

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 傅柯：感謝之債

Ce que je dois à Foucault

doi:10.6752/JCS.201006_(11).0007

文化研究, (11), 2010

Router: A Journal of Cultural Studies, (11), 2010

作者/Author : Jean-Louis Déotte;金芙安(Anne Guinaudeau)

頁數/Page : 110-115

出版日期/Publication Date :2010/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201006_\(11\).0007](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201006_(11).0007)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



airiti

傅柯之弔詭：
重返與超越

傅柯：感謝之債

Ce que je dois à Foucault

Jean-Louis Déotte

金芙安 翻譯

Anne Guinaudeau

傅柯(Michel Foucault)分析了兩幅畫的「經典」知識型(épistémè)：第一幅是維拉斯奎茲(Diego Velázquez)的《宮女》(*Las Ménines*)，第二幅是馬內(Édouard Manet)的《酒吧女郎》(*A Bar at the Folies-Bergère*)。觀眾的位置似乎是他所探討的關鍵問題，令人覺得觀眾與主體的位置皆是同一問題。但這是一個錯誤：主體並不是觀眾（視線），而是視線前面的消失點。若要了解主體化的問題，我們應當描述透視法的全套裝置。

—

我閱讀傅柯是從他的《古典時代瘋狂史》(*Histoire de la folie à l'âge classique*)1972年出版時開始，並且是在理想的環境之下——當時被關在法國一個兵營服役。因空檔時間比軍事訓練時間多很多，我有機會填滿兩本筆記本。之後，回到正常生活後，我在一所師範大學——也就是一個訓練老師的地方——教哲學時，我緊接著讀《規訓與懲罰》(*Surveiller et punir*, 1975)。這些學校很容易被誤認為是天主教的修道院，不僅因為它們的建築長相，也是因為在裡面必須遵守的規訓及道德價值。因此，這些曾經在去宗教運動（1905年政教分離）時扮演代表性角色的學校，今天很諷刺地成為當初它們所批判的制度（宗

教制度)。我當時住在離李維爾(Rivière)家庭曾住過的農莊幾十公里遠處而已，也就是皮耶·李維爾(Pierre Rivière)犯案殺害他母親、妹妹與弟弟的地點——諾曼第(Normandie)的田園。阿利歐(René Allio)依據傅柯與他法蘭西學院團隊的研究考察所拍的電影在1976年上映時，相當成功。傅柯大概是在常跑卡昂(Caen)的那段時期，尤其是去省級檔案館時，發現了拘留皮耶·李維爾的美麗莊園(Beaulieu Village)之監獄。這所監獄是以邊沁(Jeremy Bentham)精心想出的圓形監獄(panopticon)為原則來建構的，這種特殊建構正是在《規訓與懲罰》中具有重要性的一個裝置。

二

我知道「裝置」這一個概念，最近被阿岡本(Giorgio Agamben)重新挪用在《什麼是裝置？》(*What is Apparatus?*, 2007)——可以綜合諸系列的多重論述，例如知識系列(人文科學的觀察：精神病學、醫學、心理學等等)與權力系列(將人關閉在一個空間，具體地約束身體以影響人的心靈)。我主要對美學感興趣，因此裝置這個概念幫助了我發展我後來的博士論文題目，以博物館作為美學的起源(1990年寫完，1993年出版)。的確，我在傅柯的論述中，看見制度作為形成新的知識體系的必要條件，甚至成為一個新的實體誕生的原點，就是藝術品。博物館是18世紀歐洲的發明，為了展現給最廣泛的人群並使這些作品變為公共的，而造成過去擁有特定文化或政治用途的作品與它們原本的預設環境分離。這實際上就是一個新事實的產生，符合康德(Immanuel Kant)在他的〈答「何謂啟蒙」之問題〉(Réponse à la Question: qu'est-ce que les Lumières)對公共場所作的定義。該公共場所作為一個溝通與評論的空間，是一個理性的場所。作品的定位在博物館的空間中全然改變了：曾經作為崇拜用的作品，原本屬於某個團體的，現在變成了公共的。原本在一個崇拜的地點是藏起來，或半隱藏起來的，現在被拿出來變成美學評論的談論焦點；曾經是為了幫助我相信超自然的存在，現在變成美學家欣賞的對象，討論起一個之前根

