

藝術，在二十一世紀能做什麼？

What Can Art Do in the Twenty-First Century?

貝拿爾·斯蒂格勒
Bernard Stiegler

本篇講稿首次發表於 2018 年，地點是中國美術學院在北京舉辦的一場研討會。為了開宗明義，我引用了一段文字，取自 2017 年 11 月 13 日《生物科學》（BioScience）上刊登的一份宣言，其中回顧到，此份宣言早在 1992 年即有初版，告訴我們：

[這些憂心忡忡的專業人士，呼籲大家] 要減少對環境的破壞，並且提醒「我們必須徹底改變對待地球及其上生命的照管方式，才能避開一場浩劫。」他們透過宣言表示，人類與自然世界將會彼此扞格。^{譯註 1}

照管（stewardship），這兩個字在此是什麼意思？又和藝術，以及藝術教育，有多大的關係？

我們遭遇的這些問題，正處於一種緊急狀態，並在世界各地引發政治上的

主講者介紹

貝拿爾·斯蒂格勒
Bernard Stiegler

法國龐畢度中心研究與創新中心（IRI at the Georges Pompidou Center）前主任、貢比涅科技大學教授。生於 1952 年，法國當代著名哲學家、解構理論大師賈克·德希達的得意門生，1992 年於巴黎高等社會科學研究院獲博士學位，其博士論文《技術與時間》亦同時出版。斯蒂格勒是當代知名的哲學家，先後在歐美多家大學任教，歷任巴黎國際哲學學院研究導師、課程主任，法國國立視聽研究所副所長，音樂與聲學研究所所長，現為南京大學、中國美術學院的特聘教授。1993 年，他曾在貢比涅技術大學創辦「知識、組織、技術系統」研究小組，他也是歐洲「新工業性藝術」機構的聯合創始人，埃皮納伊萊弗勒哲學學校（Ecole de Philosophie d'Epineuil-le-Fleuriel）的創始者。2006 年，他在龐畢度中心創立了研究與創新中心（Institut de recherche et d'innovation），並擔任主任職務至 2018 年。他 2018 年的最新法文著作為《什麼叫療傷？超越熵紀》，並在同年於英語世界出版了文集《負人類世》（*The Neganthropocene*）

1 作者引用的宣言文字為 2017 年 11 月 13 日刊登於 BioScience 上的 World Scientists' Warning to Humanity: A Second Notice，參見 <https://doi.org/10.1093/biosci/bix125>；引言中的引言，則出自 1992 年的 World Scientists' Warning to Humanity，參見 <https://www.ucsus.org/resources/1992-world-scientists-warning-humanity>。

緊急狀態。所謂的「緊急狀態」，套句賈可·西塞爾（Giacco Schiesser）去年在北京引用蘇拉（Sulla）的話，就是「一切都快來不及了」，而你還得根據嚴峻的條件來進行選擇。正是這樣的一種處境——我心裡想的是海德格（Heidegger）與沙特（Sartre）的 situation——讓我們自問：藝術在今日（亦即，在人類世裡）能夠做些什麼？而藝術教育如何仍然可能——特別是在 2018 年的中國？以及，什麼才是這樣的教育所該教育的？

這樣的處境，使我們面臨一種互相掣肘的雙重束縛：一方面，藝術無論如何都必然是場「不可思議，幾近難成」的冒險；另一方面，我們仍須將其銘刻到有限的時程中加以考量——這個時程，甚至已由負責簽署報告、提出示警的「政府間氣候變遷專門委員會」（IPCC）化為數據：大約 35 年左右，正好是一個世代。有鑒於此，教育這個世代，我們責無旁貸。

*

我之所以會問：藝術教育在 2018 年如何仍然可能？是因為，中國長久以來——無論在美學或其他層面上——並未受到西方文化產業與消費主義的茶毒。文化產業（Kulturindustrie），以及，將文化產業視為其工具（或說器官，organe）的市場行銷，透過指定一種新的功能給「文化」，形塑那被派去用來消費的行為，造成美學上一種真正的去學習化（disapprenticeship），亦即，一種忘卻（unlearning）[的過程]——也可以說，這種行為由於被派去破壞生活的藝術，因而受到異化——在此，生活的藝術指的是懷海德（Alfred North Whitehead）的 the art of life，相當於西蒙東（Gilbert Simondon）所描述的，總是既心理又集體的個體化過程（individuation）。

