

委拉斯开兹与福柯： 视觉凝视的话语深渊

——跨媒介视域中的图像叙事解读

杨向荣

摘要：“跨媒介指涉”概念的提出，将注意力放在主体媒介的间接和隐蔽意义，强调主媒介与目标媒介无声的对话与交流。以此来看1656年委拉斯开兹创作的油画《宫娥图》（也译为《宫娥》）以及福柯的解读，其实也是一种跨媒介的主题指涉，即绘画作为一种主媒介和一种符号系统，通过符号隐喻指涉隐藏其后的话语意义，呈现图与词、图与言的跨媒介关系。福柯认为《宫娥图》人物的目光凝视，是对传统绘画视觉秩序的挑战，表征了不可见之物的可见性，是可见性与不可见性的交互叙事，展现了艺术的再现危机。重读委拉斯开兹与福柯，我们看到视觉凝视背后潜隐的复杂话语深渊，这也为我们重构艺术与现实关系提供了新的思考空间。

关键词：跨媒介性；委拉斯开兹；福柯；《宫娥图》；图像叙事

中图分类号：J0-05 **文献标识码：**A **文章编号：**1004-9142(2022)04-0172-09

“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个热门话题。“跨媒介性”这个词，1983年由德国学者汉森-洛夫首次使用。在汉森-洛夫那里，“跨媒介性”是一个与克里斯蒂娃的“互文性”概念相类比的词，可以用来处理诸如俄国象征主义文学、视觉艺术和听觉艺术等的复杂关系，它是对传统单媒介接受感知形式的打破和更新。因此，跨媒介性总是在诸多媒介的关联阐释中存在。

沃尔夫提出“跨媒介性”的四种模态理论，其中跨媒介参照或指涉（intermedial reference）中目标媒介往往是暗含的或间接的，或者说只是一种观念，而非实质性的存在。“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笔者以为，“跨媒介指涉”概念的提出，将注意力放在主体媒介的间接和隐蔽意义，强调主媒介与目标媒介无声的对话与交流，这就将经验分析与思辨研究结合起来，能更合理地阐释艺术及其表征观念的交互性张力。以此来看1656年委

作者简介：杨向荣，杭州师范大学人文学院、文艺批评研究院教授、博士生导师，文学博士。

基金项目：本文系国家社科基金艺术学重大项目“艺术学理论的跨媒介建构及其知识学研究”（20ZD26）、国家社科基金项目“图文的叙事建构及其话语隐喻研究”（20BZW027）阶段性成果。

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。

拉斯开兹创作的油画《宫娥图》(也译为《宫娥》)以及福柯的解读,其实也是一种跨媒介的主题指涉,即绘画作为一种主媒介和一种符号系统,通过符号隐喻指涉隐藏其后的话语意义,呈现图与词、图与言的跨媒介关系。1966年,福柯在《词与物》中对《宫娥图》的图像叙事展开分析,认为《宫娥图》人物的目光凝视,表征了不可见之物的可见性,是可见性图像与不可见性的理性语言的交互叙事,展现了艺术的再现危机。可以说,《宫娥图》人物目光凝视的多重叙事话语建构,是对传统绘画视觉秩序的挑战,呈现出词与物、图与词的复杂张力,并引导我们关注与思考跨媒介视域下绘画再现危机背后的复杂话语深渊。

一、视觉凝视中的多重叙事

从画作的视觉呈现来看,《宫娥图》是对宫廷生活情景的再现;委拉斯开兹在高达三米的巨幅油画中,将人物按现实比例直接表现出来,画面上有小公主、侍女、侍臣、画家、侍卫等。从画面呈现来看,中心是小公主,左右两边各有一位侍女,侧面窗户和身后门外的光线打在小公主身上,使她在画面上的中心地位得到凸显和强调。从画面的视觉秩序建构来看,画面中的被再现对象似乎是小公主,观者在观看时,首先进入视线的也是小公主。画面其他人物众星捧月般环绕小公主,无论在空间布局还是视觉秩序的设计上,都极力凸显出小公主的可视性和中心位置。



