

| 影像阅读 |

Francis Bacon

Logique de la sensation

[法] 吉尔·德勒兹 著
董强 译

弗兰西斯·培根

感觉的逻辑

对肉的怜悯！肉并非死去了的肉体，它存留着一切痛苦，并在它身上保存了新鲜肉体的全部色彩……肉是人与动物的共同区域，是“不可区分”的区域……画家是屠夫，但他在这一屠宰场中，就像身处教堂之中……唯有在屠宰场中，培根才是一名宗教画家。

——吉尔·德勒兹



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

J205. 561/1

2007

| 影像阅读 |

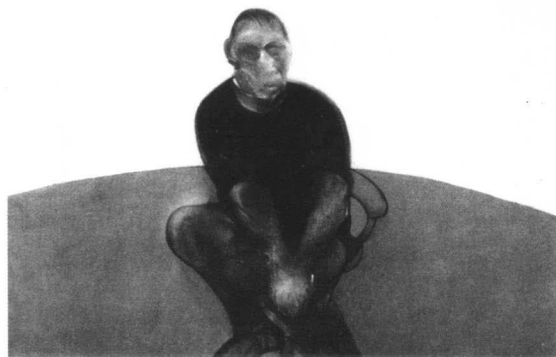
Francis Bacon

Logique de la sensation

[法] 吉尔·德勒兹 著
董强 译

弗兰西斯·培根

感觉的逻辑



广西师范大学出版社
· 桂林 ·

Francis Bacon; Logique de la sensation par Gilles Deleuze

© Editions du Seuil, 2002

Une première édition a paru aux Editions de la Différence en 1981

简体字中文版 © 广西师范大学出版社, 2007

版权所有, 不得侵犯。

著作权合同登记图字: 20-2005 089 号

图书在版编目(CIP)数据

弗兰西斯·培根: 感觉的逻辑/(法)德勒兹(Deleuze, G.)著;
董强译. —桂林: 广西师范大学出版社, 2007. 9

(影像阅读)

ISBN 978-7-5633-6699-6

I. 弗… II. ①德…②董… III. 培根, F. (1910~1993)—
绘画—艺术评论 IV. J205.561

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 130860 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: www.bbtpress.com)

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(临沂高新技术产业开发区工业北路东段 邮政编码: 276017)

开本: 880mm×1 380mm 1/32

印张: 7.125 字数: 120 千字

2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

印数: 0 001~6 000 定价: 25.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

德勒兹的第三条道路

——《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》中文版导读

董 强

在法国现当代哲学家中，德勒兹是最平易近人的一位。梅洛-庞蒂思维严密，结构精巧，但其语言中的现象学词汇大都未经消化，整个体系的透明度不大，而且关注的问题相对有限，读之终有“隔”感；德里达中气十足，高瞻远瞩，势头猛烈，然因其过于相信语言游戏的力量，在将法语的双义性、歧义性乃至多义性推到极致的时候，也将非法语的读者推到了无奈的墙边；贝尔纳-亨利·勒维聪明超人，举重若轻，驰骋于各个领域之间，然而，作为哲学家终究显得过于流俗，而且有时候行动甚于思考；福柯与德勒兹的关系曾经让人大书特书，甚至德勒兹在中国的最初引进，也似乎可以归功于福柯对德勒兹的评价：“将开始一个德勒兹的世纪。”然而，福柯体系庞大，蔚然大家，是一个为所有新哲学家开拓了新领域的先驱者，他的“知识考古”中的“考古”二字，就已经决定了他身上很重的学术气。德勒兹是位可爱的哲学家，在福柯开创的领地上纵横、

叱咤，既能关注同时代发生的一切新事物，又有严格的学术体系作为后盾；既能纵向地看出哲学史中与自己相近、相斥者，又能在同时代中看出与自己的体系乃至新哲学的整个体系相关联的新现象。可以说，在福柯打开的新视野中，德勒兹是将疆域拓展得最宽的一位：文学、电影、绘画，不一而足。而这本论培根的作品，是德勒兹将哲学触角引向绘画的最有代表性的作品，从中可以管窥德勒兹的基本哲学观念，尤其是德勒兹的思想方法。

