

July 2024

“Quasi-Transcendental” and “Being-with”: Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy on Drawing

Lin Su

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Su, Lin. 2024. ““Quasi-Transcendental” and “Being-with”: Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy on Drawing.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (1). <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss1/4>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“准-先验性”和“与-在”：德里达与南希论素描

苏 林

摘 要：素描不但在艺术中占据独特且重要的位置，更因其中蕴含的思之潜能为众多思想家所关注。现代法国哲学常以对于艺术的讨论来承载哲思，素描则因其与书写的联系受到解构主义的关注。德里达与南希都曾写过讨论素描的作品，在他们的思考中，素描皆与他者密切相关。但他们二人对他者的思考却有着不同侧重：德里达肯定他者之为全然他者，赋予其准先验色彩，进而更强调他者在意义建构之中的必须与我们因此而背负的债务，而南希在肯定差异与间隔的基础上更倾向于思考一种“与-在”模式。深入解读德里达与南希关于素描的讨论，将有助于我们理解这两位解构阵营内思想家的承续与差异，同时也能澄清二者解构思想的内在核心。

关键词：素描； 他者； 解构； 德里达； 南希； 与-在

作者简介：苏林，文学博士，广西大学文学院助理教授，主要从事现代法国哲学与文艺理论研究。通信地址：广西南宁市西乡塘区大学路100号广西大学文学院，530000。电子邮箱：sl260337081@163.com。

Title: “Quasi-Transcendental” and “Being-with”: Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy on Drawing

Abstract: In the camp of deconstruction, drawing is an important device of contemplation thanks to its explicit connection with the trace of writing. Both Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy wrote about drawing. In their works, drawing is all about revealing the relation to the Other. However close these thoughts may seem to be, the two philosophers differ in their thinking about the Other. Derrida affirms the Other in a holistic manner and posits it as a quasi-transcendental being. In contrast, Nancy is more inclined to present a form of “being-with” the Other on the basis of affirming heterogeneity and distance. A close analysis of Derrida’s and Nancy’s thought on drawing offers us an approach to the inner core of their deconstructionist ideas as well as clarifying the continuity and difference between the two deconstructionist thinkers.

Keywords: drawing; the Other; deconstruction; Derrida; Nancy; being-with

Author: Su Lin, Ph. D., is an assistant professor of the School of Liberal Arts at Guangxi University. His major research area is modern French theory and theories of literature and art. Address: Guangxi University, 100 East Road, Nanning 530004, Guangxi, China. Email: sl260337081@163.com.

德里达说：“素描（dessin）永远不只是素描（描绘）。”（Derrida, “*Le Dessin par Quatre Chemins*” 202）那么素描还是什么？自文艺复兴肯定其地位后，素描的意义便被不断重提。现代法国哲学常以艺术作为思之媒介，素描亦因自身具有的思之潜在在其中据有独特位置。作为解构理论之代表的德里达与让-吕克·南希，则更因素描与书写的天然联系对之投注思考热情。德里达

曾在短文《素描的四条进路》中简略勾勒素描蕴含的思之潜能，又于1990年在《盲者的记忆》里对这一思之潜能进行了集中揭示。在此书中，他以盲作为素描之为可能的条件，引导人思考描绘行为中那异质于可见的不可见性，进而将之导向作为解构之核心的他者。南希也在对图像与肖像进行了一系列讨论之后转向素描，《素描的愉悦》思考作为一种诞生事件的素描行动，其中个体在

向外感觉之中自我出离,他向外敞开自身、暴露自身并在与他者的共在中诞生,素描也因此成为将人从封闭中送向共在的又一种外-铭写(ex-scribe)。

本文将以《盲者的记忆》和《素描的愉悦》为中心,尝试解读德里达与南希的素描之思。解构式的思考总是倾向于揭示同一化系统中不可化简的他异性要素,从而质疑体系的封闭与统一并迫使思想敞开以迎接那久被形而上学放逐的他者。在德里达与南希对素描的思考中,他者与他异性皆据有重要位置。虽然立场并无巨大差别,但他们对于差异的强调却有着不同侧重。德里达在对于素描的思考中所确认的是,他者总是嵌入主体的自我建构之中,既使自我得以可能,又使之出现了绝对的断裂,此他者作为全然他者(wholly other)将据有准先验(quasi-transcendental)位置。南希同样肯定他者与他异性在意义建构之中的重要位置,素描之于他,在作为一种建基于感觉的模仿之中,正是“我”自身作为他异者向“我”浮现。但南希又在此基础上更倾向于思考他者与我如何共显(comparution),进而将存在诠释为一种“出离-存在”(ek-istence)的“与-在”(être-avec/being-with)。素描在此不仅作为一幅幅作品被思考,它涨破了单纯的艺术理论框架,成为一种人追寻世界并在世界中安置己身的行动。解读这前后相继的素描之思,既能帮助我们理解解构思考对于差异的热情,又有助于探明解构主义理论之中的内在差异。另一方面,当我们对素描进行再思之时,我们其实亦是对自身的存在形式进行朴素但又无比切身的描绘。

一、德里达:盲目作为可见性的他者与其准-先验性

德里达对于素描的热情不难理解,当我们论及绘画时,我们主要与色彩遭遇,而在素描之中,更多的是线痕(trait)的延伸。在《素描的四条进路》里,德里达称素描的价值将无法脱离于线痕所承载的东西被思考。以此为基础,他简要地给出了思考素描的四种方式:描绘(dessiner)、设计(designer)、签名(signer)、教学(enseigner)(“*Le Dessin par Quatre Chemins*” 202)。素描固然是一种描绘,如其名所示,它是“素朴的”,不设色彩,