這個發展——先在亨利·列斐弗爾（Henri Lefèbvre）的《日常生活批判》（Critique of Everyday Life），又在居伊·德波（Guy Debord）的《奇觀社會》（Society of the Spectacle）裡，分別進行了局部的分析——近幾十年來終於登陸中國。此一文化破壞，恕我直言，就是一種由市場造成的反文化革命（anti-cultural revolution），透過工業系統與引人注意的設備產品，無所不用其極地，藉著破壞社會性來塑造行為，達到一種難以置信的程度：這場反文化革命即是一種反社會雕塑（anti-social sculpture）。

藝術能做什麼？教育如何仍然可能？並且又該教育什麼？上述問題的答案，必須被理解成我們所謂的覺知度（sense-perception）或感受性（sensibilité），及其隨著時間推移而產生的演變，正是因為如此，這樣的感受性需要教育，也是因為如此，它在表現出這段轉化（transforms）的過程同時，也跨越各種形式（trans-forms），藉由言說、展示、允許自身被聽見、被看見，時而被觸摸，或者被一面走動一面觀賞——就像建築與城市：於是，它完整形塑（per-forms）時間，藉由打開（ouvrant）、施展（oeuvrant）、加以發揮——亦即，藉由雕塑、培育（就像園丁對待他所照料的植物）。

康德（Kant）提出的「低階官能」（lower faculties）——直覺（亦即，覺知度或感受性）、理解、想像與理性——或許很容易令我們深信不疑，但其實，感受性並非一勞永逸的天賦，就這麼賜給稱之為「人」的此等存在。人既是生命的技術形式，也是亞里士多德所謂的心智靈魂（noetic soul）。感受性會發展，如同理解、想像與理性。這種發展，這種精進（elaboration），發生在一代又一代的創作過程中，就像我們從馬奈（Edouard Manet）的例子理解到的一樣——十九世紀下半葉，當他談到來自觀眾的負面評價時，宣稱：

他們的眼睛將被打造……

馬克思（Karl Marx）於早期著作中——和馬奈一樣（但早了二十年）——認為感受性是一種社會建構。這點雖然眾所周知，但它在今日究竟意味著什麼？對藝術家與藝術學校又代表了什麼樣的職責，尤其是在中國？

馬奈的主張，加上年輕馬克思的看法，讓我們理解到，藝術是一種不可思議、難以預料、迭迭更新且前所未有（獨到、無從比擬）的調整，發生在一或多個體內化器官（特別是視覺、聽覺和觸覺）與一或多個體外化（exosomatic）器官之間；這些調整的歷史進程則屬於一般器官學（general organology）的範疇。

由此來看，感受性是一種社會建構——透過成立社會關係的社會組織對體內化器官與體外化器官所做的調整——如果這樣的說法為真，而班雅明（Walter Benjamin）對機械複製性的說法，以及，阿多諾（Adorno）與霍克海默（Horkheimer）對好萊塢的說法也為真——他們毫不猶豫地指出即將到來的野蠻狀態（barbarism），預示著電視的問世；根據兩人的著作《啟蒙辯證法》（Dialektik der Aufklärung），電視並不會創造（fait）感受性，而是將之打敗並取消（défait），這點呼應了班雅明稱為反社會雕塑的可能麻醉（anaesthesia）——如果這一切的說法俱皆為真，那麼，今日的感受性究竟會生成什麼？藝術在這場生成的過程中，又能夠且必須做些什麼？

*

在西方形上學裡，能夠做與必須做，帶出了兩個問題，其中涉及到因果關係：

它們是「動力」(efficiency)與「目的」(finality) 譯註 2 之問題，也可以說，是自由及其束縛之問題，象徵著「質料」(matter)與「形式」(form)，同時還可以說，它們是「質料因」與「形式因」之問題。本次講座試圖探討這些問題，思考究竟是什麼構成我們這個時代——人類世——的特殊性；人類世，即海德格稱為座架 (Gestell) 的具體化。這就是何以我們會自問：藝術如何開啟視野、構成觀點，來看待 (也是) 海德格所謂的本成 (Ereignis)。

