

文化—智识结构的当代转变

——陈嘉映、刘擎双人谈

陈嘉映



智识人,曾改变时代的智识结构

陈嘉映:我想从文艺复兴时期讲一讲文化智识性结构。文艺复兴时候的智识人,常被称作 Renaissance Man。“文艺复兴人”有一个特点,即全才的人,比如米开朗基罗、达·芬奇,在好几个方面都很卓越,单单在其中一个方面的成就,后人就很难超越。在文艺复兴前后还有一个拉丁词 humanitas,用英文说是 humanist、humanitarian,我们把它翻译成人文主义者、人本主义者、人道主义者,或者把它翻译成文化人、有识之士,像彼特拉克、蒙田这些人。再晚一点,法语里的 philosophe 和英文 philosopher 是一个词,但意思不尽相同,我们有时候把他们叫作哲人而不是哲学家,伏尔泰、卢梭、狄德罗、孟德斯鸠等,与后来的专业哲学家不太一样。哲人也只是一个可能的译名,也可以叫作思想人。这批哲人还有一个比较大的特点,他们都是启蒙者。启蒙者,首先自己是开明思想者,他们希望给这个社会注入开明的理念。“启蒙”现在多多少少有点变成学术词汇,“开明”大家用得也不多,但是曾经,五四之后,“开明”用得很多,几乎是一种精神。

智识人还有一个名称 men of letters,像休谟、亚当·斯密,他们自称是 men of letters,你可以把他们叫作文人、作家、文字人。他们是饱学之士,但也谈不上是哪个领域的专家。还有一个词 intellectuals,我们今天还在用这个词,这个概念跟左拉那些知识分子、跟十二月党人连在一起。他们在思想上不仅开明,而且相当革命,对专制制度、传统制度有反抗性。所以,这个词不仅只有智识人、智识人的意思,还有很强的独立思考者这样一层意思。

我挑了这么几个词,是想讲讲这些人所代表的一种精神。我现在试图用“智识人”来统称这些人,这肯定不是一个特别好的概括词语,更不是好的翻译,但“智识人”不至于一下子把你带到我们平时说的“知识分子”“文人”这些熟悉的概念里。另外一个方面,“智识人”总体上不是行动者,他们靠什么?广义地说,就是靠 discourse,这个词我和大家一样把它叫作“话语”,但它只是话语的一种,我会说这是一种智性的、比较长篇说理的话语,是一种很特殊的话语。

我先说很明显的一点,智识人生产广义的智识产品,包括文章、书籍、绘画、雕塑、建筑等,最突出的是文字产品,诗歌、小说、戏剧、哲学、科普文章,之后有报纸和杂志上的各类文章。他们通过智识产品包括文学艺术作品,从小的角度讲养家糊口,稍微大一点来说是获得社会承认。说他们的作品是智识产品,是因为他们的作品都有深厚的智识含量,这些作品改变人的精神状态,也改变社会的文化—智识结构。智识人自己也意识到这一点,从文艺复兴以后,智识产品获得了相当的权威性,对整个社会的影响不断增大,特别是文字作品,智识人的社会地位也不断提高,受到全社会的尊重。

识字的人越来越多,讨论的品质却在降低

陈嘉映:智识人意识到这些,设想自己是一个特殊的群体,在休谟、亚当·斯密的时代,他们把这个群体叫作 republic of the men of letters(有人译为“文人共同体”,也叫“智识人共同体”)。这些智识人观点不同,但是大家和平共处,靠的是智性的交谈。在这些方面,西方的智识人有意无意地重新弘扬希腊的某种精神,在新的社会条件下复兴这种精神。

这样一种智识人共同体的蓬勃发展,需要具备哪些社会条件?其实有一个条件,当时欧洲文盲已经很少,教育已经普及,总的来说大家都识字。在漫长的年代里,大多数人不会识字,在中世纪更不用说,很多人都不会识字。在这种状况下,智性的话语(discourse)直接把大多数人排除在外了。文艺复兴以后,欧洲识字的人越来越多。另外一方面,由于印刷术的发展,读物越来越多,这当然使得智识人的影响力越来越大。智识人的影响本来主要在宫廷中,18、19世纪之后直接对广大群众产生了影响,到19世纪末的时候,大多数人都有一定的智识能力。但这种情况后来发生了变化。公共讨论好像变少了,或者变得不那么重要了。按说,当代识字的人更多,教育更普及,不应该发生这样的情况。我今天想做的就是探究一下这种情况发生的背景。要想说清楚,我做不到,最多开个头,而且只是从一个方面说起。

