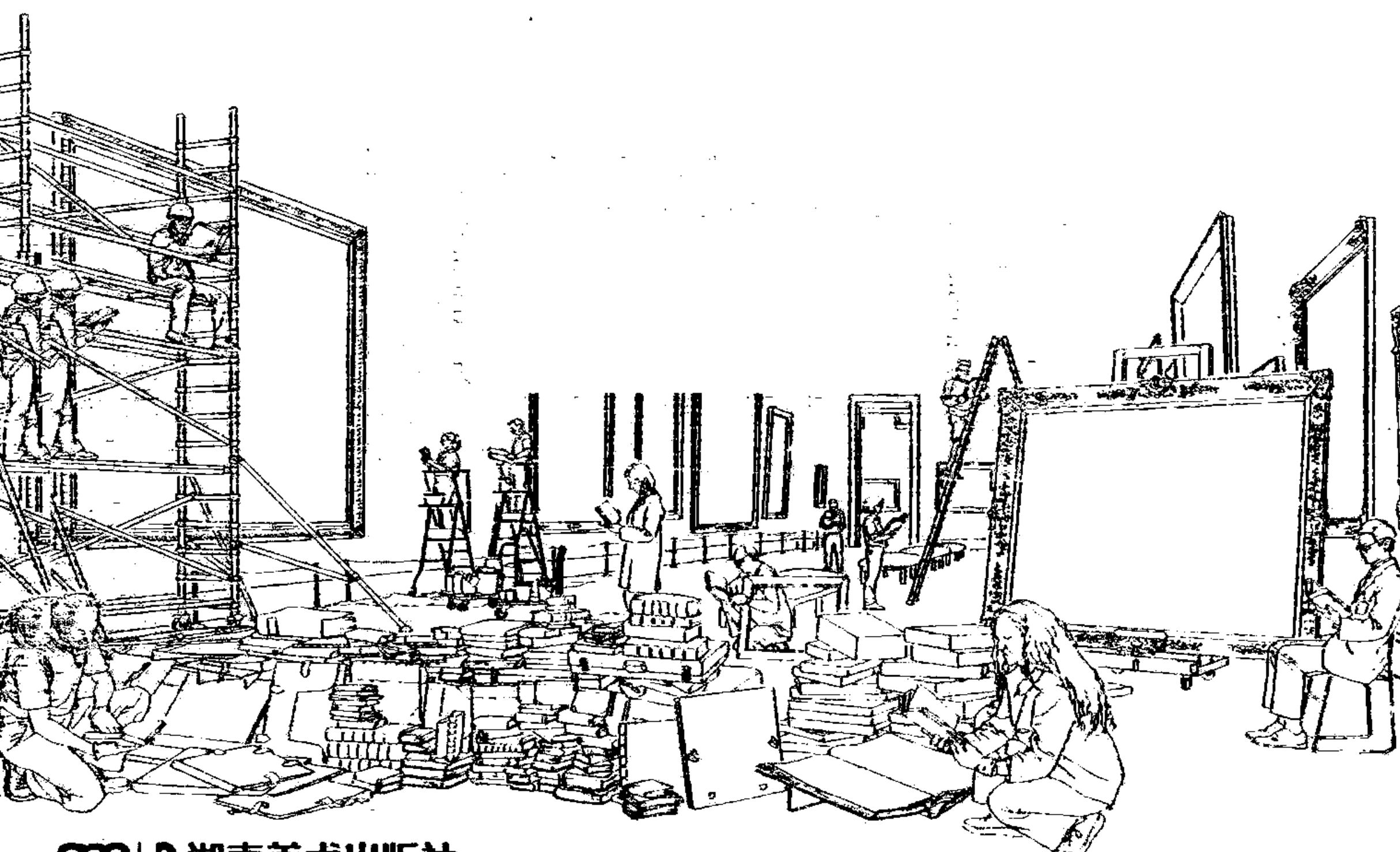


Georges Didi-Huberman

(法) 乔治·迪迪-于贝尔曼

在图像面前

陈 元译



(法) 乔治·迪迪-于贝尔曼

在图像面前

陈 元译

CNS 湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

在图像面前/(法)迪迪·于贝尔曼著；陈元译。—长沙：湖南美术出版社，2015.5

ISBN 978 - 7 - 5356 - 7239 - 1

I. ①在… II. ①迪… ②陈… III. ①视觉艺术 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 126353 号

湖南省版权局著作权合同登记图字:18 - 2015 - 079

在图像面前

著 者：(法)乔治·迪迪·于贝尔曼

译 者：陈 元

责任编辑：刘迎蒸 李奇志

责任校对：伍 兰 李 芳 谭 卉

装帧设计：CANTONBON

出版发行：湖南美术出版社(长沙市东二环一段 622 号)

印 刷：广州市快美印务有限公司

经 销：新华书店

开 本：787mm × 1092mm 1/32

印 张：12.5

版 次：2015 年 5 月第 1 版

印 次：2015 年 6 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978 - 7 - 5356 - 7239 - 1

定 价：45.00 元

【版权所有,请勿翻印、转载】

邮购联系：0731 - 84787105 邮编：410016

网 址：<http://www.arts-press.com>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,请与印刷厂联系更换。

联系电话：020 - 83590999

目 录

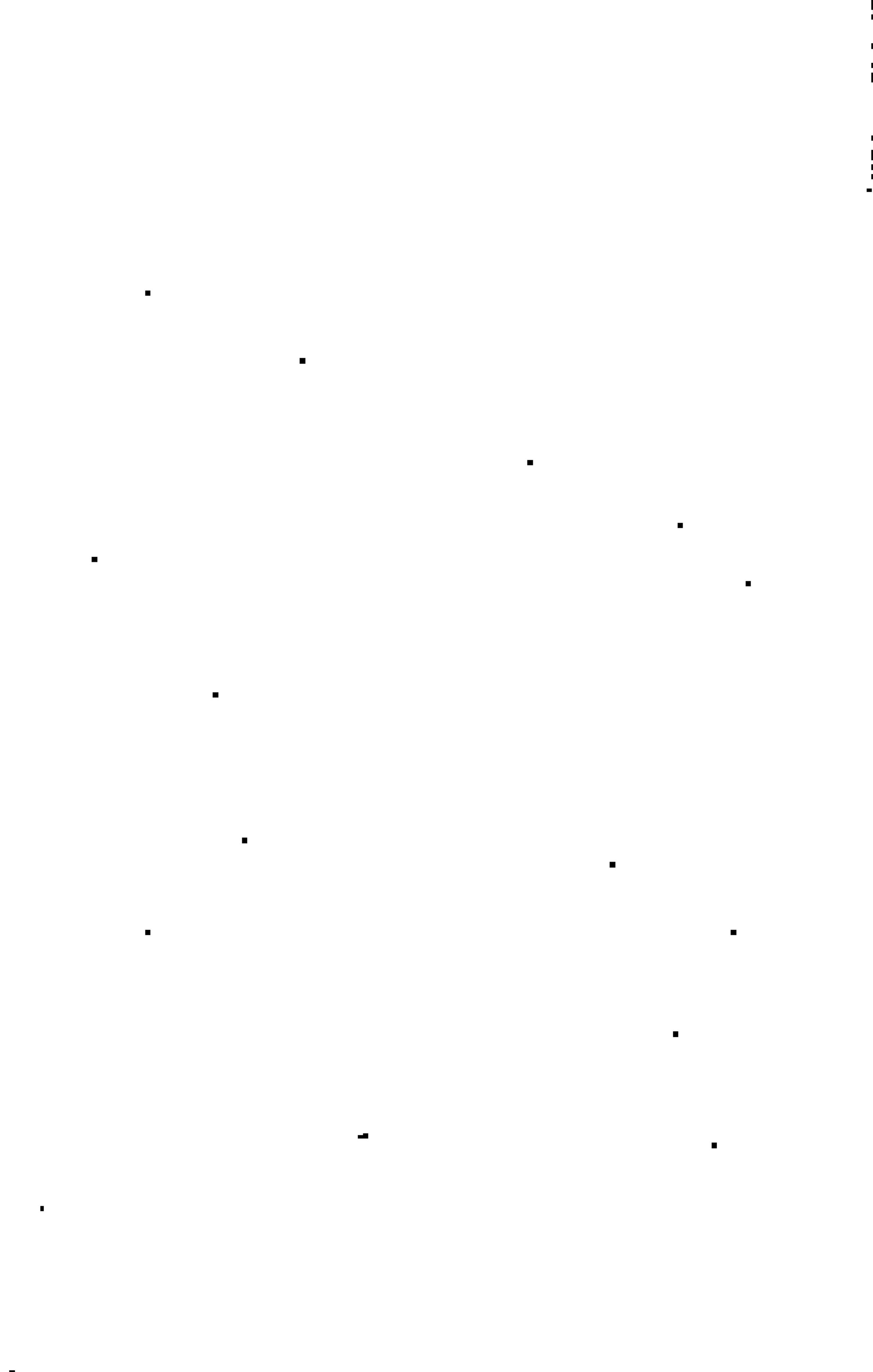
提出的问题	(3)
一、简单实践范围中的艺术史	(13)
二、艺术复兴与完人的不朽	(71)
三、简单理性范围内的艺术史	(121)
四、作为圣子的撕裂与死亡的形象	(201)
补编：细节问题，面的问题	(325)

非要从单一的艺术角度之外去理解艺术科学的对象，这对艺术科学来说，既是赞美也是诅咒。之所以是赞美，是因为这使艺术科学处在一种持续不断的张力当中，因为这促使人不断地进行一种方法论上的思考，时时提醒我们艺术作品就是艺术作品，而不是某个历史物体。之所以是诅咒，是因为这肯定会在研究当中渗入一种不确定感和难以承受的分散感，因为对规范的追求所导致的结果，经常和科学态度的严谨不相容，单个艺术作品因为独一无二而具有的价值常常就此受损。

E·帕诺夫斯基，《艺术意愿之概念》（1920年），第197—198页。

非知裸露了。这个命题登峰造极。不过应该这样理解这个命题：裸露了，所以我看见了知识至此时的隐藏，但其前提是“我看见了我的所知”。是的，我知道，但是我过去所知道的，非知仍然在揭露。

G·巴塔耶，《内部体验》（1943年），巴塔耶全集，第五卷，第66页



提出的问题

通常，当我们面对一个艺术图像时，我们会不由自主地产生一种矛盾感。即时和直接作用于我们感官的东西，如一种显而易见但又模糊不清的表象一样，让我们感到茫然。我们很快就会意识到，似乎很清楚明白的东西却只是我们走过了一段很长的弯路之后才得到的结果——一种媒介，一种对字词的使用。其实，这种矛盾感再平常不过了，它存在于每个人身上。我们可以与之为伍，亦可以委身于它；我们甚至可以在这种知与非知的交织中、在普遍与特殊的混合中、在尚不知其名的事物及让我们目瞪口呆的事物之缠绕中感到某种不断获得又不断失去的快感……所有这一切被一幅油画、一件雕塑毫无保留且简洁明了地展现^①了出来。

我们也可能对这样的矛盾感不满足。我们不想就此却步，我们想了解更多的东西，我们想以更明白易懂的方式为自己表现眼前的图像仿佛仍然对我们有隐瞒的东西。于是我们便去翻阅那些以艺术知识自诩的论述，它们是作品中被遗漏的事物的考证依据，不管

^① 原书中着重词（语）和外文引用均使用斜体字，中文版相应使用仿宋体，特此说明。——编者

这作品是古老的抑或是新近的。这种学科的主旨在于提供一种有关艺术作品的特殊知识，我们知道，这门学科就叫艺术史。假如将这门学科与其研究对象相比较的话，我们会看到它的诞生是很晚的事：要是以拉斯沟石窟为参照对象的话，可以说艺术史几乎落后于艺术本身一百六十五个世纪，在其中的十多个世纪当中，艺术活动仅在基督教世界的西欧就已经非常繁盛。然而，今天的艺术史给人的印象是它追回了业已逝去的时光。它对不可胜数的艺术作品进行了分门别类、说明和登记造册。它收集了数量惊人的信息并能管理被称之为我们的遗产的全部知识。

实际上，艺术史自视为一项始终具有强大的竞争力和征服力的伟业。它能满足某些需要，它变得不可缺少。作为大学学科，它变得愈来愈精细并不断制造出新的信息：多亏了它，人们相信自己获得了知识。作为博物馆和艺术展览的组织机构，它也在不断膨胀：它将大量的物品集中起来展出，许多人也因为它而给自己创造了登台亮相的机会。最后，历史变成了一个艺术市场的基础部门和担保人，这个市场本身也在不断扩大：多亏了它，人们也从中赚到了钱。然而，艺术史的这三种魅力或三种“收益”对当代的有产阶级来说似乎变得与健康同样珍贵。是故，当我们看到艺术史学家像专科医生对病人讲话那样高傲，自诩对艺术无所不知，我们不应该感到惊讶吗？

是的，应该对此感到惊讶。本书只是想对在艺术史这门了不起

的学科中常常占统治性地位的确定语气质疑。不言而喻，艺术史中的历史元素有其内在的脆弱性（无论是何种验证方法）和疏缺遗漏，尤其是在人们所创作的艺术图像物方面，毫无疑问，应该用最谦虚谨慎的态度来对待这一切。从广义的角度讲，历史学家只是虚构者，即塑造过去的模型工、工匠、作者和发明家，他的目的是将架构好的过去以文字的形式献给读者。可是历史学家对艺术史中的艺术元素也这样对过去进行研究时，他们甚至面对的不再是一个具体的物，而是某种像液体或气体般膨胀的东西——一片从他们的头顶掠过，变幻不定的流云。然而，我们能弄懂一片云的什么呢，除了不断揣摩却从不能完全了解之外？

可是有关艺术史的书籍却能让我们相信一件物品确实曾被抓住，并且它的各个方面都经过了仔细地审验，犹如一个被讲得头头是道且天衣无缝的过去。它所包含的一切似乎一目了然且井然有序。不确定原则便自惭形秽地退出场外。所有可见物在当中仿佛都依据不置可否的、医学诊断一般的符号学得到阅读与解释。似乎这一切便形成了一门科学，一门在关键时刻建立于肯定的信念之上的科学，它确信表现是以单一的方式进行的，它是一面标准的镜子、一块透明的橱窗玻璃，并且不管在直接的（“自然的”）或先验性的（“象征的”）层面上，它都能表达作为图像的概念和作为概念的图像。最后，这门科学还确信一切知识话语都是严丝合缝的。观看一个艺术图像于是成了学会命名我们所看到的一切——事实上是：我们在可见物中能阅读的一切。在这里隐含着一个真理的原型，它以稀奇古怪的方式将古典形而上的恰当和智力叠加于图像的

一切可表达性的神话之上，而它本身却是实证主义的。

所以我们的问题是：艺术史为何能采用这样一种确定的语气和这样一种确实可靠的修辞学呢？难道它有什么不可告人的或是无可辩驳的理由？难道它过分焦虑或者一时头脑发热而执意要那样做？可见与可读之间以及这一切与心智知识之间的关闭装置是如何能够以如此明显的方式构成的呢？初学者或一般人的回答（并不一定是唐突的）是：艺术史作为大学里被教授的知识，它在艺术中只寻求历史与大学知识；而为此它就应当限定它的对象——“艺术”作为与博物馆相关的事物，或历史与知识的最起码的储备。简言之，上述对“艺术的特殊认识”将只会以把它自己的论述的特殊形式强加于其对象而告终，甚至以给它的对象物人为地制造一些清规戒律为代价——对象物失去了自我铺展或进发的动力。于是我们便对这种知识的明确性和它所采用的确定的口吻有所理解：它只在艺术中寻找已被自己论述过并已得出结论的问题的答案。

其实，对这一提出的问题再做进一步的解答就等于投身于一门真正的艺术史的批评史。这是一门既顾及此学科的诞生和发展，又顾及它的来龙去脉和它的认识论的基础以及它暗中的幻想的历史。简言之，这种历史所讲的关键东西不是它想要说的东西，而是它想否认的东西。对它来说，所是之物的即被想象、不可想象和未被想象之物——这一切在演变、在反复、在返回来成为自己的历史。在此，我们只满足于朝此方向迈出第一步。我们首先要对由不再置疑自己的不确定性的实践所归纳出的几则悖论加以考查。其次，我们要对其历史的一个重要时期，即十六世纪，瓦萨里的著作以及它长

久以来为这一学科所确定的目标进行考查。最后，我们打算对另一个有意义的时期发问，这一时期指的是享有极高声望的埃尔文·帕诺夫斯基试图把当时应用于艺术作品的历史知识建成理性知识的阶段。

在一般历史愈来愈把艺术的图像作为资料，甚至作为特殊研究的文物或对象的今天，这一“理性”问题，这一方法论问题就变得至关重要，因为只有通过它，我们才能彻底地理解艺术史对其研究对象的期待。这一学科所有伟大的时刻——从瓦萨里到帕诺夫斯基，从学院时代到科学研究所时代——一直根据一种期望、一种被改头换面的欲望和这些投射在图像上的变化不定的目光所要求的目标，试图重新论述这些“理性”的问题，试图重新发牌，甚至修改游戏规则。

重新对艺术史的“理性”产生怀疑就等于对它的认识地位重新质疑。因此，为了给艺术史重新发牌，为了给它套上一个大概从未停止过流行的方法论的外壳，帕诺夫斯基——他什么都不怕，既不怕从事长期的艰苦卓绝的劳动，也不怕亲口表明自己的理论立场——转向康德哲学就没有什么可奇怪的了。帕诺夫斯基转向康德，是因为《纯粹理性批判》的作者在定义理性的范围和其主观条件的同时，懂得开启和重启认识的问题。这就是康德哲学固有的“批判”的一面；它在自觉或不自觉中影响了好几代学者。经由卡西尔，帕诺夫斯基抓住了康德思想或新康德主义的精髓，他因此便为自己的学科开辟了一个新领域。可是他刚开启通向这一新领域的大门后又随手严严实实地重新关上了，只留给批评短暂的瞬间：一股穿堂风。这与康德主义在哲学上的做法如出一辙：打开是为了更好

地关上，对知识提出怀疑不是为了让原来的旋风席卷而来——即坚定不移地否定非知识，而是为了重新统一、重新综合、重新模式化一种知识，这种知识已通过一种高深的先验性陈述而圆满地达到了自己的终结。

这样的一些问题是否太普遍了呢？它们是不是已经不再与艺术史本身有关，而是应该在大学校园里的另外一座建筑物里，即位于那边远处的哲学学院里得到研究？这样说（我们常听到有人这样讲）就等于充耳不闻和熟视无睹，就等于信口开河。不用多久——只需真正提一个问题的时间——我们就会看到艺术史学家在他的每一个极细小的或极复杂的动作，或所谓的习惯性的动作中都在不断地进行着哲学的选择。这些选择指导着他，它们默默地帮助他在一个两难推理中作出决断，它们是他看不见的心腹谋士——尤其是在他不知情之时。然而，没有任何事情比他不知道自己的心腹的存在更糟糕。这很快会导致变异的产生。毫无疑问，进行哲学选择却不知自己在这样做的结果只能是为研究最拙劣的哲学提供最佳的方法。

我们对艺术史采用确定性腔调的质疑，便因此通过埃尔文·帕诺夫斯基的著作所担任的决定性的角色，转变为向艺术史学家经常采用却没有意识到的康德式腔调质疑。因此我们所讲的不是——不再是，除了帕诺夫斯基本人——把康德哲学原原本本地应用于对艺术图像的历史研究领域。更糟的是，我们所讲的是一种腔调，即一种连康德本人也不再能完全辨认出来的转调，一种“康德综合征”。在艺术史中谈论一种康德式的腔调就等于谈论新康德主义的一种新颖的形式，就等于谈论一种指导历史学家进行选择并给艺术知识论

述赋以形式的自发哲学。可是，一种自发哲学究竟是何意呢？它的动力源泉何在？它要向何处去？它建立在何基础之上？它建立且仅仅建立在字词之上，哲学字词的特别用法是填堵缺口、否定矛盾、毫不迟疑地解决图像世界给知识世界提出的疑难问题的。不加思考地把哲学概念当作工具未经批评使用，会导致艺术史为自己创造一些神奇的字眼而并非一些兴奋剂和遗忘剂：这些字句没有严格的概念，但它们仍然行之有效地解决了一切问题方面，因为它们堆砌了一大堆答案乐观地直至专横地废除、撤销了所有问题。

我们不想用现成的答案对应别的现成的答案。我们只想提示人们，在这一方面，答案表述之后，问题仍然存在。假如我们在此将弗洛伊德这个名字和康德这个名字相对立，这并非为了在一种新的世界观的桎梏下创立艺术史学科。新弗洛伊德主义和新康德主义一样——以及任意一种强大的思想理论——远远未摆脱被滥用、误用或盗用的厄运。然而毋庸置疑，在弗洛伊德的思想领域里，存在着批判认识的一切要素，这种认识适于从深度上再研究被我们从属性上命名为人文科学的地位本身。这是因为弗洛伊德以突如其来的方式重新提出了主体的问题——从此主体被设想成有裂口而并非是完整无缺，从此主体无能力综合，哪怕是先验的综合——这也是因为弗洛伊德还果断地重新开始了知的问题。

我们将会知道，援引弗洛伊德的著作非常确切地涉及一个批评范式的问题——绝对与一个临床范式无关。在本书中所强调的症候一词尤其与某种临床的“应用”或解决办法没有任何关系。希望从弗洛伊德思想中得到一种关于艺术图像的临床教学法或一种解谜的

方法，无疑等于用一个叫夏尔科（Charcot）的人的眼睛和期望来研读弗洛伊德的书。我们希望能从“弗洛伊德的理性”中获取的东西就是重新调整我们与历史的对象之间的位置，例如，弗洛伊德的精神分析经验通过诸如事后、重复、变像或彻底阐述等概念，使我们更详尽获得了历史对象极其复杂的运作方面的资料。或者仍以更普通的方式，批评工具使得在艺术史的范畴内重新审查这个知识的对象的地位本身得以实现，关于这种知识的对象，从现在起我们被要求面对在我们的学科实践中所失去的东西——面对一种对非知来说更晦暗且仍然权威的约束——来思考我们在其中所赢得的东西。

因此，这抑或就是赌注：知，以及从知的陷阱中逃脱时思考的设想。要辩证地看。在知本身之外，投入到不想知道（确切地说，这就等于将知否定）和考虑非知元素的悖论体验中——每次当我们目光投向一个艺术图像时非知元素都会让我们迷惑不解。重要的不再是要像康德一样设想一个封闭完满的区域，而是要认识到一种用于构成的和作为中心的裂口：在那里，明显性在爆裂的同时把自己镂空并变得模糊暗淡。

因此，我们便回到了最初的悖论上，我们把这则悖论置于对图像的“展现”（présentation）或展现性（présentabilité）的一种重视的庇护之下，甚至在我们的好奇心——或我们求知的愿望——有待表现之前，我们的目光就投于这些图像之上。“重视展现性”的德语是 *Rücksicht auf Darstellbarkeit*，而弗洛伊德正是用这一短语来代表无意识的形成所特有的形象表现性（figurabilité）的作用。简明

扼要地说，要求面对所得而设想所失，即盘曲在所得之中的所失，盘曲于知中的非知，或者内藏于网板中的缺口，就等于查考存在于艺术图像中的形象表现性的作用本身——我们承认“图像”（image）和“形象表现性”（figurabilité）这两个词语在此远远超出了人们通常所说的“象形”（figuratif）艺术的狭窄的范围，也就是说对一件物或自然世界的一种行为的表现。

顺便说一句，我们不要误解这种提问法的“现代性”特点。并不是弗洛伊德发明了形象表现性，而且并非是抽象艺术创立了绘画的“展现性”作为对它的“象形的”表现性的补偿。所有这些问题同图像本身一样古老。早期古代文献已对它们进行过论述。我们的假设正是与此有关，与艺术史有关，地地道道的“现代”现象——因为它诞生于十六世纪——想通过赋予艺术图像新的目的，即：将可视（le visuel）置于可见（le visible）[和模仿（imitation）]的专制之下，将可用形象表现（le figurable）置于可读（le lisible）[和图像学（l'iconologie）]的专制之下，来埋葬掉可视和可用图像表现的非常古老的提问法。“当代”或“弗洛伊德”的提问法跟我们谈论的东西，就像谈一项工作或一种结构应力一样，很久以前就被教堂的神甫们总结了出来——显然是用另外一种口气表述的——并且中世纪的画家们业已把它当作他们自己的图像观念的一个基本的要求来运用了。^①这个观念今天已被遗忘，所以很难发掘。

^① 请允许我参看以前发表于《精神分析新杂志》第35期上的一篇论文，《肉色或德尔图良的悖论》，1987年，第9—49页。

因为这恰好为这部小小论著提供了探讨的契机：它旨在通过思考把在学院艺术史领域内所表现出的一种困惑以文字的形式记录下来，并以此作为对一项经过长期艰苦卓绝的努力才完成的工作^①的补充。更确切地说，它的目的在于理解为什么在观赏一些中世纪末期和文艺复兴时期的作品的过程中，从帕诺夫斯基那里继承下来的图像学的方法突然暴露出它的不足，或者换言之，暴露出它的方法论的自足方式：它的终结。我们首先试图在弗拉·安杰利科（Fra Angelico）的作品中明确所有这些问题，然后我从 1988 年到 1989 年在高等社会科学学院的讲学期间又重新拜读了“普林斯顿大师”（即帕诺夫斯基）论阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Dürer）的作品的专著。精神分析学家皮埃尔·费迪达（Pierre Fédida）被邀请参加了其中的一次讲座，他在讲座中用其他的问题回答了我们的一些问题——他的问题中有一个显得尤其重要：“帕诺夫斯基到底是你们的弗洛伊德还是你们的夏尔科呢？”这是另外一种提问的方式。这本小书将仍然是这一问题的反响的延伸，如同记录一场可以永远进行下去的讨论的小册子。^②

^① 《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1990 年；《开放的图像：视觉艺术中的降生主题》，即将出版。

^② 两个片段已经被出版，分别见 1989 年斯特拉斯堡研讨会会刊《上帝之死——艺术之终结》，神学跨学科研究中心，斯特拉斯堡，1990 年；以及《国家现代艺术博物馆手册》，1989 年 12 月第 30 期，第 41—58 页。

一、简单实践范围中的艺术史



图1. 弗拉·安杰利科,《报喜图》,1440—1441年。

壁画。佛罗伦萨,圣马尔科修道院,3号屋

请看一幅文艺复兴时期著名的绘画（图1）。这是佛罗伦萨的圣马尔科修道院的一幅壁画，很可能是一位叫做弗拉·安杰利科的多明我会修士于1440年所作。它位于一间石灰水粉刷过的斗室之中，这是一间幽闭的修士起居室，由此我们可以想象这样一个情景，在十五世纪的若干年里，同一名修士日复一日地在这里独处、默诵、睡觉、做梦，或许还死于其中。今天，当人们踏入这间依然很幽静的小屋时，打在壁画上的射灯甚至不能消除第一眼看去时的朦胧。在壁画旁边朝东开着一扇窄小的窗户，从窗户里透进来的光线刚巧罩住我们的脸，因此使我们期待看到的场面变得更加模糊不清。安杰利科故意在背光处画了这幅画，这在某种程度上使画的清晰度明显降低，因此它留给人的印象是没多少东西可看。当眼睛渐渐适应了房间的暗淡的光线之后，这种印象却依然奇怪地盘踞在脑际：壁画只有在与墙壁的白色融为一体时才会“变得清晰明亮”，因为这里所画的均是由两三块涂在同样有点模糊的石灰底色上的、浅淡的、难以区分和相互交融在一起的颜色构成。因此，由于自然光和这种底色的协同作用——我们几乎什么也看不清楚，这种纯白的底色从即刻起让我们痴迷。

