

去根基的图像与末世之痛 ——耶罗尼米斯·博斯的虚空 灵视

The Ungrounded Image and the Trauma after the End of World

姜宇辉 JIANG Yuhui

摘要 博斯的末世绘画仍然对当下的现实有着共鸣和关联。这首先需要重新思考末世作为一个主题和概念的双重含义，它既可以在科莫德的意义上作为一种连贯而总体性的叙事，但也同样不妨在福柯和莫顿的意义上被视作一种去根基的绝对否定的运动。在博斯的创作之中，此种去根基的动机至少有三重体现。一是世界框架和意义背景丧失之后，万事万物之间反而拉近的密切关系。二是三联画在外与内之间、开与阖之际所展现的水平见证节奏，尤其是面孔和音乐。三则是近乎炼狱一般的苦痛体验，并由此所激发的分享火焰的极致共情。
关键词 博斯，末世，三联画，绝对否定，感觉的逻辑

Abstract: Bosch's apocalyptic paintings remain resonant and relevant to today's realities. This first requires us to rethink the double meaning of the eschatology as a theme and concept. It can be used as a coherent and overarching narrative in Kermode's sense, but it may also be used in the sense of Foucault and Morton. It is regarded as a movement of absolute negation that removes the foundation. In Bosch's creation, this motivation of 'un-grounding' manifests itself in at least three ways. The first is the deep intimacy between all things after the world framework and meaning background are lost. The second is the horizontal rhythm of witnessing

作者简介：姜宇辉，华东师范大学政治与国际关系学院教授，博士生导师，政治学前沿与跨学科教研室主任，上海市曙光学者，研究方向为当代法国哲学和艺术哲学。

shown in the triptych between outside and inside, between opening and closing, especially the faces and music. The third is an almost purgatory-like painful experience, which inspires the ultimate empathy of sharing the flame.

Key words: Bosch, End of World, triptych, absolute negation, logic of sensation

在《人的境况》的开篇，阿伦特对“人存在的最一般状况”做出了两个言简意赅的界定，那无非就是“出生和死亡，诞生性（natality）和有死性（mortality）”^[1]。确实，遍览人类历史的漫长历程，绝大多数的文化、思想和艺术的创造皆与这两个要点密切相关。但至少就艺术而言，近半个世纪以来，关于死亡，末世（Apocalypse）和终结（the End of the World）的展现和描述显然占据了绝对的主流，而鲜有作品真正对出生进行过深入的关注。这显然是世界氛围和心灵焦虑的迎面而来的呈现。对此种趋势所进行的思考，亦理当从时间的三个不同维度入手。它固然折射出“当下”的现实，但也同样流露出对于“未来”的忧思，而且更为重要的是，这些以末世和终结为主题的艺术作品也肯定、注定要与历史上每一次千禧年的迷惘与恐惧形成共振。在《意义的逻辑》中，德勒兹曾援引诗人乔·布斯凯（Joe Bousquet）的警句：“我的伤口先于我而存在，我生来就是为了用肉身承受它”^[2]。这既是事件的逻辑，又是跨越历史的共情。

而这也是本文选择博斯（Hieronymus Bosch）展开深思的一个重要缘由。在2012年出版的研究博斯的专著之中，弗吉尼亚·兰伯特（Virginia Pitts Rembert）在引言中就明确将出生于15世纪中叶的博斯与当下的危机深重的世界进行了直接关联。她进而指出，虽然在博斯和我们之间横亘着几百年的间隔，但他的作品却至少在三点上得以与我们的生命息息相关。^[3]首先，他跟我们一样，都生活在一个充满末世焦虑的时代，也正是因此，贯穿他众多作品的末世主题显然会引发我们心灵中的直

[1] 汉娜·阿伦特：《人的境况》，王寅丽译，上海人民出版社，2009，第2页。

[2] 转引自Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), p. 174.

[3] Virginia Pitts Rembert, *Hieronymus Bosch and the Lisbon Temptation: A View from the third Millennium*(New York: Parkstone Press, 2012), p.13.

接共鸣。其次，他所关注的往往并不是对毁灭和终结的直接展现，而更是一个从生到死，从罪孽到拯救，从绝望到希望的“转变（transition）”过程，而这又与当下的现实何其相似。被悬在过去和未来、人类与非人（non-human）之间的我们，或许心间更多涌现的也恰恰是福祸相依、苦乐相生的错综情绪。最后，更与博斯自己的创作相关的一个要点是，他对末世的描绘更在于发出对世人的警示。他很少直接憧憬天堂的美景，但也同样少对堕落的人性展开直率的控诉。正相反，在他那些主题含混、细节满溢、象征丰富的图像之中，现实的多元和灵魂的奥秘反复交织在一起，让人迷醉，引人深思。世界在趋向终结，人类在走向末日，或许如此。但艺术和哲学的最大功用，绝非是简单表达控诉或单纯给出解答，而是要深入到现实之中，人心深处，进而用图像和思考去尽可能地打开时空的多重向度，在万事万物的密切纠缠的迷宫之中竭力呈现出可能的逃逸路线，乃至未来的重生希望。这或许才是今天重读、再观博斯的一个深刻意义。

现实与虚构之间的“末世”

然而，思考和描绘末世，并非是博斯的原创和独创，它几乎是贯穿人类历史的最为古老的一个主题和谜题。在探入博斯的末世图景之前，也就理应对末世作为一个根本概念稍加阐释。就此而言，弗兰克·科莫德（Frank Kermode）在1965年所做的系列专题讲座至今仍极具启示。他揭示了思索末世的三个不同进路。首先是具体的形态。末世绝非是单一而单纯的事件，在不同的时代之中，不同的文化背景之下，它本就呈现出差异的面向。它可以是恐惧、堕落、危机，但也同样可以是信念、新生和怀疑。^[4]但即便如此，仍然有可能从历史和时间性这第二条进路对末世进行相对简而要而清晰的概括，那无非正是连续和断裂（schism）之间的彼此对反^[5]。末世，可以从过去向着未来的连续演变的关键枢纽和结点，但也同样可以是斩断过去与未来之间维系的黑暗鸿沟与

[4] Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 2000), pp. 93-94.

