

马奈与福柯: “物-画”与再现危机

——跨媒介视域中的图像叙事解读

杨向荣

(杭州师范大学 文艺批评研究院, 浙江 杭州 311121)

摘要: 马奈发明了一种“物-画”或“实物-画”, 油画通过本身纯粹的特质特性发挥空间作用, 使观者摆脱再现, 关注油画“是其所是”的物质性本身。福柯撰写《马奈的绘画》探讨其“物-画”表征, 指出马奈的作品使传统美学的再现原则遭遇困境, 绘画作品不再是再现的载体, 出现了再现危机。西方现代主义颠覆了古典现实主义的诸多原则和规范, 如模仿、再现、造型、透视等, 不仅是现代艺术先锋实验的一个突破口, 也是现代艺术对现实关系的一种重构。重读马奈与福柯, 我们发现, 绘画的“沉默”和再现危机, 呈现出图像叙事的多重话语隐喻, 以及跨媒介叙事中的复杂图文张力。以绘画为主媒体, 通过对绘画中再现危机的讨论, 可以探讨绘画艺术中图像与语言的复杂关系和叙事隐喻, 探讨绘画作为一个表征媒介, 它是如何呈现被表征的媒介, 以及不同媒介之间形成了什么样的话语联系或张力。这是一种跨媒介叙事学的讨论, 实现了对绘画的图像叙事和语言叙事的张力关系考察, 提供了从文学理论、艺术理论、视觉艺术等复调层面展开跨媒介艺术叙事研究的理论可能性。

关键词: 跨媒介性; 马奈; 福柯; 物-画; 图像叙事

中图分类号: I0 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246 (2022) 07-0180-11

马奈是法国印象主义绘画的代表, 也是西方绘画现代主义路径的开辟者。1971年, 福柯在访问突尼斯期间, 曾在 Tahar Haddad 文化俱乐部发表题为《马奈的绘画》的演讲。在演讲中, 福柯评论马奈的作品使用绘画的基本物质元素, 突显了油画的二维平面性, 呈现出油画“是其所是”的“实物-画”特征, “他正在发明一种, 如果愿意的话, 物-画, 实物-绘画, 而这正是人们最终可以摆脱表象本身, 用油画纯粹的特性以及其本身的物质特性发挥空间作用的基本条件”^①。基于马奈的创作和福柯的解读, 笔者认为, 马奈的作品使传统绘画艺术的再现原则遭遇困境, 绘画不再成为再现的载体, 出现了再现危机。笔者拟基于跨媒介的视域, 采用文学理论、艺术理论与绘画实践相结合的跨媒介思考方式, 剖析马奈作品的“物-画”特征及其再现危机, 进而结合艺术史发展的具体情境, 为解读跨媒介叙事中的复杂图文张力, 以及反思当代艺术如何通过“再现”的跨媒介叙事重构艺术与现实的关系提供新的思考路径。

基金项目: 国家社会科学基金项目 (20BZW027); 国家社会科学基金艺术学重大项目 (20ZD26)。

作者简介: 杨向荣, 杭州师范大学人文学院教授, 文艺批评研究院教授, 研究方向: 艺术学理论、西方文艺美学。

^① 米歇尔·福柯《马奈的绘画》, 谢强等译, 长沙: 湖南教育出版社, 2009年, 第43页。

一、问题的提出

“跨媒介性”是晚近学界流行的概念，特别是20世纪后半叶以降，跨媒介性研究更是日益成为一门显学。“跨媒介”这个词最早出现在1812年柯勒律治的使用中，1966年出现在美国艺术家希金斯的论文中。1983年，德国学者汉森-洛夫首次使用“跨媒介性”，这是一个类似于克里斯蒂娃的“互文性”概念的词。这个概念对传统单媒介接受感知形式的打破和更新，可以用来处理不同门类艺术之间的内在关系，如视觉艺术和听觉艺术的复杂关系。

媒介永远都是充满争议的领域，跨媒介更是如此。跨媒介性并非本体论意义上的存在，它总是在诸多媒介的关联阐释中存在。沃尔夫从“作品外”和“作品内”两个层面分析了跨媒介性，前者指不同媒介间的交互关系，决定作品意义和外在形态，包括超媒介性、跨媒介转换两种模态；后者不会直接影响作品意义和外在形态，是批评家展开具体文学批评的直接产物，包括跨媒介指涉和多媒介性两种模态。^① 施勒特尔提出跨媒介性的四种模态理论：综合的跨媒介性，即多种媒介融合为一个媒介；超媒介的跨媒介性，即超越单一媒介的超媒介结构；转化的跨媒介性，即一种媒介通过另一种媒介来呈现；本体论的跨媒介性，即预设媒介，这是媒介分析的根据和前提。^② 里普勒认为，跨媒介性是一个反映媒介之间关系，描述涉及范围宽泛、多种媒介参与的文化现象的一个关键概念，它涉及文学、文化、戏剧、艺术史、媒介等研究领域。^③ 从上述学者的观点可以看到，跨媒介性强调“跨”的特殊性，在看到不同媒介差异性的同时，更关注媒介关系中不同媒介的交互性。

