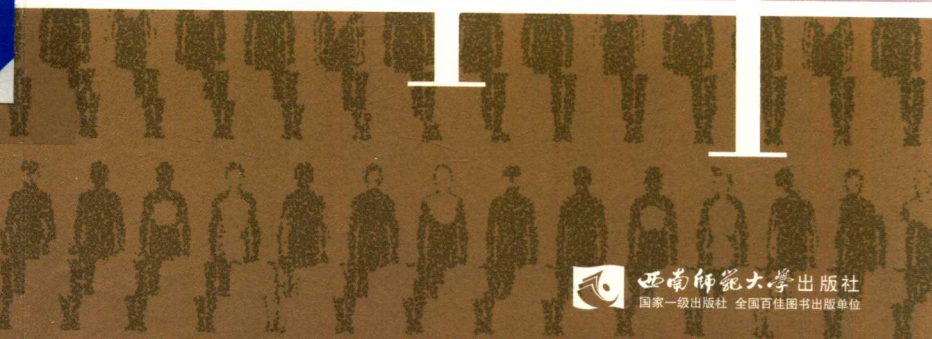
拜德雅
Paideia
人文丛书

# 非人：漫谈时间

*L'inhumain. Causeries sur le temps*

[法] 让-弗朗索瓦·利奥塔（Jean-François Lyotard）| 著
夏小燕 | 译



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

# 非人

## 漫谈时间

[法]让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard) | 著

夏小燕 | 译

西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

**图书在版编目（CIP）数据**

非人：漫谈时间 /（法）让－弗朗索瓦·利奥塔著；夏小燕译 . -- 重庆：西南师范大学出版社，2018.12
ISBN 978-7-5621-5556-0

Ⅰ . ①非… Ⅱ . ①让… ②夏… Ⅲ . ①利奥塔（Lyotard, Jean Francois 1924–1998）—哲学思想 Ⅳ . ① B565.59

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 251395 号

拜德雅 · 人文丛书

**非人：漫谈时间**

FEIREN: MANTAN SHIJIAN

[法] 让－弗朗索瓦 · 利奥塔 著
夏小燕 译

特约策划：邹 荣 任绪军 何啸锋
特约编辑：邹 荣
责任编辑：谭小军 路兰香
书籍设计：左 旋

出版发行：西南师范大学出版社
地 址：重庆市北碚区天生路 2 号（400715）
网 址：http://www.xscbs.com
印 刷：重庆共创印务有限公司

幅面尺寸：130mm × 185mm 印张：10.125 字数：192 千 插页：32 开 1 页
版次：2019 年 1 月第 1 版 印次：2019 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5621-5556-0 定价：62.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换
版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究

拜德雅·人文丛书

# 学术委员会

○●○


**学术顾问**

张一兵　南京大学

**学术委员（按姓氏拼音顺序）**

陈　越　陕西师范大学
蓝　江　南京大学
李　洋　北京大学
鲁明军　四川大学
王春辰　中央美术学院
吴冠军　华东师范大学
夏　莹　清华大学
杨北辰　北京电影学院
张　生　同济大学
姜宇辉　华东师范大学
李科林　中国人民大学
刘悦笛　中国社会科学院
陆兴华　同济大学
王嘉军　华东师范大学
吴　琼　中国人民大学
夏可君　中国人民大学
曾　军　上海大学
朱国华　华东师范大学

- 总　序 -

# 重拾拜德雅之学

*1*

中国古代，士族教育的主要内容是德与雅。《礼记》云："乐正崇四术，立四教，顺先王《诗》、《书》、《礼》、《乐》以造士。春秋教以《礼》、《乐》，冬夏教以《诗》、《书》。"这些便是针对士之潜在人选所开展的文化、政治教育的内容，其目的在于使之在品质、学识、洞见、政论上均能符合士的标准，以成为真正有德的博雅之士。

实际上，不仅是中国，古希腊也存在着类似的德雅兼蓄之学，即 paideia（παιδεία）。paideia 是古希腊城邦用于教化和培育城邦公民的教学内容，亦即古希腊学园中所传授的治理城邦的学问。古希腊的学园多招收贵族子弟，他们所维护的也是城邦贵族统治的秩序。在古希腊学园中，一般教授修辞学、语法学、音乐、诗歌、哲学，当然也会讲授今

天被视为自然科学的某些学问，如算术和医学。不过在古希腊，这些学科之间的区分没有那么明显，更不会存在今天的文理之分。相反，这些在学园里被讲授的学问被统一称为paideia。经过 paideia 之学的培育，这些贵族身份的公民会变得“雅而有德”（καλὸς κἀγαθός），这个古希腊语单词形容理想的人的行为，而古希腊历史学家希罗多德（Ἡρόδοτος）常在他的《历史》中用这个词来描绘古典时代的英雄形象。

在古希腊，对 paideia 之学呼声最高的，莫过于智者学派的演说家和教育家伊索克拉底（Ἰσοκράτης），他大力主张对全体城邦公民开展 paideia 的教育。在伊索克拉底看来，paideia 已然不再是某个特权阶层让其后嗣垄断统治权力的教育，相反，真正的paideia教育在于给人们以心灵的启迪，开启人们的心智，与此同时，paideia 教育也让雅典人真正具有了人的美德。在伊索克拉底那里，paideia 赋予了雅典公民淳美的品德、高雅的性情，这正是雅典公民获得独一无二的人之美德的唯一途径。在这个意义上，paideia 之学，经过伊索克拉底的改造，成为一种让人成长的学问，让人从 paideia 之中寻找到属于人的德性和智慧。或许，这就是中世纪基督教教育中，及文艺复兴时期，paideia 被等同于人文学的原因。

## 2

在《词与物》最后，福柯提出了一个“人文科学”的问题。福柯认为，人文科学是一门关于人的科学，而这门科学，绝不是像某些生物学家和进化论者所认为的那样，从简单的生物学范畴来思考人的存在。相反，福柯认为，人是“这样一个生物，即他从他所完全属于的并且他的整个存在据以被贯穿的生命内部构成了他赖以生活的种种表象，并且在这些表象的基础上，他拥有了能去恰好表象生命这个奇特力量”[1]。尽管福柯这段话十分绕口，但他的意思是很明确的，人在这个世界上的存在是一个相当复杂的现象，它所涉及的是我们在这个世界上的方方面面，包括哲学、语言、诗歌等。这样，人文科学绝不是从某个孤立的角度（如单独从哲学的角度，单独从文学的角度，单独从艺术的角度）去审视我们作为人在这个世界上的存在，相反，它有助于我们思考自己在面对这个世界的错综复杂性时的构成性存在。

其实早在福柯之前，德国古典学家魏尔纳·贾格尔（Werner Jaeger）就将 paideia 看成一个超越所有学科之上的人文学总体之学。正如贾格尔所说，“paideia，不仅仅是一个符号名称，更是代表着这个词所展现出来的历史主题。事实上，和其他非常广泛的概念一样，这个主题非常难以界定，

1 米歇尔·福柯，《词与物》，莫伟民译，上海：上海三联书店 2001 年版，第 459-460 页。

它拒绝被限定在一个抽象的表达之下。唯有当我们阅读其历史，并跟随其脚步孜孜不倦地观察它如何实现自身，我们才能理解这个词的完整内容和含义。……我们很难避免用诸如文明、文化、传统、文学或教育之类的词汇来表达它。但这些词没有一个可以覆盖paideia这个词在古希腊时期的意义。上述那些词都只涉及 paideia 的某个侧面：除非把那些表达综合在一起，我们才能看到这个古希腊概念的范阈”[1]。贾格尔强调的正是后来福柯所主张的“人文科学”所涉及的内涵，也就是说，paideia 代表着一种先于现代人文科学分科之前的总体性对人文科学的综合性探讨研究，它所涉及的，就是人之所以为人的诸多方面的总和，那些使人具有人之心智、人之德性、人之美感的全部领域的汇集。这也正是福柯所说的人文科学就是人的实证性（positivité）之所是，在这个意义上，福柯与贾格尔对 paideia 的界定是高度统一的，他们共同关心的是，究竟是什么，让我们在这个大地上具有了诸如此类的人的秉性，又是什么塑造了全体人类的秉性。paideia，一门综合性的人文科学，正如伊索克拉底所说的那样，一方面给予我们智慧的启迪；另一方面又赋予我们人之所以为人的生命形式。对这门科学的探索，必然同时涉及两个不同侧面：一方面是对经典的探索，寻求那些已经被确认

1 Werner Jaeger. *Paideia: The Ideals of Greek Culture. Vol. 1.* Oxford: Blackwell. 1946. p. i.

为人的秉性的美德，在这个基础上，去探索人之所以为人的种种学问；另一方面，也更为重要的是，我们需要依循着福柯的足迹，在探索了我们在这个世界上的生命形式之后，最终还要对这种作为实质性的生命形式进行反思、批判和超越，即让我们的生命在其形式的极限处颤动。

这样，paideia 同时包括的两个侧面，也意味着人们对自己的生命和存在进行探索的两个方向：一方面它有着古典学的厚重，代表着人文科学悠久历史发展中形成的良好传统，孜孜不倦地寻找人生的真谛；另一方面，也代表着人文科学努力在生命的边缘处，寻找向着生命形式的外部空间拓展，以延伸我们内在生命的可能。

*3*

这就是我们出版这套丛书的初衷。不过，我们并没有将 paideia 一词直接翻译为常用译法“人文学”，因为这个“人文学”在中文语境中使用起来，会偏离这个词原本的特有含义，所以，我们将 paideia 音译为“拜德雅”。此译首先是在发音上十分近似于其古希腊词汇，更重要的是，这门学问诞生之初，便是德雅兼蓄之学。和我们中国古代德雅之学强

调“六艺”一样，古希腊的拜德雅之学也有相对固定的分目，或称为“八艺”，即体操、语法、修辞、音乐、数学、地理、自然史与哲学。这八门学科，体现出拜德雅之学从来就不是孤立地在某一个门类下的专门之学，而是统摄了古代的科学、哲学、艺术、语言学甚至体育等门类的综合性之学，其中既强调了亚里士多德所谓勇敢、节制、正义、智慧这四种美德（ἀρετή），也追求诸如音乐之类的雅学。同时，在古希腊人看来，“雅而有德”是一个崇高的理想。我们的教育，我们的人文学，最终是要面向一个高雅而有德的品质，因而我们在音译中选用了“拜”这个字。这样，“拜德雅”既从音译上翻译了这个古希腊词汇，也很好地从意译上表达了它的含义，避免了单纯叫作“人文学”所可能引生的不必要的歧义。本丛书的 logo，由黑白八点构成，以玄为德，以白为雅，黑白双色正好体现德雅兼蓄之意。同时，这八个点既对应于拜德雅之学的“八艺”，也对应于柏拉图在《蒂迈欧篇》中谈到的正六面体（五种柏拉图体之一）的八个顶点。它既是智慧美德的象征，也体现了审美的典雅。

不过，对于今天的我们来说，更重要的是，跟随福柯的脚步，向着一种新型的人文科学，即一种新的拜德雅前进。在我们的系列中，既包括那些作为人类思想精华的**经典作品**，也包括那些试图冲破人文学既有之藩篱，去探寻我们生命形式的可能性的**前沿著作**。

既然是新人文科学，既然是新拜德雅之学，那么现代人文科学分科的体系在我们的系列中或许就显得不那么重要了。这个拜德雅系列，已经将历史学、艺术学、文学或诗学、哲学、政治学、法学，乃至社会学、经济学等多门学科涵括在内，其中的作品，或许就是各个学科共同的精神财富。对这样一些作品的译介，正是要达到这样一个目的：在一个大的人文学的背景下，在一个大的拜德雅之下，来自不同学科的我们，可以在同样的文字中，去呼吸这些伟大著作为我们带来的新鲜空气。

# - 导　言 -

自《后现代状况》（*La Condition postmoderne*）发表以来，让-弗朗索瓦·利奥塔一直不无伤感地确认和解释：我们再也不能把历史诠释为人类（humanité）实现自身的地方。现代的人类解放计划已付诸东流，“奥斯维辛”（Auschwitz）这个名字最能说明这一点。另外，我们不能把历史说成是“人的”历史，因为人类不是一个集合名词，只有专名，首先是特定的国名才有历史。眼前这本文集对这个观点进行了丰富的补充，认为“历史”——如果我们还能这么称呼的话——是非人的，因为人既不是历史的根本也不是历史的目的。历史所追求的“进步”只是一个缺乏竞争对手的系统（即资本主义）的发展。对于这个系统，我们可以认为，它远未解放人类，而是摆脱了人类(如果说它曾关注过人类)，逼迫人类精进自己或者超越自己，逼迫人类调整他的需求以适应发展，而人类只是这种发展的过

渡性承载工具。由此，今天搞政治，只是让这种发展可以接受人类（因而也就是“可持续”）；而搞科学研究，就是确保在身体和地球的限度之外找到人类幸存（或者人类超-生命 [survie]）的办法。在这一对逃离身体和地球的论述中，我们可以找到利奥塔后来提出的“后现代寓言”（fable postmoderne）[1]的最初想法。后现代寓言是指有意识的虚构，在这虚构里利奥塔讲述了——某些人会梦到的——后现代性的噩梦，或者这是“后”字最终会找到其字面意义的地方：后人类（post-humain）。这个寓言如此频繁地被提起，以至于我们对利奥塔赋予这种仿造的历史哲学的地位有所疑虑。利奥塔在这里给“非人”提出的第一层意思是，它不是关于人的事情，它并不指向一种源自残酷或者坏意志的恶。按照这则寓言来说，“发展”（即资本主义的发展），具有负熵偶然性的特征，而人类的大脑和智力不过是这种负熵偶然性最为公认的效应，文化是一个意外的结
8 果，它是从与人的存在维度相异的宇宙运动过程中偶然涌现出来的。

这个视野给人类的自恋带来了新的打击，事实上它加深了利奥塔的伤感。自《力比多经济》（*Économie libidinale*）以降，利奥塔不断强调资本的非人性，资本让一切活动服从交易，让

1 《一则后现代的寓言》（Une fable postmoderne）是利奥塔 1993 年出版的《后现代道德》（*Moralités postmodernes*）里的一篇文章。——译者注

一切交易服从等价规律。《异识》（*Le Différend*）为马克思在雇佣劳动关系里觉察到的“绝对错误”提供了形式，为的是更好地揭发它。由此，利奥塔开启了对时间的反思，这个反思在眼前这本《漫谈时间》（本书的副标题）里得到了进一步深化。资本，这种让经济支配一切的政治的外观，是一种时间的技术，这项技术的独特之处在于预测将要发生的事情以及阻止真正可以“发生”的事情——无论是什么事情。交易的条件是，财产的转让必须事先从同等的反转让那里得到保障，第二个阶段先于在它之前的操作。这样，未来被编入当下，一切发生的事情都被预判和预见。资本预知事件，它在填满让意外事件之间的连接断开的空隙时，也消除了“发生了吗？”的焦虑。对于利奥塔来说，正是这种在公共空间里对时间的“使用”应该被界定为非人的，而今这种“使用”需要一种更加紧急的抵制，因为情况正在恶化。

想要赢得时间，就需要不断加强性能，这意味着信息的抓取和交流会变得更加容易。把所有的材料（la donnée）转化为“信息”，也就是说转化为可度量的或者可量化的意义统一体，这样，新兴技术就可以用精准的计算、认知和预测的规律来处理信息。由此，新兴技术就有可能创造一种储存、记忆的新颖形式：这是一种不可限量的综合能力，因为它跨越了空间与时间的限度。从此，在资本对对象的去物质化上又增加了远程－书写所进行的去物质化，于是一切现实都在可化约的符号中被消除了。变

成信息后的材料不再被其收发的地点和时间所限定。通过消除感性材料而封闭根基的危机——不再有“物质”了：既没有感觉的物质，也没有各种质体（corps）天然的物质性——科技似乎确保了黑格尔主义的胜利。不仅仅感性之物自身没有真理，而且也不再有时间和地点。后现代性就是这样一种存在体制，在里面“甚至连时间和空间也没留给我们”，理解力把它的规
9 则强加于所有对象上，技术理性把不顺从它的一切都排除在真实之外。对匿名星球记忆的构建，会毁灭对所有传统文化的记忆。传统文化指的是叙事、习俗和习惯，它们都被坚定地固定在它们运行的时间和地点上。由于否定个别的和局部的经验，共同体的认同迷失了，这使得社会体（corps social）或政治体（corps politique）概念陷入危机，也让对“我们”共同体的初始化（instancier）变得更加困难。

时间的失调，活动的去物质化，共同体的失稳：这看起来就是“非人”图景的全貌。不过，对于利奥塔来说，问题仍需进一步深入研究。取消给予（donation），就是犯了反感性材料（contre la donnée sensible）的罪——这是利奥塔后来以虚无主义之名处理的主题。这就造成了一种普遍化的麻痹，在这种麻痹中精神只对可自由处置的信息的更新和数量有兴趣。什么都“触动”不了精神。（各种意义上的）美学因过时而退让，与美学一起退让的是利奥塔所说的感受性（passibilité）。聆听的形式，可接受不确定之物并受其影响的精神的自由形式，感

受性将之称为人的审美条件。矛盾就在于这种人的条件本身是“非人的”——它的非人性不同于系统的非人性——因为它违背了人道主义对人类及其解放所期待的东西：自主、理解力和意志。利奥塔反驳说，人不能被归结为这种对自身的掌控，他也包括纯粹的可感性，以及无精神的身体存在。这种身体存在依靠的是童年（infantia），在言说“之前”接受、感受和遭受事物之触动的童年。这并不是说，在这两个维度中，一个比另一个更加人性，或者人是这两个维度的综合，即一种在被掌控的依靠上找回的自主。这样的综合不过是一个幻象——我们从未摆脱童年——而且和解得太快：人应该更是这二者之间的否定辩证，是深藏在它们之间的冲突。而正是这种冲突让我们去言说和思考。如果利奥塔呼吁要解放人的依靠——注意，依靠不是服从——这不是为了用依靠反对自由，而是因为他的信念——也是他与他所思考的“犹太人”教诲的交合之处——是：一种没有他律的自主、一种没有感受性的活动是不够的和虚幻的。确实，在利奥塔看来，如果没有从源头上接受某种还未被理解力规划的东西、某种通常以“事件”命名的东西，那么就不可能产生任何思想、作品和行动。行动意味着关注当下，自 10
由清扫现实而无需在事情发生以前预测事情的意义。思想，就在于迎接还没有准备被思考的东西，对发生的事情予以自由浮动的注意力（attention flottante），因此要悬置精神的确定行动。行动和思想意味着一种去文化的尝试，一种自愿的禁欲主义，

这种禁欲主义是为了让自身变得容易感受到还未被赋予意义的东西、事情（quid）之前的发生（quod）、在发生的“事情”被理解以前的发生“事实”。思想和行动需要时间，而且预设了一个不可消除的病态阶段：它们需要判断，不过是没有规则的判断，以便迎接将要来临的事物的不确定性。否则，行动就只是反-应，而思想不过是编排计划。在要求优化性能（“要实用！”）、可交流性即观念的可商业化（“要清楚！”）、创造速度（“要快！”）的同时，“系统”完成了意志的形而上学，把整个静修的态度变成一种可耻的被动。严禁感受性和它的缓慢，让市场规则渗透直至庇护思想——艺术、哲学、文学——的规章制度的核心。这给思想本身带来了致命的危害。不过，仍有某种东西在抵制，而关于抵制的方式，在这里，艺术实践的抵制方式，特别是先锋派艺术实践的抵制方式，是典型。

艺术是这种普遍化的麻痹的优先见证，因为感性是它的第一条件。在本书中有关艺术的不同文本里，利奥塔描述了艺术深受资本和科技打击的历史。这种困境使得与艺术相关的“职业”和社会功能变得不可实践，它要求艺术家在其实践中进行转变，这样也就使得艺术从诗意过渡到（美的）美学，再过渡到（崇高的）非美学。于是，崇高就是抵制后现代麻痹的代名词，可这种后现代麻痹，正好也是先锋派艺术家所建立的。抵制看起来是模棱两可的，因为它似乎与其反抗的东西、与艺术

的构建性运动是相契的。确实，艺术的怀疑回应科技的怀疑，可它也质疑感性的材料。艺术，至少自保罗·塞尚以来，只是把投向感性物的原初特征的怀疑实践进行极端化，总是把对材料所谓的自然地位的质疑推到尽可能远的地方。通过追问艺术实践所谓的界定性元素，先锋派艺术家对他们投向艺术实践本身的怀疑进行极端化和补充。艺术追问它如此存在所需的东西，并且驳斥所有我们想要为它提供的答案。这些怀疑的进步 11
（即否定辩证法）总是促使艺术家进一步抛弃所有确定性：美学进行自我否定，直至达到崇高的问题。科技的理解力怀疑感性之物，只是为了用概念来替代感性之物，从而消灭感性之物。艺术家怀疑感性之物，只是为了在感性之物身上揭开某种还未被呈现的东西，一种可见物和理性眼光掩盖的视觉之物，一种可听之物里的不可听之物。如果艺术有助于资本广泛的去现实（déréalisation）运动，这还是为了见证不可感受的感性之物，为了让人感受到某种没有被呈现而且也不能被呈现的东西，从而建立绝对之物的缺席而不是遮蔽这种缺席。艺术的东西最终异于它诞生于其中的那种质疑，因为它一直关注感性之物，而且关注一种去现象化的感性之物，这种感性之物与我们的精神以及它的既定形式并不相契。它展现为纯粹的事件性，不可确定的发生（quod）。而这种不可确定的发生只能在中断各种精神力量的闪现里被感觉到。这就是崇高，意外发生的事件。这种意外事件击垮意识，消除意识，而意识却不能思考这种意

外事件。有一种物质性能阻碍后现代的去物质化，而培养对这种物质性的灵敏感觉，则需要一种禁欲主义（即感受性和回溯［anamnèse］），在这种禁欲主义里我们可以达到虚空，以便自由接受某种触感的入侵，比如音色、色差或者香气。

如果艺术抵制后现代的非人性，这是因为它自身自始至终也是非人的：它见证了一种真实的非人，一种超越我们人类理解能力的真实，而且只能如此，因为艺术家让他作为人的自我屈服于他身上的非人性——物，童年。这种抵制将艺术家与观众隔离开来，而观众并不理解艺术家。先锋派艺术家所承受的危险是，屈服于系统让思想承受的要求，而在诸多方面人道主义的要求与系统让思想承受的要求是重叠的：做可理解的东西、现实主义的东西、美的东西，修复失去的象征和共通感（sensus communis）。关于抵制，除了拒绝有关这样一种修复的各种幻觉并继续追问经验的丧失（在经验的丧失里两种非人得以交汇）之外，还有利奥塔所称的“书写”。书写这份努力是为了记录一个影响我们并且超出我们的事物的痕迹。

盖尔·伯尔纳[1]

1　盖尔·伯尔纳（Gaëlle Bernard），利奥塔思想的研究专家，她2010年答辩的博士论文题目为《利奥塔：政治，伦理——不大可能的正义》（*Lyotard : politique, éthique : la justice improbable*）。——译者注

# 目 录

总　序 | 重拾拜德雅之学　/iii
导　言　/xi

**非人：漫谈时间**　/1
前言：有关人的事情　/3
如果思想可以摆脱身体　/13
重写现代性　/36
物质与时间　/52
逻各斯与技术，或者电报系统　/67
时间，今天　/84
瞬间，纽曼　/110
崇高与先锋派　/126
某事诸如："无交流的交流……"　/151
再现，呈现，不可呈现　/166
言语，快照　/179
崇高之后，美学的状态　/187

保存与颜色 /198
上帝与木偶 /210
听 从 /226
风景之所在 /250
家与大都市 /262

**人名索引** /281

**术语索引** /292

**译后记** /300

# 非人

## 漫谈时间

---

*L'inhumain*

*Causeries sur le temps*

# 前言：有关人的事情

人道主义（humanisme）[1]教导着我们（？）。以千百种方式，往往这些方式并不能兼容。建立了基底的（阿佩尔[2]）或者没有建立基底的（罗蒂[3]），反事实的（哈贝马斯[4]，罗

1 humanisme 这个词在中文里似乎至少有三种译法："人文主义"、"人本主义"、"人道主义"。而后两种译法在中文语境里有时又可以用来翻译别的术语："人本主义"有时也用来翻译 anthropologisme（德语是 anthropologimus），而"人道主义"也用于翻译 humanitarisme（英文是 humanitarianism）。另外，"人文主义"更多地指的是文艺复兴时期彰显人性的文学艺术精神。面对这种庞杂的情况，在本书中应该如何翻译 humanisme 呢？也许我们可以选择只专注于 humanisme 在本书里的用意以及汉译时译文在汉语里的本义，而抛开其历史社会使用语境。显然，在此处，humanisme 指的是在现当代思潮里那些把人看作一个既定且圆满的统一体，进而阐述关于人的道德伦理、政治经济以及权利义务的思想理论。而利奥塔在此书中所做的事情就是追问对于 humanisme 来说最根本、最不应该被忽略的问题：何为人？人性究竟是怎样一回事？基于这一对 humanisme 的理解，为了不生造别的译法，在上述三种主要译法中，大概更合适的是"人道主义"的译法。所谓"人道"这里可理解为"人之道"，即人之性或者人之本。——译者注

2 卡尔－奥托·阿佩尔（Karl-Otto Apel，1922—2017），德国哲学家，他结合康德先验哲学与语言分析哲学，提出先验语用研究方法，并将这种方法应用于伦理学，认为存在一种认知的和普遍的形式伦理学。他的作品有《哲学的改造》（*Transformation der Philosophie*）、《说明 / 理解》（*Die Erklären/Verstehen*）、《话语与责任》（*Diskurs und Verantwortung*）等。——译者注

3 理查德·罗蒂（Richard Rorty，1931—2007），美国新实用主义哲学家，他反本质主义、基础主义本体论，他在伦理学上采用的是一种实用论的自然主义，他的论著有《哲学与自然之镜》（*Philosophy and the Mirror of Nature*）、《哲学作品集》（*Philosophical Papers*）（四卷）等。——译者注

4 尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas，1929—），德国社会学家、哲学家，他主张回到黑格尔早期的主体间性思想，建立了交往行为的理论，他关注交往行为的理想性和合理性。他著述丰富，作品有《公共领域的结构转型》、《现代性的哲学话语》、《交往行为理论》等。——译者注

尔斯[1]）或者实用的（塞尔[2]），心理的（戴维森[3]）或者伦理政治的（法国的新人道主义者）。但是无论哪种方式，仿佛人至少是一种确定的价值，一种无需追问的价值。这种价值甚至有权终止和禁止追问、质疑、侵蚀一切的思想。

什么是价值？什么是确定？什么是人？人们将这些问题看作是危险的，很快将它们封存起来。有人说，它们开启了走向“一切皆为允许的”、“一切皆有可能的”、“一切皆是虚无的”之路。他们还说，看看在那些越过这条界限的人身上发生的事情吧：尼采被法西斯的神话挟持，海德格尔被纳粹挟持，等等诸如此类的事情……

甚至在康德思想里关于这个问题可能也有令人担忧的成分，它无关人类学，而是纯粹关于先验的（transcendantal），就是那种——在批判的张力中——直至要将一个（人之）主体的或多或少被预先设定的统一体粉碎的东西。我觉得它典型的事例便是：对崇高的分析或者关于历史政治的著作。即便人们将这些东西删改了。借着重回康德的名义，人们只是把人道主义的偏见掖藏于他的权威之下。

---

1 约翰·罗尔斯（John Rawls，1921—2002），美国政治哲学家和伦理学家，他主张通过合理、公平的程序建立正义的原则，他的代表作是1971年出版的《正义论》。——译者注

2 约翰·罗杰斯·塞尔（John Rogers Searle，1932—），美国哲学家，主要研究语言语用哲学和心灵哲学，他的作品有《言语行为》、《心、脑和科学》等。——译者注

3 唐纳德·戴维森（Donald Davidson，1917—2003），美国著名分析哲学家，主要作品有《行动与事件》、《对真理与解释的探究》、《真理、语言和历史》等。——译者注

同样的复兴运动也抨击文本的写作和阅读、视觉艺术、建筑。姚斯[1]否认阿多诺的文本：《美学理论》（*Théorie esthétique*）的书写，纠结、不确定、几乎令人惊恐。被判为不堪卒读。请务必是可交流的，这是起码的要求。先锋运动已是过时的游戏，请您以人的角度谈论人的事情，请您面向人本身，这样人们会欣然接受您而且也将接受您。

这并不是说人道主义仅仅是一种市场的操作。那些教训我们（？）的人并不都是些文化工业的生产者。他们也自称“哲学家”。而何为哲学？这也是不应该被追问的，以避免陷入什么也不是的危险中。我并不幻想：那种在各个“先锋运动”（我知道这是个讨厌的名字）中所针对的东西，这是某种它们多次重复声称的东西。1913 年，阿波利奈尔[2]坦诚地写道：“首先，艺术家就是想要成为非人的人。”1969 年，阿多诺带着更多的谨慎也写道：“艺术唯有以人的角度通过艺术之非人性才是忠诚于人的（L'art reste fidèle aux hommes uniquement par son inhumanité à leur égard）。” 14

这里汇集的“漫谈”——都是一些应邀写的文章，大多数针对非专业的读者，其余的则是私下的交流——没有宣言或者

1 汉斯·罗伯特·姚斯（Hans Robert Jauss，1921—1997），德国文艺理论家，接受美学的主要创立人，著作有《文学史作为文学理论的挑战》、《文学范式的改变》、《审美经验与文学阐释学》等。——译者注

2 纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire，1880—1918），法国作家和诗人，艺术评论家和理论家。——译者注

专论的功能和价值。它们所表露[1]（从 trahir 这个词的两层含义上来理解）的猜疑虽是双重的却还是简单的：一方面，人道主义意义上说的人是否在以窘迫的方式变成非人？另一方面，人之“本”是否就在于人身上住着非人？

这就形成了两种非人。必须将它们看作分开的。那种正在以发展之名（名义之一）而巩固的系统之非人性，不应该与这种以其心灵为质押的、无比隐秘的非人性混淆起来。坚信——我也曾这么想过——那种非人性可以替换这种非人性，为之辩解，这是自欺欺人。更确切地说，系统在于使人忘记逃脱系统的东西。而焦虑（angoisse），精神被某个熟悉而陌生的不速之客——它激怒精神，使之发狂也使之思考——纠缠的状态，如果我们试图将之排除在外，如果我们不给予它出路，这会使它变得更加严重。不满随着这种文明的发展而增长，排斥随着信息的累积而增多[2]。

这些文章中不少都与时间问题有关。这是因为对于这里我们所谈论的区分来说，时间问题是决定性的。发展要求人们节省时间。进展快，意味着遗忘也快，接下来就只要记住有用的信息，就像在“快速阅读”中那样。而写作和阅读是缓慢的，“内在地”向着陌生的事物倒退着前进。追忆流逝的时光是浪费时

1 trahir 的两层含义是指背叛与暴露，背叛的同时也就暴露了。——译者注

2 这句话的前半句暗指弗洛伊德的《文明及其不满》，其法文译名是 Malaise dans la civilisation；后半句影射拉康的父名能指之排斥。——译者注

间。回溯（anamnèse）是对点——甚至也不是，没有共同轴——是他者，来自加速和简化。

我们用一个词——教育——来解释这一点。这确实是典型的且对于人道主义者是可理解的“例子”。如果所有的人生而为人，如同所有的猫生而为猫（群同构），这就不可能教育他们。我甚至不是指想要教育他们，这是另一个问题，我只是说可能性。人们必须教育儿童，这是一个境况，它只起因于儿童并不完全由天性引导，他们也不是完全被编排设计的。构建文化的制度惯例填补了这一天然的缺憾。

人们会怎么称呼人之为人的东西呢？是其童年的初始苦难还是他获取“第二”性——由于语言，第二性使他适应于共同生活的分享、适应于意识和成人的理性——的能力呢？众所周知，后者建立在前者之上而又假定了前者。问题仅在于认清楚这种辩证关系——无论人们怎样称呼它——是否所剩无几。

如果情况果真如此，对成年人自身来说无法解释的事情是：不仅他应该不懈斗争，这是为了保证他与制度惯例相符，甚至为了更好地与之共存而整治它们（制度惯例），而且批判它们的能力、忍受它们的痛苦以及想要逃离它们的欲念一直都存在于他的某些行动里。我指的不是单个症状以及单个的特殊异常行为，而是那种至少在我们的文明里也被认为是建制性的东西：文学、艺术、哲学。这里也关涉一直延续到成年的童年非确定性的痕迹。

从这些普通的观察可以得出：人们可以出于完全相反的动机利用人性之名。儿童不能说话，不能站立，对感兴趣对象犹豫不决，不能从其利益的角度进行算计，对公共理性无感，儿童尤其是人，因为他的困境预示和允许各种可能性。他对人性的原初迟缓，使他变成了成年人共同体的人质，也是向成年人共同体展示人性匮乏——成年人共同体饱受这人性匮乏之苦——的东西，还是呼吁成年人共同体变得更加人性的东西。

但是成年人具有认识和使之认识、行动和使之行动的手段，将文明的各种旨趣和价值内在化，他反过来可以自称具有完满的人性，自以为精神作为意识、认识和意愿得到了有效的实现。他总是需要在实现诺言时摆脱其童年的晦暗野性，准确地说这就是人的条件。

因此，在两个版本的人道主义之间确实可能只有侧重点的不同。有序的辩证法或者诠释学急于调和它们。总之，对于我们当代人而言，只需记住：人之本便是本之缺乏，是他的虚无或者他的超越，为的是标榜“完满”。

我不喜欢这种急切。这种急切所逼迫和挤压的就是事后我
16 发现曾经总是以各种名目（劳动、象征、异质性、异见、事件、物）试图保持的东西——不可协调（l'inaccordable）。（而且我不是特例，这就是为什么我写的是“我们”。）非理性的差别，作为系统——如果采用结构主义者的说法——里的对立面，必定要产生意义，这是一件事情；而它预设要成为-系统，这

是另一件事情。就像理性本不应该怀疑它从非确定物中汲取信念以形成自己的样子，而且它不会不成功。然而正是唯有以这种怀疑为代价，理性才进行理性思考。

我们认为，这就是与一切调和性思辨保持距离的根本理由。对当代状况的评估为这种保持提供另一种养分。首先应该记住：如果人之名头能够而且必须在天然的非确定物与被构建或者自行构建的理性之间互换，那么对于非人的名头也是同样的。所有教育都是非人的，因为没有强制和恐吓就没有教育。我指的是最少控制、最少教导的教育，弗洛伊德称之为“阉割”（castration）。关于抚养儿童的“好方法”，这种教育告诉弗洛伊德：无论如何都是恶（这接近康德所说的忧郁［mélancolie］）。而反之，在被构建中偶尔可以通过困境和非确定物显露出来的东西是如此的具有威胁性，以致理性精神不能不有理由怀疑在那里有一种失调的非人力量。

可是，以这种方式对非人性之间冲突所进行的强调被合法化了，今天更甚于昨日，根据的事实就是系统属性的——我认为是——深层的转变。

我们应该试着去理解这种转变，它既非病态亦非随便而至。我们必须将这样一种思想看作不攻自破的，即它不看重这种转变却“策划”关于它的各种描述。这些描述会是反事实的，也就是说是理念性的或者乌托邦式的，而且尤其是这样一些描述，即仿佛今天与两百年前相比，它们的真实或者它们的实现没有

任何不同。“后现代”（postmoderne）这个术语用于——如果我从结果来评判它，坏处多于好处——界定有关这种转变的某种东西。

后面我们将会看到：如何尝试根据一般的实证论的假设，通过一个复杂化、负熵或者——更简单地说——发展的过程来描述这种转变。这个假设不仅仅受到推动着所有当代活动发展的各种趋势之汇聚的启发，它也是这样一种话语的论据，即科学家、技术员以及他们所信赖的哲学家就他们的研究而言为了在科学上和技术上合法化其发展的可能性而持有的那种话语。
17 这必然是一种普遍物理学——与它的动力学、经济学和控制学一起——的话语。所有的普遍物理学的话语都是形而上学的话语，正如从亚里士多德和莱布尼兹以来人们就已经知道的。

这种话语也是政治或者社会经济决策者用来合法化其选择的话语：社会、企业、学校和家庭里的竞争性，最好的开支均衡，民主。这并不会直至人权。人权来自另一个境域，而且不适合巩固系统权威的需求，而系统只能通过建构把这些人权变成一个次要的情况。

我并不把这种关于发展的假设看作是我的，因为它是一种方法，是那种——对于形而上学来说——自此被禁于思想中却在思想之上建立其权利的方法。并不是在思想里（如果我排除那种仍然自称为哲学的，也就是形而上学的思想）建立权利，而是在思想之外。这样的形而上学是不可能的，它变成现实并

因此获得了事实权利。这种境况相当恰当地定义了最近人们所谓的意识形态，而意识形态作为观念系统并不像作为实现能力那样引人注目。“发展”是当下的意识形态，它实现了形而上学的本质，而形而上学则更多的是一种关于力量的思想而不是关于主体的思想。

如果关于这件事情我们不追求更多的论据，正如这里所做的，我们可以总结出：系统——按照系统，天然的非确定物是强制的、“强迫的”，就算在宽松性的外表之下——并不源于我们所谓的启蒙时代的人之理性。它来自发展的过程，在这个过程中人并不重要，人是分化（différenciation）。分化服从于一个简单的原则：在两种元素之间——无论怎样的元素，其关系首先是给定的——总是有可能引进一个确保一种最好调控的第三项。最好的意味着是更加可信的，而且也具有更强的能力。初始关系经过这样被间接化后，呈现为一系列可能调控中的一个特殊情况。间接化不仅仅牵涉各个元素就其关系而言的异化，而且它允许对这种关系进行调整。而中间项越是“丰富”，也就是说它本身也被间接化，就有越多可能的修改，调控就越灵活，而元素之间互换的概率就越浮动，它们的关系模式就越宽松。

描述是抽象的。它轻易就可以在表面上与经济或者社会的合作者、器官或者组织的细胞、分子或者细胞核的构成者、外汇、敌对军事力量一样多样的元素中得到呈现。新的技术和媒体就是相同分化的外在表现。 18

令人惊讶的是，在这种关于发展的形而上学里，它不需要任何的目的性。发展并没有被任何理念所磁化，诸如理性解放和人类自由的理念。它在根据其唯一的内在动力进行加速和扩展时繁殖。它掩盖偶然，记住偶然的信息价值而且把这种价值当作其功能必要的新媒介进行使用。它自身除了宇宙学上的偶然之外没有别的必然性。

所以它没有目的，然而它有一条界限，对太阳的生命的期盼。这个星球可预见的爆炸是唯一在客观上与发展相对立的挑战。这样，系统的自然选择就不再是生命的秩序，而是宇宙的秩序。所有的研究都已经是为了迎接这个挑战而准备，无论这些研究的应用领域是什么，它们在所谓的发达国家总是具有合法的价值。在那些国家人的利益被服从于使复杂性继续存在的利益。

而最后，因为发展就是让对系统来说是关键性替代物的希望免于分析和实践，因为“我们”从革命性的思想和行动中继承的政治从今以后失效了（人们享受这种失效或者开发它），所以这里我提出的唯一问题就是：作为“政治”，除了对这种非人的抵制还剩下什么呢？为了抵制，除了整个心灵带着悲苦而又令人赞叹的非确定物（宿债由此而生而且不停地生出）——也就是说带着另一种非人——所承受的宿债还剩下什么呢？

这面向童年的宿债，我们偿还不清。然而，为了抵制而且也许为了让它不成为不公正的，我们需要记住这宿债。写作、思想、文学、艺术的使命就是冒险去见证它。

# 如果思想可以摆脱身体[1]



## 他( Lui )

你们，哲学家，提出些没有答案的问题，而且这些问题为了值当哲学的名头必须保持如此。一个被解决的问题，在你们看来只是技术性的。它曾只是技术性的。而有人将之视为哲学的。你们转移到另一个问题上，它看起来不可解决而且必须抵制一切智力的征服。或者，你们宣称就算第一个问题解决了，它也是以糟糕的方式提出的，这是同一回事情。你们特许维护解决不了的，也就是说提得好的问题，而技术相信可以解决的问题，实际上却只是被技术以糟糕的方式处理了。解决问题对你们而言是幻想，缺乏存在——我也不知为何物——应有的诚恳。你们的耐心永存不怠。你们可以借助这种怀疑一直坚持着。但是请不要惊讶：由于你们总是无法解决问题，而让读者精疲力竭。

可是，问题不在这。在等待时，太阳在衰亡。它将在 45 亿年后爆炸。它已经越过中年一点点了。它就像一个四十几岁

---

1　文章基于 1986 年 11 月在西德锡根大学( Université de Siegen, RFA )的研究生院由其主任汉斯·乌尔里希·贡布雷希特( Hans Ulrich Gumbrecht )发起举行的一次讨论会上作者的发言录音而写成。

而且冀望活 80 岁的人。随着它的结束，你们无解的问题也将终结。这些问题也许最终仍然没有答案，虽然无可非议地被探讨着，但是它们没有理由被提出，也没有理由存在。你们解释说：人们不能思考任意事物的纯粹而简单的终结，因为终结就是界限，而且为了理解界限需要站在界限的两端。所以被终结的事情为了被说起它终结了，必须在思想里长存。从思想的界
20 限来说确实如此。可是太阳灭亡后，将不会有思想去认识到：这是灭亡。

在我看来，这就是对今人提出的唯一严肃的问题。与之相较，我觉得一切都无关紧要。战争、冲突、政治上的紧张、舆论运动、哲学争论、情感本身，一切都已经灭亡，如果这种无限的留存（你们目前于其中汲取能量来推延答案）、如果作为探寻的思想——总而言之——必须与太阳一起灭亡的话。灭亡也许不是词语。然而这种未来的、不可避免的爆炸，犹如在你们的思想游戏里总是被遗忘的东西事先就已经使得这些游戏变成身后事，让它们变得无足轻重。我谈论的是你们著作里被放逐的东西——物质（la matière）。物质作为不断形成、拆散和重造的能量编排，我是在微粒以及 / 或者宇宙的等级上理解的。我谈论的不是英勇的地球世界，不是思想之于其对象的超验内在（immanence transcendante），这种超验内在类似于眼睛之于可见物或者习惯之于环境的超验内在。在 45 亿年之后，你们的现象学、你们的乌托邦政治都死掉了，而且没有人会敲响

它们的丧钟，也没有人会听到。想要理解你们充满激情、无止境的追问总是被一种“精神生命”支撑着，这已经太晚了。这种“精神生命”说到底只是——谨慎地说——一种地球生活的形式。精神的因为是人的，人的因为是地球的，最生机盎然的生物的地球。思想的视域，它的方向、无限的界限，以及没有终结的终结，这些都是思想假设的，它们就在于一个非常精巧却还是地球生物的身体、感性、感觉以及认知的经验。它们是思想借用的和欠下的。

如果地球消失，思想将停止，留下这种完全无法思考的消失。是视野本身将消亡，而且你们的超验就在内在里消亡。死亡，如果它和界限一样，那么它尤其是那种被躲避和被延迟的东西，而且由此，是思想构建的东西，这种死亡还只是精神的生命。但是，太阳的死亡就是精神的死亡，因为这是死亡（作为精神的生命）的死亡。如果什么也不能幸存，也就既没有接替也没有推延。这种消亡完全不同于你们就“我们的”死亡、就构成会思想的活人之命运的死亡而议论不休的东西。另外，这种消亡太悲怆了。这将关涉物质状态里，也就是能量形式里的一种改变。这种改变足以让所有对爆炸后情况的预测都变得一文不值。虚构政治小说描绘了核战后人类世界的冰冷荒漠。 21
太阳爆炸将不会归于人类战争。它不会在它之后留下一个被毁坏的、被去人类化（déshumanisé）的人类世界，以及一个仅有的、为了见证和书写余事而幸存的人。虽然被去人类化了，但仍然

与人有关，与死去却可被思考的人有关，因为死亡是在人的意义上说的，在思想上是可以被消除的。太阳爆炸后剩下的事情，将不会有一个人，一个地球的、有智力的、感性的以及有感觉的活人可以见证它，因为他将与其地球视域一起被烧毁。

我们认为：大地，胡塞尔的原初－大地（Ur-Erde），消散为热量和星云。大地被视为物质，它根本不是原初的，因为它服从于来自比它更加遥远或者更加切近的相变（changement d'état），来自物质的、能量的及其转换规律的相变。大地（Erde）是一种物质－能量的编排。这种编排是过渡性的，几十亿年吧，就此人们还在讨论。相当于月球的年龄。如果从宇宙的角度来计算那就不是很长的时间。太阳、我们的地球和你们的思想将来只是一种能量的阵发（spasmodique）状态，既定秩序里的一个时刻，物质在宇宙某个角落发出的一个微笑。你们这些怀疑者，你们太……太过相信它了，相信这微笑，相信事物与思想的契合，相信整个一切的目的性。你们，正如所有人，将会是这个角落里稳固秩序关系的受害者，被你们所谓的自然所诱惑。精神与事物的相符，克洛岱尔[1]说是共－生（co-naissance），

1　保罗·克洛岱尔（Paul Claudel，1868—1955），法国剧作家、诗人和外交家（1895—1906年间曾在上海、福州和天津多个城市担任驻法领事）。本文中所说的“共－生”概念出自一篇随笔《论共－生于世界以及自己本身》（Traité de la co-naissance au monde et de soi-même），这篇随笔收录在《诗之艺术》（*Art poétique*）里。本书2014年新版将此概念改为“connaissance”，纵然“co-naissance”在“精神与事物相符”的意义上有认识的作用，但是它与一般认知论上的认识有着极大的区别，抑或可以说，它是一种不同于一般认知论的通达事物的方式。——译者注

梅洛–庞蒂[1]说是视域与眼睛的交互（chiasme），是精神游弋的泳池。太阳的爆炸，关于这种爆炸的唯一思想，应该会让你们从这种舒适感中清醒过来。看吧，你们试图先于整个事情内容（quiddité）而在事情（quod）[2]、在“发生”的降临中（dans l'advenue du“Il arrive que”）思考事件，不是吗？那么，你们将会向我承认，太阳爆炸就是事情本身（le quod même），因为任何的最后指定都是不可能的。关于这种唯一的灭亡，伊壁鸠鲁（Épicure）应该会说出他就死亡所说的话：这事跟我没关系，因为当它发生时我就不在了，而当我在时它就没有来。人之死亡被包含在人精神的生命里。太阳的灭亡蕴含了死亡与思想之间一种不可挽救的排斥性断裂：如果灭亡发生，就不会有思想。毫无保留的否定。没有自我，去搞清这种灭亡的意义。纯粹的事件，是个灾难。我们所认识的以及试图思考的所有事件和灾难都将是苍白的幌子。

然而这个事件是不可避免的。那么，要么你们不关注它，你们停留在精神生命和地球现象性里。如同伊壁鸠鲁，你们说：当它没有到来时，我还在而且我继续在人—自然契合的温和环境里进行哲学思考。但是毕竟还有这个悲伤的隐秘念头：我死 22

1 莫里斯·梅洛–庞蒂（Maurice Merleau-Ponty，1908—1961），法国哲学家，交互概念是他在最后一本未完成著作《可见与不可见》（*Le visible et l'invisible*）中第四章里主要论述的内容。——译者注

2 用更复杂一些的话来解释一下 quod 和 quiddité（或者 quid）：quod 指的是“发生事情”这件事，quid 指的是发生了的事情。——译者注

后，管它洪水滔天呢（après moi le déluge）。物质之洪灾。你们承认，在我们的思想与西方古典时期的思想和现代思想之间存在一种巨大的分歧：没有任何自然，这是显而易见的；有的只是《德·阿朗贝尔的梦》（*Rêve de d'Alembert*）[1]的物质魔鬼，《蒂迈欧》（*Timée*）[2]里的地域（chôra）。自然曾是我们在事情中的对话者。物质没有向我们提出任何问题也没有期待任何答案。它无视我们。它生成我们犹如它生成所有物体，通过偶然的方式以及根据它的法则。

要么，你们力图预测灾难，力求修整它，通过根据其秩序得到的各种方法。这些方法就是根据能量变化规律而得出的方法。你们决定接受极有可能发生的太阳秩序和你们的思想都会消亡的挑战。那么任务，唯一的任务，就非常清楚了，它开启于很久以前：模拟生命和思想的所有条件，以至于在物质发生相变（即灾难）之后思想在物质上仍然是可能的。这就是今天所有领域的科技研究之唯一关键，从营养学、神经生理学、遗传学和合成组织（tissu de synthèse），直到微粒物理学、天文物理学、电子学、信息科学和核反应。无论出现哪些迫近的挑战：健康、战争、生产、交流，都是为了人类的利益，他们如是认为。

你们知道，技术并不是人类的发明。更准确地说是相反。

---

1 《德·阿朗贝尔的梦》是法国唯物主义哲学家、百科全书派代表狄德罗（Diderot）1769年写成的哲理对话。——译者注

2 柏拉图的作品。——译者注

人类学家和生物学家都承认，就算是简单的活有机体、纤毛虫、池塘边上小的合成水藻，在几百万光年前，就已经是技术装置（dispositif technique）了。任何物质系统都是技术的，它过滤对其幸存有用的信息，记住和处理这些信息，而且它根据调控管理处（instance regulatrice）去推断行为，也就是对其环境进行的干预。这些行为至少保证它的延续。人在本性上并不异于这样一种目的。他收集材料的配备与其他生物相比并没有什么特殊。他只是与信息有关的杂食动物，它的调节系统（处理编码和规则）更加分化，而他的储存能力更强大些。尤其，他配有一套象征系统。这套象征系统既在语义和句法结构上是任意的，这使得他可以更加独立于直接的环境，而同时又是可递归的（récursif）（侯世达[1]），这使得他可以除了信息本身以外将他处理信息的方法，也就是将他自身作为参考对象。所 23
以，处理他自身的规则反过来如同处理信息，而且可以归纳出处理信息的其他方法。总之，一个活的组织不仅仅是复杂的而且是——如果我可以这么说——双重复杂的（réplexe）。它可以根据环境自己控制自己，比如在医学上；可以根据器官，比如在有目的的活动中；可以根据对象，比如在反思（我既指感性的也指思辨的）中。它甚至可以抽离于它自身，而仅仅考虑它的处理规则，比如在逻辑学和数学上。与这种象征递归性相

1 侯世达（Douglas Hofstadter，1945—），美国学者、作家，代表作品为《哥德尔、埃舍尔、巴赫：集异璧之大成》。——译者注

对立的界限就在于这样一种必然性，即无论在其功能的哪个元–阶层，它都要同时确保它在所处的环境中幸存下来的各种调节。这不正是在内在里建立你们的超验吗？然而迄今为止，这个环境是地球。思想组织的存活需要与这个环境进行各项交换，就像我们所谓的人体可以在环境中存活下去。确实，哲学思想尤其来自元–功能。为了思想，至少需要呼吸、吃饭等。需要继续“维持其生命”。

人们可以将身体视为思想这样的复杂技术装置的硬件（hardware）。没有它的良好运行，你们非常复杂的操作、三种或者四种力量的元 – 调节（méta-régulations de puissance）、可控制的放松调制——这是你们喜好的——都不可能。你们关于没有终结的终结、不死之死、无止的差异、不可决定之物的哲学，是一种表达，可能尤其是关于元 – 调节本身的表达。就像元 – 调节反过来又将自身作为元 –（méta-）的参照对象。很好，但是你们不要忽视：在参照层次上的改变能力只来自语言的象征和递归力量。然而，语言只是所有“记忆”（活的或者死的）中最为复杂的形式。记忆调节所有生物，而记忆使它们成为比机械统一体更适应环境的技术对象。换句话说，你们的哲学成为可能的唯一条件是，被称为“人”的物质整体配备了一套非常精巧的软件（software）。可是，这个软件，即人类的语言，也依赖于硬件的状态。不过硬件在太阳爆炸时将会被烧毁，同时它如同其他生物在燃烧时会带动哲学思想。

所以，技术科学的问题就是：向这软件保证硬件独立于地球生活的条件。

也就是说：让一种摆脱身体的思想成为可能，这种思想在人身体死亡后继续存在。正是以此代价，爆炸还是可思考的而 24
且太阳的灭亡是一种正如我们所认识的死亡的灭亡。摆脱身体的思想就是思考太阳、地球以及与这些天体密不可分的思想的死亡的条件。

但是，没有身体，在准确的意义上说就是：没有复杂的、地球的、以人体之名而被认识的活有机体。显然不是没有硬件。

那么，就其原理来说，解决之道非常简单：制造可以为至少同样复杂的软件“提供养分”的硬件。我想说的是：双重复杂（réplexe），在非地球的条件里现有的人脑是双重复杂的。明确地说，这指的是：为设想的“身体”找到一种“养分”，它无需借助任何在地球表面求助于光能而合成的生化成分。或者，那么就要让自己有能力在地球之外的其他地方实现这些合成。因此，在两种情况里，制造一种硬件可以维持我们的软件或者它的等同物，但它自己只能通过宇宙里可支配的能源而维持自身。

甚至对于我这样的无知者，也清楚地知道：核物理学、电子学、光子学和信息科学等结合在一起打开了制造科技产品之路。这些科技产品不仅具有物理性能，而且还有认识性能，它们“吸取”（也就是说选择、处理和消耗）能量。它们需要能量，

为的是以最为普遍的方式运行于宇宙中。

这是关于硬件方面。而至于这些机器必须配备的软件，它是人工智能研究的目标，也是围绕这些研究引起的争论的目标。你们，哲学家、作家、艺术家，你们很早就嘲笑现行软件编程产生的蹩脚性能。确实，正如莫妮可·莉娜尔[1]所说，这些用于思考、“用于再现的机器”与普通甚至没有怎么训练的人脑相比也是孱弱的。

人们总是可以托词：“输入”这些电脑的程序是初级的，而应该期待信息科学、人工语言、通信方面的进步。这是极有可能的，但是主要的反对意见指向这些人工智能的原理本身。休伯特·L. 德雷福斯[2]将之归纳为几个论点。由这些“无身体的思想”器官引起的失望来自它们运行在二进制逻辑（logique binaire）上的东西，即与罗素和怀特海提出的数学逻辑一起呈现的东西，图灵机器（machine de Turing），麦克洛克[3]和皮

1 莫妮可·莉娜尔（Monique Linard），最初在中学教英语，之后进入巴黎十大研究教育学，1970年代她开始研究音像教育，1980年代她致力于通过电脑研究认知和练习的问题，她的主要著作有：《机器与人：用新兴技术学习》（*Des machines et des hommes: apprendre avec les nouvelles technologies*，1989）等。——译者注

2 休伯特·L. 德雷福斯（Hubert L. Dreyfus，1929—），美国加州大学伯克利分校哲学教授，研究领域为现象学、存在主义、人工智能，他的主要著作有《计算机所不能做的事情：人工智能的局限》（*What Computers Can't Do: The Limite of Artificiel Intelligence*，1972）、《论因特网》（*On the Internet*，2001）等。——译者注

3 沃伦·麦克洛克（Warren McCulloch，1898—1968），美国神经学家和控制论家。——译者注

茨[1]的神经元模型，维纳[2]和冯·诺伊曼[3]的控制论，布尔[4]的代数，香农[5]的信息论。

然而，德雷福斯反对的是，人的思想并不是以二进制的方 25
式进行思考。思想并不在信息元（二进制的位）的基础上运作，而是在直觉的和假设的塑形（configuration）基础上运作。它接受不准确的、模糊的材料。这样的材料不像是根据预定阅读的编码或者能力被选择的。它不会忽视一个情况的旁角和边缘。它不仅仅是聚焦的，也是单边的。它可以分辨重要的事情和不重要的事情，却不会对材料进行详尽的清查，也不会在最后通过一系列的实验和错误对其重要性进行检测。正如胡塞尔所展示的，思想听诊（ausculter）一片“场域”，它瞄准一个“意向相关物”（noème）、一种对象、一种非概念性的标记，这

1 瓦尔特·皮茨（Walter Pitts，1923—1969），美国认知心理学家，他与麦克洛克抽象并简化生物神经元的特征性成分，建立了人工神经元模型。——译者注

2 诺伯特·维纳（Norbert Wiener，1894—1964），美国应用数学家、控制论专家，他首次提出“控制论”概念，1949 年出版了《控制论：或关于在动物和机器中控制和通讯的科学》。——译者注

3 约翰·冯·诺伊曼（John von Neumann，1903—1957），匈牙利裔美籍数学家，博弈论和现代计算机的创始人，作品有《计算机与人脑》等。——译者注

4 乔治·布尔（George Boole，1815—1864），英国数学家、哲学家和数理逻辑学先驱，他在符号逻辑运算方面做出了很大成就，今天很多计算机语言中的逻辑运算被称为布尔运算，其结果则被叫作布尔值。——译者注

5 克劳德·艾尔伍德·香农（Claude Elwood Shannon，1916—2001），美国数学家、电子工程师和密码学家，被誉为信息论的创始人。他 1948 年发表的《通信的数学理论》（*A Mathematical Theory of Communication*）具有划时代意义，在里面他界定了何为信息，如何量化信息以及怎样对信息进行编码。——译者注

相关物、对象或者标记为思想提供直觉的塑形，而且“在它面前”打开方向与期待之场域，它比一个“框架”（frame）（明斯基[1]）更多。而且在这个更像一个图式的框架外，思想朝着它在“选择”中找寻的事物发展。“选择”也就意味着分隔、汇聚对它来说是必需的材料，却并不拥有事先决定有益于选择的预设准则。人们不会忘记将这幅景象与康德对思想程式——他将之称为反思判断（jugement réfléchissant）——所进行的描述联系在一起：一种并没有受到材料的限定性规则牵引的思想方式，然而必要时它表现出能够事后从“通过反思”获取的结果中建立这些规则。