[5] Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 122.

万丈深渊。

不过，上述两个要点都存在着一个明显的疏漏，那正是仅关注了末世本身，而忽视了人的体验与思考。借用萨特在《存在与虚无》中的名言，“人是虚无由之来到世界上的存在”^[6]，进而亦不妨断言，“的确应该说，毁灭本质上是人的事情”^[7]。谈论“世界本身”的毁灭，究竟有何意义？世界之所以有生有死，有开端有终结，那正是因为有人去观察它、描绘它、思考它。固然，断言说末世和终结仅为人的主观臆断乃至想象，这当然过于偏激，但至少应从人与世界的相关性的角度出发，才能真正而切实地推进思考。这也正是科莫德给出的回答。他明确概括道，末世正是虚构（fiction）与现实之间的交织。^[8]但之所以如此，也正是因为几乎没有人真正经历过世界和历史的开端，遑论终结。正如每个人总是绵延于出生与死亡“之间”（“Men in the middle”）^[9]，同样，所有的人类也向来是生存于创世与毁灭“之间”。正是在“之间”，我们作为人类才能有所感触，有所思考，进而有所行动。身处“之间”的我们，才能回顾历史、展望未来，进而贯通两极，讲述一个关于自身的（相对）连贯而完整的故事。这是虚构，因为它最终源自人的主观创造；但它也是真实，是人类生命的真实，也是人与世界万物相交织的真实。由此，科莫德才指出，末世绝非只是“迫近（imminent）”人类，而更是“内在（immanent）”于人类历史之中。^[10]逼近的末世总是将人抛入绝望无助的深渊，但内在的末世却同时也将主动的思考和行动的力量交还给我们手中。全书扉页所引用的亚里士多德那句名言“没有（对它进行计算的）灵魂，时间就不存在”，恰为明证。时间，正是人与世界的交错。末世，正是“如我们所见”^[11]。

这也正是我们在标题中化用“灵视（visio）”这个古老概念的缘由。这里涉及到两个基本背景。一方面是更为广泛的历史线索，那正是雅克·勒高夫（Jacques Le Goff）对“炼狱”这条往往为人忽视的线索的详尽梳理。下文将看到，博斯的末世画所描绘的场景，恰恰酷似这

[6] 萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，三联书店，2014，第53页。

[7] 同上书，第34页。

[8] Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 128.

[9] Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 17.

[10] Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 25.

[11] 这里我们借用了两本同名著作的标题，分别是沃勒斯坦（Immanuel Wallerstein）的《如我们所知的末世：21世纪的社会科学》（*The End of the World as We Know it: Social Science for the Twenty-First Century*），以及奥莱塔（Ken Auletta）的《谷歌：如我们所知的末世》（*Googled: The End of the World as We Know it*）。两本书的出版时间相差了十年，对“末世”的理解也截然相反，前者悲观而后者乐观，但无论怎样，它们都明确试图将末世这个主题视作与人类生存密切相关的迫近而内在的命运。

介于天堂与地狱之间的“第三个处所”，而在其中所敞开的错综复杂的“时空框架”，以及由此所展现的人本身的“精神变革”^[12]，也恰是洞察博斯的一个关键视角。另一方面，诚如勒高夫所指出的，炼狱也同样包含着虚构与现实这两极之间的交织。它既是现实的映射，也是人类的想象^[13]。这也正如“灵性”这个含混的词，“它可以包含某种实体性，也可以指称纯粹象征性、隐喻性的现实。”^[14]而博斯正是这样一个独具灵性的灵视者。他的作品充满张狂的想象，但同时却又以如此极端的方式更深地深入到现实之中，以尤为震撼的形态展现出整个世界、所有人类滑向毁灭深渊的末世图景。亨利·米勒（Henry Miller）说得精辟：“博斯是罕见的几个能获致幻视（magic vision）的画家之一——他其实远不只是一个画家！他看穿了现象世界，令它透明，由此揭示出它的原初本相（pristine aspect）。”^[15]

这里随之就引出两个追问：何以灵视？灵视所见为何？倒是哲学家福柯在《古典时代疯狂史》中给出了极为清晰、至为深刻的解答。毕竟，《疯人船》这幅博斯的杰作也正是福柯置于卷首的开幕大戏。而他的解读又至少展现出三个与本文直接相关的要点。首先，他的出发点与科莫德颇为一致，即末世从迫近的外部威胁正一步步转变为内在于人的极端体验。这也是为何，在博斯生活和创作的时代，疯狂逐步取代死亡成为了核心主题。死亡是人类的大限，世界的终结；而疯狂则正相反，“它现在是由内在为人感受，像是存在既连续又持久的形式。”^[16]也正是因此，福柯确有理由声称“博斯……是极度入世的观者”，因为疯狂“不再是宇宙（cosmos）的形象，而是人生（ævum）的一个面貌。”^[17]

其次，若果真如福柯所述，博斯的末世正是内化于人生之中的疯狂，那么，画家自己又是如何实现此种灵视的呢？或许正是“语言与形象之间”的撕裂。^[18]这就涉及对博斯画作及其背景的一个争议性话题，那正是象征性含义。确实，大多数观者和论者都会首先将博斯的绘画视作有待解读的文本，极为细致地阐释其中的每一

[12] 雅克·勒高夫：《炼狱的诞生》，周莽译，商务印书馆，2021，第2页。

[13] 同上书，第163页。

[14] 同上书，第205页。

[15] 转引自Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch: The Complete Works*, Köln (Taschen, 2021), p.140.

