

視覺論述與影像研究：國際學者訪問計畫成果

影言社
2020年10月

(本文件為本計畫部分成果文稿之摘錄)

沃夫岡·謝福納爾 (Wolfgang Schäffner) 介紹

文——李立鈞

沃夫岡·謝福納爾 (Wolfgang Schäffner) 出生於1961年，為德國科學史與媒介史學家。自2009年起，其於柏林洪堡大學 (Humboldt-Universität zu Berlin) 文化學系 (Kulturwissenschaft) 任教，擔任知識史暨文化史教授一職。2013至2021年間，為赫爾曼·馮·亥姆霍茲文化技術研究中心 (Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik) 主任，並於2012至2018年間擔任「圖像、知識、設計：跨學科實驗室」(Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor) 研究計畫的計畫主持人。目前與設計師瑪艾斯 (Claudia Mareis)、物質學家法拉澤 (Peter Fratzl)、藝術史家布列德坎普 (Horst Bredkamp) 為「活動物質：圖像、空間、物質」(Matters of Activity. Image Space Material) 研究計畫的共同主持人。其研究興趣為醫學史、材料認識論 (material epistemology)、建築理論、媒介理論及類比符碼的歷史及理論。

謝福納爾與布列德坎普於2012年共同創立的「圖像、知識、設計：跨學科實驗室」研究計畫，可謂德語區將「圖像研究」學科化、成立「圖像科學」(Bildwissenschaft) 學門之後所發展出的重要實驗型研究組織。此計畫與瑞士巴塞爾大學 (Universität Basel) 的「eikones：圖像理論與歷史研究中心」(eikones – Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes) 的相同之處在於，它們皆是以成立跨領域、跨學科交流平台為目標，在機構中聚集了來自人文、社會、自然科學的研究者，企圖開啟「理論」與「實踐」、「歷史研究」與「創新發展」互相對話的空間。雖然皆以「圖像」為研究重心，但這兩個機構關注的對象也包括聲響、電影、新興媒介、建築空間等，處理的議題亦涵括了不同媒介、技術與「知識生產、傳遞、儲存」之間的關係。

一如其名稱所示，「圖像、知識、設計」研究計畫的成立根源於一個基本的想法：科學是一種形構／設計 (Gestaltung) 的過程。在知識的獲取、形塑、傳達與紀錄中，圖像始終扮演著重要的角色。對於謝福納爾等德國學者而言，在現代數位影像技術的發展下，形構／設計對於製造知識與呈現知識的重要性更甚以往，因為圖像並非去物質性，而是同時串起「數位」與「物質」之物。在這個脈絡之下，他們不僅將圖像理解為得以創造出不同的知識形式，更將圖像視作能主動型塑呈現之物的技術媒介。在如此的想法下，「圖像、知識、設計」在研究計畫中聚集了來自不同領域的人文學者、自然科學家與設計師，讓他們在「跨領域實驗室」中共同研究「圖像」與「知識」之間的關係，並且探討如何設計與形構 (gestalten) 未來。某個程度上，我們能將「圖像、知識、設計」理解為德語區圖像研究在1990年代的「圖像轉向」(iconic turn、pictorial turn) 之後，將「對於圖像的探討」延伸至「以圖像出發，來探問知識生產的不同可能」的發展。

值得注意的是，不論是「圖像、知識、設計」或是謝福納爾後來在2019年主導成立的「活動物質：圖像、空間、物質」，這兩個研究計畫皆企圖將對於圖像的理論研究與歷史爬梳轉化為設計實踐的基礎。一如謝福納爾在訪問中提及，「活動物質」的成立宗旨為在數位年代中尋求一個更具永續性的「類比式」實踐想像：倘若數位技術總是預設了數位符碼必須由外植入一個被動且不具適應能力的物質，且顯示出了不可忽視的毀滅性力量的話，那麼，「活動物質」研究計畫則希冀在生物物質自身的活動中尋求「類比符碼」。換句話說，這個研究計畫企圖打破過往將「生物」與「科技」、「心靈」與「物質」、「自然」與「文化」對立起來的觀點，意圖從「物質本身即具有活動力、能動性、循環性」的立場來重新檢視物質的活動，並從中探求迥異於以往的「自然技術」。譬如，「活動物質」研究計畫中的學者著手研究傳統的文化技術，如編織、切割與過濾，希冀以此深入探索物質的特性：這些實踐活動是如何創造、轉化或處理物質的？在這些活動中又透露出了哪些關於物質、製作者或是環境的知識？透過對於這些技術活動的研究，「活動物質」嘗試從中汲取發展創新技術的靈感。此外，他們也將物質內在的活動理解為一種操作性的符碼 (operative code)，期待從中發展出更合宜的物質文化。

總的來說，「圖像、知識、設計」與「活動物質」皆是德語區企圖將圖像研究與設計實踐結合起來，並以圖像思考回應當代問題的嘗試。一方面，它們回應的是數位技術所引發的資源匱乏與生態危機，而另一方面，它們也體現了德語區繼媒介研究、文化技術研究之後，對於「文化」的重新檢視。在此，人文學科不再僅只以歷史或理論的角度來分析文化、研究文化，而是將自身理解為一個能夠製造文化、創生文化與改造文化的學科。

VOICES of 攝影之聲 PHOTOGRAPHY

沃夫岡·謝福納爾(Wolfgang Schäffner)訪談

訪談——李立鈞

李立鈞(以下簡稱李):感謝您接受我們的訪談。首先,我想提出的問題是關於您最近的研究。你曾書寫過媒介史、媒介理論、建築、醫學史相關文章。而您也是德國與阿根廷合作的碩士學程「開放式設計」(Open Design)的主任。這是一個企圖結合理論思考與設計實作,並且使它們相互激盪的計畫。我想請教,您是如何發展出這些研究主題的?而您又是如何看待理論與實作之間的關係?

沃夫岡·謝福納爾(以下簡稱謝福納爾):身為一位人文學者,我目前的研究與自然科學家 and 設計師緊密合作。事實上,這是我長久以來的夢想,目前雖已實現,但當然只是一個開頭而已。我非常期待在未來能發展出實質的創新。讓我就此來稍做解釋:我是在2003年起在布宜諾斯艾利斯大學(Universidad de Buenos Aires)建築與設計學院任教以後,開始將媒介與知識史的研究和設計實作連結起來的。在該校擔任「華特·葛羅培斯教授」(Walter-Gropius Professor)時,我將我原本關於設計(Gestaltung)的歷史與理論研究發展成為了一個新的、與設計實作密切相關的研究方向。我們知道,設計師的一切思考、籌畫與行動都是指向未來的。他們的所有作為都會有其結果,並且在可預見的時間中重複被實現,譬如成為一座建築或一個物件。他們日復一日地將知識轉化為設計的現實與物質文化,而這些結果隨後將成為人文學科分析與批判檢視的對象,譬如人文學科可能會提出,某個設計成果能以不同方式實踐的意見。與設計師共同工作和參與設計實踐過程的經驗,徹底改變了我作為一個人文學者的角色。我將我的研究從回顧包浩斯(Bauhaus)的歷史(包浩斯曾深刻影響了阿根廷)轉為探問包浩斯的未來。為了探究,今天有哪些學科對我們未來生活空間的創新設計是必要的,當時,我成立了一個以設計為中心的跨領域工作團隊。這意味著,自然科學、人文科學與社會科學的理論都必須涉入設計的過程。作為一個綜合性並且能將所有現有知識類型納入創造過程的實踐活動,設計提供了一個有效的跨學科合作模型。雖然今天設計仍未成為基礎研究中的一個學門,但我們企圖將建築與設計作為我們研究的中心。在我們的計畫中創立了一個碩士學程,這個學程必須如同以「未來」為導向的包浩斯般,實現理論與設計之間的跨學科連結。

當我在2009年轉換至柏林洪堡大學(Humboldt-Universität zu Berlin),成為了文化學系(Kulturwissenschaft)教授之後,也獲得了在德國跨學科研究聯盟卓越計畫(Exzellenzinitiative für interdisziplinäre Forschungsverbünde)下繼續發展這個想法並創立研究機構的機會。這個研究機構成立的目的是要實現讓「設計導向」(Wendung zur Gestaltung)成為跨學科的基礎研究。當初,這個實踐非常成功,而我們也自2012年於洪堡大學成立的「圖像、知識、設計:跨學科實驗室」(Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor)研究計畫的模式中獲得了發展跨學科設計模式的理想基礎。自那時起,我開始與自然科學家密切合作,企圖建立一個被我稱作「人文與物質科學」(Geistes- und Materialwissenschaft)的研究領域。在這個研究領域中,今天主要存在於物理學、生物學與工程學領域中的物質科學,必須與人文學科建立起基礎性的聯繫。此外,我們也創立了一個德國與阿根廷共同合作的碩士課程,以作為實現同一目標的教育學程。對我而言,讓柏林與布宜諾斯艾利斯之間的合作得以持續下去尤其重要。透過這個國際性的合作,我們以一種示範性的模式將理論與設計連結了起來:不只是一個跨學科,同時也是跨文化的研究實踐。當然,倘若能在具有相當不同設計傳統的亞洲發展這個想法的話,也深具意義,尤其是如果我們希冀在一個永續性,而非毀滅性的技術與文化中連結起歷史與未來。

