

论德勒兹在《普鲁斯特和符号》中的美学悖论

萧盈盈*

【摘要】 哲学文艺化是肇始于形而上学内部危机的一场当代文哲联姻,也是当代西方(特别是法国)理论和创作的一个大趋势。然而当哲学离开逻辑去文艺里寻找经验时,却出现了不可调和的美学悖论。以德勒兹的《普鲁斯特和符号》为例,在这一文艺到哲学的旅途中,德勒兹将推动哲学的原动力默认为是文艺创作的原动力,从而出现了不可调和的美学悖论。《普鲁斯特和符号》一方面给出了哲学在文艺作品中建构的全新视角,另一方面又因为文艺和哲学的相异性与不可通约性,无法抵达德勒兹给出的结论。

【关键词】 善良意志;真理;无意识;理智;感知

说当代西方文学艺术是对传统的全面反叛并不准确,它们与传统从未决裂过,只不过传承更倾向于横向而非纵向,比如与哲学的联姻。虽然西方文艺和哲学的互动向来有其传统,早在启蒙时代文艺就和哲学互相联手共同抗击宗教(尤其在法国),但从来没有任何一个时代如当代的文艺与哲学这般紧密结合。很多哲学家不仅主动介入文学艺术评论,在哲学层面给文艺作品提供理论,甚至自己就投入创作,比如萨特、巴塔耶、波伏娃和克里斯托娃等都是哲学家同时也是小说家和剧作家。但这一次,文艺和哲学联姻的动力并非来自外部(比如宗教)的威胁,而是源于哲学自身内部的危机。

危机出于形而上学自身的逻辑。20世纪的几位哲学大家都已深刻感受到这一危机,比如维特根斯坦、胡塞尔、海德格尔等。以海德格尔在《形而上学导论》第一章第一节开头就抛出的那个著名的问题为例(为什么存在的事物“在”而无“不在”?)就是对形而上思维危机的直面和对形而上从哲学未思考过的“未思”的思考^①。即便海德格尔的未思之思背后不时涌动着试图证明德意志民族的语言思维才是真正承自希腊哲学正统的暗流并最终和纳粹思想合流,但这并没有阻止他影响了二战后的几乎整个欧洲大陆哲学,特别是法国。更确切地说,海德格尔为日后风起云涌的法国哲学界提供

* 文学博士,南京师范大学文学院讲师 210097。

①[德]海德格尔《形而上学导论》,中文翻译参照商务印书馆1996年版(熊伟、王庆节译)。因为对传统形而上学来说,“谈论‘无’是非逻辑的,谁如果非逻辑地谈论与思考,谁就是非科学的。甚至在逻辑所栖身的哲学内部,谁要是谈论‘无’就会遭到强烈指责,说他违反了一切思维的基本规则。所以谁要是严肃对待‘无’,他就是与虚无同流合污了[……]谈论虚无不仅完全违背常理,而且摧毁了各种文化与一切信仰的根基。”(《形而上学导论》第24页)。根据形而上学这一逻辑,海德格尔的问题就应该被缩减为“为什么存在的事物‘在’?”。然而这样一来,该问题的根本意义就被取消了,提问者又重新被置于一种哲学始终在追问那些存在事物根源的传统。正是这执着于“在”和“有”的问题最终让哲学自我终结。

了一种追溯哲学本源然后站在形而上学思维之外来思考哲学的方式,而不仅仅是关于哲学的知识。梅洛庞蒂、萨特、拉康、福柯、利科、德勒兹以及稍后成名的德里达和列维纳斯,无不受启于这一思考方式:他们有意延伸至其他的人文领域,包括在心理学、精神分析、社会学、人类学、语言学,尤其是文学和艺术领域的植入和扩展。正是基于对这未思(impensable/non-pensée)的思考,他们试图发现不同于哲学自身固有的思考方式,从而走出形而上学逻辑的死胡同,走出哲学自身的危机。

