

新美術

2017. 2

月刊 · 总第38卷

中文核心期刊美术类排名首位 中文社会科学CSSCI期刊 中国美术学院学报

Journal of the National Academy of Art / V. 38, Number 2. 2017

新美術

中国美术学院学报·月刊
Journal of the National Academy of Art
V. 38, Number 02. 2017

社 长：许 江 范景中
主 编：曹意强
编 委 会：许 江 宋建明 王 赞 范景中
曹意强 王 澍 杭 间 高士明
编 辑：石 炯 王 霖 巨若星
特邀编辑：许 煜
助 理：宫林林
编 务：王爱红
版 式：李振鹏 邵 琳

编辑出版：中国美术学院学报编辑部
出版日期：2017年02月
国内统一刊号：CN 33-1068/J ✓
国际标准刊号：ISSN 1674-2249
邮发代号：4-318
总发行：上海市报刊发行局
订阅：全国各地邮局
地址：浙江杭州南山路218号
中国美术学院学报编辑部
邮编：310002
电话：0571-87164692
传真：0571-87164692
邮箱：xinmeishu@vip.163.com
印刷：杭州嘉业印务有限公司

定价：人民币24元

目录 [CONTENTS]

导论

- 05 许煜 人类纪：文化的危机、自然的危机？

对话

- 23 [德]彼得·斯洛特戴克 [法]贝尔纳·斯蒂格勒 *Peter Sloterdijk / Bernard Stiegler*
“欢迎来到人类纪”：彼得·斯洛特戴克和贝尔纳·斯蒂格勒的对谈
- 35 [荷]彼得·莱门斯 许煜 末日，现在！：彼得·斯洛特戴克与贝尔纳·斯蒂格勒论人类纪
Pieter Lemmens / Hui Yuk
- 49 [法]布鲁诺·拉图尔 [加]希瑟·戴维斯 *Bruno Latour / Heather Davis*
如何与盖亚交往：布鲁诺·拉图尔与希瑟·戴维斯的对话

- 62 [德]安塞姆·弗兰克 许煜 人类纪的出口：弗兰克与许煜访谈
Anselm Franke / Yuk Hui

批评

- 75 [美]唐娜·哈拉维 *Donna Haraway* 人类纪、资本纪、种植纪、克苏鲁纪：制造亲缘
- 81 [美]伊丽莎白·波维内利 大地存有论
- 97 姜宇辉 *Elizabeth Povinelli* 如何凝视动物？：在人类纪的边缘重思动物性

艺术

- 111 [法]樊尚·诺尔芒 *Vincent* 目击者的退隐：自然解剖学与现代展览——机器的视觉政体
- ✓ 118 黎肖娴 *Linda C.H. LAI* 在“人类纪”以活动影像为据点重整“辩证结构”
“Moving Image as a Tactical Location to restore 'dialectical structures' in the Anthropocene”

HONORARY CHIEF EDITOR: XU JIANG, FAN JINGZHONG
CHIEF EDITOR: CAO YIQIANG
EDITORS: SHI JIONG, WANG LIN, JU RUOXING

Addr: The National Academy of Art, 218 Nanshan Road, Hangzhou 310002 P R China
Tel: (0571)87164692 Fax: (0571)87164692 Email: xinmeishu@vip.163.com

凡在本刊发表的文章及图片，均由作者或资料所有者提供，不代表本刊立场，此前与其相关的著作权责任均由原提供者承担。
凡在本刊发表的图文资料，其版权归本刊所有，如由于学术研究需要，可以适当引用，但引用时必须注明出处。
此外，未经本刊许可，所有图文均不得任意复制和转载。

在“人类纪”以活动影像为据点重整“辩证结构”

黎肖娴

其实，每一个时代不单在梦着下一个时代。在梦着的同时，正促成现今的时代的醒悟。

——本雅明《拱廊街研究计划》，1935年论说初稿。（黎肖娴句译）¹

我以媒体文化历史研究者、以“批判理论”为依归的艺术教育家和艺术家的三重身份写这篇文章。我的据点是活动影像及其掀动的各种机构、科技文化、被划分的知识领域和个人存在的欲望、感召、梦想、质疑以至如何活的问题的对流辩证关系。在这个涉及历史知识和考古触觉的思辨过程中，我从历史的思考出发去问我们需要怎样的影像本体论。用“药学”再出发检视“活动影像”这个核心，需要跨界思维、本体论的重探、具体的实践。我以有份于“打造”和“再打造”艺术基础的持分者 [grounder and re-grounder of art] 的本位出发作出建议，履行批判理论对“变”和“转化”的坚持。这篇文章背后的组织其实是一种历史和理论上的分支 [bifurcation]，总觉从人文学科的角度去回应人类纪，离不开理念上的维修。因此要说明活动影像的实践，需要作结网的功夫。媒体考古的角度把我引到前影像的时空调配，引到感官思维模式的进化，想到历史写作（而不一定是科学或哲学）其实也在重整我们如何想象人的未来。

1 译自英语版：“Every epoch, in fact, not only dreams the one to follow but, in thus dreaming, precipitates its awakening.” – Walter Benjamin on “dialectical thinking” and “historical awakening”; “Exposé of 1935, Early Version,” *Arcades Project* (2002), p. 898.

