

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white sans-serif font on a blue rectangular background.

不要觸摸我 [Noli me tangere]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Nancy, Jean-Luc
Publisher	Institute of Sino-Christian Studies; Institute for the Study of Christian Culture, Renmin University of China
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-06-26 08:41:30
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/165325

不要觸摸我^①

Noli Me Tangere

讓-呂克·南希

Jean-Luc NANCY

Abstract: *Noli Me Tangere* is a Latin phrase that means, “Do not touch me”. The phrase is from the New Testament, better translated as “do not hold me back” or “do not think to touch me”. It is a phrase attributed to Jesus after he rose from his tomb three days after his death. Jesus spoke this phrase to Mary Magdalene. In his book *Noli Me Tangere*, Jean-Luc Nancy explores the meaning of this phrase and the act of pushing away. According to Jean-Luc Nancy, Jesus’ request of “*noli me tangere*” suggests that as one just risen from the dead, he was unable to be touched, unwilling to be touched, and unable to bear the pain of being touched. Christ’s resurrection here is neither a transformation nor a metamorphosis; it is instead an emphasis on death and on departure. The absence, the empty tomb, the opening that Jesus’ death allows, is an emptying and an opening of possibility. The ending of his life is not

231

① 選自 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere: Essai sur la levée du corps* (Paris: Bayard, 2003).

a closure, nor is it finality; it is instead a beginning of a new world. The empty tomb brings with it the knowledge of the openness of the universe. The paintings and engravings that Nancy studies include the work of Rembrandt, Dürer, Pontormo, Cano, and Titian. Each artist depicts the moment of Mary recognizing Christ, and reaching out for him, only to be held at arm's length. She has found an empty tomb, but Jesus has not emerged from his tomb. He emerges from the light and is already resurrected, but he has not returned to life. There is no return, because he has already departed from this world. Mary cannot touch him or hold him back because he has already left.^①

Keywords: touchable and untouchable, Kenosis, Opening, Departure

232

不要摸我 (Mè mou haptou - *Noli me tangere*)

現在讓我們一起來讀這一章節的文本：

馬利亞來到墳墓。她發現墳墓是空的，而兩個天使在裏面。

天使對她說，婦人，你為甚麼哭？她說，因為有人把我主挪了去，我不知道放在哪裏。

說了這話，就轉過身來，看見耶穌站在那裏，卻不知道是耶穌。

① 本文摘要部分来自 Evelyn Hartogh 为英文版而写的书评。参见 <http://reviews.media-culture.org.au/modules.php?name=News&file=article&sid=2885>.

耶穌問她說，婦人，爲甚麼哭？你找誰呢？馬利亞以爲是看園的，就對他說，先生，若是你把他移了去，請告訴我，你把他放在哪裏，我便去取他。

耶穌說，馬利亞。馬利亞就轉過來，用希伯來話對他說，拉波尼。（拉波尼就是夫子的意思）

耶穌說，不要摸我。因我還沒有升上去見我的父。你往我弟兄那裏去，告訴他們說，我要升上去，見我的父，也是你們的父。見我的神，也是你們的神。

抹大拉的馬利亞就去告訴門徒說，我已經看見了主。她又將主對她說的這話告訴他們。^①

這個場景是圍繞着這個視像所組織起來的：馬利亞首先看見墳墓的石頭被挪開了，而從這裏開始，整個場景都是在與空墳墓、與欲望、與害怕進去看的關係中展開的。馬利亞將會看見耶穌，後者讓她看見了他，因爲她懂得在墳墓中看。看那個並不需要去看的人，而是看那個——只是將自身給予那些有能力的目光去看的人、將自身給予那些在不可見的黑夜中懂得怎樣去看的眼睛去看的人，這也是“不要摸我”所承載的中心主題的賭注：“你看見，但如果觸摸本身應該是某個在場的直接形象，那麼這個視覺並不存在，並不能作爲一種觸摸；你看見的是那個並不顯現的人，你觸摸的是一直保持在你的雙手所能及