主要由线条构成。线条一方面突出了手的参与,其轨迹本身铭刻下手的运动姿态,并因此更直接地体现了描绘行为;另一方面,线条在自然中本不具现,乃是于描绘中从被再现的世界抽离而出,相较于色彩,它更接近于一种符号。两者共同让素描关联于“设计”:无论在法语还是在意大利语中,“素描”(dessin, disegno)皆与“设计”(dessein, disegno)同源。^①素描由此区别于机械再现,它更近于一次意指行为、一次象征、指涉或一个签名。同时,素描又受到一种前在的教学的影响,它将受制于其自身的规则,此规则不仅是种种学院讲授和技巧,更与经验的组织有关。素描是对两种经验的组织,人对自身的经验与人朝向他者的经验,恰是这一内在结构使它涨破设计的内在性与签名的专有性。“线痕”一词在此凝聚了这四种思考的价值,它有其作为动词(tirer)的“划线”“刻画”之义,关联于素描与其线条带出的人的描绘行动,同时又兼有其作为名词(trait)的“刻画”“划线”之义,不仅是机械再现[区别于常被狭隘地关联于轮廓或形象的线条(line)]而更具符号特质,并且有着自身的独特规则。^②我们可在它与其指示对象的分离、它所牵引出的整个表达行动、它遵循的自身语法之中,窥见它与“书写”的关联。

关于这一规则具体为何,德里达并未于这篇短文中加以阐述,而在《盲者的记忆》里,他则集中思考了素描之为可能的条件:盲目。正是盲目成了线痕自身的语法,它闪现于线痕的刻画瞬间,又深居于每一道线痕之下,成为对可见的描绘得以开始和可见的形象得以形成的条件。素描之描绘因此没有被完全归属于独一的起源,而是首先铭刻了盲目这异质于可见的他者的踪迹。

德里达首先着意于颠倒长久以来统治着图像再现观念的视觉中心主义,将素描关联于盲目而非看视,素描亦因此不再仅作为对人眼之所见的再现,并转为体现了一种眼之失能与对于视线的悬置。他以两个假设为导引进行思索,第一个假设是:“素描是盲目的,即使那男性或女性绘图者自身并非盲人。”(Derrida, *Memoirs of the Blind* 2)何以见得?德里达解释说:当素描者在进行描绘之时,他不能既看着所画对象,又看着笔端纸面,其视线不得不在模特与纸张间不断游移,他无可选择地必须对其中之一盲目。此假设呼应

于素描起源的浪漫寓言:科林西安的陶匠布塔德斯(Butades)的女儿在恋人将离自己而去时,以笔在墙上追描经由烛光投射到墙上的恋人的影子,但当她描绘之时,她实则是背对着且并没有看着自己的恋人。与此相似,当笔尖接触纸面之时,绘画者对于所画对象的凝视不得被打断,他必须依靠记忆的中继,而记忆又转而被交付描绘中的手,就像手上长出了一只增补的义眼。瓦雷里在讨论德加的素描之时也发现了这必需的记忆中继,他将之称为“瞬间记忆元素”,眼之所见瞬间变成了记忆元素,画中之手则自记忆中获取其运动规则。(瓦雷里 65)素描亦因此无法被完全还原于看视,一种异质于可见的盲目先在地渗透其中。于是则有了第二个假设:“一幅盲者的素描是一幅盲者的素描。”(*Memoirs of the Blind* 2)这并非同义反复,而是素描的宿命使然。素描者在绘制行动之中无可避免的盲目,使得他倾心于描绘盲者,而当他描绘盲人之时,他亦是在描绘自身的盲目状况,即也是在刻写关于描绘行为本身的盲目。于是,一幅关于盲者的素描就是一幅素描者作为素描画家的自画像。

《盲者的记忆》收录了诸多以盲目和盲人为主题的素描,在对总是被联系于视觉的图像艺术进行思考时,德里达颇为挑衅地选取了“盲”这个主题。长久以来,西方形而上学传统倾向于让观看行为服务于被预设的可见性,看之所以能有所看见,源于预先给定的可见性,对于可见者的呈现依托于这可见性并最终回归确证这可见性。于柏拉图,这种可见性在于太阳与理念的类比,眼睛之所以能看见,源于太阳光照万物使一切可见,正如稳固知识之可能源于那由理念所支撑的真理,太阳被联系于“善本身”,看也被联系于知。眼睛须从只能窥见影与“相”的洞穴中上升,转向凝视智性之地,观看从可见性中出发并最终关于可见性本身的知识作为回报。(柏拉图 237)在笛卡尔看来,可见性源于“我思”之主体,当自然之光触及双眼时,正是主体心灵(mind)向我们表象了光的观念(Descartes 4),由此“我”之能见源于心灵之光,世界万物亦可被还原为特定主体的视觉再现,看视从主体出发并最终确定主体之主体性。在这一传统中,表达与意义都统归于形而上的独一无二核心,同一化的秩序也因此整饬了世界。德里达无疑反对这种回归,他开篇便引入两个假设,指

出盲目内在于描绘行为之中,希望对此秩序进行解封与再限定。盲目在此破坏了可见对于表达的统治性占有,它成为异质于可见的同一秩序的他者,在昭明他异性要素的存在之时破坏了同一性的闭环。在此基础上,德里达阐说了盲目的“准-先验”逻辑(*Memoirs of the Blind* 44):盲目没有成为素描的缺点或弱点,而是素描之为可能的不可见条件。

