

CE QUE NOUS
VOYONS,
CE QUI NOUS
REGARDE

Didi-Huberman

(法) 乔治·迪迪-于贝尔曼

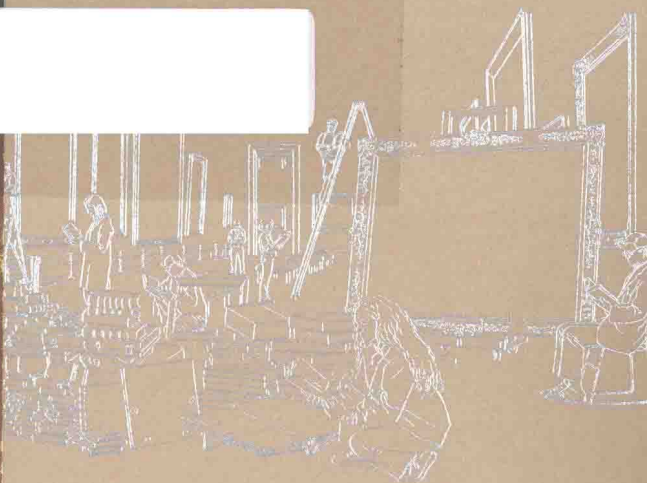
看见与被看

吴泓缈 译



乔治·迪迪-于贝尔曼
《看见与被看》

一个关于视觉经验的
哲学沉思



CTS 湖南美术出版社

(法) 乔治·迪迪 - 于贝尔曼

看见与被看

吴泓缈 译

CIS|湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

看见与被看/(法)迪迪-于贝尔曼著;吴泓缈译. —长沙:湖南美术出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5356-7240-7

I. ①看… II. ①迪… ②吴… III. ①视觉艺术IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 126354 号

湖南省版权局著作权合同登记图字: 18-2015-078

看见与被看

著 者: (法) 乔治·迪迪-于贝尔曼

译 者: 吴泓缈

责任编辑: 刘迎蒸

责任校对: 彭 慧

装帧设计: CANTONBON

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙市东二环一段 622 号)

印 刷: 广州市快美印务有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

印 张: 8.75

版 次: 2015 年 5 月第 1 版

印 次: 2015 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-7240-7

定 价: 32.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系更换。

联系电话: 020-83590999

光。弱且黄。它无处不在，整个平面八万多平方厘米仿佛都在闪烁。喘息扰动着光。喘息良久方歇，有如一口气咽尽。一切都凝结了。时日可能不多了。数秒钟后，一切又重新开始。为寻觅之眼而生的光效应。为不再寻觅之眼——眼盯在地上或望向远处不可能有人的天花板——而生的光效应。……可以肯定，眼睛最后会习惯和适应，或反之，更可能在徒劳无功的不断挣扎下，在飘忽晦暗的淡红的长时间磨损下，精神的疲惫扩展至肌体，视力渐渐弱化。如果你有可能靠近观察两只应该是蓝色的眼睛——因为蓝眼更易受损，就会发现它们越睁越圆，渐至充血，瞳孔慢慢放大，最后侵占整个眼白。这一切进行得极其缓慢、隐蔽，如果感兴趣者成见在先，就不会察觉。冷静地分析这些资料和明显症状的思考者很难在分析后不错误地以为应该避免用“被打败”这种说法，因为该词在感情上让人不舒服，他宁愿说“失明”。

萨缪尔·贝克特，《灭绝器》

巴黎，午夜出版社，1970年，第7—8页和第34—35页

目 录

看见行为——避无可避的分裂·····	(1)
回避空洞：宗教信仰或同语反复·····	(10)
最简单的可见对象·····	(26)
可见物的两难处境或从事实中变出的戏法·····	(41)
视觉的辩证或掏空的游戏·····	(62)
似与不似·····	(106)
双重距离·····	(143)
批判性图像·····	(169)
形式与张力·····	(203)
无止境的门槛·····	(238)
参考文献注·····	(267)

看见行为——避无可避的分裂

我们眼中所见之物的价值，甚至生命，依赖于与我们有观^①的东西。我们眼中所见之物和观看我们之物并非一回事，二者的分裂不可避免。因此，看见之行为分裂为两半，构成一个作为新起点的悖论。一个无法避免的悖反——乔伊斯说得好：“可见事物的无可避免的形态”，关于《尤利西斯》那气势恢宏的故事情节就在这一章展开，一个很有名的段落：

可见事物的无可避免的形态：至少如此，如果不是更复杂，该思想通过了我的眼睛。我在此阅读一切事物的签名：浪冲上岸的鱼卵、海藻，正涨上来的潮水，那只铁锈色的靴子。鼻涕青、银灰、铁锈：颜色的符号。透明度止于此。但他（亚里士多德——译注）又加上：在物体中。那么，

^① 此注本应放在书名之下。法文的“ce qui nous regarde”有两个含义，一个是“观看我们的东西”，另一个是“与我们有关的东西”，本书自始至终在这两个含义上做文章。在此似乎应这样理解：与我们有关的东西似乎总在某处凝视着我们。汉语无法同时译出这两个含义，所以我不得已造出一个新词：有观（关）。请读者在下文遇见相同情况时能记住以上两个含义。——译注

对事物的认识是先知其为物体后知其颜色的。用什么法子？用脑袋撞，没错。这位智者们的“大师”，是秃顶又是百万富翁。透明性在其中的限度。为什么是在其中？透明性，非透明性。伸得进五个手指头的是栅栏，伸不进的是门。闭上你的眼看。^①

强加给我们视觉的不可避免的可见事物的形态被精心地用语言表达出来：不可避免的和悖反的，因为避不开所以是悖反的。乔伊斯对我们谈思想，而此处思想的出现很像是物体的穿越，一如手穿过栅栏，有样东西穿过眼睛。乔伊斯向我们谈必须阅读的符号，而且，在同一运动中还谈到了与动物繁殖有关的（鱼卵）、与废弃物和海洋垃圾有关的（海藻）一些令人恶心的物质。另外，在亚里士多德那近乎冥王的淫威下^②，他的哲学思考还涉及了透明度，然后是透明的限度^③，最后是透明性的反面。

视线总是撞在避无可避的实在人体上。“在物体内”，乔伊斯写道，他已经向我们暗示了人体是所有认识和所有视觉的初始物，是

① 詹姆斯·乔伊斯，《尤利西斯》（1992年），A. 莫雷尔译，V. 拉尔博、S. 吉尔贝和詹姆斯·乔伊斯校，伽利玛出版社，巴黎，1948年，第39页。（汉译取自金隍译本，人民文学出版社，1997年，第59页；译文略有改动。）

② 正是在地狱的最外圈（林菩狱），但丁抬眼遥望亚氏，“智者们的“大师”，乔伊斯在此原文照搬；但丁，《神曲·地狱篇》，第四歌，第130—131行。（另附汉译：“当我把眼皮抬得稍高时，/我看见了智者们的“大师”……”但丁，《神曲·地狱篇》，朱维基译，上海译文出版社，1984年，第32页。）

③ 对亚里士多德来说，这也是色彩和可见物的存身之处。参见亚里士多德《论灵魂》，第二章，第7节，418a，J. 提戈译，弗汉出版社，巴黎，1972年，第105—106页；《论感觉与可感物》，第三章，439a，J. 提戈译，弗汉出版社，巴黎，1951年，第14页；《论颜色》，第三至第四章，792a-b，W. S. 赫特译，洛布经典图书，伦敦—剑桥，1936年，第8—21页。

用来触摸和爱抚、用来“撞脑袋”的屏障；同时，人体器官能否能吐，其内中空，是口袋或有机贮藏所，嘴、性器、眼睛大概也是。于是便出现了这个让人摆脱不掉的问题：当我们看见眼前^①之物时，为什么总是有其他什么东西在里边看着我们，并强迫我们接受它在其中，就在那物体里边？“为什么在其中？”乔伊斯自问。稍后几行，他谈到对一个原始的母亲肚皮的凝视，“肚皮因承载了所有胎儿而膨胀，像一块绷着精制皮面的圆盾，不，一个洁白的麦堆，闪耀着极光和珠光，世世代代永恒不变。罪孽孕育处”^②，地狱的坩埚。我们终于明白，人体，尤其是女体和母体，把她们的可视性以避无可避的方式强加给我们，有如那些“可以穿过或不能穿过五个手指”的东西，有如我们每天穿过自家栅栏或自家门时所做的那样。“闭上你的眼看”——这就是这一著名段落的结论。

该结论有何含意？至少有二。首先，它嘲弄并颠倒了那些古老的形而上学的乃至神秘的说法，告诉我们对看见这一行为只能通过触觉的经验来进行设想或最后的体验。在此，乔伊斯超前地一针见血地指出了整个感知现象学遗嘱的实质。梅洛-庞蒂说：“我们应该习惯这样思维：一切可见物都是对可以触摸到的事物的斧斫，一切可触摸到的存在从某种意义上来说也就是可见的，而且，不仅在

① 原书中着重词（语）或外来词（语）均使用斜体字，中文版相应使用仿宋体，特此说明。——编者

② 詹姆斯·乔伊斯，《尤利西斯》，第40页。（《圣经·旧约·雅歌》第七章中曾赞美女人的腰如“一堆麦子，周围有百合花”，英国诗人托马斯·特拉赫恩描绘童年时期心中的乐园时说：“它是闪耀着极光和珠光的小麦，不用收割也不用播种，世世代代永恒不变。”见金隍译本，同前，第61页。）

触摸者和被触摸者之间有蚕食，有（诗歌）跨行，在可触之物和镶嵌在可触物内部的可见物之间也一样。”^① 似乎看见这一行为最终只能通过触摸挡在我们面前的屏障来进行验证，该屏障则可能已被镂空或掏空。“伸得进五个手指头的是栅栏，伸不进的是门……”^② 乔伊斯这段妙文还给出了另一教义：当看见这一行为把我们引向一个空洞并替我们打开它时，空洞便观看、便涉及、便从某种意义上构成我们，我们唯有闭上眼睛看。

何种类型的空洞？《尤利西斯》的故事在此已经绘出了一个准确的轮廓：读过但丁和亚里士多德的斯蒂芬·代达勒，在乔伊斯的文本迷宫中以第一人称生产了关于“不可避免的可见物的形态”这段文字的斯蒂芬·代达勒，他一下子僵愣当场，因为他刚亲眼见到亲生母亲临死前的眼睛抬向他，向他乞求什么，要他跪拜或祈祷，总之都是他无论如何也不愿干的事：

往事群攻心。她领受圣餐后从厨房水龙头下接来的那杯水。……她从死亡深处凝视过来的呆滞目光，要动摇我的灵魂，使它屈服。盯着我一人。灵前的蜡烛，照着垂死的她。幽幽烛光，受尽折磨的脸。周围的人都在跪

^① 最后他总结说：“一切视觉皆发生在可触的空间内。”梅洛-庞蒂，《可见的与不可见的》，伽利玛出版社，巴黎，1964年，第177页；关于以上提法还可以参考L. 里希尔最近的研究：《梅洛-庞蒂文中的可逆性》，载于《眼睛的部分》，第7期，1991年，第47—55页。

^② 在稍后几页，乔伊斯再次强调了同一个主题：“我见到了平面，然后想距离，是近还是远，我见到的是平面……爱抚我吧。温柔的眼睛。柔软的柔软的手。（……）摸我，摸我呀。”（詹姆斯·乔伊斯，《尤利西斯》，见金隄译本，第80—81页。）

着祈祷，她大声喘息，嗓音嘶哑，发出可怖的喉音。她的双眼死盯着我，似乎想把我按下去。^①

然后，斯蒂芬看着她永远闭上了眼。自此，整个母亲的身体在他的梦中便总是“形容枯槁，飘忽不定”，且一直死盯着他^②。仿佛他必须替母亲合上双眼母亲才开始真正地看他。此时，对代达勒来说，“可见事物的无可避免的形态”便取了本体强制的形式，或美杜莎^③目光的形式，在此形式中，一切可见之物都受到母亲之死的注视。至亲的弃世，一个凌驾一切挥之不去的模态，被乔伊斯在一个句尾简单地称之为“心上淌血的伤口”^④。母亲的眼皮决定性地合上，心上的伤口也决定性地淌血。镜面破碎，斯蒂芬追寻的影像裂成数块，他面对裂纹发问：“是谁为我选了这张脸？”^⑤从糅合了相似与裂变的深处，从把他带到这个世界又弃他而去的渊底，母亲注视着他。

从此以后，全世界的景象从整体上变了色，变了节奏。在从整体上谈论可见之物的那一段中，为什么眼光会对鱼卵、对“被浪带上岸的海藻”紧追不舍？为什么要提到“涨上来的潮水”和“鼻涕青”这种怪颜色？因为，在梦中，斯蒂芬把暗绿色的大海看作是“一个巨大温柔的母亲”，他必须与之汇合，他必须去看她。因为

① 《尤利西斯》，第14页。（金隄译本，第13页，译文略有改动。）

② 《尤利西斯》，第9—10页。（金隄译本，第6页。）

③ 希腊神话中的蛇发女怪，任何直望其双眼者化为石头。——译注

④ 詹姆斯·乔伊斯，《尤利西斯》，第12页。（金隄译本，第11页。）

⑤ 同上，第10页。（金隄译本，第7页。）

“海湾的边缘和海平线相接而形成一个大圆环，环内装着一大盆暗绿色液体”；因为，现实中，“她的病床旁有一只白瓷盆，她临终前大声嚎啕苦不堪言地呕吐，从腐肝烂肺中挖刮出浓浓的绿痰，呕吐在这只盆中”^①；因为母亲在瞑目前曾张嘴猛呕绿痰。于是，斯蒂芬眼中所见的眼睛均成了大海的青绿色光点，而海则成了“一满盆浓痰”，大海她“暗流涌动”，潮起潮落，横浪排空，最终“在他的眼中碰撞，模糊了他的视线”^②。

于是我们开始明白，每一可见事物无论其表面上看来多么平淡，多么中性，都会由于一个亲人的逝去而变得避无可避，这可能起因于一句双关语，也可能生自于一个简单但却欲罢不能的联想。在这一位置上，该事物观看我们，纠缠我们，与我们生出关联。当斯蒂芬·代达勒凝视眼前大海平潮时，大海并不仅仅是一个孤单圆转、完美突出的视觉偏爱物，对斯蒂芬而言，它在视觉上不均匀、不抽象亦不“纯净”^③。大海在他眼中变成一盆浓痰，一盆预言死亡的东西，一面暗藏杀机的墙，它风平浪静仅仅是为了掩盖但同时也指示出那居在海之深并促使大海兴风作浪的东西，犹如母体的肚皮——他想象中的“绷着精制皮面的圆盾”，因承载过所有胎儿、因负担着所有将至的死亡而膨胀的肚皮。

可见的、熟悉的大海平摊在眼前，如果不是“海浪拍岸”的节

① 同上，第10页。（金隽译本，第6页。）

② 同上，第13页。又见第9页、第22页、第43页、第45页等。

③ 这是罗沙林德·克劳斯在评述拉斯金、莫奈和整个“现代派”时所作的提示。参见R. 克劳斯，《关于视觉无意识》，收于《现代艺术国家美术馆手册》，第37期，1991年，第61—62页。

奏和“上涨的潮水”，又是什么在指示海深处那令人担忧的能量呢？关于“可见事物无可避免的形态”的这一乔伊斯式的段落已极为准确地提供了所有的理论构件，一幅简单视图，让我们见识到正看着我们的这一视觉撼力：潮起潮落，伸缩张弛，表与里，虚与实，出场与消逝，应是半浮出海面的维纳斯的节奏^①。在海浪和“涨潮”的永恒运动中，在其永恒的爱抚和威胁中，有着母亲的喘息，这喘息在斯蒂芬的太阳穴上，也就是在他的眼和耳之间，悄悄地说死神始终在盯着他。呼吸间，大海把鱼卵和海藻遗弃在斯蒂芬眼前，这其中就含有某人呕出的整个暗绿色痛苦，他生自于此人，此人曾当他的面生产——例如生孩子也叫生产——自己的死亡。她此刻又在斯蒂芬体内、眼耳间冲撞，干扰了他的母语，模糊了他的视线。

避无可避之处，这就是可见事物的状态：在这病症的着力处，我们所见到的一切都载于（并通向）一个丧母的作品，病症的功力不仅涉及一般可见物，同时也涉及我们个体有视觉能力的身体。避无可避一如疾病。避无可避一如我们的眼皮将最后闭上。不过，我以为，乔伊斯此段的结论——“闭上眼睛看”——还可以不被误解地看成是一只手套，手套将赋予视觉劳动以一种形式，这视觉劳动就是我们投在海上、投在一个弥留之际的人或一幅艺术品上的目光。睁开眼去体验看不见的事物，再也无缘见到的事物，或者，干脆去体验那我们不能完全肯定（对可视性的肯定）可以看得清的事

^① 阿佩莱斯（公元前四世纪古希腊画家）画中形象，所作《维纳斯》中的女神自海水中现身，透过海水可看见她半淹在透明浪花中的下半身。——译注

物，它，作为我们丧母的作品（视觉作品），正看着我们。不错，眼睛看见某物是人们熟悉的经验，这经验似乎常常导致对该物的占有：看见它一般会自以为获得了它。然而，可见事物的形态既然变得避无可避，那就是说它取决于一个存在的问题：看见某物，便是感受该物不可避免地离我们而去，换句话说，看见，就是失去。这就是问题的症结。

很清楚，这种状态既不为古代所专有，也不是现代或现代派，或其他什么我不甚了解的流派的特权。这一状态就这样简单地穿行在许多实践与理论的摸索史中，给自己内在的悖论赋予一种形式[也就是说这种状态有自己的历史，但却是一段年代总是错位的历史，按本雅明（W. Benjamin）的说法，一段总是“逆毛而摸”的历史^①]。这个问题早在中世纪就出现了，例如，当时的神学家就已经感到有必要区别 *imago*（图像）概念和 *vestigium*（遗迹、留痕、废墟）概念。他们试图借此来解释为什么我们眼前和周围所见之物（大自然，身体）都应该被看作是某种遗失了相似性的印迹，千年磨损，与上帝的相似在原罪中失落。^②

在 50 年代，美国有位伟大的先锋派艺术家曾论及同一问题，

① W. 本雅明，《历史哲学的论题》（1940 年），M. 德·刚迪亚克译，《人，语言，文化》，德诺埃尔-贡蒂耶出版社，巴黎，1971 年，第 188 页。

② 参见例如 R. 雅弗莱的《十二世纪圣-安斯勒的绘画及其与阿兰·德·里尔的相似之处》，勒图泽与阿内出版社，巴黎，1967 年，第一章，第 224—236 页；另外，还有十三世纪的博纳旺蒂尔，《灵魂通往上帝之途径》，第一至第二章，或圣托马斯，《神学大全》，第 1 册、第 93 问，第 6 节；至于足迹、留痕在绘画中所扮演的角色，参见乔治·迪迪-于贝尔曼，《弗拉·安杰利科——不相似性与形似》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1990 年，第 51—55 页。

尽管他所处的背景和面对的情况与我们有所不同。他要求创作“一个物品，它讲述着其他物体的失踪、毁坏和消亡”^①……更恰当的说法大概是：一个视觉物，它显示其他物品或身体的失踪、毁坏和消亡。

也就是说，那是一些远处可见、近处可摸的事物，一些你渴求的或者不能抚摸的东西。它们是障碍，却也能吞进吐出，也就是有空洞的体积。说得更精确一点：一个体积已然是一个身体，按近乎维特根斯坦的话来说^②，一个体积能显示出另一个身体的丧失，那么这体积是什么？一个有承载力、显示空洞的体积是何物？如何从这一行为中抽象出一个形式，一个正在观看我们的形式？

① J. 凯奇在《贾斯伯·琼斯：故事与观念》一文中曾引用并评论贾斯伯·琼斯，文章收录于《J. 琼斯，绘画，素描与雕塑，1954—1964年》，白教堂画廊，伦敦，1964年，第27页。

② “总有无法表达之事。它呈现在……” L. 维特根斯坦，《逻辑哲学论》，6.522，P. 克罗索斯基译，伽利玛出版社，巴黎，1961年（1972年版），第175页。

回避空洞：宗教信仰或同语反复

为了不要弱化乔伊斯的文本开启的要求，我们或许需要——就好像我们在离开丧母的破败之地而去往艺术作品的有格调、追求智慧的邻域时会做的那样——从一个代表性的（我甚至说：命定的）情境重新开始，而在此情境中，体积空洞的问题不可避免。这个情境就是立在墓前，眼光投向坟墓并与之照面（图1）。

说该情境有代表性是因为它把我们的经验一分为二，是因为它实实在在地把开头所提到的裂变呈现给人眼。一边是眼中的坟墓，也就是一个确定无疑的体积，大多都是一堆有着某种几何形体、有着某种形象、刻有某些铭文的石块：总之，一堆集艺术和臆象于一身的经过切削加工的石头。另一边，我再说一遍，则有东西在看着我，看着我的东西境况特殊，十分地不确定，因为它与前者相反，属于某种空穴。空穴与臆象和仿制世界不再有关，但它却恰到好处地把避无可避的境遇展现在我眼前：一个与我身体一样的身体的命运，它被掏空了生命，掏空了话语，掏空了运动，掏空了抬眼望我的能力。不可抗拒的死亡正逼近，在这一意义上，该身体仍在看着我。



图 1. 神甫义山的丧葬石棺，十一世纪下半叶。大理石，178 厘米 × 60 厘米。圣维克多修道院地下室，马赛。保留版权。

斯蒂芬·代达勒凝视大海，母亲的形象纷至沓来，在他想象的运作中还有着某种自由的甚至是过分的东西。换了另一个人，他可能既不会感受到海的深，也不会看见令人恶心的鱼卵和海藻——死亡的载体；他可能会用理想主义之眼从纯审美角度来欣赏那一片蔚蓝；或者，更单纯一点，用海浴者的实用主义之眼来观海。然而，在坟墓前，人的体验就变得像一块铁板了，脑中的形象固执地要直接与坟墓的内容挂钩，也就是说，直接与被封闭在墓中的身体挂钩。所以说，每当我看见一座墓时，它便一定会告诉我那永别的身体就收在它怀中，它一直透视到我的五脏六腑，扰乱我的心绪，使我看它时难以平静。它当然在看着我，因为它强推给我一个无法看见的形象，一个我自己身体的未来命运与墓中的身体相同类似的形象，我这副皮囊也会在不久的将来被掏空，长眠并消逝在一个与此墓大致相同的体积中。面对坟墓，我也倒下了，我倒在了焦虑中。焦虑是“一切情境中的基本情感方式”，是“彼岸存在的最佳启示”，海德格尔如是说^①……我心焦虑，看着这看我的墓穴——这“地下”——我心忧虑，不断自问，想知道（实际上不想知道）自己的身体是否会继续做一个实体，是否会张开怀抱，自献给空洞墓穴。

如何面对这种情况？在这一裂变中我们该做什么？我以为，人们可以沉浸在清醒里，假设清醒的名字在此处叫忧郁。反过来，人们也可以堵塞漏洞，墓前的焦虑在我们心中张开，并把我们一分为

^① 参见 M. 海德格尔，《存在与时间》（1927 年），R. 波恩和 A. 德·韦尔恩斯译，伽利玛出版社，巴黎，1964 年，第 226—233 页。

两半，我们可以对它进行缝补。然而，缝补焦虑其实不是什么别的，就是压抑，就是说，自以为能填满空洞：把分裂的两项重新塞进一个封闭空间，一个由理智好好看管的空间，而理智在此的处境——我们不得不这样说——却十分悲惨。在我们的寓言中有两种形象：有物在我们所见之物的里边看着我们，张开分裂。第一种态度就是不越过这一分裂线。该态度是执着于自己眼前所见的体积。相信——信则灵——所有其他的东西与己无关。在墓前，他决定看见了什么就是什么，眼见为实，其余一切皆不存在，其余一切皆被他抛到眼不见的无名国度里去了。

我们发现在这一态度中有着某种对实的厌恶和否定，也就是说，对面这个体积被我们的一个同类所填充，他死了，因此该体积也被一种悄悄说出我们自己未来命运的焦虑所填充；不过，这一态度中还有着某种对空的切实厌恶和否定：一个止步于体积那可分辨的棱边，止步在坟墓那简单的、凸出的形状之前的意愿。这个意愿就是不惜一切代价止步于可见物，至于该物是不是与我无关，是不是简单地凸出，不想知道。可大家心知肚明它是空心的，是一个凹穴，一个存放空瘪身体的所在，该身体同样也被掏空了一切内容。我们很快就会明白，这一态度——这一双重否定——的作用是把看见之行为转换成同语反复的施行：用一个平淡的真理（“我见的这座墓就是我眼中的这个样子：一个长约一米八的长方体……”）来掩盖另一个埋得更深且更可怕的真理（“那个埋在土中的……”）。同语反复的屏蔽，即说了等于没说，用无聊的大白话来避重就轻。语言对视觉的强暴却可悲的胜利，自设藩篱，关起门来硬着头皮肯

定：那不过是一个“体积”，该物体除了它自己便什么也不是，比如说一个长约一米八的长方体……

同语反复之人——这是我们的假说给他取的名字——用自欺欺人的办法战胜了裂变那令人发怵的能力，从而把视觉活动禁锢在一系列限制之中。他执着于该物体的（贫乏到极点的、同语反复的）表象，于是凯旋，于是回避其内核：“我看见它是什么就是什么，到此为止，句号。”他的眼光尽一切可能地回避物体的时间性，回避物体内核在时间长河中的蜕变，回避记忆（或排解不掉的思绪）的作用。因此，他尽量对物体潜在的光晕视而不见，对隐藏、寄身、长眠在其内部的东西无动于衷。无动于衷的立场是满足于眼见为实、余者皆虚的立场：“我之所见乃我之所见，我知足矣。^①”无

① 这句话绝妙地道出了非弗洛伊德派的态度。弗洛伊德评论形象时也有过同语反复的现象，例如，他面对达·芬奇画中的女性时，找不到形容词，就只好用“达·芬奇式的”来形容 [S. 弗洛伊德，《达·芬奇的一则幼年回忆》（1910年），集体翻译，伽利玛出版社，巴黎，1987年，第132页]；另外，在《梦的解析》中，他把梦中的形象（“梦的思维形式主要是视觉形象”）解释成“像形象那样行动的成分”，这就已经带有同语反复的味道了 [S. 弗洛伊德，《梦的解析》（1900年），I. 梅耶松译，D. 贝尔热校，法国大学出版社，巴黎，1971年，第52页；此例是P. 拉科斯特向我提示的]。不过，在以上两例中，同语反复都表达为疑问和不圆满，也就是说与我们此处的描述相反。当弗洛伊德观赏一幅画并道出一个同语反复时，他可能不过是再现了一种他本人也十分了解的病症，即陶拉的病症：陶拉在拉菲尔的西斯廷圣母像前“陶醉和沉迷了两个小时”，有人问“画中有什么让她如此着迷？”她（同语反复但满腔激情地）答了两个字：“圣母。”见S. 弗洛伊德，《陶拉——一例歇斯底里现象的分析片断》（1950年），M. 波拿巴与R. M. 罗温斯坦合译，《心理分析五则》，法国大学出版社，巴黎，1954年（1979年版），第71页。关于这种“可见之物的同语反复”现象在弗洛伊德身上的不自觉表现，我在《神昏昏迷的洁白》一文中论述过这种弗洛伊德式的“可见之物的同语反复”现象的不自觉表现，见《法国一个世纪的弗洛伊德研究》，埃雷斯出版社，图卢兹，1986年，第71—78页。

动于衷的最后结果，这个掩耳盗铃自以为得计的最后结果，就是把同语反复转换成某种恬不知耻：“我之所见乃我之所见，其他的，我不在乎。”

同语反复的对面另有风景，它构成了对着坟墓缝补焦虑的第二种方法。有物在我们所见之物内看着我们，张开了分裂，该方法就是企图跳过这一问题，置身于“分裂的彼岸”。该方法企图在想象中超越我们之所见以及看着我们的东西。体积于是失去了其花岗岩的分量，虚空失去了它那带死亡气息的令人心悸的法力（他人的死或我们自己的死，他人的寂灭或我们自己的寂灭）。这第二种情况其实就是为了生产一个虚拟的模型，其中的一切——实体和虚空，身体和死灭——都可以得到重组的机会，继续生存下去，继续活在一个壮丽的白日梦里。

同前者一样，这儿的态度也假定了对“实”的厌恶和否定：似乎在墓中仅有一具失去了灵魂的空壳，似乎生命——在这儿可称为灵魂——早已离开了这个过于实在、过于世俗、过于靠近我们的处所，这地方太令人不安了，它会让人联想到某种不可抗拒的、命定的东西。然而，在本假设中，再也没有什么是命定的了：生命离开此地移往他乡，梦中的他乡，身体在那儿依然健美，气血两旺，充满活力（由此我们明白为什么要厌恶“空”，因为要靠它来经营这类虚构的故事），梦中的身体，此刻或者更晚些时，移往他乡。这是彼处的存在，而坟墓，实实在在的坟墓在此却被否认，从物质上被否认了。

第二种态度把看见这一经验转换成信仰的施行：其真理不平淡也不深刻，但却宝相庄严，恰似太虚之至理，让人浮想联翩。这依然是语言对视觉的强迫性胜利，虽说更含蓄，但却同样可悲。它是一个僵化的教条，他们断言墓里既没有体积也没有腐烂蛀空的过程，有的只是“某种他物”，这玩意能让所有一切复活并获得意义，获得一个形而上的、目的论的意义。此处，一个预设的无形之物在施法，我们所见之物（可怜的体积）将因此被隐去，或者，还不如说将被合法地扶着站起来。于是，观看我们之物在一段真理的洪亮布道中超越自身，向着多层的彼岸飞升，未来进天堂，面见救世主……另一种否定，另一种满足：面对墓中的脸，那张继续看着我们的邪恶的脸，人需要如此。这第二个办法与前一个是对称的，不过并不无耻，只是让人灵魂出窍。这也是一种压抑，不以分裂的形式损害人的生存，触及了人在本体上和逻辑上进行干预的地位^①。它们其实不过是同一块硬币的两面：有东西在我们所见之物内看着我们，在我们内心张开分裂，这硬币就属于试图逃过分裂的人。

图像的产生与这类逃避行为常有极为密切的关系。例如，在长期实践中，基督教世界被迫造出大量“逃逸”图像，一部特殊的历史也从中演绎出来，那就是被我们词不达意地称为艺术史的历史。基督教“艺术”创造了许多虚幻的空墓形象：墓中没有尸体。从某种意义上讲，墓空了自然也就失去了掏空人体并让人忧惧的能力。

^① 压抑有两种形式：遗忘性压抑（歇斯底里型）和按弗洛伊德的说法叫做“按逻辑方法工作”的压抑（强迫型）。参见P. 拉科斯特，《巫婆与转换——关于神经官能症的元心理学》，朗赛出版社，巴黎，1987年，第63—100页。

此类形象最初的原型当然是基督本人提供的：他逸出了自己的墓，我们甚至可以说，整个信仰过程的发生和维持都有赖于这件简单的事。圣约翰“福音”便对此作了非常清晰的表达。耶稣的这个门徒——在其前有西门彼得，其后有玛丽和玛丽-玛德莱娜——到了墓前，发现石板被挪开，便向里边看……“看见了就信了”，圣约翰^①简洁地记述道：他信了“因为他看见了”，正如后来有些人信是因为他们触摸过，再后来有些人信是因为他们既没见过也没摸过。不过该门徒看见了什么？没什么，没错。甚至可以说是三重的没什么：空石穴暗中的几片白色的细麻布，缺席的身体一劳永逸地启动了信仰的辩证法。显现一个“虚无”，一个最精炼的显现：身体消失的几处迹象。什么也没看见，但却相信了一切（图2）。

由此出发，基督教的肖像画发明了一整套想象程序来促使人想象一具尸体是如何有能力抽空其居所——我想说的是它在地上的实际的最后居所。此后，从形象上表达身体试图逃逸出封闭它的物质实体（即坟墓）的图像便处处可见：坟墓不停在强调尸体的不祥和肮脏，它细致入微地表现了对梦想中的再生和光辉扬弃的伟大过程所假定的所有阶段或所有等级上的拒绝。^②实际上，墓上的雕刻

^① 《约翰福音》，第二十章，第8节；整体分析参见L. 马兰对此节的符号学分析：《墓前的女人们——试析〈新约〉一段文本的结构》，《语言》，1971年第6卷，第22期，第39—50页。

^② 关于基督教墓室画的图像学文献极多，参见E. 帕洛夫斯基，《墓雕，它们的面貌自古埃及到贝里尼的演变》，艾布拉姆斯出版社，纽约，1964年；最近的文章还有：I. 艾尔克罗兹，《中世纪的“坟墓”与“墓碑”——意大利墓葬艺术研究》，纳里·南特斯出版社，罗马，1985年。



图2. 弗拉·安杰利科，视棺的女人们，《复活》之局部，约1438—1450年。壁画。圣马可修道院，佛罗伦萨。斯克拉摄。

在描绘尸体时常常倾向于改变尸体实际存放的方位——平的、斜的或上下方向的。在遗体画像旁还常常会出现一些其他物象，以便让人想到未来的最后审判，届时，所有尸体将会站立起来，走出坟墓，集体出现在最高审判者的面前，接受上帝之眼永恒的审视。从中世纪到现代，我们总能看见无数的坟墓紧靠着教堂的墙，棺材中的具体尸身日日在变，教堂的墙上，一边画的是基督原型（《下葬图》或《圣母抚尸哭子图》），另一边则是一些光辉无比的画面：死者的形象正向天上的一个美丽纯净、五光十色的彼岸逸去（图3）……而同时死者真正的脸也在继续逸去。

这就是宗教信仰硬要塞给我们看的一幅大图画，而且不抓住每个人的心它誓不罢休：近景上有座墓——让人烦恼焦虑的对象——然而那是座空墓，一个死后复活的神的象征。摆出来的空墓变成了一个原型，代表并宣告了所有其他的空墓，墓碑散乱于野，但它们的几何形腹腔却变成了天堂小号那迷人或可怖的交响乐的绝妙共鸣箱。它们的体积被不加掩饰地抽空了内容，而其内容——复活的身体——却成排地涌向指定之门：天堂或地狱之门^①（图4）。于是基督徒的墓被掏空，里边换进的不仅是一个许诺（再生的许诺），而且还是胡萝卜加大棒的辩证法，诡秘异常、连哄带吓的辩证法。每

^① 我在此非常简要地描述了弗拉·安杰利科1433年在佛罗伦萨（圣马可博物馆）所创作的那幅名画《最后的审判》的中心部分。关于中世纪审判的图像学，参见集体合写的《人，记忆局限——中世纪艺术和戏剧中关于最后审判的图像学》，中世纪出版机构策划，西密歇根大学出版社，卡拉马祖市，1985年。

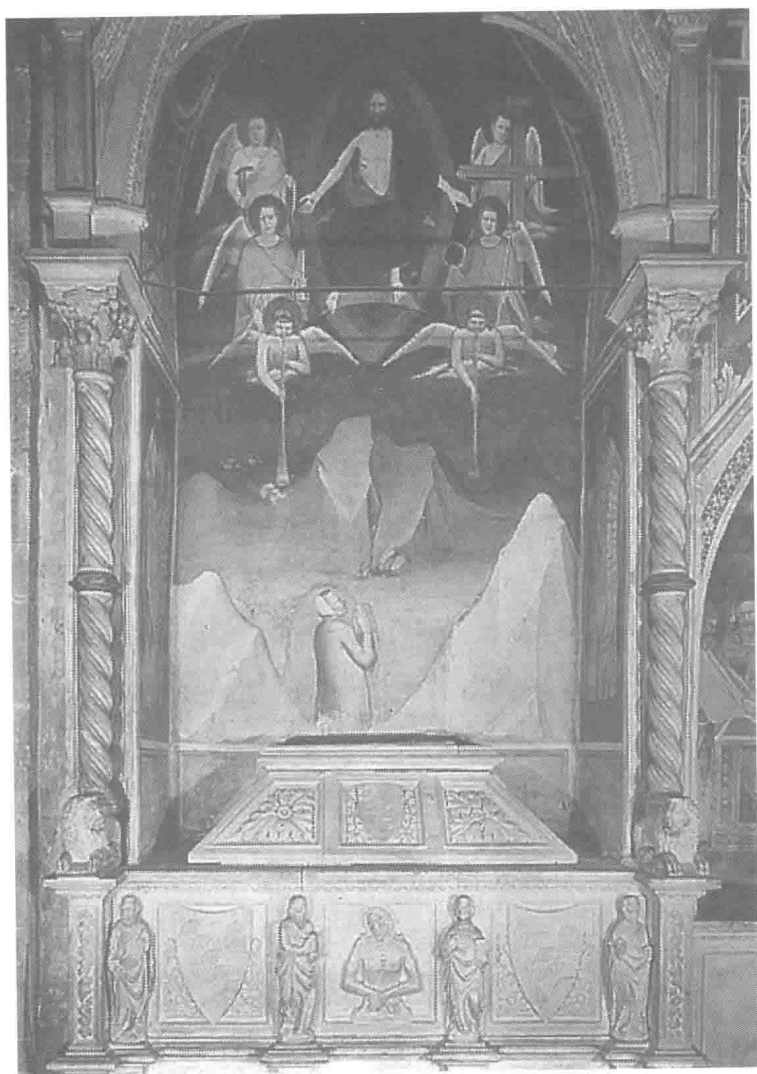


图3. 马索·第·班科, 巴尔蒂·第·维尔尼奥之墓,
上绘《最后的审判》, 十四世纪。壁画。圣克罗斯教堂,
佛罗伦萨。N. 奥尔西·巴达格里尼摄。

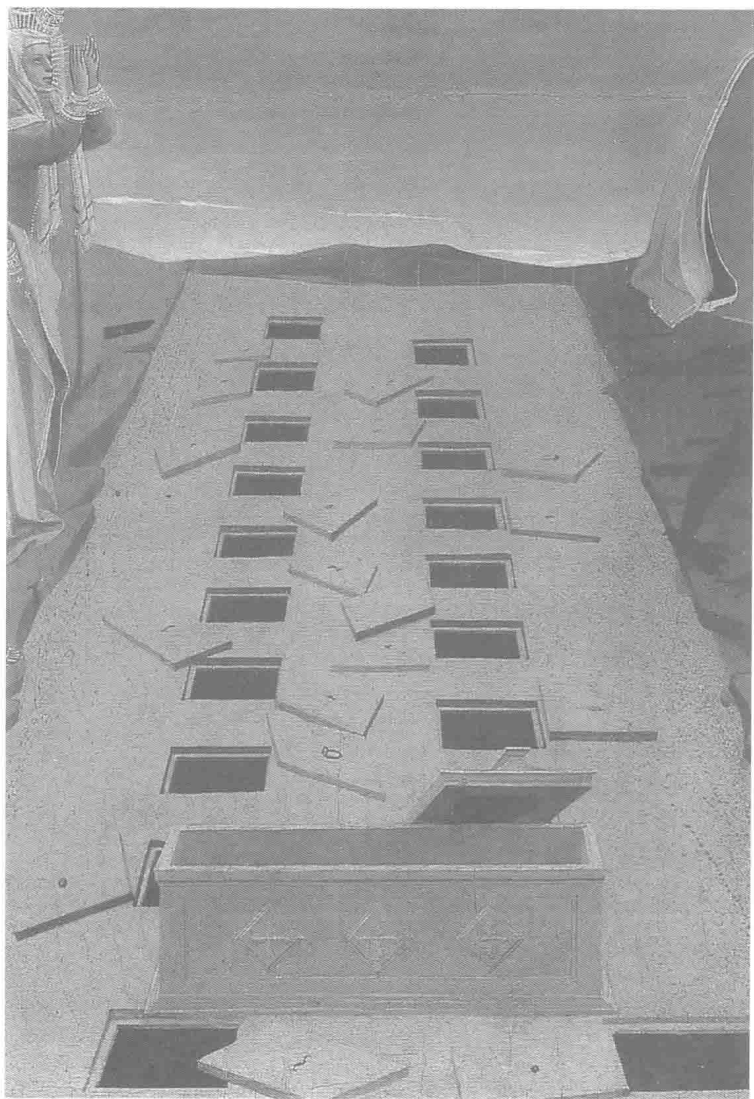


图4. 弗拉·安杰利科,《最后的审判》,局部,1433年左右。
木制胶画。圣马克博物馆,佛罗伦萨。斯克拉摄。

一个神话形象都需要一个能导致其相反结果的反形象。^① 因此，信仰的整体结构正是在这种事先定性的矛盾中，在这种双向摇摆的策略游戏中获得了价值。

既然有一个基督复活的光辉形象，就必须有一个与之相反的恐怖地狱，当然又是但丁给我们提供了一个细节异常生动丰富的描述。请回忆一下地狱篇的第九歌和第十歌，熊熊烈火和异教徒在严厉的惩罚下的阵阵哭喊声从那圈中传来。正是在此处，维吉尔对但丁说：

他对我说：“这些是异教徒，
各门派的教主及其徒子徒孙；
墓中之拥挤超出你的想象。

躺挤在一起的是一丘之貉；
墓石火烫，烫度高低不同。”

于是，我们向右手转身，

从受刑者和高高的城墙间穿过。^②

在这儿，经过一个与上帝选民的程序完全相反的程序，墓盖一直敞开到最后审判日……然后永远地盖落在墓中人头上，唯有幸运者将离开他们被开启的坟墓（图5）。有物在我们见到的东西里边

^① 可参见 C. 列维 - 斯特劳斯的《野性思维》，普隆出版社，巴黎，1962 年，第 48—143 页。

^② 但丁，《神曲·地狱篇》，第九歌，第 127—133 行，J. 里塞译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1985 年，第 99 页。



图5. 意大利无名氏,《但丁,维吉尔和法利那太》,十五世纪。
《神曲·地狱篇》第十歌彩绘插图。马尔契亚那图书馆,
威尼斯(意文编号: IX, 276)。保留版权。

看着我们，张开分裂，而这两种形象体系，或从正面或从反面，环绕着（意为在一定距离外，在远景中）这个分裂，类似这样在结构上两相对立的例子我们可以举出许多。因此，第十九歌中的买卖圣职者全是头朝下地倒栽在他们的墓穴中，第十八歌中的通奸者则被浸泡在“粪水中”……在基督复活的传统肖像或盛满鲜花的贞女墓前，喜欢添油加醋的艺术家们决不会忘记给出几幅反面人物的受苦图来。^①

总而言之，有信仰的人面对坟墓时，总能越过所见之物看到其他东西。一个产生幻觉和安慰作用的巨大结构舒展了他的视线，一如孔雀开屏，释放出一个既审美（崇高或恐怖）又世俗（希望或战栗）的世界的扇面。可见物在此总是可预见的，而可预见的东西又总是与一个时间的终结相关联：有那么一天（而天和夜的观念对我们来说没有区别，它们总会过去），我们将被上帝从坟墓这个令人绝望的封闭体中拯救出来。那一天必将到来，只要我们信，它将带来我们渴望的一切，如果我们不信，它将带来我们惧怕的一切。除了这种令人丧失心智的威逼利诱双管齐下之外，我们还应记住，在信仰者的态度中存在着一种没完没了、纠缠不休的运动，他们通过该运动反复建造着一个虚构的时间。预告，返回，审判，目的论：墓，坚实的洞穴，锁闭人的盒子，活人消失、身化尘土的地方，人避之唯恐不及的所在，而正是在墓前，一个“新纪元”被创

^① 同前，第十八歌至第二十歌。描写《神曲》众生相最好的作品是 H. 布里热、M. 梅斯和 C. S. 辛格尔顿合写的《〈神曲〉的有启示意义的手稿》，普林斯顿大学出版社，普林斯顿，1969年，第2册。

造出来。信教人就是要把他们腐烂变形的肉体从墓中挖出，以便换进一些经过净化了的俊美的身体形象，用这些身体形象来告慰——也就是说拴定——我们的记忆，我们的恐惧和我们的欲望。

最简单的可见对象

表面上看，与这段产生幻觉的过程相对，同语反复者完全是反其道而行之。他试图消灭一切虚幻的时间结构，只愿呆在他当下此刻的视觉体验中。他试图排除一切形象，哪怕是“纯净”形象，只想具体地、绝对地和视线中的物品保持一致。面对坟墓，他确信自己没有回避闯入眼中的真实空间的物质性，至于当时所见之物的背后有什么，他不想知道。

去哪儿给第二种态度找一个形象呢？去哪儿找一个确有其事的例子来描述此种纲领、此种极端态度呢？大概应到某些美国艺术家那单调刻板的画风里去找。二十世纪六十年代前后，他们似乎把贾斯帕·琼斯（Jasper Johns）提倡的破坏程序推到了极致，更早提到该程序的还有马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）。这种历史观——在今天已相当普及，就是说为许多人所接受，但这并不等于说它就一定高雅——哲学家理查·沃汉姆（Richard Wollheim）曾非常清楚地阐释过，他从最初的现成品艺术考察到艾德·莱因哈德（Ad Reinhardt）的黑色绘画，企图从中总结出一个总的破坏过程。这个

破坏过程培育出来的艺术最后被他称为极少主义艺术，这儿虽有破，但却几乎没有立出什么新东西：正像他所说的一样，是一个含有“极少艺术内容”的艺术^①。

以上例子很符合我这个微不足道的哲学思路，因为如此被命名的艺术家们经常生产一些简单和纯粹的体积，尤其是一些不带任何形象色彩、任何信仰成分的长方体，他们有意让人观赏一些被他们简化得不能再单调的几何方块。单调得没有内容，干巴得引不起联想。此地一无所有，除了体积——比如长方体（图6）。毫无疑问，这些体积只代表体积自己，它们不指向任何他物。虚拟的时间有可能改变它们，打开它们或充实它们，让它们扮演点别的角色，但这些体积却义无反顾地放弃了一切时间的虚拟。

既不显现病症，也没有疾病潜伏在内部的体积：同语反复的物体。如果需要我们简要地概括一下该派艺术家们——他们中间许多人都写过相当漂亮的理论文章，最出名的是唐纳德·贾德和罗伯特·莫里斯^②——的基本要求，那么就应从他们所倡导的游戏开始

① 理查德·沃伦汉，《极少主义艺术》（1965年），收于《论艺术和心智》，哈佛大学出版社，伦敦-剑桥，1974年，第101页（更全面的论述见第101—111页）。在见到这个术语时，请不要忘了 *content* 是个多义词，有含量、能力、体积等多种意思。

② 主要参考书：D. 贾德，《特定物体》（1965年），《全集，1975—1986》，范·阿贝美术馆，埃因霍温，1987年，第一章，第115—124页，C. 吉特兹译，《60年代美国艺术面面观》，领域出版社，巴黎，第65—72页；以及R. 莫里斯，《雕塑笔记》（1966年），G. 巴特科克编，《极少主义——一种批评人类学》，达顿出版社，纽约，1968年，第222—235页，C. 吉特兹译，《60年代美国艺术面面观》，同上，第84—92页。

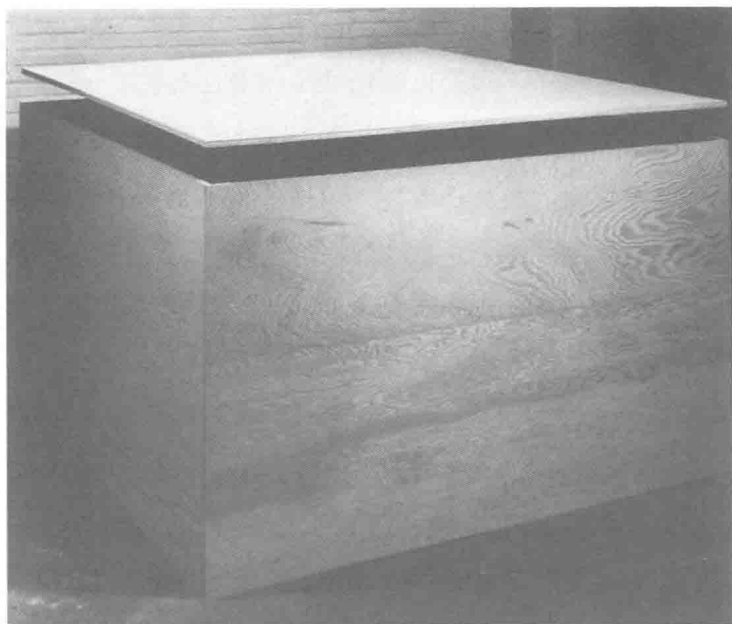


图6. 唐纳德·贾德,《无题》,1974年。夹板。
91.4厘米×152.4厘米×152.4厘米。克利斯蒂存档资料,
南得克萨斯州艺术博物馆。保留版权。

分析，游戏的发端则是清除和禁令。创作的第一要义就是要清除一切幻象，把所谓特定物品强加给人眼，这些物品除了展示自身外不再有任何别的奢望。这一提议说起来简单，但真正实行起来却极为繁难。幻象贪婪好吃，而且吃一点点就行：一点点表征——哪怕它非常隐讳，哪怕是一个简单的细节——都会立即给相信他的人供酵母。

如何造出一个完全不会产生任何空间幻象的视觉物？如何制作一个不会对自己的体积说谎的赝品？这就是莫里斯和唐纳德·贾德首先提出的问题。一种肖像学和图像像学的话语——从对绘画最具学院派传统的权威分析中导出的话语——经常性地包围着雕塑艺术，莫里斯对此极为不满，因为这种包围常常是以出卖物体的实际参数，即它的特定参数为目的的^①。唐纳德·贾德思考的则是人们口头上所说的幻象的本质——它普遍的也是最根本的本质。到末了，他所指责的不仅是传统上对“内容”——比如形象和肖像式内容——的处理方式，同时也反对五十年代那伟大的抽象绘画的视觉方式，例如罗特科（Rothko）、波洛克（Pollock）、纽曼（Newman）等人的创作方法。对唐纳德·贾德来说，只要把两种颜色摆在一起，就必然会产生一种颜色“突出”而另一种“退缩”的现象，构成种种让人无法忍受的空间幻象游戏：

处在一个面上的任一物体其背后必有一空间。同一面上的两种颜色几

^① R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同前，第84页。

乎总是处在不同的深度中。如果我们特意用油画形式获得一种常见颜色，并让该颜色覆盖整个或者大部分画面，那么这个颜色就既是平面的又是具有无限空间的。在所有把重点放在一个矩形平面中的作品里，其空间深度都比较小。罗特科作品的空间就不很深，他那抛光了的长方形与画面平行，但是他的空间几乎还是具有传统的生幻作用。莱因哈德油画的远景中正好有一个平面，不过这一平面也还是显得无限地深远。

波洛克的画则明显地处在画布上，其空间主要是由同一个平面上的一些标记创造出来的，因此其空间既不太具描述性也不太能产生幻象。诺朗（Noland）的同心卷与波洛克那特定地处在平面上的画不一样，不过其同心卷却能把原样空间抹得更平。虽然诺朗的画既平展又无幻象，但他画的卷带还是有进有退。甚至单个圆卷也会把平面拉向自己，在背后留出一小截空间。除非某一区域被完全一致地用颜色或标记覆盖，摆在矩形里并处在平面上的任一东西都会让人想到某种在他物中和他物上的其他东西，某种身在其环境中的东西，暗示了处在它的空间中的一个形象或物体，在这一空间中，该形象或该物体是一个（幻觉上的）相似世界的例子：这便是绘画的根本目的。近期的绘画并不是完全单纯的。^①

读唐纳德·贾德这段文章，大家会生出一种奇怪的感觉，仿佛某个见过的东西回过身来反对自己：一种本来熟悉的东西，却在努力否定“熟悉”。其实这正是现代派的妙论，特定性的妙论，它被引进绘画，成了放弃模拟三维空间的理据^②。无论一幅画画的是什么，绘画本是制造幻象的艺术，它的本质以及它的整个历史就是制造三维幻觉，而以上妙论的引入，则给此种绘画判了死刑。唐纳

① D. 贾德，《特定物体》，同前，第67—68页。

② 参见C. 格林伯格，《艺术与文化评论文集》（1961年），A. 安德里译，马居拉出版社，巴黎，1988年，第154页（整体论述见第148—184页）。

德·贾德对特定性——或按他本人的说法：“空间原样性”——的要求相当苛刻，他甚至在罗特科的画中也看出了某种“接近传统”的虚幻空间。这么一来，我们就不难理解唐纳德·贾德在回答如何制作一个不产生任何虚幻空间的视觉物的问题时所说的话了：必须制作一个空间物，一个三维物体，能生成它自身的“特定”空间。在这一意义上，该物体要超越的不仅是传统雕塑的肖像主义，而且也是现代派那根深蒂固的幻觉主义^①。根据唐纳德·贾德的说法，应该制造出这样一个物体，它所表现（所再现）的仅仅是物体本身的体积感，例如一个长方体，一个不会越过自身造出某种空间和时间的物体。

令人惊奇的是，据以上说法，只要在一幅画中放进两种颜色，就会对理想的特定性构成障碍，我们可以把这种障碍称之为损害特定性的本原罪，只要我们把各个甚至是抽象的部分置于一个关系框架内，该障碍就已经包含在其中了。任一关系，无论它多么简单，都必然具有双重身份，于是也就必然地会损害作品的所谓单纯性（*singleness*，唐纳德·贾德自创术语，也可以理解为诚实性）。我们在此似乎触及了极少主义艺术家们所提出的第二个基本要求：清除一切细节，把那些物体的囫圇的、不可分的整体形象强加给观众。这是一些“无部分的整体”，因此也是一些“非关系”的物体。莫里斯强调说，一幅作品所给出的应是一个完形，一个自足的、特定的、直接诉诸人眼的形式；他对“创造强烈完形感受的单纯体积”

^① 参见 D. 贾德，《特定物体》，同前，第 65 页。

的新赞美词是：“它们的各个部分是如此统一，给所有进行切分感知的企图以最大的抵抗。”^①

至于唐纳德·贾德，他一再批评包括现代派在内的整个绘画界：“说到底，纽曼的画并不比塞尚的画简单。”他召唤画家去画一个“被当作整体的东西”，“它的质量本身也只能被看成是一个整体”。最后，唐纳德·贾德还断言“基本事物是孤独的，它们更紧密，更清晰，更强壮”^②。对唐纳德·贾德而言，一件强有力的作品“既不应该有中性的或平缓的区域或部分，也不应有过渡性的衔接或区域”；一件强有力的作品不是组合的；在油画或雕塑作品的某个角落上加上一件物品，以便与另一个角落里的物品一起保持画面的“平衡”，这对唐纳德·贾德来说就是无能，就是创造不出特定物体的无能；“最关键的问题”，他说，“就是如何保持整体感”^③。

这种对细节——乃至对所有关系和组成“部分”——进行清除的结果，就是给出一些形式极简洁且一般是对称的物件，一些一眼就能看清、有着“极少”（最简练）的完形形式的物件。一些只剩下单纯形式、可视轮廓的物件，一些不带任何神秘色彩地呈现在线

① R. 莫里斯，《雕塑笔记》，达顿出版社，纽约，1986年，第87页（整体论述见第87—90页）。

② D. 贾德，《特定物体》，同前，第70页。

③ 同上，第70页；又见B. 格拉泽，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》（1964年），C. 吉特兹译，《60年代美国艺术面面观》，同前，第55页。

与面、景与体之间的物件^①。我们是否进入了一块彻头彻尾的同语反复的美学新天地呢？情况大体上就是这样。让我们来听听弗兰克·斯特拉（Frank Stella^②）——也就是1958至1965年创作了一系列著名的绷带，被认为是那几年唯一一位创作出“特定”画的画家——如何回答批评家布鲁斯·格拉泽（Bruce Glaser）提出的一个问题：

格拉泽：您的意思是说在绘画上已经找不到解决的办法，或者没有问题要解决了？（……）

斯特拉：我的画建立在这样一个事实上，入画的只能是看得见的东西。那确实确实是一个物体。整幅画是一个物体，任何一个用心画它的人，无论他怎么做，最后都会与他所画的物体本性发生对抗。他在做一个东西，就应顺其自然。如果画既准确、精细，又轮廓分明，那您就只需要看着它就行了。我唯一希望人们从我的画中得到的、也是我自己希望从中得到的

① 关于极少主义艺术的法语介绍，除了前边提到过的论文集《60年代美国艺术面面观》，最好的就是J. L. 弗罗曼、M. 布艾尔和S. 库德合编的两份目录：《极少主义艺术 I，从线到体》《极少主义艺术 II，从表面到层面》，波尔多当代美术馆，波尔多，1987年（其中含有非常漂亮的生平简介和极少主义展览的时间表）；另外还有必要提到《艺术工作室》杂志出的一个专刊，1978年第6期，以及最近出的一本书，《六七十年代的艺术》，庞萨文丛，杰卡图书/里昂，米兰，当代艺术美术馆/圣艾提安，现代艺术美术馆，1989年；奇怪的是，这方面的资料在美国反而不多见。除了一些目录，我们还可以查到W. C. 塞兹，《敏感的眼睛》，当代艺术美术馆，纽约，1965年；《60年代的美国雕塑》，洛杉矶美术馆，1967年；《当代美国雕塑》，惠特尼美术馆，纽约，1971年；《极少主义×4，1960年代以来的雕塑品展览》，惠特尼美术馆，纽约，1982年。

② 参见L. 鲁宾，《弗兰克·斯特拉，1958年至1965年的绘画作品》，亚伯拉罕图书出版社，纽约，1986年；A. 帕克芒，《弗朗克·斯特拉》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1988年，第10—59页。

东西，就是毫不含糊地看见一个整体。所有要看的東西就是你看见的东西。^①

同语反复的胜利。艺术家在这里对我们只谈“顺其自然的东西”。作画时他做什么？他“做一个东西”。你观其画时做什么？他最后的回答是你看见眼中见到的东西。这就是作品的，它的单纯，它在物质上的诚实。实际上，这就是它不可动摇的展现方式。面对唐纳德·贾德的体积，除了该体积本身，除了一个一眼就能看穿的、不可动摇的、只代表长方体自身性质的长方体，就再没有别的东西好看了。至于它的对称性，也就是回折过来可以与另一边重叠的特性，其本身就是一个同语反复^②。面对这个作品，你看见的永远是你眼中见到的东西，你将看见的也永远是你已经见到的：同一个东西。一点不多，一点不少。这就是他们口中的“特定物体”。我们完全可以将其称为同语反复的视觉物，或同一个东西的视觉梦。

于是，第三个赌注现形了，它与前两个紧密相连，其真实意图就是要消灭含在物体里的一切时间性，强迫我们眼睛所见到的永远是当下之物，是一些当时是什么样就永远是什么样的物体……这些物体之所以如此准确，是因为它们除精确之外，还必须稳定。它们

① B. 格拉泽，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》，同前，第58页。

② D. 贾德，《对称》（1985年），收于《全集，1975—1986》，同前，第一章，第92—95页。

的稳定性——这并非权宜之计，而是所有此类创作的关键——保护它们意义不变，保护它们不会生出人们所说的那种情绪变化，那种能产生光晕飞扬和细微变化、那种能生出种种变形或仅仅指出物体的时间的令人生忧的怪异。它们是坚固的，这些物体，因为造出它们来就是为了让它们对时间标记全无反应，它们常用工业材料做成：就是说当下的材料（他们以此来批判古典雕塑那“高贵的”传统材料），而且还是一些最能抵抗时间消磨的材料。因此，唐纳德·贾德在创作中尝试了所有的金属材料——经过氧化或电镀处理的铜、铝、铁和不锈钢；罗伯特·莫里斯在作品中使用了网格和化纤聚酯；卡尔·安德烈（Carl Andre）的作品中出现了铅和耐火砖，所有这些都决不是偶然的。^①