图1 委拉斯开兹《宫娥图》,1656年,现藏马德里普拉多博物馆

在西方绘画史中,镜子是再现的载体,通常作为“镜中画”与被再现对象同时在画中出现,如提香的《乌尔比诺的维纳斯》和鲁本斯的《镜中的维纳斯》等。但在《宫娥图》中,画面背景墙上不起眼的镜子却挑战了观者固定的视觉秩序。镜中的被再现对象也没有处于画面中心位置,反而成为模糊和被遮蔽的“再现”。由画家和台阶侍卫所连成的看不见的虚线,以及小公主的面孔及其侍女的目光所构成的虚线正好将镜子包围,从而以一种特殊的空间布局巧妙地建构并宣示了画面的真正中心。委拉斯开兹通过镜子这个画面细节,暗示画作的真正主人公并非小公主,而是暗黑背景墙上的镜中映像:国王费利浦四世和王后玛丽安娜。他们出现在最易被人忽略的镜子之中,成为一种镜像,这也正是此画最大的奥秘所在。可以说,《宫娥图》存在着双重再现:观者视线中的宫廷情景再现;画家凝视和被再现的真正对象。在画作双重再现的空间情境设置中,真正的被再现主体被遮蔽并退居到不显眼的位置。

从整幅画的构图来看,前方右边的两个侏儒、公主右边的侍女、后方右边的男臣,以及背景台阶上侍卫的身体和脸均是朝向左侧的,而画家、公主和镜中王后的脸是朝右的,这两组凝视的目光在画外的延伸区域交汇,并引导观者去探寻作品真正的被再现对象。身体微倾的画家目光、小公主的目光、侍从的目光,穿过整个画面,凝视前方延伸出来的画外区域:这是一个想象的区域所形成的三角形,也是一个真

正的被再现对象与观者并存的区域。画面以及延伸的空间形成了一个虚的三角形:画家、小公主、观者和国王夫妇所重叠占据的区域所形成的三角形。画家站在左侧的画板前面,手持调色板,身体微微向右倾斜,眼神凝视着他所描绘的对象。画家的目光投向油画之外的虚空,被再现对象没有在画中被直接表现出来。画家的目光、公主的目光、右边男臣的目光以及前面侏儒的目光交织在一起,延伸到画外聚焦成一点,这是作为被再现对象的位置,也是观者的位置。委拉斯开兹通过人物目光的交互凝视,让我们在画面人物目光所形成的延展空间中,在目光凝视的终点处想象画作的真正主人公,然后借助背景墙上黑色边框的镜像反射,使真正的被再现对象以特殊的方式出场。

《宫娥图》中人物的对称性安排和目光的凝视交织,形成对画面的切割,也实现了对画面空间形式的规训。当观者跟随画中人物的视线,找寻画面真正的被再现对象时,这种对观者视线的牵引因而潜在地成为引导观者解读作品的规训力。此外,在多重目光的凝视中,我们可以解读出图像话语的诸重意义交互和建构。首先是作为模特的国王夫妇的凝视,他们是被再现对象,同时也在凝视画面的其他人物;其次是虚构的观者的凝视,他的位置与被再现对象重叠,但绝不同时处于同一空间中,观者既凝视着画面上的其他人物,也在凝视背景墙上的被再现对象;再次是画家的凝视,他凝视被再现对象,同时也与观者默默交流,似乎在传达画中的隐秘意义;最后是画面人物的凝视,他们的目光更多聚焦于画面前面的同一个位置,即被再现对象和虚构的观者位置。在多重目光的凝视的叙事建构中,画面呈现了具象、再现、幻象之间的复杂关系,使图像话语隐喻意义得以生成和散播开来。

当观者凝视这幅画时,画家也好像在凝视观者。观者会不自觉地看向画家目光凝视的方向,会通过画家的目光想象画面真正的被再现对象。《宫娥图》的画框背对着观者,形成视觉盲点,画布背面的空白也给观者带来神秘感。观者会产生困惑:画面的被再现对象到底是谁?可以说,《宫娥图》的真正被再现对象实际上飘忽不定,充满着未定性,如阿尔珀斯所言:“在委拉斯开兹所创造的画家、小公主及其随从的完美错觉面前,再现问题退避三舍。任何意义必然清楚地存于某处——或越出或深藏于绘画表面。”^①由于观者和被再现对象都处于画面延伸出来的不可见区域,因而也成为画家的目光凝视对象。观者在凝视画作的同时,也被画中的画家所凝视,但画家只会关注他的被再现对象,观者是被忽略的。观者永远是一个游离不定的存在,是想象中不在场的在场者。对画面人物来说,不可见性建构出一个被凝视的场景,而对被再现的国王夫妇来说,画面其他人物也成为被注视的场景。

从画家的角度来看,画家和模特之间本应该是再现者和被再现对象的关系,但目光的两端却衍生出多重复杂关系:画家同时是观者和被再现对象,国王夫妇同时是被再现对象和观者;然后还有一个飘忽不定的既可是被再现对象,也可以是观者的想象性存在。在画面外,观者、画家、国王夫妇三者凝视中相遇,但这种相遇只是一种虚构,因为现实中,这三者永远不可能相会,它们只是一种强行重叠在一起的相遇。通过这样的处理,画家、被再现对象与观者三者目光的交织构成了一个循环,他们彼此可见,并确证了各自的可见性。此外,根据古典再现理论,画家不可能出现在画中,但画家出现在了画中,画家的位置被国王夫妇所置换,观者也成为被画家凝视的对象。委拉斯开兹采用相互冲突的再现模式建构画家、观者和被再现对象的关系,观者与画家的凝视目光在画面空间与画外空间之间来回穿梭。正是这三者之间的凝视张力,赋予了作品多重的阐释空间。