20世纪特别是“二战”之后,我们好像进入了一个新的时代。单说命名就有种种对我们时代的命名,有后现代、图像时代、数码时代、数字时代,后来又有后真相时代等,可能每天都有新的命名出来。为了方便,我选了两个,一个是图像时代,一个是数字时代。

本来数字跟图像离得最远,但最近几十年,数字化跟图像化连到一起,连得很紧,我们人人都有数码相机或手机,图像可以翻译成数字,数字可以创作出图像。这种联系是靠技术支持的。100年前,图像的生产很昂贵,现代技术让图像制作变得便宜。此外还应当提到商业的力量。商业和技术把数码和图像这两层联结在一起。

因为数字和图像的区别与联系,当代年轻人好像分成了两大部分。当代的精英阶层就是掌握数码技术的,在硅谷或者在中关村工作,他们成天跟数字打交道,通过数字来理解这个世界。不仅这些人,数学家们、物理学家们,甚至生物学家们,还有经济学家们,如果没有一整套的数学本事,很难成为这个时代的精英。世界对他们来说不是方方面面可感的,而是数字的,可通过数码化复制或创造的。而社会中的另外一大半人,差不多是“数学盲”,从小不怎么喜欢数学,后来也不会数学,没有办法透过数字去理解世界,去掌控世界,他们通过图像了解世界。

社会上这两大群人,一群是通过数字创造图像,另外一群不懂数字,他们直截了当接收图像。他们生活在同一个社会

陈嘉映:系统说理渐渐衰落,是智性含量越来越少的表达挤进来填充了真空。在各种各样的媒体空间,我们都见到自我表达的膨胀和泛滥,把说理的空间越挤越小。话语越来越普遍地变成立场的表达,或者是用来掩盖立场的表达。

刘擎:我们看到,智识文化之所以衰落,有技术革新的因素,也有市场变迁的因素。此外,对智识精英文化的挑战,还缘起于智识群里的内部纷争,这种纷争的结果重新塑造了文化市场,包括塑造大众的文化需求。

里,但把他们维系在同一个社会里的,并不是对世界的共同理解。是商业和技术把这两大群人维系在同一个社会里。在这样一个新的文化智识性结构里,似乎不再有智识人的位置。数码和图像联手,把我们前面所讲的智性的话语(discourse)从社会的智识结构中挤出去了。

我们刚才提到的困惑是,一方面,识字的人越来越多,大家受教育水平越来越高;但是另一方面,我们的讨论品质越来越低,乃至于到后来没有了讨论。我相信,数码与图像的联手,跟当今社会智识性讨论缺失的状态是有一种联系的,我们可以多多少少从这个方面来理解这种让人困惑的现象。

平民时代的公共话语

刘擎:我先讲智识人的精英文化被边缘化的问题。智识人在一个短暂的时期占据文化中心,而此前是贵族,此后是商业精英和技术精英。

陈嘉映老师刚刚讲的智识人,在那个时期受到特别的尊重,虽然彼此之间在政治问题、道德问题上有些分歧,但是由于大家在“智识”的界面上形成了这样一个共同体,而且形成让人向往和尊重的一个景观、一个生活状态。这个不是智识人的自我标榜,而是受过教育的公众都会向往和尊重的。但那个时代过去了,就像茨威格那本书的书名所暗示的,它是“昨日的世界”。这些智识人、以文字文化为基础的人,不再是文化的中心。有人会觉得这些智识人只是为自己的边缘化而怀旧伤感,然后不以为然地说:“你们有过你们的时代,但是已经过去了。”

但在在我看来,智识文化的衰落带来了一些严重的后果,关键并不在于智识人自己是否感到失落,而在于对公共生活的影响。现代性造就了一个平民主义的时代,越来越多的人可以参与公共生活,也就是说,无论大众是不是有正式的投票权,大众的意见和想法,越来越深入地影响着社会总体的制度安排和治理结构,特别在一个所谓民主时代。

