

眼 与 心

(1961)

〔法国〕莫里斯·梅洛-庞蒂 著

刘韵涵 译 张智庭 校

“我试图向你们解释的东西更加神秘莫测，它缠绕在存在的根子上面，与感觉的不可触知的源泉交流到一起。”

——J. 加斯凯特：《塞尚》

—

科学摆布事物并拒绝停留于事物。科学赋予事物内在的模式，并且，由于在这些特征或可变量上面施加事物的确定性所允许的变形，因此，它只会越来越远地与眼前的世界相比照。科学是、而且从来就是这样一种思想，它令人惊叹地活跃、机智、从容而洒脱；它还是这样一种看法，它把整个存在当做“一般的对象”来看待，就是说它好像对我们并不重要，然而却又是注定为我们的能力服务的。

不过，古典科学对世界的不透彻性抱有感情，它过去一直甘愿以自己的结构去与世界相结合，所以古典科学被迫为其作用去找

寻一个超验的或者先验的基础。在今天——不在科学之中，而是在一种相当流行的科学哲学之中——一种全新的东西，即建设性的实践被采纳并被赋予了独立性，而且，思想断然地从它发明的成果或替代物简化为多种技术的集合。思想，就是尝试、作用与变形，但唯一的条件是进行一种实验性控制，在其中，只有一些经过高度“加工”的现象才能起作用，对于这些现象，我们的仪器产生它们而不是记录它们。各种各样飘忽不定的意志和愿望就从这里开始。科学对于智力模式从来没有像今天这样敏感。当一种模式在一个问题的范围内获得了成功时，科学就将它到处试用。我们今天的胚胎学、生物学，充满了各个知识层次。人们不能准确地看出这些层次如何区别于古典派所谓的范畴或全体性，然而问题还是没有提出，也不该被提出来。层次如同一张网，被人们撒到了海里，却不知道它将捞到什么。或者，还可以说层次就像一些细小的枝节，上面将形成许多不可预见的结晶。作用的这种自由性，肯定即将超越许多徒劳无益的二难推理，只要人们不时地钻研钻研，问一问为什么工具在这里有用，在别处却行不通，总之，只要这个流动着的科学自己懂得自己，自己明白是依据一个毛坯状的或者已存在着的世界而成的一种建构，而且又不为一些盲目的作用而要求“本质概念”在唯心主义哲学中可能有的那种构成价值。若说根据唯名论的定义，世界是我们的作用对象 X，这是把学者的认知状况带向绝对，就好像那曾经是或者正在是的一切，永远都只是为了进入到实验室当中去似的。“操作”的思想变成了一种绝对的人工化(artificialisme)，如同人们在控制论的观念当中所看见的那样，在这种观念中，人类的创造是由信息的一个自然过程所派生的，而过程本身又在人这个机器上面被设想出来。如果这样一种思想担负着人和历史，如果由于它装作不了解我们通过接触交往及立场观点所获得的认识，而根据某些抽象的标志来着手于人和历史的建设，就像在

美国,精神分析及颓废的文化主义^①所搞的那样。因为人真正变成了他设想存在的操作者,那么,涉及到人和历史,人们便进入一个既不再有真也不再有伪的文化制度当中,进入一场再不会有任何东西可以把人唤醒的沉睡和梦魇当中。

应该让科学的思想——浏览的思想、一般对象的思想——被重新置于预先的“那里有”当中,置于似乎在我们生命当中的那个可感的、加工过的世界场所和土地上面。说到我们的身体,不是那种可能的身体(凭着它可以坚持身体是信息机器的说法),而是被我称之为“我的”的这个现实的身体,它是默默站立在我的言语与行动下面的哨兵。那些身体的组合即“其他人”必须与我的身体一道被唤醒过来,他们不是动物学所称的那种我的同类,然而他们离不了我,我也离不了他们,我与他们一起,和一个现时的、在现场的、惟一的存在打交道,就像野兽从不跟在它地盘上、环境里的同类野兽来往一样。在这个初始的历史性当中,轻松活泼、即兴而发的科学思想,将学会在事物上及思想本身上变得老成持重起来,并将变成为哲学……^②

因此,艺术,而尤其是绘画,就从这荒蛮的意义之大泽汲取养料,对于这些意义,活动主义是不愿略有所闻的。艺术与绘画甚至是这样天真行事的惟一的门类。对于作家、艺术家,人们要求的是看法和意见,不允许他们总让世界处在悬而未定之中,人们期待他们确定立场。作家和哲学家不可以拒绝担负发言人的责任。音乐则相反,它处在世界及可被指明的事物之外,以致于不能形象地表现别的东西,而只能表现存在的样式,存在的涨与落,它的不断增长,突然爆发与急速旋转。惟有画家有权把视线投放在事物上面,

① 文化主义:近代美国的一种人类学派。——中译注

② 省略号为原文所有,下同。——中译注

而无作出估价的义务。在画家面前，认识与行动的号召似乎失去了效用。激烈攻击绘画“倒退”、“颓废”的那些制度，本身却很少去毁坏作品：他们只是把画藏起来秘不示人，这本身几乎就是对绘画的一种承认。人们也很少责备画家的逃避与退却。人们并不责难塞尚在1870年普法战争时期隐居在艾斯达克，大家仍然怀着尊敬引用他的话：“生活是令人畏惧的”，虽然尼采说过：“哲学不会教我们在活着的时候成为伟人”，但在他之后，却极少有大学生贸然放弃哲学。在画家的事业当中，似乎有一种超乎其他紧迫之上的紧迫。在其生活之中，无论画家是强者抑或是弱者，然而，在对世界的反复构思当中，他却是无可怀疑地至高无上。他身无别的“一技之长”，只有眼和手的技术让他拼命去看、去画，让他顽强地从那个载着历史荣辱的世界提取图画，这些图画丝毫无补于人类的愤怒与希望，甚至不会有人为之窃窃私语。那么，画家已拥有的或正在找寻的这种秘密的知识到底是什么呢？凡·高想凭着它走得“更远些”的这一维又是什么呢？是绘画的根本，也可能是整个文化的根本吧？

二

瓦雷利说画家“提供他的身体”。事实上我们也看不见一个心灵何以能作画。正是在把他的身体借用给世界的时候，画家才把世界变成绘画。为了理解这种变体^①，必须找回正在作用的、现时的身体，它不是空间之一隅或者作用之一环，它是视觉与运动间的一个纽带。

^① 此处作者借用了 transubstantiation 这个宗教用词，原意为圣餐中的面包与酒变成了耶稣的身体和血。——中译注

我们只要看着某个物体,就能与之会合并达到它,即便我对这一切在神经器官当中是如何进行的并不了解。我们活动的身体在可见世界中起着重要作用,是它的一部分,这就是何以我能在可见之物当中指挥我的身体的原因。从另一方面来说,视觉联接于运动,这也是真的。人们只能看见自己注视着的东西。如果眼睛没有任何运动,视觉将会是什么呢?而如果运动本身是反射的或者盲目的,没有确定的方向及观察力,再如果视觉不先于运动,那么眼的运动怎么不会把事物弄得一团混乱呢?我的所有位移原则上都表征在我所处景物的一角当中,都是被带回到可见之物的分野上面来的。我所看见的一切,原则上属于我所能及的范围,至少,属于我的提升到了“我能够”的分野的视力范围。可见之物的分野与“我能够”的分野,二者都是全面的。可见世界与我的原动的投射世界都是同一存在的一些完整的部分。

这一奇特的僭越(人们对之尚无充分的思考),它不允许把视看构想为一种思想作用,这种思想作用会在心灵面前竖起一幅画面,或者世界的一个表象,或者一个内在性及理想性的世界。由于他的身体浸没在可见物当中,身体本身也是可见的,并不把他的所见据为己有,他只是通过注视而接近它,并由此而转向世界,而从他那一方面看,作为这个世界一分子的他并不是自在的或在物的。我的活动并不是心灵的一项决定或一种绝对的行为,尽管这种行为可以从主观的隐蔽深处奇迹般地实施于广延性中的某种场合的改变。我的活动,它是一个观点的自然继续与成熟过程。我说一件东西被移动了,然而,我的身体却自己在移动,我的运动也是自己在展开。我的运动并不处于对自身的无知,它也并不是盲目和自为的,它从一个自我辐射开来……

不解之谜就在于此,即我身体同时既是能见的,又是所见的。身体注视着一切事物,它也能注视自己,并在它当时所见之中,认

出它的能见能力的“另一边”。它在看时能自视，在触摸时能自触。它是自为地可见、可感的。这是一种自我，但它并不是从透明性意义上讲的我，那种自我像思想一样，无论设想任何事物都只领会它、构成它、和把它改造为思想，——而是从含混、自恋和固有意义上的自我（固有，是指看的人在他所看东西中的固有，触摸的人在他所触摸的东西中的固有，感觉者在他所感觉的东西中的固有）——总而言之，是被置于一些事物中间的一个自我，它有一个正面、一个反面，一个过去、一个将来……

这第一个悖论，将继续产生出其他的悖论。我的身体可见又可动，它属于事物之列，它是事物中的一个，它被置于世界的结构之中，它的内聚力就是一件事物的内聚力。然而，由于身体在看和在活动，它便让事物环绕在它的周围，事物成了身体本身的一个附件或者一种延长，事物就镶嵌在它的肌体上面，构成它丰满性的一部分，而世界也是由身体的材料本身来做成的。这种种颠倒，这种种二律背反，以不同方式说出了这样的思想，即视觉是取自或形成于事物环境中的，在这个环境中，一开始看到的可见之物会为自己，并通过所有事物的视觉而变成可见的，在这个环境里，感觉者与被感觉者的不可分性，就像晶体中的母水那样持久。

前述的内在性并不先于人体的物质安排，它也不更多地取决于这种安排。假如我们的眼睛是像这样构成的，即让我们身体的任何一部分都不在我们的视觉范围内，或者，设想有一种恶作剧的装置，可让我们的手在任何物体上面自由地摸来摸去，却偏偏不让我们触摸着我们自己的身体，说得简单明了一些，假如我们像某些动物那样，有着长在两侧的眼睛，因而没有双眼视野的交叉印证——这个身体不自我反射，不自我感知，这个几乎等于顽石的身体，由于它不完全是肉体，它也就不会是人的身体，因而也就不会有人性。然而，人性也并不是作为一种效果，因为我们发音清晰、因为我

