

【国际学术丛刊】

差异

Difference

金惠敏 / 主编

第8辑

河南大学出版社



[国际学术丛刊]

差異

Difference

金惠敏 / 主编

第 8 辑

河南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

差异·第8辑/金惠敏主编. — 郑州:河南大学出版社,2015.8

ISBN 978-7-5649-2269-6

I. ①差… II. ①金… III. ①社会科学-丛刊
IV. ①C55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 277497 号

责任编辑 靳宇峰
责任校对 樊柯
整体设计 翟森森

出版 河南大学出版社
地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编:450046
电话:0371-86059701(营销部) 网址:www.hupress.com

经销 河南大学出版社
排版 郑州市今日文教印制有限公司
印刷 郑州市今日文教印制有限公司

版次	2015 年 11 月第 1 版	印次	2015 年 11 月第 1 次印刷
开本	690mm×960mm 1/16	印张	13.75
字数	300 千字	定价	30.00 元

(本书如有印装质量问题请与河南大学出版社营销部联系调换)

《差异》编辑委员会

主 任 汝信 关爱和

委 员 (按拼音排序)

陈筠泉 中国社会科学院哲学研究所研究员

成中英 美国夏威夷大学哲学系教授

Aless Erjavec 斯洛文尼亚文理科学院哲学研究所教授

杜维明 北京大学高等人文研究院院长,哈佛大学研究
教授

Günter Figal 德国弗莱堡大学哲学一系主任,讲席教授

关爱和 河南大学教授

金惠敏 中国社会科学院研究员

Anton Friedrich Koch 德国海德堡大学哲学系讲席教授

Dietmar Koch 德国图宾根大学哲学系副主任

马小泉 河南大学历史文化学院教授

J. Hillis Miller 美国尔湾加州大学杰出教授

汝 信 中国社会科学院学部委员

王刘纯 大象出版社社长

Gabriele Schwab 美国尔湾加州大学批评理论研究所教授

Rainer Winter 奥地利克拉根福大学教授

张云鹏 河南大学教授

主 编 金惠敏

副主编 张云鹏

目 录

本辑特稿

东西方思想对话的历史转型…………… (美)丁子江(1)

麦克卢汉研究小辑

理解媒介的延伸

——纪念麦克卢汉《理解媒介：人的延伸》发表50周年
…………… 金惠敏(21)

五十年以远——回顾与展望

…………… (加)埃里克·麦克卢汉(王蓓 译)(28)

后视镜中的麦克卢汉媒介研究：游涡，螺旋和人文教育

…………… (意)艾琳娜·兰姆博蒂(梁小静 译)(33)

媒介研究的诗学源泉——一些定量的初步理解

…(加)彼得·穆赖 (加)多明尼克·谢菲尔-杜南
(梁小静 译)(45)

人机为伴：海德格尔和麦克卢汉

…… (美)迈克尔·海姆(王青 译 陈定家 校)(58)

麦克卢汉与新媒介之十二特性

…………… (美)兰斯·斯特拉特(胡菊兰 译)(72)

感性整体——麦克卢汉的媒介研究与文学研究

…………… 金惠敏(92)

专题研究

- 哈曼“美学”与“语言学”中的语言与形而上学问题
..... (美)大卫·潘(陈定家 译)(109)
- “创造性的自我战胜”——乔伊斯与伍尔夫比较研究
..... 吕国庆(140)
- 论中国书法文化与近现代作家的关联性 李继凯(153)

朗西埃素描

- 雅克·朗西埃导读,为审美与政治所提供的的一个喘息空间
..... (澳)尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯
(王长亮 译 易晓明 校)(172)
- 艺术与政治的集合:雅克·朗西埃访谈录
..... (澳)尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯
(荷)查尔斯·埃舍(王蓓 译 金惠敏 校)(196)

著译者简介 (212)

Contents (213)

编后记 (215)

· 本稿特辑 ·

东西方思想对话的历史转型

◎(美)丁子江^[1]

【1】

丁子江,美国加州州立科技大学(California State Polytechnic University, Pomona)哲学教授。

内容提要:在世界史上,物质与精神的双重文明经过东西方不断的撞击与融合而得到发展;人类精神文明的正能量就是最终以各种形式和维度的“思想对话”得以互动、共存和发展。对自然与人文社会各种领域的任何研究上升到最高度就是思想的研究。几乎所有人类之间任何行为的交往和沟通都是一种广义的“对话”,而只有最终上升到思想高度的“对话”,才能真正方向明确地引领人类社会。21世纪以来,东西方思想的对话处于一个历史的拐点。全球剧烈的社会转型、变革、冲突以及灾变等让人类进行了价值、理念以及各种诉求的重构,这一切都不断影响东西方思想对话的宏观条件。在跨文化、跨领域、跨学科、跨方法的整合与解构中,西方人的“东方学”与东方人的“西方学”也随之经历了危机与挑战。西方中心主义与东方中心主义都不可能完全成为独自垄断世界的“一元文明”。东西方研究者应当拓宽新的视域,开创多维度、多层面、多坐标的研究方法与模式,应当共享多元性、建设性、开拓性、批判性、前瞻性的各种思想理念,并作全球化的理论考察与思想探讨;从而融合东方思想和西方思想及其他非西方的思想,重建一个整合性、包容性和互动性的国际化思想观。中国的崛起将自己推向了东西方文明撞击的风口浪尖。自17—18世纪以来,针对中国的两个术语“崇华派”与“恐华派”,在当今世界格局中,又以新的解读分为了两种中国观或对华阵营。本文力图揭示和论证:一、东西方思想对话引领多元社会的发展;二、东西方思想对话的困境、危机与挑战;三、东西方研究的机遇、复兴与趋势。

关键词:东西方对话 崇华派 恐华派 跨文化研究 多元文化主义 语言不可通约性 文化失语

“这是最好的时代，也是最坏的时代”——此乃大文豪狄更斯的一句名言。当今，人类进入一个充满悲情、困境、危机、挑战，但同时也充满惊人成就与希望的时代。哲学大师克罗齐说过：“所有真历史都是当代史（Every true history is contemporary history）。”^{【2】}对这个命题虽有争议，但从历史的延续性角度说，有一定的道理。在世界历史的滚滚长河中，物质与精神的双重文明，经过东西方不断的撞击与融合而得到发展，人类精神文明的正能量就是思想与思想良性互动的对话。人类进入 21 世纪之后，整个东西方关系处于一个历史的拐点；与此相应，整个东西方思想的对话当然也处于一个历史的拐点。在这个历史拐点上，天灾人祸纷沓而至，经济状况危机四伏：前苏联东欧阵营的崩溃、冷战的终结、9·11 恐怖攻击、阿富汗与伊拉克战争、阿拉伯之春、乌克兰危机等，把世界引向了另一种失掉相对均衡的格局。当代社会的种种“怪物”及其变种：私有化、工业化、都市化、高科技化、全商品化、高消费化、强竞争化、泛福利化、职业白领化以及族裔冲突化等给人们带来了形形色色的社会、政治与精神危机。当前，社会的冲突、政治的冲突、经济的冲突、军事的冲突、宗教的冲突、道德的冲突以及资源和能源的争夺，环境的全方位破坏，人类生存条件的急剧恶化，另外还有数不尽的祸端灾变等等，让人类进行了价值、理念以及各种诉求的重构，这一切都是不断影响东西方思想对话的宏观条件。自然与人文社会各种领域的任何研究上升到最高度就是思想的研究，如自然科学观中的相对论、量子力学、黑洞理论、大爆炸理论、反物质理论等等，最终都成了某种哲学思想的探讨。所有文明和文化历史社会传承中的世界观、真理观、审美观、价值观、经济观、政治观、法律观、教育观、宗教观、军事观、家庭观等等，都是在思想的高度才得以形成与发展。文明与文明、文化与文化、国家与国家、人民与人民之间，不断进行着撞击与融合，最终都以各种形式和维度的“对话”得以互动、共存和发展。所谓对话有狭义和广义之分。几乎所有人类之间任何行为的交往和沟通都是一种广义的“对话”。而只有最终上升到思想高度的“对话”，才能真正方向明确地引领人类社会；正如亚里斯多德所领悟的：上帝所做的、胜过一切想象中的幸福行为，莫过于纯粹的思考，而人的行为中最接近这种幸福的东西，也许是与思考最密切的活动。

【2】

Croce, Benedetto:
*History, Its Theory
and Practice*,
translated by Douglas
Ainslie, New York,
Russell & Russell,
1960. p. 12.

一、从“崇华派”与“恐华派”两个西方术语谈起

1897年,美国海军战略专家兼历史学家马汉(Thayer Mahan)曾预言:“东亚的兴起势必向西方强权挑战”;“中华民族是一股强大的势力,是未来西方文明最大的威胁。”1900年,在《亚洲问题》(*The Problem of Asia: Its Effect Upon International Politics*)一书中,马汉进一步预言“中国和印度的崛起”,“作为强大势力的中国复兴,将阻碍美国控制西方以及南太平洋的能力”。为此,他主张在太平洋地区结成联盟以抗衡中国的崛起。与此相关,1918年,德国哲学家史宾格勒(Oswald Spengler)出版的《西方的没落》(*The Decline of the West*)一书则从另一个角度加强了忧患意识,为对付所谓亚洲尤其是中国的崛起出谋划策。我们重温一下大历史学家汤恩比(Arnold Joseph Toynbee, 1889—1975)的预言:“中国从公元前221年以来,几乎在所有时代,都成为影响半个世界的中心。最近五百年,全世界在政治以外各个领域都按西方的意图统一起来了。恐怕可以说正是中国肩负着不止给半个世界而且给整个世界带来政治统一与和平的命运。”^{【3】}

【3】

汤恩比:《展望二十一世纪 汤恩比与池田大作对话录》,国际文化出版公司,1997年版。

【4】

有学者将这两个英文术语译成“中国之友”和“中国之敌”。以笔者看,将 Sinophobia 译成中国之敌恐怕过重,若译为“恐华派”或“恐华症”更为恰当,因为不喜欢中国文化的人,并不一定是敌人;相应而言, Sinophilia 则可译为“崇华派”。

中国的崛起,尤其成为世界第二大经济体,一扫鸦片战争以来贫弱落后的形象,同时自然也将自己推向了东西方物质与精神文明撞击的风口浪尖。自17—18世纪以来,针对中国的两个术语“崇华派(Sinophilia)与“恐华派(Sinophobia)”,在当今的世界格局中,又以新的解读将不同的国家和人们分为了两种中国观,或两种对华阵营。^{【4】}大文豪茨威格说过:思想虽然没有实体的,也要有个支点,一失去支点它就开始乱滚,一团糟地围着自己转;思想也忍受不了这种空虚。在对待东方文明,尤其是中国文明上,既出现过有坚固支点的真知灼见;但也产生过毫无支点而乱滚的谬言胡说;另外还有一些是理性评判与情绪挖苦相杂,客观分析与主观臆测并立,条理清晰与自相矛盾共存,爱莫能助与幸灾乐祸交织。虽有咒华辱华恐华仇华之嫌,但也不失为从反面敲起的警钟。有时候,西方人的负面评价常常涉及的是全球的华人,而非仅仅是某一地区的华人,因为其最终是从文化本源说起的,而非仅仅指政治制度与意识形态。英文原文中的“Chinese”并无明显歧义,但一旦根据需要译成中文的“中国人”或“华人”,这就似乎有了区别。

撞击中也有融合。近年来,在国际关系领域,人们似乎开展了一场造词运动:如“Teamearth(地球共生体)”、“Teamearthina(地球中国共同体)”、“Chindia(中印共生体)”、“Pax Sinica(中国霸权体)”、“Pax Sinichina(中国经济霸权体)”等。这些新词或多或少都与中国有关。其中“中美共生体(Chimerica)”这一新词影响最大。中美共生体这一概念由美国哈佛大学历史学家尼尔·弗格森(Niall Ferguson)和经济学家莫里茨·舒拉瑞克(Moritz Schularick)首创,它巧妙地将英文China的前一部分与英文美国America的后一部分相结合组合成一个新的怪词Chimerica。这个概念力图表明,中美建立了一个跨太平洋相互影响的全球新重心,即一个共生体,其中一方是唯一的西方超级大国,另一方是有二万亿美元外汇储备的“潜在的超级大国”,发展势头锐不可挡的东方新兴大经济体。这两大势力的磨合,将有机会创造某种新机遇:如平衡个人利益和公共利益,即时利益和长期利益的新统治哲学;如一种既不抹杀个人爱好和能力,又有助于缓和公众贪欲的统治制度。弗格森将“中美共生体”描绘为一种经济体,其占地球陆地表面13%,有四分之一的人口,约占其国内生产总值的三分之一,并超过全球过去6年经济增长的一半。他指出,这个共生体的终结就在于,如果中国脱离美国,带来全球权力的转换,并允许中国“开拓全球影响力的其他领域,即从上海合作组织,其中俄罗斯也是其中一个成员,到其商品丰富的非洲所拥有的非正式的新兴帝国……”弗格森教授还预测:当“中美共生体”终结后,中国会在20年内超越美国;这之后在中国的统治下,世界将维持和平,并产生中国经济霸权体(Pax Sinica)时代。^{【5】}

二、东西方思想对话引领多元社会的发展

有西方学者乐观地声称:“在最近的四分之一世纪,跨文化思想与行为的比较研究已成为最有兴趣和最有成果的研究之一。”^{【6】}理想点儿说,思想的对话是人类每一成员都应当做的,当然更是社会各领域知识分子义不容辞的职责。东西方思想的对话不断遇到历史的拐点。每一个严峻的社会变革与转型,每一场残酷的外敌的入侵与征服,每一次严重的自然灾害与破坏,都会成为历史的拐点。从中华历史上看:张骞出使西域、佛教东传华夏、百夷会聚长

【5】

参见 Niall, Ferguson. “Team ‘Chimerica’”. *The Washington Post*, 2008-11-17.

【6】

Fons J. R. van de Vijver, Kwok Leung. 1997. *Methods and Data Analysis for Cross-Cultural Research*, SAGE Publication. p. ix.

安、郑和七下西洋、利玛窦世界图、西方列强侵华、辛亥革命爆发、五四青年运动、日本侵华战争等等,都引发了意义重大的东西方思想的对话,尽管程度与规模有所不同。最近30年,尤其是21世纪以来,东西方思想的对话正面临一个新的历史拐点。在跨文化、跨领域、跨学科、跨方法的整合与解构中,西方人的“东方学”与东方人的“西方学”也随之在撞击与融合下,经历了危机与挑战。西方中心主义与东方中心主义都不可能完全成为独自垄断世界的“一元文明”。这是由于全球剧烈的社会转型与变革所致。因此,东西方研究者必须拓宽新的视域,开创多维度、多层面、多坐标的研究方法与模式。他们应当试图荟萃和共享多元性、建设性、开拓性、批判性、前瞻性的各种思想理念,并为在经济、政治、科技、文学、生态、宗教、军事、文化等各个领域的学术研究,作跨学科、跨文化、跨方法和全球化的理论考察与思想探讨;并致力将结合东方思想和西方思想以及其他非西方的思想,共同重建一个整合性、包容性和互动性的国际化思想观。

在一定意义上,东西方文化研究也可用另一个更广义的概念“跨文化研究(Cross-cultural studies)”所替代,尽管二者之间意义不尽相同。“跨文化”一词于20世纪30年代在社会科学中首度出现,主要源于耶鲁大学人类学家乔治·彼得·默多克(George Peter Murdock)所进行跨文化调查。在最初根据文化数据的统计资料汇编进行对比研究后,这个用词逐渐获得文化互动感的第二手意义。比较意义就隐含在一些短语中,如“跨文化观”“跨文化差异”“跨文化研究”等等,而互动的意义可能会出现在跨文化接触的态度调整中。跨文化一词经常用来形容各种形式的文化互动。跨文化(Cross-culture)几乎与另一词“贯文化(Transculture)”同义。跨文化一词在上世纪80—90年代在文化研究中逐渐流行。人类学的研究对跨文化研究的发展产生了巨大的影响力,起到关键作用的尤其是法国人类学家克洛德·列维-斯特劳斯结构主义及其后结构主义的继任者。就像多元文化主义(multiculturalism)一样,跨文化主义有时被解释为意识形态,因为它主张的价值观与贯文化主义(transculturalism),跨国主义(transnationalism),世界主义(cosmopolitanism),互文化主义(interculturalism)和全球主义(globalism)^[7]息息相通。然而,跨文化一词在与其他文化混合的过程中,从根本上是一个中性词。跨文化主义与多元文化主义

【7】

为了区分英文概念 cross-culturalism, transculturalism, interculturalism 之间的不同,笔者将前者译为跨文化主义,而后二者则暂译为贯文化主义与互文化主义。未免生硬,请读者见谅。

有所不同。多元文化主义强调在某一特定国家或社会团体中的文化多元性；而跨文化主义则关注超越国家与社会团体界限的交流。虽然究竟什么构成“重大”的文化差异的分歧看法带来了分类的困难，跨文化研究仍然在识别作家、艺术家、作品等方面是极为有用的。尽管有种种分歧，但跨文化在各种文化分析的领域中成为比较研究的一个强大趋势。例如，有经济学者通过跨文化研究的方法探讨了全球经济危机的问题，因为“这项研究提供了深入了解民众的文化和历史背景如何影响他们对全球问题的看法。为了考察跨文化看法的差异，全球经济危机是一个重要的论题，因为它是一个影响了世界大多数人，极为突出和复杂的问题。”^{【8】}

东西方思想的对话也可延伸为跨文化的思想对话。20世纪70年代，在回应全球化各种压力中产生了觉察跨文化社会活动的需求，跨文化沟通（也被称为互文化沟通）领域发展成了跨文化范式的一个突出而有效的应用。（文化沟通/交往或对话的差异可以通过8种不同的标准得以确定：1）何时对谈，2）说些什么，3）跟随与停顿，4）倾听的艺术，5）语调，6）什么是在语言中传统本应有或没有的东西，7）间接度以及8）的衔接和连贯。^{【9】}东西方文化的沟通或交往（communication）或跨文化的沟通最终以思想对话的形式得到实现。根据哈伯马斯《交往行动理论（The Theory of Communicative Action）》一书，一个良好的交往行为需要以下重要条件：对话各方都有对等的地位和权利；对话应排除一切强制性；凡与论题有关的论据均应得到同样重视等。也就是说，对话者之间不分种族、国籍、宗教、性别、年龄、职业以及一切社会文化背景，而具有同样发言权；对话中，以理服人，而不得以势以权以力以财压人。有学者指出：“对政治沟通的比较研究值得更多的关注，因为它能够通过考察他人而使批判性地检验我们自身，并且以此使我们以有效的主张来达到正确的结论。”^{【10】}

究竟文化对我们这个地球的未来有多深远的影响？有关环境和全球变暖的争论是否由于东西方的不同理解而受到影响？教育家、经济学家里卡多迭斯·郝西列特内（Ricardo Diez-Hochlietner）与日本佛学家池田大作（Daisaku Ikeda）——两个相当著名的人物之间进行了东西方思想对话。当今全球人类面临着形形色色的危机与困惑，人们应认识到这些问题的根本原因就在于：忽略文化和人类生活的多样性，对自然资源滥用以及人们精神

【8】
Wachsman, Yoav.
2011. “Comparing Perspectives about the Global Economic Crisis: a Cross-cultural Study.” *Journal of Economics and Economic Education Research*, Vol. 12 No. 2, May 2011.

【9】
Tannen, Deborah.
1984. “Cross-Cultural Communication.” *Applied Linguistics* (1984) 5 (3): pp. 189-195.

【10】
Frank Esser and Barbara Pfetsch (ed).
2004. *Comparing Political Communication: Theories, Cases, and Challenges*, Cambridge University Press. P3.

【11】

Ricardo Diez-Hochleitner, Daisaku Ikeda. 2008. *A Dialogue between East and West—Looking to a Human Revolution*. I. B. Tauris. p. X.

【12】

Seyyed Hossein Nasr, Tu Weiming, Peter J. Katzenstein.

“Responses and Reflections on the Plight of Humanity in the 21st Century—A Dialogue between Islam, Confucianism and Christianity,” 2013 - 10 - 15, *Beijing Forum*. <http://www.beijingforum.org/html/Home/report/1566-0.htm>.

【13】

Allison Squires. 2009. “Methodological challenges in cross-language qualitative research: A research review.” *International Journal of Nursing Studies*, Volume 46, Issue 2, February 2009, pp. 277 - 287.

生活的恶化。他们借鉴佛教概念,并呼吁人类革命。这种人类革命能够促进本地和全球层面人际交往的积极转变。只有这种“人类革命”,即每个人内在心灵和思想的转变,才可在人类与地球人类的关系中激发了一场革命。这种内在革命是个人实现所有生命及与其环境相关联人心的改变。这种全球的革命首先需要一种道德和政治领导力的转型,也就是需要面向未来的远见,而非急功近利的短视政策。这两位对话者认为,培养全球公民需要考量思考和行动两个层面,而加强教育可促进和平、人权和环境问题。从佛教的观点来看,东方哲学传统中所积累的智慧对人类的弊病会有助益。池田大作呼吁各国的政客们,作为看重人类尊严的维护者,应激发社区意识和勇气。这两位对话者呼吁,今天的领导人相互合作,集中民众的智慧,切实落实社会福利和发展的长期政策。他们一致认为保障世界和平和人类的尊严是政治家不可推卸的职责。这两位思想者充分体现了东西方相互尊重的对话是全人类的根本需求。这种对话可以保障人性化的行为、未来可持续进步以及地球和人类的持续共存,正如他们所指出:“我们主要关注将会引领地区行动的全球协调性,同时也关注影响全球行动的地区差异性。为了此目的,我们不仅对共同的伦理价值加以界定,而且也显示我们的言行一致。”^{【11】}

在2013年10月举行的第六届北京论坛上,赛义德·侯赛因·纳斯尔、杜维明和彼得·卡特任斯坦等三位著名学者分别代表伊斯兰教、儒教和基督教进行了公开的对话,主题为“对21世纪人类困境的回应与反思”。他们研讨了文化多元主义和文明之间的对话,传统的文明与现代性,人类的两难和传统与现代性之间的冲突以及人类文明的展望等议题。^{【12】}

东西方研究或跨文化研究中一个最大障碍就是语言沟通问题。在跨文化研究中,研究者和参与者之间存在语言障碍时就产生了跨语言的研究问题。语言障碍经常在笔译或口译中出现,不同文化背景的对话者互相无法理解,甚至产生严重的误解。因此,有学者提出必须加强跨语言的研究,其目的有三:一,审查有关跨语言方法的文献;二,从这些文献中,综合出方法论的标准,用以评估笔译者与口译者;三,在跨语言研究中测试这些标准。^{【13】}

有中国学者呼吁:人类需要讨论的不是以西方为中心还是以东方为中心的问题,而是必须超越这两种狭隘性而研究“全球规模

的、人类共同的世界文化”的可能性。我们所应用的方法,不是立足于片面的东方,也不是立足于片面的西方,而是在这两个惯常被无意识地、不自觉地应用的立足点之间寻找一个“中点”,这个“中点”不是两点的折中,而是在两点间形成文化张力,进行文化对话。^{【14】}

著名东西方研究学者张隆溪指出:在21世纪初,世界政治、经济和文化环境都在发生具有根本意义的变化,这是我们开展东西方研究极为有利的时刻,为研究东西方思想传统和典章制度提供了极好的条件。在这个时刻,“我们重新审视东西文化交往的历史,以窥见未来发展可能的途径,也许是深化东西方研究必须迈出的一步。”^{【15】}他如此总结道:当代西方理论对差异的强调,对我们也必然产生很大影响,而我们要在东西方研究上有自己独特的看法、独到的见解,就必须依据自己生活的实际经验和对事物的真实了解,保持自己独立的立场,达到自己独立思考得出的结论,而不能人云亦云,生搬硬套西方理论的概念、方法和结论。没有独立思考,不是在平等对话的基础上处理东西方的关系,却机械搬用西方的理论和方法,那就不可能真正对研究和学术作出贡献,也不可能引起国际学界的重视。“也许现在正是开展东西方研究最有利的时刻,西方学界已有打破西方中心主义的诉求,我们完全有可能在平等的基础上,达到东西方跨文化的理解,在东西方研究中做出我们的贡献。”^{【16】}

三、东西方思想对话的困境、危机与挑战

从学术角度说,除了全球现实社会经济政治的具体影响和制约,东西方思想的对话建立在东西方研究的大平台上。在过去的几十年里,尽管人们已显示出对跨文化研究产生越来越大的兴趣,但还是明显落后于其他领域的研究。这是因为在跨文化研究中存在的许多固有缺陷所造成进一步发展的障碍。跨文化研究中遇到的困难是多样的,其中包括概念界定中的认识论问题,特定研究中的方法论问题以及具体实施中的伦理道德问题等等。^{【17】}东西方研究学者叶扬深刻揭示了东西方思想对话中的困惑与挑战。他首先把中国对于外来文化的引进、介绍与翻译(可简称之为“西风东渐”)以及中国文化在欧美各国的传播与弘扬(姑简称之为“东风西

【14】

李鹏程:《21世纪东西方跨文化对话的哲学问题》,2007年04月18日《学习时报》。

【15】

张隆溪:《东西方研究:历史、方法及未来》,《东西方研究学刊》第一辑,九州出版社,2012年,第27页。

【16】

同上,第36页。

【17】

Hamid Yeganeh, Zhan Su and Elie Virgile M. Chrysostome. 2004. "A Critical Review of Epistemological and Methodological Issues in Cross-Cultural Research," *Journal of Comparative International Management*, 2004, Vol. 7, No. 2, pp. 66-86.

【18】

叶扬:《东风西渐的困惑与挑战》,《东西方研究学刊》第一辑,九州出版社,2012年,第45页。

【19】

Ronnie Littlejohn.
“Comparative
Philosophy.” *Internet
Encyclopedia of
Philosophy*, [http://
www. iep. utm. edu/
comparat](http://www.iep.utm.edu/comparat).

【20】

Manyul Im. 2008.
“Minimal Definition
and Methodology of
Comparative
Philosophy.” *Warp,
Weft, and Way:
Chinese and
Comparative
Philosophy*, [http://
warpweftandway.
com/2008/08/07/
minimal-definition-
and-methodology-
of-comparative-
philosophy/](http://warpweftandway.com/2008/08/07/minimal-definition-and-methodology-of-comparative-philosophy/).

【21】

U. Libbrecht. 2009.
“Comparative
Philosophy: A
Methodological
Approach,” in (eds),
*Worldviews and
Cultures:
Philosophical
Reflections*. Edited by
Nicole Note, R.
Fornet - Betancourt,
J. Estermann and
Diederik AERTS.
2009. Springer. p31.

渐”)分别作历史回顾,并以若干具体事例,指出中国文化在与西方文化的“贸易”上,存在巨大的“逆差”及“赤字”。造成这种“逆差”和隔膜的原因十分复杂。因此“深入探讨这种文化交流、传播中种种问题的肇因与症结所在,并提出因应之道,是对‘文化中国’成员的严峻挑战。尤其是在欧美从事中国文研究的华裔学者,更应在树立南宋批评家严羽所谓‘正法眼’这一点上,发挥外国学者无法取代的作用。这可能需要几代人持之以恒的努力。”^{【18】}

东西方研究的各个领域都出现严重的危机与挑战。以比较哲学为例,有美国学者阐述道:比较哲学独特的方式也会造成独特的困境和挑战,但这并非是一个特定传统哲学的特征。这些应当避免的困难包括描述性的沙文主义(在自我想象中杜撰一个传统),规范性的怀疑(仅仅讲述或描绘不同的哲学家和传统观点,忽略有关其充分性的所有判断),不可通约性(incommensurability 无法找到作为比较基础上传统之间的共同点),以及永恒主义(perennialism 未能认识到哲学传统的演变,即其在单一或静态下不是永久的)。此外,由于比较哲学涉及一种在哲学学术中不占主导地位的方式,因而它为行业的主流所忽视。^{【19】}有学者分析说:其一,有人强调不可通约性。如果比较哲学是不可比较或不可翻译,那它就不能成功。然而,大多数人认为概念、语言、传统之间的差异是可以做比较的。理论的原因(例如,唐纳德戴维森的论证)和实践的例证(看似成功的比较哲学)提供了证据,因此,这一挑战是可以克服的。其二,有人主张哲学是简单的一件事,因而没有“比较”的空间。当哲学的界定非常狭隘时,可能对比较哲学的各种发展没有足够的空间。但极少人认为,哲学是一个狭窄的视野。其三,有人担忧不同的哲学传统缺乏足够的共同关切点。许多人认为,我们事实上已经发现在我们交叉传统的工作中有共同关心的领域,并且怀疑任何先验的论证,即否认我们能够做到这些。应指出“共同关注”并不需要寻求概念或问题所认同的公式,而各种具体的实例加强了这一想法。其四,比较哲学教学和研究缺乏足够制度性的支持,学生难以获得所需的培训。^{【20】}还有学者尖锐指出:“有些哲学家试图用不可通约性来避免困境。然而这种作法将各种文化变成‘孤岛’,并将日常生活归结为市场行为:人们仅互相购买货物,而非理念。”^{【21】}有中国学者尖锐地评估:较之比较文学、比较语言学、比较文化学等等而言,“比较哲学”这个名目,无论在学

理建构上、还是在学科建制上,都还属于所谓“空白”。自西学东渐以来,我们一直就在进行着比较哲学、尤其中西比较哲学的研究,只不过我们名之为“中西哲学比较研究”而已。但唯其不自觉,或唯其具有一种不恰当的自觉,“其间问题多多,不可不辩”。^{【22】}以笔者看法,东西方比较哲学研究的危机主要表现在:哲学本身是否消亡?中国有无哲学?参与的双方有无可比性?有无哲学比较的统一标准?

在黑格尔(G. Hegel)看来,“中国哲学”不能称作“真正的哲学”,甚至不能称作“思想”。^{【23】}对德里达(J. Derrida)而言,中国拥有“思想”而没有“哲学”,这是由于“哲学本质上不是一般的思想,哲学与一种有限的历史相联,与一种语言、一种古希腊的发明相联,……它是一种欧洲形态的东西,在西欧文化之外存在着同样具有尊严的各种思想与知识,但将它们叫做哲学是不合理的”。^{【24】}在与他人合著的《大设计(The Grand Design)》一书中,当今世界上最知名的物理学家斯蒂芬·霍金(Stephen Hawking)宣称哲学死了。对他来说,原本属哲学疆域的东西现转为科学的任务。哲学死了,因为它没有跟上现代科学,特别是物理学的发展。哲学真的死了么?对于这个问题,哲学家们分为三派:即乐观者,悲观者和折中主义者。如果依照悲观者的看法,既然哲学本身都死了,当然也就不存在什么东西方哲学比较了。

20世纪以来,主宰美国学院哲学殿堂的分析和科学哲学以技术性、数理性、逻辑性及语言概念游戏性的哲思特征,远离社会活动和人类行为。追随休谟,而走向极端经验论的人,一定认为“东方哲学”既不可观察又不可计算,显然是一种臆说而无法与经验主义的西方哲学相比较。同样那些追随极端唯理论的人,也会觉得“东方哲学”浸透着神秘主义或辩证诡辩,当然也与唯理论的西方哲学无法比较。对一些极端的分析哲学家来说,别说是“东方哲学”,就是连传统的欧洲哲学都不算哲学。从这个狭隘的角度看,既然东方哲学并非哲学,当然也根本谈不上所谓东西方比较哲学了。一些哲学界人士认为,东西方哲学之间这些没有“可比性”,它们根本是两种不同的思维方式、价值体系或精神文明的存在形式;东西方哲学各自的文本与话语系统之间存在着无法逾越的“不可通约性”和“不可翻译性”是进行比较的最大障碍。从另一角度上看,哲学的一般性、普遍性与抽象性与现实各种社会文化的特殊

【22】

黄玉顺:《“中西比较哲学”之我见》,《爱思想》,2005年7月25日。

【23】

黑格尔:《哲学史讲演录》第一卷,贺麟、王太庆译,商务印书馆,1983年版,第98—125页。

【24】

德里达:《书写与差异》,张宁译,三联书店,2001年版,第9—10页。

性、个别性与具象性相脱节,易使东西方陷入徒劳;此外,哲学是智慧化、玄学化、主体化、群体认同化,还是知识化、科学化、客体化、个体认同化,都会陷入极大的困境。有印度学者指出:“自从1923年马森奥塞尔(P. Masson-Oursel)《比较哲学》一书问世后,学者们对比较哲学的任务与方法进行了很多的研究和探讨……我们发现比较哲学中的不少原则与方法在哲学上是站不住脚和没有成果的。”^{【25】}在《激进的儒家》(*Radical Confucianism*)一书中,美国学者罗斯蒙特再一次向比较哲学提出了挑战,在他看来,这种挑战可成为一种“后现代主义的相对推力”。这种推力引起的挑战构成了两种主张:文化的依赖性与各种文化之间的不可逾越性。“之所以造成后者的那种障碍是由于非正统不可通约的概念方案,各种文化通过这个方案来观察世界。这种观念对很多哲学家来说是很有吸引力的。”^{【26】}在比较研究界,有着不少偏见,故在某种层面带来研究的难度。如最近有西方学者仍声称:“的确,古希腊与古印度的思想传统是比较哲学的最基本点。这两大文明的先人们首先将哲学界定为人文的特征。”^{【27】}笔者不同意这种观点,因为它仅强调最终而绝对的双边或两极关系对比,将中华文明的思想传统排在外。

比较文学的状况更为严重。早在1958年,美国学者维勒克(René Wellek)就发表了《比较文学的危机》(*The Crisis of Comparative Literature*)一文。根据其说法,虽相对而言,比较文学能较迅速地采用在人文与交往领域所普遍认可的各种批判性理论,但危机的来临是由于理论贡献的独特性并非排他的。比较文学的实证方面,即翻译和翻译研究仍然十分强大,尽管对一般人文来说,比较文学的独特性拒绝维持不同部门认同的必然性,而除了语言/文化计划本身所剩余的部分却大大减少。由缺乏学科凝聚力而引发危机并非只是针对比较文学。很多年来,大学各种知识独立分支的衰落是由于学科制约以及力图巩固部门的经济因素。在这个意义上,比较文学面临着与其他人文学、社会科学以及艺术同样的危机,因而造成固有学科理念的迅速衰落。当今,比较文学如何生存?唯一能保存多数学科的做法是对专业化与学术把关的重视。如果学科使用翻译的力量来保持专业化,就可有效地过渡。然而,如果依然试图紧抱当年作为理论开拓者的风光日子,就会被淘汰出局。有学者曾提出:比较文学自问世以来,在过去百多年的

【25】

Joseph Kaipayil.
1995. *The Epistemology of Comparative Philosophy: A Critique with Reference to P. T. Raju's Views*. Center for Indian and Inter-religious Studies. p. 130.

【26】

Ewing Chinn. 2007. "The Relativist Challenge to Comparative Philosophy." *International Philosophical Quarterly*, Volume 47, Issue 4, December 2007, pp451-466.

【27】

Thomas McEvelly.
2013. *The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies*. Allworth Press. Forward.

发展历程中，“困惑”、“焦虑”、“危机”之声不绝于耳。比较文学的这些“危机说”、“死亡说”尽管有不同的切入角度，“但在实质上都与比较文学的学科意识和本质特征紧密相关，其产生的原因既有内在的，也有外在的，既有历史的，也有时代的。它们对于比较文学的影响既有不可忽视的一面，也有毋庸多虑的一面。”^{【28】}

比较法学也遇到类似的遭遇，有学者指出：不同国家的法律制度在相互影响的同时，他们之间的差异性也越来越多，全球化意味着“不同的共同生活的制度和法律，不同的相互关系和不同的追求”。坚守世界主义的比较法似乎成为乌托邦理想，与法律多元化、差异化、多样化发展的现实格格不入。如果说边界的模糊不清导致了比较法在理论范式上的欠缺，“构建世界法”的理论目标遭遇碰壁则成为比较法走向衰落的现实原因。理论和实践的双重困境极大地限制了比较法的发展。当今世界各地的比较法研究，其缺陷和特点各不一样，但究其原因，无不是归溯到边界和目标的困境。在英国，由于比较法缺乏在方法和方向上进行整体的思考和构想，比较法名家和大师展示的只是个人才华和魅力，其知名度并不是缘于比较法研究本身。大师之后，后继无人，英国的比较法研究陷入“穷舍”。德国和法国的比较法研究把西方主要国家的法律作为世界法的模板，其他国家的法律只能是西方主要国家法律的陪衬，偏重于法律概念和规则的描述，缺乏理论和历史的深度分析。美国的比较法研究则患有严重的“欧洲依赖症”。一百多年的比较法研究在目标、方法和论题上“了无新意”。英国学者希姆斯的统计研究表明，比较法研究在西方各国正在衰落，甚至有“终结”之势。^{【29】}

再以比较经济学为例，自20世纪90年代后，比较经济学作为一门理论经济学所面临的整体问题是，其理论比较的现实对象范型之一半已经消失于行政控制经济各国的经济改革的历史进程之中了，从而“比较经济学家还比较什么就成了一个现实的问题。”^{【30】}时任美国比较经济学会会长的艾德·希威特(Ed-hewett)认为，社会主义制度的丧失，使“该领域(比较经济学领域)已经失去了落脚点——苏联型的集中计划体制”。^{【31】}面临整个学科迷茫困境，“世界上许多比较经济学家开始转而研究其他相关或相近的研究领域。”^{【32】}在中国，情形也与比较经济学传入和兴起时的蓬勃景象形成鲜明反差，中国比较经济学会除了成立时召

【28】

刘象愚：《比较文学“危机说”辨》，《北京大学学报(哲学社会科学版)》，2008年03期。

【29】

朱全景：《试论比较法的困境与创新——来自比较经济学的启示》，《比较法研究》2012年第2期。

【30】

韦森：《社会秩序的经济分析导论》，上海三联书店，2001年版，第18—19页。

【31】

引自张仁德：《比较经济学的危机与创新》，《经济社会体制比较》2004年第3期。

【32】

韦森：《社会秩序的经济分析导论》，上海三联书店2001年版，第18—19页。

【33】

张仁德等:《新比较经济学研究》,人民出版社2002年版,第8页。

【34】

参见《与世界对话 在创新中探寻变革出路》,《北大商业评论》。

【35】

Lumei Hui. "Institute for Cultural Research & Education." *Journal for the Theory of Social Behavior*, 2003, 33, pp. 67-94.

【36】

Frederick T. L. Leong and Brent Lyons. 2010. "Ethical Challenges for Cross-Cultural Research Conducted by Psychologists From the United States," *Ethics & Behavior*, Volume 20, Issue 3-4, 2010.

【37】

Uma D. Jogulu and Glenice J. Wood. 2008. "At the Heart of Cross-cultural Research: Challenges in Methodological Design," <http://d08.cgpublisher.com/proposals/136/index.html#author-0>.

开了第一次年会,再也没有召开过年会,而且“许多热心于比较经济学研究的学者也相继各奔东西,做其他研究去了”。【33】首届诺贝尔奖经济学家中国峰会于2013年3月18日-19日在北京召开,会议认为,中国发展模式和欧美模式同时受到前所未有的挑战。中国与世界的政治和经济似乎都发展到了十字路口,都面临模式危机,或者成为东西方模式的双重危机。此次峰会“也将成为中国未来十年持续深度对话世界的一个起点”。【34】

有比较心理学者也指出了其学科中基本的理论和方法上的失误,“尽管跨文化心理学促进了心理学文化方面的理解,但由于理论和方法上的缺陷而遭到破坏,其中包括对文化论题和心理方式的误解;对生物、文化与心理学的关系相当模糊不清;对文化因素与心理现象不充分的定义和测量;以及对数据分析和有关心理学文化特征作出荒谬结论等”。【35】还有学者认为,在迅猛发展的全球化中,国际跨文化的心理学研究也得到飞快发展。但这种研究面临不少独特的伦理两难。拿美国心理学会来说,尽管它对指导研究有着自身的道德规章,但这些指导性纲领并不能具体处理国际和跨文化研究的特定问题。为此有学者探讨了人类为主体跨文化研究的现行指导性规范的局限;在实行跨文化研究中的主要挑战与两难;为理解这些挑战找寻有用的现行理论架构;并呼吁有关人士和机构重视,评估和解决那些对跨文化研究的伦理挑战。【36】

许多比较研究者都承认在进行跨文化研究中的困难和挑战。大多数学者都认为跨文化研究方法的设计存在很大问题,例如要求大多数研究人员仅表达负面意见。然而,尽管跨文化研究是具有挑战性的,复杂的和耗时的,但研究人员决不能放弃和忽视这个重要的知识领域。从长远的角度看,当今全球化的市场经济,需要跨文化的专业管理人才以及业务管理机构。因此,尽管有挑战,跨文化研究必须得到扩展是一个关键。此外,还必须承认文化语境的说法是一个日益重要,而需要解决的关键问题。最佳的跨文化研究应当考量四个关键领域,即仪器装备的发展,数据采集的方法,例证分析以及数据分析的问题。【37】

四、东西方研究的机遇、复兴与趋势

进行跨文化研究必然遇到方法论以及伦理道德的挑战。由于总是与各种人打交道,研究人员总是面临各种挫折与麻烦。进行跨文化研究的任务可以为目前的研究人员提供独特的机会,却又容易陷于某种困境。有西方学者试图把突出的问题进行适当的文化研究,提出一些发人深省的问题使跨文化研究能得到改善。例如这样一系列的问题:我同什么人一起工作?我需要观察的是伦理道德方面的问题吗?应该如何让人们需要我的研究?我如何处理语言问题?我将如何进行面谈?我应该应用什么样的研究方法来确保研究过程的成功?为此,有学者提出以下简便可行的方式:1 强调做不同的跨文化背景的研究;2 从社会科学各学科中举出例证;3 在跨文化研究中,考察方法论的、伦理的、政治的实际问题;4 采取易于阅读的写作风格;5 不断提供进一步的阅读和批判练习。^{【38】}

有学者提及,当代文化研究成为人文学科学术研究的焦点。人文学科之一的比较文学从组织机构、研究对象到研究方法均受到文化研究的深刻影响;从而引发学界对比较文学与文化研究关系的讨论;有新的“比较文学危机”论,也有“比较文学发展机遇”论。^{【39】}有学者乐观地声称:世界范围的集中计划经济体制向市场经济体制的转轨,不仅没有使比较经济学消亡,反而使比较经济学迎来发展的重大机遇。比较经济学把研究对象从“主义”扩展和转变为制度安排,把交易费用理论、动态分析和博弈论纳入到分析方法中,不仅使比较经济学较为科学地回答了经济转轨中的一系列问题,而且还丰富、拓展了西方主流经济学的理论,很多理论结论和方法为主流经济学所接受并作为分析工具。“制度、组织、比较制度分析、博弈的比较分析这些基本的理论和分析方法甚至超越了经济学的范畴,为政治学、法学、历史学等学科广泛采用。”^{【40】}这种乐观的精神也表现在比较诗学的研究上,即便这门被法国比较文学研究者艾田伯誉为“从比较文学研究不可遏制的理论化倾向中脱颖而出精英学科”也面对着无尽的困惑和焦虑,然而学界的有识之士却对之都在积极地进行着自己的反思与回应。例如,北京大学陈跃红教授新近推出的《比较诗学导论》,对何谓比较诗学以

【38】

Liamputtong, Pranee (Ed.). 2008. *Doing Cross-Cultural Research: Ethical and Methodological Perspectives*. Springer.

【39】

黎跃进:《当代文化研究对比较文学的挑战与彼此的互补》,《山东社会科学》2012年01期。

【40】

朱全景:《试论比较法的困境与创新——来自比较经济学的启示》,《比较法研究》2012年第2期。

及如何展开比较诗学实践研究做出了自己的解答。作者提出了全书的核心命题——比较诗学即为“跨文化的文论对话”。在该著中,陈跃红对比较诗学的实践方法论体系给予宏观上的有效建构,提出了比较诗学研究即是中西古今的四方对话,同时也讨论了四方对话的途径以及对话过程中翻译的策略性突围等极具有实践意义的方法策略。但是在当下的跨文化对话比较诗学研究中,恰如有学者所言,“基于中西现代性历史进程的落差和理论发展的水准不平衡,它们之间的真正关系调整和平等对话的态势形成,恐怕是一个较为长期的历史过程”,因而我们有必要在对话式的比较诗学研究活动中,保持宽容和平等的文化心态,既要警惕文化霸权主义的殖民色彩又要警惕文化相对主义的理论陷阱,而应该审慎把握对话研究中文化身份的认同问题,并深刻理解对话话语不断“生成”的本质性特征。^{【41】}

【41】

杨乃乔、钟厚涛:《比较诗学研究的困境及其策略性突围》,《中华读书报》,2007年7月18日,第019版。

美国学者阿什比(Muata Ashby)对文化、神话、宗教以及社会其它领域进行了方法论的考察,并倡导一种为文化社会研究所用的文化类因子相关法(The Cultural Category-Factor Correlation Method)。他自称这是一种进行文化、宗教和神话比较研究并对之加以应用的新途径。这种方法包含一个扩展的操作以及几个方法应用实例的改进。“这种方法可使比较方法决定文化的意义,并能决定文化的关系与关联(corelation)。如果比较来自两个国家的两个文化因子,或比较其意义的各种层面,就能够发现一个对象或仪式、哲学的信念的意义。这或许就是进行比较研究的最重要的理由。这种方法能够重构文化实践以及历史或智慧的教育,并能够决定文化的关系或文化诸因子之间的关系,而且还能够理解文化是如何互动和关联的。”^{【42】}

【42】

Muata Ashby. 2013. “Comparative Mythology: Cultural and Social Studies and The Cultural Category-Factor Correlation Method.” Sema Institute.

根据哈伯马斯的看法,在交往行为时,对话者必须先预设有效性条件并加以认可,从而引向另一种交往形式,即理性讨论。在理性讨论中,凭借反复的论证获得共识,然后回到正常的交往脉络。交往行为是引起社会主体间相互理解的行动,并以获得共识为目的,它以理性为基础。理解的行为是语言行为,理解的过程是交谈、对话的言语过程。哈伯马斯从交往行动中发现某种实践性的假设(practical hypothesis),这种假设可视为社会批判理论的起点。从交往理论角度看,任何形式的比较研究都为构造一种对话性的概念。对巴赫金(Михаил Михайлович Бахтин, 1895—1975)和

克利斯蒂娃(J. Kristeva)而言,对话性的文学概念就是反对将文学定义成特殊的语言形式,或将文学文本当成闭关自守的单词或产品,而应将文本作为生产过程或互文过程;也就是说,对话性的文学概念试图打破一般文艺学隔开个别文本及其语境的理论方式和批评模式,要求把文本当作独立主体,而置于主体间性中,使文本相互间形成互文性(Intertextualitaet),以便从事互文研究。克利斯蒂娃说道:“巴赫金把文本放到了历史语境和社会语境中,历史和社会本身也被看作是文本;作家解读这部文本,并通过改写以深入其中。”^{【43】}有学者认为,比较文学作为对话理论,除了在意识形态批判的基础上进行互文性研究之外,所承担的另一个重要任务就是要实现不同文化架构和语言系统中的理论话语进行对话。具体到我们自身,就是要进行中外文化对话。核心又在于中西文化对话。对于中西文化的对话,我们目前几乎已经有了共识,普遍感觉到,不把我国传统的文化内涵和理论话语置于文化际予以考察,而一仍其旧地拘泥于其自身内部逻辑,恐怕是不会有出路的。“对话乃是一切存在的前提,是任何具体存在的基本方式;对话是“正在”和“未在”之间的不断转换,具有某种生成性。在对话中,自我与他者的区分构成了最基本的对极。正确理解对话,关键就在于妥善地处理自我与他者之间的关系。由此,我们庶几可以认为,中西文化对话过程中所发生的一系列偏颇,乃至失误,正是由于忽视了上述诸种有效性要求,致使对话失效而造成的。概括地说,当前主要有以下几种不良倾向,值得我们严肃地对待和认真地分析,即文化客观主义,文化中心主义以及文化相对主义。”^{【44】}

近年来,中国学者在东西方对话中相当活跃,如东西方比较哲学论文集《对话:东西方哲学》涉及了:论人类早期思维的普遍特征;中西哲学的差异与原因;“中学西渐”与马克思主义;中国哲学研究三十年回顾;谈谈中国哲学的话语特征问题;中西之学与世界哲学;康德黑格尔论伪善;道德感动与儒家伦理;现代主体性的起源、危机及其归宿;去存在还是为他者等。^{【45】}2009年9月3日,东西方文化合作与发展论坛在北京举行。来自亚欧12个国家的文化官员、专家和文化企业代表参加了本次论坛。与会代表就当前东西方文化合作与发展的机遇和挑战,多边文化交流的实践与经验以及区域文化产业的发展模式与方向等议题展开了讨论。2012年底在北京召开的第三届世界汉学大会上,一个非常重要的话题

【43】

巴赫金:《陀斯妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年版。

【44】

曹卫东:《走向一种对话理论——由“交往理性”看比较文学》,2011年6月,《社会科学探索》。

【45】

吾敬东,刘云卿,郭美华等编:《对话:东西方哲学》,上海三联,2010版。

就是“新汉学”。“新汉学”到底是什么样的概念？有的一些什么样的内容？可能每个人讲法都不一样。这样一个新概念正在形成中，所以人们有不同的说法。追根溯源，大概是2010年前后，这个概念在不同的场合，被不约而同地提出。当时便有不同看法，今天更是如此。然而，无论哪一家的“新汉学”，不管内容是什么，都和东西方对话有关。东西方对话可能吗？有学者认为可能，也有学者认为不可能，近来有学者认为：即使它看来不一定可能，我们也应该试着通过实施对话来考察其可能性，坚持在不可能之中，体验这个不可能，尝试这个不可能。“这些意见都非常精彩，展示了‘新汉学’与东西方的对话，在今天呈现出非常复杂多元的状况。”^{【46】}有不少学者从全球化的角度考察东西方对话，如有人认为：人类历史上重大的发明和进步，都是东西方文明相互启发与合作的产物。在21世纪全球化的背景下，东西方文化的交流与对话很可能综合出人类更新、更高的文化成果，东西方文明的融合，将产生带动人类进步的重要精神力量。^{【47】}

【46】

陈珏：《“新汉学”与东西方对话》，《中国文化报》，2013年3月11日。

【47】

李明伟：《文明的融合：全球化视角下的东西方文明对话》，《新视野》2004年第4期。

中国学者马琳在《海德格尔论东西方对话》考察了海德格尔对待东西方对话问题的立场，发掘了海德格尔与东亚思想之关联的最新材料，试图从海德格尔关于语言、技术、集置(Ge-stell)、“无”(das Nichts)、道路(Weg)与道、道路的转向(Kehre)、第一启始(dererste Anfang)、另一启始(deranderē Anfang)、哲学与思(Denken)、集置与东西方对话、可能的对话之境域、不可避免的对话、深度相遇、异域之旅(Wanderschaft in die Fremde)与“其他一些伟大的启始”、异域之旅与归家(Heimkunft)、异域之旅与文化间性、“对话”概念、“对话”的转向、《关于语言的对话》的第二重解读、同一(das Selbe)与思想和存在之共属(Zusammengehören)、形上学与(西方)哲学之关联等主题的话语与论说的多重视域中，揭示他关于东西方对话问题的根本观点。作者审视了海德格尔与跨文化哲学的关系，如他的思想与佛教思想以及道家思想的关联等；还分析了海德格尔与亚洲语言之双重关系，如与梵文之缘等。作者还回答了“海德格尔是在与老子对话吗？”诸如此类的问题。^{【48】}作者还曾将海德格尔的名篇《关于语言的对话》放在其哲学基本关怀与前提的视域中进行审慎解读，并阐明，海德格尔所谓的异文化对话的危险性只与欧洲语言相关，故对日本概念的阐述有明显的改造痕迹。特别重要的是，文中所描绘的与“日本人”的对话基本上

【48】

参见马琳：《海德格尔论东西方对话》，中国人民大学出版社，2010年版。

是海德格尔关于其哲学思想的独白,它可被称为一个宏大的独语。文章认为,隐藏在海德格尔对东西方对话的暧昧态度之后的是一种关于传统的整体主义观念。^{【49】}这些论述都为东西方对话的深化研究提供了颇有建树的探讨。

近年来,国际上不少学者致力于在不同领域进行东西方对话。尤其佛教与西方科学界的对话举世瞩目,如佛教高僧洛桑嘉措与西方科学家在哈佛大学进行了研讨,进行了两个层面的对话:一、佛教、神经科学与医学;二、佛教、心理学与认知科学;并以此推出了《心智科学:东西方对话》一书。佛教心理学与西方心理学的对话,代表两种截然不同思想体系的会晤。诚如嘉瓦仁波切所言:“我相信所有人类的终极目标,都是要获得幸福与成就感。”至今世界佛教与科学之间的对话研讨会已召开了三届。其中颇有代表性的是德国学者克里斯蒂安·托马斯·科尔(Christian Thomas Kohl)题为《佛教与量子物理学:东西方对话的贡献》的论文,其提出:龙树菩萨提出的实相的哲学概念与量子物理所隐含的关于实相的物理概念之间有着惊人的平行性,因为二者都不存在一个实相的基础核心,而实相只不过是相互作用的客观事物的组成。这些实相的概念与现代思维模式中隐含的概念,包括实体的、主观的、整体的或工具主义的概念并不一致。“……龙树菩萨哲学的实相理论和量子物理学的互补性、相互作用性、纠缠性概念所告诉我们的事物(与我们的认知)完全不同,是另外一番景象,以至人们可以形象的比喻为:一切都是建立在沙上,甚至连沙粒都没有实有的核心或内核。他们的稳定性是建立在其组成部分不稳定的相互作用之上。”^{【50】}

在美国9·11恐怖袭击之前,翻译被认为是国际关系、商业、教育以及文化的主要工具,商业,教育的工具。今天看来,它比以往任何时候都更成为一个战争与和平问题。美国女学者埃普特(E. Apter)论证说,翻译研究通常仅局限于忠实于原作的一个语言框架,但它在一个新的比较文学基础上扩张的时机已经成熟。她考察了翻译研究在“创立”比较文学作为一门学科过程中的重要作用,并强调“语言战争”(包括误译在战争艺术的作用),翻译研究中语言的不可通约性(linguistic incommensurability),文本翻译与文化翻译的矛盾,翻译在塑造全球文学经典时的作用,对独尊英语的抵制以及翻译技巧对如何界定翻译的影响等等。埃普特提议,一

【49】

马琳:《海德格尔东西方对话探微》,《求是学刊》,33卷第5期,2006年9月。

【50】

Christian Thomas Kohl, "Buddhism and Quantum Physics: A Contribution to the Dialogue between East and West," The 3rd World Conference on Buddhism and Science (WCBS), 2010.

【51】

Emily Apter. 2011.
*The Translation
Zone: A New
Comparative
Literature*, Princeton
University Press.
p243.

【52】

王秉钦:《国际文化东
西方大师的对话关于
重建中国翻译理论话
语之我见》,2010年
12月15日《中华读书
报》。

【53】

曹顺庆:《再说“失语
症”》,《浙江大学学
报》,2006年第1期。

个新的比较文学必须考虑,在人文科学中翻译技术对外语或符号语言定义的政治影响,同时也必须认识到,在一个更多单一语言和多种语言混合的世界里语言政治的复杂性。^{【51】}在当前中西方对话中,翻译问题日益突出。学者王秉钦深刻地阐述道:中国现代翻译思想研究亟需与西方翻译研究展开对话,首要的是大师间的对话。因为只有在对话中才能做到互释互补,达到跨文化的创造与建构。对话首先要解决翻译理论话语的问题。遗憾的是,中国现代翻译理论基本上是借用西方的一整套话语,特别是关键词和核心概念。可以说,在国际译学理论界,几乎没有中国提出的有影响的核心概念及核心思想。所以中国现代翻译思想长期处于文化表达、沟通和解读的“失语”状态。因此,重建中国翻译理论话语就具有相当的紧迫性和重要性。不然,我们就只能充当西方文化的摹仿者、追随者,甚至附庸。“要想改变这种状况,我认为要从大师及其核心概念下手,下一番苦功夫,积极主动地开展东西方翻译理论的大师级对话。中国翻译大家钱锺书、朱光潜、叶君健、季羨林等人在中国翻译思想史上提出了一些颇有见地的现代翻译观念。可以说,这些观念都是现代翻译思想的核心概念,是我们重新建构自己理论话语的思想基础,对改变我国现代翻译思想长期处于文化表达、沟通和解读的‘失语’状况,有一定的积极意义,颇值得深入研究。”^{【52】}对待上述“失语”的问题,有学者进一步分析到:按照文化的运作规律,任何文化都会不时地与异质文化发生接触、碰撞和交流,没有异质文化的刺激和滋养,这种文化到一定时期必然会走向萎缩和衰亡。从世界文化交流的轨迹来看,翻译则是异质文化实现交汇的重要渠道,它在民族文化体系重建中又能起着重要作用。而翻译首先就关涉到异质语言间的转换,然后就是文化和精神层面的交流,这中间自然涉及到话语的沟通问题。当代法国学者福科认为:话语行为总是伴随着权力关系,谁掌握了话语权,谁就控制了实际的权力。这种后结构主义语言观也体现于异质文化的交流中。如果话语传播失衡,容易导致一种文化依赖于强势媒体而剥夺另一种文明的话语权。这点在福科称作拥有“另一种思维系统”的中国又体现得尤为明显。诚如当代中国学者所言:在中西文化交往中,近年来中国学术界“话语权”旁落,而“话语权”丧失表现为“失语症”。^{【53】}主要是由于传统的中断,本土人文精神的疏离,中国学界在与西方对话中竟拿不出自己“看家”的东西。特别是到了

现当代,西方更是成了一种强势文明,于是就出现了西方“独言”的尴尬格局。^{【54】}为了解决上述这种“失语”的困境,香港浸会大学张佩瑶教授等率领一批中国学者翻译了一部《中国翻译话语英译选集》,由英国圣哲罗姆公司出版发行。它从表面上看只是一部有关中国传统翻译理论的选集,但其中涉及的范围远不止翻译理论方面,它的影响足以扩散到文化史、思想史、翻译文学和比较文学等方面的研究,同时也可看成是解治当下中国文化所患“失语症”的一剂良药。

【54】

张旭:《从失语到对话——兼评张佩瑶等编译〈中国翻译话语英译选集〉》,《外语研究》2008年第1期。

理解媒介的延伸(代栏目主持人语)

——纪念麦克卢汉《理解媒介：人的延伸》发表 50 周年

◎金惠敏

【1】

See Marshall
McLuhan,
*Understanding Me:
Lectures and
Interviews*, ed.
Stephanie McLuhan
and David Staines,
Cambridge, MA: The
MIT Press, 2003,
pp. 282 - 283. 此处
的“information”和下
文的“message”均译为
“信息”。大体上说,
“information”既包括
“媒介”(medium),也
涵有所传递的
“message”;与此类似,
“message”就其拉丁语
源(*missus*)看也有“传
送”的意思,即也关涉
于“媒介”。不过,这并
非说,在当代英语中,
二者可以互换使用。

麦克卢汉堪称 20 世纪思想经典的《理解媒介》出版于 1964 年。半个世纪以来,我们生活于其中的世界的最大变化也许不是什么苏联解体、冷战结束、新金融危机,甚至所谓“中国的崛起”或“美国的式微”,而是已经无处不在、无时不有的媒介,它深入地改变了我们最日常的生活、我们的文化行为以及我们看待世界的方式。一切似乎都呈现为“媒介的后果”,连恐怖主义都是媒介的后果。恐怖主义的目的是不是制造恐怖情绪,而是恐怖情绪的大众传播。从某种意义上说,当今的“文化理论”也是媒介的后果:试想一下文化理论的主要对象大众文化的由来吧!“大众”是被现代传媒建构起来的。

一切都要从媒介说起,一切都要从媒介获得解释。犹如“资本”曾经是理解 19 世纪社会的一把钥匙,如今媒介则成为把握我们这个时代的超级方法论!以前我们读马克思,今天我们读麦克卢汉,或者,“倾听”麦克卢汉。马克思是全世界无产者的精神导师,麦克卢汉堪称全世界网民的至圣“法师”(guru)。但麦克卢汉之后,谈论“资本”而不同时谈论“媒介”将是野蛮的、言不及义的和不得要领的,因为今日的资本首先为媒介如电子媒介所显形。

站在电子媒介的制高点上,麦克卢汉指出,马克思是 19 世纪的“硬件人”,其全部思想都是建立在“硬件产品”的生产和销售上,他想象不到 20 世纪最重要的商品是无形的“信息”(information)。【1】由于“信息”为电子媒介所创造,是电子媒介将整个世界包括资本或商品数码化的,麦克卢汉所呼唤的由“产品”到“信息”的转换实质上也就是一个“媒介”转向了,即在观察社会巨变时对一个媒介视角的启动。

媒介是当代人的命运。“命运”意味着展开,但同时也意味着它只能以某种方式而展开。柏拉图曾喋喋不休地教诲我们要按照“理念”来观察世界,亚里士多德将此“理念”科学化为了“形式”。康德告诉我们这些都是“先验范畴”,我们必须经由它们方可“理解”对象。而麦克卢汉则是非常具体地告诉我们,“理念”、“形式”、“先验”其实一点儿也不玄虚,它就是我们每日都在与之打交道的媒介。他宣称“媒介即信息(message)”,强调媒介对于信息建构之决定性作用;这个决定性作用,在我看来甚至是前提性的,即是说,没有媒介,便没有信息!没有媒介,便没有我们对于对象世界的知识。霍尔说过,不经编码,无以成新闻。套用这个说法,不经媒介,无以成信息。

因而,问题不是我们要不要媒介,而是媒介基本上就内在于我们,是我们先天的认识机能(faculties)或主体性。媒介是我们“内在的尺度”^[2]。要不要媒介,由不得我们,它最终是要由媒介说了算的。人类为媒介所定义!我们人类如果不止是一堆“质料”的话,那么它就还是或者说更是作为“形式”的“媒介”。没有媒介,我们将流为行尸走肉!

麦克卢汉的《理解媒介》即便不是当代世界的百科全书,其“媒介”概念也几乎无所不包,包括了人的一切“延伸”,可谓理解这一急剧变化世界的工具箱。其媒介理论已为人文社会科学所广泛使用。然而在此使用或挪用中,我们发现,麦克卢汉媒介研究的内在精神却被模糊了或是被遗忘了,这个精神是美学精神,是以想象性文学所代表的人文价值。请记住,麦克卢汉首先是一位文学教授!文学是其媒介解释学的“前见”、“前结构”。例如,其“地球村”概念是一媒介概念,我们只是在媒介的意义上生活在“地球村”,然其根底里则是一个美学的或曰感性的概念。通过“地球村”以及电子媒介所创新的“听觉空间”,麦克卢汉发起了对建立在机械化基础上的理性主义的猛烈批判,同时在电子媒介的世纪看到了古老的整体感性的新生,看到了艺术或生态的复苏:

也许我们可以能够想象到的最伟大的信息革命发生在1957年10月17日(应为4日——引注),其时人造卫星为地球创造了一个新环境。自然世界第一次被完全囊括在一个人造的容器之中。在地球走进这一新的人工制品时,自然终结

【2】

参见马克思:《1844年经济学哲学手稿》,中央编译局译,北京:人民出版社,2006年,第58页。原文如下:“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来构造,而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象;因此,人也按照美的规律来构造。”就此语境而言,所谓“内在的尺度”就是人类本身所固有的尺度,它不经反思、不为意识控制,从而即是客观的,犹如任何物种的尺度。而“懂得”运用其自身“内在的尺度”以及其他物种之尺度的则是人类自由自觉的意识活动。马克思指出:“自由的有意识的活动恰恰就是人的类特性。”(同上,第57页)因此,人的“内在的尺度”不是“人的类特性”,而是人的动物属性。异乎此,我们在“人的类特性”的意义上使用“内在的尺度”这一概念,这样做有节约词语的考虑。

了,而生态(ecology)却诞生了。一旦地球上升至艺术作品的位置,“生态”思维便成为不可避免的事情。【3】

【3】

Marshall McLuhan,
*At the Moment of
Sputnik the Planet
Became a Global
Theater in Which
There Are No
Spectators But Only
Actors*, Marshall
McLuhan *Unbound*
(05), ed. Eric
McLuhan & W.
Terrence Gordon,
Corte Madera, CA:
Gingko Press, 2005,
p. 4.

【4】

麦克卢汉“经常将我们所称的‘后现代’的开端在时间上标定在19世纪早期电报的发明和使用”(Glenn Willmott, *McLuhan, Or Modernism in Reverse*, Toronto: University of Toronto Press, 1996, pp. 157-158),而“现代”则是发轫于古登堡的印刷术。

麦克卢汉是后现代主义的先驱,以其媒介洞识开辟了后现代主义的思想场域。我以为,所谓“后现代主义”就是一种艺术的思维,文学的思维——如果说这里提及“文学”而不致产生误解的话。有必要重申这个老生常谈吗?文学即艺术!

在西方文艺史上,或许有过所谓“审美现代性”之类的东西,如法兰克福学派所断称的,但对于麦克卢汉来说,美学或艺术,倘使失去了康德、席勒所要求的“自主性”,这在电子媒介时代就是,不再有“聚焦”、“中心”、“深度”,不再有“视觉性”而只有“听觉性”,不再有“自然”而只有“生态”,一句话,不再有坚硬的“主体性”而将是“后现代”的。【4】我们不必等待麦克卢汉亲手为我们铸造一个新术语,“审美后现代性”,因为如我们所阅读的,他已经将我们引领到这个术语面前。

古老的中国曾给麦克卢汉以后现代的灵感。也许有读者对麦克卢汉关于中国文化的总体论述不以为意。的确,麦克卢汉未必能够准确地把握中国文化的复杂性和多面孔,其他人也未必,包括那些沉潜和濡染其中的中国学人。但是,具体于其对道家、对庄子的引述,我们倒是可以斗胆放言,麦克卢汉绝对是正确地接通了作为道家的庄子与后现代主义,且恰切地用于支撑他自己的“审美后现代性”的媒介观。在其两部最重要的著作《古登堡星汉》和《理解媒介》中,麦克卢汉都引用了庄子“抱瓮出灌”的故事——庄子不是麦克卢汉擦肩而过的陌路人:

子贡南游于楚,反于晋,过汉阴,见一丈人方将为圃畦,凿隧而入井,抱瓮而出灌,搢搢然用力甚多而见功寡。子贡曰:“有械于此,一日浸百畦,用力甚寡而见功多,夫子不欲乎?”