在艺术研究领域，媒介是艺术存在的物质基础，艺术理论对艺术实践展开反思，必须基于媒介学视域建构自身学科。然而，由于艺术媒介的多样性和差异性，在艺术理论的知识生产和建构中，必然遭遇不同门类艺术由于差异和融合所导致的困惑。面对这一困惑，如何选择合理的方法论路径，使艺术理论的知识生产获得合法性依据与学理支持，跨媒介性无疑是一个不错的选择。周宪认为“跨媒介性及其研究不但是对这一知识系统合法性的证明，同时也提供了一种把握艺术统一性及其共性规律的独特视角。作为一个新关键词，‘跨媒介性’彰显出艺术的多样性统一以及不同艺术门类之间复杂的交互关系。”^④ 因此，通过超越单一媒介的视域，研究艺术理论带有普适性和共通性的话题，可以为思考艺术问题提供一个比较、参照和关联的视角，建构艺术理论跨媒介视域的基本范式和言说立场，呈现艺术研究的复调性。

跨媒介艺术研究是当下艺术学科颇为前沿的热点话题，它不仅有自己的学术传播谱系，同时也呈现出艺术学与其他学科跨界融合的发展轨迹。在西方艺术史上，跨媒介艺术研究最为突出地体现在以诗画关系为代表的“姊妹艺术”研究中，如贺拉斯的“诗如画”命题、温克尔曼的“诗画一致”命题和莱辛的“诗画异质”命题，均是跨媒介领域研究的核心议题，构成了跨媒介艺术研究的理论基石和例证，这也正如卢维尔所言：诗画之间此起彼伏的斗争、调解和融合关系的变迁，无疑是理解“姊妹艺术”研究传统的一条基本线索。^⑤ 在西方艺术理论中，除了诗画关系外，“ekphrasis”（艺格敷词）作为一个有着古老传承和历史的词，就是通过探讨图与言的媒介差异性来讨论艺术间的媒介差异性。“艺格敷词”通过语言去描述图像，这其中必然涉及跨媒介的相互关联性。在新媒介时代，技术已深度介入日常生活，也促使艺术学、哲学、文学等学科共同参与到跨媒介研究中。从知识学的

① 维尔纳·沃尔夫 《文学与音乐：对跨媒介领地的一个测绘》，裴亚莉、闪金晴译，《中国比较文学》2020年第3期。

② Jens Schröter, “Four Models of Intermediality,” in Bernd Herzogenrath, ed., *Travels in Intermediality: Reblurring the Boundaries*, Hanover: Dartmouth College Press, 2012, pp. 15-36.

③ Gabriele Rippl, “Introduction,” in *Handbook of Intermediality*, Berlin: De Gruyter, 2015, p. 1.

④ 周宪 《艺术跨媒介性与艺术统一性：艺术理论学科知识建构的方法论》，《文艺研究》2019年第12期。

⑤ Liliane Louvel, *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism*, New York & London: Routledge, 2018, p. 1.

生产和建构角度来看，上述研究提供了跨媒介知识生产的理论资源和话语范式。

沃尔夫提出跨媒介参照或指涉 (intermedial reference) 概念，认为“跨媒介指涉在表面上给我们制造了媒介和符号同质的印象，但同时它却指向另一媒介。换句话说，跨媒介指涉尽管也是跨媒介性的一种形式，但它只以占支配地位的指涉‘源’的能指作为基础进行运作”^①。在沃尔夫看来，跨媒介指涉中被指涉的媒介是间接和隐蔽的，它是一种观念而非实质的存在，是主媒介所唤起的与目标媒介相关的隐含或间接心理效果。拉耶夫斯基认为，跨媒介指涉是跨媒介性的一种“亚类型”，它通过使用属于自我的特有媒体手段，唤起、模仿或主题化完全不同的其他传统媒介元素或结构。^②也有学者指出，法国文学理论家罗兰·巴特开创的图像修辞是一种图像的修辞编码研究，提供了广告、影视、期刊等视觉文本与社会话语意义之间的媒介关系。^③根据沃尔夫和拉耶夫斯基等学者的观点，笔者以为，在传统的美学研究中，由于局限于自上而上的哲学思辨路线，媒介只是一个美学思辨的载体，而跨媒介性概念关注具体的媒介及其表征方式，将形而上的思辨研究与形而下的经验分析结合起来，能更合理、有效地说明不同媒介及其表征观念的交互关系和内在张力。以此来看马奈的作品和福柯的解读，其实也是一种跨媒介的主题指涉，即绘画作为一种主媒介，它通过符号隐喻指涉隐藏其后的语言或话语，呈现图与词、图与言的跨媒介关系。

语言与绘画的关系是无限的，彼此之间存在复杂的张力。如果绘画可以指向一个语言文本或与之相联系的思想观念，就涉及语图关系的跨媒介性研究。如果认为绘画其实指涉的并非画面本身，而是画外之音，那么实际上已遭遇了两种媒介之间的关系和内在张力，这也正如马奈的作品以及福柯的解读所呈现出来的那样：画面媒介指涉语言媒介，它试图对传统画面表征所体现来的理所当然的再现或理性话语进行质疑和颠覆。在马奈的作品中，被指涉的话语媒介作为一种观念隐藏在作为主媒介的画面中，而并非一种实体的媒介存在。由此，我们便涉及更宏大的艺术史和艺术理论层面的跨媒介话语范式建构，即基于特定的艺术史和文化实践，探讨不同媒介间的关系、张力和机制。基于此，以绘画为主媒体，通过对绘画中再现危机的讨论，可以探讨绘画艺术中图像与语言的复杂关系和叙事隐喻。这是一种跨媒介叙事学的讨论，提供了从文学理论、艺术理论、视觉艺术等复调层面展开跨媒介艺术的叙事研究的理论可能性。由此，我们需要进一步探究绘画作为一个主体性的表征媒介，是如何呈现被表征的媒介，以及相互之间形成了什么样的话语联系或张力，而这正是本文关注的主要问题。