法国当代哲学家德勒兹就是以哲学介入文艺,同时将文艺作为哲学的外部或未思来思考的典型。他在自己的博士论文同时也是他最重要的哲学著作之一《差异与重复》中说:“海德格尔那深刻的文本向我们展现的是:思想越是处于善良意志(bonne volonté)或善良本性预设之下,处于某种共同意义、某种理性或某种普遍自然的‘我思’的形式之下,它就越无法思考,它就越成为观点的囚徒,越会在臆断的可能性里凝滞。”^①但是如果思想不处于善良意志的预设下,会走向何方?思想又如何不展现某种共同意义?又如何能挣脱观点的束缚?思想会自己浮现吗?这些从海德格尔继承的问题贯穿了德勒兹整个哲学生涯,同时也恰恰是推动他进入文学和艺术分析的动力。但同时,也正是对这些问题的思考在他甫入文学批评时过多占据了他的视角,以至于让他在哲学的自身走向和文学作品的本身纹理之间陷入困境。

《普鲁斯特和符号》是德勒兹的第一本文学批评。与其说它是文学评论不如说是一部透过文学建构哲学的理论书。不仅因为它的视角之新奇,思维之复杂,用意之深远,论述上却又有不少自相矛盾之处,也因为它同时是对普鲁斯特文本的拓展和“绕道”。所谓绕道,原本指从文学出发绕到哲学再回到文学,但《普鲁斯特和符号》却没有落回到文学,而是悬在了半空。

正是从无意识的符号开始,德勒兹遇到了自己无法解决的悖论。这来自于他理论的起点:他将推动哲学前行的原动力默认为是文学创作的原动力,所以《普鲁斯特和符号》的分析一方面给出了一个全新的视角,另一方面又无法抵达德勒兹的结论。这悖论不仅暗示了哲学在文艺作品中建构的可能性,同时也暗示了文艺和哲学的相异性与无法通约性。这本书对德勒兹的重要性在于他是以文学重造哲学的开始。反过来说,如果没有《普鲁斯特和符号》的理论“失败”和德勒兹对此一再的反思和反刍,就不可能会有其后他对文学(比如卡夫卡)和艺术(比如电影)鞭辟入里的分析并真正透过文艺建构自己深刻的哲学理论。从这个角度说,德勒兹在诠释普鲁斯特时所遇到的悖论对他来说并非坏事,反而常常能在此之上转出一个新视野,如果不将对意义的追寻视为结果以及提问的意义简化为对问题的回答。

一、无意识符号:非意志的悖论

或许还是要从让德勒兹成也萧何败也萧何的符号说起。为什么德勒兹说符号是让《追忆似水年华》有整体与和谐统一性的基本要素?因为只有借助符号,才能让思想从善良意志和固有视角中解放出来。他在《普鲁斯特和符号》(Proust et les signes)第二章开头质疑:“是谁在寻找真理?”^②他问道:那个说“我想要真理”的人,是否就暗示了存在着意图找寻真理的纯粹精神意志?德勒兹借普鲁斯特之口回答说:既不是人也不是假设的纯粹精神自然而然就有一种寻找真理的欲望和意志。意志,在德勒兹看来不过是哲学一厢情愿的幻想,因为哲学最大的谬误,是从一开始就预设了人有一种

^①Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968, p. 188.

^②Deleuze, *Proust et les signes*, Paris: PUF, 1964, p. 23. 虽有中译本,但本文所用译文均为自译。

思考的自然本性(PS,1964:23—24),也就是善良意志,而将此作为驱使寻找真理的原动力。

可是,如果不是哲学惯常以为的意志驱动对真理的寻找,那么谁又是寻找真理的主体?德勒兹没有正面回答,却转到对符号的解释上。但这符号,既非结构主义理论框架下的,亦非现象学语境里的,是一种在德勒兹看来可以超越主客体的,可以取代“我思故我在”中作为原因的“我思”让思想得以运转的,让真理自然显露的,并推动我们与真理相遇的一种力量。德勒兹将之称为无意识的符号:“真理既不透过相似性也不透过善良意志被发现,而是自我显露于无意识的符号中。”^①然而,“无意识符号”确切的涵义是什么?德勒兹又如何将“无意识符号”植入对普鲁斯特的诠释中?