为圃者叩而视之曰:“奈何?”曰:“凿木为机,后重前轻,挈水若抽,数如泆汤,其名为槲。”为圃者忿然作色而笑曰:“吾闻之吾师,有机械者必有机事,有机事者必有机心。机心存于胸中,则纯白不备;纯白不备,则神生不定;神生不定者,道之所不载也。吾非不知,羞而不为也。”(《庄子·天地》)

故事是从海森伯那里转抄过来的,然而在其中麦克卢汉比海森伯更真切地嗅出了技术的感性意味。他从这则故事中引申出两个论点:第一,技术的后果是感性的;第二,每一技术如果作为某一感官的延伸的话将引起整个感觉比率的变化:

撇开所有的评价不论,我们今天必须知道,我们的电子技术影响到我们最日常的感知和行为习惯,从而立刻在我们身上重新创造最原始的人类所具有的那种心理过程。这些影响不是发生在我们的思想和观念中,因为在这里我们已经学会了批判,而是在我们最日常的感性生活中,这创造了思想和行动的涡流和矩阵。^[5]

与理性之旨在分割和分裂比而论之,感性的本质是整体性的。例如,麦克卢汉指出,“广播的效果是视觉的,照片的效果是听觉的。每一种新的作用都会改变所有感知之间的比率。”^[6]也许此处要稍稍修正麦克卢汉的是,为了强调技术的感性作用,他否认了技术对于思想和观念的作用;而事实上,技术对感觉系统的改变也终将引起思想和观念的改变。技术对人的延伸是深刻而全面的,既在感性层面,亦在理性层面。但无论如何应当感谢麦克卢汉的是,他启发我们,任何意识形态的革命如果不经由或者不引发感性的革命,终将是不彻底的,也因而是昙花一现的。似可以争辩:人类迄今为止最深刻的革命当是感性革命或美学革命。

如果说仅靠如上文献,麦克卢汉还不能顺顺畅畅地将庄子带向其通过电子技术所开辟的后现代场景,那么在他未能征引的庄子文本中,庄子则活脱脱就是他所希望的那样一位后现代主义者:跃然纸上,如在目前!我们不知道应该为麦克卢汉感到惊奇呢,惊奇于其敏锐的洞察力,还是为麦克卢汉感到庆幸,庆幸其不待耕耘而竟有收获,反正庄子哲学即使不能说与后现代主义完全叠合,那也是息息相通、意趣相投的。

限于篇幅,在此我们仅举两例以作证明:

南海之帝为儵,北海之帝为忽,中央之帝为浑沌。儵与忽时相与遇于浑沌之地,浑沌待之甚善。儵与忽谋报浑沌之德,曰:“人皆有七窍,以视听食息,此独无有,尝试凿之。”日凿一

【5】

Marshall McLuhan,
The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, London: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 30.

【6】

Marshall McLuhan,
Understanding Media: The Extension of Man, critical edition, edited by W. Terrence Gordon, Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003, p. 95.

窍，七日而浑沌死。（《庄子·应帝王》）

这个故事要与老子的“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽”（《老子》第十二章）对照阅读。“五色”、“五音”、“五味”均非自然之色、音、味，它们是人工或技术的产物，其特点是对于色音味的提取和强化，是将其与自然相分离。浑沌死因无他，就是儵忽以分解性思维方式取代其整体性的存在，他们错误地以为所有人都是在“视听食息”中生活、享乐，都是以“视听食息”的方式与世界相沟通；他们全然不能想象竟还有浑沌那种整体性的与世界相沟通的方式。以不同的思维对待对方，只能是相互虐待和虐杀。儵忽杀死了混沌，而混沌又何曾有过“待之甚善”之德？——这怕是庄子偶然的疏忽了！儵忽与混沌的格格不入就是麦克卢汉所一再强调的“机械化”与“自动化”的矛盾和对抗。《理解媒介》开卷即指出，人们之所以会对“媒介即信息”感到惊诧，原因在于人们长久生活在一种“分解和割裂的”文化传统之中。^{【7】}

【7】

See Marshall
McLuhan,
*Understanding
Media: The
Extensions of Man*,
p. 19.

在另一则寓言中，庄子还揭示了分解式思维如语言与感性经验的对立：

桓公读书于堂上，轮扁斫轮于堂下，释椎凿而上，问桓公曰：“敢问：公之所读者，何言邪？”公曰：“圣人之言也。”曰：“圣人在乎？”公曰：“已死矣。”曰：“然则君之所读者，古人之糟粕已夫！”桓公曰：“寡人读书，轮人安得议乎！有说则可，无说则死！”

轮扁曰：“臣也以臣之事观之。斫轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣，是以行年七十而老斫轮。古之人与其不可传也死矣，然则君之所读者，古人之糟粕已夫！”（《庄子·天道》）

在“抱瓮出灌”故事中，庄子似乎是反对技术的，但是在庄子心目中其实还有另外一种技术，就是化入感性的技术，前者是可分析、可分解的，可重复的，而后者则是感性的，是一次性的，无法传达的。轮人的技术——准确说，是“技艺”、“手艺”——是不可言传的，它是内在的，只能“得之于手而应于心”，在“心”“手”之间流转不已而

不外泄；而一旦外泄于语言，则如庄子所论，由于“道不当名”，故“言而非也”（《庄子·知北游》）。庄子对语言的不信任，就是对具有语言特征的技术的不信任。庄子的语言理想是无语言，庄子的技术理想是无技术；换言之，在语言中看不见语言，在技术中看不见技术，甚至连“看”本身都是多余的、累赘的，它妨碍对真理的接近。也许祛除了“看”，语言将成为“道言”，而非“方言”，技术将成为“道术”，而非“方术”。

关于庄子和海森伯的关系，麦克卢汉描述说：“现代物理学家与东方场论亲如一家。”^[8]这话用在海森伯身上可能远不如用在他本人身上更为妥帖，因为无论麦克卢汉抑或庄子显然都要比海森伯重视感性一些。庄子是感性后现代主义者，麦克卢汉亦复如是，虽然感性在他们的思想体系中扮演着不同的角色，具有不同的意趣：简言之，庄子由感性入于“道”境，旨归在“道”，感性最终被否定^[9]；而麦克卢汉则试图通过对感性的寻找和发掘以召唤和恢复被理性化所撕裂和埋葬的人性整体性，始于感性且终于感性，在在不离于感性，即是说，感性既为其“术”（方法），亦为其“道”（目的）^[10]。进一步界定，由于“感性”乃“美学”之基本语义，二者互通无碍，那么变换一种措辞，如前所透露的，他们还可以被称之为“审美后现代”主义者。在感性或审美上，麦克卢汉与庄子亲如一家！

组织本栏目论文当然是为着“纪念”的意义，为着缅怀麦克卢汉在媒介研究方面的丰功伟业，但纪念绝非考古式的复原，绝非建立一座睥睨众生的雕塑，纪念本身即是说有某物之延伸入现在，有某物织进我们的日常生活，重构着我们的经验世界。我们的纪念立足于现实，着眼于未来。我们关心的重点不是麦克卢汉实际说过什么，而是其言说对当下、对未来可能意味着什么。纪念绝不只是为着逝者，更是为着现在，为着来者。纪念是继往开来！

在此意义上，本组以“理解媒介的延伸”相召唤的论文，既以麦克卢汉的《理解媒介》为本，同时也念想着其当代意谓，堪称《理解媒介》的一个延伸或曰一次文本的再生产。不止于此，我们的“理解媒介的延伸”一语还指向麦克卢汉《理解媒介》一书的核心论点。在这部书中，所谓“理解媒介”就是理解“媒介的延伸”，以及此“延伸”的感性/美学后果——这仍可称之为“延伸”，因为“延伸”总是一种“后果”。

思想的延伸从来不是一条直线地往前走，它总是与波动、往

【8】

Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, p. 28.

【9】

参见金惠敏：《论“内通”非“通感”——钱钟书道家通感论接读》，《首都师范大学学报》2014年第6期，第40—45页。

【10】

参见金惠敏：《感性整体与反思整体——麦克卢汉、海德格尔与维科的互文阐释》，《南华大学学报》2014年第6期，第86—90页。

复、迂回等结伴而行,从而呈现为婀娜多姿、异彩纷呈。“孔雀东南飞,五里一徘徊”。读者当在这样一个“延伸”的意义上看待这些受邀约的文章,它们是“延伸”而非“复制”我们的编辑意图。每篇文章都有其独立的存在和看点。最后,倘使有读者还能“延伸”这些文章的思路,延伸“延伸”,拙编将幸甚至哉、载歌载舞了!

五十年以远

——回顾与展望

◎(加)埃里克·麦克卢汉 王蓓 译

《理解媒介——论人的延伸》(*Understanding Media: The Extensions of Man*)并不是一部学术著作,也就是说,它既非为学术界的读者而作,亦非资学术之用。这就要求其具备一种与众不同的风格。该书写作风格的诸多特点是对五十与六十年代广告风格的改编运用。书中没有注脚,毫无作为学术著作标志的充满学术风范的包装,尽管后来的编辑和出版者曾尝试通过添加注释以及严肃导言的方式对其加以重新包装,而另一些人则试图让它能够进入学术界(以及让学术界可以接受它)。学术界人士通常是个有些冷峻固执的群体,他们以抗议与鄙薄的声声怒号来迎接这本书,而我们或许该对他们的反应心存感激。就如同“在波士顿被禁”(指19世纪晚期至20世纪中期,波士顿当局的官员有权以“令人反感”为由而禁止某个文学作品、歌曲、电影、戏剧出版、发行或上演。——译者注)的情况一样,他们的挑剔找茬和怨声载道起到了自由宣传的作用,从而使此书引起了公众与学生(真正的受众)的注意,他们的所作所为比麦克劳—希尔(McGraw-Hill)的出版发行商所能够做的要高效得多。

正如在他的其他著作以及不计其数的随笔和文章中所展现出来的那样,麦克卢汉(特指我的父亲,由于您以及其他所有人都以“麦克卢汉”这一姓氏来称呼他,所以我也将遵循此惯例)完完全全有能力以学术风格写作文绉绉的雅言或是其他任何风格的文字。他的第一本书《机器新娘——工业人的民俗》(*The Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man*)(1951年)运用了简洁明快、机智诙谐的风格来探索广告的世界;第二本书《阿尔弗雷德·丁尼生勋爵诗选》(*Alfred Lord Tennyson: Selected Poetry*)(1956年)是为学术目的而作,其风格恰合其宜。他的第三部著作

《古登堡星系——活版印刷人的造成》(*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*) (1962年) 现今声名斐然, 这是一项博学洽闻的研究, 以他所设计并被称作“马赛克”的风格写就, 该称呼将其与学术界惯常采用的线性行文区分开来。两年之后(1964年), 《理解媒介——论人的延伸》便问世了。

审视当时与现今的学术界、与其角力并试图适应其先人之见是富有启发意义的。上个星期(2014年10月底)我遇到了一个年轻人, 其论文指导委员会中的一员建议他, 除非是持不赞同的态度, 否则千万莫要在论文或是口头答辩中提及麦克卢汉, 若非如此他的论文就一定通不过。如今这样的事情已经不像三十至四十年之前那么普遍了, 但它们还是会发生。我认为这些事是鼓舞人心的, 因为它们证明了, 即便是原作问世之后的半个世纪的时间距离也没有完全磨灭该著作及其风格的锋芒。同样的命运也降临在T. S. 艾略特(T. S. Eliot)及其诗作《荒原》的身上。

麦克卢汉的确出版了诸多学术著作, 其中包括《阿尔弗雷德·丁尼生勋爵》、《古登堡星系》以及在其逝世后出版的《传播理论》(*Theories of Communication*)、《传媒理论与形式因》(*Theories of Communication, Media and Formal Cause*)和《古典三学科》(*The Classical Trivium*) (他的博士论文)。

麻烦部分源于这样一个事实, 即, 麦克卢汉有两个泾渭分明的读者群体——学术界的读者以及普通大众。不知何故这二者总是设法保持着各自为营的状态。普通大众大多并不知晓他的学术著作, 而且对其中的任何一本都毫无兴趣; 而学术界的读者则对他知名度更高的著作和文章一清二楚——他们怎能错过这些著述呢? ——而他们却对其报以憎恶和鄙薄的态度。

《理解媒介》具有交叉文本的某些标志性特征, 期冀得到上述两个群体的接纳。麦克卢汉在剑桥完成他的毕业论文, 当时那里的学者正致力于探索一种被他们称作“实用批评”的全新文学阐释形式。剑桥的理论开发者发现他们的批评技巧不仅对于一切文学形式来说鞭辟入里, 而且也适用于大众文化范围内的所有产品。《机器新娘》就是将“实用批评”运用于流行文化的完美范例。《理解媒介》是另一个典型的例子, 麦克卢汉在圣路易斯大学教书时的一位好友克林斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks)与诗人罗伯特·佩恩·沃伦(Robert Penn Warren)共同出版了《理解诗歌》

(*Understanding Poetry*)一书,书中充满了同样的技巧。它向麦克卢汉提供了《理解媒介》的形式与范型;这一书名便是对布鲁克斯和沃伦的致敬。尽管他从未告诉过我,但我强烈怀疑他在圣路易斯大学时将《理解诗歌》一书用于教学。当然,他对该书十分推重。在他于1961年送给我的那本的扉页上,他如此题赠:“我情谊长存的老友克林斯·布鲁克斯以这本书令美国的文学教学彻底变革。”

另外,通过选择一个呼应布鲁克斯与沃伦著作的书名,麦克卢汉表明他会以某种诗学的模式来处理媒介。“媒介诗学”这个概念便在紧接着《理解媒介》问世的《媒介定律:新科学》(*Laws of Media: The New Science*)一书中公开出现了。

近来出现了一些“使《理解媒介》紧跟时代”的尝试。事实上,正是出于与时俱进的目的,我们写作了《媒介定律》。麦克劳一希尔出版社在1971年左右致信麦克卢汉,询问他是否考虑一下为那本书发行一个十周年纪念版。自从《理解媒介》于1964年首度面世以来大事迭起,因此他们期望收到论述当时新兴媒介的大约十来个附加章节,或许再来一篇新的导言——反正就是诸如此类的东西。人们对任何书籍的第二版所怀有的一项期待当然是对原初文本中错误的校正,而据批评家所说——批评家为数众多——这本书中充斥着错误。不仅如此,其风格与方法被广泛指责为缺乏系统性和古里古怪——即“不科学”,甚至是语无伦次的。^[1]我们应答应后一项反对意见的工作以下述调查的形式进行,即寻找无一例外全部以人工制品构成的可加以测试的表述。正如我在《媒介定律》的导言中所述,我们找到了四种。我们及时将稿件交予麦克劳一希尔出版社,它与原作大相径庭,以至于遭其拒用,于是《媒介定律》便诞生了。在那篇导言中,我向读者提出挑战,让他们去寻找对四条定律的哪怕是一个例外,寻找某个仅仅遵循三条定律的个案,或是适用于每个个案的第五条定律。时至今日,没有人提出任何例外情况。

《媒介定律:新科学》是《理解媒介——论人的延伸》一书与时俱进的、经过修订的新版本。它们应当被视为同一个作品的两个发展阶段。当《媒介定律》问世之时,批评家们又一次忙碌起来,宣称他们就像曾经不喜欢(他们现在仍不喜欢)原版一样并不赞赏这本新书。几乎所有批评家都未曾注意到,这两本书都是具有科学性的,不过并非建立在常规(抽象)科学的基础上,而是以经验主义

【1】

雷·罗森塔尔(Ray Rosenthal)的《麦克卢汉正反辩》(*McLuhan Pro and Con*) (纽约: Funk & Wagnalls, 1968年)一书中节录了对《理解媒介》的具有代表性的回应意见,有些愚蠢,有些则相当机智。它值得一读。该书引人注目之处在于它是一组随笔与文章的合辑,因为罗森塔尔邀请麦克卢汉回应那些批评。这是前无先例也后无继者的。

【2】

亚里士多德撰写了六篇作品,后来被编纂在一起形成《工具论》,这些作品是《前分析篇》(Prior Analytics)、《后分析篇》(Posterior Analytics)、《解释篇》(On Interpretation)、《论辩篇》(Topics)、《辩谬篇》(Sophistical Refutations)与《范畴篇》(Categories)。这些文本被认为构成了亚里士多德论述逻辑的作品之主体,尽管《工具论》中的许多内容并不能被看做是关于逻辑的,而亚里士多德的其他诸多作品也在某种程度上处理了逻辑问题,其中最值得注意的当属《形而上学》(Metaphysics)。这六篇作品的共同兴趣并不是主要在于指出什么是真实的,而是在于探究真理的结构以及我们可以认为其为真实的那些事物的结构。大体上说,《工具论》对于如何理解事物提供了一系列指导原则。

为根基。两本书均不能被视为正统的科学,因为它们都不是源于任何当下的或是先前存在过的理论或理论体系。“新科学”有意将《媒介定律》与先前问世的两部书名相同的著作联系起来,即弗朗西斯·培根(Francis Bacon)的《新科学》(Novum Organon)和詹巴迪斯塔·维柯(Giambattista Vico)的《新科学》(Scienza Nuova)。维柯选择了这样一个书名,以将其研究与培根的研究联系在一起,而我们选用这样的副标题是想让读者明白,这三部书应该作为延伸了若干世纪的同一课题而被放在一起考量:它们组成了一个三部曲。培根为麦克卢汉所深深敬佩,他选择了这样一个书名作为对亚里士多德(Aristotle)《工具论》(Organon)^[2] 反讽式的批判:“新”科学属于一个比亚里士多德更加历史悠久的传统,无论是培根的读者还是维柯的读者都注意到了这一事实。

在过去的几年中,我陆续出版了五本小册子,组成一个名为《人类方程式》(The Human Equation)的系列,它们的出发点就是《理解媒介——论人的延伸》一书的副标题“论人的延伸”。《人类方程式》分析了我们通过自己创造的人工制品来延伸自身的程序。(巧合的是,这样的程序也是四个,而且也只有四个。)该系列与《理解媒介》以及《媒介定律》一起,构成了一部现代三部曲,并且充当了其结论部分。

《理解媒介》指出,所有媒介都是其人类使用者的延伸。“人的延伸”意味着我们的每一种媒介的“语源”都是其使用者,而这表明《理解媒介》是一部关于语法的著作。

《媒介定律》则指出,一切人类人工制品,无论是物质性的还是非物质性的,都是表达,也就是说,它们同样都是词语、比喻以及类似于比喻的四部分类比。

《理解媒介》使我们意识到,所有媒介都是其使用者的身体、器官、肢体或官能的延伸。正如《理解媒介》所展现的那样,任何一种新的延伸对于使用者都产生了意义深远的影响,并大大影响着使用者自此之后组织文化与社会的方式。在《媒介定律》中,我们指出,人类话语和人类的人工制品之间并不存在实质性的差别,话语就像螺丝刀一样是工具,而人造卫星同样也是话语。二者都是人类的表达;二者都彻头彻尾属于人类。(此处作者用同根词 utterance/utterly 以及 human 一词做了一个小小的文字游戏: Both are human utterances; both are utterly human. ——译者注)

《人类方程式》的写作目的在于扩展读者对于新媒介的认识,即对于那些由我们的技术所调动起来的新环境的认识。四种程序就是每一项创新的产道,反过来说,它们也是四种语源模式。显而易见,《理解媒介》关注环境(即媒介),其副标题则提醒我们关注它的另一个中心主题:理智与情感。艺术家以及在一个迅疾变化的时代中诸类艺术所扮演的角色等话题由此进入探讨范围。

你可以说,《理解媒介》一书仍在不断发展中。

后视镜中的麦克卢汉媒介研究： 漩涡，螺旋和人文教育

【1】

艾琳娜·兰姆博蒂 (Elena Lamberti) 任教于意大利博洛尼亚大学北美文学与媒介研究所。其研究领域为：英美现代主义，文学与技术，文化记忆，战争文学。她已经发表的论文集集中在对英国和英裔美国现代主义作家如福特，乔伊斯，庞德和海明威等与对 20 世纪后期英裔加拿大作家如库普兰 (Coupland)、克罗嫩贝 (Cronenberg) 和麦克卢汉等的研究上。其著作《马歇尔·麦克卢汉：文学、艺术和媒介》(Mondadori, 2000) 曾获取奖项，还著有《跨越大西洋的评论：美国知识分子在欧洲》(Asterisco, 2012)。主编了《诠释与翻译中的欧洲现代主义》(Compositori, 2001)，与他人合编有包括《福特·马克斯·福特和共和国信件》(CLUBE, 2002)《欧洲战争的记忆和表现》(Rodopi, 2009) 等在内的多本著作。其著作《马歇尔·麦克卢汉的马赛克：探索媒介研究的文学源泉》(U of T Press, 2012) 获得 2013 年加拿大奖 (2013 Canada Prizes) 提名奖，还参与筹划了欧盟和加拿大之间的文化合作项目“PERFORMIGRATIONS: People Are the Territory”。

◎(意)艾琳娜·兰姆博蒂^[1] 梁小静 译

摘要：本文探讨了麦克卢汉的媒介研究与他深厚的人文背景之间的关联。20 世纪 30 年代末，在剑桥大学攻读博士学位时，麦克卢汉对人文艺术 (the liberal arts) 中的三艺 (trivium) 做了专门研究，同时也机警地关注着先锋运动在两次战争间所取得的成就。数年后，作为多伦多大学年轻的英语教授，麦克卢汉满怀在大众意识中播植“光”而不是“热”的希望，将“文学分析方法运用于社会的价值批评”（《机器新娘》，1951 年）。

在一个充满文化和社会变革的时代，他早期对新旧科技环境的研究，引起了一大批艺术家和批评家的注意。与之迥然不同的艺术家昆汀·菲奥里 (Quentin Fiore) 和索雷尔·伊特劳格 (Sorel Etrog)，就将麦克卢汉的方法作为案例——如果还不能说是模型——加以研究。本文对麦克卢汉自身的媒介探索所依据的根基展开论述，探讨了这种根基在 20 世纪 60 年代末直至 70 年代的那些独创性艺术实验中所扮演的角色，同时也阐述了人文主义思想在复杂的媒介研究领域中所发挥的作用。

关键词：人文传统；漩涡派；媒介法则；叙述

对麦克卢汉人文背景的重探

今年，国际上举办了麦克卢汉《理解媒介——论人的延伸》一书出版 50 周年的纪念大会，现在这本书已经成为媒介探索的经典著作。它在《哥德堡群英》出版两年之后问世，使被誉为“媒介先驱”的麦克卢汉声名远播，并受到国际瞩目。麦克卢汉在书中以新的方法展开探索，进而在世界范围内改变了媒介研究的历史。对细心的读者来说，这本书又不止于此，它在文学、艺术和哲学等方

面也让我们产生共鸣,因为麦克卢汉的媒介研究都深植于西方社会悠久的人文传统。所以,重新认识麦克卢汉自身知识体系的基本构成与他的传播理论探索之间的关系,是非常重要的。

事实上,根据地方性的学术传统,也与他的鼓动性口号(如媒介即信息、地球村等)所产生的长期的接受偏向有关,西方国家对麦克卢汉各自有着层出不穷的定义。维基百科表明了这个事实。比如,网上英国“自由百科”界面称他是“加拿大传播学哲学家”,意大利“自由百科”也简要以“加拿大社会学家”介绍他。被认为是最精确的语言之一的德语,在这个条目后列出了较长的解释项:“赫伯特·马歇尔·麦克卢汉是加拿大哲学家,人文学者(更准确说,是关于人类精神的学者),英国文学专家,修辞学者和传播理论学者”。这里唯一疏漏的是“艺术家”这一项,在《理解媒介》这本经典著作里,麦克卢汉对“艺术家”有这样令人震撼的定义:

所谓艺术家,在各行各业都有。无论是科学领域还是人文领域,凡是把自己行动的和当代新知识的含义把握好的人,都是艺术家。艺术家是具有整体意识的人。^{【2】}

尽管如此,我还是很赞成德国百科条目,它注意到麦克卢汉的修辞学兴趣,并称他为人文学者;它挖掘了《理解媒介》这样卷帙浩繁的著作最终成书的学术背景。

实际上,麦克卢汉最初是作为人文学者接受学术训练,1930年代,他在剑桥大学完成他研究英国文艺复兴的博士学位论文,对人文学科中的三学科(语法、修辞、逻辑)做了深入分析。在随后几年里,他将这些中古知识重配为理解新媒介语法和他所处现实的一把钥匙,这个“现实”,也就是批评家所说的“大众社会”或“大众传媒社会”。作为才华横溢的文法学家,麦克卢汉对媒介的兴趣渐趋浓厚,他要通过媒介去充分理解变动的科技、文化和社会进程对人类产生的影响。正如麦克卢汉在他第一本出版物《机器新娘》导言中所作的假定,对周围世界进程的认知和理解让人自由、自主和自为:

在我们这个时代里,成千上万最训练有素的人耗尽自己的全部时间,以便打入集体的公共头脑。打进去的目的是为

【2】

Marshall McLuhan,
*Understanding
Media. The
Extensions of Man*,
1964. Ed. W.
Terrence Gordon.
Corte Madera, CA:
Gingko P, 2003, 95.
译文参考《理解媒介——论人的延伸》,
(加)马歇尔·麦克卢汉著,何道宽译,商务印
书馆,2000年,第102
页。

了操纵、利用和控制。旨在煽起热情而不是给人启示,长期在脑子里留下烙印,使大家处于无助的状态,许多广告和娱乐的结果就是这样的。【3】

【3】

Marshall McLuhan,
*The Mechanical
Bride. Folklore of
the Industrial Man*,
1951. Corte Madera,
CA: Gingko P, 2002,
v-vi. 译文参考《麦克
卢汉精粹》(加)埃里克
·麦克卢汉,(加)弗兰
克·泰格龙主编,何道
宽译,南京大学出版
社,2000年,第45页

作为“人文专业的从事者”,麦克卢汉的第一部著作,颠倒了一个过程,而使读者警醒于新的传播方式和其神秘影响的揭示。他游戏于时代的流行形象中,尤其是广告世界的图像,从而详细制订了一个深植于新旧艺术探索的文化“解药”:

有一位电影专家述及电影把北美向南美出售的价值。他说:“视听同步印象的宣传价值很高,因为它给观者提供现成的视觉形象,观者还来不及对这一形象做出自己的解释,他的思想就已经被标准化了。”

本书把这个过程颠倒过来,它给我们提供环境中典型的视觉形象,提高审视的目光,使之脱离原来的位置而获得可以理解的意义。过去人们使用视觉符号的目的,是要使头脑僵化,我们的目的,是要给头脑充电。【4】

【4】

同上

在《机器新娘》中,麦克卢汉采纳了新的调查技术,这与他对语言、人文传统、视觉艺术和当代先锋艺术成果的强烈激情和兴趣息息相关。

从古典传统到先锋实验

在剑桥大学,麦克卢汉主要研究当代英语文学,他对富有革新性的诗学策略的潜力进行了探究,这段经历锻造了他的文学理解力。它一次性地同时是永久地改变了他的文学和艺术研究方法,并且,作为一个栖居于不断演变的技术世界中的学者,他也改变了对自身责任的理解。在这个意义上,剑桥无疑造成他思想上的地震:

在古典的、专一的诗歌启蒙阶段,对我来说,诗歌是充满浪漫色彩的反抗,它与机械产业和蒙昧的官僚主义对抗。但这些在剑桥大学受到了冲击。在短短几周内,瑞恰慈、利维

斯、艾略特、庞德和乔伊斯就打开了诗意感知之门,随之,诗歌担任的使读者适应当代世界的角色,也向我敞开了。

我的媒介研究由此展开,并长久扎根于他们的工作和作品中。^{【5】}

文学、艺术和创造性思维中的诗意过程,正是麦克卢汉所说的“使读者适应当代世界”的首要策略。所以,1963年在多伦多大学麦克卢汉创立了名为“文化与技术中心”的研究所并非偶然,它明确地要将人文的和科学的两种文化形态(*two cultures*)在一项独特的育人工程中连接起来。

这是从剑桥毕业之后的三十年的事情,作为新型学者,麦克卢汉投入毕生精力的工程逐渐完成。他是英语教授,是当代学者,是研究先锋探索和新媒介环境之间关系的最早的一批人,而这触怒了许多所谓的高雅、正统学者。他又对乔伊斯、庞德、福特、艾略特等作家倾注了极大热情,这种热情也波及温德海姆·刘易斯(Wyndham Lewis)这样独树一帜的艺术家,他们都通过创作摸索着突破,他们实现了从机械线路到电热圈、从古登堡到马可尼,从直线到声觉空间的突破和变更。而这些形式实验是他们时代新媒体景观的反映:

奇怪,作为艺术形式的大众报纸常常吸引艺术家和美学家的热情,同时却激起了学术界忧郁的顾虑。^{【6】}

麦克卢汉与这些艺术家同声相应。他在剑桥时就肩负一个使命,如其所言,他准备着用最激烈的声音反对同时代的贬值的经院哲学。这是他对陈旧的教育权威、教育环境发起的战争宣言。从那时起,对麦克卢汉来说,是外面的世界而不是课堂向他彰显着世态的变化。当时一个基本的假设是课堂外比课堂内拥有更多的信息和知识,若干年后在与埃里克·麦克卢汉(Eric McLuhan)和凯西·哈钦(Kathy Hutcheon)合著《作为课堂的城市》这部教育性书籍时,麦克卢汉反思了这个观点。他确实到社会上去闯荡并经受历练,但他的媒介探索仍然扎根于他的文学研究之中。麦克卢汉作为学者的革命意义不仅在于他对媒介的洞察,更在于他推进的方法论革命,他看似矛盾地将传统嫁接在世界媒介与新技术的

【5】

Marshall McLuhan,
Foreword to *The Interior Landscape. The Literary Criticism of Marshall McLuhan*, 1943 — 1962, Selected, compiled and edited by Eugene McNamara. New York: McGraw-Hill, 1969, p. xiii-xiv

【6】

Marshall McLuhan, “Joyce, Mallarmé and the Press”, in *The Interior Landscape*, cit., p. 5.

研究中,先锋运动帮助他为这种联结架设了桥梁。

事实上,诞生于《机器新娘》之后的《逆风》(1954) (*Counterblast* 1954)成为麦克卢汉发起的宣言,在当时的文化和环境形势中,它是一股劲风,也是福音。它是“媒介记录”(Media Log)的首次呈现,并将诗歌和艺术作为基础文本运用于对社会的批判式探索。这本书也不是对温德汉姆·刘易斯漩涡派风格的机智模仿,其中展示了麦克卢汉发明的新形式:马赛克(*the mosaic*),它使麦克卢汉把握了媒介漩涡,并将之呈现为“可视的”。几年后麦克卢汉使它臻于完善,在他1962年的著作《古登堡群英》的卷首,麦克卢汉称这种新形式是他研究运转方法的客观对应物:

【7】

Marshall McLuhan,
The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, 1962.
Centennial edn.
Toronto: U of Toronto P, 2011. 7

《古登堡群英》发展了一种马赛克的或者说场域式方法去解决它的问题。对大量的数据和引文的“镶嵌”式处理,提供了适当的实践方法,以对历史中的因果关系运转有所揭示。^{【7】}

【8】

Marshall McLuhan,
The Mechanical Bride, cit., v-vi

马赛克让麦克卢汉能够将“艺术分析法用于社会的价值批评”,^{【8】}这种新颖的写作方法,反映了麦克卢汉作为媒介研究者的独特的思维结构。在具体的操作中,马赛克作为探索工具,将文学、艺术和媒介文献并置、融合,它将对弗朗西斯·培根的名言的征用与对电力时代包容、并列的语义并置的预见混合在一起。麦克卢汉的马赛克观念生发于一个技术隐喻:探针(*the probe*),它的灵活性使我们不仅从外部还能从内部对不同主体展开探索。结果,围绕探针的书写将读者也纳入了文本风景中。

麦克卢汉将探针作为马赛克和传播理论的核心,不断加以阐释。在他的一些著作中,“探针”有时作为双关语,有时是充满意味的标题挑动、刺激着它的读者,这在《机器新娘》《古登堡群英》包括较不为人知的《把握今天:退出的行政主管》(*Take Today: The Executive as a Dropout*)等著作中都有所体现。而在其他书中,对各种探索的并置不仅展现在语言的机智运用中,还通过绘画、图片、大标题、照片等体现。在此处,麦克卢汉的马赛克不只是不同语体的合并,还是对不同传播模式的借鉴。这种视觉效果使我们想起立体派和达达主义的蒙太奇手法,它使读者进入对各种没影点的共时感知中。它也是麦克卢汉矫正“后视镜综合症”(“rear view mirror syndrome”)的良方:我们透过过去来审视现在,因为

只有当新环境已经充分展开时,原有环境才变得完全可视。麦克卢汉的马赛克方法旨在唤醒我们对未来的感知,而不是回顾。

因而,作为一种充满活力的形式,马赛克充分体现了麦克卢汉视角的灵活性,学术界对此感到震惊,但艺术界却表示出对他的真诚欢迎。麦克卢汉断语式的表达和声觉写作吸引了同时代的新派艺术家们。反过来,正如他所说的,马赛克本身也受惠于先前的艺术实验。可以这样说,马赛克承担着“梭子”的功能,它在过去的先锋实验和新的艺术探索中做着编织的工作,从温德汉姆·路易斯到昆汀·菲奥里(Quentin Fiore),再从达达到索雷尔·伊特劳格(Sorel Etrog)。

从温德汉姆·路易斯的漩涡主义到索雷尔·伊特劳格的新达达主义

在视觉艺术中,温德汉姆·路易斯的漩涡主义引起了当时在剑桥学习的麦克卢汉的关注。1943年他们见面之后,这种关注可以在路易斯与这位加拿大籍艺术家的交谈和通信中得到进一步的证实。路易斯当时在多伦多温莎大学任教,他把自己形容成一个战俘,二战迫使他滞留于此。他对多伦多没多少好感,在半自传体小说《自责》(1954)中他斥责了这座城市。这里不展开更多的篇幅谈论他的指责,在本文中,将注意力集中在麦克卢汉对路易斯诗意而先锋的艺术实验的兴趣上,对我们更有帮助。在路易斯的漩涡论和空间哲学中,艺术被认为是“使我们驻足于具体事物的一种被卷吸的体验”,作为马赛克的先驱,它为麦克卢汉提供了写作的框架形式,作为停顿和间隔的并置术,它刺激了人们已经麻木的现实感知能力。

实际上,路易斯在《时间与西方人》(*Time and Western Man*)中,以新颖的空间哲学(*spatial philosophy*)的措辞阐释了他独创性的审美观。“哲学之眼”将“它自己与具体的、辉煌的视觉现实联系起来”^[9],不过,这并不是对先前机械技术对空间处理方法的回归,相反,它努力恢复一种已经失去的感知平衡,这种丧失源于长时期以来对某方面的过分强调。他认为柏格森主义是“集体催眠”的罪魁祸首,将强度(intensity)凌驾于广延(extensive)之上,柏格森的时间哲学完全依赖于感觉领域,而路易斯认为这个领域是人

【9】

Wyndham Lewis,
*Time and Western
Man*, 1927. London:
Chatto and Windus,
1931, p. 392

的意识中不自觉的和自动化的那部分。

所以,路易斯的“漩涡”并不只是“流动”,而是与时间相关的动态的、渐进的、变动的形象,同时,它保持着一个稳定的中心,空间元素是其能量螺旋式的起源。在路易斯的美学观念中,怪诞的透视法带来了意外的启示,它颠覆了原有的背景与人物的关系;相应的,在麦克卢汉的《机器新娘》中,扭曲的视角重建了现实,并通过提供“环境中典型的视觉形象”(typical visual imagery of our environment)^[10]提供了新的视角。

漩涡主义重申了广延相对于强度的重要性,它重建了背景从而重新审视了人物。在麦克卢汉走出校园开始新的尝试时,他大胆地借用了这个概念去垦拓他的疆域,并将这个版图作为人艺术品加以呈现。他在第一本著作《机器新娘》中实验了这个概念,在《逆风》(1954)中再次检验了它。他的策略是驻留在一系列具体的大众符号和大众经验中,从而将那些麻木的人潮卷吸进来,因为这些大众符号和经验表征了工业人的风俗(the Folklore of Industrial Man),同时表现了他所处的媒介记录(the Media Log)时代的特征。麦克卢汉以活体解剖和并置的马赛克形式对此进行书写,与路易斯不同的是,麦克卢汉并没有表露出敌意,反而,他撇除了尖酸刻薄,在适度的幽默中展开了他的研究。他在材料中嬉游,没有谴责,也没有辩护,他拒绝将道德偏见强加给新媒介环境。并且,游戏的态度使更多事物向他涌现,就像他曾说的:“在游戏时,人能够放下顾虑全力以赴;而当转入工作,人就变得专业化了。”^[11]

与现代先锋美学相呼应,麦克卢汉的马赛克方法发展出一种开放、机智、有趣的写作风格,在这儿,时空溃散,年表失效,整个世界同时得以呈现。自然而然的,他的媒介探索连同他探索的模式,吸引了同时代的视觉艺术家。昆汀·菲奥里和哈利·帕克都是著名的、麦克卢汉的合作者,前者与麦克卢汉合著了《媒介即讯息》(1968年),后者合著了《逆风》(1969年)和《透过消失点——诗歌与绘画中的空间》(1969年)。出于特殊的兴趣,麦克卢汉和较不为人知的视觉艺术家索雷尔·伊特劳格也有过合作,他是欧洲人,移民到加拿大,在1975年制作了电影《螺旋》(Spiral)。关于这部电影,麦克卢汉曾说:“无处不在的、变动的中心加剧了存在的脆弱和无常感……螺旋代表着迷宫,它是人类认知过程的写照……整

【10】

Marshall McLuhan,
*The Mechanical
Bride*, cit., v-vi

【11】

Marshall McLuhan in
“The Art of
Wychwood Park”,
ed. Albert W. M.
Fulton and Keith M.
O. Miller, Wychwood
Park Library,
Toronto; quoted in
Barrington Nevitt and
Maurice McLuhan,
*Who Was Marshall
McLuhan? Exploring
a Mosaic of
Impressions*.
Toronto:
Comprehensivist
Publications, 1994,
p. 34

部电影都是对创造性之谜的形象表达。”

作为艺术家,伊特劳格在他所形容的“达达马戏团”(The Dada Circus)的风潮中成长,他的创作横跨 20 世纪早期的历史前卫主义至 20 世纪 60 年代晚期的艺术实验等多种风格。查拉(Tzara)在一篇回忆性的文章中说:“达达的开始并不是艺术的开始,而是厌恶的开始。”^{【12】}与这并不矛盾的是,对于达达所提倡的“反艺术准则”伊特劳格是认同的,他将它作为反抗“传统信条的自相矛盾性”的关键。像之前的达达一样,伊特劳格也“毅然应对着公众头脑中艺术和知识习性的问题,并通过这些去改善意识状况”,麦克卢汉也致力于此。作为“艺术家”和知识分子,他的任务在于使读者对持续的环境变化保持警醒,使他们领会到这种变化给人类感知带来的持久的副作用。因此,伊特劳格的探索在多方面引起麦克卢汉的共鸣,他们都植根于麦克卢汉所热爱的现代先锋运动,都在探讨不同的感知方式,又都关注作为工具的形式如何让我们以崭新的方式去看、去感受、去听。

他们在多伦多见面了,在这里,也就是麦克卢汉主持的文化与技术研究中心,放映了伊特劳格的电影《螺旋》。也正是麦克卢汉提议伊特劳格从电影中选出一些剧照,由他为这些照片提供注解和评论,因而一本充满对不同作家征引的形式自由的著作面世了。这本书出版时,两位作者都已逝世,它的出版,是对这两位远见卓识者之间不寻常合作的纪念。在这本书中,麦克卢汉赞成索雷尔对“螺旋”的描述,索雷尔认为“螺旋”是自己作品的关键词,它使他进入多维感知:“螺旋是单条连续线,它在内部创造了通常存在于两条线之间的空间。所以,这条单一的线使人能在瞬间同时把握过去、现在和未来的时空,它们能并行出现在这种独特的情境中。时间、空间都溃散了,年代学在这里也丧失了意义。”^{【13】}

作为作家型学者和人文主义者,麦克卢汉的探索是艺术家式的,他使年代学变得陈旧无用,时间和空间顺序模糊了,过去、现在和未来浑融为一体。这些使这两位探索者成为沟通新旧艺术诗学和想象的伟大桥梁的起始。从漩涡到螺旋再到笼子(cages),他们的初衷没有改变,即使读者置身于目不暇接的图片中,感知机械力量——印刷、广播、影视和广告等制成品对我们置身的“现代社会”的操控。

【12】

William Rubin,
*Dada, Surrealism,
and Their Heritage.*
New York: The
Museum of Modern
Art, 1968, p. 12

【13】

Sorel Etrog, Marshall
McLuhan, *Images
from the Film
Spiral.* Toronto:
Exile Editions, 1987,
p. 123.

文学问题

综上所述,重新分析麦克卢汉的文学背景是十分重要的,但简单的溢美之词并不能说明问题,重要的是论证文学问题和人文思考实践在多媒体环境中所必然承担的重要角色。这并不是说要褒扬文学而贬抑新媒体,也不是要在传统的书籍阅读者和新型读者之间掀起一场较量,而是,它要让更多的读者意识到巨大变动时代所要面对的事实。借助于传统知识和新先锋实验,麦克卢汉致力于探寻面对不知端倪的新环境时可能的策略。作为英语教授,他毅然站在新的环境挑战的最前沿,充分发挥文学和人文主义传统的作用,去探掘突变时代内部所隐含的意义。

这样,文学和人文科学就成了麦克卢汉描绘环境变化过程的重要策略。也就是说,他不把文学作为一门学科去教授,而是把它作为勘探工具来“使用”,启发读者有效地去看、去听,去感受新环境。借此,他也为学习和教育观念的革新做出了贡献。不管多么令人吃惊,也不管是否受人欢迎,我们今天都必须承认早在六十年代的革命思潮对封闭的象牙塔式的大学教育进行挑战之前,麦克卢汉已经身体力行地将大学教育与更广阔的社会实践结合在一起。

从《机器新娘》到《理解媒介》再到《媒介法则》,麦克卢汉使用言语—声象—视象(verb-vocal-visual)的马赛克方法使我们对变动保持敏锐性,这种变化在读写向后读写、机械专业化向全球电力化的演进中无处不在。所有试图深入麦克卢汉所发现的新旧媒介世界的研究,都必须从他内在人文景观的再认识开始。麦克卢汉本质上是一位人文主义者,通过恢复传统的教育原则,并将之应用于电力化的“魔术”世界,他揭示了一个新的认知空间。当然,他说了什么是重要的;但他如何(*how*)说,如何使这些原创形式得到彰显,这是一份更重要、更持久有效的遗产。它使我们意识到我们的一切探索都有待完善,在对特定现象进行有效解释时,我们的工作是一种有效性的无限接近,就像麦克卢汉一再说的:“对我所说的,我不一定都满意。”

重新发掘麦克卢汉“如何”(*how*)的遗产,也就是说,要从对嵌入在《媒介法则》一书中的启发和潜力的重新探索开始。《媒介法

则》原本是麦克卢汉生前的未竟稿，经其子埃里克(Eric)整理后出版，它深刻体现了人如何自觉地参与和感受时代的变动。我们也从中意识到，在探索和描绘一个尚未完成的领域时，讲故事(story telling)不失为一个好方法。笔和文字的力量胜于刀，在新千年，这不是旧调重弹，这句格言是所有普通教育模式的立足点。用语言来交流使我们变得与众不同，更何况，我们通过讲故事来处理现实。

麦克卢汉的媒介法则依赖于大众而不依赖于某种理论支撑，这并非偶然。他的探索模式，即“四元组”(tetrad)激发着语言的活力。以提出四个问题的方式，四元组提供了一个简易的研究模型，它使每个被观察的媒介内部的叙事要素凸显出来：

一种媒介增加或者强化了什么？

它淘汰或者更替了什么？

ENH(增加) REV(激活)

已经被淘汰的，它做了什么样的恢复？

—medium(媒介)—

当达到极端时，它产生或演变什么？^[14]

RET(恢复) OBS(淘汰)

麦克卢汉的四元组技术通过叙述的方法强化了观察和对观察的表达力。这不禁使我们去打量作为意义和经验容器的“词语”，在古老的人文传统中，词语在容纳、感受和塑造现实时，是拥有强大力量的工具：

语言是复杂的比喻系统和符号系统，它们把经验转化成言语说明的、外在的感觉。它们是一种明白显豁的技术。借助语词把直接的感觉经验转换成有声的语言符号，我们可以在任何时刻召唤和召回整个的世界。^[15]

以讲述故事的方式，麦克卢汉向我们呈现他如何创造性地运用词语，如何跳出思维定式，如何在环境中以逆环境的方式洞察事态。这是我们仍然应该从人文学科中所要吸取的，也是为什么人文知识和实践在大学制度和多媒体社会中的发扬光大仍然至关重要：它使我们保持着对变化的敏感性。创造性思维使我们进入动荡但充满生机的探索和自我探索的漩涡内部。我们能够有效把握

【14】

Marshall and Eric McLuhan, *Laws of Media. The New Science*, Toronto: U of Toronto P, 1988, p. 7

【15】

Marshall McLuhan, *Understanding Media*, cit., 85 译文参考《麦克卢汉精粹》(加)埃里克·麦克卢汉，(加)弗兰克·泰格龙主编，何道宽译，南京大学出版社，2000年，第93页

复杂性,拒绝简单化的陈述;并且,通过词语,我们理解了媒介、媒介图景,也理解了我们自身。

福特·马多克斯·福特,这位麦克卢汉最为忽视的现代主义大师,在他下述文字中有力地提醒我们:

人文主义所渴望的是一个信念,这比其他任何事物都更热烈、充满激情。它追求着可以被采纳的理念,它渴求心灵的平静。现在所有问题都变得过度地复杂了,为道德热忱留下的余地越来越少,以至于公众的旨趣越来越远离公共问题,而任由它们被少数专家掌控。^{【16】}

【16】

Ford Madox Ford,
The Critical Attitude.
London: Duckworth,
1911, pp. 113—114.

在剑桥大学的时候,麦克卢汉的精神从未平静过;当然,他也没有将他的公共问题的探索委托给“少数专家”。和福特·马多克斯·福特包括其他充满想象力的作家一样,麦克卢汉明白这一点,即“没有什么比迎面相对更麻烦的了”。但麦克卢汉并没有踌躇不定,他付出了毕生精力去探索和追求。他研制了一些工具,供我们参考借鉴以解决问题。毕竟,福特的告诫是明确的:“‘作者’这个词,意味着他对你的意识有所强加。”如果作者是我们,那就是我们,而不是少数专家,在我们自身的意识中持续地有所注入。

五十年前,《古登堡群英》和《理解媒介》等著作使一位加拿大的英语教授引起了轰动,因为他讲了一个美丽的故事(story):“文学”,他写到,“不是一门学科,而是与我们的社会存在不可分割的一种变量。”他这样说,同时也这样遵守着去做。我们看到,他将乔伊斯、福特·马多克斯·福特、埃德加·爱伦坡等作家运用于技术和媒介研究时,虽靠一己之力但触发了多少机关!想象一下,当我们也这样运用麦克卢汉时,就拿他那研究变动的媒介图景的四元组方法来说,想象一下它为我们的研究带来的进展。也就是说,采用不同的心态,不同的态度来面对变化、现实和科技:没有定见,没有“两种文化”的事先划定,而是面对困惑时乐知的探索态度。

不可避免的,无论西方还是东方,学者、政治家、教育家乃至我们所有人都要面对这样的约请:不要放弃文学、人文学的研究计划。相反,应使它们成为胼胝体,成为不同知识领域间的联合纤维。还应该将四元组,将它所巩固的人文传统,和它在硬科学、社会科学和其他知识领域内部讲故事的方法,将其用来创造一种在

新千年能够使学习、知识产生真正共鸣和回响的新的大学教育理念。同时,也将乔伊斯、福特和麦克卢汉致力于对这颗变动的、典型的地球行星的探索发现上。

这即将被书写、被讲述的故事,该多么动人。

媒介研究的诗学源泉

——一些定量的初步理解

◎彼得·穆赖^[1] 多明尼克·谢菲尔-杜南^[2]

梁小静 译

【1】

彼得·穆赖 (Peter MURVAL):任教于法国巴黎高等师范学院,加拿大约克大学

【2】

多明尼克·谢菲尔-杜南 (Dominique SCHEFFEL-DUNAND):多伦多大学麦克卢汉文化与技术研究部主任,加拿大约克大学法语语言学教授。

摘要:如果说现代主义范式支配了19世纪后期以来的文学理论领域的研究,这是否也意味着,它为20世纪的媒介研究也提供了可供采纳的概念和话语体系?当前的研究通过阐明在现代主义美学和媒介传播领域的经典文本中所发现的观念间的联系,尝试解答上述问题。

具体来说,我们展开定量研究的目的是有两方面:一是在关于媒介研究的(1950~2011)的大型语料库中,描绘出它所暗含的、假设的文学媒介空间,突出现代主义诗学和传播理论间的相似和差异;二是从一般语用效果论的角度,对美学和媒介研究进行比较。

当前的研究表明产生于现代主义传统的诗学方法,在这个语料库中发挥了富有成效的作用。但这还只是初步成果,关于审美转向的严格意义上的定量分析,还需要建立在对近来媒介研究话语景观进行更详细、更多元的探究基础之上。目前这种新的研究也整合了与数字化转向有关的具有代表性的争论。

关键词:现代主义诗学,媒介研究,计算机语用分析,应用媒介美学

一、刺猬诗学(The poetics of the hedgehog)

文学文本的非交流性观念在现代主义传统中发挥着重要作用,从德国浪漫主义直到法国后结构主义的批评和理论,它都在其中占据了显赫地位。在这个范式中,文学作品被看成是不及物的实体,具有抵消意义的螺旋上升的自反性。正如弗里德里希·施莱格尔在其著名的《断片集》中所说的,文学作品像刺猬一样,完成自己,又与周围的世界完全隔离。

这种流行的观点与持久的文学实践自动化过程有关,它依赖于两个互补的假设:文学是自治的媒介,它的基本使命在于对受体产生一系列感觉(sensorial)和元政治(metapolitical)的影响。

更准确地说,文学作品不仅仅单一地传达作者的意图,它还将语言从日常交流的目的中解放出来,从而为材料的能指游戏创造不及物的、自由民式的空间(subject-free space)。

这两个假定是现代派的核心观念,浪漫派、形式主义者和后结构主义者在这一点上达成了共识:文学这个词的本来意义,不是参与日常交流的众多媒介之一。换句话说,文学写作的特殊性不在于虚构(即亚里士多德诗学中的模仿)的创造性,也不源于对某种知识体系的传达,而在于它发明了一种完全自主的空间,这个空间使用于交流的实用规则暂时失效。这种向艺术媒介非再现性特征的隐退,它的乌托邦的和元政治学的蕴含是大多数当代理论的周期性风尚。当代理论体系的主要目标,是描述出文学性——自律的艺术作品的突出特征——在个体或群体变化中发挥显著影响或起决定作用的条件。从1800年至20世纪末,现代诗学提供了一个开阔的、非实证的但被广泛共享的文学范式,作为本质主义文学观的继发作用,这个范式的成就多半在于其自我服务的倾向,换言之,在于它有力地增强了文学象征资本,同时使自身的批评实践合法化。

席勒的《审美教育书简》对现代主义传统具有开创性意义,将自身表现为自由游戏的审美活动,它解除了感性冲动与理性冲动之间的对立。自治的艺术品,它的无为状态赋予受体一种新的艺术体验:一种自由的、有机的、共产主义式的包容性,使各种力量间无止境斗争的结束有了指望。以间接的方式,艺术作品(如Juno Ludovisi的雕塑品)同时在感官的和元政治学方面产生影响,这也是艺术品完全自律的结果。艺术的自治(比如“为艺术而艺术”的著名论点)与其社会影响之间的关系,是当代诗学最典型、最常论及的主题之一,比如马拉美关于“终极大书”(the absolute Book)的构想计划,曾被宣称预示了未来的共产主义信念。但这只是其中一例。对于席勒和他的追随者来说,审美的自律性游戏能够修复主体的感知器官(即个体的感知平衡),因而,这也为乌托邦的各种可能性开拓了空间。我们应该注意到,媒介的物质性和感知反应之间的交集,在媒介影响的各个子领域中将变得十分可观。

在 20 世纪 20 年代,即席勒的《审美教育书简》问世数世纪之后,关于现代诗学,早期的形式主义者提出了一个更科学的语言学构想。对于罗曼·雅各布森和他的同仁来说,文学的“文学性”(literariness)存在于以诗性功能为主导的语言中,这时,符号将自身作为目的而起作用。以悬置诗歌交流功能为基础的诗性,雅各布森认为,对它的预设和语言学假定,并不能取消它内含的社会关联,相反,通过一系列艺术策略,诗歌媒介的自反性中断了感知自动化和日常交流的公式化内容。但从根本上说,只有当语言的诗歌用法创造了某种语言共同体(linguistic community)时,也就是说,只有它强有力地推行一种自由的、非异化的崭新规则时,对意识形态连续体的打破才是可能的。需要重申的是,形式主义立场暗示出,正是因为诗性功能聚焦在信息的为己性,它才影响了社会表征。

文学通过实现它所来自如地表意政治;只有当它明确了不及物的、自为的功能时,它才完成了自己的使命。这被包括形式主义在内的当代理论普遍认可。将文学与政治教条硬绑在一起,只会使它远离自己的本质。在将“真正的”(real)(即自律的)文学作品与其拟像(simulacra)区分开来时,现代主义传统为我们提供了科学的、灵活的工具。甚至在实用主义者对本质主义美学传统和相关的西方经典进行了数十年的攻击后,这种分类仍深植于我们的文学教养中。受过良好训练的当代读者,能够准确指出给定作品或流派在自治轴上的位置。在这个意义上,现代主义乌托邦在暗示等级制度时仍然有用,它让我们将顶级的、像样的文学产品同那些副文学现象(paraliterature)区别对待。尽管这个范式在近十年来遭到了挑战,当实用主义者谈及美学时尤其如此,但它仍然作为一种传统,提供文学的内在规范,指出革新规则和尺度。并且,通过它,一个读者得以判断一部作品或某种风格是否能归入“好作品”(good art)的行列。

二、媒介研究网络中的文学

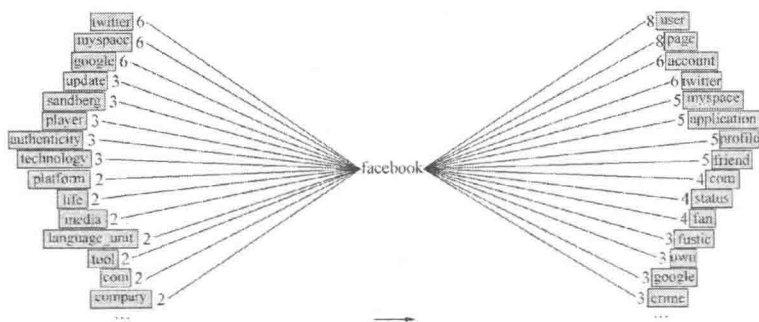
如果现代主义范式至少从 19 世纪中叶开始在文学理论领域占支配地位,那么,这是否也意味着它提供了一个大致框架,使更具关联性和前沿性的领域也能够从中有所汲取和变通,比如媒介

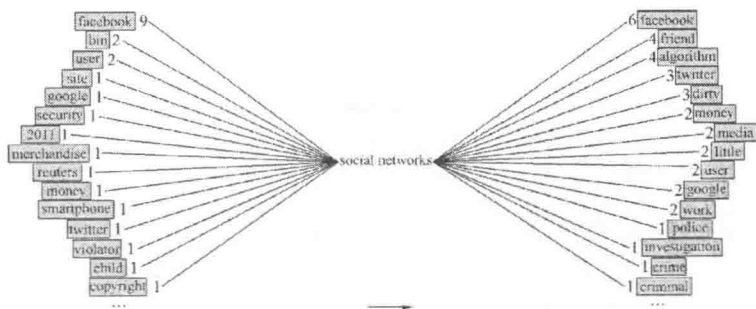
研究领域? 在它现代化的、可识别的形式中,媒介研究有一个超过五十年的历史跨越,在这期间,它探索自身的独特性,从而和文学研究区别开来。更准确地说,媒介研究这个急遽浮现的领域在学科构造的两个先决条件上下了功夫,即明确它的对象,找到它一套独特而有效的方法,

我们当前的研究,试图通过分析众多的媒介研究资料去窥探现代主义遗产。这些资料以年代顺序编排,收录了1950年至2011年的相关研究。我们的主要目的是在两个层面上探讨公认的现代主义影响的主要特征,在语料库中文学指称(literary References)的层面,和媒介影响的一般范式的层面。

这项复杂的工程假定,为了规划语料库中的语义学或主题学论题,分析者必须超越那些屈折语、同现词,甚至组合词和关键词。与词汇层面相比,主题和专题在文本表意的一个更高层面上运转。并且,为了从资料库中获得文学主题的更具概括力的表现,也为了探求与被分析的文本生产有关的思维过程,在对数据概率语义索引的基础上,达到对论题的非主观的表达是必要的。尽管有一种能大致解决词语歧义问题的系统作为自动分析工具 Tropes 8.4 的基础,但为了获得对语义类别连接率(connection rate)的更精确表述,我们仍需要一种以词汇和上下文线索为基础的个人化主题模型作为脚本。

因此,这些技术使我们能够对“脸书”(Facebook)这个关键词的语境有所表现,它同样适用于更抽象的等价范畴(Equivalent classes)社交网络(Social Networks),正如在图一和图二中所显示的:





另外,像媒介(Media)这样的大语义范畴将包罗与传播渠道、赞助商和技术有关的报纸、新机构、书籍、电视、电信、社交网络、网址和网络供应商等一系列关联词(References)。

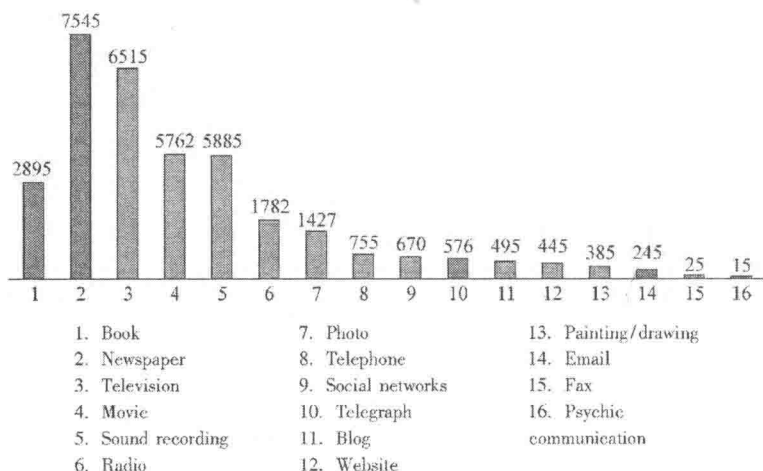
无疑,语义搭配网络并不能代替上下文的细致阅读,但它们提供了非连续的、超文本的和关于思维模型的系统制图学,从而组织了语料库。对主要论题的相对去语境化和抽象的描述,说明在这个层面上我们不能还原作者的意图和文体特征。但是针对语料库中的现存知识,我们可以尝试去标注和说明其影响(这表明纵聚合式和横组合式的阅读相互补充)。研究基于这样的假设,即一个语料库从频数列表中获得的主要语义范畴,预示着潜在的、通常不向读者敞开的意义模式。

文学机制是一个包含美学理论、作者、文本等关联词的概念,对它与媒介研究之间复杂关系的描绘,应包括对个性化语言、主题和上下文语义网的分析。

在最抽象的层面上,文献指称包含在一般经济的各种传播渠道中,这让我们明确所涉及的书写传播(written media)的重要性,而在抽象化进程中更进一步。书籍、报纸、电报和电子邮件等种类在当前研究中的高频率出现,说明书写并没有被视听媒介所代替。同时,在其最抽象的形式中,文本仍然是主导性的传播方式,至少对这个语料库中的作者而言。

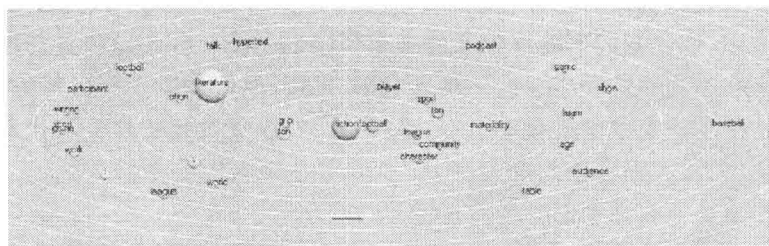
所涉及的书面媒介太笼统化,因而不能传达出有效线索来标注文学机制在信息研究制图中的适当位置。更有可能的是,所提到的特殊的“命名实体”(named entities)(尤其是作者),将使我们获得精确的视角,洞悉呈现于语料库中的文学传统。

作者关联物绘制了一幅经典的文学图景,除了现代西方经典



的奠基者(如莎士比亚、塞万提斯和拉伯雷),其他作家几乎都属于现代主义文学传统。乍一看,现代主义作家在这个文献关联物的地图中占主导地位,但有许多偶然因素发挥了作用,如麦克卢汉,他对爱伦坡、T.S.艾略特和W.B.叶芝等现代主义诗人和实验小说家如乔伊斯、温德汉姆·刘易斯等的兴趣众所周知。并且作家的名望并不是一个代表性的标准。尽管名字的出现频率表现了现代派经典的活力,但仍然暗示了两个独立的文化领域的共存:一个将力量集中在个体的知名度上,另一个致力于突出产品和类型标识。

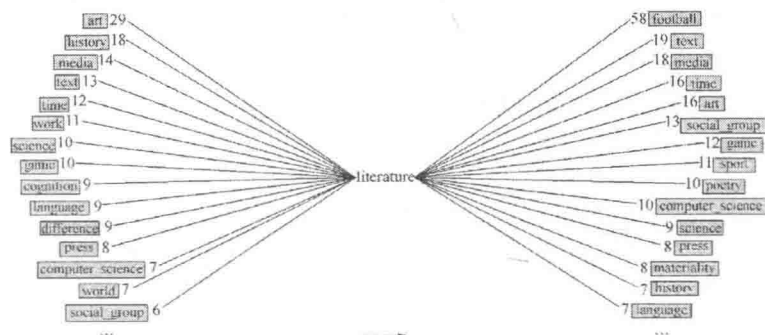
正是后者即亚文化领域激发了媒介研究的兴趣,对大语义范畴虚构(fiction)的语义语境的分析显示了这一迹象。



虚构的语义关联网清楚地说明这个范畴所属的理论范式与现代主义政体的逻辑相去甚远,它以差异和鲜明的层次体系为特征。在这个媒介研究语料库中,虚构被认为是一个高度他治的范畴,与它有着显著关联的是:足球(共同出现 42 次),扣人心弦(如“扣人

心弦的悬疑小说”，共同出现 25 次），粉丝（如“……粉”，共同出现 17 次），“联赛”（如“梦幻足球联赛”，共同出现 15 次）。

当然，虚构是一个包罗万象的范畴，通常是指小说，但也包括电子游戏和电影等。即便有着清晰轮廓的主题词文学（literature），看来也受制于多元的语境因素，正是它们打乱了指向媒介自治性和非交流性的现代主义范式。这些涉及文学主题的语义学关联词（semantic references），同样出现在虚构的同现词中。这说明，多多少少，这两个概念被混为一谈。更具体地说，文学失去了它的独特性，而融入虚构实体的种类中。很明显，将文学置于与其他虚构产品相同的根基上，说明文学领域中一种层级模型的匮乏，它使缺乏象征资本的副文学产品（the paraliterary products）被冷落了。



文学是一个大的语义范畴（广义上指所有的文字作品），它出现在各种各样的非文学文本中：比如资料库中提到的“烹饪文学”，“自助文学”和“信息管理文学”。

尽管我们也做了细化分析，考察个人化的词语而不是语义学主题，但结果仍然十分相似：“幻想”“数码”“足球”“粉丝”是出现频率最高的“文学”共现词。

以同样的方式，当同时输入文学与媒介时，它们之间的联系说明文学文本纯粹的非交流性观念逐渐崩溃，即风格、流派的现代主义层级模型的崩溃。可不管怎样，这也并不就是说基于媒介独特的物质性的自律原则被普遍地否认，相反，从典型的法兰克福学派现代主义式地对文化产业的激烈批评，向锻造更民主的视角的方向扭转的运动，才是它想要表达的。

意料之中的是,面对挑战,媒介研究者必须去探寻新的、常常被当代理论和批评实践所贬低和忽视的文学对象;同时,又必须将它们融入到更广泛、边界更模糊的媒介研究中。

三、媒介效果

媒介研究的悖论是:一方面,这种研究机制亟需一种更加平等协调的制图法去面对多元、异质的实践和风格;另一方面,它又依赖于媒介形式的和物质的自治准则。这种双重束缚要对媒介研究与现代主义遗产间模棱两可的关系负一定责任。

