



阅读新闻 背景：

段炼：误读福柯论《宫娥》

日期：2009年4月11日

来源：美学研究 作者：段炼

阅读：536

（拙文乃应约之作，尚未发表，纸面媒体请勿转载）

本文讨论图像的解读与误读，以福柯《词与物》一书的第一章《宫娥》为讨论的文本，指出福柯解读委拉斯开兹绘画作品《宫娥》的目的，是要通过探讨画中的凝视问题，来解构再现的视觉秩序。然而，由于《词与物》之中文译者的误读，福柯的关键词“凝视”与“再现”在汉译本中付诸阙如。关键词的缺失，使福柯的论题与观点均受损害，而读者更被误导。

本文所谓误读，不是“影响的焦虑”所言之有意误读或修正式误读，而是翻译的误解。为了对中文译者表示尊重，本文不提及译者之名，也不涉及译著的出版者和出版年月。

一 福柯读图的关键词

在当代视觉文化研究中，图像是供人阅读的文本。福柯在《词与物》的第一章里解读17世纪西班牙画家委拉斯开兹的绘画《宫娥》，大致遵循了四个读图步骤：一是描述读画所见，二是阐述画中图像，三是诠释画中的凝视和再现问题，四是对自己的诠释进行理论升华（请注意此处使用的几个动词有所不同）。在这四个步骤中，阐述和诠释的分量较大。福柯的阐述起自解读式描述，然后结于归纳，并准备对图像进行诠释。诠释是阐述的延续和深化，若说阐述偏重视觉分析，那么诠释便偏重理论提升。福柯的阐述与诠释并非仅仅探讨《宫娥》中图像的含义或象征寓意，而更主要的是借助解读《宫娥》图像来书写他自己对再现之视觉秩序的见解，这就是再现的解构。

《词与物》第一章《宫娥》分两节，在第一节中，福柯首先描述了作为画中人的画家委拉斯开兹，聚焦于画中的画家与画中画的视觉关系，以及画家与《宫娥》一画的视觉关系，并从中引出了凝视问题。福柯阐述了凝视过程中的看与被看，以及二者的互动与转化。例如，画中的画家正看着画外的某处或某人，同时也被画外的某人凝视。凝视的此种多重性使往复再现成为可能，因此凝视具有潜在的解构功能。

接着，福柯的描述和阐述从画中的画家转向画中背景的墙面。墙上有面镜子，映照出国王夫妇，他们正在凝视画中的一切，包括画中的画家。由于镜中人的实际位置是在镜子的对面，也即我们看画人所在的位置，所以镜中人也正在凝视镜子旁边的小门和门口的人。我们看画便知，门口那个人与国王夫妇相对，他从对面凝视着画中的一切，并与国王夫妇形成对视。镜子的话题是前面凝视话题的逻辑延伸，并从凝视的多重性而强化了往复再现的话题。

在此，福柯试图找到一个类似于语言叙事中第三人称的全知全能视角，这在《宫娥》中该是视觉观照的原始起点，即：是谁从什么角度发起了视觉观照，并以这个观照的起点来构成画中凝视的视觉秩序。占据这观照起点的人，第一种可能是镜中的国王夫妇，他们在画外，正在凝视画中的场景，包括画家。然而，他们是委拉斯开兹正在描绘的模特，他们在凝视画家的同时，既被画家所凝视，更被画家所描绘（尽管我们只能看见那幅画的背面）。而且，国王夫妇的镜像也出现在画中（他们的镜像极可能就是画家正在绘制的画，或是其局部），他们得以被我们这些画外的观画者所看见。因此，他们不太可能是观照的原始起点。第二种可能性是画中背景门口的那个人，但他却在国王夫妇的视界内，因而也不太可能是观照的原始起点。第三，会不会是画中的画家？也不太会，因为国王夫妇看见了他，他们（画家与被画的国王夫妇）的对视是共时的，除非画家隐藏起来，只看而不被看。这就是说，《宫娥》一画并没有原始的观照起点，没有全知全能的原初视角，于是，《宫娥》的再现便难以构建一个有序的视觉关系。