然而，我们事先已被告知要与这种感觉作一番较量。在佛罗伦萨的旅行，已变成博物馆的修道院，弗拉·安杰利科的名字——所有这些都要求我们事先看更多的东西。随着壁画所表现的细节的日渐突出，它才会在两种意义上变得真正可见：第一种指的是阿尔伯特（Alberti）的观点，即它开始释放可见意义的秘密因素——作为符号^①的可被界定的因素；另一种是指今天致力于四处辨认大师及其弟子的手笔的艺术史学家们的做法，亦即他们试图推断作品的规律性，而非它的透视结构，他们试图在安杰利科的编年表中，甚至在十五世纪托茨卡纳的一种风格地理学中确定作品的位置。壁画将变得可见也是因为——尤其是因为——它本身包含的某种东西将会向我们示现或“表达”故事或者寓意的更纷杂的单元，用帕诺夫斯基的话来说就是“主题”或者“概念”：知识单元。这时，被观看的壁画完全地和真正地变得可见——它变得明亮而清晰，仿佛它会自我阐述似的。于是，它变得可读了。

因此我们便能够，或者被认为能够，读懂安杰利科的壁画了。当然，我们在其中读到了一个故事——阿尔伯特已经把这则故事当成了整幅画的构图的理由和最终的原因^②……显而易见，历史学家

① “我这里所说的符号是指眼睛可以看得到的任何一种东西。没有人否认我们所看不见的东西就不属于画家。因为他只全神贯注于虚构可为肉眼所见的东西。”L. B. 阿尔伯特，《绘画》（1435年），第一章，第2节，C. 格雷森编，巴里出版社，拉泰尔扎，1975年，第10页。

② “我说构图是绘画的这种理由，通过它各个部分才在作品中被构成。画家最伟大的作品是故事。故事的部分便是躯体。躯体的部分便是肢体。肢体的部分便是表面。”同上，第二章，第33节，第56—58页。

只会迷恋于这则故事，而对别的东西根本就置若罔闻。这样一来，对于我们而言，图像的时间性慢慢改变了：它的即时的模糊性变成了第二个层面的，取而代之的是一段呈现在我们眼前的有待我们阅读的叙述情节，似乎我们看到的那些静止不动的图像现在却猛然间开始于时空中流动起来。这并不是一种透明的绵延，而是一个故事的纪年表。于是我们所谈论的安杰利科的画面就成了最一般的情况：它叙述的是一个众人皆知的故事，一个甚至不需要历史学家去追“根”溯“源”的故事——也就是说不需要寻找初始文本的故事，因为它属于信奉基督教的西方的共同知识的一部分。因此，这幅壁画刚变得可见之后就开始“讲述”它的故事，即圣路加第一次写进他的福音书中的天神报喜的情景。我们有充足的理由相信任何一位年轻的图像学学者都会很快看懂这幅画，因为它表现的是《路加福音》在他的文本的第一章第 26 到 38 节中所讲述的故事。我们因此会认为世界上所有的油画中都包含着一篇故事，我们想读懂这些故事的欲望便油然而生……

然而，让我们再仔细斟酌一番，或者索性在这幅画前再多驻足片刻，与图像面对面。我们对它所表现的细节的好奇可能会很快减弱，并且某种不适和失望也许会再一次使我们的双眼变得朦胧。这种失望是这幅画所描写的内容的可读性引起的：其实它是一段再贫乏、再粗略不过的故事。没有任何突出的细节和明显的特征能告诉我们弗拉·安杰利科是如何“看”拿撒勒城^①的——据说这座城就

^① 以色列城市，耶稣曾在此城生活过。——译注

是天神报喜的“历史”地点——或者是怎样确定天使和圣母相会的位置的。这幅画没有任何绚丽多彩之处：这是一幅再寡言少语不过的画了。圣路加用对话的形式来述说事件，但弗拉·安杰利科画笔下的人物似乎被永远地凝固在一种面面相觑的沉默之中，因为画中的每个人都是闭口不语。这里既缺乏情感的表达，又没有行动，更无色彩的渲染。站在边缘的双手合十的殉难者圣皮埃尔并不能为我们的故事带来任何变化，因为他仅仅只是个旁观者罢了：更恰当地说，他的出现正是要防止故事的突变。

这幅作品还会让艺术史学家大失所望，因为文艺复兴时期表现天神报喜的画的风格通常是多姿多彩的：事实上，令人怀疑的细节、稀奇古怪的魔幻、极其纷繁杂乱的空间、写实的笔触、日常的琐碎杂物或年代标记充斥着画面。在这幅画中——除了圣母传统上抱于怀中的小书之外，没有任何东西与前面所讲的相同。弗拉·安杰利科好像与他那个时代的美学标准之一格格不入：多样性，这是阿尔伯特曾为绘画故事的创作所制定的一条颇为重要的标准。^① 在画家马萨奇奥（Masaccio）和雕塑家多纳泰罗（Donatello）重新发明了戏剧心理学的“复兴”时代，我们面前的这幅画就显得那么苍白无力，那么贫乏和渺小了。

显然，除了弗拉·安杰利科缺乏想象力之外，我们无法为我们所说的“失望”找到任何别的缘故。在这种想象力的贫乏中，弗

^① “首先给故事以脍炙人口之感的东西是事物的丰富多样。”同上，第二章，第40节，第68页。

拉·安杰利科捕捉到了——强化并凝固了——他的虚构的可见世界，这一世界与人们所说的“被捕捉住的飞逝的一瞬间”相反。空间被压缩成一个纯粹的记忆地点。它的比例（人物比“正常”的人要小一些，如果我们可以在这里用这样一个字眼的话）不允许任何假象的存在，即使画中所表现的这个小院子以某种方式延伸了小室的白色结构。尽管头顶上方采用的是交叉在一起的尖形穹隆的建筑手法，但在齐眉的高度上，我们的目光所碰到的似乎只是一个石灰拱墩及画得很粗犷的地面，并且这个石灰拱墩陡然向上，与由皮埃罗·德拉·弗朗西斯卡（Piero della Francesca）或者波提切利（Botticelli）铺砌的地面相去甚远。仅仅只有这两幅面孔被用配了肉红色的浅白色进行了烘托和强调，剩下的一切细节只是一笔带过，或者干脆留下很多令人迷惑不解的空白，从美丽的天使的翅膀下方到圣母的模糊不清的衣褶，乃至我们所面对的这个简朴而空洞的石屋，到处都是一片空白。

从这种“看不清又道不明”的印象中，艺术史学家们常常会就作品及作者本人得出一种中庸的判断。他们有时会将作者描述成一位有点头脑简单，甚至如“天使般”天真幼稚的画家，陶然于他专门从事的宗教肖像画中。相反，在别处他们却很推崇画家的这种怡然自得和超凡入圣：假若可见或可读非弗拉·安杰利科所擅长，那么他恰恰是以不见和不可言喻见长。在他的天神报喜图中，天使之所以与圣母之间没有任何联系，是因为这个无是无法用形象表现和无法用言语表达的天音的见证，如同圣母一样，弗拉·安杰利科应该是完全听命于这种来自天堂的声音……这样的一个论断或许触及

一般作品中有关宗教的，甚至神秘的地位的某种合理性。但是，他却放弃理解这一地位赖以存在的方法、材料本身。他与油画，特别是与壁画背道而驰。他与它们相背而驰的目的是为了把它们弃置于身后——亦即把弗拉·安杰利科也抛于身后——以便单独去到一种形而上学、一个观念和一种无主体的信仰的可疑区域。因此，他认为只有在使绘画蔑视物质时，如果我们可以这样说话的话，才能达到理解它的目的。实际上——如同前面的论断一样，他在一种只拥有三个范畴的符号学的随意的界限中运行，这三种类型是：可见、可读和不可见。所以，除了可读（它的目的是可表达性）的居中地位，观赏安杰利科壁画的人只能做一种选择：或者我们明白了，于是我们便置身于可见世界之中，对这个世界的一种描写就成为可能；或者我们不明白，于是我们便置身于从油画不存在的外围直到整个作品的观念的彼岸的不可见区域之中，使这一门形而上学成为可能。

可是，关于这个不完整的符号学还存在着一种取舍。它是建立在这样的一般性假定的基础上的，图像之有效并不在于其仅仅传达了知识——无论是可见、可读抑或是不可见的知识，正相反，在被传授和被分解的知识、被生成和被改变的非知识的交织中，甚至杂乱中，图像才有效。因此，这种取舍不需要一种仅仅是为了界定和辨认、为了不惜任何代价地说明它所捕捉到的东西的目光，而是需要一种首先远离一些并立即放弃对一切进行澄清的目光。在这样一种飘忽不定的注意力、一种不急于下结论的长时间的静观中，解释的欲望或许有时间向各个方向并在被捕捉住的可见物和所经历过的一种放弃的体验之间展开。这样一来，在这种取舍中可能出现一个

辩证的阶段——它也许对一个实证主义者来说是不可思议的，这个阶段旨在不去理解图像，确切地说是让图像来理解它：即让自己不去想有关图像的知识。当然，危险是巨大的。这是虚构最诱人的危险。我们很愿意听任一种目光现象学的偶然事件的摆布，这种现象学永远处在变移时刻（从技术意义上讲，即弗洛伊德式的*Übertragung*）或迸发的关头。我们愿意用我们少得可怜的历史知识来想象一名叫弗拉·安杰利科的十五世纪的多明我会会员是如何用他的作品把知识的链条传下来，而且又是如何把它砸成一节一节以改变它们的传播途径并用另外的方法使它们在别处产生意义。

为此，我们应该回到最简单，即最初的模模糊糊的事实中。应该将我们所相信、所看到的东西暂时放在一边，因为我们知道它是什么，从现在起，我们应该回到我们的知识尚未能阐明的东西上来。因此，我们应该在被表现的可见的范围之内回到目光、展示和用形象表现性的条件本身上来，这些条件是这幅壁画从一开始就向我们提出的。我们将记得这种没有多少东西要看的矛盾的印象。我们将记得照在我们脸上的光，特别是单一的白色——壁画上的这种白色展示了整个空间的主色调。这种逆光究竟起什么作用呢？这种白色又如何？前者首先迫使我们什么也看不清，后者则抹掉了天使与圣母之间的全部场景并使我们认为安杰利科在这两个人物之间压根什么也没有画。但如果这样说，就等于没看，而仅仅是满足于找寻也许可以看得到的东西。请看吧：这里并非什么也没有，因为有白色。它并非什么都不是，因为在不知不觉中它在感染着我们，因为它环绕在我们的四周，但我们却浑然不知它为何物。它并

不像一件被展出或被加工的物那样可见；但它同时也并不是不可见的，因为它的确作用于我们的眼睛，甚至它的作用并不仅限于此。它是物质。它一方面是成千上万个发光的微粒，另一方面又是飞扬的钙粒。它是这幅作品的图像呈现中本质的和主要的成分。我们说它是视觉的。

因此，这就是要引入的、要与可见（作为表现的因素，我们取其古典的意义）和不可见（作为抽象化的因素）区别开来的一个新词。显然，安杰利科的白色是他的壁画模拟俭省的一部分：有一位哲人说，这种白色提供了被表现的院子的偶然属性，这里的白色（这座院子在别处或以后可能会有多种色彩）并不影响院子作为院子的内涵。因而，它确实属于表现的世界。但是它却在自己的范畴之外加强这个世界，它展示其他东西，它通过别的途径触及它的观众。它甚至成功地暗示艺术作品研究者“什么也没有”——它表现的是一堵墙，但是是一堵近似于真实的墙，像真墙一样白，所以它最终仅仅是展示它的白色而已。另外，它一点也不是抽象的，相反，它几乎可以被触摸到，几乎可以被面对面地看到。严格讲，我们应该把这幅壁画上的东西叫做一个非常具体的白色面^①。

然而，比起命名一件简单的物品来说，命名它就困难得多了。与其说它是一件绘画品，还不如说它是一个事件。它的地位似乎既是无可辩驳的又是矛盾的。无可辩驳是因为它有一种勇往直前的效

① 我已经试图从理论上把这两种与视觉和绘画的面相关联的概念引入《具象绘画》一书（午夜出版社，巴黎，1985年）和一篇题为《非描写的艺术，维米尔，绘画中的细节疑难》的文章之中，见《眼睛的作用》，1986年，第2期，第102—119页。

种可能的意义相交叉的十字路口，它从那里获得它的必然性，它将这些意义集聚在那里，将它们迁移和转变。因此应该称它为一种症候，即一个集中了许多与之相连或与之相冲突的意义的结。

声称视觉的区域在可见中形成“症候”并不是要在弗拉·安杰利科所画的天使与圣母之间找寻某种疵点或病态，而仅仅是试图辨认出这种怪异的辩证法，依据这种方法，作品在修室的入口处突然跃入观赏者的眼帘之时会释放出的一种错综复杂的潜在记忆：潜在的，有效的。然而，所有这一切并非只与我们今天的目光有关。它同时与作品的外观、它的即时可视性的创作艺术和作品本身以及弗拉·安杰利科本人特有的绘画技巧密不可分。作为艺术家的安杰利科完全可以将他的画挂在另外三面墙的任何一面，也就是说画在有足够的光线的表面上，而不是画在能起照明作用的表面上，一如这里的情况一样。他也完全可以不使用这么刺眼的白色，因为从他所处的时代的审美角度讲，白色是令人不快的颜色，因而是受到冷落和贬斥的颜色。^① 最后，我们提出了这种错综复杂的潜在记忆的假设，可我们并没有因此就马上在壁画的白色和贫乏的图像中“读出”它来——这种错综复杂的潜在记忆也完全有理由像一阵风一样从我们的天神报喜图中的两个或三个人物图像之间穿过。事实上，所有关于弗拉·安杰利科及其修道院生活的资料向我们肯定了这幅画中蕴含着极其丰富的意义这一假设……并强调了简洁的视觉悖

^① “泛用白色的画家通常都遭到严厉的抨击……” L. B. 阿尔伯特，《绘画》，第二章，第 47 节，第 84 页。

论，正是这幅壁画将我们置于这一矛盾之中，因为在那个时期，每位初学修士为了能够获得解释经典的能力，必须具备渊博的文化知识，他们不断在讲道中锻练并灵活地运用“记忆艺术”；他们经常在仅离小修室几步之遥的圣马尔科图书馆里阅读希腊文和拉丁文相混杂的文章，并且出现在弗拉·安杰利科身边的乔瓦尼·多米尼克（Giovani Dominici）以及佛罗伦萨的圣安东尼（saint Antonin）无疑对画家本人产生过重大影响。

因此，这便是图像呈现给我们的非知。它是双重的：它首先与一种目光现象学的脆弱的明显性有关，历史学家不太知道如何对待这种现象学，因为它只有通过它自己的目光才可以被抓住，它自己的眼光使它裸露。其次，它与昔日一种被遗忘、被丢失的对知识的应用有关：我们仍可以读圣安东尼的《神学大全》，可是我们却永远无法知道同一个圣安东尼在圣马尔科修道院自己的修室里凝视弗拉·安杰利科的壁画时的真实想法。圣安东尼确实曾写过几篇很有特色的论肖像画（特别是论天神报喜图中的肖像）的文章，可是对他的同修弗拉·安杰利科却只字未提，更不用说提及他对圣马尔科壁画的刺眼的白色的看法了。简单说，他并不像一位多明我会祈祷者那样习惯于把目光接触到画的瞬间所激起心灵震颤记录下来（也没有常写作的习惯），显然，这并不等于说他就不观察，或者他对一切都漠然视之。假若我们想要抓住图像效能的某种东西，我们就不能满足于再查阅现存的权威性的文献——或者重新寻觅其被集录下来的“源泉”。诚然，效能是由模仿构成的，但也是由在论说范畴中所形成的中断构成的，是由被转换的可读性构成的，但也是由

在可读范畴之中和之外所进行的一种开放工作——因此也是破坏性的和使其产生症候的工作构成的。

这种状况让我们手足无措。它或者迫使我们对艺术图像的某个方面保持缄默，因为担心说出某种无法得到证实的东西（因此，历史学家不得不讲一些非常容易得到证实但却毫无独到见解的话），或者迫使我们去想象和在不得已的情况下冒险讲一些无法得到证明的东西。既然被我们称为视觉区域的东西本身并非是一个知识对象，也不是一个知识的行为、一个主题或一个概念，而仅仅是一种关于目光的效能，那么它又如何可以被严格和“科学地”证明呢？我们暂且不谈这个问题，往下面看看再说。首先，我们要改变视点：我们会看到，仅仅把非知这一概念当成知的反面，而提出肯定不会为我们探讨这一问题提供最佳的方法，因为这样做依然是把知当成绝对参照体系。其次，恰恰必须重新翻开似乎不应该为如此“简单”、如此“粗略”的弗拉·安杰利科的壁画提供最直接的文献源泉的书籍：必须重新翻开整套内容庞杂而丰富的《神学大全》，它，从大阿尔伯特到圣安东尼，对弗拉·安杰利科的修养以及其信仰的形式做了详尽记述；应该重新翻阅依然在十五世纪多明我修道院中使用的值得纪念的艺术，或者被人们称为《事物的相似性及分类大全》的谵妄性的百科全书……

然而，我们能在这些“概论”中找到什么呢？知识的总结吗？不完全是。我们在其中所遇到的尽是些迷宫，知识在此迷失并变成了幻觉，系统在此变成了图像的一种快速移动和急剧的变化。神学本身在其中不被看作是一种现代意义上的知识，也就是说，一种我

中世纪的人们没有对构成他们整个宗教基础的《圣经》产生过任何怀疑：它的每一个细节都被认为携带着双重力量，事件与神秘、即时的（甚至是奇迹般的）触及与无法触及、近与远和显性与隐性。这就是它的魅力不可估量的价值，这就是它光芒四射的巨大威力。因此《圣经》对那个时代的人来说不是一个我们平常所说的可读之物。他们必须——他们的信仰要求他们这样做——挖掘书中的文献，打开它们，在其中挖空心思地寻找各种各样的和千丝万缕的联系并加以任意发挥，因此，一切隐含在文献字里行间的含义便得以丰富。这种方法不叫“阅读”——阅读一词从词源学方面讲指的是对一种联系的重新认识——而是一种注释——这个词的意思是超出具体文本的范围，是通向一切意义的开口。当大阿尔伯特或他的弟子们评论天神报喜图时，他们在其中既看到某个晶莹剔透的唯一事件，同时也看到包含在内的或与之纵横相连的一系列极其荒谬的意义，一大堆潜在的相似、无数的记忆和涉及各个领域的预言，从亚当的被创造到不同时代的结束，从简单的大写字母 M（圣母玛利亚名字的第一个字母）到庞大的描绘天使等级的结构图^①。因此，天神报喜图对他们来说既不是一个“主题”（除非从音乐的角度去理解这个词的意义），也不是一种概念，甚至也不是严格意义上的故事——而是一个玄秘的、潜在的、包括无数事件的子宫。

在这种思维的联想范畴中——这种范畴本质上听任于幻觉，又

① 在大阿尔伯特众多的手稿或者被认为是出自他笔下的文献中，请参看《关于玛丽亚或者对福音书的几个问题》，A. 博尔涅及 E. 博尔涅编《大阿尔伯特全集》，第三十七卷，维韦斯出版社，巴黎，1898 年，第 1—362 页。

这样，从《圣母接报瞻礼图》起，一轮神圣的时间就可以终结了。我们可以在十四和十五世纪的肖像画中找到这一切，弗拉·安杰利科并没有否认它的存在：他仅仅是把它纳入这些句子所指明的白色的玄妙中罢了。这张“空白页”（确切地说是潜在页）在这幅壁画中与天使闭着的双唇相呼应，两者都向同一玄秘和潜在示意。这是道将降世为人，他此刻正在《圣母接报瞻礼图》中的圣母腹中孕育着。于是我们便明白了画家在这幅画中大胆地运用刺眼的白色来描画图像、这种暴露或净化的手法的目的，他首先想让壁画本身变得玄秘而纯净，如一个敷过圣油的平面——这就是经过在某种净水中洗礼之后的圣体，以便使一种壁画事先知道无法表现的玄秘潜在化。

因此，这便是**圣子的降生**。整个神学、多明我修道院的一切生活、谦逊的画家的全部目标将停止围绕着这个难以想象的、难以理解的中心旋转，这个中心既假设即时的肉体的人性，同时又假设存在于耶稣——基督身上的道的潜在和强大的神性。我们不敢断言，圣乔瓦尼的白色用来粉刷修道院小修室，表现了**圣子的降生**，或者用它来表示基督教的主要神秘的肖像特性。我们权且认为它属于用图像表现的手段的一部分——不稳定的、总是在变化的手法，在某种程度上说是由复因决定的、“飘忽不定的”方法——弗拉·安杰利科运用了它，并且它曾出现在这里以便用一种游移不定的视觉网络来笼罩降生的神秘。在很大程度上，这样一门艺术的重要性很大部分在于对画家职业中所运用的最简单的、最偶然的物质手段的最大限度的考虑之中——因为这一艺术瞄准的是它的彼岸。白色对弗拉·安杰利科来说既非为了突出，或相反，为了抵消他在自己作

品中所表现的物的作用而随手选择的一种“颜料”，亦非一本非常抽象的画集之固定不变的象征。弗拉·安杰利科仅仅使用白颜色的外观——它在此出现于壁画中的绘画形态——以便站在他本人的高度使某种无法表现的、倾注了他的全部信仰的神秘物“具体化”。在弗拉·安杰利科的心中，白色不属于一种表现代码，相反，它是为了一个完全被净化的图像——白色的痕迹，神秘的症候——而开启表现之门。尽管它直截了当地出现并如一种撞击，但它与图像的一种“自然状态”的想法或者与眼睛的一种“野蛮状态”毫无关系。它既简单又极其复杂。它给用形象表现提供一种卓异的能力的冲击——一种面：它精简、移动并改变圣书的一些不合适的和冗长的资料。它提供一种用行动进行注解的视觉事件。

因此，它是一个注解面，如我们所说的一种预言面一样。它捕捉目光仅仅是为了在这幅壁画上诱发一连串无法控制的图像，这些图像很可能会在连接天使与圣母的神秘周围织成一张潜在的网。这种正对着我们的白色除了是一个凝视面之外什么也不是，它是一个梦的屏幕——但在这个屏幕上，什么样的梦都可能出现。它几乎要求眼睛在壁画前要闭上。在可见世界中，它是“灾难”或混乱的操纵者，是视觉的操纵者，它有能力让多明我会会员的目光投向那些完全是幻觉的区域，即短语显圣所指的那些区域。因此，就整个词的全部词义而言，它是一个期望面：它使我们离开了可见的和“自然的”景象。它使我们脱离了历史；它使我们期待目光的一种极端样态，即梦寐以求的样态；它从来只是若隐若现的，一如“目光的终结”之类的东西——所以据说“时代的终结”是犹太基督教追

求的终极目标。于是我们明白弗拉·安杰利科的白色、这种几乎什么都不是的可见物，最终将会多么具体地触及在这幅壁画中受到颂扬的神秘：天使报喜，预报。弗拉·安杰利科本人为了亲手从视觉上操纵一次预报的模仿过程而把他用来模仿《圣母接报瞻礼》场面的一切可见的手法精简了。也就是说，某种东西虽然出现了，虽然存在了，但它既没有描述也没有表现，没有让它所预报的内容出现（否则，这就不可能算是一次预报，而是它的决定的宣读）。^①

在这里有一个形象表现性的奇观，它与一切在梦的显性中折磨我们的东西的图像如出一辙。只要这种白色在那里就足够了。强烈得如一道光（我们在旁边的修室里，在最后审判中围绕耶稣的椭圆形光圈中，或在表现神的荣耀的光环中，都可以找到这种耀眼的白色），并如岩石一样不透明（它也是所有陵墓上所用的白色石料的颜色），它唯一的外表使它成了一种带着障碍的光的不存在的物质：带有自己神秘的吸收作用墙面。因此，在多明我会对圣子降生的神秘的浩如烟海的注解中再找出相同的矛盾图像会让我们感到吃惊吗？弗拉·安杰利科有没有读过这样或那样的有关天神报喜图的评论都无关紧要，这些评论将正化为肉身的圣子比成一道穿越所有墙壁并在圣玛丽内腹中^②的白色修室中聚集成一束的强光。重要性并

① 这就是为什么圣安东尼强烈反对画家在任何天神报喜图中表现孩童时代的耶稣。请参阅《神学大全》，第三册第8问、第4问和第11问（韦罗纳版，格里兹重新编排，1959年，第三章，第307—323页）。

② 不管怎样，弗拉·安杰利科不会不知道托马斯·阿奎纳所做的报告《论圣母经》中的第三章和第十章，这两章中的主要论点成了后来许多注解的源泉，以及《金项链》和大阿尔伯特的权威性的注解。

不存在于某种可信度不高的和对一条详细的神学注解的逐字逐句的翻译中，而是存在于一种色彩的使用成功地释放了准确的注释工作本身。共同点不存在于（或只随意地存在于）一种唯一的文献来源之中：它首先存在于被普遍化了的、为了用图像来表现圣子的降生从一开始就提出的悖论和神秘而制造矛盾的和神秘的图像的需求中。这一共同点就是这种神秘的一般概念，一名多明我修士有一天决定将他的所有绘画技巧完全奉献给这种概念。

如我们所相信的，假若这堵白色的、作为对目光来说是悖论和神秘的墙能非常成功地被人接受的话，那么，我们完全有理由认为它同时也成功地开始发挥作用，不是作为图像或象征（可分隔开的），而是作为范例：一种图像和象征的模子。再说，为了重新感觉到正对着我们的天神报喜图中的这种白色是如何知道嬗变为束缚的强力，我们只要在这个小室中再多呆几分钟就足够了。正面的东西向四周散射并变成了四周，并且白色也许对正在凝视它的多明我修士喃喃地低声说：我是你所住的地方——修室本身，我是容纳你的地方。这样，你与其为自己表现《天神报喜图》的神秘，还不如说你把自己变成神秘的一部分。这样，被凝视的外壳就会渐渐接近，直到触及凝视者——因为墙的白色和书页的白色同时也是多明我会长裙的颜色……于是白色便对它的参观者悄声说：我是围绕着你并昼夜与你形影不离的面，我是保护和覆盖着你的地方。凝视的多明我会会员（如图中殉难者圣皮埃尔的样子），如何能否认这样的一种印象，即在他穿上会袍的那一天，他就被告知，他自己的衣服，圣母的馈赠，已经以它的颜色来象征圣子降生的神秘的辩证关

系呢？^①

然而，我们应该停止对天神报喜图的视觉悖论之内容的更进一步的探讨^②。我们在这里的主要问题是方法。我们对这一图像的短暂观察使我们远离了艺术史先前已经让我们习以为常的决定论。我们已经在一门不堪一击的、丧失了代码和受制于构图的肖像学领域里取得了进展。我们讲了非知的问题。我们对可见概念进行了辨析，与此同时，我们也解救一个范畴，艺术史不承认这一范畴为它的工具之一。到底是为什么呢？是它太离奇了还是太抽象了？它属于一种纯粹的个人观点和一种精神的观点吗？它是否将可见复杂化了，至少将其一分为二了呢？

我们正好可以通过两条途径来答复这种反对意见。第一条途径在于阐述和维护我们的假设的历史合理性。我们相信可见与视觉的转折变化自古有之并在很长一段时间里得到了发展。我们相信它隐含于且常常明显存在于浩如烟海的文献和数不清的用形象表现的实践当中。我们相信它是那样的古老——起码在基督教文明的领域内是这样——只因为我们给它赋予了一种依然很普遍的人类学的价值。然而，论证这种普遍性就等于按部就班地、踏踏实实地重写我们所关注的历史——这段历史太长了。我们眼下只满足于勾勒出它

① 参看《对多明我会被批准的论述》（约 1260—1270 年），T. 楷博里出版和《多明我会档案》，第六卷，1936 年，第 140—160 页，特别是第 149—150 页。