這些論點，要等我在 4 月 9 日到杭州演講時，才有辦法完整的發展。事實上，這兩場演講——現在的北京場與之後的杭州場——加上我另外在此為中國美術學院的學生及研究員所舉辦的一場研討會，合起來算是一個總體，每一場 (講座或研討會) 都將開啟一個特定的角度；與此同時，許煜 (Yuk Hui) 則以講座探討「控制論」(cybernetics) 在我們這個時代裡的利弊風險，其中涉及到他所謂的「宇宙技術觀」(cosmotechnics)。正如許煜在斯特拉斯堡 (Strasbourg) 提到的，今日的局勢需要一種宇宙技術觀，而這樣一個——值得我們深思與製造的——宇宙技術觀，正是控制論的紀元，亦即以海德格的四維體 (Geviert) 來考量之座架與本成的問題。四維體是座架的基數，也是由座架產生之本成的基數，透過培育一個新紀元的時間，本成就在其中被生產並雕塑。

這樣的雕塑與文化，關係到一種以造型藝術 (plastic arts) 作為表現的塑性 (plasticity)，正如所有的作品、所有被製造或編造的東西一樣，藝術也好，工藝、交易或技能 (métiers) 也好。

*

2 此處的 efficiency and finality、matter and form、material cause and formal cause，中文取自亞里士多德的「四因說」，分別是：質料因 (Matter - material cause)、形式因 (Form - formal cause)、動力因 (Agent - moving cause 或 efficient cause)、目的因 (End or purpose - final cause)。

正由於感受性在特定意義下是可塑的，因此，像是所謂的造形藝術便可予以感動。這種感動構成了一種特定的感動性（affectivity），且無法被化簡為雅各·馮·魏克斯庫爾（Jakob von Uexküll）以壁蝨的感覺動力（sensori-motor）迴路所描述的那種循環；對具備神經系統的生物而言——無論多麼原始——這類循環是所有感動性的特徵。

此類循環的塑性各自不同，以壁蝨來說相當有限，有些生物則相當開放，像是幼狐，或是魏克斯庫爾討論過的寒鴉，又或是人人都討論過的黑猩猩——這總帶來一些令人極其不安的例子。作為活體動物行動能力——無論是活躍型或是代謝型（既然後者也算是物競天擇適者生存的進化動力學之一部分）——的前提，感受性構成了前述此類循環的塑性，其界限或許根本不可能劃定。但就人類而言，感覺動力迴路所形成的循環是直接經由體外化形成的，這也是為何：

1. 此類循環是社會的；
2. 它的塑性是完全的；
3. 這種動力功能本身成了器官的編造者；
4. 這些體外化器官本身可以是各式截然不同的原動力與編造者；
5. 這種製造的動力功能構成了一種「促進供給的」生產（pro-duction）

譯註³——就馬克思，同時也就海德格，賦予這個詞的意義而言。

完全塑性（total plasticity）就是這樣形成的——我們將這種完全塑性命名為自由。但是，這種完全的自由也是自我毀滅的自由：體外化（exosomatization）

³ 作者將 production 一字拆成 pro-duction。pro- 作為字首，有 in favour of、supporting 之意，duction 則有 conduit bringing forth 之意，因此這裡中文譯作「促進供給的生產」。

無可避免的需要調動體內化器官與體外化器官，因此會破壞感受性，也就是自由。

正是由於對抗著這種破壞的可能性，藝術就像所有其他形式的知識一樣，必須先被視為一種醫治、一種療法、一種照護：這是根據希臘語中 *therapeia* 一字所指的意義，亦即，對那些可能總是導致狂妄自大 (*hubris*) 的事物——例如過度、瘋狂、罪行——所付出的關注。

