

媒介与解构双重视野下的《尤利西斯》

胡继华

本文以乔伊斯《尤利西斯》为中介,让媒介思想家麦克卢汉和解构哲学家德里达展开对话。首先,在媒介与解构的双重视野下再度审视这部“天书”,尝试思考文学的当代命运,窥见媒介文化的源流,领悟解构批评的韵味。其次,以媒介和解构的名义向经典索求,遵循解释学问—答程序与《尤利西斯》展开对话,让这个晦涩的文本表演出“媒介奇观”和“远程诗学”。最后,以《尤利西斯》“神话当代转换”的结构逻辑为典范,尝试在有限的意义上揭示文学在电讯文化语境下的命运及其新生机缘。

根据美国批评家J. 希利斯·米勒的描述和预言,在电讯时代的媒介文化新语境下,文学存在的前提、文学的共生因素和文学的存在方式都发生令人震惊的剧变,表现出文学及其母本神话“被带向终结”的趋势^①。

米勒的提问方式和解疑策略都源自德里达。在围绕西方形而上学终结的辩论中,德里达将自己的时代描述为以线性书写为特征的“书本”走向终结的时代。“书本的终结和文字的开端”^②,德里达的这一命题,为人们探讨电讯时代、全球化以及媒介文化语境下的文学及其命运提供了一个理论视角。

从媒介剧变及其后果来看待文学的命运,加拿大传播理论家麦克卢汉可谓德里达的先驱。在其奠基之作《机器新娘》里,他用诗意的文笔把法国象征派诗歌与乔伊斯的《尤利西斯》同现代新闻业相提并论,认为这些杰作是工业时代的“民俗”写照,并预示着现代报纸的版式将会产生一种全球通用的新型艺术形式。他还断言,“书本”是人类创造视觉环境和开辟连续空间的手段,电讯时代的报纸成为手稿文化的残余,蕴含着听觉文化复兴的契机。

《尤利西斯》^③,一部神秘的百科全书式文本,戏仿古希腊史诗及欧洲文学历史上的鸿篇巨制,几乎是用媒介时代的语言来述说英雄的故事,把神话改写为没有神秘韵味的世俗故事。布鲁门贝格称之为“神话当代转换”的典范之作^④。在“电讯时代文学的命运”这一问题意识之下,

麦克卢汉和德里达以《尤利西斯》文本为精神角斗场,展开了一场没有完成的对话,议论所至,均触及到意义的生产、隐喻的创造以及文化的前景等重大话题。

在《理解媒介》中,麦克卢汉以媒介为主角重构了西方文化史,描述西方世界经过了三千年的“外爆”而正在经历“内爆”的过程^⑤。他用现代传播技术的术语重述了人类学文化观,从而把西方文化历史还原为媒介冒险历程的神话,梳理出其中四个关键环节:1. 原始部落社会,以口传技术为特征的“听觉冷文化”;2. 以语音书写技术为特征的“视觉热文化”;3. 以机械印刷技术为特征的“视觉高热文化”;4. 在更高层面上向“冷文化”的回归,一种以电视和电脑构成的电子技术为特征的听觉—触觉文化。

在这个长时段文化历史的宏大构架下,麦克卢汉把马拉美、乔伊斯、T. S. 艾略特和毕加索等都当作媒介神话的建构者,从他们的文本中读出传播文化历史剧变的隐喻。他对乔伊斯推崇备至。《尤利西斯》一书,令人困惑的是其“意识流”和紊乱的内心独白,以及生命、历史和神话的杂糅。在媒介文化视野的笼罩下,这些令人瞠目的紊乱成了媒介剧变的全景画,演示出空间失序和意识迷乱背后更高层次的审美和谐^⑥。

该书诞生之后,其批评史上主要有三种读法。第一种是小说读法,把它读成诸种心理事件的摹仿,或对现代人精神冲突状况的再现。第二种是诗学读法,把它读成一首戏仿的英雄悲喜剧,以古代神话的庄严崇高烛照现代世界的渺小卑微,以世俗人物平庸的生命戏仿神圣的精神。第三种是文本间性读法,把它看作多种文本编织的复杂网络,其中有多种风格、文类、隐喻、典故与象征的互相指涉及文本封闭的自我指涉,并要求读者主动参与^⑦。麦克卢汉提供了媒介读法,将之看作媒介文化转型的隐喻。

首先,《尤利西斯》的文本组织方式体现了媒介转型引发的矛盾情感。新型媒介激发了一种幻灭情绪。从空间上看,乔伊斯用都柏林的城墙、古堡、街道、报馆、饭馆、医院、贫民窟、纪念雕塑等命名人体器官和精神机能,暗示现代的都柏林与古代的以色列之间有一种隐性的遥契,从而创造了古今世界的深刻一致性。这样的空间既非自然物理存在,也非心理精神存在,而是文化媒介的存在。城市不复是往昔文明的化石,而是充满偶然生命和复杂可能性的生命媒介。从时间上看,三千年媒介文化的历史凝缩在1904年6月16日上午八点半到次日凌晨一点之间。这个时间是麦克卢汉意义上的“媒介时间”。这个年代和这个日子并无特别之处,只是乔伊斯和他的妻子在那一天相识,然后走到一起。在这个日子,都柏林人在生也在死,在恋爱约会也在吵架斗殴,在流浪也在归家。媒介时间是平凡的时间,适合每日新闻报道。书中主要人物的活动,类似网民在互联网虚拟时空的漫游。

