

影像與傳播 - - 閱讀麥克魯漢

林志明

國立臺北師範學院藝術與藝術教育研究所

本文旨在探討媒體理論家麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 的理論大要，對於影像理論的可能啟發和重新提問。

首先，我們探討音響空間和視覺空間這一組對立的概念，其生成和細膩的發展。我們發現，音響空間和視覺空間並不是感官特性的直接轉譯或世界觀的感官決定論，而是一種主導性感知模式的提出。

接著，運作這組對立概念，我們整理出位於麥克魯漢理論基底的文明進程觀察：前識字音響空間、識字期視覺空間、後視字音響空間；而其中主導的感知模式為：聽覺、視覺、聽-觸覺及感官的交互作用。

由這裏出發，我們更細膩地觀察「整全拼花視象」、「電影的觀看文化」、「印刷平面中的攝影影像」等主題，從而確立麥克魯漢觀點下「視覺文化」的意義及多重媒空間的影像傳播脈絡。

最後，本文處理了最近兩位麥克魯漢思想詮釋者所提出的問題：一，攝影在現代技術媒體中的獨特地位、二，「如何閱讀麥克魯漢？」。

關鍵字：麥克魯漢 影像理論 音響空間 攝影 視覺文化。

如果未能把握照片和其它新的或舊的媒體的關係，
不太可能瞭解這個媒體。
- 麥克魯漢¹

前言

媒體理論家麥克魯漢 (Marshall McLuhan 1911-1980) 雖然被認為是數位文化和網路空間的先知²，然而如果我們看出他的思想體系大要時³，卻會認為他的思想和所謂的媒體社會是一種視覺元素充斥的文化相的常識性觀察，有著深沉的衝突。這一點如何解析，有什麼樣可能更細緻的觀察？而他所謂欲

瞭解攝影，必先瞭解它和其它媒體的關係，又必須如何去理解？有什麼樣的預設的知識體系，甚至藝術和文化傳統背景？而此一解讀，不只是對於影像的瞭解（而且也不限於攝影影像），甚至對於影像創作，能開出什麼樣的啟發？這些是我們嘗試在文中探討的問題。

¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, London, Routledge, 1995 (Reprint of 1964), p. 202.

² 參見 Paul Levison, *Digital McLuhan, a Guide to the Information Millennium*, London and New York, Routledge, 1999, 2001. 中譯：保羅·李文森著，宋偉航譯，《數位麥克魯漢》，台北，貓頭鷹，2000。作者認為數位和網路時代，將麥克魯漢的想法充分地實現，使得他原來頗為難解的思想變得更容易理解（因為終於可以驗證），也更有必要。參考原著，pp. 3-4，中譯，pp. 24-25。

³ 由於 *Essential McLuhan* 的中譯已經完成，這個工作在中文世界目前變得更加可能及必要。Eric McLuhan and Frank Zingrone ed., *Essential McLuhan*, © Eric McLuhan and Frank Zingrone, 1995. 中譯：麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，台北，商務，1999。

麥克魯漢的感官世界

貫穿麥克魯漢思想三十年的一個基本的概念 - 或說隱喻、探索工具（探針），這兩者在熟悉他的人來說，常是一回事 - ，乃是字面上看來有點自相矛盾的「音響空間」（acoustic space）⁴。這個概念使得他認為視覺文化是一種過時老舊的文化相（我們會在下面更精緻地討論的「視覺文化」對他的意涵，這裏也必須注意到「過時老舊」在他思想中的複雜意義⁵）。

這個概念提出的歷史並不是麥克魯漢一個人的功勞。1952-1953 年間，依靠福特基金會的贊助，多倫多包括經濟學、英國文學、都市計劃、心理學和人類學的幾位不同領域的學者們組成了一個有關文化與傳播的跨學科研討課。同時也出版一本以人文學為定位的多元學期刊《探索》（*Explorations*）。1954 年，團體中的心理學家 Carl Williams 在一次演說中提出了「聽覺空間」（auditory space）的討論。麥克魯漢後來將它改名為意涵更為豐富的「音響空間」（acoustic space），後來並且和團體中的人類學家 Edmund Carpenter 在其中加入了研討課上的討論，聯名在刊物出版了這篇文章⁶。

根據麥克魯漢本人的說法，團體中的都市設計專家 Jacqueline Tyrwhitt 在研討課中曾提出類似的想

法。她說明「羅馬人大約是第一個創造視覺空間的古代民族，他們把拱門放在長方形裏。在此之前，沒有人想到可以把空間封閉在結構之中，使得靜態的量可以被視覺化。」⁷

麥克魯漢本人對於「音響空間」最早直接提出見於（和 Carl Williams 的演講同在 1954 年 12 月）他寫給英國畫家、小說家友人 Wyndham Lewis 的一封信中：「音響空間是球狀的（spherical）。它沒有邊界或是消逝點。它是以音高的分別及運動覺來結構的。它並不是容器。它並不是被挖空出來的。那是人在書寫發明之前所居住的空間 - 書寫把音響的轉譯為視覺的。經由書寫，人開始信賴眼睛，並且以視覺的方式來結構空間。文字發明前的人並不如此相信他的眼睛。對他來說，魔法存於聲音之中，因為聲音有召喚不在者的力量。」⁸

1956 年在《探索》第六期，麥克魯漢以他慣用的警句，針對音響空間作了更進一步、更為抽象及概括的說明。他說，音響空間的「一項基本特徵就是它的涵括性。視覺空間是排斥的。當我們的世界在經過純粹地推行即刻性和同時性的機制，而重新創造了聽覺與口語的文化時，我們不需要害怕視覺與書寫的文化

⁴ 這或者是他在「地球村」（global village）之外的另一個矛盾修詞（oxymoron）。

⁵ 麥克魯漢認為老舊過時不是終結而是開始：「廢退不是任何事物的終點：它是美學的開始，是品味、藝術、雄辯、俚語的搖籃。」麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 421。（原文摘自《媒體定律》。）

⁶ 這一段事蹟參見 Ed. Carpenter 對麥克魯漢和《探索》的回憶。Ed. Carpenter, "That Not-So-Silent Sea", 原發表於 1992 年，後來收入 Donald F. Theall, *The Virtual McLuhan*, Montreal & Kingston-London-Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001, appendix B. 我所依據的部份見 p. 214. 這篇文章後來收入 *Explorations* 的選刊本：Ed. Carpenter and M. McLuhan ed., *Explorations in Communication*, Boston, Beacon, 1960 (1966).

⁷ Philip Marchand, *Marshall McLuhan, The Medium and the Messenger*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998(1989), p. 133. 參看麥克魯漢對冰屋的描述：Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, op. cit., p.125.