這個自由的循環，因此也是一個過度的循環，正如喬治·康奎朗 (Georges Canguilhem) 所說，它逃脫了身體及身體的限制，於是在這層意義上是體外化的，以其通過了「作品」——指的是伊納斯·梅耶森 (Ignace Meyerson) 對 *oeuvres* 一字的詮釋。這些作品就是馬克思與他之後許多人——例如阿爾弗雷德·索恩·雷特爾 (Alfred Sohn-Rethel) ——的生產；究竟馬克思的 *production* 與海德格的 *production* 之間，有著什麼樣的關係？又與 *poiēsis* 一字，一種「帶往前來的」生產^{譯註 4}，有著什麼樣的關係？這個議題我們會在杭州美術學院此次的研討會上試圖釐清)。

體外化的循環是一種生產的循環，主要就是作品的循環——列斐弗爾對「作品」一詞的詮釋，特別是關於城市及其體外化的描述，在以新建築材料所打造的「智慧城市」為探討對象的脈絡裡，尤其值得強調。

一切生產，無論何種形式——從人類製造第一批工具開始，直到今日成為大都市帶的各大都市，還有藝術作品——所有這些都構成了體外化所帶來的一連串事實，普羅達哥拉斯 (Protagoras) 在柏拉圖以他為名的對話錄中，亦討論到這一點。

4 *Poiēsis* 一字源於希臘文，是一種從無到有的創造、生產、製作過程，海德格在 "The Question Concerning Technology" 一文中，引用到柏拉圖時，將其提到的 *poiēsis* 衍伸定義為「帶往前來」 (*Her-vor-bringen*，英譯 *bringing forth*)，而本文作者在 2018 年杭州美術學院的研討會中，將 *poiēsis* 等同於 *pro-duction*，見 "Sculpting and Cultivating the Neganthropocene: Hangzhou Seminar, 9 April 2018" 頁 7-8，因此這裡中文譯為「帶往前來的生產」。

*

這種體外化的生產，關係到約瑟夫·波依斯（Joseph Beuys）所謂的「社會雕塑」（social sculpture），根據我們的理解：

- 若從海德格與列斐弗爾的角度來看，這也是使「日常」與「常日」成為可能的原因；
- 它可能是負面的，也就是說，對日常本身是具破壞性的：日常是一種體驗，現在則越來越被「一種作為美學的」麻醉品（an-aesthetics）^{譯註 5} 所取代；在此麻醉品出現的一個世紀前，班雅明便已預知。

感覺編造（sensori-fabricative）迴路也是一種感覺生產（sensori-poietic）迴路，或者說是感覺理知（sensori-noetic）：這種賦予並構成編造能力——亞里士多德在《尼各馬可倫理學》（Nicomachean Ethics）中稱之為生產——的自由，是屬於心智（esprit）的；而此一心智，由里爾克（Rainer Maria Rilke）——以及柏格森、海德格、德勒茲，還有馮·貝塔郎非（Ludwig von Bertalanffy）的開放系統理論——所謂的「開放之物」（the open）定位並主導。

我在《象徵苦難》的第二卷（Symbolic Misery, Volume 2）裡，試圖描述這種感覺理知迴路構成的條件；此類循環作為一種感覺編造的迴路，也作為一種「不受壓抑的」感覺生產表達迴路（sensori-poietico-ex-pressive），^{譯註 6} 意思是，世世代代藉由「透過邏輯的」對話（dia-logical）模式，^{譯註 7} 已然將自身予以體外化：這裡的對話論（dia-logism）指的是巴赫汀（Bakhtin）的定義。總之，我試圖在那部著作中，描述在這種感覺理知迴路，這種「作

5 「麻醉劑」的英文 anaesthetics，拆開為 an aesthetics。

6 作者將 expressive 一字拆成 ex-pressive。ex- 作為字首，有 outside、away from、without 之意，pressive 則有 pressing、urgent、oppressive 之意，因此這裡中文譯作「不受壓抑的表達」。

7 作者將 dialogical 一字拆成 dia-logical。dia- 作為字首，有 through、throughout、during、across、apart 之意，因此這裡中文譯為「透過邏輯的對話」。

