

图像叙事的“再现”考古论

——基于福柯视域的考察

杨向荣

内容提要 在古典绘画中，图像是现实世界的视觉形象再现，通过可视性的再现符号，提供观看和理解世界的形象。而在15世纪扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》和17世纪委拉斯开兹的《宫娥图》中出现了再现危机的萌芽。在现代艺术家马奈的《弗里-贝里杰酒吧》和马格利特的《形象的叛逆》《禁止复制》中，图像不再成为再现的载体，古典绘画的再现原则遭遇前所未有的冲击和颠覆。福柯从图像叙事的角度对委拉斯开兹、马奈和马格利特作品中的再现危机展开考古学分析。基于福柯的视域，结合艺术史发展的具体情境，我们不仅看到福柯意欲建构图像叙事中的再现知识学谱系，同时也看到图像叙事背后潜隐的复杂话语深渊，这也为反思现代艺术如何通过再现重构艺术与现实的关系提供了新的思考空间。

关键词 再现危机；福柯；图像叙事；观看；艺术与现实

在古典绘画中，图像是现实世界的视觉形象再现^[1]，通过可视性的视觉符号，提供观看和理解世界的形象，如达·芬奇的《蒙娜丽莎》、鲁本斯的《梳妆的维纳斯》等。而在15世纪扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》和17世纪委拉斯开兹的《宫娥图》中出现了再现危机的萌芽。随着现代艺术的兴起，艺术家们不再关注绘画的再现内容，而是关注绘画的再现形式，传统绘画的再现观念遭遇前所未有的冲击和颠覆，出现了再现危机，如毕加索的《镜前少女》、马奈的《弗里-贝里杰酒吧》、马格利特的《形象的叛逆》和《禁止复制》等。福柯讨论了委拉斯开兹《宫娥图》的“再现偏离”现象，并对马奈和马格利特作品中的再现危机展开了详细分析。基于福柯的视域，本文重读委拉斯开兹、马奈和马格利特等艺术家的作品，探讨福柯图像叙事的“再现”考古论，以及现代艺术的再现危机，进而结合具体的艺术史情境，反思现代艺术如何通过“再现”重构艺术与现实的关系。

一 问题的提出

西方艺术史上的“再现”范畴，是对西方最古老的艺术观念“模仿”的沿袭。文艺复兴时期，达·芬奇提出镜子说，强调艺术应当真实地再现自然，绘画作为艺术再现的载体，一直遵循以模仿为核心的再现原则，实现对现实世界的真实反映。古德曼认为，当画面实现了画家的意图，使观者感知经验类似于对象的外观时，它就代表了一个对象。再现价值是由这种观念所具体规定的，即画面要表现或描绘什么^[2]。达·芬奇的《蒙娜丽莎》再现女性身体的典雅和恬静，体现出高度的写实性。在鲁本斯《梳妆的维纳斯》中，维纳斯扭身注视天使手中的镜子，镜子将维纳斯的面容再现出来。安格尔的《泉》描绘了一位举瓶倒水的裸体少女形象，是再现女性人体理想美的典范。无论是达·芬奇、鲁本斯，还是安格尔的作品，都突显了画面的视觉再现，呈现出以再现为基本原则的绘画观念。

在西方传统的现实主义绘画中，根据对应性和相似性对画面形象与外在世界的关系进行确认，一直是一项基本原则。在扬·凡·艾克 1434 年创作的《阿尔诺芬尼夫妇像》中，阿尔诺芬尼夫妇占据主导位置，含蓄地表明画面对现实的再现和象征。但需要指出的是，看似忠实再现的绘画，实际上出现了“再现偏离”现象。首先，画面中的狗并没有出现在镜中；其次，镜像中阿尔诺芬尼夫妇的身形比例明显过于夸张而不协调。威特金认为，镜子忽略其与周围其他事物之间的关系，“尽管画面中的人物和每一件物品都是用栩栩如生的细节描绘出来的，而且构成了一个整体，但是，它们却呈现出一种自我封闭的特质”^[3]。可以说，画面自成整体，呈现出自我封闭特性，暗示画面对再现的偏离，隐现出艺术与现实关系的复杂性。

到了 17 世纪，委拉斯开兹的《镜前的维纳斯》和《宫娥图》对古典绘画的再现观念发起了挑战。《镜前的维纳斯》中维纳斯背对观众斜卧在床榻上，天使手中的镜子倒映出维纳斯的面容。虽然画家通过眼睛的观察将这一瞬间记录在画布上，但事实证明，这只是一种依据直观的视觉经验的再现，是基于感官知觉和审美心理的视错觉。此外，天使手中的镜子应该再现维纳斯的腹部而不是她的脸，画家明显扭曲了透视原则。观者把镜中的维纳斯视为写实的存在，既是因为观者认为镜像可以模仿人物的原型，也是因为观者潜意识中将镜像的“真实”等同于现实真实。偏离再现的镜像召唤观者重构观看体验，观者被“图示”影响，视觉经验因而成为一种背离再现的被建构存在。可以说，《镜前的维纳斯》彰显了视知觉与审美错觉之间的艺术张力，镜子的再现充满悖论性：镜像不仅延伸了画面空间和扩充了画面内容，同时偏离了传统的视觉建构模式和再现观念。

