

# 留声机，电影，打字机<sup>\*</sup>

〔德〕弗里德里希·A. 基特勒

光纤网络 (Optical fiber network)。历史上第一次或者说在历史终结前第一次，人们将很快与一种可以用于任何媒体的传播通道联系起来。一旦电影、音乐、手机以及文本能够通过光缆传输到个人的房子里，之前分开的电视、录音机、手机和邮件将会变成单一的媒介，根据传输频率和比特制式而被标准化。这种特殊的光电缆将会对于干扰免疫，而这些干扰是可以使图像和声音背后那美丽的比特模式随机化的。被免疫，同时也就意味着对爆炸免疫。众所周知，因为核爆炸可以通过传统的铜电缆发送出一个高强度的电磁脉冲，影响到电脑网络。

五角大楼开展了一个真正有远见的计划：只有用光纤代替导电缆才能容纳根据电子战而预设、生产和处理的有着巨大速度和容量的比特。在海峡对岸的欧洲，所有早期的预警系统、雷达、导弹基地以及部队的指挥部将最终用计算机连接起来，从而不会受到电子脉冲的危害，并能在需要的时候启动。在这期间，甚至还有一个快乐的副产品：人们可以为了他们的娱乐从而切换到任何一种媒介。总之，光纤能够传输任何可以想象的信息，除了考虑到关于炸弹的那个信息。

---

\* 原文为基特勒德文著作 *Grammophon Flim Typewriter* (Brinkmann & Bose, Berlin, 1986) 的导言。本文译者陈静，为上海交通大学人文艺术学院助理研究员。此译文参考了两个英译版本，第一个是发表于1987年第41期 *October* 杂志的“Gramophone, Film, Typewriter” (pp. 101-118)，由 Dorothea von Mücke 和 Philippe L. Similon 翻译；第二个是由 Stanford University Press 于1999年出版的英文版 *Gromophone, Film, Typewriter* 的“Introduction”，由 Geoffrey Winthrop-Young 和 Michael Wutz 翻译。——译者注

但时至今日,在终结之前,有些东西正在接近终结。信息以及信道的普遍数字化抹除了单个媒体之间的差异。音响与图像、声音和文本变成了仅仅是表面效果,对消费者而言,就是界面。意义以及感觉成了无稽之谈。其所具有的媒体生产的魅力将作为战略计划的废品而存在于整个过渡时期。在计算机中,所有的东西都变成了数字:没有图像、音响和声音的数量。一旦光纤网络将之前单个的数据流都化简成为一种数字的标准化数码序列,任何一种媒介都能够翻译成另一种媒介。有了数字,一切皆有可能。模块化、变形、同步(modulation, transformation, synchronization),延迟、储存、调换(delay, memory, transposition),倒频、扫描、绘图(scrambling, scanning, mapping)——一种基于数码基础之上的、一切媒体的整体连接体抹除了单个媒介的概念。绝对知识不再将人和技术联系起来,像无穷尽的循环一样运转。

但此时还是存在着媒体,还存在着娱乐。

这其中之一,主要被提到的,很不幸,要感谢喷气式飞机。在喷气式飞机里,媒体比在大多数地方联系得更为紧密。媒体根据它们的技术标准、频率、用户的配置以及界面是分离的。全体乘务员有他们的专业耳麦,但他们被计算机取代仅仅只是时间的问题。乘客只能从过去的技术中受益,从一个封装的媒体混合物中获得娱乐。除了书籍这种需要很多光的古老媒介之外,所有的娱乐技术都被呈现了出来。乘客的耳朵上漫不经心地挂着一个单向的耳机,而这些耳机另一头挂着磁带录音机,从而也就挂着录音产业(record industry)。他们的眼睛被好莱坞电影黏住了,这也必然连着航空业的广告预算——不然,它们也不能如此有规律地来起飞和降落。不消说,食品工业的技术媒介是与乘客的嘴巴联系在一起的。一个多媒体胚囊由通道或者说脐带所供给,而这一切都是服务于一个目的,即过滤真实的背景:噪声、夜晚以及外界不可生存的寒冷。取而代之的是背景录音音乐(muzak)、电影以及微波饭菜。

今日的标准,并不仅仅只是喷气式飞机的技术标准,可以用部分连接的媒体系统来形容。我们能够用麦克卢汉所提供的词语来描述这一切。在麦克卢汉看来,一个媒介的内容总是其他的媒介:电影和广播构成了电视的内容;录音和磁带构成了广播的内容;无声电影和磁性声音构成了电影的内容;文本、电话以及电报构成了邮政服务的半媒体垄断的内容。从这个世纪开始以来,当李本(Robert von Lieben)在德国,福雷斯特(Lee De

Forest) 在加利福尼亚研发了电子管，放大和传输信号在原则上就成了可能。相应地，自 20 世纪 30 年代出现的大媒体网络转而能够依赖于书写、电影和摄影 (photography) ——三种储存媒介——来任意连接和发射它们的信号。

