

# 瞬间：作为一种现代景观体验

秦洪亮

(南京大学文学院, 江苏南京, 210023)

**摘要:** 长期以来, 学界重墨于“现代性”的时间意识, 却疏于关注“景观”时间, 进而多将瞬间视为一种现代性体验, 而忽视其作为景观体验的合理性。可以说, 景观是现代性的重要表征, 并居于现代性体验的中心位置。特别是在视觉文化当道的今天, 消费景观的震惊体验, 偕之与其对立的审美主义震惊、古典绘画的灵韵, 共同演绎出流动的感官式震惊、断裂的显影式震惊、过渡的否定式震惊、即刻的逆反式震惊、回溯的包孕式灵韵的景观美学的瞬间体验五层次。可见, 与现代性相比, 景观的体验序列传达出更为直观的瞬间层次和更加卓著的瞬间诗学。

**关键词:** 景观; 瞬间; 震惊; 灵韵; 德波; T. J. 克拉克

**中图分类号:** I01

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2015)06-0152-08

在当今社会, 伴随着超验永恒的上帝秩序与理性真理的连续性话语相继倾颓, 从传统到现代的社会断裂中逐步兴起的景观, 却以非连续性的震惊瞬间逐渐主导并充盈于现代性时间。进一步讲, 无数影像制造的非连续性的震惊瞬间, 在景观幸福幻象的无限营造中, 登峰造极地点射和绵延为流动式的伪连续性<sup>①</sup>, 进而形成了更持久和更深层的奴役。

在情境主义国际的组织框架内, 领主德波与其旧员 T. J. 克拉克之间存在着思想的姻亲性, 一方面德波的景观理论为克拉克所推崇和继承, 另一方面, 情境主义的情境建构、克拉克的艺术社会史书写, 均铭刻着显著的“瞬间”诗学印记<sup>②</sup>。就此, 笔者基于情境主义的景观时间研判、波德莱尔论述现代性的瞬间观念、瓦岱关于现代性时间的五分模式、卡林内斯库及哈贝马斯为现代性时间三分模式<sup>③</sup>, 并结合本雅明关于从灵韵到震惊的现代体验叙述, 试图将景观美学的瞬间体验划分为两个方面、五个层次: 流动的感官式震惊; 断裂的显影式震惊、过渡的否定式震惊、即刻的逆反式震惊、回溯的包孕式灵韵<sup>④</sup>(见表 1)。

景观的瞬间体验五层面, 无疑是现代性体验的重要表征, 并张力性地摇摆两种震惊、摇摆在震惊和灵韵之间。针对景观社会中流动的感官式震惊的勃发, 瞬间诗学在革命和消费事件的断裂瞬间, 宣告了现代艺术的震惊显影, 并在描摹社会生活的印象派绘画的否定式震惊、城市漫游者超越景观的逆反式震惊及古典绘画的灵韵回溯中, 系列性地架构起反叛消费震惊

的统一阵线。可以说, 媚俗艺术同构于消费景观, 而现代主义、古典主义则解构消费景观。断裂的、否定的、逆反的现代景观的震惊、以及古典图像的灵韵, 以艺术化瞬间的方式反驳媚俗化瞬间的震惊。无疑, 在作为景观体验的瞬间诗学中, 更加清晰地勾勒出消费社会的反思脉络。

## 一、流动的感官式震惊

首先, 景观时间, 点射出现代消费社会的影像瞬间, 并逐步延展为影像长河。在德波看来, 静态、自然的循环时间, 在遭遇工业生产后, 受制于资产阶级的不可逆时间, 或者说, 寒暑易节、朝夕相替的自然循环时间, 被工业模式改造为“虚假的循环时间”, 进而发展为消费瞬间操控的景观时间。具体而言, 前现代的自然循环时间以农耕作业为基础, 是真实经历着恒定幻想的现实时间, 现代的虚假循环时间则以商品时间为基础, 是经历着变化莫测的幻想的异化时间, 也就是商品时间的衍生品和“消费性伪装<sup>[1](69)</sup>”, 并最终在消费支配下发展为景观时间。所以, 可将整个序列标示为: 自然循环时间→商品时间→虚假的循环时间→可消费的虚假循环时间=景观时间。可见, 德波已敏锐地察觉到生产到消费的社会演变, 作为异化劳动的商品生产时间已为非生产的商品消费时间主导, 后者进一步操控了休闲时间, 进而凸显出影像消

表1 景观的瞬间体验五层次

景观的瞬间体验 五层次	现代性时间的五分模式 (瓦岱)	现代性时间的三分模式 (哈贝马斯)	现代性时间的三分模式 (卡林内斯库)
流动的感官式震惊	累积型的现代性	理性主义现代性	资本主义, 媚俗艺术时间
断裂的显影式震惊	断裂的时间类型	(传统与现代交锋)	(资本主义兴起)
过渡的否定式震惊	空洞的现时	(传统与现代混杂)	(媚俗艺术兴起)
即刻的逆反式震惊	瞬时(纯粹的、充实的现时)	审美主义现代性	私人主观时间
回溯的包孕式灵韵	重复(回归)的时间类型	传统的现代性	(摒弃传统和历史)

