

圣母往见(关于基督教绘画)^①

Visitation (On Christian Painting)

让-吕克·南希 著 简燕宽 译

Jean-Luc Nancy

Abstract: “The Visitation” is a scene from the beginning of the *Gospel of Luke*. It describes the meeting of two mothers, Mary and Elizabeth, who testify to the birth of Jesus Christ. The author analyzes the meaning of the Visitation around the themes of the “immemorable” and “touching” in the painting of Pontormo. The story’s meaning or the painting’s message is the opening of the new space to welcome the other. In the author’s words, a painting does to depict an object, it goes beyond the representation and the gaze itself to portray the immemorable. She unfolds a new understanding about the presentation of the image of God through the deconstruction of Christianity.

Keywords: Visitation, the immemorable, touching, painting, go beyond

艺术从来都不纪念(commémore)。艺术不是为了保存记忆(une mémoire),而当艺术在一个纪念碑中发挥作用时候,它也不是属于这个作品的记忆方面。这一点的证明是——如果有这么一个

^① 选自:Jean-Luc Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)* (Paris: Galilée, 2001).

证明的话——有一些纪念碑不是艺术，而任何一件艺术作品都不是像这样的纪念碑。一般来说，如果艺术是与记忆相关联的，那么艺术就是在与这样一种东西的陌生关联中：它从来都不是置身于一种回忆(un souvenir)之中——这种回忆既不是由于遗忘、也不是由于记忆从而所产生的敏感，因为我们从来都没有感受过、或者认识过这种回忆，然而这种回忆也没有离开过我们：对于我们来说，在优美或者崇高，可怕或者优雅，发光或者敏感这些名字之下，这种东西如此长久以来(一直以来?)就是“真理的辉煌”，也就是说，同时是它的光芒和它的闪现，它的闪电，它的明证性和它的秘密。没有任何的回想(anamnèse)回溯到它，然而艺术的每一个姿态都朝向它的泛滥(irruption)而走近，走近去轻轻触及它，直至——如果需要的话——在那儿自身焚烧或者自身被撕裂。艺术总是朝向那在它之前、或者紧接着它而来的东西而自身超出，因此，也就是朝向其专有的出生和其专有的死亡而自身超出。艺术总是深陷于自身之内(en deçà)、或者把自身抛到自身之外(au-delà)。

那不可记忆之物(L'immémorial)，尤其是某种出生之前的东西：它缺席于回忆，然而朝向记忆，一种无限的记忆、一种超记忆、或者说，朝向一种非记忆^①(immémoire)无尽地升起。在记忆之内或者之外，也就是说，在自身和那可被主体化之物(du sujetivable)之内和之外；世界-之外(l'outre-monde)(在这个意义上，是死亡)，并不在世界的外面(hors du monde)而就在那里本身在场。

前于-出生——在出生之前(l'avant-la naissance—avant de la naissance)，如同我们在古罗马教会所说的 *avent*，或者说是，出生的

^① 参见《不可记忆》(Immemory)，Chris Marker 的 CD-Rom(乔治·蓬皮杜中心，1998)，这个作品并不是有关一种对记忆的褫夺，而是有关记忆的流溢，记忆从它自身中释放出来。

出生, 出生到出生本身——基督教传奇在那个称之为“圣母往见”的场景(这个场景的来源本身肯定是最为不可记忆的)中接纳这样了这样一个形象。画家们所感兴趣的这个场景, 与其说是神学的, 不如说是虔诚的; 一个充满了感情和惊讶的场景; 较之与围绕着这个场景、在这个场景中相互交错的那些更加符合教规的和教义的场景——“天使报喜”和“圣诞”——的关系来说, 这是一个独特的场景。

让我们一起来看由蓬托尔莫(Pontormo)所画的一幅《圣母往见》, 是卡米那诺教堂(l'égglise de Carmignano)的那一幅(而不是更早的在佛罗伦萨的那些)。^①

* * * *

180

马利亚, 领受了天使的报喜之后, 知道了她的表姐伊利沙伯怀孕了, 而这是其老迈的年龄所不可能期盼的事情。她已经身怀六甲了。马利亚就去探望她。(并没有给出任何的缘由。这一切的发生就如同是奇迹一般, 需要通过其双重化而确认自身。)在拉丁教会中, *visitatio* 并不仅仅是探望: 这是一种为了了解, 为了考查和为了检验某事、或者说使某事得以验证的奔走。这个词指的是那些起因于上帝的来访的事情, 考验或者恩典。

Pontormo, *Visitation*, 1528 - 29. Oil on wood, 202 x 156 cm. San Michele, Carmignano (Florence)

