

德里达的记忆

Derrida's Memoirs

耿幼壮 中国人民大学

Geng Youzhuang

Renmin University of China

[英文提要]

Among Derrida's many books, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins* is a very unique one. As an exhibition catalogue, *Memoirs of the Blind* offers detailed readings of a collection of images selected by Derrida from Louvre, interweaving analysis of texts from Old and New Testament and writers like Diderot, Baudelaires, Merleau-Ponty, and Borges. Moreover, Derrida, in this catalogue essay, reports repeatedly his own memories related to vision and blindness.

Consisted of readings of pictures, texts, and personal experiences, Derrida's *Memoirs of the Blind* is itself an example of his theory of text, a structure of what he calls "difference", of endless substitutability of one "trace" with another "trace", or, an experience of what he calls "ruins", which challenges all forms of totality, unity, and identity. At the same time, *Memoirs of the Blind*, with all its visible markings on the page, demonstrates Derrida's own unique style of writing. Given his Jewish background,

this style of writing, as Geoffery Hartman has put it, is that of a “Hebrew rather than a Hellene: aniconic yet intensely graphic.”

By reading Derrida's *Memoirs of the Blind*, this paper hopes to show how much insight a text as such can provide, e. g. insights into writing and drawing, the spirit of the night, an aesthetics of the sense of touch, the fidelity of faith and the representation, the gaze veiled by tears, and the ruins of trace.

德里达受邀为卢浮宫策划一个展览，《盲目的记忆》，是德里达为展览撰写的长篇介绍。德里达挑选的绘画，德里达写出的文字，展示/论述了范围广泛的主题，诸如视觉、盲目、眼泪、素描、自画像、触觉、身体、书写、再现、痕迹和废墟。因此，《盲目的记忆》看上去是一本展览说明，读起来却像一部文学/哲学著作。

在《盲目的记忆》中，德里达示范性地展示了他所倡导的读解方法：一个文本必须拆散，置于不同的语境加以重新整理和安排，以使意义在文本间性中不断产生和消失。就如他早先在《绘画中的真理》中所提及的：“一件空间的，所谓造型的艺术品，并非必然限定了一种读解顺序。我可以面对着它上下左右观看，从上面或底下开始，有时可以围绕着它走动。”^①于是，在读解这些绘画文本时，德里达穿插了大量文字文本的分析，跨越和游走于形象与语言之间，同时不断回到自传性的个人记忆，提供了极为丰富和多层次的阐释。那么，面对德里达本人谈论绘画的文字，我们是否也可以无需遵循一定的读解顺序呢？当然可以。德里达曾明确表示：“如果那是一本在康德意义上的形而上学著作，

^① Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, 1987, p.49.

因此是一本纯粹哲学书籍，人们原则上可以从任何地方进入它：那是某种类似建筑的东西。”^①

书写与绘画

因此，让我们从《盲目的记忆》一书的中间开始。在讨论了一些绘画作品后，德里达突然插入了一段童年的回忆。这段记忆大意是讲，在小的时候，他一直因为不能像兄长那样准确地描摹家人的照片或其他图片而深感苦恼。尽管兄长的绘画才能也很一般，但仍然曾让他羡慕不已。不过，现在他知道，作为一种替代或补偿，他具有另外一种才能，那就是书写。德里达这样写道：“对于我来说，我将写，我将把自己倾注于那些向我发出召唤的词语。即使在这里，你们也可以清楚地看到，我仍然更喜欢词语；我编织有关图画的语言之网，或更准确的说，我使用痕迹、线条和字母编织一件书写的外衣，其捕获了图画的躯体……”^②可是，德里达并不认为自己胜过了兄长，因为他清楚地知道，书写的外衣既展示又遮蔽了绘画的躯体，文字既显露又掩盖了形象的意义。

德里达的确形成了自己独特的书写方式，那也许可以称为绘画式的书写，《丧钟》和《绘画中的真理》是最为明显的例证。在前者那里，通过页面的分割和字体的区分，出自不同作者之手的文字被并置在一起，从而产生了一种空间—语意联系，迫使读者在一种符号学的可见网络中寻找意义的痕迹。在后者那里，大片的空白页面、大量的斜体印刷、未完成的语句、文字的游戏以

^① Derrida, *The Truth in Painting*, p.50.

^② Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, The University of Chicago Press, 1993, p.37.

及对于标点符号的特殊使用，造成了一种既令人费解又极富启发性的图像—视觉效果。结果，如威尔斯指出的：在德里达那里，“一种书写，任何书写，都在两种意义上由图像所构成，语意—句法的和具象—图画的”^①。

不过，以这种书写方式，德里达并非要强调与视觉相关的表达、意义或理解的直接性，如他在1971年时就曾谈道的：“我经常坚持这样一个事实，‘书写’或‘文本’不能被简化为图像的或‘字面’的可感知或可见呈现。”^②相反，这种绘画式的书写创造了一个复杂的视觉—语意场。于其中，字母和词语，符号和意义不断地聚合和分散，显现和消失，即所谓“痕迹的[同时]在场[呈现]—不在场[隐去]”^③。

那么，绘画呢？如果那也是一种书写，就如米切尔所断言的：“德里达对于‘形象是什么？’这一问题的回答无疑只能是‘那不过是另一种书写。’”^④的确，在德里达看来，包括绘画在内的一切痕迹的刻画都可以被视作书写，书写的本质就是刻画痕迹。不过，相对于敷彩的绘画而言，勾勒的素描更为清楚地显示了书写的原初含义，这也就是《盲目的记忆》中展示/论述的绘画作品以素描为主的原因。

德里达在《盲目的记忆》的开篇就指出：“素描是盲目的”，而“一幅盲人的素描是盲人的素描”^⑤。它们指出了在描画本源

① David Wills, "Derrida and Aesthetics: Lemming (Reframing the Abyss)," in Tom Cohen, ed., *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Cambridge University Press, 2001, p.113.

② Jacques Derrida, *Postions*, The University of Chicago Press, 1981, p.65.

③ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, 1976, p.43.

④ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986, p.30.

⑤ Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.2.

的不可见性的两种自相矛盾的逻辑，德里达称它们为“超验的”和“牺牲的”。“第一种是素描得以成立的不可见条件，描画本身，描画的描画。”^① 这是指描画这一动作留下的每一笔、每一点、每一条线条，它们类似于语言的“音素”，即可能产生语意的单位。就其还未成形、产生意义和显示任何主题而言，它们是不可见的。因此，“即使描画是模仿的，即复制的、具象的、再现的，即使模特被置于艺术家的面前，痕迹也必须在夜晚展开。它逃离了视觉的领域。”^② 另一方面，随着这些痕迹的组合、连接和展开，即造型的出现，是类似于语言中的语意一句法的产生。于是，在描画的痕迹中便有了场景、再现和叙事。但是，与此同时，那作为造型或意义产生的前提的每一笔、每一点、每一条线条，即痕迹，又逐渐消失，成为不可见的。德里达称其为：“后撤或遮蔽，痕迹的有差别消失。”^③

这样，任何书写都与视觉经验有着双重的关联。就文字文本来说，一方面，页面上的标记如同绘画一样呈现在眼前，是真实事物的可见展开。另一方面，以其厚重的物质性，这些标记遮蔽了被视为纯粹精神世界之透明窗口的语言的直接性，从而导向那两者之间不可见的断裂。对于绘画文本来说也是如此，随着描画的痕迹如同字母/文字一样不断产生、增加和重叠，线条/形象在画家和观者眼中不断呈现和消失，在描绘出的事物和描绘的痕迹之间，再现的东西与其再现之间，模特与形象之间，便出现了什么也看不见的黑夜。于是，以往书写的形而上学基础逻各斯中心论 (logocentrism)，连同其在绘画上的对应物模仿逻各斯论 (mimetologism)，便失去了白日的通透性。所以，哈特曼说：“黑

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.41.

② Ibid., p.45.

