是斯宾诺莎所言的身体活动力量的减弱状态。<sup>2</sup>克拉里认为，男人拿雪茄的手和女人悬垂的手之间显然“传达了产生触觉反应所必需的知觉的可能强度”。<sup>3</sup>它们意味着知觉系统之间的漂移和断裂，以及相互意识的一种弱化。在这幅

画中，手体现了一种“知觉的弥散”。<sup>4</sup>它揭示了一种内在于注意力的动态和紊乱。

除了用手的不确定指向构建注意力的动态和紊乱状态，马奈还通过对妇女苍白面孔的描绘揭示出了这一点。克拉里观察到，“这个妇女的面孔在马奈的职业生涯中是一个明显转变迹象……它不再揭示内在性或者自我反省，而是变成了一个图示效果的令人不安的地点”。<sup>5</sup>也就是说，这位妇女的面孔超越了列维纳斯对面孔的定义，它不是一个与“我”相对的“你”，它不再具有唤起我们内省的伦理尺度，而是一个德勒兹笔下的没有深度的完全的表面。<sup>6</sup>这个表面暗含着语图关系的紊乱和图像意指的含混。事实上，《在温室花园里》营造了一种注意力的聚散，这又被夫妇的暧昧关系决定。所以，这幅画通过一种试图集中的注意力和实际分散的注意力之间的辩证关系，激发出意义探求过程中的身体的紧张感。但在修拉接下来的作品中，克拉里却发现这种紧张感降低了。

克拉里花费笔墨最多的是对修拉《马戏团的巡演》的分析。可见，修拉的绘画是多么的切合现代注意力这个主题。可以说，《马戏团的巡演》正位于一个注意力向现代形式转向的中介点。它有着还原事物本质直观的现象学意涵，也有呈现身体本身意义的情动意指，还有一种暗示现代社会秩序的社会学意义。而这些都与现代视觉机制的发展联系在一起。

克拉里切入修拉的方法是在修拉点彩画法和主体视觉的新模式中看到了某种必然的联系。在修拉于1890年写给朋友的一封信中，克拉里观察到修拉的点彩实际上是模仿一种视觉的生理机制，即光在视网膜上印象的持续性，而这种视觉的生理机制正是对文艺复兴绘画秩序的颠覆。也就是说，修拉的点彩实际上反映出的是一种全新的生理光学，它和文艺复兴以来追求的集中的几何光学完全不同。因为相较于强调视觉聚焦的几何光学，生理光学强调的却是一种视觉的不稳定性。修拉的点彩正好就是这种视觉不稳



3  
乔治·修拉  
阿尼埃尔浴场  
油画  
1884

定性的建构。我们可以在修拉的点彩中看到一种色点的振动。克拉里在分析这种振动时就指出，这种振动“阻止了对他画作的单一知觉的组织，相反它不确定地存在于其基本成分与一种永远也不能彻底完成的融合之间”。<sup>7</sup>事实上，这种振动也意味着注意力在凝聚与分裂之间不可固定。

除了在点彩技法上营造的这种视觉的不稳定感，《马戏团的巡演》还从构图和画面人物布局中加强了这种不稳定性，甚至位于中心的人物也被抹去了性别，以至于克拉里认为中心的这个人物象征着“卡里斯玛式的不稳定统治”<sup>8</sup>，他吹奏乐器的这个行为似乎也寓意着一种“非分化的童年的早期行为”。<sup>9</sup>画面中的人物身份和性别的不确定也意味着个人主体欲望的不确定。这种不确定性实际上意指了一种真实世界的蒸发，以及一种表象世界的呈现。这个表象世界的呈现似乎暗含着一种现象学的本质直观态度，似乎证明了作为新印象主义画家的修拉极力想呈现一种对世界的“简捷的感知”，即将对象作为内在内容包含于自身的观看，也是一种对事物直接把握的方式。<sup>10</sup>同时这种现象学的思考角度也从某种程度上迎合了现代社会的表象化生产。

另一个方面，修拉的点彩技法还诉诸了一种激发生动的身体运动。克拉里观察到，修拉点彩中的光不再导向形象的塑造，相反，它导致了身体的变化，引起一个积极

的、运动的主体身体能量的重新分配。所以克拉里才指出，修拉的绘画试图向我们说明，“艺术的问题不是关于再现的问题，而是各种力量的关系问题；艺术不是一个符号学问题，而是物理学问题”。<sup>11</sup>可以说，克拉里在修拉绘画中看到了各种身体力量之间的拉锯。他让艺术变成了一种情动的意指，仿佛率先践行了德勒兹有关艺术的断言——“艺术是一种情动的集合体，是把知觉（perception）、情状（affection）和观念（opinion）的三重组织打散，代之以一座用感知物（percept）、情动（affect）和感觉（sensation）的聚块构成的代行语言能指的纪念碑”。<sup>12</sup>那么修拉是如何在画面布局中来安放这种身体力量的呢？修拉试图建构的注意力就在其中扮演了相当重要的作用。画面中的水平线、斜线和中性的色彩让画面呈现了一种极端的视觉中和。这种中和也是一种身体力量的中和，使得作品既不是激活的（快乐的）也不是抑制的（悲伤的）。在这个意义上，我们会发现，与马奈《在温室花园里》中营造的注意力的紧张不同，修拉的《马戏团的巡演》恰好是降低了注意力的紧张关系，企图中和身体的力量。

