

“画面”、“语言”和“诗”——读福柯的《这不是烟斗》

福柯在出版了他的主要著作《字与事》（“Le mots et les choses”，英译《事之序》，“The orders of things”）两年之后，于1968年写了一篇文章《这不是烟斗》，评述法国超现实主义画家马格利特（Rene Magritte, 1898—1967）同名作品，实际上是借题发挥，以艺术评论的方式，表达他基本思想的某些方面，这篇文章的事实上的写作原因似乎是：马格利特在读了福柯刚出版的《字与事》后，于1966年5月6日写信给福柯，表示他对该书感兴趣，对书中

“resemblance”与“similitude”所作区别作了评论，并附上“这不是烟斗”这幅画的复制品。^①从马格利特同年6月4日的回信看，福柯在接到5月23日信后立即复信给马格利特，提出了关于另一幅作品的问题。6月4日信中，马格利特没有提福柯有否回答他关于“resemblance”与“similitude”的评论，但两年后福柯这篇评论文章，却集中地阐述了这两者的区别，也可以看成是对马格利特评论的一个详细的回答。

在5月23日信中，马格利特说福柯在《字与事》中对“resemblance”与“similitude”所作的区别，有助于自己的论述。尽管在字典上不易找出字面上的区别，但在实际上，这种区别对理解“世界”与“我们自己”的关系是有帮助的。信中马格利特说“事物没有resemblance，但它们可以有或可以没有similitude”并说：“只有思想才resemblance它与其所视、所听、所知者相：“resemblance”后一句话为福柯在文章中引用、发挥。所以可以认为马格利特对（字与事）中的道理是领会了的。

“resemblance”与“similitude”的区别是福柯在《字与事》一书中提出理解西方语言和事物关系历史发展的重要观念，这个观念，被引伸来解释西方现代派艺术，说明他的思想与西方艺术（文化）发展的一致性，说明他和西方现代新派艺术家所思考的是同一类的问题，而艺术家们用不同方式——不同流派风格来处理“语言结构”与“意象结构”的关系，在精神上与福柯的意思也是一致的。然而这两个法文字“resemblance”与“similitude”译成中文而又要体现出它们的区别，是很难的。根据福柯的理解，我们暂时把“resemblance”译成“意象（者）”，而“similitude”则译成“相似（者）”。这两者的联系和区别，将随着我们讨论的深入，而逐渐明朗起来，这一点是我们预先说明的。

福柯自从出版了《疯狂史》（“Histoire de la folie”，英译《疯狂与文明》，“Madness and Civilization”）之后，在巴黎成为知名人士，他的《字与事》很快受到重视，也是很自然的；但这部很深的书首先接到艺术家的反映，却也是很有趣的事。不错，福柯关心文学艺术，早在《字与事》出版前五年，福柯出版过一本称赞“前”（准）超现实主义作家鲁塞尔（Raymond Roussel, 1877—1933）的书。虽然福柯这本书中国读者不易读到，但从鲁塞尔这位作家喜欢运用“词句”和“意象”之间：的复杂、变形和比喻的关系来看，福柯该书的宗旨当与后来的《字与事》和本文要介绍的《这不是烟斗》是一致的。

哲学家和艺术家都生活在时代之中，都是特定的时代的“思考”。不但马格利特读了福柯的书，而且福柯早就看了马格利特（以及克利、康定斯基……）的画，促使他进一步思考那人与现实、主体与客体、语词与表象、概念与形象……的关系，提出一种自己独特的、但又是为当时同人所能接受的见解。当我们了解了福柯提出他的见解的“根据”，亦即当时哲学、文学、绘画、音乐等领域所思考的“问题”；当我们理解了福柯提出这些见解的可能性，即这些思想、观点、说法何以可能，则我们就理解了福柯的见解，也就理解了福柯本人。作为“著作者”、“思想者”、“言者”、“写者”的“福柯”，无非就是那些“见解”的“总和”。

一、围绕着“语言”的讨论

古代哲学重“思想”，现代哲学重“语言”，但如同古代哲学的“思想”遇到了不少麻烦一样，现代哲学的“语言”也面临着严重的挑战。并不是说，古代的哲学家没有想到“语言”的问题，智者学派就曾提出为什么“可听的”语言能够代表“可见的”事物这一根本问题，^②不过那时只认为“语言”是“思想”的工具，“语言”是第二位的，而“思想”才是最重要的。

系统强调“语言”的独立性和任意性的是法国的塞秀，他的语言学成为现代结构主义思潮的奠基者。这时，“语言”才不仅仅是一种“指谓”的“工具”，其意义不只限于“所指”，而“能指”本身成为人为的、自成体系的结构系统。“能指”与“所指”之间的关系是人为的、任意的、约定俗成的，而不是模拟的、派生的，从而是独立的结构。

“语言”的独立性，引出了“文字”的依附性，因为在塞秀看来，“文字”无非是“语言”的外在表现和记录。塞秀这种贬低“文字”的看法，受到了后来不少人的批评，但批评者侧重在更加强调“写”和“文字”的独立性和重要性，而把塞秀的论述重点“说”移向“写”。“写”，的独立性引出了“文学”（作品）的独立性。

“文学”（作品）不是“模仿”、“复制”、“描写”客观的现实世界对象世界，其独立性表现在：它也是一种主体（精神、心灵psyche）的人为的表现（结构）形式。这种理解在精神分析学派的影响下，摆脱了“对象世界”的“文学”，成为“无意识”、“梦”的世界。总之，“文学”脱离了“现实”、“文字”脱离了“对象”（意象，image），它们之间是一种“不确定的”（indefinite）、“游移的”（adrift）关系。