这种将反思思想与限定思想对立起来的描述，无论在胡塞尔还是在德雷福斯那里，都没有掩盖它对知觉经验的借用。有一个思想场域就像有一个视觉（或者听觉）场域，精神处于其中犹如眼睛处于感性世界之中。这种类似已经左右——比如在法国——瓦隆[2]和梅洛-庞蒂的研究工作。它是“相当为人熟知

1 马文·李·明斯基（Marvin Lee Minsky，1927—），美国人工智能科学家，他1975年提出框架理论（frame theory），这个理论的重点在于以框架来表示知识，框架的顶层是固定的概念、对象或者事件；下层由若干槽（slot）组成，可以填入具体内容；每个槽可有若干侧面（facet），对槽进行附加说明。如此，框架可以包含各色各样的信息，进而多个有一定关联的框架可以组成框架体系。——译者注

2 亨利·瓦隆（Henri Wallon，1879—1962），法国儿童心理学家、教育家和政治家。他1947年与物理学家朗之万（Paul Langevin）一起向教育部提交新的教育改革方案，主旨是发展教育的民主化和个性化，这个方案后来被称为“朗之万—瓦隆计划”，它是法国战后经典教育文献。他的主要作品有《儿童个性的起源》（*Les origines du caractère chez enfant*）、《儿童心理的发展》（*L'évolution psychologique de l'enfant*）、《从行动到思维》（*De l'acte à la pensée*）等。——译者注

的”。不过应该要指出，它不是外在的而是内在的。它不仅仅描述的是一种在它的程序上与知觉经验类似的思想。它描述的是一种以纯粹类似的方式而非逻辑的方式运作的思想。由此，这类型的思想程式有：“与……相同，同样地……”，或者“就像……，那么”，或者还有“由于 p 对比于 q，那么 r 对比于 s”，它们相对于那些虚拟程式——相当于“如果……，那么……”和“p 不是非 p”——是优先的。不过，这是些在感性和知觉的时空里构建身体经验的矛盾运作。身体是在这个词的“本身”意义，即现象学意义上说的。而且这就是为什么将身体看作人工智能制造和编程的模型是恰当的，如果我们对人工智能的理 26
解不局限于其以逻辑的方式进行理性思考的性能。

由这个反对意见，我们看到：使得思想和身体不可分离的东西，不再纯粹只是身体是思想必需的硬件，是它存在的物质条件，而是双方在与各自环境（感性的、象征的）的关系里是互相类似的，这种关系本身在两种情况里都属于类似。我们发现，在这个描述里，有一个强有力的理由不支持最近由普特南[1]发展出来的假设，即智能在原则上的“可分离性”，通过这种可分离性，普特南想要把人工智能的运作合法化。

---

1　希拉里·怀特哈尔·普特南（Hilary Whitehall Putnam，1926—2016），美国分析哲学家、数学家和计算机学家。作品有《逻辑哲学》（*Philosophy of Logic*）、《数学、物质和方法》（*Mathematics, Matter and Method*）等。——译者注

## 她( Elle )

也许正是在这里有某种让我们——我们哲学家——满意的东西。至少由此我们一部分的焦虑得到疏解。知觉场域，是有界限的，而这些界限永远无法触及。一个视觉对象，如果它为眼睛提供了一个面向，那么它总是隐藏了其他面向。一种直接聚焦的视觉总是被一片弯曲的海滩包围着，在这片弯曲的海滩上可见物却得以保留，而没有缺席。这种分离是包含性的。可我谈论的不是最简单的观看所关涉的记忆。当下的视觉在其身上保存了刚刚在另一个角度摄到的观看。它预见了下一步的观看。由这些观看的综合可以得到对对象的同一性认证，而这种同一性认证却永无完成之日，总是挑起和拆解后面的观看。在这种经验里，眼睛当然一直都在寻求认知，就像精神可以对它试图思考的对象进行完整描述那样，而观看者永不能说他完全辨认出对象，因为呈现的场域必定每一次都是特殊的，而一种真正看见的观看只能忘了：一旦看见的对象被“验证”后，总有剩余的可看。知觉辨认永不能满足完整描述的要求。

在任何严肃的相似讨论里，关乎的正是这种经验，这种模糊（flou），这种不确定，这种对永不能穷尽的感性事物的信仰（foi），而不只是材料在原本并不属于它的记录面上转移的一种方式。文字以同样的方式投身于句子的场域，在勾勒中行进，摸索着走向它“想说”的事物，当它停下来时，它从未忘

记：它只是在某一刻（这也可以说整个一生）中止了它的探险，而在停止的书写之外还有无限的文字、句子和潜在的——也许痛苦着的——意义，以及和起初一样多“要说”的事情。真正的“相似”要求用于思考或者再现的机器自身处于其“材料”之中，就像眼睛在观照中或者文字在（广义上的）语言中。这些机器只是勉强模拟视觉或者书写的结果，这是远远不够的。这关涉让这些机器所能进行的人工思想“变成有血有肉的真实存在”（donner du corps）（法语里有这个美丽而准确的表达）。而这个身体——它既是“自然的”也是人工的——正是在地球灭亡之前应该带离地球的东西，如果人们想要在太阳爆炸时必须幸存的思想不是它原先那样一副可怜的被平板化了的骷髅。

若是这样，我们确实有某种理由对技术科学怀有希望。这样一种“计划”（programme）是否可实现，我不知道。那么企图把挑战一个即便不是正在编制（programmation）但至少也是计划（programme）的经验——就像画家的视觉或者写作那样——程序化（mettre en programme）是否可靠呢？你们去试试看吧。毕竟对你们来说急迫的问题是，通过你们的机器对日常语言进行理解。这个问题你们尤其会在终端设备与其使用者之间的互动中遇到。你们的人工智能与天然智能——它由所谓的“自然”语言携带并且在自然语言上涌现——的接触就在于这种互动。

但是还有另一个问题纠缠着我。这是另一个问题吗？思想

与痛苦的紧密联系。等待书写的这些文字和这些句子，围绕着正在生成的画作和音乐的潜在的这些色调和音色，你们说过，它们顺从同时又躲避捕获。就算记录在纸上或者画布上，它们“说出”与人们“想说”的不同的东西，因为它们比当下的意向更加古老，被超负荷地使用，也就是说与其他文字、句子、色调、音色连接在一起。由此准确地说它们形成一片场域、一个“世界”，你们所谈论的“勇敢”（brave）的人的世界。而这个人的世界更准确地说是需要去对抗（braver）的一个晦暗不清的背后的视域（arrière-horizon）。当人们相信能够以选择和连接材料为形式描述思想时，人们对真理三缄其口：材料不是被给予的，而是可给予的 (les données ne sont pas données, mais donnables)，而选择过程不是选择的目标（la sélection n'est pas un choix）。思想如同写作或者绘画几乎只是让可给予之物（donnable）到来。去年我们在锡根（Siegen）就这些主题进
28 行讨论时，把重点放在日本艺术家－武士写书法时和演员表演时从其身体和精神上必须获得的那种空（vide），一种对精神上的日常意向的悬置。这些日常意向与身体的一些习惯和禀赋联系在一起。正是以此为代价，用格林（Glenn）和安德阿斯（Andeas）的话来说就是——你们认为我借助于道元[1]、狄德罗

1 道元禅师（Dôgen，1200—1253），日本镰仓时代著名禅师，1223 年到中国，游访了许多著名寺院，曾在天童寺随侍主持如净（曹洞宗第十三代祖）三年，并将曹洞宗禅法引进日本，为日本曹洞宗始祖。著作有《正法眼藏》等。——译者注

和克莱斯特[1]而变得丰富——毛笔遇见“应该的”形式，舞台上声音和举止看见自己被赋予“准确的”音调和姿态。这种置空（mise sous vide），这种隐退，与一种同一性认证、选择和征服的活动完全相反，与痛苦如影随形。我不是说：克莱斯特谈论的恩赐（grâce），即笔画、音色、空间的恩赐，自有其价值。这是傲慢。这种恩赐自行呼唤。需要倒空身体和精神以便恩赐可以触及它们。这没有痛苦是不行的。人们失去了对获取产生的愉悦。

你们将会发现，这里还是需要通过身体经验，求助于身体苦行的范例，来理解和使人理解为了精神能够思考而将精神变成一张白纸。这显然与剃刀[2]无关，与笛卡尔（徒劳地）自称的那种东西无关[3]，与认知思想从零开始也无关，可它却只能——自相矛盾地——从零重新开始。在被我们称为思想的东西里，精神不是被“领导”，而是被悬置。我们并不给它立什么规则，而是教它去迎接。我们并不是为了建设什么而清理出更空旷的场地，而是排出一个空地（clairière），快要被给予的、半明半

1 海因里希·冯·克莱斯特（Heinrich von Kleist，1777—1811），德国诗人、戏剧家和小说家，作品有《O 侯爵夫人》、《破瓮记》等。他在《木偶戏剧》（*Sur le théâtre de marionettes*）里提出了“恩赐”（grâce）的概念（利奥塔在后面《上帝与木偶》一文里还会谈到这个问题），恩赐，有两个对等物：毫无意识（即物质）和无限意识（即上帝），二者相伴相随，就像木偶的恩赐来自它对操作者既服从又不服从。对于克莱斯特，书写就像木偶跳舞，只是一种转瞬即逝的痕迹。——译者注

2 指奥卡姆剃刀。——译者注

3 这里应该指的是笛卡尔在《形而上学沉思录》第一章中使用的置疑法。——译者注

暗的事物可以进入空地而且这个空地将改变事物的轮廓。这项工作的例子——如果做必要的变通——就是弗洛伊德所说的穿刺工作（Durcharbeitung）[1]。在那里大家看得很清楚（我并不坚持这一点）工作中的思想要付出怎样的痛苦。这种思想与象征之间被调整的组合没有很大关系。然而，当组合寻找和等待其规则时，它可以与思想有很大关系。

思想之痛苦不是一种症状，另外，它记录在精神上以替代精神的真正位置。它就是思想本身，当它决定成为不可解决之物（elle se résout à l'irrésolution），决定变得有耐心，而且想要无所欲求，想要——确切地说——不想以必须（doit）被赋予意义的事物的身份而说话时。致敬这份还未被命名的责任（devoir）。这份责任也许不是一份宿债（dette），它可能只是一种方式，根据这种方式还未存在的事物（文字、句子、颜色）将会到来。由于思想之痛是一种时间之痛、事件之痛。我简而言之：你们用以再现和思考的各种机器会痛苦吗？未来对于只是记忆的它

1 “Durcharbeitung”，法语翻译为“perlaboration”，英语翻译为“working-through”，指的是精神分析中跨越分析本身带来的抵制的技术和过程，弗洛伊德在《记忆、重复、穿刺》（Remémoration, Répétition, Perlaboration）里这样解释这个术语：“当医生发现从来没有被病人承认的抵制，而当医生告知病人这种抵制时，他 / 她就进入了克服抵制的过程。”目前，这个术语在中文语境里的译法有很多，比如“精细的加工”、“穿刺工作”、“透彻研究”、“修通”等，我们在这里采用“穿刺工作”这个译法，原因有二：第一，它是直译，因为“Durcharbeitung”，拆开来看是“durch”（穿过）和“arbeitung”（工作），英语和法语也是根据这两个字来对译的；第二，“穿刺”二字能够突出这个分析过程中遇到的强大阻力，法语翻译“perlaboration”的前缀“per”，可以指向另一个单词“percer”（刺穿）。——译者注

们会是什么呢？你们会对我说，这不重要，如果它们至少可以 29
“实现”上述“被给予物”（données）（而这些被给予物只是我刚刚描述的将要被给予之物［quasi-données］、可给予物［donnables］）的矛盾关系。而关于这一点，我一点也不相信。

这种痛苦，如果它这样标记着真正的思想，是因为我们在已经被思想过的东西里、在被记录的东西里思想。这是把已经被思想过的东西或者被记录的东西持于光亮中或者以其他方式重拾的困难，为的是那种还未被思想的事物到来以及那种必须如此的事物得以记录。我谈论的不只是在可自由支配的文字之过剩里所缺乏的文字，而且，尽管有各种逻辑、语言的句法、我们从阅读中吸取的表达法启发我们的表达，我们还需要接受汇集所缺文字的方法。（塞波[1]曾对我这个观点感到惊讶，即一切思想要求而且引向记录，我对他说：我们是在已经被记录了的这个世界中思想，我们将之称为文化，如果可以这么说的话。而如果我们思考，这是因为在这个完满中还有缺憾，而需要通过清理为这种缺憾拨出地盘，清理使得某种其他的、需要思想的事物可以涌现出来。而这种事物又反过来作为被记录的事物“到来”。）未被思想之物（le non-pensé）让人痛苦，因为我们确实处于已经思想的事物之中。思想就是接受这痛苦，

1 塞波（Sepp）指的是汉斯·乌尔里希·贡布雷希特（1948—），德裔美籍哲学家和文学批评家，作品有《在生命和文学中创造意义》（*Making Sense in Life and Literature*）、《制造在场》（*Production of Presence*）等。——译者注

也是——简而言之——努力摆脱它。这就是支撑着一切写作（绘画等）的希望。若能坚持到最后，事情会变得更好些。由于永无结束之日，希望便是幻想。那么，你们的机器，未被思想之物应该会使之痛苦，要记录而还没有被记录的事物使其记忆痛苦，你们理解吗？我们需要一些为其记忆之阻塞而痛苦的机器。（而痛苦在科技工作者聚集区却并没有什么好名声。尤其是思想之痛苦。它甚至都不再引人发笑，人们对它一无所知。当精神不能表演时，它便投向“娱乐”。）

最后，人的身体还是有性别的。我们都清楚：这种区分，性别区分，不仅仅是身体之不完整的范式，也是精神之不完整的范式。女性中有男性而且男性中有女性，这是无可置疑的。要不然，在一个性别身上如何能够具有他者的概念和源于他所缺事物的情感呢？他缺乏，因为他在那里，在身体和心灵的紧密关系里，可是他就像哨兵一样在那里，有所克制，在一旁，侧目，站在水平线上。不可捕捉。超验还在内在的里面。统治着当代社会的性别概念迫使人看不到这个缺点而且碾碎这种超验，克服无力。为了性别区分本身的共同“快乐”，即设置
30 （disposition）- 愉悦，一些假设性的伙伴关系设定为合同关系。合同允许：任何一方都不受累于这种合伙关系；而且合同将会被中止（说得过分一点，合同将会被放弃），只要有一点缺乏（无论是否因过失而引起）、散焦、失控和超验的苗头。而且就算时尚有时想要“爱情”在贩卖商品的店里占据一个好位置，这

也是以性关系这一“高档品”的名义。这种关系保留给了明星系统(star system)的头号人物而且作为令人羡慕的个例被传播。在这种设置里我看到的迹象是科技让思想习惯于忽视它身上承载的异识。

我不知道性别区分是否是一种本体论区分。人们又如何能够知道呢?我这小小的现象学的描述仍然太温顺了。性别区分不仅仅与体验到的不完整的身体联系在一起,也与潜意识身体或者作为身体的潜意识联系在一起。也就是说与思想分开,甚至与类似的思想分开。这种区分从假定意义上是不可控的。也许,这就是区分,因为,正如弗洛伊德通过描述延后效果(l'après-coup)所做的展示,区分记录了思想的效果,而记录并没有作为回忆而被储存。也许相反,正是这种区分根据我说过的期待条件和规避条件布置了知觉场域和思想场域。它在知觉和构想中标记着痛苦。痛苦因无法完全统一和决定视线中的客体而产生,这是很有可能的。

对于一种没有性别区分的、中性的、知觉和思想的时空经验(在这种经验里不完整的感觉是缺席的,如同不幸,而且这种经验会引起一种简单的纯认知美学),性别区分为这种经验添加的是放弃之痛,因为它使之明白:任何视觉或者思想之场域自身都没有需求。你们所谈论的超越被给予物的能力,深藏于内在中,它肯定能够在人类语言的反复性里找到其方法,这种能力不仅仅是可能性,也是力量,而这种力量就是欲望。

因此，你们为了在太阳爆炸中幸存下来而准备的智能，在它进行星际航行时，应该在其身上携带这种力量。你们的思想机器不仅仅需要辐射能供给，还需要无可挽救的性别异识。

而正是在这里需要重拾复杂性的问题（la question de la complexité）。我赞同物理学家的思想：科技发展是目前在地球上呈现出的自从有地球以来就在运行的负熵（nég-entropie）或者复杂化过程（complexification）的面向。我赞成：人类不
31 是这个过程的驱动者，从来就不是，而是这个过程的结果、承载者、继承者。我赞成：这里竭力要创造的无身体智能使得通过熵之潮涌来迎接反对复杂化过程的挑战成为可能。而从这一角度来说，将来的太阳爆炸就在于熵之潮涌。随着这种智能的宇宙逃亡，一个高度复杂的地方、一个负熵的发源地将最大可能地逃脱用卡诺[1]的热力学第二定律孤立的整个系统所预期的命运。这正是因为这种智能并不能被孤立在其地球—太阳的条件里。在赞成这些的同时，我承认：并不是人类认识和改造现实的欲望推动着技术科学，而是一种宇宙环境。那么，事情只能是这样的：这种智能的复杂性超出最精密的逻辑系统的复杂性，它属于另一种属性。人的身体，正如物质整体，约束着这种智能的可分离性、它的逃亡，因此也约束着它的幸存。然而，

1 尼古拉·莱昂纳尔·萨迪·卡诺（Nicolas Léonard Sadi Carnot，1796—1832），法国物理学家和工程师，被称为“热力学之父”，因为他在1824年发表的《论火的动力》里提出的卡诺定理是建立热力学第二定律的熵概念的基础。——译者注

现象学上的、可死的、可知觉的身体同时也是思考某种思想之复杂性的唯一可用的类似物（analogon）。

思想大量使用类似。当然，在科学发现里也是如此，在它将其可行性建立在范式上“之前”。这种类似化的能力可以，从另一方面来说，重新在知觉身体的自发类似物上发挥作用，为的是培养塞尚式的眼睛和德彪西式的耳朵以便看见 / 听见对幸存——甚至文化的幸存——“无用的”可给予物、色调、音调。

但是，重申一次，这种类似化的能力——身体和思想以类似的方式互相拥有这种能力，身体和思想在创造艺术中互相交换的这种能力——与通过性别区分而记录在身体上的不可修复的超验没有什么可比性。不仅仅是计算，甚至连类似，也无法征服这种区分的剩余物。它让人永无止境地思想，它并不任凭人思想。思想不能与现象学意义上的身体分离。而有性别的身体与思想是分开的而且它发动了思想。这种区分引导我们看见一种最初的爆炸，一种反对思想的挑战，它可以与太阳灾难相比拟。可是，事情并不如此，因为它无限地引发思想，并且被保存在身体和精神的秘密中。它只能消灭一切（l’Un）。这种分离的复杂性、无法避开性，正是面向它，你们必须准备太阳之后的思想。要不然，领航太空逃离的东西将还是来自熵本身。

# 重写现代性[1]

这个题目——重写现代性（réécrire la modernité）——是密尔沃基二十世纪研究中心（Center of XX$^{th}$ Century Studies de Milwaukee）的卡西·伍德沃德和卡罗尔·特纳松向我建议的。就此我对他们谨表感谢。在我看来，这个题目比人们对此类反思所冠的常用标题好很多，诸如“后现代性”、“后现代主义”、“后现代的”。好处就在于下面两个转移：从词汇的角度来说，将前缀“后-”（post-）改为“重-”（ré），而且在句法上，这样改变的前缀就应用于动词“写”，而不是名词“现代性”。

这双重的转移指出了两个基本的方向。首先，它呈现了在文化历史上以“前-”和“后-”这样的术语进行历史分期的做法是多么徒劳，唯一的原因是这种分期无法追问“现在”、当下的立场。然而正是从“现在”或者当下我们才假定可以对年代延续采取一种合法的视角。对于我这样一个老“欧陆”哲学家，这种情况不能不让我想起亚里士多德在《物理学》第四卷里关于时间的分析。在那里他简要地表示：不确定与“现在”

1 本文译自（和改自）作者1986年4月在威斯康星大学（Université du Wisconsin）、密尔沃基（Milwaukee）和麦迪逊（Madison）宣读的报告。英文版于1987年发表在《实体》（*Substance*）秋季刊上，法文版于1988年发表在《哲学手册》（*Cahiers de philosophie*）第五期。

相关的事件流 (le flux des événements) 的位置，却要界定过去 (le protéron, l'antérieur) 和将来 (le hustéron, l'ultérieur) 之间的不同，这是不可能的。然而同样地，也不可能强占这样一个“现在”：它被我们所谓的意识流、生活的流动、各种事情和事件——随人们所愿——牵引着，它不断地在消散。因而，以可视为同一的方式抓住诸如“现在”这样的东西，永远都是太早或太晚。“太晚”意味着在“过去”中过头了，消失了；“太早”意味着在“到来”中过头了。就什么来说过头了？认证同一性的意图，抓住和认出“现在这里”某个是事物本身 (la chose même) 的“存在者” (étant) 的计划。 34

当我们把这一论据应用于现代性时，得出的结论是无论现代性还是所谓的后现代性都不能被识别和界定为清楚限定的历史实体。其中第二发生的总是在第一发生的“之后”来到。相反，应该要说后现代已经被蕴含在现代里了，因为现代性、现代的时间性在自身中包含了一种冲动：超越自身抵达一种不同于它自己的状态中。而且这种冲动不仅要超越，还要变成一种终极的稳定性，比如乌托邦计划，还有在那些伟大的解放叙事里包含的简单政治计划所追求的那种稳定性。在构建中，现代性不停息地孕育着它的后现代性。

这里真正与现代性相对立的可能是古典时代 (l'âge classique)，而并非后现代。古典时代确实包含着一种时间状态，我们将之称为时间性的地位，在那里对“将来”和“过往”、

未来和过去的处理就像它们集合在一起用同一个意义统一体覆盖了整个生活。这会是，比如说，神话组织和分布时间的方式：把神话叙述的故事开头与结尾节奏化，直至首尾呼应。

从这相同的视角出发，我们观察到：历史分期属于现代性的一个特色执念。历史分期是将事件置于贯时性的一种方式，而贯时性又受到周期原则（principe de révolution）的支配。现代性以同样的方式包含着超越的约定，它同样地被要求标注和注明一个时代的结束和下一个时代的开始。同样地，因为人们开启了一个全新的著名时代，于是把时钟调成新时间，让它回到零，这也是合适的。在基督教、笛卡尔主义或者雅各布主义时代，这同一举动界定着一个时代的开始（un An Un），这里是启示和救世的时代开始，那里是复兴或者复苏的时代开始，又或者是革命和重新赢得自由的时代开始。

这三种“重新–”的形式宣告了重写（réécrire）这个问题的本质面。这便是我在文章伊始指出的转移所标注的第二个方向。“重写”这个词的模糊性正是萦绕着现代性和时间关系的模糊性本身。重写可以包含在我刚刚提到的这个举动中，即让
35 时钟回到零，重新开始，这个举动突然开启新时代的始端和新的历史分期。对“重新–”的使用有回到起点的意义，回到抛开所有前见（préjugé）而假设的初始，因为我们想象：前–见（pré-jugé）只源于以前被我们视为真的而没有重新–考量（re-considérer）的判断之囤积和传统。这样问题就在“前”（pré-）

和“重新”（re-）（在返回的意义上来理解）之间，它的关键是：抹掉某些前见，至少是这些先前判断所蕴含的“前-”。正是如此，应该要明白，比如，马克思的“史前史”（préhistoire）名称，他以此命名整个先于他所期待和准备的社会主义革命的人类历史。

现在我们可以厘清“重新-”的第二种，也是完全不同的一种词义。本质上，“重新-”与书写相关，它一点也不表示回到始端，而意味着弗洛伊德所命名的“穿刺工作”（per-laboration），Durcharbeitung，也就是与思考下面这件事情相连的工作：这件事情，从事件和事件的意义上看，不仅被过去的前见，而且也被这些未来的维度（计-划［pro-jet］、预-案［pro-gramme］、预-期［pro-spective］，还有甚至提-议［pro-position］和精神分析的言语［propos de psychanalyser］），构成性地向我们掩盖着。

在一篇简短，但是——如果我可以这么说的话——令人难忘的、关于精神分析“技术”的文章里，弗洛伊德对重复（répétition）、回想（remémoration）和穿刺工作（perlaboration）作了区分。重复指的是神经症或者精神病的事实，源自这样一种“装置”（dispositif）：它允许潜意识欲望实现自身，而且它把主体的整个存在如同一部戏剧那样进行组织。命运、天数，就是服从于这样“被设置的”（disposé）欲望法则的病人生活所采取的形式。俄狄浦斯的故事就为弗洛伊德提供了这方面的

典型。在命运里，故事的开始和结束互相呼应，正是如此，这个故事属于我说过的时间的“古典”组织。在这种组织里，神——正如荷尔德林所写——不停地干预。阿波罗神谕立下的欲望装置提前构建了俄狄浦斯在其故事中将遭遇的主要事件。俄狄浦斯王的生命就像盖印，他的未来印刻在已经被说出的过去里。他忽视了天运（fatum），所以他要重复它。

然而，事情并不是如我所说的这样简单。在索福克勒斯的悲剧里正如在弗洛伊德的分析里，俄狄浦斯或者病人力图从命运装置中觉醒过来，并且力求发现他所遭受的以及他一生中已经遭受的混乱的“理由”（raison）或者“原因”（cause）。他想要回想。他想要汇集无法掌控的、四散的时间性。童年就是这遗失的时间所冠之名。俄狄浦斯王就这样开始着手探寻恶
36 之根源，使城邦遭受瘟疫的罪恶。躺在神灵之上，病人看起来投入了一场像模像样的探索之旅。调查案件，传唤证人，收集信息，就像侦探小说里那样。正是这样，情节被策划起来。这情节，我会说是第二层意义上的，它是在命运自行实现的故事之上展开它自己的故事，而且它以补救那个故事为目的。

在这种意义——回想的意义——上理解“重写现代性”，这是常见之事，就像过去关乎的事情则是：标明和辨识现代装置产生的罪行、罪恶、灾难，并且最终揭示在现代之初神谕业已准备好而且会在我们的历史里实现的命运。

我们知道，这样理解的重写又会在怎样的程度上是骗人的。

圈套就在于：对命运源头的探寻本身就是这命运的一部分。而且，情节始端的问题在情节的结尾提出，因为情节只是构建了它的结尾。随着侦探逐渐揭开他的面具，英雄就变成了罪犯。另外，这就是为什么没有“完美罪行”，没有可以永远处于无解中的罪行。一个秘密不是一个“真正的”秘密，如果没有人知道它是秘密。为了罪案是完美的，它应该被认定是完美的，由此，它不再是完美的。换种说法，还是停留在同样记忆的秩序里，用约翰·凯奇[1]的方式来说，没有无声（silence）可以诸如其是地被听到，因此总会制造某些声响。在无声和声音之间、在罪犯和侦探之间、在潜意识和意识之间，终究是相同的情节编织着它们之间的密切关系。

如果我们以这样的方式理解“重写现代性”，就像我们研究、界定和命名我们在所遭受的恶之本源处想象的隐秘事实，即如同简单的回想过程，我们不得不延续罪行，而且一再地延续它而不是终结它。远不是真正地重写它，假设这是可能的，我们还只是让现代性本身书写，以及只是让它实现。书写，总是重新－书写。现代性，以一种不停歇的重新－书写，在它自己身上被书写、被记录。

我用两个例子来描述这圈套。马克思发现了资本主义的隐

1 约翰·凯奇（John Cage，1912—1992），美国先锋派古典音乐作曲家，他最为人所知的作品是1952年创作的《4'33"》，作品分三个乐章，却没有一个音符。——译者注

秘运作。在解放和觉醒过程的核心处，他安置了劳动力的反异化。他相信这样就已经识别和揭发了产生现代性之不幸的原罪：对劳动者的剥削。而正如侦探，他想象在揭露“现实”——也
37 就是自由的社会和经济——为错误的同时，可以让人类逃脱它的大瘟疫。今天我们知道，十月革命在马克思主义的保护下曾只是让，而且所有的革命只是让并只是将让相同的伤口重新裂开。定位和诊断可以改变，而相同的病症在这些重新书写中重新涌现。马克思主义者认为曾为人类摆脱异化而不懈努力过，而人类的异化重新出现了，只是被转移了一点儿。

现在，从哲学方面来看。尼采竭尽全力把思想、思想的方式从他所谓的形而上学中解放出来。这形而上学指的是这个从柏拉图到叔本华都占优势的原则，根据此原则人类唯一的任务就是发现使得他们可以依据真（le vrai）来言说以及依据善（le bien）或者公正（le juste）来行动的根基。尼采思想的核心命题就是：根本没有什么“依据”，因为根本没有什么第一或者原初的原则、“根基”（Grund），如同柏拉图的善理念曾所是的那样，或者如同莱布尼兹的充足理由原则（principe de raison suffisante）。一切话语，包括科学和哲学的话语，只是一种视角、一种世界观（Weltanschauung）。

但是，准确地说，尼采又抵挡不住要界定建立一切视角化（les mises en perspective）的东西——他所谓的权力意志（volonté de pouvoir）——的诱惑。这样他的哲学重复形而上学的过程，

他甚至固执地和重复地实现了它的本质，因为其探究的终结点，即权力意志的形而上学，就是西方所有哲学系统都包含的形而上学本身。这是海德格尔所指明的。

尽管还是形而上学本身，尼采的重新书写重复着相同的错误或缺点，这暗示着一种这样的反思：它反思一种可能可以——尽其可能——逃脱重复其重写的事情的重新书写。也许，推进回想（remémoration）的动力就是意志本身。这就是弗洛伊德在把穿刺工作（Durcharbeitung）和回想（Erinnerung）分开时隐约看到的。

在回想时，人们还想要太多。想要强占过去，想要抓住已过去的事物，想要掌控、展示初始之罪、原罪、遗落之罪，诸如其是地呈现它，就像它可以从其情感语境中，从错误、耻辱、傲慢和焦虑的感情中被清理掉。而在当下人们还是深陷于这些感情之中，准确地说它们证明了起源概念的存在理由。

在力图找到客观上的第一原因时，如同俄狄浦斯，人们忘记了：识别恶之起源的意愿本身通过欲望而变成必然的。因为这就是欲望的本质，即渴望跨越欲望自己，因为欲望是不可承 38
受的。因而人们认为应该终止欲望，于是实现它的目的（fin）（这就是 fin 一词在法语中的两可意义——目的和终止：与欲望的两可意义一样）。人们试图回忆（se souvenir），这也许还是一种遗忘的好办法。

如果历史认识真的要求隔离其对象而且避免来自历史学家

的所有力比多投入，那么可以肯定的是，从这种“书写”历史的方式，将只能得出一种“还原”（réduire）历史的方式。我在这里援引拉丁文“redigere”和英语“putting down”所共同指出的两种意思：通过文字写入（coucher par écrit）和压抑（réprimer）。同样地，写下（writing down）同时意味着记录或记载，以及丧失信用。我们在许多历史文本里找到了这种重新书写。在《不合时宜的沉思》（*Considérations inactuelles*）里，尼采在追问历史研究里运作的陷阱时针对的就是这种重新书写。

也许正是对这种陷阱的警觉，再一次，促使弗洛伊德最终放弃他对神经症起源的假设。他首先将之划分给他所谓的“原始场景”（scène primitive），即成人诱惑儿童的场景。在放弃关于起始的现实主义时，弗洛伊德从精神分析的另一面，即从其目的那一面，打开这样的想法：治疗的过程可能而且应该是无休止的。不同于回想，穿刺工作被界定为一项没有终点，因此也没有意愿的工作：没有终点指的是这项工作没有受到目标概念的指引，但不是没有目的性。

也许，关于重新书写，我们可以拥有的最为恰当的构想就在这向前和向后的双重举动中。我们知道，弗洛伊德尤其看重所谓的“均匀漂浮的注意力”(attention également flottante)规则，即分析者被要求与病人面对面进行观察的规则。这规则在于给病人所讲句子的每一个元素赋予相同的注意力，无论那些句子

看起来是微不足道还是百无聊赖。

总的来说，这规则指的是：不要有前见，要悬置判断，要接受所有发生的事情，为它赋予相同的注意力，就像它所发生的那样。从病人这边来说，他必须遵守对称规则：让其言语自行其道，放任所有的“想法”、图像、场景、名字、句子，犹如它们可以降临在他的嘴里和他的身上，以“无序”的方式，既不选择也不压抑。

从一种新的意义来看，这种规则要求精神成为“病人”：不再以被动和重复的方式忍受以前和当下相同的情绪，而是将其自身的感受性（passibilité）、同一个应答者或者“应答”应 39
用于所有发生在其精神上的事情，在这过程中将其自身交付给这样的事件，即他并不知晓的“某事情”发生在他身上了。弗洛伊德将这种态度叫作“自由联想”（association libre）。它只是将一句话与另一句联系起来的方法，不考虑这种联系在逻辑上、伦理上和美学上的价值。

你们也许会问我这样的做法与现代性的重写有什么关系呢？我提醒大家：在穿刺工作中我们拥有的唯一思路就在感觉中，或者更确切地说，就在对感觉的聆听中。只言片语、一丁点儿的信息、一个词就这样降临了。它们立刻与另一个“单元”联系在一起。没有推理、没有论证、没有媒介。这样做的同时，我们逐渐接近一个场景，有关某事物的场景。我们描述这场景。我们忽略它是什么。我们只是确定它与过去有关：最远的过去

和最近的过去，自身的过去和他者的过去。流逝的时间并不如同它在一幅画里那样被再现，它甚至不被呈现。它呈现的是一幅画——一幅不可能的画——的各种元素。重新书写就是把这些元素记录下来。

显然，这种重新书写并不提供任何对过去的认识。这也是弗洛伊德的看法。精神分析不受认识的支配，而是受“技术”（technique）的支配，受技艺（art）的支配。它不是把对过去元素的界定作为结论。相反，它预设：过去本身就是行动者或者施动者，这行动者为精神提供了搭建场景的各种元素。

但是，这场景，至于它，根本不企图忠实地再现所谓的“原始场景”。它是新的，因为它被感觉到是新的。关于过去的事情，我们可以说它就在这里，永恒的、鲜活的。它不是作为一个客体在场——如果一个客体永远也不能在场——而是作为一种灵晕（aura）在场，作为一股轻柔的和风，作为一种影射。普鲁斯特的《追忆似水年华》（*La Recherche du temps perdu*），本雅明的《单向街》（*Sens Unique*）或者《柏林童年》（*Enfance berlinoise*），都是根据这相同的技术进行操作的。冒着看起来会古怪的危险，我可以补充性地说：自由而均匀的漂浮注意力的运作也是蒙田在《随笔》（*Essais*）里实践的事情。

作为不可能的总结，这里有三个观察。首先，就算弗洛伊德最终想到了：“技术”就是一种技艺，正如古希腊语“technè”一词所说的那样，他仍然认为这技术作为构建性元素属于解放的过程。确实，得益于这项技术，才能涉及解构潜意识的修辞

和能指事先被组织过的整体（这些整体构建了神经质和精神病 40
的装置而且它们以命运的方式组织了主体的生命）。在我看来，这个假设并不是一个好的假设。在简单描述我所理解的重新书写时，我脑中曾有一个想法，我无法在这里展开阐述它。我仅仅指出，前面对重新书写的描述与康德在趣味和美之愉悦里运行的想象工作的分析具有怎样的亲缘关系。两者都赋予自由以同样的重要性，即感性提供的元素是以自由的方式被处理的；两者都坚持这样的事情，即在纯审美的愉悦或者联想里相关的形式和自由的聆听尽可能地独立于一切经验上或者认识上的旨趣。现象之美在于其流畅性、运动性和短暂性之间的比例。这一点，康德用了两个比喻进行说明：炉膛里火之不可捉摸的火焰，溪流的流水画出的短暂图样。而最后康德得出的结论是：想象力为精神提供了“很多可思想的东西”，比理解力的概念性工作可以提供的东西多太多了。我们看到，这个观点与我们在开头提出的时间问题相关。对形式的审美体会只有在我们完全放弃企图通过概念综合理解时间时才有可能。因为这里面关键的事情不是对材料的“认识”，正如康德所说，而是让事物如同它们自行显现的那样到来的禀赋。根据这一态度，每一个时刻、每一个现在都是作为“向……开启”而存在的。为了证明这个观点，我会援引西奥多·阿多诺或者恩斯特·布洛赫[1]的著作，

1 恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch，1885—1977），德国马克思主义哲学家。他著述等身，除了本文提到的《痕迹》，他另一些为大众所熟知的作品是《希望的原理》（*Das Prinzip Hoffnung*）、《乌托邦的精神》（*Geist der Utopie*）等。——译者注

特别是后者的《痕迹》（*Spuren*）。在《否定辩证法》（*Dialectique négative*）的结尾，也在未完稿的《美学理论》里，阿多诺告诉我们：确实需要重写现代性，另外，现代性就是它自身的重新书写，然而我们只能在他所谓的“显微学”（micrologies）——它们与本雅明的“甬道”（passages）不无关系——的形式里重写现代性。

我刚刚强调的是审美想象力和分析关系里相关的自由联想或者注意力之间的共同特点。当然还应该指出它们的异质性。为了简单起见，我就列举它们之间最重要的不同点。

首先，美带来的愉悦不是研究的对象，这愉悦可来也可不来，就算艺术家在其工作中以达到愉悦效果为目的。他从来就不能掌控这种趣味效果。审美愉悦“遭遇到”精神犹如一种恩赐、一种“神感”（inspiration）。相反，病人的话语或者分
41 析者的聆听是一项工作，穿刺工作，在其方法上是“自由的”，却是应某种目的之需。当然，这目的不是认识，而是对某种无法掌控的“真理”或者“真实”的切近。

如果确实是这样，那么第二点就是：分析工作从一种无法承受的痛苦中得到激发，它让主体处于与自己分离的状态中，同时这状态又以重复的方式维持这种痛苦。想象性地认为治疗可以完成于意识与潜意识的重新和解，这可能是错误的。它不可终结，因为对主体的剥夺，即主体对他律（hétéronomie）的服从，对于主体本身是构建性的。而在他身上仍属孩童的东西，

不适合讲出来的东西，是不可还原的。恰恰相反，美之愉悦，正如司汤达和阿多诺所写，是一种“幸福的承诺”，或者，如同康德所说，是感觉共同体的承诺，是主体与他自身、也与他者的共通感（sensus communis）。

最后，有一种崇高美学，它出自美丽形式的膨胀直至“无形”（康德），而且由此它引起审美的颠倒和破坏，同样地，根据弗洛伊德的观点，应该要从继发性压抑（refoulement secondaire）——它引发梦、症状、失败行为等的“形成”——中分出潜意识在意识场景边界上的所有再现，应该要从中分出拉康所谓的物（Chose），以及弗洛伊德所谓的潜意识，它们都是永不能被再现的。这样，紧密与这物相连的原初性压抑（refoulement originaire）之于继发性压抑就像崇高之于美。

重新书写，正如我在这里所理解的，显然涉及对物的回溯（anamnèse de la Chose）。这物不仅仅是所谓的“个体”特殊性的开始，它也纠缠着“语言”、传统以及这样的材料：我们在其中书写，我们用它书写，我们又反对它。这样，重新书写属于崇高的问题框架，而且今天更加明显地尤胜于美的问题框架。这是美学与伦理之间的关系问题在最大可能程度上打开的东西。

我所总结的第二个观察是最简单的。这里被称为重新书写的东西显然与当代意识形态市场上所谓的后现代性或者后现代主义没有任何关系。这与——正如我们在建筑、绘画和戏剧里

观察到的——现代的或者现代主义的作品在引用和滑稽模仿上的运用没有任何关系。而与文学上返回到最为传统的叙事形式的这股运动就更没有什么关系了。无论形式上还是内容上皆是
42 如此。我自己曾使用“后现代”这个术语。这曾以一种有点儿挑衅的方式将有关认识的论争放到或者转移到显眼的地方。后现代性并非一个新的时代，而是对现代性所承认的某些特征进行重新书写，而首先就是重新书写现代性的这一企图，即想要通过科学和技术建立筹划人类整体解放的合法性。但是，我说过，这种重新书写，很久以来，在现代性自身里，就已经运作起来了。

最后一个观察关涉把我们所谓的新兴技术戏剧性地引入文化产业的生产、普及、发行和消费而产生的问题。为什么要在这里提到这些新兴技术呢？因为它们正在把我们所说的文化变成工业。这个观察没有什么独到之处。我们也可以将这种变化理解为一种重新书写。“re-writing”这个词已属于新闻工作者的行话，它指涉着一个已经很古老的行业。这个行业准确地说在于通过一些出其不意的和“古怪的”联系抹掉在一个文本上留下的所有痕迹。新兴技术为这项工作带来了巨大的飞跃，因为它们让在任何载体上进行的所有记录都服从于精确的计算：视觉图像、声音、言语、音乐轨道，以及最后是书写本身。在我看来，这一进程的卓越结果不在于，正如鲍德里亚所想，构建巨型模拟网络。在我看来，真正令人不安的是：比特，即信

息的单位，取得了太过重要的地位。有了比特，问题就不再是此时此地被授予感知力和想象力的自由形式。相反，它们是由计算机工程学设计的信息单位，而且在所有语言层次上都是可界定的：词语的、语法的、修辞的和其他的。根据可能性的整体（某个“菜单”）在程序的控制下它们被汇集成系统。就算新兴技术向重新书写概念提出的问题——正如我们在本文中表达过的——可以通过以下方式得以表述：承认穿刺工作首先是自由想象力的问题，而且它要求时间在“还未”、“已经”和“现在”之间展开，那么新兴技术的运用能从中保存和保留什么呢？它如何能够仍服从于概念、认识和预测的规律呢？目前，我仅满足于下面的答案：重写现代性，就是抵制对这种假定的后现代性的书写。

# 物质与时间[1]

这里提出的问题之一是：物质（matière）概念在当代哲学里的使用。这问题意味着什么呢？什么是“概念的使用”？概念是工具吗？然后，使用有什么目的？

我在这个问题上看到一种科技专家思想对思想的主导：思想被看作工作。一种潜在的和 / 或动力的、机械的能量被应用于一个对象（objet）以转变它（它在空间里移动；它的性质被改变：alloiôis）：“生产性的”应用。

而这样的对象叫作动力的质点（point matériel）或者质点系（système matériel）[2]。

与物质一起出现的是力、不同种类的能量，以及劳动。

这与隐喻有关吗？或者一直被称为思想的东西也是这样运作的吗？还是应用于一个质点上以转变它的能量？那么“概念”起着转变器（transformateur）的作用吗？

---

1 本文摘自“物质与非物质”（La matière et les immatériaux）研讨会。这次研讨会由蓬皮杜中心主任克利斯提昂·德尚（Christian Descamps）发起，1985 年 4 月由中心的研讨会空间组织举办，参会人员有：弗朗西斯·巴伊（Francis Baill）、费尔南多·吉尔（Fernando Gil）、维托利奥·格雷戈蒂（Vittorio Gregotti）、多米尼克·勒古（Dominique Lecourt）、费尔南多·蒙特斯（Fernando Montes）、让·珀蒂托（Jean Petitot）、保罗·波尔托盖西（Paolo Portoghesi）、詹尼·瓦蒂莫（Gianni Vattimo）。

2 质点和质点系都是物理学上的术语。质点是指有质量但不考虑其体积和形状的点，这是一个理论上的理想化模型。质点系是指多个质点构成的整体。——译者注

有好几种转变器，因为能量有好几个形式：机械能、热能、电能、化学能、太阳能、核能。应该加入——如柏格森所说——思想能或者精神能吗？

每一种能量形式应用的“质点”完全不同。笛卡尔的力学研究对于人类观察来说是可知觉的“物体”（corps）和与人类经验类似的转变。

元素的转变，比如铀-238 通过中子撞击原子核变成镎，这些转变不仅远远高于我们的水平，而且关于它们所需要的物质观念，尽管哲学家无知而胆怯，但是他至少注意到它似乎无法再顾及实体范例（modèle substantiel）。 44

## *1*

笛卡尔的力学和形而上学只需要一个光秃的实体。“物质或者一般来说的物体的本质并不在于它是一个坚硬的，或者有重量的，或者彩色的，或者以某种别的方式触及我们感官的事物（chose），而仅仅在于它是一个以长、宽、高延展的实体（substance）”（《哲学原理》［*Principes de la philosophie*］，第 2 卷，第 4 节）。这就是物体（corps）[1]，“物质的实体”。

1 此文中对“corps”的翻译根据内容和语境变化，有时译为“物体”，物理学上的物体；有时译为“身体”，但是在笛卡尔的哲学里身体只是物体的一种而已。——译者注

广延(l'étendue)可以无限切分(§20),所以不是由简单元素(原子)构成的,不包含任何的空(§16-18),是同质而且延续的;它是不可界定的(§21)。

特殊意义上的物体是广延的一部分。运动是这物体的移动,从物体的附近移到别处。运动只与被视为静止的观察者有关。因此静止和运动之间没有重大的区别。运动不需要任何特殊的形式,它是运动事物的一个特性,而静止是另一个特性。力学是几何学的一部分,它研究和制作运动中的图样。唯一合适的转变器就是古典几何学里的公理。笛卡尔的物质是一个概念,是延展,它对于几何-代数思想是完全透明的。所有我们通过感官形成的对它的认识都作为表面现象(apparence)被抽掉。我的身体作为广延的一部分,不能告诉我一般的广延和它的数学逻辑。相反,生理学试图通过唯一的图样和运动的力学解释表面现象(硬度、重量、颜色等)。应该要在感性之下看到机器,感性不过是机器的戏剧效果。

今天我们会说在笛卡尔的思想里没有物质。对"其他材料"的排斥(forclusion)引发的决定是,对所有关于身体本身(le corps propre)的"知识"加以否认。心灵和身体的结合还是解不开的谜。心灵唯有通过其转变器本身(内在的观念、范畴)才能与它自己结合。

45 心灵拥有唯一的语言。身体是个混乱的言说者:它说"柔软的"、"温热的"、"蓝色的"、"沉重的",而不说直线、

曲线、碰撞和关系。

这样被否认和排斥的物质一直都停留在今天极为现代的思想里：它是过去的谜之混乱，是没有好好建造的城市的混乱，是无辜而盲目的童年的混乱，是被笛卡尔小朋友喜欢上的小女孩的迷惑眼神的混乱。它是所有从后面向我们走来的“之前”的混乱。混乱、前见是思想里的物质，是过去的无序：过去在还没有被期待和接受之前就发生了，它不懂它所说的，人们需要不断实时地和积极地以清楚的直觉翻译和纠正它。因为“那时”是“现在”和旧时，童年、潜意识、时间都是理解力企图在行动和瞬间直觉里消解的物质。

所有能量都属于思想：思想说它所说的，要它想要的。物质是思想的失败，是它的惯性质量（masse inerte）[1]，是蠢东西（bêtise）。

我们说：在笛卡尔式的现代主义里，它是怎样的没耐性，怎样的焦虑啊！

## *2*

核变（transformation nucléaire），比如影响某些所谓的放

1 惯性质量是一个物理学上的术语，在这里是指在笛卡尔以来的现代传统思想里，物质相对于思想是惰性的、不动的、没有活力的。——译者注

射性的物质元素的转变，或者发生在星体衰变炼炉里的转变，或者最后通过钚和铀-235的核撞击和核裂变而引发的转变，这些转变不仅仅需要从笛卡尔到海森堡[1]物理研究的一长段历史，而且它们首先需要完全颠覆物质的形象。而当代思想或近或远却不可避免地与这颠覆的形象相较量，尽管这形象对于一个如我这样知之甚少的人来说是如此混乱。

这种对物质形象的颠覆，其根本中心轴在于，在关于身体与精神之间关系的分析里时间占据着绝对优势。柏格森说："与主体和客体、它们的区分和结合相关的问题必须根据时间来提出，而不是根据空间"（《物质与记忆》［*Matière et mémoire*］，§ 4）。《精神之能量》（*Énergie spirituelle*）[2]的作者回想起莱布尼兹的这句话："我们可以将一切物体视为瞬间的精神，但是没有记忆。"（给阿尔诺[3]的信［Lettre à Arnauld］，1671年11月）

46 瞬间（l'instant）在笛卡尔思想里指的是精神的行动，它是理解力无时间性的时间，从物质的现时性（actualité）来看它是突然的转变。完全光秃的单子是在从一个瞬间转到另一个瞬间过程中被遗忘的。真正的精神是记忆（mémoire）和回溯

1 维尔纳·海森堡（Werner Heisenberg，1901—1976），德国物理学家，量子力学的创立人之一，哥本哈根学派的代表人物，1932年获得诺贝尔物理学奖。——译者注

2 这是柏格森1919年发表的作品。——译者注

3 安托瓦内·阿尔诺（Antoine Arnauld，1612—1694），法国哲学家、数学家和神学家。他与同时代的哲学家多有论争，除了莱布尼兹，他也与笛卡尔和马勒伯朗士（Malbranche）有论战。——译者注

(anamnèse)，是连续的时间。尽管如此，这记忆仍是区域性的，局限于某个“视角”。唯有上帝有或者是对万事万物的记忆和程序。唯有他拥有所有单子的所有“基本知识”，单子发展的、已经发展的和将要发展的所有特性。这是绝对的记忆，同时也是无时间性的动作。被创造的单子的区域就是单子时间性的空间视景。它们有某个内在于空间的“视角”，因为它们内在于时间，它们没有足够的记忆，不能接收足够多的东西。

如果从空间上考量单子，那么每个单子都是一个处于与其他质点相互作用的质点。（这相互作用，在柏格森的思想里是直接的，在莱布尼兹的思想里是以保证各种相互作用之间和谐的神的智慧［sagesse divine］为媒介。）这就是为什么柏格森（在《物质与记忆》里）可以将这质点叫作“图像”（image），而莱布尼兹则为它配以一种“知觉”（perception）。整个世界可以在每一个质点上得到反射，不过，离得最远的部分就要花最多的时间被清楚地辨认（就像我们在山上行走或者漫游星空时用时间来计算距离），我们会说，唯有当质点同时具有收集和储存许多信息的能力时最远部分才能被记录在“镜子”上。否则，就算被记录下来了，也不会被认识。所以，我们应当可以想象：从物质到精神，只有程度的区别，而这区别就在于收集和储存的能力。精神属于可以记住它的各种相互作用和内在性的物质。可是，从物体的瞬间精神铺展开来，可以延续至精神极富收纳性的物质。

如果在各种物质状态之间有这样的连续性，那么所有物质单个体，甚至最为“光秃”的，正如《单子论》（*Monadologie*）所说，就只能包含在它们的形式里，这是亚里士多德早就明白了的。因为被视为“团块”（masse）的物质可以无限地切分，它所产生的单个体只是现象性的。这样，每一个人体，不断在其团块中改变，而且只有通过他的独特性、他的“角度”才能拥有真实而准确的统一体。而“角度”本身是由他的“形式”决定的，也就是说他收集发生在他自己身上的行动（我们所说的互相作用）的能力。如果有“实体原子”，那么它们就是“形
47 而上学点”（point métaphysique），“它们具有某种有生命的东西和某种知觉，而数学点就是它们表达宇宙的视角”，这是《自然的新体系》（*Système nouveau de la nature*）[1] 上写的。

这种类知觉（quasi-perception），让我时常想到梅洛-庞蒂试图隔离出来的“前反思的我思”（cogito préréflexif），或者柏格森在《物质与记忆》的开头假定的被知觉物（le perçu）与知觉主体（le percevant）的完美共同延伸，即“纯粹知觉”（perception pure）（后文中我还会回到这一点）。这种类知觉正是“在可切分现象或者多个存在者的唯一不可切分存在者里的表达”，莱布尼兹这样给阿尔诺写道（大约在1688—1690年）。他补充说：“无需把思想或者反思与这种再现联系在一起”，

1 这是莱布尼兹1695年写的一篇文章。——译者注

知觉可以保持不被知觉到。而且应该要证明的是：这些“没有思想的非物质表达”不仅仅存在于动物身上，也存在于诸如植物这样的生命体里，甚至存在于“身体实体”里，莱布尼兹写道。

所以我把这个形式的原子想象为一个点，从这个点投射出单子关于宇宙的所有图像。没有任何单子在其镜子里可以拥有整个宇宙（《单子论》，§56），否则它对于另一个单子来说就是不可分辨的。然而一个存在者就是一个存在者。在物质里，并不是“物质团”（masse）服从不可辨别者的同一性原则（le principe des indernables），相反它是群体（foule）。而形式才是在关系结构的数学点上发出的投射。如果图像在每一个形式原子的镜子上都变化，那么需要所有其他镜子都反射，每一个镜子根据其视角反射，补充第一个镜子的变化。这种和谐由神的智慧（sagesse divine）——唯有它可以再现一切——保证，然而“视角”之间的区别和单子的多元化，则构成了世界的多样性和物体的复杂性，这根据的原则是：万能者必须展开它所有的可能性。

我们世俗化的科学将上述的万能者称为能量，它将质点之间互相契合的责任和它们的共同可能性，不是赋予一个神圣的智慧，而是给了偶然和选择。是偶然和选择在“固定”（对于各种超级不均等的“寿命”而言）物质组织或者“形式原子”。而这些物质组织或者“形式原子”无论如何都是不稳固的。

## 3

我现在回到柏格森在《物质与记忆》里想象的“纯粹知觉”，以便让大家领会到在怎样的程度上他关于物质与精神之间关系的问题意识在根本上是莱布尼兹的。当然，研究的假设是完全
48 不同的，是实用主义的（如果我们愿意这么说的话）：活的生物体是事物转变的动因，每个知觉引向一个行动。而非实用主义的是，柏格森将知觉这个术语应用在所有质点上：“反应越必须是直接的，就越需要知觉类似于简单的接触；而当机械冲动之后紧接着必然的运动时，知觉和反应的完整过程几乎不能区分”（《物质与记忆》，第 28 页）。

随着有机存在者的等级上升，我们发现直接反应被延迟并受到“阻碍”，而且这种抑制说明了这些存在者表现出的有能力执行的行动具有不可决定性、不可预见性和越来越大的自由。

这种抑制，柏格森在神经节（relais nerveux）的延伸和复杂性里看到了它的动机，这些神经节介于传入（或者感觉神经）与传出（或者运动神经）之间。“镜子”变得复杂化，输出的神经冲动可以由许多路径过滤。

它最终只走一条路径，这将是真实的行动。其他许多行动曾是有可能的而将只记录在潜在状态中。正是这样，知觉不再是“纯粹的”，也就是说是瞬间的，再现意识可以来自这种反

射（在视觉意义上来理解），来自这种“回声”，来自处于所有曾可能、现在被丢下的其他路径整体之上的神经冲动，而这些其他路径就形成了记忆。（这里仍然只涉及直接记忆或者习惯记忆。回忆［souvenir］将是对这种记忆的记忆。）正是如此，在回溯的质点（le point matériel amnésique）上，一个接一个，一下接一下，或者正如柏格森所说，一“震”接一震地给出的东西，在受记忆帮助的知觉里，被收回、被凝聚成唯一的高频震荡。精神和物质之间的确切区别是节奏。有意识的知觉的“瞬间”实际上是一块由震荡形成的不切分的绵延块（un bloc indivisible de durée faite de vibration），在这样的知觉瞬间里“记忆凝聚了极其多元的震荡，而这些震荡在我们看来全部是一起的，尽管它们是连续的”（《物质与记忆》，第 73 页）。如果想要从意识出发重新发现物质，只需要“想象地切分这种不可切分的时间厚度，从中辨别出想要的多元性时刻”（《物质与记忆》，第 73 页）。

我们就以被力学解释所不屑的这些“第二特征”中的一种——红色——为例吧。将之变成真正物质的科学承认在红光里有一种来自电磁场的震荡，柏格森说其震荡频率为四百万亿次每秒。肉眼需要千分之二秒去区分时间里的两种信息。如果肉眼要区分被凝聚在红色知觉里的震荡，需要两万五千年。然 49
而，在协同这节奏的同时，肉眼就不再知觉红色，只记录——柏格森说——“单纯的震荡”，因为它会与震荡共同延伸。它

会是——一个瞬间接一个瞬间——每一个震荡本身。它会是“纯粹的”或者“光秃的”质点。

## 4

这样，精神与物质之间的连续性就属于从某些频率到其他频率转变的一个特殊情况。我想，当代科学告诉我们：能量在其各种形式中以波动的方式进行传播，“一切物质归根结底都是能量非常凝聚的特殊形式”（我引用让·佩兰[1]的话）。被我们恰当地赋予某种能量形式——因此也是物质形式——的现实（réalité）显然依赖我们所拥有的转变器。甚至在非常复杂的生物等级里，我们的中枢神经系统作为转变器只能根据它自身的节奏翻译和记录它所生活的领域给它带来的刺激。

如果我们拥有这样的接口：它能够通过我们可以通达的方式记住天生就在我们意识之外的震荡，也就是说这些接口仅仅把我们界定为“质点”（如同许多辐射形式那样），那么我们会延伸我们的区分能力和我们的记忆力，我们会延迟还没有控制的反应，我们会扩大我们在物质上的自由。那么确实，总是从实用主义角度出发考虑的这种转变器联合体需要有个它自己

1 让·佩兰（Jean Perrin，1870—1942），法国物理学家和化学家，他用实验证明了爱因斯坦对布朗运动的理论解释，1926年因其对物质非连续性的研究，特别是他对沉降平衡法的发现而荣获诺贝尔物理学奖。——译者注

