

藝術共情的限度： 《屈服》中的“9·11”紀念碑之爭

但漢松

[提 要] 藝術可以激發關於他者的共情,是我們廣泛接受的一個共識。然而,在艾米·瓦爾德曼寫於 2011 年的小說《屈服》中,作為公共藝術的“9·11”紀念碑設計卻成為了共情限度的測試場,藝術非但未能彌合恐怖襲擊之後紐約的城市社會矛盾,反而使之激發成為一種隱形的“文化種族主義”。以《屈服》為個案文本,借助跨媒介、跨文化的研究視角,可以揭示公共空間的建築藝術如何成為情感政治的角力場所,探究當藝術審美從私域進入公域後,跨文化共情如何在多重社會力量參與的複雜博弈中變成一種“脆弱的善”。

[關鍵詞] “9·11”紀念碑 藝術共情 建築 媒介化 《屈服》

[中圖分類號] I109.5 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2021) 03 - 0131 - 12

在“後 9·11”文化想象中,共情往往被認為是極端暴力至關重要的解藥,人文學者們相信共情能打破以自我為中心的狹隘主體意識,甚至還能夠讓自我在對他異性、同一性的反思中激發出崇高的體驗。蒂姆·高蒂爾(Tim Gauthier)就認為,“共情可以開啟我們與各種不同類型他者之間進行潛在互動和理解的通道。共情在本質上需要積極主動和有意義的參與,能創造出有自我意識的、自我批判的共情者,這種共情者往往能更好地評估和實施對於共享世界的他者的倫理責任”。^①如果說科學家關心共情的生物化學實現機制,那麼人文學者更關心的則是共情對於社會的意義,它可以分解為以下五個問題:1)誰感覺到共情;2)誰值得被共情;3)共情是怎樣的過程;4)社會—歷史狀況可能對共情產生的影響;5)共情在特定的文學/藝術形式中如何運作。^②顯然,共情作為具有主體間性的意識活動,不可避免地在“後 9·11”語境下成為了帶有政治色彩的批評關鍵詞。

心理學家在實驗研究中發現,社會歷史狀況與文化身份對共情的對象有著重大影響,我們往往傾向於在共同體的內部施加共情。^③同理,共情在文學與藝術的審美活動中也未必可以實現價值的中立或平等。為此,基恩主張對共情做進一步細分:其一,“有界的策略性共情”(bounded strategic empathy),它發生在一個群體的內部,基於相互性的經驗,這種共情的施予只針對“與己相似的他者”;其二,“使節的策略性共情”(ambassadorial strategic empathy),它顧名思義具有某種外交的特

性,其共情雖然指向邊界之外,但仍有特定的目標群體和具體目的;其三,“撒播的策略性共情”(broadcast strategic empathy),它旨在向全體讀者發出籲求,有意激發讀者對於不同族裔和文化的普遍性共情,共情的出發點是基於全人類“共有的脆弱性和希望”。^④

我認為,基恩的這種劃分意義重大,因為她幫助我們認識到共情的內部分化特徵,不再簡單地將文學藝術作品中蘊含的共情潛能視為社會的德性目的,而是以批判的思維審慎看待作品、共情和意識形態之間複雜的共謀關係。保羅·布魯姆(Paul Bloom)對共情的陰暗面有更為尖銳的論述:“假如我對於 IS 的受害者不是那麼在意,我也許會更樂意去傾聽各方不同的意見。但因為我在意,所以我真的想讓他們血債血償。”^⑤所以,這就引出了一個奇怪的悖論:共情有時非但不會遏制暴力,反而會激發暴力。換言之,我們對共同體內部受難所產生的共情式痛苦,可能會導致侵略性的應激反應。近年來,一些腦科學研究者發現,暴力衝動和共情在大腦中的迴路機制是相同的。共情非但不是解決恐怖主義的答案,反而是問題本身——它在最好的情形下或許只是尋找答案的一個跳板。

美國作家艾米·瓦爾德曼(Amy Waldman)寫於 2011 年的“9·11”題材小說《屈服》(*The Submission*)正是一部以跨媒介的方式探討藝術共情的邊界和限度的作品。小說圍繞公共建築藝術的闡釋和“後 9·11”紐約的悲悼文化,展現了藝術作品激發跨文化共情能力的必然限度。這種限度源自一種被稱為“文化種族主義”的東西,它通過“政治上的權宜,媒體的操縱,社交的網絡,以及口頭傳聞”而得以產生,並沉澱在美國人的集體意識中。^⑥為什麼設計圖紙上的“9·11”紀念碑以彌合創傷為願景,卻成為了符號闡釋的戰場?災難紀念碑作為城市空間的組成,究竟是召喚和集聚共情的建築藝術場域,還是被大眾媒體、藝術競賽評選和流行文化共同塑造的情感政治產物?面對爭議性的藝術審美事件,不同族裔和文化背景的個體在文化種族主義的干擾下,是否可能超越“有界的”或“使節的”共情,甚至抵達那種“撒播的”策略性共情?本文試圖循著瓦爾德曼小說敘事的線索,並對文本內外的藝術話語進行反思性追溯,以進一步廓清“後 9·11”時代公共藝術與共情的複雜關係。

一、建築競賽中的“認識失調”和共情策略

《屈服》講述了一個叫穆罕默德·可汗(身邊人稱他為“默”)的美國穆斯林的“失樂園”故事。這位才華橫溢的建築師生於弗吉利亞的一個印度穆斯林移民家庭,他自幼並未接受過任何宗教教育,“吃豬肉……和猶太人約會,更不要說天主教教徒和無神論者”,其父母“將現代性作為自己的宗教,世俗化的程度幾乎如同清教”。^⑦換言之,默雖然有一個典型的穆斯林名字,卻從未履行過教規儀軌。他在純粹的美國文化環境中長大,人生軌跡中完全沒有任何極端分子的端倪,“各方面都像個美國人,甚至包括那種事業上的野心”。^⑧然而,“9·11”的發生改變了一切。幾乎與《拉合爾茶館的陌生人》中的昌茲一模一樣,默在紐約恐怖襲擊發生後被扣留在機場問話,安保人員反復質問他的穆斯林背景和對於聖戰的看法。在近乎屈辱的漫長拷問中,默似乎只有公開聲明與那個並無情感認同的宗教切割,才能盡快擺脫機場警察的懷疑。然而一個身份認同的悖論出現了:“就在他打算否認自己擁有穆斯林身份的時刻,潛意識卻揭示了該身份存在的內核。”^⑨