在《宫娥图》中，委拉斯开兹通过画面的巧妙设计，进一步暗示再现的不可能性。首先，真正的被再现对象并不是处于画面中心位置的小公主，而是背景墙上模糊镜像中的国王夫妇。被遮蔽的被再现对象，只能通过模糊的镜像“出场”，这是《宫娥图》最大的奥秘所在，也是绘画再现危机的一种体现。对此，吉利根认为，被再现对象（国王夫

妇）的肖像通过一面镜子（尤其是一幅画架大小的画）传达出来，然而，如果这面镜子挡住了观者的视线（只要在画前举手就能轻松完成这一举动），就没有理由推断画家是在为王室成员画肖像^[4]。其次，按传统再现的透视法原理，画面人物与观者一般互为凝视主体，但在《宫娥图》中，小公主的凝视目光并没有投向观者，而是投向正前方“不可见”的国王夫妇。再次，不应当出现在画中的画家却出现在画中。在古典绘画中，画家是施行主体，是视觉秩序的安排者，一般不会出现在画中，当视觉秩序出现混乱，画面就很难再维持再现功能。可以说，《宫娥图》不像传统绘画那样确定无疑地再现对象，而是呈现出再现的模糊性和非确定性，如阿尔珀斯所言，在“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”^[5]。

福柯对《宫娥图》的画面视觉秩序提出了质疑，在他看来，在画面的所在场景中，镜像是最暗淡、最不真实和最不显眼的存在，“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”^[6]。“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”^[7]。福柯看到了画面隐藏的再现危机，将画面理解为一种“元再现”：画面不指涉对象，而只是呈现再现的自身形式。画面原初的再现场景被打破和受到干扰，对国王夫妇的再现行为被委拉斯开兹切断了：一方面是再现者的缺席，以及再现者与被再现者关系的断裂；另一方面镜子将可见性还给不可见之物，主体与对象形成交互性置换，形成再现的循环回复，再现的确定性和透明性因而被遮蔽和瓦解。顺着福柯的分析，我们可以看到，首先，图像不再成为透明的再现符号，图像意义需要通过特殊的凝视目光重新被建构。其次，画面布局不再建构一个有序的视觉秩序，古典绘画的再现原则出现了问题。

扬·凡·艾克和委拉斯开兹偏离了古典的透视法则和视觉再现秩序，到现代艺术中，不少艺术家，如马奈、毕加索和马格利特等，在创作中有意

割裂画面与现实的指涉性关联，图像成为再现视觉秩序的颠覆者。福柯沿续对《宫娥图》的思考，针对马奈和马格利特的作品，基于“看”的考古学视角，对现代艺术的再现危机展开了进一步思考。问题在于：现代艺术为什么要颠覆再现？现代艺术家在他们的先锋实验中又是如何颠覆再现的？福柯的讨论视域，为我们思考艺术与现实关系的重构提供了什么样的理论借鉴？以上问题，正是本文所要讨论的重点。

二 马奈与马格利特： 现代艺术的再现危机

1971年，福柯发表题为《马奈的绘画》的演讲，福柯认为，马奈发明了一种“物-画”，使观者摆脱再现，关注画面的二维物质性平面。1982年，福柯撰写《这不是一只烟斗》，认为马格利特作品中图与词的断裂叙事，彰显出图与词的复杂关系，以及图像背后的话语隐喻，是对再现的颠覆。基于福柯的分析，我们发现，随着现代艺术的先锋性实践，画面与世界的指涉和相似关系出现了问题，现代艺术出现了再现危机。

在《马奈的绘画》中，福柯剖析了马奈的13幅作品，重点分析了1882年创作的《弗里-贝里杰酒吧》。在这幅油画中，女侍苏珊位于画面正中央，她背后的镜子倒映出酒吧的夜生活景观。镜子右边是苏珊的背影，她的前面有一位头戴礼帽的男子。表面上看，《弗里-贝里杰酒吧》是一幅酒吧夜生活场景的再现作品，但福柯通过对画面细节的解读，认为镜像与镜前场景存在严重失实现象，因而颠覆了古典绘画的视觉秩序，是再现危机的表现。福柯指出，按照镜像原理，苏珊的镜像应当在她的正后方，但镜像中的苏珊却出现在画面右侧，这明显是不合理的。画家显然无法向右移动，因为他画的是正面的苏珊，而为了画出处于右侧的苏珊镜像，“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”^[8]。福柯还指出，除了苏珊与自己的镜像存在失实外，画面还存在其他失实之处：桌上的酒瓶与镜中的酒瓶是不对应的；镜中