这样，利用画中的镜子，福柯便有机会指出再现的往复，例如画家与国王夫妇相互看与被看，并进而质疑《宫娥》画面的再现秩序。对作为读画者的福柯来说，《宫娥》的画面（承载绘画作品的画布表面）可以看成是镜面，与画中背景里的镜子遥相呼应，于是整个画中的场景便也可看成是镜像。这样，《宫娥》一画就涉及了多面镜子的互映和相互包含，而这个互映的过程无穷无尽，就象发廊里两两相对的镜子。在此，究竟是谁在看谁、谁又被看、谁在再现谁、谁又被再现，便成了一个永无终极答案的往复问题，福柯由此而指出了再现的无起点、无终点以及不确定性，是为对图像再现之视觉秩序的解构。

《宫娥》第二节是第一节的顺延和扩展，福柯的图像阅读从前面的描述和阐述，延伸到了对再现问题的

Digg 排行

- 2 杨新磊：显豁于传媒思想丛林的...
- 1 郝建：坏孩子带来的思考——暴...
- 1 张彩华：《泰坦尼克号》——一...
- 1 从《红高粱》看影视美学观念的...
- 1 王志敏：现代电影美学体系简介...

热门评论

诠释和理论升华。第二节一开始，福柯就以画中人物的姓名来引出符号的能指和所指问题。在《宫娥》中，这涉及文字与图像的关系，类似于中国古代文论中“言”与“象”的问题。这个问题的要害在于“言不尽象”，或象在言外、意在言外。为了说明这个问题，福柯进一步探讨了画中镜子的再现功能，强调了往复再现中多重凝视造成的观照不确定性。至此，福柯的诠释渐入理论总结阶段，他从图像观照的起点问题出发，以镜中的国王夫妇来讨论视觉观照的原始视角，并推及观照者的在场与不在场问题，由此说明凝视互动中再现的不全面、不可靠、不确定，从而完成了对再现的解构。福柯《词与物》的第一章《宫娥》这样结尾：最后，再现不再受制于被再现者，于是，再现得以成为纯粹形式的再现[1]post-structuralist)，但福柯自己却不承认。然而，尽管《词与物》是福柯的早期著作，初版于1966年，那时解构主义尚未流行，但福柯的学术思想却已具有了解构意向。在再现的纯粹形式中，内容已被消解，所以有学者欲将福柯归类为后结构主义者（洞悉了这解构的意向，我们便不难理解，福柯解读《宫娥》图像时所使用的关键词是凝视与再现，即多重凝视与往复再现，这二者的关系即是福柯《词与物》第一章的主要论题。

二 解构视觉秩序

我们从关键词“凝视”和“再现”的关系可以看出，福柯解读《宫娥》的目的是要通过多重凝视来指出再现的往复，进而解构再现的秩序。福柯之所以能够如此，是因为他看到并利用了多重凝视和往复再现中潜在的悖论。这一悖论便是符号学中能指与所指的分离，这在他随后写作的相关著述《这不是一支烟斗》里有精到的论述。

什么是再现的秩序？《宫娥》这样的古典式绘画遵循了古希腊以来的再现原则，这就是在画面上模仿并复制事物的视觉外观，即所谓表象，福柯以“相似性”（similitudes/resemblance）称之。按照这样的原则来构建的视觉秩序即是再现的秩序。在《词与物》第二章《世界的书写》中，福柯讨论了四种相似性，其中第二种为“模仿”（aemulatio），有如复制镜像[2]。然而，委拉斯开兹不是一个机械的写实画家，他的《宫娥》不是要去简单地模仿一个场景，不是要去再现这个场景的表象，而是要思考和探索再现这一艺术行为。只不过，画家采用了视觉图像的方式来进行思考和探索，而福柯则采用了文字著述的方式。在《词与物》的第三章《再现》中，福柯讨论了17世纪的西班牙小说《堂吉珂德》，他以文学作品和小说的主人公为个案，指出符号能指和所指的分离，呼应并发展了他对再现之秩序的解构。