真正讓他面臨身份危機的,則是“9·11”之後兩年的“歸零地”紀念碑設計比賽。和當年越戰紀念碑的設計徵集一樣,這裡的遴選流程體現了美好的美式民主精神——所有投稿者一律匿名,由藝術設計師、歷史學家、大學校長、“9·11”遺孀等各界不同人士組成的評審團對設計進行充分討

論和比較,然後以投票的方式在兩件決選作品中確定最終方案。小說一開始就展現了評委在最後決選時的激烈分歧。一個方案叫作“虛空”(The Void),它的設計思路是:“一座高聳的黑色矩形大理石,約有十二層樓高,位於巨大的橢圓水池中間,在設計圖上就像是天空的一道巨大傷口。死難者的名字將刻在石頭的表面,倒映在下方水面上。”^⑩與之競爭的是另一個名叫“花園”(The Garden)的方案,它出自默之手,其設計理念體現了生命的綿延,而非死亡:

一個有圍牆的矩形花園,體現嚴格的幾何結構。中心有一座亭子建在高處,用於冥想。花園占地六英畝,兩條寬水渠垂直相交,將之四等分。每一部分都建有小徑,將樹叢分成網格狀,這些樹既有真的,也有銅塑的,像果園一排排展開。白色的圍牆高 27 英尺,將整個花園包入其中。遇難者的名字會被列在圍牆內面,所有的名字組成一個圖案,模仿被毀的兩棟大樓的幾何形外壁。銅塑的假樹更是兩棟大樓的真實化身:其鋼材全部取自廢墟。^⑪

不難發現,“花園”和“虛空”旗幟鮮明地代表了兩種“後 9·11”創傷文化。正如評委激辯的那樣,“虛空”方案中的大理石碑是“國家的象徵,歷史的能指”,它傳遞的基調是“發自肺腑的,憤怒的,黑暗的,粗糲的……它創造出了毀滅,從而讓真正的毀滅失去了力量”。^⑫換言之,“虛空”表達了一個國家的痛苦記憶與憤怒意識,它是“9·11”創傷的“行動化復現”(act out)。相較之下,“花園”更像是關於“修通”(working through)的寓言式建築,它的空間語法是有機的,暗示了生命的秩序以及在時間中的療愈。作為評委中唯一的遇難者家屬,克萊爾力推的方案就是“花園”,她認為“虛空”的設計太過壓抑陰森,無限延宕了家屬們的痛苦。她甚至因此夢見在“9·11”那天罹難的丈夫卡爾,對方從黑色的水池中伸出手,仿佛想把她拉下去。^⑬“花園”給她的感受則截然相反,它給予生者以節哀順變的慰藉,因為在她看來“花園是一個寓言……它堅信改變不僅是可能的,而且一定會發生”。^⑭其他評委雖然也承認“花園”設計具有自然和諧的美感,但他們認為曼哈頓“歸零地”紀念碑代表的是對國家災難的記憶,具有公共藝術的政治性,應該展現強大的美國對於恐怖襲擊的不屈服和堅韌的團結,而非溫情款款的亡者追思。

評委之間圍繞“9·11”紀念方案的爭論,體現了建築設計競賽的典型特徵。與一般人設想的情形不同,建築設計競賽表面上有嚴格的匿名評審和投票制度,但其實最終遴選過程並無絕對客觀的評價標準,其結果往往充滿了主觀性與任意性。出於民主代議制的精神,評審團往往會包含非建築專業人士的利益團體代表和其他領域的專家,當他們面對以視覺方式呈現的建築設計圖紙和效果圖時,這些競賽作品實則是克里斯蒂安·克雷納(Kristian Kreiner)所說的“沉默的認識客體”(silent epistemic objects),無法以建築內行的語言向普通的外行評委進行交流。^⑮然而,當“花園”和“虛空”這兩套設計方案進入決選環節時,圍繞兩者象徵意義的解讀就讓建築競賽中的“認識沉默”(epistemic silence)轉變成了“認識失調”(epistemic dissonance)——兩者的區別並不在於建築美學或技術上的價值優劣,而是它們承諾了不同的未來,代表了迥然有異的格式塔。^⑯此時此刻,評委投票的過程變成了康德所說的“實踐判斷”而非“審美判斷”,它的評價標準並不是基於建築設計作品本身,而是要選擇一套外部的價值敘事來為作品所承諾的不同未來去進行權衡和賦值。換言之,圍繞“歸零地”紀念碑設計方案的投票與其說是選擇建築學意義上的最優作品,不如說是評委以各自視角去甄選出一種關於“後 9·11”悲悼文化的最佳建築敘事。如克雷納所言,在建築設計競賽中“價值和權重關乎的不是事實,而是想象的未來,因為確定獲勝者這個行動會決定未來什麼是有價值的,什麼是重要的”。^⑰

所以,在保密的評選室裡上演的並不是關於“何為好的紀念碑”的辯論,它更像是一場關於未來的文化創傷敘事的競爭。克萊爾曾在雙子塔痛失伴侶,故而對暴力帶給家庭的戕害有著更深的切膚之痛。在她的文化想象中,“9·11”作為國家政治符號的能指意義並非她最為關心的,她更在乎的是這個紀念碑如何在日常生活中重塑生者與死者的聯結。克萊爾似乎意識到了一種與國家政治合謀的大眾文化在試圖將“9·11”變成一套由符號組成的創傷文化,它具有商業性、政治性,卻無法顧及到生命個體的不可通約性。另一個意見相左的評委阿里安娜(此人是紐約最有名的公共藝術批評家)的看法頗具代表性,她認為“9·11”紀念碑不應該是一個安詳的墓地,過於強調悲悼和情感是一種示弱,顯示了美國在恐怖分子面前的無能,而“虛空”的設計更為黑暗、憤怒、暴力,更符合了美國主導的全球反恐戰爭的氣質。^⑧可以說,“花園”是面向“9·11”每一個具體的死難者,以及與這次襲擊有著“直接關係”的死難者親屬及後代,當他們日後徜徉在這個場所,能夠思念逝去的親人並獲得慰藉。相較之下,“虛空”更像是獻給國家的紀念碑,它通過對一個標誌性建築物(即世貿中心)死亡現場的模仿式再現,試圖在集體中激發出一種負面的恥辱感和仇恨意識。