事实上, 当马利亚(画布的左边)来到伊利沙伯家里并且问她

① 同时, 也许需要看看由 Bill Viola 为 1995 年的威尼斯双年展所创作的影像装置《圣母往见》(The Greeting), 这个作品的场景搬用了、重新演绎了或者说再现了蓬托尔莫的绘画。

的安时,后者“被圣灵充满,并且高声喊着说,你在妇女中是有福的,你所怀的胎也是有福的。我主的母到我这里来,这是从哪里得的呢?因为你问安的声音,一入我耳,我腹里的胎,就欢喜跳动”。对于这,马利亚以人们在“圣母赞歌”中所指出的那些话回答了她。这个场景在路加福音之中可以看到。^①路加,开端时期的福音书著者,传说他也是那些绘画马利亚肖像的画家的主保圣人(lep patron),并且好几个画家曾再现过他(那么他的书就如同是一幅肖像画,一幅忠实的图像)。伊利沙伯的儿子就是后来的施洗约翰,这个“先知”:正是他在黑暗的腹中,听到了那个由圣灵而怀孕的女人的声音而跳动。

那么,这个整个场景尤其是精神的(spirituelle)、或者说圣灵的(pneumatique):在这里,本质上的东西回避了眼睛,并且是通过声音传递的,通过一种声音的触摸而传递的——这种触摸让在不可见之中的内在性(/切心性/亲密性:l'intime)和那未出生的胎儿跳动起来(sursauter)。这里所传递的是两个缺席的在场——这两个从生存(l'existence)中回撤的生命,是如此之不可记忆,以至于在一个不生育的妇女和一个处女那封闭的腹部之中,它们是意外的和不大可能的——之间圣灵的闪光。在某种意义上,这对于绘画来说是一个纯粹的挑战,如果说事实上绘画至少并不总是致力于接受某种属于可见性的挑战的话。应该说,在这个主题之下,那不可见之物应当跃入我们的眼帘。

绘画直接进入了这个事件——也就是说这个谜(mystère)——的核心,或者说,这个事件的深处。但它并没有消除这个谜,他也没有从这个谜之中制造一个令人相信的对象,而是置身于这个谜

^① 1:39-56;这个场景并没有出现在基督教经典的其它三部福音书中,而与一些伪经有一些符合之处。

之中,如果我们可以这样说的话。我们所首先接收到的,至少是我们在那里首先遭遇到的,一大片的水洼,或者说是一个强烈对比的、颤动的色面。这些颜色完全和现实脱节,以一种强烈的蓬托尔莫的方式,在尖锐之中、或者在低沉之中,在我们不知道来自哪儿、然而肯定不是来自那个阴冷背景的光的平面,这些变得尖锐或者被削弱。这种色彩的漩涡和皱褶弯曲的织物的那种骚动不安,在带走了一切的同时,从这个阴冷的背景中升腾起。尤其是,在伊利沙伯腹部上的一个光斑如此之引人注意,我们也许可以说它是来自一个聚光灯,而这个光斑染黄了那个温柔的诗句:那里正是胎儿跳动的地方。(马利亚对这个跳动作出了回响。在她的“圣母赞歌”中,她说“我的圣灵因欢喜而跳动”。正是这种她自己声音的共鸣如此这样地返回到她。)

182

在这种卷积之中,以及在这种罗缎、弯弯曲曲的线条和鼓起——这一切都升起、提起,而不是落下,就如同被一股不动的风、被一阵减轻和扩大了那两个沉重的腹部的空气所升起、提起,而在这两个腹部之间、在这两个腹部之中是圣灵的气息——所产生的流动的织物的旋涡中,一切都在运动。所有的重力都被悬搁了。

这些腹部彼此触摸而没有彼此触摸(*se touchent sans se toucher*)。如果说遮住了伊利沙伯的头的织物平面以一个确实是计算过的点——这个点就如同是一个相切之点,如同一个接近极限的在算术上无穷小的通道——构成了一种接触的话,那么那些突出了这一个腹部和那一个腹部的曲线在那两种有着深浅差别的绿色之间,一直是轻轻地分开着的。从这个点向上,在伊利沙伯的胳膊所形成的条状物之下,在画的中央,在大衣的暗橘黄色中呈现出一个三角形。由于胳膊那皱褶线条的重重叠叠以及那三个头的