有三种“表征”或三种类型的“眼的失能”可以帮助我们理解盲的“准-先验性”。第一种:“图示性行为中的非见(apperspective)”(*Memoirs of the Blind* 44-45)^③。它紧密相系于第一个假设,即一种固存于描绘行为中的盲目:绘画者不能同时看着画布与所画对象,在盲目的侵扰中,其凭依只有记忆。德里达在此指明记忆与手的中介,实际是希望引入一种在看视与图像之间的间隔,从而揭示素描之中不可还原为看视的他异性成分。他在书中花去相当大的篇幅讨论了波德莱尔的《记忆的艺术》(*Mnemonic Art*)。此文乃波德莱尔对于“G先生”的素描所发之论,在波德莱尔看来,这位先生正是“凭借记忆而不是模特”(47)作画。波德莱尔首先将记忆解释为一种自然能力,而非处于历史与文化矩阵中的、带集体性质的预设内容。其次则是关于“决斗”,关于在仰赖视觉的画家与依赖记忆的画家之间的决斗,前者执着于自己的眼之能与知之能,企图将眼前对象的一切都置于自身的把握之中,但既发现自己被淹没于琐碎细节,又因对于视一知之能的执着而导向一种堵塞任何其他解答的唯一再现,最终自身画地为牢;相反,依靠记忆的画家则通过对于当下视觉的暂时牺牲以换取更多表达的自由。在德里达看来,当波德莱尔让素描从属于记忆而非视觉之时,他实际上将我们带回到布塔德斯的叙事之中,而这个叙事正将图示性再现联系于模特的缺席与不可见。描绘行为与描绘者之视觉感官相分离,因而规避了主体的完满在场对笔施加的暴政。同时,德里达更加强调了记忆之中的磨蚀与缺失:“在记忆之能(anamnesis)里,有失忆(amenia)这记忆的孤儿[……]”(51)记忆本身已然在其作为记忆之中标识了延迟,又不可避免地在与遗忘相伴而生时有着失真的可能,两者一道使得记忆之中发生着时间与内容上的延异。于是记忆的中介中断了在场的连续凝视,又没有让主体在凝视

断裂之后再行掌控客体。也是因此,素描行为之中的盲目没有成为另一种可见或潜在之可见,它溢出了可见的同一秩序,不可经由辩证回返的反身性过程被主体内在占有。

进一步而言,不仅线痕在其刻画的瞬间是盲目的,那被描绘下的线痕本身也是盲目的。于是则有了第二个表征:“后撤(withdrawal [retrait])或蚀去,线痕的区别性非显现。”(53)在素描里,每一道线痕都不能以自己独特的颜色与形象性脱离画布站出,它们既不直接描绘形象,也不单独具有意义,而是在彼此的间隔和区别之中标识出轮廓的边际——空间化的边际,形象就在这些线痕的区别网络之中形成。德里达此论颇与一些艺术史家对于素描线条的思考相呼应:沃尔夫林在分析以线条为主的艺术时发现轮廓不由某条线一蹴而就,外形需经众多短小笔触方可构成(沃尔夫林 68);约翰·伯格认为素描的秘密乃在于纸,最终被我们辨识为形象的乃是在纸面上为线条括起的空间(Berger 123-124)。如果说记忆的介入,它对在场的具连续性的凝视的打断,已经让素描接近将人从在场言说的自我倾听里打断的书写的话,那么这线痕的后撤则让它与书写之延异进一步联系起来:就像意义在书写之中的产生不来源于能指对所指的内在包含一样,线痕作为切割开视线的一道盲区,它自身不内在地占有意义,仅仅是在与另一线痕的间隔与区别之中让形象站出。在德里达看来,这一区别的网络将“不具有任何占有性的可能”,因此也“没有什么东西属于线痕”(Memoirof the Blind 54)。线痕本身内在的一无所有成为它的盲目,它给出东西让人看,但仅仅让人透过盲目去看。综合这两个表征,我们能发现盲目同时标记了素描的可能性与不可能性,它闪现于划线的瞬间与形象站出的瞬间,是对可见之经验进行描绘的条件,但同时又让可见性在线痕之中不断破裂。

线痕的后撤指明了线痕与语言之间的关联,同时也产生了在线痕与语言之间的“决斗”。我们不仅观看素描,更是在阅读它:既在画面之内将之作为又一种书写予以阅读,又在画面的表达之外更加关注于签名、标题、说明、评论……而标题被隐去签名亦不可辨的画作亦不能逃脱此命运,仍然有着无尽的叙述、母题、框架为我们在观看之前便选好读解的方式。于是我们便来到了第三种

“表征”:“线痕的修辞”,即线痕与语言间的“纠缠(haunt)”与“决斗(duel)”(56-57)。这种纠缠和决斗,再次引导我们思考惯常的内/外二元认知范式中可能存在的问题,毕竟外部的话语会渗入画框之内,而画框之内的形象与叙事,又无时不处于向外延伸的互文之中。

这一系列准-先验的盲将我们带到了自画像这一特殊场景。如果描绘行为中的盲目和线痕的盲目皆使得素描之表达无法被完全归属为主体的看视之能的话,那么它们也同时将自画像的源流点悬置了起来。主体的失能被揭示,它无法将所有的意义内化占有,自画像本身所预设的自我封闭的结构(对于一个在看且能看到的自身的看视与呈现)亦变得可疑。同时,对“自画像”的认定总是显示了语言的读解与画面的纠缠。肖像被辨识为自画像所依赖的并非形象的相似性,而是场景,一个画家对着镜子般的东西自我审视并描绘这一审视的场景。在众多自画像中,这个镜子的位置常被略去,误认便因此发生。德里达所举的例子是方丹-拉图尔(Fantin-Latour)的一组自画像素描,在拉图尔的这一系列作品中,并没有什么内在于画的东西能供我们判断这就是自画像,我们所依靠的只是假设:“想象绘画者正凝视着一个点,凝视着那个面对着他的镜子中的聚焦点。”(60)假设本身仍是由观者所下之假设,于是当一幅画被看作自画像之时,观者取代了镜子的位置。因此正是观者,这个自画像的自我呈现场景之中的第三方,这个他者,使一幅自画像成为自画像。就描绘者而言,镜子的位置也暴露了他无法在不借助外在假借的情况下看到自身的事实,当描绘者在对于自身的盲目之中将视线投向镜子时,他实际上把自己的眼睛替换成了观者的眼睛,他者的眼睛。主体在此无法在自我封闭之中表象自身,他越是想要把握自身,就越是要将自身交付于他者的视线。无论是作为他者来描绘自身还是将自身作为他者予以描绘,他者的位置都是不可化简的。德里达说:“它(自画像)成为自画像仅仅只是因为他者,因为一个观者占据了那独一的焦点,那本应当是一面镜子的聚焦点。”(60-62)正是镜子的位置标识了盲目与可见之源。当主体的自我经验乃是在与他异性的关联之中方可建立时,他者也准-先验地铭刻于主体,一方面迫使后者向着他者敞开自身,另一方面也让自画像首先

