

● 要籍时评

布朗肖与《文学空间》

刘文瑾

1. 无尽的对话

《文学空间》中译本终于得以面世。布朗肖虽说是萨特、巴塔耶、勒维纳斯的同龄人,罗兰·巴特、德里达、保罗·德曼、福柯的前辈,他的名字在法国以外的文化圈却常常迟于他们到来,但这无碍于他的思想所保持的领先地位,这是由其思想自身的姿态来保证的:从自己消失的点上开始出发。因此布朗肖这样来回答“布朗肖是谁?”——“莫里斯·布朗肖,小说家和批评家,生于1907。他的一生完全奉献于文学以及属于文学的沉默。”这段题词留在了他许多书的第一页上^①。

那是一个忍耐的点,悲哀的点。通过对这个点说“是的”,他滞留在俄耳甫斯对黑夜的凝视中:“在黑暗中挽留仅通过黑暗而发光的东 西并且将这东西保持黑暗直至在黑暗把光明视为第一缕曙光中。”(P236)^②这是盲人的洞察力。“在这目光中,瞎仍是一种视觉。”(P15)这是不可能的观看,也是“看”的不可能。从这个点开始,激情成为色彩,寂静成为声音,神的缺席转为了对那“不可命名的”的等待,而等待在遗忘中。在遗忘的掩饰之中,等待似乎更加轻快、更加真实。在遗忘中,空间摆脱了时间,开始了神圣的转换,进入“另一种”时间,一种重新开始的时间。“重新!重

新!”这先于开始的强大力量!文学空间,是对于这种重新体验,“我的生活是出生前的踌躇”(P56)。

通过《文学空间》,布朗肖拒绝了萨特对“文学是什么?”的亚里士多德式回归,而坚持让作品“成为通向灵感的道路”(P190)。这是一条拒绝返回自身的路。同时也是一条迎接他者,等待他者的永恒复返的道路。那不可命名的他者先于世界,正如“另一种夜”先于白天和黑夜以及这二者的辩证法。有一种说法把上个世纪40—70年代的萨特比作法国知识界的白天,布朗肖是夜晚。那么布朗肖的夜是别样的。他部分地承接了德国浪漫主义和法国象征主义的文学精神,也部分地承继了德国哲学家的词汇与言说方式,但他却在这一切之外,也在自身之外,孕育了萨特以后的法国解构思潮的丰产。

显然,布朗肖是重要的,但这并非一个价值判断,而是由于他所参与的这

样一场对话:我们在他的字里行间可以发现许多熟悉的声音和背影:黑格尔、尼采、海德格尔、勒维纳斯、巴塔耶、荷尔德林、卡夫卡、马拉美、里尔克、勒内·夏尔、策兰等等。那些名字所代表的天赋与苦恼在他的作品中磷火般地跃动,但却不再只是它们自己,它们是它们自己的“不可能”。那些富于时代精神的词汇和隐喻穿梭流淌,交相辉映,在布朗肖的写作中汇成河流,但却是为了完成了一个消逝的过程。“消逝”正是河流的别名。在一种激情中持续的,不是超越,而是解体。这条河在世界之外,时间之外,永无止尽,永不停歇,而河流中的每一个名字,每一个部分都空出自身,融入一个等待的过程:

“如果我们一起等待,每样事物都将改变。”

“是的,假如等待是能够分享的,假如我们都属于等待。然而

那正是我们正等待着的,不是吗,在一道?”

“是的,一道。”

“但在等待之中。”

“一道,等待,却并非等待某种东西。”^③

最后一句的原文:Ensemble, attendant et sans attendre.正是这个 et^④构成了布朗肖的文学空间。它既连接又分离,既混淆又拒斥,在双重不在场之间逗留。这种“等待,却并非等待某种东西”的姿态既属于文学本身,也属于那个人——“他的一生完全奉献于文学以及属于文学的沉默。”在这个神不在场、甚至不在场也已被遗忘时代,文学成为了对其自身实质的关注,它试图寻找它的本质,而这本质就是非本质,是对于本质的打断——这个纯洁而空无的词 et。在它的引导下,文学是等待和等待的自身涂抹。这场关于等待的对话没有起点也没有终点,在 et 的打断中接近沉默,接近沉默中的震

撼,而这震撼是不可接近的、可怕的力量,死亡的本质力量,是灾祸、剥夺和失败。不可能性成为布朗肖一切作品的主角,它寒冷的气息弥漫于布朗肖写作的笔调,而布朗肖自己则渐渐地隐匿了,让位于一个无名的叙述的声音——等待的无能为力成为了叙述的能力。