二、绘画的沉默：可见性的“物-画”

在《马奈的绘画》中，福柯从空间、光照和观者位置论述了马奈油画的“物-画”特征。在空间布局上，马奈放弃传统绘画的空间透视法，通过取消景深和纵横交错的线条凸显油画的二维平面性。在画面光照上，传统绘画的光源来自画面内部，马奈弱化画面内光，甚至将画外观者的目光作为光源，使油画成为视觉凝视的物质实体。此外，在传统绘画中，观者应当在某个固定位置，马奈动摇了这个固定的位置，观者需要通过移动来观看画面。笔者以为，马奈发明了一种现象学意义上的“物-画”或“实物-画”，画面颠覆了传统的视觉秩序，呈现再现危机。绘画摆脱了传统再现，不再关注画面的再现内容，而只关注再现的技法，凸显画面“是其所是”的物质性本身，如于贡和格里热所指出的那样，“马奈用一种可见的绘画替代了可读的绘画”。^④

① 维尔纳·沃尔夫《文学与音乐：对跨媒介领地的一个测绘》，裴亚莉、闪金晴译，《中国比较文学》2020年第3期。

② Irina O. Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality," *Intermedialité* 6, 2005, Automne, p. 53.

③ 董瑞兰、毛浩然：《〈人民文学〉（1949—1966）人物图像的广义修辞学分析》，《湖南科技大学学报》（社会科学版）2021年第1期。

④ 于贡《马奈或观者的不安》，载福柯《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第65-66页。

福柯以马奈的《杜勒斯公园音乐会》《歌剧院化妆舞会》《在温室》和《马克西米利安的处决》等作品为例,指出在这些作品中,画面不仅景深效果消失,而且空间被堵塞,油画的可见物质性因而被凸显。作品强化和突出了纵横交错的线条,如公园里由树木再现的垂直粗线条、一排的人物头像形成的横线、舞厅中垂直的立柱、巨大横梁、错落交叉的船只构成的纵横线条、衣服上的纵横条纹等。福柯指出,《在温室》中,“人物的后面是目光难以穿透的绿色植物组成的壁毯;它绝对是作为背景画出现的,绝对像一面纸墙竖在那里,没有任何景深、光线来照亮这在温室中繁茂生长的茎叶之林,画面就在这里展开”^①。《马克西米利安的处决》中,所有人物挤在一起,人物之间没有距离,枪管几乎顶着被行刑者的身体。马奈最大限度地压缩画面场景的厚度,所有人物都挤在狭窄的空间里,前景与后景之间的距离也被缩短,呈现在观者面前的是垂直而没有景深的可见性“物-画”。在人物大小上,被行刑者明显比行刑者要小,福柯强调,马奈通过这种技法,暗示了一种并非直接再现的“非感知”距离。“人物的缩小又表明一种纯粹知性而非感性的认识,即在这些人于那些人之间,在牺牲者与行刑队之间应该有某种距离,这是一种非感知的距离,不是提供给观者的距离,而只不过是作为人物的缩小符号所指示。”^②福柯认为,在马奈的绘画空间中,景深和距离被一些符号所确定、暗示和象征,它们不再为“看”和再现服务,也不再成为观者的感知对象。



《马克西米利安的处决》,藏于德国曼海姆美术馆



《草地上的午餐》,藏于奥赛博物馆

在福柯的分析中,我们还可以看到他画面光线和人物凝视目光的关注。福柯认为,马奈的作品存在两种不同的光照系统:内光和外光。在《吹笛少年》中,画面没有光照来源,光线直接打在少年身上,少年脚下和右掌心的一点点阴影,暗示光源来自少年正面的画外。《草地上的午餐》采用两种不同的光照:正面三个人物的光源来自于观者的目光凝视,采用的是特殊的外光,光线来源于观者之眼;远处丛林人物的光源来自画面之中,由树林上方的天空投射进来,采用的是传统的内光。《奥林匹亚》则完全将内光取消,画面光源来自于画外观者的目光凝视。观者投向画面人物的目光,将躺着的裸体女子全身照亮,使她与背景中的黑人妇女形成强烈对比和反差。画面没有任何内在的自然光源,光源来自于观者之眼,就如同黑暗之中的画面突然被观者的凝视目光照亮了。光源与观者的位置产生了重合,这也是对古典再现原则的一种消解。

除了采用不同的光照,马奈还通过正/反场景的设计,在画面的可见性中呈现不可见性。马奈精心设计画面人物的凝视目光,以及画面的正/反空间,确保不可见性的出场,并将观者的目光引向画面没有呈现出来的不可见性,如《卖啤酒的女侍》《铁路》和《阳台》等。《卖啤酒的女侍》中,女人和男人的目光凝视呈直角状,投向不同的方向:男人专注地欣赏表演,女人注视正前方的观者方向,似乎这个方向突然发生了吸引她的事件。女人没有关注自己所做的事,而是将目光转向观者看不

① 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》,谢强等译,长沙:湖南教育出版社,2009年,第24页。

② 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》,谢强等译,长沙:湖南教育出版社,2009年,第21页。

到的地方。画中两个人物看向不同的方向，但具体看什么，观者却无从知道。“因为画面被切割了，场景就在这里，因为他们的目光被吸引过来，这个场景也在我们的视线之外。”^①画面没有告诉观者人物在看什么，吸引画面人物的目光场景，却位于画面之外。“油画正反两个面的平面不是表现可见性的地方，相反，它是确保不可见性的地方，即被画中人物看到的东西的不可见性。”^②