^① 《約翰福音》20：13-18。向多馬——那個觸摸耶穌傷口的人——顯現那一節緊隨其後。（在這裏我放棄對這個翻譯作一個完整的評論，也不與同觀福音作比較，儘管這些同觀福音對於我的意圖是必要的，但是在這些同觀福音之外——完全是從另一方面的，也就是從繪畫的角度，我也並不企圖作一種藝術史家式的評論，而我有時也荒疏了這方面或者作品中的這方面。）

的範圍之外的那個不可觸摸的，這就完全如同是那個你看見在你面前的人已經離開了這個相遇的位置了。”

如果那些畫家所致力於的這個章節的神學意義首先對於那些信仰的偉大象徵的凝視（天使報喜，聖誕，受難，“專有地說”^①的復活，升天）來說是微不足道的話，那麼這裏所上演的正是一個尤為微妙和複雜的視像（la vision）。一方面，所有一切都發生在那個空墳墓之前，是對墳墓的凝視的倒轉；而另一方面，被給出的視像是一個複雜的、首先就是懸而未決的、隨後由話語所填補、最後由於距離而只能看着時間知道需要讓這個它離開的視像。

當畫家們再現那復活“本身”，他們所再現的是——根本沒有任何地方給出讓人去看、甚至在福音書中都沒有暗示的這樣一個章節。那麼他們的繪畫的意圖在於在某種意義上面對那不可見的面孔，轉向一種看的姿態，並且讓人去看直至目眩，直至畫布變成白熾狀態（這個例子個案見於格呂內瓦爾德

① 如果表達是可能的話！當然，我理解從墳墓中走出了的基督，就像其他人皮耶羅（Piero），格呂內瓦爾德（Grünwald），或者曼特尼亞（Mantegna）所再現的那樣。但是如同我將要簡單地提示那樣，爲了指出在那裏圖像性的捕獲（la saisie pictural）通常是最爲遠離某種“再生”的形象性（la figuration d'une « régénération »）的，這種再現本身是需要分析的。尤其是我們也許可以重新發現“保持直立”這個主題，在徑直從墳墓中走出來的基督那裏，就是如同拉撒路一樣，而不是如同一個睡着的人或者一個病人走下他的床榻。這也是爲了再一次說：不是豎立（/勃起），而是在平面上的旋轉，從水平線到垂直線，是對於同樣的墳墓和同樣的死亡的視覺轉變。從有限生命的水平線上（“水平線”，這就是限度）疊放着無限的直立——這兩者並不相互對立。上升到高處與下降到深處，這是走向同一種高度（altitudo）——按照這個詞的兩種意義而言。但是這雙重的和令人眩暈的“高度”（altitude）也返送回了相近性：就這裏而言，就是手的意義——儘管不能被抓住，卻保持着真理（參見保羅《羅馬書》10：6-8，及其在《申命記》30：11-14中的來源。）

(Grünwald) 那裏)。同時，這個奇觀 (le spectacle) 在畫家那裏通常是伴隨着那些守在墳墓前面兵丁頭暈目眩：復活是作為一種推動大石、打垮人（那些爲了防止門徒們隱藏屍體從而假裝復活的謹小慎微的祭司長和法利賽人^①）的不可思議的力量這樣一個奇觀。繪畫是想提升到令人目眩、盲目的力量以及沉默的爆裂聲這一高度，而至高無上的、被拯救的世界的第一天就是從中突然出現的。

然而，復活顯現的文本場景卻是另一種更爲謹慎的、不那麼閃閃發光的^②，確切而言是相反的，是這樣組織起來的：“自然”人物而非“超自然”的人物、那個復活者的到來是熟悉的而非奇觀式的^③。由於驚愕與恐懼，那些門徒們意味看見了幽靈，而耶穌就讓他們去觸摸他以讓他們確信他是有骨有肉的在那裏的。相信等待着奇觀，並在需要的時候創造奇觀。信仰在於看與聽那個對於平常的眼睛和耳朵來說一點也不異常的地方。信仰懂得去看以及聽，而不去觸及那個地方 (*sans y toucher*)。這也是以馬忒斯那一章節的內容^④：那兩個門徒和復活者談話了很久卻沒有認出他來，而當他們在他掰餅的時候認出他時，他馬上就消失在他們的視野中了。

