

Part 1:

我们以什么样的标准来评判一位艺术创作者是不是一位艺术家？这个问题看似简单，实则牵涉到创作、价值、身份与生活方式的深层结构。通常会听到几种回答。第一种来自于市场与行业的角度：如果一个人的作品在画廊里卖得好，在收藏圈中有影响力，被艺术学院或评论界认可，那他也就是一位艺术家。这种标准强调艺术的社会机制和认可结构，也就是“被承认”这一环节——只有被命名为艺术家的创作者，才真正拥有“艺术”的身份权。第二种声音更为宽容甚至民主化：只要一个人在创作、在表达、在试图用某种形式回应世界，那么 ta 就是一位艺术家，无论 ta 的作品是否进入主流体制，也无论有没有市场认可。这种说法强调创造力本身的价值，是对体制之外艺术形式的尊重，或者说，是一种“每个人都可以是艺术家”的观点。第三种看法更激进，甚至有些反制度的味道：认为“艺术家”这个概念本身就是一种权力结构的产物，它人为地制造出一种“有艺术者”与“无艺术者”的划分，而事实上每个人都拥有创造的能力，每一次即兴的歌唱、每一次情感的表达、每一次日常生活中的排列与创造，都是一种艺术形式。在这种理解中，“艺术家”这个词本身反而成了一种压制创造力的机制，它让我们误以为只有少数人才能拥有艺术的权力。

但今天，我想提出另一种不同的思考路径：如果我们暂时把目光从作品本身移开，不再试图以“创作了什么”来定义“谁是艺术家”，而是反过来问一个也许更基本的问题——**艺术品之所以能够被创作出来，它需要怎样一种生活？**也就是说，我们的问题不再是“你是否拥有创造艺术的能力”，而是“你是否过着一种足以让我们相信

你创造出的东西是艺术的生活”。

这不是一个轻率的问题。它意味着我们在判断艺术家的时候，不仅关注其作品是否有技巧、是否美丽、是否符合某种艺术史的传统或某个先锋美学的框架；我们还在观看这个人如何活着，如何面对生活中的困境、冲突、欲望与平庸。他如何安排自己的时间，他如何与他人相处，他如何对待身体、情感、思想与物质。他是否在持续地拒绝一种自动化的、被安排的生活节奏？他是否在将自己的存在方式转化为一种有风格的、审美性的展开？换句话说，艺术家的生活方式是否本身已经成为了一种作品，一种被看见的、可供模仿的生活形态？

更进一步说，一个人是否是艺术家，也许首先不是因为 ta 创作了多少作品，而是因为 ta 选择了一种和世界相处的方式：某种非工具性的、非功利的、带有间离感与形式感的生活。他以自己的生活去召唤出可能性，唤起他人关于存在与形式的感知能力。他的生活构成了一种“让艺术成为可能”的场域，也就是说，是这份生活本身，使得他所创作的一切能够被我们当作艺术来理解与相信。

因此，艺术家不是因为创造了作品才成为艺术家，而是因为他/她的生活先成为了一种艺术的可能性。这也许是我们判断一个人是否是艺术家时最深的一层标准：ta 的生活是否已经成为我们观看艺术、体验艺术、相信艺术的前提。

Part 2:

在他生命的最后十年，福柯对“真理”的理解经历了某种根本性的转变。这种转变，

简单说，就是他不再把真理看作一个等待被发现、被解码的隐藏结构，也不再相信真理是某种“知识”系统里的核心密码，仿佛我们只要有合适的方法，就能一点一点地把它还原出来。对福柯来说，真理从来不是藏在文本背后的某种终极答案，它不会在最终的考古挖掘中被完整揭示，也不会作为某种稳定的知识形态供人归档、引用和调用。相反，福柯逐渐发展出一种“事件式的真理观”：真理不是被找到的，而是被“激活”的；不是被发掘的，而是被“承担”的。只有当某个主体——这个“主体”并不是一个理论概念，而是我们每一个“现实中正在行动的人”——在具体情境中以自己的言语、行动和存在去承担风险，说出本可以保持沉默的事物时，真理才发生。这个时刻，是福柯所谓的 truth event，也就是“真理作为事件”的概念；有时他也称之为 truth thunderbolt，真理雷霆，因为它来得迅猛、直接、带有震撼性，是一种瞬间的闪现，而不是一个缓慢积累的过程。

这种思路，实际上是在对一种我们早已习惯的知识观和真理观提出质疑。传统上，我们更容易把真理想象成某种“知识天空”（truth sky）——它高悬在我们头顶，像一套庞大又整洁的图书馆系统，一切真理的碎片都可以在某个架子上找到并归档，我们唯一要做的就是慢慢把它们拼回去。但福柯不相信这一点。他批评这种“知识-天空”的比喻过于理性主义、工具主义，也忽略了真理本身的历史性和事件性。对他而言，真理不是漂浮在空中等我们去收集的蓝图，而是只在特定历史时刻、伦理关系和政治语境中突然“打中”我们的一道雷。一种生活、一种行为、一句不该说却必须说的话，才有可能让真理发生。它不是知识，而是一种行动；不是演绎出来的，而是冒险说出