⁸ Donald F. Theall, *The Virtual McLuhan*, op. cit., p. 145. 作者認為球體 sphere 的說法和巴斯卡哲學有關，並可能涉及畢達哥拉斯學派。

被壓抑。」⁹ 在這個說明裏，已不只是兩種空間上的問題，而是兩種文化基型的對立（這裏暫時不去為這兩種文化命名，我們後面會看到一些解答和其中的困難所在）。

同時，在談論文化時，又為何要提到空間呢？為何空間對麥克魯漢會如此重要呢？空間其實是環境的隱喻，而環境的創造或改變正是麥克魯漢心目中媒體所產生的最基本、最深刻的效應¹⁰。相對於音響空間的涵括性、即刻性和同時性，視覺空間特性則是「劃一的、序列性的、連續的」¹¹，和線性及歐幾里德幾何相關。在《傳播探索》集子中，最後所收錄的是一篇麥克魯漢接近於散文詩的短文。在這裏面，音響空間又有了新的說明，更接近神秘及部族主義（比如其中所提到的愛斯基摩人）：

直到書寫發明之前，我們生活在音響空間之中，那是愛斯基摩人現在所生活的空間：無邊界、無方向、無地平線，心之黑暗，感情的世界、原初的直覺、恐怖。在這個黑暗的沼澤之中，口語乃是社會憲章。

口語結構著心靈和音響的空間，籠罩著種族；人性黑暗宇宙性的、不可見的建築。說話吧，好讓我看見你。¹²

如此，一個巨大的，綜合著各種元素的對立結構

開始呈現。麥克魯漢似乎區分出兩種截然不同的空間、環境、世界，而且它們各自指有著重大的文化特徵。為什麼這麼執著於感官，或說為什麼感官能在其中扮演著這麼重要的文化分野的角色呢？麥克魯漢的一位詮釋者 Paul Levison 提出了一些有用的解答。雖然這個解答有一些不夠精緻的地方（接近感官決定論，忽略了其中的隱喻成份），但它至少讓我們看到了一個有助於（部份地）理解麥克魯漢的模式：

根據這位作者，音響空間的特性來自聽覺作為一種感官，和其它感官有所不同之處。首先的區別在於距離，味覺和觸覺需要直接的身體接觸，但這種沒有距離的、阿米巴蟲式的感知方式雖然具有高度的準確性，卻可能是危險的。相對地，視覺中必須持有的距離則產生了超脫（detachment），但感知可能因為焦點作用或詮釋上的問題而有更多侷限或誤解的可能。相較於此，聽覺則兼具眾感官之所長，同時「提供了視覺的距離和安全，又不會失去太多的背景及融入（immersion）」¹³（嗅覺則被作者認為是人類的次要感官，平常大部份時間我們嗅不到什麼味道，- 但作者似乎未考慮到這是因為現代人感官退化造成的結果。）聽覺的另一個特點是我們可以在任何狀況下聽，聲音來自所有各種環境，而且我們不能關起耳朵，卻能閉上眼睛¹⁴。在這種比較的理路之下，聽覺另外還有一個特點，Levison 似乎未能注意到，卻是

⁹ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 101。

¹⁰ 麥克魯漢的兒子 Eric McLuhan 解釋說：「當你說媒體即訊息的時候，你所謂的媒體即是環境（milieu）- 好比植物生長的环境。這種意義下的媒體意謂著使其它事物發展或出現的整體環境或情境。」Paul Benedetti and Nancy Dehart ed., *Reflections On and By Marshall McLuhan, Forward Through the Rearview Mirror*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 1996, p. 126.

¹¹ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 36。

¹² Marshall McLuhan, "Five Sovereign Fingers Taxed the Breath", *Explorations*, no. 4, Feb. 1955, in *Explorations in Communication*, op. cit., p. 207.

¹³ Paul Levison, *Digital McLuhan, a Guide to the Information Millennium*, op. cit., p.46. 中譯本，p. 94。

¹⁴ *Ibid.* p. 47. 中譯本，p. 95。

和麥克魯漢所強調的空間特性有關：聲音可以來自八方，除非我們特別去聽某一個方位，而人的「眼界」卻有一定的視角限制（這不只是集中於某一個面向 aspect 的注意力問題，而是一種先天的限制。）

由這個理解的方式，我們至少可看到聽覺和視覺在融入及超脫這兩種關係上是具有基本的差異，因而可以理解麥克魯漢強調音響空間的涵括性特質，相對於視覺空間中感知主體的超脫性格。但這兩個空間其它的性質則有許多可待商榷的「空間」。比如音響空間的感情性格相對於視覺空間的理智性格，就很難由聽覺或視覺的本質中推導出來：為何視覺不能帶有感情，甚至慾望（偷窺慾仍是麥克魯漢所探討的主題）？在即刻性方面更是不明顯。其實，與其說感官本身有某些可以相區別的特質，為何不說感官的使用方式和交互作用方式在不同空間中存有巨大的差異呢？

似乎便是看到了這其中的問題，麥克魯漢在晚年使用另外一種說法來談文化的兩大基型。這時他借用了腦神經學上的左右腦球功能區分，雖然他仍不放棄視覺空間和音響空間的命名：「因為左半球的主導特徵是線性與序列性，因此就很有理由稱之為大腦的「視覺」（量化）側；而因為右半球的主導特徵是同時性，是整體的，是合成的，因此很有理由稱之為大腦的「聽覺」（質化）側。」¹⁵ 接著更進一步地引用 Jeremy

Campell 的說法：「拼音子音與文法之一大部份是左腦之產品，而視覺空間是左腦在高解析度之下投射延伸至環境中之結果——完全抽象，結構有如不含背景之輪廓。音響空間的基本特徵則是作為一個動態的圍層，其中心點同時無所不在，其邊緣與周圍無處可尋。因為它是多重感官性質的，牽涉了觸覺底隙段與動作平衡-壓力狀態，因此它是空間中許多個輪廓/背景的右腦形式之一。」¹⁶ 這個新的說法表面上又是一種更深層的截然二分，其實增加了許多柔軟度。首先，我們看到作用的主體不再是感官，而是腦（雖然感官不等於器官）。再者，音響空間也不只談到了聽覺，而是多重感官（這一點頗為重要，以下將再發展）。更進一步，左右半腦不是完全隔離的，正好相反，它們「不斷經過連結來對話，每個半球用另一個半球為其背景，只是其中有一半球（即左腦）習慣上為主導。」¹⁷ 由此我們應該說是兩個半腦主導著不同的「認知類型」。

這裏的分析更精細地讓我們看到，左右腦，或說兩大文化基型，乃是感官的不同使用方式和交互關係，因此如果我們繼續要依照麥克魯漢的分類方式，應該可以說有一種聽覺型的觀看（法國詩人克勞代爾即有一書名為《聆聽的眼睛》（*L'oeil écoute*）），甚至觸覺型或聽-觸覺型的觀看¹⁸。

文明進程與文化特徵

然而我們還沒有談到媒體。其實麥克魯漢之所以會被人和尼采、馬克斯、弗洛伊德相比，大部份也是因為他在探討各媒體的演進之時，連結上了一個巨大的文明進程解說。這個解說和前面所提出的兩種空間

密切相關，其中最富綜合性和最簡明說法見於 1969 年他接受《花花公子》的訪談時所做的說明。麥克魯漢一生不斷地在重復地述說這個演變，因此我們將長段地加以引用，再作分析：

¹⁵ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 404(略改譯文)。(原文摘自《媒體定律》。)

