

记忆与影像

——从古希腊到阿甘本的生命-影像哲学

蓝江

(南京大学哲学系,南京 210046)

摘要:什么是记忆?我们怎么才能获得记忆?这是困扰哲学史的一个关键性问题。在古希腊,人类感到用自己苍白的有限性无法触碰到业已消失的过去,他们只能依附于神秘性仪式的力量,借助被召唤的神祇。此外,对于现代思想家来说,他们相信客观化和高度技术化的影像足以驱逐不可能的内在性力量,以纯粹影像技术的方式来帮我们复活一个过去。阿甘本选择了一种宁芙化的记忆技术,即我们面对影像,需要投入我们的想象,在影像与我们想象迸发出来的爱恋中,走向通往记忆女神谩涅摩绪涅的道路。这就是阿甘本特有的生命-影像哲学,即通过我们对影像的宁芙式爱恋为其灌注生命,让其成为打开我们有限性封闭的堡垒,敞开通向绝对之物的的大门。

关键词:阿甘本;记忆;影像;宁芙

中图分类号:B83 **文献标志码:**A **文章编号:**1009-1505(2016)01-0005-10

Memory and Image

——Life-image Philosophy from Ancient Greece to Agamben

LAN Jiang

(Department of Philosophy, Nanjing University, Nanjing 210046, China)

Abstract: What is a memory? How we can acquire memories? This is a key issue that has obsessed the whole history of philosophy. In ancient Greece, people found that their pale finitude could not penetrate a disappeared past, and then they intended to call back the disappeared past by some mysterious powers and summoned deities. Moreover, for modern thinkers, they believe a objective image produced by modern technology. These images disenchant those impossible immanent power, that is, a pure technology of image helps us “resurrect” the past. Between the two positions of memory, Agamben chose a nymphian technology of memory. When we face to images, there becomes an imagination of us, and between image and imagination, a nymphian love come into being, which is the only way for us to access to Mnemosyne. This is the Agamben’s singular philosophy of life-image philosophy, meaning that we should, as Nympe does, to pour our life in image by our love, let us open the closed castle in our mind, and pave the way to the Absolute.

Key words: Agamben; memory; image; Nympe

收稿日期:2015-08-10

基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“当代拉康化马克思主义思潮研究”(12JJD710005)

作者简介:蓝江,男,南京大学哲学系教授,法学博士,博士生导师,主要从事当代欧陆激进哲学思潮研究。

在哲学史上,过去和未来是两个最重要的问题,它们涉及到我们当下的生存在时间中的展开。但是,过去与未来也是哲学思考最难以克服的问题。先不说未来,仅以过去为例,过去被视为一个曾经拥有过的存在,但是,在岁月的魔法面前,过去以一种绝对方式从我们面前丧失了。相对于当下,过去有一种无法抵挡的魔力,我们总以为自己可以回到那个曾经的故土,那个令尤利西斯魂系梦绕的伊塔卡,但是过去总是无法避免地从我们的存在的缝隙流逝。因此,对于当代哲学家来说,需要有一种技术,来为我们保留那些曾经发生过的一切,但是,正如阿甘本很敏锐地看到,这种记忆技术是一个怪胎,他塑造的绝不是那个曾经的过去,而是我们的现在,因此,我们需要通过一种方式来思考这种记忆技术,思考过去与当下的关系,所以,我们需要一种用于记忆技术的影像哲学。

一、漠涅摩绪涅的记忆技艺

一个幽灵(specter),在恍惚间,我似乎在凝重的空隙间洞悉它的存在,但是它又始终坚定不移地离我们而远去,事实上,当我们试图追寻它的时候,它却永恒地离我们越来越远。但是,悖谬的是,我们又绝对不能像从未降临的未来和乌托邦那样来对待过去,因为过去始终以鬼魅式的方式向我们招手,如果一种挥之不去的恶灵,始终萦绕在我们周围。然而,这个幽灵的存在,如同在与我们嬉戏,我们轻声靠近它的时候,它倏然消逝,而我们一旦停下来对之不闻不问时,它又偷偷地溜出来,在我们面前晃来晃去。也正因为如此,德里达将之命名为幽灵学,正如德里达与其得意门生贝尔纳·斯蒂格勒(Bernard Stiegler)的一部对谈性著作中,德里达毫不忌讳地说道:“为幽灵所萦绕就是记忆起那种我们在当下之中从未经历过的东西,记忆起那种本质上绝不会具有在场形式的东西。”^[1]

因此,无论是今天的理论家,还是古希腊罗马时期诗人和哲人,共享的一个命题是:我们不可能直接从我们有限的感觉上来把握那个业已逝去的过去。我们的感知能力是有限的,我们的感觉和认识,根本无法穿透那层位于过去与现在之间的绝对隔膜,我们投射到过去的光,都在现在的边界上被折射回来。在我们感觉和认识面前,幽灵仍然是幽灵,它的存在是现象性的,在仅仅依赖于我们有限的感觉能力之时,我们始终与它保持着一定的距离。所以,无论对于今天,还是对于古人来说,我们都需要一种技术,可以去穿透位于现在与过去之间的那层隔膜。

古人的方法很简单,一旦我们自己的感知能力无法穿透过去,那么,必然存在着一种神秘的力量,可以穿透过去,并让幽灵向我们显现出来。于是,我们需要的是一种神祇,这种神祇具有一种魔力,这种魔力,将蒙在过去之上的神秘面纱缓缓地为我们揭开。在古希腊诗人赫西俄德的《神谱》中,这样写道:

