

# 视觉认知与艺术史

福柯 达弥施 克拉里

Visual  
Cognition  
and Art History:  
Michel Foucault  
Hubert Damisch  
Jonathan Crary

鲁明军 著

视觉文化与艺术史新论

# 视觉认知与艺术史

福柯 达弥施 克拉里

鲁明军 著

SHIJUE RENZHI  
YU  
YISHUSHI

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS  
广西师范大学出版社

·桂林·

## 图书在版编目 (CIP) 数据

视觉认知与艺术史: 福柯、达弥施、克拉里 / 鲁明军  
著. 桂林: 广西师范大学出版社, 2014.9

(视觉文化与艺术史新论)

ISBN 978-7-5495-5698-4

I. ①视… II. ①鲁… III. ①艺术史—研究—世界  
IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 160771 号

广西师范大学出版社出版发行

( 广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001 )  
( 网址: <http://www.bbtpress.com> )

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

桂林漓江印刷厂印刷

( 广西桂林市西清路 9 号 邮政编码: 541001 )

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 11.25 字数: 120 千字

2014 年 9 月第 1 版 2014 年 9 月第 1 次印刷

定价: 30.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

## 自序

这几篇文章都谈不上研究,只是比较粗浅的介绍。除了福柯(Michel Foucault),达弥施(Hubert Damisch)和克拉里(Jonathan Crary)想必还是目前国内学界比较陌生的名字。实际上,即使单就福柯有关绘画的论述而言,也尚未看到有针对性的比较系统的思考和深入的讨论。迄今,国内的中外艺术史研究更多所依循的无疑还是经典的图像学、形式分析、视觉文化及社会史,包括中国传统的鉴赏、考证等方法论设和问题进路。有关福柯的“考古学—谱系学”及其所开启的知识范式对于20世纪后半叶艺术史研究的影响(如对达弥施、克拉里等的影响),似乎鲜有触及,基本还是“空白”。而这既取决于我们的艺术史观,也有赖于我们对艺术本身的理解与认知。

近年来,尹吉男先生的“中国绘画史知识生成系列研究”<sup>①</sup>应该说是国内目前最具福柯色彩的考察,虽然只是提供了一个侧面,但仍不失为一种新的艺术史观的探索和实践。另外,巫鸿先生的专著《重屏:中国绘画中的媒材与再现》(*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*)<sup>②</sup>似乎也已触及了些许相关的视觉和观看问题,遗憾的是学界并没有就此话题展开进一步的讨论和反思……而我之所以选择介绍福柯以及受其影响的达弥施、克拉里,目的就是为了在既有的方法、问题及论述之外或基础之上,探触更多新的视觉认知方式及艺术史叙事句法。它不是我们所习见的社会学解释,也不是简单的以图证史,更不是自足的媒介语言分析,而是一种介于形式论与文化史之间的“中层理论”<sup>③</sup>,它基于一个相对平等的话语逻辑,

---

① 参见尹吉男《明代后期鉴藏家关于六朝绘画知识的生成与作用——以“顾恺之”的概念为线索》,载于《文物》2002年第7期;《“董源”概念的历史生成》,载于《文艺研究》2005年第2期;《明代宫廷画家谢环的业余生活与仿米氏云山绘画》,载于《艺术史研究》第9辑,中山大学出版社,2007。

② 参见巫鸿《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,黄小峰校,上海:上海人民出版社,2009。

③ “中层理论”这个概念源自敝校历史系韦兵老师的提示。后来翻阅相关资料,方知这个概念出自社会学家罗伯特·K.默顿,后经杨念群先生的引介,进入国内历史学界的讨论。默顿认为,“中层理论既非日常研究中广泛涉及的微观但必要的工作假设,也不是尽一切系统化努力而发展起来的用以解释所能观察到的社会行为、社会组织和社会变迁的一致性的统一理论,而是指介于这两者之间的理论”。因此,“中层理论原则上应用于社会学中对经验研究的指导,它介于社会系统的一般理论和细节的详尽描述之间”。在杨念群这里,“中层理论”指的是一个介于宏观叙述与微观经验分析之间的知识空间,但他更关心的是西方“中层理论”与中国历史解释之间的不适应,因此,他希望从中国传统知识资源中提取有效的“中层理论”。参见杨念群《“中层理论”应用之再检视:一个基于跨学科演变分析》,载于《社会学研究》,2012年第6期。