并不是所有的符号都可以让我们与真理相遇。德勒兹说在普鲁斯特的世界里符号彼此殊别,它们组成了各自的世界。有四种符号:社交符号、爱情符号、感觉属性符号和艺术符号。社交符号只停留在制造符号的层面上,无关思考也无关行动/反应;爱情符号是谎言和隐藏的符号;感觉符号是一种真实的物质性的符号;只有艺术符号,作为一种本质性的符号,能够使灵魂被搅动,并使之与真理相遇。因为社交符号、爱情符号和感觉属性符号都是物质性符号,它们或诠释或唤起了某些具体物质,比如贡布雷之于玛德莲娜小点心,年轻女孩之于钟楼,威尼斯之于马路上的小方砖。只有艺术符号是非物质的,或者说是精神化了的物质,比如颜色之于画家,声音之于音乐家,语词之于作家。因此,真正的作品从语词、颜色和声音中取得他们自身的意义和生命。

德勒兹如此强调非物质性的艺术符号,不仅因为这是界定无意识符号的第一步,也是他连接自己的理论和普鲁斯特文本的第一步,即用去物质化的符号连接普鲁斯特的反对客观主义。他引用普鲁斯特的话说“一种专注于解释符号,并将之归结于所指示的客体(观察与描绘)的文学是令人失望的,它汇集了那些伪—客观主义式的见证和沟通(漫谈、调查)的保证,并把意义和理智的、明确表达的含义混为一谈(重大主题)。”^②去物质化的符号和反客观主义的共同点是对客体和现实的超越:就如去物质化的符号不能被还原到客体,文艺创作也不能被还原到现实。

事实上,德勒兹所说的无意识符号是一种可以激发思想的“事物”^③。而这种激发,却取决于与符号相遇的偶然性,既然真正的思想并不肇始于某种预设的可能性,也就不会有某种预期的必然结果,这相遇的偶然性“恰恰确保了思考的必然性”^④。也就是说,偶然性让思想摆脱成见和固定思维的桎梏,也让思想有了真正和纯粹的创造。这一创造,德勒兹将之称为思考行为(l'acte de penser),不再演绎、归纳和推论,而是诠释符号,即解释、展开、破译和翻译符号,而意义就隐藏于符号中,存于激发思想的那种模糊状态中。

也因此德勒兹的无意识符号其实是“无意识的艺术符号”,因为只有艺术而不是哲学才符合他说的纯粹真正创造“和艺术作品隐秘的驱迫力相比,哲学所有的方法和善良意志根本不算什么。只有创造一直是思考的行为的起因,而创造又源自符号。艺术作品诞生于符号,符号也诞生于艺术作品。”^⑤艺术并不指向对知识的了解,而是由偶然性驱使对世界(符号)进行解释和翻译,而这一切的缘起却又是无意的。也是在这个意义上,无意识符号不仅需要超越客体,还需要超越主观性。如何超越?德勒兹用分析《追忆似水年华》里叙述者“我”的一次失败的学习经历来展开解释。在德勒兹看来,经典哲学所强调的学习方式是无法超越主观性(理性和理智)而抵达真理的。他举了“我”第一次听拉贝玛表演的例子说明什么是普鲁斯特暗示的学习必经的两条路径并以此隐射柏拉图的学习方式。“我”在观看演出前对演员拉贝玛有各种幻想,并以为那就等同于真实的拉贝玛。如果对应柏拉图的学习路线,这就像是柏拉图洞喻中的囚徒看到火光透射的阴影而以为阴影就是真的现实。在

^{①②③④⑤}Deleuze, *Proust et les signes*, Paris: PUF, 1964, p. 24, p. 44, p. 118, p. 118, p. 119. 虽有中译本,但本文所用译文均为自译。

看到拉贝玛的演出后,“我”极度失望。纵然其他观众的掌声弥补了自己的失望,然而这主观性的解释非但不能带来真正的补偿,不能将他引向对艺术的恰当解释,而且还会把艺术本身简单化为一种观念的联想^①。这就是德勒兹说的出于对客体(拉贝玛)的失望,然后用主观性解释去弥补失望的一种学习路线。这种路线(隐指柏拉图的学习路线)无法真正让人了解艺术的真谛也无法触及真理。