显然,无尽的对话也在布朗肖与较他年轻的读者之间展开(但这实际上是属于文学内部自身的对话,所以有时听着像一种喃喃自语?),因而也持续在罗兰·巴特、德里达、福柯、德勒兹、南茜等人的写作中。但我们却并不能因此就说布朗肖是他们的源头,因为如此评价,就等于否认了他们从各自的方向上开始的对于不可能性的敞开。然而,在布朗肖已经拒绝了黑格尔、尼采、海德格尔式的死亡之后,从“死亡的不可能性”铺展开来的“可能的不可能性”(与海德格尔“不可能的可能性”相对)的视野已经以各种方式渗透在

他们的思考中。不可能性首先意味着启蒙运动以来的主体和理性的失败,然后是以整体性、同一性为特征的西方形而上学传统的解体。这是在这个时代从事思想活动所要面对的根本语境,由此开始了一个解构时代的探索。

2. 自我撤退的步态

布朗肖在《文学空间》中对荷尔德林、马拉美、里尔克、卡夫卡等人的解读不仅仅是一种批评和注解。与以往的作家和作品研究不同,他开始了一种文学现象学:以哲学的洞察力进入文学,但又以文学来对哲学进行解构,因而提供了一个全新的空间。读过这本书后,勒维纳斯在发表于1956年的评论《诗人的视野》中这样评价布朗肖:他对于艺术与文学的反思具有最大的活力^⑤。

在这本书里,正文七章与附录四节构成了主题的呼应。同一个动机不停地

在全文重复,以各种方式开始和退出。显然这并不能简单归因于他的许多章节在最初写作时的独立性(它们大都是布朗肖为报纸专栏而发表的,最初都是独立的短篇,这本书是对它们的集结。),而应当看到这是写作本身对他的要求。在他后来的著作中,文体的独特风格以对话、碎片的形式更加密集地呈现出来了。

布朗肖的笔调富于智性却不雄辩,清澈却不易穿透,充满节制但毫无保留,有人迷的力量但并不失度,重复然而并非自我复制。他的写作追求的是断裂而非持续,是从自我中不停地撤退,以便于从一次断裂到达下一次,然而这是从“着魔”的角度说的。断裂的重复形成节奏,这节奏永无止境、永不停歇。写作就是进入到这节奏的魅力之中,因而阅读似乎也可以从这本书的任何一个章节开始?或许,这与解构的风格是相宜的?解构是一场没有起点、也没有终点的漫游,因

此德里达说,解构可以从任何一个地方开始^⑥。也许,阅读布朗肖,最重要的就是能够听到它的节奏。无声的节奏,来自“外部”,然而又似乎不可进入,全然封闭。因此追求断裂恰恰意味着等待,等待在写作中一次次回到写作的源头、写作之谜。而返回,就是“我”的位置转换——“我”只是一个被动的、接受的位置。在此,文学空间已不同于海德格尔在《艺术作品的本源》里的“大地”。“大地”仍然是“世界”的地平,蕴含着对世界的回复,而布朗肖的大地则是一个移动的、从世界中迷失的外部,没有地平,有的只是无尽的流浪——犹太式的命运。犹太人是这个世界上唯一不将自己的根基建立在土地上,而是建立在一本书——《圣经》——上的民族。这本书又名“Ecriture”(法文:写作)。(P59)正是这种犹太式的步态奠定了布朗肖与勒维纳斯在思想上的友情,结成了与海德格尔对峙

的“秘密联盟”^⑦。然而,他们之间也有差异。这个差异的关键在于:作为“责任者(responder)”而存在的主体最终所回应的是一个在伦理中到来的上帝,还是那作为中性的“外部”。在布朗肖那里,虽然他赞同说,一般而言,“他异(alterity)”是通过关于“他人(the other person)”的经验才成为可思考的,但是他更愿意将语言视为原初性的异质空间^⑧。从这个意义上,或许可以说他仍然保留了海德格尔思想中的希腊因素:原初性的东西总是要先于伦理。追问本源性的希腊精神难以忍受自己被分割,因此苏格拉底把知识视为至善,而克尔凯戈尔最终还是无法避免把信仰还原为在场性的“真理”^⑨。如此,布朗肖依然保持了中性——即非海德格尔,又非勒维纳斯,而是处在双重否定“之间”,两者的“外部”。