来吧,让我们从缪斯开始。

她们用歌声齐唱

述说现在、将来以及过去的事情^{[2]27}

希腊神话中的缪斯女神,掌管着各种艺术,她们为我们这些凡夫俗子带来的不仅仅是艺术和审美的感受(αἴσθησις),更确切地说,我们对这种美妙感受的向往,并不是纯粹的内在体验,而是一种指向不可能用我们凡俗的感知去触碰的过去和未来。这种神秘的具有魔力的力量就是缪斯的歌声。她们用歌声向我们传递着过去的“真实”。不过,我们不能将缪斯的歌声视为一种魔法,而是一种技艺(τέχνη),这种歌声并不是先于缪斯和我们的世界而存在的东西,恰恰相反,它是专门为我们追溯一个不可能的过去而去创造出来的东西,在这个意义上,对过去的追溯,以及一种面向过去的技艺,这种技艺的目的,绝不像其表面上显现的那样,它并不是对过去的恢复,正如德国古典学家居代·德拉孔波所说:“缪斯讲述了看似古老的事件,但基本上并不探讨过去。她们针对最具体的事实,无论是在所有的

时间尺度里,还是在事件的永恒存在中。正因为如此,尽管貌似不真实,缪斯的歌唱体现了最深刻的真实。”^[3]在这个意义上,我们可以重新来思索赫西俄德在《神谱》中的诗句,也就是说,缪斯女神从一开始就不是要向我们讲述一个真实的过去,而是在她们的歌声中,以技艺的方式,为我们创造一个关于过去的记忆。实际上,原先的悖论,在古希腊神话中完成了一个优美的概念偷换,即在缪斯的歌声中,过去之事,变成了记忆之事,过去所发生的一切,在出现了缪斯歌声这样的指向过去的技艺之后,一个业已化作往昔烟尘的过去仍然是不可追溯的,可以出现在我们面前,绝不是那个过去,而是通过某种人工的技艺所创造出来的记忆之技艺。在这个意义上,荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》,赫西俄德的《神谱》,维吉尔的《埃涅阿斯纪》,甚至我们中国神话背景中的《山海经》,性质都是一样。它们都是一种面向过去的用于记忆的技艺,它的目的并不是一种准确对过去的描述——这种描述在技艺层面上也是不可能的——而是要创建一个可以作为过去记忆的技艺框架,以此框架为基础来面对现在的真实。

也就是说,缪斯女神不是关于过去的女神,而是关于当下与现在的女神。过去不是真实,而是一种技艺,更确切地说,是一种我们借此对过去进行刻画的艺术,一种记忆的技艺。也正是在这个基础上,我们才能理解为什么那个掌管历史的女神克利俄(Κλειώ),在古希腊神话中,也属于九个负责艺术与审美的缪斯女神之一。在古希腊人的世界观里,历史,作为对过去的技艺性的重构,与诗歌、音乐、舞蹈、史诗、牧歌、喜剧、悲剧之类的艺术相差无几,它们都是一种用于为我们在世界上的有限的感官所不能谱写出来的部分填色加彩的技艺,也就是说,在我们感觉力所不逮的地方,缪斯女神,凭借它们独特的技艺,帮助我们绘制了这个世界整全的图绘。

在古希腊神话中,缪斯女神的母亲就是谟涅摩绪涅(Mnemosyne, Μνημοσύνη)。在《神谱》中,谟涅摩绪涅被赫西俄德界定为记忆女神。而描述记忆女神谟涅摩绪涅的诗节出现在描述缪斯女神的诗节之后,而赫西俄德是从缪斯女神引出了记忆女神谟涅摩绪涅:“统治厄琉西斯山的记忆女神谟涅摩绪涅,在皮埃里亚生下了她们,她和克洛诺斯之子宙斯的结合生下了她们——无病无痛,无忧无虑的九个女神。英明的宙斯和她同寝九夜,远离众神顺在她的那张圣床上。”^{[2]27-28}同样,在古希腊神秘宗教俄耳甫斯教的诸祷歌中,也有一首是专门献给记忆女神谟涅摩绪涅的。在为谟涅摩绪涅献祷歌的时候,需要焚沉香,在烟雾缭绕之中,再缓缓道出献给女神的祷歌。

值得注意的是,无论是在赫西俄德的《神谱》中,还是在俄耳甫斯教的祷歌中,记忆女神谟涅摩绪涅虽贵为九位缪斯女神的母亲,但是出场都晚于缪斯女神。在《神谱》中开篇,缪斯女神即以歌声的方式出场,而记忆女神谟涅摩绪涅则出场于第53行,在上下文中,谟涅摩绪涅是以缪斯女神的母亲的身份而引出来的。在《俄耳甫斯教祷歌》中,献给缪斯女神的祷歌是第76首,而献给谟涅摩绪涅的祷歌是第77首。于是,我们可以判断,尽管谟涅摩绪涅在神话结构的设定上,被界定为缪斯女神的母亲,但是,实际上在文学和神话的发生学上,谟涅摩绪涅的出现却晚于缪斯。也就是说,从纯粹的神话考古学角度而言,不是谟涅摩绪涅生产了缪斯女神,恰恰相反,正因为神话结构中出现了缪斯女神,作为记忆女神的谟涅摩绪涅才成为可能。说的更透彻些,在古希腊的发生谱系结构中,不是对于过去的记忆奠定了审美与艺术,而恰恰相反,是对当下的审美和艺术的理解,奠定了我们面对过去的记忆技艺。