在關鍵的投票環節,克萊爾利用自己作為遇難者遺孀的情感與道德優勢,成功地說服了大多數評委選擇“花園”,從而讓個體創傷的療救訴求獲得了比政治化的國家創傷敘事更高的優先級。這也是克萊爾在小說中的一個高光時刻,它似乎完美體現了“羅伯特議事規則”下美式民主的交往對話理性——每個評委的審美意見可以得到完整的陳述,每個人的有效性主張均得到尊重,在平等的交往行動中共識得以建立。克萊爾對“花園”方案的高度欣賞,源於她對這一設計物的共情能力。幾何化的構型與樹木水渠的自然有機性之所以能讓她“感同身受”,是因為園林空間的語法和設計美學與她作為遇難者家屬的心理結構實現了共振,同時這種共情力的存在又令她在評委會中表達的有效性主張更具說服力。她讓其他評委相信,“花園”之所以優於“虛空”,是因為前者對遇難者家屬群體的悲悼情感(而非恐怖記憶)的喚起。阿里安娜在向評審主席保羅提出自己的反對意見時說道:“我不想讓我們的決定過度建立在情感的基礎上。”^⑨然而,克萊爾支持的“花園”方案所以在表決中通過,恰恰就是基於以共情者為本位的情感主義的勝利。概言之,小說第一章展現的這些唇槍舌戰說明了兩點:建築藝術喚起的審美共情是選擇性的,它與觀看者的個體記憶和情感結構有關;建築競賽的價值判斷是一個實踐的、動態的過程,其結果是在不同參賽作品制造的“認識失調”中被任意設定的。

這裡,瓦爾德曼似乎是在暗示讀者:基於私人悲悼的審美共情具有情感傳染的潛能,它可以在交往理性的實踐中進行人際傳遞。然而,小說中揭示的實際情況更加複雜。事實上,早在“花園”的設計者身份被揭曉之前,共情已經暴露了其被濫用的可能。作為名校法律系的高材生,克萊爾非常明白社會心理學中共情的修辭機制。她曾這樣思考如何去影響評委的決定:“在阿希實驗(Asch Experiments)中,阿希證明了什麼?那就是人類很容易受到他人感知的影響。從眾性。群體極化。規範性壓力。聲譽雪崩:獲取社會讚同的慾望如何影響人們思想和行動的方式。”^⑩克萊爾深知,自己無可取代的優勢並非藝術鑒賞或建築設計,而是她的遺孀身份。為了確保“花園”入選,她巧妙地將自己對作品的共情提升為一種規範性壓力。甚至當評委會知道設計者名字後,克萊爾和部分評委依然堅持以包容的心態看待此事,避免掉入“恐穆”的陷阱。評委們很清楚,當年耶魯大學建築系學生林璽(Maya Lin)就曾是類似的黑馬,她以少數族裔的面孔贏得了越戰紀念碑的設計遴選,雖然起初這個結果也曾遇到反對的浪潮,但最終成為了建築史上的一段佳話。儘管讓穆斯林設計“9·11”紀念碑,遠比讓越戰紀念碑由華裔設計更刺痛大眾的神經,但林璽的前例依然

潛在地激勵著評委恪守自由主義的競賽規則，在建築質量和評審過程的合法性之間達到平衡。

然而，當設計師默的穆斯林身份被媒體曝光之後，對“花園”設計的闡釋和審美就不再是評審團成員之間敘事權重的博弈，而是迅速成為了涉及諸多利益集團、闡釋共同體的公共話題，甚至成為群體極化的催化劑。可以說，一旦對“花園”的解讀變成全體紐約人（乃至全體美國人）的事務，“如何理解一幅建築設計作品”就不再取決於個人審美習慣、藝術趣味或私密情感的結構，而是成為了公共領域燙手的他者政治議題。此時，共情變成了一種面向大眾的策略和修辭，出現了基恩所說的三種共情——即有界的、使節的、散播的策略性共情——之間的激烈爭奪。正如克萊爾意識到的那樣，“無名無姓時，可汗曾經是屬於她的。現在，他屬於所有人”。²¹換言之，當藝術審美從私人領域進入到專業小團體，然後再轉入更廣的公共領域，共情在這個過程中變成了更多社會力量參與的博弈。克萊爾積極主張的情感主義不可避免地要受到“後 9·11”情感政治和創傷文化的左右，評審團經由程序正義遴選的建築競賽獲勝者不再具有權威的合法性——群體極化是無可挽回的結局。

二、從“政治不正確”到“文化不正確”

“花園”作為建築競賽獲勝者的合法性喪失，是參賽作品由“政治不正確”（political incorrectness）滑向“文化不正確”（cultural incorrectness）的轉變所決定的。瓦爾德曼以一位前記者特有的社會洞察力，將“花園”引發的紀念碑事件分為兩個階段進行“報道”。起初，並沒有人質疑“花園”是一個文化正確的優秀設計，矛盾的焦點只是該不該由一個穆斯林設計師來承擔紀念碑的設計。對於那些以自由主義為傲的紐約人來說，在專業評選過程中產生的合法獲勝者應該被尊重，僅僅因為作者的少數族裔身份就推倒一個符合程序正義的評選，這是可鄙的狹隘與不寬容。對於藝術批評來說，作品則往往被認為具有某種自給自足的獨立性，因為藝術家政治身份的不正確而否定作品本身是審美上的愚蠢。克萊爾起初對於默的支持，也是與她作為信奉藝術創作自由的紐約進步派的自我定位分不開的。