法国历史学家、政治家托克维尔本人是贵族,但他看到平等主义或者平民时代的来临是“天命所在”,根本没法阻挡。于是,问题不是要不要平民主义的民主时代,不是是否还能守住自己的等级结构,而是如何才能让一个民主时代实现自身的理想,成就好的公共生活。健硕的民主政治依赖民众的品质,要求每个公民都达到相当的智识水平,这是一个挺高的要求。一些保守派的思想家对现代性的批判,实际上并不是要回到过去贵族精英统治的等级社会,他们知道这是不可能的,而是设想要尽可能提升民众的智识水平,接近以往贵族的水准。

当然这是特别难的事情。西方学术界大约40年前兴起公民理论(citizenship theory),其中的一个主题就是强调“公民教育”(civic education)与“审议民主”等主张联系在一起,认为民主政治的品质需要公民具有一定的审议、商议(deliberation)的能力,成为所谓“informed citizen”。“informed”这个词很难翻译的,它不只是“知情”,而是包含辨识能力、交谈和争论的能力。通过提高公民之间的商议、交谈、辨析和讨论,能够形成一个更好的政治判断,然后你再投票就能表达更有质量的观点。我愿意把“informed citizen”译作“通达的公民”,当然这是非常高的要求,但对健硕的民主生活来说又是不可忽视的。如果在公共生活中,每个人都有了发言权,有表达意见的自由,但言论的智识品质很低,就可能造成劣质的民主。

智性讨论衰落的原因

刘擎:我们讲中世纪后的文人共同体兴起,这跟文化市场的出现有关系。如果没有出现所谓的“educated public”(受教育的公众),那么智识人永远是宫廷或贵族的附庸。但现在智识人的边缘化,可能是因为这个文化市场在演化中的知识衰落,因为市场转向读图时代,从文字文本为中心转向了以图像为中心。

写《娱乐至死》的尼尔·波兹曼,还有一本书叫《童年的消逝》。什么叫童年的消逝?最早的时候,在文字没有普及之前,成人和童年之间是没有文化屏障的,但到后来随着教育普及,在大部分成年人可以阅读,就和儿童之间形成了一个文化上的鸿沟。但是后来,当电视兴起以后,这个屏障又被打破,成人和孩子可以在图像传播中共享一个文化世界。波兹曼更担心的是成年的消逝,他认为,文字文本对于结构性的逻辑思维具有不可替代的重要性,这是一切现代文明建立的基础。但现在,影像文化主导了文化市场,而且现在不只是电视,还有移动互联网。智能手机已经深入人心,就像我们身体外挂的一个器官,我们找不到手机会心慌意乱。

因此我们看到,智识文化之所以衰落,有技术革新的因素,也有市场变迁的因素。市场的逻辑表面上是中性的,遵循的是需求和供给机制。只要有需求,我通过算法给你推送这些东西。但我们需要思索:什么样的需求才是应该被满足的?文化需求有高低、对错和好坏之分吗?对此,我们智识人还能够给出确定的答案或指南吗?

所以,我想提出的一个问题是:除了技术以及市场的力量,智识人本身对智识文化的衰落是否负有责任?在这个后现代、后结构主义、后真相的时代,我们遇到了一个挺大的麻烦,那就是在许多问题上我们陷入了难以区分高低、好坏、优秀与对错的处境。而造成这种处境的一个重要的因素,恰恰来自智识人内部的。这涉及到更大也更为复杂的问题。陈嘉映老师在《感知·良知·自我认知》里辨析了感知和良知,并不是呼吁我们需要重新高扬良知,而是对两种认知之间的纠葛关系展开了非常深入的探索。但在另一面,对良知传统的批判比如像德里达对所谓“逻各斯中心主义”的批判,这些晚近的后现代思想的趋势,似乎又与智识文化的衰落存在

刘擎



深刻的联系。在这个意义上,智识文化的衰落好像有一点是智识人自我招致的。

也就是说,对智识精英文化的挑战,缘起于智识群里的内部纷争,这种纷争的结果重新塑造了文化市场,包括塑造大众的文化需求。如果智识人没有办法重建相对有力量为标准给大众,我们就很难说如何才能扭转智识生活的衰落。

陈嘉映:我关注的是智性交流缺失背后的时代和社会背景。如果识字曾经带来智性生活的黄金时代,我们现在就应该进入白金时代,然而事实却不是这样。怎样从智识结构来理解这个事实?