们长了眼睛而产生出来(当然也绝不是由于有那些独自就可让我们看见自己整个身体的镜子的存在)。这些偶然性及其他相似之点(若无它们就不会有人),不会由一道指令而造出哪怕一个人来。身体被赋予生命并不是由于它的各部分相互结合在一起;此外,也不是因为有一个外来的灵魂降临到木偶人身上,这还是要以身体本身若没有在其中也就没有“自我”为前提。当其在能看与被看之间,能触摸与被触摸之间,在眼睛与眼睛的对视,手与另外的手叠放在一起之时,人的身体就在那里了。^①当能感——可感的火花被点燃之时,当这种不断燃烧的火花维持到身体的这样一种意外^②摧毁了任何一种意外都将不足造就的那种东西之时,人的身体也就在那里了。

由此,一旦确立了这种奇异的交换体系,绘画的全部问题就和盘托出了。这些问题揭开了身体之谜,而身体之谜又对这些问题作出合理的解答。由于一切东西与我们的身体一样都是由相同的材料做成的,那就应该以某种方式在这些东西上面形成视觉,或者,物体明显的可见性应该在身体里面也同时是一种潜藏的可见性:这就是塞尚所说的“本质是内在的”。质量、光线、颜色、深度,它们都在那儿面对着我,它们在那儿,只因为它们在我们的身体里唤醒了一个回声,只因为我们的身体欢迎它们。在心内的这个对等物,是由事物在我身上刺激产生的,它们在现场的这种肉体形式,轮到它们,为什么就不能刺激出一道也可见的轮廓线来呢?在那儿,任何别人的视线都将找到支持其对世界进行审视的动机和理由。这时,对于第二潜能出现了一个可见物,它是第一个可见物的肉体的本质或图像。这并非一个削弱了的复制品,一个逼真的假象,一个

① 在眼与眼对视、手与手相叠的时候,人的身体是在能看与被看、能触摸与被触摸之间,这就是能感与可感的统一。——中译注

② 这个意外是指死亡。人的身体可终止不可创生。——中译注

另外的东西。画在西班牙拉斯科洞穴^①壁上的动物，并不像是石灰岩的裂罅或隆起而呆在那里。它们并非更是在别处的。那些动物巧妙地占据了整个洞壁，它们有的在前，有的在后，向洞穴壁四周散去，但从不挣断它们那难以察觉的缆绳。我会很难于说出我所注视的图画到底在哪里，因为我并不是像人们注视一件东西那样去注视它。我不让它定着在它所在之处，我的视线在它上面，就如在存在的光环上面一般游弋，与其说我看见它，不如说我依照着它在看，或者说与它一起在看。^②

表象一词已经被用滥了，因为人们曾经轻率地相信，一个素描、就是一个移印、一个拷贝、一个第二位的東西，而心理表象就是我们个人昔日记忆的那样一种描绘。然而，如果事实上表象完全不是如此，那素描与画面就不会比它更从属于自在。它们是外面的在当中，又是当中的在外面，是感觉的双重性使它们成为可能的、而没有它们，人们将永远不可能理解构成想象物问题的惟一在现场以及临近的可见性。画面、喜剧演员的摹仿，都不是我借以思考不在场的一些索然无味的东西，而是向真实世界借用的一些辅助品。想象物是大大接近又大大远离现实的：说它接近，是因为它是现实之生命在我身体里的图解，它的精髓，或者说它的肌体的内面第一次展现在视线面前，就这个意义而言，正像齐亚高梅迪^③强调指出的那样：“在一切绘画中最使我感兴趣的要算是相似性，就是说，对

① 拉斯科洞穴是欧洲内容最丰富，保存最完好的史前艺术洞穴之一，壁画上是动物及人。——中译注

② 这正是现象学思考性描述的一个典型例子，意思是如果我们没有把这些刻痕、笔画看成是动物的意向，我们是看不见壁画的，我们会说洞壁上有的只是—些列罅和隆起而已。——中译注

③ 齐亚高梅迪(1901—1966)：瑞士雕塑家、画家。他不倦地反复采用同一主题，使所塑的人物有一个不分明轮廓，就像在经选择的一定距离之外看到的人像那样。萨特曾写道，齐亚高梅迪“从雕塑确定了位置的相似，使人物被显现出来，通过相似，让我们达到了绝对”。——中译注

我而言相似的东西，这一点使我揭示出些许外在世界的东西”，说它远离，是因为画面只是依据身体的一种类似，是因为它不向心灵提供一个机会去重新设想事物的组成关系，而是向视线提供这种机会，以便使它与在内部的视觉踪迹相吻合，也因为它向视觉提供从内部覆盖对现实的想象结构的東西。

为此，我们不是也可以说有一个内视觉吗？即存在着第三只眼睛，它看见了画面，甚至看见了心理表象，就像人们说的，有第三只耳朵，它透过在我们身上激发起来的噪音，抓住了从外部来的讯息。当全部问题都在于懂得我们的肉体的眼睛对光、对颜色、对线条的感受已大大超过许多接收机时，这又有什么好处呢？因为当今世上那些模拟计算机都具有可见的能力，就如同人们说有灵感的人具有语言天赋那样。当然，天赋要有训练才会有价值，而且也非一朝一夕可以奏效，甚至也不是画家独自进入到可支配他的视觉时就能做到的。问题不在是早熟的天才还是大器晚成，是自发形成的还是博物馆里培养的，画家的眼力不管怎样都是在观看中学习，都是依赖眼力自己去学习的。眼睛看见了世界，也看见了世界要成为绘画所缺少的东西，更看见了绘画要成为它自己所缺少的东西，以及在调色板上绘画所等待的颜色。绘画一经完成，眼睛便看到了满足了所有这些缺少的绘画，也看见另外的画而则还要满足另外的缺少。人们不可能列举出可见物的有限清单来，而只能列举出一种语言的可能的运用，或仅仅它的词汇与表达方法的清单来。表达手段自己在运作，表达方式自己在创造着目的。眼睛就是曾经被世界的一个特定冲击所感动，并通过手的轨迹把冲击释放到可见物上的东西。在绘画所诞生于斯的某种文明里面，在绘画所包容的某些信仰与动机、某些思想与仪式中，甚至就在绘画表现出是奉献给别的事物之时，从拉斯科洞穴壁画直到今天，无论纯粹还是不纯粹的绘画，是具像还是不具像的绘画，绘画所颂扬的千古之谜只是可见性之谜。

我们前面所述的，又回到了一个不言自明的道理：画家的世界是一个可见的，仅仅是可见的世界，一个近乎荒诞的世界，因为它是完整的，尽管它只表现为部分性的。绘画为它最后的能力呼唤并带来一种谵妄，这就是视看本身，因为视看就有距离，而且绘画把这种奇怪的占有扩展到存在的一切方面，它们应该以某种方式使自己成为可见的，以进入到绘画中来。在谈到意大利绘画时，年轻的贝汉森^①说过触知价值，绘画的一种联想作用，他大概不至于糊涂到这种程度：因为绘画不会使人联想任何东西，尤其不会使人感到触觉。绘画做的是另外一桩几乎完全相反的事情，它把可见的存在提供给外行人的视觉以为不可见的东西，它让我们毋需有“切肤之感”就可以具有世界大不可测的感受。这个不知厌足的视觉，从“视觉的已知材料”一侧，开向存在的一个机体，而存在不引人注目的感官讯息仅只是那些标点及顿挫，眼睛习惯于它们，就像人习惯了自己的家。

我们来谈一谈狭义的、普通意义上的可见物：画家，不论他是谁，当他作画之时，都是在实践视觉的一种魔术理论。按照马勒布朗什^②不无讽刺意味的悖论，画家必须同意让事物从他身子里走过去，灵魂则要从眼睛里走出来，到那些事物上面游荡，因为它要在那上面不断验证它的超人视力。要是画家不照模特儿画，那也还是一样，无论如何，他画画是因为他看见了，因为这个世界，至少有过一次，在他的头脑里刻下了可见物的密码。他得彻底承认，像一位哲学家所说的，视觉是宇宙的镜子或者聚集，要么，他得承认，像另一位哲学家所说，个体的宇宙通过视觉开向一个共同

① 贝汉森(1865—1959)：美国艺术鉴赏家及批评家，专长于意大利文艺复兴时期绘画。——中译注

② 马勒布朗什(1638—1715)：法国哲学家及神学家。就宗教的意义而言，他在更新奥古斯丁主义中发展了笛卡尔主义。——中译注

的宇宙^①，最后，他还得承认，同一样事物，在此处处于世界中心，在彼处处于视觉中心，但这是同一样事物，或者，要是坚持这样认为的话，这是相似的东西，不过，这得根据有效相似性来这样说。这东西就是相似的、本源的、是从存在向其视看变化的。正是山峰本身，立在那里，画家才看见了它，画家通过视觉考察的就是它^②。

确切地说，画家孜孜以求的是什么？就是揭示形形色色的能见方法，而非其他的方法，通过这些方法，山在我们的眼里便成了山。光线、照明、阴影、反射、所有这些被研究的对象并非完全都是现实的存在，因为它们都如幽灵一般，具有的只是视觉上的存在。对于不懂绘画的人来说，这些对象正是绘画的入门，并不是人人都能看得见它们。画家的注视是在询问这些研究对象，如何使它们一下子产生出某种东西来，这东西正是用来构设世界的奇妙法宝，使我们看见可见之物的秘诀。在伦勃朗的《夜巡图》中，画面上指向我们的那只是手是确确实实在那里的，而手投在卫队长身上的影子也同时向我们显示了这同一只手的轮廓。在两个视界的交叉处，恰构成了卫队长的空间性，这两个视界不相协调，然而却交汇在一起。阴影的这种作用及其他类似的东西，一个人只要长着眼睛，一生中总有几次曾经看见过，正是阴影的作用让他看到了一些东西或一个空间。只是那作用施加在人们身上而人们并不觉察罢了。阴影的作用隐藏自己，是为了显示出物体。为要看见物体就不该看见作用本身。在普通意义上的可见物忘记了它的逻辑前提，它停留在一个有待于再创造的完整的可见性上面，而可见性又释放了囚禁在它身上的那些幽灵。众所周知，现代派在这方面要比前人无拘无束得多，他们在我们的视看手段为大家公认的等级上面，又作了相当多