费的主导性。同时, 德波尚未意识到的是, 景观时间, 已逐步发展为瞬间连缀的影像长河。因为在今天, 可消费的伪循环时间或者说景观时间, 已经被充斥为伪连续性的流动循环之态。因为流动的现代性已逐步为消费的流动性主导, 正如鲍曼所指出, 消费之流表现为瞬间化、欲望化、循环化的特征, 其中瞬间化已发展为点滴化的时间模式(pointillist time model)<sup>[2]</sup>。所谓的消费的流动性, 其实也是景观时间的流动性, 因为消费景观已挤上了转瞬即逝而无物常驻的飞车道, 无数非连续性的图像瞬间在高频次的堆砌中, 构架为点滴化的时间模式, 进而绵延不绝为流动性的景观长河。这种欲望的长河, 最终潜入人们的无意识, 使人们沉浸在景观的表面幸福幻象中, 逐渐丧失了生命的原初动力。

其次, 景观时间, 扩展了现代性面孔中的媚俗面向, 并进而加剧了瞬间幻象。德波指出, 商品消费时间对日常休闲的操控, 实际是以“被扮演和描绘的瞬间”来施治的, “这些商品化的瞬间是作为真实生活的瞬间被呈现的”<sup>[1](70)</sup>, 或者说, 这种由消费影像的复制泛滥和广告渲染制造而出的真实幻象, 以至使真实生活沦为虚假的景观真实。因为广告中的影像瞬间主宰了社会地位的评定, 并将真实的节庆庸俗化, 从而与真实历史的连续性叙事相决裂。可以说, 景观时间是缺乏历史感的伪记忆。“景观, 作为瘫痪了历史和记忆, 废弃了建立在历史时间基础之上的全部历史的主导性社会组织, 实际上是时间的伪意识。”<sup>[1](71-72)</sup>这种遮蔽了历史的景观时间, 将专注“伪个性化瞬间”的时间视为唯一的合法记忆。于是, 个体在景观伪记忆的蛊惑下, 使肉身损耗与死亡的生命意识, 均消失在消费瞬间的幻象中。同时, 景观幻象, 实际是以媚俗艺术形式映现出来, 并在影像的瞬间复制与传播中, 扩展了媚俗艺术, 并加剧了其幻象制造。所以, 媚俗艺术不仅是现代性的典型产品, 而且是消费景观的代名词。卡林内斯库对于媚俗艺术的归纳, 主要包含复制、炫耀、欺骗及致幻的特性, 而这些均同一于消费景观的基本特征。因为媚俗艺术, 正是在广告、电影、

电视、网络 and 手机等景观装置营造的炫耀性消费中, 得以广泛而碎片化地渗入日常生活。同时, 媚俗艺术的瞬间构成了对现代性的现时的“无心戏拟”, 因为“在后现代时代, 媚俗艺术代表即时性原则的胜利……即时获得, 即时见效, 瞬间美”<sup>[3]</sup>。这种即刻、瞬间的美所具有的迷惑性, 虽挖空了现代性的现时关切中的诗意映现, 却足以“扼杀”大众的无聊和恼人时间, “节约”化地使大众在瞬间之内获得充足的享受, 进而沉溺于消费景观的感官鼓噪与表面幸福之中。而这一切均在景观时间中得以呈现并愈演愈烈。

再者, 景观时间, 超越了现代性体验中的震惊瞬间, 并甚或生发出眩晕体验。作为现代性的时间观念的震惊体验, 更准确说是在景观的影像时间中生成。一方面, 景观时间的媚俗瞬间, 引发了心理上的震惊体验。本雅明早已认识到, 传统的“经验”模式在现代社会中日渐消弭, 工业文明的小说、新闻、电影叙事逐渐取代了口传的日常生活故事, 进而招致了从“经验”到“体验”的形式演变。这种转变在美学上, 尤其体现出传统社会中的灵韵到机械复制时代(即景观时代)的震惊体验的崛起。震惊作为一种现代性体验, 它是个体面对断裂而兴的都市景观的急剧变化和层出不穷而应对乏术或准备不足的重要表征。但这种体验, 无疑为视觉图像的震惊瞬间主导, 并迅速成长为一种不可遏制的情感反应模式。另一方面, 景观装置的媚俗映现, 在时间绝对超越空间的震惊强度中, 越发呈现为不可征服的瞬间特性。因为传媒影像以光速传输送达, 从而顷刻超越钟表时间, 瞬间得以征服现实空间。在保罗·维利里奥的叙述中, “震惊”已为“眩晕”的速度和激情所取代, 甚至体现出对神性的戏拟, “新科技生成了神的三种传统的天性: 普泛性、瞬间性和即刻性”<sup>[4]</sup>。从“震惊”到“眩晕”的消费图像的体验流变, 无疑使头晕目眩、眼花缭乱的“眩晕”超越了感官视阈并令人难以招架。这种眩晕体验的指认虽不无夸张, 但震惊体验背后潜藏的商品化瞬间操纵, 确已生发出普泛化的神性流辉, 特别是在明星化身体和景观化时尚的神学修辞中, 表征为一套发达的典范性

的神学体系。进而言之,惊诧强度的震惊、炫丽速度的眩晕、魅惑欲望的色诱,招致了流动性、持续性的图像震惊的常态化,甚至超出了个体的知觉承载阈限,招致了个体体验的麻木和乏味,从而在层层叠叠的幸福幻象背后,进一步麻痹了反抗异化的神经。总之,以虚浮的伪连续性的震惊瞬间为主导的景观时间,最终发展为貌似流动的感官眩惑。

## 二、断裂的显影式震惊

景观时间的感官流动式震惊的确立,并非一蹴而就。但在其早期的断裂和过渡阶段,便遭到了艺术震惊的抵制。一如在其断裂阶段,从农耕奴役到工业雇佣的社会断裂,印证着从传统到现代的时代变迁,由此开启的现代性时代,进一步孕育出现代景观的萌芽以及震惊体验的显影。