李:您很早就開始著手書寫一本關於類比符碼(analogen Code)源起的專書。能請您稍說明為何在一個所謂的「數位年代」研究類比符碼的歷史,對於我們而言是重要的?您

企圖爬梳的「點的歷史」能否開啟那些問題意識？數位與類比的關係為何？而數位與類比又是如何影響我們對於空間與時間的感知與測量？

謝福納爾：在形構(Gestaltung, 譯註：亦為「設計」)文化的意義下，數位化在今天是一個遍及全世界規範性的科技。它雖然空前地實現了全球性的溝通，但它的陰暗面卻也暴露出巨大的毀滅性力量。在工業化的脈絡下，數位技術是將「文化」與「自然」徹底分離的進程中的最後一個階段。這個分離的進程在十九世紀即已發軔。而今天，它對於自然致命性的影響也顯而易見。我們的文化與符碼(Code)以數位技術製造出一套系統，它意圖擺脫物理世界，成為虛擬與非物質性的世界。在此，物理的物質性成為一個必須克服的障礙。不過如同整個自然，我們人類事實上也是高智慧性的生物性物質。它是以非常不同的規則來運作的。物質的自然(Physis)自身具有將複雜運作過程符碼化的結構。這個符碼與物質的連接即是「類比」。與此對立的數位符碼則是一個人工創造出的語言，它由外植入了一個被理解為「被動」的物質基礎中。在這個脈絡下，回顧歷史與其他文化尤為重要，因為我們會意識到，類比符碼在過去很長的一段時間之中曾——譬如在幾何學實踐(譯註：幾何學實踐在此不僅意指數學與幾何學中的運算，而也包括測量、繪製地圖等操作)或是在編織活動中——扮演著重大角色，而一直要到二十世紀才逐漸被取代。另外，當我們去檢視自然的形式時，我們亦會察覺，生物物質中的纖維組織是以相同的原則運作的。

我已投注了超過二十年於這本關於類比符碼的專書上。一開始，我是以相當傳統的方式，也就是，以一個媒介史研究者與理論家的身份來書寫此書。在基特勒(Friedrich Kittler)身邊做博士後研究時，我延伸了他對於數位技術的研究，開始著手進行對於「類比」——幾何學操作——的研究，嘗試爬梳歐幾里得幾何學(Euklidischen Geometrie)的歷史。這讓我離開了晚近的技術史研究，而我也必須長時間投注於系譜學研究中，不僅去研究文藝復興時代幾何學的操作活動是如何作為不同的技術與實踐活動的基礎，更將古希臘作為我研究的重心。在過去十年，這個關於起源(Genealogie)的研究也和與物理學家(譬如Jürgen Rabe)、物質研究學家(譬如Peter Fratzl)與生物學家(譬如Regine Hengge)的跨學科合作融合了起來。在他們的研究中，幾何學——一如我所關注的類比符碼議題——皆扮演了極為重要的角色。到目前為止，我有一種感覺，也就是，我對於「類比」長年的關注——一個更偏向單打獨鬥式的歷史研究工作——已被一個跨學科的當下問題所取代。而這也對於我的專書出版計畫造成在觀點上極大的轉變：從一個通常從事歷史與理論研究的人文科學轉化為一個綜合性(integrativ)的人文學科。透過將不同學科涵納入我的研究問題，我對於歐幾里得與文藝復興的研究將能在自然科學的實驗室中獲得直接的意義。

我能藉以下方式來清晰勾勒我的專書寫作計畫：從今天生物物質研究的實驗視角出發，我將首先以傳統形式書寫一部關於起源的專書。這本書將不僅去探究幾何操作，譬如繪圖、測量、建造等活動，也會去爬梳分子物質性從古代到文藝復興時期的歷史；然後是與數學家費里德曼(Michael Friedman)共同撰寫的第二本書，聚焦十八到二十世紀，去闡述「類比」何以對「數位」的誕生有著關鍵性意義；最後第三本書將集合我們研究機構的研究成果，因而也是將「單一作者」開放為「多重作者」的寫作模式。一如前面所言，我長久以來的願望是，將單一人文科學研究轉變為密切的協作模式，並以此創造複合性的知識生產模式。在今天，我的「夢幻團隊」讓我實現了這個願望。毫無疑問，對人文學科而言，要在這個背景下扮演重要綜合性的角色是一個很大的挑戰。即便我曾密集參與我同僚的實驗與設計實作過程，但書寫無庸置疑仍是我實際的專業。書寫是一個讓許多想法與材料凝結為某種新的事物的過程，而它仍始終是單一個人的工作。

李：近年來，「文化技術」的概念也在台灣引發了許多注目。您會如何定義文化技術？什麼問題對於文化技術的思考是重要的？而您又會如何區別文化技術的研究與(基特勒[Friedrich Kittler]的)媒介研究呢？

謝福納爾：直到今天，赫爾曼·馮·亥姆霍茲文化技術研究中心(Hermann von Helmholtz-Zentrum)在洪堡大學已成立了超過二十年。當初成立研究中心的出發點是電腦對我們的文化所展示出的挑戰，因為透過電腦，基礎性的文化技術——書寫、計算、繪圖——在同一個技術性的系統中被統合了起來。從這些實踐活動長久以來製造文化的功能看來，電腦可以被視作一個深刻且影響遍及全世界的節點。在「圖像、文字、數字」(Bild Schrift Zahl)的研究計劃中，媒介理論(基特勒)、數學(布爾寧[Jochen Brüning])、圖像科學(布列德坎普[Horst Bredekamp])、資訊學(馬爾[Bernd Mahr])與哲學(克萊梅爾[Sybille Krämer])彼此密切合作，開啟了一個深具前瞻性的研究面向。亥姆霍茲研究中心也非常關注收藏與展陳的實踐——它們都同樣被理解為基礎形構知識(Wissensgestaltung)的過程。從這個角度看來，文化技術研究關注的實踐領域相較於媒介研究更為廣大。這尤其是與後者更專注於去探討數位媒介所帶來的挑戰有關。我們可以說，文化技術在這個角度看來更為基礎，因為，它分析的對象是基本的差異，也就是那些必須被理解為能夠「製造文化」的差異。它們通常必須透過媒介的形式才得以被技術性地實踐出來。我們可以說，自然與文化、動物與人類、形式與物質或是內與外的區分都是如此的差異。我們能察覺，這些區別在不同的文化中可能會以極為不同的方式被建立起來，又或者根本並未存在。在一定程度上，文化技術研究也因此對文化的差異更為敏銳。在基特勒意義下的媒介研究，試圖去分析在引入技術媒介之後所引發的重大改變，譬如電腦，以及電腦在古代的對應物——古希臘的母音字母(Vokal-Alphabet)。我們能將這兩個媒介叢集(Konstellationen)理解為社會存在模式的重要基本條件。

李：您目前是「活動物質」(Matters of Activity)研究計畫的主持人。這個計劃的主要目的在於研究不同物質的活動性。我記得您曾和我提到了「自然技術」(Naturtechnik)的概念。您是如何看待「文化技術」和「自然技術」的區別？您如何定義「自然技術」？以及這個觀點的轉換，是否在重新思考自然與文化之間的關係？

謝福納爾：自亥姆霍茲中心成立以來的二十年，與「文化技術」議題平行發展的是對於「自然」的關注。近年來，材料科學(Materialwissenschaften)積極轉向生物材料的研究。生物材料清楚展示出了極具智能與複雜的技術：從蛋白質到纖維素(Zellulose)或是甲殼質(Chitin)的纖維結構，再到適應性的生長過程。由此科學家發展出了一個全新的研究領域。相對於傳統的科技，活性物質(aktive Materialien)在能量與資訊操作模式層面上呈現出全新的可能性：生物物質將不同的功能整合在同一個動態結構中，而不需要——如同我們其他普遍使用的技術——將這些功能嚴格地區分開來。這種整合不同功能的特性，從能源的角度上看來極具效率，因為我們能將環境直接當成能量的儲存庫來使用。

在這個背景下，我們在今天亦發展出「自然媒介」與「自然技術」的概念，而這些概念也深刻改變了我們關於文化技術的討論：我們不再僅著眼於實踐活動如何建構文化以及使文化得以生成，也試圖發展出一個綜合性的觀點，來研究生物數千年來發展出的運作符碼，並嘗試藉這樣的方式來以「自然」本身解決文化的問題。唯有如此，我們才能發展出與自然和諧共存、永續性的文化技術，並且有效減低其潛在的破壞性力量。