一旦明白了这个发生学谱系关系,我们可以这样来看,记忆女神谟涅摩绪涅的产生与审美和艺术的技术密切相关。这样,与现代的科学和理性理念不同,记忆从一开始就不是一个纯客观向度内的产物,在古希腊,记忆是一种技艺,一种从缪斯女神而来的带有神秘灵性的技艺。从一开始,记忆就是在一种灵性的层面上发生的,它需要我们用神秘理智的方式,去构造一个记忆,来抵抗遗忘的阴霾对我们的侵蚀。我们可以在《俄耳甫斯教祷歌》中献给谟涅摩绪涅的歌词中读到:

你驱赶摧残理智的致命遗忘,

保障人类精神与灵魂的协调，
你增长凡人的理性沉思的力量
审慎又温柔，你使我们记住
每个人深藏心底的所有思想，
你永不犯错，促发人类的清醒。
善心的女神哦，请为信徒唤起
那神秘仪的记忆，并将遗忘远远赶走吧！^{[4]137}

这段祷歌，对于古希腊的记忆有着十分重要的意义。它彰显了记忆对于古希腊人世界观的特殊价值，正如法国古典学家J.拉卡希耶(J. Lacarière)在为这段祷歌的评注中说：“此处的记忆并不是对平常琐事的记忆，而是对人类真实起源和生成条件的记忆。记起人的身上具有泰坦的属性的部分，并且这部分记忆掩藏人身上神的起源，以及富有宇宙意义的诞生——正如铭文残篇里所说：你要告诉他们：‘我是大地和布满星辰的广天的儿子，我是神的后代。这一点你们都知道’。这个记忆，才是真正必然的，能够拯救亡灵。”^{[4]136}

这样，从对谟涅摩绪涅的祷歌中，我们才能穿透古希腊时代的作为技艺的记忆本质，即谟涅摩绪涅的本质。我们，作为凡间的一个有限的存在，附着于我们心中的记忆是残缺的，甚至是稀少的，这种残缺的记忆恰恰是遗忘所导致的，而谟涅摩绪涅的关键功能就在于让我们可以通过某种技艺，即在一中特殊的仪式和表达中，恢复那个被遗忘的记忆，这种遗忘的记忆，不仅仅是我们的过去，也是人本身的过去，亦即作为神之子的人的全部过去，在虔诚而悉心的祷告中，这种记忆才能通过谟涅摩绪涅的中介，在一种神秘的仪式上，触及到我们的内心灵魂，让我们在沉香的熏烟和祷歌的韵律中，慢慢地学会与诸神共舞，与那个无限的世界，那个真正诞生了人的世界共舞。简言之，谟涅摩绪涅掌管的绝不仅仅是一个简单的记忆，而是凡夫俗子如何可能用一种记忆技艺来认识自身有限性的屏障，让自己真正地面对那个业已从大地上沦落的绝对。在古希腊，只有为诸神焚烧沉香，以一种秘密仪式的方式，绝对的才能以记忆的方式降临在我们身上。记忆是我们通向业已失却的本源(ἀρχή)的，一种面向本体(ὄν)的记忆技艺。在谟涅摩绪涅的技艺的基础上，我们以我们当下的有限性与绝对相联，在那一刻，我们所触及的是我们真正的本源，我们在记忆中构建了作为“广天之子”的画面，并以这种神话性的架构来面对我们当下的生活世界。

这样，我们看到了古希腊神话世界的三元结构，这个结构是以谟涅摩绪涅为绝对中介的：

本源——记忆(谟涅摩绪涅)——技艺(缪斯女神)

尽管在前文中我们强调了在发生谱系(即从人所能理解的有限理智和感性的基础上，从逻辑上而言，这是一种倒推的结构)上，谟涅摩绪涅是从技艺的缪斯女神那里引出来的。但是在具体的神话结构中，即本体结构中，谟涅摩绪涅占据着其中关键的一环，我们通过祷歌、通过悲剧和喜剧、通过史诗、通过音乐、通过舞蹈等等，触及了众缪斯女神的母亲——谟涅摩绪涅，这个记忆女神，并不像她的九个女儿一样，又说又唱，她几乎是沉默的，只有在祷歌的仪式上，我们才能以灵性方式触及到那个叫做记忆的东西，正如阿甘本在《无法言说的女孩》中谈到的厄琉西斯的神秘仪式一样，当参与仪式的众人在哑剧和简单的唱诗之中，所触及到的是丰收女神得墨忒尔在厄琉西斯寻找失去女儿珀耳塞福涅的经历。

然而，仪式上的祷歌，所有的记忆之技艺的效果都是转瞬即逝的。作为记忆女神，除了掌管我们通向过去和绝对的唯一途径之外，还掌管着可怕的遗忘。正如《神谱》中所载，谟涅摩绪涅还掌管着哈迪斯地界上的五条河之一的勒忒河(Λήθη)，这是一池遗忘之水，凡堕入冥界的死灵，必然要饮下勒忒河之水，记忆女神谟涅摩绪涅在河水里施了魔咒，任何喝下勒忒之水的人都会遗忘之前的经历，这好比中国神话传说中的孟婆汤。在谟涅摩绪涅面前，我们不仅面对这记忆的恢复，也面对记忆的失却，每