不过，这些物体还要求另一个层次上的稳定。那就是它们产生的唯一标志——我要说的是它们生产的时间性，它们诞生时的组织特性——似乎被缩减为一个完全重复或系列化的程序（图7）。唐纳德·贾德、莫里斯、卡尔·安德烈、唐·弗莱文（Dan Flavin）或索尔·勒维特（Sol LeWitt）——所有这些被大家大致上归入极少主义的艺术家们似乎都曾限制和缩短过他们作品展示的时间，同样的东西伴着同样的东西，他们把变异——其潜在的丰富性，其打破自我设定的游戏规则的能力——压缩为简单的逻辑变量，甚至是

^① 我此处的解释与R. 克劳斯的解释不大相同，他在“这种从商业用品中找材料的倾向”中所看见的是某种“现成品文化”，见R. 克劳斯，《现代雕塑的走向》（1977年），麻省理工大学出版社，剑桥-伦敦，1981年，第249—253页。

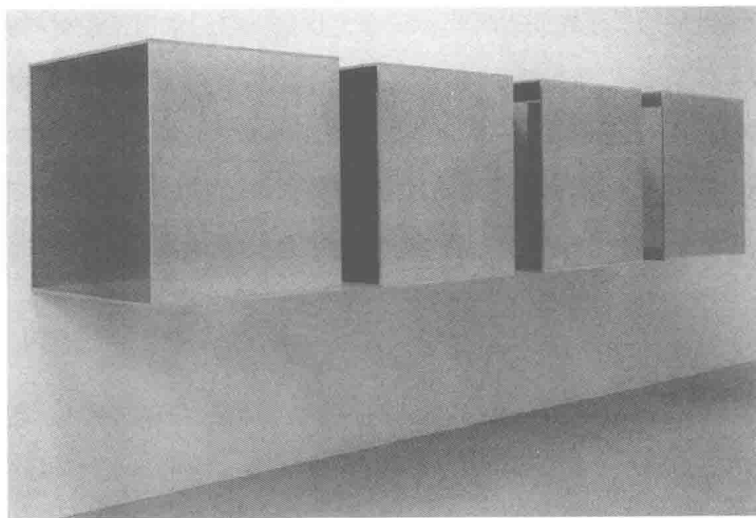


图7. 唐纳德·贾德，《无题》，1985年。不锈钢与有机玻璃，
四件，每件86.4厘米×86.4厘米×86.4厘米。
萨奇收藏品，伦敦。保留版权。

同语反复式的变量，即再现的总是毫无改变的相同物体。^①

这种稳定无疑是字面意义上的稳定，贾德对同一体积的简单重复可以被理解成体积对自身的一种同语反复的颂扬；另一个艺术家约瑟夫·柯苏斯（Joseph Kosuth）则认为有必要在“极少主义”体积自我参照的循环圈上再套一个语言圈：五个一模一样的、用玻璃制成的透明空心方盒，盒子上分别写着一个“词”或“定义”：《盒子、立体、空心、透明、玻璃——一个描述》（图8）。^②也就是说，作品不再只满足于向你显示你看见的东西不是别的就是你看见的东西，即这些用透明玻璃做的空方盒，它还要画蛇添足，用语言对你已然认出的物体再来一次同语反复。

这一切所导致的结果大致上勾勒出第四个赌注，即促进“特定”物体的产生，这些物体从理论上讲不玩任何意义游戏，所以不会有歧义。一些在视觉、概念和符号上都确定无疑的物体（“这是一个不锈钢做的长方体……”于是也就排除了迈克尔·福柯在《这

① 在此，我想跳越过分析的发展阶段提前说明这种理论——有唐纳德·贾德的文章为证——在创作实践中往往行不通。比如说，索尔·勒维特作品中对变异的使用就极有个性，甚至可以说是含蓄地反对了以上那些极少主义“原则”。参见 M. 波什纳，《系列艺术，系统，唯我主义》（1967年），C. 吉特兹译《60年代美国艺术面面观》，同前，第93—96页；R. 克劳斯，《进步中的索尔·勒维特》（1978年），《先锋派以及其他现代派神话的独创性》，麻省理工大学出版社，剑桥—伦敦1985年，第245—258页。

② 关于 J. 柯苏斯的情况请阅读《J. 柯苏斯：自1965年以来艺术考察及其“问题”》（1965年），库姆斯特美术馆，卢塞恩，1973年，第5册；严格地讲，这种在体积在同语反复上再套上一个“词语”的做法必然会使作品偏离极少主义所追求的目标。本是一个“体积”行为，此刻加上语言表述，同语反复也就在某种意义上越出了纯形式表征的疆界。

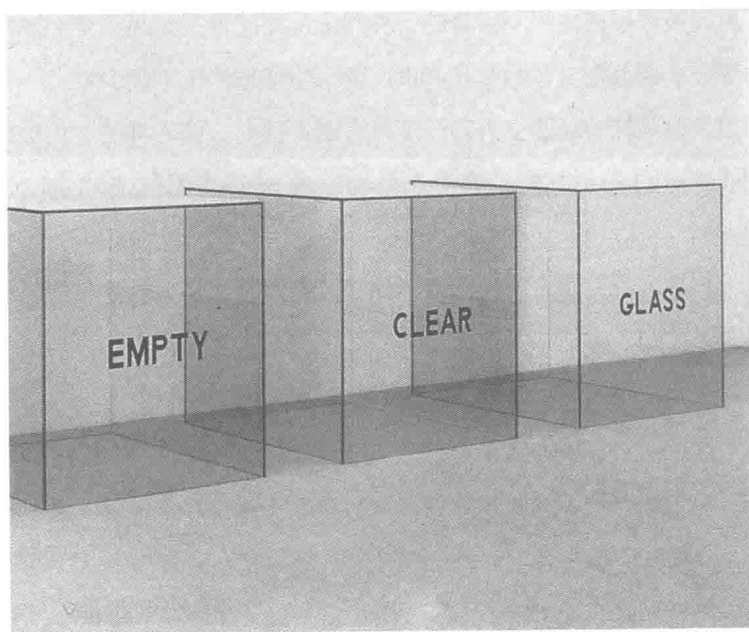


图8. J. 柯苏斯,《盒子、立体、空心、透明、玻璃——一个描述》,局部,1965年。五件玻璃立方体,每件100厘米×100厘米×100厘米。庞萨·第·比乌莫收藏,瓦雷泽(意大利)。保留版权。

不是一个烟斗》一书中所谈到的那种“相似但绝不同一的东西”^①），面对着它们，你没有什么好想的和好信的，因为它们一目了然全无隐讳，就连自己腹内空空亦和盘托出。无论是谈理论还是谈具体，它们都是透明的。看见这些物品，阅读那些与之相伴的理论宣言，你就会发现它们似乎都在为一个抽空了内涵的艺术辩护，可能也是一个“抽空了一切情感”^②的艺术。总而言之，一个以反表现主义、反心理主义为己任的艺术，一个维特根斯坦式的对内在之物的批判——大家大概还记得维特根斯坦是如何把个人语言的存在推演到滑稽地步的，他用自己的概念哲学去反对一切意识哲学，并把对自我认识的幻觉打得粉碎。^③

没有内在性。没有潜在性。再也不会会有海德格尔对艺术作品发问时所说的那种“隐晦”或“含蓄”^④。没有时间，也就没有存在——只有一个物体，一个“特定”物体。没有隐晦，也就失去了神秘，失去了光晕。没有任何东西在“表现自己”，因为从乌有中走出来的仍是乌有，因为没有地点或者掩藏地——假定的意义矿床——因此也就不会有任何东西在某个时候从里边冒出来，或泉涌

① M. 福柯，《这不是一个烟斗》，法塔·莫伽纳出版社，蒙彼利埃，1973年，第79页。

② 这是B. 格拉泽的原话，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》，同前，第60页；对该问题唐纳德·贾德谈得比他更细。

③ R. 克劳斯，《现代艺术的走向》（1977年），麻省理工大学出版社，剑桥—伦敦，1981年，第258—262页；另一本是关于维特根斯坦的重头作品：J. 布夫雷斯，《内部的神话——维特根斯坦文中的个人语言、意义与体验》，午夜出版社，巴黎，1976年（1987年版）。

④ 见M. 海德格尔，《艺术作品的起源》（1936年），W. 布洛克梅尔译，《此路不通》，伽利玛出版社，巴黎，1980年（新版），第57—60页。

出来。为了真正理解这一赌注的实质，我们还需要阅读唐纳德·贾德。消灭所有拟人成分，找出物体那强悍的、摆脱不掉的特定性，把它强加给人眼；这一特定性无疑就是极少主义艺术的艺术学家们要发布的宣言^①。清除一切拟人形式，就是要还形式——体积这种形式——以本来的力量；就是发明不要图像的形式，纯粹干净的形式，它能切断一切面对物体所生的信仰活动。

因此我们说，唐纳德·贾德那简单纯粹的体积——胶合板长方体——在我们的面前再现的根本不是形象。它在那里，在我们面前，简简单单，方正老实，完整无缺：可见的和一目了然的简单体积。它的形式上的干枯似乎有助于它摆脱一切“幻象”或拟人过程。只要它不看我们，我们看见它的目光就一定是“特定”的，无比清澈的。

^① 见D. 贾德，《特定物体》，同前，第71—72页；B. 格拉泽，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》，同前，第57页等。

可见物的两难处境 或从事实中变出的戏法

可仔细一想，这些事物并不那么简单：我曾说，唐纳德·贾德的长方体不再呈现任何东西，未给出任何能代表其他事物的图像。它不是任何别的东西的仿制品。更准确地说，我们应该同意它之所以什么也不代表是因为它不会勾起人们对一个假定别处在场的东西的联想——而这一点却正是一切以象征和形象为基础的艺术品多少都在追求的东西，这些艺术品都或多或少地与信仰世界相连。唐纳德·贾德的体积什么也不代表，它不产生联想，因为它就这样被给出，摆在我们眼前，是一个自身在场的特定，艺术品的“特定”在场。然而，“特定的在场”所表达的是什么意思呢？面对看着我们的东西，我们假定在我们所见的东西里有戏法，那么“特定的在场”在这一戏法中又起什么作用呢？

我们还需再读唐纳德·贾德、斯特拉和罗伯特·莫里斯等人在1964年至1966年这两年间所作的声明，才能理解关于“看见”之行为的同语反复陈述为什么没有进行到底，而那时时刻刻、避无可

避地看着我们的东西，又是如何重返我们以为只是看见了的东西之内的。“艺术是某种你观看的东西”，比如对伊夫·克莱因（Yves Klein）某个动作所代表的极端化倾向，唐纳德·贾德的第一个反应就是作出以上的肯定^①。艺术是某种你看得见的东西（*art is something you look at*），简单地让人看的，正因为如此，它把它“特定”的在场强加给眼睛。当布鲁斯·格拉泽问斯特拉在场是什么意思时，艺术家不假思索地回答他：“这不过是另一种说法。”^②然而，话已出口，极少主义艺术理论界就不好再改口了。他开头还用了一串形容词，借此来加强和提高物体视觉单纯性的价值，并把该单纯性归于质量世界。因此，为维护极少主义物品的单纯性，唐纳德·贾德肯定地说：“形式、单位……次序与色彩都是特定的、侵犯性的和强有力的。”^③

特定的、侵犯性的和强有力的。在这三个形容词中有着一种相当古怪的韵味。不过还是可以理解的。第一个形容词确定的赌注是孤独的透明度，也可以说是一个没有表达功能的封闭自主的赌注。另两个形容词隐含着主体间互动的经验的空间，即一个关系的赌注。不过，据唐纳德·贾德和斯特拉的观点，以上矛盾只是表面的：因为必须给“看见的东西就是你见到的东西”这一同语反复增加点更有力度的东西。要告诉大家，极少主义的物体的这个什么（*what*）或那个（*that*）作为客体就像你作为主体一样，它确定无

① B. 格拉泽，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》，同前，第62页。

② 同上，第61页。

③ D. 贾德，《特定物体》，同前，第69页。

疑、强壮横蛮、“特定”地存在着。

相对于最初对形式特定性的一味强调，这种对存在质量、对力、对物体效能的呼唤完全是一个逻辑的必然——事实上，这是一个现象学的必然。因为，极少主义的物体的“质”和“力”最终参照的只能是经验的现象学世界。布鲁斯·格拉泽在结束唐纳德·贾德和斯特拉采访前，向他们提到了观众“面对这一简单性所产生的目瞪口呆和无比困惑”的反应，斯特拉给出了下面这个直到今天仍很有名的论断：

可能就是因为其简单。当孟特尔死命把球击出边线时，全场观众在那一分钟也是目瞪口呆，因为这太简单了。他只需往场外击球，而这一下就足够了^①。

在斯特拉的视觉比喻中，有一个给运动员和观众都规定死了的区间（第一排观众视线中的那块空地），通过强调对这一区间而言那几乎是瞬间的超越，斯特拉把我们的注意力从客体（或者从客体间的互动：球与球拍）拉向了主体（或主体间的互动：一边，是著名的棒球运动员孟特尔，另一边是观众），对这一点，大家可能还没有引起足够的重视。这对于我们意味着什么呢？首先，极少主义的物体的力必然地被设想为各主体间的关系项。简单地说，正因为

^① B. 格拉泽，《向斯特拉和唐纳德·贾德提的问题》，同前，第62页；关于这个视觉效能的模型（更准确地说是它的变体），R. 克劳斯曾作过详尽的评述，文章的名字叫《看见之行为的冲动》，《现代艺术国家美术馆手册》，第29期，1989年，第36—37页。

该物体在面对观众时，于不知不觉中变成了某种类型的主体，所以，它只能被当作令人困惑的、无法把握的、强壮横蛮的“特定”的物品。在询问此处“主体”是何类主体之前，请大家注意，一个像罗伯特·莫里斯这样的艺术家对于他的雕塑所能产生的现象学特征——主体经验特征——已经认识得非常清晰了，尽管其作品也被冠之为“特定的”。唐纳德·贾德所要求的“特定性”是独立于一切外界条件的“特定性”，例如它展出的外界条件^①——莫里斯则乐意承认“形式的简单并不必然地说明经验的简单”。他还补充说，“分成一个个单位的形式不是在驱除关系，而是在组织关系”^②。甚至，在组织它们的同时把它们变复杂。莫里斯自己的某些作品大概就是如此，例如他把两个或多个形式一模一样的物体摆在一起，但“摆法”不同，或相对观众的距离与角度不同（图9和图10）。对于这个概念怪异，但却在视觉上占主导地位的辩证关系，罗沙林德·克劳斯很早以前就给出过一段极其精辟的描写：

一看就明白那三个L是一样的，不过这无所谓，因为在视觉上，不可能真正把它们看成是一模一样的：它们一个站，一个躺，另一个两端着地。每一个L朝向不同，与我们身体构成的空间关系明显不同，于是生出不同的体验；由于它们与地面的特定关系，每个L物体的身材都在变幻，它们

① D. 贾德，《声明》（1977年），同前，《全集，1975—1986年》，第一章，第8页（一件作品的质量不会因展览条件和观众数量而改变）。

② R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同前，第88页。

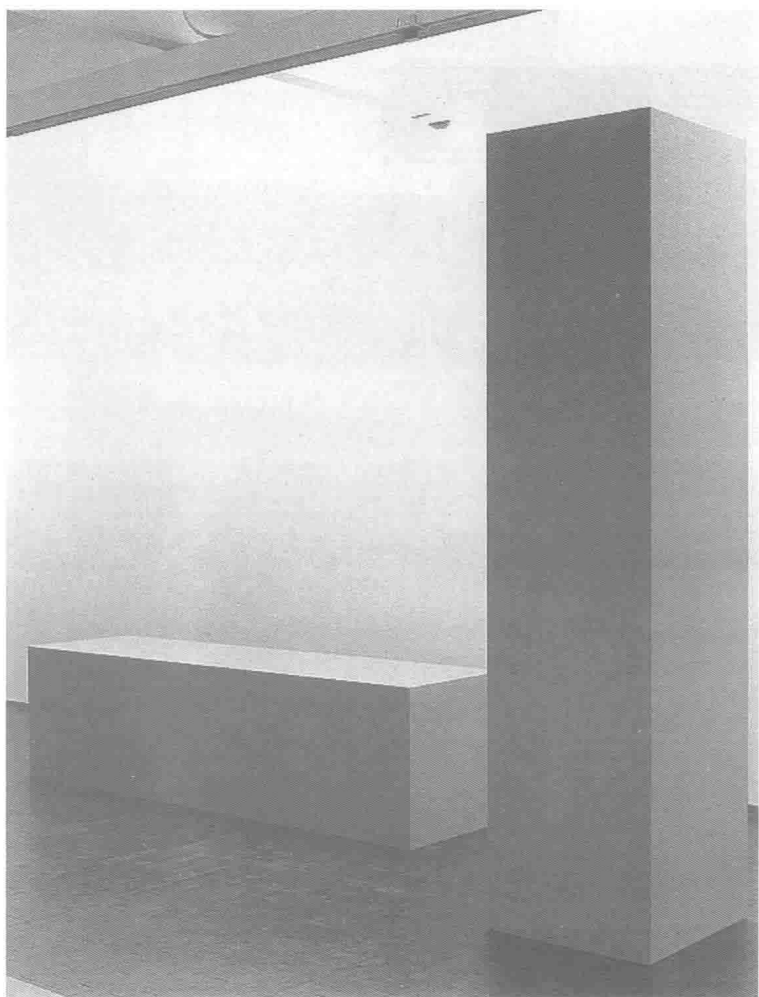


图9. 罗伯特·莫里斯,《柱体》,1961—1973年。铝上漆。
两件,每件244厘米×61厘米×61厘米。
经艾思画廊允许发表,洛杉矶。

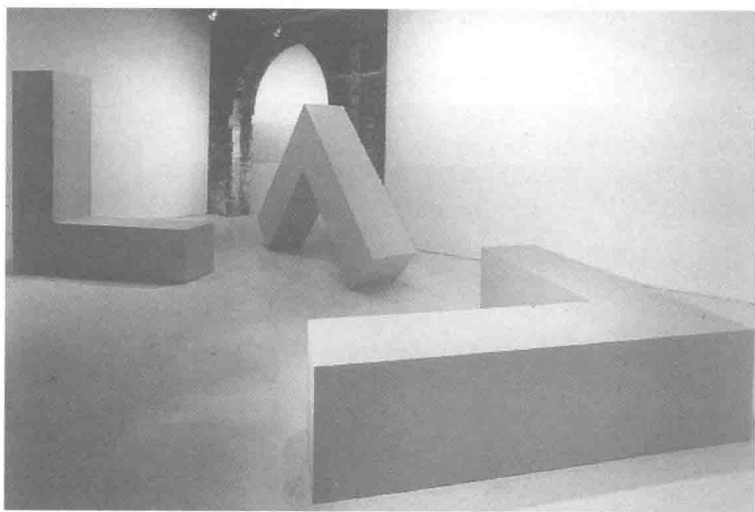


图 10. 罗伯特·莫里斯,《无题》,1965年。夹板上漆。三件,每件 244 厘米×244 厘米×61 厘米。经造型艺术中心允许发表,当代美术馆,波尔多。

的整体维度以及那个 L 两臂的内比都在变化^①。

有感觉。此话固然没错，不过，此处有取消用同语反复来定义“特定性”的倾向，所以必须把这一说法提出来加以考虑。有一个感觉，就会有一些感觉，也就是很多差异。于是就有了时间，在这些假定一眼就能看清的物体内或物体前，都有一个创作时间的延续，还有各项间的关系的建立。于是便生出了一些主体，唯有主体才能使极少主义的物体的存在和有效性得到保证。我们注意到，在罗沙林德·克劳斯那里，特定性这一术语似乎从物体移向了关系。这里的关系是物体与其所在地的关系，不过，由于这个地方是主、客体相遇的场所，所以这个关系同样也是一个主体与主体的辩证关系。在棒球中不仅有球拍和球，还有一个场地，运动员在场上疯狂，观众才看得有味。不过，罗伯特·莫里斯不用这个运动员的比喻——比喻总是含混的——也能理解和肯定极少主义的物体并不是作为一个特定的终点（有去无回的点）而存在的，而是作为一个关系式中的“项”（具有区分性质的成分）而存在的：

对作品的体验必然在时间中进行。……某些新作品把更多的精力放在展示物体的条件上，打破了原有限制，扩展了雕塑的表现力。物体被精心地布置在新条件中，有意让人把它看作是一个多项关系式中的一项。

^① R. 克劳斯，《意义与感觉，对 60 年代末雕刻的思考》（1973 年），C. 吉特兹译，《60 年代美国艺术面面观》，同前，第 117 页；R. 克劳斯也作过类似的思考，见《现代雕塑的走向》，同前，第 238—239 页和第 266—267 页。

……这时候，最要紧的是要扩大视野，想办法控制整个局面和/或完成一个更好的搭配。要想让所有的变数——物体、灯光、空间和人体——都参与活动，就必须把握全局。物体本身并非不重要，但仅有物体显然不够。物体成了其他因素中的一个因素，但它并没有被压缩成一个普通的、黯淡的、没有特性或可以忽略的形式。……给形式一个必要但却不是压倒性或受压缩的在场，这一做法有许多其他益处，我在此一下子难以说全。^①

这“其他益处”，在罗伯特·莫里斯的想法里，当然很有价值，那就是他刚提出的这些原则所带来的那些还不为人知的结果。首先是把物体变成一个情境中的一个变数这一原则：一个变数，过渡性的、脆弱的变数，而不是一个在可视性同语反复中失去权利的、一个特定的、强霸的终点。一个情境中的一个变数，也就是某段时间在某个地方的体验程式。例如把两三件物体（L形的柱或体）按不同方式摆出来展示，这就是一个程式。大家知道，罗伯特·莫里斯在这一点上走得更远，对自己的几何形物体，他明白地赋予“行为”戏剧的程式：

大幕拉开。戏台中央有一根柱子，它站立着，八英尺高，两英尺宽，胶合板做的，漆成灰色。戏台上再也没有别的东西。三分半钟过去了，无事发生；无人上场亦无人下场。突然，柱子倒了。又过了三分半钟，大幕落下^②。

① R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同前，第90页。

② R. 克劳斯，《现代雕塑的走向》，同前，第201页；请注意，该作品（也可称其为行为剧）完成于1961年；罗伯特·莫里斯的雕塑被看“作一个演员”，同上，第236—238页。

大家应能理解：在情境中变成一个变数，物体其实是在把自己看作一个准主体——这也是对一个演员或其替代物的极少的定义。什么样的准主体？一个在我们眼前简单地倒下的主体。罗伯特·莫里斯在此把在场精减为最基本的节拍——也是最少的节拍，精减为一个简单的现象学对照：一个能站立，随后会突然地、不可避免地倒下的物体，它变成了延续三分半钟的长眠物，大幕落下，再也没有什么可看的了。

应该明白，此处的价值观对“特定性”话语、对可视性同语反复的话语具有颠覆性，或至少具有干扰性。接受体验价值，就等于是重新引进了意义隐晦曲折的游戏，而这却是以上话语所致力清除的东西：立着的柱子无援地立在睡着的柱子前（图9），犹如一个活人面对一个死者，或一个坟墓。而若不是物体被禁闭在短暂的预设效果中，这一切都是不可能的，于是几何物体那确定的可视性也就产生了动摇。他们曾千方百计地清除一切细节、一切组合、一切“关系”，而此刻我们面对的作品中却是一些相互影响相互作用甚至影响到观众的物体，它们织就了一张关系的大网。他们曾致力于消灭幻觉，而此刻我们却不得不从物体的不同坐像与站像中寻找其戏剧性和模拟性。最后，他们尤其要清除一切拟人性：让人特定地去看一个长方体，让它看上去是什么就是什么。它不站也不睡——一个长方体，如此而已。然而，我们见到了莫里斯的柱子——虽然也是不折不扣货真价实的长方体——突然之间却具有了生成关系的法力，使得我们看着它们站立、倾倒或者躺下，乃至永眠。

可是如何来评价这种颠覆，这种通往质量或法力，也就是通往人内心的过渡呢？一个明确无误的体积——一个没有历史的体积，还可以说是一个八英尺高两英尺宽的长方体——怎么会忽然间变成具有潜能的“主体”，甚至还有一种内患（病在何处我们看不见，病症是否就在它体内？我们下文再谈）在侵蚀它，最后使它倒下，即使这不能叫做“死”，至少也给了它一个注定的命，我们对此现象作何评论？

是不是罗伯特·莫里斯在1966年——其源头则上溯到1961年——越出了他极少主义的伙伴们所关注的问题范围？是不是能说罗伯特·莫里斯创作了一幅与斯特拉和唐纳德·贾德为敌的作品？所有这些说法都不太令人满意。首先，对这个艺术时代，我们缺少一部详尽严肃的论战史^①。其次，只要对他们之间的分界线看一眼，就会发现它极其复杂，难以把握：1964年接受布鲁斯·格拉泽采访时，斯特拉和唐纳德·贾德似乎还在用同一个声音说话——只有细心人才能从中听出一些致命的不和谐音。实际上，在他们两人的作品之间并没有什么共通之处，虽说唐纳德·贾德和莫里斯两人在这些年间的创作相当接近，有着众多的不可否认的相似性：二者都背弃了绘画，二者都用同类材料制作“孤立的”、简单的、几何形的立体物；非表现主义的、走极端的物体，说到底，就是名符其实的极少主义的物体。

^① 尽管本文开头采用了“哲学寓言”形式，但我并不打算反复考虑“历史”问题。不过，对所有打算把“极少主义”当作一个整体流派来研究的人来说，都不应该怀疑该流派是否真的存在过。

是否该承认这是极少主义本身所具有的内在矛盾？可是以何种方式来思考这一矛盾？是物体本身的地位所造成的局限吗？抑或是话语的无能——即便是艺术家自己说的，即便艺术家大都绝顶聪明，话语若想把一个与理想意愿截然不同的世界折合覆盖在一个视觉世界上，并说明这个视觉世界，是否也愿心未遂？这些问题值得一提并受到重视，因为艺术评论家常常受到把话语和作品混为一谈的诱惑，并因此走上歧途。艺术家往往看不见他所说（即他说的“看见的东西就是你见到的东西”）和所做之间的区别。不过，若是一个评论家能够看清他做的是什，并由此而察觉话语与物体二者之间的脱节——三种脱节总是有趣的和有意义的，而且往往含义极丰——那也没多大关系。发现其创作中的脱节，常常是在揭示作者的创造力——作品的美——之所在。总而言之，这也是评论本身所特有的美之一种。可常见的是，艺术评论家对此视而不见：这会给他的习惯捅娄子，在自己的脚下布陷阱；这会迫使他不断地对自己的评论话语使用辩证法——使其产生裂变，使其处境尴尬。评论家总是迫使自己（或者也算是一种故弄玄虚的乐趣）匆匆判决，他宁愿一刀切也不愿把目光投进那深厚的切口。他要的是非黑即白而不是辩证：他摆出一个（视觉或理论上的）黑白分明的对立，但决不玩辩证游戏，不在矛盾上——由艺术家创作中的一些更宽泛、更含蓄隐蔽的参数所造成的矛盾上——做文章。

我们立即能想到一个情形类似的例子。那是迈克尔·弗里德

(Michael Fried) 的一个名篇：其用语出人意料地极端，曾引起过强烈的反应。在该文中，弗里德决定用一个非此即彼的尺度来一劳永逸地“审判”极少主义，从整体上判断其可视性，具体到某件现代艺术作品则衡量其“特定性”^①。弗里德没有采用查理·沃汉姆在1965年提出的“极少主义艺术”这个称呼，他更喜欢“原样主义艺术”(art littéraliste)这个说法，此说法当然与唐纳德·贾德宣扬的原样空间^②有关，原样这个词立即让人想到字面意义和直译，乃至心欲其活字却欲其死……于是弗里德在开始行文时便设定了一个原则性指标，即极少主义“事业”的本质是一个“意识形态”，也就是说它首先是一个“词语买卖”^③，一种把是否有反映真理的价值还说不清的话语叠合在天然抗拒逻辑推论的艺术品上的方式，一种和唐纳德·贾德一齐拆解话语的方式，我甚至可以说，一种在“语言”中上演那个在当时美国“舞台”上对弗里德来说至关重要的问题，即弄清何为艺术何为非艺术的问题。

一场笔墨官司。在某种意义上，这种争辩很无聊。不过，如果，第一，你不把它当回事，比如说我们就不能把十七世纪的学院

① M. 弗里德，《艺术与物体地位》(1967年)，G. 巴特科克编，《极少主义艺术》，同前，第116—147页，N. 布努内和C. 费尔鲍译，《艺术工作室》，第6期，1987年，第12—27页。

② D. 贾德，《特定物体》，同前，第67页，另见本书前文第17页。

③ M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第11页：“该企业有着不同的称呼，极少主义艺术，ABC艺术，初级结构艺术和特定艺术，大体上说它属于意识形态范畴，其目的是为了宣告并占据一个可以用字词来表达的地位，通过该派中某些主将的实践，该艺术确实做到了这一点。”关于这种方法对其与语言关系的预设，见R. 克劳斯，《像通常一样用语言干活》，载《视觉理论：绘画与解释》，N. 布莱森、M. A. 候里与K. 莫塞编，纽约，哈伯·科林出版社，1991年，第87—93页。

派辩论太当回事；第二，以为它对物体的身份地位静默无语，那你就错了。实际上，弗里德仅仅是一脑袋扎进了在莫里斯那里就已经明确地敞开的理论缺口：也就是“特定性”和“在场”之间的矛盾，矛盾的两边，一边是关于视觉的同语反复的思想（“看见的东西就是你见到的东西”），要求符号透明，另一边是极少主义物体展示本身，造成主体内或主体间感受上的命定晦涩。弗里德一脑袋扎进了这一理论缺口，他还做得煞有其事，把矛盾烤得火烫，把物体直接放在强光下，放在让人目盲的强光下，最后连物体也看不见了。这的确是消灭和解决物体的最佳方法。

开始，弗里德先是把物体放在强光下仔细看。他看清了（其文本认为这具有定性价值，具有参照价值），他清楚地看出了极少主义物体的悖论：不仅是理论上的悖反，而且几乎是在其曝光的瞬间就能被视觉察觉到的悖反。一边是他们的奢望和紧张，他们追求形式的特定性和无曲折含义的体积的几何“原样性”；另一边是他们不可抗拒的天职，即通过对物体维度和物体相对观众的站位变戏法（其含义必然曲折），使物体在场^①。因此，罗伯特·莫里斯和托尼·史密斯(Tony Smith)^②那最有悖论味的（肯定也是最担风险的）作品便成为弗里德分析的首选。他从中也诊断出罗沙林德·克劳斯描述罗伯特·莫里斯雕塑时所明白道出的症状，也就是本文前

① M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第13页；该文章自一开头便以另一篇文章为依据，到结束依然隐隐如此：C. 格林贝格，《雕塑的近期性质》（1967年），《极少主义——一种批评人类学》，同前，第180—186页。

② M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第14—17页和第18—21页。

边谈到的关于 L 形物体的“身材”和“臂膀”，它们“站立”或“侧卧”的姿态，即所有这些物体都具有拟人的本性。因此对迈克尔·弗里德来说就是要把“在场”和拟人主题归在戏剧这个词的领属下（在其文本中该词与其说是设定性的还不如说是强制性的），不过，作为贬义词，该词如果不是过分严厉的话，含义倒是十分清楚：

我要作出的回答如下：原样主义对客观性的追求实际上只是制造一种新型戏剧的借口，戏剧现在成了对艺术的否定。……艺术表现的成功或苟延越来越取决于它们击败戏剧的能力。……艺术表现形式越戏剧化就越蜕化堕落。^①

最后他还大惊小怪地强调了戏剧那败坏一切、腐化众生的魔力：

在最后几行，我还要提请大家注意戏剧那被我称之为败坏腐化的敏感度或存在方式的绝对统治——即其潜在的普遍性。整整一生或大半辈子，我们大家皆是原样主义者^②。

这些段落中似乎有着某种不自觉的对上古大德的怀念，恰似德

① 同上，第 14 页、第 22 页、第 24 页。

② 同前，第 27 页；而其最后一句结语带有极重的先知先觉味道，法国译者未敢译：“Presentness is Grace”（“此一刻便是恩惠”）……

尔图良（Tertullien）式的道德说教，极端且暴烈^①；这是一些排除异己的道德说教，本质上是宗教性的和“推翻性”的——我指他们推翻偶像，但他们自己也是这一暴戾体制的受害者，等于是自己在打倒自己，既矛盾又荒谬。像一个苦修僧在打碎一个偶像，迈克尔·弗里德首先要推翻的是唐纳德·贾德的整个理论建筑，而且要推翻得干净彻底。如唐纳德·贾德建议借用现代主义意识，迈克尔·弗里德就揭露极少主义中的“标准意识”（即人人都有意识）；如果唐纳德·贾德鼓吹极少主义物体的特定性，迈克尔·弗里德就揭露这些物体的“非特定性”：它们以客观物自居，既不想成为绘画又不想成为雕塑，而是介于二者之间的东西，所以迈克尔·弗里德给其的定义是“一种以为各艺术形式之间的藩篱正在崩溃的幻觉”^②。当唐纳德·贾德揭露所有只要含有两种颜色的现代绘画都在制造幻觉时，迈克尔·弗里德则反揭露：极少主义物体把一个难以忍受的“在场”强加给观众，这就是在精心制造“戏剧幻象”。唐纳德·贾德因非表现主义艺术而要求一个非关系艺术，可迈克尔·弗里德看见的却是在物体和观众之间导演出来的标准关系。唐纳德·贾德要肯定其“特定物体”的沉稳和它们在时间上的当下性，迈克尔·弗里德看见的却是一个复杂得没有穷尽的时间编

① 我在这里想到的当然是德尔图良的反戏剧论著：《论戏剧》，M. 图尔康编译，巴黎，拉迪弗朗斯出版社，1986年；这是对戏剧的百年长恨，内在悖论与之相连，关于这一点，我还想给大家推荐另一篇文章：《肉体之色，或德尔图良悖论》，《精神分析学杂志》，第35期，1987年，第9—49页。

② M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第24页。

织，既不纯又矛盾，过分戏剧化，让人难受^①。

最后我们理解了，为推翻传统绘画——现代主义传统也还是一个传统——中纠不过来的拟人手法，唐纳德·贾德提出了一个艺术形式，而这个艺术形式又将被迈克尔·弗里德推翻，迈克尔·弗里德因一个事实——弥天大罪——判定它是一个非艺术的标准形式：因为它单方面地、完全彻底地表现为一个慢性的、邪恶的和“戏剧化”的拟人方式。推翻是彻底的。它导致了一个清楚的二选一的立场，前边有两条相反的路，每个人，无论是艺术家、评论家还是读者整体都面临选择：“在戏剧和现代主义绘画、图形和剧情之间展开了决战。”^② 在这个决战中你必须选择自己的阵营，艺术还是非艺术，极少主义物体的无意义“在场”还是奥利特斯基油画中的现代主义“恩赐”……

面前是二选难题，怎么办？选择站哪一边？^③ 赞同极少主义的非特定性并大声宣扬其戏剧天赋？^④ 或者，明察秋毫地看出这个二选难题不过是个假货，或至少可以说二选一这种形式在此就代表了“邪恶”（更准确地说是偏执狂）的态度。今天的我们可以在托

① 同前，第26页。

② 同前，第21页。

③ 请参见 R. 史密逊，《艺术论坛》的“来信选”，第2期，1967年，第4页；L. 朗（《艺术与物体地位：表现述评》，《艺术工作室》，第6期，1987年，第9页，注6）翻译了这一段：“作为一个狂热的清教徒，迈克尔·弗里德给艺术世界……制造出一场滑稽的模拟战，该战争在文艺复兴时期的古典主义（当时的现代派）和矫饰主义（戏剧）之间早已发生过了……”

④ 见 T. 德·迪弗，《此时此地的效能：极少主义艺术，为一个新戏剧所作的辩护》（1981年），《文论集第一卷，1974—1986年》，巴黎，拉迪弗朗斯出版社，1987年，第159—205页。

尼·史密斯的雕塑旁观赏一幅巴尼特·纽曼的画，并不感到在视觉上有什麼不可跨越的鸿沟，非得选一个否定另一个不可，上边的辩论似乎就是那种关于如假包换的细枝末节的辩论。在这个二项对立中，我们非常惊奇地发现它们之间相互颠覆的能力可以像手套一样翻来翻去，把人弄得头昏脑涨。也就是说翻来翻去还是同一个东西，更精确地说，翻过去后产生的是一个“颠倒”的形式，一个镜中的形式。不错，你把右手的手套翻过来就变成了左手的手套，但它还是一只手套，起同样的作用，并不会改变它在其中起完善和稳定作用的那个系统。那么，极少主义的在场和迈克尔·弗里德所建议的现代主义的当下性这一对二选难题又显示了什麼？这两个项被捏合在了一个相互抢夺相互攻讦的关系里，简言之，捏合在一个信仰者对事实的想象结构中，那捏合它们的如果不是一个总体结构还能是什麼？它们能是什麼，只能是同一结构中的一对，结构中一个形象呼唤并仇视着它的伴侣反形象，正如在《神曲》结构中选民的坟墓呼唤并仇视着异教徒的坟墓一样。

唐纳德·贾德与迈克尔·弗里德二人文章的这种对抗很像一个恶性循环，一个专门用来排斥异己的先锋派喜剧（缺少“神”^①韵的喜剧）。这对抗把两个显而易见的事实面对面地摆在一起，一边是“视觉”事实，另一边是“在场”事实：因为它们是作为事实被给出、被要求的，于是各词项在对抗的作用下也就失去了原本的

^① 此处是一个文字游戏，《神曲》的法文名字是 *Divine Comédie*，直译过来便是“神的喜剧”。——译注

概念内涵。这时的“特定性”说明不了什么，因为只要我们从唐纳德·贾德的分析过渡到迈克尔·弗里德的分析（两个人的分析都很高明，但两个人都是只说不听的聋子），特定性的意思就很容易改变。那些被设定或强行命名的术语，如“戏剧”“客观性”“在场”或“出场”也语焉不详，它们被重组，受到哲学的解析，被打开和拆散，被施以辩证，但不是先验综合意义上的辩证，而是把注意力集中在分裂工作上的辩证。^①在两难难题中并不存在真正的裂变，只要它摆弄的总是同一个实体，同一个行为，就永远找不到出路。反之，根据前边的界定，关于“特定性”的两难选题倒是一个绝对必须（凭想象和杀力）拆开的组织系统，以便保持它们各自的封闭的和不再分裂的身份：非艺术与艺术，三维物与绘画，拟人化与光学形式主义，等等。

这种辩论的特点就是先上升为理论然后再更好地相互排斥，不过排挤的却可以说是自己的“镜中影”：硬与对方划清界限。这是学院派的论战，一桩笔墨官司，论善辩恶。争辩回合的形式也是你开除我我就叛教，你叛教我就开除你。这是一些理论上可视的事实，视线就被封闭在玩弄它们的游戏里，其中也是永远的二元对立，相互较劲。这是以一种病态去反另一种病态，但对整个体系那幻觉中的逻辑强制性却视而不见——一个极权体制，同时产生着两

^① 克雷芒·格林贝格在谈到毕加索的画时曾用过“反戏剧的”这个说法，雷奥·斯坦贝格早就发现这一说法的苍白无力（L. 斯坦贝格，《其他标准》，1972年，载《60年代美国艺术面面观》，同前，第38页）；罗沙林德·克劳斯则在戏剧词汇中看出了“保护伞词项”，（R. 克劳斯，《现代雕塑的走向》，同前，第204页。）

种病态。带着两难命题的有色眼镜来接触可视事，你会以为有可能选择一个阵营，也就是扎营在一个固定的立场上；而实际上你却是在没有定见和坚定立场的情况下把自己关在了僵化凝固中，你自罚去进行一场凝固的战争：石像和木雕的对抗。

那么，在这个两难选题中，是什么把人化为石像？是什么迫使对抗凝滞？说来荒唐，大概就是那想象中的非冲突点，双方都赞同的那一点……双方都徒劳地要把它从对方手中抢来据为己有。这就是同语反复。类似光滑的镜面，镜里镜外对照着两个不争的事实：现代主义的“特定性”和极少主义的“特定性”。在这点上有一件事最能说明问题，那就是对抗双方都把弗兰克·斯特拉看作自己的“同盟”。唐纳德·贾德为什么会与斯特拉持共同立场并一起为此签名？迈克尔·弗里德为什么要用斯特拉来反对唐纳德·贾德？因为他代表着——至少在他当时的言谈中如此^①——即能为现代主义“特定性”服务又能为极少主义“特定性”所用的同语反复共同点。看见的东西就是你见到的东西，这就是在二者间建立界面的同语反复形式。这就是整个二元对立体系及其一系列论据的锚着点，其论据要求本体和逻辑上的稳定，表达为双重的同一：可视物的稳定（东西是东西），观看主体的稳定（你是你），以及看见时瞬间无间隔的时间上的稳定（你看见，你见到）。这一两难命题之所以

^① 当然，这一分析针对的是艺术家的言谈而不是他们的艺术作品。我曾经暗示过作品常常会背叛言谈（言谈间的相互背叛姑且不论）。以上看法同样也适用于唐纳德·贾德，仅仅阅读他的《特定物体》一文你是绝对无法想象出其艺术作品会有多么复杂和多么“令人担忧”（这一点相当令人激动）的。

显得既封闭又无聊，是因为关于视觉问题的同语反复本身就是最大的无聊和最大的封闭：一个无比灵验的咒语，一个信仰态度的颠倒形式，就如一个反过来的手套或镜像，二者是等值的。因为同语反复和信仰一样，都是靠固定某些词项来生产一个让人满足的诱饵：它固定了看的对象、看的行为、时间和看的主体。

然而，无论是看的对象、看的主体还是其行为本身，都不会止步于可视物，可视物在此的意义应是一个可与他物相区别并能得到合适名称的术语。（有可能对其进行同语反复的“验证”：“维米尔的《花边女工》就是花边女工，一个不折不扣的花边女工”；又如：“《花边女工》，那不过是一个平面，上边有序地铺上了一层调好的颜色。”）看见之行为并不是一个只攫取实像——由同语反复的事实所组成的实像——的机械行为。给出可看之物的行为也不是给双眼提供一些可见的不争事实，因为眼睛不只会单方面地攫取你给出的“视觉赠品”，还会因此而获得单方面的满足。给出东西让人看，这总是会令看、令看的行为和看的主体生忧。看，永远是一个主体的操作，一个被劈裂、被搅动、被打开并让人担忧的操作。每只眼前都有雾障，都会自以为在某一时间拥有某些信息。这一裂变，信仰者不想知道，他给自己创造了一个完美之眼的神话（先验的和“延后的”最终目标的完美）；同语反复者也不想知道，他也创造了一个等价的完美神话（在封闭中当下的、内在的和反向的完美）。唐纳德·贾德和迈克尔·弗里德都在梦想着一只纯粹之眼，一只没有鱼卵、没有海藻、没有主体的眼（就是说既看不见节奏也看不见残渣的眼）：超现实主义曾天真地梦想拥有一只处于原始状态的

眼睛，而此处则是这一天真达到极端的翻版。

二元思维、两难论题的思维是不可能从视觉经济中获得什么的。在所见物（它在话语即同语反复中凝固，排斥其他念头）与视我们之物（它在话语即信仰中凝固，独霸发言权）之间，我们无从选择。问题就出在也只能出在二者之间。我们唯有尝试辩证法，也就是说，试着从中心出发，从二者之间那产生悬念产生忧愁的中心出发，去设想伸缩运动中矛盾的摇摆（心脏跳动着一张一缩，大海摇晃着一起一落）。应该尝试着回到被颠倒、被引进宗教前的那一点，回到产生所有对立的辩证原动因。只有在那时，看视我们之物才能与我们所见物汇合，一个既不会使意义过分膨胀（宗教信仰者为之歌颂）也不会厚着脸皮说没意义（同语反复者表示赞许）的时刻。这便是在我们所见之物内看着我们的东西打开洞穴的时刻。

视觉的辩证或掏空的游戏

一个无人陪伴的幼儿看着眼前那些能帮他排遣孤独的东西，比如一个玩偶，一个木纱轴，一块积木，或者就是他床上的床单，他见到了什么，或者不如问他用什么方式在看？他干什么？我想象他先是晃着脑袋或轻轻地在墙上碰着脑袋。我想象他在眼耳间的太阳穴上听见了自己的心跳。我想象他观察周围，他还远远不会肯定，不会无脸无皮地断言，更不会相信什么。我想象他在期待，迟钝地等待，在缺少了母亲的背景中看。直到某一刻，他眼中的物体突然对他开放，因为它在背景中（或者说它本来就属于母亲缺席的背景）被另一东西所触及，而这东西正冲击他，看着他。这东西最终将生出一个形象。当然是最简单的形象：纯粹的刺激，纯粹的视觉伤口，纯粹的触动或想象的移位。于是，一个展示在他眼前的具体物品，木纱轴或玩偶，积木或床单，在此一刻便变了相。一个受他支配的、有节奏地支配的物体。

且说那个木纱轴：他看见它，抓在手里，摸它，然后不想再看见它。把它扔到远处：它消失在帐幔后。他像在海中钓鱼一样用一

根线又把它拉回来，回来的它看着他。它在他的体内打开了某种带节奏感的反复的分化。它甚至变成他在无与有之间、在失而复得间体现自己生存能力的必要工具。大家肯定都能在这一情景中认出弗洛伊德在《在快乐的原则外》一书中的那个实例。弗洛伊德偷偷观察自己一岁半的小孙子，当木纱轴消失时，小孙子便拖长声音发出一个不变的“噢-噢-噢”的声音，当木纱轴再次出现时，弗洛伊德写道，他“高兴地发出一声‘达’！（在了！来了！）”^①。我提到这一段仅仅是为了再次强调我们问题的大环境：其时在我们见到的东西的背影中藏着某种失落的宝贝，其时宝贝上的某种东西留在那里。

大家记得，在弗洛伊德的这篇文章中，孩子游戏的时代背景是极其残酷的：世界大战，“可怕的战争刚结束”，大量无可挽救的死伤，幸存者痛苦不可终日，文章突然对“恐惧”概念产生了兴趣，并开始对“外伤性神经官能症”作出元心理学解释，但弗洛伊德突然又放弃了对该问题的继续表述……接着便不经任何过渡地提供了这个孩童的故事，所以可以肯定这故事有深意^②。好笑的游戏在此的出现可能代表着一个置身于恐惧之外的意图，但是，它的整个展示过程却不能不被人当作一个把最坏境遇当游戏的故事来读。不过，我们知道，弗洛伊德认为这个游戏有助于主体意识的形成。弗洛伊德在这儿提供了宏观的解释和细致的描述，比如舍弃与狂喜相

① S. 弗洛伊德，《在快乐的原则外》（1920年），S. 让克雷维奇译，《心理分析论文集》，帕约出版社，巴黎，1951年（1986年版），第16页。

② 同上，第13—15页。

交织，再生的被动摇身一变成了控制的行为，复仇情绪呼唤着审美感等等^①。无论我们选择哪一个角度，此处显示出来的只能是儿童想象中自我身份的建立。在那一对有意义的单音弗-达（“远了，不见了”——“在了，来了”）的伴随下，这想象中的对应还揭示出一个极重要的象征行为，尽管弗洛伊德对这个小故事的阐释与我们阐释的有不同甚至相左的地方，但他对象征行为的说明却是充分的：在此，我们超前发现了言语的能力。^②

不过，无论言语——就算是拉康所说的“基本短音”——有多大能量，都必须配上一个合适的物体，这物体可以很简单，甚至没有定性，也可以是微不足道的和毫无意义的^③，但它必须有效。比如一个木纱轴：孩子完全能够控制它，靠着里边的一根纱线，它永远逃不出孩子之手；它是一个体，又是一根线，一个活物，因此在

① 同前，第17—20页。

② 这是N. 亚伯拉罕的提法，见《皮与核》，巴黎，弗拉马里翁出版社，1978年（1987版），第413页，该书认为弗-达是“最初象征语的典型”（第417页）；在他之前，拉康则这样表达包含在游戏物中的“语言的天命”：“该物体在两个基本短音中立即被具体化，并在主体内部宣告音素二分的历时性整合，而现存语言则把这些音素的共时性结构提供给它同化；自此孩子便进入周围环境中的具体话语体系，以多少近似于他发‘弗’和‘达’的方式重复他从周围学到的词汇。”J. 拉康，《精神分析中语言和话语区域及功能》，他也像诗人一样在Objeu这个词[诗人弗朗索瓦·蓬热自己根据Objet（物体、对象、客体）、je（我）和jeu（游戏）所生造的词]上做游戏：“Objeu是对事物放声大笑时产生的词事件。它是词与物相遇的狂喜。”P. 费迪达，《缺席》，伽利玛出版社，巴黎，1987年，第97页（主要论述在第97—195页，其中专门讨论弗-达的段落在第132—133页、第139—151页、第159—168页、第181—195页）。

③ 极端的例子：圣体。言语在这儿起神圣化和对现实层次进行彻底改造的作用，它之所以有效仅仅是因为一点点微不足道、司空见惯的小东西——一小块面包，圣餐杯底的一点酒——变成了异物，从视觉、触觉和味觉上象征了圣体。

孩子的眼中便格外稀奇，格外诱人；它一眨眼去了，一眨眼又回来了，行动迅速但又没有生命，是活动物但又是可操纵的。它作为一个具体物，具有变的能力，人若要在想象过程中把它当作另一个东西，就需要它这种变异能力。^① 我们应该说它必须具有变异能力，甚至是自我变异能力：木纱轴好玩是因为它中间的线能被拉出来，因为它会在视线中消失，藏到某个够不着的家具后，线还有可能断或不听话，又因为它有可能一下子对孩子失去所有的光晕（魅力），于是对孩子来说它就完全不存在了。它很脆弱，是一个准物体。总之，它妙不可言。它的能量极大，但稍有不慎就可能消亡，它来来去去就像心在跳，浪在涌。

因为有了这种变异能力，这个在孩子眼中时隐时现的物体的中心张开了一个空穴，空穴注视着孩子，象征着一个缺憾，一个丧失。这“中心”既可以被想象成物体那始终可疑的内部（木纱轴的内部是什么？）也可以被看作是它的天命，即表现那周而复始的潮起潮落、那在海水中若隐若现的维纳斯的节奏的天命。这就是为什么说孩子选中的物体仅仅在一个废墟背景中才会有价值并“活”起来：该物体曾是一个死物，与他物并无不同，一旦脱离了游戏（早晚的事），它将命定地又回到僵死状态。死者复归于死。它一切的搏动和冲动仅仅在孩子注视它的这一段节奏内有效。所以，当我们在弗洛伊德的文章结构中发现孩子的游戏受到两个恐惧和两个丧事的夹击，发现游戏的特点是短暂的和脆弱的，也就毫不奇怪了。

^① 见 N. 亚伯拉罕和 M. 托洛克，《皮与核》，同前，第 38 页。

我们知道，《在快乐的原则外》描写的是这样一个运动，死亡在结构上最后被定义为既是一个框架又是一个能量自身发展过程中的内因^①。

由此我们便更好地理解了为什么木纱轴这个小物品倾向于用一个视觉形象来支撑自己（它一开始就是视觉的；它的消失，线的一闪，也是视觉的；它的重现，一个永远脆弱的残余，还是视觉的），理解了在弗洛伊德式的例子里它又是怎样在支撑着一个像模像样的象征考古学理论。木纱轴能够跳起来“活”起来仅仅是因为它形象地代表了母亲的缺席，它“好玩”仅仅是它能让欲望继续延续，犹如一个能吞进被溺者尸体的大海，一个对生者而言能使死者永恒的墓。唯有越过快乐的原则大概才有（彻底的、元心理学的）形象可言：大家记得，弗洛伊德在结束这一节时影射了某种“葬礼游戏”

^① “如果我们同意一个经试验验证的事实不允许有例外，所有活着的东西都会回到无机状态，都会因其‘内在’的原因而死亡，那就可以说：所有生命趋向的结局是死亡，反过来看，非生先于生。” S. 弗洛伊德，《在快乐的原则外》，同前，第48页；这一观点在最后两章中被发展成为“冲动的二元论：生的冲动和死的冲动”（第55—81页）；对此拉康有非常精彩的解释，他原文照搬了这一段文字，其游戏的框架是死亡，其目的是为了引入“象征的诞生”：“……死的本能从本质上表述了主体历史功能的局限。这一局限就是死亡，死亡不是个体生命可能终结和主体本身对此有确切的经验，据海德格尔的说法，而是‘像主体的不确定性一样肯定的、不可超越的、无条件的、绝对独特的可能性’……再也不需要依赖原始受虐色情狂这一过时观点来理解重复游戏的缘由，游戏中，在主观性的作用下，对被遗弃感觉的控制与象征的诞生是一起发生的。具有天才直觉的弗洛伊德向我们再现的正是此类遮蔽游戏，它让我们懂得，欲望人性化之时也就是孩子进入语言之日。……因此，象征的显现首先是对事物的扼杀，这一死亡在主体中表现为欲望的无限延长。第一个能让我们在其废墟中认出人类象征的是坟墓，而在人进入其历史生命的整个关系中，我们都能认出他对死亡的这种情感表达。” J. 拉康，《精神分析中语言和话语区域及功能》，同前，第318—319页。

(*Trauerspiel*, 悲剧), 并呼唤一种“由经济观所引导的美学”^①。然而, 无论弗洛伊德本人对整个艺术活动持什么观点, 我们都必须强调他在思考的全过程中对模仿说的批评: “用模仿的本能来解释游戏, 这假设毫无用处。”^② 唯有越过模仿原则大概才有(彻底的)形象可言。作为可视物的木纱轴可能就是在它能够有节奏地消失时才变成了视觉形象。象征无疑“拔高”了它, 但也扼杀了它, 因为“象征的显现首先是对事物的扼杀”^③。不过, 木纱轴仍然躲在某个角落里, 灵魂的角落或房间的角落。它作为孩子欲望被扼杀后的遗物继续生存。

于是, 孩子大概会转向他的玩偶。玩偶在模仿, 人们说。它是人体形象的缩小——标准的拟人。然而, 玩偶到了孩子眼中和手中, 同样具有变异能力, 具有自我扼杀和残酷张开的力量, 并同时获得一个更有效、更本质的形象地位: 它的身体在粗暴撕裂下变形, 它的视觉形象一下子变成了原来形象的碎片。我想象在某个时刻, 孩子像人们常说的那样看见玩偶就讨厌, 他虐待它, 甚至抠眼睛, 撕肚子, 掏内脏……然后静下来认真观察其变形的体内。这就是波德莱尔所说的“玩具伦理”, 可以被严格地理解为视线的效应, 同时也是“首次出现的形而上学倾向”, 它有相当浓的悖反意味, 但似乎又不可避免:

① S. 弗洛伊德, 《在快乐的原则外》, 同前, 第19—20页。

② 同前, 第19页。

③ J. 拉康, 《精神分析中语言和话语区域及功能》, 同前, 第319页。

大部分小家伙主要是想见到灵魂，他们有的经过一段时间的练习，有的立即就产生这个想法。玩具寿命的长短完全取决于孩子这一欲望来得是快还是慢。我可没有勇气责备孩子的这一怪癖：这是首次出现的追求形而上的东西的倾向。当这一愿望显现在孩子脑海中时，他的手指头和指甲上就聚集起了奇特的力量而且显得无比灵巧。孩子把玩具翻来倒去，抠它，摇晃它，往墙上砸它，或把它扔在地上。过了一会，他对它重施这些机械动作，不过有时方向相反。童话中的神奇世界不复存在。此刻的孩子就有如包围着杜伊勒利宫的人民，他使出最后吃奶的力气；他终于撕开了它，他是强者。可灵魂在哪里？这时孩子开始发呆和伤心。还有的孩子玩具一到手或者仅观察一会儿就开始砸玩具，对这些孩子我承认自己也猜不透是什么神秘感情在指使他们。这些小玩意竟敢模仿他们迷信的人类，于是他们无名火起？或者，它们在进入孩子生活之前，必须经受一次入共济会式的考验？——难解的问题！^①

还有的时候，一张床单对孩子来说就足够了，也就是说一件没有通常意义上的“形象”的东西，但在需要时却能在主观上把它想象成任何东西，它很快就变成了那个遗物，那个可以在令人惶恐的游戏仪式中进行操作的东西。在“丧葬游戏”中，我想象孩子不愿看见自己，也不想被周围的人看见。他用大白床单盖住自己，可是，即使床单完全遮住他，即使他完全缩进了床单折缝里，他还是会觉得那个丧失的亲人在看他，他一会儿害怕得喘息、流泪，一会儿又笑得喘气、流泪：

^① C. 波德莱尔，《玩具的伦理》（1853年），载《波德莱尔全集》，伽利玛出版社，巴黎，1975年，第1册，第587页。

母亲去世后数日，四岁的洛尔玩装死的游戏。她和比她大两岁的姐姐争床单，她要用床单盖住自己并解释说必须严格完成所有丧葬仪式以便让她消失。姐姐按她说的做，直到洛尔一动也不动时，姐姐开始哭喊。洛尔钻出床单安慰姐姐，并让她也装一回死：洛尔要求被床单盖住后就生死相隔再也不能相互交流。可是她这次怎么也无法整理好床单，因为姐姐的哭声突然变成了笑，她扭着身子把床单弄得又是拱又是翘。曾是裹尸布的床单于是成了裙子、房子、飘在树梢的旗子……最后两个小姑娘笑得一塌糊涂在床上乱扭，因为洛尔又杀了一个长绒毛老兔，开了它的膛！^①

这一幕十分震撼人的活剧告诉我们什么？首先便是观察到这一场面的皮埃尔·费迪达所说的——“丧事把世界带人运动”^②。在这个白色的喜事中，两个小姑娘快速且自如地交换着角色：既当墓中人又当守墓人。借用身边的一些物体，她们同样轻松自如地交换了杀死和一动不动地装死的能力。皮埃尔·费迪达写道：“游戏阐明了丧事。”他此处所影射的不仅是弗洛伊德关于悲剧中的论述，还是一个病人的情感，一个病人面对自己的生命就像面对一个死神努力终归失败的形象：“只要他还没死，他就可以装作要死了，这不可能成真，就像他想象中的艳遇难以成真一样。”^③于是孩子的游戏，或一切游戏在我们眼里都变了颜色，这是一种奇怪的色调，铅灰色：

① P. 费迪达，《缺席》，同前，第138页。

② 同上，他同时还说：“在给亲人办丧事期间出现在幼儿统觉中的运动觉证明了一个关系：死的时间概念是由运动的世界所提供的。”

