

复数的瞬间：“刺点”中的时间机制

吴娱玉

内容提要 罗兰·巴特在《明室》中提出，“刺点”之所以能跳出“知面”刺痛人心是因为它内部蕴藏着复杂而多样的时间维度；德里达对此也非常关注，在《罗兰·巴特之死》中，他从他者、隐喻、时间三个角度补充了“刺点”中时间的运作机制。但两人都点到为止，借助柏格森和德勒兹的时间理论进一步探索会发现，“刺点”的内部分层不是扁平的点，而是一个复杂的多元体。“刺点”中时间线以多元方式存在，每一层都不均等地存在多条时间线；同一条时间线也不均等地混合了多种符号，而不同的时间线之间结合的方式也同样随机而多样。可以说，“刺点”不是物理空间中的广延，而是脱离时间秩序、具有爆破力的强度值。

关键词 刺点；知面；时间；罗兰·巴特

罗兰·巴特在他最后一部著作《明室》中提出两个重要的概念：“知面”（studium）与“刺点”（punctum）：“知面”是照片显示的基本文化背景与知识框架，人们借此可以读懂照片的内容。“刺点”强调的是照片中某些容易被忽略的细节，而正是这些细节瞬间能冲破“知面”，溢出固有的文化范畴，直击人心，刺痛观者。这意味着被摄影师捕捉到的瞬间让观者产生了震惊、“顿悟”（satori）和“刹那间的空虚”。^[1]伴随着巴特的离世，“刺点”已成为巴特的绝唱而被大家熟知，德里达在悼念巴特的文章《罗兰·巴特之死》中也讨论了“刺点”，他从他者、隐喻、时间三个维度探究了瞬间的繁复性，将看似二维的“刺点”阐述成多维的晶体。那么，“刺点”何以给人震惊？为什么这一瞬间体验有这么强大的威力？究其本质是时间的不均衡和时间的额外增殖，其背后的逻辑是：时间看似分秒流逝，但并非我们所以为的均值、相似、可度量的，其中某个决定性的瞬间可能具有不可预测的、爆破性的力量，而我们要追问的是“刺点”内部的时间机制是如何运作的？巴特和德里达只是点到为止，并未详细分析，本文试图在梳理巴特、德里达相关论述的基础上，借用柏格森和德勒兹的时间理论试着分析“刺点”中的时间机制。

一 罗兰·巴特论摄影： “刺点”的时间之维

在《明室》中，巴特谈到：人们对照片产生兴趣、引发触动是通过道德素质、政治修养、价值判断这些中介而达成的，这种理性是由严格教育培育出来的中性情感，也即“知面”。巴特用拉丁文“studium”来表述，他强调“studium”不是“研究”，而是“专注于一件事，是对某个人的偏好，某种一般性的精神投入，有热情，但不特别强烈，从文化的角度来关注这些形象、面孔、姿态、背景和动作的”^[2]。“知面”包含欲望、兴趣、偏好，属于喜欢而不是爱的范畴，它调动起了部分欲望，比如对人、景色、衣服、书籍产生的那种模糊、平淡、无须承担责任的兴趣。当观者看懂了照片中的文化背景，认出了“知面”，就意味着观者和摄影师的意图相遇了，这是创作者和欣赏者签订的一项契约。也就是说，“知面”是一种教养、知识和礼仪，可以使观者辨认出摄影者的意图、理念，可以传递和输出某些文化范式，即使有些照片是虚构的，也赋予其表达信息、再现场景、强调意义的功能，以及传达使人震惊、令人向往的情感。

然而，总有一种莫名的力量会冲破原本中规中

矩的“知面”，像箭一样从照片中一跃而出射中观者，巴特称之为“刺点”，用拉丁文里“punctum”表述，原意是指被利器造成的伤痕、针眼和印记，即小孔、小斑点、小伤口，还有偶然的、碰碰运气的意思。“刺点”没有预设，出乎意料，纯属偶然。正是这种未知的细节击中了观者，搅乱了“知面”，修改了体验，赋予照片一种全新的与众不同的意义，是对“知面”的补充，它不可避免、不可预测，却是一种恩赐。巴特认为“知面”和“刺点”彼此差异，当我们看着被“知面”布局、循规蹈矩的照片时，往往毫无波澜、一闪而过，而看有“刺点”的照片时，动作像猛兽一样敏捷、短促而活跃，这说明“刺点”潜藏着一种弥散、扩展、让人入迷的力量，会使观者产生一种“温情”，而这种“温情”在道德观念、优雅情致、文化价值之外，它甚至不合常规，缺乏教养。“知面”的寓意总可以破解，“刺点”则不然：它难以定位、没有标记、无以名之，它尖锐犀利又被压抑钳制，它在无声地呐喊，像一道将发未发的闪电，带有某种潜在的、未知的冲击力。巴特认为，努力用语言去描述照片反而会错过“刺点”，看清照片最好的办法是抬起头或闭上眼。如卡夫卡说：“拍照是为了把要拍的那些东西从头脑里赶走。我的麻烦在于以什么样的方式闭眼。”^[3]绝对的主观性只能在竭力保持安静的状态下才能达到，这需把照片从技术、真实、艺术等固有的前见中抽离出来，让触动人心的细节自然显露。

巴特认为，“照片具有一种证明力，这种证明针对的不是物体而是时间”^[4]。巴特还说到：“存在另一种和‘细节’不同的刺点（另一种‘伤痕’）。这个新刺点不再是形式上的，而是强度方面的，这就是时间，是真谛（‘这个存在过’）的令人心碎的夸张表现，即真谛的纯粹显现。”^[5]这表明“刺点”的本质是时间，在《明室》中，他以散点透视的方法分析了“刺点”中的时间差异。