这样，由文学领域中首先出现的“超现实主义”流派，影响到绘画领域中这个流派的发展，而马格利特作为这一个流派中的一员尽管不是最典型的一员，就有“这不是烟斗”的两度创作。

“这不是烟斗”（Ceci nest une pipe）是马格利特早在1926年画的，而1966年他又重新画了一遍，将1926年的旧作保留在一个黑板画的地位，而又悬空画了一个大烟斗，这幅新画的标题为“两个秘密”（Les deux mysteres）。是否因马格利特读了福柯的《字与事》想起了旧作，一起寄给了他，还是为别的意图，不得而知。

1926年的画和题字都是“一本正经”地“画”完全写实的烟斗，“写”完全工整的手写体法文，并无一点可以怀疑、含糊的地方；但这两个“相反”的“意思”都放在了一幅画中。福柯的任务就是如何从自己的思想立场来解释这两幅画。可以想象，福柯并不会认为这是一个困难的任务。因为大家记得，他的《字与事》一书的开头，也是以一幅画作为引子，引出了他一套“知识考古学”，而选的画，竟然是17世纪西班牙大画家维拉斯克斯（Velazquez, 1599—1660）的一幅古典名画“宫女们”（Las Meninas）。福柯居然利用该画处理“画中画”的隐显关系之独特的手法，引导出“语言”与“画象”（意象）之间不确定关系这个结论来，那末，以故意游离“语言”与“意象”为宗旨的马格利特这两幅画，当然就可以更加得心应手地来说明福柯对“语言”的一种独特的看法。

画上明明是“烟斗”，为什么题目(text)却写着“这不是烟斗”？福柯说，这幅画按传统习惯来说，很是奇怪，但细想起来，却是可以说得通的。通常我们都把画上的东西，理解为“实物”的“代表”，而语词又是“指示”着“实物”。“这是烟斗”这句话语，等于用手指头指着一个实际的烟斗，但马格利特这个题词里的“这”，首先被理解为“指”那画上的“烟斗”，而画上的“烟斗”不是实际的烟斗；如果马格利特画的不是烟斗，而是“布丁”，而题词也改为“这不是布丁”，则中国人很容易就能理解题词的意思。“画饼(布丁)不能充饥”，“画烟斗”也不能“过(烟)瘾”，画上的饼、烟斗不等于实际的饼、烟斗。

画上的烟斗是由布料、颜料组成的，实际的烟斗是由木料组成的，而“这不是烟斗”的题词则又是黑色(1966年版是用白色)线条组成的。画、实物、文字，实际是三种不同的东西(物)，它们之间只有某种“相似性”(similarity)，它们是“相似物(者)”。“相似物(者)”不同于“表象物(者)”(resemblance)。福柯认为，按照传统的、古典主义的理解，“画”和“字”都是“实物”，的“表象”(representations)。“表象”本身没有存在的价值和意义，而只“代表”它所“代表”的“实物”。“表象”和“实物”原是一件事，而不是两件事，它们之间没有“缝隙”。“实物”是“原子”，而“表象”本身为“虚空”，这是西方人一个传统的观念。“表象”的“意义”以其“表现”“实物”的完善程度为转移。“画”以“状物”，“辞”以“指事”，皆以“事”、“物”为最后标准，画得越像真物，则水平越高，意义越大，“辞”“事”相符，乃是“真”“话”、“真”“理”。

然而，实际上，“画”、“字”本身亦为一“物”，“虚空”本身亦为一“始基”，就其“思想性”言，是为“无”，就其“实物性”言，仍为“有”。绘画史、文学史并非真的为“无之史”，而亦为“有之史”；没有“纯粹”的“思想史”，一切的“史”，都是“有”的“史”。“字”、“画”之所以能成“史”，乃在于它们本身亦为一“物”，是它所“代表”的“实物”的“相似物”，“虚空”为“原子”的“相似物”。“相似物”之间就不是“亲密”“无间”的，而是“有间”的，“字”、“画”与“实物”之间有一种“游离”的关系，因而不是一成不变、一劳永逸的。

福柯整本《字与事》的重点之一就在于指出西方对“语言”的“表象”式理解并不是永恒的，直到16世纪，西方人还相信“字”与“事”乃是两种“相似物”，“字”本身就有某种实际的作用，不仅“事”影响“字”，“字”也可以影响“事”。“书”是根据“事实”写出来的，“事实”也可以根据“书”来改造、塑造、组建，其间的影响是相互的、可以逆反的。福柯在书中还特别指出唐·吉诃德作为这种“尽信书”的最后一个“英雄”，而为古典主义思想所嘲弄——唐·吉诃德坚信“事”应按“书”中所教导的方式来组建，“书”之所以未曾应验，乃是施了“魔法”的原因，而“魔法”总是可以破的，唐·吉诃德就是破那把“书”只看作“表象”而自身没有价值的“魔法”的“英雄”。这个“英雄”之所以成为“喜剧式”的，是因为古典主义的“表象”观念已经成为占统治的观念“书”(文字)只是“事”的“表象”，理应随“事”而“变”。在培根破除了多种“偶像”之后，在笛卡尔把科学方法引进哲学之后，唐·吉诃德式的“英雄”则越来越显得“滑稽可笑”。