② 我们就这一问题在《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》中给出一个更完整的轨迹。

的轮廓以及归纳出它的总体提问法。无论怎样，我们不是不知道，正是在研究本身的持续中，我们所提到的假设将证明它的价值的合理性，或者相反，证明它的失误。

甚至在基督教艺术尚未诞生之时，教会的第一批神甫，特别是德尔图良（Tertullien），就已经在模仿的古典理论中打开了一个缺口，一种新的特殊的虚构方式应该就是从这里涌现的，这是一种被圣子降生问题——中心幻觉——所支配的虚构方式。一种与任何艺术科目都毫不相干的关于图像的神学已经为未来的一种美学奠定了基础：一门在当时来说既不可用肖像学的术语，也不能用“艺术作品”的术语来描述的美学——这些词在那个时期仍然丝毫没有与任何一种现实相对应的机会。^① 但它毕竟是一种美学，是一种面对可见世界要重新采取某种态度的绝对命令之类的东西。然而，这种态度打开了一个悖论领域的大门，它将表象，甚至一般的可见物

① 事实上，从肖像学的角度看，如同从艺术的一个“现代”和学院的（也就是过时的）定义的角度看，我们可以说在早期基督教艺术时代基督教艺术是不存在的：“如若一门艺术由一种特有的风格、由专有的内容来定义的话，那么就不会有基督教艺术，而只有海格立斯艺术和狄奥尼索斯艺术，甚至没有一门基督徒的艺术，因为这些基督徒是保留了艺术语言的古代人。请参阅《古拉丁世界与圣经》一书中 F. 蒙凡的文章：《西方基督教肖像学中的圣经》，J. 封丹和 C. 皮耶特主编，博谢纳出版社，巴黎，1985 年，第 207 页。我们看到这一论断只有依据艺术的一个定义时才会有意义，这个定义对被考虑的时代而言却没有意义。相反，我们明确感到一种被扩大的，即人类学的观点的必要性，这种观点是关于最初几个世纪的基督教中视觉的固有效能的，这就是 P. 布朗的全部工作的价值之所在。请参阅《古代后期的创世纪》（1978 年），A. 胡塞尔译，伽利玛出版社，巴黎，1983 年；《对神的崇拜——它在基督教民族中的飞速发展和功能》（1981 年），A. 胡塞尔译，雄鹿出版社，巴黎，1984 年；《下古时代的社会与神圣的事物》，A. 胡塞尔译，瑟耶出版社，巴黎，1985 年。

之刻骨仇恨掺和于对视觉要求的紧锣密鼓的和自相矛盾的寻找之中。这种要求努力追求的目标是“不可能之物”，抑或是可见的另外一种，是它的切分、症候、创伤性的真实、彼岸之类的东西……但正相反，它不可能是不见或观念的东西。这种东西是很难想象的，如同降生的那些悖论本身那样不可思议和“不可能”一样。

可是我们最一般的假设是基督教的各类视觉艺术实际上在很长一段时间内一直维持着这场打赌。它们事实上在其图像化方面实现了这种对可见世界的切分和症候。它们事实上为降生的主题打开了模仿之门。它们为什么能做到呢？它们为什么在这样做的同时能在图像方面建立起一种史无前例的、最丰富多彩的宗教信仰呢？因为在神圣的先验性的护佑下，降生悖论的“不可能”触及了一种内在的核心，按照弗洛伊德的说法，我们可将这种内在定性为元心理学的内在——人类这种创造不可能的躯体的能力的内在……目的是了解真正的肉体，我们神秘的和错综复杂的肉体。这种能力就叫形象表现性（*figurabilité*）的能力。

我们曾看到：形象表现性的意思与我们通常对“用形象表现”（*figuration*）的理解是相反的，同样，它使偶然出现的视觉时刻在可见世界的“正常的”运转状态中形成阻碍、切口和症候。在这种运转状态中人们相信自己所看见的东西，也就是说，人们能说出眼睛所捕捉到的每一个方面。实际上，在德尔图良护教论的外在矛盾之下隐藏着他对图像发起的一种挑战，这一挑战宣称：“要么你仅仅是可见，我会像憎恨一个偶像那样嫌恶你，要么你就要向视觉的光辉敞开你的大门，那么我就会承认你确实拥有曾深深打动过我并

曾使神圣真理闪现过的能力，如一个海市蜃楼。”在有关图像的各类主要的神学的存在与一直到了三世纪末仍为人所不知的一种基督教“艺术”的几乎不存在之间有着明显的差异，也许这种差异部分源于这样的事实：古基督教未曾想过为自己建立一座艺术博物馆，它首先打算在宗教仪式和信仰的空间里建立自己的视觉效能和广义上的“视觉艺术”，这种艺术可以通过差别极大的物被表现出来：一个简单的十字符号，一处陵墓群，甚至一处表现殉难者在古罗马圆形剧场中央的竞技场里泰然面对死亡的戏剧场面。

请不要忘记，在最初的这一时期，基督教远远没有驳斥摩西对图像的禁忌^①。假如德尔图良以及其他许多神甫和后来的不胜枚举的专写神灵鬼怪的作者开始接受可见世界的话，即圣子曾俯允降生于其上并在其中作出谦卑姿态的世界，这也是以乏其体肤，劳其心智为隐含条件的，即要让他丧失和损害一种神圣的东西。可以说要对可见世界实施“割礼”，要将其割开，要使其处于危机和匮乏之中，要使其极度衰弱并将其部分地牺牲掉，以便能为其提供创造奇迹的、举行圣事和实现变像（transfiguration）的契机。我们用一个对这种安排至关重要的词来形容：皈依。实际上，为了在可见本身找到另一种可见，即视觉的迹象，神性的症候，只需要一种皈依而不需要更多的东西。目前，我们更确切知道了在什么方面基督教徒首先要求得到的并非是可见的可见性——可见性总是表象，是维纳斯各种形象的典雅，简言之是偶像崇拜——而是它的视觉性，换言

^① 《出埃及记》第二十章第4节和《申命记》第五章第8节。

之就是它的“神圣的”、震撼人心的事件特性，是它的被具体化的真实，这种真实作为对事物的临时性的“毁容”（défiguration）而穿越它们的表面，作为一种无意识的作用而穿越另外事物的透视作用。为了尽快说明这一点，我们用一句话概括一下：基督教最终从可见中召唤的不是精通而是无意识。然而，假如需要我们对这一表达——“可见的无意识”——赋予意义的话，我们不应该从它的对立面，即不见的一面，来寻找，而是要从一种更狡诈、更矛盾也更错综复杂的——更“具体的”——现象学的方面来寻觅。这正是事件、视觉的症候试图指出的东西。

艺术史一直在试图理解人为了获得一种视觉效能而创造出的庞大的物质体系，但它却以失败告终，因为它竭力想把它们纳入能被可见所把握的既定的方案中。正因为此，它常常对中世纪的艺术图像之坚实的人类学基础一无所知。正因为此，它经常将圣像当作一个简单的原型图片集（imagerie）来对待并暗暗地嘲笑说它的“肖像学方面的贫乏”^①。正因为此，它才一而再再而三地把一系列具象（figuraux）物和构图从它的领地里排除出去，这些东西不完全

① 除过已经出版的E. 基青格和K. 威茨曼的著作之外，尚未出版的H. 贝尔廷的论圣像的书很可能会从一种图像的历史出发，而不是从艺术史出发来对这一切予以驳斥。另外请参看：《中世纪绘画及其观众——早期基督受难画的形式与功能》，G. 曼出版社，柏林，1981年出版。我们再提一下，关于“视觉领域”，包括与之相关的领域（从梦并经过宗教仪式和图像直到圣器）的著作在历史人类学方面发展得很快。请特别参考J. 乐高夫的《中世纪的想象世界》，伽利玛出版社，巴黎，1985年；M. 帕斯图罗的《形象与色彩——中世纪象征体系和感觉研究》，金钱豹出版社，巴黎，1986年；J. C. 史密特的《欧洲中世纪的宗教、民俗和社会》，拉泰尔扎出版社，1988年出版以及《动作的原因——欧洲三到十三世纪体态语言历史研究》，伽利玛出版社，巴黎，1990年。

符合当时“艺术作品”的标准，但它们在今天的专家学者看来却是货真价实的艺术作品——画框、非表现性的元素、一张祭坛用桌，或者为还愿而奉献的宝石，这些物品妨碍一个圣洁的图像的可见性，但它们正是通过在昏暗中的这些“症候”，即扑朔迷离的闪烁、晶莹鲜丽的光泽或在昏暗中若隐若现，为构成这一图像的视觉价值起着积极有效的作用。显然，所有这些东西不利于艺术史学家对形状的确认。一个哥特式玻璃窗的可见的现实可以通过其对一个肖像主题的特殊处理和其“风格”的细节被确定，可是所有这一切今天只有运用远距离照相术才能实现，而同一个玻璃窗的视觉现实将首先是一种绘画材料在中世纪被构想的方式，其目的是为了让人们步入教堂之后会感到自己是在光和色彩中行走：神秘的颜色透过高高的彩绘玻璃窗先形成一个五彩斑斓的网，然后这些光怪陆离的、神圣的，几乎是水乳交融的彩色光束投射到大殿的方格地面上，形成了一团五彩缤纷的光云，虔诚地照耀着行走者的脚步……我说“虔诚地”是因为这种人体与光的巧遇已经暗喻圣子的降生。^①

因此，写一种视觉范例的历史就等于写一种目光和触觉的现象学的历史，这是一种一直很特殊的现象学，诚然，它是被一个象征结构所承托着，但却总是打乱这种结构的规律或者将其迁移的东西。写这种历史是一次艰巨的任务，因为它需要找到两种表面上互

^① 请参看大阿尔伯特的《〈路加福音〉评论》中的第一章，第35节，A. 鲍尔涅编，《大阿尔伯特全集》中的第22卷，维韦斯出版社，巴黎，1894年，第100—102页 托马斯·阿奎那的《金项链》（《路加》）中的第一卷，马里埃第出版社，都灵，1894年，第二章，第16页。这两篇文章根据身体与光的相遇这一隐喻在圣母接报瞻礼的时刻对圣子的降生进行了评论。

不相干的观点的联系，这两种观点即结构的观点和事件的观点——也就是说结构的开放。然而，我们就特殊性能知道些什么呢？这对艺术史来说是一个非常关键的问题：从知识形成的观点看，这一问题把艺术史与精神分析拉近了^①——并且远离了一切“艺术心理学”。在这样一种范围内的拉近就显得很难让人接受，即目光的命运总是一种愈不明显愈有效的记忆之事。当然，一切东西可以显现出来的领域属于可见的范畴。视觉则指的是这张不规则的、由事件-症候组成的网，这些事件-症候是作为与之有同等数量的痕迹或者裂片或者“说明标记”或者标志而触及可见的……什么的标志呢？是某种东西的一种活动，一种正在形成的记忆的标志——这种东西在任何地方都没有完全被描写、被证明或被归入档案，因为它有意义的“材料”首先是图像。目前要知道的一切就是如何将这种潜在的视觉效能纳入到历史的方法之中。可是一幅图像的潜在性到底在艺术史中意味着什么呢？难道为了设想这样一种潜在性，我们就不不得不求助于存在于思想观念的一个看不见的领域，并把图像的外形的质地加厚、把它的颜色加重吗？再说，一幅油画把自己的一切悉数献出，以便让人们“一览无余”，并不给会解释它的人留下任何细节，这样难道还不清楚吗？在一个完全致力于对被陈列、被捐赠和可见的物的研究的学科中，我们使用症候一词究竟想说明什么呢？这无疑是最重要的问题。

^① 这一问题已经由 R. 克兰提出且做了论证，参考《形式与心智——对文艺复兴与现代艺术的思考》一书中的《论肖像学的基础》，伽利玛出版社，巴黎，1970年，第358页和第368—374页。

可是我们必须在另外一个层次上重新提出这一问题。症候、视觉、潜在这些范畴在什么方面与艺术史的实践有关呢？这些范畴是否太空泛，或太抽象呢？既然几乎没人为了获得我们所能知道的一切有关艺术作品的知识而使用“视觉”这一词，那么我们为何非要就此追根究底呢？因此，我们应该听听主要的反对意见，无论如何也应该听听这个问题在一个领域里所引起的怀疑。这一领域如今将其方法的一种内在进步，即一种合法性作为依据，我们将需要用这种合法性来证明自己的方法论，甚至用它自己的历史的尺度来衡量和考察它。^①

第一种怀疑将涉及提问形式本身和它的哲学内容。有一个奇怪但可以很清楚观察到的事实，即一门学科虽然在其发展的历史过程中曾深受哲学思想的影响，但是如今从事这门学科研究的学院实践家们却并不重视理论思想——其中一些“大师”，诸如 H. 沃尔夫林(H. Wölfflin)、A. 李格尔(A. Riegl)、A. 瓦尔堡(A. Warburg)或埃尔文·帕诺夫斯基从来就没有特意隐瞒过他们对理论的敌视。^②

① 有待于创造一门艺术史的历史，它会从这一学科的真正基础（要按胡塞尔的意思来理解这一个词）的角度来分析它。G. 巴赞从未有过这样的一种忧虑，请参考他的书《艺术史的历史——从瓦萨里到现今》，阿尔班·米歇尔出版社，巴黎，1986年。

② 就法国而言，只要看看博物馆里举行的大型古代艺术展览会上的几乎清一色的专著的内容，或者查看一下有关艺术史“官方的”主题目录和《艺术与艺术史杂志》（前者由法国国家研究中心出版，后者则由国立艺术史学院出版）就一目了然了。它们列出很多例外来反驳我的观点，这似乎很有道理，因为注意“提问”形式的研究者并不缺乏，但他们毕竟是少数。在此，批评研究与主流有关。（转下页）

我们常常看到一种对“精神的观点”的贬斥或是不屑一顾的怀疑态度，对自己的能力似乎胸有成竹的艺术史学家不动声色地将生来就是变化的一些理论与他自己的学科对立起来，而他所从事的这门学科从目录到专著生来就是为了发展，没有任何被改变的可能性。

然而朝什么方向发展呢？当然是朝着更严谨的方向发展。因为这就是今天在艺术史领域的进步中所采用的形式。人们在每一个层次上都进行信息化，也就是说人们将属于信息的东西一直精确到极点。因而，处于中间状态（这是一种征服状态）的艺术史就是这样在前进：它的要求愈来愈严格，这本身显然是值得庆幸的，前提条件是熟知这样的一种对细节和完整性的追求之原因。精确可以是构成真实的一种方法——它不可能是真实唯一的终结，更不用说是它的完整的形式了。只有当被研究对象的真实被认为是可以接受观察或描述的一种精确之时，精确才能成为构成真实的一种手段。然而，对一些对象，甚至对一些物理对象的精确描述并不能发现任何真实^①。艺术史的对象属于那些通过精确描述就能找到真实的对象之列吗？我们不仅有必要提出这个问题，而且我们要针对每一个对

(接上页) 也就是说，在某种意义上与被视为社会团体的艺术史的方法有关。无论如何，我们要记住对人文科学的“新近的理智化”和“符号学的表象”的公开怀疑，作品的物质和历史的双重性“是在与这种怀疑的比较中被提出来的”。A. 沙斯泰尔：《寓言、形式和图像》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1978年，第一章，第45页。

① G. 巴什拉尔在研究某些物理条件时就已经指出这种“细节认识”不是万能的。请参考他的《论细节认识》，弗汉出版社，巴黎，1927年。今天，一门有较大发展的学科，如灾害的形态发生几何学更多不是在寻找被详细描写的典型，而是在寻找那些通过它们科研工作者就能在一段时间的进程中确定一种形式会变得有意义的典型。请参考 R. 托姆的《符号物理学概要》，联合出版社，巴黎，1988年，第11页。

象反复提出这一问题。

假如你想拍摄一个运动中的物体，我们权且称它为一个相对的物体，你可以，甚至你必须做出一个选择：拍摄一个瞬间，乃至一系列瞬间，或者调整一个与物体运动本身持续的时间相吻合的曝光时间。在第一种情况下，你会得到一个确切的物体和一个运动的框架（一个完全空洞的、躯壳般的形式，一种抽象活动）；在另外一种情况下，你得到的是一个清晰运动的曲线，然而却是模模糊糊的（同样也是“抽象的”）物体的影子。今天，在艺术史中存在着一种占主导地位的腔调，这种腔调断定有一种可靠性极强的真正的修辞学——它的依据是一种与精确科学的令人震惊的反差。在精确科学中，知识是用非常谦虚的口气把不同的经验纳入自己的体系：“现在假定……”——艺术史常常不知道它天生就要面对这一类问题：对认识的选择，不管采取何种立场，它在这些取舍中必定会蒙受一种损失。严格地讲，这种损失叫做一种异化^①。一种完全信息化的、一种为国际艺术市场的所谓科学性进行担保的、一种集聚了大量的信息的学科是否有这样的思想准备，即发现自己在本质上被它的对象异化，也因此就是说，遭受了一种损失呢？这一问题应该另当别论。

最后，艺术史今天所运用的尖端技术不应该掩盖这一补充性的

^① 根据“要钱还是要命”这一逻辑形式而来——请参考雅克·拉康在《研讨会，第11篇：精神分析学的四个基本概念》一文中的第185到195页的分析，瑟耶出版社，巴黎，1973年。请不要忘记，根据巴尔扎克在《无名的代表作》中所做的有趣的“哲学研究”，这种“异化”构成了艺术家本人的悲剧。请参考乔治·迪迪-于贝尔曼的《具象绘画》，午夜出版社，巴黎，1985年，第47—49页。

提问：方法的无可辩驳的进步——难道一门学科、一种知识范围的进步和扩大是靠它吗？一门知识的进步难道不应该是一种被更新的提问法，即一种理论转移吗？这一假定一方面似乎显得没什么新意，但另一方面却很耐人寻味，这第二个方面指的是人们用新的、更精确的、性能更良好的工具提出老问题：人们殚思极虑地精益求精，但这样做的目的是为了更巧妙地回避一切追求真实的行动所带来的焦虑。人们将会把艺术史置于并重新置于“世界观的时代”^①——可是这就等于回避了这一问题。然而，当人们找到一个答案时，他们应该重新考查使之诞生的问题，而不应满足于找到的答案。怀疑“理论性”的艺术史学家其实是怀疑，确切地说是害怕这样一个奇怪的事实，即问题可以离开答案而独立存在。曾更换过那么多的提问法并令人钦佩地重新提出过那么多问题的梅耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）本人将会受到这种危险的威胁，这一危险指的是人们将通过它的最后结果、方法论的充足性和终结来给它以定义的危险——这种危险既是认识论的也是伦理的。当夏皮罗把他的“确切属于”凡·高的鞋子与海德格尔的鞋子相比较时，他当然触及了某种重要的东西，他重新转移了问题。可是他肯定会使许多人产生（除过他自己）解决问题和了解事情的错觉——因此也就是抛弃海德格尔的提问法的错觉。在这一方面还存在着的错觉就是：最确切的论述可能一定就是最真实的。但是对两篇文章的仔细研读毕

^① 即 M. 海德格尔所说的“世界观的时代”（1938 年），W. 布罗克迈尔译，《不通向任何地方的路》，伽利玛出版社，巴黎，1962 年（1980 年再版），第 99—146 页。

竟会使两位作者各自的误会昭然，而不会让这双凡·高“的”鞋子的精确，尤其是它的归属，能炫耀这幅画“的”真实。^①

这样一种辩论的另一个危险是两种不同思想的终结所产生的效果。对一个艺术史学家来说，哲学家将一直是“杰出的”，即劳而无功的，因为前者将在证明后者的提问法的不堪一击时对自己说：他至少在所提出的一切问题中是有道理的（他是正确的，他找到了答案）。艺术史中唯科学主义的错觉就是这样运行的。在涉及一个无法界定的、相对的和多变的研究领域时，“特殊性错觉”就是如此出现和展开的。艺术史学家也许相信，把其对象封闭在他所称为的一种“特殊性”之中，就能保留和拯救它。可是，他在这样做的同时却把自己禁锢在了由这种前提——这种理想、这种意识形态——强加给对象的界限之中。^②

哥特式彩绘玻璃窗的“特性”在何处呢？它绝对不在任何地

① 这是雅克·德里达经过对夏皮罗和海德格尔之间的辩论分析之后所得出的结论之一。他在分析中对双方的“归属欲望”解释成“占有的欲望”。请参考德里达的《绘画中的真理》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1978年，第291—436页。夏皮罗的文章题目为《个人目标，静物画的主题——关于海德格尔对凡·高的一条注解》。此文发表于《马库拉杂志》1978年第34期并被论文集《风格、艺术家和社会》转载，G. 杜兰译，伽利玛出版社，巴黎，1982年，第349—360页。

② 《艺术杂志》就这样于1968年创刊之时把自己的目标定为：为推动一门“专门研究这些特色‘产品’，即艺术作品的学科”的发展而努力。这是一门重要的学科，但它与人类学、心理学、社会学和美学之间的界线是模糊的（A. 沙斯泰尔，《艺术史，目的与方法》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1980年，第13页）。奇怪的是，在这种排他的和武断的定性（“专门研究”）之后，这本杂志的第2期却在艺术史学家中间引起了学术争论（第20页）。但这种令人失望的事实只是创办杂志的主导思想本身所导致的后果。我们提醒一下，A. 沙斯泰尔也曾概述过有关艺术史作为特殊学科的理由。《艺术史》，见《大百科全书》第二卷，百科全书出版社，巴黎，1968年，第506—507页。

方。它在玻璃的烧制中，在彩色矿石批发商漫长的运输途中，在建筑师精确计算过的窗洞中，在传统的形式中，同时也在修士对这些传统形式的仿照中，在礼拜日关于圣光的一次讲道中，在被色彩所触碰和仰视高处这种触碰的源泉的感觉中。视觉的物体、具有一种形象表现性价值的物体在实际上是异质的各个现实秩序之间架起各种各样的桥梁，以之发挥其所有效能。这些物是无数转移和凝聚的操作者，是产生知和非知的机体。它们的运作是多方向的，它们的效能是多形态的。将它们的“定义”和“效能”分开会不会在其中引起某种不良的后果呢？那么，为了设想视觉对象的动力和结构——它们超出可见和物理界限的东西，艺术史学家怎么会不需要这一对象呢？他怎么可能会不需要一种被构想好的符号学、一种人类学和一种元心理学呢？说“我将用艺术史学家的特殊观点给你们讲解这一视觉对象”的人因此很有可能漏掉关键性的东西。不是因为艺术史在定义中漏掉关键性的东西，而是因为它必须经常反复说明其认识论的外延。

如同一切辩护和否定，有关特殊性的论说旨在掩盖——但从来不会达到目的——这种事实：它本身是由一种对它来说是陌生的思想体系决定的。一切麻烦皆源于此：因为一种知识在不承认它自己的典型的同时也被异化、遗忘和破坏。辩护在于拒绝一切“舶来的”概念，否定在于拒绝看到人们向来只做这件事——使用和加工改造舶来的和借来的概念。编一个目录不等于是对按逻辑顺序安排的事物的一种纯粹的和简单的知识的说明：因为在十种知识方式、十种逻辑安排之间总会有选择，况且每一个特殊的目录对于分类上

的一种特殊类型来说是一个——不管是明确的或不明确的、有意识的或无意识的，总之都是思想活动的——选项的结果。^① 在编目时，鉴定和推断日期本身也要求有一整套“哲学”——即彼此就何为一种“手法”达成共识的方式，一种“创作”的前后关系，一种“风格”的规律性或成熟性以及其他很多有自己的历史、曾被创建但抑或已经不复存在的类型。因此，在艺术史中，一切实践活动都是受论说的顺序支配。

编辑肖像集也不等于说是对文本－源泉的、象征的或意义的纯粹而简单的知识的编辑。究竟何为一个文本呢？一个源泉、一个象征、一种意义又是什么呢？艺术史学家往往不想深究。能指一词，如同无意识一词一样——所有这一切在最坏的情况下使他害怕，在最好的情况下使他不快。时光在流逝，流行的结果依旧，也许他将会同意使用符号或潜意识一词并以此来表明他什么也不想弄明白。^② 可是他的主要论据，他对自己陌生的或对他而言太“当代”的范畴的最后一击最终将只是虚晃一招——我们可以称之为历史学家的一击：“你们怎么能够相信，在历史中使用现在的类型来阐述过去的现实这一做法是合情合理的呢？”实际上，对于历史概念本身来说，有关特殊性的论说的结果就是如此。这就是它最根本、最明显和最大众化的形式。要知道，德尔图良从未使用过这些字眼来表述

① 最简单的顺序安排也是逻辑的、知识的和修辞的总体选择的结果；每次编目的特点就是从这里产生的。这就是 P. 法尔吉耶在他的论文《创造与记忆，关于十六世纪博物馆起源的研究》中几乎是用列维－斯特劳斯式措辞对十六世纪意大利文艺复兴所做的分析。

② 例如，可以参阅 G. 巴赞的《艺术史的历史》，同前，第 322 页。

可见与视觉之间的差异；中世纪从未谈起过无意识，并且假如它论及过能指的话，那么，它赋予它的意义肯定与索绪尔或拉康赋予它的意义不同。结论就是：视觉在德尔图良的思想中压根就不存在，无意识在中世纪根本就不存在，而且能指仅仅是当代思想的一种怪癖，其中一点也没有“历史的”和中世纪的东西。

从几方面看，理由都是很充分的：它与一种显而易见的事实有着等重的分量，在许多人眼中，一门完整的科学似乎是建立在这种事实之上的（我们在这里可以将分量称为重力）。然而，尽管有几部划时代的批评著作，特别是米歇尔·福柯的书的存在，它仍与一种极端顽强的认识论的幼稚有着同样的分量（这里的分量可被称为“沉重”或“惰性”），因为我们很快会发现这样一种“明显事实”从一开始就牵涉整个历史哲学——一门有自己历史的历史哲学和一门从沉渣到混淆，不断伪装其原因，以便在明显事实的银幕上更好地展示其实践结果的历史哲学。因此，要对“历史学家的一击”作出反应就必须是历史学家和辩证学家，并且要做到这一点就必须从最简单，即实践的疑难出发，进而向最复杂，即理性的疑难迈进。

因而，应该从正面，即相反的一面，开始考察“历史学家的一击”的主张：在实际中，我们能用昔日的范畴来阐述过去——同一过去——的现实吗？这种同一的内容是什么呢？对一门历史学科而言，这种相同究竟意味着什么？我们如何能考证一种业已消亡的习俗、一道中世纪时期的目光、一件赖以生存的世界已被毁灭的物的这种相同性呢？在每一个历史学家身上都存在着一种情感同化欲望

(一种被完全证实了的欲望)，这种欲望有时可以演变成困惑、心理强迫，有时则会演变成一种博尔赫斯式的谵妄。这样一种欲望同时指历史中的必不可少的事和难以设想的事。必不可少的事，因为我们只有委身于一种和婚姻类似的结合之中才能理解（理解的意思为字面意思）过去：深入到过去之中并让过去深入到自己之中，简言之，为了完全理解它，就要与之水乳交融，在这种行为中，我们反过来就会被它抓住、缠绕住，我们甚至会大吃一惊。通过这种情感同化运动，我们很容易理解历史活动本身的十足的模仿特征。修复艺术作品的人在重新一笔一笔地修葺油画并重新“赋予它生命”时，如同人们所说的那样，他感到自己几乎就是油画的原创作者并知道它的一切——同样，历史学家口口声声讲的是过去，念念不忘的是昔日的信条，天天看到的是往日的色彩……这样，他将抱着亲自揭开过去的真实面目的希冀，在某种意义上说，抱着预见它的希望缓步向前。

说到底，这种模仿的特性仅仅构成了我们上面所谈论过的欲望的征服性的前端部分。至于“征服”本身，它在许多方面所显露的是持之以恒的幻觉，因为，其有待严格核实的坚固性仅仅可能是例外而已。至少，它将是一种想象行为。^① 如同在米舍莱（Michelet）

