

北大建筑 ③
(绘画·雕塑)
(文学·建筑) 极少主义

董豫赣

第一章 极少主义事件的描述 4

事件一 极少主义绘画 4

具象/抽象 4 抽象/具体 6 具体/物体 7

事件二 极少主义雕塑 8

物体/三维 8 垂直/水平 9 过程/判断 10

第二章 极少主义小说 12

时间 12 地点:《浴室》14 人物:《先生》15 事件:《照相机》16

第三章 人物的讨论——异化的人物 18

一 被人异化的物 18

玻璃/透明 18 镜子/反射 19 蜡烛/异化 20

二 被物异化的人 21

人/创作主体 21 人/接受主体 22

三 人物之间

语言/精确 接受/可能 实验/可能 25

第四章 时间的讨论——工业时代 28

复制/标准 28 工业/工艺 29 产品/艺术 30 简单/复杂 32 时间/地点 33

第五章 地点的讨论——工业城市 35

工业/城市 35 城市/几何 36 几何/秩序 38 约减/拒绝 40 精确/奇迹 42

界限/通分 44 自明/质疑 45

第六章 事件的讨论——极少主义倾向的建筑 49

人性/描述 49 材料/意义 51 尺度/尺寸 53 形体/空间 56 功能/使用 59

光线/阴影 61 颠覆/拓展 64 真实/悬疑 66 倾向/展望 67

参考文献 70

图片来源 72

后 记 74

事件一 极少主义绘画

具象 / 抽象

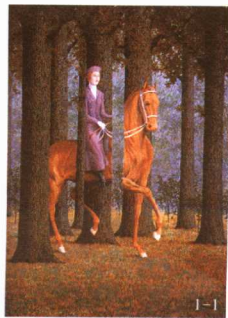
贡布里希(Ernst Hans Josef Gombrich) 引用过两则故事展开艺术沉思:皮格马利翁爱上自己雕刻的石头裸女;儿童将他跨下的竹竿看作战马。

“一张画——在它是一匹战马、一个裸女,或一件奇谈之前——基本上是按照特殊规律安排色彩的一个平涂表面”,^[1]这是1890年毛里斯·德尼(Maurice Denies)所揭示出的传统绘画真相,他将写实的再现性绘画逼到穷途末路:画不再被认为是墙面上通往它处——可以看见战马或窥视裸女的一扇透明窗户或真实门洞。

马格利特(René Magritte)画过一匹马却不是战马,画过一个裸女却不完全。

那匹贵妇所骑的马被树干间的空白奇异地肢解。

马格利特越是强调他的画与命名没有关系,我就越是怀疑,我怀疑被寓为画哲的马格利特将这画命名为《空白支票》(1-1)“Blank Cheque”的用意,我怀疑“Cheque”是“Chequer”的玩味——这是他的朋友杜尚(Marcel Duchamp)经常玩弄的文字游戏,于是在对“Chequer”的字典解释——“阳光与阴影交替的草坪,或彩色格子”——就立刻同步解释着马格利特这画:这不过是被马、树、远



山、近草以及不知远近的背景所掩盖了的彩色透视格子。

在透视学知识里,马的四只白蹄所形成的透视相当正常,树木所形成的前后关系也完全正确。

可是那马,如果它在贵妇的位置遮挡了背后的大树——它在这树的前面,它又如何能被这树左侧更后的树干遮挡?甚至还被右侧树木之间的远山遮挡?背景的远如何遮挡近景的近?

透视所再现的那匹具象的马,被透视自身交错、扭曲然后消形。

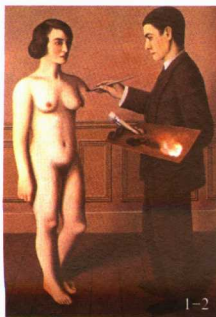
马格利特让我们看见的裸女没有画完:一位衣冠楚楚的画家在画他的裸女,画中画家那静止的一笔,标明裸女的立体部分不过是平面笔触完成的,让人想入非非的仿真皮肤不过是调色板里的调色结果。并且那画笔的停顿是在继续描绘人体还是擦掉人体相当可疑:画笔也许要擦掉裸体、擦掉画中的画家本人、擦掉画家手中的画笔、擦掉背景的房间、擦掉一切立体而彩色的具象。

然后呢?

马格利特并不回答。

他将这画命名为《无望的徒劳》(1-2)并与相同场景的照片并置(1-3)。

于是,在摄影技术面前,写实的具象徒劳且没有出路。



画家们被迫各寻出路:印象派利用光谱分析改变他们的色彩技巧;摄影分析将运动带入未来主义的绘画形式;超现实主义将精神分析作为形式变形的借口……。

马格利特不承认他的绘画是超现实主义的,他否认无意识:

“我不相信无意识,我也不相信这世界以梦的方式呈现在我们面前,除非我们在睡梦当中。”^[2]

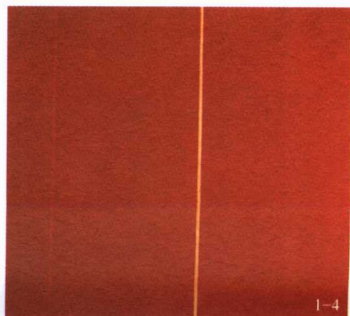
抽象主义画家们不相信一切具象的再现可能,他们宁可面对德尼所揭示的绘画真相,并将这两项绘画事实作为抽象绘画的出路:

它是二维平面而非被传统透视所表现的人物或场景的三维立体;

它是按一定条理排列的色块而非被传统色彩渲染的人物或风景。

依据第一项马列维奇(Kasimir malevich)可以用他的白方块抨击立体主义剔除表现性的不完全;根据第二项康定斯基(Wassily Kandinsky)发现了色彩自身的表现性;蒙特里安(Piet Mondrian)则在两项批判中创建了抽象绘画的两项原则。