然而在第二個階段，輿論爭議從“花園”設計師的資格問題，轉變為“花園”本身在文化形式上的危險寓意。隨著事件的不斷發酵，代表美國右翼媒體的福克斯電視台投下了一枚重磅炸彈，他們宣稱：“紀念碑的設計可能實際上是殉道者的天堂……我們現在知道的是，涉案的恐怖分子認為他們可以因為自己的行為而進入天堂……他們的遺骸也在歸零地。他設計的是一座墳墓，一座墓園，是為他們（恐怖分子）設計的，而不是為遇難者。他清楚在阿拉伯語中，墳墓與花園是同一個詞。”²²福克斯的觀點一石激起千層浪，默的設計迅速變成了一個可怕的反美陰謀：他不止是帶著穆斯林身份這個天然的原罪，而且是要在假借“9·11”紀念碑來為聖戰張目。一個原本被認為讓“記憶”和“療治”和諧共存、自然園林與城市空間相得益彰的公共藝術建築，突然變成了大眾意識中可怕的噩夢之源——“那些通常以自己的自由主義為傲的曼哈頓人承認，他們在尋求心理治療師的輔導，講述穆罕默德·可汗作為紀念碑設計師對他們造成的不適。”²³

這種審美共情的逆轉和情緒傳染的戲劇性，說明了在“後 9·11”文化中棘手的問題不只是如何包容生活在美國的穆斯林，也指向了社會共情的高度不確定性和排他性。在評委獲知“花園”設計者名字之前，他們以專業的視角認定“花園”的造型是在師法歐洲的幾何花園，而圖案則很與法國牆紙的風格頗為相似。²⁴藝術評論家阿里安娜在評選中指出：“這種花園不是我們的民間風格。我們有公園（parks）。規則式花園（formal garden）不屬於我們的譜系……譜系就是經驗。我們在

特定的地方會被編碼(coded)產生特定的情感。”阿里安娜所言非虛,我們在審美中情感的喚起是因文化而異的,審美共情並不是主體觀看者“虛位以待”地接受藝術作品的符號系統對人腦的激發和調動;相反,主體有著被自身文化和個體經驗所型塑的期待視界,它與審美對象有著積極的相互影響,譬如習慣於法國凡爾賽宮裡那種對稱花園的遊客,很可能短時間內無法理解中式園林的曲折、雅趣和奇巧。

在福克斯電視台提出“花園”與伊斯蘭教殉道者天堂的平行指涉之後,就連自由派立場的《紐約客》也發表了令人不安的看法:

我們只能用他的設計來評價他。但是這裡其實很蹊蹺。在進入了公共空間之後,私人想象就立下契約去服務國家,它必須放棄個人的意識形態和信仰。這個紀念碑並不是自我表達的實踐,也不應該展現宗教的象徵主義,無論如何充滿善意。華盛頓國家廣場的那些紀念碑僅僅反映了我們對於古典建築、以及理性與和諧的崇拜,這就是我們的民主原本要體現出來的東西。²⁵

《紐約客》的文章正確指出了“9·11”紀念碑作為建築藝術的特殊性所在:它不只是個人想象的產物,藝術家在接受委托生產這個建築空間時,就意味著在一定程度上放棄了藝術的私人表達,作品需要承擔公共藝術品的社會功能,服務於特定的政治意識形態。同時,“歸零地”作為公共藝術的場所也具有極端複雜的意義承載,因為它既是關於對“9·11”事件及其帶來的文化創傷的理解,也表徵了社會共同體將如何以象徵方式重建紐約和表述美國國家權力的意涵。換言之,“歸零地”之上的紀念碑既是關於美國的過去,也是關於美國的未來。正如高蒂爾所言,歸零地是“一個白板(tabula rasa),上面可以書寫各種不同的敘事”,同時它也是“由多種因素決定的空間……銘寫了本地的、國家的和全球的意義,它還是生活社區、商業區、記憶和悲悼的場所”。²⁶

必須承認,“9·11”紀念碑的這種複雜性,的確是當年的越戰紀念碑設計競賽所不具備的,畢竟後者的獲勝作品建在林肯紀念堂旁邊,遠離真正的死亡戰場。²⁷評委會主席保羅還指出,僅僅讓“花園”在專業人士的挑選中勝出,並不是這個項目的終點。評委會需要賣出這個設計,找投資方籌集一筆巨資完成紀念碑的修建工程。保羅非常清楚,如果設計方案存在政治爭議性,“籌款將更困難,而且可能難度要大得多。紀念碑可能會面臨曠日持久的爭議,甚至是法律訴訟。這裡的成本與我們想要表達的觀點比起來,真的值得嗎?”²⁸由此可見,在這個資本運作的過程中,“花園”絕不只是默的私人作品,它已成為了一件需要考慮投入、風險和回報的公共商品,其投射的文化與政治上的象徵意義不是由設計師本人完全決定的。

概言之,默的藝術生產在這個事件中遠不只是個體欣賞者如何與之共情的問題;一旦攜帶了他異性的藝術品進入公共空間,它將很可能陷入政治化、商業化的複雜漩渦。此時此刻,情感的政治不再是一種主導性力量,反而變成了多重社會力量角鬥過程中被支配的對象。“花園”的意義與價值不是內在於默的設計圖紙上,而是在建築競賽產生結果之後才開始生成的。如何欣賞“花園”也不再是個體的主觀審美決定,它其實變成了一個潛在的“阿希服從性實驗”。面對默的建築設計,人們只能看到狹隘的“後9·11”創傷文化暗示他們看到的東西。甚至當默打破沉默,向評委會和公眾解釋自己設計作品中豐富的多元文化藝術元素時,已經被“伊斯蘭花園”的說法影響的聽眾顯得興趣索然,因為文化合法性的喪失已成為人們心中確鑿無疑的事實。

如果是藝術鑒賞的內行人士,如果繞開“文化不正確”的觀念遮蔽,我們不難認同默的自辯,即:“花園”確實包含了不同區域、不同時代的藝術風格(譬如鋼塑的假樹深受西方現代主義的影

響,亭子作為沉思之所源自中國傳統建築的理念)。²⁹當克萊爾質疑那種四等分的花園平面屬於典型的伊斯蘭花園傳統時,默明確表示反對:

平面上的直線。幾何形狀不屬於任何單一的文化。網格是最典型的現代主義藝術形式,我相信《紐約時報》的評論家完全知道這一點。這種風格在 20 世紀之前很少出現,之後就突然變得非常流行。蒙德里安不是穆斯林。密斯,艾格尼絲·馬丁,勒維特,艾德·萊因哈特,他們當中沒一個人是穆斯林。僅僅因為我是穆斯林,所以我就一定會讓你產生這種聯想。³⁰