铭刻下主体在安置自身时不可避免的对于他者的债务。德里达注意到,在拉图尔的自画像中,时常有一只眼睛隐没在阴影里,就好像是要再次记录下这为了看到自己所必需的盲目。但盲目本身仍是不可见的,真正的观者不会出现于画面之中,它也不就是那面镜子,而是画家投往镜子的一瞥,是可见画面中的不可见幽灵。德里达将自画像称为废墟,并且是一种结构性的废墟,它给出一切让人观看,又只将人引入更深的盲目。但就在这自画像被禁止的瞬间,它也同时被召唤,素描与自画像成为对盲目的铭写与承担,它们在诉说了自我封闭的不可能之时聆听他者并向他者发出呼唤。

对德里达而言,在此以不可化简的盲目形式出现的他者,实际就是解构所一直致力于寻找并肯定的异质要素,它拒绝被内化占有,也拒绝被纳入任何同一性秩序之中。德里达早期文字学所论的延异,实际所指明的是意义并非内在自发,它总是通过与其他意义的差异与关联,得到标识并被延迟,当意义有赖于这涨破了同一与内在封闭的差异之时,其之为可能便首先来自一个以不在场的方式在场的他者的赠予。在一次访谈中,德里达明确表示:“解构永远深深地牵涉于语言的‘他者’[……]对于逻各斯中心主义的批判首先是寻找‘他者’与‘语言的他者’。”(Kearney 123)他对于素描的思索,其实也正是通过指明线痕的盲目与自画像之为废墟来寻找他者。准-先验性之为盲目的逻辑,实际也是对于他者的定位。关于德里达所思考的“准-先验性”,本宁顿在 1993 年出版的《雅克·德里达》中就曾予以阐述,在他看来,解构总是寻找一切被设定为先验在场者的准-先验条件,以此“在同一的核心引入一个彻底非辩证的他异要素”(Bennington 291)。这一引入并非“发明”,它所要指出并强调的毋宁是他者之不可化简。此他者纠缠着被设定为先验在场的起源,甚至成为先验得以建立自身的条件,但它又破坏了其自我建基的纯粹性,迫使之向着差异敞开。而“准-先验”之“准”在于,他者总是逃离入不在场,它拒绝成为新的先验在场核心,但在超越于经验尺度的同时,又召唤着我们对它进行不可能的承担。于德里达,解构并非意在否定,它总是与肯定有关,与说“是”有关(德里达 张宁 173),而这一肯定将首先包含对这全然他者的先行肯定。一个伦理命令一般的声音可以在此被听到,它召

唤我们聆听并铭记下债务。

在谈论了盲目的先验逻辑之后,德里达将讨论延伸至宗教。在他看来,基督教绘画之中有着伟大的忏悔主题,盲目在这一主题的呈现和叙述之中成了惩罚、献祭和转变,它关乎人不再自矜自身之能,在触及自身有限性之时向他处进行祈求,而书写与描绘乃是向着他者去铭刻自身的债务。德里达称奥古斯丁的《忏悔录》是一幅伟大的自画像,它所描绘的场景乃是让他者之光烛照自我之匮乏,让自我重新被交付于这向着他者敞开的生成过程。上帝在此成了他者的又一名称,但这不是为了再次肯定上帝的超越性,而是让上帝来为他者充名以肯定他者之绝对与全然。德里达引出奥古斯丁“当我爱上帝时我所爱为何”的探问,其实便是拒绝将他者固定化为上帝这唯一神的唯一形象。在《死亡的赠予》中,这些思考被进一步表述为:“每一个他者皆是彻底的(全然的)他者(Tout autre est tout autre)。”(*The Gift of Death* 82)当每一个他者都是彻底的他者之时,上帝的绝对位置便可为每一个他者的他异性所替代,又当他者使得一切内在化都成为不可能之时,绝对之独一性也被肯定。在这一思考进程内,他者之作为全然他者、他者之他异性被先行肯定,并进而成了个体性与独一性的先行条件。这肯定全然他者的激情被卡普托称为德里达那“无宗教之宗教”(Caputo xviii-xix),它作为在一切意义之先就交付肯定的经验结构是一种“相信”,但同时又拒绝了任何在场的神对于意义的控制。

二、南希:素描作为共振

南希的《素描的愉悦》同样也涉及素描与他者和他异性的关联,但最终落脚点却有所不同。南希的起点与德里达一致,他同样强调他者与差异在突破主体形而上学的封闭性时所具有的重要意义,却更倾向于将之导向对“与-在”的思考。例如在《无用的共通体》中,对于主体形而上学之原子论的解构就被明确导向了对“存在-于-共通”(être-en-commun/being-in-common)的阐述。南希的思考有着更明显的海德格尔式存在论色彩,同时又更明确地将“共通”和分享作为存在者进入存在通路,以此将存在论再阐释为一种“共-存在论”(co-ontology)。在他看来,存在是那“出