¹⁶ 同前書，p. 405。

¹⁷ 同前。

¹⁸ 這是一個長久以來，存在於西方現代美學中的命題，較近的一個例子可以參看德勒茲，Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981。

「音響空間」是指沒有中心、沒有邊緣的空間，不像純粹的視覺空間是眼睛的延伸與強化。音響空間是有機的、整合的、經過所有感官的同時交互作用而感知的；而理性(rational)的、也就是圖像化的空間，是劃一的、序列性的、連續的，並創造出一個封閉的空間，而部族社會裏的那些豐富的共鳴，在這裏一概闕如。我們自己的西方的時空概念衍生的來源，是由拼音文字的發明所創造出來的環境，其實我們整個的西方文明的概念也是如此。部族世界的人類過著一種複雜的，像萬花筒裏的生活，就是因為耳朵不像是眼睛一樣，不能聚焦，是聯覺性(synaesthetic)的，而不是分析性和線性的。說話是一種表露(utterance)，或更精確地說，是一種我們所有感官的一種同時外現化(outering)；聽覺域是同時的，而視覺域是序列的。非識字人類的生活是隱性的、同時的，不連續的，也遠比識字人類的生活豐富許多。由於他們依賴口說的話來獲取資訊，人就比較容易被凝聚成一個部族網絡；而既然口說的話比文字更會負載情緒 - 經過語氣的變化而傳達豐富的情緒如忿怒、愉悅、悲傷、恐懼 - 部族人類有比較率真而爆炸性的性格。聽覺-觸覺性質的部族人類分享集體潛意識，活在一個由神話和儀式所編織出的魔法世界裏，這世界中的價值是神授而不容懷疑的，而識字的人類，也就是視覺人類，則創造出一個極度零碎化、個體主義、明白表述、合乎邏輯、專門化、冷靜超脫的環境。¹⁹

首先，在這一段引文裏有兩個細節值得注

意。第一，音響空間中，聽覺雖然是主導的比喻元素，但麥克魯漢使用了其中一個引伸出來的元素 - 共鳴 - 來談論各感官間的交互作用，並以聯覺來加以命名。因此，雖然這裏突出了聽覺和視覺間的相對關係，其實視覺的主導性，或者更強烈地說，視覺在拼音字母文化中的宰制性，可以視為一種其它感官作用的弱化。麥克魯漢的確有一種感官比例的想法：當某一種感官獨佔優勢時，其它感官則受到弱化²⁰，而這在抽象性的視覺宰制中更為明顯（抽象導向理性，而理性相對於感性）。第二，和這一點有關的是，不論麥克魯漢如何宣稱他不作價值判斷，或是朋友們如何說他是一位文字文化下的精英產物，他的論述仍偏向原始主義（「非識字人類的生活 - 遠比識字人類的生活豐富許多」）。

在這一長段的引文裏，我們不僅看到前述的兩種空間的特性描述，更重要的兩個元素也加了進來，一是傳播的方式：口語針對著（拼音或字母）文字；另一方面則是不同的兩種文化，兩種社會：部族回聲世界針對著去部族化的社會（麥克魯漢在別的地方將之稱為文明社會²¹）。在這裏，傳播方式，也就是媒體，起著積極的、火車頭的、成因的作用。甚至我們會看到，他的體系以傳播方式的興起，解釋所有人類文化的重要變遷的形成機制²²，而這是為何麥克魯漢會被認為一位媒體決定論者，雖然不同馬克斯主義，他的

¹⁹ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 36

²⁰ 「任何升高至高強度的感官，則可能對其感官產生麻醉作用。」同前書，p. 262。（原文摘自《古騰堡銀河系》。）

²¹ 「這裏我們就必須將『文明』一詞當作一個技術名詞來使用，專指非部族化的、視覺價值在他的思維組織和行動組織中占優先地位的人。」同前註，p. 266。

²² 這個觀點主要的靈感來源是殷尼斯(Harold Innis)。由此我們可以把麥克魯漢放置在加拿大媒體史學學派裏，並因而認為他主要是一位史學家。參考 Harold Innis, *Empire and Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1950; Harold Innis, *The Bias of Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1951.

歷史演變是開放的²³。這在他討論印刷術的效應時最為明顯。印刷術的效應是他關懷的重點之一，曾經以《古騰堡銀河系》(1962)巨幅篇章加以討論。在這裏我們仍然引用麥克魯漢接受《花花公子》訪談時所說的高度綜合性片段：

[古代的部族文化]以孤立的零星小股抵抗勢力的形式，還支撐到了十六世紀印刷術發明的時候，這也就是拼音識字現象的一個極度重要的質變的推展了。假如說拼音字母是像一顆炸彈一樣地落在部族人類的頭上，那麼印刷機就像是一顆一億噸的氫彈在他頭上爆炸。印刷機是拼音識字現象的終極延伸：書籍可以無限地製造；全面識字終於可能了，雖然需要逐漸實現；書籍變成了可攜帶的個人財產。鉛字是所有機器的雛形，保證了視覺偏向的主導地位，也完全宣告了部族人類的完結。線性、劃一、可重複的鉛字，以無窮的量、以在此以前匪夷所思的速度，複製了資訊，因而為眼睛保證了在人類感官系統中完全統御的地位。作為人的一種劇烈的延伸，它塑造並轉化了人的整個環境，無論是精神上還是社會上，並且直接導致了許多紛紜現象的發生，如國家主義、宗教改革、生產線及其後代的工業革命、整個因果關係的概念、笛卡爾和牛頓的宇宙概念、藝術中的投影透視法、文學中的編年敘述、心理的內視模式，亦即二千年前由拼音識字現象所啟動的、大大加強了個體化和專業化傾向的內向取向。思維和行動之間的鴻溝被制度化了，而先是被字母粗切分割的人，現在終於被切碎成細碎的小塊。從這一點起，西方人就是古騰堡人了。²⁴

也許在這裏應該強調視覺文化，或者更精細地說視覺空間文化中的三個進程：第一個過程是由無書寫文字(純口語)到有書寫文字，接著是拼音文字的出現(更精細的說是字母)，再接下來則是活字印刷術的發明(拼音文字的機械化)。雖然其他書寫模式和拼音文字一樣都是視覺性的，但拼音文字被麥克魯漢視為意義先被抽象為聲音，再進行視覺編碼，所以拼音文字的閱讀使用的是一種抽象的視覺。相對地，「圖像字、方塊字、意符字、楔形文字等書寫模式都沒有拼音字母的非部族化的力量。」²⁵另一方面，印刷文化，相對於手稿文化，具有幾近絕對的劃一性(活字印刷是機械複製力量的重要展現)。麥克魯漢甚至說：「跟印刷文化比較起來，手稿文化是強烈的聽覺-觸覺性質的；這也就意味了，超然的觀察習慣跟手稿文化格格不入，無論是在古代埃及、希臘、中國，還是中世紀都是如此。在手稿世界裏，代替冷靜的視覺超然態度的，是移情作用和所有感官的參與。」²⁶在這裏，出現了一些討論的空間，因為麥克魯漢緊接著說：「非識字文化所經驗到的，耳朵對眼睛的無上獨裁統治，也使得感官之間因聽覺的極端強烈，而不可能發生任何均衡的交互作用；就如同在印刷術把視覺感官提升到極端強度後的西方經驗中，感官的均衡交互作用的發生變得同樣極度地困難。」²⁷這時我們似乎可以把手稿書寫視為一種可能使聯覺作用更易發生的過渡樣態。

如果說，音響空間的世界是同時性、涵括性的、共鳴的和多重感官交互作用的，麥克魯漢在電氣通訊使得印刷術成為老舊技術的時代裏，卻看到音響空間

²³ 參考 Paul Levison, *Digital McLuhan, a Guide to the Information Millennium*, op. cit., pp. 183-185. 中譯本, pp. 314-316.