现在,抽象绘画的三大源头齐头并进:马列维奇“至上主义”的非具象抽象、康定斯基“表现主义”的色彩抽象以及蒙特里安“造型主义”的几何抽象,他们以各自的



方式影响着后来的极少主义绘画。

马列维奇的白画黑画即便在严格的极少主义定义下,也与后来极少主义画家莱曼(Robert Ryman)的白画或斯特拉(Frank Stella)的黑画难以区分;纽曼(Barnett Newman)或罗斯科(Mark Rothko)的绘画的表现性可以从康定斯基那里找到解释——恰恰是在表现性方面,严格的批评家拒绝将他们归为极少主义,因为极少主义的首要目的就是抑制表现——抑制纽曼绘画大色域中那根色线所具有的表现性^[3](1-4)。

那么,蒙特里安的几何抽象所具有的两项特征:几何形与抑制表现性似乎是极少主义的坦途捷径,并且他生命最后的几年在极少主义发源地纽约的定居被认为对极少主义构成直接而积极的影响。

蒙特里安所经历过的抽象过程逻辑地展示了他从具象绘画走向抽象的过程。

他是通过描绘树而达到的——从1908年的《红树》(1-5)到1912年《开花的苹果树》(1-6),树逐渐脱离具象,他以线条所表现出的树木与树枝的结构均衡,奠定了几何抽象静态的视觉基础。蒙特里安已逐步抽离了具象而接近他抽象的理想。

抽象 / 具体

现在,我们还是看出《开花的苹果树》里所受的立体派影响,我们还能察觉树的形象,就像毕加索(Pablo Picasso)在他的《裸女》(1-7)里所表现的一样。在那



里,平面的碎片虽然瓦解了传统透视所确立的立体裸女的具象,马列维齐还是从那些立体主义碎片中讽刺地察觉出女人的大腿及月光下的吉他等形式暗示——就此而言,蒙特里安对树的抽象也不彻底。

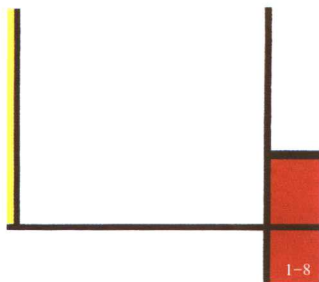


1-7

如果立体派绘画的基础是由塞尚(Paul Cezanne)奠定,那么他为绘画所规定的互相依存的两条规则——结构严密的平面性以及色彩对象井然的整体性——就仍需要被打破。

蒙特里安意识到这两条规则间有一层薄薄的缝隙:作为画面理想的平面性与碎片所暗示的对象间的缝隙——这构成一种悬浮的前后关系,这关系所构成的浅空间将破坏绘画的平面性。另外,塞尚绘画的客观性依旧是在假定的人本主义观点上观照世界。哪怕这种观照打破了古典透视的惟一性,哪怕他不断地转移视角——这视角可能构成过立体主义的形式碎片,却仍是作为个人偶然而特殊的视点叠加。为彻底摆脱偶然并强调绘画的普遍性特征,蒙特里安开始两项工作并以此确立两项抽象的基本规则:

以横平竖直的直线取代曲线;以原色(红、黄、蓝)和非色彩(黑、白、灰)达到色彩的中性化(1-8)。前者避免了立体主义自然形象的暗示而达到形式的纯粹造型,后者摒弃了康定斯基色彩的表现性从而获得色彩的纯粹造型。为追求



“普遍”而非“个别”，所有使人联想到情感和自然的元素都被排除，只剩下表达纯粹形式的基本要素。它们构成关系而无自体，因而是力学的；它们是纯粹的而不是从另外的现实推导出来的，它就不是抽象而是具体的。^[4]

1930年，蒙特里安早期的合作者凡·杜斯堡（Theo Van Doesburg）杜撰了“具体艺术”来取代“抽象”，强调绘画是一个整体，是从自然中具体化而非源于自然而抽象出来的东西。

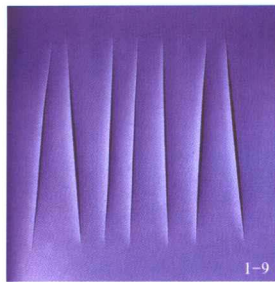
蒙特里安开始用具体绘画对他的抽象进行自我修正。

他同意塞尚所认为的艺术是与自然平行的对等物，但认为塞尚还不够：塞尚的与自然平行意味着在形式上还参照并从属了自然。为区别于塞尚“客观的现实性”，他将塞尚“艺术作为自然的和谐体”修改为“平衡体”以强调艺术与自然的平衡关系而非从属的和谐关系。至此，蒙特里安舍弃了多义的曲线，保留了垂直与水平；舍弃了纷繁的色彩，保留了原色和非色彩；舍弃了幻觉的三维，恢复了平面。他已成功的抑制了绘画的表现性，将绘画对象从传统描述的空间场景（人物的或情节的）那儿带到画布表面，成为平面而具体的绘画存在。

然而，蒙特里安通过打破和谐关系所确立的平衡关系，是极少主义仍要打破的关系。

因为，平衡仍是一种构成关系。

具体 / 物体



斯特拉与丰塔那一道，悄悄凿穿并划破蒙特里安那平坦的画布（1-9），发现那后头既没传统具象的立体幻觉也没抽象具体的构成关系，于是几何抽象的平衡关系也被怀疑。

斯特拉——这位极少主义的中坚人物，他认为欧洲几何抽象画家的整个思想基础就是平衡。他不无讽刺地指出：“你在这个角落画点东西，同时又在另一角落画点别的什么来保持平衡”。^[5]