[16] 米歇尔·福柯：《古典时代疯狂史》，林志明译，三联书店，2005，第25页。

[17] 同上书，第39页。

[18] 同上书，第27页。

个图像，破解其中的每一处密码。但亦有学者忠告我们，这样在形象与寓意之间直接对应的方式其实并不可取。比如，卡塞格兰（Guillaume Cassegrain）就坦承，“双关”才是博斯所善用的手法：“博斯经常故意以模棱两可的方式将画中的元素画得既像甲又像乙，以此来锻炼观者的领悟力”^[19]。而福柯则援引埃米尔·马勒（Emile Mâle）对“哥特式图像”的经典研究进而指出，博斯的此种双关手法并非仅局限于图像和形象的表面，更是致力于展现出，图像以自身的爆裂性增殖不断挣脱着、瓦解着各种既定的象征体系的束缚：“形象便开始以它自身的疯狂为中心，打转起来。”^[20]

第三，那么博斯在疯狂的灵视之中所见的究竟是何种末世景观呢？同样包含着人与世界彼此相关、相互缠绕的双重体验。一极是悲剧性的“宇宙性的体验”，而另一极则是指向人本身的“批判性的体验”。^[21]前者展现出人深陷黑暗，迷失于空无之中的绝望；后者则由此进一步激发出人对于自身的极端反思。世界之空并非仅仅是无可改变的命运，令人束手无策的绝境，而更是同时撕裂开人类生存内部的空无之裂痕，抽离稳定的生存根基，瓦解既定的生存意义，进而以极端否定的趋力让人直面自身去做出彻底改变的抉择与行动。福柯也将此种立场界定为“反讽”，而这又与克尔凯郭尔对于反讽的经典论述何等相似：一方面，“作为无限、绝对的否定性，反讽是主体性最飘忽不定、最虚弱无力的显示”^[22]；但另一方面，“在反讽之中，万物被看做虚空，但主观性是自由的。万物越是虚空，主观性也就越是轻盈、越是无所牵挂、越是轻快矫健。”^[23]博斯的虚空灵视，正是在万物之空与主体之空这两极之间展开的既沉重又轻盈的疯狂舞步。

去根基的图像与炼狱之痛

然而，行文至此，不难发现福柯的论述已经与科莫德式的末世叙事分道扬镳。在科莫德那里，末世最终是

[19] 纪尧姆·卡塞格兰：《博斯：人类之恶》，王烈译，上海文化出版社，2021，第26页。

[20] 福柯：《古典时代疯狂史》，第28页。马勒亦指出，“聪明的考古学家曾声称大教堂中的一切都是可以解释的”（《哥特式图像：13世纪的法兰西宗教艺术》，严善錞等译，中国美术学院出版社，2008，第58页。），但实情却远非如此。很多形象来自工匠的自由想象，很多纹样只是纯粹的装饰，正如很多动物都怪异得全然超越了观者的理解和诠释。

[21] 福柯：《古典时代疯狂史》，第40页。

[22] 索伦·克尔凯郭尔：《论反讽概念》，汤晨溪译，中国社会科学出版社，2005，第1页。

[23] 同上书，第222页。

居于过去与未来之间的人类赋予自身与世界的一种连贯而整体性的叙事；但在福柯这里正相反，一旦将绝对否定的裂痕深深打入宇宙和人心的深处，那么，末世就既是存在本身的无尽深渊，又是人类世界的支离破碎。在科莫德那里，末世叙事最终肯定的是人类生存的意义，而在福柯那里又相反，末世标志着人类无法对自身和世界形成任何一种可理解的总体性的意义框架。这或许也正是博斯的末世图像的一种突出而鲜明的风格。他喜欢将无数的人、事、物并置和交叠在一起，但这就让观者和论者往往难以在这些林林总总、乱花迷眼的存在者之间建立起任何连贯而统一的秩序。也难怪马可·布萨利（Marco Bussagli）会将“混沌”归结为波斯绘画中的最为典型的暗黑氛围。^[24]

也正是在这一点上，波斯式的带有浓重虚空和否定特征的末世景象与我们当下所身处和亲历的现实就发生了直接关联。这尤其体现于（可能是）近来最为重要的一种末世的哲学理论，那正是莫顿（Timothy Morton）基于物导向本体论（OOO）所构想的终极暗黑的图景。在《庞然大物：末世之后的哲学与生态学》这部启示之作中，他在专论末世的那一章的起始就明确呼应了《古典时代疯狂史》中的描述，并进而得到了一个根本结论，既然世界本就是人自身的建构（审美的、观念的和伦理的建构^[25]），那么，或许只有当世界终结和瓦解之际，那些向来被遮蔽和无视的“非人”的面向才得以真正显露，比如物、动物、环境。简言之，当作为总体而容贯的意义框架的世界烟消云散（“evaporation”^[26]）之际，真正的“他者”^[27]才得以呈现诡谲的（“uncanny”）面容。那么，末世之后又到底绽现出何种非人的景象呢？莫顿随后的几点总结概括又与博斯的虚空灵视颇为切近。首先，世界瓦解了，但这反而拉近了人与物之间的亲密关系（Intimacy）^[28]。世界的叙事亦得以为万事万物提供一个共享的背景和舞台，但在这个总体性的框架之中，每个存在者自身的不可还原的差异往往被消解、遮蔽甚至否定。末世的到来恰好让此种差异更为直接而本地

[24] 马可·布萨利：《波斯，奇异诡谲的魔幻世界》，王建全译，东方出版社，2020，第75页。

[25] Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), pp. 104–107.