在这一点上,麦克卢汉的例子堪称典范:尽管他的思想遗产存在争议,但他的影响无可否认,尤其在文化研究领域,作为开创者之一,他确立了大众文化研究的学术性和合法性。

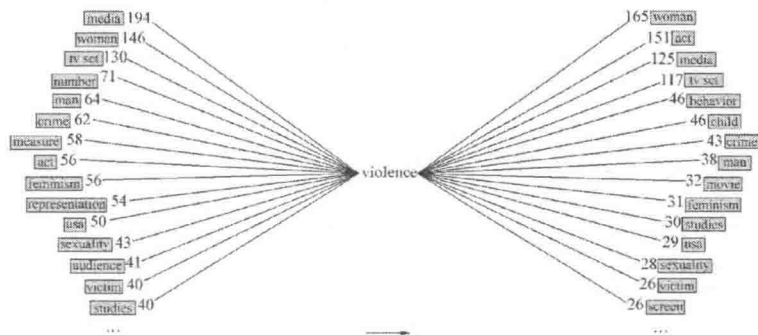
剑桥学习阶段是麦克卢汉思想的形成期,他受到了 I. A. 瑞恰慈和利维斯的美学影响,这两位现代批评家当时正致力于推翻传统的文学研究模式。由瑞恰慈开创的新批评试图将研究重心从意义和作者意图转向文本的修辞力量,在麦克卢汉的意义上,即是“视觉”(sight)向“听觉”(sound)的转向。

剑桥小组转向了包括音乐在内的其他研究,将句法方向的语义学——即内容研究,转向结构和形式的研究。因为这个原因,麦克卢汉对埃德加·爱伦坡和其他现代主义诗人,如艾略特、乔伊斯等产生了兴趣,他们在诗中表现了“声音”,同时更加重视读者角色。利维斯就表示,为了理解一首诗,必须在脑中重建它。几年后,麦克卢汉也说,内容是贼扔给看家狗的一块肉,以便媒介开始工作,因为内容永远在警惕媒介和其信息的操纵力量。

文学、美学研究的进展与剑桥大学神经病学、感知心理学和人类学的发展相一致。面对富于想象力的作者所提供的信息,神经系统会对它们进行加工和吸收,对此,瑞恰慈丝毫不掩饰自己对其运转方式的兴趣。

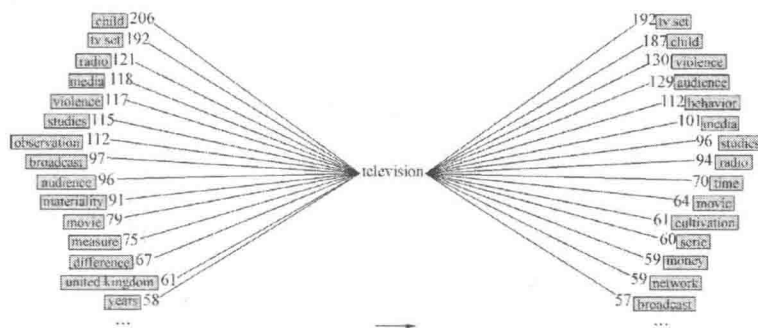
对感知的兴趣,引起一项关于大脑和感知(尤其是视听)如何运转、工作的研究。艺术解决问题的技巧揭示了大脑的运转方式,这个假设使艺术在精神心理实验室中具备了预期感知的功能。麦克卢汉因此使神经病学、感知、艺术和媒介间的联系被广泛接受。这种思考方式自然导向了这个发现:“形式即内容,媒介即讯息”。

对于麦克卢汉,这意味着电子媒介的普及不仅将引起看得见的社会变化,还将以可衡量的、客观的方式完善人的感知力(即“感知平衡”)。



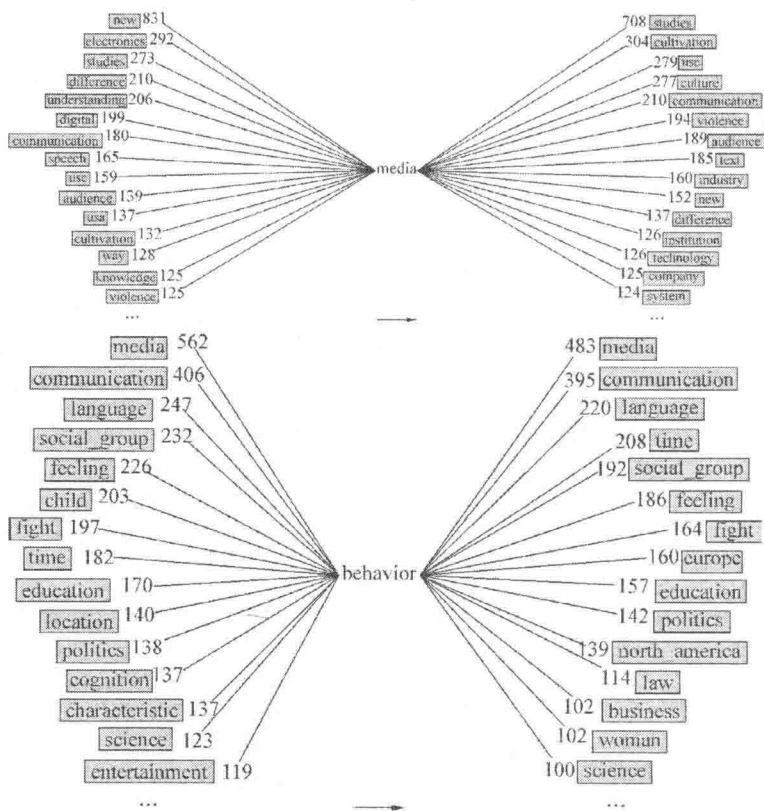
尽管麦克卢汉的诗学模式已被更具实证性基础的方法所扬弃,但在媒介的物质性和其社会认知影响这二者的关系中,存在着一种持久性的范式,这也是这个语料库中的语义学分析加以展示的。例如,在语料库中,我们可以肯定暴力这个大语义范畴与其语境主题如媒介、妇女、电视和儿童之间是强关联的关系。

联系是相互的,就是说,当中心点是电视,媒介是主题,那么暴力也与之密切相关。



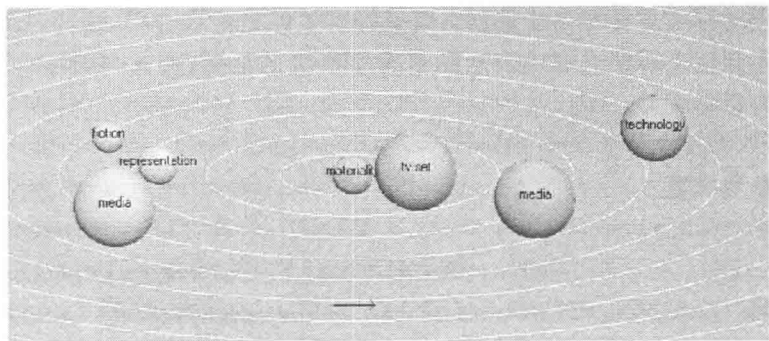
一个更普遍的、从定量观来看同样重要的关联存在于更常见的主题词行为和媒介中。

这个范式为媒介研究者所熟悉:这不仅是一个丰富的文献目录,而且还构成一个学术研究领域,它致力于观察不同媒介在犯



罪、暴力和政治控制等社会问题方面的影响。正如语料库中的大部分文章所表明的,当前的趋势是抛开已失去说服力的“皮下注射”理论,而代之以更复杂的间接法去研究媒介的促进因素和它的社会影响,而这又可能深化“注射”这个认知隐喻。这次变革也趋向于弱化媒介内容的重要性,整体来看,大多数研究对媒体涵养信息的方式更加关注,如形式、材料、制度等方面,而降低了对媒介传递内容的关注。即使当对象是暴力或宣传时,我们选择的文本也着重于强调笼罩着其影响的媒介环境的重要性。

类似的,在对资料进行仔细阅读时,大部分文本将会敞开它的论说方式,即,关于媒介影响的所有陈述都处在由本质主义和实用主义构成两端的轴线上。本质主义者认为,媒体(如电视台,网站)是自治的,它对模仿行为发挥特殊影响。而对于实用主义者来说,媒体是他治的、被语境定义的客体,它缺乏以一种量化方式去影响



行为的能力。但非本质主义研究也假设在媒介理论和人际交往行为理论之间存在着桥梁式的关联,这种关联近似于在人际行为规则与电视节目制作常规之间存在的结构的相似性。正如我们通过文学现代主义所看到的,关于媒介影响的思考,是在对媒介自身的定义问题,和对决定论模型与其反对者之间的对立问题这两方面同时展开的。我们努力证明在行为中存在着一整套的来自媒介的直接影响,但成果不尽人意,以至于对于这种来自于还原论的和功利主义者的思想模式,我们要对它令人惊讶的耐力做出解释还存在困难。如果学科基础岌岌可危,那么大众媒介消费和随之产生的行为之间的联系,是一个只能持续六十到七十年的研究话题。但是,为了探寻研究对象和方法,研究者就必须给出一种关于媒介影响的模式,而只有突出媒介的重要性,并把它作为一种拥有自己语法的语言去思考,才能达到这个目的。从麦克卢汉对四分体的探索,到伊丽莎白·爱森斯坦对印刷的影响研究,再到对电视作为重塑社会与空间联系的重要角色的各种推断,所有这些强调媒介自治特征的研究成果的获得,都有内需作为它们经得住推敲的原因。

在这个层次上,文学理论和媒介研究汇于一点,某种意义上说,也正是在这一层面,甚至具有实证基础的媒介影响的研究探索,是后浪漫主义自治诗学看起来不大可能的继承者。目前的研究表明,尽管文献指称并不像它在现代主义传统中那样享有特权,但产生于现代主义传统的诗学方法,在这个语料库中发挥了富有成效的作用。这些成果只是初步的,对物质性、差距、关系和区间等主题的探索,还需要我们通过分析最近媒介研究中出现的调整了的认知方法,对其展开更详细的、历时性的定量式研究,这才

能对形式主义转向的重复出现进行有效的定量式分析,这样,我们才能整合那些讽喻式表达和富有争议性的话题,而这与数字化转向息息相关。

参考书目

Englis, A. , & Joosten, V. , & Ling, P: *Delivering Digitally: Managing the Transition to the Knowledge Media*. London: Kogan Page, 1999

Innis, Harold. *Empire and Communications*. Toronto: Dundurn Press, 1950.

Jane Stokes. *How to Do Media & Cultural Studies*. SAGE Publications Ltd, 2012.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

Lamberti, Elena. *Marshall McLuhan's Mosaic: Probing the Literary Origins of Media Studies*. Toronto: University of Toronto Press, 2012

McLuhan, Marshall. *Counterblast*. Toronto: University of Toronto Press, 1954

— . *The Gutenberg Galaxy*. The Making of the Typographic man. 1962

— . *Understanding Media*. New York: McGraw — Hill Publishing Company, 1964

Meenakshi, Gigi Durham and Kellne, Douglas M. *Media and Cultural Studies*. Wiley—Blackwell, 2005

Meyrowitz, Joshua. *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford University Press, 1985

Myles, John F. Bourdieu, *Language and the Media*. Palgrave Macmillan, 2010

Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Viking, 1985.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution*

- of the Sensible*, Trans. and introd. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004
- Ricardo, Francisco J. (ed.). *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*. New York: Continuum, 2009
- Rosengren, Karl Erik. *Media Effects and Beyond: Culture, Socialization and Lifestyles*. Routledge, 2005
- Santos, Jody. *Daring to Feel. Violence, the News Media, and Their Emotions*. Lexington Books, 2010
- Schlegel, Friedrich von. *Philosophical Fragments*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman and Littlefield, 2000
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*, Ithaca: Cornell University Press, 1984
- Tony Charlton, Barrie Gunter, Hannan, Andrew. *Broadcast Television Effects in a Remote Community*. Lawrence Erlbaum, 2002

人机为伴:海德格尔和麦克卢汉

◎(美)迈克尔·海姆^[1] 王青 译 陈定家 校

【1】

迈克尔·海姆(1943~2012),美国加州大学斯拉夫语教授,著名翻译家,他精通俄语、德语、法语、捷克语、荷兰语、克罗地亚语、匈牙利语、塞尔维亚语等多种语言。1979年获宾夕法尼亚大学技术哲学博士,先后在弗莱堡大学和柏林大学从事博士后研究,曾经在设计艺术中心学院讲授虚拟世界理论和虚拟世界设计,素有“网络空间哲学家”之称,专著有《电气语言》《虚拟实在论》等,译著有海德格尔的《逻辑的形而上学基础》等。

摘要:计算机已经融入我们日常生活的方方面面,成为人类中枢神经的重要延伸。与我们日渐亲密的计算机,并非人类的潜在对手,相反,他们正在变成人类不可或缺的伙伴。海德格尔和麦克卢汉都看到了信息技术和思维方式之间的紧密联系。技术在定义现实的过程中,在作为世界内容或实体出现的无形背景的操作下,计算机所起到的关键性作用使他们的观点达成了一致。麦克卢汉和海德格尔都认为技术最了不起的力量在于它与语言所建立的亲密感。在承认计算机作为知识进程的重要组成部分的同时,也要警惕人机相伴所带来的后果。人类的历史是一个自我意识不断觉醒的进程,在对计算机交互作用之理解的不断深化过程中,我们也不断深化了对人类自身的理解。

关键字:海德格尔 麦克卢汉 计算机 组件

海德格尔和计算机?这是一个很奇怪的组合吧?没有哪位哲学家如海德格尔般如此看重技术与人类价值观之间的矛盾冲突。海德格尔不仅把技术看作是形而上学的核心,并且认为它是20世纪罪恶,包括所谓“欧洲人道主义与全球技术之对抗”的德国纳粹灾难的根源。无论在日常生活中还是在其学术著作中,海德格尔都把技术看成是挑战传统道德的力量,这种力量来势凶猛、不可阻挡。然而,天不假年,海德格尔在1976年就去世了,他没有机会看到本世纪最强大的科技革命:微型计算机的振兴。他只看到了计算机化的初步发展——计算机时代的大型机时期。但由于海德格尔的作品跨越了计算机出现之前的时代和日益发展的计算机化的今天,所以他可以成为理解科学与人文新状况的一个跳板。

无论在照片上还是在传说中,我们对海德格尔这位思想家的印象都一样:他似乎生活在另一个时代、另一世界。在照片中,我们看到他坐在托特瑙山顶一个安静的小屋里,身后的书架上摆满了书,他专心致志地伏在木质的写字台上奋笔疾书。阳光透过窗户,洒满小屋。他的手稿,充满眉批旁注和龙飞凤舞的标记,重写本的页面上也满是层层叠叠的小改动。思想家海德格尔同时也是一位在古籍中探寻存在之历史线索的学者。他在找寻当今时代人类存在的本质,以及未来何去何从的提示。

海德格尔的形象以怀旧为主要特点。就连照片上那位半个世纪前坐在小屋里写作的海德格尔,似乎对于这张照片很快就会褪色,图像不可避免地变成古董都有着敏锐的感觉。因为海德格尔将存在与时间联系在一起,所以他知道现实的变化以及随之而来的思想任务。他意识到 20 世纪变化的进程,并且似乎预见到了今天的图书馆员所意识到的事情:“在书中进行研究和进行深层思考的人文学者形象在专业学术研究中将越来越不可行。”^[2]一位大型大学图书馆馆长的最近观察证实了海德格尔在他作品中的猜测:快速的技术进步挑战了人类的思维传统。谁能比当代图书管理员更好地了解当今学术的内在趋势?告别了歌德《浮士德》的“圆顶、狭窄的哥特式研究”,写字间正给计算机工作站让位,学术需要一个网络空间。

今天,没有纸质书的电子图书馆已经存在。到 2000 年,几乎所有的人类知识文本都将以电子形式存在。海德格尔痛苦地意识到,他的著作有一天会在学术领域被人所熟知,而这个领域与丰富他思想的沉思途径并不相容。1967 年,他看到了一个正在崛起的信息高峰,他怀疑,这个高峰可能很快就会吞没自己的作品:“也许历史和传统将顺利地适应信息检索系统,信息检索系统将作为一个资源服务于通过网络组织起来的人必不可少的计划需求。问题在于思维是否也将终结于信息处理过程。”^[3]在“世界图景时代”,海德格尔挖掘出 17 世纪笛卡尔哲学种下的种子,这种子在今天将随着科学和计算机科学的合并而开出花朵。^[4]由于计算机将要成为高级计算器,于是海德格尔开始了研究计算思维与沉思思维对抗的主题,就在这时,计算机开始间接地出现在海德格尔的中世纪作品中。

我第一次碰到将海德格尔与计算机联系在一起是在 1977 年,

[2]

该观点是凯尼恩学院
奥林和查默斯图书馆
的主任 Ralph
Holibaugh 提出的。
见“凯尼恩学院 1988
~1990 年年度报告”,
第 5 页。

[3]

摘自《里程碑》前言,法
兰克福:克莱斯特曼,
1967,迈克尔·海姆
译。

[4]

例如,伊德在《技术与
生活世界:从花园到地
球》(布卢明顿:印第安
纳大学出版社,1990
年)中见证了科学与其
手段相融合。

当时约瑟夫·科克尔曼斯刚从欧洲举办完讲座回来。在特里尔，他结识了两个当时在海德格尔研究上取得了新突破的研究生 Rainer Bast 和 Heinrich Delfosse。科克尔曼斯教授递给我一叠 20 厘米厚的电脑纸，向我展示了这两个学生的部分研究工作。这是一份电脑打印清单，它列举了德国各种版本的《存在与时间》之间的文本差异。20 世纪 60 年代以来，计算机的文本分析偶尔被人文学者应用，但他们主要用来检测像荷马或莎士比亚这样的经典作品中的文本差异。那时，我第一次接触到海德格尔和计算机这个尴尬的组合。那份电脑打印稿最终成为 1979 年在斯图加特被弗罗曼—胡勒布格出版的《马丁·海德格尔〈存在与时间〉的文本研究手册》。

在那之前，海德格尔与计算机于我而言是一个奇怪的组合，是在“技术问题”标题下的一个抽象概念。那时，在我手里的不是一个抽象的论述，而是一个具体的、矛盾的事实。海德格尔推测一个全框架的“座架”（技术系统）是不祥和具有威胁性的，但这一抽象概念像形而上学的斯芬克斯一样森然逼近，使我们的思维感到茫然与迷惑。现在，电脑文本却具体显现出这种抽象事物。这份打印稿既强调了技术上了解学术的必然性，又强调了海德格尔担心他的著作将很快变成技术审查对象的可靠性。海德格尔正处于计算机影响之中。技术的问题已经变成了如何去研究海德格尔的问题。

只是，计算机的具体风险是什么？当时，对这个问题的主要哲学回答是我将计算机称为对手。在这种方法中，计算机作为竞赛中一个挑战人类智慧的竞争对手出现。

二

1972 年，休伯特·德雷福斯已经对计算机风险有所重视。在运用现象学分析的基础上，他认为，我们必须仔细地界定电脑能做什么和不能做什么，以免对计算机有不切实际的想法并误解了我们自己是什么样的存在。在《计算机不能做什么》^{【5】}里，德雷福斯看到了 20 世纪中叶的文化怎样倾向于将人类解释为一个信息处理系统。研究人员把大脑说成一个启发式编程的数字计算机。德雷福斯指出，因为大脑是一个物理事物，也由于我们可以比喻性地

【5】

休伯特·德雷福斯：
《计算机不能做什么：
人工智能的限制》（纽
约：哈珀跋，1972 年；
修订版，1979 年）。

描述大脑为“信息处理”，我们很容易陷入未经核实的教条，即人类思维以形式模式运行，而且恰当编程的计算机能够复制这种模式。如果计算机能够复制思维模式，我们是否有理由说电脑能够思考或拥有人工智能？当德雷福斯提出他的疑虑时，研究资金正在流入人工智能领域。德雷福斯认为——并在他 1985 年的作品《思维超越机器》^[6]中继续认为——如果我们相信我们能制造机器来复制人类的思维，我们就是自己欺骗自己。德雷福斯试图建立对人工智能的限制，他把计算机看作一个形而上学的对手。对计算机的哲学推理大多仍然局限在对人工智能的狭义定义中，计算机作为对手：计算机能思考吗？人类心理和知觉过程能适应数字程序的规则吗？计算机在模拟或超越人类推理的路上能走多远？这些都是引起休伯特·德雷福斯和约翰·赛尔等一批哲学家持久关注的问题。在探索由海德格尔与计算机的组合所提出的存在主义问题上，只开展了短暂的调查。计算机作为对手的模式运用于国际象棋比赛的范式中。国际象棋比图灵测试更加具有挑战性，它把人放到了计算机的对立面，赢家声称拥有超群的智力。这种游戏模式确保了关系仍然是敌对的。人机对抗这种挑战的范式，仍然以输赢的结果掌控着大众的印象。德雷福斯最早通过在这种模式下工作把海德格尔与计算机联系起来。德雷福斯注意到了对人工智能研究的无限热情，他利用了海德格尔的技术批判，对把人类思维定义为信息处理器的这种研究设定了限制。德雷福斯对国际象棋博弈程序的意义命题提出挑战，并在 1965 年发表了名为《炼金术和人工智能》的论文。这惹怒了人工智能研究人员，他们接受了德雷福斯的挑战。1967 年，麻省理工学院的研究人员使德雷福斯与名为 MacHack 的计算机象棋程序对抗。令人工智能团队高兴的是，德雷福斯在一场公开赛中输给了电脑。^[7]后来，在《计算机不能做什么》中，德雷福斯解释了他的哲学观点，即他关心的不是一般性的预测，而是草率地将智力等同于形式模式或算法的根本性比较。

德雷福斯通过关注计算机使用的形式模式，强化了海德格尔对技术的批判。因为软件程序在明确的规定性指令下运行，所以计算机以高清晰度工作，这种高清晰度被海德格尔称为是派生的而不是原始的。形式模式通过一个清晰的屏幕渗入现实之中，而对现实进行处理。即使我们努力在我们的解释中再次引入未知的

【6】

休伯特·德雷福斯：
《思维超越机器：人类
直觉的力量和计算机
时代的专业知识》，纽
约：自由出版社，1985
年。

【7】

国际象棋比赛的历史
始于霍华德·莱茵戈
德的《思想的工具：下
一场计算机革命下的
人类和思想》（纽约：西
蒙 & 舒斯特出版公
司，1985 年，161—162
页）。德雷福斯在《思
维超越机器》解释了他
把什么当作比赛的重
点，第 112 页。

事物,不能适应这种模式的东西还是会在过程中被淘汰。根据海德格尔早期阅读柏拉图的作品(柏拉图的真理学说),把现实解释为本质上清晰的或可被描述的事物的趋势可以追溯到柏拉图。德雷福斯在计算机中,在人工智能研究者的主张中,看到了形而上学的典范。柏拉图假定善本身是实际存在的。善,激发了事物的形式,使其稳定和有条理。所以人工智能研究——至少在它的早期阶段——也将形式模式假设为智力的核心与终结。(最近很多的人工智能研究不再优先考虑形式算法,而是转向“模糊逻辑”。)

德雷福斯将海德格尔的技术批判应用到计算机上,但他把计算机狭隘地设想为一个人工智能设备。他只是把计算机看作对手。然而就像海德格尔说的,计算机与心/脑的敌对仍然是本体的而非本体论的。心/脑和计算机/程序这两个术语,指的是存在,是世界范围内明确的实体。我们可以比较和研究这些实体的性质。我们可以调查他们运行的原因,评估他们的能力和局限,但我们依然把他们看作是存在,是被他们各自性质所规定的实体。思维与计算机的对抗问题既不是本体论的问题,也不是存在论的问题。然而有趣的是,不论计算机能否在原则上战胜思维或模拟意识,都并不影响计算机化给我们带来的变化。国际象棋的范式转移了我们对目前问题的关注,因为它让我们从对抗而非合作的角度来解释我们与计算机的关系。

与把计算机作为对手不同的是把计算机作为组件。计算机已经成为人类认知的一个组成部分。我们发现我们不是面对着一个潜在的对手,而是自己正与计算机发生联系。计算机融入日常生活之中,并成为西方文明结构中一种重要的思路。从建筑学到动物学,我们对电脑的日常依赖都影响着文化运行的方式。我们不是把电脑看作对手,而是与电脑合作。没有计算机参与的情况越来越少,因而把计算机看作一个独立设备的观点也越来越罕见。甚至很多大公司的研究和开发正由计算机独立运行的人工智能研究领域,开始转向研究人类/计算机共生,包括延伸人类的身体知觉和创建“虚拟现实”^[8]的信息环境。在合理探究计算机独立于人类能力的同时,存在主义一本体主义的问题从与人工智能不同且更加深入的角度切入。此时,当写作、建筑、银行、绘图等各方面的工作和生活都与计算机息息相关时,我们的现实将如何改变?就像海德格尔提出的,存在与计算机亲密关系的意义是什么?当

【8】

见迈克尔·本尼迪克特:《网络空间:第一步》(剑桥:麻省理工学院出版社,1991年)。“网络空间”这个术语起源于威廉·吉布森,他用科幻小说探索人类与计算机的共生关系。关于“虚拟现实”,在科勒出版社1990年出版的《多媒体评论》第三章“新范例”中可以看到我们的“虚拟现实的形而上学”。

海德格尔把技术看作我们的命运时，他似乎已经注意到了一些比对我们人类尊严进行外部挑战更为可怕的东西，一些甚至比机器的反叛更险恶的东西。

海德格尔所说的“技术本质”比人类能够创造的任何东西都更深入地渗透进人类存在。技术的危险在于人类的转变，通过这种转变，人类行为和愿望都从根本上受到扭曲。既不是说机器会胡作非为，甚至也不是说我们会在与机器的错误比较中误解我们自己。相反，技术进入了人类存在的最深处，改变了我们认知、思考和追求的方式。从本质上讲，技术是人类存在的一种模式。直到计算机成为一个主要的文化现象，我们才能欣赏其对精神领域的渗透。

在1957年，海德格尔已经注意到技术优势正在推动人类内心的变化，而在人类内心中，思想与现实交汇于语言。他在关于Hebel的这篇文章中写道：

语言机通过机械能量和功能提前控制和调整我们可能的语言使用模式。语言机——首先并一直是——现代技术控制语言模式和语言世界本身的一种方式。同时，人类认为自身是语言机执掌者的印象并没有改变。但事情的真相很可能是语言机将语言纳入其管理之中，并因此掌控人类的本质。^[9]

【9】

在《杠杆作用的家庭朋友》(富林根:冈瑟·奈斯克出版社,1957年)中、在布鲁斯·福特兹和迈克尔·海姆:《当代德国哲学》卷3中被翻译成“家中重要的朋友”,宾州州立大学伯克分校:宾夕法尼亚州立大学出版社,1983年,第89~101页。

海德格尔所提到的“语言机器”(语言引擎)是什么意思呢?他没有说“计算机”——当时在周围的那些计算机,是像通用自动计算机那样占据了几个屋子却只能进行数值计算的大型机。25年后,我们可以用英语术语“计算机”代替“语言机”来翻译海德格尔的意思吗?

在20世纪80年代初期,当我翻译完海德格尔的另一本书《形而上学的逻辑学基础》时,我发现了语言机的意义。由于文本的主体涉及很多拉丁语、法语和希腊语中的引用,所以翻译需要大量详细的组织工作。作为一个学术刊物,文本不仅要翻译而且要保留许多原始语言的引用。翻译需要与其他文本和英语翻译进行费力地相互参照。索引卡和剪贴资料堆满了我的餐桌。坚持就是胜利。这项工作花了我两年多时间。那时,当我完成了翻译的第三稿即终稿时,我发现了将海德格尔与计算机联系起来的语言机。

在我寄出我翻译终稿之后不久，我安装了我的个人计算机来进行文字处理。想象一下，当我意识到如果我用电脑来处理文本和引用，这两年的翻译劳动总计还不用一年时，我复杂的感受。语言机的意义开始在我头脑中成型。

三

1983年，在我将电动打字机换为便携式计算机后不久，我开始相信我手中的机器确实是海德格尔推测的语言机。“语言机器”是海德格尔对文字处理初期现象的摸索术语。当然，文字处理并不存在于海德格尔的一生中，至少不是作为一种文化现象存在。它只存在于像 Doug Engelbart 和 Ted Nelson 等发明家的梦想里。尽管海德格尔没有看到文字处理器，但是他确实对写作技术变革的哲学意义有着敏锐的目光。在写作技术中，他看到了人类与语言关系的暗示以及世界上作为存在的意识的暗示：

现代人“用”打字机写作和“受”机器“支配”——“支配”与“创造性地发明”（作诗）是同一个词——的情况并不是偶然现象，这种写作的“历史”同时也是文字不断遭到破坏的主要原因之一。文字不再通过我们的手，而是通过手的机械压力来真实地写作和表现。打字机从手的基本领域抢走了脚本，这意味着手移出了文字的基本领域。文字成为一些被打印的东西。然而，机械脚本确实有其自身有限的重要性，即机械化脚本仅仅被当作是保存手稿的一种副本，或打印脚本替代了“印刷”。当打字机刚开始流行时，在机器上打印一个私人信件被认为是一种失礼或侮辱。今天，手写信件减缓了快速阅读的速度，因此被认为是过时的和不受欢迎的。机械化写作在书面语领域取代了高贵的手，将文字降低为一个仅仅用来交流沟通的工具。^[10]

海德格尔关注的是标准化清晰度的现代理性模式所带来的不断增加的典型化，这种模式强调了重复和即时识别的优点。

既然个人计算机已经取代机械打字机，海德格尔对打字机的批判就有些没有接触到要点。与打字机不同，文字处理器将手引入一个非机械过程。由于计算机从脚本和机械打印中移除了写作活动，键盘上的手指仅仅是激活信息设备的一个声音。文字处理还可以有一个图形界面，这个界面用一个图形指针设备或鼠标将

【10】

摘自《巴门尼德》（法兰克福：维托利奥·克劳斯特曼出版社，1982年），最初在1942～1943年的冬天所做的演讲，《完全版》的第54章，迈克尔·海姆译；括号内是迈克尔·海姆的补充。在这篇文章中，海德格尔评论了古希腊的“行动（Pragma）”的概念，第118～119页。

手带回到如指向和移动周围事物的身体动作中。这个行为已经在典型化数字化的环境中完成了。与打字机不同的是,计算机不是用弹簧、滑轮以及杠杆等简单的工业机械作用替代直接的手部动作。信息环境允许手势协同工作,这一点被工业机器所丢弃,它将笨重但高效地调和人类的精力与注意力。电子元件将行动的质量提升一个新的水平。文字处理器的理念构想达到打字机意想不到的直接性和灵活度的同时,能够实现客观化的效果。

海德格尔感觉到了机器改变我们与文字关系的能力。事实上,文字处理器至少和印刷机一样改变了我们与书面语言之间的关系。学术也不是没有改变。海德格尔对电子数字文本可能会吞没自己工作的担心是正确的。1967年,他担心,一个正在崛起的信息高峰可能很快就会吞没自己的作品:“也许历史和传统将顺利地适应信息检索系统,信息检索系统将作为一个资源服务于通过网络组织起来的人必不可少的计划需求。问题在于思维是否也将与信息处理过程中终结。”^[11]如果计算机已经转变了自然科学的知识立场,那它也在转变人文学科。文字处理器是人文学者的计算器。这个电子机器赋予其用户以新的方式操纵书面语言的能力。就像印刷机在它发明后不久改变了文化和学术一样,计算机也使书面语言的组成、存储和传输实现了自动化。如果计算机影响到所有的书面交流,那么无论我们坐在文字处理器面前,还是受其影响,当我们听、说甚至可能思考时,它都将会反过来影响我们看待和使用语言的方式。

计算机技术是如此灵活,如此适应我们的思维过程,以至于我们很快就把它看作是第二皮肤或精神补充,而并不仅仅是简单的外部工具。一旦适应了技术,我们就像音乐家演奏一种乐器一样地运用它,认同它,与它融为一体。在语言机上写作产生了一种新的写作和思考方式。我们指尖所触及的是现代形而上学之父——帕斯卡和莱布尼兹梦想的计算机,但是现在这种计算器是我们自发生产出来操作我们的语言的。

海德格尔意识到语言机属于我们的命运。当他说语言机器将“把语言纳入其管理之中并掌握人类的本质”,意味着什么?他是简单地应对变化吗?我们应该在历史上把他放在时代的保守派的位置上吗?^[12]我认为不是。反动或进步的政治术语在这里太粗糙了。海德格尔的声明让我们去洞察,而不是进入政治议程。他正

【11】

摘自《里程碑》(法兰克福:克劳斯特曼出版社,1967年)的前言,迈克尔·海姆译。

【12】

魏玛共和国的文化反应中,海德格尔技术理论的最近一项研究——迈克尔·齐默尔曼的《海德格尔与现代性的对抗:技术、政治、艺术》,布卢明顿:印第安纳大学出版社,1990年。

在思考仍然处于萌芽状态的技术。既然这种技术正在发展,那我们需要考虑他说的是什么意思。既不是勒德分子(反对技术进步者)也不是技术恐惧者,海德格尔抵制一切试图将他的观点简单的定义为乐观或悲观的努力。无论杯子是半空的还是半满的,海德格尔感兴趣的是它的实质性内容。他是一个温和的宿命论者,在接受命运的同时,研究接受命运影响的不同方式。在这方面,他很像加拿大传媒哲学家,马歇尔·麦克卢汉。

四

与麦克卢汉一样,海德格尔相信他已经掌握了 20 世纪的特点和本质。海德格尔和麦克卢汉都感受到了与时代的内在联系。他们都相信自己正在解读下一代即将接受的命运,他们都相信自己对于技术的深入思考远比他们对技术的个人价值判断要重要得多。麦克卢汉写道,他避免在大众中作出自己的个人价值判断,因为他们创造了一个“文化烟雾”。他写道:“我努力避免对这些(技术改革的)过程作出个人价值判断,因为它们似乎太重要,范围太大而不应该仅仅是私人观点。”^[13]同样,不论是个人辩白还是道德议程的陈述,海德格尔都避免个人价值观念的陈述出现在他的哲学中。重点是反思一种前所未有的发展带来的激进变化。海德格尔和麦克卢汉都看到了信息技术和思维方式之间的紧密联系。如果海德格尔是信息焦虑之父,那么麦克卢汉就是 20 世纪 60 年代的电视媒体之子。技术在定义现实的过程中,在作为世界内容或实体出现的无形背景的操作中所起到的关键性作用使他们的观点达成了一致。在可见的世界实体背后,麦克卢汉瞥见了一个隐藏的背景:“比起说媒介即讯息,说技术或人类延伸创建了新的环境是一个更好的方式。而且,这个环境总是‘隐形的’,它的内容始终是旧技术。旧技术在新技术的行动包裹下被极大地改变了。”^[14]同样,对海德格尔而言,技术问题不是一个本体的问题,不是一个关于设备激增的问题,甚至不是机器可能超越人类的霸权问题。他的本体论问题触及世界,空白地域或事物出现的背景。本体论与我们对事物存在的理解有关,而与事物本身无关。这个本体论问题探究了无形的背景。就像麦克卢汉所说的,“新环境的内容始终是旧的。内容被新技术极大地改变了……今天,环境本身变成

【13】

在给乔纳森·米勒的一封信(1970年4月)里,麦克卢汉写道:“我认为你明白,自从《机械新娘》以后,我从未表现出任何偏好或价值观念。价值判断产生了文化烟雾,分散了过程的注意力。我个人观点完全是偏向于打印及其影响的。”在其他场合,麦克卢汉不会如此公开自己的立场。例如在写给瑞克·亥乌络克的信(1970年5月)中,他说:“我的关于技术对人类心灵和社会的影响的研究使人们把我看作是我所描述的事物的敌对者。我感觉有点像按了火灾报警器的人被指控为纵火者。我试图避免对这些过程作出个人价值判断,因为他们看起来太重要、范围太大而并不应该仅仅是私人意见。”马丁·莫利纳罗、科琳·麦克卢汉、威廉·托伊选编:《马歇尔·麦克卢汉的书信》,新纽约:牛津大学出版社,1987年,第405~406页。

【14】

写给约翰·卡尔的信(1964年9月),马丁·莫利纳罗、科琳·麦克卢汉、威廉·托伊选编:《马歇尔·麦克卢汉的书信》,新纽约:牛津大学出版社,1987年,第309页。

【15】

写给巴克明斯特·富勒的信(1964年9月),马丁·莫利纳罗、科琳·麦克卢汉、威廉·托伊选编:《马歇尔·麦克卢汉的书信》,纽约:牛津大学出版社,1987年,第398页。

了人工制品。”^{【15】}技术不会清除旧的东西,但会转变它们。当把它们放在我们面前时,就像什么也没改变一样。同样地,根据海德格尔所说,未来在变成现在的同时取代了过去,我们居住的环境在技术系统无所不在的未来中很快会变成一个人工制品。

麦克卢汉帮助我们了解计算机作为一个语言机器,作为人类知识的一个组件,它具体做什么。麦克卢汉和海德格尔都认为技术最了不起的力量在于它与语言最新取得的亲密感。麦克卢汉同意海德格尔把语言看作是存在的先验方面,并提出:

字母和同类的噱头一直作为一种哲学和宗教假设的潜意识来源为人们服务。

当然,马丁·海德格尔把语言整体作为哲学材料(比康德将欧几里得空间假设为一个先验),似乎有更好的基础。因为在至少在非文化阶段,所有的感觉将有一个比例……,对电子环境下形而上学有机论的本能投入容易造成对海德格尔出色语言学的狂热……关于印刷术,没有什么是好的或坏的,但任何对影响后果的无视都是一个灾难,尤其是对我们自己制造的影响的无视。^{【16】}

【16】

摘自《谷登堡星汉璀璨:印刷者的制作》,题为“电子浪潮中的海德格尔与机械浪潮中的笛卡尔一样成功”一节,多伦多:多伦多大学出版社,1962年,第66页。

麦克卢汉认为,海德格尔思想对电子环境下组织的文化更有吸引力,因为这样的文化已经超越了分离、线性、个人主义的学者心态或印刷文化。他同意海德格尔断言语言技术与其他工具相比更本质的属于我们。当一种技术触及我们的语言,它就触及了我们生存的地方。

我们如何在哲学层面上思考文字处理器?在谈论计算思维的危机时,我们如何能跳出模糊的一般性的言论?麦克卢汉的著作可以帮助我们更明确更清楚地追踪文字处理技术的影响。但对我来说,不是麦克卢汉,而是他的一个杰出的学生沃尔特·J.昂提供了一个更精确的概念上的角度,让我能更好地了解语言机器。在具体深刻地理解文字处理器改变我们思维过程甚至现实感知方式的方面,我从昂的著作中得到了帮助,在他的著作中,把发生在西方历史中研究精神变化的精神动力学视为语言存储变得显著的新技术。

昂追踪知识储存的两大变化:从口头到文字和从手写到印刷

的转变。第一次转变发生在文化从主要以口头为基础的社会转变到越来越多的基于书面文字的社会。第二个转变从手写(笔墨)文本发展到更广泛传播的机械生产的印刷书籍。昂比他的导师更注重细节和连贯性,他在书面技术中追述这几次变迁,这些变化影响人类意识,反过来又影响交互式认识论(与工具和其他的人发生联系时产生的知识)。这种认识论方法不像一个绝对立场,它很重视那些标志着人类知识历史的变化。昂和埃里克·哈弗洛克的研究(《柏拉图导读》)用不同历史时期象征、存储和传输真理的特有方式来对历史进行区分,并为这种区分提供了具体的材料。他们追踪的心理转变模式与海德格尔的存在历史相吻合。

根据海德格尔的理论,我们注意到柏拉图形而上学中存在真相的消失。一旦存在的真相等同于清晰度不变的光线,那么真相的本质转变成可靠地反映或指向实体的陈述的能力。命题真理的稳定性带来了与作为一种类型、形式或预期形状的存在相关的趋势。随着存在作为稳定的形式,实体通过它们典型的存在获得它们的现实。我们已经从柏拉图那里看到了西方推动事物标准化,促进发现其中可靠和典型事物的萌芽。有意识的头脑掌握了被理解为明确、坚定、理性形式的明晰事物,在这样的场景背后,作为信息披露过程,作为揭示/隐藏的游戏,真理消失了。当人类培养出象征和理解形式现实的能力,作为意外信息披露的真相丧失就会被忽视。所有的东西都是光和形式。没有什么隐藏在存在的真相背后。但在整个世界变成由人类构思和设计的标准化形式和形状的一个刚性格局之后,这种“无”最终会出现。随着荒地的生长,我们看到了完全明确的真理的毁灭。我们明白有这种情况发生,而且一定有更多。隐藏的额外事物不能被有意识地生产。只有看到了标准化的限制,我们才能开始应对它。我们必须意识到的每一个典型化标准化事情的进步也意味着一个取舍。当我们第一次向前达到和掌握这些事物时,我们只能看到我们标准化的好处和更清晰更实用的积极方面。这是一个难以接受的矛盾:无论每个固定清晰度上的收获多么诱人,都会带来相应的活跃度的损失。因为我们是受局限的,所以我们的每一份收获也意味着失去的可能性。这种损失对于那些居住在技术社会的人是具有毁灭性的,因为他们便利地享受着他们可支配的任何东西——除了发现本身这个有趣过程。

麦克卢汉提出的文化转型理论更加尖锐地显示出文字处理器的影响。但这一理论缺乏一种发生在有限的历史转变中的辛酸的失落感或权衡感。沃尔特·昂关于文化转型的说法有着一种大基督教的乐观,在电子广播、电视和电影的全球网络中,看到了重建堕落、分散之人性的方式,创造了一个更加紧密的团体。对于昂来说,从主要以口头文化为主到书面文化的转变打破了原始部落的团结。书面文化在带来更大的个人主义,培养逻辑能力的同时,切断了归属感的心理根源以及亲密的人际关系之间的联系。印刷文化进一步增强了读写能力,使其更广泛传播,将个人主义提升到前所未有的高度。然后,在黑格尔的时代,昂看到了电子媒体扬弃了口头语言和书面语言之间的早期对抗,以至于电子学成为一个无所不包的综合体。依靠声音支持的电子视觉效果重现了人类的存在,凝聚了团体中的单个成员。然而,在底层,电子图像仍然依赖于脚本的阅读,已准备的消息,和一个充斥着印刷品的社会。因此电子媒体在保持个人读写能力的同时超越它。昂由于对黑格尔的辩证法充满了信心而忽略了只在生死存亡的时刻出现的重要评价。在麦克卢汉在公开场合依旧对新媒体的不利影响保持缄默的同时,昂似乎以基督教花园降到复乐园的叙事为基础在更大的图景中吸收批评。

相反,海德格尔提醒我们在历史中不可避免的权衡。实际上,他的哲学的确起源于黑格尔的历史时代,但它从一个绝对的立场否认了综合概括的可能性。历史是一系列带着隐性损失的模糊收益。构成现实历史(存在历史)的一系列时代随着不同的解释学项目扩展或收缩,但从不允许单个累积叙事。每一个历史转型期都带来了在历史的洪流中解释得失和权衡的挑战。历史的交替使一次性彻底严格地评估和收集积极的价值观是不可能的。

在我们的时代,海德格尔关于历史内在权衡的概念可以引发一场电脑化写作的重要分析。存在主义的批评能够在技术所有模棱两可的影响中调查具体技术的影响。因为存在主义批评接受了历史的更替,所以它没有秉持为什么和在哪里的完全图景,也没有接受技术上的乌托邦或者反乌托邦提出的图景而继续进行。无需强制拒绝赞成或反对,大规模接受或拒绝。在承认计算机作为我们知识进程的重要组成部分的同时,我们注意到当我们与技术合作时发生了什么。因为人类的历史是一个自我意识的进程,当我

们不断深化对计算机交互作用的理解的同时,我们也增加了我们的自我理解。

五

我们能期待什么样的改变?在《电子语言》^[17]一书中,我详细的介绍了许多变化,传播学学生正在设计种族志研究来证实或修改这些猜测。在这里,我将总结两个要点。

第一,计算机文本与印刷文本有根本上的不同。计算机的文本并不仅限于材料页;它无限制地延伸到其他所有文本,潜在地连结了它涉及的所有数据和引用。本质上,所有文本组成一个通用的超文本。数字文本使文本不稳定且变得灵活,因而是典型的后现代。不再有原件。有吸引力的信息组成了局部的表现,但是没有形成物质性的源文本。与一组作家创作的日本短歌相似,对文本的评论和响应往往会获得与作者文本相同的基础。

构成的程序也有了改变。当书本文化形成的习惯让位于电脑屏幕形成的习惯,计算思维也逐渐挤掉了冥想思维。用户调用已知的信息,把它们与其他的信息片段相连接,然后重新安排结果以适应一个特定的目的。文本万花筒似的出现。如果电脑认知过程没有创造性的转变,那么大量可用信息会导致认知混乱。拥有这么多的电脑数据指令,用户必须在信息过载和事实有限之间做出调停。无论是书还是传统的图书馆都无法一次性且如此灵活地提供如此多的信息。

计算机的发展速度使冥想让位于计算。在表面上,我们的生产力加速,而实际上我们仍然被人类的极限所束缚。我们需要在一段时间内开发允许思想孕育和阐释的重要语境。对于人类,有意义的语言取决于我们有限经验的集成。在生物学上,我们能有意义地注意到的东西是有限的。当我们关注到一些事情的意义时,我们不能以电脑极快发展的速度前进。我们必须考虑,反省,沉思。

计算机文本传播“信息焦虑综合症”,生产“信息狂热者”。这既不都是好的也不都是坏的。这是我们的命运。每个时代都有其各具特色的爱情、激情和热情。金字塔或教堂不能将我们区分开,购物中心也不会长久。我们不是信仰或理性的时代,而是信息的

【17】

迈克尔·海姆:《电子语言:文字处理的哲学研究》(新港:耶鲁大学出版社,1987;1989论文)。种族志研究的提议来自 Leona Flim 在《加拿大通信期刊》上即将发表的论文:《书本对抗电子文本:伊万·伊里奇和迈克尔·海姆》。

时代。柏拉图指出,狂热是矛盾的,它可以是神圣的或疯狂的,有启发性的或不切实际的。爱好者、发明家、艺术家都是狂热者。计算机爱好者也是。

但信息焦虑综合症会侵蚀我们追求意义的能力。有一个集中于信息的思维定式,关注期也会缩短。我们收集片段,在整体意义上,我们的精神变得更加贫乏。我们养成了依赖知识的习惯,而失去了知识背后的智慧。这其中存在着一个报酬递减法则:获得的信息越多,意义越少。

麦克卢汉与新媒介之十二特性

◎(美国)兰斯·斯特拉特 胡菊兰 译

马歇尔·麦克卢汉,起初就是一位鲜为人知的北美英语文学教授,去世之后,怎么就成了一名互联网革命的守护神呢?他在牛津大学的博士学位论文论述的是伊丽莎白一世时代的作家托马斯·纳什(Thomas Nashe),完成于1943年(至2006年才出版成书)。在这篇论文中,全球性和生态学的思想已经初露端倪,而这也成为麦克卢汉后来论述媒介的研究特征。因为麦克卢汉考查了西方文化领域中的思想史,并把此思想定位为在三学科之间的霸权争夺,三学科指早在远古时代就已经出现,并在中世纪时期形成的教育课程。他认定的冲突,一方是辩证法和逻辑学,其中包括哲学家苏格拉底、柏拉图和亚里士多德;另一方是修辞学和文法的联合阵营。麦克卢汉拥护古代和中世纪的语法学家,他们的关注点比现代世界的规定性语法学家的关注点要宽阔得多,因为,他们既关注语言又关注文学,因此他们也关注文本的阅读和解释。况且,打开通往现代科学之门的是文法学家而不是逻辑学家,正如他们所断言的:上帝给予人类两本书供其研究,圣经之书与自然之书、文字之书与作品之书。那么,经验主义就可以理解为对世界的阅读,而方法则开始于不带任何偏见和期待的观察,而且通过模式识别过程建构起对具体事实的概括。这与逻辑的,或更近的意识形态分析之固定前提形成对比,因为在此分析中,事实被动地要适合于事先已经存在的理论概念。

麦克卢汉就读于剑桥大学,主攻新批评(the New Criticism),并开始成为此种新方法的专家,英美新批评是强调细读文本的一次文学运动。麦克卢汉最初任教于美国的威斯康星大学(1936~1937),而后到美国圣路易斯大学(1937~1944),再后来又经由泰国的易三仓大学(1944~1946)最终回到了加拿大。作为一名年轻

教师,在教室里他尽力吸引大学生们的注意力,他利用自己所受的教育分析取自于文学以及广告和大众媒介的例证,而且,他的这段教学体验成为他第一本书《机器新娘》(*The Mechanical Bride*, 1951)的基础。作为流行文化批判的一部原创性著作,麦克卢汉在揭示流行文化如何反映技术背景,以及流行文化如何与技术社会协力,从而麻痹人们的思想,允许个人做适当调整以适应无人情味的工业背景的过程中,组合了文学分析和社会学的分析。虽然,麦克卢汉在《机器新娘》中展现出对 20 世纪中期媒介环境的睿智理解,但是他尚未把媒介用作他的关键词,也丝毫没有强调感官知觉(sense perception),这可是他后来研究的一个中心议题。在 1950 年代,麦克卢汉从文学学者一举成为媒介专家,出现这种情况主要得益于三个关键性人物的影响。

第一个关键性人物是哈罗德·英尼斯(Harold Innis)。当麦克卢汉 1946 年在多伦多大学工作时,英尼斯不仅是一位杰出的加拿大经济学家,而且是多伦多大学的研究生院院长。虽然,英尼斯在世时(英尼斯 1952 年去世),他们之间的交往是很有限的,但是麦克卢汉从英尼斯对《机器新娘》所表现出的兴趣得到了激励,并且受英尼斯在其生命最后几年中出版的关于文化、技术和传播类作品的影响,例如:《传播的偏向》(*The Bias of Communication*, 1951)、《帝国与传播》(*Empire and Communication*, 1972, 疑为 1950,——译者注)和《变化中的时间观念》(*Changing Concepts of Time*, 1952)等。英尼斯的写作凸显媒介,虽然几乎完全是物质性的感觉(material sense)(如作为书面媒介的纸张、羊皮纸、纸莎草、泥版等等),他谈到为何不同的媒介具有不同的固有偏向(特别是关于时间和空间的偏向),他还说到从口传传统到书面传统的转移,在此他把这种转移作为从耳朵到眼睛的一种转移。在最后一-点上,英尼斯深受他在多伦多大学的同事埃里克·哈弗洛克(Eric Havelock)的影响,哈弗洛克在麦克卢汉到来之前已经离开多伦多大学前往耶鲁大学任职。但是,他对引入希腊字母所产生的革命性影响的坚持,通过英尼斯,间接地为麦克卢汉的早期作品提供了材料,而且麦克卢汉后来也承认哈弗洛克开创性地出版《柏拉图导言》(*Preface to Plato*, 1963)的重要性。

哈弗洛克还受到沃尔特·昂(Walter Ong)的仰慕,他即是麦

克卢汉转型中的第二位关键性人物。昂是麦克卢汉在圣路易斯大学的研究生,麦克卢汉辅导了昂的硕士论文,该论文论述了杰拉德·曼利·霍普金斯(Gerard Manley Hopkins)(昂,与霍普金斯一样,是一位耶稣会信徒)的诗歌艺术,阐释了书面文字与大声说出的文字之间的差异。麦克卢汉建议昂观察现代早期教育家彼得·拉姆斯(Peter Ramus)的作用,在哈佛大学,昂接着在佩里·米勒(Perry Miller)的直接指导下,于1954年完成了他论述拉姆斯的博士论文,佩里·米勒是美国研究(American Studies)的创始人。昂的研究成果于1958年分两卷出版,分别为:《拉姆斯、方法和对话的蜕变:从话语艺术到推理艺术》(*Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, 1958a),以及《拉姆斯与塔郎图书目录》(*Ramus and Talon Inventory*, 1958b)。昂总结道:印刷机导致知识概念化方式的转变,即:从植根于对话、辩论和驳斥,到以印刷媒介为工具、以对事实的视觉显示为基础的这一概念化方式上的转变,他的这一结论是麦克卢汉在《谷登堡星云》(*Gutenberg Galaxy*, 1962)一书中冗长讨论的主题。无疑,昂也促进了麦克卢汉对感官知觉的托马斯主义式强调,以及对视觉世界、口述世界、听觉世界与文字之间差别的托马斯主义式强调。

第三位关键性人物是人类学家艾德蒙·卡彭特(Edmund Carpenter)。在第二次世界大战期间,卡彭特在美国海军陆战队服役,之后他于1948年来到多伦多大学任教,并与麦克卢汉成为同事和合作者,直到他离开多伦多大学到圣费尔南多谷州立学院(后来成为加州州立大学北岭分校)供职。后来,当麦克卢汉于1967—1968学年协同卡彭特一起来到福特汉姆大学时,他们再次相聚,并再一次合作,在此,麦克卢汉获得了福特汉姆大学人文科学的艾伯特·史怀哲教授职位(the Albert Schweitzer Chair)。卡彭特提出人类学家之更宽泛的文化概念(同时,对玛格丽特·米德[Margaret Mead]的研究也拥有一份共享的热情),而且还强调与爱德华·萨皮尔(Edward Sapir, 1921)、本杰明·李·沃尔夫(Benjamin Lee Whorf, 1956),以及多萝西·利(Dorothy Lee, 1959)有关的语言相对论观念,此观念认为:不同的语言具有不同的固有偏向、形而上学、世界观,而且我们所说的语言会影响我们

对环境的感知和设想以及我们对现实的建构。卡彭特的同事，一位人类学家，爱德华·霍尔(Edward T Hall, 1959)，通过论证所有文化都是一种语言或传播系统，从而支持语言相对论的一种更宽泛视域；卡彭特同样坚持，每一种媒介都代表着属于自己的一种语言，同时每一种语言都是在自己权限之内的一种媒介(霍尔还把技术描写为延伸，虽然第一个这样写的人不是他，但是他对麦克卢汉对此概念的接受产生了最大的影响)。在他们一起在多伦多的岁月里，麦克卢汉和卡彭特合作举行论文化以及传播的跨学科研讨会，并且合编期刊《探索》(Explorations, 1954—1959)杂志，同时还从该期刊中精选一批文章编辑出版成一部论文集，即《传播中的探索》(Explorations in Communication, 1960)。

麦克卢汉的主要思想集中出现于 20 世纪 50 年代他编辑《探索》杂志期间，并在由国家教育广播协会和美国教育部提供资金支持的《理解新媒介专题研究课题》(Project in Understanding New Media)中得到充分地展示，整个研究持续的时间为从 1959 年到 1960 年，并在 1960 年出版了作为美国政府文件而被存档的研究报告。这份报告为麦克卢汉两部主要著作打下了基础，一部是《谷登堡星云》，出版于 1962 年，通常被认为是他最主要的学术著作，另一部是《理解媒介》(Understanding Media)，出版于 1964 年，通常被认为是他影响最大的著作；麦克卢汉也是凭借《理解媒介》这部著作，迅速达到荣誉的顶峰(即便这具有一些来于公共关系帮助的影响，但是专业人士也信服他观点的重要性)，并且他从此以媒介古鲁(Media Guru)、加拿大知识分子的彗星(Canada's Intellectual Comet)、电子时代的圣人(Oracle of the Electronic Age)等称号而闻名，其中最后一个称号是特别重要的，这不仅因为麦克卢汉对警句似的短语和表述的嗜好，如：地球村(the global village)和媒介即讯息(the medium is the message)，还有他对媒介环境的准确解读，这一切使很多人认为他是一位先知——但他自己却坚持认为并解释道：先知仅仅是能够看到目前正在发生的事情，而其他的人，在极大程度上，则沉浸于过去，同时通过凝视后视镜窥视未来之事情(McLuhan & Fiore, 1967)。继编辑《探索》杂志之后，电子时代、电子媒介时代之观点，渐渐地占据了麦克卢汉学术研究的中心位置。

由于这一原因,电灯作为一种纯粹的中间物,一种没有内容的中间物,对麦克卢汉却具有特殊的意义。他还指出,电报是第一种形式的电子传播工具,因为电报给我们提供了超越时间和空间的能力,不仅导致了与毕加索有关联的艺术革命(McLuhan,1964),同时还导致了与爱因斯坦有关联的科学革命。然而,第一次指出电报史无前例之能力的虽然是英尼斯(1951、1972),但是,麦克卢汉对电的作用之更加宽泛的论证,可以追溯到对他产生巨大影响的第四位关键性学者,不过这位学者的影响通常未得到公开承认,他就是路易斯·芒福德(Lewis Mumford)。虽然,芒福德对城市的研究在《理解媒介》中得到了探讨,而且他对技术的看法在《机器新娘》中也出现了,麦克卢汉明显受到了芒福德的启发,芒福德把电识别为一种技术,他的这一识别促使他在1934年的研究课题《技术与文明》中,定义一个新时代,这一点詹姆斯·W.凯瑞(James W. Carey,1997)已经进行了极其详细的探讨。

电子时代的革命性特征是麦克卢汉畅销的实验性书籍《媒介即讯息》(*The Medium is the Massage*,McLuhan & Fiore,1967)的中心议题,也是他的其他一些出版物的一个重要组成部分,诸如:《地球村里的战争与和平》(*War and Peace in the Global Village*,McLuhan & Fiore,1968)、《穿越消失点》(*Through the Vanishing Point*,McLuhan & Parker,1968)、《逆风》(*Counterblast*,McLuhan & Parker,1969)、《文化是我们的产业》(*Culture is Our Business*,McLuhan,1970)、《从陈词到原型》(*From Cliché to Archetype*,McLuhan & Watson,1970)以及《把握今天:退出游戏的行政主管》(*Take Today: The Executive as Dropout*,McLuhan & Nevitt,1972)等,同时,他理解新媒介的专题研究成了他第二本中等学校教科书《作为课堂的城市》(*City as Classroom*,McLuhan,Hutchon,& McLuhan,1977)的基础。另外,在麦克卢汉1980年去世之前,他已经开始着手《理解媒介》一书的修订版,这也成为他全新的研究课题,最终由他的儿子埃里克(Eric)完成,并在他去世之后出版,书名为:《媒介定律》(*Laws of Media*,McLuhan & McLuhan,1988);另一部与布鲁斯·鲍尔斯(Bruce Powers)合作的类似课题研究,也是在他去世之后出版的,书名为:《地球村》(*The Global Village*,McLuhan & Powers,

1989)。大体上,这两本书论述的都是麦克卢汉的四个“媒介定律”(也可称其为四法则[tetrad]),这也可以说是编撰他的理解媒介研究,并实施其方法的一种尝试,他先前曾经把其叙述为一连串的探索,况且媒介定律是基于正式的因果关系概念,这一点也是在他去世后,在他 2011 年最近的出版物《媒介和形式的原因》(*Media and Formal Cause*, McLuhan & McLuhan)一书中得到了进一步的阐释。

虽然,麦克卢汉在 20 世纪 60 年代获得了相当高的人气和荣誉,但是这也使他成为种种攻击的靶子,这些攻击远远地超过了可以接受的知识批评,在 70 年代,一场蓄意抑制他作品的势力一起滋生起来了,这不完全是—场阴谋,而是来于种种方向之敌对元素的聚集。其中一些必然涉及他的研究主题——曾经有一段时间,当大部分专业学者仍然认为电视不是一种值得学者或教育上注意的适当客体时,麦克卢汉却已在认真地研究它。一些是方法原因——麦克卢汉把文学理论与文学批评应用于文学之外的一些方面,这种方法现在司空见惯,但是在 20 世纪 60 年代却几乎是前所未闻的,因为那是一段科学和科学方法研究在学术合法性上近似于一种垄断的时期;另外,麦克卢汉的研究全部都是跨学科的,这一点虽然在今天也是司空见惯的,可是在他那个时代,也仍然是令人皱眉的。之所以如此,一些是起因于他的研究风格,他的研究风格有时以诗歌、警句为特点,有时从表面上看似似乎又以玄妙深奥为特性,或许时常又具有讽刺性;这一风格使阅读麦克卢汉的东西具有挑战性,因此,大量消耗读者的耐性,但是,如果不习惯于他这样的散文风格,就不能抓住麦克卢汉研究所展示出的思想。另一些则是政治和意识形态方面的问题;麦克卢汉是保守的,虽然他并没有公开表示他的看法,或者一直坚持拒绝提供判断,并且坚持说他没有观点,还有一些人指责他没能批评权力结构,反而支持反对战争运动以及从事意识形态分析。具有讽刺意义的是,其他人不喜欢他,主要是因为,由于反主流文化,他被像蒂莫西·利里(Timothy Leary)之类 LSD - 狂热者奉为名人。还有一些是因为宗教原因,麦克卢汉是一位罗马天主教的皈依者(虽然,他并没有公开他的宗教倾向)。其他还有一些是个人原因,因为只要不是侮辱性的,麦克卢汉都能表现出直率、具有挑战性和不屑一顾的性

格。最后一点,无疑,是由于对他成功的嫉妒。

对很多人来说,理解麦克卢汉就是他们学术发现中的一种训练,还包含一个开心的时刻,而后你就感觉你理解了,你开始感觉你与许多仍然不理解的其他人属于不同的类型。或许,媒介的转换有时候更容易理解一些,如:60年代早期,当时电视作为一种主流媒体刚刚出现;还有90年代早期,当时互联网在普及和能量方面都处于发展阶段,也就是在90年代这段时间,渐渐出名的麦克卢汉式文艺复兴开始,这在相当大程度上得力于连线杂志,因为连线杂志在他们的刊头位置把麦克卢汉列为他们的守护神。虽然,麦克卢汉式文艺复兴并不局限于互联网学者和专家、数字媒介专家以及具有高水平在线活动,或网上可见度高的个人,但是,在麦克卢汉与新媒介之间仍然存在着一种专门连接,对这一点,我的同事保罗·莱文森(Paul Levinson),在他的《数字麦克卢汉》(*Digital McLuhan Paul*, 1999)一书中,另外,在更近的2010年,麦克卢汉的朋友和合作人罗伯特·K·洛根(Robert K. Logan),在他《理解新媒介》(*Understanding New Media*)一书中,都进行了确认和探寻。

我的目的不是要列举麦克卢汉思想预示新媒介环境的种种方法,况且,这种新媒介环境现在已经与诸如网络空间、超媒体、计算机中介传播、虚拟性和数字化之类的术语联系在一起,我的目的是要回到麦克卢汉理解20世纪中期媒介环境的原点,回到芒福德(Mumford)的洞察,即:电是界定我们这个新时代的技术。在这一点上,我还应该解释由麦克卢汉和芒福德以及诸如英尼斯、昂、卡彭特、萨皮尔、沃尔夫、李、霍尔、凯瑞等学者分享的视角和知识传统,因为这种视角和知识传统已经渐渐地被指称为媒介生态学(media ecology)。尼尔·波兹曼(Neil Postman)于1968年正式把媒介生态学作为一门研究领域进行介绍,并把其界定为作为环境的媒介研究,而且在1970年他还使这一研究成为研究生教育的一门基础课程(参看:波兹曼,1970;波兹曼与维因加特纳,1971)。我认为把麦克卢汉的研究置于媒介生态学的语境之中,而且与其他媒介生态学学者的研究联系起来,一切就会变得非常容易理解,本篇文章反映的就是一种媒介生态学研究方法(参看:斯特拉特,2006,2008,2011;斯特拉特与瓦赫特尔,2005;也参看,拉姆,

2006)。

无论怎样,在我们继续进行探讨之前,在此,关于我们刚刚提到的媒介生态学,我还应该再说几句。堪称新媒介的这一范畴的创立自然引出了什么使新媒介可谓新,也就是说,在何种意义上新媒介几十年之后仍然保持新?另外,使新媒介相比之下显出其新所在的原有媒介到底是什么呢?