意欲探讨绘画、技术及知识等各个领域可能所共享的一种认知机制,以及各自对此所做出的不同回应。从这个意义上,其至少为我们提供了三个值得审视和参照的典型案例。

不过对我来说,这几篇文章的初衷不只是一种艺术史方法和观念的探索,我更关心的是,它能否促使我们对既有的这套知识习惯和思维惰性有所自觉和反省,进而让更多更具历史性和现实感的认知方式进入我们的观察、思考和研究视野。

鲁明军

2014年5月1日

# 目 录

视觉、认知与历史的断裂

——福柯的绘画研究 \_\_\_\_\_ 1

“云的理论”与绘画史句法

——达弥施的视觉叙事 \_\_\_\_\_ 27

视觉机制与现代性叙事

——克拉里的视觉考古学(一) \_\_\_\_\_ 51

绘画、认知与艺术史

——克拉里的视觉考古学(二) \_\_\_\_\_ 78

附录

叙事、调停与视觉考古

——当代艺术史的观念与机制 \_\_\_\_\_ 148

参考文献 \_\_\_\_\_ 166

# 视觉、认知与历史的断裂

——福柯的绘画研究

近年来,我不止一次地听到有人说福柯、德勒兹(Gilles Deleuze)这些法国思想家虽然都热衷于讨论绘画,但他们实际根本不懂绘画,不懂艺术。其实,在读马格利特(Rene Magritte)与福柯当年的通信时,我也隐约觉得马格利特言下之意还是认为福柯不太懂绘画。<sup>①</sup>另外据说,培根(Francis Bacon)也不怎么认同德勒兹对他作品的解读<sup>②</sup>……然而,在我看来,福柯、德勒兹等是否懂绘画、懂艺术并不重要,重要的是,他们承认自己的“误读”,因为他们原本就没有依循艺术史的逻辑去“正读”。或者说,他们所反思和批判的正是绘画史和艺术史的“正读”。在福柯、德勒兹等看来,所谓“正读”及其知识体系已经像一种意识形态话语一样,在束缚或支配着我们对于绘画及事物的理解

---

<sup>①</sup> Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, translated and edited by James Harkness, Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2008, p.57. 中译参见福柯《这不是一只烟斗》,邢克超译,桂林:漓江出版社,2012,第82页。

<sup>②</sup> 德勒兹:《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社,2007。



与认知。或许,他们所期待的恰恰是对方说他们读错了,更何况在他们这里,根本就没有“正读”“误读”一说。

根据相关文献记载,在突尼斯的专题系列讲座中,福柯曾经系统解读过15世纪文艺复兴绘画,但遗憾的是,既没有留下讲稿,也没有录音,倒是留下关于马奈的几次演讲录音,后来被整理出版。<sup>①</sup>应该说,影响最大的还是他在《词与物:人文科学考古学》一书的开头对委拉斯贵兹《宫娥》的分析。<sup>②</sup>除此之外,就是近年整理出版的关于马格利特绘画的讨论《这不是一只烟斗》。迄今为止,无论是从思想史的角度,还是在绘画史领域,关于上述这些文本的讨论可以说是数不胜数。但我们发现鲜有将这三篇文本作为一个“整体”去看并予以讨论的。有意思的是,当我们尝试将这三篇文本放在一起的时候,发现从委拉斯贵兹、马奈到马格利特,三者恰恰形成了一个与《词与物》《疯癫与文明》《规训与惩罚》等具有一定重叠性和同构性的论述逻辑和话语机制。

## 一、视觉的句法与结构性更替

在《词与物》一书的开头,福柯从阅读博尔赫斯(Borges)作

---

<sup>①</sup> Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, translated by Matthew Barr, London: Tate Publishing, 2011. 中译参见福柯《马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光》,谢强、马月译,长沙:湖南美术出版社,2009。

<sup>②</sup> Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London and New York: Routledge Classics, 2002. 中译参见福柯《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001。

品某段落中发出的笑声谈起。在他看来,正是这个笑声动摇了他的思想(亦是我们的思想)所熟悉的东西,动摇了我们习惯于用来控制各种事物的所有秩序井然的表面和所有平面,并且将长时间持续地动摇以致使我们担忧自身关于同与异的上千年的做法。它损害了语言,粉碎和混淆了共同的名词,它摧毁了既有的那套“句法”,并意欲探究一个新的句法,一个“比那些设法赋予表述以明确形式、详尽应用或哲学基础的理论更为坚固、更为古老、更不可疑并且总是更为真实”的“句法”,进而发现知识到底是在哪个秩序空间内建构起来的。<sup>①</sup>