[26] Morton, *Hyperobjects*, p. 102.

[27] Morton, *Hyperobjects*, p. 124.

[28] Morton, *Hyperobjects*, p. 108.

呈现出来，并以此为基础在万物彼此之间形成更为开放而多元的关系。这就解释了波斯画面上往往出现的极为拥挤甚至窒闷的景象，这除了叙事及风格上的偏好之外，一个根本的缘由或许恰恰是在末世这个虚空背景之上极大地拉近诸多存在者之间的距离。世界已去，但人与人、人与物之间反而才能更真实、更直接地相遇。

抽离了世界这个统一性的根基和背景之后，人与物之间虽然更为亲密，但此种亲密的体验却并非是熟稔和慰藉，而更是陌异与恐惧。在世界之中的物总是以我们熟悉的、可辨识的面貌呈现；但当世界陷落之后，物就随之呈现出那个无法彻底被感知、理解、洞察的内在“抵抗（inert resistance）”的核心^[29]。这也是莫顿重点揭示的第二种末世的氛围，尤其能够诠释波斯画面上所充溢着的各种诡异乃至荒诞的形象。那些魔鬼、怪物、畸人，固然是在展现人间的堕落和罪孽，但这毕竟不能简化为讲述、传授宗教哲理的寓言画。正相反，博斯的画面上当然充满着各种充满寓意的图像，但它的总体氛围却总是如此的怪诞难解、荒诞不经。这或许恰恰是波斯绘画的苦心孤诣所在。如果确如布萨利所言，波斯创作的宗旨正在于展现、痛斥人间之“恶”^[30]，那么我们同时必须意识到的是，他从来没有简单地将善与恶进行二元的对峙，也没有将恶仅仅作为一个理论思考的对象，更从未试图站在道德制高点上对恶进行俯视和批判。在博斯的笔下，恶恰如末世之后的物的宇宙，是如此的暗黑、深重、荒诞，它的深处是人类的理性始终无法彻底照亮的深渊，它的核心是人类的感知始终无法彻底洞察的幽冥。当一个画家仅仅将恶简化为说教的道理、创作的主题和批判的标靶之时，他可能反倒就低估和轻视了恶的巨大与深重。而波斯笔下的人间之恶之所以如此震撼，甚至在每一个细节都令观者有毛骨悚然的感觉，那正是因为当万事万物在无世界和去根基的背景之下日益紧密地缠结在一起之际，人便早已失去了作为评判者和主导者的中心、至高的地位，进而仅仅化作深陷于巨大幽深的物之“堆集（stockpiles）”^[31]之中的一个个脆弱不安

[29] Morton, *Hyperobjects*, p. 112.

[30] 布萨利：《波斯，奇异诡谲的魔幻世界》，第44页。

的生命。

这也就涉及到莫顿揭示的另外两个要点，一是苦痛之体验，二是陌异之未来。世界已去，人不再有熟悉而可依托的家园，变成了与万物缠结在一起、在恶的混沌之中挣扎沉浮的无根基的存在。这样的体验断然不可能是愉悦而快适的，而更接近一种挥之不去的深沉而刻骨铭心的苦痛。但这种苦痛的体验绝非只局限于感受与情感的层面，而更是直指绝对否定和虚无这个本体论的背景。苦，并非只是快乐的缺失或消极负面的情绪，而更是世界陷落之后，在每一个生存个体的灵魂深处所回响的无比极致的空洞。然而，诚如莫顿所言，深思末世并非只是为了将世人投入苦痛的深渊，而更是为了痛定思痛，进而朝向未来敞开新的希望。这也是他为何要着重援引德里达的“未未来（future future）”的概念来为全章作结。^[32]未未来不同于单纯的未来，因而不能仅归结为线性时间进程的一个向度或阶段，而更是在末世之后打开极端的可能性。当人在暗黑深渊之中倍感苦痛之际，他或许才能看清这个宇宙的诡谲和荒诞的去根基的真相，进而在与物的密切缠结之中去实验和践行种种解脱之道。

正是这种苦痛与希望交织、人与万物交错的复杂格局，也引导我们重思博斯画中最为常见的苦痛景观。他画笔下的那些在绝望中挣扎、在苦痛中煎熬的尘世众生，真的只是在暴露着种种罪孽的极致，进而等待最终的审判吗？或许并非如此简单。“天国/尘世/地狱”这个常见的三联画设置就说明了一切。他所着力于展示的，并非善恶判然两分的世界，而每每总是将最大的篇幅留给居中的那个世界。那不是平凡的尘世，而更为接近勒高夫翔实讲述的炼狱。^[33]炼狱并非只是位于天国和地狱之间的“第三个处所”，在其中所发生和进行的更是人心与人性的鲜明变化和转折。基于勒高夫的概述，大致有如下几个本质特征。第一当然是审判。“第一次审判是在死亡时候，第二次是在世界末日。”^[34]但炼狱的审判又体现出不同的意味，它不仅是对人的一生所进行的盖棺论定的宣判，而更是试图由此唤醒每一个人对自身进行

[31] Morton, *Hyperobjects*, p. 113.

[32] Morton, *Hyperobjects*, p. 123.

