

“生成—中国”：德勒兹的中国美学问题^{*}

刘 欣 凌雪萍^{**}

摘 要：“生成—中国”是德勒兹思想与“中国”相遇的结果，换言之，“中国”参与了德勒兹理论的生成。中国美学，特别是古典美学与艺术理论成为德勒兹异质思想的实验室：古典美学的“气韵生动”融汇建构了德勒兹的“游牧艺术”；中国象棋和围棋的技艺各自说明了“条纹空间”和“平滑空间”等关键概念；中国绘画的“留白”说明了作为艺术本源的“感觉”；“借助形象从事思维”的八卦意图是艺术在“概念”与“形象”、“具象”和“抽象”之间构建的第三条路；道家思想是“无器官身体”和“欲望”生成、流通的平面，在虚无相生、有无相生间与德勒兹的“虚拟”概念形成对话。经由中国美学，生成之美学越发完备，却在将中国“审美化”的操作中引发深刻的“误读”难题。

关键词：生成—中国 中国美学 游牧艺术 无器官身体

德勒兹（Gilles Deleuze）生成哲学的完善离不开与“中国”的相遇，他认为，“相遇可能与生成或者联姻是一回事。”^①相遇不仅意味着人与人的相遇，人与物的相遇，也意味着与运动、观念、事件、实体相遇。他始终坚持，“哲学家可以住在各种不同的国度，出没于不同的社会环境，但是他的生活方式像一个隐遁者，一个人影，一个旅人或房客。”^②德勒兹这一言说并不局限于现实、具体的生活层面，而是说哲学家、思想家可以游牧于开放性、差异性、生成性的

* 本文系国家社科基金一般项目“新媒介文艺的‘中国图像’研究”（22BZW196）成果。

** 作者简介：刘欣，博士，杭州师范大学人文学院副教授，硕士生导师；凌雪萍，杭州师范大学人文学院硕士研究生。

① Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996, p. 13.

② [法]吉尔·德勒兹：《斯宾诺莎的实践哲学》，冯炳昆译，商务印书馆2004年版，第4页。

环境中,与各种异质文化和异质思想相遇。通过对中国美学的“迂回”进入,德勒兹的生成美学呈现开放性的特质。

“生成—中国”(devenir-Chine; becoming-China)这一提法来自德勒兹的访谈类著作《对话》,谈及英美文学的优越性时,德勒兹认为,写作就是一种生成,它本身不具有明确的目的和路线,与生命一样不能化约为某种个人化的东西,能将生命从所处的各种界域中带到非个人的强力状态。同时,写作也不具备其他功能,它“是一种与其他流——世界的全部生成—少数者——汇合的流。”^①在写作中,“流”这种基于创造与破坏之间的某种强烈的、瞬间的和突变的东西被解域化,并与其他流聚合。托马斯·哈代(Thomas Hardy)、亨利·米勒(Henry Miller)、弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf)的创作就是写作这一生成之流的体现:“生成—荒原;抑或米勒的生成—草,也就是他所谓的生成—中国。”^②在亨利·米勒的创作中,作为生成之流的写作与“中国”之流被解域化,进而汇合在一起,通过流与流的解域、聚合和超嬗变,显示了生成和生命本身的力量。在德勒兹的生成哲学中,“生成—中国”之“中国”就是一股被解域化的流,具有根茎般的生成特质,是从西方中心主义中逃逸出来的“中国”,而非西方的“注脚”或“镜像”。

一、从再现论艺术到生成论艺术

德勒兹认为,“艺术决不是一个终点(目的),它只是一个手段,用以勾勒生命之线,换言之,勾勒出所有那些并不仅仅在艺术之中产生的真实的生成。”^③在德勒兹看来,思想不仅需要哲学方式的理解,也需要非哲学方式的理解,他给予哲学和艺术同等的地位,它们不再作为再现世界的工具,而是具有生成、创造的潜能,艺术和哲学一起,成为创造、变革和实验新思想的力量。他将哲学视为创造概念的学科,包括文学、绘画、音乐、电影等门类在内的艺术则是“情动的团块”“感觉的聚块”(bloc de sensations)^④,构成生成的最佳范

① Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996, p. 62.

② Ibid.

③ [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂:千高原》,姜宇辉译,上海人民出版社2023年版,第170页。

④ [法]吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利:《什么是哲学?》,张祖建译,湖南文艺出版社2007年版,第434页。

例。德勒兹对西方传统绘画追求再现写实颇为不满，认为再现扼杀了艺术与思想的创造力，禁锢了生命的创造潜能，他进而提倡一种生成论艺术。通过援引程抱一、朱利安、黄宾虹、谢赫的观点，德勒兹发现中国美学天然孕育的生成与创造，构成与西方思想、绘画相异的景观，迫使西方哲学返回对自身的再思考。

