

论南希的触感理论及其在文艺批评中的应用

王琦

触觉(tactile)与触感(touching)是两个相关而又有微妙差异的哲学概念。两者都被用来描述身体尤其是皮肤受到刺激之后的某种特殊感受和体验,都与人的主体性、自觉性和意识的能动性密切相关。前者往往被用来描述身体的皮肤感受器受到刺激之后激起的神经反应,能通过神经生理学找到明证,因而常被当作身体与生俱来的自体感受和感觉,在习惯性的日常重复中逐渐被接受为天然的、自足的甚至理所当然无需注意的感觉。后者被用来描述身体尤其是皮肤受到刺激之后的意识性、情感性和心理性体验,强调人的主体性对客观感受的主动意识和心流体验。在西方传统形而上学传统中,触觉被理解为与身体的视觉、听觉、嗅觉、味觉平等的感官之一,是一种静态的、客观的、对象化的存在物。然而,由于“视觉中心主义”哲学传统的压抑,触觉没有得到应有的重视和思考。20世纪中后期以来,随着后结构主义对“视觉中心主义”的批判的展开,触觉的地位获得了一定程度的抬升。现象学、存在论哲学开始将触觉与人的生存、存在方式等联系起来,触觉中的主体性、意识性、情感性、心理性等维度被逐渐强调起来,“触觉”概念慢慢转变为“触感”并成为解释人的现世存在方式的重要入口。

在这个思想流脉中,当代法国著名哲学家让-吕克·南希(Jean-Luc Nancy, 1940-2021,以下简称南希)延续了后现代思想家们对身心二元论的解构,通过身体触感化、触感意义化和意义世界化三个环环相扣的哲学操作,重新思考了触感与人的生存的根本关系,强调了身体、触感、意义和世界之间的关联,有力地推动了触感理论的发展。南希还独具特色地分析了以触感为表现主题的基督教绘画,将自己的触感理论应用在文艺批评之中,激活了触感在文艺批评中的理论价值。然而,学界对这一特色理论及其应用价值尚缺乏系统性的认识。本文全面展开南希触感理论的生成过程、理论内涵及其应用价值,分析并激活南希触感理论在文艺批评中的潜能。

一、从触觉到触感:南希触感理论的逻辑前提和内在理路

正如加拿大著名感觉史研究专家和文化历史学家康斯坦丝·克拉森(Constance Classen)在其专著《最

深切的感觉:触觉文化史》中所指出的,“抑身扬心”的倾向不仅体现在身体观念史中,即便是在身体史、医疗史、思想史和哲学史中,对“位于我们的自我体验和世界体验的最深处”的触觉的研究,也普遍存在忽视“触觉体验”(Tactile experience)的未曾明言的压抑倾向。⁽¹⁾在克拉森的研究中,“触觉体验”被用来描述人的身体尤其是皮肤受到刺激之后激起的身体反应,它既包括作为静态感官之一的“触觉”,又包括强调意识性和能动性的“触感”,尤其强调主体对“触觉”的能动性体验和经历。这里隐含着对柏拉图以来传统形而上学轻视“触感”的批判。实际上,不止柏拉图,在西方形而上学以来直至20世纪之前的西方观念史中,触觉体验往往都被理解为身体的“触觉”。由于身体本身已经被放入到身心二分、抑身扬心的认识论格局之中,触觉自然无法在形而上学中获得自足的、确定性的位置。在雅克·德里达(Jacques Derrida)解构哲学的指引下,结合梅洛-庞蒂的身体现象学,南希重新正面解释了触觉体验,并因此被德里达称之为“有史以来最伟大的触感思想家”。⁽²⁾

1990年,南希以英文的形式在美国加州大学欧文分校(UCI)的一次国际会议上,发表了《论身体》一文,从正面开始对触觉体验进行哲学思考。在其后发表的诸多论文和出版的诸多著作中,⁽³⁾南希通过身体触感化、触感意义化、意义世界化等一系列的哲学操作,在触感、身体、意义、世界之间建立起复杂的共生同构关系,赋予触感以绝对原初和“根本觉”的地位,重构了传统的感官等级秩序,极大地推动了触感理论的发展。南希的触感理论延续了后现代思想家们对身心二元论的解构,重思了触觉体验与人的生存的根本关系,同时又强调了“意义”“世界”和“触感”的关联,独具特色又极具魅力地将触觉体验与生存论、现象学、艺术创造与批评等联系起来,发展出了颇有启发意义的触感理论。

在回答译者关于触感是如何与解构逻各斯中心主义和语音逻各斯中心主义联系起来的提问时,德里达提到了他写过一本关于南希的书,即《论触感:让-吕克·南希》。⁽⁴⁾在这本书中,德里达认为南希思考了“作为视觉特权的真正完成的触觉特权”,或者是“作为视

觉特权之终极目的的触觉特权”。其基本观点是,既是理论的(视觉中心的)又是“触觉中心的”的哲学,与某种被文化标识了的身体经验有关。⁽⁵⁾在德里达的理解中,这种被文化标识了的身体,既包括恣肆张扬、充满感性力量的古希腊文化浸染过的身体,也包括含蓄内敛、被神圣理性所极度压抑的、被基督教文化洗礼过的身体。无论哪种身体,对于标识其存在的文化体系而言,触感都具有至为根本的意义。德里达说,“触感甚至先于视觉构建了重要的感觉,这种具有绝对优先性的感觉(我称之为触觉中心主义,它经常不为人知或被曲解),组织起对所有哲学甚至自称非直观的哲学和圣经话语共同的一种直观主义。”⁽⁶⁾这即是说,对于触感问题的思考,实际上可以通达对某种文化的中心、本源甚至根基的思考,可以在最核心的位置上揭示其自我结构、自我紧缩、自我松弛、自我解构的运动过程。德里达的上述观点是在论述南希的触感理论时形成的。德里达肯定了南希对触感的思考,但尚未充分揭示出南希触感理论的深层逻辑。