布局使得这个三角形在更高处扩大了开口。^①

* * * *

这个三元的和三位一体的(女性的三位一体)系统,决定了两位母亲那两个运动的身体之间的一种节奏。这两位母亲彼此连结,而她们在地面上的脚好像在舞蹈,或者说摆起了十足的姿态要舞蹈起来,而在她们之间的,则是伊利沙伯的女仆那不动的头。这同时是目光之间的流动:那两个女子的目光彼此沉浸在对方之中,她们其中的每一个的目光都凝视着另一个目光的深处,如同在对自己所拥抱的那个人、那个不让别人去看或者去说自己的人(更加确切地说:这个人既不需要去看也不需要去说,而是朝着那个我们不停地去往的地方——这正是那不可记忆之物)的再认和感情之中。然而,这两双彼此洞穿的眼睛(在每一个侧面,我们仅仅只能看见一只眼睛)完全就像那两个彼此触摸的腹部。而这种方式也用在了那个位于中央的女仆的眼睛之中,这个女仆突然注视着我们:既然这个阴暗天空的深度强调突出了墙的线条,而墙的透视

183

① 在那些采取了互相拥抱这种模式,而不是在一种距离之外握手、或者伊利沙伯下跪(蓬托尔莫早前用过这另外的两种模式)的《圣母往见》的画家那里,这两个女子的腹部通常是彼此触摸的,而且肯定是有了一种象征意图的。这种互相拥抱的模式也许是来源于那个希腊词 *aspmos* 意义的滑动。这个词指的是欢喜的、热情的、急切的问候。至于那四个人物整体的图型,蓬托尔莫采取了丢勒的《四个女巫》(*Quatre sorcières*)的图型,而丢勒的这些人物的本身则是重新演绎了《美惠三女神》的这一母题,正如潘诺夫斯基也把这些人物归属于就是丢勒本人的《浴女》(*Bain des femmes*)时所指出的那样。在这个前后关联的演变关系——这种演变关系也把那些画作环绕在一起了——中,也许需要重构一条关于性别、恶魔、神学以及奇迹的链条。——另外,我们可以注意到:在某些来自东方的传统中,画家在那两个透明的腹部中再现了那些胎儿(参见 Louis Réau 的《基督教艺术的图像学》(Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris: PUF, 1957), t. II, 195.))。

法正好是经过了她那纱巾裹着的头顶,那么她就如同是这个场景的深度本身,总是已经在注视着我们了。

这幅绘画的其中一个赌注是打乱了透视空间及其定向的目光,将这种目光变成是斜侧的,把它置于回环之中(*le mettre en boucle*),把它潦草涂抹(*barbouiller*)……关键不再是仅仅在于瞄准,而毋宁说是展开、散开了视像。

同时,这种节奏还发生了偏移:那转向我们的目光,通过马利亚女仆的目光让自身双重化了。这两个女仆的每一个都明显地和她们各自的主人在年龄、发型和用色上相对应,她们以一种正面的目光朝向我们,这种目光明显地是画作本身的目光,那内在的(亲密的:*intime*)、无限的、刺痛人的目光,正是通过这种目光,那两位母亲彼此拜访。女仆们那注视的目光(同样更值得注意的是,在草图中,她们是凝视着一旁的)在寻找并且等待着我们注视的目光,这就如同是在肖像画中经常出现的情况。^① 而那个也在如此地寻找自身的,那个画作所寻找的,正是一个观众和绘画之间相互的来访,即是一个绘画的主体。一个懂得看这样一个主体——这个主体同时是被探讨的主体,和带着其不可记忆的来源、隐藏在腹部中的那个在场——的人。我们如何懂得看那不可见之物和去回想——一种追溯到出生之前的(或者在死亡深处的)回想。

* * * *

但是从第二个女仆来看,这个场景的主轴也偏向于左边,这就如同是在别处、在丢勒的《四个女巫》中。在左边有着某种对中心

^① 在这里,我们可以精确地说,在另一种双重化的形态上,这些“女仆们”可能也是有时出现在那些“圣母往见”的画中的马利亚的两个异母(异父)姊妹(*demi-sœurs*)。

主题的重复：在那个年轻女仆肘部的下方，也就是那玫瑰红色中央的浅米色，出现了一个也许可能是重复了中央那个三角形的红色三角形。这个神性/腹部的三角形出现了两次。这个酷似马利亚的年轻女子，使得那些位于中央的人物有一点好像是发生了一种S形旋转。那些中央的人物——严谨的三角形——在向着别处、或者并没有向着任何地方重复出现的过程中，铺展开来、缠绕在一起。

除了这个三元的图型之外，某些东西表明了有某些东西返回到背景之中，并且以一种细微的方式让背景的线形建筑物生动起来。这完全是可见的，并且被故意地沉入到远处和一种夸张的半明半暗之中——我们猜出这是两个黑影。（这两个黑影，和某些《圣母往见》在子宫中（*in utero*）所展示出来的那些侏儒小人一样的小。）总之，为了去分辨出某些东西，我们需要走近去触摸画作的腹部，它的内部。而女仆那深绿色的头巾式女帽那个螺旋形是朝向这个内部铺展开来的，并且就在这个内部的深处，我们发现了这个深处的唯一一个浅灰色的小平面。这个小平面如同是一个打开，而事实上这是一条街道，这条街道是朝向左边而来的，这如同是一个秘密的信号——将目光引向深处的那一点点光线：来自城市中的光线——来自内部的光线。画家把这个拂晓的或者是黄昏的墙面，处理成如同一个空空的陋室或者说如同一个空隙（/通道、瞬间：*une échappée*），一个与那个门槛被加高的大门构成相反对称的逃逸之点（*un point de fuite*）。而那个大门，那向着某种黑暗而打开