阿尔珀斯认为,《宫娥图》“打乱了我们正常的读解方式,不仅仅是由于缺乏观者-主题,而且是因为这幅画以若即若离的方式保持了两种描绘观者、图画与世界的关系的对立模式(就委拉斯开兹对事物的感觉而言,它们是不可分隔的)”。^②可以说,《宫娥图》存在着两种再现系统。一是古典型再现。画家将自我置于旁观者位置,用艺术的方式来再现和重构现实世界,画面就如同所观看到的世界的一面镜子。从这个角度来看,《宫娥图》是一幅宫廷生活情景的再现图景。二是现代型再现。在这种再现中,

① 阿尔珀斯:《无再现的释读:观油画〈宫娥〉》,《新美术》1997年第1期。

② 阿尔珀斯:《无再现的释读:观油画〈宫娥〉》,《新美术》1997年第1期。

现实世界将自我投射到画面上,在观者眼中形成相似性的再现场景,画面与其说是再现世界的镜像,不如说是世界的自我显现。

在《宫娥图》中,镜像无视画面的整个再现场所,它穿透性地掠过整个画面,将居于画面视域之外的不可见之物变得可见。当然,不可见之物并非被刻意隐藏起来,被再现对象悄然处于视角的焦点之外,并不会扭曲观者的视点。委拉斯开兹借助镜像暗示他所再现之物并非画面中心的小公主,他的真实意图在于:画面并不会真正再现它想再现之物,图并非物的再现载体,图与物处于分裂之中。镜像呈现异在的空间,这个空间并不在画面的主体位置,却通过凝视直接与画面产生关联。镜中形象并不是画面的主体,但它是画家的被再现对象,是整个作品所隐藏的真正中心。这是一个不可见的位置,却是一个真正的位置,是再现行为得以生成的出发点。在这个意义上,《宫娥图》实际上违背了古典再现规则,呈现出再现的悖论,而福柯对《宫娥图》的解读也正是基于此。

二、可见性与不可见性的交织

在《词与物》中,福柯对《宫娥图》的图像叙事进行了深入解读,直接关涉凝视和再现问题。福柯通过探讨画中人物的凝视目光,对画面的再现视觉秩序提出了质疑。福柯认为,图中没有视觉观照的原始视角,无论是画家,还是背景门中的侍卫,抑或是镜像中的国王夫妇,还是观者,都不是全知全能的观照视角。画中镜像指涉了再现的循环往复,是人物多重凝视目光所导致的观照不确定性的体现,同时也是可见性与不可见性的缠绕和交织,表征了再现的无起点、无终点和非确定性。

福柯指出,在古典型再现知识话语中,相似性是符号能指与所指联结的第三项,而随着古典知识话语向现代知识话语的转变,词与物的关系慢慢偏离了相似性,出现了再现危机,语言与图像的差异得到凸显。福柯认为,词与物的分离和断裂在《宫娥图》中体现为再现的崩溃:被再现对象模糊和边缘化了,再现活动的基础被消解,再现活动变得难以继。在福柯看来,《宫娥图》的自足性表意行为摆脱了对视觉经验的依赖,随着再现危机的出现,再现偏离了指涉性,可见和可述的交流被解构,绘画展现出话语自我叙事建构的可能性。阿尔珀斯认为:“福柯对再现的兴趣,为他寻找被那些人疏漏的地方提供了动力。他极好地描述了存在于某个不出现的观者(面对着画的)与眼中的世界之间的相互作用的主题。”^①福柯希望通过对画面可见性的剖析,挖掘可见凝视中的不可见性,进而通过对绘画再现危机的阐释,对西方绘画的知识型话语转变展开人文科学的考古研究。