① 此处梅洛-庞蒂用的是希腊文。——中译注

② 这是指塞尚的名画《圣·维克多山》。——中译注

的、不甚明了的补充。然而，无论如何，绘画总是针对着事物在我们身体中的这个秘密而傲慢的起源而提出发问的。

由此说来，问题就不是知者对于不知者、不是老师来启蒙，而是不知者求教于一个懂得一切的视觉，这种视觉，我们不去创造，但它却自己形成在我们身上。马科斯·艾恩茨^①（以及超现实主义）说得有道理：“如同诗人的作用，自有名的灵魂附身说以来，就在于听写下通过他的身体被想到与被说出的事物来，画家的作用则是勾勒并投射出通过他的身体，被看见的东西。”^② 画家生活在诱惑当中。他最纯粹的活动——只有他一人有能力挥洒出的这些动作和画出的这些线条，对于别人便是泄露天机，因为别人没有与他同样的那种期待——他觉得它们都是从事物本身流溢出来的，就如同群星自然出现在天上一样。在画家与可见物之间，不可避免地会出现作用的颠倒。因此，许多画家都说，物体在注视他们，继克莱之后，安德烈·马尔尚又说：“在一片森林里，有好几次我觉得不是我在注视森林。有那么几天，我觉得是那些树木在看着我，在对我说话……我在那里倾听着……我认为，画家应该被宇宙看透，而不要指望看透宇宙……我静候着被从内部淹没。我画画也许就是为了重新浮上来。”^③ 人们称为灵感的东西，要审慎地采用：确实是有存在的吸气与呼气，即在存在里面的呼吸，也确实是有行动与热情的，它们是如此难于区分，以致我们不再晓得哪个在看，哪个被看，哪个在画，哪个被画。^④ 我们说一个人从娘胎里呱呱坠地

① 马科斯·艾恩茨(1891—1976)：原籍德国的法国画家、雕塑家及作家。研究哲学、心理学、艺术史。特别对神秘文学、德国浪漫主义以及对尼采和弗洛伊德的早期作品感兴趣。是20世纪著名的艺术家之一。——中译注

② 见G·沙赫被尼著：《画家的自白》，第84页。

③ 同上书，第143—145页。

④ 在法文中吸气(inspiration)一词也是灵感的意思，此处是描写处在灵感附身的状态，不知道自己是在看还是被看。——中译注

的时候，还只不过是一个潜在的可见物，它使自己为他人所见，同时也为自己所见。画家的视看，就是一个延续的诞生过程。

人们可以在图画本身里面，找寻一种形象化的视觉哲学，就如同是视觉的肖像画。比如说，通常，在荷兰派绘画当中（也还在许多别的绘画当中），人物的内心空虚与孤独是用“镜子中的眼睛”^①让人体会出来的，但这决非偶然。这种准人类的注视，就是画家的注视的象征。自映的表象比光线、比阴影、比反射更能全面地在事物当中对视觉的操作进行大略的加工。像其他所有的技术对象，像工具、像符号，镜子就在从能见的身体到被见的身体的开放回路中间。任何技术都是“身体的技术”，它扩大并用形象表现我们肉身的形而上学的结构。镜子的出现，是由于我是能见—被见的，是因为有一种感觉的自反性，镜子把它解释和重复出来了。通过镜子，我的外貌被补充完全了。我所有的这些更为隐秘的东西进入到了这个外表当中，这是一种平坦而封闭的存在，是我在水中的倒影，是已让我猜想过的东西。熙德尔^②注意到，我若对着镜子吸烟斗，我就觉得那光滑发亮的木头表面，不仅在我的手指头之间，还在镜里那些闪闪发光的手指所在之处，那些看得见、摸不着的手指头是在镜子深处的。镜子的幽灵从外面拽着我的身体，与此同时，我身体的整个不可见之处，也可以包容我所看见的其他人的身体。从这时起，我的身体就能包括一些取自他人身体的部分，好像我的实体进入到他们的身体。人是人的镜子。说到镜子，这是一种普通的魔术器具，它把事物改换成景象，又把景象改换成事物，它把我改换成他人，又把他人改换成我。画家们曾经常常在镜子面前幻想联翩，因为借助这个“机械的玩艺儿”就像借助透视法的窍门一样，他们

① 贝克罗代尔：《荷兰绘画引论》，巴黎，1946年再版。

② 见熙德尔：《人体的想象与外貌》，纽约，1950年版。

认出了能见与被见的变形,这变形就是我们肉身的确定和画家们天职的确定。于是画家们时常喜欢在正在作画的时候想到他们自己^①, (他们现在也还喜欢这样做,只要看看马蒂斯的素描就可以) 在他们所见到的东西上面,补充上当时事物从它们方面所看见的东西,就好像是为了证实有一个完全的或者绝对的视觉存在,在这个视觉之外,什么都将站不住脚,而这个视觉就形成在事物自身上面。如何对在悟性世界上放置了这些神奇作用,并为这些作用准备了对象及催化剂的东西命名呢?萨特在《厌恶》一书里是这样说的:死去多年的一位君主的微笑,仍然产生并将继续产生在一幅画布的表面之上,这真不足以说明它到底是在表象当中还是在本质当中,当我注视画面的时候,微笑本身,就是它最生动活泼的地方。塞尚所要表现的“世界的瞬间”,许多年过去了,他的画继续在把这个“瞬间”投射向我们,而他的名作《圣·维克多山》已被再三复制,从世界的这一头传到了那一头,虽然以别的形式出现,却丝毫不减艾克斯省坚硬山岩原原本本的风貌。本质与存在,想象与现实,可见与不可见,绘画就这样来混淆这些范畴,展现其物质本质与无声意蕴的有效相似那梦幻般的宇宙。

三

如果我们能把这些幽灵所造成的无对象的幻觉与感受,从一个没有歧义和暧昧的世界里驱逐出去的话,在我们的哲学里面,

① 最著名的例子之一是西班牙画家委拉兹贵支所画的《宫女们》(1656年),我们看见画家本人正在画一幅很大的作品,画室深处的墙上,有一面镜子反射出国王和王后的脸来,他们正摆着姿势让画家画像,接着我们又看见了被画者他们自己所看见的:正在走进画室的那群人:宫女、小丑等。——中译注

切将会多么清楚啊！笛卡尔写《屈光学》^①就是出于这种愿望。要了解一种不想再与被见物打交道，并决定依据自己所确定的模式来重建被见物的思想，《屈光学》是必读书。不过，今天已经几乎不值得重提这篇论文的内容及其失误了。

没有任何一种思考是与视觉相切合的，关键在于了解，“它是如何形成的”？但这必须是在需要的时候，如发明出某种“人工的器官”^②来矫正视觉时才这样。人们不论是对我们所看见的光，还是对从外面进入到我们眼中支配视觉的光都不去思考，而且，人们还局限于以一种可以解释其已知特征和允许导出其他特征的方式“来帮助构想视觉的两三种比较”。^③像这样来把握事物，最好是把光线设想作通过接触来进行的一种作用，就像盲人的手杖触到东西时的作用那样。笛卡尔说，盲人“用手来看”^④，笛卡尔模式的视觉，就是触摸。

这个模式使我们马上摆脱了远距离的作用及造成视觉一切困难（及其一切效果）的这种无所不在的特点。为什么现在要去对反射物作幻想，对镜子作幻想呢？这些非现实的复制品就是事物的多样化，这是像一只球的弹跳一样的现实效果。如果反射物与事物相像，这是因为反射物作用在眼睛上完全像一件东西作用在眼睛上一样。它蒙骗了眼睛，孕育了一个没有对象的感知，然而，它并不影响我们对世界的理念。在世界上，有事物本身，还有在这种事物之外的作为反射光线的另外的事物，它处于与前者有一种规律性的对应。因此，这两个个体，由因果性把它们从外部连接起来了。事物和它的自映表象^⑤的

① 《屈光学》是笛卡尔写的一篇光学论著，最初与其他两篇论文：“大气现象”、《几何学》作为《方法论》的说明，与《方法论》一起出版，后来再版时不再收入此两篇。《屈光学》论及铜版画的两页见《笛卡尔全集》法文版第113页。——中译注

② 见笛卡尔：《屈光学》，《方法论》52，Adam 与 Tannery 版本，第165页。

③ 笛卡尔：《方法论》1，版本同上注，第83页。

④ 笛卡尔：《方法论》1，第84页。

⑤ 自映表象 *image spéculaire* 也可译为反射表象，但参照心理学的自映幻觉一词，似以译为自映表象为妥。——中译注

相似性,对于它们来说,只是一种外在的名称,这名称从属于思想。相似性的暧昧不明的关系,在事物当中却是投射的清晰关系。一个笛卡尔信徒在镜子里是看不见自己的:他看见一个假人,一个“外在”,对此,他完全有理由设想,别人看他时也是这样,这个假人,对于他自己和对于别人都不是一个有血有肉的人。他的“表象”在镜子里是事物的机械性的一种效果;如果他在上面认出了自己,如果他觉得它是“相像的”,那是他的思想搭成了这种联系,而自映表象并不是他的任何东西。

