

“看”的考古学

——读福柯《马奈的绘画》^①

杜小真

绘画问题并不首先、也不独属于画家或美学家。它属于可见性本身，故属于所有人。

——D. 马里翁^②

几年前，我们邀请曾经做过福柯助手的塞宗(M. Saison)来北大外哲所访问讲学，她是巴黎第十大学哲学系教授，多年来从事跨学科的哲学研究，特别致力于哲学和艺术等领域的沟通和对话。《马奈的绘画》^③就是在她主持下几经周折编辑出版的。这本书根据福柯1971年在突尼斯讲学^④的录音整理而成，后面附有以“福柯，一种目光”为题的几位法国学者的评论文章。

福柯关于马奈的演讲，在当时就产生过巨大反响，四十年后的今天，仍然会给予读者强烈的震撼和深深的启迪。对《马奈的绘画》的阅读，会让我们为福柯这位20世纪杰出思想家的哲学思想、批判精神以及不屈不挠的对“真知”的追求而感动，也会为他在认知理论和艺术鉴赏方面卓尔不群的见地而感叹。本文试图从《马奈的绘画》出发，结合福柯本人及其理论研究的知识背景和特点，结合他的哲学思想和考古学方法，去“看”他对马奈绘画的“看”，分析他对马奈绘画的分析，考察他的“目光考古学”的由来以及在其绘画理论中的关键作用，探讨他在马奈作品中看到并据之陈述的目光、(讲座)参与者投向福柯目光的目光以及所有投向他人和自己的交叉目光之间的认识论关联。可见性和不可见性在观画过程中的变化和置换给予我们一种关于目光的启示：艺术家的执著和追求，可以建立可见物和不可见物之间的结构，作为光和影的知识永远可以向言语投射原始目光，这也是“启蒙”的原始意义。最后，我们希望能够从四十多年前的这场演讲中，得到具有当下意义的启示：正如塞宗北大演讲《福柯：诊断现在》的题目所示，福柯是第一个意识到哲学研究中的历史标志的思想家，《马奈的绘画》正是这种现代哲学研究话语实践的范例。



一、哲学和绘画之间的呼应

眼睛不仅仅是眼睛。看，要胜过“看”本身很多。看也是感知，看，就已经在思想。从这

个意义上讲,艺术让人思考。也是从这个意义上讲,美学不仅仅思考艺术,还感受艺术,它处于任何哲学的中心。^⑤

哲学家讲画、评画及画家,这在当代法国很常见。许多当代法国哲学家都具有相当的艺术造诣和独到的鉴赏力。站在哲学家的立场讲述绘画,堪称别具一格。在绘画理论研究中,他们的关注点都集中在一个问题上,那就是重视“看”画的“看”的活动,关注投向画作的目光及其与绘画话语实践的关系。对画面的陈述其实体现了一种哲学立场和理论趋向。比如巴什拉之于夏加尔、凡高^⑥,萨特之于丁托莱托^⑦,梅洛—庞蒂之于塞尚以及西方现代绘画(毕加索、勃拉克等)^⑧,列维—施特劳斯之于普桑^⑨,德勒兹之于培根^⑩,德里达之于拉斐尔、凡高以及卢浮宫收藏的一些珍贵画作^⑪,巴塔耶之于马奈^⑫,米歇尔·亨利之于康定斯基^⑬,还有让—鲁克·马里翁对圣像画的宗教现象学研究^⑭……福柯对马奈等画家的研究无疑属上述之列。早在他的成名作《词与物》、《古典时期癫狂史》等著作中,就已经涉及西方不同时期的许多画家画作,比如西班牙肖像画家委拉斯开兹等。他的绘画研究既具有法国当代思想的共同特点,又显示出其特殊的哲学思考风格。

在进入《马奈的绘画》具体评述之前,有必要对福柯思想的几个来源做一番简要概括。因为福柯的绘画评论是其哲学思想的具体渗透,与其哲学思想的来源与发展,与他对传统的思考、对传统的“异端继承”^⑮密切相关。

1. 法国笛卡尔怀疑主义传统

笛卡尔的怀疑主义不同于之前的怀疑论,主要是方法论上的怀疑,怀疑的结果是,只有一点是不能怀疑的,即作为“在思维的东西”的“我”^⑯。笛卡尔的怀疑原则是:“只要我们在科学里除了直到现在已有的那些根据以外,还找不出别的根据,那么我们就有理由普遍怀疑一切,特别是物质性的东西。因此,精神有它本身的自由,对一切事物的存在只要有一点点怀疑,就假定他们都不存在,不过绝不能认为它自己不存在,精神于是可以把属于理智性的东西和属于物体性的东西区分开来。”^⑰引申到看画的角度,怀疑的存在范围是通过凝视画面的思考所支撑的,绘画在某种程度上自然而然地代替遐想,可以说绘画给形态、体积和数量的观念、即几何学“观看”带来奇特的非凡的形式:绘画构成判断和观看习惯的心醉神迷的实践,从而确定了笛卡尔在《哲学原理》中建立的“普遍数学”的存在论基础。

