

“图形表”：德勒兹绘画现象学的核心概念

“Diagram”：The Core Concept of Deleuze's Phenomenology of Painting

诸葛沂 王海悦 ZHUGE Yi WANG Haiyue

摘要 文字与图像、话语与图形、文本与视觉之间的关系问题在 20 世纪下半叶以来备受艺术理论界关注，德勒兹以联结理论和艺术实践的路径来关注这一重要问题。德勒兹哲学关注运动和差异，强调艺术的感觉保存能力，批判“语音中心主义”和“逻各斯中心主义”，其中，“图形表”（diagram）是贯穿其一生哲学和艺术写作的核心概念。本文认为，德勒兹的“图形表”的重要功能是解辖域化（deterritorialisation）。本文试图通过分析“图形表”的概念、内涵与功能，结合德勒兹对弗朗西斯·培根绘画的批评写作，深入剖析德勒兹的绘画现象学。

关键词 德勒兹，“图形表”，培根，现象学

Abstract: Since the second half of the 20th century, the relationship between text and image, discourse and figure, text and vision has attracted much attention in the field of art theory. Deleuze focuses on this important issue by connecting theory and art practice. Deleuze's philosophy focuses on movement and difference, emphasizes the sensory preservation capacity of art, and criticizes “phonocentrism” and “logocentrism,” in which “diagram” is the core concept of his philosophical and artistic writing throughout his life. This paper argues that the important function of Deleuze's "diagram" is deterritorialisation. This paper attempts to deeply analyze Deleuze's phenomenology of painting by

本文为浙江省哲学社会科学规划课题“艺术学视野下的当代语图关系认知研究”(22NDJC136YB)阶段性研究成果。

作者简介：诸葛沂，杭州师范大学艺术教育研究院教授，博士生导师，研究方向为艺术史与艺术批评理论研究；王海悦，杭州师范大学艺术教育研究院在读硕士生。

analyzing the concept, connotation, function of “diagram” and combining his critical writing of Francis Bacon's painting.

Keywords: Deleuze, ‘diagram’, Bacon, phenomenology

吉尔斯·德勒兹（Gilles Deleuze, 1925–95）属于法国现代哲学家一代，与罗兰·巴特、雅克·德里达、米歇尔·福柯和弗朗索瓦·利奥塔等一样，第二次世界大战之后在许多领域产生了巨大的影响。德勒兹庞大、复杂、异质的思想整体，对当代艺术实践和理论而言，更是无限的泉源，可以说，它推进和塑造了近几十年来关于艺术文化生活诸多方面的批判性思维和学术前沿。

德勒兹的《弗朗西斯·培根：感觉的逻辑》（1981）是反映其艺术理论概况的重要著作，它强烈体现出作者对“差异”的关注，对事物的深刻性和不可调和的多样性的坚持，以及对人类价值观和生活方式的差异性的强调。更重要的是，德勒兹是一位对视觉艺术异常敏锐的哲学家，在书中，他对艺术，特别是绘画发表了许多有见地的论述。由于文字与图像、话语与图形、文本与视觉之间的问题在20世纪下半叶以来越来越突出，德勒兹也以联结理论和艺术实践的路径来关注这一重要问题。^[1]本文试图在西方反语音中心主义思潮的背景下，通过深入分析德勒兹文本中的“图形表”这一关键概念，探究德勒兹的艺术哲学或绘画现象学。

一、取代语言：德勒兹的感觉逻辑

伊安·海伍德（Ian Heywood）将战后法国理论的发展称为“高卢版本”的“语言转向”（借理查德·罗蒂的著名断语），这一版本的特点是，将源于费迪南德·德·索绪尔的结构主义和语言符号学方法与马克思主义意识形态批判理论结合，分析和批判那些支持特定的社会制度和权力系统的思想、价值观、人格结构和文

[1] Ian Heywood, “Deleuzeon Francis Bacon”, Paul Smith and Carolyn Wilde(eds.), in *A Companion to Art Theory*, edited by Paul Smith and Carolyn Wilde(London:Black well publishing,2002), p.371.