其一，照片的曝光意念即瞬间。在摄影层面，巴特认为，捕捉照片的影像只有一瞬，“摄影师的身体器官不是眼睛（眼睛使我害怕），而是手指，是和镜头快门以及玻璃感光片（在照相机上还有这种东西的时候）的金属槽连着的手指。我喜欢这种

机械响声，喜欢得几乎产生快感，好像摄影的这些响声才是我想抓住的东西，而且是我唯一想抓住的东西，咔嚓一声，要命的曝光完成”^[6]；而拍摄对象在摄影师镜头注视的那一刻起就变了，开始摆姿势，瞬间变成一个人，让自己提前变成了影像，某种程度上摄影正在创造这个人，也毁掉了这个人。

在观者层面，观看照片时，观者不可避免地带有对那一刹那的想法，不论那一刹那多么短，都意味着有一个真实事物一动不动地在摄影师眼前存在过。巴特说：“如果把眼前照片上图像原封不动地倒回过去，倒回到那个按快门的瞬间，这个刹那停顿就构成了曝光意念，曝光意念物理的延续时间并不重要，即使是百万分之一秒也总是存在曝光意念。”^[7]曝光意念不是拍摄对象的神态，不是操作的技术，而是一个表达看照片“意向”的术语。当照片活动起来并变成电影的时候，摄影的意义就会发生改变。在电影里，事物曾从这同一个小孔前面经过，连续不断的画面就使片刻停顿的曝光意念消失了；而照片里，事物在镜头的小孔前停留过，且永远地驻留在了那里，甚至无数感情也被截留在那里，即摄影的真谛。具体到母亲的照片，巴特说，“‘重新见到’母亲也只是转瞬间的事”^[8]，摄影曝光把母亲这转瞬即逝的影像保存了下来，而保存下来的不止母亲的身影，还有感情的密码。正如巴特所言：“摄影曝光是一瞬即逝的，而她却把这即逝的一瞬保持了终生——彰显出来的温柔。在小姑娘的这张照片上，我看到了善良，这种善良不是从什么人身上继承下来的……而是一种‘越位犯规’，不属于任何体系，处于道德的边缘，尽管对影像来说过于抽象，却在我刚刚找到的那张照片的表情上显现着。”^[9]

其二，“刺点”意味着“曾经存在过”。巴特认为，照片中摄影对象必须是真实的，不能否认这个东西曾经在那里。这中间存在着双重的互相关联着的肯定：一个是真实，一个是过去，这种限制只是针对摄影的，这是摄影的本质。在照片里，意向所指不是艺术性，也不是沟通性，而是参照性，参照性才是摄影的带根本性的东西。因此，摄影真谛是“这个存在过”，巴特谈到，拉丁文里“interfuit”的“意思是我看到的这个人或物曾经在那里待过，在无限远与操作者或观众之间的地方待过；它曾经

在那里待过，又立即分离了；它绝对地、不容置疑地出现过，只是被延迟处理了”^[10]。不止如此，“照片包含的意识类型是前所未有的，因为不是任何复制品能唤起的、关于事物在那里的意识，而是对其曾在那里的意识，这使人们获得的是一个崭新的时空范畴：空间的直接性和时间的先在性，在此地与彼时之间，照片是一个不合逻辑的结合体。照片具有实在的非实在性：它的非实在性是此时此地的非实在性，意味着照片不能被当作幻象而体验，它的实在性是曾在那里的实在性，一切照片都包含着令人震惊的、它曾如此这般的证据，通过某种宝贵的神迹，给予我们一个隐匿着的实在性”^[11]。相比绘画是绘制出来的肖像，哪怕让人觉得是真的，都无法说服人们相信画像上的人真正存在过；电影是一种具有投射力、更具巫术性的虚构意识；而照片是一种纯粹旁观的意识，照片在某种意义上能逃避历史而再现一种“未被磨光的”事实，照片中葆有一种客体自然而然在那里的状态：自然仿佛是自发地产生了这个被再现的场景。

巴特认为，“这个存在过”的摄影真谛是：“由于卤化银感光性能的发现，人们可以将那些被不同方式照射的物体所发出的光线捕捉到，并直接印出来。照片就是拍摄对象身上散发出来的放射物。辐射从物体中发出，触及在此处的观者，传递时间的长短并不重要，那个已经消失的物体的照片触及了观者，如同一颗恒星散发出的光线延迟一段时间以后触及观者一样。一种脐带式的联系连接着被拍摄的物体和观者的目光：虽然触摸不到，光线在这里却是物质世界的介质，是一层皮——一层观者和那个被拍摄的人分享的皮。”^[12]巴特引用了拉丁文里的“摄影”一词“*imago lucis opera expressa*”，其“意义是显现出来的影像，是在光的作用下被‘创造’、‘组装’和‘挤压’（像挤柠檬汁似的）出来的”^[13]。在这个意义上，被拍摄的物体以它自身的光线来显现自身并触及观者，这显示了一种全然的确定性。温室庭园里母亲的照片，尽管泛黄，对巴特来说却是光的宝库：“那是那一天从我母亲孩提时的身上发出来的光线，是从她的头发、皮肤、连衣裙和目光中发出来的光线。”^[14]照片对观者所起的作用不是重现那些由于时间和距离原

因消失的事物，而是证明观者看到的東西真实存在过。在这个意义上，巴特认为：“摄影超过其他艺术，能把一种即时存在——一种共同存在立即呈现到世人面前。”^[15]