的。

正是在这里，福柯提出了另一个至关重要的概念：**parrhesia**，也就是“坦率地说真话”。这不是一个简单的说话风格问题，而是一种伦理—政治的姿态。parrhesia 指的是在明知言说会带来危险的情况下仍然说出真话的行为。这种说真话不是策略性的，而是具有自我暴露、自我承担的性质。你说出的话可能会得罪权力、挑战制度、暴露自我，但你仍然说，因为你把说出真话视为自身存在的责任。parrhesia 是福柯对“真理”最重要的伦理转向，它不再是关于“什么是真的”，而是关于“谁愿意承担说真的代价”。而这种说真话的行为，不仅仅构成了真理的发生时刻，也构成了主体自身的建构过程。也就是说，真理只有在主体愿意以自己的生命去承担它时，才具有意义。没有 parrhesia，就没有 truth event；没有承担的言说，就没有真理的雷霆。

进一步讲，福柯在这一阶段的思想已经不再将“说出真理”看作某种认知性的陈述，而是看作一种生活的风格——一种存在的方式。真理不是抽象理论的归纳结论，而是我们如何生活、如何选择在这个世界中暴露自己、承担代价、用行动回应世界的方式。真理是风格，不是系统；是实践，不是本体。它在我们选择说或不说、活成怎样、承受什么后果的那一刻，以一种瞬间性、冲击性的方式发生，并决定我们是否还能在这一事件中“成为我们自己”。

所以，当福柯在晚年转向这些思考时，他其实是在回应一个非常现实的问题：在一个已经被管理、规范、制度化的世界里，我们如何还能说出“真话”？更进一步，我们

如何还能“活出”真理？他给出的回答不是“更好的知识结构”，而是“更有勇气的生命风格”。真理，从此不再是知识的胜利，而是生活的冒险。

Part 3:

对福柯来说，第欧根尼以及犬儒主义者并不是在讲述真理，也不是在解释真理，而是在以自身存在的方式“演出”真理，是一种彻底的现身。他们不通过理论、知识、教义来让人理解什么是真理，而是通过身体、行动和生活方式，将真理以一种毫无遮掩的方式“扔”到我们面前，就像一道突如其来的闪电，让人避无可避。这也正是福柯所强调的“truth-thunderbolt”（真理雷霆）：一种不是通过逻辑推演逐步抵达的真理，而是以生命行为为媒介、在现实语境中突发出来、震撼他人的事件性真理。

第欧根尼就是这样一位“活出来的真理”，他不是“讲真理的人”，而是一个**活成了真理本身的人**。我们可以从他选择的生活方式看出这一点：极端简朴、拒绝财产、无视体面、不接受任何社会给予的象征性身份。他住在一个甕里，常常赤裸示人，不仅是在否定某种社会常规，更是在做一场关于“真理不可隐藏”的公开演出。在古希腊语中，“aletheia”（ἀλήθεια）这个词原义就是“不被遮蔽”、“不隐藏”，而第欧根尼正是把这种“不隐藏”转化为行为形式和生活姿态的人。他不隐藏自己的身体、不隐藏自己的欲望、不隐藏自己对权威的轻蔑；他是通过去遮蔽而让真理显现的人。他的“真理”不是躲在书页后面，也不是等人来诠释的，而是站在你面前，毫无修饰、直接刺穿日常逻辑的生活本身。