2 见斯蒂格勒与斯洛特戴克的公开辩论：<https://www.youtube.com/watch?v=HoxPk4V8bOk> 或 <http://digitalmilieu.net/?p=1078>

再回到影像，发现活动影像已经不光是媒体或创作的事，而是思维的矮化压平，又或是日常生活的微细却深刻的改动。贝尔纳·斯蒂格勒对“人类纪”的警告的核心是知识的分配，²在他的“工人阶级化”的论述中最清楚的表达。本文的重点离不开活动影像从作为新意识的出现到被全盘工具化这历史过程重点时刻在哪里，以至复取那些“维护”影像新意识论而出现过的理念和实践例子，再整合我的“反去知识化”策略，强调影像创作的重要性，也强调光是创作本身是不够的。

针对操控性及市场化的视听记忆系统，我提倡策略性的[tactically]投入“微过程”[micro-processes]——社会的、科技发展的、经济的、文化的、建制管治的、感观经验的、智性的、艺术创作的、本土的、全球的……重新注入已淡化或毁坏了的“辩证结构”[dialectical structures]，持续地“活化”，不管是在分散坐落各处未必形成网络的哪一个群体里，只要她们接触到某些现成或即将冒现的资源，科技也好，有参考性的组织模式也好，又或是体制内供应的资金、机会，又或个人的才情和确信，论述的建构，就行动起来，不管可延续多久。这是抒演或演述式行动[performativity]的智慧，即维持创造意义的循环不断运行更新。(Butler, 270)。并没有完美的出路，只有一次再一次地推、张开，穿过矛盾，握住手里的资源不住前行。这是面对“人类纪”的修护[maintenance]的一面。

在“器官学”的宏观地图上，活动影像往往处于“中间地带”，在梦与梦醒之间，在一个世代与下一个世代之间，在消费主义市场经济活动和以进步思想为自身的艺术创造性活动之间，在表述与知识之间，是操控，也是翻新的所在处……从唯物辩证的历史视野出发再往微“处”看，对活动影像的渴望，早在“电影”被命名之前已存活在生命世界中，推动着我们如何模塑身边的器物。这个“媒体考古学”给我们的定位，如何丰富了我们对于数据、数字化时代的影像操控的理解？“艺术”倡导动手制作，维护生产知识，与生活知识链接。这本是“艺术”于科技化社会中的独特性，是“工人阶级化”的逆流。但媒体化、数字化的“艺术”现今带来的又是什么？它的药学作用是怎样的状况？

一 历史轨道层迭多向，历史台阶却非必然：电影，退后一步，活动影像器官论

摆脱“人类世”的大前提下，有关活动影像[moving images]的讨论必先松绑“电影”这个狭隘的词，化开来，借助媒体考古的宏观视野。对活动影像的欲望、渴求和想象固然先于电影“媒体”的出现。“电影”的出现与命名，也是个蹊蹊的过程，多少机缘巧合，除了19世纪末活动摄影机(1876、1888、1890-91等)和放映机(1879、1888、1895等)的发明，也拜托已趋成熟的专利制度，容许商业性的应用和发展。若不是19世纪下半叶从欧洲涌向美国的移民

潮，突然出现了城市的新层劳工阶级、平民公共空间以及随之而来的闲暇耍乐的需求，就没有兴盛发展的游乐场后来成为活动照片的“居所”，或与今天游戏机店铺差不多模样的电影放映机 [kinetoscope, 又称“西洋镜观影机”]，由爱迪生发明)，透过一个小孔 [peephole viewer] 偷窥似的、每台机只许一个人独自看的单镜头娱乐，以至后来的直接在暗室内投影的“五分钱戏院” (Nickelodeon, 1905-1915) 的出现。了解“早期电影” [Early Cinema]³ (1890s 至 1905 - 07) 论述的都知道，好莱坞片厂制度自 1911 年以来的渐渐成形，给活动影像定性，以说故事为“影画传统”，然后一切以片厂制度划一化，实行质量管理，用垂直整合 [vertical integration] 的方法组织创作和制片、发行、放映的关系，标榜明星演员，故事以类型片界分，剧本有“三幕剧” [3-Act Structure] 调节电影剧本的故事骨干情节起伏的铺陈，在暗室里梦般的凝视，也就是我们今天视为标准的“电影” [cinema] 和基本定性。但这样的“进化”却非历史发展的必然。

所谓“电影”发展起步的十几年，往往被早年的史家叫“原始电影” [primitive cinema]，直到 1979 年以后冒起的修正电影史运动才得到平反，指出所谓“原始”的，其实是创新的不同面向。活动影像于“早期电影”的时段是一袭“嵌入的历史” [a history of embedment]，跟摄影史有点像。它是个满溢的时刻，一下间汇聚了游离了很多个世纪、发着而不知何往的梦，花枝招展，形式、用法层出不穷，没有羁绊。所谓“影画戏” [moving picture, or motion picture] 是不同已存在于人间的东西的一部分的终于碰面。它是 19 世纪中产和上流家庭的孩子们的视觉和光学玩具 [visual and optical toys] 的延伸；对“电”的出现的兴奋响应；继承平民喜爱的杂耍和综合表演，现在可在机器上无限回放；看惯了杂耍的观众的娱乐新出口。影画是民间故事传说的新载体；又成为 19 世纪写实小说翻新再创造的新美学场所。经历多世纪的发展，至 18 世纪成为所有西欧作家必曾参与过的“旅行文学”，在影画中找到新视觉的登场。它“呈现”物质“在场”的面貌状态，逗人喜爱，观众看电影其实是看科技的“魔法”而感刺激惊讶、瞠目结舌，又或看着片子同时参与视觉猜谜游戏，叫人兴致勃勃。早期的影画短小精悍，一个单一的动作重重复复的又或人物忽然倒下，人们就笑弯了腰，就是一点的“公然调情”、“色情”，影画观众没有太大的禁忌。活动影画“发展”的可能性是开放的，成为讲故事的娱乐媒体只不过是各种可能性的一种。当时急于击败爱迪生 [Thomas Edison] 的传记公司 [Biograph Company] 以至后来加盟的格里菲斯 [D.W. Griffith] 或许没想过他们的商业竞争