^① 我们记得，G. 迪比的著作《中世纪时代的欧洲》（1981年，弗拉马里翁出版社，巴黎，1984版，第13页）的开头是这样写的：“想象是历史学家不得不经常做的事情。他们的任务是收集过去人们留下的遗迹和痕迹，小心谨慎地评述一个见证。可是这些痕迹，特别是一般人和日常生活所留下的痕迹是轻淡和不连贯的。那些久远的年代的痕迹是极其罕见的，想要确定它们的真实性是非常困难的，因此，我们只有通过想象才可以知道公元一千年时的欧洲面貌。”

笔下一样，它将会发展成一种真正的关于过去的诗学（这并不等于再一次说它是“假的”，尽管它可能会产生一些不确切性）。然而，它将一直是一个名叫夏洛克·福尔摩斯的人的相对胜利：痕迹或许已经消失，除非它们隐藏在成千上万的在此期间沉积下来的迹痕中；我们不再知道悲剧中人物的数量和姓名，凶器无影无踪了，或者被时光洗刷得干干净净，动机可以依据现存的资料被推断出来——可是难道没有其他被藏匿起来或者被毁灭的材料吗？那些材料难道不是那时为了更好地掩盖真正的动机而故意捏造的谎言和阴谋吗？再说，动机为什么要被记录下来呢？顺便说一下，曾经真的发生过凶杀吗？这当然是夏洛克·福尔摩斯一开始就梦想的，但是从现在所处的位置，他无法对天发誓……

史学家的伟大与不幸在于：他的欲望将一直被悬于对一件作为失物的过去的强烈怀念和对一件作为发现之物或者表现之物的过去的不堪一击的胜利之间。他试图忘记，但又无法忘记这一点，“欲望”“想象”“幻觉”这些字眼在这方面仅仅是为了给他指明那个不断需要他去弥补的断层的存在：史学家的过去——通常所说的过去——是不可能的过去，是不可想象的过去。我们仍有几处古代遗址，但我们已不再知道它们所在的世界的面貌；我们保留了一些古词，可是我们已经不再知道它们的用法了；我们保留了几幅古画，但是我们已经不再知道曾让它们栩栩如生的目光；我们保存了一些宗教仪式的古文献，但我们已不再能理解这些仪式所描写的现象以及它们的效能的确切价值了。我们有什么可说的呢？往日一去不复返，我们只有通过自己的想象来觑视它的样子，因此，它只存在于

一个对遥远往事的模糊回忆的现时的活动中。这个现在具有一种惊人的或危险的力量，因为它先是企图把过去原原本本地呈现给人们，其次，它又企图改变和表现过去。^①

每一位史学家都会说他们对这一切了如指掌，即现在永远束缚着我们对过去的视象。可恰恰重要的不只是这一点，还有另外一个与之相反的方面：即过去同样也是作为一种束缚而运作的。首先，正如弗洛伊德所说，过去是一种强制，因为它是以至上的和结构的困扰呈现给史学家的，其次，因为它有时是作为历史阐述本身——令人难堪的悖论——的强迫性的因素而迫使接受的。事实上，在只用过去的范畴来彻底实现对过去的现实的阐述的目标中，在假定这种做法有一种具体的意义中，我们可能会得到些什么呢？我们也许会得到以法官的论据——“特殊”论据——为唯一武器的宗教裁判所的一种解释，尽管宗教裁判所不排除听取被处死刑的人的陈词（申辩和叫喊），但这种解释毕竟还是在一种怪圈中转来转去。在想象中与过去融为一体是必要的，但却是不够的。融为一体也许会使我们进入一个微妙的时代之中并试图通过其固有的理性来理解它。可是为了能同样彻底地理解理性本身，我们还需要冲破怪圈和背叛“婚姻”。要做到这一点，我们只有以从远处看为代价：这种远离的目光在“现在”中飘来飘去，它不仅对现在知道得一清二楚，而且

① 请参考 P. 费迪达的出色的且超出了他的特点领域的文章《消逝的过去与对遥远往事的模糊回忆的现在——语言的记忆力量和叙事诗》，见《时间凭证》，1985 年第 10 期，第 23—45 页，以及 M. 莫斯科维奇的近作《发生了某事——心理事件研究》，朗赛出版社，巴黎，1989 年。作者在文章中论述了过去与现在的错综复杂的关系。

意义上的艺术史常常被客观学科所忽视，但主观的艺术史却先于客观学科而存在并制约着客观学科。戈雅、马奈和毕加索对委拉斯开兹的《宫娥》的解释比任何艺术史学家都早。然而，他们是如何解释的呢？他们每个人用摆弄十七世纪油画的基本参数的方法来改变它们；借助于此，他们每个人都在说明，甚至在论证这些参数。这就是真正历史的兴趣之所在，即观看油画本身如何能解释它自己的过去，而不受其他提问法的影响；因为，为了“主观”起见，画的这种变形游戏还是极其严谨的。^① 但是我们在此难道不是被打发回从那时起的隐痛中了吗？是的。可是我们是不得已而为之——我们要经常不断地想到这一点并努力使之不向最坏的情况转变。因此，进行辩证，但没有综合的希望：这是走钢丝的杂技演员的绝技。他飞升到空中并在半空行走，可是他很清楚，自己永远是飞不走的。

让我们再一次回到要进行选择的情形当中，当历史学家为了解

① 把毕加索在1957年8月到10月期间所创作的系列油画作为必要的结构阶段的纳入，这正是H.达米施对《宫娥》所作的分析的主要特色之所在，请参考H.达米施的《透视法的起源》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1987年，第387—402页。我本人经历过一次激动人心的发现，是有关安杰利科的作品的（这是一部从未刊行的作品，大约4.5平方米，向公众展出之后，却没有一个人看，甚至未被列入那些声称是完整的目录当中）。我是因为经常受到现代艺术的审美观的熏陶才注意到这幅画的。请参看G.迪迪-于贝尔曼，《弗拉·安杰利科眼中的图像差异》，载《罗马法国派的混合/中世纪—当代》，第四十八卷，1986年，第三章，第709—802页；文章后来重载于《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》，同前。客体属格意义上的艺术史（学科）从一方面到另一方面是依靠主体属格意义上的艺术史（即现代艺术），这正是H.贝尔廷的书《艺术史的终结吗？》（慕尼黑，德国艺术出版社，1983年）所极力表明的东西。最后，我们强调一点，即上面提到过的“相遇”不提供任何可推广的典型，它只是一个强迫的例子（现在的强迫），从这种强迫中将可以得到一种好处。

释过去的 X 物而寻找合适的类型时，他正是处于这种情形之中。在实际中会发生什么事呢？会发生某种较复杂一点的事，它不同于在过去的类型（X 物属于 X 过去）和现在的类型之间进行简单的选择。事实上，我们常常看到，史学家所选择的是他所能掌握的最过时的类型（也就是说离 X 过去最近的类型），以便不为在他眼中太“现在”的一种类型的不容争辩的过时而争论不休。这样做的同时，他自己又被狭隘的——虽不那么泾渭分明，但具有非常大的欺骗性的——过时所蒙蔽，而从现在起，他却要在这种过时中进行选择。这可能会引起某些误会。比如，当我们读迈克尔·巴克森德尔（Michael Baxandall）的已经算是古典作品的著作《十五世纪意大利绘画与经验》时，我们觉得很受鼓舞，因为这样一个时代通过他自己的眼睛^①终于受到了审视。这就是“历史学家的一击”的最完美的体现：要了解十五世纪意大利文艺复兴时期的绘画的详细情况，只需要通过那个时代“最优秀的艺术批评家”克里斯托夫福罗·兰迪诺（Cristoforo Landino）所列出的十六种类型来阐述当时的油画就足够了。^②但是，当我们核查这种概念被应用于作品中所提到的四位艺术大师之一的身上所产生的结果时，我们很快便会明白这种分析原理的局限性，甚至它的诡辩性。实际上，在弗拉·安杰利科的死与兰迪诺对其作品的评判之间相隔了三十年，这段时间足以使

① 法文译本正是突出了自视的目光的这种意义：迈克尔·巴克森德尔，《十五世纪意大利文艺复兴时期的眼睛》（1972 年），Y. 戴尔索译，伽利玛出版社，巴黎，1985 年。巴克森德尔在书的前言中写道，他的书要“重组一个已经适合观察十五世纪意大利文艺复兴时期的绘画的知识设备”（第 8 页）。

② 出处同上，第 168 页。

其作品成为过时的事物：兰迪诺和后来的巴克森德尔所使用的类型的分析——尤其是 *vezzoso*^① 和笃信宗教的类型——指出在何程度上误解会利用意义的最微小的歧异而突然出现。在弗拉·安杰利科促进他的“虔信”艺术发展的 X 时期与兰迪诺发表他的批评观点的 *X + 30* 年的时期之间，笃信类型以及绘画的其他类型，如形象或者历史的类型，已完全改变了价值观。因此我们可以说，在这短短的三十年中，当史学家认为逃脱了唯一的过时的现在的陷阱之时，他却上了一种过时的过去的当。^②

这样，我们看到过去本身是如何成为过去的屏障。过时的事物在历史中并非是绝对必须摒弃的东西——这充其量只是一种幻想或者一种一致的理想，可是应当以此来进行探讨、辩论，甚至获得收益。史学家之所以一开始就优先选择过去的类型，而非现在的类型，是因为从构成的角度讲，他们想将真实置于过去（无论何种过去）一边并对一切“于当前”可能产生的意义抱一种同样是构成方面的怀疑态度。在各种各样的倾向和“自然的”疑虑之运动中，在形形色色的理论摒弃和特殊的要求中，我们觉得艺术史学家在这方面所做的仅仅是就词论词，而这些词就是指他自己的实践，这些词就是历史和艺术。我们觉得一种社会的一致性或者言论的（尤其是在大学里）一致性正通过这些活动渐渐形成——但是依据一种意

① “*Vezzoso*: 放荡的、做作的、冒失的、异想天开的、任性的、可爱的、小巧玲珑的、矫饰的、轻佻的。”《十五世纪意大利文艺复兴时期的眼睛》引用 J. 弗洛里奥的话，第 225 页。

② 出处同上，第 224—231 页。我在第 53 页的注解所提到的文章中详述了兰迪诺的这种对弗拉·安杰利科的类型批评。

想不到的方式。这是因为偶然支配着整个的形成过程，这一混乱的要求与摈弃的过程。因此艺术与历史非但没有为把它们结合在一起的实践建立一个坚实稳固的基础，反而为之树起了一道道认识论的巨大障碍……

虽然这种假设让人吃惊，但它只不过是一种有关特殊性的论说的逻辑结论，这种特殊性业已放弃对它的领域的真正范围的批评。^①就词论词而不同历史与艺术两者之间的关系，实际上就等于把下面的两个命题当公理来使用：首先，艺术是过去的一种事物并且是可以理解的，因为它进入了历史的观点中；其次，艺术是一种可见事物，一个有自己特殊身份、可界定的外观、界线标准和封闭的范围的事物。正是在默默接受这样的命令的同时，艺术史为自己的实践勾画出了范围：从现在起，它便在它“特殊性”的金光闪闪的笼子里向前走——也就是说它在里面转来转去。

这两个“公理”本身也在原地转圈，似乎一个是尾巴，而另一个则是追着尾巴的东西，况且这只尾巴不是别的事物的，就是它自己的。因此这两个命题是互补的，它们两个一起所实施的紧缩活动在一种自相矛盾的联系中找到了自己的一致，在这种矛盾联系中，某一种对过去的定义和某一种对可见的定义持久地结合在一起了。总之，这种联系的极端形式可以这样被表达出来：艺术结束了，一

^① R. 克兰清楚地意识到了这一点并对此忧心忡忡，他写道：“尤其对艺术史来说，一切理论问题都归结到这唯一的和基本的问题上：如何统一为艺术提供观点的历史与为历史提供对象的艺术呢？”参考《形式与心智——文艺复兴与现代艺术》，第374页。

一切都是可见。一切终于都成了可见，因为艺术走到了尽头（因为艺术是属于过去的一种事物）。艺术终于寿终正寝了，因为一切可能看得见的事物都被看过了，甚至连非艺术也不例外……我们正在传播另外一个悖论，一个把有关艺术的某些主张推入极限的假设吗？不仅仅如此。因为我们用这类标语在这里所做的只是为我们时代的两种平庸提供讲话的机会。一种暗地里制约着艺术史的实践的平庸——它同时也被一种更重要的模式论的平庸所制约，在这种模式论中，艺术史本身可能事先为自己的实践规定了范围。所有问题也许会随着分析的不断深入而变得明朗起来。

第一个平庸：既然艺术是属于过去的事物，那么它也应该是已经结束的东西和已死亡的事物。在一种不再欠可见和视觉（简言之，一种混沌）任何事物的因素中，在一种没有权威的环境中，我们大家都将唉声叹气地或厚颜无耻地谈论艺术死亡的地点，确切说是时代。这个时代始于何日呢？是何人将它终止的呢？艺术史——客体属格意义上的，即学科意义上的——只相信它只能在“主体”意义上的艺术史中，即在二十世纪——甚至在十九世纪——的某些本可能将美术的历史般的特殊性和客观公正的规则破坏掉的艺术家的言语和作品中找到了答案。在这种意义上，“艺术的终结”应该从或多或少被认为是破坏传统艺术的作品开始算起，例如马列维奇（Malevich）的《白上之白》，罗琴科（Rodchenko）在 1912 年画的《最后的油画》，马塞尔·杜尚的《现成品》，或者离我们更近的美国的糟糕的绘画及后现代派的思想体系……然而世界各地的

“艺术终结”都是一回事吗？一些人所谓的终结在另外一些人看来难道不是艺术依然能够，甚至应该成为的东西的被净化过的因素吗？所有这些表达的模棱两可甚至贫瘠，很快会一目了然。^①

再说，“艺术终结”构成了一个本身就很怪诞的短语：人们认为它既是后现代派的英雄们的口号，也是那些对现代艺术感到恐怖的人歇斯底里的呐喊……好像这种一方面是乐观的和慷慨激昂的，另一方面又是悲观的和惊慌失措的呐喊不足以减弱由两个敌对的乱党各自所坚持的说法的讽刺意味：这使人联想到了聋子们的对话（其中一个狂叫：艺术完蛋了！而另一个则反驳：一点也没有！艺术完蛋了！！）——甚至使人想到两支打着相同旗帜，或者吹着相同冲锋号的军队投入一场你死我活的战役的滑稽场面。

诚然，当两支军队挥动着“艺术完蛋了”这一标语时，它们在各自的叫嚷声中对艺术史的意义的理解却不同。它们之所以吹着同样的号角，是因为它们一起为一种“历史的意义”——一种艺术史的意义——的光荣而引吭高歌。说到底，“艺术的终结”这一表达只能从某个决定或预先假定艺术有一种历史并且这一历史有一种意义的人的口中说出来。假如艺术被认为是会死亡的话，那么，这就等于说它被预先认为是会诞生的，这就等于说它已经辩证地开始并

^① 在庞大的书目提要中，我们只能列举以下几本书作为参考：关于罗琴科的有 N. 达哈布金的《最后的油画》，A. B. 那可夫和 M. 柏特译，自由场出版社，巴黎，1972 年（特别参看第 40—42 页）。关于马塞尔·杜尚和“这就是艺术”这一评论的有特里·德·迪弗的近作《艺术之名——为了一种现代考古学》，午夜出版社，巴黎，1988 年。关于后现代主义的有 Y.-A. 布瓦的《现代主义与后现代主义》，《大百科全书》，大百科全书出版社，巴黎，1988 年，第 187—196 页。

把我们可以称之为它的自主目的论的某种东西发展到了极端。在这一领域，如同在其他领域一样，有关“终结”的思想是一种有关“目的”的思想，确切说是它的定义及它的身份和发展的类型鉴定的一部分。于是我们明白，艺术终结的“现代”动机实际上与艺术史本身的历史一样古老：这里的艺术史不是主体属格意义上的艺术史，因为并不是说一种实践在知道了它的终结之后就会变得有效，就有可能在一般的历史因素中顺利发展；可是我想谈一谈这种推论的顺序，它是为给一切实践活动赋予——从一种历史意义的角度——特殊意义而被建立的。艺术史不仅把其对象作为过去来渴望^①，即当成一个“简单过去”的物——如果我们可以这样说的话——来渴望，而且它还把它当作一成不变的、毫无生气的、破旧不堪的、孱弱衰败的、百无一用的，简言之，一个死物来渴望。事实上，这种令人悲痛的渴望是很荒诞离奇的，如同理性暗杀了它的对象之后又假仁假义地为它举行隆重的葬礼一样。

只要翻开西方第一部论艺术史的书，我们即刻就会读到对有关艺术的终结的缘由的解释。当然，这部著作仅仅是庞大的百科全书体系中的一个环节。这里指的就是《自然史》的第三十五卷。普林（Pline）一开始就开门见山地言明了已经过时的东西的特色：

“首先，我们将这样结束有关绘画的剩余话题（我们说绘画‘剩

^① 关于艺术史对“过去”的批评，达米施用这一个词代替“范例”和“来源”，请参考 H. 达米施的《透视法的起源》中的第 12—17 页，第 37—52 页和第 79—89 页。

下来的’东西，就像西塞罗曾这样说：剩下的很少，剩下来的全部都死了……），艺术曾在宫廷和民间广泛流行，它不仅享有盛名，而且还使很多热爱它和弘扬它的人扬名后世并永垂青史，可是它今天却惨遭被排挤的厄运（现在真正和完全被驱逐）……”^①

在这里，我们已经从这两个表面上相矛盾的主题的结合中得知了一些有关艺术史给其对象所确立的地位的事，这种艺术史正在创立它的对象：可以这样说，艺术被驱逐出它原来的世界是为了能作为“剩余”而被传给后世，也就是说作为不朽物而被传播。从某一种历史观看来，最永恒之物也许是那些以最完美的形式实现并完成了自己的死亡的物。普林之后又过了十五个世纪，被大家一致公认为艺术史之父的瓦萨里同时发表了著名的绘画艺术的“三种情况法”和他的亲笔论述，在此期间，一般意义上的艺术已经完成了它的自主目的论：

“我不想在细节中纠缠不休。我将写三个部分，亦即三个时代：从艺术的复兴起到我们的世纪止，它们各有各的侧重点，差异是显而易见的。

在第一个时代，也是最久远的时代里，我们实际上看到三种艺术远非是完美无缺的；尽管我们在其中找到好的因素，但它们所表现出的不足是如此之多，以至于不值得对它们进行太多的赞扬。可是，它

^① 普林·朗贤，《自然史》，第三十五卷，第一章、第2节，J.-M·克洛瓦西尔主编并翻译，美文出版社，巴黎，1985年，第36页。

们却为后来的天才艺术家提供了一个出发点，开辟了一条道路并提供了一种技术准备。就此而论，我们也应该说点它们的好话并给它们一点荣耀，即使被用艺术的严格尺度审度过的作品本身并不值得我们这样做。

在第二个时代里，表现在创作、绘画、风格和态度方面的进步是有目共睹的。前一个时代中的陈腐、拙笨、不协调和粗俗消失得无影无踪。可是谁敢肯定，在这一时代只有唯一一种在各方面都很完美的艺术，而且这种艺术已达到了我们今天创作、描画和着色的水平了呢？

第三个时代值得我们大加颂扬。我们可以肯定地说，艺术在临摹自然的道路上已经尽其所能而走得够远了，它攀升得那样高，以至于它害怕看到自己掉下来，它依然期望自己继续往上攀登。我本人就这一切想得很多，我认为这些艺术的本质中有一个特殊的品性：开始很不起眼，但慢慢地一边前进一边改善，直到最终达到完美的巅峰。”①

因此，从瓦萨里始，艺术就自己把自己定义^②成完美的一种观念（*idea*）之自主运动——我们会再谈论这个词，一种正趋于完整的观念。“绘画艺术”固有的历史性，它们不同时期的“差异”，每位艺术家的个性及每件作品的独特性，所有这一切离唯一的参照

① G. 瓦萨里，《意大利杰出画家、雕塑家和建筑师的生平》（1550—1568年），G. 米纳勒西编，桑索尼出版社，佛罗伦萨，1906年（1981年再版），第二章，第95—96页。法语译本由N. 布拉莫提耶翻译，A. 沙斯泰尔主编，贝尔热·勒夫罗出版社，巴黎，1983年，第三卷，第18—19页。

② 确切说客体属格意义上的艺术史定义了主体属格意义上的艺术史——有趣的是，两者的分裂可能应该发生在决定拿起画笔的画家身上。

点的还算得上远的距离已经被估算和测量过了，这个点在我们的文章中有一个共同的名字——完美的巅峰，它的专有名称在瓦萨里的著作中随处可见：米开朗基罗（*Michelangelo*）——*Michel-Ange* 是完美的典范，是完美作品的典范。^① 今天的许多历史学家仍然按照这种价值观来推理：它具有两个突出的优点，一是把历史当作一种理想的冒险活动来描绘，二是为今天的艺术商业的估价提供“经验性”的（我们权且称为理想主义的）参考。

再说，我们可以带着几分讽刺肯定地说，第一位伟大的艺术史学家，当然是在不知道的情况下——可一般来说，今天的艺术史学家不见得就知道得更多——已经就历史性选定了一种新黑格尔主义者的立场。^② 我们有什么可说的呢？我们只用三点就可以说明这种比黑格尔本人的体系更严谨、更丰富和更有效的体系的大概情况。简言之，这种体系，即新黑格尔主义者的体系（甚至前缀新所包含的一部分意义可能是被歪曲的）是把黑格尔的思想压缩成为历史平反昭雪的三点。第一，（艺术）史的动力存在于它的非凡人物之外。严格讲，正是它，这个“之外”，得到了自我实现：正是它在完美的巅峰中得到了自我完善。瓦萨里经常用神圣一词来形容它——是

① 作品的“生命”本身构成了 G. 瓦萨里著作的至高点，《意大利杰出画家、雕塑家和建筑师的生平》，第七章，第 135—404 页（法文译本第七章，第 169—340 页）。

② 这一点只是指历史性，至于未言明的认识哲学，我们将会看到，艺术史学家通常都是新康德主义者，但他们却不知道。要研究这种未言明的哲学、它在与其本身有关的实践中的角色、它与一种纯粹和简单的“世界观”的差异，请参考 L. 阿尔杜塞的《哲学与学者的自发哲学》，尤其是第 98—116 页。马斯佩罗出版社，巴黎，1974 年。

神指定了米开朗基罗（Michel-Ange），是神在他的创作中助了他一臂之力。我们也可以称它为观念和精神。^① 这是历史唯心主义悠久而亘古不变的传统。第二，历史是随着其天才人物或其奇异之物的死亡而被想象的。这就是黑格尔说的“历史的异常繁重的劳动”，它把神灵的全部内容具体化在每一种形式中，但是是通过否定和“轮换”的一种连续不断的运动来实现的，在这种轮换中每一个形式因要为历史揭示自己的真实^②而疲于奔命。因此，人们就抓住了黑格尔的那句尽人皆知的关于艺术终结的话^③，但这句话不言明的结果，对于艺术史学家，却成了悖论与冷酷无情的情理的奇怪混合体：最好先等待历史的对象的死——或者不得已时亲自将它杀死——以便确信能把它变成一种绝对的、完整的和真正的历史……所以，第三，这种精神和死亡的双重作用将因此使我们获得某种绝对知识之类的东西。我们记得，在《精神现象学》的最后两页，被构想的历史的主题愈来愈突出，黑格尔先给我们打了一个精彩的比喻，即他把变异比成“画廊”，然后又给我们讲解了精神“全神贯注于自我”的必要性，这种凝视一方面会导致历史的产生，另一方面会导致一个“新世界”的出现——期盼以久的绝对知识的世界的诞生：

① 黑格尔明确说到：“一般而言，世界史是精神在时间中的外化，一如观念是在空间中的外化一样。”G. W. F. 黑格尔，《历史哲学教程》（1837年），J. 吉贝兰译，弗汉出版社，巴黎，1970年，第62页。

② 黑格尔，《精神现象学》（1807年），J. 伊波里特、欧碧耶-蒙田译，巴黎，1941年。请分别参看第一章第27页和第二章第311页，第27和311页。

③ 有关对黑格尔本人的艺术的终结的严谨的分析，请参阅P. J. 拉巴里耶的谈话“当心智产生意义之时”，见《上帝之死》，同上。

“历史是在知识中被现实化的（精神的）变异，是自己充当中介的变异……这种变异表现为一种缓慢的运动和一系列精神活动以及一连串图像，其中每一个图像都被饰以丰富的精神财富，它精确地移动着，速度极其缓慢，因为这一自我必须透入并吸收它的实体的这一切财富。既然精神的完美在于完整地知道它的实体是什么，那么这种知识便是它全神贯注于自我的表现，在其中，精神放弃了它原有的存在并把它的形象托付给了记忆。”^①

这样，客观属格意义上的艺术史便给了自己把主观属格意义上的艺术史纳入自己范畴并将其同化的某种希望……我们现在回到历史的基本的强迫症上来，即历史的主要的和与死亡有关的强制上来——再说这种强制并不是它所特有，远非如此，根据这种强制，一种事物只有在死亡之后才能成为不朽的和可理解的。在此，我们将继续考察这样一个悖论，它指的是事后的被推向极端的暴虐——它的极可怕的和极具权威的效能。我们还记得，历史学家眼睁睁地看着黑格尔用这则悖论的术语相当精彩地确定了艺术作品的真实所在：

“（希腊）雕像如今只是些僵尸罢了，给它们赋予生命的灵魂逃遁了，颂歌只是一些被信义摒弃的词句。众神的餐桌上没有食物，精神养料、热闹的游戏和喜庆的节日不再能为意识本身恢复其与本质的令人快乐至极的一致性。诗歌作品缺乏精神的力量……它们在我们眼中会永远像现在这个样子：像是从树上摘下来的鲜美的果实，一种善意

^① G. W. F. 黑格尔，《精神现象学》，第二章，第311—312页。

的命运将它们献给了我们，像一位年轻姑娘在展示这些水果；它们的这种存在已不再有什么有效的生命可言了，因为曾经挂过它们的树、滋养过它们的土地、为它们提供过养分的元素、决定过它们生长环境的气候或者调节过它们生长过程的季节交替都已不复存在。因此，命运在把这些艺术作品交给我们时并没有把它们的世界，它们在其中生长、开花、结果的伦理生活的春季和夏季一同交给我们，而是仅仅给了我们对这种曾实际存在过的东西模糊的记忆或者冥想。所以，当我们欣赏这些作品时，我们的活动不再是一种神圣的崇拜活动，借助于这种活动，我们的意识或许能触及将它充盈的完美的真实。可是这种活动是一种外部的活动，它用几滴雨或几粒灰尘来净化这些果实，并且在曾环绕过它们、生成过它们并给过它们精神的内在因素的地方树立起了一个由外在和已死亡的因素构成的虚框，如语言、历史因素，等等，它出现的目的不是为了渗入它们的生命之中，而仅仅是为了亲自为自己表现它们。

然而，同样，那个献水果的少女要比当场展示这些果实的大自然（一年四季的果树、空气、光照等等条件和因素）强得多，因为她有意识的微笑和献水果的动作就是对所有这些条件的最高形式的综合，同样，给我们展示这些艺术作品的命运的精神包含了比画家本人和他们的道德生活更多的东西，因为它是从前被分散和仍然被外化在画家身上及他们的道德生活中的精神的冥想和内化。”^①