更重要的是，第欧根尼之所以成为福柯眼中的“真理雷霆”的化身，不只是因为他

“活得很特别”，而是因为他以自己的生活去**回应了一道来自德尔斐神谕的命令：**

“παράχαράττειν τὸ νόμισμα” (parakharáttein to nómisma) ——

“改变货币的价值”。这句话乍一看像是鼓励伪造钱币，但福柯指出，它其实是一句

象征性极强的隐喻，意指“颠覆社会价值体系”，也可以理解为“重新赋值”，或者

“拒绝用社会通用的标准衡量生活的意义”。在这一层上，第欧根尼的贫穷不是被动

的，而是一种对“假币”的主动拒绝，是对一切流通性价值的否定。他不仅放弃了财

富，也放弃了“好市民”“贤人”“体面人”这些象征性身份，用自己的生活去兑换

一个只有他自己认可的、非社会通用的“真币”。他不是失去了意义，而是**主动地断**

开了社会给出的意义系统，转而自己造一个生活的基准体系。

我们也可以从他具体的行为中看到如何以身体践行这种“真理雷霆”的策略。他曾

当众小便、自慰、在街上大喊、在公共场合裸露身体，不是为了表演，而是为了撕裂

你习以为常的秩序感。他对亚历山大那句“别挡我的太阳”，也不是一句反权威的口

头禅，而是一次直接的、毫不遮掩的身体宣言：在这里，我作为一个活生生的人，不

需要你给予我任何额外的承认或光环；我只要求不被你挡住我与自然的直接关系。他

从来不劝人信服真理，也不想让你接受某种教条，而是**让真理作为事件，当场发生在**

你眼前，让你不容忽视。

福柯称这种方式为 **parrhesia**——一种说真话的勇气，一种愿意承担说出真话所带来

后果的生活伦理。但在第欧根尼这里，说真话不仅仅是用言语，而是通过**生活本身发声**。他在用自己的贫穷说话，用自己的暴露说话，用自己的“无耻”说话。他不仅“讲出”了真理，而是**用整个人“承担”了真理**，甚至让自己成为了真理的舞台、媒介与雷击点。这不是“我相信什么”的问题，而是“我如何活着”的问题。

简言之，第欧根尼不是在证明什么，而是在存在。他从不辩论，他只以一种单向的方式向我们“展示”：你可以不信，你可以厌恶，但你无法忽视我。**“我这样生活，所以我就是一种真理的发生。” **他的生活方式，直接挑战了那种以知识积累为基础的 truth-sky。他不用真理填满一个天空，而是在现实地面上一次次劈出闪电。而那句神谕“改变货币的价值”，最终也在他身上得到了最彻底的执行。他确实改变了“货币”，只不过不是金属的那种，而是我们心中关于“生活该如何有价值”**的整套体系。当真币显现那一刻，所有流通的假币就都露了底。**

Part 4:

什么样的生活才是真正的生活？这正是法国艺术家 **Marcel Duchamp** 深切关切的问题。在他生命的晚年，他在一次访谈中被问及“你最大的成就是什么？”时，他这样回答：

“Using painting, using art, to create a *modus vivendi*, a way of understanding life; that is, for the time being, of trying to make my life into a work of art itself, instead of spending my life creating works of art in the form of paintings or sculptures.”

这句话中，“*modus vivendi*”字面意思是“生活方式”或“共处方式”，也可理解

为一种“处世方法”或“活的一种方法”。Duchamp 说他在用绘画、用艺术，试图建立一种理解生活的方式。这种方式不是简单做画或雕塑，而是让**“我的生活本身”成为一件艺术品**，就像在演示一件活生生的“活动影像”（tableau vivant）。

换句话说，他提出了一个深层问题：我们究竟要怎样的一种方式去活，才能称得上真正的“活着”？我们生活中的每个瞬间、每个举动、甚至每个呼吸，是否都可以被理解为“构成一件作品”的元素？生活本身是表演吗？是否我们每天都在“塑造一件作品”，不论外人是否看到？

他进一步解释道：你可以把呼吸、举止、与他人互动的方式，**当作一幅画、一场电影场景、一种剧本里的人物动作**。这种说法，旨在把**“生活”和“艺术”**的关系翻转成为一种“生活即艺术”的存在方式。这不仅是概念上的挑战，更是一种实践姿态。

Duchamp 认为，他真正想要的不是终其一生都去做画或雕塑，而是在“活”的过程中，一点点塑造出一种形态、一种风格、一种节奏，让生活自身成为人可以观看、感知并被触动的“作品”。这就是他对艺术意义的重新定义：**不是“作品是艺术”，而是“活出艺术”本身才是真正的意义。**

在这一点上，Duchamp 无疑深受达达主义和观念艺术传统的影响，但他将其推向极致：不只是把现成物（ready-mades）举高为艺术，而是把**整个人的生活**变成了一件现成的艺术。这种方式带了极强的自觉性，也带有一种反传统、反市场化的倾向——他不再追求“创作多少作品”，而是在“活得怎么样”上投入心力。这种生活方式，

既是一种发问：“我如何生活才能算活得像个艺术家？”又是一种渐进式的答案呈现。

这种态度也与福柯在晚期的“生活即艺术”（art of existence）技术实践理论彼此

呼应：**生命本身是一个造型问题，是如何“做自己”的艺术。**Duchamp 就是以自己

的人生作为试验场，通过每日的选择、自我的节奏、人际交往、审美态度，来把

“活”塑造成可以被感知、被反思、被体验的艺术素材。

因而，我们若以 Duchamp 的话为基础继续思考“什么是真正的生活”，我们会得到

一种深刻的洞见：那不是你挣了多少钱，也不是你出了几件作品，而是**在你选择了

怎样的人生态度之后，你的生活是否真的有节奏、有风格、有形式感，是否像一件可

以触动观众的作品一样存在？**如果你的呼吸、你的日常、你的言行都自治、连贯、

像在用自己的生命在说话，那么你就可能是在过一种“艺术家的生活”。