但是这些互联的媒体系统被不兼容的数据通道和不同格式的数据所分隔。电学并不等同于电子学。在一般的数据流频谱里，电视机、收音机、电影院以及邮递服务构成了人们感官直觉单一的、有限的窗口。今天对入侵导弹的红外辐射或雷达回波还是通过独立通道发射，这与未来的光纤网络正相反。我们的互联媒体系统只散发那些人们可发送和接收的文字、声音和图像。但是这些系统不计算这些数据。它们不产生输出，也就是不会在计算机控制下，将某个算法转换成为某个界面的效果，直到人们可以向他们的感觉说再见了。就这一点而言，唯一被计算的就是储存媒体的传输质量，这作为媒体的内容出现在媒体的链接中。工程师和销售员进行协调的是：一台电视机的声音是如何的微弱，电影的画面是多么的模糊不清或者电话里钟爱的声音被过滤掉多少。这一协商中的因变量 (dependent variable) 正是我们所认为的感官知觉。

一张保持了冷静的面容与声音的合成面庞，即使在电视辩论中，遇上了名叫理查德·尼克松 (Richard M. Nixon) 这样的对手，也是被认定是适于电视的，并且能够赢得总统选举，就像在肯尼迪的例子中一样。然而，视觉特写将会揭示声音的不可靠，它被叫做 “funkisch” (“适于无线电的”) 并且统治着 VE301，“二战”期间的国民收音机 (Volksempfänger)。就像海德格尔的一位学生，一位早期德国广播专家所评论的 “死亡最初是广播的话题。”

但是我们所认为这些感官知觉得先被装配出来。因为媒体联结起来并实现了主导，所以我们赞同拉康的观点：有的东西得停止不去书写自身 (something had to stop not writing itself)。早在媒体电气化时期，甚至早在它们电子结局 (electronic end) 到来的时候，我们有的是适度的、只是机械的装置。那些装置既不能够放大也不能传输数据，却最先为我们的感 (官) 知 (觉) 储存了数据：默片储存了视觉，而爱迪生的注音法储存了声音 (值得注意的是，爱迪生的装置——与贝里纳后来的留声机碟片相反——既能录音也能复制)。

1877 年 12 月 6 日，托马斯·爱迪生，技术史上第一个研究实验室之王，向公众展示了留声机的原型。1892 年 2 月 20 日，同样是在门罗公园

(Menlo Park), 被称为“电影放映机”的装置完成了。而在三年之后, 卢米埃尔兄弟在法国(或者是德国的斯克拉达诺夫斯基 [Skladanowsky] 兄弟) 为这种装置提供了一个投影的方式, 从而将爱迪生的电影放映机转换成我们的电影院。

自从这个划时代的事件以来, 储存系统已经发展到可以记录和复制瞬间的声学 and 光学数据流。这比石版印刷术和摄影带来了更为激进的变化, 并在 19 世纪 30 年代的时候, 推动艺术作品进入了机械复制的时代(根据瓦尔特·本雅明的观点)。媒体“定义了现实是什么”, 它们总是领先于美学。

留声机和电影放映机的储存能力在于——两个名字都毫无意外地没有涉及书写——它们储存时间的能力: 时间在声学领域中是一种音频混合体, 在光学领域中是单个图片序列的运动。然而, 时间是决定所有艺术局限性的东西, 它必须首先捕获到每日的数据流以使它们能够成为图像或符号。在艺术中被称为风格的东西不过是这些扫描和选择的交换机。同一个交换机也控制那些在书写一个序列, 即临时调换的数据流中占据支配地位的艺术。为了记录语音的声音序列, 文学不得不在 26 个字母中捕获它们, 由此从一开始就排除了所有的噪声序列。并不意外, 这个系统包含了作为次系统的 7 个音调, 这个从 a 到 h 的全音阶系统形成了西方音乐的基础。根据音乐学家霍恩波斯特尔 (Von Hornbostel) 的建议, 是有办法修补受轰炸欧洲人耳朵的异域噪声的。首先添加一个能够实时记录这些噪声的留声机, 它们能够实时记录这些混乱并且在缓慢移动中再演奏它。当旋律因此变得疲倦并且“单个的尺寸, 甚至单个的声音回响”时, 欧美字母主义, 加上五线谱, 就能产生一个“精确的表示法”。

过去, 文本和刻痕是欧洲记录时间的唯一手段。两者都基于书写, 这种书写的时间是象征的(借助拉康的术语)。时间通过投射和修复 (projections and retrievals) 来记忆自身——就像一条连接很多链条的链条。虽然如此, 无论时间运行在物理层面上或者(再次用拉康的术语) 在真实层面上, 都不能盲目地并且意外地被编码。因此所有的数据流, 如果它们是真实的数据流的话, 就都不得不穿越所指的峡谷。字母的垄断, 也就是语法学。

如果电影使得历史倒流, 那么它将变成一个无限的循环。在比特和光纤垄断中将要很快终结的恰恰是书写垄断在过去所开启的。作为学校的一门课程, 历史是同质的领域, 仅仅包括了书写语言的文化。口头和书法就此退入了前历史。要不然, 事件与它们的故事(历史)也不能被联系起来。