什么时候是说理的黄金时代?我个人的看法是——在政治上不见得正确,在其他方面也不见得正确——说理需要有听众,公共说理需要在公众中有听众。最有利的社会结构是19世纪下半叶到“一战”之前,欧洲教育程度普遍提高,但是绝大多数的人不是话语的生产者,就像刘擎说的,在那时候的智识结构中或者社会结构中,买家都是很有眼光的,到了数字时代,数字、图像把文字说理挤了出去。情况变了,用昆德拉的话说,“人人都是作者,但没有听众”。人人都是作者是有问题的,这是我的看法和通常比较“正确”的讲法不太一样的地方。

刘擎讲到听众是“informed public”。“informed”,一方面是知情达理,一方面有一定的被动性。他们具备相当的知识 and 见识,听得懂系统说理,对说理的品质有鉴别力,但他们自己并不热衷于系统发表自己的一套,也许觉得自己的知识、见识不足以形成一套值得公众倾听的意见,但更常见的是由于他们有自己的事情要去,没有在说理这件事上投入很多心力。后来各方面的发展大家也都见到了,在平民化的转变中,很多人自我表达的愿望慢慢强过被动知情(“informed”)的愿望。更重要的是,现在的媒介手段使人人都可以成为发言者。在报纸时代,人人都读报,当然,你也可以给报纸投稿,但是多半发不出来。

刚才讲到尼尔·波兹曼,讲到电视时代,电视的确启动了一个重要的转变。要理解别人的讨论和争论,报纸这种媒介比电视好得多。上世纪50至70年代,美国从报纸和广播转向电视时代,那时候关于说理面临危机的讨论非常多。但是媒体转变太快,讨论都跟不上。一开始,并不是智性讨论的愿望越来越弱,而是人们对智性讨论的关注程度降低了,智性讨论被淹没在自我表达的汪洋大海之中。久而久之,智性讨论的愿望自然就变弱了。

系统说理渐渐衰落,总会有什么东西来填充这个真空。是什么东西来填充这个真空?是智性含量越来越少的表达挤进来填充了真空。在各种各样的媒体空间,我们都见到自我表达的膨胀和泛滥,把说理的空间越挤越小。本来,智性的话语(“discourse”)是一种交流、熏染、教化。人们想象的智性话语空间,它能够容纳不同的意见、见解,人们在说理过程中互相熏染和教化。现在,话语的这样一种主要功能流失之后,话语更多变成一种表达。再加上其他的因素,话语越来越普遍地变成——至少被看成——无非是立场的表达,或者是用来掩盖立场的表达。人们对话语失去了信任。

辨析海量信息中的智性话语

刘擎:我们在公共讨论中会遇到这样的问题:指责那种低水平的讨论,或者说公共讨论品质差的原因是太感情用事,太极端化,不理性。是不是我们的公众全都这样?我认为不是的,其实是说话的人多了,参与的人多了,可能那部分本来讨论品质比较高的“通达的公众”仍然在,只是在整个话语数量的权重当中比例占小了。

有人分析过微博的结构,指出在最开始的时候大学毕业生的比例大概是60%,这部分人的绝对数量仍然在,但是现在由于微博用户变得非常非常庞大,这部分人的权重变小了。对于这个问题,似乎不能简单说高扬理性就可以了,那些感性的因素总是存在于公共讨论之中。所以陈老讲的我们要保持 discourse,或者说说理的水平,不仅是在公共生活中,在伦理生活中也是如此。但是另一方面,我们并不是说要恢复一个完全由理知主导或者理知专断的传统,其中似乎存在着某种张力。

陈嘉映:我跟你差不多,或者跟你引用的看法差不多,问题并不是现在没有人讲道理了,说理的人还在,但他们的声音被淹没了,瓦釜雷鸣,都是立场的表达,不跟你细细说理。不过,我关心的是社会的智识—文化结构,而不是在指责普通人静下心来。我刚才讲的智识人,他不管企业,不带兵打仗,他的专长是大量地吸收、梳理知识,有条有理地说话,讨论问题。如果你拿这个来要求那些每天要去送外卖养家糊口的人,这不是很公正。另一方面,我有表达的愿望,现在又有了表达的平台,凭什么不让我表达?