為感受狀態或敏度的」感受性^{譯註 8}——在遭致剝奪後，甚至就在遭致剝奪時——之構成條件：此類剝奪是基本且原初的，先經由連續的去功能化循環（circuits of successive defunctionalization）再透過連續的再功能化循環（circuits of successive refunctionalization）而發生，如此一來，這樣的本源是一種本源的缺失（default of origin），也是一種原初過失（originary [de]fault），^{譯註 9}等同於一種原初的、技術（*tekhnē*）的暴力。這正是柏拉圖的《普羅達哥拉斯篇》（*Protagoras*）中所闡述的普羅米修斯（*Prometheus*）與伊比米修斯（*Epimetheus*）神話的意義所在。

至於這樣的暴力，以及它在現當代世界中的真實性，若要理解，我們須藉此機會閱讀強納森·柯拉瑞（*Jonathan Crary*）的著作，討論資本主義下「注意力」的未來，可惜目前分身乏術。有機會的話，我會試圖證明，班雅明透過麻醉與麻醉劑所討論的麻木（*numbness*）也是種睡眠的破壞（*destruction of sleep*）；睡眠是做夢的官能（*faculty of dreaming*）之先決條件，而做夢的官能則應被納入康德所謂的高階理性官能——亦即認識、渴望與判斷官能之列。

有一種好的睡眠，亦即做夢者的睡眠——而這就是，根據柯拉瑞的說法，當代資本主義所摧毀的。以此，它破壞了做夢的官能，亦即感覺理知官能。在所有的人類活動當中，藝術是這項官能最典型的代表：藝術家醒著作夢，藉由實現自己的夢境而從中醒來並持續醒著，有時甚至由別人實現自己的夢境。也有一種不好的睡眠，屬於會產生怪物的理性睡眠，還有會變成夢魘的夢境——這意味著，有一種睡眠與夢境的藥理學，以及，一種休憩與無意識的藥理學，而這些，便是年輕的傅柯對親炙阿比·瓦爾堡（*Aby Warburg*）

8 作者將 *sensitivity* 一字拆成 *sensi-tivity*。依照字首與字根的理解，這裡中文譯為「作為感覺狀態或敏度的感受性」。

9 *default of origin* 的中譯，沿用斯蒂格勒〈人類是缺失的生物，因此才成為技術的生命〉（許煜譯）訪談的版本，譯為「本源的缺失」，見 <https://www.hk01.com/%E5%93%B2%E5%AD%B8/280318/%E6%96%AF%E8%92%82%E6%A0%BC%E5%8B%92-%E4%BA%BA%E9%A1%9E%E6%98%AF%E7%BC%BA%E5%A4%B1%E7%9A%84%E7%94%9F%E7%89%A9-%E5%9B%A0%E6%AD%A4%E6%89%8D%E6%88%90%E7%82%BA%E6%8A%80%E8%A1%93%E7%9A%84%E7%94%9F%E5%91%BD-%E6%8A%80%E8%A1%93%E4%BA%BA%E6%96%87>，作者著墨 *default* 與 *fault* 兩字，為了呼應這部分，*originary (de)fault* 中文譯為「原初的過失」，等同於作者另一篇講稿〈夜生白晝〉裡的 *original fault*。

的路德維希·賓斯萬格（Ludwig Binswanger）產生興趣時，所念茲在茲的問題。

複數的循環，將康德所探討的高階與低階官能「去功能化」並「再功能化」，構成了做夢的官能，正如它們由這項官能構成的一樣（康德不討論這種官能，而藝術，因其在對話上無窮盡的示現，成了這項官能的象徵）；這些循環出於阿弗雷德·洛特卡（Alfred Lotka）在 1945 年所定義的「體外化」，且隨著時間的推進，起自理知的體外化——大概從三百萬年前開始——激發出我稱之為「雙重劃紀元趕超」（doubly epokhal redoubling）。譯註 10

*

這種雙重的劃紀元趕超，出現在那些——作為人類生活狀態特徵的——技術系統之進化過程當中；而那些系統，是由——作為體外化存有的——人類所產生，並由受到編造的物件所組成，亦即，由技術的、人工的，有時是藝術的物件所組成，以此，技藝變得真實，且就其本身而言成為一件作品（oeuvre），窮盡人工之力，開顯（ouvre）那彷彿脫水的花朵一般趨向閉合、枯萎無實之物。