[33] 仅从历史脉络上来看，博斯与炼狱之间的关联也颇值得关注。根据勒高夫的阐释，炼狱观念从12世纪发端，随后逐步在西欧社会扎根，又在16世纪的时候遭遇了极大的质疑和批判。而博斯生活和创作的时代恰好正位于这个转折期。

[34] 勒高夫：《炼狱的诞生》，第8页。

深刻反省，进而主动承担起人生的责任。第二，炼狱之中固然也充满着善与恶、黑暗与光明之间的激烈冲突，但它根本上仍然是一个过渡和转化的阶段，它既是毁灭，又蕴含着新生的希望，它既是审判，又体现出净化的运动。正是因此，火就成为了炼狱的一个典型形象。^[35]炼狱之火，既是将人投入到极致的苦痛折磨之中，但同时又经由此种试炼和考验激发出重生的希望和勇气。第三，炼狱的时间性颇为独特，它是生与死之间所延宕的一段“有期的”的间距^[36]，在这里，人充满焦虑和希望，等待着拯救，但也恐惧着惩罚。但更为重要的是，这段延宕的时间拉近了生者与死者之间的亲密关系^[37]，让生者有更多的时间去缅怀，也让死者有更多的时间去“显灵”和倾诉^[38]。

这些错综复杂的面向才是真正深入博斯的苦痛人间的丰富线索。就以他的那几幅三联画的杰作为例。在其中，不乏激烈的冲突，乃至血腥的厮杀，比如《末日审判》；但同样也有冷静的思考与专注的体验，比如《圣安东尼的诱惑》。在其中，不乏纵欲而贪婪的人类在一步步走向毁灭的可悲场景，比如《干草车》中的明显指涉：“凡有血气的，尽都如草，他的美容，都像野地的花。草必苦干，花必凋残。”（《圣经·以赛亚书》^[39]）但同样，也有极为温暖而充满新生希望的场景，比如《贤士朝拜》中圣母怀抱之中的婴儿基督。这里不仅有母亲对于孩子的温柔注视，甚至还有“圣约瑟为小耶稣烘干尿布”^[40]等极具父爱关怀的细节。所有这些都提示我们，博斯绝非只是一个用象征性图像来传道和说教的画匠，而更是一个在“末世之后”深切关怀人的灵魂的卓越艺术家。诚如迈克尔（Meinhard Michael）所言，博斯的魔幻宇宙之所以能够如此成功地突破善恶二元的单调框架，根本上或许正是因为他着力探索了中世纪以来的心灵（mind）—精神（spirit）—圣灵（God）的自下而上的三个等级的模式。^[41]因此，不妨将《人间乐园》乃至博斯的绝大多数作品的主旨都概括为“灵魂的游戏”^[42]。只不过，这不仅是充满希望与喜乐的拯救之戏剧，而更是备受苦痛煎熬的炼狱式的剧场。悲剧与反讽，福柯所揭示的两个要

[35] 同上书，第11页。

[36] 同上书，第441页。

[37] 同上书，第18页。

[38] 同上书，第447页。

[39] 转引自卡塞格兰：《博斯：人类之恶》，第85页。

[40] 布萨利：《博斯：奇异诡谲的魔幻世界》，tav-23.

[41] Meinhard Michael, *Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights: The Senses and the Soul in Dreams and Awakening* (Norderstedt: PubliQation, 2018), p. 62.

[42] Michael, *Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights: The Senses and the Soul in Dreams and Awakening*, p. 84.

点在这里再次得到了鲜明印证。

三联画：生死之间的音乐

其实，博斯对于去根基的末世的营造，对于天国和地狱之间的炼狱的描绘，虽然处处彰显出他的原创构思，但亦展现出宗教绘画或“宗教性”绘画的一个普遍共通之处。在精研安杰利科修士（Fra Angelico）的名作之中，于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）虽然并未明确援用“去根基（anarchy）”这个贯穿谢林、克尔凯郭尔、海德格尔直至阿甘本的重要概念^[43]，但标题中明示的“伪像（dissemblance）”这个概念亦颇有异曲同工之妙。他指出，所有宗教绘画在核心之处都包含着一个悖谬，即以可见的图像去呈现本不可见的神明。^[44]上帝本是不可再现的，因为他是无限超越于人类乃至世界上的绝对者。同样，上帝与任何可见的图像都不可能相似或相像，毋宁说，他总是在不可见、不相似、不一致的差异和裂痕之中方可以悖谬、奇异乃至诡谲的面貌呈现自身。因此，所有神圣图像和宗教绘画根本上都是去根基的，因为那个绝对陌异的他者，那个无限超越的神明，那个无比幽暗的深渊对它们所起到的绝非是支撑的作用，而恰恰是彻底而极端地抽去了它们的一切再现的基础、所有意义的可能。在否定之中方有显现，在断裂之处方能亲近上帝。这或许正是博斯的末世图像的深刻来源。

实际上，并非只有宗教图像是去根基的，在法国哲学家南希（Jean-Luc Nancy）看来，几乎没有图像不是去根基的，因此确乎不妨说“图像总是神圣的”。^[45]这也带出了他的这本小书的标题《图像之根基》的双重含义。根基，一方面是可见的，有形的，它是任何一个图像得以显现而出的背景和衬托^[46]。这个“根基”没有太多深意，无非只是指涉“前景/背景（figure/background）”这个人类知觉的基本模式而已。但另一方面，根基还有着不可见的幽深面向，它不再衬托图像、支撑架构、承载意义，而是正相反，不断地潜隐，回撤（withdrawal），分