生成论艺术的提出是德勒兹对再现论（摹仿论）反思的结果，再现论在这里不仅指艺术家对现实物象的提取、描摹和再现，即绘画对客观世界的摹仿，同时也指主体对客体的认识，指向现象背后的某种本质或真理。因此德勒兹对再现论的批判可以称为对“再现哲学”（philosophy of representation）的批判，德勒兹也一再强调他关于艺术的著作仍然属于哲学著作，具有浓厚的哲学意味。再现论在西方传统美学中居于主导地位，占据了西方绘画自古希腊到19世纪的核心，从德谟克利特（Democritus）的“文艺摹仿自然”到苏格拉底（Socrates）的“艺术摹仿自然”，再到柏拉图（Plato）的“文艺是自然的摹仿”，无一不呈现了文艺与现实世界一一对应的关系，面对多样的审美形态和审美意境，他们“都一致认为这种高于想象的世界应当是自然实在的单纯的再现。”^①艾布拉姆斯（Meyer Howard Abrams）也指出：“在18世纪的大部分时间里，艺术即模仿这一观点几乎成了不证自明的定理。”^②到了理性主义集大成者黑格尔那里，艺术和美从对现实世界的一一再再现置换为理念的自身显现，他认为“美就是理念”“美就是理念的感性显现。”^③这一关于美的定义在相当一段时间内被德国古典美学甚至后来者奉为圭臬，黑格尔的理念即“绝对精神”，它是绝对唯一的实在，艺术和美则是理念自我认识、自我发展、自我完善的产物，依据这一根基，黑格尔还划分出了自然美和艺术美，艺术美由于蕴含了理念，比之于自然美更为完善和永恒。经过再现论与理性主义，艺术和美不是成为现实世界的摹本就是成为绝对真理发展的结果，艺术和美的理念逐渐走向单一化，对“什么是美”的体验和追寻变为对“美的本质”的痴迷苦求，多样化的审美形态和审美经验上升至绝对的理性层面，成为纯理论的、抽象的思辨。

① [英] 鲍桑葵：《美学史》，李步楼译，商务印书馆2019年版，第26页。

② [美] M. H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛，张照进等译，北京大学出版社1989年版，第12页。

③ [德] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆2009年版，第142页。

针对西方哲学对艺术和美的理念的粗暴化约,德勒兹意识到要重新激活美的理念,还美以多样化,认为美应当使“各人以个人的名义说出简单的东西,凭感受、激动、经验、实验讲话。”^①从艺术中感受、经验到的便是迥异于理性主义传统的“个人”,也即自我时刻体验、感受、经验到的后现代主体。德勒兹倡导生成论美学,认为生成是反对再现论的关键,并指出:“生成断然不是模仿,也不是同一化。”^②德勒兹之所以反对再现论,不仅是因为再现论对艺术和美的僵化处理,还因为在“再现哲学”的名目下,留存着稳固的同一性原则和二元逻辑,这是柏拉图主义最为根本的特征,倡导生成论正是德勒兹“翻转柏拉图主义”的尝试。首先,在柏拉图那里,理念或理式将世界划分为主客二分的模式,理念为主,世界为客,客体要遵循于主体,现实世界永远只是理念的外显。其次,柏拉图主义确立了理念至高无上的地位,所有的一切都要符合理念这一同一性原则,多样、混沌的世界就被化约在稳固的同一性原则下。德勒兹看到,无论是柏拉图的“理念”还是笛卡尔(Descartes)的“我思”,抑或是黑格尔的“绝对精神”,都延续了柏拉图主义的同一性原则和二元逻辑,要翻转柏拉图主义对思想的压制,就要以生成取而代之。生成论认为世界并非处于稳定不变的状态,而是呈现为一片混沌,其中涌动着各种生成之流,中国美学多样、混沌且极具差异的样态为生成论提供了重要参照。

二、中国艺术作为“游牧艺术”

生成论具体到艺术领域,被德勒兹称为“游牧艺术”,他强调:“游牧就是生成。游牧的目的就是为了摆脱严格的符号限制。”^③在《千高原》(1987年)第14座高原“1440年:平滑与纹理化”中,为了说明条纹空间与平滑空间的生成,德勒兹提出了“游牧艺术”这一美学模型,游牧艺术是在综合中国美学“气韵生动”和中国古代气论的基础上生成的,中国美学及其艺术形式具备游牧艺术的生成特质。

① [法]吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判》,刘汉全译,译林出版社2014年版,第7页。

② [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂:千高原》,姜宇辉译,上海人民出版社2023年版,第218页。

③ 陈永国:《理论的逃逸》,北京大学出版社2008年版,第123页。

德勒兹看到了中国绘画的另一可能，他认为，中国绘画着眼于线条的艺术，德勒兹称这种线条为抽象线，正是通过线条的变换，中国绘画脱离了僵化的再现，勾勒出艺术乃至生命的潜能。在《千高原》第10座高原“1730年：生成—强度，生成—动物，生成—难以感知”中，德勒兹借由程抱一的《中国诗语言研究》（1977年）阐释了中国艺术观念的生成性及世界、宇宙的生成：“生成众人，就是世界化，就是创造一个世界。经由不断的消除，我们就化为一条抽象线，或一幅抽象拼图之中的一个碎片。……这条鱼就像是中国的诗画家：它既不是模仿性的、也不是结构性的，而是宇宙性的。……正是在这个意义上，生成整个世界，将世界化作一场生成，这就是世界化，就是创造出一个世界，众多世界，也即，发现其邻近和难以分辨的区域。……如中国诗画中的线条那般去写作，这正是凯鲁亚克（Jack Kerouac, 1922—1969）的梦想，或已经是弗吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf, 1882—1941）的梦想。”^① 德勒兹肯定中国诗画对线条的运用，指出中国绘画线条的“抽象线”“宇宙性”“生成”“世界化”等特质。

在德勒兹看来，中国绘画对线条的运用既非再现论那般用线条摹仿现实世界，也非抽象主义那样摒弃对传统形象的描绘。他认为，“艺术的目的，连同其材料手段，是从对客体的各种知觉当中和主体的各种状态当中提取感知物，从作为此状态到彼状态的过渡的情感当中提取感受。”^② 中国绘画是线条的艺术，线条的粗细笔直具有多样的形态，艺术家往往能在运笔之间，通过控制笔墨间的轻重缓急，掌握力的流转和绘画的节奏，完成对画面的勾勒。在绘画过程中，艺术家实现对自我、世界、绘画质料的融汇。德勒兹在中国绘画中看到了线条的创造力，认为“线条是画家的秘密所在”^③，“绘画将线条与色彩从再现中解脱出来。”^④ 这种线条并不如几何线条那般准确、规整、具有明确的功能，而

① [法] 吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂：千高原》，姜宇辉译，上海人民出版社2023年版，第257页。

② [法] 吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，湖南文艺出版社2007年版，第439—440页。

③ Gilles Deleuze, Felix Guattari. *Capitalism and Schizophrenia (Vol.2): A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 290.