默列舉的這些名字都是 20 世紀初聲名赫赫的美國抽象派、極簡派藝術家,他們在自己的作品中廣泛運用過幾何網格元素。默憤怒的理由是:為什麼非穆斯林藝術家和穆斯林藝術家運用同樣的藝術元素,前者能夠激發自由的審美解讀,在政治上不會受到任何非難,而後者卻要被刻意聯想成特定文化的象徵? 為什“Mo”這個名字一定意味著“穆罕默德”,而非“蒙德里安”? 這一點頗像是默對於“9·11”之後蓄須的態度:他並不是真的以蓄須來表達與伊斯蘭極端分子的團結,而是要用蓄須捍衛一個美國公民不因為特定族裔背景而遭到區別對待的自由。然而,面對包括克萊爾在內的一致質疑,默漸漸意識到他已經百口莫辯。就算他願意公開表態,聲明作品完全不涉及任何“殉道者天堂”的含義,其批評者也可以不依不饒地繼續指控他故意隱瞞自己的真實信仰,因為“塔基亞”(taqiya)是寫入伊斯蘭教義中的。³¹

從這個意義上說,“花園”到底是什麼已經不再重要,它作為“認識客體”如何主動打破沉默都無濟於事,真正重要的是美國公眾對於這個建築設計的“前理解”(fore-understanding),它左右了公眾對於審美對象的認知方式和情感取向。這裡,“前理解”是伽達默爾闡釋學中的重要概念,他認為一切的闡釋都以前理解為前提條件,它“決定了統一意義的實現”。³²伽達默爾也將前理解稱為“前見”(prejudice),並將之區分為“使理解成為可能的生產性前見”和“阻礙理解並導致誤解的前見”,這兩者往往很難區分。³³伽達默爾告訴我們,如果要想完整地把握文本或藝術作品的真理,就需要借助“完全的前見”(prejudice of completeness),而這一點在現實生活中往往極難實現。默和克萊爾之間的決裂,就是這種“反生產性”的前見(或“前理解”)所導致的。事實上,默並非無法用清晰的語言向克萊爾解釋自己的作品設計,問題在於他的解釋“只能呈現克萊爾已經‘知道’的意義,譬如,所有的穆斯林都是恐怖分子”。³⁴克萊爾自我感覺良好的自由主義立場,讓她的共情滑向了一種自我為中心的同情。她對默最初的嫌隙就是因為兩人初次見面時,默居然沒有向這位捍衛他作品的“恩主”表示感激之情。默敏銳地感覺到克萊爾期待這種認可,但他認為:“感謝她就意味著在暗示她做了了不起的事情。他不會因為她做了正派的事而祝賀她。她的期待讓他想拒絕。”³⁵克萊爾的共情暗示了一種隱性的文化霸權,誠如基恩警告的那樣,這種自詡為包容進步的共情“會成為另一個將帶有自身價值觀的西方式想象強加於陌生文化或人民的例證,但還假定自己是在情感的文化帝國主義中去實現‘共感’”。³⁶

默與克萊爾的交流失敗具有典型意義,它標明了共情在文化政治中的顯著限度。在小說中,紐約州長說了這樣一句意味深長的話:“美國遇到的危險不僅僅來自於聖戰者。它也來自於那種將寬容看得比任何東西(包括國家安全)都重要的幼稚衝動。穆罕默德·可汗讓我們親眼看到了自身的脆弱性。”³⁷這位州長或許說對了一半,我也認同默引發了美國新自由主義文化中寬容觀念的一次壓力測試,但這次測試中所暴露出的脆弱性,恐怕不是美國人對於寬容的過度沉溺(畢竟連克萊爾最後也放棄了她信仰的自由主義寬容,站在了默的對立面),而恰恰是情感在“後 9·11”創傷

文化中的脆弱性和易變性。小說中一位紐約白領在匿名接受採訪時說的這番話最能說明該問題：“我內心有一種原始的情感在對它（‘花園’）說‘不’，儘管我的頭腦在說‘是’。我能說什麼呢？我沒有什麼很好的理由。它就是讓我不舒服，而不舒服這件事本身讓我甚至更不舒服。”^⑧這種內心（gut）與頭腦（brain）的矛盾代表了紐約人在選擇共情對象時的分裂態度——儘管理性思維下主體深知“撒播的策略性共情”更值得稱道，但基於身體情動的情感卻總是讓主體傾向於“有界的策略性共情”。默最終在各種壓力下選擇退出，即體現了“9·11”創傷文化的影響下朝向他者文化的審美共情的必然失敗。

三、“四分花園”的共情之旅

如果說“花園”的退選是一個關於與他者文化共情失敗的故事，那麼小說裡還有另一條隱匿的線索，講述的則是默與伊斯蘭文化之間成功的共情。默在成長過程中對於宗教教育、齋戒和禱告沒有任何興趣，但由於“9·11”創傷文化對普通他者的偏見和標籤化，他開始改變自己對穆斯林身份的態度。從喀布爾回來之後，默開始蓄須和齋戒，他並非是有了什麼極端化的信仰，而“僅僅是想表達他的蓄須權，看看人們如何因為胡子而假定他信教”。^⑨在首次遵守齋月的體驗中，默領悟到這種有意識的禁食讓他對美國的當代生活方式有了他者化的距離感：“他以前從未意識到食物在如此大的程度上塑造了 21 世紀的美國人——做食物計劃、獲取它、準備它、吃它、談論它、浪費它、崇拜它、創造它、銷售它。”^⑩他敏感地意識到，齋月對於普通穆斯林來說是一種宗教意義上的服從，但對他來說卻意味著“去美國化”的反抗。在小說的尾聲，默決定離開西方世界去往印度生活，這個重大的個人決定也表現了他與傳統美國身份的斷裂。當然，這並不意味着他像《拉合爾茶館的陌生人》中的昌茲那樣回歸一個純粹的穆斯林共同體，印度雖然也有大量的穆斯林人口，但仍然是以印度教為主的多元混雜文化空間。可以說，默並不是在美國身份和穆斯林身份的二元對立中做了一個取舍；相反，他更多地是借助對伊斯蘭教的共情，獲得了一種美國黑人學者杜波依斯（W. E. B. Du Bois）所指的“雙重意識”——他既是他所不是的，亦不是他所是的。