的大门,正位于伊利沙伯的背那里。^①

那两个黑影就位于那里,比这个点稍稍前一点,靠近画的边缘,在一扇门前。而这扇门的拱形和那些楼层的窗户的拱形是相同的,这显示了背景那佛罗伦萨式的特征。这是两个男人,平民的装束,其中一个拿着一把刀和一个圆形大面包,而另一个拿着一个瓶子。^② 这两个男人中的一个凝视着另一个,而另一个则凝视着我们(也许他是独眼的):这是那个大场景中的那些目光的缩影。然而他们自身——就一种明显的意图而言——是完全可见的。他

^① 这从深处进入的光线,也是整幅画作的左边高处进入的,并且出现在前景地面上的那些脚和裙子的阴影之中。正如 Paul Guérin 向我所强调的那样,这光线就是这样强调了深处和前景之间、左边与右边之间那个分裂的空间的双重性,并且把透视空间置于一不平衡之中。

^② 这至少是一种很可能是真实的猜测,我想,这种猜测是通过细节的细看而得来的。我不仅提出如此一种个人的解释,而且首先提出一种个人的视觉——这完全是在这个词的身体(physique)意义而言的。这个细节很难精确地分辨出来。我必须承认我在 Costamagna 对这幅画的内部所作的复制品书中,仅仅只能分辨出某种类似刀的东西(参见下文)。在该书中,画作的这个区域非常清晰。而如果这个区域是存在的话,那么直接的观看则回避了这个区域(在画布上,这个地方也许是被涂去的)。同样,那个圆形大面包也许是一顶帽子……也许那瓶酒才是不那么不确定的东西。那些我查阅过的评论者并没有说过这些人物所拿着的这些物体(哪怕对于要确认来说是棘手的,但是还是可以辨认的)。我们注意到这些人物在画作中是不成比例的,我们提到他们可能是表现约瑟和撒迦利亚,这两个丈夫有时是与这个场景联系在一起的(而这些姿态使得这种说法不大可能)。参见 Salvatore Nigro 的《蓬托尔莫》(Salvatore Nigro, *Pontorno*, trad. allemande, (München: Schirmer-Hasel, 1993).),或者是 Anna Forlami Tempesti 和 Alessandra Giovanetti 合著的《蓬托尔莫》(Anna Forlami Tempesti et Alessandra Giovanetti, *Pontorno* (Firenze: Octavo, 1994).)。而 Philippe Costamagna(*Pontorno. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, ed. italienne Milano, Electa, 1994, trad. française (Paris: Gallimard, 1994).)并没有提及这些。就在最近,我得到了以下这样一种启发:也许这是蓬托尔莫本人(那个坐着的人物)和他的学生布隆齐诺(Maria-Luisa Antonelli, 佛罗伦萨,被 Antonella Moscati 所质疑)。最后,Paul Guérin 让我注意到在这同一个地方,在丢勒的画中,所出现的是撒旦……无论这里是有关什么,至少在这个因为其抹去和其深入而如此引人注意的小场景中,这一直总是有着一种隐瞒、故而也是一种炫耀的明证性在这种阴暗之中。

们沉入到那不可区分之中,就好像是(就在让人注意到“需要把他们忽略掉”这个过程中)要把他们忽略掉似的,就好像是提醒“需要把他们忘掉”这个过程中,要把他们忘掉似的。他们深入到画作的深处,就好像是在腹部深处的那些小人:如同那些小人一样地不可记忆。这些男人也可能是痛苦的或者是受伤的(其中一个可能有一只眼睛爆裂了),这些人会同时(我会回到这里)被再送回到战争和献祭之中。^①

