

· 中宣部哲学社会科学重点专栏 · 人工智能与未来社会（二十九） ·

作为媒介哲学的总体阐释学

孙周兴

【内容摘要】 数字媒介、多媒介与跨媒介是当代媒介生态的三大核心概念，三者各有其内涵与演变脉络，亦存在紧密的内在关联。从哲学阐释学视角可对文字、声音、图像三类基础媒介展开剖析，三者分别生成各具特质的阐释学范式，彼此交织参照，共同构成人类复杂而丰富的理解图谱。数字化与计算化存在固有限度，是否存在不可数字化、不可计算的信息构成核心理论议题，有些信息天然无法被数字编码完整捕获，由此划定数字技术的适用边界。可数字化信号与不可数字化的存在论信息形成本质分野，与之对应，以量化传输为核心的信息科学，同聚焦意义生成、可被重构为“音信学”的阐释学形成理论对峙，二者分属信息传输与意义生成两大环节，同时具备对话互通的理论空间。立足数字技术搭建的跨媒介生态，一套统合文字、声音、图像阐释路径，兼具媒介哲学属性的总体阐释学理论框架得以建立，为数字时代的人文理解提供基础性思想范式。

【关键词】 跨媒介哲学 哲学阐释学 音信学 总体阐释学

【作者】 孙周兴，浙江大学敦和讲席教授，教育部长江学者特聘教授。（杭州 310008）

今天我们置身于一个复合媒介的生态之中。数字媒介是奠定当代媒介生态的技术基石，其“数字化”范式带来了媒介形式的根本性变革。多媒介是数字技术在单一文本内的整合性应用，而跨媒介则是数字网络时代更为复杂的叙事策略和内容生态。这三者并非简单的并列或者替代关系，而是构成了一个从技术基础到形式整合，再到叙事战略的层层递进、相互依存的媒介生态系统。

文字、声音与图像是人类最基础的三种媒介形式。本文旨在从哲学阐释学的视角出发，探讨这三种媒介在塑造人类感知、思维、记忆与交流模式方面的根本性差异。笔者认为，与文字、声音、图像三大媒介相应，分别形成了三种各具特色的阐释学模型。三者并非彼此隔绝，而是在媒介演进与融合中相互交织、互为参照，共同构成了人类复杂而丰富的理解图谱。对这三种基本媒介的阐释学差异展开深入剖析，是理解数字时代文化现象和认知变革的关键。

在不到半个世纪的时间里，迭代加速的数字技术深度渗透各类媒介领域，包括文字、声音和





图像在内的基本媒介全部完成了数字化转换，速度之快令人惊叹。现如今，主张“一切皆数字和数据”的数字主义或数据主义，已经成为占据统治地位的意识形态导向、社会治理原则和个人认知共识。但问题在于，是否一切信息都是可数字化的和可计算的？换言之，有没有不可数字化的信息？如果一切信息都是数字化的，如果一切信息都可用二进制数字表达和计算，那么艺术人文学或一般所谓人文科学还有存在的必要吗？

基于对这一问题——即数字化的边界或限度问题——的反思，本文最后尝试对“信息科学”（information science）与一种在哲学阐释学（hermeneutics）意义上重构的“音信学”之间的根本差异做出探讨。“信息科学”以克劳德·香农的数学理论为基础，把信息视为可量化、可传输的符号，主要致力于解决通信中的技术效率与可靠性问题。而阐释学（可追溯至希腊词 *hermeneuein*，即“传达”“带来音信”“阐释/解释”）是关于“音信”或“消息”的理解与阐释的学问，它关注的是意义如何在特定的历史、文化及存在境域中生成。本文认为，“信息科学”为意义的传递提供了形式通道和物质载体，而作为“音信学”的阐释学则揭示了意义生成的存在学/本体论过程。

多媒介、跨媒介与数字媒介

“媒介”或“媒体”，又作“传媒”，在英语中对应“media”（medium 的复数形式），意指使事物之间发生关系的介质或工具。这个界定是广义的，起“中介”作用的物质都是“媒介”。如麦克卢汉的著名论断：媒介即信息。凡是能传播信息者都是媒介，媒介无所不在。

那么，什么是“基本媒介”呢？人们一般在文化史意义上把媒介分为印刷文字类媒介（报纸、杂志、书籍等）与电子类媒介（广播、电视、互联网等），这本身没错，但显然是不够周全的划分。按照信息表现形式，人们也把媒介分为：文字媒体、图像媒体、声音媒体、视频媒体、互动媒体等。但因为后两者是前三者的复合体，故“基本媒介”为前三者，即文字媒介、图像媒介与声音媒介。我认为这是更合理的媒介分类，文—声—图是三个“基本媒介”。

人类文明史在相当长的时期内，首先且主要是一部文字媒介的历史，以视觉中心主义为特征。图像也是视觉媒介，但在电子技术兴起之前，其影响力相较于文字媒介仍处于弱势。在自然人类文明阶段，媒介形态固然也是多样的，诸基本媒介都在发挥作用，因此才有文—图之争，也才有声—图之争。举例说来，达·芬奇主张视觉图像优先，称“眼睛是心灵的窗户”；而瓦格纳则认为“声音才是心的器官”。作为“心的器官”，“声音是情感的直接表达，正如它在心这个血液运动的出发点和回归点有其生理的位置一样”。^①

技术工业造成了媒介之变。借助于技术工业，文字媒介的权重大大降低，图像媒介与声音媒介的影响力显著上升——摄影术的发明开启了图像工业；留声机的诞生则开启了声音工业。此后，经由电子技术与信息技术的推动，电影、电视、互联网相继出现，形成了“多媒介”（multimedia）与“跨媒介”（crossmedia）并存的局面。

特别值得注意的是声音媒介的异军突起。19世纪后半叶，西方世界产生了声音技术和声音工业。1877年，爱迪生发明了人类历史上第一台机械留声机，开启了人类刻录声音的历史——试想，不可见的、不断流失的声音居然是可以刻录下来的，是可以保存和复制的，这是何等奇迹。自那以后，随着技术的不断进展，声音记录和存储技术依次经历了机械刻纹（唱片留声机）、磁记录（磁带录音机）、激光刻录（光盘CD机）和半导体存储技术（数字录音机）等四个阶段。在此进程中，

声音制作和声音传播已经成为现代技术工业的重要组成部分，而传统音乐被扩展和放大为“声音艺术”，成为技术生活世界的主导文化样式。

与声音技术的产生差不多同时期，出现了电光技术和电气工业。1879年，爱迪生又制成了世界上第一只具有商业实用价值的电灯。与机械留声机相比较，电灯是一项也许更具历史变革性意义的发明，它使人类终于可能彻底消灭黑夜，形成一个“电光新世界”。今天我们已经不难看到，电光是具有技术哲学意义的，是技术工业的突破性标志，可以说对于技术生活世界具有开端性意义。人类由此进入“昼长夜短”的新阶段，终于走出了自然的“火光世界”，进入技术的“电光世界”——可以说，17—18世纪的欧洲启蒙运动至此方告完成，因为“启蒙”的本义就是“带来光明”和“照亮世界”。某种程度上或许可以说，启蒙运动是依靠电光技术来完成的。

技术主导的人类现代文明是通过“多媒介/媒体”来实现的，主要包括文字、声音和图像等媒体形式。但自从电子技术开启之后，特别是数字化信息技术出现之后，诸媒介形成了交叉和综合之势，才有了“跨媒介”之说。而所谓“数字媒介”，则是以二进制数字来记录、处理、传播、获取的信息载体，包括数字化的文字、图像、声音等感觉媒介和表示这些感觉媒介的逻辑媒介，以及存储、传输、显示逻辑媒介的实物媒介。

在跨媒介数字文明中，媒介之变可分为两个方面：一是诸媒介势力权重的重置；二是媒介的全面数字化。其中，第一方面是通过第二方面来实现的。主要在过去三四十年间，多媒介已经完成数字化进程，以致现在我们每天的在线时间越来越长。