这样一个论调构成了福柯分析委拉斯贵兹《宫娥》(以及马奈、马格利特作品)的基础,也就是说,福柯的目的就是要跳脱出既有的绘画史叙述框架,重新寻找一个新的叙事句法。福柯并没有像以往一样将《宫娥》定义为“现实主义”绘画,也没有去分析它的笔触、颜色、光影等形式语言,而是将着眼点放在绘画空间中的人、物以及画外的观者之间的结构关系。准确地说,他是通过对目光关系的疏解和分析,撕掉画面形式的表皮,揭示和呈现其背后复杂的结构与系统。<sup>②</sup> 在这里,“目光”就相像博尔赫斯作品中的笑声一样,它扰乱了我们关于《宫娥》的理解和叙述。

---

① 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第1~14页。

② 这一点回应了福柯在《临床医学的诞生》一书中关于“目光考古学”的论述。如他所说的,“疾病出现在我们的目视之下,体现在一个活生生的有机体中”。参见 Michel Foucault, *The Birth of the Clinic*, London and New York: Routledge Classics, 2003, p.4. 中译参见福柯《临床医学的诞生》,刘北成译,南京:译林出版社,2011,第3页。



委拉斯贵兹, 宫娥, 油画, 1656

福柯着重探讨了画中人物的目光与不可见的观者目光之间的空间结构关系。由于观者或目击者的介入,二维的画面被拓展为与画外的观者共在的一个动态性空间。在这个空间中,画面中画家的目光、画外观者的目光包括可能的模特的目光之间形成了一种对视。且因画家面对的是一个不可见的虚空的中立性场所,使得任何目光都显得不再稳定。而画面左侧的画布及其背面则始终阻碍着人们去发现或确立这些目光的关系。在福柯看来,当画家的眼睛将观者置于目光域中时,就意味着抓住了观者,迫使观者进入画中。此时,观者发现自己的不可见性为画家所见并转化为一个自己永远看不见的人像。<sup>①</sup>

福柯提出,画面被从右边一扇不可见的窗户射进来的光线所照亮。光线从右到左,穿过这个房间将观者和画家都带进了画布。<sup>②</sup> 正因这一光线照亮了画家,才使他为观者所见,并使所有再现成为可见的。所以,这扇窗户提供了一个画与画之外的东西所共有的基础。它是通过一种连续的流泻运动起作用的,这种运动从右到左把全神贯注的人物、画家和画布与他们正在注视的对象聚合在一起。<sup>③</sup> 那么,作为一个空间,它是如何构成的呢?

福柯将其追溯至画面中的后墙。在这面墙上,作者再现了

---

① 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第4~6页。

② 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第7页。

③ 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第13页。

一系列图画,其中一幅画的内框边缘上围着一根精致的白线。这幅特殊的画打开了一个消退中的空间。福柯认为,这表面看似一幅画,实际上它是一面镜子。而且,镜子还似乎处于画面的中心位置。所以,它没有绕过任何障碍,也没有改变任何透视法则,诉诸因图画的结构和图画作为画而存在的视觉空间,从而使其变得看不见或被忽略。换句话说,正是因为它恰好处于透视结构中,加之又看似是作为一幅画出现,反而使其变得不可见。假如向前伸展或向下移动一点,画外的模特等或许会进入镜子,使其变得可见。<sup>①</sup>

福柯说:“我们设法凭着使用形象的比喻、隐喻或直喻去表明我们所说的一切,将是徒劳的;凡它们取得辉煌业绩的地方,并不是由我们的眼睛展开的,而是由句法系统所限定的。”<sup>②</sup>在这里,镜子无疑构成了一个视觉句法,但如果不进入画面内部的分析,仅凭眼睛是无法得见这一句法的。就此,我们可以从镜子中引出一条线,穿过整个被再现的空间(包括墙后面的空间),同时,我们再从前面小孩的眼睛引出一条线,只穿过前景。这两条纵向的线以一个锐角相交汇,它们的交叉点从画布上逸出,落

---

<sup>①</sup> 法国艺术史家达弥施的“云的理论”便直接受此启发。如果说,镜子在这里成为透视结构的一部分,而使其变得不可见,那么,科雷乔画中的“云”作为建构视觉空间的一个重要因素,则因为这个视觉空间的可见,而使其变得不可见。达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,董强译,台北:扬智出版社,2002。参见拙文《视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论》,载于《文艺研究》,2013年第7期,第119~127页。

<sup>②</sup> 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第12页。

在画的前面,恰好落在我们所处的位置上,而我们正是在这个位置上注视这幅画的。<sup>①</sup>可以说,镜子的这一映像功能把本质上外在于画面的一切都收进画内,以此构造这幅画的目光以及此画为之展出的目光。<sup>②</sup>