① 《馬太福音》27：62-66。這一章節在其他福音書中是沒有的。

② 在《馬太福音》28：2-3 中，是一個天使在發光，而不是那個我們並沒有看見的復活者。

③ 《路加福音》24：36-43，關於多馬那個章節在《約翰福音》那裏是一個發展，對此我們將回到這裏。但是這裏“自然”這個詞不應該被理解爲不言而喻的奇跡這樣一種意義上的——也就是說，“超自然”從斜側撞擊“自然”從而誤認了它自己專有的秩序。相反，我想要指出在這裏一點也沒有違背自然，這裏所顯現的一切都是別的東西而非“自然”或者“超自然”的人物。

④ 《馬可福音》16：12-13 以及《路加福音》24：13-35。

在那些——文本之外的——復活場景和那些遇見了復活者的場景之間，確實有着一種差異分開了一種混合了象徵、寓言和神秘主義這些特徵（這些都促使了再現）的想象力，和這一種敘述：這種敘述要求我們去理解那種根本就沒有再現能去承擔的東西，也就是說，理解根本沒有在場能顯現這樣一種遠離——在這種遠離中，在場自身的真理自身缺席。

就這方面而言，不要摸我構成了最為微妙的和最為克制（這是這個個案所說出的）的場景。這就是為甚麼那些畫家懂得不僅從中區分出對於奇跡的迷狂視像，而且區分出聯繫在可見的與不可見之間的、這二者彼此都呼喚和拒斥着對方、這二者彼此都觸摸對方和將對方從自身中隔開的這樣一種微妙的情節（une intrigue）。倫勃朗就是那種以最偉大的簡潔性把握這個情節的人。將墳墓提升到墓園的一個高度上，他在面向着我們的同樣的水平上在右面設置了一個打開了的陰暗墓穴，而在左面是升起太陽的強烈光芒，而太陽那金黃的白色並入了耶穌的衣服，而馬利亞的衣裙則看起來像是從陰影中流淌出來並延展到某種織物之上（也許是已經是空了的裹屍布）。整個畫面幾乎是構成了在一個非常巨大平面上的一個面孔，其中的一隻眼睛是陰沉的而另一隻眼睛則是明亮的（就如同是一種畫家眨眼的方方式）。在這兩隻眼睛之間，對陰影與光芒的分享刻劃出岩石的突出部分，在這塊岩石的突出部分上，墳墓凹陷進去，而且正好是被抹大拉的馬利亞的面容所分開的。被抓住的馬利亞正轉過

頭來，就在那一刻她發現那個人是她還不認識的^①。她的雙眼轉向他，而他也在凝視着她，但是他畫家讓他們的兩張面容幾乎是以正面的方式對着我們，這一切就如同是左邊的那個天使，他也是轉向耶穌，而右邊的天使——我們在畫布上的代表者——在觀察（/思考/對着面看：envisage）這整個場景。



The Risen Christ Appearing to Mary Magdalen, 1638, Oil on wood, 61 x 49.5 cm, Royal Collection, Buckingham Palace, London.

就像我剛才已經指出的那樣，確實說倫勃朗並沒有把他的作品命名為《不要摸我》，而是將這個場景定位為這句話之前的時刻，並命名為《墳墓上的基督與抹大拉的馬利亞》，然而這也並非沒有微妙地暗示了——如同我們稍後將要看到的那樣——這兩個人物之間觸摸的主題。但是在這個場景首先就是占據了畫家的白晝與黑夜之不可能的接觸：它們相切而沒有相接觸，

^① 當她認出他的時候，她看見的是誰呢？按照他的姿態（倫勃朗以精確的形象表現了），當然總是一個看園人。因而事實上也許也就總是那個看園人了。也是通過他的嘴，通過他那無論甚麼活生生的人都有的嘴，死去的基督宣布了他的離開。