现如今是一个媒介饱和的时代。信息、故事与体验不再局限于单一渠道或形态，而是以一种流动的、弥漫的方式，嵌入日常生活的每一个场景之中。从在智能手机上刷短视频，到在流媒体平台观看互动电影，再到在虚拟世界中参与社会事件，当代人的媒介体验是复合的、交互的和网络化的。要理解这一复杂的景观，数字媒介、多媒介与跨媒介是三个不可或缺的分析维度。

我们先要从数字媒介说起，因为它构成了当今文明的技术基底。任何对当代媒介形态的讨论都必须回归其最基本的物质与技术基础——数字媒介。它并非指某一种具体的媒介（如电影或书籍），而是指所有以数字代码（二进制0和1）作为信息生成、存储、处理和传输基础的媒介形态。这场从“原子”到“比特”的转换，是尼葛洛庞帝所预言的“数字化生存”或我们所谓的“数字存在”的真正基石，它带来了一场根本性的范式革命。^②

与模拟媒介（如纸质书、胶片摄影、黑胶唱片）的物理性、易衰减性不同，数字媒介具备若干颠覆性的特征。第一是它的可无限复制与无损传播的特征。数字信息可以被完美克隆，且每一次复制都不会导致质量损耗，这彻底打破了瓦尔特·本雅明所谓机械复制时代“灵韵/灵光”消逝的诅咒，转而进入了“超复制”时代。第二是其极高的可塑性/可计算性。数字信息本质上是可被算法处理的，这使得编辑、修改、混合、再创作变得前所未有的便捷，催生了蓬勃的参与式文化。第三是其内在交互性。数字媒介能够对用户的输入做出响应，从简单的点击链接到复杂的虚拟环境互动，用户从被动的观看者转变为主动的参与者。第四是其网络超链接性。互联网将孤立的数字终端连接成全球网络，信息得以瞬时、跨地域流动，并通过超链接形成非线性的、去中心化的网状结构，彻底重塑了时空体验。

网站、社交媒体、流媒体平台、电子游戏、虚拟现实等，都是数字媒介的具象化。数字媒介的意义不仅在于把传统媒介内容“数字化”（如电子书），更在于它创造了全新的表达形式（如生成式AI艺术）和社交互动模式。它为多媒介的繁荣提供了技术前提，也为跨媒介的实现铺设了



基础设施。可以说，数字媒介是当下所有媒介变革的“元媒介”或“超媒介”。

在数字技术提供的肥沃土壤上，多媒介成为最直接和普遍的应用形态。顾名思义，多媒介指的是在单一平台或作品内部整合两种或两种以上不同的媒介形式（如文本、图像、音频、视频、动画等）。多媒介的关键是“集成”与“互补”，通过同时调动受众的多种感官通道，实现“1+1>2”的协同效应，提升信息的吸引力、可理解度和记忆度。多媒介的雏形古已有之，如带插画的书籍、戏剧等。但数字技术使其成本极大降低，制作高度普及，成为网络内容的标准配置。一个交互式新闻专题（融合图文、视频、数据可视化），一部多媒体电子百科全书，一个集教学视频、动画模拟和在线测验于一体的教育软件等，都是这方面的范例。多媒介的本质是“加法”，它极大地降低了复杂信息的认知负荷，使知识传播更加民主化、普及化。但它主要是一种“作者主导”的传播模式，用户的能动性被限制在预设的框架内，体验的广度与深度最终由单一文本的边界所界定。

如果说多媒介是在一个容器内部做“加法”，那么跨媒介则是在多个容器之间做“乘法”，是数字网络时代更高级、更复杂的叙事策略与内容生态。根据亨利·詹金斯的经典定义，“跨媒介叙事”指的是一个故事或内容体系被有意识地、系统地分散跨越多个媒介平台，每个平台都以自身独特的方式为整体做出有价值的、互不重复的贡献。^③跨媒介的核心原则有三。一是广度优于深度。故事不是在不同平台上的简单复述，而是像拼图一样，把叙事的不同部分有策略地放置在最适合的媒介上展开。二是世界构建优先。成功的跨媒介作品核心在于构建一个具有足够吸引力和扩展潜力的“故事世界”，而非依赖于某个单一作品的成功。三是受众的积极参与。理想的跨媒介叙事把受众转化为“猎粉”，他们主动搜寻线索、交流信息、共建社群，甚至进行二次创作，成为叙事传播的有机组成部分。^④

在现实生态中，数字媒介、多媒介与跨媒介深度交织，构成共生关系。每一个跨媒介叙事的节点（如一部电影、一款游戏）本身往往就是一个精良的多媒体文本。而连接这些节点的正是数字网络平台。社交媒体既是发布渠道，也是粉丝解码、讨论、再创作的公共领域。这种交织和交融体现了技术、形式与策略的完美结合。随着人工智能、虚拟现实、增强现实、物联网等技术的发展，三者的融合将走向更深的层次：一方面是智能化叙事，人工智能可以动态生成跨平台的故事内容，实现个性化、自适应的叙事体验；另一方面是沉浸式融合，VR/AR/XR等技术将打破虚拟与物理的界限，创造出真正的“具身化”跨媒介体验，形成“空间互联网”。与之相随的伦理与规制问题也显而易见：数据隐私、叙事垄断、算法偏见等问题将日益凸显，对媒介伦理与相关法律法规提出全新的要求。

数字媒介、多媒介与跨媒介共同勾勒出从技术基础到形式创新，再到战略叙事的当代媒介演进图谱，它们共同构成了一场深刻的媒介范式革命，其影响远超技术层面，已深入到文化、社会与个体认知的核心。它们不是彼此替代的关系，而是一个层层支撑、相互定义的生态系统。数字媒介的技术革命为多媒介的整合提供了可能，而多媒介的普遍化又为跨媒介的战略扩张准备了受众的媒介素养与市场基础。

文字媒介的阐释学

“媒介即讯息”，麦克卢汉的这一著名论断提醒我们，一种媒介最重要的影响并不在于它承载的具体内容，而在于它自身特性所施加于人类感官和社会的形式性力量。若把这一洞见推向深入，

我们可以进一步断言：媒介即阐释/解释的境域。任何一种基础媒介都为我们提供了一种独特的与世界照面、组织经验并生成意义的基本框架。在我们试图理解任何文本、任何话语或任何景象之前，我们所使用的媒介已然预设了理解的路径、偏向和限度。如前所述，文字、声音和图像构成意义生产的三大基石，它们分别对应于不同的感官通道（视觉/听觉）和不同的时空组织方式，从而深刻地形塑了不同的文明形态与思维模式。作为关于“理解”何以可能的学问，哲学阐释学不应只局限于对文字文本的阐释/解释方法探讨，而应扩展至对三种基本媒介形式的实存论—存在学/本体论分析。下面的讨论旨在论证：文字、声音与图像媒介各自构建了一套独特的“阐释学范式”。

文字不仅是记录与传播的工具，更构成了一个独特的意义世界。与转瞬即逝的口语不同，文字把流动的思想固化为稳定的符号，使其得以穿越时空，但同时也拉开了能指与所指、作者与读者、创作语境与接受语境之间的多重距离。正是这多重由不确定性构成的“阐释学距离”，使得理解不再是简单的信息接收，而是一项必须的、创造性的阐释/解释活动。阐释学这门关于理解与阐释的古老学问，在文字媒介这一独特场域中找到了它最经典也最复杂的舞台。

文字媒介的存在方式从根本上决定了与之相关的理解和阐释活动的特殊性。文字媒介的存在学/本体论特征构成文字媒介阐释学的起点。首先是文字的抽象性与去语境化。人类的口语交流发生于面对面的共在情境，语调、表情、姿态与即时反馈等构成了意义的丰厚土壤。与之相反，文字则剥离了这些鲜活要素，把多维度的意义压缩为线性排列的视觉符号系统。这种抽象性带来了表达的精确化与系统化（如逻辑、法律和科学文本），但也可能导致意义的贫瘠化与多义性。当苏格拉底借埃及神祇图提之口批评文字，说它只会“使学会文字的人们善忘”时，他已然触及文字媒介的核心困境，即文本与原作者意图的分离。^⑤文字一旦写下，成了“白纸黑字”，便脱离了作者的掌控，进入一个自主的符号领域，其意义不再仅仅由作者的心理意图来决定，而是向无数可能的读者开放。这就引出了一个阐释学的根本问题：如何理解一个其作者不在场、其原始语境已隐退的文本？