③ 同上，第138页、第184页、第186页。

孩子的死一如孩子的笑，通过游戏变成一回事。在生活中，当人们笑的时候，他们大概要让我们看见他们因何而死。^①

因此，当我们笑得“要死”笑“憋了气”，当我们笑“破了肚子”笑“弯了腰”，当我们捂住肚子“咯咯”地抖个不停时，在我们这疯笑狂笑声中也会出现孩子游戏中出现过的东西：我们在提供图像。图像像焰火一样离我们而去，而我们却千方百计地想摆弄它、操纵它。但它总是要离开我们的，它会回来一会儿，让我们摆弄一下，但立即便会离去，最后永远“落在地上”。而那个弗-达木纱轴早晚也会如此。我们有必要对这一悖论进行思考：这搏动着的一来一往把死的凝固时刻既当做框架又当做心脏。木纱轴不停地被孩子扔向远处又收回身边，在这一“活”剧甚至疯狂剧中突然张开了一个死气沉沉的空穴，一个起伏摇摆的中心时刻。凝固的中心时刻，既具有悬念又具有决定性，提供一物永远是为了忆起另一物，在这时刻内我们被“缺失”所注视，也就是说我们受到丧失一切乃至丧失我们自己的威胁。这就是为什么说重复中含有死亡气息：斯蒂芬看着凝固和摇动的大海，背景则是亡母在看着他并把他淹进忧伤；看着木纱轴的孩子也在忍受着反复发生的母亲的缺席，早晚有一天，她会不可避免地一去不复返。^② 当一个孩子让一个东西跌落时，他难道不是在体验一种遗弃？这个遗弃不仅包含了他害

① 同上，第186页。

② 同上，第189—195页（论述了“母亲作为重复”和“重复作为母亲”的观点）。

怕某人离去，害怕自己成了对应的被遗弃物，被周围的人给扔了，^①这其中还包含着一种死的气息，向他指出所有落在他手中的东西都会变成“死后的遗物”，死的图像。

在这种情形下出现的第二个悖论就是图像本身在玩弄和嘲弄模仿：图像利用模仿仅仅是为了颠覆它，招来模仿仅仅是为了把它扔到视线外。两个小女孩用来办丧事的床单就是如此：床单开始时是一个标准的仿制品，因为裹尸布所显现的图像其实就是一块白布。然而，当床单变成旗子后，它便突然间让模仿向表现形象全面开放，这既是文字游戏又是图像游戏，例如白旗的意思人人皆知：仗打败了，举白旗投降。不过床单一旦变成裙子或房子，表现中的透明度，即床单与裹尸布的对等公式就完全破开了，我想说它破成了无数碎片飞向一个更广阔而且更根本的符号领域，符号领域预设了它并包容着它。它只有对意义的移位张开怀抱，只有让未定的白色平面能够接收一束事先无法确定亦无法控制的转义，才能辩证地实现自我。而这一切，请记住，对它在物质上的单纯特性不会有任何影响。

另一方面，形象表现还给床单具体地打开了一个理想空间：看似一个简单的平面，其背后却有着产生一地域、提供一收藏人体之地的能力，简直就是一个聚宝盆。这在裹尸布中显现得再清楚不过了。再看它代表裙子和房子的那一节，标准的刘易斯·卡洛尔^②式

① 同上，第98页和第187—188页。

② Lewis Carroll，英国童话作家，《爱丽丝漫游奇境记》的作者。——译注

递进演变，快得令人目眩，平面在笑声中起伏波动，向两个小孤儿道出这样一个真理：一切看着我们的平面，也就是说一切与我们有关的平面，除了它们明显的视觉形象、理想的光学特征和毫无威胁的表象之外，其背后还藏有另一种基本使命。有东西在我们所见之物内注视我们，当这个平面有能力在该东西内张开分裂时，它就变成某种实在——一副裙摆或一面墙，围绕我们，封闭我们，触摸我们，吞食我们。唯有越过平面原则大概才有形象可言。它的厚度、深度、缺口、门槛和装人的空间，这一切都在纠缠形象，要求我们把体积的问题看作是一个本质问题。大家知道，孩子们都喜欢无休止地把一个娃娃装进另一个娃娃的肚子，即便只是为了看着它们不停地消失，无可避免地消失，他们也喜欢玩立方体。

什么是立方体？一个近乎神奇的东西。一个以最精确但又最出人意料的方式提供图像的东西。究其原因，它一开始什么都不像，它本身就是它自己形象的依据。这玩意无疑具有超凡的表现力。它形式固定，一眼可辨，是什么样子就是什么样子，没有疑义。可是它又任人操纵，放进什么游戏都行，因此也就进入了所有的悖论，因此便有了疑义。在孩子手里，立方体像木纱轴一样，他想扔就扔：房子里很快就被他扔得乱七八糟，不过对孩子而言它们是有组织有秩序的。因为立方体被扔在哪里，它就会安安静静地站在那里不动，固定为一座小建筑。立方体终将落地，因此说立方体也总在被建构。立方体是建筑的形象，但它又不停地被置于解构的游戏中，通过重新堆积，它们被十分方便地用来建另一样东西。于是变

了形。它的结构性使命是潜在的，也是无处不在的；潜在的使命就是被拆散，用来进行其他的拼接，构成其他的组合模型，这就是它的结构性使命之一。立方体还是一个最佳的凸起形象，但是其中仍然暗藏着空洞，因为立方体常常被用来代替箱子；不过空心物的堆砌仍能使房屋、纪念碑、隔墙和实体产生紧密和结实的感觉。^①

我们觉得立方体十分简单，立方体却向我们揭示了它的复杂性。它既是结果又是过程，它既属于儿童世界又属于那些最玄妙的思想，例如现代艺术自马列维奇 (Malevich)、蒙德里安 (Mondrian)、利西特斯基 (El Lissitzky) 开始的对形象世界提出的那些最极端的要求。我们首先必须击败那些用来解释图像尤其是艺术图像的遗传模式或目的论模式，因为图像并不古老，它仅仅是一个理想的形式“抽象”过程的结果。极少主义艺术^②利用积木的潜在表现力来玩游戏，这一游戏方式就是最好的说明。我们大概有必要借用托尼·史密斯的作品来考察这一游戏，这不仅因为托尼·史密斯的第一批作品对其他极少主义艺术家来说具有开创性，还因为在他们艺术创造的历史中托尼·史密斯作品的故事在理论上具有一种宗教寓言的价值。我之所以用“宗教寓言”这个词，是为了说明这个故

① 这里涉及“砖”的问题。在对雕塑家卡尔·安德烈的作品进行思考之前，读者可参看 C. 马拉穆德的佳作：《摇晃的砖》和《砖与词》，载《煮熟世界——古印度的思想与仪式》，发现出版社，巴黎，1989年，第71—79页、第253—273页。

② 如果大家同意罗伯特·莫里斯的判断的话，此处出现的决不是立体主义；莫里斯毫不客气地在极少主义和立体派各自所关注的问题间划出了一道分界线：“（极少主义雕塑的）意图与立体派意图完全对立，后者关心的是在同一个平面上表现多个同时的视觉形象。”R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同前，第90页。

事远远不只是关于一件艺术品的趣闻逸事，而是其过程本身的叙事，其诗学叙事。

从这种意义上讲，它很像一个寓言：从前有一个男人，他成年累月几十年如一日地设计体积，研究各种可能性及其所必需的多种多样、枯燥无味的条件，但他却从未亲手去做一个。他画图，教学，研究建筑学^①，常常设想一些不可能的东西或极简单的住房。他在几所艺术学校里讲授建筑问题。他还是当时那些最不讲“建筑主义”、最善于搞破坏的艺术家们的朋友^②。他画画，但并不着迷，也没有任何体系：在宽大的平面上涂抹些均匀的色调，或者喷上些散状点。当他画一个平行六边形时，他突然间明白自己画了一个透视意义上的立方体^③。

下面便是这个故事。故事很平淡，其中既没有什么英雄壮举也没有什么开山立派的雄心：与其说是一个历史的必然还不如说是一次偶然事件。天已黑了，托尼·史密斯在艺术评论家也是他朋友谷森（E. C. Goossen）的办公室里与他面对面地聊天。他们当然是谈雕塑，而且还具体地谈到了某个已经出了名的人的作品，这个人我们都听说过，他就是大卫·史密斯（David Smith）。无论怎么说，他们已经在谈论“史密斯的雕塑”了，这可以是那个已经扬名立万的史密斯，也可以是这个通过名字游戏而得到一点安慰的史密斯。

① 尤其是在弗兰克·劳埃德·赖特的小组里，他和弗兰克一起设计过几座使用组合件的楼房。

② 最主要的有杰克逊·波洛克和马克·罗斯科。

③ 1933年作的一幅画。见L. R. 利帕德，《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，泰晤士与赫德森出版社，伦敦，1972年，第14页。

他们谈论并批评这一雕塑艺术中所存在的象形主义倾向，对它未能找到真正的、特定的维度而感到遗憾。他们的假设无疑是卡洛尔式的，带有取笑的味道，把一个语言游戏与一个体积的本体论陷阱联系在一起，这个体积不应该表现为完完整整的三维，这太简单，或者说太幼稚了，它应该保留在“二维半的形象”上。托尼·史密斯边讲边听，并像往常一样在纸上画出些图形^①。

突然，他目瞪口呆地盯着办公桌的方向^②。那儿既没有星辰也没有月亮，有的只是一个黑盒子，一个放在那儿肯定已经很久的木头黑漆文件盒。他一看见它，这个微不足道的既像积木又像黑色骨灰盒的东西也开始注视他……盒子的什么地方在注视他？这我们不得而知，不过这不重要。我们只知道托尼·史密斯很晚才回家，在早上三四点钟，可是怎么也睡不着：“我无法入眠，黑盒子始终在我眼前。”^③ 仿佛黑夜在他睁开的眼睛前也具有了那个在朋友家见到的黑盒子的亲切形体。仿佛失眠的目的就是为了拥抱黑夜，拥抱这个既很小又很大、既令人生疑又让人不知所措的黑物体，它十分完美（也就是说，它完美地打开了那个在所见物中看着我们的空穴）。托尼·史密斯最后忍不住还是连夜给朋友打了个电话，朋友

① E. C. 谷森，《托尼·史密斯，1912—1980年》，《艺术在美国》，第68期，第11页。

② 同上。

③ T. 史密斯关于黑盒子的注释，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，哈佛德·沃兹沃思·阿西娜/宾夕法尼亚大学，当代艺术机构，1966—1967年，未标页码；我们提请读者注意托尼·史密斯笔下这段叙事平铺直叙、简单扼要的特点：其中没有任何想象上的发挥以及故弄玄虚的地方。

很吃惊，但他却不作任何解释地要求朋友提供盒子的准确尺寸。几天后，托尼·史密斯在其住宅靠后一点的地方树立起一个文件盒，盒子仍然是黑色的、木头的，只不过比原来大了五倍。这件事的重要性并没有逃脱他小女儿的眼睛，小女儿问他想在盒子里藏什么。^①

这件事发生在1962年2月。其时托尼·史密斯已不再年轻，他五十岁了。他刚刚完成了他自认为是他的第一件作品，并给它取了一个描述性的、甚至像是同语反复的名字：黑盒子^②（图11）。不过故事还没有结束，它才刚刚开始，它还要重新开始。因为走向实现的体积需要一个仪式，而在几乎所有皈依的叙事中，仪式本身的实现都需要用两个时段。第二件作品也产生于1962年，与第一件作品仅隔几个星期，我们可以这样来描写其创作过程：托尼·史密斯一开始在玩文字游戏。他对“六尺”^③这个术语进行思索。这个术语表达什么意思？它表达了一个长度，一个纯粹的计量术语：也就是一米八三。一个人的身高。不过，根据同样的道理，“六尺，它还可以暗示人被焖煮了。一个六尺的盒子。地下的六尺”^④……一提到尺寸，尺寸就化为人的身高，人的出现又立即带出人的最终

① E. C. 谷森，《托尼·史密斯，1912—1980年》，同前，第11页。

② 虽说我们知道他1953年至1955年在德国游历时还做过一两样木头组合件，见L. R. 利帕德，《托尼·史密斯，关于雕塑的看法》，同前，第7—8页；总而言之，如何确定托尼·史密斯作品的准确日期对艺术史学家来说是一个非常困难的问题，必须同时考虑作者创作草图与做纸板或石膏模型的时间，原作和对原作进行翻印的时间（对其作品《香烟》的时间确定就面临着这一问题）。不过，我们的“历史”在此看重的仅仅是其哲学寓言的价值，所以时间问题不在我们的考虑范围之内。

③ 此处为英尺，下文一律简化为“尺”。——译注

④ T. 史密斯关于“死”的注释，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同上。

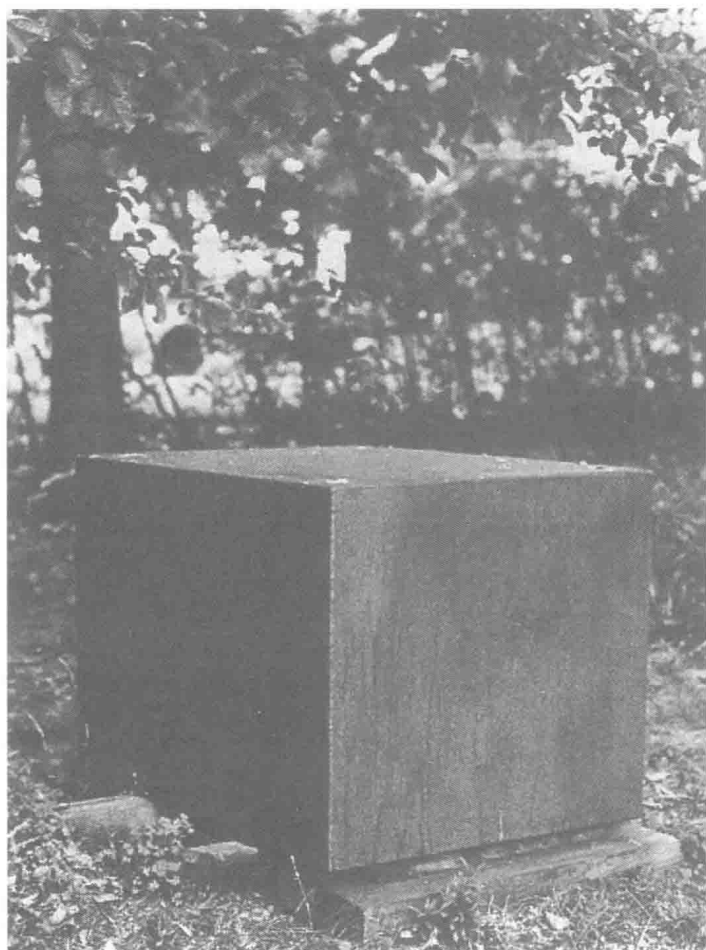


图 11. 托尼·史密斯，《黑盒子》，1961年，木漆。
57 厘米×84 厘米×84 厘米。诺尔曼·伊万收藏，
纽黑文（美国）。保留版权。

归宿：人总是要死的，六尺之躯总是要被装在一个一米八左右长的东西里入土的，这是一个类似盒子的物体，名字叫棺材。

于是我们理解了，在这种一来一往的节奏中，在这种文字游戏本身的内部摇晃中——尺寸，人，消亡，人，（再返回）尺寸——呈现出一个潜在物的存在：该物本身具有潜质和联想力，而且它的存在一开始就依赖这种潜质；一个“复合体”，托尼·史密斯后来这样说^①。一个“极少主义”的极为简单的物体，从某种意义上讲，因为语词的威力，它必须简单：一个边长六尺的正方体。托尼·史密斯曾强调物体本身的分量，它根本不需人再去画它：“我拿起电话就订货。”一个创造在言语中的正方体，它反复向你叙说它是六尺乘六尺乘六尺……一个具体的、实实在在的黑立方体，黑的像卡片盒，像夜，或者像你闭着眼睛看。它是实实在在的，钢做的，可能是为了抵抗时间。总之，这个物体不再是潜在的了，它变成了艺术的具体图像（图12）。

创作过程在第三个操作中圆满结束，该操作再次回到文字游戏。此处谈的是托尼·史密斯给作品的题名。“六尺”这个词不见了，这一定是因为它已经明显地表现在了物体的视觉高度和刻度上。于是托尼·史密斯给它取了一个名字叫《死》（Die），这个词在英语中和人称代词“我”（I）以及名词“眼”（eye）都是谐音的，既是“死”的不定式，又是“死”的命令式。另外，它还是骰子（dice）的单数形式，因此，它给了物体一个基本的、无歧义

^① 同上，“这是一个复合体，相关的因素太多，无法得到统一的处理”。

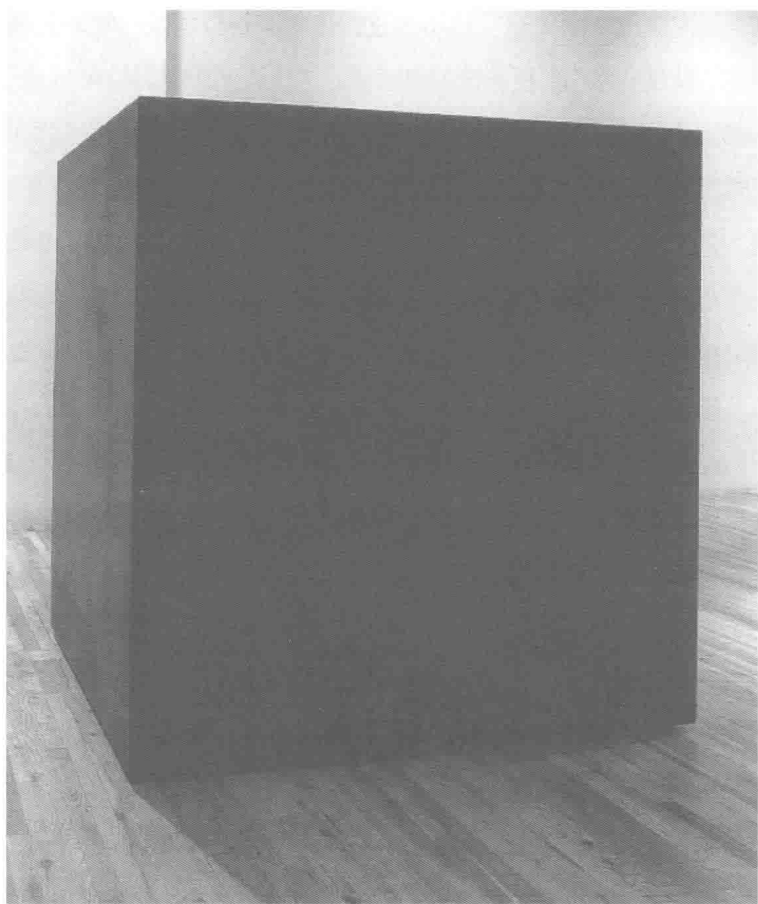


图 12. 托尼·史密斯,《死》,1962年。钢制。

183 厘米 × 183 厘米 × 183 厘米。

经玻拉·库柏画廊允许发表,纽约。

的名词性描述：一个大黑骰子，简单但却能要人的命。^① 针对该物体，《死》（Die）这个词浓缩了一种最低限度的中性，冷冰冰的，甚至说它“改变了用途”也不为过，带有某种自画像的暧昧意味：崇高、悖反、感伤、反圣像的自画像。这让我们想起马拉美《骰子一掷》中“飞转的神秘”，一块区间的纯粹开放，“除了区间别的尚未发生”；同时，在动词虚拟式的时态里（“骰子存在乎，开始乎，停下乎，显示数字乎，给出启示乎……”）马拉美敞开了游戏，一个自己会死或者要你死的游戏，如果大家还记得的话，这个游戏被马拉美称为“凶险的节奏悬念”^②。

于是我们懂得了最简单的图像从来就是不简单、不老实的，那只能是呆人的蠢话。如果一个最简单的图像构成的情形与托尼·史密斯的正方形诞生的情形一样，那么，在视觉图像上，以及在对这一视觉图像的语言描写上，它决不会让你一眼看穿一切。唯有超越“可视之物”与“可读之文”的对立法则大概才有（彻底的）形象可言。无论怎么说，托尼·史密斯的图像简单也罢，形式“特定”也罢，它还是一下子就脱出了我之所见乃我之所见的同语反复模式——自以为是的厚脸皮模式。尽管它是极少主义的，但仍然是一个辩证图像：暗藏着潜力和能量。它要求我们在面对它时辩证地处理自己的处境，即辩证地看待我们眼中所见之物和某个突然在暗中

^① 见 J. P. 克里基，《托尼·史密斯的西洋双六棋》，《艺术工作室》，第 6 期，1987 年，第 43 页，文中也提到了这个短语：与死亡掷骰子（*to dice with death*），“玩命”。

^② S. 马拉美，《骰子一掷》，载《马拉美全集》，伽利玛出版社，巴黎，1954 年，第 473—475 页。

凝视我们的东西之间的关系。在图像中，我们抓住了某些东西，同时又被某些我们抓不住的东西所抓住，我们必须把这两个东西放在一起考虑。托尼·史密斯的正方体尽管是极端形式主义的（或者说多亏了这种形式主义的表现方式亦未尝不可），它一开始就否定了形式主义分析的可能性，虽然曾有人企图用形式主义分析来定义物体“特定性”；它还使肖像学分析受挫，该分析千方百计地想把它看作是普通意义（即肖像学教科书中界定的意义）上的“象征”和寓意。

这一正方体令见者生忧。一个简单的正方体为什么会令人生忧呢？答案大概还是与游戏概念有关，因为游戏假定和生成了一个与游戏区间相关联的特殊能力。^① 孩子通过游戏（木纱轴的一去一来是对时间的最基本划分）确实发明了一个令视觉生忧的区间，孩子的一切希望和期待都与这个区间紧密相连。木纱轴一会儿越过区间的边界消失，一会儿越过区间的边界出现，担忧似乎是孩子游戏要创造的一种感觉……进出区间，越过边界，孩子在这儿玩的其实就是把物体抛到视线之外，抛，一个既简单又复杂的行为，在这里则

^① 于贝尔·达米施在谈绘画问题时提出的象棋程式充分说明了二者间的联系。见 H. 达米施，《保卫杜尚》，载《M. 杜尚：断裂的传统还是传统的断裂？》，J. 克拉尔编，联合出版社，巴黎，1979年，第65—99页；《就像是不自愿一样——行与信，狡与辩》，《精神分析杂志》，第18期，1978年，第55—73页；《棋盘与图画形式》，I. 拉文编，宾夕法尼亚大学出版社，1989年，第187—191页；不过，象棋具有较高的象征意义，而独自玩木纱轴的孩子还处在结结巴巴地想象和自我认同的阶段，我们应该对这两种情况有所区分。从理论上讲，这一区别是不是就包含了图画（该词假定了形式的组织，像福柯说的那样是“系列的系列”）和雕像（该词假定了姿势，亦即是拟人的，是对称的骗局）的不同呢？一个不太容易回答的问题。

应被看着是孩子自我主体的奠基人。^①

木纱轴被抛走又被拉回，于是一个游戏区间得以建立，在这一区间，“木纱轴的缺席赋予物体内涵”，同时也确立了主体。^② 可视物不时受到困扰，只要手一甩，眼前的东西就会不见；不过，消失在帐幔后的东西并不是真的不见了，因为还有一根纱线在系着它，它在自己被反复拉回的图像中已经占位；木纱轴突然被拉出来，但它看上去并不见得就那么真实和清楚，因为它又转又滚随时都可能再次消失。孩子看着时远时近的玩物，恍恍惚惚摇摆不定的物象，始终对它是否确实存在忧心忡忡：物体随时会消失，与它在一起的主体咯咯地笑。游戏在视觉上的辩证，或视觉游戏的辩证，是一个异化的辩证，是主体本身局限的图像，主体必然消失，必然空出区间。^③

那么立方体呢？我们这样假设：我们曾善于（但现在却忘了）在游戏中让视觉生忧，并为这忧虑发明一些生存区间，而艺术图像——即使是简单的、“极少主义”的艺术图像——就非常适于用

① P. 费迪达，《缺席》，同前，第97页、第109页（“……承认主观性具有设计和投射这两个相关的向度：即以固有的构成方式形成抛的坐标轴。主观同时指断层与跳跃、障碍与抛出……”）以及第112页。

② 同上，第7页。

③ J. 拉康，《研讨会，第11篇——精神分析的四个基本概念》（1964年），瑟耶出版社，巴黎，1973年，第216页。大家记得弗洛伊德还给出了另一个“弗-达”的版本，孩子玩自己在镜子里消失的游戏：“某一天，离开家好几个小时的母亲回来了，孩子用‘小宝宝噢—噢—噢’的叫声来迎接她，不知何意。后来我们得知，在母亲离去的这长长一段时间内，孩子找到了一个让自己消失的办法。他在一面快挨到地面的镜子里看见了自己，然后蹲下来，让自己的影像从镜中消失……”S. 弗洛伊德，《在快乐的原则外》，同前，第17页。

来表现游戏中的这种视觉辩证。艺术图像适于产生表现的和意象的诗学（弗洛伊德的形象性，可表现性），该诗学能够扬弃弗洛伊德在释梦时所发现的那种心理上的“返童”现象，^① 并依靠思想上的真正的严谨丰富性来组织这个——扬弃。孩子的游戏系于一线，从某种意义上来说，艺术形象能够充实他的游戏，赋予它一个纪念碑式的地位，给它以某种（哪怕是因为误解）能够保存、传递和分享的东西。如果在异时或异地有什么东西曾顶替过缺失物，托尼·史密斯的立方体就善于填实它，它们靠掏空其体积来填实它；一个在彼处充当主体的东西消失了，托尼·史密斯的立方体便给它塑造一个身姿：它唤来一个眼光，眼则在所有见到的东西体内打开了一个令人生忧的空穴。

再回到那两个木头或钢做的黑体积。它们刺激视觉的当下的和有分量的成分是什么？在于它们的简单的黑色当中。在我们看清它们是长方体或正方体之前，我们最开始——或从远处——瞥见的是

^① S. 弗洛伊德，《梦的解析》（1900年），I. 梅耶松译，D. 贝尔热校，法国大学出版社，巴黎，1967年，第465—466页；“替代”机制的启动并不指向任何遗传模式：此处玩的游戏是一个元心理学假说，也是一个理论寓言的成分。对许多人来说，另一面的问题是，我们怎么能如此接近地把艺术图像（一些物体）和心灵图像（此处即指心理图像）扯在一起呢？这个问题在心理分析学家确定物体观念时就已提出过。详情见P. 费迪达，《缺席》，同前，第98—99页，该书阐明了二者过于接近后所担的风险；另见乔治·迪迪-于贝尔曼，《在图像面前》，午夜出版社，巴黎，1990年，第175—195页；拉康无疑也触及到这一问题，例如他断言说：“如果‘在’与‘有’从原则上来说互不相容，那么，当所涉及的是一个缺失时，他们至少在结果上相互混淆。”J. 拉康，《札记》，同前，第565页。

（此处指的是在成年人身上反映出来的具有童年特征的“口腔固恋”或“肛门固恋”等。例如某个个体和群体对吃或者拉过分感兴趣就反映了他们在性心理方面没有成熟或过分受压抑。——译注）

空间的点点黑斑。选择黑色对托尼·史密斯最初的这两件作品来说既不是偶然的，也不是次要的和临时凑合的：它似乎是必不可少的，凌驾一切的，以至于影响到托尼·史密斯后来所有的雕塑品。似乎图像必然要浸染上它的生身之母——黑夜的颜色。夜，当你夜不能寐甚至半睡半醒中见到她时，她不带给你建议却带给你倦意和图像^①。我们知道，正是这一体验指导了第一个《黑盒子》的创作；不过，早在十年之前，托尼·史密斯就已经经受过类似的考验，黑夜的惊心动魄的考验：她使我们对缺失问题睁开双眼。那是在1951或1952年，当时艺术家在雕塑上还一事无成游手好闲，他驾车行驶在新泽西的一条尚未完工的高速公路上（这是一条正在建造中的公路，正因为如此，后边我们将会明白，该公路才变得“没有尽头”）：

那是一个漆黑的夜晚，路旁没有灯光照明也没有任何信号，没有白线，没有安全槽，什么也没有，只有一条穿过平原景色的沥青路面，远处有山，近处时而闪出工厂的烟囱、白烟、高压电线架和各种颜色的灯光。这次穿越对我来说是一次启悟性的经历。公路和大部分景色都是人造的，但我们却不能把它叫做艺术作品。另一面，它还让我感到了艺术从未让我感受到的某种东西。开始我也不知道那是什么。不过，我却一下子摆脱了我过去对艺术的大部分看法。那里边似乎有某种真实，在艺术中找不到对应的表

^① 我想到弗洛伊德列举过的H. 西尔佩雷的经验，要“在梦把抽象思想转换成具体形象时当场——如果可以这样说的话——抓住它。有时人疲倦得只想睡觉，但他还要强迫自己做智力工作，于是大脑往往会因此而失去对思想的控制，大脑里边便出现了一些显然是替代思想的图像。”S. 弗洛伊德，《释梦理论修订》，《心理分析学引论新编》（1933年），R. M. 泽特兰译，伽利玛出版社，巴黎，1984年，第35页。

现形式。路上的体验的确含有某种确定的、但还未被社会承认的东西。当时我想：很清楚，这就是艺术的终结。^①

这一情境本身就值得大段评述，我们已经记住夜给了我们点东西，比如一个体验：夜掩盖了可视的东西，这一视觉上的剥夺以出人意料的方式（犹如某种病症）敞开了一个（视觉的）辩证，辩证超越、提高、蕴含着这一情境^②。就在我们感受到黑夜无边无际时，夜变成了妙不可言的区间，而我们无论身在何方，都绝对地处在这个区间的中央。就在我们体验黑夜时夜色中所有可视物都逸去了，失去了它们稳定的可视性，夜向我们揭示了物体的重要和其本质的脆弱，即它们的天命就是在最靠近我们的时候从我们眼中遁去。梅洛-庞蒂是我们这方面最好的向导：

当由清晰的物体构成的世界不复存在时，我们的感性存在就失去了依托，它将描画出一个空洞无物的空间。在夜里出现的就是这种情况。我面前的夜不是一个物体，它包容着我，它渗进我所有的感官，它窒息我的记忆，甚至几乎抹去了我个人的身份。我不可能再躲在自己的感觉中，并从这些感觉出发来观察在一定距离外显示出来的物体轮廓。夜是没有轮廓的，

^① 此处引用的是 J. P. 克里基的译文，《托尼·史密斯的西洋双六棋》，同前，第 44—46 页，文中就此谈到了“关于崇高的一种现代工业形式”，并反驳了迈克尔·弗里德（《艺术与物体地位》，同前，第 18—20 页）对此段的解释。

^② 梅洛-庞蒂在谈到一切现象学经验时就已说过：要揭示这种经验就必须进行一次剥夺或一次“解构”。“比如说我们关于‘高’和‘低’的经验，在日常生活中我们无法抓住它，因为它的获得必然导致它的隐匿。必须在某种极特殊的情况下让这一经验在我们眼中解体和重现。”梅洛-庞蒂，《感知现象学》，伽利玛出版社，巴黎，1945 年，第 282 页。

它直接触摸我，它是一个整体，是一个神力般神秘的整体。远处的一声呼喊或一线光亮也仅仅只能虚虚地切入它，夜作为整体在活动着，它是一个真正意义上的无底深渊，没有尽头没有表面，而且与我之间没有距离。思维的整个空间需要一个能够把各部分联系起来的思想来支撑，只是这个思想此时却无处藏身。反过来，正是在夜的中央我融入了夜。夜所引起的神经病焦虑就起因于它让我们体验到了自身的偶然性：我们不知疲倦终日操劳，千方百计地要掌握事物和超越事物，可是我们能否找到它们却没有任何保障。^①

不过，除了以上这个带普遍性的观点外，托尼·史密斯个人的体验还能告诉我们更多的东西。他说，那一夜也很黑，但还是有东西是可见的，至少是部分地可见的，“时而闪现出”（他的原话）的远山、工厂烟囱、高压电线架、烟或带彩的灯光被统称为“风景”，这大概是对传统美学类别的最后一次呼唤。悖反——裂变的时刻——实际上就出现在此处：公路上没有任何“启示”，任何标记或指示；没有路灯没有信号，没有白线也没有安全槽，什么都没有，只有一条沥青路，一条我们知道比夜更黑的沥青路。这就是悖反所打开的分裂，远处还有些标记，隐隐可辨，有方向有维度，可近处，就是托尼·史密斯身体所在的、他驾的车子正驶过的地方，对他而言却是完全不可见的，无向度的，无边界的。“我驶在路上，可路上什么也看不清。”这就是悖反，其震撼人的力量大概就来自于此。

^① 同前，第328页。

应该这样想象，在这个故事里，物体最后一次向托尼·史密斯示意。可它们离得太远，能见度太差，所以只能偶尔“闪现”着标示出他所在的这个黑暗王国。物体，这个人类活动和人造世界所需要的符号，突然间摆脱了他，把他孤零零留在一个，按他的说法是“还未被社会承认”的东西里。我想象黑夜对托尼·史密斯来说，就代表了他当时的百无聊赖。^① 不过，这体验只有辩证地去看才具有“启悟性”，在开放和构造的能力中超越自身的否定性，指出有物体就会有丧失，同时还在欲望的辩证中超越被剥离的状态。当托尼·史密斯想：“很清楚，这就是艺术的终结”时，我们还应该想到（他在后面紧跟着以雕塑家的身份讲了一个故事，也指明了这一点），他本人懒散的摸索正在茫茫黑暗中开始接近尾声。在我的想象中，这句话对他还意味着：“这是我艺术的起点，它十分黑暗隐晦……”

时远时近，夜的游戏，时有时无，游戏在此直接呈现出它的构建价值。在感知层上，夜在一段时间内会让人觉得一切都是虚的，于是反过来她也就构成了一个“漫无边际”的区域^②。在意义层面，木纱轴、立方块、烟囱等物体的绝对中性给一个关键的转换操

^① 莫里斯·布朗肖是这样描述黑夜的：她是一个“没有终结的‘空缺’的考验”，一个百无聊赖的最佳考验，艺术就开始在这考验的奋力一跃之中。见 M. 布朗肖，《文学空间》，伽利玛出版社，巴黎，1955年（1968年版），第227—234页（“俄耳甫斯的诞生”）。

^② 至于“庞大”观念，参见 M. 梅洛-庞蒂，《感知现象学》，同前，第307—308页；及本书下文，第83—83页。

作举行仪式，此处意义在缺席的背景中构成，它甚至是缺席之作。^①然而，有物从此中坠落，比如说黑积木那经过想象加工后的形象，它一下子把一个十分关心艺术真谛但却无所事事的五十来岁的男人推进了一个可以被人称为事业、且是真正的事业中。从1962年开始，托尼·史密斯就从未停止过在《黑盒子》之谜上创建他的事业，像一个孜孜不倦的孩子，要用体积来寻根究底，探索疑难，重建一个黑夜。

至少，在我们眼中，直到1967年，他所有的作品都表现为方方正正的夜，体积之大令人压抑，取的名字也常常是意在言外：比如说《我们失落》（图13），就是其原始四方块掏空后的变体，意义重大。另一件作品《夜》，托尼·史密斯起初对其草图很不满意，不过，在观看了一次夜幕的降临之后，他又捡起了这件作品，把它加厚以便准确地表达夜的沉实。^②不过，这件作品和夜游的预谋远远不是它的名字甚至巧合所能包容的。实际上我们在这个艺术家的身上发现了一个不变量，类似于某种执着，也就是他朋友们所说

① 在谈“弗-达”游戏时，拉康强调“物体被看作无意义时所具有的价值”，这样的物体能给主体提供一个“具有象征意味的受精点”。J. 拉康，《治疗方向及其能力原理》（1958年），载《札记》，同前，第594页；对P. 费迪达来说，木纱轴游戏生出了“一种对否定意义的否定。正是在这一条件下，故意让东西时而出现时而消失便能重新创造意义。……关键就在于发现缺席也能表意，游戏的能力就在于创造缺席的各种意义效应上”。P. 费迪达，《缺席》，同前，第192页。

② “它最初的性质过于直观。我仅仅做了一个草图，过重的装饰味使它很难让人产生困惑。后来，在1962年夏季里，我一个人在一个安静的地方呆了一段时间，我观察到夜如此这般地降临，于是我变更了尺寸……”，斯密特关于《夜》的解说，见托尼·史密斯，《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同前。

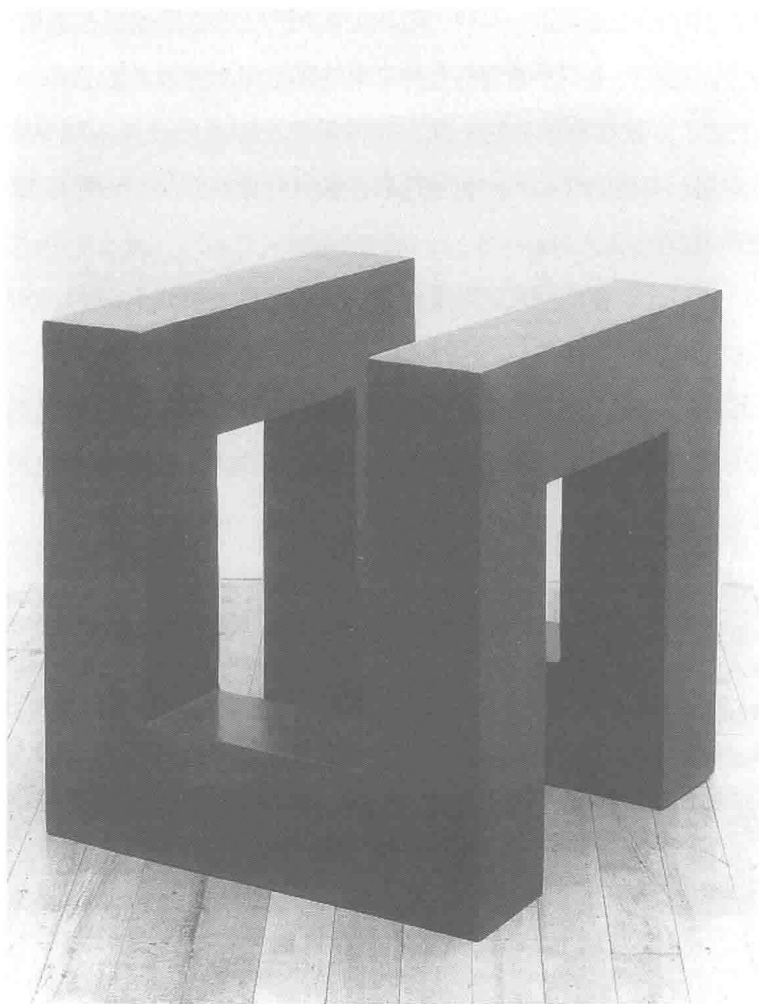


图 13. 托尼·史密斯,《我们失落》,1962年(1966年制成)。
钢制。325厘米×325厘米×325厘米。
经玻拉·库柏画廊允许发表,纽约。

的：“他不追求显眼……”^① 他固执地要把自己的作品摆在靠边的地方，摆在一个似乎随时都会被取走的动态中。他最开始的那一个《黑盒子》就摆在屋后的一角，并说最好在昏暗的光线中观看它。他对自己其他的作品——也包括那些最有分量的作品——都有类似的要求。^②

事实上，夜的程式，以及看见它时所必然产生的不安给了这些黑色形象一个实体地位，据托尼·史密斯的想法，它们变成了一些“沉睡”的或怀有“敌意”的体积，夜本身轮换着处于这两种状态。这就等于说，这些形象内部的平衡非常脆弱，甚至十分危险，尽管它们是艺术品，但不可能像其他“社会”物体一样运作：

这些作品在本质上是呆板的或沉睡的，所以我喜欢把它们摆在这里。假若把它们和别的制作品摆在一起，它们就会显得咄咄逼人，具有挑衅性。它们很难适应一般的环境，所以为了展示它们就必须对环境作一些调整。和别的制品在一起，或者它们不够强大，于是观众对它们根本就视而不见，或者反之，于是就有可能破坏旁边的一切，强迫旁边的东西适应它们的需要。它们是黑色的，很可能也是恶毒的。社会组织无法容纳它们，唯有那些社会组织不屑一顾的弃地才适合它们。^③

① E. C. 谷森，《托尼·史密斯》，同前，第11页。

② “我想我的作品在极微弱的灯光下是最好看的”，T. 史密斯原话，见 G. 巴洛，《托尼·史密斯，走向纯形式的思辨》，《国际艺术》，第11卷，第6期，1967年，第29页；E. C. 谷森在《托尼·史密斯，1912—1980年》（同前，第11页）一文中回忆林肯中心的雕塑时也说托尼·史密斯拒绝把作品摆在展场正中，他更喜欢比较靠边和比较暗的地方。

③ T. 史密斯，《托尼·史密斯，两次雕塑展》前言，同前。

由此看来，这些大个的黑物体在托尼·史密斯的眼中并不见得就更具有“特定性”和“戏剧性”。在不少情况下，我们都能将其看作是孤独忧郁的“吃人的墓碑”。^①有意思的是，很多托尼·史密斯的雕塑作品都是这样的，它们并不是一开始就有一个理想的、成几何形的、轮廓清晰的图样，而是一步步摸索和修正的结果^②。总之，我们面对的是这样一类雕塑：我们很难确定它们的空间深度，而且常常无法根据其简单形式来把握和描述它们。对其准确形式的清晰认识受到了它们从骨子里透出来的“黑”的阻碍：正如黑夜，它们内部没有轮廓；就像在夜里，我们很难看出这些物体的层次、剖面和表面（因此要想把它们拍照出来更是困难）。标准的夜间体验，一大堆荒诞的体积耸立在我们面前：它抹去了事物清晰的轮廓，它强烈甚至有实感，它要求我们不断靠近，不停地围着它转，它既太空又太实，是影子的身体而非身体的影子，没有边际，却像一堵墙一样具有阻隔的力量，站在它面前，我们自身的体积反而成了一个大问题，而且我们没有任何空间参照来确定它的位置。

^① 我们再次提到迈克尔·弗里德的这些对立只是为了提醒大家它们不属于可操作的概念类别。见 M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第 18—21 页；另外他最近还出了一本书：《吸收与戏剧性——狄德罗时期的绘画与观看者》，芝加哥大学出版社，芝加哥/伦敦，1980 年，该书的法文名是：《现代绘画的渊源和美学，观众的位置》，C. 布努内译，伽利玛出版社，巴黎，1990 年。托尼·史密斯本人则坚决否认他的作品和戏剧因素有任何关系。

^② “我不能事先设想，我也从不打算事先设想好《牧羊女》……”托尼·史密斯的原话，见 L. R. 利帕德，《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，《艺术新闻》，第 70 卷，第 2 期，1971 年，第 49 页。

这就是这些大块头黑色几何体的奇异视觉形象。它可能在迫使我们承认唯有超越视觉原则（也就是超越那未经思考便自然而生的标准对立：可见/不可见）才有彻底的形象可言。这超越的彼岸，还是应该称之为视觉界，当看着主体在他所见之物和认知描述或确信之间建立连贯性时，这一超越就总是阙如。在我们视线确实看见它的那个空间中，该图像具有把自己作为一个敞开、一个缺失（虽说只是瞬间的）强加给我们的能力，除非我们否认这一能力，否则我们就无权同语反复：我之所见乃我之所见。正是在此，图像具备了观看我们的能力。

进一步，这还说明唯有越过广延空间的原则才有彻底的形象可言。所谓广延，就是这么一个观点，即可测物体有大有小，有远有近，有里有外等。托尼·斯密斯的雕塑有意表现得非常晦涩，以便使得人们对其形式的清晰度（它非表现主义的几何本质）产生疑问。即使是组合件，它们在视觉上也都是坚实和紧密的。它们被漆成黑色，也就是说，它们漆成黑色的外部反映了内部形象。于是它们让我们始终犹豫不决，不知是去看它们过于阴沉的外部形式还是去预见它们那展开的、空洞的、原本是不可见的内部。它们表面上看起来代表着可视领域，一目了然的几何图形，十分清楚，可摇身一变又成了模糊不清的对象，明明是拱出，却有表现一个让人疑为空洞和凹陷的空间。

因为说到底，这些雕塑品仍然是一些盒子：它们的可见形体之所以有价值仅仅是因为它们可能被人疑为空洞。于是它们最后在我们眼前就呈现为一些有潜力的板块：板块里长眠或掩埋着什么别的

看不见的东西。把黑色的内部在视觉上表现出来，狂人的自信——你见乃你之所见——就被彻底粉碎了。面对这些盒子，我们会像托尼·史密斯的小女儿见到他第一个盒子时那样：没完没了地自问，他到底想在里边藏什么。这问题没答案也不需要答案。他本人一定也提过同样的问题。创造一个图像，即便是一个极简单的图像，似乎首先涉及的是一个建构行为，我甚至想说，首先是在头脑里确定一个问题对象。它是某种类似铅（或金、银）匣子的东西，在我们的童话或文学作品中，英雄的命运或无意识欲望就存封在匣中。^①漆成黑色：黑洞的颜色，金字塔墓穴的颜色。托尼·史密斯的雕塑一遍又一遍地面对我们提出同一个疑问：黑暗的内部。有意思的是艺术家在自己的工作中也发现了一个程序：“造空心与造实心用同样的成分。”他还补充说，“如果你把空间设想为固态的，那么我的雕塑品就是在固态空间里凿出来的空洞。”^②

在由不同可视物构成的彩色区域中漆出一道黑色，这就等于是在上边划一道视觉的伤痕，托尼·史密斯的雕塑似乎是一些石碑，表达着非常黯然的清醒，它们不停地在问——并建构辩证——自己的体积为什么会被判定为空洞。不过，不要忘了，这个黯然的清醒，这个雕塑的悲哀的游戏取了一个不合时宜的游戏形式。这是一个固定的或晶体的游戏，它给出正面仅仅是为了暗示一个凹陷，给

① 参见弗洛伊德，《挑选匣子的动机》（1913年），B. 弗隆译，《令人生忧的怪异性及其他短文》，伽利玛出版社，巴黎，1985年，第61—81页。

② G. 巴洛文中的引语，见《托尼·史密斯，走向纯形式的思辨》，同前，第29页。

出凹陷仅仅是为了提示另一个层面……总是一些相同的简单形式，导致现象学和符号学上相互矛盾的后果，以上现象就是这些矛盾永无休止的来回折腾。类似的或稳定的东西在辩证的对立中摆来摆去，这游戏的节奏让我们感到十分亲切，我们想起“弗-达”，甚至产生像托尼·史密斯那样利用《死》玩玩文字游戏的冲动，例如 *Vide*（拉丁语，指向可见物，相当于“看！”）和 *Vide*（“所见即‘空’，并非定然空，而是被掏空！”）这两个词……或者 *For* 和 *Fors*（前者在法语中指内部，后者则表示外边、除外者、被掏空者）这两个词。^① 托尼·史密斯的雕塑，首先是他的四方体，可以被看作是一个大玩具，操纵它就能在视觉上辩证地显示可见与不可见、张开与关闭、坟起与凹洞的悲剧。《我们失落》（图 13）所表达的也是这层意思，实在的、我们可以钻来钻去的空洞与虚拟的、雕塑实体内的空洞缠绕在一起，正是通过这种虚实互变的游戏，该作品的实体——一个四四方方的石碑——得到了证实。

在往返的节奏中，“弗-达”游戏已然创造了一个具有辩证意味的特殊空间：孩子在那里紧盯着张开的大口，^② 一个黑洞，母亲就消失在此处。还是自这一区间，木纱轴画出了令人难以置信的几何图。这是一个为“缺席”——准确地说是“为缺席得以发生”——提供场地的游戏。^③ 不过场地也是动作本身的产物，是在

① 关于这个词，请参阅 S. 德里达为 N. 亚伯拉罕和 M. 托洛克写的一篇前言：《除外者》，见《隐义词，狼人的怪语》，奥比埃-弗拉马里翁出版社，巴黎，1976年，第7—73页。

② J. 拉康，《研讨会，第11篇——精神分析的四个基本概念》，同前，第60页。

③ P. 费迪达，《缺席》，同前，第121页。

木纱轴的来回中自然而然地生成的。^① 我们必须承认艺术形象具有极复杂的机制：曲折（这观念很难从遗传学角度来解释，弗洛伊德在探索中曾借用升华这个词来指代它）和复归。实际上，根据一个论述严谨的观点（这在托尼·史密斯那里则表现为对“事物的不可测知性”^② 进行深入思考，以及在语言表达中对反复进行调整和模仿的思考），一件雕塑无须借助语言也能演绎出这个“见到”和“失去”二者之间存在本质上的相辅相成的辩证关系。

只要我们长时间地盯着托尼·史密斯的一件雕塑，《死》或者《我们失落》，就准能在一刹那悟出这失去的辩证关系；只要我们紧紧盯住这些今天摆在博物馆大庭广众面前的物品，我们就会发现它们在强调自己为“空”，它们在演绎，更准确地说是在花样翻新地表演被剥夺的经验。幸运的是，这些作品不是内省性的：它们既非自传性的叙述，亦非掏空后的自我肖像。正因为如此它们才拥有了以下的能力：把“空”作为一个视觉问题摆在我们面前。这是一个无声的问题，犹如一张紧闭的嘴（当然是瘪嘴）。

不错，托尼·史密斯也给出过几个稀有的形象和片断的回忆，

① 同上，第182页：“和梦一样，游戏也有通过排演来提供一个空间的特殊能力。我要强调的是排演能生成空间和改造空间，而不是相反。这就意味着游戏的空间是动作的结果，空间的改变必定起因于动作的改变。”关于远离母亲的主题见第110—111页，关于“游戏的周围是空洞”的主题见第116—117页，纵向主题见第149—153页，以及内部、外部的主题见第175页。

② “我对事物的不可知性与神秘感兴趣”，M. 弗里德曾引用和评述过这句话，《艺术与物体地位》，同前，第25页。

我们可以试着通过它们提取出一条释疑的线索。比如说，他曾说自己童年患过肺结核，被隔离在屋后一个预制的小亭子里（又一个正方体^①），他说：“那里边什么也没有，吃的药总是装在盒子里送给我，我就用这些盒子来搭普韦布洛人的村庄。”^② 不过我们都知道药有两个意思：治病的药和毒药（另一义是染料、颜色），我们还记得托尼·史密斯在谈自己的作品时，曾说它们“是黑色的，而且很可能是恶毒的”物体，他本人想到它们时，就会想到一些“会扩展会致病的菌苗或菌种”^③。扩展、长大和大量繁殖的这一功能在托尼·史密斯阶段已经具有双重特点，这让我们不得不想到肿瘤，人们说种苗成长指的是其欣欣向荣的生命力，而肿瘤的扩展却能致死。

除了艺术家本人对童年的回忆外，托尼·史密斯的作品中还有着某种启发人想象的东西，让你想到生与死，想到死气沉沉和带来生机或疾病的增生现象，这些在所有组合图像的体系效应中都可能发现的启示。总之，在这个美国艺术家的身上，我们发现了一种扩展动向：起初是惰性的单个的黑盒子，简简单单的几何站位，逐步开始向多发展，生出繁殖和增生的效果。自《发生》（名字很雅，创作于1965—1966年）这件雕塑开始，托尼·史密斯作品的形式开始转向形态发生学、结晶学，乃至胚胎学，与A. 汤普森（Arcy

① 至少我是这样想象的，总之它是一个平行六面体。

② L. R. 利帕德，《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，同前，第8页。

③ “我觉得它们是会扩展会致病的菌苗或菌种”，T. 史密斯，《托尼·史密斯，两次雕塑展》的前言，同前。

Thompson) 的名作《生长与形式》^① 中的手法十分相似。不过, 生长和建构的有机变化(取亚里士多德之义) 总会遇到其对立面的否定考验(一正一反正是它的节奏), 似乎托尼·史密斯的雕塑成长着走向自身的寂灭, 生长是为了死亡。因此, 我们以为, 唯有超越生物性的同一才有彻底的形象可言, 因为生物性的同一不假思索地假定了生与死的对立。

因为问一个图像是生是死, 这是没有意义的, 只要这个图像有点效果, 说它是生或是死都有点以偏概全。托尼·史密斯最后曾像摆弄舞台人物一样摆弄一些雕塑块, 把它们组织成一个整体, 形成一个个无声的“对话”群, 而且每天对它们各自的站位重新进行安排和调整(图 14)。这是对生命的隐喻, 物体的图像变成了某种准主体, 他在这方面走得相当远: “我把每个物体都设想成有着独立个性但又处在一个群体之中的东西。”^② 整件作品让人想到一个正在成长壮大的巨大活体, 或者发生在多个机体之间、为影响对方所进行的交谈^③。另外, 托尼·史密斯自己还对这些图像内在的“活力”和骚动给出了最干脆的说法: “我并不把它们看作是雕塑, 而

① 同前。该书中还有一篇名为《对模态的几点看法》的文章, 其中提到了阿尔西·汤普森; 另见 L. R. 利帕德, 《托尼·史密斯, 关于雕塑的谈话》, 同前, 第 10—17 页。

② L. R. 利帕德引 T. 史密斯原话, 见《纽约: 多个交叉点——托尼·史密斯采访记》, 《托尼·史密斯: 近期雕塑》, 克诺德勒出版社, 纽约, 第 13 页。

③ 见 M. 德尚, 《托尼·史密斯和/或极少主义艺术》, 《艺术快报》, 第 40 期, 1980 年, 第 21 页; 另见 J. P. 克里基, 《托尼·史密斯的西洋双六棋》, 同前, 第 49 页: “每一个物体在失去平衡(如要下坠)时会把别的物体‘拉向’自己, 隔在它们中间的那一段空间于是会在一种奇特的整体效果下受到某种挤压。”

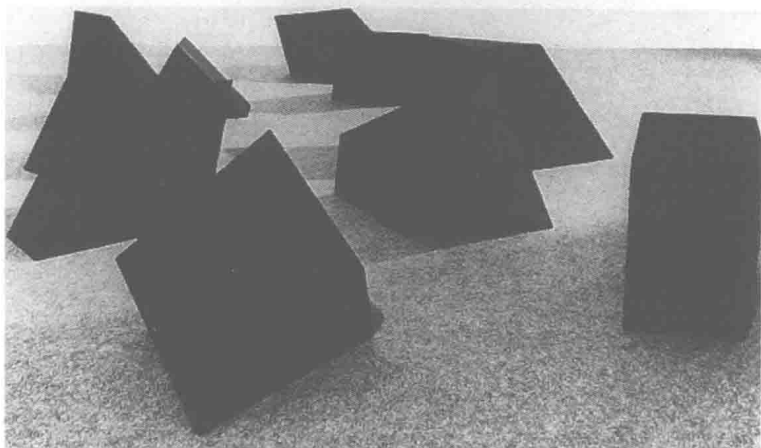


图 14. 托尼·史密斯,《十件物体》,1975—1979 年。
木漆。体积各异(将近 122 厘米高)。
经玻拉·库柏画廊允许发表,纽约。

是某种在场者。”^①

同时，他给这些作品命名为《闲散的石块》：散漫游荡的石块，有空洞、有空缺的石块。^② 像第一个黑盒子一样，这是一些用木头做的“石块”，棱角上有着极明显的突出毛边（图 16），比他别的作品更清楚地展示了它们每个个体作为盒子的性质。这外貌想向我们暗示什么？暗示有东西正张开，正向两个方向裂变。它首先指向一个我们无法看见的但又代表着我们每个人绝对未来的图像：死亡。似乎这些活动着的“活”体在游戏中的真正面貌就是组织成一个大棋盘，博弈的实质就是棋子的逐一消失。不过，它还通过可以见到的废墟和遗址提示了遥远的过去的图像。托尼·史密斯谈自己的雕塑品时曾想起坐禅的旧园，或者，他强调转暗的光线对其作品具有重要意义，并把自己的工作间看作是史前的巨石建筑群^③（图 15）。

托尼·史密斯喜爱所有“简练、庄严、耐久”的物体^④，如远东古建筑的砖墙和其紧凑的形式，他喜爱石刻的有效又有力的东

① S. 瓦格斯塔夫书中引语，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同前。

② 这是动词 *Wander* 的另一个（心理上的）意思：有空缺。

③ L. R. 利帕德引 T. 史密斯原话，见《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，同前，第 19 页（及第 21 页）。

④ “我喜欢此类形式；它们让我想起有土坯墙的古老建筑……”托尼·史密斯关于《运动场》的解说，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同前；“我喜欢雕在一块整料中的非洲雕塑的力量。它们有质感有分量。其中很少写实，外表上也没有任何印象主义的成分。就像雕塑件整体一样，它们的每个面似乎都有自己的重心，每个面都有自己的质感、分量和板块。”L. R. 利帕德引 T. 史密斯原话，见《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，同前，第 8 页；“我对非常简练、非常威严、非常耐久的东西总是很欣赏。”L. R. 利帕德引 T. 史密斯原话，见《托尼·史密斯，关于雕塑的谈话》，同前，第 48 页。



图 15. 斯温塞德（英）的史前巨石建筑。新石器时期。
A. 拉夫提摄。

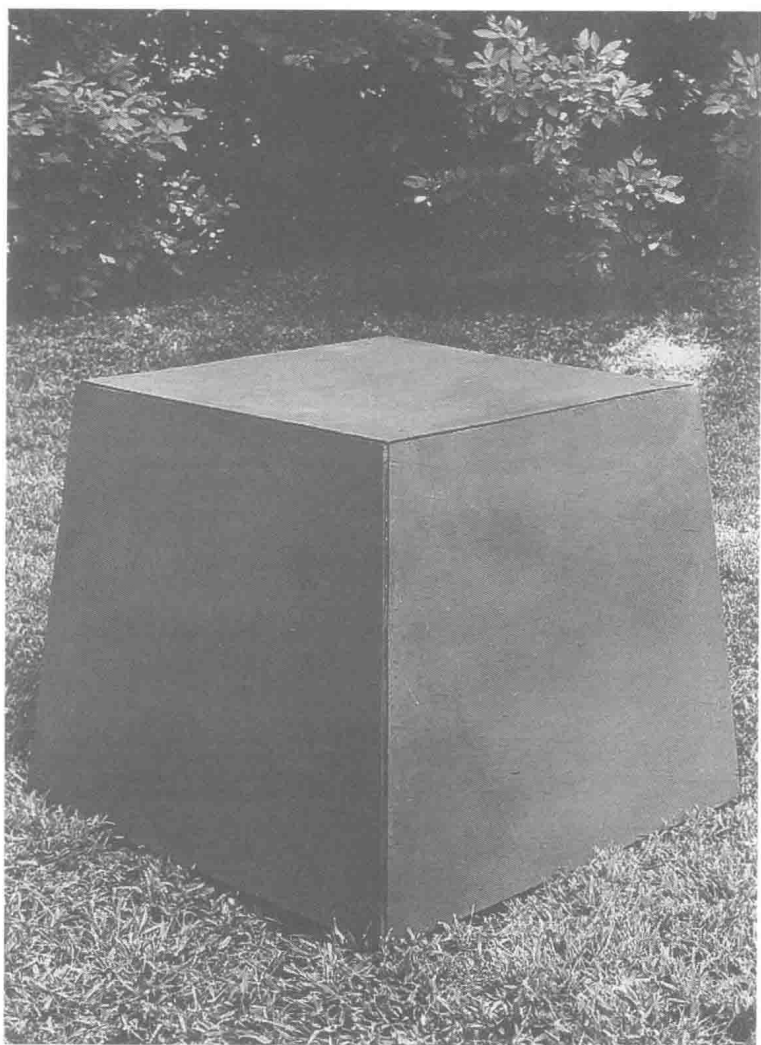


图 16. 托尼·史密斯,《为 V. T. 》, 1969 年。木漆。

142 厘米 × 142 厘米 × 71 厘米。

经玻拉·库柏画廊允许发表, 纽约。

西；其作品实际上就大量参照了原始艺术和“最纯朴的拟人”形象。他谈到《死》这件作品时，非常具体地回忆了埃及勒托（Léto）神庙中那奇妙的小教堂，据希罗多德记载，那是用一整块巨石凿成的^①。我们还可以进行一系列联想，例如希腊神殿圆柱，波扎尼亚^②所说的赫拉克勒斯的子孙们在树林中竖起的用来建造阿尔克墨涅的庙宇的巨大方石^③，乃至麦加那保护著名黑石的方室。