其三，“刺点”意味着“时间停滞”。巴特谈道：“三个时间让我觉得晕头转向：我的现在、耶稣的时间、摄影师的时间，这一切都是迫在眼前的‘真实’。”^[16]这意味着“刺点”中至少有三种不同的时间维度：我的时间感受、上帝的纯粹时间和摄影师的瞬间捕捉。“刺点”已不是均质、等值、可度量的瞬间时段，而是一种强度，正是“刺点”冲击力让时间暂时中断，脱离了前后继起秩序，变得不可流逝、甚至凝滞了。

巴特谈到母亲温室的照片时说：“面对这张照片，和这张照片在一起的，只是我自己。环路已经闭合，没留出口。我难过，一动不动。缺乏创造力是残酷的，我无法化解我的忧伤，我也无法让我的视线转移。”^[17]巴特进一步说：“如果辩证法是能遏制堕落，化死亡为工作力量，那么，摄影是非辩证法的，因为摄影已成变了质的戏剧，在那里，死亡不能‘自我欣赏’，不能自我反省，不能内心化，死亡将那里变成了无生气的场所，把悲剧性强行排除了。”^[18]照片里，静止不动时间以一种极端的、畸形的形式出现：时间被卡住了脖子，停滞了。不管照片与我们的日常生活贴得多么近，都无法避免照片中有一个谜一般的非现实的点，那是一种奇怪的凝滞，是停滞的本质。可以看出，“刺点”的出现让时间中断了，此时的“刺点”不是转瞬即逝的瞬间，而是过去无数时刻的集合，是一个极其厚重、充满浓度、让人窒息的状态。

时间停滞，意义随之增殖。只要跟电影相比，照片的特殊性就一目了然：电影镜头是在流动中拍摄的，通过不断地推引从而过渡到其他画面，电影必然有拍摄对象，拍摄对象始终处于变化、移动中，它不强调自己的真实性，不申明自己存在过、它不纠缠“我”，不是幽灵。像真实的世界一样，电影世界靠推理支撑着，电影具有前瞻性，所以无须哀伤，只需顺其自然，就像生活；在电影影像中，影像中的文本和表象以一种模糊的、靠不住的方式把物体整体呈现出来，不具有确定无疑的真实

性。但摄影打破了这个基本结构，照片没有未来，没有前瞻性，一旦成像就静止不动了，照片也从展示退化为回顾。照片是确定无疑的，只要一张照片在手，这个存在过是“基本可信”的，巴特认为这是个“原信念”（*urdoxa*）。^[19]正是这份对真实的笃定，让爱与恐惧就在这段静止的刹那中复苏了，而爱与恐惧具有诱导、繁殖、扩张、弥散的作用，让瞬间碎裂成无数时刻，让事物改变发展方向，让单一的意义变得复杂浓烈，像幽灵一样阴魂不散、不断复现，如同布朗肖所言：“影像的本质全然是外在的，没有内心的东西，但它比最深层次的思想更难接近，更加神秘；它没有意义，却又能唤起人的一切感觉所能有的最深切的东西；它未被揭示，却明明白白地显现着，因为它具有那种构成美人鱼吸引力和诱惑力的若有若无。”^[20]正是照片中时间的停滞，让意义增殖，情感深处的复杂性在这时翻涌而出。

二 德里达对“刺点”的解读： 他者、隐喻与时间

巴特以一种经验性、散文化的语言剖析了“刺点”的复杂性，德里达对此也非常着迷，他从自己的视角强调和补充了巴特关于“刺点”的论述。他谈到刺点在《明室》英文版中被译作“detail”（细节）：一个刺穿类似物、相似物和代码再生产之表面的独特的点。它穿透我，击中我，伤害我，刺痛我，它看起来似乎只与“我”发生关系，把自身投射给“我”。德里达认为，刺点“意味着他者绝对的独特性把自身投射给我，在他的影像中，‘我’不再能够悬置指示物，即便所指的‘在场’永远在逃避‘我’，即使其‘在场’已经远离我而退入过去的阴影之中。（这也就是为什么不被语境改造的‘所指’可能会有问题。）这孤独，撕裂同一的织物，拆穿经济的网罗和诡计，把自身投射给我。但那接近而不直接指向‘我’的是他者的独特性，他者甚至可以使‘我’一直所是的我以及我过去不得不是的我，在‘我’照片的先将来时和先过去时中已经死去的我。尽管这种投射给我（*me*）或为我预定的与格（间接宾语）和宾格（直接宾语）

的变化，只是打上了轻微标记，刺点对刺点的类别（*category*）来说，是本质的”^[21]。也就是说，“刺点”之所以发挥作用是因为他者将其独特性、异质性投向我，我分裂成为无数时刻、多种状态，在我正对它的同时，它也在同样直指向我，它刺向我的时候就已经发生了爆破，让“我”被分裂、被刺痛、被中断。从一开始，这种双重的穿刺（*punctuation*）就打乱了单向性，瓦解了单向性中发出的欲望。

那么，他者在《明室》中是如何呈现的？

首先，巴特制造了“刺点”与“知面”的对立，巴特将“潜在于画面之外的刺点”与“总是严格编码的知面”对峙，“刺点”不属于“知面”，无法在“知面”中定位，“刺点”不能被固定在由边框规划好的同质空间中，而是如幽灵般萦绕不散，可以看出，巴特强调了“刺点”绝对的不可还原性，即指示物的单一性，因为附着在照片上的不全是所指的现实性和当前震惊效力，更多的是那曾为独特之物的内部含义。“刺点”的异质性毋庸置疑，其原初性（*originality*）更是不容玷污、不会让步。这意味着“刺点”位于一切领域和代码之外，作为无可取代之独异体和独一无二的指示物，是绝对的他者。