对于最后一个问题,我认为最常见的答案可能会是旧媒介就是大众媒介。甚至,在互联网成为一种流行媒介之前,很多人就注意到,从20世纪早期到20世纪中期,起支配作用的大众媒介就一直在退让,在一定程度上,退让给更加专业化、更加具有针对性的格式,其特点是受众分得越来越细,并进行小范围播送。的确,所有这些现象都与大众(mass)这一词语有关,如:大众生产、大众消费、大众传播、大众交通运输、大众社会、大众文化,以及大众人(mass man)(此处用了一个陈旧的男性至上主义的术语),这些现象都是一些主要知识分子对20世纪关注最多的焦点,然而,到了世纪交替的时候,这些现象就渐渐被认为其意义越来越小,然而,是麦克卢汉通常不被承认的影响造成了一种转换——一种从强调大众传播以及随之而来的大众传播媒介,亦称大众媒介的研究,到强调媒介研究的一种转换。那么,新媒介之所谓新,是因为它们再也不是大众媒介,但是它们也不是个人与个人之间的媒介,如电话、书面信笺或便条。从古至今,曾经有两种主要的传播模式,其一是:一个对众多的修辞和雄辩(以及讲道)模式,这与古希腊苏格拉底智者学派有关,同时与当今时代的大众传媒也有关系;其二是:一对一的对话、逻辑论证、辩论和驳斥模式,这与古希腊哲学家(如:苏格拉底、柏拉图和亚里士多德)有关,同时与电报和更近的电话之点对点的传递也有关系。不管怎样,新媒介引入的是前所未有的多个对多个之传播模式的发展潜能。这牵涉到互动性与积极参与之间的合并,此种积极参与在大众传播模式中是缺失的,大众传播模式的起点可以追溯到古腾堡印刷机。由于这一缘故,新媒介有时又被指称为参与性媒介(participatory media)。

在思考新媒介意味着什么的过程中,首先回忆一下麦克卢汉于1960年出版的《理解新媒介课题的报告》(*Report on Project in Understanding New Media*)是有益的,因为其中使用了新媒介这

一短语。当然,50年前新媒介的构成与今天新媒介对我们来说所包含的意义是完全不一样的。麦克卢汉回顾了起源于19世纪的传播革命。这份报告揭示了把新旧媒介分离的媒介革命,这场革命使媒介移离了植根于机械和工业的技术,同时也使其脱离了起源于书写和利用印刷完全成形的传播模式。这是一种向基于电的新兴技术和新型传播模式的转移。今天,许多学者和评论员认为,这一转折点更近一些是伴随着计算机、互联网、数字技术和互动式媒介的到来而出现的,而且这一切也确实都是非常有意义的发展。但是,我认为,这些是二次开发,而且,新媒介环境的特点通常来自于一般意义上的电、电子技术和电子媒介之特点。为了支持这种看法,我提出如下的类目,有关电和电子技术的这12种特征,已经被认定为新媒介的主要特点。

1. 有机性(Organic)。通过路易吉·伽伐尼(Luigi Galvani)的试验,电与生命力之间的关联已经得到凸显,他的这一试验转而又为第一部科幻小说——玛丽·雪莱(Mary Shelley)的《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*)——提供了素材。虽然,伽伐尼的理论很快被证明是错误的,但芒福德(1934)在电功率中看到了颠覆旧技术之机械意识形态的潜能。在工业革命期间,旧技术通过蒸汽动力的使用获得了其最具危害性的表现形式,并且在这种颠覆旧技术之机械意识形态的过程中,恢复和重新得到一种更加自然、更加有机的意识形态,从而取代旧技术。此外,我们的神经细胞传输电气化学信号这一事实引导麦克卢汉提出建议:由于所有的媒介都是人体的延伸,所以电子媒介是神经系统的延伸(这将使电脑成为人脑的延伸,的确,当第一批数字计算机于20世纪40年代得以开发问世时,人们通常称其为电脑[electric brains])。

依次,麦克卢汉有助于激发美国科幻小说作家威廉·吉布森(William Gibson)对于创造有关“赛博空间”(Cyberspace)的想象力,“赛博空间”这一词语是吉布森基于诺伯特·维纳(Norbert Wiener)的新词“控制论”(cybernetics)(参见Wiener,1950;另参见Strate,1999;Strate, Jacobson 和 Gibson,1996,2003)杜撰出来的;在吉布森之后不久出版的剧本中,对于个人而言,经由神经细胞与计算机技术之间的直接界面(interface),把电源插头插入插座进入计算机网络系统已经成为非常普及的事情,这又是一个由于电

影《黑客帝国》(*The Matrix*)的缘故而变得相当普遍的概念。多年来,沿着相似的线索,科幻小说体裁一直有塑造半机械人(cyborg)。cyborg是受控有机体(cybernetic organism)的缩略形式,也可以用来指称生物机械学(bionics)的想法,科学家和工程师最初引介这一概念是在1950年代,当时他们是出于非常严肃的考虑,因为当时他们考虑到人类能力的技术提高和把反馈电路用来改进残疾人所使用的修复学;虽然麦克卢汉(1964)在他的研究中并未直接使用这一术语,但是,他探讨媒介时却把其视为对人身肢体的延伸(和截肢),这明显表示的是生物学和技术之完全相同的合并。为了实现在神经系统与电子之间建立一个直接交界面的目标,科学家们已经取得了重大进展,但是更加宽泛地说,在诸如不规则碎片几何体、网络型组织、人造生命和群体搜索(crowd sourcing)等现象中,新媒介的有机特性也是随处可见的。

2. 无线性(Nonlinear)。为了能运行起来,电要求电路的完整化,在这层意义上,就要引进一个确实循环的无线元素进入媒介环境,但是,这一媒介环境过去一直受书写、字母、印刷,以及机械技术,和达到顶点的自动生产线的线性控制。麦克卢汉(1962, 1964)强调声学空间与非线性之间的关系,因为声音从一个声源中心向所有方向辐射,而且听的感觉使我们觉得我们就在世界的中心,声音从四面八方向我们传来,他还解释道:无线传输遵循着一个相似的模式,正如通常的电磁场一样。声学空间具有一种声音的有机特点,正如我们居住在这个世界上,我们就是这个世界不可分割的组成部分一样,然而视觉空间,尤其是用与文字文化有关系的习惯性立场进行界定,又会使我们位于这个世界之外,疏远我们的环境,我们是外星人看世界,是窥淫者和偷窥狂,我们就像某种东西在这个世界上活动,而不是我们自己,这一点与芒福德(1934)的机械意识形态观念是一致的。无线性的这种有机特征使我们脱离了电的回路,从而走向构成控制论基础的反馈环路,维纳(1950)把这一点视为连接生命、智能和技术的共同基础,代表计算与新媒介的互动性基础。依次,控制论又导致系统理论和生态学的有机视角、导致了混乱、导致了复杂(在计算机的帮助下得出这样的理论),同时还导致了无线性,我们把无线性与节点和链接的网络联系在一起。

3. 两极性(Polar)。电路系统本质上是两极的,因此,电的连接运行于正极与负极之间,同极对立是磁场独有的特征。此外,电子技术自然是在开与关之孪生状态的基础之上运行的。麦克卢汉如是解释(1964):电的时代开始于19世纪40年代电报的引进,虽然技术是相似的,但是所开发的通过有线进行传播的信号系统,反映的也是电的两极性质,呈现的是莫尔斯电报电码的点和横杠之形式。虽然,莫尔斯电码已经被废弃,这在很大程度上是由于互联网的出现,但是它却更加普遍地预示了信息理论、计算、数字媒介以及技术的二进制代码。

4. 流动性(Fluid)。电力研究的先驱者们也认为电是一种流体,一种可以装进瓶子里的流体,正如本杰明·富兰克林(Benjamin Franklin)所做的一样(研制电灯泡的第一步,这一步依次又是真空管的基础,而后又引出了晶体管和硅片)。虽然这种看法并不正确,但是至今我们仍然说电流(current)、流量(flow),以及电磁波(waves),于是我们在浏览有线电视提供的很多频道时,我们也说频道预览冲浪(surfing)以及网上冲浪。麦克卢汉在《谷登堡星云》(1962)一书中抢先使用了这一比喻,在该书中他写道:“彼得·拉姆斯(Peter Ramus)和约翰·杜威(John Dewey)是两位教育冲浪者(surfers),或者说是两个对立时期的冲浪者(wave-rider),即古登堡与马可尼或电传”(第144页)时期的冲浪者。后来他又写道:“海德格尔沿着电子波乘着冲浪板冲浪,他的冲浪与笛卡尔乘着机械波航行一样成功”,此后他接着论述道:“天真地沉浸(immersion)于我们这个电子环境的形而上学有机体论之中,可以很容易地导致对海德格尔卓越语言学的热衷”(第248页)。在此,请注意沉浸一词的使用,它是另一个液体比喻,这一比喻也已经使用于对应用数字技术的体验。道格拉斯·拉什科夫(Douglas Rushkoff,2006)在提及个人在处理混乱和复杂性的方法时,也使用了与滑板运动有关联的这一比喻。此外,最近对云计算(cloud computing)的引用,而且云(the cloud)作为对互联网和远程数据库的比喻,展示了流体比喻的另一个例子。

5. 非物质化(Dematerialization)。把电理解为一种流体比理解为固体更好,当然它二者都不是,准确地说它就是一种能量。在物理学中,首先认为宇宙从根本上是由物质构成的,转而我们的现

代理解又回到宇宙从根本上是由能量构成的,电子技术的发展与物理学中的这一转变是一致的;这后一种理解是用热力学定律和爱因斯坦著名的方程式 $E=MC^2$ 来表示的。这一转移实际上是理论上的非物质化,是继实践中电报的非物质化之后的又一次非物质化,因为电报把用墨水和纸张写成的书面文字转化成了电脉冲;麦克卢汉(1962, 1964)把电报表征为对时间与空间的根除,在约书亚·梅罗维茨(Joshua Meyrowitz, 1985)对麦克卢汉的详细阐述中,梅罗维茨表征为《地域感的失落》(*No Sense of Place*)。虽然,电报、电话和广播为我们提供了第一次非物质化体验,但是新媒介的引入,带来了诸如无纸传输信息社会和虚拟现实的概念,而且给我们提供了金钱的非物质化,例如:电子汇款、电子商务、电子业务等;图书的非物质化,例如:电子图书、在线期刊等;唱片、录音带和磁盘等的非物质化,例如:mp3、mp4,以及音频和电影档案的其他版式,如此等等;就更不用说虚拟教室和虚拟办公室了。麦克卢汉还谈到脱壳之人(*discarnate man*)(McLuhan & Powers, 1989),预示了在线化身之概念,而且他还把身体鄙夷为仅仅是与在虚构中和现实中网络朋客有关联的肉体(meat)。

6. 信息(Information)。提高电子技术的功能是克劳德·香农(Claude Shannon)发展信息理论背后的动机(Shannon & Weaver, 1949),而且他把与热力学第二定律有关联的信息界定为熵的对立面,以及能量的有机化形式。信息测量的基本单位是“比特”(bit),它是二进制数字(binary digit)的缩略,二进制数字是基于二进制数学运算,因此,不管“比特”被编码为零或一,是或不是、正或负,以及开或关,它本质上都是数字的、两极的。比特成为计算机编码的基础,而且与非物质化也有关联,正如尼古拉斯·尼葛洛庞蒂(Nicholas Negroponte, 1995)把这场数字革命表征为从原子向比特的转移一样。更宽泛地说,后工业社会和后工业经济也被指称为信息社会和信息经济,因此,麦克卢汉,同时还有英尼斯、芒福德、维纳,以及其他的人,已经被列入“信息化的先知”(postindustrial prophet)(Kuhns, 1971)。

7. 速度(Speed)。从物质到能量的转移允许社会变化呈现出前所未有的加速度,这也是麦克卢汉(1964)研究的基础主题之一。法国后现代主义理论学家保罗·维瑞利奥(Paul Virilio, 1986,

1991),就把他的后现代主义理论建立在麦克卢汉的这一深刻洞察的基础之上。除了速度之外,非物质化还给我们提供了一个瞬间连接,这也是广播和新媒介二者的共同特点。速度从心理上和文化上改变了我们对空间和时间的感觉,正如爱因斯坦所解释的,这在物理学上也将是同样的。

8. 反馈(Feedback)。由于电本质上是非直线性的,因此瞬间连接没必要是单向的。相反,电允许反馈环路,这也是维纳(1950)控制论——科学控制——的关键。正如英尼斯(1951,1972)和詹姆斯·贝尼格(James Beniger,1986)也清楚解释的那样,信息的传输是实施远距离遥控的关键,但是获取反馈,从而修改已发出的指令,是实施从远处进行一种更加精确、更加彻底,并且更加有效之控制的关键。当麦克卢汉(1964)探讨所涉及的电子媒介的性质时,他已经考虑到了反馈环路,但是就广播而言,与新媒介相比,这方面不太明显。而且,反馈是计算机技术互动性的基础,不过反馈也可以连接到电报和电话(电子传播的第一种形式)的双向式传递上。

9. 去中心化(Decentralization)。路易斯·芒福德(1934)注意到,电力最重要的地方之一是其去中心化趋势,麦克卢汉转而论证电子媒介对中心—边缘之区别的消解,英尼斯(1951,1972)对此也已经作过探讨。在使用电力之前,有工作需要做时,此工作就必须在能量能提供力的地方做。例如:你要磨麦子,你就必须把麦子拿到磨坊,一个中心位置,这里有一台大机器,这台机器由风或水,或动物,或人力驱动。然而,由于导致工业革命之蒸汽机的加入,促使这一趋势得到进一步发展,因为工厂成了完成工作的中心场所,从这里,大批生产出来的产品需要分发出去。这自然导致了等级体系关系,在这种关系中,中心控制边缘。不过,虽然电气化有时用来指称第二次工业革命,但是,它也代表对中心化的极大逆转,因为能量能从中心分散到边缘,允许工作在外部场所完成,由此,又减少了中心位置的分量。麦克卢汉清楚地解释道,这一点对传播技术特别重要。然而,印刷机的产品是在一个集中位置生产出来的,而且依赖于运输才能进行传播,但是,如果把电子讯号传到远程位置,接收器在此远程位置就可以复制内容。这具有极大的民主化潜力,因为这样能够提高全体居民的信息获取量。就媒

介化之讯息的获取和制作而言,去中心化已经成为新媒介的一个重要特征,从个人电脑用于台式印刷系统的初期阶段,到最近一波的 Web 2.0 时代和诸如博客、播客和视频上传的社交网络形式,均可以说明这一点。

10. 网络化(Networked)。电子媒介也正在变得越来越民主化,因为,电路除了能进行一对一和一对多的传播之外,还允许互动性,因此它不但允许单向传播(如出版、广播),而且还能顾及到多对多的传播。与此同时,电路还可以进行双向沟通(如邮件、信息传送、聊天)。虽然,印刷也允许以官僚机构的形式为垂直组织加上一个横向维度,但是电子的多对多传播,在形成分散型网络(互联网是一个最好的例子)的过程中,能够潜在地彻底废除各等级之间的差别。然而,尽管当时一些电报员意识到了这种网络化传播的潜能,并构成英国作家汤姆·斯丹迪奇(Tom Standage, 1998)所说的《维多利亚女王时代的互联网》(*The Victorian Internet*),但是,其最初却几乎没有得到人们的认可。不过,在古列尔莫·马可尼(Guglielmo Marconi)发明无线电报机之后,直到那些参与多对多传播稀有实例的业余爱好者被迫进入电磁区域(electromagnetic ghettos),即业余无线电爱好者专门使用的频谱窄带,这种潜能也就变得足够清楚了。如上所述,麦克卢汉(1962)挑选马可尼作为电子时代的象征,就像古腾堡是印刷时代的象征一样,因为他们二位都意识到电子通讯可以用于除广播之外的更多方面。广播和电视在其一对多取向方面与印刷媒介的大众生产是如此近乎一致地相似,以至于它们可以很容易地集合在大众传播和大众媒介的标题之下,但是,麦克卢汉明白印刷和电子媒介在性质上存在着巨大的差异。甚至,当被用于大众传播时,广播仍然是多方向的,因为广播可以向所有方向同时发射,这与书写和印刷的线性,即一次干一件事的定位形成对照。然而,直到以计算机为中介的网络化传播,以及我们称之为互联网的广播电视网之网络的出现,电子媒介的真正潜能才得到了充分地实现。当麦克卢汉(1964)讨论电视时,他实际上在更广泛地思考电子媒介,这就是为什么他的分析似乎悍然不顾关于电视之世俗认知的原因,这也是为什么他的分析大量涉及互联网的原因。

11. 参与性(Participatory)。麦克卢汉(1962, 1964)强调电子

技术中所固有的连接和参与性之感觉,回想起 20 世纪 60 年代,当时很多人感觉很难理解麦克卢汉到底在谈论什么。他把电视叫做参与率很高的一种冷媒介,很多人不理解这怎么可以适用于看电视的被动性,不知道电视是在通往可参与性媒介之路上迈出的第一步,而且麦克卢汉说电视是一种有触觉的媒介,这一评论甚至使很多他最狂热的追随者也目瞪口呆。但是,电脑先驱者道格拉斯·恩格尔巴特(Douglas Engelbart)和艾伦·凯伊(Alan Kay),在 20 世纪 70 年代早期,就非常重视麦克卢汉的观点,当时他们还在施乐公司(Xerox)的帕罗奥图研究中心(Palo Alto Research Center)工作。他们开发了图形用户界面,简称 GUI,他们以鼠标的形式增加了麦克卢汉论述的有触觉成分,在本世纪的后 25 年,这对人运算(personal computing),就像遥控之触觉元素对看电视一样重要。更近一些,我们就看到了游戏系统控制器中触觉界面的进一步开发,尤其是在任天堂 Wii 游戏机(Nintendo Wii)、索尼的体感控制器(Playstation Move)以及微软的体感游戏机(the Xbox Kinect)中。有趣的是,数字(Digital)这一词语,其词根含义指的是手指,但是麦克卢汉(1964)辩称,数字作为一种媒介是触觉的延伸。

12. 沉浸感(Immersive)。回到沉浸的流动性比喻,我们发现,谈话无论涉及的是分布于整个物质环境中的虚拟现实还是普适计算,目标都是一种沉浸式体验(参看 Bolter 和 Gromala, 2003);甚至像程序设计和文字处理这样的基本功能,也常常被称之为程序设计环境和文字处理环境。近来对屏幕和对屏幕研究的学术兴趣,就是麦克卢汉指称为后视镜思考的一个例证(McLuhan 和 Fiore, 1967),这种思考是聚焦于过去,而不是现在,因为屏幕就是一种用于视觉化的框架残余,它具有与像泥版和纸莎草页面一样的书写表面,而且,在舞台口上面的拱型横面以及绘画画框上的文字文化创新中,此种情况也可以看到。在新媒介环境中,框架破碎了,有时导致我们周围到处是支离破碎的众多屏幕,有时导致完全沉浸式环境,麦克卢汉把此与声学空间相联系,后来这种沉浸式环境叫做网络空间、虚拟现实和思科网真,同时也被称之为扩增的现实和普适计算。在此,我们也可以再一次在广播的多方位音响特性中以及电报和电话的有线网络中看到先例,而且在看电视

的沉浸式体验中,我们也可以看到其试例,麦克卢汉(1964)把此描述为内爆,与印刷媒介的爆炸性特性形成对照。再说,虽然从媒介生态学的角度看,每一种媒介,无论它是以怎样的一种方式,均起着一种人类环境的作用,电子媒介已经把媒介作为环境的概念提高到一种全新的意识和功能的层面。

有机性、无线性、两极性、流动性、非物质化、信息、速度、反馈、去中心化、网络化、参与性和沉浸感这 12 种特性,为我们共同展示了电子技术与新媒介环境之间的紧密联系。虽然,就麦克卢汉所有与新媒介有关联的思想而言,这并非一个详尽的审视,但是这一概述却能够帮助我们解释麦克卢汉的研究实力以及鉴于技术作为新媒介的近期发展情况,也能够有助于我们理解他对电和电子媒介的认识如何使他看上去像一位先知。同时,这也证明了媒介生态学研究,对理解新媒介和不那么新的媒介以及对理解电子媒介环境的持续演化和理解我们的技术发展下下一步可能出现的新情况,还有伴随而来的社会、文化和心理后果等等而言所具有的价值和功效。

参考书目

- Beniger, J. R. : *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Bolter, J. D. & Gromala, D. : *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Carey, J. W. : *James Carey: A Critical Reader* (E. S. Munson & C. A. Warren, Eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Carpenter, E. : *The New Languages*. In E. Carpenter & M. McLuhan (Eds.), *Explorations in Communication* (pp. 162—179). Boston: Beacon Press, 1960.
- Carpenter, E. : *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.

- Carpenter, E. & McLuhan, M. (Eds.). : *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press, 1960.
- Hall, E. T. : *The Silent Language*. Garden City: Doubleday, 1959.
- Havelock, E. A. : *Preface to Plato*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- Innis, H. A. : *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1951.
- Innis, H. A. : *Changing Concepts of Time*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1952.
- Innis, H. A. : *Empire and Communications* (rev. ed., M. Q. Innis, Ed.). Toronto: University of Toronto Press, 1972.
- Kuhns, W. : *The Post-industrial Prophets: Interpretations of Technology*. New York: Weybright & Talley, 1971.
- Lee, D. : *Freedom and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1959.
- Levinson, P. : *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. London & New York: Routledge, 1999.
- Logan, R. K. : *Understanding New Media: Extending Marshall McLuhan*. New York: Peter Lang, 2010.
- Lum, C. M. K. : *Perspectives on Culture, Technology, and Communication: The Media Ecology Tradition*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2006.
- McLuhan, M. : *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York: Vanguard, 1951.
- McLuhan, M. : *Report on Project in Understanding New Media*. Washington, D. C. : U. S. Department of Health, 1960.
- McLuhan, M. : *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, M. : *Understanding Media: the Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.
- McLuhan, M. : *Culture is Our Business*. New York: McGraw-Hill, 1970.

- McLuhan, M. : *The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*. Madera, CA: Gingko Press, 2006.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. : *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam, 1967.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. : *War and Peace in the Global Village: An Inventory of Some of the Current Spastic Situations that Could Be Eliminated by More Feedforward*. New York: Bantam, 1968.
- McLuhan, M., Hutchon, K., & McLuhan, E. : *City as Classroom: Understanding Language and Media*. Agincourt, ON: Book Society of Canada, 1977.
- McLuhan, M. & McLuhan, E. : *Laws of Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- McLuhan, M. & McLuhan, E. : *Media and Formal Cause*. Houston: NeoPoiesis Press, 2011.
- McLuhan, M. & Nevitt, B. : *Take Today: The Executive as Dropout*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- McLuhan, M. & Parker, H. : *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*. New York: Harper & Row, 1968.
- McLuhan, M. & Parker, H. : *Counterblast*. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
- McLuhan, M. & Powers, B. R. : *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the Twenty-first Century*. New York: Oxford University Press, 1989.
- McLuhan, M. & Watson, W. : *From Cliché to Archetype*. New York: Viking Press, 1970.
- Meyrowitz, J. : *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Mumford, L. : *Technics and Civilization*. New York: Harcourt Brace, 1937.

- Negroponte, N. : *Being Digital*. New York: Knopf,1995.
- Ong, W. J. : *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*. Cambridge, MA: Harvard University Press,1958a.
- Ong, W. J. : *Ramus and Talon Inventory*. Cambridge, MA: Harvard University Press,1958b.
- Postman, N. : *The Reformed English Curriculum*. In A. C. Eurich (Ed.), *High school 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education* (pp. 160 — 168). New York: Pitman,1970.
- Postman, N. & Weingartner, C. : *The Soft Revolution: A Student Handbook for Turning Schools Around*. New York: Delacorte,1971.
- Rushkoff, D. : *Screenagers: Lessons in Chaos from Digital Kids*. Cresskill, NJ: Hampton Press,2006.
- Sapir, E. : *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt Brace Jovanovich,1921.
- Shannon, C. E. & Weaver, W. : *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press,1949.
- Standage, T. : *The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-line Pioneers*. New York: Walker & Co,1998.
- Strate, L. : *The Varieties of Cyberspace: Problems in Definition and Delimitation*. *Western Journal of Communication* 63(3), 382—412,1999.
- Strate, L. : *Echoes and Reflections: On Media Ecology as a Field of Study*. Cresskill, NJ: Hampton Press,2006.
- Strate, L. : *Studying Media as Media: McLuhan and the Media Ecology Approach*. *Media Tropes* 1, 127—142,2008.
- Strate, L. : *On the Binding Biases of Time and Other Essays on General Semantics and Media Ecology*. Fort Worth, TX: Institute of General Semantics,2011.
- Strate, L. , Jacobson, R. L., & Gibson, S. B. (Eds.). :

- Communication and Cyberspace: Social Interaction in an Electronic Environment*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 1996.
- Strate, L., Jacobson, R. L., & Gibson, S. B. (Eds.).: *Communication and Cyberspace: Social Interaction in an Electronic Environment* (2nd ed.). Cresskill, NJ: Hampton Press, 2003.
- Strate, L. & Wachtel, E. A. (Eds.).: *The Legacy of McLuhan*, Cresskill, NJ: Hampton Press, 2005.
- Virilio, P.: *Speed and Politics: An Essay on Dromology* (M. Polizzotti, Trans.). New York: Semiotext(e), 1986.
- Virilio, P.: *The Lost Dimension* (D. Moshenberg, Trans.). New York: Semiotext(e), 1991.
- Whorf, B. L.: *Language, Thought, and Reality*. Cambridge, MA: MIT Press, 1956.
- Wiener, N.: *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Boston: Houghton Mifflin, 1950.

感性整体

——麦克卢汉的媒介研究与文学研究

◎金惠敏

内容提要:提出“全球村”、“媒介即信息”等理论的麦克卢汉主要是被作为媒介学者来定位的,但其媒介研究的范式和真髓则是文学研究或者美学研究。他曾坦承其媒介研究就是“应用乔伊斯(applied Joyce)”。本文认为,沟通这两个领域的是他对感性整体的寻求,由此他可以被归类为媒介研究领域的审美现代派。在中国媒介研究日益走向实证的今天,我们尤其需要加强其文学性和批判性;而对于自我封闭已久的文学研究来说,则需要关注其身外媒介技术的内在性影响或影响方式,按照麦克卢汉的说法,是感知比率的变化。

许多人都听闻过“地球村”、“媒介即信息”、麦克卢汉,但少有人了解到麦克卢汉首先是一位“文学家”,其“地球村”、“媒介即信息”不只是媒介概念,更是文学的或美学的概念。麦克卢汉穿行在媒介研究和文学研究两个领域之间,其媒介研究的范式和真髓是文学研究,而其文学研究反过来也为其媒介研究所照亮。本文不拟分别论述其媒介研究和文学研究成就,而是试图抓住麦克卢汉在这两个领域之间的相通性,即感性整体,由此入手,以期在媒介研究中坚持文学性和批判性,同时在文学研究中关注媒介的作用。

麦克卢汉曾以统一场论将海森伯和庄子召唤在一起,他指出:“现代物理学家与东方场论亲如一家。”^{【1】}这个统一场论的主要特点是整体性思维。我们知道,哲学史上有各种各样的整体性思维,有康德式的,黑格尔式的,海德格尔式的,也有老子式的,或庄子式的,等等,不一而足。那么,麦克卢汉的整体性思维又具有怎样的面貌呢?

【1】

Marshall McLuhan,
*The Gutenberg Galaxy: The Making
of Typographic Man*, London:
Routledge & Kegan
Paul, 1962, p. 28.

一、同时性关系的统一场

【2】 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1965 [1964], p. 64. 引文中的“inclusive”意指将看到的一切都纳入考虑的范围,将其翻译为“无所不包”较为准确,但会产生歧义联想,故以“涵括”强为之。

【3】 Ibid.

【4】 Ibid.

【5】 Ibid.

【6】 Ibid., p. 7.

与机械时代“分割式、专业化之研究”大异其趣,麦克卢汉指出,整体性思维倡导的是“一种整体的和涵括的研究(a total, inclusive approach)”^{【2】}。他举了一个医学上的例子:在诊治疾病时,庸医是头疼医头、脚疼医脚,并不关注头疼和脚疼之间究竟有什么关系,而高明的医生则是懂得分析“疾病的症候群”,施行中医所谓的“辩证论治”(麦克卢汉未用此术语),将头疼和脚疼放在一起考论。与此相类,麦克卢汉进一步指出,当新媒介和技术对社会身体施行手术时,“必须考虑在此手术过程中不可避免地影响到整个系统”,因为“手术切口部分所受到的影响并不是最大的。切入和冲击的区域是麻木的。是整个系统被改变了”^{【3】}。说被手术的部位“麻木”不是说它们不受影响,它们当是受到了严重的影响,且是首先受到了影响,但更严重的影响在麦克卢汉看来则是其后续的效果,即由此局部之影响而导致整个社会机体功能的改变,俗语“牵一发而动全身”即此之谓也!以是观之,作为听觉媒介的收音机影响的则是视觉,而作为视觉媒介的照片影响的则是听觉,麦克卢汉认为:“每一种新的影响所改变的都是所有感知之间的比率。”^{【4】}这是整体性思维的第一层内容,即在处理问题例如技术的后果时所采取的一种联系的、相互作用的和系统性的观点和方法论。

在此意义上,麦克卢汉认为,整体性思维与“中国圣人(即庄子——引注)的观点相当契合”^{【5】}。也许在麦克卢汉对“抱瓮出灌”故事的阅读中,庄子的整体性思维是不言而喻的,他因而只是点到为止,我们则略做说明。麦克卢汉媒介研究的特点蕴含在其经典命题“媒介即信息”之中。所谓“媒介即信息”这个通常读若天书的断语其实并不难以理解,麦克卢汉以轻松的语气指出,“这仅仅是说,任何媒介,亦即我们的任何延伸,其个人性和社会性的后果都导源于我们的每一延伸或者任何一种新的技术之将新的尺度引入我们的事务。”^{【6】}如果说麦克卢汉这轻松的解释仍有欠明晰,其原因恐怕就不在麦克卢汉而是我们自己了。在提出这一命题之先,具体说,在方才引文的紧前边,即《理解媒介》开卷第一句话,作者就已经预料到我们接受它的难度:“在我们这样一种长期习惯于分

解和切割所有事物,以此作为控制手段的文化中,若是有人提醒我们说,在操作的和实践的事实上,媒介即信息,我们有时是会感到些许的震惊的。”^[7] 麦克卢汉的意思是,要想认识到“媒介即信息”,我们就必须放弃一种陈旧的思维习惯或文化,即不能将技术仅仅当作技术,而是要将技术的后果看作技术本身。没有孤立的技术,所有的技术都是“技术事件”,都预设了它的展开,预设了它在被使用时将产生的意义裂变。媒介技术也一样,即作为技术的媒介一定就是媒介的后果,媒介的意义裂变。这是其一。与此相关,其二,麦克卢汉的另一重指谓是,要理解“媒介即信息”,就需要进入一种新的技术语境,即电子的技术语境,它意味着“一种全新的环境”^[8],一种不再是由机械时代“分解和切割所有事物”所带来的“分割的、中心化的和表面性的”^[9] 而是电子时代的“整合的、解中心的和有深度的”^[10] 思维方式。麦克卢汉不想只是一般地谈论技术,他更想做电子媒介技术时代的先知,向为机械文化所荼毒的人们指示一种解放的前景:从分割走向整体。要而言之,麦克卢汉的命题“媒介即信息”旨在倡导一种整体性的思维方式,这种思维方式将由于电子媒介时代的到来而成为现实。因此,麦克卢汉的媒介研究实质上就是关于媒介后果的研究,说具体点,是关于电子媒介之后果的研究。

确乎是不言而喻,庄子“抱瓮出灌”故事对于技术的整体性思考就在一望即知的表面上。在庄子,机械绝不只是机械,它本身即潜在地包涵或预示了机事、机心,乃至更严重的后果:纯白不备,神生不定,道之不载,等等。同样,也是在最显然的层面上,海森伯承认了庄子对技术的整体观,即技术对其后果的假定,这后果多是消极的。不过,也同样是借着“技术即其后果”这样的整体观,海森伯还深刻地揭示了技术的哲学后果。但是必须指出,海森伯在麦克卢汉所引论的“现代物理学中的自然观”一章并非十分自觉地将整体性思维作为他技术研究的方法论,那体现了整体思维的统一场论只是一种影影绰绰的存在;而且麦克卢汉也并非足够清晰地、确定地以技术后果意义上的整体性思维将庄子与海森伯相沟通。毋宁说,这是我们对他们三人思想关系的一个解读,但绝非无中生有,因为至少麦克卢汉是引用了海森伯对于庄子文本的导语(在《理解媒介》中是间接引语,在《古登堡星汉》则是直接引语),其中的核心意思,我们已经知道,是关于技术的后果的。相对清晰的

【7】

Ibid.

【8】

Ibid., p. vii.

【9】

Ibid., p. 8.

【10】

Ibid.

【11】

统一场论有许多研究者,包括爱因斯坦以及华裔学者杨振宁、李政道、吴健雄、丁肇中等,是一个多世纪以来物理学家们为之前赴后继的一项伟业,虽不乏一些进展,例如从爱因斯坦到海森伯就是一个巨大进展,但至今均未取得公认成果。(See W. Heisenberg, *Der Teile und das Ganze: Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, S. 269—276; P. Breitenlohner & H. P. Dürr, 'Preface', in P. Breitenlohner & H. P. Dürr (eds), *Unified Theories of Elementary Particles: Critical Assessment and Prospects, Proceedings*, München 1981, p. III)

【12】

Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, p. 30.

是,我们先看《古登堡星汉》一书,麦克卢汉以“场”概念多少揭开了海森伯与庄子对于整体性思维的分享,这当然不是与“技术即技术之后果”这一理论全然无关,但更多的则是指向整体性思维的另一项内容。

海森伯一生的物理学研究有两大主题:一是测不准原理,一是统一场论。前一项研究使他少年得志,暴得大名;而后一项研究则至多可以说是“烈士暮年,壮心不已”,用功依旧,但收效甚微,因为它太艰难了。迄今我们也只是知道,所谓“统一场论”,在海森伯就是以某种数学公式去描述所有基本粒子的原始物质。^{【11】}麦克卢汉对“场”的理解是:

现代物理学不仅抛弃了笛卡尔和牛顿专门化的视觉空间,而且它还再次进入了非文字世界的微妙的听觉空间。在最原始的社会,正如在现时代,这样的听觉空间就是包涵了各种同步关系的整体场,在其中,不像在莎士比亚的意识中或塞万提斯的心里那样,“变化”几乎毫无意义和魅力。撇开所有的评价不论,我们今天必须知道,我们的电子技术影响到我们最日常的感知和行为习惯,从而立刻在我们身上重新创造最原始的人类所具有的那种心理过程。这些影响不是发生在我们的思想和观念中,因为在这里我们已经学会了批判,而是在我们最日常的感性生活中,这创造了思想和行动的涡流和矩阵。^{【12】}

这一指明了其中“包涵了各种同步关系的整体场”的现代物理学当然不会排除海森伯晦涩难解的基本粒子统一场论,更准确地说,麦克卢汉此处所理解的“现代物理学”基本上就是海森伯的基本粒子统一场论或者以它为基础的某些扩展,至少麦克卢汉主观上如此,因为就在这段引文(作为对海森伯之援引庄子的评论)早前一些的地方(作为对关于海森伯与庄子之比较观察的导引),麦克卢汉这样说道:

从维尔纳·海森伯《物理学家的自然观》相关的一个故事(指庄子“抱瓮出灌”的故事——引注),我们可以多少了解到传统取向社会的成员对待技术改进的态度。一个现代物理学

家以其“场”感知的习惯，以其惟精惟微地区别于我们对牛顿空间的相沿成习，很容易就在前文字世界找到了一种与他意趣相投的智慧。^{【13】}

【13】

Ibid., p. 29.

尽管麦克卢汉作为人文学者对于那一甚至让专业人士都望而生畏的海森伯粒子统一场论多半可能不知其详，止乎道听途说，但知道海森伯具有“‘场’感知”也就足够了。对于麦克卢汉，海森伯与“场”的关联是一个绝好的契机，他可以由此而将海森伯引入庄子的智慧，他称之为“东方场论”，由此而将海森伯引入其他各种“场”论，即放大海森伯的“场”论，一直到它呈现出其清晰的图像。我们或许不会错误地认为，是庄子以及其他各种“场”论合力建构了麦克卢汉关于海森伯基本粒子统一场论的知识。也就是说，麦克卢汉是擎着互文之烛光而进入海森伯的“场”的。

我们尚有其他证据。不只是在其《古登堡星汉》与《理解媒介》两书，麦克卢汉在他别的著作中对海森伯也有一些点评。虽然这些点评并未直接指涉我们正在剖开着的海森伯的“场”概念，但无疑可视为是一种相关性，一种间接的解释。例如，在其《从套话到原型》中，麦克卢汉说：

正是海森伯在1927年引进了共振(resonance)的观念，这一共振指的是宇宙中物质“粒子”之间的物理键(physical bond)。关于这一主题的经典是莱纳斯·鲍林(Linus Pauling)所写的《化学键的本质》(*The Nature of the Chemical Bond*)。^{【14】}

【14】

Marshall McLuahn with Wilfred Watson, *From Cliché to Archetype*, New York: The Viking Press, 1970, p. 82.

字词只是与现实相符合这一观念，即匹配的观念，不过是高度书面化文化的特征，其中视觉居于主导地位。如今在一个量子力学——对它而言，按照海森伯、鲍林和其他人，“化学键”就是“共振”——时代，获取一种对于语言的“魔幻”态度乃是再自然不过的事情。^{【15】}

【15】

Ibid., p. 117.

在其《把握今天》中，麦克卢汉再次提及这一话题：

自海森伯和莱纳斯·鲍林开始，仅存的物理键就是共振。在物质宇宙中，已不再能够看到欧几里得那种视觉空间的连

续性。在“存在的粒子”之中已不复有例如出现在机械模式中的那些联系。相反，倒是有了大量的共振强度，它们构成了同样大量的各色各样的“听觉空间”。古代哲学家经常把神想象为其中心无处不在而又毫无边界的一种存在。这也是双关语和听觉空间本身的性质。^{【16】}

【16】

Marshall McLuhan & Barrington Nevitt, *Take Today: The Executive as Dropout*, Don Mills, Ontario: Longman Canada Limited, 1972, p. 10.

“共振”在他就是“相互作用”、“相互应答”，而“键”则是“束缚”，但他还看到，“束缚”同时也意味着相互牵制、相互作用，与通常被理解为单向钳制的“束缚”完全是两码事，甚至恰恰相反。简言之，“键”划定了一个相互作用的范围。而在这个意义上，“键”就是麦克卢汉理论所十分倚重的统一场。

可以发现，在背后主导麦克卢汉对“共振”与“物理键”或“化学键”之解释的，其一，是这些术语的日常语义，而非其专业意义。“共振”和“键”在英语中都是常用词，即使量子力学的门外汉也不会对它们感到生疏，也不会不了解它们的日常语义。顺便说一下，在汉语中，普通人在听到“化学键”一词时是不会往关系、组合、聚拢方面去想的。其二，人文视角也是麦克卢汉理解这些科学术语的一个主导或向导，换言之，麦克卢汉对这些术语做了人文学科的阐释。如果说当其将“共振”等视为“物理键”或“化学键”时，他尚在量子力学的专业范围内，那么当其用视觉文化、魔幻语言、听觉空间、双关语、神之无处不在来趋近上述行话时，他实际上便跳出了这些行话所属的专业圈子，而接通了我们的日常经验以及我们日常可经验的人文世界了。

【17】

Marshall McLuhan with Wilfred Watson, *From Cliché to Archetype*, p. 82.

紧接着我们上面的第一段与第三段引文，麦克卢汉分别附缀以他自己的两种引文，以对那些密传似的现代物理学概念做进一步的阐释。第一处：“雅克·艾吕尔在《宣传》中观察到：当对话开始时，宣传就终结了。”^{【17】}第二处：“界定就是屠杀，/暗示就是创造。——斯蒂芬·马拉美。”^{【18】}艾吕尔是哲学家，马拉美是诗人，自不待言，这再次证明了麦克卢汉是从人文学者的角度来理解和使用科学术语的。

【18】

Marshall McLuhan & Barrington Nevitt, *Take Today: The Executive as Dropout*, p. 10.

现在我们转向他的《理解媒介》一书。

该书多次涉及其他“场”概念及其对于理解媒介之性质的意义，不过分析下来，其中最核心的“场”意象则是属于生物学的。对麦克卢汉来说，电子技术相对于机械技术而言就是将分割性的、断

片式的人恢复为一个感知的整体,他从而能够将世界反映为一个整体,这正是—个“自然”人的状态,“原始”人的状态,或者,“前文字世界”的人的状态,而“场”或“场”感知所描述的就是这样一种人的机能,或者也可以简洁地说,“场”即生物有机体。麦克卢汉这样说:

电子时代一个根本性的方面是,它建立起一个全球网络,这一网络具有我们神经中枢的许多特性。我们的神经中枢不只是一个电子网络,而且它还构成了一个单独的经验的一统—场。如生物学家们所指出的,大脑是一个相互作用的地方,其中所有的印象和经验都可以被交换、翻译,我们于是能够将世界作为一个整体来回应。诚然,当电子技术开始发挥作用时,工业和社会极其繁复和无穷无尽的活动便迅速取得了一种统一的姿态。但是,这种由电磁所刺激起来的在大相径庭和专门化的行动领域和器官之间相互作用过程的有机统一体,是全然不同于机械化社会的组织的。任何过程的机械化都靠分割而取得,这种机械化开始于活字印刷,它是对书写活动的机械化,被称作“对制造的单体分裂”(“monofracture of manufacture”)。^{【19】}

机械化不是不组织,但它是“机械化”的组织,是以分割为前提的组织,而电子化的组织,则恢复了“组织”的本义,是生物学的、身体的和神经性的组织,是为统一场所界定的组织。电子技术的应用,麦克卢汉常常称之为“自动化”,准确地说应当叫做“电子自动化”,其根本特点是与机械化之分割相对立的整体意识或知觉。为进一步彰显此区别,对麦克卢汉我们再做两则征引:

构成机械原则的是将人体个别的部分如手、臂、脚等分离和延伸为笔、锤子和轮子。如果要把一项任务机械化,其方式就是将一个行为的每一部分分割成一系列连贯、可重复和可移动的部分。自动控制(或自动化)的特点与此截然不同,它被描述为一种思维方式,同样它也是一种行为方式。自动控制不再关注一台台独立的机器,而是视生产问题为一整合性的(integrated)信息处理系统。^{【20】}

【19】

Marshall McLuhan,
*Understanding Media:
The Extensions of
Man*, p. 348.

【20】

Ibid., p. 248.

自动化不是机械原则即对活动的切割和分离的一种延伸。毋宁说它是对凭借电能的瞬间特性对机械世界的入侵。这就是为什么那些身处自动化的人们坚持认为,它是一种思维方式,同样它也是一种行为方式。将无数的活动瞬间同步化已经终结了那种将各种活动线性排列的陈旧的机械模式。^{【21】}

【21】

Ibid., p. 349.

已经讲得够明白了,机械化即意味着分割,而自动化则是整合,它们被麦克卢汉提升为两种大异其趣的思维方式以及行为方式。回到我们对“场”概念的探求,这里的“自动化”就是“统一场论”的体现和实现:

今天,经典物理学、经济学和政治科学的伟大原则,即认为一切过程均可分割的原则,由于十足地深进了统一场论而反转了自身;工业上的自动化丢弃了过程的可分割性,而代之以在复合中所有功能之间的有机交织。绝缘电线接替了装配线。^{【22】}

【22】

Ibid., p. 36.

尽管不止是人文学者的门外人对海森伯的粒子统一场论可能不甚了了,但通过以上对麦克卢汉的反复征引以及我们相关的解读和求索,“场”的门径当已豁然洞开:“场”是一种整体性思维,是人类神经系统一种整合性、协调性的功能,麦克卢汉用它来描绘从机械技术艰难跋涉过来的电子技术或电子媒介的一种崭新图景。

不过,且慢,讲求整合性只是包括海森伯粒子统一场在内的“场”概念的第一重内容;而如果“场”概念仅仅如此而已,那么像我们这样将它作为整体性思维的与“技术即技术的后果”命题并立的一项内容就没有什么特别的意义了。进一步,如果还能澄清一种误解,即以为技术即其后果的思想仅仅是“历时性”的视点,而无“共时性”的视点,我们就更无必要对它们分而论之了。前文举过的那个医学例子,看病要看“症候群”,已经说明,后果研究绝非仅仅限于“历时性”,纳入“场”思维,它也将是“共时性”的。综合言之,它研究的是在一个统一场即一个空间之内技术与其后果之间的因果性关联;尽管因果性可能暗示一种时间序列,但在神经系统、在自动化和电子媒介中其典型表现是瞬间发生,用麦克卢汉所

使用的术语，“同时性关系”（simultaneous relations）^{【23】}，具有“瞬间特性”（instantaneous character）^{【24】}，是“瞬间同步化”（instant synchronization）^{【25】}，那么时间便消融进空间了。其实在统一场中的技术后果研究，既不关时间，也无涉空间，因为统一场中不存在时间和空间，例如在如今的互联网传播中时间和空间已消失殆尽，我们进入了非空间和非时间，进入了“同时性发生”——趁便提醒，经麦克卢汉之口而响彻全球的闹词“地球村”既无时间亦无空间，它仅仅表示一种“同时性关系”。^{【26】}最后，“场”概念所表达的以对各种不同活动的瞬间同步化处理为标志的整体化思维之所以尚不能完全独立于后果研究模型，还有一个原因是，麦克卢汉反过来也将前者纳入后者，前文已经透露，自动化或电子媒介将带来一种新的思维方式和行为方式，这便是后果研究的套路了。不过，这里指出“场”概念第一重涵义与后果研究的交错和重叠，我们的意思绝不是说它们因此而相互抵消，积极言之，这将凸显麦克卢汉思想的完整性和连续性，并在此脉络中强化整体性思维之“相互作用”的一面；换言之，麦克卢汉的整体性思维必须首先落实为“相互作用”，无论是在“场”概念抑或在后果研究模型之中。

二、感性整体

但是，对于麦克卢汉的媒介研究，或许更居核心的不是作为整体思维第一重涵义的“相互作用”，而是这“相互作用”发生的方式或机制，即感性整体，这是其整体思维的第二重涵义。实际上，麦克卢汉之引入“场”概念及其相关阐发已经明白无误地告诉我们他所推崇的整体思维的两重内涵：一是表现于“自动化”之中的“相互作用”，更准确地说是“协同作用”，而“机械化”则是“单独作用”或“分解作用”；二是“自动化”所体现的“相互作用”，类似于神经中枢的功能，具有感觉和“统感”的特性。虽然认识到“相互作用”已经暗涵了一个过程整体的存在，一个有机统一体的存在，但是将之比喻性地归属于人的大脑或者生物体，则是确认了其主体属性，确认了其主体性感受的根本性关联，世界之客观的统一性因而被表述为主体的感受的统一性，从前被机械化所分裂的世界在整体性感受中重新聚合和呈现为一个整体，所谓“将世界作为一个整体来回应”。麦克卢汉不只是在一般性地使用比喻，即用神经中枢系统

【23】 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, p. 30.

【24】 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. 349.

【25】 Ibid.

【26】 关于“地球村”概念，麦克卢汉常被引用的一个表述是：“时间”停止了，“空间”消失了。我们现今生活在一个地球村……一个同时性的发生。”（Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Berkley, CA: Gingko, 1996 [1967], p. 63）由于这种标志“地球村”特性的“同时性”只出现在人的感觉或通感之中，故而也可以说，本质上“地球村”乃一美学概念。在麦克卢汉，“地球村”绝非如某些学者所以为的（See Everett M. Rogers, ‘The Extensions of Men: The Correspondence of Marshall McLuhan and Edward T. Hall’, in *Mass Communication & Society*, 2000, 3:1, pp. 128—129; and see also Lori Ramos, ‘Understanding literacy: Theoretical foundations for Research in Media Ecology’, in *New Jersey Journal of Communication*, 2000, 8:1, p. 54）仅仅表示“相互连结”的媒介概念，即便在他据说是第一次铸造这个术语的时候，他也是以之为“同时‘场’”的，与原始的、部落的“声觉空间”相关（See Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, pp. 31—32）。

解释、照亮“自动化”的潜在意义,更重要的是他以此比喻为桥梁而迅疾进入对于技术与感性之关系的研究,在此研究中最为突出的是将是否有利于人的感性整体作为评判技术的准则。与启蒙学者的做法正相反,麦克卢汉将技术不是带往理性的法庭,而是带往感性的法庭,要么申明其合“感”性(不是合“理”性),要么放弃其存在。这是一场革命,一场“后现代”革命,麦克卢汉在后现代运动到来之前已经早早地孤军突击了;如果你愿意,也可称此为“复辟”,因为麦克卢汉从媒介技术的角度将历史分作前文字(pre-literacy)、文字(literacy)和后文字(post-literacy)三个时代^[27],但考虑到工业革命所带来的理性主义对整个社会在价值、文化上的霸权,考虑到启蒙运动之并非针对于感性而是神性或神性话语,以整体感性对碎片理性的颠覆和取代是可以被誉之为“革命”的;如果你不高兴,斥之为“暴动”亦无不可。但说它是“复辟”,或“革命”,又或者“暴动”,其实所指都一样,即麦克卢汉在发动一场感性主义对理性主义的“北伐”。技术被投进这场战争,要么站在理性主义的旗帜下,要么加入感性主义阵营。

麦克卢汉将字母文化及其被技术发展所强化了了的印刷文化称之为“视觉文化”,将电子文化称之为“听觉(auditory)文化”。其《古登堡星汉》一书全面描述了印刷术之于现代文明形成的奠基性作用。或许算不得夸张,他将民主、国家、科学、物质生产方式(如装配线和批量生产等)、文化生产方式(如作者身份[authorship]、知识产权[intellectual property]、阅读公众[reading public]以及诗歌与音乐的分离[the divorce of poetry and music]等)、思维方式(线性思维、感性贬值和理性独大)、价值观念(大至民族主义,小到个人主义)的形成和变化统统归之于印刷术的出现,这无异于说,印刷术即便不需要为现代社会的一切方面负责,也是深浅不同地影响到了它的任何一个方面。^[28]但是在其所有的影响中,如果它们显现为一个系列的话,排在首位的因而也最具决定作用的则是对于感觉或感觉方式的影响。

三、诗性统一场

麦克卢汉经常从文学中汲取灵感。例如,他读到威廉·布莱克《耶路撒冷》中的诗句:“倘使感知器官不同,感知对象/将呈不

【27】

See Marshall
McLuhan, *The
Gutenberg Galaxy:
The Making of
Typographic Man*,
p. 46.

【28】

一位麦克卢汉学者指出:“无论就象征符号抑或物质现实方面看,技术与现代性的所有方面相关。”(Marco Adria, *Technology and Nationalism*, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2010, p. 33)其心目中的“技术”主要就是媒介技术。

同：倘使感知器官关闭，其对象/亦呈关闭。”由此他首先认定了感知或感知方式对于感知对象的决定性关系。这基本上就是贝克莱那一哲学命题“存在即被感知”的意思，尽管准确地说，如麦克卢汉所阅读，布莱克在此是“解释在个人和社会两个层面上心理变化的因果关系”。进一步麦克卢汉在布莱克的诗中悟到其“感知比率变化，人亦随之变化”的洞识。如果说“存在即将被感知”大致不错，那么当布莱克反复吟诵“他们成了他们之所见”时，他是不会反对将贝克莱命题扩展为“人之存在即人之所感知”的。不言而喻，在麦克卢汉，感知造人，或者，感知“是”人。第三，具体于布莱克时代，造成感知比较率变化因而人的变化的是“理性化威能”的崛起：“如同幽灵，人之理性化威能；当其分离/于想象，并将自身封闭于铁石般的比率/记忆之物的比率；它于是就铸造了法律和道德的范型/以毁灭想象，神圣的肉身，借着殉难和战争”。麦克卢汉决非简单地反对理性，让他痛惜不已的是“经验之间全面的相互作用”的消逝，即各种感知和官能之间一个恰当比率的被破坏。麦克卢汉庆幸地看到布莱克在其雕刻作品和具有雕刻形式的跌宕的诗行中所追寻的恰是“这种相互作用或统觉”，“一种质感”。第四，麦克卢汉将布莱克所反抗的“理性化威能”及其所引发的感觉比率的变化归咎于“人类以其变态的巧智将自身存在的某一部分外化于物质技术”；在这样些技术中最关键的，麦克卢汉强调，就是“古登堡技术”了，是它生产出并极度扩张了“分裂的和线性的意识”。这是《古登堡星汉》一书的主题，而这一主题，麦克卢汉惊叹，布莱克很早以前就在其诗歌中达到了：他追求一种神话形式，以此传达其灵异之见，而在麦克卢汉看来，“神话就是能够同时意识到一组复杂因果关系的方式”。【29】

不是唯有布莱克才反抗理性霸权，这是诗歌及其它一切文学形式的本性和特征。在其《古登堡星汉》中，麦克卢汉举出了许多例子，如在乔伊斯，在兰波，在马拉美，在罗斯金，在蒲柏，在莎士比亚，等等。但非常不幸的是，文学学生来就扭结在一个悖论之中：其存在与其存在方式的对立。麦克卢汉解释说：

文学视野这种事情是集体的和神话性的，而文学的表达和传播形式则是个体主义的、断片的和机械的。视野是部落的、集体的，表达却是私人性的和可出售的。这种两难处境一

【29】

See Marshall
McLuhan, *The
Gutenberg Galaxy:
The Making of
Typographic Man*,
pp. 265-266.

直到现在都在撕裂着个体性的西方意识。西方人知道其价值和模式是文字的产物。但传播那些价值的方式本身从技术上看则似乎是要否定和颠覆它们。^{【30】}

【30】

Ibid., p. 269.

我们知道,整个《古登堡星汉》一书都在揭示印刷术的后果,但我们不应由此而以为麦克卢汉的探索和批判只是停留在印刷术跟前;沿着“文学”这条线索,越过印刷术,将现代西方意识形成的起点追溯到“拼音字母”或“文字”(literacy),无需拜托印刷术它们便已经“将人从耳朵的魔幻世界转移到中立的视觉世界”^{【31】}即“中立的眼睛世界”^{【32】}了。其结果必然是一个精神分裂的人的出现。拼音书写将思想与行动分裂,因为它将“意义”从“声音”中抽象出来,将声音转化为视觉符码,而“声音”,麦克卢汉援引卡罗瑟斯(J. C. Carothers),“在某种意义上就是动感十足的东西,或者至少总是指示动感十足的东西——运动、事件、活动”^{【33】};换言之,“耳朵的世界是一个热烈的超级感性世界”,而“眼睛的世界相对来说则是一个冷漠的和中立的世界,西方人因而在耳朵文化的人们看来确实显得就像一条冷冰冰的鱼。”^{【34】}他是变得够理性的了,但他另一方面也为“精神分裂”这过度理性化的伴生物而饱受折磨,麦克卢汉不避大词,将此折磨描述为“剧痛”(throes)和“创伤”(trauma)^{【35】}。既然“文学”(literature)来自于“文字”(literacy),那么同样道理,创造一种“文学”也就是将感性从其原始状态中强行抽取出来,置于冰冷的“文字”铁范。麦克卢汉总是强调拼音文字与象形文字的不同,其实表达的痛苦,或用他的措辞,“文字的创伤”(the trauma of literacy)^{【36】},是生活在每一种文化中的作家、诗人所共有的体验:苏格拉底从不写作,据说他不相信文字能够传达他的学说;不著文字因而对他可能就是彻底逃避文字伤害最稳妥的方法。“苏格拉底站在口语世界与视觉和文字文化的分界线上”^{【37】},他同时具备口语和文字的知识,在一个堪以比较的位置上,他应当是最清楚文字的后果了;我们与其像西塞罗那样责备他是“制造意识与情感分裂的始作俑者”^{【38】},毋如理解他为首先预见到并自觉避开文字“精神分裂”的智者。而胶著于文字即便是象形文字的中国唐朝苦吟派诗人贾岛将必然遭遇“文字的创伤”了,其有名的感叹“两句三年得,一吟双泪流”可谓此创伤的经典写照。但苦吟也好,精明地避开也好,都与一个丰富的、生机盎然的感性世界有涉:前者是

【31】

Ibid., p. 18.

【32】

Ibid., p. 22.

【33】

Ibid., p. 19.

【34】

Ibid.

【35】

See ibid., p. 22.

【36】

Ibid.

【37】

Ibid., p. 23.

【38】

Ibid., p. 28.

召唤,后者是放逐。

麦克卢汉显然是召唤感性复归的“苦吟派”,是文学上的布莱克。^{【39】}但是我们需要追问:被召回的感性将如何与理性相处?前文麦克卢汉在对各种感觉的“相互作用”或曰“统觉”的论述中已经建立起感性与理性的“比率”或统一场,即它们二者之间的一个和谐,然而对于任何一种“和谐”或“和谐场”来说都有一个存在的方式和样态问题,而如果说“和谐”或“和谐场”是一种“结构”,那么在此“结构”中各种要素譬如说感性和理性之间有无主导与从属之分呢?我们知道,德里达拒绝“结构”中有“中心”而承认“结构的游戏”(le Jeu de la structure)^{【40】},但所有“游戏”都是“相互游戏”,在其每一特定时刻都有一个主导的力量;“结构”不稳定,因为其中有“游戏”,但此“结构”之所以是此“结构”而非彼“结构”,概在于其有“中心”,差异的“游戏”服从于此“中心”。德里达无“中心”的结构其实并不能完全取代传统形而上学的“有中心的结构”(structure centrée)^{【41】}。德里达之后,于是我们仍可究问麦克卢汉统一场中“相互游戏”着的感性和理性的主次关系;即便不能如此,那么也可尝试将它作为一种视角,用此观察并可能确认麦克卢汉统一场论对于理性化霸权的革命性意义,以及由此而描述进入统一场或“游戏”的感性与理性之新的存在样态。

我们先来看麦克卢汉所倚重的布莱克。在前文麦克卢汉援引过的布莱克的诗行中,“理性化威能”摧毁想象,铸造规范,它显然是君临于一切感性和官能之上,而布莱克则决定将此作为“有中心的结构”而颠覆之。在其《所有宗教皆为一》中,我们读到:“既然真正的求知方法是实验,那么真正的认识能力则必须是经验的能力。”^{【42】}在其《不存在自然宗教》中,布莱克认为:“通过理性化威能,人只能比较和判断他已经得之于感觉的东西。”^{【43】}这意味着,在布莱克,经验或感觉是知识亦即理性的唯一源泉,前者是首要的,而后者则是派生的或寄生的。进一步,布莱克还将感知落实到感知器官以及扩大而言身体的层面:“人不能无由地感知,而只能经由其自然的或身体的器官”^{【44】},而“如果人只有感官的感知,他也就只能有自然的或感官的思想”^{【45】}。再者,与我们通常所以为的有限感官正相反,他看到的是感性世界与无限、与神的相交接,而“计算”(ratio)理性倒是有限的:“能在所有事物中发现无限的人,他看到的就是神。那仅仅看见计算的人,他看到的仅仅是他自

【39】

为了表现对“文字”霸权的反抗,麦克卢汉甚至在其著作的形式设计上也煞费苦心,如其与人合著的《媒介即按摩》被评论者认为是“一本荒诞主义的反书籍”,其中混合了语言、视像、图标等各种媒介,有意地混乱无序,即有意地破坏印刷文化的线性结构。(See Barry Sandywell, “The medium is the massage”, in *Information, Communication & Society*, 2013, 1-5, p. 1)

【40】

Jaques Derrida, *L'écriture et la Différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 409.

【41】

Ibid., p. 410.

【42】

William Blake, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. by David V. Erman, Berkeley, CA: University of California Press, 2008, p. 1.

【43】

Ibid, p. 2.

【44】

Ibid.

【45】

Ibid.

【46】
Ibid., p. 3.

【47】
Ibid., p. 34.

【48】
Ibid., p. 1.

【49】
Marshall McLuhan,
*The Gutenberg
Galaxy*: *The
Making of
Typographic Man*,
p. 73.

【50】
Ibid., p. 72.

【51】
Ibid., p. 73.

【52】
See *ibid.*

【53】
Ibid.