③ Ibid., p.61.

色的墨迹或印痕表明书写是一支夜晚精神颂。”^①

夜晚的精神

现在让我们看一下德里达向我们展示的绘画，那些为他自己的话语和书写围绕、侵入和捕获的绘画。一共 71 幅作品，以素描为主，除了一幅描绘废墟的风景外都是人物，包括人体习作、叙事绘画和自画像，大部分皆与盲人有关。显然，眼睛是德里达的展览和文字所探讨的主题，因此他将其称作“我的《眼睛的故事》”。但是，与巴塔耶的《眼睛的故事》不同，德里达更感兴趣的是失明的眼睛，即盲目。

德里达指出，在西方文化中，盲目长久以来都被视作一种罪过、过失或错误，因为它不仅违反 (violates) 了自然的法则，而且也背离了人的意志的本性，即去知 (savoir) 和去看 (voir) 的意志。就如柯依贝尔那幅题为《错误》的素描所显示的，一个被蒙住眼睛的男子独自在黑暗中摸索，“他独自站在那里，带着好奇和焦虑，急于去观看和触摸”^②。《错误》是一幅寓意画，它很容易让人想到柏拉图的那个关于“洞穴”的寓言。德里达在《盲目的记忆》中也再次提到了它，他特别指出：“不要忘记，柏拉图的洞穴学本身也发展成为所有可能的盲目的一个‘形象’，一个‘图像’，像柏拉图经常说的，一个也被解释为寓言的词语。”^③ 即使对于不信任形象的柏拉图来说，对于语言的理解也需要形象加以说明。因此，柏拉图本人已经为自己的寓言提供了

^① Geoffrey Hartman, *Saving the Text: Literature, Derrida, Philosophy*, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. xix.

^② Derrida, *Memoirs of the Blind*, p. 13.

^③ Ibid., p. 14.

几种形象的类比。“在它们之中，有一个谱系将可感知的太阳，即视觉的根源和眼睛的形象——因为太阳与所有感觉器官中最具有‘太阳形式’的眼睛相似，与可理解的太阳联系起来……”^①这样，视觉与盲目便被归入一对统摄性的概念：光明与黑暗，即那“作为形而上学的西方哲学的奠基性隐喻”^②。在这一奠基性的隐喻中，不仅隐含着视觉相对于其他感官的优越，精神相对于身体的优越，而且还有白色相对于黑色的优越。在《白色神话学：哲学文本中的隐喻》中，德里达明确指出了这一隐喻在西方文化中的意义：“白人将他自己的神话学，印欧神话学，他自己的逻各斯，即他自己方言的神话，当作他必定仍然想称之为理性的普遍形式。”^③

170

不过，即使在西方神话学中，也不难发现伟大的盲目英雄，其中最为人知的就是那用双手将自己的双眼弄瞎，将自己投入无尽的黑暗之中的俄狄浦斯王。德里达还向我们展示/讲述了被挖去眼睛的参孙，在皈依时失明的保罗，为儿子雅各祝福的以撒……显然，有时候身体上的盲目能够打开精神的视觉，在黑暗中更能够向内心深处探寻。就如德里达展示给我们的几幅柯依贝尔的盲人习作所显示的：“他们都把手向前伸出，他们的姿势在空虚中摇摆于把握、理解、祈祷和恳求之间。……他们愿意预见他们还未看见的地方，以避免在躯体意义上跌倒，或者从精神的跌落中爬起。”^④对于盲人来说，触摸代替了观看，这使他们无法像明目者“看”得那样远，可那消除了“看”与身体的距

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.15.

② Jacques Derrida, *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1978, p.27.

③ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, The University of Chicago Press, 1982, p.213.

④ Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.5-6.