其次，巴特在“刺点”/“知面”的幽灵式对立中，又让两者相互妥协、融合，一旦幻象（*spectrum*）停止与“知面”对抗，并同时保持对“知面”的异质性，一旦我们不再对两种场所、内容或事物作出区分，“刺点”和“知面”就互相缠绕。而原先设置的这两个概念的“对立”就如同相机的快门一样是不牢固、不稳定的。巴特说：“生/死：这个聚合体被简化为一个简单的金属声，即把最初的曝光从最终的相纸上分开来的那个声音。”^[22]德里达从这里的“声音”推断，巴特以一种对位组合韵律的方式将这个绝对他者与“知面”融合，让不对称、不匀称的“刺点”虽能够入侵“知面”的领域，却依然保持其独特性。

最后，“刺点”为“知面”标出格律，形成赋格曲。“知面”中的“刺点”，完全的他者，活在“我”身上的死亡。摄影的建构逻辑在于一方面拍出了两种异质元素的独特性，另一方面又抓住了两

者的萦绕 (haunting) 关系, 巴特也在一则笔记中对“刺点”与“知面”这两种异质要素间的类似性做了阐释。两者的关系不是简单地相互排斥, 既然“刺点”作为附加值、插入语寄生于“知面”, 就如同音乐中“刺点”把韵律赋予“知面”, 为“知面”标出“格律”(scans)。德里达认为这类似于一种对位法中的音乐组合, 是对位法与复音的一切精密形式, 如赋格曲。所谓的赋格曲是巴洛克音乐的代表, 是同一首曲子中有三条以上的旋律线在运作, 就像多部合唱那样, 因此曲子听起来奔放多变。也就是说, “刺点”作为他者并非与“知面”对立, 而是为“知面”标出的“格律”。

正如温室里拍摄的照片是全书不可见的“刺点”, 它不属于巴特陈列的照片集, 不属于他展示并加以分析的样本序列, 却照亮了整书。母亲的眼眸辐射出宁静的光芒, 这光芒与签名书本的创伤, 与不可见的“刺点”融合在一起, 这是他者的声音、伴奏、协调, 是“最后的音乐”。巴特说: “对我来说, 在温室里拍摄的那张照片犹如舒曼逝世前写的最后那首乐曲《黎明颂》, 和我母亲这个人的本质以及她的去世给我带来的哀伤, 都很协调。要描写这种协调, 我必须用一连串的形容词。”^[23] “我从来没有和她这么‘说’过, 没在她面前为了她而‘夸夸其谈’过; 我们心照不宣, 不对彼此诉说此类的话语, 我们都认为语言无用而可鄙, 影像的悬置必定就是爱的场所, 爱的音乐。最终, 我也经验到她, 她往日的坚强; 我的内在法则, 我的小女孩。”^[24] 从巴特两段论述可以看出, “刺点”和“知面”的配合犹如赋格曲, 在一个主题上, 以不同声部、不同调子、不同速度或上下颠倒、或从后往前地进行演奏, 形成一种复调的音乐效果。“刺点”是音乐中的插入语, 中断了原本平稳的旋律, “在中断中, 他者复归”^[25], 形成新的元素和音调, 使得那些音节自由追逐、竞相遁走, 也正因为它的出其不意总是让情感涌现、高潮迭起。

对巴特来说, “刺点”是无可取代的他者, 它曾经存在却不再存在, 它一去不复返却又不断回归, 在照片这个复制的影像上标记出死者的回归的印记, 不停地暗示、召唤着新的意义。基于此, 德里达认为: “如果没有隐喻的力量, 刺点本身也将

不复存在。”^[26] “刺点”将自身变为隐喻, 引导着隐喻, 产生效力, 这正是它的能量所在, 它并非产生实在的强力, 而是持存在其中不断发酵, 这就是隐喻的动力, 一种潜在、虚拟、隐藏的力量。而“刺点”通过隐喻让意义回环延展、无限增殖, 生成新的意义群。不平衡的“刺点”会发生扩散并参与到隐喻中去。一旦进入可替换的网络, 它就能够侵入所有对象, 产生影响。隐喻分裂了所指的特征, 扩散所指的内容, 转化所指的寓意, 把一切事物都动员起来, 使自身复数化。如果说照片预见了一无二死亡, 这种独一无二的死亡即刻就开始重复自身, 仿佛死亡本身无处不在。

巴特《明室》中就提到了这种存在于力量(潜在或保留的)与隐喻之间的联系: “不管如何突如其来, 刺点总或多或少地潜藏着一种扩展的力量。这种力量常常是隐喻式的。”^[27] 他还提到: “刺点的作用不管如何即时, 如何尖锐, 总能与某种潜伏的东西相适应(但永远不能与任何研究相适应)。”^[28] “刺点”的隐喻的力量以一种增补的方式呈现, 它不断地回旋往返、迂回进入, 以环状的方式持续地回归“知面”, 每一次都是差异的、增殖的回归, 每一次都对“知面”的补充和重塑。因此, “刺点”和“知面”之间的联系既非同义反复亦非相互对立, 既非辩证亦非对称, 而是增补性和音乐的(对位的)关系。