另一個文化技術研究的發展則涉及了日益嚴重的生態危機，克魯森(Paul Crutzen)在2000年已將「人類世」(Anthropozän)描述為一個基本的地質學維度。這不只突顯出對於「文化技術」和「自然技術」在理論和歷史層面上研究的必要性，更重要的是去為未來創造出適切的生活條件。這個「設計轉向」(Wende zur Gestaltung)不僅驅使人文科學或文化技術學者與自然科學更密切地合作，更重要的是，透過與設計學門的合作，將新的知識更立即且直接地轉化為日常文化。

「活動物質」研究機構成立的主要目的在於，透過活性物質的研究來克服在我們當前科技中將「被動的物質」與「所施行的技術與符碼」極端二元性地對立起來的趨向。這個轉向是一場名副其實的物質革命，它必須取代當下的數位革命，並且在跨數位物質 (transdigitalen Materialität) 的基礎上，讓我們與自然建立起一種生產性而非破壞性的關係。在此，類比符碼的概念亦再次顯示出它的重要性。與數位符碼的概念相反，類比符碼的概念意圖將物質本身的活動理解為「已編碼」(codiert) 的狀態。這種符碼與物質、象徵與自然的混合狀態，同時逼使我們在這個意義下，去重新思考我們目前擁有的文化技術。在我們的研究機構中，我們特別研究了編織、切割與過濾 (Filtern)，並且將它們肯認為基礎性的操作活動，因為這些活動同時是文化與自然的，而它們也已經歷過一段相當長久的發展歷程。我們嘗試將它們理解為活性物質的活動模型。透過研究它們在不同文化、歷史時代與自然世界中的運作、實踐方式，我們將能為未來開啟文化技術和自然技術新的可能性。

我們可以想像，如此的計畫不僅需要人文學科，還必須借助與自然科學、工程學科，尤其是與設計學科的密切合作、協作。這是為什麼「活動物質」研究機構的主持人除了我——一個人文學者——之外，還有設計師瑪艾斯 (Claudia Mareis) 與物質學家法拉澤 (Peter Fratzl)，亥姆霍茲中心的共同創始人布列德坎普 (Horst Bredkamp) 則是我們的資深主持人。我們極具象徵性地體現了人文科學、自然科學與設計學門的三角組合。透過如此在研究計畫中所建立的結構，我們能充分利用跨領域和穿領域 (inter- und transdisziplinären) 研究的優勢 (在我們的研究計畫中匯聚了來自四十個以上不同學科與技術專業的知識)。這是在由工業及後工業科技所形塑的文化中，實現必要文化變革的唯一途徑。

VOICES of 攝影之聲 PHOTOGRAPHY

希碧勒·克萊梅爾(Sybille Krämer)介紹

文——李立鈞

希碧勒·克萊梅爾(Sybille Krämer)出生於1951年，為柏林自由大學(Freie Universität Berlin)哲學系退休教授。1970至1976年間，其於德國漢堡(Hamburg)與馬堡(Marburg)修習哲學、歷史學與政治學，並於1980年獲得馬堡大學(Philipps-Universität Marburg)哲學博士學位。1988年，克萊梅爾於杜塞道夫大學(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)哲學系取得特許任教資格(Habilitation)後，於隔年開始擔任柏林自由大學哲學系教授。其主要的研究方向為理性主義、認識論、心靈和意識理論、語言和媒體哲學，特別關注文字、數字、圖表、表格的使用與電腦、數位媒介、人工智慧的操作和技術理論問題。

克萊梅爾為柏林洪堡大學(Humboldt-Universität zu Berlin)赫爾曼·馮·亥姆霍茲文化技術研究中心(Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik)的創始成員之一，於2004年在中心下成立了「圖像、文字、數字」(Bild Schrift Zahl)研究計畫，與文化理論暨文化史學者馬候(Thomas Macho)共同發展出了「文化技術」(Kulturtechnik)的概念。

延續德國媒介學者基特勒(Friedrich Kittler, 1943-2011)的媒介學觀點，克萊梅爾反對批判理論中「敵視技術」的觀點，認為「技術」與「媒介」並未異化人與世界的關係或侵蝕了人的主體性，正好相反，它們是人類發展出自我意識與認識世界不可或缺的基礎。一如其他文化技術研究者，克萊梅爾援引「文化」一字的最初意義：開墾、照料、管理、耕種，並指出，「文化」從一開始就連結著一系列「技術性」的操作。在此脈絡下，克萊梅爾反對「文化」僅限於精緻文學、藝術、教育的看法，並且拒絕單純以語言、文本、概念來理解「文化」的意義。此外，克萊梅爾亦反對「本體論」(ontological)及先驗的概念。她與馬候等文化技術研究者皆認為，「時間」的概念不會先於「測量時間的技術」；「空間」的概念不會先於「掌控、劃分土地的技術」；而「人」的概念亦不會先於「區分人與動物的技術」。基本的文化技術——書寫、繪圖、計算——都是「身體」與「媒介」共同參與的行為活動。克萊梅爾因此主張，學者必須從確切、具體的操作活動與技術媒介來研究基本概念的生成條件，並且去探究「象徵」(the symbolic)是如何與「技術」(the technical)相互混雜，而我們的知識又在何種意義下必須被視作一種並非僅只在智識上，而也是在技術上的能力。

我們能說，無論是對於書寫、繪圖、計算等等基本文化技術的研究，或是對於圖像、文字、數字的關注，皆是包括克萊梅爾在內的許多德國學者在面對所謂的「數位革命」時，對於這個新時代現象的回應。有鑑於電腦在今天能將如此多樣的溝通媒介，諸如文字、圖像、語言，以二進制記數系統整合起來，並且在這個基礎上進行許多不同的操作活動，他們不僅開始關注符號(the semiotic)與機器(the machine)之間的關係，更企圖從歷史以及數位編碼、儲存與處理的角度來重新檢視圖像、文字與數字作為基礎媒介在現代溝通中所扮演的角色。這些研究者的研究主題包括兩河流域的計算與曆書技術、古希臘時代幾何學與字母系統的起源、中世紀的書寫、符號與計算形式，以及從早期印刷術到技術圖像的發展歷程等等。

在這個背景下，克萊梅爾於2003年提出了「文字圖像性」(Schriftbildlichkeit)的概念，企圖以此來強調文字——作為記寫下的記號——所開啟的操作空間。這邊，文字不再只被理解為「書寫下的語言」，而是一種特殊的媒介：文字因循其自身獨特的規則，並能創造感知性的操作活動。另外，克萊梅爾亦擴展了文字的概念，將音樂、舞蹈的記譜系統(notation)或是在數學、邏輯、資訊學與化學中運用的符號系統都納入了「文字」的範疇中。藉由「文字圖像性」概念，克萊梅爾將文字從過往將文字視為「附屬於語言」或是「作為語言的再現」的觀點中解放出來，認為文字是一種不僅限於語言的操作性媒介。一如她於本次訪談中所強調，「文字圖像性」企圖打破將文字等同於歐洲拼音文字的慣習，並且嘗試去探問(幾乎)所有文字所具有的共同特質：文

字的「圖像性」，也就是，文字基本上總是「書寫在平面上的可見符號」的特性。但在克萊梅爾眼中，這個看似稀鬆平常的特性，卻也讓文字得以在平面上開展出以不同方式來排列與組構的可能。克萊梅爾指出，記寫下來的「文字圖像」讓人得以用一種探索式、機械性甚或創造性的方式在書寫平面上操作文字符號。譬如紙筆計算、改寫方程式、以音符譜曲等等，在這些操作活動中，文字始終涉及了文字的雙重性：「記號／記譜」(Notation)與「形式／形構」(Gestalt)。而也正是這個雙面性讓文字開啟眾多操作的可能。值得注意的是，「文字圖像性」概念中的「圖像性」並非意指藝術作品的「圖像性」或是象形文字的「圖案」，而是讓符號、字母得以在空間中操作的「可見性」與「物質性」。一如前面所言，克萊梅爾後來亦將關注的重點由文字擴展至圖表、表格、地圖等等的使用之上，並且嘗試探究這些不同表現形式在認識論上的理論意義。

總歸來說，「文字圖像性」超脫了傳統中將「圖像」與「語言／文字」的對立起來的觀點，不僅從「圖像」的角度擴展了文字的概念，更將非語言類的記號、符號系統以及表格(diagrammatic)呈現形式涵納進了哲學的理論研究中。從「文化技術」的概念到文字在二維平面上所開展出的操作性，這些研究主題不僅是克萊梅爾對於數位時代的回應，而更是她身為一位哲學家將看似對立於心智活動的「物質性」、「圖像性」重新召喚回哲學討論中的嘗試。

VOICES of 攝影之聲 PHOTOGRAPHY

希碧勒·克萊梅爾(Sybille Krämer)訪談

訪談——李立鈞

李立鈞(以下簡稱李):克萊梅爾教授您好,再次感謝您應允接受我們的訪談。首先,我想請問,您如何發展出這些年來的研究方向?您是哲學訓練出身,但在後來的許多研究中探討的反而是媒介理論、文化技術(Kulturtechnik)、文字圖像性(Schriftbildlichkeit)、數位的文化史以及最近的「平面化」(Verflachung)作為一種文化技術。作為您的讀者,我認為「操作性」(Operationalität)貫穿了您所有的研究。但「操作」似乎是傳統哲學中較少探討的問題。不知道您是如何發展出這樣的研究興趣?