福柯所解构的再现秩序，是《宫娥》在福柯眼中的视觉秩序，或曰视觉结构。我们看这幅画，首先注意到的视觉中心是小公主和宫娥。画中的小公主正在看着什么，但我们不知道被看者是谁，却看见她被宫娥所看，而宫娥和公主又被我们所看，这是第一组多重凝视。然后我们进一步看这幅画，看见公主与宫娥后面的画家，他也在看，我们同样不知被看者是谁，但我们可以发现，他正被那被看者所看，同时也被我们所看，这是第二组多重凝视。我们再进一步看这幅画，看见了画中背景门口的那个人，他从与我们相反或相对的视角正在看着上述两组凝视，同时也被我们所看，更被画家所看的人看着，这是第三组多重凝视。最后我们看见了画中的镜子，发现小公主、画家、门口的人所看的可能都是镜中人，而镜中人也正在看着他们，这是第四组多重凝视。在每组凝视之内存在着看与被看的互动，而在各组凝视之间，也同样存在着看与被看的互动。在福柯所看见的《宫娥》中，所有这一切视觉关系，都因再现的秩序而获得了一种视觉关系，即凝视的内在结构。

然而，如果说镜中的国王夫妇是画外人，他们可以从第三人称的视角来通观画中的一切，那么镜子的作用便十分重要，因为镜子将画外人拉进了画里，使镜中人得以被看，既被画中所看，也被我们这些真正的画外人所看。这时，如果我们退后一步，将委拉斯开兹的《宫娥》画面看作一面镜子，那么如前所述，这位画家用写实主义手法来再现了自己的画室场景，他描绘的是一幅镜像。这幅镜像不再是写实主义的，而是超现实的，它超越时空，将20世纪中期的福柯和我们这些21世纪的看画人，一并拉入17世纪的西班牙皇宫，让我们站在国王和王后的位置上来看画家的工作场景。在此，上述四组凝视的交织使这幅画的载荷大增，平面的镜像不仅获得了透视的深度，而且超越视觉空间而赋予作品以历史的哲学内涵，即语言学和符号学的能指与所指的含义。换言之，在福柯看来，这是一幅关于绘画的绘画，是关于看与被看的绘画，是关于凝视和再现的绘画，是可以解构凝视和再现的绘画。就此，经过福柯的解读，委拉斯开兹的《宫娥》便不再是一件写实主义的单纯的再现式绘画。

我们在上述讨论中看到，福柯《词与物》第一章讨论委拉斯开兹的《宫娥》，主要讲两个问题：凝视过程中看与被看的互动、再现过程中镜像与画面的相互观照。在此，“凝视”和“再现”是福柯读图文本的两个关键词，是我们理解福柯关于图像阅读的专门术语和理论概念。这两个问题的内在联系，是福柯对事物之秩序的重新审视，是他对视觉再现之确定性的质疑。在这样的语境中重读法文原版和英译本，我们看到“凝视”与“再现”二词通篇都是，有时是作为普通术语，有时是作为专门术语和学术概念。可是我们阅读中文译本，却见不到“凝视”和“再现”二词。汉译本中关键词的缺失，使文本与语境关系失谐，使福柯的论题晦涩难解。而汉译本用“目光”和“表象”来替换这两个专门术语，更误导了读者，使读者误以为福柯读图的关注点不是凝视和再现。

三 “凝视”的缺失

在法语中，福柯“凝视”的原文是regard，可用作普通术语，意为目光、观看、注视之类，也用作文化研

究的专门术语，意为凝视。在英语中，福柯认可的翻译是gaze，名词与动词两用，也是当代文化研究和批评理论的专用概念。在福柯《词与物》中文译本中，译者没有认识到“凝视”是个专门术语和概念，结果一律当成普通词汇处理，造成误译，使中文译本缺失“凝视”这一关键词，更缺失“凝视”的论题。

我们先看“凝视”作为关键词的缺失。一打开福柯的书，在中译本第一章第一节第一自然段，我们就读到了这样的译文：

“画家在他的画布前站得稍稍靠后一些。他看着他的模特儿；也许，他在考虑是否增加最后修饰的几笔，但也有可能他的第一笔还没有落下。握着刷子的手臂向左倾斜着，朝着调色板的方向；它一时停在画布与颜料之间。熟练的手被画家的目光悬住了；这种目光反过来也落在已决定的姿势上。在精美的刷子尖与刚毅的目光之间，一幅场景将展现出来”[3]。