离。因为，远也可能意味着远离自身，远离内心。

德里达注意到，在几幅以《基督治愈盲人》为题的绘画中，“基督有时只是通过触摸治愈盲人。”^① 就像拉法热、利波特和祖卡罗在同名素描中所描绘的，基督都将自己的手指放在盲人的眼睛上。关于基督治愈盲人的记载，在《新约》中反复记载过三次。只有《马太福音》明确写道：“耶稣……把他们的眼睛一摸，他们立刻看见。”《马可福音》记载的是：“耶稣说：‘你去吧！你的信救了你了。’瞎子立刻看见了。”《路加福音》写道：“耶稣说：‘你可以看见！你的信救了你了。’瞎子立刻看见了。”因此，基督的手指在这里不过表明其将他人引向精神之光。作为救世主 (Savior)，基督教导人们如何去看 (voir)，如何去知 (savoir)。他说的是，如果心中没有信仰，没有记忆，没有祈求，没有感恩，即使有眼睛可能也无所见。所以，“我为审判到这世上来，叫不能看见的可以看见；能看见的反瞎了眼”（《约翰福音》）。不过，如我们将看到的，以手指触摸眼睛这一意象，这一隐喻反复出现在《盲目的记忆》中，因为，对于德里达来说，手与眼、触觉与视觉的关系不仅是描绘，同时也是书写的一个中心问题。

171

触觉的美学

在《盲目的记忆》的一开始，在进入任何绘画作品之前，德里达还曾谈到自己的另一种经验：在没有看的情况下书写。有时是在夜里睁着眼睛但什么也看不见，有时是在白天看着别的什么东西时信手涂抹。“这些记录——不可读的涂鸦——是为记忆而作。”^② 对于德里达和大多数人来说，在黑夜中书写都是一种偶

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.6.

② Ibid., p.3.

然事件，但这种偶然经验却凸现出一种普遍意义，即书写在本质上不是柏拉图所说的“灵魂中的真理的书写”，即内在思想的自然、直接和清晰呈现，而恰是柏拉图借斐多之口所说的坏的书写，即“在‘字面’意义和一般意义上的书写，‘在空间中’的‘可感的’书写”^①。

德里达生动地描绘了自己的这种体验：“在一个极为有限的空间里，一只盲目的手独自茫然探寻，它感觉着，摸索着，就像在铭写那样小心轻抚、信赖着符号的记忆和增补的视觉。这就好像一只注视的眼睛已经在手指尖上打开……这只眼睛引导着描摹或勾勒（痕迹）；……它协调着观看、触摸和运动。以及聆听和理解……在我的记忆中一种图式已经形成。它同时是虚拟的、潜在的和动态的，这一图式的形成跨越了区分感觉的所有界限，它潜在地同时是视觉的和听觉的、动感的和触觉的。后来，其形式会像一张显影的照片一样显示出来。可是，在我写的这一刻，我确实一点也没有看到这些字母。”^② 在这里，德里达想要说的是，书写并不是对于已经看到的形象或已经知道的意义如实再现或直接表达，而是对于未见的形象和未知的意义的一种预期，一种触摸，一种探索，一种感觉。它首先与手相关，是手的操作、动作和举止，或者说就是手术。在这里，德里达想到是手（main）与操作（manipulations）、动作（manoeuvres）和举止（manieres）之间在词根上的联系，而手术（chiurgie）一词则来自希腊词：手（kheir），其字面意义就是“手的工作”。这也就是说，书写不可能是思想的直接呈现，必须通过手的动作（词语/造型的产生）来实现。由于这一过程的存在，意义和其痕迹永远不可能完全重合，永远存在着时间/空间的延异。

① Derrida, *Of Grammatology*, p.15.

② Derrida, *Memoirs of the Blind*, pp.3-4.