希碧勒·克萊梅爾(以下簡稱克萊梅爾):我出生於西德,在青少年與求學時期(1968-1976),我曾是一個馬克思主義者。雖然後來意識到,卡爾·馬克思的世界觀並不符合我對人類學與社會理論的看法,但馬克思主義對我的影響始終存在。我堅信,對於「物質性」與「人類行為學」的關注至關重要,不過,這並不同於馬克思主義的思考模型。另外,我也認為,人類認知能力的物質性不能被簡化為腦生理學或是神經學的活動。實情是,不只是我們的存在,包括我們的知識(Episteme)——這尤其是我作為哲學家的關注所在——都是由文化技術與社會建構起來的現象。

我將文化技術(Kulturtechnik)理解為科技與象徵(Symbolismus)、工具(Instrumentalität)與語言的交錯連結。這些連結是我們許多實踐的基礎。在我看來,在這些實踐之中,對於符號(Zeichen)的程式化(formal)操作尤為重要。雖然這些程式化之物(das Formale)通常與極為抽象和難以感知的東西彼此相連,但我們能發現,程式化的操作正建立於某種對於符號關乎型態的操縱(gestaltbezogener Zeichenmanipulation)之上。在此,操作活動獨立於內容與符號的意義(Semantik)之外。重要的僅是去感知符號的型態與正確地運用規則,無涉闡明與詮釋。為了在十進法中正確使用「零」,也就是符號「0」,來進行計算,我們不需要知道「零」代表什麼,為何「零」是一個數字,又或是為何「空無」可以被量化。這也正是電腦的能力。

我在1988年出版的《象徵機器》(Symbolische Maschinen)一書中,檢視了「程式化操作」從古至今的歷史。這本書是我開始關注物質性、感知知覺性(sinnliche Perzeptivität)以及我稱為「操作」的東西的「無涉詮釋」(Interpretationsunabhängigkeit)特性的起點。操作化(Operationalisierung)無庸置疑是一種在認知層面上,讓獲致知識的機會普遍化(vergemeinschaften)與讓認知能力大眾化的複雜過程。透過對於計算象徵符號的操縱,紙筆計算成為了在小學即能被教導與實踐的知識!我們不能將對於符號的操作活動理解為一種異化或扭曲,而必須將它理解為文化上的進展與智識活動的生產力!

您在《媒介、信使、傳送:媒介形上學小論》(Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität)一書中處理了媒介的本體論問題。經過這些年,「媒介」在歐美學界仍似乎是一個模糊、多義、難以定義的概念。我想請問,您會如何定義「媒介」?媒介與技術、工具的差別為何?媒介會擁有本體,而擁有自己的「本體論」嗎?

克萊梅爾:在這本書中,我企圖發展的論點為,媒介必須以其原初「傳送過程」(Übertragungsprozessen)的角度來理解。媒介所扮演的角色為在兩個彼此陌生與相距遙遠的世界、系統或是領域之間製造聯繫,並且讓交換過程得以實現的中介性第三機構(Instanz)。在我看來,其中有三個重點:第一,這個傳送的角度是對於媒介理論中——譬如麥克魯漢(Marshall McLuhan)、基特勒(Friedrich Kittler)、德希達(Jacques Derrida)的——技術決定論與後結構主義觀點的批判性回應。這些觀點認為,媒介自身能創造其所再現的東西。我將這個我所反對的立場稱作「媒介生成論」(Mediengenerativismus)。承接尼采(Nietzsche)與傅柯(

Foucault)對於「人作為主體」概念的削弱，在媒介生成論中，媒介被提升為主體以及歷史與文化的前提，意即成為了生成論式「主體」概念的延伸。在我看來，卻始終存在著一個媒介之外(Außerhalb)之物。第二，去詰問一個東西是否為媒介、符號或技術工具，並非是在探問我們所使用的東西的不同本體或性質，而是我們如何使用某物以及在何種觀點之下思索它。媒介性是一個關乎角度(Perspektivität)而非本體的問題。因此，我曾援引了不同例子來展示「傳送」的不同媒介邏輯。這些例子不只包括傳統的媒介，譬如文字、圖像、大眾媒體，也包括在現實世界中時間與空間性的傳遞(das räumlich-zeitliche Übermitteln)現象：宗教中的天使角色(譯註：拉丁文中的天使angelus意指「信使」)將上帝的話語傳遞給人們；病菌將傳染病從病體傳送到健康的生物身上；金錢將私人擁有物從擁有者的手中轉移到沒有它卻渴望擁有它的人的手中；證人將所經驗到某些人參與其中的情況轉述給另一些沒有這個經驗的人知道……。這些媒介現象都擁有各自不同的傳送邏輯。但，無論如何，它們都涉及了橋接某個差異(Überbrückung einer Differenz)，並且在傳送的過程中並未弭除那個差異。第三，「媒介角度」(Medienperspektive)的核心在於，媒介總在傳送的行動(Akt)中消逝(Verschwinden)：媒介的物質性與可感性總是退隱至信息的媒介性呈現(Vergegenwärtigung)背後。這一點特別顯現在「死亡中的信使」的形象與隱喻之中(譯註：此處「死亡中的信使」意指在神話、宗教或藝術中的信使。相傳信使將訊息傳遞之後，會隨即死去)。此處，所呈現出來的是意義與內容；所隱蔽與不可見的則是媒介自身的物質性與可感性。我們聽到的不是音波，而是話語，看到的不是畫布，而是圖像。因此，「媒介形上學」意味著穿透媒介的表象，不過，這並非是為了去找尋概念或是意義，而是去揭露媒介自身的物質性與感性。

以上是我對於「媒介角度」的想法。倘若理解的是「符號角度」(Zeichenperspektive)中的現象，那麼，情況剛好顛倒了過來：我們感知符號載體——意符(Signifikanten)——的物質性與身體性，並且同時使它們隱退，穿越過它們，從而辨識在符號之中體現的意義或意旨(Signifikat)。媒介形上學意圖從對於意義的辨認回歸到媒介可感的物質性上。符號形上學(Metaphysik der Zeichen)則意圖從符號載體的物質性過渡到辨識出隱藏在物質背後的意義。正是因為如此，我在媒介哲學中的觀點，也並非是以生理學而是以文化理論的角度來思考「物質性」的方法學立場。

李：「文化技術」是您與洪堡大學的教授馬候(Thomas Macho)發展出的重要概念。近年來，這個概念在台灣也備受注目。不知道您會如何定義文化技術？你認為文化技術主要處理什麼問題？它與原來的媒介理論有何不同？你又會如何區分德國的文化技術理論與英語系國家對於媒介與技術的討論？

克萊梅爾：在德語界，無論今昔都將「文化」一字等同於無目的性的高等文化，意即那些以語言、圖像、音樂為形式的象徵性創造行為。另一方面則以「文明」來統稱具有目的性的科技與工具。在這樣的概念下，人類行為中的「象徵」與「技術」有著如同「文化」與「文明」的對立關係。然而，「象徵」與「技術」自一開始就是彼此混雜的：「文化」(cultura)一字所連結的「農業」(Agrikultur)即提醒我們，隨著農業所發展出來，對於自然與文化、內與外的區分，即是透過耕地與畜養的科技才得以被製造出來的。語言與技術、象徵與工具的連結不只是人類行為的一般特徵，更是思考與認識的特點。譬如字母書寫系統的引入和古希臘哲學興起之間的緊密關係，又或是——回到現代來說——硬體與軟體在電腦文化中不可或缺的連繫都證明了此點。

以文化技術作為方法學視角的研究有以下幾個特點：第一，將象徵與技術的緊密連結理解為人類的基本狀態；第二，將基礎社會實踐活動「創造文化」的角色拿來作為分析文化的出發點；第三，認知到人文學科(Humanities)的目的不只在於闡述與詮釋，也關乎物件、資訊與事件，因而我們必須去收集、標記、註釋和編輯它們，進而讓它們得以被理解為研究對象。在我個人的研究中，「平面化的文化技術」(Kulturtechnik der Verflachung)扮演著重要的角色。在理智上，我們通常內化了一套「深度的修辭」：富有意義的思考是深刻(tiefsinnig)或深沉(tiefgründig)