福柯的怀疑主义应该说是笛卡尔怀疑传统的“异端继承”。福柯是20世纪法国哲学思想界的“另类”,人们给他加了许多标签,如“结构主义者”、“相对主义者”、“历史主义者”、“68年派”、“虚无主义者”等等。而在福柯逝世前不久的一次访谈中,记者问他:“就您不肯定任何普遍的真理而言,您是怀疑主义者吗?”他毫不犹豫地回答:“绝对如此,怀疑任何过去的真理,怀疑无时间性的伟大真理,如此而已。”^⑱福柯的学生、挚友保尔·维尼的话很有道理:“在20世纪,很少有这样只相信事实真理、相信无数历史事实的怀疑论思想家……他从不相信一般观念的真理。因为他不承认任何基础的超越。”^⑲

从追求明确、清楚的真实而首先持怀疑立场这点看,福柯的怀疑与笛卡尔的怀疑既相关又相异。福柯的怀疑主义是双重意义上的批判:一是康德意义上的批判,即知识批判;二是经验论者福柯的历史批判,关涉人、公民以及政治。许多评论认为,福柯在经验人类学方面的独特创造就在于他的历史批判。他要验证人在西方思想中的地位,关注人的出现和消失,即不一定以认识论形态出现的知识的规律性问题,从而质疑自称无所不能的知性和理性的权威。维尼用观看鱼缸中的鱼为例,说明怀疑论者是双面的存在:当怀疑论者思维时,他身处鱼缸之

外,注视那些漫游的鱼。而因为要有体验,他重返鱼缸,似乎成为鱼,为的是决定“投票”给哪条鱼。因此,怀疑论者是引起他怀疑的鱼缸之外的观察者,同时也是鱼缸内转圈的金鱼中的一条。福柯就是这样一位怀疑论者,他观画的立场就是这种双重立场^⑨。

2. 现象学的“看”

德国现象学对法国20世纪哲学产生了深刻的启迪和影响,从某种意义上改变了法国哲学思想界的命运。特别是20世纪中后期,一大批优秀的法国思想家开创了现象学运动的独特风貌,尤其是梅洛—庞蒂、勒维纳斯、福柯、德里达、德勒兹等突破了现象学在法国曾经的存在论转向,提出了胡塞尔和海德格尔那里没有言明的东西:伦理、面孔、解释学、书写、不在场、不可见、匿名、身体、肉身等等。法国现象学运动给欧洲现象学注入了活力。

20世纪法国重要哲学家、思想家几乎无一例外受到现象学启迪,在绘画研究中可以明显看到现象陈述的印记。首先,在他们看来,从“看”的角度,现象学是因为陈述所看到的显现的东西——即显现出来的东西所给出的——才可能声称“回到事物本身”。现象学的意向性理论认为,意识总是指向某物,实际上指向的是“在场”或者说是“显现”。绘画特有的可见性成了现象的特殊个案,“回到事物本身”在看画行为中似乎变成了“回到画面本身”。所以,现象学显然实现了让画面说话,即画成什么样(显现)就是什么样(本质),画面(显现)背后什么也没有。其次,福柯的“实物—画”是现象学反思的结果,正如布朗迪娜·格里热在《艺术与能说的目光》一文中指出的,福柯的哲学思路是以现象为基础的,画变成了“实物—画”,从眼睛走向世界,从瞳孔走向诸物,这种新的绘画哲学就是现象学(第144—152页)。

胡塞尔现象学对法国几代现象学者的影响毋庸置疑,最重要的意义在于使他们能够对现象进行更深入的反思。这种反思也和海德格尔与法国现象学运动的亲密关系有关。福柯等“怀疑的一代”和前一代存在主义者(比如萨特)有所不同^⑩,他们从胡塞尔由先验还原、先验主观性而得到意义终极根源的现象学中走出来,接受了海德格尔对先验唯心论的批判立场,而又与海德格尔的基础存在论保持距离。

首先,福柯把观看绘画视作他研究“现象学陈述”最有效的实践。如何陈述所见,是福柯从现象学出发反思的主要内容,也是他的绘画理论分析的中心论题之一。关键不是解释,而是“看”,是“陈述”的话语,他通过马奈绘画把观者吸引到绘画上来,是为了“观看”那“是其所是”的画面。其次,在福柯的现象学反思中,始终贯穿着对不可见性(不在场)的思考,他要证明“不可见性是可见的”(第6页),用“可见的绘画,替代可读的绘画”(第66页)。我们眼中所见的画面是“现象”,但还存在着不呈现于视觉的“现象”,也需要我们“看到”。这是福柯思考之后提出的重要问题。最后,看到现象学主张让画面说话,这非常重要,但还远远不够,因为这并没有指出理解绘画陈述话语的可能性^⑪。福柯寻找一种绘画话语,这种话语针对的是作为文献的画面,不仅仅是可见的画面,更应是不可见的画面,把陈述从可见性的圈套中解放出来,也就是说,要确立一种避免单纯用感觉经验进行解释的话语,它介于可见物及其可能性条件之间。可以说,福柯力图在绘画理论领域中让他的考古学和现象学站在一起^⑫。