其次,《尤利西斯》文本是多层网络体系。第一层即乔伊斯的个人化文本体系,通过《尤利西斯》中人物、细节,人们能进入乔伊斯的其他文本,遭遇其他主要人物。第二层即地方性知识编码和语言游戏,该书收纳了爱尔兰的历史、天主教的统治、凯尔特文化复兴运动、大众文化、都柏林地理及中产阶级生活片段。书中的都柏林,是一种在被编入历史之前就被改写了的精神。第三层即普世性文化精神的融合与冲突,该书呈现了荷马史诗与现代散文、希腊文化与犹太文化、新约与旧约、中世纪基督教与20世纪宗教之间的复杂关系。这三个层面凝聚于一个文本,而该文本聚焦于都柏林一个平凡甚至有几分猥亵的日子。

第三,《尤利西斯》是一张巨大的报纸或一个巨大的页面。报纸不仅有巨大的包容性,而且

具有空前的自律性。报纸本身就是现代生活。彼此没有联系的事件偶然地巧合,没有因果关联事物并置在一起,互不相识的人物彼此擦肩而过,远距离的景观通过流动的目光投射到近处,构成一个庞大的新闻特写。报纸的建构力量不在其蕴含的意义,而在于媒介形式本身。它唤起一种无所不包的感觉,塑造出一种社会总体想象物。报纸风格的叙述所呈现的社会总体想象、世界一体形象是无意识建构的产物,工业社会的存在者对这些象征浑然无觉,就像“乌龟对自己贝壳上美丽的花纹一无所知”^⑥。根据麦克卢汉,《尤利西斯》以报纸媒介为形式和无意识独白风格呈现了都柏林的印象派风景画,从而真正成为人类亘古激情和源始欲望的不朽丰碑。

由上述三个特点可以看出,《尤利西斯》文本与现代传媒文化具有一种隐喻关系,呈现了人类经验的矛盾性、人类世界网络的多维性以及人类符号实践的建构性。小说第七章让人见识了一份现代报纸诞生的过程,即编辑、排印、校对、印刷、发行一整套流程。“机器……如今支配着整个世界。”(第222页)都柏林,冬眠城市的中心,在轰鸣的机车声、报童的叫卖声和台风的呼啸声中展开印象派风景画轴。活着的人在噪音中奔命,死去的人在噪音中依然不得安息(第222页)。这一章提到的报纸和杂志有十几种。各种专栏、广告、新闻、官报、统计数字、漫画故事、人间花絮、市井丑闻、暗杀事件等等,充塞着报纸的版面结构,反复地被印刷并发疯地散播(第223页)。主编迈克尔·克劳福德看上了斯蒂芬,想把他塑造成有着侦探眼光的记者,用夸大其辞的口吻宣称:“咱们要让整个欧洲震惊。”(第243页)他认为,广告高雅,暗杀故事扑朔迷离,布卢姆夫人莫莉的歌声甜美,“黄色报纸的老爹”更令人钦敬,因此足以震惊欧洲。现代媒介让人震惊至死,娱乐至死,而古典艺术让人以幻象延续生命,让生命在幻象中臻于永恒。二者的冲突一触即发。

口传文化被印刷媒介淹没,在浩瀚的报纸海洋上,失语无言是人类的命运。这是《风神》的微言大义。人类无思无虑,报纸却喧嚣骚动,刮起了修辞风暴。这一章多次描写风的诡秘和暴力,影射媒介急剧转换的境遇。“播下风,收割的是风暴。”(第230页)这句话出自《旧约·何西阿书》第八章第七节,先民的遗训是种下恶行将会收获十倍的恶报。“那些毛样被穿堂风刮得沙沙响,蓝色的潦草字迹在空中飘荡。”(第234页)手稿文化受到印刷文化的冲击而飘散在风中。“怪心烦的。留神着点狂风。”(第257页)工业社会的媒介人惯于见风使舵,媒介文化变革的风暴可能会让人沉沦到大漩涡,陷入灭顶之灾。“风神”——“埃奥洛”,语出《奥德修斯》第十卷,说的是风神岛的主神在奥德修斯一行启程时送给他们每人一只牛皮袋,里面装满了所有的风,惟独没有能护送他们归家的西风。奥德修斯部下擅自打开袋子,放出乱风,船只无法航行,无奈返回到风神岛^⑦。奥维德《变形记》中,风神之女阿尔库俄涅的丈夫,是晨星之子刻宇克斯,为弟弟出海求神。海上狂风乍起,让他丧身海上。阿尔库俄涅投身大海,与亡夫相拥长眠,然后双双变成翠鸟^⑧。乔伊斯戏仿古典神话故事,在这一章中多次用风象征口传文化、手稿文化、印刷文化的剧变,暗示可能产生的悲剧后果。