然而，福柯在《字与事》里指出，“字”与“事”这种古典表象式的理解，也不是永恒的，因为它把二者之间的复杂关系简单化了，并未真正解决“可听的”、“可视的”之间的矛盾。这样，当古典主义发展到一定阶段之后，现代的思想转向了“语言”、“字”本身的意义和价值。福柯认为，尽管人类说了几万年的“话”，“写”了几千年的“字”，但“语言”(文字)在西方真正成为科学研究的“对象”，真正成为一个特殊的“物”——有“实体性的”、“厚实的”“物”而被“观察”、“分析”、“研究”，则是18世纪末、19世纪初以来的事。

“语言”当然是用来“指”“事”的，但这个“指事者”本身有自己的结构，这个“结构”并不完全是“模仿”所“指”之“事”的结构，而有自身的独特的要求。不仅“词法”、“句法”“模仿”“实事”，而且我们对“实事”的“理解”，离不开“词法”、“句法”。“语言”的区域，限制了我们可理解的世界的区域；“语言”的“结构”，影响了我们对“世界”“结构”的理解。这样，西方从19世纪起，我们似又看到了许许多多的“唐·吉诃德”，但却不是“滑稽可笑”的，而反倒是倍受尊敬的。

二、“图画诗”(calligram)

“语言”不仅是“语音”，而且是“文字”；不仅是“说”，而且是“写”。“文字”、“写”在现代受到特别的重视，人们觉得过去过于侧重语言的声音的一面，而以为“声音”是空灵的、精神性的，“说”总要“说”些“什么”(胡塞尔)，要紧的不在“说”本身，而在“什么”。这种情形自从海德格尔以后，有所改变。“说”不被理解为一种表达，“思想”的“工具”，而本身是一种“存在”方式。所以尽管现在有一些人批评海德格尔没有完全摆脱“语言中心论”从而仍有“逻辑中心论”的影响，但“语言”的存在性思想是海德格尔跨出的第一步。

不过，“语言”自不光是“说”，而且还有“写”。从某种意义上看，“说”不是“写”的一种方式。“说”是“可听的”，但“写”却是“可看的”，“可听的”如何能够“代表”，“可看的”，这个问题也许可以在“写”——“文字”上得到一点启发。

从马格利特的“这不是烟斗”，福柯谈到了一种一度流行的“图画诗”。

法国先锋派诗人阿波利奈尔(Wilhelm Apollinaire, 1880—1918)在去世那一年，出版了一部《图画诗》集，把文字排成了“图形”，以与诗中指示的“事物”吻合，求得“诗”，“画”在形式上的一致。据说，这种“图画诗”在欧洲中世纪曾经试验过，但未曾流行起来；阿波利奈尔重新创作之后，虽曾有一些响应者，但仍似昙花一现，并没有多少生命力。

然而，要看到“图画诗”的宗旨却也是很宏大的，福柯指出：“图画诗是要以游戏的方式消除我们字母文明(alphabetical civilization)的最古老的对立：指示(to show)与命名；塑造(to shape)与言说；再造(to reproduce)与建构(to articulate)；模仿与指谓(to signify)；看(to look)与读(to read)。”③

福柯在这里意味深长地指出了这些对立是他们“字母文明”的突出问题。欧洲的文字是拼音文字，“文字”是“语言”的记录，“语音”是第一位的，“文字”是派生的、次要的。现在法国有些人，如德里达，甚至把欧洲文明的一些缺点、失误都归诸“拼音文字”，固然是夸大其词、危言耸听，但“拼音文字”掩盖了“文字”本身的特点，这倒是事实。

古代埃及用象形文字，“文”、“图”并茂，“读音”则是规定好了的，不少象形文字大概至今不易弄清如何“读”，法。中国汉字讲“六法”，造字的办法是多样的，其中也包括“象形”，但“象形”并不是唯一的造字的方法，所以汉字未曾像古代埃及象形文字那样早已废弃。然而，古代埃及象形文字出不了“图画诗”，中国的汉字也出不了“图画诗”，只有欧洲的拼音文字才会出现“图画诗”这种怪胎，这一点大概福柯也是意识到了的。

不仅如此，福柯的讨论要点，正在于以马格利特的“这不是烟斗”为例，来说明“图画诗”之不可能性，他说马格利特的画是“图画”诗之“解散”(解体)。

福柯说，“图画诗”的宗旨是要做修辞学以“比喻”(allegory)来做成的“同语(义)反复”(tautology)，但“图画诗”以拼音文字的线条来组成“图画”，来代替语言的比喻，是不可能达到“同语(义)反复”的。这里的理由在于，“图画诗”不可能同时做两件事：即“说”，又“表象”(represents)。这就是说，人们不可能问时“读”“诗”，又“看”“画”，“读”了就不能“看”，“看”了就不能“读”。

马格利特的“这不是烟斗”就是以极端明快的艺术手法向人们表明：“看”是“看”，“读”是“读”，“看”的是“烟斗”的“画”，“读”的是“这不是烟斗”的“话”，二者并无“矛盾”可言。因为正如福柯指出的，所谓“矛盾”只是在两句“话”或同一句“话”中发生，而不会在“话”与“画”中发生。于是，“烟斗”的“意象”(画)，与“这不是烟斗”的“题词”(话)，可以在一幅作品中出现。

当然，这并不是说“画”（“烟斗”的“意象”）和“话”（“这不是烟斗”）没有关系，而只是说，它们之间的关系并不像传统想象的那样确定，好像船抛了锚固定在那里一样，而是有相当不确定性。因为“话”与“画”不是一方“代表”（表象）另一方，而只是“相似物”。马格利特的作品正是要把这种“相似物”的特性揭示出来，他的“这不是烟斗”就好像起了“锚”，而使“船”“漂移”起来，但“船”仍在“水”中，“话”与“画”仍然在“关系”中，在同一个“世界”中。显示这种“关系”的，可以从题词中那个“指示词”（ceci, this）见出来。