《铁路》和《阳台》呈现正/反面或多面性的场景设计，画面人物目光的延伸使画面从一个平面演变成正反两个平面，甚至多个平面。《铁路》中，妇人和小女孩的目光投向截然相反的两个方向。“一个在朝我们看，另一个顺着我们看的方向看。一个把脸转向我们，另一个则背对我们……要想看到应该看见的东西，我们要么从小女孩的肩头看过去，要么把画翻转过去，从妇人的肩头往前看。”^③显然，《铁路》是一幅正/反面的场景设计，观者无法看到妇人所看到的场景，因为这个场景在画面之外；由于火车烟气的遮挡，同样也无法看清楚小女孩所看到的场景。《阳台》中，多面性的场景设计通过画面人物三个不同方向的凝视得以体现：一个向正前方看，一个向右前方看，一个向左前方看。观者无法得知他们看到了什么，只能看到他们目光方向以及手的姿态。福柯认为，马奈在玩一个狡黠、挑逗和诡异的游戏，一个由画面提供不可见性的游戏。通过对可见性凝视目光的设计，绘画展示了画外的不可见性，进而激发观者产生翻转画布和改变位置的欲望。“目光在此是要向我们表明，有某种应该看的东西，从定义，甚至从绘画的本质、油画的本质上讲，这种东西必然是不可见的。”^④



《铁路》，藏于美国国家美术馆

马奈弱化了画面的再现功能，画面形象不再成为被关注的可看之物，画面纵横交错的线条、光源投向不可见物的目光、人物目光凝视中的不可见性场景，成为了作品的真正关注重点。马奈强调油画的物质特性，画面不再成为再现对象，成为再现和述说不可见物的媒介。可见性二维画面展开图像叙事，呈现被隐藏和被掩盖的不可见性。玛丽在分析中认为，画面人物目光投向的“游戏”导致观看的困境，“观者面对两种矛盾力量：一是向心力，要求他看正面；一是离心力，又把他推向作品的背面……通过这些目光，表象背叛了它的本质，即让人忘记它是一种‘再’现。由于表象将观者推向油画的背面，它也使人们发现作品只是一个正面，一个平面”^⑤。

马奈用画面的可见性展开不可见性叙事，画面切割了观者目光的欲求，不再能满足观者的全视角需求。马奈努力展现“实物-画”或“物-画”的“是其所是”特征，观者只能看到画面上再现之媒

① 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第26页。

② 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第27页。

③ 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第28页。

④ 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第28页。

⑤ 玛丽 《正面/反面，或移动的观者》，载米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第92页。

介，而真正的再现对象——人物目光的凝视场景——在画面中缺席和断裂，导致再现危机的出现。这正如于贡所言，马奈终结了绘画的表现力和再现幻觉主义的权力，他强调画面的沉默、不透明和神秘的非在场性，“在赋予油画物质表面实际意义的同时，他否认绘画是开向世界的窗口，也否认把油画定义为可以让世界相信的视觉金字塔的交点。他与油画透明性幻觉决裂，揭露油画非物质性的空想”^①。

三、移动的观者：再现的悖论

在《马奈的绘画》演讲中，福柯重点分析了《弗里-贝里杰酒吧》，提出了一个不可见的“移动观者”概念。福柯认为，观者面对《弗里-贝里杰酒吧》的不安源于基于传统透视技法的自然感知的消解，以及由此而来的幻觉体验的抑缩。笔者以为，画面引发的观者移动性，实际上是画面再现悖论的一种体现。画面中观者的游离位置、画家的不确定位置、人物的看与被看，都具有丰富的隐喻和象征性，是空间不确定性与意义游牧性的表征。



《弗里-贝里杰酒吧》，藏于考德尔德学院画廊

《弗里-贝里杰酒吧》描述了巴黎酒吧的夜生活场景：女侍苏珊一头金黄色的刘海，穿着黑色修身外套，站在画面的正中心。她双手撑在酒吧台上，面无表情地望着正前方。苏珊面前的大理石桌上是各种各样的酒瓶，以及放着橙子的果盘和插着玫瑰的玻璃瓶。苏珊身后的镜子映射出热闹的酒吧夜生活场景：左上方是酒吧表演者空中垂下来的双脚，下方是形形色色、动作各异的男女顾客。在镜子的右半部分，苏珊的背影前方站着一位头戴礼帽的男人（画家加斯东·拉·杜什），似乎在与苏珊交谈。

在传统绘画观念中，镜子通常被视为绘画的隐喻，现实世界被复制在镜中，就如同在画布上出现一样。画家还没有开始创作，镜子就固定了一切，将酒吧空间、灯光、人群和气氛都平面化了。克拉克在分析《弗里-贝里杰酒吧》时认为，“为了使镜子具有那种隐含的意义——为了使镜子理解成一个简单、真实的表面，令人想起绘画记录世界外观的清晰性——它将无法适用于被画成一定角度的镜子。镜子必须重现绘画的真实表面：必须是同一平面，顶多再靠后一些。镜子决不能做的事就是影响它展示的视角真实：镜子应使其保持原样”^②。根据镜像原理，镜前的事物应当如实地全部在镜子反映出来，人们所看到的镜前事物与镜中事物应当是相同的東西。但在画中，镜像存在着与现实场景严重失实现象，“如果你们试数一下或寻找摆在这里和那里相同的酒瓶，你们会发现这是不可能的。因为实际上，在镜中反映的东西与需要反射在镜中的东西之间存在失实现象”^③。当然，画面最大的失实现象是女侍的镜像：苏珊的镜像应当出现在画面前方的后面，但事实上却在画面的右端，这也正如克拉克的质疑“如果这是一面镜子，那么右边的第二位年轻女人，一定就是正朝着我们的那个女