④ [法] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社2017年版，第68页。

是“抽象线”的线条,由抽象线生成的绘画不是抽象主义意义上的绘画,而是用抽象形式力图展现纯粹的精神世界。在德勒兹的生成美学中,生成所要达成的是生成一弱势,而生成一弱势通过划出逃逸线得以实现,德勒兹所谓的逃逸线便是抽象线,抽象线是真正的生成之线,始终反抗着僵化的克分子线和柔顺的分子线的捕获与节段化,反对一切中心化与整体化的意图,“正是基于这种生命力量,逃逸线成为一种创造线,所有生产性的事物都是在这条线上发生的。”^①中国绘画的线条即逃逸线和抽象线,通过线条的描绘实现艺术家、艺术作品与客观世界的融合,接受者在“妙悟”中进行审美体会,绘画不是对现实世界或作家主体情感的摹仿写实,而是虚实化生,多者相互融合、生成,即“世界化”。

由中国绘画线条生成的艺术便是游牧艺术,通过对谢赫《古画品录》的间接接受,德勒兹经由“气韵生动”融会贯通了游牧艺术。霍兰德(E. W. Holland)指出:“这些术语是德勒兹取自马蒂尼(Henri Maldiney)对中国绘画理论的分析,聚焦于谢赫在6世纪所倡导的画论:画家首先要‘反映生动的气韵,亦即创造运动’(气韵生动),继而‘寻求骨架。亦即知晓如何用笔’(骨法用笔)。……宇宙的统一性生发于原初虚空中生命的呼吸(气),这种虚空渗透万物,蕴于呼吸之间。”^②“气韵生动”最早见于南齐谢赫的《古画品录》,居于“六法”之首:“六法者何?一,气韵生动是也;二,骨法用笔是也;三,应物象形是也;四,随类赋彩是也;五,经营位置是也;六,传移模写是也。”^③虽然谢赫指明“应物象形”,描绘世界,但他更多强调“气韵生动”,表现出作品的内在生气。“气韵生动”意为绘画作品要达到传神写意的效果,展现出生气和韵味,凸显生命自身的创造与能量,宗白华先生强调:“气韵,就是宇宙中鼓动万物的‘气’的节奏、和谐……气者,心随笔运,取象不惑。韵者,隐迹立形,备遗不俗。”^④可见,“气韵生动”追求的不是对现实世界的一一摹写,而是艺术作品呈现的生命力量,要求创作者不仅要“取象不惑”,还要“隐迹立形”,在把握绘画对象的内在气韵时,隐去创作踪迹,实现与艺术的融合化生,为艺术作品

① 朱立元、胡新宇:《线与生成:德勒兹文学创作理论的两个主要概念》,《文艺研究》2012年第1期。

② E. W. Holland, D. W. Smith, C. J. Stivale, *Gilles Deleuze: Image and Text*, London: Cromwell Press, 2009, p. 14.

③ [南齐]谢赫:《古画品录》,上海古籍出版社1991年版,第3页。

④ 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社2005年版,第89—90页。

留下有余味的空间。接受者在面对艺术品时有一个“妙悟”的过程，需要调动想象和感觉，体味艺术品的“韵外之致”“味外之旨”，而不是一味遵循作品和世界一一对应的原则，挖掘背后的永恒真理或僵化的旨意。同时，“气韵生动”蕴含着中国古代美学家对生命内在价值的推崇，艺术的最高旨意或者艺术的精神就在于展现生命自身的创造。《周易》“大哉乾元，万物资始，乃统天。”^①意为万物萌生依赖于乾元之气，“气”是世间万物生成的本源，使自然得以有规律地运作，并维持和谐相生的状态。《庄子》有“气之聚则为生，散则为死”之说，又云“野马也，尘埃也，生物之以息相吹也。”^②钟嵘《诗品序》开篇言明：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”^③“气”推动世间万物的变化，并感发、摇荡人的精神，催生了艺术。可以说，中国美学的基准建立在对内在生命的推崇上，这与德勒兹将艺术视为“一种生命”是一致的。

游牧艺术的生成意味着艺术要突破原有的疆域和界限，从再现论中划出逃逸线，实现自身的解辖域化。生成就是要进行解辖域化，突破原有的界限和阈限，走向解域和开放的平滑空间。为了说明条纹空间与平滑空间，德勒兹用中国象棋的辖域化和围棋的解域化加以阐释。在《千高原》的第12座高原“1227年——论游牧学：战争机器”中，德勒兹从单个棋子、棋子间的关系以及棋子涉及的空间三个方面讨论、比较了战争机器和国家机器、结域与解域、条纹空间与平滑空间的生成。“围棋的‘平滑’(lisse)空间，与象棋的‘纹理化’空间相对。围棋之习俗(Nomos)与象棋的国家相对，习俗与城邦(polis)相对。这是因为，象棋对空间进行编码和解码，而围棋以全然不同的方式运作，它施行结域和解域(它将外部建构成空间中的一个界域，又通过建构起第二个邻近界域的方式来对第一个界域进行加固；对敌人进行解域，从其内部瓦解它的界域；通过‘弃’、转投别处而对自身进行解域……)。”^④首先，从单个棋子来看，象棋是一种国家或宫廷的游戏，棋子被一一编码，始终凝结在国家机器的辖制中，棋子的位置、走法要遵循既定的规则，具有一种内在的本性或内禀