“刺点”的隐喻让我们言说独特之物, 在温室拍摄的照片就是整本书的“刺点”。这道独特伤口的标记仿佛不可见, 但它那不可定位的光亮或明晰性(他母亲眼睛的闪耀的光芒)却照耀着整个“知面”, 它使这本书成为一个不可取代的事件。正因为“刺点”具有隐喻的力量, 话语、情感才具有一定的普遍性, 从而能够唤起所有人的共通感。德里达认为, 巴特在运用一种隐喻的游戏, 通过使意义、词语、情绪、景观发生关联、相互碰撞, 甚至彼此对抗的方式, 挫败原有的某些特定的逻辑, 同时以游戏的方式使原有的元素重新配置, 产生新的意义, 发挥新的能量, 进而不断自我复制、不断蔓延产生一种普遍性和同理心。否则, 德里达说: “在不认识他母亲的情况下, 我们怎么会被他为他母亲——她不仅仅是母亲或某个人的母亲, 还是唯

一是其所是的，‘在那天’拍下这张照片的她——而说的那些话感动呢？倘若某种隐喻的力量不能把它错当为某种方便认同（同一化）运动，怎么能成其为刺点呢？”^[29]从这个意义上说，“刺点”的隐喻力量让新的意义不断回归、复制和繁殖，激活了观者心中潜在的最柔软的部分，直至弥漫成一种具有普遍意义的感动。

巴特在《明室》谈到，除了“细节”，“刺点”还有另外一层意思，它不再是形式的，而是强度的，即时间。“这个存在过”多么令人心碎，其实是时间的纯粹显现。德里达也关注到巴特对时间的重视，巴特从力量的强度值引出了一个新的等式——一种由隐喻自身构成的新隐喻，以及一种由“刺点”替换效能构成的新隐喻——即时间。时间正是一切隐喻的力量所在，“时间是一个绝对时刻对另一个绝对时刻的替换，对不可取代之物的取代，以及一个尚且还是另一个时刻的、完全他异而又同一的独特所指对另一个独特所指的取代的终极资源（ultimate resource）”^[30]。

在《罗兰·巴特之死》中，德里达对时间进行了阐释：“死亡”这一事件让过去、现在和未来同时显现，瞬间被分裂成无数个碎片。巴特谈道：“使我受刺激的，刺痛我的，是发现这个等值。面对我母亲儿时的照片，我想：她会死的，于是我颤抖，就像温尼科特医生的一个精神病患者因为已经发生了的灾难而颤抖一样。而不管照片上的那个人死了还是没死，整张照片就是灾难。”^[31]死亡像一道闪电跃出照片朝巴特刺去，此时的瞬间不是一个时间段，而是一个具有爆破力的强度值，这让瞬间拆分成过去、现在和未来三重时间维度、碎裂成无数时刻的碎片集合。

德里达举了一个例子。1865年，年轻的刘易斯试图行刺美国国务卿。在他等着被处绞刑时，摄影师在牢房给他拍了一张照片。小伙子很漂亮，这是“知面”，“刺点”是他要死了。德里达同时看出已经发生的事和将要发生的事，他惊恐地注视着一个先将来时（法语中表述将来某个动作之前完成的动作）要发生的情况，这个先将来时发生的情况涉及的是死。德里达认为这张照片给观者看的是慢速曝光（希腊语动词变位中的不定过去时，意味着没

有范围、没有限制）的绝对过去时，但告诉人们的却是未来的死亡。正如巴特所言：“正因为总是包含着这种关于我未来死亡的专横符号，照片，每一张照片才不断地挑战我们，一个接一个地，超越在一切普遍性之外（但不在超越[transcendence]之外），无论它看起来与生者的喧嚣世界是如何地贴近。”^[32]这种瞬时性是过去的，只要我们不顽固地坚持某种“现实主义”，就可以断定这些镜头里发生的事真实存在过且是不可重现、一次性的，然而，它在发生的同时就已经自我分裂了，分裂成过去、现在、将来的无数瞬间的碎片，所以说摄影快照的瞬间是具震撼力的隐喻，也是具爆炸力的强度。

“刺点”之所以让人产生刺痛，是因为在某个瞬间，一种隐匿的、独特的创伤突然显现。可是，这个事件发生的同时却取消了自身，这一瞬间被裂变成过去、现在和未来的不同时刻，于是新的意义蜂拥而至，接管了这个位置，而这种替换不断重复、层出不穷，唯一保留下来的、不可取代之物的是最初的欲望，但它已离我们而去，变成一个空洞的能指；也正是它的缺席，新的意义无数次地呼唤过去记忆的回归和未来时刻的到来。德里达说：“记忆（anamnesis），即使总是太早地离去，它也为自己承诺——每一次地并又一次的开始：它仍在来临中。”^[33]

三 “刺点”中的时间运作机制

巴特以体验式的文字向我们展示了“刺点”中的时间布局，德里达也向我们阐释“刺点”中的时间隐喻。“曾在过”这个已经消失的“过去”，以潜伏的模式隐藏在我们内心深处，并可以越过时间的长河瞬间刺痛我们。但我们想追问的是：“过去”究竟是以什么方式存在的？“刺点”中的时间机制又是怎样运作的？

这需要我们厘清“曾在过”内部的时间原理。“曾在过”是两个瞬间的叠合：一个是已经过去的那个当时，一个带着过去已经的现在，它有两个属性：一个是“已是”（a été是法语中复合过去时，表示动作已经完成、结束），第二个是“曾是”

(*était*, 是法语中未完成过去时, 表示过去正在进行的状态或未完成的重复动作, 动作或是状态的起始结束时间是未知的)。过去之所以击中当下的我们, 是因为它从来没有消失, 也没有远离, 而是隐藏在我们的记忆深处, 这需要我们进一步辨析“过去”和“现在”的存在方式。