① 于贡 《马奈或观者的不安》，载福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第73页。

② 克拉克 《现代生活的画家：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2013年，第324页。

③ 米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第40页。

人的镜像。她必须是，然而她不可能是。显然，有一些东西，是用来证明她就是同一个女人的背影。然而，这个女侍的镜像怎么会在那里，朝右边挪过去那么远？”^①

从观者和画家的位置来看，镜像中苏珊的位置决定了观者和画家必须站在画面的右侧，也就是说，观者和画家的位置不能处于苏珊正面，应当向右移动，才能形成画面的右侧背影映像。如果观者和画家处于右侧，又无法形成画面正前方的苏珊人像。福柯写道“画家显然无法向右移动，因为他不是从侧面而是从正面去看这个姑娘。为了能够画出处在这种位置上的女人身体，画家必须站在她的正面，但要画出这个女人在最右侧的映像，画家就必须处在这个位置上。因此，画家必须——观者也必须跟随他——相继，或准确地讲，同时站在两个截然不同的位置上，一个在这里，一个在那里。”^②根据传统透视原理，观者应当有一个合适的距离和位置，他的眼睛是静止的。在《弗里-贝尔杰酒吧》中，马奈打破了这个原则，观者的位置变得无法确定，画面隐藏着不止一个视点，而是存在多个都成立的视点。观者被画面从一个视点推向另一个视点，他在任何一个合适的位置都感觉不适当，仿佛身处他处。在这里，福柯提出了一个再现观者自身位置游离性的机制：观者在自己所处的位置上依靠镜像质疑自我的固定位置，画面的再现悖论由此生成。

为了进一步阐释观者位置的游离性或移动现象，福柯还根据人物之间的距离以及画面光影展开了剖析。福柯指出，根据透视原理，镜像中男士是俯视苏珊和大理石吧台，那么吧台桌面与镜像之间应当保持比较远的距离。但事实上，画中两者距离非常近。如此近的距离，说明男士的目光是从下向上看，而不是从上往下看。根据镜像，画家并不是俯视苏珊，而是处于与苏珊同样的高度或略低于她，是以一种仰视的视角与她交谈。但是，如果这样的话，苏珊就应当抬头与男士交流，而不应当微微低头。因此，画面的中位与右位具有不相容性，呈现在场与不在场的再现悖论。此外，苏珊站在画面的中心位置，光源来自画面正前方，苏珊的镜像应当出现在镜子正中间，而不应当出现在镜子右边。而且，如果男士如此近距离地面对苏珊，苏珊的脸、脖子以及她前方的吧台桌面上，应当会留下阴影。但事实上，什么阴影都没有，“光线从正面打来，没有任何障碍，没有任何遮掩，直接打在女人身上和这里的大理石上”^③。

福柯指出，画面中存在三个不相容之处“画家‘必须在这里’和他‘必须在那里’，‘应该有人’和‘应该没人’，‘应该是向下的目光’与‘必须是向上的目光’。”^④可以说，画面对观者固定位置的排斥所呈现出来的再现悖论，是《弗里-贝里杰酒吧》的视觉特征，也是引发观者观看时兴奋与困惑的主要因素。在传统的绘画观念中，画面给观者预留出来的位置通常都是固定的，画面会预设一个理想的观看位置，观者的视角是固定的，或高或低，或侧面或正面。福柯指出“任何古典绘画都是通过线、透视、没影点的系统给观者和画家确定出一个准确、固定、不得擅动的位置，场景可以从这个位置上被看到。”^⑤马奈的作品不仅消解了观者位置的稳定性，同时也消解了画家位置的稳定性。画面存在若干的不相容之处，观者面对这幅作品时就不可能获得一个确定的观看位置，画面不允许观者存在于固定的位置，如克拉克所言“我们不能也不会代替那个戴着大礼帽的绅士，但似乎又没有我们自己的立身之处：我们在与酒吧女侍，在与作为观众的自己，以及在与作为一个可能整体的作品本身的关系中，似乎被置于某种悬搁状态。”^⑥观者处于移动或游离状态，是引起观者不适或不安的最终根源，是古典的再现原则所不能容忍的，也是《弗里-贝里杰酒吧》的真正魅力之所在。

从古典绘画的再现法则来看，苏珊正面形象的镜像生成需要画家和观者从正面去看她，画家与观

① 克拉克《现代生活的画家：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2013年，第320页。

② 米歇尔·福柯《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第41页。

③ 米歇尔·福柯《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第42页。

④ 米歇尔·福柯《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第42-43页。

⑤ 米歇尔·福柯《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第43页。

⑥ 克拉克《现代生活的画家：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2013年，第323页。

者的位置应当是固定的：画家与观者应当在画的正前方，且以直视的目光凝视苏珊。但当我们把视线移到苏珊背后的镜像时，画家与观者的固定位置受到了冲击，传统的再现法则因而出现悖论。克拉克诙谐地评论道：“还有，当然啦——最后的不确定性——还有那位镜中绅士，站在画面的右上角……这个倒霉蛋究竟是谁？他身在何处？从她的角度来看，他站在何处？从我们的角度来看，他又站在何处？”^① 克拉克强调，苏珊向外观看我们，向里观看“他”，如果我们想要形成观看的正常视觉秩序，维持作为观者的意义，即我们是观看《弗里-贝里杰酒吧》的唯一观众，且使这幅画为之存在且变得有意义的主体的话，我们（观者）就应当处于画面的中心。然而，由于画面前景中的苏珊与镜像中的苏珊在再现上存在着冲突与矛盾，因而事实上是不可能的。