在這種雙重的劃紀元趕超下，當一個紀元裡主流的技術系統，本身（而非僅只是其中一個組成元素）產生進化時，即為此劃紀元趕超的第一階段；技術系統的進化，將感受性——亦即，賦予價值給那被覺知到的事物——之狀態去功能化（而該價值的賦予，正是藉由使事物成為可覺知的對象）。但在第二階段，新的技術系統又將感受性再功能化。這種觀點是功能主義的，如同懷海德《理性的功能》（The Function of Reason）一樣，既涉及理解、想像

10 更多關於 doubly epokhal redoubling 的內容，請見作者在 *The Neoganthropocene* 與 *Nanjing Lectures 2016–2019* 兩部著述中的描述，特別是後者第 31 頁裡對 epokhê 一字的說明。

和理性，同時也涉及感受性。

一種新的感受性，還有新的價值（同樣援用尼采的定義）^{譯註 11}——新的理解規則、新的想像模式、新的理性想法——在雙重劃紀元趕超的第二階段中被建立起來。這些新的感覺理知循環與感覺生產循環，是由藝術家、法學家、科學家、哲學家、公民以及所有與這套技術系統同時代的人所產生的；這套技術系統，悉心鋪陳了生活的新規則，鋪陳了日常與常日的新形式，也就是說，鋪陳了我們所謂的新紀元。

要設想這樣的問題，必須藉由尼采及其對虛無主義（nihilism）的批判——只有在此批判的基礎上，才能理解賀德林（Hölderlin）提到庸俗主義（philistinism）時，意指為何。特別闡明這點，那是因為，我們正經歷著一個非常獨特的時代：嚴格來說，它並沒有構成一個新的紀元，而是相當於今日我們所謂的斷裂的過程，後者便是尼采所謂虛無主義的成就——成就了海德格所謂的座架。

座架是沒有紀元的紀元，是反社會雕塑的非紀元。我想告訴你們的是，這種出自虛無的藝術能夠且必須做的，以及，必須知道如何且想要去做的，便是參與並成就海德格所謂的本成。

*

這個斷裂[時代]的特徵在於，雙重劃紀元趕超的第一階段無法被加強趕超，也就是說，座架作為第一階段，其控制論的全球佈署已成網狀的數位技術，在這樣一個徹底重新配置的日常之內隨處同步運行，並且在極大程度上

11 作者於另一篇講稿〈夜生白晝〉中提到尼采的「重新估定一切價值」（transvaluation of all values）。

已然破壞損毀——這種破壞損毀的配置，帶有所謂平台資本主義（platform capitalism）的特徵，意圖建立一個超人類主義的時代。

此一技術的佈署會導致斷裂，而在這次的斷裂之中，技術邏輯的衝擊（techno-logical shocks）是永久的；先前的衝擊均以間歇的方式接續，儘管節奏有越來越快的趨勢，上一個衝擊與下一個衝擊之間的時期還算平和，因而讓劃紀元趕超的第二階段得以發生，並經由這個階段，建立起新的體外化紀元所屬的知識——例如，在西方被稱為現代性的那個紀元：先是畫家馬奈與詩人波特萊爾（Baudelaire）以他們的作品見證了現代性，預示著二十世紀即將問世的前衛會是什麼樣貌；再從前衛產生出引人矚目的超現實主義與表現主義（像是克利）；然後發展成我們所謂的當代藝術，隨著斷裂的過程，在其中開花結果，枯萎凋零。

藝術如此，其他領域亦然，原因在於，第二階段已經不可能了：技術的衝擊接踵而至，毫無喘息、極速前來；這樣的極速來自密集計算潛能的開發，而密集計算則奠基於即時操作的反饋迴路——將反社會雕塑推向極致，作為一場反文化革命的成就與對理知塑性的破壞——計算本身以三分之二的光速運行，比宙斯的閃電還快上兩倍，規模之大遍及全球——這要歸功於衛星軌道，亦即一種發生在外大氣層格局上的體外化；當年尚·布希亞（Jean Baudrillard）提到所謂的行星軌道（orbital）時，或許已經預見了今日的景象。