化体制。这一理论阵营普遍认为，现代社会中爆炸性增长的视觉图像，实际上为话语的合理化提供了关键的隐喻和比喻。^[2]比如，马丁·杰伊（Martin Jay）在《低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损》中总结了女权主义理论家的观念，她们认为，西方经典中大多数对女性的再现都是围绕男性凝视的要求而组织的，这实际上促成了女性对父权制的服从。^[3]这一例子表明，理论文本/权力话语凭借其清晰度、逻辑性和可理解性的期望，开展对视觉、身体和个体性的钳制，以及对艺术及其实践的 attack，因为后者往往是多变的、随机的、难以理解的。

那么，艺术哲学的关键便是找到破除话语专制的概念和手段。比如，利奥塔便认为，欧洲古典绘画的视觉机制实际上是使视觉领域被组织、固定和服从于现有权力关系的装置，而“图形”（figural）就是一种中断话语的力量。^[4]利奥塔的立场和观念，实际上与德勒兹和他的长期合作者政治理论家和精神分析学家皮埃尔-菲利克斯·加塔利（Pierre-Félix Guattari）处于同一阵营，哲学家道格拉斯·凯尔纳（Douglas Kellner）将后两位的《反俄狄浦斯》（*Anti-Oedipus*）描述为那个时代轰动出版界的事件文本，并与让-弗朗索瓦·利奥塔的《利比多经济学》（*Libidinal Economy*, 1974）一起，成为“欲望的微观政治”的关键文本。^[5]他们的要旨，都是反对既有秩序的权力，其极致是极权帝国主义，尤其是理论文本的话语。^[6]

强调差异，是德勒兹哲学的底色。他认为，如果哲学要渴望和体现思想的自由或自主，那么就必须与所有既定的权力体系，尤其是政治和经济意识形态发生冲突。他以一种不同寻常的方式将哲学定义为“形成、发明和制造概念的艺术”“一门创造概念的学科”，而不是静观，不是沉思，不是沟通。^[7]比如，在他看来，尼采的权力意志概念正是现代哲学的决定性因素，而像柏拉图的理念（ideas）、亚里士多德的实体（substance）、笛卡尔的我思（cogito）和康德的范畴（categories）等，都是对相应时代相关问题的回应，都开辟了面向未来而思

[2] Ian Heywood and Barry Sand-ywell, *Interpreting Visual Culture: Exploration in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge, 1998.

[3] 马丁·杰伊：《低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损》，孔锐才译，重庆大学出版社，2021，第50-55页。

[4] 让-弗朗索瓦·利奥塔：《话语、图形》，谢晶译，上海人民出版社，2012，第262页。

[5] Douglas Kellner, Jean Baudrillard: *From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Cambridge: Polity Press, 1989), pp. 127-223.

[6] 马丁·杰伊：《低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损》，第1页。

[7] 吉尔·德勒兹、菲力克斯·加塔利：《什么是哲学？卡夫卡——为弱势文学而作》，张祖建译，湖南文艺出版社，2007，第201-209页。

的新视角，这些概念相互关联，但又不完全调和，它们互不隶属，又联结共生，多样同步。这实际上意指了德勒兹哲学中著名的“根茎”概念。根茎最重要的特征表现是去中心化，无始无终，每一个根茎既是开始又是中心，事物的意义在根茎之间流淌、发散、扩大，在逃逸中再生和重连。根茎指向了不依据结构顺序而发展的差异性和多样性，对抗既定权力系统攫制、引导和控制它的力量，是拒绝确定性和所有符号表征的动能。因此，德勒兹提供了一种本体论，或一般的存在学说，一个强调动态形成过程的哲学。^[8]

与科学、艺术等一样，哲学只是不同类型的活跃的生产力而已，并没有先天的优越性，它应该低下高傲的头颅，应该在权力系统制造的日常现实幻象中，从那光滑完满的表面的微小裂缝和罅隙中，伸展根茎的触角撑出地表，从而将扭曲和破裂展现出来。艺术也是在这些断层线（或“褶子”）发生的场所，它能够打破单一体系或二元固态，在无限差异中生成。德勒兹在《褶子：莱布尼茨与巴洛克风格》中指出，褶子是物质与灵魂的结合，是世界的最小单元，通过不断的弯曲、折叠、展开，褶子创生了世界。^[9]如果说，褶子构成了世界，那么传统的语言（能指—意指）系统便失去了现实的意义，失去了存在的基础，以致于只能存在于存在论或本体论的想象结构中。