福柯指出,光线从画面右边的窗户射入并铺洒整个空间,为整个画面提供了一种可见性。光线变成金色的线条,照亮了画家,同时也让被再现对象通过光影效果,经由镜子在画面显现出来。光线影响下的镜面反射,让不可见的被再现对象成为可见性存在,使原本不可见之物以某种特殊的方式从画面中脱颖而出。画面上的可见元素并不是画面的真正再现内容,对不可见性的再现以及随之而来的再现危机,才是委拉斯开兹的真正用意。福柯指出,镜子“事实上只反射自身而非同一个空间之内的其他因素:既不反射背对着它的画家,也不反射房间中央的那些人物。它所反射的不是可见的,不是强光下可见的那些人物”。^②可以说,镜子把外在于画面的被再现对象纳入视觉范围内,使不可见之物彰显可见性,也由此建构出画面的各种视觉凝视。在光的反射下,镜子直接进入整个再现领域,使视域之外被忽视的被再现对象恢复了可见性。不可见的被再现对象出现在墙上的镜中,这使得画作越过了画框,同时也让画外存在的不可见之物与可见性画面构成一个有机整体。

在《宫娥图》中,不可见的被再现对象通过画面人物的凝视目光得以呈现和确证。画面中的目光凝视将注意力引向了一个不在场的区域,这个区域被观者、被再现对象、画家委拉斯开兹所占据。画面的

^① 阿尔珀斯:《无再现的释读:观油画〈宫娥〉》,《新美术》1997年第1期。

^② 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第238页。

目光凝视建构出一个以小公主为交叉点的 X 型交织网络,成功地将不在场的国王夫妇拉回到画面整体结构中。画面画家的目光、公主的目光、随从们的目光等,所有的目光都投向了不在场的被再现对象,如阿尔珀斯认为,《宫娥图》中的目光凝视“来自于画面,表示画外的观者被画中人所观看,相反也就承认了画中人正被画外人观注的状况”。^①在阿尔珀斯看来,虽然凝视的方式并非委拉斯开兹首创,但在《宫娥图》中,经由目光的凝视,不在场的被再现对象被凸显为作品的中心。

因此,在画面凝视目光的视觉秩序建构中,呈现出可见性与不可见性的缠绕和交织。占据画面近景和中景区域的人物目光的汇聚点通过镜子折射出来,使镜像成为画面的真正中心。画中大多数人的凝视方向是画面延伸出去的国王夫妇,而对国王夫妇来说,画面人物同样是他们的凝视对象和场景。画家位于画面的左侧,凝视画面前方,画面其他人物也均有一种外射的目光,并与画家的目光凝视方向一致。公主、侍女、画家等人的目光重叠和交叉,并从画面逸出,聚焦于画面前方的虚空。画面人物的目光、虚构的观者的目光,以及被再现对象的目光相互交织,由此形成多重的相互可见性:画家、画中人物、被再现对象、观者之间的相互可见性。对画家来说,凝视对象是国王夫妇;对国王夫妇来说,凝视对象是呈现出来的整个画面场景;对观者来说,依靠侵占原本属于国王夫妇的位置来确证其自我位置,凝视对象则是包括镜像在内的整体场景。画面的空间不再如传统画作一样处于静止状态,而是处于交互性的对话与变迁之中。

福柯写道:“当把观者放在了目光的视域之内,画家就看见了观者,迫使他入画,给他规定了一个既有特权又无法逃避的位置,从他那里汲取明亮和可见的属性,把它投射到画中的画布不可接近的表面上来。观者看到他的不可视性对画家来说是可视的,并将其转换成他自己永远看不见的一个形象。”^②在《宫娥图》中,观者在凝视画面,画中人物也在凝视观者,画中人物与观者之间形成一种隐性的交流与互动。观者与画面人物的双向互动实际上也是国王夫妇与画面人物的双向互动,观者的主体性由于再现策略而被巧妙地解构。在这个意义上,被再现对象、画面人物、观者和画家存在着彼此间目光的交互和交织,这是一种相互的逼视,一种无止境的凝视交流。

从画面的视觉呈现来看,国王夫妇在画面中心位置的空缺,表征了真正的被再现对象的不可见性,或者更深刻地说,是再现所指涉之物的不可见性。这种不可见性通过镜像,以一种特殊的方式成为可见性存在,并统率了整个画面空间。被再现对象理应成为画面的主体人物,但却出现在毫不起眼的镜中,成为“异在者”。这个“异在者”恰恰是画面几乎所有人物的凝视中心,是支配整个画面的主导性因素。福柯写道:“镜子引起的众多假说也许是假象;也许它所隐藏的东西比揭示出来的还要多。国王和王后支配的那个空间也同样属于画家和观者:在镜子深处完全可能出现——应该出现——匿名的过往者的面孔和委拉斯开兹的面孔。因为那个反射的功能就是把画面上没有的东西拉入画面内部——组织这个画面的目光和接受这个画面的目光。”^③此外,镜像虽然作为画中画出现,但画面上的其他人物都看不到镜像,他们或背对或侧对镜子,镜像是被所有画中人所忽视的存在,对画中人来说是不可见之物。作为“异在者”的镜像整合了所有可见物的再现,使画面为人所见的(一眼所见的)再现得到呈现。由于被再现对象的缺席,观者迫切需要寻找这个缺失的真正主体,而镜子忠实地履行了这个功能,它让画面所缺失的真正再现以一种另类的方式回归画面。