且不说这段译文中其它词语的错译（如“刷子”应为“画笔”），就说关键词“凝视”（regard/gaze），此词在法文原文和英文译本中连续出现了三次，涉及凝视者与被凝视者的互动和相互转化关系。但是，在中文译本里“凝视”完全缺失，代之以普通词语“目光”。结果，福柯在《词与物》开篇就起用的关键词及主要概念付诸阙如，这误导了中文读者对福柯论题的把握。

我们接着再读福柯《词与物》第一章《宫娥》第一节第四自然，福柯继续讨论画家的凝视，但中译本里却仍然没有这个关键词：

“尽管我们被这个目光所注视，但也被它所忽视，· · · · · 。但是，反过来说，画家的目光，因投向油画以外的自己正面对着的空虚，所以，凡是存在着多少目击者，它都把他们当作模特加以接受；在这个确切的但中立的场所，注视者与被注视者不停地交换。任何目光都是不稳定的，· · · · · ，主体和客体、目击者和模特无止境地颠倒自己的角色”[4]。

我们且不论这段汉译的语法缺陷和别扭的文句，也暂且不论词语的错译（如“目击者”应为“看画者”）。参照法文原版和英文译本，我们可知福柯在此进一步讨论凝视关系，即看与被看的互动，涉及画家、模特和看画者在相互凝视中发生的角色互换，旨在说明凝视的不确定性，这为后面解构再现埋下了伏笔。在这段引文的法文原文中，作为专门术语的regard（凝视）出现了四次，regardant（凝视者）和regarde（被凝视者）各出现了一次。在英文译本中，相应的专门术语gaze也出现了四次。英译者对“凝视者”和“被凝视者”作了变通处理，用observer（观察者）和observed（被观察者）来翻译对应的法文。在汉译本中，译者用了四个“目光”来翻译法语和英语中对应的regard/gaze，未用“凝视”。其实，汉译者已经使用了“注视者”和“被注视者”来翻译regardant/observer和regarde/observed，但却终于未能再进一步，结果，“凝视”概念再次付诸阙如。

在福柯法文原版的整个第一章第一节，regard及其变化形式至少出现了31次，有普通词语和专门术语二者。因此，英译本按词性和语境来选用不同的替换词进行变通，将作为专业术语的regard译为gaze，此词仅在第一章第一节中就至少出现16次。汉译者也有变通，中文“凝视”在《词与物》第一章出现过两次，但从上下文判断，这仅有的两次都是作为替换词的普通词语，并非专业术语，没有继续使用，因而可以忽略不计，而其余则译作“目光”之类，未译作“凝视”。

有了这样的认知，于是我们就可以再看“凝视”作为论题的缺失。在西方当代学术中，尤其是在文化研究和批评理论中，“凝视”是个大话题，其最大的理论源头乃福柯与法国心理学家拉康的著述。作为当代美术中的批评术语和文化研究中的理论概念，“凝视”指相对较长时间的注视，注视的目光含有知识和权利的蕴意，隐藏着身份、权力、欲望、操控等政治内涵，“凝视”因此而成为以身份问题为要义的文化理论概念[5]。

国内学术界对“凝视”已有大量讨论，此话题早已不是鲜为人知的新话题。关于福柯之“凝视”与拉康之“凝视”的内在联系，我们可读国内学者吴琼的论述。这位学者选编了一部译文集《凝视的快感：电影文本的精神分析》，她在文集序言《视觉性与视觉文化》中这样阐释拉康的“凝视”：

“在他看来，‘凝视’不仅是主体对物或他者的看，而且也是作为欲望对象的他者对主体的注视，是主体的看与他者的注视的一种相互作用，是主体在异形‘之他者的凝视中的一种定位。因此，凝视与其说是主体对自身的一种认知和确证，不如说是主体对他者的欲望之网的一种沉陷。凝视指一种统治力量和控制力量，是看与被看的辩证交织，是他者的视线对主体欲望的捕捉。传统的视觉中心主义所构建的中心化主体就在这种视线的编织中塌陷了。”[6]