《尤利西斯》第十四章《太阳神的牛》,以英语为个案演示媒介文化的进化及其现代剧变。本部分戏仿三十多种文体,涉及希伯来、希腊、罗马以及中世纪文献。通过戏仿经典而释放语言的潜能,是乔伊斯所代表的媒介现代主义的一个重要特征。他穿越语言媒介错综复杂的进化迷宫,追溯艺术原型,用宏观神话模拟现代都柏林人的意识,把个人对城市的体验和对媒介变化的感受融为一道语言变化的洪流:中世纪的祈祷、游吟诗人的梦幻、神职人员的布道、乌托邦的狂想、大众媒体的诋毁、犯罪小说的暴力、流行音乐的嘈杂、婴儿的牙牙学语……它像用一种叫做“矩阵”的计算程序来模拟媒介范式的变化以及主体意识的剧变。这一章映射出全书的整体隐喻——“变体”、“转型”和“灵光乍现”。它追溯字母表演变路径,追溯神圣而古旧的原型,讲述英语媒介曲折的故事,呈现媒介神话生成的源头和流布的踪迹。每一文体、风格、

文学程式和习语的生成,都是媒介文化剧变的标记,凝聚着新旧媒介之间的强大张力,映射出新旧世界情境之间的冲突。媒介文化范式的剧变,意味着对古老陈词和神圣原型的突破。英语历史在此成为帝国文化历史的载体,在现代奥德修斯漫游的城市甬道上呈现为一个封闭而宏大的文化丰碑,甚至复活了地中海文明圈的古典空间意象。

此章别出新意之处,还在于它用生物学的隐喻将语言媒介生命化了。它的中心隐喻是“生”,穿插着对怀孕、避孕和堕胎的争论及斯威夫特的“爱尔兰牛”寓言。胚胎在母腹发育至出生的过程,同英语媒介与艺术形式的进化构成一种全息的对比,展示了媒介生成、意义孕育和形式转换的神话。主人公布卢姆作为以色列族信使第一个出场。夜色朦胧时分,在产院的短短一个时辰,这位犹太信使正像产妇腹中的胚胎一样,经历着生命化的过程。“情欲之风摧残荆棘丛,随后荆棘丛在时间之小园中萌芽,绽开玫瑰。”(第692页)从情欲到修辞之花,是生命与语言的双重隐喻。然后“光阴顿然消逝,彼已成为少年利奥波德”(第710页)。这样,胚胎进化为利奥波德,利奥波德进化为布卢姆,布卢姆进化为都柏林广告商和戴绿帽的丈夫,广告商和绿帽丈夫进化为以色列族的神秘信使……与其说布卢姆是都柏林的一个人物,不如说是一种进化而来的媒介文化,一种变体和变形的语言媒介,一个剧变世界的总体想象物。普里福伊太太娩出的婴儿,被看作是这对夫妇“合法拥抱的果实”与“结合的最后象征”以及“天主的一片尘土”(第718页)。这个前途无量的婴儿,将以废黜普里福伊夫妇生命的方式延续他们的血脉,以亵渎天主教义的姿态传递神圣救赎的福音。

布卢姆、斯蒂芬、产妇及其分娩出来的婴儿,都是生命化的媒介。物化的媒介优先于媒介所负载的意义。斯蒂芬及其朋友,“平素玩弄女人、赛马、传播淫秽艳闻为其拿手好戏”(第698页)。他们与其父辈(布卢姆辈)所代表的媒介迥异。布卢姆属以色列族,崇拜文字媒介。斯蒂芬崇拜希腊唯美主义,希腊文化建立在口传媒介基础上。斯蒂芬及其朋友们讲述了“爱尔兰牛”的故事:“处女、妻子、女修道院院长与寡妇至今断言,伊等与其跟爱尔兰四片绿野上最英俊、强壮、专门勾引女人之年轻小伙子睡觉。”(第699—700页)这个故事是口传文化的隐喻,那些女人仿佛是上古世界口口相传去留无迹的流言。斯蒂芬最后讲述的故事终局将媒介文化的戏剧性转型隐喻化了:“本岛男子发现负情女子异口同声,无可救药。遂建造舟筏,携家财登船……起锚,转舵,向左,海盗旗迎风飘扬,山呼万岁……驶至海面上,航往美洲大陆。”(第701页)斯蒂芬必须远游,他是新一代媒介,新一代信使,无所归属,没有皈依。

用麦克卢汉的话说,《尤利西斯》展示了人类部落化、解部落化和再部落化的历程。解部落化是神灵隐逝的时代,再部落化是正在降临的神的时代,是一个超越听觉冷媒介、视觉热媒介而进化到听、视、触合一的电讯媒介时代。《太阳神的牛》一章描写产妇分娩的细节预示着新媒介文化的景观,暗示着文学的命运与新生的机缘:“她们虔诚地望着她。她目含母性之光,横卧在那里,对全人类的丈夫——天主,默诵感谢经。新的母性之花初放,殷切地渴望摸到婴儿的指头(多么可爱的情景)。”(第718页)视觉(目光)、听觉(默诵),更有尚未凸显的触觉(渴望摸到),一切感觉皈依于爱——那是经过漫长游历、体验生死、遭受兴衰之后的归家。在媒介文化的剧变情境下,“用象牙雕出的女神像也有几分温暖,顽石也能转变成有灵性的形式,也许我们借以体验剧变的惟一形式是——爱”^①。