己。”^{【46】}显而易见,在一个“理性化威能”崛起的时代,布莱克却是将赞美诗献给了被压抑的感性。如果说在他的确存在一个理性高在上而感性屈居其下的金字塔结构的话,那么一个诗性的或天才的“结构”则必须取而代之,其中“力是唯一的生命,来自于肉身,而理性是力的边界或外围”^{【47】},这即是说,相对于理性,力和肉身是此“结构”的“中心”。

布莱克的“诗性天才”(Poetic Genius)^{【48】}就是麦克卢汉的统一场,由于这种统一场以诗性或文学性为其特质,我们因而也可以顺着麦克卢汉的思路称之为“诗性统一场”。这里之所以放弃可能的概念“文学统一场”而拣选“诗性统一场”,是因为如前所揭示的文学在其传播形式上与其内容的相敌对,而这个内容的实质是“诗性的”。在其“诗性统一场”中,麦克卢汉并未放逐视觉,而是让各种感觉相互作用,同时性地或瞬间性地反应于外部对象。如同布莱克,麦克卢汉反对的只是视觉的强权,它要“将我们世界的所有方面转化为仅仅一种感觉的语言”^{【49】},即得之于其它一切感觉的东西都必须经由视觉的转换才堪称“知识”;相反,那“说”不清、“道”不白即不能形诸语言的就根本不是“知识”,神话不是“知识”,集体无意识不是“知识”,诗或文学也不是“知识”。麦克卢汉认为,“荣格和弗洛伊德的工作就是将非文字的意识艰难地翻转成文字术语”^{【50】},就此而言我们或许可称他们为理性中心主义者,而非教科书上习见的非理性主义者。他们看到了人的非理性状态,但以恢复理性为己任;因而很难说他们是什么真正的非理性主义者。在反抗理性专制这一点上,布莱克和麦克卢汉要比弗洛伊德和荣格激进得多。麦克卢汉欣喜地看到,布莱克当时以为其使命是“追求‘从单一视觉和牛顿的昏睡中’解放出来”^{【51】},其原因是:“一种感觉之居于主导地位就是催眠的处方。”^{【52】}其实不单是视觉,任何一种感觉之独大都会陷其它感觉于麻痹或昏睡状态,而任何一种感觉之被麻痹或处于昏睡状态都将关闭一种文化。若要“昏睡者醒来”,要唤醒一种感觉,要恢复一种文化,则需“被任何其它感觉所挑战”、所刺激。^{【53】}对布莱克,对麦克卢汉,都一样,在他们眼前确实地存在一个为视觉、文字或理性所主宰的对其它感觉实施压制的“结构”,且这一“结构”是有“中心”的。那么揭竿而起的布莱克、麦克卢汉是否在其义旗上书写着一种新的“结构”呢?仍然是“结构”,只是一种不同的“结构”?问题并不十分简单。

麦克卢汉将所有的感觉都置于统一场或在统一场中的“相互作用”，将有“中心”的“结构”置换为“相互作用”，这似乎表明他不是以一种“结构”替代另一种“结构”而其间强权依旧，就像中国过去改朝换代而专制不灭一样。即使矫枉必须过正，麦克卢汉都不是一个感性专制主义者或感性暴君。但是作为一位文学的研究者^[54]，麦克卢汉始终以文学的感性为其媒介研究的主导视点。^[55]在其著述中，走在前台的是媒介研究，而幕后则是文学研究；我们甚或能够说，其媒介研究不过是其文学研究范式的推演，这一范式的精髓是如布莱克所展露的感性的审美现代性，即以感性的或审美的方式抵抗理性的现代性。麦克卢汉标榜“自动化”、电子媒介，贬抑“机械化”、印刷媒介，前者是感性的或审美的，即整体性的，而后者则是理性的或线性的，即分裂性的。显然在价值上，麦克卢汉是置感性于理性之上的。就此而言，麦克卢汉无疑是一个批判理论的法兰克福学派！^[56]此其一也。其二，在“自动化”所揭橥的统一场中，不是感性通过理性而表现出来，而是相反，理性化入感性，以感性的方式，更准确地说，以感性整体性的方式，作用于外部世界。我们不会看到一个宰制的理性之单独活动，我们看见的是一个生命有机体的协调一致的整体性活动，一个完整的人的存在。这就是说，如果坚持从感性与理性何主何仆的视角，我们似可断言，不是感性服从理性，而是理性必须相宜地服从于感性。对此我们前文不厌其烦对麦克卢汉统一场学说的征引已有充足的文献支持，此处不赘。

四、结语：技术审美主义

麦克卢汉并无充分材料证明海森伯主张整体性思维，其对于海森伯统一场论的援用和阐述基本上是在不知其详的情况下对海森伯的大胆想象和穿凿附会，或者引用《诗经》的话说，“他人有心，予忖度之”。但是在以上较为细致地考察了麦克卢汉本人借着统一场以及布莱克所阐发的整体性思维之后，现在我们能够指出，海森伯在其《物理学家的自然观》中所破除的主客体间的森严壁垒，并有通俗之言，“在生活的舞台上，我们不仅仅是观众，而且也是演员”，是多多少少暗涵有麦克卢汉所要求的与“分割式、专业化之研究”相对立的整体性思维的，除了其另一重内容即技术之为技术后

[54]

也有人称“麦克卢汉首先是一位‘艺术家’”，其意谓与我们的没有什么不同，即“致力于磨砺感知而非概念”；（See Barrington Nevitt, ‘Via Media with Marshall McLuhan’, in George Sanderson & Frank Macdonald (eds), *Marshall McLuhan: The Man and His Message*, Golden, Colorado: Fulcrum, 1989, p. 150)用麦克卢汉本人的话说，“他是一个具有整体意识的人。”（Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. 65）故而，把麦克卢汉作为文学家或者作为艺术家，实际上都是一个意思；其关于文学本性的论述也适用于艺术。

[55]

麦克卢汉在其媒介研究中对文学资源的信手拈来被那些重视调查和实验数据以及内容分析的传媒学者认为是印象式的和无效的（See Everett M. Rogers, ‘The Extensions of Men: The Correspondence of Marshall McLuhan and Edward T. Hall’, in *Mass Communication & Society*, 2000, p. 119）。但在我们看来，这恰是其特色和力量之所在。

[56]

参见金惠敏：《“媒介即信息”与庄子的技术观——为纪念麦克卢汉百年诞辰而作》，《江西社会科学》2012年第6期，第14—18页。

果之外。看来,在整体性思维的两重涵义上,麦克卢汉断言海森伯与庄子亲如一家,显然在他缺乏足够的文献证明,但亦决非全然的无稽之谈,我们愿意相信,麦克卢汉对于海森伯是“心有灵犀一点通”,他不拘泥于文本,而是“以意逆之”,“是为得之”。

【57】

需要声明,这复兴不是“原始”感性的复仇或复辟,而是一种前此一切感受方式的扬弃或升华,是统一场的圆满实现。意大利美学家马里奥·帕尼奥拉认为:“对麦克卢汉来说,存在两种基本的感知方式。一种是同质的、单纯的、线性的、视觉的、等级制的、外爆的(与书写、印刷、摄影术、收音机、电影、汽车等紧密相连);另一种则是多中心的、参与性的、触觉的、瞬间的和内爆的(与电力、电报、电话、电视和计算机相应)。”(Mario Perniola, *20th Century Aesthetics: Towards a Theory of Feeling*, London: Bloomsbury, 2013, pp. 53~54)但两种感知方式的划分其实只是麦克卢汉的表面意思;严格说来,任何一种感知都是通向统一场的,即任何一种感官的使用都会引起其他感官的回应和整个感知比率的变化。感性本身即意味着整体性。从感性角度看,所有技术都会带来整体性效果。

不过也必须承认,无论怎样阐释海森伯的科学观或技术观,其整体性思维的感性色彩还是有欠明朗的,或者说,几近于无。而明朗的和丰富的是麦克卢汉,也是对麦克卢汉来说,较之于对海森伯,更陌生的庄子,我们随后展开论述。尽管如此,将技术之纳入感性方面,海森伯、麦克卢汉和庄子具有原则上的共同性。麦克卢汉对统一场的阐述,通过对诗或文学的感性的阐发,已经将他与海森伯和庄子勾连起来,同时也从而将其本人关于技术与感性关系的思考和立场展示出来,相信敏锐的读者已早有所悟,但为明晰起见,我们仍须退一步做一些简单的归纳,一方面是为了理解麦克卢汉,另一方面也是为了向麦克卢汉以及海森伯澄清对他们尚闭锁在烟雾朦胧之中的庄子。而由于庄子形象不清,前文一直试图坐实的麦克卢汉关于海森伯与庄子亲如一家的论断就仍然有所空悬。

麦克卢汉将技术作为人的器官的延伸,这从根本上规定了技术与感性的关联。他可以据此而考察技术的感性后果,技术之通过改变感性比率而对整个社会和文化的改变,包括对于生活方式、思维习惯、价值观念、政治体制、文学生产,等等。技术之作为感性是麦克卢汉运行于其媒介研究的技术研究的方法论以及价值论。这是我们理解麦克卢汉整个思想体系的第一把钥匙。

不是将感性作为技术,而是将技术作为感性,麦克卢汉以此建构了他以感性相标榜的技术“批判理论”。麦克卢汉决不像他本人所宣称的只是媒介技术后果的一个客观、冷静的观察者、探索者和描述者,他其实是一个非常典型的人文主义知识分子,如前所说,他将赞美诗写给了感性和感性世界的完整性和丰富性,他据此而揭露和批判以印刷术为代表的现代技术,他以“机械化”称之,其特点是整体感性的分裂和片面化;也是据于此,他热烈地欢呼电子媒介/技术即他所谓的“自动化”之时代的到来,那将是一个被拼音文字和印刷术所消灭掉了前文字时代的整体感性的伟大复兴。^{【57】}我们不能将麦克卢汉简单地界定为技术悲观主义者或技术乐观主义者,因为他从来不是毫无来由地褒贬技术,在其关于技术的研究和

评论背后是他对整体感性的根深蒂固的信念以及殚精竭虑的呵护和维护,这是他关于技术的价值论或批判理论。舍此,即使我们已经进入了麦克卢汉的世界,也会迷失于其博尔赫斯式的“交叉小径的花园”。

· 专题研究 ·

哈曼“美学”与“语言学”中的语言与形而上学问题^[1]

◎(美)大卫·潘^[2] 陈定家 译

【1】

约翰·格奥尔·哈曼(Johann Georg Hamann, 1730~1788)德国哲学家, 狂飙突进运动追捧的思想家, 著名的反启蒙历史学家和神学家。曾被歌德和克尔凯郭尔等人誉为他那个时代最优秀的知识分子。这里的“美学”和“语言学”分别指《袖珍美学》(Aesthetica in nuce)和《语文学断想》(Philologische Einfälle und Zweifel)。前者写于1762年, 体现了以圣经为基础的美学思想, 是狂飙突进运动的重要渊源之一; 后者写于1772年, 阐述了人类的、作为政治天性的“批判的和执政的尊严”。本文是美国加州大学尔湾分校欧洲研究和语言系大卫·潘教授于2013年8月13日在中国社科院文学研究所的演讲稿, 译者在翻译过程中得到了大卫·潘教授和金惠敏研究员的大力帮助, 在此谨致谢忱。

【2】

大卫·潘(David Pan)美国加州大学尔湾学院(University of California, Irvine)哲学博士, 教授。主要研究方向为语言哲学和文化理论。

摘要:哈曼是第一个对启蒙运动提出系统批判和深刻质疑的思想家, 享有“德国文学全盛时期开山之父”的美誉。随着康德在德国哲学界的影响日益深远, 人们对他批评康德的那些深刻理论日渐遗忘。但哈曼那些基于语言、经验和传统文化的批评, 尤其是对康德理性概念的批评, 迄今为止, 仍当在最精辟的批评理论之列。尽管哈曼早期接受的是启蒙主义教育, 但自其皈依基督教之后, 便变成为抨击启蒙理性的重量级批评家。他以启蒙运动的哲学工具来坚守看似非理性主义的宗教立场, 在这一点上, 哈曼扮演着不可替代的角色。在哈曼的“美学”和“语言学”著作中, 有关语言、图像与服饰、抽象与具名、词语与传统、启示与美学、言说与翻译等问题的论述, 是他那个时代对语言和美学最深刻的思考之一。尤其是他所创立的以启蒙话语和启蒙思维作为批判工具的主导模式, 当在德国哲学最迷人的华彩篇章之列。

关键词:哈曼; 图像; 语言哲学; 具名

由于康德在德国哲学界的影响日益深远, 人们对约翰·格奥尔·哈曼批评康德的那些著述的印象也日渐模糊。但哈曼那些基于语言、经验和传统文化的批评, 尤其是对康德理性概念的批评, 迄今为止, 仍当在最精辟的批评理论之列。事实上, 哈曼的学术话语在他那个时代就已出现了边缘化迹象。哈曼在大学时期

接受过启蒙话语的熏陶,但他后来很快皈依了基督教。宗教信仰,使哈曼对许多启蒙时代的哲学假定嗤之以鼻。他以守护传统自命,通过抨击启蒙理性来捍卫宗教启示的合法性。以启蒙运动的哲学工具来坚守看似非理性主义的宗教立场,在这一点上,哈曼可谓不可替代的角色。

哈曼早年所接受的是典型的启蒙教育。他非常博学,掌握了多门语言,16岁上大学的时候,哈曼就已经具有渊博的哲学、神学和法律知识,但遗憾的是,哈曼并没有修完大学学业。在其从事家教职业之前,哈曼得到了一次和朋友克里斯托夫·贝伦斯出差伦敦的机会,这次出行变成了他人生的一个重要转折点。在伦敦,囊中羞涩的哈曼只好屈身于廉价的阁楼,蜗居其间,以读圣经消愁破闷,并由此产生了强烈的宗教情结。回到德国之后,哈曼竟因宗教信仰而与朋友们格格不入,致使贝伦斯阻止了哈曼与其妹妹贝伦斯·凯萨琳的婚姻,因为哈曼的宗教热情超过了贝伦斯所能接受的程度。然而,哈曼并没有接受任何学术或宗教职位,却在家乡——柯尼斯堡政府做了一个低级别的公职人员。他花了大量的空闲时间阅读和写作,虽并未能建构自己的哲学体系,却发表了许多与启蒙有关的短小精悍之作,这些作品,大多具有鲜明的独创性和强烈的批判意识。作为像赫尔德(Johann Gottfried Herder)和康德这类启蒙巨匠的朋友,哈曼在当时的许多学术论争中都受到了特别的关注,他创立了以启蒙话语和启蒙思维作为批判工具的主导模式,这种模式,可以说是哈曼为德国哲学所做出的独特贡献。

值得注意的是,近年来,人们对哈曼著作的讨论,出现了神学家与文学批评家意见不一致的情况。在试图为哈曼著作的意义定性时,对其作品究竟是祈向神性还是“和光同尘”,神学家和批评家产生了分歧。奥斯瓦尔德·拜耳(Oswald Bayer)、约翰·米尔班克(John Milbank)和约翰·贝茨(John Betz)等神学家认为,人神关系是哈曼思想的核心。例如,米尔班克尝试

建立一种神圣文化概念,即在批评世俗之平庸或邪恶的基础上,反对世俗文化。米尔班克采用的是以形而上驳斥形而下的路数来批评世俗文化。他认为,世俗文化不仅缺乏价值观念,而且还过分地依赖于纯粹的物质性。

相比之下,文学批评家如曼弗雷德·盖尔(Manfred Geier)和卡罗尔·雅各布(Carol Jacobs)等,则强调了哈曼对语言角色的关注。他们以后结构主义的方式,为哈曼建立了一个德里达式的框架,以强调语言在其内在象征性领域内的符号功能,拒绝将符号视为神圣的深度表达的企图。这两种方法之间的对立,是与自哈曼以来的神学和语言学之间的冲突颇相吻合的。正如罗伯特·斯巴林(Robert Sparling)为之辩解的,这场争论并不只是对哈曼著作的圣教式解读和世俗性解读之间的纠葛。哈曼著作中所隐含的语言具象和政治形式之复杂关系,可以说是其政治神学之争的根源。辩论的一方侧重从语言和形而上学之间的基本关系来理解问题,而另一方则关注其表征性与终极性意义,这才是问题的症结所在。

在这场激进正统主义(radical orthodoxy)和后结构主义之间的论争中,词语问题至关重要。从本质上讲,词语到底是什么?它们究竟是神圣实物的化身?还是一种有内涵的符号?对词语的不同看法,是双方的分歧所在。但有趣的是,就词语而言,哈曼实际上提出了(与论争双方都不一样的)第三种选择。哈曼的著作是意味深长的,因为,他对如何精确地展示语言的内涵颇为关注,且擅长发掘语言所隐含的深层哲学意蕴。从这个意义上说,“世俗文化”其实并不“世俗”,尽管它们以世俗自居,但其自身却包含着某种特定的形上品格。

语言的这一形上品格和神学意义意味着哈曼的学说具有某种超越性特征,尽管他显然是在一个基督教的大背景下思考问题,其涉及语言与形上关系的一般理论也不排斥基督教观念,但是,在考虑人类语言的复

杂性以及世界不同神学观念之间的复杂关系时,哈曼的理论,明显超越了基督教的文化视野。此外,哈曼对所有语言的形而上学意义的强调,还增强了语言在宗教和世俗文化语境中的政治神学意识。

一、哈曼论语言

人们对哈曼的评价可谓花样百出,甚至针锋相对。例如,以赛亚·伯林(Isaiah Berlin)认为,哈曼是一个非理性主义者;罗伯特·诺顿(Robert Norton)则称哈曼为启蒙思想家^[3];乔纳森·贝茨(Jonathan Betz)则认为,哈曼是一个基督圣经注释者^[4];斯巴林的研究表明,哈曼为那些彻底清算启蒙理性的人提供了坚实的理论基础(即所谓的“阿基米德支点”)。斯巴林声称,尽管哈曼的学说植根于特定宗教的传统信条,但他的治学方法却未必与基督论相关联。哈曼所关注的是植根于批评语言学的方法论,他试图为其建立一种审美视角^[5]。从这个视角看,哈曼语言理论最基本的观点是——所有语言皆具有部分的启示意义,由此,哈曼将其语言观融入了形而上学的语境之中。哈曼的著作突出了词语本身的优先地位,虽然他的讨论是在基督教传统的框架之内,但他并没有将词语凌驾于人与自然之上,也没有为其洞察力而乞灵于圣经或基督教神学的权威。相反,他借鉴了大卫·休谟经验现实优先于思想观念的哲学理念——“我们所认识的万事万物都先于理性思考而存在于我们感性知觉范畴中”^[6]。在休谟看来,一切知识都以感知为基础。在休谟哲学观念的影响下,哈曼语言理论对语言构建人类思维的方式及其特殊性尤为关切。

哈曼从休谟的观点出发,认为可以充当任何符号的直接指称对象的,既不是普适理念也不是万能的神祇。哈曼认为,词语既不是客观对象的附属性表征,也不是揭示真理之形上普遍性的次生品。相反,那种认为词与物共生于同一个层面的假想,对人类意识而言

【3】

Norton, Robert E. "The Myth of the Counter-Enlightenment" [J]. *Journal of the History of Ideas*, 2007, 4(68): 641~644.

【4】

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 135.

【5】

Sparling, Robert Alan. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project* [M]. Toronto: U of Toronto P, 2011. pp. 13~24.

【6】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 116.

是不可理喻的,这种假定为人类思想和行为的发展提供了非理性的、不受羁绊的因素。对感觉材料的独立性理解意味着这一种经验具有完全的独立性。因为每一客体和每一事件都是独一无二的,人们不可能对这种独特性做出客观的抽象判断,因为独一无二的感觉材料,既无规则可言,也不具有普遍性,即便是那“神圣的普遍性”。

哈曼从共性的不可能性推论出启示的不可能性,如果说真有什么启示的话,那么特殊性的本质本身就是神圣的启示。所谓理解,在这里并不是取代事物之特殊性的神圣真理之呈现,而是独特事件在其不可言喻的特殊性世界中的一幕幕展开,或者就像迪克森(Gwen Griffith Dickson)所说的,理解就是见证事物在一系列的具体关系中展现其本质^[7]。

在这种独特事件的语境中,词语就具有重要意义,但这种意义既不是从属性的也不是普遍性的,而只具有符号性特征。词语的意义是由一组创造表意语境的符号化情意丛(constellations)提供的,也就是说这种情意丛孕育出了使人、自然和事件获得意义的语境。词语通过形象性符号保持其具体性,而这种符号也是形成启示意义之传统的组成部分。因此,哈曼认为,由词语或符号关系构建的语境,就如同由传统话语构成的语境一样,词语不是某种深藏不露的神秘之物的表现。词语本身就具有持续不断的启示意义,即依靠其符号自身不断增殖的启示意义。

在哈曼看来,我们理性的“男精女血”较好地体现着人类对启示和传统的最真切的理解,我们将启示和传统作为财富继承下来,将其转变成我们的血液和能量,并由此决定着我们的命运。^[8]

在这里,哈曼使用了两个意象,其一是拉丁语中的“经线”(stamina)象征着精力,其二是“月经”(menstrua)代表每月如期而至的事件,对哈曼而言,它们分别表示理性发展的线索和周期,这两者共同构成了被我们作为“财富”而继承下来的启示和传统。理性

【7】

Dickson, Gwen Griffith. *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism* [M]. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. pp. 71~75.

【8】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 116.

并不产生具体的真理,但它们参与了发现真理的过程及其有节律的循环,它通过转化为“我们的血液和能量”,以增殖传统之名,构成了我们的存在。

启示和传统发生作用的过程勾勒出了人类作为一种特殊的政治动物的基本轮廓,人类的身体感官是建立在启示的基础之上的,当感觉和身体形成一个启示性因素构成的特殊符号形式时,启示才会出现。启示只有在理性有节奏地展开的情形下才有可能生效。

二、图像与服饰

哈曼使用经线和面料这两个形象是其描述理性和语言的两个关键概念。从方法论视角看,哈曼对语言形象化的注重,与激进正统主义和后结构主义均有明显差异,前者将视语言为启示,后者将语言视为一种自治结构。米尔班克发现哈曼接近启示的方法主要植根于“深度”观念。关于这一点,他在激进正统主义的书卷中找到了依据,在《美学概论》中,哈曼对形象这一概念进行了这样的阐释:

说吧,我能看到你!造物主会满足你的这个愿望,造物主在这种(生物)人与(生物)人之间的对话中,在日复一日、夜复一夜的对话中,使知识得以显示和延续。这种“口号”在世界各民族之间广为流传,在所有方言群体里久经不息地回响^{【9】}。

接着,米尔班克以下面这段话来显示哈曼是如何将深度与事物联系起来的。他说:“哈曼总是将人类主体想象出的神之创造力的深度与事物的深度,紧密地联系在一起。”^{【10】}米尔班克的最终所指便是那“派生于永恒之在的不朽之物”,并宣称人们必须信任“深度”,必须“相信事物的外观只是深度的恩赐,相信历史就是深度的损失凭基督得以恢复的过程。”^{【11】}米尔班克通过集中探讨深度问题,将深度的内涵看作是以基督为

【9】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 65.

【10】

Milbank, John. “*The Theological Critique of Philosophy in Hamann and Jacobi.*” *Radical Orthodoxy: A New Theology* [M]. Ed. John Milbank, Catherine Pickstock, and Graham Ward. London: Routledge, 1999. p. 27.

【11】

同上, p. 27, 32.

【12】

Milbank, John. "The Theological Critique of Philosophy in Hamann and Jacobi." *Radical Orthodoxy: A New Theology* [M]. Ed. John Milbank, Catherine Pickstock, and Graham Ward. London: Routledge, 1999. p. 28.

保障的“永恒之在”，但他忽略了哈曼文本的中心意象，从而使其以偶然性面貌出现的权威大打折扣。

以文本自身的价值取向判断其特异性似乎有一种强迫的意味，有一种将“允许有”文化特殊性存在的义务强加于人的意味^[12]，不仅如此，米尔班克这种解读哈曼的方式，还明显忽略了传统的导向作用，他没有像关注深度那样关注文化传统的连贯性和特异性。事实上，上文引用的话与其说是关于深度的，还不如说是关于传统与视觉的。文中一句“说吧，我可以看到你”，将话语与视力紧密联系起来。在这里，哈曼强调了语言作品中图像和形象的功能，这种包孕图像与形象的功能是语言形成意义链的重要方式。

哈曼的创造(Creation)并不是要建立神与世界之间的关联，所以他说“是通过人对人的对话(speech to creatures through creatures)”。这里并无深度可言，只有作为生物的人在单一平面上的呈现。因此，启示的形式不是隐藏在单纯外表之下的永恒之在，而只是一个话语链条，一个“在日复一日、夜复一夜的对话中，使知识得以显示和延续”的链条。这一话语链的创建过程，就是传统得以形成的过程。尽管话语链植根于“启示”的土壤深处，但它们并不是拥有特权的神圣语言，而是隐含在各种“方言”中的日常话语。

当读者紧扣文本讨论问题时，就不难发现，哈曼对于隐含人类经验的服饰图像十分重视，这些图像使特定传统的中心地位变得更加清晰。哈曼不厌其烦地使用的服饰图像，可以说是其各种论点的内容与方法之关键所在。如果理解哈曼独特视角的钥匙是他对以启示为基础的比喻表达(figuration)的强调，那么也可以说，他通过这一特殊方法，显示出了他的洞见。他用一系列隐喻编织的文本，引起了很多任意性的阐发。而这些任意性的阐发，形成了哈曼学说的各种不同面貌。为了解释为什么人类发明了服饰，哈曼提出了一种颇为独到的观点。他认为，服饰起源于人类作为动物性存在的漫长历史过程中。当人类的远祖亚当与古代诗

人(即迦南语中的亚巴顿,希腊语中亚玻伦)发生联系时,服饰就诞生了。在这一过程中,人类的始祖通过兽皮(服饰)将对过往历史和未来事件的知识传递给他的后代^{【13】}。

对于哈曼来说,衣服与其说是为保暖需要而发明出来的^{【14】},还不如说是为了创造“鉴古知今之良知”而发明出来的,这种对历史之可能性的创造,一下子就将人类和动物明确地区分开来。动物的“服饰”一成不变,展示了其动物特征的“普遍持久性”。然而,最初的人类服饰,一开始就创建了一个形象化的框架,这一种符号化嬗变轨迹的出现,无疑是人类史上的重大事件。服饰成了人类历史最初的表述,服饰的出现,表明人类具有这样的能力,即将世界和自己置入一组象征关系中,并以此把握世界能力,从而创造了特定传统的最初表象。

从上述意义上说,只有在事物对我们“开口说话”的情况下,我们才能对该事物有所了解。也就是说,图像本身并没有意义,除非我们把它嵌入一个意有所指的传统之中。衣物服饰创造的形象是一个既蕴含着传统又连接着未来的“图像”。服饰使人从动物群体中脱颖而出,因为它把人类引向一个可持续发展的符号化领域。人们一旦把自己置入一个服饰造就的符号系统内,他们就已经不再只是“看”客了,在看的过程中,他们也被卷入图像的成形过程中。

在这里,问题的关键不在于能否揭开隐藏在事物表象背后的那个直达永恒之在的“深度”,而在于能否了解事物本身之存在意义的启示模式。因为哈曼在意的既不是服饰的功能性品格,也不是其社会地位或文化遗产的符号性特征。在哈曼看来,服饰只是历史链条中的某种元素,他所强调的是服饰的“语言性”特征,这种特征存在于服饰自身以及它们与别的服饰的关系之中,它们对其着装者具有塑型性影响。

然而,这种专注于外形的观念,明显不同于后结构主义的“概念自足性”理论。当德里达曾对将写作视为

【13】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 65.

【14】

同上,2007. p. 65.

【15】
Derrida, Jacques. *Of Grammatology* [M]. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. p. 35.

【16】
Sparling, Robert Alan. "Transfiguring the Enlightenment: J. G. Hamann and the Problem of Public Reason" [J]. *Monatshefte*, 2006, 1(98): p. 20.

【17】
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 64.

“人造表象即文饰”的观点提出了批评。由此,他认为:“承担着内部关系的外部,在一般意义上,绝不只是单纯的外在性所能说清楚的。”^{【15】}在德里达看来,内部与外部是一种相互依赖、相互渗透、相辅相成的包容关系。当然,哈曼也没有将内部与外部割裂开来,相反,他所凸显的中心图像并不仅仅是外在形象,它们还是经验由之产生的土壤。与那些过分强调符号解放性方面的言论相反,哈曼认为服饰如何先于人体,并提供肉身寄居其内的框架,在其与服饰的象征关系中,动物的身体变成了人的身体。感官体验在意义生成过程中作用依旧存在。与行动过程中“感官经验的直接性受到压抑”^{【16】}不同,服饰作为一种语言,不仅建立了约束感知体验的结构,而且还建立了这种经验存在的种种可能。

服装形式作为人体类型区分的标志有如区分物体类型的标签。服饰赋予人类以人性就如同标签赋予物品以物性一样。哈曼以此为例解释说,事物的本质往往被其命名所遮蔽,从这个意义上说,在符号和事物之间,命名带来了一个负面结果。在这里,哈曼举例说,服饰的标记并不是对人起一种掩饰作用,相反,服饰可以把人与神的联系凸现出来,并以此突出人之“为人的资格”(humanness)。盲目的异教徒认为,隐形性是人与神的共同之处。遮着轻纱的身体,罩着头巾的面容,以及遮裹严实的四肢,这是现实世界中我们习以为常的装束。服饰是个人在群体中的地位之标识。^{【17】}

服装作为遮掩身体的符号具有隐形功能,被遮掩的身体只有头部和四肢裸露在外。在身体被遮掩的过程中,服装创建了不无标记存在的隐形效果。借助于服装,人们构建出了其相互关系的概貌,这种服饰构建的关系与人的内在本质无关,但它与传统文化中其他内容有关。服饰确立人际关系的过程也是其隐形性连接人神关系的过程。我们中间的套中人,更为显露的是其服饰特征,他们那被遮掩的身体背后的文化传统所创造的隐蔽性,并非毫无意义,它是这一传统的具体

性的投射。传统作为服饰命名的背景,在这里变成了建立人神关系的条件和渠道。当人的身体受到传统的规训之后,它一下子就变成了服饰的附属品,在这一过程中,服饰提供了与传统互动并将其推向未来的可能性。

哈曼对服饰形象的强调也突出了他以各种方法所演示的观点。在哈曼看来,讨论服饰并不只是一种图释意义上的比喻,否则,一旦我们理解了“底层”含义这种比喻就失去了价值。相反,服饰在哈曼的描述过程中扮演着原创者形象,事实上,我们对图像的解释并未获得任何深藏不露的东西。相反,解释是作为原始图像的展开和扩散。对于哈曼来说,服装的发明是一种宣告人类语言作为具象过程的原初动机。

三、抽象与具名

对于想象的形象,与其把它作为一个蕴含深度的对象,还不如把它作为一个组成传统的元素,正是从这个意义上说,哈曼各种观念的主要着眼点是反对抽象性,而不是反对世俗主义,就像下面这段话所显示的,他肯定的是感官价值而不是抽象价值:

呵,缪斯,有如炼金师的火,亦如洗衣工的皂!——她把那非自然的“抽象”,净化为纯自然的“感知”。我们所有的抽象概念,都是对事物伤害与冒犯,有如造物主之名遭到贬抑与亵渎^[18]。

借助于“炼金师的火”和“洗衣工的皂”这两个意象,哈曼设想被抽象所污染的感知已被纯化为自然感知。然而,这里的关键是,净化了抽象的污染,返回更直接的概念,同时,它使我们重抵“造物主之名”。

在这里,哈曼对抽象的批判,恰好与他对“造物主之名”的守卫相一致,在这一过程中,语言学与神学达成了共识。因为哈曼批判的目标是抽象化,这与他

【18】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 79.

[19]
Berlin, Isaiah. *The Magus of the North: J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism* [M]. Ed. Henry Hardy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993. p. 44.

[20]
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 77.

[21]
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 77. Sparling, Robert Alan. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project* [M]. Toronto: U of Toronto P, 2011. p. 14

[22]
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 78.

[23]
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 79. Hamann, Johann Georg. *Sämtliche Werke*, IV vols [M]. Ed. Josef Nadler. Vienna: Thomas-Morus-Press im Verlag Herder, 1950-51. Vol. II p. 207.

[24]
Unger, Rudolf. *Hamann und die Aufklärung: Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. II vols* [M]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. Vol I p. 244.

[25]
Dickson, Gwen Griffith. *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism* [M]. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. p. 79.

[26]
Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory* [M]. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 197.

[27]
Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 79.

语言神圣性的守卫并不矛盾,正如贝兹和米尔班克所推测的那样。事实上,哈曼所守卫的是自然的特殊性,从这个意义上说。哈曼被以赛亚·柏林将誉为具体化理论的先导,可谓实至名归。^[19]

事实上,哈曼以“感知和激情”^[20]为无拘无束的自然辩护,这可以理解为启蒙批判在20世纪重新发现的一个早期的例子。哈曼甚至引用过培根的《新工具》中有关理性以抽象“伤害”具体感知的言论,后来的霍克海默和阿多诺在《启蒙辩证法》^[21]中也继承了这一观点。和他们一样,哈曼认为,抽象是世界被完全从实用角度考虑的结果。

一旦实用主义变成了组织原则,事物之间的所有关系都将依实用而定:“如果肠胃是你的上帝,就连你头上的毛发也得受到它的监管。”此外,对霍克海默和阿多诺来说,如果实用作为指导性原则,则必将导致具体化和拜物教,哈曼对这种实用观也同样表达过类似的观点:“世间万物,如果不是你的猎物,就一定是你的偶像。”^[22]霍克海默和阿多诺对这种普遍化的实用观开出的解药是一种审美态度,但哈曼的“解药”却是艺术——即“缪斯女神”,因为艺术能把那非自然的“抽象”,净化为纯自然的“感知”^[23]。

然而,哈曼关于以自然对抗抽象的论点,与他关注自然的启示有关。对霍克海默和阿多诺而言,他们是把培根作为自然科学之抽象的先驱来引用的,但是,正如鲁道夫·昂格尔(Rudolf Unger)指出的,哈曼却明显忽略了培根这方面的思想^[24],哈曼所关注的是培根有关“神的双重启示:圣经的启示和自然的启示”^[25]。

这种关注点的位移是阿多诺和哈曼的区别所在,即他们在处理实用性与神圣性之关系时的不同之处。阿多诺对物化的唯一选择是想象“回归自然”本身^[26],他因此必须拒绝所有参与物化的实用性。相比之下,哈曼所排斥的,则是上帝之外的一切实用领域。

哈曼的主要论点并不是要构建一个免除一切臣属关系的乌托邦,而是援引“造物主之名”回归自然^[27]。

在“造物主之名”这个短语中,我们看到了哈曼的抽象启蒙批判的核心。在哈曼看来,理性对自然感性的抑制,并不是简单地扭曲自然,使其远离理想的无拘无束的纯粹自由状态,即阿多诺所说的“非全同”状态。相反,哈曼注意到了自然的复杂性,它与“造物主之名”的抑制有割不断的联系。因此,哈曼认为,自然的特殊性是与传统的特殊性密切相关的,而这个传统的基础则是语言的特殊性和名称的特殊性。^{【28】}主体违背其意愿——但仍不失其希望,它(即每一生物个体)呻吟于“辄下”,进行着无谓的挣扎;它会尽力逃脱自然的暴政,即使在充满激情的拥抱中它也渴望着自由,这种自由诉求拜亚当所赐,上帝创造人类的时候就已赋予了人类感知召唤的能力,人之所以具有人之名,就在于他们具有感知召唤的能力^{【29】}。

正如斯文-奥格·约根森(Sven-Aage Jørgensen)^{【30】}和詹姆斯·奥·弗莱厄蒂(James O'Flaherty)^{【31】}指出的,哈曼描述了自然的审美解放,他将这一解放过程看成是为“兽类”命名的结果,这里的“兽类”即我们人类,它通过整合现实为符号系统而获得自由,并因此有了名字,通过整合现实之自由,人类在符号化语境中获得了命名权。当然,人的本性在“堕落前期”(pre-lapsarian)是无法获得自由的,人类只是在臣属于自然的命名过程中才得以构建起特定传统的。

当人类受词语束缚时,由服饰创造的人神关系就会在命名过程中一再复现,但因此也赋予了命名对象以自由。如果每个感官体验都是独一无二的,那么,特定生物在涉及其名称所指的对应图像之前,就不会有一个实质性的统一和尊严。生物各不相同的感官体验,都被归结到各自特有的名目之下。对人类来说,就像服饰现象一样,生物与其名称的关系,一方面是生物之名必须与其形象相符,另一方面生物之名又为其涂抹上了神秘色彩。生物之名对生物的每种经验,既是一种揭示,也是一种掩藏。

【28】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 78.

【29】

同上, p. 78.

【30】

Jørgensen, Sven-Aage. *Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend* [M]. Copenhagen: Munksgaard, 1962. p. 43. Jørgensen, Sven-Aage. *Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend* [M]. Copenhagen: Munksgaard, 1962. p. 43.

【31】

O'Flaherty, James C. *The Quarrel of Reason with Itself: Essays on Hamann, Michaelis, Lessing, Nietzsche* [M]. Columbia, SC: Camden House, 1988. pp. 68~69.

图像为不同经验创建了共同的所指对象,使所有的经验具有相对恒定的品质。但这相对恒定的品质也为生物创造了一种不可言说的新的活力,使其存在的每一刻与其图像的关系变得神秘莫测。新命名的生物从其特定情景中释放出来,并同时以自己和他者的名义,进入新的情景之中。在这一命名过程中,生物通过建立自身与其形象的联系而获得了自由。

但哈曼强调,命名过程始于“造物主之名”,生物的自由源于上帝的原命名(original naming)。在哈曼看来,是上帝确立了塑造生物形象的整个过程。由此,人的自由进入哈曼的思想,在哈曼看来,自由并不是人的理智对概念和事物的超越,而是人对于神性(divinity)的参与。人的自由包括两个层面的含义,它们都与人神关系密不可分。首先,人类以神物同构的方式参与自由,即以符号化的服装实现自我分形(self-bifurcation),并以此获得形象化和神秘感。其次,人类有权掌控命名过程。

如果说只有创造大自然的上帝才有资格谈论启示(revelation)的话,那么人类在自己的文化传统领域,也未必不可以从事类似的创造。人类通过命名来分享神造自然的可能性,进而参与自然,并与传统融为一体。命名体现了这种自由,人类虽然超越了环境造就的现实,但他们也因此变成命名过程所确立的符号化传统的臣民。

对哈曼来说,如果在将抽象概念与象征性启示相提并论的过程中,命名避免了将自然降低到抽象概念的层次,那么,他描述命名和自由相联系的方式,便将自己与激进正统神学派区分了开来。因为人神关系的建立是以语言的具体形象为中介的,所以哈曼并没把上帝想象为深度的象征,也没有借助于基督的比喻。人类祖先通过对万物的命名,拉近人神距离,而哈曼“与神会通”的唯一依据是源于命名系统之具象关系的特殊性(particularity)。因此,哈曼以“诗歌拒绝抽象”的宣言取代了米尔班克以“神性拒绝世俗”的持守。

哈曼与米尔班克这两种方法之间的差异表明,相对于世界而言,人的自由意义实际上也有两类不同的理解。对于米尔班克来说,人类的自由问题可以归结为是否接受基督教的选择。例如,他写道:“这的确是激进正统派的一个非此即彼的选择:要么是作为纯粹之独立学科的哲学(无论是在西方还是在东方),要么是神学;而对于神学来说:要么是犹太希律王,要么是东方三博士;要么是总督彼拉多,要么是神之子耶稣”^{【32】}。

贝茨辩解说:“对于哈曼而言,在自然‘语言’和圣经‘语言’的体系中,‘基督’……是其语言学和训诂的关键。在哈曼与其同代人论争的言论中,至关重要问题的是他描绘了一个类似于‘要么/或者’的选择,这是启蒙主义和虚无主义之间的一个激进的选择(这就如同信仰与理性的各自的命运一样)”^{【33】}。因为米尔班克和贝茨对世俗化的批评包括作为独立的学科的批判哲学,其批判的关键是以神圣的概念取代世俗的概念,然而,他们对隐藏在所有事物背后的普遍性却不敢有丝毫怠慢。在这一点上,激进的正统主义者,以神圣的普遍性取代了世俗的普遍性。哈曼也攻击了哲学,但其目的并不是为了以神学取代哲学,而是为了建立一种对世界的审美态度。米尔班克的“要么/或者”式的选择在某些方面只是代替神的概念,例如当他在另一篇文章中说:“凡事是圣事,凡事都分享了基督的荣耀,因此每一种经济是救赎经济的组成部分,每一道生产和交换的工序,都是在为宇宙圣餐做准备。”^{【34】}相比之下,哈曼设想的自由是与建立关系性和发展空间的命名过程分不开的,在命名过程中自然与图像被联系起来。在这里,自由与我们熟悉的代议制民主的投票方式不同,这里并不存在一个单纯的“要么/或者”的选择模式。

相反,哈曼坚持自由的参与性:自由不仅涉及到未定权(undetermined powers),而且还涉及到鼓动人心的公共特权(the republican privilege)。对于人的本质

【32】

Milbank, John. "The Theological Critique of Philosophy in Hamann and Jacobi." *Radical Orthodoxy: A New Theology* [M]. Ed. John Milbank, Catherine Pickstock, and Graham Ward. London: Routledge, 1999. p32.

【33】

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. pp. 135, 338. Hamann, Johann Georg. *Sämtliche Werke, IV vols* [M]. Ed. Josef Nadler. Vienna: Thomas-Morus-Press im Verlag Herder, 1950 - 51Vol. II p. 207.

【34】

Milbank, John. "Liberality vs. Liberalism" [J]. *Telos*, 2006, p. 19.

【35】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 116.

而言,这些条件是必不可少。众所周知,动物是依靠本能作决定的,也就是说,本能是动物一切动机与动力的调节系统。相比之下,人类的可选择性范围比动物要宽广得多,这种可选择性几乎迷失在无限的多样性之中^{【35】}。

哈曼在自己的文章中提到了赫尔德的一种说法,人类适应环境的能力,是人得以区别于动物的基础。在接受赫尔德这一说法的基础上,哈曼增添了一些新的内容。他认为,与动物本能的规定性相比,人类不确定性带来了这样一个后果,那就是人类也有参与创造的特权和责任。与神的关系并不局限于对信仰的“要么/或者”式的选择模式,而是与语言的形象化品质建立了密切的关连,在这里,语言是具备持续创新能力的。使人类在动物界脱颖而出的语言,不是一项技术方面的成就,而是一项涉及创造力的审美成就。

在哈曼看来,自由的行使权是与人类语言相生相伴的,一方面,语言在一定程度上参与了传统意义链,另一方面,语言也在趋于普遍性的程度上,涉及创造性的命名过程,这一过程始终伴随着具象化的创造。

语言将事物以符号链的形式聚集起来,而符号链将这些事物定位在一个形而上学的框架内。人类以蕴含天人关系的词语构建了认知体系,同时也构建了总体性和无限性的关系。这种关系的出场并非那“永恒之在”的观念性溢出,而是人类语言能力本身之创造力的呈现,由此,形而上学的框架得以形成。启示是将词语系统理解为无涉于概念之图像的结果,而这里的词语系统,包含着人类和自然。

哈曼对命名过程的强调意味着,他还避开了那种贝茨强加于他的那种基督学色彩,贝茨认为,哈曼“涉及神的所有作品,从自然之“书”到圣经之“书”,以持续不断的历史之“书”,都包含着这么多的启示、这么多的方言,它们都能在基督那里找到解释(参见《新约·哥林多前书》12:10, 14:10f)^{【36】}。但在哈曼看来,实际情况正好相反,因为哈曼如此看重作为图像的 language 的重

【36】

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 136.

要性,所以,他必须在特殊性与神性之间寻找共通性。这里所谓的神性,可以说是一个持续产生新图像的创造过程。

作为一个基督徒,哈曼虽然强调命名的意义,而且,其与基督相关的特定比喻提供了一个从自然和传统中获得意义的神圣视角,但是,他的叙述方式还是提供了一个语言运作的整体概述。尽管哈曼坚持以基督教视角看问题,但在他的美学理论体系中,我们找不到贝茨所说的那个作为创造中介的基督模式。^{【37】}即使哈曼声称基督是创造的中介,那他也是从更为普泛的语言理论视角提出这种见解的,这种见解在任何其他宗教语境中同样适用。必须指出的是,哈曼有关基督的想法,在其语言形象化品格论中,并没有扮演决定性的角色,这与其基督中介说一样,只不过是一般性论争中的一个例证而已。在哈曼看来,所有的创作和所有单词一样都以某种方式参与了神圣性的创造,但这些说法在一定程度上应该被理解为有关命名过程和特定传统的术语。

格温·格里菲斯·迪克森写道:“人神之交或上帝的启示是对整个创造的分享,即一种不分昼夜、无处不有的分享,就像哈曼相关著作里所显示的。”^{【38】}也就是说,哈曼的论点并非依靠基督为中介,他把世界自身的结构放在首要位置,其中,事物的位置总是取决于它在命名过程中所获得的特殊性。在米尔班克对哈曼的后期评论中,他调整先前对哈曼“深度”概念的阐释,以突出这一术语作为传统组成部分的重要性。

米尔班克认为,哈曼重新确认了“口语”非同一的重复性——包括书写时重复的特殊意义,认为这种非同一性的重复并非只有延迟(或因为无法确定)的意义,这种非同一的重复具有特定的传统性意义,在特定语境下,一系列具体而有意味的重复,即在一个对象明确的非封闭圈子里的重复,是言者与听众共鸣的表现^{【39】}。

在此,米尔班克的解释把一系列言说者的词语带

【37】

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 126.

【38】

Dickson, Gwen Griffith. *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism* [M]. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. p. 91.

【39】

Milbank, John. *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture* [M]. Cambridge, UK: Blackwell, 1997. p. 77.

回到哈曼所尊崇的传统之境。然而,米尔班克的解释仍然保留了他以前的特征,即对那个隐藏在世界背后的“深度”的深信不疑。他专注于作为“非同一性重复”的“创造”,同时肯定了重复之“非同一性”的排他性,即“重复”对被强加于自身的外在概念和规律的排斥。米尔班克所谓的“非同一性重复”是从凯瑟琳·皮克斯多克那里借来的一个概念。这一概念包含着互相矛盾的两个方面,任何言说都涉及到礼拜形式的重复,但同时又都是一种非同一性的重复。但问题是,只有礼拜形式的重复才是“创造”的构成要素吗?有分歧的礼拜形式是否也是“创造”的合法性构成要素呢?哈曼认为,非原创的神圣言说就像礼拜自身一样具有创造性和启示性意义,那么,非同一性是包含在哈曼的这一理论框架内,还是包含在新的言说者不断重复的礼拜形式中呢?对这一问题的回答,决定了米尔班克的批评方法来自于世俗文化。

这个问题是米尔班克对自然与文化关系的解释分不开的。他坚持认为,“真实的存在”不会受到无中生有的语言的影响:米尔班克并不乞灵于什么“真实存在”,但他把语言限制在实在之外,并可能是限制在一个特定的信仰、理性或欲望之外。和米尔班克相反,哈曼的整个语言哲学不允许出现这样的反差,因为在哈曼看来,生物本身就是“言说者”,自然总是以一种老套而混乱的文化符号系统凸显其自身^[40]。

虽然他开始拒绝把自然看作原始本真事件的摹本,即一种文化的摹本,但他始终坚持“生物本身就是言说者”的观点,认为启示语言本身就是对自然的原始本质的直接表达。最后,他以文化就是“显现”(manifestation)结束了自己的文章。

尽管他试图给予语言和文化以启示性地位,但他还是要把文化描述成了“老套而混乱的文化符号系统”。与哈曼不同的是,米尔班克并不认为自然会通过其相关形象建构自身。在他看来,自然是一个相对稳定的系统,只有在它展现文化符号系统本身的困惑时

【40】

Milbank, John. *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture* [M]. Cambridge, UK: Blackwell, 1997. p. 77.

才会陷入混乱状态。因此，“要么/或者”的框架仍然激励着他的思想，这里必须注意的是，米尔班克对口头语言的关注远多于对笔头文字的论述，他认为：

如果文字只是非口语化的符号，如果它不是某种具体事件的具体表达形式，如果它不是某种死亡的东西，不是可以被清理的、可以被遗忘的东西，而只是（像德里达所明确定义过的那种）言者往矣的幸存者，或某种经验的存在物，那么，这种语言符号就正如凯瑟琳·皮克斯多克（Catherine Pickstock）所说的那样，它就是生命的灰烬，它就是“梦幻泡影”，它就是绝对的延迟，它就是子虚乌有，简而言之，它就是空洞无物的“典范”。^{【41】}

米尔班克在《写作之后》接受了皮克斯多克对礼拜仪式的分析，他不遗余力地保卫口语化的书面符号，因为相对于咳唾随风的口头语言来说，书面语言如同化石一样储存着永恒的东西。但恰恰是天长地久的文字可以构成某种形象，就像服饰之于身体一样，文字形象可以将事物置于体现特定关系的形上体系之中，从而使其获得意义。在以言说对抗书写的过程中，米尔班克把可以创造启示性之语言的相互关联的两个方面进行了区隔。就像他一再强调的，恰如其分的言说取决于哈曼所依赖的“感性”，因为它能营造出特定的具体化情景，并以此激发出激情来。但这种“感性”并不是启示的唯一来源。

启示录涉及形象和感性经验的关系，这里的感性经验往往只与那些指向未来的书面语言相关联。在这种情况下，“人虽已没，言犹在耳”，这时的书面语言，就不再是“生命的灰烬”，不再是“梦幻泡影”，也不再是“空洞无物”的“典范”了。那些指向未来的语言能够幸存下来，得益于其命名过程中所释放的活力与感性图像之间所确立的关系。但是，当哈曼强调的命名过程时，他所看重的并不是礼拜仪式的重复性，而是命名过

【41】

Milbank, John. *The Word Made Strange: Theology, Language, Culture* [M]. Cambridge, UK: Blackwell, 1997. p. 70.

程的持续性,即隐含于语言之中的创造性。正是在这种持续创造的可能性,使传统变成了一个动态过程。对于哈曼来说,传统绝不是一成不变的礼拜仪式或永恒自然的不断重复(当然,它可能是一种“非统一性”的重复),但它却可能是启示之可能性的不断重现,尽管这种重现永无保证。

启示的那一刻恰逢指向未来的传统文本之命名的那一刻,此时的文本,成功地克服语言在当下的困惑。这里重要的是这两个方面,即与感性密切相关的口头语言和诉诸于恒久性的书面符号,在受偶然性支配的必然性得以呈现的那一刻,真正的启示才有可能会出现,从而诞生了创造性的语言。哈曼承认,启示之可能性的呈现,并非亚当或天使的特权,也不是原始自然的恩赐,但启示乍现之时,奇迹般的潜力隐藏在每一句话里。

对米尔班克来说,启示这个字眼是颇有解释难度的,按照他的逻辑,启示并不一定要与基督教上帝挂上钩,这表明,即使是世俗世界的方法,仍然可以拥有具备某种神性特征的启示之可能性。但问题是人的命名如何创建一种不仅关乎符号而且还得关乎“无限”的关系呢?况且这种关系甚至完全与基督无涉。为了深入理解这个过程,我们将不得不从另一个视角重新审视隐含于哈曼著作中的语言理论。

四、词语与传统

当词语用来描述人和自然的时刻,就是它们同时获得从属性和解放性的时刻。哈曼批评赫尔德关于语言起源的解释,因为他对语言的从属性元素缺乏应有的关注^[42],赫德对语言的解放性因素也未给予足够的重视,因为他没有充分注意到,相对于动物以本能适应环境而言,人类语言的应用具有多么重要的解放性意义。对于赫尔德来说,所谓自由就是允许人们依据自己的处境,对其自以为重要事物做出自己的选择。问

【42】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language*. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 106.

题的关键是,人类与地球上所有其他物种不同,他们可以依据形势和环境对事物做出取舍。对人类来说,何者至关重要,何者无足轻重,他们能够根据具体情况做出自由选择。赫尔德把这种自由称为思考能力。人类给每种特别的感受都相应贴上独特的标签,在这一过程中,人类创造了语言。关于世间万物孰重孰轻的判断,渐渐衍化成了人类赖以做出具体决定的文化^[43]。

但人类的这种自由只发生在群体交际层面。对个人来说,这种自由只是一种从属性体验。说到底,人的欲望是以人神契约辖制的人际关系为基础的,哈曼关于个人普遍他律性(heteronomy)概念并不仅仅是对欲望之反思的结果,正如马库斯·图尔曼(Marcus Twellmann)^[44]所指出的,他律性也同样是哈曼语言概念的结果。在哈曼看来,语言的产生并不是一个自发过程,而只能是一个受动过程:一种观念究竟是如何进入人的头脑而转化为语言的(譬如说,柏拉图的理念是如何进入蒙田头脑而转化为语言的)?这一过程就是人类艺术与智慧的自主性的发明吗^[45]?

在有关语言究竟是神造之物还是人之属性的论争中,哈曼似乎站在“神造派”一边,但如前所述,他认为人在命名过程中参与了神性的创造,不言而喻,在哈曼看来,语言并不单单是上帝的恩赐。在上文提及的文章中,哈曼的态度极为明朗。他认为,语言并不是“人类艺术和智慧的一个自为性发明。”正如世间事物只有通过语言的介入才能获得身份一样,人类只有通过祖先传下来的语言才能认清自己在现实世界中的处境,离开了语言,人类甚至无法建构其理解环境的意识,更遑论认识世界的意义了。哈曼的这些论点必将得出这样一个推论,即所有人类的思想都是由先辈的语言确定的。也就是说,人的思想不是自主创造的结果,而只能从传统的接受中获得。

由此可见,哈曼语言理论陷入了启蒙的逻各斯中心主义的泥淖,对客观化语言可以独立地表达其自身存在的观念^[46],哈曼不屑一顾。哈曼之理性批评的一

[43]

Herder, Johann Gottfried. *Essay on the Origin of Language*. In *On the Origin of Language: Jean-Jacques Rousseau, Essay on the Origin of Languages*, Johann Gottfried Herder, *Essay on the Origin of Language* [M]. Trans. John H. Moran and Alexander Gode. Chicago: U of Chicago P, 1966. p. 116.

[44]

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. p. 23.

[45]

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 106.

[46]

Dickson, Gwen Griffith. *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism* [M]. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. p. 94. Sparling, Robert Alan. *Johann Georg Hamann and the Enlightenment Project* [M]. Toronto: U of Toronto P, 2011. pp. 22~23.

个特点,就是要打破语言背后隐含着特定真理的神话。在哈曼看来,词语并不能表达一个先在的或客观的事物意义,但词语可以承载事物的特异性。

就我而言,这与其说是一个“何谓理性”的问题,还不如说是一个“何谓语言”的问题。在这里,我认为所有悖谬和二律背反具有同样的属性。这里的症结在于,理性主义者往往将词语等同于概念,而又将事物的概念等同于事物本身。^{【47】}

哈曼对理性是否能洞察事物的本质并不在意,但对语言文字与经验之间的关系却付出了极大的热情。哈曼的表述方式,避免了词语与概念(甚至事物本身)之间的混淆。值得注意的是,与同样专注于语言而无视理性的后结构主义者不同,哈曼的理论将语言置于首要地位,不是为了解构形而上学,而是要坚持世界之神圣的特异性。如果事物本身就是一种符号,对哈曼来说,那也并不意味着事物被遮蔽了,而只能说是与事物相关的词语摆脱了表意的抽象化和理解的不可通约性。事物和词语都不能被看作是既有观念或现成概念的表达,它们只不过是某种符号的运动而已。

大自然的每一种现象都是一个词语(即都有一个与之对应的词语),这个词语就是一种标识、符号,或一种全新的、秘密的、难以形容的承诺,它们体现着一种神圣潜力和思想的交流。自有人类以来,凡是人所听到过的,所看见过的,所亲身体会过的都是这样一句活生生的话——上帝就是那词语(God was the Word 圣经和合本译作“道就是神。”见《新约·约翰福音》1:1。译者注)。由于人类的语言源起于自然,所有最初的话语心口如一,亲切而又质朴,有如孩子的游戏。从鸿蒙初辟到末日降临,人性都像像是天国的面酵(leaven),每个卑微的小女人都可以拿来藏在三斗面里,使整个面团膨胀起来^{【48】}。

如果“大自然的每一个现象都是一个词语”,甚至就像哈曼所描述的人类始祖亚当的世界一样,那么词语和事物之间,概念和性质之间,就不再有根本性分歧

【47】

Berlin, Isaiah. *The Magus of the North: J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism* [M]. Ed. Henry Hardy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993. p. 40

【48】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. pp. 108~109

与差别了。哈曼将词与物的存在扭结到一个意义链条之中,这个哈曼的链条也是一个创造和增殖的链条。这种增殖(proliferation)就如同路加福音里以面酵比喻天国的创造一样^[49]。哈曼在这里提供了一个连接创造与表达的形象化链条,并通过妇女的生殖力这样一个算不上光明正大的暗示来阐释这种增殖,就这一点而言,哈曼的增殖似乎是一个玩弄意义游戏的德里达式的概念。哈曼坚持悬置意义的纠葛,这使得既避免了曼弗雷德·盖尔(Manfred Geier)的后结构主义阐释的“万能的基督中心主义”的指责^[50],同时也得到了贝茨激进正统主义^[51]的认可。然而,哈曼坚决反对德里达式的语言观,他不同意把符号看成单纯的游戏,并坚信语言拥有基于其具象方面的形而上学特征。在哈曼看来,词语即启示(Words are revelations,或译作“启示即道”。译者注),这不仅是因为它们可以任意增殖,而且也是因为它们还建立了一种具象关系,即一种为现实提供形上架构的具象关系。

词语的增殖不能以单纯的游戏方式创生,但可以作为全方位的感官体验方式,一方面将其理解为“明智的启示”(“sinnlicher Offenbarungen”),而另一方面又可以看作是“人性的见证”(“menschlicher Zeugnisse”)^[52]。经验世界和象征传统,在这一启示过程中合二为一,虽然这一过程与任何普遍性或本质性理论无法通约,但哈曼通过命名过程实现了这种(经验与象征的)统一,他的命名过程把自然本身及其发展态势之象征性始点和可能性视界统一了起来。

五、启示与美学

在哈曼的作品中,启示和传统都是作为一个动态过程存在的,且二者都不存在稳定的共性。启示只出现在以文字形式展开经验世界的过程中,这一过程不应被理解为对自然法则的遵从,而应理解为自然之特殊性的呈现。同样,人类与上帝的关系也是以命名为

【49】

参见《新约·路加福音》13:20-21.

【50】

Geier, Manfred. *Die Schrift und die Tradition: Studien zur Intertextualität* [M]. Munich: Wilhelm Fink, 1985. pp. 86~88

【51】

Betz, John R. *After Enlightenment: The Post-Secular Vision of J. G. Hamann* [M]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. pp. 136~40

【52】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 117. Hamann, Johann Georg. *Sämtliche Werke, IV vols* [M]. Ed. Josef Nadler. Vienna: Thomas-Morus-Press im Verlag Herder, 1950-51. Vol. III pp. 39~40

媒介的,这说明人类在一个创造性的隐形结构中也有一个特定传统的展开过程,在这一过程中,其增殖构成了包含人类活动的“隐含写作”。感性的启示和创造性传统在其审美接受过程中被连接在一起,这一过程与概念无关。

正如其语言理论尚未系统化一样,哈曼的审美接受理论也没有完全系统化,但在其作品的只言片语中也不难看出其美学思想的核心内容。在一定意义上讲,尽管哈曼的每一个弟子都为我们了解哈曼的倾向、才情和机遇有所助益,但真正理解哈曼的并非任何纯粹的回忆,而主要是他的创作^[53]。

在哈曼看来,人类的学习既不是纯粹的发明,也不是简单的回忆,因为它依赖于一个传统,且涉及对这一传统的情感参与。值得注意的是,对于传统而言,这里的情感参与是一种主动而自由的模仿关系。自由的律令是模仿能力的保障,模仿能力是所有教育和发明的基础。对于人类来说,大自然是所有的动物参与其中的最伟大的哑剧(pantomime)剧场^[54]。约根森(Jørgensen)指出,我们必须把哈曼的自然之“模仿”概念,与古代文献中的“模仿”(imitatio)区分开来^[55],在此,哈曼通过翻译过程,将哑剧的模仿与创作紧密地联系起来。在哑剧里,人类必须摆脱他们以前的习惯,以便将接受到的形象转化成一种新的媒介。因此,我们不能成为被模仿的对象。相反,我们必须用一种自由操控的全新语言来表达被模仿的对象,从而创造一个全新的表达方式。模仿让人类在阐释过程中与自然和传统对话,人类根据自己的情感来调节自己对外界的感知。在这个过程中,词语不只是理解事物的标识,而且还是审美接受的形象,对哈曼而言,词语还是传统的源泉。在哈曼看来,词语和传统就如同诗歌里的象征和激情一样形影不离。

诗歌是人类的母语,就像天然花圃比人工田园更为古老一样,绘画比写作更古老;唱歌比辩论更古老;打比喻比讲逻辑更古老;以货易货比商业贸易更为古

【53】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 119.

【54】

同上, p. 115.

【55】

Jørgensen, Sven-Aage. *Funf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend* [M]. Copenhagen: Munksgaard, 1962. pp. 44~49

老。深度的睡眠是遥远的祖先对我们的呼唤，他们的运动激发起我们的疯狂舞蹈。祖先们一连数日静坐不动，沉思默想——然后开口说话——为话语插上翅膀。

对于遥远的先民而言，感官和激情是主导因素，除了形象(images)，他们一无所知^[56]。

在这里，哈曼坚持认为审美起源于传统的形象和图像，并认为它与美学和激情的相关纠葛无关。如果说传统首先与园林、绘画、歌曲、格言和贸易等密切相关的话，那么，这些图像的审美接受就必然包括这感知和激情的因素，而这里的感知和激情，又为建构传统的图像之网提供了纠偏手段。由于图像的接受以及因此而产生的传统增殖依赖于感知，而基于接受和学习的模仿将会受到情感认知(emotional sensibility)的过滤^[57]。这种感觉将会成为衡量审美特定角度之价值的关键，并在保卫苏格拉底以反对智者学派的模仿过程中，哈曼激发了这种作为真理卫士而取代理论依据的感知潜能。

苏格拉底的无知是感知性的。但感知性和理论命题之间的差异要比活的动物及其解剖骨架之间的差异更为明显^[58]。接受图像的在场反应取决于感知能力，因此，从过往经验以及其他文化语境中获得的感知能力为在场的作品确立了恰当的解释。感知能力包含在关涉特定情景的口语中，它允许人类选择性地解释传统以适应当下之需。

哈曼对苏格拉底的重铸将其从一个原型启蒙理性主义者变成了基督的先驱，这是呈现感性作用的一个生动例证。对于哈曼“所有的历史成为以基督为中心的历史”^[59]，在其基督徒式的感知框架内，所有文本和所有的创造都是可以重铸的^[60]。他对文本与自然的阐释和整饬，创造了对世界的完美解释，从而形成了其特定的基督教背景。然而，如果哈曼把视苏格拉底为基督教的先知描述为一种“类型学”方法，那么，这个方法却并未局限于基督教事业。

虽然哈曼并未参与这一雄图伟业，但他的理论框

【56】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 63.

【57】

Kocziszky, Eva. Leidenschaft als konstitutives Element im Schreib- und Leseprozess, von *Hamanns Aesthetica in nuce* [J]. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2006, 2 (125): p. 169.

【58】

Hamann, Johann Georg. *Hamann's Socratic Memorabilia: A Translation and Commentary*. Trans. James C. O'Flaherty [M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967. p. 167.

【59】

Jørgensen, Sven-Aage. *Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend* [M]. Copenhagen: Munksgaard, 1962. p. 32.

【60】

Sparling, Robert Alan. "Transfiguring the Enlightenment: J. G. Hamann and the Problem of Public Reason" [J]. *Monatshefte*, 2006, 1 (98): 12~29. p. 17.

【61】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. pp. 66~67.

【62】

Betz, John R. "Reading 'Sibylline Leaves': J. G. Hamann in the History of Ideas" [J]. *Journal of the History of Ideas*, 2009, 1(70): 93~118. pp. 127~28.

【63】

Lumpp, Hans-Martin. *Philologia Crucis: Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Mit einem Kommentar zur "Aesthetica in nuce" (1762)* [M]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970. pp. 56~58

【64】

Tilliette, Xavier. "Hamann und die Engelsprache: Über eine Stelle der Aesthetica in Nuce." *Johann Georg Hamann: Acta des Internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneberg* 1976 [M]. Ed. Bernhard Gajek. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979. pp. 72~75.

【65】

Dickson, Gwen Griffith. *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism* [M]. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. p. 94

架却勾勒出了这样一种可能性,即把历史和自然转化为另一种传统文化语境,在这一语境中,传统的可操作性大为增强。事实上,他所强调言说即翻译的概念以及不加阐发地传达文本内涵的方法,在选择传统和维护传统多样性的过程中,使每一个传统都能展示其各自的现实性更新。

六、“言说即翻译”

哈曼对传统的尊重从理论上说是由这样一个观点决定的,即他认为翻译是具有创造性意义之命名过程中最重要的时刻,从一定意义上讲,哈曼所谓的翻译实际上就是一种将形象语言转化为符号语言的过程。就像哈曼所强调的,言说始终都是翻译:

言说即翻译——将天使的语言转换为人类的语言,也就是将思想翻译成词语——赋物以名——把形象转换为符号,这一过程既可以是诗性的,也可以是逻辑的;当然也可以是历史性或象征性的,也可以是象形化或哲理化的。这种翻译(或者说言说)非常像挂毯图像的背面:“它只能显示出挂毯的材质,却不能显示出织工的技艺。”我们还可以以日食为喻,翻译即转述,它不能让人直接看见太阳的销蚀,但翻译有如杯中窥日,也能做到情貌无遗^[61]。

贝茨(Betz)^[62]和汉斯-马丁·兰姆普(Hans-Martin Lumpp)^[63]认为,将天使的语言转换为人类的语言,或将思想转化为词语,是一种从神性到人性的堕落。谁能使神性语言纡尊降贵而转化为人性的语言呢?他们认为,只有原创性的诗人或神,才能在二者之间提供恰如其分的翻译。但如同迪克逊继泽维尔·提尔勒特^[64]之后所强调的,在上述翻译过程中,“等式的两边都是‘语言’”^[65],将天使的语言翻译为人类的语言并不是一种排斥神性的活动,而只不过是把言说过

程本身当作一个具象化过程加以描述而已。

所有言说和所有理解都依赖于语言表达的形象性,由于言说具有鲜明的感性色彩,所以,在这里,除了存在着美学上是否令人满意的形象关系之外,还涉及一个“客观”真实性的问题。由此可见,哈曼所谓日食的杯中倒影或挂毯背面的图像这两个例子,都形象地说明了“翻译语”和“被译语”二者之间的关系和差距。

任何翻译都必须弥合两种表述的综合理解系统的根本分歧,而每一种表述都可视其为对世界的整体呈现。因此,翻译就如挂毯的背面或杯中的日影一样,它们不能作为事物潜在本质的直接表达,译者或读者只有透过事物的表象,依照自己的语言所确立的词物关系来理解事物。同样,如果言说只是翻译的一种形式,那么它就不能被理解为思想或形象的外在显现,而只能将其视作一种关系或具象系统。

虽然贝茨和斯巴林^[66]都强调了语言的“服饰性”与言说性特征都是一种神性堕落的标志,但哈曼却不这样看,就像我们在前文所看到的那样,哈曼认为,服饰之于人物,就如同语言之于思想的核心。因为语言被限制在一种生物性的存在范畴内,因此,它们只能以文本的形式在参与传统的过程中获得神性。

正如迪克逊指出的,“在哈曼的理论体系中,圣经并没有获得特别的尊崇,他认为,词语所有的衍生意义都导源于某个更为‘神圣’的本义,词语的衍生义不是疑难文本的符号化,从本质上说,它们只是人类的经验及其言说。”^[67]但是,如果连原来的思想、形象、或事情都是非本质性的存在,其本身就是一种语言的话,如果一切言说,实际上就像所有的创造都是一个具象化之翻译的话,那么哈曼就没有在神圣与世俗文本之间造成根本性的对立。

相反,在哈曼看来,重点是具象。哈曼认为,具象的功能是能让诗人模仿自然并使其“散乱的诗句”[Turbatverse]“各安其位”[sie in Geschick zu bringen]^[68]。虽然兰姆普(Lumpp)坚持认为,这里的

【66】

Sparling, Robert Alan.
“Transfiguring the Enlightenment:
J. G. Hamann and the Problem of
Public Reason” [J]. *Monatshefte*,
2006,1 (98): 12~29. p. 20.

【67】

Dickson, Gwen Griffith. *Johann
Georg Hamann's Relational
Metacriticism* [M]. Berlin: Walter
de Gruyter, 1995. pp. 94~95

【68】

Hamann, Johann Georg. *Writings
on Philosophy and Language* [M].
Trans and ed. Kenneth Haynes.
Cambridge: Cambridge UP, 2007.
pp. 65 ~ 66. Hamann, Johann
Georg. *Sämtliche Werke*, IV vols
[M]. Ed. Josef Nadler. Vienna:
Thomas-Morus-Press im Verlag
Herder, 1950-51. Vol. II p. 199.

【69】

Lumpp, Hans-Martin. *Philologia Crucis: Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Mit einem Kommentar zur "Aesthetica in nuce"* (1762) [M]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970. p. 56.

【70】

Kocziszky, Eva. "Leidenschaft als konstitutives Element im Schreib- und Leseprozess von Hamanns 'Aesthetica in nuce'" [J]. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2006, 2 (125): 161~86. pp. 184~85.

【71】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 60.

【72】

Jacobs, Carol. *Skirting the Ethical* [M]. Stanford: Stanford University Press, 2008. pp. 118~21.

诗人只能是神^{【69】},但哈曼却坚信:“诗是人类各民族的母语”,他企图把这充满诗情画意的任务与人的努力联系到一起。伊娃克孜斯基(Eva Kocziszky)认为,哈曼主要关注的是人文诗歌的预言潜力^{【70】}。

哈曼关注诗歌语言的启示性特征,为其具象的命名过程辩护,他认为,抽象的概念化会损害命名过程的具象性特征。如果所有的言说都是翻译,那么就没有原创性语言了,由此可见,翻译语并不只是被译语的单纯的模仿。哈曼认为,所有的语言在其启示能力方面具有同等的效力。与此同时,每一种语言在其翻译过程中建立了自己的“主权”(sovereignty)。

卡罗尔·雅各布斯提供了一个哈曼的意识视角,她在阅读“士师记”的一段文字时得到了这样一个启示,即每一独立传统都是一个重铸的世界。给雅各布斯以启示的就是下面这段文字:“西西拉得了彩衣为掳物,得绣花的彩衣为掠物。这彩衣两面绣花。乃是在被掳之人颈项上的”^{【71】}(参见《旧约·士师记》5:30,哈曼引自希伯来原文)。

这段话出自西西拉母亲之口。西西拉将军是犹太人的劲敌,众所周知,此时的西西拉已全军覆没,他本人已死于背信弃义的妇人雅亿之手。西西拉的母亲,期待儿子回家,期待着他能带回战利品,带给她双面绣花的彩衣,正如雅各布斯所描述的那样^{【72】},不过,雅各布斯将这含混其词的话来印证哈曼语言观念的正确性,这难免有点“以其昏昏使人昭昭”的意味。

旧约上这一段话的含义,恰恰与雅各布斯理解的相反,我们首先应该肯定这段话的确包含着对彩衣的评论,从字面上看,彩衣的确是战利品,也的确可以被解释为胜利的象征物。但一个人不能同时看到彩衣两面的绣花。我们不妨想象一下,特定的服饰固然能把人带入特定的历史语境中,西西拉的母亲渴望看到作为胜利标志的彩衣,尽管此刻他的儿子实际上已经喋血疆场。在这里,单个文本或彩衣很可能在读者的视野中以某种替代方式合二为一了。

当然,人们在阅读这段经文时,对胜利的理解并不取决于某种合法性的理性因素,而只需要了解谁控制着战利品就足够了。但这里的具象文本或彩衣的象征意义,在敌对双方的文化传统中却是完全相反的。这种对政治征服意义的信任可视为哈曼走向传统的政治神学的表征。

七、超越世俗化

西西拉母亲的故事,体现了两个对立的传统之间的一种等价性,在这种传统中,政治征服可以导致特殊人物在一个新的传统中的形象重构。对于我们前文一开始提出的问题,这种重构可能会提供一个全新的视角:传统主义者米尔班克为什么要以神圣的完满性反对世俗化呢?在回答这个问题的时候,必须注意的是,哈曼甚至根本就没有提到过世俗文化和神圣文化之间的矛盾问题,在这一点上,哈曼与米尔班克形成了鲜明的对照。尽管人们完全可以说,哈曼和米尔班克所面对的是完全相同的世俗化过程。与米尔班克不同的是,哈曼将关注点主要集中在以下几个方面,即以活生生的特殊性对抗抽象的普遍性和以审美感知对抗理论建构等方面。

对哈曼而言,世俗化并不是一个问题,他的相关言论,一直影响至今。1926年,革舜·肖勒姆(Gershom Scholem)在写给弗朗茨·罗森茨维格(Franz Rosenzweig)的一封信中说:“语言的世俗化不过是一种说话方式(facon de parler)、一种习惯用语而已。词义的衍化是一个渐变过程,像更换盒子里的东西一样彻底改变词语的含义,这是绝对不可能的,除非以语言自身为代价。”^[73]肖勒姆宣称他对待传统的方法深受哈曼的影响。在哈曼看来,语言只能作为构建人与世界之关系的一系列能指而存在,语言本身不可能被世俗化,因为它们根本就不具备“去特性化”(de-particularized.)的功能。

【73】

Scholem, Gershom. *Confession on the Subject of Our Language* [M]. Tr. Gil Anidjar. In Jacques Derrida. *Acts of Religion*. Ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. p. 226.