镜像既可以是正面的观看(作为实际的被再现对象),同时也可以是被背面的观看(作为镜像对象)。镜像模糊且毫不起眼,存在于灰暗的背景中,但却将光线所到之处尽收眼底。镜像被画面其他人物的光芒掩盖和遮蔽,镜像“在所有这些聚精会神的面孔当中,在所有这些衣着华贵的身体当中,他们是最暗淡的,最不真实的,在画面上的所有形象中是最不显眼的——一个动作,一点点光,就足以把他们抹

① 阿尔珀斯:《无再现的释读:观油画〈宫娥〉》,《新美术》1997年第1期。

② 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第237页。

③ 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第244-245页。

掉”。^①虽然镜像极易被忽视,但却承载和隐藏着真正的被再现对象,并将不可见物的可见性显现出来。“画家站在画布的右边,注意力完全集中在模特儿身上,而看不到身后如此柔和的镜子。……没有人能够看见房间后面那面孤零零的镜子,那个微小闪光的长方形,它是可见的,但没有任何目光能够理解它,把它转化为现实,欣赏这个景观所提供的突然成熟的果实。”^②镜子以一种隐蔽的方式展现了可见性的错位,也让观者去想象可视场景背后的不可见场景。可以说,福柯利用可见性的交换,表达出对视觉和形象意义深层内涵的关注,以及对符号表征自身的关注。

福柯写道:“也许在这个画面上,正如画面上的所有再现一样,所见之物的明显本质,即其深刻的不可见性,是与观看之人的不可视性分不开的——尽管有所有那些镜子、反射、模仿和肖像。在场景的周围是所有的符号和连续的再现形式;但再现与模特儿和主权,与作者和接受奉献的观者的双重关系,必然受到了干扰。”^③在福柯看来,作品原本是要再现国王夫妇,但画面原有的再现场景被打破,再现行为被委拉斯开兹切断了,被再现对象成了镜像中的模糊存在。一方面是被再现者的缺席,以及再现者与再现者关系的断裂;另一方面镜像将可见性还给不可见之物,“它以这种方式克服的不可视性并不是所隐藏的不可视性——它并没有绕过那个障碍,它没有扭曲任何视角,它面对不可见的东西既是因为画面的结构,又因为它作为绘画而存在。……在房间的最里端,被所有人忽视的那面镜子出乎意料地凸显了画家正在看着的人物”^④。

因此,《宫娥图》的非凡隐喻在于它成功地再现了画家作画的场景,这也是一个相当诡异的再现场景。画面上的画家到底是在凝视不在场的被再现对象,还是在与观者进行无声的交流?真正的被再现对象是谁?到底谁在再现?谁才是画作的主体?虽然镜像的突然插入巧妙地再现了“被再现对象”,但也对传统的再现原则构成挑战,并隐喻性地传达出一个信息:真正的被再现对象并不在画面的视觉中心位置,而在凝视的“虚空”中,在不起眼的模糊镜像中。在福柯眼中,这些问题恰恰表征了视觉再现中图的不确定性,导致艺术再现危机及其话语隐喻的出现:图不再是再现和指涉现实的窗口,也不再是对语言陈述以及物的客观秩序的视觉确证。

三、再现危机的话语隐喻

在古典绘画再现中,画面仿佛一扇透明的窗户,透过这扇窗户,观者凝视画布上的场景,就如同凝视现实生活真实的场景一样。在《宫娥图》所再现的画面景观中,无论是画家、小公主还是侍从,或者后景中闯入画面的侍卫,其凝视的目光都聚焦于画外的不可见的再现对象。一旦凝视的秩序出现混乱,对象就不再成为透明的对象,而成了具有权力的话语的积极主体。普雷齐奥西就认为,画面——实际上只不过是一个平面或者说一个物质载体——又是一个反射仪器,通过这个仪器真实的对象可以被描绘出来。^⑤福柯关注从古典到现代绘画中的再现危机,关注看与说、可视与可述之间的叙事断裂关系。福柯对委拉斯开兹图像叙事中的视觉秩序展开了深入剖析,挖掘“看”的考古学研究中再现危机的知识谱系。在福柯看来,《宫娥图》是对古典绘画再现原则的反对与颠覆,在再现崩溃的话语隐喻中,呈现出图与词的叙事深渊。