19世纪末、20世纪初,因际缘会,那时的智性—文化结构最适合智性话语;有些人是说理,在讨论,大多数公众能够听懂这些讨论,关心这些讨论,但他们主要是听众,不见得有时间、精力、兴趣和有能力来参与公众讨论。平民化的社会趋向、互联网的出现等等改变了这种局面,人人都在表达,淹没了审慎的说理。

我不认为谁有什么办法总体上改变时代的智性—文化结构,更不认为谁能够返回以往的时代。最多能为个人提点建议。不必费心去指责那些不好好说理只顾表达的人,好好说理本来不是他的本职。在相当程度上需要你自己去分辨,哪些人在说理,哪些人在表达。还有,分辨自己要的是什么,有时候你是想明白道理,有时候你想向大家在表达什么。分辨清楚,到对应处去寻求。就像你想吃烤牛排,不能到涮羊肉的馆子去。我很同意刘擎说的,智性话语虽然被淹没,但还在那里。

(陈嘉映系首都师范大学教授,刘擎系华东师范大学教授)

借用“诗歌就是在翻译中失去的东西”的表达格式,我们也可以说,“展览就是被拍成照片后失去的东西”。

除了那些标示着“禁止拍照”的展览之外,在今天,我们在任何博物馆、美术馆的展览中都会看到游荡其中的观展者们手持摄影设备,将无数个瞬间转化为照片存储收纳。这些照片有可能再也不会被再次翻看,也可能在精心挑选后被发布在社交网络上——也许至此才算完成看展的一整套流程。随着摄影设备便携性的提升,以及社交网络时代的展览本身媒介化程度的加深,摄影被越来越深深地卷入到看展的过程之中,甚至于在面对面展品时举起手机或相机已经成为一种无需做过多思考或决断的下意识举动。而本文所要做的,正是对看展时诸种不同的摄影行为进行观察,追问在这一过程中,究竟是谁在观看,以及看到了或曰拍下了什么。

以记录为目的的摄影

在展厅内的诸种摄影行为中,以记录为目的的摄影往往是最快速、最不假思索地被完成的。人们信赖相机可以帮助他们储存眼睛和大脑来不及储存的信息,试图通过数码相机实现对展品或是对观展视觉经验的占有,然而这在某种意义上是徒劳的。可以想象一下,当我们终于看到雷内·马格利特的《这不是一个烟斗》的原作并试图拍下它时,其结果会是一种怎样的双重讽刺:雷内·马格利特已然通过图注文字提醒观者,尽管这只烟斗非常写实,但观画者应当意识到“这不是一个烟斗”,而只是一个烟斗的图像;而我们面对这幅真迹按下快门时,获得的只是一张拍下了烟斗画作的照片,而不再是画作本身。又比如,相机面对大卫·霍克尼拼贴摄影作品展同样是无能为力,因为它只会将霍克尼打破单镜头式的摄影与观看方式所呈现的富有空间感、立体感、流动感的作品再次收拢进一张单镜头相机之中。

我们为了亲睹真迹而去观展,却在展厅中将观看的权利让渡给了相机的机械眼,最终将立体的展品本身以及观展者的视觉经验压缩成了一张张照片。眼睛本可以用多种方式去观看展品,但若透过相机,便只剩下相机所限定的唯一一种方式了。选择去看展而不是从网络上搜索展品照片,本来意味着获得一种与展品直接交流的机会——例如我们可以透过观看油画原作中立体的笔触,分享创作者观看世界的方式和挥笔作画的时刻——而此时出现在观者与展品之间、被委以记录之责的相机,就阻断了二者的直接交流,使观者的视觉注意力从对展品的观看转移到了对取景框中构图的考量之中了。批评家约翰·伯格在纪录片《观看之道》(1972)致力于传达一种观念,即“让画作更像是交谈而非文物”,那么,相机显然有必要在这种交谈中暂时退场。借用“诗歌就是在翻译中失去的东西”的表达格式,我们也可以说,“展览就是被拍成照片后失去的东西”。