文风与思想

虽然从思想上来讲，德勒兹是后现代的、革命性的哲学家，但他毕竟是巴黎大学的教授，这一点使得他的文字具有很强的严密性。从作品的结构来讲，他甚至具有古典哲学家之风。最典型的体现就是，在每个章节中，他都会在标题之外，添加上一些哪怕在正文中并不出现的小标题，或者提示。这些提示仅仅出现在目录中，有点像法国古典作品中那些提纲挈领的线索，其作用，又有点像我国古代章回体小说中的标题，总之，具有极强的综合性与暗示性。在阅读过程中，它们成为在迷失时的盏盏灯火。所以读者应当时不时地参阅目录。然而，这些灯火又是或明或暗的，我们有时甚至不知道它们从何时起照明，或者说，它们的照明范围究竟有多

大。所以它们不在正文中出现，也不能在正文中出现，因为那样除了会打破文体，还会遇到不知道该在何时插入段落之间的问题，因为在每个小问题、小主题之间，就像是鳞次栉比的屋顶上的瓦片一样，相互覆盖，前头搭着后尾。它们是约略的，暗示多于明指，更多地是一种方向性箭头。而且在这些箭头般的方向牌上所书写的，并非所指区域的“实质性”提示：它们不像“动物园”、“车站”那样的标牌一样，指示出的，就是动物园或车站，而是一种可能性，一种大致的意指。打个不确切的比方，“动物园”内可能有人居住，“车站”可以是火车站，甚至飞机场！然而，作为阅读的指向，它们还是非常重要的，所以，当细心的读者觉得一时迷路时，还是可以回到这些小标题上来，也许可以借之重新进入文本。

从这一角度来看，本书的基本线索还是非常清楚的。作者围绕着“感觉的逻辑”这一主题，从“感觉”出发，探讨培根作品中的“形象”问题。在前几个章节内，作者主要以培根大量的具体作品为基础，探讨了培根作品在内容与形式上的特征。西尔维斯特的《培根访谈录》成为本书引用培根本人思想的主要资料。从圆形（或圆形场所）开始，作者将培根的空间区分为形象、轮廓和平涂的色彩这三大部分。直到第十章，作者都一直在探讨这三者之间的关系问题。三联画作为培根最具特色的形式，将这三种关系的张力体现得最完美。在后半部分，德勒兹转向两种更为复杂的感觉：

色彩与触觉般的视觉。为此，他建立了两个时间坐标：一个是 20 世纪的坐标，另一个是更广的艺术史的坐标，一直上溯到古埃及艺术。通过引用几位艺术史家的理论，他提出，培根继塞尚之后，重新恢复了古埃及绘画中的视觉，即一种触觉般的视觉。“图形表”的概念，帮助德勒兹阐明了一些动力概念，而触觉般的视觉的概念，为“纯形象”提供了保证。

本书之所以有这样一种写法，是因为德勒兹是个逻辑性极强的人，这一点也很好地体现在他的语言、文风上。他有个习惯性用法，就是“简言之”。他喜欢在罗列种种可能性、可能的情况之后，来一个“简言之”，加以概括。作为“潜在可能性”与“虚拟性”的思考者，他在前面列举的，往往就是那些“潜在的”东西，而在“简言之”之后出现的，就是有幸成为了现实的那个“事实”。对于德勒兹来讲，这些“潜在的”东西与“事实的”东西具有同样的重要性。德勒兹的难度更多地是一种复杂度。因此，他的思想，终究是可以一条条地理顺的，只要不厌其烦。这与德里达或梅洛-庞蒂都不同。换言之，德勒兹的难度是一种类似于“机械性”的难度，在于那架机器的精密度：语言本身与生俱来的滞后性，语言内在的线性，使得从语言上去“描绘”一种精密变得异常困难。德勒兹对卡夫卡与小说代表罗伯-格里耶的兴趣，在某种程度上是因为他同样感到了这种语言的“模仿”（mimesis）的难处及其本质上的不可能性。