因此，那些伟大的盲人作家，如德里达提及的荷马、弥尔顿、乔伊斯和博尔赫斯，才能够留下自己不朽的著作。因为无法看见眼前的事物，这些盲目作家的书写本来就出自身体的记忆。通过书写这一行为，他们将自己的全部感觉、情感和欲望铭刻在页面上。当然，如果懂得书写的真意，是否真的盲目并没有关系。例如，德里达就认为狄德罗知道如何书写，因为他并不认为文字能够完全表达自己的感受，也不认为杂乱的涂鸦或空寂的页面一无所有。所以，《盲目的记忆》篇头的箴言是狄德罗致恋人书信中的文字：“我在没有看着写。我来了。我想吻你的手……这是我第一次在黑暗中书写……不知道是否真地写出了可辨的文字。凡是在那些什么也没有留下的地方，请读作我爱你。”^①

可是，绘画难道不是依靠视觉而对于眼前事物的直接描绘吗？至少在西方，绘画艺术不就起源于这种凭借视觉所进行的如实再现吗？我们知道，根据普林尼在《自然史》中的记载，西方第一位画家是希腊城邦西奇昂的布塔得斯，其曾将恋人的轮廓借烛光投影在墙壁上，然后加以描摹。在《盲目的记忆》中，德里达展示给我们两幅以此为题材的绘画，分别题作《布塔得斯或素描的起源》和《布塔得斯临摹恋人的肖像或绘画的起源》。不过，德里达发现，在这两幅画中，布塔得斯都没有看她的恋人，不是她背对着他，就是他转过身去，他们的视线根本无法相对。这就好像描画时是不能看的，就好像人们只有在不看的条件下才能描画。更重要的是，“不管布塔得斯追寻的是一个影子还是轮廓的痕迹——她的手有时是被爱神所引导——或不管她在一面墙的表面或一幅帷幕上描摹，手的书写或影子的书写都开启了一种盲目

^① Diderot, "Letter to Sophie Volland," June 10, 1759, as quoted in Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.1.

的艺术。从一开始，感知就属于回忆”^①。在这里，描摹被视作一种姿势语言，协调着身体的记忆的是触觉而非视觉，就如德里达在《论文字学》中已经提及的，就布塔得斯的行为而言，“那以如此的愉悦进行描摹的神奇棍棒的运动并不外在于身体。不同于语音或书写的符号，它没有将自身与那描摹者的欲望身体或那个被直接感受到的他者形象割裂”^②。

同海德格尔一样，德里达也拒绝视觉中心论。不过，与更为强调听觉的海德格尔不同，德里达特别重视触觉的作用。当然，无论是倾听还是触摸，都是一种比喻，是一种将自身——感知、意识和身体——对文本/世界的完全敞开和参与。可是，不同于声称艺术品自己“讲话”的海德格尔，德里达更为强调沉默的艺术品的表面形态、文本的质感，那需要用触觉加以辨读。

“这就是书写永远不会是简单的‘语音—绘画’（伏尔泰语）的原因。书写通过记录，通过将其托付给一种在表面的雕刻、沟痕、凸现而产生意义，这一表面的根本特征在于去无限地传送。”^③ 问题是，传送什么呢？

信守与再现

德里达对于几幅题为《托比亚斯治愈父亲的盲目》的素描作品连同它们文字来源的读解特别值得注意，因为其清楚地展示了，无论是形象还是文字的描绘，首先都不是对于事物的再现，而是对于某种承诺的信守。

根据《旧约经外书》的记载，托比是一位虔诚的犹太教徒，

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.51.

② Derrida, *Of Grammatology*, p.234.

③ Derrida, *Writing and Difference*, p.12.

经常帮助埋葬死去的乡亲（德里达特别提及，他的父亲在阿尔及尔也常年做这样的事情）。偶然的，托比的眼睛由于滴进了燕子屎而失明（实际是过多的悲哀所造成）。在随后的岁月中，盲目的托比并没有放弃自己的信仰。八年以后，他的儿子托比亚斯在大天使拉菲尔的指导下，用鱼胆治愈了父亲的眼睛。此题材在西方绘画史上极为常见，《盲目的记忆》中收入的是三幅素描，分别出自比安奇、鲁本斯之后某画家和伦勃朗之手。不过，德里达的读解却使它们呈现出不同寻常的意义。