这是一种诡异的画面设计，它迫使画家移位，也迫使观者不得不转换视角去观看这幅画：正面观看苏珊或斜视苏珊的镜像背影。观者被指派到不同位置，围绕画面不断移动，随着苏珊及其镜像的变动而改变自己的观看位置。观者一旦在画前移动，就会察觉到其所面对的其实只是一种幻觉，而不是一种真实场景。同时，观者离开其固定的位置，也意味着观者观画的机动性，意味着马奈将绘画中的自由性交还给了观者，如佩雷所言：“画可以展示不同而又真实的空间，每个人都可以从自己的角度看，作为观众的我们也可以有自己的看法。”^② 传统的空间秩序在画作中被消散，观者无法确定画家的工作视角，也无法确定自我的观看，甚至观者不得不承认，要接受这幅作品，就必须承认它是不能由固定位置而获得观看的图像。弗雷德认为，由于马奈不同于传统的画面设计，观者感觉那个看似他应当在场的位置是多余的，观者会感觉自己受到了挑衅。^③ 观者必须在画面前保持移动，才能获得最佳的观看视角，虽然这个视角并不能获得确保。在这个意义上，画面并没有形成传统绘画的再现场景，反而成为对再现的反对和颠覆。

从画面的视觉效果来看，苏珊虽然望向画外，但她的目光呆滞，并没有与观者形成有意义的交流，画面也没有迎合观者的凝视和审美趣味。所有这些都使马奈的作品表现出“直视”特征，仿佛画面的每个部分都会产生不一样的观者。马奈绘画的“直视”特征强调观看性，他让观者直观画面，对观者的视觉观看而非理性分析提出要求，意味着画面是用来观看的，也意味着作品打破了传统绘画再现的剧场性视觉效果。文杜里认为，马奈“‘放逸’画风的理想必然地来自‘绘画’这个观念自身，这是对流俗观念认为艺术只是摹拟自然的否定。马奈用画艺的完美性取代了自然的完美性”^④。福柯的分析显然没有放弃视觉的可视性，在他的分析中，知识考古学维度上的“目视”被还原，呈现出视觉现象学的内涵和意义。福柯认为，马奈通过特定的技法，赋予“可视”和“可述”一样的地位，甚至使“可视”超越“可述”，使油画重新回到“看”本身。在《弗里-贝尔杰酒吧》中，顾客在酒吧镜中的映像隐喻了目光的优先权，它将观者准确固定在正前方的构图趋势，与镜子映像要求观者置于右侧的视觉秩序形成不可调和的冲突。

在对委拉斯开兹《宫娥图》的分析中，镜像的再现能力虽然受到福柯质疑，但镜像毕竟还是服从于画面的再现要求，但在《弗里-贝尔杰酒吧》分析中，福柯显然更关注镜像所隐喻的现代艺术的再现危机。福柯认为镜像不仅冲击了观者的权威性，扰乱了观者的视觉秩序，同时也是再现悖论的呈现。古典绘画的再现法则和权威遭遇更彻底的冲击和消解，成为为画面的平面性和物质性服务的工具。玛丽认为，福柯并不关心现代绘画，而只是关心它的起源：再现的悖论和不规律性。马奈通过画面人物目光的设计，反对传统再现，“平面性和物质性只有通过表象成分的预设矛盾才能表现出来，这些成分刺激观者连续占据各种不同的位置，不断在作品前移动，不断意识到作品的构成对象性。由

① 克拉克 《现代生活的画家：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2013年，第321页。

② 佩雷 《福柯的现代主义》，载米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第122页。

③ Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, pp. 200-201.

④ 文杜里 《走向现代艺术的四步》，徐书城译，北京：中国文联出版社，1987年，第32页。

这种表象的深刻颠覆引发的观者运动于是成为现代绘画的起源本身，成为现代绘画的催发过程”^①。基于福柯的分析，笔者以为，马奈为现代艺术反对传统再现法则提供了一个突破口，这也正如弗雷德所言“从马奈到综合立体主义和马蒂斯的绘画史，其特征可能是绘画逐渐从表现现实的任务中退出，或从绘画表现现实的力量中退出，转而更倾向于对绘画本身固有问题的日益关注。”^②

四、艺术与现实关系重构：图像叙事隐喻

在古典绘画再现中，画面如同一扇透明的窗户，观者透过画面，仿佛在观看和凝视现实的生活场景。相对于古典现实主义的模仿或再现原则，现代主义不再强调逼真地再现现实，日益关注艺术的再现方式。在福柯的视域中，马奈的作品对景深的取消和感知距离的封闭，强调画内画外不同光源的运用，凸显了“物-画”的“是其所是”特征，尤其是在《弗里-贝尔杰酒吧》中，传统绘画的固定观者位置被消解，“相似性”知识原则不再是绘画的基本原则，观者的关注点从“再现什么”转变为“如何再现”。重读马奈与福柯，我们发现，绘画的“沉默”和再现危机的发生，呈现出图像叙事的多重话语隐喻。现代主义颠覆了古典现实主义的诸多原则和规范，如模仿、再现、造型、透视等，不仅是现代艺术先锋实验的一个突破口，也是现代艺术对现实关系的一种重构。