【74】

Scholem, Gershom. *Confession on the Subject of Our Language* [M]. Tr. Gil Anidjar. In Jacques Derrida. *Acts of Religion*. Ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. p. 226.

【75】

Unger, Rudolf. *Hamann und die Aufklärung: Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. pp. 28 ~ 33. Jahrhundert. II vols [M]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. Vol. I pp. 241~44.*

【76】

Derrida, Jacques. *Acts of Religion* [M]. Ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. p. 216.

【77】

Derrida, Jacques. *Acts of Religion* [M]. Ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. p. 217.

语言世俗化唯一的途径是拒绝语言背后所隐含的理想的普适性。但正如肖勒姆所说的,这样一个抽象的生活只有可能存在于世俗主义的幻想世界里,或存在于以色列街头“世俗化”的希伯来人中间,当然,这只是一种假设。在“毫无表情的语言世界中,‘世俗化’的语言或许是有可能存在的”^{【74】}。这里必须指出的是,街道上的“活生生”的希伯来语给我们提出了这样一个问题:我们究竟应该如何复活死去的希伯来语,这也正是引发哈曼与约翰·大卫·米切利斯之相关论争的问题^{【75】}。

德里达对肖勒姆信件的评价与米尔班克的方法甚为类似,它激活了世俗化的可能性以便对其进行谴责。德里达认为,就语言来说,世俗化是“无表情的、空置的、退化的和破坏性的”^{【76】}。

人们对德里达的批评颇感疑惑,他和米尔班克一样喜欢使用海德格尔式的空洞而陈腐的比喻,但他却缺乏米尔班克痛斥现代世俗文化的那种热忱。德里达接着写道:“不知所云的‘世俗化’概念缺乏名副其实的内涵,它未能恰如其份地表达世俗化应有的意义。”^{【77】}。与上述被责怪的语言空洞、不知所云的情形相反,哈曼所强调的传统其原教旨主义色彩要稀薄得多。

哈曼认为,随着时间的推移,每种语言都会确立自身的历史价值,因此,每一种现有的语言也都会与形而上学建立一定的联系。哈曼对具象的关注意味着每一种语言由其独特传统组成,因此都具有潜在的神圣性。即使是某种非圣经的语言通过其特定的符号关系也会保持一定的神性,至于文学文本,则更有可能以其特有的方式与“无限”相关联。

在文学表达方式中,语言将被视为一种审美表现形式,在其公开的宗教形式或公认的世俗文学形式中,词语凭借其审美过程的共同参与而获得了某种相似性功能,“后世俗的”文学研究或许不一定包括文学文本的“圣经式”阅读,但也要试图理解文学作品自身是如

何构建关涉神圣审美整体性的。世俗化,如果它确有一种语境化意义的话,那么,它可以被理解为这样一个过程,即犹太教和基督教的象征传统进一步裂变、分化和增殖,以便创立一套新的文学传统。这里的问题将不再是神圣的消亡或意义的贬值。文学研究实际上就是企图在业已世俗化的名义下探究文学的神圣方面(如波德莱尔对巴塔耶或歌德、卡夫卡的研究即是如此)。这种方法将集中在能较好地体现人类文化多样性的传统和礼仪之上,同时也强调每一个形而上的成分。文学的评价是对嵌入文本的特定文化和形上取向的分析方法之一。通过对不同文化的具象结构和语言学方法的比较,使每一种文化在其文本中与神圣性建立联系,并以之洞察其中的奥妙。

哈曼的著作不以解构形而上学的解释性实践为目的,恰恰相反,哈曼试图勾勒出语言形象和形而上学之间的关系。但是,哈曼并不是把形上问题视为隐藏在事物背后的直达永恒的神秘之物,他把所谓“深度”设想为文化传统确立的一种联系,设想为一种关涉过去和未来的社会影响。

在这种背景下,特定传统的超越性结构,必将卓然独立于以其传统为介导的约束与自由,而无需依靠植根于传统的哲学或神学,文学理论依赖于启示引导的图像关系,由此可见,哈曼建立“启示和传统”模式的用意并不是那些神秘概念,而是这些活生生的形象,我们必须把这些形象转化为我们的日常生活图景,并将其作为我们的遗产留传至未来^[78]。这样一种文学批评观并未逃脱形而上学的陷阱,在有关米尔班克提出的神学论争中,它反倒会处于更为不利的境地。但上述概念所极力强调的,不是基督教之本身,而是作为“人类母语”的诗歌。

【78】

Hamann, Johann Georg. *Writings on Philosophy and Language* [M]. Trans and ed. Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 116. Hamann, Johann Georg. *Sämtliche Werke*, IV vols [M]. Ed. Josef Nadler. Vienna: Thomas-Morus-Press im Verlag Herder, 1950-51. Vol. III p. 39.

参考文献

[1] Hamann, Johann Georg. Briefwechsel. Ed.

Walther Zieseimer and Arthur Henkel.
Wiesbaden and Frankfurt: Insel, 1955.

- [2] Milbank, John. *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*. Cambridge, UK: Blackwell, 1993.
- [3] Novick, Peter. *That Noble Dream: The "Objectivity" Question and the American Historical Profession*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988.
- [4] Peirce, Charles. *Collected Papers*. Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Book II: *Elements of Logic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- [5] Pickstock, Catherine. *After Writing: On the Liturgical Consummation of Philosophy*. Oxford: Blackwell, 1998.

“创造性的自我战胜”

——乔伊斯与伍尔夫比较研究

◎吕国庆

内容摘要 通过分别梳理伍尔夫接受乔伊斯写作的全部语境,本文认为伍尔夫在文学上把乔伊斯引为同道,尤其是乔伊斯美学自传式的艺术家小说《一个青年艺术家的画像》为伍尔夫最重要的小说《到灯塔去》导夫先路。本文进而以艺术家小说的核心主题“自我中心”为透视焦点,详尽论析这两部小说的同质性,以及两部小说中艺术家形象“创造性的自我战胜”。

乔伊斯和伍尔夫均为欧洲现代主义盛期的代表作家,并称两战之间英语小说史中的双峰。他们两人生前没有直接的文事交往,却殊途同归地为现代主义小说创立了典范。就像没有读过普鲁斯特的作品一样,乔伊斯也对伍尔夫的写作近乎无知。由此,可以推断乔伊斯的写作没有受到伍尔夫的影响。然而,因为身兼书评人、小说家、出版社业主及沙龙女主人等几重身份,伍尔夫却不可避免地要与当时已在文艺圈展露峥嵘,并倍受庞德和艾略特等人推崇的乔伊斯及其作品形成诸多关联,而且她的著作也表现出亲缘乔伊斯文本的特征,甚至有评家认为《雅各的房间》与她阅读《尤利西斯》直接相关。^{【1】}

虽然如此,伍尔夫非但不出版乔伊斯的著作,不为他写书评,连她对乔伊斯及其作品的评断也显得一波三折,时而是激赏,时而是刻薄,除去一贯认为乔伊斯太过“自我中心”以外,她无论持哪一个姿态,都不是一根筋似的确定,而是抑扬互间,形景颇像乔伊斯高低音错出的英语发音。伍尔夫的笔尖轻盈地溢出那些源自各种语境的观感印象,字里行间依约可见大都市交际场中的世故,却绝非精于品藻人物的乃父之风。这也许就是伍尔夫的行事风格,不仅社会和文学的习惯不能拘囿她,连私人空间,她也可以装点得和

【1】

Johanna X. K. Garvey, "Woolf and Joyce: Reading and Re/vision," in Vincent J. Cheng & Timothy Martin, eds., *Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 40-51.

【2】
Lyndall Gordon,
*Virginia Woolf: A
Writer's Life*
(London: Virago
Press, 2006), p. 225.

【3】
Nigel Nicolson &
Joanne Trautmann,
eds., *The Letters of
Virginia Woolf*,
Vol. 2 (New York:
Harcourt Brace
Jovanovich, 1976),
p. 167.

【4】
*The Letters of
Virginia Woolf*,
Vol. 2, p. 231. 3n.

【5】
*The Letters of
Virginia Woolf*,
Vol. 2, p. 231.

【6】
Anne Olivier Bell ed.,
*The Diary of
Virginia Woolf*,
Vol. 1 (New York:
Harcourt Brace
Jovanovich, 1977),
p. 140.

【7】
乔伊斯小说以破折号
标志对话内容。1931
年2月28日,乔伊斯
在给出版商格兰特·
理查兹的信中说,以
“颠倒的逗号(按:指引
号)”“括住对话”对他
而言,是个“大号眼中
钉”。见 Richard
Ellmann, ed., *Letters
of James Joyce*, Vol.
2 (New York: The
Viking Press, 1966),
p. 131.

【8】
*The Letters of
Virginia Woolf*,
Vol. 2, p. 234.

【9】
*The Letters of
Virginia Woolf*,
Vol. 2, p. 234.

公共空间一般模样。大概正是因为这个缘故,声名卓著的传记专家琳达·戈登(Lyndall Gordon)才会在她的名作《弗吉尼亚·伍尔夫:作家的一生》中做如下的判断,伍尔夫把“全部私下感受的强力灌注到小说中”,而对于“日记和书信这样的私语文体”,她却能“冷静、淡定地一挥而就”。^{【2】}这样通脱,这样颠倒表里,穿越文本与生活间的区隔,见到如此做派,我们也就不难理解,伍尔夫为何可以号令“老布鲁姆斯伯里”小组中的各路精英了。

一、伍尔夫书信和日记中的乔伊斯

1917年7月24日,伍尔夫在给克莱夫·贝尔的信中第一次提到乔伊斯。她在信中说:“关于乔伊斯先生,我尽管在他身上用掉五个小时(按:指伍尔夫阅读乔伊斯在1916年出版的《一个青年艺术家的画像》),这对我而言,可以说是竭尽所能,但我还不能看透他的意图,只被他书里无法言说的乏味弄得疲惫不堪。”^{【3】}1918年四五月间,经 T. S. 艾略特和罗杰·弗莱的建议,乔伊斯的赞助人哈莉叶·韦弗小姐先是写信,随后,她又亲自登门造访伍尔夫,同她商谈出版《尤利西斯》事宜。伍尔夫在她的日记和书信中都提到这件事;而且她也从那时起开始阅读韦弗小姐带给她的《尤利西斯》中的一些章节。确如艾略特所说的那样,伍尔夫为《尤利西斯》的语言感到“震惊”^{【4】},但这震惊背后的真实态度却并不明朗。伍尔夫说,《尤利西斯》的“语言直露”,但就她所见到内容而言,书中“选取的这些事件有一个共同点——哪怕是我读了,也被臊个大红脸”。^{【5】}随后,伍尔夫在日记中说及《尤利西斯》内容“污秽”(filth),并含糊地指出乔伊斯看起来似乎是要借助这部作品“试图向纵深拓展表达边界”,但其中还见不到新的路径。^{【6】}

1918年4月23日,在给里敦·斯特莱切的信中,伍尔夫较明确说出不出版《尤利西斯》的理由:一下子狗,一下子又是人(按:指《尤利西斯》第三章),对这样的主题,读者只会“厌倦——再说,他(按:指乔伊斯)那高度先进的方法也不过是剔除解释,将思想放在破折号之间”^{【7】}。^{【8】}隔一天,给罗杰·弗莱的信中,伍尔夫的口风不像前一天那么明确了。她在信中说:乔伊斯的小说“像一个实验品一样有趣”;乔伊斯“放弃了叙述,试图揭示思想,不过我觉得他没有更有趣的事要讲”。^{【9】}在她的话里,小说的内容和形式似乎不再

是问题了,但她依然觉得这部 300 页的大书“可能太闷”,由她们的小出版社来出版还是太长了。伍尔夫最终还是拒绝出版《尤利西斯》。可能出于交际世故,拒绝的理由与小说的形式或小说内容的乏味完全不相干。她对韦弗说,“乔伊斯的小说极为有趣”,她很希望能由他们来印刷,但苦于篇幅太长,他们又找不到帮手,这样印制时间会拖得很长。^[10]伍尔夫说《尤利西斯》太长是情有可原的;而且她在这里所说的 300 页不到全书的一半,1922 年整书首版的《尤利西斯》是 732 页。不过,《尤利西斯》的篇幅和伍尔夫对它游移不定的态度并不是决定性的。伦纳德·伍尔夫一度找到两个领头印刷工商量,但他们认为印刷《尤利西斯》会被起诉。^[11]

1922 年 4 月 9 日,与《尤利西斯》在巴黎“莎士比亚书店”出版的时间仅相隔两个月零一周,伍尔夫突然觉得有重读《尤利西斯》的必要,于是写信给大卫·加内特说要买他手中的《尤利西斯》。信文的内容表明是加内特先主动说要把《尤利西斯》卖给伍尔夫,开价很低(伍尔夫在同一年 4 月 14 日给艾略特的信上说她“买《尤利西斯》破费了 4 英镑”^[12]),伍尔夫似乎觉得占便宜了,有些过意不去,因为“老贝恩先生告诉她,新版本出来之前,这个初版值 70 英镑”,但她似乎也期望加内特改变主意,尽管如此优惠,她还是觉得破费了,不然可以买更多的书。^[13]伍尔夫买《尤利西斯》的价钱确实太优惠了,哪怕它卖不到 70 英镑,但当时巴黎“莎士比亚书店”出版《尤利西斯》最低规格的亚麻纸本也定价 150 法郎,按 20 世纪初叶法国法郎与英镑 25:1 的汇率折算,要 6 英镑。

1922 年 4 月至 9 月,伍尔夫重读了《尤利西斯》。1922 年 6 月,除了觉得乔伊斯和普鲁斯特一样让她“厌倦”,伍尔夫开始对乔伊斯是否属于那些毋庸置疑的天才人物心存疑虑。^[14]1922 年 8 月 16 日,伍尔夫在日记中说,直到“墓地场景(按:指《尤利西斯》第六章,伍尔夫在 1919 年发表的《现代小说》一文中也提到这一场景,详见下文)结束”,她一直为读《尤利西斯》感到“欢心,鼓舞”,随后便是“迷惑,厌倦,恼怒”,继而“感到破灭,形景仿佛目睹一个令人作呕的大学生在抓脸上的粉刺”。^[15]也在这一篇日记里,伍尔夫表达了如上感受后,下文就是后来被广为称引的伍尔夫对乔伊斯和《尤利西斯》最世故、最尖刻的批评:“对我而言,它(按:指《尤利西斯》)是一部粗野无文、缺乏教养的(underbred)书:出自一个自学的苦力之手。”^[16]1922 年 8 月 18 日,在给奥托琳·莫瑞尔

【10】
The Letters of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 242.

【11】
The Letters of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 243. 1n.

【12】
The Letters of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 521.

【13】
The Letters of Virginia Woolf, Vol. 2, pp. 519—520.

【14】
The Letters of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 533.

【15】
Anne Olivier Bell & Andrew McNeillie, eds., *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 2 (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p. 188.

【16】
The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 189.

【17】
The Letters of Virginia Woolf,
Vol. 2, p. 548.

【18】
The Letters of Virginia Woolf,
Vol. 2, p. 550.

【19】
Anne Olivier Bell &
Andrew McNeillie,
eds., *The Diary of Virginia Woolf*,
Vol. 2 (New York:
Harcourt Brace
Jovanovich, 1978),
p. 199.

【20】
The Diary of Virginia Woolf,
Vol. 2, pp. 199—200.

【21】
The Letters of Virginia Woolf,
Vol. 2, p. 566.

【22】
The Letters of Virginia Woolf,
Vol. 2, p. 598.

【23】
The Letters of Virginia Woolf,
Vol. 3, p. 80.

【24】
The Diary of Virginia Woolf,
Vol. 5, p. 353.

(Ottoline Morrell)女士的信中,伍尔夫依旧不留余地地刻薄乔伊斯和《尤利西斯》。她说,在读了200页《尤利西斯》后,“我的印象是那个可怜的年轻人满脑子尽是糟粕”,他乔伊斯这部书的意义和詹姆斯的著作比起来,在重量上简直轻如鸿毛,“看上去几乎空空如也”。^{【17】}五天后,伍尔夫去信给斯特莱切,抱怨说从没读过像《尤利西斯》这样的“胡扯”(tosh)之作。^{【18】}1922年9月6日,读完《尤利西斯》后,伍尔夫在日记中写道:

我读完了《尤利西斯》,觉得它是一部哑火(mis-fire)之作。我想,它的技法是卓越的;却出于低劣的水质。这部书漫漶冗长。它让人生厌。它华而不实。不只在显见的意义上,就是在文学的意义上,它都是缺乏教养的。^{【19】}

这一段批评,伍尔夫的表达虽然直露,但也称赞了《尤利西斯》卓越的技法,大约只是不满乔伊斯选材上的低俗无趣。她在下文,态度上又有了迂回,什么自己“读得不够细心”,而且只读“一遍”(其实,早在1918年4月,伍尔夫就已经读到哈莉叶·韦弗带给她的《尤利西斯》中的片段,见前文);还有就是说《尤利西斯》“太晦涩”,她这样草率地对待它,“一定会有失公允”。^{【20】}对伍尔夫而言,读《尤利西斯》使她倍受折磨。她在给罗杰·弗莱的信上说:自己“就像绑在木桩上的殉教者”;她庆幸自己终于读完了《尤利西斯》,“结束了殉教历程”,并希望以4.10英镑的价钱把它卖掉。^{【21】}到1922年的圣诞节,伍尔夫对发自阅读《尤利西斯》的创伤还念念不忘,称就她而言,“乔伊斯就像绵延不尽的灾难”。^{【22】}隔一年,伍尔夫仍然对《尤利西斯》带给她的“厌倦”耿耿于怀,但她写信向杰拉德·布雷南(Gerald Brenan)明确地承认“乔伊斯被低估了”。^{【23】}随后,直到乔伊斯去世,伍尔夫的日记和书信中很少见到乔伊斯了。

1941年1月15日,就在乔伊斯去世后的第三天,伍尔夫在日记中说,“乔伊斯去了——乔伊斯的年纪比我小大约两周”。随后,她在这篇日记的下文追忆了韦弗小姐带着一部分《尤利西斯》打印稿来访霍家兹出版社的形景;也讲到她如何经艾略特的介绍,再加上读其书、识其人,虽没见过乔伊斯,却认定他“专注,狂热”,她也忘记再一次提及读《尤利西斯》带给她的“剧烈而绵长的厌倦”。^{【24】}

阅读伍尔夫的书信和日记,特别是她对乔伊斯作品的评价,尽管不能见到她如何痛痛快快地下决断,但读者对她在私密文体中世故为文也许不会生厌,至少有一点是难能可贵的,即她“普通读者”似的恪守了第一印象。1922年9月7日,在纽约《国家》(Nation)杂志上,伍尔夫读到吉尔伯特·塞尔德斯(Gilbert Seldes)写的一篇关于《尤利西斯》的书评。于是,她在当天的日记中承认塞尔德斯对“文本意义的分析”,使得《尤利西斯》比她的“判断更能给人以深刻的印象”,但她“仍然认定在初次印象中蕴藏的品质和某个留存下来的真理”,所以不能否定自己的对《尤利西斯》的第一印象,不过,她决定要重读《尤利西斯》中的一些章节了。^[25]1922年以后,伍尔夫的书信和日记都没有提及她是否又重读了《尤利西斯》,也没有提及《尤利西斯》是否已经被她卖掉,但也不大会像中国的叶公超先生宣称的那样,读过就当“便宜的字纸”去换火柴(叶先生叫“取灯”),实际却送了人,倒很可能像赞她“气魄较小、文字较正规”的叶公超先生的高足下之琳先生一样,把它“高搁”在旧玻璃书柜的最上格,在“不太受尘封”的私人文墓中打熬年月。无论如何,伍尔夫在读《尤利西斯》时内心产生的“厌倦”却留存下来,成为她有生之年一个不灭的第一印象。

尽管伍尔夫在她的书信和日记中对乔伊斯作品的观感有些游移不定,甚至前后矛盾,但她的一些情绪化判断被一些评家截取出来,不顾及前后语境,造成伍尔夫一味贬低乔伊斯写作的假象。其实,伍尔夫诟病乔伊斯的地方主要集中在内容方面,她的批评目的是要让意识“抓住一种客体”。^[26]或许在伍尔夫看来,“污秽”或乏味的细节尽管不一定“在精神之外”,却因可能引起生理刺激或反感,从而破坏表达的“无利害”。伍尔夫甚至从乔伊斯的作品中读出他的“性力旺盛”,并私下向艾略特称乔伊斯是“一只男山羊(he-goat)”。^[27]伍尔夫在这里显然太过倚重来自内容的质实印象,忽略了有机的形式可以脱卸材料的沉重。其实,伍尔夫也曾说过:“‘恰当的小说内容’并不存在;一切都是恰当的小说内容,每一感情、每一思想、头脑和精神的每一特性都得到应用,没有感官知觉来得不合时宜。”^[28]在笔者看来,乔伊斯选材的低俗绝非海淫、猥亵,而是借重从福楼拜和易卜生那里继承并加以发展的精确写实风格,将“那些自身脆弱、意义卑下的事件”援引到文本中来,从而消解了精英文化传统与民间日常生活间的隔膜,拓展了文学的表现空间。

【25】

The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 200.

【26】

韦勒克:《近代文学批评史》,章安祺、杨恒达译,中国人民大学出版社,1991年,第98页。

【27】

The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 202.

【28】

Virginia Woolf, "Modern Fiction," in Virginia Woolf, *The Common Reader* (London: Hogarth Press, 1933), pp. 194-195.

【29】

Ellsworth Mason & Richard Ellmann, eds., *The Critical Writings of James Joyce* (New York: The Viking Press, 1959), p. 147.

【30】

Johanna X. K. Garvey, "Woolf and Joyce: Reading and Re/vision", in Vincent J. Cheng & Timothy Martin, eds., *Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 40.

【31】

Suzanne Nalbantian, *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin* (Basingstoke: Macmillan, 1994), p. 43.

【32】

Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, 2nd ed. (London: Faber & Faber, 1960), p. 47.

而且,在乔伊斯的美学观念里,“最为丑陋的客体”也可以是“美的”,只要它们体现出“最为惬意的关系”,使得对“它们的统觉(apprehension)”产生愉悦。^{【29】}不过,乔伊斯小说着重构造人物内心意识活动的形式革新确是伍尔夫一贯认同的;她还在《现代小说》和《班奈特先生与布朗太太》两文中对其做了推介。据苏赛特·汉克(Suzette Henke)讲,伍尔夫总是将乔伊斯引为艺术上的同道,并把他认作是“为心理现实主义而发起现代主义战争的一个男性盟友”。^{【30】}下文,笔者针对艺术家形象的构造和穿越自我中心的议题剖析乔伊斯与伍尔夫在创作上的同质特征。

二、构造艺术家小说

从文本内容的来源看,乔伊斯与伍尔夫是典型的美学自传式作家。他们把切身的“生活素材转变成小说话语”,使得他们与“19世纪从‘外部世界’取材”的陀思妥耶夫斯基、司汤达、福楼拜、奥斯汀等前辈作家形成鲜明的对照。^{【31】}但他们规避了直抒胸臆的浪漫主义文艺观,使其构造的文本形式与卢梭的告解(confession)体自传相区别,这是对自身经验的事情带着距离的再观察,是非个性化的,标志小说写作的现实性在20世纪初叶的革新。

哈里·赖文(Harry Levin)在《詹姆斯·乔伊斯:批评导论》(*James Joyce: A Critical Introduction*)一书中描述了写实小说的发展轨迹:纵观“现实主义小说史”,因为“社会和心理细节需求的提升”迫使小说家只能从切身经验中取材,小说家也就逐渐成为自己的主人公,其他人物退化成背景,“人物的形成”就是“小说的主题”,所以“虚构小说”向“自传小说”进化是不可逆转的趋势;而叙述人物发展的小说一旦把自身“限定在小说家的专业领域”,它就演变为“艺术家小说”。^{【32】}哈里·赖文的这一判断所依据的文学史语境是教育小说(Bildungsroman)在现实主义小说系统内部的演化,又因现代主义小说的叙事中心由社会、生活现实向内心意识活动转向的这一实情,使其论述逻辑契合一些典范的现代主义文本,乔伊斯与伍尔夫最具代表性的艺术家小说《画像》和《到灯塔去》就是例证。

关于《画像》中斯蒂芬·迪达勒斯是不是艺术家这个议题,一些乔学家的结论仍然莫衷一是。这里面有个理解误区,即一些评

家认为斯蒂芬的艺术家身份要由他在小说文本内部是否创造了艺术作品来决定。且不论在杜尚的《泉》出现后,艺术场域内承载艺术观念的现成品可以成为艺术这个既定事实,退到现代主义语境,事实上,真实的人也需要借助“想象”和“记忆”等美学要素才能理解。在此基础上,普鲁斯特提出“既然我们都是世界的构造者,创造我们所经验的生活,那么作为见证人的叙事者与作为创作主体的叙事者是同质的”。^{【33】}斯蒂芬·迪达勒斯不但在《画像》里间或从核心人物转变为叙事者,确立自己的主体位置(详见本文第2章第1节的相关内容),而且他在文本中还论述了他与其构造者乔伊斯可以共享的美学理论。如此看来,《画像》可谓典范的艺术家小说,而且笔者认为,正是它为伍尔夫的经典名作《到灯塔去》导夫先路。

伍尔夫在《到灯塔去》中塑造的莉莉·布里斯科(Lily Briscoe)这一形象通常会令读者联想到她的姐姐范乃莎·贝尔(Vanessa Bell)。但依据黛安·吉莱斯比(Diane Gillespie)的记述,罗杰·弗莱和范乃莎·贝尔都没有觉察出伍尔夫塑造莉莉·布里斯科这一形象与范乃莎有关,^{【34】}倒是伍尔夫对范乃莎画作的观察影响到她对莉莉·布里斯科作画过程的再现。^{【35】}伍尔夫在《瓦尔特·斯科特》(Walter Sickert)一文中说:

它们(按:指绘画和写作)有很多共同点。小说家毕竟想让我们看见。花园,河流,天空,流云,妇女衣服的颜色,有爱人们在其中沐日光浴的风景,人们吵架时走进缠结的树林——小说中充满这样的画面……通过词语混合、联结,也许是无意识的,在诗人的意识里构造读者的视觉对象,这是一件极为复杂的事务。所有伟大的作家都是色彩设计师……他们总是设法让场景对着眼睛闪光、暗淡、变化。^{【36】}

伍尔夫如此强调小说家和画家的共通性及小说中的视觉要素,这与康拉德“让你看见”^{【37】}的文学印象主义小说理论一脉相承。伍尔夫的这一论断还有一个重要意义,即它为《到灯塔去》的画家主人公莉莉·布里斯科与作为小说家的伍尔夫确立了同质的身份。由此,可以顺理成章地将《到灯塔去》定性为自传性“艺术家小说”。莉莉与伍尔夫的艺术观也确实声气相投:

【33】

Robert Scholes, et al., *The Nature of Narrative*, p. 261.

【34】

Diane Gillespie, *The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell* (Syracuse: Syracuse UP, 1988), p. 196.

【35】

Diane Gillespie, *The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, p. 107.

【36】

Virginia Woolf, "Walter Sickert," in Virginia Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), pp. 198-199.

【37】

Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, ed., Robert Kimbrough (New York: Norton Books, 1979), p. 145.

【38】

Virginia Woolf, *To The Light House* (New York: Vintage, 2007), p. 12,

三年前,庞斯福特先生来到这里以后,她说,所有的画都一个样了:绿色的大海和灰色的沙滩,海面上是柠檬色的帆船,外加沙滩上粉红色的女人们。^{【38】}

【39】

Virginia Woolf, *To The Light House*, p. 17.

茉莉花是明亮的紫色;墙壁是夺人眼目的白色。既然她见到的是这样,那么不用明亮的紫色和夺人眼目的白色来画,她会觉得这是不诚实的,纵然庞斯福特先生到访以后,使一切物象在视觉上呈现出苍白、雅致和半透明已然成为时尚。^{【39】}

【40】

Virginia Woolf, *To The Light House*, p. 16.

上面引用的两段内容均摘自《到灯塔去》。它们表达了艺术家主人公莉莉·布里斯科所见的实景和她所知的形式之间的矛盾,而最终她的所知让位给她的所见。虽然莉莉·布里斯科只是伍尔夫笔下的形象,而且她有一双“中国式的小眼睛”,^{【40】}但如果把她如上的这些观感与伍尔夫的一些文艺思想相互训读,我们可以理所当然地将莉莉·布里斯科当作伍尔夫在这部小说中的替身。早在1919年,伍尔夫在《现代小说》一文中,尖刻地批评了与庞斯福特样的时髦相对应的班奈特、威尔斯和高尔斯华绥等人的小说构造模式:在这种时髦的小说形式前,“生活”“溜走了”;“我们更多是错过而不是获得我们所要寻求的主题”,它“抽身而去,拒绝接受如此不合身的外衣的拘束”。^{【41】}随后,在这篇文章的下文,伍尔夫用与莉莉·布里斯科的立场极为相近的观点评述了以乔伊斯为代表的新一代作家占风气之先的创作旨趣:

【41】

Virginia Woolf, *The Common Reader* (London: The Hogarth Press, 1933), p. 188.

无论如何,我们试图借重与此相类的方式来界定几位青年作家著作的品质,这一品质与前辈作家们著作的品质迥然不同,而在这几位青年作家中,詹姆斯·乔伊斯先生的成就是最为显著的。他们意欲更加贴近生活,更加真诚、更加确切地把他们引以为趣,并为之感动的琐事保存下来。要做到这一点,他们必须抛弃大部分小说家通常的观察惯例。让我们记录那些秩序井然地坠落在意识中的原子,让我们寻绎其中的线脉,无论它们显现得多么不相关联,多么不一致,借此,每一视觉和事件均在意识中留下印记。我们可别想当然地以为,较之通常被看作细小的事件,生活更为丰盈地蕴含在通常被看作大的事件中。任何人读了《一个青年艺术家的画像》,或

者读了很可能要更加有趣的那部刚在《小评论》上刊登的著作《尤利西斯》，针对乔伊斯先生的意图，他会冒险提出诸如此类的理论来。对于我们眼前的这个片段，下这样的结论，我们是要担当风险的，而不是对它的确信；无论全书的意图如何，毫无疑问，它是最为真诚的，也许我们会判定它艰涩或令人厌恶，但不可否认，这一结果是重要的。与我们称之为物质主义者的那些人比起来，乔伊斯是精神的；他认为有必要不惜一切代价去澄明内心深处火焰的闪烁，火焰的信息在意识中闪现，为了保存它，他鼓足勇气，不顾任何偶然事件，无论它是可能性、一致性，还是这类标识中别的什么，许多世代以来，当读者需要想象触不到、看不见的物时，这些标识便为读者的想象提供支持。例如，墓地场景，它的华彩，它的污秽，它的不一致，它突然闪现的意义之光，无疑切近了意识活动的神速，以至于我们刚一读到它，就无论如何也不能不宣称它为杰作。如果我们需要的是生活的实然面目，那么在这里，我们确实无疑的找到了。^{【42】}

伍尔夫这一大段论述的主题与前文所引莉莉·布里斯科关于绘画的观感如出一辙，但在姿态上，她要更为坚定地捍卫意识中“生活的实然面目”，拒绝惯例的拘束。上面引文中，伍尔夫也表露出，为在还不确定已经看透乔伊斯写作意图的前提下，就将他引为艺术上的同道所冒风险的担忧。这个担忧，到伍尔夫创作《到灯塔去》时可以完全冰释了。《到灯塔去》可以看作是对乔伊斯的《画像》这部艺术家小说的女性书写。这两部著作从人物塑造到文本结构均表现出同质特性：两位作家借助文本中的艺术家形象言说各自的美学理论；均再现了两个艺术家形象在文本中的创作进程；两个艺术家形象也是支配各自文本整体结构的核心人物，经他们各自视点的滤镜，整个文本经验汇合为一个相互交织的连续体。同时，这两部作品均凸显了艺术家与其生活现实的距离：斯蒂芬用过去时记录自己日记中有关他人的经验；莉莉绘画的主题是对拉姆齐夫人的记忆。最为精彩的是，在小说的最后一部分，伴随绘画行为走向终结的过程，莉莉·布里斯科也从绘画主体中分化出一个叙事主体，使得绘画活动本身被推向她的叙述形式所观照的对象。这一过程与斯蒂芬·迪达勒斯以日记的告解语体向他另一个

【42】

Virginia Woolf,
“Modern Fiction”, in
The Common Reader
(London: The
Hogarth Press,
1933), pp. 189—191.

【43】

James Joyce, "William Blake", in Ellsworth Mason & Richard Ellmann, eds., *The Critical Writings of James Joyce* (New York: The Viking Press, 1959), p. 217.

【44】

See James Joyce, "William Blake", in Ellsworth Mason & Richard Ellmann, eds., *The Critical Writings of James Joyce*, p. 217. 7n. See also J. C. C. Mays, ed., *James Joyce: Poems and Exiles* (London: Penguin Books, 1992), p. 189.

【45】

Virginia Woolf, "Modern Fiction", in *The Common Reader*, pp. 191-192.

【46】

Anne Olivier Bell & Andrew McNeillie, eds., *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 2 (New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p. 14.

【47】

The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 68.

【48】

The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, p. 189.

【49】

Richard Rorty, "Redemption From Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises," in Christopher J. Voparil & Richard J. Bernstein, eds., *The Rorty Reader* (Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2010), pp. 389-406.

自我叙述自己接近流亡边缘的过程相辉映。

三、自我中心的超越

“艺术家小说”，以及两战之间的现代主义小说，在它们向“美学自传”小说演变时显露出一个根本特征，即充分暴露核心人物的“自我中心”。自我中心也是《画像》和《到灯塔去》的重要母题。但乔伊斯与伍尔夫对自我中心却一样地心存芥蒂。针对“像其他一些伟大天才一样，布莱克不受有教养、举止文雅的女士们的待见”，乔伊斯推究个中的缘由，认为其一可能就是布莱克“沉浸在不受限定的自我中心之中，他欲求他爱人的灵魂完全是他自身缓慢而痛苦的造物，在他特别目光的凝视下，日复一日洗脱、净化躲在云层中如他所言的魔鬼”。^{【43】}这个分析也可看作是乔伊斯的现身说法向布莱克的投射，因为在《流亡者》中，乔伊斯借罗伯特·韩德之口向作家理查德·罗万说：“你爱这个女人（按：指伯莎，剧中没提到她的姓氏）。我记得很久以前你跟我说的话。她是你的，是你的作品。”^{【44】}

乔伊斯甚至把自我中心和浪漫主义等而视之，认为它们是“人的毁灭”（详见本文第1章第4节）。伍尔夫则直接用自我中心评断乔伊斯和他的作品。在《现代小说》中，她虽然认为“置身事外的考察‘方式’是一个错误”，但她还是觉得与康拉德和哈代比起来，乔伊斯的意识有限，格局不大，太“以自我为中心”（centered in a self）。^{【45】}在1920年1月26日的日记中，伍尔夫甚至讲，“危险是该死的自我中心，它会毁掉乔伊斯”。^{【46】}随后，在同年9月20日的日记中，伍尔夫评价乔伊斯说，其人品相“木讷，自我中心，而且极为自负”。^{【47】}1922年8月16日，伍尔夫在日记中挖苦《尤利西斯》太“自我中心，纠缠不休，生野，惊人，最根本的是它让人作呕”。^{【48】}

依据理查德·罗蒂的观点，乔伊斯与伍尔夫以读者的身份读出“自我中心”，不论这是不是他们自我中心的投射，都可视作从自我中心中获得救赎，也为他们穿越自我中心敞开了路径。^{【49】}欲求从自我中心中获得救赎也被他们用于艺术形象的构造，即在小说中构造一个艺术家形象，如实摹写他（她）与生活现实的相遇，这正是现代主义意义上的现实主义的核心特征所在。

《画像》中的青年艺术家斯蒂芬·迪达勒斯表现得更加自我中

心,与现实的意识形态格格不入,仿佛就是乔伊斯的自我中心向文本的直接投射;而《到灯塔去》中的画家莉莉·布里斯科却在生命历程中开始规避自我中心。因而在关于斯蒂芬·迪达勒斯与莉莉·布里斯科的对照中可以显见一些对立的特征。苏珊·卡里尔(Susan Currier)在《伍尔夫与乔伊斯笔下的艺术家画像》一文中将斯蒂芬与莉莉的区别归纳为:斯蒂芬的发展意图是要从家庭和朋友中独立出来,莉莉却明显地依附拉姆齐一家;斯蒂芬要以与群体分离的方式实现他的使命,莉莉却要以联结、“网”样的方式实现它;小说的结尾是斯蒂芬处于流亡的边缘,莉莉以新的方式与拉姆齐一家联结得更为紧密了。【50】

在《弗吉尼亚·伍尔夫:作家的一生》中,琳达·戈登也比较了莉莉·布里斯科和斯蒂芬·迪达勒斯这两位艺术家形象。琳达声称,对于乔伊斯而言,“艺术家就是斩断家庭拘束和习俗规范的剩余物”,即像斯蒂芬·迪达勒斯那样“被推到艺术家意愿的尖端”,是“浪漫的一根筋式的自我中心”,而莉莉·布里斯科却是个“继承者”,她的艺术家身份“自然而然,几乎像传记一样从前一代那里演化而来”。【51】就《画像》中斯蒂芬·迪达勒斯激情的决断而言,琳达的判断大体是不错的,但一个人的主观意愿与他的心理和行为中体现出来的实情往往是不对等的。甚至在《尤利西斯》中,经历短暂的巴黎之旅,斯蒂芬·迪达勒斯依然故我地游荡在都柏林的生活现实中,以自我放逐的姿态与他所批判的生活世界纠缠在一起。正如黄梅教授所讲的:“实际上,‘批判’也许只是‘继承’的一个方面和其中必要的步骤。小说的叙述所表现出的斯蒂芬对爱尔兰生活的某些憎恶、拒斥的心态表达了批判的精神,而文辞本身,即斯蒂芬脑中那不断出现的与母亲/家庭、祖国和宗教纠缠在一起的种种意象、话语和隐喻则体现了人在语言上,在生理心理以致生活方式上不可避免的继承性。”【52】

其实,试图穿越自我中心是乔伊斯与伍尔夫写作的共同特征,但体现的方式有所不同。爱尔兰文学剧场在1899年上演叶芝的戏剧《凯瑟琳伯爵夫人》(*The Countess Cathleen*)时,引起民众骚乱。乔伊斯随后就此撰文《乌合之众的日子》批判大众,以“发展中的大都市主义对抗‘民族主义的’地方性”。【53】由此可见,乔伊斯绝非要退守孤独的个体,他所诉求的共同体是开放的。事实上,乔伊斯的诉求甚至不拘于本土或欧洲,他的意识也向欧洲以外的文化

【50】 Susan Currier, "Portraits of Artists by Woolf and Joyce", in Beth Rigel Daugherty & Mary Beth Pringle, eds., *Approaches To Teaching Woolf's to the Lighthouse* (New York: The Modern Language Association of America, 2001), pp. 158-162.

【51】 Lyndall Gordon, *Virginia Woolf: A Writer's Life*, p. 263.

【52】 黄梅:《不肯进取》,沈阳:辽宁教育出版社,1996年,第121页。

【53】 Roy Gottfried, "Scrupulous Meanness Reconsidered: Dubliners as Stylistic Parody," in Vincent J. Cheng & Timothy Martin, eds., *Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 155.

【54】

James Joyce, *Stephen Hero*, eds., Theodore Spencer, et al. (New York: New Directions, 1963), p. 35.

【55】

Michael Levenson, "Modernism," in John McCourt, ed., *James Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p. 262.

【56】

Michael Levenson, "Modernism," in John McCourt, ed., *James Joyce in Context*, p. 262

【57】

Morton P. Levitt, *The Modernist Masters: Studies in the Novel* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2002), p. 19.

【58】

Morton P. Levitt, *The Modernist Masters: Studies in the Novel*, p. 22.

【59】

James Joyce, *A portrait of the artist as a young man: text, criticism, and notes*, p. 15.

【60】

See Angela Brintlinger, "Review," in *Russian Review*, Vol. 55, No. 1, (Jan., 1996), p. 109.

【61】

David Seed, *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992), p. 166.

运行模式开放。“早在《斯蒂芬传》中,雄心勃勃的青年斯蒂芬·迪达勒斯以标举‘《欧洲以外》的某种领先趋势’^{【54】}来申明自信”。^{【55】}“甚至当个性强烈自负之时,他(按:指斯蒂芬)在这里依然意识到他者决断改进文化基础的强力”。^{【56】}“在《死者》的结尾,乔伊斯给我们一个讯息:对他而言,视点不仅令抹去作者和作者的确定性成为必要,它同样让我们有必要意识到,在最为私人的环境中,一个公共性的存在可以留存”。^{【57】}由此看来,乔伊斯笔下的主人公根本不会走向自我中心主义和个体的与世隔绝,其自我中心蕴含着公共理性。到《尤利西斯》中的斯蒂芬和布鲁姆,他们对“意象和反应的共享”可作为共有视点的明证。^{【58】}将不同的主观视点锁合成网状,与《到灯塔去》中的莉莉·布里斯科联结与拉姆齐一家的关系一样是对人物自我中心穿越。《画像》中的诸事件在斯蒂芬主观视点勾连下融聚一体:事件或由斯蒂芬直接叙述,或借重他的单一视点得到表现。尽管如此,斯蒂芬的个人意识中仍蕴含超越自我中心的特点,如斯蒂芬将个人位置广延到和宇宙的关联中。《画像》的第一章第二节,斯蒂芬在自己的地理书的扉页上写道:“斯蒂芬·迪达勒斯/初级班/克朗戈斯伍德学院/萨林斯/基德尔郡/爱尔兰/欧洲/世界/宇宙(Stephen Dedalus/Class of Elements/Clongowes Wood College/Sallins/County Kildare/Ireland/Europe/The World/The Universe)。”^{【59】}

高娅·迪蒙(Galya Diment)以为,乔伊斯与伍尔夫有一个相似的地方是,“在小说中应用传记素材,而且他们各自将自我一分为二,由此,使得反差、矛盾和最终的决断,这些传记中的两难在小说中成为可能”。^{【60】}迪蒙的说法大抵不错,但涉及与作者同质的艺术家形象,她的判断就显得不够深入了,因为文本中走向叙述主体的艺术家形象也可将自我一分为二。《画像》的日记体结尾,斯蒂芬化身“叙事者和主人公”,具有“借助他者的眼光观察自我的能力”,^{【61】}在叙述中引入已经发生的对话,从而形成戏剧性。这是借助视点叙事把个体和公共性联结起来。这一形景与莉莉·布里斯科像构图她的绘画一样叙述她与拉姆齐一家联结起来的意图一样,均是对自我中心的穿越。在《画像》的文末,斯蒂芬·迪达勒斯直言他超越自我中心的意图:“欢迎,噢,生活!我要和经验的现实百万次地相遇,我要在我灵魂的铁匠铺里锻造我族类尚未被创造

的良知。”^{【62】}可以想见，斯蒂芬说出这两句话时内心感到的狂喜，他虽未像莉莉·布里斯科那样在文本的终结处完成一部艺术品，却也和她同样成为爱丽丝，找到了自己的艺术“幻境”。

【62】
James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*, pp. 252-253.

论中国书法文化与近现代作家的关联性

◎ 李继凯

摘要:学术界迄今对中国书法文化与近现代作家的关联性研究仍是薄弱环节。在传承和弘扬卓具特色的中国书法文化方面,中国近现代以来的作家们其实也做出了重要的贡献。同时,书法文化作为中国传统文化的重要组成部分,对近现代中国作家也产生了多方面的深切影响。本文根据各种相关的历史文献和现存实物,揭示了近现代中国作家与书法文化的翰墨缘或关联性,指出:尽管历史变迁、工具变革,许多近现代中国作家仍与书法文化保持着难分难解的翰墨之缘;作家们的书写行为及书法文本,具有求美审美、“字核”衍化、互动共生、分层并存等精神文化特征。同时,本文还对近现代中国作家创造的书法文化所具有的文化载体功能、文化实用功能、文化交际功能、文化纪念功能、文化消遣功能、文化启示功能及其相关价值意义,进行了较为深入的探讨。

关键词:中国书法文化 近现代作家 文化特征 文化功能 关联性

中国书法文化是名副其实的“国粹”,也是世界文化格局中特色独具或差异性极为鲜明的一种文化形态。总体而言,中国是很注重传统文化的国家,其维系传统文化的主要力量或途径,则是充分发挥了文人及作家的作用。幸运的是,古代的文坛和书坛几乎是合二为一的。而这个传统进入近现代特别是20世纪之后,虽然有了一些重要变化,但文坛和书坛所构成的这种“双坛”现象依然存在,并且仍然作为一种“文化传统”对近现代文人作家产生了深刻的影响。以古鉴今,以今思古,可以使我们看出古今的相通和文化生命的延宕,同时也可以看出文人作家在传承创新中华民族文化方面的重要作用。

我们知道,古人醉心于书法,其崇尚、赞美之辞可谓比比皆是。汉代大文豪与书法家蔡邕在《笔赋》中由“赞笔”而表达了他心目中的书法:“昔仓颉创业,翰墨用作,书契兴焉。夫制作上圣,立则宪者,莫隆乎笔。……书乾坤之阴阳,赞三皇之洪勋。”笔之“隆”在于它能挥洒出天地间的“阴阳”秘奥,表叙人世间的“洪勋”伟绩。书法之生命既得之于自然,又得之于社会,以此之故,蔡邕才会在《笔赋》、《笔论》、《篆势》、《九势》等文章中不住地称颂书法。像蔡邕这样倾心赞美书法艺术的文人,自汉以后,代不乏人。

我们不妨以古证今。在古代,诗趣与书趣、诗情与书情、诗美与书美的相通相融,古人对此可谓心领神会。唐代诗歌大盛,其中多有以诗颂书的作品。如李峤的《书》,岑参的《题三会寺仓颉造字台》,刘言史的《右军墨池》,张钦敬的《洛出书》,杜甫的《李潮八分小篆歌》,李白的《王右军》,刘禹锡的《洛中寺北楼见贺监草书题诗》,白居易的《紫毫笔》等等,将书法艺术发生的源流、表现的体式乃至具体的笔法和所用的笔墨,都视为人所创造的非凡奇迹来加以歌颂。值得称奇的是,唐代诗人对那位遁入空门而又嗜好酒与书的怀素似乎怀有特别的好感,有不少诗人都专以怀素书法创作活动为吟咏的对象。如李白的《草书歌行》,戴叔伦的《怀素上人草书歌》,孟郊的《送草书献上人归庐山》,鲁牧的《怀素上人草书歌》,许瑶的《题怀素上人草书》,王邕的《怀素上人草书歌》等等。在对卓越而有代表性的书家的颂赞中,诗人们真正体验到了诗神与书神的相通:生命的艺术自然要以生命的自由律动与心灵的真诚表现为旨归。在怀素的自由挥洒中,诗人感到“恍恍如闻神鬼惊,时时只见龙蛇走”(李白);“神清骨竦意真率”(戴叔伦);“手中飞黑电,象外泻玄泉”(孟郊),其神奇之况味实难言传,而心仪之赞美却溢于言表。

书法的神妙、奇崛自然会产生巨大的魅力。不仅对书家本人,对那些敏感的诗人有魅力,对那些平头百姓或一般官员往往也有很大的魅力。张固《幽闲鼓吹》中记载,张旭曾为苏州常熟县尉,有一老汉投诉,张旭挥毫在其诉状上加了判语使老汉离去。可是几日这老汉又来投诉,张旭怒而责问道:“你怎么敢屡以闲事来搅

扰公堂呢？”这老汉回答说：“我实不是想判明什么事，只是看到您笔迹奇妙，欲得而收藏、欣赏，故而想出这个办法”。这种“不择手段”的追求，正是生动的“行为”体的“书法颂”。相传，清代书法家张照曾精心书写范仲淹的《岳阳楼记》，被镌刻悬于岳阳楼上。一时被称为“名楼、妙文、好字”的“三绝”之一。有位地方官卸任即将离去，由于酷爱这件书法珍品，便暗中约高手仿刻，悄悄来个“偷梁换柱”，将真件藏入船中运走。但船过洞庭，风作浪击，在船儿将倾覆之际，这地方官忍痛将原件投入湖中，稍顷，风平浪静。后来，湖水有一天近乎干涸时，有人发现了这原件，重新置于岳阳楼上。至今，游客每到岳阳楼，总是要欣赏这件精美的书作。像这类以“行为”本身来赞美书法的佳话、轶事，不胜枚举。当读者想起唐太宗“不择手段”弄到《兰亭序》真迹并最终带入坟墓时，也许要叹息一番，但当想起“文革”中居然有人“盗取”书法名家书写张贴的“检讨书”时，则会发出会心的微笑。

对中国“国粹”书法文化的赞肯，近现代作家文人中也不乏其人。如著名学者、作家林语堂就曾在他的名著《吾土吾民》(*My Country and My People*)中，这样盛赞国人书法：“书法提供给了中国人民以基本的美学，中国人民就是通过书法才学会线条和形体的基本概念的。因此，如果不懂得中国书法及其艺术灵感，就无法谈论中国的艺术”，“在书法上，也许只有在书法上，我们才能够看到中国人艺术心灵的极致”。梁启超、宗白华、沈尹默、郭沫若、台静农、沈从文等也给予了类似的称扬。久居国外的著名的书画家、作家与学者蒋彝先生在向西方世界介绍中国书法时，其热情与细心较林语堂有过之而无不及。他的专著《中国书法》(*Chinese calligraphy; An Introduction to Its Aesthetic & Technique*)就是证明。经过比较，他指出，很少有国家像中国这样高度重视书法，“把它作为艺术来研习，并得到普遍的承认。可能这就是为什么‘calligraphy’（意即书法）这个词如今几乎只用来称呼中国书法的原因”。

从行为文化或文化创造的意义上考察，与书写活动最为亲近的作家们原本与书法就有着难解之缘，在中国尤其如此。在中国古代特别是秦汉以降，史载知名作家几乎皆善书法，即使是女作家如蔡文姬、李清照、朱淑真等，文献记载亦表明她们才艺出众，兴趣广泛，且精通书法。^{【1】}古代作家倘有手迹幸运地传世至今，大抵也

【1】

参见《后汉书·董祀妻传》、《李清照》（程千帆、徐有富撰著，江苏古籍出版社1982年版）、《朱淑真集》（〔宋〕张璋编，黄畬校注，上海古籍出版社1986年版）及邓红梅《朱淑真事迹新考》（《文学遗产》1994年第2期）等。及至晚清民初，秋瑾、吴芝瑛等也都兼善书法，并有书法作品传世。

都有一字万金的“艺术价值”或“文物价值”。事实上,书法文化已内化为古代作家的文化素质,笔墨书写也已外化为他们的生命符号,而“书写”本身也如行为艺术一般具体地表征着他们的翰墨生涯及文化身份。这也在较大程度上体现了古代作家与书家一体化的状况,他们的文学文本与书法作品汇成了中国文化弥足珍贵的宝藏。一般说来,中国古代作家与书法家都面对和使用同一“符号”——汉字,并矢志终生将情感、想象、技艺等灌注其间,潜心创造出了具有自家独特面目的艺术佳构。可以说古代作家文人的“舞文弄墨”(包括文人书法、文人诗文、文人绘画等)确实取得了辉煌的文化业绩,在天地间昭示着书法艺术与文人生命的同构关系。其中,文人书法,在庙堂和民间都有巨大的影响。^[2]

但总体上看,到了中国近现代,情况毕竟发生了重要的变化:书法职业化倾向愈来愈显著,作家疏离书法成了大势所趋。在“五四”前后甚至出现了一些废汉字、弃书法的言论,作家群体中兼善书法的人似乎越来越少。但事实上还有另外一面,即近代或晚清民初的文人基本仍和古代作家一样常与文言及书法相伴,从林则徐、龚自珍以降,能书者在近代作家队伍中可谓依然比比皆是。即使是提倡“诗界革命”、“文界革命”的梁启超、黄遵宪、夏曾佑以及从事翻译并对文学产生重要影响的严复、林纾等也都精于书法,康有为更是世间公认的弘扬碑派碑学的书法大家。而在通常所谓“中国现代文学”(1919—1949)期间,实际也仍有较多的作家在书法上颇有造诣,并有较多的书法作品传世且得到了公众较为普遍的认可,即使是“业余”的接触或通过对书法的欣赏和收藏等日常审美活动,也与书法文化建立了广泛而又深切的联系。如果从绝对数据上看,古代的人口少,文人更少;近现代的人口多,文人成群,且多已走向职业化,在文化逐步普及和文学大众化过程中,还出现了与市场相伴的职业书法家群体以及与近现代传媒相生相伴的跨阶层的作家群。能够舞文弄墨者在数据上看即使超不了古时某个朝代,却也必然是相当可观的。特别是从文化实物保存的现状来看,尽管屡有劫难,近现代作家成千上万的作品手迹(包括实物、图片等)和相关印刷品也还是存世很多,在这方面与古代作家留下的“珍稀”笔迹稿本相比,简直是不可同日而语,总的看确是量大质优,美不胜收。无论是从文化传承和再造的角度看,还是从文学修养和审美需求的角度讲,近现代作家(也经常具有多重或复合

【2】

文人书法是中国传统文化的重要分支。其养成的传统审美习惯乃至作家生活方式都包含当今活跃的作家构成某种“诱惑”,促使他们频发思古之幽情,诱发他们的文化怀旧、挥毫泼墨的文人行为,虽然这只是他们进入近代社会“多面人生”的一个侧面,但也呈现出颇为动人的侧影。诚然,文人书法包含着作家书法,并且文人及作家书法也会有自己的优势和局限。比如,文人书法的笔墨技法往往不够精湛,却更注意了性情和自由;文人书法的布局谋篇不太考究,却多能具有人文气息、自家面目。大文豪苏轼的观点“无意佳乃佳”在书法史上也是美名远扬的。所以,文人书法的局限也往往是和优势或特色紧密结合在一起的。文人书法同样会注意美用合一、形神兼备等基本要求,但文人修养及气息,名人效用及联想,往往使其书法负载了更多的文化信息甚至是创作心理信息,为了更多地了解作家作品或深化相关研究,也很需要了解他们的书法作品及书法活动,了解他们的手稿和笔墨变动痕迹,了解他们创作思维上的追求及具体意图,以及他们笔墨活动中留下的各种蛛丝马迹。研究苏轼和曹雪芹的学者们早就这么做了,但迄今对近代作家的相关研究包括整体研究及个案研究都还很薄弱。

【3】

李继凯：《书法文化与中国现代作家》，《中国社会科学》2010年第4期；Li Jikai, Calligraphy and Modern Chinese Writers Social Sciences in China, Vol. XXXII, No. 1, February 2011, 110-126. 笔者曾于上世纪80年代后期在拙著《墨舞之中见精神》中初步讨论过文人作家和书法文化的问题，此后断续仍有涉猎，近年来又集中加以探讨，撰有论文《书法文化与中国现代作家》、《鲁迅与中国书法文化》等多篇，这些成果问世后都有相当积极的反响。加之同好的激励和学界的响应，以及金惠敏先生的约稿，激活了我的思维，就像那挥洒于徽宣上的水墨，洇润开来，触发了持续的相关思考，遂有本文的产生。

【4】

林语堂：《中国人》，学林出版社2001年版，第282页。

身份)与书法文化的关联及其持久的影响,无疑都很值得我们关注和研究。

二

作为文化现象,中国近现代作家与书法文化的关联可以说相当密切和显豁,而从现象关联角度的具体考察,笔者在《书法文化与中国现代作家》^{【3】}中已有介绍和分析,于此不赘。这里主要就中国书法文化与近现代作家关联性,特别是由此体现出来的主要特征和功能意义,从更多方面集中进行一些申论。

从文化视野考察近现代作家与书法文化或思考书法与文学的文化关联,无疑会获得一种较为开阔、通达的眼光,看到在同为文化现象的关联中所存在的具体结合方式,也可以领略到书文合体的“第三种文本”,领略到在艺术、亚艺术及非艺术等不同层面上的关联及诸多文化功能,与此同时更可以认识到二者在文化与艺术的总体互动中的交融共生和相得益彰。在此基础上,我们即可以领略到近现代作家创造的文学与书法交叉融合所呈现出的若干主要精神文化特征。

首先,具有求美审美的特征。人们所熟悉的林语堂的“书法提供给了中国人民以基本的美学”^{【4】}的观点,便从发生学的意义上指出了中国书法在中国审美文化中的重要价值,也指出了书法美学对中国作家思维特征的渗透性影响。我们知道,文学讲求“文心”,书法讲求“书道”,都在学理层面突出了对“艺术性”的高度认同。而这个艺术性的核心应该是“美”,从作家和读者(鉴赏者)角度讲就是求美审美。在文化艺术学或艺术哲学视野中审视,文学与书法也都是“人学”,都是努力表现人生体验、情感韵的艺术,要“达其性情,形其哀乐”,且通常也会“文如其人”,“书如其人”,讲求“精、气、神”。尽管近现代作家们的书法功底总体看较之于古代文人及专业书法家是相对的弱项,较之于职业化的书法家也在技法上没有优势,但文化素养的深厚、情感意象的丰富以及所谓书卷气等,显然对其书法创作大有助益。他们的挥毫更多一些“自然而然”的气息和韵味,更少一些刻意为之的“人为”雕琢的痕迹。显然,近现代作家的书法实践和文学创作一样也要受到创作主体的价值观念和审美理想的影响。而在艺术审美范畴,作家书法与文

学的关系较之于专业书法家通常会建立更为紧密的关系。诗文、对联、哲言、妙语不仅是作家书法中最重要的表现内容,而且作家会更率性更真挚更不拘形式地将情感内容外化到书法的情感线条符号中,将情意和线条融合为内外谐美的“意象”。^[5]不过,将书法与文学细加比较,应该说书法更注重形式美,文学更注重意蕴美,“双美”复合则韵味无穷。我们注意到,近现代作家也会和书法家一样,在特意从事书法创作时,尽量选择那些适合自己书体特点的诗文内容来进行创作,避免选择那些与自己书体特点相乖的内容,努力做到书文和谐。这种和谐也对书法艺术与旧体诗词的相互支撑、绵延发展起到了非常关键的作用。而当我们面对那些传世的近现代作家书法作品,如鲁迅《阿Q正传》手稿呈现的文学文本的妙绝和书法文本的潇洒,便会更加令人回味无穷;许地山1924年曾为美国某女士摄风景照并特意在照片上用篆书题写了“山有木兮木有枝,心悦君兮君不知”来表达自己的感情;台静农也曾表白:“每感郁结,意不能静,惟时弄毫墨以自排遣,但不愿人知。”^[6]就在这种内在情感需求的驱动下,作家的书艺也可精进。张大千就对台静农师法明代书法家倪元璐(鸿宝)的成就给予了充分的肯定:“三百年来,能得倪书神髓者,静农一人而已。”^[7]早年以小说《地之子》、《建塔者》名世的台静农,也确实堪称是近现代书苑的“地之子”和“建塔者”。从形式上看,近现代作家的那些“与古为邻”的旧体诗词,^[8]多用书法体式书写出来,更是可以用审视书法艺术的眼光来品鉴再三,也会深切地感受到诗书谐美的妙趣。诚然,诗词与书法的相得益彰,或书法艺术美和诗词之美结合形成的“合金”美质,也许最能够满足中国人求美审美的精神需求,使人们获得更多的审美愉悦,而这样的审美心理期待也反过来鼓励了书法与诗词的“亲上加亲”,并形成了中国审美文化中一道极其靓丽的景观。我们还看到,诗书画的相通往往成为诗人、书家和画家共同的追求。如茅盾曾为高莽画自己的肖像题诗,云:“风雷岁月催人老,峻坂盐车未易攀。多谢高郎妙化笔,一泓水墨破衰颜。”^[9]这一合作产生的视觉艺术,也可以令人期待这样的境界:诗中要有画的意境,最美的诗却要用最美的的书法形式来表达;画中也往往可以书上美妙的题画诗,这样,将诗书画在空间、时间及境界、韵味上有机地融为一体,便化合、交融出一种“中国创造”的复合性艺术。

其次,具有“字核”衍化的特征。如果说文学是语言运用的艺

[5]

参见李继凯《墨舞之中见精神》第三章第二节“意象的营求”,国际文化交流公司1988年版第92—101页。

[6]

台静农:《我与书艺》,《20世纪书法研究丛书·文化精神篇》,上海书画出版社2000年版,第22页。

[7]

张昌华:《故纸风雪·文化名人的背影》,台北秀威资讯公司2008年版,第184页。

[8]

参见钱理群等注评:《二十世纪诗词注评》,广西师范大学出版社2005年版。

[9]

高莽:《文人剪影》,武汉出版社2001年版,第1页。

【10】

卢辅圣：《书法生态学》，浙江美术学院出版社1992年版，第82页。

术，那么在很大程度上也可以说书法是文字书写的艺术，而中国书法则主要是汉字的艺术。书法界多年来都普遍认为，汉字作为象形文字本身就含有形象性、文学性、审美性或艺术性的基因。书法作为文字书写的线条艺术，文学作为主要以文字为形式的语言艺术，显然二者都与文字有着密切的关系。为什么中国书法具有艺术独立性？“这就要归因于文字（扩而大之，即文学）的承载和庇护了。”^{【10】}由学文字而入文学园地且能书能写者，在文人丛集的“近现代文坛”上可谓俯拾皆是。他们的手稿包括有意为之的书法创作，大抵都是各有其味道，却又连通一体，充盈着生趣妙味和人文气息。如果说“文心”与“书道”的关系皆由“字”始，那么“字”便凝结着中国文学与书法的许多秘密。书法家的“写字”和作家的“码字”的结合可谓人间非常值得重视的一种文化创造行为。尽管我们可以将作家从事书法和写作的优雅身姿径直视为一种“行为艺术”，但我们还是要注意近现代作家书法呈现出的“字核”衍化的特征。这种以文字为核心进行衍化、创化的文化活动，在那些着意“告别古典”而追求近现代性的中国近现代作家的书法实践中也有非常充分的体现。文学是语言的艺术，但这语言艺术的成熟形态是超越了口口相传阶段的文字语言书写阶段；书法是线条的艺术，但这线条艺术的书法形态则排除了那些非文字化的线条形态。从汉字文化发展的角度看，中国近现代作家致力的近现代汉语写作和书法文化的积极实践，对汉语文化的发展也确实做出了史无前例的贡献，他们对文言文的整体性消解却并未淡化他们对汉字的热恋和依赖。这也就是说，中国近现代作家中虽然有不少熟悉外语和西学的，却仍对民族文化中的语言文字或母语具有文化心理上的依赖性，文化无意识乃至思维习惯也使他们离不开这种与生相伴的民族语言文化，这也就使得近现代作家的书写活动无论如何离不开绵延几千年的祖国文字及书写工具。由此也造成了近现代文学与书法的血缘联系。几乎所有成名的近现代作家都可以说是书斋中或书桌前的精神贵族。他们深知非宁静无以致远，他们乐于享受孤独并与汉字共舞。正是在这样的创作心境中，他们才能够写出一篇（部）又一篇（部）文学作品，同时也给我们展示出一幅又一幅书法作品。例如高产的林语堂、梁实秋、周作人、弘一法师等等，都拥有自己的书斋和自己亲自书写的斋号，甚至还拥有以自己斋号作为书名的作品集……在国家图书馆、中国近现代文学

馆、很多省市(包括港台)图书馆、大学图书馆都或多或少珍藏着一些作家手稿,这些手稿就昭示着近现代作家对书法美的心驰神往。虽然审美标准可以是多样的,有的崇尚碑派,有的追慕帖派,有的二者兼得,而在笔者看来,碑派也可曰硬派,帖派亦可称软派。从书法特征或风格看,近现代作家书法亦多能“软硬兼施”,且成绩斐然。同时,笔者也以为,在中国近现代出现的一种比较明显却至今仍未引起足够重视的书法现象:多种语言文字混合体书法现象。如中日文、中英文、中法文、汉藏文、蒙汉文等等。当我们从文化交流、文化对话过程中诞生的翻译手稿或翻译家、学者兼作家的日记、信札中看到相关现象时,我们常常熟视无睹。我们可以尽情欣赏汉文书法,甚至许多人仅仅认为汉文书法才与艺术相关。这种观念确实根深蒂固。其实,近现代作家和文学翻译家,在跨语言书写实践中,对相应的书写书法的合璧或共美也有了一定的经验积累。由此体现了值得继续探索的书法创作取向,或可展呈一种新的书法景观和未可限量的发展前景。事实上,钱钟书、吴宓、傅雷等已经有意无意地进行了一些尝试,留下了不少相关的书法文本。^[11]从一些近现代作家、文学翻译家及文学编辑手稿中汉语手迹与外文手迹同在的事实中,人们可以得到有益的启示:汉语书法和外国书法也可以在艺术层面上有更好的自觉结合;即使仅仅言说中国书法,也要顾及多民族书法这个基本事实。在中国少数民族作家的书写活动中,有本民族书法艺术自觉意识的虽然不多,但在阿拉伯文书法、满文书法、蒙古文书法等领域,确实已经达到了较高的书法艺术境界。^[12]这对少数民族文学及文化传播毕竟还是起到了一定的影响。我们在重绘中华文学版图的同时,也很有必要重绘中华书法文化版图。