它們分有共同的界線而沒有彼此混合，它們相接近而沒有親密性。同樣整個超自然的魔法是處於一種被隔開的狀態中的：復活者並不是從墳墓中走出來的，而是來自另一邊，這一切就好像是白晝並不是來源於黑夜，而是與黑夜面對面卻沒有驅散墓穴那深深的幽暗。復活的神秘並不是被某種重整的肉體所帶來的榮光所喚起的（這就如同是提香，佩魯基諾（Pérugin），巴爾塔沙（Balthazar de Eschave）作品中的基督是以形象修飾的，而不是裸露的。）：他在那個他隱匿的地方，在一個隱匿在畫布之後的一個相切點之上——就如同是在文本的沉默中——自身發光，在那裏，光芒與陰影在沒有彼此觸及的情況下彼此交接，在彼此排斥中彼此分享——在那裏，它們彼此都是對方的真理，卻並不互為中介，也沒有彼此轉換成對方。

238 丟勒（他的許多細節讓人想到倫勃朗是懂得雕刻術的）給出了一個也許是神秘性那更為微妙的版本（如果神秘就是那個自身發光的人，那個在陰影的深處發光，或者說那個從陰影中發光的人）。那個以其光線給黑夜劃上條紋的太陽突然出現，照亮了耶穌的背和他的右肩膀，而他的右手正要觸摸馬利亞；馬利亞的面容被照亮了，而她的背則在陰影中，這正好與她的主是相反的。復活的身體保持在大地上（/塵世的：terrestre）和陰影裏：他的榮光並不屬於他，而復活也不是壓軸戲，相反這是連續的傾空^①（虛己：la kénose），正是在空（le vide）之中或者說在對在場的挖空（l'évidement）中，光才照亮。而這種光並不填補空：反而它再次挖空這個空，這如同我們能夠在丟勒的畫中大膽地提出去破譯看園人（還是掘墓人？）的鏟子和太陽之

^① 參見保羅《腓立比書》2：6-7：theos ekénosen，神自身傾空，在人之中挖空自身。

間的接近性。榮光的身體的榮光（La gloire du corps glorieux）放射出光芒，正如同是墳墓的張開，而不是反對這個張開。（在方塔娜·拉維尼亞（Fontana Lavinia）的畫布上，我們也許可以幾乎相信繪畫所再現的正是這個悖論。）

看園人

這個異像的情節的另一個方面在於抹大拉的馬利亞（/馬利亞·馬德萊娜）一開始的誤認，她認為她看見的是看園人。既然這種誤認是可能的，那麼耶穌並不是，或者說並不是直接地可再認的。然而，抹大拉的馬利亞認識耶穌相當長時間了以致於不可能沒有認出他來。對於她的誤認的解釋依然是懸而未決的：或者說，當她確信她不再會看到他是活着的，在那個允許或者說迫使人去承認其身分的圖像之前，她甚至也沒有安排這種“預-見”或者這種圖形（ce schème）；或者說，耶穌本人，就作為完完全全的他本人而言，首先就不是可再認的^①。就像我們在以馬忤斯的相遇那裏所已經指出的：其他復活者的顯現的場景都是以再認的困難、甚至是以喚起他的變化的特徵為標誌的^②。在相反的意義上，對他外貌樣子的再認並沒有導致在《約翰福音》中緊隨着我們這一章節之後的場景中多馬的認同——只要這個門徒沒有觸摸到那個被處死的人的傷口，他是不會認同

① 在這裏爲了保持最接近文本所辨認的耶穌，我忽略了那個我在上文中所暗示過的那個最爲大膽的假設：他與看園人就是同一個人。無論他究竟是誰，畫家們如此經常地保持着喚起看園人的樣子，至少是通過鏟子或者鐵鍬——我們第一眼看上去有時很難辨別，這種情況是值得注意的。我將會回到這個論述那裏。