²⁴ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 41。

²⁵ 同前註，p. 259。(原文摘自《古騰堡銀河系》。)

²⁶ 同前註，p. 267。(原文摘自《古騰堡銀河系》。)

²⁷ 同前，pp. 267-268。

時代的再度來臨，而這種驚人之語（在他去世廿年之後，數位和網路世界充份實現其觀點時，當我們開始覺得理性的現代開始退潮之時，這已經不再驚人，而是巧妙地說出了許多人無法言明的感受），乃是為什麼他被視為先知的重要原因，也是我們一開始說他的體系對視覺文化的主宰性似乎造成了嚴重的質疑的原因。在《古騰堡銀河系》中，他說：「所有的價值姑且不論，我們今天必須要認識到，我們的電氣技術在我們最平常的感知與行動習慣上會造成重大的後果，也正在迅速地為我們創造出最原始的人類心理過程。這些後果並不是發生在我們受過訓練、而必然會有批判能力的思維與意見中，而是在我們最普通的感官生活中，後者為我們創造了思維與行動的動力與母體。」²⁸ 對於所有認為現代媒體社會是以視覺文化為主，甚至據此加以批判的人來說，下面的話無異當頭棒喝：「今天，當電氣在全球規模上創造了極度相互依賴的條件時，我們又迅速進入了一個同步發生事件和全面知覺的聽覺世界。」²⁹ 但就文化特徵來說，後識字時代並沒有部落時代的恐怖和集體化，而是呈現一種多元的現象（這個多元文化的背面也可能是自我認同的喪失，因此迷漫著潛藏的暴力氣氛）：「我們現在不但可以兩棲地生活在分裂不同的世界中，還可以多重地同時生活在許多世界和文化裏。我們不再只忠於一個文化 - 忠於人類感官之間的單一的一種協調比例 - 就如同我們不會只忠於一本書或一種

語言或一種技術一樣。」³⁰ 「地球村」作為人類群體的再部族化意象，或許應該由此來深入地瞭解。

但最後這個引語也帶出了一些問題。關於後識字音響空間的感知特徵，麥克魯漢曾在五零年代末期表示「無人知曉」³¹。但他又一再暗示的是後識字音響空間雖然進行了再部族化，卻不是一種不變的重復。他語帶玄機地以喬艾斯的《芬尼根守靈夜》作為比喻：「社會的整個部族週期現在又開始了，但是這一次是醒著來經歷這個週期。」³² 如果說電視是麥克魯漢當時所能充份認識的新電氣媒體，那麼他對電視影像的看法便值得注意：「電視首先是觸覺的延伸，而觸覺包括所有感官間最大的交互作用。」³³ 今天我們會說，這是一種多媒體傳播的前身。

現在我們可以把空間、主要媒體、文化特徵等集合起來得到一個歷史演變的三大階段：

前識字音響空間	視覺空間	後識字音響空間
口語、圖像	拼音文字、印刷術	電氣媒體
部落社會 集體潛意識	城邦、帝國、民族國家 個體化	地球村 多元化
魔法 聽覺主導	專業化、單一化 視覺主導	認同危機 聽-觸覺及感官交互作用

²⁸ 同前，p. 270。

²⁹ 同前，p. 268。但他在 *Explorations* 中已經以半詩半警句的方式表達了其中主要的圖式 *Explorations in Communication, op. cit., p. 208*。

³⁰ 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 271。電氣資訊的文化特徵還有：「從硬體到軟體，從職責結構到角色扮演，從中央極權到分散權力。」同前，p. 430。（原文摘自《媒體定律》。）

³¹ *Explorations in Communication, op. cit., p. 208*。

³² 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 399。（原文摘自《探索之序曲》。）

³³ Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man, op. cit., p.333*。在 1974 年麥克魯漢接受訪談時，卻轉以觸覺來主導音響空間的定義：「音響空間的誕生乃是來自我有能力從各個方向同時聽聲音。電氣資訊由各處一起來到。因此，事實上，音響空間乃是由電報創造出來的，而且在報紙上呈現出拼花的樣態，也就是在同一天裏，並列著不連續的項目。音響空間完全是觸覺的和交互作用，完全是共鳴和共感。音響空間就像母親和孩子間的關係，那是聽覺-觸覺、聲音和觸摸的關係。啾啾溫存、肌膚之親、摩玩擦弄 - 這便是電氣媒體給予我們的周遭世界。電氣媒體是母親子女或搖滾樂的關係。」Paul Benedetti and Nancy Dehart ed., *Reflections On and By Marshall McLuhan, Forward Through the Rearview Mirror, op. cit., p. 51*。參見 Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium is the Massage, An Inventory of Effects*, Corte Madera, CA, Gingko Press, 2001 (1967, 1996), p. 125。

多種的觀看方式

接著我們要強調在麥克魯漢的文本中，另外一些和視覺或視覺文化相關的段落，以便使得我們前面的討論，在作為研究大眾傳播或資訊時代的影像問題的基礎時，能有一些更細緻的理解。

依照前面所擬定的三大時期，人們可能的瞭解是，麥克魯漢認為視覺文化只存在於第二階段。但這既和他對「視覺文化」這個詞語的使用方式相抵觸，也顯然有難以自圓其說之處：難道在音響空間之中，視覺就完全沒有被使用嗎？是不是正好相反，每一個時代有它不同的「看的方法」，因而可以作為發展出不同的「視覺文化」的基礎？

事實上，麥克魯漢的確提到了在前識字時期有一種「整全的視象」(integral vision)。這是他在《地球村的戰爭與和平》一書結束前所提到的，而它另外還有兩個更進一步的描述：「整全的神話視象」(integral mythic vision)及「整全的拼花視象」(integral mosaic vision)。第一種對「整全視象」的詮釋來自維科(Vico)《新科學》中的神話觀：「首先，神祇的寓言乃是最生鮮時代的人的故事，異教徒認為所有對人類有必要或有用的事物都是神祇。」³⁴ 在一則神話裏面，甚至簡要地綜合了一整段的文明進程(麥克魯漢最喜歡引用的是希臘神話中敘述字母誕生的龍齒武士故事)³⁵。所以他接著說，「對於具有整全視象的前識字人而言，一篇寓言是我們所謂的重大科學真理。」³⁶ 關於