命令和评判、宣告和指示（军事的和司法的、宗教的和医学的）通过同样的通道传播，堆积起了成山的“尸体”，而与此同时，这些通道垄断了对累积如山“尸体”的描述。这就是为什么曾经发生的一切在图书馆中终结。

而福柯，最后一位历史学家或者第一位考古学家，则不得不去对事物进行查询。对于所有权力源于档案又回到档案的质疑至少在法律、医学以及神学的领域内能够得到精彩的证实。这就是历史的复赘，抑或是它的受难之地。在图书馆，那些考古学家发现了非常丰富的材料，人们根据地址、保密程度以及书写技术的不同对纸张进行了编目整理——福柯的档案库正如一个邮局的痼，至于书写自身，在它终结于图书馆之前，也还是一个传播的媒介，是那种被考古学家单纯遗忘了的技术。这也就解释了为什么他的分析在其他的媒体穿透图书馆纸堆的那个时候就很快终结了。话语分析不能施用于声音档案或成堆的电影胶片。

只要历史继续前行，它实际上也就是福柯说的“词语那无止境的低鸣”。在还没有“媒介”概念的时候，书写作为一般媒介的功能比未来的光纤简单，但并不缺少技术含量。正因为如此，“媒介”这个词未曾存在过。因为无论其他什么都将落空于字母或者表意文字的过滤器。

“文学”，歌德写道，“是碎片的碎片；在发生过的和说过的当中仅有最小的部分被写了下来，写下来的当中仅有最小的部分幸存了下来”。

于是，在今天，口说历史遭遇了历史学家的书写垄断；于是，就像耶稣会的牧师必定会对五旬节奥秘的精神保持兴趣般，媒体理论家沃尔特·J. 翁，必定会庆祝部落文化的原始口语形态，以此来反对我们媒体音响的第二口头性（the second orality）。只要还将“历史”的对立面简单地命名为（再次使用歌德的术语“传奇”，那这种研究就是不可思议的。前历史就包含在它神话般的名字中；歌德对于文学的定义甚至提都没有提到光学或声学数据流。至于传奇，那些过往事件的口头化碎片，也只能在前历史中，却是在文字的条件下，以书面形式幸存。然而，因为有条件去记录那些晚期荷马吟游诗人（这些人直至今日还游荡在塞尔维亚和克罗地亚）的史诗，口头记忆术或者口头文化才能够以一种完全不同的方式被重新建构起来。甚至荷马笔下的、有着“蔷薇色手指”的晨曦女神也从一位女神变成了一块二氧化铬，这一小块二氧化铬储存在吟游诗人的记忆中，并能够与其他小块合来成为一部完整的史诗。原始的口头性或口头历史只有在书写垄断终结之后才开始出现，成为那些证明了它们装置技术的阴影。

然而,书写只储存书写——别无其他。神圣书籍证明了这点。《摩西第二律法》第20章,就是耶和華 (Jaweh Jehovah) 最初用他自己的手指在两个石板上写下的“法律”的翻版。根据经文,电闪雷鸣间,乌云聚集、号角洪亮,西奈圣山上的书写的第一真相是,圣经储存不了任何东西,除了文字。

接下来,在一个叫做穆罕默德的牧民飞到了西奈山之后,噩梦和试炼就折磨着他。《可兰经》一开始就是一个神代替了多个魔鬼 (demon)。天使长加百列从17层天堂降临人间,带着一卷经文和译解它的命令。“读它”,他对穆罕默德说,“你应当以你的创造主的名义而宣读,他曾用血块创造人。你应当宣读,你的主是最尊严的,他曾教人用笔写字,他曾教人知道自己所不知道的东西。”

但是穆罕默德回答道,他,这个牧民,不知道如何阅读,甚至不能阅读关于书写和阅读起源的神圣信息。天使长不得不在这个不识字人面前重复他的命令,直到他能够成为一个基于书籍的宗教的创始者。很快,或者说太快了,字迹难辨的手稿开始在穆罕默德字母化的眼里产生了意义,并给他提供了精确的文本,而这个文本正是加百列已经作为口头命令说了两遍的文本。根据传统,穆罕默德的启蒙开始于第96节——由此开始被“信徒们用心学习,在棕榈叶、石头、木头和皮革块等原始的表面上进行记录,并且被穆罕默德和被选中的信徒们反复传诵,特别是在斋月的时候”。

因此,书写仅仅储存它被权威化的事实。它颂扬着神所发明的储存垄断。因为这个神域是由只会对能读的人才有意义的符号构成的,所以这些书都是死亡之书,就像那些文学始于其中的埃及书籍一样。书籍除了引诱我们的所有感觉之外,其自身是与死亡之境相一致的。当斯多葛学派的哲学家芝诺问阿波罗神的先知,生存的最好方式是什么时,他得到了这样的答案,“‘去与死亡做伴’。而他将之理解为去阅读古代 (ancients)”。

关于使用鹅毛笔的神海是如何从摩西和穆罕默德扩展到越来越简单的人们故事,是没有人能够书写的悠长故事,因为这就是历史自身。以同样的方式,我们的计算机的记忆能力却很快地符合了电子战的要求,千兆字节之上的速度很快超越了所有历史学家的处理能力。