不过，如果想从所有这些借鉴中得出这么一种结论，即托尼·史密斯的雕塑作品中有复古和原始主义倾向，那你就大错特错了^④。这一次，还是得辩证地来看待它们，此处的辩证取的甚至是瓦特·本雅明所界定的意思，与阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）的观点相近。本雅明在《过渡录》一书中曾试图说明一种现代性与神话同时并存的局面，所以他完全有权称其为“辩证图像”：他一方面要与“现代”理性对抗（即狭隘的、资本主义的厚颜无耻的理性，借今天的后现代意识之尸还魂的理性），另一方面又要与非理性的、对神话源头无限缅怀的复古情绪作战（即模式固定的狭隘诗性，一种信仰模式，本雅明深知当年纳粹意识形态是怎样利用它的）。实际

① 托尼·史密斯关于《死》的解说，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同前；希罗多德的原文见《历史》，第2卷，第155节，A. 巴尔盖译，伽利玛出版社，巴黎，1964年，第207页。

② Pausanias，古希腊名将。——译注

③ 圆柱柱的联想是J. P. 克里基提出的，见《托尼·史密斯的西洋双六棋》，同前；关于这一主题，请读J. P. 维尔曼的名著：《希腊人的思想与神话》，马斯佩罗出版社，巴黎，1965年，第65—78页；及其近期的《形象、偶像与面具》，朱莉亚出版社，巴黎，1990年，第17—82页，该书也谈到了阿尔克墨涅神庙（第73页）。

④ M. 德尚似乎就是这样做的，见《托尼·史密斯和/或极少主义艺术》，同前，第21页。

上，辩证图像给本雅明提供了一个概念，该概念有能力不用“模仿”地进行回忆，有能力把别的东西转换成游戏，并对这种转换能力进行批判。它的力量，它的美就在于它提供了一个全新的、甚至是前所未有的形象，一个实实在在由记忆发明的形象。

不应该说过去照亮了现在或现在照亮了过去。图像恰恰相反，往事与现在在电光火闪间合成一个星座。换种说法，图像是一部停着的辩证汽车。如果说此刻与过去的关系是纯时间性的，延续的，那么过去与此刻的关系就是辩证的：这不是一幅正在摊开的画轴，而是一个颠簸的图像。唯有辩证的图像才是真实的图像（即非仿古的图像）；而语言则是一个有可能使过去与现在相互接近的场所^①。

按此意义，我们说托尼·史密斯的黑立方体给了我们一些辩证图像：其视觉上的单调与思想、语言上的极端周密在不停地对话。它们回忆往昔的禀赋可用来批判现在，它们的构造（“极少主义”的几何外形、制作材料和展示方式）是对艺术活动现存条件不断挖掘的结果，以对称的形式批判了所有（艺术上的、形而上学的或宗教的）怀旧情绪。一方面，托尼·史密斯的雕塑算得上是严格意义上的记忆艺术。黑盒子是什么？不过就是把一个用来记事的东西扩大了五倍的记忆图像，一个可以记下个人思想中一千零一夜的文件盒。不过此刻这一记忆图像却不那么简单，它是一个非肖像性的物

^① W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，J. 拉科斯特译（略有改动），雄鹿出版社，巴黎，1989年，第478—479页。

体，一个涂了黑漆的雕塑，似乎黑色就是记忆的颜色，不过该记忆从不向人讲述自己的故事，更不传递怀旧情绪，只是简单地满足于通过体积和视觉来展示自己的秘密。托尼·史密斯那吓人的、近乎梦魇的回忆让所有同代人感到吃惊。^①但他自己却觉得其作品是“一个不受意识目标控制的程序的产品”。^②于是，托尼·史密斯的黑盒子变成了这样一个地方：此处的过去在时间中错位，回首往事^③便构成了现在。不过，无论是在视觉上还是在心理上，它们都是那么“简练、庄严、持久”，像记忆那样持久，像正在操劳的命运那样持久。这让我们不得不想：唯有超越历史的习惯法则才有可能对图像作彻底的思考。

因此，这种由记忆所造成的辩证关系蕴含着本质上的时间错位，它不是一个知道自己该收藏什么的保存机制，而是一个丢失机制：它起作用首先是因为它永远不完全知道自己在积攒什么，于是它变成了欲望本身的一个操作，也就是把丢失转换成一个永久的、“生机勃勃”（我的意思是说令人担忧）的游戏。一如“弗-达”，丢失游戏可以给我们提供一个“欲望的零点”的有节奏的重复，把无法固定的东西固定下来，把被遗弃关系变成游戏，变成乌木的欢

① “他的回忆吓坏了他的同代人。……其中的事件是超现实的，一连串冷酷现实构成的历史。” E. C. 谷森，《托尼·史密斯，1912—1980年》，同前，第11页。

② J. P. 克里基引 T. 史密斯原话，见《托尼·史密斯的西洋双六棋》，同前，第49页。

③ 参见 P. 费迪达，《时代错位的过去与记忆模糊的现在》，收于《时间的写作》，第10期，1986年，第23—45页。我们还可以把黑盒子主题想象成现代记忆盒，此观点可参阅 M. 塞尔，《雕像》，F. 布朗出版社，巴黎，1987年，第280—281页。

乐，变成一件作品。^① 也就是说，用运动来制作一个不由你不信的事实：缺失之物终将返回，终将返回到我们身边。

大家明白，托尼·史密斯所说的“在场”指的实际上是该地的辩证关系，即双重距离。道出该地是为了说“（她）在那儿”，道出该地也是为了说“（她）不见了”。托尼·史密斯一些雕塑群的组件被命名为《为 J. W.》或者《为 V. T.》^②（图 16）：它们指向入土的或行将就木的人。它们是什么？当然只能是现代的坟茔（取其诗意），沉默的遗骸，我们失去了“她”，香魂渺渺，但遗骸赫然在目，在近旁，并使看见之行为变成了一个思考“缺席”的行为。它们就在这里，可是它们在视觉上展示在我们面前的东西却来自远方。在它们身上，我们失而复得，得而复失。它们强迫我们把图像——乃至其坚实性——看作是物体下坠的过程，该过程难得一见，必须彻底地将其想象为一个“自晦暗灾星降入尘世的静物”^③。它在那里看着我们。

① 关于“弗-达”和“欲望的零点”，请参阅 J. 拉康，《关于“被盗信件”的研讨会》，《札记》，同前，第 46 页；关于被抛弃的关系，见 P. 费迪达，《缺席》，同前，第 144 页；值得注意的是，他们每个人在此所指的母亲最终都是“失去了”的母亲。J. 拉康，《研讨会，第 7 篇——精神分析的伦理学》（1959—1960 年），瑟耶出版社，巴黎，1986 年，第 85 页，和 P. 费迪达（他谈的是曾祖母），同前，第 193—195 页。

② 关于这个系列的作品，见 J. P. 克里基，《托尼·史密斯的西洋双六棋》，托尔德·毕加索出版社，马德里，1992 年，未标页码。

③ 马拉美，《爱伦·坡的坟墓》（1876 年），《马拉美全集》，同前，第 70 页。

似与不似

我所说的“辩证法”，大家马上就能明白，它既不是用来解决矛盾也不是用来把可视世界套进修辞学框框的。辩证法在形象表现性^①的应用——在游戏中，超越了可视性与可读性的对立。在这个游戏中，辩证法让矛盾登台表演，并与矛盾同台演出。辩证法每演示一次矛盾便激化一次矛盾，让矛盾颤动，让矛盾变得更加尖锐。对于那个可以平息艺术作品的主次矛盾方面并进行综合的概念，辩证法不置一词，它只想说明一个“向度”——这表面的谦虚之下其实掩盖着更大的野心，一个语言的向度，即一个能锻造图像、在体内把无休止的忧虑炼化成结晶的、积极主动和充满活力的向度。这是一种“结晶”的综合练习，其中若有综合也只能是忧虑的综合：综合因某种透体而过的、以运动为本质的东西而忧虑，忧虑而颤

^① 我曾在一篇文章中简述过它对西方基督教艺术的主要影响，文章名叫：《形象的威力，基督教艺术中的视觉与注释》，《大百科全书-〈会饮篇〉》，百科出版社，巴黎，1990年，第596—609页；又：《在图像面前》，同前，第175—195页。

抖，在它强加给我们的眼光中不停地变形。“固态结束了，延续性和静物结束了，到处都在起舞。”^①到处是或明或暗的节拍，伴随着潮起潮落，到处是投身谷底而后诞生谷外。处处有舞蹈，甚至在一个钢制的黑色立方体或一个长约一米八的长方体之内。^②作品是一块晶体，但所有晶体都会在它勾引来的目光下死去。因此，这个运动不是别的，就是裂变，裂变被不断地重新导向，晶体的舞蹈，舞蹈中晶体的每一个面都不可避免地与另一个面相切。

从这个辩证法和群舞图来看，托尼·史密斯的作品，悖反地显得像是样板。说其像样板是因为对那些愿意在这些“一目了然”的东西前多驻足几秒钟的人来说，它们相当容易被接收，虽然它们很快就变成了难以把握的晶体。易接收，那是因为托尼·史密斯自己不停地在阐述自己的立场，通过联想用手指把我们的眼光引向其作品的辩证疑点。所以，对艺术评论家和艺术史家来说，很难把他摆在“极少主义”的橱窗里，虽然他与他们更有渊源。^③托尼·史密斯制作的“特定”物表现了一个冷漠的空间，一切有可能表现其他空间的幻觉都在清除之列。然而，在任何一种外在之上，都必然会奇怪地冒出一个对其内在的怀疑，可测的空间性失陷在对该处所的

① H. 米肖，《由深渊得到的知识》，伽利玛出版社，巴黎，1967年（改后新版），第187页。

② 有了这个更宽泛的视觉辩证观，再也没有理由一定要把有纯净光学之称的现代派艺术与具有“看见之冲动”的超现实主义或杜尚式艺术对立起来。无疑，蒙德里安的一件作品与杜尚运动着的《转动浮雕》一样有“节奏”，只是节奏类型不同。见R. 克劳斯，《看见的冲动》，《现代美术国家美术馆手册》，第29期，1989年，第35—48页，《关于视觉无意识的几点看法》，同前。

③ 见M. 德尚，《托尼·史密斯和/或极少主义艺术》，同前，第20—21页。

感受中，而该处所则被看作是一个具有包容性的和模棱两可的辩证。这些几何形物体还表现出一种对严谨、对极端干净的形式的要求，然而托尼·史密斯自己却说他“对形式从未作过事先的规划”。^①

你能想象出一个比单纯的黑色钢制立方体更“特定”更“单纯”（*single*，取唐纳德·贾德之义）的东西来吗？你能想象出一个更“完整”、稳定且没有枝节的物体来吗？然而，面对这个自我参照且完全封闭的形式，应该承认可能有别的东西被关闭在里头……物体的完美和饱满被忧虑抽空。我们的目光集中在物体被剥夺的唯度上，也就是物体黑暗、虚空的唯度上，这一观看的行为自此摆脱不了某些事物未被看到的疑虑，这是对潜伏的疑虑，它再次否定了同语反复者的自信：“你见乃你之所见”，否定了我们以为面对的是一个“实物”、可以在思想中复制出“同样物体”的信心。与其理想的几何形式相关联，立方体在时间中的稳定性崩塌了，因为我们发现它与记忆艺术关系密切，其内容对我们（或对艺术家本人）来说从来就是有缺陷的，永远不会有完整的叙事，永远悬而未决。同一物体的重复所表达的也不是他们有本事制作系列作品，而是围绕着一个缺失所产生的启悟的忧虑或忧虑的启悟。毫无表现力的立方体，始终不渝地坚决拒绝任何美学形式上的表现主义，最后被打上了铅封，这怎能不叫人想到其中封闭了一个意义的矿藏：文字游

^① L. R. 利帕德引托尼·史密斯的原话，见《新作品》，同前，第17页；另外我们在前边还提到过他的另一句话：“一个不受意识目标控制的程序。”

戏、图像焰火、情感、冲动乃至身体和面孔。总之，一个精心构造的拟人主义。

不过我们不应忘了迈克尔·弗里德在托尼·史密斯的正方体上已经反复说过那些话。而这也正是他无法忍受它们的地方。面对它们的在场，他同时感到被人拉开距离并受到侵犯，这种感觉既痛楚又矛盾：

用作品产生间距感在此至关重要：一客体死气沉沉地挂在墙上或摆在地上，观众知道自己与它处在一种不确定的、开放的、非强制性的、主客体关系中。实际上，与这些物体拉开距离和被一个一声不吭的在场者撇在一边或侵入并没有什么根本的区别。因此，无意间在暗室里撞见一些原样主义物体，自然会感到困惑，哪怕困惑转瞬即逝。^①

很清楚，我们读到的这段描述出自一个被厌恶之物所伤害的人之口，厌恶它们的原因是因为它们能够以这种方式伤害自己。迈克尔·弗里德在这里发现了，准确地说是比其他人更好地感受到了极少主义体积的魔力（在他笔下备受推崇的首先是托尼·史密斯和罗伯特·莫里斯的作品）。一刹那，他面对着令人极端担忧的熟悉之物，令人生忧的怪异，这是一些极端“特别”的雕塑（正合他的理想标准），难以简单地归类于“现代主义”；像这样形式如此方正的物体，其中怎么可能不像人的肚子一样藏着点东西。这些作品让他不寒而栗，就像一个崇拜圣像的人哆嗦着拜倒在高大的神像脚

^① M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第17页。

下；迈克尔·弗里德厌恶这产生幻觉的魔力，但却钟爱其方法：纯几何形的、特定的、非具象的方法。

对一个正统的现代派来说这是无法容忍的：他所维护的东西在某一个时候竟在为他所批判的东西服务。似乎只要在一模一样的方法中玩点花样就能获得出乎意料的截然相反的结局。不过这正是复因效应的杰作，例如这效应决定了云的路线和形状。^①而在另一个复合的和意义的层面上，尽管事先有理论前提，这效应还是在艺术品中打开了一个黑暗的自由王国。无论如何，迈克尔·弗里德在此接触到了由托尼·史密斯和罗伯特·莫里斯的作品所产生的现象学中的最关键的东西：一个偶然的或外来的成分会破坏其稳固性，迫使我们重新看待每一成分，重新审视先前的印象。迈克尔·弗里德在托尼·史密斯的立方体前发现了以下特点：作者有意让物体具有咄咄逼人的气势，它远离观众却让人感到压抑，其内中空的感觉转化为“胀实”，死气沉沉的物体转化为具有活力的存在。这一切都向我们揭示了托尼·史密斯雕塑那具有悖反性质的平衡：其不确定的身份，以及从这不确定中产生的魔力。它们的主要魅力、它们的本质之美、它们正在起作用的辩证皆来自于此。

迈克尔·弗里德不能把这一切叫做信仰，因为信徒是坚信不疑的，所以他将其贬称为演戏。演戏，具体到本论题，就是把一个命定是死物的人造品与现象学粗糙地糅合在一起，而整个现象学在这

^① 这是关于混沌的现代理论讲义，见 D. 吕埃勒，《偶然与混沌》，雅各布出版社，巴黎，1991年。

里研究的是在场这个词语，它命定地导向一个“生”的问题（至少是对“生”提出问题）。于是我们又绕回到本质问题，一个远远没有得到解决的本质问题：有句话说，一个物体“在其本身的在场中应是特定的”，如何理解这句话的真意？唐纳德·贾德以他的方式提出了这个问题，不过他没有将其当成一个问题来探索。^① 罗伯特·莫里斯指出了它在理论上的尖锐性，托尼·史密斯则从正面和盘托出了“形式”和“在场”的辩证裂变关系，在谈到自己的作品时，他说了一句应该不是随口说说的话：“但愿它们有形式并在场。”^②

形式“与”在场，二者连在一起表达什么意思？在场的形式又为何物？问题被重新提出，不过我想，这重新张开的问题离一劳永逸地关闭还有一段道路。我们首先必须明白，必须弄懂一个形象物的“在场”到底是什么意思。迈克尔·弗里德指控别人时最后用来做结论的总是一个潜在的单词：拟人主义。在仔细考察这个单词前，我们必须强调他对这所谓“在场”的一段切身体验。我们有理由相信他，因为他当时的确感到难堪，所以看问题只会更敏锐。按我的说法，这一体验是两个沉默的叠加游戏。首先是迈克尔·弗里德想象中的一个人，双唇紧闭，让人担忧，站在该人面前，迈克尔·弗里德极不自在，难受得全身发毛，同时人家还与他保持距

① 我此处指的是他的文章。他的艺术作品当然大量地表现了这个问题，提供了许多例证，作了深入的探索。

② T. 史密斯，《托尼·史密斯，两次雕塑展》的前言，同前。

离，一股空虚从那人转移到他心里，其人侵入他体内，仿佛空虚注满全身，也就是说，他完全被空虚所控制。这是人类的沉默，话语的悬念，它令人焦虑，令人生出“有伴却似无伴”的孤独，即面对垂死之人、面对疯癫之人常有的孤独。然后是关闭的盒子，“坟墓般的沉默”，^① 它的体积与我们保持距离，因此它体内的空心也远离我们，但，在我们的眼睛深处，盒子却又重新张开——无疑，这就是它侵入迈克尔·弗里德的方法。盒子侵扰迈克尔·弗里德，盒子使他焦虑不安。大概盒子用别的法子悬置了（理想的、形而上的）话语，即所谓形式清晰饱满的话语；悬置中，我们成为孤独的个体，我们敞开在它面前。

这两种沉默由雕塑家通过补充程式实现，不过这些程式中含有一种基本的矛盾和分裂：姿势和坟墓。姿势是雕像的重要特征，是人站立的形态，一般用在某个活人身上，把他和所有其他东西区别开来，如跑和爬的动物，或简单地摆在我们眼前的东西。姿势这个词指向站立着的活人，在拉丁语中它还指人的身材：它的基本参照就是人的身高。大家应该记得，在《死》的创作中，物体曾有一段时间对人体高度（即那著名的六尺）产生固恋倾向；托尼·史密斯告诉我们，在把词语引进这一游戏之前，他还曾画过一个梦中画室的体积，一个边长为四十尺的立方体居室。对“六尺”的固恋促使他按人体大小压缩体积，在此托尼·史密斯提到过两个参考形象，

^① 这是 J. P. 克里基立即想到的一种很恰当的说法，见《托尼·史密斯的西洋双六棋》，同上，第 39 页。

一个是达·芬奇画的维特里安人，另一个即大家习惯上称为“六尺盒”的棺材^①。

尺寸问题至关重要。托尼·史密斯的雕塑一旦被缩小，就成为一个不太醒目的小玩意，一个小圆桌上的小摆设；只有把它们放大才能令人生出“庄严肃穆”的感觉，就像那些宗教和军事建筑以高大巍峨来让人生惧的威严。似乎应该说，在极少主义初期的作品中，人所面对的并不是形象表现问题，而是他自身姿势的问题。这就是为什么除托尼·史密斯外，美国其他主要极少主义艺术家都曾某段时间内反复地制作与人体大小规模相当的物体，尽管它们看上去是“抽象”的……即使后来为了求变而超越了这一辩证时刻并走向其他规模，变化之本依然是人体。罗伯特·莫里斯就是这样干的，自1961年起，他给那著名的“柱体”（图9）的尺寸就基本上总是在人体大小周围打转，在六尺高还是八尺高之间犹豫不决。^②当他自己提到所有这些“模拟人体”的规模时，曾十分明智地说：

当你见到某种体积规模时，人体就会成为规模大小的一个参数，成为规模演变的一个常量。你会立即察觉哪些东西比你大，哪些东西比你小。尽管这是常识，但我们还是应注意到人在见到比自己大的东西时和见到比自己小的东西时的感觉是不一样的。一个事物相对我们渐渐变小时所产生的感觉和我们对它的熟悉程度（或与它关系的亲密程度）渐渐增大时的感

① 托尼·史密斯关于《死》的解说，见《托尼·史密斯，两次雕塑展》，同前。

② 见M. 孔图与D. 西尔维斯特，《罗伯特·莫里斯》，泰特画廊，伦敦，1971年，第23页以及第43页（1961年的展品）。

觉非常相似。一个东西越是大于我们，它不属于我们的感觉就会越强。只要你观看的是一个整体大于自己的东西而不是一个小东西，你就一定会有这种感觉。^①

这是一种什么样的“拟人”？大家明白，它只是从形式上给观众造成一个“疑问”，通过这个疑问通向人的身材，而观众则可能根本就没看出这一点来，或者根本就领会不了其真实的用意，也就是说这种拟人既有所表现又引而不发，因为在这儿现身的仅仅是某种迹象。所以说这种“拟人”也是一种升华，或近乎于一种升华，它是那么微妙细腻难以把握，正像有一个我（I）潜伏在托尼·史密斯那抽象的和置人于死地的《死》（*Die*）中。在同一时期，罗伯特·莫里斯还有意在人称代词“我”和一个封闭的盒子之间的暧昧关系上做文章：那是1962年的一件作品，名字叫作《我一盒子》（*I-Boxe*），盒子挂在墙上，盒子的“门缝”刚好描出一个I字形，你打开门，里边是一张罗伯特·莫里斯本人的照片。他面带微笑，像亚当一样赤裸裸地站在那儿。^② 该作品仿照杜尚方式但却后退了一步，它明确地表述了主体，即使仅就其例外意义而言，它还是与我们的问题连在一起：它之所以需要一个具体的人像是因为其尺寸

① R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同前，第84页；也是《两人对话》一文的基本材料；见M. 孔图与D. 西尔维斯特，《罗伯特·莫里斯》，同上，第13页。

② 见M. 孔图与D. 西尔维斯特，《罗伯特·莫里斯》，同前，第54页；另一本更重要的书是M. 贝尔热，《迷宫，罗伯特·莫里斯，极少主义与60年代》，哈伯出版社，纽约，1989年，第36—37页（整体论述则涉及第19—46页和第129—166页）。

被缩小了。罗伯特·莫里斯以及其后的 B. 诺曼 (Bruce Nauman) 从未停止过在其大量的作品中涉及人体, 尤其是其本人的身体。1964 年, 罗伯特·莫里斯做了一个极其有趣的尝试, 还是杜尚式的: 通过印模取人体, 一分不差地再现人体。不过印模也不会失真, 因为它是“反向”的人体, 凹进去的空洞产生虚无。这就是他对图像的承认。^① 因此, 所有这类作品中所包含的拟人成分都应被理解为迹象的戏法, 尽管这有点自画像的味道, 但他毕竟没有对通常意义上的模仿艺术做出让步。^②

一个公开表明自己是“几何派”的美国艺术流派, 在他们的作品中却越来越巧妙地掺进了大量的人体因素, 这的确太有趣了。索尔·勒维特在创作其“系列结构”的同一时期还制作了一件颇能说明问题的例外作品, 那是一件小号作品, 只有二十七厘米高。作品中展示了同一个女人的一组照片, 其次序为: 正面站像, 行走像, 无表情像, 裸体像。最后展示给人眼的则是她那块“绷着精制皮面的圆盾”, 她的白肚皮。^③ 除了这唯一的一件直接使用人像的作品外, 索尔·勒维特在大量其他最“数学化”和最系列化的作品中从

① M. 孔图与 D. 西尔维斯特, 《罗伯特·莫里斯》, 同前, 第 62—64 页。

② 迹象性问题为我们重新考虑罗伯特·莫里斯艺术中的戏剧化向度提供了条件, 这个向度被 M. 迈克尔·弗里德和 M. 贝尔热过分地夸大了。关于评论这个艺术家的文章还有: A. 密切尔森, 《罗伯特·莫里斯: 犯规的美学》, 《罗伯特·莫里斯》, 科克伦艺术画廊, 华盛顿, 1969 年, 第 7—79 页; M. 塔克, 《罗伯特·莫里斯》, 美国艺术维特尼画廊, 纽约, 1970 年; R. 克劳斯, 《现代雕塑的走向》, 同前, 第 236—239 页、第 264—270 页等。

③ 1964 年作, 其名为《迈布里奇 1 号》, 见 A. 雷格, 《索尔·勒维特》, 现代艺术博物馆, 纽约, 1978 年, 第 76—77 页。

未停止过对人体的呼唤，它们的尺寸总是在一米七到两米之间^①（图 17）。在卡尔·安德烈和其他一些人那里，也不乏这类明显地怀着“六尺”（即一米八三左右）偏好的作品。

要对这个问题进行考古，大概可以到艾德·莱因哈德（Ad Reinhardt）那莫名其妙的话里去寻找根由，他把自己的梦境画了出来，当然是黑的，就像“一个（无性无形）的方块黑幕，五尺宽五尺高，一个人那么高，双臂伸开那么宽（不大不小，没有固定身材）……”^②大家明白，莱因哈德的“没有固定身材”就是我们的身材，它在那儿可以说是一个“特定的”形式算子，一方面是几何形的，另一方面又在暗中触及我们的身体和主观感受。于是，站在我们面前的物体就获得了一种视觉上的力量，具有了看我们的能力：触及我们，在某种迹象上与我们相似，虽说它背后一无所有，有的仅是它本身的形状、颜色和材料。人，人类就暗含在这个作品的简单表现里，就暗含在这个它强加给我们的面面相视的境况中。可是它没有定型，没有再现的形态。它是几何的选择，只能是不像之像。

这个什么也不像的东西，这个黑方块或立方体看着我们，让我们生出感触，真想像马拉美那样称其为深层的相似：它所争论的是

① 他 1978 年在纽约 MOMA 展览中展出的作品里就有二十多件是这个尺寸。见 A. 雷格，《索尔·勒维特》，同上，第 19、25、44、45、47、50—55、59、119—122、124、136、139、156 号作品……

② 艾德·莱因哈德，《自我批评》，载《艺术作为艺术，A. 莱因哈德作品选》，B. 罗斯编，维京出版社，纽约，1975 年，第 82 页。

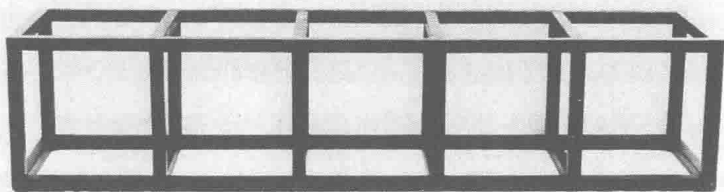


图 17. 索尔·勒维特,《楼层结构, 黑色》,
1965 年。木漆。55.81 厘米×55.8 厘米×18.3 厘米。
私人收藏。保留版权。

人类的本质问题，而不是人形的问题，它在用缺席对抗相似。从某种意义上说，模仿人形的艺术生产方式消融在一个既简单，但又有海洋般深的能力，即人的姿势中。托尼·史密斯在谈到他的《死》（*Die*）时曾泄漏说他既不打算制作一个小摆设也不打算创作一个纪念碑^①……而是要制造这样一个场所，让你在其中时刻感受到人的身姿，让它观看我们，扰乱我们的心绪。

扰乱我们心绪的不仅是它的黑暗体积，同时还有它那永远也说不清是站还是卧的不确定性。这就是立方体那既简单又令人心乱的魔力：立方体和我们一样高，直挺挺立着六尺，但它同时也可以被看作是躺着的，正由于这一点，它构成了一块辩证的区域，你看它看久了，就会不由自主地想象自己长眠在这个大黑盒子里。我们也可以说托尼·史密斯的盒子具有人形，因为你看着它就会自然而然地联想出一串形象，比如从盒子想到房子，从房子想到门，然后从门到床，从床到棺材。^② 不过，我们再也不能把它看作是拟人的了，因为我们明白这种不似性只是一种假设，是浓缩在一个单一物体中的一连串假设，一连串形象在不断地向自己的矛盾对立面转化过渡。因此，我们说它具有人形只是指它对各种面貌的戏剧化，甚至是各种关系的戏剧化，它是一本肖像集。如果我们一定要使用“拟人化”这个词，那我们在对形式这个概念作出必要批评前必须先回

① “您为什么没把它做得大一点让它俯瞰观众？——我做的并不是一个纪念碑。您为什么没做得小一些让观众俯瞰它？——我做的并不是一个小摆设。”引自 R. 莫里斯，《雕塑笔记》，同上，第 88 页。

② 罗伯特·莫里斯自己在提到两米这个尺寸时就曾从垂直形象（门）过渡到横卧形象（床），引自 L. R. 利帕德，《新作品》，同前，第 9 页。

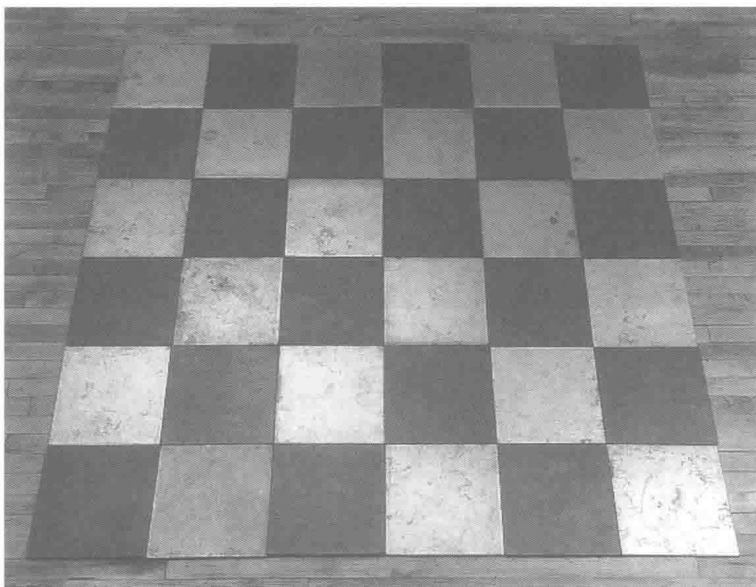


图 18. 卡尔·安德烈，《锌铅平原》，1969 年。锌板与铅板。
183 厘米×183 厘米。经玻拉·库柏画廊允许发表，纽约。

顾一下柏拉图是在什么情况下使用形态这个词的：在其《理想国》中，上帝拥有无穷的潜在形式，所以具有不断变幻面貌的能力。^① 否则我们就只好把睡眠之神的儿子梦神请来，因为是他不加限制地在人类的梦中造出了千奇百怪的形象。^②

沉默的姿态无论怎么说都充满着无比丰富的潜在形象。它有节奏地轮换着一紧一松，就像孩子玩木纱轴一样，交替变幻着竖立的和平躺的形象，交替变幻着生与死的种种幻象。它从不执着于某一幻象，不断地流转着，仿佛要破除肖像摹本。因此，我们决不能在“坟墓的沉默”中把极少主义艺术简单地理解为死的摹本。^③ 当罗伯特·莫里斯造出了一个不大不小刚好六尺的棺材似的盒子时，其目的是为了把它立在我们面前，让它既像一个装逝者的壁柜又像是在讲一个站着睡觉的故事（图 19）。当约勒·夏皮罗（Joel Shapiro）照棺材的样子做出自己的几何体时（它像某些肖像一样是无题的，不过其小标题还是棺材），其目的也是为了冲破物质——铸件——原有的表现形式。尤其是在尺寸上，该作品在展台上显得十分小巧玲珑（图 20）。总之，我们必须承认，在死这个肖像的背后有着一连串矛盾的形象，它们令人困惑地翩翩起舞，而领舞的则是

① 见柏拉图，《理想国》，第 2 卷，380 d 节。

② 见奥维德，《变形记》，第十一章，v. 635—639 节。

③ S. 科利尔对此曾多少有过提示，见《极少主义艺术》，载《镜中之死》，梅里第安·克林克西克出版社，巴黎，第 75—86 页；关于在艺术史中甚至当代艺术史中抹不去的肖像主义，请参见 R. 克劳斯的批评，极有见地：《对波洛克作抽象阅读》，载《先锋派与其他现代派神话的独特性》，麻省理工大学出版社，剑桥—伦敦，1985 年，第 221—242 页。

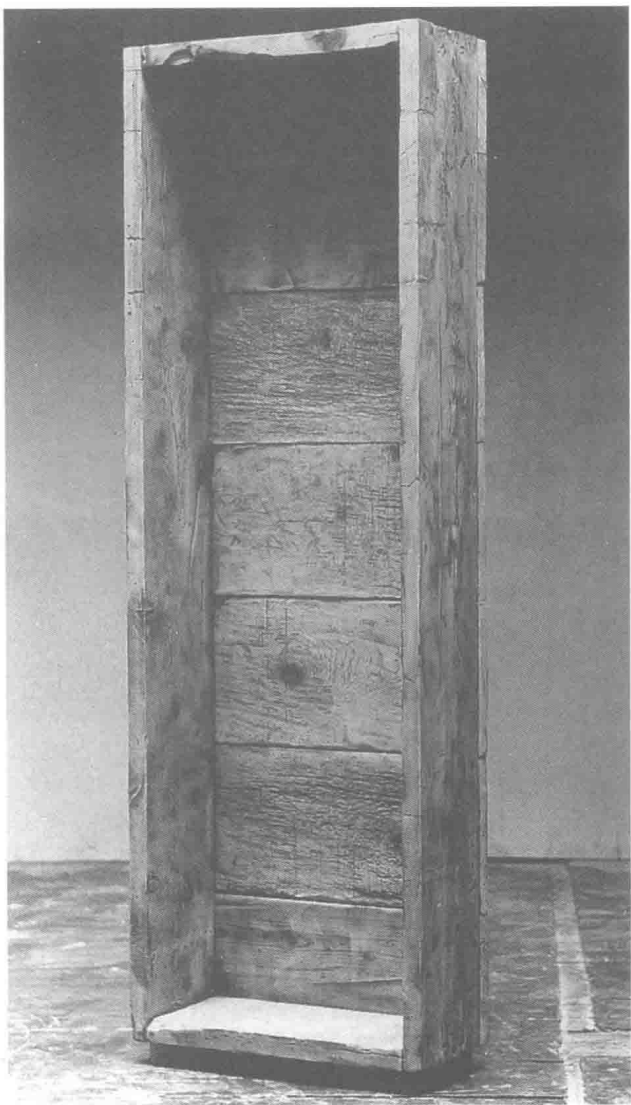


图 19. 罗伯特·莫里斯,《无题》,
1961年。木制。188厘米×63.5厘米×26.5厘米。
经雷欧·卡斯泰里画廊允许发表,纽约。

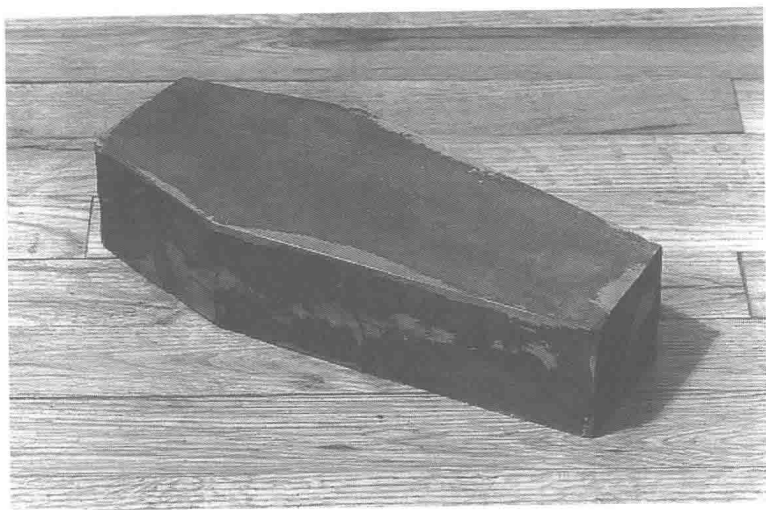


图 20. 乔尔·夏皮罗，《无题（棺材）》，1971—1973 年。
铸件。6.5 厘米 × 29.4 厘米 × 12.5 厘米。
经玻拉·库柏画廊允许发表，纽约。

缺席。缺席在这儿应被理解为欲望的辩证动因——欲望就是生命本身，不知能不能说生命是视觉的生命——也是丧事的生命，不过丧事毕竟不等同于死亡本身（这样说没有意义），而是人面对死亡时的心理活动，以及这一面对视觉的冲击。

极少主义的“拟人化”最后显示出一种自我颠覆自动蜕变的本领，至少其中那些最令人困窘的作品是这样的：它们甚至对迈克尔·弗里德在其中所见的东西（即关系策略，心理的戏剧化）也进行颠覆，以便导向一个更令人难以捉摸的领域，我指的是一个元心理的领域，一个融得与失、失与欲、欲与亡于一体的辩证领域。托尼·史密斯所建造的东西被剥夺了宏伟的特性并有意通过题名给我们一个抽象（图 16），此刻它们被轮转着的光芒照亮：给予和丧失。它们是送给逝者的赠品，为灵而设计的真墓，而不是对他们土墓的拙劣摹写……这些物体脆弱得古怪，其形式意义也极为含混，所以决不可能只代表一座墓。例如它们坚决排斥所有对面孔的再现，却导演了面面相视的境况。它们有可能被看作是用来还愿的某种准肖像，同样，《死》（*Die*）就其形象给出的总体感觉来讲（包括其中的语言游戏），可以被看作是一个自画像。

荒诞的是，还有的极少主义作品把拟人化推至近乎肖像的地步，不过这也只能在一个彻底的移位游戏中实现，移位便是破相，便是不像，便是淡化，便是退隐。玩此类肖像与退隐的辩证游戏，我认为没有人能比得上罗伯特·莫里斯，首先是他那著名的“动感

效果”，一个两米高的四方体在数分钟后就那么一下子塌了下来。^①这毫无疑问是一个身姿问题，在这个简单的崩塌中起作用的甚至是一个人体：事实上，罗伯特·莫里斯设计这个“立柱”时就打算把自己关在里边，物体倒塌，当然是藏在里边的人干的，哪怕要出点血也在所不惜。^②倒塌的物体不是再现而是直接表现了眠睡在其中的艺术家的就地躺下，为了缺席，为了不被人看见。他不依靠任何主观想象的关系表演了崩塌，人体的崩塌。演员的面具在此是体积本身，单调物体的“特定”体积，两米高的空心四方体。

这沉默的“拟人”和极少主义盒子所提供的空虚和静默如出一辙。不错，罗伯特·莫里斯也曾设计过这样一个盒子，盒子中一连三个小时地播放他制作盒子时的录音^③（图 21）。不过，在一个盒子里装声音正是为了告诉我们盒子里空空如也，除了盒子还是盒子，不知是否可以说盒子本身就包含了它的形成和生产过程。从某种意义上讲，在大多数情况下，极少主义的四方体或立方体所鼓吹的空无和此处夸张地强调几何体的物质组合过程（碰撞声与嘈杂声）所起的作用是一样的，其目的都是为了折腾这一几何体，干扰其标准的几何形式，以便显示他们善于用有缺陷和不定性的材料理

① 见本书第 50—52 页及图 9。

② 在演练“动物效果”时便发生过这样的事。见 M. 贝尔热，《迷宫，罗伯特·莫里斯，极少主义与 60 年代》，同前，第 47—48 页；同时我还感谢 R. 克劳斯给我提供了这些关于罗伯特·莫里斯的《立柱》细节。

③ 见 M. 孔图与 D. 西尔维斯特，《罗伯特·莫里斯》，同前，第 10—11 页、第 29 页。这一原则后来又被罗伯特·莫里斯于 1974 年用在名叫“噪音”的四方体的制作上；见 M. 贝尔热，《迷宫，罗伯特·莫里斯，极少主义与 60 年代》，同前，第 153 页。

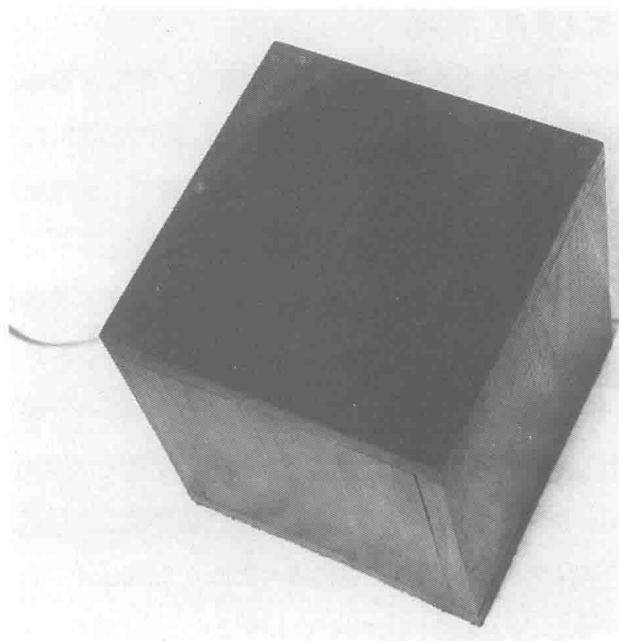


图 21. 罗伯特·莫里斯,《自己制作声音的盒子》,
1961 年。木制。22.8 厘米×22.8 厘米×22.8 厘米。

经雷欧·卡斯泰里画廊允许发表, 纽约。

想地——当然也是粗暴地——设计出在他们看来是确定的和完美的形式。因此，罗伯特·莫里斯本人使用金属网或玻璃纤维做出了他那著名的镂空系列，这类材料改变了体积的实感和质感，让它们向光线的渗透开放（图 22、图 23）。

很多美国艺术家都使用这种方法。例如里察尔·赛拉（Richard Serra）的名作《卡片屋》，就可以说是实与空、直立与潜伏的坍塌、脆弱的面与沉实的体的纠缠与交错。另外还有索尔·勒维特所提供的千百种办法（图 25、图 26），启发我们如何掏空一个立方体，如何“开启”它，或者像他自己所说的那样将其掷入不完整的境地^①。总的来说还有唐纳德·贾德的那些敞开的染色盒（图 27），其特定性就是接受这样一个信念——搅乱人心的信念，即一个事物的整体有它自己具体的和理论的价值，这个价值就在空洞之中。“一个东西是另一个东西中的洞”，卡尔·安德烈如是说，“它不存在”^②。大家还可以想一想罗伯特·史密森（Robert Smithson）的一件颇有魅力的作品，他 1968 年制作的《非场地》，在这件作品中，空无的概念辩证地唤醒了碎石路基的概念^③（图 28）。最后我们还会联想到马塔-克拉克（Gordon Matta-Clark）的建筑，建筑被分解与割裂，掏空的内部无比空旷，让人昏眩。

① A. 雷格编，《索尔·勒维特》，同前，在书中多处出现。

② L. R. 利帕德对 C. 安德烈的话的引用，见《1966 年至 1972 年：艺术对象的非物质化的 6 年》（1972 年），伦敦维斯塔工作室，1973 年，第 40 页；前两行引用的唐纳德·贾德的话出自于《特定物体》，同前，第 70 页（另见该书第 31 页）。

③ 见 R. 霍布斯，《罗伯特·史密森：雕塑》，伊萨卡-伦敦，康奈尔大学出版社，1981 年，第 104—129 页。

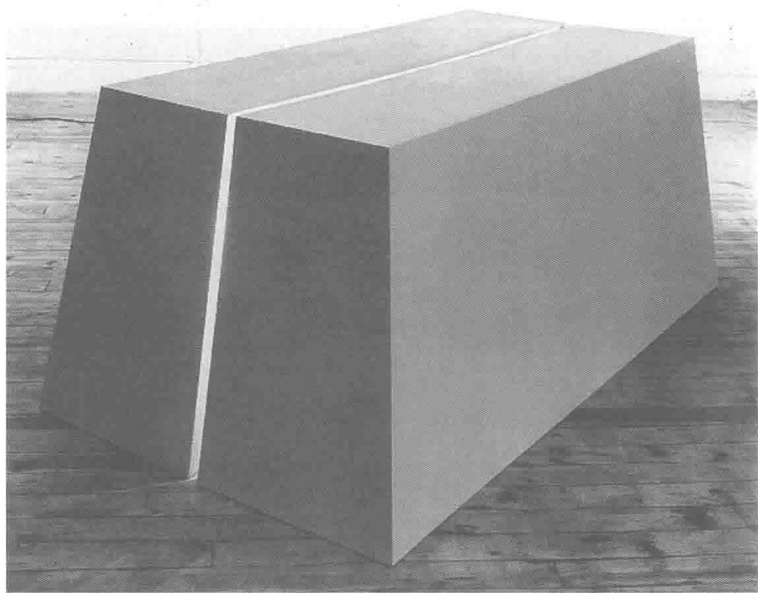


图 22. 罗伯特·莫里斯,《无题》,1966年。
玻璃纤维。91.4 厘米 × 228.2 厘米 × 121.9 厘米。
维特利美国艺术博物馆,纽约。保留版权。

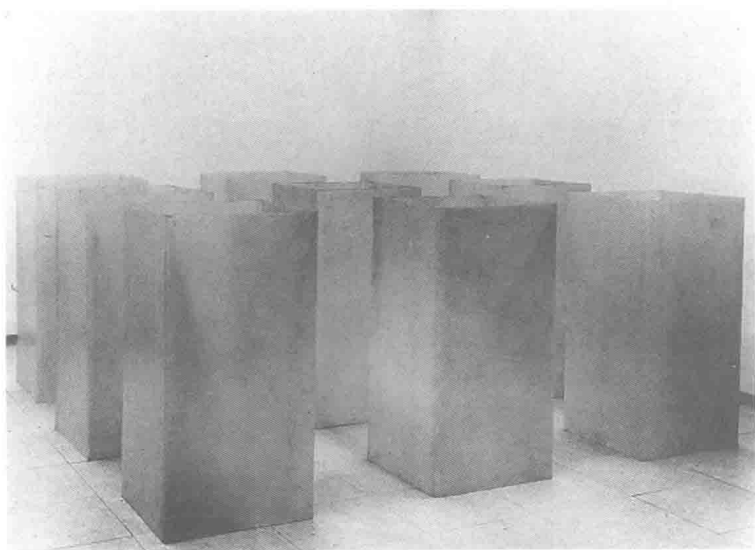


图 23. 罗伯特·莫里斯,《无题》,1967 年。
玻璃纤维。九件,每件 121.9 厘米 × 60.9 厘米 × 60.9 厘米。
经雷欧·卡斯泰里画廊允许发表,纽约。

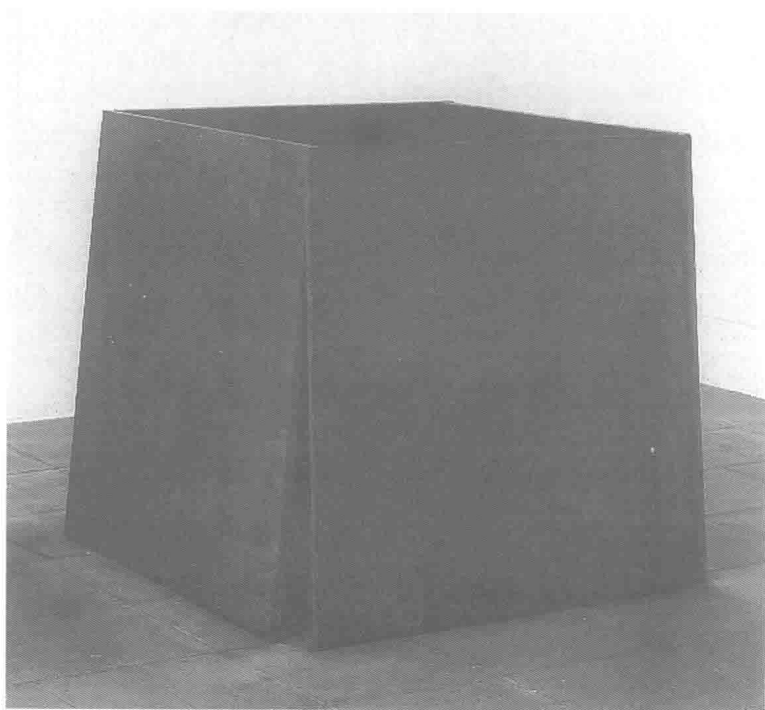


图 24. R. 赛拉,《一吨倚靠(卡片屋)》,1969年。钢制。
125 厘米×125 厘米×125 厘米。经 M. 波奇姆画廊允许发表。

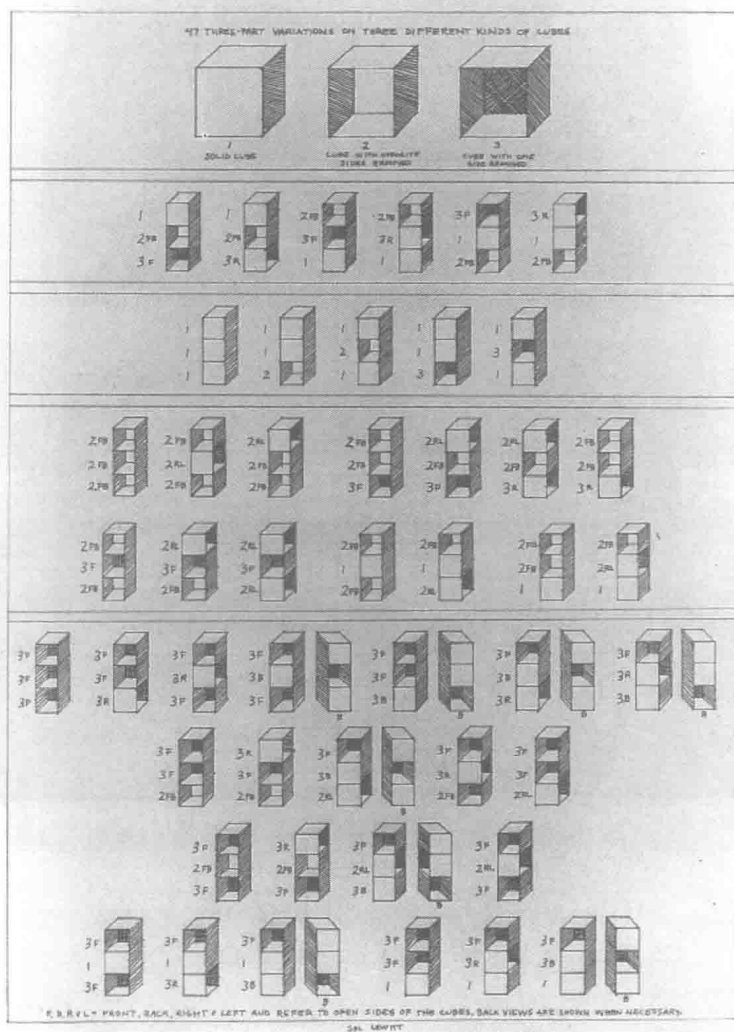


图 25. 索尔·勒维特，《三种不同立方体三个面上的所有变化》，
1969年。钢笔画。75.5厘米×59.4厘米。
经琼·维伯画廊许可发表，纽约。



图 26. 索尔·勒维特,《不完整立方体的变化》,1974年。钢笔画。
40.6厘米×40.6厘米。经琼·维伯画廊许可发表,纽约。

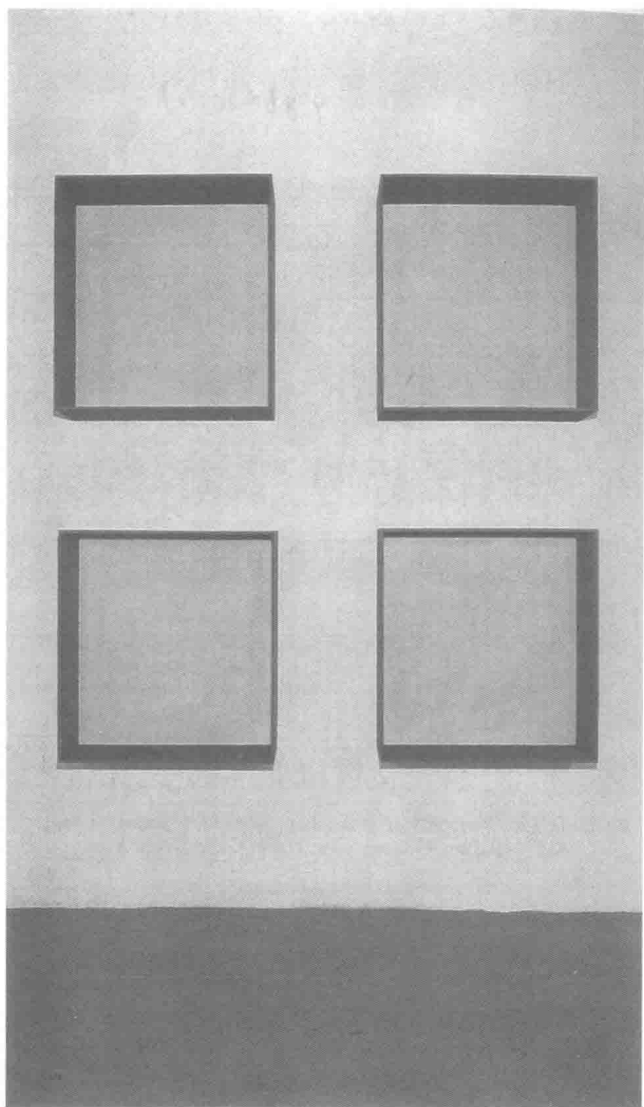


图 27. 唐纳德·贾德,《无题》,1991年。钢上镶彩釉。
四件,每件100厘米×100厘米×50厘米。
经勒龙画廊许可发表,巴黎。

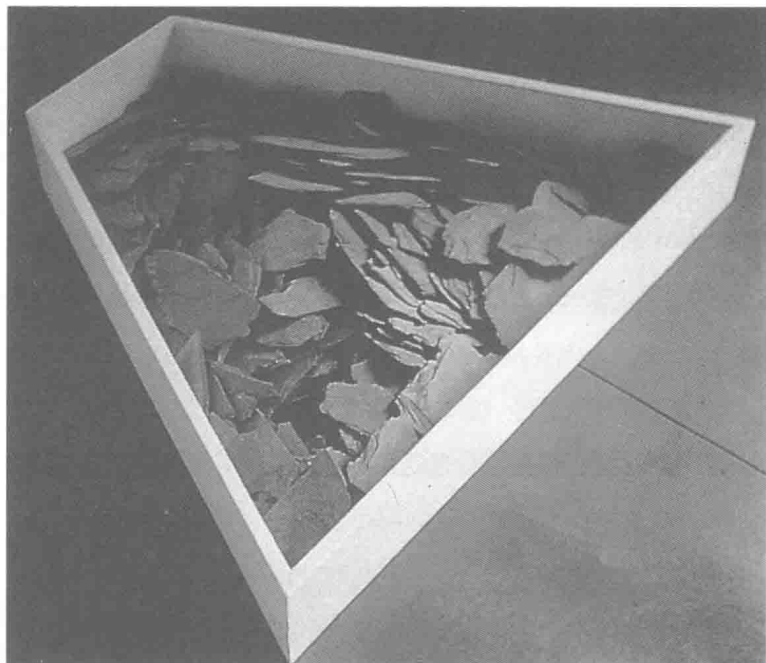


图 28. R. 史密森,《非场地(采自班戈的石片)》,1968 年。

木头与片石。15.2 厘米×101.6 厘米×81.2 厘米。

经琼·维伯画廊许可发表,纽约。

把空无作为一个过程，也就是说一个掏空的动程，以此来扰乱体积：这一操作本身就是辩证的。它汇集矛盾激化矛盾，它获取一种在本质上具有批判性的价值——这里的批判性也可以理解成一次危机，按瓦特·本雅明的说法，它既不赞同虚无主义的、自欺欺人的否定和遗忘，也不接受对内在能力进行说古的和神话的宣泄。所有非辩证的判断在此失去了用武之地；我觉得，非辩证判断总是会丢失创作中的某一环节，例如迈克尔·弗里德的判断，他责备极少主义的作品“有一个内部”，一个典型的腹腔形态（生物的或人体的），^① 其实这个内腔始终表现为某种空洞，甚至是一个正面的敞开，总之是没什么值得一看的东西（即使它就摆在你的眼前）。再就是唐纳德·贾德和克劳斯的观点，他们的文章使极少主义变得僵化，不问青红皂白地拒绝一切内部存在^②——可内部也有敞开之时，那时它便会十分有效地对内、外之间的神秘关系顽固地提出问题。

在极少主义雕塑中，的确存在着一个“内部”问题，因此我们有权谈论某种形式的“拟人”。不过，首先仍需弄清他们所暗示的到底是哪类拟人，^③ 准确地说，弄清这种拟人观念本身在托尼·史

① M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第18页。

② 见D. 贾德，《特定物体》，同前，第65页，该书抨击了所有把体现“内容”作为天职的绘画，其特点就是把框架范围内的看作图像。又，R. 克劳斯，《现代雕塑的走向》，同前，第250—254页，该书认为极少主义是“彻底否定内部”的行为，是“拒绝把形式内部作为其意义泉源”的行为。第二种说法要比第一种说法更接近极少主义物品的非形而上的内部的真实情况。

③ T. 德·迪弗就注意到这一情况，见《此时此地的效能：极少主义艺术，为一个新戏剧所作出的辩护》，同前，第190页。

密斯、罗伯特·莫里斯和卡尔·安德烈那些最有意思的作品中是如何被“琢磨成器”（但愿这样说不过分）和“移位”的。它被移位或被重新放进了同语反复和宗教信仰之间的夹缝中，这既不是同语反复者成功将其弃之沟渠，也不是信教者走火入魔地要把沟渠当宝地——甚至是唯一能为艺术作品提供神话源泉和意义内容的宝地。拟人观念被简单地纳入了一个动程，一个相当深奥的视觉辩证过程，不过该过程不乞求任何意义上的上古依据、出处或理想权威，也不追求所谓更高层次上的“深层”内涵。

内部的问题确实被移位了。就是说，这个问题可以被不断地曳回来又抛出去，就像木纱轴，或一个小物件。内部依然在，但却十分脆弱。它时近时远，远了又近，躲在节奏的衔接中，隐在视觉辩证常数的皱褶中。要想理解它就得把它放在那个时刻令人担心的动态区域中，视觉担忧是恒定的常数，区域则是它的算子，制出这区域是为了把眼光放在一个永远静不下来的双重距离中。因此，极少主义的作品，一边是“敞开”的内部和毫无瑕疵的表面，另一边是在物体极限上做文章的可辨的辩证，它们一起努力构成一个体系：很多极少主义的四方体，如唐纳德·贾德的，罗伯特·莫里斯的，尤其是拉里·贝尔(Larry Bell)的，都利用特殊材料（镜面、有机玻璃、珐琅）对它们本是棱角分明的轮廓进行干扰，这些物质采集和反射周围空间的各种物象，乃至靠近它们的观众身体，他们在视觉上制造出物体超出了自身限制的感觉^①（图 29、图 30、图 31）。

^① 同前，第 191 页。

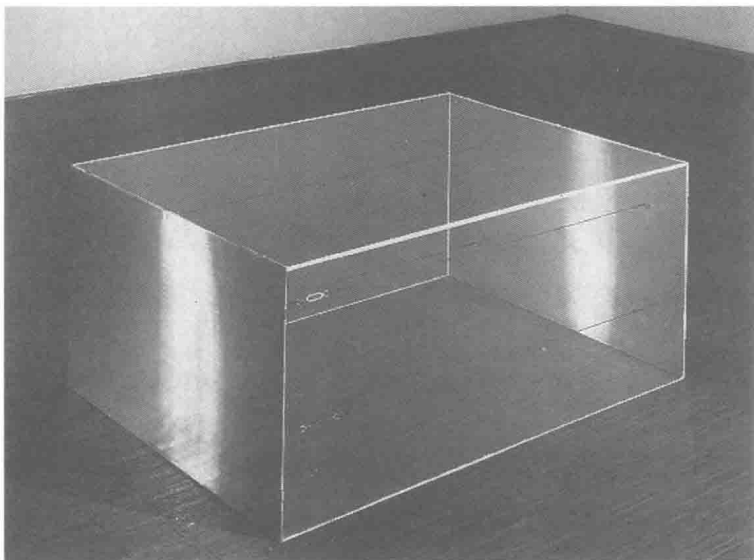


图 29. 唐纳德·贾德，《无题》，1995 年。钢与浅色有机玻璃。
51 厘米 × 122 厘米 × 86.2 厘米。蓬皮杜中心，巴黎。
法国国家现代艺术博物馆提供照片。