男子近距离地面对苏珊，但前景中苏珊的脸和脖子，以及前方吧台桌面上，没有留下任何阴影。

从观者的角度来看，镜前的苏珊需要观者从正面去看她，观者位置应当固定在画的正前方，但当观者把视线移到镜像中的苏珊时，观者的正面固定位置受到了冲击，不得不更换观看位置。这意味着观者位置的流动性，观者必须在画面前移动，才能获得最佳的观看视角，虽然这个视角也不能被确保，这正如克拉克所道出的画面矛盾性：“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？”^[9]可以说，传统的空间和视觉秩序在画中被解构，观者无法确定自我的观看视角。观者被指派到不同位置，由此带来了再现的不确定性。

福柯指出，画面存在三种不相容之处：“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’。……这种对观者所处的稳固和确定位置的排斥，无疑可说是这幅画的基本特征之一，也同时解释了人们在观看画作时的兴奋与困惑。”^[10]福柯认为，因为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，画面隐藏着不止一个视点，而是存在若干合理的观看视点。观者位置的不确定性源于基于幻觉的传统透视技法而来的自然感知的消解，观者感觉他在任何一个位置都不合适，如弗雷德所言，观者在画前的位置已经被占据了，这让观者感觉那个看似他应当在场的位置是多余的，因此感觉受到了挑衅^[11]。

马奈作品中呈现出来的再现危机，对福柯而言，体现了古典型再现向现代型再现的转变，也体现了现代绘画从关注“再现内容”向关注“如何再现”的转变。马奈之后，现代绘画艺术在背离再现的道路上越走越远，20世纪初，马格利特完全否定图的指称功能，甚至营造图与词在指涉中的断裂叙事张力。福柯针对马格利特的作品展开剖析，认为图与词的断裂叙事张力，是对彼此叙事确定性的质疑，更是对传统绘画再现原则的颠覆。

马格利特颠覆再现的一种方式，是营造画面与

作品命名之间的张力。马格利特作品的命名与画面具有明显的分裂性，命名与画面彼此背道而驰。在《禁止复制》中，一个男人面对镜子站立，镜像呈现男子的背影。按照正常的视觉经验，当观者以为镜像不合常理时，却又发现画面右侧下方书本的镜像是合理的。画面呈现“可以复制”和“禁止复制”的悖论场景，作品命名与画面形象出现了无法弥合的间隙，图像与命名的矛盾撕碎画面，形成可见与可述的越界表达。福柯写道：“马格利特为他的画作命名，是为了使命名本身受到关注。可是，在这个被打碎并漂移的空间里，结成了一些奇怪的关系，出现了一些僭越，突然的破坏性入侵、图像向词语中间的坠落以及词语的闪电划破了图画，使之碎片横飞。”^[12] 图像与命名的相互背离，瓦解了图像的再现性指涉，不仅图像再现无法得到确认，图像再现与语言再现之间的相互确认性也消失了。在这里，画面的图像叙事话语至少折射出三重张力：首先，“禁止复制”可以视为镜中的背影并非人物形象的再现，图像能指与所指并不存在确认性。其次，“禁止复制”也许是对观者而言的，观者面对图画时的背面形象是对镜中背影的第三重模仿，镜像缺乏再现的实在性源泉，只是一个虚幻的相似物。再次，“禁止复制”可以理解为镜子对书本的可复制行为与命名中“禁止”话语的“非关系”指涉，表明图与词从古老的依附关系中解脱出来，且日益疏远。

马格利特颠覆再现的另一种方式，是呈现图与词的独立或断裂叙事情境。在《梦的解析》系列作品中，画面描绘出一个物品，下方附加一行文字。根据传统的视觉观看经验，词是对图的解释，词与图有共同的所指，表明图与词在并置场景中的相互指涉性。但在马格利特笔下，图与词虽然处于同一个画面中，但彼此独立叙事，如马下方的词是门，钟下方的词是风，玻璃杯下方的词是风暴，锤子下方的词是沙漠，等等。在图与词的独立叙事中，图与词各行其是，形成图与词对彼此指称功能的质疑和颠覆。福柯认为：“马格利特的画比其他人的作品更专注于小心地、残忍地把书写成分和赋形成成分分开。如果此二者恰好像图说和它的图像那样重叠在一副画当中，那是话语在质疑图形的明显特征以

及人们准备赋予它的名称。”^[13] 沿着福柯的思考，可以看到，图与词的独立叙事，也是对索绪尔能指、所指和指涉物三者关系的解构，它迫使观者思考图与词是否存在某种必然或确定性联系，抑或仅仅只是同一画面空间中两种不同的符号。