卡罗尔认为,在19世纪晚期,视觉艺术清楚地开始背离模仿自然。^⑥当模仿不再成为视觉艺术的目标,这表明越来越多的现代艺术无法通过再现原则得到阐释,这也表明古典的再现原则出现了危机。

① 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第243-244页。

② 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第238页。

③ 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第245页。

④ 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第239页。

⑤ 普雷齐奥西:《艺术史的艺术:批评读本》,易英等译,上海人民出版社2015年版,第259页。

⑥ 卡罗尔:《艺术哲学:当代分析美学导论》,王祖哲、曲陆石译,南京大学出版社2015年版,第26页。

以此来看福柯对委拉斯开兹的解读,可见性与不可见性话语的交织,呈现出艺术的再现危机。福柯写道:“再现在这里向我们再现其自身的全部因素,再现的形象,接受形象的目光,再现使之可见的面孔,以及使再现得以存在的那些举动。但是,在那里,就在同时在我们面前组合和传播开去、从每一个方面得到咄咄逼人的展示的这种消解中,有一个本质的缺乏——其基础的必然消失,即它所描画的人以及仅仅把它当作一幅肖像的人。这个主体——相同的主体——被略掉了。而最初从阻碍它的关系中解脱出来的再现,则可以以纯粹的再现形式再现自身了。”^①在福柯的解读中,被再现对象的镜像化处理使再现场域中的指涉关系被切断,再现成为一种无对象的再现。再现符号与元素自成系列、秩序井然,但它们却切断了与被再现对象的关系,再现要素远离根基,符号仅仅只是自我再现,成了单纯的指代、表征和秩序排列。与其说《宫娥图》的再现偏离了指涉物,不如说是对再现过程和再现要素的再现,或者说是“元再现”的再现。

图与物的指涉性关联和再现的可见性是古典再现的基本法则,也是认识的主要根源。福柯对图的可见性与不可见性的张力展开剖析,他看到画面之下隐藏的复杂话语结构,最终引出对可见与可述、词与物关系的阐释。福柯努力将《宫娥图》还原为一个反古典知识型的再现情境,一个关于“再现之再现”的情景,一个由凝视目光所建构的可见性与不可见性相互交织的再现情境。福柯意在建构现代的知识型话语体系,在他看来,“为了分析一幅画,我们能够重建画家潜在的话语;我们能够期待发现画家意图的流露,当然这些流露并不最终反映在词语中,而是体现在线条、外形和色彩中,我们能够设法弄清被看作是形成他的世界观这种不言明的哲学”。^②福柯认为,《宫娥图》通过镜像呈现被再现之物,它以隐喻的方式暗示被遮蔽的再现者,再现了传统再现的不可能性。凝视的目光召唤着不可见的再现对象登场,使观看的主体成为被凝视对象。在这个意义上,《宫娥图》是“非再现的再现”,它通过镜像使我们看到可见之物的不可见性是如何不可见的。^③被再现对象从画面中走出来,不仅实现了再现内涵从相似到类似的转换,也暗示再现话语从古典向现代转换。

有学者评论道:“这张迷人的画,永远布满问号,如烟似梦,又如此真实,是另一个世界,但我们又身临其境。”^④米歇尔则认为:“《宫娥图》的形式结构是图像自我指涉的一个百科全书式的迷宫,代表了观者、生产者和再现客体或模特儿之间的互动,那是一个复杂的交换和替代的循环。”^⑤可以说,《宫娥图》呈现了画面、画家、被再现对象和观者四者之间的关系,表征出再现的不确定性和离散性。画面似乎是对以小公主为中心的宫廷生活的再现,但透过视觉图像和人物的凝视目光,镜像中的国王夫妇才是画作的真正主题。但诡异的是,原本画家的位置被国王夫妇占据了,画家出现在画中,国王夫妇出现在了镜像中,而原本由国王夫妇占据的位置既是画家作画的位置,也是观者的观画位置。根据古典再现理论,《宫娥图》的图像不可能完成,只能是虚构。作品中不在场的被再现对象、不确定的观者、模糊的镜像,是委拉斯开兹的心机所在,也是作品再现崩溃的根源。

在《宫娥图》中,图像不再是透明的再现符号,被再现对象隐藏在模糊的镜像中,他们无法通过画面图像清晰呈现出来,需要通过目光的凝视被重新建构和强化。真正的被再现对象溢出于图像之外,画面中心图像偏离了指涉物,也偏离了再现本身。在古典绘画的再现中,被再现对象是被观看的客体,理应置于绝对的凝视之下,但《宫娥图》中的被再现对象既是观看与凝视的主体,他们与观者位置重叠,同时也在观看与凝视着画面中的其他人物。此外,在古典绘画创作中,画家是再现的绝对和唯一主体,安排视觉秩序的画家不能在画面中出现。画家是凝视和观看的主体,这是作为创作者绝对主体性权威的确

① 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第245页。

② 福柯:《知识考古学》,谢强、马月译,生活·读书·新知三联书店1998年版,第252页。

③ Michel Foucault, “the Thought of the Outside,” Brain Massumi, *Essential works of Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, 1954—1984, vol. 2, 1988, p. 153.