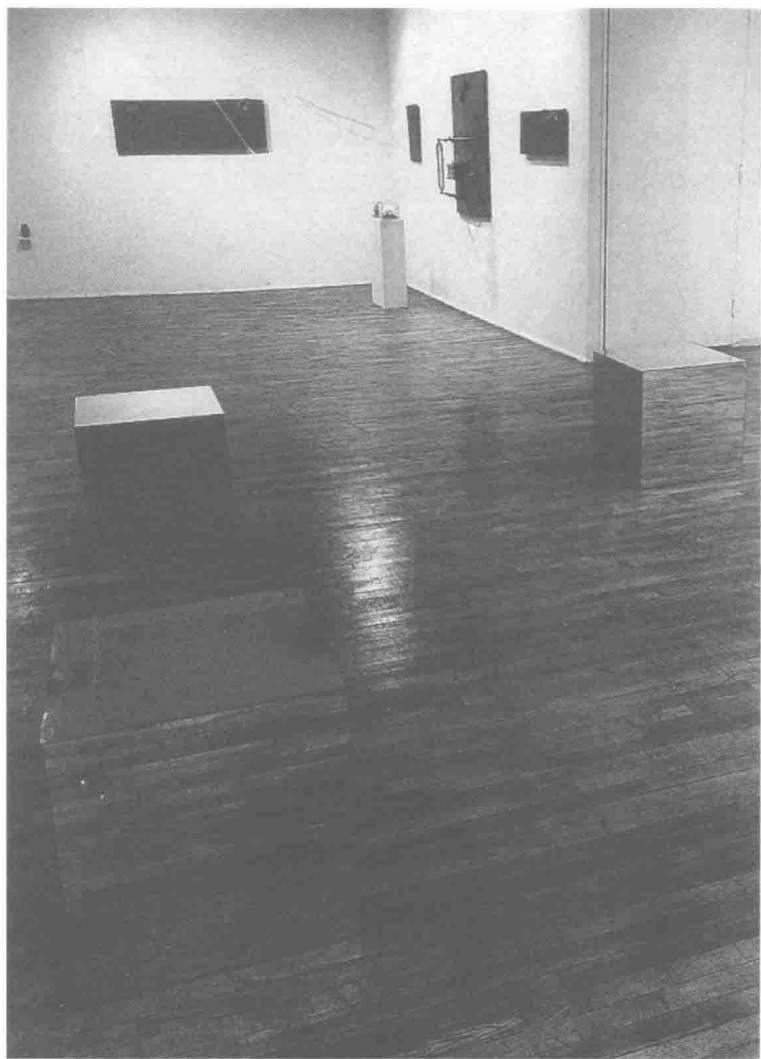


图 30. 罗伯特·莫里斯，《无题》，1965 年。木上的玻璃纤维 - 镜面。
71.1 厘米 × 71.1 厘米 × 71.1 厘米。曾装在格林画廊，现已拆毁。
经雷欧·卡斯泰里画廊允许发表，纽约。

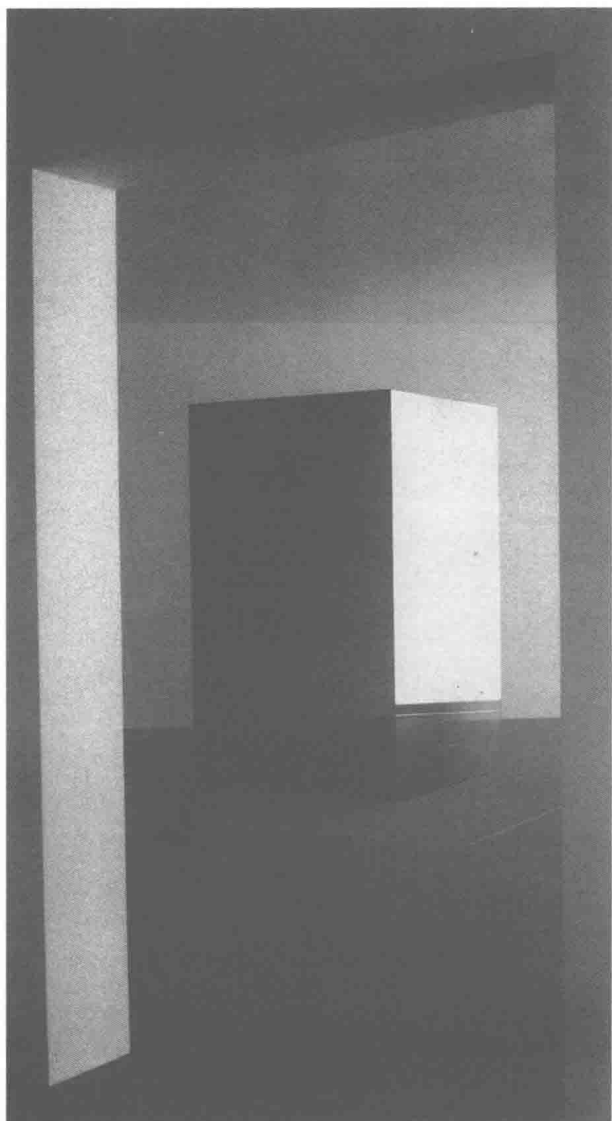


图 31. L. 贝尔,《两个镜面》,1971—1972 年,
每件 183 厘米×183 厘米。彭扎·第·比予莫收藏,
瓦雷泽(意大利)。保留版权。

双重距离是一个本质性观念。它是一个悖反的区间，一方面讲究极少主义，另一方面追求最大效果，而双重距离观则能帮助我们确定这种悖反的结构：它就在此，在眼前，空无一物。在此显示的是一个有意的缺席。“内容”在此张开，仅仅为了表现它谈到的是一个丢失的物体，即彻头彻尾的元心理学物体。在此我们又遭到了前边说过的 *Vide*（拉丁语双关词：“看”、“空”）的夹击。看这种行为的双重限制——看之时即失去之时——以及它强加给我们的双重距离，决定了双重时间的关联性质。一方面，有托尼·史密斯或罗伯特·莫里斯摆在画廊或博物馆里的人工制品，它们与其他要出售或要让人赞美的人工制品并无二致，它们所用的材料、严格的几何形式都说明它们是一些可直接感知的物品，即我们的当代艺术；但另一方面，它们的身高常常又建构着它们，使它们看上去更像是一种姿态而不是物体，它们变成了身姿。于是我们被引向一段回忆，至少是一段对所有被我们称之为人体雕塑或竖立物的回忆。通过“身姿”，它们获得了某种人类的禀性，让所有（艺术）批评和（艺术）编年史对它们不知所措，因为这层人的禀性能让所有看见它们的眼光生出年代错位的强烈感觉。

时间的双重性给这种“元”现代主义提供了某种拟人的基座。不过这种“返祖”现象并不是单向的，它是一种淡化、一种有意稀释化了的模糊回忆。在那里，在那些大黑盒子中确实有着某种人的味道，但那却是一些丧失了人形的人性，缺失的人性，呼其不应的弃世之人，脸看不见了，身体看不见了，再也不可能对他们进行再现了：唯有空。于是，缺失这一价值观就成了一种形式操作，既是

最有新意和创新精神的当代艺术^①的形式操作，也是对人类整个欲望、人类所有丧事的时间错位的直接操作。它那骨子里的沉默——沉默并不等于静止不动与毫无生气，它那不求相似的傲气，实际上就是极少主义的拟人形式对“在场”和“特定性”理论上的矛盾所给出的最漂亮的回答。因此，这两个单词在此处的意义和人们在它们分开时常赋予它们的意义完全不同了。至于唐纳德·贾德与罗伯特·莫里斯话语中所暴露的矛盾，在他们的雕塑中早已产生，语言在此起接棒作用。极少主义艺术终于找到了一个遁出宗教信仰和同语反复这一两难处境^②的妙方：借助辩证的操作。

一定要显出人味来，若不能直接通过人的缺失、人的消亡来显示，那就通过一些迹象，一些残痕，通过不相似性来显示，这就是托尼·史密斯、罗伯特·莫里斯和其他一些人在某些作品中试图进行的扬弃操作。这一操作推翻了现代主义，作为美学教条的现代主义从某种意义上讲已被超越（我并没说它已过时）。它荒唐但又可以理解地让位于时间错位的辩证（必须指出这儿的错位与后现代主义完全扯不上关系），与其所用材料不锈钢紧挨着的是还愿石碑或埃及神庙的斑驳记忆。不过，我们再强调一次，这一操作既不是复古也不是仿古。简单地说，它不过是一切有撼力的作品都需要的回

① 例如J. 克雷分析过的罗伯特·瑞曼的“缺陷”画，见《碎布画》，马屈拉出版社，第3—4期，第167—185页。

② 在我们今天，这个意识上的两难处境正好对应于Y. A. 布瓦最近评论过的“自欺欺人”和“千年福音”这两种不良态度，见《布景的变化》，载《围墙之外：当代瑞士艺术》，E. 沙里埃、C. 克洛、D. 施瓦茨编，洲立美术馆，洛桑，1991年，第57—69页。

忆艺术，它要把过去改造成未来。克劳斯把罗丹和布朗库西（Brancusi）重新摆在极少主义发展的中心位置是很有道理的^①。其实还应该加进贾科梅蒂（Giacometti）的某些作品；1934年，他就已经做出了一个不同寻常的《立方体》——其实是一个复合多面体（图 32）——其极端形式主义特征早已以缺席的形式、以人的缺失的形式向我们提出了肖像问题。^②

不管怎么说，这状况还是令人迷惑不解：一个几何体竟然能扰乱我们看的功能并从它那逝者的深谷里、从它姿势和视觉上的不似性中看着我们，视觉上的不似造出了一个缺失，可视性在失落中被炸得粉碎。这就是我们一心想理解的双重距离。

① R. 克劳斯，《现代雕塑的走向》，同前，第 279 页。

② 参见 G. 迪迪-于贝尔曼，《立方块与脸，围绕 A. 贾科梅蒂的一件雕塑》，马屈拉出版社，巴黎，1992 年。

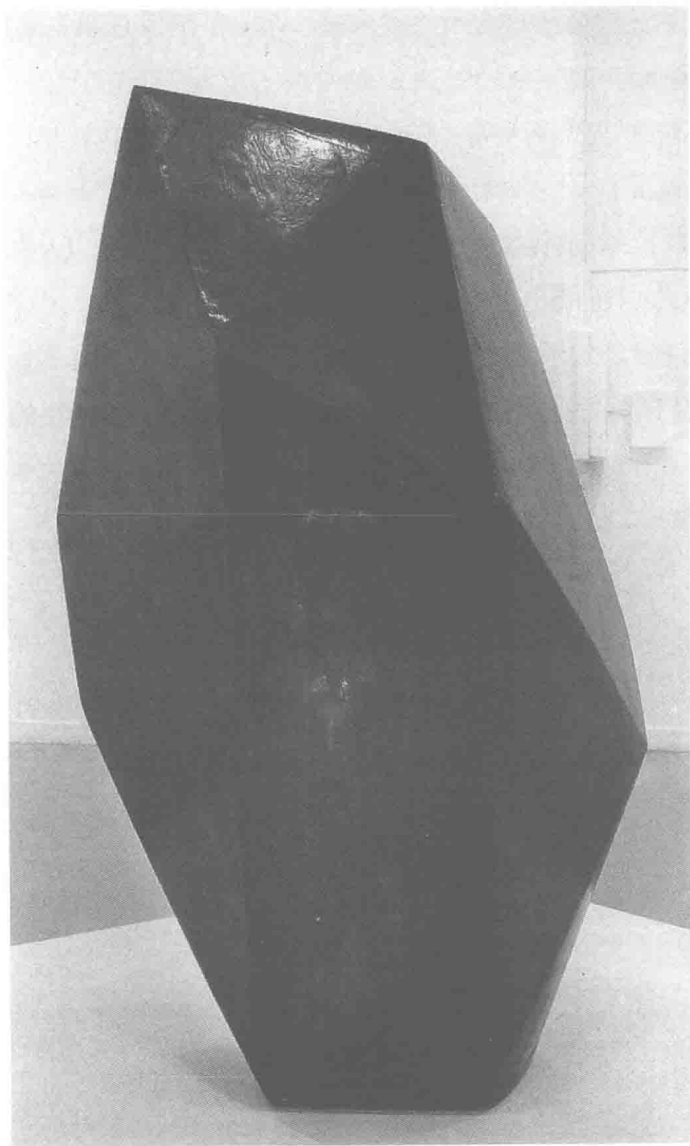


图 32. A. 贾科梅蒂,《立方体》,1934年。青铜。
94 厘米×54 厘米×59 厘米。艺术馆,苏黎世。D. 贝尔纳摄。

双重距离

一想到瓦特·本雅明留传给我们的那个让人发怵、难以捉摸的用语，即光晕，我们就不知道说什么好。他们到处用它，却很少解释。“一块特殊的时空网”^①，也就是说，一个人造的，也可以说精心制作的空网。^②这是一张细细织就的具有多重意义的网，就像一个怪异的、绝无仅有的事件，把我们罩住，裹住，网在其中。最后，在这个“作品”中，或者说在这个对视觉所造成的撞击中，会生出某种特异的视觉变形，它们从这个时空的织物里突然浮现。光晕是观看者和被看者共享的一块特制空间，一块被观者作用于观者

① W·本雅明，《摄影小史》（1931年），M·德·冈迪亚克译，《人，语言，文化》，德诺埃尔出版社，巴黎，1971年（1974年版），第70页。

② 见T·W·阿多尔诺与W·本雅明关于“光晕”问题的通信，他们说它是“遗忘在事物中的人类做功的痕迹”，W·本雅明，《书信集》，G·朔勒姆与T·W·阿多尔诺编，G·珀蒂德芒热译，奥比埃-蒙塔尼出版社，巴黎，1979年，第2卷，第326页。

的空间。一个被本雅明首先看作是间距效应的视觉范式：“即使很近，也仍然是一个遥远的闪现”。^①

这一名言告诉我们，在光晕事件中出现的距离只能是双重距离。如果“远”向我们显现，这一显现在进入我们视线时不是已经接近我们了吗？然而，本雅明强调，这一显现虽近却远，无论显得多么近，永远与我们隔着一段距离，处在“远”的淫威下。^② 既近又远，距离就在近的感觉中：光晕事物假定了一种来来去去、忽近忽远的状况，具有启发意义，启发我们去体验各种距离，辩证地体验各种相互矛盾的距离。在这一操作中，物体本身变成了一种失物的迹象，它承载着失落并制造了这个视觉上的失落：它表现自己，它靠近我们，在制造这一靠近的过程中让人体验到那唯一的时刻，一个凌驾于一切之上的间距，一个令人战栗的怪异或隔膜。在我们的眼皮下，在我们的视线外，缺席者的作品去了又来，一个缺席者

^① W. 本雅明，《机械复制时代的艺术》（1963年），M. 德·冈迪亚克译，《人，语言，文化》，同前，第145页。应该指出这个德语句子有歧义，不知“近”与“闪现”发生关系还是与“远”本身发生关系。这句话不仅在前面提到过的《摄影小史》一文中出现过，它同时也出现在另外两本书中：《关于波德莱尔的几个主题的探讨》（1939年），J. 拉科斯特译，《波德莱尔：资本主义时代的抒情诗人》，帕约出版社，巴黎，1982年，第200页；《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，R. 迪德曼编，J. 拉科斯特译，雄鹿出版社，巴黎，1989年，第464页（“即使提示它的东西很近，光晕仍然是一个远处的闪现”）。

^② 正是出于这个原因，本雅明选用“痕迹”概念来对“光晕”概念，“痕迹”应被理解为“附近的闪现，即便留下痕迹者离得很远”。W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同上，第464页。这一对立有疑问，请见H. R. 爵斯，《痕迹与光晕——关于本雅明〈过渡录〉一文的思考》，M. 里巴里尼译，1987年，第483—504页（该对立的确有点问题，如我们可以扩展“痕迹”的含义，而这些含义在本雅明原义中却没有，见下文第181页、第214—215页。

的时隐时现的作品。

在我们的眼皮下，在我们的视线外：有一个东西仿佛在谈论着某个从远方归来的、与我们息息相关的、凝视着我们的、可同时我们又无法留下东西，它缠得我们心乱如麻。我们无疑应从这一悖论出发去理解光晕的第二种面目，即由观看者赋予被看者的那个观看能力：“它看着我。”我们在此无疑触及到了这种经验的幻觉特征，不过，在斗胆去衡量它的纯幻觉含量或反过来说它也可能含有本真成分之前，先听听本雅明是如何描写这一经验的：“体验一个事物的光晕，就是赋予该事物一个抬眼看人的能力”，接着他又立即补充道：“这也是诗歌的一个源泉。”^①我们渐渐有点明白了，对本雅明来说，光晕并不能被简单地压缩成一个现象学意义上的现象，即一个迷惑你并使你产生幻觉的现象。^②这里所涉及的更像是一个由时间构建的视线，一个让时间在幻象中像思想一样展开的视线，也就是说让时间在空间里重新编织自己，再变为时间。^③

在这个我们从未真正跨越过的距离中，在这个看着我们、触及我们的距离中，本雅明还有一个发现，这个发现与前边所谈到的东西相分离，即记忆能力，他在论述波德莱尔关于该主题的文章中将其描述为一种“无意记忆”：“大家是这样理解光晕的，一个东西

① 见 W. 本雅明，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第 200 页。

② 见 C. 佩雷，《没有命运的瓦特·本雅明》，拉迪弗朗斯出版社，巴黎，1992 年，第 101—103 页；该书对《摄影小史》名段中的动词 *betrachten* [（德语的）看、静观、审视] 的用法作过分析。

③ 人脑对事件在时间上的远近根据自己的喜恶有选择地进行排序和重组，所以这句话也可以说成是“再变为我们感性中的时间”。——译注

给直觉提供了系列形象，这些形象是一下子从无意记忆中冒出来的。”^① 光晕就是这样一个东西，它的出现在视觉范围之外发展出一串东西，这些东西应该叫做它的图像，云彩状的或星云状的图像，这些相互间有着联系的形象奔涌着，扑面而来，逼近我们又回避我们，为的就是诗化、制造其面貌其意义，最后给出一个无意识的作品。这一记忆之于线性时间无疑就等于光晕视觉之于“客观”视觉：也就是说时间在其中被编织，被玩弄和反玩弄，被否决和被赋予新的维度。梦的范式又回来了，本雅明还列举了一连串形象来对其进行支持，除了波德莱尔的形象，还有普鲁斯特的和瓦莱里的形象，这其实并不令人奇怪。

还需要强调普鲁斯特对这个问题有多熟悉吗？大家会注意到他在对这个问题的表述中有时就包含了关于它的理论，他写道：“某些喜爱神秘事物的人很想相信物体也有着某种反观他们的类似眼睛的东西（一点不错，就是对他们的眼光作出回应的能力！）……多少个世纪以来，无数崇拜者的凝视和深情在艺术品之上织出一层情感面纱，宏伟的建筑与油画就只能在这层面纱后向我们显现。”……瓦莱里在定义梦中感应的光晕时也表达了类似的观点，不过其导向是客观的，所以他走得更远：“当我说：我看见一个东西，我所记录下来的并不是我与这个东西之间的关系方程式。……不过在梦中确实有一个方程式，我看见的东西正像我看见它一样也看见了我。”就其本性而言，梦的感应很像那些庙宇，诗人是这样描写庙宇的：“人从那里过，穿越象征的森林，森林用熟悉的目光将他注视……”^②

^① 见 W. 本雅明，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第 196 页。

^② 同上，第 200—201 页。

于是，全能的视觉和全能的记忆在光晕中纠缠在一起，记忆的穿越一如我们迷失在象征的森林。怎么能够否认这象征的整个宝藏，以及它的树形构造、它那不断被重新忆起、一直变幻着面孔的复杂的历史沉淀呢？它看着我们，它的每一个可视形式里都饱含着“抬起眼来”的能力。当象征织就了它的网，突然间把一个可视物改造成一个“独一无二”的网时，它一方面把该物作为一个唯一的可视事件“推到”我们眼前，另一方面又肆意地篡改它：它扰乱其面貌的平稳，具有在一个很近的被认为是可以抓住的形式中呼唤远方事物的能力。它把拥有〔光晕（*aura*）这个词在法语中听起来不就是那个标准的动词形式“现在还没有”吗？它是“有”（*avoir*）未来时的变位形式，仿佛是凝固在“有”中的一个期待，一个预支〕之物从我们手中夺走，通过变异赋予该物一个准主体至是一个准存在的性质，因为它能够“抬眼望”，它出现、靠近、远去……

这时候，似乎一切都变了形，或破了相：近的形式被拉深拉长，深渊般深，平面则张开大口或朝内凹陷，体积被掏空，掏空处形成阻碍。这时候，记忆在暗中引导过去，把过去激活成命运，激活成未来，激活成欲望。瓦特·本雅明本人就曾把波德莱尔关于古老庙宇的主题与强烈欲望的主题衔接在一起，这绝非偶然，因为强烈欲望可以用光晕这个说法来表达一次情爱经验，而在情爱经验中，距离感和诱惑力是最和谐的两个音符；^①当然这也是一次审美体验，这里的意思是说“一幅画所给予视觉的是任何眼睛都不会感

① 同上，第202—203页。

到满足的现实”。这时候，过去在对未来的预支中辩证，从这个辩证和冲突中涌出一个正在展现的、时间错位的现在，具有光晕经验的现在。对这种无意记忆的“休克”，本雅明建议应从其病症价值来整体考虑该词语的这个有疑问的引申义，在谈论光晕时他说：“这一过程具有病症价值；其意义超出了艺术领域。”^①

它什么地方超出了艺术领域？答案表面上看来很简单，其实不然，下面大家会知道这简单不过是假象。读一读本雅明写的东西，我们发现这答案包含在一个表述中，而这个表述又一下子把我们拖进了宗教的世袭领地：那就是“崇拜”价值，是崇拜给了光晕一个真正的体验能力。本雅明对光晕现象的定义是“远方现实的独一无二的显灵”，在解释这一定义时，他写出了下面的话：“这个定义好就好在它挑明了光晕的崇拜特征。‘远’从本质上来讲是无法接近的；而一个象征崇拜对象的图像决不能让你接近，这可是性命攸关的事。”^②听了这些话，怎么叫人不再次想到基督形象在西方的那个原型范例呢？那块把耶稣升天前的面容拓下来的揩面布，它正好符合迄今为止我们所知道的所有关于光晕视觉学的特征。对于一个罗马的基督徒来说，圣像遗布是一块特殊的“时空网”，它呈现为一个特制空间，一个间距效果。一般来说我们无缘见到它，大家知道，它被收藏在教堂四根大圆柱中的某一根里面；即使在那少有的

^① 作者同上，《机械复制时代的艺术》，同前，第143页；奇怪的是，对整个法国十九世纪文论相当熟悉的本雅明却没有提到另一个更好的例子，即沙尔科从症状学角度对中世纪光晕概念的分析，见G. 迪迪-于贝尔曼，《歇斯底里之发现：沙尔科与硝石库的摄影肖像》，马屈拉出版社，巴黎，1982年，第84—112页。

^② 见W. 本雅明，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第200页。

展出它的庄严日子里，信徒的眼睛还是看不清圣像遗布，它被挂得太远了，而且越来越远，越来越靠后，再加上它周围的那些贵重装饰耀人眼花，你就更难看清它了。

然而，这一远远的显灵丝毫没有减弱信徒赋予物体的视觉能力，因为他看得见越少，就越能从中透视出他的上帝基督耶稣那神奇的本相，于是上帝向他抬眼望；当上帝形象直接俯视信徒们时，虔诚的信徒们就只有群俯于地，垂下眼帘，仿佛遭到了一种无法承受的目光的电击。在这个看的辩证中（不敢看是因为自以为正在被看），物体被赋予圣灵特征，即缅怀耶稣受难的特征，所有与其相连的潜在形象纷至沓来，让视觉物显灵的不是别的，正是记忆能力。对该物体的这种悖反的安置，目的是为了孕育出强烈欲望。这一视觉上的缺憾，曾被但丁用著名诗句表述为想面见上帝的“未能满足的亘古饥饿”，^①这一宿愿受到刺激强化为一个绝妙的视觉欲，它不是一个简单的好奇心，而是一个夸张地要看到彼岸、要穿透现世时空并带有末日情感的视觉欲……因此，信徒面对圣像遗布时所欲求的不是“占有”，他只是想看见光晕，别无他求。^②

无论在历史上还是在理论上，该例子都算得上一个标准范式，

① 但丁，《神曲·天堂篇》，第103—105行：“或许好像一个人从克罗地亚远道而来瞻仰我们的末罗尼卡，因熟悉古代的传说而未能满足……”

② 如果想更广泛地了解这些象征物的故事，我向大家推荐另一本里程碑性质的书：H. 贝尔廷，《崇拜与绘画·艺术时代前的绘画史》，贝克出版社，慕尼黑，1990年；奇怪的是这本书里没有提到本雅明，不过，据我看来，本雅明的思想是指导H. 贝尔廷工作的潜在基本假设，对他眼下正在写的一篇文章来说则更是如此，该文或多或少地把本雅明的力作当作《在艺术时代》的一个图像崇拜来研究，这原本也是本雅明书中的论题，见《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第193—205页。

如果我们对它过于执着，如果我们按本雅明的思维模式来设计它，我们就会不由自主地试图把光晕局限在纯幻觉领域里，人们一般也的确是这样做的，卡尔·马克思就宣称要把世人从这幻象或梦境中一劳永逸地唤醒出来^①……本雅明在《中心公园》^②中写道：“幻觉的消失和光晕的衰退是同一现象。”自发明照相术以来，对图像进行复制的可能性无限增大，可照出来的相片终究是复制品，不过是对原形那“唯一显现”的千万张遗忘，而这“唯一显现”曾经是“传统”视觉品的代表特征，现代性就是在光晕衰退的呼声中接受了它最著名的定义，即与以上复制可能性相衔的“毗邻的能力”。^③

以上的泛泛之谈很刺激也很珍贵，但是否能用在史学上却值得商榷。^④不过，正是在谈论它们的过程中生出了一个问题，即我们对本雅明所定义的光晕现象持什么（审美和伦理）立场的问题。首

① K. 马克思，《致卢格》（1843年9月；被本雅明引用来当作他思考知识理论的座右铭），见《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第473页。

② W. 本雅明，“中心公园，关于波德莱尔的摘抄”（1938—1939年），J. 拉科斯特译，《夏尔·波德莱尔》，同前，第237页。

③ 作者同上，“机械复制时代的艺术”，同前，第144—153页；T. 迪巴德曼在书中对本雅明的这一论点作过大量讨论：《瓦特·本雅明哲学的研究》（1973年），R. 罗什利兹译，南方行动出版社，阿尔勒城，1987年，第109—113页；以及P. 比尔热，《瓦特·本雅明对当代艺术理论的贡献》，M. 日默内译，《美学》，第1期，1981年，第25—26页；R. 罗什利兹，《瓦特·本雅明：图像的辩证》，《批评》，1983年，第300—301页和第317—319页。

④ 只有一个例子，不过相当出名，而且与圣像遗布范式具有明显的关系：那就是塞肯多·皮亚在1898年给圣-苏埃照的那张照片，它通过颠倒视觉价值让圣-苏埃在文化价值上恢复了活力……见G. 迪迪-于贝尔曼，《显示缺席之伤口的一个征兆——一个墨点的专题论文》，《路轨》，第30—31期，1984年，第151—163页。

先要问，本雅明自己到底持什么立场？答案并不简单。一方面，光晕作为崇拜价值本身，作为幻觉的媒介，作为信仰现象，它受到了猛烈的抨击，其对立面就是战斗的现代主义；另一方面，大家知道本雅明同样也批判了现代性本身，说它无法形象地再现事物，是和机械世界联系在一起的体验萎缩（一个以复制为主的世界，我们今天就时时刻刻生活在其无穷尽的极端中）。于是，对战斗的现代主义取而代之的似乎是一种具有批判意味的忧郁，它看待光晕衰退的角度来自一个缺失，来自一个起遗忘作用的否定，美则消失在这种促进遗忘的否定之中。^①

是否可以说本雅明在现代性的问题上自相矛盾，或者说他要从反面说明现代性的光晕观点其本身就是矛盾的？非也。^② 在此也和其他方面一样，问题的实质不是非此即彼，而是如何制造一个能够超越二律背反的环境，也就是说，承认光晕中存在着一一种辩证机制，卡特琳娜·佩雷（Catherine Perret）说得好：“光晕不是一个模

① “从某种意义上讲艺术的目的是追求美，如果简单地说艺术‘反映’了美，那么就是它让美从时间的深处向外涌现（一如浮士德追忆海伦）。而技术性的复制却完全是两码事（那里根本没有美的位置）。”W. 本雅明，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第199页。

② 虽说R. 蒂德曼（《本雅明哲学的研究》，同前，第109页）以及在其后的R. 罗什利兹（“瓦特·本雅明：图像的辩证”，同前，第289页）都表露过此种想法，但卡特琳娜·佩雷在其最近的一本专著里却不无道理地强调说：“如果在本雅明那里确实有一个光晕问题，那么这个问题与保留还是清除光晕问题完全无关……”（《没有命运的瓦特·本雅明》，第105页）当然，冲突在本雅明的作品中还是存在的，例如他对救世主题的极端强调和对“神学”单词的特殊用法。关于这个问题大家可以阅读G. 舍勒曼的传记，《瓦特·本雅明——一段友谊史》（1975年），P. 凯斯勒译，卡乐曼-列维出版社，巴黎，1981年。

糊概念，它是一个适于用来描写辩证经验的辩证概念，他（本雅明）思考的是这种辩证经验的结构。”^① 那么现在问题的焦点是如何勾画出这个结构，本雅明给出的这个“形象”如此地矛盾，对其辩证时间该如何理解。

相对光晕现象所具有的崇拜性质而言，描绘如此这般一个结构，阐明如此这般一个辩证，似乎必须在理论上做出断然的抉择，而我觉得本雅明从未真的做过这种抉择。这一理论上的选择涉及问题本身的背景，即看见、信仰和注视。崇拜是什么？在吐出这个词的同时，我们便自然而然地面向一个由信仰或虔诚行为所构成的确定世界——说它是“确定”世界，是因为这个世界就在我们的眼前，展示着它的种种形象，种种安排，安排之妙，的确具有莫大法力。圣托马斯（Saint Thomas d'Aquin）曾非常精确、非常极端地（似乎也没见人提过异议）宣称，崇拜之态度，就是希腊人称之为 *eusebia* 的态度——一种无可指责的、清白的、亦即“虔诚”的品质——对上帝只能用这种态度，是信徒对上帝应有的态度。^②

不过这太像一个钳夹，像极了前边提过的思想控制，^③ 其目的是为了让我们察觉不到那种走极端的暗箱操作：可怜的羔羊们，你们只有拜倒在我（神职人员）给你们保证的法则之下，才能获得清白，这些法则来自上天；你们只有诚心地唯命是从，才能获得清白，因为我告诉你们（“这是真理，是真理，我将对你们说出它

① 见 C. 佩雷，同上，第 99 页。

② 圣托马斯，《神学大全》，第 2 册，第 81 问，第 1 节。

③ 见本书第 16—26 页。

来”)，法则说你们生来有罪……于是，通过千回百转，左绕右绕，连接起一个循环的回扣，它要你向他人行善，就等于你向上帝拜服，而大写的“他”，乃上帝之真名。^① 其实我们只需考察一下“崇拜”(culte)这个单词的演变史就能理解它的宗教以及超验含义的派生、偏移特点。*cultus* (有教养的、装饰性的、可敬的)的拉丁语动作形式是*colere*)，最初指的仅仅是居住、占据或耕种某一块地方的行为。该行为与该地以及该地在物质、象征或想象上的治理有关，该行为谈的不过是一个被“文化”了的地方，一块土地或一座居所，一座居所或一件艺术品。所以，就其美学意义而言，形容词*cultus*清楚地与“文化”和*ornatus* (工具、装饰)的世界联系在一起。^②

还是别去寻找其“原”义。宗教界可以说一开始就毫不客气地修正了*cultus*一词的意思。一个“文化”了的居所自然就是一个最好的神的居所，在这样一个居所中，世俗关系(“住在一起”，“住在里面”)迎来了一个与之对应的神化关系，具有保境安民的作用：“神住一个地方就自然会保护这个地方，*colere*这个词用在神身上时，便有了‘乐于做某事，住一起，住里面’的意思，继而演变为‘保护、宠爱’的意思。(……)*colo*也反过来指人对上帝的敬意

① 据这个观点我们还可以说宗教的功能显示出——这种显示时而温情脉脉，时而十分残酷——它所特有的辩证法：一方面，它是一种人道的道德说教；另一方面，它又是极不人道的先验法则，根据这个法则，人拒绝给予别人的一切，毫不犹豫地献给了上帝——因为上帝不在他跟前……

② 见A. 埃尔努与A. 梅耶，《拉丁语词源》，克兰斯出版社，巴黎，1959年，(第4版)，第132—133页。

和崇拜，其义为‘颂扬、敬拜’……”^① 因此，无论从历史角度还是语史角度，从今往后要想谈论一个与视觉物的光晕有关的“崇拜”价值，而不清楚地提到它与宗教信仰世界的关系似乎就不可能了。不过，似乎有必要对光晕这个概念世俗化并再世俗化，本雅明自己就说，在诗歌领域里，“回忆是世俗化了的圣骨”，^② 只有这样才能或多或少地理解一点许多现代作品那“唯一”与“怪异”的效果，这些作品在创新的同时，的确起到了“瓦解”和解构信仰，崇拜价值和“文化”内涵的作用。^③ 例如在托尼·史密斯那里，我们虽然找到了关于光晕类现象学的每一项标准（把距离、视线、记忆和相关的未来综合在一起的能力），但却唯独见不到狭义的即笃信意义上的“崇拜”这一特征。

我们必须对光晕概念世俗化，从人类学意义和历史学意义上把“崇拜”理解为一个总类，从词源学角度把光晕本身或“崇拜价值”看作该类别之下的分类。本雅明谈到沉默时曾把它看作是光晕的一种能力；^④ 那么沉默这个本体的怪异体验，这个永远是独一无二的体验又是以什么方式依附于情感的神秘宣泄或神学世界的呢？它有害吗？虽说这种经验最早的一批纪念碑属于宗教世界——这是它无法避免的命运，但它并非离开了宗教就不能生存，宗教对它没

① 同上，第132页。

② W. 本雅明，《中心公园，关于波德莱尔的摘抄》，同前，第239页。

③ 此处的意思并不是说这些作品排斥并将一直排斥宗教现象，宗教现象时刻都在虎视眈眈，它善变，或反或正终能自保。所以，对艺术世界本身进行社会批判是很有必要和非常急迫的事情。

④ W. 本雅明，《中心公园，关于波德莱尔的摘抄》，同前，第232页。

有绝对权力。^①

本雅明曾用暗含光晕词义的话语议论过“骷髅头所具有的无可比拟的语言”，当骷髅现身看我们时：“它把彻底的无表情（黑洞洞的空眼眶）和最野蛮的表情（龇牙咧嘴的怪像）结合在一起。”^②此话怎讲？难道不是说视觉物正残酷地，甚至忧伤地把双重距离强加给我们吗？可凭什么让所有骷髅头都为宗教服务？似乎骷髅头并不是一个人人都有的头（不管你信不信教，你的脸皮就贴在这个头上，它困扰你或将来定会困扰你），似乎宗教画对此故作夸张（想想巴勒莫和罗马的那些“装饰”着骷髅头的方济各会嘉布遣派修士的地下墓穴）是为了禁止你把骷髅头看成是一个世俗物……或者干脆你像本雅明那样把骷髅头归进“稀奇物”之列（本雅明此处的口吻颇有挑战意味）。

必须对光晕世俗化，必须批驳不问青红皂白地把显现与主显圣的宗教世界挂钩。本雅明的 *Erscheinung*（显现、显圣、病症）说的当然是主显的圣星，这是历史记忆，也是传统使然，但该词也表达而且是直接地表达了“病症”的意思。因此，它指出一个症状可能拥有的细微的主显星的价值（本雅明此处的论述与别处论述一样，离普鲁斯特已经不远了），或者整个主显星将命定地具有病症价值。在以上两种情况中，该词都把显现的幻象转换成一个概念，即物体

^① 关于这方面的问题请见 J. 德里达，《怎能不讲——否定》（1986年），见《穿衣镜，他人的创造》，伽里埃出版社，巴黎，1987年，第535—595页。

^② W. 本雅明，《唯一的方向，柏林童年，城区风景》，J. 拉科斯特译，新字母出版社，巴黎，1978年，第190页。

或现象所产生的内在视觉幻象，而不是一个从超验幻境发来的信号。在洋娃娃和木纱轴之间，在积木和床单之间，孩子不停地获得“幻象”，这没错，难道说他们也笃信宗教？当然不。如果说他们玩得起了劲，如果说他们自由地操纵着所有这些矛盾，是因为描述这些矛盾的语言渐渐地显示出其内部的音位和义位上的对立，使他们开眼，并在他们“童年”的欢乐中灌注进沉重的烦恼，或者让他们面对“缺席”的烦恼咯咯乱笑^①……

显现并非宗教信仰的私产，只信所见之物的人就是因为没弄懂这一点才把自己关闭在同语反复之中。距离并非如人们想的那样是神的私产。神只是人类学和历史学的一个述谓，尽管它被赋予了以下的人类学和历史学定义：他试图要你确信他就是人类主体的最佳体现。在彼特拉克（Pétrarque）那里，光晕（*aura*）不过是一个与人名劳拉（*Laura*）联系在一起的文字游戏，一位永远那么独特、那么古怪、那么远离我们的女人。借助这个芳名，他在文章中编织了一个诗艺和欲望的表意网，有时从这个名字衍生出月桂（*lauro*）或黄金（*oro*），有时它又演变成召唤来的黎明（*aurora*），等等。^②

^① 因此，想象一个孩子得了强迫性神经病是没有意义的。根据弗洛伊德的观点，患这种病需要语言基础，必须受到语言次序的强制，还需要俄狄浦斯情结中的阉割结构。把孩子的“仪式”向强迫性神经病上靠是临床上的一种误解。我感谢巴德里克·拉科斯特证实了我的这个直觉，请大家读他最近出的一本全面论述强迫性结构的书：《思想的局限与局限中的思想，缓慢的魔法》，法国大学出版社，巴黎，1992年。

^② 此处请参阅贾提尼的研究：《彼特拉克之光晕的史前学》（1957年），收于《语言学及其相关类论文集（1938—1968年）》，埃诺迪出版社，都灵，1970年，第193—199页。

光晕不是经文。宗教的说教与光晕的静谧天隔地远，宗教怎么可能成为光晕的唯一合法答案呢？因此，向我们显灵的并不仅仅只有天使，“绷着精制皮面的圆盾”，母亲的肚皮也在梦中出现，呈现在斯蒂芬眼前的大海也具有双重距离，他又看见一盆深绿色脓液，见到那无法追回的逝者；这里没有任何宗教的因素。《死》出现在我们眼前时也处在一个延长辩证视觉的时间中：一边是几何体本身的扩张，另一边是晦暗色彩的冲击；一边是作为标题的名词性价值，另一边是引起烦躁的动词性价值。

总之，本雅明提到光晕图像时说：它看着我们，“使自己变成我们的主宰”，他谈的还是间距本身所具有的能力，而不是什么模模糊糊的神力，尽管它隐秘，尽管它缥缈。^① 缺席或距离并不是神的形象，反而是众神千方百计想要在人语里把自己塑造成一个不依赖缺席和距离的唯一可能和可信的形象（它们幻觉特征的符号）。^② 让我们和本雅明一起重申，宗教确实是光晕的具有代表性的人类学形式和历史范式，所以我们应该不停地探索神话和仪式，它们是我们艺术史的源泉：“最初，崇拜表达了艺术品与整个传统关系的融合，我们知道最古老的艺术品都是为仪式服务而诞生的……”^③ 当然，从但丁到乔伊斯，从安杰利科到托尼·史密斯，现代性终于允许我们斩断这一联系、打开这一封闭的关系了。现代性从各个角度

① W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第464页。

② 是否有必要指出这种手段十年二十年以来已经是多余的呢？然而时代的（信仰、同语反复）危机似乎需要我们重新澄清这一立场。

③ W. 本雅明，《机械复制时代的艺术》，同前，第147页。

冲击它，使它移位、颠倒、被重新赋予象征。于是，在现代性的作用下，我们踏上了一条通往某种基本现象学的道路。

还是距离，让人休克的距离。触动我们、刺激我们的距离，^①光学距离本身有能力生出一个具有触摸感的转换。一方面，光晕将被赋予新的象征义，从中诞生出一个新向度——崇高，因为光晕在此向度中已变为“图像涌现的纯粹形式”^②。请想想纽曼、莱因哈德（Reinhardt）和赖曼（Ryman），再想想托尼·史密斯。另一方面，更应该说是在同一时间，光晕似乎又返回到它初现时的基本形式条件中：双重的距离，双重的视线（被看者反观观看者），一项记忆的工作，一项预支。我谈现象学，是因为光晕的这个内在视觉在当代（准确地说是在1935年）替本雅明找到了一个既准又妙的现象学表达式。那就是欧文·斯特劳斯（Erwin Straus）的名文《论意义之意义》，该文自深层与所有笛卡尔型心理学产生冲突，在

① 作者同上，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第152—163页。该书除了谈论波德莱尔之外，还提到了柏格森（《物质与记忆》）、普鲁斯特和弗洛伊德（提到后者亦非偶然，见《在快乐的原则外》）。

② C. 佩雷，《没有命运的瓦特·本雅明》，同前，第104页（关于崇高的一节在第106页）。另外还有一本很漂亮的关于崇高问题的集体论文集，《论崇高》，柏兰出版社，巴黎，1988年，其中有一组文章的名字取得很有意思：《极端的当代人》，在P. 拉库的文章（《崇高真理》，同上，第146—147页）中，本雅明是作为奠基人的形象出现的，巴塔耶的形象在J. L. 南希的文章（《崇高的祭品》，同上，第74页）中也是如此。还应该提请注意崇高这一观念在G. 德勒兹电影理论（《电影一，运动—影像》，午夜出版社，巴黎，1983年，第69—76页）中也非常重要，它与“过去和未来像巨人般地根本展开”有关。在我们探讨的这个领域里，还有一篇必须列举的著名文章：B. 纽曼，《崇高就在此刻》（1948年），《文章与访谈选编》，J. P. 奥内尔编，克诺夫出版社，纽约，1990年，第170—173页。

这一点上，该文明显地接近于胡塞尔在他之前所做的研究工作。^①

这篇洋洋洒洒的论文的最后延长音便是对“感觉的时空形式”的思考——其实思考的无非是距离。^② 距离在文章中被定义为一种“时空形式”（我们更习惯说“一块特殊的时空网”），一种感觉的基本形式，它拥有一个本体的特权，能给所有感觉方式提供一个共同的维度。^③ 距离当然是一般视觉的一个基本成分，不过触觉本身也应该被理解成一个体验接近与间隔的辩证经验：

触觉运动挨近物体然后离开物体，它始于空中并终于空中。无论我是仔细触摸还是无意间偶然碰到一个物体，开始时都是在空中向前摸索，然后遇到一个阻力中断运动，最后该运动又结束在空中。无论这是一个只有一握的小物件还是一个必须根据其表面的轮廓来探索其体形的庞然大物，我都必须把它与裹着它的周围的空间区分开来，然后才能对它有一个印象。总之，我的手抚摸一个物体并滑动在其表面上，我是在进行一个持续的交流，这交流自空中来又返回空中。这便是触觉运动的阶段性来回运动，没有它，我只是一个呆在不变之点上的不动之人——真想把这种来回运动比作是肌肉的正常收缩。因此，在每一次触感中，他者，也就是空无一物的这段距离，与要从中凸现出来的物体争宠。^④

① E. 斯特劳斯，《论意义之意义，心理学基础研究浅见》，1935年，G. 蒂内和J. P. 勒格朗译，米永出版社，格勒诺布尔，1989年，第25—60页（引言部分）。该书在第30页引用了胡塞尔的《笛卡尔式的沉思》，译者（同上，第14页）很有见地地提示我们把E. 斯特劳斯的理论与胡塞尔关于事物与空间概念方面的教诲进行对比。见E. 胡塞尔，《事物与空间》，U. 克莱斯根斯编，尼约夫出版社，海牙，1973年。

② E. 斯特劳斯，《论意义之意义》，同前，第609—632页。

③ 同上，第615页。

④ 同上，第614页。

当我们见到某样东西并突然间受到触动时，很可能就和上边的情况一样：一个深层的视觉维度在我们眼前敞开，据此维度，看成为一个晃来晃去的游戏，时近（近得能摸得着，真摸或幻觉中的摸），时远（远得看不见或消失，真的消失或幻觉中的消失）。总而言之，据欧文·斯特劳所言，感觉体验中的距离是无法被客观化的，就算那是一个真被看见的物体，“说距离是被感受出来的还不如说感受揭示了距离”，他写道，它也不可能被抽象成概念，因为“仅仅对用感官去探索世界的人来说它才存在”^①。这里的意思还是说距离永远是双重的，永远是潜在的，因为“我们总是在重新估算距离，区分近处和远处的标准是一个变化着的边界”^②。说距离永远是双重的，归根结底就是说它处在时间来回摆动的辩证统一中，双重距离就是距离本身。

距离是感觉的时空形式。在这个命题里，“距离”一词应该被理解为“远”与“近”两极的综合，正如“一日”这个概念，它同时包含了日和夜。（……）实际上，在谈到远距和未来时，我们不可能不参照近距和现在。（……）距离的确是感觉的时空形式。在感觉体验中，时空是两个尚未完全分离的现象学感知形式。因此，距离不仅仅是感觉的时空形式，它还是活体运动的时空形式。只有当我面向世界并渴望走向身外之物时，只有当我改变自己渴望他者时，近和远对我才存在。正因为我能够靠近某物所

① 同上，第616页。

② 同上，第618页（欧文·斯特劳在这里还给出了一些病理学的例子，后来梅洛-庞蒂也拿这些例子来为自己服务）。

以我可以体验近远。因此，第三个维度，空间的深度并不是一个纯粹的光学现象。看的主体是一个能行动的生物，唯有对这样一个主体，空间才显示为具有距离感的多重区域的衔接。^①

十几年后，这些命题被梅洛-庞蒂重新表述在其《感知现象学》那最有名的几页里，此处的空间问题所参照的已经是深度范式了。在这里，在对这个敞开在我们面前的距离进行思索的同时，我们又一次发现了一个辩证的、具有重影的、悖反的结构正在显现，也可以说正在变得更加晦暗。人们当然可以说视觉物体在我们对深度的体验中在一定距离之外呈现，但人们决不能说这个距离本身已经清楚地呈现出来。在深度中，空间呈现，它呈现为距离，它就是距离，也就是说它抓不住，它隐形，总是闪向一边，总是产生一个隔膜，一段间距。^②

这段正面化的距离，这段既面向我们又躲躲闪闪、被我们称之为深度的距离，它到底是何物？据传统观念，只要把距离放在一个具有各种确定关系的背景中，例如眼睛视力、光学图像表面的大小、透视的正确得法等，深度就能被客观化。梅洛-庞蒂首先摒弃了这种浅薄的看法。所有这些观念都喜欢把深度看作是一个“侧面的宽度”，它们假定了一个具有常态关系的稳定世界，一个“物体

① 同上，第612页与第617页。

② M. 梅洛-庞蒂，《感知现象学》，同前，第294—309页；又见R. 巴尔巴哈的评述：《现象之存在——论梅洛-庞蒂的本体论》，米永出版社，格勒诺布尔，1991年，第235—261页。

不会变形的”的世界。^① 然而，一个审美的世界，如果取美学（*aïsthêsis*）一词的原义，即一般感性学的意义，那对于一个现象学家来说，它就根本没有稳定性可言；更不必说现代意义上的审美世界（即人造的视觉艺术世界）了，它所致力就是改变关系，给物体和面貌变形。从这个角度来讲，深度决不会被缩减为一个参数，一个空间的坐标。梅洛-庞蒂在其中发掘出来的其实是一个范式，整个空间，它的基本“维度性”，它的本质的延伸，就在这个范式中形成：

（应该）理解空间并不总是三维的，像动物那样不是两只脚的就是四只脚的，不多也不少。维度是对维度性的不同取样，维度性是一个形式多样的生物，它能证实维度的存在，但却不可能被完整地表达在任何一个维度中。^②

因此，空间——在此我们取其本义——呈现时是无法测量和无法客观化的。空间远，空间深。它始终在此，在我们周围和面前，但无论它过多还是不足，我们都摸不着它的门径。于是，我们的基本经验就是去体验光晕，也就是它距离的幻觉和它作用于我们视线的的能力——使我们生出自己被看的感觉。空间永远是彼岸，这并不是说它在彼处，或者是抽象的，当然不，因为它在，而且就在此地。此处仅仅是要说它是一块“特殊的时空网”（也是要说照这样

① M. 梅洛-庞蒂，《感知现象学》，同前，第295—297页。

② 作者同上，《眼睛与精神》，伽利玛出版社，巴黎，1964年，第48页。

理解的空间就并不仅仅是空间)。因此，它对我们而言就已经变成了一个欲望的成分，一个预支的成分。自一个有“运动”能力并全心投入其“任务”的身体（不管它是不是抽象的）出发，梅洛-庞蒂曾提到一个深度诞生在“搜索”视线之下，他当时考虑的就是这类成分^①。有意思的是，在这些书页中，他谈的仍然是一个辩证的时间体系，其中的欲望关系可以被压缩为一个记忆，正如缺席和丧失是同一种能力的两种相关的模态。^②

最后，虽然有距离的深度被归于一个基本维度性行列，我们还是不能设想它超出了体积问题的范围，亦即超出了我们在唐纳德·贾德、罗伯特·莫里斯或托尼·史密斯那里遇见的雕塑问题的范围。深度并不是那种可以逃逸到某个极少主义的某个立方体或四方体“之后”去的东西，相反，它只有介入其间才能获得自己最基本的定义，尤其是这些几何体的视觉组织——色调、荧光性、反光性、半透明性或材料的张力——有能力生成一个“怪异”和“独特”的体积感，一个“难以定性”的质感，梅洛-庞蒂最终找到了一个由厚度和深度构成的辩证来对其进行设计：

① 作者同上，《感知现象学》，同前，第117页、第129页和第304页。

② 同上，第306—307页；在此我们可以换一下视点（用精神分析家的“欲望”去取代现象学家口中的“任务”），以便与皮埃尔·费迪达下面的这些话联系起来：“缺席赋予对象以内容并在其远去时产生一个思想。缺席不会在过去被实质性地解决掉。然而远能使其变为近，缺席的东西——在这里比缺席更恰当——就成了一个返回的形象，所以人们也说它属于被压抑类。”P. 费迪达，《缺席》，伽利玛出版社，巴黎，1987年，第7页。

深度被看作是事物之间甚至是平面之间的关系，这是一个客观化的深度，一个与我们的经验相脱节的、被改造成宽度的深度；在这个深度之后，我们还应发现另一种更原始的深度，它给前一个深度以意义，它是一个摸不着抓不住的中介的厚度。当我们让自己存活于世却不能主动地领悟这一点时，或者因病而大脑不清醒时，各个平面便混淆为一体，各种色彩不再凝聚在一个表面上，它们在物体的四周弥散开来，变成空气的色彩，例如一个病人在白纸上写字，他必须先用笔穿透有着某种厚度的白色然后才能挨着纸。颜色不同其质感也不同，质感似乎是其本质质量的反映。这是一种没有在物体之间出现的深度，它当然不会被用来度量两物间的距离，它是感性的开放，向一个难以定性的物体幽灵的简单开放。^①

这个“难以定性的物体幽灵”，这个“纯粹的质感”（请注意质感这个词，它极妙地聚合了两个相互矛盾的状态：可触体或建造体，以及向外散射的光辉），它不是已经把我们引回到一件作品（比如托尼·史密斯的作品）起步时的条件上去了吗？甚至穿越它们，把我们引回到了其几何建造面貌之旁吗？我们已经知道托尼·史密斯关心建造问题，即建筑和居住的问题，但他却从未做出一个看上去与他对雕塑的期望相符的体积。他所讲述的他在新泽西公路上的夜间感受告诉我们（这算得上是一个阐述理论的寓言），他在期待着某种“怪异”和“独特”的可能性，一个对空间的各种浅薄定义进行补充的可能性。这个“补充”瞄准的仍然是光晕，那就是他在该公路上欣赏到的夜色中的“点点远景”，以及我们今天在

^① M. 梅洛-庞蒂，《感知现象学》，伽利玛出版社，巴黎，1945年，第307—308页。

其伟大的雕塑前所体验到的拉深拉长的“近景”。

我们面对托尼·史密斯的黑色体积一如他面对黑夜或行在夜里；也就是说，我们落入最简单的“质感”之手恰如我们迷失在森林：它就在此，在附近，在我们周围，我们甚至可以在脚步下感受到它，可是它的黑暗引来一个无法测量的成分，那是相对应的远去，那是隔膜，是孤独。更有甚者，该作品把我们——正像黑夜曾经对付托尼·史密斯那样——放在了一个审美记忆的“象征的森林”，一个近乎远古的记忆，将其雕塑品一方面变成为刺激记忆的墓碑，另一方面也变成了剥夺记忆的场所。双重距离在此是有意为之，它处在不同层次上，处在被虚拟地掏空的体积中，处在视觉上被填实的空洞中……

当然，它并不仅仅只出现在托尼·史密斯的作品里。在罗伯特·莫里斯那里它也有上佳表现。例如罗伯特·莫里斯的工作就系统地扰乱了物体——立方体或四方体——那本来是非常明确的轮廓：那段从1961年做的体积里发出来的嘈杂声，那层1965年采用的反光饰面，以及那九件体的近乎乳光的玻璃纤维（图21、图23、图30），所有这一切，照我说，都有给几何形涂抹光晕的倾向，使其显得有间距感，空远感，难以捉摸。罗伯特·莫里斯在1968—1969年年间的一件作品甚至以明确的方式把这种对不可思议的距离的启悟推到极致：不远亦不近的作品，完全无法把握，但它却能抚摸整个身体和观众，一件没有确定观察点的作品，我再重复一遍，不远亦不近，因此它无细节亦无边框，不过是简简单单一团生产出

来的蒸汽（图 33）。罗伯特·莫里斯在此刚刚造出了“光晕”，最直接意义上的光晕，因为光晕（*aura*）在希腊语和拉丁语中说的就是一种可嗅的气味，即一种物质，其后来所拥有的“心理”或“精神”上的意义在希腊语中还极为少见，在拉丁语中则几乎不存在。^①

因此必须给光晕这个没有轮廓的东西取一个名字，迈克尔·弗里德将其叫做“戏剧性”，他非常准确地在极少主义的艺术中发现了它，不过却把它看作是这类作品中绝对无法容忍的、反现代派的成分。如果过分教条地去解读本雅明，那么这玩意确实令人无法容忍，现代作品怎么能不以光晕的破灭为特征，反而要去孵化某种光晕的新形式呢？当迈克尔·弗里德提到这些作品中的“同时在走近也在远去的过去与将来的时间结构”时，当他指出它们必然要产生的现象学后果并将其与“被一个一声不吭的在场者撇在一边或侵入”^②的体验相比较时，最让他无法容忍的就正是这些作品中的批判性距离。

保持距离就是保持尊严，一件艺术品给人这样的感觉确实令人感到受到冒犯。毫无疑问，迈克尔·弗里德害怕见到新崇拜物（这不难理解）。不过他本人就提到过戏剧，并认可下面的说法：游戏中的在场依旧是个游戏，也就是一个寓言，一个特制人造物。这个时间性，这个记忆不是仿古的或怀旧的，也就是说是以批判的方式

^① 见埃尔努与 A. 梅耶，《拉丁语词源》，克兰斯出版社，巴黎，1959 年，第 59 页。

^② M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第 17 和 26 页。



图 33. 罗伯特·莫里斯,《无题》,1968—1969年。蒸汽。
经华盛顿大学(贝林厄姆)许可发表。

展开的。^① 我们还必须理解所有这些词语所产生的联想。什么是一个批判性图像？什么是一个非真实的“在场”？

① 我们再次强调所有这一切并不是极少主义的独家特权，它仅仅给出了一种代表形式；在索尔·勒维特那些精制的壁画和里察尔·赛拉的雕塑中，在唐纳德·贾德和斯特拉的作品里，G. 安博登就提到过斯特拉作品中的“距离感”（见《弗兰克·斯特拉——图像的分解或空符的迷人视线》，《现代艺术国家美术馆手册》，第32期，1900年，第33页），在史密森以及其他许多艺术家那里，我们都能找到对双重距离的表现。我自己曾就这个问题尝试过研究最近的几件与极少主义并无本质联系的作品，例如画家克里斯提安·博纳富瓦的作品（《半透明赞》，《艺术家》，第24期，1984年，第106—111页），詹姆斯·特里尔的作品（《走在色彩中的人》，《艺术工作室》，第16期，1990年，第6—17页），以及帕斯卡尔·孔维尔的作品（《住所——艺术家的套房》，《帕斯卡尔·孔维尔，1986—1992年作品》（1992年），波尔多当代美术馆，波尔多，1992年，第12—47页）。

批判性图像

何为批判性图像？在以“同语反复”或以“特定性”著称的当代雕塑制作中直接引入光晕现象学，这的确很大胆。我曾试着对感受光晕的条件作出一个更有概括力的假设：在此条件下，信仰问题——它靠的是一套信条和说教——根本就不存在了，因为这一感受条件所揭示的仅仅是感觉的一个原始形式。从这个意义上讲，我们可以说托尼·史密斯的黑盒子和罗伯特·莫里斯那迷漫的蒸汽都自一个地方“窥视”着我们，而且这个地方有能力让我们的“看见行为”重新回到其自身现象学的基础条件中。还是在这个意义上，我们可以说这样的视觉经验尽管难得一遇，但却能超越同语反复和宗教信仰的两难选择：某种从下部的超越。

不过，我们的路才走了一半。因为大家会发现这一超越运动要想圆满还必须“自下而上”。在把托尼·史密斯和罗伯特·莫里斯的作品当作辩证图像介绍给大家的过程中，我就说过它们不是“基本形式”，尽管它们表面上看来十分“简单”，但仍然是一些复合形式，所提供的远远不只是纯粹感官体验的条件。谈到辩证图像，

最起码的就是在感官的双重距离间（此处指的是视觉和触觉）和意义的双重距离间（符号学意义，^① 以及它们本身的间隔和歧义）建一个桥梁。然而这一桥梁，或者这一纽带，它在图像中既不是一个逻辑的派生，一个在时间上靠后的东西，也不是一个就本体论而言处于第二位的東西：它是原生的，毫不含糊的原生。它并不是后来者，没错，一方面是双重距离和感觉中的黑暗，另一方面是双重距离和表意上的黑暗，托尼·史密斯的黑盒子一开始就把它們组合在一起：后来者先登场，视觉的“夜”一开始就诞生在对“象征森林”的回忆中。两个已经一分为二的双重距离，两种黑暗，它们的关系在既非纯感性的亦非纯记忆的图像中继续，这现象本身就应该称为光晕。