② 以馬忤斯的門徒們，《路加福音》24：16。

的。

這種再認基督的困難有雙重的意義。

一方面，這一切的發生就如同他與自身的相似性是一個被懸置的和漂浮的時刻。他是沒有作為同一的同一（*le même sans être le même*），他是自身的變異（*altéré*）：這難道不是正如同一個死人的顯現嗎？這種變異難道不是同時不可感受的和能夠捕獲的嗎——專有地不顯現的人（那個人）的顯現，一個顯現和消失者（*un apparu et disparu*）的顯現——帶着最為專有的和最為暴力的死亡之痕跡？同一不再是同一，外貌與表像的消解，從面容（*le visage*）甚至到面孔（*la face*）的缺席，深陷在身體中、在身體之下滑過的身體。離開銘寫於在場中，在場在場於它的離開中。他已經離開了，他不再在那個他所是的地方了，他不再如他所是了。他死了，也就是說他不是他同時就是的、或者他在場（/顯現：*présente*）的這樣一個東西或者這樣一個人。他是他專有的變異和他專有的缺席：他所居有的僅僅只是他的不可居有（*son impropiété*）。

另一方面，那困難的、不確定的、可疑的再認所帶來的正是信仰的賭注。後者並不在於對已知事物的再認，而是在於把自身托付給未知事物（當然不是把未知事物作為已知事物的一個替代物：因為這樣只是相信而不是信仰）。就這方面而言，《約翰福音》文本章節的接連序列是有啓發意義的。首先是那個在空墳墓前看見那些繃帶和被遺棄的裹屍布“看見就信了”的門徒（約翰本人）。約翰沒有看見就理解了，然而一點也沒有說出他的信仰的內容。這就如同是這種信仰在於對空和作為如此這樣的空的信念，而不是去尋找那個死去的人變成了甚麼。在“不要

摸我”這一章節之後是關於多馬的一個章節：耶穌對他說他因看見才信了是有福的，但他不如那些沒有看見就信了人有福（在這個場景中，“看”與“觸摸”是作為等同物提出來的：觸摸在這裏等同於肯定，或者說等同於視力的完成）。多馬的信仰以明確的方式宣告。他說：“我的主，我的神。”

而在這二者之間，抹大拉的馬利亞是那個被耶穌的聲音所喚而轉過身來（這裏是文本採取了一種微妙用法的一個詞^①）的人，而她的視力則沒有清晰洞見性。在她向認為是看園人的他說話——是爲了向他詢問他是否知道她的主的屍體在哪裏——這整個過程中，她沒有認出他來，而當後者不是回答她，而是喊出她的名字——“馬利亞！”的時候，她認出了他並且喊他，按照《約翰福音》文本所精確描述的是，她用希伯來話喊道“拉波尼（/師傅）”這個名稱——這同時標誌着她的尊敬以及與他的親密性。而抹大拉的馬利亞的情況既不是如同在空墳墓前的信仰，也不是由於確認所帶來的認同。她相信是因爲她聽到了。她聽到了那個喊她的名字的聲音。她聽到了那個僅僅只是對她說話的人。她所聽到的這個聲音是與看園人的外貌樣子是不相符合的，不過同樣地，約翰也沒有說她所看到的改變了。她只是回應那個保持着同樣外貌樣子的人的聲音。

畫家們是理解將耶穌配以“看園人”這個職業最通常的特徵這種做法的挑戰性的：一把鏟子，一把鐵鍬或者一個鋤頭，一頂草帽。當他的面容是落在陰影中時，如同在丟勒的畫中那樣，這種意圖可能是要暗示辨認他的特徵的困難性。相反，鏟子或者草帽僅僅只是從屬於認爲他是一個看園人的那個婦人的思

^① 在這一點上，有着各種微妙闡釋的賭注，因爲按照不同的版本（希臘的或者古敘利亞語的版本），抹大拉的馬利亞一次或者兩次轉過身來。

想。這些特徵在圖像中是對相信或者說對幻覺的再現。而至於信仰，確切地說，信仰所堅持的那種東西沒有任何相信能夠提供，或者欺騙。

很少會沒有看園人的特徵。例如這是在喬托（Giotto），杜契奧（Duccio），或者施恩告爾（Schongauer）那裏的情況。那麼耶穌在這些畫作中則是唯一顯現為基督、彌賽亞和拯救者。這些並列的作品都是再現了一個承載着彌賽亞王位的標記的基督，而其他更為大量的作品把看園人^①生動刻劃成一種閃閃發光的力量。在某種意義上，這是同一個基督。在另一種意義上，作為復活者的彌賽亞（也就是說這樣一種誘惑：彌賽亞在大地上取得了勝利^②）只不過僅僅是第一個到來的看園人。他的外貌樣子沒有甚麼要改變的，故而抹大拉的馬利亞的視覺也沒有甚麼要改變的，而這個視覺也不是一種誤認。是的，就像丟勒所刻劃的，那把挖開大地的鏟子正是毗鄰着升起的太陽。是的，馬利亞看見的是看園人，這個平常的男人緊接着那另一個死去的平常男人——他那張開的墳墓外展了（/暴露了：expose）那深不可測的缺席——而來。