在马格利特的其他很多作品中，图与词不但解构了自身符号的再现指涉性，而且在叙事指向上彼此否定，出现了叙事断裂场景。在《这不是一个苹果》和《形象的叛逆》中，图再现苹果和烟斗的形象，词却以“这不是一个苹果”和“这不是一只烟斗”的陈述颠覆图的形象再现。从语言表达的逻辑来看，话语陈述并没有问题，毕竟图像只是苹果和烟斗的符号再现，如米歇尔所言，“这当然不是烟斗，它只是一只烟斗的图像”^[14]。由于惯例和习俗，我们会约定俗成地认同图像对事物的指称功能，而画面中图与词的冲突和对立，否定了约定俗成的符号表达和认知范式，传统的认知范式遭遇质疑和消解。词试图成为画面的域外之音和异在之物，图则试图反抗词的质疑和否定，图与词的断裂叙事，使图与词的稳定性联结遭到破坏，观者会怀疑图与词表达的合理性，陷入对符号认知和表达不确定性的恐慌之中。福柯质疑图对物的再现功能，在对马格利特《双重之谜》的评析中，他提出了阐释烟斗的诸多可能性：再现同一只烟斗的两张画；一只烟斗和再现它的图；各自再现一只烟斗的两张画；一张再现烟斗而另一张不再再现烟斗；两张既不是烟斗也不再再现烟斗的画；一张再现的不是一只烟斗而是画有一只烟斗的另一张画，等等^[15]。在福柯看来，马格利特颠覆了再现原则，画面并非确定性的再现，而是多重的不确定性再现，观者不需要去寻找所谓真正的烟斗，画面呈现的只是关于烟斗的梦。

福柯认为，马格利特否定指称性，但保留相似性，“相似为再现服务，受制于再现；仿效为重复服务，被重复所贯穿。相似使自己成为它负责护送和让人识别的模特，仿效把模拟作为不确定的和可逆转的关系从一个仿效物传递到另一个仿效物”^[16]。在马格利特的《危险的联系》中，一个裸体女人面对观者，她的前方一面巨大的镜子遮住身体，镜子正面朝向画外，镜中映射出女子背影。镜子将意想不到的幻想元素与写实元素组合在

一起,写实的镜像呈现视觉幻象,以超现实的拼接方式将观者引向画面背后的话语隐喻思考,以及艺术与现实关系的思考。在西方传统哲学中,“相似”具有原本与摹本、影子与真理的固定等级关系,但在《危险的联系》中,固定的层级关系被“仿效”所打破,“仿效拓展成为一个个既没有开始也没有结束的、人们可以从这个方向或那个方向浏览的系列,它们不遵从任何等级,但是以细小的差异一点一点地繁衍”^[17]。在福柯看来,“仿效”导致图画与其本应当模仿的物体之间的距离,进而否定再现。观者理应看到的图像与镜中的图像完全不同,但是没有镜子的阻挡,观者同样不能看到真实的客体。在这个意义上,画面在更深的哲学层面上摧毁了再现的基础,即图像无论以何种手法去描绘一个客体,都无法把握被再现客体本身,只能以“仿效”去指涉一个个看似真实的客体。

马奈预设画面矛盾,镜像冲击传统观者的权威,扰乱了观者的视线,导致“移动的观者”的出现。画面迫使观者不断在作品前移动,传统再现的视觉秩序在画作中遭遇解构。在马格利特笔下,指称性被拆解,图与词的断裂叙事摧毁了词与物的指涉关联。图像作为获取世界真实工具的有效性和合理性受到怀疑,而基于传统认知经验基础上的艺术再现观念,在矛盾性声音的多重叠加中被击溃,遭遇彻底的颠覆。福柯看到了马奈和马格利特笔下的画面与指涉对象的分离,在他看来,图像指涉功能的消失,正是现代艺术再现危机的表现,而从委拉斯开兹到马奈,再到马格利特,呈现出图像叙事中“再现危机”的知识学谱系。

三 福柯的视域:再现的知识学谱系

古德曼认为,马奈的一些肖像画,似乎把目光从观者身上移开,因此观众就被牵连到画的世界中,而其他如帕米贾尼诺的自画像、《阿尔诺芬尼夫妇像》和《宫娥图》,则描绘了镜子的映像,将观众排除在他们所再现世界的任何想象空间之外^[18]。古德曼的话暗示了艺术中的再现危机,显然回到了福柯所关注的主题上。福柯注重“看”与“说”、“可视”与“可述”之间的关联,他对委拉斯开兹、