一次沦落到勒忒河边,我们都面对着一次记忆的剥夺。在之前,记忆,尤其是在神秘仪式上所激发的记忆,塑造了我们的生命(bios)本身,从另一个层面来说,记忆就是我们的生命(bios),对记忆的剥夺,就是对我们生命(bios)的剥夺,被剥夺记忆之后的生命,变成了阿甘本意义上的赤裸生命(zōē),一种只能如同犬兽一般在浑浑噩噩的世界里虚度光阴的生命。这使得记忆成为我们成为鲜活生命的必要之物,正如阿甘本所说:“我们不同于其他动物,正是因为我们被记忆所启迪,进入到我们的生活之中。”^[5]

二、作为记忆的影像

当然,今天的我们已经不可能像古希腊人那样,用秘密仪式和祷告方式,来邀请谟涅摩绪涅的降临,激活我们面对过去,面对本源的记忆。这种不可能既是技艺上的不可能,也是本体上的不可能。之所以是技艺上的不可能,是因为,我们已经失却了关于古希腊秘密仪式记载的大部分资料,这些秘密仪式的存在,如厄琉西斯秘密仪式,并没有形成有效的文献形式,而只是以口传心授的方式,降临在仪式的参与者周边,也就是说,这种秘密仪式的流传,在很大程度上与直接参与仪式的感受和经验相关,它们不能转化为具体的文字,因为任何具体的文字甚至符号,都无法最准确地表达出那个体验的记忆,只有在秘密仪式本身之中,一种开启与启迪之中,我们的记忆才能以体验的方式被激发出来。这样,一旦秘密仪式的传统在历史上中断,这种仪式的任何具体运作的叙述和经历都随之消失。更重要的是这种记忆技艺在本体论上的不可能,因为这种独有的框架属于古希腊的原始宗教传统,我们今天很难再去继续进行缪斯崇拜或谟涅摩绪涅崇拜,我们甚至不太相信存在着一个被称为谟涅摩绪涅的记忆女神,那么即便我们今天还能面对一种俄耳甫斯教的秘密宗教仪式,这种谟涅摩绪涅的激情形式已经无法激发出我们身上的火花,毕竟,我们在现代社会中,塑造我们政治生活(bios)的灵性和记忆,已经不再是古希腊原始宗教的那样的架构,我们需要从另一种途径重新来寻找面对过去,恢复记忆的可能性。

在现代背景下谈论记忆问题最为重要的文献无疑是胡塞尔的《内时间意识现象学》,在这本讲座集中,胡塞尔很认真地区分了两种不同类型的记忆,即第一滞留(primary retention)和第二滞留(second retention)。第一记忆是直接当下的经历在意识中的滞留,这种滞留是有着一种连续统性质的,正如胡塞尔所说:“但意识……从一个滞留转变为另一个滞留,从不简单。因而就形成一个滞留的不断连续,以至于每个以后的点对以前的点来说都是滞留。而每个滞留都已经是连续统。”^[6]其实胡塞尔对第一记忆的说法,有点类似于阿甘本在《宁芙》一书中所提到的电影诞生之前的雏形——视觉暂留现象。视觉暂留现象的发现者之一约瑟夫·普拉托(Joseph Plateau)通过实验发现“心灵对影像的接受是这样来进行的,在影像被拿走后八分之一秒仍然会驻留……幻盘就是建立在这个光学原理的基础上:画在纸上影像残留在视网膜上的印象,在画在他处的另一影像抵达我们眼睛之前仍然挥之不去。”^[7]²²⁻²³胡塞尔的第一记忆的滞留实际上也有着异曲同工之妙,前一个滞留尚未消失的时候,出现了下一个滞留,而之间的时间差被滞留所消解了,从而让前一个滞留和后一个滞留保持了连续性,同样,我们在电影院里所看到的视觉上的画面,由于前一个影像和后一个影像的交替小于八分之一秒,于是影像被视为运动着的连续统。

关键是,胡塞尔在直接当下的第一记忆之后,又提出了一个第二记忆的概念,这个概念不同于直接当下化形成直接意识滞留的连续统的第一记忆,第二记忆与第一记忆之间存在着一个断裂,即第二记忆并不是像第一记忆那样忠实地再现出事实状态,相反,胡塞尔说:“让我们来看第二记忆的一个事例:我们譬如回忆一段我们刚刚在音乐会上听过的旋律。这时很明显,整个回忆现象经过了必要的修

正(*mutatis mutandis*)完全具有与对此旋律的感知相同的构造。”^{[6]68}从胡塞尔的话语中,我们可以读出,第一记忆与第二记忆在感知构造上,在意向性上具有相同的结构,在这个层面上,第一记忆和第二记忆没有分别。关键的分别出现在,第二记忆是回溯性的重新构造,它并不是由在意识上的滞留连续统所建立起来的,而是以意识构造的方式填充起来的,也就是说,在业已丧失了滞留的部分,必然用意识构造的方式补充进了新的内涵,这些新的内涵,完全依赖于我们对曾经的经历的反思和再现。这也就是胡塞尔坚持强调其中的“必要的修正”原因所在。换言之,第二记忆是当下的,而不是属于过去,是一个根据残留的滞留经过意识构造的再加工行为,所以胡塞尔说“再回忆本身是当下的,是本源地被构造的再回忆,并且伺候是刚刚曾在的再回忆。它本身是在原素材和滞留的连续统中建造起自身,并且与此一致地构造起(或者毋宁说,再构起)一个内在的或超越的延续对象性。”^{[6]69}