图形不会再有什么潜能,尽管这种潜能把那些森林、城市、人物、战役、风暴等等“向我们表现”得非常生动、逼真,然而铜版画却与它们绝不一样,它不过是一些墨渍,这儿一点、那儿一点地洒在纸上。画面很难记下事物的形状,而只能记下在仅有的一个平面上,一个扁平的,而且变了形的图形,而且,为了能代表对象,它还必须变形——矩形变成菱形,圆形变成椭圆。图形只有在“并不与之相像”的条件下,才是事物的“表象”。^①如果不是通过相似性,那图形又是怎么作用的呢?它刺激我们的思想进行构思,就像那些符号和话语,“不以任何方式相似于它们所意味着的事物”^②那样。版画已经给了我们足够的信息和毫不含糊的“方法”来形成事物的一种观念,这种观念不来自逼真的摹写,而是以其时机及场合产生在我们身上。意向中的空间幻觉,即有效相似性的古老观念,是通过镜子及画而强制地规定出来的,这种观念失去了它最后的依据,如果画面的潜能就是推荐给我们阅读的一篇本文的潜能的话。不过,这并不会带来能看与被看的任何混淆。我们毋需去弄懂事物的图形是如何在身体里而,使事物被灵魂感觉到的,这是个不可解决的

① 笛卡尔:《方法论》15,第112—114页。

② 同上。

问题。因为这幅图画对事物的相似性,是必须被看见的,我们需要有“在我们神经里面的另外的眼睛,才能够感受到这种相似性”。而且,当我们醉心于这些游荡在事物与我们之间的幻影时,视觉的问题依然全部存在着。光线在我们的眼里,并通过眼在我们的神经里描绘下来的东西,并不会比前述的铜板画更相似于被见的世界。从事物到眼,又从眼到视觉,不会有比从事物到盲人的手,又从他的手到思想,有任何更多的东西通过。表象并不是事物本身在人们视觉当中的变形,也不是事物对于外部大世界,同时也对个人小世界的双重的相似性。这一思想严密地解释了身体里的已知符号。相似性是感知的结果,而不是它的动机。更有理由这样认为,心理表象,即那个不在场的东西,对我们成为就在现场的超人视觉,它根本不像一个通向存在心脏的突破口,因为,这仍然是一种依赖身体信息的思想,不过,这一回,这些信息不够用了,思想在让它们说话,而不是让它们去意味。相似性的梦幻世界什么也不剩了……

在这些著名的分析当中,引起我们兴趣的是,这些分析让人感到,整个绘画理论是一门形而上学。笛卡尔并没有更多地论及绘画,我们可能认为,引证他在谈及铜板画的两页书中所说的内容,真有些过分。不过,即使他只是顺便谈起,也是意味深长的:绘画在他看来并不是有助于确定我们接近存在的一种中心活动,而是由智力的支配性及显示性所确定的思想的一种方式或其变种。在他的这些只言片语当中,正是这种选择在自我表达,而且,对绘画的一种最专注的研究,有可能形成一种新的哲学。^①意味深长的是,在讲到“画面”时,他把素描作为典型。我们还将看到,整个绘画出

^① 梅洛·庞蒂所说的这另外一种哲学就是现象学。在现象学看来,我们在铜版画上面看到的点点墨渍是我们认识的客体,而从中看出的森林、风暴等才是审美的对象,它是主体与客体联系的关键,因为它是主体意识中的客体。——中译注

现在他的每一种表现方法里：一种描绘，一条线索，再次构成他全部的大胆独创。在铜版画中，笛卡尔喜欢的是这种画保持了对象的形式，或者，至少向我们呈现了足够的对象的符号。铜版画通过它的外表或者说外壳，提供了对象的一种表现。如果，他曾经考察了第二性的质^①，尤其是颜色，提供给我们的那些有关事物的更深刻的开放度的话，由于在第二性的质与事物的真正特性之间不再存在有规律的或射影的关系，而且也由于它们的讯息还能为我们理解，那么笛卡尔早就该面对一种普遍性问题和不依据概念而向事物开放的问题了，而且，他还不得不去探讨，颜色的涓涓细流何以能够向我们介绍出事物、森林、风暴并最后介绍出世界来，这可能还必须把透视法作为特殊情况合并到更广阔的本体论能力中去。在笛卡尔看来，不言而喻，颜色就是装饰、就是渲染，绘画的全部能力都建立在描绘的能力上，而描绘的能力又是建立在描绘与自在空间之间的规律化关系上，就好像透视的投影方式所提供的那样。巴斯卡尔的名言指出了绘画的肤浅无聊，尽管如此，绘画却让我们爱慕一些其原形并不打动我们的图像。在笛卡尔看来，明显的事实是，人们只能画存在着的事物，绘画的存在是属于被延伸的范畴的。而且，描绘在使广延性的再现成为可能之时，使绘画成为可能。因此，绘画只不过是向我们的眼睛介绍一种投影的技巧，这个投影相似于物体会在眼中录下，并确实在人类共同的感受当中录下的投影，它让我们在真实对象并不在场的时候，像在生活中看见真实对象那样地去看，特别是让我们从并没有真实对象在其中的那个空间去看。^②

① 第一性的质是指大小、数目、形状，第二性的质是指颜色、温度、滋味，第三性的质指美、善、真，这是笛卡尔的分类。——中译注

② 投影让我们能看见的那些方法体系是科学研究的对象。这样一来，我们为什么不能顺理成章地产生世界的完美表象来呢？这表象是一种摆脱了个人艺术的普遍绘画，就如普遍语言那样，将使我们摆脱所有那些牵扯在存在着的语言里的模糊混乱的关系。

画面是一个平面，它以一种人工的技巧向我们提供在有“以另外方式记录的”事物在场情况下，我们可能看见的东西。因为，画面按长度和宽度已给了我们它实际缺少的体积的足够的区别符号，深度是来自其他两度的一个“第三尺度”。

让我们来看一看这个值得一顾的第三尺度吧。这个深度首先就是一个充满矛盾的东西：我看见一个物体遮掩着另一个物体，照理，我会看不见，因为它们一个在另一个的后面。我看见了深度，而它并不是可见的，因为，深度是从我们的身体开始到物体的距离来计算的，而且，我们又完全从属于身体。这个奥秘是个虚假的奥秘，我并不是真正看见了深度，或者说，即使我看见了它，这也是另外一种宽度，在与我的眼睛会合于视平线的那条线上面，前景永远遮掩着其他，而要是从侧面看，我以为看见了分段排列的对象，这是因为它们并没有完全互相掩盖；所以，按照以另外方式构思的一种宽度，我看见它们却是一个在另一个的外边。人们总要在深度的这一边或者那一边，不会同时在两边。物体永远不是一个在另一个后面的。物体的重叠与隐伏并不进入它们的定义当中去，所表达的只是我与事物其中的一个，即我的身体的难于理解的相互关联，而在重叠与隐伏所具有的实证意义当中，我形成的是思想，不是事物的属性：我知道，在这同一时刻，被另外放置的另外一个存在，就是上帝，他的位置更好，他无处不在，他将能够透过物体的藏身之处看见它们被展开的情形。被我称作深度的其实什么也不是，或者只是我对一个无限的存在参与，而首先是在观看景物的最佳位置来参与到空间的存在物当中。一些物体能重叠在另外一些物体上面，因为它们是一个在另一个之外的。证明在于，在我注视着画面的时候，我能部分地看见深度，这是一个人人能接受而其实并不存在深度，它为我构设出一个幻象的幻象……这个存在物有两个尺度，它让我看见了另外一个尺度，这是一个被穿透了的存在，正

如文艺复兴时期人们所说的那样,是一扇窗户……然而,窗户最后只能开向“外在于另一个部分物体的部分物体”^①,开向高度和宽度(它们只是从另一个侧面看的),开向存在的绝对实证性。

正是这个没有隐藏之地的空间,每一个点不多不少地是空间之所是。正是存在的身份支持了对铜版画所作的分析。空间是自在的,或者不如说它突出地是自在的,它的定义属于自在。空间的每一个点存在于或被设想为就在它存在的地方,这一点在这里,另一点在那里,空间是地点的显示。方位、极性、包围等都是空间当中的一些派生现象,与我的在现场是联系着的。空间绝对地处于自在,处处都等于其自身并与其自身同质,而它的那些维,从定义上讲是能够被取代的。

像所有古典的本体论一样,这里的本体论也把存在的某些特征上升为存在的结构,在这当中,本体论便既伪又真,把莱布尼兹的话颠倒过来,我们可以这样说:“真”在它所否定的东西当中,而“伪”在它所肯定的东西当中。笛卡尔的空间真正对抗于一种服从于经验的思想的空间,是不能建立的空间。首先需要把空间理想化,把这个在其同一类型中是完美的存在物构想成清楚的、方便的与同质的,对于这种存在物思想可以不带观点地浏览而过,而且,思想可以把它整个转移到三轴的直角坐标上,以使人们有朝一日能够找到构成的极限,弄明白空间并非不多不少地恰恰只有三维,就像一个动物有四只或两只爪子那样,同时也弄懂这些维是由不同的计量,从一个尺度上面提取出来的,是一个多形态的存在,它让所有各维合理,而无须由各维的每一个完全地表达出来。笛卡尔把空间解放出来是有道理的。但他错在把空间上升为一个完全肯定的存在,使它超越任何观点、任何潜在性、任何深度,却没有任何

^① 此处原文为拉丁语。——中译注

真正的厚度。

笛卡尔从文艺复兴的透视法技术受到了启示这是理所当然的,这些技术鼓舞了绘画去自由自在地产生对深度的体验,总而言之,对存在的表现。要说这些技术有什么错误的话,那只在它们追求终止对绘画的研究,也就是终止绘画的历史,而要去建立一种准确无误的绘画。巴诺夫斯基^①在谈到文艺复兴时期人的时候指出过这点,这种热情并非自我欺瞒,当时那些理论家们试图忘记古代理人的球状视野,他们成角度的透视法不把表面的大小与距离相联系,而把大小与我们从其看到对象的角度相联系,他们试图忘记他们轻蔑地称呼的天然的透视法或公众的透视法。他们所推崇的是一种人工的透视法,它能在原则上建立一种准确的构成,而且,这些理论家们,为使这种神话得以传播,甚至到了删改欧几里德几何的地步,在翻译欧氏几何时,对妨碍他们的第Ⅷ公理竟置之不理。根据经验,画家们其实是懂得的,任何一种透视技术都绝非一种准确无误的解决办法,没有任何一种对现存世界的投影方法,可以完完全全地忠实于现存世界,并值得成为绘画的根本法则,何况线状的透视法是如此难于成为一个归宿点,以致反而为绘画打开了好几条路子:在意大利画派那里,选择了再现对象的路子,而在北方画派那里,则有霍布洛姆(Hochraum)、纳布洛姆(Naorraum)以及史拉格洛姆(Schrägraum)等人的路子。由此,平面的投射并不总能刺激我们的思想去找到事物的真正形式,就像笛卡尔曾经相信过的那样,在某程度的变形出现之后,就我们看来,思想所求助的却是其反面。至于说到物体,它们逃逸到任何思想都不可跨越的远方去了。有某种空间中的东西在逃避我们的浏览意图。真实情况