其次是文字的物质性与符号的二重性。文字必定依赖于物质载体（如泥板、竹简、纸张、屏幕等）而存在，但其意义却指向超越物质形式的观念世界。这种二重性带来了阐释的两个层次：一方面是对物质文本（如古籍的版本、校勘、辨伪）的历史性考据，属于“文本批判”活动；另一方面是对符号承载的精神内容的领悟和阐释。中国传统训诂学中“小学”（文字、音韵、训诂）与“义理”之分野，西方释经学中“字面义”与“寓意”之区别，皆源于此。物质载体的脆弱性与可变性（如抄写错误、版本流变）使得确定的、唯一的“原意”往往成为一个阐释学上的理想建构，而不是可轻松抵达的终点。

再者是文字的时空超越性与对话结构的重构。文字使思想能传递千里、留存千年，打破了口语的时空壁垒。这种超越性重构了交流的对话结构。在理想的对话中，存在着一个“问—答”逻辑结构。文字文本将答案凝固下来，却常常隐藏了它所回应的问题。因此，阐释者的任务就是从文本的“答案”出发，去探寻甚至“发明”那个使其成为答案的“问题”。这个过程不再是主体对客体的单向审视，而是一种跨越时空的、与文本的对话。在这种对话中，阐释者带着自身的“前理解”与“视域”进入，与文本的视域发生融合，从而生成新的理解。

对文字媒介特性的认识贯穿了西方阐释学的发展历程。古典阐释学与中世纪释经学主要服务于对特定权威文本（如《圣经》、法律典籍）的解释，其核心任务是发掘文字背后神圣的或立法者的唯一原意。为应对文字的歧义，学者发展出了复杂的释经规则，如奥利金的“三重意义说”（字面义、道德义、寓意/灵意义）。这种方法论虽然旨在固定意义，实则已承认文字表面之下蕴含多



层解释空间。浪漫主义阐释学在施莱尔马赫那里被系统化,施氏提出了“语法解释”与“心理解释”的著名划分。前者关注语言共同性,后者则试图通过“移情”重构作者个体的创作心理。面对文字造成的作者与读者的疏离,施莱尔马赫的目标是“比作者理解他自己更好地理解作者”。^⑥其“移情”方法已将阐释重心部分转向了读者主体的创造性活动。随后,狄尔泰把阐释学提升为精神科学/人文科学的普遍方法论。他强调通过生命的“客观化物”(主要是文字记载)来理解历史中的精神生命。文字记录作为最稳固的“生命表达式”,为历史理解提供了客观基础,但理解的过程却需借助于阐释者自身的生命体验。狄尔泰的阐释学循环(部分与整体之间)在文字解读中表现为字词与全文、文本与时代背景之间的往复运动。

海德格尔完成了阐释学的存在学/本体论转向,把“理解”从方法论层面提升为此在(人)的基本存在方式。“理解”不再是主体认识客体的工具,而是此在在世的一种展开状态。文字文本是世界的一种呈现方式,对文本的理解乃是此在通过文本对其自身可能性的筹划与对存在意义的探寻。这就为文本意义的开放性和阐释的历史性奠定了哲学基础。伽达默尔的哲学阐释学集大成,系统阐述了“效果历史意识”“视域融合”和“时间距离”的创造性等核心概念。文字文本作为“永久的持存”向我们诉说。理解不是复制,而是在每次阅读中发生的、处于历史效果中的事件。时间距离并非障碍,而是意义的过滤器和生成器。文字因其固定的持存使得不同时代的视域得以反复碰撞与融合。伽达默尔将语言置于存在学/本体论地位,认为“能够被理解的存在就是语言”。^⑦文字作为语言的典型形式构成了我们遭遇世界、传统与真理的基本媒介。

保罗·利科则特别聚焦“文本”本身。在《解释的冲突》和《从文本到行动》等著作中,利科系统地建构了一种“文本阐释学”。利科明确了“文本”的定义:任何由书写所固定下来的话语。“文本”具有四大特征:一是意义的固定化;二是与作者意图的分离;三是指称的悬置与更新;四是向无数读者开放。利科认为,文本的世界不是一个可复制的心理世界,而是一个“可能的世界”。阐释的任务是遵循文本自身的动向,从它所言说的东西出发,朝向它所指向的东西,即从语义学层面(文本的内在结构)走向阐释学层面(文本开启的存在可能)。文字文本的“间距化”与其说是要克服的障碍,倒不如说是理解得以可能的生产性条件。

进入数字时代,文字媒介的形态发生剧变,从超文本、互动性与阐释的流散等方面,对经典阐释学理论提出了新挑战。“超文本性”消解了传统文字的线性、封闭结构。文本成为节点与链接的网络,阅读路径非线性化、多向化、可选择。这就动摇了以完整、自足文本为前提的阐释学模式(如利科的文本理论)。意义不再内在于一个固定的结构,而是存在于读者的遍历路径之中,呈现出更强的流动性和碎片化。

数字文本易于修改,版本更迭迅速,失去了印刷时代的稳固性。同时,读者可以通过评论、批注、改写、接龙等方式直接介入文本生产,模糊了作者与读者、创作与接受的界限。这似乎在一定程度上“克服”了文字造成的作者与读者的疏离,却又陷入了意义生产权分散、权威消解的“众声喧哗”局面。阐释的确定性进一步降低。多媒体融合,纯文字日益与图像、声音、动画、代码等元素交织在一起。对于这类复合文本的阐释,我们需要超越单纯的语文学,发展一种综合的、跨媒介的阐释学,用以思考不同符号系统是如何在交互中生成意义的。

尽管形态剧变,但阐释学的核心关切——如何理解他者通过符号的表达——依然紧迫。数字时代的文字现象或许可以促使我们重新思考:文本的边界何在?作者“死亡”之后,责任如何安放?在无限链接与即时互动中,深度理解所必需的“时间距离”与“沉思空间”如何可能?经典阐释

学对“间距”“对话”“视域融合”的思考,无疑能为走出数字意义的迷宫提供不可替代的智慧资源。

文字这座由人类构筑的“符号迷宫”,既是意义的栖居之所,也是意义的竞技场。阐释学便是我们在迷宫中追寻意义的永恒旅程。从追寻神圣原意到承认效果历史,从克服间距到视其为生产性条件,从封闭文本到开放网络,阐释学对文字媒介的思考不断深化与自我更新。它告诉我们,对文字文本的理解从来不是对一种僵死过去的考古,而是一场与文本展开的、面向未来的生动对话。在这场对话中,我们不仅理解了文本,也理解了自身与世界。

声音媒介的阐释学

在人类经验的版图上,声音构成了一个与视觉世界同样深邃却迥然不同的维度。声音具有流变性和时间性,它涌现、回荡、消逝,拒绝被凝固与占有。与文字的稳固、空间的特性相对,声音的本质是流动的、具身的、与情境水乳交融的。对声音的理解与阐释,因此走上了一条与文字阐释学既相通又分岔的道路。声音阐释学并非简单地把处理文字的原则套用到听觉对象上,而是需要我们重新校准理解的器官——从“阅读之眼”转向“倾听之耳”,去探究在声波的振动与回响中,意义如何被赋予、传递、扭曲与生成。下面我们尝试从声音媒介的存在学/本体论特征出发,梳理阐释学思想中关于聆听与声音的线索,并思考在技术录音时代,声音的复制、存储与传播如何深刻地改变了我们与声音的阐释学关系。