首先,社会城市传统结构的深层断裂,是现代景观源起的前提。路易十四以来,作为欧洲中心的巴黎,无疑成为景观叙事的重要范例。伊戈内指出,巴黎的神话叙事伊始,处于“无巴黎特性的宗教神话”阶段,1750—1830年表现为奥斯曼景观巴黎改造的“世俗神话”<sup>[5](13)</sup>的高潮与落幕,1890年后进入(景观)魔幻叙事,在1920、1930年代则踏入达达、超现实主义解构奥斯曼景观的先锋叙事。纵观始末,现代性之都巴黎成为探讨景观起源及发展的重要场域,它完整地延展出消费式景观的建构到审美式的景观解构的全程。然而,伊戈内并未论及的是,后起的情境主义国际(1957—1972)同样是一支不容小觑的力量,其在景观理论的建构和复兴先锋派的景观解构中发挥了极其重要的作用。以德波为首的情境主义者长期沉浸于巴黎街头而感喟于景观社会的来临,强烈地传达出建构情境以解构景观的时代之音。

然而,关于景观的起源,德波并未给出明确的界定,但他将革命政治事件,视为现代景观兴起的重要推手。他指出,景观“始自立于无产阶级立场的第二和第三国际”<sup>[6](47)</sup>,即1920年代的革命斗争,尤其是1921年列宁领导下的布尔什维克对克龙士大脱暴动的镇压以及1919年德国社会民主党对极右派镇压革命的沉默,在此呈现出工人阶级的内部对立,“工人阶级的代表变成了工人阶级的敌人”<sup>[1](43)</sup>。在此意义上,瓦岱关于现代性的断裂时间论述,则尤为强调1789年的法国大革命对旧社会形式的斩断,因为大革命使自由、平等与民主的社会新气象在血雨腥风中逐步建立起来,为消费景观的现代崛起奠定了雄厚的基

础,并最终推向了资产阶级的世俗神话。这是因为景观的缘起,不仅涉及革命政治事件,而且与市民经济的发展相关,革命断裂的政治景观促成了资产阶级的消费景观,而消费景观的崛起使景观得以真正确立。由此,德波就工业化以来的虚假循环时间的论述,同样具有景观肇始的认定意味。而在T. J.克拉克看来,景观始于“民众”与“表征”力量的全面遭遇,这就将政治与消费悉纳其中。所以,总体而言,1789年法国大革命以来的政治景观,始于奥斯曼的巴黎景观化改造、成型于世博会的景观魔幻叙事,都成为断裂书写和景观缘起的重要构成,成为现代主义兴起的直观映象。

其次,现代消费城市的改造,直观化地传达出现代景观的崛起。在T. J.克拉克看来,“景观始自民众力量和表征力量的呈现”(the expression of popular power and the power of representation)<sup>[6](47)</sup>之间全面的系列遭遇。他认定奥斯曼的景观化改造,开启了现代性巴黎的世俗神话。因为这一改造工程,将巴黎街区左邻右舍的多元化齐整为商业大道的单一性,将传统的手工艺小作坊改造为规模化的大机器生产,将传统零售的特质商品取代为百货公司的琳琅满目,并最终将巴黎市街改造为奇观化的震惊图像之城,使人们流连于百货商店、大型展览的全景画覆盖,畅意地进行景观消费。与此同时,商品的繁复与景观的炫目在随后兴起的世博会中愈加凸显出来。意大利哲学家阿甘本,将英国伦敦海德公园的水晶宫建筑在1851年举办的第一届国际博览会为景观梦幻叙事的肇始。它首次在一种虚无缥缈的淡蓝色光晕中,将商品的隆重而伟大地映现于“透明”与“变幻莫测”之下,用幻觉和魔力将其虚假的秘密遮蔽起来。由此我们会发现,接踵而至的世博会展销平台,成为城市整体生活景观化的重要窗口,如稍晚的巴黎世博会便呈现在印象派大师马奈的《1867年的万国博览会》中,这被T. J.克拉克视为老巴黎到现代巴黎的过渡性暗示“一个假的巴黎正在毁灭它(真正的巴黎)”<sup>[7](93)</sup>。伊戈内则认为,1890年以来的世界博览会展现了景观的魔幻或迷幻叙事,使得左派的“大革命之都”(布朗基主义)与右派的“现代性之都”(奥斯曼),即革命成长的都市和现代进步典范的都市这两种巴黎神话叙事,均让渡于景观迷蒙的魔幻叙事。总之,城市的景观化改造,与世博会的广泛开展,造成了传统城镇与现代性之都的断裂,更促发了现代景观震惊体验与迷幻叙事的真正崛起。不过说到底,迷幻也是一种体验,而且是震惊体验的深入发展,因为琳琅满目、奇珍异果的震惊,不可避免地将会量化为一种迷幻的整体性朦胧,甚或是一种头