可以说,有一天——或许在德国,在歌德时期已经是这样——书写的媒介同一性也会成为社会范围内的同一性。普及义务教育 (general compulsory school attendance) 将每个人都卷入了纸张之中。他们学会了一种书写的

方法，一种“滥用的语言”（歌德的说法），不必再与紧张的肌肉和单个的字母作斗争，可以在迷狂（intoxication）或者黑暗中进行。他们学会了一种“静默的和私人的阅读方式”，一种“言说的悲伤的替代品”，可以不需要努力通过口头器官来消费字母。无论他们发出或者接收到了什么，毫无例外，都是书写。因为只有被标注出来才能存在，所以身体自身就屈服于象征域。今日所难以想象的，却曾经是现实：没有电影可以储存他们做出或者看到的动作，没有留声机可以储存他们发出或者听到的声响。因为任何的事物在时间面前都失败了。剪影或者蜡笔画可以捕捉到面部表情，乐谱却不能储存噪声。但是，一旦一只手握住了一支笔，某个奇迹就发生了：身体，不能自制地书写自身，留下了奇怪的、不可避免的痕迹。

我羞于承认。我对我的笔迹感到惭愧。它暴露了我赤裸裸的心灵。在那笔迹中，我甚至比赤身裸体时还要暴露得更多。没有腿，没有呼吸，没有衣服，没有响动，甚至没有一点声音或者图像。一切都被倾空了。取而代之的是一个完全全全的人被皱皱巴巴地、蜷缩地抑制在他的涂鸦之中。他的笔画是他留下的所有，是他的自我繁衍。在纸上的突起和空白之间的不均匀度是如此之微小，以至于一个盲人的指尖都难以感知得到，却又一次在其整体性中构成了这个家伙的最后一部分。

这种羞耻征服了博托·施特劳斯（Botho Strauss）新爱情故事《献词》（Dedication）中的男主角，他无论在何时都将自己的笔迹视为不过是一种不合时宜的存在。纸张和突起之间微小的不均匀性既不能储存一个身体的声音，也不能储存图像，这一事实在它的结论中假设了留声机和电影的发明。然而，在它们的发明之前，毫无争议地，笔迹能够保证对痕迹的完美固定。它写了又写，以一种精力旺盛而又理想化的不间断的方式流动着。按照黑格尔所正确观察到的，对这种连续不断的墨水或者字母的流动而言，字母的（字母化的文学的个体，相当于 literate）个体，有了“它的形象和外在性”。

适用于书写的也适用于阅读。甚至“作者”这个字母化的个体最终也不得不离开他笔迹的私人外在性（private exteriority），进入印刷的匿名外在性（anonymous exteriority），从而保证“他所有留下的，也是他的自我—繁殖”——称之为“读者”的字母化个体则能够逆转这种外在化（exteriorization）。“如果一个人阅读得正确，”诺瓦利斯（Novalis）写道，“那么我们的文字将会为我们展开一个真实、可见的世界。”他的朋友施勒格尔（Schle-

gel) 补充道 “人们相信去听那些只能阅读的东西。”人们愿意去相信那些仅仅是阅读到的东西。在书写的垄断下,完美的字母主义(alphabetism)精确地对那些光学和声学的数据流进行增补,永不停歇地书写自身。为了自然化书写,书写不得不成为毫不费力的行为,而阅读不得不变成静默。字母,在受教育的读者眼前匆匆掠过,留下的只是符号与声音。

受益于义务教育和新字母技艺,书籍在1800年左右成为了电影和唱片——这不光是一种媒体-技术上的实现,同时也发生在读者灵魂的想象中。作为一种不可储存的数据流的代替品,书本具有了力量和荣耀。

在1744年,一个名为歌德的编者将手写的信件或者说《少年维特的烦恼》付梓了。“不知名的人们”(正如他们在《给福斯特的献词》中被称呼的那样,“将有机会听一首歌”,它“像一个几乎被遗忘的神话”,“唤醒了最初的爱恋与友情”。这准确地描述了诗歌通向成功的崭新道路:将一个灵魂的声音或者笔迹以不易察觉的方式变成了古腾堡(Gutenbergiana)式的。同样的原因,我们发现维特在自杀前的最后一封信还是密封的,没有寄出,这是给他爱人诗歌自身的承诺:在他们一生中,她将不得不继续做阿尔伯特的妻子,但在此之后,“在那无限的存在眼前”,她将与其爱人在“永恒的拥抱”中合为一体。但实际上,这些手写的情书被一个纯粹的编辑/作者送去印刷,这些情书的收信人与小说一样获得了不朽。这部小说——仅仅是这部小说——就构建了一个“美丽世界”。在这个世界中,也是在1809年,在歌德小说《亲和力》中的情人根据小说家的希望“将再次重新觉醒团聚”。他们活着的时候,爱德华和奥蒂利已经有着不可思议的相似笔迹。因此,他们的死亡将他们带入了一个乐园,而这个乐园在书写的储存垄断之下,通常被叫做诗歌。