的；平面的思考則是不具有內容和為人所詬病的。然而，我們會發現，與這套修辭正好相反的是，人類的文化史（也）深受在平面上書寫與圖繪的影響。從在皮膚上的刺青、洞穴壁畫，到表格、地圖、圖表、圖形的使用，再到電腦螢幕、智慧手機，人造平面的工具化運用，貫穿在這些例子之中。所有存在、尚未存在以及將永遠不會存在的東西都能被投射在二元的平面上，並且在此平面上被實驗性和操作性地操縱。記寫東西的平面，對於科學、諸多藝術類型與複雜的技術與建築皆不可或缺。然而，在現實中並不真的存在二元平面。我們是將記寫了符號的立體物表面看待成——它恍若是平的。「平面化的文化技術」具有製造文化與認識論的潛在能力。有趣的是，隨著記寫的平面發展成為電子網絡介面(Interface)所產生的情況：在螢幕前，使用者仍一如在印刷文化中所習慣的那樣，處理著圖像與語言的符號。不過在螢幕之後則發展出了一個盤根錯節的宇宙。在這個宇宙中，機器、程式、資訊與通訊協定以一種在螢幕之前的使用者已無法通觀，和幾乎無法掌控的方式相互作用著。這是「無法控制與不可見的深度」的迴返！串聯起的電腦成為了一個威脅著使用者的自主性與資料自決權的黑盒。

這個從「書寫的紙張」過渡到「串連的螢幕」的發展，是一個文化技術的觀點在方法學上能有所助益的例子之一：一方面，印刷時代與數位時代之間呈現出了某種連續性。它讓我們從一個媒介所引發的文化作用來加以理解兩個不同的時代。與此同時，在印刷技術與數位的技能之間的斷裂與不連續性也清楚地呈現了出來。這讓我們能去指認與辨識危害與風險。

李：「文字圖像性」(Schriftbildlichkeit)是您長期以來關心的重要議題。這個概念帶給我們的啟發性在於，它提出了文字所開啟的「圖像性」與「操作性」。在德國，許多學者因此開始研究表格、圖表、演算過程、科學製圖等等。對我而言，這個概念有趣之處在於，它並未落入在討論文字圖像時僅討論埃及或中國文字的窠臼。但我仍想請問，您是否有思考過，不同的語言系統會發展出不同的「文字圖像性」？

克萊梅爾：西方的思考中存在著一個將語言與圖像、象徵與圖案區分開來的看法。語言表示(repräsentiert, 譯註：亦可為「代表」之意)，是任意地與所呈現之物連結起來的；圖像則以其與被再現之物所共享的某些特徵來呈現和展示。在這個範疇的層面上將語言與圖像區分開來的背景中，字母文字被劃歸在語言之下。「文字」是被書寫下的口說語言，而非圖像。不過事實上幾乎所有的文字——不只是字母——都是語言與圖像的混合物(Hybride)。「文字圖像性」(notational iconicity)的概念企圖指出的正是這一點：「圖像性」基本上意指為了傳達語意上的內容與意義，而在視覺可見性與空間上所做的安排。在字母文字中，譬如大小寫的設計就是用以表達文法上的差異，又譬如章節標題與註腳是為了與正文有所區別；在十進位的數字文字中，一個數字在一組數值中出現的空間位置具有關鍵性的意義，因為空間位置能讓人知曉其所代表的數值；在「紙筆」的運算中，為了正確執行高位數的加減乘除，譬如直式書寫數字就非常重。文字圖像的「視覺性」(Visualität)主要意指在空間上的排列秩序(Anordnung)。

話說回來，我們不能將此誤解為歐洲中心主義。因為，所有的文字系統（不只是字母文字）皆援引了視覺性與空間的安排來滿足它們描述性的功能。一個文字系統如何運用這個圖像性的面向，會因其種類而有所差異。不過，文字的圖像性，亦即文字在知覺上可感知的結構性排列特徵——這個特徵也可以是聽覺，譬如摩斯電碼；或是觸覺的，譬如點字或是印加帝國的結繩文字「奇普」(Quipu)——是不同文字系統之所以能有所呈現的基本要素，是所有被理解為「文字」之物的關鍵特質。文字圖像性的概念在科學政治上也很重要，因為藉由這個概念，我們能避免落入歐洲中心主義的陷阱中，將「文字」等同於「字母文字」。除此之外，我們亦能將所有文字系統的共通之處納入考量。文字的共通之處並非在於其與口說語言在音圖上的相互指涉關係(phonographische Referenz)，而是在於它們都是一個在知覺與空間上有所組織的呈現系統(Darstellungssystem)。這個系統與聲響式的拼音語言(Lautsprache)是有所區別的。

李：最後想請問，「文字圖像性」與「文化技術」的觀點除了將研究的對象擴展至圖表、表格、演算、塗寫、草稿之外，您認為這樣的研究觀點會帶給傳統哲學與文學研究什麼啟發？

在西方，學院中對於哲學的理解在很大程度上是建立於對於概念的分析與論述之上。不過，如此的理解事實上是隨著開始使用拼音文字與拼音文字開始廣為流傳之後才發展出來的。由於在古希臘並未存在「著作宗教」(Buchreligion, 譯註：「著作宗教」意指建立在經典著作之上的宗教，基督教即是一例)，他們沒有宗教經典。因此，在文章的媒介中，相互敵對、彼此牴觸的真理宣稱(Wahrheitsansprüche)——一如我們在法律口頭談判中熟悉的攻防對話——能夠共同被轉化為文字媒介。柏拉圖的文章是以對話形式書寫下來的，並非偶然。如今，宣稱(Rede)與反駁(Gegenrede)能在文章中草擬與流傳——這是西方學院哲學所依據的哲學類型的誕生時刻。

希臘字母系統第一次企圖將母音與子音記寫下來，並將言語(das Verbale)從一個整體性的溝通事件中區別開來。這個事件原先是奠定在韻律、面部表情、手勢、指示和言語的共同作用之上。在這個脈絡下，希臘字母讓「語言」首次成為一個獨立並可被觀察與分析的系統。本著文字，「語言」成為了能夠加以思索的對象！除此之外，還存在許多其他可以佐證學院哲學與文字文化技術緊密連結的例子。而這當然也適用所有學科。我們無法想像沒有使用數字文字與方程式的自然科學。實驗性自然科學也必須仰賴實驗筆記與資料的紀錄。包括那些並未像是文學直接討論文本，而是在研究圖像或是音樂的人文學科，皆須仰賴文字的使用：圖像必須被署名、簽上日期與分類。在西方，有一大部分音樂是以樂譜形式記寫下來的。即便在二十世紀的前衛音樂中，樂譜(部分是圖形譜)仍扮演著重要的角色。總歸來說，倘若人文學科與哲學不去反思在印刷文化中重要的文化技術，諸如書寫、閱讀與計算的話，就不能算是完備。因為，在此的實情是，媒介與文化技術是讓科學與哲學得以成立的基本條件。

PHOTOGRAPHY

羅薩琳德·莫里斯 (Rosalind Morris) 介紹

文——許芳慈

從媒體人類學到批判理論、從視覺論述到影像生產、從靈媒到新媒體、從巴布亞新幾內亞到泰國北部鄉野後至南非礦場、從攝影史到公共空間——目前任教於哥倫比亞大學人類學系的羅薩琳德·莫里斯 (Rosalind Morris) 教授，不僅穿梭在跨幅極廣的學術領域之間，而其知識生產與實踐取徑，在大量的書寫、編輯與出版產出之外，也與當代藝術社群有著密切的連結。最為人知的當屬她與南非當代藝術家威廉·肯特里奇 (William Kentridge) 過去十多年的交誼、創作和出版合作¹，並在近年與長駐新加坡的泰國藝術史學者鄭大衛 (David Teh) 協同編輯一本檔存並脈絡化閱讀九〇年代「清邁社會裝置」(Chiang Mai Social Installation) 藝術家自發運動的專書²。除此之外，莫里斯也曾參與歌劇劇本寫作，近期並以紀錄片導演與動態影像藝術家的身份製作了以南非金礦產業非法盜採人為故事主軸，名為《我們是撒馬撒馬》(WE ARE ZAMA ZAMA) 的影像計畫，該計畫於2021年獲諸多國際影展和展覽邀請，在世界各地巡展。

在此，筆者透過莫里斯的文章〈權力的歷史中攝影和影像的力量〉(Photography and the Power of Images in the History of Power) 為討論核心，聚焦其面對影像媒體這個論述命題時所採取的研究方法，以及在此論述取徑以及問題意識中的學術關懷來展開討論，同時藉此剖析莫里斯如何從媒體人類學的範疇，帶出對馬歇爾·麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 「媒體即訊息」(The medium is the message) 代表的科技決定論之批判，並進一步推衍其辯證，以泰國這個「特殊的君主立憲制」³ 孕育而生的國族主義為例，重新闡釋民俗性媒體實踐之於公共空間和公共意識的關係，透過將「物導向的本體論」(object-oriented ontology) 帶入人類學對感知技術的研究方法中。一方面提供將人類經驗相對化的論述取徑，另一方面也傳達其對媒體之不可化約性 (irreducibility) 的立場⁴。