3. 作为独特文化现象的法国认识论

在20世纪的法国思想界,因为第二次世界大战前后存在主义思潮的“统治”,一个重要的思想倾向或潮流往往被忽视,那就是法国认识论^⑬。这里特别提醒注意这个背景,不仅因为以科学哲学为基础的认识论在20世纪西方哲学史中占据特殊地位,在不同学科中产生了深刻影响,福柯本人的哲学思想深受这个思想阵营中许多重要思想家的启发^⑭,还因为福柯在上个世纪50、60年代的思想发展,特别是他有关艺术的思考,都得益于法国认识论,得益于这丰富而

又深刻理论的严格分析立场。

首先,法国认识论一个值得注意的倾向是与纯粹科学主义和纯粹经验主义既关系密切又拉开距离。它虽然总体上否定经验主义,但却对科学实验的细节、特别是科学测量手段予以高度重视。这集中体现在法国认识论者大多不推崇“普遍”认识论,因为从普遍角度思考事实、假说、定律或理论,不能适应现代科学的复杂、精确和缜密,所以,应该实施和应用理性主义。其次,特别应该注意,作为科学哲学的法国认识论把科学视作一种独特的文化,认为泛泛地谈论科学价值是没有意义的,绝不应该将科学等同于技术应用和为经济发展服务的工具,而是要赋予它真正的文化价值。应该说,这样对待科学的态度极大地影响了福柯对诸多人文、社会和艺术领域的认识立场。最后,还应该指出,福柯从法国认识论中获得了一种“历史化的认识论”的视点,即法国人的“地地道道的科学哲学”,把历史作为哲学陈述的工具。科学史——其他学科的历史也同样——并非依靠历史专业,而是根据哲学观点重新剪辑、解释的科学历史^⑧。

总之,有必要关注以上认识论思想对福柯思想的浸染,也是这样的科学哲学立场,决定了福柯绘画理论的一个基点,那就是并不把画面作为单纯颜色和线条的“成作”,而视作一种需要用科学观点“看”的、必须赋予文化价值的“实物—画”。我们从《马奈的绘画》一书的评论和解说中,清楚地看到了这种特殊的科学立场的作用。

在此还要强调一下巴什拉对福柯的影响,主要涉及“认识论的断裂”思想对福柯的“看”、即目光考古学的关键影响。上世纪50、60年代,一种与人类过去“断裂”的观念在法国逐渐明确并发展起来,有人称之为“断裂的意识形态”^⑨。正是巴什拉把“认识论的断裂”引入科学史。他的思想不但对当代科学哲学有重要影响,而且深刻地启迪了诗学、美学和形而上学等诸多领域。巴什拉的出发点是科学,观察所有事物都依据严格的科学立场,他主张排除任何连续性,突出个性,尤其在认识活动中,绝不能隐藏真实的断裂和突发的变异:“即便在一个个别问题的历史演变中,都不能掩盖真实的断裂、突然的变化,这些都足以摧毁认识论连续性的观点。”^⑩

福柯在巴什拉的“认识论的断裂”中获得极大启发,发现任何具体领域中都包含着理性的次序,但这种次序不是编年史的日历时间的排序,而应该被视作一种类似拓扑学(topologie)^⑪的次序。他又结合尼采、布朗肖、巴塔耶等人的思想以及有关历史、权力的思考,关注问题之间、或毋宁说是争论之间的断裂。归根结底,他关注的是一种如何“看”世界——无论是具体的还是抽象的——的观点问题:“……我看到一片新天地——最初的天地消失了,消失在海上……哭泣、呐喊、痛苦,一切都不复存在,因为,旧世界已经走了。”^⑫福柯著名的“知识型”理论其实就是要奠基、重新思考这种“断裂”思想^⑬。在福柯的“看”和“陈述”的理论中,我们都能看到“断裂”思想的影子:已成画作的画面与观者“看画”的陈述之间、画家之“看”与观者之“看”之间、画家位置与观者位置之间……都存在着“断裂”或者说根本的改变。

二、看画:目光考古学

海德格尔的大问题是要知道什么是真理的基质;维特根斯坦的大问题是要知道相关真实事情说的是什么;而我,我的问题是,真实的真理如此稀少究竟是因为什么。

——米歇尔·福柯^⑭

1. 福柯对绘画现代性的关注

福柯为什么会在1966年《词与物》一书大获成功之后,选择在突尼斯以马奈的绘画作为自

己的研究课题？这个问题值得深思。《马奈的绘画》前言明确指出了他在讲座中展示的三组马奈画作的三个分析角度：一是马奈处理油画空间的方式，即运用现代手法发挥油画的物质特性和空间特性；二是马奈在绘画中的“光照”问题，即其画作如何使用外界实光，而不是使用来自画内的表象之光；三是马奈处理画面之外的“看者”与画面的位置关系的方法（第16页）。