而且,这个乐园比我们那被媒体所控制的感觉所能想象到的还要更加真实。在维特的读者们看来,如果他们正确地阅读了这本书,那么他们就很可能设想他们的英雄就存在于一个真实可见的世界里。在歌德的女性读者看来,像贝蒂娜·布伦塔诺(Bettina Brentano)这样的情人就应该与他的《亲和力》中的女主角一起死去,从而通过歌德的“天才”获得再生,“进入一个更美丽的青春之中”。或许,1800年完美地被字母化的读者正是对1983年克里斯·马克(Chris Marker)在他的电影剧本《日月无光》(*sans soleil*)的结尾提出的一个问题的生动回答:



迷失在这个世界的尽头，在我的萨尔岛上，伴随着我的是我那条趾高气扬的小狗，我回想起东京的一月，或者说，我想起了我在东京的一月所拍摄的图像，它们将自己放置在了我的记忆之中，它们就成了我的记忆。我问自己，如果人们不拍电影或拍照，或者录音，他们都该怎么处置记忆啊？

语言也同样如此，它留给我们的选择是：记住文字却同时忘记意义，或者相反地，记住意义却忘记了文字。一旦视听数据可以被储存在同一种媒介之中，人们就不再需要他们的记忆了。它（记忆）的解放也是它的终结。一旦书籍承载了一切有序的数据流，那文字将因为快感和记忆而颤抖。阅读的激情使得浪漫的视听世界里的字里行间的意义都充满了幻觉。而写作的所有激情（根据 E. T. A. 霍夫曼的说法）是诗人希望能够“以其所有激情的色彩、阴影和光亮去描述内心幻想出的图画”，以期能“像电击一样击中发热的读者”。

电子自己将这带到了尽头。如果记忆和梦想、死亡和幽灵都在技术上成为可复制的，那么阅读和书写的幻觉力量就成为过时的了。我们的死亡之域就不再存于书本之中，而它之前已经存在那里很长一段时间了。就像西西里的狄奥多罗斯（Diodorus）曾经写道的，不再“只有通过书写，死人才将会保留在活人的记忆中”。

就像作家巴尔扎克曾经对纳达尔这个摄影的伟大先驱坦白，他在面对照相术的时候已经被恐惧击倒了。如果（按照巴尔扎克的说法）一方面，人类身体由无限薄的“幽灵”层次构成，而另一方面，人类灵魂不能由无构成；那么达盖尔银版法一定是一个阴暗的把戏：它固定，也即偷了那些薄层，一层接着一层，直到最终那些“幽灵”和人类身体自身所剩无几。相册建立了一个无限的死者王国，这比巴尔扎克的《人间喜剧》，这个富有竞争力的文学计划曾希冀去创造的王国更为精细。而与艺术相反，媒体不必非要受限于象征的牢笼。媒体能够不仅仅使用词语、色彩或声音音程（间隔）的系统来重建身体。媒体，只有媒体能够满足我们自照相术发明以来对图像所提出的“高标准”。根据鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的说法“图像不仅仅是被设想为对对象的模仿，它也被认为是通过成为这个对象自身的产品来保证这种模仿，例如通过机械生产——就像在现实中明亮的客体以机械的方式将自己的图像印在照相纸上。”或者，就像声音将

音频曲线刻在留声机唱片上。

一个由客体自身证明为真的复制品具有物理上的精确性。这种复制品指涉实体的真实，这势必要滑出一切象征的牢笼。媒体总是为幽灵提供了外在形象。就像拉康所说，因为就现实而言，“尸体”（corpse）这个词已经是一个委婉的说法。

从而，摩斯电码在1837年的发明很快被招魂的降神会上轻叩的幽灵们用来传述他们从死亡王国带来的信息。类似地，留声机唱片——特别是在照相机镜头被关上之后——提供了鬼魂或者幽灵的图像，这些黑白色的模糊影像仅仅强调了模仿的时刻。最后，爱迪生在《北美评论》（1878年）上表示，他对他新近发明的留声机所设想的十个用途之一就是去记录“临死者的遗言”。

从这些对亡魂有着特殊考虑的“家族记录”，到幻想有电话线将生者和死者连接起来，其实就只有一步之遥。在《尤利西斯》（*Ulysses*）中，奥波德·布卢姆（Leopold Bloom）在参观都柏林墓地时只能默默希望发生的，已经被沃尔特·拉特瑙（Walter Rathenau）（他拥有德国通用电气公司董事长和作家的双重身份）写进了科幻小说中。在他的故事《复活公司》（*Resurrection. Co*）中，美国达科他州小镇，纳克若波利斯小城的墓地管理机构为了回应1898年的一系列有人被活埋的丑闻，不惜花费75万美元资本建立了一个子公司——达科他中央复兴电话和贝尔公司。而这样做的唯一目的就是确保坟墓里的居民们可以被连接到公共电话网络上。于是，死人利用了他们的权利，早在麦克卢汉之前就着手证明了，一个媒介的内容是另一个媒介——在这个具体的例子里，也就是一个具体的职业变型（*deformation professionnelle*）。