莫里斯對於民俗性 (vernacular) 實踐的關注，則是建構在她長期投身泰國北部以靈媒 (spirit mediumship) 為對象的田野工作，就此展開對皇權縈擾泰國民族主義、暹羅性的文化霸權建構和大眾傳播媒介的科技演進三者間關聯性的剖析。由於英文的「medium」既可以譯為媒介／材，也可以譯作靈媒，莫里斯於是透過「medium」一字雙義之間的辯證張力，歷史化所謂媒體作

¹ 莫里斯與肯特里奇相識超過三十年，於2014年由海鷗圖書 (Seagull Books) 出版名為《沒有畫出來的》(That Which Is Not Drawn) 的訪談錄，集結了兩人閉門五日對話的逐字稿整理，透過剖析肯特里奇的創作實踐和媒材運用，帶出對創作主體性、革命以及啟蒙遺緒對南非現代性等議題之反思。隔年，兩人將雙方的合作帶到另一個層次，以一本1906年登蘭德礦業公司的帳本為底稿，分別透過肯特里奇的炭筆繪畫和莫里斯的論述書寫，以一種替代性的激進檔案實踐，將南非的勞動移民、殖民和資本欲望分別以畫作和文字進行反思，直接將其實踐成果覆寫在帳本上，這本名為《來自地底的帳目和圖畫》(Accounts and Drawings from Underground) 同樣由海鷗圖書出版。

² 這本名為《藝術家對藝術家：清邁獨立藝術節1992-98》(Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98) 的專書，由英國中央聖馬丁藝術與設計學院聖馬丁藝術學院的「Afterall」研究出版中心於2018年發行。

³ 莫里斯在〈權力的歷史中攝影和影像的力量〉一文中曾強調：「泰國的政治體制正式的翻譯應為『以泰皇為國家領導下的民主』而非『立憲君主制』。」參見，Morris, Rosalind ed. 2009. "Photography and the Power of Images in the History of Power." *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. p.125. Durham: Duke University Press.

⁴ 縱使莫里斯在過去二十年間已逐漸將田野工作和學術關注轉移到南非礦業及其當代殖民性之資本暴力為主要的研究中，在她近期發表的一篇名為〈中介，當代南非語言和暴力之間的政治任務〉(Mediation, the Political Task Between Language and Violence in Contemporary South Africa, 2017) 的學術專文裡仍再次提到：「將媒體 (media) 和中介 (mediation) 混為一談，這本身就是技術決定論和努力將技術本體化的徵兆，需要受到嚴格質疑。」參見，Morris, Rosalind "Mediation, the political task: between language and violence in contemporary South Africa." *Current Anthropology* 58, no. S15 (2017): S123-S134.

為廣義訊息傳播的意義，和所謂權力作為對於個人能動性介入這兩股社會運作力量之間的關係。並於《在起源處：泰國北部的現代性及其媒介》(In the Place of Origins: Modernity and Its Mediums in Northern Thailand, 2000)這本專書中，細膩描繪了清邁的靈媒社群在新的大眾傳播媒體科技到來後所發生的轉變。她在開頭寫到：「這是一個企圖定位清邁靈媒實踐的變革與歷史因素之間關係的研究，其中所謂的歷史因素包括對於小乘佛教祭儀的意識形態競奪、在資本化醞釀的巨大轉變中性別關係的轉變，以及泰國北部商品文化和大眾傳播的發展。」⁵事實上，莫里斯透過媒體人類學對現代性和國族暴力的批判，也可在東南亞和南亞國家建構以及對現代性追尋之現實框架下，觀察到其他相似的案例。在面對強大庶民傳統中超自然信仰實踐，統合著現代化宗教意理和治理精神的國家主義菁英階層所展現的焦慮與不安，對莫里斯來說，這種精神狀態可從一組「泰式國族化的現代主義建構出的拮抗二元關係中看出端倪，像是科學相對於魔術、理性相對於超自然信仰、可見相對於不可視以及心靈相對於身體」。⁶

〈權力的歷史中攝影和影像的力量〉一文收錄在由莫里斯主編的《攝影東方：在東亞和東南亞相機及其複數歷史》(Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia)論文選集中，書中諸多學者皆以攝影技術為主軸，來探討亞洲在逐漸脫離殖民霸權和經歷兩次大戰後，面對自身經歷那段曾是相對於西方的知識客體的歷史現實，而攝影又如何在這個過程中以一種「新科技的姿態隨著殖民主義、西方之探險主義和現代資本開拓的大陸進入亞洲脈絡，進而取代或轉化在地脈絡既有的再現經濟」。⁷於此，莫里斯的專文可以說是一篇透過攝影的社會生命所爬梳而成泰國政治現當代史。文章從十九世紀末，以英國為代表的西方殖民勢力叩門的事件開始，講述當時的暹羅國王蒙固(King Mongkut of Siam, 拉瑪四世)透過由英國女王維多利亞一世派遣執行外交任務和調研工作的約翰·湯姆生(John Thomson)在1865年拍攝首張泰皇的肖像照展開討論，莫里斯認為「攝影時代的開始標示著泰皇完全退居在公共空間之外的時代告終，於此同時逐漸進入公共領域」。⁸透過攝影中介，泰皇成了平民百姓注視的對象，從而成為眾人身份認同和國族的代表。莫里斯進一步推論，攝影作為再現技術將「暹羅國王」轉化為一個與「歐洲列強君主平起平坐的君王」，視覺化技術的掌握也有益於以現代國家秩序的序列化邏輯，來重整泰國君王權力之於政治制度的關係。透過攝影將自身暹羅皇權歷史化，泰皇影像體現的再現制域也成就了泰國現代國家秩序憑藉著這種自我意象化的集體性運作。

換句話說，在瓦吉拉武德(Vajiravudh, 拉瑪六世)法理化皇權確立國家、宗教(佛教)和君主之間幽幻的連結後⁹，在攝影時代政治的任務就不再是將攝影化為別具意義的影像，而是憑藉著大眾傳播和媒介(包含學校、軍隊和官方公共文化組織等)，轉化攝影的物質性作為「能夠即刻將情感投注化作[有著實際行動的]想像舉動，其中包括將群眾視為具有政治能動集體性的自

⁵ 參見，羅薩琳德·莫里斯著，《在起源處：泰國北部的現代性及其媒介》。達勒姆：杜克大學出版社，2000。頁7。

⁶ 相關的討論請參見凱倫·史特斯勒(Karen Strassler)在一篇名為〈印尼公共領域的可是和不可見：魂魄女王的攝影顯身〉(Seeing the unseen in Indonesia's public sphere: photographic appearances of a spirit queen, 2014)中對於現代伊斯蘭之於印尼前伊斯蘭信仰之圖像記憶的討論；迪佩什·查克拉巴蒂(Dipesh Chakrabarty)則是在一篇名為〈國家和想像〉(Nation and Imagination, 1999)的專文中以印度國族主義為例進行分析；而莫里斯則在一篇名文〈媒體的現代性和靈媒的終結？關於泰國透明的美學經濟〉中，以塔克辛政府和新自由主義籠罩的歷史背景下對這個現代性帶來的二元對立有更稀膩的分析說明。文中引文參見，Morris, Rosalind, "Modernity's Media and the End of Mediumship? On the Aesthetic Economy of Transparency in Thailand." *Public Culture* 12. 2 (2000): 457-75. here, 470.

⁷ 參見，Morris, Rosalind ed. 2009. "Introduction." *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. p. 1. Durham: Duke University Press.

⁸ 同上，頁137。

⁹ 參見，Morris, Rosalind "Modernity's media and the end of mediumship? On the aesthetic economy of transparency in Thailand." In *Millennial Capitalism and the Culture of Neoliberalism*. pp. 192-214. Duke University Press, 2001.

我再現」¹⁰，使得這種援古式的國族主義 (arch-nationalism) 成為集體運作機制的一部分。於此，莫里斯也在很大程度上拓展了雅克·德里達 (Jacques Derrida) 在宗教和媒體上的分析，並透過德里達的論述，指出技術性內在於宗教思想，以及媒體的大規模中介僅能視作一個亙古媒介歷史中的一部分¹¹。

換句話說，在延綿的媒介歷史 (history of mediation) 中，相對於攝影科技在泰國國族歷史脈絡作為媒材 (medium) 所體現的媒介性，清邁靈媒們透過對新傳播科技的運用，以及對於感知強度的掌握，彷彿帶來了另一種「在技術達到中介的自主化」(autonomisation of mediation in technology) 的可能¹²。

VOICES of 攝影之聲 PHOTOGRAPHY

¹⁰ 在莫里斯近期所發表一篇名為〈關於新公共領域的論題〉(Theses on the New Öffentlichkeit) 中，她更進一步地，將問題意識轉向至網路社會和平台資本主義的運作中，將社交媒體的連結性 (connectivity) 作為這種自我再現機制的徵候，進而達到造就集體性的情感助長 (affective acceleration)，但這樣情感經濟驅動的能動性究竟在多少的程度上，能夠達成政治上的溝通關係 (communicative relation) 呢？參見，Morris, Rosalind "Theses on the new Öffentlichkeit." *Grey Room* 51 (2013): 94-111.