3 这里说的“早期电影”并不等同于“默片”。“早期电影”是 1979 年以后欧美电影研究范畴的修正电影史法 [revisionist film historiography] 运动所命名的，特指 19 世纪末至 1905 - 07 这期间的无声电影充满生机和创意，反对视此时期的电影“原始、简陋”的说法，尤其与 1907 年以后越趋制度化、以讲故事为主的默片识别开来。

会成为我们今天对策的操控机器。

2. 活动影像关于的是什? 创作, 意识形态, 理性工具, 操控, 自我技术……

市场逻辑把活动影像的多种可能性“归一”, 其实已主宰了我们超过一个世纪。活动影像的事也就是意识形态操控、文化工业、国家意识形态工具 [ideological state apparatus]、工具理性 [instrumental reasons] 的问题。用一点想象力, 我们不难理解“早期电影”(注意不是默片的全部)的多向实验, 为何是当代实验创作者回望过去支取灵感挽回创作活力的来源之一。这也是我为什么先要搁置“电影”这用词, 以“活动影像”去称呼所要处理的课题。时至今天, 屏幕文化带来了新品种的汇聚。市场逻辑的新语调是什么? 如何召唤我们? 化整为繁的多用途屏幕文化, 人手一机一个世界, 像是十分个人自主, 多方成就满足我们的需要, 一人对全球, 全球向着个体的我, 我和你, 我和我, 我的群组, 我的群组与别的群组。德勒兹会形容这其实是全盘密封的操控, 数字时代无人幸免, 说的没错。今天的权力操控、监视监听、行为上限制我们, 绝对不需要牢笼, 在我们为科技而兴高采烈, 庆幸戏院就在手里、跟自己的各种屏幕紧密相处的时候, 当我们试图在活动影像中想知道点什么的时候。是我们“调度”屏幕, 还是屏幕调度我们? 米歇尔·福柯分析最微调而深刻的操控是日常生活的微过程, 在自我情愿之下的“自我技术” [self-techniques], 其强势在于我们不单行动, 还付出自己的道德推理 [moral reasoning] 和实证 [substantiation], 在信念和自圆其说之间。屏幕文化中最小而私密的莫如我们的智能手机。这个让我们做观众又生产影像的、提升我们的工具 [tools of affordance] 带来的是怎样的自我技术? 自拍、记录、储存、速写、报道、发放……“早期电影”充满了要战胜技术限制而出现的“特技”发明。至今天, 大电影小屏幕的活动影像在不同程度上都可说是动画 [animation]; 这是数字时代的我们的外化记忆体的本质, 可以完全跟镜头无关, 前数字时期的摄影的“标记符”理论 [index theory] 或“印记” [imprint] 论等都得修订, 找寻新的方法去说明视像与生活现实的关系。

“说真话”的任务也许不再是社群责任的基础, 然而学习掌握如何“交代”自己、证明/证实自己的技术却越发重要, 这也包括活动影像的使用。技术生产社会关系, 关系的维系靠随技术而来的价值与态度。如何向别人“管理”手里接触到的影像数据, 跟如何向自己在私人空间交代又可以是两码事。尽管社交媒体给我们带来崭新群体的颂扬不绝于每日的市场活动, 事实是我们都独自一人, 一分一秒的, 盯住那汪洋大海般无界限的影像机器, 自己也不停发放。影像的消费, 方便得连戏院也不用去, 自取于一人拥有的设备便行。

“辩证结构”最有趣的问题是难保持对称。数据时代的“独自一人”与“无边世界”的反差，该如何调理？经验的强调？可是经验必须由第一人身的行动，之后才可被述说。对福柯而言，经验本身就是辩证法，既主动 [being proactive] 又讲求反应性 [being reactive]，自我既伸展膨胀也湮灭，连续也终断 (Ireland, 54)。

三 “看”的空间化与时间化

19世纪末、20世纪初确是对“看”的经验充满奇想的时代。前影画和前“印版摄影法”的摄影时期，常看到创作工具使用者对时间和时间的呈现的执迷。时间的过程、时间的过去引来了不少实验：从“印版摄影法”之前 [pre-Daguerreotype] 已出现的可长达几个钟的长时间暴光，试图记录时光流逝的痕迹，如尼埃普斯 [Joseph Nicéphore Niépce] 的题为《勒古拉斯的窗口景象》 [View from the Window at Le Gras, 1826] 的八小时阳光绘画 [sun-drawing]，到英国画家和摄影理论家亨利·佩奇·鲁滨逊 [Henry Peach Robinson] 的多相机同时捕捉空间运动 [to capture motion in space]，以至他后来的摄影蒙太奇（又叫照片拼接），把复数的负片结合成为一张复合单照（1858的“Fading Away”）到后来埃德沃德·迈布里奇 [Eadward Muybridge] 1872年的连接拍摄，把一个动作分拆去理解动势的微细过程，用十二部相机排列在跑道旁，去解答一个简单的问题：一匹马驰骋的时候，有没有一个瞬间是四蹄离地的呢？法国科学家马雷 [Étienne-Jules Marey] 于1880年代拍过不少连续照，为了研究鸟儿是怎样飞的。回顾这些例子，摄影活动的想象呼之欲出。倒是活动摄影出现后，对空间的摸索和玩弄才是重点，而把时间分割去了解自然世界的好奇很快被取代。（要到后来德勒兹的“时间-影像”和“运动-影像”的观念的出现，才有“时间”的重心的讨论的再次出现。）“早期电影”都是一幅一幅的以前正方为最佳视点的全景摆设 [tableau view]，玩框线、构图，保存着绘画的神髓，却调皮而天马行空得多。四条框线之内把可用的空间最大化，时间化解了，更多时候是时间感退掉了，就只有眼前的生气盎然的世界，一个接着一个的“现在、此刻”，短篇却无始无终，静止当中又充满描述。到了后来主流电影的语法，基本上是个浓缩时间的游戏，与上述摄影的前瞻性实验大相径庭。