德勒兹说存在着一种普鲁斯特式的对世界的看法。这是一个没有原初物质也没有意识的精神,即非物理学也非哲学的世界:因为哲学预设了意义,此意义源自一种渴求真理的精神;物理学则预设了一种客观明确的物质,此物质从属于现实条件。普鲁斯特的世界观则同时超越了这两者:主观意义和客观物质。也因此德勒兹试图从普鲁斯特文本中寻找一种“超验”的看待艺术的眼光。他说:“也许应该以不同的方式来聆听拉贝玛。只要我们还是把这些符号与拉贝玛这个人相联系,我们就无法对它们进行品味和阐释,或许应该以另外的方式来探寻它们的意义:在既非对菲德拉(拉贝玛扮演的角色)也非对拉贝玛的联想中。”(PS,1964:120)也就是说,不能把拉贝玛当作注视的客体来看待,也不能把对她的主观解释当成真实,只有把她视为“比发送她的客体更深刻”和“比对其解释的主体更深刻”、超越了客体和主观解释的艺术符号时,才能透过这一艺术符号让我们与真理相遇,让本质自动显现。“《追忆》的主人公最终会明白,拉贝玛和菲德拉(拉贝玛扮演的角色)都不是指示性的人物,更不是联想的要素。菲德拉是个角色,而拉贝玛正是和这个角色融为一体:这并不是说这角色是一个客体或是某种主观性的事物,而是一个世界,一个充满了本质的精神之所在。作为符号的承载者,同时将符号变得如此非物质以至于后者能向本质完全敞开并充溢本质。”^②

然而,德勒兹也正是在这里撞上了自己无法绕过的悖论。似乎是急于要离开经典哲学的“目的论”和“意志论”,德勒兹分外强调“无意识”和“非意志”。正如他之前所说过的,哲学的谬误就在于在主体身上预设了一种善良意志推动思考,因而他试图在普鲁斯特文本中找到一种不由意志推动、离开对客体理解所产生的意义的“力量”推动与真理的相遇。但即便他用相遇的偶然性来取代思考的必然性,用激发思想来取代知识的学习,也无法解释思想被激发后,何以还是“无意识”地思考?德勒兹为此甚至发明了一个词“不自觉的理智”(intelligence involontaire):“这指的是一种不自觉的理智,它忍受着符号的驱迫,它被激发后只是为了解释符号,为了驱逐将它窒息的空洞和将它淹没的痛苦。在科学和哲学中,理智总是提前到来;而符号的属性就在于其所借助的理智是必然延后到来的。”^③

但这“不自觉的理智”始终没有办法让德勒兹真正自圆其说。同样,他其实也无法回答在取消意志的前提下,他自己提出的那个问题:谁在寻找真理?如果如他自己所说,是透过无意识符号,那么他在陷入逻辑悖论的同时也陷入了语法悖论:既然有动词“寻找”,那就必然有某种有意识的主体在寻找;语法悖论是因为而在法语中,寻找(chercher)是需要一个明确主语的。假设德勒兹在中文语境和文化背景里说“不自觉的理智”,我们则很容易用“直觉”和“顿悟”来理解而不会有逻辑悖论,然而在西方哲学背景下,当德勒兹使用无意识和不自觉的理智时,他无法离开理性、理念、理智、本质等概念去单独解释他的理论,更何况,他也从没有离开过。

二、思想的动力:理智和感知的悖论

事实上,德勒兹在《普鲁斯特和符号》里对《追忆似水年华》的分析处处折射着对本体论的凝视,

^{①②③}Deleuze, *Proust et les signes*, pp. 47—49, p. 49, p. 120.