“ceci”（this, 这）是一个字、一些字母、一些线条，但又是一个“词”，是一个“语词”，理应有“所指”。然而，“ceci”这个“所指”是一个空集。这个表面上很确定的词，实际上却是很不确定的。

首先，“ceci”可以“指”“画”的“烟斗”，那末马格利特的题词就可以读作：“‘画的烟斗’不是‘字的烟斗’（这个字），或不是‘可以读作“烟斗”的这个字’”。其次，“ceci”可以存持其“空集”而作为一个“字”棗可“读”出的“字”，那末，这个题词就可以读作：“‘ceci’这个字不是‘画的烟斗’。”不仅如此，福柯还提出了第三种读法，即以“ceci”“指”整个的画和字——即“图画诗”，然后这句话则是对“图画诗”的否定。总之，“画”的“烟斗”与“读”的“烟斗”，不是一件“事物”，而是两个不同的、但又可以是“相似的”“事物”。

“诗”就是“诗”——“字”就是“字”，“画”就是“画”，“画”不是识字课本，不是图解，“字”也不光是“命名”。在马格利特的画面前表现出束手无策的“教员”是福柯强调“图画诗”解散、解体的见证，他面对画幅，说话的声音越来越小，当他由喃喃作语说“这（不）是烟斗”这句话到完全沉默不语时，“他”“看见”了那个画上的“烟斗”，也许这就是第二个版本中悬空八只脚如同梦境般的那个大烟斗的旨趣所在。

1966年第二个版本的那幅叫做“两个秘密”的画似乎才是马格利特写信给福柯的主要用意所在，但福柯的评论却大都是有关第一个版本的。可以猜想，马格利特在事隔四十年后想起了“这不是烟斗”那幅画，而且以此画为“背景”重新画了一张，寄给福柯，必是在读了《字与事》后感而发，第二版必与第一版在意图上有不同。福柯当然也是一位很细心的鉴赏家，他看出了，并告诉我们：第二版中的“这不是烟斗”这幅画，是在一个貌似稳定的画架上，这幅在画架上的画，酷似教室里的黑板画，而这个画架的架子是不合比例的，似乎随时都有倒塌的危险；但半空中却漂浮着一个大的、像幽灵似的烟斗。作者告诉我们“有两个秘密。”但那块黑板是要倒塌的，黑板上的画和字，都会随着支架倒塌而破碎，反倒是那个没有支架、漂浮在空中的烟斗并无破碎之虑。第一个“秘密”是要“破”的，第二个“秘密”却似乎永远悬在那里。我们当然不可从这里就去揣测马格利特似乎要“画”出一个“永恒”的“烟斗”的“理念”棗“意象”来，但却似乎很容易引起人们想到马格利特对早年“字”、“画”游戏式的“分离”、“游离”有一种积极的否定态度，当游离的“字”和“游离”的“画”“破碎”后，“无名”、“无字”的“物象”仍然高悬，虽飘忽不定，“惚兮恍兮”，但仍清晰如“画”。

我们看到，第二个版本的“两个秘密”，已不是第一个版本在“文字”与“画面”之间故意作相反的游戏，而是以马格利特常用的手法，以真实画面之间的独特的处理，来表现“现实”与“梦境”、“实境”与“心境”之间的沟通关系。这时我们已离开了“语言”、“文字”，而进入“画面”。以独特的手法来处理“画面”，则是艺术家的技巧。

三、从超现实主义到抽象主义

“图画诗”是要人们从“诗”中“看”出“什么”来，而现代的画家则要人们从“画”中“读”出“什么”来。

福柯对西方绘画从15世纪到20世纪的发展，有一个小结性意见。他认为支配这个时期西方绘画的有两个原则：一是“造型表象”（plastic representation）与“语言所指”（linguistic reference）的分离；一是“表象事实”（the fact of resemblance）和“表象联结之认定”（the affirmation of a representative bond）的对应。前一个原则比较好懂，后一个原则相当难解。福柯是要说，“表象物”与用以表现这些“表象物”的手段（点、线、面、色彩等）之间要有一种对应关系，否则就不成其为“画”。

福柯认为，打破西方绘画这两个原则的代表画家是克利（Paul Klee, 1879—1940，瑞士画家）和康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866—1944，俄国画家）。

在福柯看来，克利的画力图在“形状”的结构中表现一种“句法”（syntax），而“船、房子、人同时可以认出为一些形象（figures），又具有写的成分（elements of writing）”。④这种“画”与“写”的并列（juxtaposition）的结合，使得“意象”变形，不易辨“认”，而“写”出来的“字”也不易辨“读”，但二者合起来，却被认为“告诉”了一些“什么”。克利在1900年画的“R别墅”（“Villa R”），房屋、路、河流等等虽不易辨认，但“R”这个字母却相当清楚明白。“R”也许是英文的“River”（河）、“Road”（路），也许是法文的“Rever”（梦）、“Reveil”（醒）……