时间是什么? 柏拉图认为, 时间是由造物主创造出来的非物质性存在者。他把时间定义为造物者“设立永恒者的动态形象, 即设立有规则的天体运动。这样做时, 永恒者的形象就依据数字来运动。永恒者仍然保持其整体性, 而它的形象便是我们所说的时间”, 也就是说时间是“依数运行的永恒的形象”^[34]。亚里士多德认为, 时间与运动相关, 时间被定义为“关于前后的运动的数”^[35], 无论是“依数”还是“前后”都说明了时间可以被等量分割, 被分割的数目可以被计算, 从而时间拥有可划分性、可连续性、可度量性。亚里士多德“以‘现在’为限定的事物被认为是时间”^[36], 现在可以将时间分为先前和之后, 又可以将时间链接为一个连续的整体, 时间的长河可被均质化为一个等量的“现在”。“作为这种分开时间的‘现在’, 是彼此不同的, 而作为起连结作用的‘现在’, 则是永远同一的。”^[37]时间成为由无数“现在”组成的等量序列, 时间被定义为单一的、扁平的、可化约的“现在”的无限叠加, 而“刺点”冲破原有逻辑秩序, 试图开启一个新的时间序列。

借助德勒兹的时间理论, 或许可以解开时间的密码。在《差异和重复》中, 德勒兹对现在和过去重新予以定义。

其一, 每一个现在都是潜在的未来。按照亚里士多德的观点, 时间是由无数个现在缀联而构成的连续体, 每一个现在同时已过去, 因为现在具有成为非现在的潜能。这样, 时间才能不断流逝, 才能得以存在。德勒兹认为, 现在会流逝成为过去意味着存在两个时间维度: 一是现在“在它是现在的同时就是过去”^[38], 二是“现在只有在它同时是过去(非现在)的情况下才会成为过去”。这似乎产生了矛盾: 现在既是它自身又不是, 它不断闪烁, 无法获得固定的位置。如何解决这一矛盾? 《差异与重复》的译者安靖提到德勒兹所谓的“过去”别

有深意: 第一句中的“过去”是存在于现在中并使现在成为一般意义上的过去的可能性, 也即潜在的维度, 而第二次出现的“过去”即一般意义上的过去。^[39]所以说, 每一个“现在”都不是同质、均等、单一的现在本身, 而是包含着使其成为过去的、非现在的潜能维度。

其二, 过去以潜能的方式与现在共存。当我们谈论、回忆过往, 过去确实存在着, 这意味着过去既不存在, 又与现在共同存在。看起来是个悖论, 但实际上过去不是实存, 而是以一种潜在的方式与现在共存着。也就是说, 每一个过去都与它成为的现在共时。那么, 全部过去与新生的现在共存。这是德勒兹对柏格森观点的借鉴: “每一现在都是处于最高缩合状态的整个过去。过去必然在使某一现在流逝的同时使另一现在到来, 但它本身却既不流逝也不到来。因此, 它远非时间的一维, 而是时间整体之综合, 当前与未来只是它的维度。人们不能说: ‘它曾在’(il *était*)。它不再实存, 它并不实存, 但它持存着(*insiste*), 它并存着, 它存在着(il *est*)。它与先前的现在持存着, 它与当下的现在或新的现在并存着。”^[40]也就是说, 过去以潜能的方式与现在共存, “每一个过去都与它(现实化)的现在同时存在, 整个过去与现在共存”^[41]。

其三, 过去与现在的先后关系。现在之所以是现在, 是以过去为前提的, 这说明过去已然存在, 而当我们说过去与它已是现在共存时, 意味着过去是它曾经所是的现在要变成的, 所以现在在过去之前。为了解决这个矛盾, 德勒兹区分了“过去”的含义: 过去先于现在是指先天意义上的过去, 这里的先性不是时间先后, 而是存在论意义上的在先性。而现在先于过去是指经验层面的过去, 也就是说现在是过去潜能现实化的结果, 现在不是短暂的、同质的瞬间, 而是与过去潜能有着密不可分的关系。

其四, 过去是由无数差异的瞬间积累而成。过去并非亚里士多德通过运动可以计量的无差异、同质化、不断流逝的时间, 而是由无数的层面所构成。每一个层面都同时存在, 形成一个多层共存的叠合状态。德勒兹认为: “过去只有在无穷多样的扩张程度与收缩程度上, 在无穷多的层面上与

自身共存，现在才能是与其共存的过去的最高缩合程度，这正是柏格森著名的圆锥隐喻的意义所在。”^[42]论述至此可以推断，过去是潜藏着无限丰富能量的宝藏，无数个过去共存、过去与现在共存，引用柏格森《物质与记忆》中的记忆锥体模型^[43]，如图1，我们便一目了然：

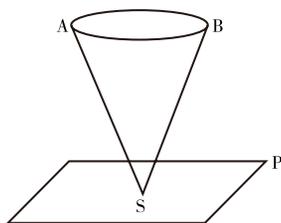


图1

锥体代表记忆整体，S点代表切入现实的瞬间，底面AB是最遥远的记忆、记忆的极限，P平面是当下正在遭遇和将要遭遇的现实。这些不断形成的当下印象一经产生就滑入记忆的锥体之中，锥体的不断膨胀象征记忆本身的不断增殖，过去与现在在共振中相融和绵延。这一模型正是过去让现在变为特殊，当前作为共存全体的、完整的过去的最高缩合。过去并非单纯的、抽象的、同质的，而是无限的、多维的、丰富的繁复体。如柏格森的另外一个图形^[44]，如图2：