以展示为目的的摄影

如果说在前述情况下,摄影通过复制在某种意义上打破了展品的唯一性和神圣性,实现了其对展品的祛魅;那么以展示为目的的摄影中,摄影则导向一种重新赋魅——这种赋魅并不是恢复艺术品的所谓“灵韵”,而是在整个消费社会、媒介化社会的语境下,对观展行为本身的赋魅。我们不难在诸多社交网络平台上看到大量此类照片,甚至还可以搜到诸如“网红艺术展打卡拍照姿势指南”等经验总结类文章。本雅明发现现代社会中艺术品的“展示价值”已经压倒其“崇拜价值”而取得了决定性的胜利;而在今天,我们还可以进一步说,上述这类照片中,艺术品是否被展示也已不再重要,但它至少在画面中充当着一种装饰——被装饰的可以是展厅中充满“艺术感”的空旷长廊,也可以是面向展品或面向镜头的看展的人。当看展的人选择出现在镜头前时,他或她就由观看的主体变成了被观看的客体。如麦克卢汉所说,照相机“趋向于把人变成物”,置身于展览之中等待被拍照的人有意无意间将自我推向了客体化、景观化或曰物化。而这类照片的真正所要拍下的,既不是展品,也不是人,而是一种由众多符号有序组合而形成的总体“氛围”,被展示的不是展品而是一种看展的生活方式(尽管“看展人”更多的是在看镜头),或者更确切地说,是一种消费方式——并通过这种氛围传达出关于品位、阶层的种种信息。

那么这种情况下,是谁在观看呢?照片之中的“看展人”又在笑意盈盈地看向谁呢?表面上看,是拍照的人;但在更隐蔽的层面上,影响着拍照者取景方式与“看展人”姿势和表情的是他们想象中与他们共同生活在同样的消费社会氛围中,与他们共同使用同一种社交平台,并与他们分享同一套文化等级观念与审美趣味的大众。

以互动和创作为目的的摄影

也有一些艺术展特地为摄影保留了创造性的空间。例如,2018年奥拉维尔·埃利亚松(Olafur Eliasson)的《道隐无名》在北京红砖美术馆展出时,就同时开启了以此次个展为题材的摄影大赛,由光、水、雾、影以及巨大的镜子、几何体、钢架结构构成的装置被布置在不同的独立空间,召唤着人们与之发生互动,并通过摄影记录下这些充满创意的时刻。2019年在中央美术学院展出的莱安德罗·埃利希(Leandro Erlich)的《太虚之境》则致力于通过巧妙设计的装置制造错觉,展品将整个美术馆变成了一个创意空间,而每一件“作品”的最终完成都有赖于观展人与拍摄者的共同完成,并引起人们对于视觉的重新感知。在这类展览中,艺术装置留给人的创造空间越大,其受欢迎程度往往越高。由此,摄影参与了创作,记录下了一个人与展品交流的时刻,并不断唤起人对影像与实体之关系的思考与建构,探索新的观看方式与可能。不过,最后需要指出的是,上述三种分类之间始终发生着流动交错,诸如《太虚之境》之类的展览也时常被诟病为过多地以拍照、传播为目的,沦为所谓“网红展”。

在电影《合法副本》中,男主角也即艺术评论家詹姆斯·米勒再次讲出这个几乎是老生常谈的观点:“我们将平凡的事物放进美术馆中,就改变了人们观看它的方式。重要的不是物品,而是我们怎么看它。”然而如前所说,我们并不是总能够在看展时真正“看到”展品。我想,看展中最重要的或许正是对于“观看”本身的自我觉察,以及对不同观看方式的重新体验,在此前提下,你当然可以自由选择是否要举起相机。

(作者系上海师范大学青年教师)

看展时的摄影:谁在观看,以及看到了什么?

李星辰