离。^[47]但正是在这个分裂之间隙，断裂之阈限（threshold），图像反而极致地拉近了与观者之间的亲密关系，由此激发出至为强烈的否定性的苦痛体验。^[48]这也就涉及到南希关于图像的第二个基本命题，即图像蕴含着“真实之强力（violence）”，这里的“真实（Truth）”绝非源自再现，而更是来自无根基的极端断裂。^[49]显然，根基的这两重意味也就呼应着前文相互对照乃至对峙的两种立场：科莫德的末世最终仍然是有形的背景，而福柯、莫顿和博斯的末世则更是分离与回撤。有形的背景能够给人类提供连贯的叙事，但或许唯有去根基的图像才能给世人带来最深的体验。

不过，即便可以从这些普遍性的角度来理解博斯的创作，但仍有必要深入揭示博斯营造去根基的末世图像的独特手法。这个方面自然有众多值得关注之点，但在这里，不妨仅聚焦于三联画这个形式。缘由也很简明，因为它既标志着博斯的独特风格，同时又蕴含着有待挖掘的艺术和哲学的深意。关于三联画，首先就存在着一个根本性的争议，即到底外部的“灰色单色画（grisaille）”和内部的彩色的三联画，哪个才是中心，哪个才起到主导作用？是外部遮蔽了内部，因而仅仅作为打开另一个本真世界的窗口；还是正相反，外部才是最终要旨，而内部仅仅是过渡和迂回？对此，波切特（Till-Holger Borchert）的观点与卡塞格兰针锋相对。在前者看来，博斯的这个手法至少具有双重意味。单从形式上看，它显然指涉着祭坛画这个原初的语境，因而既是建筑空间（打开的窗口和门户），但同时又是绘画的空间（赋予了平面的图像以一种神性的深度）。但若从绘画本体的角度看，这个手法又呈现出迥异的意涵：“因为早期的尼德兰祭坛画在闭合时具有重要的礼拜意义：四旬节期间，用抛弃了色彩的绘画表达自我的否定。”^[50]看似由外至内是一个基本的运动，但实际上，由内部回归外部才是真正的归宿。充满神性的绘画，就是要否弃尘世的浮华色彩，嘈杂声音，混乱秩序，进而再度回归灰暗但却庄严肃穆的神圣场景。这一点在其他

[43] 关于这个概念的基本含义及其线索，可参见Reiner Schürmann的*Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*。

[44] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance & Figuration*, translated by Jane Marie Todd, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995), p. 52.

[45] Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Jeff Fort trans. (New York: Fordham University Press, 2005), p.1.

[46] Nancy, *The Ground of the Image*, p.7.

[47] Nancy, *The Ground of the Image*, p. 3.

[48] Nancy, *The Ground of the Image*, p.11.

[49] Nancy, *The Ground of the Image*, pp. 23-24.

[50] 蒂尔 - 霍尔格·波切特：《细节中的博斯》，马婧毅译，河北教育出版社，2021，第149页。

几幅三联画的代表作中亦颇为明显，尤其是《人间乐园》那两扇描绘天地初生的宏伟景象的翼门。

但卡塞格兰却不这么认为。他同样从神圣仪式的角度出发，指出“绘画本身也是一种启示……领圣餐的重点不再是物变，而是祝圣，奇迹的时刻也从领取转为祝圣，从‘领’到‘见’，所以打开三联画也就意味着在颂扬这一奇迹时刻。”^[51]这样看来，内与外之间的主次关系就被颠倒了，内不再仅是中间过渡的环节，而恰恰变成了有待被揭示的真实所在；内部的丰富色彩和动态场景不再只是浮华的人间，而恰恰是神性的终极显现。从外到内，如今变成了一次走向启示和领悟的心路历程，而且外部的门户一旦打开，也就没有必要再被闭合，因为真相本就在内部那一侧。绘画之所以能够实现“奇迹”，不是因为它的自我否定和扬弃，而是正相反，它在可见图像和清晰叙事的背后和内里，又打开了另一个更为真实的充满力量和生成的运动。这一点似乎在《贤士朝拜》之中尤为明显而生动，“打开后的三联画看上去宛若一场盛大的视觉盛宴，展现了三贤士得知救世主降生时的喜悦。”^[52]这是一个更加生意盎然的景象，这里有鲜明的色彩对比，鲜活的初生婴儿，甚至还有各种充满戏剧性的动态场景，比如左屏远处的载歌载舞的人们，中屏远方正在激烈厮杀的军队，又与右屏背景处那一片宁谧的自然风景形成对照。

那么，到底哪一种观点才是有理有据的呢？显然从不同的理论立场出发会得出不同的判断。而若基于本文所关注的末世图像这个主题，不难发现这两种观点也恰好对应着前文所述的末世的两种彼此对照的立场。波切特显然更接近科莫德的旨趣，强调一种经由否定和终结进而返归自身的运动，绘画由此形成了一种自我封闭的循环，进而建构起完整的意义，和谐的秩序。但卡塞格兰的阐释就正相反，它恰恰意在揭示表面上庄严肃穆的世界秩序的无根基性，进而尝试在那些看似稳定恒久的叙事和意义的背后、内里敞显出更为剧烈的生死交织的混沌运动。这个内里的世界并不足以构成表面的世界框

[51] 卡塞格兰：《博斯：人类之恶》，第15页。

[52] 同上书，第66页。

架的稳固支撑，而反倒是时时处处以诡异和流变的面貌动摇着秩序，超越着边界，瓦解着中心。概言之，在波切特的解释之中，末世是人类创制的一种连贯叙事，而在卡塞格兰看来，末世却是图像本身从可见的表面打开不可见的神性的去根基的极端运动。