马奈和马格利特油画的分析,以及对画作中的视觉叙事建构的讨论,从“看”的考古学维度建构了西方古典艺术到现代艺术再现危机的知识话语谱系。

在福柯的视域中,《宫娥图》成功地“再现”了画家作画的场景,但模糊的镜像暗示了再现危机。画面上画家凝视的对象是谁?被再现对象在哪里?谁在再现?在福柯眼中,画面不是再现世界的窗口,也不是事物客观秩序的视觉确证。他写道:“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。”^[19]福柯有意避开词对图的阐释和确证,他并未对画中人物的身份进行过多陈述。在他看来,语言陈述会妨碍视觉凝视,只有当背景文本、想象以及语言退场和被遮蔽,视觉凝视才具有真正的纯粹性。此外,《宫娥图》缺乏传统绘画描绘人物时的明晰性,再现被模糊(被再现对象成为镜像)和忽略(镜像的边缘化)。画面人物的目光凝视都投向了不在场的被再现对象,实现画外的想象存在与模糊的镜像存在的重合,不在场者经由目光的凝视而得到确证。米歇尔认为,《宫娥图》的画面并非指向外部现实,而是一种自我指涉:“《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。”^[20]作品中的被再现对象、不确定的观者、模糊的镜像,体现了再现的不确定性,这是画面再现危机的根源,也是委拉斯开兹的心机所在。

在马奈笔下,画面展现出图的无意义生产和审美冷漠性,意味着画面没有明确的意义输出和指涉对象,只需要被观看。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。佩雷指出,“当表象最终被不可见物-不可表象物摧毁时,当‘见’战胜‘视’时,当我们最终‘看到(人物)在看’时,就是说通过我们的眼睛,视觉最终对表象施加影响时,在话语中凸显的东西,就不是最终让人看见画的单纯视觉,而是画的图像与回忆”^[21]。因此,面对马奈的作品,我

们不能把图简单视为对现实之物的再现，因为这样会遮蔽绘画的本质。画面拒绝意义生成，使观者质疑整个语言表象系统背后的意义世界，实际上是在摧毁和颠覆传统的再现原则。此外，马奈强调观者视点的移动性，可以说摧毁了自文艺复兴以来古典绘画所强调的幻觉真实。哈兰和吉勒特等人在研究《弗里-贝里杰酒吧》的视觉运动时指出，马奈使观者不仅体验到画面所描绘的场景，同时也体验到观看行为本身^[22]。福柯也指出，“任何古典绘画都是通过线、透视、无影点（point de fuite）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”^[23]，而马奈通过“移动的观者”的设计，突显了油画并不是一个规范空间的特性。《弗里-贝里杰酒吧》解构观者自身位置的视觉游离性机制，是古典绘画的观看秩序和再现原则所不能容忍的，这是引起观者不适或不安的最终根源，也是此画的真正魅力之所在。

马格利特关注画面与命名的张力，否定图与词的互证与互释关系，营造图与词的断裂叙事情景，这在福柯视域中是现代艺术再现危机更深刻的体现。从图像的表意系统来看，相似性原则是图像符号意指活动得以展开的前提，也是图像符号能指与所指联系起来的关键。图像与指称事物之间存在着一种必然的关联，图像会将我们习惯性地导向对所表征的实物的认知。但在《形象的叛逆》中，图的逼真再现独立于词的叙事之外，词同样凭借自我的表意功能独立于图之外。词对图的解读虽然是一种否定陈述，但正是因为词的这种否定陈述，使图的正常指涉和表意功能遭遇困境。在福柯看来，图与词之间存在断裂区域，彼此相互隔离，这个区域是“书写符号和图像线条之间‘公共场所’的删除”，并导致“交织着图形线条和语词纤维的影子烟斗最终消失”^[24]。赋形符号（图）和文字符号（词）在指涉上的断裂，打断和中止了正常的观看秩序，最终彻底瓦解和颠覆了传统绘画的再现观念。

福柯强调“述”和“看”的分离，他坚持图像与语言的异质性，并在此基础上对图与词各自的表意功能展开讨论。德勒兹认为，“福柯的一个基本论题是：内容形式与表达形式之间，可见者与可述者之间的本质差异……这两者之间，不存在同构性和

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”^[25]。根据德勒兹的观点，可以看到，福柯颠覆了古典的图与词的关系，他挖掘隐藏在画面中“看”的视觉机制。在图像的视觉观看中，相关的文本背景被删除，“看”或“凝视”因而获得突显和强调。福柯把对再现危机的思考引向“看”的考古学，力图建构一种基于“观看”的知识考古谱系。在他看来，观看构建了画面话语，观看所遵从的不是语言概念或逻辑论证，而是使可见物通过观看得以呈现的可见性逻辑。