① 陈鼓应，赵建伟注译：《周易今注今译》，商务印书馆2016年版，第6页。

② [清]王先谦集解：《庄子》，上海古籍出版社2016年版，第1页。

③ [梁]钟嵘：《诗品》，商务印书馆1931年版，第1页。

④ [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂：千高原》，姜宇辉译，上海人民出版社2023年版，第328页。

的特性,是被主体化的个体;围棋的棋子形状是圆颗粒,没有固定的名称与属性,是“一个非主体化的机器性配置的要素”,只有一种匿名的、集体性的、第三人称的功能,需要根据具体的情境做出应对。其次,从棋子间的关系来看,象棋棋子彼此之间以及与对方的棋子之间保持着一一对应的关系,具有等级性、结构性的功能,如王、后、将、兵等,围棋子着眼于外在的关系,实现“碰”“围”“断”等插入性或情境性功能,实行一种未被体制化、条理化、编码化的战争。最后,象棋和围棋占据的空间也有所不同,象棋侧重于对封闭的空间进行点到点的部署,形成的空间是封闭性的条纹空间,围棋则可以在任意一点出现,不再遵从从点到点的线性运动,没有目的和终结,脱离了固定的秩序和结构,围棋生成的是一个开放性的平滑空间。

三、中国美学的“感觉”“形象”与“身体”

在《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》(1981年)中,德勒兹指出艺术要恢复对“感觉”的生成。《什么是哲学?》(1996年)重申艺术作为“感觉”的实存,认为“艺术作品是感觉的一种生存物,而不是任何别的什么:因为它自在地存在。”^①绘画中要描绘出感觉,不能离开由力构成的身体,“形象就是身体。”^②绘画的过程是由纯然多元的力构成的身体通过自身和外部的作用产生的纯粹反应,这种偶然、瞬时的反应就是一种“感觉”。通过对中国美学的考察,德勒兹发现艺术中“感觉”“形象”和“身体”的生成。

首先,生成性的艺术是作为“感觉”的艺术,这并不是说艺术创造的要义是描绘出主体的感受,而是说“感觉”是绘画的对象和生命,中国绘画的“留白”给予德勒兹启示。艺术是“感受和感知物的组合体”,“感受”不同于感情、情感,不是作为主体的人的一种感情状态,它要确证的是艺术创作和接受过程中“情动”“力”“强度”的生成。“感知”不同于知觉,不是作为知觉主体的人对世界的把握,而是一种去主体化的、非人的生成。艺术不是绘画组合体的简单

① [法]吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利:《什么是哲学?》,张祖建译,湖南文艺出版社2007年版,第434页。

② [法]吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,广西师范大学出版社2017年版,第22页。

聚合、画面的完满填充，而是“需要通风和空白的部分，因为空白也是感觉，任何感觉在自身的形成过程中都要利用空白，一切都立足于土地上和空气中，而且保存空白，在自我保存的同时保存于空白中，一张画布可以满得连一丝风也透不进，可是，正如中国画家所说，它必须留下可供奔马腾跃的足够空白（即使须借助平面的变化）。”^①与西方绘画将画布底层填充完满不同，中国绘画注重在画面中留有虚空，注重无画处皆成妙境，“留白”不是一种莫名的虚有，而是力与强度的生成。以山水画为例，清代原济的《山窗研读图》在空白的画布上挥洒笔墨，运用墨的渲染来呈现山川的形态，又以工笔勾勒出山川的气势，在笔墨之间“尺幅管天地山川万物”，虽然线条描绘的山川石林、草木流水的纹路和轮廓模糊不清，极具朦胧的样态，但在山头以水墨交融的破墨法使得画面呈现运动之态，画家心淡若无者，实现了艺术的灵气与艺术家内在生命的融合。

其次，生成性的艺术能在“概念”与“形象”、“具象”和“抽象”之间开辟第三条路，重视“形象”（figure）的重要性。一方面，德勒兹看到，“形象”与“概念”之间焦灼的关系，在以往的哲学和绘画传统中，“概念”和“形象”几乎以二元对立的形式存在，“人们时而把理性的盛誉赋予概念，把形象打入非理性的黑夜及其象征物；时而把富于精神生命的特权交给形象，概念则被认为只是某种人为制造的死去的知性的运动。”^②另一方面，德勒兹关注“形象”的缺席，西方绘画从古希腊直至中世纪、文艺复兴、新古典主义、印象派再到现代主义，总的趋势是逐渐从具象写实到浪漫抽象。到了德勒兹那里，现代绘画显然早已摒弃再现写实的古老手法，代之以现代抽象。德勒兹认为无论是具象绘画还是抽象绘画，都没有实现感觉和形象的生成，“它们并不到达感觉，它们不让形象脱颖而出。”^③经由程抱一的《虚与实：中国画语言研究》（1991年）和朱利安（Francois Jullien）的《过程或创造》（1989年），他发现在形象和概念非此即彼的对立中，出现了共享于一个内在性平面的亲缘关系，这体现在中国《周