于是,在布朗肖那里,写作成为了一条从“我”转向“他”的通道,“他”是非人

格的无名者,一个正在经历死亡的人。这条十分奇特的道路令那些即便是最为富有阅读经验的人也感到陌生和困难:似乎已经知道了,却又尚未完全清楚;明明已经读过了,却又总像是第一次阅读。这不仅仅是一个语言的问题,而是由于他的文本向读者要求的——放弃原有的视界,去经历阅读的冒险。虽然已经有许多后现代作家的写作在不同程度上给读者的阅读造成了受伤的记忆,但对于理论著作而言,这仍然是让人难受的。困难也许是来自于文明内部的,反映了文明自身内在的伤痕和挣扎的剧烈程度。所以当勒维纳斯试图为这个文明的伤口打上补丁而另外注入新的血液之时,他不得不在“我与他者”这种既无中介,也不融通的“面对面”关系中重新寻找语法,因为对于这个关系的真理,“传统逻各斯是永远不会接受的”^⑩。“这是个有关鲜活经验的难以想象的真理,勒维

纳斯将不断回到这个真理上来,而哲学言语无法在试图隐藏它的时候,不随即在其自身的光照中暴露出那些不幸的裂缝即其那被误解为是颠扑不破的僵硬。^⑪”勒维纳斯的写作不得不“总是在关键时刻,沿着这些缝隙进行运动,通过否定,通过否定对否定巧妙地循序渐进。他的进路并非那种‘要么…要么…’式的,而是一种‘既非…既非…’式的。隐喻的诗意力量常常就是这种被否决的取舍及语言中的这种伤口的印迹。通过这种印迹,在它的敞开处,经验本身在沉默中显现。”^⑫如果说在勒维纳斯那里,隐喻的诗意力量是一种否决和受伤的印迹,那么在布朗肖那里,隐喻干脆就是起点,而且再也没有别的起点了。他直接就是从这样的跳跃开始的。如果没有对那原初的“另一种夜”的断然肯定,就再没有其他的可能性到达那儿了。但这个步子却并非超越的步子(le pas au-delà),超越仍

然是从这个世界出发。那儿是不可能性,无论从白天还是黑夜都无法通向它,也没有通向它的时刻——“子夜从不在子夜时降临。当骰子掷出时,子夜降临,但只有在子夜时分才能掷出骰子。”

“另一种夜”就是布朗肖的“他者”。(与勒维纳斯人格化的“他者”不同)“而听到他者的就变成了他者,接近他者的就远离了自身,就再也不是接近他者的人,而是避开他者,从此处、那处走开。”(P170)布朗肖的语法,像卡夫卡一样,是一种不断地自我撤退的语法,为了转向不在场,转移到最内在和最不可见之中,一个“无名的某处”。这种转换后来以越来越多的间隔的形式出现在他以后的文本,而我们也不再能够肯定那究竟属于文学还是哲学。在这些等待的间隔中,作者消失了,词语转换成了另一种语言,表达着公共存在的无限丰富。词语从对于某一权威声音的归属中释放

出来,开始了真正的诞生和交流。同时发生改变的也是我们进入语言的方式,我们由此而得以进入了语言的另一个维度,那是从空无中显现出来的,但这空无并非一无所有,而是走向更高、更具有严格要求的意义,更接近意义的源头和意义源头的喷发。

3. 文学与僭越

布朗肖所说的文学,主要是指一种广义上的书写。这是一个具有欧洲历史性的概念,一种与民主制度存在某种同盟关系的建制。它一方面与启蒙相关,另一方面也与偶像崇拜有亲缘性——书一旦完成,就会面临着被偶像化的危险。对于“大写的书”而言,写作不过是服务于使用这一归宿,语言不过是思想和表达的工具,它完美地整个消失在使用中。“大写的书”象征着一种黑格尔式的哲学大全——这是作为绝对知识目的论的书,暗示着同一性

的秩序,在此观念体系里,言说优先于书写,思想又优先于语言,并且相信交流终将会变得直接而透明。虽然马拉美是“大写的书”的设计者,但是他已经在其自身的写作经验中察觉到了书写自身具有的激进性和他异性,他最终穿透了这个“书”的概念,使“书”转化为书写。布朗肖也同样是通过对语言问题的反思而推进了一步——他将书写命名为“书的缺席”。书写正是由这缺席释放出的赌注般的力量。这股缓慢自由的力量似乎完全只停留在其自身中而没有任何身份,并且渐渐地发展为一种完全是他者式的可能性来。这股无名的,具有破坏性和消解性的力量动摇每一种事物的存在,直至传统意义上的书和作品。这种叫作“书写”的疯狂游戏破除了整体性的圆圈,开始成为对法则的僭越。因而,文学在布朗肖那里,始终意味着一种激进的革命性^⑧。而且,对他而言,在经历过了半个