¹¹ Morris, Rosalind "Legacies of Derrida: Anthropology." *Annu. Rev. Anthropol.* 36 (2007): 355-389.

¹² Morris, Rosalind "On the Subject of Spirit Mediumship in the Age of New Media." *Trance Mediums and New Media*. pp. 25-55. Fordham University Press, 2014.

羅薩琳德·莫里斯(Rosalind Morris)訪談

訪談——許芳慈

許芳慈(以下簡稱許):透過寫作、理論工作和藝術實踐,您進一步脈絡化了媒體(media)和媒介(medium)的相異之處,更同時將兩個詞彙及其相對概念之間的辯證張力具體化。雖然,關於這兩個理論詞彙的相關定義,早有雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)諸位理論家提供了重要的闡釋。是否能請您談談之於您的學術和藝術實踐,您如何定位媒體(media)和媒介(medium)之不同,於此,我所指之差異不單是語言上的,而是在理論行動上所造就之不同。

羅薩琳德·莫里斯(以下簡稱莫里斯):這個問題很重要,而你構想這個問題的方式又特別有趣。因為,若是從語彙或語言學的層面來討論,這個問題一方面會關乎媒介(medium)的特殊性,另一方面則是關於中介(mediation)的抽象概念中討論媒體(media),就此,媒體則作為某種中介的介質代表。然而,我們卻也擁有媒體技術理論的悠久歷史,那麼也許人們不應該從某種單一性與多元性或抽象性的關係中理解這些術語,而應該從它們所運作的論述(discourse)中來理解。從我所處的人類學的世界來說,在討論中所指稱的則是非常獨特的話語操作,一則可能指的是儀式實踐的論述,另一則是媒體技術的論述語境——一個認識論的情境。

因此,在我的第二本專書《起源之地》(In the Place of Origins),這些術語是一同放上檯面討論的:媒介(medium)、靈媒(複數的形式)以及中介的概念。而這本書確實就是為了理解我稱之為相對直接或相對即刻中介的儀式傳統(ritual traditions of relatively direct or relatively immediate mediation)。即刻中介的儀式傳統開始受到科技媒體的轉化,然而這種轉化並沒有因此取代了既有的儀式內涵,反而是遭到舊傳統的從內攝入;從另一方面看來,科技媒體遭到主題化並具體化,以致科技媒體進入一個更廣泛的中介調節領域,這個過程在政治和公共領域變得非常重要。而這本書一部分的任務便是在當時那個靈媒科技化的時刻重新思考儀式傳統的歷史;於此同時也思考論述之間的關係——一方面是人類學理論對於信仰和儀式這類相對傳統的論述,另一方面是科技的論述。通常,上述討論的術語在兩個論述脈絡中,有著截然不同的論述運作;其次,「medium」在英文中是一個危險的同音異義詞(譯註:既是靈媒也是媒介),或許聽起來像在指同一件事情,但實際上應非如此。《起源之地》實際上是我這些日子以來未曾間斷的思索,我在這些論述傳統之間間隙和明顯重疊的實踐,以及實踐領域中進行理論運作的思考。這或許不是特別有幫助的想法,因為這樣一來就更明確地彰顯出兩個意義之間差異的不可能,這樣的提問使得「medium」這個同音異義詞的兩個意義之間的關係與其差異,在任何特定地點和任何特定時刻都成了一個歷史問題。

許:您的回答提醒了任何在這學術領域工作的實踐者,關於遠離二分法思維的重要性,如同對於獨特性和複數性相對關係的思考,同時我也想到關於您命題的另外一個關乎物質性和非物質性的層次。我完全認同您指「medium」將這個同音異義詞的兩個意義混為一談是有問題的,特別是在清邁獨特的脈絡中,在小乘佛教的視覺和佛寺建築傳統中,這兩個意義在過去的幾世紀是如何運作著。於此,您總是將問題意識收攏在文化領域的討論上,有著非常獨特的思考運作,並且能將討論進一步推演至泰北之外的脈絡。

莫里斯:當「medium」(靈媒/媒介)領域間能清楚劃分的範疇不再穩定時,我想任何設法探究的媒體(media)的人,不論是就儀式實踐或是就科技媒體的角度來思考,就某種程度來說,正是因為他們對即時性的奢望,而即時性就是中介不可思議之處,是個對即時性的渴望和渴望的不可能性。與抽象的概念運作類似,資本主義清楚地表達,這世界上最本質的事情就是抽象,你知道加諸於我們、塑造我們的生活、以及決定我們的世界,正是價值形式,更明確的來說,

是透過抽象的過程。有時候我覺得調節中介靈媒／媒介兩者的術語是身體性(carnality)，我們總是將身體當作能指(signifier)，但即便是身體都是一種抽象不是嗎？我們一直在尋求某種東西讓我們能夠解決概念的流動和論述之間的障礙，不管人們想用什麼詞彙來指稱進行討論。

許：能夠透過您的討論讓我們更深入了解「即時性」(immediacy)真是太適切了，特別是考量資本運作如同大衛·哈維(David Harvey)所提出的「資本作為流動中的價值」(Capital as Value in Motion)，使我們得以進一步思考「抽象」(abstraction)這個概念之於後殖民脈絡中的資本原始積累(primitive accumulation of capital)的相關歷史遺緒。藉此，讓我們聚焦您在〈權力的歷史中攝影和影像的力量：來自泰國的筆記〉(Photography and the Power of Images in the History of Power: Notes from Thailand)一文中，所刻鑿出關乎權力之於攝影影像的系譜。首先，您指出「權力在媒介之中」，在文中的媒介特別強調的是攝影形式，而在這段的註釋中，您又指出：「媒介作為物質性，而不是作為敘事聲音運作的表徵結構」。如此來說，在這種情況下，通過攝影所成就之泰式權力形構的過程究竟意味著什麼？特別是關乎外來性(foreignness)的政治作用與攝影技術之間的關係。例如，您在文中的第一個部分討論了泰國君主制。究竟就表演意涵來說，在建構泰文化想像同質性的過程中，您是如何定位翻譯和記憶的任務？

莫里斯：要回答你所提出的問題，也是重新回顧我過往的書寫，目前的我或許不會完全同意過去那個年輕的我所寫下的文句，或許我們可以先將你所提出的問題拆解，然後從數個面向回答。

首先，我在文中所嘗試強調的現象之於泰國究竟有多特殊？在文中，整個討論以泰皇蒙固(King Mongkut, 拉瑪四世)統治的那個暹羅中心時刻來展開，然而在此我們所討論的是相對於暹羅的泰國。在那個故事裡有某些事情是非常特定的，當我們思考的起始點是關乎攝影、外來性、國家和「像是最高統治權」(something like sovereign power)存在之間關係時，就更需要理解這類特定性。當然，泰國歷史學家經常非常渴望彰顯泰國之於東南亞歷史中作為民族國家的例外性，還有泰國表面上尚未曾經歷殖民統治的狀態，因此，在某些方面相對來說，泰國君主制似乎與在殖民主義的特定影響、權力和壓迫下發展起來的君主制有所不同。

至今，我們開始了解英國將那已發展在他處，與衛星式殖民存在的行政實踐有關連之間接統治，憑藉著貿易、貿易關係和條約遠距介入暹羅政體。稍後我們可以討論一下泰國君主制如何隨著時間推移而發生改變。這改變不僅從某方面來說異乎尋常，從某些角度來說，也與當時其他經歷殖民統治的東南亞區域有某些相似之處，而這相似之處也關乎泰國君主制之於再現科技的關係。因此，在我的討論中有特殊性這個命題，儘管如此，從這個論述中所浮現的諸多問題都是可以概括化討論的，而概括化的任務，是從個案推衍至其他可能事物的轉變。我並無意扼要重述文章的論點，但你的提問讓我思考究竟是什麼造就了我所闡述的外來性概念？以及，這個概念與暹羅皇權和攝影的關係又是什麼呢？