克利以“字”的“结构”（句法）来使形象变化，不惜割裂、扭曲实际形象以显示这种“字”、“记号”（signs）的结构，到了康定斯基那里这种思路的进一步发展，则干脆舍弃了任何具体的、可辨认的“形象”，成为“拍象”的“绘画”、“非表象的”（non-representational）“绘画”，从而突破了福柯所总结的第二条原则；表象联结之认定与表象事实之间的对应。这就是说，在康定斯基的“画”中，只有各种用以联接（bond）表象的手段：点、线、面、颜色，但却无“表象”之“事实”。福柯叫做“赤裸裸的认定（a naked affirmation）而不附着任何表象（clutching at no resemblance）”。⑤

这样，康定斯基的画，就成了一种新型的“几何图形”。“几何图形”本是一种“记号”，是，“无形”之“形”，并无“实物”与其“对应”，为“无象”之“形”，从通常的绘画史角度来说，康定斯基的画是理智主义、科学主义的产物，它要表现的并不是事物的表面形象，而是事物的“本质的结构”，可以理解为资本主义工业科技世界对绘画艺术的一种冲击。然而，福柯却从这种发展中，看到了另一些意义，而这些意义与通常的理解在精神上还是有相通之处的。抽象派绘画，如同其它的现代流派（达达派、立体派等等）一样，并不是要人们从绘画中“看”出“什么”，而是要人们从绘画中“读”出“什么”，在这种主导意图下，克利直接用语词、文字（概念），康定斯基不用文字概念，但其人去“读。”则用意为一。

从表面上来看，马格利特的风格与克利和康定斯基的很不相同。超现实主义以梦境幻觉视觉来表现“心象”和抽象派以抽象形式来表现艺术家对世界的理解在形式上甚至是相对立的；但福柯认为，他们在精神上还是相通的，在反对传统绘画原则方面，甚至马格利特更为激进。

福柯认为，克利、康定斯基和马格利特绘画所体现的一个共同的、反对传统的特点是将“意象”和“文字”的关系复杂化，使人们不能既作“观者”，又作“读者”、“这不是烟斗”，以直观方式使“意象”与“题字”相背，“文字”似乎突然闯进了画面（意象），使意象“漂浮”起来，而“文字”却非常严肃地、学究气地坚持着自己的内容。与“这不是烟斗”相反的例子，福柯举出一幅“讨论的艺术”（L' Art de la conversation）。画面主要由巨大的石块堆积成城一样的屏障，“城”下有两个很小的“人”在互相讨论些什么。仔细观看，则显然可见石块拼成的字母“REVE（梦），TREW（爱），CREVE（裂）。在这里，“文字”不是像在“这不是烟斗”那里那样与“画面”直接对立，而是隐藏在“画面”之中，需要有一点细心才能辨认出来；一旦辨认出来，倒也十分清楚。如果说，在“这不是烟斗”中，“文字”闯入“画面”，但“画面”却坚持着自己的独立性，那个第二版漂浮的大烟斗虽如梦境，但硕大无比，似乎要表明，它的“存在”，是任何“文字”力量所摧毁不了的；但在“讨论的艺术”中，“画面”掩盖了“文字”，而“文字”却坚持着自己的“存在”，那两个“人”虽小，但只要是人”（当然首先是法国人，或认得法文的人），就一定能够辨认那些“文字”，读着“文字”，互相“讨论”着，而忘掉了那些巨大的石头。这两幅画在形式上是相反的，但实质却都是在“意象”与“文字”之间做文章，使它们之间出现一些复杂错综的关系，从而打破那种古典式的“名”、“实”相符的传统。

“讨论的艺术”当有一层意义似乎福柯未曾提及，即画家把“文字”隐藏在“石头”之中，“石头”自身组成一些“文字”，向“人”隐约显示这些“文字”，则要表现“世界”（那些巨石的组合）正在显示着它的“意义”，“世界”本可当作一本“书”来“读”，而不光是“视觉”（“视觉官”）“对象”。“文字”只有“人”才能认得出来，所以尽管“人”比起“巨石”（世界）来，渺小得不可比拟，但却识得出“巨石”（世界）“中”的“文字”，而且可以相互“讨论”。人们所谓“指点江山”，尽管“江山”与“日月”长存，“不废江河万古流”，但“江河”所显示的“意义”，却只有如沧海一粟的“人”才能识得；“高山流水”的“韵味”，只有“人”这个“知音”才能听得出来。反过来说，“这不是烟斗”那两个版本的画幅所要坚持的，不是那学究式的“文字”，而是那意象画面本身。无论人们（无名的手）“写”什么“字”，无论如何认真地告诉“观者”“这不是烟斗”，也无论这个“题词”如何可以说得通，但“烟斗”仍是“烟斗”；无论“人”如何“解释”“世界”，“指鹿为马”也好，“颠倒黑白”也好，“世界”仍是“世界”。我想这种“解释”，同样未出马格利特“画面”（意象）与“文字”“漂”“游戏”式关系那种艺术手法的范围，也当是可以说得通的。