由此，创造艺术的动力，并非来自那种维持权力机制的语言秩序，而是那些在生活中看到“太伟大”“无法忍受”的东西，来自艺术家对“生活与威胁它的东西相互拥抱”的“感觉”。^[10]这就是“感觉的逻辑”。不论是文学、音乐还是视觉艺术，其目的都是去生产一个感觉的集合，一个纯粹的感觉存在，所以，“我们用感觉绘画、雕刻、创作和写作；我们绘画，雕塑，创作和写感觉。”^[11]在《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》中，他指出，感觉的不同层次是与不同感觉器官有关的感觉领域，每一个层次、每一个领域，都有一种与其他层次和领域相关联的手段，独立于再现的同一客体与对象，

[8] Ian Heywood, “Deleuze on Francis Bacon”, pp.373-4.

[9] 吉尔·德勒兹：《褶子：莱布尼茨与巴洛克风格》，杨洁译，上海人民出版社，2021。

[10] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, trans. by G.Burchell and H.Tomlinson trans. (London: Verso, 1994), p.171.

[11] Jean-Francois Lyotard, *Libidinal Economy*, Treehot(Indiana University Press, 1993), pp.166-167.

色彩、味道、触觉、气味、声音和重量之间，应该有一种存在意义上的交流，从而构成感觉的“情感”（非再现性时刻）。对于像培根这样敏感的画家而言，他需要让人看到感觉的某种原始统一性，并在视觉上显示出一个多感觉的形象，这便意味着感觉要溢出视觉而与所有领域联结，在节奏的生命力量中达到非理性的、非智力性的各感官共鸣，达到节奏的统一体，如塞尚在视觉中加入了生命节奏，培根则在形象中相信生命的乐观；事实上，要寻找节奏的统一体，就要到被永恒的、带着狂野的力量席卷的节奏本身中去寻找，就要通过取消了感官界限的、不确定的、无器官的身体而去寻找；无器官的身体只有层次，无器官的身体接收的感觉不是质的、质量化的，这种感觉不再决定再现的元素，而是一种强度现实，一种震颤，是肉体 and 神经的力量相遇，是“情感的田径运动”。^[12]

德勒兹强调艺术的感觉保存能力，它能够超越普通经验，超越平凡的感觉、感情、记忆和意见，超越商业、历史或其他外在利益，独立于其生产的实际条件，维持住它产生的冲动。^[13] 艺术被视为存在论上领先于哲学。^[14] 艺术“取消了知觉、情感和意见的三重组织，以取代由感知、情感和感知组成的纪念碑，取代了语言。”^[15] 在他看来，语言因其基于沟通的本性，已经完全被权力和金钱渗透，创造则不同于沟通，创造可以是拒绝信息沟通的断路器，赋予人以逃避控制的能力。^[16] 因此，德勒兹感觉逻辑的摧毁对象，正是德里达所谓的“语音中心主义”和“逻各斯中心主义”。^[17]

二、“图形表”：构建新的现实

德勒兹的哲学既是运动和差异的哲学，又是充满建构主义（constructiveisme）色彩的哲学。在他看来，现实作为物质存在的模式，它的可能性非逻辑所能设定和预计。^[18] 他的哲学规划不是面向已经存在的现实（无论是实际的还是设想的），而是构建尚未存在的“新”现实，

[12] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社，2007，第51—54页。

[13] Ian Heywood, “Deleuze on Francis Bacon”, p.375.

[14] Éric Alliez, “Ontology of the Diagram and Biopolitics of Philosophy. A Research Programme on Transdisciplinary”, *Deleuze Studies*, Vol. 7, No. 2, Special Issue: *Deleuze and Philosophical Practice* (2013), pp. 217–230, p.217.

[15] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, p.176.

[16] Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972–1990*, Martin Joughin trans. (New York: Columbia University Press, 1995), p. 175.

[17] 张晨：《身体·空间·时间：德勒兹艺术理论研究》，中国社会科学出版社，2020，第45—46页。本文写作也得到张晨老师在“服务器艺术”所作讲座的启发，在此致谢。

[18] Kamini Vellodi, “Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C.S.Peirce and Gilles Deleuze”, *Parnesia* 19 (2014) : 79–95, 80.