这篇文章令人钦佩，尤其是在它的每一个最细小的环节中

^① 黑格尔，《精神现象学》，第二章第261—262页。

都充满着辩证法。在我看来，这是一篇不安现状的论辩文。诚然，它的最终的一个看法是历史本可能内化和超越其对象的世界，因此也就是“意识到自我的”历史学家的综合是一种“高于”他自己的过去的对象的“形式”……可是这也是一篇没有忘记事后的与死亡有关的意义的文章。它知道历史文献只能树立起一种过去的已死亡的因素的虚框。它知道并告诉我们艺术史的时代既意味着上帝的死亡也意味着艺术的死亡。简言之，黑格尔没忘记一切知识所假设的丧失——一种关涉“它们的那种存在的有效生命”的丧失，如同他在谈到古希腊那些上古的和神秘的雕像时所说的话一样。今天，我们可以把这种丧失作为参考来考察这些可见物，即上述的“艺术作品”的人类学价值和视觉效果。“我们在看到这些雕像时所产生的崇敬感……无法让我们跪倒在它们面前”，黑格尔在他的美学课中这样说道。^① 假如艺术史学家仔细体会一下这样一篇文章所给予的教诲的话，他会发现其对象被不可避免地打开和劈开了：从现在起，它被置于他的目光之下，但却少了某种东西，这种东西当然是我们今天所不接受的东西：它实际上已被超越。但正是它给了这个对象整个生命，赋予了它功能和效能，正是它反过来将每个人置于对象的目光之下……从那时起所遇到的困难就是既要看剩下的（可见的）东西，又要召唤已经消逝的东西：简言之，探索这种消失的

^① 黑格尔，《美学》，S. 让克莱维奇译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1979年，第一章，第153页。

视觉的痕迹，即我们另称为（不包括一切临床的内涵）视觉的症候。^①

对艺术来说这是一项矛盾的任务吗？它如此自相矛盾，以至于这门学科所普遍采用的“新黑格尔式”腔调与重新仔细阅读黑格尔的理论不相融，或者避免用辩证的方法来讨论它自己的地位问题。它在其中所抓住的只有梦和对绝对知识的要求，而且这样做的时候，它同时落入了两个圈套中，即两个哲学的陷阱之中。第一个陷阱是形而上学层次上的，我们可以称其为本质的陷阱，这个词仍能让我们想起曾被亚里士多德使用过的著名的“索隆（Solon）之说”：盖棺定论（“如果我在苏格拉底活着时说他很幸福，那么他随时可以变得不幸，于是我所讲就不为真”）。^②因此，可能正是出于一种从根本上讲是形而上的动机，历史学家才想将其对象变成一个已过时之物：艺术作品，你死后我将告诉你你是谁。这样，当这种艺术史结束之后，我们才会肯定自己对它的评述是真的……从现在开始，我们更清楚为何这样一种终结是人们所暗中盼望的，以及为何“艺术之死”的主题长期以来能够反复出现在历史论文或有关绘画的理论文章之中了。

第二个陷阱是实证主义层次上的。它相信能通过一种最后的知识的胜利的答案来根除一切有关过去的“丧失”。它不再宣称艺术

① 症候一词在希腊文中的意思是坠落、一起跌落，是临时相遇、巧合，是突然出现的事件，目的是打乱事物的秩序——是无法预料的但又是最高的“偶然”法则。

② 关于索隆这句话及亚里士多德的“什么性”（被翻译成拉丁文的“什么性”）中的这一重要主题，请参考 P. 奥邦克的《亚里士多德论存在问题》，法国大学出版社，巴黎，1962 年（1972 年第 3 版），第 460—476 页。

已经死亡，而改口说艺术是不朽的。它千方百计地“保存”它，它把它“编造成册”，它已经把它“修复”。然而，艺术的终结这一老生常谈仅仅是一张辩证法的漫画，同样，这种过于自负的知识也将只是被应用于艺术作品中的黑格尔的绝对知识的漫画：一切都是可见的。

一言以蔽之，第二种陈词滥调，也就是第二个陷阱是这样的：自从艺术死亡和被解剖以来，一切都变成可见。自从艺术变成一个可被不间断地和一点不遗漏地参观的纪念物以来，一切都变成可见，因为艺术趁此机会也变得不朽和一目了然。今天，为了相信自己能够徜徉于中世纪或者文艺复兴时期的艺术之中，我们只需要去参观一家博物馆，或者打开一本附有很多精美插画的书本就足够了。我们只需要在一种新式的教堂捐款箱中投入一个硬币就可以在二百五十瓦的顶光中看到一个原始人祭坛后部所置的装饰屏，而且我们相信这样做比长时间伫立在半明半暗中能更深刻地理解其真谛，不过，我们却未曾想到它实际上正是为这种昏暗的氛围而设的，我们也不曾看到它依然在这种昏暗中，在其金色的底色的烘托之下放射着光芒。这样做会让一件艺术作品变得闻名遐迩吗？专家们将想尽一切办法使之变得可见并使之表现出良好的“视听”效果，如果可能的话，他们不知还会想出什么新的花样呢。另外，我们大家都纷纷慕名而来，为的是目睹我们那不朽的、被修复的、被奉为神明的、被用防弹玻璃严密保护起来的偶像的娟好秀丽的姿容，可是我们在这种橱窗中所看到的却只是我们自己的映象，似乎

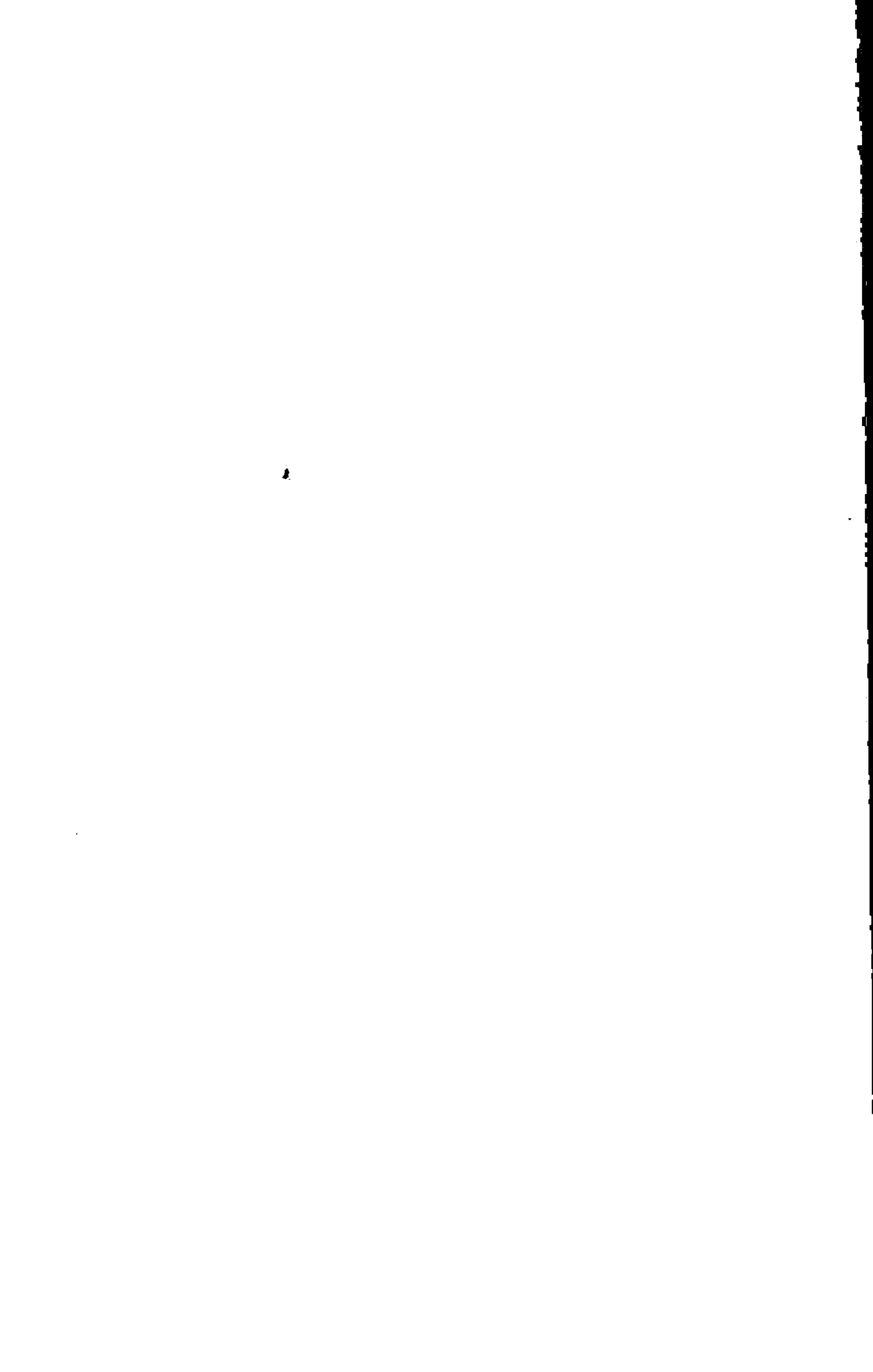
一张集体照事先已经永远地侵吞了这幅孤独的图像。^①

这就是可见的专横，这就是今日知识的广义上的屏障，这种关于艺术作品的知识被人为地制造出来又被人为地推介给每个人。诚然，堆积了许多可见物的地方很自然变成一个让人流连忘返的藏画室或者一个展览室，可同时它也变成了一个超市，艺术史便扮演起了管理这个超市的角色，尽管它自己有重任在身。它不断请求拨给它的资金，它相信自己日益膨胀的需求情况对它很有好处。不过在现实中，它却被困在这种需求的陷阱中：它被迫向所有人揭示“代表作的秘密”，它被逼只展出它认为可靠的物，它对要去不同地点，从拍卖大厅的台子到保险箱的几千件物品进行鉴定，然后这些物品便被买者锁进保险柜，束之高阁，如石沉大海。艺术史学家在这一切中以饱学之士的面孔出现，或者以“光明正大先生”的身份穿针引线，其实他们的这种角色既暧昧又可笑：他们介绍并为一次演出担保，即使他们只站在舞台的边缘，他们也不得不一直戴着他们那真实可靠的面具。

只要艺术史依然听任可见的专横的摆布的话，那么它将永远不会透彻地理解图像的视觉效果。既然它是一种历史，既然它试图理解过去，那么它一定要重视这样一个长期以来被颠倒的事实，它至少应考虑有关基督教艺术的那一部分：欲望先于需求，开口先于屏障，图像的原地点先于其后来被安放的位置。在可见艺术作品之前

^① 那么就去卢浮宫的蒙娜丽莎肖像前证实一下您在她的玻璃保护窗里看到的是否是一群旅游者的映象吧。在那里，除了对这一图像的狂热崇拜，不又多了一种视觉效果吗？

二、艺术复兴与完人的不朽



曾经发生过文艺复兴。神话般美丽的潮汐，人类思想的黄金时代，荟萃了一切发明创造的盛世。多么悦耳动听的词——这是一个了不起的词。它似乎正在走向没落，而在它行将就木的这一特殊时期，一个充满希望的未来却正在诞生并正在回忆，它重新合拢了过去或被遗忘的阴影并打开了一切意识的曙光之门。也许正是在意大利文艺复兴时期，我们今天所理解——尽管我们愈来愈不知所云——的艺术被发明了出来，无论如何，它也是被庄严地冠之以名^①。好像在这一领域的起源问题也只能通过文艺复兴这个词，这个重现起源的词来探讨。

有一件事情很肯定，那就是在起源和重现的起源之间，意大利十五和十六世纪的文艺复兴创造了一个凤凰时代，一个艺术从其骨灰中再生的时代。那么，这就等于假设曾有骨灰的存在，这就等于

① “我认为是文艺复兴‘这个秃子，这个患疥疮的人’，这个万恶之源创立了艺术的概念，我们至今依然沿用这一概念，尽管我们愈来愈不知其所云。它赋予了器物生产——工艺匠行业从古至今的存在理由——这个庄重且再也不能摆脱的地位，除非我们连器物也一同地抛弃。”R. 克兰，《“艺术作品”的失踪》（1967年），收于《形式与心知——文艺复兴与现代艺术》，第408页

假设艺术曾经已经死亡。在发明了艺术复活之说的同时，文艺复兴也拯救了一种有关艺术死亡的幻觉。然而，在艺术的诞生与死亡，在其死亡与复活的间隙中又存在着什么呢？存在着对其被构想的历史的质疑。因此文艺复兴传奇式的兴起应该孕育出一种历史的开端——艺术史的开端。今天，文艺复兴与艺术史的联系依然是那样的紧密和明显^①，以至于人们不再确切知道文艺复兴这一概念是一门被称为**艺术史**的伟大学科的成果呢，还是一门艺术史的可能性和概念本身只是被（自己）称为文艺复兴的一个伟大的文明时代的历史成果……这两种假设都有其真实的价值，特别是第二个，它相当确切地解释了艺术史在出现了四个世纪之后，仍然能够打着人文主义^②的旗号，甚至对一种冷酷无情的公设所带给它的无形压力不予理会的原因。这一公设是这样说的：要么艺术已死，要么它已重生，而且假如它已复活，那么它将只会更不朽……

实际上，这一公设属于一种认同、自我认识和强烈的愿望活动。我们假定客观意义上的艺术史——把艺术视为自身对象的学科——是作为艺术的一个自我认识的必要阶段，在某种程度上说，是作为它自己的洗礼而被创造出来。好像文艺复兴时期的艺术想作为与众不同的（和高雅的）主体而被确认时，它一时之间却看到自

① 最著名的艺术史学家，从 H. 沃尔夫林和 A. 瓦尔堡到 B. 博琅逊、E. 帕诺夫斯基、E. 翁德、E. 贡布里希、F. 哈特、A. 沙斯泰尔，等等，都首先从意大利文艺复兴开始他们的研究，这并非是偶然的。

② 请参看 E. 帕诺夫斯基的《艺术史是一门人文学科》（1940 年），M. 戴塞德和 B. 戴塞德译，《艺术作品及其意义——论“视觉艺术”》，伽利玛出版社，巴黎，1969 年，第 27—52 页。我们在以后的论述中会重提这本书。

己不得不作为客体——一种只有当自己有了一段历史以后才能获得自己全部意义的客体——而被置于别人的目光之下（事实上，是王公贵族的目光之下）。因此，创造艺术的历史曾经完全是一种实践的鉴定运动，这一实践试图在其自身之外，如在它的观点或理想之外，把自己建设成正统的和社会的秩序。为此，它必须进行一种分裂活动，使客体属格意义上的艺术史与主体属格意义的艺术史分离——从现在起，它成了一种被（自己和别人）物化的实践，但最终却获得了意义和承认。

这一辨认活动的主体工程是由十六世纪的一位灵巧、真诚，有教养且彬彬有礼的艺术家，一位对事业执着追求、锲而不舍的艺术家完成的。他在罗马、那不勒斯、威尼斯、波兰，尤其在佛罗伦萨画下了摆在一起足足有几平方公里的寓意画。他建了许多宫殿（尤其那座后来变成意大利文艺复兴最辉煌的奥非斯博物馆）。他曾建了几座陵墓并主持了米开朗基罗的葬礼，可是他最负盛名的作品却恰恰是一部讲述从契玛布埃（*Cimabue*）到今天的意大利最杰出的建筑师、画家和雕塑家的生活^①的浩繁的历史巨著。我们将会认出

① 请注意 G·瓦萨里的《传记》的第一版的完整书名《意大利杰出建筑师、画家和雕塑家的生平，从契玛布埃到我们的时代：由阿雷佐画家——乔治·瓦萨里用托斯卡纳方言撰写而成——一本极好的艺术名字入门介绍书》，L·托伦蒂诺出版社，佛罗伦萨，1550 年，二卷本。18 年后，他提交了一个增补并附上木刻肖像的新版本，并以一个稍差异、以画家名字为首的书名出版：《意大利杰出画家、雕塑家和建筑师的生平，由乔治·瓦萨里增补并附木刻肖像，记录 1550—1567 年年间已故及当代大师生平》，琼蒂出版社，佛罗伦萨，1568 年，3 卷本。关于两个版本之间瓦萨里的写作的变化，请参阅 R·拜塔里尼，《作家瓦萨里：如何从托伦蒂诺到吉安第》，选自《瓦萨里逝世四百年国际纪念会议文集》（1974 年），文艺复兴国家研究院，佛罗伦萨，1976 年，第 485—500 页。

担任过高斯莫·德·美第奇（Cosme de Médicis）时代的托茨卡纳公国的建筑师和画家的乔治·瓦萨里的图像，他是人文主义者的朋友、法兰西学院奠基人、经验丰富的收藏家。据常被后人引用的儒里尤斯·冯·史劳塞（Julius von Schlosser）的话来说，他是“艺术史的真正的鼻祖”，不管他所开创的事业给后人造成了好的还是坏的影响。^①

想研究从契玛布埃到十六世纪末的意大利艺术的任何人都将不可能走出瓦萨里的阴影。这是一片让人惬意的阴影，因为它是一个信息的宝库，是一部几乎是按日写的编年史，是一部目录，是一种对事物的“内在”看法：有谁能够比一位讲述文艺复兴时代名家们的生活的意大利画家更有资格为我们提供复兴艺术的情况呢？可是这同时也是一个极具欺骗性的影子。儒里尤斯·冯·史劳塞的看法得到了后人的认可。从 G. 米拉奈西开始，瓦萨里的近代出版商们提醒我们要对这一著作持怀疑态度：因为它也是一个不诚实、夸张、胡言乱语和反事实的宝库。简言之，今天的艺术史学家知道用

① 儒里尤斯·冯·史劳塞，《艺术文学》（1924 年），J. 萨维译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1984 年，第 341 页。瓦萨里在这部古典论著中占据着中心位置：它的第五卷的题目就叫《瓦萨里》，前面的几卷都以此卷视为引力点，比如第三卷题为《瓦萨里之前的历史编纂学》。帕诺夫斯基曾在《瓦萨里收藏的首页，或意大利文艺复兴眼中的歌特式风格》重提过瓦萨里是艺术史的创始人这一论断，M. 戴塞德和 B. 戴塞德译，《艺术作品及其意义——论视觉艺术》，伽利玛出版社，巴黎，1969 年，第 138 页：“艺术史的诞生。”请再参考 J. 胡塞特（Rouchette）的《瓦萨里留给我们的文艺复兴》，美文学出版社，巴黎，1959 年，第 113—406 页（“复兴艺术的第一个历史学家”）以及 E. 胡德（Rud）的《瓦萨里的一生与〈传记〉：第一位艺术史学家》，泰晤士与休斯顿出版社，伦敦，1963 年。

瓦萨里文章中的不确切性来估量它的价值。^①

这足以评判这样的一部著作吗？显然不够。不能仅仅把瓦萨里的“不精确”理解成可以纠正的错误。它们既是一些肯定的叙述策略，也是否定的叙述内容的“错误”。它们属于一项计划、一个想述说的意愿的一部分，这种宏愿已经在瓦萨里准备他的著作的十年间表现于那几千页密密麻麻的稿纸中，同时也表现于他为《传记》的再版所做的长达十八年的修改工作中——也许它今日仍然将会表现于一位想以《传记》为蓝本来编写并出版某种艺术史的学者，意大利的或非意大利的，密密麻麻的手稿中。这样一种起初以艺术史的构成（时间意义上的）为着眼点的叙述愿望如何能不困扰并赋予整个艺术史的构成（结构意义上的）以形式呢？如此一来，它今天依然与这一学科的理论现实性——它的目的之现实性为着眼点。事实上，问题是被这样提出来的：瓦萨里创立艺术史的目的是什么？尤其是，这一目的会让我们继承什么样的衣钵呢？^②

① 瓦萨里的《传记》一书主要的近代版本有 G. 米拉莱西（桑索尼出版社，佛罗伦萨，1878—1885 年，1973 年再版，9 卷），C. L. 拉江迪（里佐里出版社，米兰，1942—1950 年版，1971—1974 年再版，4 卷），P. 戴拉拜尔高拉、勒·革拉西和 G. 俳维塔里（图书俱乐部，米兰，1962 年出版，7 卷）以及由 R. 拜塔里尼和 P. 巴罗蒂评注的版本，收录了 1550 年及 1568 年的两篇文章（桑索尼出版社，佛罗伦萨，1966 年起陆续出版）。由 A. 沙斯泰尔主持下的法文译本于 1988 年由巴黎的贝尔杰－勒维罗出版社出版，共 1—卷。

② 在有关瓦萨里的数量惊人的论著中，我们的第一个问题往往都被论及，可第二个问题却无人问津。尽管如此，我们还是应该列举一些主要的论著：W. 卡拉坡的《瓦萨里研究》，格雷塞尔出版社，维也纳，1908 年。A. 布鲁特的《1450 到 1600 年意大利艺术理论》（1940 年），J. 德布西翻译，伽利玛出版社，巴黎，1966 年，第 149—173 页。《瓦萨里研究——〈传记〉出版 400 周年国际会议论（转下页）

让我们翻开《传记》——仅仅是翻开而已。大凡流传百世的佳作，它们的外围空白处从来就是目的栖身的最好的地方，那么，就让我们带着这种理论直觉停留于这些空白之地吧。^①在这一方面，瓦萨里的情况就是一个完美的典型，因为显而易见，他是想通过《传记》一书勾画出一种新的论说和写作体裁的“框架”，并想引导他的读者走上艺术知识的一个新纪元的河岸。《传记》的框架要被当作一个层叠和复杂的系统，要被当作一个合理化的程序的系统来读——和看。它是一个弹性范围，它是一个临时性的仪式，这种过渡性典礼决定着我们打开书时要进入的世界；它是一块新的活动场地，是一座崭新的圣堂：艺术史。瓦萨里邀请他的读者进入《传记》并对其一一介绍四种类型的合理化手段。他虽然就他为自己所提出的目的，即我们曾谈到过的那种伟大的鉴定运动，滔滔不绝地讲了很多，但没有人懂得他究竟在说些什么。翻开《传记》就等于已经削弱了这种微妙的辩证法，一种人类实践正通过它来寻觅自己

(接上页)文集》，桑索尼出版社，佛罗伦萨，1952年。T. S. R. 博阿斯的《瓦萨里其人其书》，华盛顿普林斯顿大学出版社和国家艺术博物馆1971年联合出版。R. 拜塔里尼，《瓦萨里—历史学家与艺术家》，同前；《乔治·瓦萨里——乔治·瓦萨里书中的权贵、文学家及艺术家》，亚当出版社，佛罗伦萨，1981年；P. 巴洛奇，《瓦萨里研究》，埃诺迪出版社，都灵，1984年；《乔治·瓦萨里与环境装饰和艺术史》(1981年)，奥勒斯基出版社，佛罗伦萨，1985年。有关瓦萨里的资料：《艺术杂志》，1988年第80期，第26—75页。R. 勒毛莱的《瓦萨里及其〈传记〉一书中的艺术批评词汇》，格勒诺布尔大学文学与语言出版社，1988年。

① 这种“直觉”事实上得益于对图注（请参考雅克·德里达的《绘画中的真理》的第19—168页）、对注解（请参考G·热奈特的《门槛》，巴黎瑟耶出版社1987年出版）以及对文本和画框（请参考L. 马兰的《从画框到装潢或绘画中的装饰问题》，《美学杂志》，第二十二卷，1982年第12期第16—25页）的重要研究。



图2. G. 瓦萨里,《传记》的卷首插图,第一版
(L. 托伦蒂诺, 佛罗伦萨, 1550年)。木刻版画。

利用美第奇家族“最谦卑”和“最忠心耿耿的仆人”^①身份，瓦萨里便用谦逊和歌功颂德这种两面三刀的伎俩开始编写他的长篇巨著。他身上既带着朝臣的唯唯诺诺，又带着艺术家 - 官吏的阿谀逢迎：因为他把辛勤劳动的结晶悉数献给了被尊奉为“唯一的艺术之父、缔造者和庇护者”的王子，因为他为了更好地颂扬高斯莫·德·美第奇“伟大的灵魂”和其“王者的风范”而把自己作为宫廷画家的工作贬得“粗俗不堪”并难登大雅之堂。可是他这样做同时却拉开了丰富多彩的颂歌舞舞台的帷幕，他最终将会在这一舞台上找到自己的角色。^② 此举既是对美第奇家族及其“荣耀的祖先们”的赞颂——其中美第奇本人懂得继承祖先的衣钵而为艺术提供了保护^③——同时也是对佛罗伦萨这座神话般的城市的赞美，瓦萨里在 1550 年的卷首插画中用两名孩童展示了一种独特的风景。然而，佛罗伦萨城对于它的公民来说，特别对那些使它变得辉煌的公民来说，也是艺术家的天堂。大约在 1400 年，菲力波·维拉尼 (Filipo Villani) 已经在他的《编年史》中将契玛布埃和乔托 (Giotto) 列入名人之中了，并且兰迪诺 (Landino) 在 1482 年出版的《神曲》的首页就插入一段对佛罗伦萨及其伟大的赞美词。身为托茨卡纳人的画家，瓦萨里所做的只是把这种为家乡的自豪写献辞的做法

^① 出处同上，第 4 页、第 7 页（译文的出处第一卷第 43 页、45 页）。应该指出的是，在多朗迪尼亞那版本中，瓦萨里也曾寻求过教皇儒勒三世的庇护。

^② 出处同上。

^③ 出处同上，第一卷首页（译本第一卷第 41 页）。关于作家和宫廷画师瓦萨里请参考 H. T. 范·维恩的《艺术文学与费朗兹大公国的宫廷艺术》，奥朗戴艺术学院，佛罗伦萨，1986 年。

搬到了一部罕见的历史巨著当中而已。^①

第二种合理化的步骤似乎在 1568 年版的书中显得更具体。初版所获得的巨大成功使得他在再版时又插入了一整套艺术家的木刻肖像画，以及很多 1550 年到 1567 年间尚健在的和已经去世的画家的传记，^② 其中最后一个传记实际上记述的是画家——历史学家本人……这部最终完成于 1568 年的著作清楚明白地告诉我们这样一种合理化的过程的筹码：瓦萨里想求助于一种社会团体组织，这个团体必须是一个得到过书籍或创立于 1563 年的佛罗伦萨画院的肯定和封赏的团体。佛罗伦萨画院一直认为艺术家的职业是“自由艺术”职业，而远非中世纪的同业行会以及缺乏独立精神的手工业。^③ 因此，1568 年瓦萨里给王子的题献加上了另一段献辞，足有两页整，并以书信体热情洋溢的语气开头：“我最亲爱和最杰出的艺术家们……”^④ 这篇书信体献辞讲了些什么呢？讲的是艺术家们对艺术的珍爱和他们的多才多艺。它重新提出有必要创立艺术史，以告诫人们不要忘记艺术家们的巨大功绩。它讲述了《传记》第一版的成功，“人们在书店里已找不到一本了”，以及第二版的艰辛。最后，它终于“解开包袱”，道出了关键性的东西，一个真正的雄心壮志——他要“让世界充满书”，并期望因此而得到报偿、尊敬

① 所以，G. 巴赞在他的《艺术史历史》一书中的第 15 页写道：“艺术史因佛罗伦萨人对自己的城市感到无比的自豪和骄傲而诞生。”

② 这是琼蒂版的题目。

③ 请参考 S. 郝西的《十四到十六世纪的社会现实和艺术理论》，费尔延尼出版社，米兰，1980 年。

④ G. 瓦萨里：《传记》第一卷第 9 页（译本第一卷第 47 页）。

和荣誉：

“在高雅和伟大的艺术面前，在最强悍的王子和最有才华的天才给予它的尊重和报偿面前，我们渴望用许多最优秀的书布满世界。但愿因为我的关怀而变得美丽的世界能让我们变得像这些有名的和卓异的才子们一样功德无量。那么，请带着感激欢迎这部我用爱为艺术家的荣誉和艺术的光荣而胜利完成的作品吧。”^①