首先，“物-画”与移动的观者所呈现出的叙事再现危机，是绘画中图像叙事的“无意义生产”和“审美冷漠性”的一种隐喻。“无意义生产”和“审美冷漠性”意味着图像不再指涉具体的再现之物，图像成为扁平化的二维平面展示，不需要被解读出任何叙事内容，也没有明确的叙事意义传达。马奈的绘画空间拒绝透视法则，取消了画家和观者的固定位置，一切都没有被给定，一切也都不确定。画面中纵横线条的交错重复、景深的封闭、目光凝视中的多场景设计以及观者位置的移动等，都极力引导观者关注绘画本身的平面性和物质性。

自文艺复兴以来，现实主义的绘画理论强调透视法，极力突显画面的隐喻意义。画面如同一面镜子，意义隐藏于画布背后，以一种不在场的方式存在。19世纪60年代，库尔贝从艺术的角度强调绘画是对可见之物的再现，认为绘画运用物质性的语言符号，是对真实有形物的再现。绘画是一门具体的艺术，它不会抽象地表现或创造现实之物，而只会再现看得见的有形现实素材。19世纪末，丹尼斯质疑了库尔贝的绘画再现观念，强调绘画的本质在于画面的二维平面及其色彩呈现。丹尼斯认为画面不会指涉任何事实之物，一幅描绘战马或其他具体事物的画，本质上只是以某种方式对色彩平面的覆盖。^③根据传统的再现观念，图画不仅是一个客体，同时也是一个基于二维空间的幻觉真实，观者通过画面再现联想画外的诸多存在。绘画引诱观者进入一个虚幻的场景，使观者迷失在幻觉中，并依据再现法则解读画面的再现内容，而唯独不会意识到这是一幅图画。在丹尼斯眼中，画面即使再逼真，也只是二维平面上的色彩堆积，如一幅人体的素描终归不是人体，而只是关于人体的素描。丹尼斯强调绘画没有具体指涉物，转而关注绘画的二维平面性。

丹尼斯的观点在马奈的绘画中得到了具体实践，马奈的作品让观者意识到自己所面对的正如丹尼斯所说的那样，只是一幅物质性的二维平面图画。布赫尤也指出，绘画的物质性被15世纪以来的再现策略小心谨慎地隐蔽起来。这种意识形态策略建立在透视法则营造的幻觉之上，而马奈恰恰是从物

^① 玛丽 《正面/反面，或移动的观者》，载米歇尔·福柯 《马奈的绘画》，谢强等译，长沙：湖南教育出版社，2009年，第88页。

^② 弗雷德 《现代主义绘画与形式批评》，朱橙译，《世界美术》2019年4期。

^③ Maurice Denis, "Definition of Neo-Traditionism," in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory: 1815-1900*, Oxford: Blackwell, 1998, p. 863.

质性出发来进行油画创作。^① 根据古典再现原则,成功的绘画会引诱观者进入一个虚幻的场景,使观者迷失在幻觉中,而马奈的作品则让观者意识到自己所面对的其实只是一幅二维平面的图画。马奈把绘画从再现的束缚中解放出来,画面空间不再具有指涉性,也不预设固定的正常观者位置,画面的“沉默”形成意义的零度输出。观者面对的是一个“是其所是”的“物-画”世界,一个不指向任何意义的符号世界。这也正如于贡所言“马奈要的是‘绘画的沉默’。马奈最终切断了诗与画的联系:从‘话语功能’中解脱出来的绘画成为一种自主艺术。”^② 可以看到,马奈对画面平面性的关注,呼应了丹尼斯的观点,表明现代艺术中再现观念的衰弱。

其次,图像叙事的再现危机是对图像话语权力的遮蔽。在《弗里-贝尔杰酒吧》中,静止的二维平面展现出图的无意义生产和审美冷漠性,意味着图没有明确的意义传达和指向,只需要被观看。马奈将绘画作为“直视”对象,关注绘画的物质性本身,可以说摧毁了文艺复兴以来古典绘画所强调的幻觉真实。马奈油画的关键词是“冷漠”,是由无意义的冷漠物象堆叠出来的静默世界。绘画的无意义和“沉默”冲出话语的权力规制,回到油画本身的非知识物质层面。马奈的“物-画”解构了画面自身的戏剧性,画面不再是意义中转的载体,也不再对感知幻觉的理想化加以肯定。在物象符号堆积的人与物之间精神纽带断裂的世界里,无意义的物质平面建构各种在场性,解构了图与词之间的再现权力和等级关系。画面拒绝意义生成,拒绝隐喻,使观者质疑整个语言表象系统背后的意义世界,这其实也是在摧毁和颠覆传统的再现原则。

面对马奈的作品,我们不能把图当成对现实之物的再现,因为一旦把图像叙事视为对现实的再现,就会遮蔽绘画的物质性本质。佩雷指出“这种乌有,这种不透明性,虽然替代了表象的透明和它带来的阴影,却不是乌有:如果可以,我要说,我们最终要战胜的正是这种不透明性,它至少是表象的机制。因为,尽管我们什么都看不见,但我们仍然表象某种东西。”^③ 可以说,在马奈的作品中,图的指涉性被降到最低,画面的平面性取代了立体感和透视感,观众自然而然地被引向图像的二维平面,引向画面的结构和媒介本身。观者在解读具体的作品时,图的含蓄意指或“图像”层面的话语意义因而被悬置和忽略。马奈的作品拒绝再现,他通过对绘画视觉秩序的挑战,实践着他的现代主义探索,暗示着与传统现实主义绘画的彻底决裂。