退后一步，“早期电影”以至格里菲斯时期的默片就像一个巨型的数据库，约在二十年间，浓密的把生活世界的宏大的过去精选也率先留在因新科技而得以再现的活动影像里。“前电影”的活动影像想象和实验多少是从对感官触觉的延伸的渴求以致如何更全面微细的认知世界出发。活动影像接连的是好奇心、科学触觉、商业牟利的野心、文化细节的共治和挪用。这又确和前述的摄影实验接近科学性的、对物理过程充满好奇的记录有点不同。

四 “药”是“辩证结构”：游走、窥视、观影、暗室、蒙太奇

我感到兴趣的，是“早期电影”出现的同时，似乎有另一种相近的现象在放映活动之外活跃，那是一种被运送到别的时空去犹如身在其中的欲望。本雅明的《拱廊街研究计划》展示的就是这样的对“触感空间”[haptic space]和实时感知体验的追求，比起古希腊的记忆游走宫的散点聚焦的回忆不同。这种“在其中”的漫游者[flaneur]就是经验工业社会的城市现代性的流动主体，由“看”出发。漫游（或磨蹭/flânerie）所经验到的世界如“蒙太奇”，一时给花枝招展的现代城市小节摄住而失神，又或个人好奇所致凝神贯注，专注点之间充满断裂，这儿看看，那儿看看。蒙太奇式的视觉经验是空间性的，“看”的活动由走路、穿过大街小巷所构筑。如蒙太奇的跳接，漫游者的主体性是复数的，有时是诗人，有时如记者，有时像个侦探，这与好莱坞式电影制度的拍摄、镜头、声画关系的“文法”的关闭性、综合单一性是相反的。“剪接”这个词可以说是标准制度化之后为剧情上的时空接连而定性的，是“连戏剪接”系统里的动作，蒙太奇则不同。

本雅明有关“蒙太奇”的讨论强调参照者对离散的事物的主动结连，即带主动性的看，把实物之间的“近性”[nearness]提升为正面的发声或陈述。蒙太奇看重并置[juxtaposition]，特别是具生产力、创造力的并置，影像碎片之间的留白、空隙断裂却具释放力，令个别的碎片享有自主，令人联想到同时在法国极为流行的文学连载（法文feuilleton，英文serials）、早一个世纪的照片拼接（见上段）、展览厅里出现的全景周视图[panorama]。⁴电影中的蒙太奇思维突出邻近性[contiguity]而非连续性[continuity]。前者与本雅明以漫游者为宗的蒙太奇同出一辙，强调主动的看、创造性的看，后者是主流电影对剪接、剪辑的基本定性，是辅助和功能化的，强调时空的“缝合”，又谓“连续性剪接”或“零度剪接”，叙述的强势取缔描述，前向性高于现象的直观和感知。

鲁滨逊的拼贴摄影蒙太奇多少是对绘画传统的一种留恋。对本雅明而言，他目睹着一个占据空间和游走的看的热忱危在旦夕的一面。对于摄影、文学连载等，他说：“这些产品即将进入市场成为商品。可它们在门坎上徘徊，半踏步地停下来。价值与商品在市价把它们合法匹配之前，它们已私自订合。从这个时代生出了拱廊街商场和它的内里，还有展览厅和全景周视的设施。它们是一个梦的世界的残渣。但若然我们在醒来的过程中醒悟到梦的元素就是辩证思考的典范[the paradigm of dialectical thinking]的话，那么辩证思考就是历史醒觉的

4 本雅明在《拱廊街研究计划》里列数过更多不同的和“看”有关的发明。全景、周视图之外，还提过：dioramas, cosmoramas, diaphanoramas, navaloramas, pleoramas, fantoscope(s), fantasma-parastases, phantasmagorical, fantasmaparastatic experiences, picturesque journeys in a room, georamas; optical picturesques, cineoramas, phanoramas, stereoramas, cycloramas, panorama dramatique。他又引述：“In our time so rich in pano-, cosmo-, neo-, myrio-, kigo- and dio-ramas”, M. G. Saphir, in the *Berliner Courim*; March 4, 1829; cited in Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin, 1925, p. 73. [QJ.] (p. 527, on Panorama).

器官。”（898，黎肖娴段译）本雅明写这段的时候想着超现实主义 [Surrealism] 是有意思的：这昙花一现的运动有着独特的地位，把一个过去了的梦的残余保留下来。在他的观察里，商业媒体所失去的，正是梦与现实的角力与门坎上的徘徊，即历史的醒觉。

这个“辩证思维”的梦与现实的徘徊地带，如何可以落实为“辩证的结构”？这是我在以下部分希望走近一步的。其中的一个灵感来源便是“早期电影”的失去了但仍可以挽回一点的态度。“早期电影”呈现的是视觉上的“攻击” [visual attack] 或“直递” [direct presentation] 的兴奋。电影历史学者汤姆·甘宁 [Tom Gunning] 用“吸引力电影” [Cinema of Attraction] 的命名，把这种视觉经验与后来好莱坞叙事电影的强调“再现” [representation]——又称“叙事融合的电影” [cinema of narrative integration]，强调观众溶入故事世界和叙事结构中 [diegetic absorption]——作批判性的对比。如果好莱坞“标准”电影的观众是置身其中、与人物身同感受、逐渐忘我的话，“早期电影”的观众是清醒而自觉的，也高度意识到科技的魔法能力，无论影画里看到的是搞笑的、趣稚的、紧张的，都于画中物分占两个不相干的世界。“辩证结构”的出现，总得由“看”的结构开始。