福柯的分析远比上述复杂得多,本书只是选择其中一点略作介绍,以表明他基本的视角和思路。福柯讨论马奈的绘画也可谓独辟蹊径。他首先承认,马奈确实是印象派的先驱,也是他使印象派成为可能,但福柯关心的却不在此,他认为马奈做了比印象派还要重要的事情,即马奈是第一个在表现作品内容时使用或发挥油画空间物质特性的,他发明了“实物—画”,而不像15世纪文艺复兴时期的画家那样,试图在二维画面上去表现一个三维空间。<sup>③</sup>在此基础上,他分别从“画布的空间”“光照”和“观者的位置”三个角度对马奈绘画作品逐一进行了分析。篇幅所限,我们只能从中选择个别案例作一简介。

福柯认为,在《马克西米利安的处决》这幅画中,马奈将所有人物放置在一个小长方形内,他并没有表象距离。距离不可能被给予感知,人们看不见距离。然而,人物的缩小又表明一种(源自15世纪绘画的)纯粹知性而非感性的认识,证明在牺牲

---

① 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第17页。

② 福柯:《词与物:人文科学考古学》,余碧平译,上海:上海三联书店,2001,第20页。

③ 福柯:《马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光》,谢强、马月译,长沙:湖南美术出版社,2009,第14~16页。

者与行刑者之间有一个非感知的理性视觉距离。因此,在马奈提供的安置人物的这个小长方形中,西方绘画的基本感知原则正在解体。在这里,空间景深不再是感知的对象,而是被一些符号(比如缩小了的人物)所确定,这些符号只有在绘画中才具有功能和意义。<sup>①</sup>

15世纪意大利在文艺复兴时期发明了绘画中的光线系统,到了卡拉瓦乔这里可以说这个系统已经非常完整了。但马奈颠覆了这个光线系统。他画面中的光线并非源自某一高处或低处,或画内某个位置,而是全部来自画外,且绝对垂直地照射在画面上。比如马奈的作品《吹笛少年》中,人物面孔上看不到任何凸起。比较复杂的是《草地上的午餐》。在这幅画中,马奈设计了两个光照系统,它们在景深上相互重叠。如果以草丛线为界,后面是一个传统的光照系统,光线来自画面内部的高处和左侧。前面则来自另一个光照系统,它来自画外。这种光照是粗暴的、正面的、扁平的、没有起伏的。而前面人物伸出的两个手指指向的方向——一个朝前(外光的方向),一个往后(内光的方向)——恰恰成为这两个光照系统的表征,并构成了画面纵向的一条轴心线。福柯认为,这两个再现系统的重叠为这幅画带来了一种深具关联的不协调性或内在的异质性。<sup>②</sup>

---

① 福柯:《马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光》,谢强、马月译,长沙:湖南美术出版社,2009,第21~22页。

② 福柯:《马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光》,谢强、马月译,长沙:湖南美术出版社,2009,第29~32页。



马奈,草地上的午餐,油画,1863



在关于《弗里-贝尔杰酒吧》的分析中,福柯诉诸“观者的位置”来探寻新的视觉句法。画面中人物背后是一面镜子,但镜中反映的东西却与事实似乎不符,尤其体现在女人在这里的映像。首先,女人与其在镜中的背面之间并非源自同一个光照系统,或者说,观者和画家在此有两个位置,但画家无法移动,他必须站在女人的正面。如此看来,可能移动的是镜子,但大理石面与画面是平行的,所以镜子左移的可能性不大。那么,唯一的可能就是画家有两个位置。至少可以肯定的是,中位与右位即在场与不在场之间是无法相容的。福柯认为,画前移动的观者、用实光直打的画面、景深的取消等都源自油画的物质特性。

尽管不少学者并不认同福柯关于马奈的这种解读,<sup>①</sup>但我们不得不承认,他的确为我们揭示了诸多画面内在的新的句法关系。而且我们发现,在他关于《宫娥》的分析与对于马奈的解读中,都将画面拓展至画外,使不可见的观者及其目光介入画面,从而构成了一个新的空间结构和视觉系统。但不同的是,在关于马格利特的《这不是一只烟斗》的分析中,他似乎不再依循观者的目光这个角度了,或者说,在这里他已经放弃了他所谓的“目光考古学”。

在福柯的著作《这不是一只烟斗》中,福柯的讨论对象是马格利特的作品《这不是一只烟斗》。<sup>②</sup> 这幅画有两个版本。第一个版本创作于1928~1929年,画面中只有一只烟斗和下面的一

---

① 相关争论参见《马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光》一书。

② 参见福柯《这不是一只烟斗》,邢克超译,桂林:漓江出版社,2012。