声音的存在方式,或者说声音媒介独特的存在学/本体论特征,构成了声音阐释学的基础,同时也预设了它的核心难题。第一是声音的瞬时性与时间性。声音在时间中展开,也随时间而消逝,所谓“余音绕梁”只不过是诗意的夸张而已,物理的声音是无法驻留的。这一特性使得声音经验本质上是“一次性的”和“此刻瞬时的”。阐释者无法像面对一页静止的文字那样反复回溯、对照,停留于某个“句子”。每一次倾听都是一次不可复现的时间事件,理解必须在线性的、流动的时间流中即时发生和完成。这就赋予了听觉理解一种紧迫的、专注的、全身心投入的特质。声音阐释的“对象”永远是一个“事件”(event),而非一个“物件”(object)。

第二是声音的具身性与情感的直接性。声波是物质的振动,它直接作用于我们的听觉器官乃至整个身体(如低频声波的震撼)。声音,尤其是人声、音乐、自然声响,往往无需经过概念的中介,就能直接触发我们的情绪、唤起我们的记忆、激发我们的生理反应。一声叹息、一段旋律、一阵雷鸣,个中“意义”是与我们的情感、身体记忆紧密相连的。这种意义的传递方式比文字更归属于“前反思”,更具“氛围性”。阐释因此不仅关乎认知,更关乎感受、共情与身体的共振。声音中蕴含着大量“不可言说”但“可感知”的意义。

第三是声音的情境嵌入性与多源混同性。在自然状态下,声音很少孤立地存在,而总是嵌入一个具体的声音环境(声景)之中:风声伴着雨声,话语夹杂着背景噪声,音乐与空间混响交织。声音天然地是“复调”的,多种声源共同编织出意义的网络。这使得剥离单一“声本”^⑨变得困难,声音接受和理解往往是对一个混合场域的总体把握。同时,声音与发声源头(声源)和聆听者所处的空间物理特性(声学环境)密不可分。同样的发声在不同的空间会产生截然不同的听觉效果与意义联想。声音的理解因此总是对“声源—传播—空间—聆听者”这一整体情境的理解。

第四是声音的指向性与匿名性。声音从某处发出,是具有方向性的,能够营造空间感,甚至暗示发声者的存在、距离与动向,从而带来强烈的“在场”暗示。然而,声音也能隐藏声源,制



造神秘、恐惧或神圣感(如“天籁之音”)。声音的这种既指向又隐藏的特质,使其成为“在场”与“缺席”的奇妙中介,深深牵动着阐释者的好奇与想象。^⑩

尽管以文本为核心的阐释学长期占据主导和主流,但在哲学和阐释学思想中始终回响着对声音与倾听的深刻思考,构成一种“倾听的哲学”。在古希腊,听觉与语言、逻各斯紧密相连。亚里士多德在《论灵魂》中把听觉视为最具理智潜力的感觉,因为它最善于接受形式。柏拉图在《斐德若篇》中对文字的批评却暗含了对活生生的、辩证的言语(声音)的推崇,认为真理在对话的“问—答”逻各斯中更能显现。柏拉图由此提示了一种原始的“声音阐释学理想”:意义在直接的、双向的、有声的对话中生成。奥古斯丁在《忏悔录》中对时间的著名思考正是通过对一首圣咏的聆听体验展开的。他意识到,对一支旋律的理解,无法通过对已逝音符的记忆和对未来音符的期待割裂达成,必须依赖于心灵的“注意力”将流动的声音延展为一个可理解的当下。这就揭示了听觉理解中记忆、注意与期望的综合机制,构成时间性阐释的早期典范。

海德格尔的存在哲学为听觉—声音阐释学提供了决定性的奠基。在《存在与时间》中,海德格尔把“倾听”提升至此在的一种基本实存论/生存论环节。“倾听”先于“言谈”,并且构成“言谈”。我们能言说,是因为我们已经倾听着存在的呼声。海德格尔区分了“倾听言谈”与沉沦于“闲谈”的“听”,前者关乎对存在可能性的领会,后者只是人云亦云。在后期思想中,海德格尔更提出,语言是“存在之家”,“人言说,是因为应合于语言。这种应合乃是倾听。人倾听,因为人归属于寂静之指令。”^⑪这里的“倾听”是一种对存在之寂静之音/寂声的应合,是理解和阐释得以发生的原初开放性。伽达默尔继承并发展了这一思想,在《真理与方法》中强调“倾听”在理解对话中的核心地位,真正的对话要求参与者能够“让对方作用于自己”,这是一种深刻的、接纳他异性的听觉德性。

利科的阐释学哲学虽然主要聚焦文本,但他关于“话语事件”与“所说意义”的区分为理解声音(作为典型的话语事件)提供了框架。声音的言说是一个瞬息万变的事件,但其中沉淀出可被辨识、重述和解释的“所说”。声音阐释的任务就是在这个流动的事件中,捕捉并解释其凝结的“所说”意义。然而,声音的“所说”总与语调、音色、节奏等“事件性”特征不可分。让-吕克·南希在《倾听》中把“倾听”推向更深的存在学/本体论层面。他认为,“倾听”不是感知声音,而是感知“感知自身”,是向自我之外、向共振的开放。意义在倾听中不是被解码,而是作为“共鸣”被接收。声音的意义在于它的“触感”,它触碰我们,在内外边界上引发颤动。这是一种超越语义学的、身体性的阐释学。

此外,在现象学哲学中,如梅洛-庞蒂的身体现象学,强调知觉的整体性,声音是身体图式与世界互动的一部分。音乐哲学和声音研究领域的学者,如苏珊·朗格把音乐视为情感形式的符号,米歇尔·希翁(Michel Chion)提出“声音客体”与聆听模式,R.默里·谢弗(R. Murray Schafer)开创“声景研究”,他们从不同角度深化了我们对声音如何建构意义的具体理解。

19世纪以来,录音技术的发明彻底改变了声音的存在与阐释方式,带来了前所未有的可能性与复杂性。首先,声音的“文本化”与“物化”。录音技术首次把转瞬即逝的声音事件固定、存储、复制,使其成为可反复播放、分析、编辑的“客体”。声音获得了类似文字的“持存性”,这似乎为声音阐释学提供了稳定的“文本”,我们可以像分析文字一样,对录音进行细致的结构、频谱、话语分析。但问题随之而来:一段录音能否等同于那个“原初的声音事件”?录音过程中的选择、编辑、压缩,是否已经是一种强力的阐释?还有,我们对古典音乐的“理解”越来越多地建立在

聆听历史录音上，而非现场体验。这种“去语境化”的聆听塑造了新的、比较式的、追求完美版本的阐释习惯，但也可能已经疏离了声音与具体时空、身体共在的鲜活联系。其次，声音的蒙太奇与虚拟声景。电子技术与数字技术允许对声音进行任意剪辑、拼贴、变形，创造出现实中不存在的声音与声景。这彻底解放了声音的创作，也使理解和阐释变得更为复杂：当声音不再指涉一个真实的声源或事件，其意义完全由其在新的符号系统（如电影叙事、音乐结构）中的位置决定时，阐释的依据何在？这要求阐释者具备更高的媒介素养，理解声音的“语法”如何在新的技术语境中被重构。最后，听觉文化的重塑与阐释的民主化。广播、播客、流行音乐平台塑造了全新的听觉习惯与公共领域。人人皆可录制、发布声音，声音阐释的权力也从专家部分下放至普通听众。声音意义的生成变得更加网络化、社群化、互动化。而耳音^⑩（ASMR）、白噪声等声音现象凸显了声音超越语义、直接作用于身体与情绪的新功能，挑战了以“意义解码”为核心的传统阐释模型。

声音阐释学是一场在时间之流中进行的、全身心参与的追寻。它始于对声波振动的生理接收，经由文化符码与个人经验的过滤，最终在听者的意识与情感中激荡出意义的回响。从对“道”的希声聆听，到对音乐中哀乐之辩；从海德格尔对存在之呼声的应合，到南希对共鸣的触感描述；从现场演奏的灵晕时刻，到数字声景的虚拟合成——我们对声音的理解，始终在“事件”与“文本”、“在场”与“缺席”、“情感”与“结构”、“个体感受”与“文化约定”的张力中展开。