但是，在所有法国现当代哲学家中，德勒兹又是一个相对而言受现代语言学理论影响最小的哲学家。换句话说，他本能地感觉到，以语言作为突破点，并无法解决一些根本性的问题（这造成了他与德里达在文体上的最大区别）。

这样说，并不意味着他对法语的多义性不加重视。相反，他对此是非常敏感的，而且喜欢在需要的时候，适当地加以运用。在本书中，对“形象”与“形象化”的区分，对“调节”与“细微变化”一词的故意混用，都体现了这一点，那是因为，这一语意上的“迁移”，归根结底，符合他本人穿越于各个学科之间的思维习惯。法国著名现代画家、诗人亨利·米肖有个形象说法，叫语言的“传染”（contamination），就是指这一语意间有意或无意的混同。德勒兹自创的“解辖域化”一词，如果说通俗了，就是一种被迫的或有意识的“搬迁”，一种被迫的或有意识的“流离失所”。用荒诞派戏剧大师、在本书中时常被与培根同时提到的贝克特的话来讲，是“搬迁者”。在语言中，也存在着类似现象。只是在语言中，在不知不觉的意义搬迁过程中，一个词往往会保留原住地的特色或意义，就像一个开始说了普通话却依然留着“乡音”的外乡人。德勒兹对“modulation”、“diagramme”这样的专门用词的运用，就是典型的例子。前者的基本义是“调节”，从而衍生了“调频、调幅”的意义，而到了塞尚那里，又有了特殊的意义，因为塞尚本人将他那种通过在小小的立方体

上运用色调变化不大的色彩、产生细微变化的做法，用这个词来加以解释，具有某种对色彩进行“微调”的意义。为了解释这一概念，德勒兹不惜跑到音乐中，甚至是声音学中，去寻找它的现代意义。在解释它在声音混成中的含义之后，德勒兹就不再对这个词加以特别的区分，而是直接回到绘画，甚至从塞尚的绘画，直接拉到培根的绘画。在这个时候，这个词就一下子拥有了它的本义、音乐上的含义、塞尚的个人含义等意义的“共振”，或者说，这几种意义已经互相“传染”、“混成”了，已经不能将它们分开。读者在接下来的文字中，必须从这种多义性出发，去理解这个词每次出现时的真正意义。

在这样一种语言、文风的后面，体现着一种方法论。从本质上讲，德勒兹的关键词是“认知”。西方现当代哲学的一大胜利，就是将形而上学问题与认知问题紧紧地联系在一起。德勒兹是个希望自己能够像古典的形而上学哲学家一样的现代哲学家，但是，他关注的问题，主要涉及人类的认识与知识。他是一个尼采和福柯的混合物。尼采教了他“生命力”的概念，这在经过了对柏格森的理解之后，成为德勒兹的动力思想的根源；尼采同时教了他“快乐的知识”，这在福柯的“知识考古”之后，成为德勒兹将哲学触角伸向各个知识领域的基础。应当说，哲学对其他美学问题（文学、绘画、音乐）的关注，是20世纪大哲学家们的一个共性，但是，德勒兹的做法还是有其非常特别的地方。论“文本的愉悦”，他不及罗兰·