对普鲁斯特的思考处处对应着对柏拉图的思考。从他用的一些非常柏拉图式的词语来诠释普鲁斯特就可见一斑:本质 Essence,绝对 Absolu,理念 Idée 等等。而在《普鲁斯特和符号》第一部分的结论中,他更是说:普鲁斯特是柏拉图主义者,这毫无疑问,因为他就梵德耶的小乐句唤起了本质或理念^①。引入柏拉图,因为德勒兹的野心并不只在于对普鲁斯特的分析,而是借助普鲁斯特重构形而上学。他因此向哲学源头回溯“在理想国的一段文本中,柏拉图区分了世界上的两种事物:一种是使思想懈怠的事物,或者只是让思想有表面活力的借口的事物;另一种是那些使之思考,或迫使思考的事物。前一种是认识的对象,所有的官能都作用于这些对象[……]而另一种事物迫使我们去思考:[我们所思考的]不再是可认知的对象,而是那些施加强力的事物,那些所遇见的符号。这就是如柏拉图说的‘在同一时刻彼此相反的感知?’。”^②

但需要注意的是,在《理想国》里柏拉图的确区分了两种事物,一种是无助于目的的事物,就是德勒兹说的使思想懈怠的事物,一种是有助于目的的事物,就是使之思考的事物^③。但柏拉图说后一种是“在同一时刻有彼此相反的感知”,所以需要向理性求助,也正是因为这种感知向理性提问,所以才会迫使理性开始运作,从而搅动灵魂激发思考。而德勒兹却将在“同一时刻彼此相反的感知”从理性的帮助里剥离出来,透过偶然性的相遇,与蕴含着意义的符号相连接,从而到达本质。但是,这一剥离理性的过程又如何有其“合法性”?离开理性的感知如何运作?又如何抵达本质?

柏拉图将世界划分为可见世界和可知世界,前者被分为想象和信念两个阶段,后者被分为理智和理性两个阶段。对柏拉图来说,学习就在于一步一步从低阶到高阶直至抵达理性的终点也就是发现真理的过程(想象→信念→理智→理性)。德勒兹则试图借助普鲁斯特打破这一次序并改变认知的动力和路径。他不再将对智力的冶炼视为通往真理之路,因为被意志所预设的真理不过是一种逻辑真理。他在这一点上找到了自己和普鲁斯特的相契之处。正如后者所说“被纯粹智力所铸成的理念只具有一种逻辑真理,一种可能的真理,它们[纯粹智力]的选择是专断的”^④。

但普鲁斯特也并没有完全抛弃柏拉图的认知和学习过程,而是用重回的方式颠覆后者的次序:在“想象→信念→理智→理性”这一过程中,被柏拉图认为是高阶的理智和理性被抹去,取而代之的是从想象到感知,再由感知重返想象这样一个重回的过程。德勒兹在《追忆似水年华》中仔细划分出来的“正在逝去的时间、失去的时间、重新找回的时间和重新呈现的时间”其实正对应了这样一个“上升”再“下降”的重回过程:沿着“从低到高”的过程到达“最终的启示”,才发现而本质其实在重返的尽头,在那“最低的等级中”。“从最终的启示出发,我们沿等级重新下降。我们不是重返生活、爱情与社交界,而是重新沿着时间系列下降,并确认每种时间线和每种符号自身固有的真理。当我们最终达到艺术的启示时,我们意识到本质已经存在与最低的等级之中。”^⑤然而如果感知不再借助理智和理性,如何能折身返回,辨认“重回之路”?德勒兹罕见大段引用《追忆似水年华》里的章节来证明这一路径的选择是自然而然的,因为生活给予我们的印象比理智的引导更能让我们接近真理和本质,而这些印象的首要特征就是不是我们选择它们,却是它们以本来面目呈现在我们面前“我没有到那个大院里去寻找那两块绊过我脚的高低不平的铺路石板。然而,使我们不可避免地遭遇这种感觉的偶然方式恰恰检验着由它使之起死回生的过去和被它展开的一幅幅图象的真实性,因为我们感觉到它向光明上溯的努力,感觉到重新找到现实的欢乐。”^⑥

但当德勒兹在文学里寻找哲学的证据时,忘了哲学与文学最大的区别就是:哲学的表述是将思想与文字之间的距离尽可能缩小,而文学则乐于在文字和思想之间制造迷宫。最可靠的并不是看作

①②④⑤ Deleuze, *Proust et les signes*, p. 122, pp. 122—123, p. 24, p. 108.

③ Platon, *La République*, Paris: Flammarion 2004, pp. 371—373.