「整全的拼花視象」，他的說明是：「整全的拼花視象使得眼睛可以像漩渦一樣地掃瞄，而且同時包含東方與西方：『因為眼睛認得出任何事物，於是所的事物都進入了眼中：它們在它之中安居，而它的漩渦真的是被團團圍住了(encompassed)。這樣的眼睛中所看到的想像中的地球是《一個無限的平面》。』」³⁷

這一個段落的高度詩意性質令它有點難解，因為麥克魯漢所說的視象同時是比喻的和字面的(亦即感官的)，而且甚至因為他認為古希臘人的知性發展摧毀了這種「神話感覺」(sense of myth)，因而這兩個層面不得不是相互滲透的。這也是解讀麥克魯漢時所會遭遇的一般情境。但我們看得出來他的思考寫作方式和他的論述要旨中的合諧性。關於拼花式的圖像³⁸，麥克魯漢在《瞭解媒體》中談論電視影像時有另外的一番說明，可以讓我們對他的想法有進一步的認識：

正如同舞蹈可以被看到(seen)，拼花也可以被看到，但它並不是以視覺的方式被結構的(structured)；它也不是視覺力量的延伸。因為拼花並不是劃一的、連續的、或重複性。它是不連續的、不對稱的、非線性的，如同觸覺性的電視影像。對於觸覺而言，所有的事物都是瞬間突然的(sudden)

³⁴ Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village*, San Francisco, Hardwired, 1997(1968), p. 185.

³⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, op. cit., p. 71.

³⁶ Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village*, op.cit., p. 186.

³⁷ 同前註。

³⁸ 麥克魯漢甚至贊成拼花作為一種探索的方法。見麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 287。(原文摘自《古騰堡銀河系》。)德勒茲和伽塔利亦曾討論拼布藝術(patchwork)作為其「平滑空間」的模型。Gilles Deleuze et Félix Gattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 593-596.

反作用的 (counter)、原初的 (original)、簡約的 (spare)、陌生的 (strange)。³⁹

接下來的一段分析接近知覺現象學描述，或許可以讓我們趨近他所喜愛的漩渦意象。這一段分析對於理解攝影和現代藝術的某種理想都有重大意義，值得長段的引述：

經由拼音識字的文化所延伸的視覺養成了一種分析性的習慣，只感知形式生命中的一個面向。視覺的力量使得我們可以隔離時空之中的一段單獨的插曲 (incident)，就像是再現式的藝術 (representational art) 之中所進行的作為。一個人或物的視覺再現，是在這個人或物被人所感或所知的眾多階段、時刻或面向之中，分離出一個單獨的階段、時刻或面向。對比於此，圖像的藝術 (iconographic art) 使用眼睛時就是我們在使用手一樣，它尋求的是創造出一個包容性的形像 (inclusive image)，而這個形像是由一個人或物的許多時刻、階段和面向所構成的。因此，圖像模式並不是視覺再現，也不是視覺重點的特殊化，後者 [視覺重點 visual stress] 的定義是由單一的角度觀看。觸覺式的感知是瞬間突然的，但卻不是侷限特殊的。它是全體性的、綜合性的、牽涉到所有的感官。⁴⁰

下面的討論，則將把我們帶到另一種影像，也就是電影影像 (麥克魯漢說也包括攝影影像，但沒有具體例証)，用更經驗性的例証說明視覺的觸覺運用模

式。在《古騰堡銀河系》中，麥克魯漢曾經引用了倫敦大學非洲研究院的約翰·威爾遜 (John Wilson) 教授的一段演說來說明「為何非拼音識字社會不經相當訓練就沒法看電影或照片」：威爾遜說有一位衛生官員曾試圖利用影片來教育土著，影片的主要內容是示範非洲家庭如何排除死水。放完影片問觀眾們看到了什麼，結果觀眾們說「看到了一隻雞，是一隻公雞」，「而我們甚至不知道影片裏有一隻公雞！」結果檢查影片，真的有一隻公雞飛過了景框的右下角，大約半秒鐘。但衛生官員希望觀眾看到的，「他們都一概沒看見，而看到的只是若非我們仔細檢查就根本不知道在影片中存在的東西」。為什麼呢？威爾遜問道。威爾遜後來提出的答案，麥克魯漢認為十分有道理：

後來我們發現，他們沒有看到任一個鏡頭、任一個影像的全體。他們只是在每一個影像中尋找細節⁴¹。後來有一位視覺專家告訴我們，老練的觀眾，也就是習慣看電影的觀眾，不會看銀幕本身，而是把目光焦點集中在銀幕前一點的平面上，這樣才能看到影像的全體。在這種觀點之下，影像只是一種公約。你必須先看到影像的全體，而這些人作不到，因為沒有看電影的習慣。他們快速地檢查影像的每一個部份，好像電視攝影機的陰極線的[掃描]方式。沒習慣於電影的眼睛用的似乎便是這個方法，掃描每一個影像。雖然這部影片是用慢動作拍的，但是這些人沒有足夠的時間在影像變到下一個影像前就把整個影像掃完。⁴²

³⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, op. cit., p.334. 我們注意到當他談到觸覺時，所有的形容詞突然變得不再那麼「清晰」。

⁴⁰ 同前註。

⁴¹ 用巴特的攝影影像理論術語重組，威爾遜的非洲土著似乎只有刺點式的，而沒有知面式的影像閱讀。羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室，攝影札記》，台北，台灣攝影工作室，1997 (修訂版)。

⁴² 麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 280。我修改了一大部份的譯文。

麥克魯漢詮釋這一段演說的話，應該是我們現在不會驚奇的：把焦點凝聚在影像前一點，才能在一瞥之中掌握影像全體的能力，正是來自拼音識字中得到的一種超脫性視覺的能力。非拼音識字的人，「他們看的時候是在掃描物件與形像，好像我們用一行一行往下讀的方式在讀一頁印刷品似的。他們的觀察據點並不外在於對象。他們是用極端感情投入的方式在體驗這個對象。眼睛的用法不是透視性的，卻可以說是接近觸覺式的。」⁴³

在這裏，我們不但明白看到眼睛不一定要用「視覺的方式」運作，而且這種運作甚至是「文明」的產物（由這裏更能看出 Paul Levison 的解說多麼容易產生誤導）。也就是在以上的認知之下，我們可以看出麥克魯漢在它處使用了「視覺文化」的詞語時，卻是用來對抗或矯正拼音文字文化（這時我們應將它更明白地規定為一種抽象視覺或抽象性的視覺使用）。這一次，則和攝影影像有關，雖然用隱性的方式呈現的。

這是一篇 1953 年發表於《探索》第一期中的文章，題名為〈不含識字現象的文化〉。也許這裏麥克魯漢的體系尚未成形（文章尚早於音響空間的發現），但其中卻有一些重要的動力在作用著。麥克魯漢在其中引用了著名的《電影理論》作者貝拉·巴拉茲（Bela Balazs）：印刷術逐漸使得人的顏面變得無法辨識。但是電影攝影機卻「正逐漸把人的注意力導回到視覺文化，給人新顏面。視覺人類的身體姿勢並不是用來傳達可以用語言表達的概念，但在所有能說的都被說過了以後，這種非理性的情緒還是沒有能被表達出來。在印刷和言詞的時代裏，身體不再有很多的表達價值，而人的精神變成聽得到但看不見了。攝影機的眼睛逆反了這過程，因為它讓人類群眾再度熟悉了身體姿勢的語法。」⁴⁴ 在這樣的狀況下，