声音技术延长了我们的耳朵，也改变了倾听的生态。但无论媒介如何变迁，声音阐释学的核心启示或许在于：它提醒我们，真正的理解不仅需要一双分析的眼睛，更需要一双能够“让对方作用于自己”的、开放的耳朵。这是一种接纳他者、融入情境、在时间流逝中与意义共振的生存姿态。在一个视觉信息过载、话语喧嚣纷杂的时代，重拾“倾听”的艺术，培养一种深邃的听觉智慧，或许是我们穿越噪声、触及彼此、领悟世界深处细微颤动的必要修行。声音的意义总是在聆听发生的那个时刻，重新开始它的颤动。

图像媒介的阐释学

自古至今，图像始终是人类理解世界、表达自我、建构意义的核心媒介。与线性、抽象的文字和瞬时、流动的声音不同，图像以其同时性的空间呈现、直观的视觉召唤和丰富的多义性，构筑了一个独特的阐释学场域。在这里，理解并非始于解码，而是源于观看；意义并非线性展开，而是在视觉结构的整体性与细节的嬉戏中瞬间涌现或逐渐显形。图像阐释学就是要探究我们如何理解“所见”，如何在光、影、形、色的构型中遭遇他者的世界与自身的境域。本节将深入分析图像媒介的存在学/本体论特质，梳理阐释学传统中与视觉相关的思想脉络，并直面技术时代图像泛滥所带来的阐释危机与范式转换。

作为一种符号形式，图像的存在方式决定了理解活动的特殊路径与困境。图像的存在学/本体论特征主要表现在如下四个方面。第一是图像的空间性、共时性与非线性。图像的所有元素并置于一个（虚拟的）空间框架之内。观者无需遵循固定的顺序，目光可以自由游移，在整体结构与局部细节之间往复。这种“共时性”使得理解具有一种瞬间的、格式塔式的“顿悟”可能性，但也因诸元素的并置关系而充满复杂的暗示和隐喻。图像的意义往往存在于这种空间关系的张力网络之中。第二是图像的相似性、直观性与“自然符号”的幻象。图像，尤其是具象绘画与摄影，与它指称的对象在视觉上具有某种程度的相似性，似乎提供了一种不依赖语言编码的直接通道，



让意义“一目了然”。罗兰·巴特称摄影为“没有符码的信息”，正是强调其指示性的震撼力。然而，这种直观性恰恰构成了最深刻的阐释学陷阱：它让人们误以为理解图像是“自然的”、无需学习的，从而忽视了所有观看都受到历史、文化、心理“图式”的深层塑造。图像是“透明的”，也是最“不透明”的，因为它把意识形态自然化。第三是图像的多义性、暧昧性与暗哑性。图像是丰富的，也是沉默的，它不像语言那样用明确的语法和词汇陈述命题。同一幅图像可以引发多种甚至矛盾的解读，达·芬奇的《蒙娜丽莎》中那神秘的微笑就有无数种诠释。图像的沉默暗哑迫使观者用语言去“填补”其意义，把视觉转化为叙述。这种从视觉到语言的转换并非简单的翻译，而是一种创造性的阐释行为。图像的暧昧性既是阐释的难点，也是其魅力和生产性的源泉。第四是图像的虚构性与实在性之二重性。图像创造一个独立于现实世界的“似真”空间。柏拉图在《理想国》中贬斥绘画为“摹本的摹本”，与真理隔了三层，正是出于对图像虚幻本性的警惕。但另一方面，图像又拥有指涉现实甚至取代现实的强大力量。圣像破坏运动中的激烈冲突，正源于对图像能否承载神圣、是否沦为偶像的深刻分歧。图像游走于“幻象”与“显圣”、“再现”与“建构”之间，其真理性问题始终是图像阐释学的核心争议。

西方思想对图像的思考深刻交织在哲学、神学与艺术史的脉络中。古希腊的遗产是不无矛盾的。柏拉图驱逐诗人和画家，是由于模仿艺术制造幻象/假象，远离理念。而亚里士多德在《诗学》中为模仿辩护，认为通过模仿可以认识共相/普遍性。但总体上讲，逻各斯（语言理性）高于图像的传统在古希腊就已经形成。中世纪的基督教世界围绕图像展开了激烈的神学与阐释学辩论。圣像破坏者认为，不可见的上帝不能用可见的偶像来表现，否则就是亵渎。圣像辩护者（如大马士革的约翰）则提出，图像可以成为通向原型的桥梁，道成肉身本身已为上帝的可视化提供了神学依据。图像不是被崇拜的偶像，而是启迪沉思、教育文盲的“书籍”。这场争论确立了图像作为“符号”而非“实物”的基本阐释学定位，其意义在于“指涉”而非“占有”原型。

文艺复兴时期的透视法不仅是一种技法，更是一套认识论和世界观。它把世界构建为一个理性、均质、以观者为中心的空间。理解图像，就是理解这个被数学秩序规定的视觉世界。之后，从19世纪以来，瓦尔堡、潘诺夫斯基等学者开创的图像学，为系统阐释图像意义提供了经典方法。潘诺夫斯基的三层次理论尤为重要：前图像志描述用于识别线条、色彩、形态构成的自然题材；图像志分析用于识别约定俗成的主题、故事、寓意（需文化知识）；图像学阐释用于挖掘图像中渗透的民族、时代、阶级、宗教、哲学的基本态度（“象征”价值）。这一方法把图像置于广阔的文化史脉络中，将其视为时代精神的征象。^⑬

20世纪的新哲学——现象学——为图像阐释注入了新的活力。现象学开创者胡塞尔讨论了“图像意识”，区分“物理载体”（画布）、“图像客体”（被描绘的对象）、“图像主题”（意义）。在胡塞尔看来，观看图像是一种复杂的意向性行为，我们在意识中同时持有着这几重层次。^⑭梅洛-庞蒂的身体现象学强调，观看是身体与世界交织的“肉身”活动。我们不是用“思想之眼”看画，而是以整个存在沉浸于画的“世界”里。理解塞尚的画，就是理解他如何“思考”颜色和形状，如何让“世界”在画布上“诞生”。伽达默尔的哲学阐释学虽然主要针对文字文本，但其核心概念对图像阐释极具启发性。“效果历史意识”提醒我们，对《蒙娜丽莎》的理解永远融合了达·芬奇的创作、艺术史的解读和我们的当下视域。“视域融合”发生于我们与图像作品的对话之中。而“游戏”概念则描述了作品如何吸引我们、要求我们参与其意义构建，观者并非外在的审视者，而是意义游戏的内在参与者。^⑮利科关于“隐喻”与“象征”的理论，对理解图像的多义性至关重要。

图像常常作为“活的隐喻”运作，通过看似不协调的并置创造出新的意义。而“象征”则是“具有多重意义的表达式”，其字面意义指向一个深层的、通常不可穷尽的阐释维度（如“十字架”“道路”）。图像阐释在很大程度上就是对这些隐喻和象征网络的破译与参与。

技术的裂变造成了机械复制、虚拟拟像与阐释的危机。19世纪以来，影像技术的每一次革命都剧烈地冲击着图像的生成、传播与阐释模式。摄影术的发明带来了“机械眼”的凝视。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出，摄影（及电影）摧毁了传统艺术作品的“灵晕”——其独一无二的此时此地性。照片的“索引性”（与拍摄对象有物理因果关系）使其具有强烈的“曾经存在”的证据力量，巴特称之为“知面”。但摄影同时也是构图、选择、瞬间的捕捉，充满了“意趣”。电影与动态影像引入了时间维度。图像叙事与蒙太奇创造了全新的意义生成逻辑。理解电影是对镜头运动、剪辑节奏、声画关系、叙事结构的综合阐释。电影理论（如爱森斯坦、巴赞、麦茨的理论）极大地拓展了图像阐释学的疆域。