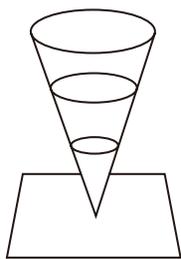


图2

图中，过去的诸层面以潜能的方式共存着，每一个当前只能现实化或表象这些层面中的一个，一个个现在前后相继，但不代表它们按照时间先后顺序排列，也并非同质的、实体的，而是充满不可定位的关系、迭复的系统、共鸣与回声、客观的偶然性，以及超越了空间位置与时间顺序的各种角色。

在这个意义上，巴特所谓的“曾在过”不是已经失去中的某个时间点，而是一个潜在的、差异

的、与现在共存的繁复体，而“刺点”的出现是一个未来与过去的同时在场的瞬间，这个瞬间创造一个不可预测、不断增殖、无限差异的世界。

首先，“刺点”发生在均匀等值、先后继起的时间序列之外。母亲的形象从照片中突然涌现，打破了现在与现在之间前后相继、持续不断的时间秩序，它是日常生活的意外，也是时间突然增厚，意义瞬间叠加的一次契机，在我们的常识中，时间是可被度量的一个阶段，作为时段的时间包含着广延。然而，在《意义的逻辑》中，德勒兹区分出了有广延的“现在”和无广延的“瞬间”，广延是外在的、空间的、物质的、扩散的，而强度是内在的、时间的、精神的。“瞬间”不是短暂的时刻，而是一个有强度的运动，德勒兹将这种“瞬间”称为“艾甬”(aiôn)^[45]，在希腊语中有生命、存在的意思，是存在于时间之外的神性力量，它不是以现在来理解时间，而是在不断变化中的未来和过去中再现时间，是宇宙的回环，是时间的无限。德勒兹说：“根据艾甬，只有过去与未来持存或续存在时间中。与其说现在包含过去与未来，不如说每一个瞬间都分裂现在的未来与过去，同时在两个方向将现在无限细分为过去与未来，或者不如说这是将每一个现在都细切为过去与未来的无厚度、无广延的瞬间，而不是将未来与过去相互关联的广阔与厚度的现在。”^[46]“艾甬”将现在的无限分裂与瓦解，每一个瞬间中都是不可预计的未来与过去的共存。

“刺点”中的时间就是“艾甬”，“艾甬”从线性规则与时间秩序中挣脱出来，通过“瞬间”来突破作为日常状态的“现在”，正是这样的机制让“刺点”可以冲破“知面”的框架探求潜在的可能性。也就是说，“刺点”是一个“奇点”(singular point)，不能被预设、计量与定格，在时间秩序中，现在标定了已逝的过去和未达的将来，但“刺点”以潜在的方式持存并等待着分裂。在分裂的瞬间，潜在的部分现实化了，于是“事件”发生了。“刺点”是一次不合常规的爆破，是对现在的绽出和脱轨。“刺点”依照偶然相遇原则，是一种潜能现实化的契机。

“刺点”就是P点，由于过去和现在共振频率或人物场景的相似，两个不同时刻就在P点相遇

了。但过去的不可复现和当下的随机偶然，让两者之间的相似性被超越，“刺点”分裂的时间并不是意味着不同瞬间中的相似场景依次复现，而是原初形象差异地回归。“小时候的母亲”“现在的母亲”与“无数的母亲”都不断地回归、叠加、接近那个原初的、缺席的母亲。“刺点”让过往的形象在时光重演的无数瞬间中以丰富的、差异的形象出现。在这个意义上，“刺点”意味着过去与现在同时在场，且面向未来；它像幽灵，是时间秩序中一次不可预期的偶然脱节，是生命每个瞬间潜藏且等待唤醒的生成之力；它通过时间的穿越和开放重新让人们找回失去的温情，在刺痛人心的时刻也给人以失而复得的慰藉。

其次，瞬间影像中的永恒。巴特谈道：“温室庭院里的照片给了我和记忆一样可靠的感觉，如普鲁斯特曾经体验过的那样。一天，普鲁斯特低头脱鞋时，脑海里突然闪现出祖母的面庞。”^[47]巴特将母亲的照片与普鲁斯特祖母的鞋进行互文联想：普鲁斯特端详着祖母的高帮鞋，体验到某种神圣的事物，泪水夺眶而出，“非自觉回忆”^[48]将他带向对于死去的祖母的令人心碎的回忆之中。“只有在此刻——她安葬已经一年多了，原因在于年月确定有误，此类错误屡屡出现，致使事件日历与情感日历往往不一致——我才刚刚得知她已经离开了人世。”^[49]高帮鞋和温室里的照片显示出一个冲破“知面”的“刺点”，“刺点”让一种往日的感觉试图迭加、联结于现实的感觉之上，并向不同时段拓展蔓延，而现实的感觉以其物质性、确定性、独异性与往日的感觉形成差异；其中，一种愉悦的感觉马上又让位给一种逃逸的情感，一种不可弥补的、丧失的情感，曾经的幸福感被推向逝去的时间的深处。开始的时候，他感觉到幸福，像玛德莱娜蛋糕一样，但这种幸福随即让位给死亡与否定，这里存在着幸福与悲伤的双重性，这种双重性是“记忆自身蕴涵着‘持存与否定这个如此奇特的悖论’、‘持存与否定的令人痛苦的综合’”^[50]。也就是说，看到母亲照片感到愉快时，否定的情绪突现出现，两种感觉隐藏着、叠合着、交织着，这种情感的双重性正是因为瞬间与永恒的纠缠与博弈。