南希的触感理论起步于对触觉体验中“触觉”和“触感”两个不同维度的细致区分。究竟应该把触觉体验称为“触觉”还是“触感”?在南希看来,这并不仅仅是命名和称谓的问题,而是体现着非常深刻的对触觉体验的不同理解。虽然,在形而上学史上,从柏拉图开始,这种切身的、本己的身体感受就被称为“触觉”,但南希认为这其实是一种误解。“触觉”这个概念本身暗示着把触觉体验理解为与视觉、听觉等其他感官一样的静态的身体感觉,理解为身体天然具有的某种属性和官能。这实际上遮蔽了触觉体验背后的主体性和能动性。南希放弃了对“触觉”概念的继续沿用,转而突出触感体验中的“触感”维度,试图重新唤醒哲学对触觉体验中的能动性、主体性和意识性的重视。“触感”暗示着触觉体验中心灵的、精神的、心理的和情感的要素,暗示着身体的主动性和能动性,因而最能将它那种能动的、活生生的、切己的、体验的、具有创生力量的特点标识出来。南希关于触觉体验的一系列著述,都是以“触感”作为逻辑前提的。围绕着触感,南希通过身体触感化、触感意义化、意义世界化三个逻辑贯通的哲学操作,将触感发展为理解人与世界、世界与意义、身体与世界等关系的重要入口。

身体触感化。从“触觉”到“触感”的术语转换,揭示的是以身体为认识对象的认识论思维方式,向以身体活动为思考中心的生存论思维方式的转变。触感既然是身体的活生生的活动,是最切己的最具能动性的触觉体验,那么,它与之前很长时间占据哲学思想特权地位的“视觉”相比,就更能从传统形而上学二分思维和抑身扬心的身心格局中摆脱出来,成为重新理解人与世界、存在与世界、存在与存在者之间关系的重要入口。在这个意义上,触感本质上是人与世界建立联系

的直接通道。人是通过身体与世界打交道的,理解触感的前提要件必然是触感与身体之间的关系。身体如何通过触感回归/呈现为身体?必须在触感和身体之间建立同一的关系,也就是将触感身体化,或将身体触感化,才能重新理解人与世界之间的存在性关系。南希的触感理论也正是在这里找到了逻辑的起点。

身体的观念史传统已经证明,相比于其他诸感觉来说,触觉显然更为根本、更为内在、更为体己,也更为基础。因为人从原始蒙昧状态和混沌世界中分离出来的第一种独特感受就是触觉。人是从自己身体刻画到洞壁或其他物体上的第一道痕迹中认出自身的,认出自身与其他世界中的存在物之间的差异的。触觉建立了人的最初的主体性。在这个意义上,身体及其感性经验其实是最具生存论色彩的可以在人与世界之间往返的中介。在身体哲学中,触感的地位逐渐获得抬升,⁽⁷⁾出现了以身体直接触知世界为前提的“在场化”现象学,⁽⁸⁾甚至有研究者呼吁赋予触觉以第一知觉的地位,将知觉现象学转换为触觉现象学,⁽⁹⁾这都说明触感的生存论地位逐渐获得承认。

触感意义化。在南希看来,与“外”的关系构成了身体与世界的最为原初的关系,身体与世界的联系需要通过触感才能实现。日常生活经验告诉我们,身体的感性经验首先是触觉经验,视觉、听觉、味觉和嗅觉等其他经验,也都是以触觉为奠基的。颜色的光谱需要触及我们的视网膜,声音的振动波需要触及我们的耳膜,食物需要触及我们的味蕾,气味的元素需要触及我们的鼻黏膜,我们才可能激发出对视觉、听觉、味觉和嗅觉的感性经验。恩斯特·韦伯(Ernst Weber)的感觉器官生理学告诉我们,皮肤的压觉、温觉、位置觉以及痛觉是典型的触觉,其他器官如眼、鼻、耳、舌等都有可以补充皮肤触觉经验的触觉。⁽¹⁰⁾这样,触觉就不只是皮肤这个单一器官的经验,而是整个身体乃至整个主体建构意义世界的重要通道。

在这个意义上,南希所谓触及身体,就是回到“其意义就是身体之建造的感觉的无所不指”,⁽¹¹⁾回到身体本身的触感或触觉,使身体事件出生并来到在场。但是,南希进一步指出,“这并不意味着,身体在意义之前,作为其前历史或前本体论的隐晦证据而到来。不,身体只是绝对地给出它的位置,既不是之前,也不是之后。身体的位置就是意义的绝对发生或占据位置。绝对就是分离、分别、外展、分享。”⁽¹²⁾这意味着,仅仅只是将触觉还原为身体的感受性和能动性,对于作为外展的身体而言还显然不够,还必须进一步发掘触感之于身心二元论的解构作用,才能真正实现作为外展、间隔、分享的身体本己之思。

意义世界化。通过身体触感化,触感成了身体的能动性、意识性和心理性得以展开的依凭。通过触感意义化,触感才能与世界建立起有意义的关系。南希关切的不仅是身体与世界的关系,更在于如何通过触

感激发意义并重建一个有意义的世界。在南希看来,一方面“身体以其破碎的形式最早揭示了一个形而上学的意义—世界的解体”,使“片断”成为意义普遍失落之后的世界的根本特征;另一方面“身体又率先试图在这个解体的意义—世界中发现某种意义”,从而在人与世界之间建立起一种意义的关联。⁽¹³⁾换句话说,尼采以来的身体观念“终结”了传统形而上学那种二元分立、心尊身卑的身心格局,同时也开启了在后理论时代重新理解世界和意义的方式。身体因而具有极为根本的意义,它构成了敞开世界之意义的根本途径,同时又表达出对于肉身的超越和对于灵性的追求。对于南希,这种敞开和超越,是通过触感来实现的。