麥克魯漢開始呼喚一種「新的看事物的方式」。但請注意，這並不是單純地把「純視覺文化」和「純文字文化對立起來」。他引用了柯丕斯（Gyorgy Kepes）的《視象之語言》（Language of Vision）中的話說：「今天人類生活的環境有著任何之前時代都無可比擬的複雜性。摩天大樓、有著萬花筒般動盪著的顏色之街道、反映著多重鏡像的商店櫥窗、街上的電車和汽車，合力在視覺印象上製造了一種動態的同時性，而這是無法由天生的視覺習慣所感知到的。需要一種新的思考方式，亦即新的看事物的方式，能夠容納變遷、交互滲透、即刻性等的性質。」⁴⁵ 對於麥克魯漢而言，這意謂著多重媒體的時代的來臨，而我們需要發明新的方法，進行各媒體之間或各文化經驗之間的轉譯。

今天，影像與傳播的討論，自然令人想到攝影影像在大眾媒體中的運用，麥克魯漢前面所述的觀點在這裏變得十分重要。攝影的機械可複製性，其作用莫過於其結合印刷以及今日的數位化出版的力量。閱讀麥克魯漢可以深切地提醒我們，大部份的攝影影像，它的出現及和大眾接近的方式，乃是出現在其它的，非攝影的媒體之中，而且更是和文字、圖形（比如報紙、雜誌、廣告等紙面印刷）甚至和其它影像、聲音共同交互作用（比如光碟、網路空間等數位化的多媒體環境）。對於這樣的承載空間，麥克魯漢在比較書籍頁面和報紙頁面時所提出的洞見，特別值得我們注意。他在同一篇文章中說道：「現代報紙的頁面不止是書籍頁面的延伸，因為現代的電報將新聞供給報紙的速度之快，已使得在組織新聞頁面時，只剩下唯一的可能，就是用最印象式的方式排比組織。因此，如果說書籍頁面能像文藝復興繪畫那樣地模仿視覺透視，將各種事實和概念按照比例排比起來，產生三維空間物體世界的光學影像，那麼報紙和現代廣告

⁴³ 同前註，p. 280。我修改了一部份的譯文。

⁴⁴ 同前註，pp.112-113。

⁴⁵ 同前註，pp. 117-118。

這個無所顧忌的世界則已放棄了這些寫實的性質，而寧願經過每一種在尺寸和顏色上的動態和與結構性的辦法，來衡量各個新聞和商業對象的比重，因而把字句和圖像帶回到一種塑形性並飽含意義的聯繫上。如果說書籍頁面是近似於立體透視，則新聞頁面是近似於立體主義與超現實主義繪畫。於是報紙和雜誌的每一頁，像是我們城市的每一個區域，都變成了由多重同時之透視角度所構成的亂生密林」⁴⁶。

編選這篇（「不可不讀的」）文章者說得好：「文化，從前一度完全與高度文字修養為同義語，現在必須用所有媒體之陣列作為標準來衡量。」⁴⁷ 麥克魯漢一個最重要的貢獻是讓我們瞭解到，當代社會（媒體社會）不再由單獨媒體主宰，而是多重媒體的共同作用，一個「媒體間」的共鳴空間開始出現，而在其中，

不但沒有一個媒體是完全獨立存在的，更沒有真正純粹的媒體⁴⁸，所有媒體的「內容」便是另一個媒體⁴⁹。

「媒體即訊息」（the medium is the message），意謂著一個媒體形式的出現，其對於文化衝擊的意義，遠高於任何它所能承載的內容⁵⁰。但這也意謂著多元媒體的迅速出現，使得我們必須同時聆聽它們多重的聲音，以及「共鳴」，也就是它們之間複雜交疊的相互作用⁵¹。在這個觀點之下，攝影影像不能單獨被思考，甚至諸影像家族間的「影像間」（entre images）關係也仍有侷限。我想這便是我們今天討論影像與傳播時，重新閱讀麥克魯漢的重大意義所在。由此發展下來，影像創作本身，也可以由此「影像間」及「媒體間」的新思維、新操作空間出發，而這似乎已是許多當代影像作品所展現的趨勢。⁵²

兩個評論

我們的討論原來可以在這裏停住，雖然許多關心攝影的理論家、實踐家甚至愛好者，也許會更進一步想一起閱讀麥克魯漢在《瞭解媒體》

中有關照片的一章。但我想，除了媒體的反轉原理，我已經提供了足夠的閱讀框架和資源，可以協助大家理解麥克魯漢有關攝影的許多

⁴⁶ 同前註，p. 117。

⁴⁷ 同前註，p. 106。

⁴⁸ 除了電燈以外，但它作為霓虹燈或走馬燈時可以用來顯示字眼、名稱。Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹ 「除了電燈以外，所有其他的媒體都是成對出現的，其中之一作為另一個的『內容』，而又隱藏住兩者的作用。」麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 222。（原文摘自《瞭解媒體》。）

⁵⁰ 同前註，pp. 202-203。

⁵¹ 麥克魯漢把它們的關係抽象出來形成四條媒體定律：增益、過時、重現、逆反。同前註，pp. 419-420。（原文摘自《媒體定律》。）

⁵² 關於攝影影像在傳播中的強大社會力量，如何為當代後藝術攝影所重新認識並引發有別於現代主義影像新創作風潮，參見 Abigail Solomon-Godeau, "Photography after art photography", in Brian Wallis ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art; Boston: D.R. Godine, 1984. 關於攝影影像作為各種影像之過渡界面，參考 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, Paris, Editions du Regard, 1998. 另一個可能由麥克魯漢思想中發展出來的影像創作意念，則請參考本文所提「觸覺式」影像關係和拼花式的觀看方式。

洞見 (insights)⁵³，而且我也認為，過度地集中、獨立地討論攝影，某種程度地違反著他希望由各媒體間關係出發的探討。反而「影像與傳播」此一主題中所謂的影像，乃不限於攝影影像，這個精神是和他的思考進路相符合的，而我也已在本文觸及他對電影、電視等影像的基本看法。接下來，我想討論的是兩位本文曾經引用的評論者所提出來的命題和線索，作為這篇文章的終曲，至於麥克魯漢的學說如何傳播到法國引起新的理論激盪，比如巴特、布希亞、德勒茲與伽塔利的發揮或批評，甚至德希達十分隱性的「共鳴」，而這些美國人所謂的「法國理論」又如何回傳到英語世界，為麥克魯漢的再回返鋪路，由於篇幅所限，則只有等待下一篇文章才能加以探討了。