面包和葡萄酒——这些拿着面包和葡萄酒的男人,在所有的方面(身材、性别、光线)都与那组炫目的女子们相区分开来——在第一重意义上,是第二次被标记的道成肉身,但是这一次是在献祭和死亡的边缘。来自画作深处的某种死亡的东西,如同(也许是)通过那个老年女仆而注视着我们的那种温柔的、然而凝重的目光;而那个更为年轻的女仆的目光在凝视我们的同时,毋宁说更是邀请我们去看那种缠绕(*l'enlacement*):生命之前和在生命之后的东西——死亡的另一种重音——在那不可记忆之物中的缠绕。这种缠绕既不是在场的,也不是缺席的,这种缠绕被带到、被抛到纱中、胳膊、颜色、光线和目光的一种混合之中:绝对的内在性(*l'absolument intime*)——比我的内在还内在的内在性(*interior intimo meo*)。那个处女的目光和那个不生育妇人的目光在彼此穿越对方的同时,沉入到这种绝对的内在性之中。而这二者的目光是如此这样地沉入到那个在场者(*un présent*)的双重的在场(*la double présence*)之中——在深处,这种双重的在场被那两个男人所重新演绎。那个在场者既不是来自无处、也不是来自任何的时间(既不是来自怀孕,也不是来自一种可标明的生育力),也不是来自任何

^① 参见 Kurt W. Forster 的《蓬托尔莫》(Kurt W. Forster, *Pontormo* (München: Bruckmann, 1966).)在丢勒的《圣母往见》中,一个乞丐占据了他们的位置。

的后代,而是来自时间和空间之内(l' en-deçà)。那个双重的在场返回到这个内在之中,这也如同是那双重穿透的目光^①同时返回到那凝视着我们的双重目光^②之中那样。那凝视着我们的双重目光在画作的平面(le plan du tableau)中切开了这个场景,这一切就好像是这个平面穿越了那两个腹部,并且从这两个腹部中让那双重目光涌现一样。通过这双重目光,那不可记忆之物端详着(considère)我们;而如果让我们这样说的话:那不可记忆之物看着我们到来,或者更恰切地说,它向我们给出它自身的来访,来自那动荡不安的天空深处的来访——而马利亚的光环那非常细长的闪光正穿越了那深处。

* * * *

188

然而,面包和葡萄酒——这个模糊的细节是在清楚显现的画作中的,既然一个类似的细节必然承载着、超载着意义,那么这表明了一种(收拢的,压缩的)张力是隐含其中了。这种张力平衡了前景的那种膨胀,或者说,这种张力也许是那搅和混杂的颜色的真正催化剂(至少,作为颜色的沉淀物、颜色的剩余凝固物:我们可以在两种意义上来说)——面包和酒的第二种价值,是与道成肉身的价值有关的(在那女子腹部中神的在场:另外,我将会在下文再回到这个细节的另一个细节中)。在最后的晚餐时,以一种人-神要求为了“纪念”他而需要重复的手势(总是在《路加福音》中),门徒们所分享的基督的身体和血。对于整个基督教而言,对面包和葡

① 上文所指的彼此穿越对方的“那个处女的目光和那个不生育妇人的目光”——译注。

② 上文所指的两个女仆的目光——译注。

葡萄酒的分享是对道成肉身的纪念。而穿越了基督教,这一切也是对一种更为古老的、确切的说是远古的(不可记忆的:immémoriale)(酒神狄奥尼索斯的,大地的……)神圣性(une sacralité)的记忆,而且这种神圣性的回声在蓬托尔莫的时代之后长久地回响着,并且已经和基督教相区分开来了,在荷尔德林的这些诗句中:

面包是大地的果实,然而受惠于光线的赐福,
而葡萄酒的欢乐正是来自响雷的神明。^①

我们也知道,对圣体圣事的纪念的阐释是如何在基督教历史中扮演着一个决定性的角色。在第一重意义上,从本质上来说,这种纪念仪式超出了记忆的秩序,它使得那个人-神的真实在场以及他与那些消费“神圣空间”的人(也就是说,以肉身化的神为外貌的圣人)归并在一起(incorporation)的这种真实性重新到来。然而这种在场的方式和宗教改革发生了分裂:罗马天主教会和拜占庭(Byzance)天主教会承认在面包和葡萄酒这种外形之下基督实体的有效在场,而路德则保留了面包和葡萄酒的实体,而一种精神性的在场是隐藏在面包和葡萄酒之中的。

现在存在着这样一种情况:这一幅《圣母往见》可以被解读为与教会改革运动相关联的一种政治-宗教讽喻。在那个时期,正值共和国复辟的佛罗伦萨,遭受到查理五世与罗马教皇联合的同盟(在洗劫了罗马之后)的攻击。在那个时期,佛罗伦萨的艺术家一般都显示出非常的爱国。米开朗基罗回去服务于共和国并且改善防御工事:我们认为画作背景的右边部分,连同这一堵强有力