的名字，即技术科学（techno-science）。

考虑到符号语言作为所有信息的最高“凝聚器”发挥的作用，更多地从莱布尼兹而不是柏格森的意义上来看，建立在电子技术和信息技术基础上的新兴技术必须——总是在相同的方面——被视为我们记忆能力的物质延伸。新兴技术以它们的方式见证了：在物质与精神之间没有断裂，至少在它们的反应功能（我们称之为性能）上是这样。新兴技术是一种皮层，或者至少是一种呈现这种集体特性的皮层元素，正是因为这皮层是物理的而不是生物的。这就不得不提及某些我在此将不会深入的问题。

更准确地说，作为总结，我想要试着回答我们开始提出的 50
问题：正如我刚刚粗略地提及的，物质概念在哲学上可以有什么样的影响呢？

我们可以从实用主义的角度来看物质哲学，正如柏格森在《物质与记忆》里做的。这个实用主义的角度轻易就与技术主义或者环境技术科学主义连接在一起，无论柏格森本人就此是怎么想的。不过，把一种哲学与其他东西连接在一起需要一种对于反思来说不算小的纠正，柏格森完全意识到了这种纠正。实用主义——正如其名所示——是诸多人道主义版本中的一种。当然，它预设的人类主体是物质的，受某个境况的约束，而且面向行动。总之，行动以某种功利为目的，而功利代表着一种主体与环境的最佳配合。如果我们观察科学和技术的历史（还

有我没有谈论的艺术史，虽然物质问题，特别是材料问题在艺术史上是决定性的），我们就会发现：这不曾是，尤其是今天也不是它们的目的性。

转变器（理论的和实践的）的复杂化过去总是以使人类主体与其环境的配合失去稳定性为结果。而且在同样的方向上它总是改变这种配合：它延迟反应，它使得可能的答案多元化。它提高物质上的自由，在这个意义上，它只能辜负印刻在人类身上就像印刻在所有生物上的安全要求。换种说法，我们看不到：把记忆复杂化的欲望——我们权当这么叫它吧——可能从属于平衡人与其环境之间关系的需求。从实用的角度看，这种欲望是在相反的方向上运行，至少在开始时如此，而且我们知道科学的或者技术的（或者技艺的）发现或者发明很少受到安全和平衡之需求的激励。

安全和平衡的需求想要休养生息、安宁、认同；而欲望对此毫无兴趣，任何成功都不能满足它也不能阻止它。

为了消除这种反对声音，柏格森引进生命冲动（élan vital）概念，开创性创造（invention créatrice）概念。正是在这里，他抛开实用主义并且用一种有关幸福的形而上学（métaphysique du bien-être）替换一种生命目的论。生命目的论不是新的，它是浪漫主义或者前浪漫主义的，它曾在思辨辩证法里施展全能。

但是在科学和技术的目前状况里，求助于“生命”（Vie）实体是为了遮盖我所称的——也是权宜之称——欲望（其他人

称之为 conatus，appetitio），也就是复杂化。复杂化依次否定、（这么说吧）禁止各种需求对象——这种称法看起来还太依赖 51
人类的经验，太拟人了。体系的形成就像原子，或者星体，或者细胞，或者人的皮层，最后又或者由记忆器构建的集体皮层，而认为生命就是对此负责，这是——正如所有的目的论——反对高尚意义上的、狄德罗意义上的唯物主义精神，即认识的精神。这种精神只能提及偶然和必然，如同德谟克里特和卢克莱修（Lucrèce）。物质不会带来辩证法。

当然我不想要解决问题。但是，如果我提及德谟克里特和卢克莱修，是因为在我看来，微观物理学和宇宙学在唯物主义上对今天哲学家的启发多于任何的目的论。

这是非唯物论的唯物主义，如果物质真的就是能量，如果精神真的就是被保留的震荡。

这一思想流派的蕴含意义之一就是：它应该对我所谓的人类自恋（narcissisme de l'humain）带来新的打击。弗洛伊德已经列举了三种著名的打击：人不是宇宙的中心（哥白尼），他不是生物之首（达尔文），他不是意义的主人（弗洛伊德本人）。通过当代技术科学，人类知道了：他没有独占精神，即复杂化，但复杂化并不是像命运那样刻在物质上，不过复杂化对于物质是有可能的，它曾经远远早于人类本身就偶然却清楚地发生过了。人类特别懂得了：他自身的科学也是物质的复杂化，在这复杂化中——这么说吧——能量自行反思，而人类并不必然地

从中获取利益。这样人类不必将自己视为起源或者结果，而是通过技术科学、技艺、经济发展、文化和文化包含的新的记忆生成器、宇宙中的一种复杂性补充，将自己看作可信的转变器。

这种观点可以让人高兴或者让人失望。我本希望有时间证明：比如在《达朗贝的梦》（*Le Rêve de d'Alenbert*），当然也在别的文本上，这种观点最主要是狄德罗的观点。它也曾是杜尚和马拉美的观点。这种观点也许足以——素朴地——为我们提供一个思想和写作的理由，以及一份对物质的爱。物质在我们的努力中进行它的回溯。

# 逻各斯与技术，或者电报系统[1, 2]



这个标题极为自高自大。

在介绍本研讨会的指南里，组织者着重强调所谓的新兴技术对时空的构建性综合的影响。在准备这次研讨会的笔记里，贝尔纳·斯蒂格勒强调了三点：

1. 技术不是，而且很有可能从来不是，一种以科学为目的的方法；

2. 相反，（哈贝马斯所说的）“技术科学”是构建性地运作在西方逻各斯（即使古希腊的技术也特别是，而且首先是语言的方式，逻各斯技术）里的技术逻各斯在当今的完成；

3. 最后，新兴技术现在侵占了公共空间和共享时间（以生产和消费工业产品的方式占据它们，也包括“文化的”生产和

---

1 本文是在由贝尔纳·斯蒂格勒发起，于1986年10月由国际哲学学院（Collège international de philosophie）和国立音响音乐研究所（IRCAM）组织的“新兴技术和知识的转变”（Nouvelles technologies et mutation des savoirs）研讨会上作者所作的报告。

2 “télégraphie”，通俗的意思是电报系统，但是在本文中有时作者似乎更强调这个词在古希腊语词源上的意思：“télé”源自古希腊语“têlé”，意思是“远程”或者“间隔”；“graphie”的词根是古希腊词“graphein”，意思是“书写”或“写作”。因此，远程书写可以说是电报的本义。在文中我会根据语境来翻译：当作者在“télé”后添加连接号时，我认为他更强调这个词的古希腊词源；如果这个词中间没有连接号，我认为可以在通俗意义上来理解。——译者注

消费），而且是在全球范围内，所以这就是我们所说的最“亲密”的时空，在其最“基本的”综合里。这种时空被科技的当前状态纠缠、困扰甚至可能被改变。

这里，我以斯蒂格勒研究的原始假设为出发点，即所有技术都是一种“客观化”（objectivation），也就是说意义的空间化，其典范就是通常意义上理解的书写本身。记录，一方面是留下痕迹，因为它是“可读的”（如果你们愿意，也是可解码的），它打开意义的公共空间并且生成使用者—生产者的共同
54 体，而另一方面（？），因为它在一个空间性的载体上进行标注而被赋予了持久性，它保存了过去事件的迹象，或者更准确地说把它制作成可自由处置的、可呈现的、可修改的记忆。

我的想法是：由此，通过某种形式主义，区分这种由作为记录的技术而产生的记忆–效果（effet-mémoire）的多个面向，同时将之特别与技术–逻各斯的当前状态联系起来。我将使用人们可能会称之为唯物主义——所以也就是形而上学——的术语来展开论述。我自认为：这是为了方便，为了不让报告显得太严肃。也可能是主题的严肃性让我无法做得更好。

所以，我区别——并不企求达到详解——三种一般来说的

技术记录的记忆-效果：辟路（frayage）[1]、清扫（balayage）和穿过（passage），它们大体上分别对应三种与记录有关的非常不同的时间综合：习惯（habitude）、回想（remémoration）和回溯（anamnèse）[2]。

## *1*

习惯是一种稳定的、有时复杂的、具有多变可塑性的能量配置，它在某种类型的背景环境里组织某种类型的行为。这个配置的稳定性使得典型行为可以重复进行并且大大节约能量。

心理学家和生理学家认为习惯的形成不同于其他稳定的配

---

1 frayage，是一个心理—生理学的术语，用来翻译弗洛伊德在《草案》（*Entwurf einer psychologie*，1895）提出的 Bahnung 概念，指的是兴奋从一个神经元传到另一个神经元的过程中必须克服一定的阻力，而这个过程重复几次后，阻力就会减弱，于是就开辟出一条路径：此后兴奋的传导就会更倾向于取道已经开辟出来的路径。德里达在《书写与差异》（1967）的一篇名为“弗洛伊德与书写场景”（Freud et la scène de l’écriture）的文章里把这个概念与记录和书写联系在一起。利奥塔在本文中探讨技术问题虽然是直接回应斯蒂格勒，但是与德里达那篇文章不无关系。另外斯蒂格勒对书写和技术的讨论也与德里达的思想是有亲缘关系的。我们在此根据上下文，将之译为“辟路”。——译者注

2 anamnèse，在柏拉图的思想里是指对理念世界的回忆，但是在现代精神分析学中指的是通过病人自身及其周遭熟人的回忆重建病人的病史，以便确定诊断方向。而在本文中作者将此方法视为一种技术，它区别于 remémoration（回想）的地方是：remémoration 是一种主动的综合，伴随着清扫（balayage）；而 anamnèse 不是主动的综合，而是一种破碎，它只是一个 passage。因而，我们在这里将之译为“回溯”，这个译法在某种意义上与前面对 perlaboration（穿刺工作）的翻译相呼应。关于这一点也可以参考之前作者阐述弗洛伊德对重复（répétition）、回想（remémoration）和穿刺工作（perlaboration）的区别。——译者注

置，比如本能。尽管这样，大家知道两种配置之间的界限并不清楚。例如，某些本能的运用可能需要学习，或者至少学习使之变得容易些。

不过，我的问题不在此。习惯建立在辟路（无论是否受到基因的支配）的基础上，正如一个世纪前人们所说，也就是元素的序列化，比如，如果关于脊椎动物，就会有神经元的序列化、神经区的序列化和神经传导的序列化。从高处看，这种序列化似乎是引力（天文学、古代和古典宇宙学所命名的引力）的一种特殊情况。元素（天体、粒子、细胞、某个生物种类的个体）可以被视为是分开的，它们可以形成一个整体。这个整体的特色在于其双重的内在超越：整体的属性超越部分总和的属性，而单独拿出来的每一个元素自身又不能在它作为某种整体之部
55 分的定义里被详尽界定。古典意义上的引力本身是今天普通物理理论所称的（在原子核、原子、分子、细胞、行星系、星云、银河、宇宙里的）互相作用（interaction）的一个特殊情况。在古典哲学里人们也称之为相互影响（action réciproque）。

大家知道，自诺伊曼[1]和维纳[2]以来有关信息与（控制论的）交流的理论如何使得互相作用这个概念变得更加精细（比如关

1 约翰·冯·诺伊曼（John von Neumann，1903—1957），匈牙利裔美籍数学家，现代计算机和博弈论的重要奠基人。——译者注

2 诺伯特·维纳（Noebert Wiener，1894—1964），美国应用数学家和信息工程学家，信息论的前驱，控制论的奠基人。——译者注

于有机组织的基因调节），以及这一理论在构想和实践（今天流行的关于社会整体的构想和实践）上的碰撞又是怎样的。

文化主义意义上说的各种“文化”，均可被视为习惯组成的星云，它的作用在作为其元素的个体身上持续有效，而这种作用通过这些稳定的能量配置——当代人类学将之称为结构——得到保证。结构的规律保证文字、财产和女人（我重拾列维-斯特劳斯的三部曲）以特殊的方式——可以说是惯用语（idiomatique）的方式——进行循环（辟路），而其他方式在原则上是可能的。这些结构的规律就是辟路的规则。在传统文化里，被这样操控的习惯也包含了地理上和时间上的元素，更确切地说就是地点和时间点，所说的地点和所说的时间，因为在构建上这些文化就是位于惯常时空里的习惯星云。惯常如同一片乡土。

斯蒂格勒的评介和本次研讨会的全部论证，还有让·谢诺[1]的研究，都一再提出的问题之一是：伴随着新兴技术的发展，出现了各种辟路的“不定位”（délocalisation）和“不定时”（détemporalisation）的问题。这种去锚定（désancrage）随着第一次“技术革命”就开始了。第一次“技术革命”使得（煤炭、蒸汽和/或电气）工业可以把下面的目标——以或快或慢的速

1 让·谢诺（Jean Chesneaux，1922—2007），法国历史学家，他的主要研究领域是东亚（特别是中国和越南）近现代史，著作有《中国现代史》（四卷）等。——译者注

度和或深或浅的深度——扩散到所有文化中：要求可能而且有效的生产、交换和消费的（习惯）方式不受地域和时间的约束。

当代机器可以完成一些所谓的智能操作：采集以信息为材料的数据并且储存（记住）它们；调节对信息的检索（以前人们称之为“召回”[rappel]）；根据程序，兼顾变数和选择（战略），来计算可能的结果。所有数据都变成有用的（可开发的、可操作的），一旦它可以被转译为信息。对于所谓的感觉材料、颜色、声音也是同样的情况，只要它们的构建性物理属性可以被识别。
56 经过数据化后，这些材料可以在任何地方和任何时间被综合，以便获得相似的色彩或者声音产品（拟象［simulacres］）。这样它们就变得独立于它们“初始”感受的地点和时间，在时空的远距离上也是可实现的，我们说：它们是可编成电报发送的（télégraphiable）。一种“初始”感受，在康德以后被称为一种“审美”（esthétique），是一种经验的或者先验的、精神通过它不能完全控制的“物质”获得的——此时此地发生在它身上的——感知方式。认为存在“初始”感受的这个观点似乎已是过时的老古董。

我在这里就不顺着有关审美，也就是当代艺术的深层危机这条线往下走了。至于记忆-辟路，只要说明两个值得关注的事实就可以了：

a）当前的科技，是远程-书写（即来自远方的文字）的

特殊形式，它疏离了切近的、深层文化得以生成的语境。这样，通过其自身的记录方法，它生产的确实就是一种跨越了所谓直接的时空条件的记忆。这里紧接着的问题就会是：在远程－书写文化里一个“质体”（corps）（身体本身，社会体）究竟是什么？远程－书写文化求助于一种在习惯里对过去进行的自发生产，一种与思想方式、意愿方式和感觉方式有关的传统或者传承，求助于一种使得以前共同体的辟路变得复杂、失去作用、气恼和衰弱的辟路。无论如何，转译它们是为了反过来使它们得到传承，而且使它们变成可传承的。以前的辟路，尽管它们一直在，尽管它们做了一些抵抗，但是已经变成亚文化。远程文化（téléculture）在全球范围的霸权问题已经被提出。

b）与这种文化相应的各种辟路在大多数人中还在广泛地发挥作用。这就是为什么这种文化会成问题。斯蒂格勒坚持认为应该把个体本身可自由使用的记录方式（也就是记忆）还给个人，这是有道理的。教育的问题之一是对习惯的学习。过去学校教授未来公民如何书写。什么样的教育负责教授远程－书 57
写呢？被这样的教育培养出来的典型还能成为公民吗？甚至是否有一种可能的教育让人类电报化呢？教育的观念不是与国家以及书写－阅读联系在一起的吗？也就是说，教育的观念不是与政治体（corps politique）的理想联系在一起的吗？无论如何，国家不是操控新电报辟路的一般进程的权威，这是最显然不过

的。国家是一个元素，只是一个调节这一进程的元素，而这一进程在其原则上远远超越了国家。这里需要对资本主义重新展开分析，而且我认为是形而上学的和本体论的分析。但是学习及其操控的问题已经从属于另一种效果－记忆，它不是辟路，而是清扫。

## 2

这里我所称的清扫（balayage）对应于这种在古典哲学和心理学里被称为回想（remémoration）的时间综合。不同于辟路－习惯，回想的综合不仅仅牵涉在当下把对过去的持存看作当下，而且还牵涉对这样的过去进行综合以及把对过去的重新编排看作（意识的）当下里的过去。回想关乎对被回想起的事物的识别，以及被回想起的事物在时间表和地图学上的位置。

康德说过：不仅仅有直观中的领会综合和想象中的再生产综合（synthèse appréhensive et reproductrice），还有概念中的认知综合（synthèse recognitive）。柏格森说过：不仅仅在反应里有对刺激的延迟，不仅仅对这种潜在反应（即习惯）有悬置和保留，而且当这种反应在当下情况里不被需要时，还有对反应的查封（saisie）。这两种描述都牵涉这样一种元－管理处（méta-instance）的干预，这种元－管理处是自带的，它保留

了独立于当下地点和时间的行动–反应的整体而且使之变成可自由支配的。所以，这就已经是一种远程–书写了。这是康德所理解的概念（concept），这是柏格森所理解的意识–皮层（conscience-cortex）。今天我们认为这是狭义上的语言，以其双重表达——语义的和语音的——为特征的人类语言。按照这一研究角度来看，语言本身就直接被理解为技术，而且是高阶层的技术，是元技术（métatechnique）。与简单辟路不同，记忆–语言牵涉习惯的未知属性：它持存的东西有外延（这得益于它的符号转写）、循环性（根据简单的生成规则，也就是它的“语法”，符号可以进行无限多的组合）和自我指涉（语言符号可以通过语言符号得到指称：元语言［métalangage］）。与功能主义语言学相比，我想，生成和转变语言学要更加亲近语言的技术性。因为 technè（技术）是来自 tiktô 的抽象，tiktô 58
意味着孕育（engendrer）、生育（générer）（les tekontès 是指繁衍者［géniteur］，le teknon 是指后代）。

我们可以说：活细胞，有器官的组织已经是 teknai，而正如有人说，“生命”（vie）已经是技术——总之，生命的“语言”（我们叫作基因密码）不仅仅限制这种技术的操作性，而且（这是同一回事情）不允许对它进行客观化、认识和被操控的复杂化。我们地球上的生命史与通常意义上的技术史之间没有可比性，因为它不是通过回想展开的，而是通过辟路。

根据上述的属性，我们可以说：语言就像无法定义的自动

技术，因为它自身有一种无限的组合能力，同时也揭示了：在所有记录——也包括语言的记录——中都存在有限的一面。确实，记录要求对被记录的事物进行挑选。所有语言结构本身都是排除的活动，这表现在其各个层次上：语音、语义、神话、叙述等。通过逻辑术（la logikè teknè）、修辞术（la rhétorikè teknè）、诗术（la poétkè teknè），古希腊人（包括亚里士多德）界定的不仅仅是在论证、说服和诱惑的艺术里观察到的规则群，他们同时揭示了这些应用的有限性，由此发现了“要说”（à-dire）的无限场域，以及生成新句子和规则的无限任务。那时人们把哲学叫作任务（tâche），这真是个奇怪的字眼。那时哲学就是认知管理处（instance recognitive），是元－管理处（méta-）或者远程－书写管理处。这种权力，我说过，是“主动”记忆所固有的，但是它作为类－规章惯例（quasi-institution）出现在公共空间，而且在外延上把握并且考问了生成它的习惯文化。

所以，技术逻各斯是回想，而不仅仅是习惯。它自我指涉的能力，惯常意义上的（如果你们愿意，也是批判意义上的）反思，都运用于这样的情况里，即它把它自身的假设和暗指作为它的界限来回想。同时，技术逻各斯敞开了曾因构建和功能结构而在各个层面被排除的世界。正是如此，人们发明了各种新的语言外延：数论、几何学、分析。也正是如此，科学诞生了。各种科学的发展作为这样的过程而存在：它是对未知事物的征

服过程，是超越传统文化经验的实验过程，是超越从辟路所接收的技术逻各斯而对逻各斯进行复杂化的过程。正是这个过程，我称之为清扫（balayage）。

正是作为外延的清扫最终呈现为我们所称的研究和发展里的规章惯例（institution）。在经过诸个世纪充满徘徊的发展之后，当代技术科学就是清扫的直接流露。但是现在，我们知道 59
“已成定局”（ça a pris）、不可逆转了。

这种回想是活跃的，而且越来越活跃，如同指数函数般加快活跃，这就是哲学家们——当他们从它身上发现一种意愿过度膨胀的症状时——从现代性里认识到的事情。反应性（réactivité）特征，在辟路中如此显著，在清扫中则变得模糊不清。上帝、自然、命运，它们也都被“清扫”了。与它们相关的原则是：研究和发展过程的目的性。这个过程与生物适应的过程的类似，并不能抵抗反思，因为反思仅仅以辟路为基础。显然，随着技术科学在当代的发展，这是一种“序列化”（mettre en série）的力量，正如我在开始所说的，是一种正在地球上运行的综合能力，而且人类更多的是它的承载工具而不是获益者。从它还只是一种有机–文化（une espèce bio-culturelle）的意义上说，它甚至应该“去人性化”（déshumaniser），以便达到新复杂性的高度，以便成为远程–书写的东西。由技术科学引起的伦理难题在这里见证了已经提出的问题。当我们能够在活的生物体之外模拟太阳爆炸或者生物的受精和怀孕时，我们应该要知道我们想要的东西。然而关于这一点，我们什么都不知

道。在清扫原则里存在这种对目的的排斥。这种排斥曾经被包裹在各种乔装打扮里：人的命运、进步、光明、解放、幸福。今天这种排斥赤裸裸地显露了。更多的知识和权力？好的。但是为什么呢？不知道。

一种 télékoinônia，一种没有目的的远程－书写共同体，它可以由（围绕着）这种排斥构建而成吗？

*3*

最后，简短说一下“穿过”（passage）。这是与书写有关的另一种记忆，而书写不同于通过辟路或者实验进行的记录。我用“穿过”这个词来暗指这第三种记忆技术，弗洛伊德在关于“精神分析的技术”的著作里将之与前两种记忆技术相对立：这里谈到的“passer”（不定式）是德语里 Durcharbeitung 的 durch，或者英语里 working through 的 through，是 trans- 或者 per-laboration 的穿过（passer à travers）。

60 弗洛伊德之后，诸如“劳动”（travail）、“运用”（usage）这样的词语确实都带有欺骗性。在一切技术里都有劳动：没有辟路和清扫不消耗能量。如果穿过肯定要比另一种技术消耗更多力量，这是由于它是一种没有规则的技术，或者是否定性规则、去规则（dérégulation）的技术。一种没有能量配置的生成性不同于——如果可能的话——配置的缺席。

逻各斯自身，在这种技术里，不应该为了占为己有和扩张而转向它自己，如同在清扫里；而是背对自己，因为它被“关联”，正如弗洛伊德说过，它被综合，在所有的层次上，从语音层次直到论证层次和修辞层次。准确地说，事关一般意义上说的不停息地进行综合。

或者，如果我们愿意，不停息地提醒已被遗忘之事。这关系到提醒不能被遗忘的事情，因为事情（ça）没有被记录。如果事情没有被记录，提醒是可能的吗？甚至这是合理的吗？而且，这对于技术逻各斯是一项技术任务吗？

无论如何，我们将同意下面的事情：这是一份美丽的远程-书写，来自远方的记录，来自很远的地方，而且去往很远的地方，无论在时间上还是空间上都很远。而且这种远，我们知道，并不是有多少光年，它可以是，但是它必须是十分近的。这种远就在实验性的清扫突然撒手而搁下的问题里。在支持清扫的排斥的秘密里。

大家知道我这里谈论的事情：精神分析学称之为回溯（anamnès），前面提到过的“法国思想”称之为书写（écriture）。我并没有把“穿过”理解为越界（transgression），这就是为什么我疏远（也许太快了点）巴塔耶[1]和科罗索夫斯

1 乔治·巴塔耶（Georges Bataille，1897—1962），法国思想家、评论家和小说家，福柯称之为“我们这个世纪最重要的作家”。“越界”（transgression）是他思想里的重要概念。他认为人类各种危害自身生命的非理性行为皆源自对人自身所界定的禁忌以及对禁忌的越界。他著述颇丰，作品有《内在经验》、《情色论》等。——译者注

基[1]。以下就是我想处理这个问题的方法：关于科技的“唯物主义”研究方式，今天它就是我的研究方式。

如果对某件事情的记录毁坏了可供记录或者可供记忆的载体，那么试图提醒这没有被记录的某件事情（我们说的是：某件事情）便是合理的。我借用道元禅师在《正法眼藏》（*Shobôgenzô*）里的一章“全机”（Zenki）所讲的镜子隐喻[2]：可能有一种在场是镜子不能反射的，但是它可以把镜子打成碎片。外国人和中国人皆可出现在镜子前而且他们的形象在镜子里显现。可是，如果道元禅师所称的“明镜”（morroir clair）面对镜子，那么“一切都会破裂成碎片”。[3]而且道元禅师明确指出：“既不要幻想在破碎还没有发生时先有时间，也不要幻想在一切破碎后还有时间。唯有破碎。”（《正法眼藏》，第 106–107 页）所以，有一种破碎的在场，它从来没有被记录也不是可记忆的。它不显现。这不是一种被遗忘的记录。在记
61 录载体上，在反射的镜子里，它没有地点和时间。它一直都不

1 皮埃尔·科罗索夫斯基（Pierre Klossowski，1905—2001），法国作家、翻译家和文学评论家，他在思想上与巴塔耶接近，他的作品有《尼采或者恶的循环》、《萨德，我的邻居》等。——译者注

2 依照原文，利奥塔借用的可能不是“全机”章，应该是“古镜”章。——译者注

3 文中利奥塔所述之事，据日文译出的中文版如下：“雪峰真觉大师有时示众云：‘要会此事，我这里如一面古镜相似。胡来胡现，汉来汉现。’时玄砂出问：‘忽遇明镜来时如何？’师云：‘胡汉俱隐。’玄砂云：‘某甲即不然。’峰云：‘你作么生？’玄砂云：‘请和尚问。’峰云：‘忽遇明镜来时如何？’玄砂云：‘百杂碎。’”（《正法眼藏》，道元禅师著，何燕生译，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 188 页。）——译者注

为辟路和清扫所知。

基于西方以技术–逻辑为信念这一事实本身，我不确定西方——哲学的西方——可以思考这样的事情。柏拉图也许吧，当他试图超越本质去思考善（agathon）时。弗洛伊德也许吧，当他试图思考原初性的压抑（refoulement originaire）时。但是两者都一直处于重新掉入技术–逻各斯的危险中。因为他们都试图找到“那个逃脱的字符”，正如道元禅师写的。而后期的海德格尔本身也许缺乏破碎的暴力：把存在之明镜对存在者之镜子的影响命名为“林中空地”（clairière），这也许太轻松了。

俄狄浦斯寻找粉碎其记忆的在场——神之字——这项疲惫不堪的工作，我不确定它是否配得上“穿刺工作”（perlaboration）和“回溯”（anamnès）之名。一切都取决于我们如何在俄狄浦斯生活的展开中确定阿波罗神谕的位置。这是弗洛伊德关于延后效果的整个问题：是否第一下——大家都知道——没有被记录，只能被伪装成第二下返回？这第一下击打在第二下以及后来击打记录的同一面上吗？还是只因为不可解而与它们不同呢？“第一”和“第二”这些词语都是令人生疑的：它们把明镜和镜子看成相同的。

回溯可能就是应该穿过破碎、直立于（ana-）明镜前的这种警告，这种警惕（mise en garde），或者责令（mise en demeure）（希腊语为 mnaomai, mnômai；拉丁语为 monere,

monimentum[1]）。

至于弗洛伊德的回溯概念，我们可以有——而且在某种意义上我承认有——很多保留。总之，就像碰巧在关于精神分析技术的著作里我尤其注重——大家已经看出来了——引导我的三部曲：重复（répétition）、回想（remémoration）、穿刺工作（perlaboration）——这些有关技术的作品告诉我们：当事关保证穿过或者回溯的运行时，技术学（technologie）应该是什么。它对于精神分析家而言就是竖起第三只耳朵；去除其他两只耳朵提前记录的一切东西（通过把这两只耳朵堵塞起来）；放弃已经建立的综合，无论这些综合属于哪个层次：逻辑的、修辞的甚至语言的；让所穿过的事情——来自能指（signifiant）的，无论它看起来多么不合理——以自由漂浮的方式自行工作。

我看到的唯一事情是，书写可以承担与这种非-技术（a-technique）或者非-技术学（a-technologique）的规则的对
62 比，书写本身就是对没有被记录下来的事情的回溯。因为它为记录提供了白纸，白色就如同分析耳朵的中立。

除了它还要竭尽所能地为那些所谓自由的联想本身辩白。

我就不展开这个错综复杂而又引人入胜的问题了。这种作为穿过或者回溯的书写，在作家、艺术家（显然这就是塞尚的

1 mnaomai，古希腊语，意思是“记得”或者“记忆”，它的反义词是 amnèsie（健忘症），而 anamnèse 又是 amnèsie 的反义词。monere，拉丁语，意思是“警惕”、“提醒”；monimentum，拉丁语，意思是“记忆”或者“纪念性建筑物”。——译者注

穿刺工作）那里，我们将之看作一种对辟路和清扫之综合的抵抗（在非精神分析的意义上说，我想，而不是在乔治·奥威尔的作品《1984》里的人物温斯顿[1]的意义上说）。抵抗灵巧的计划（programme）和巨型的电报（télégramme）。整个问题就是：随着具有新兴技术特色的记录和记忆新方式的发展，也是由于这种发展，现在穿过是否可能？或者它在将来是否可能？新兴技术不会强加综合？而且是比任何以前的技术所做的都更加亲密地在心灵上接收到的综合？可是，由此，难道新兴技术不是也帮助我们把回溯的抵抗变得更加精良吗？我就结束在这茫然、太过辩证以至于不够严肃的希望上。所有这些都需要去思考和尝试。

1 温斯顿（Winston），本书 2014 年新版将之改为 Wilson，应该是笔误。——译者注

# 时间，今天[1]

## *1*

这个标题并不是没有矛盾。“今天”是一个时间的标志符，是一个计算时间的指示词，如同“现在”、“昨天”等。正如所有的时间指示词，它是这样运作的：用它的所指来指涉句子本身的唯一当下，或者用它的所指来指涉句子——只要句子在场。它根据在场句子正在发生的时间——当下——为句子的所指对象单独安排位置，因而为这所指对象标注了时间维度。而无须求助那种于其中句子可能需要比如通过时钟或者日历而确立位置的时间。在后一种情况里，句子 1 自己可以被另一个句子 2 看作参照，比如：“句子 1 发生在 6 月 24 日”，日历和时钟构建了“客观”时间的网络，这些网络可以确定句子 2 的时间而无须参照句子 1“的”时间（le temps “de” la phrase 1）。假设一个新的句子（我们就称之为句子 3 吧）并不使用日期和时刻来指涉句子 1，比如句子 3：“句子 1 发生在昨天”，

1 本文曾发表于 1988 年的《批评》（*Critique*）杂志（6—7 月，493–494 期），文章是基于一篇英文报告而重写的。1987 年 7 月在慕尼黑的 Carl Friedrich von Siemens Stiftung（西门子基金会），利奥塔受基金会行政主任海因里希·迈耶（Heinrich Meier）的邀请，参加了题为“对现代的诊断”（Zur Diagnose der Moderne）的项目。

在这里句子 1 的事件确实是通过参照句子 3 的唯一当下而确定的，总之，被安置在句子 3 里面的句子 1 通过“昨天”这个标志符而被界定。在那里句子 1 就不再是呈现事情的当下，它变成了“那时在场而现在被呈现的”这个当下，也就是说过去。

作为语言事件，每一个句子都是一个“现在”。它现在呈 64
现一个意义，一个指涉物，一个发送者和一个接收者。关于呈现（présentation），我们必须把语言事件的时间想象为且只能作为当下。这个当下无法如其所是地被把握，它是绝对的。它不能直接与其他当下综合在一起。它可以与其他当下有关系，其他当下必然而且即刻变成被呈现的当下，也就是被变成过去。

我们标注呈现的时间并且总结出：“每一个”句子出现在每一个时间，这时我们忽略了这件事，即当下不可避免地被转换成过去，我们把唯一而且同一条历时时间线上的所有时刻都冠以同一名称。

如此，我们任由“每一次”语言事件里蕴含的在场的时间滑向已经变成了的被呈现的时间，或者更准确地说，从作为“现在”（maintenant，nun，now）的时间滑向被视为“这次”（cette fois，dieses Mal，this time）的时间。“这次”这个表达法预先假定了“有一次”（une fois，einmal，one time），它相当于“彼时”（l’autre fois，das andere Mal，that time）。在这个客观化的综合里被遗忘的事情是，这个综合自身占据着现在的位置，

就在实现综合的当下语言事件里；而且这“现在”还不是它在历时时间线上呈现的那些“次数”之一。

由于它是绝对的，它所呈现的当下不是可把握的：它还没有或者它已经不再在场了。要把握呈现本身并且呈现它，总是要么太早，要么太晚。这就是事件的特殊而又矛盾的构建。某事发生，意外事件（occurrence），意味着精神被去私人化（l'esprit est déproprié）。表达法“发生……”（Il arrive que）表达的是自身对自身的非掌控。事件使得自己不能占有和掌控它之所是。这就证明：自身在本质上应承受不断回返的异己性之苦。

通过这个标题，我的发言显然是受到这种感受性（passibilité）的保护。这个发言完全没有以对它所界定的指涉物的，甚至理论上的完全掌控为目标。我只希望实现对现代性处理时间条件的种种方式中的某些进行隔离。

## 2

从呈现的角度对时间进行的这一简短提醒，在概念上表现
65 为在时间上赋予非连续性、“离散”（discret）和差异的优先权。显然，这种描述预设了，如同它的对立面和补充，把相当数目的互相区分的时刻（至少潜在地）汇集和持存在一个唯一的“在场”（présence）中的能力。正如这个词所示，意识牵涉记忆，一种胡塞尔意义上的基本“持存”（Retention）。把综合与非

连续性对立起来时，意识似乎就向异己性发起了挑战。在这冲突里，问题的关键在于：界定这样的限度，即意识可以揽括各种（如今天人们所说，“信息”的）时刻而且“每次”必然将这些时刻现时化（actualiser）。

大家或许可以想象，对于综合多种信息的能力，有两种极端的限度：一种是最小的，另一种是最大的。这就是引导莱布尼兹的研究，特别是《单子论》的主要直觉。上帝是绝对的单子，由于这个单子保存了把世界构建为一个完整持存的信息总体。而且如果神的持存必须是完整的，那么它部分地涵括了还没有对不完整的单子（如我们的精神所是）呈现的信息，而且这些信息在我们所称的未来里持续到来。从这个视角来看，“还没有”（pas encore）只归于限定中间单子所具有的综合能力的限度。对于上帝的绝对记忆来说，恰恰相反，未来总是已经给出了。这样，我们可以想象，就时间条件而言，存在一种由记录或者保存的完美能力界定的最高限度。作为已经完工的档案保管员，上帝在时间之外。这正是西方现代形而上学的根基。

西方现代物理学，至于它，则是在另一个限度上找到了其根基。大家可以想象，一个存在者不能通过把过去的信息嵌入事件及其结果之间来记录和使用这些信息：这个存在者，因此，只能运载和传输信息单位（节［bits］），如同它接收它们那样。在这些条件里，如果缺少了在输入和输出之间形成接口的过滤器，这个存在者将会处于意识或者记忆的零点。正是这个存在

者，莱布尼兹称之为“质点”（point matériel）。它代表运动科学、力学所能获得的最简单的单位。在当代物理学和天文物理学里，基本粒子（particule élémentaire）的家族是由与质点差不多“光秃的”（nue）（莱布尼兹的词）实体构建的。

总之，包含在上述家族里的粒子的每一个子部分都具有使
66 这些元素可以根据规律本身进入与其他元素相关联状态的属性。这种特性意味着一个粒子还是具有一种基本记忆，而且因此具有时间的过滤器。正是如此，当代物理学家们试图思考：时间是从物质本身中流出来的，在以把不同的时间汇聚成一个普遍历史为功能的宇宙里，时间不是一个外在的或者内在的实体。唯有在某些领域里某些综合——部分的——会被删除。这就有了决定论的场地，在那里复杂性不断增加。

根据这一研究方法，人脑和语言都表明：人类具有这种类型的复杂性，即暂时而且非常不可信。那么，这会让人想到：我们所称的当代社会中的研究和发展——其结果不断扰乱我们的环境——更多的是一种这样的“宇宙局部的”复杂化过程的结果，而不是与发现真和实现善联系在一起的人类天才之成果。

## *3*

我想详细说一下这个与我们的标题尤其相关的假设面。我感觉，今天在哲学和政治学领域里风行的，与“交流”、“交

往行为”（kommunikative Handeln）、“实践”、观点表达中的透明等主题有关的焦虑，几乎与“古典”哲学和政治学问题没有任何关系。而后者涉及的是共同体（Gemeinschaft）的、共存（Mitsein）的、共享（communitas）的，甚至如同启蒙时代所思考的公共空间（Öffenlichkeit）的根基。

这种想要交流和保障交流性（无论何种交流性：对象的、服务的、价值的、观念的、语言的、趣味的，尤其是在新兴技术语境里表达出来的）的冲动——为了可以真正追问它，应该要放弃（我想）现代“古典”形而上学所牵涉的人性解放的哲学。一切技术，从被视为技艺（technè）的写作开始，都是一种制作（artefact）。这种制作让其使用者可以储存更多信息，巩固他们的能力而且让他们的表现达到最佳状态。

至于建立在电子学和信息处理之上的各种技术，它们的重要性在于它们更多地解放了地球上的生活条件，解放了对记忆生成的编排和操控，也就是说把不同的时间综合为唯一的时间。 67
在我们认识的复杂物质中，人脑极有可能是最能够生产复杂性的，如同新兴技术就这点所证明的。如此，人脑也一直是与控制这些技术相应的最高管理处（instance suprême）。

但是，人脑自身的幸存需要一个身体为它供给养分，而身体只有在地球上的生活条件中或者在对这些条件的模拟中才能存活。我想，今天研究的根本目标之一就是打破身体为交流技术的发展或者正在扩张的新记忆带来的障碍。这极有可能就是

有关受精、妊娠、出生、疾病、死亡、性别、体育等研究的真正关键。一切看起来都汇聚到同一个目标：让身体可以适应非地球的生活条件，或者用另一个“身体”替换它。

不过，在考虑今天我们的文化所遭受的巨变时，通过类比，我们会观察到在怎样的程度上新兴技术正在解除人类在地球上的生活所构建的障碍。各民族文化长久以来就拥有了把信息转成记忆的装置（dispositif）。得益于这些装置，各民族才能够组织他们的空间和时间。这些文化曾是把不同时间（次数）的多样性可以汇聚和保存为唯一记忆的方法（斯蒂格勒）。将自己视为技术（technai），它们曾使成批的个体和连续不断的世代可以透过时间的延续（la durée）和事物的广延（l'étendue）拥有真正的信息储存。尤其是，它们制造了这种时间性的特别组织，我们称之为历史叙事。有许多讲述故事的方法，然而这样的叙事可以被看作一种技术装置，它为一个民族提供了收藏、整理和回想起信息统一体（换种说法就是事件）的方法。更准确地说，叙事就像时间的过滤器，其功能就是：把事件负荷的情感转变成信息统一体的序列，这些序列最终易于生成某种诸如意义这样的东西。我后面还会回到这一点的。

不过，显然，这些构建了相对广阔的记忆形式的文化装置，
68 在狭义上仍然与它们于其中运作的历史和地理语境有关。正是这个语境为上述的记忆提供了它所能抓住、储存、消解以及使之变得可自由处置的大部分事件。这样，传统文化仍然深深地

刻着它在地表上所处位置的印记，因为它不能轻易被移植或者交流。正如大家都知道的，这种文化上的惰性构建了今天与一般的移民和迁徙现象相关的各种问题的主要方面。

相反，伴随着新兴技术的到来，它们提供的文化模式并不是一开始就根植于地方语境中的，而是由于在地球表面的最广传播而立马形成的，这种文化模式给出了一种卓越的方法，用以克服传统文化给信息的抓取、传输和交流所带来的障碍。

新文化产业让人普遍容易接近信息，但是这看起来根本不是准确意义上说的进步。科学－技术的仪器进入文化领域根本就不意味着认识、感性、容忍、自由在精神里有了增长。在加强这台仪器的性能时，我们并没有像启蒙时代期望的那样解放了精神。更恰当地说，我们经历了相反的事情：新的野蛮、语言上的新文盲和枯竭、新贫穷、媒体对观点的残酷重塑、注定会不幸的精神、注定会被弃用的心灵。这些都是本雅明和阿多诺一直在强调的事情。

然而，这并不是说，通过上述的法兰克福学派，我们可以满足于批判使精神臣服于工业文化的规则和价值。无论是肯定的诊断还是否定的诊断，都还属于人道主义的视角。然而，这些事情总是模棱两可的。“后现代”文化真地正在延伸至整个人类。正是在这个程度上，它试图取消地方的、个别的经验，它用粗劣的旧规矩捶打精神，它看起来不准备给反思和教育留下任何地方。

如果新文化可以通过普及和摧毁制造如此不同的效果，那么看起来它属于人的领域就既不是因其目标也不是因其起源。如同科学–技术系统的发展所清楚展示的那样，技术以及与之相连的文化对于继续它们的飞跃是必需的。而且这种必需又必须与复杂化（即负熵）的过程相关联，而这一过程就发生在人类居住的宇宙区内。人类几乎就被这一过程拉到了“阵前”，却连对掌控这个过程的最小能力都一无所知。人类需要适应新
69 的条件，甚至有可能在人类历史的长河中曾经一直是这样的。而如果今天我们可以对之有所意识，那是由于呈指数函数式的增长目前影响着科学和技术。

在地球上扩张的电子和信息网络催生了一种应该要在宇宙层次上来估量的转成记忆的总体能力。而这个记忆与传统文化的记忆并没有共同的标准。这个记忆所蕴含的矛盾就在于：它最终不是任何人的记忆。但是，在这种情况里“无人”指的是：支撑这个记忆的身体不再是地球上的身体。计算机可以不停地总是综合更多的时间（次数），莱布尼兹大概可以因此认为：这个过程正在生成一个人类本身从未成为的、“完善”得多的单子。

人类已经陷入要在 45 亿年之后撤离太阳系的必然性中不能自拔。人类将是极不可能的复杂化过程的过渡载体。逃离早已在策划中。这次逃离成功的唯一机会就是：人类适应了挑战他的复杂性。而且如果逃离成功，将来保存的不会是人类本身，而是“最完善的单子”，人类曾是它的潜在状态。

## 4

大家可能会笑我刚刚描绘的这幅图景对虚构的借用。我想要从中概括某些“现实主义的”蕴含，同时回到开始的问题上：今天在我们的思想和实践中，时间是如何被综合的？

我回到“莱布尼兹式”的假设上。一个单子越是完善，它能转成记忆的材料就越多，这样就可以把发生的事情，在对它起作用以前，变成间接的，由此可以逃避它对事件的直接依赖。所以，单子越是完善，输入的事件就越是被消解。对于一个假定为完美的单子，如上帝所是，最终就不再有信息统一体了。上帝没什么要学习的。在神的精神里，宇宙是瞬间的。

科学–技术系统的增长看起来被这种普遍数学（Mathesis Universalis）的理想磁化了，或者——如果借用博尔赫斯（Borges）的隐喻来说——被巴别塔图书馆的理想磁化了。充满信息，就在于消解更多的事件。已经被认识的东西原则上不能像事件一样被体验。所以，如果我们想要控制一个过程，最好的办法就是让当下服从于我们所称（重申一次）的“未来”，因为，在这些条件中，“未来”将完全地被预先界定而且当下（le présent）自身将不再朝着不确定和偶然的一个“之后”敞开。

70

而且，在“现在”“之后”发生的事情必将在现在“之前”到来。当一个正在以这种方式充满其记忆的单子储存未来时，

当下就失去其不可把握的优点，而时间却要从这个不可把握的点出发在未来的“还未到来”和过去的“已经不再”之间进行分配。

然而还存在一种这样的时间情境模式。它是由交换的日常运用向我们提供的。某人（X）在某时（t）赠送某人（Y）一件物品（a）。这个礼物赠送的条件是 Y 将在某时（t'）赠送 X 一件物品（b）。这里我把决定 a 与 b 如何可以被变得均等的古典问题先放一边。相反，对我们来说，并非不合适的事情是：交换的第一个阶段得以发生的条件是——而且是唯一的条件——第二个阶段完全得到了保证，以至于我们可以认为第一阶段已经实现了。

在很多“语言游戏”里，我更愿意说“话语类型”，当在第一个语言事件时，确定的后一个就会被期待、被承诺等。但是在交换的情况里，第一个语言事件发生时，“第二个”作为回报，不会被期待，它被预设为“第一个”的条件。如此，未来就是当下的条件。交换要求未来的事物如同在当下。保证、担保、保险是把事件消解为偶然发生的事情的方法，是预防——我们说——将要 - 到来的事件（ad-venir）的方法。根据这种处理时间的方法，后到 - 通达（suc-cès）依靠对信息的提前 - 通达（pro-cès）[1]，

1 这里作者把“succès”（成功）写成“suc-cès”，“suc”是“succéder”（接下去）的前缀，“cès”是“accès”的词根。把“procès”（进程）写成“pro-cès”也是同样的道理，“pro”作为前缀，是“提前”的意思。——译者注

而对信息的提前－通达就在于确保除了在时间 t 编排好的事情之外没有别的事情会降临在 t' 时间。

至于区隔 t' 和 t 的时间，我们可以认为，它就我们刚刚提到的交换的根本原则来看是不相干系的。不过，要指出的是，它有趣的地方就在于它掌控着利害。时间间隔越延长，曾不被期待的事情发生的机会就会增长得越多，而最后冒的危险也越大。危险的增加可以通过概率被计算出来而且又被表现为货币的数量。在这里，货币显现为它的真正所是，即为预防将要降临的事情而被储存的时间。我就不更多展开这个观点了。

71

我们只说一点，即大家所谓的资本建立在下面的原则之上：货币只是被储存而且可自由支配的时间。无论这时间在我们所称的“真实时间”之后还是之前，这并不重要。“真实时间”仅仅是以货币形式被储存的时间被实现的那一刻。对于资本来说至关重要的不是已经被投资成财产或者服务的时间，而是作为“自由的”或者“新鲜的”货币仍然被囤积在仓的时间，因为这样的货币代表了唯一能够被用于组织未来和消解事件的时间。

所以，我们可以认为，在我所称的、科学－技术装置生产的扩张单子与资本主义在高度“发达”社会里的主导地位之间，而且尤其与在这样的社会里金钱制造出来的使用之间存在一种紧密而直接的关联。资本不仅仅应该被看作人类历史的主要表现，还要被看作在地球上出现的可观察到的宇宙复杂化过程的

结果。伴随着资本主义而来的关键问题肯定是，让人与人之间的交易和交流变得更加灵活，正如我们可以从取消外汇结算里的金本位而采用自由浮动的变化系统这件事情上看到的，我们也可以从电子财务方法的采用上看到，还可以从跨国公司的创立上看到，等等。这里有如此多的迹象表明复杂化人类关系的必然性。如果复杂化的结果真的并不总是对普通人有利，甚至也不对被认为直接受益的这部分人有利，那么它是从哪里来的呢？为什么我们被要求储蓄金钱和时间，以至于这种强制变成了我们的生活法则？正是储蓄（当然是系统级别的储蓄）使得系统可以增多用以预测未来的货币数量。这尤其是被投入于研究和发展领域里的资本的情况。显然，人类的愉悦必须为扩张的单子而牺牲。

这种不可辩驳的霸权产生了多种后果，我只讲其中一个。自其发源起，人类就设置了一种专门控制时间的特别办法：神话叙事。确实神话可以把一系列的事件放进一个固定的框架里，在这个框架里故事的开始和结尾形成一种节奏或者韵律，
72 正如荷尔德林所写的。长久以来在人类共同体里风行的命运观念——甚至今天仍然占据着潜意识，如果我们相信弗洛伊德——预设了一种超越时间的管理处（instance intemporelle）的存在，这个超越时间的管理处能够在总体上“认识”构建个体生命或者集体生活的所有时刻之间的接续。将要发生的事情在神谕中被先定了，而人的任务只是在共时性或者无时性（achronie）

中展开已经构建好的身份。俄狄浦斯出生时阿波罗讲出的神谕就提前规定了这位英雄直至死亡的命运。随着科学–技术精神和资本主义形象日臻成熟，这种初始而简要的、消解意外事件的企图已经被废除了。不过科学–技术和资本主义两者在控制时间上都要有效率得多。

就现代性而言，虽然它处理问题的方式十分不同，却也极为接近。在我看来，现代性并不是一个历史时期，它是一种将一系列时刻根据该系列所接受的偶然性上升指数而形式化的方式。而这形式化可以在和奥古斯丁、康德或者胡塞尔的作品一样多元的作品中得到检验，这并不是毫无意义的。在文章伊始我对时间综合所进行的描述也属于这样理解的现代性。

但是，值得注意的是，现代形而上学却催生了对宏大叙事的构建——基督教、启蒙运动、浪漫主义、德国思辨观念论、马克思主义，它们并不是完全异于神话叙事。它们肯定意味着：作为人类历史的终极目标，以解放为名义，未来一直是开放的。但是它们保留着来自神话的原则，即历史的总进程可以被构想。

现代叙事的确归纳出了一种更加政治的而不是更仪式的态度。而处于自由叙事结尾处的理想仍然被认为是可构想的，就算这叙事在自由的名义下还包含着要加以保护的一种虚空或者“空白”，一种无法界定。换句话说，终点（Bestimmung）并不是命运。但是二者都代表着一种事件的历时序列，这种

序列的“理由”（raison）至少被判定为是可以解释的，在这里它被传统解释为命运，或者在那里，被政治哲学解释为任务（tâche）。

不同于神话，现代的设想当然不是将其合法性建立在过去之上，而是建立在未来之上。而且正是如此，它为复杂化进程提供最好的入口。尽管如此，设想人类解放是一回事，而编排
73 这样的未来则是另一回事。自由不是安全。某些人所命名的后现代也许只是表示一种断裂，或者至少是一种破裂，在一种“前”（pro）和另一种“前”之间的破裂，我想说的是：在“设想”（projet）和“编排”（programmer）之间的破裂。今天，编排似乎能够比设想更好地去迎接复杂化进程为人类带来的挑战。但是，在被编排竭尽所能消解的事件中，应该也要算上人类设想固有的偶然性和自由所产生的各种不可预见的结果。

*5*

来到这里，理所当然，我没有时间“总结”论据了。我只能指出，我刚刚阐述的莱布尼兹式假设在怎样的程度上不同于我的想法。我们就简要地展示几个“论点”作为结束吧。

（1）被海德格尔命名为“Gestell”（座架）的科学-技术装置事实上“终结”了形而上学，正如他所写的。理性原则

（principe de raison，der Satz vom Grund），把理性（raison）定位在“物理学”领域，根据的是如下形而上学公设：世界上的所有事件必须被解释为一个原因（cause）的结果，而且理性（raison）就在于规定这个原因（或者这个“理由”［raison］），也就是说把材料理性化并且消解未来。比如，我们所称的人文科学绝大部分变成了物理学的分支。精神，心灵本身，仿佛它们就像物理过程中的接口（interfaces）那样被研究。正是如此，计算机开始提供对某些心理运作的模拟。

（2）资本不是经济的和社会的现象。它是理性原则投射在人类关系上的影子。下面这些规定：交流、储蓄时间和金钱、控制和预防事件、扩大交易，都是专门用来扩展和巩固“大单子”的。“认知的”话语赢得了对其他类型话语的霸权；在日常语言里，实用的和交互关系的特征排到最前面；然而“诗学”得到的关注似乎越来越少——当代语言条件的所有这些特点不 74
能被理解为一个简单交易模式（历史经济学称之为“资本主义”的交易模式）的结果。它们是一种新的语言运用上位的迹象，这件事情的关键在于尽可能精确地认识对象，而且以对象为主题，在普通说话者之间达成一个广泛到直至被认为可以在科学共同体内占统治地位的共识。

至于认识，所有对它来说是好的对象要具备一个双重条件：首先，我们能够以在逻辑上和数学方法上都可靠的词汇和句法指涉这个对象，而其规则和术语可以以最少的模糊性被交

流；而且，接着，任意一种对这样组合的句子所指涉的对象之实存的论证都是可以被支配的，同时禁止与这些对象有关的、被判定为合适的感性材料。

第一个条件不仅仅引起了上个世纪中叶以来我们看到的逻辑上和数学上的形式主义的显著飞跃。而且它使得数学和逻辑文化里的新对象或者新理念（我们说：新句子）得以传播出去，并且这样就引出新的问题。尤其是，我们得以提出以前令人困惑的传统遗留下来的许多疑难问题，这就是象征语言的复杂化发展出来的不可置疑的迹象，而且目前各种科学把一些此前它们忽略的对象纳入自己的研究中。我们会注意到许多疑难问题都或近或远地归属于时间的问题框架。只需提起诸如递推（使用谜似的表达法“这样，接下来”）这样的问题，特别是在对说谎者疑难的论证中（罗素用类型论［principe des types］将之消除了），时间在逻辑和语言上的展开使得我们可以解决或者更好地提出关于模式的各种难题、灾难数学（勒内·托姆[1]）、相对论……

至于由“认知”语言得到的第二个条件，即支配论题证明的必然性，它意味着各种技术在不停地被发展。因为，如果证明（或者证伪）的命题必须越来越精巧，那么用以提供恰当的感觉材料的装置必须无限地被提升和复杂化。分子物理学、电

1　勒内·托姆（René Thom，1923—2002），法国著名数学家，突变论的创始人，1958 年获得菲尔兹奖。——译者注

子学和信息学今天以不可取代的方式用于构思（和实现）大部分的“证明机器”（machine à prouver）。我观察到，资本主 75
义对这个证明的问题非常感兴趣。因为通过科学进程而获得的技术为新商品的生产和发行打开了道路，要么直接被委任给科学研究，要么按照普罗大众的习惯进行修改。至少在这种情况中，认识方法变成生产方法。关于如何实现在认知语言领域里达到的复杂性，资本，就算不是唯一的装置，看起来也像最为强大的装置。资本不是要统治对现实的认识，而是把现实给了认识。

我们常常认为，如果经济系统被引向这样的运转，这是由于它受到利益之欲的驱动。而且事实上，科学技术在工业生产中的运用能够提高剩余价值的总量，同时节约劳动时间。然而似乎这个运动的“最终”动力在本质上并不是来自人类欲望的秩序：更准确地说，它包含在“打造”人类居住的宇宙场所的负-熵过程中。我们甚至可以说，对利益和财富的欲求可能只是这个过程本身，因为它在人脑的神经中枢里运作而且人的身体对之有直接的体验。

（3）今天的思想看起来需要参与理性化的过程。所有其他的思想方法都作为非理性被禁止、隔离和抛弃了。自文艺复兴和古典时代以降，我们就说：伽利略和笛卡尔，一种潜在的冲突把理性与其他的思想和写作方式对立起来，尤其是与形而上学和文学的对立。伴随着维也纳学派（Cercle de Vienne）的

形成，宣战就变成公开的了。以同样的动机为名："超越形而上学"，一边是卡尔纳普[1]，另一边是海德格尔，把西方哲学分割为两边，逻辑实证论和诗性"本体论"。这种断裂在根本上影响了语言的属性。语言是一种特别用于为精神提供关于现实的最为精准认识以及尽可能控制现实的变化的工具吗？如果是这样，那么哲学家的真正任务就在于帮助科学避免自然语言携带的不可靠，同时建造一种单义的、纯符号语言。相反，语言必须模仿知觉场域而被思考，可以独立于所有产生意义的意向而通过自身"生成意义"（faire sens）吗？如果是这样，那么句子远不能被置于说话者的责任里，更准确地说句子必须被理解为连续"言说之场"（milieu parlant）的非连续的且痉挛性的凝固，如同海德格尔的道说（Sage）[2]所是，马尔罗[3]和梅洛-庞蒂以"静默的声音"之名提到的是这相同的场域，法语称之为"langagier"（语言的）而不是"linguistique"（语言学的）场域。

76

我们可以说，第一选择在某种程度上与扩张单子所要求的

1 鲁道夫·卡尔纳普（Rudolf Carnap，1891—1970），维也纳学派的代表人物之一，主张逻辑实证主义和经验主义。——译者注

2 把"Sage"译成"道说"是借用了孙周兴的译法，Sage是一种由Ereignis（大道，这也是孙周兴的译法）而来的言说，它与Spechen（人言，其名词形式为"Spache"[语言]）有着根本的区别。——译者注

3 安德烈·马尔罗（André Malraux，1901—1976），法国著名作家，曾任法国文化部部长。——译者注

那类“理性”相一致。然而限制它与复杂性之间完美契合的正是这人道主义哲学残余，而这人道主义哲学又矛盾地属于以下原则：语言是一件人类精神使用的工具。相当数量的命题——它们都是根据新科学的准则很好地被提出和确立——乍看之下没有任何用处，而且对于人类精神一点儿也不清晰，这确实是可能的并且过去就是这样的。然而准确地说，这个困难本身可以被视为这样一个迹象：语言的真正“使用者”不是作为人类的人类精神，而是运动的复杂性，精神只是这复杂性的一种过渡载体。在普遍的交流和使得一切论点都是可交流的之后，紧跟着的不是促使人类共同体与其自身之间有更大的透明，紧跟着的只是更大数量的信息可以与其他信息组合以至于它们的总体最终形成一个运作的、灵活而高效的系统：单子。