晕目眩的眩晕。

再者，现代景观的崛起，印证出现代主义的诞生。克拉克指出，现代主义是伴随着绘画中景观形式的兴起而兴起的，那么遵循这条线索，就会发现“集中景观根源在大卫和德拉克洛瓦；弥散景观始自马奈和毕沙罗开拓的矛盾性作品”<sup>[6](44)</sup>。在此将集中景观和弥散景观的起源与现代主义的起源相结合，将景观、现代主义的起源归结为民众与表征力量的遭遇，实际是对断裂的珍视。尤其是将大卫的《马拉之死》(1793)视为集中景观的起源，与其看作现代主义源点的向前推演，不若视为对于断裂性的高度重视。经大卫艺术渲染的马拉之死，俨然成为大革命的精神典范。因为这一革命领袖政治符号的悲壮书写被画面定格为集中景观，揭示出各种政治力量、新旧社会体系、传统到现代社会的断裂。这种历史性的断裂，宣告了政治景观的崛起，进而促发了现代主义的勃兴。此中，“现代艺术成为某种形式的忧郁所在，仅半裸构图的《马拉之死》被书写为发起不可规划事业的所在。这就是一门艺术为景观环绕，疯狂示意什么不能取景，什么不能感知，什么不能知晓的地方。现代主义是景观的背面，但仍旧是景观”<sup>[6](44)</sup>。可以说，处于历史断裂弧上的《马拉之死》，甚至界定了现代艺术“遭遇”瞬间的取景原则，特别是如何代表性地体现出民众的政治力量与绘画的再现力量之间的断裂性“遭遇”及断裂性震惊。在这里，面对革命实践、景观改造、世博会等显著的断裂现实，现代景观从传统到现代的社会断裂中崛起而起，艺术的回应的方式则是在断裂的景观震惊中宣告现代主义的诞生。因为社会断裂使得现代主义绘画“遭遇”景观形式成为可能。

### 三、过渡的否定式震惊

T. J.克拉克的艺术社会史建构，铭刻着显著的瞬间诗学印记，尤其注重绘画文本中政治与美学交互的“遭遇”瞬间。他把印象派绘画的景观遭遇瞬间，视为现代主义的兴起。因为印象派在描摹对象和绘画技法的变化，回应于古典和现代、未景观化与景观化之间的断裂，尤其是作为过渡形态的小资产阶级的崛起，揭示出现代媚俗景观对于古典绘画惯例的亵渎，并进而传达出现代主义的否定特征。

首先，小资产阶级的身体景观的兴起，亵渎了传统绘画的神韵。印象派与景观形式的遭遇瞬间，被克拉克视为现代主义的崛起。他指出，“产生现代主义的环境并不现代，只有在被赋予了所谓的‘景观’形式

时，才成为现代。从表面上看，印象派绘画就是一种景观形式。”<sup>[7](40)</sup>如在马奈的作品中，展现城市整体存在的《万国博览会》、早期公共集会题材的《杜伊勒里花园的音乐会》，均将整座巴黎19世纪末期的社会生活统摄为独立的整体画面形象。在这些绘画中，景观的入驻和日常生活的殖民化，呈现出对传统社会的弃绝和绘画惯例的否定，前工业社会的迹象在巴黎四周消失殆尽，取而代之的是饭店、工业烟囱、游艇等巴黎景观的影子。更重要的是，应断裂而兴并铭刻着显著的过渡气质的小资产阶级，作为一种身体景观的身份幻象，成为景观入侵日常生活及都市休闲商业化转向的重要标志。1960年代以来，伴随着原有经济存在方式的岌岌可危，“巴黎市民邻里之间那种买卖与手工制作，那种面对面的，小规模的存在于主仆关系之间的社会的良好结构，已经一去不复返了”<sup>[7](265)</sup>，取而代之的是郊游者、划船者、野炊者、交际花、吧台女等小资产阶级的兴起。正当此时，对接乡野、街头的印象派绘画，恰恰将兴起于日常生活的殖民和未殖民之间、交迭于新旧阶级之间的小资产阶级列为重要对象。于是，新兴小资的景观样态在印象派绘画中蔚然成风，这种描摹对象的变化将不可避免地招致绘画传统的变更。

具体而论，处于古典主义倾颓、现代主义勃兴的过渡时刻的印象派，遭遇了现代景观崛起的瞬间图景，进而在这种传递和转化中，超越了传统绘画的描摹惯例，触动了现代主义的否定动脉，即暗含着对于消费景观的否定。例如，在马奈的《奥林匹亚的选择》中，粗俗僵直的笔触下的裸身妓女，在她“挑衅”的目光、“蟾蜍”般的手臂护住生殖器位的整体效果营造中，亵渎了裸女的“空濛”延伸与得体身姿的传统惯例；同样地，在《女神娱乐场的酒吧间》中，女侍不重合于其在平行镜面中的背影，并与镜面中混杂的观者，共同传达出一种反常的构图，进一步印证出不确定的欲望场景。或者说，这位神采梦幻的酒吧女侍，其模糊的身份似要被刻写为一件漂亮的物件，以维系观众可将其购入囊中的幻觉。在此，我们通过这两幅绘画，足以揭示出景观社会中女性的商品化身体，对于传统的神女或圣女形象的亵渎。从妓女的微扬肉身到侍女的变相色诱，均传达出身体景观的媚俗诱惑。而色诱叙事实际已构成消费景观感官炫耀的本质隐喻，在广告和影视明星的姿态闪耀瞬间，演变成为一种供人膜拜和效尤的神学体系，而这两幅画无疑成为女性身体彰显媚俗叙事的始作俑者，并进而构成了对绘画惯例的亵渎。因为要想在绘画中再现这种过渡性的人物，再

现其身体景观的色诱性,不可避免地将在感官膜拜的猥琐刻写中,褻渎了传统艺术的神性光辉,进而制造出一种艺术震惊。对于传统的褻渎,无疑传达出现代景观自身的虚浮性,而这正是现代主义的否定之处。