值得注意的是，默與伊斯蘭的共情並不是昌茲那樣的政治共情，而更像是文化意義上的共情。“雙重意識”賦予了默一種藝術上的雙重觀視能力，瓦爾德曼故意在小說結尾時才以倒敘方式和盤托出的主人公的巴布爾花園（Bagh-e Babur）之旅就是最好的證明。巴布爾花園是阿富汗著名的文化古跡，它占地 11 公頃，由 14 級梯台組成，中間軸線是一條筆直貫穿的水渠。這個古花園是莫臥兒王朝的開國大帝巴布爾在 16 世紀下令修建的，後成為了他的陵寢。巴布爾花園建成後屢遭地震和戰爭的破壞，多次重建。默在訪問阿富汗間隙參觀的這個花園，當然與它最初的樣子已經大為不同。讓克萊爾對默產生幻滅的關鍵一點，是她知悉了這次阿富汗之旅，於是認定默從這個窩藏了基地組織頭目的國度汲取了伊斯蘭文化的靈感給養，並將之用於“9·11”紀念碑的修建。然而特別反諷的，巴布爾花園最初的設計布局早已散軼不可考，默眼前見到的花園是由阿富汗君主阿布杜爾·拉赫曼汗在 19 世紀末期重建而成。他當時用歐洲花園的方式對遺址進行了改造，在中心軸線上增加了一個花園涼亭，並在旁邊改建了七個花圃和噴泉。^⑪換言之，現代的巴布爾花園並不是默設計稿中那種四分花園的格局，也不是典型的伊斯蘭花園風格，而是結合了西亞與歐洲花園的雜糅建築，正如默為“9·11”遇難者設計的“花園”那樣。

那麼，歐洲的“規則式花園”就是純粹的西方創造了嗎？園藝建築史會告訴我們，答案是否定的。西班牙著名的阿罕布拉宮的花園是伊斯蘭文明和歐洲文明交匯時的產物，而法國巴洛克式幾

何花園復興的正是傳統的波斯花園樣式。小說中的“花園”陰謀論者認為默最大的嫌疑證據，是堅持使用平面四等分的花園格局，而這種花園布局的確是波斯文化中查赫巴格花園(Charbagh)的典型標誌。“查赫巴格”一詞在波斯語中就是“四個花園”的意思，它用橫豎兩條軸線將花園四等分，而在《古蘭經》第 55 章中也提到“天堂由四個花園構成”的說法(印度的泰姬陵就是查赫巴格花園的典範)。哈里森(Robert Pogue Harrison)也認為，對花園天堂的明確刻畫是伊斯蘭教與基督教的區別所在：“《聖經·舊約》並未明確提到來世的樂園。《新約》除了零散的寥寥幾筆，也很少涉及該話題……有別於幾近沉默的《舊約》和態度曖昧、少言寡語的《新約》，《古蘭經》反復描述了地獄的煎熬和樂園的歡愉。”⁴²

但是，伊斯蘭花園並不等於伊斯蘭教本身。正如默在聽證會的自辯中所言：

(我的設計)——源自日本花園，來自蒙德里安和密斯·凡德羅這樣的現代藝術家和建築師，也來自我們稱為伊斯蘭花園的東西……我們現在管這種花園叫伊斯蘭花園，雖然它們比伊斯蘭教的出現要早至少一千年，因為是農業而非宗教影響了它們的結構……花園比伊斯蘭教更早，所以也許我們在《古蘭經》中讀到的花園是基於當時的情形，也許穆罕默德去大馬士革旅行時見過這種花園。也許《古蘭經》的作者所寫的，是對他語境的一種回應：與沙漠相比，花園宛如天堂，所以他們照此創造了天堂的概念……我想證明的觀點就是，“花園”這個設計有各種各樣的影響，這種影響的混雜性正是美國的特質所在。⁴³

默當然所言非虛。事實上，查赫巴格花園對於四等分花園的概念並非伊斯蘭教的獨創，而是繼承自更早的瑣羅亞斯德教(即古代波斯帝國的國教，也稱為“拜火教”)的自然四元素說，即：火、土、水、風。按照伊斯蘭建築史學家拉格爾斯(D. Fairchild Ruggles)的看法，伊斯蘭園藝景觀中四等分花園、林蔭樹以及中軸線水渠等形式，早在《古蘭經》成書之前就已經出現了，所以“並不是這些形式反映了一種穆斯林化的天堂構想，而是他們對天堂的描述反映了早已有之的花園形式術語”。⁴⁴拉格爾斯進一步指出，由於當代學術專業的壁壘，伊斯蘭文化研究者往往習慣性在本領域內部來解釋其物質文化的特徵，殊不知在公元七世紀伊斯蘭教誕生時，它所在的地中海地區有羅馬天主教、拜占庭教會、猶太教和一些多神教的共同影響。⁴⁵概言之，“花園”的設計靈感並非僅來自伊斯蘭花園，而伊斯蘭花園的風格遠早於伊斯蘭教，其四分花園的幾何構型來自波斯的古老宗教，後來的發展又受到東西建築文化的共同影響。查赫巴格花園不是伊斯蘭教獨有獨創，也不是現代恐怖分子的象徵；更重要的是，查赫巴格花園在建築史上與東西文化互動互融的歷程，本身就構成了一個撒播的跨文化共情的寓言(allegory)。

默之所以能破解巴布爾花園的寓言密碼，或許恰恰在於巴布爾花園並非典型的伊斯蘭花園，它的建築空間中蘊含了多元歷史的異質性——它既是帝國的，又是殖民地的；既是過去的，又是當下的；既是集體的，又是私人的。默第一次置身於這個花園時，非但沒有被其藝術上的魅力征服，反而有自己作為建築師的專業批評意見。他意識到：“巴布爾花園不夠清晰分明。對遊客來說，這裡沒有自然化的或被引導的進程，沒有旅行的感覺。幾個世紀來各種幹預橫加其中，未能很好地協調。花園裡的陵墓，清真寺，亭子和遊泳池，體現了這個落後城市缺乏規劃的一面。”⁴⁶巴布爾花園之所以調動了他作為觀看者的審美共情，並不是因為它具備藝術上的精湛造型，而是他徜徉其中時在亭子的短暫停留。那一刻，他抬頭看見遠處梯台中間一直流下的水渠，發現它如同“一個長長的地毯，倒映出天空”。這個亭子帶來的停留(如“亭”在漢語中和“停”的諧音)成為了一次沉思活動的場所，他感到“回憶湧入”，他開始回想起“童年時的印度之旅，克什米爾之旅，這其中包括他去過的