在录音带或者收音机上的超自然声音（自1959年以来，这些声音就被招魂术所研究，甚至在劳丽·安德森 [Laurie Anderson] 1982年发行了《大科学》 [Big Science] 之后被保留在了摇滚乐之中），有意告诉它们的研究者们什么是它们所偏爱的波长。这在1898年参议院主席施瑞博的个案中已经发生了：当一个超自然的、有着漂亮的自治“基质或神经的语言”揭示了代码也是它通道的时候，消息和通道就合二为一了。“你不得不选择一个中波的、短波的或者长波的脱口秀电台，或者是那种介于两个电台之间的白噪（white noise），又或者是尤尔金森波（Jugenson wave），这取决于你所在的位置，在维也纳和莫斯科之间，从1450到1600千赫。”当你重播一盘录

制了广播的录音带的时候，你将听到各种各样鬼魂的声音，而这些声音不源于任何已知的电台，但它像任何一个正式的新闻广播员一样，成为广播的活广告。事实上，尤尔金森波的位置和存在已经被“弗里德里克·尤尔金森，这位声音研究的先驱”所明确指出了。

死亡之域像一个既定文化一样具有广泛的储存和传输的能力。正如克劳斯·斯维莱特（Klaus Theweleit）所指出的，媒体总是进入另一个世界的飞行装置。如果说墓碑是树立在文化开端的象征，那么我们的媒体技术就能够召唤回所有的神灵。有关朝生暮死的古老书写哀叹——人们总是用这种短暂性去衡量书写与感官享受之间的距离——突然地陷入了沉默。在媒体景观之中，不朽再次流传于世。

《心灵之战》（*War on the Mind*）是一本关于五角大楼的心理策略的书籍。这本书报道了官员们正在筹备电子战——这几乎是太平洋战争的继续——并已经列出了那些对其他文化来说意味着幸运或者不幸的日子。这也就使得美国空军可以“根据当地神的预言去选择投放炸弹的时间”。这些神的声音已经录制成了磁带并可以从直升机上播放，从而“威吓那些原始土著的游击队，并将他们拘禁在其村落中”。五角大楼还研发出了某种特殊的电影投影仪，这种投影仪能够将那些部落的神灵投射到低垂的云端之上。这种技术上的实现超越了……

不消说，这份好日子和坏日子的名单不会以手稿的形式保留在五角大楼。办公技术紧跟着媒体技术。电影和速记符号——爱迪生的两个至今还在使用的伟大发明——已经与打字机相辅相成了。自从1865年（根据欧洲的描述）或者1868年（根据美国的描述）开始，书写就不再由那些墨水或铅笔的痕迹所构成了。而在此前，为了让读者至少能够有替代手抄本的感受，视觉或听觉的信号在书写中被彻底地舍弃了。为了储存一系列的声音和视觉，旧式的欧洲储存技术最早被机械化。哥本哈根的汉斯·玛格斯·乔安·马林·汉森（Hans Magnus Johan Malling Hansen）和密尔沃基的克里斯多夫·拉萨姆·肖尔斯（Christopher Latham Sholes）研发了能够大规模生产的打字机。当肖尔斯去纽瓦克看爱迪生，并向其展示他最新获得专利的模型，邀请这个发明的发明人与他共同合作的时候，爱迪生高度评价了这个发明的潜力。

但是他并没有接受这样的邀请，应该说1868年，留声机和活动电影放映机已经在等候它们的发明者，所以限制了他的时间。这个邀请被一个自

1865年以来在生意上损失惨重的武器制造商所接受。雷明顿 (Remington), 而不是爱迪生从肖尔斯那里接手了这个话语机关枪。

然而, 书籍的作者以及它们的出版商已经变得如此习惯于处理打印稿件, 以至于文化历史学 (最近开始重新非常流行) 普遍倾向于忘记打印机。

但并不是从一个神奇的唯一源头诞出了现今时代的三个媒介技术。恰恰相反, 我们时代从一开始就被标之以分隔或区别化。一方面, 第一次, 我们有了两个技术媒体能够固定无法书写的的数据流; 另一方面, 在工具和机器之间有了一个中介物, 正如海德格尔对打字机所作出的细致描写。一方面, 娱乐产业具备了新的感官享受形式; 另一方面书写在生产的过程中, 而不仅仅是在再生产的过程中 (就像古腾堡的活字做的那样), 就已经分离了身体与纸张。字母和它们的顺序是从开始就作为打字和键盘而被标准化了, 而与此同时, 媒介被放置在现实的噪声之中——就像电影中模糊的图像、录音带中嘶嘶的声音。

在一个标准化的文本中, 纸张和身体、书写和灵魂是分离的。打字机并不能储存个体, 它们的字母不能流传到来世, 让那些完美的字母阅读者们能够幻觉般知道它们的意义。自从爱迪生的伟大发明以来的, 可以被技术媒体接受的一切都难以在手稿中觅见踪迹。那个源于文字的、真实的、视觉或者听觉的世界梦想都终结了。电影、速记和打字机的同时出现分离了光学、声学 and 书写的的数据流, 并宣告了它们的自治。电或者电子媒介能将它们合并起来, 却不能改变它们有所区分的这一事实。