离-存在”(ek-istence)的运动,存在者须从自身封闭的牢狱中走出,他之去存在就是出离于自身,将自身赋形于外部并向着他者暴露。此进程总关于一种共振,关于“我”与另一存在对于自身那共通的分享与送出,关于一次彼此的暴露,存在在且仅在这一彼此共通的“出现”中诞生,此即南希所思考的自我与他者共显的“与-在”。正是这对于“与-在”的强调使得南希区别于德里达。当后者以“准-先验性”强调对超越经验尺度的他者的责任与债务之时,南希则将素描视为一种共振,在此“我”与“他”的共同敞开取代了某一方的准先验性,自身被我体验为差异,而这种体验又总处于分享之中,世界便在共同的敞开之中成为被分享的世界。

对于“素描是什么”这一问题,南希于《素描的愉悦》的开篇就直接给出了回答:“素描是敞开之中的形式(form)。”(Nancy, *The Pleasure in Drawing* 1)此表述可以从两个方面予以思考,其一,素描关乎形式、展现了形式;其二,“敞开”相对于封闭,它要求超越内在性去建立关系。并且,敞开总是处于敞开着动态过程之中,它抵抗着“完成”与“同一”所隐含的定型,在此所呈现的不是某一给定的完成形式,而是形式的形成或诞生。素描总是处于未完成的草绘状态,形式在此草绘过程之中开端并显明。那么何谓“形式”?南希不惮于使用形而上学传统之中的术语,他将形式直接联系于“理念”(idea),而所谓“理念”不过就是“可见的形式”,它承载了某物“进入显明和在场中的方式”。形式之“可见”置于其“可知”之前,“可知”不过是对物的可感特性本身的一种更为迫切、更具强度的把握。(5—6)不同于德里达在讨论之初便将视觉予以悬置,南希重新强调了感觉(sens)在描绘活动中的重要性。当他将可见置于可知之前时,则又抵抗了传统形而上学迅速地将可见与可知同一的欲望,毕竟可知总是趋向于将一种暂时的身体知觉予以提纯并形而上化,以便开启通往真理的路途,真理进一步将物与感觉予以封装并唯一化,与此同时完成与封闭了意义。形而上学之真理不是意义的生成,它在封装感觉(sens)之时封闭了意义(sens)。素描似乎天生就抵抗着这种真理,它作为一种草绘,在自身的未完成之中将之悬置或推迟。

因此,素描(dessin)的设计(dessein)是展现

形式的形成,并且是通过草绘来展示。其任务是“让形式置于显明(mettre en évidence/bring it to light)”(22)。在此南希游走在理论的两极,将素描激活为某种居间的张力。两极之一端是表现,即将世界还原为人的主观把握,另一端是再现,即将描绘视为对于世界的客观再现。素描并不创造形式,正如瓦雷里记录下的德加对于素描的断言:“素描非形,乃观形之法。”(瓦雷里 164—165)它所跟随的不过是形式自身的诞生,也就是一事物如何进入在场,如何自身显现于世界。事物在其独一性之中未被还原为一个意向对象,它仍然属于外部,不为“我”所居有。素描要追寻与跟随的是它的“出现”。另一方面,素描之中又总有着“观形”,即总有那处于运转之中的感觉,在这一运转的感觉中描绘者追摹那超出他自身的形式,他既感受自身被这超出自身的形成之力所压倒,又在感受这超出自身的感受之中自我溢出或自我出离。描绘者有其自身的感受,但这一感受在其运转开动前仍属于潜能或一种丰饶的“无”,它是一种存在的不定可能性,仍有待于来到在场并建立起一种与自身的亲密性。在线条的延伸里,正是这感觉潜能得以被外在实现并被赋形。此感觉没有回返至先验主体,而是作为运转之中的感觉得以被感觉到。于是一具感觉中的身体在追索外在之物的诞生之时向着自我作为一种外在浮现出来。是故描绘者之“观形”也是为自身赋形,即“发现自身,学习自身,将自身置入形式,让自身面对这构型中的自身,同时,发现自身并让之进入存在”(The Pleasure in Drawing 38)。

这一自我赋形的过程于南希实际上就是存在者真正进入存在的过程。但此过程又非纯粹的自我领悟,它不是某种先在之物(灵魂或理念)的“具象”或“具身”,而是在自我出离之中标识出“我”身上的差异与间隔。感觉在此遵循一种南希曾予以阐说的触觉的逻辑:触觉即在触摸中感觉到某物或人,并且在这个时刻感觉到自身在触摸。因此触感总不只是触摸之中的对于他物的感觉,总还有着自身在触摸的感觉,它“感受到自身在感觉”,同时“感觉到自身在感觉着自身”(Nancy, *The Muses* 17)。它将人作为一个有感觉者呈上与被呈上,并且是在感觉到自身之感觉时让自身被呈上。这种感觉之中“我”的二重化打开了自身的差异与间隔,将那被感觉到的身体

体认为一种向着世界进行感觉的外部。同时,当触感之中的感觉总是那对于他物的感觉,并且总是伴随着我向着它的暴露时,此触感将总是来自外部,是那感受的外在性的专有时刻。由此,存在者之进入存在就是将自身安置(posit)于外并向着外部-他者暴露(exposure),此之为南希所谓“外展”(ex-positioning)。主体的内在封闭在此被敞开,它之进入存在就是去发现自身,是在将内部暴露向外部时如同发现一个陌异者、一个他者一般地发现自身:就像南希在论共通体之时所强调的那样,在此之前,“没有自身(soi)”(Nancy, *La Communauté Désœuvrée* 205)。向着外部的敞开在此成为个体安置自身的前提,所谓存在(existence)即为“出离-存在”(ek-istence)。素描之中的自我赋形即是此自我出离,艺术于南希也总是这种在出离自身时认识自身的震惊:“人始于其自身人性的陌生性[……]他通过这种陌生性呈现自身:他向自身呈现或描绘这种陌生性。[……]人的图式(schema)就是展现这一惊奇:外在于自我的自我,那站出成为自我的外在,他因面对着自我感到惊奇。绘画描绘这一惊奇。这一惊奇即是绘画。”(*The Muses* 69)