数字时代与虚拟图像的到来引发了更深层的存在学/本体论与阐释学危机。鲍德里亚所谓的“拟像”——没有原本的复制品——成为常态。数字图像（CGI、合成照片、AI生成图像等）可以完全脱离现实指涉，纯粹由算法生成。图像的“真实性”根基被彻底动摇。我们进入一个“后真相”的视觉文化中，阐释的首要任务不再是“这图像代表了什么”，而是“这图像是真实的吗？它是如何被生成的？它的意图是什么？”社交媒体与图像泛滥（德波所谓的“景观社会”）使得图像成为主要的社交语言和资本循环形式。自拍、表情包、短视频塑造着身份认同与社会关系。意义变得碎片化、即时化，高度依赖于语境。面对这些挑战，图像阐释学的任务变得更为紧迫和复杂，它需要发展新的批判工具，诸如数字图像批判、视觉素养教育、跨媒介叙事分析。阐释不再是精英的专属，而是数字公民在图像洪流中保持清醒、进行意义导航的生存技能。

图像阐释学是一场无止境的视觉探险。从对圣像的神学沉思，到对画布的形式分析；从对照片真实性的质询，到对虚拟景观的批判；从“观物取象”的体悟，到“气韵生动”的感通——我们与图像的遭遇始终是历史、文化、技术与个体目光的交汇。图像以其沉默的丰富性邀请我们、也挑战我们去言说不可言说之物，去看穿看似自明之见。在技术已经把图像转化为最寻常、最诡谲的日常景观的今天，图像阐释学的核心使命变得愈发清晰了：它不仅要教会我们如何从图像中“读出”意义，更要警醒我们图像如何“写入”我们的现实、塑造我们的欲望、建构我们的真理。最终，理解图像是为了理解生产图像并被图像所生产的我们自己，以及我们栖居于其中的这个日益视觉化的世界。在观看的迷宫中，每一次有意识的解读都是对意义之光的一次追寻，也是对自身视域的一次扩展与更新。

在媒介演进中，文字、声音与图像并非依次替代，而是不断交融、碰撞，形成了复杂的张力关系。尤其在数字技术时代，文字、声音、图像三媒介将完成一种阐释学综合。历史地看，偏于理性的文字媒介阐释学曾长期占据主导地位，试图规训声音的情感与图像的混沌。但中世纪手抄本中的彩绘插图、佛教经典的“观想”法门，都体现了图像对文字解释的辅助与超越。巴洛克音乐试图用声音描绘图像，而浪漫主义文学则追求文字的音乐性。可见，基于媒介间的竞争和互补，三种阐释学模式存在着深刻的互补性。它们各自揭示了人类理解的不同维度。

当今数字技术把三种媒介及其阐释学模式前所未有地整合进一个统一的数字编码环境中，形成一种“超媒介阐释学”。多媒体、超文本、虚拟现实，这些形态要求我们发展出一种全新的、“超媒介”的阐释学能力。我们不再只是读者、听众或观者，而是穿梭于文字、声音和图像交织的符



号丛林中的“导航者”。我们需要线性阅读的逻辑能力，以理解复杂的论述；我们需要共情倾听的情感能力，以融入多模态的叙事；我们需要直观观看的洞察力，以瞬间解读复杂的界面和信息图。这种新型的阐释学，是一种在多种理解模式间快速切换、综合判断的“分布式认知”。它既带来了理解的丰富性，也带来了新的限制和挑战：诸如信息过载、注意力碎片化，以及“后真相”情绪对理性论证的侵蚀。

文字、声音与图像作为三种基本的媒介形式，分别构建了三种阐释学境域。它们是人类理解世界的三条根本路径，各有其不可替代的意义和作用，文字赋予我们逻辑与深度，但可能带来疏离；声音赋予我们共鸣与温度，却可能流于情绪；图像赋予我们整体与直观，也可能陷入模糊。在当今这个媒介融合的时代，认识到这三种阐释学模式的差异及其相互关系，具有至关重要的意义。它提醒我们，真正的理解不是单一媒介模式的独断专行，而是要在理性分析、情感共鸣与直观洞察之间保持一种积极的、批判性的张力。

数字媒介与不可数字化的神秘信息

我们正身处一个极速数字化的时代。从全球知识库的建立，到虚拟现实对物理世界的模拟，再到人工智能对人类思维模式的逼近，数字媒介似乎承诺了一种终极可能性：把一切存在转化为0和1的二进制数字序列，从而实现完美的存储、无损的传输与无限的操作。然而，在这种“数字万能主义”的狂热背后，潜藏着一个根本性的哲学追问：是否存在某种“信息”，其本质抗拒这种彻底的转化，并在数字化的过程中必然流失，成为一种无法被算法捕获的“神秘残余”？问题也可简化为：世界的一切是否皆可被数字化？一切信息都是数字化或者可数字化的吗？有不可数字化的信息吗？这是眼下受到普遍关注的问题，对艺术人文学/人文科学来说是性命攸关的问题，因为如果答案是否定的，那么艺术人文学就根本没有存在的合法性了。

数字媒介的运行建立在可量化、可分离、可计算的逻辑之上。而在人类经验与世界存在中，恰恰存在着那些不可量化、不可分离、不可计算的维度——我称之为“不可数字化的神秘信息”。这些信息并非通常意义上的知识，而是与意识、身体、时间和存在本身紧密相连的原始境域。探寻数字媒介与这类信息的关系，不仅是划清技术的边界，更是对我们自身存在的一次深刻反思。

我们看到，即使在科学家队伍里，也有承认“不可数字化的信息”的学者。被誉为“脑机接口之父”的尼科莱利斯（Miguel Nicolelis）区分了两种信息，分别以“信息论之父”香农与逻辑学家和哲学家哥德尔之名命名，即香农信息和哥德尔信息。所谓“香农信息”即二进制的数字化信息，这是20世纪最具影响力的人类理想化的数学测量方法，以“比特”（bit）作为信息单位，一个二进制数字0或1对应1比特。而所谓“哥德尔信息”属于模拟信息而非数字信息，“它的完整表现取决于一个连续或模拟的生物结构修饰过程，该过程遵循物理和化学定律，而不是由数字计算机中运行的算法决定”。^⑩按照尼科莱利斯的见解，大部分嵌入有机组织的信息无法被简化为数字描述，是不可数字化的；而且有机物越复杂，嵌入组织的“哥德尔信息”也就越多。

尼科莱利斯给出的基本结论如下：“哥德尔信息是大脑的熵。也即无法由香农信息解释的额外信息，它对完整描述嵌入人类大脑内的信息类型至关重要，而正是这部分信息使我们得以为‘人’。因此，哥德尔信息的存在定义了数字计算机永远无法再现人类大脑的内在工作过程和它创造的各种奇迹的关键原因之一。”^⑪这是我目前看到的对艺术人文学的存在自主性和合法性的最佳

辩护，而且来自科技界。

数字化的本质在于一种特定的“揭示”与“遮蔽”。按照海德格尔的说法，现代技术是一种“解蔽”方式。数字媒介作为一种主导性技术，其解蔽世界的方式是独特的。一是量化先于质化，它必须将连续性的现象（如一片风景的色彩渐变）分解为离散的像素和颜色代码；将丰富的情感转化为情绪标签或生理数据点。在这个过程中，事物的“质”被约减为“量”。二是关系先于本体，数字物（如一个3D模型）的本质由其内部数据关系定义，而非其自身的物质性。它可以被完美复制，但因此失去了“原作”的独一无二性。三是模型先于实在，数字世界运行在模型之上。当模型的模拟足够逼真时，我们常常会忘记它只是一个模型，错把它当作实在本身。数字化这种解蔽方式在带来巨大效率和便利的同时，也构成了一种系统的“遮蔽”。它所遮蔽的正是那些无法被纳入其量化—关系—模型逻辑的存在维度，也就是我们所谓的“不可数字化的神秘信息”。