世纪的政治运动之后,真正的革命只应当是一种文学式的,或者说,就是文学本身,而非诉诸于现实的暴力。基于这样的理解,布朗肖一方面彻底放弃了早年作为国家民族主义者的立场,而试图为政治问题的解决寻找一条“文学化”的途径,例如:建立一种非共同性的共同体(a community without communion)^⑨,在此,我们可以发现解构主义政治主张的灵感之泉;另一方面,在坚持文学式的“介入(engage)”之时又反对萨特式的方式,因为这种方式取消了文学的空间,而它相对于政治空间而言应当是更加本源性的。

显然,作为当年科耶夫的学生,布朗肖的理论在很大程度上是建立在对黑格尔主义的批判上的。他明显地受到了巴塔耶的“僭越”概念的影响——文学正是对于表象化、整体化思维的僭越。巴塔耶认为在清醒的整体结构中始终有一个消极的维度,一个闲散的

家伙,没有任何意义与用途。那怕所有该完成的事情都在理性行为中完成了,那多余的消极性总是会要迫使黑格尔的历史模式关闭^⑩。从黑格尔式的有限经济及理性的自明性中多出来的东西:死亡、激情、渴望、突然爆发的笑声、心醉神迷,对于布朗肖来说,就是文学的本质——“艺术是那种不愿在世上占有份额的主观激情。”(P219)

巴塔耶通过考察献牲揭示了人类对于死亡意识的困境,这也是一切哲学、宗教和文学所要面对的根本问题。他发现了献牲内在的不可超越的悖论——献牲只是两个世界间并不成功的桥梁,一种失败的僭越。由此他揭示了死亡的不可超越性和僭越的必然性:僭越就是让死亡作为纯粹的消极性、不可能性而死去。一旦界限被越过,那通往死亡的道路就意味着个体主体性的解体。然而僭越的本质并不完全只是否定性的,后现代理论家们更为强调其肯定性的那一

面:在节日里爆发出来的对破坏的渴望也是一种保护性的智慧——使其依然保存在秩序和界限中,因为没有一个是系统的正常运转仅仅只需依靠其自身就能够维持。亚里士多德在《尼各马可伦理学》中说过:城邦生活需要依靠公正来维护,而公正又需要友爱来维护。《新约》中耶稣的爱成全了律法而高于律法,“字句是叫人死的,精义乃是叫人活”。

在接近献牲与僭越的作用这个问题的方法上,巴塔耶后来从人类学背景转到了抽象哲学背景,布朗肖正是借用了后面这种视角来描述写作和阅读^⑪。对于布朗肖,真正的作品永远不是在作者的期待中写出来的。写作是“中断把话语和我自身结合在一起的联系”(P8),“使言语脱离世界的流程”(P8);写作就是“同那种固有的被动性建立接触并保持接触”(P6),“这意味着话语不再说话,而是存在着,把自身献给了存在的纯粹被动性”(P8);最终,

写作是俄耳甫斯在灵感的诱惑中,由于不耐烦而作出的最后僭越,他被歌声粉碎了——这是向着歌而作的献牲。通过僭越行为,他拒绝了作品,但却又使作品超过了确保它的东西。

俄耳甫斯的幸运与不幸都在于它所拥有的那种渴望与深渊相联的目光。这富有灵感而又遭禁的目光,使他注定要丧失一切,要遭遇灵感无法补偿的灾祸和失败,因而对俄耳甫斯而言,天赋意味着牺牲,而灵感也必然意味着缺乏灵感。马拉美曾备受枯竭的折磨,并英勇果断地把自己禁闭在这种枯竭中。“他承认这种丧失不可解释为是一个人的过失,也不意味着作品的丧失,而是告示了同作品的相会,以及这种相会的具有威胁性的内在深处。”(P179)而兰波则直接从这种威胁之中逃离出来,并且终身不愿再接近这种折磨。荷尔德林同样把诗意的时光感受为苦恼的时光,最后却认为“上帝的缺陷帮助我们”。卡夫卡,这个

不幸的人,终身在艺术“这种不幸的意识”中“感人地动摇着”。达芬奇每次站在画前时,他的不安和那种抓住他的恐惧源于他把绘画视为一种“绝对”。里尔克在自己的诗人生涯中,从要求理想的死亡、忠于己的死亡开始,经历了无名死亡的忧虑,而转入到关注“忠于死亡的死”——一个不可见的死亡的空间,这是事物的内部,真正话语的空间。在此空间里,语言通过丧失自身而进入到它们的储备深处;通过不在场、不可见物的语言,来承担和拯救可见之物。诗歌,就是敞开物,向着死亡说“是”的敞开。

同样,阅读不是重新写书,而是使书自己写成或被写成。这意味着作品将仍然被完整地保留在其自身的神秘性、不可占有性、读者和作品之间的非对称性当中,这一点从根本上迥异于当代德国的接受美学。阅读活动并不是一种生产性的活动,读者在作品面前是被动的:“阅读并不造成