福柯对这三组画作的解析，从根本上讲，可以说是一种对绘画现代性的阐述。福柯认为，马奈的绘画体现了现代时期的知识型特点。在《词与物》中，17世纪古典时期的知识型是“再现”（representation）^⑧，这标志着西方理性进入判断时代，也就是说意指物必须去“再现”某个对象，词“代表”所指对象；而现代时期的知识型是“根源”，追求的是深层根源和历史性的知识^⑨。体现在绘画上，就是目光的指向针对画作本身，追寻的是可见性。但要注意的是，福柯的现代知识型理论的可见性与视觉无关，只有可见物才与视觉有关。比如，福柯对《弗里—贝尔杰酒吧》是这样分析的：马奈的画面上出现的是一位看着别处的年轻女侍者，那位与之交谈的客人在她那里是不可见的。女侍者的目光呆滞、游离，似乎对面前大厅的节目更感兴趣，而不看那位要与她搭讪的客人。福柯告诉我们，不可见性并非可见性的反义词，它仅仅说明了“实物—画”的现代观点：一幅画就是用来看的物质实物，即它纯粹是用来“观看”的。所以，福柯认为马奈的画作没有什么要解读的，因为它并不传递什么意义，立场没有意义，动作没有所指，构图也不为任何历史服务。比如《草地上的午餐》，是拒绝“可读性”的标志作品。马奈的作品开启了让观者看画的时代，“看”代替“读”，也正是认识理论的现代性特点之一。“看画”就是上面提到的福柯所要实行的“可见性的非话语实践”。

福柯认为马奈是“现代绘画之父”。马奈的现代意识特别表现在他要回到“绘画本身”，是为一种“是其所是”的画。也就是说，他要利用表象的动力展示画的物质实在性。“马奈是在其作品中引入油画空间物质特性的第一人……”（第14页）福柯对现代性的理解有他独特的角度。在他看来，现代性并不像很多人认为的那样和时尚、时髦或现时流行的东西相关，而是关联于认识论意义的、具有“诊断当下”内容的“看”的活动。所以，现代性的根本在于一种“改变”，一种“断裂”，换言之，具有现代性的东西不一定在现在存在，在过去的时代同样可能出现。

在《词与物》中，福柯就认真思考过现代性问题。这部著作的第一章以委拉斯开兹的名作《宫娥》开始。福柯详细陈述这位马奈也称道的画家1656年完成的带有风俗性特色的宫廷生活画：在很高的大厅内，中间坐着的是玛格丽特小公主，画家为国王菲利普四世和王后玛丽安娜画像，而他们的形象是从公主后面墙上的一面镜子中反映出来的。福柯认为委拉斯开兹这位“画家中的画家”打开了古典主义表达的空间，体现了古典知识型向现代知识型的转折趋向：镜子中反映的国王夫妇代表不可见物，但还是在画面上出现了；表象是求助于镜子的共谋来实现的，这成为了文艺复兴时期“相似性”的剩余物，在画中，相似性知识型虽然被模糊（在镜子里的映像）、被缩减（镜子在画中被逼到边缘），但没有完全被消除。而在马奈的《卖啤酒的女侍》中，福柯看到了表象的衰退，在画中以不可见的形式出现。这与传统绘画（比如马萨乔的《圣·皮埃尔的银币》）不同。在传统绘画中，画中人物看什么，我们很清楚；马奈的这幅画却没有告诉观者画中正面的女侍与旁边那个男士的目光被何种场景所吸引：“……这幅画……表现了什么？它没表现什么，就是说什么也没让人看到……他们看见了什么？我们不得而知……”（第120页）马奈的《铁路》也同样：画中的几个人物一个朝观者看，一个背对观者，观者无法看到那个妇人看到的東西，而那个小女孩看的我们也无法看清。福柯认为画面向我们展示的是不可见物，绘画的本质不再是表象可见物，不可见物不再意味着不可表象物，而只意味着

非可见物,意味着需要看出来、并且需要追根溯源的现代认识的可见物后面的东西(第115—131页)。可见性从来不是隐蔽的,但它们也不是立刻被看见的。如果我们达不到开启它们的条件的高度,即便是接触到它们的对象、事物或敏感的质量,可见性仍然是不可见的^⑧。

2. 可见和不可见的空间——摆脱可见物的诱惑和理性陈述之间的彷徨

德勒兹在《福柯》中特别提到,从《词与物》到《马奈的绘画》,福柯的思想有一种发展,那就是把目光和陈述结合起来进行哲学思考。在这个时期,福柯那里存在一种“理论彷徨”:正如德勒兹所言,福柯放弃了《临床医学的诞生》的副标题“目光考古学”,因为在《知识考古学》发表之前,福柯并没有充分明了“陈述制度重于观看方式”^⑨。一方面,福柯看到,可见性不可能受陈述的制约:诸种可见性不受具有各自节奏和历史的视点的限制,也就是说可见性优先于可见物。而另一方面,为了发现陈述,福柯不断地受到他所“看见”的东西的迷惑,忽视了“不可见的可见性”。难怪德勒兹说:他(福柯)有陈述的愉悦,只是因为他有观看的激情(第55页)。福柯要用考古学的方法研究作为文献档案的画作。正如巴塔耶在《马奈》中所说:“绘画的真正动机是什么?如果必须抹去与绘画无关的任何价值,绘画的价值究竟何在?……在于重构画家之所见、对在场的敬畏、对存在的纯粹状态的魅力保持单纯的沉默。”^⑩马奈要求的就是这种绘画的沉默。这也就为福柯的人文科学考古学提供了文献档案。