如果我們認同 2017 年 11 月 13 日《生物科學》上的呼籲，那麼，在全球人類邁入正自到達己身盡頭的人類世時，藝術能做些什麼？在人類世的最後一段時期，嚴格來說，亦即末世時期——到達宇宙的終結（eskhaton），到達

一個無法越過的界限——藝術能做些什麼？而這樣的一個界限又包含了什麼？

*

兩周後在杭州的中國美術學院，我會設法說明，上述的問題為何／如何能夠重振波依斯所提出的社會雕塑，以及，為何我們必須藉此形塑我所謂——不是從地球工程的角度，而是就本成的意義來說的——負人類世（Neganthropocene），而要做到這一點，我們首先必須重新思考亞里斯多德《物理學》中所闡述的四因說。在此我不再特別詳述，之後若有機會，或許我們可以稍微深入探究這些觀點。

*

現在，讓我們來理解社會雕塑究竟意味著什麼；社會雕塑也是一種社會文化，亦即，一種社會教育，以及對那些尚未社會化之事物的社會化。

要做到這一點，我們先要理解反社會雕塑如何成為一場興起的反文化革命。這場革命，導致人們忘卻那些讓生產感受性與理知感受性得以自一種感覺動力之編造才能所從出的一切。

首先，讓我們回想一下三年前我在杭州所提到的，也就是杜象（Marcel Duchamp）從《下樓梯的裸女》（*Nude Descending a Staircase*）到《噴泉》（*Fountain*）的轉變，他在筆記本上寫道，作為攝影器材，相機將藝術家無產階級化，正如生產設備將體力勞動者無產階級化一樣。接著，讓我們回想

一下，巴爾托克（Bartok）在1934年說過，從收音機上聽音樂的確是可行的，但他特別指出，這麼做的唯一條件，便是我們同時跟著正在播放的音樂一起看譜。這兩段話放在一起，告訴了我們什麼？

要回答這個問題，我們必須回到時間與空間的問題，確切的說，是從感受性中產生並作為感受性本身的時間與空間。對康德而言，感受性是由他所謂空間與時間的形式所構成，特別是指胡塞爾（Husserl）稱之為「持存」（retention）與「預存」（protention）兩者——在時間及其所包含的空間的位移上——的調配。

你們現正聽我說話，而當我對著你們說話的時候，其實正努力在雕塑你們的注意力——這注意力，套句法文，是你們想借給我的；若用英文來講，就是你們想付給我的。但是，要想理解前面提到的問題，不管用借的還是用付的，我們都必須將注意力交給胡塞爾，聽聽他在探討聖奧古斯丁（Saint Augustine）的分析時所說的話；隨著時間的推移，這些分析在日後發展出兩種持存：第一持存與第二持存。

一般來說，持存就是那些被保有的什麼；而那些被保有的什麼，包含一連串潛在的可能，亦即在持存中所包含的期待（attente），胡塞爾將之稱為預存。在持存與預存的運作裡，後者是包含於其中的期待，構成了注意力。在這注意力的運作裡，我們必須分辨第一持存與第二持存。第一持存被現在保留於現在裡，此現在僅透過使之維持的這些持存才得以呈現自身，從而構成一個當下（maintenant）。所以，你將我剛才說的保有在由當下呈現給你的我所說的什麼裡：不那麼做，你就無法完全抓住（com-prehend）——或是，藉

此把握 (main-tain) ——我所說的什麼。^{譯註 12}

胡塞爾說道，此第一持存並不屬於過去，而是構成現在，以其正在當下過去，且當下正在過去。至於過去，它包含的是第二持存，也就是那曾經第一但已經過去的，因此成為第二。若我們當下捫心自問，就我的論述而言，在場每一個人對我所言究竟理解、保有和把握了什麼，我們無疑會發現，在透過我的論述向你們每一位呈現自身的內容裡，我們沒有任何人聽到、理解或把握了相同的東西。