再次,再现危机虽然摆脱了图与物的对应性或指涉性,但也从另一个角度传达出看与说、可视与可述、图与词的叙事断裂张力。福柯认为“在说与看、可视与可述之间存在着一种隔离‘被观看之物从不蛰居于被述说之物中’,反之亦然。”^④ 福柯关于可见物与不可见物、可视与可述、看与说、图与词关系的分析,其实是权力话语操作的隐喻策略。福柯关注“可视”与“可述”之间的隔离,认为看与说的分裂是一种思想意识层面的隔离,会毁坏我们的感知空间。这正如德勒兹所言“必须劈开事物,击碎事物,因为可视性既非物体的形式,甚至也非光线与事物接触时所显露的形式,它表现为一种明晰性形式,由光线本身所创造,而且只让事物或物体如闪电、闪光或闪烁之光线般暂存。”^⑤ 以此来审视马奈的作品,虽然画面凸显物质性媒介,指涉物被架空在画面空间之外,但通过画面人物的目光凝视,实际上也引起观者想象目光凝视中的画外场景的欲望。在画面的物质观看中,虽然知识性的意义话语被切断,再现与再现物之间的关系也被割裂,但图与词的叙事断裂张力反而得到彰显。

在福柯眼中,视觉凝视是马奈画面权力运作的一种手段,通过“看”的考古学,暗示着视觉中心主义的复兴。在《弗里-贝尔杰酒吧》中,镜子的存在以及景深的封闭让不可见的观者变得可见,这也正如在

^① Nicolas Bourriaud, “Manet and the Birth of the Viewer,” *Michel Foucault, Manet and the Object of Painting*, trans. by Matthew Barr, London: Tate Publishing, 2009, p. 14.

^② 于贡《马奈或观者的不安》,载福柯《马奈的绘画》,谢强等译,长沙:湖南教育出版社,2009年,第65-66页。

^③ 佩雷《福柯的现代主义》,载米歇尔·福柯《马奈的绘画》,谢强等译,长沙:湖南教育出版社,2009年,第119-120页。

^④ 德勒兹《德勒兹论福柯》,杨凯麟译,南京:江苏教育出版社,2006年,第67-68页。

^⑤ 德勒兹《德勒兹论福柯》,杨凯麟译,南京:江苏教育出版社,2006年,第54页。

委拉斯开兹的《宫娥图》中，镜子的存在让不可见的再现对象变得可见。福柯强调绘画的视觉元素，在1975年的《照相式绘画》中，福柯指出，绘画一度被认为“必须偏向符号的分割而不是相似形象的轮回，偏向意义的有序组合而不是幻影的流动，偏向符号逻辑的灰色体系而不是想象的狂奔”^①。福柯认为，眼睛涉及看之功能，是目光凝视的行使者，让不可见之物可见，让不可见者之间彼此不可见，都是观看策略的一种体现。因此，对视觉凝视及其视觉秩序的关注，可以考察可见性与不可见性之间的复杂关系，这也是《马奈的绘画》的副标题“看的考古学”的重要意指。

现代艺术挑战古典再现原则，当再现遭遇危机，艺术与现实的关系便面临严峻挑战。诺特认为，艺术对再现的质疑，表明现代艺术的符号指涉性失效，如达达主义、超现实主义、立体主义和抽象艺术都不再关注符号的再现指涉，而是转向关注符号载体本身，或有意识地将关注点从指涉物转向符号隐喻。^②从模仿走向再现，再走向表征（如何再现），其美学意义更为深远，这恰好说明再现是一个相对的概念，艺术与现实的关系也有着多重的建构可能性。现代艺术对再现危机的呈现，进一步呈现了艺术更具探索性和先锋性的变革实践。因此，再现危机并不一定完全摧毁了艺术与现实的再现关系，反而为现代艺术的变革提供了契机，使艺术从传统的聚焦再现现实，转向如何艺术地再现艺术。在看似被动的再现活动中，实际上包含了复杂的创造性发现和表现，蕴含了艺术家个人的体验和风格。一旦现代艺术注重艺术表现的技巧和形式，不再把再现当作艺术的主要表征，艺术与现实的关系也因而得以重构。

海索拉斯认为，媒介总是相对于其他媒介而存在，跨媒介性总是出现在“纯粹”和特定的媒介之前。因此，媒介必然是从初始的跨媒介性中提取出来的。^③通过对马奈作品的解读，福柯挖掘图与词的叙事张力，强调新的绘画参照关系，呼吁以编码加密的方式强调再现中的“再”的意义生产，进而以一种知识考古学的方法考察稳固等级逐渐消失的世界，这正是一种跨媒介的阐释视域。马奈之后，现代艺术在图与词的断裂叙事上越走越远，如康定斯基通过对线条和色彩的强调否定图的再现功能，马格利特更是强调图与词的断裂叙事张力，否定图与词的互证与互释关系。在这个意义上，对马奈的图像叙事以及福柯的解读展开分析，以此展开语图关系和图文关系研究，以及更宽泛的跨艺术视域下的艺术类型研究，我们看到了跨媒介分析方法论的理论辐射力，它包括文学、艺术、美学、传播学等跨学科知识的洞见，这也客观上提醒我们：跨媒介视域下的艺术研究，不仅应当强调多媒介的融合视域，同时也理应有跨学科的阐释视域。

责任编辑：王艳丽

① 米歇尔·福柯《照相式绘画》，张延风译，载杜小真编《福柯集》，上海：上海远东出版社，1998年，第260页。

② Winfried Nöth, “Crisis of representation?” *Semiotica*, Vol. 143, No. 1, 2003, p. 10.

③ Bernd Herzogenrath, “Travels in Intermedia: An Introduction,” in Bernd Herzogenrath, ed., *Travels in Intermediality: Reblurring the Boundaries*, Hanover: Dartmouth College Press, p. 4.