南希触感理论的主要关切在于如何在触感、意义和世界之间建立一种本真的、具有生存论色彩的关联。南希将触感问题与存在问题、生存问题、意义问题连接起来,挖掘出触感对于意义生成、存在经验、世界进步的重要价值。南希抓住了“触感”作为根本觉的重要地位,认为:“并非偶然的是,身体与感觉密切相关,处于意义的陌异感受之中,在感觉、特别是触感的意义上进行感受。”⁽¹⁴⁾“意义是触感。意义的‘先验性因素’(或‘存在论因素’)便是触感:模糊的,不纯粹的,不可触及的触感……”⁽¹⁵⁾这其实是把触感还原为身体的原初感受性,让身体成为专门的、本己的触觉器官,成为意义的借喻和“代具”,整个身体都被还原为一个“触”!这个“触”,既是身体隐秘地触知自身,也是公开地触及他人和外物;它面向身体自身之外,向着界限、向着外物接触;它“仍然朝向或者在世界之中,‘朝向’或‘在’是这样一种非实在性:区域的延伸、间隔、距离,‘原子的’模式。”⁽¹⁶⁾这其实是把触感这种身体的感受性还原为意义的无限可能性。

通过身体触感化、触感意义化和意义世界化这三个环环相扣的哲学操作,南希的触感理论既潜在地呼应着后现代身体哲学对“身体解放”的呼吁,又建立了自成体系的理论架构。身体是以触感为存在论前提的,触感是身体的根本觉;身体的触感并非动物式的本能反应,而是敞开了一个有意义的空间,意义的发生倚赖于触感的切身性、本己性和能动性;意义是世界得以存在的依据,人在世界之中存在的意义和方式不同于狮、虎、豹、鸟、虫、鱼,是因为世界本身就是意义世界,意义与世界是一体两面的。显然,南希的触感理论重构了人与世界的关系,重构了身体、触感、意义、世界之间共生同构的复杂关系。在这样的理论视域中,传统的身心二元结构、“视觉中心主义”的感官秩序以及以“感觉”为中心的静态理解,都必须进行某种“后现代转换”。这样的转换所带来的后果,不只是身体哲学的发展,而且也包含着与身体相关的身体美学、艺术、文学以及日常生活等各领域的全方位革新。

就美学和艺术而言,如果我们可以艺术史上找到运

用这种触感理论的对象,我们便可以一方面深化对南希触感理论的理解,另一方面也可能建构一种文艺批评的触感主题解读模式,进而深刻揭示南希触感理论在文艺批评中的意义。将“触觉”发展为“触感”,南希突出了这种特殊身体感受中的生存论特征。主体及其能动性、生命及其生成性、体验及其创造性、意义及其敞开性等,都得到了进一步的强调。将触感而不是视觉作为人的生存的前提,也成了南希展开文艺批评的起点。在对以触感为主题的基督教绘画作品的批评中,南希具体地操演了其触感理论,使我们看到了触感应用于文艺批评的潜能。

二、触感如何介入艺术:南希触感理论视域中的基督教绘画

在西方艺术史论中,将触感看作艺术创造或鉴赏的感知形式或心理机制的看法,可以追溯到文艺复兴时期。一些艺术家认为触觉是确定视觉形象之真实性的感觉基础,而另一些绘画艺术家则通常为了扬升视觉的中心地位而贬低触觉的作用。到19世纪初,黑格尔将视觉确立为诸感觉之首,把艺术理解为理念的感性显现,文艺中的触感经验被进一步压抑在视觉中心地位之下。19世纪末20世纪初,奥地利艺术史家阿洛伊斯·李格尔(Alois Riegl)提出“触觉—视觉”“近距离观看—远距离观看”等二元对立的观念,通过探讨文艺知觉方式的变化,来解释各历史阶段文艺风格深化的心理动因。⁽¹⁷⁾瑞士艺术史家海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)则将古典艺术的“线描”方式确立为“触觉的视觉方式”。⁽¹⁸⁾美国艺术史家伯纳德·贝伦森(Bernard Berenson)则以意大利文艺复兴时期绘画艺术研究为基础,在不同的论著中用“提升生命力”“运动感”“空间构图”等范畴,构建了以“触觉价值”为核心的文艺形式概念体系,⁽¹⁹⁾较早地传达了文艺的现代形式分析观念。这些艺术史论家们对艺术尤其是绘画艺术中的触感经验多有发现,但是,在具体的理解中,他们要么把触觉作为文艺主体感知艺术魅力的知觉方式,要么把触觉理解为主体把握文艺与真实、平面与深度、运动与静止等二元范畴的心理动因,大多没有脱离近代主体哲学和心理学的解释框架。

相较于这些西方艺术史论家,南希的触感理论引入了现象学和存在论的视角,从身体触感化、触感意义化、触感世界化三个维度上赋予触感以绝对原初的地位,从而将触感与身体、存在、文艺等勾连在一起,有利于我们从存在论的高度上重新理解艺术的本体、艺术对身体的表现以及艺术活动中的触感经验。南希曾在《图像的根本》一书中明确指出,“理念作为形象的根本不应该只是诉诸灵魂的精神,也应该是触及身体的感知”⁽²⁰⁾,这表明他将柏拉图式的“理念”进行感性化处理的努力,图像的根本被建筑在身体—感知的基础上。这已经显示出南希将艺术解读为身体感知的结果的思想倾向了。

在西方艺术史上,文艺复兴时期的绘画作品或被人文主义式地理解为“人的诞生”的产物,或被形而上学式地理解为“视觉中心主义”的产物。从触感理论和生存论的角度对之进行解读,可以发现画家们极为隐蔽地通过对不同形态的触感的描绘,曲折地表达着身体、意义与世界之间的复杂关系,用朴素的生存论色彩暗示着他们对基督教神学统治地位的反抗。这和南希的触感理论有着内在共通之处。南希曾经运用他的触感理论重新解读了达·芬奇(Leonardo da Vinci)的名画《最后的晚餐》(The Last Super, 1494-1498),为我们树立了一个以触感理论解读艺术作品的范本。