在文章中我嘗試提出一個論點，當關乎外來性的說法被闡述時，是在那個闡述某事物逾越其自身或是不再是其自身的當下；每一次當某人被授為君主或是委任代表王權時，這便是君王聲稱擁有統治權力的時刻，不僅這個個人不再是那個個體——其他因素決定了其個人得以承擔象徵功能的可能性——更重要的是，這個個體成為權力集中點的能力。這樣來說，那個其他因素究竟是什麼？將這其他因素稱為外來性當然是比較挑釁的說法，但也進一步強調那逾越個體存在的其他趨力，所以這些趨力又是什麼呢？在文中，我不僅嘗試提出這些驅力與世界經濟的崛起、英國帝國主義以及其他殖民勢力衝突之間的關係，更指出就泰皇蒙固方面來說，也和權力的歷史和慾望，以及驅使在他之前和之後的泰王獲得他人認可的力量有關。我在文中也如此描述著關於這段泰皇蒙固與維多利亞女王的交流，當然我絕不是第一個發現並討論

這個歷史事件的學者，但我花了不少篇幅陳述泰皇蒙固本身就是一個熱愛現代科技的研習者；透過他與維多利亞女王的書信交流中，我也剖析泰皇蒙固如何希望作為一個有現代性視野的君王為其他歐陸的君王來認識。

在該文中的某段落，我將討論聚焦在當時的歷史事實，對英國君主和對當時世界上的其他君主來說，泰皇蒙固僅僅是和他們一樣的君王，如此一來，泰皇蒙固的王權是在這樣的比較性領域中存在的。而成為與他人相似的個體，就是被抽象化而脫離自己單獨存在的形式。因為在比較性的領域中，個體是仰賴他人的視線和認可而存在；但於此同時，在暹羅的脈絡中，無庸置疑君王是絕對王權獨一無二的存在。允許這個情況發生，使得比較關係得以建立的現代性抽象效應正是民族國家這種政治形式，國與國之間一樣都是國家，國家領導人與國家領導人之間一樣都是領導人，以上都是得以等同式的進行比較，在這種恆定關係中，我闡釋了暹羅君主於此脈絡中權力的減弱和強化，這個正是在唯一性和比較性之間，或是在獨一性和某種可概括價值造就的抽象狀態中擺盪所造成的。

在這段歷史中，外來性無所不在，特別是當約翰·湯姆生(John Thomson)為蒙固拍照時，他展示在湯姆生面前的第一套服裝是法國陸軍元帥的軍裝。當時湯姆生這樣說到：「您看起來不像暹羅君王」。究竟在那個當下看起來像暹羅君王的意義是什麼？由此，我們可以理解他作為君王擁有至高無上的特權中的一個權力便是，他可以用任何他想要的形式現身於人前，這個欲望也轉譯至他如何以英文書寫與維多利亞女王交流，反之維多利亞女王絕對不是以泰文或是特別的宮廷敬語(Rajasap)來書寫。因此，這個由最有權勢的人所獨享的特權，是他自己能以任何他想要的方式出現在人前，但其他人卻不可以泰皇的形式出現。正是當時那種情況奇特的反效果和複雜性，鞏固了當時對於泰皇權威性的強化，同樣的論點班納迪克·安德森(Benedict Anderson)在數年前就有提過，二十世紀是泰國皇權重新神聖化的歷史，而非世俗化的歷程。皇權變得更加神力滿注，在權力更加壯大之際，也可以說更加徹底地外來陌生化，成為一種超然的力量存在。

許：很大程度來說，這樣的超然能力是透過科技促進並強化，在泰皇蒙固的案例中更是如此。

莫里斯：是的，回到我在文中闡述的歷史脈絡來看，當時不論是半島區的東南亞，還是群島的東南亞，普羅老百姓都是禁止見到國王的。為什麼呢？因為如同路易·馬蘭(Louis Marin)的教誨，若是說國王在此，這就表示國王不是無所不在的，這會導致絕對性權力的消散。因此，為了要無所不在，國王必須是不能被看見的。所以當齊格弗里德·科拉考爾(Siegfried Kracauer)說攝影是「孤注一擲的歷史遊戲」(the go-for-broke game of the historical process)，對君王來說，沒有比進入大眾視域更真確的冒險賭注，風險極高，但在我們討論泰國皇權的案例中，雖然仍有週期性的失效，但結果可以說是相當成功的。不僅僅是暹羅君主制是這樣，所有權力、所有政治權力都是如此，都可以轉生到一個可以被想像的人身上。

許：這或許是這篇文章最精彩的論證之一，您以泰國皇權為例探究權力如何優雅地在攝影科技的助益下，從皇權的絕對權力以無所不在的形式發生的轉譯，在泰皇無所不在到成為照片和被影像化之間，其過程本身所體現的就是一種拜物主義(fetishism)的形式展現，不是嗎？

莫里斯：的確是這樣的，你以拜物主義一詞來總結這個論點，正是以拜物主義的運作模式，君主制模式有著這種可複製影像的維度，一種參照式的補遺。當照片作為皇權參照補遺出現，這些補遺基本上使得王權權力勝過其王權本身。人們越是崇敬這些形象，就越能辨認出王權的權利，越愛撫照片式存在的補遺，越是頂禮膜拜，越是能凝心聚力。如果沒有這個補遺，就沒有這代表王權存在的個人，也就不會有這般力量。

許：每當我想到您所闡述的這段影像與攝影影像之於泰皇之間的關係，我都會想到1992年5月20日那段素金達·甲巴允將軍(General Suchinda Kraprayoon)和占隆·斯里曼光(Chamlong Srimuang)這兩個政敵屈膝跪在泰王普密蓬(King Bhumibol)跟前的場景。正如您所提到的，在這個影像體現作拜物主義的歷史動態中，意像是信號化和神聖化之間的交叉點，一同在那個時間點穩定化了雙方所建構出的泰式權力結構。我認為在1992年5月20日當天的那個場景或那個歷史時刻，更進一步地重申了君主的權力。

莫里斯：真的非常難描述那是多麼令人震驚的一刻，一切似乎都暫停了。首先，那個場景發生在泰國社會經歷了這麼多週的極端衝突和暴力之後，當時每個主要城市的街道上都充斥著難以忍受的暴力。當然，當時就像今天一樣，人們肩負著國王的名義、「以國王的名義」行事。而另一方面，在1992年5月20日當天的那個場景，這種樸素的展示，畫面中泰王普密蓬穿著西裝打著領帶，並帶著他的相機，與兩位鬥爭事件的焦點人物搬演著如我所描述的「家務戲劇構作」(domestic dramaturgy)。畫面中，兩個政治領袖依循禮節跪在他的跟前，也像是兩個犯錯的孩子在普密蓬的注視下達成和解。在那個影像中，泰皇不僅成為人們注視的那個人，更重要的是，他們正在注視著一個擁有無所不觀目光的人。如我所論述，泰皇無限度地更神聖並更強大。泰皇的權力正是以這種治理性的擬仿(simulacrum of governmentality)運作著，對吧？

許：延續著您提到關於戲劇構作(dramaturgy)之意象的運用，您非常有效地運用了戲劇創作的概念，倘若我們將戲劇構作視為一種複雜的動態構圖操作，兼具展示癖的手法(exhibitionist approach)來被看見，我想也許我們可以建立在上述的談話基礎上，將普密蓬藉著他的服裝搬演著，帶著他的相機，與他的現代西裝和領帶從戲劇構作的角度來理解，將這種戲劇構作的形式，化作在至高權力或類似至高權力和俗世科技的影像製作之間的辯證運動。這樣的思考模式是如何與您時常提到的人類學學術訓練有關？您如何透過戲劇構作的意象，來思考表演性和身體之於媒介(medium)之間的關係？我想就「表演性」和「身體」兩字來說，既是字面上的意涵也是概念上的提問。

莫里斯：你明確地指出我對於戲劇構作性(dramaturgical)這個概念的運用。當我說出戲劇構作一詞時，我所指的究竟是什麼，並就我的論述脈絡來看似乎與戲劇無關。某方面來說，我以一種非常尋常的方式來運作這個概念。如你說的，關乎著關係之間組合的編排，在一個受他人目光注視著的範疇，於此同時，這些注目肯定了受注目者的存在。事實上，作為某種觀眾，甚至可以說在這個觀看關係中，成就了某種公共領域的存在。

以我前面提及的稱為「家務戲劇構作」的那個場景為例：1992年5月20日那段素金達·甲巴允將軍和占隆·斯里曼光這兩個政敵屈膝跪在泰王普密蓬跟前和解(或被迫和解)的場景，當我說這是一個戲劇構作時，我究竟在闡述什麼？首先，畫面中這些角色的呈現多少是運鏡安排，但是在那些位置的角色和他們之間的關係不僅僅是空間關係，實際上也不侷限於可見的東西，這就是求助於戲劇構作概念的重要意義，而不只是談論該圖像中的關係平面，畫面中所有東西都以某種方式編碼在這個戲劇構作性的概念中，這儼然暗示著某種東西確實在操縱著這些個人與他們所代表角色之間的關係。在人類學的領域裡，我試圖區分表演概念和表演性論述，「表演性」指稱某種關於迭代邏輯的事物，這種邏輯是戲劇構作所進行的內在和其動員；但表演性的概念讓我們思考其他戲劇構作可能沒有的東西。