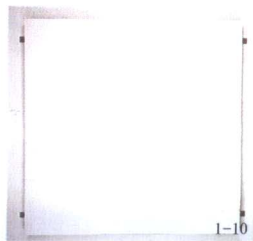
莱茵哈特（Ad Reinhardt）试图从理论上消除一切构图关系：“没有线条和形象，没有形和构图，……没有象征……没有对象，没有观念，没有关系，没有属性，没有特质——没有非本质的一切。”^[6]

没有。

什么也没有，只剩下单色、矩形、平坦的二维画面。

“一切都不能约减，不能重复，不能察觉。”^[7]

这几乎是对斯特拉或莱曼在极少主义名义下所展示的单色绘画的最好诠释，在他们那些绘画表面上（1-10）：没有空间也没有形象，没有平衡也没有中介，没有外延也没



有所指,没有深度也没有内容,只有斯特拉那句极少主义的经典格言:

“你所看见的既是你所看见的。”^[8]

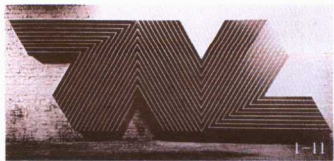
尽管鄙视欧洲几何学画家,斯特拉却对蒙特里安充满崇敬。

他对蒙特里安曾意识到的画框问题有着异乎寻常的兴趣。

蒙特里安已意识到斯特拉后来所关心的边界问题。他认为有界的形叙述着某物,因此新造型要避免构造有界的形。蒙特里安当时意识到问题的另一端:画框的厚度对绘画的平面性的破坏作用被意识到,画框被取消所带来的新问题是——这平面性是画面还是画布的平面性?

斯特拉意识到这既是传统绘画的问题也是蒙特里安的问题:蒙特里安的绘画无论是色块还是色线都限定在方形画幅里,于是图案与方形画布间仍保留有从属关系,这种图底关系既破坏画面的平面性也干扰绘画的整体性。如果这样的图案既不构成轮廓也不创造形状,斯特拉往下的发展反向地合乎逻辑:由图案方式决定画幅的形式(1-11)。传统绘画的图底关系被打破,开始显示出图形控制一切的企图——它吞噬背景、吞噬画幅而成为整体。斯特拉将他的画安置在1×3边条^[9]制作的厚画板上,以此使画可能离开墙面获得自由,并成就绘画的物体性。这种厚重而异形的画面,不但打断传统绘画中的图底关系——它们成为整体,也打断了绘画与墙壁的背景关系——将画与墙壁转化为物物关系。

当他声明这些绘画是物体——它们确实有刻意而不可



忽略的三维厚度,这些物体如何与多那德·贾德(Donald Judd)的极少主义雕塑——贾德自己命名为“三维作品”的那些物体相区别?

斯特拉的绘画物体已站在绘画与雕塑的交界边缘。

事件二 极少主义雕塑

物体 / 三维

贾德后来以“就连纽曼也不应该位于斯特拉之上”^[10]来表达对斯特拉的敬意。

贾德在1965年发表的《特殊物体》中指出:“在最近几年中一半或更多的最新作品既非绘画也非雕塑”^[11],这里“非绘画”指的就是斯特拉的作品。如同斯特拉将自己的作品命名为物体来反对抽象绘画的构图传统一样,贾德将他的作品命名为“三维作品”(Three-Dimensional Work),所批判的同样是欧洲的抽象构成派传统。

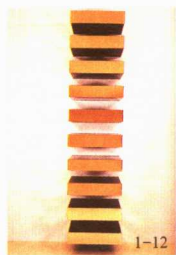
贾德相信经过抽象艺术训练出来的观众,已形成了对作品的构成主义方式凝视的新传统。为鼓励他们以图式的方式直观看到的东西,他的作品试图清理观众感知的注意力,清理一种自动的感知高潮以及一种易感性的幻觉骗局。

他所要清理的就是“具有无穷的复杂性”的构成问题。他意识到构成派作品的问题在于——它们是“一部分一部分地制作的,然后叠加、组合而成”^[12],对部分间的这种叠加、组合所构成的作品中的中介以及过渡部分,可能是构成派雕塑所追求过的均衡理想,却对贾德所向往的单一性构成危险。所以他强调“在新的创作中形状、形象、色彩或表面是单一的而不是完全的和分散的。不存在任何中介的和过渡的区域部分,即联结和转换区域”。^[13]

然而,他的作品经常性成组出现,几个甚至上百个盒子并列一起(1-12)。于是,他对组合雕塑的问题——部分与部分间的关系问题就不可回避地出现:他的单个作品与其他作品的关系如何判断?它们将构成怎样的关系——如

果不是部分与部分间的关系的话?

贾德把这样的问题带到空间里讨论:如果作品具有单一的整体性,它就不和其他作品发生构成关系,既没有从属关系也没有平衡关系,它们没有逻辑上的因果关系,只有位置关系。因此,它们是开放、扩展并多少具有环境性的因素,是“一物接着一物”的空间存在。



“它们不是绘画物体,因为这些作品有体量并拒绝在二维表面作业时所暗示的错觉”;^[14]它们也不是雕塑的,尽管有体量及三维特征,它们还是远离了雕塑的传统逻辑——它们缺乏特定的构成。

垂直 / 水平

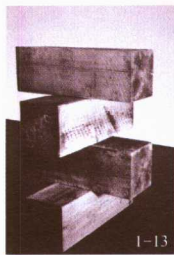
安德烈(Carl Andre)曾同样困惑于构成派以及他老师布朗库西(Constantin Brancusi)作品里的构成成分。他们那里继承的问题是,雕塑究竟如何制作以及它应隶属何处。如何制作的问题解答归功于斯特拉的提示。1958~1959年间他与斯特拉共用一间工作室,当他模仿布朗库西的作品,对木头精雕细刻时,斯特拉及时提醒他作品背后不曾雕刻的部分也是雕塑。他就此从制作技巧里一劳永逸地解脱出来。他放弃一切雕刻技巧,放弃切割、放弃榫卯、放弃雕刻(1-13)。