不过,无论第一记忆和第二记忆如何相互区别,它们都是主体内在意识的构造,都建立在我们对世界的内在感知的基础上,在这个意义上,第一记忆和第二记忆都是主观性记忆。而德里达的弟子,贝尔纳·斯蒂格勒似乎对胡塞尔的第一记忆和第二记忆并不满意,他认为除了存在着记忆的主观维度之外,必然要承认存在着记忆的客观维度。正如斯蒂格勒在其《符号性贫困第一卷》谈到的那样,第三记忆“关系到技术性的个体化,正如反转的语法化过程一样”。^[8]简言之,第三记忆才是对整个记忆的技术化,也在这个意义上,斯蒂格勒使用了记忆女神谟涅摩绪涅的名称,他将变成一种客观技术体系的第三记忆称之为谟涅摩绪涅技术(*mnemo-technics*)或称之为记忆技术。简言之,斯蒂格勒试图通过一种外在于我们主观意识的滞留方式来寻找记忆或修补记忆的可能性,而我们在那些原始经历的昙花一现的事件中,除了在主观维度留下了意识上驻留的痕迹,即胡塞尔的第一记忆和第二记忆,也在客观维度上留下了第三记忆,它以某种特殊的痕迹的方式保留下来真实事件的曾经发生。实际上,海德格尔也十分重视这个层面,但是在斯蒂格勒看来,海德格尔仍然将第三记忆的方向导向了错误的层面,面对残留在客观性层面的第三滞留,海德格尔“在他自己确立的解构‘在场形而上学’的工程面前退缩了。”^[9]斯蒂格勒的意思是说,尽管海德格尔在《存在与时间》中触及到了上手性、上手之物、被抛性这些作为曾经的过去所遗留下的客观痕迹,但是他仍然走向了以大写在场(*Presence*)为中心的内在性架构,恢复了以绝对在场形而上学的方式,从而在根本上回避了第三记忆的可能性。

虽然斯蒂格勒的第三滞留或第三记忆层面包括许多东西,如货币、语言、书写的痕迹,但毫无疑问,对斯蒂格勒来说,最为重要的第三滞留或第三记忆的东西是影像(*image*),也只有图像,才能成为事件昙花一现式发生(*epiphylogenesis*)的最佳途径。在《技术与时间》第三卷中,斯蒂格勒回溯到康德那里,认为从康德开始,就已经让“影像”成为了第三记忆的典型代表,斯蒂格勒本人也试图借此来反对海德格尔的以第一滞留和第二滞留为中心的在场形而上学。正如斯蒂格勒所说:“事实上,我们认为,‘领会的综合’是对现在时刻的第一滞留的综合,‘再现的综合’是对过去时刻的第二滞留的综合,‘认定的综合’是对意识流在其整体中的统一性的前摄的综合,也即意识流的未来时刻与终点的投射。然而,它的前提是投射的质料(即影像),也就是这种我们称之为‘第三滞留’的综合记忆。”^[10]或许,这正是斯蒂格勒在《技术与时间》的讨论,最后必须要走向电影的原因所在。电影,也正是电影,为我们提供了最根本的第三滞留的物质性基础,它是一种确切性的记录,为我们提供了曾经发生了什么的确切影像,这种影像,荡涤了我们头脑第二记忆那种超越性的综合,即对胡塞尔在音乐会之后提出的那个著名的“必要的修正”的必要的修正,影像的客观性在场,在一定程度上,以自动的方式重构了我们的记忆体系,用斯蒂格勒在2015年的新书《自动化社会》中的话说,这个以影像为中心的记忆技术体系,已经不再依赖于任何主体,它是自动生成的,同时在其自动性层面上以技术体的方式留存了记忆,这是一种记忆技术,也是一种影像对人类社会的反噬。^[11]

在这个意义上,斯蒂格勒彻底摆脱了胡塞尔式以在场的主体为中心的记忆滞留方式的理解,在现

代背景下,记忆是以影像,以一种客观性的留存技术保留下来的,这种留存和滞留技术,在一定程度上摆脱了主体意识的干扰,也从另一个侧面表明,现代社会已经拥有了一种特殊的通向过去的技术,即以影像为中心的记忆技术。而影像本身,为我们打开了通向过去的一个绝对的入口。事实上,另一位法国思想家也很迷恋影像向我们开启的一扇通往过去的大门,在他2012年的新书《历史的形象》的开篇,他就以法国著名的论文电影(essay film)式的纪录片导演克里斯·马克(Chris Marker)的一部影片开头的影像展开评述:

这是一幅世纪之交的圣彼得堡的影像,它如此之平凡,同时又如此之特别。在军官和达官显贵的簇拥下,皇室成员缓缓经过。人们聚集在道路一侧,一个军官用着蛮横的手势对待他们:一旦沙皇经过,他们要做的就是脱帽致礼。我们听到影片评述者的旁白:我不希望这一幕被我们所忘却。……在那里,影像足以成为一个证据。除此之外,它们仅仅展现了,仅仅给出了一个记忆。同样,奥尔洛夫将军以及他的那些让民众行礼的手下们影像,并没有告诉我们,布尔什维克有他们的理由和借口。这影像或多或少告诉我们:那里曾是如此(cela a été),它是历史的一部分,它就是历史。^[12]