^① 巴诺夫斯基(1892—1968):德国艺术史家,汉堡大学艺术史教授,纽约大学客座教授,他的艺术史理论受康德、黑格尔及卡西尔影响很深。此处引述的是《哥特式建筑与古经院主义》一书。——中译注

是,任何一种取得的表现方式都不能解决绘画的问题,都不能把绘画变为技术,因为任何一种象征性的形式都永远成不了一种刺激物:形式发挥作用的地方,正是由于与作品的整个背景在一起的缘故,而决不是因为假象的表现方式所致。风格时期(Stilmoment)与个人时期(Wermoment)是分不开的^①。绘画语言并不是“大自然的传授”,它是有待创造与再创造的,文艺复兴的透视法并非一劳永逸的“秘诀”,而只不过是——一种特殊情形,是在继此之后,仍在运转的世界的一种诗的信息中的一个日子、一个时刻。倘若笛卡尔已经想到过解开视觉之谜,笛卡尔就不是笛卡尔了。没有无思想的视看,然而为了看,只有思考还不够:视看是一种有条件的思想,它“看机会”从进到身体中的东西产生出来,它通过身体引起思考,视看既不选择存在,也不选择不存在,更不思考这或那。视看应该在其心中带着这个重负,这个附庸,而它不能由一种外来的侵入对身体突然发生。身体的这样一种变化是“自然的传授”,让我们能看这看那。视看的思想,依据它没有给自己规定的一个程序及法则来起作用,这思想并不掌握它自己的前提条件,它并不是完全在现场、完全在现时的思想,在其中心有一种神秘的被动性。于是形成了这样一种局面:人们对视看所想所说的一切,使它成了一种思想。比如说,当我们想要弄明白我们是怎样看见那些对象的位置时,没有别的对策,而只有假设灵魂(因为它知晓它的肉体部分在何处)有能力从那里“把它的注意力转移”向空间所有的点,而这些点又是在肢体的延伸之中的。^② 不过,这些还只是变化的一种“模式”。因为,其肉体的这个空间,是由思想向事物延伸的,有这个最先的这里,才会有所有的那里;思想是如何知道这个的呢? 身体的这个空

① 这是巴诺夫斯基的表述,意思是指产生风格的时期是与作为个人的艺术家的时期分不开的。——中译注

② 见笛卡尔:《方法论》51,第135页。

间并不像一个不管什么样的模式,或像广延性的一个例子,它是被思想称为“它的”身体的所在之处,是思想居住的一个地方。思想所支配的身体,对思想来说,并不是那些对象当中的一个,而且思想并不从中提取空间的全部剩余来作为附带的前提。思想并不依据自我,而是依据身体来思考,在把思想统一于身体的自然法则中,空间及外部距离也是明确规定了的。如果,为了眼睛的某种程度的调节与会聚,灵魂发现了某种距离,从第一位的关系中抽取了第二位关系的思想,便作为一种远古的思想记录在我们的内心建设当中了:“下述情况对我们来讲总有发生,无须我们对其思索,即在我们用手去把握某样东西时,我们总用手的大小和形状来作比较,我用身体自己的方式去感觉它,而无须我们考虑它的运动。”^① 身体对于灵魂,是灵魂诞生的空间和所有其他的现有空间的模子。就这样,视看便分成了两个部分:有一种是我对其进行思考的视看,我不能对它作其他设想,只能把它设想为思想,设想为对心灵的审查,对符号的识读;还有一种视看,它作为挂名的或者被传达的思想,被挤压在它的一个载体当中,人们只有在运用它时才会对之有概念,而且,它在空间与思想之间引进了灵魂与肉体的构成的自律。视看之谜没有被破开,它被从“看的思想”转移到活动中的视看。

事实上,这种视看与它所包括的这个“这里”,并不打乱笛卡尔的哲学。作为与一物体相连的思想,从定义上讲,并不真正是思想。人们可以实践它、施展它,甚至可以说使它存在,但却不能从中抽取任何值得被称为真实的东西。如果人们像伊丽莎白女皇一样,竭力把视看想象成某种东西,那就只有重新拾起亚里士多德及经院哲学,把思想构思为有形体的,这是匪夷所思的,然而却是在知性

^① 笛卡尔:《方法论》51,第137页。

面前实现灵魂与肉体结合的惟一方式。事实上让知性与肉体的混合服从于纯粹知性，这是很荒谬的。这些所谓的思想是“使用生命”的象征，是统一的、能说话的武器，在人们不把它们作为思想的条件下是合法的。它们是存在——存在的人，存在的世界——的秩序的征兆，这些征兆我们并不负责去思考它们。在我们的存在证书上，没有任何 Terra incognita（拉丁语：未知的土地）字样，对我们思想的能及范围也没有限制，因为这种秩序与能及范围同样是由一种真理所支持的，这真理把它的黑暗树立成我们的光明。为了在笛卡尔那里找到可视为关于深度的形而上的某种东西，我们必须深入到这样一步，因为，我们不能目睹这个真理的诞生，上帝的存在对我们是深不可测的。我们很快就不再战栗了，因为，对笛卡尔来说，要探测前面所说的那个深渊，要设想灵魂所占据的空间——可见物的深度，同样是徒劳无益的。在所有这些话题上，我们都不再有立足之地了。镇定自若的笛卡尔主义者的秘密乃在于，一种形而上学让我们有理由决定不再去搞形而上学，这种形而上学在限制我们的明显事实中成为有效，打开了我们的思想面不把它破碎。

秘密失去了，而且，似乎永远地失去了。如果我们要在科学与哲学之间，在我们的模特儿们与“这里有”的晦暗之间重新找到平衡，那就必须使这成为一种新的平衡。我们的科学同样回绝了笛卡尔强加给它的辩解及场的限制。科学发明的模特儿，科学不再打算从上帝的属性中把它们推演出来。存在着的世界的深度、不可测的上帝的深度，它们不再给“技术化”了的思想成倍增添平淡无聊。笛卡尔在他的生命里，曾经完成了经由形而上学的迂回，此后，科学与形而上学分道扬镳了，科学又从曾是它的终点的地方出发。应用的思想在心理学的名目下面承担了与自我本身、并与现存世界交往的领域，而笛卡尔曾把这个领域留给不可克服的盲目经验。这

种应用的思想,从根本上说,是与哲学敌对的,就像思想与接触敌对那样,而如果这种应用的思想从中重新找到意义,这将由于它的无拘无束,同时,在引进各种各样概念之后(这些概念在笛卡尔看来,将从混乱的思想中重建质量、数量的结构,以及观察者与被观察物的一致性)这种应用的思想将会突然发现,我们不可以把所有这些存在简单地说成是结构的。哲学靠它而维持现状,因为这种哲学深入到了灵魂与肉体的复合体,现存世界及深不可测的存在物的体积之中了,而笛卡尔曾打开,并随即关上了这种体积。我们的科学和哲学是笛卡尔主义的两个既忠实又不忠实的继承者,是从笛卡尔主义的枝干上长出来的两个怪物。

对我们的哲学来说,剩下的只是着手探究现时的世界。我们是灵魂与身体的复合体,因此在里面需要有一种思想:正是由于对位置与处境的这种认识,笛卡尔才说过一些话,或者有时说过身体是“靠灵魂”而出现的,或者说过世界是外在于我们的手的“顶端”而出现的。在这里,身体不再是视看与触摸的手段,而是手段的拥有者。我们的器官远非是工具,相反,工具是我们的添加的器官。空间便不再是《屈光学》所说的那样,是对象间的关系网,就像我的视看,如一个第三见证人所看见的那样,或者像是一位重新建构空间与俯瞰空间的几何学家所看见的那样,这是一个从自我出发,被看作是空间性的零度点的空间。我不是按照它的外在形状来看空间的,我是在它里面来看它的,我自己也是被包括在它里面的。总之,世界围绕着我,而不是面对着我。光线重新被感觉为远距离的作用,而不再还原为接触作用,用另外的术语来设想,似乎光线因那些看不见的人而成其为光线。视看重新取得了比它自身表现和说明得更多的它的基本能力。正如我们已经说过的,要使一点点墨渍足以让人们看出那是森林和风暴,视看就必须有它的想像力。它的超验性不再被授予一个阅读者的精神,用以去辩认某种光线——

物质在神经上面的冲击,并且,如果它从未停留于一物体的话,它会认真去这样做的,关键是不再谈论空间和光线,而是使在那里的空间与光线说话。这是一个结束不了的问题,因为问题所针对的视觉,它本身就是问题。人们以为已经封闭起来了的问题又被重新拿出来研究。什么是深度?什么是光?——它们到底是什么?这些问题不是对于摆脱了肉体的心灵而说的,而是对于笛卡尔所谓散布在肉体上面的心灵而说的。而最终,这又不仅仅是对于心灵而说的,还是对于肉体本身而讲的,因为肉体穿透我们,包括我们。

然而,这种哲学还有待去完成,正是它,不在绘画表达世界意见之时,而在它的视看形式成为手势和塞尚说他自己“在绘画中思考”^①的那一时刻,激活了绘画。

四

绘画的整部现代历史,它为脱离幻术,为获得它自己的维度所作的努力,都具有一种形而上学的意味。它不能作为问题来加以证实,并不是因为取自于历史中的客观性的限制,以及表现的不可避免的多样化(它不会允许把一种哲学与一个事件联系起来);我们所思考的形而上学并不是一团被分离的观念(人们会在经验当中为其寻求归纳性的解释)而在偶然性当中,有一种事变的结构,和一种故事情节的特定效能,它们并不妨碍解释的多样化,它们本身也是这种多样性的深刻理由,它们把多样性造成历史生命持续不断的主题,并有权获得一种哲学地位。在某种意思上讲,人们对法