其次,现代主义的否定特征,成就了艺术震惊对于消费震惊的否决。T. J.克拉克在与弗雷德的现代主义论争中,坚持现代主义的否定性特征。他同时认为德波不是单纯地谴责景观,而是提供了“某些针对表征(再现)的真与假,尤其是表征(再现)体制真假的测试”<sup>[8]</sup>:一是艺术作品中取决于“遭遇”的重要性,二是图像生产的社会关系形式。第一个测试强调艺术特别是先锋派对“遭遇”重要性的珍视。第二个测试关注图像的生产,即图像为中介的社会关系建构。毫无疑问,“现代性的困境正是在于两种测试结果之间的断裂”<sup>[6](46)</sup>,即在于绘画艺术图景与景观社会图像,这两种不同的再现体制之间的断裂性,而这促使克拉克在艺术社会史建构中,以第一种表征体制否决第二种体制。在此意义上,本雅明已察觉到明晰、确证、经验的古典艺术到费解、晦涩、震惊的现代艺术的转变,现代艺术逐步发展为工业现实中频繁、过量的震惊模式的对立面,从而以震惊艺术驳斥震惊时代。

于此,卢卡奇认为现代主义是破碎和断裂的,并不能能动地反映现实。相反,阿多诺视现代主义为现实的否定和颠覆,且足以展开审美救赎之功。不容置疑,现代主义是反艺术的,具有破坏性、零碎的,费解的、争议的、震惊的效果特征,而这并不妨碍它积极的现实表达。因为,第一种体系已绝非简单的复写和模仿第二种体系,而是对其构成了一种距离审视与否定叙事。第一种体系是在充分的想象和幻象基础上,在反传统、反艺术的作品建构中,架构起陌生于异化现实的自律的艺术世界,并以此来颠覆和否定商品化的景观现实。可以说,这种破坏与否定必然带来一种全新的体验,即震惊的艺术体验方式。显而易见,在《女神娱乐场的酒吧间》与《奥林匹亚的选择》中,体现出从神性的灵韵到媚俗的震惊的陨变,掀起了传统与现代、灵韵与震惊之间的争议,进而开启了现代主义景观叙事中的否定维度,以美学震惊的瞬间体验来补偿和抵消异化震惊体验的虚浮不实,即以艺术震惊冲击消费震惊。

总之,印象派在过去和未来、传统与现代中的过渡与不确定中,不断地褻渎过去与传统,并立足于震惊技法的彰显,以艺术震惊驳斥和否定消费震惊。这种否定性在即刻的逆反式震惊中得以更充分地显现。

## 四、即刻的逆反式震惊

消费景观的大行其肆,令印象派绘画过渡性的否定瞬间难以招架,从而迫使审美主义瞬间,进一步从虚假循环时间的内部提取诗意现时的震惊,“以毒攻毒”式展开即刻的逆反式震惊。所谓即刻的逆反式震惊,指的是艺术震惊的瞬间,在景观时间的异化秩序内部,逆反式地对抗于感官震惊的瞬间。这种逆反一方面表现为本雅明所肯定的震惊艺术形式,以及先锋派的拼贴、情境主义者的异轨创作;另一方面表现为波德莱尔的城市漫游者为开宗、情境主义的街道漂移者为集大成的生活诗意化实践。

首先,表现为诗歌、戏剧及电影等文本创作的层面。面对灵韵的消散与震惊的崛起,本雅明既怀旧于灵韵时代,又希冀于现代艺术的震惊逆袭,并特别倾心于波德莱尔的抒情诗、布莱希特的离间戏剧以及电影中的震惊叙事。在伊戈内看来,波德莱尔抒情诗里的巴黎是“景观社会的现代主义前奏”,其现代主义的异化叙述“部分是奥斯曼想要的、新的都市现实的心理后果”<sup>[5](17)</sup>,渗透着奥斯曼景观改造后的心理印迹。不难理解,波德莱尔的诗歌力主与过去决裂,注重现代性中现时的精神修复,在他看来,现代艺术只有与孤立、支离的传统范本决裂,只有击碎传统价值对现代性想象的阻滞,才能真正地挖掘出现代景观的诗意瞬间。所以,在波德莱尔的诗歌中,真善美相统一的古典美学为丑恶、糟粕的分裂意象取代,进而以“恶之花”的惊诧反击消费景观的震惊;追求永恒价值的古典美学为瞬间、现时所取代,进而在匆匆一瞥而过的妇人和英雄现时的时尚提炼中觅获感性。

与此同时,舞台的幻象诱引和景观的演剧运作,如出一辙地建构起天衣无缝的快乐体系。而布莱希特的间离剧,则旨在震慑戏剧真实的虚伪性,击碎资产阶级的文化幻象,使矫饰和欺骗原形毕露,从而令观众在幻象破碎的惊诧之余,超越事件而批判性地深入思考剧情本身。与舞台戏剧相比,作为造梦工厂的电影在幻象制造方面有过之而无不及,而对于坚持技术决定论的本雅明而言,其就电影的怨言与法兰克福学派的主流批判相距甚远。在他看来,作为现代技术产物的电影和艺术在救赎层面高度同一,电影以震惊为正式的叙事原则,实现了艺术的大众化和民主化,体现出电影震惊的积极形式:对碎片化现实的造梦整合、对熟视无睹之物的陌生化、对生存压抑的宣泄排遣。可见,本雅明将电影本身视为实现了大众救赎的震惊

艺术。与之类似，德波也就电影本身而展开影像的震惊叙事，但不同在于，德波是以电影异轨的震惊对抗电影原作的震惊，体现出“异轨”大众电影的先锋电影叙事。这种在先锋派的“拼贴”、字母主义国际的“拟声”电影的创造影响下，在广告、电影等影像成品的基础上进行“异轨”的再创作，其实构成了对本雅明意义上的影像震惊的否定，从而实现了一种更深层的逆反式的震惊驳斥。