之所以选择从剖析《最后的晚餐》入手展开触感理论的运用,是因为南希对触感生存论色彩的发现,目的并不仅仅是还原触感自身作为“根本觉”的地位,也并不仅仅是调整传统感官秩序,而是要沿着德里达开拓的解构主义思路继续执行“解构”(deconstruction)策略,对一切原来看似无懈可击的偏见和成见进行毫不留情的解构。指明基督教神学的自我解构(auto-deconstruction)特征进而“解构基督教”(南希曾专门写过《拆封》⁽²¹⁾一书来完成这个工作),是南希触感理论最具挑战性也最具革命性的工作。《最后的晚餐》将笔触聚焦在耶稣与门徒共进最后一次晚餐的场景上,既以情节化的处理方式再现了基督教神学的核心教义(道成肉身, incarnation)与伦理精神(弥赛亚主义, messianism),又以触感为中介隐约地表现了画家对基督教神学统治地位的抵抗,曲折地表达着“人的诞生”的人文主义式观念。这与南希赋予触感解构基督教神学的重要使命暗暗相通,甚至构成了南希触感理论伟大解构力量的直接证据。

艺术史家恩斯特·贡布里希(Sir Ernst Gombrich)认为,《最后的晚餐》是以“绘画科学”的精神将圣餐场面作为一幕展开的哑剧进行“实况模拟”的结果,描绘出了“某种震惊的消息在一群人身上所产生的效果。”⁽²²⁾贡布里希还从“环境功能”的维度说明达·芬奇的意图是用“有效真实”这种手段来改变圣餐题材作品中存在的“呆板”。⁽²³⁾在《不要触摸我:论身体的扬升》⁽²⁴⁾一书中,南希雄辩地指出,如果这种说法成立,我们就可以通过这幅画作透视到触感在福音叙事和文艺呈现中的不同处理方式,进而发现触感理论之于绘画作品批评实践的适用性。有学者分析认为,“当南希谈论绘画中的身体接触时,他更想强调的或许是绘画与观者之间的接触,即作品如何直接触动观者”⁽²⁵⁾,绘画的本质被归约到身体的触感及其相关意义机制的运作之中。

通过对触感理论的演绎,南希让我们认识到,在“最后的晚餐”的场景里,触感不只是彰显神性和见证的转喻,而是召唤、生成直至关闭、拒绝“我的身体”的重要中介。耶稣指着桌上的食物对门徒们说的那句“这里是我的身体”,被《最后的晚餐》形象化地展现在

一个无言的情境中,标志着基督教信仰共同体得以持续和可能的重要通道。耶稣用语言指明的对自己身体的给出,也就是对门徒们触感的召唤,因为耶稣用以指代身体的,恰恰是诉之于口之吃与喝的所谓圣餐——面包和葡萄酒。这不是比喻,不是在作为实体的图像与作为启示的真理之间寻求某种同一性,不是在传达视觉或视像之于信仰的神圣性。这也不是寓言,因为寓言总是在从表象到意义的过渡中,在对道德的生产中留居在意义之中并因此遗弃了表象本身。

南希逐字逐句地分析了“这里是我的身体”中隐藏的触感奥秘。进而分析认为,“这里”,在这里给出了一个位置,不是耶稣持存所在的这里,而是作为面包和葡萄酒的那里,是被圣父离弃之后的那里,是一个虚位或非位置(non-lieu)。从这里到那里,打开了一个空间的间隔却又马上闭合为同一,这里就是那里。“是”,就是存在,是在场,也是非在场,毕竟面包和葡萄酒并不能等值于活生生的身体。“是”,也是给予,是“放弃”的替补,是对礼物的肯定,是神圣之爱的确证,虽然这个爱也因为是一道命令而成为不可能的爱。“是”给出自身又出离自身,它是“是”又同时是“非”,是“无”。“我的”,谁是这个“我”?它不是笛卡尔意义上的观念自我,也不是黑格尔意义上的纯粹自我,它拒绝过度的乌托邦、精神或意识的负担,它只是一个被暴露的赤裸裸的身体,是一个只有身体的“我”,是作为绝对在这里的此时此刻的生存,是“身体的来来去去(allée-et-venue)的通道”⁽²⁶⁾。“身体”,何谓“身体”?身体在这里既是血肉之躯,又是可供分享的面包和葡萄酒,是活生生的生命的具身化。身体是比一切本源更本原的本源,是对时间和空间的持续存有与占位,但同时又赋予不可摆脱的绝对有限性。身体永远只是这里的身体,它不在彼处,它就活在当下的在场之中。它既凝聚于自身的绝对内在性,因为一切感受都只能是身体本己的感受。它又同时向自身之外敞开,因为它只能在与他者的关系中确立自身。它是自身,同时又是自身的间隔,以及位置的张力。它是实在的时空之物,又只能实现于虚位的、非实在的场域。“这里是我的身体”,在建构自身神圣性的同时也解构着自身。

南希说,“如果‘这是我的身体’说出了什么,那么,它所说的超出了言语。它不被言说,它被外铭写——向着丧失的身体。”⁽²⁷⁾在这句谶言及其所描绘的场景中,本己的身体成了被离弃的存在,肉身化的身体被神秘化为面包和葡萄酒,它所要求的对触感或触及的显现,也被出离到了言说和书写之外,它揭示的仍然是一个“意指的身体”。南希把这个意指的过程概括为“身体——受难——受难的标记——受难的标记作为献祭的意义——献祭被扩散为教会的意义世界——面包作为荣耀身体的化身被分享”⁽²⁸⁾,这是一个身体出离自身