任何东西,不添增任何东西,它让存在的东西存在,它是自由,但不是产生存在或抓住存在的自由,而是迎接、赞同、说‘是’的自由,他只能说‘是’,并且在由这‘是’打开的空间里,让作品动人的决定得以肯定,即作品这种表述——仅此而已。”(P196)

读者向着作品说“是”的距离就是他和作品之间关系的深度,这深度规定了阅读的责任和风险:读者必须学会将作品保持在其自身空无的不安中。“空无的不安”属于作品被撕裂的内在深处,使作品获得了言说“开始”的权能。正是这贫困的财富造成了作品最初决定的丰富,在作品的周围形成了一种“不在场的光晕(halo)”。这个光晕类似于本雅明所说的艺术作品的“灵韵(aura)”——作品的独特性和本真性。灵韵体现了从原始艺术继承的那种巫术祭仪的崇拜功能,其神秘性、模糊性和距离感正是布朗肖强调的艺术作品

的特征^⑩。然而与本雅明不同的是,当本雅明以一个马克思主义者的革命大众立场肯定机械复制对于艺术解放的巨大作用之时,布朗肖却坚持拒绝由科学理性、技术化时代造成的对于这“不在场的光晕”的遮蔽,而要求保持与作品内在深处的间隔。阅读的困难之处在于:一方面我们天性对空无不耐烦,我们总是不由自主地想要以世界的各种价值评价来填补它;另一方面,过度耐烦会由于长久逗留于光晕中而失去洞察力,因而又需要有不耐烦来成为耐烦的过渡和出路。

如同节日的时间总是通过回忆来保留,然而却先于回忆一样,作者和读者的时间造成了作品时间的发生,却永远是在作品时间“之后”。也如同节日时间的意义总是只能部分地被同化在意识当中,书籍、写作物进入世界并在那儿产生了它的变形和否定性的作品,然而却总是多出了一个属于纯文学的维度。

这个维度由于其所携带的过剩的消极性而逃避了任何一种决定论,从世界中满溢出来,作为书写行为发生时的原初激情和暴力,造就了世界“内部的遥远”。这种激情对于世界的尺度而言是过度的。

4. 词语,那无法被耗尽的

布朗肖的文学理论在很大程度上继承了马拉美的诗学观念中诗意命名的三个维度,亦即语言对于世界的三重否定性^⑧。这种思维模式明显地带有黑格尔的思辨色彩,实际上最早的辩证法正是借助于语言来进行,黑格尔也早已认识到,从物进入到语言是精神进行自我扬弃的必经阶段。事实上,马拉美也曾经对黑格尔发生过浓厚兴趣^⑨。

否定的第一个阶段是作为概念的语言对于事物本身的否定。“花”的概念恰恰是基于对于那具体而独一的花

的取消而建立起来的。第二个阶段:语言自身的物质性对于作为概念的语言的否定。语言的物质性包括了语言的音、形等能够影响我们感官的要素,但更重要的是那体现在它们彼此之间的关系,这关系被称为“音乐”,“音乐”就是那充满整个宇宙的精神之光,其中包含了人类生存的神秘意义。象征主义诗歌的根本信念就建立在对于语言的这一层面的理解上。诗歌的话语从此不是某个人在说话,只有语言在自言自语。词语已经独立于某物或某人,在其自身有自己的目的。然而,马拉美并没有就此停留,而是试图进入到下一个否定阶段,即通过一本大写的书来达到“绝对”。这本大写的书将要取消复数的书,而走向一个在众书之后藏匿的“本真的文本”。但这是一个不可能的追求,尽管没有最终放弃这个梦想,马拉美还是理智地承认了失败。马拉美对文学本体论进行的探索的结果是清醒地发现了:文学是一种

什么都不是的东西,是“无,这泡沫……”^⑩布朗肖的写作和批评正是从这里出发。

布朗肖认为马拉美的深度在于,他“从对于既成的、具体作品的考虑过渡到了对作品成为探求自己渊源,并欲同自己的渊源保持一致的关注”(P24)。而同自己的渊源保持一致就意味着同“消亡”保持一致,因为文学并不实存,一切都是话语,“但是在那里,话语不再是其自身,只是已消逝东西的表象,是永不停歇,永无止境”。(P27)所以文学只是像钟摆一样,为时间的消逝敲打节拍,节拍仅只是缺席的在场而已。这种在场本身的永久摆动作为整体,构成了一种乌有的能力——那是想象物。怎样的想象物呢?马拉美将之命名为大写的书。这是一本失败的书,这种失败意味着什么?萨特认为,这是人的失败:马拉美试图用诗歌语言的自我摧毁作为他反抗社会和实现自我的最有效行动,然而他没有改造世