其次，表现为漫游者、漂移者等生活诗意化的实践。关于漫游者的即刻式震惊，往往是在日常生活的审美瞬间中完成。波德莱尔的浪荡子、情境主义的漂移者以及列斐伏尔的瞬间诗学，均映照在漫游者的诗意实践序列。在哈贝马斯看来，尼采是概念化审美现代性的第一人，超现实主义打破时间连续性的瞬间缔造在他那里已端倪显现，因为尼采“赞美瞬间”，表达出“具有美学动机的时间意识”“未被玷污的断裂的当下的渴望”<sup>[9]</sup>。不容否认，尼采以降的审美瞬间缔造，呈现出对美学瞬间的珍视，而波德莱尔的浪荡子叙述，同样早于超现实主义的瞬间诗意实践。波德莱尔眼中的浪荡子是一种宗教，承载了景观社会中生活诗意化的英雄主义崛起。本雅明却只当浪荡子为随波逐流的泛泛之辈，沉迷于城市街道的眼花缭乱而不自知。福柯则认为，浪荡子在超越时代中有意变革，积极地在现时中寻求自由实践的解放之途，以对抗机械、平庸的日常生活。福柯同时指出，波德莱尔眼里的现代人旨在创造自己，“强制人完成制作自身的任务”<sup>[10]</sup>，也就是在诗意化的创造自身中实现自我救赎的任务。可见，波德莱尔并非一味地批判异化现实，而是辩证地审视现代性，在风尚、时代、道德的短暂易逝中提炼永恒之美，所以这种现代性是现时的，更是英雄的现时之美。这种瞬间美同样体现于列斐伏尔与情境主义的思想与实践架构之中。

超现实主义拒绝理性规约的自动写作和漫游实践，表达出弃绝景观秩序的瞬间性、新颖性的诗意诉求。这影响并激发了列斐伏尔及情境主义的瞬间诗学，列斐伏尔将“瞬间”与情境主义的“境遇”的概念共通性视为两者得以合作的话语基础<sup>⑥</sup>。列氏认为，瞬间只有在日常生活中才能得到理解，这足以体现出诗意瞬间抗拒日常生活平庸刻板的侧重。同理，情境主义国际在1958年《情境主义国际》创刊号中，将“建构情境”(constructed situation)定义为“通过一个统一性环境和事件的游戏的集体性组织来具体而精心建构的生活瞬间(a moment of life)”<sup>[11]</sup>。在此，建构情境的诗意实践，是情境主义抵制景观暴力对日常生活的凌然席卷而采取的基本策略，他们将先锋派终结艺术、融

艺术于生活的试验发挥到极致，借助“漂移”的实践手法来建构革命性的诗意情境，通过瞬间缔造质感的生命韵律来解构资本和消费殖民下呆板、沉闷的日常生活，即“以毒攻毒”式地以建构的瞬间艺术震惊抵制现实的短暂贫乏震惊。总体而言，与浪荡子就丑恶、妇人、时尚等城市景观意象进行诗意化改造相比，情境主义者则激进地试图终结艺术并将其融入生活，在城市街道建构游戏化的情境以抵制景观，表达出更强烈的革命性和反叛性，借以形成对震惊现实的震惊式的美学回击。可以说，城市漫游的事件进程与现代艺术的文本呈现，均借助瞬间的震惊艺术形式，抵制消费景观的乏味震惊，均借助短暂诗意的建构，反叛理性主导世界的决定性，在短暂与永恒之间寻求短暂诗意的决定性。

## 五、回溯的包孕式灵韵

在哈贝马斯看来，现代性与古典性并非简单的断裂，而是保持了“一种秘密关联”<sup>[12]</sup>，他认为先锋派虽侧重非连续性瞬间的时间意识，但并非完全地摒弃历史与传统。因为人们会在过去的现时性中寻找经世之作的依据，或者说，以当下的现时性通往历史的现时性，并与之交互共融。同理，T. J.克拉克并未继承情境主义的先锋派瞬间，而是怀旧地回归到尚未断裂的前现代的非景观化图像，在“瞥见死神”的凝神瞬间反驳景观震惊。

众所周知，艺术品的灵韵(“aura”，或译为“韵味”“灵光”“气息”等)与宗教祭礼的原真性、神秘性紧密相关。而在景观主导的现实世界中，感官的震惊闪逝遮蔽了灵韵的瞬间遁入，并使古典绘画的灵韵叙事边缘化。本雅明悲情与怀旧于灵韵消散的同时，更多希冀于震惊艺术的逆向反驳，而T. J.克拉克试图以古典绘画影像的诗意呈现为主心，以绘画的凝神灵韵反驳景观的感官震惊。可以说，艺术作品中的决定性瞬间，不仅体现在莱辛关于雕塑作品化静为动的“包孕性瞬间”，而且表现在克拉克关于绘画作品化一瞥为凝神的灵韵瞬间。

不过，面对消费震惊对于灵韵的空间挤压，T. J.克拉克坚持认为文字并未被图像欺凌唯诺，因为图像仍服从于话语的魅力，图像不过是打着文字的外衣，将比喻、夸张、排比等文学手法融为广告的欲望渲染。鉴于此，有必要回溯“图像的功能在本源上是怎样的：通过画一幅画来表达你在认知某事物的过程中的纠结所在”<sup>[13](127)</sup>，在单幅画面中回顾图像的本源意义，表