^① Brot und Wein(我的翻译)。

的墙是影射了他的防御工程的。^① 政治的赌注和宗教的赌注混合在一起：自从萨沃那洛尔(Savonarole)以来，一些推动力量要求改革那失去人望的罗马天主教会，这些力量在建设着佛罗伦萨。这个城市甚至有着这样的经历：一些个人皈依了路德信仰。诚然，蓬托尔莫并没有在这里作出一种“改革”的宣称，然而我们可以恰切地认为他持有某种有着那么一点点改革者式的意图。^② 我们甚至提出以反过来的方式去看这幅《圣母往见》：伊利沙伯通过罗马门(Porta Romana)进入了佛罗伦萨，去拜访马利亚，(*Rex florentini populi*)佛罗伦萨人的君王耶稣的未来母亲(在萨沃那洛尔的时代被重新运用)。

另外，有时，《圣母往见》被阐释为从旧约到新约、或者说从犹太教堂到天主教堂的过渡的象征：正是如此，在画作中，一座新的天主教堂接替了、或者说至少是要去革新罗马天主教堂。在这些情况下，这里的面包和葡萄酒就如同是在进入一种圣餐变体和一种实体区分中的悬置着的持有物。然而不管怎样，哪怕把这二者放在一起，蓬托尔莫也在一种宗教和政治的争论之外，邀请我们去思考这样一个主题：一个真实的、和退避到其画作深处的在场。那么，这就是绘画本身，绘画的光芒和绘画的冲力。绘画的这种光芒和冲力包含了在场的真理：构成了在场的实体，或者说隐匿了在场的谜，这一切就如同是那两个女子的腹部隐匿了两次神秘的怀孕的果实一样。这样，就如同第一眼看到画作所已经提出的，这里的一切都保持着这样一个在场——这个在场在颜色和形式的极度丰

① Costamagna, op. cit., 54 sqq et catalogue n°59. 战争也许能够解释了其中一个男人看起来好像是受伤了的样子。

② 再回到我们已经提及的这幅画作的模型，但是在这个过程中我们要保持所有一切必要的尺度，我们也许也可以唤起丢勒的某些前-改革者式的倾向。

富的可见性中发出光芒,而那两位母亲那无限内在(intime)的目光则沉浸到这个在场之中。但是如果说这个目光通过她们的女仆马上转向了我们,那么就是画作把这样一种视觉——这种视觉从我们之中创造出实体或者说绘画的主体,或者说,这种视觉通过绘画实体把其主体(同时是人和神,同时是画家和观众,同时是再现和在场)的真实在场置于我们之中——沉浸到我们本身和在我们的视野中。通过一种相悖于宗教的罕见的大胆姿态——而同时他也吸收了宗教资源,蓬托尔莫在阴影中所隐藏的面包和葡萄酒,在这里也许变成那个同时隐藏的和外展的(/暴露的:exposée)——在其外展中隐藏,也许仅仅只有绘画能够最终完成这种外展的真实性——在场的密码。在这里,也许有着宗教转向的一个引人注意的姿态。^①

在两种对画作的本质性的回归——回归到宗教的真理,回归到绘画的真理——之间,这种悬置或者说这种模糊性,在对领圣体的纪念的两种意义之间生发出一种平衡的方式:一方面是罗马的,这种纪念专有地复苏了这个事件,它再生产出了这个事件完全的现实性,而另一方面是改革派的,这种纪念是给予那不能再度现实化的那个人,那个人毋宁说是作为永恒现实的(éternellement actuel)。不管怎样,这总是有关一种纪念:纪念一个并不是指涉过

^① 在宗教绘画中有多少种姿态呢?……我们试图去这样说:只要稍微是精确到艺术的姿态,而不是宗教的姿态而言的话,也许仅仅只有这一种。——在这里,我事后加上一个评注:我发现海德格尔在他那对拉斐尔的《西斯庭圣母》的简短评论中,把圣餐变体和神性的道成肉身这种绘画形象同化了(在这种情况下,画作却并没有给出任何明确的母题让他去这样做,也没有包含任何对领圣体的影射)。也许要分析他的目的确切而言是什么:他是以绘画替代了宗教崇拜,还是他在一种最高本质的真理之下,把绘画和宗教崇拜彼此地发送给对方,还是别的什么呢……?我留待菲利普·拉库-拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)去解开这些疑团,因为他在研究这个文本。

去,而是仅仅在现实性之中,在一个永恒的返回之中、或者说在一个不发生变化的在场中的人(/事物)。那不可记忆之物(/那远古之物:L'immémorial)是无限地古老而又如此确定地在场。然而,这个逻辑首先相当于绘画的行动:这种行动并不纪念属于神圣书写的场景,它所实现的是这样一种在场的赌注——这种在场根本就不是人们所能唤起的,相反,这种在场“在”画作之中,在画作的表达手法和画作的光线中,直接呼唤着画作发光的表面的内在性。这种在场呼唤,就如同马利亚呼唤伊利沙伯,而整幅画都是这个声音那沉默而震颤的回响:跳动——在跳动中,画作的颜色和曲线被点燃起来。

(另外,我们是不是可以认为在前景中绘画那极致的绚烂让宗教的真实性隐匿在阴影之中,而这种宗教的真实性被削减为一种简单的食物消费?我们是不是可以认为绘画一直这样做,直至倒转了它本身和以它作为再现或者象征的事物之间的角色?)