大家会想说，双重距离在这里是原生的，图像则是原生性地辩证和具有批判性。不过对这个“原生”我们应避免作肤浅的解释。我这样称呼它，是因为它已经一分为二，不错，或者说已经延异^②了。我这样称呼它还因为在本雅明那里它本身就是一个辩证和批判的概念。

原生虽说是一个历史范畴，但它却和事物的起始毫无关系。原生指的不是一个已生事物的演化，而是一个将要投入演化和命运的事物的诞生。

^① 此处应指一词（或一物）在进入上下文后的选择义和指定义，即语义学术语中所说的“与上下文的同位相关的意义”。——译注

^② “延异作为‘原生’既不圆满亦不单纯，这是一个对差异进行过延异并有了结构的原生。因此‘原生’这个名字便不合适了。”J. 德里达，《延异》（1968年），载《边缘地带——论哲学》（1968年），午夜出版社，巴黎，1972年，第12页。

原生是演化长河中的一个漩涡，它在自己的节奏中拖带出正在出现的物质。原生永远不会呈现出一种纯净、清晰、赤裸的状态来让我们认识，它的节奏也只能通过双重视角来把握。它要求我们一方面承认它是一个恢复、一个重建，另一方面又是某种尚未完成、永远开放的事物。（……）因此原生并不是从确认事实中冒出来的，但却与这些事实的前、后历史相关。^①

这段文字本身就值得大段评述，在其中我们至少可以找到三样东西。第一，根据新康德主义哲学家例如海曼·科恩（*Hermann Cohen*）的看法，原生并不是一个概念——话语的或综合的概念；也不是逻辑上的一个严格范畴，因为它是一个历史范式，“完完全全的”历史的范式，似乎要与海德格尔拉开距离的本雅明就是这样强调的。^② 第二，原生并不是事物的源头，这就使得我们既远离了所有范型哲学又远离了历史实证主义观念；原生不是“源头”，其任务不是向我们讲述“事物的根由”（这真叫我们担心），也不是它们最高本相的条件，尽管它外在于所有清楚的事实（例如，如果硬要断言托尼·史密斯夜晚的经验便构成了他那件雕塑品的原生性，那将是件十分荒唐的事）。

如果真的读懂了本雅明，我们就会明白原生既不是一个抽象理念也不是一个范型理念的“源头”。它既不是观念亦不是源头，而是长河中的一个漩涡。在演化本身的内在性中，它远离了源头，离我们之近超出我们的想象（所以说它属于历史而不属于形而上学），

① W. 本雅明，《德国巴洛克戏剧的起源》（1928年），S. 穆勒译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1985年，第43—44页。

② 见 R. 蒂德曼，《本雅明哲学的研究》，同前，第79—92页。

原生在我们面前涌现，就像一个病症。就是说某种危机在形成，它一方面阻碍了河水的正常流淌（此处显出它突变的面貌，取其词形义），另一方面又把被河水遗忘的高原冰川的身体搅翻出来，它“重建”这些身体，让它们显露，突然但又是一晃而过地出现在我们视线下。这便是它整形和休克的面孔，便是它促使形态发生和创造“新事物”的能力，而新事物则永远未完成，本雅明说得更好：永远开放。在这个“正在诞生”的图像集合中，本雅明看见的只能是节奏和冲突，也就是说，精心设计的真正的辩证。

因此我们有必要再回到辩证图像的论题上来，深化我们前边在对《死》（*Die*）进行分析时所得到的结论。^① 我们应该从其整个“批判”的向度上来认识这一辩证运动，也就是说，既是其危机的或者病变的向度（犹如漩涡扰乱水流），同时也是其批判分析的、自我否定的、处在不断演变中的向度（犹如漩涡翻腾并揭示结构与河床）。这样我们才有可能更好地理解本雅明下面这段话所要表达的含义：“唯有辩证图像才是本真的图像”，并明白为什么本真的图像应该是批判图像：一个危机中的图像，一个批判图像的图像（它行之有效，能产生理论效应），它看着我们，强迫我们真看它，于是它也是一个批判我们看它的方式的图像。写出这个“看”，不是为了“转抄”它，而是为了组合。^②

① 见该书上文第79—109页。

② 说此话是为了让大家想起本文前边引用过的本雅明文中的基本落脚点（后边我还会提到）：“语言是一个有可能使它们（辩证图像）靠近的地域……” W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第479页。

我们把原生的第一个图像既看作是辩证的图像又看作是图像的辩证，先尽量来确定一下这个图像。河水中的漩涡在此相当于一个动程的寓言，如果可以的话，我想说它同时让我们捕捉到一个结构以及它在“休克状态”中的另一个结构。这让我们想到《德国巴洛克戏剧的起源》一书中所提供的一个图像，即星座与它内部那些星星的关系图像——星座并不能真的把它们统辖在一个理念或一个自然法则之下。^① 回溯时间，人们可以想象在星星上曾发生过火山爆发，奇异的星体相合现象，陨星的撞击，以及不断地改写原生性的宇宙大爆炸。辩证概念在本雅明那里还被一个从来就不安分的因素所统治，即“否定”——这常常让人想起乔治·巴塔耶（Georges Bataille）在同一时期对黑格尔的“否定”阅读。^② 今天再提起这个概念，就要求我们把结构想象成一个打断正常过程的病变；也就是说我们要精心地保留住结构主义所获得的成就，批判所有把结构本身加以理想化的倾向，即一般意义上的新康德主义倾向。^③

在辩证图像里的确有一个精心设计的结构，不过该结构产生的形式却不是常规的、稳定的和确定的，它产生的是一些正在形成、

① W. 本雅明，《德国巴洛克戏剧的起源》，同前，第31页：“观念与事物的关系和星座与星星的关系是一样的。这首先告诉我们，它们既不是概念也不是自然法则。”关于本雅明如何从“观念”过渡到“原生”再过渡到“辩证”，请重点阅读 R. 蒂德曼，《本雅明哲学的研究》，同前，第73—94页；B. 门克，《本雅明的图像、寓意、题名和语言形象》，芬克出版社，慕尼黑，1991年，第239—292页。

② 关于本雅明的辩证即“否定的辩证”的问题，见 S. 巴克-莫斯，《否定辩证的起源：阿得诺、本雅明与法兰克福学院》，收获者出版社，哈索克，1977年。

③ 他们在艺术史领域里对形式和结构进行理想化的解释，对这一观点的批判请见 G. 迪迪-于贝尔曼，《在图像面前》，同前，第153—168页、第195—218页。

正在改变的形式，因此具有无休止的变形效果。在意义层次上，它产生歧义（本雅明说，“歧义是辩证的可见图像”^①），不过这里的歧义不应被理解为定义的不明确，而应被看作是一个休克的真正节奏。一个“闪电般的连接”，是它创造了图像的全部美感，并赋予图像批判价值。自此，批判价值也被理解为本真价值，即本雅明想要在艺术作品中抓住的价值，他惊人地篡改了柏拉图的古典论据，即美显示真。他说，没错，“真是美的一个内容。但并不是揭开其面纱美就会显示，美的显示更多地是一个过程，一个可以类似于燃烧面纱的过程（……），火中的作品，其形式在火光中发出最耀眼的光亮”。^② 这是一个最佳的批判时刻（辩证的心脏），休克在其间起初表现为一个“口误”，或者一个“不可言传”，但这种情况不会一直下去，它只需片刻就把话语的秩序逼进了光晕的静默。

“不可言传”并不是一种可以用来区别艺术之假象与实质的特殊能力，但它起码可以阻止二者相混淆。它之所以具有这种本领，是因为它是道德性言语。它显现出真的崇高力量，具有由真实世界的语言根据道德世界的法则定义的威力。正是它完全从表面上打碎了作为混沌之遗产残生在其中的东西：虚假的整体感，所谓的绝对。作品完成之时正是它被打碎之时，

① 由 R. 蒂德曼引用并评述：《本雅明哲学的研究》，同前，第 124—125 页；另见 C. 佩雷，《没有命运的瓦特·本雅明》，同前，第 112—117 页。

② W. 本雅明，《德国巴洛克戏剧的起源》，同前，第 28 页；本雅明后来又从这一构思出发把“休克”确定为现代诗性原则（应该说是光晕价值），并在一篇文章中据此来评判艺术产品，例如超现实主义的产品，见《超现实主义，欧洲智力的最后瞬间》（1929 年），M. 德·刚迪亚克译，《本雅明作品集 I，神话与暴力》，德诺埃尔出版社，巴黎，1971 年，第 297—314 页。

于是作品便变成了一个破碎的物品，一个真世界的片断，一个象征的残片。^①

“残片”——无臂胸像，残肢碎体——是“真的崇高力量”火焰下的象征，在这个从本质上“批判”的形象中存在着一个关于遗迹和留痕的完整哲学。请大家想想前边本雅明引用的例子：“象征的森林”以熟悉但却怪异的目光注视着波德莱尔作品中的主角。这最后的发展引导我们改造或确定场景，自此我们在想象这个森林的同时将会想到它的整个历史遗迹，折断的、炭化的树，被周围植物侵占的枯树，龙卷风的过痕，历史中所有雷击和火灾的留痕。于是辩证图像变成了浓缩图像，使站在它面前的我们面对一个双重距离：一个蕴含着所有孕育和所有毁灭的双重距离。

没有回忆的再造之功就没有辩证图像，记忆面对的是一切让人想起逝者的残痕。^② 本雅明并不把记忆理解为对回忆起来的事物的占有（拥有，往事的保存），而是对过去生命的逼近，也就是说逼近往事的发生之时。对德语回忆这个词进行拆字，本雅明辩证地把回忆（*Erinnerung*）的词缀 *er*（一个诞生状态或达到目的状态的标记）与（*inner* 概念（里边，内部深处）结合在一起，并由此推理出回忆就是考古发掘的观点：挖掘之地告诉我们的消息和挖出来的

① W. 本雅明，《歌德的“择亲和势”》（1922 - 1925 年），M. 德·刚迪亚克译，《本雅明作品集 I，神话与暴力》，同前，第 234 页；这一段翻译得不太准：它谈的是本雅明的观点而不是本雅明生产的图像——从废墟中出土的古代半身雕像。

② 因此，据我看，“光晕”概念与“遗迹”概念的对立并非像表面上看上去那样简单。

文物一样多，就像我们在发掘某个很久以前被埋在地下和被置入坟中的人或物一样：

发掘与回忆。语言说明了以下事实：回忆不是一个重新认识过去的工具，它更像一个中介。它是过去生命的中介，就像土层是被淹埋古城的中介一样。一个人若想接近他本人被埋藏的未来，就须像一个考古发掘者那样去做。首先，他必须毫无恐惧地不断返回同一个唯一的藏宝地，像发掘者一样深翻深挖，细筛细选。因为藏宝地就是土层，只有最细心的发掘者才能从中寻到珍品。图像从所有以往的联系中被剥离，浮现出来，犹如被我们迟到的聪明所搜遍的房间里的珠宝，犹如收藏家画廊里的无头无臂的胸像。没错，按层次翻挖很有用，但在不明之地用锹时也必须多加试探处处当心。满足于自己挖到的东西清单但却无法确定取出这些东西的地方，你还是一个糊涂虫。真正的回忆是无法既帮你找回过去又准确地告诉你找到它们的地方的。^①

这一页像是在讲一个寓言故事，这难道不是历史学家尤其是艺术史学家的任务吗？历史学家要做的难道不正是追寻往事、发掘亡故的作品和逝去的世界吗？不过他们要做的还不止于此，或者更确切地说，他们的行事方式与此不同……因为在土中挖物会改变土层的原貌，沉积的泥土并不是中性的，它含有自己的沉积史，所有遗迹埋进泥土的历史。整体上的回忆行为和特殊的历史行为都提出了一个基本问题，即回忆起来的事物与它浮现之处的关系问题，这就

^① 作者同上，《想象的图像》，载《本雅明全集》，第4卷第一章，法兰克福，祖尔坎普出版社，1972年，第400—401页，C. 佩雷译并注，《没有命运的瓦特·本雅明》，同前，第76—80页。

迫使我们回忆时必须使用辩证法，必须坚守双重距离的立场。一方面，回忆中的东西向我们靠近：我们以为“重新找到”了它，可以操纵它，把它归于某个类别，就像已经完全把它握在了手中一样。另一方面，很清楚，为了得到这东西，我们必定会弄乱它周围的土层，埋藏它的地方被翻开，一目了然，但却在被翻开时改变了形貌：我们的确得到了这个东西，这份材料，但它的背景，它的存在地及其可能性却再也不是原样的了。我们从未真正拥有它，得到的永远不是原来的它。我们只能求助于回忆的屏幕，或者用批判的眼光来看待我们回忆的结果，以及我们在回忆中“得到的东西”。东西原本埋在土层下，对这厚重的中介，我们只能无可奈何地看上一眼。

这并不等于说历史是不可写的，只是说它错了位。一个辩证图像应该是从这个错位之中积极产生出来的回忆图像，应是它们模糊回忆的当前形象。^① 批判它之所有（可形象表征的记忆物），瞄准产生它之所无的失落过程（物体本身的历史沉积），辩证思想终于抓住了出土文物和翻开泥土间的冲突。对文物不是实证主义地盲从，对上古泥层也不是形而上学地怀古，辩证思想不再致力于复制过去，或再现过去。它将突然间生产过去，像人们掷骰子一样掷出一个图像：一次跌落，一次休克，一次冒险的合并，一次综合的成象。沃夫·蒂德曼（Rolf Tiedemann）说得好：一个“非同语反复

^① 对P. 费迪达用语的借用，见《时代错位的过去与记忆模糊的现在》，收于《时间的写作》，第10期，1986年。

的综合”^①，既非同语反复的亦非目的论的综合。^②

于是我们便理解了辩证图像，把它看作一个新的凝固，过去和现在的一个批判性的相互渗透，回忆的一个症状，历史就生于斯。转眼间，它变成了原生：“辩证图像是历史对象的一种形式，它满足了歌德之于分析对象的要求：显示一个本真的综合。这便是历史的原生现象。”^③ 我们再次重复，这一综合决不是为了要进行黑格尔式的理念的“调和”。因为只有把辩证图像想象成一块水晶，一个从岩石中剥离出来的碎块，一个结构绝对纯正的部分，其内部闪耀着“真的崇高力量”，只有在这个条件下，辩证图像才是一个综合。正因为如此，在本雅明的眼里，辩证图像只能被设想为一个“瞬间图像”。^④

这种图像是如何形成的呢？它在哪一个层面上进行操作？这些问题在本雅明的文字中似乎飘忽不定，相当含糊。这一“图像”指的是历史的一个时段（进程）还是解释历史的一个概念范畴（话语）？具体到艺术史之中，辩证图像作用的对象到底是 *de*^⑤ 的主观属格成分还是它的客观属格成分？C. 波德莱尔在十九世纪制造出

① R. 蒂德曼，《本雅明哲学的研究》，同前，第 157 页。

② 这句话的目的是为了让大家想起本雅明对“进步”和“衰落”等概念的超越。见 W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第 476—477 页；M. 洛威，《进步的批判的本雅明：追寻失去的经验》，《瓦特·本雅明与巴黎》，H. 维斯曼编，雄鹿出版社，巴黎，1986 年，第 629—639 页。

③ W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第 491 页。

④ 同上，他还说：“正是在可知的此刻的瞬间图像中包含着往事。”关于“受到现在冲击的过去”，参见第 487—488 页。

⑤ 法语介词，近似于汉语的“的”。——译注

了一个新的诗歌水晶，它的美就美在其“怪异”和“独特”之上，它闪耀出“真的崇高力量”的光辉，辩证图像是不是就相当于波德莱尔的创作呢？或者说，这是不是本雅明在对照了前波德莱尔文化和波德莱尔创造的现代性之后所作出的对历史的解释？有时，至少是在本雅明思想的清晰演变中，我们会发现概念的矛盾，例如光晕概念就是如此。^① 若要想对所有使用“辩证图像”这一术语的具体情况进行分析，我们就不能忽视本雅明思想的转变，但也不应对这一思想中始终存在着的顽强不变的成分视而不见，即艺术品与对它的理解之间的新颖关系，本雅明一直想发明或不断地发明这种关系。

本质上具有批判功能的辩证图像于是就成了艺术家和历史学家的相同之点和共同财富。波德莱尔创造了一种新诗形式，作为一个辩证图像（一种集回忆与批判于一体的图像，一种重塑原生的全新图像），它改造并持续地困扰着周围的话语场；作为辩证图像，这一形式分享了“真的崇高力量”，就是说它能产生尖锐的理论效应

^① 参见 R. 罗什利兹，《瓦特·本雅明：图像的辩证》，同前，第 295—296 页：“在本雅明那里至少有两个关于辩证图像的说法：更早的一个把它定义为一个渴望的或梦中的图像，后一个则把它变成了一个启发原则，该原则为书写历史提供新方法和理论依据。（……）第一个定义把辩证的张力放在结束的过去：图像本身代表了一个新与旧、古老与现代的相互渗透；每个时代的现代性都是旧梦的复活。第二个定义更具革新精神，其张力被放在了历史学家的现在：辩证图像便是在一刹那闪现出来的过去图像与现在相合，因此要理解过去就只能通过当下的现在，既不是在此之前，也不是在此之后；它是我们的认识通往过去的一个可能性。”R. 罗什利兹在一篇即将发表的论文里进一步探讨了以上的观点，见《艺术的解咒法力——瓦特·本雅明的哲学》，伽利玛出版社，巴黎，1992 年。我在下文还会回到梦（与醒）的主题上来，它让我们联想到辩证图像的“第一个”定义。

和认识^①效应。反之，正像本雅明所说，人的闪念能够糅合过去与现在，本雅明对历史的想象和认识（我们很难不跟随他并与其具有同样的欲望）在这瞬间闪念中生产出一个辩证图像，帮助我们理解波德莱尔创新形式的命运和本源，以及它们在认识上的持续影响。借助于这一点，历史学家也可以在话语与作品间生产出一个新关系，一种新的话语形式，该形式同样具有改造和持续困扰周围话语场的特殊能力。

艺术品创造新形式；但与艺术品相呼应的解释词也在创新，就是说阐释话语每次都在对自己的传统和话语次序更新规则（阐释要在呼应的成分中一展拳脚，呼应是指返回一个问题，而不是一种占有，一种能力），还有什么比这更潇洒、更严谨的呢？总而言之，本雅明让我们理解了辩证图像这个概念，它一方面成形又变形，另一方面认识并对认识进行批判。借用一下尼采的话，它是艺术家和哲学家所共有的。唯有把它看作是在诗歌或油画中“物化”了的图像，我们才不再仅仅当它是“心灵”的东西。它便是创造作为认识和认识作为创造的辩证动因。^② 有前者没有后者我们可能仅处在神话的层面上，有后者没有前者我们便可能处在拜物的话语层面上（例如实证主义者）。

辩证图像非常精确地提供了一个超越宗教信仰和同语反复两难

① 我在这里指的是认识（Erkenntnis）而非知识（Wissenschaft）。

② 关于辩证图像作为认识之辩证的问题，见 R. 蒂德曼，《本雅明哲学的研究》，同前，第 156—157 页。

处境的途径。我们在此又回到了中心议题。就托尼·史密斯的立方体而言，它要求引进本雅明的观点，即承认这样一个事实：自19世纪到今天，神话和现代性（尤其是技术上的现代性）就像一块硬币的两面，共同构成了我们的世界。“唯有肤浅的观察者才会否认在技术世界和古代的神话象征世界之间有对应关系”。^①这一具有异化作用的结合与早就被马克思揭露的“商品拜物教”^②并非毫无瓜葛，而是关系越来越密切。所谓超越以上结合，就是要发明新的辩证思路，它们不仅能制造出一个双重距离，而且还能够对这同一硬币的两面进行双重批判（顺便提一句，它常常会变成对货币的直接批判……）。

辩证图像是一个扬弃^③的形象，但却是一个非目的论的扬弃形象，如果真像本雅明理解的那样它并不是一个以求新为目标的“系统”，那么它就是一个时代错位的、瞬间的”辩证超越的形象。如果对本雅明来说辩证图像在本质上真的始终是开放的和烦乱的，那么它就是一个“非同语反复的综合”，既不能通过自我肯定也不能通过自动合法化来达到自身的完满。也就是说它始终在运动，始终

① W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第478页。

② 见K. 马克思，《资本论》（1867年），J. 鲁瓦译，K. 马克思校审，社会主义出版社，巴黎，1953年，第一章，第83—94页；又见L. 阿尔都塞和E. 巴里巴尔论述“再生产”的那一章：《读〈资本论〉》，马斯佩罗出版社，巴黎，1968年，第二章，第152—177页。

③ 见M. 佩兹拉，《神话图像与辩证图像》（载《W. 本雅明与巴黎》），同前，第517—538页。（重点见第519页：“一个贫乏的逻辑斯——它并不来自于对自身范畴的重复以及与自身身份的同—性，另一点就是对神话起源的怀古幽情：这是破坏之极上的两个极端表现。辩证图像就是要摆脱二者，而不是二者取一。”）

在走向非完满（无限），走向“没有终极”，这也是弗洛伊德在1937年为所有纯元心理学认识和分析所勾画的渐近真相的条件。^①

一个小孩子还谈不上信仰什么，但他已经能够发现言语的用法并在字词间体会那构形的“新鲜”，有节奏地、惊喜地生产一个辩证图像（由于母亲的缺席，这图像当然令人心酸，比如我们前边举的那个例子）。从寓意上讲，孩子的游戏已然给我们提供了一个具体的辩证图像。^② 当一个“形式”为超越宗教信仰和同语反复（开放和苦涩的超越，见下文）提供新构形时，我们就认为这个形式是一个十全十美的辩证图像。总之，当辩证图像之文字的使命就是在实践——实践因其基础被定义为开放的和苦涩的——中替自己创建新构形时，当书写在实践中替自己开辟道路超越“看”之封闭和“信”之封闭时，参照本雅明及其同代的巴塔耶、莱里斯（Leiris）和卡尔·恩斯坦（Carl Einstein）等人的论述，我们就应该把它放在我称之为快活学问的东西中来考察。

现在我们就更容易理解为什么艺术史家在本雅明断言“语言是遇见（辩证图像）之地”时仍然会追随他，其意可理解为：语言是领会辩证图像、生成新辩证图像的地方。这里问的并不是语言是否高于图像，重提这问题本身就有误，阿比·瓦尔堡（Aby War-

① S. 弗洛伊德，《有结尾的和无结尾的分析》（1937年），集体翻译，《结局；想法，问题二，1921—1938年》，法国大学出版社，巴黎，1985年，第231—268页。

② 这里的提法之所以是“寓意的”，是因为它根本就算不上严格意义上的元心理学理论建构。关于这一理论建构的草案，请大家阅读J. B. 蓬塔利所写的那些极漂亮的章节：“信仰……不相信……”（1978年），见《越出视野》，伽利玛出版社，巴黎，1988年，第109—121页（更全面的论述见第107—189页）。

burg) 早就指出该提法在理论上不完善, 超越了易懂的——人类学意义上易懂的——图像学。^① 这问题其实就是历史性本身的问题, 就是说它无视基本的时间错位并在时间错位中形成。例如, 孩子虽然还说不好母语, 但孩子游戏中那一闪的灵光却已经进入了主体的历史, 因为在孩子发明的词语游戏中, 这一闪的灵光已经提前得到了表现; 同样, 艺术形式的一闪灵光也进入了历史, 但对它的语言理解在哲学家那里却滞后了。本雅明说: “在我们关心的这几个领域, 认识只能是一刹那的电闪, 而文字则是跟随其后的长久雷鸣。”^② 在另一处界定辩证图像的段落中, 本雅明明确指出, 生成的形式与被理解的形式相互缠绕, 被理解就是被“阅读”, 不是就图像本身所进行的解读, 而是用文字对其进行再加工, 一个用文字包装的形式, 而文字本身也具有“形象”, 它承载和生成着图像, 承载和生成着历史:

图像的历史记号所指示的不仅是它属于哪一个确定时期, 更指出了它仅仅在某一个特定时期才是可解读的。终于“被人读懂”, 这一时刻在激活它们的运动中代表着一个确定的关键点。每一个此刻都由与其共时的图像所决定, 每一个现在都是确定可知的现在。与现在共存的真理中饱胀着时

① 见 A. 瓦尔堡的著名文章《肖像艺术与佛罗伦萨市民》(1902 年), S. 穆勒译, 《佛罗伦萨散文》, 克林克西克出版社, 巴黎, 1990 年, 第 106 页: “佛罗伦萨不仅留给了我们大量古代死者活着时的肖像, 而且他们的声音还回响在许多已经解读和更多没有解读的文件中, 历史学家既然能够不遗余力地去重修他们的家谱, 建立文字与图像的联系, 他们就能够以慈悲为怀恢复这些消失了的声音。”(译文有改动)

② W. 本雅明, 《巴黎, 十九世纪的首都, 过渡录》, 同前, 第 473 页。

间直到爆炸（这个爆炸不是别的，就是意志之死，它将与真实的历史时间和真理时间的诞生同时发生）。不应该说过去照亮了现在或现在照亮了过去。一个图像恰恰相反，它实际上是往昔和此刻的聚会，在电光中构成星团。换一种说法：图像是戛然而止的辩证。要知道，虽说此刻与过去的关系是纯时间性的，但往昔与现在的关系却是辩证的：它不是时间性的，而是形象性的。唯有辩证图像才是真实的历史图像，也就是说非仿古的图像。可读的图像——我想说的是处在可知的此刻中的图像——最高度地携带着危机四伏的关键时刻的表记，这表记等待在一切阅读的深处。^①

所有对“可读性”的新实证主义的或平庸的理解都自以为可以把图像压缩成数个“主题”，数个“概念”或“图式”。无疑，上边这个极富个性的“可读性”观念一出台就把它们批得体无完肤。本雅明关于图像的可读性应被理解为图像本身的一种本质的时间运动（可读性不压缩图像，因为它生自于图像），它不是图像的解释，如帕诺夫斯基（Panofsky）所理解的关于寓意画像的解释。^② 请不要忘了，本雅明在谈整个这层关系时曾反复地使用辩证（*dialectique*）一词，辩证就是撕裂，就是间距，就是过渡或行进（这也是前缀 *dia* 的三个基本义），他还使用了批判（*critique*）一词，再三强调了所有阐释与一个开放、分离（即希腊语动词 *krineîn* 的意思）

① 同上，第 479—480 页。

② 关于对帕诺夫斯基的“可读性”的批评，请读者再次参阅《在图像面前》，同前，第 145—168 页；另外还有一篇尚未发表的论述本雅明和帕诺夫斯基之间对抗的新文章，文章围绕他们二人对待丢勒（Dürer）之画《忧郁》的不同态度，非常清晰地阐明了面对图像时所可能出现的对“可读性”的不同取向。见 C. 克齐奥，《面对图像的本雅明和帕诺夫斯基》，待发；C. 安尔培的文章也曾涉及这个问题：《现在与历史》，载《W. 本雅明与巴黎》，同前，第 761—768 页。

过程的联系。

不过，对这一点我们还想谈仔细一点。既然说辩证图像的可读性应被看作是图像辩证的一个时段，那么这里至少表达了两层意思：一方面，辩证图像与它自己的“过去”（“过去”不仅仅是它在时间上的“起源”、历史“影响”范围）展开激战，并在激战中产生一个对自己现在进行批判的阅读。在冲撞中，在本雅明看出“真理中饱胀着时间直到爆炸”的这个运动中，辩证图像产生了一个批判性的阅读，亦即一个“可知”效应。不过，这个阅读既然是爆炸性的当然就是光芒四射的，它必须和自己的命运抗争，必须呈现出另一种能使其生出变异的历史模式，否则它本身就是不可读的和“无法表述”的。

于是，托尼·史密斯那些黑体积现象在美国现代雕塑史上就产生了一个批判效应。^①虽然它作为可视物是“特定”的，但它还是影射地且似乎是预先地承担了语言的和“可知性”的效果；按他批评的预计，这效果应该发生在事后。托尼·史密斯很少写东西，写的东西也完全不是为雕塑本身提供历史掌故或图像解读；那都是一些关于作品程序的简单记录，对远古的一些追忆（史前巨石，埃及庙宇，希罗多德），写它们不是为了阐明风格的“渊源”或“影响”，而是为了指出——虽然他没有直说——那我们尚无法解读的、暗中的时间激战。因此，本来是迟一些才能发生的对自己批判行为的批判，被这位艺术家巧妙地、适度地提前了。因此，他让语言巧

^① 据我所知，关于这个批判效应的准确历史还有待重写。

妙地、适度地介入进了图像时间。^①

另一方面，图像的批判还会产生一个辩证图像，这正是它最确定的任务。实际上，艺术批评面对自己的词汇就像是面临一团小火星，它依靠词与词的摩擦来逐字逐句地生产词语。如何发现、如何用词语来生产那在图像中看着我们的激战？这就是本雅明想象中的关于雕塑、浮雕、铜雕的问题，一个用钉锤敲打底版的问题：“为眼前所见之物寻找词语，这相当困难。不过，当词语光临时，它们将像锤子一样轻轻敲打现实，直到在现实上敲出图像，就像在铜版上刻像一样。”^②

不描写也不强行要关闭概念系统，而是让概念无休止地发展，无休止地分裂，在词语的摩擦中生电，在某种程度上延续图像中蓄意的辩证（危机、批判）。这就是历史哲学家的任务，这就是他在“记忆和反复警醒”^③中衔接当前与历史的方式。这同时也是他反复从头开始利用词语及其原始力量的工作，就其极端意义而言，原生就是新生事物，原生就是新。^④在本雅明那里，这就是明确地要

① 一种奇怪且错误的状态：艺术家们常常受到一些专门研究其作品的当代人批评，这些人所依据的是某种理想的单一风格，自以为该风格能够不言自明地验明作品的正身。另一方面艺术家自己写下的文字也渐渐变成了注意对象，在阐释作品的形式中它们或者被奉为金科玉律或者被置之不理（塞尚的情形就是如此）。有时候，明明是具有“认知”效果的文字也会被人置之脑后，有时候，他们借用文字仅仅是为了让整个“可读性”作用为自己服务。在以上两种情况下，他们都忘了词与图的联系永远是辩证的、开放的、令人心乱的，简言之，无定论的。

② W. 本雅明，《唯一的方向，柏林童年，城区风景》，同前，第317页。

③ C. 安培尔，《现在与历史》，同前，第729页。

④ 见G. 阿甘本，《语言与历史，本雅明思想中的语言范畴和历史范畴》，载《W. 本雅明与巴黎》，同前，第793—807页。

求我们绕过并超越传统意义上的阐释形式即宗教形式；同时也要求我们绕过并超越正统的哲学形式，因为在这种形式下，批判活动很容易与阐释上的新康德主义混为一谈。^①

我们知道，辩证图像被看作是认识工具，据本雅明看，一个能生产这种图像的最佳形式就是寓意形式，此处取的角度主要是批判价值（与象征性相区别）和变形价值（与模仿再现相区别）^② 角度。我们还知道，对本雅明而言，寓意始终维持在病态的双重向度中。一方面是一腔忧郁，按他的说法，它命定地相应于某个事物在视觉活动中最终地逝去；寓意因此变成了丧事的符号，符号丧亡的符号，丧事成为符号或墓碑。另一方面，某种嘲弄之情则同时“扬弃”、完成和超越了这一如丧考妣的感觉，就像在卡夫卡的作品中一样：“对表现形式的嘲讽有点像在艺术的超验秩序前掀开帷幕的风暴，在揭示秩序的同时揭示作品，而作品立即在秩序中凝固为一个奥秘。”^③

总之，形而上的或者宗教的态度试图进行纯粹的揭示，或者说

① 本雅明处处与康德对立，康德的论述，尤其是关于历史哲学方面的论述总是让本雅明“大失所望”。主要参考书：《来临的哲学纲要》（1918年），《本雅明作品集一》，同前，第99—114页。

② 不错，据本雅明，正是“事物的变形使得它们成为具有寓意的东西……” W. 本雅明，《中心公园——关于波德莱尔的摘抄》，同前，第227页。寓意是个很大的题目，我建议读者读读下文几段名言：《德国巴洛克戏剧的起源》，同前，第171—254页；另外还有 M. C. 杜富尔-艾尔·马勒的研究，《新晨钟，本雅明作品漫谈》，乌西亚出版社，布鲁塞尔，1989年，第207—230页；特别是 B. 门克的《本雅明的图像、寓意、题名和语言形象》，同前，第161—238页。

③ W. 本雅明，《德国浪漫主义中的美学批评概念》（1920年），P. 拉库-拉巴特及 A. M. 朗译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1986年，第133页。

是决定性的显灵，批判性的嘲讽与这种态度截然相反。的确，此处仿佛也刮起狂风掀开了帷幕，可帷幕又立即落下以确保作品的神秘，确保作品成为一个秘密。当本雅明向我们宣告“面纱在燃烧”时，他的意思当然不是说我们在屏蔽着“那事物”的熊熊烈火后看见了什么……嘲讽同样也与自以为是或同语反复的态度相对立：“哪有什么秘密，就算有一个，与我何干！”因为嘲讽让我们面对神秘就像面对一个无底的问题，一个不会终止的丧失物，它留给我们的只有笑，笑作家之笑，因为作家有本事在失去时玩耍着赢回一点可怜的东西：数个词语星团……“我们笑的是灰烬”，本雅明如是说。^① 不过，这些灰烬并非毫无价值，它们是形式，是诗歌，是故事。它们记得生养自己的火焰，它们是火焰的遗物。灰烬也拥有真理的分量，本雅明还把它改造成了所有反派批判的（认知的、审美的、伦理的）赌注，在一篇名文中，他简单地评论了“实物的分量”：

在一个艺术品中，评论家寻找真理分量，注释家寻找实物分量。决定二者关系的便是所有写作的基本规律：一个作品的真理分量越有意义，它与实物分量的关系就越小越不明显。……除非他（历史学家或哲学家）能够提出以下的基本批判问题：真理分量的表象是不是与实物分量有关？或者，实物分量的生命是不是与真理分量密切相关？二者在作品中的分离是决定作品不朽的原因。从这个意义上讲，作品的历史在为批判作品作准备，从而增大作品力量的历史距离。如果我们把成长着的作品比作木柴，把面

^① 作者同上，《致柏勒默》（1916年），《通信录》，同前，第一章，第122页。

对它的注释家比作化学家，那么评论家就是一个炼金术士。对前者而言，木头和灰烬便是所有分析的对象；对后者而言，唯有火才是神秘的，是生命的奥秘。所以说评论家探索真理，真理的活火继续在往昔沉甸甸的木柴上或燃尽了生命辉煌的轻灰上燃烧。^①

由此我们便明白了嘲讽和忧郁在“认知批判”大计中指的是一个大赌注，而“失落”的尖锐含义就居在其中，这是它的局限。歌德过去曾表述过这个赌注，本雅明则把这段文字作为自己《德国巴洛克戏剧的起源》一书的“认知批判前言”的题记：“如果我们想要人们期待科学达到某种程度的总体性，我们就必须把科学作为一门艺术。总体性不在普遍性也不在东西多，因为艺术总能完整地表现在每一件个别作品中，科学自己也应该完整地显现在每一件个别物体中。”^② 试着来想想这个词组的词序：“科学作为一种艺术”，该说法含义颇丰且诸多歧义，就是说它含有连词“作为”（*comme*）的全部意义，词典里对该词是这样描述的：*comme* 表示比较，但也可以是成分的增加或互补；*comme* 表达方式，但也可以表达其本身的性质。*Comme* 在以上表达式里说的是某种形式的模仿，它要求被批评的作品自己能够取代批评，对作品的批评成了作品，它同时也教给我们一个变革的方法：作品在哪里变革别的产品，批评就应该在哪里变革别的批评（乃至别的产品）。

^① 作者同上，《歌德的“择亲和势”》，M. 德·刚迪亚克译，《本雅明作品集 I，神话与暴力》，第 161—162 页。

^② 歌德，《色彩理论史提要》，该文被本雅明引用在《德国巴洛克戏剧的起源》中（同前，第 23 页）。

本雅明因此要求艺术史（例如客观属格的艺术史：关于艺术作品的历史话语）把历史（主要是主观属格的艺术史：艺术物品自身的演变史）变革为一对一的真正的批评对话，而不是一个对另一个的极权压制（压制界定了学院模式）。在批评对话中，每一方都有可能在改造自己的同时质疑和改造对方。在这里，我们在认知上信任图像，在创造性和形式上信任词语。顺便指出，我们——我再说一遍，是忧郁地、嘲讽地、也是完全自嘲地——赋予历史话语这个独特的能力，该能力在此处进行通俗的复述，恰似对犹太教基本主题——本雅明特别关注的主题——的一个变了味的改写本。为说明这一观点，我想起了希伯来哈西派的一个传说：当巴尔·申-托夫的族人受到某种威胁时，他就出发去森林，找到某棵树，在树前点一堆火并念一段祷词。到了他的下一代，马吉德·德·梅兹利特又面临同样的威胁，他也去了那座森林，但却找不到那棵树。于是他任意选个地方点火，也念一段祷词，接着，据传说，“奇迹出现了”。又过了一代人，莫士-雷伯·德·萨索夫也必须完成同一任务。可是树林已被哥萨克人烧了，所以他只好呆在家里，点一支蜡烛，念一念祈祷词，奇迹又发生了。好多代过去了，一个嘲讽和忧郁的哲学家——就当是本雅明本人吧，他不再点蜡烛也不做祈祷，这很自然，因为他知道祈祷的对象不复存在，奇迹不会再现。因此，他讲述这个故事。这个故事是这个时代唯一可能被改造的符

号：它的辩证的和批判的叙事。^①

最后一个判定本雅明批判图像的方法是借用觉醒的寓意。实际上，单独“觉醒”一词就能给上边的辩证图像以一个简练完整的定义。^②为什么这个寓意在整本《过渡录》的理论与方法探讨中显得如此重要乃至反复出现呢？因为它自己就是一个辩证图像，甚至是某种意义上的“辩证图像的辩证图像”……一方面，这是本雅明的论点，觉醒说明了理性的苏醒，这概念是本雅明直接从历史唯物主义即马克思的术语库中借来的：“意识的革新其实就是让世界从……自己做的关于自己的梦中苏醒过来。”^③在本雅明的术语中，其意就是说历史的向度应能消解我们的神话幻觉。^④自神话，自古风，历史的向度给出了这个批判，批判摆脱了怀古、“寻源”之情，或者对原形的幽思。

① 我临时想到了这一传说的以上版本，它的另一个版本在 E. 威埃塞勒的书中：《哈西派祝神仪式》，瑟耶出版社，巴黎，1972 年，第 173 页。对此他是这样评价的：“光讲故事已经不够了，其证据就是威胁并未被解除。可能是我们已经不再会讲故事？我们都有罪？是幸存者？更应该是幸存者？”……另外还有一个版本——因为传说的命运就是能转换成不同的版本，它在查塔·阿克曼的一部漂亮的电影《美洲故事》的题记中，那是一部专门生产“辩证图像”的电影。

② W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第 479 页（另见该书第 106 页）。

③ K. 马克思，《致卢格》，1843 年，W. 本雅明引文，同上，第 473 页。

④ 正是在这个方面本雅明与超现实主义“方法”划清了界线：“相对阿拉贡而言的工作倾向的界限：阿拉贡一心只想呆在梦的领域里，可此处重要的却是找到觉醒的星座；‘神话’，一个印象主义的东西，在阿拉贡的书中徘徊，印象主义是导致其大量模糊不清的次等哲理的罪魁祸首，而此处需要的却是在历史的空间里消解‘神话’。要做到这一点，就必须唤醒对过去的不清醒的认识。”同上，第 474 页。

然而，正题的对面必有一个干扰它并确定它走向的反题。因为有苏醒就有梦，人只能从梦中苏醒。梦在苏醒时就变成了某种意识活动的“残渣”，本雅明知道，这驱不走的残渣就是弗洛伊德的《梦的解析》的中心成分。对本雅明和弗洛伊德来说，相当于忘掉梦境的苏醒不应被想象成对梦的纯粹否定和剥夺：毫无疑问，遗忘不会抹去一切痕迹，“夜的残余”继续起作用，它在扭曲、改变、“塑造”着意识本身。

于是，觉醒的概念就变成了梦和苏醒的合题，一闪念的脆弱合题：苏醒消解了梦，梦则以残渣的形式潜伏在完全的苏醒中。这就是辩证图像的功用，它保持着歧义（“戛然而止的辩证”），歧义将干扰苏醒，并要求理性作出自嘲和扬弃的努力。不知能不能这样说，这是在理性之中呼唤一个对梦中“群魔”的记忆。越过了马克思的号召（它完全不是要颠倒，而是要超越，即始终保持批判精神），作为“觉醒”的辩证图像向我们提供了一个认识机制。^① 根据这个机制，历史应能对整个神话进行思考。思考神话，思考古迹，也就是说不再害怕召回它们，以批判和“形象”的工作方式对待它们被遗忘的、衰退的、重新浮现的符号。标准的纪念方式，工作的对象是遗迹，是消解后的符号。辩证图像因此也悖反地变成了一个对要求被忘掉的东西的追忆，据此本雅明得出了一个结论，整个真正的历史学科与解梦即弗洛伊德式的释梦有相似性。的确不错，精神分析想要“解释”的“动机”并不在于梦本身，而在梦

^① “可知的现在是觉醒的即刻……”同前，第505页。

的遗忘使命之中（梦在叙事中重新构形的功能）。^①

醒时对梦成分的开采是一个辩证范式。这一开采对思想家来说是一个样例，对历史学家来说是一个必须。（……）一如普鲁斯特从觉醒开始他的生活故事，每个故事都应该从觉醒开始，而不是别的什么。（……）觉醒是否是梦的意识和醒的意识的综合？觉醒的时刻等同于可知的现在，事物在其中展现它们的真实面貌，它们超现实的面貌。在这辩证程度最高的生命裂变之点，也就是觉醒之时，整个生机开始复苏，因此普鲁斯特给其以极为重要的地位。普鲁斯特一开始就描述了一个正在醒来的人的特有空间。（……）在辩证图像中，一个特定时代的往昔同时也是、每次都是“永在的往昔”。不过，它也只能在一个特定的时期中如此显示：这个时期就是人类揉着眼睛，正好见到了梦中如此图像的时候。就在这一刻，历史学家承担了为这个图像译梦的任务。^②

看来本雅明为了构思这个觉醒的辩证法就必须借光于具有现代意义的三个伟人形象：马克思的形象，他消解了梦象中的怀古意向，强加给它们一个理性的觉醒；普鲁斯特的形象，他召回这些图

① 这也是皮埃尔·费迪达元心理学的一些主要论题，尤其是其论文《阐释的要求》，《时间的写作》，第4期，1983年，第5—19页；又见同一作者最近的一本书《危机与反迁移》法国大学出版社，巴黎，1992年，第37—66页（“梦自己不说话，它是一种失语症，但它却能对语言功能发言，还是因为它，‘听见’获得了解释和命名的能力”，第37页）和第111—144页。与这种思想进行对话，我曾想把梦的遗忘和觉醒程式引入艺术图像分析，该程式此刻也体现在本雅明的名言中。见《在图像面前》，同前，第175—195页。

② W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第480—481页；更全面一些则请见B. 克莱纳，《在本雅明〈过渡录〉中作为历史经验中心范畴的苏醒概念》，载《本雅明与巴黎》，同前，第497—515页。

像，在把它们改造成新形式即诗歌语言的非仿古形式的过程中超越它们；最后是弗洛伊德的形象，他则是在解释、思考这些图像本身的结构和效应的过程中超越它们，让它们为认识人类提供一个全新的形式。我们在此有一个珍贵的发现：正是在视觉的因素中——按本雅明的说法即“扩大的视野”中，他的文章开始论证一个假设，即对经典历史唯物主义进行超越的假设。他张扬着“残渣”的旗帜并将之纳入辩证过程：“我们最终必定会察觉历史唯物主义的一个中心议题：马克思主义对历史的理解必须以摧毁历史本身的可视性为代价吗？或者，通过什么途径才有可能把扩大的视野与马克思主义方法之应用结合起来呢？这一途径的第一个步骤就是在历史中重新采用蒙太奇原则^①。也就是说把一些裁剪清晰精确的小成分衔接成大结构。这要求我们在对特殊小时段的分析中善于发现整体事件之结晶。要与历史研究中庸俗的自然主义决裂。抓住历史的建构不放。（……）历史的残渣。”^②

超越到底为何物？该不会预示了另一个更糟的两难处境吧？本雅明在此的立场是辩证的，他拒绝接受“单纯的理性”和“单纯的梦境”这一对两难选项：他拒绝简单的苏醒，据此马克思获得了一种理性上的同语反复的自信（“我醒了，我意识到所有的幻觉并从中解放出来”）；他更加激烈地拒绝单纯的梦幻，所有复古的和

^① 关于形式和认识的交换有一个典型的例子：它就是爱森斯坦电影的标准方法，可能也是粘贴立体派的观点，它们向我们提供了一个通过“认识批判”进行超越的假设。这也是在整个《过渡录》中本雅明本人的书写形式。

^② W. 本雅明，《巴黎，十九世纪的首都，过渡录》，同前，第477页。

有关原型信仰的哲学就建立在这一基础上。本雅明的矛头在此直指荣格，据他看，荣格“想把梦与醒隔离开来”，以便更好地充实梦幻。^①于是我们就完全理解了他为什么要把辩证图像定义为一个非仿古图像的“本真图像”：对一个艺术图像（或一段知识话语所生的图像）而言，仿古就是肩扛一个“明确的倒退功能”——回首往昔寻“故国”。^②这是放弃它的作为原生的运气，这是失败，既不能生出闪念中的新，又不能生出闪念中的最初。

这个要求同时是认知的和伦理的，也是审美的，但除此之外它什么也没确定。它到底要求什么？不为对现在的虚妄肯定牺牲任何东西，不为对过去的可疑怀念牺牲任何东西；不为对苏醒的虚妄肯定牺牲任何东西，不为对充实梦境的可疑怀念牺牲任何东西。这也就等于说：不为对可视物的同语反复牺牲任何东西，不为完全依赖看不见的超验而确立的信仰牺牲任何东西。这就把辩证图像看作是一个标准区域，在其中我们可以考察所见之物中真正看着我们的那个东西。波德莱尔、普鲁斯特、卡夫卡或者乔伊斯都没有害怕把神话和宗教程式自由地召唤回来（以对抗他们各自的此刻）；但却不是为了重建它们，恰恰相反，是为了在绝对原生的状态上扬弃它们，使其再变为全新的初始。毕加索和布拉格没有害怕召回那些在其时代已经显得非常古老的形式，非洲和大洋洲艺术，然而这一回忆与人们至今还津津乐道的“返本还原”毫无共通之处；更应该说

① 同上，第505页。

② 同上，第489页和第494页；本雅明这里的文字也是针对海德格尔的，不过有时含蓄有时公开一些罢了（例如第479页）。

他们看原始艺术的眼光是全新的、非“野蛮人”的、非怀旧的，一种革新的眼光，为的是超越西方的造型艺术，超越原始艺术。^①

通过辩证图像观，本雅明给我们上了重要的一课，他告诉我们，一个现代艺术品的特殊向度既不在其绝对的创新之中（似乎你可以忘记一切），也不在其重返本源的意图中（仿佛你可以复制一切）。当一件作品承认神话和记忆成分孕育了自己但却超越了这些成分时，当一件作品最终承认它存身的当下成分但却扬弃了这个成分时，这个作品就成了本雅明意义上的“本真图像”。当托尼·史密斯用黑钢（而不是什么雕刻过的石灰岩）制造一个物体替埃及庙宇招魂时，当他边读希罗多德的书边用当代材料生产一件艺术品时，他就是这样在实践。他的作品不是“现代”的，如果你认为“现代”的意思就是摆脱了一切记忆的苏醒状；他的作品不是“怀古”的，如果你认为“怀古”就是对过去梦境的缅怀，对原始梦境的思念。它是辩证的，因为它是一个觉醒过程，是重温旧梦时的苏醒的闪现，是在造型理性设计方案中对梦的消解。

无论是透过死亡的身影，或精确地说，通过一个神话内容的赋值，^② 这类作品再也不允许作宗教信仰式的阅读，它们同样也不允

① 关于这一主题请参阅 W. 吕安（主编），《二十世纪艺术中的原始主义》（1984年），J. L. 波德拉主译的译文集，弗拉马里翁出版社，巴黎，1987年。这是一本杰作，但常常过分地用“本源”来作解释，也就是说一种不大辩证的解释，本雅明的名字在书中甚至一次也没出现。

② 例如最近有一本写 M. 罗特科的书就是如此（见 A. 查夫，《M. 罗特科，抽象的主体》，耶鲁大学出版社，纽黑文—伦敦，1989年），另一例则是写 B. 纽曼的（见 T. B. 赫斯，《巴尼特·纽曼》，现代美术馆，纽约，1971年，第87—147页）。

许同语反复的、封闭的和特定的阅读，即狭义的“现代派”和狭义的“形式主义”的读法。^①在这一方面，我以为艾德·莱因哈德特别典型，其作品作为实例比托尼·史密斯的作品更加一目了然。不错，艾德·莱因哈德一方面生产了整整一个系列的可以被理解为同语反复的符号，例如他的那些单色油画，呈现出封闭性重复性，方块的油画被再切分为方块，大家一定会马上想到他自1956年以后开始完成的著名组画《黑色组画》（图34）；其文章本身似乎也带有同语反复的封闭特征，例如他曾经肯定过这样一串命题：“关于艺术只有一个东西要说，那就是它是一个东西。艺术就是作为艺术的艺术，所有其他别的就是别的。作为艺术的艺术除了是艺术之外便什么也不是。艺术不是非艺术的东西。”^②

另一方面，艾德·莱因哈德甚至还给出了一系列多少可以作“神秘”解释的东西，它们主要和其绘画上那“洗净铅华”的神秘和迷人特征有关。黑画数幅，缓慢的但却统驭一切的变形，其中“没有什么好看的”，但久而久之，在双重距离的诱惑下，在“平面的深度”^③中，你竟看出了许多东西。平面的深度，涂色的区域参照平面本身确定差异，单调的黑暗在代表深度的符号和确定的色调差异间来回表演，这一视觉的辩证清楚地显示出其光晕的威力，

① 我在下文还将谈到这两个词的含义。

② A. 莱因哈德，《艺术作为艺术》，同前，第53页。

③ 我稍微换了一下语境，自J. 克莱处借用了这一术语：“波洛克、蒙德里安、瑟拉：平面的深度”，《L. 波洛克的画室》，马屈拉出版社，巴黎，1978年（1982年版），该书未标页码。

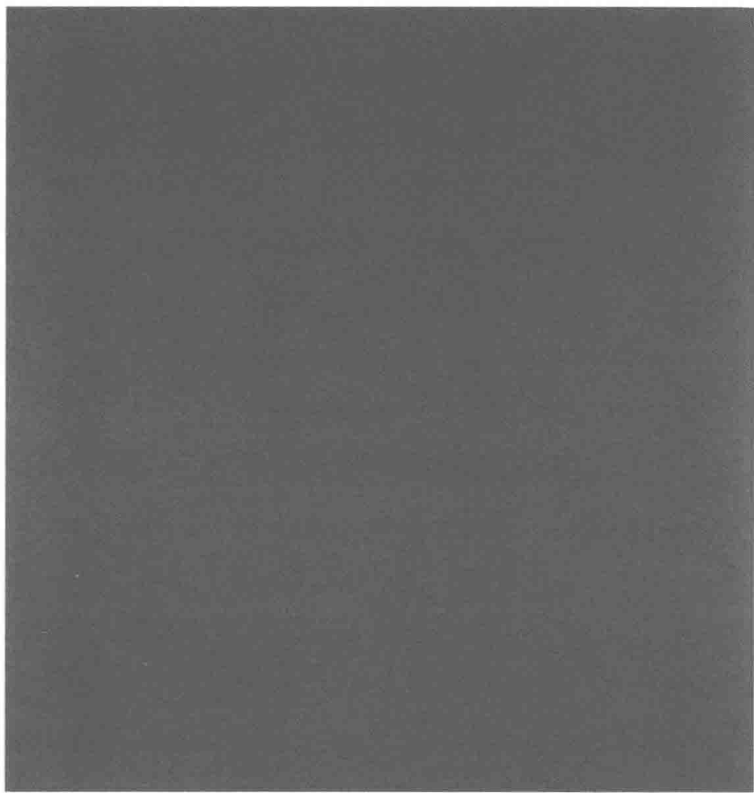


图 34. A. 莱因哈德，《终极图画，第 6 号》，
1960 年。153 厘米 × 153 厘米。蓬皮杜中心，巴黎。
法国国家现代艺术博物馆提供照片。

因此也就特别有利于一个带生存或宗教色彩的观照主题。

另外，这位艺术家的文章中还含有大量明显的教徒回忆的痕迹。被唤回的记忆取何种形式呢？例如其术语“无图形圣像”就直接参照了拜占庭拜神的油画，以及禁止用来表现神的形象的镶嵌画。^①其字里行间还不时地冒出一些“彼岸”的意味，结果也就有了某种即使没有被神圣化也是高高在上的超验：例如绘画就被看作是“彼岸的和退隐的”，“开放”图像作为“超验的可能”，被明确地召唤到画中。^②最后更是变本加厉，黑色赞歌——其“本质”模式在此被命名为黑暗——在对消极神学的反复追忆中找到了文学对应物，其中常出现的是韦德尼斯、俄卡尔大师、尼古拉·德·古茨^③、圣-约翰，外加对《圣经》中关于神的不相似性的引用，对伊斯兰教和远东神秘主义的借鉴。^④

所有这些表述，或引用或模仿消极神学的话语到底意欲何为？伊夫-阿兰·布瓦（Yve-Alain Bois）一针见血给出了回答。他发

① A. 莱因哈德，《艺术作为艺术》，同前，第108—109页（这段文字结束时还悄悄引用了一段韦德尼斯的语录）。[韦德尼斯是现代人给一位无名希腊作家（五至六世纪）取的名字，其作品有《天庭等级》《教会等级》《诸神之名》《神秘的宗教》等。——译注]

② 同上，第191页和193页，以及第108页（“不在此岸的远比在此岸的重要”）。

③ 俄卡尔（Eckhart, 1260—1327年？），德国神学家，多明我会教士；尼古拉·德·古茨（Nicolas de Cues, 1401—1464年），德国神学与哲学家。——译注

④ 同上，第10页（尼古拉·德·古茨），64页（影射博学者的无知），69页（“再次消除图像，再次拜占庭化……”），第93页（《圣经》引语，“绝对地不可接近”，“否定的神学”），98页（“克劳斯的圣-琼斯灵魂的黑夜”，“俄卡尔的神圣之夜”），第109页（韦德尼斯）等。

现，在莱因哈德的艺术实践中，一种似是而非的结构无处不在，该结构有能力给艺术家引入作品中的样式建立一种模棱两可的关系（亦远亦近），而这些样式则永远是相对的和虚幻的——几乎是可随意操纵的形式。^① 不过请记住本雅明说过的一段话：模棱两可并非别的东西，它就是戛然而止的辩证图像。这让我们在莱因哈德的作品和其文字所产生的“可知”效应中见识到了真正的辩证图像。

这充分说明了前边对艺术家的作品和文字所做的一遍又一遍的“同语反复”的或“神秘”的读法都很无聊。一方面，仔细一想，艺术作为艺术（art-as-art）这一提法并没有倡导任何同语反复式的封闭，因为在英语中 as 这个词至少像法语的 comme 一样含有一个相当开放的语义群。选用 as 这个词所要表达的显然不是对事物本身的肯定，言语的表述总是有缺陷的，它的孤独状态和虚幻特征导致它走向自嘲或加洛林式的无意义。说艺术作为艺术并不等于说艺术就是艺术（art is art），也不等于说你之所见乃你之所见（what you see is what you see）。艾德·莱因哈德在许多地方都含蓄地拒斥了斯特拉的观点，例如他就说过“艺术的视觉不是视觉”，尽管一幅油画中所有想让人看见的东西都只能呆在人的视力范围之内。^②

^① 见 Y. A. 布瓦，《几乎的限度》，《艾德·莱因哈德》，洛杉矶-纽约，当代艺术馆-现代艺术馆，1991年，第11—33页。

^② “艺术中的视觉不是视觉。艺术中的可见的东西是可见的。艺术中不可见的东西是不可见的。艺术的可见性是可见的。艺术的不可见性是可见的。” A. 莱因哈德，《艺术作为艺术》，同前，第67页。请注意，这段话是在1966年说的，也就是说当时 B. 格拉泽与斯特拉和唐纳德·贾德的谈话已经发表了两年。请参阅同一本书的第108页和第191页。对这一组命题还有必要作进一步的评述，但它已经表明唐纳德·贾德的特定性在此不仅得到了实行而且还被辩证地扬弃了。

另一方面，对距离的赞美在艾德·莱因哈德话语中处处可见，其目的并不是要在神学中或通过呼唤神名来给自己寻找某种主语。它所找的其实是自己的历史谓语，一种一旦找到就立即被解构的谓语。因为操纵这整个游戏的是绘画上的双重距离，它同时还操纵了每幅画中从物质（而不是精神）和视觉上（而不是不可见的）体现出来的光晕的或显灵的独特结构。莱因哈德深知人类所有的艺术史都离不开宗教背景。^① 不过，他提到这一历史时总是持批判态度，用自创的“虚无”来对抗“神话”，并坚持要对所有关于宗教世界的回忆都进行一次“非神话化”操作。^② 所以，查理·莱因哈德在此所做与其说是“破坏”还不如说是辩证的解构，这与查理·沃汉姆在谈论他以及整个极少主义时所想的不同。^③ 莱因哈德当然提过并且研究过远东的曼荼罗画；毫无疑问，在那些不断重构的苦行禁欲的绘画中，他一直都在认真地甚至是哀伤地回忆着曼荼罗画；但他同时也对它作了修正，甚至把它应用在对艺术世界的开玩笑和冷嘲热讽上^④（图 35）。

但这并没有阻止他——像托尼·史密斯那样——生产一些一点也不“独特”、不“神秘”的作品，如果可以的话，我们可以简单地把这些作品看作是极具张力的形式。

① 同上，第 185—193 页，在此他回忆了过去艺术中的拜神价值，并仔细研究了远东的曼荼罗。

② 同上，第 98 页。

③ 见 R. 沃尔安，《极少主义艺术》，同前，第 101 页。

④ 关于莱因哈德批评、嘲讽和鄙视圣像的做法，见 J. P. 克里基，《亲眼目睹（批评的眼光）》，《现代艺术国家美术馆手册》，第 37 期，1991 年，第 89—91 页。