界,而仅只是把世界放进了括号^⑪。而布朗肖恰恰相反,他将这种失败,这种不可能性,这种缺席视为是未来之书的可能性:书的缺席召唤着书写的未来。正是这种失败无法消除、不可还原的残剩物——“这词本身:这就是”——在断裂的独一无二的时刻,“变成了那种宣告存在的东西”。这个独一无二的时刻犹如作品的作品,是属于不可能性的另一时间,写作只是始于此时。布朗肖和萨特的文学观的差异在此有了针锋相对的表现:一个认为写作是去接近不可能性的点,只有不可能性才构成了书的未来,作家应当忠实于不可能性。而另一个则彷徨在文学的可能性和不可能性之间,最终仍旧返回了人本主义的立场,却只有以“人的存在的不可能”来匆匆了结。关于这种失败,德里达从“延异”的角度呼应了布朗肖:马拉美不是没有成功地实现那本书,而是成功地没有实现那本书。惟其未

实现,它才是一种纯粹的差异和延宕,才能保持自身的统一性,因为只有差异能与自身同一^②。

布朗肖从马拉美的诗学中经历了语言的完成和语言的消失,中心点就是这两者的偶合之处。在这个点上,文学体验达到了最隐蔽的时刻,然而又没有不被说出的东西。经历了奥斯维辛事件之后的欧洲诗歌,单子式的文字从语法和意义中破碎开来,飘零漫漶,像四处播撒的骨灰,感染了一切的书写。灾异和对于这灾异的无言的震惊成为了写作的原初场景,文学始终深深沉浸于遗忘的屏障之中,并且通过这个屏障来见证这一场景,但这已经是不可能的见证了。

5. 文学与“他者”

海德格尔试图以诗意的道说(Dichtung)来摆脱传统的形而上学和主客体对立式的美学立场。布朗肖一方面继承了海德格尔诗

学中的拓扑性(topological)^③,另一方面,由于他以流亡的存在来代替了海德格尔的那个渴望返乡并栖居于大地的存在,他的“写作”并不同于海德格尔的诗意道说。

对于海德格尔,真理的生成不是依据世界历史中的时间性,而是发生于从时间中绽出的、无时间性的深层空间领域,艺术就是这个让真理自行发生的地方。在《艺术作品的本源》中,海德格尔以现象学的方法描述了艺术作品是如何在其中心敞开了一片宽阔之地,在其开放性中,每一件事物都与它在这个世界中所是的不同。这意味着世界和历史都处于一种未完成的过程中,世界世界化:“它比我们自认为十分亲近的那些可把握的东西和可攫住的东西的存在更加完整。世界决不是立身于我们面前能让我们细细打量的对象。”^④例如,他从一座希腊神庙作品中看到的是:“神庙作品阒然无声地开启着

世界,同时把这世界重又置回到大地之中。”^⑤而大地是:“一切涌现者的返身隐匿之所,并且是作为一种把一切涌现者返身隐匿起来的涌现。”^⑥大地作为世界的不可见的他者,通过艺术作品而被揭示出来,置入了世界的敞开领域中。艺术作品是一个世界和大地的争执在其中发生的地方,这个辩证法部分地为布朗肖所继承——作品是“对立物令人激动的结合”(P230),但是,布朗肖的大地与海德格尔的大地有根本不同,(参见前文第二部分)他以“移动的”大地拒绝了海德格尔那种去蔽式的真理观。海德格尔的“真理”作为对存在的揭示(dis-closure)是通过一种自上而下的光照使一片林中空地被开启出来。但布朗肖的艺术作品是一个非—真理的(non-truth)、不可被揭示的(uncovering)地方,它始终戴着一副“no”的面纱^⑦。这个“no”不是黑格尔式的否定,而是“不可能性”

对于“可能性”的拒绝,混沌的不可表象化。大地是永远的绝对的黑暗,“基本的黑暗(P230)”;是马拉美的“子夜”,卡夫卡的“荒漠”和“异乡”。正如人无法在荒漠上定居一样,这个黑暗的本质不可能被去除。它只是通过作品“释放出来了,变成可看见的东西,衬托在某种像以太般透明的东西上,作品成为那种充分展示的东西,变得更有光彩的东西,即荣耀的充分展示。”(P230)在布朗肖那里,作品的“光”只是“黑光”——一个自下方而来的夜,一种将世界解散的光,一次又一次地将世界带回其源头:那永不消逝的喃喃之声。

与布朗肖的写作相比,海德格尔通过Dichtung进行的还乡式的漫游虽然也有与那不可穷尽的他异性事物的对话,但仍然还保留了自我回复性的一极,并未完成对于绝对他者的肯定,解构也还有待进行到底。在他那里,诗歌语言的本体论启示方面的能力仍然保