活动影像的梦像的追求以至电影媒体（与附带工具）的出现，是生命外化而进化的表彰。它如何对我们“看”的方法以致整体的感官经验、意识的创造进行开发、改道？往后的规划化又如何有意无意地限制甚至全面调整了我们的感知，变成操控？是什么欲望推动技巧的发明去成就活动影像以物质的状态进入我们的存在，到后来又如何众多的可能性当中收轨为主流、主导、愈循单一的商业操作？这是批评性的历史想象的问题，是“辩证思维”的发挥效用；对本雅明来说，就是唯物史观的体现。思维上的“工人阶级化”其实在 20 世纪初已逐步通过商业企业的垄断和人口管理的需要慢慢形成。这里，我只标示了两个历史的点。

有“药性”思考的，或许只有理论家和历史学家还是不够的。我想到后来长居法国、智利成长 的电影导演鲁伊兹 [Raoul Ruiz, 1941-2011]。他的反“中心矛盾论” [Central Conflict Theory] 反的就是好莱坞讲故事的成规，真正所反对的，是这成规传播鼓励的生活态度——一种凡有冲突都可以化解，拒绝正视人生的复杂性的要求省略，更甚的这态度外化为全球的电影标准。大概我们都没有如他所说的就此失去了对现实的评断。我却珍视有这么一个持份者导演。而且他一生的电影也不离不弃地玩着不同的叙事实验。有毒的就竭力开发它创造性的一面。但鲁伊兹的对策是有限的，正如无论我多爱戈达尔电影的布莱希特式的离间法 [Brechtian distanciation]，或帕索里尼 [Paolo Pasolini] 的《萨罗》[Salò] 对电影文化工业的讽刺，始终是电影。戏院的灯亮起来，无论电影多批判多发人深思，走进

白人下的消费社会，又是另一回事。批评、反省，也可以纯是消费。活动影像的“毒性”问题的反调，需要站在活动影像以外。

5. 重塑失去的“辩证结构” [dialectical structures]⁵

我想借助分析哲学家艾米·托玛森 [Amie L. Thomasson] 的讨论去引发几个我的肯定。首先，肯定艺术的讨论要摆脱创作类型的身份定位的本体讨论（托玛森 2005: 221），⁶ 进而寻求艺术领域与别的社会生活领域的扣链。再前进一步，以宏观的器官学角度，把艺术与非艺术之间的关系看成动势的、辩证的关系，视此为讨论的起点，又犹如德勒兹提出的，点与点、面与面、层与层之间，以致点线面层交互的流通。

第二个肯定，是摆脱狭隘的知识生产的模式，就是在自然科学实验和验证式研究之外，艺术有其独特的“发现”的坐标、现象、过程。艺术的知识生产，固然可以是发现思维以外已存在的事物 [mind-independent facts]，也可以是想象、发明、综合等思维感观活动的结果。超现实主义艺术家以“非理性”为理性的一种，强调意外、机遇对开启认知的贡献。激浪派 [Fluxus] 和情境主义国际 [S.I.] 继续发挥随机的规则，创造机遇，触发处境、事件的发生，创造本来没有的经验以获取新知识……有关艺术是理性的一种，是不可或缺的存在，哲学家马莎·努斯鲍姆 [Martha Nussbaum] 和科拉·戴蒙德 [Cora Diamond] 都提出过可参考的论说。努斯鲍姆指出文学（我想也可以包括艺术吧）是理性的延伸，由情感、想象力、爱心和欲望形成，重要之处是扩大我们的道德想象，对我们存活的世界提出批判性的问题，让我们对世界有崭新的感观，因此是大学教育不可少的部分。⁷ 科拉·戴蒙德则要求我们把艺术、诗歌和科学放在同一个平面高度去看待：它们都是最重要的思考模式，让我们得以对世界做出专注的、具想象力的回应。⁸ 实验电影的创作者和理论家马尔科姆·赖格莱斯 [Malcolm LeGrice] 指出艺术创作本身就是一个探索和交流存在经验的独特途径，一个作品的形式和结构，指向的其实是作品以外的的经验被组织的模式 [models by which experience outside art can be organized]，此其知识向度的所在。⁹

第三种肯定，是肯定持分者不因循、务要创新的空间。汤玛森认为“发现思维以外已存在的事物”这样的知识发现模式本身不一定是问题，却往往受艺术类型分类为本的本体论所伤害，例如音乐的知识发现就只有拥有专家见识的行内人可参与，搞电影的，就往往用“你不是拍片的人你不懂，不符合行规”之类的说法，压下有创建或质疑、挑刃成规的取向。这个问题，我就经常在一些独立媒体的评审会议桌上遇上。我们缺乏的不

5 “辩证结构”的想法，本来自米歇尔·福柯的自我技术的想法。原文中福柯追溯“个人技术”的轨迹，发现公元后第一、二世纪希腊罗马哲学及至罗马帝国早期的时代与公元后第四、五世纪的基督教属灵操练的时段，之间有明显的断裂 [ruptures]，他以“辩证结构的消失”形容两段时期的分别。这个分别是对话 [dialogue, the dialogic] 的丧失，也是我借取的重点。

6 我引用的原文：“We must step back from the particular debates about the status or identity conditions of a given kind of work to address issues in meta-ontology, particularly as applied to issues in the ontology of art.” (Thomasson 2005: 221)

7 <http://www.opendemocracy.net/5050/heather-mcrobie/martha-nussbaum-empathy-and-moral-imagination>

8 Duncan Richter, 1999: “Virtue Without Theory,” *The Journal of Value Inquiry* 33, p. 361, quoting Cora Diamond, 1991: “Anything but Argument,” chapter 11, *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, p. 291.

9 Malcolm LeGrice, 2001: “Towards Temporal Economy” (1980, chapter. 14) *Experimental Cinema in the Digital Age*; BFI; p. 188. The original quote: “The forms and structures of an art work can become models by which experience outside art can be organized.”

10 原文：[These questions are] established stipulatively by the beliefs and practices of those who ground and reground the reference... [and are] determined by human intentions and practices...