其中最重要的构建路径，便是“图形表”（diagram）。

“图形表”是贯穿德勒兹一生哲学和艺术写作的核心概念。最早在1975年，他在论述福柯《规训与惩罚》的《非作家：一位新型地图绘制者》（后收入《千高原》）中便使用了这个词语，后来在初版于1981年的《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》中便有了更为鞭辟入里的论述，此后，在许多理论文本中，他频繁使用它，并深化它的意义。总之，如果要找一个词来概括从20世纪60年代德勒兹的超验经验主义与结构主义的接触，到20世纪70年代和80年代，德勒兹和加塔利的伦理美学的建构主义运动，那么，只能是“图形表”这个词。

Diagram在希腊语词源中为Diagramma，是由Dia（通过，用，凭借）与gramma（写画，记录）组成，其内在含义既有图的概念，又有“揭示，表示，制造”的动作含义。在法语中，Diagram不是单纯描绘静态的、完成的东西，而是对运动的图像性的呈现。在德勒兹对它的使用中，它指的是一个发生过程，甚至逆向的反向的东西；它描绘的不是事实，而是事件；它不是规划设计的呈现，而是一个错综复杂的场域，充斥着力量的博弈；它让不可见的东西可见，让不可见的力量得以被看见。

在1975年的一篇关于《规训与惩罚：监狱的诞生》的以《新制图师》（*Un Nouveau Cartographe*）为标题的文章中，德勒兹已经提出了“图形表”这个术语。^[19] 在这篇文章中，德勒兹认为，福柯在将圆形监狱定义为“权力机制的‘图形表’简化为其理想形式”时，实际上已经是一个制图师，掌握了绘制权力机制的方法，“图形表”就是对构成权力的力量关系的表示。所以，德勒兹最初使用“图形表”时便具有一种社会政治维度。此后，“理想形式”的含义被移除，他立即将其与“从任何障碍、阻力或摩擦中抽象出来的运作”联系起来。他得出结论，“图形表”必须脱离任何“特定用途”，也就是说内在性（immanent），而“图形表”的内在性将政治问题包含在一个“抽象机器”中……与整个社会领域共同扩展。^[20] 他认为，“图形表”不能用来表征一

[19] 指“Écrivain non: un nouveau cartographe”一文，载Gilles Deleuze, *Foucault, Continuum*, 2006, pp.1–38.

[20] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan trans. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975), pp. 1216–17.

个客观化的世界；相反，它组织了一种新型的现实……图表不是一门科学，它始终是一个政治问题。它不是一个历史计划，也不从上到下考察历史。它创造历史，是通过解构历史之前的现实和意义，构成神创论、意想不到的结合、不可能的连续性等诸多前沿问题。^[21]福柯便是一位“图形表”的追踪者、地图的绘制者、两种权力图表之间的扰动者。

后来，在《千高原：资本主义与精神分裂症》中，德勒兹和加塔利把《福柯》中提到的“图形表”，拉到社会领域/符号机制中，这是从表意的符号学到后—表意的符号学图式（Schema），从抽象的符号学向另一种（真正）抽象的符号学的转化，一种图表式（diagrammatic）的转化。^[22]但是，德勒兹反对把“图形表”当作一种方法，反而认为它是无法运用的。对于德勒兹来说，“图形表”的解决活动不一定是由人类或机器人完成的，在简单的物质和能量系统中，也可以实例化。“一个抽象机器本身既不是物理的，也不是有形的，更不是符号学的；它是‘图形表’式的（它也不知道人工和自然之间的区别）。它通过物质而不是实体来运作；靠功能，不靠形式……抽象机器是纯粹的物质—功能——一个独立于它将分配的形式和物质、表达和内容的“图形表”。”^[23]

“图形表”的一项重要功能，是解辖域化（deterritorialisation）。辖域化是万事万物的存在空间、势力范围和固定的领域，解辖域化是对辖域化边界的解构和逃逸，是产生变化的运动，是一种装配的创造性潜力，是从固定关系中寻求自由解放。^[24]抽象机器自身是去层化的，被解辖域的，它自身不具有形式（form）（甚至不具有实体），也不能被区分为内容和表达，尽管它在其自身之外掌控着此种区分，并将其分布于层、领域和界域之中，抽象机器因而是图表性的。“图形表”和抽象机器都处于创造和解辖域化的前沿。^[25]这种块茎的、游牧的和生成性的“图形表”式的思维，恰恰与西方传统的树状思维（主分、中心、二元）相悖，它能把异质的复杂性的东西联络在一起，打破范畴和疆域的死结。这正

[21] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, p.1223.

[22] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi(London: Continuum, 2004).