首先，德里达发现，在这几幅作品中，在对治愈行为的再现中，都没有出现鱼胆，而手的动作成为再现的中心。其次，德里达注意到，在比安奇的作品中，拉菲尔处于画面的中心，其正面的造型似乎就像一只炯炯有神的眼睛，而在鲁本斯之后某画家那里，拉菲尔已经不占据中心的位置，在伦勃朗的作品中，拉菲尔更退到了画面的边缘。在德里达看来，如果考虑到有关这一场景的文字描述，问题就变得明确了。最初，当托比睁开眼睛时，他看到的是自己的儿子，托比亚斯，他以为是儿子治愈了自己的眼睛。然后，他又看到了现出原形的大天使拉菲尔，才知道儿子的手是由拉菲尔引导的。也许，这就是何以比安奇将拉菲尔置于画面中心的原因。但是，比安奇错了，伦勃朗是对的。因为，真正的拯救者既不是拉比亚斯，也不是拉菲尔，而是并未出现的上帝。最后，拉菲尔说出了真相：“永远赞美上帝。至于我，当我同你们在一起时，我并不以自己的意志行事，而是按上帝的意志行事……虽然你们在看我，……但你们看到的不过是一个幻觉。所以，现在就从地上站起来，感谢上帝，……写下在你身上发生的这一切。”^①

^① *Deuterocanonical Books, Tobit 12: 17-22. As quoted in Derrida, Memoirs of the Blind, p.29.*

根据德里达的读解，由于拉菲尔在画面中的不同位置，再现的场景可以区分为“幻觉的描绘”和“没有幻觉的描绘”，因为拉菲尔不过是一个幻影，一个可见的视觉性的拟像。更为重要的是，在德里达看来，《旧约经外书》中的文字已经明确告诉我们，“在他[拉菲尔]给予了这‘不可见’的‘幻觉’之后，立即跟随的是书写的命令：为了感谢，事件的记忆必须被铭刻下来。债务必须用羊皮纸上的文字偿还，这就是说，用不可见者的可见符号。”^① 这似乎是说，文字较形象更为可靠。问题是，如果形象不能完全再现不可见的东西，文字可以吗？显然也不可以。因此，“不管是在书写中还是描绘中，在《托比书》中或在与之相关的再现中，trait [痕迹、标记]的感恩表明，造型的最基本因素的本源是对于债务或赠予的信守而不是对于再现的信守。更准确地说，对于承诺的信守较对于再现的信守更为重要。”^② 就《托比书》和与之相关的再现来说，重要的不是可见的形象，而是“视觉的恢复”这一事件，“真理属于这一偿还的过程”。它由失明、治疗、复明、展现、讲述、书写和感恩构成。

泪水遮蔽的目光

在《盲目的记忆》的结尾，是马维尔《眼睛和眼泪》一诗的片断，最后四句为：

那就让你的眼中泪如泉涌，
直到眼睛与眼泪合而为一：
而且各自拥有对方的不同；

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.29.

② Ibid., p.30.

这些哭泣的眼睛，这些观看的眼泪。^①

对此，德里达写道：

——观看的眼泪……你信吗？

——我不知道，人必须要信……^②

德里达是信的。在他眼中，哭泣正是盲目的最高形式，因为“只有人知道如何超越看与知，因为只有人知道如何哭泣……只有人知道如何看到这一点——眼睛的实质是眼泪而非视力……揭示性或启示性的盲目，那显露了眼睛的真正真实的盲目，是为眼泪遮蔽的凝视。”^③

德里达提供了两个例证，两个时常哭泣的哲学家，一个是圣奥古斯丁，一个是尼采。在德里达看来，“《忏悔录》无疑是关于眼睛、关于视觉和盲目的前历史或前故事”^④。的确，在《忏悔录》中，圣奥古斯丁曾为自己眼睛的误用而悔恨不已，并在几位盲目的圣徒那里找到了观看的真意。圣奥古斯丁也提到了托比，称真正的光就是盲目的托比在教导儿子应该追随的生活道路时所看到的光。不仅如此，圣奥古斯丁多次提到了自己对于流泪的体验，并询问上帝对于那些在痛苦中的人来说眼泪何以是甜蜜的。因此，圣奥古斯丁的《忏悔录》也是“一本伟大的泪水之书”。就尼采而言，德里达提及了其在《你们看这个人》中的一段回

177

① Andrew Marvell, “Eyes and Tears, as quoted in Derrida”, *Memoirs of the Blind*, pp.128 - 29.

② Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.129.

③ Ibid., pp.126 - 27.

④ Ibid., p.122.

忆，那记述了尼采在眼睛几乎失明的境况下，如何发现自己具有了第二种，乃至第三种视力。德里达还特别提及了尼采在都灵的那段轶事，即他如何抱着马头失声饮泣。在德里达看来，无论对于基督的信仰者圣奥古斯丁，还是基督的怀疑者尼采来说，“当泪水遮蔽了视力那一刻，它们揭示出眼睛的真正功能。而它们自遗忘中波涛汹涌般引发的东西……不过就是 *alethia*，眼睛的真理，它们借此将显露出眼睛的终极目的：使视力探寻而非观看，关注祈求、爱、欢乐或悲痛而非打量或凝视”^①。

不过，德里达也发现，哭泣也可能没有泪水。例如，勒布伦在《学习描绘激情的方法》中几乎就没有提及泪水，在其所画的表现哭泣的面部图示中也没有泪水。德里达问道：“这是因为他在描绘男人的哭泣吗？他是想将与女人的哭泣相对比吗？”^②在此之前，德里达已经提到，在西方文化谱系中的伟大盲目英雄都是男性，却没有“伟大的盲目女性”，女性的盲目常常以哭泣的形象加以记载和描绘。就像德里达向我们展示的一幅描绘哭泣的女人的素描《十字架脚下的女人》所展示的，那位哭泣的女子深深地弯下了腰，低垂的眼睛中涌出了泪水，双手捂着已经什么也看不见的眼睛。她的整个躯体动作清楚地表现出了哭泣的含义，那就是向内心深处探寻。她那捂着自己眼睛的双手尤为富有趣味，那就是触摸自己的心声。如果借用梅洛庞蒂的话来说就是：“触摸自己，观看自己……不是去把自己理解为客体，而是使自己向自己敞开。”^③

马丁·杰伊已经看到：在这里，“德里达似乎是在说，只有那

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, pp.126 - 27.

② *Ibid.*, p.128.

③ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University press, 1968, p. 249. As quoted in Derrida, *Memoirs of the Blind*. p.53.

知道眼泪的遮蔽价值的女性主义才可能保持这样的盲目所提供的洞见”^①。例如，德里达所欣赏的女性主义者露西·伊利格瑞和海伦·西克苏。因此，在马丁·杰伊讨论法国思想家质疑视觉中心论的大作《低垂的眼睛》中，有关德里达思想的那一章题作《阴茎逻各斯视觉中心论：德里达和伊利格瑞》。德里达与女性主义是一个复杂的问题，但二者之间的联系至少在一点上是明确的，那就是书写与身体的密切关系。德里达说：“如果风格是一个男人（根据弗洛伊德的看法，这就像阴茎是‘恋物的标准原型一样’），那书写将是一个女人。”^② 伊利格瑞说：“这一[女性的]‘风格’或‘书写’……不承认视觉的特权，相反，其将每一个符号都带回其起源，其中之一就是触觉的。”^③ 后来，德里达在《一条他自己的蚕》一文中明确表示：如果他早就注意到西克苏的高度近视，在《盲目的记忆》中那预言诗人的伟大家族中，在荷马、弥尔顿、尼采、乔依斯和博尔赫斯的名字中，他会毫不迟疑地将西克苏的名字，作为惟一的女性，加入这“夜晚的谱系”^④。因为，在她的作品中，“西克苏以其诗意的和思考的方式，通过她的手和语言，涉及了这些重大的问题”^⑤。其中，也包括盲目所提供的洞见。

① Martin Jay, *Downcast Eyes*, University of California Press, 1994, p.523.

② Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Style*, The University of Chicago Press, 1978, p.57.

③ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, p.79. As quoted in Jay, *Downcast Eyes*, p.529.