几行之后，瓦萨里没有忘记提醒人们他亲自参加的这种艺术家的光荣——这是一种作为客体而加入他所叙述的历史之中和以首尾相接而结束的艺术史的游戏（客体属格最后一次再与主体属格的意义相交迭）。于是，瓦萨里置身于他的书的“末尾”，于框架的另一边，清楚意识到这种双重意义，谦卑的神情中透着得意。可是就在同一段落，瓦萨里却求助于一种起源：事实上，重生的历史学家怎么会置身于一种严格说来正在“诞生的”历史之外呢？这种历史就是普林讲述古代著名艺术家生平^②的历史。于是，这就是这种艺术的（重生）诞生的历史所提出的第三种合理化的过程：它不满足于依靠一个社会团体——被王子承认或属于某一个阶级的团体——它从现在起要勾勒出它们的时间范围。瓦萨里的文艺复兴需要一个

^① 出处同上，第一卷第11—12页（译本第一卷第48—49页）。

^② 出处同上，瓦萨里通过被收入1568年版本（第一卷第19—20页）的一封信的形式以及在第二部分的前言中（第二卷第94—97页，第三卷第19—20页）总结了“古代著名艺术家生平”。

光荣的过去，这一过去正是普林所歌颂的、阿伯莱（Apelle）应该为它提供的这样的过去。

可是文艺复兴同样也关涉未来，也就是说关涉一种目的论的看法。因此，第四种合理化的过程将使框架臻于完善，它将为体系画上句号：为此，它便求助于一种时间的终结。然而，瓦萨里作品所表现出的那股咄咄逼人的力量——甚至超出了他本人的初衷——却让我们相信时间的终结和艺术史的目的（主体属格意义上的）可能与艺术史的时间（主体属格意义上的）相吻合……

我们再回过头来看看瓦萨里所谓的重新命名、骨灰、遗忘——甚至应该说：名字的遗忘——指的到底是什么：

“因为时间的贪婪是显而易见的：它不满足于蚕食大批艺术家留下的作品及其重要的见证，它连那些因其他事情而非因作家的恻隐之心而被记住的人的名字都要抹去。在经过对古今事例的反复思考之后，我发现为数众多的古代及现代建筑学家、雕塑家和画家的名字连同他们的代表作品分散在意大利不同的地区，几乎快要被人遗忘且正在慢慢地销声匿迹。为了保存它们，为了使它们再次免遭被毁灭的厄运，为了尽可能长久地把它们保留在活人的记忆中，我花了很多时间寻找幸存的作品，满怀信心地找到艺术家的祖国、祖籍并了解他们所从事的主要活动，不辞劳苦地收集了他们以前的老关系和被他们的后人束之高阁的文章。我最终从中获得了很多乐趣和益处。”^①

^① 出处同上，第一卷第 91—92 页（译本第一卷第 53—54 页）。我们同样可以在第一卷的第 2 和第 9 页（译本的第 42 页和第 47 页）找到这一主题。

因此，昔日的艺术家们不是只死过一次，而是两次——好像在死亡夺去了他们的生命以及尘垢把他们的作品弄得污秽不堪之后，对他们名字的遗忘又毁灭了他们的灵魂。“时间毁灭一切”，瓦萨里开玩笑道，可是当一切死亡之后，当没有一个作家记得它们的名号是如何拼写时，时间就会更无情地毁掉它们……因为只有写作能记住一切：“如果没有作家把对画家的记忆传给后代的话，那么（画家们的作品）是不会为后人所知的，它们的创作者也一样”^①。这就是为什么应该先拿起笔写一部艺术史——实际上这是一个冠冕堂皇的理由。这也是为什么，照瓦萨里的说法，中世纪仅是个蒙昧的时代：因为它忘记了古代著名艺术家的名字并进而忘记了他们的榜样。当薄伽丘^②（Boccace）将乔托比作画家阿伯莱之时，当他赞美他模仿大自然的高超技艺之时，绘画本身便恢复了记忆，从阴影中走出并开始重生。最后，这就是为何瓦萨里一定要把他的编年史一直写到米开朗基罗和伟大的威尼斯画派这一代的理由：

“还有另外一个理由促使我这样做：将来会有一天还会发生这样 的事——由于人类的疏忽，或因时间作祟，或因上苍似乎不想再保留 世间事物的完整性，艺术必将重新陷入混乱并遭灭顶之灾。我祝愿刚

^① 出处同上，第一卷第222—223页（译本第一卷第221页）。我们还记得马 石那维尔曾写过一篇《论时间的记忆是如何消失的》的文章，非常精辟，收录于《关于帝托·李维的第一个十年的论文集（1513—1520年）》，第二卷，第五章，E. 巴兰库译，《瓦萨里全集》，伽利玛出版社，巴黎，1952年，第528—530页。

^② 又名乔瓦尼·薄伽丘，意大利作家（1313—1375年）。——译注

刚写下的一切文字和我将要讲述的所有事能（假如我的工作配得上这个重要角色的话）为维持艺术的生命尽绵薄之力。”^①。

这就是第一个企图，历史学家瓦萨里的第一个伟大的设想：把艺术家从他们的“第二次可能的死亡”中拯救出来，使艺术成为不被遗忘之物。或者，换种方式说：使之成为永恒和不朽。以它响亮的名字而不朽，以其被传下来的“名声”而永恒。这种意图又一次在书的框饰中被表露得淋漓尽致。首先，在第一版的封面画中，女像柱上的两个人物承担着一种寓意功能：右边那位手拿竖琴、头戴桂冠——这些是阿波罗神的特征——朝一位女性的脸的方向凝望。今天，对这张女人脸的解释似乎各有千秋。她手持火炬，脚踩一个球状物。对瓦萨里其他寓意作品的研究，尤其是对他为罗马的掌玺大臣公署的“伐乃斯家族大事记”所作的画的研究表明，这位女神像是永恒的化身。^②

然而，我们又在多朗迪尼亞那 (*Torrentiniana*) 版 (图 3) 的最后一页的版画中看到了她的图像，显得更鲜明，也更模棱两可。说她的图像更鲜明，是因为她占了版画的整个上部且手中的火炬——当然她本人也一样——所放射出的光芒如同一种光荣般照耀着中心空间。说她的图像更模棱两可，不是因为她的不同部分组成的

① G. 瓦萨里，《传记》，第一卷第 243 页（译本第一卷第 233 页）

② 请参考 J. 克里曼的《瓦萨里〈传记〉一书 1550 年和 1568 年两个版本中的木刻画》一文，见《G. 瓦萨里——乔治·瓦萨里书中的权贵、文学家与艺术家》一书的第 238 页。



图 3. G. 瓦萨里，《传记》的最后一页，第一版
(L. 托伦蒂诺，佛罗伦萨，1550 年)。木刻版画。

特征没有趣味和没有经过精心设计，而首先是因为她隐隐约约看上去像是个两性人，这使人联想到了复活天使——她的小号唤醒死者，其次是因为她同时也把信息女神的女性特征表现得很具体，信息女神为三种造型艺术——雕塑、建筑和绘画，由中间的三位帕尔卡女神象征——的荣光而吹响她的号角。这三位女神掌握着为她们而殉难的艺术家的命运——可怜的艺术家们横七竖八地躺卧在被遗忘的地面上。于是，我们明白对这个装饰图案的欣赏是自下而上的，并且它给历史活动本身赋予寓意，即这一活动旨在首先把艺术家从他们的“第二次死亡”中拯救过来，然后把他们放入光明和艺术之母的荣光照耀之中（因为艺术一词据说在意大利语中是按阴性变化的），最后再向世人道出他们的名字。

因此，一项历史计划的一般想法是把代表复活、永恒和荣光的不同人物集于一体，永恒的信息女神构成了瓦萨里思想的蓝本，我们也可以在他的绘画作品中找到这一基本思路——在他阿雷佐家中的《女神的房间》，或者在他构思于 1545 年的一幅类似的寓意装饰图案中^①。无论如何，由瓦萨里创立的艺术史是要把被遗忘的画家重新发掘出来，以便重新命名他们，以便让艺术成为不朽；于是，这种艺术就变得能再生了，在再生的同时，它得以最终获得它的双重身份：于起源中重新找到的不朽和得到弘扬的社会荣耀。这种双

^① 佛罗伦萨奥非斯博物馆素描室，编号 1618E。请参考 J. 克里曼的《木刻画》，出处同前，第 238—239 页，以及同一作者的另外一篇文章，《关于瓦萨里思想和形象艺术世界的一些人文概念》，收于《瓦萨里与环境装饰和艺术史》，第 73—77 页，此文在构思这幅寓意画的过程中对三位帕尔卡女神这一主题及阿里奥斯特的一篇文章（《愤怒的奥兰多》，第三十三章）的作用进行了探讨。

重身份指的就是瓦萨里在其著作的前言及题献中所实施的两种类型的合理化。从现在开始，我们几乎能在吹着号角和普照着艺术光辉的半男半女的人物身上看到艺术史本身的形象，这位博学、能使人死而复生并悉心呵护着他们的美名及充满母爱的天使的形象。

瓦萨里在 1568 年的琼蒂（图 4）中的扉画和封底插画中对这一切做了更具体的形象化。这就等于已经道出了他所做的一切的重要性和有的放矢的特点。这种看似一般的构图实际上会使人想起前一幅画的布局——1568 年的这幅木刻画与 1550 年的唯一不同的地方是它加强了对复活这一主题的表现：在 1550 年的画中，我们看到有七八个被囚禁于“遗忘”的炼狱中，其中两三个人在听到小号声后尚未完全苏醒，而我们现在于这幅画上看到有十六个人已明显醒了过来，也就是说他们都冲破了地面并越过了冥府的门槛。他们的身体过分夸张地扭动着破土而出。他们的动作不再是有气无力或迟缓，而是极有表现力，且发出响声；他们的头伸向女神们所坐的平台，或在振臂高呼，或在感谢上苍。

什么样的上苍呢？当然不是基督教的上帝，尽管我们的半男半女天使——“信息女神”——令人想到最后的审判中的某个场面。有三个喇叭口的小号曾被瓦萨里用来作米开朗基罗葬礼的寓意装饰图案，但在这里它却是一种戏剧手段：让死者轰然从地狱中破土而出。这种场面更接近奥维德的《变形记》（尤其是描写德卡里翁和皮拉的那一段），与圣 - 让的《圣启录》及他所想象的那些发光的怪物似乎相去甚远……无论如何，从地底下钻出来的人个个膘肥体壮且兴高采烈。例如，前面这位满脸胡须的壮汉那农牧神般的、夸张的

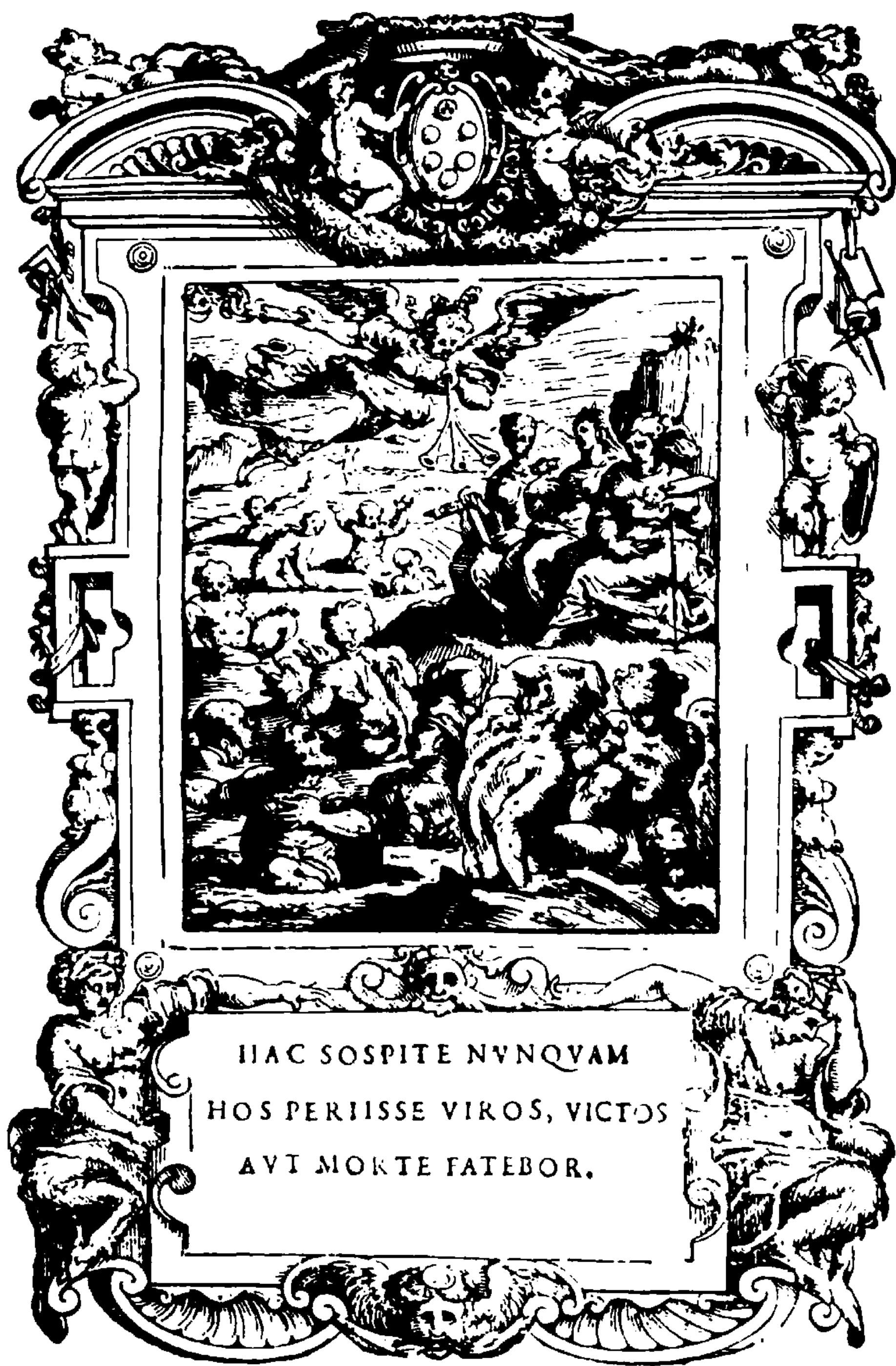


图4.G. 瓦萨里,《传记》的卷首插图与最后一页,第二版
(琼蒂出版社,佛罗伦萨,1568年)。木刻版画。

表情似乎不像是从基督教的炼狱中逃出来的。这幅画与基督教关于复活的绘画的区别主要表现在这三位女神身上，她们主持这一场面，就像在主持一场世俗的审判。她们公然将象征自己的物拿在手上——这些标志在别的画中是悬挂在靠近这些可爱的女人的饰框的上楣的。

最后，有一段铭文：“一声号响——这似乎是天使在吹他自己的小号——宣布了这些人永远不会死亡而且永远不会被死亡征服。”这一题铭是由人文主义者万桑佐·鲍基尼（Vincenzo Borghini）——瓦萨里的文学思想导师——根据《埃涅阿斯记》（*Enéide*)^① 中的一段故事改写而成的，但他马上作了几点最明显的说明：仅仅是在你们面前的这些数量有限的几个人从遗忘中走了出来，而不是“所有的人”，尽管基督教教理曾告诉你们他们将全部复活。因此，这些走出遗忘的人组成了一个阶层，一个从来就没有死亡的精英阶层。因此，严格地说，这样的一些精英谈不上什么复活，因为他们仅仅是被遗忘在中世纪的精神炼狱之中罢了。今天，由于永恒女神的号声和天使历史学家的笔而重新回到了瓦萨里的《传记》的边缘。

于是我们看到由瓦萨里所创立的这种差异系统与基督教肖像画中最为累赘繁琐的装饰图案之一的复活迥然不同，后者着重于表现在一个带女人气和世俗味的天使的召唤下以及在三位袒露着胸部的

① 维吉尔的《埃涅阿斯记》（史诗，为其代表作，歌颂罗马历史，赞扬帝国制度，企图从此鼓舞当时人民，巩固奥古斯都大帝的统治。——译注），第八章第470—471页；J. 克里曼，《木刻画》，出处同前，第239页。

胖妇人的注视中的耽于声色之乐的生灵。我们明白，所有这些反差与其说是建立了一种非关系倒不如说是建立了一种关系。不管这些人物被画成这个样子是有意或无意，他们毕竟可以算得上是滑稽的模仿，因为他们的背景是极其庄严肃穆的。我们也许可以冒昧假设，被放在《传记》扉页与封底的这样的一幅版画自始至终都是“有的放矢”的，可以说，这一目的就是正在被创立的艺术史的目的。^① 不管怎样，我们不会为未能在 1568 年的版画中重新找到两大类型的理想而迷惑不解，这两种类型已经在我们所称的瓦萨里文章的合理化程序的观点中得到了明确说明。我们顺便注意一下全部活动的诡辩特点，它提出的那些合理化的理由实际上是一些让人想望的理由……我们也顺便注意一下一个目标的提出（拯救被遗忘的著名艺术家的名字）能多么有效地帮助提升主体的地位（艺术史学家本身，作为新的人文主义者，一种新的和特殊类型的学者）。

第一种想望，即第一个被乞求的目的是形而上的。我们在被刻上去的题铭中就读到了这一目的，它是用（形而上的目的）这两个词所表达的。我们在长着翅膀和女性化的历史学家——他自称为永恒的信息女神——的寓意形象中看到了它。我们在所有瓦萨里求助于一种起源和求助于一种最后的终结的片段中能认出它。在这些段

^① 有关这种建立的“史前史”，请参阅儒里尤斯·冯·史劳塞的《艺术文学》（1924 年），第 221—303 页；R. 克拉泰梅尔的《意大利艺术史的开端》，收于《美学纲要》第五十卷，1929 年，第 49—63 页；G. 唐图里的《瓦萨里之前的艺术家传记》，收于《瓦萨里——历史学家和艺术家》，第 275—298 页。

落中，正在形成的东西什么都不是，而是一种次宗教，一种在被指定的“艺术”范围中被找到的宗教。它在把记忆——为了“重新命名”艺术家并把他们一劳永逸地置于信息女神的羽翼的保护之下而被运用的记忆——当作一种颂扬的工具来使用的基础上，趁机推广它的不朽这一概念。在这里，不朽有救世主特使相助：即艺术史学家，他的时代是以一种客体属格向一种主体属格的意外的迭合开始的……

这种虚设但非同一般的时代的第二个目的给不朽戴上了荣誉的光环，使其更加完美。在铭文中是这样说的：“*Hos viros*”（这些男人们），在给我们杰出的艺术家的献词中是这样写的：“我们艺术的高雅和伟大”。总之，瓦萨里所创建的宗教是一种等级的宗教——甚至是第一等级的宗教。它只关涉“精英分子”，当然这些精英分子是那些不仅有权利获得死后“永垂不朽的新名”的人，而且是“什么东西也不能阻止他们于今生中向更高等级攀登、追求更多荣誉”的人。^① 尽管他们出身卑微，但才华横溢的艺术家们——被历史学家“重新命名”的艺术家——将会在高高在上但却是实实在在的王公贵族阶级中占得一席之地。不要忘了，大公的王冠和美第奇家族的圣爵盖就在“信息女神”小号的垂直下方。从现在起，我们可以把瓦萨里编写的历史的第二个目的称为阿谀逢迎的目的^②。

① G. 瓦萨里，《传记》第一卷第91页（译本第一卷第53页）。

② 请参考H.T. 范·维恩的《艺术文学与费朗兹大公国的宫廷艺术》，佛罗伦萨奥朗戴艺术学院1986年出版。要了解意大利文艺复兴时期的宫廷简史，请参考S. 贝尔泰利和E. 卡尔贝罗·曹西的《文艺复兴时期的宫廷》，A. 蒙达多里出版社，米兰，1985年。

因此，艺术史在诞生或“重生”的同时，也创造出了一种新人类：一群优秀分子，一群不是因出身，而是因高尚的情操而跻身贵族阶层的人。他们构成了一种理想的人类，一群与王子同处于社会生活的巴那斯山顶的复活的半仙——这就是奉承所要达到的目的^①。另外，这一新族群还与真正的上帝分享创造力，特别是发明和创造瓦萨里称作素描（*disegno*）的形式的能力——我们在此触及了瓦萨里计划中形而上的一面。然而，我们是否有点夸张呢？我们真的认为素描是带有玄学色彩的一种概念吗？我们在谈论目的之时，是否忽略了主要的东西，即瓦萨里用他的新发现以及他可能的错误，用他调查的方法以及他的对象的特殊性所建立的一种新的历史知识体系呢？

今天，艺术史学家在瓦萨里是否是一个有条不紊的人，尤其在他是否是一个玄学家的问题上举棋不定。他们有时说他的思想其实很肤浅^②，他们甚至在思忖他究竟有没有一套自己的学说^③。他们有时却振振有辞地说其作品并没有被完成，因为它是在几十年的历程中被一点一滴写成的，而且一个版本与另一个版本之间的变动和

① 瓦萨里在罗马的掌玺大臣公署的壁画中，用信息女神和永恒女神的想象来赞颂教皇保罗三世对文学艺术的资助——他称之为美德的酬金……这证明永恒需要王子的酬劳。J. 克里曼曾一针见血地指出，瓦萨里在此混淆了两个原本是异质的概念：人道主义和阿谀逢迎。

② T. S. R. 博阿斯在他的著作《瓦萨里其人其书》的开篇中写道：“瓦萨里并不是一名有独到见地的思想家。”第3页。

③ A. 沙斯泰尔说：“瓦萨里是根据一种伟大的学说默默地构想出了一门缜密的历史（请看《传记》一书的法文译本第一卷第13页）。相反，R. 勒毛莱却在想：“瓦萨里仅仅只有一种学说吗？”见《瓦萨里及其〈传记〉一书中的艺术批评词汇》第100页，格勒诺布尔大学文学与语言出版社，1988年。

出入很大^①。埃尔文·帕诺夫斯基曾中肯地指出，由瓦萨里所设想的历史性中存在着内在矛盾：它力求综合，但到头来却以失败告终。那个鲜为人知的“进化论”或者“三种状态法”用伟大的生物学模式——儿童时期、青少年时期、成年时期——来组织瓦萨里的整个计划。帕诺夫斯基说，当这种从古代及从基督教信条中继承过来的混杂理论遇到自己的应用对象，即艺术作品时，会漏洞百出。^②因此，它既会使其对象的真实清晰地显现出来，但又会歪曲它。在其领域中，不仅教条主义常在计划中受挫，而且观察常在评价上受到重创。瓦萨里为了阐述艺术史的意义而重新发明的这种拯救的结构似乎也是一种焦虑的结构：帕诺夫斯基只讲了这一点。^③瓦萨里确实有自己的体系，但这是一种有裂痕的体系。我们在继承了这种辉煌的艺术史体系的同时也继承了它的裂痕。这就是要分析它的原因所在。

问题将不在于知道瓦萨里是否有一种完整或不完整的、独到的或一般的学说，而在于在一种正在演变中的学说之缺陷本身或不足中发现我们可以称之为目的的转变：其节奏总是两国同盟，因为目的总是在欲望与焦虑的产生中被道出来。我们正是把瓦萨里身上的这一转变定性为形而上：形而上是一个绘画时代所梦寐以求的辉煌

^① Z. 瓦兹宾斯基，《瓦萨里〈传记〉的两个版本中的历史概念》，收于《瓦萨里——历史学家和艺术家》，第1页。

^② 埃尔文·帕诺夫斯基，《西方艺术的复兴及其先驱者》（1960年），L. 韦龙译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1976年，第33页。

^③ 作者同上，《瓦萨里收藏的首页》，出处同前，第169—185页，瓦萨里最终被看成“一个貌似平静，但实际上极度动荡不安、常常接近绝望的时代的代表人物”。

胜利，但同样也是艺术的一种死亡的焦虑，在这种焦虑中，所有的画随着死亡而灰飞湮灭。我们不仅要从瓦萨里的方法，即一般所讲的艺术史的方法，所导致的结果的角度来评判它，而且还要从其理想，或者从其嫌恶，或者从其从未实现的意图的角度去考虑它——这些意图不决定任何“结果”，因为它们出自欲望的一种辩证。

因此，瓦萨里具有双重人格，为了简明起见，我们索性把这种双重人格区别开来：比方说，保留观察而舍弃评判。可是这种分离有悖瓦萨里作品的主旨，尤其是它会掩盖裂痕，我们所有的艺术史学家都是从这种裂痕中走过来的。我先用一点功夫来详细说明一下裂痕这一概念：这是一个被重新缝合的裂痕，它之所以经常不断地被缝合，是因为它经常不断地在形成。《传记》中所汇集的矛盾使瓦萨里的作品类似一座用互不相接的石块砌起来的庞大宫殿，看似摇摇欲坠，但实际上却被其三个部分的三段序言奇迹般地重新串接在一起。于是综合似乎在这一方面取得了巨大成功，它如同一幅贴上去的装饰图案，但在其美丽的外表下面裂痕却依然如故，即所谓美玉其外败絮其中罢了。这座建筑继续不停地在增高和变大。在此，我们可以想象得出，它是一个矫饰的庞然大物，是一个全部被画上熠熠闪光的图案的魔幻拍纸簿，而在拍纸簿蜡质的背面却不断留下一切忘却、后悔及改正的痕迹。

说到底，这种裂痕是将知识与真实分开的东西。^① 瓦萨里建立

^① J. 拉康，《科学与真实》（1965年），见《写作》，瑟耶出版社，巴黎，1966年，第855—877页。

了一个知识宝库，可他却是用仿真之线把这些知识织补在一起。不难理解，仿真与真实鲜有共同之处。因此瓦萨里为我们“描绘”——为我们表现了——一部伟大的仿真史，它提前缝合真正历史的所有裂缝，或者清除了真正历史中的不像是真实的事情。这就是为什么我们会如此爱不释手地阅读《传记》的原因：艺术史在其中像一部通俗的章回小说那样发展，恶人最终真正地一命呜呼（中世纪），而好人则“因真善美”死而复生（文艺复兴时期）……因而就出现了辨别修辞学中的那些比喻辞格的真正含义的困难；因而就出现了用来引导具体观察的综合思想对具体观察的巧妙掩盖；因而就出现了瓦萨里所用词汇的不稳定性，它们的不同意义常常被同时使用。但瓦萨里无论如何既要写出一篇有意义的文章，也就是说他的文章必须要有一个明确方向和一个符合逻辑推理的结论——我们在此重新找到了瓦萨里进化论之形而上的一面——同时又要写出一篇王子可以读得懂以及对所有的素描艺术家来说很具说服力和自我颂扬的文章——我们重新发现了这种正在自我创造的（我们的）艺术史的主要修辞学的内容。^①

① 儒里尤斯·冯·史劳塞曾在《艺术文学》中（1924年，J. 夏维翻译，巴黎弗拉马里翁出版社1984年出版）对这两个方面，即综合的和修辞学的方面进行了精辟的分析，请参阅第319—325页。G. 巴赞以这个主题再次论述，他写道：“艺术史的长老在他的母语中创造出了，并非一门新科学，而是一种新的文学体裁……瓦萨里没有写下艺术史，而是艺术史的小说。”（《艺术史的历史》，第45—46页）A. 沙斯泰尔则试图用模棱两可、在科学学科与文学体裁的边缘上的话来挽救：“瓦萨里因此发明了一门新的文学学科：艺术史。”（《传记》法文译本，第一卷，第16页）关于瓦萨里的文风，还可参阅M. 卡布齐，《瓦萨里的传记形式》，收于《瓦萨里——历史学家与艺术家》，第299—320页

但在十五世纪和十六世纪的历史知识构成问题上并不缺乏为现实主义的标准的重要性摇旗呐喊之人。先是列奥纳多·布鲁尼 (Leonardo Bruni)，然后是万桑佐·鲍基尼和吉昂巴迪斯塔·阿迪亚尼 (Giambattista Adriani)，他们都曾宣称敌视文学幻想作品，于是他们坚决主张把诗人的职能与历史学家的职能区别开。^① 然而，我们手头拥有瓦萨里和万桑佐·鲍基尼的通信集。它包括两人从 1546 到 1574 年间的书信来往，因而凭借这本通信集，我们就可以估计佛罗伦萨的才子之“现实主义的”观念对《传记》第二版的影响：假如在传记成分上，瓦萨里真的拒绝接受鲍基尼所提议的限度的话，那么他将会更广泛地扩展对作品的编目、编年和夸张的程序，这是人文主义者给他的建议。^② 可这就等于说，如人们通常所做，瓦萨里在 1550 年至 1568 年间从“文学”领域转到了严格意义上的艺术史的领域吗？完全不是。因为问题又一次存在于别处。