① [法]吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，湖南文艺出版社2007年版，第437页。

② 同上书，第329页。

③ [法]吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社2017年版，第48页。

易》的八卦爻辞中：“中国思想采用一种循环往复的方式，把某种自然—思维的图解式运动记录在一个平面上，阴和阳，八卦易图的那些续断的组成成分便是这一平面的各个剖面，也就是这些无限运动的内涵纵坐标。”^①德勒兹对中国借形象从事思维的认定是通过对《周易》的解读确认的，对《周易》的认识是德勒兹与黑格尔在阐述中国时的分歧之一。在黑格尔看来，中国人通过卦象认识世界只是一种朴素且浅层、直观且感性的认识，没有上升至理性思辨的层面，这种认识和思想只能流于空虚。“中国人不仅停留在感性的或象征的阶段，我们必须注意——他们也达到了对于纯粹思想的认识，但并不深入，只停留在最浅薄的思想里面……因此在这一套具体原则中，找不到对于自然力量或精神力量有意义的认识。”^②从具象化的符号和形象中只寻得了思想的便利，“他们是从思想开始，然后流入空虚，而哲学也同样沦于空虚。”^③德勒兹认为，中国人通过八卦意象和爻辞考察天地、自然与人的关系，使得思想、思维方式和西方哲学所依赖的“树根”的思维方式有所不同，这是对多元、混沌、差异的世界的肯定，能“范围天地之化而不过，曲成万物而不遗。通乎昼夜之道而知，故神无方而《易》无体。”^④《周易》的实质虽然是“象”，即对客观事物的取象，但客观事物始终处于变动生成之中，《周易》包容的正是天地宇宙之间最为无常的变化，世界变动不居，《周易》也就没有固定的形态。遗憾的是，德勒兹为了最终迂回自身的文化和哲学传统，“借助形象从事思维”的中国思想在后期却被认定为一种“前哲学”。

最后，生成性的艺术具备“无器官身体”所需的内在性平面，将“欲望”从被压抑的状态中解放出来，还欲望以积极生产的一面。在《千高原》第6座高原“1947年12月28日：怎样将自身形成为一个无器官的身体？”中，德勒兹谈及中国之“道”：“公元982—984年间，在日本出现了一部编译中国道家论述的大型合集。我们在其中看到了一种在女性能量和男性能量之间的强度流通，女性发挥着本能或内禀之力的作用（阴），然而，男性窃取了此种力量，或者，

① [法]吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，湖南文艺出版社2007年版，第329页。

② [德]黑格尔：《哲学史讲演录》第1卷，贺麟、王太庆译，商务印书馆1997年版，第120—121页。

③ 同上书，第122页。

④ 《周易今注今译》，陈鼓应、赵建伟注译，商务印书馆2016年版，第593页。

此种力量被传送到男性身上，以至于被男性传送之力（阳）反过来也变为内禀的，甚至是更加内禀：力量的增强。……问题并非在于将欲望体验为一种内在的缺乏，也不在于延迟快乐以便产生出一种无法外化的剩余价值；相反，问题在于构建一个强度性的无器官身体，道，一个内在性场域，在其中，欲望无所缺乏，并从此不再与任何外在的或超越的标准相关。”^①一方面，在“滋阴补阳”中，德勒兹肯定了欲望的积极生产、力的流通和能量的增强，他指出：“欲望的唯一客观性就是流动。”^②在道家思想中，与男人/女人相对应的是阳/阴范畴，相对来说，男人具有阳刚之气，女人具有阴柔之气，阳刚之气与阴柔之气相互持续地输出、贯通、融合，永远处于运动和生成的过程，双方不存在窃取能量的关系，没有一方处于欲望的缺乏、匮乏状态，双方相互作用，保持平衡的状态，也就没有预设的欲望主体和欲望客体，两者共同构建起一个“无器官身体”的场域或平面。另一方面，在“滋阴补阳”中，“虚—实”“阴—阳”等范畴看似构成二元对立结构，但只是一种表面上的对立，“虚—实”“阴—阳”等范畴更注重相互转化和化生，这契合了德勒兹生成美学的理论诉求。《老子》有言：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^③黑格尔将“道”视为唯一的同一性，这显然违背了“道”的本义，德勒兹却看到“道”对万事万物生成的肯定。在这个意义上，他对“道”的理解乃是蒋锡昌在《老子校诂》中强调的那样：“《老子》一二三，只是以三数字表示道生万物，俞生俞多之义。”^④道是世界的根本，世间万物由阴阳相互转化、相互作用而成，阴阳不构成二元对立，也并非处于静止不动的状态，二者通过相互激荡、运动，达到和合的状态，从而生成宇宙，化成万物。

同时，德勒兹由“滋阴补阳”说明“无器官身体”的开放性，试图激活身体被束缚的潜能。“无器官身体，就是卵。”^⑤卵指涉的是一种纯粹强度性的介质

① [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂：千高原》，姜宇辉译，上海人民出版社2023年版，第142—143页。

② [美]凯尔纳、贝斯特：《后现代理论：批判性的质疑》，张志斌译，中央编译出版社2011年版，第97页。

③ 陈鼓应注译：《老子今注今译》，商务印书馆2020年版，第233页。

④ 蒋锡昌：《老子校诂》，商务印书馆1937年版，第279页。

⑤ Gilles Deleuze, Felix Guattari. *Capitalism and Schizophrenia (Vol. 2): A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 164.