达你挖掘艺术瞬间的重要性所在,并通过反复咀嚼的凝神静观以驳斥消费图像的惊鸿快感。于是,恢复艺术世界的话语魅力成为克拉克的写作动力,并意在作出“当下视图领域现状的一种判断,尤其是在文字世界与图像世界之间架设桥梁的观念”<sup>[13](183)</sup>。至于图像世界之所以不能超越文字世界,因其缺乏文字的语言结构,但这普遍存在于古典绘画中。克拉克指出普桑作品具有难以解读的、可意会不可言传的语言状态,并且能够唤起与静观凝神相匹配的高级趣味:“乡愁”或“雅人之为”<sup>[13](128)</sup>。这也就给人提供了深度解读的可能与必要,克拉克因此日以继日地反复揣摩普桑的《宁静的风景》和《被一条蛇杀死的一个人的风景》,在对两幅画作的构图、色彩、背景等形式细节的深入专研中,聚焦其中的象征性或关键性“遭遇”瞬间,进而在传统绘画中挖掘出精心写意的蕴味缠绵,以驳斥商宣图像的视觉惊魂。

特别是在《被一条蛇杀死的一个人的风景》中,当奔跑男子匆匆一瞥,死神脚步即刻凝固,被咬的男人似要与蛇融为一体,而奔跑男子在万分恐惧中依然为死亡吸引,此时此刻的不可接近性,此地此境的原真性,使这一暗示瞬间充满了无限的回味空间。T. J. 克拉克引述维特根斯坦的“面向闪现”及德语中的“闪亮”,强调瞬间感如同上帝显灵,“图像呈现给我们的这个瞬间,暗含了好几种不同的节奏与时间转轴”<sup>[13](180)</sup>。可以说,“瞥见死神”在奔跑男子与死神眼界交汇的瞬间所完成的“遭遇”取景,堪称绝笔,作为一种最初的震惊场景,却在古典绘画的诗意融汇中韵味无穷,只是匆匆一瞥却被赋予难以阐尽的风情万种。当拉奥孔微启小口的哀叹,固结为攫取灾难盘缠极点前的最富包孕性的顷刻,其被凝神的是大难前的含蓄,并预示着一场血腥受难的死亡来临。奔跑男子虽身在灾难来临的至高点,却披挂观者的外衣,排除了亲临绝境的挣扎与哀嚎,呈现出受难与旁观的死亡界限中的无穷意蕴。值得注意的是,瓦岱将现代性时间中的“回归”模式划归为非连续性的时间,我们在此回归传统图像的灵韵时,却发现了充盈的连续性。这种连续性,对应于伽达默尔的“同时性”,即呈现为主体对客体的“逗留”,在读者与作品交织、沉浸中,实现共同伦理与本真时间。

从震惊到韵味,情境主义者以艺术震惊回击景观震惊,克拉克则借助韵味瞬间复义的神性之光反观震惊短促单调的乏善可陈。后者将文字世界的语言含蓄与图像世界语言匮乏相对立的考察,正是就绘画艺术作品的“遭遇”灵韵与景观中介的社会关系相对立的审思,并且均表达出对于图像的距离保持和灵韵之消

散关切,进而试图在绘画艺术、文字世界中寻回视图与讲述、可见性与不可见性之间的距离感与灵韵感。绘画图景的灵韵书写对于消费景观的震惊乏陈的抗拒,在“瞥见死神”神来之笔的“遭遇”映衬下,暗含着对于消费图像的讽喻。或者说,尽管静观、延宕的灵韵与快速、短暂的震惊作为一组二元对立的体验层次,但“瞥见死神”意在表明灵韵的绵延之味同样源自匆匆一瞥的震惊。这种相似的短促与惊诧,无疑使得这种由惊诧顷刻转化而来的灵韵,在更深层次上对冲了消费图像的震惊瞬间。总之,情境主义和T. J. 克拉克在不同层面展开的诗学实践,使生活与艺术的短暂性相遇在震惊或韵味的诗意效果中,同样角力于修复或反观“分离”“断裂”的时代震惊之弊。或者说,两者在瞬间相遇中发动的针对景观“分离”或现代性“断裂”的激进色彩的诗学建构,实际通往了“瞬间”的乌托邦。从这个意义上讲,德波对于克拉克的组织“开除”,无以妨碍他对德波及其情境思想衣钵的传承。

总之,景观与现代性的时间体验直接相关,但景观具备更强的观感性与体验性,显现出更为强烈的瞬间诗学:传统社会图像的稳固连续的灵韵叙事,在资本社会的虚假循环时间的催动下,映现为城市化的消费景观,从而断裂生成为媚俗艺术的非连续性震惊瞬间的泛滥成灾,于是,现代主义在对景观现实、媚俗艺术的揭示或否定中,进一步与审美现代性的瞬间震惊结盟,并在古典审美的灵韵陈述中反观消费景观的震惊现实。然而,在景观美学五层次的张力延展中,反媚俗景观无疑占据了量的优势,却难以抵制消费景观质的流动压制,消费景观表面的幸福许诺和深层的奴役压迫,远远攀胜于诗意瞬间的乌托邦颓势。与此同时,在景观全球化的今天,景观化同样成为当今中国社会的重要命题。文艺理论界就此问题的关注,多以日常生活审美化为宗旨,但景观作为城市表层的审美化的同时,印证出深刻的日常生活殖民化内涵,这就使日常生活审美化的盲目乐观不攻自破。问题还在于,在人民物质生活水平普遍有待提高的当今中国,并不需要过分的景观化,而是切实地满足人民的物质生活需求。在这个意义上,积极开展瞬间美学以抵制虚浮的景观化,仍具有的重要启示与借鉴意义。

#### 注释:

- ① 瓦岱在《文学与现代性》(北京大学出版社,2001)一书中提出的现代性时间分类,将累积型的现代性和空洞的现时归属于连续性的时间形式,断裂、重复、瞬时划归非连续的时间模式。