本不存在的主題。我們甚至可以說，制度在它正面效益的層面上使新的主體和主體化的哲學得以存在（可參見康德的《判斷力批判》〔*La Critique de la faculté de juger*, 1790〕）。

三

但不久後，我將「裝置」這個概念放到一邊。一方面，博物館確實在藝術品上施行某一種「權力」。首先當這些作品——時常是在戰爭中掠奪的戰利品——從它們原本的地點被撤走，使作品無法提供給原本的團體，這就已是一種暴力，也是德·昆西(Quatremère de Quincy)在其《以道德的角度思想藝術品的用途》(*Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815)所批評的。其次還有，博物館合法化這些作品的權威，是一種增加作品價值的管道。但另一方面，除了以上所描述的權力裝置以外，還有更重要的，就是博物館的權力產生了一種新的物品（稱為藝術品）、一個新的主體（美學主體）、以及這兩者之間的新關連（一個不帶著利益考量的欣賞）。從此，這個制度的權力在於「表現」(l'apparaître)的層面比較有代表性：它重新調整「表現」的方式，重新定義表現本身作為一個事件。這制度是一種機制，是每一個時代調整「表現」的機制。這個機制的定義催逼我們給美學以及不斷廢棄與重新定義共同感覺的各種機制，一個核心的位置。透視法是這些多種機制中一個最核心的機制。在他的書中，傅柯並沒有給予透視法核心的位置，雖然他給予透視法的效應一個相當重要的位置，尤其是透視法提供給畫前的觀眾所定的位置。而擁有一個唯一的消失點的透視法卻是經典的「知識型」的核心，因為沒有透視法就不可能有再現。

四

裝置，例如圓形監獄，將權力的系列引進一個原本只關乎再現的知識——例如語言學（共同語法）、分類學、貨幣經濟學——的框

架。「知識型」是一套約束文化的規格與標準，這些準則現在已取代了文藝復興時期的「知識型」。傅柯的分析給予符號(signe)一個重要的位置。他所謂的符號被視為一種再現，相似於一個表格或地圖，因此幾乎沒有實體或厚度，而是獻給指稱。在《詞與物》(*Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines*, 1966)所談論的經典知識型之分析，傅柯使用兩個理想的重要作品作為表現經典知識型兩個重要階段的作品：維拉斯奎茲的《宮女》，以及馬內的《酒吧女郎》（有關他分析馬內的研究後來產生一系列的演講，包括1971年於突尼斯〔Tunis〕發表的演講，該演講內容於2004年由塞宗〔Maryvonne Saison〕整理出版為〈傅柯：診斷當前〉〔Michel Foucault: Diagnosing the Present〕一文）。傅柯寫道，第二個作品正是第一個作品的相反。兩個作品都關乎再現的空間，是兩個場景。不過《宮女》展現了再現的所有特徵，而馬內的畫所加入的複雜度（兩個空間投射在同一幅畫上）預演了一個內部的分裂。

我們可能會驚訝何以傅柯在分析兩幅特別嚴格使用透視法的畫，只以一個傳統學術的角度來解讀這兩幅畫，他採取一個任何時代的任何一幅畫都可以使用的角度來解讀。我已講到了觀眾的位置，也是畫家的位置——就是處理透視法的理想位置。除此以外，我還要強調畫中的反射面積，例如鏡子和窗戶，成為畫本身的比喻和象徵，還有光線的位置——在《宮女》中來自外面，在馬內的畫來自前方——以及像是在畫框中的畫框一樣的垂線和橫線。最後，我要提的是《宮女》這幅畫解釋裝置的解答線索，就是女僕們與公主的眼神交會。她們的眼神往前方，向著一個隱形的空間交會，給予畫前的觀眾——也是國王的位置本身——其重要性。我講到「解讀」，因為整幅畫像是訊息的傳遞，或者一系列的訊息的傳遞。這關乎觀眾本身，而這位觀眾同時作為人文學的主體和客體。這個觀眾原本應當占的位置是在《宮女》這幅畫前，正觀賞著再現的成果，欣賞著這畫中的場景。在這個場景中，畫家與代表著其職業的工具都在；另外，最後面的鏡子中，還可見到訂這幅畫的國王和皇后的影子。但是這個觀眾卻不在他的位置上。從這線索看來，我們可以設想這幅畫雖然處於經典的知識型之脈絡，它卻預演了這個知識型的終結。而另一幅畫，馬內的《酒吧女