攝影的例外性地位

《數位麥克魯漢》的作者 Paul Levison 在討論前述一媒體以另一媒體作為其內容的交疊現象時，有一個值得注意的命題：攝影在媒體間既排除（新媒體使舊媒體成為老舊過時）又包容（新媒體以舊媒體為其內容）的演進歷程之中，具有一個例外的，特殊的地位。他的論證過程如下：由新媒體以舊媒體為其內容出發，而口語是人類第一個且仍佔主導地位的溝通形式，那麼口語傳播的內容是什麼呢？我們可以回答，那是思想、意念、感情等等。但思想作為一種媒體，它的內容又是什麼呢？Levison 認為我們這時便會遭遇到外在世界（包括人的身體和它的狀態）。正因為口語是最古老的媒體，而新媒體會以舊媒體為內容，

所以口語便會出現在幾乎所有比它更新的媒體之中。比如拼音字母、印刷術、電報、電話、留聲機、電影（無聲和有聲的皆然），收音機、電視皆然，直到最近的媒體之媒體，網際網路。其中只有一個例外，那便是攝影。因為攝影不是以口語為其內容，而是外在世界本身。攝影是用和口語非常不同的方式在作口語所作的事，而這其實可以上溯到所有的圖像模式的傳播（iconic mode of communication），比如洞窟中的史前壁畫、埃及的象形文字、遠東今天仍在使用的寫意文字。但有意義的是，即使是類比性質的攝影，在印刷出版時幾乎一開始便被語言文字加以情境化（situated）和框圍（framed）。而這個圖像式的「孤島」，到了數位化的時代，則正在進行巨大的重組：「只要照片一轉化成數位格式，就可以任人操縱，而脫離了照片原本應該代表的現實，轉而跟同在螢幕上出現的文字一樣了。」⁵⁴

Levison 的命題當然是過度地簡單，甚至漏洞不少。口語是不是人類最早的溝通方式有待存疑（為何不是手勢、表情，甚至一些可能現在已經退化到無法想到的方式，如透過氣味、觸覺等？甚至人為的「工具」？）人類所有發出的聲音並不便是口語，而語言的複雜體系是否如李維-史陀所說在一開始就全都存在了⁵⁵。再者，口語的內容是否便是直接是思想等意識內容，而不包括語言本身的範疇？而思想的內容便直接是外在世界？這裏顯然有太多解構工作要作。

至於攝影的例外地位，我覺得有趣的地方有兩個，第一是在這裏，攝影可以上溯的源頭正好是麥克

⁵³ 有關這個部份，原來可以更再深入，但目前以「影像與傳播」的主題，只作到框架的提供。相信未來還有把麥克魯漢的攝影洞見放置在一個更廣潤的，包括班雅明、巴特、布希亞等重要攝影像理論家的脈絡中討論的可能。

⁵⁴ Paul Levison, *Digital McLuhan, a Guide to the Information Millennium, op. cit.*, pp. 41-43. 我根據中文版譯略為修改（中譯本，pp. 84-86）。

⁵⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 421. 及 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Julliard et Plon, 1961, pp. 182-183, 187.

魯漢所說的，和觸覺特別相關的一種視覺使用⁵⁶，我們是不是要多加思考巴特所認為攝影是一種觸覺性的存在在麥克魯漢的體系中的可能重整，比如攝影是不是必然自動預設著立體透視，而攝影家的突破點在哪裏（這裏的問題將不只是攝影影像的抽象化或風格化問題，而是它的「二維化」⁵⁷）？第二是以攝影出現的時刻而言，的確和眾多含口語的新媒體相比獨樹一幟，使它看來像是極古老的一種溝通方式的機械複製版本，這使得攝影和傳統（班雅明⁵⁸）攝影天生的、作為一種媒體本有的批判性（布希亞⁵⁹）這些論題可以有一個新的照明。

至於攝影影像在印刷出版時為語言文字所伴隨的問題，這裏當然有影像內在的意義不確定性或者可詮釋性，但新舊媒體間的交互作用不是一種一條鞭式的單向關係，攝影幾乎可以把所有其它媒體當作內容（聲音、口語也有可見的呈現方式），攝影對其它媒體（包括口語本身⁶⁰）也產生擴散性影響，而它對藝術品進行的複製使得問題更為複雜。更重要的是，Levison 完全忽略了麥克魯漢所著重的速度性媒體：輪子、蒸汽機、火車、飛機（它們是腳的延伸）等。數位化的影像，除了可操縱性之外，還有高度的傳輸性，而這是麥克魯漢所一直著重的面向（這一點又和

透過即時傳輸的網路世界所產生的去肉體化有強大的關係）。

詩的科學

另一位麥克魯漢的評論者，《虛擬麥克魯漢》的作者 Donald F. Theall 則提出一個，在我看來，更具深沉意謂的主張。透過他對麥克魯漢的文本互文共鳴的分析，他提出麥克魯漢和古典人文學科小三科（文法、辯證、修詞 trivium）當代藝術、科技、神秘主義的關聯，並且透過「音響空間」在各作品中的演變線索，細膩地追索其中他和六零年代（嬉皮的漫無目標、搖滾樂）原始主義、喬艾斯、具體詩、路易斯·卡洛、布雷克（Blake）東方哲學與藝術的「共鳴」關係。在他眼中，麥克魯漢的探索是一種詩的科學（poetic science），他是後工業時代，一位寫作「社會科學詩」（social scientific poetry）的未成詩人（poète manqué）⁶¹。而面對這樣複雜、多層次、記號層（semiotic）的建構，如何讀的問題便產生了⁶²。也就是說，在想要去問麥克魯漢的體系對我們的問題有何作用和意義之前，我們還必須問最好採用哪一種讀法？是把它當作詩的建構來讀，因此容許它有所有可能的曖昧多意，或是使用一定的觀點去重構它？

⁵⁶ 麥克魯漢和巴特一樣，認為攝影影像沒有句法（syntax） Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man, op. cit.*, p. 190.

⁵⁷ 對他來說，這種二維的空間實際上是「結構交互共鳴的多維度世界」，而圖畫中的透視空間則是「三維的」。麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，pp. 287-288。（原文摘自《古騰堡銀河系》。）

⁵⁸ 參見瓦爾特·本雅明（Walter Benjamin）著，王才勇譯，《機械複製時代的藝術作品》，北京：中國城市，2002。（另有台灣攝影工作室出版之許綺玲譯本，但就學術嚴謹性而言，我較推薦大陸譯本。）

⁵⁹ 參考林志明，布希亞論攝影，台北：中華攝影教育協會，2000 國際專題學術研討會論文集「影像的社會實踐」，附件一，10p。此文網路版見於 http://www.ntnu.edu.tw/fna/arthistory/c_articals_f.htm。

⁶⁰ 「在攝影的時代裏，語言沾上了一種圖像式或是圖示式的特質，使得『意義』幾乎完全不屬於意義宇宙，並完全不屬於字母的共和國。」麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，p. 139。

⁶¹ Donald F. Theall, *The Virtual McLuhan, op. cit.*, p. 141.