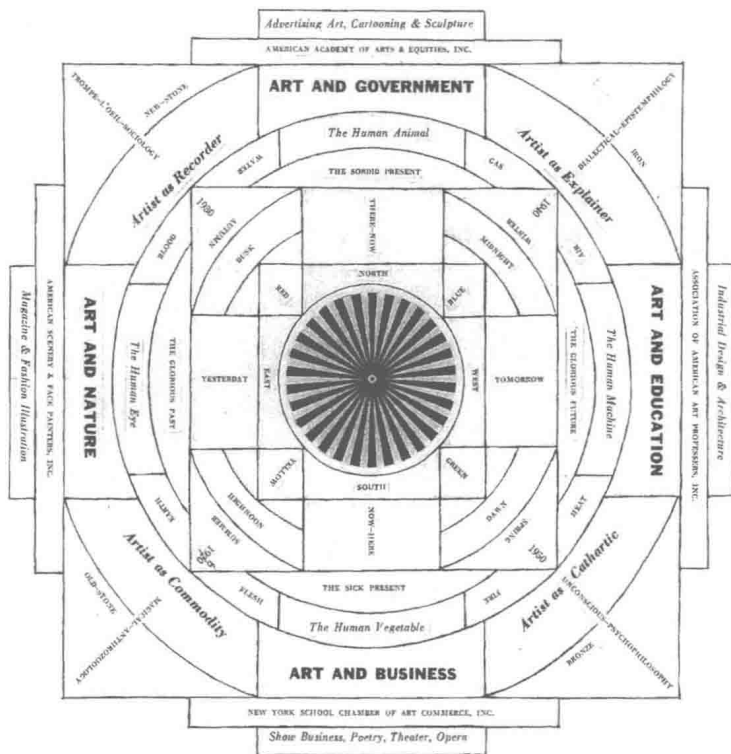


图 35. A. 莱因哈德，《玩笑——一个曼荼罗的前兆》（局部）。
纸上剪贴与笔绘。发表于《艺术新闻》，1956年5月。

形式与张力

围绕着辩证图像观念，通过重新审视光晕观念，我们绕了许多弯，现在终于有可能再次回过头来面对我们的基本问题——即被我们暂时悬置在托尼·史密斯的黑色大号正方体前的问题了。托尼·史密斯作品的构造形式非常抽象和严谨；然而，正像我前边说的一样，他声称自己从未“对形式做过任何事先的规划”^①。他制作的物体彻底摆脱了多愁善感和怀旧情绪，摆脱了图像制作的倾向；然而他自己却说，希望每次都能制造出在场的形式，即“带在场的形式”^②。

于是我们又遇见了这个恼人的问题：什么是带在场的形式？该艺术有一个恰如其分的名字：极少主义，还有一个净化的背景，一个对现代派进行批判的背景，而现代派就是毫不犹豫地使用那些最不“真实”、最没资格的材料来影射这个多少有些神圣且被人称为“在场”的东西。在这一背景中，到底什么是带在场的形式呢？罗

① L. R. 利帕德对托尼·史密斯的引用，《新作品》，同前，第17页。

② 作者同上，《托尼·史密斯，两次雕塑展》的前言，同前。

马的耶稣面像遗布可以算是一个“带在场的形式”，这不难想象，然而我们重遇该问题的背景（托尼·史密斯在此也反复提到这一问题）却使得该问题的理论形式变得相当麻烦，其价值取向或者是一个不容置疑的反面例证，或者反之，一个变形的或净化的范式。从此我们所面对的似乎就是这种非黑即白的局面。问题的关键应该说就取决于一种可能，即把这两个单词（“形式”与“在场”）从宗教和形而上学的梦中惊醒的可能；当然还要扰乱它们在不平铺直叙中的确定性，以及它们同语反复的封闭性。所以我们有必要像对待光晕一词那样，再制造一个词语“危机”，可能的话，一个具有建设性和“批判”效应的危机。

还有必要再谈在场吗？这个问题过于复杂，我们不愿再去翻阅那些五花八门的哲学资料，这大大超出了我们的勇气和精力。我们满足于挑出两种在当代艺术欣赏领域中常见的具有代表性的而且也是对称的说法。结果我们又找到了迈克尔·弗里德，他摒弃“在场”概念，想用一种对艺术作品来说是理想的或理想主义的即刻性、即所谓特定的当下性来取代这一概念。^①我们在前边已知其做法有误，理由不够充分。站在理论景观另一头的则是乔治·斯登纳（George Steiner），他的看法是不能没有“在场”，不过我们马上会发现，他的理由和做法不见得就比前者高明。

的确，对斯登纳来说，“在场”产生的背景是一个直接嗅到艺术先锋派（尤其是五六十年代的先锋派）的怨气和非理性坚拒态度

^① M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第27页。

的背景。他对极少主义的看法与迈克尔·弗里德有相同之处也有相反之处：它显得像是一个“在场的缺失”（相反之处），又是一个对艺术的最佳“破坏”（相同之处）。“破坏”（这个词常常被荒谬地当作“解构”的另一种说法）就是陷入全面的无意义。一个浅薄的观点认为做一个简单得像黑钢立方体这样的艺术品简直是“胡来”^①，哲学的怀古在此与以上的浅薄观点成了同盟。那么不胡来的，而且在他的眼里代表了一切的则是在场的“重心”与“恒定”，按他的话，在场是最高形式的在场，即传统作品中表达“丰盈完满”意思的真实在场。斯登纳在此公开要求复辟先验主义，明确提出要进行“最后宗教分析”。^②毫不奇怪，其范式是拜占庭崇拜圣像的范式，说得清楚一点，就是圣体圣事仪式本身。^③信仰者在此的特定就是用整个“在场”的彼岸来对抗现代派态度，现代派态度在整体上被认为是“同语反复”的，准确地说，是“唯我主

① 见 G. 斯登纳，《真实的在场，意义的艺术》（1989 年），M. R. 德·帕译，伽利玛出版社，巴黎，1991 年，该书中有一章名为“解约”，起首讨论的就是“胡来”的主题（第 77 页），该章中“解构”观点满天飞，狠批了蒙德里安、巴内特·纽曼、约翰·凯奇等人的作品（第 157 页、第 264 页等）。下面这句话大概是针对卡尔·安德烈的一件作品的：“就像世上有迎合低级趣味的文学和音乐一样，当代也有一些艺术形式只满足于攻击影子，并模仿着对虚空进行真诚的战斗，其技巧或多或少有些生动。那就是在博物馆地上堆起的砖头……”（第 264 页）。在《精神》杂志中也可以找到一些对当代艺术过激到古怪地步的诅咒和谩骂，《精神》，第 173 期，1991 年 7—8 月，第 71—122 页（执笔者是 J. 莫里诺和 J. P. 多梅克），后来又出过一期专刊：第 179 期，1992 年 2 月。

② G. 斯登纳，《真实的在场，意义的艺术》，同前，第 267 页。

③ 作者同上，《意义之意义，真实的在场》，M. 菲洛朗科译，弗汉出版社，巴黎，1988 年，第 62—63 页。

义”的。^①行文到此，我们又一头跌进了两难处境的泥潭：一边是强求的信仰，一边是作为诅咒对象的同语反复。

请注意，在这个断言“在场”的“真实性”的语句中，以上的在场根本就没提供任何它自诩的开放性特征。它那经文教条式的形式所连接的更应该说是标准的形而上的封闭。正是对这一封闭，雅克·德里达（Jacques Derrida）作出了极为准确的批判和非常漂亮的“解构”（可惜遭到了极大的曲解）。我们见过这一典范哲学移位的矩阵操作，它就是从观察点上打开一个新突破口，还千年术语（如“真实的在场”这个术语）以本来面目，即在整个哲学传统中它作为反复出现的幻象、作为制约机制的地位。^②突破口的打开基于这样一个发现，即在场永远不会自呈和定形，永远不会成为哲学家在“形而上的以太”中一把就能飘逸地抓住的超验制高点。这仅仅是因为它不是一个用来让人看的东西——用灵魂之眼也不行，它始终是一个过程的结果，而这个过程则不停地在改变着它，让它无助地与异己力量相拼搏。

我们刚把在场（特别是意识，自我存在意识）设定为一个“规约”或一个“结果”，而不是存在的绝对矩阵形式。规约和结果处在一个系统内，系统不是在场的系统而是延异的系统，它不再容忍主动与被动的对立，也

① 同上，第65—66页。

② 自1961年始，拉康也一直在“解构”“真实的在场”这个观念，其解构的背景是最高层的亦即圣体的，解构的术语则“与强制性现象学完全等量齐观”，是“男阳机制”，是“为能指所覆盖的间隙”。见J.拉康，《研讨会，第8篇——转移》（1960—1961年），瑟耶出版社，巴黎，1991年，第302—307页。

不再容忍因与果的或确定的与不确定的等等的对立。^①

据我们的观点，延异是一个辩证表述的范例，它可以揭示在场与缺场之间的虚假对立（对于我们此刻关注的物体，显像的概念应能揭示可见与不可见之间的虚假对立），并就此剥去套在在场身上的理论光环。大家知道，对德里达而言，延异观念既是时间性的也是结构性的，它同时覆盖了“不停变异的在场”的迟到和某种起源地，某种舞蹈队形，其中每个具体“在场”的各种差异都在进行自我建构。^②谈到光晕时我们曾说它不是一个在场事物的迹象——即使这在场十分遥远——而是远方的物象，远方的威力和远方的符号，其实我们只不过提前道出了被德里达在同一背景中称之为痕迹的东西；本雅明提出的“特殊时空网”最后在“延异”哲学中得到了回应，这绝非偶然。无独有偶，在一个新解的痕迹观念中它还得到了最彻底的表述：

意义的运动只有在以下情况中才是可能的：每一个出现在在场舞台上被称作是“在场”的成分都与不是它自己的别的东西有关，打上了过去的烙印，带着它与将来关系的标记；无论是所谓的将来还是所谓的过去，痕迹与它们的关系都一样密切，痕迹就是依靠这种不是现在的关系来构成现在——它不是现在，也就是说现在决不是过去和未来的翻版。它若想得到

① J. 德里达，《延异》，同前，第17页。

② 同上，第12页（“延异是不单纯不完整的‘原生’，是差异的被结构了的有延异作用的原生。因此‘原生’这个名字对它就不再合适了”）。把此处观点的发展与前边本雅明关于原生的观点进行比较，一定会大有收获。

确立，在自己与他者之间就必须有间隔，不过，这个帮助其构成现在的间隔同时大概也切分了现在，并分享了所有人们能想到的与现在有关的东西，在形而上的语言中，它们主要是实体或主体。这个间隔的形成和裂变十分活跃，也就是人们所说的拉开距离，时间转化为空间或空间转化为时间（时间定位）。（……）痕迹不是一个在场而是一个正在解体、移位、提示，但却并未发生的在场的拙劣模仿，被抹得模糊不清构成了它的结构特征。^①

在场被抹得模糊不清，但这并不是对在场的彻底否定，而是在异时或能“延异”的时间里恢复和建造它：拉开距离，确定时间。大家理解，在这种条件下，我们使用在场一词时必须强调它的双重的不真实性：按斯登纳之意，它不真实是因为它不是生存物的一个超验的和完成的点；它之所以不真实还因为它斑驳陆离、年代久远，与我们相隔绝，以遗迹和废墟的形式偶然出现在我们面前（我们方才领教过德里达如何将这些痕迹看作是拙劣的模仿），它向我们指出它根本不是对缺席的胜利，而是结构之钟摆荡向负极的节奏，痕迹过程摆动的节奏。

现在，“痕迹”这个词被摆在了前列，在这种情况下我们是否还有必要谈形式？恐怕不成。我们完全忘记了“形式”还可以指这样一个东西，该东西本身没有一目了然的形式，但却能够经由两个步骤来赋予其他物体一个痕迹的形式，即先把物质包裹起来，然后通过反向模腔来压印它们：它就是模子。模子这东西看上去总是怪

^① 同上，第13—14页和25页。又见《关于〈存在与时间〉之提要的提要》（1986年），同上，第76—78页。

怪的，“可读性”相当复杂，但却有一个独特的能力，即赋予其他物体一个大家熟识的外貌和都能读懂的定义。希腊人的词汇很快就超越了这种印记性符号关系并将其大大复杂化了，例如 *eidos* 与 *idea*，*morphè* 与 *schèma*，姑且撇开 *rythmos*^① 不谈。更有甚者，这些词语在哲学中的用法还使得它们构成了无数种对立，令人无所适从，成为逻辑难点。显然，形式之于“内部”的对立和形式之于“内容”的对立完全不是一回事，它们也决不会与形式和“物质”、“表象”的对立对等。

经院哲学的新亚里士多德派把形式定义为不变的，犹如一个行为，物质只是其偶然的力量展现；又如一个因，某一表象只是其物化形式之果。^② 此后直到最近的逻辑主义定义，一种在本体论上始终占压倒优势的观点最终总是要求确认形式对各逻辑对象地位的决定作用，也就是说，是它决定了正确推理的法规。^③ 形式所拥有的这一统治地位，这高人一等（尤其是高物质一等）的独立身份，构成了我们哲学遗产中一个极为重要的组成部分，黑格尔本人在偶尔

① 见 C. 桑多，《语言学研究：关于形式的希腊名词》，大学博士论文（文学系），1971 年。关于 *rythmos* 作为形式类单词的专题研究，见 E. 本维尼斯特，《语言学学术语中的节奏观念》（1951 年），载《普通语言学问题》，伽利玛出版社，巴黎，1966 年，第 327—335 页。

eidos、*idea*、*morphè* 与 *schèma* 这几个希腊单词在下文还将出现，其原义分别是“影像”、“观念”、“形态”、“图式”。根据本维尼斯特上文的研究，*rythmos* 一词的原型并不来自于水流的节奏，而是来自“形式”与“次序”。——译注

② 请参见圣托马斯，《神学大全》，第 1 册，第 9 问、第 2 节；第 1 册，第 47 问、第 2 节；第 1 册，第 66 问、第 2 节；第 1 册，第 76 问、第 1 节，等等。

③ 见 J. 拉德里耶尔，“形式”词条，《哲学大百科全书 2》，哲学观念词典》，法国大学出版社，巴黎，第 1027 页。

遇到这个问题时也只能小心翼翼地试探着辩证，摇晃一下这个显然是形而上的建筑，而不是一下推倒它：

在成品中，物质对确定形式肯定没有影响；例如，一块大理石可以接受或人体或柱体的形式，确定什么形式与物质无关。不过，关于这一点，我们还是不能忽视以下的事实，即（对雕塑家而言）大理石这类物质与形式的无关仅是相对的，它自己并非完全没有形式。矿物学家同样认为大理石没有形式，但那也只是相对的，因为大理石的形成具有自己的形成特征，与砂岩和斑岩等形成的形式不同。只有当人类的知觉把物质孤立起来思考时，物质才是脱离了形式的自在物，但实际上，在对物质的思索中绝对包含着形式原则……^①

看来我们有必要跟随德里达去考察一下古希腊语中那些与形式有关的名词以及它们在哲学中的命运，因为“它们都与形而上学的基本概念有联系”。^②从这个意义上讲形式仅仅是某一阶段终结的必然结构，而在场则在这终结中起着作用。

唯有形式才是实在的，唯有形式才是实质，或才拥有一个实质，唯有形式自呈于前。这一点确定无疑，任何柏拉图或亚里士多德观念体系的解释都不能动摇它分毫。所有人们用来翻译和确定影像或观念的概念都与一般的在场有关。形式就是在场本身。形式就是事物显现出来的让人思考的

^① G. W. F. 黑格尔，《哲学科学百科全书1，逻辑科学》（1817—1830年），B. 布儒瓦译，弗汉出版社，巴黎，1970年，第562—563页。

^② J. 德里达，《形式与欲说之语，关于语言现象学的提要》（1967年），同前，第187页。

东西。形而上学的思想——乃至现象学——必须把存在当作形式来思考，其中的思想应被看作是形式的思想，对形式的形式化，这样做是绝对必要的，说明这一必要性的最后符号就是胡塞尔把活生生的此刻定义为一个一般超验体验的绝对的、普遍的、终极的“形式”。^①

德里达的结论是，“存在的意义摆脱不了形式的限制”。^②可是我们在此对这种极端说法能感到满意吗？不大满意，因为德里达推论所依据的词汇来自于唯一的哲学史，而且其分析所涉及的唯一问题也只是“语言现象学”。我们此处的问题不完全是存在意义的问题，也不是一般意义上的语言地位问题。我们问题的范围要小得多，它触及的只是一个简单的黑立方体，一件一般意义上的雕塑品的地位而已。说到底，一个形式的地位。当“形式”一词指的既是一个可感可见物体的表象又是它的物质乃至内容、它特有的内涵时，会发生什么事呢？当“形式”一词也指向那些在哲学中与“形式”这个词对立的東西时，又会发生什么事呢？如果我们接受以下看法，即话语的次序既不是特定的也不是密封的（这是福柯的全部教诲），哲学中的形式问题从未停止过与艺术或雕塑中的形式问题进行“交流”^③——整个西方文学艺术（*Kunstliteratur*）都说明了这一点——那么，问题范围较小并不等于说问题难度不大。一

① 同上，第188页。

② 同上，第206页。

③ 十五世纪的一部经院艺术史——《瓦萨里艺术史》——的诞生就取决于这种交流，其围绕的中心主题便是一些“图腾”一词，模仿如（imitazione）、观念（idea）或图像（disegno）；关于该主题还可参见《在图像面前》，同前，第89—103页。

位像艾德·莱因哈德这样对该问题各方面关联都很清楚的艺术家在面对形式一词时会说些什么呢？他问，自问，不停地反复问，其行为是嘲讽也是批判；如果我们用油画本身的尺度来衡量这一行为，它中间肯定含有一点本雅明说过的“无奈的忧伤”。

形式？精神，形式的精神，形式的多种形式？多种形式的形式，形式主义，单一形式？一个形式？风格的循环，上古、古典、稍晚时的形式？破碎形式，印象主义，空洞形式？坏的、好的、正确的、不正确的形式？形式总是追随着邪恶的赢利功能吗？没有实体的形式？没有终结？没有时间？^①

我们不需要为这些问题都找到一个答案。只要细心地体验一下这种提问方式，就能从中发现那种从实践到概念的对辩证开放进行批判的需要。行进到此，我们仍然无权教训别人，也创立不出关于形式一词的“我们”的定义。我们唯一能做的仅限于提示，指明方向。我们渴望理解带在场的形式这一说法，我们带着这一渴望走上两条路，但愿它们殊途同归，一举开放、剪断和解开“形式”一词中的本质主义死结，以及“在场”一词中的实体论死结。每次开放都必须是双重的：不仅要跳出圈着我们的同语反复的圆，还要击碎包裹着我们的信仰之球。

从这个意义上讲，“开放”所强调的与其说是一些固定的事物

^① 此段文字取自《艾德·莱因哈德》中，洛杉矶-纽约，当代艺术馆-现代艺术馆，1991年，第124页。

还不如说是一个过程。这是把关系的位置摆在物体本身之前。这是重新赋予词汇和概念以始动的、形态发生的力量。这至少是把名词念成动词，让名词具有动感和活力。就这一意义而言，最小的动作，“极少主义”的动作，就是大谈成形，少谈封闭的或同语反复的形式；大谈表现，避免谈论本真的或形而上的在场。

念着“成形”等词语来思索形式，这个练习一定既丰产又困难。关切视觉艺术的思想家和史学家以此为已任者不在少数。自浪漫派到瓦尔堡再到本雅明，在与哲学的最基本难题的不断对话中，他们大无畏地质问了艺术的各种形式及其历史，因此，以上探索大量出现在维也纳和德国思想大运动的氛围中也就不足为奇了。在此我们必须提一提阿道夫·希尔登布兰特（Adolf Hildebrand），他从视觉的现象学出发，甚至从那些被他称之为“运动觉再现”的现象出发，试图自艺术形式——平面与纵深、立体感与体积——中推演出一个特别问题来。^① 还应提到阿勒依·李格尔，他的《造型艺术史文法》一书触及“形式法则”，触觉成分和光学成分通过它们所谓的动态生成组织着“形式”的各个部分，并使其成为名副其实的形式（他认为真正做到了这一点的只有圆雕）、“半形式”（浮雕）和“平面”（油画、素描）。^②

① A. 希尔登布兰特，《绘画艺术中的形式问题》，赫兹出版社，斯特拉斯堡，1893年（第6版，1908年），第36页。

② 阿洛伊斯·李格尔，《造型艺术史文法，艺术意志与世界视域》（1897—1899年），E. 考夫赫兹译，克林克西克出版社，巴黎，1987年，第3页和121—125页。阿洛伊斯·李格尔论形式，见H. 策纳，《阿勒伊斯·李格尔的艺术史：触觉的形式主义》，《批评》，第339—340期，1975年8—9月，第940—952页。

今日艺术史家更熟悉的另一本名著是海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的《艺术史基本原则》^①，大家一定还记得该书提出了五对范畴：“线条”与“画面”，“平面”与“纵深”，“封闭形式”与“开放形式”，等等。据他看，所有艺术形式或风格都包括在这五对范畴间的辩证游戏中，即它们之间的共时性搭配和历时性演变。该书的总体目标是为了找出一个类似于总体结构的原则，以便能够自一幅画的细节到一幅画、自一幅画到该艺术家的全部作品、自其全部作品到它所属时代的整体风格概括出每一种“形式的基调”。沃尔夫林常爱说：“一切尽在其中。”^②对他而言，一种特殊的形式——一件雕塑品、一种再现衣摆或身体动作的具体方式、一种特别的染色法——不再是某种意念的形象表现，而是一种成形的、“视觉形式”的载体，这种“视觉形式”最终被他确定为“表现的成形模式(……)，这模式应被理解为物体为再现而获取一个形式的方式”^③。

这种看问题的方式在理论上的最大好处，就是把形式理解成一个前结构的有机体：形式在其本身“成形”能力的展开中自行演变，自我改造，甚至自我推翻和自我毁灭。不过，这一体系的逻辑难点，简单地讲即它的局限，来自于体系中目的论的封闭性质，因为很难再想象出新的形式“义群”，似乎只要应用了上边提出的5

① H. 沃尔夫林，《艺术史基本原则》(1915年)，C. 罗蒙与M·罗蒙译，伽利玛出版社，巴黎，1966年，第18—21页。

② 同上，第13页。

③ 同上，第17和273页(译文略有改动)。

对参数，所有形式上的创新也就都在预料之中了。沃尔夫林曾大胆地用“完美比例的基本概念”^①去囊括整个文艺复兴时期的艺术并将其作为当时“生活理想”^②的见证，虽然当时他曾十分仔细地把自己的“基本范畴”与康德原义上的范畴区别开来，但其观点很难摆脱某种视觉上的超验主义。另一个疑点就是它无法摆脱目的论观点，即形式的发展和生命组织一样，^③有进步有衰退，仿佛该体系事先就把所有突变、错位、意外的新义给排除掉了。

这类体系最终的困境是无法在符号学层面上继续展开，尤其是对画像寓意学的观点，它全然不理；于是，形式与意义的衔接这个极为关键的问题就完全超出了它考虑的范围。其后不久，恩斯特·卡西尔在建立自己的象征形式理论体系时，就是在这个衔接问题上大做文章。在此，我们还可以说，形式“敞开”了，它超越了传统上与“内容”对立的逻辑难点：“这远不是感性上的内容与形式的冲突……形式与内容二者相互缠绕，相互混淆，完全变成了一个具

① H. 沃尔夫林，《艺术史基本原则》（1915年），C. 罗蒙与M·罗蒙译，伽利玛出版社，巴黎，1966年，第258页。

② 同上，第4—15页

③ 同上，第22—23页；在这幅刚刚描出的草图里，我们还应该列举另一部名著：H. 福西永，《形式的生命》，法国大学出版社，巴黎，1943年；该书中有一些相当精彩的观点——虽然其间反映出来的活力论有过时之嫌，例如其主题涉及各种形式的“光晕”和“裂痕”（第4页），涉及物质（第50页），以及我们不可能把一个形式压缩成一个梦像或一个理念的问题（第64—73页）。另一位意大利哲学家L. 帕尔宋后来又根据对形式的一种成形和动态观念进一步发展了他的美学。见L. 帕尔宋，《美学：成形论》，庞皮阿尼出版社，米兰，1988年（新版），及其《美学对话》的法文版，G. 蒂贝尔吉安译并序，伽利玛出版社，巴黎，1992年，主要论述见第85—99页（“形式，组织，抽象”）。

体的完美统一。”^① 我们此时身处在前结构思想的另一个层面上，该层面把形式看作是“成形过程”，总而言之，即一种功能。然而，卡西尔整个体系的新康德主义先设似乎迫使他不得不走向另一种封闭：概念的封闭，理想主义的封闭。形式与物质的统一，形式与内容的统一，形式与功能的统一，所有这些统一之所以能够被设想都取决于一个原则，卡西尔在这个原则中所见到的是“得到圆满验证的理想主义的基本论题”^②。形式在其中变成了一种平等原则，一种“精神的统一能量”，这能量最终产生并完成了关于再现的古典观。^③ 形式在其中重新变成理想概念的囚徒，根据这一理想性，一切形式都被要求“归流到一个单一的逻辑形式”。形式在卡西尔那里虽然已不再是“理想”的，但他用来取代形式的功能却仍然属于理想主义范畴，该功能对一切强力形式做出的“怪异”和“独特”的功视而不见。^④

弗洛伊德之所以能比卡西尔早二十年给这个所做的功建立一个真正的结构意义上的概念，是不是因为他一开始所关注的就不是固

① E. 卡西尔，《象征形式哲学》（1923—1929年），O. 汉森-诺夫，J. 拉科斯特和C. 弗兰帝译，午夜出版社，巴黎，1972年，第三章，第76—77页；该书还把胡塞尔关于形式与物质的对立批得体无完肤，同上，第三章，第255—256页；并对符号作为形式与物质中介的性质进行了讨论，同上，第一章，第53页。

② 同上，第一章，第20—21页。

③ 同上，第二章，第275页（“……精神的统一能量，也就是说一种自身协调的感知形式，这种形式在用于再现的客观材料的多样性中得到肯定……”）和第三章，第391页。

④ 同上，第一章，第25页；关于卡西尔的功能与功（取弗洛伊德的含义，见《在图像面前》，同前，第153—168页和第175—180页）的对立，我在前文已有所发挥。

定形式，而是既“强有力”又不可捉摸，既能构形又能变形的形式（如梦、病症）？把形式所做的功看作成形，这在二十世纪的头三十年里已经得到了完全的承认和恰当的理论阐述。在认识论上具有讽刺意味的是，事情似乎总是这样：以上的一切都发生在所谓修艺术正史的学院派把持的领域之外。我刚刚列举了弗洛伊德，他是建立临床记录的第一人，而临床记录并不完全取决于视觉，还有一点可能更关键，他非常明确地认识到了正在起作用的病症形式的视觉张力和复杂性^①……不过还应该提到另一个非学院派的形式学派，人们在这一研究背景中所探讨的不是梦和病症，而是当代生产的艺术与诗歌作品，先锋派作品，它们有可能帮助我们“认知”，让我们对形式所做的功有一个全新的认识。

那就是俄国的形式主义，大约在1915年到1934年之间，一群年轻的研究者为着一个“形式方法”聚集到一起，当时就激起了一片反对声，至今依然。这嘘声充分说明了他们的创新，他们的闪击效果，总之，他们与精神分析新概念的相似之处。在两种情况中，关于主体的经典观念被击得粉碎；在两种情况中，关于成形的观念都获得了极为精确和丰厚的内涵。“形式主义”这名字是鄙视者强

^① 在病变高峰的关键时刻，歇斯底里的症状既有形又表意，对于这个偶尔闪现的辩证的视觉观察，我仅试举一例：“在我观察到的一个病例中，女病人一只手紧紧护着自己身上的连衣裙（女性行为），另一只手却拼命地要拉开裙子（男性行为）。这是女性在遭到攻击时的一个典型的造型，其令人费解之处主要在于这两种同时发生的动作相互矛盾，因此也就很好地掩饰了正在起作用的无意识幻觉。”S. 弗洛伊德，《歇斯底里幻觉及其雌雄同体的关系》（1908年），J. 拉布朗什指导翻译，《紧张、狂热与变态》，法国大学出版社，巴黎，1973年，第155页。

加给他们的，这种事在类似的情况下常出现，迄今为止，该名字还带有贬义的味道。不过，就本文探讨的范围而言，当一个美国艺术评论家使用“形式主义”一词时，他首先想到的一定不是俄国形式主义。^①

在这位“批判性在场者”的身上，立体派、抽象派和未来派等先锋派次次都能花样翻新，为同代人生产出“怪异”和“独特”的作品。应该承认关于构造形式的知识具有典型性，这并非某个原则的定性作用，而是对“批判性在场者”的辩证回应作用。^②他们背离了传统俄国诗人的（仿古的、信仰的）象征美学，摈弃了“象征性宗教”哲学——正是它在知识领域里支撑着上述的象征美学。另一件事也很有意义，主攻文学理论的鲍里斯·艾亨鲍姆（Boris Eikhenbaum）一开始就承认了视觉理论的指导作用，例如沃尔夫林的理论，K. 弗尔（K. Foll）及其力作《油画比较研究随笔》中的理论，这是因为以上理论承担了对形式所做之功进行理论探询

① 请参见 B. 布什洛，《形式主义与历史性，以及这些概念自 1945 年以来在欧洲和美洲的改变》（1977 年），C. 甘兹译，载《历史随笔，第 2 卷，现代艺术》，艺术出版社，维勒班尔，1992 年，第 17—106 页；请注意，C. 格林贝格在其文集（《艺术与文化评论文集》，同前）中从未提到过俄国形式主义。

② 为了对这一理论运动及其文学艺术运动的联系有一个总的认识，请阅读 T. 多洛夫，《介绍》，载《文学理论，俄国形式主义者的文章》，T. 托多洛夫汇编，瑟耶出版社，巴黎，1965 年，第 15—27 页，以及 A. 汉森-洛夫，《俄国形式主义》，载《俄国文学史，二十世纪，第 2 卷，革命与 20 年代》，E. 埃凯特等主编，法雅出版社，巴黎，1988 年，第 618—656 页。对形式主义的诽谤可以说被雅各布森打回了原形，《走向诗艺科学》，载《文学理论，俄国形式主义者的文章》，同前，第 9—13 页。我另外要提请注意的是 H. 达米施（《云彩理论》，瑟耶出版社，巴黎，1972 年，第 42—47 页）参照俄国形式主义者的做法还揭露了绘画诗中的非人道因素。

的责任。^① 雅各布森在一份捷克杂志 (*Cerven*) 上发表其为未来艺术史起草的设想时年纪还不到二十五岁, 设想中充满了反资产阶级艺术史观的热情, 这一在哲学上十分含混的上等人的艺术史观根本就不能正确面对形式观念:

不久前, 艺术史尤其是文学史还不是一门科学, 只能算是唠家常。它遵循唠家常的一切法则。它轻巧地从一个主题跳到另一个主题, 抒情的语流, 从形式的高雅刺溜一下窜到艺术家生活中的趣闻; 心理学上的老生常谈、当时的社会环境、与作品哲学背景相关的问题全混在一起。根据作品来谈人生谈时代, 那真是太轻巧太划算了! (……) 至于它在“形式”一词上的含混程度, 那简直就令人绝望……^②

俄国形式主义者们是如何清除这一含混的呢? 如果必须简述一下包含在他们“方法”中的辩证发展, 我们可以将其划分为三个主要阶段。正是通过这三个阶段, 形式和形式化观点的内涵才变得越来越精确, 越来越清晰和开放。^③ 第一阶段我们可以将其界定为对形式的物质性的承认。此处的着眼点是文本或纹理, 它宣告了形式在物质上和表意上的自主性。此话怎讲? 形式每次都能把材料和或建构或表意的特征统一起来, 在这个统一中, 在它“特有的个性”中, 我们首先感知到的是形式的“质地” (*faktura*, 这里的意思既

① 鲍里斯·艾亨鲍姆, 《形式方法理论》(1925年), 载《文学理论, 俄国形式主义者的文章》, 同前, 第33—37页。

② R. 雅各布森, 《论艺术上的现实主义》(1921年), 同上, 第98—99页。》

③ 描写这一演变最好的文章是 B. 艾亨鲍姆的《形式方法理论》, 同前, 第31—75页(简述他本人成果的一段在第73—75页)。

指纹理又指物质)。我们一开始就应把形式的观念看作是一个具体的观念，理解每一个具体形式多项统一的内在特征：即一个意思、一种构形和一种物质的三者统一。^①

关于这一理论进程的第二阶段，我们可以将其概括为对形式组织结构的承认。此处的着眼点是动态过程，它与纹理观相衔接，宣示了形式本身的动感。此话怎讲？第一，所有严格意义上的形式都在一个定格中融合了自己的过程和结果：它是一个功能，例如提尼亚诺夫（Tynianov）就欣然承认该功能中含有的极为复杂的动程。^②第二，我们不再满足于把形式当作一种具有这样或那样面貌的东西来描写，而是将其看成一种关系，一个造成冲突的辩证过程；或者一个衔接了多样事物多样面貌的辩证过程。^③第三，这一辩证过程每次都显示出其制造冲突、大量生变的“蒙太奇”特征，这一事实导致了一个严重的后果，即一个形式因此成了一切变形的透明晶体，一个形式就是所有变形之和，准确地说，是它们辩证的产物。

一个致命的后果。它暗示了功能，而非卡西尔所言功能的理想统一。它暗示了结构限制，而非某“主题”或理念的异化形式的封

① 同上，第31页、第37—42页、第48页、第60页、第63—64页。大家会发现本维尼斯特（Benveniste）后来在语言学领域中所表述的能指形式与这一定义有直接的关系，见本维尼斯特，《语言中的形式与意思》（1967年），载《普通语言学问题二》，伽利玛出版社，巴黎，1974年，第215—221页。

② “作品的统一并不等于一个封闭的对称整体，而是一个具有动感的整合流程；作品各成分之间的关系也不是等号或加号，而是关联或整合的动态符号。形式（……）必须被当作动态形式来感受。”B. 艾亨鲍姆文中引文，见《形式方法理论》，同前，第64页；至于“建设性功能”的复杂性，见J. 提尼亚诺夫，《论文学演变》（1927年），载《文学理论》，同前，第123—129页。

③ 见V. 什克利夫斯基，《作为过程的艺术》（1917年），同上，第76—78页。

闭或简化模式。它道出了形式所做之功，令人困惑的是，这个功与弗洛伊德在析梦中上升到理论的形象所做之功相似，尽管两种研究之间相去甚远。在以上两种情况中，其动力学的和经济学观点基于这样一个想法，即任何一个出台的形式都是一个“解构”，或者，一个对感官自动化作用的批判性变形：对梦来说这毋庸置疑，可对艺术品来说就不见得那么肯定了。不过，形式主义者对传统美学观念尤其是“理想美”观念不屑一顾，他们坚称应把所有艺术形式哪怕是“模拟象形”的艺术形式都理解为“一个摧毁感官自动化作用的方式”^①。因此，他们补充说，艺术形式倾向于把建构的独特性摆在首位，这也正是现代派作品中的强烈要求。摆在“蒙太奇”之上的是整个“移位”经济，而这一移位当然会让人联想到成梦过程中“移位”在心理上所做的功。同样，在两种情况中，多义的开放性和多种条件的限定等成分将成为所有批判注意的对象。

在两种情况下，功的概念都要求我们把形式想象为形式变化的过程，或者把形象想象为形象扭曲的过程。大家知道，弗洛伊德在断言梦做的功“满足于变形”时所表达的就是这个意思，他还说这个功会使用一切形象法来把每个形式都变成不稳定的、可变向的、可颠倒的、可移位的，等等。^② 雅各布森、提尼亚诺夫或奇克洛文

① B. 艾亨鲍姆，《形式方法理论》，（1925年），载《文学理论，俄国形式主义者的文章》，第45页。

② S. 弗洛伊德，《梦的解析》（1900年），I. 梅耶松译，D. 贝尔热校，法国大学出版社，巴黎，1967年（1971年版），第432页，范围再大一点，见第241—432页；又见弗氏的《梦学理论修正》（1933年），R. M. 泽特林译，《精神分析学介绍大会》，伽利玛出版社，巴黎，1984年，第28—31页。

斯基 (Chklovski) 在宣布他们的假设——“有组织的变形”^①——时所表达的也不是别的意思，他们假定每个形式都具有成形的能力，因为它能对其他已经“成形”的形式进行有组织的辩证变形。同理，当它们从“材料的多义性和异质性”中推理出一个极为辩证的观念（即“定向移位”构形之功的观念）时，该观念便通向了——一个悖论——当弗洛伊德把症状的造型特征和无意识幻觉的隐蔽特征联系在一起时，他也提到了这一悖论：所有真正建构的形式（请回想一下托尼·史密斯的立方体）都将建构过程显示为一个“黑暗模糊化现象”，一个“被打乱的散文节奏”，一个被“怪异”和“独特”地改造过的感觉形象，我们不由自主地期待于一个立方体的就是这种形象。^②

同样还是在以上二问题框架中，主体和形式的关系最终被彻底地打乱了。打乱了，因为有剧烈的移位：美和品味问题移了位。^③理想和艺术意图移了位。让每个症候的独特性掷一把“怪”骰子，把结构限制投入辩证关系。形式便在以上二范式的冲撞中诞生。形式的生产，我们开始明白它只能是动态的，在感觉上有张力，在地域中能扩张。弗洛伊德式的分析美就美在它能够通过析取情感和表征

① “有组织的变形”乃雅各布森术语，见 B. 艾亨鲍姆书中的介绍，《形式方法理论》，同前，第 61—63 页。

② 关于材料的多义性和对形式的扭曲过程，见 J. 提尼亚诺夫，《建构的观念》，同前，第 114—115 页；关于用来模糊化的艺术形式，见 V. 什克洛夫斯基，《作为过程的艺术》，同前，第 96—97 页。

③ 如果以弗洛伊德的美学观来探讨这一问题，请参见 H. 达米施最近的一部作品：《帕瑞斯的审判——分析性图像学一》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1992 年，第 7—50 页。

让我们切实感到梦象的独特张力，于是我们理解了为什么我们会对梦中的某个可怕的情景例如某个至亲的死亡“无所谓”，“无动于衷”^①；反之，为什么一个简简单单的黑盒子会一下子产生让人心悸的张力。大家定然知道雅各布森离这个问题已不太远了，他给出过一个让精神分析家们兴趣盎然的观点，其语言学概念“关涉语”被定义为某种症候或迹象的功能，就在这么一个小词的位置上，在这突发的张力或话语的一闪而过中，重叠交错了编码的整体限制和信息的主观、局部的干预。^②

至于第三阶段，它已经包括在形式主义理论形成的过程中。我们可以把它概括为对形式背景地位的承认。它也是范式观点的扩展；其目标是从原本意义上确立形式所做之功具有人类学、历史学、元心理学特点。提尼亚诺夫在1923年后提出了这一设想，它是形式主义中最不为人理解的东西，既然那些人如此看轻“形式主义”一词，他们当然不打算把形式放在其背景中去理解。庸人的观点只能是非左即右，他们不知什么叫辩证；他们一定会把独立自主（或独特性）与同语反复混为一谈。俄国形式主义已经明确地肯定了其形式建构上的独特性和自主性，并且从未将其关闭在一个艺术作品的同语反复的世界观中。他们甚至抗拒“为艺术而艺术”的美学观。雅各布森在俄国一边建造理论，一边与先锋派诗人和画家们

① S. 弗洛伊德，《梦的解析》，同前，第392—416页。

② R. 雅各布森，《关涉词，动词类及俄语动词》（1957年），N. 吕怀特译，载《普通语言学论文集——语言基础》，午夜出版社，巴黎，1963年，第176—196页。

聚会，还像一个人种学家一样去实地考察以收集口头诗歌材料。提尼亚诺夫试图对形式的“动态完整性”（纯粹的共时性因素）和其历时性向度（在其本身的动态中还有待于承认和质疑的“历史重要性”）进行辩证。^① 艾亨鲍姆在总结这一规划时则说“该理论要求成为历史”，更进一步，它强烈要求成为人类学的一部分。^②

如果说这一雄心壮志没能实现，那应部分地归罪于历史，可恶的、好战的、专制的历史打断了知识运动原有的生命和步调。例如对本雅明就是如此，对卡尔·恩斯坦也是如此。^③ 历史之残暴千方百计要毁灭“真之崇高力量”。直到1965年，俄国形式主义者写的文章才由托多罗夫翻译和介绍给法国读者。在这段时间内，该方法最直接最严谨的继承者（我说的当然是列维-斯特劳斯）也未能避免写出他一生中不多见的、具有误导作用甚至可以说是不够友善的东西；那就是他对普洛普（Propp）的《俄国民间童话形态》的评述，在评述中他坚持把形式主义者的形式与结构主义者的结构对立起来，并否认前者在许多方面对后者的成功大有裨益，如形式与内容的统一，阐释性结果的非抽象性，对现象的物质性的关注，被分析程序中所具有的句法特征，最后还有对背景的开放，也就是对

① J. 提尼亚诺夫，《建构的观念》，同前，第115—119页。

② B. 艾亨鲍姆，《形式方法理论》，同前，第32—33页。（“我们的唯一目的就是从理论上和历史意识事实”，第51页、第65—74页（“在我们这里，理论和历史是一体的”）。同样的观点也见之于R. 雅各布森的《统治者》（1935年），A. 雅里译，《诗意的课题》，瑟耶出版社，巴黎，1973年，第150页。

③ 面临纳粹的威胁，两个人在同一年即1940年自杀，稍后几页我将重新谈到恩斯坦的人格。

历史和人类学向度的开放。^① 然而，雅各布森却以极明确的方式道明了俄国形式主义与西方结构主义之间的继承关系。^②

列举这些误会，为令人沮丧的思辨练习历数这些复杂的思想过程仅仅是为了针对当前的理论状态：有人鼓噪着虚假的二难处境，虚假的超越，以便给自己编出一些被他们胜利超越了的过去，一些无法阅读——实际上是被弄得无法阅读——的观念，一些彻底过时的往昔。似乎艺术家和思想家们提出的问题都会过时和死亡。似乎努力让往昔变得可读并不是创造新形式，创造新的读、看艺术的辩证方法和唯一的方法。

卡尔·恩斯坦的著述就属于这类我们今天几乎无法读懂的思

① 见 C. 列维-斯特劳斯，《结构与形式，对 V. 普洛普一本著作的思考》（1960 年），《结构人类学二》，普隆出版社，巴黎，1973 年，第 139—173 页。不过列维-斯特劳斯在文中（尤其是在附言中）还是明确地承认自己对形式主义有所借用。托多罗夫最近用下面这段话来评论列维-斯特劳斯和普洛普（普洛普在 1966 年撰文回应了列维-斯特劳斯）之间的论战：“两位文豪各持己见，他们的误会在许多方面都是很有教益的。产生误会的部分原因，是他们对对方研究和写作的领域一无所知。列维-斯特劳斯只读过普洛普的《俄国民间童话形态》，以为普洛普只是一个纯粹的形式主义者，不可能对历史和人种志学感兴趣；普洛普愤怒地回答说他一辈子除此之外没干别的（他说的没错）。为了同样的理由，列维-斯特劳斯没明白‘形式’研究和‘历史’研究对普洛普而言只是同一个计划的两个阶段，都是为了回到一个原形（更让人受不了的是列维-斯特劳斯常常喜欢引用《植物形态变化》，并说自己属于歌德派形态学）。至于普洛普，他似乎认为列维-斯特劳斯只写过《结构和形式》一本书（……），并断言他是一个纯粹的‘哲学家’，列维-斯特劳斯对此自然是大为恼火。”T. 多洛多夫，《弗拉迪米尔·普洛普（1895—1970 年）》，载《俄国文学史，二十世纪，第 4 卷，严寒与解冻》，E. 埃凯特等主编，法雅出版社，巴黎，1990 年，第 576 页。

② R. 雅各布森，《统治者》，同前，第 145—147 页。

想。在当代法国宣传其人其书最为卖力的是让·洛德 (Jean Laude) 和利里亚纳·梅弗尔 (Liliane Meffre), 据他们分析, 其著述被遗忘有多种理由, 物质上的和精神上的: 首先是恩斯坦述作的散失, 再就是纳粹对那些他也有份的先锋派刊物和著述的系统销毁, 他保存在柏林艺术学院的那些手稿, 也从未发表过。他的笔迹十分难认, 这和本雅明以及其他许多作家的情况相似, 他喜欢旁征博引, 而今天的艺术史家们一般都记不起来他引用过的理论了——我能想到的主要有乔治·齐美尔 (George Simmel)、希尔德布兰特 (Hildebrand)、康拉德·费德勒 (Konrad Fiedler)。除此之外, 还有恩斯坦分析中批判之激烈, 他毫不妥协的反学院态度, 以及他义无反顾的介入特征: 在艺术上, 他一开始就与乔治·巴塔耶并肩战斗, 在《文献》刊物上维护立体派; 在政治上, 他最早参加西班牙战争, 与国际无政府-工会主义分子并肩作战。^①

所有这一切所勾画出的并不是一个常见的善于“唠家常”的艺术史家形象。所有这一切仅仅描出了“一个锻造出的哲学”那痛苦的拼凑特征。不过, 这种激烈程度与恩斯坦在分析图像世界时所支持的辩证机制倒是相称的。美和理想并不是图像的根本机制, 他的这一直觉得自费德勒, 他的批判与海曼·科恩 (Hermann Cohen)

^① 见 J. 罗德, 《一幅肖像》, 载《国家现代艺术博物馆专辑》, 第 1 期, 1979 年, 第 10—13 页; L. 梅弗尔, 《卡尔·恩斯坦艺术理论的方方面面》, 同上, 第 14—17 页; 作者同上, 《卡尔·恩斯坦以及造型艺术中的先锋派问题》, 朗出版社, 贝尔纳-法兰克福, 1989 年。今天还可以查阅恩斯坦的《作品》, P. R. 巴克编, 梅杜莎出版社, 柏林 1980 年, 第 3 卷, 该书第 4 卷刚出版, 其中有一部分从未发表。

的“演绎”、恩斯特·卡西尔的“功能”大相径庭，是从各个层面——审美层面和认知层面——上对新康德主义所进行的中肯批判。^①这自然会让人联想到本雅明，不可能不想到他，尤其是当我们读1929年《文献》第一期头三页时，恩斯坦在其短文“方法格言”中宣布了一个艺术史（此处的“史”意为理解作品所需的历史知识）草案，指导、统辖该草案的则是贯穿整个艺术史（此处意为作品本身的创作史）的强烈冲突感。

“艺术史是斗争史，是关于形象构思、空间创造，关于一切视觉经验的斗争史”^②。在“格言”中，对艺术史中“史”字的解释相当开放，这让人很容易想到本雅明的辩证图像，而不是其他东西。“油画是一个压缩物，一个心理过程的中止，一个对时间流逝的抗争，所以也是对死的抗争，甚至可以说是多个梦的浓缩”^③：这是一个呼唤元心理学的思索，其中所包含的如果不是本雅明在那几年里常谈到的闪电般的瞬间和“戛然而止的辩证”又能是什么呢？文章的后边发展出一种货真价实的图像辩证，值得专门评述：它提示了一种对历史的宽泛理解，宗教艺术以及它“形而上学的现实主义”（恩斯坦语）在“怀疑主义”时代受到了抨击，怀疑主义“不仅使信仰与抽象相脱节，而且使视觉与传统视觉遗产相脱节”，

① 见L. 梅弗尔，《卡尔·恩斯坦艺术理论的方方面面》，同前，第14—15页。

② C. 恩斯坦，《方法格言》，载《文献》，第1期，1929年，第32页；L. 麦夫勒还告诉我这段话是恩斯坦直接用法文写的，我在此表示谢意。今天我们可以查阅《文献》杂志的合订本（1929—1930年），作序者为D. 奥里埃，J. M. 布拉斯出版社，巴黎。

③ 同上，第32页。

被他列举出来作为这一运动最佳标志的是文艺复兴运动。不过，恩斯坦自己又提出必须超越以上二项对立的条件，因为所有的二项对立都有待于超越。在此，宗教形象将失去其原有的仪式效应，艺术形象将获得自己的特性，按恩斯坦语，也就是它身份上的“抽象”。不过，当前的艺术（此处指立体主义）必须与独特性失去的东西重新建立联系，而不是和信仰中最终被扬弃的机制重新相连。^① 此话不假，一切真——非仿古的——图像都离不开“独特性”加“有效性”，亦即“形式”加“在场”。

在这几页书中，尤其是在他在 1915 年后写的献给非洲雕塑的尖刻小书中，卡尔·恩斯坦所提的问题其实还是光晕问题。不过，这里的问题已不是纯粹的历史追忆（非洲艺术在此的作用是启动一个时间错位的操作，让人从现代问题角度即立体主义视角来观察它）^②，而是在这种追寻中重建一个辩证图像的真正瞬间。因此，此处对雕塑的发问就处在一个确切的交叉点上，即把“形式”看作呈现和把“在场”看作表征的交叉点。事实上，卡尔·恩斯坦一方面要求用一个非人种学的角度，即“从事实的而不是替代品的角度”来看待非洲艺术，也就是说把形式看作形式，而不是某种单纯

① 同上，第 32—34 页。

② “现代艺术的某些困难促成了一种比过往更慎重的看待非洲艺术的角度。同样，在这儿，一种艺术进程创造出自己的历史：在它的中央升起了非洲艺术。以前似乎毫无意义的事物，在最活跃的雕塑家身上找到了自己的价值。我们会说，只有对黑人，我们才会提出如此多的空间的问题。”恩斯坦，《黑人雕塑》（1915 年），L. 梅弗尔译，收录于《什么是现代雕塑？》，M. 罗韦尔主编，G. 蓬皮杜文化中心，巴黎，1986 年，第 345 页。

的社会历史文献。

另一方面，卡尔·恩斯坦认为这些图像的全部动态和背景都受到了宗教成分的操纵，他从未忽视这一现象的重要性，但他并没有在其中贪婪地寻找所指，寻找“象征性”，寻找一种肖像学的或一个超验的内容。其分析的现代意义、独特之处和力量也在于此。他立即把物体本身的物质存在方式引进其中：它们的形式和表征。在以上条件下，毫不奇怪，我们在卡尔·恩斯坦笔下又发现了非洲艺术品光晕的注意，一如本雅明，这里的光晕被用现象学词汇表达为双重距离、相对黑暗和从以上诸事物中演变出来的视觉造型：

创造空间需要某些特殊成分，视觉把它们尽收眼底，我们有可能在这些特殊成分之上作一个形式分析。……黑人艺术首先是宗教艺术。一如所有远古先民，他们对雕刻的神像顶礼膜拜。一个雕刻者就恰似一个正在造人的神或者一个照管神的人，也就是说，自一开始，他就与作为神或神的载体的作品拉开了距离。他的工作表达了对远距离外的神的敬爱，其作品是某种带有超验性质的独立物，而且比自己的制造者强大……尤其是常常被人放在黑暗中来崇拜的偶像。作品，艺术家心血的结晶成了独立的、超验的、摆脱一切尘世联系的东西。与这一超验对应的是一个排斥观者所有功能的空间观。必须提供并保持这样一个空间：一个起用了一切资源的空间，一个不破碎的完整空间。一个封闭的自主空间在此并不意味着抽象，而是一种当下的感受。只有当体积得到了完满的体现，再也不能往上增补任何东西时，这一封闭才得到了保证。……对它各部分朝向的确定也不是从观者出发的，而是从其自身出发的；对各个部分的体验来自其坚实的整体，而不应退后弱化它们。……非洲雕塑不表意，它不是一个象征；它是神，保存着封闭的神话现实，并把崇拜者吸纳进这一现实，消解他凡夫俗子的一面，把他改造为一个神话的存在。该形式的封闭性和完整性与宗教

的封闭性和完整性保持一致，正如形式的现实主义与宗教的现实主义保持一致。^①

简单但却辩证和绝妙的推理。他强调非洲雕塑在形式上是自主的，并将其推至极端，让我们认识到这里的自主决不是同语反复的自足。他强调非洲雕塑的崇拜价值，并将其推至极端，让我们认识到它从未把形式缩减为某种工具性的或“象征性”的次等现实：恰恰相反，在其特殊的表现中（其形式的自主性和在黑暗中的展示，简言之，所有产生光晕和间距效应的手法），“超验”——非西方类型的超验——可以说是内在于形式本身的。因此，我们在这种推理中读出了一种非洲雕塑“观看”非洲人时所具有的关系，该关系与任何戏剧中的或心理上的相合相契全然无关，卡尔·恩斯坦便据此把黑非洲雕塑“形式上的现实主义”与西方的幻觉（例如贝宁的幻觉）对立起来，最后他还将这种幻觉称之为真正雕塑的“替代图像”。^②

在这几页中正在构思的是一个货真价实的形式人类学。它完成了一个标准的辩证操作，把一系列初看上去相互矛盾的观念衔接到一起，并最终跨越了那些理论上与之对应的两难处境：它成功地把形式的封闭与表现的开放、体积成形的自主性与对每个表现成分不

^① 同上，第346页、第348—349页。这种对物体的关注态度对人类学家最近的思考应具有直接意义，例如M. 奥热在《神—物》一书中的思考，弗拉马里翁出版社，巴黎，1988年。

^② C. 恩斯坦，《黑人雕塑》，同前，第346—347页。

断进行变形的努力放在一起考虑。^① 它最后还说服我们几何形与类人形之间的对立是能够被跨越的：“艺术不知道何为抽象何为有机体，这些（观念上的或自然主义的）标准都是外在于艺术的”。^② 大家记得，托尼·史密斯和罗伯特·莫里斯雕塑所引起的视觉经验促使迈克尔·弗里德去思索，而其思索问题的中心就是以上（虚假）的两难处境。我们还记得，唐纳德·贾德关于同语反复的表述给人以这样的感觉，即跨越这一对立如果不是不可能的也是极难的，唐纳德·贾德写道：“几何形式的主要优点就是它们不是有机的，其实所有艺术形式都不是有机的。要是能找到一种既非几何亦非有机的形式，那就是一项真正的大发现。”^③

恩斯坦的推论富有教益，他让我们到形式本身，也就是说到形式形成和表现的戏法中而不仅仅是它的“象征性”戏法中寻找“在场”或光晕的原理。他并不否认观看者眼光的作用，但却将其纳入了形式本身的策略。一个形式能从双重距离外看我们，那只能是因为它在“形成”过程中是“孤独的”，因而也是自主的。这也是本雅明的提示，他还告诉我们，一个光晕图像的主要优点就是无法接近，它必然与我们分离，必然是自足的，拥有形式上的独立性。^④ 关于什么是一个“有张力的形式”，我们在这里头一回有了

① 同上，第349—351页。

② 同上，第352页。恩格斯此话当然有点偏激；不过他这样张扬完全是为了他那还算中肯的理论计划（该计划与他介入立体派雕塑的行为密切相关）。

③ B. 布什利书中对唐纳德·贾德的引用，《历史随笔第2卷，现代艺术》，同前，第188页。

④ 见W. 本雅明，《机械复制时代的艺术》，同前，第147页。

一个初步的答案：一个落在我们眼中的事物即使离我们很近，仍然退隐在自己形式的高度孤独中，通过退隐这一简单现象，它与我们保持距离，让我们保持对它的尊重。于是它看着我们，于是我们踏上了两个相互矛盾的动议的门槛：是看见还是失去，具体到形式表现本身，在用眼睛去抓形式和用触觉去感受形式之间，形式总能撇下我们，它总是缺席。

弗里德的文章^①极富启示性，如果必须再回到他的文章中说的话，我们在本阶段可以这样说，一旦超越了他所追求的对立，即“戏剧性”的在场作为一方，“特定”的当下性作为另一方的对立，二者就正好就构成了“有张力的形式”。这就要求：现象学的在场不再溜进一种具有心理和剧场关系的可疑区域，它必须呈现为一个自主的“集中造型”的当下性；形式的当下性不再自囚于一个所谓理想的瞬间或即时的可疑区域，它必须呈现为一种有深度的在场；这一深度是我们在丧事和欲望之间体验到的，因此它具有拟人意义。^② 在这个背景中，有一点很清楚，此处的拟人观念完全失去了其心理上浅薄模仿的含义；它瞄准的更像是元心理学层面上的可读性。弗洛伊德关于形成过程的范式能帮助我们接近这一层面，该形成过程便是病症的形成，梦境的形成，总之，无意识的形成。^③

① M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第26—27页。

② 请注意，迈克尔·弗里德在此引进他的两难处境是有条件的：他拒绝思考活动中的分裂，亦即观看主体的分裂。

③ 此处概念请参见J. 拉康，《无意识的形成》（1957—1957年的研讨会报告由J. B. 蓬塔利整理），《精神分析报告》，第7卷，1958年，第153期，第182—192页第154期，第250—256页。

我们企图阐明在辩证过程中出现的“带在场的形式”这一提法，可分析到最后，能够帮助我们确定辩证过程中各词项的还是弗洛伊德的元心理学。可成形的东西所做的功已经给我们提供了理解成形过程中“怪异”和“独特”张力的一些要素，弗洛伊德用来表示成形的词更接近表现（图像是它必然的场所）而不是再现（图像仅是它偶然的载体）：对形象性的强调（*Darstellbarkeit*），这个词强迫我们把可成形者看作是“表现性”的作品，把它的张力看作是能指的形式作品。^① 不过，弗氏还提供了另外一条补充途径来帮助确定这些词项，他引入了一个“特殊的审美领域”，并说该领域与“美学理论”的传统提法大相径庭，该领域定义的是审美中的一个悖论区，所以它偏离了正统。悖论区是一个“通常让人生忧”的区域，该区域的所见之物让我们想到快乐原则以外的东西，在这个区域，看见就是失落，不可避免的失落物在其中看着我们；一个令人生忧的怪异物（*Das Unheimliche*）^② 所占据的区域。

为何重提这篇大家熟悉的文章呢？因为弗氏的关于令人生忧的怪异性似乎正好对应于本雅明想在光晕图像的“怪异”和“独特”性中抓住的东西。借用令人生忧的怪异性，我们对光晕就有了一个不仅是世俗化了的而且也是元心理学的定义：“特殊的时空网”，它

① 此处仍然请大家参阅《在图像面前》，同前，第171—218页；另外，还有一个将该理论应用于中世纪宗教图像的图式：《形象的力量，基督教艺术中的视觉与注释》，同前，第596—609页。

② S. 弗洛伊德，《令人生忧的怪异性》（1919年），B. 费隆译，伽利玛出版社，巴黎，1985年，第213—214页。令人生忧的怪异性也是一个形式问题，弗氏在其文章结尾所阐明的就是这一点，见第252—263页。

是看、欲、忆的综合能力，总之也是间距的能力。请稍微回忆一下那些基本定位。

就算弗氏的“令人生忧的怪异”(*Unheimliche*)是一块“特殊的时空网”，这也是自弗氏开始注意到该词本身的二律背反时就得出的判断：第一，*Unheimliche* 是一个与看有关的词（即拉丁语的 *suspectus*），一个与地域有关的词（即 *xénos*，希腊语中的外地人）；然而，把它放在与时间关系密切并能“让我们想起那些久已相识、久已熟悉事物”^①的词汇中，我们反而能说清楚这一概念的模糊之处。第二，*Unheimliche*（令人生忧的怪异）明确地显示出一种被视物对视者所拥有的魔力，即本雅明在光晕物的崇拜价值中发现的魔力，弗氏还用更开放的形式将其表述为“思想的全能”，这一概念把一般的崇拜与反复萦绕的结构捆绑在一起：面前的令人生忧的怪异之物似乎在俯视我们，让我们对其视觉法则保持敬仰。我们被它拖进排解不去的烦恼。按拉丁语的说法，它对我们来说是“*susperstes*”，也就是说它既在场，又是证人和主事人，它迎面而立，仿佛命中注定要存活在我们的眼中，存活在我们的心中，甚至可以说要看着我们如何走向死亡。所以，关于这种关系——美丽与焦虑的混合物——的传统说法与远古迷信有关，而远古迷信又与光晕图像紧密相连。^②