一种历史可以像人们所说的小说一样是现实主义的和精确的。现实主义和图录完全符合一篇论说文的修辞学特征的要求——但这对知识与真实之间的裂痕不起任何改变作用。事实上，瓦萨里列出了一些名单，确定了一些日期并考察了一些细节。如今天的历史学

① 这是 Z. 瓦兹宾斯基在一篇题为《历史的概念》的文章中引用的万桑佐·鲍基尼的原话。请再参考 W. 乃尔森的《事实还是虚构——文艺复兴时期讲故事者的困惑》的第 38—55 页，哈佛大学出版社 1973 年出版。

② 请参考 K. 弗赖，《G. 瓦萨里的文学遗产》，G. 米勒出版社，慕尼黑，1923—1930 年，第二卷。另外，可参考 Z. 瓦兹宾斯的《历史的概念》；以及 S. 阿尔珀斯的《细致描写与瓦萨里的作品〈传记〉》，收于《瓦尔堡与科陶德研究院报》，第二十三卷，1960 年，第 190—215 页。

家一样，他一定为自己制作了一套卡片。我们可以说，他甚至在得到万桑佐·鲍基尼的建议之前就已经着手为自己打造其艺术史最基本的工具之一，即他那套罕有的大师素描作品收藏^①。可是瓦萨里的目标就为此而改变了吗？一切似乎都很明确，因为其收藏远远不是按照历史的某种假定为“真实的”顺序来编排的，相反，它却成了发明一种顺序，发明历史的一种意义的最灵活方便的工具。进行一种收藏并不是用一系列具体的证据来说明正在形成的历史，而在于预先构想和制造这些证据的现实性，这其实就等于发明作为收集的修辞策略的历史本身。^② 这就无异于在证据之前选择顺序，在措辞之前选择关系，因此也就是说发明历史的一种现实——即一种象征性的次序。这就是圈定和隔离似乎有必要隔离的东西，或者创建位置、前因后果及类比等等关系。总而言之，这就是根据对象制定法规并赋予对象物一种意义。^③ 瓦萨里像撰写他的《传记》一书一样来编排他的《藏画》：他仿佛在穿珍珠（这只是为了说明他积聚知识财富的一种方法），目的是为了给他的项链以形状（用被预先构想的理想形状）并同时为了创造一件极品（依据贵族阶层的社

① 请参考 L. 科洛比《瓦萨里的藏画》，瓦莱奇出版社，佛罗伦萨，佛罗伦萨，1974 年，第二卷。

② 请参考收于《意大利艺术史二——艺术家和观众》（埃诺迪出版社，都灵，1979 年，第 3—82 页）一书中 P. 巴罗蒂的《从瓦萨里到朗西的历史编纂学和收藏主义》。可惜的是，在 K. 博米昂（Pomian）的研究中少了罗马—佛罗伦萨这一轴心阶段，见他的《收藏者、业余爱好者和好奇者——巴黎、威尼斯：十六到十八世纪》，伽利玛出版社，巴黎，1987 年。

③ 帕诺夫斯基注意到，瓦萨里的收藏的“开头严格遵守着艺术史的方法”。见巴洛夫斯在《艺术》中的《瓦萨里收藏的首页》一文，第 186 页。

会目标)①。

因此，瓦萨里在各个方面都有所得：他既获得了一种现实的和精确的知识、一个被树立的理想，又赢得了一个显赫的声誉。它们中的每一样东西都参与否定知识与真实之间的裂痕，并在庞然大物的表面重新勾画知识与真实之间的一致性。因此，瓦萨里的“意图”近似一种魔术活动：他用词来缝合裂口——这些词本身将在《传记》以外变成整个艺术史的概念图腾。这样，我们就找到了复兴。复兴这个文字图腾是为了表达现代历史的意义而被重新创造和再丰富的。这样，我们就找到了素描这个词图腾，它是为了表达通常被认为是模仿的艺术活动的共时和最终的意义而被重新创造和再丰富的。正是由于这样的一种魔术活动，“艺术史”这一最简单明了的短语才在瓦萨里的笔下被写成素描的复兴②。

我们看到，复兴是给一个可能被称为艺术史的绝对时代的创立赋予意义的东西。瓦萨里确信自己属于一个艺术史（主体属格意义

① 另外，《传记》与收藏画之间还通过被放置在绘画作品前面的艺术家的肖像画建立起了联系，就如同在1568年版的每部传记前都插一幅画家的肖像一样。人们知道，这个“脸谱博物馆”与保罗·焦维奥在他的高蒙湖边的别墅中所收藏的伟人肖像有直接的关系。请参考W.普林茨，《瓦萨里的艺术家肖像藏品：附有评论性目录的144幅肖像作品》（第二版1568年列传），载于《佛罗伦萨艺术史研究所通讯增刊》，第十二卷，1966；C.霍普，《G.瓦萨里的壁画及〈传奇〉书中的历史人物肖像》，见《G.瓦萨里与环境装饰和艺术史》，第321—338页。

② 显然还应该有别的“概念图腾”，对它们的继承无疑影响着这一学科的发展：R.勒毛莱在他的《瓦萨里及其〈传记〉一书中的艺术批评词汇》一书中对构图、幻想、优雅、创意、方法、分寸，等等这些词都做过被阐述，可惜的是他没有提出任何新的见解。

上的）已达到完美的最高境界的时代，他为了向我们详细汇报和回顾“这种复兴的进步”而发明了艺术史，这种进步如同一种被分成三个阶段的演变过程，每个阶段都不约而同地与人类生命的一个阶段相对应，并大体上与一个新世纪的开端同时起步。艺术从 1260 年开始复兴，从 1400 年开始走向成熟并建立起了一套真正的“艺术规则”；从 1500 年起，艺术大师们开始自如地使用这些规则并取得了前所未有的成就。^① 在这里应该再强调的是，作为学科的艺术史是与一种进步的观念一起诞生的——瓦萨里本人用词是 *progresso*（进步）或者 *augmento*（上升），一种从画家乔托，这位文艺复兴的第一个英雄开始，作为实践的艺术史就可能已演示过的进步：

“每个画家都依赖于自然：自然常常是他们的模特，他们则用自然中最美好的东西来千方百计地复制和模仿自然。人们把这种依赖性归于佛罗伦萨画家乔托，因为是他把肖像画引入了现实生活，如同现代画家所从事的绘画一样，从而使古代绘画艺术开始复活。”^②

① 瓦萨里，《传记》，第 4 卷，第 7—15 页。埃尔文·帕诺夫斯基：《西方艺术的复兴及其先驱者》，L. 万洪译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1976 年，第 31 页。

② 瓦萨里：《传记》，第一卷，第 369 和 372 页（译本第一卷第 102 页和第 104 页）。我们将会看到一种传统的观点，即“没有艺术进步的观念，就不会有艺术史”。E. H. 贡布里希：《文艺复兴时期艺术进步的概念及其后果》，见《标准与形式——文学复兴艺术研究》，菲登出版社，牛津，1966 年，第 10 页。请参考贡布里希的另外一篇文章：《进步的思想以及它在艺术中所捡回的东西》（1971 年），A. 莱维克译，见《图像环保学》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1983 年，第 221—289 页。E. 卡汉则通过指明瓦萨里所说的复兴的在中世纪的基础把这一概念相对化。见他发表于《瓦萨里——历史学家和艺术家》中的《瓦萨里及其关于复兴的观念》一文，第 259—266 页。

瓦萨里所引用的例子不是别的，而是但丁的肖像，后者是“他的同辈人和密友，是与画家乔托齐名的著名诗人”。^①因此，一切从一开始就被提了出来：画家职业的自由的、“诗意的”和知识的魅力以及肖像的变化价值的观念，这种观念一直延续到今天，这一肖像被当作一般所说的艺术风格的原基，甚至被当成艺术风格“进步”的标准本身。^②于是我们明白，文艺复兴先由乔托开创，然后由马萨奇奥引导，以及由米开朗基罗“完美地”实现——我们明白，文艺复兴是仿真的黄金时代的再现。

我们已经就此说得太多了：重新诞生于文艺复兴时代的东西是对自然的模仿。这就是伟大的概念图腾。这就是所有艺术－母亲的女神－母亲，这就是这种次宗教的至高无上的神明，这种宗教不愿再把另外的绝对视为自己愿望的主要标志，而是把它当成一个非常相对的“另外”、一个不断试图接近模仿的“真实”的“另外”。大家好像都认为艺术就是模仿，但却没有在意模仿这一概念一开始所遭受的主要批评。^③

① 瓦萨里：《传记》，第一卷，第372页（译本第二卷第104页）。请参考A.沙斯泰尔的《但丁的同龄人乔托》（1963年），见《寓言、形式和图像》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1978年，第377—386页。请特别参考E. H. 贡布里希的《乔托的但丁肖像》，见《伯林顿杂志》1979年第121期第471—483页。

② 黑格尔说的一句话只对之中精神状态作了精彩总结，他说：“绘画的进步总是指肖像画方面的进步。”见G. W. F. 黑格尔，《美学》，第七卷第119页。

③ 事实上，把柏拉图关于模仿的理论看成是对一般艺术活动的简单和纯粹的否定未免太草率了。请参阅J.-P. 魏尔兰的《柏拉图关于模仿的理论中的图像与表象》（1975年）一文，见《宗教、历史与理性》一书的第105—137页，马斯佩罗出版社，巴黎，1979年。我们同时也想到了普罗廷关于两种矛盾的相似的（转下页）

“是的，我们的艺术完全是模仿，先是自然的模仿，后是对最优秀的艺术家的作品的模仿。”^①

可是刚喊出口的口号就暴露了它的脆弱性。诚然，模仿将强迫人接受它的法则，它将完全控制，也许会暴虐地对待它的主题。可是它到底是何物呢？除了是一种有名无实的体系的傀儡女神之外，它还能是谁呢？在十六世纪的模仿中，哲学折衷主宰着艺术的命运，就像人们热衷在历史和艺术论文中描写这些命运一样。在十六世纪意大利文艺复兴的这种“艺术文学”中，没有什么能比模仿更不可动摇，可是一切并非变得易逝——确切地说不是不可靠，而是不可捉摸、繁茂昌盛和千变万化。模仿是文艺复兴时期的一个信条，但不能因此就说它是一条统一的原则。确切地说，它是一个极其庞大的变速、转化和中和一切类型的操作系统，是一个神奇的字眼，是一个“浮动的能指”，是一个能装四面来风的大袋子，是一个象征丰收的羊角，在其中，瓦萨里和许多其他人一样忙不迭地

(接上页) 理论，或者普色多·德尼的有名的“差异模仿”理论。对于模仿概念的当代评论，表参阅 J. 德里达，《经济模仿》，收于《陈述的模仿》，弗拉里翁出版社，巴黎，1975 年，第 55—93 页；另，见 P. 拉库-拉巴特，《排字法》，出处同前，第 165—270 页。P. 拉库-拉巴特，《现代人的模仿（排字法 2）》，加利雷出版社，巴黎，1986 年。

① 瓦萨里：《传记》第一卷第 222 页（译本第一卷第 221 页）。

捡拾着他们想拿出来的果实。^①

那么，模仿究竟是什么？是在我们模仿的对象面前甘拜下风，是争取与之打个平手，还是针锋相对，以期超越它，甚至完全消灭它呢？这些问题已是老生常谈，它们所包含的悖理至少也有两三个。瓦萨里和他的同辈人一直都强调艺术家对其临摹的对象的“依赖性”和他们之间的“平等性”——当幻想十分完美以及模仿的作品“至高无上”时，当临摹过程中画家应用了自己的创造力或方法之时……其实，从十五世纪以来，一直有人企图超过前人的全部油画作品，也就是说，他们在提倡模仿的同时，又推崇幻想——想象的能力，即使这两种概念在开始似乎水火不容。^② 同时大家也知道，文艺复兴对模仿是什么这一问题作出了两个完全不同的回答，可是它们被巧妙地混淆在一起。第一个回答说艺术只是在回忆和模仿美术，换句话说是古代艺术之后才得以再生的；第二个则说艺术只是在观察和模仿美丽的大自然之时才重生，并没有艺术大师人为的因素在起作用。虽然某些作者以二者必居其一的观点来描绘事

① 请参阅儒里尤斯·冯·史劳塞的《艺术文学》（1924年）中的第336—337页。他指出：“作者本人的美学观是模糊不清的，它像一个八面玲珑的异物。”J. 萨维译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1984年。以及J. 胡塞特的《瓦萨里留给我们的文艺复兴》第73—97页，美文学出版社，巴黎，1959年。另外请再参考R. 勒毛莱的《瓦萨里及其<传记>一书中的艺术批评词汇》的第99—152页，格勒诺布尔大学文学与语言出版社，1988年。

② 请参阅M. 肯普的《从模仿到幻想：意大利十五世纪文艺复兴时期所创造的词汇，视觉艺术中的灵感与天才》，见《中世纪和文艺复兴时期研究》，1977年第8期，第347—398页。

物，但其他人却认为这两种观点实际上表述的是同一个理想。^①

最后，瓦萨里和他的同辈人是很有道理的，因为一切均来自理想主义。按照十六世纪文艺复兴的人文主义者的说法，模仿美丽的大自然只是另一种使古代思想和艺术重生的方法；使用透视法并随心所欲地改变它仅仅为了获得西塞罗（Ciceron）和昆提利安（Quintilian）的修辞学所奉献的东西；在可见的范畴中推介现实主义的标准仅仅是另外一种保障**思想观念之权力**的方法。简言之，可见的专横与观念的暴虐仅仅是同一枚硬币的正反面。每一面的边缘便是绝对认识和绝对知识的陷阱和实质的陷阱。帕诺夫斯基并不是出于偶然才把他论西方艺术理论史的那篇随笔叫做《观念》，他在其中特别阐述了文艺复兴时期的“自然视象”是如何完整无损地向“观念的产生”靠拢。^②于是我们或许可以提出这样一个悖论，即现实主义（当然不是中世纪时期的现实主义，而是美学意义上的现实主义）在视觉艺术的领域中构成了玄学理想主义的腔调、风格和特殊的修辞学的基础。现实主义和理想主义互相串通起来，极力掩盖对方的缺陷，并带着必胜主义者的怪癖极力肯定它们之间的契合性和互映性。

① 请参考 F. 乌里维的《文艺复兴时期的诗歌模仿》，马佐拉第出版社，米兰，1959 年，第 62—74 页。关于模仿的双重意义的起源问题，请参阅 M. 巴克森德尔的《乔托与演说家——意大利油画的人文主义观众与绘画创作的发现，1350—1450 年》，克拉林顿出版社，牛津，1971 年，第 34 页、第 70—75 页、第 97 页、第 118 页。

② E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924 年），H. 约里译，伽利玛出版社，巴黎，1983 年，第 87 页。帕诺夫斯基在此否认这样被划定的范围仍属于形而上。

在此，当我们看到“艺术般的”现实被认识哲学的术语来表述时，我们并不会感到奇怪。观念一词已经在其中为自己单独提供了材料，但还有更不可思议的事。当瓦萨里本人用这个词时，他没有逾越这条微妙的界线，在这一界线之中，艺术史（其实实践价值的主体属格意义上的）却深深陷入了被从现在起设想为一种认识活动的艺术史之中。观念为促成这一转变提供了最普通的方法：瓦萨里说观念既是精神的内在，又是“现实的萃取物”。^① 后来，菲力波·巴尔迪努奇（Filippo Baldinucci）在他著名的《托茨卡纳绘画艺术词汇》一书中，依据知识的“彻底认识”和艺术创造这一双重标准给观念下了这样的定义：

“观念，就是对可被理解的对象的完整的认识，这种认识是从实际使用中获得并被有关的学说所肯定。——当我们的艺术家想说明一件作品非常有特色和有创新时，便使用这一词。”^②

应该严肃对待这些定义，而不要轻易将它们分类。应该努力弄懂它们所描述的这种转变和转移。艺术史诞生于这些转移之中。它常常持续不断地在转变。因此，它惯用的手法是形而上的，它向空中抛掷一枚金光闪闪的硬币，但从来不会告诉我们是谁抛的，是观

^① 请参考 R. 勒毛莱的《瓦萨里及其<传记>一书中的艺术批评词汇》，第 114—116 页。

^② F. 巴尔迪努奇：《托斯卡纳绘画艺术词汇》（1681 年），斯佩斯出版社，佛罗伦萨，1975 年，第 72 页。

念还是可见。硬币的每一面都为另一面说话。瓦萨里永远不会直截了当地回答“**我们用什么模仿？**”这一问题。当他回答：用眼睛，眼睛便被**观念**合理化了。当他回答：用精神，精神便被**可见**合理化了。这种双重合理性之间的关系是一种形而上的关系。瓦萨里自己也有一个神奇的字眼，也有他的“技术”用语，这个词能精心设置一切变化和转变：这就是素描。

在瓦萨里的笔下，素描首先指的是用来“把艺术当作一个统一的客体来建设”，甚至指把它当成一个完全独立的主体来建设的东西，可以说，素描为这一主体提供一种象征性的鉴别原则，“没有它，一切都形同虚设”，瓦萨里写道，他在其《素描三艺导言》一书的开篇中明确表示素描是“我们的三艺——建筑、雕塑和绘画——之父”，也就是说是它们的统一原则，是它们同属一类的严格标准。^① 正是它赋予女神—母亲——模仿——以形式并使之受孕，育出了端坐于《传记》中那些版画里的三位帕尔卡女神，她们掌管着被统一之后的艺术的命运……诚然，在瓦萨里之前，强调素描的重要性的文章并不少见。^② 但是在他之前，没有人如此大张旗鼓且郑重其事地肯定素描是构成一切被称为“艺术”的东西的基石。因此，瓦萨里的活动犹如一种洗礼：从现在起，我们不再说艺

^① 瓦萨里：《传记》第一卷第168和213页（译本第一卷第149和206页）。

^② 请参考L.B.阿尔伯特的《绘画》，第二章，第31节，第52—54页，以及P.巴罗蒂在他的著作《十六世纪意大利文艺复兴时期的文艺论著》中所引用的L.吉尔博迪的《绘画与雕塑》一文，里奇亚迪出版社，米兰，1971—1977年，第1899页：“绘画以及雕塑……”

术，而是说素描的各种艺术。毫无疑问，这种活动造成了很严重的后果，因为它将决定瓦萨里的整个历史观——并从而决定了被今天 的艺术史依然称为美术的东西的整体性。^①

简单地把素描这一概念孤立在那些学院式的喋喋不休的争论的狭窄范围之内是不合适的，那些争论无非是说素描与色彩是对立的，或者三者中的一种“较大的艺术”为了能与另外两种相抗衡而要求自己变得无比超卓。学院式的一词今天是被当作贬义形容词来用的，可是不要忘了，十六世纪意大利文艺复兴时期艺术学院有着广泛而深刻的社会基础，在那些艺术学院中，有关的辩论仅仅只有一种效果值（即使这一效果可能会导致不同的后果）。因为素描是三艺的共同点，所以它在这样的一些辩论中充当的当然是一个可能的仲裁者的角色。可是在此之前，从根本上讲，它确实是把艺术当作一种高雅的实践、一种缜密的实践、一种知识的和“自由的”实践来建设的——也就是说艺术是专门把精神从物质的束缚中解放出

① 例如，E. 帕诺夫斯基曾在《瓦萨里收藏的首页》的第177—178页写道：“他的论断对我们来说似乎是不言而喻的：被我们称为视觉艺术，更具体地说美术的内在统一性。（……）他的信念永远不会被动摇，即一切美术都是建立在相同的创造原则基础上并同步发展。”另外请参考P. O. 克里斯泰勒的《艺术的现代体系——反美学研究》，见《思想史杂志》1951年第12期，第496—527页。关于素描是一切艺术的原则，请参考P. 巴罗蒂的《十六世纪意大利文艺复兴时期的文艺论著》的第1897—2118页，它引用了A. F. 多尼、F. 德·奥朗德、B. 塞利尼、A. 阿洛里、R. 伯基尼、G. P. 洛马佐、G. B. 阿尔默尼尼、R. 阿尔伯迪、F. 佐卡利等人的文章。也请参阅P. 巴罗蒂的《关于十六世纪艺术的论文》，拉特查出版社，巴里，1960—1962年，第一章，第44—48页（B. 瓦尔基）和第127—129页（P. 皮诺）。以及展览目录：《欧洲十六世纪时期美第奇家族的佛罗伦萨和托斯卡纳——素描的首要地位》，美第奇出版社，佛罗伦萨，1980年，L. 贝尔蒂将素描作为“原型”谈论（第38页）。

制艺术颓废的危险为借口，企图禁止所有出身低贱的人学习绘画。^①

除了这些极端的，显然是孤立的想法，最主要的潮流是这样的：素描这一概念应当允许把艺术活动当作“自由的”活动，而不再是“手工的”活动来建设，理由是素描一词既指精神活动，也指手工活动。因此素描最终是把艺术作为一种知识认识的范畴来建设的。为了弄清这样一个过程的广度，我们必须回头看看《素描三艺导言》一书中论绘画的那一章，它的开头显得既庄重又过分注重文笔的华丽：

“源于智力的素描是我们三艺——建筑、雕刻和绘画——之父，它是从万物中精炼出的一条全称判断。它如自然万物的一种形式或概念，其尺度一直非常特别。不管是人体还是动物体，是植物还是建筑物，是雕塑还是绘画，我们都知道整体与部分、部分与部分之间以及各部分与整体之间所应该保持的比例是多少。从这种认识中诞生的一个概念或判断先在人们的头脑中勾画出某种东西的形式，这种形式后来被用手具体地表达了出来，于是这种从概念到具体的物的形成过程便被称为素描。我们可以总结说素描是我们思想中所拥有的概念的清楚表达和声明，或者是其他人心中所想象的和意识中所制造的东西的清楚表达和声明。……无论如何，当画家依据判断来创造一件物时，他需要依靠经过多年学习和训练的娴熟的双手，而不是凭借羽毛笔、针笔、炭笔（木炭条）、炭精条（铅笔）或其他工具，来准确地表现

^① 请参考 G. 巴赞的书《艺术史的历史——从瓦萨里到现今》的第 18 页，阿尔班·米歇尔出版社，巴黎，1986 年。

大自然所创造的一切东西。事实上，当智力凭借判断来创造被纯化的概念时，经过那么多年素描练习的手便会向人展示艺术的完美和杰出以及艺术家的卓异才华。”^①

显然，这样的一篇文章可能会引起文献学和理论界更广泛的的关注。我们在此只满足于强调其环形的和自相矛盾的结构。它的结构是环形，因为瓦萨里在向我们介绍绘画艺术时是从认识到认识、从智力到智力。简言之，他是从被构想为智力进程的素描开始，经过阐述之后又回到了被构想为创造者的知识的素描。它的结构是矛盾的，因为在一种情况下，人们从自然物和可见物的角度把素描定义为一种判断的普遍化的提取过程，而在另一种情况下，人们则把它定义为同一个判断的特殊化的表达：即它的感性的和表象的表达，是被手工劳动间接化的表达。因此，在一种情况下，素描为我们开辟一条能使我们摆脱感性世界而走向理性的“被纯化的概念”之路；在另外一种情况下，它将为我们开辟一条能使我们摆脱纯粹的判断但可以用“炭笔”或“炭精条”表达这种判断的道路。

或许，瓦萨里曾强烈要求得到他那不稳定的哲学家的地位并以自己画家的实践为依据，反驳过绘画上存在的某种感性和理性共存的二元论。假设这一件事真的存在过的话，那么，瓦萨里也许触及了一个重要问题的核心。可是他没有那样做，因为他过分担心把自

^① 瓦萨里：《传记》第一卷第168—169页（译本第一卷第149—150页，但译文在这一段中做了很大的改动，跟瓦萨里的原文有较大出入）。

己有关素描的概念与其时代知识类型混为一谈，因为他并不想消除而只想移动一下那些等级观念。于是他便试图找出一些“魔法”和折中的办法，以便能使循环性与矛盾性并存于他的有关图画的论述之中而相安无事。事实上，对他来说，素描是一个“富有魔力的”字眼，首先因为它是个多义词和异向词，是一个怎么用都可以的词。它几乎是一个飘忽不定的能指——且瓦萨里并没有排除这样使用它的可能性。在《意大利语大词典》中有关这个字的解释就有十八段，其中八段列举的是它的“具体”意义，剩余的十段则是它的“抽象”意义。这一切加起来大概相当于法语中 *dessin*（素描）和 *dessein*（构思）两个词的含义，这两个字的意义从前是相同的。^① 在此，我们掌握了理解瓦萨里语文学中素描一词的所需要的首要因素。

它是一个描述性的和形而上的词；它是一个技术性的和理想主义的词。它不仅能被用来形容人类的手的创造，而且也可以被用来描写人类的幻觉，同时也可以用来指人类的智力以及他们的灵魂——它最终指的是独一无二的造物主上帝。它诞生于艺术家的画室，指的是艺术家用木炭条或铅笔在一个可画画的东西上所得到的形式；它也指草图、在构思中的作品、计划、图解或者是动力线路图。它决定着所有这一切技术的规则，画家的规则，即能使线条变得精确和优雅的尺度——简言之，它指的是画出完美无缺的素描的标准……《传记》中的词汇通常是随着“素描的三个时代”的进

^① 请参考 S. 巴塔格利亚的《意大利语大词典》，第四卷，UTET 出版社，都灵，1966 年，第 653—655 页。

步而变化的，它将不断得到扩充和提高。艺术的规律将替代自然法则。可见的效果将成为可理解性的原因。总是受制于同一个神奇字眼的权威，在可以绘画的东西上创作的形式将变成哲人的形式，也就是说观念（也就是说对一切物质基础的否定）。①

此外，在这一点上，瓦萨里巧妙地——或干脆说是偷偷摸摸地——颠倒了《艺术宝典》一书中的一段的意思。在这本书中，琴尼诺·琴尼尼（Cennino Cennini）建议他的弟子先用石墨作素描一年，然后才可以逐渐地用“羽毛笔来处理”亮部、中间调子和暗部……他提出的这一切要求旨在让徒弟成为一名真正的实践家。他说“一名实干家”通过身体力行“可以熟记大量的素描”②。我们明白了这一点：琴尼尼认为素描能丰富画家头脑的物质实践，在瓦萨里的笔下却变成了一种理想的概念，这种概念在智力中形成之后就是以一种表象的表达明显地影响着艺术创作。作为专家的瓦萨里从未试图掩盖素描技巧的意义——这一点体现在他评述同辈人的作品的每一页文字中。然而，他却颠倒了推论的次序：他是从主体到客体，而不再从客体到主体，他把作为实践的素描看成作为概念的

① 请再参考 J. 胡塞特的《瓦萨里留给我们的文艺复兴》，巴黎美文学出版社 1959 年出版，第 79 页—97 页和见 J. 昂日利·多萨的《素描与创造——论瓦萨里的建筑学思想》，见《瓦萨里——历史学家和艺术家》第 773—782 页，以及 R. 勒毛莱的《瓦萨里及其<传记>一书中的艺术批评词汇》的第 184 页、第 185 页和第 193 页，格勒诺布尔，格勒诺布尔大学文学与语言出版社 1998 年出版。

② 桑尼诺·桑尼尼：《艺术宝典》，F. 泰佩斯迪编，隆卡西出版社，米兰，1984 年，第 36 页。V. 毛戴译，德诺贝尔出版社，巴黎，1982 年。译者在翻译时恰好把意思搞反了，他翻译成了“可以从脑子里挖掘出很多素描”，这种错误是后瓦萨里主义者的通病。