在1967—1968年间,福柯“看”的激情通过在突尼斯的大学讲堂上对文艺复兴时期和印象派画家作品的解读——包括对马奈作品的系统分析——释放出来,这种释放表达了他在理论上的内在冲突:他已经意识到应该为“诊断”画作提供可见性空间,但又要避免落入某种感觉经验的现象学之中,避免仅仅用画面的感觉品质对画作进行解释。这里当然也包含了他对现象学的反思,他认为现象学中的主体缺少创造性。福柯在寻找一种关于艺术的话语(第132页),他要把绘画分析放在知识构建过程中,把绘画的空间表象变成一种新的知识形态的典型图解。这种分析就是对可见性的非话语实践,它所构建的知识,并不仅仅属于科学范围,也属于认知范围,福柯称之为“认识化”或“美学化”的努力。这和他当时正在构思的《知识考古学》合拍。而马奈的绘画,最符合福柯追求的目标,最适合作为他的哲学思考和陈述的模板。

3. 陈述和可见性——光照

德勒兹认为,早在《临床医学的诞生》中,福柯就发现了一种“绝对的看”,一种“潜在的可见性”,这种可见性不是由视觉确定,而是行为与情感、行为与反应的复合。德勒兹特别注意到福柯有关陈述和可见性的发人深省的思考。“看见”实际上是能接触“光”的多种感觉的复合。正如马格丽特在给福柯的信中所说:能够看和能够被清楚地描述的东西,其实是思想。

马奈的绘画第一次展现了画面的不可见物的可见性,这是目光表明的,“有某种应该看到东西,某种从定义、从绘画的本质、油画的本体本身讲是不可见的东西”(第28页)。这使得福柯的“目光”和“看”的理论得到验证。以《奥林匹亚》为例:看者目光投向画中裸体,将她照亮,是看者让她成为可见的,看者的目光成为光源,成为奥林匹亚可见性和裸体的原因(第160页)。所以,福柯认为:“……因为是我们将她裸露……在看到她时,将他照亮,因为我们的目光和光照是一回事……看一幅画和照亮一幅画是一回事……”(第35页)马奈的绘画还展示画面之外的不可见物,召唤我们用目光照亮画面之外,保留不可限制的画面,尊重“画面的权利”(第154页)。这样的目光会引起超出存在论和唯心论的自由,最终通向作为符号的绘画。这正是《词与物》还没有说到的问题。换言之,这样的目光照亮了不可见物的可见性。而“这种可见性的形式,成为艺术实践表现的现代性的明显特征”(第56页)。德勒兹说,这“即是光的绝对存在,也是它的历史存在,因为光离不开自己形成的方式”^⑪。马奈的《露台》在这方面就非常典型:福柯

认为,不可见性通过画面上三个人物指向三个方向的目光体现出来,观者只能看到他们的目光,景深被遮住了,和《圣·拉扎尔火车站》中风景被蒸汽遮住一样。《露台》的画面是阴暗的,打开的窗子里面什么都看不清楚,因为所有的光都来自画外,因为人都在露台上。这就成为一幅奇特的画,光在画的前部,影在后部(第36—37页)。所以,“有一种光—存在使可见性(包括不可见物的可见性)可见或可感觉,而语言—存在则使陈述成为可陈述、可言说或可看清的”^⑨。福柯说,《露台》这幅画是“不可见性本身的亮相”(第38页)。

马奈的现代意识突出表现在与古典绘画思想不同的这种“光照”^⑩。在这个问题上,福柯更多的是从历史和认识论的角度考虑。在一些早期作品中,福柯就提出“光”和“光的规则”问题:“比如,建筑和画面一样是可见性,是可见性的场所,不仅仅是事物布置和质量的配合,它们首先是光的形式。这种光的形式分配明与暗、不透明与透明、可见与不可见等等。”^⑪

三、当下启示

《马奈的绘画》虽然讲的是历史人物马奈,展现的是他的画作,但福柯的现代解析以及学者们围绕福柯解析的批评,确实会给我们当代人以深刻启迪,有助于我们去“看”,去“陈述”:

1. “回到事情本身”

福柯从马奈的画中看到了古老的现象学问题,词与物之间的认识历程,他进一步尖锐地出现象学的在场回归本质。现象学的贡献是发现了目光感知的存在,绘画成为了一种文本表象,所以具有重要的认识作用。福柯的马奈研究揭示了当代艺术的目光现象学:“……要获得画中映像,就必须有人,要获得这样的光照,就必须没有人……画家的在场和不在场……马奈发挥了画不是标准空间的特性,表象给观者圈定了观看的惟一地点,成为一个人人们可以为之移动的空间……”(第43页)把陈述从可见性的圈套中解放出来,也是福柯从知识型思想出发,特别欣赏当代绘画的原因。回到“实物一画”,是看画目光的回归过程,这对构建新的绘画话语、评价绘画(以及其他艺术作品,甚至对于人本身)、理解西方现代派艺术,特别对于排除一切与画无关的东西、回归画本身去看画都是非常重要的启迪,对于其他领域或学科(特别在浮躁如是的当下)无疑也具有警示意义。