这种自我出离破坏了纯粹内在性和唯我论,将自我关联理解作为一种自我间隔(écart)。这一间隔是对德里达所思考的间隔化的肯定与延续,南希在此所论毫无疑问涉及延异的运动,主体之在场不是被先验给定的,而是一个在自身的分隔之中来到在场的过程,差异与延迟皆被铭刻入其中。但德里达更加强调这种间隔化之中主体的失能,并进而去言说责任与债务,而南希则希望以对于感觉的再思来触及欲望与礼物的辩证,自身进入在场的间隔化过程被他视为敞开的共在空间,那作为一次动态的诞生的外展将是一次彼此共通的外展。素描,作为一种绘画之前的草创,是对事物之在世显现的跟随。它在此似乎符合艺术作为一种模仿(mimesis)的观念。但在南希看来,模仿永远不只是模拟(imitation),它不是机械复制,也并非从主体出发去再现一个相对而言的客体。它总和“分有”(methexis)相关,涉及人对于物之自身关系(某事物如何来到在场)的参与和共鸣,它是对于一种出现之力的分享。

在论及绘画之时,南希曾表示:“绘画者描绘的不是光照下的事物,而是事物之光,是它们那光

耀的在场。”(Nancy, *The Birth to Presence* 351)这一在场的光照,这一事物本身之光不属于超自然或超实体的另一世界,它关乎事物自身如何来到在场,如何以其感性在世界之中出现。描绘所追寻的是事物如何成其为自身,但这个事物之自身,它之“同”(même, soi-même)所要求的并非同一性(identity):不是两个等同类事物之同一,不是原型与其摹本的同一,而是事物同其自身之关系,即“事物与其自身特点,与其差异,与其形式的关系”(*The Pleasure in Drawing* 63)。素描所描绘的,正是事物在这与自身的关系之中通过自身分异与自身间隔,在其不可见的混沌中(即也是一种封闭中)走出,走向在世的延展(它的外展)。而画布上的线条,便成了人与物的共同外展。此过程中有着双重的暴露:事物之外展即事物在世界之中的暴露(exposure),向着他者(作为描绘者的我们)暴露;作为描绘者之“我”在这一暴露中感知到感觉,让感觉被外在赋形以让自我诞生,并且也是外在于自身去形成自身,将自身向外安置在世界之中,因此同时也向着他者暴露。描绘者在模仿之中所分有的即事物在外展之中的出现之力,并且立即就将之在自己身上予以再生产。最终,是我们自己在对于诞生形式的模仿中诞生,由此物与我共同显现于素描所敞开的空间之中。在南希看来,去存在之通路构形于这既被动又主动的张力关系之中,“我”将自己暴露向他者(并且也是暴露向他者的暴露),又同时将这向外暴露的自身确认为差异来形成自身与肯定自身,即“将他异性经验为其自身的,又将其自身经验为他异的”(68)。在此,一方面是主体进行的自我切分(partage),它由一分裂为多元,进而将这切分的自身向外暴露并分享(partage,这个法语词同时指“切分”与“分享”)。另一方面,这一自身切分与分享又伴随着独一的他者(另一存在者)对于自身的切分与分享。于是所谓的存在只能以“独一的复多/多元存在”(être singulier pluriel/being singular plural)的形式被思考。在这一共显的诞生图景中,“与”不仅是加诸于存在身上的修饰,而是存在的必然姿态。

南希在此确实调用了现象学资源,但目的却是穿越其封闭性以将之导向敞开。在他看来,胡塞尔所构想的“他我”(alter ego)停留于“为我而在”之中,在此基础上的交互主体性仍然以主体

唯我论为前提,最终只能导出一种单子的宇宙。海德格尔虽声言此在本质上是共在,但却又在完成了对此在之生存论的独立阐发之后才引入了共在的问题,仿佛后者只是前者的一种后效,是故在他那里“共在的存在论仍然只是草图”。就此而言,胡塞尔与某些方面的海德格尔实际皆设定了一个仅凭自身就能完满地再现并反思自身的大写存在(Being),此大写存在实际上仍然停留在内在性之中,无法真正地与他者建立关联,因此也无法真正触及共在(Mitsein)。(Nancy, *Being Singular Plural* 44, 76-77)而为了要触及一种共在形式,就必须首先要将封闭于唯我论中的自我真正敞开。在对于素描的思考中,南希首先将延异内置于去存在的运动,使得差异渗入来到在场的过程,又将这一过程确定为双重的向着他异性的暴露,当成为自身与暴露、分享自身是一体两面之时,主体之构成,它进入在场的过程便总是与外部-他者相关联。由此素描之愉悦成了关系的快感,在“与-在”中诞生的快感。

在此“诞生”作为让存在进入存在的过程,作为主体处于关系之中并建立自身关系的过程,是自身向着自身凸显,是主体出离于自身体验其外展中的张力。多元的主体构形于张力的延展,它(们)总是在形成之中。南希将艺术视为“倒错”,其实就是将艺术解读为对这一张力关系的驻足。他调用康德“无目的的合目的性”这一表述,认为目的与目的性不重合,关键在于思考一种目的无法被确定的目的性,所谓艺术与美,在此是“根据一个方向,甚至是根据一个其终点无法被锚定的目的地,来为自身定向”(The *Pleasure in Drawing* 91)。目的没有被指派,但又持留自身为一种目的性,当作为终点的目的没有被指定时,终点被无尽延异。素描的未完成特质在此具有其意义,它总是召唤着人去再现这种感应的不断延展与尚未完成,其线痕成为无数共振的点的聚集,这每一个点都是从内在化的封闭中走向出离、从同一中走向差异的切分,它们牵引着线,在运动之中逐渐延展为轮廓、形象。主体在这一空间中逐渐形成并自我构形为复数的主体,它在素描之中到来着,并且总是与他者一起处于到来之中。