虽然这是阐释拉康，但却可以看成是对福柯解读《宫娥》的解说，尤其是引语中的最后一句，更可看成是对福柯的精到总结。《词与物》是福柯的早期作品，他那时对凝视问题的研究，尚属形式主义，但他对《宫娥》的阐述，却也同时预示了对形式主义局限的突破。这突破首先表现在凝视过程中看与被看的相互转化关系，这既是视觉交流和传播，也是凝视者在视觉交流和传播过程中对自我身份的探索，也即究竟是谁在凝视的问题，这就是福柯在解读《宫娥》时所探讨的视觉观照的原始起点问题。到60年代后期，有学者将看

与被看的问题发挥为视觉交流的社会关系问题[7]，而在70年代中期，更有女性主义学者在电影研究中引入拉康的精神分析理论，从而将视觉交流引申到性和政治方面[8]。到70年代后期，福柯本人果然超越形式主义而走向了社会政治，他在1977年的著述《全视》（Panopticism）中，从社会控制的角度看待政府对公民（群体和个人）的监视，从而给凝视概念涂上了强烈的政治色彩。其次，福柯对形式主义局限的突破，还在于他将“凝视”和“再现”联系起来，虽然他在讨论《宫娥》时解构了再现，但在解构的过程中却以“凝视”而将再现者和被再现者联系起来。正是因为“凝视”的这种作用，再现者和被再现者的相互转化关系才变得重要，也正因此，“凝视”在再现者、再现、被再现者、被再现的往复过程中，才成为一个关键环节。

关键词的缺失，造成论题的缺失。我们阅读《词与物》的中文译本，能够读出福柯是在讲看与被看的问题，但由于关键词的缺失，读者始终无力捅破那最后一层薄薄的窗户纸，不能读出福柯论述的问题就是凝视。于是，福柯对《宫娥》图像的解读，便与当代学术失去了一个重要的关联。

四 “再现”的缺损

福柯的凝视直接关涉再现问题，而在《词与物》的中文译本中“再现”也不幸缺失。我们先看作为关键词的“再现”的缺失。福柯的“再现”为representation，法语英语拼写相同，这既是当代批评理论的专用术语，也是后现代文化理论的一个重要概念。《词与物》的中文译者意识到了这是一个专门术语和理论概念，但却不知道中国学术界的通常译法，于是一律译成汉语名词“表象”，同时又将这一汉语名词错当动词使用。

在法文原著和英文译本中，福柯的“再现”至少有三种语法形式，除名词外，还有动词representer/represent和动词被动式represente/represented。汉语的“再现”既是名词也是动词，还有被动式“被再现”和被动式形容词“被再现的”。相反，汉语“表象”仅仅是名词，虽然可以用来指称再现的结果，但不能用作动词和被动式，不能指称再现的动作和行为过程。可是在《词与物》的汉译本中，因译者将“再现”误译为“表象”，结果只能违反汉语语法规则和逻辑，而将“表象”用作动词，甚至出现了“被表象的”之类文理不通的译文。

且读这样一句译文：“在油画中被表象的所有表象中间，这是唯一看得见的表象；但是没有一个人在注视它”[9]De toutes les representations que represente le tableau, il est la seule visible; mais nul ne le regarde”[10]，而福柯亲自认可的英文翻译则是“Of all the representations represented in the picture this is the only one visible; but no one is looking at it”[11]representation（再现），中译本却用“表象”，语句文理不通，含义不明。此句的关键词是。这句引语的法文原文是“

在《词与物》第一章《宫娥》里，“再现”一词贯通全章，但汉译本里却踪影全无。且读《宫娥》中文译本第二节的最后自然段，福柯在此完成了对“再现”的解构：

“也许，在委拉斯开兹的这幅油画中，似乎存在着古典表象之表象和它敞开的空间的限定。事实上，在这里，表象着手在自己的所有要素中表象自己，· · · · ·。但是在由表象既汇集又加以散播的这个弥散性中，存在着一个从四面八方都急切地得到指明的基本的虚空：表象的基础必定消失了，与表象相似的那个人消失了，认为表象只是一种相似性的人也消失了。这个主体，----是同一个主体，被消除了。因最终从束缚自己的那种关系中解放出来，表象就能作为纯表象出现”[12]。