① 當我們同樣在更早的一些彩色插畫和版畫中發現了這種對看園人的再現的時候，我們幾乎不能肯定那個看園人的再現所突出的東西是我們遠離了喬托的。但是我們也不能否認這種再現也包含了一種某個生動的、軼事趣聞的方面，這誘惑着更多的與宗教十分遠離的畫家。除此之外，需要考慮到這裏所有的混合：半-看園人，半-彌賽亞，半身-着裝（這個應該是看園人），半-裸（這應該是從他的裹屍布中走出來的身體），而這些數據組合構成了構圖和顏色的資源。我們對以下這種情況一直很感興趣：這種情況使得一個神學問題——如何去再現這個榮光的身體？——產生了和組合了如此多的藉口作為圖像學上的設計。

② 就是那個在他離開之前，門徒們一直等待到最後一刻的人，而他則回答他們說他並不在於這種勝利，或者說，再也不是如同他們所想象的那樣（參見《使徒行傳》1：6-8）。

馬利亞的信仰在於這樣一種信心：那個呼喚她的人呼喚的僅僅只是她，她忠於這個召喚。在這裏“馬利亞”這個聲音的迴響就如同是先前“亞伯拉罕”的迴響。“有耳可聽的，就應當聽”這首先指的是：聽那個聽懂了那對他（對她）說話的人。也就是說，聽另一個人。“聽着我召喚你，聽着我召喚你離開，去向其他人說我離開了。不要聽其他別的甚麼：你，就是你，和我的離去。我沒有甚麼給你，我沒有甚麼向你啓示，你所看見的僅僅只是看園人。來重複這吧：我是離開。”就像亞伯拉罕那樣，馬利亞並沒有通過論證、假設或者算計來顯明她的信仰^①。她離開了。對離開的真理的回應，正是和她一同離開。

手

既然強調了觸摸，拉丁文、隨後是現代的翻譯必然促使了對人物的手的依賴。觸摸是用手觸摸，而且人首先觸摸的正是手。在大量的文化中，至少在現代西方畫家的那些作品中，觸摸手構成了最低限度的觸摸，這樣的觸摸並不涉及到任何親密性，而是指示了某種平和的，甚至是仁慈的支配權（“觸摸

^① 她並沒有去想：“如果他說出了我的名字，那麼這就是……，等等。”亞伯拉罕也沒有去估量：“如果神就是神的話，他將會拯救我的兒子”；她和他都離開了，他們都去往某處，如同經文所說的……（就這一點而言，對亞伯拉罕的闡釋的差異參見保羅和雅各：在保羅那裏，亞伯拉罕的信仰類似一種估計，這種估計讓人“相信”神會是仁慈的；在雅各那裏，信仰完全是在於在神的命令之下那一離去的行動，而並不在於一種反思的操作裏。）（我在《猶太基督徒》[Le judéo-chrétien]中詳細展開了這個分析，《猶太性，向德里達提問》研討會論文集，巴黎猶太社團中心[Centre communautaire Israélite de Paris]2000年舉行，2003年在伽利略出版社出版。）