④ Jacques Derrida, "A Silkworm of One's Own," in Helene Cixous and Jacques Derrida, *Veils*, Stanford University Press, 2001, p.51.

⑤ Helene Cixous and Jacques Derrida, *Veils*, p.61.

废墟中的痕迹

我们已经提到，在德里达看来，一部哲学著作是一种类似建筑的东西。实际上，他的读解方法已经表明，所有的文本无不如此。只是，一旦我们，作为读者或观者，“进入”这一建筑，其已经不再保持完整的形态，而成为一座废墟。因此，《盲目的记忆》的副标题为“自画像和其他废墟”。

的确，没有什么比自画像更能说明文本的幽暗、破碎和断裂的性质了。当画家描绘自己之时，他既是画家，又是模特，既是描绘的主体，又是被描绘的客体，既在观看，又被观看。首先，当画家描绘自己时，他只能处在观者所占据的位置观看，画家的自画像只能是为他者存在的自画像。于是，艺术家的主体身份，或者用德里达的词汇，作品的署名人，便变得含混不清。其次，观看这一行为也成为一种不可实现的企图，因为在观看时实际上什么也没有看，什么也看不到。“这观看的眼睛看见自己是盲目的”^①，已然投入黑夜之中。因此，就如德里达展现给我们的几幅芳丹—拉脱的自画像所显示的，画家的眼睛总是被遮蔽、罩在、隐入阴影之中。有时，画家在自画像中索性描绘一双闭上的眼睛，比如祈祷者、沉睡者，乃至受伤者的眼睛，就如德里达特别提请读者观看的库尔贝那幅以《受伤的男子》而为人所知的自画像中的眼睛。这清楚表明，目光作为一种暴力也可能伤害凝视者自身。

事实上，“一旦画家考虑他自己，被吸引于、关注于那形象，然而[那形象]又在自己的眼前消失于深渊之中，他绝望地试图

^① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.57.

再次捕获自己的动作便已经是一种记忆的活动”^①。不管多么短暂，画家在描画这一动作本身发生的那一刻什么也没有看见，其描绘的只能是先前所看见东西的记忆。这样，自画像本质上就是一座废墟，是画家记忆痕迹的碎片。因此，“废墟并不是意外发生的，就好像一座昨天还完好无损的纪念碑的意外损坏。从一开始这里就有废墟。第一眼所看到的形象就已是废墟”^②。

德里达的“废墟”概念显然来自本雅明，那是《德国悲剧的起源》的中心概念之一。不过，德里达对于这一概念做了进一步的解释和发挥。他这样写道：“废墟并不在我们面前；它既不是一种景观，也不是一个爱恋对象。它是经验自身：既不是一种整体性的被废弃了但仍然巨大的片断，也不是如本雅明所想的，只是巴洛克文化的一个主题。严格说来，它根本不是一个主题，因为它摧毁了任何和所有事物的主题、立场、呈现或再现。更确切地说，废墟是像一只眼睛一样打开的记忆，或者，像一个头骨眼眶中的洞，它让你看，却根本没有展示给你任何东西，什么都没有。”^③ 因此，废墟的经验挑战了整体性、统一性、同一性、自明性、适当性、确定性和恰当性概念，粉碎了一切起源的、本真的、本体的和超验的形式。

如果文本是一座废墟，在书写中便没有原初的词或物先于其呈现，所以德里达说“意义既不先于[书写]动作也不在其之后”^④。这同时也意味着，由于最初记忆的痕迹所产生的延异，作品一旦出现就不再属于署名人所独有，而为读者/观者所共有。这些应该也适用于德里达本人的作品，比如《盲目的记忆》。于

① Derrida, *Memoirs of the Blind*, p.68.

② Ibid., p.68.

③ Ibid., p.69.

④ Derrida, *Writing and Difference*, p.11.

是，德里达挑选的绘画，连同德里达撰写的文字，成为他本人和读者/观者共有的记忆。于是，我们只能到那废墟中寻找破碎的痕迹。