⑥ [法]马塞尔·普鲁斯特《追忆似水年华·重现的时光》徐和瑾译,南京:译林出版社,1991年,第187页。

家说了什么,而是作家在文字的背后到底表达了什么。即便普鲁斯特在《追忆似水年华》里有很多非常精彩的哲思,但并不代表他有哲学家般严谨的思想体系。更何况,严谨的哲学论述对文学创作本身来说,并不是一个太大的优点。其实就在德勒兹所引的同一章节,普鲁斯特又说对现实的感知其实是当下的感觉和对过往的回忆和唤起,而艺术就在于捕捉生活中那些“同时围绕着我们的那些感觉和回忆间的某种关系”,因为这种关系才能引出本质“作家应重新发现的唯一关系,他应用它把那两个词语[感觉和回忆]永远地串连在自己的句子里。我们可以让出现在被描写地点的各个事物没完没了地相互连接在一篇描写中,只是在作家取出两个不同的东西,明确提出它们的关系,类似科学界因果法则的唯一的艺术世界里的那个关系,并把它们摄入优美的文笔所必不可少的环节之中,只是在这个时候才开始有真实的存在。”^①

对这感觉和回忆之间关系的捕捉——即一事物向我们唤起另一事物,对普鲁斯特来说是艺术的开始,而对德勒兹来说却无法作为艺术的“最深刻的法则”^②。因为作家提炼出感觉和回忆间的关系恰恰违反了德勒兹视为文学创作动力无意识性、偶然性和非物质性的原则。他说“普鲁斯特经常谈到对他很有影响的必然性:即一事物让他唤起或让他想象另一事物。但是,无论这类比的过程在艺术中有何等重要性,艺术始终都无法在其中发现最深刻的法则。只要我们还在另外的事物之中发现此一符号的意义,那么就仍然还有物质留存并在抵抗着精神”^③。

当德勒兹背负着重构哲学的重任时进入普鲁斯特的作品时,他事实上混淆了推动哲学思考和推动文艺创作的原动力。当他试着将理智和理性在认知和寻找真理之路上排除出去时,他不得不产生了错觉,以为文艺作品中的理性和逻辑也如在哲学思考中一样,和感性还有偶然性水火不容。然而文学的多样性和丰富性就在于在同一部作品中可以包容在哲学看来自相矛盾或对立的感觉经验。更何况,激发思想的动力是否就是激发文艺创作的动机呢?如果说哲学需要由思考来推动,那么思考是否也必然是文学的原动力?德勒兹同样无法解释的是,当他将哲学原则与文艺原则划等号时,如果真理的发现取决于“非意志”的偶然相遇,那么创造艺术的个体意识是否也应该取消,就如布勒东提倡过的自动写作法?然而后者的做法早已被证明行不通。

也就是从这里开始,哲学家德勒兹和小说家普鲁斯特愈行愈远。当德勒兹说“我们已经看到了普鲁斯特身上的某种柏拉图主义,因为整部《追忆似水年华》都是一种关于记忆和本质的实验”,他已经愈来愈倾向于制造一种普鲁斯特哲学而不是分析普鲁斯特文学。而当他认为能向我们展现真理的真正艺术只是指由一种非物质的符号和完全精神性的意义所构成的统一体,并且这统一体就指向本质时^④,他真正走入了难以回头的悖论。那么,什么是德勒兹说的本质?

三、视角与主体:见与识不可分离的悖论

为了不重蹈形而上学一直以来所陷入“再现”(représentation)式的思考错误,德勒兹在文艺中寻找感知/审美经验取代意志和理性。因此当他将柏拉图的体系对照普鲁斯特的世界时,他将理性换成了感知经验。在前者的体系里,本质是基于高于感知的理性,而在后者的世界里,感知经验比理性更能让我们靠近本质。理性指涉的是一种普遍的公共的范畴:就如逻辑的普遍性,理性也自认是放诸四海皆标准的。因此由理性展开的本质也就必然具有普遍性。相反,感知经验则与个体相连,那

①[法]马塞尔·普鲁斯特《追忆似水年华·重现的时光》,第197页。

②③④Deleuze, *Proust et les signes*, p. 53、p. 53、p. 53.