[23] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*(New York: Columbia UP, 1994), p.141.

[24] 麦永雄：《德勒兹哲性诗学跨语境理论意义》，广西师范大学出版社，2014。

[25] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, p.585.

是德勒兹与福柯的重要区别，福柯力图揭示社会紧密控制的种种谋略，而德勒兹则认为这个控制系统是漏洞百出的。福柯这样评论德勒兹的计划：这是瓦解中心的过程，放弃圆圈的形象，而走向“细小的纤维与分叉”，布满迷宫一样曲折的线。这是“颠倒的柏拉图主义”，也就是使自身在柏拉图的系列中位移，以图暴露一个奇点：划分。^[26]

因此，“图形表”的构建不是建立在根据目前的标准而被认为是真实的基础上，而是指向产生新的价值。“图形表”突破了所有法则，以超越和非中介的方式构建新事物，与过去或现在的现实没有相似之处的新事物。德勒兹的“图形表”作为突破和创造的媒介概念，作为纯粹差异的、非再性的、毫无根据的、变形的和未成形的综合概念，颠覆了常识性的“图形表”定义，呈现出一种全新的概念框架。^[27]德勒兹提倡一个“开放”的系统，支持正在进行的概念创作，禁止任何“本质化”的自我呈现或再呈现，其中，来自“读者”的力量从其出现的各种实例中重新构建图表。^[28]“图形表”作为一个抽象机器，一个纯粹的物质功能，没有自己的形式或实质，不是由一个问题解答模式所主导和推动的，而是一个临时的和主观的时刻，通过与纯粹的差异/强度的相遇，爆发出的创造，从而暴力地将思想投射到超越其自身自然发展的平面上。故而，德勒兹的“图形表”是新可能性的构建，这种可能性爆炸了思想中固有的可能性，它是将思想作为一种内在形式进行爆炸，并迫使思想与“外部”关联。^[29]

正如宇宙大爆炸产生了时空万物，“图形表”引发的爆炸也是创造的起源，思想的肇始。“图形表”作为一条解放的路径，一种后/结构主义的感觉逻辑，将把我们带到“创造性的本体论根源，这是新过程范式的特征”。^[30]上文已述，对“图形表”进行词源考古，会发现其本应被视为绘画—写作。^[31]其中，绘画正是德勒兹实践其“图形表”思想的领域。

[26] 米歇尔·福柯：《哲学剧场：论德勒兹》，李猛译，载汪民安编《生产第五辑：德勒兹机器》，广西师范大学出版社，2008，第183—184页。

[27] Kamini Vellodi, “Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C.S.Peirce and Gilles Deleuze”, p.80.

[28] 德勒兹认为，在开放系统中，“基于相互作用的系统，只拒绝因果关系的线性形式，并改变时间的概念”。Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972-1990*, pp.31-2.

[29] Kamini Vellodi, “Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C.S.Peirce and Gilles Deleuze”, p.86.

[30] Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*, Paul Bains and Julian Pefanis trans. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995), p.116.

[31] Éric Alliez, “Ontology of the Diagram and Biopolitics of Philosophy. A Research Programme on Transdisciplinarity”, p.221.

三、“图形表”与绘画现象学

“图形表”是《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》中最重要、最晦涩的概念，也是德勒兹论绘画艺术中最核心的概念。

德勒兹认为，“图形表”是对差异的肯定，是对定律的挑战，它批判既定的和名义上的特征，揭露和呈现更深刻和更艺术的现实。要揭示最当代的“力量捕获”，就需要艺术利用“图形表”的抽象之光来实现，从而构建一种“真实的抽象”，一个真实的未来。^[32]“现代艺术作品的作用是通过识别真实经验的条件——而不是取代可能经验的条件——（在作品中的）实验——向“哲学指明一条导致放弃再现的道路”^[33]。加塔利认为，弃绝再现的惯例，就是“强调我们不是制度化的艺术”，就是在“异质性和复杂性的生成实践”中绝对地解辖域化。^[34]但是，现代画家必须破坏叙述和简单的相似性，只有这样，绘画本身才能作为一种共同存在的感官强度而站起来。但是抛弃再现并不意味着现代艺术的所有途径，德勒兹认为，除了抽象画和无具形之外，“图形表”便是第三条道路。