至于第二选择，我称之为本体论的，它在本质上转向这些语言方式：词汇和句法没有把详尽描述它们所指涉的对象当作唯一的关键事情。在这些语言方式中，我们可以提起的有（根据不同的原因来说）：自由交谈、反思判断和沉思、（精神分析意义上的）自由联想、诗歌和文学、音乐、视觉艺术、日常语言。在这些方式中重要的事情一定是：它们每一个都生成了语言事件（occurences），而且是在认识这生成的规则之前；另外它们中的某些甚至根本不想确定这些规则。正是这个事情，康德和特别是浪漫派学者将之放在有关在精神自身里发挥作用的天才和个性的论题之下进行论述。我们也可以将我谈论的这

些话语类型与生产性想象原则联系在一起。但是我们会注意到，这样的想象在科学自身中也发挥着同等的作用，发挥着启发的作用（科学为了进步需要启发）。这些多样甚至异质的形式所
77 拥有的共同点是，自由和无准备。通过自由和无准备，语言证明它可以迎接能在“言说之场”发生的事情，而且可以通达发生的事件。这样，我们就可以自问：真正的复杂性不是就包含在这种感受性里而非包含在——如同卡尔纳普提出的——“还原和构成”语言的活动里吗？

最后，如果一种理性（rationalité）否定它是大部分语言——包括认知语言——里的开放的感受性和无法掌控的创造力的构成部分，那么它就不值其名。由于它确实带有这样的否定，技术的、科学的和经济的理性还是更应该适合“意识形态”这个名称，如果这个术语不带有太多的形而上学预设。无论怎样，肯定的事情是：共识模式（有人宣称向科学的论证共同体借用了它而且将之作为理想推荐给全人类社会），它证明了在怎样的程度上这种“理性”在话语类型——语言是其潜在状态——的多样性上行使了霸权。为了将这种理性称为是理性的，应该要把面临宇宙挑战、操控大单子逻辑的操演性（performativité）接受为唯一的价值。

（4）这里我的假设是第二假设，大家不会对此感到惊讶。有能力迎接并不准备去思考的思想，就是适当地呼唤思考。这种态度，我说过，不仅仅存在于著名的理性语言里，也存在于

诗歌、艺术和日常语言里，如果它至少对于进步的认知话语来说是根本的。

所以，我们不能接受现代西方文化里所规定的科学和艺术之间的粗糙区分。我们知道，它的结果就是把艺术和文学打发给这样一种可怜的功能，即为人类排解总是纠缠他们和使他们疲惫不堪的事情，控制时间的强迫症。我知道，面对大单子的形成和扩张进程，我们能做的抵抗改变不了什么。但是应该永远也不要忘记：如果思考确实在于迎接事件，那么我们就不能假装思考，而事实上面对控制时间的程序却并不抵抗。

思考是追问所有事情，包括思想、问题和进程。不过追问需要某种其理由还未被认识的事情发生。当我们思考时，我们接受意外事件（occurence）如其所是的样子："还没有"被决定的意外事件。我们预断它，我们不确保它。我们在沙漠里跋涉。如果不能见证时间在其到来时所是的这种深渊，我们就不 78
能书写。

关于这一点，必须区分保证追问的两种方式，区分的根据是看看重点是否放在回答的紧迫性上。理性原则是这种急于达到结果并且获得答案的追问方式。它带有一种焦急，这表现在唯一的假设上：无论如何我们总是可以找到一切问题的"理由"（raison）或者原因（cause）。各种非西方的思想传统则提供一种完全相反的态度。在它们追问的方式中，重要的事情完全不是：尽可能早地确定答案，抓住和展示某个相当于相关现象

之原因的对象。而是被它追问和持续地被追问，“回答”它时则处于沉思中，无须通过解释去消解它的不安之力。在西方文化中，这样的态度在来自犹太传统的存在方式和思考方式里有而且 / 或者曾有相似物。根据犹太传统，被称为“学习”和“阅读”的东西要求把一切现实看作由无法认识——甚至不可名说——之权威发出的隐晦消息。如同对待《妥拉》（Torah）里的诗句，需要倾听现象，辨认之和诠释之，当然，却带着幽默，而不能忽略诠释，也将被诠释成同样令人费解的消息，列维纳斯会说：如同初始事件那样的神奇。德里达提出的解构和差异（différance）的问题框架，德勒兹的游牧原则，尽管它们是完全不同的，但是它们都属于这种切入时间的方法。时间在他们那里一直是不可控制的，时间不会引来工作（travail），至少在“工作”（travailler）这个词通常被理解的意义上来说。

最后一个关注点与前面所命名的感受性（passibilité）有关。从思想者或者写作者的角度来看，自认为是事件的见证或者保障，这是自以为是，甚至是犯罪。应该明白，见证者完全不是确保对事件有这种感受性的实体——不管这实体是什么——而是事件“本身”。记忆或者持存并不是一种精神的能力，甚至也不是对发生的事情具有可通达性。而是某种不同于精神的而且“时常”发生的东西在事件里既不可把握也不可否认的“在场”……

（5）海德格尔试图在被理解为 technè 的古希腊技术模式

上建立我所说的抵抗。但是，自柏拉图以来，艺术（art）或者诗歌（Dichtung）被看作一种重新塑造，一种“plattein”[1]，而且它曾是政治试图根据这样或那样的形而上学典范打造共同体的主要方式。这里按照拉古 - 拉巴特[2]的思想来说，我认为在政治术和美术之间存在一种紧密而本质的关联。这种组合的突出例子可以在柏拉图的《理想国》里找到：政治的问题仅仅在于观察到好的模式——那就是善的模式——以便打造人类共同体。如果做必要的更改，大家可以在中世纪、文艺复兴和现代的政治哲学里发现相同的原则。 79

纳粹主义在某种程度上颠覆了这种关系：在那里正是“艺术”（art）明确地替代了政治。正如大家所知，为了成功地对各种形式的能量进行总动员，纳粹广泛而系统地运用了神话、传媒、大众文化和新兴技术。通过这种方式，他们把瓦格纳对“总体性艺术作品”（oeuvre d'art totale）的梦想放进事实里。西贝尔伯格[3]证明：总体性艺术作品（Gesamtkunstwerk），在

1 plattein，古希腊语，散见柏拉图的《理想国》和《法律》里，意指“塑造”，“plastique”（造型艺术）的词根就来自这个希腊语。——译者注

2 菲利普·拉古 - 拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe，1940—2007），法国哲学家、作家、翻译家和文学批评家。他 1967 年遇到吕克·南希，两人结下了深厚的友谊，并且在思想写作上有着深层的合作，他们合写了一系列作品，有《阅读拉康》、《文学的绝对》等。这里利奥塔提到的政治术与美术之间的关联可以参见他的著作《海德格尔、艺术与政治》（*Heidegger, l'art et la politique*）（也是他的博士论文，而利奥塔正是他的答辩评审之一）。——译者注

3 汉斯 - 尤尔根·西贝尔伯格（Hans-Jürgen Syberberg，1935—），德国电影导演，他导演的作品有《希特勒：一部来自德国的电影》、《路德维希：处女国王安魂曲》等。——译者注

电影里、在一般意义来说的远程技术（télétechnè）里，找到实现的办法比在歌剧里要多得多。今天，政治——在其他辩护下，有时用相反的论据——出自相同的本质。在我们所称的现代民主里，霸权根据这样的原则延续着：诱导和引导大众观点的东西必须是我所称的“电报式的”程序，必须是允许描述和规定的各式各样的“远程记录”。而且通过这种方式，纳粹赢了：就像总动员那样（mobilisation totale）。

（6）思想和书写，由于它们不服从“电报系统”，而被隔绝和隔离起来，这可以从卡夫卡的作品对这个主题展开的意义上来理解。但是隔离（ghetto）这个词在这里不仅仅是一个隐喻。华沙的犹太人不仅仅被允诺死亡，而且他们也需要为那些用于反对他们的“保护措施”——开始于纳粹分子为反对臆想的伤寒传染病的危险而决定建造的墙——付出代价。对于写作者和思想者也是同样的：如果他们抵抗今天对时间的主流运用，他们不仅仅命中注定要消失，而且他们还必须有助于生产隔离他们的“防疫封锁线”（cordon sanitaire）。在这条线的保护下，对他们的摧毁被认为是可以推延的。但是，他们要“购买”这幸存的延缓，简短而徒劳的延缓，同时改变他们的思考
80 方式和写作方式，以便作品变成或多或少是可交流的和可交换的，简而言之：可商业流通的。然而，观点和文字的交易、销售和购买并不会有助于——矛盾的是——问题的“最终解决”：如何写作？如何思考？我指的是，它们有助于让针对被控制的

时间而建立的大规则变得更加霸权，然后，在这些条件里的公共空间（espace public, Öffentlichkeit）不再是下面这样的空间：在那里，向事件敞开的精神状态自行体验、自行尝试和自行确认，而且精神试图建立关于这种状态本身的观念，尤其是在“创新”（le nouveau）的框架里建立观念。今天公共空间转变成了一个文化产品的市场，在这个市场里“新”变成了剩余价值的附加来源。

（7）当事关拓展单子之能力时，抛弃甚至积极毁灭人类这些看起来多余而且对这个目的没有用处的部分，都似乎是合理的。比如，第三世界的人口。伴随着纳粹为了灭绝之故而对欧洲犹太人所做的选择，出现了一种更加特别的意义。我说过，来自犹太思想的这部分欧洲古代遗产代表了一种这样的思考方式：完全转向对一种声音的聆听以及对之进行不停也无止境的诠释。这正是为古希腊模式着迷的海德格尔思想完全错过的和缺乏的。

（8）至于这开出药方的声音：“你必须抵抗（由于你必须思考或者写作）”，当然它意味着当下时间的问题不能以任何方式交流。引起注意和成为问题的东西，确实正是这药方预设的东西：这操控的作者（发起人）是什么或者是谁？其合法性是什么？这里，要去思考的事情是：这个秩序让问题处于开放中，如果这个“你必须”根据未来之不可预期，确实保留和保存了未来的降临。

# 瞬间，纽曼[1]

## 天使

我们需要区分画家画一幅画所需要的时间（“生产”的时间），观赏和理解这幅作品所必需的时间（“消耗”的时间），作品所指涉的时间（一个时刻、一个场面、一个境况，多个事件组成的一个序列：故事所指物的时间，画作讲述的故事的时间），画作自其“创作”起为了抵达观赏者而花去的时间（它的循环时间），最后也许还有，画作自身所是的时间。这个原则，虽然其抱负可能是天真的，却可以隔离各种不同的“时间域”（lieux de temps）。

在各个“先锋派”的汇集中，特别是在“抽象表现主义”的汇集中，使得纽曼[2]的作品脱颖而出的不是他的创作着迷于时间问题——许多画家都着迷于时间问题——而是他的创作为时间问题给出了一个出乎意料的回答：时间，就是画作本身。

为了说明和展开这个疑难，可行的办法是把纽曼的“时间

---

1 本文摘自为展览“时间：朝向第四维的观看”（Le temps : regards sur la quatrième dimension）的画册而写的文章，此次展览于 1984 年 9 月由布鲁塞尔美术宫（Palais des Beaux-Arts de Bruxelle）展览公司副主任米歇尔·鲍德松（Michel Baudson）组织。此文 1985 年重新发表在《诗》（*Poésie*）的第 34 期上。

2 巴尼特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970），美国艺术家，抽象表现主义的代表人物之一，色域绘画流派的先锋。——译者注

域”与在杜尚[1]的两个伟大作品里起决定作用的“时间域”进行对比。《大玻璃》（*Le grand Verre*）和《既成事物》（*Etant donnés*）指涉的是一些事件：新娘“被脱光”，发现淫秽肉体。二者可结为一体，即女性的事件，“另一个性别”的丑闻。在“玻璃上的迟缓”（retard en verre）里，这个事件还没有发生；在灌木丛里，在犹大背后，它已经发生了。两个作品是两种再现方法，再现的内容是：与脱光事件有关的观看的不合时宜（anachronisme du regard）。画作的“主题”正是瞬间（instant），
82
亮瞎眼睛的光，一种显灵（épiphanie）。但是，根据杜尚，这个意外事件（occurrence），即“女性”，不能算在“男性”的观看时间里。

由此得出的结论是，为“消耗”（体验、评论）这些作品所需的时间几乎是无限的：时间由对显现本身（apparition）（杜尚的术语）的探求而占据着。显现的“脱光”是渎圣且神圣的类似物（analogon）。显现，就是发生某种不同的事情。不同（l'autre）如何能够用形象表现呢？这里需要互相矛盾的事物被视为是同一的。杜尚布置《新娘》空间的根据是“还没有”，而布置《既成事物》空间的根据是“已经不再”。《大玻璃》的观赏者如同等待戈多；《既成事物》的门背后，观赏者如同

1 马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968），法国艺术家（1955 年入美籍），20 世纪实验艺术的先锋。下面提到的《大玻璃》（1915—1923）、《既成事物》（1946—1966）、《绿盒子》（1936—1941）都是他创作的。当然，他最为人所知的作品应该是《泉》（1917）。——译者注

追随不知去向的阿尔贝蒂娜[1]。杜尚的两个作品就像连接普鲁斯特狂乱的回溯（anamnèse）与贝克特[2]对预期的讽刺模仿的合页。

纽曼绘画的目的并不在于展示时间的延续超越意识，他想要达到的目标是画作本身就是意外事件，是正在发生的时间。他与杜尚有两个区别，一个可以说是“诗歌”上的区别；另一个是“主题”上的区别。杜尚的主题属于一个种类：虚空派（les Vanités）；纽曼的主题属于圣母领报派（les Annociations），三王来朝派（les Épiphanies）。但是两种造型诗歌的差别还是更大些。纽曼的画作是天使，它什么也不宣示，它就是宣示本身。杜尚的伟大作品的造型关键在于挫败观看（和精神），因为他力求以类似的方式再现时间如何挫败意识。但是纽曼并不再现不可呈现的宣示，他让宣示自行显现。

用于“消耗”纽曼画作的时间完全不同于杜尚的伟大作品所要求的时间。人们无法终结讲述《大玻璃》和《既成事物》。叙事，各种叙事覆盖着《新娘》，它们受到写在《绿盒子》纸片上的陌生名字的引诱，它们在玻璃上用图像表达出来，它们被评论者再现。叙述性等待时机，它几乎消失在《既成事物》的拼装指示里，但是它决定着淫秽模型的空间本身。它讲述着

1 阿尔贝蒂娜（Albertine）是普鲁斯特在《追忆似水年华》（尤其是在“消失的阿尔贝蒂娜”[Albertine disparue]）里描述的一个人物。——译者注

2 萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett，1906—1989），爱尔兰作家、剧作家，1969年获得诺贝尔文学奖，这里提到的作品《等待戈多》（1952）就是其代表作之一。——译者注

一个诞生日。而材料的巴洛克风格确实也需要叙事。

纽曼的画作将其造型上的光秃与故事对立起来。维度、颜色、线条就是一切，没有暗示。为此，画作对于评论者是一个问题。说的是什么？给出了什么？描述很容易，然而如同冗长的解释一样乏味。最好的诠释在于追问："说的是什么？"，在于感叹："啊！"，在于惊叹："居然是这样！"。如此多 83
的说法表达了一种感觉，这种感觉在现代美学传统里（也在纽曼的作品里）叫作崇高。它是这样的感觉：voilà（就是这样）。所以，几乎没有什么可"消耗"的，或者我一无所知。我们不能消耗意外事件，能消耗的唯有其感觉。感觉瞬间就是瞬间。

## 必须之事

纽曼尝试与景象空间（espace des vedute）[1] 断裂，这影响着他的"实用"根基。他不再是一个画家–王子，一个这样的我：依照作为古典现代性基础的"交流结构"，让第三者（当然也包括他自身）看见他的光荣（在杜尚那儿，是他的不幸）。杜尚费尽心思设计这种布置（disposition），特别是通过他对多重空间和各种"合页"的研究。创作在整体上都属于太早 / 太晚的时间大合页。事情总是与"太"（trop）有关——"太"

1 vedute，意大利语，是 la veduta 的复数形式，意指风景或者景观。意大利 18 世纪风行过一种景象派，以大广角描画城市的建筑和风光，代表作品就是乔瓦尼·巴提斯塔·皮拉内西（Giovanni Battista Piranesi）的版画系列《罗马景象图》。——译者注

就是不幸的标志；然而，光荣，如同笛卡尔的“慷慨”，想要应该的样子（le comme il faut）。不过，杜尚的这项设计实现于造型的、图像的信息基础之上。信息从发送者画家传给接收者观众，信息关涉一个所指对象，一个观众难以明白却是画家安排的无数小花招和矛盾召唤观众去努力弄明白的故事。眼睛在“谜”（devine）的带领下展开探索。

纽曼的空间，从它围绕着发送者、接收者和所指对象而被具现化（instancié）的意义上看，不是三维的。信息不“谈论”（parler）任何事情，它不发自任何人。透过画作，不是纽曼“谈论”，展示。信息（画作）就是信使，它“说”（dire）：我在这（Me voici），也就是说：我属于你（Je suis à toi），或者你属于我（Sois à moi）。两个施动者：我，你，不能互相替代，而只能在此时此地的紧急中发生。所指对象（画作“谈论”的事情）和发送者（它的“作者”）没有直接关联，甚至是否定的关联，甚至如同暗示一种不可能的在场。信息是呈现（présentation），但是没有呈现任何东西，也就是说呈现在场。这种“实用的”组织更明显地来自伦理学，而不是什么美学或者诗学。对于纽曼来说，问题在于：在面对面的关系里，在面对第二个人时，为颜色、线条、节奏提供必需的力量（force de l'obligation）。在这样的关系里他的模式不可能是：你看这（那）（Vois ceci［là-bas］），而是你看我（Vois-moi），或者更确切地说是：你听我（Ecoute-moi）。因为必须之事更是一种时间方式，而不是空间方式，而且其器官更是耳朵，而不是眼睛。

84

这样，纽曼彻底驳斥了莱辛[1]在《拉奥孔》（*Laocoon*）里提出的区分（distinguo），这种驳斥也许是自——比方说——德劳内[2]或者马列维奇以来先锋派研究的主要挑战。

## “主题”

然而，严格来说，绘画的主题并没有被消除。在一个题为“血浆式的图像”（*The Plasmic Image*，1943—1945）的“独白”里，纽曼强调“主题对于绘画的重要性”。没有主题，绘画就成了，他写道，“装饰性的”。我们应该还超现实主义——无论它怎样垂死挣扎——这个公道：它通过保持对主题的强求，阻止了美国新一代画家（罗斯科、戈特利布、戈尔基、皮洛克[Pollock]、巴齐奥蒂）被空洞的抽象所诱惑。而欧洲的各个流派自从1910年代末就曾屈服于这种空洞的抽象。

追随托马斯·B. 赫斯[3]，纽曼作品的“主题”总的说来就是“艺术创造”本身，就是创造本身的象征，《创世纪》所说的创造。人们接受它如同接受一则神话，或者至少是一则谜语。纽曼在同一则独白里写道：“创造的主题就是混沌。”他许多画作的

---

1 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729—1781），德国剧作家、批评家。《拉奥孔》（1766—1768）是他评论诗歌和绘画的文集。——译者注

2 罗伯特·德劳内（Robert Denauley，1885—1941），法国画家，其创作的实验性在于以颜色表现抽象的形式。——译者注

3 托马斯·B. 赫斯（Thomas B. Hess，1920—1978），美国当代艺术评论家，他尤其推崇威廉·德·库宁（Willem de Kooning）和巴尼特·纽曼的艺术创作，他的代表作品是《抽象绘画：背景和美国阶段》（*Abstrait Painting : Background and American Phase*）。——译者注

题目都指向对*开端*这个（矛盾）概念的诠释。圣子（Verbe），如同黑暗里的一道光或者空面上的一条线，分离、划分、创立一种差异，通过这微小的差异——无论它是多么微小——让人有所感知，而且因此开启一个感性世界。这个开端就是一个悖论。它发生于世界中，作为这个世界上最初的差异，是这个世界历史的开始。它不来自这个世界，因为它孕育了这世界，它是从前历史（pré-histoire）或者非历史（an-histoire）中掉下来的。这个矛盾就是表演（performance）或者意外事件（occurrence）的矛盾。意外事件就是这样的瞬间：它不可预料地“掉下来”或者“发生”，但是它一旦发生就会在事情所在的网络里占据位置。无论什么瞬间，只要它根据它的事情（quod）而不是它的事情内容（quid）来理解，它就是开端。没有这道光，什么也不会有，或者只有混沌。光是“永远”都在这里（如同瞬间）和从未在这里。世界不停地开始。创造在纽曼那里不是某人的行动，它是事情发生（“事情发生”这件事）在非确定状态之中。

所以，如果有“主题”，那么它就是“当前的事情”（l'actuel）。这事情发生在现在和这里。接着，发生的事情（ce qui arrive, quid）到来。开端是有事情（qu'il y a...）（quod）；世界是有事情（ce qu'il y a）。

85 杜尚曾以瞬间的不可把握性为主题，试图通过空间的设置来再现。纽曼的创作从《太一 I》（*Onement I*，1948）开始就不再透过屏幕指向一个处于另一边的故事。这个另一边的故事如同在杜尚那里对他者（另一性别）的发现或者“发明”或者“观

看”一样被纯化和极具象征意义。如果我们观看那些有关“站立”（在这里纽曼才变成纽曼）的画作，大多都追随《太一 I》：《银河系》（*Galaxy*）、《亚伯拉罕》（*Abrabam*）、《名字 I》（*The Name I*）、《太一 II》（*Onement II*，1949）、《约书亚》（*Joshua*）、《名字 II》（*The Name II*）、《崇高而英勇的人》（*Vir Heroïcus Sublimis*，1950—1951）或者 1950 年以《狂野》（*The Wild*）结束的五幅《无题》（*Untitled*）作品系列（每一幅都有一到两米高、四到十五米宽），我们会看到：这些作品显然不“叙述”事件，它们在形象上不指涉从观看者熟知或者可构建的叙事里选取的场面。它们也许象征一些事件，就像它们的标题所暗示的。这些标题在某种程度上赞同赫斯对希伯来文圣经的评注，因为众所周知，纽曼对阅读《妥拉》和《塔木德》的兴趣也可以佐证此事。然而赫斯自己承认“纽曼从未利用其绘画给观众传达信息”，而且“他也从未用图描绘一个观念或者画一幅寓意画”。作品的非图像性必须作为指导评论的原则，就算这种非图像性具有象征意义。

所以，如果我们追问唯一的造型呈现，即用来观看的东西，但不求助于标题所暗示的隐含意义，这样，我们不仅觉得远离一切诠释，而且还远离对画作的解读；通过线条、颜色、节奏、格式、比例、材料（颜料溶解液和颜料）、支架，对画作进行识别看起来是轻松的，而且几乎是直接的。显然，他不隐藏任何制作秘密，不隐藏任何可以延迟观看智力，并因此激发好奇

心的妙招。他既不诱惑，也不模棱两可，他清楚、“直接”、坦白、“贫瘠”。

应该承认：这些画作中的每一幅，甚至当它组成一个系列时（这尤其体现在1959—1966年创作的十四幅画《拜苦路》［*Stations*］中），也只有这样一个目的，即以其自身而成为视觉事件。被叙述的事情的时间（匕首之光朝着以撒（Isaac）升起），与叙述这当儿的时间（《创世纪》里相应的诗句）不再被分开。它们凝结在造型的（线状的、色彩的、有节奏的）瞬间。这个造型瞬间就是画作。画作直立，赫斯说：如同上帝的呼唤
86 让亚伯拉罕的手停在空中。确实可以这么说，然而也可以以更加朴实的方式来说：它直立如同发生意外事件。画作呈现在场，存在就在此时此地敞开。没有人，尤其不是纽曼，可以让我在叙述它和诠释它的意义上看见画作。我（观看者）只是一只朝向声音打开的耳朵。声音从静默中来，抵达耳朵。画作就是这声音，就是一个和弦。直立，作为纽曼的不变主题，必须理解为：竖起耳朵，聆听。

## 崇高

纽曼的作品属于崇高美学。崇高美学由布瓦洛[1]在翻译朗

1 尼古拉·布瓦洛（Nicolas Boileau，1636—1711），法国诗人、文学理论家，17世纪提倡文学古典主义的主要理论家之一。主要作品有《讽刺诗》（*Les satires*）、《诗艺》（*L'art poétique*）等。——译者注

吉努斯[1]时提出。它自 17 世纪末以来在欧洲慢慢建立起来，康德和伯克[2]对之有最为细致的分析。而德国观念论，尤其是费希特和黑格尔的观念论，将之纳入这样的原则里，即思想的和现实的一切构成一个体系，由此它被人误解。纽曼读过伯克。他（在一则题为“崇高即现在”（*The Sublime is Now*）的“独白”里）判定伯克太“超现实主义”了。不过，伯克以他的方式发现了对纽曼的设想具有本质意义的一个点。

狂喜（delight），这种否定的愉悦以矛盾的方式、几乎神经症的方式描述了崇高感的特征，它来自对充满着威胁的痛苦的悬置。某些巨型“物体”、某些情境都属于这种危险，而且它对于自我保全形成了沉重的负担，伯克称之为恐惧（terror）：黑暗、孤独、静默、濒临死亡都可以是“令人恐惧的”，因为它们所预示的东西是：观看、他者、语言和生命将很快不复存在。人们感到也许将来什么也不会发生。崇高的事物来自对这种虚无的临近，某事还是会发生，会有“立足之地”（ait“lieu”），它预示着一切都没有结束。一个简单的“voici”，最小的意外事件，就是这个“立足之地”（lieu）。

---

1 朗吉努斯（Longin），即 Longinus，可能是一个伪名，指的是公元 1 或 3 世纪的一个希腊匿名作家，他的代表作是《论崇高》（*Traité du sublime*）。——译者注

2 埃德蒙·伯克（Edmund Burke，1729—1797），爱尔兰政治家、作家和哲学家，被认为是英美保守主义的奠基者。他除了本书中提到的美学作品《关于我们崇高与美概念之根源的哲学探究》之外，还有政治学著作《为自然社会辩护：检视人类遭遇的痛苦和邪恶》、《法国大革命反思录》（此书发表于 1790 年，在法国大革命白热化之前）、《自由与传统》等。——译者注

对于伯克来说，诗歌（poetry）（我们也可以把它叫作书写）引发了这种双重且互相阻碍的目的性（finalité）：种下恐惧（我们也可以这样说：威胁语言会停止），以及通过发起或者接受一种“闻所未闻的”语句事件，迎接语言失败的挑战。至于绘画，他断定它不能在它自身的秩序里完成这崇高的职能。文学自由地组合文字并且实验句子，在它身上有一种无限的力量，即语言的自足力量，然而，在伯克的眼里，绘画艺术仍然纠缠于图
87 形再现的各种限制。用一个诸如“上帝的天使”这样简单的表达法，他写道，诗人向思想开启了无限联想；任何绘出的图像都比不上这种财富，它永远都不能超越眼睛可以辨识的事物。

大家都知道超现实主义绘画如何尝试绕过这种不足。它把无限放进组合。图像的元素就算并不总是可辨识的，至少也是确定的，这些元素以矛盾的方式（通过梦的运作模式）被安放在一起。不过，这种“解决方法”还是不能反驳伯克反对绘画在表达崇高性上的能力时提出的异议：超现实主义画家只是把从“知觉现实”（réalité perceptive）上掉下来的剩余物以不同的方式汇集起来而已。而如果纽曼认为伯克“太超现实主义”，那是因为在绘画上他确实看到了：这种指责只是对一种固执于再现、让人辨识的艺术有效。

在《判断力批判》（*Critique de la faculté de juger*）里，康德概述了——迅速地而且好像不那么情愿地——针对崇高绘画问题的另一种解决方法。我们不能，他写道，在空间和时间里呈现力量上的无限或者大小上的绝对，它们都是些纯粹的理念。

但是我们至少可以通过被他命名为“否定呈现”（présentation négative）的方式，暗示它们，“使人想起”（évoquer）它们。关于这个矛盾，即什么也不呈现的呈现，康德给出的例子是根据摩西律法（loi mosaïque）禁止形成图像。这只是一个指示，但是它指出了抽象主义和极简主义的出路，由此绘画开始寻求逃脱图形之牢狱。

在纽曼那里，这种逃脱不在于跨越文艺复兴和巴洛克时期在图像空间上所固定下来的界限，而是在于把发生传奇性或者历史性“场景”的事件时间压平在图像物体自身的呈现上。唯有颜料、它与材料（画布，有时不加处理）的关系以及它的布置（层次、格式和比例），这些东西才可以激发奇妙的惊奇或者奇观：有某种东西在那儿，而不是一无所有。混沌还在威胁，但是有了限制（tzimtsum）之光或者拉链（zip）[1]，它分离黑暗，它就像一面棱镜把光分解成各种颜色，而且把这些颜色布置在画面上，变成一个宇宙。纽曼说过，他首先是一个素描者。素描里有一种自在线条的安全感。

“我的画作既无关乎空间操控，也无关乎图像，而在于一种时间感觉”，1949 年纽曼在一则未完成的、题为“新美学的序言”（*Prologue for a New Esthetic*）的“独白”里这么写道。这种感觉，他明确指出，不是“已经成为画作隐含主题的时间

1 人们通常也用“拉链”这个词来形容纽曼的绘画风格，即用细长的线将大块颜色分开。——译者注

88 感，这种时间感把乡愁和大悲剧的各种感觉混合在一起，它总是由联想和故事构成……”《序言》的手稿到这戛然而止。但是，在此之前的几行字让我们可以更详尽地说明这种时间。

纽曼讲述到，1949 年 8 月，他在俄亥俄州（Ohio）的西南区参观迈阿密印第安人的坟群，还参观了俄亥俄州纽瓦克（Newark）的印第安人堡垒。“站在迈阿密斯堡（Miamisburg）的坟前，”他写道，“我被感觉的绝对特征和这种自然的简洁性所震惊。”在赫斯转述的稍后进行的一次对话里，他评论了这次来自圣地的事件。他们看着那个地方而且想道：“我在这，这里……而彼岸，那里（在这个地方之外），是混沌、自然、河流、风景……然而在这里我们获得了对‘这里’自身在场的感觉……有一个想法（idée）涌向我，它让观者在场，这个想法就是‘人在此’……”

赫斯把这份宣言与纽曼 1963 年写的文章相对比，用以呈现他与罗伯特·默里一起为“近代美国犹太教堂建筑”（Recent American Synagogue Architecture）展览而构思和建造的犹太教堂模型。犹太教堂对于建筑师是个理想的“主题”，在这个主题里建筑师不会受限于任何空间组织，只要这是建筑师断定能最好地还原戒律的空间组织：“要明白你站在谁的面前。”“这是一个这样的场域（lieu，Makom[1]），在这里所有人可以被召唤站在《妥拉》前面并且朗读他的经文 [……]。我的想法是创

1 Makom，希伯来语，指的是“所在处”。——译者注

造一个场域，而不是一个环境；拒绝对祭祀物什的凝视［……］。在这个犹太教堂里，每个人坐下，独处于他的‘独木舟’里，等待被召唤，不是为了走上一座神坛，而是为了攀登这样的小丘：在那里，在创造光和宇宙的限制（Tzimtzum）的张力中，他可以在《妥拉》及其名字前清楚认识到他个人自身的全部意义。”人们站在中央“小丘”上朗读《妥拉》，这座“小丘”在草图和平面图上标记的名字是“坟头”（mound）。

印第安空间和犹太空间的这种压缩有其起源和目的，即试图截取“在场”（présence）。在场是瞬间，瞬间中断历史的混沌并且使人想起或者仅仅召唤在“有某种东西”的整个意义之前的“有”（“il y a”avant toute signification de ce qu'il y a）。这就是一个可以命名为神秘的概念，因为这里说的是存在之神秘。但是存在不是意义。如果在这一点上我们信任纽曼，存在，它在瞬间显露，为“个人”谋得“总体意义”。这个表述里有三重不适当。在意外事件里，关键的事情既不是意义，也不是总体，也不是个人。这些东西在某事发生之后才出现，以便在其中找到位置。Makom 意味着场域，但是这个“场域”也是 89
上帝在圣经里的名字。我们应该把它理解为法语表达里的“avoir lieu”（发生），也就是降临（advenir）。

## 苦难( passion )

1966 年，纽曼在古根海姆（Gugenheim）展出十四幅《拜

苦路》（*Stations of the Cross*），十字架受刑之路。他为这些作品取的副标题是“*Lamma Sabachtani*”，意思是：被钉在十字架上的耶稣向上帝发出的绝望之声：为何你要抛弃我？他在随同这次展览而出的《简介》里写道：“这个没有答案的问题，这么久以来一直伴随着我们——自耶稣起——自亚伯拉罕起——自亚当起——这是本源的问题。”耶稣受难的希伯来语版本是：生存（而且所以也是死亡）与意义的和解从未发生过。弥赛亚（Messie），意义的承载者，永远都让自己处于被等待中。面对被抛弃的问题，从未被听见的、唯一的“答案”不是你知道为什么（Sache pourquoi），而是你存在（Sois）。纽曼曾为一幅画取名为“存在”（*Be*），这幅画于 1970 年——也就是他去世那年——被重新命名为“存在 I”（*Be I*）（第二版）。另一幅画作，1962 年在纽约展出，被它的画商加以诨名“复活”（*Resurrection*），1966 年在古根海姆与《拜苦路》系列一起展出，题为“存在 II”（*Be II*）（这幅作品的创作开始于 1961 年）。在赫斯的书里，这幅作品的复制品上印刻的题词是“拜苦路第一站。存在 II”（*First Station. Be II*）。

我们知道，与“你存在”（Sois）相关的东西根本不是基督教奥义意义上说的复活，而是一种从静默或者虚空中流溢出来的指示之回返，它通过从头复述苦难而使苦难永垂不朽。意义被抛弃以后，艺术家的义务在于创造对“有”（il y a）的见证，回应存在的秩序。对于证物而言，适合的事情是：画作不

给予任何解读，更别提诠释了。于是，纽曼使用匀称的色调，使用没有塑形的颜色，更晚些他只用所谓的“原”色，比如在《谁害怕红、黄和蓝？》（*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ?*，1966—1967）系列作品里。在这最后的标题里，问号就是“发生了吗？”里的问号，而且害怕应该——我想——指的是对伯克的恐惧的影射，伯克的恐惧掩盖了事件的“狂喜”（délice）和“有”的缓和。

存在在命令中显露自身。艺术不是一个由目的（即接收者的愉悦）界定的种类，更别提游戏了。游戏的规则在于发现，而艺术实现（accomplir）一项本体论的任务，也就是说“时间的”（chronologique）任务。它实现（accomplir）任务却没有终结（achever）自己。它需要无休止地重新开始见证意外事件，同时让意外事件发生。在1963—1966年题为“这里I”（*Here I*）、“这里II”（*Here II*）、“这里III”（*Here III*）的第一批雕塑里，如同在1961年完成的《残破的方尖碑》（*Broken Obelisk*）里，我们认出如此多“拉链”（Zip）的三维版本，拉链用其笔直的杠子划掉——不可阻挡地，但是从未在相同的地方——所有画作。纽曼的垂直不仅仅包含着激昂感（élation），还有离开抛弃和非意义之地时的痛苦。它不仅仅直立，它也坠落和摧毁。方尖碑倒转的尖端触及金字塔之顶“如同”在西斯廷教堂的天花板上上帝的手指触及亚当的手指。作品在瞬间直立，而瞬间之光流溢在作品上如同一道最微弱的戒律：你存在（Sois）。

90

# 崇高与先锋派[1]

## *1*

1950—1951 年，巴尼特·巴鲁克·纽曼画了一幅 2.42 m × 5.42 m 的画，他为之取名“崇高而英勇的人”。自 1960 年代开始，他的三个最早的雕塑作品名为“这里 I”、“这里 II”、“这里 III”。另一幅画叫作“不在那里，在这里”（*Not Over There, Here*），还有两幅作品以“现在”（*Now*）为题，另外两幅以“存在”为题。1948 年 12 月，纽曼写了一篇题为“崇高即现在”的随笔。

如何理解崇高（我们暂时只说崇高经验的对象吧）是这里和现在呢？还是相反，对于这种感觉来说，暗示某件不能被展示（être montré）——或者正如康德所说被呈现（être présenté，dargestellt）——的事情并不是根本的？在一篇 1949 年末未写完的短文里，即《新美学的序言》，纽曼写道，在他的画作里，他所专注的事情既不是“操控空间，也不是图像，

1　本文源自 1983 年 1 月在柏林艺术学校（Kunsthochschule de Berlin）用法文发表的报告。海克·鲁特克（Heike Rutke）与克莱门斯·卡尔·海勒（Clemens Carl Härle）一起将之译成德文，之后这个德文版发表在《水星》（*Merkur*；38［2］，1984 年 3 月）上，法文版则发表在 1985 年第 34 期的《诗》上。

而是对时间的感觉”。这关涉的不是，他补充道，充满乡愁感、大悲剧、联想和故事的时间，这种时间曾是绘画上的永恒主题。文章就在这否定上戛然而止。

那么事关什么时间呢？纽曼所关注的现在（now）是什么呢？他的朋友和评论家，托马斯·B. 赫斯，认为可以这么来理解：这时间是希伯来传统里的场域（Makom）或者居所（Hamakom），那里（là），地方，它是《妥拉》给无法命名的上帝取的名字之一。我对场域（Makom）的认识不足以认为纽曼想的是他。但是，谁又对现在（now）有足够的认识呢？肯定的是，纽曼不会想到“当下瞬间”（instant présent），那 92
个试图在未来和过去之间自持而被它们吞噬的“当下瞬间”。自奥古斯丁和胡塞尔以来形成了一种试图通过意识构建时间的思想。依据这种思想的分析，现在是时间性的一个绽出（extase）。纽曼的现在（now），纯粹的现在，不为意识所熟知，也不是意识所能构建的。更恰当地说，它是使意识惊慌失措和撤销意识的东西，是意识无法思考的东西，甚至是意识为了构建它自身而忘记的东西。或者更准确而且更简单地说，它就是发生（qu'il arrive）。它不是媒体上说的大事件。它也不是小事件。它是意外事件（occurrence）。

这里关乎的不是与所发生的事情（ce qui arrive）或者所意味着的事情（ce que cela veut dire）相关的意义问题或者它们的现实存在问题。在追问这是什么、这意味着什么之前，在事情

内容（quid）之前，几乎“首先”应该说发生（qu'il arrive）和事情本身（quod）。发生（qu'il arrive）几乎总是“先于”与所发生的事情相关的问题。或者更准确地说，问题先于它自身。因为“发生”是作为事件的问题，“然后”作为事件的问题才针对刚刚发生的事件。事件在作为追问发生“以前”，首先作为问号发生了。发生（il arrive），更准确地说“首先”是“发生了吗？”（arrive-t-il?）、“这是？”（est-ce?）、“这可能吗？”（est-il possible?）。“然后”通过追问这个点才得以确定：发生了这事还是那事？这是这事还是那事？这事还是那事可能吗？

一个事件，一个意外事件，海德格尔所称的 ein Ereignis 是无限地单纯，然而这种单纯性只能在匮乏（dénuement）中被切近。要切近这种单纯性，我们所谓的思想必须卸下武装。在哲学、绘画、政治和文学里，有这样的传统和惯例：这些“学科”的未来以流派、项目、研究计划或者“趋势”的形式表现出来；在这些形式里，思想被运用于已被接纳的事物，思想力图反思它并且超越它；思想力图界定已经被思考、被书写、被描画和被社会化的事物，为的是界定还未被思考、被书写、被描画和被社会化的事物。我们都知道这事，这是我们的惯常想法 / 我们天天吃的面包（c'est notre pain quotidien）[1]。这是军

1 “le pain quotidien”，是一个固定表达法，字面意思是“天天吃的面包”，引申义是“惯常想法”，在这里是双关，既与后面的军需面包和压缩饼干呼应，又指向前面所说的传统和惯例。——译者注

需面包（pain de guerre），是压缩饼干（biscuit de soldat）。但是这种激荡（agitation），在最为庄重的意义上来说（康德用agitation这个词定义有判断力而且运用判断力的精神活动），它唯有当某件事情有待确定而且还没有确定的时候才有可能。我们可以通过构建一个系统、一个理论、一个项目、一个计划而努力地确定它，而且应该这么做。在预感它的同时，我们也可以追问这“有待”，让非确定物如同问号一样到来。

这些学科和思想惯例所预设的事情是，还有东西没有被说 93
出来、被记录下来、被记载下来。听见或者宣读的词语不是最终的定论。一个句子“之后”，一块色彩“之后”，还跟着一个句子、一块颜色。我们不知道是哪个句子、哪块颜色。我们以为会知道的，如果我们信任使得句子和句子、颜色和颜色可以连接在一起的规则。而这些规则准确地说就保存在我前面谈到的过去和未来的惯例里。流派、项目、计划宣称：某个句子之后，某个句子或者至少某个种类的句子是必然的，某个种类的句子是被允许的，某个种类的句子是被禁止的。在绘画上和其他的思想活动上是一样的。一个绘画作品之后，另一个是必然的，或者是被允许的，或者是被禁止的。某块颜色之后，接着是某块别的颜色；某根线条之后，接着是某根别的线条。在一个明显的先锋主义者与一个美术学校的学习项目之间没有重大的区别，如果我们在他们与时间的这种关系里考察他们。这二者都是为了后面发生的事情是好的而做的选择。不过，二者

都忘记了下面这个可能性：什么也不会发生，词语、颜色、形式或者声音都不出现，句子是最后的句子，想法不是惯常的。这种不幸就是画家以造型面、音乐家以声音面、思想者以思想沙漠等去处理的不幸。这不仅仅存在于白画布或者白纸面前，在创作的“开始”，而且也在每次某件事情让人期待，因而变成问题的时候，在每一个问号上，在每一个“那么现在”（et maintenant）的时候。

人们常常把焦虑的感觉与“什么也没有发生”的或然性联系在一起。这是包含在关于生存和潜意识的现代哲学里的一个因素。这个因素赋予相关的期待——如果确实与期待相关——一种主要为否定的价值。不过，悬念也可以伴随着愉悦，比如迎接未知的愉悦，甚至伴随着喜悦，比如——如果用斯宾诺莎的话来说——由事件带来的存在感之增强所引发的喜悦。不过，这更可能是一种矛盾的感觉。它至少是一个迹象，是问号本身，是发生（il arrive）被持存而且被宣告的方式：发生了吗？问题可以在所有口气上调整，正如德里达所说。不过，问号是“现在”，如同“什么也不会发生”的感觉：虚无的现在。

这种矛盾的感觉，愉悦与痛苦，喜悦与焦虑，激奋与消沉，
94 在欧洲的 17—18 世纪之间被取名为崇高（sublime）。古典诗学的命运曾被赌在这个名字上而且输掉了；也正是通过这个名字，美学发扬它对艺术的批评权利。而且正是通过这个名字，浪漫主义，即现代性，大获全胜。

这里需要艺术史家的能力来解释：崇高之名如何在1940年代回到一位纽约犹太画家的笔下。“崇高”这个词从今天主流法语的通常用法来看意味着引起惊奇（étonnement）（接近于美语的“great”）和崇拜（admiration）的东西。不过，它所包含的观念也属于至少两个世纪以来对艺术的最严谨的反思。纽曼没有忽略“崇高”一词在美学和哲学上的重要性。他读过伯克的《关于我们崇高与美概念之根源的哲学探究》（*A Philosophical Enquery into the Origin of Our Ideas of the Sublime et Beautiful*）。他批判伯克对崇高作品的描述太“超现实主义”了。最后，纽曼反而认为超现实主义太依赖于一种对非确定物的前浪漫主义或者浪漫主义的研究方式。所以，当纽曼在“这里和现在”里寻找崇高性时，他与浪漫主义艺术的雄辩术是断开的，不过他也没有抛弃浪漫主义艺术的根本任务，即绘画或者其他表达是对不可表达之物的见证。不可表达之物不在那里，或者另一个世界，或者另一个时间里，而是在这件事情上：发生了（某事）。在对绘画艺术的规定里，非确定物，即发生（le Il arrive），就是颜色、画作。作为意外事件和事件，颜色、画作不是可表达的，而这正是它所要见证的。

如果忠诚于这种转移——浪漫主义和“现代”先锋主义之间的所有区别可能就在于这种转移——《崇高即现在》应该的翻译不是 Le sublime est maintenant（崇高是现在），而是

Maintenant, tel est le sublime（现在，即崇高之所是）。崇高不在他处，不在高处，也不在低处，既不太早，也不太晚，也不在过去。而是这里，现在，发生……，这便是这幅画了。现在这里，有这幅画而不是空无一物，而这件事情是崇高。先锋派的严肃性体现在：放弃可以抓住一切的理智；让它卸下武器；承认这绘画的意外事件不是必然的，甚至也不是可预见的；还有在发生（Arrive-t-il?）面前的匮乏；在一切禁止、说明或者评论“之前”对意外事件所做的保卫；在人们注意到和观看“之前”就发起的、在“现在”的保护下的保卫。在文字艺术的规定里，这种由发生而引起的要求在格特鲁德·斯坦[1]的《如何写作》（*How to Write*）里可以找到它最严谨的运用之一。崇高总是伯克和康德意义上的崇高，可不再是他们的崇高了。

95

## 2

我说过，非确定物被宣告却又不在场的矛盾感觉是反思 17 世纪末到 18 世纪末的艺术的关键。崇高也许是描述现代性特征的感性艺术方式。矛盾的是它曾出现在文人的论争中并且得

1 格特鲁德·斯坦（Gertrude Stein，1874—1946），美国作家、诗人、剧作家和收藏家。她在巴黎家中开设的沙龙吸引了很多与其同时代的艺术家，也推动了现代艺术和文学的发展。她的作品除了本文中提到的《如何写作》，还有《地理与戏剧》、《毛小姐与皮女士》、《三种生活》等。——译者注

到了某个法国作家强有力的捍卫，文学史将这位法国作家排在对古希腊 - 罗马的古典主义最为顽强的捍卫者之列。1674 年，布瓦洛出版了他的《诗艺》（*Art poétique*），还有他对《论崇高》（*Péri tou hupsou, Du sublime*）的翻译，或者转录。这是一篇专论，或者更确切地说是一篇随笔，记在某位朗吉努斯的名下。关于朗吉努斯的身份，长久以来都是混乱的，而今天人们认为他生活在大约公元 1 世纪末。这位作者是个修辞学家。他通常教授演说者说服或者打动（根据种类）听众的各种方法。那时，演说艺术的教学承接自亚里士多德、西塞罗和昆提利安以来的传统。它与共和制有关，人们需要知道如何在与会者和审判员面前说话。

大家大概可以料想到：朗吉努斯的文本复述了这个传统所承载的各种准则和忠告，同时传承修辞技艺（tekhnè rhètorikè）的教学形式。不过，文本的结构受到一种不确定因素的影响，仿佛它的主题，即崇高、非确定物，让教学计划失去了稳定性。我不能在这里分析这种犹豫。布瓦洛和许多评注者都对此有感觉并且得出结论：人们只能在崇高的风格里谈论崇高。朗吉努斯确实试图用话语来界定崇高性；它是，他说道，难忘的、不可抵抗的，而且尤其是它给出很多值得思考的东西，“在它身上有许多反思”（hou pollè anathéorèsis）。他还试图在演说者的气质（éthos）、演说者的情感（pathos）、演说方法中确定崇高的源头：修辞格、文字与表述语调的选择、组合。这样他

力求遵循专论类型（修辞学、诗学和政治学）的各种标准，而这种类型本身也为实践者提供了一种模式。

然而，当关涉崇高时，就会出现与修辞学或者诗学的常规陈述相对立的主要障碍。朗吉努斯写道，比如有一种思想的崇高，它有时在演说里体现为表达的极度单纯性，在这种表达里言说者的高贵特征让人期待更多的庄重，而有时思想的崇高在演说中甚至表现为纯粹而简单的沉默。我确实希望大家把沉默还是看作一个修辞格。大家就会和我一样认为：这个修辞格是所有修辞格中最不确定的。在布瓦洛的翻译里，当修辞学家宣称为了达到崇高的效果“没有比完全隐藏的修辞格更加好的修辞格了，而且当人们根本认不出这是一个修辞格时”，从修辞
96 学（而且也是从诗学）的角度来看，一直持留的是什么呢？或者是否存在一些隐藏修辞格的方法呢？是否存在抹掉修辞格的修辞格呢？如何区分隐藏的修辞格和毫无修辞的修辞格呢？而什么又是毫无修辞的修辞格呢？以下这点似乎就是从教学功能中提取的主要结论：当演说是崇高的时候，它会包容缺点，趣味和形式不完美的错误。比如，柏拉图的风格充满着自负、浮夸和勉强的对比，简而言之，柏拉图就是相对于吕西亚斯而言的矫揉造作风格或者巴洛克风格，或者相对于伊昂而言的索福克勒斯，或者相对于巴库利德斯而言的品达，而事实上是，前面指出的第一批人是崇高，而第二批人只是完美。所以，技艺上的薄弱是可宽恕的，如果这种薄弱是“真正伟大”的代价。

演说的伟大是真的，如果演说见证了思想与真实世界的不可兼容性（incommensurabilité）。

是布瓦洛的转录导向了这种类比，还是新兴基督教影响了朗吉努斯呢？精神的伟大不是来自这个世界，这肯定会让人想起帕斯卡对各种秩序的区分。在技艺领域里可要求的完美并不必然就是与崇高感有关的品质。朗吉努斯甚至给出了这样的例子：倒装句式在被认为是自然而恰当的句法里可以产生崇高效果。至于布瓦洛，在 1674 年他为朗吉努斯的文本所写的序言里，还有他在 1683 年和 1701 年对序言的添加里，直至在 1710 年他去世后出版的“第十反思”里，他完成了早就指出的、与古典技艺惯例的决裂：崇高不能教授，教学在这方面无能为力；它与可通过诗学规定的规则无关；它只要求读者或者听众有构想力和趣味，而且要求他“可以感觉到首先都被所有人感觉到的东西”。这样，布瓦洛采取了与 1671 年的布渥尔神父[1]相同的立场。后者宣称遵循规则不足以获得漂亮的作品，另外还需要某种“我不知是何物”的东西，这种东西也被叫作天才（génie），它是“不可理解和不可解释的”，是“上天的礼物”，在本质上是“隐藏的”，而辨识它的唯一途径是它对接收者产生的“效果”。在反对于厄[2]的论战里，为了弄清楚圣经里的

1　多米尼克·布渥尔（Dominique Bouhours，1628—1702），法国耶稣会教士，语法学家和历史学家，生前非常热爱并且积极捍卫法语。——译者注

2　皮埃尔 - 丹尼尔·于厄（Pierre-Daniel Huet，1630—1721），法国博物学家，也是一位大主教。——译者注

“要有光，于是就有了光”（Fiat lux, et lux fuit）是否——如同朗吉努斯认为的那样——是崇高，布瓦洛求助于王港修道院的先生们（Messieurs de Port-Royal）而且特别是勒迈斯特·德·萨
97 西[1]：这些冉森教派教徒都是研究隐秘的含义、言说的沉默、超越一切理性的感觉，以及最后对发生的接受力（réceptivité au Arrive-t-il?）的导师。

在这些神学–诗学的争论里关键的问题是，艺术作品的地位。艺术作品是对一个理想模型的复制吗？对最完美的作品进行反思可以得出确保作品达成目标、成功说服、制造愉悦的规则吗？理解力能够为这种反思提供足够的涵养吗？在专注于崇高性和非确定性的主题时，对作品的思量使得与之相关的技艺和惯例（学院，学校，导师和学生，趣味，由王子和侍臣培养的见多识广的受众）遭受了重大转变。这也是作品被追问的目的或者命运。主流的技艺观念把作品置于一种多重的塑造中：在画室、学校、学院里教授对典型的塑造，对贵族受众共享的趣味进行塑造，对艺术的目的进行塑造。艺术的目的曾是描绘一个神或者人的名字的光辉，而与名字相连的是某种重要德性的完美。而崇高的观念搅乱了这种和谐。

我们把这种搅乱的特点放大一点来看。技艺在狄德罗的笔

1 勒迈斯特·德·萨西（Lemaistre de Saci，1613—1684），其名字也写成“Louis-Isaac Lemaistre de Sacy”，亲近王港修道院的神父，是一位法国神学家和人文主义者，他翻译的《圣经》在18世纪非常流行，被称为“王港圣经”。——译者注

下变成了“小伎俩”（le petit technique）[1]。艺术家不再受到这样一种文化的引导，即把艺术家看作神光启示的发送者和大师。艺术家，作为天才，他并非自愿接收从某种“我不知是何物”的东西而来、降临于他身上的灵感。受众不再根据被传统支配的、共享愉悦的趣味准则进行判断：不为艺术家所熟知的个体（“人民”）阅读书籍，流连于沙龙的展厅，涌进公共剧院和音乐会，他们为不可预见的、震惊的、仰慕的、轻蔑的、冷漠的种种情感所折磨。问题不在于通过引导他们认同某个名字并且参与到这个名字的德性光芒中而取悦他们，而是让他们惊奇。“崇高，”布瓦洛写道，“不是严格意义上说的某种证明自己和表现自己的东西，而是一种抓住、震撼和让人感觉到的不可思议。”不完美本身、趣味的扭曲、丑陋都可以参与产生震惊的效果。艺术不是模仿自然，它在旁边创造了一个世界，保罗·克利（Paul Klee）说是一个中间世界（Zwischenwelt），我们可以说是一个旁边的世界（Nebenwelt），在那里怪形和无形都有其权利，因为它们可以是崇高的。

请大家原谅我把伴随崇高观念的现代发展而发生的转变简化到如此程度。大家会发现在现代以前在中世纪的美学里——比如在圣维克多僧侣们（Victorins）的美学里——就有了转变 98
的痕迹。无论如何，这种转变说明：对艺术的反思在本质上不

1 可参见狄德罗在《论绘画》（*Sur la peinture*）里关于绘画技术的观点。——译者注

再针对作品（人们将之交付给了天才的孤独）的发送者，而是针对它们的接收者。从此，应当做的事情就是：分析影响接收者的方法，他接受和感觉作品的方法，他判断作品的方式。正是如此，美学，以及对艺术爱好者感觉的分析，就取代了用于培养艺术家的教学法的诗学和修辞学。问题不再是如何做艺术？而是艺术带来的体验是什么？而在分析后面这个问题时，非确定性又回来了。

## 3

1750 年鲍姆嘉登[1]出版了《美学》（*Aesthetica*），这是第一部美学著作。关于这部作品，康德简短地评说它建立在一个错误的基础之上。鲍姆嘉登没有区分起决定作用的判断力与起反思作用的判断力：前者是理解力根据其范畴组织现象时使用的判断力，后者是以感觉的形式存在的、与主体能力之间的非确定关系相关的判断力。鲍姆嘉登的美学仍然依赖于一种其与艺术作品的概念性的确定关系。对于康德，美的感觉是一种这样的愉悦：它来自遭遇艺术对象或者自然对象时在图像功能与概念功能之间产生的自由和谐。崇高的感觉还要更加不确定：

1　亚历山大·戈特利布·鲍姆嘉登（Alexandre Gottlieb Baumgarten，1714—1762），德国哲学家、美学家，被誉为“美学之父”，正如利奥塔所说，他的著作《美学》是历史上第一本美学专著。——译者注

一种混合着痛苦的愉悦，一种从痛苦中产生的愉悦。在面对一个巨型对象（沙漠、一座山、一座金字塔），或者一个非常强大的对象（海上风暴、火山喷发）时，绝对概念（l'idée d'un absolu）被唤醒。绝对概念只能被思考而且必须处于没有感性直觉的情况里，如同理性的理念（Idée de la raison）。呈现力和想象力都不能为这个理念提供适当的再现。这种表达上的失败引起痛苦，在主体身上产生一种他所能接收的东西与他所能想象的东西之间的分裂。不过，这种痛苦反过来又生出一种愉悦，而且是一种双重愉悦：想象力的无能为力反而证明——它力求让人看见看不见的东西，这样它的目的就是让其对象与理性的对象协调一致；而另一方面，图像的不足是理念巨大能力的否定性迹象。它们之间能力的失调产生了构成崇高不同于美之平静感的情感特点的极度张力（他说是激荡［agitation］）。 99
在决裂的边缘上，理念的无限或者绝对可以在康德所谓的否定性呈现（présentation négative），或者甚至非-呈现（non-présentation）上被看到。他援引禁止图像的犹太法则作为否定性呈现的突出例子：几乎被简化至零的视觉愉悦引发对无限的无限思考。甚至在浪漫主义艺术从古典和巴洛克的形象中脱胎之前，大门就已经向抽象艺术和极简艺术的方向的探寻敞开了。如此，先锋主义在康德的崇高美学里就萌芽了。不过，康德的崇高美学所分析的艺术效果里的艺术显然主要在于再现崇高主题。而时间的问题，发生（Arrive-t-il?）的问题在这方面并不是——

至少在清楚明白的意义上——康德问题的构成部分。

相反，我认为，时间问题在埃德蒙·伯克 1757 年出版的《关于我们崇高和美概念之根源的哲学探究》里是核心问题。康德把伯克的观点作为经验主义和心理主义而抛弃是徒劳的，而另一方面，他借用伯克对崇高感的矛盾特点的分析也是徒劳的，因为他剥去了伯克美学中的——我认为——重要的关键性问题，这问题就在于证明崇高是由“不再有任何事情发生”（plus rien n'arrive）的威胁引起的。美提供积极的愉悦。但是还有另一种愉悦，它与比满意更强烈的情感联系在一起，这种情感是死亡的痛苦与临近。在痛苦中身体影响心灵。不过，心灵也可以影响身体，就像身体唯有通过潜意识的联想再现痛苦的情境来体验来自外面的痛苦。这种纯粹精神的情感，用伯克的词语来说，就叫作恐惧（terreur）。然而恐惧与剥夺（privation）联系在一起：被剥夺了光，则恐惧黑暗；被剥夺了他者，则恐惧孤独；被剥夺了语言，则恐惧沉默；被剥夺了对象，则恐惧虚空；被剥夺了生命，则恐惧死亡。让人害怕的是“发生”没有发生（Il arrive que n'arrive pas），不再发生。