2. 传统和断裂

福柯常常被视作反叛的思想家、思想怪杰,被说成是怀疑一切的反传统主义者。这是很大的偏见。福柯对马奈绘画的研究就是证明。传统和现代的关系历来是非常困难的问题。维尼告诉我们,在20世纪的西方,很少有福柯这样不顾一切、执著追寻真理的人^⑫。但要注意,他追求的真理是事实真理,他从来不相信一般观念的真理,也不相信高高在上的认识历史和现在的规律。

但是,他的研究,他所应用的档案和文献,却从来没有脱离传统的知识和传统的思考。从对马奈绘画的分析和研究中,可以看到古希腊哲学、笛卡尔怀疑论、康德批判思想、胡塞尔现象学、巴什拉的新认识论以及康基莱姆的新康德主义传统,只不过他的继承立足当下。看画亦如此,那是一个过程,目光指向画也是显现“实物一画”,这个过程是当下的。这个当下其实就背叛了传统,更确切地说是背叛了过去。可以说,福柯和许多当代法国思想家一样,都是“异端继承”了传统,或者说是传统的异端派。对历史(档案、文献、“实物一画”等)作当下的陈述,就是这样一种“异端继承”的过程。这对于当今的研究者,特别是对于那些以为复古就是继承、以为恢复过去的形式和重拾古风就是忠于传统的现代人来说,都是一个警示。

3. 中西的融合

福柯和德勒兹、德里达等被称作“怀疑的一代”，他们都对黑格尔的对立统一矛盾辩证法提出质疑，认为最重要的是差异和重复。在对马奈的研究中，福柯就运用这样的思路，循着“异域”思想逻辑对绘画进行哲学陈述。正如布朗肖指出的，人们解释一个东西，往往需要另一件东西^⑨。福柯正是通过非哲学的绘画来对哲学进行更清楚的解释。

中西思想文化也一样，二者关系的本质是“差异”，互为“异域”，而这种差异性决定了目光的差异，也就是“看”和思维机制、语言陈述方式的差异。这里要注意，与哲学和绘画能够互相阐述但不可能融合为一种学科一样，中西两种文化也是不能融合的，二者互为他者，这和福柯的“目光”思想有可比之处。观画要把与画无关的一切剥离，也要把自己的固有成见扫除干净，目光深入到画中，述说所见（可见物和不可见物）。中西文化要互相观察和理解对方，也需要走出自己的传统，清除自身固有的成见，深入他者之中。从这点上讲，我同意汉学家弗朗索瓦·于连关于对他者研究（陈述他者）的看法：远离自身，深入甚至留驻“异域”，然后“回归自身”。这是否可比照福柯所说的“目光的移动”或观者位置的移动呢？

- ① 此文原稿是“溯古融西——油画中国语境理论对话研讨会”（2010年10月，西安）上的发言，成文时做了较大的改动和扩充。
- ② Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris: PUF, 1991, p. 7.
- ③ 米歇尔·福柯：《马奈的绘画》（*La peinture de Manet*, Paris: Seuil, 2004），谢强、马月译，湖南教育出版社2009年版。以下引文凡出自该中译本者均只标注页码。
- ④ 福柯曾两次访问突尼斯：一是1966年9月到1968年夏天，二是1968年9月到1971年5月。关于马奈绘画的演讲于1971年5月20日在“Tahar Haddad”文化俱乐部举行。期间他还举办了“现代西方思想中人的地位”、“结构主义与文学分析”（1967年2月）、“癫狂与文明”（1967年4月）等讲座。
- ⑤ Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (eds.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano: Associazione Culturale Mimesis, 2003.
- ⑥ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris: PUF, 1970. 巴什拉在这部论著中出色地运用他的认识论理论，通过对夏加尔、凡高及波德莱尔等艺术家、诗人的作品分析，说明想象和反思的综合是困难的，但克服这种困难是必要的。他的确从艺术家的作品中看到了想象和反思之间的关联、纠结、沟通，他始终立足于其中，宣称这个世界在成为复杂物之前是动荡不居的，而哲学要做的就是恢复其原来的面貌。
- ⑦ Jean-Paul Sartre, “Le séquestré de Venise”, *Situations IV*, Paris: Gallimard, 1957. 萨特对丁托莱托的画评（包括他对贾科梅蒂雕塑的陈述）体现了其存在主义艺术观。他从作品中首先看到的是艺术天才的反叛精神，是“看”中的目光对立，这体现了萨特哲学希望消除主—客、内—外对立的倾向；体现在观画中，就是希冀消除观者和被观者的主体—对象的传统认识模式。
- ⑧ Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne”, *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, NRF, 1996. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964. 梅洛—庞蒂指出：“可感物、可见物对我来说就应该是说出什么是虚无——不多不少就是‘不可见的’虚无。”（Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p. 311.）福柯的绘画研究在当代法国哲学家中非常突出，特别是对于“可见中的不可见”的现象学陈述非常独到和深刻，下文还会涉及到。
- ⑨ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter et lire*, Paris: Plon, 1993. 列维—施特劳斯对普桑这位对古典主义绘画影响很大的画家非常欣赏，他认为其作品表现的人物纯真、纯粹，完全保持自己本来的模样，所以不受任何绘画习惯的影响，独立于一切陈规俗套，普桑因此被视为罕见的油画革新者、再创造者。
- ⑩ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique du sens*, Paris: PUF, 1981. 德勒兹在培根的肖像画中看到了身体力量和期待，从那些人体的变形中看到了“形象”的事件，某种事情发生，人物在视觉上成为可感的。德勒兹认为，培根的绘画元素构成了感觉的逻辑：1. 肖像，坐着、站着的人物；2. 突出基础形象的那些平淡如色彩融化的区间部分；3. 那些使肖像得以立足的地点、通路和细小装饰、线条的移动等等。在德勒兹看来，培根的画通过非具象画的特殊途径超越具象化、具象物、陈述物、逸事、意见等。
- ⑪ Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris: Flammarion, 1978. Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle*, Paris: Louvre,