和实在,能够跨越有机体的阈限和固化,进行能量的转换。“无器官身体”重在反对有组织的、规范性的、整体性的身体的概念,身体突破了有机组织的限制与压抑,充满欲望、强度、力与能量,是自由的、开放的、创造的身体。但“身体”在传统哲学中处于被压抑的否定状态,人们并不知道“身体究竟能做什么事”^①,德勒兹借用“无器官身体”唤醒身体的物质力量,指出:“每一种力与其他力相关,它要么服从其他的力,要么支配其他的力。界定身体的正是这种支配力和被支配力之间的关系。每一种力的关系都构成一个身体——无论是化学的、生物的、社会的还是政治的身体。任何两种不平衡的力,只要形成关系,就构成一个身体。”^②可见,界定身体的不是器官、组织、系统等层级结构,而是力与力之间的关系,“滋阴补阳”中力和能量的流转就构成一个身体,阴、阳两种多元的力所构成的身体也总是偶然的结果。身体的潜在在绘画领域尤为突出,德勒兹指明:“形象,就是无器官身体。”^③“绘画是最贴近身体的艺术,是知感与情动力在人身体浮现时,最直接与其接触的艺术——感觉的逻辑。”^④无论是培根绘画中的“痉挛”和“歇斯底里”,还是阴、阳之力构成的身体,都能作为一种“感觉”。在明代画家陈洪绡的《夔龙补衮图》中,出现了与培根绘画中相似的人物变形和扭曲的身体,画面人物比例失衡,头大身小,神情怪异,人物身体的扭曲由线条和力的轻缓完成,呈现了一种奇骇怪诞之美,人们从中感受到的是身体充溢的力与能量。

此外,道家思想和中国绘画注重的是虚实相生、有无相生,能够实现“身心合一、虚实合一、主客合一、物我合一的境界。”^⑤这与德勒兹的“虚拟”(virtual; virtuality)概念形成对话。德勒兹的“虚拟”意味着现实中可感知到的实际形式和样态都衍生自背后纯粹差异(pure difference)的生成流动,可感知的存在形式和存在物其实只是生成的某一个瞬时的、相对稳固的状态,德勒

① [荷]斯宾诺莎:《伦理学》,贺麟译,商务印书馆2021年版,第100页。

② [法]吉尔·德勒兹:《尼采与哲学》,周颖、刘玉宇译,上海文艺出版社2023年版,第76页。

③ [法]吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,广西师范大学出版社2017年版,第60页。

④ [英]罗纳德·博格:《德勒兹论音乐、绘画与艺术》,李育霖等译,台湾麦田出版社2016年版,第247页。

⑤ [法]吉尔·德勒兹:《电影2:时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,湖南美术出版社2004年版,第24页。

兹称其为生成的“收缩”(contraction),也是虚拟收缩或现实化的状态。在艺术中,我们得以“生成—不可感知”(becoming-imperceptible),感知理性、感性各自遗漏的东西,感知纯粹差异中产生的“事件”(event),感知艺术自身的生成潜能。“道”重于“天地之间,其犹橐籥乎!虚而不屈,动而愈出。”^①天地之间充满空虚但不会穷竭,而是生生不息。《老子》中有“三十辐,共一毂,当其无,有车之用。……故有之以为利,无之以为利。”^②中国思想和中国绘画注重有无相生,空虚之中“无之以为用”。“道”不能由感官感觉到,如“夷”“希”“微”,“此三者不可致诘”,终究要“复归于无物。”^③也就是说,作为形而上的“道”并不指具体可感的实存物,它无形无声,超越一切感觉知觉的作用,突破了经验世界的种种界限,具有生成和创造的潜能。中国绘画也注重虚实之间的依存与转化,画中常常有“山色有无中”的朦胧状态,追求的是虚实相间的效果,达到“不似似之”的妙境。在中国水墨画中,取象不是具体的物象,而是融合心灵体验的意象,并加之以设色、水墨。相比于色彩浓烈的红、黄、蓝等颜色,中国画家取白墨相合,在白色的宣纸上运墨、渲墨,大胆挥洒间生成世界的形象,也即一片混沌多元的气象。

四、“中国美学”或“中国”的审美化

德勒兹对中国美学的重释可以使我们从异质的角度反观自身的文化,但在文化、思想、理论的双向影响与生成中,“误读”也必然发生。从引用亨利·米勒(Henry Miller)的文本来看,德勒兹显然也认识到谈论中国问题的难度:“米勒说的是哪个中国呢?古代的,当今的,还是某个想象中的中国?甚至是另一个中国——它构成一个变幻不居的地图的一部分?”^④德勒兹虽然意识到“中国”在理论生产中变动不居的形象和意义,却对此悬置不议,而是择其所需进行概念生产,策略化地将古典中国美学化。

① 陈鼓应注译:《老子今注今译》,商务印书馆2020年版,第94页。

② 同上书,第115页。

③ 同上书,第126—127页。

④ [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂:千高原》,姜宇辉译,上海人民出版社2023年版,第16页。