朗西埃的这段话中最为重要的就是那句,那里曾是如此,实际上,在朗西埃看来,影像的存在,正好也是为一种记忆提供了证据,而影像本身就是历史,这个历史保障了我们记忆的真实性。由此可见,对于一些当代思想家来说,影像和记忆都是一种技术,这种技术实现了仅仅从我们有限的感官所不能触及的过去,当然,这种记忆技术并不像古希腊人的神秘仪式那样玄妙莫测,这种记忆技术是看得见,可以直接呈现为具体的影像,在这个影像里,被斯蒂格勒所批判的那种当下的在场形而上学的封闭圈子,被凝固的影像所打破,记忆之门就从此向一个密不透风的过去投射出一束光芒,在这束光芒中,我们似乎看到了一个愿景,一个能够真正将过去带到我们面前的漠涅摩绪涅技术的愿景。

三、宁芙与记忆的想象性再生

在前文中,我们已经看到了两种不同的打开过去之门的方式,古希腊人用一种神秘的仪式,召唤出来可以为我们带来过去叙事和幻像的漠涅摩绪涅女神,并在仪式中,以切身体验的方式,与那个超于我们感觉能力之外的绝对相互沟通。现代思想家们却将我们通往过去的命运交付给一个影像,一个被封存在照片、电影胶片、甚至封存在数字化技术所缔造的影像之中,实现了让自动相互链接的影像簇群向我们展现人们内在记忆滞留所无法触及的过去。斯蒂格勒满怀信心地将自己的研究都投入到这个事业上去^①。

但问题是,影像本身是否可以等同于记忆,或者说,如斯蒂格勒所描述的,影像之间的互相关联性生成的自动化机制,是否真的就是我们的记忆?实际上,克里斯托弗·诺兰(Christopher Nolan)的经典影片《记忆碎片》(*Memento*)已经否定了斯蒂格勒先生给出的答案。《记忆碎片》的主角莱昂纳多患上了一种特殊疾病,这是一种记忆丧失症,他自己的记忆往往只能滞留几分钟,因此他不得不依靠拍摄下来的照片来帮助他思考曾经发生了什么。在每一次他重新面对世界的时候,他的内在记忆滞留是完全丧失的,他的面前只有一对被凝固成影像的东西。尽管他已经用时间顺序(chronicle)为他面前的这一堆影像编好顺序,但是每一次当他面对这一堆影像的时候,他都必须思考点什么,借此来理解这些

^①在贝尔纳·斯蒂格勒先生访问南京大学期间,他在哲学系与笔者及学生进行了一次座谈,在这次私下的座谈中,斯蒂格勒先生表达了他对自动影像群技术的热切关心,认为在不远的未来,这种技术将取代人的内在记忆,即他界定的第一记忆和第二记忆。这样,斯蒂格勒的记忆技术或漠涅摩绪涅技术完全偏向于客观自动化的影像层面。

凝固的影像的组成序列的意义。实际上,小说的原作者乔纳森·诺兰还为这部小说塞入了一个特殊的意图,尽管这个意图极难在同样是影像存在方式的电影中表达出来,这个意图本身是反影像(anti-image)的。也就是说,当莱昂纳多每一次面对这些七零八碎的影像时,尽管时间顺序没有发生任何变化,但他每一次对这些影像的综合重组却是每一次都出现了差异。这样,对于莱昂纳多来说,在完全丧失内在记忆滞留的情况下,那一堆被作为客观性证据的影像的集合根本无法给他提供一个准确的关于过去的记忆,在每一个当下,他都不得不对这些影像构成的序列的关系进行重组,甚至得出了不同的结论。也正是利用这种独特的构造,影片中被一个警察身份的毒贩泰迪所利用,让莱昂纳多杀掉了泰迪的合伙人。这是一个悲剧,是一个关于记忆的悲剧,同时也打破了我们用纯粹客观的影像簇群的方式来建构一个确切记忆的乌托邦式幻想,也就是说,在被视为绝对客观,甚至拥有足够多的影像作为支撑的记忆技术,仍然无法为我们提供一个确凿无疑的过去,莱昂纳多的悲剧,就是当代人的悲剧,我们如同主角一样,过于信仰了客观性影像的确凿性,让自己完全流放在由影像的簇群所构成的自动化世界里,但这种自动化世界的许诺并没有为我们带来真正生机,相反,我们遭遇的是一种僵局,我们不得不在我们流放自己的地方重复性地生产着记忆。

在这里,我们很容易联想到德勒兹在其著作《重复与差异》中的结论:“重复必须在代词中进行理解,我们必须发现重复的自我,即在重复的东西之中的独特性。因为不存在没有重复者的重复,没有任何重复不带有一个人担负着重复的灵魂。”^[13]也即是说,德勒兹完全否定了从纯粹无主体,无内在灵魂的方式回到过去的可能性,任何对过去的重复,都不是同一性原则下对过去无差异的复制,相反,由于重复的主体、重复者,那个负责重复的代词性的存在,我们面对过去的任何时候,都是在当下基于主体的此时此刻的重建。每一次莱昂纳多面对的就是一次基于他自己对影像的重构。

也正是因为如此,熟谙德勒兹理论的阿甘本将我们面对影像的技术,并没有理解为斯蒂格勒和朗西埃式的影像的自动化过程。相反,从一开始,阿甘本将他的影像哲学就附着在德勒兹的重复的基面上。在一篇谈论居伊·德波的文章中,阿甘本写到:

但是让我们再回到电影的可能条件,即重复和停止。什么是重复?现代有四名伟大的重复思想家:克尔凯廓尔、尼采、海德格尔、德勒兹。他们四人都向我们表明,重复并不是同样完全相同事物的回归,并不是上述相同内容的回归。重复的力量和魅力及其带给我们的新奇感,乃是过去事物之可能性的回归。重复能恢复过去的事物的可能性,并使之重新成为可能性。这几乎是一种悖论。重复某种东西就是重复使其成为可能性。这里存在着重复与记忆的接近性。就这一点而论,记忆不能将过去的事情还给我们,那将会是地狱。但是记忆恢复了回到过去的可能性。^[14]