德勒兹指出，艺术家必须摆脱熟悉的“生活感知”：一方面是固定的、已知的对象；另一方面是主体的特定的接受状态。当作品的元素组合起来时，这幅画作应是能够站起来的东西，能够成为一个新的纯粹感觉。在图形合成过程中，感觉在“图形表”中被创造出来，于是，弗兰西斯·培根成了一个“宇宙工匠”^[35]，成为新世界的承载者。^[36]

实际上，培根曾在跟西尔维斯特的访谈中谈到，绘画中无心的记号（graph）会产生一种对事实的可能性的暗示。Graph本身是图形的意思。培根讲的无意识的笔迹变化，其实暗示了某种形象的生成。Graph这个概念被德勒兹改造成了法语中的Diagramme。实际上，培根的口语化的graph正是德勒兹的理论性的Diagramme。德勒兹从培根的表述中得到灵感，给“图形表”概念赋予绘画过程的实践意义。

德勒兹认为，“图形表”首先来自画家手的动作，其具体内容是随意画出随机的划痕；清理、清扫或者抹擦一些地方或区域（色点-色彩）；根据不同角度、以不同的速度喷挤颜料。这样便会在画布上产生一些形象化的数据，另一个世界在形象化或可能性的数据的灾变中出现了。此外，这些划痕、这些线条是非理性的、非图解性的、非叙述性的，是没有意义的，也不指向某种意义，它们是一些模糊的、感觉的、无意义的线条。所以，“图形表”，就是线条、区域、无意义、非再现性的线条和色点的可操作整体，但是线条和色点必须与形象化相决裂，“图形表”是一种混沌、一种灾变，同时也是一种秩序和节奏和萌芽，让画家进入一种纯绘画的体验。这样一种由艺术家非理性行为所施予的绘画创作，是一种将多重动作与前后时间囊括入同一空间的独特格局，在某种意义上类似于阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）的“记忆女神图集”或本雅明的“星座”式概念。^[37]他认为，与培根或塞尚不同，抽象画家没有建立起一种“图形表”，而是遵从形式的对立，建立起一种象征编码；抽象表现主义或无具形艺术不再转化形式，而是解构物质，将手强加给眼睛，于是，“图形表”占据了整个画面，它的增多繁殖成了一种真正的“浪费”。培根则在无理性的线条和无轮廓的线条中保护了轮廓，使新的形象化和形象的形象化从“图形表”中脱颖而出，将感觉引向清晰、引向精确。所以，培根的第三条道路，既不像抽象画那样视觉性，也不像行动绘画那样运用手，而是体现出了触觉感的视觉。^[38]所以，“图形表”并不是图像，不是形式，不是作画的过程，而是生成的机制，其目的是打开感觉的领域。

德勒兹还认为，绘画是一种类比的、关系的语言。伟大的画家不再画事物（things），而是画事物之间之物（关系）。绘画是一种典型的类比艺术，类比在绘画这一形式中成为语言，找到了一种属于自己的语言：其途径是通过“图形表”。“图形表”的作用，是在两个形状（forms）之间，强加了一个不可区分的或客观上不能

[32] Éric Alliez, "Ontology of the Diagram and Biopolitics of Philosophy. A Research Programme on Transdisciplinarity", p.222.

[33] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, pp.65-8.

[34] Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*, pp.102-9.

[35] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p.345.

[36] Kamini Vellodi, "Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C.S.Peirce and Gilles Deleuze", p.90.

[37] 张晨：《身体·空间·时间：德勒兹艺术理论研究》，第36页。

[38] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，第116—130页。

确定的领域，引入了变形的力量和力量的关系，从而让两个先后的形象都被抵消和摧毁，在俗套中引入力量的关系，从而让画布产生灾变，“图形表”在整个画作中引入或分配了一些无形状的力量，被变形的部分必然与这些力量产生联系，从而为这些力量提供场所。在培根那里，“图形表”作为绘画/图像的生成机制，其目标是建立伟大的图像来对抗视觉的“陈词滥调”，从而建立伟大的图像。因此，“图形表”是反再现、无形式、操作与运动并捕捉力量的过程。