留了光的隐喻的特权以及与之相应的同一性,仍然还继承了希腊传统的那个光与统一体的世界。而这种光所内含的暴力及其带来的理性独白与光的孤独正是勒维纳斯的他者伦理试图批判的。在此意义上,勒维纳斯指出现象学与存有论仍然是没有能力尊重他者的存在和意义,因而也同样沦为了暴力的哲学^⑧。布朗肖同勒维纳斯一样,将我与他的关系建立于不可见的“说”,这个“说”首先意味着对他者的回应,而非独白。说的空间是一个有间隔的空间,这个间隔并非物理性的,而是伦理的差异——我与“他”之间的非对称性,“他”永远在我“之先”。“说”是与他的不透明的接触,不能被还原为可见性,因此,“说,不同于看”^⑨。虽然布朗肖在《文学空间》还尚未像在《无尽的对话》中那样,将语言明确地作为交谈的发生,但他已经在这本书中敞开了这样一个语言之内的空间和距

离。在这里,存在话语的发生既非作为可见的、为光所充满的在场,亦非光的不可见的缺席;显现作为不在场的在场,是他者到来的方式:“在那里,话语需要回荡和被听到的空间,在那里,空间在变成话语的运动本身的同时,成为知晓的深度和颤动。”这是一个具有厚度、物质性和情感性的空间,一种“面对面”的关系。(用德勒兹的话来说,那至高的深度就是他人的皮肤和肉体。)

就这样,通过文学空间,可见物转变为不可见物,从而进入到存在与自身之外的内在深处。然而,与勒维纳斯不同,布朗肖格外强调他的“说”是一种“写出来的”话语(the speech of writing)^⑩,一种隐匿于不在场中的声音,也是不可能的“说”。这个“不可能”仍然成为了他的他者与勒维纳斯的他者之间的一个间隔,以保证他的他的绝对中性化的本色——他的他者只是“相似于”勒维纳斯的

他者,这个“相似(resemblance)”即是文学空间。

“相似”最初是由勒维纳斯在《现实及其影子》^⑪一文中提出的概念。勒维纳斯在这篇文章中颠覆了传统的艺术观念,认为作为艺术基本元素的形象(image)不是产生于模仿,而是产生于相似。模仿意味着等级,一种概念式的捕获,而相似则使这种现实的关系中性化了。相似是一段有吸引力的距离,它的发生是由于世界的情感性特征^⑫。它击中了我们,使我们处于被动之中。形象并不生产概念、认识、真理,也不包括海德格尔的“让…存在”的结构,如此种种都不过是在把“他者”转化为某种权能。形象犹如艺术家聆听的缪斯的声音,纯粹是音乐性的——有节奏而无声的乐音。聆听顺从并跟随于节奏的强制力,就是让自己被空出,让那不可命名的到来,成为“他…他…他…”事物因为形象而产生分离,而外在于自身,分离就是起源。布

朗肖则更彻底地让形象抛弃了世界而退缩到世界之内,吸引我们脱离当下的时空,进入到另一种缺席的在场。对于形象暗示的那个空无,形象是一种差错。“差错(erreur)的意思是弄错(erreur),是无法停留,因为所在之处缺少一种决定性的此地的条件”(P245),然而写作却只有通过这一系列没有终结的错误才能承受住空无。形象是从不可能性通往不可能性的可能道路(那是土地丈量员K的道路),虽然它“并不能使我们免遭这间隔的盲目压力”,但至少它允许我们在艺术许可的幸福遐想中等待——“如果我们一起等待,每样事物都将改变。”果真如此?

艺术藉着似是而非的形象发出了神奇诱人的召唤,K已经走了很久,但仍然像是在原地兜圈子。(这也正像是我们对于布朗肖的阅读!)这迷惑而被动的状态,无法被命名,正如死不是关于死亡的谈论,爱也

不再是爱的意义和可能。在死亡的冰雪之夜,勃列科诺夫是“突然地”,躺在尼基塔身上的,“他感到十分惊讶,……这是在此之前他从未经历过的。”(P166)布朗肖引用了这个惊人的故事,并且故意地用了一种淡漠的口吻,似乎只是为了更好地保护这个故事,更好地回到这个故事的不可能性本身。他是那种在看似漫不经心中加速的人,很容易在我们还没有回过神来时就把我们抛下,所以我们需要极其小心,以免将我们自己的愿望强加给他,而他已经摆脱了自己而迅速进入了一种我们尚未习惯的