“巴格”。⁴⁷“巴格”(bagh)即波斯語中的“花園”，亦指向了默童年在父母的故鄉曾經見過但卻早已遺忘的查赫巴格花園。由此可見，巴布爾花園制造的審美共情並非源自作為物的花園本身，而是正如英國美學家弗農·李(Vernon Lee)所說的那樣，在於觀看者那一刻的記憶經歷了復活(revivicence)⁴⁸——默由此憑借建築的形式進入了一個歷史的通道。

這樣的頓悟激活了默的他異性，讓他意識到身份流動和自我塑造(self-fashioning)的限度。這或許也暗示了一點：種族間的隔閡與誤解，或族裔身份的差異，並非像後結構理論家(如霍米巴巴)設想的那樣只是一種中空的話語建構；相反，它本身具有某種實在的身體/物質基礎。必須是這樣一個經歷了後“9·11”排他性文化的默坐在這樣一個具有歷史感的巴布爾花園，才能產生這樣的藝術感受。瓦爾德曼在最後時刻才將之付諸筆端，因為它是“花園”得以誕生的終極秘密——它來自一個雙重意識的穆斯林建築師的情動時刻，這份體驗如此私密而且無法言說，是默無法向一般意義上的美國公眾分享的。與之形成鮮明反差的，是與克萊爾在知識結構和社會地位上截然相反的另一個“9·11”寡婦——生活在紐約布魯克林貧民區的孟加拉非法移民阿斯瑪。與克萊爾高調的悲悼立場不同，阿斯瑪無法公開宣泄她的亡夫之痛，因為在“9·11”的死難者中穆斯林非法勞工只是一個灰色群體。但就是這樣一個充滿自我壓抑、未受到任何正規教育的典型穆斯林寡婦，卻與默的“花園”產生了真正的共情，她大膽地在聽證會上表達了自己的支持：“我認為花園是個好主意，因為這才是美國——所有穆斯林與非穆斯林，聚集在一起並且共同生長。你們怎麼能裝作我們和我們的傳統不屬於這個地方呢？難道我的丈夫不如你們所有人的親屬重要？”⁴⁹可以說，正是阿斯瑪身上他者的“非美國性”幫助，她領悟到了默設計的“9·11”紀念花園中的“美國性”，而她最後被仇穆的美國白人刺殺，也進一步說明她和默秘密聯結所產生的審美體驗是無法言說、無法通約的。穆斯林與非穆斯林之間文化溝壑的存在，劃定了共情的必然限度。

四、結語

無獨有偶，瓦爾德曼虛構的這個文化政治事件在現實中得到了重演。2010年春，曼哈頓下城將開發建設一個13層的伊斯蘭社區和文化中心的消息激怒了一些保守派人士，他們將這個代號為“Park51”的項目稱為“歸零地清真寺”，因為這裡距離“9·11”襲擊遺址只有兩個街區。嚴格意義上說，“9·11”之前這裡就有穆斯林禱告設施，新的設計方案也旨在促進宗教間的教育交流，而非凸顯宗教性。但是，在組織抗議的仇穆人士看來，Park51就是“慶祝恐怖襲擊，象徵了伊斯蘭教接管美國的橋頭堡”。⁵⁰這次抗議的很多言論與《屈服》中的語言有驚人的重合，而此事發生時瓦爾德曼已經基本完成了其書稿，讓我們不禁再次感歎“9·11”小說的預言性。

當然，瓦爾德曼虛構了一個穆斯林設計師和“花園”的方案，這本身也是對2004年決選出的“9·11”紀念館設計方案的一種評論。以色列裔的年輕設計師邁克爾·阿拉德(Michael Arad)的作品“缺之思”(Reflecting Absence)在來自63個國家的5201件作品中脫穎而出。在2003年開始徵集設計方案以來，圍繞雙子塔是否重建、“9·11”紀念建築的爭論非常多。南錫·魯賓斯(Nancy Rubins)提出在原址地下修建兩座110層的建築，阿特·斯皮格曼(Art Spiegelman)則建議修建110座單層的建築，還有的先鋒設計師玩笑式的提議，在曼哈頓下城的原址建一座農場，裡面養奶牛。⁵¹最終入選的阿拉德設計方案和《屈服》中的“虛空”有部分相似之處，兩者強調的都是雙子塔缺席的存在。“缺之思”的核心部分是在雙子塔的底座建了兩個人工瀑布池，水流注入被稱為“腳印”的深井——井是死去的建築留在世上的腳印，奔流的水簾則意味着生命的永不停息。瑪麗塔·斯圖肯

(Marita Sturken)認為,這種對於“腳印”的崇拜說明美國國家“9·11”紀念館(The National September 11 Memorial & Museum)“希望將雙子塔的缺席放在一個可辨認的紀念碑傳統中”。⁵²作為由藝術家(包括林璽)、遇難者家屬、政府代表和當地市民共13人組成的評審委員會集體認可的方案,“缺之思”選擇了黑暗的設計基調,它時刻提醒所有置身其中的遊客這裡曾經矗立過什麼,與“花園”寧靜有機的自然氛圍顯然大異其趣。但這就是現實的美國社會所能夠接受的方案,它和俄克拉荷馬城大爆炸的紀念館一樣,無法提供任何關於“9·11”歷史和政治的複雜語境,因為“任何對爆炸發生原因的討論,都被認為是在給施暴者言說的機會”。⁵³這裡只被允許成為國家悲劇的記憶聖地,這裡只能提供擦除了一切他者文化痕跡的悲悼,從而最大限度避免政治爭議。