既然我们更倾向于这后一种立场，那么很显然还需要寻求更为扎实的理论依据。德勒兹在《感觉的逻辑》一书中对三联画的阐释就颇有说明力和说服力。虽然他谈论的只是弗朗西斯·培根的作品，但其中所引发的思考却具有相当的普遍性。确实，即便仅从表面上看，培根与博斯也有诸多相似之处，除了很多或明或暗的宗教象征和暗示之外，二者对“生成—动物”的热衷或许是最为明显的相通。在培根的画作之中，人的身体和面孔都在经历着各种变形，变成动物，变成风景，甚至变成各种匪夷所思的形象。这些都是为了将充满强力的生命从面孔的意义、机体的结构，乃至绘画的框架之中释放出来，实现更为洒脱无羁的创造性运动。博斯的动机看似与培根相似，但又有所不同。他之所以要在画面上布满各种不可名状的怪物，将人和动物，人和物件，甚至人和鬼魂等等杂糅在一起，除了受到“滑稽图”和“动物变形图”这些历史上流传下来的类型的影响之外^[53]，还有着他自己的更为强烈的艺术和哲学诉求。固然，博斯与培根都是意在展现生命的那种不可遏制的生成运动，但二者的方向却正相反，如果说后者趋向于能动而积极的创造，那么前者反倒是以疯狂的速度堕入毁灭和否定的深渊。这里，培根与博斯之间的差异，或许也正是尼采与叔本华之间的区别，前者醉心于赞颂生生不息的强力意志，后者则面对着自我毁灭的世界意志而悲天悯人。

这个区别也提醒我们，或许不能简单地将德勒兹的论述套用在博斯身上。确实，从基本原则上来看，德勒兹关于三联画的论述看似能够非常恰切地用来阐释博斯的末世图像。首先，它是“非图解性、非叙述性，甚至非逻辑性的关系”^[54]。这正如，在博斯的三联画的外与内之间，甚至内部的左中右三屏之间，当然可以用各种

[53] 布萨利：《博斯：奇异诡谲的魔幻世界》，第24—26页。

[54] 吉尔·德勒兹：《感觉的逻辑》，董强译，北京日报出版社，2022，第86页。

连贯的线索（叙事、图解、逻辑）贯穿在一起，但从图像的运动本身来看，它总是以各种极端的力量去瓦解这些表面而脆弱的维系。由此，才可以说“被画出的，是感觉”^[55]。感觉并非只是人的主观的内心体验，而更是生命力贯穿内外之间的各个领域、层次、维度的充满强度性和差异性的运动。正是在这个意义上，博斯的三联画的基本问题或许远非如波切特所指出的那般涉及绘画与建筑之分，而更应如德勒兹所提示的那般回归于绘画与音乐的统一：“我们不再考虑音乐与绘画的区别。”^[56]绘画是色彩的音乐，音乐是音符的绘画。贯穿二者之间的总是挣脱一切世界框架和意义根基的感觉自身的逻辑。

那么，此种逻辑的基本形态又为何呢？无非正是“共振”及其展现出的种种异彩纷呈的节奏。共振，是差异者之间所形成的开放、多元而流动的力量关系。节奏，正是此种关系所展现出的三种基本形态，在德勒兹看来，即主动的节奏、被动的节奏和见证的节奏这三种。^[57]主动的节奏将绘画的力量带向积极能动的峰值，而被动的节奏要么是力量的减弱，要么是对能动过程的阻碍。见证稍显特别，它看似静止不动，置身事外，但实际上却构成了贯穿整个画面的相对稳定的节奏基调。正是因为有了见证者的存在，整幅绘画才能在运动中保持稳定，在差异中维系容贯（consistance），而不至于堕入分崩离析、混乱不堪的境地。水平的见证“用来定义一种能够自我回复的节奏”^[58]。但这种自我回复，绝不同于科莫德和波切特式的经由否定环节而返归自身的辩证式的封闭循环，而更是意在生生不息的流变运动之中保持生命的创造力量，不让它被耗竭，一次次令它得以挣脱僵局、陷阱和困境。

这三种节奏在博斯的绘画之中也是极为普遍的现象。主动和被动这两极不必赘述，但尚需回答的一个问题还在于，到底作为见证的节奏应该如何定位？至少有两个直接可以想到的线索。第一个当然就是博斯的构图之中几乎无处不在的脸部的特写。有沉思的脸，有迷狂的脸，有冷漠的脸，有惶恐的脸，不一而足。但这些脸起到的

[55] 同上书，第86页。

[56] 同上书，第88页。

[57] 同上书，第92—93页。

[58] 同上书，第97页。

仅仅是象征或再现的功能吗？似乎并不是。也难怪波切特直率地指出，“栩栩如生的肖像并不是博斯绘画艺术的专长。”^[59]既然如此，那么脸在画面上的关键作用何在呢？一个可能的回答或许正是德勒兹所谓的见证者。他们所见证的，并非仅仅是人间的罪恶，神性的荣耀，乃至人性的堕落，在这些图解性的象征意义之外，他们还起到贯穿画面的水平节奏的作用。这也是为何，这些见证的面孔总是位居画幅的中心或显著位置，正是它们在贯通力量，推动节奏，连缀部分，辐射影响。最典型的例证，无非是《圣安东尼的诱惑》的正中央的冷眼旁观、冷静深思的圣者，以及《人间乐园》右屏中央的神情怪诞而诡异的“树人”。