^① 见B. 多利瓦勒:《保尔·塞尚》,P. Tisné 巴黎版《从书信与目击者看塞尚》一章。

国大革命所能够说和将要说的，从来就是，并从现在起就是在这样的波涛里的：这里有琐碎事件铺设的海底，并带有其过去的沉渣及未来的浪峰，而且，向来都是在更真切地观察大革命怎样形成这一点的时候，人们给过它，并将继续给予它新的解释。说到艺术作品的历史，不管怎么说，如果作品是伟大的，人们日后赋予它们的意义也都是出自它们自身，是作品本身，打开了它在异日出现的场所，是作品，它自我变形，并变成自己的续篇，作品理所当然地能接受的不可完结的再解释，能在作品本身上面来改变作品，而如果历史学家在作品所表达的内容下面，重新发现了剩余的意义和密度更大的意义，那么，可以说，是作品的过去为他准备了一个漫长的未来的结构，这种积极的存在方式。历史学家在作品中揭露的这种可能性，他在当中找到的这种个人印记，这一切都会建立起一种哲学的沉思。然而，这项工作要求对历史有长期的接触过程。实行起来，我们缺少一切，缺少能力及地位。只不过，因为作品的潜能或者生成性超越了因果性和前后联系以及演变之间的肯定关系，一个外行人既然听凭对几幅画或几部书的记忆来说话，那么，在他把古典思想的一个领域与现代绘画的研究作大规模比较的时候，由他来说出绘画是如何进入他的思考之中，并记录下他对一种深刻的不协调和对于人与存在物之间关系转移的情感，这是不合理的。通过接触从历史中走出来，他也有可能摆脱不了个人的限制，然而，却应该把一切寄托于与他人的交流中……

齐亚高梅迪说：“而我，我想象塞尚的整个一生都在寻找深度。”^① 罗伯尔·德洛奈^②则说：“深度是新的灵感。”在文艺复兴对

① 见 G. 沙尔波尼埃尔：《艺术家的自白》，第 176 页。

② 罗伯尔·德洛奈(1885 -1941)：法国画家。最初受高更影响，尔后对新印象派产生兴趣。受塞尚影响，开始研究立体派绘画，他说自己是一个立体派的异端。德洛奈实际上是法国抽象派艺术的创始人。——中译注

深度的“解决”过去了四个世纪，笛卡尔的理论过去三个世纪之后的今天，深度一直是个新的课题，而且它要人们去寻找它，不是“一生中只寻找一次”，而是终生寻找。在我没有在飞机上从这些远远近近的树间距离看出奥秘来的时候，是不能谈论间隔距离的，也不能谈论一种透视画法为我生动地表现事物间的相互隐没；这两种视看是显而易见的，不会有什么问题。成为谜的倒是它们的联系，就是在它们之间的联系——这是因为我看见这些物体，每一个都在自己的位置上，这恰恰由于它们一个遮住了另一个——这也因为，它们在我的视觉面前构成了一种争夺与对比，也恰恰因为它们每个都处在自己的联系当中。这是它们在它们的外壳中的已知外在性，和它们在它们的自律中的相互从属性。根据这样理解，深度，人们就不能说它是“第三维”了。首先，如果说它是三维当中的一维，那它更该是第一维；因为要有确定的形状和确定的近景、远景等等，只有在我们规定好它们的各个不同部分距我有什么样的距离时才能做到。然而包括其他维的一个首要的维并不是一个维，至少，就人们据以来量度的一个特定关系的通常意义而言，这并不是一个维。被如此理解的深度不如说是对这几维可逆性的一个体验，对一个总体的“确定地点”的体验（在那里，一切同时存在，其高度、宽度与距离是抽象的）和对于在说出一样东西在那里的时候人们用一个词就说明了一个体积的体验。当塞尚寻找深度的时候，他寻找的就是存在的这种骤然爆炸，而它存在于空间的一切方式当中，也存在于形状当中。塞尚已经懂得立体派后来说的那些话：外部的形状即外壳是第二位的、派生的，它并不是那种让一事物取得形式的东西，必须把空间的这个壳壳打碎，折断这只高脚盘——取而代之。画什么？画一些立方体、球体、圆锥体？就像他有一次说过的那样。有一些纯形式，它们具有可以由内在结构的法则来确定事物的牢固性，而且，这些形式不管是轮廓线或是物体的组合，

它们全部在一起,听任事物出现在它们当中,就像一个面孔出现在芦苇一样的线条中,难道就是画这些形式吗?这就等于把存在的牢固性放在一边,而把它的真实性放在另一边。塞尚在其中年时期已经进行了这种类型的试验。他对实体和空间曾经是平等看待的,并观察到,在这个空间(箱子或者是过大的客体)中,物体开始鼓动颜色来对抗颜色,并在不稳定中推动色调的变化。因此,对空间与内容必须一起进行研究。问题已扩散开来,不再仅仅是距离、线条以及形式的问题,同样,也成了颜色的问题。

颜色是“我们的神经与天地万物相会合的地方”,保罗·克莱用作为存在物创造者的这种耐人寻味的语言这样说,而且他很喜欢引用这句话。正是为了颜色,必须使形式——景象解体。因此,这里说的不是一些颜色,即“自然颜色的幻影”,而是颜色的维,即那个从其自身到自身创造了同一性、区别性、一种组织结构、一种物质性和某一件东西的维。然而,可以肯定,并没有什么可见物的配方,而单独的颜色也好,空间也好,只是一种配方。向颜色的回返,有导致“事物”更接近“心”的功效。然而,这个回返却是在颜色—外壳之外,就像在空间—外壳之外一样。《瓦莱尔的肖像》^①在颜色中安排了一些空白,从此,这些颜色便具有创造出比黄色—存在、绿色—存在或蓝色—存在更为普遍的一种存在的作用。就像在近年来的水彩画当中那样,空间,由于人们认为它就是存在的明显性本身,而且,对它来讲,起码在什么地方问题不会提出来,空间从景向四周辐射,这些景在任何地方都不是可以指定的,都不是“透明表而的重叠”和“互相遮掩、反复进退的色彩景象的浮动不定

① 瓦莱尔(1832—1885):法国作家,新闻记者。法国画家居斯塔夫·克尔拜特(1819—1877)为他画的这幅彩色肖像,在色彩设置方面很有独创性。——中译注

的运动”。^①

如同人们所看见的那样,问题不再是向画布的两个维补充上一个维,也不再是组织一个没有对象的、其完善性在于尽可能地与经验视觉相似的幻象或者感受。绘画的深度(当然还有高度与宽度)出现了,人们不知道它在何处着落,又萌生在何种物质基础上。画家的视觉不再是对于一个外部的注视,因为这种注视仅仅是与世界的一种“物理—视觉”关系。^②世界不再通过再现出现在画家面前,最好说是画家仿佛通过向可见物本身的集中而诞生在事物当中,画面最终要与经验事物当中的不论任何东西有关,条件是它首先成为“自我具象”(autofiguratif);画面只有作为“虚无的景象”才能是某种事物的景象^③,撕开“事物的外皮”^④以便指出事物是如何成为事物而世界是如何成为世界的。阿波里奈尔说过,在一首诗里,有一些句子不像已被创造出来的,而像是自己形成了的。而亨利·米硕说,有时候,克莱的颜色好像慢慢从画布上面出现的,它们来自一种最初的底色,又“散发到一处极合适的地方”,就好像铜绿或者霉菌一样。艺术并不是结构,不是技巧、不是对空间和对外部世界的巧妙关系。它确实是三倍伟大的赫尔梅斯智慧之神所说的“含糊不清的叫喊,它就像是智慧的声音”。而一旦在那里,它便在沉睡着的能力的寻常视看当中唤醒一种先存在(préexistence)的秘密。当我透过水的厚度看游泳池底上的方砖时,尽管有的只是水和反射,但我看不见它们,恰恰是我通过水和反射并借助于它们才看见了方砖的。如果没有这些畸变,没有这些光斑,如果我只看见方砖的几何图形,而看不见方砖的实体,这时

① 见乔治·施密特:《塞尚的风景画》。

② 保罗·克莱语。

③ 见Ch. P. BRU:《抽象性的美学》。

④ 见亨利·米硕:《线条的冒险》。

候,我就会停止把方砖看做它所是的样子,或看做在它所在的地方。要知道,这会比任何相似场所都更远。这水本身,它是水质的能量和镜面般反光的物质,我们不能说它在空间:它不在别处,然而也并不在游泳池里。它占据着游泳池,在那里被物化,它没有被包容在那里,而如果我抬高眼睛,看着晃动着反射光束的柏树屏障,我就不能反对这样的说法,即水也造访了柏树屏障,或者至少,水把它积极的本质送向了柏树屏。绘画在深度、空间、色彩的名义下面,寻找的就是这种内在的生机,这种可见物的辐射。

想到这里,一个令人惊奇的事实是,通常一个好的画家能画出好的素描,作出好的雕塑来。这既非得益于表现的手法,也非得益于别人所不能比拟的动作。这证明有一个等同体系存在着,这是一个有关光线、色彩、立体感及质感的逻各斯,一个无概念的普遍存在的表现。现代绘画所作的努力,并不完全在于在线条与颜色之间作出选择,甚至也不在于在事物的具象性与符号创造之间作出选择,现代绘画所作的努力在于增加等同体系,割断这些体系对事物外壳的依附,这就要求人们创造出新的物质与新的表现手法,然而,有时候要对现已存在的物质和手法进行新的考察和新的投资。比如说,曾经有过一种关于线条的普遍概念,那就是认为线条是绘画对象的肯定属性与自在特点。这便是被认为在世界上存在并用虚线画出来的苹果的轮廓线或耕地与牧场的边界线。对这些线条粉笔或水彩笔只能越出为妙。然而,这条轮廓线已被整个现代绘画或者也可能被一切绘画怀疑和否定,因为芬奇在《绘画论》当中已经谈到:“在每一个对象当中揭示那种特殊的方式,这种方式的可视同于其衍生轴的某一曲线,能够通过延伸向外发展。”^①拉维松