同样，我们暂且不论这段汉译的语法缺陷和诘屈聱牙的文句给读者造成的阅读困难和理解障碍。这一段是《宫娥》章的结尾，卒章显其意，福柯解构了古典的再现概念，预示了后现代的再现概念。之所以这样说，首先是因为《宫娥》一画的再现是往复再现，也即后现代所说的自我引证式再现（即便委拉斯开兹没有此意，福柯却有此意）；其次，画中被再现的场景涉及镜像，并在看与被看的凝视转换过程中消失了，画中被再现的人与物其实空空荡荡，一片虚无。于是到了最后，再现不涉任何被再现者，而成为一种纯粹形式的再现，是为再现的无序。

可是阅读汉语译文，读者难于明白福柯究竟在说什么，因为译著里没有“再现”一词，译者将“再现”一律译作“表象”。在哲学界和美学界，有人将欧洲古典哲学里的representation译作“表象”或“表征”，在文学界和美术界，此词多译为“再现”。从艺术分类角度说，有具象绘画与抽象绘画，还有表现式绘画与再现式绘画，但没有“表象绘画”。在艺术研究中这个词通常都译为“再现”，例如写实主义的“再现式绘画”，决不会译成“表象式绘画”。

在此，“再现”的缺失已不仅仅是一个关键词的缺失，而是论题的缺损。在西方当代学术中，尤其是在文化研究和批评理论中，再现是个大话题。作为动词，“再现”的本义是指用文学语言或艺术图像来构建一个形象，并指称或代表某一客观存在的物象，即所谓古典再现。作为名词，“再现”是那一客观物象在文学作品中的语言呈现或在艺术作品中的视觉呈现，这是再现行为的结果。在用作名词的情况下“再现”也可称为“表象”，但“表象”只涉再现的结果，此词不能有效揭示再现的行为以及表象与这行为的关系。

再现的过程，涉及被再现的客观物象，涉及再现者对这一物象的视觉感知，以及画家在画布上对这一感知的视觉呈现。当代视觉文化研究和批评理论所关注的再现问题首先是，由于画家对客观物象的视觉感知是个人化的，于是这一客观物象在画家头脑里的心象（mental image）便面临了准确性甚至真伪性的质疑。其次，当代批评理论所质疑的另一问题是：画家呈现在画布上的视觉图像，究竟是他头脑里的那个可靠性尚未获得确认的心理图像，还是他双眼所见的那个客观物象？这些质疑可以追溯到古希腊时期柏拉图的模仿说，

及其有关“理式”的拷问。柏拉图认为，艺术的再现是不真实的，与真理隔着三层。到了20世纪中期结构主义兴盛之时，学者们从语言学和符号学角度来研究再现问题，借助语言表述的悖论，探讨再现的往复。福柯的《词与物》出版后，其往复再现之说引起了比利时超现实主义画家马格利特的注意，二人通信讨论再现问题，特别是视觉再现与语言再现的关系。同时，福柯对马格利特的《这不是一支烟斗》等绘画作品也表现出极大兴趣，他从画中看到了符号之能指与所指的分离，于是就马格利特的绘画而写出了一系列探讨再现问题的文章，这些文章后来集为小册子《这不是一支烟斗》出版，其主旨仍是对再现的解构^[13]。

从翻译的角度说，尽管“再现”的误译仅是低级的技术性问题，应该无伤大雅，但是，误译来自译者的误读，对读者会产生误导，尤其从理论角度说，这会是极大的误导。福柯在《词与物》的“前言”中讲了他写作这本书的起因：博尔赫斯所引的中国古代百科全书的分类方法，因不合西方逻辑思维而显得怪异，但也反衬出了西方思维方式的局限，这使福柯有了探讨事物的秩序之“无序”的念头。欧洲传统的视觉艺术，是一种有序的再现，即古希腊哲学所说的“模仿”。在这样的语境中细读福柯论《宫娥》，我们可以读出他的主旨是借“凝视”而讨论再现问题，是通过讨论画中的多重凝视来阐述再现的往复，进而解构视觉再现的秩序，指出再现的无序。在《词与物》的中文译本中，由于关键词“再现”缺失，福柯的中心论题“再现”受到了损害，读者只能读到作为再现结果的表象，却不知福柯更讨论了再现的行为。是为“再现”论题的缺损。