二

把乔伊斯与德里达联系起来的,是文学的生命和西方思想的命运。他说过,“没有乔伊

斯,就没有解构”,甚至在他写作学术味道最浓的文字时,乔伊斯也像幽灵一样浮现在他的脑际^⑫。他在胡塞尔现象学视野下审视《尤利西斯》,将该文本的多义性同文化经验的内在化联系起来。德里达说:“从历史的梦魇中清醒过来,以便在对现实的总体性恢复中克服梦魇的愿望”,是乔伊斯《尤利西斯》构想的来源。清除历史积淀,实现本质还原,是现象学的目标。二者共有的反历史主义倾向让早期的德里达兴奋,他高度肯定乔伊斯的文本实验,认为它“既穿梭于所有的语言,同时还积累力量、实现最隐秘的和谐、揭示最遥远的共同视域、培养联想性的综合(而不是回避它)并重新发现被动性的诗学价值”^⑬。后来他把这个评语之中“隐秘的和谐”、“遥远的共同视域”和“诗学价值”三个关键词凝聚为“远程诗学”(teleopoetics)范畴,用于烛照全球化与电讯文化时代文学的命运。

对于希腊与犹太哲学文化的差异,以及他本人的身份危机,德里达充满了焦虑。“我们是犹太人?还是希腊人?”“谁是‘我们’?”德里达从《尤利西斯》第十七章《尤迈奥》中拈出两句话作为回答,也作为质疑:“犹太希腊就是希腊犹太。两极相遇。”在希腊英雄奥德修斯与犹太先知亚伯拉罕之间,德里达选择了后者——不是返回故土,而是永远流浪。他要追寻遥远的“大写他者”的踪迹,期待无实体的弥赛亚降临。与希腊思想相反,以色列族的信念是:与“大写他者”的关联就是终极正义。把“大写他者”留给“远程诗学”,把正义延续到电讯文化,在电讯文化视野下审视西方传统的断裂和文学的命运,是德里达思想中潜在的意图。

由此看来,德里达对乔伊斯的关注具有宏大文化视野。他对《尤利西斯》的解读暴露了西方文化的重重困境:雅典与耶路撒冷的对峙冲突,形而上学文化与宗教启示文化的恩怨情仇,口传媒介与文字媒介的高下竞争,绝对知识同“大写他者”之间的扞格,印刷时代与电讯文化时代的戏剧性转换……用德里达偏爱的语言来说,乔伊斯的文本犹如一间深不可测的地下室,潜藏着人类精神的诸种“绝境”。

德里达曾把自己的灵感归功于乔伊斯^⑭。他在讨论希腊“逻各斯中心论”口语媒介对古代东方文字媒介的压制时,引用了《青年艺术家肖像》:“一种对于未知之物的恐惧感掠过他疲惫的心;一种对于象征和预兆的恐惧,对鹰一般的人的恐惧,他的名字镌刻在柳条编织的羽翼上,高高飞翔,逃离囚禁之地,对透斯神(Thoth)的恐惧,这位书写之神,用芦苇杆在墓石上书写,以他方寸的神鹭之头负载着一弯新月。”^⑮他将这段文字和博尔赫斯的两个片段并置在一起,作为《柏拉图的药》第三节“血脉相连的铭文”的题辞。该节重点讨论希腊口语媒介与埃及文字媒介的差异,希腊逻各斯与埃及神话之间的互相颠覆、彼此污染。乔伊斯小说中的青年艺术家代表希腊口传文化传统,他对于书写之神、象征符号、未知之物的恐惧,就是口语对文字的恐惧,逻各斯对“秘索斯”的恐惧。这种恐惧笼罩着西方历史三千年,从来没有缓和过。“作为派生的语言之神和语言学差异之神,惟有通过转喻替换,通过历史置换,甚至有时还要通过暴力颠覆,透斯——文字之神才能成为话语创造之神。”^⑯文字之神湮灭于口传媒介时代,这是德里达解不开的焦虑情结,也是解构论的激情之源。他和乔伊斯笔下的青年艺术家心有灵犀,但恐惧对象不一样:他恐惧的不是文字之神透斯,而是口语之神赫尔墨斯。

毫不夸张地说,乔伊斯的文本引领德里达的解构思路,为西方文化指点迷津。乔伊斯后期生活深受眼疾的困扰,他的病痛超越个人境遇,成为西方文化自我迷失的隐喻。《芬尼根守灵人》中有大量的虹膜、青光眼、视网膜等词汇,丧失视力的阴影笼罩着文本,传达出把握世界的渴望。“整个乔伊斯的作品体系都在养育有视觉能力的眼睛的球茎。”^⑰德里达还赞美《芬尼根守灵人》是“伟大的典范”。“它再现、动员和变乱了歧义的渐进总体,使之成为他创作的主题,使之支配他的创作,他还努力以最大可能的同时性高速凸显那些埋藏在每一个音节碎片之中