是“实验性艺术”的理论和理据，而是不把实验“另类化”、“边缘化”。在企业化的大环境里，该如何策略？

对于什么才算艺术，汤玛森的看法直截了当：持分者会知道的。他们自会透过个人信念和实践经验提供必须的框架（汤玛森 2010: 119-120）。¹⁰ 持分者更应追求成为有份于“打造”和“再打造”艺术基础的人 [grounded of a name's reference]。总有一些持分者——艺术家、美术馆、网上画廊等等——有意或不经意地参与着制定什么时候与条件下可以接纳新的实物。重点在于：在现存的社会文化生态下，我们可以怎样主动地、策略性地、机动地创造交涉的空间，维护跨界和未命名的创新艺术事件出现的环境以及可能性。更进一步，是争取类型品种的开放性、不必定性的“合法性”。这不可能单纯是哲学家或理论家的单向责任，必须有艺术家的“主体”洞见，也就是说，创作者要亲身参与。汤玛森强调艺术家出发的制裁 [artist's sanction] 极为重要——让艺术圈以外的群体知晓艺术家的动机、意向，甚至操作技术上的认知，也是肯定性的制裁、持分者的实践的责任。（125）

既参与亦打造基础，既持分也发出制裁，命名又破界，策略性的支取。这是“辩证结构”的重新落实，对称的理想状态，就得由不断的对话去达成。以继续实验去战胜已形腐朽 [decomposing] (Guy Debord, 1957)¹¹ 或机制标准化的艺术操作，这是辩证的运动，斯蒂格勒称之为“美学冲突”。他提醒我们实验经常离不开不安，如同当年“马奈在作品中引进一般人感到陌生的情感，因而摆脱传统。”然而，实验也不只有破坏，所表现的创意最终会产生一种“新的集体感觉”。因此，辩证结构都涉及个别在实验中的艺术家在努力“建构同感”时感受着与团体的张力。斯蒂格勒指好的艺术家为了利用艺术分享美学经验，要坚持自己的“美学抱负”，这不仅是艺术教育或艺术赏析的问题，当社会愈趋同化的市场经济左右着塑造感觉的美学观念时，坚持美学抱负就是跨越市场经济最关键的方式。“大部分人”都面对受市场影响的美学观念时，属于善于批判的艺术家就是那“另一部分人”，应该继续“进行实验”，远离“沈溺于市场影响的人”（斯蒂格勒，2014：2-3）。美学关乎“感受和感觉”，也是政治的一部分，艺术家的作品“本来就是融和别人的感觉”。因此，艺术必然是政治性的（斯蒂格勒，2014：1）（黎 2015a: 84 - 85）。

11 见：<http://library.nothingness.org/articles/St/en/display/7> “decomposition” 一条的定义，并参考“情境主义国际”的居伊·德波讨论 <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/onemore.html>

12 爱森斯坦 [Sergei Eisenstein] 把蒙太奇分为五种：格律蒙太奇 [metric montage]，节奏蒙太奇 [rhythmic montage]，音调蒙太奇 [tonal montage]，联想性蒙太奇 [associational or overtone montage] 和知性蒙太奇 [intellectual montage]。要注意的是爱森斯坦和他同期的理论家所发表的“电影理论”都是为创作者而造的理论，而且他和维尔托夫 [Dziga Vertov] (“间歇” [intermission] 的观念)、普多夫金 [Vsevolod Pudovkin] (强调影像的组合作的功夫)、库列雪夫 [Lev Kuleshov] 等本身都是导演。这是“经典电影理论” [Classical Film Theory] 与 1960、70 年代以后的“当代电影理论” [Contemporary Film Theory] 的强调符号学与影像阅读、电影作为国家机器论 [ideological state apparatus]、精神分析出发的意识形态操控、观影模式 [spectatorship] 等从人文关注出发，背着结构主义包袱等截然不同。

六 “辩证结构”的另一种实行：退后一步，从文本到声、画碎片

在我的个人理论探索的实践上，我觉得“蒙太奇”特别蕴藏实验和开启的性格。苏联先锋电影理论家爱森斯坦以此强调电影叙事在时间在线的前向性，更指出镜头与镜头之间意味着的“关系”的可能性是多方的，因而前向的电影时间并不就等于只会生产单向的电影叙述，感知的层次与幅度也可以很丰宏。¹²我从这里出发，循着影像是新思维的方向，试图发展我的“碎片”理论 [theory of fragments]，强调「蒙太奇」对影像流的构想，其重点是个别影像片段（镜头，或碎片）的独立、自主性。一个影像碎片一方面可以被独立观赏，自成一个世界，另一方面，其可塑性来自两个碎片之间的夹缝所意味着的连结潜力，在横向线性的并置排列中，带有思维上的“拼贴” [mental collage]，因而基本上强调“专注力”，鼓励主动性和好奇的观者。每一个碎片——无论是声或画的单个片段——都是从现实切割出来可模可塑的独立档案 [document]，它们所蕴涵的内容、细节、摹写潜力却是无尽的。借助德勒兹（伯格森、莱布尼兹）的理论，一个碎片就是一种“对象域”（或“客体态” / *objectile*），带着抛射、推进的价值 [projectile]，嵌入每一个碎片的存在被裹藏着，潜在性可以被披露，在秒接秒的逐步前行当中（Deleuze 1988/1992, 8; 1991, 227-247）。碎片与碎片之间的新关系，又或下一回合的演进正等待着，呼之欲出。对活动影像创作者而言，这是个“发现”世界而不单是述说世界的工程。这样的碎片理论是为谁而立的呢？为的是希望超越大电影的机制、主流电影影像文法学上的垄断、感知上的单一化的“重新打造影像实践的基础”的持分人，也包括所有每天双手触及造影像的工具的一般市民，为的是寻回被夺走的技术所给我们丰富的“赋予”；而且，新技术的出现，本来不就是我们对未来、对下一个时代的梦想的所出吗？