⁶² 同前註，p. 152。

Theall 的答案，就像他的名字所顯示的，自然傾向於前者。

我個人的看法是，首先，在 Theall 的互文閱讀裏，曾經提出麥克魯漢的「音響空間」乃是艾略特以「聽覺想像力」(auditory imagination) 一詞所描述的原始原初世界⁶³，艾略特的原文如下：

我所謂的「聽覺想像力」是對音節和韻律的感覺，深深穿透到思維和感覺之意識層面之下，賦予每個字詞生命：潛沉到最原始和最被遺忘的深度，回到源頭而又帶回一些事物，尋找起點與終點。當然，它是經過意義運作，亦即不是沒有平常所謂的意義，融和舊的、廢棄的、瑣碎的、現行的、新的、出人意表的、最古老的、最文明的各種心態。⁶⁴

透過艾略特的形容，我們可以說麥克魯漢實在是一位具有「聽覺想像力」的作家。他的音響空間其實

繼承著現代美學自波特萊爾以來對於聯覺作為一種藝術理想和手段的追求，並將之開展為多元媒體間的共鳴世界。對於 Theall 的看法我十分贊同，雖然我們不一定有足夠的工具和才識來使用這種方式閱讀麥克魯漢。他唯一遺漏的，可能也是文字論述最難作到的，乃是去具體分析麥克魯漢許多書中圖像和文字之間，還有字體和「非透視書頁」空間佈置設計中的多元關係⁶⁵。另一方面，他的詩的科學，和後來許多法國理論家（比如李維-史陀、巴特、布希亞、德勒茲、德希達）所曾經嘗試的理論虛構（*théorie fiction*）⁶⁶一樣，都有透過理論語言重構美學理想的傾向。能夠找到什麼的工具或探索方式，對他們加以分類描繪，將是一項重要和引人的挑戰。

（本文初稿曾於中華攝影教育協會主辦，2002年國際專題學術研討會「觀看的對話」（「影像與傳播」研討會之一，2002年3月16日至17日）中宣讀。）

⁶³ 同前註，p. 146。

⁶⁴ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, London, Faber and Faber, 1933, pp. 118-119. 中譯見麥克魯漢著，汪益譯，《預知傳播紀事，麥克魯漢讀本》，前引書，p. 425。（原文摘自《媒體定律》。）

⁶⁵ 比如我們曾引用的 Marshall McLuhan and Quentin Fiore 合作的, *The Medium is the Massage, An Inventory of Effects 及 War and Peace in the Global Village*。

⁶⁶ 參考林志明，布希亞：社會學家或形上學家？（即將發表於《歐美研究》）。

參考文獻

- 王才勇譯, 瓦爾特·本雅明 (Walter Benjamin) 著(2002): 機械複製時代的藝術作品。北京: 中國城市。
- 汪益譯, 麥克魯漢著(1999): 預知傳播紀事, 麥克魯漢讀本。台北: 商務。
- 宋偉航譯, 保羅·李文森著(2000): 數位麥克魯漢。台北: 貓頭鷹。
- 林志明(2000): 布希亞論攝影。台北: 中華攝影教育協會, 2000 國際專題學術研討會論文集「影像的社會實踐」, 附件一。
http://www.ntnu.edu.tw/fna/arthisory/c_articals_f.htm。
- 林志明(2002): 布希亞: 社會學家或形上學家? (即將發表於《歐美研究》)。
- 許綺玲譯, 羅蘭·巴特著(1997 修訂版): 明室, 攝影札記。台北: 台灣攝影工作室。
- Baqué, Dominique (1998). *La photographie plasticienne*. Editions du Regard, Paris.
- Benedetti, Paul and Dehart, Nancy (ed.)(1996). *Reflections On and By Marshall McLuhan, Forward Through the Rearview Mirror*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London.
- Carpenter, Ed. and McLuhan, M. (ed.) (1960 (1966)). *Explorations in Communication*. Beacon, Boston.
- Charbonnier, Georges (1961). *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Julliard et Plon, Paris.
- Deleuze, Gilles (1981). *Logique de la sensation*. la Différence, Paris.
- Deleuze, Gilles et Gattari, Félix (1980). *Mille Plateaux*. Minit, Paris.
- Eliot, T. S. (1933). *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Faber and Faber, London.
- Innis, Harold (1950). *Empire and Communication*. University of Toronto Press, Toronto.
- Innis, Harold (1951). *The Bias of Communication*. University of Toronto Press, Toronto.
- Levison, Paul (1999, 2001). *Digital McLuhan, a Guide to the Information Millennium*. Routledge, London and New York.
- Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Plon, Paris.
- Marchand, Philip(1998(1989)). *Marshall McLuhan, The Medium and the Messenger*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- McLuhan, Eric and Zingrone, Frank (ed.) (1995). *Essential McLuhan*. © Eric McLuhan and Frank Zingrone.
- McLuhan, Marshall (1995 (Reprint of 1964)). *Understanding Media, the Extensions of Man*. Routledge, London.
- McLuhan, Marshall and Fiore, Quentin (1997(1968)). *War and Peace in the Global Village*. Hardwired, San Francisco.
- McLuhan, Marshall and Fiore, Quentin (2001 (1967, 1996)). *The Medium is the Massage, An Inventory of Effects*. Gingko Press, Corte Madera, CA.
- Solomon-Godeau, Abigail (1984). "Photography after art photography", in Brian Wallis ed. (1984), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New Museum of Contemporary Art, New York; D.R. Godine, Boston.
- Theall, Donald F.(2001). *The Virtual McLuhan*. McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-London-Ithaca.

作者簡介:

林志明, 1965 年出生於台中市, 台大外文系畢業後前往法國留學十年(1990-2000)。法國高等社會科學研究學院文學與藝術語言體系研究博士。現為國立臺北師範學院藝研所專任助理教授。譯著有《物體系》、《古典時代瘋狂史》、《說故事的人》、《侯孝賢》、《蔡明亮》等。主要研究領域: 影像美學、藝術理論、跨藝術研究、法國當代思想。

收稿日期: 91 年 4 月 28 日

修正日期: 91 年 4 月 30 日

接受日期: 91 年 4 月 30 日

Image and Communication: Read McLuhan

Chi-Ming Lin

Graduate School of Arts and Arts Education
National Taipei Teachers College

Abstract

From the general outline of the theory of the media thinker Marshall McLuhan, we try to retrieve some new ideas and interrogations for the theory of images.

Firstly, we discuss the opposition between the acoustic space and the visual space, which, after examination of its genesis and development, should not be understood as a direct translation of the characteristics of a specific sense or a sensual determinism of the world vision. It describes rather a dominating mode of cognition.

Secondly, we outline the central process of civilization underpinning the theory of McLuhan : the Preliterate Acoustic space, the Literate Visual space, Post-Literate Acoustic space, where the respective dominating mode of cognition is acoustic, visual, auditory-tactical and interplays between the senses.

We then investigate the themes like “integral mosaic vision”, “the visual literacy of the movie” and “the photographic image on the pressed matter”. The signification of “visual culture” is thus reworked in a multi-media context.

The propositions of two recent commentators of McLuhan are discussed at the end: 1. the photography as an exception among the modern technological media, 2. “How should McLuhan be read?”.

Key words: Marshal McLuhan the theory of the images acoustic space visual culture communication