那么，哪些信息是本质上不可数字化的？“不可数字化的神秘信息”主要存在于以下三个核心领域，也即“神秘信息”的三种形态。

一是意识的主观性或所谓感受质（*qualia*）。它指示着第一人称体验的绝对私密，构成最坚固的堡垒。所谓“感受质”指的是主观体验的质的特征。例如红色，我们完全可以用RGB（红绿蓝）色彩模型精确地定义一种红色，并且把它显示在全世界所有的屏幕上。但你我“看到”红色时的主观感受是什么？那种温暖、强烈或虚弱的“感觉本身”是无法通过数据传递的。一个天生的盲人，即使他掌握了所有关于光波、视锥细胞的物理和神经科学知识，也永远无法知道“红色”看起来是什么样的。又如痛感，我们当然可以用数字1—10来量化疼痛等级，可以测量痛感时的神经电信号，但疼痛那种撕心裂肺、令人绝望的“滋味”是无法言传、不可数字化的核心。数字媒介可以记录、模拟甚至引发这些体验的相关物（数据、图像、声音），但体验本身——那个第一人称的“是什么样子”——被永远地隔绝在数字王国之外。这是意识的硬问题，也是数字媒介无法逾越的鸿沟。

二是此时此地的存在的身体性与情境性。我们的存在是具体的、具身的、情境化的。首先是身体的智慧。一位老师傅掌握的火候，一位书法家运笔的力道，一种微妙的肢体语言，我们拉小提琴的习惯动作，我们骑自行车的技巧……这些“默会知识”存储于身体本身，并不是大脑的显性记忆。其次是“此在”的境域，即海德格尔所谓“在世存在”。我们时刻处于一个具体的、充满意义的“场”中。站在一座高山前的敬畏感，不仅来自视觉数据，更来自肌肤感受到的风、空气中的味道、脚下的碎石以及整个文化历史赋予这座山的象征意义。虚拟现实可以模拟视觉和听觉，甚至模拟风，但那种“身临其境”的“境”是物理世界、身体和历史共同交织出的一个整体氛围，这个整体性的、充满灵性的“境域信息”，是数字切片无法复制的。

三是神秘性与超验体验。这是最具“神秘”色彩的领域，涉及宗教、艺术和爱情的巅峰体验，其中最典型的是宗教上与绝对他者的相遇经验，即一种超验体验，一种神圣的临在感。虽然今天已经是一个非宗教或后宗教时代，但只要还有神秘的、未知的和不可把握的东西存在，就会有神圣感和超验体验。艺术和爱情也有类似的神秘和神圣体验，它们往往被描述为“不可言喻的”，涉及与某种“绝对他者”和“神奇性”的相遇。数字媒介可以传播神学文本、圣像图片、圣歌录音，但那个“临在感”和“神秘感”本身要求全身心地投入和一种超越主客二分的状态，这恰恰是客体化、保持距离的数字观看方式所无法企及的。世间时有大事发生，人生常见奇异故事，真正的“事件”（如一场深刻的变革、一次生命的相遇）是独特的、不可重复的。数字记录只是事件的索引，是它的痕迹，而非“事件”本身。事件的“发生性”，它的新奇和震撼，在它被记录为数据的那一刻就已经过去了。



必须强调的是，数字媒介与神秘信息之间并非简单的对立关系。认识到不可数字化领域的存在并非要全盘否定数字媒介，相反，这让我们能更成熟地看待它与神秘信息之间错综复杂的关系。首先，数字媒介可以成为一座桥梁、一个指针。一段庄严的音乐、一幅精心构图的光影作品，可以营造氛围，引导心灵朝向那个不可言说的维度。其次，数字网络让分散的个体能够分享他们接近神秘体验的边缘经验，形成共同体，从而激发更多人的寻求。最后，就两者关系而言，最大的危险在于“拟像”对“真实”的取代。当VR提供的沉浸式体验足够逼真时，人们可能满足于这种人造的感受，从而不再去追求真实的精神成长。数字媒介提供的廉价而快捷的替代品可能使我们丧失感受现实的能力。

数字媒介扩展了人类的认知和沟通边界，但它的真正成熟或许在于它能够清醒地认识到自己的边界所在。那些不可数字化的神秘信息——意识的直接质感、身体的在场智慧、神秘感和神圣感——恰恰构成了人之为人的深度、尊严和奥秘。在一切皆可“上云”的喧嚣中，我们必须为这些不可数字化的神秘信息保留一块“飞地”。这块飞地不在服务器里，而在鲜活的身体感受中，在真诚的人际相遇里，在面向无限的沉默和敬畏中。对数字媒介和数字化边界的探讨，最终是一场关于如何在这个技术时代守护人性本真、抵抗精神扁平的斗争。真正的智慧不在于用数字复制一切，而在于知道什么是数字技术和数字化永远无法触及的，并为此保留一颗谦卑、开放和充满惊奇的心。

信息科学与作为音信学的阐释学

在上面的讨论中，我们实际上已经区分了两种信息，即“信号”与“音信/消息”。我们生活在“信息时代”，其实是“信号时代”。每天数以亿计的数据包在光纤中穿梭，庞大的数据中心处理着天文数字般的比特。信息科学是这一切的工程基石。然而，另一个尖锐的问题也随之浮现：我们是否比过去更相互理解了？数据的高效传输是否必然导向意义的有效沟通？这一悖论揭示了“信息”概念内部一个根本性的分野。一方面，信息被视为一种类似于物质和能量的客观资源，可以被测量、被存储和被优化传输。这便是信息科学的范式，其核心是克劳德·香农的数学理论。另一方面，信息始终是“关于某物的消息”，总是指向某种意义，需要被接收者理解和解释。这便是阐释学的古老关怀。若把阐释学视为一门关于“音信”或“消息”的学问，那么我们就可以称之为“音信学”。剖析这两种范式的特质和关系，对于理解人类沟通的本质至关重要。

1948年，美国著名数学家香农发表《通信的数学理论》，标志着信息科学的诞生。信息科学处理作为数学函数的信息，其革命性在于把信息从意义中剥离出来，专注于解决一个技术性问题，即如何在一个充满噪声的通道中精确地传输来自信源的符号。信息科学的核心诉求乃是技术上的可靠性。香农理论的核心正是“可靠性”，它关心的是一个由信源产生的符号（如字母、0/1）经过信道传输后能否在接收端被无误地复现。噪声是敌人，冗余是盟友。纠错码、压缩算法等伟大技术都源于此。在这里，信息量的大小用“比特”来衡量，其本质是不确定性的消除。一个消息的信息量越大，意味着它带来的意外和不确定性消除得越多。香农明确表示：“通信的这些语义层面与工程问题无关。”^⑧对于信息科学而言，信息是符号之间的关系和概率分布。消息“我爱你”和随机字符“X%^&”在比特层面可以有完全相同的信息量。这种“去意义化”或者说意义的悬置正是其力量所在。

信息科学的成功同时也划定了其边界，设定了它的局限。它完美地解决了“信号”的传输问题，

但完全无法触及“意义”的生成问题。一个被完美接收的数据包，对于不理解其编码协议和语义约定的接收者来说，依旧是一串无意义的噪声。它把信息处理到符号的临界点，但意义的火花需要在另一个层面被点燃。

作为“音信学”的阐释学探讨的是作为意义事件的信息或者音信。阐释学从最初对神谕和经典文本的解释技艺，到施莱尔马赫和狄尔泰将其发展为普遍的人文科学方法论，再到海德格尔和伽达默尔将其提升至关于此在之存在方式的存在学/本体论高度，始终围绕一个核心，即“理解”。如果我们把需要理解的文本、话语、艺术品乃至行为都视为一种“音信”或“消息”，那么阐释学就是一门深刻的“音信学”。