《宫娥图》中的镜像虽然还服务于画面的再现要求，但再现能力已被削弱。到了《弗里-贝里杰酒吧》那里，“相似性”知识原则不再成为绘画的基本原则，图的再现功能再一次被弱化，再现危机进一步得到凸显。而在马格利特那里，画面与命名之间的悖论张力，以及并置空间中的图与词的断裂叙事张力，打破了图与词在指称上的稳定性和平衡性，图像叙事的再现功能遭遇彻底的瓦解、破坏和颠覆。福柯对委拉斯开兹、马奈和马格利特的解读在主题上有着内在的一致性，即图像叙事的再现危机。福柯意欲建构“再现”的知识考古学谱系，他挖掘图像再现的叙事张力，强调新的绘画参照关系，呼吁以编码加密的方式突显再现中“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。

四 再现危机的反思： 艺术与现实关系重构

从委拉斯开兹到马格利特，再现观念日益遭遇挑战和困境，呈现出再现危机。相对于古典现实主义关注再现的内容，现代主义艺术显然更关注再现形式与再现技法，实现了从“再现什么”向“如何再现”的转型。现代主义艺术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，等等，其美学意义更为深远。现代主义艺术的各种先锋形式革命，演绎出艺术与现实的多重关系，这恰好说明再现是一个相对的概念，艺术与现实关系有着多重的建构可能性。

再现与模仿是西方美学和艺术史上的重要美学

原则，苏格拉底、柏拉图和亚里士多德等人都讨论过这个概念^[26]。再现与模仿在内涵指向上有重合之处，往往被视为同一个概念，如塔塔尔凯维奇提出模仿的四种类型：礼拜式的概念（表现）、德漠克利特式的概念（自然作用的模仿）、柏拉图式的概念（自然的临摹）以及亚里士多德式的概念（以自然的元素为基础的艺术品的自由创作）^[27]。其中“柏拉图式的概念”指模仿，“亚里士多德式的概念”则是指再现。再现作为现实主义艺术的核心要素，是西方古典绘画创作的主导性原则，如普雷齐奥西就认为，在古典绘画中，“画面仿佛一扇透明的窗户，透过这扇窗户，观众（人）可以凝视画布上所描绘的场景，就如同正在看世间真实的场景一样；……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”^[28]。

在15世纪至20世纪，再现这个原则更是主宰着西方的绘画实践。17世纪荷兰画家维梅尔重视透视法和光的运用，作品具有一种特有的真实性，如《倒牛奶的女人》《戴珍珠耳环的少女》等。19世纪中期，法国画家库尔贝主张在创作中运用物质性的符号，再现真实的可见之物，如《奥尔南的葬礼》《画室》等。19世纪末，丹尼斯质疑库尔贝的绘画观念，强调油画的本质在于画面的二维平面性和色彩呈现。丹尼斯认为，画面即便再逼真，也只是二维平面上的色彩堆积。绘画没有具体指涉物，一幅战马，一幅裸体女人，或者其他描绘具体事物的画，本质上只是以某种方式对色彩平面的覆盖^[29]。在他看来，油画不仅是一个客体，同时也是一个幻觉世界。绘画引诱观者进入一个虚幻的场景，而唯独意识不到它是一幅二维平面的图画。丹尼斯的观点被马奈和塞尚等艺术家运用到具体的绘画实践中，马奈的作品让观者意识到自己所欣赏的作品恰如丹尼斯所说的那样，只是一些物质性的二维平面。博瑞奥德指出，绘画的物质性被15世纪以来的再现策略小心谨慎地隐蔽了起来，这种意识形态策略建立在透视法则营造的幻觉之上，而马奈恰恰从物质性出发来进行油画创作^[30]。马奈把绘画从再现的束缚中解放出来，画面空间不再有明确的指涉性，观者面对的是由一个个不指向任何对象

的“元再现”符号所构成的二维平面世界。对此，于贡评论道：“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。马奈用一种可见的绘画替代了可读的绘画。”^[31]可以说，马奈的创作一方面是对丹尼斯观点的呼应，另一方面也表明艺术与现实关系出现了新的变化，这正如弗雷德所言，“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”^[32]。

塞尚在创作中搁置传统的透视原则，实现了对古典绘画观看态度和再现技法的颠覆。塞尚把传统绘画的知识性原则打上括号，试图通过颜色画出事物的自然性，甚至画出它们的气味。在《一篮苹果》《有苹果和橘子的静物》中，画面上的苹果、酒瓶、柳橙、盘子和茶壶等，摆脱了传统绘画的透视法则和光影效果。塞尚绘画世界中的风景，也完全不符合传统的观看方式，“如此这般再现出来的风景完全不符合任何自然而自由的看，这般再现出的风景宰制住了自然的看之动态的开展，并且，这般再现出的风景还取消了这自然的看之律动和生命本身”^[33]。塞尚认为，在传统的透视法中，画家目光与事物之间的紧张和追逐关系，因为预先的画面结构安排而被遮蔽和隐藏起来，事物的自然性和物性，如厚度、色彩和质感等，也被遮蔽了。因此，古典透视法并不符合主体的视觉经验，而且偏离了主体原初的观看方式，无法呈现真正的视觉经验和再现自然的客观真实。梅洛-庞蒂认为，塞尚使古典的透视变形原则变得不再可见，“并让它们就像在自然视觉中所做的那样，仅仅有助于提供的印象是一种诞生中的秩序，正在我们眼前显现、堆积的一个物体”^[34]。塞尚扭曲透视，试图呈现事物被我们所凝视的方式，他把事物的自然性和物性移置到画面之上，让风景在个体身上思考，以此实现视觉经验的真正在场。