这种现代式的注意力同样也被克拉里赋予了某种社会学的意义。在文中，克拉里创造性地将涂尔干社会失序理论与修拉联系起来。失序意味着一个系统范围内部局部的不断增长的分裂与瓦解。而现代社会正处于这

样的失序状态。克拉里认为，现代形式的注意力，也就是那种孤立的、准自动化的注意力，与涂尔干试图解释的“社会失序状态”紧密地联系在一起，<sup>13</sup>但资本主义的野心却是要形成一个工业社会的虚假和谐景象。它通过法律条规、社会传统、专业组织、国家等来维系一个稳定的暂时秩序。这种悖论性的社会本真存在形式，都一一再现在修拉的作品之中。克拉里认为，修拉作品传达出一种“视觉集体的统一”。<sup>14</sup>但这种统一总是一种短暂的主观建构，这种建构从来没有在客观上修改它的那些点彩的抽象性和碎片化地位。<sup>15</sup>修拉的点彩画有一个典型的矛盾之处，那就是构图、造型和色彩上的平稳与色点本身的振动感之间的矛盾。事实上，这种视觉上的矛盾似乎也是现代社会内部同一性的矛盾所在。

由此我们可以看到，克拉里花费长篇对修拉作品的分析实则是建立在现象学、情动和社会学三重视野之上，但这三者都最终聚焦到现代注意力这一点。在《马戏团的巡演》一画中我们可以看到，较马奈而言，修拉近一步抹去了图像的指涉性。也就是说，修拉作品中的注意力并不仅仅通过图像的隐喻完成的，还可通过画面的形式法则对注意力进行精细地操控。通过对注意力的精细化操控，修拉小心翼翼地稳定了图画中的知觉。

在第四章中，克拉里将研究重点放在了

塞尚于1900年的作品《松石图》。在结合了胡塞尔的现象学、柏格森的时间哲学、德勒兹的“运动—影像”理论，以及电影理论等的基础之上，克拉里观察到，《松石图》的特点在于在画面的每一个地方，艺术家都均匀地分布了冷暖色。这种冷色和暖色的匀质分布瓦解了空间的等级和图画的方向。因此，在画面中集中的注意力与扩散的注意力一并发挥了作用。<sup>16</sup>但塞尚画面中注意力的聚散却越发地形成了一种运动感，充满了时间的无穷绵延感。而这些都导向了一种知觉稳定性的解体和变形。<sup>17</sup>如果说马奈的《在温室花园里》是通过画面中的图像隐喻来营造一种注意力集中和扩散的张力，修拉的《马戏团的巡演》在知觉的稳定和振动之间，精细地操控着画面中的注意力的分布。那么塞尚的《松石图》则完全建构了一套形式语汇扰乱知觉的稳定性，使得注意力处于一种绝对的运动变化之中，让它“去疆域化”（解域化）、去中心化，完全符合了现代社会的基本特征。它意味着对社会与主体经验感知混乱的本真性的确认。至此，注意力的现代形式获得了充分的可视化呈现。

虽然，该书的主要部分集中于艺术作品的视觉分析，但这些视觉分析却都统一在克拉里对现代社会视觉机制的思考之中。他指出，在他考察的马奈、修拉和塞尚的作品中，“持续的注意状态从来都与升华的复杂社会、心理体系不可分割”。<sup>18</sup>在本书的结论部分，克拉里再次回归到对现代性景观的思考。他全文引用弗洛伊德于1907年从罗马写给家人的一封信，其目的是想再次将我们的注意力拉回到20世纪初那个纷纷扰扰的世界。置身其中，各种声音、形象都在快速而不断变化地刺激着人们的感官，匀质地吸引着人们的注意力。多么奇妙，100年之后的今天，这种现代化的景观在商品、消费、信息、媒体、技术更新的浪潮下越来越庞大，且越来越精细。在这样的景观社会中，注意力甚至变成了一种运行社会规训机制或者控制策略的助推力。它连接我们的身体，成为一种让我们身体力量增强或者减弱的情动，它激发我们的情感、欲望、幻想、激情，调动我们主体性的潜能，使其自我“辖域化”（territorialization）、“解域化”（deterritorialization）和“再辖域化”（reterritorialization）。<sup>19</sup>也可以说，今天注意力的问题也是一个主体性生产的问题。它