“图形表”描绘的是图像与图像之间的关系，与语言无关，与叙述无关。培根的道路，就是将人物从任何可能“解释”它的叙述中孤立或移除，从而试图限制其话语的可读性，在这个过程中，感觉被字面意义或常规意义的破坏所突出，他的这种方式又被称为“畸形”。^[39]培根对平面、舞台、空间结构等进行运用，处理那些仍然可以识别的人物，他的去形化实践既不编码（如抽象画）也不脱离可见的世界（如行动绘画），而是“调节”了它，将其转化为流动的、有节奏的转变和生成。在德勒兹看来，培根对摄影照片的收集和使用恰恰是这个时代对现代画家的要求，但是他对照片形象的惊人处理则是“图形表”的结果。

在培根的笔下，人的身体形态永远不会静止，它的运动既奇怪又具体。在扭动和痉挛中，人物似乎试图通过他们的一个器官，特别是通过与性有关的分泌物、呕吐物和排泄物离开自己，也经常通过身体内部的突变，变成动物的身体形态，甚至成为某种介于动物和人类之间的生物。德勒兹强调，在培根的一些最好的肖像画中，头部的三维形式虽然被模糊了，但一些特征却很明显，如嘴巴、鼻子、耳朵、眼睛通常是扭曲的，就像厚厚的舞台妆被涂上，然后猛烈地涂抹、拉平。以一种奇怪的方式，脸变成了头。德勒兹发现，人类形态的极端内部突变在非人类原始力量的作用下显示出了变异，培根向我们展示的不是由整合的自我居住和控制的整合的身体，而是“成为动物”的形象，这个形象与周围世界整合起

[39] 德勒兹评论说，宗教艺术需要变形，以唤起更高的精神现实，这一点尤其体现在埃尔·格列柯的《奥尔加斯伯爵的葬礼》(1586)中，Ian Heywood, “Deleuze on Francis Bacon”, p.378.



图 1. 培根，《绘画》(Painting)，1946

来，从而使感官多余，在这个体验层面上，感觉、思想和世界一体化了。为了将这种强调纯粹的感知强度的感觉呈现出来，画家也必须成为他或她所看到的对象。^[40]对于德勒兹-培根来说，正是“图形表”使面部的这种解辖域化和“无器官的身体”的产生成为可能。

当然，“图形表”的随机发生性，在其他艺术家身上都有体现。如爱德华·弗雷德里克·威廉·里希特曾说，“会出现一些我不知道的东西，我无法计划，这更好，比我更聪明”。^[41]这恰恰说明，艺术永远不可能完全预先确定或事先制定，而必须包含与混沌无序的富有成效的相遇。

事实上，德勒兹是在用一种绘画现象学解释培根的创作。^[42]福柯也发现德勒兹与现象学的关联。他认为，《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》可以被看作是自《知觉现象学》以来，人们读到的和可以想象出来的最怪异的书。在《知觉现象学》中，身体—有机体是通过一个原初意指网和世界联系在一起的，而这些原初意指则是从对物的知觉中产生的；而根据德勒兹的论述，幻象构成了物体不可穿透的、无体的表面；正是从这个残酷的拓扑过程中，某种东西被塑造出来，它虚假地将自身呈现为一个具有中心的有机体，并在它的边缘分布着逐渐远离的物体。^[43]这种“身体—有机体”的感觉关键在于生命的“感觉”，这种感觉投射在身体中形成了感觉的“流动”，这种流动的各种变化和运动通过“图形表”而“拓扑”成绘画。这就是德勒兹的绘画现象学逻辑。

当然，对于画家来说，从“图形表”上升到绘画是一个复杂的过程，德勒兹认为主要有两种方式。

其一，局部刮擦和随意涂抹。画家通常先在画纸上或其他备用的纸上先勾画几笔，作为开始，然而，“图形表”打乱的正是这种初始状态的形象定位（第一次造型），画家将可能出现的视觉整体随手涂抹破坏掉，这种随手涂写对视觉整体产生影响，画家重新返回视觉整体，并通过这些涂写痕迹，产生新形象。

其二，创造最初形式的审美类比。如在1946年的作品《绘画》(图1)中，培根从鸟的形式开始，通过“图

[40] Ian Heywood, “Deleuze on Francis Bacon”, p.376-7.

[41] Peter Gidal, ‘Endless Finalities’, Parkett: Gerhard Richter, 35, pp. 45-8, p.47.