的意义的最大力量,让每一个文字原子都产生裂变,从而让无意识超负荷地负载着整个人类记忆、神话体系、宗教体系、哲学、科学、心理分析以及文学。”^⑧乔伊斯的百科全书式写作预言了书籍时代的终结,启发了德里达以解构的方式探索“远程诗学”。

1984年,德里达在第九届乔伊斯国际学术研讨会上提交了长篇报告《尤利西斯的书写语音 听乔伊斯说“是”》(Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce)。这个题目耐人寻味:“gramo”源自希腊语,意为痕迹、线条、文字;“phone”也源自希腊语,意为声音、话语、言辞;主标题将它们合成新造词,巧妙地暗示了重文字的希伯来传统和重言语的希腊传统的冲突—融合,口传媒介时代与文字媒介时代的断裂—绵延。副标题中“Hear Say”凸显了希腊口传媒介文化的特征,“Yes”显示了解构论的肯定价值取向。从标题看,德里达已经把乔伊斯放在“双希”文化传统的冲突及口传与文字媒介的剧变中。

德里达在《尤利西斯》中寻觅惨遭压制的文字媒介的踪迹。他发现,《尤利西斯》好几个章节叙述了“明信片或者情书的故事”,这些故事凸显了语言的物质性。就像情书或明信片一样,《尤利西斯》高度物质化的语言将整个文本变成一个流动的能指,而神秘永恒的所指却被无限延宕了。在第十三章,红胡须水手的明信片上印有异国风光与习俗,“一群未开化的妇女腰间缠着条纹布,蹲在柳条编织的原始窝棚前面,在成群的娃娃的簇拥下,边眨巴眼睛,让娃娃叼着乳房”(第970页)。布卢姆悄悄地翻过明信片,发现地址和邮戳模糊不清,而且收信人与水手的名字不一致,更重要的是上面没有文字(第971页)。也许这是拣来的信,一封寄错了目的地的信,一封没有寄到的死信。德里达的“远程诗学”始于这里。一封没有信息的明信片,其收件人是一个虚拟的读者,可以是任何一个公众。《尤利西斯》就是该明信片的放大版,有风景而无信息,有图像而无文字,而且叙述人讲述的故事也像报纸一样谎话连篇。布卢姆从这张明信片联想到他当下的经历:“他们萍水相逢,一道谈论、跳舞、争吵,同这些行踪不定的老水手,夜间的流浪者们,令人眼花缭乱的连续事件都凑在一起,构成了我们所生活的这个世界的雏形浮雕。”(第944页)这些人物构成了“爱尔兰”这个虚幻的共同体,这些偶然事件的整体反过来构成现代人的碎片化经验。

明信片在此是文字文化的残余、电讯文化的先驱,因此可能成为“远程诗学”的隐喻。德里达《明信片》一书对此展开了思考。明信片成为颠覆内/外、微言/大义以及意义/形式等级关系的解构利器,被当作电子媒介书写的先行者。它是一个时代的书写原则,从苏格拉底到弗洛伊德,“发送”(schicken)就是“命运”(Schicksal)^⑨。《芬尼根守灵人》描写了H. C. E的两位继承人瑟姆和肖恩兄弟之间的战争,它是“文人”(Shem the penman)与“邮差”(Shaun the postman)之间的冲突,是文字媒介与远程媒介时代之间剧变的隐喻^⑩。德里达与乔伊斯在明信片中看到文字/书籍时代的消逝和电讯时代的降临。明信片没有确定的接收者,只有在公众中隐姓埋名的读者,预示着电讯媒介公开性文化奇观。这一奇观凸显了一种特殊的主体,碎片化及目标迷失是其特征。德里达表露了电讯文化交流的尴尬:“你是谁?我的爱人?即使你就在那里,完全在场,我对你说话之际,你还是那么为数众多,支离破碎,老死不相往来。”^⑪在别的地方,他又表露了对电讯文化破碎主体的隐忧:“如何理解这一最高可能的友爱?它有多少?可以计算吗?”^⑫对“爱人”与“朋友”的反复追问,叩响了电讯文化远程交流的门扉。

《尤利西斯》是远程交往的隐喻,预示着电讯文化网络的全面统治。书中多次描述电话对都柏林人生活的影响,以至于罗奈尔(Avital Ronell)将这些情节写入其杰作《电话簿》中,认为卡夫卡的《城堡》、乔伊斯的《尤利西斯》以及普鲁斯特《追忆似水年华》中那些关于电话的呈现都以各自的方式宣告人类历史进入了电讯文化时代,人类必须面对远程交流情境^⑬。《尤利西