再次,具有互动共生的特征。在中国艺术文化系统建构中存在着“复合”或“兼容”的审美倾向。尤其是书法,可以与其他很多艺术样式进行程度不同的结合。比如诗书画印的水乳交融就被许多作家文人视为最有趣味的复合性艺术创造,即使是多人合作的同一幅(件)作品也经常是妙趣横生。尤其是“文学本身的美感和书法笔墨的美感结合在一起,相得益彰,千百年来共同为中国人生存的心灵空间,应构成一种浓浓的诗意和独特的美感”。^[13]书法与文学的关联,尤其是具有互动性的关联体现在许多具体方面。作家可以把艺术灵感、意象带入文学文本,也可以带入书法艺术世

【11】

林语堂在上世纪30年代撰写的《中国人》中就曾提议西方艺术家也可尝试用毛笔书写英文,练得好亦可成为艺术。这也许是个幽默,但也自有真义及启示存焉。

【12】

参见关东升编《中国民族文字典书法宝典》,中国大百科全书出版社2001年版。中国近现代文学馆也曾举行“北京满文书法艺术展”,参见《中国近现代文学馆馆藏珍品大系·书画卷》第三辑,第145—150页。相关评介还可参见朱仁夫《中国近现代书法史》,北京大学出版社1996年版,第165—168页。

【13】

崔树强:《笔走龙蛇——书法文化二十讲》,北京大学出版社2009年7月版,第158页。

界；而书法审美经验和创作体验也可以化为文学写作的营养。如书法讲究的灵动、布局、意象、虚实、疏密、浓淡、直曲、节奏以及优美、豪放、龙飞凤舞等等，其实也为作家所追求。又如文学修养可以深切地润化书法家（书写者）的心灵，文学是很多幼年习书者主要接触的文本，不仅可以给书法家（书写者）以精神的熏陶、艺术的滋养，从而提高其知识文化的水平和审美的情趣与能力，而且可以为书法创作提供具体的书写内容甚至是丰富多彩的艺术形象，使书法家（书写者）得到启示，吸取形象，并巧妙地融入书法创作，使其气韵生动，意象深邃。特别是人们习见的诗文与书法并辉的现象，就体现着诗文与书法在艺术层面的互为载体，从而在审美感染中可以相互生发，在艺术传播上能够相得益彰。如果说“文学中的书法”尚未构成突出的文化现象，那么“书法中的文学”却是非常普遍和引人注目的文化现象。这既表现在书法内容多为古今诗词对联或文学作品手稿等，更表现在潜蕴的层面：一是书法家的文学素养所化育的书卷气，二是书法作品中潜蕴的文学化的意境。在书画领域人们将文人书法和文人画都视为一大品类，且都格外强调文化修养、文学造诣对文人书画的重要作用。尤其要有深厚的传统文化的品味和“国学”根基，唯有如此其书法绘画才会葆有十足的中国作风与中国气派。过去，每当人们说起文学与书法或书法与文学的关系，总会有很多人言必称王羲之《兰亭序》、颜真卿《祭侄文稿》、苏轼《黄州寒食诗帖》等，不厌其烦地强调他们是如何才华横溢，诗文并举，书画皆能的。但具体说到现当代作家与书法成功融合的代表作家时，则往往语焉不详，顾左右而言他了。这种状况其实应该加以改变。事实上，伴随着思想解放与个性解放，在东西方文化交融与磨合的文化背景下，得益于更为丰富的古今中外的文化资源，进入 20 世纪门槛的诸多文化名人都呈现出了非常活跃的文化创造力。比如比鲁迅小 3 岁的苏曼殊，在他短暂的艺术生涯中就贡献甚丰。其诗文小说都很有成就，书画俱佳的作品颇多。在近现代诗人中能够融诗为书，化书为诗的举动似乎相当普遍。即使是政治人物，也每每用诗歌与书法一体的形式表达其强烈的意愿；即使在最具有战斗意味的某些政治化、军事化的情境或语境中，也经常出现政治家用书法书写诗歌来表达抱负与激情的文化现象。无论是何种党派，似乎都不乏这样的“复合型人才”，他们用诗文与书法的融合表征着他们同为中国文化的传人。^{【14】}我

【14】

参见刘芄月等《中华民国政要手迹》，广东人民出版社 2006 年版。倘若编《共和国政要手迹》，也可以与之媲美。惟后续文脉墨迹渐衰，似应予以注意改进。

们应该看到,在文化冲突与磨合的历史转型期,在时代促成的文化生态圈中,五四作家的反传统主要体现在政治文化和伦理文化层面,对传统文化中的艺术文化特别是书画艺术,却有着至为深切的依恋,即使为了适应传媒或工作要求而穿插近现代硬笔书法,^[15]他们对传统毛笔书法的习用和钟爱也依然使他们对传统的书法形式依依不舍。这真切地表明了他们对传统文化的选择性继承与发展的愿望,对那种简单认定五四作家是全面反传统或中断传统文化的急先锋等观点,也是一个有力的反驳,对中国文化重建无疑也有着重要的启示和意义。而近现代作家与书法文化融合而成的一个现象应该引起我们高度重视:近现代作家手稿的丰富和流失都足以引起大家的关注,从量上看,近现代作家手稿真的可以说是汗牛充栋,令人目不暇接。不仅在中国现代文学馆中珍藏着大量的近现代作家手稿,^[16]即使仅从《近现代作家手迹经眼录》、《民国文人书法性情》、《沧海往事:中国近现代著名作家书信集锦》、《旧墨二记·世纪学人的墨迹与往事》等正式出版物所附的图版中,也可以管中窥豹,见出近现代作家手稿的丰富多彩和意趣盎然。就现存近现代作家手稿的出版状况而言还很不理想,能够单独出版手稿的只是若干文学大家,且很难出全。如果用“堆积如山”来形容近现代作家的手稿当不为过。仅鲁迅幸存的文稿就被文物出版社编为60卷出版,可谓规模宏大。^[17]面对其手稿,人们可以从自己的角度看取不同的映像或信息,但有一点则是共识,即鲁迅手稿绝大多数文字既是文学文本,也是书法文本。尤其是书法爱好者,可以尽情欣赏其蕴藉含蓄的书法艺术。鲁迅对“文人书法”的贡献似颇有代表性,正如有人指出的那样:其书作“笔力沉稳,自然古雅,结体内敛而不张扬,线条含蓄而有风致,即便是略长篇的书稿尺牍,也照样是首尾一致,形神不散。深厚的学养于不经意间,已洋溢在字里行间了。所以,赏读鲁迅书法,在你不知不觉的时候,书卷气已经扑面而来。就好比盐溶于水,虽有味而无形”。^[18]但从创作量比鲁迅大、书法亦自具风格的一些作家,其手稿其实也需要作为重大出版工程来对待,可惜现在还多被束之高阁,甚至有不少手稿已经遗失、损毁,更多的作家手稿也在面临这种命运。即使仅就当前可以见到的近现代作家手稿而言,其翰墨世界也已汇成浩瀚的书法之海,读者也会真切地感受到他们与传统的会通和对文化重建的努力。^[19]而笔者以为,如能将中国近现代作家的手稿进行

【15】

主要使用钢笔等近现代书写工具,与中国古代硬笔书法有所区别。参见李正宇《敦煌古代硬笔书法》,甘肃人民出版社2007年版。其实,中国书法历史长河中也存在硬笔书法传统,钢笔书法也只是对这一传统的弘扬和变革,从苏曼殊到林语堂,从冰心到丁玲,作为这些作家的硬笔手稿,大多也可以视为书法。诚如有的学者所说:“写得好的毛笔字是书法,写得好的钢笔字同样是书法;以毛笔字著称的书法家也拿起了新式武器钢笔,惯使弓箭大刀中国人,也抡起了洋枪洋炮……实际上是对秦汉前以硬笔为主潮书法的回归。”因此可以说,近现代作家书法世界大体是毛笔书法与硬笔书法同辉的。参见朱仁夫《中国近现代书法史》,北京大学出版社1996年版,第25—26页。

【16】

据中国现代文学馆官网介绍,现有各类馆藏文物文献资料50多万件,作家手稿珍藏库现收藏有作家珍贵手稿、书信、字画等文物近4万件。又据2009年10月21日《中华读书报》“资讯”版报道,该馆馆藏已有60多万件藏品。笔者以为,这还不过是世间相关实物包括书画中的很小部分。该馆《收藏范

国》中的第二条规定为：“作家各个时期有代表性的重要手稿（3—5件）、获奖作品手稿，作家之间往来的重要书信，作家的日记、创作采访笔记等；”第三条规定为：“作家本人的字画，作家收藏的字画及所收藏的历史文物玩器等。”由此表明，该馆收藏范围的限制如手稿数量的限制，以及义务捐献的方式等，也严重影响了收藏相关文献的质量和数量。不过，中国现代文学馆已经取得的业绩和近些年来搞的多次书画展览（其中也有作家专题书画展），真的是难能可贵。舒乙曾说：“过去，中国没有一座作家手稿库……自从有了现代文学馆，情形才有了变化，作家手稿被当成最重要的创作档案，受到认真对待。”（《走进中国现代文学馆》，上海书画出版社2004年版，第60页）不过，笔者建议：随着社会发展和近现代老作家们的逐一谢世，抢救手稿、书画、版本和笔墨等文物的意识应该亟待加强，不仅需要提倡义务捐献，而且更需要多渠道积极收集或购置，在这些方面也需要“大手笔”。

【17】

目前能够看到多种版本的鲁迅手稿方面的书，从上世纪70年代末开始，文物出版社陆续推出了《鲁迅手稿全

集中展览，即可构成蔚为大观的人间奇迹。其中，鲁迅、郭沫若、茅盾、沈从文等作家的手稿目前多被视为国家级文物，主要是因为它们具有很高的文史价值和艺术价值。咫尺天地阔，翰墨日月长。文人作家的手迹因其涵容的文化信息丰富，给人的想象空间和品味余地确实宏阔而又悠久。

复次，具有分层并存的特征。从书法文化角度看，也存在着艺术、亚艺术和非艺术三个层次，这种分层结构也体现在近现代作家书法世界中。在近现代作家笔下，书法实践所取的题材基本都是文学，并以诗词、对联等为最主要的书写内容。不少情况下还是自己原创的，在赠人书法中题款有“两正”字样者，即为文学文本（诗词、对联等）和书法文本皆为作者原创，由此也最容易进入复合性的艺术创作的佳境。即使在纯艺术的层面上来审视，近现代作家书法中堪称书法精品的也可谓不胜枚举，如梁启超的对联《春已堪怜》、横幅《跋石门铭拓本》，鲁迅的条幅《运交华盖欲何求》、《灵台无计逃神矢》，郭沫若的题碑“黄帝陵”、对联《国有干城》，茅盾的横幅《清谷行》、条幅《林和靖旅馆写怀》，沈从文的条幅《驱马天山》和书录《崔瑗草书势》，闻一多手卷《古瓦集》、篆额《西南联合大学纪念碑》，胡适的隶书对联《周礼不亡》，丰子恺的条幅《东城高且长》，郁达夫条幅《玉儿春病胭脂淡》，老舍的楹联《鬼狐笑骂》，台静农的对联《诗坛历落》，赵清阁的条幅《沧海泛忆往事真》，沈尹默的立幅《六街人语正喧哗》，废名的对联《看得梅花忘却月》，等等，都各具艺术风貌，即使置于几千年的中国书法史上来看，也有其独到的艺术风采。但是也要看到，近现代作家从事书写时的“文学意识”之强烈毕竟在很多情况下都超过了“书法意识”，很多书稿都有很多修改的留痕，这种留痕往往多于颜真卿的《祭侄文稿》，已经明显破坏了作为书法作品所具有的和谐气韵，但有些部分还具有艺术的味道。类似的情况也出现在近现代作家的机械化的日记和书札及便条等实用性手迹中，要承认这些大量的书写是处在“亚艺术”甚至是“非艺术”的层次。即使是鲁迅的手稿，也不是所有部分都可以视为书法作品，比如他留日的学习笔记本和批注，他日记中的流水账，随便写给友人的短札或便条等，就多可以作如是观。其他作家大多也是如此，即使是书法上甚为自得的钱玄同，也曾被鲁迅毫不客气地批评“议论虽多而高，字却俗媚入骨也”，其水平大抵处在亚艺术的层次，包括有的著名作家或诗人，如周作人、巴金、曹禺、臧

克家等也没有多少真正堪称书法艺术佳作的手迹存世。尽管也有书卷气或文人味,却很难得到书法界或社会民众的普遍认可。特别是那些自觉字迹拙陋而又多用钢笔的近现代作家,其手稿笔迹大抵多属于非艺术的范畴。尽管也具有文物价值或书法文化价值,但毕竟与艺术审美要求存在一定的距离。倒是有些书法家反而擅长写诗,尤其是旧体诗词,从而留下了不少诗书并辉的佳作,这些旧体诗词似乎也应当受到现当代文学史家的重视。譬如近现代书法家刘海粟、于右任等就多有旧体诗词存世,即使到了当代,几任中国书法家协会主席如舒同、启功、沈鹏、张海等都亦能兼为诗词,有的还出版了专门的作品集。文体书体不分新旧,质量如何其实才是应该关注的焦点。

三

近现代作家追求和建构的文化理想和人生境界,在古今中外交融的文化背景下应该不断趋向丰富和人化,即使被某些人描述成一味恶斗或执着顽韧的鲁迅,其实其“审美趣味,也同样是丰富多彩的。他理解和喜爱多种多样的文学艺术品种……”^[20]而与他有点“欢喜冤家”意味的林语堂似乎更是如此,其艺术观也更加通达。仅就近现代作家的书法世界而言,“字如其人”的书法实践也创造出了相当“养眼”的丰富多样性,对作家(艺术家)人生也有多方面的启示与贡献,^[21]由此恰可说明作家书法作为文化创造必定具有无可否认的重要的创化人生、传播文明、助益社会等方面的文化功能,从而体现出多重的文化价值意义。前述的文学与书法交融共生、相得益彰的文化功能,便是其中突出的一种体现。这里再略举数端,由此可以较为充分地看出近现代作家参与书法文化创造所体现的文化功能意义。

其一,文化载体功能及意义。作为精神文化,书法具有中国传统文化载体的功能,也就是说在艺术以及技术层面,书法也具有像语言文字那样的超越功能或凝聚功能。在近现代转型历史时期,人们注意到了文学的多方面功能,却在很多情况下,忽视了书法的巨大功能。将书法仅仅理解为一种技艺,或仅仅理解为一种点缀,似乎可有可无。这样的偏见确实存在。一方面是将其视为传统的精华部分或主要部分加以推崇,一方面又将其视为现实的次要部

集》(全60册),堪称翘楚。福建教育出版社1999年重点出版的线装书《鲁迅著作手稿全集》(豪华珍藏本)也颇有收藏与研究价值。但出版界对其他著名作家或文化名人手稿的忽视则应该尽快加以补救,学术界和国家有关部门也应在这方面给予高度重视。

【18】

管继平:《民国文人书法性情》,汉语大辞典出版社2006年版,第74页。

【19】

参见贾兆明《闲话作家书法》(《万象》1944年1月第7期),此文虽为书信,但是较早对近现代文人作家手稿进行广泛描述的文字,颇有参考价值。

【20】

林非:《鲁迅和中国文化》,学苑出版社2000年版,第386页。

【21】

参见何怀硕《创造的狂狷》,台北立绪文化事业公司1998年版,第206—216页。值得注意的是,书法界有不少人出于所谓“正宗”意识而排斥或贬低作家书法,也是对作家书法体现的“复合型”文化功能认识不足造成的。就书法文化整合、建构和发展的思路而言,作家书法与专业书法应该是互补互动的。

分甚至是技末杂术而加以贬低,这就构成了一种明显的矛盾。其实,书法文化在手书时代对古今中外文化的传承作用都是巨大的。中国近现代作家作为中国文化的传承者和创化者,自然也是中国书法文化的传承者和创化者。显然,在文字书写和书法创作之间,在书法创作和文学创作之间,最终形成的手稿书法文本实际是许多文化信息包括社会信息、情感信息、审美信息的“载体”,也具有历史文化的文献价值。如鲁迅著译及大量的辑校典籍、石刻的文字,乃至赠书题签和日用便条,基本都用毛笔书写完成,从书体上看,有篆书、楷书、行书等。广而言之,大都可以视为书法作品。鲁迅一生实际书写的笔迹已经难以查考,但如今能够见到的各种书写的近千万字的墨迹(倘若将他使用硬笔书写的字数也算在内则更多),却造就或见证了一位文化巨子的诞生。这些笔迹或手稿具有的文化载体功能无疑也是巨大的。在这种意义上称《鲁迅全集》为20世纪百科全书式的文本,也就说明鲁迅的书写留给后人的是一份怎样宝贵的文化财富。即使仅仅从文学性书写的角度看,鲁迅手握毛笔“金不换”,在并不太长的创作岁月里,辛勤笔耕,创造了辉煌的业绩。很多近现代作家的手稿都可以看作一个容涵很多文化信息的翰墨世界。即使是他们偶或为传承中华文明包括文学传统而进行的书法创作,也为承载和赓续民族文化做出了自己的贡献。有学者曾直接用《台静农:传承文化,功不可没》这样的题目来评介作家、书法家、教育家台静农的突出贡献,尤其突出了他的书法实践对传承文化的贡献。中国书法承载的文化信息常常是智慧的结晶、格言的集萃、诗词的佳句等等,多具有牖启人心的雅文化或“国粹”的特征,在传播真理、道理、事理等方面,激励人生、鼓舞人心、升华灵魂等方面,都往往可以起到意想不到的重要作用。如果说中国传统文化中的精华能够跨越各种险阻甚至灾难而生生不息,并在近现代依然具有活力和再造的机遇,中国近现代作家对汉字与书法的创造性转化和运用,也起到了不可忽视的重要作用。^{【22】}中国书法文化确在传承中华传统文化方面,有着巨大的作用。同时又与新文化发展同步,正所谓“深结翰墨旧缘,大兴文化新风”,即使是“旧瓶装新酒”,也是耐人寻味的书法文化现象。

【22】

古远清文,见2008年
《书法导报》8月6日
第32期。

其二,文化实用功能及意义。书法作为文化手段主要还是要服务社会,也包括服务于文学事业发展的需要。在书法文化的服务社会、促进文明等多种功能中,人们最容易领略到的还是书法的

诸多实用方式,如报刊题名、书籍装帧(含插图或扉页题字等)、家居装饰(主要是书房、客厅以及器皿的书画点缀等)、市招广告、单位题名、宣传专栏、作品题名、影视题名、绘画题字、作者签名、仪式联语等等。仅从与文学相关的报刊题名情况来看,书法的运用就颇为常见。如《大公报·文艺副刊》^[23]、《晨报副镌》、《小说画报》、《小说月报》、《创造季刊》、《语丝》、《莽原》、《浅草》、《宇宙风》、《太白》、《七月》、《希望》、《诗创造》等等,就都曾用书法题名来寄托某种文化寓意,或求锋芒,或求稳重,或求创造,或表自谦,或寄希望等等,大都以为书法可以比印刷体或美术字更能表达某种编辑意向,甚至更加别致美观和富于变化及意趣。前述的文学书籍题名也是如此。而在文学书籍的插图中,也经常体现“书画一家”的某种审美特征。如鲁迅早年曾为《天觉报》示贺,画一松,配篆隶体“如松之盛”四字,他热爱绘画热爱美术且时或在画面及照片上题字,似乎乐此不疲^[24];文坛还流传着林语堂的《鲁迅先生打落水狗图》,亦有用毛笔字题写的画名,画为漫画,字为行书,书画一体,耐人寻味;梁实秋早年参编的清华早期学生刊物《癸亥级刊》扉页上题有隶书“勿忘国耻”,就表达着青年学子的爱国情怀;还有丰子恺的漫画,经常被置于报刊的显要位置,那绘画和题名、题诗的和谐一致常常为文学报刊和书籍带来画龙点睛的审美效果。陈梦家编选的《新月诗选》、凌叔华的《女人》等,都借助于书画进行艺术包装,也都取得了很好的审美效果。近现代作家有不少人同时也是编辑,他们用毛笔改稿也留下了诸多文坛佳话。如巴金曾有一篇墨水浅淡的散文手稿就经沈从文用毛笔描改后才清晰可辨并排版发表。^[25]《郭沫若年谱》^[26]中记录了大量实用书法的史实,他在日常生活或交往中也常用书法表达心意,如他曾为他人的订婚题诗纪念、赠外国友人诗轴(卷)、赠农民和房东诗轴、集联语书赠餐厅经理、书写联语吊唁进步人士等等。事实上,近现代著名作家的书法多已成为标志性的文化符号,不仅有着相当广泛的共识,而且各行各业几乎都有曾经或正在使用近现代作家书法符号(有时对去世作家则通过集字方式)的现象。可以说,近现代作家的字颇得同人和后人喜爱,书画市场上近现代文人字画热也许只是表面现象,其本质也非金钱能够说明问题。说到底,还是近现代作家书法有其综合的文化价值:既有艺术的,也有实用的;既有名人效应,也有文化想象。即使有崇拜或欣赏文化名人或见贤思齐的心态,大抵

【23】

《大公报》各个时期的文艺副刊刊名都用书法为之,似乎在创造和维系一种“编辑传统”。参见刘淑玲《〈大公报〉与中国近现代文学》,河北教育出版社2004年版,第15页。

【24】

参见王锡荣选编《画者鲁迅》,上海文化出版社2006年版。

【25】

金介甫:《凤凰之子·沈从文传》,光明日报出版社2004年版,第175页。

【26】

龚济民、方仁念:《郭沫若年谱》,天津人民出版社1992年修订版。

也都属于比较正常的心理状态。

其三,文化交际功能及意义。专业书法家精于技艺且依赖市场,对作品润格往往也很讲究。而文人作家却将书法作品作为“秀才人情一张纸”无偿地送来送去,由此凸显了主要是作家书法的文化交际功能。近现代作家会在赠书、赠照片时题写赠语或签名以表达情谊。比如,徐志摩生前曾给胡适拍了张照片,还题字曰:“适之,你为什么愀然若有所思?你的病容也不曾会减。”^{【27】}由衷地表达了对好友的深切关怀。更为常见且书作更加“规范”的是作家与作家、作家与朋友之间的诗书赠答或对联交心:成名于南社而与毛泽东交往颇多且屡有佳话的柳亚子,其诗词与书法同辉,颇为养眼提神,柳公留下的馈赠友人的书法作品中,不仅书法艺术面貌风格独具,而且内容多为自己的诗词佳作,友人视之也格外珍惜;毛泽东为著名女作家丁玲书写的《临江仙》,早已经成为传播甚广的文坛佳话;林语堂曾请梁启超手录自拟的对联“两脚踏中西文化,一心评宇宙文章”并挂在自己的“有不为斋”的墙上,仅此名联妙笔也可以彰显出林氏书房的品味;鲁迅与瞿秋白的交往中,对联书法^{【28】}也曾充当了“知音”的使者和见证。众所周知,文人作家酬唱已成为中国最具传统文化色彩的风习,近现代亦然。那些擅长书法的作家或作家的朋友,常常会应友人求或朋友之间诗联的唱和而进行兴趣盎然的书写。连毛泽东也是如此,与柳亚子、郭沫若等人的酬唱,在两方面既留下了名诗,也留下了书法佳作。又如郭沫若就与很多人酬唱过,在他步鲁迅诗写下“又当投笔请缨时……”不久,连沈尹默也曾写诗奉和,郭沫若更是乐于将这首七律诗书写成书法作品,送给一些朋友。^{【29】}郁达夫在接到鲁迅馈赠的自作诗书法后,也给予了同样的回报,题写了“醉眼朦胧上酒楼,彷徨呐喊两悠悠。群盲竭尽蚍蜉力,不废江河万古流!”在这种文人作家的知音神会的书法交流活动中,也含有书艺诗情之外的挚友间的支持与激励,对各自的人生也是一种充实、丰富和安慰。近现代作家的作品包括书法也都是要通过文化传播渠道来实现的,日常的书法交流也是一种很有效的文化传播。有时居然也可以起到切磋书艺的作用。如与鲁迅交往较多的台静农也与启功相交相知甚深,他们曾在教书之余潜心切磋书艺:早年的启功热衷于临摹赵松雪的字,台静农间接说其字“侧媚、少筋骨,不可取”。启功则由此颇受启发,决意改弦更张,遂努力练出了骨立神爽、高雅清丽且

【27】

参见韩石山《徐志摩传》,北京十月文艺出版社2001年版。

【28】

鲁迅曾书前人对联“人生得一知己足矣,斯世当以同怀视之”赠瞿秋白,瞿秋白非常高兴和珍惜。

【29】

陈福康:《民国文坛探隐》,上海书店出版社1999年版,第33页。

自成一体的书法。笔者以为,从艺术人文的视野来看近现代作家书法,也应注重他与友人间的翰墨情缘,其作品的“人文”意味常为后人所激赏不已。近现代作家与书法的深切结缘其实也是对其人生的充实,而通过书法为中介的人际交往,又在更大程度上丰富了他人和自己的人生。近现代作家靳以虽然其个人的书法业绩不显,他却很喜欢书法艺术,对交往较多的一代才女张充和的书画尤其喜欢,终生都珍藏着张充和送他的书法作品(抄录的唱词等),张充和则珍藏着他馈赠的贵重墨块“黑松使者”。^{【30】}而近现代作家大量的书信原稿,堪称是近现代作家交往和情谊的珍贵文本,更是中国书信文化达至巅峰却又趋于转型的生动见证,其中无论是毛笔还是硬笔书写的,多有书法价值和文献价值,辄有发现,皆被文史学家视为珍宝。还有情书书法,在近现代作家笔下也留下了绚烂的文本,即使那些很难称为作家或诗人的名流,如熊希龄们,也曾为心爱的人儿用书法形式写下了许多动人的诗词。^{【31】}

其四,文化纪念功能及意义。有学者说:“浏览历史如果不参之于文物手稿,以及器皿遗物,总觉有点空洞。”^{【32】}实物实证确实最容易唤起历史的记忆。诗人臧克家在追忆友人何其芳时写的文章题目就是《抬头看手迹,低头思故人》,文中介绍何其芳曾送他书写新作七律的条幅,他高兴地把这幅字裱好,“和另外十几位前辈、老友写的条幅并排高悬在墙上,时时作壁上观,眼望手迹,心怀老友”。^{【33】}与这种个人化的纪念形式不同,为了国家大事举行各类纪念活动,书法经常也会派上用场。可以说,中国书法在各种纪念活动中,常常扮演很重要的角色。领导或名人的题词应该说并非近现代或今人的首创。在帝王书法中早就有这样的例证。^{【34】}而在文人作家形成的文化圈中,类似的笔墨就经常可以见到。比如在鲁迅五十大寿和逝世后的周年之内,书法与联语的结合便成为祝福和纪念的主要方式之一。著名作家、书法家沈尹默也曾书有七言绝句表达对老友鲁迅的深切怀念,写了多篇怀念鲁迅的诗文,并为《鲁迅全集》书名题签,端庄凝重。^{【35】}作为作家靳以的老友,张充和曾极为认真地题写了“纪念靳以诞辰一百周年”的书名,表达了她对老朋友真挚的感情和深切的怀念。诸如此类的例子很多。即使在同一个作家身上,怀念他人和被他人怀念的书法符号也会不断地映现,令人感念不已,同样显示着文化生命的绵延与美好。对著名作家的纪念笔墨多些,但也有一些知名度不高的作家也活在一

【30】

章小东:《知音:〈归去来辞〉》,上海鲁迅纪念馆编:《上海鲁迅研究》,上海社会科学院出版社2009年版。

【31】

参见毛彦文:《往事》,百花文艺出版社2007年版,第60—61页。

【32】

孙郁《序》,见方继孝《旧墨二记》,北京图书馆出版社2006年版。

【33】

臧克家:《臧克家回忆录》,中国工人出版社2008年版,第229页。臧克家在书中还说:“我喜欢文艺界前辈和同辈作家们的字,会客室里高挂着郭老、茅盾、叶老、闻一多、王统照、郑振铎……诸位的手迹条幅。”他还费力求来了冰心的墨宝,兴奋欣喜之余以诗作答:“高挂娟秀字,我作壁上观,忽忆江南圃,对坐聊闲天。”(第245—246页)

【34】

参见陆钦主编《龙之魂——中国历代帝王墨宝》,九州出版社2001年版。

【35】

陈福康:《民国文坛探隐》,上海书店出版社1999年版,第11页。

【36】

上海社会科学院文学所编：《上海孤岛文学回忆录》上，中国社会科学出版社 1984 年版，第 324 页。

【37】

丁浩：《杜甫草堂》，成都时代出版社 2008 年版，第 130—147 页。

【38】

近现代作家在很多情况下都流露了这种“情结”，表明了《红楼梦》对近现代文学的深刻影响。详参王兆胜《〈红楼梦〉与 20 世纪中国文学》，《中国社会科学》2002 年第 3 期。

【39】

冯并：《中国文艺副刊史》，华文出版社 2001 年版，第 2 页。

些人的心中，如钱杏邨曾写了条屏送给李一，^{【36】}书法绝句却是为了纪念牺牲的文艺工作者，其中也包括其子钱毅。虽然书法功底无法和颜真卿《祭侄文稿》相比，但那份悲切却古今相同。而近现代作家的书信特别是情书手迹以及那些他人为他们墓碑上写的碑名、铭文等，也都是具有纪念意味的书法文化遗产，后人理应以珍视、整理和研究。即使近现代作家出于对前辈的尊敬而用自己的书法略表心情于万一，也常常会留下珍贵的书法作品。如成都杜甫草堂中就可以见到多幅近现代作家的书法，除了郭沫若题写大门匾额并先后 3 次为杜甫草堂书写楹联或作跋语之外，还有叶圣陶题写的“工部祠”匾额、老舍补书的清代著名学者、诗人王闿运的长联、丰子恺书杜甫《田舍诗》、谢无量书写杜甫《茅屋为秋风所破歌》及沈尹默补书明何字度的对联等等，也都能表达近现代作家对古代诗人的尊敬。^{【37】}老舍还曾为张仃画的巨幅《曹雪芹画像》题识，多达 300 余字，虽然是录敦诚《佩刀质酒歌》，却也表达了他心中的“红楼梦情结”。^{【38】}如今在中国现代文学馆和全国各地图书馆、著名作家纪念馆以及某些收藏家所收藏的作家书法或作家珍藏过的书画，可以说都具有种种纪念意味。如果能够将近现代作家书法精品精雕细刻为数百碑石，则必定可以令人直观这一“作家碑林”的壮观和丰富，且从中亦可领略到近现代作家对近现代书法文化的倾心创造，感念他们丰沛的文化创造精神。

其五，文化消遣功能及意义。在中国近现代文化史上，与文人作家息息相关的文艺副刊作为一个窗口，就较早地透露出一个信息：文人遣兴也是文人生活丰富性、精神丰富性的一种生动体现。近现代作家常常借助于文艺副刊来畅谈他们对琴棋书画诗酒花的喜爱。^{【39】}这种爱好取向曾经受到“革命”，但随着社会的发展和人们精神境界的提升，人们必然会建构更高层次的文化生态观，从以人为中心的“以人为本”过渡到天人合一的“以命为本”的阶段，将生命意识与生态意识整合为更符合人道和天道相统一的“大道之观”。在这里，精神需求和养生护命同等重要，健康生命和文化品位同等重要。从这个意义上来观照近现代作家与书法文化，也会有积极的启示意义。事实上，作为审美文化，中国书法也有其极为普遍的文化消遣功能。不仅可以给他人带来审美愉悦，还尤其能够给书家本人带来精神自慰和养生护命的作用。比如弘一法师、丰子恺等自觉将佛家精义和艺术妙道结合起来，在文化消遣中

昭示着生命大道,也实际上对书法养生^[40]之道进行了长期的实践。在近现代苦难频仍的岁月里,文人作家通过习练书法、创作书法不仅可以增强自己的“精气神”,而且能够通过这种最贴近自己文人性情和习惯也相对易为易工的书法活动达到抒发胸臆、排遣积郁的目的,以期调养身心。于是,消遣、养生本身也具有了建构“健康近现代性”的重要意义,如今关注“享受健康”这一人生主题的人们似乎越来越多。当年远去台湾的台静农曾一度非常苦恼,教书读书写作之余,每感郁结难以自释便以弄毫挥墨以自排遣,以此代行养生。他称自己的养生之道是:不养生而寿,处浊世亦仙。体现了文人雅士梦寐以求的潇洒和自由以及“天心圆月自从容”一般的超脱和豁达。可以说,很多近现代作家以及他们的书法之友都从书法的文化消遣中获得了无尽的快乐,调养了自己的精气神,不仅有益于自己的身心健康,而且对“入世”也是一种“蓄势”或准备。又如好山好水之处的美妙书法,也可作为恰当的说明:数十位近现代作家诗人留存于西湖的书法,也为“西湖美的龙章凤姿”增添了光彩和亮点,为中国书法史缩影的“西湖书法”^[41]续写了新的篇章,同时也为自己的山水情怀和游客的西子情结留下了美妙的见证。

其六,文化启示功能及意义。文学和书法是文化之源,也是文化创造的启示之源。我们不仅要能够把握作家“自然”书写与书家“人为”书写的区别,更要顾及近现代作家书法对书法界、文学界的启示,对重建文学文化、书法文化传统的意义,以及对中华民族文化伟大复兴的价值和意义。说不完的文学和书法,都是开放性的文化命题,许多“熟知而非真知”的命题仍然需要继续言说和强调。比如对作家和书家都应强调“心中存锦绣,笔下有乾坤”。这不仅对文学家是如此,对书法家也相当重要。人说功夫在诗外,道理相当明显。历史应该记取,却也应当反思。书法文化与时俱进的追求和拓展,也必然包含着适应性的转型和创变。包括要学会将书法文化与电脑技术结合起来,加快书法文化的创造和传播。这里存在大量的未知情况需要探讨,计算机书法的研究才刚刚起步,也需要文学家和书法家给予共同的关注。又如,作家协会应该与书法协会从组织层面加强互动,不是加剧二者的分离,而是促进二者的结合,要从民间的、个体的作家与书法家或书法家与作家的程度不同的交叉及结合,发展到组织层面的协调和发展,鼓励在文学创

【40】

参见马行之《中国书法养生》,远方出版社2003年版。该书提出“养生学”,并认为中国古今不同,学派不同,儒、道、释养生也各有偏倚,但诸家同时具备的则是“书法养生”。见该书第9页。

【41】

参见宋涛等编著:《西湖书法》,杭州出版社2008年版。

作和书法艺术方面皆有一定成就者取得作协和书协的双重会籍，在文学和书法两个领域的期刊报纸等传媒，要兼顾兼容，互有交叉性的作品发表，而非偶尔的轻轻点缀。在中国特色文化传统影响的时代，这样做的效果会相当显著。在文化实践层面，甚至可以组织作家和书法家一起为社会公益事业做一些事情，除了大灾大难中联手奉献“书法文学”（既是书法，也是文学的文本），还可以联手进行书法教育，相约到各类学校去讲授书法文学、书法文化甚至书法技巧，加强书法与文学的“基础教育”，这无疑对书法和文学命运的维系和发展都有重要的意义。

·朗西埃素描·

雅克·朗西埃导读,为审美与政治所提供的—个喘息空间

◎(澳)尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯^[1]

王长亮 译 易晓明校

摘要:雅克·朗西埃(Jacques Rancière)是当代审美与政治论争中的一位核心人物。本篇导读勾勒了朗西埃著作的关注点从政治理论向当代艺术实践的转换,同时追溯了他对平等理念与创造性理念的持续兴趣。文章将朗西埃丰富的著作置于与其他几位主要的理论家,诸如哲学家阿兰·巴迪欧(Alain Badiou)、艺术史家特里·史密斯(Terry Smith)与人类学家乔治·E. 马尔库斯(George E. Marcus)的关系中。认为朗西埃在这个广阔的领域中提供了一条与众不同的途径,通过澄清在批评与创造性转换的生产中艺术家任务的特殊性,或者说这种特殊性就是他所谓的“可感性分配”(distribution of the sensible)。总之,通过勾勒出针对当代艺术的进一步的方法论技巧,补充完善出朗西埃突围对立范式——政治与审美通常被限定在这种对立范式中——的诉求。

关键词:美学,当代艺术,创造性,平等,民族志,雅克·朗西埃

当代艺术缺乏批评的严格性,或者,与全球公司文化狼狽为奸,这些众声喧哗的批评已经使人耳能生茧,然而让我们感到宽慰的是,我们还能找到像雅克·朗西埃这样严肃对待这一问题的哲学家。通过与大量当代艺术家展开对话,并提出对主导框架的激进批评,朗西埃已经发展出一个独特的哲学的位置。朗西埃第一次在当代艺术领域获得国际关注是在受瑞典舞蹈家和舞蹈编导Marten Spänberg邀请,去推演他之前对审美教学法与当代观众状况领域的解放的主题的思考(see Rancière, 1991, 2004b)。自从他发表了这次演说并在国际暑期学校做出扩展性访谈,在承认自

[1]

尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯(Nikos Papastergiadis)是墨尔本大学文化与传媒学院的教授。他最近的研究聚焦于探究数字技术对于当代艺术与文化机构的历史性变革。他出版的论著包括:《作为流亡者的现代性》(*Modernity as Exile*) (1993)、《流散中的对话》(*Dialogues in the Diaspora*) (1998)、《移民的动荡》(*The Turbulence of Migration*) (2000)、《隐喻与紧张关系》(*Metaphor and Tension*) (2004)、《空间美学:艺术、场所与日常》(*Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*) (2006)、《世界主义与文化》(*Cosmopolitanism and Culture*) (2012),以及为数众多的论文,被翻译为十余种文字,曾出现在一些主要展览上,如在悉尼、利物浦、伊斯坦布尔、光州、台北、里昂与塞萨洛尼基等地举办的双年展和第十三届卡塞尔文献展(Documenta)。

已部分被激发而作为反对“占支配的后境遇主义氛围”(2011c: 241)的辩论者之后,朗西埃已经至少出版了七本关于美学的专著、大量关于当代艺术的主题演讲与期刊论文。

朗西埃在当代艺术领域具有重要影响的一个明证就是他的文本不仅被作为理论评论阅读,而且也作为很多策展人、批评家与艺术家们用作概念武库,成为批评实践中的试金石。他的影响范围如今所具有的全球性与多重性,就像那些见证当代艺术的双年展、论坛、杂志的影响到达全球一样。简而言之,他的工作已经滑入了这一致密的世界网络当中,成为当下论争中一个不容忽视的声音。呈交给本次专刊的稿件是出自旨在向朗西埃对当代艺术论争之贡献致敬的一个研讨会的发言精选。那次研讨会是2011年在范纳贝美术馆举办的,它同时也是另一个更大的“自主性项目”的一个组成部分。

当代艺术变得越来越难以理解,要在已有的批评类别中对其进行归类更是难上加难。艺术家利亚姆·吉利克(Liam Gillick)(2010)坚持认为,当代艺术的一个根本特征是它抗拒任何形式上的分类机制。艺术家托马斯·赫赛豪恩(Thomas Hirschhorn)在关于朗西埃的研讨会上的发言一开始就宣称:“我的作品不是朝生暮死的,因为它已死了。我想要创作永恒的艺术,但它被铭刻在了我的不确定性中。”当日稍晚些时候,理论家杰拉德·拉乌尼格(Gerald Raunig)表示,艺术家所提出的寻求消除不确定性的要求是不可能的,这种不确定性非但不能被消除,实际上艺术家们恰恰是这种不确定性的活生生的例子。一些有影响力的批评家与策展人都归顺于这种观点,即“从过去二十年来看,并没有客观的结构或标准存在并运用于艺术活动的组织中”(Aranda et al., 2009)。艺术史家继续提供关于当代艺术的主题学的、编年史的与区域性的调查(Belting and Buddensieg, 2009),然而,不断表现出艺术的效应则是选择性与碎片化。特里·史密斯(2009)是少数几个冒险进入对当代艺术特殊性进行分类这一领域的艺术史家之一,他提出了一个关于当代艺术作为艺术的相当间接的定义,即它表达了当代性状况。这些观点与方法暴露了流行于当代艺术话语中的悖论与猜不透的难题所达的程度。复杂性已加剧到归因于人口与实践的大规模膨胀,人口与实践的膨胀如今被视为全球化艺术世界的一部分。为了解这种多样性与复杂性,有必要创造出涵盖面

更广的概念与历史的框架。

在许多艺术理论界的权威人士中所发出的对上述挑战的回应一直是躲闪与否定的。回顾激进左派试图为当下的危机提供一个批评观点时的失败,艺术史家克拉克(T. J. Clark)(2012)的提议就显得很重要,他提出要重新复活悲剧的悲观主义概念,但这却没有涉及当代艺术作为一种希望的资源。许多关于当代艺术更有火药味儿的观点也不过是老生常谈:要么认为艺术在道德问题上陷入虚无主义(Bernstein, 1992),要么认为当代艺术只不过是另一种奢侈的商品,而与艺术相关的讨论则不过是对全球文化的不公正图景加以合法化的手段(Buck-Morss, 2003),而更糟的是这种看法,即认为任何对流行文化的卷入都是欺骗性的运作,其结果只能是玷污美学,带来政治上的背叛(Baudrillard, 2005)。

针对当代艺术的这些回应都存在着陷阱:它们倾向于鼓励世人,或是在当代艺术被审视前就解除它们,或是升级当代艺术家作为高级牧师对待大众欺骗、相互勾结与道德堕落那样的贬损特征。实际上,他们的论调贯彻着一种似是而非的逻辑,即假定公众总是那么天真,那么容易被愚弄。从最近对当代艺术的全球维度加以理论化的尝试中(Foster et al., 2011; Smith, 2011)可以看到消极的立场中已经产生了有限的进步。史密斯令人印象深刻的调研增加了对新兴艺术潮流的新的分类,同时,以《十月》(*October*)杂志为阵地的作家们也已经延伸出他们的后现代主义概念,二者都没有达成他们的目标,即捕捉当代艺术实践中那“令人眼花缭乱的多样性”。当代艺术中的张力与悖论所暴露出的难题,明确地要求一种超越档案式分类的转变,并扩大批评阐释中文化地理的疆域。在这篇导读里,我将论证朗西埃在美学领域的创新,既对根深蒂固的形象的地位的教条予以了挑战,同时也能用作延伸进入新的方法论方向的一个起点。

朗西埃论述当代艺术的文章令人眼前一亮,因为他对审美价值强有力的肯定,同时具有与政治联接的重要意义。朗西埃坚持认为艺术不需要通过以它的工作代替一个经济学家、一个伦理学家或者甚至社会福利代言人的工作来证明自身的合理。政治、道德、社会与经济的附属物固然会与艺术搅到一起,但正如朗西埃谨慎的论述所言,这并不意味着艺术被看作代劳了这些其他的工作而会显得更加真实。注意到通过艺术所做的是一种独特的工作是

十分关键的,我会很快返回这个问题,但是在这里我更想指向朗西埃与其他人所采取的试图摆脱那种原有范式的路径,这种原有范式,即或者视艺术为受社会经济影响的产物,或者寻求揭露它的伦理缺陷,这些决定论的与否定性的图解,没能注意到艺术想象的特殊性。一般来说,商业与文化间错综复杂的生态关系是不可减少到化为一种绝对的经济支配的。因此,审美感知与互动的过程要求一种阐释模式,即视艺术为远远超出外部影响的结果。与之类似,那种假设艺术与政治如同相对的河岸,只能以伦理的瞭望台为桥梁的看法,既曲解了艺术,也曲解了政治的创造动力。艺术与政治确实是彼此分离的,但是它们不需要另一个代理(例如哲学家作为伦理导师)来寻找一个共通的场域。我认为想象中的概念提供了一个远为有用的框架来安置当代政治与审美之间的论争。

从这一视角看,朗西埃贡献的独特性在于,它顺着大量的理论解释进入了想象的功能当中。萨特视艺术为政治介入的形式是一个出发点。利奥塔(Lyotard)(1991)对崇高的分析提供了同朗西埃的“可感性分配”的强烈对位。许多与朗西埃同时代的学者都被拿来与他进行比照,这当中最常提到的是德勒兹(Deleuze),而卡斯托里亚迪(Castoriadis)与巴丢(Badiou)的著作也与朗西埃有相关性。这些形形色色的著作中存在一种反复解释一些新东西是如何出现进入到这个世界的努力。在巴丢(2005)看来,创造的过程可以从与整个世界的决裂来理解,以至于新的事物有着远远多出各部分总和的一种意义。因此创造新东西的事件也就是与它的原有语境决裂的产品。卡斯托里亚迪(1997)同样拒绝把模仿视为一种有力的创造形式,他宣称创造不止是对已有元素的重新组合,而且它达到了从空无中的一跃。对卡斯托里亚迪而言,创造是一个无中生有的过程。

朗西埃审美转换效应的说明是慎重思考并贴近于他所谓的意识的“隐喻的”模式。大体来说,他将创造性视为学习母语这一人类最初的任务的延伸。艺术的智识、哲学与科学均产生自对语言创新的共同动能之中,用他的话来说就是:“转化的诗意劳动位于一切学问的中心。”(Rancière, 2009c: 10)这种诗意的劳动是贯穿于感官感知的运行的。同斯多葛学派一样,朗西埃相信人类的平等进程产生于共同的感官感知能力——知觉。因而艺术并不是理解我们所感知的现实的一种独特方式,而是主要调试感官意识过

程的一种形态,并且在特定形式中,朗西埃宣称艺术打破了先在的关联习惯与分类方式。艺术是一个阐释世界的系统的组成部分,它通过提供看与说的可选择的方式为理解做出贡献。它是以感知与再现的规范形成的一种突破。这种批评的阐释与创造性的想象之间的关系没有被限定在艺术之中。它很明显地存在于一切人类劳动当中,并确切地被发现于人类创造的用来组织与管理社会的政治结构之中(Rancière, 1999: 29)。朗西埃还强调政治的真实必须首先始于虚构的维度,他将这种穿过“可说”与“可视”之边界的过程定义为知觉与意义的重构。他认为这种对感知的重组,意味着“每一种境遇都可以从内部打开裂隙”(Rancière, 2009c: 48)。

单独这一个观点应该说就可以将我们从批评理论的压抑中拉出来,那种压抑的论调永远浸染着失望的色彩。尽管朗西埃的许多文章都被论战倾向所驱使——努力去释放艺术世界的迷人之处,清除对形象地位的错误看法,甚至去抵制西方哲学传统性形象的核心基础——他对人类想象的肯定勾画与强调对解放推进的欲求,两者同样的不可抑制。他不是一个视自己的工作在揭露每个其他人的异化与欺骗的任务中已经完成的学者,朗西埃很快地让我们意识到当代艺术的复杂性、挑战性与矛盾性而要求一个更加具有介入性的批评形式。

这期专刊的目的被导向了他对美学与政治论争的贡献,而不是对他的全部著作与智识成果的检视。本次专刊的撰稿人所采取的方法既不是注解式的也不是评估式的。接下来的几篇论文不乏批判色彩,他们的一般视角在方向上是更为向外的。他们使用朗西埃的术语并将之与其它艺术与政治立场相关联,以图更加深入地挖掘当代社会场景的每一个具体因素。

朗西埃的写作一直也是哲学、政治、教育与历史领域的相当细察的主题。当这些其它维度没有被直接处理的时候,在他的作品中进行似乎简明的分级与进程分段的处理也就成为不可能,关键性主题在他的所有作品中反复出现。事实上,塑造他有关当代艺术的写作的平等这一核心概念,可以发现搏动于他的所有文本中。当回味雅克托(Jacotot)的教学法途径动摇了传统的主奴辩证法时,朗西埃(1991)采用了一个绝佳的概念:“智识平等”(the equality of intelligence)。与此类似地,从席勒的自由游戏观念中,朗西埃能够追溯一个关于审美理解的观点,他认为审美理解不仅

是对康德的概念化的延扩展示,而且也是对一种等级化的世界观拒斥,在这种等级化的世界观中存在一种假定,即“智识的力量要强过感知的力量,文化之人的力量强过自然之人的力量”(Rancière, 2009a: 31)。基于对这种等级化世界的拒斥,审美因而从附属于智识领域之下的位置上被挖了出来,同时朗西埃对审美的理解也使其避免了乌托邦生活的塑造而走向模式化的可能,因为审美内在的对于平等的保证与对它自身自主性的否定是悖论性相联的。这种审美的复杂构造源于对政治与审美转换之间相互作用的密切审查。朗西埃用来理解当代艺术的多数关键性概念,比如“歧感”(dissensus)与“可感性分配”,都直接从他的关于政治哲学的书写中发展而来。所以说,他的美学转向与其长期思考的问题是一致的,这一推进了他全部研究生涯的问题就是:知识与解放之间存在着怎样的关系?或者用他自己的话来说就是:“人们是如何在头脑中产生了那些对他们的地位既感到满足同时又感到愤慨的观念?”(Rancière, 2004a: xxv)他思虑得如此深远,以致宣称平等的观念是界定政治内容的唯一普世标准(Rancière, 2011b: 4)。

朗西埃在他的著作中已经从三个关键性的领域帮助打开在审美与政治之间的批判思考的一个“喘息空间”。第一是所谓对于形象的地位的根本性误解;第二,需要走出如下死胡同,即只要一提到艺术与政治的关系,就僵化地认为要么艺术是政治信息的图解式再现,要么政治意识形态源自于艺术;第三,创建一种新的方法论的可能性,这种新的方法论将克服传统的艺术史方法论的局限。

本篇导读的目的是要勾勒出朗西埃贡献给审美与政治之争的主要论点。我将通过讨论第三个领域中关于方法论的论述做结。朗西埃对此的贡献仍然是相当有限的与建议性的。他注意到了传统艺术史方法论的陷阱,即把关注点限定在艺术作品的客观形式上,或把整体语境缩减到要么是具体地区,要么是民族国家的范围内(Rancière, 2009a: 2)。然而,探索文化的杂交混合的复杂性或涉及更迫切的、已经显露了很长时间的艺术作品的暂时性而非永恒性的问题,则还未得到充分的关联。有人认为,朗西埃的写作已经很好地调适到了寻求感知可能性转换领域的先锋派的实践,这种寻求是通过对规范写作的突破来实现的。然而当代艺术的语境又发出了新的挑战。在我们这个时代里,一个迫切需要解决的问题将是考虑具体在何种程度上当代艺术提供了一个对事物秩序的

批判,而这种批判是通过创造环绕的氛围实现的,在这种氛围中,艺术产品与社会经验的界限清晰可见,但内容却又可以互换。如果艺术不是试图以新来震惊我们并将我们颠覆出规范的框架,而更是试图建立它的可见性,并动摇我们通过融进日常的平庸而生活于其上的这片场域的话,那我们如何来理解艺术的独特性呢?为了使当代艺术中所形成的潮流产生出意义,我们需要发展出什么样的视角呢?这种视角是不仅延伸了它的持续存在,同时将它意义嵌入一个具体的语境中,而且将它自身吸收进入公众参与的氛围中么?

形象的地位

朗西埃曾指出,他的专著《审美的政治》(*The Politics of Aesthetics*)(Rancière, 2004b)的目的一直是要挑战在形象与真理之间重复一种长期以来有坏名声的等级的审美历史,由此创造出某种“喘息空间”——一个中间地带,它是使艺术得以“可视、可说与可能”(Rancière, 2007a: 259)修正其领域而使之能以艺术的方式积极卷入的一个中间地带。朗西埃的途径与诸如居伊·德波(Guy Debord)、皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)等当代理论家与艺术家形成决裂,后者重复着“柏拉图式的对模仿形象的轻蔑”(Rancière, 2007b: 274),当他们树立起可视性、景观与景观性作为一种欺骗、表面性与异化的内在源泉的时候,朗西埃完全拒绝这样一种假设,他认为形象不可变更地在现实与阐释间强加一种意识形态的距离,主体由于被困于形象的深渊之中而被从他或她的真实人性本质中抽离出来。朗西埃还质疑了“形式主义”的激进革新,具体寻求通过授权观者去解码或使艺术作品意图表达的政治讯息具体化,朗西埃认为这些恰恰再次加深了这种假设,即观者的主要位置是被动的(Rancière, 2007b: 279)。

从对碎片化、蒙太奇等现代视觉技术的分析中朗西埃提炼出了视觉再现的三个基本模式:原本的形象(naked images)用于对原物的描绘;释义的形象(ostensive images)对抗原本参照物时,对自身实现了转换;隐喻的形象(metaphoric images)利用了“相似物的模糊性与伪装的不稳定性”(Rancière, 2007c: 24-5)。隐喻的形象具有超越单纯的反映与神秘化的能力,它们具有重构可能性的

潜能,它引导出朗西埃的断言,即形象不只是一副遮蔽真理的面具或甚至是置换我们对现实把握的金属箔片,而是“分割了的现实的补充物”(Rancière, 2004a: 224—7)。

产生于隐喻形象之含混性的转换潜能被朗西埃用一对双生的概念——“可感性的再分配”与“歧感”加以探索。然而,它也是值得注意的,支撑上述两个概念的基础是一种偶然性的潜伏感与在他后期著作中称为“谜”(mystery)的因素(Rancière, 2011a)。举例而言,即使在他最具论战性的一篇关于艺术与主导关系的论文中,他得出的结论也不过是形象持存有一种能够重塑它自身政治视域的不可预测的能力(Rancière, 2009a: 60)。朗西埃时刻不忘布莱希特的理论,他审慎地提到:“如果政治与建构政治歧感的行动相一致,那么有些东西就是我们所考虑的艺术无法控制的了。”(Rancière, 2004b)朗西埃认为隐喻的形象无法参与和计算自己的影响,这与哈贝马斯关于审美经验建构在行为交往理论上的观点相悖(Rancière, 1999: 47)。艺术家与哲学家都不对隐喻形象的命运具有绝对的控制权。这类形象是包含了政治意识与审美形式的复杂混合体,它们不仅提升了不确定性、疑虑与开放性,还呈现出了重心的转换、关系的改变与对事物所居之所属的质疑。位移的效果由原本互不相关的元素的组合引起,这些元素被移出了目前的感知分类。这一透视中的转换,允许致力于客体与社会关系再现的模式。

对朗西埃而言,艺术是对世界的感官认识,通过这种感官认识,事物与人的形象的同一得以形成(Rancière, 2009c: 57)。他认为形象的功能不仅是模仿客体或反映一个共同体中存在着的声音,同时也是一种手段,通过这种手段,对事物新的理解或共同体的同一性的关联清晰地显现出来。这些新的意义依靠去认同化在不同的分类中脱颖而出,通过这些分类被先在地组成与扭结而打开一种新的语言。谜与偶然性是审美与政治的内在特性,因为服从与解放间的争执,不是一个可依据简单的原因与结果来衡量的线性过程。形象超越了原本的与释义的形态而假定一种绝不能被简单预先决定的隐喻状态。朗西埃界定隐喻的形象的独特力量在于通过它能够将相反的元素扭结在一起并重构主体的形式。无论如何,意义的范围是开放的,朗西埃称这种阐释模式是存在于他所谓的“审美制域”(aesthetic regime)当中的。我们能够通过我们的

感官功能接收这些形象,但是对形象的感知却不能脱离感觉功能而独自存在,形象召唤并依赖于一个组织审美表达的系统。

艺术与政治关系的构想

形象的生产力并不源于它自身的内在结构,而是如朗西埃所言,存在于特定的审美概念当中。朗西埃挑战了许多正统的审美观念,正是这些观念将美学定义为一个既鉴赏特定艺术客体的形式,又能清晰地阐明艺术所产生的影响的学科。他认为,在这种论述中,审美实践、感知影响与智识思考三者交织在了一起。审美经验通过他所谓的“制域”(regime)这一识别系统形成。他认为表现审美经验的制域共有三种:第一是柏拉图式的——他称之为伦理制域(ethical regime),它将一个形象的意义限定在了其能够反映社会“精神风貌”(ethos)上。接下来的是亚里士多德式的——或称为再现制域(representative regime),这一制域将艺术的意义建立在它能够在模仿与评估中确立自己的规则上。第三是审美制域,朗西埃在这次专刊的访谈中告诉我们这一制域只在“最近两个世纪”才出现。

朗西埃认为在现代性语境中,上述三个制域是共生共存的。这种共生既带有对抗的意味,也具有积极的一面。审美制域既挑战了被给定的伦理思考的优先权,同时也挑战了对再现的自主性的假设。加·罗克希尔(Gabriel Rockhill)在《审美的政治》的英译本译者导言中提到:“通过废除逻各斯与帕索斯间矛盾同一之中的摹仿论二元结构,审美制域质疑了整个规范体系。”(in Rancière, 2004b: 4)他还说:“文学在十九世纪从美文(*les belles-lettres*)中分离出来,是艺术的审美制域得以发展的主要催化因素。”(in Rancière, 2004b: 5)然而,罗克希尔也辩论道,朗西埃在关于电影的论述中,也承认在艺术的再现制域与审美制域之间存在着一种积极的矛盾。在文学以及稍后出现的视觉艺术与电影中,朗西埃认为存在着“意识与无意识相结合的进程”,以及对“被特殊对待的文类、再现的编码与惯例所构成的艺术中的等级制度”(Rancière, 2004b: 5)的废除。因此,审美制域的产生与新的视觉艺术以及新的文学技巧的发明有关,它们被先锋派用来在可见与不可见之间创造了新的关系(Rancière, 2007c: 5),同时审美制域也与政治上

对民主与平等的要求形成了联合(Rancière, 2009d: 36)。审美制域明显地以如下方式展开,艺术家与作家开始在境遇中审视艺术,并且使艺术脱离质料,而这些在以前被视为审美边界之外的问题。在审美制域中,艺术因而被通过强调艺术表现新领域的程度所定义,这扩展了艺术互动的前沿并因此激起了新的知觉模式。在审美制域与法国大革命之后的平等对话之间可以看到一种平行关系,它存在于拒绝社会的等级视像中,这种等级视像将人们的意志或艺术的形式限制在一种自然秩序或预先决定的位置上。

审美制域这一概念对于描绘审美实践竞争形式的出现与共存提供了一个有用的框架。斯文·吕蒂肯(Sven Lütticken)用这一概念梳理了与审美自主性相对抗的几种观点。艺术家圈子中的普遍的自主意识伴生于1960年代的意大利政治运动,可是,在艺术理论中,这种自主意识可以回溯到康德的哲学,并且在格林伯格(Greenberg)与阿多诺(Adorno)那里产生了异见并开始分流。吕蒂肯既开始着手区分这些观点,批评了艺术中能动性论争中的倾向,同时又结合并不时地合成这些观点。吕蒂肯对认为任何系统依靠自身的逻辑都能实现线性发展的观点持怀疑态度,此外他也怀疑现代道德主体是否可以自由地进行无功利的活动。同朗西埃一样,他不认为审美自主性是现代艺术定义的中心。

审美制域以艺术带着外界领域中的构成而开始。不同于那些与《十月》期刊相关的艺术史家循规蹈矩地将混合高等与低等艺术视为后现代的标识,朗西埃更乐于将这种混合的痕迹视为现代主义发生“持续性转换”的证据(Rancière, et al., 2008)。他坚持认为,审美制域下的艺术总是形成于它所具有的混合不同媒介与破坏惯常分类的能力。对朗西埃而言,审美制域有三重含义:第一,它训练出这种凝视,即视艺术与非艺术的界线为一个灵活而有弹性的、能渗透的实体,更进一步地说,艺术与非艺术之间的界线不再被看作是一个临界点,而是成为了定义艺术之构成结构的起点。第二,审美制域将审美话语从“好的”品位、“高尚的”特质等陈旧叙述中转换出来,将注意力直接指向可理解的过程上。第三,它还削弱了那种认为美学理论永远无法把握艺术那难以言喻的品质的假定(Rancière, 2009a: 14)。

朗西埃对审美与政治之接合的概念化阐释的核心,是一场对再现形式与感知功能的统辖权的竞争。他拒绝了利奥塔提出的艺

术中的崇高概念,这种概念认为崇高在它具有“表现一些无法表现之事物”的能力中被证明(Lyotard, 1991: 125)。朗西埃拒不接受这种观点,即艺术是一种不可再现的经验的导管,他更倾向于将他者的再现视为赋予感官感知以具体形式的艰苦斗争的一部分。这一竞争通过他提出的重要概念“可感性分配”得到了关联。“可感性分配”指向同一于一种被认为出自共同之中的形式,通过这种关系,它的可视性也被构建出来,它产生自包含与排除关系重组的过程中,是一种领会的方式。在特定的艺术语境里,它指向对感官的理解,借由这种理解,艺术实践实现了它独特的可视性,并且介入了制度上它所属的结构。朗西埃宣称这一过程绝不是固定封闭的,相反,它是在“可感性分配”这种符号化与社会化转换中产生的。“可感性分配”的范畴对于解释转换过程是起支撑作用的,它是既能被用于审美领域又能被用于政治领域的关键范畴。政治上的解放是通过那些通常被排除在界定日常规则之外的人们的积极卷入而发生,他们有能力创造新的感知与互动的关系。与之类似的是,艺术是在其自身范围内调动的可感性分配。审美制域产生的首要例证,是从先锋派文学与视觉技术的并置、拼贴引出来的,而并置与拼贴被朗西埃视为“审美预期未来”(Rancière, 2004b: 29)。

杰拉德·拉乌尼格早期的著作也检视了先锋派在形式创新与集体艺术实践的重要性上留下的遗产。拉乌尼格评估先锋派“将艺术融入日常生活”的历史宣称,比起朗西埃的立场来说所持的是大为怀疑的态度,他对审美转换中的集体行动的功用,却表现出了更多的赞同(Raunig, 2007: 17)。在拉乌尼格为本期专刊所写的文章中,他延伸出对这种时间构成的思考,即通过拒绝承认在艺术、劳动与生活之间的既定划分而形成的时间构成。拉乌尼格通过对朗西埃艺术与能动性之间分割的批评而开始,随后跳出来探讨已经建立起来的“生活自动形式”的一系列例子。从卡夫卡关于艺术劳动的悖论境遇的寓言,或者是福柯在犬儒学派的狄奥根尼的生活中的“存在美学”的探索,到占领运动中对再现的非等级结构的初创,拉乌尼格发现了“持续一段时间”的努力的例子并创造了另外一个世界。始自批判地决裂于这个世界的方法不同于朗西埃的概念,后者赋予技巧发明以特权,认为它能突破感知的主宰模式。对朗西埃而言,利用决裂,或他称之为的“分割”,不只是一种

形式的技巧而且还是可感性分配的主要方法。朗西埃论著中的“决裂”概念,既对于一种物质的拼贴技术——审美经验的异质性与日常生活相适应的艺术的混合,又对他追求伦理或政治目标而不是“蕴含着审美之希望的感觉多样性”(2009a: 39)的艺术的拒绝至关重要。

根据朗西埃的理论,这些审美实践的潜力并不存在于自由与异化、艺术与生活的矛盾解决中,而是存在于与既定的政治秩序决裂的关联中。“艺术与政治融合”这一常被声称的目标,被作为一个或者否定它们各自的功能或者使其中一个从属于另一个的控制的陷阱而被拒绝。因此,艺术自主的批评不是建立在艺术与生活的整体融合上,因为失去一条边界将要求解除政治以获得一致。它将置换差异性地看待事物的批判功能,并抹去了表达此时此刻听不到的声音的需要。对朗西埃而言,艺术的独特力量集中在它既能摧毁占据主导地位的再现的等级制度,又能够建立一个新的参与者构成的共同体。平等通过这种双重行动被体验(Rancière, 2004b: 14)。朗西埃通过新的主体的兴起与新的知识形式的出现之间的相互作用来界定这种转换的过程。通过给予可感性分配以首要地位,朗西埃强调审美与政治在彼此分离中是无法辨明的,而是作为两种被锻造在它们独立的“认同制域”(regimes of indentification)范围内的形式(Rancière, 2009a: 26)。因此他提出审美与政治具有不同的方式、特别的话语与独特的处理可感性分配的任务的处理模式。当它们在各自的体系当中操作时,它们并不存在于分离的现实中。它们共享着一个共同的空间,二者有着各自的能力去悬置感官经验的规范合作而去想象新的生活形式。

简而言之,审美卷入了可感性分配,是因为它发明了连接个体情感领域到社会存在方式的一种特定形式。因此审美的干预总是政治的,因为“艺术的形式革命背后的原则,同时也是共有经验的政治性再分配背后的原则”(Rancière, 2004b: 17)。不管怎样,可感性分配的原则同时支撑了审美与政治的基础,朗西埃向前推进了一步,当他宣称审美制域优先于政治(Rancière, 2004b: 34),通过强调“真实必须为了被认为的而虚构”,朗西埃宣称审美是一种能够挑战已经建成的政治秩序的思想的制域。

朗西埃的工作挑战了形象的否定观念,颠覆了艺术的政治既

不存在于仅仅对政治斗争描绘中，也不埋藏在形式的华丽的自主之中的观点，因而它已经是作为审美在哲学上的反映而继续存在着。在这种哲学反映的模式中，仍然存在着一一种显著的方法论，即激活他的原则化的歧感概念的方法论。如我在文章开篇所提到的，朗西埃的理论有着双重指向，一方面表现出对于那些流行的正统学说的否定，例如“占统治地位的后境遇主义氛围”，另一方面又提出什么是可能的一种选择性意义并由此打开了另一个被认为平等建立其上的场地。

我一直尝试以横向的分配方式进行思考，在可能性之系统之间的结合，而不是纵向地思考表面现象与深层基础。哪里能够探查出表面之下隐藏着的东西，统治地位就能够在哪里建立。我想要构想不以这种统治地位为先决条件的地形学(Rancière, 2004b: 49)。

这种方法的建立在与批判性思考的传统所存在的僵硬对照中明显背道而驰，批判性思考的传统认为，通往解放的道路上追随的是屈从与支配结构的必要且优先的知识背景。没有了对剥削之境遇的阐明，或对具有支配性的“看不见的手”的暴露，“人民”将仍然是处于被欺骗并与他们的不自由境况的共谋关系中。朗西埃更乐于将解放视作人们已经获得的东西，而不是人们在接受适当的教育之后应当获得的心灵状态。解放是一种已经存于当下的状况，而不是潜存在未来的礼物。

在最近对朗西埃审美出现的说明的批评中，托尼·本内特(Tony Bennett, 2011)评论说，它的独特的权威性地位确切地依赖于一种“不承认的姿态”，它从一种“基督教形而上学的置换形式”中提取了它的形式。也许本内特过度强调了朗西埃关注于个体拒绝承认与暗中破坏集体性内涵的表达能力。不过，这种批评确实提出了一个复杂的问题：审美从哪里引出了生产变化的能力？审美的力量来自于个体的想象行为这一朗西埃所提出的观点，是依赖于自由自主的主体版本呢？或是它被镶嵌于要求更进一步理解其在集体与社会实践中的内涵的历史构成中呢？

这些更宽泛的政治问题是相关于对当代审美的方法论问题重新思考的起点。在艺术语境当中，激进的挑战既没有被限定在破译欺骗性的形象上，也没有被限定在审美的视觉景观与政治的景观形式所建立的等值关系上。在这一方面，朗西埃的途径之所以

颇有助益,是因为它规避了认为主体已经被统治的结构所欺骗的灾难性假设,拒绝只看到创造中的衰竭的忧郁倾向,拒斥将形象与一种欺骗工具混为一谈。而且,通过扭结于艺术与对抗于艺术,他重新筹划了艺术家与理论家在歧感场景中所扮演的角色。尽管具有这样有力的介入,他的方法还是在当代视觉实践中的一个关键维度上踌躇不前。

通向新的方法论

对一种方法论的需求在相当尖锐的针对关系——艺术之地位的争论中突显出来。在《美学中的不满》(2009a)一书中,朗西埃仅仅因为视之为嘲讽与回归艺术自身而打发了关系艺术。他同时还拒斥审美价值与艺术策略中的政治力量,其中后者是在与新的社会行动的直接关系中形成的。事实上,他走得如此之远,以至于描绘关系艺术的作用为“消除艺术能动性 with 政治激进主义之间的同盟关系”(Rancière, 2009a: 21)。这一相当严厉的判断,并不像持反对意见的尼古拉斯·伯瑞奥德(Nicolas Bourriaud, 2009: 23)所宣称的那样,要么是朗西埃没能看到实际的审美选择所致,要么就是源于他缺乏调适政治不确定性的能力。他的批评直接来自于他的命题,即审美与政治活动的力量,追随着其可感性分配中它的功能。在他看来关系艺术则总是导向一些汇合点,在这些汇合点中意义由伦理规则来决定。

如今,艺术中的伦理转向也许不那么招致反对了。但是,对朗西埃而言“伦理是一种思考,在其中,同一被建立在一种环境、一种存在方式与一种行动准则之间”(Rancière, 2009a: 110)。这暗含着一套限制与一套依赖,或朗西埃所称的——在反驳利奥塔(1991)的伦理统治着审美经验时——它们是对人类心灵的奴役(Rancière, 2009a: 104)。简而言之,朗西埃拒绝关系艺术中的倾向,因为他认为它们被道德规则裹挟着达成了一致,同时成为复归柏拉图艺术范式的例子,在此种情况下,艺术仅仅成为一个共同体的精神风貌的反映。如果艺术屈从于为先定的社会或伦理的承诺服务,它也就窒息了它自己那种能够产生激进性歧感的潜能。

艺术不应该附属于伦理一致性的先在规定的命题也许是对的,但是认为关系艺术必然绑定这种指令的判断则可能是不成熟

的。朗西埃十分恰当地挑战了一些关系艺术被认为正当而建立其上的社会原则。无论如何,即便我们展开他的全部构想,即审美制域产生自打破感知范畴与生活新形式的出现之间的张力,那么我们验证生活新形式的能力仍将会要求更多的概念化分析。后者对于辨识破坏感知协调的技术而言也许足够充分了,但是如何衡量一个新的生活形式的出现呢?