走向符号意指的典型的扩展过程,在这个扩展中身体被神秘化为受难的记号和符码,恰恰失去了身体本身。显然,南希强调的是“感知的身体才构成一个思考的主体,唯有一具可以感觉的身体才能从感觉中构成一个身体,所以所谓的身体就是各种感觉的集合”⁽²⁹⁾。要摆脱身体的意指化,就必须让身体回归或还原到身体的本己状态,让身体恢复其感性经验,恢复身体感受的原发性、单次性和直接性。

在南希的理解中,对《最后的晚餐》来说,就是恢复身体的触感经验。准确地说,通过对“这里是我的身体”的艺术化呈现,《最后的晚餐》被南希解读成了身体对触感的吁请。一方面,基督吁请门徒们分享已经幻化成面包和葡萄酒的自己的身体;另一方面,画作唤起了欣赏者本人对面包和葡萄酒的触感经验,使欣赏者重新体会到触感与艺术之间的呼应关系。可以看到,在南希触感理论的视域中,作为物的面包和葡萄酒获得了生存论的意义,它们被当作身体的转喻。可以推导出的观点是,在离弃本己身体的同时,又把本己身体投射和转喻为面包和葡萄酒。后者是全然感性的,是对可以被吃喝的允诺,是对礼物和馈赠的给出,也是对分享和友善之元伦理的标记。吃喝、礼物、分享,都要求着门徒们去效仿这个给予和触及的姿态,要求着重建一个触感的伦理共同体。这样看来,如果按照南希触感理论的思路,在最后晚餐的仪式中,“身体”及其生命的元素,以及不断被投射和转喻的灵性圣化的意义,就总是在不断积聚和敞开,总是在自我生成和自身解构中不断循环往复。触感或触及,把意义还原为触感或触及,这正是对身体意指化的摆脱,也是对身体神秘化的祛魅。触感之于身体,在这里获得了超越肉身抵达灵性的第一重意义。由此,触感具有解构神学的重要功能。事实上,在后来的《解封》一书中,南希专门讨论了触感对于神学的“自我解构”作用。

这样看来,通过南希触感理论的激发,《最后的晚餐》可以被解读为以视觉再现的方式表达了文艺复兴时期的触感经验。一方面,文艺复兴时期对触感的倚重是非常普遍的,画作对触感经验的表现切合了当时的时代主题。那时把触感理解为接近上帝、沟通神性的重要方式,触摸圣像、将圣像挂在贴身之处、亲吻圣像等,被认为是信众与上帝最神圣的沟通方式。另一方面,由于题材本身的宗教性和神圣性,《最后的晚餐》欣赏者也会不由自主地进入一种神圣的宗教情绪之中,才开始对画作的欣赏。这种欣赏就是重新唤起欣赏者自身的触感经验,引导欣赏者从触感的维度重思神圣性。这样,画作的触感表现和欣赏者的触感经验就被设定在一种“同在”“共在”的心理氛围和精神气氛之中,从而获得了一种超越视觉欣赏的审美体验,显示了一种以触觉为切入角度重新描述文艺复兴时期

画艺术的可能性。

三、艺术如何表现触感：南希触感理论视域中的手的姿势学

南希对《最后的晚餐》的分析,主要集中在对“这里是我的身体”这句谰语的分析上。毕竟,《最后的晚餐》画作中没有直接表现耶稣与门徒们的接触。但是,南希的分析却揭示出另一种解读基督教绘画的可能。即,以画作对触感的表现为中心,讨论文艺如何表现触感。由于画作只能在二维空间中以静态的方式去表现人的触觉体验,因此画作必须找到最适合表现触觉体验的表现对象,才能切实地表达出对基督教“自我解构”的作用。这个表现对象,无疑就是身体的姿势,更进一步说,就是手的姿势。画作中,手的姿势、手的触摸、手的动作、手与其他物件的关系等,由于手是身体的最大的、最能体现出身体主动性和能动性的触觉器官,也便成了最能体现出触觉体验的表现对象。基于此,沿着南希触感理论的思路,通过分析基督教绘画中手的姿势,即可窥见文艺如何表现触感这个具有艺术理论意义的问题。

对以基督复活为表现中心的画作来说,耶稣以怎样的姿势与门徒们接触、触及或触摸,门徒们以怎样的姿势领受圣恩,不仅彰显着画家们对“复活”的理解,也表达着画家们对触感体验的艺术认知。因为与关于复活的文本叙事不同,绘画必须把复活场景中的触感经验转换为一种“看”的姿态,把复活再现为一种显示至高力量的奇观,混合进恰如其分的象征、寓言和神秘色彩,才能实现上述目的。在基督教关于复活的叙事中,手——这个最能体现触感体验的本真性、切己性、能动性和在场感的身体器官——的姿势被赋予了神圣的意味。在关于复活的绘画作品中,手的姿势也被画家们着重表现。在南希触感理论的视域中,对这些手的姿势及其蕴含进行细致描绘和深刻分析,可以看到具有生存论色彩的触感经验是如何一步步通过“手的姿势学”解构了复活叙事中的神性的,也可以看出触感作为解构利器是如何发挥其作用的。

触觉被转换为视觉,这大概是因为触觉与视觉的内在相通性。亚里士多德在《论灵魂》中就把触觉理解为其他感觉的基础,因为所有感官都是“通过接触来感知的”⁽³⁰⁾。只是大多艺术史对绘画的解释往往将视觉导向宗教的神性叙事,把作为基础的触感遮蔽了起来。南希身体一触感理论对艺术史的贡献之一就在于将绘画的视觉性还原为触觉性,重新挖掘画作对触感的呈现。具体到复活叙事的画作中来,南希认为,画作中复活的基督是“‘自然’人物而非‘超自然’的人物,那个复活者的到来是熟悉的而非奇观式的”⁽³¹⁾。这就是对视觉之“魅”的祛除,对触觉之“基”的还原。除了达·芬奇,在伦勃朗、丢勒、提香等人的作品中,我们也可以发