④ 玛德琳·梅因斯通、罗兰德·梅因斯通:《剑桥艺术史:17世纪艺术》,钱乘旦译,译林出版社2009年版,第64页。

⑤ 米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,北京大学出版社2006年版,第48页。

立和建构。但在《宫娥图》中,委拉斯开兹既是凝视被再现对象的绘画行为主体,同时也成为被观者反凝视的客体。凝视的交互性使传统的再现主体与被再现对象的界限变得模糊和不确定,当主体与对象产生无休止的交互性置换,传统的再现神话因而瓦解和崩溃,再出现危机,主体性在危机中遭遇颠覆和解构,主体的权威性和真理性因而被消解。

《宫娥图》的再现危机也是权力的隐喻,这主要体现为画面空间中的权力规训。米歇尔认为:“委拉斯开兹把自己描画成宫廷仆人,是这个家庭的另一个成员,同时也隐含地表达了自己主宰和控制再现的一种主权,用机智和谨慎使篡权成为可能。”^①“《宫娥图》描绘的政治和再现权力如此普遍,以至于不必明显地展示出来;它可以谨慎,甚至隐蔽地在宫廷内部传播,甚至允许谨慎的宫廷观者大师委拉斯开兹本人把它放在一个不显眼的位置。”^②因此,《宫娥图》的权力隐喻涉及控制与被控制、操纵与被操纵的关系及其转化。这种转化缘于画面三个视点的交互性变换:画家凝视被再现对象,同时是被再现对象与观者的凝视对象;画中人物凝视被再现对象,同时也成为观者的凝视对象;观者凝视画中人物,但由于他与国王夫妇位置重叠,因此同样处于被凝视位置。国王夫妇是画家的雇主,可以指挥画家,但他们同样也是模特,是被再现和被凝视的对象,听命于画家摆布。可以说,画面凝视的交互性,凝视关系的转换,再现指涉性的偏离,以及画家与国王夫妇支配关系的交互性转换,都是权力关系的隐喻呈现。

在权力的隐喻交换中,凝视成为携带权力运作的观看,体现出权力的视觉交流和视觉秩序建构。卡瓦拉罗认为:“凝视的概念描述了一种与眼睛和视觉有关的权力形式。当我们凝视某人或某事时,我们并不是简单地‘在看’。它同时也是在探查和控制。……还有些时候我们是‘看一眼’事物:我们的眼睛掠过它们,漫不经心地瞧一下它们的外表。但当我们凝视某些东西时,我们的目的是控制它们。”^③《宫娥图》中被再现对象溢出画面空间,但正是这个不在场的“空间”重构了画作的主题与中心,实现了画面主体性和权威性的确证。福柯通过对图像再现的解构和重构,实际上强调了画面场景中隐藏的陈述话语,暗示着图与词的断裂情境:图中人物的目光凝视,使不可见之物在不借助话语陈述的情况下出场。福柯有意识地避开词对图的阐释和确证,他并不太想对画中人物的身份进行词的陈述,更多是通过人物的目光凝视来确证各自的身份及其权力。

在福柯笔下,再现话语被区分为古典型和现代型两种类型。古典型知识话语的主题是“相似”,它意味着词与物的互证,是可视与可述“互文证义”关系的确证;现代型知识话语的主题是“类似”,图自我言说和自我增殖。这是对再现起源的放弃与遮蔽,意味着词与物关系的断裂,也意味着相似性关系的瓦解,是可视与可述“互文证义”关系的解构。德勒兹指出,在福柯的分析中,“可视仅可能被看,可述仅可能被说……它拥有不对称的画面:盲目的话语与无声的视觉”。^④根据德勒兹的论述,结合福柯的阐释,笔者以为,《宫娥图》中国王夫妇在画面中心位置的空缺,使再现根基遭遇颠覆。因此,《宫娥图》体现了古典知识型话语向现代知识型话语的转向:在画中,“相似性”知识原则被模糊(镜中映像)和缩减(镜像的边缘化),再现通过镜子的共谋得以实现。