他仍期望能解决作品与空间以及观众的位置问题。

罗丹(Auguste Rodin)在《加莱义民》中,已经有意识地去除了人物的基座,否定了作品与空间的过渡关系;

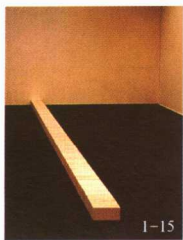
布朗库西的作品《无尽的柱》孤零零地矗立于大地之上,仿佛日晷一样,标界着他的作品将传统雕塑的构成规则约减到如何程度(1-14)。

1965年夏天,安德烈驾着一叶扁舟在新汉普郡湖上漂流,他意识到他的雕塑必须平静如水。当舟楫划过水面并拖曳出波痕时,安德烈从他老师布朗库西的垂直阴影里



走出,他不但发现了水平的控制性,还意识到这控制是临时性的,并不破坏什么——就像舟楫并没有真正划破水面一样。以往的雕塑——从方尖碑到那无尽的柱——无一例外以垂直控制并以暴力制约着一切。水平性的发现既是柯布西耶(Le Corbusier)在他的多米诺体系也是密斯(Mies Van de Rohe)在他的建筑里所体现的,如果在他们那里这意味着一种对雕塑或建筑里古典的垂直纪念性的批判的话,在安德烈的水平性里还意味着作品以临时性对永恒性、以平等对男权主义的批判。^[15]

安德烈的《杠杆》作品就像一条路一样控制着它周围的环境(1-15)。此后他一系列作品:从两层干垒的耐火砖矩阵到几毫米薄的镁锌方块(1-16),他将传统雕塑的垂直高度压榨殆尽——几乎约减为平铺在地面上的二维平面,这样的作品占有空间而不妨碍空间,藉此获得的空间属性使得观众可以行走其上并获得场所的特征——行走的垂直凸显了雕塑的水平性。于是,他一举多得地获得也许启示了他对雕塑的全部定义:雕塑是形体;雕塑是空间;雕塑是场所。



1-15



1-16

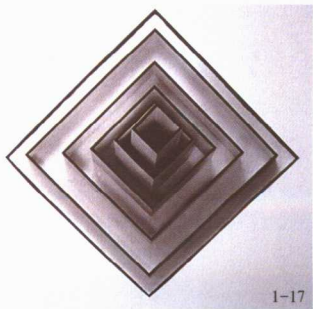
尽管安德烈是极少主义最初发起者中惟一不反对雕塑名称的艺术家，雕塑名称的问题还是出现了。如果贾德的三维作品，比如那些不锈钢的盒子在厚度上超过并区别了斯特拉的绘画物体，那么安德烈的极少主义雕塑——那些平摊地板上的几乎二维的作品——几毫米的镁片比斯特拉的绘画物体甚至还要薄许多，它们如何与斯特拉的绘画物体相区别？

难道是挂在墙上与摊在地上的区别？^[16]

过程 / 判断

索·勒维特（Sol Le Witt）早期墙系列作品没有回答反而模糊了这问题。它们像画一样挂在墙上，又像雕塑一样层层凸起，它们既不是画也不是雕塑，或者——既是画也是雕塑。索·勒维特居间的将它们命名为《墙结构》（1-17）。

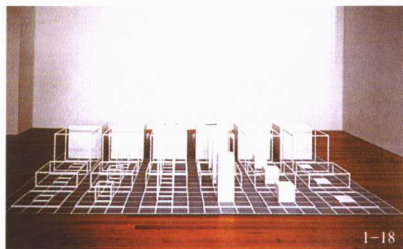
也许是有过在贝聿铭事务所工作的建筑经历，也许是



1-17

建筑在建造中的各过程对他印象深刻，索·勒维特的作品不但靠近建筑，而且常常表现制作过程中可能发生的一切状态。因此，在作品被决定前的所有可能的过程都同样重要。进一步，为彻底排除或弱化意识的决定作用，强调“创作过程是机械的而且不应当受到干扰，应当听其自然”^[17]。他所展现的作品的所有过程，不是作者的而是作品的可能。

结果就相当多样（1-18）。



1-18

这是莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）为文学创作逻辑建立的多样性^[18]：作品成为单数与复数、中性的约减与微变的重复之间严密的排列过程，以便剔除意识干扰。对索·勒维特而言，既然意志的介入不可避免，就不如把它作为过程带入作品加以分析以构成作品的概念。当索·勒维特说：“知觉是主观的”。^[19]他就怀疑了这知觉的判断力，通过把意识做判断的多种过程全部带入作品，他避免了某种武断的选择判断。^[20]

有什么理由相信艺术家作为惟一判断的结果而呈现给我们的作品是最好的？它曾经的惟一性恰恰难以构成最高级甚至比较级的判断。并且，那惟一，即便是艺术家脑海里最好的惟一，对观众而言这判断仍是武断的，除非我们假设观众是无判断力的；除非我们相信自己有能力为他们判断。

于是，索·勒维特的作品不但概念化了，以另一种方式——如同安德烈一样——他也将感受或判断的权力交给了观众。

注 释:

- [1] 《西方现代艺术史》，H·H·A 阿纳森，邹德侗等译，天津：天津大学出版社，1986，P86。
- [2] Magritte, Jacques Meuris, Benedikt Taschen, 封底词。
- [3] 极少主义运动的发起者或代言人的贾德（他本人拒绝极少主义名称）开始为纽曼辩护——他认为那根色线是由两块色块叠加后所剩余的，是留白而不是线，以此来捍卫它的非表现性就相当勉强。
- [4] 瑞士人比尔（Max Bill）给具体艺术下了定义：“具体绘画消除所有自然具象；它唯利用绘画的基本要素本身，色彩和表面的形式。因此，它的本质是每个自然模式的完全解放；是纯粹的创造。”
- [5] 《与实验艺术家的谈话》，长沙：湖南美术出版社，1996 年第二版，P31。
- [6] 《当代美国艺术家论艺术》，上海：上海人民美术出版社，1998 年第四版，P38。
- [7] 同上，“约减”一词原文翻译为“缩减”，考虑到极少主义翻译的习惯，姑妄改之。
- [8] Minimalisms, Anaxu Zabalbeascoa · Javier Rodriguez Marco, P27。
- [9] 这里在《与实验艺术家的谈话》原文中并没有度量单位，不肯定是厘米还是英寸，不敢贸然猜测。
- [10] 他的这一说法是修正过的，他早期受纽曼影响时认为纽曼显然地在所有人之上。可是 Max Kozloff 曾指出：“如果没有斯特拉，这些雕塑家们很可能根本开始不了他们的创作”。自他的黑色画开始，斯特拉的作品便总在挑逗着三维空间，黑画中宽格子的运用、铝板上的刻痕以及醇酸树脂的几何构造。斯特拉对问题的考虑和理论总能在三维艺术中引起回响。
- [11] 《现代艺术和现代主义》，上海：上海人民美术出版社，1988 年第一版，P207。
- [12] 《美国艺术家随笔》，上海：东方出版中心，1998，P358。
- [13] 《美国艺术家随笔》，上海：东方出版中心，1998，P361。
- [14] Minimalism, David Batchelor, Tate Gallery Publishing, London, 1993, P14。
- [15] 1962 年，另一位重要的极少主义雕塑家罗伯特·莫里斯在预展中彩排了这种推翻垂直达到水平状态的过程，他将那根“持续勃起”了三分半钟的柱子推倒成水平。对安德烈作品的分析也夹杂着对性崇拜和男权主义的批判。
- [16] 于是，问题可以提出它们如何可以区别于斯特拉的墙上绘画的物体？史密斯的解释相当傲慢用在安德烈的作品上却相当合适，他认为墙上悬挂的绘画物体不必面对重力，它们怯弱地抵抗重力。
- [17] 《美国艺术家随笔》“我的艺术观”，P356。他这篇文章的写法完全仿效了维特根斯坦，考虑到后者作为哲学家却设计过被认为是极少主义的住宅，这种影响就并非单向的。
- [18] 《福柯 褶子》，吉尔·德勒兹，长沙：湖南文艺出版社，2001，P20。
- [19] 《美国艺术家随笔》，“我的艺术观”，P356。
- [20] 勒维特早期的墙画已有意识的放弃动手制作，他只提供指令将制作甚至过程中的判断的权力交给工匠，以此来避免自己作为艺术家主观意志的介入。

时间

普鲁斯特曾打算用建筑术语标题他的《追忆似水年华》的各部分，以强调作品貌似松散的叙事背后有着复杂但结实的结构。如同拱券的砌筑，一小块一小块嵌合挤压成宏大的叙事体系，仅仅因为他突出地想在作品里打上时间的印记而非空间的，因而这拱券所建造的不是他一再描述的宏伟教堂，而是跨越时间的拱桥。按达·芬奇对拱的理解：“一个拱不是别的，正是两个相对立相联合的弱体创造出的力。”^[1]因此，当普鲁斯特试图砌筑时间拱券时，他也同时砌筑了时间流逝所对立的弱体：记忆。

是记忆不断打乱时间的正常顺序导致在追忆中的空间场景不断错合，在时间与记忆搭建的拱券间叠涩、出挑，最终，桥得以建造。桥基本不是为缔结一处共同的神性空间，而只为把迥异的时空片断集结一处。

罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）怀疑这拱桥的结实或真实程度。这位曾经的农艺师如今新小说的代言人，在《重现的镜子》里将自己描述成：“我属于一种坚定果断的，装备粗劣的，轻率冒失的探索者。他不相信在他日复一日地开辟着的领域里先前存在的一切，也不相信这种存在的持久性。”^[2]在他阐述这些时，观念性绘画与概念性音乐都已蜕化为文字。文学应当走向何处？如果音乐与绘画的文字化源于对再现的回避，小说如何能回避再现而存在？罗伯-格里耶并不回避再现，问题是再现什么以及如何再现？

在这点上，他同意普鲁斯特的写法：用意识再现无意识及世界。但他再次保留了怀疑：“意识就像我们的语言一样具有一定的结构，可是世界的无意识却不是这样；用语言和句子，我既不能表达眼前看到的東西，又不能表达头脑里隐藏的东西……”。^[3]

罗伯-格里耶从如何叙述他生活的计划阐明了两种不同的叙述方式：“或是坚持把自己的生活圈在其真实之中，

并假设语言是有能力的（就等于说语言是自由的），我只不过是把自己的生活当作一种被认可的生活；或是用一种显然属于意识形态的算子来代替我的自传素材，不过这一次我将能在这些算子上起作用，并且指靠这算子。第一种方式创作出《嫉妒》或《纽约革命计划》，那么，第二种方式则产生了这部作品^[4]（指《重现的镜子》）”。

即便不全信语言是自由的，《重现的镜子》的行文同样达到了普鲁斯特的自由。所不同的是，他已意识到语言的限制，就不强求《追忆似水年华》里所暗示过的结构严密；既然理顺被拆散部分的不可能，就不如将这种矛盾当成新小说的特征。

艾米尔·昂利奥初创的使用“新小说”一词时不无讽刺，他承认既不喜欢《窥视者》也不喜欢《嫉妒》，并认为罗伯·格里耶“按自己的性情、修养和习惯，只能以一种纯属个人的观念来给出他分析的一些人物和他描绘的天地。”^[5]这样的性格被昂利奥讥讽为“清楚地……其有着测量员的品质：准确、精密、吹毛求疵。”^[6]