有了“碎片论”，可以进一步尝试把活动影像带到表述、娱乐与观赏以外。数字时代的进深，容许大量的数据的存储 [storage]，也实验了随时检索的可能性 [retrieval]。影像存库 [image archive] 和归档活动 [archiving] 作为社会参与、社会行动的实践、历史写作的实验、文化论述等，已不再是新鲜的事。基础是对收集得来的影音（碎片）档案有辨识力、想象力、抛射的思维，又能在个别档案之间看得出多线的关系，如流通管子，又如德勒兹和加塔利说的“根茎”状态的盘根纠迭。我的碎片理论所引发的，是对存库是独立档案的开放性的探讨，并非指 19 世纪欧洲民族国家主义所产生的庞大机关，而是仓库作用以外的建设性的、鼓励交流的公众领域，也包含批判活动的开始，因为存库是“纪念”过去和活生生的出现过的“权力”的所在。（Derrida, Steedman）此其一。第二，影像存库建立的本

身就是一种日常生活历史的实验性的实践，与其说是叙事的“底”或前奏，更准确的该形容为一个制图系统 [cartographic system]，成就用者的描述或叙事活动。第三，从用者的角度，他们不单浏览下载，也可以进到“协作创造” [collaborative creativity] “联着” [co-authoring] 的活动。这方面我们需要更多的理念以及实作上的摸索。如何把影像存库从交流 / 交换的所在地推向历史书写，就更要下功夫。第四，存库是一种特殊的创作活动。存库一方面把个别“档案”推向“碑志” [monument] 的可能，（因为一个“碎片”突然给赋予一个可被检索的位置，）尤其当它被点选、阅览。另一方面，个别的碎片，例如一帧照片、一封家书、一段十几秒的视频，直指“记忆”而不是“历史”。这些例子都是内存 [mnemonic objects]，引发有待发生的叙事，报道性的，又或是虚构的。（如此说，文字的历史跟录像片段或照片都不过是使用不同媒界的记忆技术 [technology of memory]。见 Steedman, 66。）

我想用一个“极端”的实例——Walid Raad and The Atlas Group 的关于黎巴嫩内战的作品（见 <http://www.theatlasgroup.org/>）——去说明存库的形式是自觉的虚构书写活动去重构历史的工具。The Atlas Group（其实一直只有 Raad 自己一人）的创作以网上存库和游走各个美术博物馆的数据库供访者阅览。大量的照片、实物、剪报，都是“纪录”性的现成物，当中说的故事却是用纪录性的碎片去构筑的形似、类同却不曾发生过的事，更有不少录像视频的“访问”，是基于发生过的事创作出来的，且天衣无缝的用准了纪录片的声画的成规。The Atlas Group 给访者的有关黎巴嫩内战的过去的感知材料是丰富而逼真的。这个创作，也是个恰当的例子去说明在存库的世界里，活动影像往往与别的物质“碎片”共存，没有档次，不着痕迹地发挥着互媒的作用。

开放阅读的存库，读者不妨参考 Alisa Lebow 的（互动的网上存库）《拍摄的革命：有关革命以后在埃及的后设纪录片 [Filming Revolution: a meta-documentary about filmmaking in Egypt since the revolution]》，¹³ 当中存盘的有或长或短的视频几十个，包括三十个电影工作者、存库建立者、社会行动人士与艺术家，以及他们的不尽相同的想法和计划，试图对“革命时代中的拍摄”是怎么一回事、有何意义弄出一点端倪。创作者就特意提醒访客：“这个网站没有提供有关革命的历史，也没有意图去保存一个完整无缺的关于 2011 年以来在埃及的制片活动。这里的焦点是展示纪录片、独立电影以至其他的创作活动去再现埃及文化和社会在革命前后的样貌。”¹⁴ 这个用最低度的分类和组织去展示数据的存库，容许影像片段发挥各自的裹藏

13 <http://www.filmingrevolution.org/>

14 英语原文：“This website does not provide a history of the revolution, nor does it attempt to be an exhaustive chronicle of filmmaking in Egypt since 2011. The focus is on documentary and independent filmmaking and creative approaches to representing Egyptian culture and society leading up to and after the events of the revolution.” 请参考附注上一条。

15 可参考 <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=385>

[enveloping]、嵌入 [inhesion]、展露 [unfolding] 的张力，要求观者主动积极地“发现”埃及的状况，而不依赖作者代他们“烹调好”的完整故事、论述或解释。这就是我理想中的“蒙太奇”法如何透过存库的创作活动达致非一般的历史参照；而往后可叙说的过去是无尽的，随着新的访者的临到，不断打开，不断联机，就正如网站的界面设计所允许的。

我也想到 2002 年诺尔·曼 M. 克莱因 [Norman M. Klein] 及团队制成，由 ZKM(位于德国卡尔斯鲁厄的“媒体艺术中心”)出版的《血淌层层洛杉矶：1920—1986》[*Bleeding Through: Layers of Los Angeles: 1920-1986*]¹⁵ 当中收集了六十几年有关洛杉矶的“碎片”，你能够想到的数据类别都有，从照片、明信片、虚构的写作、新闻片段(印刷的、影片的)、地图、真人访问、大电影中的洛杉矶的街头景，以及戏段、广播的声音档案等，如上所说，每个“碎片”都是一个有待开发、推考、想象性的抛射的世界。这个多向的存库，在创作团队而言是个结构上刻意松散的纪录片，而 DVD 原版中设计了被组织成三层的多条路程，有点可惜的是，整个作品由一个依照真人虚构出来的角色，插进一个侦探故事，因此充满认识洛杉矶这城市历史机会的作品，就一下子被压平，成为追踪“谁是凶手”的叙事游戏。这种对故事的执着似曾相识，让人不得不想起鲁伊斯对完整、连贯、凡事化解，有明析结局的故事模式的依赖、沉醉。庆幸后来出现了互动的网上存库版，读者有机会自由的“漫游”用自己的时间和兴趣去“访寻”洛杉矶。¹⁶