巴特，但巴特不是严格意义上的哲学家；论触及面之广，他似乎不如德里达——译者曾经听过德里达的课，他花了整整一个学年的时间，谈论现代人的身份问题，内容五花八门，包括人的档案记录、病历检查，等等，俨然是社会学家的姿态；德勒兹是时时不忘他作为哲学家的身份的，在触角伸至最远的时候，也会将之拉回到哲学上来。比如，他在写下了洋洋大观的关于电影的专著《时间—影像》之后，令人深思地在最后写道：“哲学是一种概念的实践，应该根据它所牵涉到的其他实践来判断它。……电影本身是影像和符号的新实践，哲学应当把它变成概念实践的理论。”从这一对哲学与其他实践的关系的判断可以看出：一方面，哲学已经不能超越于其他实践而先验地存在；或者独立存在，另一方面，德勒兹仍然具有那种“传统的”、对哲学的指导性力量的乌托邦幻想。在他涉及的每一个领域中，他都严格地遵守了这一原则，不论是针对文学、电影，还是本书中的绘画，他都尽力“下沉”，尽可能地阅读每一个领域的专业、理论以及实践方面的书籍，了解与之有关的所有知识。他的书中引用的专业权威人士的著作之多、之精，使他的每一部著作都有极厚的“专业”基础，使行家们叹服；同时，他始终是让哲学的触角先行，甚至，套用一个已经成为俗套的、具有贬义但我却希望是中性的说法，德勒兹论文学、论电影、论绘画，都有“概念先行”的特点。这位概念大师认为，哲学就是创造概念，而概念就

是光，能够帮助我们看清这个世界，尤其是美学世界，只不过这一美学世界，与人们所想象的相反，往往并非“秩序的”世界，而是混沌的世界。德勒兹的哲学，是带来新秩序的无序和混沌。而大量的概念，需要肉身化，需要寻找身体，需要有化身，正如意象需要形象。文学、电影、绘画，卡夫卡、戈达尔、培根，都是德勒兹的概念出于肉身化的需要而找到的附身之体。这一附身，甚至是其哲学的存在条件。这是他的哲学与当代文学艺术实践的辩证关系。从这一角度来看，德勒兹是一个将当代哲学的疆界不断扩展的、真正意义上的哲学家，为当代哲学创造了新的存在条件与存在方式。

这样做的结果，自然是被附体者不一定接受强行进入体内的概念。事实上，培根本人并不认可德勒兹对他的一些分析。从某种程度来讲，我们在读完此书之后，哪怕只是凭我们对培根作品的基本感觉，也可以想象出培根的反应。最主要的一点就是，将培根极具高强度的戏剧化色彩的作品，如教皇的叫喊，解释为一种没有任何形象化意图的纯粹形象，是很难让人接受的，因为其中所蕴涵的力量，恰恰来自这种哪怕是反戏剧的、从而根本上还是一种更强烈的戏剧的东西，而且它构成了培根绘画的最大特点之一。但是，现当代早已不是一个以模特是否认为作品画得像他而评判一个画家好坏的时代了。而且，画家与理论家、作家与文评家之间的矛盾，是有史以来就没有断过的，于 20 世纪则达到极限。瓦雷里在

撰写了著名的《达·芬奇的方法》之后，曾让他的好友，著名的印象派画家德加阅读。比他年长的德加在读完之后，语重心长地说：“写得不错。可是，我的朋友，您对绘画真是一窍不通！”这并没有妨碍瓦雷里成为当时法国最伟大的知识分子，而且《达·芬奇的方法》成就了瓦雷里博大精深的思想体系。

塞尚与培根

培根不认可德勒兹的一些分析，在一定程度上，可能来自德勒兹将塞尚与培根的并置，或者说将培根视为塞尚的传人。撇开民族间、文化间难免存在的竞争，以及各种各样的孰先孰后之争不谈，德勒兹的这一姿态终究将培根纳入了与英美艺术相异的“另一种体系”中，成为法国知识界将西方其他一些国家的知识与美学成果纳为自己版图的众多努力中的一个（当然，与不少英国画家一样，培根与法国的关系不同寻常，他会讲流利的法语，发现普桑的绘画成为他艺术道路上的一个重要契机；而且，在法国他有著名人类学家、作家米歇尔·莱里斯这样的知音）。在谈到“抽象表现主义”与“行动绘画”时，德勒兹的这一倾向更是明显。但是，在本书中最重要的，是这一坐标体系的合理性。本书说是谈培根，其实，在后半部分，基本是在探究塞尚。德勒兹这样做，当然不是“离