福柯还举出1928—1929年马格利特的画“走向地平线的人”（*personnage marchant vers l'horizon*），说明画中的“实体转化”（*transubstantiation*）现象。马格利特这幅画以一个穿黑大衣人的背景为中心，有一些无规则的块块围绕着他，这些块块都是实实在在的，因为在地上的块块都有影子，而只有写着“云”（*nuage*）的块块悬在天上而没有影子，写着“地平线”（*horizon*）的块块有一半的影子，因为它处在“天”“地”“交界”之处。其它在地上的块块分别写着“枪”（*fusil*）、“椅”（*fauteuil*）、“马”（*cheval*）。按照福柯的确释，这些块块意味着“文字”转化为“实体”，它们不是我们所“看”到的“云”、“椅”、“马”、“枪”、“地平线”，而是这些“字”的“实体化”，“实体”本身不成“形状”，所以要“写”上“字”，让人去“读”；光“看”这些不规则的实体，是“看”不出“云”、“椅”、“马”、“枪”、“地平线”来的。从这个意义来说，这些块块有“形”无“状”，其意义全由“文字”决定。解释到这一层是很清楚的；但福柯没有提到，那个处于中心地位的“人”，身上穿的黑大衣，头上戴的黑帽子，但却没有写上“人”这个“字”。“人”是一眼就“看”出来的，用不着“写”上“字”，而相反，画上这些“字”（“名字”）却都应由“人”写的。马格利特在这幅画的题词上用的不是一般的“人”（*humain*），而用了“*personnage*”这个字是指“重要人物”、“角色”这类的意思，即不必指出“名字”，是一望即知的。当然，再重要、再著名的人物也应该有个“名字”，但这个“名字”不能是像“云”、“椅”、“马”、“枪”，这类的普通质料名词，而应是“专名”，但“专名”纯属“记号”，它的“模状词”（*discriptive*）“意义”是“历史”赋予的，如“罗索”是（一本）“西方哲学史的作者”，二者的“意义”是不能等同的。“专名”原本是个“空集”、“内容”、“意义”是“历史”填进去的。所以“椅”、“枪”、“云”都可以以“字”来代替各自的“本质”，都可以“实体化”，唯独“人”的“名字”，不能“实体化”。“实体化”了的“人”，不是那个人的“名字”，而只能是活生生的、我们所亲眼目睹的那个“人物”（*personnage*）。

世上万物都有自己的“本质”，只有“人”没有抽象的“本质”、“人”是一个“例外”。或者说，“人”的那种抽象的“本质”是一个“空集”，是一种“可能性”。不错，我们说，“爱因斯坦是伟大的科学家”，这句话的意思并不意味着“爱因斯坦”这个“人”的“本质”就是“伟大的科学家”，或他的所作所为是“伟大的科学家”这个“本质”的“显现”；相反，是因为“爱因斯坦”的所作所为才使他成为“伟大的科学家”。从最基本的情形说，“人”是最根本的“朴”，可以成为各种的“器”；不像“木头”（朴）通常做“桌椅”，“钢铁”才能做“枪炮”、“人”却是“将相本无种，男儿当自强”。

也许这些想法并不合福柯的意思，所以他对那幅画的那位“大人物”略而不谈。我们知道，福柯的主要思想是要破除西方传统哲学中的“人（类）中心论”，把“人”作为一种特殊的“实物”（实际、实践）来对待，使“文化”、“知识”的“历史学”，成为考据“实物”的“考古学”。他认为，“人”的“本质”既然是一个“空集”，就没有、不存在这样一种“本质”，而“人”的“可能性”也不是“无限的”，而是受各种社会条件制约的。“人”的行为、活动，必在一个制度、体系之中，在具体的各种关系之中，“人”被分成各种“碎片”，一个“人”可以是“工人”、“农民”、“科学家”，也可以是“父亲”、“丈夫”、“哥哥”、“弟弟”、“人”在各种关系“网”中。这样，如果按福柯的意思来说，“人”应是各种“关系”的总和，或是反映各种“关系”的“名字”时总和。

我们想说，福柯这个思想倾向很可能是和马格利特的画风相反的。的确，马格利特的画是利用了“画面”（意象）和“文字”之间的复杂关系，这一点被福柯抓住了，并揭示了出来；但马格利特的主要技巧在于要人们从“画面”的特殊的、包括扭曲、变形、错位的过程中，“读”出画的意思来，因此，在马格利特的画中“读”与“看”仍然是一致的，只是这里要求的“看”，不是表面的、感觉式的，“直观”，而是一种透视心灵（*psyche*）的“看”，这样，马格利特的画才与超现实主义的文学和绘画的精神沟通起来。

1947年，马格利特画了一幅题为“*闺阁中的哲学*（*La philosophie dans le boudoir*）”的画，画中只有一件挂着的连衣裙和一双高跟鞋，但这对“鞋”同时又是一双“脚”，而这件“衣服”同时又是“身体”。这里倒没有马格利特常用的“错位”的手法，譬如“树”本身又是一片大，“树叶”等等，这里的“位置”是很确定的，但却将本是“看不见”的，画了出来，成为“看得见”的。从这幅画的题词来看，画家似乎有一种“调侃”的意味，因为“哲学”是讲“本质”的，要将“隐蔽”着、“掩盖”的“东西”揭示出来，要揭示“现象”，“后面”的“东西”，于是，被“衣服”“隐蔽”起来的是“身体”，被“鞋”“掩盖”着的是“脚”。“哲学”用“文字”来“写”（说）出那“后面”的“东西”，艺术家干脆把它们画了出来，艺术家与哲学家做着同样的工作，“看”也是“读”。

四、的确是一个哲学问题

“看”出那“背后的”“东西”，这的确是哲学，特别是西方哲学中一个要紧的问题。

从西方哲学的源头来看，古代希腊早期的“*始基*”是“看得见”的“水”、“气”、“火”等实实在在的“东西”，但这些东西不是很稳固的，要从这些东西中寻出相当稳固的东西，于是就有一种“*尺度*”的观念，后来发展成“*Logos*”。“*Logos*”与“*始基*”相结合，出现了后来的“*理论*”（*theory of * ???*）。“*????*”是“看得见”的，但却是“*种*”和“*类*”。亚里士多德把最后的“*存在*”看作一种最为普遍、概括的“*种*”、“*类*”，这种“*存在论*”就成为西方传统“*形而上学*”之根源。“*metaphysics*”就是要“*看出*”那“*万物*”（*beings*）“*后面*”（*meta*）的“*东西*”（*being*）。