现这种对身体触感经验的表现,看到身体的灵性得以展现、意义得以表达的基本方式。

在伦勃朗的画作《坟墓上的基督与抹大拉的玛利亚》(Christ and St Mary Magdalen at the Tomb, 1638)中,整个画面几乎构成了一个巨大的脸孔平面:左面是正在升起的太阳,它强烈的光芒流泄到耶稣的衣服上,使后者显得光辉明亮。右面则是处于阴影中的墓穴,玛利亚的衣服仿佛就是从那个深邃的阴暗中流泄出来的。这个构图酷似人的面孔的两只巨大的眼睛,耶稣和玛利亚的脸孔被画家处理成以正面的方式朝向画面之外,形成了左右两只眼睛之间的间隔和区分。在这里,光芒与阴影相互触及却又彼此分开,相互切近却又并不真正相融,它们分有共同的界限却不彼此混合,它们在可见与不可见之间无限接近却又并不接触。在这条界限上,耶稣与玛利亚、光芒与阴影、可见与不可见,彼此都是对方的真理,而不是互为中介或彼此转换的。光与影的不可能的触摸(触感、触及),就是确保耶稣作为拯救者的神性地位。这种确保也是为了引诱人们触摸画中的光影与色彩,如明谷的伯纳德指出的,“一些美丽的圣徒画作被展出——色彩超鲜艳,赋予它的神圣性就越强;人们奔跑着,渴望亲吻;他们被邀请给予”。⁽³²⁾

而在丢勒的木刻《不要触摸我》(Noli Me Tangere, 1511)那里,耶稣被按照玛利亚的视角处理成看园人的形象,他头戴一顶草帽,肩扛一把铁锹,直立在屈膝下跪的玛利亚面前,他的面容因为背向太阳而略显阴暗,已然升起的太阳将耀眼的光芒投射在他的臂膀和宽松下垂的衣服上。玛利亚则与他的主几乎完全相反,阳光照亮了她的面容,而她的背则处于阴影之中。耶稣伸出自己的右手正在触摸玛利亚。这个复活的基督,似乎并不拒绝玛利亚触摸的请求,而且主动给出自己的身体——手,这是对神秘的破除,是对在场的倾斜,荣光的身体显得不再犹豫和脆弱,而是勇敢地向着在场打开,如同那个被打开的坟墓入口一样。这里,耶稣成了唯一显现的弥赛亚和拯救者,触摸也被再现成实际的接触和可见的触及。



Rembrandt, *Christ and St Mary Magdalen at the Tomb*, 1638, Oil on panel, 61.0×49.5 cm.



Dürer, *Noli Me Tangere (The Small Passion)* 1511, Woodcut print, London.



Tiziano, *Noli Me Tangere*, 1511, Oil on canvas, 109×91cm, National Gallery.

在提香的《不要触摸我》(Noli Me Tangere, 1511)中,玛利亚以一种要求的姿态伸出自己的右手,虽然只是轻轻地触及了耶稣的衣服边缘,但她似乎试图要去抓住那个复活的身体或者身体上斜落的衣服。

相反,耶稣的手却以一种坚决的姿态,在向她祝福的同时努力和她保持距离。耶稣的右手被处理成收束和抓紧衣物的姿势,身体也敏捷地向左倾弯,就好像是要保护他的身体似的。南希说,提香的这种处理方式,在十字架受难的题材中是被强调的,但在“不要触摸我”系列中则是“相当例外”的。⁽³³⁾联系《福音书》的叙事文本,提香画中的场景,仿佛发生在基督说出“不要触摸我”这句指令之前,这道指令也可以被解读为“不要触摸我,因为我是离开”的。

但是,耶稣和玛利亚之间手的触摸,在彭托尔莫、卡拉瓦乔、卡诺、布隆西诺等画家那里,通常的处理方式却是:它们彼此触摸或相互轻轻地触及(触而不触);或者,玛利亚触摸到了耶稣;又或者,耶稣以一种“倚靠”的方式触摸着玛利亚,甚至直接把手放到后者的头顶上。在这种通常的姿态里,耶稣成了一个可触摸的人。“不要触摸我”这句话的意味,被替换成了“不要触摸我,因为是我触摸你”。这里有着抚爱与温柔、赐福与恩典,但同时保持着无法逾越的距离。南希在这里发现,“触摸”的意义发生在了“触摸之外”,一个最感性的经验被传达出了爱的真理。正如克拉森所正确指出的,“表现肢体接触和身体运作是在艺术中唤起触觉的另一种方式。尽管他们的描述通常是风格化的,但中世纪和文艺复兴时期的绘画传达了大量有关触摸、姿势和运作习惯模式的信息。”⁽³⁴⁾这些信息“标志着不同于现代的触觉世界”,丢勒、提香、彭托尔莫、卡拉瓦乔、卡诺、布隆西诺等画家对耶稣身体姿态的描绘、对手的动作的定格以及对受难时疼痛感的传达,都在提醒着触觉体验在绘画中的重要地位。

触觉体验一个最重要的来源,就是手的触摸。手之为手,就是手之为触摸,触摸首先是手的最低限度的触摸。在以“不要触摸我”为标记的大量西方绘画中,手的游戏总是成为画家们表达主题的重要媒介,手往往成为绘画的中心,甚至是成了绘画本身,在画作中常常拥有一种决定性的力量,它会引导或指引其他绘画符号。如同南希所说,在古典绘画中,手的游戏往往是最引人注意的:“接近和指向他者,纤细的手指曲线,祈祷与祝福,轻轻掠过、轻轻抚触、轻轻拂摩而过的轮廓,对审慎或警告的暗示。这些手总是刻画了自我保持或自我克制的允诺或欲望,并且彼此地关联着对方。”⁽³⁵⁾但在基督复活的这个场景里,手成了来(玛利亚的来)与去(耶稣的去)的符号和标记。来去之间,彼此给出自己的手,或者为了展示要求的姿态,或者置入区隔的距离,甚至遥指天空那“父”和“神”的神秘居处:这是在提香、彭托尔莫、乔托等画家笔下的场景。手之为触摸的疑难和绝境,也体现得最为深刻。