的确,阿甘本所关心的并不是纯粹回到过去的可能,而是像《记忆碎片》中的每一天早上醒来,都要面对一堆影像进行重组的莱昂纳多。我们必须在这些影像的碎片中,恢复一个潜在(virtual)的过去,而不是仅仅恪守一个空洞的客观性原则。纯粹的影像不是记忆本身,而记忆本身就是德勒兹意义上和阿甘本意义上的重复,一种在当下探讨恢复到过去的可能性。

为了更切实地说明这一点,阿甘本将影像比作了“宁芙”(νύμφη)。宁芙是古希腊神话和北欧神话中的仙子,她们并不是诸神,并不能享受永生。在中世纪的炼金术师帕拉塞尔苏斯(Paracelsus)记载中,宁芙与希尔芙、地精、火怪一样,是具有不同元素属性的精灵,宁芙属水,希尔芙属气,地精属土,而火怪属火。然而,宁芙作为水精灵的说法,并不是阿甘本关注的重点,阿甘本所关心的是,宁芙所处的生存状态,在帕拉塞尔苏斯的书中,宁芙与其他三种精灵一样,是介于人与动物之间的存在,用阿甘本常用的一个说法,宁芙介于人与动物的门槛(threshold)上。一方面,宁芙没有魂魄,她无法像人一样得到上帝的恩泽,而在最后的弥赛亚降临的时候,得到拯救;另一方面,宁芙又不是动物,她们有如同人

一样的语言和行为,能与人一样进行思考。在帕拉塞尔苏斯的著作中,另一个关键的设定是,宁芙不愿意永远处在这种没有上帝恩泽的状态上,所以,她们需要自己拯救,阿甘本指出,这种拯救方式是:“宁芙,与所有其他非亚当子嗣的造物不同的是,如果它们能够与一个男人性交媾和并生下这个男人的孩子,便可以获得魂魄。”^{[7]45}也正因为如此,宁芙千方百计要寻求与人类的结合,一旦她们与人类结合,就可以摆脱没有魂魄的状态,可以与人一起接受上帝的恩泽。

在这个意义上,宁芙就是影像的隐喻。影像,是一种介于真正鲜活的生命与死气沉沉的物之间的门槛状态上的存在物,它不纯粹是物,因为具有某种可以表述出来的东西,影像有着自己的符号和语法,有着自己的表达原则,这样,影像可以向我们昭示一个可能性,但是这种可能性,类似于上帝的恩泽一样,必须要借助一个外在于影像的力量才能被实现,被激活。这种被激活的影像,就是我们记忆技术真正的救赎,只有在作为影像的宁芙与此时此刻的人的结合中,一种通向过去的可能性才真正降临在此在的地面上,记忆不是纯粹的神秘内在的心灵体验,也不是纯粹外在客观的影像的自动生成,相反,在阿甘本的谱系中,影像是色欲的宁芙,它始终在寻觅着与人的结合,去开启通向记忆,通向过去的可能性。这种过去,是一种绝对,如同谩涅摩绪涅所开启的神秘体验一样,我们在记忆中所体验到的东西绝不是任何现有的学科可以概括出来的。在其中,在作为宁芙的影像与此时此刻的人的狂欢中,涌现出来的是一种即时化的敞开,这个敞开,正如阿甘本在《敞开:人与动物》中强调的那样,敞开打开了人的感观上封闭性的壁垒。

或许只有在这个意义上才能理解阿甘本所津津乐道的德国艺术史学家阿比·瓦堡(Aby Warburg)所开创的“无名之学”。阿比·瓦堡留下了一个巨大的图书馆,里面包含了大量丰富的艺术史研究的资料,在1933年瓦堡去世之后,由于担心纳粹上台的迫害(因为瓦堡家族是犹太人),他的后人将他的图书馆迁往英国伦敦,在这里建立了著名的瓦堡研究所。在瓦堡研究所里珍藏的瓦堡遗物中,最受关注的就是被瓦堡命名为《谩涅摩绪涅》(*Mnemosyne*)的由各种图片组成的“图谱”,实际上,瓦堡并没有按照年代顺序来组合这些图片上的影像,相反,他按照自己一个独特的分类原则,将这些影像分成了14个类别。在这些类别中很难用知识论的眼光来审视不同类别之间的区分原则是什么。换句话说,瓦堡试图用自己的方式来重新阐释人类历史的过去,这种阐释方法就是作为宁芙的影像。正如贡布里希后来专门为瓦堡撰写的一篇纪念文章里谈到,瓦堡跟随其老师兰普雷希特一起,试图清除在艺术史阐释上的宗教化和神秘化的痕迹,试图用一种更科学的方法来理解人类的艺术史,尽管兰普雷希特很重视从人类的“心理角度”来阐释具体的历史,这一点无疑受到了宗教哲学家乌舍那和哲学家恩斯特·卡西尔的影响。^①但在瓦堡看来,艺术的影像,那些过去遗留下来的痕迹,就是带领我们进入到过去的一种最有效的途径,这也是他为什么用46块木镶板蒙上黑布,在上面钉上一千多幅他从各个地方,如杂志、报纸、书籍等剪下来的图像。因为在瓦堡看来,这些影像,在同人的碰撞中,并不是完全死去的东西,在这些影像之中,我们向其中灌注了影像之爱。他创造了激情形式(Pathosformel)一词,专门来形容在我们人类面对作为宁芙的影像中所面对的特殊境况。即在影像面前,我们要投入一种特殊的想象,这种想象并非任由我们天马行空的驰骋,相反,这种想象力依附于影像,是对影像的爱恋,即激情形式。