郎》將確認了這個趨勢。因此，《宮女》是另一種知識型的先驅者。在這個知識型中，畫不再是一個「再現」而已，而是——如同葛林伯格(Clement Greenberg)的現代理論指出的——成爲自己本身具體展現的。當以上所提的人文學中的人（觀衆）變成隱形的了，就已經是預演了他的失蹤，這失蹤是《詞與物》的結局。

巴塔耶(Georges Bataille)解讀馬內時，強調的是主體的犧牲。這說法精確多了，因爲他不把觀衆的位置或者傳遞的訊息內容看爲畫的主體，而是將呈現透視法的線條之消失點看爲主體，該消失點在經典通論（如迪沙格〔Girard Desargues〕）中稱爲「主體點」。這就是最核心的議題：主體並不在我們所想像的位置——觀衆的位置——而是在那最深處，線條交會的那一個點之中。主體是一個理想的「點」（「主體點」）。我（觀衆）還未看見透視法的畫之前，什麼都不是：主體化開始實踐，是當我——或任何一個觀衆——被那隻等待我的獨眼獸之眼睛緊緊抓住我不放時，我最終才感到自己似乎像一個主體！主體化是挺令人焦慮的一種投入，像是抓住人的一個能量。在當中雖然還不至於消滅了「自我」，但是一個擁有權力的裝置強制添加在顯現的作品時，同時也去除了它們的主體化。

若傅柯不只專注在眼神的交會，而也曾注意到《宮女》中線條的交會所呈現的消失點，他必會發現這些線條都交會在一個神祕人身上，在畫的最後面右邊。他在高一點的平台上，掀開一個厚重的窗簾布，似乎要顯露出一個秘密：主體的秘密。他或許是真正的掌權者——他的嘴巴等待著「他者」一旦出現就吞沒他。

五

傅柯對康德的論文〈答「何謂啓蒙」之問題〉的詮釋也特別令我感興趣，因爲傅柯強調「現代性」作爲我們在這時代生活，甚至思考哲學的態度。我們知道從這個角度，波特萊爾(Charles Baudelaire)可視爲現代人的先鋒。對於一個倡導傅柯的人，成爲一個現代人首先是要探討當代最有效應的裝置，因爲行動的前提是了解時代的限制。「限

制」的概念是康德對於「超自然」定義的核心概念：就是研究獲得知識的可能性之因素或條件，同時也研究限制知識的因素。傅柯的考掘是一種探討超自然的方式，不僅想了解知識的限制，也想理解行動的限制。這些限制（精神病、疾病、性別）出於事件、歷史及文化，且必須被超越。

雖然《詞與物》一書出版時成爲了一本暢銷書，並引起了流行的風潮，此書後來並沒有像傅柯其他的主要文章書籍——例如《規訓與懲罰》——繼續被延伸。不過我覺得李歐塔(Jean-François Lyotard)於1985年開幕的藝術展，多多少少繼承了傅柯的思想，藉由這藝術展呈現一個「無有」（無體）的概念。我們可以設想在這個龐畢度中心(Centre Georges Pompidou)舉行的展覽，李歐塔希望將後現代的知識型表現出來，強調著數位化、網絡初期的影響、人工智能、知識的多重分裂以及未有特定目標的「後現代」人類。