为了将这种恐惧与愉悦混合在一起并且用它来组成崇高感，还需要，伯克写道，引起恐惧的威胁被悬置，保持一定距离并且持存。这种悬置（suspens），即威胁或者危险减弱，引发一种愉悦。这种愉悦当然不是积极的满意之愉悦，而是缓解（soulagement）的愉悦。这还是一种剥夺，不过是第二等级上

的：心灵被剥夺了被剥夺光、愉悦和生命的威胁。这第二等级的剥夺所产生的愉悦，伯克将之区别于积极的愉悦，他将之取名为狂喜（delignt，délice）。

所以，崇高感分析起来大概是这样的：有一个非常巨型、非常强大的对象，因此它威胁着要剥夺心灵的整个发生（Il arrive），这个对象使心灵遭受“惊奇”极大的震撼（以极弱 100
的强度就能使心灵遭受崇拜、敬仰和尊敬的威慑）。心灵目瞪口呆、无法行动，如同死人。在远离这威胁的同时，艺术获得了一种缓解和狂喜的愉悦。得益于这种艺术，心灵交付给生与死之间的激荡，而这激荡就是它的健康和它的生命。对于伯克来说，崇高不再是提升（élévation）（提升是亚里士多德用以区分悲剧的范畴）的事情，它是激化（intensification）的事情。

伯克的另一个观察也值得注意，因为它预示着：作品可以引发一种相较于模仿的古典规则而言的解放。在关于绘画和诗歌各自优势的长久争论中，伯克站在诗歌的立场上。绘画因模仿模特和对模特的形象再现而备受指摘。但是，如果艺术的目标是让作品的接收者体验到强烈的感觉，那么通过图像进行表现就是一个限制情感表达的各种可能性的羁绊。在语言艺术里，特别是在诗歌里，而且是在被伯克视为某些语言探索可以在其中自由发挥的场域，而不是有规则的种类的诗歌里，感动的力量就不受形象的逼真性所束缚。“当我们想要在画里再现一个天使时我们怎么做呢？我们可以画一个有翅膀的漂亮年轻男

子：但是绘画永远都不能提供如同添加“上帝的天使”这单独一句话那样伟大的东西吧？”而如何以感觉上同样的力量画出弥尔顿（Milton）在《失乐园》（*Paradise Lost*）里描述的堕落天使旅行的终点“死神宇宙”（A universe of death）呢？

文字在情感表达中享有好几个优势：它本身就负责情感联想（associations passionnelles）；它可以无须考虑可见性就唤起属于心灵的东西；最后，伯克补充道，“借助文字以完全不同的方法进行不可能的组合，这是我们能力范围之内的事情”。经过崇高美学的推动，为寻求强烈的效果，各种艺术——不论它们的材料是什么——都能够而且必须不再关注对仅仅美的模特进行模仿，而是尝试进行令人惊奇的、不同寻常的、令人震惊的组合。尤其是震惊，它是发生（某事）而不是空无一物，是被悬置的剥夺。

伯克的这些分析可以很容易——大家猜到了——在拉康—弗洛伊德的问题框架里被重拾并且被评论（这正是皮埃尔·考夫曼［Pierre Kaufman］和齐邦谛［Baldine Saint-Girons］所做的事情）。而我要在另一种精神——我的主题（即先锋派）所支配的精神——里重提这些分析。我想要提出的是：在浪漫主
101 义的边界上，由伯克——较小程度上由康德——发起的对崇高美学的构想勾画了一个充满着艺术实验的可能性的世界（un monde de possibilités d'expérimentations artistiques），在这个世界里先锋派将要开辟自己的道路。一般来说，这无关乎直接的、

经验上可观察到的影响。马奈、塞尚、布拉克和毕加索很有可能都不曾读过康德或者伯克。确切地说，这关系到在作品的目的上出现的一种不可逆转的偏离，这种偏离影响到艺术条件的所有化合价（valence）。艺术家尝试各种使事件可以发生的组合。艺术爱好者体验到的不是一种简单的愉悦，他也不能从他与作品的接触中获得伦理上的好处，他在作品身上期待一种他自身情感能力和构想能力的激化，一种矛盾的愉悦。作品不服从模特，它尝试呈现不可呈现的东西；它不模仿自然，它是假象（artefact），是拟象（simulacre）。社会共同体不在作品里得到认可，它忽视作品，它把作品当作不可理解之物而将其抛弃，然后，它接受：精神上的先锋派把作品当作尝试着见证精神之力量以及精神之匮乏的痕迹而保存在博物馆。

## 4

伴随着崇高美学的发展，19 世纪和 20 世纪的艺术关键在于证明“有非确定物”这件事情。对于绘画，伯克在他对文字力量的观察中所指出的矛盾是，这种见证只能通过确定的方式进行，画布、画框、线条、颜色、空间、形象在浪漫主义艺术里本质上还是屈从于再现的限制。不过，目的和方法之间的对立在马奈和塞尚那里已经起到质疑某些规则的效果，这些规则自 15 世纪以来就规定着形象在空间里的再现以及颜色和明暗

变化的安排。大家去读一读塞尚的书信，就能理解他的作品不是已经找到“风格”的天才画家的作品，而是对“一幅画是什么？”这个问题的尝试性回答。其创作的关键在于只把“色彩感觉”和“小感觉”记录在画布上，根据塞尚的假设，仅仅这些“色彩感觉”和“小感觉”就能构建物体、水果、山、面孔、花儿的全部图像存在，而无须考虑历史或者“主体”、线条、空间，甚至光线。这些基本的感觉被隐藏在仍然受到惯常的或
102 者古典的观看方法支配的普通知觉里。画家若想通达并且因此复原这些感觉，就必须付出一种让知觉和心理场域摆脱视觉偏见的内在艰辛。从观赏者这边来说，如果他不能服从于一种附加的艰辛，画作对他来说就只是一种不可通达的非意义（non-sens）。画家不要为会不会陷入被人看作蹩脚画家的危险而犹豫。“我们为极少数人画画。”相较于画家–探索者及其同辈们对于成功所持有的判断，来自绘画监管体制（学院、画展沙龙、批评、大众趣味）的认可不怎么重要。前一种成功评判的标准是就真正的问题所进行的创作，而真正的问题是：呈现让人得以看见的东西，而不是可见的东西（faire voirce qui fait voir, non pas ce qui est visible）。

梅洛–庞蒂评论过他所称的“塞尚的疑惑”（doute de Cézanne）[1]，好像画家的关键确实在于抓住和还原生成中的知

1 这也暗指梅洛–庞蒂的一篇同名文章，收录在文集《意义与非意义》（*Sens et non-sens*）里。——译者注

觉，知觉“之前”的知觉，我要说的是：画家的关键是正在作为事件发生的颜色，“发生”(某事：颜色)——至少是在眼前——的神奇。在现象学家梅洛 - 庞蒂看来，这种对塞尚的小感觉之“本源性”价值的信任并没有多少可信度。塞尚自己常常抱怨这些小感觉的不足，他写道：它们是些“抽象”，“它们不能让他画满他的画布”。但是为什么应该要画满画布呢？难道抽象是禁止的吗？

折磨先锋派者的疑惑并不止于塞尚的“色彩感觉”（就像它们是不可置疑的），而且同样也不止于它们预示的抽象。见证非确定物的任务把用来防范理论家的著作发起的追问浪潮的堤坝以及画家们自身的宣言一个接一个地击垮了。绘画对象的形式主义定义很快就被极简主义风潮绕过了，比如克莱门特·格林伯格于 1961 年（那时他正与美国“后造型”抽象针锋相对）提出的定义。至少应该有个画框（为了画布得以展开）吧？不。颜色呢？早在 1915 年马列维奇的白底黑方形就已经回答了这个问题。对象是必需的吗？身体艺术（body art）和偶发艺术（hapenning）想要证明不需要对象。那么就像杜尚的《泉》（fondaine）暗示的那样，至少需要一个展示场所吧？而丹尼尔·布汗[1]的作品证明：甚至这也是常常遭到怀疑的。

---

1 丹尼尔·布汗（Daniel Buren，1938—），法国当代著名艺术家，他曾一度认为作品应该直接与鲜活的环境（比如街道）对接，而不是放在博物馆或者沙龙这样的人造环境里。他于 1986 年在巴黎皇宫庭院里创作了“布汗的柱子”，高矮不等的黑白条纹圆柱整齐排列在地面上，宛如一个大棋盘。——译者注

无论是否属于当代艺术史命名的极简主义或者贫穷艺术
103 （Arte Povera）潮流，先锋派艺术家的探索都是在追求——我们可以认为是——绘画艺术的“基本的”或者“本源的”构成因素。这些探索从少（ex minimis）做起。它们需要面对这样的严格要求：“在形而上学的坠落中伴随着形而上学”的思想只能借助于“显微学”（micrologie）而进行。这个要求与阿多诺在《否定辩证法》（*Negative Dialektik*）末尾勾勒的原则一起激励这些探索，而且它支配着《美学理论》（*Aesthetische Theorie*）的书写。

显微学不是碎片状的形而上学，如同纽曼的画也不是碎片状的德拉克洛瓦（Delacroix）的画。显微学把思想的意外事件作为在伟大哲学思想衰落中还需要思考的非思想（impensé）记录下来。先锋派尝试把现在（now）的意外事件记录为不能被呈现的而且在伟大的再现绘画的衰落中还需要呈现的东西。如同显微学，先锋派关心的不是发生在“主体”身上的事情，而是发生（Arrive-t-il?）、匮乏（dénuement）。正是通过这种方式，它属于崇高美学。

在追问作品的发生时，先锋派艺术放弃了作品以前就接收者共同体而言发挥的认同作用。就算从康德理解它的意义上来看，以法则上的场域或者推测的名义而不是以事实上的实存的名义，共通感（sensus communis）（而且康德不是就崇高来谈论共通感，而仅仅是就美）也无法在追问性的作品面前达到稳

定。这样的作品一旦形成，就会变成勉强，而当这些作品被放在博物馆，被认为属于共同体的遗产而且对于这个共同体的文化和愉悦来说都是可自由处置的时候，又太迟了。这些作品还必须是对象或者它们经得起被对象化，比如通过摄影被对象化。

在这种隔离和误解的情境里，先锋派艺术是脆弱的而且常常遭到镇压。这看起来只会使共同体在长期的“绝望”中（从1930年代到1950年代中期“重构”结束）经受的身份危机变得更加严重。在这里不太可能指出那些一党专政的国家（Etat-parti）——它们生于对“我们是谁？”这一问题的惧怕和对虚无的焦虑——怎样把这些感觉转变为仇恨去反对先锋派。希尔德加德·布莱纳（Hildegard Brenner）研究纳粹的艺术政治，或者汉斯·尤尔根·西贝尔伯格（Hans Jürgen Syberberg）的电影不仅仅分析了这些镇压手段。这些研究和电影解释了，为何被文化专员和通敌的艺术家——尤其在绘画和诗歌领域——强加的新浪漫主义的和象征的形式必须阻止由发生推动的否定辩证法。采用的手段是把问题转化为对一个传奇“主体”的等待，即纯粹的民族到来了吗？领袖到来了吗？齐格弗里德[1] 104
到来了吗？这样被消解和转变成神话政治的崇高美学，就能在纽伦堡（Nüremberg）的齐柏林场（Zeppelin Feld）建造他们的人类“教育”基地[2]。

1 齐格弗里德（Siegfied），中世纪中古高地德语史诗《尼伯龙根之歌》（*Nibelungenlied*）里的英雄，瓦格纳歌剧《尼伯龙根的指环》里的主角，以屠龙闻名。——译者注

2 指德国纳粹时期的全国党代会会场。——译者注

借助所谓高度发达社会今天经受的超资本化（sur-capitalisation）“危机”，反对先锋派的另一种攻击正在浮出水面。在这种攻击里，反对作品–事件的先锋派探索以及反对这种探索尝试迎接“现在”的沉重威胁不需要那些一党专政的国家。这种威胁“直接”来自市场经济。市场经济与崇高美学之间的关联是模棱两可的，而且甚至是反常的。可能后者曾经而且现在继续是反对事实上的实证主义和现实主义的计算（它统治前者）的一种反应，正如艺术评论家们——司汤达、波德莱尔、马拉美、阿波利奈尔、布勒东等——所强调的那样。

但是在资本和先锋派之间也存在一种默契。资本主义所运用的怀疑主义的甚至是毁坏的力量——马克思一直在分析和认识的力量——可以说鼓励着艺术家拒绝相信既定的规则，并且激发他们去试验各种表达方式、风格以及总是新的材料。在资本主义经济里有崇高。这种经济不是学院的，不是重农论的，它不接受任何自然。在某种意义上来说，它是一种在一个理念（即无限的财富或者力量）上被调控的经济。在证实这个理念的现实里，它无法列举任何例子。当它通过技术（尤其是语言的技术）服从于科学时，它却相反，只是让现实变得越来越难以把握，越来越受缚于问题，越来越虚弱。

人类主体——无论是个体还是集体——的经验，以及围绕着它的灵晕（aura），消散在对盈利、满足需求和通过成功进行自我肯定的计算中。随着劳动变成对信息的控制和操纵，工

人和劳动几乎神学般的深厚的条件贬值了，而这条件标志着一个多世纪以来的社会运动和工会运动。虽然这些观察是普通的，可这里值得注意的是，世代经验得以传承的时间连续体消失了。信息的占有变成社会重要性的唯一准则。而且信息在定义上是一个暂时的因素。一旦它被传递和分享，它就不再是信息，它 105
变成了环境的数据，以及“都说过了”（tout est dit），即众所周“知”。它被放入记忆 - 机器里。它所占据的时长几乎是瞬间的。在两条信息之间，在定义上来说什么也不会发生。这样，引发信息和领导者兴趣的东西与先锋派的问题之间——在发生的事情（即新事物）与发生（Arrive-t-il?）（即现在［now］）之间——的混淆就变成可能。

大家认为，艺术市场如同所有市场服从于创新的规则（règle du nouveau），可以对艺术家产生一种诱惑。这种诱惑并不归因于唯一的腐败。诱惑借助于创新与事件（Ereignis）之间的混杂而运作。而维护这种混杂的是当代资本主义所特有的时间性。一条“强大的”信息——如果我们可以这么说——与意义的赋予成反比，意义可以在接收者拥有的编码里被赋予信息。信息与“噪音”（bruit）相像。大众和艺术家——受到文化商品的掮客和发行人的建议影响——很容易从这个观察里得出这样的原则：一件作品是否属于先锋派要看它被剥夺意义的比例。那时，难道它不是作为一个事件了吗？

还需要作品的荒诞性不会打消购买者的念头，同样，在商

品中引进的创新必须任由消费者切近、欣赏和获取。艺术成功的秘密如同商业成功的秘密，就包含在出人意料与“为人熟知”之间以及信息与编码之间的配量中。艺术中的创新是这样的：重拾被前面的成功所确认的程式；然后借助于根据不兼容的原则与其他程式结成的组合，借助于援引、装饰和仿制的大混合，使之失去平衡。这样可以直至媚俗和怪异。讨好大众的“趣味”（可大众不能有趣味），恭维被可自由处置的形式和物品的多样化减弱了的感觉的折衷主义。人们以为这样就表达了时代的精神，却只是体现了市场的精神。崇高性不再在艺术中，而是在对艺术的思辨中。

发生之谜并没有被消散到这个程度，绘画的任务也没有过时。这任务就是画出有某种不可确定的东西这件事情，即有（il y a）本身。意外事件（occurrence）、事件（Ereignis）与伴随着创新而来的小颤抖或者盈利热情没有关系。在创新的犬儒主义里肯定隐藏着一种绝望，即什么也不再发生。但是，创新就在于行动，就像发生了很多事情那样，在于让很多事情发生。意志通过创新确认了它对时间的支配权。这样它就与资本的形而上学（即时间的技术）相契合。创新“成功”（marche）了，
106 而发生（Arrive-t-il?）里的问号却停止了。随着意外事件的到来，意志被打败。先锋派的任务仍然是打乱精神就时间所做的预测。崇高感就是这种匮乏的名字。

# 某事诸如："无交流的交流……"[1]



为了夸大这里提出的问题："艺术与交流"，我只想重新提及——至少是康德以来——审美接受所特有的（或者人们以为是特有的）交流方式；而且，为了说明这方式，我只需援引两个句子当作格言，它们表面上完全互相矛盾：

> 任何艺术作品都不应该在交流的范畴下被描述和被解释。
>
> 我们甚至可以通过判断力这样来定义趣味：它让来自既定再现的感觉变得普遍地可交流而无需概念的媒介。

第一句话来自阿多诺（《美学理论》，第149页，法语翻译马克·集梅内［Marc Jimenez］），第二句话来自康德（《判断力批判》，第40节，第129页，法语翻译亚历克西·费罗能克［Alexis Philonenko］）。

这两句格言看起来是对立的，一个认为艺术与交流没有什么关系，而另一个则认为艺术的接受预设和要求一种没有概念的普遍可交流性。哲学家对互相对立的论点习以为常。

---

1 本文源于1985年10月由罗伯特·阿勒左（Robert Allezaud）发起在索邦大学举行的"艺术与交流"第一场研讨会上的发言。1986年发表于由巴黎Osiris出版社出版、由罗伯特·阿勒左主编的同名论文集。

阿多诺的句子指向他对黑格尔将作品还原为概念辩证法的反对。阿多诺有他自己的预感，他看到：从黑格尔的思想里显露出某种可以为一种交流主义意识形态提供哲学罩子的东西。这很有可能是由于这样的事情，即在这种黑格尔的思辨哲学里，
108 存在一种概念的绝对霸权。这里我们接上了康德的说法。在阿多诺所称的交流里，可以得出如下暗含的观点：如果在艺术里并且通过艺术有一种交流，那么它必须是没有概念的。因而，尽管矛盾是显而易见的，但这里阿多诺还是属于从康德走向我们的这个艺术思想传统。有一种艺术思想不是非 - 交流（non-communication）的思想，而是非概念性交流的思想。

我想要夸大的问题是：当——准确地说——应用于艺术的技术“产品”在没有概念的大量干预和霸权下不能被生产时，没有概念的交流会怎样呢？在围绕交流这个词而展开的冲突里，众所周知的事情是：作品，或者总之，所有被看作艺术的事物，在触发理智（intelligence）之前，首先触发感觉；这种感觉——构建性地因而也直接地——是先天普遍地可交流的。由此，这样的感觉有别于一种简单的主体性偏好。这种交流性是作为要求而不是作为事实，正是因为它被假定是本源的、本体论的，所以它避开了交流活动。而交流活动不是一种接受性，而是某种被操控的事情，是被设置的事情。在我看来，支配我们的问题意识（problématique）的东西是：“新兴技术与艺术”，或者换种说法，是“艺术与后现代性”。这种可交流性，就像

康德在美的分析里对它进行详细论述的那样，确实是"先于"(antérieur) 交流理论意义上说的交流，后者包含着交流实践（实践［pragma］，等同于处理［Handeln］）。这种先天的可交流性直接发生在美的感觉里，它总是已经被预设在一切概念性的交流里了。

在展示美的感觉不同于其他的情感或者"情绪——有人试图将它们与美的感觉混淆在一起，包括崇高的感觉——时，康德认为，美的感觉必须是直接可传递的，否则就不会有美的感觉。这种感觉的要求，在普遍的意义上说，是审美判断的构成部分。所以，如果我们遵循一种心理的或者社会的或者实用的描述，即一般来说人类学的描述，那么我们会放弃赋予艺术——从它的接收来看——一个特殊的地位，而且最终我们会同意：没有艺术。如果我们放弃趣味判断里潜在的、直接的、应有的这种可传递性（transitivité）（而且这种可传递性同时也是为了艺术的存在而要求的），那么同时也就放弃了属于康德所称的共通感（sensus communis）——属于直接可交流的感觉性（sentimentalité）——的共同体概念。

确实，关于感觉，我们不能说，它必须直接地集合所有人 109
的赞同而无需媒介，无需预设一种感觉共同体（communauté de sentiment）。感觉共同体使得其他每一个面对相同的境况和相同的作品的个体至少能够拥有同样的判断而无须以概念的方式设计一个判断。这样，在审美感觉的分析里，关乎的事情是

分析何为一般意义上的共同体。而在作品的接受中，关键的东西是感觉的、审美的共同体的地位，即这种共同体确实“先于”所有共同体和所有实践。在主体间关系的划分还没有开始时，就有一种赞同，一种可能的、可要求的一致存在于“还”不能算理性和言说的主体性之间的论证秩序的秩序里。

这样，就开启了对另一种类型的共同体的假设，它不能还原为各种关于交流的理论。如果我们承认先天的可交流性被包含在个别的审美感觉里，而且如果我们承认这种个别的审美感觉是直接的（也就是说可能是最贫瘠和最纯粹的）感受空间和时间（感知［aisthèsis］的两种必要形式）的方式，那么，当应该会有机会进入交流的形式——要么在它们的生成中，要么在它们的传递中——在概念上被规定时，这种可交流性是否可以持续呢？当某些计算好的情境被当作审美情境提出时，审美感觉又是怎样的呢？

在本次研讨会的论述中已经指出的线性系统和图像系统之间的对立（无须谈论投入图像的计算生产里的希望），在我看来，与我尝试要解释的感受性（passibilité）与主动性（activité）之间的对立，似乎没有什么关系。感受性作为体验（情感）的可能性假定了一种给予（donation）。如果我们是有感受的，那么这是由于某种东西发生在我们身上，而且当这种感受性具有一个根基性地位时，给予本身就是某种根基的、本源的东西。发生在我们身上的事情无论如何都不是我们事先通过概念

（Begriff）掌控、设计和抓住的事情。要么，如果我们所感受到的东西是事先通过概念被策划好的，那么它如何能够抓住我们呢？如果我们已经知道或者我们能够知道这是关于什么、通过什么、和什么一起、为了什么而发生的，那么它如何能够让我们体验到呢？要么，如果一种这样的感觉——在康德尝试赋予这个术语的极端意义上来说——发生了，那么就应该承认：发生在我们身上的事情让我们迷惑不已。当康德谈论感觉的材料（matière de la sensation）——他将之与它的形式、与它被赋予形式的过程对立起来——这里关涉的事情准确地说是我们不能计算的事情。关于支配着我们、给予我们这材料的东西，我 110
们什么也说不上来。我们不能把这种他者（Autre）用大 A 来概念化，就像康德将之称为大 X 那样。不过的确应该要承认：给予来自一个大 X，海德格尔将之称为存在。这种给予在所有的捕获和概念化之前（或者更恰当地说是里面）被感受到，它为反思、概念提供机会（donner matière）[1]；而且正是在它之上（dessus）和为了它，我们将建立我们的美学哲学和交流理论。确实应该要有某种东西首先被给予。感觉是对被给出的东西的直接迎接（accueil）。由新技术生产的作品必然地（在十分多样的层次上，在它们自身多样的地方）带着它们已经——要么

1 "matière" 在这里表示双关，一方面与前面所说的"材料"呼应；另一方面，donner matière 是一个固定表达法，意思是"提供主题或者机会"。——译者注

在它们的构建里和 / 或在它们的复原里，要么仅仅在它们的传播里——被某个（或者某些）计算规定的东西的痕迹。“计算”，我指的不仅仅是占据信息工程师的时间的计算，而且直至有关有史以来的所有空间和时间（包括用于生产这些作品和传播它们的所谓的“劳动”时间）的会计学。

所有工业生产都忠顺于这个关于再－现（re-présentation）的深层而又根本的问题，而审美感觉预设了某种在再现里蕴含而且遗忘的东西：呈现（présentation），它是一个这样的事实，即这里现在（là maintenant）有某事情。所有再现都预设空间和时间就是通过什么和在什么里某事情发生在我们身上而且总是处于现在和这里：地点和时候。这与概念无关，而只是呈现的方式而已。一旦我们在再现的艺术里，这里－现在的问题就会被掩盖。如何才能有只出自计算再 - 现的审美感觉呢？对新技术提出的形式通过概念进行规定的痕迹如何才能让构建审美愉悦的反思判断游戏变成自由的呢？在这种愉悦里起着构建作用的可交流性一直都是潜在的、被许诺的以及没有被实现的，这种可交流性如何不被概念的、论证的和科学技术的、“现实主义的”规定排除在这些新兴技术的产品里被交流的东西之外呢？

在提出康德关于审美感觉——在其直接性和它对普遍可交流性（没有它们我们就与艺术无关了）的要求里——的奇怪问

题时，我想要提出下面的假设：在我们的现代性或者我们的后现代性里，首先被打击和抱怨的也许是空间和时间。被打 111
击的是由发生给予的形式的空间和时间。真正的"根基危机"可能不是理性根基的危机，而是与所谓的真实对象——在感性空间和时间里被给予的对象——有关的所有科学操作。

在康德那里已经有两种 esthétique，esthétique 一词有两种意思。在第一种 esthétique（《纯粹理性批判》）里所提出的问题仅限于对感性事物的设立（对感性事物的"综合"），借助于设立，感性事物才能被概念认识。概念如何在现实中找到应用呢？需要在感性事物里已经有——如同它被给予我们的那样——一些基本综合和感觉统一体，后两者为感性事物在概念上获得可理解性做了准备。在感性事物上被给予的东西与概念将用它去做的事情之间有一种相似性。比如在声音的时间序列里有数字序列应用所容许的东西。这第一种综合，康德称之为图式（schéma），而且它在感性事物里准备了概念的应用。我们可以认识感性事物，因为感性事物与理智事物（intelligence）有相似性。而在第三批判里，esthétique 设立的是形式问题。在那里目标不在于理解科学是如何可能的，而在于理解给予发生的这里和现在如何产生这样的一种感觉，即就像它只是对在空间和时间里自由漂浮的形式进行情感上的转录。康德把这种感觉归于对形式的记录，而形式又归于生产性想象。发生在感

性事物里的综合在这里不再被康德看作为科学做准备，而是使这样一种感觉成为可能，即这种感觉本身是对一切认识的准备。正是通过这种方式，这些形式被对之发生兴趣的主体所接受，康德把这些形式称作签名风格（monogrammes）。

所以，这里首先就有这个图式 / 形式的问题，还有把对形式的把握分为两种审美感觉的区分：美的感觉和崇高的感觉。不过崇高的感觉——康德从它引出分析却没有给出任何证明——与其规则相反，具有一个有趣的特点，即它没有直接的可交流性。当自由形式的呈现缺乏时，崇高感就出现了。它与非-形式（in-forme）并存。甚至正是当呈现形式的想象不够用时，这种感觉就出现了。而且这种感觉必须经过理性理念（即自由理念）的媒介。我们发现，当景象超越所有对形式的真正呈现时，
112 景象就是崇高的。也就是说，在这些景象里所蕴含的东西是我们的自由力量面对景象中显现的力量时产生的优越性。为了抽离出崇高，康德强调某种直接与空间和时间的缺乏问题有关系的状态，即引起美感的自由漂浮的形式竟然也缺失了。在某种意义上来说，崇高的问题紧密地与海德格尔所称的存在的隐退（retrait de l'être）、给予的隐退（retrait de la donation）关联。对感性事物的接受，也就是对在一切概念之前的这里 - 现在中的肉身意义（sens incarné）的接受，这种接受可能不再有地点和时刻。这隐退意味着我们此时的境遇。

在《理性的原则》（*Le principe de raison*）和《世界图像时代》（*L'époque des conceptions du monde*）里，诗歌和这种康德式感觉性意义上的接受性，与 Gestell[1]（不可译为：arraisonnement？）——它被归于技术–科学——之间的对立达到了顶点。对于海德格尔来说，技术–科学在其顶峰就是核科学；我们今天在 Gestell 上已经做得好得多了。显然，概念的安–置（in-stallation）（与 stellen 有相同的"词根"）直至空间–时间里，这种在新兴技术里的安–置比在海德格尔认识的科技里的安–置不知精巧了多少倍。两种接受形式的对立：一边是他归之于古希腊人的诗歌形式；而另一边是科学技术的接受（这还是一种本体论接受）——这种接受在理性原则的普遍统治下形成，而且海德格尔在莱布尼兹的思想里看到了这种接受的清晰发源。当然，组合分析（combinatoire）的数学概念，也就是所有统治信息和交流的东西的概念，尤其在那里有其发源，包括微积分（infinitésimal）。

这个问题还需要重提、重新审查以及纠正，在我看来它是"艺术和交流"问题的中心。在荷尔德林关于俄狄浦斯的《评注》（*Remarques*）[2]里——我们应该好好思考这些评注——诗人注意

1 在海德格尔思想的中文翻译里，一般将"Gestell"译为"座架"，在法文里译作"arraisonnement"，但是利奥塔似乎对这个法文翻译并不信任。我们在这里如同原文所做，在行文中保留这个德语单词。——译者注

2 此书指的应该是 1965 年由 Union générale d'éditions 出版的《俄狄浦斯评注和安提戈涅评注》（*Remarques sur Oedipe Remarques sur Antigone*），弗朗索瓦·费迪耶（François Fédier）的翻译者注解。——译者注

到：俄狄浦斯的真正悲剧是神确确实实离开了人类。真正的悲剧不是《俄狄浦斯王》（*Oedipe roi*）（私通、谋杀、误解），而是《俄狄浦斯在科罗诺斯》（*Oedipe à Colone*），也就是说当命运已经完成，什么也不会再发生在英雄身上了，而且什么也不再对他是命定的。整个命运的丧失标志着悲剧的根本，而且在这“什么也没有发生”里，也包含着我们问题的根本。当然，我们所称的交流，无论如何都是而且一直是“什么也没有发生”，也就是说我们没有被命定。而且关于这一点，荷尔德
113 林补充了一个十分厉害的句子：“在撕裂的极限上，确实，只剩下时间和空间的条件。”

在上述“艺术终结”——这是黑格尔思想在 19 世纪初发现的——的视野里，我们觉察到对“只剩下时间和空间的条件”的伤感。这份伤感要在这盛大的哀悼中，即在黑格尔辩证思想的巨大缓解中，被疗养和被治愈。这不仅仅将需要把这“只剩下空间和时间”吸收为纯粹的条件（这是从他第一部伟大作品《精神现象学》［*Phénoménologie de l'esprit*］的开始就完成的事情。他在这部作品的开始就展示：空间和时间的真理不在其自身上，而是在概念中；没有这里 - 现在，只有知觉；感性事物总是已经被理解力［entendement］间接化了），而且关于艺术终结的主题在另一个层面上显示了给予隐退和美学危机这个主题的持久。如果没有时间，如果时间是概念，那么艺术只能以

错误的方式出现，或者更确切地说艺术终结的时刻与概念的霸权时刻相吻合。我们应该把这个问题与我们今天置身于其中的问题——普遍化的逻辑中心主义——联系起来，并且说明艺术工业间接属于这种终结艺术的方式。艺术工业可能就是思辨形而上学的一种终结，一种黑格尔在好莱坞并获得成功的方式。保罗·维希留关于空间和时间的问题（从战略意义上来说，也是五角大楼［Pentagone］的问题）的观察阐明了这一点。他将这样的观察称为批评（critique）。同时，我们也应该建立胡塞尔面对欧洲科学危机的立场。

这样，一种关于各个先锋派的研究就非做不可了。它们的运动不能简单归因于艺术终结。如果说各个先锋派处于与黑格尔主题化艺术终结所根据的问题框架相似的问题框架里，那么它们已经以典范的方式"开发"过这"只剩下……"了。如果只剩下空间和时间的条件，也就是说事实上，如果对情节的再现和展现不是那么有趣，而且如果有趣的是没有命运的俄狄浦斯，那么让我们创造一种没有 - 命运的绘画吧。先锋派开始研究空间和时间的条件。这是已经延续了一个世纪而且还没有结束的尝试。这个问题框架可以恢复先锋派的真正重要性，并且把先锋派重新放入它们的场地里。它们曾是见证这些基底——关于这些基底的交流理论或者新兴技术来自其他方面，一些不似先锋派这么清晰的方面——的危机无法回避的证据。先锋派 114
至少具有悲剧意义，由此它们发生在它们的领域里完全类似于

在科学领域发生的事情。

从 19 世纪末开始，以科学危机的名义，发起了一场广泛的讨论，针对的是算术（也就是说有关数字的科学，它就是时间的科学）、几何、空间科学，还有力学、运动科学（也就是空间和时间的科学）。很难相信在科学家与哲学家之间持续了一个世纪的讨论不应该引起小小的交流意识形态的兴趣。产生非欧几里德式几何、公理化算术、非牛顿式物理的问题也是产生焦虑和信息理论的问题。

是不是在这种针对空间和时间的条件（对于空间和时间的条件有两种表达法，现代的：只剩下空间和时间；后现代的：甚至连空间和时间也不剩给我们）的危机里，是不是在这项我们从交流方面着手的工作里，只有丧失某种东西（给予或者呈现），却毫无所获呢？我们失去了大地（胡塞尔），也就是说这里 - 现在，但是我们赢得了某种东西，可是我们是如何赢得它的呢？与新兴技术相连的拔除根蒂（désenracinement）可以为我们允诺一个解放吗？

如同我们在研讨会的计划里所指出的，身体问题就出现在这里，然而我们不应该太信任这个词，因为如果空间和时间被新兴技术侵袭和攻击，那么身体也是而且必须如此。也许也应该开始为身体准备哀悼。

有关感受（passible）问题与被动（passif）问题的混淆。

这两个问题是有区别的：被动性与主动性（activité）对立，而不与感受性对立。甚至这种主动 / 被动的对立预设了感受性，而且无论如何，它也与艺术作品的接受没什么相干。相反，主动性或者"相互影响性"（interactivité）的要求则证明：需要更多的干预，而且我们因此摆脱了审美感觉。当人们绘画时，当人们提出一个共同体时，他们不是请求观赏者"干预"。今天所针对的事情不是人们还在塞尚或者德加斯最简单的素描里找到的这种感觉性；相反，而是接受者不接受；而是接受者不让自己窘迫；而是他自行构建为就被给予他的东西而言的主动主体：他直接自行重新构建并且自行认同为进行干预的某人。 115
我们生活和判断的根据正是这种行动意愿。如果计算机邀请我们玩或者让我们玩，增值的关键在于接受者表现了他主动性、能动性等的能力。这样，我们还是依赖于笛卡尔的典范，即"把自己变成主人和占有者……"。这就意味着感受性应该隐退，可是唯有通过感受性我们才能接受而且因此修改和采取行动，以及也许甚至感到愉快。这种感受性如同在一个直接共同体上获得愉快和归属感，可它今天在交流的一般问题框架里被压抑，而且甚至被认为是羞耻的。在这种如此珍贵的主动性的意义上说的行动，事实上只是起反应（réagir）、重复，至多是兴奋地与一个已经被给予或者被安置（gestellt?）的游戏相一致。相反，感受性的关键在于一个透过特殊审美感觉而被要求的直接的感觉共同体，而且所丧失的东西要多于简单的能力，这是其

属性。互相影响的意识形态可能与被动性相对立，不过它一直被封闭在一种完全次要的对立里。

真正的关键在于弄清楚这样一种感觉的现时性（actualité）和直接性是否得到维持：这种感觉要求共同归属于一个概念和计算在研究时预设的“基底”。作品首先只能以直接共同体的名义被接受，就算后来它可以在画廊里有距离地被呈现。这关系到的是在场模式的问题，而不是内容或者简单形式的问题。感觉一致性的问题针对的不是被呈现的事物或者呈现的形式，而是作为一致性要求的接受模式。这关涉的不是把感受性作为一个元素——甚至是一个简单的元素——放进对作品的消化过程（processus d'appropriation de l'oeuvre）中，而是指出（而且正是这意味着康德的先验批判［critique transcendantale］）：没有这个维度我们就连只是辨认艺术作品也做不到。这就是先天条件本身，就算它从未以一种可知觉的方式表现在心理-社会的进程中。

什么是艺术绝对特有的呢？空间和时间又是如何的呢？技术-科学带来的好处是什么呢？我们的身体又是如何的呢？并不是在技术-科学的话语里，我们才能涉及这些问题。技术-科学的话语，无论在事实上还是在法则上都发生在这个情况之外，发生在与认同意愿不同的场域里。

116 感受性：“无感”（impassibilité）的反面？某事物不是针

对你的，你对之也就没有什么感觉。你被感动，你只能之后才知道这件事。(而且如果你相信知道这件事，你就弄错了这种"感动"。)我们假设精神对不能在产品生产中进行干预而感到焦虑。这是因为我们根据掌控干预的独有模式来思考在场。不要变成凝视，这是一道隐含的命令，凝视被认为是没有价值的被动性。

在康德那里，感受性没有与崇高一起消失，但是它变成了一种不在场的感受性。不在场的正是，有目的的形式以及我们自己的命运。而崇高包含这种源自"肉身"（chair）有限性的痛苦，这种本体论的伤感。

新兴技术就它们与艺术的关系而向我们提出的问题就是这里和现在的问题。当我们打电话、看电视、使用电子望远镜的接收器时，"这里"指的是什么呢？而"现在"又指的是什么呢？"远程（télé-）"部件不会必然干扰形式的以及接受形式"肉身"的在场和"这里–现在"吗？不被锚定在发生的直接"情感"里的地方和时刻是什么呢？一台计算机可以说是现在在这里吗？可以通过这台计算机发生什么事吗？可以在这台计算机身上发生什么事吗？

# 再现，呈现，不可呈现[1]

## 绘画与政治再现

不仅仅是摄影让绘画行业变得“不可能”。同样也可以说，马拉美的创作或者乔伊斯的创作是对新闻业发展的反击。“不可能性”来自工业和后工业资本主义的科技世界。这个世界需要摄影，而它几乎不再需要绘画，就像它需要新闻业而不是文学。但是这唯有在那些属于另一个世界的“高贵”行业之隐退中以及在这另一个世界本身的隐退中才是可能的。

绘画曾经在社会上获得广泛的认可，它曾名列美-术（beaux-arts）之中，在文艺复兴时期它几乎得到了来自王侯的认可。从那时起以及此后数个世纪中，它为完成组织视觉的和社会的形而上学以及政治的计划做出了它自己的贡献。光学几何，根据一种灵感来自新柏拉图主义的等级论而建立的颜色和价值的秩序，固定历史和宗教传奇的重要时期的规则。这些东西都用来促进新政治共同体（城市、国家、民族国家）的同一化，同时赋予了它们这样的命运：看见世界并且让世界在单眼

1　本文曾应英格里德·西斯奇（Ingrid Sischy）的要求，经利萨·利布曼（Lisa Liebman）翻译为英文，于 1982 年 4 月发表在《艺术论坛》（*Artforum*）（20［8］）。此处法文版有所改动。

观看中变成透明的（明晰而清楚的[1]）。在透视舞台中，这些（叙事的、城市规划的、建筑的、宗教的、伦理的）共同体的组成部分在画家的眼中通过合理的构造（costruzione legittima）[2]被秩序化。而君主之眼，轮到它，也会在消失点指出的位置上接收这个以这种方式被秩序化的宇宙。置身于领主或者人民的宫 118
殿大厅里或者教堂里，这些再现[3]为共同体的所有成员提供一样的认同归属于这个宇宙的可能性，就像他们就是君主或者画家那样。文化的现代概念始于这种共同理解历史政治认同的符号和集体的辨识。共和国诞生于这种“如同君主一样”的东西，博物馆继承了这种功能，但是反过来，只要看一下华盛顿的白宫或者参议院、巴黎众议院的各个大厅，就可以证明：这种空间组织并不接近于博物馆的绘画作品，它构造了政治体本身的再现。我们看到：公共空间的希腊式和罗马式布局在怎样的程度上，以与古典绘画里相同的名义，运用了——甚至是被幻想出来的——社会政治空间的范式。

摄影把这种对视觉和政治的元政治程序化的计划引向了终

1 “明晰而清楚的”（clair et distinct），这指涉笛卡尔哲学追求一种“明晰而清楚的认识”。参见笛卡尔《方法论》第一章以及《形而上学沉思录》第一沉思里对认识的要求。——译者注

2 “costruzione legittima”（合理的构造），其实指的是几何透视法，可参见阿尔贝蒂（Leone Battista Alberti）的论文《论绘画》(Della Pittura)。——译者注

3 représentation，作为一般的哲学术语，在中文里常常译作“表象”，但是这里利奥塔似乎是在 présentation 和 imprésentable 的比较中使用这个单词，所以我们在这里采用“再现”这个译法。亦可参见本书页边码第 109-111 页。——译者注

结。摄影终结了它，可以从两种意义上来理解“终结”（achever）这个词：它完成了它，它结束了它。技巧（savoir-faire）和知识（savoir），通过画室和学校的渠道被创造、运转和传承，它们在摄影机里被客观化。只要摁一下，即使最为普通的公民，以业余者或者游客的身份，都可以创作他的画作，组织他的认同空间，丰富他的文化记忆，与他人分享他的探索。当代机器的完善让他不再担忧曝光时间、对焦、光圈的开启以及照片的冲洗。绘画学徒在画室和学校学习获得的知识需要一整套经验（摒弃坏习惯，培养眼、手、身体、精神，并且将它们提升到新的秩序）。这些学习任务在摄影机里都被设计好了，这得益于摄影机精细的光学、化学、机械和电子功能。留给业余者的只有对调配和主题的选择。在这里，他仍然被习惯和内涵引导着，但是他可以摆脱这些并且寻求意外的事情。这就是他所做的事情。业余摄影，不是一个枯燥乏味的认识过程，它在这两个世纪中变成了探索、发现和几乎可以称作人种学调查的方法。旧的政治功能被分化，人种学学者就是小人种的画家，共同体较少地需要认同它的君主和它的中心，更多地需要开发它的边界。业余摄影家进行轻松的体验，他们带回了记录资料。

画家已经开始收集资料的工作（我们会想到库尔贝和马奈），但是他们很快被击败了。他们的方法没有竞争力：缓慢
119 的职业培训，昂贵的材料成本，漫长的制作时间，很难搬运的物件，总之，相较于一张照片在整体上非常低的成本，绘画在

整体上是昂贵的。通过照片，工业的现成品占据了优势。杜尚总结说：绘画的时代已经一去不返了。那些仍然坚持的人必须迎接摄影的挑战。他们投身于先锋派的辩证法里。这种否定辩证法的关键问题是：什么是绘画？而它反驳那已经被做出来或者刚刚被做出来的东西的动力是：不，这对于绘画也不是不可避免的。绘画变成了一项哲学活动：绘画图像的形成法则已经无需多说也无需多用。准确地说，绘画以探索这些形成绘画图像的法则为法则，如同哲学以探索形成哲学语句的法则为法则。

这样，先锋派自绝于大众。大众使用已经调配好的摄影机，浏览“干净的”图片（也包括在电影院）。人们确信应该终结人工透视的设计，但是他们不能理解有人花上一年的时间画出一个白色正方形，也就是说不再现任何东西（如果只有不可呈现之物）。

## 摄影与工业科学技术

这样，摄影占据着由图像的古典美学，即美的美学所开启的领域。它需要这个领域，如同古典绘画需要一种趣味：一种共通感应该在原则上与非功利的愉悦达成一致。图像获得这种愉悦的时机是：一方面是对于形式和颜色的敏感；另一方面是理性组织能力（理解力），二者处于自由的和谐中。然而这种一致，作为古典绘画的本性，在摄影里被完全改变了，这种彻

底的改变也同样发生在整个涉及资本主义科学技术世界的审美对象的领域里。康德坚持的事情是：一致必须是自由的，也就是说它不能先验地被法则支配。工业和后工业科学技术的大量涌入——摄影只是其中一个方面——显然意味着通过光学、化学、电子图片的方式对精美图片的制作进行精密设计。非确定物，因为它不能被预测，所以它必须，就算不被消除，至少也会被限制在机器的能力范围之内。与它一起被限制的还有感觉。
120 艺术家，显然，而且从来都是如此，则要玩转这些限制。但是精美图片的共同接收者不是一个能够创造将来的趣味共同体的感性主体，他是完美产品的接收者，在这些产品里他应该可以看出规定这些产品的程序是完美的。工业摄影并不是要在这些产品身上唤起感觉之美，而是唤起理解力和内涵之美。它具有完美设计的可靠性，它的美就是星球探索器旅行者 II 的美。

灵晕（aura）的丧失是这种刚硬和制造照相机的硬件所带来的否定面。对于业余摄影者，只剩下主题和调配的选择，方法还是生产商的方法，也就是说还是工业技术科学里的一种状态。经验就是这一堆情感、计划和回忆，它们必须消逝和生成，以便一个主题可以达到如其所是的表达。而照片，作为作品，几乎与这种经验无关。它几乎全靠工业研究实验室的实验。作为结果，它不是美，而是太美。然而这“太”中意味着某种东西，一种无限；它不是感觉的非确定物，而是科学、技术和资本主义的无限实现。对现实的界定经过公理学的反复分析和发现而

被无限期地推后；器具的完善性先天地容易受到过时的影响，因为对技术的根本研究在不断产生效果；资本主义剩余价值的实现要求商品连续不断地更新以及打开新的市场。工业美的刚硬里包含着经济和科学技术理性的无限。

经验的毁灭——这种毁灭就是经验的迹象——并不仅仅因为“完美设计”进入美学领域，还有止步于相信实证主义的认识论和社会学。科学、技术和资本，甚至事实上在它们的风格里，都一样是概念之无限性在当前表现出来的方式。无所不知，无所不能，无所不有，这就是视域，而且视域是无限的。正是这种无限，自相矛盾地，在确认的知识里、在使用的机器和武器里、在投资的资本和商品里以及在摄影里看起来是既成的。它被看作在这些对象里完成这些对象的东西，也就是说既为它们提供完美又宣告它们的毁灭。

正是如此，业余的照片初看起来等同于对机器里包含的图像能力的消费。在实现的过程中所经历的概念的无限辩证里，它消耗着对象的以及知识的状态，而且它已经在求助于它们的新状态。通过这种方式，业余者服务于由实验室进行、由银行投资的实验。经验的终结可能就是主体之无限的终结，但是，作为科学实验研究之辩证法的否定面，它也是对一种匿名无限的具体化。正是这种匿名的无限不停地组织和瓦解世界，而且在社会等级中任何阶层的个别主体都是它的自愿或者非自愿的服务者。

121

然后，对好的摄影照片的界定，最初与人工透视的规则联系在一起，因而容易被修正。摄影也进入由无限的研究开启的领域。它最初的功能承自文艺复兴时期给绘画指定的认同任务，这个功能遭到废弃就像共同体通过其自身进行认同的主要忧虑变得过时那样。根据发达国家积累的资本和科技现状，共同体与其自身的认同不需要精神的参与，它不需要大家共享的大意识形态，它的发生是通过这些媒介：以一种惊人的节奏进行交换的财产和服务的整体，这些交换的一般对等物（即货币），以及这种对等物的绝对前提（即语言）。而且，有关知识、技术和投资的研究在 21 世纪初会走向语言。政治体制的传统功能发生位移，它更少地以肉身化共同体的理念为目的，它更多地转向经营和管理关于知识、技艺和财富的无限研究。在这个普遍的运动中，摄影摆脱了它曾继承自绘画传统的意识形态上的认同责任，它从今以后也将促进研究。摄影艺术出现了，而且它由专业研究者和艺术家共同实践，如同其他的工业艺术。我们将不再为作品的“技术复制性”而感到遗憾，我们知道工业并不意味着艺术的终结，而是艺术的转变。“什么是照片？”这个问题把这些实验投入到与绘画先锋派的辩证法相似的辩证法里，我指的是：否定辩证法。

## 122 绘画先锋派的重要性

面对绘画行业在一个没有君主和人民的共同体里的无用性

（“矫饰的画家”，“官方艺术”），绘画先锋派转向这一问题：“绘画是什么？”做绘画这一行包含了各种先决条件，它们一个接一个地接受考验和质疑：局部色调、线性透视、价值的表现、画框、尺寸、给画布打底、颜料溶解液、工具、展出的场所，当然还有别的先决条件，都被各个先锋派从造型上加以追问。“现代画家”发现，他们应该创造照片不能呈现的图像，因为他们的探索所追问和发现的这些先决条件是决定摄影器械制造的先决条件，而且在摄影工业里它们被用来界定理想的结果、“好的照片”。他们还发现，他们应该呈现某种根据“合理的构造”不可能呈现的东西。他们开始变革所谓的视觉“材料”，以便让人看见下面的事实：视域隐藏和要求不可见之物，视域不仅仅属于（君主的）眼睛，而且属于（游离的）精神。

这样，他们让绘画进入了由崇高美学打开的场域。崇高美学不受趣味的支配。这种趣味是一种非功利的愉悦，从理论上讲，它是可分享的，它源自感知“对象”的能力与通过感性方式呈现此“对象”之典范的能力之间的自由协调。先锋派绘画在假设上逃离了美的美学，它通过其作品不是要呼唤可分享愉悦的“共识”。它的作品对于公众趣味就像“妖怪”、“扭曲的”物体、纯粹“否定的”实体（我有意用了一些康德用来形容激发崇高感的情况的词语）。当我们力求呈现“有某种不可呈现之物”这件事情时，我们需要牺牲呈现（présentation）本身。这尤其指的是画家和公众并不拥有既成的象征、造型形象或者

造型形式。这些象征、形象或者形式可以让人申明和理解理念作品里相关的理性和想象，就像罗马基督教绘画里的情况。而在工业和科技世界里，不会有关于善、正义、真、无限等的稳定的象征。某些“现实主义”（他们实际上就是一些19世纪末的学院派和资产阶级，以及一些20世纪的社会主义者和民族国
123 家–社会主义者）尝试重新构建象征，为大众提供他们能欣赏的作品，并且借着这些作品让他们可以认同（人种、社会主义、民族国家等的）图像。我们知道，这种努力总是要求清除先锋派。后者完成了一项追问绘画上的“技术”先决条件的秘密工作，绘画使这些先决条件完全忽视了趣味固化以及通过可见的象征把共同体同一化的“文化”功能。一个先锋派的画家首先感觉到的是面对源自其活动本身——绘画是什么？——的需要时的责任感。而其工作的根本重要性就在于让人看见在可见物里还有不可见的东西。而“培养”公众的任务紧跟其后。

不可呈现之物（l'imprésentable）是理念对象（objet d'Idée），而且我们不能展示（呈现）其范例、其情况、其象征本身。宇宙是不可呈现的，人类也是如此，还有历史的终结、瞬间、空间、善等，康德称之为：一般意义上的绝对之物。因为呈现，是相对化，被放入背景和呈现的条件里，在准确的状况里造型。所以，我们无法呈现绝对之物。但是我们可以呈现“有绝对之物”这件事情。这就是一种“否定的呈现”，康德也称之为“抽象”。从1912年起“抽象”绘画的流派正是在这种间接而且

几乎不可把握的幻觉要求里、在可见之物里的不可见物中吸取灵感。崇高是由这些作品唤起的感觉，而不是由美唤起的。

崇高不是一种愉悦，而是一种痛苦的愉悦：我们无法呈现绝对之物，这是一种不愉快，然而我们知道我们应该呈现它，感觉或者想象的能力被唤起，并且用感性事物（图像）去呈现理性可以感知的东西；而且就算感觉或者想象之力无法完成，就算我们因此感到痛苦，我们会在这种紧张里体验到一种纯粹的愉悦。如果在阿波利奈尔关于“画家艺术家”的论著里，在纽曼的画作题目和文字里，在 1960—1970 年好几个先锋派发表的文章里找到崇高这个术语，这并不是什么奇怪之事。显然，崇高是一个浪漫主义的词语。

绘画先锋派完成了浪漫主义，即现代性。现代性，从严格而反复出现的意义（我们已经在佩特罗尼乌斯和圣奥古斯丁那里预感到的意义）上来说，是感性与理性之间的稳定调配失灵了。不过同时，先锋派绘画也是针对浪漫主义乡愁的一个解决途径，因为它们并不去最远处寻求不可呈现之物，比如失去的源头或者结尾，而是在最近处、在画作的主题里再现 124
（représenter），在艺术创作的材料本身里再现。波德莱尔身上还有浪漫主义，而乔伊斯身上就极少了，格特鲁德·斯坦就更少了。菲利斯或者卡斯帕·弗里德里希是浪漫主义，而且德拉克洛瓦也是，塞尚要少些，德劳内或者蒙特里安几乎就不是了。后面提到的几位遵从试验的感召（这是从他们所做的来看，

要不然总是可以从他们所写的来看），而且特别遵从不可呈现之物的感召。他们的崇高是一种很不乡愁的崇高，它转向造型试验的无限而不是再现一个已失去的绝对之物。由此他们的创作是与工业科技的当代社会相协调的，但是同时又否认这个社会。

至于伯尼托·奥利瓦的“超前卫主义”(trans-avant-gardisme)和我们在美国和德国观察到的类型流派（包括建筑上詹克斯的“后现代主义”，读者会友善地不把我所称的“后现代状况”与之混淆在一起），显然，以继承先锋派者的遗产为借口，却是侵吞这份遗产的手段之一。这份遗产只能在反驳外加追问的否定辩证法中得以传承。想要从中得出结论，尤其是以添加的方式得出结论，就要中止这场对话，把先锋作品的精神禁闭在博物馆里，鼓励消费的折中主义。把新－或者超－现实主义的主题与抽象的、抒情的或者概念的主题混淆地放在同一个平面上，这意味着一切都是等值的，因为一切都可用于消费。这是试图建立和让人承认一种新的“趣味”。这种趣味不是趣味。折中主义煽起的是，杂志阅读者的习惯，工业标准图像消费者的需求，这是超市顾客的精神。这种后现代主义，当它通过评论、馆藏家、画廊的主任和收藏家在艺术家身上施加了很大的压力时，它的目的就是要让绘画探索与“文化”事实状态齐平，并且使得艺术家对不可呈现之物的问题丧失责任心。然而这个问题在我看来是 21 世纪唯一与生活和思想的关键问题相称的

问题。让人忘记这个问题是一种威胁，我们不应该忽视这个问题，因为它可以瓦解绘画行为与绘画本质之间的张力，而这种张力不断激励着西方绘画最令人仰慕的世纪之一。随这个问题而来的还有绘画名誉的腐坏。尽管有国家以及市场发起的最为低劣的煽动（国家发起的煽动是由文化制造的！而市场发起的煽动是由金钱制造的！），但绘画一直保持毫发未损。

后工业的技术–科学社会不以应该呈现某种不可呈现的东 125
西因而也就是再现它为一般原则，这个世界遵循相反的原则，即在科研的辩证法本身里无限才是关键。离开这个原则是荒谬的、不可行的而且是反动的。艺术家应该要做的事情是，让绝对之物的感召潜入这个原则。艺术家不需要为了在一个更加可信的时代里为之重新构建一个有名誉的版本，去修补一种在追逐知识、技术和财富时不断被销毁的、所谓的“现实”，而是反过来也要抛弃这个现实。时代之精神肯定不在于逗乐，艺术的任务还是内在崇高的任务，即暗示一种没有任何教益，但是包含在“现实”转变之无限里的不可呈现之物。我们都知道，这不是不让人焦虑的。不过，画家不为“我们怎样能够逃脱焦虑？”的问题负责，他们为“绘画是什么？”的问题负责；另一方面，作为“知识分子阶层”的成员，他们也为“如何让那些不是艺术家的人理解我们的绘画？”的问题负责。但是，这并不允许我们混淆这两种责任。

这就像哲学家把他面对思想的责任与他面对大众的责任混

淆在一起。“如何让其他人理解思想是什么？”是知识分子的问题。哲学家“只有”自问：思想是什么？关于这个问题，大众并不一定是他的对话者。实际上，今天这个问题将哲学家置于被遗忘了的先锋派的位置上。这就是为什么他敢于谈论画家，他写作上的兄弟。

# 言语，快照[1]

——她们有心灵吗？她们想要什么呢？

——问问她们吧。

——但是向某人提一个问题，就是预设：他明白这个问题而且想要回答它，他想要帮助您去认识，他想要和您一起去认识并且在对话里合作，所以他有心灵而且想要善。如果她们明白我的问题，那我们就本不应该问她们是否有心灵以及她们想要什么，如果她们听得见我们，她们自然会好好跟我们“说”这个问题。难道我们是就我们自己而提出这个问题吗？她们是否有心灵这个问题不能毫无矛盾地向她们提出：您可以是这样一个问题的接受者——这个问题针对的是您是否有能力作为问题的接收者——吗？除了这种被追问的可能性，心灵和意志又是什么呢？

——不过认识这件事的最简单的方法就是问她们。要么她们回答，而无论答案是什么，这都将证明她们确实可以被追问，她们想要善并且有心灵。要么她们不回答，而问题还是您的事情，而且您将在没有她们的情况下处理这个问题。

---

1　摘自《萨彼蒂埃医院的摄影作品集》（Photographies de la Salpêtrière）展览画册，展览由弗兰科·卡涅（Franco Cagnette）于 1980 年春天在威尼斯发起和组织。文章于 1981 年 10 月 4 日发表在日内瓦的《狂怒》（*Furor*）杂志上。