斯》中的电话网络十分复杂,意涵也格外深邃。

在乔伊斯的电话网络的一个端点上,是都柏林世界世俗的存在者布卢姆、斯蒂芬、报馆职员和主编。第三章《千面海神》一开头描写斯蒂芬打电话。他注视着沿着台阶走下阳台的女人们,其中一位是助产婆,她的提包里装着一个“拖着脐带的早产死婴”。“脐带”让斯蒂芬浮想联翩,首先想到“芸芸众生拧成一股肉绳”,其次想到拨通直达“伊甸园”的电话:“喂,喂。我是金赤。请接伊甸园。阿尔夫,阿尔法,零零,一。”(第88页)在他的想象中,伊甸园是母亲黑暗的子宫,罪孽的原型。但他的母亲已经故去,他的潜意识是接通母亲的电话,领受那失去的母爱。第六章《埃奥洛》出现了布卢姆打电话的场景。在报馆里,布卢姆机械重复着犹太人严肃的祈祷“以色列人哪,你们要留心听!上主是我们的上帝”。其微妙暗示是,在摩西引领下走出埃及的以色列人,必须接听上帝的电话。布卢姆马上想到“不如先给他挂个电话”。在“遥远的声音”的召唤下,布卢姆在打电话:“……电话铃响了。……——‘我去接’教授边走向屋里,边说。……——‘喂?是《电讯晚报》。喂?……哪一位?……是的……是的……是的。’……教授出现在里屋门口。‘是布卢姆打来的’,他说。‘叫他下地狱去吧’,主编立刻说……”(第244—245页)

“是布卢姆打来的”,“他是电话上的存在,他永远在那里,他属于电话,他既是被铆定在那里又是被注定在那里,他的存在是电话上的存在,他被勾连于复多的声音与答问机器之上,他的此在是电话上的存在,他为电话而存在,一如海德格尔所谓的为死亡而存在”^②。德里达认为,都柏林现代人属于一个强大的远程控制系统,在本质上属于多声部网络远程交流结构。布卢姆和主编都是远程交流线路终端的存在者,其命运是无休止地重复“是的,是的”。我们不妨说,他们都是斯洛特蒂克所说的“犬儒主义者”。他们“幸福而又悲哀”,完全丧失了批判任何主宰权力和意识形态的能力,而置身于异化的现实,永远无动于衷^③。我们还可以补充指出,他们都是“媒介犬儒主义者”,完全丧失了反抗远程交流系统的能力,而任凭一种非人的力量摆布。总之,在乔伊斯电话网络的一端上,存在着等待救赎的人,期待弥赛亚的人。

在乔伊斯的电话网络的中心枢纽上有一个无所不在的超级总机话务员。他就是以利亚。德里达强调,以利亚是所有电话的中转站,一切语言的翻译者。在他的译码本上,一切语言都被还原到伊甸园语言的纯洁状态,一切语言都因与他相关而具有了神圣性。以利亚属于旧约时代,是公元前9世纪犹太教先知。在希伯来语中,“以利亚”的意思是“我的神是耶和华”(《旧约圣经·列王记上》,18:37)。“耶和华的灵降在以利亚身上”(《旧约圣经·列王记上》,18:46),他忍受苦难与屈辱,恪尽先知职守,终于被提升上天(《旧约圣经·列王记下》,2:11)。在新约中,以利亚的使命是宣布弥赛亚的来临(《新约圣经·马太福音》,17:9-13)。第十五章《基尔克》以风夜狂想曲叙述了妓院里的斗殴。留声机里唱道:“耶路撒冷呀!敞开城门唱吧:和散那……”妓女弗洛莉宣告“世界的末日”。以利亚的噪音回荡在天际,他说到上帝的时间、通往来世的联轨、前往天堂的兜风。以利亚宣布:“这条干线完全由我来操控……随时都可以给我挂太阳电话。”(第820页)德里达循着乔伊斯的想象,把“世界末日”之后第二次降临的以利亚描述为一个隐姓埋名的总机话务员。在电话系统的黎明时代,自动交换机尚未诞生,总机话务员充当着古代抄书人、近代邮差、19世纪的灵媒,但他确实“预示着电子人的来临”,“好比是用电线和有机体组成的性别上灵活的尤物”^④。德里达说,以利亚的声音相当于一部电话交换机或车站调度场,一切传播、转运、转换和翻译的网络都必须经过他。“多声部远程声音都要经过以利亚的源始留声机/源始书写语音(programophony)。”^⑤以利亚必须应答所有的声音,对所有声音有所许诺。同时他又是一个不可预料的人物,一个全然的他者。对这个他者做出无条件的应答,是一种不可拒绝的责任和义务。德里达在《尤利西斯》的字里行间读出了这种责任和义

务 暗示了一种“不可解构的正义”。

乔伊斯电话网络的最后一位倾听者是莫莉。她身兼三个角色:女性、母性和神性。按照麦克卢汉的说法,印刷时代的妻子在电讯时代由妓女取代。从这个视角看,莫莉不是传统家庭的守护者,而是游牧部落的见证人——水性杨花,随遇而安。在她的体验中,没有幸福而只有快乐,没有爱欲只有肉欲。在莫莉身上,流淌着乔叟的巴斯妇人放荡的血液,又放射着但丁的贝亚特丽丝圣洁的灵光。巴斯妇人永远只为乔叟而存在,但丁也只能依靠贝亚特丽丝而通达永恒。莫莉在《尤利西斯》终篇说出了“最后的话”。在那段长达几十页的朦胧独白中共用了八十多个“yes”。乔伊斯说,莫莉的“yes”是布卢姆进入永恒境界的护照签章。莫莉的名字是“Marion”,是圣母玛利亚(Marie)拼写的变体,因而担负圣母的角色。她的肯定说法是对布卢姆的接纳,对婚姻生活的认可,也是对罪孽深重的生命的救赎。小说追述说,十多年前布卢姆在直布罗陀向莫莉求婚,后者用“yes”作答。在整个《尤利西斯》文本中,“yes”出现了二百三十次。莫莉念念有词,一个一个“yes”终于完成了圣父、圣子和圣母(圣灵)的神圣团契。基督诞生之后两千年的忧伤,都是圣母的忧伤^②。夜色朦胧的都柏林,莫莉·布卢姆在做梦,梦中圆成了一个神圣家庭。这个神圣家庭是电讯时代虚幻共同体的先驱,超越现代世俗世界的喧嚣,超越文字—印刷文化的视觉境界,开启了远程交流的空间,预示着回归听觉—触觉融合境界的可能性。