于是，这种哲学，自其产生之日起，就带有一种“*矛盾*”的色彩；要“*看*”那只可“*说*”、“*写*”、“*读*”，“*想*”的“*东西*”。这就是从近代以来哲学家所强调的“*本质的直观*”，“*直观的本质*”。“*直观*”是感觉的，“*本质*”是语词的，而哲学家的任务就是把这两者结合起来。哲学家的立场就是坚持：凡是“*说得出的*”，都是“*看得见*”的；凡是“*看得见*”的，都是“*说得出的*”的。在这种种古典式的形而上学的精神下，“*绘画*”及其“*题词*”当然是很能一致的。“*拾麦穗的女人*”就是“*拾麦穗的女人*”、“*名*”“*实*”（画面、意象）完全相符。

然而，这种“*结合*”是“*调和*”起来的，而它们之间的矛盾，终究是要起作用的。果然，在哲学上就有人指出，一般现象中的那些“*东西*”，当然都可以“*说*”，也可以“*看*”，但那最“*本质*”的“*东西*”，或恰恰是亚里士多德所说的那个“（*诸*）*存在的存在*”，却是“*看不见*”、“*摸不着*”的，而只是“*脱说*”罢了。“*存在*”只是“*理念*”。这是康德的意思。这就是说：“*理念*”只“*存在*”于纯粹的“*概念*”之中，只能“*说*”，不能“*看*”，而只有“*可看的*”，才可以成为“*知识*”。“*知识*”只涉及“*可感觉*”的“*现象*”。

然而，“*艺术*”并不仅仅是“*知识*”，“*绘画*”不仅仅是“*图解*”，“*拾麦穗的女人*”这幅画不止于这句“*话*”，所以即使康德，他可否认“*知识*”领域中的“*直观本质*”和“*本质直观*”，但在“*艺术*”中却不得不以“*象征*”（*symbol*）方式来承

认可可以“看”出“背后”的“本质”。

从这种立场出发，似乎又可以导向一种相反的观点：那个“背后”的“本质”是“说”不出来的，而只能“看”出来。凡想“说”那个“背后”的“本质”者，皆为“语言”之“滥用”。从康德的“理性的僭妄”到维特根斯坦的“语言的滥用”，我们看到在同一个精神引导下的不同的结果。维特根斯坦在叫大家面对“不可言说”的“东西”保持“沉默”的问时指出：“当然有不可言说（Unaussprechliches）。这种不可言说者‘显示’自己（zeigt sich），这是‘秘密（神秘）’（das Mystische）。”⑥这里维特根斯坦的意思是说，“秘密”只能“看”得见而“说”不出。于是“绘画”在这方面似乎就比语言、文字作品具备了优越性。“绘画”似乎取代了过去“形而上学”的地位，“哲学家”让位于“艺术家”。

现代艺术家不正在做着过去哲学家做过的同样性质的事情吗？“语词”（文字）与“画面”（意象）的“分离”，“交错”、“游离”的复杂关系，表现了抽象（或拼音）“文字”的局限，而真正的“字”，就在“画面”（意象）之中；“画面”也不是平常人们所感觉到的一般视觉形象，而是“心灵”（psyche）的“视象”，是“意象”、“心象”，于是变形、错位……各种手法，都被“合法化”，“画面”可以如问“梦境”那样“荒诞”，“画”不仅要“看”，而且要“读”；不仅要用“眼”，而且要用“心”。康定斯基要把“事物”的抽象本质“画”出来；而马格利特则以真实的意象打破通常的语词关系，或用语词的结构错乱通常意象的方位关系，他们的画都具有相当浓厚的“形而上学”的意味，意在把那维特根斯坦所谓的“秘密”“显示”出来。

“艺术”不是“科学语言”所能穷尽的，所以“艺术”也不能像“知识”、“科学”那样学习、模仿、传授。西方传统的“形而上学”要把那“本质”当作某一种特殊的“现象”用通常的科学语言“说”出来，所以被一些人认为是一门“伪科学”。只有用那不寻常的“语言”、不寻常的“意象”，才能把那种带有“形而上学”“意味的”“东西”表现出来。“科学”为“艺术”留下了余地。

然而，占据了传统“形而上学”地位的西方现代艺术，深深打上了“形而上学”的烙印，表现了过多的“心灵”的干扰——不管是理智的（如康定斯基）或非理智的（如马格利特）。

人并不是想“看”什么就“看”“什么”，也不是想“说”什么就“说”什么。“说”与“看”的分离反映了西方世界本身的分离。从根本上来说，人是按照“看”到的“世界”来“说”的。“世界”等待着“说”（在西方，重点在“命名”），从这个意义说，是“世界”本已在“说”、人“听到”了“世界”的“话”，“看”到“世界”的“字”，才有自己的“话”和“字”。所以“话”、“画”、“字”原本是同一、统一的。这是我们中国人的一种传统的观念，在这个观念下，未曾发展起西方的纯写实的绘画，也未曾有过西方现代的那种骇人的“气隆画”。

五、想起了中国的“诗”“书”“画”