转换。虽然继续保持着一贯的谨慎克制的口吻,但要知道他已经滑入了一片抒情的核心:“这动作并不意味着什么,它简单又自然,它并非是人性的东西,而是不可避免的:正是这一切必定会发生,他无法避免这样做,这更有甚于他难免一死。躺在尼基塔身上,这就是死亡向我索取的不可理解的和必然的行动。”(P166)

也许爱和死亡一样,无处可以停留。界限已经在夜间的举动中折断了。

“诗歌是由渴望实现的并依旧是渴望的那种爱。”(P191)

注释

- ① Ulrich Haase and William Large, *Maurice Blanchot*, Routledge, 2001, P125.
- ② 莫里斯·布朗肖:《文学空间》,顾嘉琛译,商务印书馆,2003年9月。以下本文中的引用部分凡使用括号标明页码直接置于正文后的都属对《文学空间》一书的引用,不再另外注明。
- ③ Timothy Clark, *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, P99.
- ④ 法文 *et*(连词),意为:和,与,及,并;又,而,并且,而且等。
- ⑤ Emmanuel Levinas, "The Poet's Vision," in *Proper Names*, Trans. Michael B. Smith, The Athlone Press, London, P127.

- ⑥ 为了对这句话有更为严谨的理解,作以下补充是必要的:“我曾说过如果要我给‘解构’下个定义的话,我可能会说‘一种语言以上’。哪里有‘一种语言以上’的体验,哪里就存在着解构。世界上存在着一种以上的语言,而一种语言的内部也存在着一种以上的语言。”德里达:《书写与差异》,张宁译,三联书店,2001年9月,P23.
- ⑦ Maurice Blanchot, "Our Clandestine Companion," in *Face to Face with Levinas*, Edit. Richard A. Cohen, State University of New York Press, 1986, P41.
- ⑧ Timothy Clark, *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, P107.
- ⑨ 当然,这仅仅只是相对于勒维纳斯把非在场性的伦理视为信仰的根基而言的。对此观点的分析详见 Emmanuel Levinas, "Kierkegaard: Existence and Ethics," in *Proper Names*, Trans. Michael B. Smith, The Athlone Press, London, P67.
- ⑩ 德里达:《书写与差异》,张宁译,三联书店,2001年9月,P151.
- ⑪ 同上,P151—2.
- ⑫ 同上,P152.
- ⑬ Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, Trans. Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993, P11—2.
- ⑭ Maurice Blanchot, "Our Clandestine Companion," in *Face to Face with Levinas*, Edit. Richard A. Cohen, State University of New York Press, 1986, P117.
- ⑮ 巴塔耶:《黑格尔,死亡与献牲》,胡继华译,《色情、耗费与普遍经济:乔治·巴塔耶文选》,吉林人民出版社,2003年12月。
- ⑯ John Gregg, *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton University Press, Princeton, 1994, P15.
- ⑰ 本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,收于《经验与贫乏》,王炳均、杨劲译,百花文艺出版社,1999.
- ⑱ John Gregg, *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton University Press, Princeton, 1994, P18—21.
- ⑲ 秦海鹰:《马拉美的文学本体论》,收于《欧美文学论丛(2)经典作家作品研究》,人民文学出版社,P250.
- ⑳ 同上,P260.
- ㉑ 同上,P263.
- ㉒ 同上,P265.
- ㉓ John Gregg, *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton University Press, Princeton, 1994, P15.
- ㉔ 海德格尔:《艺术作品的本源》,孙周兴译,上海译文出版社,1997年12

月, P28。

⑳ 同上, P26。

㉑ 同上, P26。

㉒ Emmanuel Levinas, "The Poet's Vision," in *Proper Names*, Trans. Michael B. Smith, The Athlone Press, London, P134.

㉓ 德里达:《书写与差异》,张宁译,三联书店,2001年9月, P154。

㉔ Ullrich Haase and William Large, *Maurice Blanchot*, Routledge, 2001, P75.

㉕ Ullrich Haase and William Large, *Maurice Blanchot*, Routledge, 2001, P78—80.

㉖ Emmanuel Levinas, "Reality and Its Shadow," in *Collected Philosophical Papers*, Trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

㉗ 人由于自身所具有的情感力(sensation),是在形象的空间,而非概念的世界里生存着。勒维纳斯在他的哲学中认为,正是人的感受力(sensibility)组成了人的自我性。情感力正是人之与万物区分而能作为万物尺度的根据,也正是情感力成为了每一种系统的出口。(参见 Emmanuel Levinas: *Totality and Infinity*, Trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, 1979, P59.) 这与海德格尔认为哲学源于 pathos 是相近的。(Heidegger, *What is Philosophy?* Trans. William Kluback and Jean T. Wilde, College & University Press · Publishers, New Haven, Conn., P81, P89.)