具体来看,这种对中国美学的挪用和抽离忽视了中西方文化背景及思想、理论生产的差异。首先,“根茎”“无器官身体”“游牧”“界域”“解域”“条纹空间”“平滑空间”等概念是德勒兹基于西方传统哲学对“存在”同一性、二元逻辑、中心化和整体性的迷恋提出来的,“根茎”反对的是“树根”这一二元结构的精神实在;“平滑空间”反对的是单一的线性时间和封闭、僵化的“条纹空间”;“无器官身体”反对对身心关系进行二元划分,肯定身体和欲望的积极生产;“战争机器”反对的是“国家机器”的组织与捕获。通过这些生成性的概念,德勒兹批判西方形而上学传统,尤其是精神分析和现代资本主义,他批判的基点建立在西方知识谱系上。道家思想产生的背景则大为不同,以儒道思想为主的中国思想的产生不是对知识谱系演变的考察和批判,而是古代思想家对自然、世界和人的朴素认识,主张“天人合一”,“即人与自然、与宇宙合一。”^①中国美学也有别于西方美学、诗学的认识路径。德勒兹认为,生成是艺术的内在要求,艺术激发生成,他关于艺术的探讨其实是哲学思想的延伸,反观中国文艺,它“重视的不是认识模拟,而是情感感受,于是,与中国哲学思想相一致,中国美学的着眼点更多不是对象、实体,而是功能、关系、韵律。”^②中国文艺同样降生于中国诗画家对天人关系、人与自然关系乃至人对自身的探寻。

可以发现,德勒兹对“中国”的态度充满反差甚至断裂,前期中国美学的生成到后期却被归之为“前哲学”。以《什么是哲学?》为界,他开始转向对中国美学的反思,以往具有“根茎”般生成潜能的中国美学因“借助形象从事思维”而被划入“前哲学”的范畴,处于哲学的童年期或幼稚期,缺少概念及哲学生成所必需的“内在性平面”。在这个意义上,德勒兹对“中国”的进入与重思和黑格尔对中国“无哲学”的论调仍然殊途同归,只不过在黑格尔那里,中国之所以“无哲学”是因为缺少“绝对精神”这一最高理性,而在德勒兹那里,则是因为缺少概念和哲学所必需的“内在性平面”。“生成—中国”作为德勒兹采取的一种“迂回”策略,目的在于重回西方哲学的“未思”之处。在他的理论视域下,“中国”主要还是古典中国,他与中国美学的相遇更多体现为一种理论间

① 冯友兰:《中国哲学简史》,赵复三译,生活·读书·新知三联书店2013年版,第27页。

② 李泽厚:《美的历程》,生活·读书·新知三联书店2009年版,第55页。

的暗合而非直接影响，这就导致中国美学的范畴或精神也极易沦为德勒兹哲学剧场中的一个概念、符号。此外，德勒兹对中国的“进入”和解读始终在自身的哲学概念和范畴内，忽视了对中国美学诸多概念范畴的深入了解，无怪乎朱利安担忧道：“中国在我们思想视野中造成的‘闯入’，既不能通过简单地重建明晰结构归于人类学，也不能归于哲学，好像可以一下子就与之建立起一种对话关系。我想，这也就是为什么黑格尔，还有梅洛·庞蒂和晚近的德勒兹等人在谈到中国思想时，总是以差不多同样的方法结束：就是把中国思想当作某种‘哲学的童年’或‘前—哲学’来对待。”^①在此，作为“前哲学”的中国思想更像是“一场漫游”^②，呈现的是原始的混沌状态。

在被称为“后结构主义”的哲学谱系中，法国理论普遍寻求无逻辑、碎片化、解构性的激进姿态，世界如德勒兹所言“一片混沌”(un chaos)。在这个混沌一团的世界中，各个极具差异性的事物之间并非对立存在，具有二元的等级关系，而是相互渗透、相互化生，以无规则、无秩序的方式相互关联，从而形成各式各样重叠交缠的“褶皱”(folds)。在这个意义上，德勒兹之所以青睐中国美学，正是因为他从中看到了世界原初的混沌本原。在这个意义上，“中国美学问题”与“五月风暴”具有同等效应。德勒兹曾提及中国古代的政治、长征以及第三世界的解放运动，但“生成—中国”的面向显然偏重美学领域，具有生成和逃逸性的“革命中国”也已然成为一种“中国美学”。在《千高原》的导论“根茎”中，德勒兹认为中国的官僚体制是运河式的，这与西方“树根”式的政治体制不同：“专制君主如河流而非源头那般行动，因为源头仍然是一个点，一个树一点或根；他与水流并进，而非安坐于树下；佛陀之树生成为根茎；毛泽东的江河与路易王的树。”^③虽然中国的官僚体制具有根深蒂固的阶层性，但它强烈的弥漫性和渗透性使其统治表面上更为柔和，也更为持久。随着“五月风暴”的发生，德勒兹称德拉博德精神病治疗中心为地道的革命根据地(une base révolutionnaire)。在访谈纪录片《德勒兹字母表》中，德勒兹提及“左翼”

① 杜小真：《远去与归来：希腊与中国的对话》，中国人民大学出版社2004年版，第23页。

② [法]吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，湖南文艺出版社2007年版，第247页。

③ [法]吉尔·德勒兹、费力克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂：千高原》，姜宇辉译，上海人民出版社2023年版，第17页。

时再次论及了中国,他指出欧洲迫切需要维持自身地位,却看不到异质中国可能提供参照。对德勒兹来说,左派不仅意味着筹划、建立世界的装配,同时意味着永不停歇地生成少数(minoritarian)。他始终坚持,“五月风暴”是纯粹的生成,是生成的侵入,面对“五月风暴”所带来的惊颤,从宏观政治的观点来看,革命的形式已不可感知,无法确定的事物从中逃逸,但包括中国在内的第三世界的革命和斗争方式在革命内部划出了逃逸线,这正是微观政治的运作,或曰分子政治的典例。德勒兹由此大胆断言:“从微观政治的角度来看,一个社会是为其逃逸线所界定的,而这些逃逸线是分子性的。”^①“五月风暴”已经证明,西方宏观政治早已不能对新的政治和社会危机做出解释,革命中国却是微观的分子政治的突显,“蒙古人成吉思汗,中国人毛泽东”^②等中国革命的引导者将自身与流相连接,化身为引导性的符号、粒子,释放出逃离原有黑洞、僵化政治的能量,始终处于逃逸线之上,成功实践了微观政治。