如果说,在对“这里是我的身体”的解读中,南希宣告了作为神圣意指的身体的绝境:一方面是荣耀神

圣的灵性身体,一方面是血肉的感性身体,它们彼此区分却又互相转喻,始终存在着一种他异性和间隔空间的持续生成,无法同一于一个意义的真理世界;那么,在“不要触摸我”的福音叙事中,特别是在将“这里是我的身体”和“不要触摸我”的文本叙事和绘画呈现联系起来之后,南希触感理论的艺术史意义就已经非常明朗地显现出来了。

通过将身体作为意指的符号、神圣的记号和灵性的象征等真理、信仰和意义,还原到身体的感性经验和感受性本身,南希发现,正是在身体触感的维度上,意义获得了不同的表意方式。触感超越视觉、听觉、味觉、嗅觉等其他感觉的地方,就在于它可以“感觉自身在感觉”,甚至可以“感觉自身在感觉自身”,触感因此获得了感受自身的一个外在的位置,因此是内在一外在共通的一种“根本觉”⁽³⁶⁾,这也是南希所谓的“图像的根基”。在达·芬奇《最后的晚餐》中,我们可以看到触感是如何激发身体去超越肉身抵达灵性的;在《福音书》的复活叙事中,我们又可以看到灵性身体又是如何拒绝肉身凡胎的触感;在伦勃朗、丢勒、提香、彭托尔莫、卡拉瓦乔等人的画作中,我们则可以看到身体又是如何通过触感将感性、灵性和神性统一起来的。其中,触感引发的悖论、张力和最后的统一,都可以作为南希触感理论解构力量的表现,它既引发了基督教的自身解构,又激活了重新解读基督教绘画的潜能。

余论 艺术如何存在:南希触感理论与艺术批评范式的转换

可以看到,无论是对圣经叙事的解读,还是对绘画呈现的分析,南希都是从以触感为中心的身体理论这个角度出发的。通过对从“这里是我的身体”到“不要触摸我”中身体触感之微妙转换的仔细剖解,对再现复活场景之西方绘画的深切分析,南希展开了运用触感理论解读艺术作品的实践过程。这一实践过程的展开方式是,先行揭示出画作在历史、文化和宗教氛围中的传统理解,继而对该画作的构图、色彩、造型、形象等因素进行具体分析,从而发现传统理解的自我矛盾,再进一步根据画作中身体的姿态、关系、色彩、结构等去揭示出触感之于画中形象的丰富内涵。

之所以能以这样的方式展开艺术批评,其依据在于:“因为感觉本身在南希思想中占据了重要地位,而所有的感觉都可以归结为身体的感觉,故感觉的本体论一定会走向一种以身体为核心的本体论”⁽³⁷⁾。不过,这个“本体论”已经不是形而上学意义上的了,而是存在论意义上的有丰富内涵的“本体论”,根本上是一种“身体存在论”,一种“文艺存在论”。文艺不再被理解为自足的神圣场景的再现式产物,而是可以唤醒触感经验并发挥其解构力量的活生生的存在者。

由于触感经验本身的切己性、能动性 and 在场性特征,与触感经验相关的文艺作品便不再可能被看作一个本质主义式的对象,等待观者或亲或疏或远或近的观赏;而是一个能够激活观者内在触感经验的媒介,通过调动观者自身切己的触感经验和文艺作品所表现的触感经验的共鸣,来实施其对既有感官秩序、艺术特级或工具理性的解构,使观者回到身体、触感、意义、世界共生同构的和谐境遇中去,重新领悟自身存在的意义。在这个意义上,由于触感经验的核心作用,文艺作品以及对文艺作品的批评和欣赏因而成了极具生存论色彩的事情,也是极具革命力量和挑战性的工作。因此,对文艺作品的批评和解读,也就可以开拓出某种具有“范式转换”意义的新颖视角,即以触感作为绘画艺术尤其是那些以人为表现对象和主题的绘画艺术得以存在的根基。

西方传统最重视视觉和听觉,将二者视为理性的感官,这在黑格尔《美学》中有明确地论述。“视觉中心主义”由此成了传统形而上学和美学进行文艺批评的主导范式。南希触感理论对于触感的突出强调,表明他对于西方感官等级制的超越。在艺术发展史上,触感的凸显及其艺术史意义,触感的身体及其文艺呈现,都是极为重要的论题,尤其是针对那种以身体作为表现对象的文艺作品来说。南希的触感理论既显示了重新解读西方艺术史尤其是西方绘画呈现身体及触感之方式的可能性,使古老艺术重新焕发出新鲜的光泽,把被艺术史遮蔽的绘画的触觉属性展现出来;又显示了当代西方尤其是后现代之后身体理论更加丰富的可能性,它不仅可以解释传统、历史、经验和过去,不仅可以解释权力体制、法律系统、生产体系、文化政治等社会实践层面的诸多秘密,把握那些诸如流浪乞丐、失业工人、监狱惯犯、孤寡老人等被压制为“幽灵”或“绝对的无”等的身体性权利及其要求,还可以面对文艺、生活、在场说话。南希触感理论的建构无疑在整体上重新缩短了身体理论与艺术史的距离,同时也扩大了文艺的表现领域。在这个意义上,南希的触感理论具有推动文艺批评范式转换的巨大潜能。