^① 拉维松语,由柏格森引自《拉维松的生平与作品》。拉维松为法国哲学家,提出新形而上学。·中译注

和柏格森都已经感觉到这里有某种重要的东西,但却未敢对之寻根究底。柏格森几乎只在活的存在物那里找寻“个体的曲线”,他相当犹豫地提出“波浪起伏的线条,可能不是外形的可见线条当中的任何一种”,“它已不在这里,而只在那里”,然而,“它却提供开启一切的钥匙”。^① 柏格森已经接近了画家已熟知的这个惊人发现了,那就是说没有自在的可见线条,无论是苹果的轮廓还是田野和牧场的边界都不是在这里或那里,但这些线条总在人们注视点的这边或那边,总在人们确定的东西当中或者后边,它们总是被事物所指明、包括、甚至是被专断地要求的,然而,线条却并非是事物本身,它们虽被认为标出了苹果或牧场的界线,然而,苹果与牧场是从它们自己“自我成形”并降落到可见物中来的,就好像来自一个前空间的、内在的世界……然而,关于这根普通线条的争议却一点也不排除绘画中的任何线条,就像印象派有可能曾经相信过的那样。问题只在把线条解放出来,使它的构成能力重新活跃起来。人们看见线条在比任何人都更相信颜色的画家,例如克莱或马蒂斯那里重新出现并取得胜利。因为从这以后,用克莱的话来说,线条不再摹仿所见之物了,而只是“使其可见”,它是事物起源的纯粹化。在克莱以前,人们可能从来没有“随意梦想一根线条”。^② 轨迹的开端建立和安顿某种水准线和线状的模式,即某种使线条成其为线条的方式,即“成线而行”。由于与线条的关系,随之而来的所有曲变都将具有辨别的价值,将从线条到自身的一种关系,将会有一番奇遇、将形成一部历史,一种意义,其根据在于线条偏斜得是多是少,是快是慢,是巧妙还是糟糕。

由于线条缓步行进在空间,它便侵蚀着贫乏无味的空间和

① 见柏格森:《拉维松的牛平与作品》。

② 见亨利·米顿:《线条的冒险》。

Partes extrapartes(外在于另一部分物体的部分物体),它在形成一种积极地在空间延伸的方式,这空间,既作为一-件事物的空间性的基础,又作为一棵苹果树或一个人的空间性的基础。只不过为了绘出一个人的发生轴,克莱说:“画家在这极混杂不清的点上会需要一个线条的网,如果是,就不会再是一个真正基本的再表现的问题了。”^①那么,不管画家像克莱那样能决心严格地坚持可见物的起源原则和基本的、非直接的、或像克莱所说的绝对的绘画原则——克莱赋予了标题以其一般名称可以指明如此构成的存在物的能力,以便于使绘画真像是绘画那样发挥作用。或者相反,不管他像马蒂斯在他的勾勒当中那样,相信能把存在物的一般体貌特征和在它上面构成柔和或惯性及力量的暗中作用,都放在惟一的一条线中,以便把存在物构成裸体、面孔或者花朵,这都不会在它们之间造成那么多的区别。有两片枸骨叶冬青,是克莱用最形象的方式画成的,然而它们却首先是绝对难以理解的,说到最后,它们还是畸形的、令人难以置信,相像得如幽灵一般。说到马蒂斯所画的女人(人们回忆起他同时代人的冷嘲热讽),并不直接就是女人,而是变成女人的。因为,是马蒂斯教会了我们去看他画的轮廓,不是以“物理—视觉”的方式看,而是以把轮廓当做主心骨,当做一个主动性与被动性体系的身体中轴的方式去看。无论具象抑或是非具象,不论怎样,线条都既不再是对物体的摹仿,也不再是物体。它是被精心地在白纸的惰性之中安置的某种不平衡,它是在自在之中进行的某种穿透活动及某种构成性空白。摩洛^②的雕塑以此不容置辩地说明,这种空白带有事物的所谓实证性。线条不再像古典几何学所说的那样,是在底板空白上面的一种存在的显现,线条像在

① 见 W. 格尔曼:《克莱》,第 102 页。

② 摩洛:英国雕塑家及素描家,他说过:“人的形象是我最感兴趣的。”——中译注

现代几何学中那样,是一种预先的空间性限制、分离及微妙变化。

由于线条创造了潜在的线条,绘画就通过振动或辐射,投身一种没有位移的运动。这运动甚为必要,因为,正像人们所说,绘画是一种空间艺术,无论是画在画布上还是画在纸上都不是制造出活动物体来的办法。然而,活动的画布能够暗示出一种地点的变化,就像画布上的画痕印在我们的视网膜上面,向我们暗示出它所不包含的一种转化与活动。画面能提供给我们眼睛的几乎就是现实的运动已经向他们提供的一些成系列的瞬间视觉,如果涉及的是一个活物,视觉就极适宜地与悬在前后之间的一些不稳定姿态混为一体,总之,是与看画人在其轨迹中识读的场所变化的外部表现混为一体。恰在此处,罗丹的著名发现有其重要意义:瞬间的视觉,不稳定的姿态使运动僵化——许多照片都显示了这种情况,照片上的竞技者永远是凝滞僵死的。人们只有在增多视点的时候才能使它们活跃起来。马海依^①的摄影作品、立体派的分析画,还有杜尚^②画的《新嫁娘》,都是一动不动的,它们只让人产生一种芝诺式运动的幻觉。我们看见像甲冑一样的一个僵硬的身体,其关节舞动着,这个身体像变魔术一般时而在这里,时而在那里,然而并不是从这里走到那里。电影产生运动,不过,是如何产生的呢?是不是像人们所相信的那样,靠一张张复制出最接近的变化来呢?我们可以推测,事实并非如此,因为慢镜头让人看到的是一个漂浮在物体中间的身体,它像海藻一样在浮动,却并不自己运动。罗丹说过,产生运动的是一种映象,在这个映象里面,双臂、双腿、躯干和头,每一部分都是在另外的瞬间所看见的,因此,映象就是在身体

① 马海依:法国医生及生理学家,他对连续摄影术(1892年)的贡献,开创了通向拍摄电影的新阶段。——中译注

② 杜尚:法国画家、素描家,画有《下楼梯的裸女》等作品,试图在作品中表现出运动来。——中译注

于任何时刻都不曾有过的——一种姿态里赋予身体以形象，映象还把一些虚构的配合强加在身体的各部分之间，好像这种不可捏合的对接能独自在青铜上、画布上产生出运动的过渡与持续来。一个动作的那些独自完成了的瞬间，在当行走着的人在其双脚落地的时刻，被取入镜头的时候，是那些接近这种自相矛盾安排的瞬间：因为那个时候，人们差不多有了身体的时间性普遍存在，正是这种普遍存在使人跨越空间。画面通过它的内在的不一致性，让运动被看出来；一个肢体的位置恰恰因为它与其他肢体的位置，从身体的逻辑性来说不能相容，因此它是以另外的方式来被推定时间的。而且，由于一切都明显地保持在一个身体的统一当中，正是身体在超越时间(durée)。身体的运动是某种东西，它被预先策划在双腿、躯干、双臂及头之间考虑成某种潜在的焦点，它只是后来才在地点的改变中突然出现。为什么在其并不接触地面的瞬间拍摄下来的奔马，(它的四肢几乎在身体下面叠了起来)这是它运动最剧烈的瞬间，但照片上，这马好像原地跳起来而不是往前奔，这是为什么？而为什么与照片相反，席里柯^①画的马却在画面上以任何在奔跑的马都永远不会有的一种姿势在奔跑呢？这是因为，《爱普松的赛马》里那些马匹，让我看见了马身子对地面的接触，而且，依据一种我甚为了解的身体的和世界的逻辑，这种与空间的接触也是与时间的接触。罗丹在此有——句话说得甚为深刻：“艺术家说的是真话，而摄影说的是谎话，因为在现实中，时间不会停止。”^② 摄影使得由时间的推移旋即重新关上的那些瞬间持续打开，它破坏了时间的超越、侵吞、“变形”，而绘画却相反，它使这些成为可见之物，因为那些马匹，它们身上让人看到正在“离开这里，走向那里”，因为它

① 席里柯：法国画家，他画的《爱普松的赛马》陈列在卢浮宫。画面上的马正像法国俗语所说，肚子碰着地飞奔——马蹄同时向前后伸开。——中译注

② 见罗丹：《艺术论》，罗丹这番话离“变形”一词甚远。

们在每一瞬间都立得住脚。绘画寻求的不是运动的外表,而是运动的密码。这里有比罗丹所说更精妙入微,更难以捉摸的东西:任何实体,甚至世界的实体都是从它自身向外辐射的。然而,根据不同时代,也根据不同流派,人们越来越离不开表现性的运动或纪念性的建筑,绘画从来都不完全在时间之外,因为它总是在物质这方面。

也许,我们现在更真切地感觉到了“看”这个小小的词所承担着的一切了。视看并不是思想的某种模式或者向自我的在现场,这是使我成为我自己的不在现场的存在的那样一种方式,是从在其中进入到存在中来的分裂方式,在这个分裂的期限内,我只把自己封闭在我自身。

画家们从来就懂得这一点。芬奇曾乞灵于一种“绘画的科学”,^①他不用词说话(更不用数字说话),而是用以天然事物的方式存在于可见物当中的一些作品来说话,而且,这种“绘画的科学”又是通过作品来与宇宙万物的一代又一代进行交流的。里尔克^②日后在谈到罗丹时说,绘画这门沉默的科学让事物的“不曾启封”^③的形式进入到作品当中,这沉默的科学,从眼睛来、又对着眼睛。应该把眼睛理解作“灵魂的窗口”。“眼……通过它,宇宙万物的美被泄露给我们的静观与沉思,它竟是这样完美,以至任何人一旦失去它便失去认识大自然一切杰作的能力。正是对大自然杰作的视看,使灵魂安于身体这个牢笼,因为眼睛向灵魂再现了创造物的千变万化:谁失去双眼谁就会把灵魂抛弃在一个漆黑的深渊,在