[42] Éric Alliez, “Ontology of the Diagram and Biopolitics of Philosophy. A Research Programme on Transdisciplinarity”, p.219

[43] 米歇尔·福柯:《哲学剧场:论德勒兹》，第188页。

形表”式的痕迹，给鸟强加上了无形的色块和特点，将最初形式重新语境化，在这种“非形象化”（nonfigurative）的线条中，最终的整体浮现出来。“非形象化”即视觉上的模糊性意味着，在现成的鸟的形状和其他特征之间，“图形表”注入了一个客观上不可分辨的区域，或是不确定的区域，从而解构了原本的形象，转而获得新的具象。

德勒兹相信，经由“图形表”而重新获得的形象，是画中人物形象重新创造的自身形象的原型，当观众关注这个具象形象时，色彩变化引起特定程度的感觉过渡，身体形象表现为“肉”，即使培根没有提供形象化的叙事，象征意义的元素也可以与观者所处环境中令人情绪不安的一般因素相关联，从而产生情感上令人不安的审美象征。^[44]

需要注意的是，将绘画当作一种以色彩处理为基础的类比语言，这是德勒兹绘画理论的本质主义基础。他认为，色彩避免了造型和叙事，是绘画最本真的风格，是绘画本质最彻底的实现。保罗·克劳瑟尔称其为德勒兹的“色彩主义”。在《感觉的逻辑》中，培根被称赞为将色彩主义带回到触觉的英雄，因为培根作品的形式和基底通过轮廓彼此相连，且都位于单一的平面上，因而是触觉视觉（haptic vision）的典型代表。因而，与其说培根是在描绘对象的色彩，不如说，是通过色彩来描画身体和持续的感觉，但是，这种感觉不依赖于某一感官，而是多重感官的操作调节才能成功达到的，在绘画中，这种操作的力量是“节奏”，节奏将不同的感觉范畴统一了起来。因此，色彩、感觉、节奏和具象在绘画体验中是密不可分的。

实际上，德勒兹的绘画现象学是对我们多种绘画审美反应的复杂和动态统一的混杂认知。在绘画中，艺术家呈现了自己所认为的重要事物，并为他人提供了一种别样的体验，虽然绘画本质上是视觉的，但是它呈现视觉世界的方式，即通过对深度以及对色彩与形状之间更广泛联系的探索，为观众提供了一个完全不局限于视觉感官的奇观，一种摆脱了身体感官桎梏的体验。^[45]

因此，在这个意义上，“图形表”恰恰是德勒兹绘画现象学的关键线索。

[44] 保罗·克劳瑟尔：《现代艺术的现象学：以德勒兹理论阐释艺术风格》，段炼等译，重庆大学出版社，2023,第30-36页。

[45] 同上书，第68页。

创作工作坊的“问题导向”创新教学与反思：以四川美术学院“筑梦”计划展为例

Innovative Teaching and Reflection on the “Problem-based Learning” of the Creative Workshop: Taking the “Dream Building” Project Exhibition of Sichuan Fine Arts Institute as an Example

谭力新 罗乐 TAN Lixin LUO Le

摘要 “筑梦”青年艺术人才扶持计划是四川美术学院的重要工作坊项目，本文旨在透过引用新型创作教学模式“问题导向”教学法，探讨“筑梦”计划的问题导向的主题教学与实践历程。论文首先分析美术学院创作教学的历史发展与当前面临的问题意识，提出问题导向教学法的优点。其次阐释本次工作坊导师提出的各主题间的关系性与教学过程的问题引导策略与步骤，以及对生透过问题启发创作思维的过程进行检核。最后说明工作坊达到的创新教学方法的目的，反思其中的成效与困难之处，在于问题导向教学法需要教师学生双方的共同参与，只有在双方充分认知这种教学法的目标前提之下，新教学方法的研究才能助推研究生创新与教学的发展。

关键词 创作教学，问题导向教学法，当代艺术，艺术批评

本文为四川美术学院学科建设项目“2022年‘筑梦’青年艺术人才扶持计划”（xk-ms-ky202205003）研究成果。

作者简介：谭力新，四川美术学院，艺术人文学院副教授，研究方向为美学、现当代艺术史论、美术馆学、当代策展研究；罗乐，四川美术学院，造型艺术学院副教授，研究方向为图像研究、当代艺术创作方法论研究。

Abstract: The "Building Dreams" Young Artists Support Program is an important workshop program of Sichuan Fine Arts Institute. This paper explores the “Problem-based learning”(PBL) teaching method theme through the implementation of a new creative teaching mode. The thesis firstly analyzes the historical development of studio art