這是因為，在聆聽期間所有的第一持存皆是第一選擇，後者的運作是根據每位聆聽者獨有的第二持存；第二持存以此成為選擇的標準，從而成為持存的標準，這裡真正的意思是，每個人都用不同的耳朵聆聽我正在說的話。無論如何，要是我的論述合理，甚至必要，並且某種角度來看是正確的，那麼，在你們這些以注意力凝聚而成的聽眾之間，我的論述或可能激起一種公有、共享，也許難以企及的期望，但此期望卻是合理的，並且，從這個開顯未來的角度出發，進而構成了感性與理性。

倘若真是如此，那就表示，我已多少在你們身上雕塑並培養出一些必要的東西，一些我們稱之為社會的東西。不過，這樣的文化與雕塑，只有在人工的條件下才有可能；而這樣的條件，卻又因為隱蔽，必須重新組成一種可堪明鑑的狀態：除了或許使用不同的語言之外，它們在不同的程度上，皆共享了那些——透過我所謂的第三持存 (tertiary retention) ——遺贈給我們的集體持存與預存的積累或底蘊；亦即，共享了那些——透過被銘刻在種種組成我們時間及共同記憶的體外化與空間化結構之中——遺贈給我們的集體持存與

12 Comprehend 是由 com 與prehend 組成。com 有 together、with、joint 之意，prehend 則有 grasp 之意，所以，兩者加起來是「完全抓住」。另外，作者同時將 maintain 拆成 main-tain，其中 main 有 hand 之意，tain 則有 to hold 之意，合在一起是 hold in the hand，因此這裡中文譯作「把握」。

預存的積累或底蘊；也可以說，共享了那些——透過記憶技術的底蘊，從柏拉圖、馬克思、馬奈、班雅明、博伊斯、杜象等參照點——遺贈給我們的集體持存與預存的積累或底蘊；同樣透過記憶技術底蘊的參照點，還有孔子、老子、莊周，以及，離我們更近的牟宗三、蔡元培與毛澤東——後者的小紅皮書始終是一個透過記憶技術而通行全球的持存。

數世紀以來，第三持存一直是膜拜（culte）與文化的對象，在此意義上也是社會雕塑的對象；力量與知識的有機物和器物試圖藉由第三持存構成公有意志，亦即，一個社會，一個透過或多或少共享的持存和預存所形成的社會氛圍；透過這樣的社會氛圍，我們所謂的文化，負責作為體外化的過程，將技藝轉變為藝術，將偶然與意外事件轉變為必然與真實狀態。

因為 [說到底]，我們的心靈、私密與獨特的持存和預存，便是奠基於集體而共享的持存和預存，並受其支持；這些持存和預存，起自我們所言所聽且在我們之前便已創造出來的字詞。一切的知識與作品，都是這些集體持存和預存的工藝、膜拜、雕塑與文化；這些持存和預存，是由——或多或少佚名而祖傳的——共同的過去所遺贈，並且投射出一個總是難以確定、無法接近、不大可能的共同的未來；但是，透過作品，這個未來卻總是堅持不懈，保持開放。

作品（oeuvre）是一段永不止息的時間化為空間，而藝術作品也是如此將自身呈現給感受性。這樣的一段時間是社會雕塑的成果，正因它是開放給所有人的——畢竟在某種程度上，我們都是雕塑家或培育者。舉例來說，假使有件作品，或者我現在的演說，讓你有所感動，它就會產生效果；而這些效果

將會透過體外化的表達，甚至體外化的印象反映在現實當中，以某種方式，在你身上發揮作用，亦即，透過被銘刻在時間的空間裡，它將在你身上形成新的持存和預存；接著再由你將其空間化，透過字詞或是作品。

然而，這種作品的感動性，今日卻遭到急遽的廢棄（*désaffecté*），由於文化產業的興起，剝奪了消費者心靈與集體的個體化能力，亦即，剝奪了他們共同生活——也就是說，集體雕塑與培育其社會時間與空間——的知識；如此的無產階級化，正如過去機械主義的興起，剝奪了勞動者工作的知識，亦即，剝奪了他們製造與做事——也就是說，攸關工藝、交易、技能的持存和預存——的知識，再代之以機械的第三持存。（翻譯 張至維）