在1860年, 在马林·汉森的机械书写球 (第一台大规模生产的打字机) 问世的五年之前, 戈特弗里特·凯勒 (Gottfried Keller) 的《滥用的情书》 (*Missbrauchte Liebesbriefe*) 宣布了诗歌的幻觉: 爱只有一个不可能的选择, 要么“用黑色的墨水说话”或者“让鲜红的热血说话”。但一旦打字、拍摄以及录音成为三个同等选项的时候, 书写却失去了作为一种替代品的性欲。在1880年左右, 诗歌成为了文学。标准化的字母不再要转换成凯勒所说的“鲜红的血液”或者霍夫曼所说的内在形式, 而成了技术人员的崭新而优雅的同义词。按照马拉美的直觉反应来看, 文学不意味着任何意义, 仅仅只是由26个字母构成的。

拉康在真实、想象和象征之间所做的“方法论区分” (methodological distinction) 是一种区别的理论 (或者仅仅是一种历史的影响)。象征现在从物质性和技术性方面包含了符号语言。也就是说, 字母和阿拉伯数字形成

了一个有限的集合，而不需要考虑无限性的哲学梦想。其所考虑的只是差异（或者用打字机的术语说），只是一个系统内的要素之间的空间。由此，拉康将“象征的世界命之为机器的世界”。

然而，想象被构建为身体的镜像，用机动控制的术语来讲，比婴儿自己的身体更完美，这是因为在现实中一切都开始于寒冷、眩晕和短暂的呼吸。因此想象精准地实现了那些视觉的幻觉，而这也是早期电影所探索过的。在电影的例子中，一个碎片的或者说被切分的身体所面对的是镜子中或者屏幕上虚幻的连续运动。因此绝非偶然，拉康在文献脚注中记录了婴儿看到镜子中他们的形象时那种兴高采烈的反应。

最终，对于真实而言，没有什么可发现的，除了拉康预先就假定好的——无。由此形成的剩余或者浪费——生理问题和身体的偶发紊乱——既在想象的镜像中无法找到，也无法在象征的囚笼中捕捉到。

现代精神分析的方法论区别明显符合了媒介技术的差别。每一个理论都有它历史的先验性。结构主义理论仅仅说明了自从这个世纪以来信息通道中所流通过的东西。

只有打字机提供了一种从其有限的、有秩序的键盘储备中进行选择的书写。它从字面上实现了拉康所说明的使用一个旧式的字母盒。与手写的流动相反，我们有的是被空间分离开的一排排的分散要素。象征有了字母块的状态。电影第一个储存移动的双重影像，与其他灵长类不同，人在其中是可以识别出（或者错认）他们自己的身体的。也就是说，想象有了电影的状态。同时，只有留声机能够先于任何符号序列或者语言意义去记录喉咙所发出的所有的噪声。为了获得愉悦，弗洛伊德的病人不需要体验哲学的好处，他们所需要的仅仅只是胡言乱语。真实——特别是在精神分析的谈话治疗中——具有了留声机的状态。

一旦光学、声学 and 书写之间的技术性差别在 1880 年左右的古腾堡书写垄断中爆发，被称作人的合成物就有了可能。他的本质是通过装置的使用来体现的。机器控制了中央神经系统的功能，而不像之前那样只控制了肌肉系统。因此只有这样——而并非随着蒸汽机和铁路，我们在事实和真实和象征之间有了一个清晰的区分。当发明了留声机和剧院，人类的旧日梦想就不再完满了。眼睛、耳朵和大脑的生理系统不得成为科学研究的对象。为了完善机器化书写，人们不能再梦想着存在一种个体表达或者一种身体的痕迹。字母的形式、差异和频率不得不简化为公式。“人”

一方面成了生理系统,另一方面成了信息技术。

当黑格尔概括他那个时代完美的字母主义的时候,他称之为“精神”。所有历史和话语的可读性将人或者哲学家转化为神。然而,1880年的媒体革命为所有的理论和实践提供了基础,因而能够避免将信息和精神混淆起来。我们有了布尔代数( Boolean algebra)来代替思考;有了无意识来代替意识,这个无意识是从“被偷窃的信”(根据拉康的最新阅读)转变到马尔可夫链( Markoff-chain)。以机器为象征的世界,这个事实削弱了“人”的幻觉:认为自己拥有一种称作“意识”的品质,这将他与其他东西分开,比一个“会计算的机器”更好。人和计算机都是受到了所质询的客体,也就是说,两者都被编程了的。早在1874年,尼采在决定买一个打字机的时候,他就自问它是否是人,还是仅仅是思考、书写和计算的机器。

在1950年,阿兰·图灵——英格兰数学家中的实践家——回答了尼采的问题。以一种正式简洁的方式,他说明了这个问题并非一个真正的问题。图灵的文章《计算机器和人工智能》( *Computing Machinery and Intelligence* ),在一本哲学期刊《心灵》中设想了一个试验,即图灵游戏:

一台计算机 A 和一个人 B 通过某种传真打字机的界面进行联系,交流数据。文本的交换由一个审查员 C 来监督。A 和 B 假装是人。C 必须决定这两者中谁没有模仿,谁又仅仅是尼采所说的思考、书写和计算的机器。但是因为机器能通过学习来发展它的程序,比如犯个错误或者什么都不做,游戏因此保持了开放性结果。在图灵游戏中,人和它的模拟者联合起来了。

这可以作为我们的例证,是因为检查员 C 接收到的不是手稿,而是绘图仪输出稿或打印稿。当然,计算机也可以模仿人手写的个性,犯常规和偶然的错误,但是图灵,这个普遍离散机的发明者,却是一个打字员。虽然他并不是一个特别好的打字员,比他的公猫提摩好不了多少,要知道,在他那混乱而秘密的办公室里,他允许提摩在打字机的键盘跳来跳去,但是无论如何,他的打字还是比他的手写好很多。令人尊敬的舍伯恩( Sherborne) 公校的教师们恐怕不会原谅他们的学生有着如此混乱的生活方式和乱糟糟的书写。他在精彩的数学考试中得到了糟糕的成绩仅仅是因为他的

“书写糟糕得前所未见”。这显示了学校是多么忠实地坚守他们的古老职责，即通过训练学生具备一种漂亮的、连续的并且个性化的笔迹来打造（字面意义上的）独立个体。但是图灵，这个颠覆一切教条和自我-教化的大师，却逃脱了。他制订了计划去发明一个“令人不可思议的、原始的”打字机。

那些计划并没有实现。但是当在格兰斯特（Grantchester）的草场上，在那片诞生了从浪漫主义到平克·弗洛伊德为止的所有英语诗歌的草地上，他灵感迸发想到了通用离散机的想法，他学生时代的梦想从而变为现实。1868年获得专利的肖尔斯（Sholes）打印机的宗旨一直流传到今天。图灵几乎摆脱了人和打字员，而后两者是雷明顿和宋恩（Remington & Son）所需要的阅读和书写。

这是因为一台图灵机比舍伯恩设想的打字机更不可思议的先进。图灵机所处理的仅仅是一条纸带，这个纸带是图灵机的程序和数据材料，也是它的输入和输出。图灵将普通的打字机瘦身为这条一维的纸带。但是还可以进一步地加以经济化：他的机器不需要那么多的字母、计算以及打字机键盘上的符号；它所需要的只是一个符号和它的缺席，也就是1和0。机器可以阅读，或者（用图灵的技术术语就是）能够扫描这种二进制的信息。它因此能够移动到纸带的左边空格上，也可以移动到右边空格上，或者干脆不移动，它能够以一种跳动的方式移动，就像打字机一样分散，跟手写的字母块一样退格和空格。（在一封给图灵的信中，我们读到“打字机的使用者请原谅‘我已经更喜欢离散机而不是一个连续机。’”）然而1936年的数学模型已经不再是介乎机器和一个单纯的工具之间的混合体；作为一个反馈系统，它击败了所有的雷明顿打印机。因为纸带上的符号，哪怕只是它的缺席，都是阅读。这同时也是一种书写：它取决于阅读，机器可以保持这个符号或者擦去这个符号，或者相反地，它可以保留一个空格或者在上面放一个符号，等等。

仅此而已。但在过去，甚至在将来都不可能造出比它做得更多的计算机。虽然更为先进的冯·诺依曼机（带有存储程序和运算器）更快，但是在原理上它与图灵那台无限慢的模型并无二致。甚至可以说，并不是所有的计算机都必须成为一台冯·诺依曼机，但是所有可想象的是计算机仅仅

是通用离散机的一个 N 状态。<sup>①</sup>

在 1936 年, 图灵在数学上证明了这一点, 这比康拉德·泽楚 (Konrad Zuse) 在柏林建造一台使用简单继电器的程序计算机还要早两年。借此, 象征的世界真正转变成了机器的世界。

媒体时代——与它所终结的历史相反——就像图灵的纸带一样跳动着移动。从雷明顿开始, 到图灵机, 再到微电子; 从书写的机械化, 到自动化, 再到工具化 (implementation), 这只是一个引子, 没有什么意义——一个世纪足以将书写的古老垄断转变为全能的集成电路。图灵的追随者与他一样, 都舍弃了模拟机, 选择了离散机。CD 数字化了留声机, 摄像机数字化了电影。所有的数据流都终止在通用图灵机的 N 状态; 数字和图形成为 (对浪漫主义置之不理) 一切创造物的关键。

---

① 对于任意一个图灵机, 因为它的描述是有限的, 因此我们总可以用某种方式将其编码为字符串。我们用  $\langle M \rangle$  表示图灵机 M 的编码。它能接受一段描述其他图灵机的程序, 并运行程序实现该程序所描述的算法。但需要注意, 它只是模拟, 因为现实中的计算机的存储都是有限的, 所以无法跨越有限状态机的界限。我们可以构造出一个特殊的图灵机, 它接受任意一个图灵机 M 的编码  $\langle M \rangle$ , 然后模拟 M 的运作, 这样的图灵机称为通用图灵机。