在透视法和再现观念的引导下，传统油画以逼真的三维幻觉来遮蔽和克服二维平面性。现代艺术家关注绘画的二维平面性，不但不去遮蔽它们，反而极力突显它们。现代绘画拆解画面形象与指涉对

象之间的相似和对应关系，绘画所呈现的只是符号，画面形象日益远离真实世界。毕加索的《镜前少女》放弃传统的透视法和造型方法，整个画面采用分解重构的艺术手法，将少女与镜中形象简化为线条与几何图形，根据色彩的明暗配置对画面进行重新组合。画面主观色彩与几何图形的组合并置，取代了古典肖像画描摹现实的客观性，独特的镜像造型不仅挑战了观者的视觉习惯，也促使我们反思艺术、现实、艺术家之间的复杂关系。奥尔特加指出，现代艺术的特点是“非人化”，“现代艺术家不再笨拙地朝向实在，而是朝与之相对立的方向行进。他明目张胆地把实在变形，打碎人的形态，并使之非人化。……通过剥夺‘生活’现实的外观，现代艺术家摧毁了把我们带回自己日常现实的桥梁和航船，把我们禁锢在一个艰深莫测的世界中，这个世界充满了人的交往所无法想像的事物”^[35]。在这里，“剥夺‘生活’现实的外观”，摧毁通向“日常现实的桥梁和渡船”，意味着现代艺术的再现通道被封闭，艺术中熟悉的现实感消失了。通过艺术的“非人化”处理，传统艺术与现实的再现关系在现代艺术中被放逐和颠覆，这也是《形象的叛逆》所要表达的主题以及福柯思考的核心之所在。

在马格利特的《双重之谜》中，《形象的叛逆》由画架支撑置于画面巨大空间的下方，画面左上角悬浮着一个更大的烟斗。悬浮烟斗与画架上的烟斗形成对立状态，似乎极力想要确证《形象的叛逆》中图与词的叙事断裂隐喻。然而恰恰是词的否定性陈述，不仅消解了《形象的叛逆》中的烟斗形象，同时也否定了《双重之谜》中悬浮烟斗的表征和指称功能，词与图的断裂叙事隐喻反而得到进一步的强化和突显。在《人类状况》系列作品中，马格利特设计了“画中画”的画面布局：窗外风景和“画中画”上的风景构成完整的风景全景。马格利特通过悖论性的叙事结构，延伸出另一个更有趣的问题，即符号再现与被再现之物的复杂关系，同时也为我们反思现代艺术的再现危机提供了空间。首先，不论《双重之谜》如何呈现两只烟斗的对比性，它们终归都只是符号的再现。其次，如果忽视《人类状况》中的画架，画是对窗外风景的再现，这是一种纯粹的古典再现观念，但如果考虑到

画架，窗外风景也只是画面的一部分，画面不再是现实的再现，而更多是一种观念的隐喻。无论是悬浮烟斗与画架中烟斗的对比，还是风景的断裂，看似揭示出画面与画外现实的再现关系，但实际上它们都只是符号呈现。再次，根据传统的再现观念，艺术如同一扇窗户，我们通过艺术去再现和观察世界，但事实上，艺术所再现的从来就不是真实的世界，艺术再现只是一种视觉游戏。马格利特的绘画“诡计”提醒我们，应当改变思考艺术与世界的方式，建构一种新的思考方式。从这个角度来反思现代艺术的形式革新，再现危机就是能指、所指与指涉对象之间一致性或相似性关系的终结。传统艺术聚焦于“再现什么”，现代艺术则聚焦于“如何再现”，或者说聚焦于“元再现”，这也是现代艺术再现危机传达出来的更深层次的意指。