汉语翻译的误译，使福柯文本缺失了关键词“凝视”与“再现”，而“目光”与“表象”则又通篇皆是。结果，福柯《宫娥》一章的论题被置换了，福柯的观点也变得晦涩不明。

五 结语

福柯眼中《宫娥》的视觉秩序，与画面的构图形式相关，但不是构图本身，而是凝视过程中的互动关系。福柯在凝视中讨论观照的原始起点，就是力图捕捉并描述视觉秩序，但结果却事与愿违，福柯不会让读者找到那可能的原始起点，反而指出画中凝视的多重性，更进一步指出画中再现的往复性，所以这幅画并没有视觉秩序。

在上述读图过程中，福柯作为观画者而扮演了重要角色，正是观画者的凝视，发现了画中人的凝视。多重凝视的互动和关系转化，见证甚至促成了再现的往复，从而使再现的秩序被解构。福柯读《宫娥》，我读福柯的《宫娥》，也通过福柯文本来阅读委拉斯开兹的《宫娥》图像，其间介入了我个人的视觉经验。这一切也形成了一个阅读的往复，解构了阅读的单向性（one dimension）。如果阅读的行为可以看作是一种事物，那么当福柯解构“再现”的视觉秩序时，他也自觉或不自觉地暗示甚至预言了“阅读”行为与文本秩序的解构。

在《词与物》的中文译本中，由于译者没有认识到“凝视”和“再现”是福柯的重要理论概念，未将其当成专门术语来处理，而只用“目光”和“表象”之类术语来翻译，结果不仅造成“凝视”和“再现”的缺失，更造成福柯论题在中文译本里的缺失。

[1] Michele Foucault. *Les Mots et les Chooses*. Paris: Gallimard, 1966, 2008, p.31. *The Order of Things*. London: Tavistock, 1970, p. 16.

[2] 同1, p. 34, 19.

[3] 福柯《词与物》中译本，第3页。

[4] 同3, 第5页。

[5] Margaret Olin "Gaze" in Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds. *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 209.

[6] 吴琼编《凝视德快感：电影文本的精神分析》，北京：中国人民大学出版社2005年版，第8页。

[7] Michael Fried "Art and Objecthood" in Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory 1900-1990*, London: Blackwell, 1992, p. 822.

[8] Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory 1900-1990*, London: Blackwell, 1992, p. 963.

[9] 同3, 第9页。

[10] 同1, 第23页。

[11] Michel Foucault. *The Order of Things: an archaeology of the human science*. London: Tavistock, 1970, p. 7.

[12] 同3, 第21页。

[13] 关于福柯在《这不是一支烟斗》中对再现问题的研究，可参见拙著《世纪末的艺术反思：西方后现代主义与中国当代美术的文化比较》，上海文艺出版社1998年版，第272-273页。

[相关新闻](#) [全部新闻](#)

段炼: 视觉文化研究与当代艺术教育 (1月1日)

段炼: 视觉文化研究与当代图像学 (2月23日)

段炼: 当代艺术与视觉文化研究 (1月14日)

段炼: 当代艺术与视觉传播 (1月14日)


段炼: 当代西方汉学研究 with “境”的概念——... (9月17日)

段炼: 性与政治的媾合——浅议“什么不是当... (6月13日)

段炼: 批评的缺陷 人性的弱点——浅议“重要... (4月2日)

段炼: 后现代语言的枯竭 (1月16日)

[全部评论](#) [查看全部评论 \(0\)](#)

表情:  姓名: € 匿名 字数 0

评论声明

- 尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点评:

同意评论声明

[管理入口](#) - [搜索本站](#) - [分类浏览](#) - [标题新闻](#) - [图片新闻](#) - [推荐链接](#) - [站点地图](#) - [联系方式](#)

投稿请发送至美学研究网邮箱: Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护: 美学研究网 京ICP备05072038号