《嫉妒》的描述确实比《窥视者》更准确、横平竖直的树木、芭蕉的矩阵数目、蒙特里安式的直角阴影，甚至视看的死角也被罗列……；另外，情节片断不断重复：家具的摆法、汽车抛锚的故事、阿×写信的细节、椅子间的关系……，如果将所有被重复的这些片断完全删除，小说将所剩无几。这样的重复接近了极少主义雕塑家贾德的那几个镀锌铁皮盒在空间中的视觉并置，而《嫉妒》的片断重复在阅读时毕竟要面临记忆弱体的挑战，面临叙述的时间顺序的挑战，所显示出的就是昂利奥所不能忍耐的“叙述者的混乱”，“时间顺序被取消了。一切都发生在昨天，或者明天。”^[7]这在普鲁斯特的小说里亦很常见，他通过打乱事件的因果顺序而强调时间，而罗伯·格里耶则通过取消时间来凸显视看。

透过测量仪的看，很容易变成窥视。透过透镜，远距

离的窥视不但可以精确也可冷观：窥视的片断不连续，听觉被距离阻绝。视看的重要性空前甚至有些孤立地被强化，以至于几十年后他自问：“即使人们已打算将这本小说（指《嫉妒》）奉献给了视觉这惟一的感官，但在这本小说里，怎么会如此少地谈论到耳朵的作用呢？”^[8]

如果描述的仅仅是事件片段的叠合，窥视的距离就可能绕开事件在意识中的因果关系，也就可能取消（而不是像普鲁斯特那样仅仅打乱）因果律的时间之箭，事件的时间性消解，事件就可能单纯作为视觉表象在空间并列——孤立且没有联系。

于是，罗伯·格里耶开始显露他不被昂利奥窥见的野心：将小说的阅读逻辑化解为对新小说的看：既然听觉被阻，阅读就失去听觉意义，诗意的阅读就蜕变为远观的冷看，可以假想他在所钟爱的巨大的带刺的仙人掌下，面对不能两全的棘手，他必须放弃：如果时间不能被阅读被意识，放弃意识就可能取消时间，于是可以表达的就是：

此时此地单纯的看。^[9]

只剩下单纯的看：没有传统小说的叙述模式、没有习惯的心理分析、没有明晰的人物、甚至没有连贯的故事情节……没有。

“什么也没有。我什么也没有再发现。”^[10]罗伯·格里耶在开始的第一篇文学评论的第一句就是：“真正的作家是什么都不说的。”^[11]他的徒子图森（Jean-Philippe Toussaint）对自己的小说评价很近地呼应着：“在这本书中，我什么也没有写，几乎一无所有……”^[12]

在昂利奥指责罗伯·格里耶的新小说地点的不明确时，图森则开始了对传统小说的基石：地点、人物、事件进行针对性弱化，结果就是三部小说的标题《浴室》、《先

生》、《照相机》。就这样曾经坚如磐石的拱券被一点点楔入、撬开、最终土崩瓦解，现出它曾盘踞过的空白，在这空白的边缘，图森终于可以用空前的轻松文笔，杜撰极少特征的小说文字。

沿着罗伯-格里耶对图森作品的评价，极少主义小说的特征即：

小说特征的极少。

地点：《浴室》

《浴室》对地点的描述是马列维奇绘画所依赖的城市而非普鲁斯特的乡村或庄园。因而，一种在时间顺序中展开的生老病死以及肯定的生活场景已渐消形，罗伯-格里耶的《窥视》或《嫉妒》地点虽不明晰却基本是与世隔绝的岛屿或庄园；加缪面对城市却看见荒谬……

图森本人隐居于只有六户村民的村庄里并且没有电话，因而他接近城市的方式就如照相机：表面、不透明，可能还肤浅。当他将小说中的“我”置于城市时，这“我”也没有介入城市的公共领域，他返回家中并拒绝房子提供的常规生活空间，一直退进工业文明提供的标准化产品浴室里悠然自得。

这是一只实用的浴缸：两边平行、背靠倾斜、底部笔直的那一种。

“我”在那里让时光愉快地流逝，躺在浴缸里沉思默想。

有时穿着衣服，有时光着身子。

直到这样的生活引起了女友尤其是母亲的忧虑：

10) 我坐在浴缸的边沿上，向爱德蒙松解释道，在二十七岁（马上就要二十九岁）的年纪上，整天封闭在浴缸里生活似乎是不大健康的。我低下眼睛，抚摸着浴缸上的搪瓷说，我得冒一种风险，一种破坏我平静的抽象生活的风险，目的是。我没有把话说完。（《浴室》——直角三角

形斜边的平方等于其他两条边的平方之和 巴黎）

11) 第二天，我走出了浴室。（同上）

（一个错打的电话，两个不速之客将他再次逼回浴室，可已失去平静的抽象生活。）

32) 我告诉我的客人我很遗憾，必须离开。（同上）

1) 我是突然走的，没有通知任何人，也没有带任何东西。（《浴室》——直角三角形的斜边）

（他离开了浴室意味着离开了家，离开家意味着离开了城市，从一座城市迁徙到另一座城市，图森的城市是早期蒙特里安式的冷抽象。）

64) “我喜欢蒙特里安的画，主要是因为他画中的静止感。在表达静止感这一点上没有一个画家可以与他相匹敌。静止的含义并非指没有运动，而是指没有运动的预感，它是死的。……但对我来说，蒙特里安使我放心。”（同上）

（1924年，当凡·杜斯堡为“达到更活动的光学效果”建议在他与蒙特里安共同缔造的风格派几何抽象绘画里引入45°斜线时，后者揭露其为异端邪说并断绝与其的关系。“我”则被迫远离蒙特里安的直角抽象，而坠入凡·杜斯堡更活跃的光怪离奇的城市当中，坠入毕达哥拉斯的直角斜边里，直到爱德蒙松前来相聚也不能完全释然。）