在福柯的理论视域中,词与物关系也是图与词关系的表述。福柯写道:“只说我们看到了某某东西是无济于事的;我们所看到的东西永远不在所说的东西当中。而且,试图用形象、隐喻或明喻来表示我们所说的东西也是无济于事的;这些形象、隐喻和明喻大放光彩的地方不是我们的眼睛所能利用的空间,而是受句法的序列因素所限定的。”^⑤福柯发现,词的陈述会妨碍图的叙事,他在对马格利特作品的分析中,就强调图与词的断裂叙事张力,认为词阻碍了图的再现,是对观者视觉凝视的阻碍。只有当背景文本、想象和词的陈述退场,视觉凝视才具有纯粹性,图才能真正成为画面的权力中心。在《宫娥图》

① 米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,北京大学出版社2006年版,第50页。

② 米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,北京大学出版社2006年版,第50页。

③ 卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东等译,江苏人民出版社2006年版,第127页。

④ 德勒兹:《德勒兹论福柯》,杨凯麟译,江苏教育出版社2006年版,第69页。

⑤ 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第240页。

中,福柯强调:“在我们面前组合和传播开去、从每一个方面得到咄咄逼人的展示的这种消散中,有一个本质的缺乏——其基础的必然消失,即它所描画的人以及仅仅把它当作一幅肖像的人。这个主体——相同的主体——被略掉了。而最终从阻碍它的关系中解脱出来的再现,则可以以纯粹的再现形式再现自身了。”^①在福柯看来,现代知识型话语是词与物断裂叙事的话语隐喻,《宫娥图》所体现的就是这种断裂叙事隐喻。福柯意欲探讨图与词,或者说图像叙事与语言叙事的关系,在他看来,图不再成为再现的载体,意义也不再通过图像叙事呈现,而是存在于图像叙事背后的隐喻话语中。

图与词的关系,其实也就是可视与可述的关系。德勒兹在分析福柯时认为:“福柯的一个基本论题是:可见者与可述者之间的本质差异……这两者之间,不存在同构性与一致性,……既没有从一个到另一个的因果性,又没有这两者之间的象征性。”^②福柯强调词与图的分离,即所说和所见的分离,他坚持图与词的异在性原则,并在此基础上对图与词各自的表意体系展开讨论。福柯把图与词的关系引向“看”的考古学,建构独立于词之外的“观看”的权力话语。福柯挖掘隐藏在画面中的话语,让观者发现画家意图的流露,如《宫娥图》中隐藏的话语通过目光凝视流露出来,相关的文本背景被删除,画面由此发声,观看或凝视因而成为一种词的陈述方式。在福柯看来,凝视所遵从的不是语言概念或逻辑论证,而是使可见物通过目光凝视得以呈现的视觉秩序逻辑。也就是说,是凝视目光构建了画面话语,而非画面的相关语言陈述构建了画面话语。只有当图与言、词与物发生断裂,再现被颠覆时,目光凝视的纯粹性才会生成。

海索拉斯认为,媒介总是相对于其他媒介而存在的,跨媒介性作为本体论的必要条件,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也有学者指出,罗兰·巴特开创的图像修辞研究,提供了视觉文本与社会话语意义之间的媒介关系。^④因此,要想真正理解艺术媒介的阐释复杂性,就必须围绕跨媒介性展开更具总体性的跨问题域考察和思考。《宫娥图》是福柯关于词与物断裂叙事研究的一个引子,词与物、图与词的分析在福柯后来对马奈和马格利特的分析中体现得更为明显。福柯指出,在现代艺术中,图逐渐偏离指涉物,成为自我表征之物,图不再是世界的标记,也不再是世界的再现媒介,图与相似性分离,仅仅只是复制和再现自身,成为一种元再现。福柯发现,现代绘画中图像已逐渐成为自我表征之物,他在《宫娥图》的分析中对人物命名的刻意忽略,也正是为了摆脱词对图的控制,使图完成自我叙事功能。福柯强调,我们无法用词陈述所见之物,而所见之物也并非完全可以通过语言或词表征出来。现代绘画作为一种话语实践,实际上是对图与物背后话语张力和隐喻的揭示,而《宫娥图》正好隐喻了这一点。看与说的关系由此超越经验层面,进入话语形而上的层面。在这个意义上,重读委拉斯开兹和福柯,以此进入更宽泛的跨艺术研究、美学视域下的艺术类型研究和艺术史的语图关系和图文关系研究,我们都看到了跨媒介视域的影子,同时也看到图像叙事背后潜隐的复杂话语深渊,这也可以为我们解读当下图文关系,以及重构艺术与现实关系提供新的思考空间。

(责任编辑:若蛮)

① 福柯:《宫娥图》,陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第245页。

② 德勒兹:《福柯 褶子》,于奇智等译,湖南文艺出版社2001年版,第70页。

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

④ 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。