激发我们思考：在全球化和新自由主义普遍性成为世界主流话语的今天，我们应该如何与控制社会博弈？可见，《知觉的悬置》虽然研究的是人类100年之前的视觉机制和认知秩序，以及这种视觉机制和认知秩序是如何激发和我们身体感知力相关的情动，促进人类的主体性生产实践，但它却用100年之前的文化景观来管窥我们当下的遭遇。

在研究方法上，虽然克拉里的艺术史的研究基本遵循福柯的认知考古模式，即选用19世纪末20世纪初的三位艺术家的三件作品，来探讨每件作品如何被当时的各种话语实践所包围，它又怎样与这些话语实践共同组成一个时代的认知惯例。但他的分析思路和理论出发点的前提却建立在一种情动视野之下。因为注意力，正如前文所言，本身就是一种诉诸身体力量的情动，同时也会激发观看主体身体力量的不同变化，对主体性进行重构。如果说，康德认为艺术的意义由审美的趣味判断所决定，于是将艺术生产定格在趣味性生产之上，抑或说丹托认为艺术由“艺术界”约定俗成的艺术惯例决定，于是将艺术生产视为一种知识性生产。那么在继艺术的“趣味性生产”、“知识性生产”之后，克拉里似乎通过艺术中暗含的情动意指来暗示我们艺术生产的另一重意义，那就是——艺术是一种主体性生产。

注释：

1. “主体性生产”是法国精神分析学家菲利克斯·瓜塔里（Felix Guattari）在其著作《混沌互渗》（Chaosmosis）中提出的重要概念。在超越笛卡尔“主体性”的基础上，瓜塔里试图探寻一种“重新改造我们主体性的潜在性和实用性”。受巴赫金“复调”理论的影响，瓜塔里指出主体性首先应该是复数的、复调的。它是个体、群体和机制共同作用的产物。瓜塔里对主体性的重思实际上是将自己定位于一种他异性的关系之中，从而生成出一种复调性、过程性、异质性和创造性的主体性。在这个基础上，瓜塔里提出了“主体性生产”理论。在他看来，生产不仅仅是物质的生产。在与德勒兹合作的《反俄狄浦斯》和《千高原》等作品中，瓜塔里就暗示出生产的另一重指向，即一种“欲望的生产”和“主体性生产”。换言之，这种主体性的生产就是将主体自身放置在混沌互渗之中，使其不断地辖域化—解域化—再辖域化。在这个过程中主体不断地实现自我创生。参见Felix Guattari. Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm, Paul Bains and Julian Pefanis trans., Indiana University Press, 1995., 第87页。
2. 斯宾诺莎在《伦理学》中就指出了三种原始的情感（情动）：欲望、快乐和痛苦。他认为情感是身体的感触（affection，也被译为“情状”），这些感触会使身体力量增强或者减弱。比如快乐就意味着身

体活动力量的增强，而痛苦则意味着身体活动力量的减弱。这里，克拉里将妇女悬垂的手视为对能力的放弃，这种描述可能包括这个手传达的某些情绪，包括懦弱、谦卑、失望、自卑、惋惜等。斯宾诺莎在《伦理学》的《情绪的介说》一节中就指出，以上这些情绪实际上都由痛苦这个情感所引起的，只是程度有所不同。（[荷兰]斯宾诺莎著，贺麟译，《伦理学》，北京：商务印书馆，2016年版，第150-165页）。所以，我们在这里认为妇女悬垂的手意味着身体力量的减弱。

3. [美]乔纳森·克拉里著，沈语冰、贺玉高译，《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第87页。
4. 同上，第89页。
5. 同上，第71页。
6. 有关列维纳斯“面孔”的解读参见Judith Butler, Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence, London: Verso, 2006, pp. 56-57。
7. [美]乔纳森·克拉里著，沈语冰、贺玉高译，《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第129页。
8. 同上，第162页。
9. 同上，第163页。
10. [德]马丁·海德格尔著，孙周兴编译，《形式显现的现象学》，上海：同济大学出版社，2004年版，第31-37页。
11. [美]乔纳森·克拉里著，沈语冰、贺玉高译，《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第140页。
12. 郝强，《创造的概念：论德勒兹“情感”理论的生成》，《文化研究》2017年第28辑。转引自[法]德勒兹，加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社，2013年版，第363页。
13. [美]乔纳森·克拉里著，沈语冰、贺玉高译，《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第147页。
14. 同上，第148页。
15. 同上。
16. 同上，第261-262页。
17. 同上，第263页。
18. 同上，第286页。
19. 这三个概念是法国精神分析学家菲利克斯·瓜塔里（Felix Guattari）提出的，它旨在重新定义主体。这三个概念意味着主体性生产的过程。它强调了一种过程性的、自我创生的主体性生产实践。参见Felix Guattari. Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm, Paul Bains and Julian Pefanis trans., Indiana University Press, 1995, pp.98-118。