景观的瞬间体验五层次, 虽与瓦岱的五分法存在逻辑对应关系, 却为非连续性的现时或瞬间所主导。感官的震惊, 在无数非连续性的景观瞬间中, 点射与堆砌为绵延不绝的貌似流动的伪连续性的景观长河。于是, 从消费景观崛起伊始中生发出的断裂的、过渡的艺术瞬间, 加之逆反式震惊, 不得不以诗意的非连续性震惊对抗消费景观的伪连续性震惊, 至于真正的连续性则只能回溯到传统绘画的灵韵中去寻觅。

- ② 从“境遇”到“遭遇”, 克拉克继承情境主义政治与美学交互阐释的内在品格, 并将其建构生活“境遇”的诗意实践发展为聚焦文本“遭遇”的艺术社会学。更重要的是, 景观概念梳理与反景观的“瞬间”诗意实践, 是两者共同的命题。景观理论在情境主义和T.J.克拉克的体系建构中均举足轻重。受德波《景观社会》(1967)、《景观社会评论》(1988)的影响, 克拉克在《现代生活的画像》和《瞥见死神》中强化了社会艺术史建构中的景观维度。
- ③ 卡林内斯库在《现代性的五副面孔》(商务印书馆, 2002)一书中, 提出了资本主义的工具理性时间、审美主义的私人主观时间, 以及后现代之后出现的媚俗艺术。唐文明在《何谓现代性》(《哲学研究》, 2000年第8期)一文中, 将现代性时间模式划分为理性主义现代性、审美主义现代性和传统的现代性, 其中传统的现代性正是基于哈贝马斯所谓现代性的未完成状态, 特别是传统框架下的现代性审视。
- ④ 从古典到现代的断裂弧上兴起的景观, 确实在后现代社会愈演愈烈, 甚至进阶为鲍德里亚所言的拟象、阿甘本的语言形式、凯尔纳的奇观化, 但一以贯之的景观意识形态, 并无本质变化。故在此就景观的时间意识探究, 并不单列后现代时期, 而主要立足于传统、传统到现代的断裂与过渡、现代的时间维度。
- ⑤ 列斐伏尔与德波、情境主义的复杂交往史, 使他们不可避免地产生思想的交互影响。其中在《列斐伏尔谈情境主义国际》(Kristin Ross, Henri Lefebvre. *lefebvre on situationists: An Interview*. October, 1997, Vol. 79.)这篇万言的访谈中, 列斐伏尔可谓一言难尽地谈论了他与德波、情境主义国际在 1957 年到 1961 或 1962 的五年时间中的关系纠葛、思想交锋。

## 参考文献:

- [1] 居伊·德波. 景观社会[M]. 王昭风译. 南京: 南京大学出版社, 2006.
- [2] Zygmunt Bauman. *Consuming Life* [M]. UK: Polity Press, 2007: 33.
- [3] 卡林内斯库. 现代性的五副面孔[M]. 顾爱彬, 李瑞华译. 北京: 商务印书馆, 2002: 15.
- [4] John Armitage. *From Modernism to Hypermodernism and Beyond: An Interview with Paul Virillo* [C]// John Armitage. *VIRILIO LIVE: Selected Interviews*, London: SAGE, 2001: 36.
- [5] 伊戈内·巴黎神话: 从启蒙运动到超现实主义[M]. 喇卫国译. 北京: 商务印书馆, 2013.
- [6] McKenzie Wark. *Anarchies of Perception* [C]// McKenzie Wark. *The Spectacle of Disintegration*. New York: Verso, 2013.
- [7] T J 克拉克. 现代生活的画像: 马奈及其追随者艺术中的巴黎[M]. 沈语冰, 诸葛沂译. 南京: 江苏美术出版社, 2013.
- [8] Clark T J. *Foreword* [C]// Anselm Jappe. *Guy Debord*. California: University of California Press, 1999: ix-x.
- [9] 于尔根·哈贝马斯. 现代性的哲学话语[M]. 刘东译. 南京: 译林出版社, 2004: 142.
- [10] 米歇尔·福柯. 何为启蒙[C]// 杜小真. 福柯集. 上海: 远东出版社, 1998: 536.
- [11] Anonymous. *Definition* [C]// Ken Knabb. *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006: 51.
- [12] 于尔根·哈贝马斯. 现代性——未完成的工程[C]// 汪民安. 现代性基本读本(上). 开封: 河南大学出版社, 2005: 108.
- [13] T J 克拉克. 瞥见死神: 艺术写作的一次试验[M]. 张雷译. 南京: 江苏美术出版社, 2012.

## Moments: As an experience of modern spectacle

QIN Hongliang

(School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210023, China)

**Abstract:** For long, the academic circle has devoted much more to the time consciousness of *modernity* but much less to the *spectacle* time. Thus, *moment* is often regarded as an experience of modernity rather than that of modern spectacle. In fact, *spectacle* is an important representation of modernity, and occupies the central position of modernity experience. Especially in the present era of visual culture, shock experience of consumptive spectacle, in company with aestheticism shock and aura of classical painting, conduce to five kinds of moment experience in spectacle aesthetic, including sensory shock with flows, budding shock in break time, negative shock in transition period, instant and reverse shock, and reversible traditional aura with fixed attention. It is thus clear that, in comparison with modernity, spectacle experiences convey more visual moments and more excellent moment poetics.

**Key Words:** spectacle; moments; shock; aura; Debord; T. J. Clark

[编辑: 胡兴华]