七 结论

作为总结，我动用了这篇文章曾讨论过的各个课题，作出两种“退后一步”以至可以向前：(一)以“早期电影”的修正讨论为蓝本，“从现代主义对表征 [representation](或反表征)的关注以及媒体特质 [medium-specificity] 的强调退后一步，强调每一宗创作都是一桩独立的行动、事件，超越单一媒体或艺术类型的界限，而总是一次跟历史对话。”例如重新检视“早期电影”——即电影未给定性以说故事为主流发展，未被选定为长编小说的继承媒体的时段——重新发现了活动影像的众多“本来可以，或许会……”(黎，2008)。又如 20 世纪初西欧音乐出现的序列式思考 [serial thinking] 强调建构，不单是追求更新的作曲法，渴望自我衍生的创作法的达成，更是从“表征/再现”解放出来，让结构带动“潜在的”如何成为实体 [materialize]，简单的规则的迭代可带来综合繁复的庞大结构，结果是打开了更多的可能性，包括把创作作为概念的实现，变为发现作品的过程的本身。把这个法度转移到录像

16 见：<https://interactivemediaarchive.wordpress.com/bleeding-through/>

17 见 2015 年 6 月在巴塞罗那举行的 LOOP Barcelona 2015 上由我策展的“Micro Narratives: Invented Space-time”(微叙事：被创造的时空体) <http://loop-barcelona.com/2015/category/screenings2/> 和同年 11 月的澳门实验电影录像节我所策展的“微叙事”学生创造选辑“凝神、界外：香港创意媒体学院学生实验录像书写选作”(<http://eximacau.blogspot.hk/2015/10/1114-november-14-saturday-400pm.html>)

创作，就是把叙事活动化为闯开世界，踏进源于物质世界的虚拟世界的行动。

(二)从媒体论退后一步，“本于活动影像的物质操作条件，探索由其所开拓的新意识、新的感知世界的度向。如哲学家吉尔·德勒兹以及他引用的伯格森，把我们对活动影像的思考引到时间空间的经验和想象的展拓。而以叙事游戏能手为名的原籍智利的大导演鲁伊兹则指证好莱坞经典叙事法所捍卫的人情常理的程序化以及简化，在长时间传播之下，模塑着某种对人生复杂性的无法面对。德勒兹和鲁伊兹都超越了活动影像的模拟、表征的层面，指向意识的塑造。”（黎，2008）德勒兹提出了摄影机的特殊的凝视的威力——他叫作“描述”——用延伸了我们的裸眼的技术去捕捉世界的微细面、时间与空间互相转化，以至不同意识层的循环流动交替换 [circuits]。鲁伊兹带给我们的，是冲破对叙事活动表征现实的依赖，而对叙事创造性的一面多点期许；嬉戏的叙事（观众而言）、叙事的嬉戏（创作者而言），才是我们摆脱主流叙事的简化，也是对人生问题的简化的枷锁，再起步。

在这基础上，“微叙事”的方向很清晰地朝向“时间和空间的创造”这重点上。¹⁷“通过电影理论揉合跨学科框架和对话，利用互媒的思考方式……要求学生摒弃原先对主流电影创作的想象，跨越主流规范对我们影像的敏感度的限制。因此，学生要与周遭环境建立新关系，创造自己的视觉语言，但他们必须先了解摄影的本质，能批判地意识到摄录机无处不在的事实。实验强调直观以及批判探讨电影流俗如何塑造和限制我们的感知世界。电影常被视为故事的载体，但活动影像是感知的新形态的潜力才是录像实验所追求的。录像既可伸展我们的感知经验和范围，从而重塑观众关注事物的模式。”（黎，2015a: 83）因此，德勒兹所说的“描述”的重量是双轨的，是对录像书写的人关切周遭世界、关切工具的体现，也是透过作品可以转化给观看者的、有异于主流媒体的对世界的崭新的注视。

我提倡的“微叙事”越发强调的是一种影像美学和资源的经济论。在这个数据软件硬件挥霍的时代，在这个追求庞然巨大的景观，动辄几百万耗资的只为赚得视觉上短暂的欢愉、用梦的符号取代现实的文化氛围里，如何把手中的资源“最大化”，或用最少的资源去造最丰富的创作？这包括活动影像的艺术家对一台照相机、录像机的各种性能的充分理解以至尽用，摸索一人行事的录像创作的优势和潜力。“书写”的深意，正在于影像创作者潜进生活世界，让感官上的浸淫开启思维上的新角度。从经济的角度，更重要的，是要求录

18 见拉图尔“行动者网络理论”中的“generalized symmetry”的讲法：

<http://www.learning-theories.com/actor-network-theory-ant.html>

19 file:///Users/smltai/Downloads/Entanglements-Human-Things_chinese%20(1).pdf

20 http://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1310028《澎湃》The Paper, 2015. 03. 11.

像书写人与手里的工具有着亲密的关系，进而体会布鲁诺·拉图尔的新唯物立场，尤其他所提出的能动的人和对象在同一个框架中结合 [human agents and things integrated into the same framework]¹⁸ 机器、技术、对象、物质材料具有的“可供使用的实用性” [affordance] 启动潜能 [Hodder, 刘岩中译]¹⁹ 这潜能性源自器物的本身，器物的发明由来自人类朝着潜能向前的所趋，正如贝尔纳·斯蒂格勒说“技术，是生命用来进化的那一支架。”²⁰

今天，谁都可以制造和创作影像。