Réunions nationales, 1990. 他的论题同样有关看和目光:1. 绘画是盲目的;2. 盲目的绘画是一种盲者的绘画。

⑫ Georges Bataille, *Manet*, Genève: Skira, 1955.

⑬ Michel Henry, *Voir l'invisible: sur Kandinsky*, Paris: PUF, 2005. “最伟大的思想家最终要求艺术的, 是一种知识, 真正的知识, 形而上学, 可能超出现象外部表象而向我们提供内在本质的知识。绘画如何实现和能够实现这最终的揭示? 并不是让我们去看向我们表象诸物的最终的本质, 而毋宁说是在艺术的创造活动中让我们与之同一。”(Michel Henry, *Voir l'invisible: sur Kandinsky*, p. 13.) 在亨利看来, 康定斯基的作品涉及具象、几何主义和随内心需要而变的抽象艺术, 即抒情的几何主义。新的美学只有在符号成为象征时才会诞生。任何绘画表现的东西都是以“内”与“外”两种方式被体验的。所以绘画也应该从两个视角来考虑: 一是在内的物质性, 即画布或画板上画的内容; 二是绘画之外的不可见内容。康定斯基把绘画应该表达的这种不可见称作“抽象”。绘画的目的就是让我们看到人们无视或不能够被看见的东西。

⑭ 马里翁这位现象学和笛卡尔哲学专家、出色的宗教研究者从现象学的角度对绘画的可见性进行探讨。通过对圣画像的研究, 他指出: 绘画是可见的, 但却制造了两种互不相容、针锋相对而又不可分离的显现形象, 那就是可见的和不可见的。这也是神学可以求助于绘画理论的地方。马里翁把笛卡尔的“我思”传统和现象学结合起来研究绘画中可见与不可见之间的关系, 认为神学和美学都应正面地把可见物看作“显现可见物”的赠与 (Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, pp. 7-8)。

⑮ 这里借用法国学者布鲁斯·贝固的用语, 参见 Bruce Begout, “L'héritier hérétique”, *Esprit*, No. mars-avril (2006); 另可参见 Agata Zielinski, *Lecture de Merleau-Ponty et Lévinas*, Paris: PUF, 2002。

⑯⑰ 笛卡尔:《第一哲学沉思集》, 庞景仁译, 商务印书馆1998年版, 第26—27页, 第14—33页。

⑱⑲⑳㉑㉒ Paul Veyne, *Foucault*, Paris: Albin Michel, 2008, p. 63, pp. 9-11, pp. 10-11, p. 56, p. 63, pp. 9-11.

㉓ 萨特等是对海德格尔作存在主义的解读, 而福柯却与蒙田接近, 针对他的时代的各种真理和现实, 从内部进行更新。和海德格尔相反, 他赞成蒙田的观点: “我们与存在没有任何联系……如果你决意要探究人性的存在, 这无异于用手抓水, 水的本性是到处流动的, 你的手抓得愈紧, 愈是抓不住要抓的东西。”福柯的思想更靠近蒙田的存在怀疑论, 因为他们都认为“人不能超越自己, 超越普遍的人性, 只能用自己的眼睛观看, 用自己的手抓取”(参见《蒙田随笔全集》II, 马振骋译, 上海书店2009年版, 第262—264页)。

㉔ Michel Foucault, “Le rêve et l'existence”, in *Dits et Ecrits*, vol. I, Paris: Gallimard, p. 73, p. 75.