然而，仅从脸的角度似乎还不足以充分展示节奏的那种充满强度和动态的运动。既然音乐和绘画之融汇就是德勒兹所谓的三联画的本质，那么当然理应提及音乐在博斯绘画之中的无处不在、又似乎无所不能的作用。众多专家学者都颇为看重这个要点，比如布萨利就明确指出，“实际上，博斯对音乐的表现是非常多样化的，但这种多样化却始终与破坏或者消极的因素相联系。”^[60]这就恰恰与音乐作为宇宙之和谐秩序（Harmony）这个自古希腊以来的根本观念背道而驰。在博斯的笔下，音乐绝非和谐，而恰恰是激烈的冲突和厮杀。音乐最终导向的绝非是人性的提升和拯救，而恰恰是至深至暗的邪恶深渊。在博斯的末世图景之中，音乐总是作为靡靡之音，邪恶之声，甚至更是每每化作武器和刑具。当音乐奏响之际，响彻人间炼狱的根本不是神性与和谐，而总是混沌黑暗的“喧哗与躁动”。这里恰恰涉及到《感觉的逻辑》中的一个颇令人回味的说法，那正是“坠落”作为见证节奏的重要功能。强度是有涨有落的，力量是有起有伏的，因此，下落、回收、复归往往可以作为积聚力量的准备，由此为下一次的跃升和增强做好铺垫：“一种共同、恒定的价值在一种可以在自己身上回复的见证节奏中出现。”^[61]但至少就音乐作为见证节奏而言，博斯所孜孜以求的那种“坠落”的戏

[59] 波切特：《细节中的博斯》，第111页。

[60] 布萨利：《博斯：奇异诡谲的魔幻世界》，第84页。

[61] 德勒兹：《感觉的逻辑》，第103页。

剧性又与德勒兹和尼采式生命冲动截然有别，它也一次次返回自身，但并不是为了积累力量，而恰恰是为了以更为彻底极端的方式抽离一切根基；它并不是为了激活更强的新生的起点，而恰恰是为了见证末世的绝对否定的终极景观。

结语：共享火焰，另一种见证

但或许音乐在博斯的画中也不只有消极被动的作用，而同样展现出积极能动的希望。波切特所言极是：“在中世纪晚期向近代早期过渡的那个时期，城市生活的真实环境中除了气味（香味和臭味），最令如今的我们感到陌生的是城市中嘈杂的环境声。”^[62] 在整个世界加速滑向深渊和毁灭之际，固然奏响的是邪恶诡异的音乐，但那又何尝不是生命在垂死挣扎之际所发出的哀嚎与挽歌。音乐，既是毁灭的见证，亦同时点燃了一丝重生的希望与新生的可能。当灵魂还能歌唱，无论那歌声是怎样的苍白孱弱、荒腔走板，但那也是濒死之际迸发出的极致力量。当我们身处的这个数字世界变得愈发连贯、平滑、干净、宁谧之际，博斯笔下的喧哗乐音似乎仍然在末世之际奏响着生命的最后乐章。

而这就引向了“火”这另一个重要的主题。火焰，既是勒高夫着重阐释的炼狱空间的典型形态，亦同样是博斯画作之中俯拾即是的基本动机。对于在炼狱中挣扎的亡魂，火既是毁灭又是重生；而对于博斯笔下的那些芸芸众生，火同样既是杀戮与战争^[63]，同时又是净化与疗愈^[64]。但火似乎还有着另一种重要的功用，那正是伊利格瑞（Luce Irigaray）所言及的共享与共情。她在《共享火焰》这部近作之中的诗意哲思，恰好可以用来完美阐释博斯式坠落节奏之中的另一重见证的意味——不再只是共同毁灭，一起赴死，而同样是相濡以沫，携手共生。她明确指出，西方文化之中一直有一种根深蒂固的对于光的偏爱，对于火的忽视。^[65] 这或许正是因为光代表着秩序和理想，而火总是隐含着毁灭与威胁。

[62] 波切特：《细节中的博斯》，第217页。

[63] 同上书，第192页。

[64] 卡塞格兰：《博斯：人类之恶》，第62页。

[65] Luce Irigaray, *Sharing the Fire*, Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p.88.

更进一步说，光是存在的极致，那么，火则引向虚无的深渊。但诚如博斯在虚空之中仍有灵视，伊利格瑞也同样从哲学的角度点明，火在撕裂开末世和人心的双重空无（void）之际，也同时在了去根基的绝对否定的运动之中极度拉近着万事万物之间的距离。^[66] 火是欲望，但它既是毁灭之欲，又同时是亲密与爱恋之欲。火是能量，但它既剧烈地熔断了连续的进程，又同时凝聚起万物之间最直接的（immediacy）相遇^[67]。诚如菲利普·费舍尔（Philip Fisher）的精辟之言，如火一般的“剧烈情感（Vehement Passions）”，往往最能够迫切、切近人的当下生存，而这也是它们异于、胜于对过去的追忆和对未来的想象这另外两种精神能力的关键所在。^[68]

最后，不妨再回到这个直面当下的追问：“曾经的框架让人类自认为知道将何去何从，但如果框架不再，人类该如何生活？”^[69] 进而，如何以“多元物种和多元文化生命”为背景重新探索“不稳定共存”的可能？^[70] 博斯在末世之中的虚空灵视仍然带给我们无尽的思考：即便当人类不断在向深渊坠落，但我们彼此之间仍然可以分享火焰，作为见证者一次次奏响生命的音乐。

[66] Irigaray, *Sharing the Fire*, pp. 15–17.

[67] Irigaray, *Sharing the Fire*, p. 36.

[68] Philip Fisher, *The Vehement Passions* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002), p. 79.

[69] 罗安清：《末日松茸》，张晓佳译，华东师范大学出版社 2020，第2页。

[70] 同上书，第4—7页。