进而论之,南希触感理论在文艺分析中的运思逻辑其实是德里达的解构。所谓解构,用德里达的话说,“不是一种以否定性,甚至本质上以批评……为标志的过程或计划。解构首先是对原始的‘是’(Oui [Is])的再确认”⁽³⁸⁾;“解构不是‘否定’这样一个事实。它是一种肯定,一种投入,也是一种承诺。”⁽³⁹⁾南希的思考显然是建立在这种作为肯定的解构的基础上的。南希对触感理论的展开,即是对身体的意义以及后现代之后身体观念的走向,进行了肯定、投入和承诺。有学者曾准确地概括了南希“解构事业”的基本思路:“解构的事业在于,撕开启蒙的悖谬性的空间——其对在场的追求以缺席为目的;同时,也是深入和返回到整个唯一神

的开端,发现那些被埋藏的本源和不可觉察的未来,挖掘出埋葬在基督教、唯一神和西方之下的资源。”⁽⁴⁰⁾对南希来说,其触感理论这个思想的“未来”,就是把“意指的身体”或“灵性的身体”所意指的那些意义,还原到最为源初和最为根本的感受,还原到最初的触感本原。这个还原并不是去触及意义,而是去听,去看,去嗅,去品,去触,去敞开一切不可能的可能性。在这个意义上,我们可以认为,南希的触感理论真正地把握了“解构事业”的精髓。

[基金项目:本文系国家社科基金一般项目“当代西方左翼审美共同体思想研究”(项目编号:23BZW007),“兴辽英才计划”文化名家暨“四个一批”人才项目(项目编号:XLYC2210018)的阶段性成果。]

注释:-----

- (1)(34)[加]康斯坦丝·克拉森:《最深切的感觉:触觉文化史》,王佳鹏、田林楠译,人民出版社,2022年版,第1页,第180页。
- (2)(6)(38)[法]雅克·德里达:《德里达中国讲演录》,杜小真、张宁主编,中央编译出版社,2003年版,第220页,第220页,第219页。
- (3)主要包括《身体》《缪斯》《不要触摸我》《世界的意义》《身体II》《基督教的解构》《拆封》《圣母往见》《出生到在场》等。
- (4)Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris: Galilée, 2000.
- (5)(39)[法]雅克·德里达:《书写与差异》,张宁译,生活·读书·新知三联书店,2001年版,第18页,第16页。
- (7)比如在梅洛-庞蒂那里,通过身体的运动,视觉空间可以转换成触觉空间。(参见[法]梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,商务印书馆,2005年版,第191页。)不过,触觉或者视觉都并没有获得根本的优先地位,梅洛-庞蒂只是主张:“在可触的中有可见的重复和交叉,在可见的中则有可触的重复和交叉,这两种图式是完整的,相互不混淆。这两部分是总体的部分但又不是可叠合的。”(参见[法]梅洛-庞蒂:《可见的与不可见的》,罗国祥译,商务印书馆,2008年版,第166页。)这为后来南希进一步解构梅洛-庞蒂身体现象学留下了空间。
- (8)Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens: Ohio University Press, 1976.
- (9)李金辉:《“身体”体现:一种触觉现象学的反思》,《江海学刊》2012年第1期。
- (10)[美]埃德温·波林:《实验心理学》,高觉敷译,商务印书馆,1981年版,第125—128页。
- (11)(12)(14)(26)(27)Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris: Éditions Métailié, 2006, p.67, p.103, p.111, p.57, p.9.
- (13)耿幼壮:《图像、肖像,以及意义显现——让·吕克·南希的意义世界》,《文艺研究》2007年第12期。
- (15)Jean-Luc Nancy, *A Finite Thinking*, ed. Simon Sparks, trans. Jonathan Derbyshire, Stanford, California: Stanford University Press, 2003, p.110.
- (16)Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris: Galilée, 1993, p.103.
- (17)[奥地利]阿洛伊斯·李格尔:《罗马晚期的工艺美术》,陈平译,北京大学出版,2010年版,第20页。
- (18)[瑞士]海因里希·沃尔夫林:《古典艺术——意大利文艺复兴艺术导论》,潘耀昌、陈平译,中国人民大学出版社,2004年版,第9页。
- (19)黄莎:《贝伦森论视觉艺术中的触觉价值》,《山东社会科学》2019年第10期。
- (20)Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, trans. Jeff Fort, New York: Fordham University Press, 2005, p.108.
- (21)Jean-Luc Nancy, *La Déclosion: Déconstruction du christianisme*, Paris: Galilée, 2005.
- (22)[英]恩斯特·贡布里希:《文艺复兴:西方艺术的伟大时代》,李本正、范景中译,中国美术学院出版社,2000年版,第300页。
- (23)刘晓东:《〈最后的晚餐〉与艺术惯例》,《新美术》2007年第2期。
- (24)(31)(33)(35)Jean-Luc Nancy, *Noli Me Tangere: Essai sur la levée du corps*, Paris: Bayard, 2003, p.86, pp.41-42, p.59, p.58.
- (25)耿幼壮:《艺术与哲学的对话——南希、阿甘本、维欧拉对形象生命的探究》,《文艺研究》2021年第4期。
- (28)[法]雅克·德里达:《解构与思想的未来》,夏可君译,吉林人民出版社,2006年版,第474页。
- (29)(37)李三达:《复数的独异性——论南希的存在论及其遗属理念》,《外国文学动态研究》2022年第2期。
- (30)[古希腊]亚里士多德:《亚里士多德全集》第3卷,苗力田主编,中国人民大学出版社,1992年版,第92页。
- (32)James Cotter Morison, *The Life and Times of Saint Bernard, Abbot of Clairvaux, A.D. 1091-1153*, London: Macmillan and Co., 1868.
- (36)Jean-Luc Nancy, *The Muses*, trans. Peggy Kamuf, Stanford, California: Stanford University Press, 1996, p.17.
- (40)夏可君:《南希:“空无”之信仰》,见曾庆豹主编:《解构与汉语神学》,道风书社,2007年版,第204—205页。

(作者单位:大连理工大学哲学系)

(责任编辑:李明彦)