* * * *

重新回到前景的当下之中,然而节奏的震颤,以及从肉身到精神(从人到神,从绘画的肉身到那个在场的精神)这整个微妙的关系总是发生在这左边的角落中的,而我们还遇到了一个令人惊讶的细节。那是圣母的一绺头发,这一绺头发出现在非常低处,在她的橄榄绿色裙子和如同是她的重影的女仆那玫瑰红色的裙子之间。

这两个马利亚的头发,已经在她们的头部周围以多变的方式蜿蜒逸出,特别是有一绺头发从圣母的肩膀上飘逸出来。而这两个马利亚的头发,与另外二人裹着的头部形成了对比,这也不仅仅

表明是年轻,而且在这一辘头发之中有一种也许是挑战宗教惯例的肉欲感。我并没有看到蓬托尔莫所画的别的圣母的头发是如此的自由和颤动的(*frémissants*)(另一种形式的跳动?),而我却在他的《下十字架》中一个女人的背部发现了这种头发,而这个女人就这头发本身而言应该就是抹大拉的马利亚,或者在弗朗西斯卡·卡布尼(*Francesca Capponi*)的肖像画中,这种头发也还是画在抹大拉的马利亚的背上的。然而,抹大拉的马利亚,正如我们所知道的,是一个有罪之人的形象……^①

在这里,这些悬挂在非常低处的头发,和这些头发的出现(我们也许可以说,这些头发的重现[*résurgence*])是令人惊讶的,如果不是不适宜的话。这一辘头发的端点飘浮在圣母的臀部之上,就在如同是圣母的重影的女仆阴阜的高度。这里,这个细节还是用来激起一种好奇心——而既然这种好奇心注意到了这个细节了,那么这种好奇心就不会长久地保持着不确定了。明显地,肉身和精神在这里还模糊了它们之间的分野,或者说,尽管在绘画中,反复出现了这种对神秘婚礼——处女的腹部在婚礼中成为丰产的——的独特处理方式。就是在这里,浓密毛发暗示了另一个人的浓密毛发,在这暗中悄悄进行的游戏之中,性器是被暗示了的。圣灵和人类肉身的合体(*L'union*)本身在这里生变为物质性的(*matérielle*),这个合体不仅仅是这些头发,而且也是这整个大的混合体(*cette grande mêlée*),这个旋转的、运动的和悬搁的总体(*volume*),磷光闪闪的打着皱褶的色彩的编织和缠绕。圣母的身体

^① 也许还需要说一下在蓬托尔莫的《不要摸我》这幅画中,基督从坟墓中出来并且禁止抹大拉的马利亚触摸他,而他用同样是用来隔开她的手势(几乎是……)触摸到了那女子的胸脯。让我们也补充道,丢勒的其中一个女巫她那裸露的背上梳着一条长长的小辫子。

让人去猜测,诚然并不是在目光之下脱去衣服,而毋宁说在真理之中脱去衣服:这如同是在整个呈现虹色的巨大螺旋状物(volute)之中,那组女子分解了,而这个螺旋状物就是这个腹部本身,这个腹部的打开和它的深度,它的抚摸和它的光线,对于眼睛来说,带着一种不可记忆的愉悦(une jouissance immémoriale)的可触知的(tangible)肉身。

然而,如果圣母的性器是如此这样地给出让我们去看的话,那么我们如何能不去注意到这呢:我们从正面看到,深处的那两个男人中的一个——并且这一次毫无疑问的是可能看到细节——他那长裤前面的门襟(属于他那个时代的装束):那一块三角形的补丁是确实可见的,并且由于其包裹物而鼓起,这又回到了在画作中央的另一个打开的三角形……

然而,就是这簇毛发,也是不可能不让人想到是画家的画笔以金黄色的笔触精心地点染而成的。就在同一个地方,并且通过同样的丝线或者说同样的毛发,以同样的手法(*manière*)(之所以用这个词,是因为这个词与蓬托尔莫和其他别的画家是相关的),在一种如同瞬间一般短暂的错综复杂(enchevêtrement)中,身体,精神,生命,死亡,男人(女人)和神,恩典和有罪,光线和质地,颜色和弧度,再现和不可呈现的——这一切就如同这一个人的性器和另一个人的性器,彼此混合在一起。