第三，*Unheimliche*（令人生忧的怪异）显示为一种力量，一

① 同上，第 215 页，（全面论述请见第 215—233 页）。

② 同上，第 242—245 页。

种把回忆和压抑的欲望合并在一起的力量。重复现象大概就出现在以上二者之间。在幽灵再现（反复萦绕，图像的令人担忧的“再现”）和复制品的主题里，弗氏就分析过这一现象。复制品，一个特意为弥补“自我消亡”而发明的替代物，当它出现在我们面前并“看着”我们时，也就表示了原件的灭亡——我们之死。^①复制品“看”我们的方式永远是“独特的”、唯一的和令人惊讶的，这个独立于我们生命的物体也有生命，其生命具有重复出现的潜在能力，由于这一令人担忧的潜力，其独特性便自动地变得“怪异”起来了。

迈克尔·弗里德面对托尼·史密斯的大黑立方体时所见到的不就是一个名副其实的复制品吗？这玩意“就像是一个人”，让人觉得“气势汹汹”，“纠缠不休”，忽近忽远，既死气沉沉又生机勃勃，既静默无语又迎面扑来，让人提心吊胆。迈克尔·弗里德是不是感受到了令人生忧的怪异的张力？^②根据以上这些生与死、与人相似又与人相异的歧义，弗洛伊德对复制品的题材作了一个很好的总结。^③请注意，复制品概念定义的是这样一件东西，它重复人类（它具有模仿人的特点），同时还有能力重复自身，也就是说它具有某种异于人类的自主形式，具有它作为物体的“生命”，有效且可怕：它能够自孕。它的特点是能从形式上、数量上和物质上进行自我复制，于是该物体变得咄咄逼人，从强迫性神经病倾向的角度来

① 同上，第235—242页。

② M. 弗里德，《艺术与物体地位》，同前，第17页。

③ S. 弗洛伊德，《令人生忧的怪异性》，同前，第224页和第249页。

解释，极少主义的系列作品中可能就隐含着这种反复出现的阴影。

这一视觉经验咄咄逼人的特征在令人生忧的怪异物体与眼盲主题的结合中得到了最彻底的表现。弗氏不仅向我们指出了令人生忧的怪异与孤独、沉默和黑暗的关系^①——本雅明对光晕很快也得出了同样的结论，他还向我们说明令人生忧的怪异的经验如何进入可能会再也看不见的视觉体验……对于眼盲这一主题，弗氏在分析 E. T. A. 霍夫曼的童话《撒沙人》^② 时有极精彩的论述，例如，科佩留斯说的那句“眼睛到这儿来，眼睛到这儿来！”就被他理解为恐惧阉割的表现。^③

最后在这个经验中起作用的，还是距离的功力，双重距离的功力。弗氏在令人生忧的怪异中注意到一个早已被舍林（Schelling）发现的特点，即视觉物被看作是某种东西的唯一的和怪异的显现，而且这个东西“必须隐蔽，呆在暗中，出自暗中”^④，弗氏这里的观点已经与本雅明对光晕的定义——“即使很近，依然是一个远的显现”——不谋而合了。某样东西出自暗影，它的显现保持着浓重的来自远方和深处的痕迹，于是这东西飘忽不定，无从捉摸。我们

① 同上，第 263 页；此处还参照了孩子在母亲离去时的焦虑。见 S. 弗洛伊德，《性学三论》（1905 年），P. 科布克译，伽利玛出版社，巴黎，1987 年，第 167—168 页。

② F. T. A. 霍夫曼（1776—1822 年），德国作家，其作品神秘怪诞，代表作有小说集《大罗特式的幻想集》；据弗洛伊德的说法，撒沙人代表了叫孩子害怕的父亲形象：“孩子不睡觉，他就会来，撒一把沙子在你眼里，眼珠子便一下子从眼眶里跳了出来……”——译注

③ S. 弗洛伊德，《令人生忧的怪异性》，同前，第 225—234 页。

④ 同上，第 222 页（其中引用了舍林的话）。

试图阐明的视觉经验在此就整合了辩证地联系在一起的两个互补阶段，一个大概是“看见时就是失去时”，另一个则是“看见隐匿的东西暴露”。我们知道，就是在这个辩证的焦点上，弗洛伊德对压抑进行了一次构件操作，一次否定和结构化并举的操作。这一切最后说明了什么？不就是说明了所有的张力形式、所有的光晕形式的表现都“怪异得令人发怵”吗？因为它们从视觉上把我们摆在了“某个被压抑但又回来找我们的东西”^①面前。我们是不是可以把一个形式的张力定义为一个重返视域的被压抑的欲望对象？甚至进一步，一个重返审美领域的压抑对象？

^① 同上，第246页（整体论述请见第245—252页。弗洛伊德在 *Unheimliche*（令人生忧的怪异）的前缀 *un* 中甚至还看出来“压抑的标记”）。

无止境的门槛

为了阐明这令人生忧的怪异，弗洛伊德还给出了一个终极范式：那是一种方向的迷失，我们不再清楚眼前的东西到底是什么和不是什么；还有，我们不知道要去的地方是不是就是脚下这块一直囚禁着我们的地牢。“就事论事的话，人一旦陷入这令人生忧的怪异感觉就会晕头转向。一个人越是善于在周围环境中确定自己的位置，他就越是难以接受这些在环境中生出令人担忧的怪异感觉的东西和事件。”^① 弗洛伊德告诉我们，其极端的情况便是面对女性生殖器，面对它，“患神经官能症的人”（人人都有点神经官能症）会最强烈地感到这种令人生忧的怪异的迷失和茫然：这个怪异的区域在我们面前张开，异常怪异，因为它能迫使我们返回自出生之后就已失去了的“原始家园”。于是在阉割恐惧的参照轴上，又多出了一个对“母亲肚皮的幻象”^② 的参照。

① S. 弗洛伊德，《令人生忧的怪异性》，同前，第216页。

② 同上，第252和257页。

其实，从本体论角度来说，二者在令人生忧的怪异经验中是紧密相连的。我们眼光迷失在此处必然导致对方以及我们自己的撕裂，我们内部的撕裂。总之我们在此处生出失落感，我们受到了对方缺席的威胁。荒诞的是，在那渐渐模糊并消失的边界上，例如物质现实与心理现实之间的边界上，当迷失现象诞生之时，这个在我们内部张开的分裂——这个在我们所见之物里边看着我们的家伙所打开的分裂——便开始显现。^① 这就是斯蒂芬·代达勒凝视眼前大海时所发生的事情：浪卷来了鱼卵、海藻和丧母的记忆，抹去了它们之间的界限。但，在海洋风景的视界里，同时也“敞开”了一个人口，远方的地平线在眼前张开，弯曲着暗暗描出母亲肚子那面“绷着精制皮面的圆盾”，而且这个图像还十分接近盛满了母亲临终前呕吐物的瓷盆，盆中的浓痰与远处的大海一样绿。在斯蒂芬·代达勒看见的东西（远方的大海）和看着他的人（死去的母亲）之间张开着这个人口，说到底，这人口不是别的，就是他内部的口子，“他心上淌血的伤口”。^②

这就是根据乔伊斯的描写重新表述的“可见事物的无可避免的形态”。大家记得，在这一名段的结尾，正好在命令句“闭上眼睛看”之前，门这个词跳进了我们的眼帘，其出现的缘由是视觉上的半透明态和盲目地试着要抓住什么的五个手指头。^③ 门是不是我们最后用来关闭（或者不关闭）这个视觉语言的图像呢？不管怎么

① 同上，第251页。

② J. 乔伊斯，《尤利西斯》，同前，第10—12页。

③ 同上，第39页。同见该书前文，第1—4页。

说，对那些我们在本文欣赏到其代表作的雕塑家来说，它曾经是。托尼·史密斯的大黑立方体当然不像门；但它骨子里的辩证法，既是障碍物又给人在视觉上造成一个空处的做法一下子将两种空间模式浓缩在一起，二者后来才各具特色，分道扬镳。在那个名字就叫做《墙》的作品中，墙用一块木头或黑钢的宽大平面抵挡了眼光；其后还有那个取名为《迷宫》的构造，给观看者打开了一个似乎是通向庙宇和某个恐怖处所的入口，其入口洞开着，可仍然把我们拒之门外，并把我们弄得茫然不知所措（图 36、图 37）。

门在眼前，却不容我们跨进门槛，或者说它要我们不敢跨出这一步，让我们举棋不定，畏缩不前。在这念头千转时，在走过去、走到目的地的欲望和无尽的哀伤——早早就提前体验到的永远到不了目的地的哀伤——之间，停留着或者悬置着我们的整个眼光。我们停留在边缘，犹如面对埃及的坟墓，在其迷宫的每个角上都有门的形象，可是这些眼前的门却是我们通向梦中永生的障碍（图 38）。在这种处境下，我们只能踏上一条迷宫指定的路，并在每个门前、在每个方向标前茫然与踌躇。我们的确既在其中又在其前。当在我们所见之物的里面看着我们的东西在我们的体内张开时，这难堪的处境便决定了我们所有的体验。

这个关于门的主题无疑是太初的，它是传统的，远古的，又是宗教的。它有着标准的双重意义（是去彼岸的通道又是此路不通的死胡同），正因为如此，它被用在了神话构造的每一个环节和每一个转角上。但丁就在地狱入口处安了一扇门：“入我者将万劫不

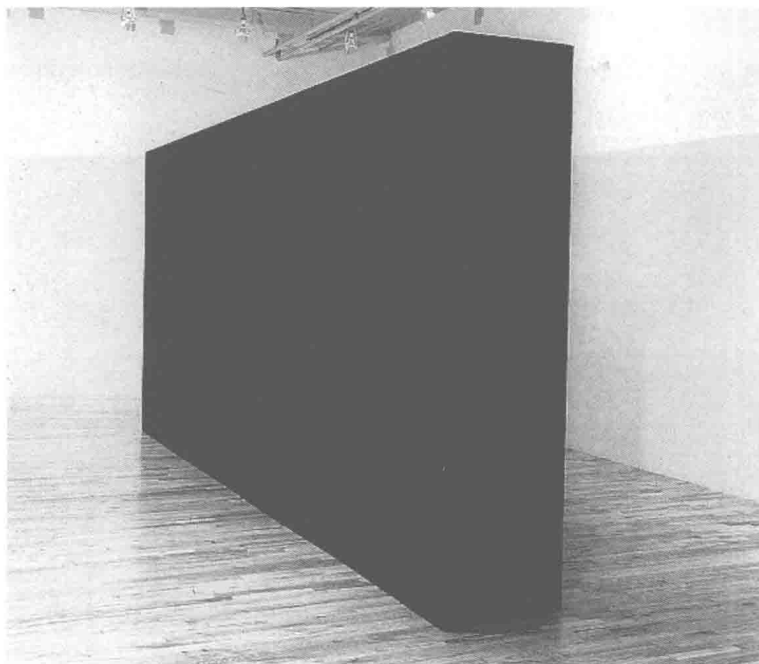


图 36. 托尼·史密斯,《墙》,1966年。木漆。
244 厘米×244 厘米×61 厘米。经玻拉·库柏画廊允许发表,纽约。

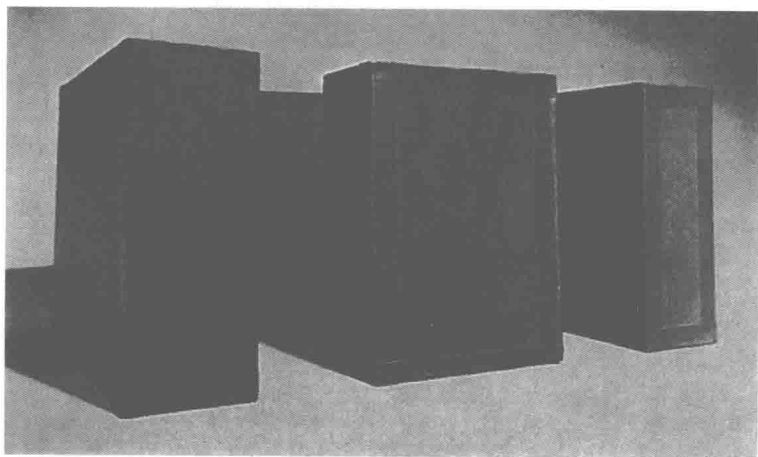


图 37. 托尼·史密斯,《迷宫》,1967年。木漆。
203 厘米 × 305 厘米 × 76 厘米。经玻拉·库柏画廊允许发表,纽约。

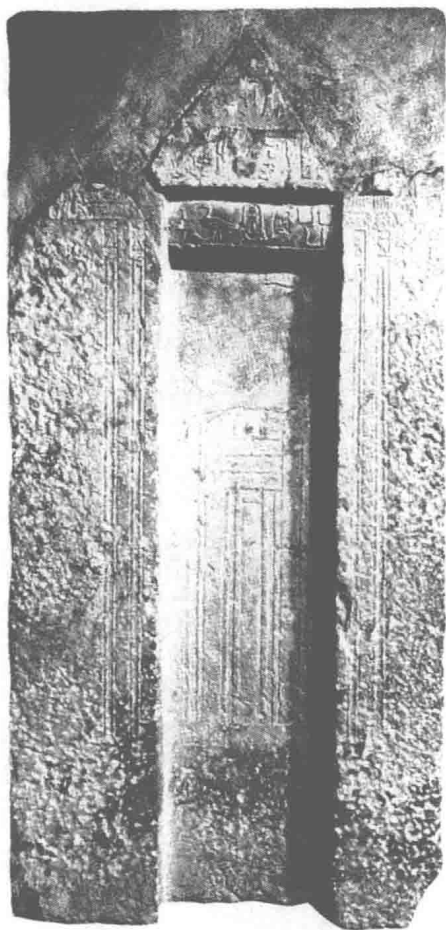


图 38. 尼卡乌迪杜弗力的石碑“假门”，埃及，
第四王朝，约公元前 2613—前 2498 年。石灰岩。
180 厘米×90 厘米×20 厘米。卢浮宫，巴黎。

复，(……)进来者请把所有希望留在门外”^①；在炼狱的入口处他也立了一扇门，那是“在墙上开的一个缺口”，缺口上守着一个门卫，门卫的剑就是一个锋利的门槛，令人目眩。吓呆了的但丁止步在门前，没有维吉尔的帮助他决不敢以身犯险。^②这也是为《启示录》中能看见异象的人们在天上打开的门。门前总有判官和守卫，举行入门仪式时门总是会变小变窄。神也能把自己的身体当作门，过了这扇门，你就进入了永恒的无上妙境。^③

门代表一个入口，它自己受到威胁并威胁着你，可能送给你一切也可能剥夺你一切。简言之，它总是受到一种神秘法则的监控。门扇本身就是一个钳夹的形象。那些不知被人做过多少注释的《雅歌》《箴言》和诗歌集，以及希伯来“圣经”中的预言书，它们都无休无止地编织着门的主题：紧闭的门，或人对着神的法则用大量的眼泪、无尽的悔恨、创伤和战栗所开启的门。^④人类在精神上的无依无靠，对“意义之意义”或“本真的在场”的无望追求，所有这一切便常常表现为门的形式，一扇扇需要通过和需要开启的门。吉尔松·斯科伦（Gershom Scholem）便让人一直回溯到凯撒

① 但丁，《神曲·地狱篇》，第三章，第1—10行。

② 但丁，《神曲·炼狱篇》，第九章，第73—84行。

③ 主要见《路加福音》，第十三章，第24节；《马太福音》，第七章，第13—14节；《约翰福音》，第十章，第9节（“我是门。入我这扇门者必将得救”）；《雅各书》，第五章，第8—9节等。

④ 主要见《耶米利哀歌》，第三章，第8节；《诗篇》，第十六章，第11节；第三十九章，第12节等。关于犹太教在这些主题上的注释，在C. G. 蒙蒂菲奥里和H. 洛伊的书中有个概述：《犹太教文选》，肖克汉出版社，纽约，1974年，第317—318页、第329页、第403页、第544页等。

里亚的犹太教理学校，其时奥利金（Origène）^①对“意义之意义”（或圣中之圣）这个题目曾作过探讨，尽管其指向是上天，但其理论模型却是非线性的，他想象出无数排列在无止境的广大空间的门，等我们去开启，但那些门的钥匙却不见了或完全被弄混了：

奥利金在《圣经》《诗篇》的注释中讲，一个“希伯来”哲人（当然是凯撒里亚犹太教理学院的一员）对他说，神的文字就好比是一个有着许许多多房间的大宅院，每间房的门前都有一把钥匙，但这把钥匙却不是用来开这扇门的。所有的钥匙都被弄乱了，而你则必须找到那把正确的钥匙去开门，任务难度之大可想而知。^②

在这段阐释经典的寓言里，门的洞开——欲望通往其对象的途径，眼光通往其揭去面纱的爱物的途径——仍然是潜在的，从某种意义上讲，是禁止通行的。一把钥匙开一把锁，要想找到所有对得上号的钥匙首先需要时间。不难想象，这工作本身就是一个无休止

① 奥利金（约185年—约254年），罗马基督教神学家，教父哲学的主要代表之一，曾主持凯撒里亚的基督教教理学校。他利用希腊哲学，特别是新柏拉图主义和新斯多葛主义，来论证基督教教义，将希腊哲学中有些术语作了神学化的解释，如以“单子”来说明上帝，以“逻各斯”来说明基督等。其著作有《论原理》等。——译注

② G. 肖勒穆，《对〈旧约〉的犹太传统阐释及其象征体系》，K. 博埃斯译，帕约出版社，巴黎，1966年，第20页；奥利金的文章在《圣诗选》中就能见到；在犹太人对《旧约全书》的传统阐释中，该主题似乎与字母组合有关，字母组合成“打开”意义，被人称之为《光明之门》（此乃十五世纪的拉比约瑟夫·吉卡提力亚为其论文所选的题目）。又见G. 肖勒穆，对《旧约》的犹太传统阐释的根源》（1962年），J. 罗温逊译，奥比埃-蒙塔埃出版社，巴黎，1966年，第38—39页、第302页、第343—344页。

的迷宫。按 W. 本雅明的说法，这图像仍然是“仿古”的，因为在无数的入门仪式中——以结婚为起始，在无数的神话和童话中，这些禁止入内的房间（就像圣中之圣，通常是空的，而且具有一个女性的，甚至一个图像的在场价值）就像是一个真正的拟人常数。^①于是，犹太的传奇升华为拉比的智慧，给出了自己的变体，亦即由奥利金嘴中讲出的犹太寓言新版本。^②最后是 F. 卡夫卡，吉尔松·斯科伦没有忘记他的作品中有近似门的双重性主题，卡夫卡在《诉讼》倒数第二章中留给我们一个独一无二的著名寓言，写得极其美：

在法律的大门前站着个门卫。一个乡下人请求允许他进法律的大门。可门卫说暂时还不能让他进去。那个人考虑了片刻，问过一会能不能让他进去。“可能可以，”门卫说，“可现在不行。”因为大门一直是敞着的，而门卫又闪到了一边，所以乡下人弯下腰来朝门里看。门卫发觉后笑道：“既然里面这么吸引你，你可以试着推开我闯进去嘛。不过请记住：我很强壮，在门卫里我还只是最末的一个。每个大厅前都有一个门卫，而且一个比一个壮，看一下第三个门卫连我都受不了。”乡下人没想到会有这么困难，法律的大门不是对所有的人都永远敞开吗？但当他此刻靠得很近地端详了穿着皮大衣的门卫及其尖鼻子和稀疏的、又长又黑的鞑靼人式的胡子后，他觉得还是等下去为妙，等到允许时再进去。门卫递给他一个小板凳，叫他在大门靠边一点的地方坐下。他坐等着，日复一日，年复一年。他做过多

① 见 V. 普洛普，《童话的历史渊源》（1946年），L. 格吕埃尔-阿佩尔译，伽利玛出版社，巴黎，1983年，第181—188页（《禁止入内的房间》）。

② 新版本之一出现在 M. 布伯尔的书里：《巴尔·申的传说》（1907年），H. 希登布兰译，岩石出版社，摩洛哥，1984年，第21页。

次尝试，不断向门卫求情，弄得门卫很烦。有时候，门卫也盘问一下他，问他家在哪里以及其他许多情况，可那都是些不咸不淡的问题，问话的口吻俨然是一个大人物在向小人物施恩。最后门卫还是对他说不能进去。乡下人为来这一趟准备了不少东西，于是把最值钱的东西都拿出来贿赂门卫。门卫倒是来者不拒，可还是说：“我收下你的东西，这样你就不会认为自己疏忽了什么。”一年又一年，乡下人不停地观察着门卫。他完全忘记了还有其他门卫，这第一个门卫似乎成了阻止他进门的唯一障碍。头几年他还为自己霉运当头而大声诅咒，后来渐渐老了，就只能在牙缝里嘟嘟囔囔了。他变得有些孩子气，因为长年累月地研究门卫，以致连他皮衣里的虱子都认识了，于是他请虱子帮他说服门卫发发善心，最后他的眼睛也不好使了，不知道是周围变黑了呢还是他的眼睛产生的错觉。不过他现在却在黑暗里见到了一丝光明，从法律大门内射出来的永恒之光。可他活不长了。弥留之际，长期以来积累在他脑袋里的经验汇成一个问题，这个问题他至今还没向门卫问过，他示意门卫过来，因为他身体发僵，再也伸不直了。他们的个头起了变化，乡下人越缩越小，门卫不得不低低地弯下腰来。“你还想知道什么？”他问道，“你真不知足。”“人人都向往法律，”乡下人说，“怎么这么多年以来除我以外没有别的人要求进去呢？”门卫明白乡下人快断气了，为了振动他那差不多要失灵的耳膜，门卫大声吼道：“除了你以外谁也不能进这个门，这个门就是为你开的。现在我要走了，我去关门。”^①

绝妙文章。确切说，这是对令人生忧的怪异性的极为准确的描写。一方面，卡夫卡的寓言当然与神话有渊源，有它的出处。这是一个乡下人的传统形象：不识字，从未读过犹太教法典的人；整个

^① F. 卡夫卡，《审判》（1914—1916年），A. 维亚拉特和M. 罗伯特译，载《卡夫卡全集》，C. 大卫编，伽利玛出版社，巴黎，1976—1989年，第1卷，第453—455页（此处译文更加洗练）。

寓言故事及其情节发展基本上可以增补进现存的犹太教法典注释汇编。^① 在这段叙事中最令人感到“怪异”并对人产生“独特”震撼的首先是那悲剧性的嘲讽，这嘲讽已经远离了传统，卡夫卡利用它破除和砸碎传统，他要揭露传统的真相，传统对人的各种压制。马西莫·卡奇亚里（Massimo Cacciari）有一本叫《法律的徽记图案》的书，其中有一段非常精彩的专论卡夫卡的文字：“沉沦在无法到达之地，因深知此结局而产生的自嘲是悲剧性的。为揭示传统而进行的无望阐释，这处境是对人的嘲讽。”^② 此话怎解？卡夫卡要在叙事中打碎神话成分（他的确常常这样做，例如他创作的《海妖的沉默》^③），虽说在“在大教堂”这个章节中讲故事的是一个牧师，虽说其叙事与其他传统的讲法都相反，那扇门始终开着，开到最后，一直开到乡下人死在它那无言的光晕下。

还有其他意思吗？卡夫卡把所有关于宗教阐释的问题都推至极

① 见 M. 罗伯特，《形只影单一如卡夫卡》，卡拉曼-列维出版社，巴黎，1979年，第163—164页；W. 霍夫曼，《卡夫卡传说中的“面对”》，载《日耳曼研究文集》，1970年，第107—119页（涉及犹太教法典在叙事中的影响）；S. B. 布尔帝，《律法书》与卡夫卡寓言之‘面对’的一个相似之处，《语言与文学的研究》，第四章，1968年，第420—427页；E. R. 斯坦伯格，《法律面前的卡夫卡，具有众多参照系的宗教原型》，《奇塔拉琴》，第十八章，1978年，第27—45页；斯科伦的立场比较极端也比较有意思，他给予卡夫卡式处境以一种在犹太奥义中几乎是“初始”的地位：“卡夫卡大大地发展了犹太法典的传统，而且丝毫没有损害其原有的价值，卡夫卡式的处境与犹太传统的相似性充分说明了卡夫卡世界深深植根在犹太奥义谱系之中。”G. 肖勒穆，《对〈旧约〉的犹太传统阐释及其象征体系》，同前，第20页。

② M. 卡西阿尼，《法律的徽记图案》（1985年），M. 哈若拉译，布儒瓦出版社，巴黎，1990年，第72页。

③ F. 卡夫卡，《海妖的沉默》，载《卡夫卡全集》，第2卷，同前，第542—543页。

端，要切断它们的宗教之根。他要对传统进行诘难并把它放回原始处境。^① 通过破除迷信，他讲述一个完整的反宗教故事，制造一个辩证图像：总之，我们现代性的本真图像，一幅非仿古的图像。不可否认，卡夫卡有着犹太人的根，即斯科伦所理解的传统意义上的根，而敏锐的本雅明用现代性图像所产生的辩证反叛来对抗犹太之根，这也决不是偶然的，这位《唯一的方向，柏林童年，城区风景》的作者甚至去物理学家那里寻找对应物：

读到爱丁顿^②下面这段话，我还以为是卡夫卡讲的：“我的脚踏在门口打算进卧室。这可是一项复杂工程。首先，我身上每平方厘米都有一公斤的大气压力，我必须扛住它。然后，我必须努力把脚放在地板上，而它正以30公里每秒的速度围着太阳飞转；稍有迟缓，地板就飞出去几千里。而且我在完成这项伟业时正被悬挂在一个圆圆的星球上，脑袋朝外，探向太空，以太的风正不知以多快的速度吹过我全身的毛孔。另外，地板的材料也不结实。站在上面也就等于把脚放在了一群细微的苍蝇上。难道我不会掉到中间去吗？不会，当我险象环生并站住时，一只苍蝇拍打我把我推向上方；我跌倒了，另一只苍蝇又把我抛向上方，于是我便前进了。（……）这是真的，一匹骆驼穿过针眼也要比一个物理学家跨过门槛容易一些。”^③

在此，英格鲁-萨克逊的幽默与卡夫卡式的讥讽便有了一次偶

① 见 M. 卡西阿尼，《法律的徽记图案》，同前，第62—81页。

② 爱丁顿（1882—1944年），英国天文学家和物理学家。——译注

③ W. 本雅明，《致 G. 斯戈伦》，1938年6月12日，《通信集》，同前，第二章，第249页；还见同一作者的《弗朗茨·卡夫卡》，M. 德·刚迪亚克译，第二章，同前，第73页。

遇。卡夫卡的讥讽嘲弄着他自身的世纪烙印、自己的根，正如杜尚也曾以门窗的空间、世纪、象征等因素为题进行过讥讽。^① 不过，这丝毫未减弱其自嘲中的沉重，其辩证图像中的沉重。一个人的信仰在敞开着信仰大门前被一点点榨干，还有什么比这更令人心沉、更叫人担忧的呢？如果大家同意守门人本人也属于这一崇拜法律的群体，那么在此处幻灭的难道不是两个人的信仰吗？或者，经过这么多年，在处境的荒诞性变得越来越明显之后，两个人都在某个时候停止信仰，但是他们会不会仍然觉得有必要等在门前呢？有人把卡夫卡的寓言看作是一个凡人无法想象的、超验的、有关神的正义审判的寓言，这样一来就削弱了其讽刺的悲剧性撼力。^② 如果法律的大门是闭着的，我们可以不假思索地说法律在彼岸。单独的闭门形象就足以把隐形者和现身者给真正地区别开来。可此处的图像是辩证的因而也是歧义的，因为敞开着的大门告诉我们法律既在此又在彼。简言之，法律的内在就在它本身的分裂症之中。^③

① 例如他的《新寡妇》（1920年），《奥斯特利茨激战》（1921年），拉雷街上开开关关的《门》（1927年），《格拉第瓦》画廊上半明半暗的门（1937年），最后是《有鉴于此》中的门（1946—1966年）。另外当然还有《大玻璃杯》。

② 见J. 德莱萨勒，《这怪异的秘密》，德斯克雷·德·布鲁韦，巴黎，1957年，第60—97页；以及H. 波米塞尔在其书中引用（兼评论）过的M. 布勒，《弗朗茨·卡夫卡，寓言与悖论》，伊萨卡/纽约，康奈尔大学出版社，1962年（修改版，1966年）第179页；再就是W. 里斯，《恐怖的超验——关于卡夫卡的宗教历史研究》，施奈德勒出版社，海德堡，1977年。

③ G. 德勒兹和F. 伽塔利所提议的阅读的威力就在于此，《卡夫卡，为弱势文学而作》，午夜出版社，巴黎，1975年，第79—96页和第108—110页；其中有几处讨论了卡夫卡式的“新构形”，在这一构形中天空可以被读作地下，古代宗教可以被读作资本主义等，它们与辩证图像的观点暗合（同上，第135—136页）。

卡夫卡的哲理寓言描述了一种无可奈何、关山远隔的处境，似乎法律(*loi*)这个词必须由另一个词远(*loin*)来补充，然而，产生这种处境的符号却是可直通的：一扇永远敞开的门。于是距离被一分为二，成为辩证的距离。门卫是唯一挡住乡下人进门的人，但门卫又是什么货色？一个胡子稀拉、鼻子尖尖、披着皮衣、惺惺作态的角色，他不也是一个可笑可鄙的小丑吗？而且卡夫卡还特意指出，门卫年复一年地守在那里，其境况与乞求进门的人一样的凄凉绝望。这境况是人生整体局限的一部分，他们每个人都生活在禁令的钳夹中：“不准过来，我禁止你过到我这儿来。正是在此并靠此条件我才成为法律，你可以接触到我的要求，却不能接触到我本身。”^①换言之，呼法律法律不应，而法律就在此，在我们面前、跟前，甚至在我们的血液里。一种既滑稽又悲哀的处境，滑稽到四周全回响着门卫古怪荒唐的笑声，悲哀则是由衷的悲哀，因为它涉及我们死死要抓住但又不可能抓住的一件东西，这东西它缺席。^②

① J. 德里达，《偏见——法律面前》，《批判的能力》，午夜出版社，巴黎，1985年，第121页。

② 卡夫卡自己曾替这个“不在场的执法者”描过一个具体形象。在他1919年写的那封著名的《致父亲》的信中，他说对幼年时期的事只记得一件，那就是父亲罚他“站在阳台门外”；他在第三页之后这样写道：“这么一来，世界在我的眼中分成了三个部分，一个部分是我这个奴隶居住的，我必须服从仅仅为我制定的法律，但我又永远无法满足这些法律的要求（我不知道原因何在）；然后是第二个世界，它离我居住的世界极其遥远，那是你居住的世界，你忙于统治，发布命令，对不执行的情况大发雷霆；最后是第三个世界，其他所有的人全都幸福地、不受命令和服从制约地生活在那里。”最后一段则把写作的距离和与父亲接触的缺乏联系在一起：“在我的书里，我写的是关于你的事，我在那里面宣泄的仅仅是没能在你的怀里抱怨出来的东西。”F. 卡夫卡，《卡夫卡全集》，同前，第1卷，第837页、第841页和第865页。

为何说这一哲理寓言与我们的论题有关？因为它关系到法律又关系到看见：“人人都向往法律”，这是乡下人疲倦的嘴里最后吐出的真理。在此，人人亦被向往。人人面对这图像——如果我们把图像称为此地的看与见的对象——就像面对一扇敞开的门，可是我们穿不过也进不了这扇门：虔信者想在里面见到点彼岸的消息（此乃乡下人毫无指望的寻觅）；同语反复者则转过身以背对门，认定里边一无所有，因为他就在门前，自信能猜出和了解到其中的情形（这是掌握了一点可怜权力的门卫）。看，就是备案，把图像结构成一个在对面和在里边：虽然就在眼前，却无路可通，无法企及，因为这是一个接触已被悬置的距离，肌肤相亲乃痴心妄想。这不仅寓意而且点明了图像被结构成一个门槛。比如说一个敞开的门的框架。一个特殊的空间网，这空间同时是开放的又是封闭的。墙上的一个豁口，或者一个精制的、建构的裂缝，仿佛我们内心最隐秘的伤口必须让一个建筑师或一个雕刻家来赋形，为在我们所见之物的里边看着我们的东西的裂变奠定一个所谓的几何基本形。

说到底，卡夫卡的门只是一个纯粹的空间架构：一个简单的几何托架，一个分割的区间，一个“独特”的空间。从罗伯特·莫里斯开始，极少主义从未忘记过利用其潜力（图 39、图 40）^①。这块空间的确非常简单，但卡夫卡的叙事却让我们懂得了它完全可以是迷宫的一个片断，虽然仅代表迷宫的入口，但同时却蕴含着迷宫的

^① 除罗伯特·莫里斯外，“门”的主题还见之于卡尔·安德烈、索尔·勒维特、布鲁斯·诺曼、詹姆斯·图埃尔以及其他许多人的作品中。

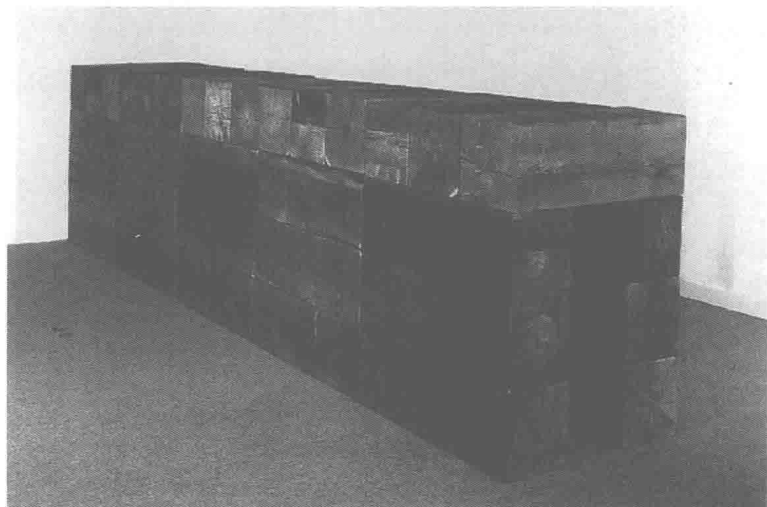


图 39. 卡尔·安德烈，《炉床》，1980年。柏木。四十四件，每件 120.5 厘米 × 469 厘米 × 90 厘米。蓬皮杜中心，巴黎。法国国家现代艺术博物馆提供照片。

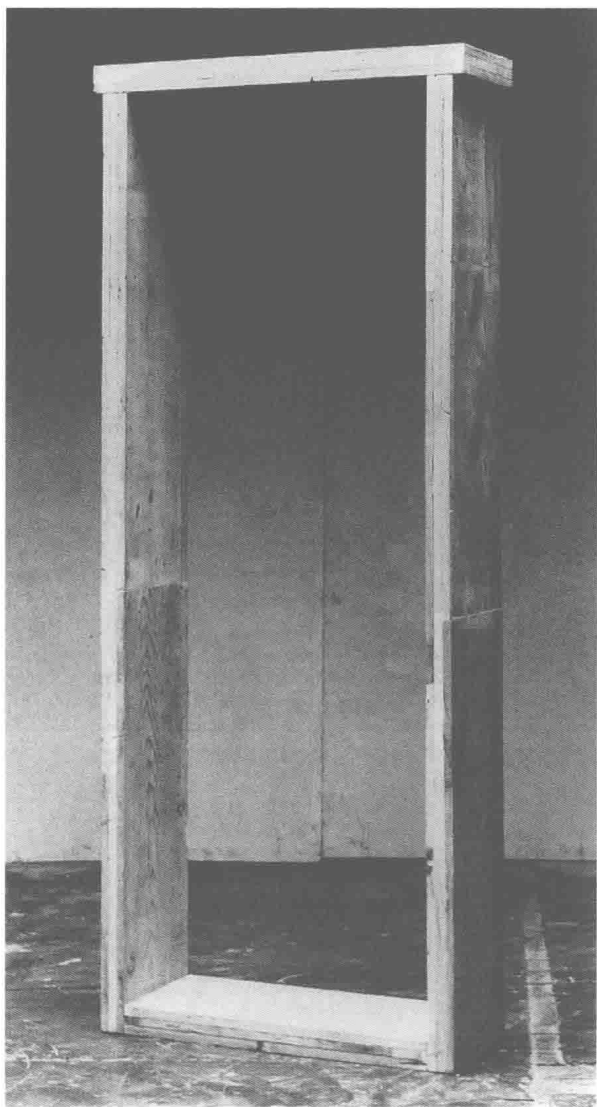


图 40. 罗伯特·莫里斯,《松木门》,1961年。杉木。
约 245 厘米 × 129 厘米 × 32 厘米。现已毁。
经雷欧·卡斯泰里画廊允许发表,纽约。

不确定性和所有的复杂性。一般意义上的卡夫卡式的空间在远距和近邻的戏法中构成，一扇简单的门，已然使整个戏法产生了辩证。^①我之所以在此提出一个几何的基本形，是因为门的简单框架——借助它在叙事中的“怪异”“唯一”的独特面貌——似乎起着—一个视觉载体的作用，它承载了一个更普遍的机制，胡塞尔在考察几何本原时直接称这机制为“意义的成形”：“（几何图形的）本原的确认与（几何学）‘公理’的确认是不能互换的；因为公理主要而且已经是本原意义成形后的结果，其背后已经包含着这一成形过程。”^②

因此，老眼渐渐昏花、力不从心的乡下人的肩上就压着这个类似几何本原的东西。从某种意义上讲，乡下人便是这本原的象征，本原决定了他在门前虚度时光，本原决定了他肉体的衰亡。人们常常错误地理解几何形式的地位（例如对文艺复兴时期）将其看作是一个简单的“背景”，或一个剧场的布景，其中凸现出人体，其中模仿性地表演着他们的“故事”。他们还以同样的错误的方式（例

^① 见 G. 德勒兹和 F. 迦塔利，《卡夫卡，为弱势文学而作》，同前，第 131—139 页；关于一般意义上的卡夫卡空间，读者主要可以查阅以下书籍：《弗朗茨·卡夫卡，迷宫诗人》，罗特出版社，海德堡，1960 年；G. 弗赖，《弗朗茨·卡夫卡小说〈审判〉中的空间与形象》，埃尔韦特出版社，玛堡，1965 年；B. 博伊特纳，《弗朗茨·卡夫卡的图像语言》，芬克出版社，慕尼黑，1973 年，第 136—142 页；H. 宾德尔，《建构》，《卡夫卡文集第 2 册：作品与影响》，克勒纳出版社，斯图加特，1979 年，第 48—93 页。

^② E. 胡塞尔，《几何学的起源》（1936 年），J. 德里达译并序，法国大学出版社，巴黎，1962 年（1974 年改后第 2 版），第 192—193 页。德里达还从中推论出了历史的地位：“因此我们还可以说：历史只有进入一个运动才起作用，这个运动就是原始意义的沉淀与意义的成形相互蕴含并紧密结合的活着的运动”（同前，第 203 页）。

如对极少主义)把几何图形看成是一个没有血肉的“特定”的简单视觉对象(这是对罗伯特·莫里斯甚至布鲁斯·诺曼作品的意义全无感觉)。

空间在我们的血肉中。空间不是一个理想的知性类别,但却是我们所有感性和幻觉经验的无形的基本成分。仅仅说空间构成了我们的世界是不够的,还必须说它“只有在环境世界解体之后才会向我们张开门户”^①。客观距离冰消瓦解,彼处与此处、细节可见的近邻撕裂开来,无限地远去,唯有在这一相交的维度中,空间才会现身。然而,空间突然现身,伴随着一个变戏法的悖论,视觉上的近邻正在拉开令人诚惶诚恐的距离,距离“张开”,让他物显现。^②这就是为什么说只有通过彼处的双重意义我们才能把握图像区域,双重意义指的是光晕或者令人生忧的怪异所引起的具有典范意义的辩证经验。图像——可视物体,从来就是区间:图像只能显示为行动中的悖论,空间坐标被撕裂,对我们开放,开放在我们体内,要我们开放,把我们并入它的区间。^③

站在门前的乡下人就是这样被门“吃”了,门框圈着一个空

① M. 海德格尔,《存在与时间》(1927年),R. 伯姆和A. 德·瓦勒汉译,伽利玛出版社,巴黎,1964年,第143页。

② 见海德格尔所有关于“远—离”和“开放”戏法的论述,同上,第133—139页。

③ 作者同上,《艺术与空间》,1962年,F. 费迪埃和J. 波弗埃译,《问题,第四篇》,伽利玛出版社,巴黎,1976年,第98—106页,文章绝佳,其中谈到区间和雕塑,作为开放和并入的游戏,最后还谈到空洞,作为“区间性质的孪生兄弟”。

洞，他甚至变成门框上一个苍白的饰物。一如极少主义的一件雕塑，张开的门不仅仅是“确实”或“特定”的，在可怜人的眼中它是实实在在的。门就这样张着，经年累月地张开着，它体现为一个“门槛”，但并不是一个工具意义上的门槛——一个让人穿过、进入某处的门槛——而是一个绝对的门槛，一个没完没了地延伸下去的门槛。“它的确实性呼之不应，不给难题提供钥匙”，马西莫·卡奇亚里写道，“对这样的确实性符号，你不能指望它给你一个答案。（……）一切都是开放的，一切均悬而未决。（……）唯有寻觅之人在寻觅。”^① 也就是说，在张开的门前看的人需要许许多多年，等到他身体萎缩并渐渐僵硬、视力无法挽回地弱化后，才能“在黑暗里见到一丝光明”……

卡夫卡对这种确实性的能力一清二楚，它让人筋疲力尽，到末了把自己也弄得精疲力竭：这是一种抽丝剥茧的能力，或一种逐步地掏空抽干〔德里达曾对 *différence*（差异）一词进行改造以加进时间维度，我们在此用意相同〕的能力。卡夫卡深知我们自身的几何裂变图就在我们体内，例如在 1912 年的某个日子里，他就感到自己变成了一扇怪怪的门：

我以后将很难感到震惊，但现在我却十分忧虑。今天下午，我躺下后有人在用钥匙掏锁孔，霎时间我觉得全身上下到处都是锁孔，就像是在化装舞会上穿的一件怪衣服；锁孔一会儿跑到这里，一会儿跑到那里，在短

^① M. 卡西阿尼，《法律的徽记图案》，同上，第 75—78 页。

暂间隔中时开时合。^①

我们不难想象这晃一晃的“短暂间隔”就是守卫者阿尔戈斯^②身上的眼睛眨眼的工夫，说确切一点，就是胸膜张开的节奏，呼吸已然上气不接下气。在那个时期，卡夫卡已经病了很长一段时间（他第一次住疗养院是在1905年），他一直相当忧虑自己的身体状况，在1909年之后的日记里他坦白道：“我写作完全是因为我对自己的身体感到绝望，也是为了这身体的未来。”^③ 锁孔在体内时开时闭（尽管这里打了一个拙劣的比方，一个化装舞会），其意思无疑是想说他本人“心上淌血的伤口”在看着他，这里指他的肺，他的内脏，它们正在慢慢地张开。问题并不在于卡夫卡是不是“描写”了他的疾病，而是他的文字本身变成了宝盒或棺材，地下室或宝藏，总之是一个门，一个能打开盒盖的玩意，一个框住门槛且让人看见门槛的东西，一个把自己的法则强加给你的恶之门。^④

① F. 卡夫卡，《日记》，1912年8月30日，《卡夫卡全集》，第3卷，同前，第288页；在别处叫他诧异的则是一些闪闪发光的带角的东西：“同一时刻，我看见了铺路石的图像，以及它们明暗分明的不同部分。霎时间，我觉得自己身上又套了一件护胸甲。”（同上，第29页）；或者另一处：“我今天看见阶梯非常激动。今天上午，以前也有过多次，我兴致勃勃地从窗户里观看石台栏杆上的三角形……”（同上，第132页）

② *Argus*，古希腊神话中的百眼巨人，替赫拉守护变成母牛的伊俄，睡觉时也睁着50只眼。后赫耳墨斯吹笛使他人眠并杀之。——译注

③ 同上，第4页，还见第115页、第122页、第133页、第166—167页等。

④ 关于并合、失落和隐藏处的综合主题，见N. 亚伯拉罕和M. 托洛克，《皮与核》，同前，第227—321页。

这就是这一结构中的图像：坟墓的守护者（压抑人欲的守护者），同时也是开启坟墓的守护者（他又让被压抑的欲望窜出来闪光）^①，既迷人又让人目瞪口呆。门呆在那里是不是就像是一个戈耳工^②的血盆大口呢？无论怎么说，一边是乡下人在敞开的门框中见到的东西（耀眼的光辉），一边是自框架看着他的东西（他自己的眼睛，他自己那正在衰萎的生命），乡下人就悬在二者之间，他这许多年里仅仅获得了观看一个事件的机会：自己的死亡过程。开始他一无所知，看着自己在这扇门的视线下走向死亡，于是门对他而言就变成了最恐怖的灵魂之镜。^③ 图像的心理功能是不是就是让我们在强制性重复中面对自己的各种死相呢？图像的原始功能是不是就是从结束时开始呢？

因为，《尤利西斯》中的美好道路就是这样开始的，遥遥海面伸向天边，一望无涯，这无边无际的门槛拍打着人亡物毁的节奏。卡夫卡的整个文字也是这样开始和展开的，自他的文字中散落出一串串图像就恰如一个个特殊的时空网（一次次等待和闪现），一道道无边的门槛，门槛前悬着他的整个生存。本雅明对历史的思考也从这里开始，历史在哀悼和欲望、追忆与期待（无尽头的门槛，他自己则称之为“狭窄的门”）、昨日已结束的生命和明日将结束

① 同上，第241页（从元心理学的意义上来讲，此处的图像被定义为“压抑人欲的守护者，同时它也会在某一天解除这种压抑”）。

② 希腊神话中的蛇发女妖，任何人见了她的眼睛都会化成石头。——译注

③ 关于“开着的门致人于死地”这个题目，详见G. 巴什纳尔，《空间诗学》，法国大学出版社，巴黎，1957年，第200—201页；M. 吉奥马尔，《死亡美学原理》，科尔第出版社，巴黎，1988年，第451—459页。

的生命之间绷紧。^① 因此，本雅明在思索光晕现象时向我们谈起“垂死者的目光”并顺便列举波德莱尔一首诗中的佳句也就毫不奇怪了；波德莱尔在诗中思考几何学，并在过街的“小老太婆们”身上观察摇篮与棺材紧系在一起的范式，人人都在“缓缓走向”这一范式……波德莱尔在诗的结尾还明确道出，此眼光只有对被“严峻的命运哺育过的人”才是成立的。^②

卡夫卡则更进了一步：他把对处在摇篮和棺材之间的无尽头的

① 见 W. 本雅明，《历史哲学论文集》（1940年），同前，第196页。

② 作者同上，《关于波德莱尔的几个主题的探讨》，同前，第272—273页（J. 拉科斯特注），C. 波德莱尔，《小老太婆》（1859年），（载《波德莱尔全集》第1卷，C. 皮舒瓦编，伽利玛出版社，巴黎，1975年，第89—90页：

你可曾注意到许多老妪的寿材
却跟童棺保持同样小小的尺寸？
聪明的死神赋予这种类似的棺材
一种相当奇异饶有情趣的象征，

而当我看到一个衰弱的幽灵
穿过巴黎的熙熙攘攘的画面，
我总觉得这个脆弱的生命
在静悄悄地走向新的摇篮；

只要看到这些不调和的四肢，
我就不禁要作几何学的思考，
木工为了能装得进这些躯体，
需要多少次改变棺形的大小。

这些眼睛是无穷的泪水之井，
是闪着冷却的金属之光的坩埚……
这些神秘的眼睛对于受严峻的厄运
哺育的人们具有无法抵制的诱惑！

译文选自《恶之花》，波德莱尔著，钱春绮译，人民文学出版社，2011年，第203页。——译注

门槛的“几何学思考”用在自己身上。于是他思索、观看和写作的便只剩下他自身大限的门槛。自然，他这一动作中所含有的沉重或忧郁永远不会因此而逸去分毫，但他也知道这是一门几何学，也就是一个形式游戏，一个建构游戏，一个建构的对生命终结的讽刺。^①从沉重地感受到大限将至到与大限游戏，卡夫卡教导我们，所有艺术的本真形式，所有辩证图像都是（在门槛前）把令人心惊肉跳的脆弱悬念与另一种类似晶体般坚硬、永垂不朽的东西拼合到一起，那就是在大限面前无休止地硬撑下去。^②这就是与大限游戏，这就是卡夫卡不知是清醒还是狡黠地写给自己的文字：

我是石头做的，就像我自己的墓碑，无论是泛泛的还是具体的，怀疑或信仰，爱情或怨恨，勇气或惶恐，在那儿都没有立足的地方，唯一活着的是一个模糊的希望，但它也并不比墓碑上的铭文活得更好。我写出的单词几乎没有一个愿意与其他的和睦相处，我听见辅音像破铜烂铁那样摩擦作响，元音像展览会上的黑人一样伴着辅音歌唱。我的疑惑圈住每一个词，见到词之前我先见到了疑惑……我对马克斯说，只要不是过于痛苦，能躺在床上死我就心满意足了。我当时忘了告诉他——后来却是不想再提——我最佳作品成功的原因就在这种能够含笑辞世的能力之中。所有那些令人信服的成功段落写的总是某个人的死亡，他一想到自己要死就痛苦万分，觉得老天对自己不公正或至少是命不好，这对于读者，至少在我看来，是

① 就是因为这一点所以我们不能从医学角度来理解此处的“忧郁”（在医学上它假定了一种偏执倾向，最终是纯痛苦的懒散状态），它是一位艺术家用一种形式、一种游戏、一次模仿（“一个此在的假象”）赠与我们的一个批判范式。

② 关于这一主题见 M. 布朗肖，《文学与死亡的权利》，《火的部分》，伽利玛出版社，巴黎，1949年，第291—331页。

有感染力的。但我却相信，诸如在待死的床上能感到满足，这类描写暗中具有游戏性质，我在弥留者身上体验死去的乐趣，有意识地利用读者集中在死亡上的注意力，但我的头脑远较弥留者清醒，我估计他会在待死的床上哼哼苦吟，而我的呻吟则尽可能地逼真，它不像真的呻吟那样会突然中断，而是纯和地延续下去。^①

一名雕塑家也会与大限游戏，在“思考几何学”的同时建构他对大限来临时的种种假设。当托尼·史密斯制出他黑钢结构的辩证图像并召唤儿时游戏的集合回忆时，他治肺病的药盒子就变成了一个个小迷宫，他与大限游戏（图 37）。当乔尔·夏皮罗制出他那精心仿制的、小巧得像一个铅兵似的棺材的辩证图像时，他与大限游戏（图 20）。当罗伯特·莫里斯制出他杉木门的辩证图像时，他用的木料就是做棺材的材料，他把所有的门都变成了墓门，所有墓的形式都变成了必须竖立和“站立”的形式，让它们与我们面面相觑，让它们永世站着睡，就像那些萦绕在我们大脑里的赶不走的最强烈的形象一样，就像那些夕阳下的绝美的埃及墓葬一样（图 19、图 40、图 41）。如果不是在与大限游戏他又是在做什么？当卡尔·安德烈把他的铅板或锌板放在地上制出一个地平面作为辩证图像或作为（潜在的）地下室或（同样潜在的）相当于人的身高的门槛时，他不是在与大限游戏又是在做什么？（图 18）而索尔·勒维特在这个游戏中甚至成功地制出了一个立方体的辩证讽刺图像，算作

^① F. 卡夫卡，《日记》，1910 年 12 月 15 日以及 1914 年 12 月 13 日，《卡夫卡全集》，第 3 卷，同前，第 11 页和第 371—372 页。



图 41. 一少年的“柜式”立棺，阿布兹尔·艾勒墨莱克，
罗马时期的埃及，公元一世纪。约 170 厘米高。
作品部分被毁。柏林，博德博物馆。保留版权。

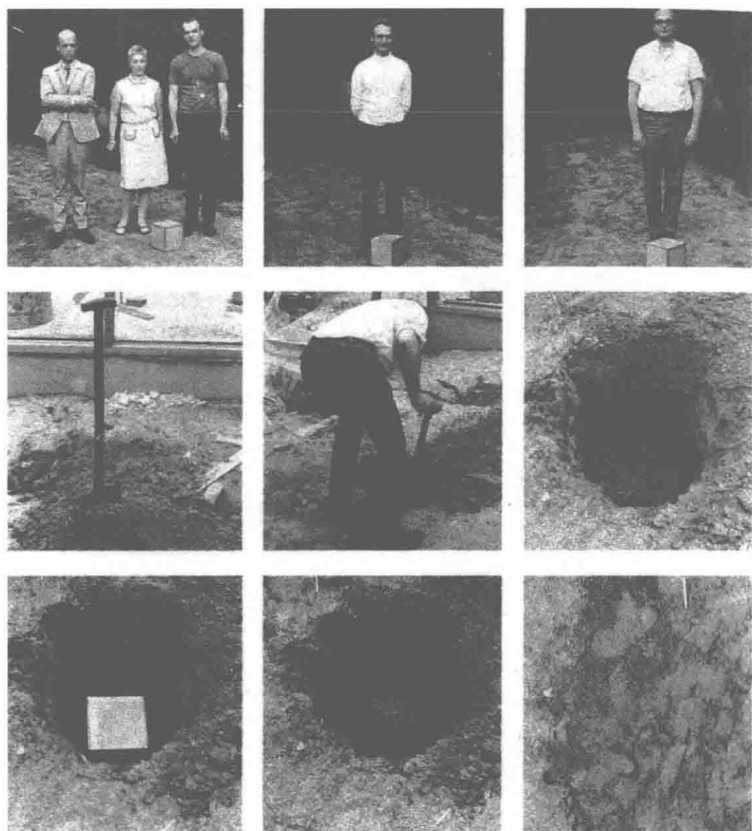


图 42. 索尔·勒维特,《装有一个重要但价值不大的物件的立方体的下葬》,1968年。钢制。25.4厘米×25.4厘米×25.4厘米。

作品已不存在。保留版权。

是他本人真实下葬的虚拟仪式（图 42）^① ……

然而，埋葬一个图像就是生产一个图像。当一幅图像的末日临近之时，当它进入变质解体的过程，或作为视觉物远去直到消逝之时，这图像难道不继续是潜在的吗？只要我们构思缺失，赋予残留物一个形，把伤残的遗体变成一个真实的建构遗体，这图像不又是潜在的了么？如果从某种意义上讲这是真的，如果我们提到的罗伯特·莫里斯的两件雕塑（图 19、图 40）相互关联相互阐释的话，那么我们可以说一切图像不仅被建构成一个门槛，而且还被建构成了一个敞开的藏尸地：敞开它的底，但却向后拉它，自己也向后收缩，还要把我们也拉进去；让葬礼和欲望在视觉活动中汇合在里边。这也是一个时间的幻象，正如人们说一个时间的启示：一段看着物体远去直至看不见的时间（就像大海在斯蒂芬·代达勒眼前向远方伸展，就像无止境的光明走廊在卡夫卡门框后向远方伸展）；一段感到失去时间的的时间（就像被如灯将灭的母亲看着的斯蒂芬·代达勒，又如卡夫卡作品中的主人公，最后终于在他的门前体验到了什么是期待的法律）；总之是一段自我丧失的时间（就像斯蒂芬·代达勒那“流血的伤口”，就像卡夫卡作品的主人公面对门的衰竭）。

^① 见 A. 雷格，《索尔·勒维特》，现代艺术博物馆，纽约，1978 年，第 164 页；该艺术家还让立方体经历了另一种不同的命运，当然还是与虚拟游戏有关，见其论著《C. 胡柏内用九个通过不同方式组合的光源拍照的一个立方体》，科隆，柯尼希出版社，1990 年。

这一切最后只能是一个图像，一个遗像 (*imago*)，即那个被罗马人安置在他们正门 (*atria*) 上的墙上的时开时关的小柜子里的先人遗像。

参考文献注

本书是1991年6月两个讲座的进一步发展，一个讲座是应贝纳尔·塞松（Bernard Ceysson）的邀请在圣艾蒂安现代艺术博物馆做的，另一个在巴黎蓬皮杜中心，应让-米歇尔·弗雷（Jean-Michel Foray）之约。其中有三个片断曾作为论文单独发表，第一篇于1991年秋发表在《国家现代艺术博物馆专辑》第37期，第33—59页；第二篇载1991年秋《精神分析新期刊》第44期，第75—100页；第三篇载《戏剧/观众》，第104期，1992年7—8月，第18—23页。

我必须说明，在这段时间还出版了一本法文版的唐纳德·贾德的《杂记，1963—1990年》（A. 佩雷译，巴黎，勒隆出版社，1991年），可以作为参考。另外，本书引入的关于唐纳德·贾德作品的细微区别在布瓦的一篇文章（《变音》，载《唐纳德·贾德》，巴黎，勒隆画廊，1991年）里也找到了知音：布瓦在该文中非常精确地谈到了“话语的种种特征”，并指出唐纳德·贾德的作品就悬浮在光晕问题和同语反复问题之间，“虚与实的游戏所产生的惑

力”或“物质的肉感”与“话语的特征”处在剧烈的矛盾冲突之中。

最后我还要对让-皮埃尔·克利奇 (Jean-Pierre Criqui)、法兰西基金会、波尔多造型艺术中心的米歇尔·布莱尔 (Michel Bourel) 表示感谢；罗沙林德·克劳斯、马吉特·罗维勒 (Margit Rowell)、雷欧·卡斯泰里画廊和玻拉·库柏画廊为本书图片制作提供了帮助，在此也一并致谢。

Georges Didi-Huberman
CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE

我们眼中所见之物的价值，甚至生命，依赖于与我们有观的东西。此话如果当真，那么我们对此命题下的审美、认识乃至伦理条件作何感想？这就是本书——一个关于视觉经验的哲学寓言，试图展开的主题。

在书中我们见到了两个象征性形象，其对立构成了一对不死不休的两难选题。一边是信仰视角的人，他多少把《圣经》中关于耶稣空墓的言语转化成自己的话语：“他看见了，就信了。”另一边是同语反复视角之人，自以为是地给自己的眼光作一个断然封闭的担保，似乎一切均一目了然，近乎自欺欺人：“你所看见的就是你见到的东西”，画家法兰克·斯特拉在二十世纪60年代就说过此话，为了替一种名叫“极少主义”的审美态度辩护。

然而，这个始终徘徊在我们看待一般的可视世界和特殊的艺术世界的习惯方式中的两难选题，不过是一个假两难选题。它需要被超越，被辩证地扬弃。那么怎样才能看而不信呢？怎样才能一直看到里边而又不止步于对所见的确信？

借助乔伊斯和卡夫卡的两个文学寓言，对照一个雕塑品所提供的最简单的图像，以上问题的答案在摸索中形成。一个立方体，一个雕塑家托尼·史密斯的大黑立方体渐渐显示出它的魅力、它令人生忧的怪异性、它的张力。看着它，就是重新审视形式与在场，模拟人形与几何抽象的关系；就是更好地理解实体与空洞的辩证，更好地理解眼前这让我们对它保持尊重的悖反距离。

可是，为了达到这一步，我们必须先建立一个更加精细的“辩证图像”观，重新审视光晕观念——此观念取自本雅明，才能更明白为什么我们见到的东西总在那里边看着我们。这一切的目的便是：建立一个形式的人类学和一个图像的元心理学。

艺术史译丛

ISBN 978-7-5356-7240-7



9 787535 672407 >

定价：32.00元