艺术对再现观念的质疑，表明现代艺术的符号指涉功能失效，如诺特认为，在现代艺术中，达达主义、立体主义和抽象艺术普遍证明了视觉和语言表现中所指物的丧失。这是一种对指涉物的有意放弃，因为这些艺术的关注点从指涉物移到了指称的符号载体^[36]。吉利根在对马奈、镜像与现实主义绘画关系的研究中认为，镜像的观看模式表明，画家既把对象视为一个被再现的他者，同时也将其视为一个隐含的自我参照的陪衬。因此，这种反思的方式给画面带来了第三层意义，这是一种超越了再现和象征、将画家构建图像的行为与被描绘对象自身的凝视相结合的认知层面的意义^[37]。可见，现代艺术从“再现什么”走向“如何再现”，从关注再现内容转向关注再现形式，有着更深远的美学意义。基于此，再现危机并不一定完全摧毁了艺术与现实的关系，反而为现代艺术的变革提供了契机。在表面的再现危机中，实际上包含了更深刻的创造性表现，有着多重的话语隐喻。一旦现代艺术注重艺术表现的技巧和形式，不再把再现内容当作艺术的主要表征，艺术与现实的关系也因而得以重构。

在福柯的视域中，随着古典知识型话语向现代知识型话语的转变，图像逐渐不再成为世界的标记和再现媒介。图像剥离指涉性，仅仅只是复制和再现自身，成为一种“元再现”。福柯对“看”的知识考古学谱系建构，是为了摆脱词或语言对图的控

制,使图像完成自我叙事功能。重读福柯,我们不仅看到福柯意欲建构从古典到现代的再现知识学谱系,同时也看到图像叙事背后潜隐的话语隐喻,这也为解读图像叙事,以及反思当下艺术与现实的关系提供了新的路径和延拓空间。

[本文系国家社科基金项目“图文的叙事建构及其话语隐喻研究”(项目编号20BZW027)的阶段性研究成果]

[1]“再现”的法文为“représentation”,英文为“representation”,在传统的哲学文本中一般被译为“表象”,在现代哲学、美学和文论中则有多种译法,如“再现”“表征”“表象”等。除引文外,本文统一译为“再现”。

[2][18] Alan H. Goldman, “The Aesthetic Value of Representation in Painting”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 55, No. 2 (1995), p. 297, p. 306.

[3] Robert W. Witkin, *Art and Social Structure*, Cambridge: Polity Press, 1995, p. 142.

[4][37] Gregory Galligan, “The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 1 (1998), p. 156, p. 158.

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

[6][7][19] 福柯:《宫娥图》,陈永国译,《视觉文化研究读本》,陈永国编,第238页,第245页,第240页,北京大学出版社2009年版。

[8][10][23] 福柯:《马奈的绘画》,谢强、马月译,第41页,第42—43页,第43页,湖南教育出版社2009年版。

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

[11] Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 201.

[12][13][15][16][17][24] 福柯:《这不是一只烟斗》,邢克超译,第45页,第42页,第5页,第60—61页,第60页,第29页,漓江出版社2012年版。

[14][20] 米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,第55页,第48页,北京大学出版社2006年版。

[21] 佩雷:《福柯的现代主义》,福柯:《马奈的绘画》,谢强、马月译,第122—123页。

[22] Beth Harland, John Gillett, Carl M. Mann, Jason Kass,

Hayward J. Godwin, Simon P. Liversedge and Nick Donnelly, “Modes of Address in Pictorial Art: An Eye Movement Study of Manet’s ‘Bar at theFolies-Bergère’”, *Leonardo*, Vol. 47, No. 3 (2014), p. 241.

[25] 德勒兹:《福柯 褶子》,于奇智等译,第67页,湖南文艺出版社2001年版。

[26] 模仿一词的英文为“mimesis”或“imitation”。模仿与再现的区别在于:前者强调模仿性文本酷似客观现实,服从的是与外在世界保持一致的“他治”标准;后者不仅强调再现性文本与客观现象的相似性,同时也承认主体在再现活动过程中的能动性,遵循一种“他治”与“自治”相结合的标准。

[27] 塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,刘文谭译,第276—277页,上海译文出版社2006年版。

[28] 普雷齐奥西:《艺术史的艺术:批评读本》,易英等译,第259页,上海人民出版社2016年版。

[29] Maurice Denis, “Definition of Neo-Traditionism”, in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory: 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1998, p. 863.

[30] Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer”, in Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, London: Tate Publishing, 2009, p. 14.

[31] 于贡:《马奈或观者的不安》,福柯:《马奈的绘画》,谢强、马月译,第65—66页。

[32] 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。

[33] 梅洛-庞蒂:《知觉的世界:论哲学、文学与艺术》,王士盛等译,第21页,江苏人民出版社2019年版。

[34] 梅洛-庞蒂:《塞尚的怀疑》,张颖译,《梅洛-庞蒂文集(4):意义与无意义》,第11页,商务印书馆2018年版。

[35] 奥尔特加:《艺术的非人化》,福柯、哈贝马斯、布尔迪厄等:《激进的美学锋芒》,周宪译,第138页,中国人民大学出版社2003年版。

[36] Winfried Nöth, “Crisis of Representation?”, *Semiotica*, 143-1/4 (2003), p. 10.

[作者单位:杭州师范大学人文学院、
文艺批评研究院]
责任编辑:何兰芳