神圣三位一体的这最后一个角色,是一个悲喜参半的角色。首先,她在等待,在等待中倾听,在倾听中渴望触摸。布卢姆早出晚归,像奥德修斯漫游世界,又像现代公民出差在外,莫莉独守空闺,难熬寂寞岁月。她发疯地祈求上帝让她思念的男人给她打个电话。等待一个绝对不会打来的电话具有象征意义——一个渴望的声音谋求另一个渴望的声音^③。这是远程交流的悲剧,当然也是莫莉的悲剧。莫莉的独白以及反复出现的“yes”,远不止表达对声音的渴望。“佩涅罗普,床榻,血肉,大地,自言自语”,都通过这些“yes”连成一个复杂的网络,在这个网络上,她和丈夫、儿子、情人都丧失了位置感^④。这就是电讯文化时代主体存在的面相,每一个人都独一无二,又都四分五裂。对电讯文化时代的这种主体情境,德里达如此描述:“情侣们为生命而分裂离散……在电话上,他们听到各自的声音,语音的变化,音色的变化,语调的变化,呼吸的抑扬顿挫,越过彼此沉默的瞬间,他们催生了众多的差异,为了唤醒视觉、触觉和味觉,为了唤醒如此众多的爱抚,为了重新获得那些他们永远戒绝却绝没有被剥夺的最高狂喜,这些差异总是必不可少的。甚至,除非越过这些彼此纠缠的声音的无线之线,他们永远不能找到这样的狂喜。这就是一种悲剧。”^⑤最后,莫莉毕竟是一个喜剧形象,发出了“荷马式的笑声”,这笑声宣告了口传—文字—印刷媒介时代的绝对知识、宗教、记忆、罪孽以及文学的负担统统是柏拉图洞穴的阴影。这种划时代的笑声终于让人们从历史的噩梦中醒来,告别“哥特式的黑暗”,去体验电讯时代的狂欢,那是一种伟大的世界感和“关于世界的新的愉快的真理”^⑥。

从乔伊斯呈现的文字媒介景观(明信片)和电子媒介景观(电话)中,德里达构想出了他的“远程诗学”,即对遥远者说话,“以句子结构绝对加速空间扩张的诗学”,“转换、制作、变形、生产、创造,就是它所意味的一切”。他以尼采为例:“尼采呼唤,将这种远程诗学或长途呼唤传送给新型哲学家。”^⑦“远程诗学”是人类远离文字—印刷文化时代而迈向电讯文化时代的产物,预设了期待弥赛亚降临的结构。它预示着一种超越共同体的共同体,是一种涣散而无所作为的共同体,一种虚拟而无法言说的共同体,就像《尤利西斯》将诸多偶然事件随意连接起来而形成现代世界浮雕那样。在电讯文化时代,不仅资本、货币、新闻、商品都是“远程诗学”的隐喻,而且政治、宗教、哲学、学术、文化等等都是“远程诗学”的化身。德里达以启示录的笔触描

写了“远程诗学”及其未来景观:电讯文化时代的形象与迹象,包括文化与宗教的视听表象组织,都“可以说是我们时代的圣像”^②。在这种虚拟的共同体中,文学的“以太”化作一种灵性,预示着后现代境遇下宗教的回归。正在通过“远程诗学”降临的没有实体的弥赛亚,就是文学在电讯时代新生的机缘。

结 语

麦克卢汉把《尤利西斯》当作一张巨大的报纸来读,从中读出了口传媒介、文字媒介的衰微以及电讯时代降临的消息。德里达把它当作一封死信来处理,当作远程传播网络来研究,读出了西方形而上学文化的衰微,读出一种“远程诗学”,特别是弥赛亚降临的启示。麦克卢汉将《尤利西斯》放在媒介文化的剧变时刻来审视,从中窥见文字媒介与电讯媒介之间的深渊。德里达将之移置到形而上学文化的黄昏微光下来解剖,从中发现分崩离析的主体。

然而,媒介文化的转型还在继续。麦克卢汉的法国传人鲍德里亚也许会逾越文艺复兴时代、工业时代和后工业时代的历史界标,在仿真视野下将诸如《尤利西斯》之类的文本阐发为“幻象之流”,从中看到媒介文化与机械生存的宿命。也许,在电讯时代,文学的命运是反抗宿命,寻觅新生机缘。《尤利西斯》以及麦克卢汉、德里达对它的解读呈现出了一种永恒回归的循环模式,构成了世界信念的基本样态。然而,远古史诗讲述的故事依存于知识与过去的经验之间永恒的联系,依存于对太古历史的认可,而现代传媒文化呈现的景观却没必要从现实和记忆中获取合法性,而是在对一种尚未变成现实的未来想象中获取生命资源。像《尤利西斯》一样,媒介文化时代艺术对未来的想象并非一气呵成,但真力弥漫,生机盎然。