么经由感知的本质,即“由非物质符号和完全精神性意义构成的统一体”,也必然更倾向一种“个体性”而非普遍性。

所以德勒兹说,本质就是视角,就是差异。因为我们都以自己的视角来看世界,我们都是以不同方式来表述和感知世界的主体,每个表述和感知主体所拥有的独一无二的视角(point de vue)暗含了那彼此区别、绝对和内在的差异,所以这差异本身就是存在的本质^①。正是在这层意义上,德勒兹说普鲁斯特也是莱布尼兹主义者,每个人都如独立没有门窗可打开的原子,人与人、自我与他者在通常情况下无法交流,“只有透过艺术,我们才可以走出自己,了解他人在与我们不同的世界里所看到的。否则,他人世界里的风景对我们来说就像月亮里的风景一样陌生。艺术让我们不只看到我们自己的世界,而是在这之上翻倍的世界。有多少个原创艺术家,我们就拥有多少个可理解的世界……”^②

德勒兹更进一步推论说,本质就是一种终极和绝对的差异,有差异是因为视角不同,所以视角本身既是差异也是本质^③。但是,如果视角本身就指向差异,就呈现为存在本质,那么视角必然和其作为表述和感知主体的特有性质结合在一起,也就是说,“我”的特有视角是使“我”成为独一无二的审美主体的原因和本质,“我”的视角也就和“我”的主体性不可分离。即便透过艺术,“我”又如何能够走出“我”的视角去理解他人的世界?

当然德勒兹之后也强调说主体不能和被表达的世界混淆,视角不能与拥有视角者混淆,内在属性也不能与个体化的主体混淆,而且他还创造出个体化的(individualisant)概念使之高于个体概念来承接本质^④。但都无法让他的理论更有说服力。法国当代哲学家文森·德贡波(Vincent Descombes)对此质疑道:如果视角和主体性完全结合在一起的话,那么为了理解画家埃尔斯蒂尔的画,叙述者“我”就必须成为和埃尔斯蒂尔一样的主体,因为主体性是被视角所建构的;如果“我”不能成为埃尔斯蒂尔去观赏他的画,那么透过艺术使不同主体交流的想法只能在灵魂迁移中实现了^⑤。另一位哲学家皮埃尔·蒙特贝罗(Pierre Montebello)则认为这是德勒兹将艺术本体论化的失败^⑥。

德勒兹多次提及《追忆似水年华》里一段叙述者“我”观看埃尔斯蒂尔作品的描述:“他[埃尔斯蒂尔]对小城只使用与海洋有关的语汇,而对大海,只使用与城市有关的语汇。要么房屋遮住海港的一部份,要么捻缝的水塘、甚至大海深入陆地成为海湾,在这巴尔贝克一带常有这种情形。从修建了城市的前突尖角那边,房顶上露出桅杆,好似屋顶构成了船只,成了船只的一部分。然而这又具有城市特色,是在陆地上修建起来的。……阳光、云雾和泡沫使大海那样雪白,那样连成一片,那样具有土地气息,那样具有房屋的假象,人们甚至会以为那是一条石路或一片雪原。……可是,过了一会,人们又在这结结实实的高原那高低不平的辽阔平面上,看见一些摇摇晃晃的船只。这时人们才醒悟过来,这还是海,而这各种景象都是真实不爽的。”^⑦在这段恰恰可以解释普鲁斯特如何从“我”的视角出发和埃尔斯蒂尔的视角交流的文本里,德勒兹却用本质在于被艺术精神化之后的物质折射里来解释“一位艺术家—主体是怎样传递本质的”。他煞费苦心创造了一个介质的概念来解释“两个完全不同的客体互相接近”(即视角问题,画中海洋像城市,城市像海洋),为审美过程中视角和感知主体不能分离却可以与他人交流找到另一种解释:“本质绝不会与某个客体混同,相反,它使得两个完全不同的客体互相接近,由此我们恰恰意识到:它们在使人得以晓悟的‘介质’中拥有此种性质。与本质体现于某种物质之中同时[发生]的是,构成本质的那种最根本的性质成为了两种不同的客体所

①②③④Deleuze, *Proust et les signes*, p. 43, p. 55, p. 54, pp. 55—56.