题”，而是因为他认为已经清楚地建立起了培根与塞尚关系的坐标。一旦这一关系成为定论，后面的推论就是站得住脚的，谈塞尚，就是谈培根，就是为了更好地“照明”培根。或者说，是在谈同一种绘画，也就是被德勒兹称为“第三条道路”的现代绘画道路：既非抽象的道路，又非具象的道路（或用法国著名的后现代哲学家利奥塔的说法，“形象化”的道路）。这一思想贯穿了整本书。

要在塞尚与培根之间建立起坐标，确实不太容易。从纯粹绘画的角度来看，两人的世界相差过于悬殊。塞尚最终以几乎古典的“静物”而传世，而培根是现代绘画中最伟大的强调“变形”的肖像画家。一静一动。虽然在塞尚的作品中，众所周知，贯穿着宇宙的脉动与韵律，但其宁静的本质，即使在他的肖像画中，也颇能传达；而培根的作品中总有一个极其动态、跳跃的东西存在，甚至带有动画片的味道，是一种怎么想让它静也静不下来的感觉。打个不好的比方，培根作品中的人像孙悟空，不断在翻筋斗，或者至少有想翻筋斗的意向。更不用说两人的绘画世界的基本区别：一个是大自然，圣维克多山；一个是陋室或内室中的人物，被现代性剥夺了一切，只剩下了顾影自怜的个人身体游戏。在绘画手法上，塞尚极少运用平涂色彩的画法，大片的平涂在他几乎是不可能的，色彩与镶嵌其中的线条所产生的韵律，构成了塞尚作品基本的结构感、体积感与宇宙节律感。这些东西在培根那里都是没有的。如

此等等，不一而足。德勒兹当然是意识到了这一点。但他从更为深层的角度去看，主要是通过“纯形象”的追求，以及“图形表”的运用，最终达到同一种全新的视觉：触觉般的视觉。在这样一条线上，对“调节”一词的运用，是关键。

甚至，我们可以这样说，如果必须用几句话来概况这本极其复杂的书，那么，本书就是认为培根的绘画以纯粹的形象取代了具象绘画，从而在抽象与具象之间，找到了第三条道路，拯救了形象在20世纪的命运；在他之前，塞尚已经开始了类似的探索；而从更广的艺术史角度来讲，这一探索可以上溯到古埃及艺术。这一探索的本质，是用一种具有触摸能力的视觉，取代纯粹的视觉，其间有哥特艺术与巴洛克艺术曾经偶尔达到了这样的视觉。

相反，在培根与贝克特之间建立起的坐标体系，要让人容易接受得多。在培根与贝克特之间，具有许多共性，尤其是对现代的感受。两人都有将一种戏剧场景推向最实质性的境地的能力，有一种高度浓缩的力量，而且都带有基督教的象征性，即使这种象征是反基督的（贝克特的《等待戈多》中的上帝、培根笔下的教皇）。两人的世界都有现代世界的“废墟”中的人的生存环境，而且两个人分别把各自使用的语言——一个是戏剧语言，一个是绘画语言——推向了饱和后的贫乏状态，极度喧闹后的寂静。所以，从说服力的角度来看，本书的前半部分比后半部分更大，因为前半部分