具体来看，母亲的照片作为过去而呈现，这种

过去不再与母亲年轻时的那个当下相关，也不再与母亲年迈时的这个现在相连；母亲以一种无法被再体验的方式呈现，而母亲的在“刺点”中再度返回，不是现实层面，而是真理层面；不是外在性与偶然性的关联，而是在其内化的差异；它在一种从未被实际体验过的光辉壮丽中显现。也就是说，母亲并非仅仅作为曾经在场的事物重现，而是以一种从未被体验过的形式、在其本质或永恒之中呈现。作为过去，借助于两种当前的相互渗透，它最终表现出了双重不可还原性：它既不能被还原为它已是当前，也不能被还原为它曾是当前。然而，“刺点”并不只是使我们从当下的当前指向先前的当前，不只是将我们的新近之爱寄寓于我们的幼儿之爱，也不只是将我们的情人寄寓于我们的母亲。而是未曾被经验的、超越了情人与母亲、无数美好叠影汇成的、永远的圣母玛利亚。过去的当前和现在的当前不断地共振、交融形成了一个连续发问的不平衡状态，不断地被探寻、回应、解决和延展，这就是为什么“刺点”始终萦绕，不断回旋，而在每次回旋中我们都可以触碰到那个永恒或本质。

我们所熟悉的世界始终在流逝变化，这是一种消失的时间效应，一种趋于灭亡的过程。但爱超越了其自身的变化和毁灭，爱引向了消逝的时间的最纯粹状态，而“刺点”驱迫我们抵抗时间的流逝、曾在的幻灭、存在者的嬗变，去重新见到那些我们曾经熟悉的、爱的人。尽管我们爱的人的面容已满目疮痍，不再被我们熟识，爱却带我们逼近更纯粹的状态，“刺点”为了实现它的可见性，它在不断地“探寻着肉体，无论在何处它发现了肉体，就会攫住它们，以便在它们身上展示其神奇之灯”^[51]。“刺点”总是试图将自己的潜能现实化，实现刹那的永恒。

综上所述，“刺点”不是一个扁平的点，而是一个复杂的多元体。“刺点”中时间线以多元的方式存在，每个层面都不均等地存在多条时间线，同一条时间线也不均等地混合了多种符号，而不同的时间线之间结合的方式也同样随机而多元。因此，“刺点”的内部比较复杂，充满差异与潜能；它不是广延而是一种强度，可以瞬间将人击中。正如巴特所言，“仔细观赏那张我还是孩子时她把我紧紧

抱在怀里的照片时，我却能让自己身上的某种东西苏醒，我似乎感到了皱巴巴的中国丝绸般的温柔，闻到了米粉的香味”^[52]。可以看出，“刺点”出现之时，时间在叠加，感觉在涌动，意义在增殖。母亲不再是单一的形象，在未被经验过的刺痛中，无数时刻的母亲形象成倍地叠合、差异地回归，仿佛是“一个神圣、陌生的人出现并充满我的心田，我浑身一震，啜泣开来，眼泪像溪水一般夺眶而出。这位前来搭救我，助我摆脱精神干涸的人，就是数年前，在一个我处于同样孤寂、同样绝望的时刻，在一个我心中空空无我的时刻，潜入我的心扉，把我还给了我自己的那一位，因为这人就是我，但又超越了我”^[53]。在“刺点”中看到生成的、超越性的“我”并非作为叙述者的普鲁斯特或巴特，而是瞬间分裂成过去、现在、未来中的无数“我”的共同在场，而“我”在“刺点”中看到了某种永恒的光辉和救赎。

[本文系国家社科基金重大项目“20世纪中国文学学术话语体系的形成、建构与反思研究”（项目编号20&ZD280）的阶段性研究成果]

[1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [22] [23] [24] [27] [28] [31] [32] [47] [53] Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 81, p.48, p.88, pp.138-139, p.148, p.32, p.122, p.101, p.107, p.121, pp.126-127, p.127, p.128, p.131, p.151, p.141, p.141, p.165, pp.164-165, pp.144-145, p.110, pp.112-113, p.74, p.88, p.150, pp.151-152, p.109, p.102.

[11] Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris: Seuil, 1982, p.31.

[21] [25] [26] [29] [30] [33] Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, ed. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago and London: The University of Chicago Press, p.39, p.64, p.65, p.58, p.60, p.67.

[34] 柏拉图:《蒂迈欧篇》，谢文郁译，第25页，上海人民出版社2005年版。

[35] [36] [37] 亚里士多德:《物理学》，张竹明译，第125页，第125页，第132页，商务印书馆2011年版。

[38] [40] [41] [42] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993, pp.110-111, p.111, p.111, p.112.

[39] 安靖:《论时间的第三次综合在德勒兹形而上学中的作用——以德勒兹的柏拉图阐释为线索》，《安徽大学学报（哲学社会科学版）》2018年第2期。

[43] [44] 柏格森:《物质与记忆》，姚晶晶译，第167页，第183页，北京时代华文书局2018年版。

[45] 杨凯麟:《分裂分析德勒兹》，第26—27页，河南大学出版社2017年版。

[46] Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris: Minit, 2013, pp.144-145.

[48] 法文为“*mémoire involontaire*”“非自觉回忆”是一种不期而遇的状态，与“刺点”一样不能被预计，“自觉记忆”如同一个存储井然有序的仓库，等待主体随时进行提取，经验、习惯在自觉记忆中养成。

[49] [53] 普鲁斯特:《追忆似水年华》第4卷，许均、杨松河译，第152页，第151—152页，译林出版社1990年版。

[50] [51] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964, pp.29-30, p.192.

[作者单位：华东师范大学中文系]

责任编辑：吴子林