——她们没有回答，您知道这事。她们做这些鬼脸，她们扭动、痉挛、出神、惊讶、紧张而无力、窒息，她们显现又躲
128 避，她们与我们忽略的以及（我跟您保证）不是我们的某物或者某人通过身体进行争论。由此尴尬来了，而且我们不能在您建议的简单二选一里追随您。因为如果她们听不见我们，那么这一切应该还是有某种意义，而且她们也应该通过某种方式“回答”。有待去发现的是用哪种语言回答以及回答谁。然而这事不能完全在没有她们的情况下进行。我们论证她们，她们也应该向我们展示，这无意中就是为我们的论证提供证明的资料和证据。除了与她们交谈，无论我们谈论她们什么，好吧，我们都会就此做出决断，因为无论如何都要说话，而且，如果可能的话，说出一切；但是她们或多或少都有助于我们研究的进展，我们将从她们身上获得我们的证据。我们需要一些迹象。

——所以您想象：她们也许有心灵，她们也许听得见问题；但不是您的心灵，而且您也听不见她们的回答。基本上，您承认：在发病时观察到的喊叫、挛缩、谵妄、幻觉在某种方式上就是回答。于是您试图构建三件事情：她们通过其身体说出的语言，她们的“发病”所回应的问题，向她们发问的人的属性。

——这就是一个交流的问题，即翻译的问题。她们可能有心灵，但是与我们的心灵不同，她们说一种语言，但是通过身体（甚至她们的词语如同一些物），她们听见某人，但不是我们。我们必须设想她们想要的东西。我们穷尽各种方法记录她

们，如同记录外星人。我们固定她们的姿势动作。而且您会看到：我们将来可以解码她们的方言，最终她们将可以对我们说话。她们渴望认识，像我们一样。她们将进入我们的共同体。那时将不再有歇斯底里症。

——您想说：这种奇怪的方言，外来的方言，将被吸收；一种普遍的语言将使得所有意义可以流通和交换，那时您已不再猥亵了吗？

——请不要这样草率地了结我们的过程。我们要为她们留下其方言的特殊性。我们还应该展示：鼾声、萎缩、紧张，整个这种生命错乱都在言说某事，回应某个问题。应该让人看见她们听得见。这就是我们在催眠她们以及让她们做我们暗示她 129
们的事情时我们所做的事情。这表现了她们对语言的接受性。

——这是一种规定的语言，而不是问题的语言……您给她们下指令，就像给自动机（automate）下指令，而自动机就是他动机（hétéromate），因为它们的心灵外在于它们。执行一个指令不是回答一个问题。

——我们允许您这么做。而道路已打开。您只要想象：模仿发病的一系列动作服从于某个剧本。而这个剧本是向她们授意的东西，她们演绎剧本。所以她们听见了指令，而且在她们的身体上执行这些指令。

——这还是一个自动机，您并没有靠近她们的心灵。那么或者，您勇敢承认：这种执行是一种如同戏剧和电影中的表演，

而且假设不仅能理解指令，还能敏锐地听到剧本所要求的事情。要么，您勇敢声明：她们的心灵长在她们的身体上，然而这唯有在身体有灵的条件下才有可能。她们拥有我们所谓的表达天赋。您和我都没有这天赋，我们把这种表达实验打发到了梦里的短暂、模糊而且难以观察的舞台上，在这个舞台上表达实验很快就被遗忘了。当她们将这些表达实验华丽地搬到她们可见的肉身舞台上（这给了我们机会去拍摄这些实验），她们并不在意，如同接收这些出神快照的人要去适应的伟大艺术家；她们为既不是您的助理，亲爱的医生，也不是您的学生，亦不是服务员的观众而表演，甚至不为您和您的摄影师们而表演；她们忽视服务生令人可疑的兴趣以及大老板过分细腻的好奇心，如同忽视一样多的蔑视那样；她们力图在前者的大众和后者的雅致之间发明另一种既不喜剧也不悲剧的戏剧。

***

我们这些观看者，不必亲历医院大厅、剧场和事务所的各项工作，我们可以在一个世纪之后在一本杂志上端详这些照片的合集。我们看见照片上的女人不是正在流露或者展示其症状的病人。她们不是被预言或者驱魔之忧所困的野蛮人。她们甚至不是在其表演之巅的瞬间被抓拍的演员。

130 她们教我们一种用身体元素演绎的戏剧：张大的瞳孔，挛缩的鼻唇皱纹，前臂直交位置上卡住的手腕，痉挛中颈部和脚后跟成圆弧形的背面肌肉群。这可以通过沉陷于麻木中或者通

过出神中适宜的紧张，来规定身体的元素。

他们拍摄这些东西是为了建立歇斯底里症的档案，以便解码她们可以用这些动作说出的东西。这件事意味着：身体的这些状态是语义要素，我们可以通过某种句法结构将之串联起来。那么我们会得到一些句子、段落，以及随之而来的意义。然而应该让它们说话的摄影在我们身上制造了一种相反的效果。摄影把各种状态固定在这些要素的悬置的不稳定性里，它把这种状态一个一个抽离出来，并没有恢复将这些要素汇聚起来的句法。摄影让我们看见张量的郁积（des stases tensorielles）。

张量的郁积之于身体的句法结构（来自传统戏剧或者舞蹈）就像微小的声音之于音乐作曲。约翰·凯奇说他想要让声音自行存在。而这些照片呈现了让紧张自行存在是什么状况。

它们几乎完美地描绘了理查德·福尔曼[1]对本体论–歇斯底里戏剧的要求："让每一件事情足够无声以至于让正在真实发生的事情可以发生。"（Make everything dumb enough to allow what is really happening to happen.[2]）当福尔曼声明：

---

1 理查德·福尔曼（Richard Foreman，1937—），美国剧作家，先锋戏剧实践者，本体论-歇斯底里戏剧的创始人。——译者注

2 理查德·福尔曼，《本体论-歇斯底里：宣言 I》（Ontological-hysteric : Manifesto I），《表演与宣言》（*Plays and Manifestos*）（凯特·戴维［Kate Davy］编），纽约大学出版社，纽约，1976 年，第 77 页："Rendre chaque chose suffisamment muette pour permettre à ce qui est réellement en train de se passer de se passer"（艾莎·德洛尔［Isa Delord］译，*Erres*，第 2 期［1976—1977 冬］，第 20 页）。

常常艺术
由这样的人创造
他们试图制造他们的理念，
情感，被想象的–事情，
更久地
停留在那。他们坚–持。
我想要
我的被想象物成为一个
没有被我想象的东西停留在那的时机
Most art is
created by
people trying to
make their idea,
emotion, thing-imagined,
*be-there*
*more*. They re-inforce.
I want my imagined to be an
occasion wherein the not-imagined-by-me can be there[1]

1 同上，第 76 页；译本同上，第 19 页：
"Très souvent l'art est
créé par
des gens qui essaient de
faire que leur idée,
émotion, chose-imagnée,
*soit-là*
*davantage*. Ils insistent.
Je voudrais
que mon imaginé soit une
occasion pour le non-imaginé-par-moi de pouvoir être-là."（利奥塔译）

而今天似乎我们听见了沙可[1]的病人想要的东西。 131

***

她们是这些“角色”（双引号来自福尔曼：我的“角色”［MY “characters”］），其任务是认同某个意识

> 不在心灵上持留对象
> 却在时间的每一个最小量子里
> 呈现和再现
> 内容。
> which［...］doesn’t SUSTAIN objects in the mind［...］
> but presents and represents
> in every tiny quanta of time
> the content.[2]

这些照片再现了紧张内容（le contenu tonique）的量子呈现。

---

1 让 - 马丁·沙可（Jean-Martin Charcot，1825—1892），法国神经学家，解剖病理学教授，他首先命名和描述了多发性硬化病，他还对帕金森氏症进行过详细的研究。——译者注

2 理查德·福尔曼，《本体论 - 歇斯底里：宣言 II》（Ontological-hysteric : Manifesto II），版本同前，第 138 页：“qui ne MAINTIENT pas d’objet dans l’esprit, mais présente et représente la matière dans chaque quantum minuscule de temps”（艾莎·德洛尔译，*Erres*，第 3/4 期［1977 年第四季度］，第 79 页）。

***

——您相信在把这些病人变成艺术作品或者艺术家时能拯救她们吗？（而且以无论艺术遭受怎样的扭曲为代价！）

——他们坚持着。他们想要她们说点什么，一场原始的场景，一次催眠，一次幻觉，对观看她们的人所进行的阉割，不可能的爱，在成为人的过程中表演。但是如果她们有心灵，这并不在于她们坚持——甚至错误地——一个讨论的谈话主题，而是在于与诺妲[1]一起嘀咕 - 尖叫：

> 啊，我如同肌肉一样清晰。啊，埃莉诺在画我。
> Oh I'm as clear as a muscle. Oh Eleanor PAINT me.[2]

照片不再支持学者的论据，它悬置了辩证法（一个瞬间），它是脱链的鲜活的绘画。如果可以的话请你抓住我。然而，这
132 要么将发生，要么已经发生（太早或太晚）。一个音（一个调里的音）可以在调的连续之外被抓住吗？歇斯底里症可能不仅仅是一种疾病，更是关于时间的一次本体论尝试。或者更确切地说：那事因这事而起。照片揭示它，因为照片是一种观看的歇斯底里症，如同一种控制手段。

---

1 诺妲（Rhoda）是福尔曼创作的本体论 - 歇斯底里剧《诺妲在土豆国》（*Rhoda in Potatoland*）里的主角。——译者注

2 理查德·福尔曼，《痛苦（绘画）》（*Pain(t)*，1974），版本同前，第 205 页。

# 崇高之后，美学的状态[1]



我想要集中研究物质问题（la question de la matière）的这种“状态”。在这里我只是快速地勾勒出论据。

1. 在我看来，如果我们想要对现代主义——被称为绘画中或者音乐中的先锋派——里关乎的事情有一个概念，那么重新回到康德在《判断力批判》（*Critique de la faculté de juger*）里对崇高的分析是不可避免的。我由此抽出以下原则：

一个世纪以来，艺术的第一关键不再是美，而是某种属于崇高的事物。这里我不会考虑那些时下把绘画、建筑或者音乐带回到传统趣味价值的流派，我指的是超先锋派（trans-avant-gardisme）、新表现主义（néo-expressionnisme）、新主体性、后现代主义等：各种新－和后－。我将它们算作是两种应该互相间隔的秩序的交叠：文化活动的秩序和艺术工作的秩序。每一种秩序遵循特有的法则。画家或者作家（或者音乐家等）应该回答的是这个问题：什么是写作？什么是绘画？而另一方面，他们可以通过从大众（真实的或者虚拟的）中流露出来的需求（今天这种需求通过工业文化表现在市场上）得到理解。

---

1　本文的法语版是根据 1987 年 4 月在加利福尼亚大学举办的“理论的状态”（The States of Theory）研讨会的发言稿重写而成。此次研讨会由“当代批评理论”的“焦点研究项目”发起，由穆雷·克里格（Murray Krieger）组织。

比如，应该要思考与应该要教育不是同一回事情。教育——至少就其从属于一种来自某个共同体的需求来说——是（或者：变成了）一种文化活动。我对文化活动没有任何的轻视。文化
134 活动也可以而且必须以适合的方式进行。只是它们完全不同于我在这里所称的艺术工作（也包括思考）。

2. 康德对崇高的分析所揭示的根本特征之一在于在崇高感里想象遭遇灾难。想象在康德的能力建筑学里是呈现（présentation）的能力。不仅仅呈现各种感觉，而且，当想象自由地运作时（即想象不屈从于通过理解力、概念能力而获得的条件），它为建立一种经验认识而呈现。想象，在其本身的自由中，是呈现一般材料（les données en général）的能力，包括“想象的”材料，甚至“被创造的”材料，正如康德所写的。

由于一切呈现都在于把材料的物质“形式化”，想象所遭遇的灾难可以被理解为这样一种迹象，即形式不适合崇高感。然而，由此，如果在这里形式不再让物质变成可呈现的（présentable），物质会是什么样呢？在场会变成什么样？

3. 为了解决这个美学上无感性形式或者无想象形式的矛盾，康德的思想转向了下面的原则：当想象表现为不能赋予材料以形式时，就会出现一个理性的理念。在崇高的“情境”中，某种东西如同一个绝对之物，一个要么从大小上、要么从能力上来说的绝对之物，它得益于呈现能力的失败本身而变成

几乎是可知觉的（perceptible）（这个词来自康德）。这个绝对之物，用康德的术语来说，就是一个理性理念的对象。

4. 我们可以自问：这种从想象向着（理论的或者实践的）纯粹理性的滑动或者返回是否为某种美学留下了空间？康德在崇高感上看到的主要利害是：它是伦理——有关道德法则和自由的伦理——特有的超验的（否定）审美迹象。无论如何，崇高既不能是一种人类艺术的事实，甚至也不能是一种“在理智上”（通过其“加密书写”——理智向精神提出了各种美丽的形式）与我们的感觉结合在一起的自然事实。相反，在崇高中，在这种形式语言中，在这些获取美之纯粹愉悦和引发评论（如同尝试解密那样）的图像或者声音的“景象”中，自然不再面向我们。自然不再是神秘感性信息的发送者，而神秘感性信息的接收者是想象。自然被精神根据某种不属于它的（自然的）目的性“使用”和“开发”。这个目的性甚至不是应用于美之愉悦的无目的的合目的性。 135

康德写道，崇高是一种精神感觉（Geistesgefühl），而美是一种来自自然与精神之间——用康德的能力经济学来转述就是想象力与理解力之间——的“契合”的感觉。这种美特有的结合，或者至少是婚约，被崇高打破了。在想象裂缝的内部，而且因此也得益于这样被理解的自然的缺席或者甚至消失，理念，特别是实践的纯理性理念（法则与自由）显现为一种类知觉。精神感觉意味着精神缺乏自然，自然违背精神。精神只感

觉到它自身。这么来说，崇高就只是伦理在美学领域的贡品告示。贡品，因为它需要想象的自然（在精神里或者在精神之外）必须为实践理性（至于崇高感的伦理演化，实践理性总是与特定的问题同行）的利害而牺牲。这样就以精神终点的名义宣告了一种美学——美之美学——的终结。精神就是自由。

5. 从这些简练的思量来看，问题就是：一种艺术（绘画或者音乐）、一种非道德实践的艺术在这样一种灾难语境里是怎样的呢？一种必须在既没有确定的概念（如同美的分析所展示的那样）也没有自发形式（即没有自由的形式，如同在趣味的情况中）的状态中运作的艺术会是怎样的呢？当这种艺术与呈现（présentation）相干（一切艺术都是如此）时，当呈现本身看起来不可能时，它对于精神还有什么重要性呢？

6. 我相信，就两个世纪以来我们所拥有的由画家和音乐家创造的经验和尝试，我们比康德更有优势（这只是一件时间顺序上的事情）。企图为这个时期视觉和音乐领域所做的尝试的丰富发展规定一个唯一的意义，这会是傲慢而不明智的。但是我想要从中抽离出一个点，在我看来它在从康德分析中继承的假设（即无形式的假设）里是极为合适和清楚的。准确地说，这个点关系到物质，我指的是：各种艺术中的物质，也就是说在场。

136 7. 艺术过程必须根据物质与形式之间所建立的关系得到理解，这是两千年来，至少在西方思想里的一个先决条件，甚至

是一种偏见，一种现成的态度。这种偏见在康德的分析中仍然是活跃的。于是，保证趣味之纯粹性的东西，使美学愉悦摆脱经验的功利行为（即“病态”偏好的行为），避免满足特殊动机的东西，这对于康德来说是对唯一形式的考量，是对感性材料甚至想象材料之纯物质性的性质或者力量的漠然无视。我们喜爱一朵花的颜色或者一种声音的音色，我们处于萝卜青菜各有所爱的情形：这是个体性情（idiosyncrasie）的事情。这种经验愉悦不可能寄望于普遍地被分享。相反，这样的特别趣味应该是任何人的趣味，如同由美获得的愉悦所要求的那样，这个许诺只能建立在获取这种愉悦的对象的唯一形式上。形式代表了一种情况，最为简单而且也许最为根本的情况，即构建——对于康德来说——所有精神共有的特质：也就是形式综合各种材料、汇集不同东西（即一般来说的多样性［Mannigfaltigkeit］）的才能（力量和能力）。而材料的物质被看作尤为多样的、不稳定的而且不断地在消逝的东西。

这就是美之美学的基础。我们所称的形式主义大概就是在这种美学框架里完成的终极尝试，不过它创造了呈现（présentation）的所有条件本身。

8. 加以必要的变通之后，我们会在亚里士多德主题里发现关于自然作为艺术以及艺术作为自然这种相同的对立和等级。物质被置于力量（被理解为潜能、现实的非确定状态）的一边，而形式被认为是根据其特有的原因、方式赋予物质力量以形象

的行为。这里有一种“契合”，应该把这种契合看成：一方面，一种模糊而不清的推力（poussée）（一种推力，一种生长力，自然之力［phusis］，作为生成和增长的力量，这种推力就是物质的事实）；另一方面，一种特殊的、决定性的需求（它从物质潜能所期待的最终形式中涌现出来）之间的对应。这个宏伟的形而上学装置受制于目的论原则。

137 9. 物质与形式之间天然契合的观念拒绝接受已经在康德的崇高分析里蕴含的衰退（曾有一个世纪之久，浪漫主义美学对这一衰退既掩盖又揭示），与此同时，艺术的重要性，特别是绘画和音乐的重要性，这种重要性那时只能通过切近物质而存在。也就是说切近在场（présence）却不求助于呈现（présentation）的方式。我们可以以振动的方式根据高度、时长、频率规定一种颜色或者一种声音。但是，音色（timbre）和色调（nuance）[1]（这两项——正如我们所知——都既应用于颜色又应用于声音），确切地说它们都免于这种规定。

对于形式也是同样的。一般来说我们认为颜色的价值取决于它在画面上的其他颜色之间所占据的位置。这就是所谓的构图（composition）问题，因此也就是对比（comparaison）的

1 在法语中“nuance”（色调）可以被用于描述视觉和听觉的对象，以及其他细微差别，比如文字之间的不同含义。而“timbre”（音色）基本上只用于听觉。作者在本书多处地方将这两个词“混用”，主要是为了强调绘画里的色调与音乐里的音色是相通的。比如，很多当代画家都是直接从古典乐和爵士乐里获取灵感，甚至一些现代实验性古典乐也试图让听者直接产生画面感。——译者注

事情。我们可能难以捕捉到色调本身，不过如果我们可以悬置对比和捕捉的动作、侵犯性、操控（la mainmise）（攫取［le mancipium］）和协商（这些行为都受到精神的管制），那么，以这种禁欲（ascèse）（阿多诺的用词）为代价，也许也不是没可能把色调的传播变成可自由处置的，把音色变成可感受的。

色调和音色是声音之间或者颜色之间难以知觉到的差别，而声音或者颜色在它们的物理参数测定中是相同的。这种差别可以归因于比如获取色调或者音色的方式，这样，同样的音符可以根据它出自小提琴、钢琴或者笛子而不同，同样的颜色由于粉画、油画或者水彩画而不同。色调和音色是区别 / 推延（différer）[1]（在这个词的双重意义上说）的东西，是让来自钢琴的音符与来自笛子的相同音符之间有所不同的东西，因此也是推延这个音符的同一化过程的东西。

一个音符或者一种颜色在声音或者颜色的连续体里占据着非常狭小的空间，这个空间却相当于音符或者颜色的身份证。在这个空间内部，音色或者色调把一种无限性，把和声的非确定性引进了由这种同一性规定的框架里。色调或者音色就是阻止精确的划分并使之绝望的东西，因而也是阻止根据刻度比例与和声调律对声音和颜色进行明晰的组构并使之绝望的东西。

---

1 différer，这个动词作不及物动词时，意思是“有差别，区别”；作及物动词时，意思是“延迟，推延”。——译者注

按照物质的这个特征，应该说物质必须是非物质的。如果
138 人们在接受性或者理智的管制中观察物质，它就是非物质的。因为形式和概念对于对象是构建性的，它们提前 - 制造（produire）可以由感觉力捕捉的材料和可以由理解力捕捉的可理解材料，即适合于精神之能力和才能的面对面之物。我谈论的物质是“非物质的”，是不能被对象化的，因为它只有以悬置精神的这些活跃力量为代价才能“获得立足之地”（avoir lieu）或者机会。我认为它至少“在一个瞬间”悬置了这些力量。但是，这个瞬间无法被计算出来，因为为了计算这个时间，就算一瞬间的时间，精神也应该是活跃的。因此，应该提出：也许有一种精神状态被“在场”苦苦折磨（一种无法在这里和现在意义上出现的在场，也就是，比如，呈现的指示部分规定的东西），一种没有精神的精神状态，它是从精神中获得的，但不是为了物质被知觉，或者被构想，或者被给予，或者被捕捉，而是为了有（il y a）东西。而我说物质，是为了界定这个“有”东西、这件事情（quod），因为这种活跃精神缺席的在场是而且永远只是音色、音调、色调。它们在一种或者另一种感性状态中，在一种或者另一种声音中，在一种或者另一种感受性中，在这些地方，精神可以通达物质事件，可以被物质事件“触及”：特殊而无与伦比的性质——无法忘怀却又立即被忘却——皮肤或者木头上的纹理，香料上的香气，分泌物或者肌肤上的气味，以及音色或者色调上的风味。这些元素都是可交换的。它们全

部在一起规定了情感的事件，而精神不曾为这事件而被准备，这事件将使得精神措手不及，而且精神对这事件只能保留一种对模糊宿债的——焦虑而欣喜——感觉。

10. 塞尚在一封信里写道："当颜色达到完美时形式就完成了。"这样，在绘画工作中关键的事情完全不是通过用颜料填满一个事先画好的形式来覆盖（couvrir）（color［彩绘］与celare［掩盖］、celer［隐瞒］、cacher［隐藏］具有相同的词根）载体。相反，关键的事情是，在画下"第一"层颜色时开始或者尝试开始让另一层颜色自己出现，然后另一种色调，让它们按自己的要求联系起来。画家要去感觉这要求，这个要求所关乎的是不要让自己成为主人。我们在马蒂斯关于一幅伟大的纸上水彩加粘贴的作品（名为"大洋洲的记忆"，现存于纽约现代艺术博物馆）的一则笔记里发现了一种相似的观点。同样，从德彪西到布列兹、凯奇或者经过韦伯恩和瓦雷兹再到诺诺，现代音乐家的关注点显然也转向了音色的这种神秘感受性。也 139
正是这种感受性彰显了爵士音乐和电子音乐的重要。因为通过锣和一般意义上的所有打击乐器，通过合成器，音乐家可以获取一个声音变化的无限连续体。我认为应该从这个角度、非物质的物质的角度，重新思考某些极简主义的或者"贫瘠的"作品，以及某些所谓的表现主义（无论抽象与否）的作品（我想到某些出自眼镜蛇乐队［Groupe Cobra］的作品）。

11. 这种对物质的兴趣包含着一个矛盾。这样提出的物质

是某种无法被定向、无法被预先规定的东西。它完全不是一种以填充形式并且更新形式为功能的质料（matériau）。应该说，如果这样被思考，物质本质上就是不能被指向的东西（ce qui n'est pas adressé），是不能指向（s'adresser à）精神的东西（它根本不能进入用以交流或者实现目的的实用中）。

“崇高之后”的艺术矛盾是，艺术转向一个不针对精神的物（chose）[1]，它想要一个物，或者它看中一个对艺术无所求的物。崇高之后，我们处于意愿之后。以物质之名，我指的是物（la Chose）。物不期望人们对它加以定向，它什么也不期待，它不求助于精神。精神如何身处和建立与某种规避一切关系的事物的关系？

这是追问之精神（如同我刚刚所做的）的命运或者目的。而追问，是试图建立某事物与某事物的关系。物质不追问精神，它完全不需要精神。它存在（exister），或者更准确地说它持守（insister），它在追问和回答“之前”就存在了，它在它们“之外”存在。它是无法向精神呈现的，总是逃脱精神之控制的在场。它既不向对话也不向辩证法敞开。

12. 我们可以在思想本身的秩序里找到与物质相似的东西

1 “chose”在法语里是一个用得非常广泛的单词，有很多意思：“事情”、“物”、“东西”、“存在者”等，我们在这里把它译为“物”，这主要有两层考虑，一是“chose”在本篇中与“物质”（matière）和艺术作品的关系，二是当代西方哲学对于“物性”的思考。这个译法只在这一章里适用，而在别的地方还是会根据语境变化有别的译法。——译者注

吗？有一种思想的物质吗？一种吸引思想而且让思想惊慌失措的、类似于我们在声音秩序里所描述的色调、纹理、音色吗？也许这里应该提出文字。也许文字本身对于最为隐秘的思想来说就是它的物质、它的音色、它的色调，也就是思想无法思考的事物。而文字总是在思想“之前”“言说”、发出声音、触摸。另外，它们总是“言说”不同于思想所指的事情，而且不同于思想在把它们形式化的过程中想要所指的事情。文字什么都不 140
想要。它们是思想的“非-意愿”和“非-意义”，是思想的团块。它们如同颜色或者声音的连续体是数不清的。它们总是比思想更加古老。我们可以用符号学研究它们，用语文学研究它们，如同我们把色调光谱化，把音色音阶化。但是如同音色或者色调，它们也总是在生成。思想试图整理它们，编排它们，控制它们和操控它们。然而如同老人和小孩，文字不会服从。书写，就像格特鲁德·斯坦所想，尊重文字的天真和古风，如同塞尚或者卡雷尔·阿佩尔尊重颜色。

13. 从这个角度来看，理论、美学理论看起来是，看起来将来也会是，精神力求摆脱文字、摆脱文字所是的物质并最后摆脱纯粹意义上的物质的尝试。幸运的是，这种尝试没有任何成功的机会。物，我们是摆脱不了的。它总是被遗忘，同时又无法遗忘。

# 保存与颜色[1]

这里我只谈论绘画博物馆。谈论何谓绘画。也就是：作为picta（图画）的pigmenta（颜料）[2]。谈论被涂上的、被布局的、被选择的、被展示的颜色。以及谈论：在博物馆里，被重上的颜色，或者一次上好就定格的颜色，已经上过的颜色和还要上的颜色。我们说是：被保存的颜色。通过拉丁语servare的内涵：保–养（entre-tenir）、保持（maintenir）、保留（rester）和让保留（faire rester）。保存如同无限的保养（entretien infini）[3]。

这是一种奇怪的执拗或者目的：维持和保养被涂上的颜色。这与时间有关。被涂上的颜色“将不会流逝”，它将永远是现在。这便是原则。

我们可以认为：这个条件，与其说是处境不如说是要求，它是所有保存操作要遵守的，它是推测（présomption），但不是所有记忆的推测（那种推测，正如我们所知，大幅地而且暗

1 此文来自“博物馆 / 记忆”研讨会上的发言，此次研讨会由让 - 路易 · 德奥特发起，由公共信息图书馆和国际哲学学院于1986年在蓬皮杜中心召开。

2 “pigmenta”，是拉丁语，pigmentum的复数形式，意思相当于今天法语里的“pigmente”（颜料）；“picta”，也是拉丁语，意思相当于今天英语里的“picture”。——译者注

3 这里“entretien infini”可能是双关，既指对颜色的无限保养，也指与颜色的无限对话，暗指布朗肖的作品《无尽的谈话》。——译者注

暗地超出了，我想说的是，不仅来自外界也来自内在的回忆意向的计划）——我们也可以认为这个要求至少是一切意愿的、有意向的回想（mémorisation）所遵守的。这个要求总是伴随着让事物维持在遗忘之外的记录。

“记录”指的是事物可以流逝，不能不流逝，不过各种显示事物曾经在过的迹象（signes）持留在此地。而当我们说“持留在此地”（restent là）时，我们通过“此地”（là）预设一切回想从空间上所期待的问候（salut）。这是支持康德在第一批判里用于反对观念论的所谓的“辩驳”的论据本身。我们预设记录的这种“servare”（保存）、这种“salvare”（储存），或者我们暗示了这件事情。拼写（graphie）、雕刻（gravure）都会留下事物曾在过的痕迹，无论是哪种痕迹。当然，博物馆的画作不再是“画作本身”，如同人们所说的“事物本身”：
142
我们这么想，我们全都这么想，即博物馆的敌人和朋友。博物馆的画作是画作已经流逝的在场的痕迹，但它对其原初的、被假设的状态——我们所说的它原初的显现状态——示意，示记忆之意。

整个展览空间成了时间的残余物。所有的地点，这儿，是对其他流逝次数、对过去的索引。观看者和参观者现在对颜色的观看把颜色变成这样一种迹象：它是曾经处于作品初始中的位置或者姿势里、在作品（opus）运作时的颜色的迹象。而这件事情，似乎我们可以从一切作品来谈论，一栋房子、一座城

市，还有一片风景、一本书。展览，让-路易·德奥特[1]说，吞没了所有位置。努力制作出来的空间是一个记事本，也包括被着色的空间。

大家都记得，柏拉图在《斐德罗篇》里对书写的责难正是建立在这个先决条件或者暗示之上。根据这先决条件或者这暗示，空间保存，只是以事物的迹象兑换事物，或者用事物的档案替代事物。拼写是一种记忆术。它为我们转写当时的所言和所想。它保持和保养与思想之自我的对话，它让对话后到，却卸下它的武装，磨钝它锐利的尖端。书写向读者、向读者之精神提供了这样一种思想，即它被剥夺了重新启动、重新-开始、再次追问、接受没有加工过的问题、为还未被思考之物的空留出空间的能力，或者更准确地说被剥夺了这种能力的现时性（actualité）。由记录保存下来的传统背叛了它保存的东西。转让的时间是一种已死的时间，是透过事件无法辨认的各个时刻、重复着相同事物的时间。还是这个先决条件——只是稍稍被挪移了一点——在柏格森的思想里支配着空间化的时间与鲜活的绵延（durée）之间的对立。

许多反对博物馆的指控都源自这个先决条件。有人认为，博物馆只是一个会记忆术的机器。在那里展出的作品都被改变

1 让-路易·德奥特（Jean-Louis Déotte，1946—），法国哲学家，现任巴黎八大哲学教授，研究领域涉及美学、艺术和文化哲学、技术哲学等，作品有《博物馆：美学的起源》（*Le musée : l' origine de l' esthétique*）等。——译者注

用途，变得苍白无色。它们不再与在场中的它们自身等值，而是作为已逝生命的迹象，而且，也许尤其是，作为对保存能力（这一能力非常现前和在场）的见证，对保管者能力的见证。最后，根据这个逻辑，博物馆表现为保存之作品（œuvre de conservation），即用于保存作品的作品。艺术博物馆的“颜色”，它的音色，它的音调，它的气候都对被涂在和组合在绘画作品里的颜色具有支配权。前者通过后者的组合而获取。艺术家变得为保管家而服务。这里甚至，在我们的工作会议中，艺术家的缺席——正如布汗读过我们的计划之后向我指出——为这种坏 143
死作证。死亡抓着鲜活。

有人也许会认为这“仅仅”关涉——如果可以这么说——框架或者刻度的改变，这是布汗 15 年以来一直在批判的东西（我想起他早期的一篇文章：《批评的限度》［*Limites critiques*］，写于 1970 年）。绘画博物馆本身也是一件绘画作品。但这不是对框架或者刻度进行简单的加大，而是对作品用途的决定性改变，至少在布汗看来是如此。因为博物馆作为作品是以保存、保养和保持为目的，因而只是记忆术。那么它与绘画作品没有什么关系，至少如果我们顺着布汗开始的假设来说是这样。绘画作品是鲜活的、精确的，也就是说有确定的位置和时间。我指的是，按照这种研究角度它在根本上是耗费而不是保存；如果它被展出，它展现的是其未来的非确定性而不是它在文化遗产里永久的租地。

布汗与保存之间的争论，是或者曾是返回到关于作品生命的纯粹柏拉图式的动机。保养这个术语——被理解为保持、记忆术——指的也是其反义，即意义之外表不断暴露于事件、问题、重提、对保持主题的重组中，就如同在布朗肖[1]的《无尽的谈话》里那样。

而如果我们在这个方向上再往前推进一些，我们将不会满足于所谓“开放”作品的原则：作品，作为汇集和姿势，比如画作作为用颜色进行的布置和完整组合，这样的作品的概念本身是要被追问的东西。在一个这样的问题框架里——我再次重申和强调这件事情——这个问题框架建立在这样的先决条件上：最先的动作、生活（live）或者“在场”只能消散和“流逝”，如同颜色“流逝”，当它被持留、保留和保存时——并且由于这种保留本身——在这个问题框架里，博物馆的设立看起来应该被无可置疑地责难。仅仅因为博物馆的创立尤其是完成的作品，作品在其中被终结的作品。

这个柏拉图式的而且完全形而上学的问题框架一直都有效而且鲜活，为了确认这一点，只要去读一读摄影艺术（这项艺术把事物保留在鲜活状态，但是同时也杀了它）引起的反思，或者去观察一下相较于“记录”（records），媒体对“直”播和“实”录（这些名称就是这么说的）（也就是相对于对录制）的偏爱。

---

1 莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot，1907—2003），法国小说家、文学批评家和哲学家，本篇中提到的《无尽的谈话》（*L'Entretien infini*）是他 1969 年出版的作品。——译者注

我们这些哲学家多年来已经习惯于对这种偏见睁一只眼闭 144
一只眼。习惯于批评“初稿”、本源、生活，这也是对行为、纯粹当前以及现在的批评……同时告诉人们我们随时随地都与区别 / 推延（différer）有关。这种批评叫作“文字学”，同时它强调的是一切都是被记录的、“被写下”的——在德里达给予书写的意义上说。或者，借用德勒兹的路子，没有不预设重复的区别。一种区别 / 推延的本体论必然包括了承认记录总是已经在那，承认事后修复的预 – 记录以及对在场的哀悼。

一切声音（voix，vox），如果说自圣经以来，它就是事件的纯粹当前所具之名，它通过被录音、被现象化、被构成和被形式化而传递至我们，这仅仅存在于各种时空场所的组织里，存在于“各种感性的形式”里，这儿和那儿，尚未和已经不再，等等。更别提被预先 – 记录在声音言说的“语言”里的各种含义。

柏拉图在书写的普通意义上写就了他的所有对话录。不过，一件语言作品就算处于未被书写的状态中，它也不会不被记录在颂赞者和说书人的口头传统里。这个传统带有同样多的技术，虽然它不同于拼写。书写观念的普遍化不允许把行为与对行为的保留、生与死、作品与对作品的保存、天才与技术分离开来。贝尔纳·斯蒂格勒在国际哲学学院所进行的研究是与所谓的文化相关的所谓的新兴技术，在这项研究里他从另一个方向来看待对敌视存档偏见的批评。如果没有受到一种技术的支持，就没有文化，甚至所谓的古代文化，因为文化一直就是传承（文

化通过传统、学校或者媒体而运作），而且传承要求记录。一件事物是文化的，因为它被展示了，也就是说被记录或者“被书写”了。相反，斯蒂格勒可以证明：一切技术，作为记录，都是回想，或者保存，而远不是一种为了保证自发作品的传承和保存而额外应用于这些作品的方法。当然啦，他不是想要由此混淆各种技术。但是至少，他要求：新型技术，或者“新兴技术”不再——如同它们通常所是的那样——被视为新的应用于在其本质上不可改变的作品上的方法。

恰恰相反，这正是——我想可以以他的名义这么说——精神与时间和空间（一旦运作开始、作品开始，空间就处于被转
145 移的状态中）的关系本身。顺着这个方向，我们应该欣然赞同创立博物馆这个事情，因为保持意义上的保养不再归咎于唯一的自愿回想。如果真的所有作品都必然已经是一个档案，一种在某种程度上来说为了允许重复和传承而“被冻结”的、时空上的组织，那么作品，尤其是绘画作品的存档有立足之地（avoir lieu）（和时刻）就无可争议了。德勒兹说是“被领地化”。可是你们知道领土权可以“卷入一场绝对去领地化的运动”并且“不再为了成为宇宙人而是地球人”（《千高原》［*Mille Plateaux*］，第 341-433 页）。

我们可以争议的是，当今天发生在人类身上的事情是，新兴技术正在替换“旧的”书写－拼写技术时，博物馆却忽略了对新兴技术所是的时间和空间进行记录和组织的各种方式。

而我们还可以争议的是，无论博物馆满足于哪种技术方式，在作品的展览中，存档和冻结的方面，即我所称的“装置”（dispositif），在接受或者知觉上要胜于被推延、被重新干预、“重新启动”的方面，正如布汗所说。我认为是迎接事件的方面，而在我们的情况里是迎接颜色可以成为的这种本体论事件。

尽管必然有空间记录、痕迹和保存，但这并不会引发下面的情况：精神注定要重复，没有什么存在过的东西可以记录。今天，失望常常被“新”之名头（du titre de“nouveau”，de“néo”）掩饰着。我在这里就不更多地展开详说这种惧怕，以及这种惧怕在博物馆功能构想中引发的要求。这并非要将之逼向我前面揭发的偏见，或者逼向这样一种暗示，即唯生命有所值，或者如同那些公共权威所说，唯“创造”有所值。

作为结尾我更想要简单地就我认为的重点说两句。这也许看起来与我刚刚说过的东西截然相反。而我并不这么认为。

你们还记得：为了尽力让 1767 年的沙龙观众看到韦尔内画的风景，狄德罗通过写作模拟他与他的“修道院院长”朋友漫步于其中。通过文字，他开启画面就像打开展览的大门。因为在博物馆，不再只有眼睛，而是整个身体都在运动，不再站在颜色布局之前，而是置身于颜色中。每一幅这样虚拟地游历过的风景就是一片“自然”的展示。通过这一表达方式，狄德罗消除——我想说缩小——了自然与文化的对立（自然是一座颜色的博物馆）、现实与图像的对立、体积与面积的对立。 146

要谈论这种方法需要大篇幅。这里我只想将之作为我相信的绘画重要性的见证，而且也许今天比不久以前和过去更加重要。在指出所有风景都是展示的同时，狄德罗提出了相反的意见：所有的展示都是风景。也许只需从作品的博物馆状态本身去看它并且将之视为其本身，而无须将这种状态与作品初设的状态（也就是在画室里的状态，那时艺术家刚能够对作品进行“第一次”勾勒，或者甚至“第一次”想象）相联系。只需要说服自己：并没有一种本源的新鲜，而是有与所谓的被卸下武装的观看一样多的新鲜状态。有同样多次凝心（康德在第三批判里使用了这个词）的在场（Autant de fois de la présence qu'il y a de l'âme）。

正是为了这个总的来说还是普通、太普通的观念，我从颜色开始说起。不同于形式，更不同于形象，颜色由于其“效果”，由于其影响感觉的能力，看起来至少可以避免语境、时局以及一般来说的整个情节。这就是为什么人们习惯性地将之划在美学理论里，从物质或者材质方面来看都是如此。形式（或者形象）可以总是——或近或远——与一种可理解的布局相关联，因而在原则上被精神掌控着。然而颜色，在它的此在中，看起来对抗所有的推演。如同音乐上的音色，它似乎与精神对抗，它打败了精神。正是这种情节能力的缺席，我想要将之称为心灵（âme）。远非神秘，它更是物质的。它产生了一种形式之“前”的美学。一种难以估量的物质在场的美学。

我很清楚颜色随着光线、照明、当时的天气以及经历的时间而改变。但是，正是因为我们为它在样品卡取了一个名字，找到了一个位置，而且因为这个标志符唤起了它所是的原则，它必须一直是一样的。然而正是它的可变性本身使得它可以卸下观看的武装。我们因其音色——为了保留音乐的隐喻——或者如果用嗅觉词语来说，因其香气（fragrance）（如同英语所指），而改变一切，当我们拉开阿雷左的圣方济教堂（San Francesco d'Arezzo）（它的墙上画着皮耶罗的壁画）里祭坛的挂帘时，或者相反当我们让强光灯对准这些壁画时。不过，不可展示的事情是：这没那么“美”——我们也可以说——这比那更少“在场”。

在蒙特利尔（Montréal）我看到韦尔内的几幅小风景画， 147
准确地说是在氖灯光中摆放在橱窗里的，这样在其身上产生的青灰色突然有一种打断或者悬置精神的力量。

画家被一种色度吸引或者征服。塞尚迷倒在他的山前。他尝试把山带到他的画架上。他知道他将不会忠诚。可是他至少尝试了什么呢？无论这种征服是怎样的，观看者也可以体验（éprouver）它（找不到更好的表达，我们就权宜地说：体验它），站在被涂抹于和布置于画作上的颜色前。这与真实性（authenticité）无关，真实性是一种商品价值。

在我看来，绘画的关键——既超越又通过它所具备的所有情节（也包括博物馆）的方式——在于使在场得以发生，要求

精神卸下武装，而这与再现没有任何关系。绘画增添各种技术的、理论的情节，为的就是挫败再现或者玩弄再现。再现属于自愿记忆，属于理智，属于精神，属于追问者和总结者。不过也出现了一种黄色，弗美尔画的代尔夫特（Delft）的黄色悬置了马塞尔的意愿和情节[1]。正是这种悬置，我想要称之为心灵：精神在一种颜色的“效果”（可这是一种效果吗？）中被裂成碎片（征服）。然而我们写下三十或者上百页的文字就是为了捡起碎片，重新修复情节。

可是我不太明白：如果颜料真的完全不依靠它在错综复杂的感性状态和理性含义中可以取得（而在某种意义上说从未取得）的位置，为何这种重要性，绘画的唯一重要性，这种物质的在场，必然会失利于这样的事情上——墙上的黄色是挂在一个博物馆里而不是其他地方——呢？不过正是由此，绘画博物馆的情况不同于其他博物馆的情况，不同于许多其他博物馆的情况。根据的就是博物馆展出颜料这个事情，这个事情本身求助于颜色在再现之外的在场。我们对博物馆的所有期待就是它不阻碍获得征服的状态，而且同时极其突出自己。

最后，为了不引起混淆，我坚持明确指出：当我说颜色时，这指的是所有绘画物质，从线条开始算起。在古代的日本书法

1　这里指普鲁斯特在《追忆似水年华》的第五卷《女囚》里借伯格特（Bergotte）之口描述了弗美尔这幅画，尤其是画里的黄色。——译者注

里，用毛笔画出的线条并不是三维图意义上的线条。而对于伊夫·克莱因的印痕作品，我们又会说些什么呢？

# 上帝与木偶[1]

我本想讲述的故事是这样的：重复为了重复而逃脱重复（la répétition s'évade de la répétition pour se répéter）。通过力争让自己被遗忘，重复固定了它的遗忘，而这样它重复了它的不在场。

重复是一个时间的问题。音乐也是一个时间的问题。但也是声音物质的问题。人们说：音乐时间是“被印刻”（imprimées）（什么词啊！）在声音物质、声音上的各个形式的组织或者整体。所有的组织，所有的形式，无论空间上的还是时间上的，都包含着重复，当前的或者可能的重复。因为它透过时间的延续固定物质的状态，而且因为这种固定要求对物质元素进行反复组织。另外，人们说：声音，物质本身，在其各种参数（振幅、乐段、频率、音长、共振）上是可分析的，而且由于声音关系到气体（空气）的振动，这种运动及其传播的本质同样蕴含着一种重复：引发这种运动的可动部分的振荡（oscillation du mobile）（比如长笛的舌簧）是重复的。另外，共振装置的硬度也是重复的。这里，形式的组织，甚至概念的组织“深入”

1　文章出自一篇 1987 年 1 月在里昂召开的“音乐与重复”（Musique et répétition）研讨会上发表的报告。这次研讨会由玛丽 – 路易斯·马莱（Marie-Louise Mallet）发起，由国际哲学学院组织。

到了声音物质的核心处。

关于这一点，有两个观察。首先，一种声音特有的属性原则上是可以测量的，而且这正是研究在量上规定声音属性的振动的声学和物理学的任务。然而，对声音在认知上进行识别的条件是：决定着声音的振幅、周期和频率的可动部分的振荡在观察中一直是确定不变的。对于共振的装置也是同样的，无论它们是怎样的，它们要保证声音的传播。对装置的任何变 150
动都会改变用以界定基音和泛音的干扰（interférences）。因此，界定一种声音的各个属性要求产生它的各个条件可以完全同一地反复循环。

相反，声音整体的组织（声音正是通过这种组织在其同一性中得到规定），也就是说它们组成音乐的形式，并不服从数量上一致（因此也就是同一的重复）这个唯一的原则。它承认，而且很有可能它要求这些形式通过改变声音元素而发生变化或者转移。它这么要求，是因为音乐的愉悦似乎止于对这些区别的知觉：精神透过不同的东西享受相同的东西，而且同时着迷于同一性所接受的多样性。声学以知识为目的，而音乐以某种愉悦为目的。这是两“种”不同的说法或者两种不同的“能力”。如果用康德的术语来说，我会说：对声音的精确识别属于它认知目的性里的理解力，而声音在形式上的变化则属于服从于目的性的想象，且没有无功利愉悦特有的概念。这种无功利的愉悦在康德看来描述了对美的审美感觉。

因而应该总是要区分被决定的和决定性的重复（这种重复为了声学上的认识而把声音物质固定在不同的属性上）与把各种声音组构成形式的、所谓“自由”（康德的术语）重复。

显然，第一种重复是根据其独一无二的同一性由一个关于自身（声音）的理念（从柏拉图意义上来说）指引着，而第二种重复接受变化和转移，它“仅仅”由相似构成。由此，引出的结论是：重复者的同一性在第二种情况里不是决定性的；它只是被指定为暗示的对象，而暗示是由和弦或者乐句的不同情况（occurrences）向它发出的；每一个情况都向其他情况添加了一种由其区别本身引起的补充；这种补充也许（而这更多地是亚里士多德，而不是柏拉图）只是技艺，它总是预设事物本身的缺席或者隐匿，也就是说各种情况暗示的和弦或者乐句的缺席或者隐匿。我想说的是：这些情况中的任何一个相对于其他情况都不能作为它们的范式。“给出”交响乐乐句的主题并不像在音乐会的开始为了协调各种乐器而“给出”la 音。第一种重复是认知的，它归纳出一种理念的形而上学；第二种重复是美学的，是一种存在如同非 - 存在的本体论。

151 第二个观察来自另一种秩序。刚刚所做的区别似乎建立在受制于时间（和空间）条件的音乐物质（声音）与音乐形式上的编排（同样需要处理，尽管这种处理不同于时间上的处理）之间的对立之上。这种物质与形式的对立对应于可测量的时间与灵活的音长之间的对立，不过，根据我所知，这种对立可以通过对音色的考量，或者，更确切地说，通过对一种声音或者

一个声音整体的色调微差的考量得到质疑。这种物质看起来逃脱了概念的决定，因为它在严格意义上说（而不是在精确的意义上说）是独特的：它的属性也许依靠可接收的系数的汇集（constellation），但是这种汇集，这种现在正在发生的汇集，它是不可先行的，是不可预见的。正是这种独特性至少在一方面可以区分一件相同作品的不同演奏。而且通过这种方式，我们倾向于认为：它逃脱了所有的重复，不仅仅是构建声音同一性的重复，还有音乐要求的可能的形式变化的重复。甚至（恰恰）我们所称的一个作品通过一个演奏者或者一个演奏者团体而进行的“重复”并不能控制音色或者色调，音色或者色调在音乐会的当晚将会以独特的方式“发生”。通过色调，耳朵看起来可以专注于曾被称为表演的、无与伦比之物（因而是不可重复之物），也就是专注于声音的这里和现在，即声音处于这里和现在的独特性里，处于它们的精确性里，处于它们在位置上不服从于一切时空的转移里。这种转移可能只存在于记忆在甚至是短暂的音长里对“相同”声音的保持之中——这不妨碍它立即从这里转到那里，从现在转到那时。因此当前的色调转变成返回的、持留的、延迟的色调，它因而变成了另一种色调。

我知道：这种关于精确而纯粹的在场的观念无论如何都会与无论数量上(理念上)的还是暗示(美学)的重复针锋相对——尽管这种在场观念依然是非常成问题的，更进一步说：它不是可理解的，也不是可实验的或者可证明的，至少根据我们的

各种感知力形式来说是这样的。换句话说，没有主体可以将这种在场带向主体本身，因为主体本身，我，不断透过时间的流逝重复着他综合各种感性材料（这里是各种声音）的能力。进行构建性重复的人如何能够捕捉到如其所是的不可重复之物呢？色调，比如一场音乐演奏的色调，可能可以通过与其他演奏的比较而获得，因而可以说是通过这种方式得到了界定。不过，这种比较发生在事后，发生在一种色调的样本选取中，
152 色彩学家对这一点很了解，即样品卡。或者调音师也了解，即一系列的测试。几十年来，唱片批评的论坛已经让我们习惯了这些比较。所有这些比较（样品卡，在一条磁带上汇齐各种测试，唱片），都要求在一种空间载体上对色调进行记录，对它进行归档。然而比较无法做到的事情是：这样的色调，它处于它的现实中，它的那时的这里–现在，它不仅仅可以为这样的精神（而不是其他的精神）带来形式愉悦（它是完全不同的东西）的效果，还施加一种丧失能力的影响（l'empire d'une perte）。因为声音的纯物质，它的色调，如果它可以触及主体，这是以从上面超过或者“从下面超过”（sous-passer）其综合能力为代价的。对物质的一种定义（当然是否定的）会是这样的：物质是打碎精神的东西。我想说的是：这种物质如此微妙，它就像非物质的，如果它是不可重复的，那么精神由于服从于物质的掌控而被拆除、被剥夺了它与物质连接和联系的能力，无论审美的能力还是理智的能力，我想说的是激起主体兴趣

的能力，而因此，以某种方式（形而上学的或者本体论的），剥夺了精神重复物质的能力。色调，如同没有被形式化的物质，逃脱了综合，直观中领会的综合和想象中再生产的综合。这些综合正常地保证了通过形式，或者认识的形式，通过图式和概念，以愉悦为目的把握感性物质。如果没有可以与自己相关的主体，也就是说与其综合能力相关的主体，即感性形式和概念操作者——为了把这种色调与它们相连，那么声音物质（它就是这种色调）只有在那时和那里主体不在时才在场。大家还记得：这就是伊壁鸠鲁（Épicure）界定死亡的方式：如果死亡在，我就不在；只要我在，死亡就不在。我们可以将这种抉择理解为对一种界限的规定。这还不够。因为它恰恰不是为精神而设的一种界限：当它不复存在时它需要还在那，它需要持续存在，也许它有所不同，但是它在这条界线之外被重复，为的是它成为一条精神的界限。界限是可跨越的，或者是可解放的。不过，我是在借色调之名谈论一种特权（franchise）。重提伊壁鸠鲁的文本，我并不想夸大事情，而且事情也不需要夸大。但是至少，让大家明白：如果在这些“事情”中有一件不支持重复，那么就是死亡，就是物质。主体的消亡，主体之镜的消亡，通常意义上说的主体反思性的消亡，主体最基本的综合能力的消亡，这种消亡并不会降临在主体的反思时间性之中，就像一个间歇，甚至是被献给主体消亡的一个间歇。间歇和 153
这种时间性本身在主体反思中都是被悬置起来的。我指的是，

被悬置是为了指出在主体积极反思的过程中并没有什么东西标明这种丧失。

如果这种色调不可重复，那么因此它不能被记录。我们听录音的失望就怪这寻不见的独特性。精神通过其综合无法获取这种色调。当我说：如果这种色调在，那么主体就不在，关于主体的缺席，我指的是我们不必尝试把对这种色调的“知觉”（perception）（什么词呀！）作为在载体上的记录来进行思考。或者反过来说：应该要试着思考这样一种痕迹（trace），它不标明或者标记（拉古–拉巴特）一种可能的表面，而是消除这种可能的表面。它甚至不标明它的缺席，比如白色，一片白色的沙滩可以指向一段沉寂的时光，一次停顿，一次写作（不管什么样写作）练习册上的沉默。

有人会说，在这些条件里对这种被记录的“痕迹”的记忆本身必须是不可能的，而且甚至也将没有办法言说它。这不是我的想法。这也不是恩斯特·布洛赫的想法，他在其小文集《痕迹》（*Spuren*）里讲述了各种痕迹，通过痕迹，不可记录者，即在场，使得精神狼狈不堪。如果不在他的传统里说，那么这并不是物质造成了这种混乱，而是不可命名之物（Innommable）。因而思考在场的重要性在布洛赫那里原则上不是美学的，而是伦理的或者“精神的”。不过，这种重要性当然也不是机缘巧合，如果它表达时厌恶论证，而且如果它从布洛赫极为细腻的笔法中骗取了对近代拉丁语所称的

趣闻轶事（narraticunculae）的简洁书写。不能被记录的正是书写，还有音乐努力找寻的东西。书写（écriture），我要曲解一下其前缀 e- 的作用，以便可以在它身上看到某种如同“刮削”的东西——这是 scri- 词根的古老意思——外在于……，外在于所有载体，外在于一切共振和反复的装置，外在于一切概念以及所有预先记录的概念。但是首先要外在于一切载体。我所谈论的物质，色调（颜色、音色），我们应该想象它——不过这已经太、太繁重了——就像是事件整体以及事件降临的地方。首先不要有表面（所有的传统、遗产、记忆），接着由这条线来标明表面。我深知对于精神来说事情总是这样：精神要把各种时间与时间自己以及与它自己联系起来，变成一切记录的载体。不，这准确地说是火焰，火焰本身之谜。火焰指出其载体同时又毁灭它。它否认其形式。它逃避与它本身的相像。

***

现在我，作为一个哲学老师，试着重新论证重复之外的这 154
种逃避。我首先重拾康德就面向时间现象学（因此也是音乐现象学，时间的艺术）而打开的路子。现象学，康德试图将之界定为第一批判里被称为 Esthétique（感性）的东西。那么事情就是：在这条路上辨认出（这是重复的）以重复的方式进入到对康德所称的现象的最基本捕捉所做的描述里面的东西。也就是，进入到他所称的、对现象的直观领会里。我们说：现

象在这里，在场，现在，法语“maintenant”（现在）让人立即想起“已经”和“尚未”，在最少的瞬间里保持（maintenance）。如果没有一丁点的领会，康德自问，保持会发生什么事情呢？会发生会发生的事情，就这么简单。材料的“杂多”——而康德总是把他所说的物质理解为一种“纯粹的杂多”，“先于”所有的秩序化和形式——这种杂多，如果没有什么方法可以保留它、保持它，如果它没有任何边界，可以说，它就会流走，一点一点地，接连着流走，如果没有任何框架可以对它进行同时的捕捉，这是一瞬间的事情。相反，当前瞬间的构建已经要求在整体上对元素的杂多——准确地说是元素的“构建”——进行持存，就算是最少的持存。这种微小的综合对于最少的显现（apparition）来说已经是必然的。因为在陷入纯粹的杂多和任凭杂多卷走时，什么也不会对意识显现，另外，什么也不会从意识里消失，显现本身无立足之“地”（没有发生）（n’ayant pas“lieu”）。这个“地”因综合而起，领会的综合，领会——如果我们可以这么说——缲（ourler）了纯粹流（pur flux）的各个边界，而且让连续的纯粹流中断，同时又让它假设的纯粹不连续的元素连续起来。总之，为了让河水流动起来就需要陡峭的河岸。还需要一个静止的观察台以便让运动显现。（大家看见了：我们在现象学里。）

所以，领会需要极少的时间化影响。当然，这个极少不是可测量的。康德在《判断力批判》里说：这是一种非数量的

大小，这种大小是“在直观里直接捕捉”的对象，它不能用数学的方式估量，因为所有数学的估量都预设一种“根本的测量”，它可以“以绝对的方式”和“感性（esthétique）的方式”（可以理解为：先于一切数字的概念）被估量。所以，尽管领会包含的杂多之“镊子”是如此地小，但是现象学总是要求必须有这小“镊子”，为的是有领会和显现。胡塞尔通过持存（Retention）引进了一个类似的主题。（确实很难把这种领会综合与康德所 155
称的再生产综合——他将之归于想象的综合——区分开来。为了当下领会杂多的各种元素，似乎已经有了对杂多元素的再生产。不过我在这里就不讨论时间现象学这个棘手的点了。）

现在，受到界限之魔的逼迫，大家想知道这是一个怎样的矛盾：杂多的范围广袤（ambitus）使得意识无法知觉到这杂多的统一性，因而一个杂多的镊子是不可检验的（在现象学的经验［Erfahrung］的意义上来说）；从这个事实来说它会留下这个非常小、并不明显，而且并不对意识显现的统一性。总之，这是一些非常短暂的时间，而且如果我们平心而论，它们低于知觉的门槛很多。

假设地说，按照现象学的先决条件，这个问题可以被理解，但是不能被成立。胡塞尔或者康德会说：它是形而上学的，也就是说是矛盾的。莱布尼兹的单子论确实是处理这个问题的一种形而上学的（也是物理学的）方法。莱布尼兹所称的单子在某种意义上只是一种镊子的力量，即综合的力量。但

是有强大的单子和其他贫瘠的单子，莱布尼兹说成“丰富的”单子和“光秃的”单子。这种等级就是它们综合杂多的能力的功能。如果它们能够“整合”（prendre ensemble）、聚集许多元素，那么它们就是丰富的；如果它们只能一个一个地（至多，而且总是这样）收集元素，那么它们就是贫瘠的。

以一个一个的方式进行的记录，无法给出一片风景。它囿于——如果我们可以这么说的话——一个纯杂多的假设线路里，它排除了现象学意义上的当下，以及显现。在等级的另一端，我们可以而且我们必须构想在反方向上把各个易于被记录的元素（如果大家愿意的话，也就是信息）之总体综合为一个直觉（如康德所说）。我们会说最为光秃的单子也有时间吗？不，如果缺乏对杂多的最小持存，那么对于最为富有的单子呢？不会更多，因为一切都在瞬间一下子被持存起来。在这两种情况里，“制造”时间的重复——当然是根据其区别（différence）或者其推延（différer）[1]——缺席。原子的时间、上帝的时间不是我们（精神综合，但是不能综合一切）作为时间性（temporalité）体验到的时间。这二者在时间性的秩序里是两种界限，也就是说在这两种界限之间时间性可以被思考，而且这些界限（同时，如果我们可以这么说）本身既不是时间性的也不是时间化的。如果做必要的修改的话，可以说，