中国传统的“诗”“书”“画”呈一种“综合”的趋势。“诗”从“言”“言”（说）“什么”这个“什么”为“志”，“诗言志”“志”为“意向”，但亦为“标志”“志”者“记录”“意向”本为“世事”之“记载”把“世事”中之某些“事”特别地“标志”出来“记载”下来供“别人”“后人”“回忆”“诗经”三百篇“吟诵”世间之悲欢离合“说”的是人间一些最寻常最基本的事“人”也可以“无名”“无名之辈”、“寻常百姓”就连“首领”也只是“祖甲”、“祖乙”或为后人“编号”但人间之哀乐，世道之盛衰其理则一。

“书”从“曰”将“话”“写”下即为“书”古时“书”“写”为中国的“话”以“字”为单位故“书”即“写”“字”；“字”也是志（*）“志”。“言”即“标志”那个“话”。将“话”“记录”下来于是在“记录”“记载”的意思上，“诗”与“书”也是通的。作为“典籍”的古代“诗”“书”记载“世事”的方面固有不同，但其为“记载”则一，只是“书”的“记载”又有层“律”的意思在内“字”原本是比“话”更为郑重其事的。“话”出如风，但“字”却“白纸黑字”不可更改以“字”的精神来理解“话”则“话”也是严肃的，“记载”下来的“话”无论为“诗”为“史”都带有几分“神圣性”“史”作为“书”也有“制定”的“律”的意义。

“画”为“划”为“刻”原也是“作标志”的意思所以“画”、“诗”、“书”原都为了“志”些“什么”，从这意义来看，不仅“书”、“画”同源，而且“诗”、“书”、“画”，都来自同一个源头；然而它们的表现形式又是不相同的；诗言志，画状物，书表情。

中国古代早期的绘画，并无款识，连画家留名的也少。款识的滥觞，恐怕要到宋元以后才明显起来。宋徽宗赵佶不是一个好政治家，却是一位大艺术家，他精鉴艺术，而且书画双绝。他有一幅“腊梅山禽图”、画面上题有一诗：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头”，左下角并有“宣和殿御制并书”，据考据，这类画大都为宫中画院高手代笔，但题款必为真迹无疑。

“书法”引进“绘画”，使“绘画”产生了很大的变化，使中国绘画不但有“画意”，而且充满了，“诗情”，而“书法”之所以能够被引入“绘画”，关键乃在“诗”。表面上看，中国画上的题款有一些也是单纯的“命名”。传为东晋顾恺之画的“列女仁智图”上每个“人物”上面都注明了姓名；但大多数画上的款识却不是“命名”式的。譬如早期有款式的五代赵干的“汪行初雪图”就不仅仅“命名”和“指事”，这和西洋画中干巴巴地题一句“穿绿衣服的女人”或“持锄的人”旨趣完全不同。

中国是一个最善于“命名”的国家，不仅画上的题款如此，现实生活中的街名、地名、堂名、甚至于店铺名字，无处不显示出中国人独特的情趣。他们看“江山”如“画”，“城池”似“锦”，必要有一些富有诗情画意的“名字”，才不辜负大自然的恩惠和巧夺天工的匠艺。当然，“名字”不必处处皆是“百花深处”或“桃花源头”、即使如“小桥”、“流水”、“人家”，合起来竟成千古名句。在这里，谁也挑剔不出“画面”（意象）与“语言”（文字）之间的距离来，它是“诗”，也是“画”，但却不是克利、马格利特的那种“怪画”，也不是阿波利奈尔将“字”化成表面“图象”的“图画诗”，中国的“命名”的“艺术”或“艺术”的“命名”使中国的“诗”、“书”、“画”可分而又可合。“看得见”的，必是“说得出的”，“说得出的”，也必是“看得见的”，因为“看”原本不是单纯的“感觉”、“说”也本不是“知识”的“传授”。

西方人在被分割了的世界中呆得太久了，常常把那最平常、最基本的世界忘得干干净净。“人”自不是一个抽象的“概念”、但不是抽象概念的“人”却不必是一些，“碎片”。福柯指出西方传统形而上学以抽象的“人”为中心，自是这个时期以来西方反传统的一种思潮，有其一定的作用，但从“考古”的“碎片”中去理解人的文化，从而否认文化的历史性，则是一种失去信心的表现。艺术更不能建立在“碎片”的基础上，将“图象”随意（或根据某些“原则”）“拆散”、“移位”之后再重新将“人”和“世界”拼起来，将“语言”、“文字”也作为“碎片”来拼凑，这样的艺术作品，自然有其用意所在和特殊的艺术技巧，但总是离人们的最平常的、最基本的生活太远，而成为少数艺术沙龙的展品，难与现实的生活打成一片。这种情形，即使在西方世界，也是如此。

从中国人的眼光来看，两个版本的“这不是烟斗”，未尝不可以理解为画家对西方绘画与语言（文字）这种分离和矛盾的揭示，而那个漂浮的大烟斗，则是在意识到这种分离、矛盾之后表现出的一种“怀疑”、“困惑”的“心情”（心境）。

（原载《外国美学》集刊第10期，商务印书馆1994年10月版）

- ①见D.Eribon, “Michel Foucault”, Flammarion, 1989年, 第198页。
- ②参阅拙著: 《前苏格拉底哲学研究》高尔吉亚部分, 人民出版社, 1983年版。
- ③福柯: 《这不是烟斗》, 英译单行本, 第21页。
- ④同上书, 第33页。
- ⑤同上书, 第34页。
- ⑥维特根斯坦: 《逻辑哲学论》6.522。

[回主页](#)

地址: 北京市建国门内大街5号哲学所 邮政编码: 100732
电话: (010)65137744-5520 传真: (010)65137826