㉕ “épistémologie”这个词是从英文来的, 而法国人赋予不同的意义。一般认为, 这个词来自英国学者费雷尔 (James Frederick Ferrier) 《认识与存在的理论》(1854), 他以这个概念把认识理论 (theory of knowing) 与存在论 (ontology) 和不可知论 (agniology) 相对立。他拒绝把存在和物质分离开来。在英国哲学传统中, 这个词具有双重意义: 康德意义上的认识的根据和认识的限度。这个词被理解为活动的认识理论。而法语中的这个词却有着自己特殊的含义。正如法国哲学史家拉朗德在《哲学技术和批评词汇字典》(1926) 中所说: “英语 ‘epistemology’ 经常用于指示我们称作 ‘知识理论’ 或 ‘认识论’ 的东西……在法语中, 正确的说法应只是指科学哲学和科学 (复数) 哲学史。”(André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris: PUF, 1980, p. 293) 这里, 拉朗德对这个词的解释和英语用法完全相反: “épistémologie”只是科学 (复数) 的哲学, 应该与知识理论区分开来。所以, 法国认识论并非单纯的认识理论, 而是一种科学哲学的态度, 一种从科学观点出发的对世界、对人进行分析 (陈述) 的立场。福柯与他的很多同代人, 应该属于法国认识论的传统。这是在讨论福柯的绘画陈述时应该特别注意的问题。

㉖ 这个潮流应是20世纪初期法国实证主义传统影响下由一批优秀的有自然科学背景的哲学家推动的, 比如物理学家、科学哲学家杜恒 (Duhem), 数学家、科学哲学家彭加勒 (Poincaré), 化学家、科学哲学家梅耶松 (Meyerson) 以及稍稍晚近的、对福柯有着极其重大影响的巴什拉, 物理学家、科学史家、科学哲学家康基莱姆 (Canguilhem), 数学家、科学哲学家卡瓦耶斯 (Cavallès), 俄裔法籍科学哲学家柯叶雷 (Koyré) 等等, 都应在这股潮流的重要代表。限于主题和篇幅, 本文不能展开法国认识论的全面讨论, 只是就与福柯思想有密切关联的巴什拉的“断裂”的认识论思想做简单陈述。有关法国认识论的问题, 参见 Michel Bitble et Jean Gayon, *L'épistémologie française*, Paris: PUF, 2006。

㉗ 关于法国认识论, 本文受益于法国里昂第三大学哲学系教授达尼埃尔·帕罗什亚 (Daniel Parrochia) 于2010年5月在北京大学所作的讲座《是否存在法国认识论或法国科学哲学?》。

㉘ Jacques d'Hondt, “Foucault, une pensée de la rupture”, *Lecture de Foucault II*, Ens Editions, (2003): 13-22.

㉙ Gaston Bachelard, *Essais sur la connaissance approchée*, Paris: Vrin, 1928.

㉚ 拓扑学是数学的一个分支, 主要研究几何图形在连续改变形状时还能保持不变的一些特性, 值得注意的是, 拓扑学不考虑物体间的距离和大小, 而只关心它们之间的位置关系。

㉛ 1969年福柯访谈录, 转引自 Jacques d'Hondt, “Foucault: une pensée de la rupture”, *Lecture de Foucault II*, Ens

Editions (2003): 16。

- ③① 福柯的“知识型”是他的认识论最重要的概念之一，也是他有关历史、权力、社会以及现实与过去、学科、人际等关系思考的基点。他接受了他在巴黎高师的老师、当代西方马克思主义的重要代表、结构主义大师阿尔都塞的思想。阿尔都塞有一名言——“没有关系”：如果人们用与其中一种不同的知识型进行思考和陈述的话，黑格尔和马克思之间没有关系。福柯则发展了这个看法，认为时间本身、语言断续还有过去都绝对取决于“断裂”。他说：“在理性连续不断的编年史的位置上——人们总是一成不变地追溯其难以进入的根源，去最初的开始——有时转瞬即逝、互相不同的层次出现了，这些层次反对惟一不变的法则，而承载着一种各自固有的历史类型，而且不可还原为现成、进化和回忆的意识的普遍模式。”(Michel Foucault, *L'Archeologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p. 16.)
- ③② “représentation”在哲学文本中一般翻译为“表象”，而在现代哲学中(特别是法国现代哲学，比如福柯、德里达、德勒兹等)一般翻译为“再现”，本文有时依据上下文和中文的理解习惯也会用“表象”。
- ③③ 福柯这里所说的“历史”指的是“经验科学的基本存在方式”。
- ③④③③ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Minuit, 1986, p. 57, p. 66.
- ③④ Georges Bataille, *Manet*, p. 63.
- ③④④① 参见杜小真编《福柯集》，上海远东出版社2003年版，第571页，第570页。
- ④① 在福柯看来，马奈的绘画中使用了两种光照系统：传统的内光和现代的外光。比如《吹笛少年》，强烈的正面光从外部打在人物上面，尝试要用外面和正面的实光替代和取消内光。而《草地上的午餐》则更加明显地使用传统光照：从高处、左侧照亮了背景草地、女人的背部和脸，其他留在阴影部分中；而另外两个前面的人物，聚光的方式却迥然相异，是一种正面、垂直的光，没有任何阴影。这两种光照表象系统在这幅画的内部重叠。
- ④③ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier: Fata Morgana, 1975, pp. 9–10.

(作者单位 北京大学外国哲学研究所、法国哲学研究中心)

责任编辑 张颖