这种混合是作为绘画的混合,它开始和结束于绘画之中。不可记忆的内在性(l'intimité immémoriale)的真理,是并且仅仅是这种在我们面前的投射,是在剧烈动荡的水面上的颜色的投掷。这整幅画就如同是一个腹部,或者说是如同一只眼睛,朝向一个彩虹色的内部打开,而这个内部最终就如同最开始,仅仅只是它那专有的外展的表面。

这种由线条所生动勾画出来(enlevé)的运动,这种目光的弹跳(ce rebond),这种从颜色到光谱或者说棱镜的返回,事实上是来自圣灵的跳动(le tressaillement venu de l'esprit):从无处(nulle part),而从来不是从任何一种的虔信,从折叠着的绝对外部来到内部的最为内部(plus intérieur des intérieurs)之深处、并且同时展开折叠——如同正是在那组女子的舞蹈节奏(le tempo)中让拍子(/时间:le temps)变得摇曳不定之时,一块视野的巨大裙摆(un grand pan de vision)溢出了空间。

不可记忆之物,我们无法追溯其来源和在场、而总是——已经——在那儿了(toujours-déjà-là)的这个位置和这个时刻——母亲的腹部和父亲的圣灵,生命/死亡,意义/真理——在这里,同以下这些东西混淆在一起了:画作那被悬搁的在场者,舞蹈那轻轻的不动性,用棱镜所捕获的光线、拂晓和黄昏、天空的闪光和这样一个场景——这个场景让在两种声音之间那跳动的沉默,以及目光之间无限的交换,在“颜色的流光溢彩”^① (“splendeur liquide des couleurs”)中,在织物那窸窣窸窣声中到来、游戏和享乐。这种目光将我们纳入其中,它让我们看到:那要看的全然是深度之中和全然是表面之上的,它仅仅只是从深处到表面的这样一种广阔无边的上升——腹部的深处和天空的深处,城市的深处和眼睛的深处:总是——已经——在那儿了,那么总是重新地到来,如同比一切过去更加古老的过去的重新到来,它的来访(sa visitation)总是在一种冲力(un élan)之中重新演绎。在这种冲力之中,表面本身翻腾、鼓起来、跳动。在这里,绘画突然发现自身享受于自身,享受于它所孕育的。而它所孕育的——直接就是它的平面和它的手法(son plan et sa

① S. Nigro 的说法,节选引用。

manière)。

* * * *

绘画向着它自身打开,它自身向着不可记忆之物打开:总是 - 已经和总是 - 仍在那儿的在场(*la présence toujours-déjà et toujours-encore là*),无限地收回到自身,不知疲倦地在我们面前外展,腹部被某种跳动所穿越:在出生之前、在死亡之后的我们 - 自身,总是再一次地在遗忘/超强记忆的耀眼回想之中,世界那不可记忆的(*l'immémoire*)拂晓和黄昏之中。

196

这样,绘画从其自身专有的起源中出生——那个年轻女孩的希腊故事:她把将要赴战场的未婚夫的阴影轮廓勾勒在墙上——这样一个传奇不应该被理解为一个再现的比喻。这个女孩并不是为了回忆起那个将不再那儿的人的图像,而试图去复制(*reproduire*)那个图像,而是固定了阴影,也就是那个模糊的在场——只要有光的话它就在那儿的在场,事物的重影——一切事物的重影——以及事物那不可见的深处。绘画并不给出可见,而是将不可见置于光线之中,绘画在它那着色术的颜料和皱褶中,承载了和带走了不可见。这正如绘画承载着再现的真理(*la vérité de la représentation*):因为在其本质性的运动和“再现”这个词的首要含义中,再现首先就是“置于在场之中”(*mise en présence*),在那种把在出生之前的在场带向出生的欲望中的一种呈现的张力。就此而言,再现仅仅只是“复制”。

如果说这幅蓬托尔莫的《圣母往见》在彩虹色的织物漩涡(这幅画让这个漩涡在场景前面舞蹈,并且最终把这个场景包裹在这个漩涡之中,而同时确认了这个场景和回避了这个场景)中,集中

了它那所有的活力——意义的,象征的,政治的,性别的,情感的,形而上学的或者说美学的,那么绘画正是在这里折叠和卷曲(*se ploie*)它自身专有的腹部上的衣服或者说帘幕,而再度落入自身之中。这个腹部承载着一个不可记忆的缺席的在场(*la présence d'une absence immémoriale*),而我们则在我们用眼睛触摸到的闪烁(*le chatoiemment*)中,探访这个不可记忆的缺席。

作者简介:让-吕克·南希,斯特拉斯堡大学荣休教授。

Introduction to the author: Jean-Luc Nancy, Professor Emeritus of University of Strasbourg.

译者简介:简燕宽,中国人民大学。电子邮件: yelphin@sina.com

Introduction to the translator: Jian Yankuan, Renmin University of China.