的确,影像就是宁芙,影像是封存了过去碎片的宁芙,它的开启,需要与我们的结合,在我们的想象中,影像实现了从宁芙向活的生命转变。也就是说,需要在我们与宁芙的激情形式中创造出记忆,而我们的记忆正好摇摆于其间,即摇摆于一种凝固化的封印和一个完全鲜活生命之间,并向其中灌注了我们的影像之爱,灌注了我们爱恋式的想象。在我们同作为宁芙影像结合的那一刻,我们体会到的

^①对于这个方面的内容,可以参看贡布里希:阿比·瓦堡最初的老师和学业(1886-1888),载于黄专主编《世界3:作为观念的艺术史》,岭南美术出版社2014年版,第13-17页。

是一种纯粹想象式的快感,那一刻想象让记忆不断地得以重生。可以相信,《记忆碎片》中的莱昂纳多不一定完全受到他的记忆消失症的困扰,因为他与这些影像的结合,在每一天都创造一个新的记忆。同样,瓦堡的《谟涅摩绪涅》也是这种让我们沉溺于其中的宁芙,我们需要问,这些图片是艺术史的图片吗?是历史学的图片吗?是诗的图片?抑或哲学和科学的图片?阿甘本会回答道,统统都不是,宁芙就是宁芙,宁芙在与我们结合的那一刻,我们所体会到的世界,所体会到的记忆,已经无法用现有的任何一个学科来评述。它就是宁芙之学,或者用阿甘本在《潜能》一书中的话来说:“这门学问也会一直保持无名的状态,只要它的活动还没有如此深刻地贯穿我们的文化,以至于克服了那些不仅使人文学科彼此分离,也使艺术品和人文学科分离、文学创造与科学分离的主要学科分类和虚假的等级划分。”^[15]

在这个意义上,阿甘本认为,实际上谟涅摩绪涅就是最大的宁芙,在瓦堡的“图谱”中,无数影像的小宁芙们汇聚成了这个巨大的谟涅摩绪涅的宁芙。我们的记忆,或者说我们面对过去记忆的技术,就是一种宁芙化技术。我们如何突破当下在场中心论的形而上学,摆脱我们当下感觉的绝对优先性,既不是纯粹依赖于我们内在的神秘的感悟,如同古希腊的神秘仪式一般,也不是将我们自己的内在的精神完全放逐,让这个世界变成宁芙自我嬉戏的莱斯沃斯岛(Λέσβος)^①。不,真正的记忆技术,真正的谟涅摩绪涅,都是宁芙化的技术,它在绝对静态的影像和鲜活的生命之间摇摆震荡,而在此期间,我们敞开了通往绝对过去的大门,也同时敞开了通向一个真正未来的大门。

参考文献:

- [1] DERRIDA J, STIEGLER B. Echographies of Television: Filmed Interviews[M]. London: Polity Press, 2002: 115.
- [2] 赫西俄德. 工作与时日神谱[M]. 张竹明, 蒋平, 译. 北京: 商务印书馆, 1991.
- [3] 居代·德拉孔波. 赫西俄德: 神话之艺[M]. 吴雅凌, 译. 北京: 华夏出版社, 2004: 76.
- [4] 吴雅凌. 俄耳甫斯教祷歌[M]. 北京: 华夏出版社, 2006.
- [5] AGAMBEN G. The Unspeakable Girl: The Myth and Mystery of Kore[M]. London & New York: Seagull Books, 2014: 47.
- [6] 胡塞尔. 内时间意识现象学[M]. 倪梁康, 译. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [7] AGAMBEN G. Nymphs[M]. London & New York: Seagull Books, 2013.
- [8] STIEGLER B. Symbolic Misery, Vol. 1: The Hyperindustrial Epoch[M]. London: Polity Press, 2015: 52.
- [9] 斯蒂格勒. 技术与时间第一卷: 爱比米修斯的过失[M]. 裴程, 译. 南京: 译林出版社, 2000: 329.
- [10] 斯蒂格勒. 技术与时间第三卷: 电影的时间与存在之痛的问题[M]. 方尔平, 译. 南京: 译林出版社, 2011: 74.
- [11] STIEGLER B. La Société automatique, Vol. 1: L'avenir du travail[M]. Paris: Fayard, 2015: 16.
- [12] RANCÈIE J. Figures de l'histoire[M]. Paris: Presses Universitaires De France, 2012: 11-12.
- [13] DELEUZE G. Difference and Repetition[M]. New York: Columbia University Press, 1994: 23.
- [14] 南京大学马克思主义社会理论中心. 社会理论批判纪事第7辑[M]. 南京: 南京大学出版社, 2014: 277-278.
- [15] 阿甘本. 潜能[M]. 王立秋, 严和来, 译. 桂林: 漓江出版社, 2014: 145.

(责任编辑 杨文欢)

^①莱斯沃斯是古希腊传说中,女仙子聚居的岛屿,也传说古希腊著名的女同性恋诗人萨福(Σαπφώ)曾住在这个岛上,这个岛上的居民(绝大多数)为女性,也被译成了 lesbian,而这个词到现代成为西方女同性恋的代称。