南希论述的素描与他论述的书写同样构成了一种共鸣。感觉(sens)与意义(sens)在南希处,如同它们在法语中是同形的那般,正是相通的。

在《世界的意义》里,南希认为尽管“意义”之词源尚未清晰,但在它从属的语义学家族内,人们可以首先发现一种运动的涵义,它指一个定向的移位,一个行进之旅程,即“趋向于……”之运动。(The *Sense of the World* 12)就其德语语源而言,它首先指将自身送向某处的过程。至于感受,在我们所讨论的语境内,同样不过是向着世界与向着那在世的自身的感受,它与作为“向着存在之运动”(Nancy, *The Sense of the World* 12)的意义一蒂双生。所谓书写,于南希同样也是那将自身道出或送出的向外赋形的运动,其意义并非意味(meaning)或意指(signification),而存在于向外暴露自身、分享自身的言说,因此它首先成为一种外-铭写(ex-scribe)。书写之痕迹同样没有在阅读中抵达自己的目的地,它作为被分享的存在之通路,在接受者处重新开始或重复了书写所带来的外展,由此同样成为共鸣之场域。再一次,外-铭写首先标识了延异,它成为一次出离于自身的断裂。德里达正是借此断裂质询形而上学所提供的在场形式,并将之导向对于他者与他异性要素的先行肯定,而南希则将“延异”(différance)中的“a”提取为更强调指向性的法语的重读介词“à”(即一个“朝向……”的具方向性的运动)(14),侧重于其中的送出与分享维度,进而展开阐说了那在遥相感应之中的来到在场的过程。

总 结

在南希和德里达的讨论之中,我们可以发现两个并行的运动,其一是向外,其二是回撤。就前者而言,它是对于外部-他者的指出,这一外部质疑着内在整全的封闭,使之向着他异性敞开。至于回撤,则一方面是他者的回撤,此他者动摇着自我建基的主体又同时激活了它,但它仍不断逃离,仍然作为他者不为我们所占有;另一方面是我们自身的回撤,就像线痕的回撤被用于说明某一线痕自身内在意义的匮乏一样,我们也让自身从在场的连续性之中回撤,让一个传统之中具主宰地位的实体主体回撤,并转入一个敞开的生成过程。就此而言,德里达与南希实际上都或多或少承继了列维纳斯的思考,对不可扬弃也不能内化的外部性与他异性的指出,成为突破形而上学封闭的重要环节。但他们皆更加倾向于将他者或

他人小写化(*autre, autrui*),让它作为间隔与差异的标识以及敞开的必然性本身播撒在“我”以及所有专有的起源身上。

二人的不同在于,德里达仍然侧重于伦理向度,在将他者置于准-先验位置之时,以他者或异质性要素来对于主体等问题进行先行切入。盲目被视为主体之失能,它既溢出经验把握,又作为主体得以建构的条件,揭示了他者的痕迹如何构成了我并使得我对之身负责任与债务。这一方面强调他者拒绝被还原为某种为我显现的现象,另一方面则肯定他者之为意义建构的条件。两方共同导向了尊重他者之为全然他者与对他者敞开的伦理命令。在《马克思的幽灵》里,德里达将他所思考的“弥赛亚性”(messianic)或没有弥赛亚的“弥赛亚主义”(messianism)同样也称为“准-先验”的(Derrida, *The Spectres of Marx* 168-169):它肯定弥赛亚将会到来,但同时又拒绝给这到来定下日期,拒绝先知的视野与道成肉身,让之永远被延迟,让这对弥赛亚的渴望成为对未来与他者的开放。在此弥赛亚区别于任何可经验的实体,但对它的肯定又成为经验之到来的前提。同时,弥赛亚的渴望不给出决定性的启示也区别于亚伯拉罕式的宗教,它也没有停留于“精神”或“抽象”,它要求我们在承担允诺之时进行行动与实践。(89)就此而言,我们能在德里达的思考中发现一种质疑与肯定的缠绕:质疑体系的封闭,肯定那让体系封闭不再可能之物,后者既是前者成为可能的条件与前者所指向,又让前者瞬间转为对他者的聆听与承担。如果说早期德里达的解构较为侧重怀疑向度的话,那么在中后期对于艺术与政治哲学的思考之中,他更加侧重于将怀疑引向肯定,德里达自己曾表达过这一变更:“大体来说,我改变了‘问题’一词,我将把对它的强调转向对召唤的强调。对问题的坚持是必要的,但对召唤(或者说,命令、欲望与要求)进行理解更为必要。”(南希记录下的德里达的会议发言, Lacoue-Labarthe and Nancy 54)

尽管南希同样强调“敞开”的重要性,但更侧重于阐述外在如何成为共鸣场域并进而走向了“共-存在论”。当德里达主要言说意义和主体建构之中他者的赠予时,南希更加强调了主体对于馈赠的接受方式,即它在关系之中如何通过感觉的自身分异来为自身赋形并进入在场。是故德里