德里达解构论的后学南希给我们的启示是,人们在奋力逾越听觉时代、视觉时代而冒险进入触觉时代。在“世界的惟一意义是无意义”的世界境遇下,《尤利西斯》的活力在于,它执著地宣告——意义是我们。

①②③ J. 希利斯·米勒:《全球化时代文学研究还会继续存在吗?》,易晓明编《土著与数码冲浪者——米勒中国演讲集》,吉林人民出版社2004年版,第92—105页,第93页。

④ 德里达:《论文字学》,汪家译,上海译文出版社1999年版,第7页。

⑤ 乔伊斯:《尤利西斯》,萧乾、文洁若译,译林出版社2002年版。以下引文凡出自该著者均只标注页码。

⑥ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979, p. 97.

⑦ 参见麦克卢汉《理解媒介》,何道宽译,商务印书馆2000年版,第21页。

⑧ “《尤利西斯》无数的因素、符号和象征都被统一到一起,但遵循一种非表达的、单维度的、梦一般的毫无意义的方式……幻觉穿过人们的视野,却没有任何具有深度或语境的背景,就好像幻觉依靠的是自己本身的力量。”(詹姆逊:《论现代主义文学》,苏仲乐等译,中国人民大学出版社2010年版,第279页)

⑨ Jennifer Levine, “Ulysses”, in Derek Attridge (ed.), *James Joyce*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2000, pp. 131—160.

⑩ 麦克卢汉:《机器新娘》,何道宽译,中国人民大学出版社2004年版,第4页。

⑪ 荷马:《奥德赛》,陈中梅译,译林出版社2003年版,第285—288页。

⑫ 奥维德:《变形记》,杨周翰译,人民文学出版社2008年版,第233—241页。

⑬ Ihab Hassan, “Postmodernism: A Paracritical Bibliography”, in Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002, p. 186.

⑭ Bernard Benstock(ed.), *James Joyce: The Argumented Ninth*, Syracuse: Syracuse University Press, 1988, p. 78; Jacques Derrida, “Two Words for Joyce”, in Attridge and Ferrer (eds.), *Poststructuralist Joyce: Essays from the French*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 149.

⑮ 参见德里达《胡塞尔〈几何学的起源〉引论》,方向红译,南京大学出版社2004年版,第104—105页。

- ⑭⑮⑯ Jacques Derrida, *Disseminations*, trans. B. Johnson, Chicago: Chicago University Press, 1981, p. 88, p. 84, p. 89.
- ⑰ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brantl and Michael Naas, Chicago & London: Chicago University Press, 1993, p. 33.
- ⑱ Jacques Derrida, "Two Words for Joyce", in Attridge and Ferrer (eds.), *Poststructuralist Joyce: Essays from the French*, p. 149.
- ⑲⑳㉑ Jacques Derrida, *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, Chicago & London: Chicago University Press, 1987, p. 62, p. 142, p. 193.
- ㉒⑳ 德里达 :《友爱的政治学》,胡继华译,吉林人民出版社2006年版,第20页,第52、55页。
- ㉔㉕㉖ Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ed. and Trans. Derek Attridge, London & New York: Routledge, 1992, pp. 272-273, pp. 277-278, p. 287.
- ㉗ T. 贝维斯 :《犬儒主义与后现代性》,胡继华译,世纪出版集团2008年版,第37页。
- ㉘㉙ J. D. 彼得斯 :《交流的无奈——传播思想史》,何道宽译,华夏出版社2003年版,第183页,第186页。
- ㉚ 梅列日科夫斯基 :《东方秘密》,《宗教精神 路德与加尔文》,杨德友译,学林出版社1999年版,第12页。
- ㉛ Jacques Derrida, *On Touching: Jean-Luc Nancy*, trans. Christine Irizarry, Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 112.
- ㉜ 巴赫金 :《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》,李兆林、夏忠宪译,钱中文主编《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社1998年版,第224页。
- ㉝ 参见德里达、瓦蒂莫主编《宗教》,杜小真译,商务印书馆2006年版,第33页。

(作者单位 北京第二外国语学院跨文化研究院)

责任编辑 张颖

本 刊 声 明

根据读者反映,近期有不法者冒用“《文艺研究》编辑部”和本刊“编辑室”名义向高校及科研单位读者征稿,并提供银行帐号以收取“编校和印刷成本”费用。对此,本刊特声明如下:《文艺研究》编辑部从未委托任何个人或机构,向读者(作者)及相关单位征稿并收取费用。本刊也未授权任何个人或机构承办稿件推荐及代理业务。对于非法冒用《文艺研究》杂志名义从事有偿征稿活动的任何个人和机构,本刊将保留追究其法律责任的权利。

特此声明。

《文艺研究》编辑部