阐释学的核心诉求乃是存在学/本体论意义上的可理解性。阐释学的核心是“意义”或“可理解性”。它要回答的问题是：一个消息如何能够被理解？理解并非一个主体对客体的被动反映，而是一种发生在历史和文化境域中的参与性事件。伽达默尔用“视域融合”来描述这一过程：消息接收者带着自身的“成见”与前理解，与消息所来自的另一个视域相遇、对话，最终生成新的理解。这是一个创造性的、开放的意义生成事件。

音信/消息的存在方式具有境域性与历史性的特征。作为“音信学”的阐释学认为，任何音信/消息都不是一个自足的、意义固定的客体。它的意义总是在一个具体的语境（谁、何时、何地、对谁）中展开，并处于历史的流动之中。莎士比亚的剧本在每个时代都被赋予新的意义。因此，音信/消息的本质并非其符号载体，而是其在理解事件中被激发出来的意义可能性。

作为“音信学”的阐释学与信息科学的根本差异在于，信息科学处理的是可复制的信号，一个比特流可以原样传输无数次；而音信学/阐释学处理的是不可复制的理解事件，每一次阅读、每一次倾听，都是一次独特的视域融合，生成独一无二的意义体验。

信息科学与作为“音信学”的阐释学并非对立，而是描述了同一个沟通流程中两个不可或缺且性质迥异的阶段。我们可以将其视为一个连续的频谱。第一阶段是信息的传输（信息科学的领域）。这是消息的物质化与传输阶段。思想被编码为符号（语言、文字、二进制），符号被转换为物理信号（电波、光脉冲），通过信道传输，并在接收端被解码为符号。这个阶段的目标是精确，追求的是符号的同一性。香农理论是这一阶段的“王”。第二阶段是意义的生成（音信学的领域）。这是对消息的理解与阐释阶段。被成功接收的符号作为一个“音信”进入接收者的生活世界，接收者调动其全部的生命经验、文化背景和前置知识，与这个音信/消息进行“对话”，最终将其“翻译”成自身能够理解的意义。这个阶段的目标是理解，特点是意义的差异性和创造性。

现代通信的许多困境正源于混淆了这两个阶段。我们常常拥有了第一阶段的技术成功（消息已送达、已读），却经历了第二阶段的彻底的沟通失败（“你完全误解了我的意思”）。这是因为我们误以为信号的精确传输会自动保证意义的准确抵达。作为音信学的阐释学恰恰提醒我们，意义的生成是一个复杂、脆弱且充满创造性与误解可能性的存在学/本体论过程。

在算法推送、大数据分析和人工智能生成内容日益占据主导的今天，区分信息科学与音信学/阐释学具有紧迫的现实意义。信息科学赋予我们前所未有的处理能力，但它无法提供理解的意义。它让我们更快地获取信号，但未必让我们更深刻地理解彼此。我们把阐释学重新定义为“音信学”，旨在强调一切技术传输的终极目的是服务于人类的理解和沟通。因此，未来的教育和社会素养不能只停留在信息技术的应用上，更需培养一种深厚的“阐释学素养”，即一种能够洞察音信/消息的语境、历史性及其与自身前见之关系的能力；一种倾听的耐心和一种在对话中朝向更高真理开



放的意愿。这要求我们不仅成为高效的信息/信号处理器,更要成为智慧的“音信/消息”阐释者,在信息的洪流中守护意义生成的空间,从而实现真正意义上的人文沟通。信息科学确保了音信/消息能够“到达”,而作为“音信学”的阐释学则关乎我们如何“相遇”。两者的对话表明,完整的信息过程并非止于信号的精确接收,而是开启于意义的文化性与主体间性解释。在信息过载而意义匮乏的数字时代,这种对话是尤为紧迫的,我们比任何时候都更需要重启理解的智慧。

我曾提出构建“总体阐释学”的任务:“当代阐释学如何可能创造性地综合哲学与方法、科学与人文、艺术与哲学,形成一种涵摄多样态、超越传统线性时间观以及以之为基础的传统人文学科、直面技术统治的新生活世界、既有哲学根基又不失方法意义的艺术人文学(精神科学)的基础学问和思想方式。”^⑨这是我关于我所谓的作为艺术人文学之方法的“总体阐释学”的基本理解,也是我关于未来人文学方法论的基本设想/要求。但现在我必须补充一点:“总体阐释学”首先是“媒介哲学”或者“跨媒介阐释学”。而这当然也意味着:未来哲学要成为跨媒介哲学。^⑩

注释:

① Richard Wagner, “Das Kunstwerk der Zukunft,” in: *Dichtungen und Schriften*, Bd.6, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1983, S.32; 参见韩钟恩:《音乐意义的形而上学显现并及意向存在的可能性研究》,上海:上海音乐学院出版社,2012年,第75—76页。

② 有关“数字存在”的讨论,可参见拙著《数字存在论》,即将由上海人民出版社出版。

③ 亨利·詹金斯:《融合文化:新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,北京:商务印书馆,2012年,第157页。

④ 《黑客帝国》系列是跨媒介学术研究中的经典案例。三部曲电影是核心,但动画短片《终极战役》解释了人机战争起源,游戏《进入矩阵》补充了电影配角的行动线,漫画小说则进一步深化了哲学思考。任何单一平台都无法提供完整图景。漫威电影宇宙(MCU)把跨媒介实践推向商业巅峰。诚然电影是支柱,但迪士尼+的剧集(如《旺达·幻视》《洛基》)并非附属品,而是直接推动主线剧情和角色发展的重要篇章,与电影形成紧密的互文关系。

⑤ 柏拉图:《斐德若篇——论修辞术》,载《文艺对话集》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1963年,第169页。

⑥ 语出施莱尔马赫的《阐释学讲演》,转引自汉斯-格奥尔格·伽达默尔:《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》上卷,洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,2004年,第249页。

⑦ 伽达默尔、德里达等:《文本与阐释》,载《德法之争:伽达默尔与德里达的对话》,孙周兴、孙善春编译,北京:商务印书馆,2015年,第10页。

⑧ 保罗·利科:《解释的冲突:解释学文集》,莫伟民译,北京:商务印书馆,2017年,第74页以下。

⑨ 此说类似于“文本”。

⑩ 所以不难理解,当海德格尔在后期思想中思及语言——存在的显—隐二重性运动时,他会关注“声音”和“倾听”。

特别可参见海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,北京:商务印书馆,2020年。

⑪ 海德格尔:《在通向语言的途中》,第27页。

⑫ 耳音(autonomous sensory meridian response),又作“自发性知觉经络反应”“颅内高潮”等,指人体通过视、听、触、嗅等感知上的刺激,在颅内、头皮、背部或身体其他部位产生的令人愉悦的独特刺激感。

⑬ 欧文·潘诺夫斯基:《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》,威印平、范景中译,上海:上海三联书店,2011年,第1—7页。

⑭ 参见倪梁康:“叔本华与胡塞尔——艺术直观与理念直观的‘纯粹性’”,载孙周兴、高士明编:《视觉的思想:“现象学与艺术”国际学术研讨会论文集》,杭州:中国美术学院出版社,2003年,第2页。

⑮ 在伽达默尔的《真理与方法》出版之后,德国艺术史研究领域出现了一些人物,试图把哲学阐释学的方法运用到艺术研究中,例如哥特弗里德·伯姆和库特·鲍赫的艺术阐释学研究,又如马克斯·伊姆达尔的艺术史和当代艺术研究等。他们接续伽达默尔的工作,合力展示出一种在“图像阐释学”方面(Hermeneutik des Bildes)的思想努力。

⑯⑰ 米格尔·尼科莱利斯:《脑机革命》,程致远等译,杭州:浙江教育出版社,2022年,第41页,第43页。

⑱ 克劳德·E. 香农、沃伦·韦弗:《通信的数学理论》,李锡涵译,北京:人民邮电出版社,2025年,第38页。

⑲ 孙周兴:《试论一种总体阐释学的任务》,《哲学研究》2020年第4期。

⑳ 本文由作者2026年3月30日在华东师范大学哲学系的报告(华东师范大学哲学系建系四十周年系列活动)整理而成。

编辑 张 蕾