① 此语引用自罗伯尔·德洛奈。

② 里尔克(1875-1926):奥地利作家,在罗丹及塞尚作品的启示下,他认为可通过创作,把“不安”变形为艺术的对象,走出时间、投向空间,变得可持续,并值得称为永恒。——中译注

③ 见里尔克著:《奥古斯特·罗丹》,第150页。

那里,重见阳光及宇宙光明的一切希望都停止了。”眼睛在实现着向灵魂显示非灵魂之物的奇迹,即事物的至真的领域,而它们的上帝则是太阳。一个笛卡派画家,能够相信存在的世界不是可见的,相信惟一的光明是心灵,相信一切视看都产生于上帝。一个画家不能同意我们向世界的开放是虚幻的或非直接的,不能同意我们所看见的并不是世界本身,不能同意心灵只与世界的思想或者只与另一个心灵交流。画家难于接受眼睛是灵魂之窗的神话:漂泊无定的东西必须被限制于一个身体,进一步说,这种漂泊无定的东西必须借助于身体而被其他所有的身体和自然所接受。必须一丝不苟地去取用视看所教会我们的东西:由于视看,我们接触了太阳、星星,在同一时间里我们无处不在,对遥远的过去和近在面前的东西我们都同样接近,我们甚至还有了想象我们正在别处的能力:“我在佩代尔斯堡,在我的床上,在巴黎,我的眼睛看见了太阳。”^①我们还可以自由地注视一些真实的存在物,而无论它们在什么地方,我们的这种能力必须向视看借取,并使用我们从它那里得到的一些方法。视看独自告诉了我们,互有区别的、“外在的”、一个与另一个不相关的存在都是绝对在一起的,这就是“同时性”这个奥秘,它被心理学家们把握作“爆炸的产儿”。^②罗伯尔·德洛奈很简明地说过:“铁路是近似于平行性的连续的映象。”^③两根铁轨趋向一致而又不会聚在一起,趋向一致是为了在远处保持等距;根据我的观点,世界是为了独立于我,是为了无我而存在的。“视觉质”^④为我,并单独为我提供那个并非是我的在现场,那个只简单和完全地是存在的在现场。视觉质之所以这样,是因为作为组织结构,它是普

① 罗伯尔·德洛奈语。

② 对于古典的思想(笛卡尔思想)来说,人们能够了解的只是清晰的、有区别的思想,奥秘是不可以想象的,所以只能说它是“爆炸的产儿”。——中译注

③④ 皆为罗伯尔·德洛奈语。

遍的可见性的一种凝聚,是一个既分开又再结合的惟一空间的凝聚,这种凝聚支持一切一致性(甚至支持过去与将来的一致性,因为如果过去与将来不是同一个空间的不同部分,那就不会有一致性)。被看的每一任意的东西,尽管完全是个体,也同样像维一样地起作用,因为它是存在的一种裂变结果。这一情况最终想要告诉我们,可见物的本质是拥有一个在严格意义上的不可见物的替身,它把在现场还原为某种不在现场。“印象派与我们的昨天不同,在他们那个时代,他们完全有理由在日常景物的萌芽和荆棘丛中建立他们的家园。至于我们,我们的心为把我们引向深度而跳动……这些古怪的东西,都将变成为……现实……因为,这些东西并不满足于以各种方式来恢复可见之物,而且还为可见之物附加上被神秘地感受到的不可见之物的部分。”^① 有从正面触及到眼的东西,即可见物的与正立面平行的特性,也有从下面触及到眼的,即深刻的姿态潜在性(身体在其中直立起来才能视看),也还有从上面触及到眼的,即运动的所有飞于其上、游于其间的现象,在这些现象中,视看不再分担本源的压力,而是参与自由的完成。于是画家通过视看触及到了两个极端。在可见物远古的底层,有某种东西在骚动,被点燃,它侵入了画家的身体,而他画的一切,就是对这种刺激的响应,他的手“只是一个远方的意志所支配的工具,而非别的任何东西”。视看正像一个十字路口一样,是存在的所有方面交汇遇合之点。“某种意在生存的火花苏醒了,它沿着作为导体的手而达到了身体并侵入了身体,然后,它以跳动的火花完成了它应该走完的循环,即返回到眼与彼世。”在这个没有任何中断的回路里,不能说自然结束于此而入或表现开始于此。因此,是无声的存在它自己最后来表现它本身的意义。所以我们说,具象与非具象的二难推理提

^① 保尔·克莱:《在耶拿的讲演》,1924年,由格罗曼记述。

得很笨拙；既真实又无矛盾的倒是：没有一串葡萄曾经是最具象的绘画里所画的葡萄，可是，也没有一幅画，哪怕是抽象绘画，能够回避得了存在物，卡拉瓦日画的葡萄就是葡萄本身。存在之物在人们所见和使其被见的东西上。人们所见和使之被见的东西，在存在之物上的这种进动，就是视看本身。而为了对绘画作出本体论的表述，几乎可以原封不动地引用画家所说过的话：“我的内心是难以把握的……”^① 这句话是克莱 37 岁时写下的，后来人们把它刻在了克莱的墓碑上。

五

由于深度、颜色、形状、线条、运动、轮廓、外貌等都是存在的一些分支，由于它们每一个都能引导出整体来，在绘画中不存在被分离开来的“问题”，也不存在真正对立的途径，不存在局部的“解决”方法，也不存在通过积累的进步，更不存在无回返的选择。然而，这并不排除画家重新取得曾经被他排斥的那些象征之一，当然，是在让它以另外的方式说话的时候：胡奥尔^②的轮廓并不与安格尔^③的一样。乔治·蓝浦说过：光线——“这个年老色衰的素丹后妃在本世纪初就已被人淡忘”，——它最初被物质画画家所追求，最后，在杜比芬那里作为物质的一种特定组织结构重新出现。人们总也躲避不了这种回返，也躲不开一些最出人意外的结合：罗丹有一些群塑的某些部分，正是日尔马涅·尼西尔^④的雕像，因为罗丹与尼西

① 见克莱的《日记》。

② 胡奥尔(1871—1958)：法国画家，版画家，他以简化了的形象性承担了一种动人的内容，被称为 20 世纪最重要的宗教画家。——中译注

③ 安格尔(1780—1867)：法国画家，他以宗教为主要的创作题材。——中译注

④ 日尔马涅·尼西尔(1904—1959)：法国雕塑家，他的作品显示了一个不安的、暴力的、侵略性的世界，在其中怪诞与悲剧经常混合在一起。——中译注

尔都是雕塑家,也就是说都与惟一的同一个存在之网相联系。出于同样的原因,从来没有任何东西是后天性的,真正的画家呕心沥血地工作在他最热爱的问题上面时,不管是想要表现出天鹅绒还是羊毛的质感来,他都是在不知不觉当中搞乱其他人已知的东西。即使从外部看来好像是部分的,他的研究也总是全面的。在他刚刚获得某种知一行的时刻,他就发现,他打开了另一个新天地,他以前所能表达的一切又要以完全不同的方式在那里重新表现出来。因此,他所发现的东西,他还并不具备,还需要寻找,可以说,新发现就是召唤出另外的研究对象。关于普遍绘画、绘画的全面性以及完全实现了的绘画,这些思想都没有意义。无论再过几万年,在画家看来,只要世界还存在,那么,它就仍然是有待去描绘的,世界在毁灭之前不会是十全十美的。巴罗夫斯基指出,绘画的问题就是那些使绘画史变得吸引人的问题,通常是迂回地解决的,首先,不是在提出这些问题的研究方面,相反,却是在当画家走进了死胡同,似乎把这些问题遗忘了,听凭自己被吸引向别的方面,在无意当中却豁然开朗,重新找到了问题的所在,最终跨越了障碍。这种顽强的历史性,通过迂回、违反与擅越以及突然的推动在迷宫中摸索前进,它并不意味着画家不知道他所想表达的东西,而是没有意识到他想表达的东西恰就在目的和方法当中,并且,它也并不意味着画家高高在上地支配着我们的一切有益的活动。

我们被智力一致性的古典主义观念深深地吸引,以致于绘画这个无声的“思想”有时让我们产生这样的印象:这是个徒劳无益的漩涡,是瘫痪的,或者流产了的语言。而如果人们回答说,任何一种思想都不能完全脱离一个载体,用语言说出来的思想,其独具的天赋在于它使自己的载体变得十分方便可行,文学与哲学的形象也好,还是绘画的形象也好,都不是真正获得的,都不能被当做一个可靠的法宝,甚至连科学也在重新认识一个布满了密集的、

开放的和破碎的存在物的基础地带(对之不存在透彻地加以论述的问题)。控制论专家们,或者数学物理的“行动小组”,最后,也包括我们,都全然没有进到能对“美学信息”作一个客观总结和设想一种进步的阶段。整个人类历史在某种意义上是不变的,这就叫做知性。难道不是这样吗?理性的最高点是不是在于确认我们脚下土地的这种滑动?是不是在于夸大其词地把询问命名为持续的惊愕状态、把研究叫做循环的缓慢行进,把存在称为永远不完全的东西?

然而,这种失望,是对一种要求刚好填满其空白的实证性的假想物的失望。这种失望,是不能成为一切的惋惜,这种惋惜也不是完全有根据的。因为,如果我们既不能在绘画方面,又不能在别的方面建立一个文明等级和谈论进步,这并非是由于某种命运从后面拉着我们,而是由于在某种意义上讲,第一流的绘画将一直走到未来的尽头。如果说没有一种绘画能结束绘画,甚至,没有一部作品是绝对结束了的,那么,每种创作就都在改变着、更替着、启示着、深化着、加强着、完善着、再创造或预先创造着其他的创作。如果这些创作都不是一种成果,那么这不仅由于它们像一切事物一样要逝去,还因为它们面对事物,差不多已有它们的整个生命了。