那！”在古典法語中人們這樣說是爲了最後的協同或者是爲了結束某種糾紛）。

在大量的圖像再現中，不要摸我所引出的手的遊戲是引人注意的：接近和指向他者，纖細的手指曲線，祈禱與祝福，輕輕掠過、輕觸擦過的輪廓，對審慎或者警告的暗示。這些手總是刻劃了自身保持或者自身克制的允諾或者欲望，並且彼此地關聯着對方：事實上，手通常不僅是繪畫的中心，而且是作爲繪畫本身，就如同是佈局和運用了他們那細長的手指和掌心的畫家的雙手。在古典繪畫中，手在繪畫的組成上，通常是承擔了一種決定性的角色，作爲安排在第二位的一個符號，但它甚至也指引了場景中的其他符號。在這裏的場景中，這一切看起來是最通常的讓手離開和讓手返回到這裏：因爲這些手事實上是來（抹大拉的馬利亞的來）和去（耶穌的去）這個情節的符號和信號，手準備要接上，但是已經斷開連接了，並且其間的距離就像是陰影與光之間的距離，手交換了混合着欲望的問好，手指示了身體，同時手也指向了天空。

抹大拉的馬利亞的手以一種要求的姿態伸向耶穌：毋寧說是張開的並且掌心懸空，手朝向耶穌，手試圖去抓住他或者至少是接納他，在他的身體、或者說在他的衣服的邊緣的他在場的某種東西。相反，耶穌的手（這雙手有時被畫家畫上了釘子的傷痕），通常是以一種令人注意的不確定姿態伸向這個婦人：他同時向她祝福並且和她保持距離。我們肯定的是他不會把她擁入懷裏，甚至不會把她的雙手放在胸前：因爲如果他以她的名字向她問好，如果他以他的顯現作爲禮物給與她的話，這並不是爲了看護她，而是爲了讓她去宣布這個消息。他離開了，她也就應該離開並且去宣布這個消息。這裏，是她作爲除了那

些“弟兄們”——那些將擔負着傳播消息的人——之外的，第一個發信者，第一個信使。基督的雙手很經常地傾斜着，指向了兩個方向：一隻手指向了天空，另一隻手阻止了那個婦人、爲了讓她返回去完成她的使命。

但是也有情況是他們的手就在觸及的點上。對此總是不容易去下判定的，因爲在某些畫作中，沒有明顯的景深，而不同層次的重疊讓人不知道這是一隻觸摸的手，還是它僅僅在前景中：關於這一點的例子就是提香的畫，在他的畫中，那個婦人的右手可以以這樣一種方式去看——在那條線之前越過，或者輕輕觸及後者，而這就讓耶穌更加向他自己收緊這條線，就好像是爲了保護他的身體（甚至是爲了保護他的性器，這已經是遮蓋的，在十字架受難的古典時期（*l'épizônion*）是被強調的，而在《不要》系列中這種情況是相當例外的）。同樣的情況也在蓬托爾莫（Pontormo）、阿隆索卡諾（Alonso Cano）的繪畫中，或者說也在喬托的其中一幅壁畫——在這幅畫中馬利亞的手接觸到了榮光的射線。以下這種的思考不是必需的，但是這是被提倡的，如果讓我去如此解釋的話——這種含糊性是故意的，而且我們被鼓勵去認爲畫面那所有層次的重疊是有着某種接觸價值的。所有這一切的發生就如同是畫家們圍繞着“不要觸摸我”這句話的敘事和語義含糊性而竭力作出的扭轉。因爲我們可以這句話是緊接着一種接觸、緊接着馬利亞（馬利亞是讓耶穌驚訝的）的第一個生動的手勢（/姿態：*geste*）而來的，而這句話也同樣完全可以是爲了防止一種這個男人所預見會發生的行動而宣稱的。這第二種說法看起來是畫家們最經常地採用的，但是這遠不是最爲引人注意的。

相反，通常一幅繪畫自身專有的力量是隨着尤其是在大膽處理這種觸摸或者這種筆觸的處理而到來的。通常的情況也是：當這兩個人物彼此觸摸或者彼此輕輕地觸及（蓬托爾莫，丟勒，卡諾），或者是在幾乎是數量等同於這種情況的畫作中，當抹大拉的馬利亞觸摸了耶穌（提香，喬托），或者是在某些例外的畫作中^①，當耶穌以一種我們大膽地稱之為“倚靠”的方式觸摸那婦人時：在蓬托爾莫的畫中（被布隆齊諾所複製）出現過一次，畫家只是敢於恰到好處地畫出或者讓基督的食指觸點（/顯露/發芽：poindre）了馬利亞的胸部，而在其他兩個藝術家那裏，丟勒與卡諾，同時在一幅聖-馬西曼教堂（Saint-Maximin）的匿名畫作中，基督是可見地（如果不是故意的話）把他的手放在她的頭上。