1 différer 有双重含义：区别和推延。参见本书第 193 页。——译者注

它们如同逻辑领域的重言式（$p$ 是 $p$）和矛盾式（$p$ 不是 $-p$）：命题还是命题，但是排除一切真理计算。（这是维特根斯坦的一个观察。） 156

在一个与莱布尼兹的单子论稍微有点儿区别——但还是相似的——的思想里，柏格森（再说了，他有时也援引莱布尼兹为证）解释说：如果人们没有足够的能力一下子持存电磁场每秒四千亿次的振动，这一下子就（差不多）界定了红色的色彩带（但是我们也可以以声音振动的情况为例，它只是在频率的数据上没有那么大，所以没有那么有教育意义），所以，如果强迫人们一次只抓住一个振动，那么需要（大约）两万五千年才能记下红色。当然，这还制造不了“红色”，而只是四千亿次简单的振动。柏格森写道：这就是“纯”质点（point matériel）的情况，莱布尼兹称之为“光秃的单子”。这就是说，柏格森的思想还缺乏——也许我是错的——其他的界限，一种对时间或者非时间的描述。在这非时间里，所有颜色同时振动，在极富单子的眼中变成一个单独的位相，即上帝的颜色。

我们试着想象一下：如果物质元素，即康德的“杂多”，是声音，那么在这两种界限上会发生什么呢？这个问题就是震颤（battement）的问题，或者生成我们所称的声音的振荡（oscillation）问题。对于一个一次只能接受一下震颤的光秃单子，没有连续的综合，因而没有震颤的综合。它从来只听见一个波段，而且它不知道这只是一个波段。我们能说它忘了

那些流经的波段吗？就像台球游戏里的台球忘了它从其他球身上接受的撞击，如果它真的只能复原（根据物体撞击的法则）它在瞬间遭受的撞击。为了能够忘记，它所缺乏的是，把两下（至少两下）连续撞击综合为一个单独的镊子或者捕捉（或者用康德的话来说就是直觉）的能力。构想和实现它的硬度和光泽，准确地说是为了防止没有产生和留下任何印迹。

这种“纯”机械的无感（impassibilité）在音质秩序里不会被标记为耳聋，而是音乐上的无感，如果大家至少就下面这一点同意我，即音乐要求至少有两个音，而且它们联系在一起是为了形成一个并非任意的声音形象，一个和弦，一个乐句。如果没有在振动之间进行对比的能力，就没有复数，因而也就是没有重复，声音台球游戏里的这个台球会取代综合主体，
157 只听见——我们可以想象这种情况——声音物质。我们能说：这是它的音色，它的色调吗？是的，但条件是要把色调想象成一种绝对光秃的声音，与任何其他声音没有关系。唯有精神，即一个具有高级综合能力的单子，事后能够选取台球接受的各种色调的样本，并且重新构建声音震动的历史。

至于莱布尼兹的上帝，在音域的另一端，他同时听见世界上的所有声音——这个世界不仅仅是所谓的真实的世界，也是其他所有可能的世界。如果他是非时间的，这就不是由于缺乏持存，而是由于综合的过度。连续向人类的精神（耳朵）显现的东西一下子就可以被神圣的耳朵接收。音乐书写的横向

与纵向之间的区别对于缺乏记录载体的光秃单子是不可能的，而它对于缺乏空隙（espacement）的神圣单子也是不合适的。把被展开为我们可以称为世界之声音历史的所有震颤收集成一个单独的和弦，这个和弦既不是开始也不是结束，因为它没有被任何其他和弦限定其可能性。这也许就是人们所说的天体音乐（musique des sphères）。

我更想听到亚里士多德的第一动力音乐，所有可能被知觉的乐句都变成一个单独的乐句，这个乐句是永恒的或者自动的。它没有旋律。这种天上的音乐也许可以以白噪音（bruit blanc）的模式来想象。或者更好的是以物质的原初元素为模式——这种元素通过极强的引力或者相互作用自持，今天天文物理学就在想象它爆炸为世界和贯时时间“以前”的样子。上帝听到的音乐（这是一种音乐吗？）是这样的声音：在这种声音里，由于一种对于我们人类耳朵来说极为恐怖的引力，各种声音的所有特性互相挤压。如同爆炸的原初核（noyau matériel），根据通过原子序数进行排列的元素周期表（完美重复的记录），开出大量可能的集块岩（agglomérat），也就是说天体。同样地，原初的声音不能让人听见我们所称的音乐，它爆炸而且根据音高分散为各种声音，因此，通过原初声音的这种分裂，人们可以辨识各种和声以及组合各种旋律，也就是说组合各种音乐对象。而在这两种爆炸里，时间诞生了，它同时开启了综合的可能性和历史的可能性。

这也许是纯粹的妄语。但至少它可以在自动木偶的生产商
158 对克莱斯特《木偶戏剧》（*Théâtre des marionnettes*）里的叙述者所进行的观察中找到一种先例。生产商对克莱斯特解释说：没有什么比木偶服从的机械更加接近无限的神圣恩赐（grâce divine）。恰恰因为不具备任何意向（我会说：因而不具备任何综合时间的能力），木偶仅仅瞬间就能让人把其部件如同它们被指挥那样布置好，遵循的唯一法则是重力法则。大家明白，这个观察在怎样的程度上与台球游戏里台球的想象呼应（如果我可以这么说），以及被理解为对一种运动进行直接复原的自动性在怎样的程度上与亚里士多德意义上的神圣自动性（即上帝的自足）是有亲缘关系的。

克莱斯特所写的恩赐（不仅优美［Anmut］，而且优雅［Grazie］）大概就像精神跨越了整个贯时性，跨越了所有的综合任务。对上帝来说，它是那种来自一切归一的自足的恩赐，或者，对机械来说，它是那种来自一即是一切且为了一切的自足的恩赐。人们曾说这是纯粹的行动（acte pur），是实现（énergéia），但这要求竭尽所有力量，从时间化开始，中止现前化（actualiser）和再 - 现前化（ré-actualiser）过去和未来的任务。这就是为什么上帝和木偶都是没有“性质”（qualité）的，因为性质，就是力量。

我想，所有音乐向往这种恩赐。所有真正的音乐，向往免于综合、形式、变化、意向和持存，最后还有重复。向往这

种唯一的镊子或者这种作为独一无二之物的“镊子”，在那里一与多的不同无立足之地（不会发生）或者没有时间。

但是音乐不得不共鸣和呼应，这里我就不详说了。不过，我们可以区分两种音乐：第一种音乐，在它身上共鸣和呼应（从哲学的意义上来说，就是互相理解）的必然性为综合能力的展开（déploiement）（我不是说展示［exhibition］，而是出色的展开）提供了机会；第二种音乐，则相反，在它那里，这种必然性而且甚至这种力量被感知为一种无能和一种痛苦。无法坚持物质的瞬间所带来的无能，一种不可能的神圣所带来的痛苦。我们离神（dieu）很远，神已经爆炸了，呼应的星系快速逃离鬼屋（templum sanctum）（最初的声音在那里响起）。它们可能通过把如此不同的频率、音高、音长连接在一起歌唱（chanter）。但是，无与伦比之物或者无可重复之物并不存在于这些连接中。它也许隐藏和出现在每一个声音原子里。

# 听　从[1]

当阿多诺在《新音乐的哲学》（*Philosophie de la nouvelle musique*）里写道，“随着质料（matériau）的解放，掌控它的可能性增大了”，我们知道这种解放增大了与音乐质料相关的更大能力的偶然性。是否这种增大的能力是被允许的而且 / 或者是合乎期盼的，阿多诺的话里没有说明这一点。这是一个我们要提出的问题。问题是关于新兴技术的发展在音乐上产生的可能性，这个问题也规定了对新兴技术可以在声音世界宣告的权利和愿景（欲望）的思考和研究。权利和愿景并不必然就是人类同伴的，包括作曲家、演奏家、观众；它们也可以是质料或者声音的权利和愿景。在阿多诺的话里，“质料的解放”在我看来似乎是让人从这个方面明白某事：音乐质料过去和现在都拥有把自己从以前忍受的某种监管里解放出来的权利和欲望。而阿多诺的话里包含的矛盾（否定辩证法的？）是：这种欲望和这种权利，一旦被宣告和认可，所以质料一旦被“解放”，声音（如果确实事关它）就可以——从这个事实本身开始，而

1　本文来自一篇 1986 年 6 月在索邦大学举行的研讨会“论音乐写作”（De l'écriture musicale）上发表的报告，此次研讨会由克里斯汀·比西 - 格卢克斯曼（Christine Buci-Glucksmann）和米歇尔·列维纳斯（Michaël Levinas）发起，由国际哲学学院和《路程》（Itinéraire）组织。文章曾发表于《非协调》（*InHarmoniques*），1987 年第 1 期。

且会变本加厉地——陷入技术的控制之中。

然而，“技术”——阿多诺在《美学理论》里强调——是艺术的一个构建性面向。

“它（技术）这么做，”他写道，“为的是艺术作品要比一块事实上存在的集块岩更多，而这个‘更多’（plus）构建了艺术作品的内容。”（《美学理论》，第 287 页）

作品是而且必须一直是一个谜，但它也要呈现一个“同时 160
既理性又抽象的”、“可确定的形象”。而这个形象就是技术。所以，质料，这里就是声音，它曾经或者现在从什么东西中“被解放”呢？而且这个东西使技术对它施加更多的控制成为“可能”（在这个词的所有意义上说）。而这种“解放”，它源自、追随、伴随新兴技术给声音的这种“更多”控制吗？阿多诺提出的原则在这里是否就是：跨越音乐质料的欲望和权利，或者跨越自己的质料所具备的欲望和权利，它们的实现是与能力（即以理性方式规定这相同的质料）的增长成比例的吗？换句话说：新兴技术允许对音乐质料进行精细而且十分精细的分析（“理性而又抽象的”分析），它们也允许音乐质料的解放吗？

问题是可逆的。双重允许要在两种意义上来阅读。第一种意义：质料与其更加可确定，还是更加自由。这一点不难理解和实践。有很多的选择可做，“自由”随着变化的增加而增多，而正是在变化增加的基础上它才好与决定论一起行动。第二种意义：质料与其更加解放，还是更加可确定和可掌控。这一点

看起来更难理解：除非在勒内·托姆展示的意义（即所有解释和所有设定可用一种因果论详细说明）里，所有确定性都在解释的动作本身里蕴含着一种“因果论的破裂”。当物理学家展示和检验一条“法则”，或者如同人们所说的一项“结果”时，他把计时器归零并且把他认为是相关的可变之物封闭在隔离系统不可跨越的假设界限之内，也就是说在那里其他可变之物被视为是不相关的。在这个意义上说，结果的确定要求它的解放。而当这个可重复并且被调控的结果是在一个实验配置里以及最终在一个仪器、一个“技术”装置里被获取时，我们就明白：它在实践上的掌控已预设它被隔离在“语境”之外，而它的解放则首先在学者和工程师的知觉和思想里得到实现。

所以，我们可以这么说：由于声音可以被解放，因而技术可以掌控声音。反之亦然。而这种惬意的相互性构建了原则上为音乐和当代科技的相遇而开启的第一可能性。

***

不过，一旦完成这个小小的学术练习，我就想围绕两极来阐述接下来的简短思考。一极叫作 Tonkunst[1]，声音和 / 或音
161 调之艺术，音乐在日耳曼语里的老名称；而另一极，还是德语的 Gehorsam，人们将之译为 obéissance（服从），但是没有保

1 为了体现和坚持 Tonkunst 与 musique 之间的区别，本篇中遇到 Tonkunst 之处均保留这个德语词。——译者注

留 hören（听），这次字里包含着听（écouter），准确地说应该将之译为 obédience（听从），或者当然更清晰地译为拉丁语 audire（听），某种如同 prêter l'oreille à（侧耳听）的意思，也有 avoir l'oreille de（得到某人的重视，被某人听取）的意思，倾听某种发出或者制造声音或者音调的东西，这种东西发出声响（tönt），它要求，它让人听从。

这里我要说明的所有事情都非常简单：首先，我们所称的音乐不断成为或者重新成为一种声音艺术，一种属于声音的技能（compétence au sonore）（因为 kunst 曾经确实并不是美 – 术［Beaux-Arts］这个官方意义上的艺术），音乐不断地成为或者重新成为声音的技艺（adresse du son），被发出来的灵巧声音（le son adressé et adroit），正是在这个方面，它与技术科学的通婚（因为不是一种同居）必须被好好研究，尤其是由此产生的各种“可能”；其次，在声音的技术 – 科学对音乐进行匹配而使其成为 / 重新成为这种声音技能和声音技艺的同时，音乐揭示出一种目的（destination）（我用“destination”是为了重拾这个覆盖从康德到海德格尔所有所谓美学反思的领域的术语），从听到听的目的，一种“听从”，也许应该说是一种绝对的听从，一只侧耳倾听的耳朵：一种目的，它无论如何都超出从技术上考量的科技研究的范围，但是得益于这些科技研究，这种听从得以展现。

首先是关于 Tonkunst，即声音或者音调的艺术。简单地说，

且从高处看，且没有什么真正的技能，我重申这一点，却是作为一个心急的爱好者，我会说，这成了一种把西方音乐的最近几百年描绘成一种“解放”质料（声音）的历史的陈词滥调，对比于声音过去必须同时或者轮流遵守的各种限制，以便让自己在音乐上变得“可呈现”（présentable）。

我让学识更加渊博的学者劳心来描述和解释这些限制、对它们的追问、对它们的改变。一切就像作曲家的任务就是对以音乐之名赋予他们的东西进行回溯（anamnèse）。也许就像声音，通过他们的研究和发现，透过永远鲜活的音乐过往而进行它自己的回溯。古典的、巴洛克的和现代的乐器强加的音色，通过节拍和对位法调控的音长和节奏，由调式和音阶规定的音高，强度：这些通过学校和音乐学院传承下来的调控，看起来并不
162 一定就过时了，远非如此，但肯定的是也并非是必要的。它们的分析呈现了一种基本的质料，即空气的振动，这种呈现是通过这种基本质料各个可分析的组成部分本身达成的，比如频率、振幅、音长，以及一些更加精细的组成部分，颜色、起音（attack）。这样，声音上的艺术考量与听觉上的、物理上的和心理—生理上的研究汇聚在一起。这种引力为当代音乐与上述新兴技术的结合做了准备。唯有一个投入这项回溯任务中的音乐精灵，才能在事后把涵养他的各种音乐习惯视为限制，同时这些习惯仍旧保持原样，对于他而言它们是一些在声音宇宙里实现和享受其才能的方法。

用一个简单易懂的例子来说明这种有关声音的担忧吧：在古典音乐的标记里，用来区分音长的是全音符、二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符等，这种区分里隐含着一种声音时间的节律。我们通过节拍器的运动将之分成大小均等的单元。在每一个节拍里都安放了一个界定声音的数字，分别赋予每一个声音自己的音长。乐句的节奏是通过节拍组的划分而得到的：两个节拍一组，三个节拍一组，等等。再举一个反例。约翰·凯奇和大卫·都铎一起做的 *Mureau*[1]（是为磁带、合成器和人声而做的）包含了任意大小的长方形面，练声和要发的音都根据给予它们的强度的大小用不同大小的字母标注。这些字母一串串分组汇集在长方形上，用来演奏长方形上的内容的节拍标记在页面的上方，演奏者一开始演奏就启动计时器，而当标注的时间过完时就停止演奏，演奏四方形上的音可以不用按时结束，或者相反，一段较快的演奏留下空置的时间，留下“无声”（我们应该可以在让 - 夏尔·弗朗索瓦的某些乐谱里发现类似的特征）。

这种操作在很大程度上改变耳朵（我想说的是精神）对节奏的敏感性。简而言之，我们可以说这不是一种“可供跳舞的”音乐。节拍器上的平衡棒消失了。它有规律的运动被计时器的

1 1972 年，布莱曼广播公司（Radio Bremen）录制了都铎和凯奇的合作 *Rainforest II*/*Mureau*，都铎的 *Rainforest II* 是利用声音输入的，同时进行表演的是凯奇的 *Mureau*，一个从梭罗日记里根据随机原则抽出的文本加上了音乐和人声。——译者注

连续运转所替代。这种连续运转被随意地打开和中止（是因果关系的中止）。摩斯·肯宁汉以凯奇的音乐为基础或者将之作为伴舞曲而创作的舞蹈的有趣之处正是由此而来。声音的节奏并不是内在于身体“自然的”或者“文化的”节奏能力。身体
163 通过运动对“它的”空间的掌控（或者相反）处于不协调的状态中。节奏仅仅被引向静止的倾听，那么我们可以说这种倾听是内在的。如同日珥在色球层上的出现或者消失，或者如果你们更愿意说，如同杜尚的终止计量器（stoppage-étalon），这个没有测量的节奏需要等待：会发生什么呢？

这里举一个例子，即我们是如何理解相较于节拍器的限制而言的声音节拍之“解放”的。我们扩大了节奏音区。埃德加·瓦雷兹[1]算是“声音解放”运动的创立者和第一活跃分子，尤其是他对新兴技术的运用。他解释说：

> 节奏，在我的作品里，来自独立元素之间相互而又同时的效果，这些元素在被预设却又不规律的时间段里出现。（《文集》［*Écrits*］，p. 158）

他在这里谈论的是整个作品的节奏，一个复调的节奏，如

1 埃德加·瓦雷兹（Edgar Varèse，1883—1965），法裔美籍作曲家，20世纪著名的先锋派作曲家，在序列音乐、噪音音乐、电子音乐和微分音的运用上都有很大贡献，本文中提到的《积分》（*Intégrales*）、《亚美利加》（*Amériques*）、《电离》（*Ionisation*）都是他的代表作品。——译者注

果大家愿意的话，而非一个单声元素的节奏。在西方的传统里，这个节奏是由对位法调控的。瓦雷兹将对位法与音层或者音群（plans ou masses sonore）的互相“投射”概念对立起来。投射要在几何画或者情感画的意义上理解，它是一个很接近“终止计量器”的观念：

> 当新的乐器使我可以如同构思音乐那样书写音乐，音群的运动和层次转移的运动在我的作品里是明显可知觉的，而且取代线性的对位。当这些音群互相冲突时，渗入的和排斥的现象似乎会自行显现。某些转变发生在一个层面而看起来却投射在其他层面上。它们以不同的速度根据变化的角度转移。关于旋律或者复调的老观念不复存在了。整个作品就是一个旋律整体。它如同一条河流那样流淌。（《文集》，p. 91）

这也可以是对皮埃尔·布列兹[1]两年前在巴黎演奏的《应答曲》（*Répons*）的描述。关于1925年在纽约创作的《积分》（*Intégrales*），瓦雷兹清楚地解释了他所理解的投射：

---

1 皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez，1925—2016），法国作曲家、指挥家和音乐理论家，师从梅西安（Messiean），1948年以《第二钢琴奏鸣曲》成名，1950年代以后受到凯奇的影响，开始接受以偶然原则创作。1955年的《无主之槌》（*Le marteau sans maître*），1964年的《绰影》（*pli selon pli*）是他后期的主要作品。——译者注

在外面的音乐系统里，我们与其价值固定的数量有关。
164 在我曾梦寐以求的作品里，价值总是相较于一个不变量而改变。换句话说：您可以想象一系列的变奏，在这些变奏里变化大概来自一种功能形式的轻微改变，或者一种功能转移在另一种形式里。（《文集》，p. 128）

至于声音的音高，则出现了一种比较分析。瓦雷兹在其曲作中引入工厂的汽笛和鸟鸣。第一批汽笛出现在 1926 年创作的《亚美利加》（*Amériques*）里，以及在《电离》（*Ionisation*，1934）里。

它们如同抛物线和双曲线的轨道一样被书写出来。（《文集》，p. 150）

他评论道。

他使用声音的连续体却不在意遵守调式和音阶对这个连续体的切分。这样，他重新发起对影响声音音高的限制的追问：研究在德彪西那里就已存在的新调式，探索欧洲之外的音乐，尝试无调性音乐，关注打击乐器的声音（因为缺乏共振空间，无法保持打击乐器的频率）。

在绘画上，在探索了画面颜色组织的限制以后，只剩下颜色了（德劳内的第一批作品《窗》［*Fenêtres*］创作于 1911 年）。同样地，在音乐上，对音高调控的分析最终只让如同残余物的

质料——振动的谜式的在场——继续存在。皮埃尔·舍费尔在一篇忧郁不快的文章里写道：

> 当完全不再有规则时，无调性音乐来到它的时代。关于之前的东西，什么也没有留下。但是只剩下声音[……]。而声音慷慨献出了无数的残余物。（《处理残余物的艺术》[L'art d'acommoder les restes]，《休止符》[*Silences*]，I [1985 年 9 月]，p. 194）

音乐对象的原则来自这种清洗（purgation）。它与听觉的研究有着紧密关系。而至于音高，瓦雷兹在 1936 年还写道：

> 我所能预见的新音乐装备可以以任何频率发出声音，而且扩大最低和最高音区的界限，由此将会诞生新的纵向合成组织：和音、和音的布置、和音的间隙——和音的氧合作用（oxygénation）。不仅和声的可能性将光芒四射地完全显露，而且使用由局部和声创造出来的某些干扰将会带来相当重要的成果。我们还可以期待在更加低级合成音以及有区别且附加的声音上运用极端不可想的尝试（l'impensé radical）。这将是一个完全新的声音仙境！（《文集》，p. 92）

165

这种“极端不可想”是一种耳朵的不可想（impensé），

一种不可听。

> 今天新的音乐器材有了一个巨大发展，它达到甚至可以超越可听性的界限。（《文集》，p. 144）

由此，必然地出现了“内在耳朵”的概念。这种“内在性”，已经在讨论节奏时被提及，它与我前面以听从之名宣告的东西有关。

我们发现一些更有趣的东西需要听诊（ausculter）：音色的问题或者作品形式的问题。另外还有形式与音色的关系。简单说一下这点。塞尚说过：当颜色达到完美时形式就完成了。如此，他就抛弃了古典原则或者偏见，即把形式（由素描构建形式）与物质（接着在描好的图形上填上颜色）对立起来，且前者优于后者。颜料差不多必须支配“它自身”。它不接受形式。它制造形式。决定颜色的价值无需概念（甚至是主导概念）的组织。美——如果我还敢用这个术语——得自这种没有目的的自动目的性。这是与形式生成（morphpgenèse）的学术研究联系在一起的问题。瓦雷兹就声音颜色——音色——做了一个相似的观察：

> 这样一个一个获取的音色以及它们的组合都是声音混合的必要成分——它们为各个不同的层次和空间染色，并对其进行区分——而且远不是偶然的产物，它们与形式是

> 一体的。我并不从主观印象出发使用声音，如同印象派画家选择颜色时做的那样。在我的音乐作品里，声音是内在于结构的一个部分。（《文集》，p. 124）

这种颜色的自动构建（瓦雷兹喜欢将之比喻为“结晶”） 166
尤其意味着相较于被传统证实的伟大音乐形式——特别是奏鸣曲形式——而言的解放。当代音乐拆除了以旋律构建的情节。在这种情节里声音物质从属于对一次情感的叙述、一次历险的展示。史诗通过它的和谐的对等物（即解析［résolution］）把作品时间封闭在一个由开始、发展和结束组合的过程里，因而史诗情节的矛盾发展不再组织音乐的时间性。当代音乐展示的是声音事件的时间性，它更接受时间倒错（anachronie）或者时间错置（parachronie），但不接受贯时性（diachronie）。这正是瓦雷兹以“声音空间”（espace sonore）之名指出的东西。“声音空间”于 1958 年由勒·柯布西耶（Le Corbusier）在布鲁塞尔建造的飞利浦馆（Pavillon Philips）里实验展出。这是第一个非物质的展览。

在一篇题为“1980 年代：没有乌托邦”（Des années 80 : sans utopie）（发表在《休止符》，I, 1985）的文章里，伊万卡·斯托雅诺娃援引热拉尔·格里塞写道：

> 发展（développement）概念渐渐被历程（processus）

> 概念取代［……］。历程的锚点不再在乐谱的开头：它散布在每一个瞬间的且由预先可听性（préaudibilité）的程度决定的选择里［……］。

***

我就不继续了。新兴技术可以（指能力和可能性）促进这项针对分离声音与耳朵的各个音乐地层的回溯工作。作为Tonkunst的音乐试图摆脱作为Musik的音乐。如同精神分析，当它是真的时，它试图摆脱各种心理学。或者哲学，当它最终成为思想时，它必须摆脱哲学。不过，一种深层的亲缘关系把声音的技术科学与这项工作、这项穿刺工作（Durcharbeitung）联系起来。因为这种技术科学来自——从它的角度来看——一种回溯：从一个根本危机的各个方面来看，这种回溯和各种艺术一样多地触及科学。一个世纪以来，几何、算术和力学都投身去追问和执着地设立所谓它们“自己的”对象，分别是空间、时间（编排好的数字序列）和运动。这样，科学曾经而且继续进行它们的“穿刺工作”（perlaboration），它们穿透由数学和物理学传统遗留下来的“明见”（évidences）构成的地层。有人曾不合时宜地将这种治疗称为“根基的危机”。理性会冒着（如果它做不到）下面的危险，即选择一些无法证明但是对于精神且尤其对物理认识来说很丰富的命题为公理，去“建立”

（如同维也纳圈子里的学者曾说过的，也就是清楚解释）一切在空间和数字的系统里被假定的命题吗？或者科学思想是被迫 167
把时空属性的直觉引入到看起来确定的公理展示中的吗？科学思想既不能消除也不能推断这些直觉，更不能预设它们。它们就是在强意义上说的材料（données）。关系到我们的主题，问题很清楚：我们可以完整构建时间而无需参照倾听吗？在倾听中，发挥作用的是或近或远的记忆、在场、期待、波动、波动的形式化本身，简而言之，是一切内在时间、内在感觉。

没有多个类似，但是有一个可以想象的类似：一方面，几何、算术和力学的“根基的危机”，与另一方面，一个多世纪（人们也用另一个不受欢迎的表达来规定这一个多世纪，即先锋派运动）以来大多数艺术所接受的对明见性（évidence）的质疑之间类似。这两者的重要性当然是不同的：力求认识声音的属性与力图从声音中生出情感并不是相同的事情。康德说：以决定的方式判断与以反思的方式判断不是同一回事情。但是如果这种情感不再被预判，比如不再以自然愉悦或者趣味的名义进行预判，而且如果科学从它的角度追问这些概念，那么谁也不会反对科学家的研究对艺术家研究其他“闻所未闻的”情感的帮助。瓦雷兹反对把艺术与科学分离开来。

他提到音乐在中世纪的博雅教育（arts libéraux）划分中所占据的位置：

> 中世纪的哲学家把博雅教育分成两类：三艺，或者应用于语言的理性才艺（语法、修辞和雄辩术）和四艺，或者纯理性的才艺……今天我们称之为科学。音乐归于后一类，与数学、几何学和天文学并列。
>
> 而在我们的时代，人们倾向于把音乐归于三艺之列。至少在我看来，人们太过注重大约可以被称为音乐语法的东西。
>
> 在不同的时期和不同的地方，音乐要么被视为一种艺术，要么被视为一种科学。实际上，音乐既属于前者也属于后者。19 世纪末，让·沃荣斯基（Jean Wronsky）和卡
> 168 米耶·杜鲁特（Camille Durutte）在他们的《论和声》（*Traité d'Harmonie*）里发明了新词汇，用以界定作为“艺术–科学”的音乐，他们将之定义为“声音里蕴含的理智肉身化”。（《文集》，p. 102-103）

瓦雷兹为概念和肉身之间的这种结合给出了一个例子。他在好几个作品里使用录制的汽笛声，然后他又把这种合成的声音放进《电子音之诗》（*Poème électronique*，1958）里。启发他使用汽笛声的是他对亥姆赫兹《声音的生理学理论》（*Théorie physiologique du son*）的阅读，在这本书里有关汽笛声的经验被用于创立音色的和声理论。这里大家看到：对被视为可变化的一种声音音高功能的偏移的研究如何可以既有助于批评对声音

算术式的再现又有助于扩大对作曲家开放的音域。

关于这个主题，我想要以同样的思路消除一个错误的冲突，这个冲突曾出现在各种艺术中，它尤其与新兴技术的使用有关。关于空间和时间的科学，根据它们各自有不同根基的问题，被分成终极直觉的辩护者和公理构建的支持者。类似的划分可能动摇有关空间和时间的各种艺术。有人曾支持这样的观点：二选一的抉择一直都出现在现代和当代艺术家身上，就算它，面对空间—时间，在一种使之贫瘠的策略（低科技的）和一种使之丰富的策略（高科技的）之间，并不总是决定性的，或者被决定，或者甚至被提起。在这两种情况里，重要的事情是，让人感觉到（我指的是：通过感觉）空间的和 / 或时间的声音场域的不可感、不可见、不可听。但是人们可以或者相信可以——要么默认地，要么过度地——成功走向最基本的事情或者被认为如此的事情，或者走向最复杂的事情（或者被认为如此的事情）。

这种对立无论如何都不同于沃林吉提出的移情艺术（世界之友）与抽象艺术（世界之敌）之间的对立。尤其是，如果人们试图归类划分先锋派的各种主要“学派”或者大流派，这种对立很可能没有什么用。比如，把极简主义、贫穷艺术（arte povera）、偶发艺术（happening）、表演、凯奇的音乐、莫顿·费尔德曼或者让–夏尔·弗朗索瓦的音乐放在“贫瘠”这边，而把抽象艺术、概念主义、诺诺的音乐、布列兹的音乐、泽纳基斯、斯托克豪森或者格里塞的音乐放在“丰富”这边，这很有

169 可能是无效的。而是应该在每一个作品上都看见和听见忧郁、矛盾或者紧张，这一点在莫里西欧·卡格尔的作品里是非常显而易见的。

什么样的矛盾呢？今天的艺术，如果它们还是艺术，这是因为它们属于自鲍姆嘉登和康德以来被命名为美学的领域，此时此地“呈现”（présentation）的领域。这里，现在，一个声音响起，在不可抓住的瞬间迎来了它的消逝以及一种期待。如果没有这种呈现（Darstellung）之谜，就没有音乐，就没有特别如同 Tonkunst 这样的音乐。呈现（Darstellung）立即被转译为感觉，在所有的对象化之前，因而在某种意义上，在所有“倾听”以前，被转译为一种声音感觉。这种声音感觉也许就是时间的或者面向时间的最基本的在场，是最为“贫瘠”的时间存在之程度或者状态(虽然这不是一种状态): Durchlaufen(穿越)。

然而，准确地说，这种现–在（être-maintenant）（而不是此–在［être-là］），这种给予，很快就被忘记，当它在音乐修辞（我们说的是修辞，而不是语法）的狭小跨度里被获取时。音乐修辞（和声、旋律、乐器法等）就算不决定但也控制着这种现–在的意外事件（occurrence）。

这种意外事件的感觉是所有当代音乐共有的，从这种感觉出发，会出现两条原则上开放的路：“直觉主义”（为了使用几何学哲学家或者算术哲学家的术语）之路和“公理”之路。人们拆除或者相信可以拆除使倾听变聋的编织（trames），要

么让“声音自行存在”，如同凯奇所说；要么相反，通过更加复杂的编织（这些编织更多是认知的，而不是修辞的，它们常常被称为“结构”。在这样的编织中，声音的各种维度为了在声音感觉里“在场”而被实验）挫败之。我们说，这是布列兹趋势（tendance Boulez）。

然而这种对立很可能对于破译作品没有什么作用。有一种非常复杂的极简主义：所有的技术媒介都走向“现在”的声音给予。有一种不可避免的概念主义直至“贫瘠”作品的书写里，这些作品里的声音可以通过敲打任意物体而获取：声音的“漠不关心”（qualunquisme）要求最大的反思，有时甚至需要一种真正的公理学。然而尤其要指出的是，两个流派之间的对立是虚幻的。如果共同的重要性真的在于把耳朵归还给倾听，那么相信在任何时间让任何东西发声都可以获得声音感觉也是天真的；而且赋予科技优先权是危险而无意义的，科技的目的在于测试针对声音及其听感的认知假设，那么其危险就包含在对听觉可能性进行纯实验的诱惑里，在这些听觉可能性里对声音 170
感觉的回溯原则上（这次是一个非修辞的原则，却是科学的原则）是被遗忘的。

简而言之，听从，如果它确实是事关重要的，那么它不是既成的，它是在倾听中被揭开的。解构倾听根本不意味着回到一种倾听的自然状态，音乐文化本来就会使之消失。不过，构建一种有关倾听的精深文化可以拥有一种（在 Tonkunst 的意

义上说的）“音乐”价值的条件是，声音机器和它要求的精确构造最终把作品留给了声音事件的唯一奇迹。

是时候来说说听从（obédience）这个词了。在我看来，并不是声音的解放在 Tonkunst 里起着关键作用，而是对听从的解放，或者更准确地说是对听从的遵从。

伊曼纽尔·斯威登堡，18 世纪的神智学家，新耶路撒冷教会的创立者，除了康德猛烈批评他的天启论和先知论，我对他毫无所知。是在有点偶然的情况下我找到下面这段翻译成法语的、出自他的《论再现和呼应》（*Traité des représentations et des correspondances*，约 1750）的话：

> 对应于听觉的人，或者构建耳朵之乡的人是那些处于简单服从（Obéissance）中的人：也就是说那些不是为了知道某物是这样而思考的人，而且这些人——因为这件事情是被其他人说成是这样的——相信这件事情就是这样的：由此，这些人可以被称为服从者。如果这些人是这样的，是因为听觉相较于语言来说也是这样的，如同被动相较于主动，这样也就如同听见说话并且赞同的人相较于说话的人：由此在普通语言里，倾听某人，就是成为服从者；而倾听声音，就是服从——确实人类语言的内部就最大部分来说都是从呼应关系中抽取它们的本源，因为人类精神并列于其他生命中的精神，而且正是在这一点上他思考。人

绝对忽略了这一点，而肉身之人甚至都不愿知道这一点［……］。

Auf jemanden hören，倾听某人，垂听某人；das ist gehorsam zu sein，就是听从之存在（我发明的德语，这本专论是用拉丁语写的）。服从（obéir），就是 gehorchen。gehören 是接近，属于……，属于一个瞬间，属于一个领域，属于一种权威，属于一个主人（dominus）。而 zuhören，就是侧耳倾听。有一个网络把倾听与归属联系在一起，这个网络是无法穷尽的，这是在必须之事的意义上说的，也是在被我理解为感受 171
性（passibilité）的被动性的意义上说的。

而这个文本值得关注的地方是：第一，当然，听从是从精神到精神的听从，它是另一个声音发出的召唤，它属于斯威登堡所称的“精神之间的呼应”，属于一种精神的通信；第二，关于耳朵向精神的这种从属，关于通过超越身体对听觉的这种绑架，人类毫无所知而且什么也不想知道。

我们可以在阅读这个文本时，而且很可能一般来说在阅读斯威登堡时，嘲笑一个“听见声音”的人，这暗示着：没有人说话。相反，我们可以明白：他在这里，准确地说，规定了声音里要去“解放”的东西的本质，特别是受到当代科技帮助的音乐尝试在声音里要去解放的东西的本质，他规定了声音的权威以及精神向时间爆炸的归属——而时间爆炸就包含

在被听到的声音的“现-在”之中。

当我说我是偶然遇到斯威登堡的文本，我有点说谎。我曾受到贾钦多·切尔西[1]的一个评注的引导，这个评注摘自一篇名为“夜观”（Le regard de la nuit）的短文，而这篇短文本身又摘自他的著作《声音与音乐》（*Son et musique*）。（《夜观》：斯威登堡的话：“拥有能看见内在听觉的人都属于［听从？（gehören?）］耳朵的内在。”这就是夜之观，倾听的眼睛。）

这个评注是这样的：

> 对，真的还有另一种带着先验特征的音乐，它逃脱了一切组织分析：如同它逃脱了一切人类理解。某些优先的存在者听得见可以被形容为是“在这个世界之外”的声音、旋律或者和声，另外同样地，属于这个层面的颜色也是如此。在各个圣徒身上有着极多的故事，由此产生了整个文学以及肖像学；音乐家天使带着小号、里拉琴（lyre）或者长笛：斯威登堡或者雅各布·波墨（Jacob Boehm）讲述的关于他们听到的或者有时不同地区的整片人群听到的神奇音乐的故事［……］。（《休止符》，II，1985，p. 84）

1 贾钦多·切尔西（Giacinto Scelsi，1905—1988），意大利作曲家和诗人，“单一音”技法是他的首创，特点是以“单一音符”的微分音化为主，并在各种从属支架结构中层层铺展开来，代表作有《女神 / 为小提琴独奏与 18 件乐器》（*ANAHIT/pour violon solo et 18 instruments*，1965）等。——译者注

这个评注猛烈批评了这样一种关注，即认为“音乐框架（人们所说的音乐形式）”主要是由西方古典音乐给予的。切尔西断言：这个框架的内在，甚至在那些最伟大的音乐家（巴赫、贝多芬、莫扎特）那里可能一直是空的。而且他总结说：

> 您想要我对您说巴赫的音乐或者莫扎特的音乐本不应该让杰里科（Jéricho）的墙倒塌？是的，是有点这个意思。 172

让-克劳德·艾洛瓦[1]在他与艾美-卡特琳·德罗西的对话里表达的要求是在同样的意义上说的，或者至少是在相似的意义上说的，这个要求是：音乐不是用“处于间隔关系中的音符”做成的（他说：如同布列兹的音乐所是），而是用“相当复杂、非常压缩［……］的声音，具有一种内在生命、一种流动性的音团（cluster）做成的，是用振颤、和声、慢速做成的”，他在印度音乐、在拉维·香卡[2]、在拉姆·那拉杨[3]里找到了学习的榜样。这些声音可以以电子乐的方式获得，最后他将之命名

1　让-克劳德·艾洛瓦（Jean-Claude Eloy，1938—），法国作曲家，堪称“电子音乐史上的一个神秘异类”，早年喜好德彪西、梅西安和布列兹，1960年代末开始接触印度音乐，并于1971年创作了*Kâmakalâ*，他至今仍然致力于电子乐的创作。——译者注

2　拉维·香卡（Ravi Shankar，1920—2012），印度传统音乐作曲家，西塔尔演奏家，被誉为“世界音乐之父”，代表作品有：*Menuhin Meets Shankar*（东西方相遇之一，1966）；*West Meets East*（东西方相遇之二，1967）；*West Meets East*（东西方相遇之三，1976）等。——译者注

3　拉姆·那拉杨（Ram Narayan，1927—），印度音乐家，技艺高超的萨伦吉琴弹奏者。——译者注

为“冥想之音”(sons de méditation)。它们的全部丰富性是在——在他看来——极简主义理念里、在“日本声音的”简洁里获得的:“花园里的一点水”。

我就此打住，尽管一切都有待说清楚，因为这一点点水不停地到来、赶来（accourir），或者更确切地说是从天而降（occourir）[1]。我本想从其能量的角度来着手思考有关音乐新兴技术的问题，而且这是必要的。因为音乐新兴技术，在某种意义上，只是信息——电子——能量的转换器，它被转换为机械能量，在这里就是被转换为空气和鼓膜的振动，又被重新转换为神经冲动。严谨的思考要求：这种冲动不要竭尽所能地去重新激活身体机械。关于音乐的研究，弗朗索瓦·拜勒[2]尖锐地指出了这一点：

> 最终，问题在于被排除的身体（注意：身体被排除在场域之外，但是仍然在场而且因其缺席而有更多的在场：事实上，身体在边缘，无处不在，重新被遇见）。（《前-立场》［Pro-positions］，《休止符》，I，p. 103）

正是以这种代价，以这种禁欲为代价，Tonkunst 可以让杰

1 “occourir”这个单词是利奥塔发明的，是 occurrence 和 accourir 的结合体。——译者注

2 弗朗索瓦·拜勒(François Bayle，1932—)，法国作曲家，纯声音乐(musique acousmatique)的创始人，1960 年加入音乐研究小组(Groupe de recherches musicales)，1966—1997 年是该组织的负责人。——译者注

里科的墙倒塌，这些墙就是我们身体之墙，是经习俗流传下来的身体需求之墙，以及身体奔向临近满足的匆忙之墙。

与这些墙一起倒塌的是整个声音的人类学。在 Tonkunst 里让瞬间显现（有或者无新兴技术）的听从意味着：我们（谁，我们？）亏欠了事件的给予。索取几乎是本体论的，没有人向我们要点什么。

# 风景之所在[1]

推倒外壁。破碎与微风（bris et brise）。吸入。气息（souffle）在里面如同在外面。这是一件胸腔的事情。胸廓肌肉发达的外壁，保卫胸腔的外壁，散乱着。这不是被切断的气息，而是被解放了的气息。可说的太少：与远方嘴对嘴，进入内心深处的远方如同空气的无限。而我们没有膨胀，外壁已倒塌。

“系统的”疯狂或者癫狂（vesania）：“一切对象都是另一个样子，并发觉自己从（动物的）生命统一所要求的共同感觉（sensorium commun）中被移植到一个远离它的位置上（错乱［aliénation］这个词由此而来），如同一处多山的风景，从鸟瞰的角度来描绘，就会导致关于对象的另一种判断，完全不同于从平原所进行的观察。”[2]（康德，《人类学》，第 52 节，第四点）但是相反，对于鸟儿，平地上的老鼠必然也是一个系统的疯子，一个风景设计师（paysagiste）。另一种狂人，另一

1　文章曾发表在《人文科学杂志》（*Revue des sciences Humaines*），1988 年第 1 期，这一期的主题是让 - 马克・贝斯（Jean-Marc Besse）发起的“书写风景”（Écrire le paysage）。（译按：本文标题“scapeland”是英文单词“landscape”拆开后倒置的结果，“scape”有“景观”的意思，而“land”有“陆地”的意思，利奥塔在本篇里追问的问题是“什么是风景？”，如此，我将“scapeland”译为“风景之所在”。）

2　此处翻译引自《康德全集》第七卷《学科之争，实用人类学》，李秋零主编，中国人民大学出版社，2008 年，第 209 页。——译者注

种被疏离的人（estrangé）[1]。那么，气息与装空气的胸廓的破碎都不是本质之物。鸟儿的远方，即消除它自身界限的风景，可能就是鼹鼠近视的长廊。没有风景的洞穴，令人窒息。一种元素（气氛、微风）并不优于其他元素。每次唯有精神在一种感性物质里回避了另一种感性物质，并将适合于第二种感性物质（或者至少适合于对它的记忆）的感觉组织保存在这第一种感性物质上时，才会有风景。被地球人从月球上看见的地球。乡村对于城里人，城市对于农夫。陌生化（dépaysement）就是风景的一个条件。

中午，马路在左右两边的白杨下延伸至尽头，这尽头因满 174
月而被陌生化，几年前，夏天，约莫 23 点，那时火星与金星相聚。布鲁奇诺[2]从罗马打电话给我，问我是否看了星空，神奇的星空。剧院的灯光师深知光的风景设计师功能。如同印象派画家。或者晦暗方面，如同伦勃朗。

在一个声音世界里自行陌生化。耳朵粉碎各种对和谐而有旋律的倾听的保护，并且向唯一的音色打开。那么这就是贝多芬最后的四重奏所描画的风景。

无限，风景要求的不可穷尽的保留：“一座我们认识每个

---

1 “estrangé”应该来自英语单词“estranged”，意指“被疏离的、被隔离的”。——译者注

2 詹弗朗科·布鲁奇诺（Gianfranco Baruchello，1924—），意大利画家、诗人和电影人。他的思想亲近杜尚、德勒兹和利奥塔，属于后现代先锋艺术。他的艺术目标是达到一种“伦理美”（beauté éthique），对于他来说，艺术创作与一种“自我存活的柔软技术”紧密相关，这种技术可以抵抗社会和权力的压制。——译者注

房间的皇宫不值得被居住”，兰佩杜萨[1]写道。洞穴就是这样一座皇宫，可居住是因为不可居住。

一个地方的反面。如果地方与目的地是相连的。看见亚里士多德。风景如同没有被预先决定的（indestiné）地方。在风景对象上重做让-路易·德奥特就作品所做的论证：作品被悬挂在博物馆，被剥离于它们的目的（神话、宗教、政治）。它们现在在这里按照它们的可见在场而展示。这样，海湾、山间的湖、城市里的运河都可以被悬挂而不触及任何人的或者神圣的目的，而且就在那放着。这种摆放（pose）的“条件”是不可触摸的、不可抵挡的。比如弥漫在低沉大海之上的一种灰色。不是我们在其中迷失，而是作品的意义丧失了。第一次被参观的外国首都。纽约大都会博物馆所有伦勃朗作品中的黑夜可以亮瞎您的眼，只要一踏进展厅。年代已久远，我还很小；铁轨和岔道镶嵌在站台铺满石块的路上，阿姆斯特丹的港口，初升的太阳辐射出一层薄雾，就像一层薄纱，透过它我看见巨型邮轮和货轮陷入沉思，好像它们停靠在有成千锚点的港湾里。

在风景设计里，沙漠、群山和平原、溪流、大洋有其优势：我们会说，这是在办公室里不能被预先决定的（indestinés）风景。所以是陌生化的风景。但是不要相信这种专属性（exclusivité）。意义很快为这些（办公室里的）孤儿提供新的用途（唯有通过

1 朱塞佩·托马西·迪·兰佩杜萨（Giuseppe Tomasi di Lampedusa，1896—1957），意大利现代作家，世袭的兰佩杜萨亲王，代表作品为《豹》。——译者注

对风景的爱）。不，风景不会在这些无处[1]（non-lieux）中选取它的地方。不过，风景的无处（non-lieu）威胁着这些办公室里的无处，就像威胁所有可能的地方。非确定性在确定物上施加了轻柔的暴力，以便确定物放下它的事情（quod）。而这个无处（non-lieu），不是我创造了它，没有人创造它。

奢华的乌木楼梯栏杆，摸起来很光滑，上面装点着新艺术 175
风格的花，连绵缠绕，看不出接头，直至一栋东柏林大厦的五楼。大楼耸立在一条有四道光秃而墨黑树木的林荫大道旁，这是一月，旁边是相同风格的大楼，一个难以被路灯排解的晚上，有些冷清，远远的，隐匿着，我们要去拜访一个女同事，给她捎去一些禁书。这栏杆上，什么也不少，它就是我们上升的无处（non-lieu）。周围是咖啡馆和糕点店，公寓里绿色的瓶子，低矮的灯，人声鼎沸，此起彼伏，隔离感（estrangement）久久散不去。对于我们谈论的话题而言，风景是非现实的。风景显露为一道闪电，如同地下者（clandestins）。最后，我们没有再见到它们。我们尽力寻找。永远都是皇宫里那个不为人所知的房间。《如果种子不死》（*Si le grain ne meurt*）[2]的走廊，

1 无处（non-lieu），本身是个法律术语，意指无处可追诉，即免诉或者不予起诉，这里我们采用其字面意思来翻译它，即无处，就是没有地方，是陌生化的地方，但是这里需要区分两种无处：一种是人为制造的无处，比如上述装饰办公室的风景照；另一种是非人为制造的、从无中生起的无处，这才是利奥塔所说的风景的无处。——译者注

2 这是纪德自传的书名，这句话本身来自《圣经·约翰福音》："一粒种子扔到地上，如果不死，它仍然是一粒；而如果死了，它会结成许多粒。"这在相反的方向上表现了纪德对自己生命的审视，即"顽固不化的小孩"（enfant obtus）。——译者注

或者洞穴里的走廊。

并非脸色（visage），而是脸面（face）是一片风景，成片连接风景。贝克特 80 岁时的肖像照。整体望去，像是因干旱而开裂的土地，肌肤里透着一种冒犯。在皱纹里，褶子下双目怒睁，怀疑中带着点欢快。所以，干瘪成木乃伊式的家伙还活着。有点生机。裂痕和沟壑形成的网络代表同等的衰弱，悲苦已深入和渗透其中，并被接受。期待雨水降临。

近视（myope）有一个好处。无论有无眼镜，总是存在两种可能的距离，就像，对于一片声音风景，耳朵里有两个可能的过滤筛。阿尔贝蒂娜（Albertine）的脸颊，当我靠近去亲她时，就像被禁用的沙滩的光滑变体为稠腻的颗粒感。触到皮肤时，太过凸起的晶体让有实体感且有色彩的音色发出回响。这些肌肤上的风景是您可以走到的极限。您却无法抵达它的尽头。“判断完全不同于从平原所进行的观察。”

对于牙齿来说也是相同的。我们可以根据咬劲，根据它们的可咬性（mordillable）来为风景分类。明尼苏达州极冷的湖泊，冬天的里穆斯基（Rimouski）河，需要钨碳的轮齿来触摸它们冰冻的肌肤。由于我们没有这样的轮齿，这是一个不同的判断，我们后退。但是，尽管我们这么做了，我们还是提起这个不可践行的检验。

墙壁永远都不会真正倒塌。这是所有风景的忧郁（mélancolie）。我们亏欠它们。它们直接要求精神的爆炸并

且立即获得它。如果没有精神的爆炸，它们就可能不是风景，而只是些地方。然而精神永远不会真正燃烧。 176

这是一件物质（matière）的事情。物质是材料里没有被预先决定的东西。形式驯服物质，让物质变得可使用。尤其是视觉的角度，声音的调式和音阶。理解力控制下的各种感觉无关痛痒。而对于低于这些感觉的感官感觉就不那么显而易见了，它们用鼻子闻，用舌头舔，用手触摸。为了一片漂亮的视觉风景，毫无目的地散步、漫步、想去流浪，这些只是为物质的权力交接通行，为地面、墙壁、植物上的气味和触感通行。您的脚触及灌木下长满苔藓的欧石楠丛生之地的柔软，灌木围绕着尖锐的石子小径。在纽约，汽车沿着第四十三街向下开往苏豪区（Soho），当这些汽车行驶在从各个方向添加在车行道两边的排水沟之上，摆动的车尾就像没有系好的橡皮艇。它们让地面发出箱鼓的闷响，轮胎吱吱作响如同有人揭开通风孔。物质的一切状态，不可制服。

风景——村庄（pagus），是一些边界，在这些边界上物质在没有被制服之前就直接敞开，人们说它们是野生的，因为北欧曾一直是森林。Foris，拉丁语，意思是“外在”。在围墙之外，在耕种物之外，在成形物之外。陌生化通过亲密的异国情调从里面获得这种外在。在城市里，在精神里。心灵的状态是精神之物的状态。被悬置于精神的两个情节之间。看见兰波。在他之外。

我们是否“喜欢”风景，这并不重要。风景不会询问您的意见。如果风景在，您的意见就不在。风景使您荒废（désoler）精神。是让淋巴液而不是让他的血液失声，淋巴液是心灵。您联想不到。不再有综合。连接不上了。留待以后再说。我们请求上天。请求上天赐予悲苦。被物质急流磨损的精神的悲苦。

孤独的散步者，孤独的旅行者。不仅仅应该把静默强加给对话，甚至内在的对话，还要把静默强加给欲望和理智的情节。如同在一座庙宇（Templum）里，这个中立的时空，这里肯定降临某种东西，但我们不知道是什么。（我听见共和广场［Place de la République］冬天下午五点半的噪音，塞满了数千首尾相
177 连的汽车，如果这噪音能够变成风景，那是以这种“庙宇化”［templation］为代价的。）不仅仅这种孤独，还有精神权力的失灵，也就是精神保护的失灵。不是独自与自身相处，而是在自身之后。自身被排在后面，处于废弃中，当他测量事物时明显太认同自身，太肯定自身并且太自大。我想指的是（我已多次重申）：塞尚所说的“小感觉”。内在的荒凉。

有成千种方法可以获得这种投降。大餐或者禁食。烟草、大麻、休闲、剩余劳动。但是它总是想要一个“太”（trop）（包括太少）。为了感受到风景，应该要让自己对地方感觉迟钝。地方是自然的，是统治与智人(Homo sapiens)的十字路口。矿产、植物、动物都服从知识，而知识自发地沉迷于这些事物。一方为另一方所生、所选。但是，风景是在场的过度。我的生活之

道满足不了它。对非人和 / 或非世界的一瞥。这是一种秩序形式还是另一种如同康德在疯癫里所提出的秩序形式？消失点的转移？更确切地说是稳定点的消失。

应该要描述，成功描述。寻找句子的节奏，根据单词在发音习惯和词汇习惯上所特有的间隔选择单词，重新打磨适合的句法结构。靠近独特性，靠近转瞬即逝之物。——但是，下面的事情也许是不可能的：通过精神或者心灵（我甚至不去谈论感觉）的某种精确性进行描述，而没有讲述事情发生的过程、地点、时间。没有提供框架。因为正是在这个点上我们可以相信：风景的消解力量停止叙事，从这个意义上说，这种力量让风景更好地感觉自己。那么，就不要在词汇、句法、发音上寻找那么多的对立，而是要在叙述（narrer）和展示（montrer）之间去寻找对立。叙述和展示是两个时间。——但是还有，这种对立并不是对立。精神在叙述活动中出现并且停留。我想说的是：精神，甚至通过最为诱人的手法，建立它的持久、它的稳定和一种时间上的保证。它让时间奔跑甚至溜走，但是它也持存时间，让时间回流，把它绕成卷，让它逃离然后再抓住它。而风景，只是，一口咬住时间。我们所称的描述只是一种文字过程，它让精神活动与其叙述的样子等同，那么它们之间的区别被还原为时间指示器上的临时位移（shifting）（代词，动词的时间，副词，等等）。这是对“实际上”（？）的一个本体论深渊进

行操作主义的还原。我不是说这种还原没有一点恰当之处：当
178 风景到来时，如何以一种不同于在文字文本里（或者在文字指示的基础上）的方式标记在深渊里咬住精神的气息呢？但是，尽管要有这种认真的研究方法，或者在这种方法的指导之下，我们还必须保留这样一个观念：叙述和“展示”不是精神的两个立场，或者，它们是精神的两个立场，只是因为忘记了这两个立场之间互相的不可通约性；另外，展示（风景）已经属于重拾或者揭示的秩序；而精神在建构风景时已经在风景中重新树立起来了，但是风景“首先”自行树立在精神面前，而那时这种树立（adresse）打碎精神，“罢黜”（déposer）精神（就像人们罢黜一个君主），让精神朝着此在（être-là）的虚无倾吐出来。在描述里，文字试图迎接这个挑战，即把自己等同于它当时的缺席。不仅仅这已经太晚了（怀旧），而且词语本身看起来太过笨拙，也就是说微不足道而又自大，而无法界定这空之状态的太满（忧郁，人们永将缺席地与风景共处，不可能的哀伤）。诗歌就源于对这种悲苦的理解，否则它只是语言权力的上演和运作。它是用来进行不可能的描述（description）的文字（écriture），是去文字的描述（décriture）。因而不要把描述和叙述之间的这种区别（différence）与推延（différer）混淆在一起。当精神力求——无论是通过逻辑、认识理论或者文学理论、叙事、随笔——把握自身时，推延是精神注定的命运。在诗歌的去文字的描述（décriture）里，关键的事情是如同风

景的物质，而不是物质可以被记录的形式。诗歌试图不去建立形成语言的形式，不去获取持存事件（即风景）的记录。它试着在后退以前经过。

所以，我们需要无止境地纠正自己：不是陌生化带来了风景，而是相反。风景带来的陌生化并不源自一种感官组织在另一个感觉中枢里的偏移，比如香水的芬芳在颜色的芬芳里或者在音色的光线里。这种陌生化是绝对的，是精神所是的形式本身的内爆炸。我们应该要想象风景所是的标记（而不是风景所做的和所留下的标记），不是作为一种记录，而是作为对载体的抹除。如果还剩下某种东西，那就是这种缺席，它相当于一种可体验的在场的迹象。在这种在场里精神不在场。不在场，不是因为它找寻自己却又找不到，而是（应该要好好比较）如同有人所说：您没脚，而您却跌倒了，或者您没有腿，而您却在那里，坐在凳子上，看着一扇明亮而空荡的窗户。

对于一个婴儿，它母亲的脸面应该就是一片风景。不是因 179
为：它用嘴、手指、眼神来回触摸她的脸面，盲目地抓住或者吮吸几乎一切，它高兴、哭泣、生气。也不是因为：它与她“相依为命”，如同大家所说那样。在第一种情况里主动性太多，在第二种情况里默契太多。我们应该要更多考虑到这张脸面对于小孩是不可描述的。婴儿将来可能会忘记这张脸面，因为它不能被记录。如果有“太”（trop），这是一个标记的“太”，一个极少载体的“太”。这是弗洛伊德尝试设立的“事后”

（après-coup）的“第一”事（“premier” coup）。但他还是太过于心理分析了。——这个母亲应该是音色，在它发出声音“之前”，在声音有坐标之前，在命运之前。