⑤Vincent Descombes, *Proust: Philosophie du roman*, Paris: Minuit, 1987, pp. 52—60.

⑥Pierre Montebello, *Les mondes non objectifs et non subjectifs de l'art*, Deleuze lecteur de Proust, in *Deleuze, esthétique et clinique*, Saint Vincent de Mercuze: De l'incidence éditeur 2013.

⑦马塞尔·普鲁斯特《追忆似水年华·在少女们的身旁》,第393—394页。

拥有的共同性质,这两种客体就消失于这发光的物质之中、沉没于这折射性的介质之中。风格就在于此[……]”^①。

纵然德勒兹的解释闪烁着深刻的哲思之美,却恰恰暗示了他所绕不出来的不仅是他自己的悖论,同时也受困于视角和感知主体的不可分离。这事实上触及了西方哲学和文艺的一个重要问题,那就是“看”和“知”的关系。自柏拉图以降,“看”一直与理性之光(知、懂得)联系在一起。其实如果从理念(法文: *idée*, 英文: *idea*)的词源来看,就更容易了解这两者之间的渊源了。法文和英文里的 *idée/idea* 的词根都是 *idéo-*,都来自于希腊语“*idea*”,后者意为可见的形式,也就是说 *idea* 这个词本身就将看见和理性(形式、种类、范畴)连接在一起,更何况 *idea* 与另一希腊词 *eidos*(意为用工具看到美丽图像)是同源关系。因此古典绘画和哲学在很大程度上就是如何将“我的视角”以绘画方式(比如透视法)和哲学方式(比如逻辑)再现和展开的过程。即便到了西方现代,绘画一直在轰轰烈烈地清算经典透视法,然而现代主义画家事实上是更悖论地将自己作品创作倚靠在了主体的“我看”上:无论是超现实主义还是野兽派,无论是印象派还是抽象派,他们作品中表现出的是一种关系更为紧密的我和我知,一种更不可分离的艺术和哲学的互为依靠而非相反。所以梅洛庞蒂说,现代绘画的整部历史都尽力与幻术(指经典透视法)相分离,以便获得自身的形而上意义的场域^②。

相较之下,普鲁斯特面对感知主体如何在各自不同视角下互相理解的问题就自如多了,他没有重构形而上学的使命,他坦然面对看和知之间难以分离的命题。他将自己的作品比喻为一种光学仪器,借给读者阅读用的。他说“读者在阅读的时候全都只是自我的读者。作品只是作家为读者提供的一种光学仪器,使读者得以识别没有这部作品便可能无法认清的自身上的那些东西[……]作者应该给读者留有最大的回旋余地,对他说‘您自个儿瞧吧,用这块镜片是不是能看得清楚些,或者这一块,要不那一块’”^③。

(责任编辑:陆 林)

A Philosophical Adventure in Literature and Art: Deleuze's Aesthetic Paradox in *Proust and Signs*

XIAO Ying-ying

Abstract: The literary and artistic turn in philosophy is actually the marriage between literature, art and philosophy arising from the crisis of metaphysics. It is also the general trend of contemporary theory and creation in the West and especially in France. However, when philosophy departs from logic for literature and art for the sake of experience, how could the intrinsic differences between them be resolved? In his journey from literature and art to philosophy, Deleuze, as evidenced by his *Proust and Signs*, takes the original drive for philosophy as the primary force for literary and artistic creations by default, thus leading to an insuperable paradox in aesthetics. This is why, on the one hand, *Proust and Signs* gives a new philosophic perspective on literature and art and on the other, Deleuze cannot reach his goal because of the dissimilarities and incommensurability between philosophy and literature as well as art.

Key words: good will; truth; unconsciousness; intellect; perception

^①Deleuze, *Proust et les signes*, p. 61.

^②Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, dans *Maurice Merleau-Ponty œuvres*, Paris: Quarto Gallimard 2010, p. 1612.

^③马塞尔·普鲁斯特《追忆似水年华·重现的时光》第217—218页。