的坐标主要是贝克特，哪怕在引用阿尔托的时候，而后半部分主要靠的是塞尚与培根的坐标。

借鉴、传承与抵抗

由于德勒兹与福柯的关系，论者（尤其是国内的一些论者）一般都注重德勒兹政治性的一面。事实上，几乎所有的法国当代哲学家都有政治性，而且法语中的政治，与我们一般理解的政治并非同一个概念。它更多地是一种姿态，以及一种对影响力的企盼。德勒兹在现代哲学的传承中，肯定是继承了尼采与福柯，但我们同时不能忘记，德勒兹是一个非常法国化的哲学家，而法国哲学自有其传承、借鉴与抵抗的参照。从德勒兹的个人哲学道路来看，尤其从他的方法论来看，德勒兹所受法国 17 世纪机械唯物主义的影响很大。现代思潮对笛卡尔几乎一致地持反对的态度，而与笛卡尔同时，就有一些机械唯物主义的思想家，对笛卡尔的体系进行反驳。其中最著名的，当数伽森狄的《对笛卡尔的〈沉思〉的诘难》。在德勒兹面对运动、感觉等问题的时候，不无伽森狄的影子。比如，伽森狄对感觉的重视，是对笛卡尔进行反驳的主要证据之一。他反对将感觉视为错误的来源，认为表象是真实的，“即使理性告诉我们不要去相信的东西”，“也不能去掉现象的真实性”。为此，

他举了一根棍子在半截插入水中时看起来是弯的这一例子，认为造成错误的，并非感觉，而是判断，而理性能够有助于一种更好的判断。对于感觉与判断的关系问题，德勒兹曾经大段分析，不惜运用文学的比喻。无独有偶，在本书中，德勒兹也使用了伽森狄的这一水中的半截小棍的比喻，来说明这种感觉与真实之间的悖论性关系，那是因为，这确实是德勒兹关注的主要对象之一。感觉与感知(perception)问题，直接涉及知识与经验的可信性，是人的意识与思维的基石之一。打破纯粹理性的独裁，首先就要赋予感觉真正的认知地位与价值。同时，在动力分析与感觉层面分析方面，德勒兹的方法也具有机械唯物主义的色彩，其作品在阅读上的难度，很大程度来自这些“机械化”程度之高、之复杂。对于一个问题，他在将其解构之后，往往希望通过重构，来重新赋予这些结构以动力，乃至生命力，这就好比在将一个人体全面地解剖之后，再通过血管、神经的连接，让其重新带有生机，而这一切都需要靠文字、靠逻辑性与比喻相结合的语言来完成，所以在阅读理解上就比较困难，但是，正由于其“机械性”与精密度，他的思想脉络还是分明的，只是好比在人眼本来只能看到三根脉络的地方，可能出现了无数根，而且哲学家又将它们一一列举，这就让人觉得目不暇接，或者力所不逮了。

从艺术史的角度来看，德勒兹的传承就更加特别了。也许是出于对德国哲学的尊重，在援引艺术史家时，德勒兹偏向于德国学

者如沃林格、沃尔夫林、里格尔，等等。而对来自英美的评论家，他基本持反面的态度：连几乎为他的书提供了书名与思考路径的著名的培根研究专家高英，他也是尽量与之保持距离。在法国，他的艺术史传承更是来自两位文学家：波德莱尔和克洛岱尔。克洛岱尔的《聆听的眼》（译者曾一度将之戏译成《眼聪》，因为“聪”在古文中有聆听的含义，但这样一个书名很难让人接受）是德勒兹在本书引用最多的作品之一，而“聆听的眼”这一意象，究其根源，就是波德莱尔著名的“契合”（或“通感”）思想，以及兰波“打破所有感官”的思想——而兰波对克洛岱尔的重大影响则是法国文学史的基本常识。所以，德勒兹这部书的“法国文化”背景是极其明显的，我们只有在将他从一个纯粹的哲学家的身份中脱离出来，对他本人进行他自己所谓的“解辖域化”操作后，才能够更好地理解这部跨越绘画与哲学、对绘画进行思考、对思想进行描摹的作品的精髓。如果说，波德莱尔的契合或通感，具有很深的神秘主义色彩，而到了克洛岱尔那里，又具有了很强的基督教普世的色彩，那么，德勒兹在经过现象学与法国机械唯物主义方法论的滋养后，则开始尝试为通感提供“物质”基础。这种尝试，体现在每一个章节中，尤其体现在对培根绘画中各种层面的关系的描绘、对三联画这一绘画形式的分析，以及对整个画面的形象动力的分析上。作为对法国现象学的继承或反驳，德勒兹在最后一章中，意味深长地取了“手与