《屈服》講述的共情失敗,或許可以被視為是對共情文化的一種警告。近年來,隨着人文學科內部“情感研究”的興起,似乎共情成為了“後9·11”時代超越狹隘的他者政治的解毒劑。如果說情感(emotion)往往被意識形態、階級、族裔身份、大眾傳媒等多重因素不斷中介,那麼共情中的情動(affect)似乎有着不言而喻的優勢。情動的觸發基於身體性,它需要真實親密的人際接觸才能實現,也較少被文化和意識中的超身體話語所掌控。然而,“花園”中試圖孕育的人文和藝術的共情場域畢竟只是一廂情願的烏托邦,實際上我們各方都無法擺脫意識形態、政治權力、族裔身份等因素決定的“前理解”。所有人在進入“9·11”紀念館時都無法擺脫概念的先設,也無法以絕對價值中立的方式來看待花園和其他城市建築空間的關係。不同民族、不同文化在面對“花園”這個概念時調用的語義象徵系統都不同,譬如《屈服》中有人就提到,美國人無法接受帶圍牆的紀念空間,認為這有悖於美國清教文化和邊疆精神,圍牆是“非美國化”的象徵。⁵⁴阿拉德設計的紀念廣場就是無圍牆的開放空間,他曾說“我們不能建造一座封閉的城堡”。由於“9·11”創傷文化中使用的建築、展覽、紀念品、圖片等物在本質上是一種符號化的運作,它們無法繞過語言直接喚起複雜的他者共情並實現積極的歷史認知。所以,主體與物、“我們”與“他們”之間必然存在無法通約的前理解,從而讓超越性的共情式情動成為一種不可能。

不過,我依然認為,共情的危險並不應該成為否認共情價值的理由。我們不應混淆“失敗的共情”(failed empathy)和“錯誤的共情”(false empathy):前者是共情者無法與被共情者實現聯結,而後者則是一種所謂的“自以為傲的幻想,錯誤認為自己從別的文化、性別、種族和階級出發,感知到了他者的受難感覺”。⁵⁵在這個意義上,我們寧可要失敗的共情,也不能選擇錯誤的共情。力有未逮的共情至少具有自我反思、自我糾正、自我改進的可能,但那種自以為獲得他者真相的共情方式,卻不啻於一種新的文化帝國主義。在這個需要在日常生活中頻繁遭遇文化他者的全球化時代,不完美的共情或許是我們僅有的邁向他者的橋樑。

①Tim Gauthier, *9/11 Fiction, Empathy, and Otherness*, New York: Lexington Books, 2015, p.29.

②Meghan Marie Hammond and Sue J. Kim, “Introduction,” *Rethinking Empathy through Literature*, eds. Meghan Marie Hammond and Sue J. Kim, New York: Routledge, 2014, p.2.

③科學家曾做過一個實驗,以證實文化身份對於共

情對象的影響。實驗中,受試者看到一些人臉被針扎的照片,當照片中是同種族人被扎時,受試者某些腦區的活動表現得很顯著;當觀看異族人被紮時,該腦區的活躍顯著度就明顯下降。該實驗還進一步比較了在美國或歐洲出生和長大的中國人在實驗中的表現,結果發現有多元文化生活和教育經歷的受試者,無論是看見白人、黑人還是黃種人痛苦,腦區的

共情表達幾乎沒有差別。參見 Kim Armstrong, “‘I Feel Your Pain’: The Neuroscience of Empathy,” <<https://www.psychologicalscience.org/observer/i-feel-your-pain-the-neuroscience-of-empathy>>

④ Suzanne Keen, “A Theory of Narrative Empathy,” *Narrative* 14.3 (October 2006), p.224.

⑤ Paul Bloom, “The Dark Side of Empathy”, *The Atlantic* Sept 25, 2015, <<https://www.theatlantic.com/science/archive/2015/09/the-violence-of-empathy/407155/>>

⑥ Peter Morey, *Islamophobia and the Novel*, New York: Columbia UP, 2018, p.128

⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ Amy Waldman, *The Submission*, New York: Picador, 2011, p.28, p.49, p.28, p.4, p.4, p.5, p.10, p.11; p.21; p.114; p.269; p.167; p.167; pp.125-126; p.114; p.186; p.218; p.280; p.281; p.231; p.222.

⑬⑭⑮ Kristian Kreiner, “Pick the Winner, So You Can Then Choose the Reasons: Epistemic Dissonance in Architecture Competitions,” David Stark ed., *The Performance Complex: Competition and Competitions in Social Life*, Oxford: Oxford UP, 2020, p.42; p.42, p.44; p.45; p.6; p.7; p.9; p.93; p.116; p.125; p.5; p.125..

⑯ Tim Gauthier, *9/11 Fiction, Empathy, and Otherness*, pp.194-195.

㉑ 1981年，林璎獲獎後，其敏感的亞裔身份引發了越戰老兵和保守派人士的強烈抵制。主辦紀念碑設計比賽的越戰退伍軍人協會為了達成妥協，在越戰紀念牆(Vietnam Veterans Memorial Wall)旁補建了弗萊德里克·哈特(Frederick Hart)的三個士兵雕像(此方案在投票中排名第三)，後來又在1993年修建了格雷娜·古達克(Glenna Goodacre)設計的越南婦女紀念碑。

㉒ Amy Waldman, *The Submission*, p.132.《屈服》中多次提到“塔基亞”(taqiya)，它指的是穆斯林在生命或

財產受到威脅時，或是受到宗教迫害時，可以假裝自己是非穆斯林或另一宗派的穆斯林。在歷史上，伊斯蘭不同派別對於“塔基亞”的原則有著不同的看法。在20世紀及新世紀的基地組織和伊斯蘭國則鼓吹聖戰士為了發動聖戰，可以用塔基亞隱瞞真實信仰，以躲避執法者的檢查。

㉓㉔ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London: Continuum, 2004, p.294; p.295.

㉕ Uzma Jamil, “Reading Power: Muslims and War on Terror Discourse,” *Islamophobia Studies Journal* 2.2 (Fall 2014), p.38.

㉖㉗ Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, pp.148-149; p.159.

㉘ 參見 ArchNet 網站對花園的歷史介紹，<https://archnet.org/sites/3940/media_contents/76237>

㉙ 羅伯特·波格·哈里森：《花園：談人之為人》北京：三聯書店，蘇薇星譯，2011年，第136頁。

㉚㉛ D. Fairchild Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008, p.89; pp.89-90.

㉜ Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson, *Beauty & Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*, London: John Lane, the Bodley Head, 1912, p.55.

㉝ Peter Morey, *Islamophobia and the Novel*, p.132.

㉞㉟㊱ Marita Sturken, “The Aesthetics of Absence: Rebuilding Ground Zero,” *American Ethnologist* 31.3 (Aug., 2004), p.319; p.319; p.323.

作者簡介：但漢松，南京大學外國語學院教授。南京 210023

[責任編輯 桑海]