达一开始便悬置起视觉,再次强调了主体不由外在假借,便看不到自身与因此匮乏而建立起的与他者的不对称关系,南希则把感觉活动置于重要位置,以提供存在者感知差异、于差异中肯定自身的通路。同时,南希又将这一通路确定为出离与外展,把“我”之存在确定为向着外部-他者的暴露与分享,而暴露总是共通的外展之中的暴露,主体在自身的切分/分享(partage)之中与他者(另一存在)对自身的切分/分享共鸣,此即他所谓“存在-于-共通”。在这一图景之中,存在者既彼此分离,又以相同的程度暴露于其他个体。我们可以发现,南希在反思现象学之时又保留了鲜明的海德格尔式存在论语言:出离-存在联系于此在之绽出,只是绽出之中我与自身之间的绝对间隔被突出强调;暴露与敞开联系于此在的被抛,只是此过程之中与他者的分享让安置首先处于共在场域。南希在此实则是一方面以延异来重思存在,另一方面又把延异引向了“与-在”,他希望能以此为基础将存在论调整为“共-存在论”,让“与-在”之中所蕴含的向着他异性的敞开与分享来让存在论与伦理彼此接洽,让伦理不再独立于存在论并同时让存在论被灌注以伦理。(Being Singular Plural 21)对于他而言,“重要的并非是从‘一’开始还是从‘他’开始[……]而是绝对地与毫无保留地,从‘与’(with)开始”(Being Singular Plural 34)。

德里达曾表示自己与南希的区别并非在于立场而在于坚持此立场的姿态。在他看来,南希从来不惧于使用传统形而上学之中的重要概念,如“理念”“意义”“本质”等,虽然南希对于这些概念的借用都是高度语境化的,并且皆包含着对这些概念的再解读,但这类借用依然有如背负高利贷,它们有可能让形而上观念隐秘地重新回到思考之中并最终动摇南希的姿态本身。(Francis and Martin 165-168)概要而言,南希以触觉的逻辑所引向的与-在为核心,将之作为存在者进入存在的形式,实际上有再次恢复“起源”的位置与“本质”之虞。^④尽管南希既多次强调诞生形式的多样性以抵抗“本质”,又希望将起源播撒入复多之中以抵抗其专有化,但外展和出离于存在仍然沉潜于两方之下被视为共有的与普遍的。在对于素描的讨论之中,这表现为对出离自身去自身赋形的快感的先行肯定,外展与出离成了对内在之

无的增补与存在者如其所是地去存在的优先通道。因此,在保留存在论立场之时,南希也潜在地给出了“本真”的存在方案,在将“与”置于首位予以优先思考时,一种普遍的进入在场的形式则被作为应然与必然重新确定。相较于此,德里达则希望更彻底地离开存在论,他给出的是关于准先验之他者的“纠缠论”(hantologie/hauntology)(*The Spectres of Marx* 10),一方面让他者之幽灵不断纠缠着起源,将存在论所给出的任何可能的在场形式拉回到他者的不断回撤之中,另一方面指明他者之为意义建构的条件并给出对他者永远开放的伦理命令。至于这两种思考侧重各自所产生的问题及后果,或许还需更多学人予以思考。

注释[Notes]

① 在意大利语中,“disegno”指在平面上由铅笔或其他材料(如炭笔或炭条)所勾勒的形象,我们通常将之理解为“素描”,而“disegno”通常还指筹划、构思与设计。在法语中,动词 dessigner 可以导向两个名词,即“dessin”(素描)与“dessein”(设计),这两个词既同源亦同音(于贝尔曼 111—112)。

② 在德里达与南希对于素描的思考之中,线痕(trait)都取代了线条(line)的地位。关于 trait 的词源及其引申意义,魏柯玲曾在其论文中有过讨论(魏柯玲 153)。另外,魏柯玲将“trait”一词译为“划线”,在此为了突出此词与书写“痕迹”的关联,将之暂译为“线痕”。

③ “Aperspective”的前缀“a-/ap”在希腊语中意为“从”,“离开、分离、区分”,在此或可理解为一种“非-视角”或“无-视角”。值得注意的是,“perspective”又意为“透视”,德里达在此还以素描的特质来反对透视法内含的将世界交付于主体把握的观念。

④ 在《论触感》里,德里达从南希所论触觉出发,讨论了后者思考的那种作为去存在的或来到在场的“技术”(而此“技术”在南希处同时也包括了“艺术”)。在他看来,尽管南希表示没有一种专有的技术(“the technical”),但仍然预设了某种对于内在之“无”的普遍的增补方式,以至于在确认了一种普遍性的解构在场的方式之时又潜在地给出了新的在场方案(Derrida, *On Touching* 287—288)。

引用作品[Works Cited]

Bennington, Geoffrey, and Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Trans. Geoffrey Bennington. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

Berger, John. “To Take Paper, To Draw: A World through Lines.” *Drawing Us In: How We Experience Visual Art*. Eds. Deborah Chasman and Edna Chiang. Boston: Beacon Press, 2000. 118—124.

Caputo, John D. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida: Religion without Religion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

Derrida, Jacques. “Le Dessin par Quatre Chemins.” *Penser à ne pas Voir. Écrits sur les Arts du Visible 1979—2004*. Paris: La Différence, 2013. 201—203.

---. *Memoirs of the Blind: Self-Portrait and Other Ruins*. Trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

---. *On Touching: Jean-Luc Nancy*. Trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.

---. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. London and New York: Routledge, 1994.

---. *The Gift of Death*. Trans. David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

雅克·德里达 张宁:《解构之旅·中国印记》,张宁编译。南京:南京大学出版社,2009年。

[Derrida, Jacques, and Zhang Ning. *The Journey of Deconstruction*. Trans. and ed. Zhang Ning. Nanjing: Nanjing University Press, 2009.]

Descartes, René. “Treatise on Light and Other Principal Objects of the Senses.” *The World and Other Writings*. Trans. and ed. Stephen Gaukroger. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 3—75.

乔治·迪迪-于贝尔曼:《在图像面前》,陈元译。长沙:湖南美术出版社,2015年。

[Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images*. Trans. Chen Yuan. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015.]

Guibal, Francis, and Jean-Clet Martin, eds. *Sens en Tous Sens. Autour de Travaux de Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilee, 2004.

Kearney, Richard, ed. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. *Retreating the Political*. Ed. Simon Sparks. London and New York: Routledge, 1997.

Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

(下转第 57 页)