随着“五月风暴”的发生,德勒兹等激进思想家认识到革命主体已悄然发生转变。阿兰·巴迪欧指出:“有可能主体什么也不是,毋宁说它在生成(devenir)之中。”^③可见,在对待主体问题上,激进思想家认为主体理论必须变革,主体并非一种本质性的规定和存在,而是处于生成之中的观念。德勒兹探讨的正是永远处于生成之中的生成—革命者,即精神分裂者和游牧民,它们是真正的后现代主体,是微观政治的生成。精神分裂者能够突破俄狄浦斯对欲望的整合和压抑,突破理性对欲望的辖制,释放出欲望的能量;游牧民始终处于流动之中,突破条纹空间的辖域化,走向开放的空间,甚至能在解域化的同时,生成平滑空间。同时,德勒兹坚称,尽管革命失败,却无法阻止人民生成革命者,“一场生成—革命并不关心那些有关革命的‘过去’和‘未来’的问题;它在两者之间进行,每次生成都是一个共存的断块。”^④但他从微观政治入手,关注的是从战争的克分子序列中逃逸出来的游牧主体,这类游牧主体以游离、分

① [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂:千高原》,姜宇辉译,上海人民出版社2023年版,第197页。

② 同上书,第206页。

③ [法]阿兰·巴迪欧:《世纪》,蓝江译,南京大学出版社2017年版,第111页。

④ [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂:千高原》,姜宇辉译,上海人民出版社2023年版,第268—269页。

散的形式存在，还只是一种思想观念的构想，尚待现实化。因此，“革命中国”的真实情况并不重要，只是德勒兹哲学剧场中一个被符号化、概念化的形象。此外，在对待战争的观念上，德勒兹认为革命的观念本身就是含混的。当革命观念指向一种国家形态的转化时，它是西方的；当革命观念谋划着国家的毁灭和废黜时，它又是东方的。界定东西方战争和革命的，并不是稳固不变的二元结构，而是一种游牧化的力量，中国革命虽然已经划出逃逸线，但其实仍受宏大、确定的形式的组织，西方的战争和革命也同样存在被捕获和划出逃逸线的双重可能。

生成不仅意味着对僵化思维的突破，也意味着对新的思想创造方式和异质文化的发现，“生成—中国”是德勒兹反思西方同一性和二元逻辑的尝试。在他看来，西方/东方的划分建立在西方传统哲学“树形”思维的基础上，东方和西方不断地增强了表面上的对立与差异，未能脱离二元对立的窠臼。德勒兹在这一稳固的二元逻辑中看到一种分子性的生成，认为对东西方的评价不能再遵循二元结构的克分子节段：“西方和东方这两大阵营不断地受到一种分子性的节段化的作用，它导致一种曲折的裂痕，使得双方难以保持它们固有的节段。就好像始终存在着一条逃逸线，它或许始于涓涓细流，流经节段之间，但却躲避着它们的中心化，逃避着它们的总体化。扰乱着一个社会的深层运动就以此种方式呈现出来，即便它们必然会‘被再现’为一种克分子的节段之间的冲突。”^①也就是说，在西方/东方的二元划分中，始终有试图逃逸的因素或流在源源不断地生成，意味着将东方视作西方“镜像”之稳固秩序的逐渐松懈乃至崩溃。作为“他者”的“中国”在德勒兹生成美学中扮演的是一个“可能世界”的角色，既非带有异国情调、有待西方去认识和解释的客体，也非如“内在的主体”一般的“自我”，而是涌动着生成的潜能，带来思想的冲击。在与中国的相遇中，德勒兹意图突破西方/东方二元结构，批判西方哲学对同一性的迷恋，但在美学地“完成”这一思想史任务时，“生成—中国”的审美理想也似乎走向了终结。

^① [法]吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂：千高原》，姜宇辉译，上海人民出版社2023年版，第197页。

“Becoming-China”: Deleuze’s Chinese Aesthetic Problems

Liu Xin Ling Xueping

Abstract: “Becoming-China” is the result of the encounter between Deleuze and “China”, in other words, “China” participates in the generation of Deleuze’s theory. Chinese aesthetics, especially classical aesthetics and art theory, became a laboratory for Deleuze’s heterogeneous ideas: the classical aesthetics of the “qi yun sheng dong” that has characterized Deleuze’s “nomadic art”; the techniques of Chinese chess and weiqi each illustrate key concepts such as “striped space” and “smooth space”; the “liu bai” of Chinese painting illustrates “sensation” as the source of art; the eight trigrams’ intention of “thinking through images” is the key concept of art in terms of “concept” and “image”, “figurative” and “abstraction”. Taoist thought is the plane of generation and circulation of the “body without organs” and “desire”, forming a dialog with Deleuze’s concept of “virtual” in the interplay of nothingness and existence. Through classical Chinese aesthetics, the becoming aesthetics has become more and more complete, but the operation of “aestheticisation” of classical China has led to “misinterpretation” problems.

Key words: becoming-China, Deleuze, Chinese aesthetics, nomadic art, body without organs