並沒有甚麼禁止我們去思考：爲了輕輕地阻止或者拒絕那個婦人的手勢，這個男人去觸摸她。然而如果是爲了這個目的，他握她的手——這樣似乎才更真實一點。因爲作出了另一個不是像這樣的手勢，他成爲了一個觸摸的人，而他那句話的意義就是如此被替換了：“不要觸摸我，因爲是我觸摸你。”而如果我們想在思想中從一幅畫穿行到另一幅畫中，或者重疊這些畫作的主題，這個觸摸則讓自身被理解爲一種非常獨特的合體——保持了距離，又結合了溫柔、祝福和撫愛。“不要觸摸我，

① 如果需要提醒一下的話，我並不是斷言已經清查過這個場景在繪畫史上的所有再現，而且我再也不能夠找到我所能獲得的參考資料的所有圖像（例如是梅蒂綏[Metsu]和米里亞爾[Mignard]的那些畫作）。此外在這本書中，也不可能囊括所有這些圖像。

因為我觸摸你，而這個觸摸就是在遠處看護着你的觸摸^①。”

愛與真理在拒絕中觸摸：它們讓它們觸及到的 (*atteignent*) 的那個她或者他後退，因為在觸摸本身中，它們的觸及 (*atteinte*) 顯示了它們是在意義之外的。正是這種不可觸及使它們觸摸了我們，使它們觸點了我們。它們所接近我們的，正是它們的遠離：它們讓我們感覺到 (/觸到、摸到：*sentir*) 這種遠離，而這種感覺 (*sentiment*) 正是它們的意義 (/感覺：*sens*) 本身。正是觸摸的意義命令不要觸摸。事實上，是時候將此確切化了：不要摸我 (*Noli me tangere*) 並不簡單地說出“不要觸摸我”，而是更加字面意義上的“不要想要觸摸我”。動詞 *nolo* 是 *volo* 的否定：它指的是“不要想要”^②。而在這一點上，也是拉丁文翻譯對希臘文的 *mè mou haptou* (對這句希臘文的字面轉換是 *non me tange*)^③ 的替代。*Noli*：不要想要，不要想。不僅僅是不要做，而且即使你做了 (也許抹大拉的馬利亞做了，也許她的手已經放在了那個她所愛的人的手之上、他的衣服上、或者他那裸露的身體皮膚上)，馬上忘了這些。你甚麼也沒有握住，你甚麼也不能握住、甚麼也不能挽留，而這就是你需要愛和知道的。這就是一種愛的知識所是的。愛那逃離你的，愛那離開的。愛的是他的離開。(Aime qu'il s'en aille.)

① 在普羅旺斯的聖-馬西曼大教堂中，在那裏，這個傳奇的發生時間定位於來自埃及沙漠的抹大拉的馬利亞的到來，一個玻璃安瓿瓶被看作是裝有她皮膚的碎片，而這個聖物被命名為“不要摸我”。在同一個地方，放着那幅上文提及到的匿名繪畫。

② 此外，其第二人稱的直陳式現在時的形式是 *non vis*。

③ 然而，如果哲羅姆在撰寫拉丁文文本的過程中，遵循了這裏的用法，*noli* 是拒絕或者一種有禮貌的禁止，確切的說，正如同我們的“請不要想要觸摸”。對“請不要想要”重音強調，是從屬於解釋的暴力的。而只要這樣做並沒有被掩飾的話，這樣做是合法的。

作者簡介：讓-呂克·南希，斯特拉斯堡大學榮休教授。

Introduction of the author: Jean-Luc Nancy, Professor Emeritus of University of Strasbourg.

譯者簡介：簡燕寬，中國人民大學文學院博士生。

Email: yelphin@sina.com

Introduction of the author: Jian Yankuan, Doctoral Candidate at School of Liberal Arts, Renmin University of China.