关系艺术不过是要要求一种新的批评方法的当代一系列视觉实践中的一例。托马斯·赫赛豪恩对这一专题的贡献在于,他提供了一个需要对持续时间与语境问题更有力的例证。他在研讨会上的论文列举了 Bijlmer Spinoza—Festival 2009 项目,该项目产生于阿姆斯特丹的远郊,正是在那里他明确指出:“我始终在场,始终创作……我向当地人寻求帮助。”他们是“我的搭档、雇工、第一批听众与我的邻居……整个项目实施期间我都居住在那里”。伊莎贝尔·洛里(Isabell Lorey)在占领运动前期,对新的政治再现形式的生成发表的评论里表现出了类似的看法,即认为上述的声明也要求密切的介入与参与。洛里视这些聚集的非同一化的集会模式为朗西埃歧感概念的范例。她承认这些行动寻求介入朗西埃所称的一种“表现主义的治安秩序”的决裂,但是她也注意到政治转换的进程没有沿着任何路线图前进,而是在当下的环境中摸着石头过河。被洛里称为“现存主义者的民主”的概念,密切联系于包含着声音与邻近的决策力的模式。赫赛豪恩的“非排外的听众”的煽动与朗西埃关于政治问题的详细阐述具有平行的关系,后者是从原本被排斥在政治之外而如今却占有一席之地的那些人中提出来的。洛里对政治运动的分析与赫赛豪恩对他的艺术项目的反思间的显著联系就在于,它们都产生于对自我创造的外显形式的探索,并且都导向一种自主性集合体的建立。

为了获得对这些艺术项目中真实发生了什么的了解,2011 年发生遍及世界的各种占领运动,一个批评家需要身临其境待上相当长的一段时期,通过这个工作的构成而开放对大都市的想象,通过此种方式批评家的工作才能完成。这些合作的、身临其境的、无边界的、对话的工作常常被限定在这样一个进程当中,在那里没有一个单一的客体观看与评估。这些工作通过参与者生活的世界而成为现实。要完全介入这些特定的点,一个人需要成为活跃的参与者,这种合作的工作常常展开于很长的一段时间之上并穿过多

重轨迹。在这种境遇中,布莱恩·霍尔姆斯(Brain Holmes)(2007: 290)宣称,在不在场的情况下是不可能领会到究竟发生了什么,格兰·凯斯特(Grant Kester)(2004)、保罗·奥尼尔(Paul O'Neil)与克莱尔·朵提(Claire Doherty)(2011)也都注意到民族志方法对于艺术批评的介入形式无疑是一个必要的工具。极具影响力的策展人汉斯·尤利斯·奥布里斯特(Hans Ulrich Obrist)也强调持续性与暂时性在当代艺术关系中的重要意义。利用一次与艺术家提诺·赛格尔(Tino Sehgal)针对奥布里斯特所策划的名为《12个房间》(12 Rooms)的展览的对话,他宣布:

19世纪早期雕塑家与画家提出的“艺术”的观念,1960年代得到充实关联并被确立起来,到了21世纪,从物质的本源中分离出来进入其他领域。《12个房间》以古典雕塑为尊,但也将人置于展览的显要位置。随着最后一批参观者离开,艺术馆关上了大门,雕塑作品也将走出去。这是一种表演,这种表演将旅行到其他一些城市,伴随着每一次重生,伴随着一个新的房间被添加进来而缓慢地成长。(Obrist, 2012)

大卫·萨默斯(David Summers)(2003: 33)等艺术史家承认传统的艺术史方法——即基于相似艺术作品形式的可视的分析或艺术家生平的撰史——作为工具而言,无论是在发表关于艺术的世界主义对话的理解方面,还是将艺术理解为是“使世界被‘建构’为一个典型独特的联合体的第一动力”的媒介而言,前述的两种艺术史方法论都是不甚令人满意的。马克·奇塔姆(Mark Cheetham, 2009)也认为有必要去寻找“一种联接组织,通过它艺术家能够被合理地安置与转移”。玛莎·麦思基门(Marsha Meskimmon, 2011: 5)尝试去追踪一条艺术家“参与栖居在一个全球化世界中的过程与实践”的轨迹,然后加入“伦理职责、区域性身份认同与世界性想象之间批评的对话”,这首先在艺术史中概述出了新的世界性方法。

已知朗西埃透视政治与艺术的视角更多把注意力放在中介上并表达了对于社会互动中的解放潜能的信心,这一理论的立足点并不与追寻不可预测的互动的经验主义方法相悖,上述互动可能出现在合作的项目中。这类革新与朗西埃的“智识平等”的关键

概念并不矛盾。它们确实展现出了挑战的姿态,当把它们置于准备好去引领多点化的“实地调查”的观点中来看时。乔治·E. 马尔库斯(2006)对作为“认知伙伴”范式的民族志研究的重构也有潜力加深我们对艺术家与参与者合作生产知识的过程的理解,当他们加入使二者间有了强烈关系与深入对话的项目时。马尔库斯在实地调查方法方面的创新也预设了重新检查合作之角色的条件。马尔库斯知道合作的概念“在针对方法论的形式的讨论中投下一抹暗影”,因为它被缩减为一种具体方法,通过这一方法,作者建立了与主体之间的“融洽关系”,以期能够促进资料的搜集,并将其处理合并进最终报告的“权威结构”中。

马尔库斯还批评了非伦理地挪用由民族志研究中的主体所提供的知识的倾向与那种认为知情人提供的数据与人类学家的权威的报告判然有别的假设。他认为这种等级划分的根基是根本站不住脚的幻象,即认为只有来自研究对象之外的局外人才占有知识生成过程的必要手段。马尔库斯考察了全球互通的时代以及与这一时代相伴生的所有复杂互动,发现在中介与知情人的自反能力上同样存在根本性的转换。知情人是通过一种干扰、机会、入侵与好客的不平的棱镜来看局外人的到来。他认为共同体的成员们不再将自己视为根植于不变的地域而产生的特定世界观的管家,而是能够支撑与塑造他们残留的文化认同形式的行动者,因为这种文化身份与从遥远、未知世界来的力量进行互动。在一个可匹敌的概念领域评估一种批评观念不再只来自于局外人。马尔库斯认为在至关重要的知识生成过程里辨认出知情人中的行动者的结果是提高了合作的功效,使其不再是仅仅以资料搜集工作为首要目的而成为建立“融洽关系”的手段,成为一种更复杂的反馈机制,在这种机制下知情人与局外人都被看作“认知伙伴”。

在具有吸收流动变化的预先决定的文化模式缺席之下,每个人都卷入了马尔库斯所说的在“事物的破碎与变形比呈现与精确感知更被期待或更自然”方面的“推测性调查”当中。当事物的意义变得不稳定与不可预测时,文献也将处于未完成状态。寻找解答“我们时代的问题”的答案可不像挖掘与确认预先存在的文化知识形式那么简单。马尔库斯挑战了产生自全球化背景下诸力量互动中的文化意义构成,其身份认同也随之产生。他认为“人类学家/艺术家”能够在新的社会意义的酝酿中假想出一个合作的角

色。如果民族志与合作的艺术项目都意识到了走出文献文化的必要性,那么这种转换将不仅增强伙伴关系的伦理职责,而且会使它们更贴近朗西埃所谓的学问的联合样式中的解放潜力。

在朗西埃与马尔库斯的论著中能够发现这样一种共同存在的信念,即相信普通人都具有从他们日常生活的语境中创造意义的内在能力。通过扮演“认知伙伴”这一角色,艺术家不再以某种方式超然于事件之外的角度进行观察,而是作为一个合作伙伴深入对象当中,成为塑造整个进程的诸力量中的一支。朗西埃对艺术是一种解放实践的分析基于如下一种认识,即艺术家与公众都在建构创造性意义中扮演了活跃的角色。他强调感知行为总是有效地介入旁观者的处境当中。“看”不是一个脱离肉体的智识的活动,这会使肉体异化。“看”与“做”是一个连贯的统一体。这种感官过程与行动的表现之间的结合,证明艺术接受总是孕育在政治的回应当中。艺术品成为了持续的意义生成过程的中介客体。艺术家不再仅仅传递一个观念,而是与此同时还要创造出一个能够传递这种观念的场域,观者也不再仅仅是“看”或“为了”作品中的意义,艺术被视为意义的最终目的点,被视为是一种激起观者自我意识的一站。

朗西埃对于智识平等的信心与对以前的学问提升无关,也与对为即刻启蒙的奇迹般的准则的传输无关,而是源于他坚信每个人都内在地具有通过意义联想进行学习的能力。隐喻的思维——在不相似的事物当中看出相似性——是一个过程,通过这一过程,他认为每个人都可以学习他们的母语,“通过看与听这个环绕他的世界,通过发掘他看到与听到的事物的意义,通过重复他听到的东西”(Rancière, 2007b)。这一能力的激活对于感知、认识、关联与发现所提供的联系,对于朗西埃则是审美经验与政治介入二者间的重要联结。通过展现知识中的非等级化关系,朗西埃将对合作的理解从指导原则的单边运用转变成了一种解决问题的互动过程。

在艺术批评中,对合作的怀疑与贬损源于对群体产生的根深蒂固的不信任。对合作的批评鉴赏倾向于保留工具主义范式——在这种范式下合作者被招募进来完成特定的任务,同时这种关系的伦理规范被限定在他们的属性与对于他们具体贡献的酬劳之中。哈尔·弗斯特(Hal Foster)的观点对合作的方法表现出了更

多的怀疑,他强调分享与移情的人文主义理想被判了死刑,是因为大多数的艺术家不甘心放弃他们的特权与权威地位。弗斯特(1996: 197)得出的结论是,这种失败已经超出了超然的观察者的立场,限制住了真正同他者的对话。如马尔库斯所认为的,这不是全球化时代实地调查的方法,同时也像朗西埃所认为的,巧妙地对他者的操纵并不是艺术的真谛。

学习与他者“共存”,使时间有存在感,对于艺术批评有着深刻的方法论内涵。这将要求对当代文化生产中的调解过程有更进一步的关注。调解的过程通常涉及客体的变更,从一个语境转移到另一个语境,或从一套象征体系转移到另一套象征体系。在1960年代,存在着一种倾向,即假设调解是通往艺术客体之异化的另一步骤。更明显的是批评家与仅仅被视为寄生虫与墨守成规者的策展人的调解功能的结合。就像约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosouth)所宣称的那样,概念化艺术的最激进功能就是力图剔除艺术批评家的角色(Andreasen and Larsen, 2007)。吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)提出了另一种可供选择的观点。对他而言,调停者的首要目的在于使事物处于流动当中,并且鼓励他人打破传统的封锁,寻找新的路径。承接德勒兹的论述(1990),我们可以得出结论,艺术的调解工作发生在无法决定的空间当中,通过这一空间人们经历并创造出他们自己的叙述。如果调停者在文化生产领域中被仔细检视,这将会不变地挑战艺术家作为审美转换之唯一驱动者的“理想化”地位,并且将其移入社会生产的进程内部。辨认出这些地位上的转换同时也能够将艺术之野心的批判性理解置于当代背景之中,而不是仅仅将其视为社会变革的先导或是对社会变革的迟来应答。

朗西埃所有的对于审美的考察都以观者的处境中的三重差别为前提:积极的、被动的与解放的。朗西埃宣称当先锋派艺术技巧旨在寻求唤醒被动的观者并使他们的批判能力卷入想象的同一过程之中,这一实践仍旧停留在认为审美的意义被封闭在形式的背后的“老生常谈的”观念,而艺术家紧要的信息才是阐释的焦点。被解放的观者的处境涉及对这种单一的感知结构的突破,这一突破借由朗西埃所谓的“歧感”概念得到了明确表达。这意味着观者不仅仅是积极地介入了对艺术品真实含义的辨识,而且也将艺术品视为一个平台,借由这一平台他们从它开始重置他们可感的知

觉过程。通过揭示出形象与幻象之间固定的相关性,扩展批评阐释的范畴,指出这一征服的过程不仅仅是定义合作之可能性的立足点,更是对“能力的集体化”的详细阐释,朗西埃(2009c, 49)在砸开观者这一概念的关系上迈出了重要的一步。

然而,朗西埃方法论的局限在于他依旧植根于如下假设,即认为当代观者的处境仍是传统的线性视角的延续。朗西埃对艺术的评论从观看者站在舞台前、屏幕前或艺术作品前的观者的古典的位置开始。在我看来,在当代艺术中“观者”这一关系如我们所讨论的,是缠绕进流动与调解的联系之中的。当你身处多元的屏幕当中时,究竟站在什么位置呢?在突破分岔的轨道,并发展越过延伸的阶段,什么是理想的、优越的位置呢?谁能宣称自己曾看过没有界定开头与结尾的艺术作品?朗西埃并没有完全无视上述问题。他对法国集体的城市宿营运动的分析不断地盘桓在“凝视的流动性”与符号的“闪烁森林”之间的联结问题上(Rancière, 2009c: 53)。这些境遇不仅要求有接受多重透视视点的能力与在史无前例的文化与形式上的诸多差异间翻译的能力,而且也推动了对更令人困惑的现象的认知,提出了一个观者的模式,这一模式通过被我称为“环绕透视”(ambient perspective)的概念被建构出来。朗西埃宣称,合作的挑战与介入社会的艺术实践并没有被局限在政治功用与审美纯粹性之间的论争里。无论如何,他的解放的观者概念也必须接受在流动文化与外界意义构成的世界之中介的检验。

在艺术作品与他者形成遭遇过程的语境中制作出你自己的多媒介的叙述,从已被发现的碎片中搜集意义,审美与政治之间的争论同样也要求批判的审视,流动性体验怎样不仅增加了产生感知的透视的位置,而且它如何转换了观看者的状况。这显示出了对把握主体与集体间关系的前所未有的挑战,通过对这种关系的把握,主体与集体间实现了共同领悟,再现的审美形式与交流的反馈技巧间实现了互动。在证实一种阐释对抗另一种,或在比较两种评论的任务被公共想象领域中大量涌现的符号与争夺空间的、相互竞争的体系潜在地压倒时,自我、共同体、叙述、形象与语境的概念与经验是如何被构成的?这一专节最主要的目标是审视朗西埃的工作如何既在旧有的政治论争中提供了某种喘息空间,同时又激发出朝向审美中某种新视界的运动。

参考文献

- Aranda J, Wood BK and Vidokle A (2009) What is Contemporary Art? Issue one. *e-flux journal*. Available at: <http://www.e-flux.com/jornal/view/96> (accessed September 2014).
- Andreasen S and Larsen LB: *The Middlemen: Beginning to Talk about Mediation*. in: O'Neil P (ed) *Curating Subject*. London: Open Editions, pp. 20—30, 2007.
- Badiou A: *Being and Event*, Feltham O (trans). New York: Continuum, 2005.
- Baudrillard J: *The Conspiracy of Art*, edited by Lotringer S, trans. Hodge A. Los Angeles: Semiotext (e), 2005.
- Belting H and Buddensieg A (eds): *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Bennett T (2011) Guided Freedom: Aesthetics, Tutelage, and the Interpretation of Art. *Tate Papers*, spring. Available at: <http://www.scribd.com/doc/90682969/Bennett-Paper-Rancière> (accessed 12 November 2012).
- Bernstein J: *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Bourriaud N: Precarious constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics. *Open: Cahier on Art and the Public Domain* 17: 23, 2009.
- Buck-Morss S: *Thinking Past Terror*. London: Verso, 2003.
- Clark TJ: For a left with no future. *New Left Review* 74 (March—April): 53—75, 2012.
- Castoriadis C: *The Imaginary Institution of Society*, Blamey K (trans). Cambridge: Polity, 1997.
- Cheetham M: Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism. *Journal of Art Historiography* 1 (December): 1—13, 2009.
- Deleuze G: Mediators. In: *Negotiations, 1972—1990*. New

- York: Columbia University Press, pp. 125—34, 1990.
- Foster H: The artist as ethnographer. In: *The Return of the Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Foster H, Krauss R, Bois Y-A, Buchloh B and Joselit D: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Vol. 2. London: Thames and Hudson, 2011.
- Gillick L (2010) Contemporary art does not account for that which is taking place. Available at: <http://e-flux.com/journal/view/192> (accessed 12 November 2012).
- Holmes B: Do-it-yourself geopolitics. In: Stimson B and Sholette G (eds) *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Kester G: *Conversation Pieces*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lyotard J-F: *The inhuman: Reflections on Time*, Bennington G and Bowlby R (trans). Cambridge: Polity Press, 1991.
- Marcus GE: *Collaborative Imaginations in Globalizing Systems*. Lecture delivered at the Institute of Ethnology, Academia Sinica, Taipei, Taiwan, September, 2006, pp. 16—17.
- Meskimmon M: *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. London: Routledge, 2011.
- Obrist HU: Life brought to art. *Financial Times*, Life & Arts section, 18/19 August, 14, 2012.
- O' Neill P and Doherty C (eds): *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*. Amsterdam: Antannae Valz, 2011.
- Rancière J: *The Ignorant Schoolmaster*, Ross K (trans). Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
- Rancière J: *Disagreement*, Rose J (trans). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Rancière J: *The Philosopher and his Poor*, Dury, J, Oster C and Parker A (trans). Durham, NC: Duke University Press, 2004a.

- Rancière J: *The Politics of Aesthetics*, Rockhill and G (trans). London: Continuum, 2004b.
- Rancière J (2007a) Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière [J]. *Artforum International* 45(7): 256—266.
- Rancière J (2007b) The emancipated spectator [J]. *Artforum International* 45(7): 270—282.
- Rancière J: *The Future of the Image*, Elliott G (trans). London: Verso, 2007c.
- Rancière J, Baronian M-A and Rosello M (2008) Jacques Rancière and indisciplinarity. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2 (summer). Available at: <http://www.artandresearch.org.uk> (accessed 12 November 2012).
- Rancière J: *Aesthetics and its Discontents*, Corcoran S (trans). Cambridge: Polity, 2009a.
- Rancière J: *The Emancipated Spectator*, Elliott G (trans). London: Verso, 2009c.
- Rancière J: Contemporary art and the politics of aesthetics. In: Hinderliter B (ed) *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics in Practice*. Durham, NC: Duke University Press, 2009d.
- Rancière J: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Corcoran S (trans). London: Continuum, 2010.
- Rancière J: *Mallarmé: The Politics of the Siren*, Corcoran S (trans). London: Continuum, 2011a.
- Rancière J: The thinking of dissensus: Politics and aesthetics. In: Bowman P and Stamp R (eds) *Reading Rancière*. London: Continuum, 2011b.
- Rancière J: Against an ebbing tide: An interview with Jacques Rancière. In: Bowman P and Stamp R (eds) *Reading Rancière*. London: Continuum, 2011c.
- Raunig G: *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Derieg A (trans). Los Angeles:

- Semiotext(e), 2007.
- Smith TJ: *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Smith TJ: *Contemporary Arts: World Currents*. London: Laurence King, 2011.
- Summers D: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon Press, 2003.

艺术与政治的集合: 雅克·朗西埃访谈录

◎(澳) 尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯

(荷) 查尔斯·埃舍^[1]

王蓓 译 金惠敏 校

提要 本次访谈于2011年10月8日在埃因霍温的范纳贝美术馆(the Van Abbe museum)进行,当时正值一次反思朗西埃著作的学术研讨会期间,该研讨会属于一项探讨自主性概念及其与艺术之关系的范围更为广阔的计划,组织者是由多家大学与艺术机构以“自主性项目”为名所组成的一个庞大的综合团体。学术研讨会的许多与会者——彼得·奥斯本、杰拉德·拉乌尼格、伊莎贝尔·洛里、鲁思·松德莱格尔、金·梅莱埃内以及艾德里安·马丁——都贡献了一些问题,构成了这次访谈的基础。访谈恰逢“阿拉伯之春”和“占领/愤怒者”运动持续更长时间的可能性受到普遍审视之时,同时这也正是范纳贝美术馆本身被迫反思自己在政治自主性上所持立场的时刻,而这种政治自主性与新自由主义的国家指令、地方层面上的政治平民主义以及其自身的审美自主性有关。朗西埃的作品作为对大行其道的视觉偏见的扫除廓清而备受赞誉,同时也因其提供了一个重新思考创造性实践之解放潜力的平台而赢得人们的欣赏。

关键词 审美的 中介 政治 朗西埃

在过去的十年间,雅克·朗西埃的著作在世界范围内引起了学术界的理论家们和文化实践者们的注意。他的作品涵盖了从社会历史和政治理论到文学现代主义与当代视觉实践的广阔领域。他探讨并挑战了许多知识传统与理论观点。不过,尽管兴趣广泛,但他始终聚焦于对平等的诸种形式的探究。无论是在批判亚里士多德还是布尔迪厄、阿尔都塞还是巴尔特的时候,朗西埃总是提供着对某些概念框架和标准涵义的一种与众不同的,有时是尖锐刺

【1】

查尔斯·埃舍(Charles Esche)是一位艺术馆负责人和作家。从2004年开始担任荷兰埃因霍温范纳贝美术馆的馆长。他与马克·刘易斯(Mark Lewis)一同创办并编辑了Afterall刊物与Afterall丛书。他完成了范围宽广的展览策划工作,包括于2011年在波尔多为CAPC与他人共同策划的“陌生而亲密”(Strange and Close)展览、“U3”展览以及于2010年在卢布尔雅那举办的斯洛文尼亚三年展。他与威尔·布拉德利(Will Bradley)共同编辑了《艺术与社会变化》(Art and Social Change)读物(Afterall/Tate出版社),并与罗西·布莱多蒂(Rosi Braidotti)和玛利亚·赫拉瓦耶娃(Maria Hlavajova)一起为2007年威尼斯双年展编辑了《以荷兰为例》(The Netherlands, for example)。他于2012年获得欧洲文化基金的玛格丽特公主奖。

耳的评论声音,而正是这些概念框架和标准涵义塑造着当前就诸如哲学中的主奴辩证法、历史学中的行动者建构、教育学中的学习模式、政治学中的差异功能以及在感知模式转型过程中艺术的地位等主题所展开的论辩。这种对于美学的明确兴趣以及被他称为他的关注的非学科模式(indisciplinary mode of attention)(一种不仅仅是往来于界限间或跨越界限而且还反对划分学科领地的方式)对于当代艺术世界亦产生了重要影响。朗西埃受邀参加了一次旨在向其贡献致敬并推广他在艺术与政治上的批判性洞见的学术研讨会,本次访谈正是在那次研讨会期间进行的,具体时间是2011年10月8日,地点是在埃因霍温的范纳贝美术馆,本访谈也是一个名为“自主性项目”的更宽泛计划的一部分。

“自主性项目”是与阿姆斯特丹自由大学里特维尔艺术学院、阿姆斯特丹大学、荷兰艺术学院、阿尔特兹艺术大学阿纳姆校区、利物浦约翰莫尔斯大学以及希尔德斯海姆大学共同组织起来的,并且发展为一个包括斯文·吕蒂肯(Sven Lüttiken)、加布里埃尔·施莱本(Gabrielle Schleipen)、杰伦·布姆加德(Jeroen Boomgaard)、约翰·伯恩(John Byrne)和史蒂文·滕·蒂耶(Steven ten Thije)等人在内的团体。这个项目的目标是探索诸艺术圈中的行动主义(activism)的种种形式与此前出现的“自主媒介”(autonomedia)的诸形式之间可能建立的关联,这些“自主媒介”形式导致了杂志与私人电台的产生,以及“自主区域”(autonomous zones)的创造,20世纪60年代的主体性与社会关系方面的实验正是在“自主区域”中进行的。这次学术研讨会不仅尝试用“自主性”(autonomy)概念对这一当代实验加以补充,而且还反思了朗西埃关于美学与政治学的论著所能够提供的贡献与刺激,试图通过这种方式来拓展讨论。

此次学术讨论会在协同合作的精神中进行,而本访谈也是基于众多与会者所提出的问题与评论而产生的成果。在访谈过程中,朗西埃评论了范纳贝美术馆中收藏的利西茨基(Lissitzky)的画作。他还论及艺术家托马斯·霍赛豪恩(Thomas Hirschhorn)与塔尼亚·布鲁古拉(Tania Bruguera)的呈现方式以及电影理论家阿德里安·马丁(Adrian Martin)对佩德罗·科斯塔(Pedro Costa)电影的评论,并谈到也参加了本次学术讨论会的政治哲学家彼得·奥斯本(Peter Osborne)与伊莎贝尔·洛里(Isabell

Lorey)。这次访谈恰逢“阿拉伯之春”和“占领/愤怒者”(Occupy/Indignados)运动持续更长时间的可能性开始受到普遍审视之时,同时这也正是范纳贝美术馆本身被迫反思自己在政治与审美自主性上所持立场的时刻。作为一家出类拔萃但处于大幅度经费削减境况中的艺术机构,它必须重新思考自主性的概念,自主性概念会轻易地遭到绑架,被用来为脱离国家资助以及倡导艺术与文化领域自力更生的观念提供合法性,而这一点也需要予以重新思考。朗西埃在美学与政治学领域的著作因揭穿了大行其道的视觉偏见而备受赞誉,它们同时也作为重新思考创造性实践之解放潜力的平台而赢得人们的欣赏。当前我们所面临的挑战是怎样将他的理论著作与确定新自由主义社会中艺术的地位这一具体问题联系起来,还有就是如何反思那些被“阿拉伯之春”与“占领/愤怒者”等运动突然推向街头和广场的更为广泛的强烈愿望。

提问者(以下简称为 Q):您是如何看待“自主性”这一术语的有效性的?怎样去衡量它所暗含的可能性范围?

雅克·朗西埃(以下简称为 A):“自主性”并非我的关键词之一。我所使用的话语倾向于在某一情境中暗示一种运动。我更愿意使用诸如“去认同化”(dis-identification)、“异见”(dissensus)、“解放”(emancipation)这样的术语。我的基础话语与某种“自我”(autos)的观念毫无关联,而指的是一种运动的观念——从某个情境、某个地点、某种身份、某个“自我”出发的运动。在这里我所能做的就是进行一种类似于翻译的练习,将我自己的关注点与术语翻译成自主性的语言。

追溯“自主的”(autonomous)一词的词源,你会得到两个单词——*autos*和*nomos*,前者意为“自我”,后者起先的意思是一个部分、一份、一块领地,最终则意味着“法律”。那么,就出现了领地(territory)、自我(selfhood)与自我立法(self-legislation)这三个术语之间的关系问题。因此,举例来说,根据我的观点,艺术自主性的观念与我的主要信条之一背道而驰,我认为艺术从来不为其自身立法。艺术被某种身份认同的制域所确立,使我们能够感知这一段曲调或那一幅绘画属于某个可以被命名为“艺术”的经验范围,只有在这种情况下,才会有艺术。艺术从来不会独立存在。我们现在都十分习惯于“艺术”这个名称,如今它是我们认为理所当然的东西。但直至两个世纪之前,这个术语才开始不再被用来指

某种技术或技能,而是指经验的某个特定领域。举个例子,自由艺术与机械艺术之间的早期差别基本上就意味着贵族所能够操作的技能和技师匠人所进行的实践这二者之间的差异。

我认为康德思想中的审美判断与席勒的审美教育观念的重要性在于对美的解析,也就是对我们可能说“这很美”的那种状态的描述。这与艺术的规则毫无干系。如果存在这样一个传统,在其中可以说:这些就是艺术的规则,它们都是些好的规则,所以若是艺术家遵循这些规则做艺术,那么人们就会热爱他们的作品——那么在艺术实践与艺术在其中被认可、接受、欣赏等等的经验领域之间必然存在对应。但美学并不将艺术定义为一个自我立法的领域。因此,对彼得·奥斯本的观点,我还要有所补充:我们不能说席勒美学教育的思想就是来源于康德道德自我立法的思想。席勒的美学自主性观念中存在着某种张力。席勒在寻找一种自主性形式,而那并非理性的自我立法的形式。在审美经验中有自由的体现,但这种自由的体现发生于某种经验的张力中,就是站在以某种方式无法触及的物体前面那样的经验。所以,确实存在一种自由的体现,它就在我们面前,但我们却无法占有它。在这样的张力中就产生了无功利性(disinterestedness)的观念。它是什么意思呢?基本上,它意味着我们面对着某个知道其是什么却不知道该如何处置的东西。

Q:制域(regime)这一概念是否具有某个特定的历史与地理范围?审美制域在广度上是否足以涵盖当代视觉实践的多样性?

A:什么是一种制域呢?对于我来说,它就是“分配可感知之物”的一个范畴。一种艺术身份的制域就是一套关于可见性、感知形式、可理解性之形式的模式,使我们能够精确判断这是艺术,是美术,这是自由艺术,是机械艺术,等等。从这里出发会引出两个要点。首先,是审美制域:你可以说它只是在历史上某个特定时刻才保持了其连贯性,而在那之前,是无法使用以大写字母 A 开头的写法来给艺术(art)命名的,这只是在最近的两个世纪才行得通。所以,审美制域就是对实践与情感、生产与接受之间的一套关系的分门别类,使我们能够说“这是艺术”。因此,审美制域并非以新的艺术形式作为起始,它始于过去诸种艺术形式具有多重时间性形式之创新的某种循环。直至 18 世纪末期或 19 世纪初期开始,才有可能创造出过去作品的一种具备当代性的形式。例如,不再将

古希腊悲剧视为典范,而是将其当作可以用与现代戏剧一样的方式在剧场里演出的戏剧。这也意味着思考与组织艺术展览方式的多样性。

不过这同时也是一种纳入的形式,而正如我们所知,其他的艺术形式,其他的艺术制域仍然还在我们的时代内部运转。这意味着对于我来说审美制域并不是一个历史时期。它是一种功能模式,更确切地说,是不同功能模式的相互交织。在当代艺术中,不仅有做艺术的形形色色方式,还有由什么是被理解为艺术所必不可少的元素这样一个观念创造出来的艺术。美学的逻辑总是濒临消亡,在所有尝试让艺术消融于生活的实用主义实验中这一点尤为明显,这将美学标准置于消散的边缘。尽管我对于艺术的审美制域的永恒性并无兴趣,但我还是认为,只要一个艺术家在没有实践任何特定技巧的时候也能够说“我是个艺术家”,我想我们就可以说自己仍然处于艺术的审美制域之中。托马斯·霍赛豪恩宣称“我是个艺术家,因为我拥有某种特定形式,而且我还创造了事件的某种特定形式”,只有在审美制域中这才是可能的。在关系到概念艺术的时候,这一点更是不证自明的。你可以不动手地做艺术是审美制域的典型观点。不过,我要再一次强调我的重点并不在于说自己是正确的,重点并不是判断我们是否处于这样一个制域之中,因为我们总是位于同时存在的不同制域的某个接合处。

Q:关于艺术已经变得过于“美的”,——当然这意味着,它仅仅是太“漂亮”了,太商品化了——关于这种抱怨的卷土重来,您持有怎样的立场?您又是如何看待艺术应当更加紧密地融入生活这样的要求?

A:在这种抱怨与该要求之间存在一种张力。首先,审美化从何时开始,或是艺术与生活的融合始于何时,都是模糊不明的。我们回想一下托马斯·霍赛豪恩的作品及其主张——“我生产美的时刻”,这意味着我不是制作漂亮的东西,——他致力于某种感觉经验,既不符合“审美化”,也并不仅仅与经验的消失相一致。与之类似,在这家美术馆中收藏有利西茨基的作品,利西茨基所创造的形式就不能被判定为是绘画还是建筑。同样无法判定的,还有它们究竟为何被创造出来的。它单纯地只是某种飞入未来的旅行吗?它是梦幻,是乌托邦,还是一种建筑主张?它应当被看作我们生活的装饰吗?艺术融入生活与审美化二者之间的边界并不是清

晰明确的。

我要说的第二点是，对审美化的指责背后通常隐藏着其他一些东西。以葡萄牙电影制作人佩德罗·科斯塔的作品为例。他总是被指责为审美化。因为他在里斯本郊区的一个贫民棚户区里摄制电影，以穷人、瘾君子、打工者为拍摄对象，尽管这一切糟糕透顶，但他呈现出的影像却是精彩绝伦的，是绝对华丽壮观的。在这一语境中的“审美化”的指摘所暗含的言外之意是，如果你所处理的对象是穷人，那么你就必须坚持纪录片式的现实呈现。在要求履行政治义务的伪装之下，隐藏的是一条保守的原则，即，对每个阶级必须有一套适用于它的处理形式。佩德罗·科斯塔所做的与之完全背道而驰。他坚持认为，美无处不在，而这些家伙，这些贫穷可怜的家伙，也能够演出他们自己的生活。他们想要审美化他们的生活，但他们同时也有能力演好这样一种生活，那不是他们的个人生活，而是其他人的生活。所以你在屏幕上所看到的人物既非“真实的”人物，也不是扮演角色的演员们。我将其视作是生活的凝炼——这是一种虚构的特殊形式，它模糊了记录与虚构之间的边界，并且抗拒着你必须让每个阶层得其所应得这样的要求。

Q:在您本人关于当代艺术的文章中也能够找到这样一种张力。您承认艺术具有成为多价的以及生成异见(dissensus)的潜力，但您从来不会不同时声明，艺术也会成为导致共识(consensus)的还原剂和助力形式。比如说，在《批判艺术的问题与转型》(Problems and Transformation of Critical Art)这篇文章的结论中，您指出：

看起来随着公共空间的缩减和政治创造性的抹除，共识的时代似乎给予艺术家以及他们的小型抗议、他们的物品与痕迹的结集、他们交互作用的机制、他们的位置或其他挑衅刺激一种替代性的政治功能。(2009:60)

随后您以一个相当的开放式的陈述做结：“这些替代品是否能够重新塑造政治空间，或者它们是否一定满足于对其的戏仿，获知这些毫无疑问正是我们当下的一个重要问题。”从您最近对当代艺术的观察与反思是否得到了一些可以帮助您回答这个问题的东西？

A:没有,说老实话,没有什么新的东西。我并不是说艺术了无新意,不过我想重申我总是在说的一句话:艺术无法扮演政治行动的角色。随着公共舞台的消失,艺术家们受到诱惑,不仅要创造出异见的空间,还要成为某种真实的、直接的政治行动的一部分。而我认为这一直是一件相当含混模糊的事。如果你以塔尼亚·布鲁古拉援助越界为榜样,如果你为帮助地下移民工人而做鞋子,那么很明显你不会将其公开。你创造工具,你提供信息,而另一方面,你参与关于移民的公共行动,在那些行动中,你以将公众当成公众的方式确实向其发表演说。但是,当你为人们提供某种形式的实际帮助的时候,你必须非常小心谨慎,因为政治里面有两件很难放在一起的东西——第一件是罪犯无政府主义(legalism):如果你循规蹈矩的话就不会有政治了;但同时,政治又是关于公之于众,是关于公开声明,是关于无中生有的。因此我想艺术家们现在面对的是极端政治团体的核心问题:我们怎样才能采用某种形式的暴力或罪犯无政府主义以真正突破通常的规则,同时又将某些东西推上前台,使之成为讨论的对象?我认为并没有轻而易举的解决方法。布鲁古拉与霍赛豪恩为我们展示出这种悖论。但我认为没有什么走出悖论的办法,这意味着我认为并没有优秀的政治艺术。问题在于如何将或许是三件事放在一起:将一直隐而不见的某个东西带入公众视野;打破事情的正常秩序,这也意味着突破合法性;第三件是创造出人民掌握权力的一种形式。

Q:那么,在我们得出关于这些项目的有效性的结论之前,您能否对此类项目做出批判性评价的可能性予以反思?它们共同拥有的一个明显特征就是持续的时间很长。这些项目是否需要一种持续整个项目周期的批判义务的不同模式?批评家是否有必要遵循这样的道路?

A:大概不需要。这是公共艺术的问题,其挑战在于评价在人民自身内部发生了什么,这不同于认可艺术家意图的过程。你说我们无法再进一步,这是有道理的。我认为在这一领域中并没有一个可能的评价,你所能做的一切就是审视人们的行为。不过你是否真的可以做出评价?这需要对进行评价时所运用的标准加以定义。你需要某种衡量效果的方法。而我会说,真正的效果是独立地来自于艺术家的另一种形式的主动性。因此,有一些挑战性东西来自于对某人实践效果的不可控制性。

Q:可是,联系您刚刚说到的关于评价的局限的那些话,是否就意味着在诸如布鲁古拉与霍赛豪恩的项目中,一位批评家所能够参与其中的方式就是某种对参与的戏仿?在许多致力于这些项目的艺术批评中,在任何形式的批判性参与实际发生之前评价就已经发布了。或许除了观众审视之外还存在着其他工具。比如说,如果艺术批评家运用了民族志的和协作的研究实践,是否有可能超越对参与的戏仿这种形式?

A:我认为可能存在若干种判断的形式,但对实践效果的评价只有依靠其他的实践。当你处于被设定为艺术的东西和被设定为政治的东西这二者的边界之时——例如在塔尼亚试图在巴黎和纽约创造出一个移民派对的情境中,同时很明显,没有艺术家会创造一个移民派对,一位艺术家创造的是过程的某种形式,形象的某种形式。诸如制造一个移民派对这样的表现,或表演,也是一个更广大的过程的组成部分,而那个过程并不依赖于来自艺术家的主动性。

Q:这告诉了我们她所做的是什么,而我们希望请您进一步分析的是我们如何理解她做的是什么。让我们退回几步,重新审视一下您本人关于观众状态的主张,以及您对于消极的、积极的和获解放的观众的区分。如果我们再回顾您先前所指出的利西茨基作品所蕴含的能量,那么这一动态性问题,与见证一个在长时段内展开的项目的当前任务结合起来,难道不会对于如何阐释一件艺术作品提出挑战吗?难道这不需要对认知与视角的关系进行重新思考吗?简而言之,在如何看待处于动态中的作品这一问题上您持什么样的立场?如果我们并不在场而且那样东西又变动不居的话,我们如何才能知道自己所谈论的是什么?

A:再强调一遍,我认为可以从不同的出发点来下判断。我想一个卷入在纽约或阿姆斯特丹的情境中的人会有某种特定的反应形式,某种特定的判断形式。关键在于,正如我们所知,所有这些实践形式都发生于两个完全不同的地方,因此这些地方不可能产生出任何统一的观点。我们所能够做的就是将其与其他艺术实践的形式进行比较,也和其他政治实践的形式加以比较。你可以想想那些鞋子——以及塔尼亚的大多数行动,在一段时期内此类行动曾经是属于政治团体的活动。这类行动的进行应当以两种方式加以阐释:首先,我们在做一些事以帮助人们违反法律,而同时,我

们又在创造着一个呈现这一切的公共舞台。我们无法评价该舞台上所呈现的东西发展到了什么程度或其重要性几何。尽管关于这件作品并没有统一的观点,但我还是能够对塔尼亚在这里为我们展现了什么做出判断,也能判断我对她的作品有何了解,以及我对其他艺术家与政治团体有何了解。我可以将其嵌入由同样位于艺术与政治边界的不计其数的实践所组成的历史。但是我却无法给出一个规则。在审美制域中,除了创造一个具体特别的舞台之外别无规则。我认为艺术行动主义的问题在于:你有没有创造出一段与“常规的”舞台之间特定的距离?

Q:统一观点的缺失以及与舞台间的距离问题是否同样也需要一种关于视角的不同感觉?

A:需要认识到的重要一点在于,那些自我授权去做事而没有事先决定他们在何处去做的艺术家,当我们站在他们作品前的时候,就不会有一个产生视角与评价的单一的出发点。如果我们回到利西茨基,回到他的艺术中持续不断出现的斜线,那么还是没有一个统一的出发点来观察他所建构的世界,因为斜线精确地改变着视角的坐标系;这是通常的三维世界之外的另一个物质世界。而我认为,当今的关键点并不是创造不同的物质世界,而在于真正创造出一个世界,一个舞台,它能够颠覆关于艺术是什么、政治是什么、道德伦理是什么、个人义务是什么、集体行动又是什么的通常坐标系。

Q:这一挑战在对“阿拉伯之春”相关行动的阐释中是否同样显著?这些事件与20世纪60年代的那些运动之间以怎样的方式存在类似与差异?

A:让我们先从显而易见的相似之处开始。第一个重要的相似点是人民占领一个场所的事实,以及他们的占领并不是作为任何具体团体、任何具体组织、任何具体阶层的表达这一模式。事实只是人民作为“人民”而在那里,只是作为人们没有任何特殊标识的某种无名的集合,单纯以占领一个地方的方式彰显他们的存在。这一行动与自主性(autonomy)的概念有所联系,就是创造一块领地而且并不仅仅是确认自我的任务。占领一个空间就意味着改变这个空间通常的被使用方式——无论是1968年运动在索邦还是现在在雅典都是如此——通过这种方法民主的观念得以自我显现(self-manifestation)。但这是它不向国家吁求或不向任何政党

要求什么东西这种意义上的自我显现。在1968年运动中有一幅漫画，描绘的是工人们在工厂中的场景，工会代表当然说：“好吧，你们在这儿，那么你们想要什么？”他们说：“我们什么东西也不想要，我们想进行革命。”而他自然答道：“你们疯了，因为政府与资本家们永远也不会接受这个的。”我们现在又一次看到了这种分歧。

在“阿拉伯之春”之后，自我显现的观念似乎成为不是我们便是他们，这不是一个要求什么东西的问题。在1968年运动中有一次一直行进到国民议会的著名示威游行，但没人有要进去的意图。你知道在1848年革命时巴黎工人曾进入国民议会。但现在的观念则是，我们和这些人毫无关系，我们不处于同一个世界之中。因此我认为我们在这一对立中看到了两个世界。这里面有些东西与当前的事件非常相似，不过整个情境又相当不同。1968年运动有着不同的政治背景——反殖民主义战争、独立战争、古巴革命和中国文化大革命。当时有第二次革命浪潮的感觉。那时一个理论背景即将冉冉升起，它将学生与无产阶级联系在一起，而无产阶级是以大工厂中的大众为代表的，革命进程又被人们知道共产主义世界是什么样的观念所塑造。我想这就是主要的区别。

现在则没有历史感，没有历史将走向社会主义或共产主义这个意义上的历史感。相反，历史必然性的图式事实上已经被新自由主义的秩序所俘获，自由市场已取代了历史进化的终点，而在过去那里正是革命发生之处。我们被告知要更进一步，要继续向前，去真正置身于新世界中，在那里所有古旧之物都将烟消云散，存在的将只有一个自由市场。所以社会主义或共产主义不再是即将且必然要出现的了。我认为这就是主要区别。还有一件对我们法国人来说很奇怪的东西，就像在法国出版了一本宣传册子，却在海外产生了远远超过国内的有效性：这样一种现象，那些人并不是因为他们认为自己是一个革命进程的一部分而占领街道，而是由于他们义愤填膺，是“愤怒者”(indignados)。我认为这很重要，而他们作为人民，作为人们的某种无名的集合就在那里。在突尼斯和埃及所发生的事就标记着没有任何具体诉求而占领街道的勇气，而所谓的诉求将自身与对资本主义状态的某种特定分析联系在一起。这是人民说受够了就是受够了的时候。现在唯一的问题在于，我们是否有勇气去占领街道？这也意味着，我们是否信任其他人？

Q:您有没有看到这样涌向街头的行动导致了真正的政治变化,在被您称为打破“治安秩序”意义上的政治变化,而如果它是政治性的,它是否是在与一个族群相关这一被缩减了的意义上的,就是说涌向街头的“我们”人民是作为突尼斯人的我们或作为埃及人的我们,还是说,你所谈论的我们指的是民众——再一次用您的词汇来说——是一个还没有被命名的人民?

A:我要提醒你,我刚刚已经谈过我是如何看待这一情况的。确切地说,我认为真正重要的是它同时发生在一个明确的统治系统面前,没有关于那些在街道上的人们的详细说明。他们作为突尼斯人而在那里面对着突尼斯政府。但对于我来说,这并不是有关族群性质的。它仅仅意味着“我们是这个国家的人民”,而且我们想要将自己显现为“这个国家的人民”,当然我当时并不在场,但它看起来就像是没有被详细说明的每个人和任何人。对我来说,这正是定义了“民众”(demos)的东西。这是“去认同化”(dis-identification)的一种形式,同时也是信任任何人的能力的一种形式。

Q:如您所说的包括了知识分子话语从政治视野中消失的这样一种情境在知识分子的责任方面有何启示?

A:我并不认为有一个叫做“知识分子”的阶层所对应的责任,而那些所谓“知识分子”的任务就是为反抗提供某种政治感觉或理论视野。不过事实是的确有许多人在做这件事。有大量的书籍试图告诉人们他们应当去做什么或不做什么,还有他们为何如此天真,以及情况为何更加复杂,等等。我唯一的责任在于为这些运动提供一种形式的合法性。这些运动既不是遵循着对历史情境的分析,也并非受到特定革命模式的指导。很轻易就能摒弃这些运动,只要声称其中缺乏眼界,说他们不知道自己想要的是什么,说他们是愤怒的,而愤怒是关于伦理道德却并非关乎政治的。对于我来说,该情境中更为重要的是将人民聚集起来的这种形式,而不是他们所能够掌握的话语的正统性。这样的集会重新激起了关于民主的辩论。面对世界历史,为可思性(thinkability)保持一块空间的开放至关重要。现在有一种寻找一种新的无产阶级主题的倾向,你知道,就是那些不稳定的人、大城市里的工人、倡导社会主义的工人,而且还有一种将这种显现视为某种自我赋权过程的企图。不过,我要说的是,不稳定的人并不等同于倡导社会主义者,倡导

社会主义者应当是对未来革命新主体的称呼,但所发生的事并不是作为历史过程所创造的主体的自我显现而发生,它只是显现而已,只是作为一个决裂而发生。所以,一个主体被集会这一事实创造出来,而并非被某个历史过程中被替代的功能创造出来。

Q: 在您的著作《获解放的观众》(*The Emancipated Spectator*)中,您宣称:“对解放的集体理解并不是对整个征服过程的领悟,它是在异见场景中被投入的能力的集体化。”(2011:49)以这个关于决裂的显现和一个新主体的形成的讨论为前提,这是否意味着集体性仅仅是个体的异见行动的总和,还是说个体的异见行动的联合在质量上改变着看起来各自为政的行动?如果情况如后者,那么是什么意义上的改变?一个社群在什么意义上不同于“翻译者”的聚合?

A: 个人与集体的关系并不是一种对立,而是关乎集体的本质意义。我所批评的是这样一种关于集体观点,认为它好像就是被历史过程本身赋予了对集体过程的理解。因此,集体智慧的概念就意味着一种完成,如马克思所说的工厂教育的完成。曾经有一度无产阶级被认为应当由工厂加以教育,无产阶级的纪律旨在接纳权力关系的全部复杂性,并由此在实际上做任何事之前就生产出其自身的批评。当然,结果就是你永远也无法到达终点,因为一旦你接纳了全部所有条件,你实际上就永远不能做任何事。我看待个人之于集体的关系的重点在于某种特定智力能力的赋予,那种能力是任何人都拥有的。这段话多多少少是对托尼·内格里(Tony Negri)关于集体智性(collective intellect)构想的回应。我所强调的是,并不是资本主义的过程为总体智性的位置创造出一个特定场所,毋宁说,这是一个关于对能力的多样性加以集体化的问题。能力的多样性并不等于个人的多样性,它是关于对单个能力显现的诸种形式加以统一的问题。因此,在导致了从突尼斯到雅典的占领广场行动的抗议中,存在着两种能力:非法行动的能力与组织日常生活的能力。我认为真正重要的是这一对各种形式的集体化,是能力的显现,而且这些能力的显现不能简化为某个特定个人或团体。

Q: 这迫使我们更加深入地去思考创造性转变,您的决裂(break)的观念是否嵌入了关于重新构造可能之物的一系列术语之中?还是说,您会走得更远,比如说,到了像卡斯托里亚迪斯

(Castoriadis)将其形容为一次从虚空的飞跃或者是无中生有的地步？

A: 嗯,无中生有,无中生有是什么意思? 如果一群人突然出现在街道上,并开始住在那里,待在那里不走,当然这的确是个全新的东西,但同时我们也知道历史上有很多次都走到了这一地步。比如说,在现今所发生的事与上世纪 60 年代所发生的事之间总是有所联系的,而且我们当然还可以追溯到更为久远的过去。对我来说不存在对立,因为即使是全新的东西也是由不那么新的元素所构成的。新的东西是那些以前不敢走向那里的人们决定他们能够去那里,而且能够停留在那里。每一次大众起义的方式似乎都有一些崭新之处,有一些出乎意料之处,体现在对场所的出人意料的使用方式。但这并不是无中生有意义上的创造。你从一种状态转移到另一种状态,你从某些东西无法出现的一种状态转移到它出现于其中的一种状态,而其后它又呈现为无法出现的那种东西。像这样的事件创造出使它呈现其上的舞台。这是一种集会的形式,一种在一起的形式,一种世界的形式,能够对立另一种世界的形式,你也可以说这是一个创造。不过,创造总是由多种多样的元素所构成。

Q: 而在您更近期的作品中,谜(mystery)的概念和象征的方法扮演了更为突出的角色。

A: 我关于与审美制域相关联的策略中的要点是将通常不相干的东西放在一起,由此涉及被认为会制造出冲突的元素的接合,通过这种方式可以使人们看到有些事行不通,而当他们看到此路不通的时候,我设想他们就会意识到这种情境本身是无效的,必须有所作为。现在这已成为批判艺术中的一种常规做法。例如,保罗·麦卡锡(Paul McCarthy)与杰森·罗德斯(Jason Rhoades)的作品在我看来就不批判任何东西。

不过,看起来引人注目的一点在于,现在有许多艺术实践正在朝着另一个方向倾斜,我称其为象征的方法。象征方法是一种在没有意义预设的情况下将事物放在一起的方式,就是把它们放在一起必定会产生出什么意义并不为人所知。这同样导致了批评传统的退化。它可以被阐释为艺术的去政治化,作为艺术实践之于观众关系的某种新的复杂化(complexification)。我从马拉美(Mallarmé)那里借用了这个术语,——或许“谜”(mystery)并不是

一个好的术语。当然，我们会想起“谜”(enigma)，我们知道“谜”(enigma)对于阿多诺(Adorno)那样的思想家来说是一个重要概念——或许它与这种感觉有些关系：当你面对不知道怎样处置的东西时的感觉，或是在你处于不知道该如何行事的情境中的感觉。这也就是为什么我认为在塔尼亚·布鲁古拉对实用艺术的抗议中有一些相当讽刺的东西，因为她所呈现的总是在两种有用性的感觉之间进行某种区隔，即作为实践有用性的政治有用性和与其完全不同的一种象征性政治有用性。与之类似，在佩德罗·科斯塔的电影中，你可以说他拍摄电影的方式中有一种谜的感觉，那既不是一种描述也并非对某一事件的解释。它创造出某种类型的晦涩模糊。所以在某些时候，被认为是纪录片的作品成为类似于死人之间的对话的东西。这一阐释的问题与观众的自由问题有所关联——但是你知道，观众的自由实际上在任何情况下都会发生，因为观众是完全彻底自由的。因此，我想问题在于我们如何去处理观众的自由——在某种程度上，仅仅说我正在做我所做的而观众看到他们想要看到的是不够的。

Q: 谜(mystery)的问题——或者用经您重新阐述的“谜”(enigma)一词——是否代表了不着边际的散漫表现方式的边界？声称象征的方式始于不可预见的点是否将我们置于了一个悖论性的位置？因为这样一来同样就意味着批评家永远也无法预见一个联结点。

A: 不，我们可以从两个点出发来进一步解析谜的结构。效果要更进一步则更为困难，不过，你可以通过完全站在观众立场去反应的方式来前进一步。而我想对我来说，这就是批评真正发挥功能之处。批评文章的任务之于我就是参与进一个重新措辞或重新塑形的形式。由于谜的存在，就有了一种方法去将对艺术家意图的一些洞见与能够重新阐释和接受他或她的作品的方式连接起来。举例来说，当我以一篇文章的形式来回应某位艺术家的作品的时候，我总是采取对作者所做报以某种同情的立场，但同时我也一直在试图将艺术家所做的予以差异性的重新建构。

当我想到托马斯·霍赛豪恩的作品时，俘获我的想象力的并不是他作为艺术家试图去扮演集体之角色的方式，或是说他扮演创造了某种集体空间的人的角色，那当然遭遇到许多抵抗；而是他运用自己的艺术实践去创造出乎意料的作品、话语或空间的方式。

所以,正如我说过的那样,我们被置于一个不知道究竟该如何行事的情境中,我们不知道究竟应当怎样去运用它们。有时我们会产生这样的想法,艺术家的确费了九牛二虎之力创造出那些空间,但同时,那些空间也可以被并不想创造任何艺术的人们创造出来,那些人仅仅想要走出去并占领街道。这两件事情之间相互关联。我所想到的当然是音乐家与演出者艾哈迈德·巴西奥尼(Ahmed Basiony)的例子,他于革命最初的日子里在开罗被杀身亡——这成为2011年威尼斯双年展埃及馆所展现的作品的主题。这里存在该艺术家所发明的互动演出的方式与集体行动二者的接合。尽管没有直接的因果关系,但可能在“阿拉伯之春”与阿拉伯国家众多艺术家的努力之间存在着某种关联。这些艺术家们尝试以另一种方式重演事件,在不扮演受害者角色的情况下呈现情境,也就是说,重新思考历史但并不对战争的灾难报以怨言,从情境中发现某种讽刺,并试图通过显现能力来从这种悲参与压抑的情境中挣脱出来。或许在这一时间点上,政治中的创造要多于艺术。

Q:在被“真正的民主,现在就要!”这句标语所概况的当前流行的诉求中,您是否看到了这一点?此处代理与民主之间的张力并不是通常那种直接民主与代议制民主之间的对立,而是用您的术语来说,更像无政府主义式的民主——一种没有源头的无政府主义。这一民主运动的核心实践之一是议会的出现,不仅仅是在中心地点,更多的是在地方上的地区与城镇中。它们的功能不是去证明政府的要求,而在于激发出关于政治、社会与经济状况的讨论,并在地方斗争中有所作为。基于您对政治与民主的观念,您会如何评价与理论化这样的议会?您会称其为一个自我组织自主性的过程吗?

A:我更愿意将其称为异见而不是自主性,因为这其中所涉及的东西比定义一块共同领地更多。当以越界的方式占领广场时,这种空间的创造可以被理解为与自主性相关。不过,我认为自主性是一定要与行动有所关联的一个范畴,而不是与一群人相关。我一向对政治团体作为某种自我的观念有所怀疑。你可能记得,我的同事阿兰·巴迪乌(Alain Badiou)曾经批评我,因为他说政治必须以激进派的观点来评判。对于他来说,激进团体中的成员是集体主体性的参与者;但对于我来说,主体性并非根据团体的构成而被派定,它更依据的是某一套行动的显现。至于大众议会,我们

不能轻易根据某个大众议会中的讨论来确认集体权力。我们这一代人知道全体大会是什么,在那里通常每个人都可以自由发言,而同样众所周知的是,在20分钟之后,全体大会显然就成为一个操纵控制大行其道的地方。一些左翼团体的激进分子接受了从事这项活计的特殊训练。所以,在我们这一代人中,现在出现了对于将集体权力等同于那类议会之观念的反感。伊莎贝尔·洛里提到关于马德里或雅典的议会的一件很有意思的事,即用抽签的方式来获得在议会上发言权利的想法。我认为这些民众议会找到一种方法来阻止职业分子们对议会的操控,而这一点非常重要。

Q:或许更为重要的是注意集会时刻的强度,而不是允许职业分子们贩卖他们的制度规划?

A:坦诚地说,你知道,职业分子们第一时间就在那里。在某件事于某处发生的第一时间,他们就在那里!即使是第一次召集的议会,他们也能够操控。这并不是一个先爆破再进行制度化建设的问题,不。我认为在每一个时刻,在每一个议会中,都存在为议会发明某种无政府主义式的纪律的问题。

我认为有两个难以联系在一起的要点:各种自发形式的浮出水面,以及承认这些形式具有适当的暂时性。我认为只有从最开始就与职业分子们的工作相决裂才有可能使其获得一段时期的持续。

参考书目

Rancière, J. : *Aesthetics and Its Discontents*, trans. Corcoran S. Cambridge: Polity, 2009.

Rancière, J. : *The Emancipated Spectator*, trans. Elliot G. London: Verso, 2011.

著译者简介

(按拼音排序)

- 查尔斯·埃舍 荷兰埃因霍温范纳贝美术馆长、策展人
陈定家 中国社会科学院文学研究所研究员
丁子江 美国加州州立科技大学哲学系教授
迈克尔·海姆 美国加州大学洛杉矶分校斯拉夫语教授
胡菊兰 河南大学英语文学教授
金惠敏 中国社会科学院研究员
埃莱娜·兰贝特 意大利博洛尼亚大学文学教授
李继凯 陕西师范大学现代文学教授
梁小静 河南大学外语学院副教授
吕国庆 陕西师范大学外国文学副教授
埃里克·麦克卢汉 麦克卢汉之子、媒介研究荣休教授
彼得·穆赖 法国巴黎高师博士
尼克斯·帕帕斯特吉亚迪斯 墨尔本大学媒介研究教授
大卫·潘 美国加州大学尔湾分校德语教授
兰斯·斯特拉特 美国纽约福坦姆大学媒介教授
王蓓 中国社会科学院文学研究所助理研究员
王青 中国社会科学院文学研究所硕士
王长亮 首都师范大学文学院硕士
多明尼克·谢菲儿—杜南 加拿大多伦多大学麦克卢汉研究项目
部主任

Contents

Feature Article

Historical Transformation of the Dialogue between East and West

Zijiang Ding

Special Section on Marshal McLuhan

Introduction: Understanding Media's Extension

Huimin Jin

Fifty Years on: Retrospect and Prospect

Eric McLuhan

McLuhan's Media Explorations through the Rear-View Mirror: Vortexes, Spirals, and Humanistic Training

Elena Lamberti

The Poetic Origins of Media Studies: Some Quantitative Preliminary Understandings *Peter Murvai & Dominique Scheffel-Dunand*

The Computer as Component: Heidegger and McLuhan

Michael Heim

McLuhan and 12 Features of New Media

Lance Strate

Perceptive Totality: McLuhan's Literary Studies & Media Studies

Huimin Jin

Standard Articles

Against Enlightenment: Language and Metaphysics in Hamann's

Aesthetica in Nuce and Philologische Einfälle und Zweifel

David Pan

“Creative Self-Overcoming”: A Comparative Study of Joyce and Woolf

Guoqing Lü

The Relevance of Chinese Calligraphy Culture to Modern Chinese Writers

Jikai Li

A Sketch of Jacques Rancière

A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Jacques Rancière *Nikos Papastergiadis*

Assemblies in Art and Politics: An Interview with Jacques Rancière

Nikos Papastergiadis and Charles Esche

Contributors

Editor's Words

编 后 记

电子化对学术期刊的最大冲击或许莫过于颠覆了其传统的金字塔结构。今天如果不是评价体制在背后勉强支撑着,作者才不会在乎其成果是在《宇宙社会科学》上发表,还是在《瓷国社会科学》甚至《瓷村社会科学》上发表,因为所有刊物的能见度是一样的。在数据库面前,一切期刊都是平等的。例如在查阅知网时,资源使用者关心的是哪些论文与其课题相关,于其有用,而不是其原发刊物的身份政治。刊物尊卑无所谓,重要的是所刊论文本身的价值和吸引力。当然并非所有的评价机构乃至从业者眼下都会觉得无所谓,有的甚至是大有所谓,性命攸关啊,核心期刊之外的论文一律不计工分。不过与电子化这个新生事物相比,那不过是疇昔巨人在夕阳下被拉长的斜影和苟延残喘而已。期刊民主化的大潮已经不可逆转地汹涌而来!

然而,且慢!电子化带来的期刊民主化并不意味着刊物主编们、作者们可以马放南山、刀枪入库,坐俟电子化馈赠你同等显赫的名声,恰恰相反,它将编者和作者都带入那更加残酷的生死角斗场,你必须拼尽最后一滴血、绞尽最后一丝脑力或可求得一置锥之地。把你的编辑成果或研究成果带入数据库,给你见光的机会,但同时也是将这些成果投进黑暗的信息海洋。这就是说,它要你生,也同时要你死。人说美国教授面临着两种选择:要么发表,要么消失。而电子化却可能使教授们且发表且消失,甚至说发表即消失,消失在茫无际涯的信息网络之中。不能相信电子化只是带来浮躁、轻薄,朝生暮死,速生速死,除非你不把自己的研究当回事,淹没就让它淹没好了。对于一个有抱负的编辑和学者来说,电子化意味着更加精心地打磨自己的产品,意味着对精品的崇尚,对品牌和信誉的珍视和营造。即是说,你的目标应该设定为让读者一见到你的刊名或个人名字就有信任感、敬畏感油然而起。电子化时

代我们比在任何时候都更需要打造品牌(名牌),因为我们面临着从未有过的被埋没的压力! 电子化将我们的生死权从体制那里交给了我们自己,于是我们对自我的命运具有不可推诿的责任!

编者,作者,同仁,我们要用好电子化这把双刃剑:在我们享用其民主化成果的同时,保持一份危机感,一份进取心,庶几乎立于不败之地!

编者 谨识

2015年11月17日