如果有人问我：可是最终，您的风景，它在哪里呢？那么他就是在给我规定风景所是的标记的地形图和记时图（chronographie）。然而，肯定的是，各种风景聚在一起不会形成历史和地理。风景不形成什么，它们根本不汇集。我们可以硬说它们像是家庭吗？虽然一个家庭的边界是不可界定的（在亲缘关系里家庭的边界止于哪儿呢？是制度法规在决定这事。），可它有确定的位置（它的成员都生活“在同一屋檐下”），它被联系在一起（根据一些范畴：父亲、女儿、表兄等），需要时它分成等级（谱系表），从一个随意选择的中心（自我）开始。这些与风景无关：风景可以没有任何相似之处，风景开始于各个互相不同的时期，等等。有人说风景属于一个想象的时空。我想风景与想象不相干，在想象这个词的惯用意义上说（包括在拉康那里的意义），它们与形式的综合（甚至是自由的综合）不相干。风景发生在哪里和什么时候，这没有被标明。它们是一些隐约看见的东西（entrevues）或者隐约被触摸到的东西（entretouches），这些东西使人失去理智并且使人麻痹。这是物质（也就是心灵）对精神监禁它的网所做的一次控诉。

然后，唯有在这种控诉曾是风景“之后”，而且当它一直是风景时，脸面上才铺上脸色（la face se couvre de visage），

发现脸色。在脸面上来回触摸的天真（innocence）已被忘却。一些规定开始在你和我之间来回作用。法律控制目光、鼻子的两翼、噘嘴、前额、颌骨与顶骨的连接、脖子对头颅的支撑。我们应该把相貌当作表意文字一样来辨认、阅读和理解。没有什么比头发、皮肤流溢出来的光泽更加能够逃脱规训。透过以前的风景，在其残余物之间，法律示意、愤怒、请愿、苦恼、接受、厌恶、抛弃。法律说：你来，你等等，你不能，你听着，你请，你拿，你走，你出去。当悲剧把激情和宿债搬上舞台，它撤掉了风景。——然而，如果有时您恋爱了，真的恋爱了，当您屈服于脸色里泛出的法律时，脸面的瞬间继续咬住您。正是这样，您不再知道您到哪里了。如果您只体验到由在场的过度而引起的失败，那么您对爱情太天真了；如果您只尝试服从于法律时效（péremption），那么您太狡猾了。在爱情里，来自他者的东西不是一种简单的要求。在依赖的命令下，而且甚至被爱者并不知情，他者脸面所是的风景的虚无在您的精神上会施加一种完全不同的荒凉（désolation）。您不仅仅是他的人质，而且是他迷失的旅行者。

180

# 家与大都市[1]

对家宅正面墙的再现。相当宽，不一定很高。有许多门、窗，但不透光。由于它不看参观者，它也不期待参观者的观看。它朝向哪里呢？极少的活动。我们假定外面很热。庭院被墙、建筑物围着。有一棵普通的大树，柳树、七叶树、椴树，一片松树。木筋墙、燕子。小孩抬眼。我们假设现在是晚上七点。在厨房的桌上，固定会出现牛奶、鸡蛋篮、剥了皮的兔子。然后，每一种食物各有去处：乳品商店、很凉快的后厨房、锅、架子。男人们回家了。几杯冰爽的酒。大面包的腹部划上十字。吃夜宵。谁起身分发食物呢？共同的时间，共同的感觉，共同的地方。这就是家（domus），这就是对家的再现，这是我的家。

在基本概念上有一些变体：茅屋，小城堡。正面墙的炫耀。下层人的活动与主人的住所保持一定距离。对着正面墙的不是牧场和耕地，而是公园、怡人的花园。享受和劳动划分时空和

---

1　本文源自一篇 1987 年在乌尔比诺（Urbino）召开的研讨会“非常识”（Le non sens commun）上发表的报告。此次研讨会由国际符号学和语言学中心（Centro Internationale di Semiotica e di Linguistica）和国际哲学学院组织，由保罗·法布里（Paulo Fabbri）、毛里奇奥·费拉里斯（Maurizio Ferraris）、让 - 弗朗索瓦·利奥塔和皮诺·帕约尼（Pino Paioni）发起。本文曾发表在《诗》，第 44 期，1988 年。［译按：本文题为“Domus et la mégapole”。domus 是个拉丁语，本意是“家宅”，不过在这里，利奥塔在一个更加广泛的意义上使用这个词，它泛指传统意义上的家庭，除了家宅，还指家的构成、生活、传承，以及隐藏的问题等。因此，我们根据语境的不同，将这个词译为“家”、“家宅”、“家庭”。］

身体。这种划分是历史学家和社会学家的严肃问题。但是最终，无论宽大与否，在开发中是否被分开，土地（fonds）一直是家庭的。它属于地产参照的范围，是一个单子。是自然管制下的空间、时间和身体的一种方式。是一种精神的、知觉的、限于其边界内的记忆的状态，而宇宙在这里被再现。这是正面墙的秘密。行动亦是如此。食物以自然的方式从自然中被获取。它们固执地而且按照事物的秩序自行生产、自行毁灭、自行再生产。从自然自为的方面来看，这叫作节制（frugalité）。星期天（alla domenica），家感谢已经发生的事情[1]，而且祈祷即将发生的事情。家的时间制度就是节奏或者韵律。 182

家的语言是有节奏的。人们讲述：繁衍、周遭、季节、智慧和疯狂。叙事让开端与结尾押韵，让中断之处连接愈合。家里的每一个成员都在家里找到他的位置和他的名字，以及附属的片段。他的出生和他的死亡也被记录，或者将被记录在事物的以及与事物相伴的心灵的圈子里。他们依赖神、自然。他们所做的一切都只是利用未知和已知的自然（phusis）意志，只是服务于推动生命生长、衰老和再生长的推力（pousée, phuein）。这种利用和服务（servir）[2]叫作劳动。（既然地产

1 这里的原文是“ce qui a eu lieu et moment”，直译是“占据地方和时间的东西”，但是利奥塔在这里（其实在别处也有这样的情况）利用了“avoir lieu”这个短语的双关意思，即“发生 / 占据地方”。——译者注

2 “servir”一词兼有“利用”和“服务”的意思。——译者注

获利了，有时半信半疑地也想从生长中获利？人们自问。有节奏的智慧反对过度［pléonexia］，反对对一次性生长的幻想，提防对一口气讲完故事的幻想。）

Ancilla，女仆。来自 ambi 和 colere，ambi-cilla，完全围绕……打转的人，colere 的旧义是培养（cultiver）、细心照顾。culture 有双重意思：一是，对诸神的崇拜；二是，诸神还保养家（colunt domum），他们用心照顾它，用他们的谨慎维持它。女仆（servante）保护女主人，因为服务（servir）就是保护。当她起身在桌边服务时，这是神 – 自然在维持着家，为家感到满意，是神 – 自然在家的具体显现。家的空间与周边、与为保存而进行的来往，交织缠绕。大家互帮互助，没有任何契约。自然的义务和权利。我难以相信这种有机生活曾是“交换的初始形式”，如同莫斯[1]所说。

这是一个劳作的共同体。这个共同体不停地劳作。它自己做它的作品。这些作品自发地、按照习惯来运作而且被分配。儿童是其中的一个作品，是第一作品，是第一成果，是后代（offspring）。儿童又会带来更多小孩。在家庭的节奏里，儿童是时机，是重新开始的悬置，是种子。它在将来是存在过的人（ce qui aura été）。它是惊喜，重新开始的叙事。还未开口

1 马塞尔·莫斯（Marcel Mauss，1872—1950），法国人类学家和社会学家，主要著作有《礼物：古代社会中交换的形式与理由》（*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*）等。——译者注

说话的小孩（infans），它将来会喋喋不休，说话，讲述，被讲述，还会在将来被讲述。共同的作品就是家本身，也就是说是共同体。它是重复驯化的作品。习惯驯化时间，也驯化事故和意外的时间，以及空间，甚至不确定的地带。回忆不仅仅记录在叙事里，也记录在动作上，在身体运动的方式里。而且叙事就像动作，与动作、地点（lieu-dit）、专有名词息息相关。故事自 183
言自语。故事是正在为家——而且是为使用语言的家——增添荣耀的语言。身体休息时，言语在厅堂、耕地和树林里替代身体。非常丰富的时光，甚至对穷人来说也是如此。过往在复述中完成。它在传说里被固定，也就是说被持存也被遗忘。家就是这种复述的时空。

排斥不是家单子所固有的。可怜的穷人、孤独的旅行者在餐桌上都有其位置。让他展示其情感，其天赋，让他讲述其故事。人们也为他起立。短暂的沉默，天使经过。谨慎。他是否是一个信使呢？然后人们将小心地把它放在记忆里，小心地把它驯化。

田园诗的画（tableau bucolique）。boukolein 不仅仅指看守着羊群，还指看守着人，这是尊重和服务（service）。不过家只有从外界、远处和城市来看时才像田园诗。城市耗费数个世纪、几千年来终结家和它的共同体。城市是政治的、帝国的或者共和的，然后，城市还是经济活动的中心，今天大都市延伸到了以前的乡村。城市把家事（res domesticae）变成狭小的

住房、炖煮、旅游、度假。城市只知道住宅。它让家长（les domini）定居，使之服从于平均主义的公民身份、被雇佣者和另一种记忆，即文字的公共档案、机械化处理的公共档案、电子公共档案。它测量登记地产，并且击溃它们的秩序。城市粉碎了神 - 自然、它的回归、它的祭献和受惠的时间。另一种时空的校准占据了舞台，正是从这种校准出发，田园制被视为一种忧郁的幸存。从北方看到的忧郁热带。

声音的味道。切近而遥远的金星，牲畜圈的深处，母鸡的咯哒叫，当金星在黄昏中亮起时围绕着灰林鸮的呼唤撕裂开的沉寂，大把桤木枝被扔进灶膛里发出的噼里啪啦声，踏在门槛上的木鞋，在山谷里面对面的对话，围绕着甜瓜飞翔的胡蜂，秋天对耕牛喊出的鼓励，暮色中追赶着飞入房顶的醉雨燕。声音根据酸—甜、烟熏、水煮干豆角的清淡、呛人的牛粪以及热稻草的发酵被赋予某种音色。音色互相吞没。在自然的家里（dans la domus physique），小感觉被尊重。

我就家共同体所说的东西，只能从我谈论的地方得以理解，即变成大都市的人类世界。在维吉尔死后。在家终结后。在布
184 登勃洛克（Buddenbrook）结束时。而现在应该要去争取时间和空间，在它们的基础上谋生活同时又反对它们。事情、人和能力的校准只能在人与人之间产生，没有可供利用的自然，而其根据是为了获得更多……而被普及的交换原则。在“实用的”忙碌里。这种忙碌驱散了古代的家单子并且把对记忆的关注交

给了匿名的档案。个人的记忆，没有习俗，没有叙事，没有节奏。受到理性原则支配的记忆，轻视传统。而在传统里每个人都在寻找而将找到尽可能多的、他的生活所需要的信息，不过这种生活毫无意义。马克思说：在这种驱散中产生了个体性；南希[1]说：在自由中产生了独特性。家宅的正面墙仍然屹立着，因为人们保存了它们，证明缺席的旧风气（éthos）。它们被电信的辐射撕开了裂缝。它们被接口（interfaces）包揽着。

我们对这些都烂熟于心，在今天都变得有点恶心了。新石器时代的家生活已经慢慢消退，我们都知道，从此开始应该怎样命名共处（l'être-ensemble）在时间和空间制度上的革命。也许不费什么力气就可以证明：海德格尔眼里的 Gestell（座架）反过来只能从保留家的服务（service）的概念上进行思考。服务概念在很大程度上不仅仅引出了海德格尔从荷尔德林那里过滤出来的诗的动机，还引出了《德国大学的自我宣言》（*Discours de rectorat*）展现的被分成三类的服务（Dienst détriplé）（思想、战争和劳动的服务，就像在杜梅齐尔[2]那里）。因而我们了解在怎样的程度上我们对于家的伤感是相对于它的失去而言的。甚

1 让 - 吕克·南希（Jean-Luc Nancy，1940—），法国当代著名哲学家，著述等身，译成中文的作品就有不少，比如《解构的共同体》、《变异的思想》、《素描的愉悦》等。——译者注

2 乔治·杜梅齐尔（Georges Dumézil，1898—1986），法国人类学家、历史学家和语言学家，他在其著作《神话与史诗》（*Mythe et épopée*）（三部曲）里提出神话史诗在印欧远古社会组织里的三种功能：司祭功能、战争功能、生产功能。——译者注

至古希腊的悲剧，这个谜，我们知道应该要通过去–统治（dé-domination）、去–驯化（dé-domestication）的镂空纸板解开它。新的法则，城邦（polis）以及其权利的法则，忒弥斯[1]，克服族群先辈的驯化控制。但是我们并不能通过悲剧还清这历史社会学之债。我们的距离、我们反驯化的暴力在族谱中可以看到另一番场景。

在这场景里，好心的女仆是不纯正的。服务是可疑而嘲讽的。共同事业被灾祸纠缠不清。尊重是假装的，好客是专制的，常识被无理者的驱逐所困扰，常识就隐藏在非理性之中。某种东西在统治中一直未被驯化，它可以打破一切圈子。家单子被撕裂，充满了故事、场景，萦绕着秘密。暴力使之四分五裂，并打破了无法解释的不公正、被拒绝的情感、接受却又无法忍受的谎言和引诱、偷窃、贪欲。弗洛伊德透过索福克勒斯和莎士比亚让我们重温在这种激情的幽暗处古希腊家庭的悲剧。哲
185 学家曾深情修饰过的、神–自然的宽厚目的性，和睦相处，如同一个整体那样共处，每个人得其所，他们的家就是智慧的形象，令人期待的初始和美丽的死亡，所有这些都被恶打碎了。一种甚至还未完成的恶。一种在恶之前的恶，一种比体验到的所有痛苦更加古老和更加新近的伤痛。一种总是新鲜的伤痛。在家最为隐蔽的地方，充斥着反自然的谣言、内部冲突（stasis）

1 忒弥斯（Thèmis），古希腊神话里的法律和正义女神。——译者注

和暴动分裂（seditio）的威胁。父亲、母亲、小孩、好心的女仆、侄女、老仆人、放牧者和农夫、园丁、厨师，所有智慧形象，无花果树下花园一隅、隐秘的小走道、顶楼以及放在那里的箱子——一切都是猥亵犯罪的主题。家庭里的某种东西不想要田园诗。

某种东西不想要这种反复的记录，而且这不是自我（moi）。根据他在家庭霸权中的地位，相反，自我想要他的记忆部分，想要在时空和叙事里建立和重新建立他的地位。儿子变成男主人。女儿变成女主人。而仆人，当然，也是主人，在这里或者别处。只要这些东西还在，即自我的事情和自我的躁动、双重性、犹豫不决和矛盾、小小的诡计和策略，那么家庭的本质就一直未被触及。它通过阴谋追逐达到其目的，它可以修复，它将修复。它把这些事情记录在其记忆里，它谨慎处理和保存插曲。那么残余物呢？那不能化解为牺牲、祭献和招待的东西呢？挥霍、目无规矩、暴怒呢？这不是家庭组织里的成分，这是在家庭核心处被驱逐的东西。

较之于城邦、共和国或者甚至利益和观点之间放松而宽容的联合，即所谓的当代社会，——奇怪的是，与所有这些汇聚杂多的状态相比较，家庭更多地为不可驯化物（l'indomptable）的显现提供了机会。就像细心照顾它的神－自然同时也是反神、反自然，极力让田园诗说谎。我所谈论的暴力超过了普通的战争以及经济的或者社会的危机。相反，尽管危机和战争有其普

遍性，或者因为这种普遍性，它们唯有当家庭的呼吸和窒息激发它们时才会变得激烈。家园已经被摧毁很久了，为了政治和经济的共同体炫耀自己和滑稽地把自己模仿成国家或者可笑的家，只需激活对一个失落的地区的记忆和一个遗失的传说的记
186 忆。那时，冲突、危机就演变成内部冲突、暴动分裂，就像它们影响被认为已过时的家庭习俗那样。不可统治之物、不可驯化之物，以前隐藏在家庭里，现在不仅仅在经营政治经济的人（homo politicus et economicus）那里爆发，而且在服务（service，Dienst）的古老保护下爆发。有人会说：需要可分享的物质在仆役的狭小等级里增加密度，以便反物质（anti-matière）释放它对全体的怨恨。重新被驯化的掌权人（l' homo re-domesticus au pouvoir）在街上大开杀戒并大声叫喊着“你们不是我家的”。他以来宾为人质。他迫害所有迁移者。他将之秘密地放进他的酒窖，将之化成其低地底部的灰烬。他毁灭的不是战争。过度（hybris）打破了家庭模式。而家庭模式的重建则将用于粉碎过度。

家庭的毁灭使得它包含的这种暴怒变得有可能发出来，而暴怒以家庭之名得以运行。但是除了这种情况，这种恶的情况，我发现很难相信：一般来说，让独特性摆脱家庭的时空，这种解放独自推动了思想的自由。事情可能是这样的：思想命中注定就是要见证残余物，见证不可驯化物，见证不可被它化约之物。但是，谈论见证之人也谈论痕迹（trace），而且谈论

痕迹之人也谈论记录、持存、停留。所有记忆都起作用。因此，当思想见证家变得不可能时，正面墙确实是不透光的，那么它求助于它的房屋，求助于作品，它在作品中记录这见证。而今天在大都市有许多房屋，但这并不意味着不再有更多的作品（œuvre），也不意味着不再去完成作品的劳作（œuvrer）。这使得作品（œuvres）注定要归于闲散（désoeuvrement），丧失其正面墙，注定要被它们的重复堆砌抹除。图书馆，博物馆：它们的丰富就是廉租房（H.L.M.）[1]各个大群体的悲惨。家延续着，它作为不可能延续着。这是我的普通观点。不过，不可能不仅仅是可能的反义，它也是可能的一种情况，是零情况。

我们醒过来了，而我们并不幸福。不可能重建一个真正的新家。但是也不可能扼杀那个向我们嘟囔着醒来的古老童年。思想面向这种情况敞开，它走出了负责管着无数仆役的古老文字。古老文字既是我们的佣人，也是我们的主人。思想就是书写，它意味着唤醒它们身上的一个这些老人们还未拥有的童年。当然，这没有冒犯是不行的，可是，没有尊重也是不行的。我们前进，不可驯化，但要谨慎行事。被迫如此。我们前进，但是文字里的过去在前面等着。它嘲笑我们。而这并不意味着我们倒退着前进，如同本雅明的天使。总之，家的灾祸以及大都市向其他星球的攀登只能为最后的人类和虚无主义争取（坏的）

1 H. L. M. 是 Habitation à loyer modéré 的缩写。——译者注

187 快乐。不仅仅为聪明人，聪明人把自己抛出去迎接为控制他而降临的东西；也为他的堂兄，热心的哲学家，他让闲散体现价值。如果房屋的正面墙至少没有为迎接和表现我们的漂泊而树立，如同幻影，那么我们就不能思考和写作。被遗失在我们的思想之后，家也是被置于前面的幻景，是不可能的寓所。挥霍的儿子，我们造成了他在家长面前的克制。

这样，流逝的时光在未来寻找它自己。开始，即苏醒，只有在最后才揭晓，就像对它的记录通过找寻的书写实现。总是要重读、重做。而作品的寓所只有在从苏醒到记录苏醒的过程中得以建造。没有这样一片屋顶，即在上面最终苏醒将结束，我们也将在那里被叫醒，而且记录将结束记录。不存在作为时间节奏的家，确实如此。但是对遗失了的家的怀旧就是让人苏醒的东西，而今天我们的工作领域就是记录这种苏醒。所以，只有转运（transit）、转移（transfert）、转让（translation）和区别。并不是房子流动，就像活动房屋或者牧羊人之家，而是在流动中我们持续存在。

唯一的思想，却是卑鄙的、客观的、压抑的，它可以思考家之终结，也许这就是技术科学启发的思想。家单子几乎还是“光秃的”，如同莱布尼兹所说，它对于记忆、实践和记录是一个太弱的方式。随着更复杂的大单子逐渐形成，它也慢慢解体，海德格尔从另一种思想出发，从一种以完全不同的方式得以解决的思想出发，称之为 Gestell（座架）。大单子更加完善、

更加有能力做下面这些事情：编排、消解事件并且储存它、通过媒体报道发生的事情、保存发生的事情。当然包括，而且首先就包括不可驯化物，不可控制的家庭残余物。悲剧的结局，可弯曲性，悲观性。控制不再被本土化和历史化。它被计算机化（computoriser）。他们说，有一种复杂化的过程，没有人、没有自我，也没有任何人类推动或者期望这个过程。曾经被称为地球的那个宇宙区域，现在是相当微小的银河系里的一个小恒星系里的一颗极小的星球——但是这里负熵发挥作用。家太简单，它留下太多残余物不能驯化。科学技术的大单子不需要我们不久以前还隐藏在家的陆栖身体、情感、文字。大单子需要“我们”绝妙的脑袋。当它撤离就要消亡的太阳系，在整个宇宙上都有竞争力的大单子将不会带走不可驯化之物。在内爆 188
炸以前，就像其他星体，小地球将和太阳一起把记忆留给空间大都市的大单子，这记忆是在瞬间被托付给地球最聪明物种的记忆。但它是唯一对单子在宇宙里航行有用的记忆。他们说。

形而上学在物理学中得以实现，在更广泛的意义上说，形而上学在今天的技术科学里发挥作用。它当然会向我们要求一个与灾祸或者闲散的哲学所要求的哀悼不同的哀悼。立场不是不可驯服之物的立场，而是它忽视的立场。这是在做潜意识物理学（几乎是莱布尼兹的物理学），我们大概可以这么说。不需要写作、童年、伤痛。思考就在于有助于大单子的改善。这

件事情正是我们一直强迫性地被要求去做的。我们应该要以可交流的方式思考。创造文化。而尤其不是按照对降临之物的接受进行思考。而是为了预－见（pré-venir）而思考。成功就是加工（to success is to process）。改善性能。这是一种驯化，如果我们愿意的话，但是没有家。一种没有神－自然的物理学。一种拿到一切却什么也没有接纳的经济学。因此必然地，这是一种文盲状态（analphabétisme）。尊重和不尊重对文本进行严格而客观的阅读，尊重和不尊重就语言来说的文字，这个巨大却一直没有被勘探的屋子，在这个所有房间都被居住却一直荒芜的谜里不可避免地来来回回——大单子不担心这些。它只是让人去到那里，让人建设。促销。这是它要求人类去做的事情。以“交流行动”（agir communicationnel）为名义，以哲学的“对话”和流放（relégation）为名义，以操演性为名义，我们被要求进行有用的思考。对大都市的组构有用。我惊讶的是：今天，这种一个愿打一个愿挨的要求还能够被理解，就像它出自启蒙的概念。而它源自对物质整体的复杂化，聪明人说。

大都市里还有家，城市母亲。母亲与遗产。大都市只参照一个超过家庭级别的尺寸。亲缘关系、对过去的关注都不是它的强项。它不是城邦（cité），而是城市（urbs）。而且是变成专属于它自己的轨道（orbs）的城市。我们曾期望一种世界主义（cosmopolitès），而不需要特大政治（mégapolitès）。需要

聪明人。需要把特大城市的巨量记忆所允许的可能世界组合起来。它的电子循环路线存放着一种人类对之既无需求亦无概念的力量：储存的能量，以及各种可能的能力。以能量（dunamis）的古代观念来看，世界曾被模式化为一个自然，而且是如同家那样的自然。事件在一个唯一的、感性的目的性里被驯化。 189
大都市接受各种通过汇集微粒子进行宇宙逃亡的剧情。

波德莱尔、本雅明、阿多诺。如何居住在大都市呢？通过见证不可能的作品，通过提出失去的家。唯有痛苦的性质值得见证。当然，包括语言带来的痛苦。只有我们将大都市规定为不可居住的，我们才能居住大都市。要不然，我们只是在那里落户（domilcilier）。在预计的时间范围内（安全性），等待瞬间的灾难，本雅明写道。在作品不可避免地转变成文化商品的过程中，保持破裂的见证，即作品是不可能的，阿多诺写道。居住于不可居住之地，这是隔离（ghetto）的条件。隔离就是家的不可能性。思想不在隔离里面。挥霍的思想化成作品，每一个作品对隔离墙进行毡合预处理（secréter），用于消解思想。它不能在砖块上留下它的痕迹。在媒体上涂鸦（graffiti），极为挥霍，这是对失去的节制（frugalité perdue）的最后致敬。

仆役所控制的东西，正是野蛮（sauvagerie）所要求的东西。野蛮需要在自身内部有其幕后（hors-scène）。它讲述的故事只谈论这件事，即蓄谋于胸的暴动分裂。孤独是暴动分裂。爱

情是暴动分裂。一切爱情都是犯罪。爱情根本不关注对服务、地点、时间点的调配。而青少年在家里的孤独，也是暴动分裂的，因为它在忧郁症的悬置里抓住了整个自然和文化的秩序。在其房间的秘密里，他在虚无之上、在隐秘的日记上记录了另一个房子（maison）的概念，所有房子的虚幻概念。如同奥威尔[1]的温斯顿·斯密斯（Winston Smith），他记录了他在法律面前无能为力的悲剧。就像卡夫卡。情人没有什么可讲述。他们被献给指示（deixis）：这个，现在，昨天，你。他们被献给在场（présence），他们被剥夺了再现（représentation）。但是家把这些沉默和这些记录变成传说和再现。相反，大都市展示它们，评论它们，解释它们以及使它们变得可交流。大都市把忧郁叫作自闭，把爱情叫作性。就像家里的食物被命名为农产品。秘密必须流通起来，写作必须程序化，悲剧必须被转写成信息。透明的程式，有效的剧情。总之，您的家，我是它的买主，它是可售的，您的怀旧，您的爱情，让我继续与之相处。这可能有用。人们又好又快地把秘密变成资本。——但是秘密应该是虚无的秘密，它还没有被开发，是不合理性的，但是它已经在家里，而大都市对它毫无想法。或者更准确地说，大都
190 市只有秘密的概念。因为秘密包含在一种感性的、情感的物质

1 乔治·奥威尔（George Owell，1903—1950），英国作家、记者和社会评论家，代表作品有《动物庄园》和《1984》，而本文提到的温斯顿·斯密斯就是《1984》里的主要人物。——译者注

的唯一音色里，它只通向错愕。

我想说明的似乎只是下面这件事。家不是可以替代大都市的共同体形象。仆役已终结，而且大概它从未曾存在过，除了作为旧时小孩的梦，小孩醒了，他醒时就毁掉了梦。是这样的小孩的梦，即他的苏醒将仆役放在其思想和写作的未来视野里，放在必定永远迟到的来临中。正是如此，不是作为一个千真万确会在那的记录面，而是作为远远地对写作和思想施加其引力的不明天体，所以，与其说作为被要求的条件，还不如说作为设置要求的幻景——这样，家世界不停地表现在我们对写作的感受性上，直至家庭的灾祸里。今天的思想不求助于，也不能求助于传统所是的记忆、田园诗的自然（phusis）、押韵的节拍和公正的美。求助于这些虚幻之物，思想肯定会被误解，我想说的是：思想将会在被大都市另外分配的仿古（这可能有用）中发迹。思想不能期望有其居所。但是居所纠缠着思想。

居所纠缠今天的思想不像它昨天压制不可驯化之物那样强迫不可驯化之物变成悲剧。不可驯化之物是悲剧的，因为它住在家的中心。家的图式抵制来自一种不可抵制的音色的暴力。在一种押韵时空的漂亮布局与非准备物质（一个声音的音调，一朵鸢尾花或者一片花瓣的色调，一种香味的芬芳）之巧妙相遇引起的迷失之间有一种不可通约性，悲剧课把这种不可通约性搬上了舞台。一种在总是已经被说出的东西里禁止的东西，这就是错愕（stupeur）。一种错愕的情感在家的面团里升起。

就像神放弃它从公共面包房里取出的部分。它任凭直接触及时间和空间的物质。但是，这种放弃，这种失败，家还可以重建它们，它通过悲剧再现它们。被统治的不可驯化之物，被美的规则掌控的崇高，被重新定向的法外之徒。——这就是为什么大都市不允许我们写作，不允许我们记录，不仅不允许我们“感受”田园诗，还不允许我们“感受”悲剧。方法是解除家的图式。所以，不可驯化之物在大都市是不可再现的。音色被它拨给了隔离人（ghetto）。而且家容忍的不是“好而老的”隔离人，隔离人自身有家庭意味，是被驯化的。华沙的隔离人，在行政
191 管理上注定要灭绝（Vernichtung），它是大都市正面的“背后”。隔离人应该要被灭绝，因为他在为透明而制作的总体行动安排里构建了一种徒劳的不透明。

不可驯化之物发现被追击的地方，就是家之肉身（chair domestique）。或者不可驯化之物破坏家之肉身，或者家之肉身毁坏不可驯化之物，驯服它，消灭它。它们在其不可解决的异识中形影不离。正在成形中的大单子通过纳粹模仿家。由此，异常的暴力来自对肉身的（人工）重构。纳粹之后，这还是一个持续的诱惑吗？如果大单子必须有技能和有竞争力，那么，无论如何都需要能够控制不可驯化物。通过聪明的方式，一切都必须是可能的，毫无保留。但是家恰恰不够聪明，灭绝违背了太多的“过度”，灭绝需要以更加理性和更加开放的方式运作。越有效，地球上的反作用就越少。秘密并不一定

围绕着对秘密的摧毁。交流和文化实现了这种摧毁，而且要好得多。人们将来会分析音色，将其主要成分放入记忆，然后随心所欲地再生产它，这可能有用。重要的事情不是：结果是模拟，悲剧也是模拟。重要的事情是统治，甚至不是尽可能地处理一切曾是反抗家的东西。至于残余物，它注定要灭绝，被否定，被消灭。

而且我也想说明这件事情。——要么，我们说自己（我们是谁？）；要么，至少在隔离中，我们应当继续前进。尽可能地。思考、写作，在我们看来，都带有对秘密音色的见证。这种见证变成作品，而这作品在某种情况下可以以最糟糕的误会（méprise）为代价，以最坏的蔑视为代价（mépris），被置于媒体宣传的大都市的循环里，这是不可避免的；但是还有不可避免的是：这样促销的作品被重新拆除，被摧毁，被闲散化，被去地域化，还是通过思考的工作，以及通过一种使人误解的物质相遇（既不借助于神也不借助于恶魔，而是借助于偶然［hasard］）。我们至少，而且依然，而且不为任何人，见证思想作为灾祸、游牧生活、区别以及闲散。如果不能雕刻，我们就涂鸦吧。——这似乎来自一种真正的重力。但是我对自己说：继续见证（见证被责难的事情）的人，他没有被责难，而且他在痛苦的灭绝中幸存下来。如果他的痛苦是应该毫无保留地记录那种不能记录之物，如果这样的痛苦本身就是唯一严重的见证，那么他没有遭受足够的痛苦。见证思想与他不能思考

192 的东西之间的异识引起的错误和痛苦，这个证人就是作家，大都市怨恨他，而他的见证将来可能有用。被证实之物、痛苦、不可驯化之物，它们就像已经被摧毁的东西。我想说的是：见证的同时，人们也灭绝了。证人是一个叛徒。

# 人名索引

阿波利奈尔，纪尧姆　Apollinaire, Guillaume　14, 104, 123
阿波罗　Apollon　35, 61, 72
阿多诺，西奥多·W.　Adorno, Theodor W.　14, 40, 41, 68, 103, 107, 108, 137, 159, 160, 189
阿佩尔，卡尔－奥托　Apel, Karl-Otto　140
阿佩尔，卡雷尔　Appel, Karel　13
艾洛瓦，让－克劳德　Eloy, Jean-Claude　172
奥古斯丁（圣）　Augustin(saint)　72, 92, 123
奥利瓦，伯尼托　Oliva, Bonito　124
奥威尔，乔治　Orwell, George　62, 189

巴赫，约翰·塞巴斯蒂安　Bach, Johann Sebastian　171, 172
巴库利德斯　Bacchylide　96
巴齐奥蒂，威廉　Baziotes, William　84
巴塔耶，乔治　Bataille, Georges　60
柏格森，亨利　Bergson, Henri　43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 142, 156

柏拉图　Platon　37, 61, 78, 79, 96, 142, 144, 150
拜勒，弗朗索瓦　Bayle, François　172
鲍德里亚，让　Baudrillard, Jean　42
鲍姆嘉登，亚历山大·戈特利布　Baumgarten, Alexandre Gottlieb　98, 169
贝多芬，路德维希·凡　Beethoven, Ludwig van　171, 174
贝克特，萨缪尔　Beckett, Samuel　175
本雅明，瓦尔特　Benjamin, Walter　39, 40, 68, 186, 189
毕加索，巴勃罗　Picasso, Pablo　101
波德莱尔，夏尔　Baudelaire, Charles　104, 124, 189
波洛克，杰克逊　Pollock, Jackson　84
伯克，埃德蒙　Burke, Edmund　86, 87, 94, 99, 100, 101
布尔，乔治　Boole, George　24
布汗，丹尼尔　Buren, Daniel　102, 143, 145
布拉克，乔治　Braque, Georges　101
布莱纳，希尔德加德　Brenner, Hildegard　103
布朗肖，莫里斯　Blanchot, Maurice　143
布勒东，安德烈　Breton, André　104
布列兹，皮埃尔　Boulez, Pierre　138, 163, 168, 169, 172
布鲁奇诺，詹弗朗科　Baruchello, Gianfranco　174
布洛赫，恩斯特　Bloch, Ernst　40, 153
布瓦洛，尼古拉　Boileau, Nicolas　86, 95, 96, 97

布渥尔（神父） Bouhours(le père) 96

达尔文，查尔斯 Darwin, Charles 51
戴维森，唐纳德 Davidson, Donald 13
道元禅师 Dôgen 28, 60, 61
德奥特，让－路易 Déotte, Jean-Louis 141, 142, 174
德彪西，阿希尔－克劳德 Debussy, Achille-Claude 31, 138, 164
德加斯，埃德加 Degas, Edgard 114
德拉克洛瓦，欧仁 Delacroix, Eugène 103, 124
德劳内，罗伯特 Delaunay, Robert 84, 124, 164
德勒兹，吉尔 Deleuze, Gilles 144, 145
德雷福斯，休伯特·路易 Dreyfus, Hubert Louis 24, 25
德里达，雅克 Derrida, Jacques 93, 144
德罗西，艾美－卡特琳 Deloche, Aimée-Catherine 172
德谟克里特 Démocrite 51
狄德罗，德尼 Diderot, Denis 28, 51, 97, 145, 146
笛卡尔，勒内 Descartes, René 28, 44, 45, 46, 75
都铎，大卫 Tudor, David 162
杜梅齐尔，乔治 Dumézil, Georges 184
杜尚，马塞尔 Duchamp, Marcel 4, 51, 81, 82, 83, 85, 102, 119, 163

俄狄浦斯　Œdipe　35, 37, 61, 72, 112, 113

菲利斯，约翰·亨利希　Füssli, Johann Heinrich　124
费尔德曼，莫顿　Feldman, Morton　168
费希特，约翰·戈特利布　Fichte, Johann Gottlieb　86
冯·诺伊曼，约翰　von Neumann, John　24, 55
弗朗索瓦，让–夏尔　François, Jean-Charles　162, 168
弗里德里希，卡斯帕　Friedrich, Caspar　124
弗洛伊德，西格蒙德　Freud, Sigmund　16, 30, 35, 37, 38, 39, 41, 51, 59, 60, 61, 72, 179, 184
弗美尔，杨　Vermeer, Johannes　147
福尔曼，理查德　Foreman, Richard　130, 131

戈尔基，阿希尔　Gorky, Arshile　84
戈特利布，阿道夫　Gottlieb, Adolph　84
哥白尼，尼古拉　Copernic, Nicolas　51
格里塞，热拉尔　Grisey, Gérard　166, 168
格林伯格，克莱门特　Greenberg, Clement　102

哈贝马斯，尤尔根　Habermas, Jürgen　13, 53
海德格尔，马丁　Heidegger, Martin　13, 37, 61, 73, 75, 78,

80, 92, 110, 112, 161, 184, 187
海森堡，维尔纳 Heisenberg, Werner 45
亥姆赫兹，赫尔曼·冯 Helmholtz, Hermann von 168
荷尔德林，弗里德里希 Hölderlin, Friedrich 35, 71, 112, 184
赫斯，托马斯·B. Hess, Thomas B. 84, 85, 88, 89, 91
黑格尔，G.W.F. Hegel, G.W.F. 86, 107, 113
侯世达 Hofstadter, Douglas 22
胡塞尔，埃德蒙德 Husserl, Edmund 21, 25, 72, 92, 113, 114, 154, 155
怀特海，阿尔弗雷德·诺思 Whitehead, Alfred North 24

伽利略 Galilée 75

卡尔纳普，鲁道夫 Carnap, Rudolf 75, 77
卡夫卡，弗朗茨 Kafka, Franz 79, 189
卡格尔，莫里西欧 Kagel, Maurizio 169
卡诺，尼古拉·莱昂纳尔·萨迪 Carnot, Nicolas Léonard Sadi 31
凯奇，约翰 Cage, John 36, 130, 138, 162, 168, 169
康德，伊曼努尔 Kant, Immanuel 13, 25, 40, 41, 56, 57, 72, 76, 86, 87, 91, 92, 94, 98, 99, 101, 103, 107, 108, 109, 110,

111, 112, 115, 116, 119, 122, 123, 133, 134, 135, 136, 141, 146, 150, 154, 155, 156, 161, 167, 169, 170, 173, 177
考夫曼，皮埃尔 Kaufman, Pierre 100
科罗索夫斯基，皮埃尔 Klossowski, Pierre 60
克莱斯特，海因里希·冯 Kleist, Heinrich von 28, 158
克莱因，伊夫 Klein, Yves 147
克利，保罗 Klee, Paul 97
克洛岱尔，保罗 Claudel, Paul 21
肯宁汉，摩斯 Cunningham, Merce 162
库尔贝，古斯塔夫 Courbet, Gustave 118
昆提利安 Quintilien 95

拉古－拉巴特，菲利普 Lacoue-Labarthe, Philippe 79, 153
拉康，雅克 Lacan, Jacques 41, 179
莱布尼兹，戈特弗里德·威廉 Leibniz, Gottfried Wilhelm 17, 37, 45, 46, 47, 49, 65, 69, 155, 156, 187
莱辛，戈特霍尔德·埃夫莱姆 Lessing, Gotthold Ephraim 84
兰波，亚瑟 Rimbaud, Arthur 176
朗吉努斯 Longin 86, 95, 96
勒·柯布西耶 Le Corbusier 166

勒迈斯特·德·萨西 Lemaistre de Saci 97
莉娜尔，莫妮可 Linard, Monique 24
列维纳斯，伊曼纽尔 Levinas, Emmanuel 78, 159
列维－斯特劳斯，克劳德 Lévi-Strauss, Claude 55
伦勃朗，哈尔曼松·凡·莱因 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 174
罗蒂，理查德 Rorty, Richard 13
罗尔斯，约翰 Rawls, John 13
罗斯科，马克 Rothko, Mark 84
罗素，伯特兰 Russell, Bertrand 24, 74
吕西亚斯 Lysias 96

马蒂斯，保罗－亨利 Matisse, Paul-Henri 138
马尔罗，安德烈 Malraux, André 76
马克思，卡尔 Marx, Karl 8, 35, 36, 104, 184
马拉美，史蒂芬 Mallarmé, Stéphane 51, 104, 117
马列维奇，卡西米尔·赛文洛维奇 Malévitch, Kasimier Severinovich 84, 102
马奈，爱德华 Manet, Édouard 101, 118
麦克洛克，沃伦·S. McCulloch, Warren S. 24
梅洛－庞蒂，莫里斯 Merleau-Ponty, Maurice 21, 25, 47, 76, 102

蒙特里安，皮特　Mondrian, Piet　124
蒙田，米歇尔·德　Montaigne, Michel de　39
弥尔顿，约翰　Milton, John　100
明斯基，马文·李　Minsky, Marvin Lee　25
莫扎特，沃尔夫冈·阿马德乌斯　Mozart, Wolfgang Amadeus　171, 172
默里，罗伯特　Murray, Robert　88, 133

那拉杨，拉姆　Narayan, Ram　172
南希，让–吕克　Nancy, Jean-Luc　184
尼采，弗里德里希·威廉　Nietzsche, Friedrich Wilhelm　13, 37, 38
纽曼，巴尼特　Newman, Barnett　81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 103, 123
诺诺，路易吉　Nono, Luigi　138, 168

佩兰，让　Perrin, Jean　49
佩特罗尼乌斯　Pétrone　123
皮茨，瓦尔特　Pitts, Walter　24
皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡　Piero della Francesca　146
品达　Pindare　96
普鲁斯特，马塞尔　Proust, Marcel　39

普特南，希拉里·怀特哈尔　Putnam, Hilary Whitehall　26

齐邦谛　Saint-Girons, Baldine　100
乔伊斯，詹姆斯　Joyce, James　117, 124
切尔西，贾钦多　Scelsi, Giacinto　171

塞尔，罗杰斯·约翰　Searle, Rogers John　13
塞尚，保罗　Cézanne, Paul　10, 31, 62, 101, 102, 114, 124, 138, 140, 147, 165, 177
莎士比亚，威廉　Shakespear, William　184
舍费尔，皮埃尔　Schaeffer, Pierre　164
叔本华，亚瑟　Schopenhauer, Arthur　37
司汤达　Stendhal　41, 104
斯宾诺莎，巴鲁赫　Spinoza, Baruch　93
斯蒂格勒，贝尔纳　Stiegler, Bernard　53, 55, 56, 67, 144
斯坦，格特鲁德　Stein, Gertrude　94, 124, 140
斯托克豪森，卡尔海因茨　Stockhausen, Karlheiz　168
斯托雅诺娃，伊万卡　Stoïanova, Ivanka　166
斯威登堡，伊曼纽尔　Swedenborg, Emmanuel　170, 171
索福克勒斯　Sophocle　35, 96, 184

特纳松，卡罗尔　Teneson, Carol　33

图灵，阿兰　Turing, Alan　24
托姆，勒内　Thom, René　74, 160

瓦雷兹，埃德加　Varèse, Edgard　138
瓦隆，亨利　Wallon, Henri　25
韦伯恩，安东·弗雷德里希·威廉·冯　Webern, Anton Friedrich Wilhelm von　138
韦尔内，约瑟夫　Vernet, Joseph　145, 147
维吉尔　Virgile　183
维纳，诺伯特　Wiener, Norbert　24, 55
维特根斯坦，路德维希　Wittgenstein, Ludwig　156
维希留，保罗　Virilio, Paul　113
沃林吉，威廉　Worringer, Wilhelm　168
伍德沃德，卡西　Woodward, Kathy　33

西贝尔伯格，汉斯－尤尔根　Syberberg, Hans-Jürgen　79, 103
西塞罗　Cicéron　95
香卡，拉维　Shankar, Ravi　172
香农，克劳德·艾尔伍德　Shannon, Claude Elwood　24
谢诺，让　Chesneaux, Jean　55

亚伯拉罕　Abrabam　85, 89
亚当　Adam　89, 90
亚里士多德　Aristote　17, 33, 46, 58, 95, 100, 150, 158, 174
姚斯，汉斯·罗伯特　Jauss, Hans Robert　13
耶稣　Jésus　89
伊昂　Ion　96
伊壁鸠鲁　Épicure　21, 152
于厄，皮埃尔–丹尼尔　Huet, Pierre-Daniel　96

泽纳基斯，伊阿尼斯　Xenakis, Iannis　168
詹克斯，查尔斯　Jencks, Charles　124

# 术语索引

辩证，辩证法，矛盾发展 Dialectique 15, 50-51, 62, 103, 107, 113, 119, 121, 124-125, 131, 139, 159, 166

表演 / 操演性 Performance/Performativité 29, 66, 77, 84, 120, 188

不可呈现（的）或者不可呈现之物 Imprésentable 101, 119, 123-125, 139

呈现 Présentation 64, 83, 85, 87, 89, 110-112, 114-115, 122-123, 134-138, 169

程序或者计划 Programme 24, 27, 55, 62, 73, 92-93, 117-119, 189, 191

崇高 Sublime 13, 41, 83, 86-87, 91, 93-101, 103-105, 108, 111-112, 116, 122-125, 133-135, 137, 139, 190

穿刺工作 Perlaboration 35, 37-39, 41-42, 61-62, 166

传统 Tradition 35, 41, 56, 72, 74, 78, 92, 94, 97, 108, 142, 144, 153, 166, 184, 190

单子 Monade 46-47, 65, 68-69, 71, 73, 76-77, 80, 155-157,

181, 183-184, 187-188, 191
抵抗，抵制，反抗　Résistance/Résister　18, 42, 62, 77-78, 80

发生　“Il arrive”/“Il arrive que…”　21, 64, 92-94, 99-100, 102-103
发生了吗？　“Arrive-t-il?”　89, 92-94, 97, 99, 103-106
发展　Développement (Le)　14, 16-18, 30, 58-59, 66, 68, 71
非确定物或者非确定状态　Indéterminé (L')　16, 84, 92, 94-95, 101-102, 119-120
非人 / 非人性　Inhumain/Inhumanité　14, 16, 18, 177
非物质　Immatériel(L')　47, 137-139, 152
负熵　Nég-entropie　31, 68, 75, 187
复杂化 / 复杂性　Complexification/Complexité　16, 18, 30-31, 47-48, 50-51, 58-59, 66-69, 71-77, 187-188

概念　Concept　42, 43, 57, 104, 107-113, 115, 145, 150-151, 153, 165, 168
感受性　Passibilité　39, 64, 77-78, 109, 114-116, 138-139, 171, 190
感性　Sensibilité　25, 40, 42, 44, 68, 105, 138, 144, 151, 176
给予　Donation　109-114, 169, 172
共识　Consensus　74, 77

共通感 / 常识 Sensus communis/Sens commun 41, 103, 108, 119, 122
共同体 Communauté 41, 54, 59, 66, 72, 76, 79, 103, 108-109, 114-115, 117-118, 120-123, 128, 133, 182-183, 185, 190

后现代性 / 后现代（的） Postmodernité/Postmoderne (Le) 16, 33-34, 41-42, 73, 111
回溯 Anamnèse 11, 14, 41, 46, 51, 54, 60-62, 82, 161-162, 166, 170

记录 Inscription 29-30, 38, 42, 53-54, 56, 58-62, 79, 111, 141-142, 144-145, 152-153, 155, 157, 178, 185-187, 189
记忆 Mémoire 26, 29, 45-46, 48-51, 54, 56-58, 61, 65-70, 105, 118, 141, 147, 151, 153, 167, 181, 182-188, 190-191
技术科学 / 科技的 Techno-science/Techno-scientifique 23, 27, 30-31, 49, 51, 53, 59, 68, 71-73, 110, 112, 115, 117, 119-122, 124-125, 161, 166, 187-188
见证 / 证据 / 证人 Témoigner/Témoignage/Témoin 18, 21, 78, 89, 94, 96, 101-102, 113, 186, 189, 191-192
交换 Échange 17, 23, 55, 70-71, 73-74, 80, 128, 182, 184
交流 Communication 22, 55, 66, 68, 71, 107-111, 112-115, 128, 191

解放　Émancipation　18, 34, 36, 39, 42, 59, 66, 72-73, 114
经验　Expérience (L')　25-28, 43, 51, 104, 120-121, 134

浪漫主义　Romantisme　72, 94, 100, 123
理性或者理由　Raison(La)　15-18, 73, 98, 111-112, 122-123, 134-135, 166
伦理（的）或者伦理学　Éthique (L')　41, 83, 134-135

美学（的）或者审美（的），感性的　Esthétique(L')　30, 41, 56, 83, 86, 94, 97-101, 103-104, 110-111, 113, 119, 122, 133-137, 146, 154, 169

能量　Énergie　20-22, 24, 43, 45, 47, 49, 51, 54, 60, 79, 172, 188

排斥　Forclusion　14, 44, 59-60
判断　Jugement　25, 35, 38, 76, 92, 98, 102, 108-110, 173, 175

趣味　Goût　40, 66, 96-97, 102, 105, 107-108, 119-120, 122-124, 133, 135-136, 166

人道主义　Humanisme　13-15, 50
人性 / 人类 / 人或者人的　Humanité/Espèce humaine/Humains

13-15, 18, 20-22, 31, 37, 50-51, 56, 59, 66-69, 71-73, 75-77, 80, 104, 123, 145, 187

色差 Nuance 27, 31, 137-140, 151-153, 157, 190

身体，物体，体质 Corps 22-23, 43-48, 56, 67, 69, 75, 99, 114-115, 118, 128-130, 162, 171-172, 181-183, 186-187

审美愉悦 Plaisir (esthétique) 40-41, 86, 89, 93, 97-101, 110, 119, 122-123, 134-136, 150, 152, 167

诗学，诗性的，诗歌 Poétique 73, 75-77, 82-83, 94-98, 112, 178

实用 / 实用主义 Pragmatique/Pragmatisme 13, 50, 66, 73, 83, 108-109, 139, 184

事件 Événement 15, 21, 28, 33-35, 39, 54, 63-64, 67-73, 77-79, 80-82, 85-86, 92-94, 101, 104-105, 138-139, 142-145, 153, 166, 170, 172, 178, 187, 189

事情或者事情本身 *Quod* 21, 84, 92, 138, 174

事情内容 *Quid* 84, 92

书写，写作 Écriture 13-14, 18, 26-27, 29, 35, 42, 53, 56, 59-62, 66, 79, 86, 125, 144-145, 153, 157, 177-179

思想或者思考 Pensée (La)/Penser (Le) 13, 25-31, 44-45, 75, 77-78, 92, 96, 124-125, 139-140, 186-191

宿债 Dette 18, 28, 138, 180

童年　Enfance/*Infans*　15, 18, 35, 41, 45, 182, 186, 188

文化　Culture　13, 15, 29, 42, 48, 51, 55-56, 67-69, 77-79, 97, 103, 118, 124, 144, 146, 170, 182, 188-189, 191

物　Chose　41, 139-140

物质　Matière　20-22, 43-51, 56, 66, 109-110, 133-140, 146-147, 149, 151-154, 155-157, 176, 178-179, 186, 190-191

先锋，先锋派　Avant-garde(s)　13-14, 94, 100-105, 113-114, 119, 121-125, 133, 167-168

现代性　Modernité　33-36, 38, 40-42, 59, 64, 72, 78, 83, 94-95, 123

现在　Maintenant/Now　33-43, 40, 42, 45, 56, 63-64, 70, 83-86, 91-94, 103-105, 110-116, 138, 141, 144, 151-152, 154, 169, 171, 174

想象　Imagination　40, 42, 76, 98, 111, 122, 134-135, 146, 150, 155, 179

心灵　Âme　14, 18, 44, 62, 68, 73, 99-100, 127-129, 131, 146-147, 176-177, 179, 182

信息　Information　14, 22-23, 25, 36, 39, 42, 46, 49, 55, 65-70, 76, 104-105, 155, 184, 189

形而上学　Métaphysique (La)　17-18, 37, 44, 50, 65, 66, 72-73, 75, 103, 105, 113, 188
虚无　Néant　86, 93, 103, 178-179
叙事　Récit　34, 41, 67, 71-72, 82, 85, 177, 182, 184-185

延后效果，事后　Après-coup　30, 61, 179
异识　Différend　30, 191
意识　Conscience　15, 33, 36, 41, 48-49, 57, 65, 82, 92, 131, 154-155
意识形态　Idéologie　17, 41, 77, 107, 114-115, 121
音色　Timbre　27-28, 31, 136-140, 146, 151, 153, 157, 161, 165, 168, 174-175, 178-179, 183, 190-191
犹太人或者犹太的　Juif/Judaïque　79-80, 88
语言事件或者意外事件　Occurrence　64, 70, 72, 76-77, 82-84, 86, 88-89, 92, 94, 102-106, 150, 169

再现　Représentation　86, 98-101, 107, 110, 113, 117-118, 124, 147, 168, 189
在场　Présence　60-61, 65, 78, 83, 86, 88, 116, 134-135, 137-139, 142-144, 146-147, 151, 153, 164, 178, 189
政治　Politique (La/Le)　18, 92, 103-104
智力或者理解力　Entendement　19, 40, 45-46, 97-98, 113,

119-120, 134-135, 138, 150, 176

资本 / 资本主义 Capital/Capitalisme 36, 57, 71-75, 104-105, 117, 120-121

综合 Synthèse 40, 53-54, 57, 59, 60-62, 64-67, 72, 111, 152-158, 176, 179

# 译后记

1. 本书根据2014年新版（Klincksieck出版社）翻译而成。新版增加了盖尔·伯尔纳所写的导言。

2. 原文中许多人名都只有姓氏，如有需要，可以在“人名索引”里找到全名。

3. 翻译中参照了杰弗瑞·本宁顿（Geoffrey Bennington）和瑞秋·鲍尔比（Rachel Bowlby）翻译的英文版（Polity出版社，1991），在此对他们的工作谨表谢意。

4. 感谢出品方拜德雅及其编辑任绪军和邹荣。任绪军是我最初与拜德雅建立联系的编辑，他给予我极大的信任，这是一种从外面照进来的可能性。邹荣、谭小军和路兰香三位编辑在通读全书后提出了诸多宝贵意见，可以说，没有他们的工作就没有本书现在呈现的样子。最后，感谢我的家人，他们的理解和支持为我的前行投注了一束强光。

*L'inhumain. Causeries sur le temps*, by Jean-François Lyotard, ISBN: 9782252039427

Copyright © 2014, KLINCKSIECK, Paris.
Current Chinese translation rights arranged through Divas International, Paris
巴黎迪法国际版权代理（www.divas-books.com）

Simplified Chinese translation copyright © 2018 by Chongqing Yuanyang Culture & Press Ltd.
All rights reserved.

版贸核渝字（2015）第 349 号




（书名以出版时为准）

| | |
|---|---|
| 语言的圣礼：誓言考古学（“神圣人”系列二之三） | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 宁芙 | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 意大利范畴：诗学研究 | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 奇遇 | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 普尔奇内拉或献给孩童的嬉游曲 | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 身体之用（“神圣人”系列四之二） | [意] 吉奥乔·阿甘本 著 |
| 历史之眼（第4卷）：被展现的人民，作为配角的人民 | [法] 乔治·迪迪-于贝尔曼 著 |
| 自我解释学的起源：福柯1980年在达特茅斯学院的演讲 | [法] 米歇尔·福柯 著 |
| 什么是批判？自我的文化：福柯的两次演讲及问答录 | [法] 米歇尔·福柯 著 |
| 社会学的技艺 | [法] 皮埃尔·布迪厄 著 |
| 学术人 | [法] 皮埃尔·布迪厄 著 |
| 社会学的问题 | [法] 皮埃尔·布迪厄 著 |
| 艺术与诸众：论艺术的九封信 | [意] 安东尼奥·奈格里 著 |
| 非人：漫谈时间 | [法] 让-弗朗索瓦·利奥塔 著 |
| 异识 | [法] 让-弗朗索瓦·利奥塔 著 |
| 不可言明的共通体 | [法] 莫里斯·布朗肖 著 |
| 海德格尔：纳粹主义、女人和哲学 | [法] 阿兰·巴迪欧 &[法] 芭芭拉·卡桑 著 |
| 怎么办？ | [法] 阿兰·巴迪欧 &[法] 马塞尔·格歇 著 |
| 模式的概念 | [法] 阿兰·巴迪欧 著 |
| 什么是人民？ | [法] 阿兰·巴迪欧 等 著 |
| 苏格拉底的第二次审判 | [法] 阿兰·巴迪欧 著 |

| | |
|---|---|
| 追寻消失的真相 | [法] 阿兰·巴迪欧 著 |
| 资本主义、欲望与奴役 | [法] 弗里德里克·罗尔顿 著 |
| 从康吉莱姆到福柯：规范的力量 | [法] 皮埃尔·马舍雷 著 |
| 我们自身以外的陌生人 | [法] 茱莉亚·克里斯蒂娃 著 |
| 福柯的最后一课：关于新自由主义，理论和政治 | [法] 乔弗鲁瓦·德·拉加斯纳里 著 |
| 时间与他者 | [法] 伊曼努尔·列维纳斯 著 |
| 绝对的制图学 | [英] 阿尔贝托·托斯卡诺 &[英] 杰夫·金科勒 著 |
| 生产的剧场：在康德与德勒兹之间的哲学与个体化 | [英] 阿尔贝托·托斯卡诺 著 |
| 走向思辨实在论：论文和讲座集 | [美] 格拉汉姆·哈曼 著 |
| 铃与哨：更思辨的实在论 | [美] 格拉汉姆·哈曼 著 |
| 阅读我的欲望：拉康反历史主义 | [美] 乔安·柯普耶克 著 |
| 虚无的解放：启蒙与灭绝 | [英] 雷·布拉西耶 著 |
| 资本主义的幸存：生产关系的再生产 | [法] 亨利·列斐伏尔 著 |
| 非政治的范畴 | [意] 罗伯托·埃斯波西托 著 |
| 电子眼：监视社会的兴起 | [英] 大卫·里昂 著 |
| 潘多拉的希望 | [法] 布鲁诺·拉图尔 著 |
| 巴斯德：细菌的战争与和平 | [法] 布鲁诺·拉图尔 著 |
| 再魅化世界 | [法] 贝尔纳·斯蒂格勒 著 |
| 逃逸线 | [法] 菲利克斯·加塔利 著 |
| 批评的功能 | [英] 特里·伊格尔顿 著 |

这里汇集的“漫谈”没有宣言或者专论的功能和价值。它们都是一些应邀写的文章，大多数针对非专业的读者，其余的则是私下的交流。它们所表露的猜疑虽是双重的却还是简单的：

人道主义意义上说的人是否在以窘迫的方式变成非人？

×

人之“本”是否就在于人身上住着非人

上架建议：西方哲学

ISBN 978-7-5621-5556-0

9 787562 155560 >

定价：62.00 元

拜德雅 Paideia