69) 有时候，我半夜里醒来并不睁开眼睛。我紧闭双眼，把手放在爱德蒙松的胳膊上。我要她安慰我。她用温柔的声音问我，安慰什么。安慰我，我说。安慰什么，她问。安慰我，我又说（安慰，而不是使舒适）。（同上）

爱德蒙松离开他回了巴黎，“我”足不出户，把自己关在旅馆的房间里。（借一场突如其来的病，他从医院到医生的家，从咖啡馆到网球场，几乎获得蒙特里安移居纽约后的绘画所获得的放松，可是一旦身体康复，被医院拒绝，所有因病而得的放松不再。）

小说结尾他又回到巴黎。从地点甚至描述方式上又回到开始的浴室地点甚至时间——尽管这时间也表现了一种

可疑的跳跃：

49)我坐在浴缸的边上,向爱德蒙松解释道,到了二十七岁,很快二十九岁,整天封闭在浴缸里生活大概是不太健康的。我低下眼睛,抚摸着浴缸上的搪瓷说,我得冒一种风险,一种破坏我平静的抽象生活的风险,目的是。我没有把话说完。《浴室》——巴黎)

第二天,我走出了浴室。(同上)

现在,“我”在那些孤立的小间里的生活具有另一种含义,“我是在模拟一种生活,这种生活的形式和气息,呼吸和节奏,以及许多其他方面和现在的生活是类似的。但是没有想像中的创伤、刺激,这是一种遥远的独立的生活,它在厌倦了外界现实的残余中变得丰富多彩。在这种生活里,现实完全是另一种面貌,是内在的,温顺的,像每一刻过去的时间那样温和。”

人物：《先生》

人物不再是传统小说里,个性鲜明且具有家族荣耀的人物。如果家族这一荣耀在传统小说是人物常常必须获得的某种身份,并使得打破这种身份所具有的可爱可恨或可以同情的人物性格,具有当时的社会背景的话,在罗伯-格里耶认定的这个“登记号”的时代,性格的塑造已不再重要,新小说就不必为文学史已经建立起来的人物肖像画廊增加一些现代形象——像巴尔扎克的高老头或托尔斯泰的安娜一样。人物,在现代不过是任意、无名且透明的简单主体,不过是图森的“先生”或罗伯-格里耶的“A某”女士的不同。

图森的人物相当任意,《先生》就曾将“雨果”的名字权宜地给了一位乒乓球爱好者,帕斯卡尔(Blaise Pascal)——新小说的批判者戈德曼(Lucien Goldman)研究的主要对象——在《先生》里还作为“先生”阅读的《思想录》的作者,而在《照相机》里,“我”的女友,那位一直无名的年轻女子,后来突兀地开始有了一个名字就是

——帕斯卡尔!

“先生”承认:“人嘛,都一样”。^[13]

可能男人、女人,雨果或帕斯卡尔都一样。

也可能《先生》里这二十九岁的“先生”就是《浴室》里那“到了二十七岁,很快就二十九岁”的“我”。

所以,《先生》里的人物并不能证明自己的存在。

《先生》的人物完全适合居住极少主义的建筑:密斯或安藤忠雄的。

杜波瓦-拉古尔夫人觉得这是一位杰出的青年,这先生,敬上、冷静、严肃、守时。《先生》P150)

这几乎是一类老牌绅士不合时宜的品质。密斯与他的业主中断合作间的罗曼蒂克关系的原因,就有范斯沃斯女士对密斯这种品质的不满。先生自己说不清与未婚妻分手的理由,也可能他根本清楚,只是性格已沉淀结晶,难以更改,这是一类,所以还不构成单独的人物个性。还有,他认为:

“天然的黄金色泽艳丽,十分罕见,从远古时代就很出名并且为人们所追求,它在立方晶体体系中变成结晶状态。在历史上,黄金被看作是最名贵的金属,它的确十分完美并有着永不枯竭的象征意义:婆罗门把它看作知识的象征;阿兹特克人认为它是地球的新装。而多贡人给了它更多的精神上的含义,他们认为黄金是红铜的精华,也是净火和智慧的象征……”(《先生》P118)

在这篇很短的小说里,插入五段关于几何晶体的描述。这是对肯定精确的怀念,是对当下城市变幻生活的反动,他在日常生活甚至在后来陷入爱河中还把持着这最后的数的精确,以及一种近于迟钝的疏离:

“最后,她提议帐单一分为二,但先生觉得不好,就建议把帐单一分为四,他付四分之三(这最简单,他说,无论如何,这体现出一种数学上的高雅)……行,行。在他的身边,竟上显

然放着安娜·勃鲁哈特的手。

先生低下双眼,对这只手仔细地看了一会,终于小心地拿住一个手指头,接着拿起第二个,最后抓住整个的手”。(《先生》P162)

事件:《照相机》

《照相机》这篇被罗伯·格里耶认定具有最少的小小说特征的小说,^[14]几乎叙述了一个完整的爱情故事。如果不是图森开门见山交代了“同时交织”、“彼此分开”,“而且,从整体上考虑,可惜也没有任何联系”两件事件:学习开车、一位久违朋友的婚礼,我们也许还难以发觉后一事件毫无进展也全不再作交代,并且学习开车作为事件也相当的任意,既不连贯也不存在必然理由,不过是为那些片断而瞬间的思考找到地点变换的藉口,或者为那些字词的精确性找到歧义的凭藉。

《照相机》又回到《浴室》的第一人称。“我”不再禁锢于浴室里,然而“我”仍旧在小的并常常无人的空间里才能获得思想的放松:夜雨的照相亭、黑暗的电话亭,在他选定厕所最里的小间并关上时,他的身体才休息下来,并开始吃炸土豆片,在行为与地点荒谬的错位间反而找到停留的藉口:

“我应该说小便是思考的好机会,……我拿了几片,放进嘴里。我感到不必急于停止这种完美境界。我认为思想是一条流动的河,最好不去打扰它,让它在不知道自己流动的情况下像鲜花那样盛开,自然地分解成为无数美妙的支流,最后又神秘地会聚成一个不动的逐渐消失的点。”^[15]

思想复苏了赫拉克利特式的流动,河水,水,这真奇怪,浴室、厕所里有水,自动照相亭没有水,却在夜雨中:

“这雨就像思想的流动,一会儿它在光明中定格,而同时又消失在黑暗中,如此反复无穷。因为如果不是这样的话还怎么叫思想?……要是你想要让思想停顿下来,将它的内容表达在光天化日之中,那就会产生为什么说、为什么不说的难题……”^[16]

并且,“我碰到的现实远远没有表现出丝毫气喘吁吁的样子,反而变得越来越坚硬,看来我已经没有能力从这四面八方包围着我的像石头一样的现实中解脱出来……。”^[17]

既然不能挣脱这现实,与其徒劳地使自己疲惫,就不如拒绝深入这世界,所以对同样的世界,“我”既没感到萨特的恶心也没觉到加缪的荒谬,反而显示出波伊斯用小刀割破手指后为小刀包扎的智慧,以这种旁观世界的拒绝态度,我一劳永逸地摆脱了生活重负并获得思考间隙:

“不,宁可让思想平静安详地忙于流动,装出一副漠不关心的样子,轻轻地受到喁喁细语的催眠,无声无息地走向对现实真谛的认识”。^[18]

事件的间隙在思考中被放大、蓬松最后瓦解事件本身。

照相机的介入仅为使模糊的爱情故事作为事件物化并获得物品玄想的光辉。在船上,以一种不太光明的方式捡到一台自动相机,以一种莫名其妙的恐惧与诱惑,将相机里的底片忙乱而无目的的拍完取卷,将相机扔进大海。

“我”以为这种无目的的拍照方式将超越在先的目的。“我”原来的目的或野心是“拍一张独一无二的照片”,当时在飞机上:

“天是那样的蓝和光滑,让人感到近在咫尺而又无比的遥远,让人无法接近,捉摸不透。飞机仿佛是凝固在空中,周围的一切都停滞不动……。我想,如果我把那架照相机留着的话,现在我就可以照几张蓝天的照片,对准这一片晶莹的蓝天,这半透明的或者差不多透明的苍天。早在多年之前,我就追求过这种透明度,当时我想拍一张独一无二的照片,一幅肖像或者是一幅自己的肖像,但上面没有我,也没有任何人,只是反映一种赤裸裸的存在,既痛苦又单纯,没有背景,也几乎没有光线。现在,当我继续凝视这蓝天的时刻,我意识到我在那条船上已

经拍下了这张照片，我是突然一下子成功的，当时我正急匆匆地在船舷上奔跑，我并未意识到自己是在拍照，但我成功地从这张我向往了那么久的照片中解脱出来，我现在知道我是在生活的闪光中抓住了它，它当时正深深地隐藏在我自己难以捉摸的人格背后……”。^[19]

后来冲洗的结果，那些抢拍的照片都因曝光不足而仅剩几团黑影，原先假想的超越既不能被证实又不能被证伪，这也并非全无意义，相机原来的主人——一对男女所拍的照片清晰地对应着前者的模糊，让人震惊的不但是图森描写结果的意外还在于他能如此冷静的描述本身：最后第二张照片上，他者所拍的他的女人背后——“我”的女主人公帕斯卡尔清清楚楚却又孤零零地成为背景。

没有什么是一无二，甚至也没有我。

在透明或半透明状态下，一切都深深隐藏在“我”的人格背后，一切都曾被意识所牢不可破地禁锢着，即便是“我”的肖像，上面也没有我，没有任何人。

没有。

“我坐在荒无人烟的田野上孤零零的电话亭里，看着太阳正在升起，我想着现在，想着目前的这一刻，我再一次试图把握住这短暂的恩赐——就像人们想在一只活着的蝴蝶身上钉上一枚针一样。”（《照相机》P239）

“我”与“照相机”，在这短暂的恩赐间，在这一刻，在现在（时间），在这里（地点），被锚固于此时此刻的人与物间瞬间地存在。

注 释：

- [1] 《诸神复活》上册，北京：生活·读书·新知三联书店，1988年第一版，P220
- [2] 《罗伯·格里耶作品选集》第3卷“重现的镜子”，长沙：湖南美术出版社，1998年第一版，P14。
- [3] 同上，P19。
- [4] 同上，P19。
- [5] 《被历史控制的文学》，长沙：湖南美术出版社，1999年第一版，P59。
- [6] 同上，P59。
- [7] 《被历史控制的文学》，P63。
- [8] 《罗伯·格里耶作品选集》第3卷“重现的镜子”，P41。
- [9] 这是否是新的特征呢？休姆在谈论新诗时认为“这新诗像雕塑而不像音乐”时所指的也是视觉的精确描述。所以罗伯·格里耶的小说以及图森的小说，很容易拍成视觉性电影，并且他们都曾作为导演拍摄过自己的作品。
- [10] 《罗伯·格里耶作品选集》第3卷“重现的镜子”，P210。
- [11] 同上，P210。
- [12] 《浴室 先生 照相机》，（比利时）让·菲利普·图森著，孙良方，夏家珍译，长沙：湖南美术出版社，1998，P252～P253。
- [13] 《浴室 先生 照相机》，P154。
- [14] 他因此将《照相机》当作他与他的学生最经常解析的文本之一。
- [15] 《浴室 先生 照相机》，P183。
- [16] 《浴室 先生 照相机》，P219。
- [17] 《浴室 先生 照相机》，P197。
- [18] 《浴室 先生 照相机》，P183。
- [19] 《浴室 先生 照相机》，P231。