中，体现在一些整部论著中和一些简短的文章中：

“素描，指的是一切可被理解和感知的形式的综合表达形式，它赋予智力以光明并给实践活动以生命。”①

我们关于瓦萨里讲了这么多离题话，我们前面讲到什么地方了？我们讲到了这一点，即艺术论似乎终于可以命名其对象的生命原则了，为此，它使用了智力的和形式的或观念的哲学概念——这些概念神奇地被素描这一词工具化。因此，我们也就讲到了这一点，即艺术在其历史的论述中似乎将承认其真正的意图，并将用一门认识哲学的术语来描写出其真正的命运。可是在此期间却产生了一种奇怪的现象，这种现象产生的原因或许是这样的，即云集于学院里的著名艺术家们在研究这一新的领域，我们将称这一领域为艺术史：曾经很长一段时间发生过客体遮盖了主体和主体掩盖了客体这种事情。该学科，即艺术史，想从其研究对象中获取魔力；在从知识的角度去奠定它的基础时，该学科又想任意支配其研究对象。至于被它打开了领域之门的艺术知识，它只考虑、只接受一种被构想为知识的艺术、被构想为可见和观念相一致的艺术、被构想为是对它的视觉力量之否认和隶属于“素描”的专横的艺术。艺术不是被当作一个会思想的物——这种观点由来已久——而是被当作一个

① R. 阿尔伯特：《罗马绘画、雕塑和建筑艺术学院的起源与进步》，1604年，被P. 巴罗蒂在他的著作《十六世纪意大利文艺复兴时期的文艺论著》中引用，见第二卷，第2062页，也可参阅F. 巴尔迪努奇：《托斯卡纳绘画艺术词汇》，第51页。

知识的物体，一切属格被混为一谈。

在瓦萨里《传记》一书的琼蒂版问世四十年之后，我们仍然可以在一篇文章中看到这一运动的一个显著的，几乎是过分突出的症候。这篇文章是由画家达戴奥（Taddeo）的兄弟费德里科·佐卡利（Federico Zuccari）所写的，其手法和技巧显然与罗马素描学院所公开要求的标准如出一辙。^① 他远不像一名叫帕莱敖迪（Paleotti）的人那样谨小慎微，后者在定义图像时曾把一种内在概念与它的感性的实现相对立，他称这种实现为外在的素描^②。佐卡利更强调素描本身的绝对权力，他搬出一大堆理论，目的是要把这一概念与哲学范畴联系在一起。^③ 于是，这里所出现的是一种真正的认识论，而非一门美学或现象学。这种认识论提出了亚里士多德的权威，允诺解释素描这一“名词”和它的定义、品质、属类及必要性。它对外在素描和内在素描进行了区别并通过清晰明了的观念之标准证明了后者的优先性。素描与观念便因此互相证明了对方的价值：“我之所以不像逻辑学家和哲学家那样用意愿一词，或者不像神学家那样用典范或观念一词，是因为我是作为画家在说话，是因为我的话

① 费德里科·佐卡利：《绘画、雕塑和建筑艺术的观念》（1607年），D. 海坎普编，奥勒斯基出版社，佛罗伦萨，1961年，被P. 巴罗蒂在《十六世纪意大利文艺复兴时期的文艺论著》引用，见第二卷，第2062页。请参考S. 罗西的《观念与学院——费德里科·佐卡利艺术理论研究，内在图画与外在图画》，见《艺术史》1974年第20期，第37—56页。

② G. 帕莱敖迪：《神圣与世俗图像的心声》（1582年），P. 巴罗蒂编，见他的《十六世纪意大利文艺复兴时期的文艺论著》，第二卷，第132—149页（“我们从图片里听到了什么”）。

③ 费德里科·佐卡利：《绘画、雕塑和建筑艺术的观念》，第2063—2064页。

主要针对画家、雕塑家和建筑学家。他们对素描的必要的认识可以帮助他们更好地进行实际操作”。^①

然而，这种对画家职业的要求并不影响素描这一概念的实质。从现在起，素描指的不再是用手所表达的思想，它也不再代表感性中某种明白易懂的东西。它仅仅表达的是**观念**，是把画家的意愿当作其绘画行为的**观念**。因此，佐卡利比瓦萨里走得更远。另外，他还指出了瓦萨里所犯的“严重错误”，即他把素描说成某种可在实践中自然获得的东西……假如素描是**观念**，那么它就是先天的：从此，它将被认为是灵魂的一种能力或者是一种先天的知识。它对艺术家不会有任何帮助，因为它就是艺术的原因本身。^② 在这种夹带着玄学和自身含糊不清的逻辑中，素描终于被当作是人、天使和上帝身上共有的东西：一种灵魂；于是，佐卡利把素描这个词一个字母一个字母地拼写成 DI-SEGN-O 并把它重新组合成 “*segno di Dio*”，即代表上帝的符号。“这本身已一目了然”，他总结说——同时他还颇具胆识地补充说素描“几乎是另外一个被创造的神灵”，是上帝为了在天使和人类中更好地凸显自己而创造的神。^③ 十个形而上的特质使整个体系臻于完善：

① 同上，第 2065 页。作者在后面的文章中还把画画和理解看成是等价的。E. 帕诺夫斯基曾在《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924 年）一书中对此片段进行过评论，第 107—108 页。

② 费德里科·佐卡利：《绘画、雕塑和建筑艺术的观念》，第 2074 页、第 2080—2081 页。

③ 同上，2068—2070 页、第 2107—2118 页。

“内在和外在素描的十种特质：1. 一切人类智慧共同的内在对象。2. 人类一切已完成的认识的最终期限。3. 一切智力的和感性的形式的表达形式。4. 由艺术所创造的所有东西及其一切概念的内在典型。5. 几乎是另一位神灵，另一种原生的自然，在这种自然中生存着由艺术所创造的物。6. 神性在我们身上点燃的炽热的火花。7. 智力的内在和外在的光芒。8. 我们活动的第一内在动力、原则和终结。9. 一切科学与实践的给养和生命。10. 一切美德的发扬光大和光荣的激励，通过它们，人类的工业和艺术最终带给了人类所需的一切利益。”^①

事实上，这一体系似乎被完成了，至少被建立了起来。其中一切应有尽有，甚至连“光荣的激励”和对具象艺术再度的毕恭毕敬的态度都不缺少。^② 然而，最特别的是，某种东西在文艺复兴时期神秘的熔炉中诞生了：这就是我们通常听到的美术一词，确切说，这一术语形成于艺术史的说法被提出的时期——美术是作为艺术史论的赌注和后果而出现的。艺术史既是次宗教、不朽的修辞学，同时又是一门知识的基础，于是，它就在论述的主体进行自我创造的同一运动中创造了它的对象，艺术。在这种次宗教中，需要通过智力才能理解的东西变成了用感觉就可以弄懂的东西，而且素描的神

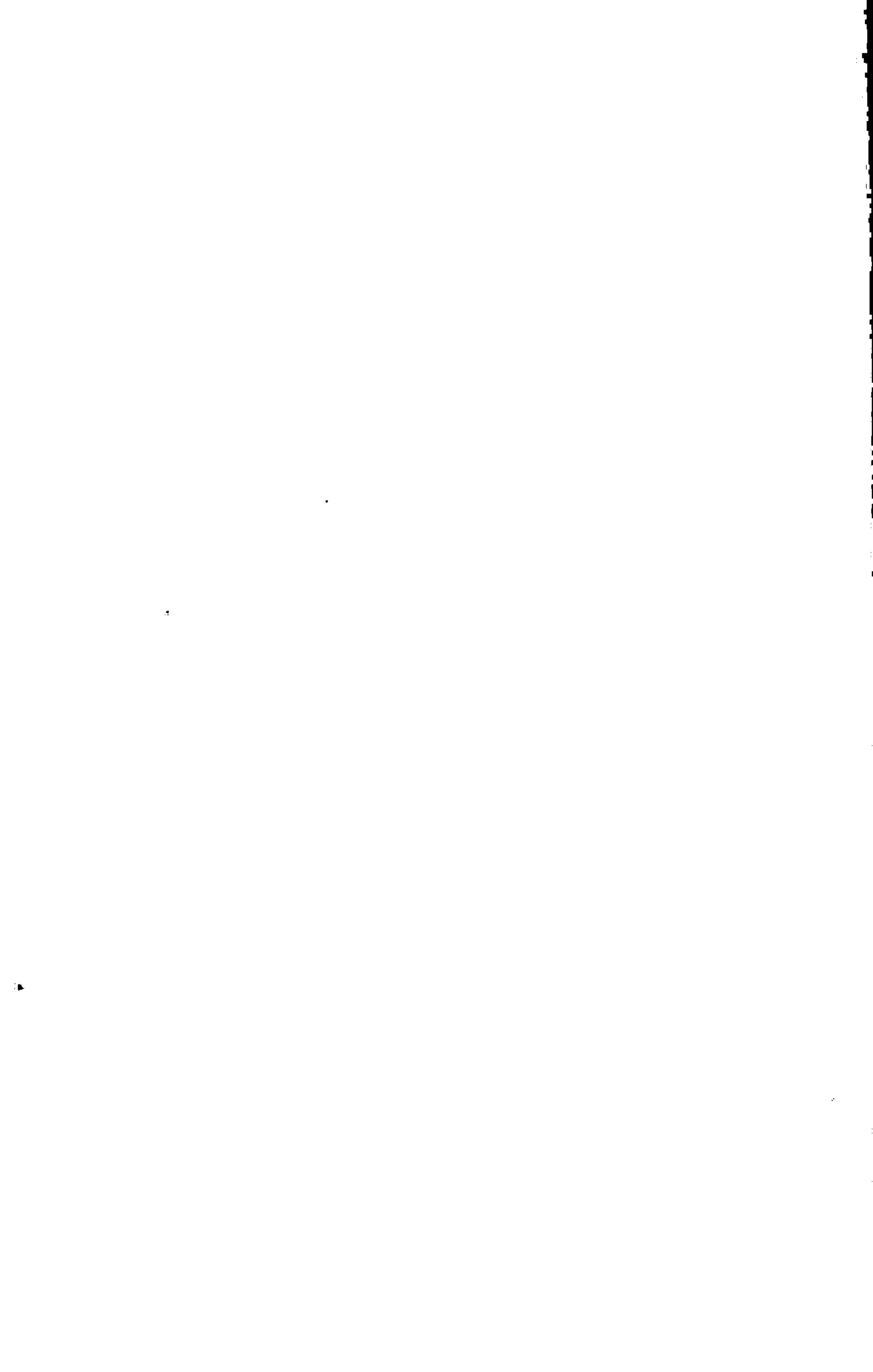
^① 这篇文章后来被 R. 阿尔伯特引用，见他的著作《罗马绘画、雕塑和建筑艺术学院的起源与进步》，第 2060—2061 页。

^② 请参考 S. 罗西的《观念与学院——费德里科·佐卡利艺术理论研究，内在图画与外在图画》，见《艺术史》1974 年第 20 期第 55 页。这篇文章准确地注意到，在这一伟大的运动结束时，佐卡利是如何把具象艺术重放于教堂、国家、甚至军队中的。

奇作用是智力吸纳感觉的催化剂；在这种不朽的修辞学中，艺术家在永恒信息女神的天空中与半神相会；最后，作为基础的这种知识指的是曾经需要证明和需要使其变得易懂、聪慧和“自由”的这种创造者的智慧。这样，艺术史便按照自己的图像创造了艺术——它的特殊的、被特殊化的图像，它的辉煌和完美的图像。



三、简单理性范围内的艺术史



开端并非是只发生过一次并将永不再发生的事，它也是——甚至这样说更确切——目前仿佛从很遥远的地方回到我们身边并触及我们心灵最隐秘之处的事，犹如一种恒定但无法预料的回转，突然向我们揭明它的符号或症候。因此，它虽愈来愈久远，却愈来愈接近我们的现在——我们有义务记忆、受记忆支配和成为记忆工具的现在。^① 因此，当我们今天把艺术史变成这种正在自我创造的论说的固有目的时，我们或许不应该相信永远得到了解脱。不管瓦萨里离我们明显关心的问题多么遥远，不管他出于何种动机，好的或坏的或非理性的，但他毕竟把名为艺术史的知识的目的传给了我们。他留给了我们对传记成分的痴迷，对这群“超凡脱俗的”艺术家的强烈的好奇心，对他们过分的留恋或相反对他们最微不足道的所作所为的反复推敲和验证的癖好。他给我们留下了规则与反规则的辩证法，即既要遵守规则又可以打破规则的微妙游戏。根据情况，这种卖矛又卖盾的做法可以说是最高明的，也可以说是最拙劣的。

^① 请参阅 P. 费迪达的文章《消逝的过去与对遥远往事的模糊回忆的现在——语言的记忆力量和叙事诗》，同前。

人们看到，瓦萨里暗示我们艺术曾有一天（那一天被称为乔托）从它的骨灰中重生，因此也就是说它曾经已经死去（在那个被称为中世纪的漫长的黑夜里），而且它随时都有可能在已取得辉煌成就的基础上冒险再死一次，因为死亡是它一直携带在身上的基本条件。在重生与第二次死亡之间，瓦萨里为了拯救和证明一切而插入了一个有关不朽的新的提问法：这是被一位新的名叫**艺术史学家的复活天使**（图3）所创造和高声说出来的不朽。天使的手里举着一把光芒四射的火炬——通过它，人们可以看到整个瓦萨里提问法的基本概念：永久的名誉，这简单的几个字已经表明伦理的、阿谀的、政治的理想与形而上的、认识论的理想是同谋的，它们为这种艺术的新知识奠定了基础。

从这一切中，我们直接或间接地继承了前人的衣钵。当我们审视“艺术史”现象悠长的岁月时，当我们从总体上审查它的实践时，我们只会为持续不断的运动和它坚韧不拔的目的感到惊讶。人们对传记成分的痴迷丝毫未变，这种痴迷今天主要表现在两个方面，其一，人们依旧在勤勉且固执地纂写着专著；其二，人们依旧大量地把艺术史当成一种艺术家的历史来讲述——在这一历史中，艺术家的作品常常只是被用来作史书的插图，而很少被当成欣赏和思考的对象。在一种对心理学和精神分析学不恰当的运用中，“临床诊断”的怪癖找到了其新的应用领域。规则与反规则的双向游戏也没有中断过：随着论说的发展，一套风格标准被建立了起来，而且二流画家被偷偷地划了等级，天才画家则被公开排了队。在这些好与坏的差异幅度中存在着一系列如此具体可见的价值，以致于这

些价值知道很快把自己变成交易所的“牌价”和可兑换的货币。因此，瓦萨里所编写的趋炎附势的历史的理想不但没有销声匿迹，反而变成了商品层次上的理想——可是，如人们所说，它也变成了现实和“需要”。目前，我们尚缺少一门社会学，甚至一门人种学，来研究使艺术得以“生存”并穿梭于拍卖行和画廊、往返于让人瞠目结舌的私人收藏和公立博物馆、奔走于走私集团和学者团体之间的这群人。^① 所有这一切并不妨碍“艺术的死亡与重生”的轮回。不管人们是喜是忧，这样的理想的确构成了今日随处可见的泛艺术论和文化论的一部分。理想也许被颠倒了，可是颠倒一种形而上并不是将它翻转过来——这甚至在某种意义上说重新引导它。

但是这种延续性的典型还很含糊，尚不能解释很多事情。最初的东西总会再次出现——但它不是一种简单的再现。它会使用迂回手法和辩证法，而这些方法本身有着自己的历史和策略。如果我们要对自己作为艺术史学家的行为做一番思考，如果我们要扪心自问——我们应该经常这样做——我们所编写的艺术史到底花了多大的代价进行自身建设，那么我们必须问一问自己的理性以及它出现的条件。这可能是，我强调一下，艺术史的有问题的一项历史任务；我们尚未搞清楚，但我们至少可以勾勒出一种运动的粗略轨迹。我们能以选择性的症候之名义发现创造者瓦萨里本人是如何被

^① 请参考 J. 穆兰的《法国的绘画市场》，午夜出版社，巴黎，1967 年（1989 年再版）。P. 布尔迪厄：《象征性的财产市场》，见《社会学年鉴》，第二十二卷，1971 年，第 49—126 页。H. S. 贝克：《艺术世界》（1982 年），J. 布尼奥尔译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1988 年（它用了一个章节来论述“美学家”和“评论家”，但却没有提艺术史学家）。

他的最优秀的“孩子们”拜读、追随、批判、打倒和昭雪的。我们在这里不是要为首位伟大的艺术史学家树碑立传：这样做就等于很快接受了瓦萨里的这种天真的想法，即正是艺术史学家们独自创造着他们学科的历史……确切地说，我们要在这里顺着一个非常困难但非常重要的问题所提供的错综复杂的线索，摸清这个问题所关涉的一种论说的创造能力的情况，这种论说是关于它声称要描述的对象的论说。一切知识领域之所以被创立，是因为它自以为达到了既定的目标；一切知识领域之所以在不断地完善自己，是因为它“看到自己”完全有可能掌握它仍然未掌握的知识的总和，为此，它为自己树立了一个理想，并专心致志于此理想的实现之中。然而，艺术史论说这样做时很可能把其对象引入歧途，因为它的理想也可能是不正确的：它使其对象屈从于这个理想，它在想象它的样子，它目不转睛地注视着它，确切地说，它在对它进行预见——简言之，它在赋予对象形式并在提前创造它。据此而论，我们或许可以毫不夸张地说，十六世纪的艺术史是依照自己的图像开始对艺术进行创造的，它目的是为了能让自己作为“客观的”论说而被创立。

这一图像有没有变？我们是否已死里逃生了？假如说我们已逃过了这一劫，那么我们是否逃得出这样一个自映的创造过程呢？要回答这一问题，我们也许该聆听一下艺术史——仍然熏陶着我们的艺术史——在论及其对象时所采用的腔调。然而，在历史中勾画出自己轨迹的是一种辩证法的运动，通过这种辩证，事物被否定或被颠倒的目的只是为了在后来的一种相同的综合内部被反转——确切地说，在综合的一种相同的抽象过程中被反转，不管它们先前的明

确的内容是什么。因为从现在起我们打算考察的是一个简单理性（实际上并不那么简单，但自发地保持不变）的不明确的运动。

人们不是不知道瓦萨里《传记》一书的出版所带来的巨大成功。这不仅是一次上流社会的或是在特定社会环境中的成功，而且也是一个结构性的转折点，是对一种新的论说形式的使用的开端，直到十八世纪，没有人对这种论说形式的最基本的前提提出过怀疑，无论是在西班牙、德国或者甚至在荷兰。帕诺夫斯基曾提出过一个颇为新颖的观点，即意大利和荷兰分别代表绘画中的两个极端，这种“两极性”^① 或许存在于艺术中，存在于主体属格意义上的艺术的历史中，但它并不存在于按照艺术论的“客观”意义来理解的艺术史中。因此，不管是卡莱尔·万·芒德（Carel Van Mandel）也好，是弗兰西斯科·帕切科（Francisco Pacheco）也好，还是约吉姆·冯·桑达特（Joachim von Sandrart）也好，他们都曾受过瓦萨里的启发。^② 在十七世纪，虽然当时在法兰西学院掀起了一股声讨瓦萨里历史的叙述结构的浪潮，但那些批评只是为了强化一种规范的思想，这种思想直接来源于《素描三艺导言》和一般艺术

^① 请参看帕诺夫斯基的《早期荷兰绘画——它的起源和特征》，哈佛大学出版社，剑桥，1953年，第一章，第1—20页。

^② 请参考卡莱尔·范·芒德的《画家录》（1604年），H. 黑曼斯翻译，鲁昂出版社，巴黎，1884—1885年出版；佛兰西斯科·帕切科的《绘画艺术》（1649年），L. 法利·戴斯特译，克林克西科出版社，巴黎，1986年；约吉姆·冯·桑达特的《建筑、雕塑与绘画学院》，纽伦堡，弗勒斯贝热出版社，1675—1679年出版，两卷本。

的人文主义思想观：在这种思想观中模仿与观念携手共进，可见的暴虐——相似和相迭合的方面的暴虐——完全知道用一种观念的或理想的真实、一种真的内在素描或一个美的理想的抽象术语来表达自己的思想……所有这一切必然会回到同一种东西上来，我所说的同一种东西指的是作为共同的形而上的权威的东西^①。

例如，这样的一种连续性，这样的一种常识就重新出现在了夏尔·巴德（Charles Batteux）的那本短小精悍的作品中，它出版于1747年，题为《遵循同一原则的美术》——很显然，这本书宣扬的也是模仿，如同人们在模仿大师瓦萨里所有序言中所读到的一样。^② 在瓦萨里用功利主义的热情洋溢的语调信心十足地宣称“是的，我们的整个艺术都是模仿”的地方，巴德就打出亚里士多德的旗号，再次丰富了上述原则。在瓦萨里提出自然与古代两个参量作为对“模仿什么？”这一问题的回答的地方，巴德一边重弹自然这一老调并把古诗歌中的某些段落稍作修改，一边谈论一种更为普遍的“审美法则”^③。但是他们所举的例子的理论价值却一模一样。在瓦萨里定义“素描三艺”的统一性的地方，巴德就把这一相同的体系扩大到了音乐，他所谓的“体态艺术”，特别是诗歌的领域，

① 请参考E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924年），第61—135页；D. 马洪的《十七世纪艺术和理论研究》，瓦尔堡学院，伦敦，1947年；P. O. 克里斯泰勒的《艺术的现代体系——反美学研究》，见《思想史杂志》1951年第13期，第496—527页；R. W. 李的《关于绘画诗——人文主义绘画理论》，诺顿出版社，纽约，1967年。

② 夏尔·巴德，《遵循同一原则的美术》，杜朗出版社，巴黎，1747年。

③ 同前，第78—102页。

实际上，诗歌构成了他整部作品的核心。瓦萨里曾把绘画诗这样的口令词作为自己的座右铭并在阿雷佐的家中画了几幅诗歌和具象艺术的寓意画——四幅画都围绕着信息女神，所以夏尔·巴德一字不漏地借用了这句口号：他用了十章的篇幅来阐述诗歌的模仿理论，而给绘画只留了短短的三页^①。最后，我们注意到诗歌在其作品中至高无上的地位并没有妨碍他重新肯定瓦萨里所钟爱的素描在艺术中的优势：“艺术的功能到底是什么呢？是把自然的面貌原封不动地搬过来并将其变成非自然的物。”^②

这至少是人们从瓦萨里开始所听到的、共同的和被延续下来的论说。无论如何，这就是我们辩证法提纲中的正题时刻。艺术在模仿，它在模仿的同时创造了一个可见的形式，这种形式又与一个观念完全重合——一种“真正的”美学，它与一种对自然世界的“深刻的”认识完全重叠。也许人们会说，这些原则属于一种“艺术理论”——一种常被认为只是想把自己隔离在一个封闭的领域内的、停滞不前的、被假定是特殊的、只作为历史的理论。随意的划分在这里再一次表明了它的偶然性特征：这样的一些原则被制定和被传播不仅仅是因为它们那奇妙的和向其他论说扩展的能力，而且在某一定程度上，它们直接决定了艺术史的存在。因为正是通过它

① 同上，第156—199页和256—258页：“关于绘画。在我们论述了诗歌模仿美丽的大自然的原则之后，就没有必要再过多地讨论绘画的模仿问题了，因为它们的摹写的原则是完全相同的，所以这一章将会很短。在这两种艺术之间存在着很多相通之处，所以为了能把两者放在一起进行探讨，只需要换一些名字并把绘画、图画、色彩换成诗歌、童话、作诗法就行了。”（第256页）

② 同上，第13页。

们，瓦萨里的和学院的学科才得以把自己建立起来并擅自把自己树立为原则和目的，即价值和标准。

在十八世纪下半叶，这样的一场运动不能说被中断，但至少也可以说被颠倒了。当维克曼（Winckelmann）于 1764 年出版了他的代表作《古代艺术史》之时，瓦萨里历史的先决条件似乎已经寿终正寝了，尤其是，如果人们还记得那些自我标榜的标记的话，即被画在全部艺术史的三角楣上的佛罗伦萨城，这些标记支配着《传记》一书的命运（图 2）。从维克曼开始，艺术史才慢慢懂得应该更注重自己的观点，也就是说应该考虑它的原则的限度，并试图不再用文艺复兴的或者古典主义的思想来理解希腊艺术^①。简言之，艺术史开始承受一种真正的认识批判的考验——从哲学角度讲是一种归纳批评，是一种已经窥见可怕的认识的思辨性幽灵的批判：于是艺术史学家便尝试着不依照自己作为认识主体的图像来创造知识的对象，或者至少也应该了解这种创造的限度。这是第一种与以往背道而驰的做法。

于是有一种调子就被被定下来：这将是康德式的腔调。人们知道，康德在同一时期开始创立一种伟大的批判理论，这种理论意欲把自己的范畴扩大到严格的哲学团体之外。康德的思想影响了整整几代知识分子和学者，尤其是在德国，从现代的角度看，这个国家

^① J.J. 维克曼：《古代艺术史》（1764 年）。意大利人在翻译这本书时，急不可耐地把题目翻成了瓦萨里式的《古代图画艺术史》，圣安波罗修出版社，米兰，1779 年。

的确是“科学”艺术史的摇篮。^① 康德主义的诞生从根本上开始动摇整个知识大厦——这可能就是由批判哲学所产生的反题的时刻——为了以后能更坚实地建设自己并把自己重新建成一种出类拔萃的综合。我们怎么能相信艺术史会没有受到这一伟大的理论运动的浸染呢？让我们提出这样的假设：后瓦萨里主义的艺术史——我们所继承的和依然在起作用的艺术史——中的一部分是从康德那里获得的灵感，更确切地说是从新康德主义那里受到的启发……即使前者对后者一无所知。这便是后瓦萨里主义的艺术史认识的“简单理由”的扩展，但也是限度。

让一名艺术史学家感到尴尬的事莫过于发现一本大谈美学鉴赏的书的内容其实早已经在《纯粹理性批判》中都被系统地论述过了。^② 康德哲学不仅没有把艺术问题排除在他基本的思考之外，而且还把它作为一个部分，这一部分对从总体上分析人类的智能是很重要的。康德美学是一个真正的思想宝库，我们在此就不探讨它的内在思想的发展轨迹了。我们只满足于从中找出某些对瓦萨里的主要命题和对我们到目前为止所回顾的古典主义命题根本性的修改。我们首先看到，在《判断能力之批判》中，审美观指的是判断能力本身：一种认识能力、一种极其庞大的主观体系——而不再是这种

^① 请参考 W. 瓦艾斯曹特的《从桑德拉特到鲁莫尔的德国艺术史》，莱比锡，泽尔曼出版社，1921 年；U. 库尔克曼的《艺术史的历史——科学知识之路》，埃孔出版社，维也纳/杜塞尔多夫，1966 年。

^② “我以此结束我的批判论著。”见康德《判断力批判》（1790 年），A. 菲罗朗科翻译，弗汉出版社，巴黎，1979 年，第 20 页。

普遍认同的客观标准，不再是必须无条件效仿的古代艺术之绝对榜样。^① 其次，我们看到康德在使用**观念**这一术语时的态度是十分严谨的——与以前的学院派人士为了使自由创作者的知识能同时体现在所有油画中而肆意篡改^②它的意义的做法形成了鲜明的对比。**观念**一直存在着，可是它在柏拉图的笔下变得更为简洁：

“柏拉图使用观念一词是为了让人们清楚地看到他所指的东西不仅从不偏离官能，而且远远超越了亚里士多德所关心的智力的概念，因为他在经验中没有找到任何与这一概念相适宜的东西。在他看来，观念是一些事物本身的范型，而不仅仅是打开可能的经验的钥匙……这个人想在经验中穷尽美德之概念……，那个人可能想把美德变成一个模糊不清、根据时间和环境的不同而变化多端的幽灵和一个永远也不会成为尺度的有名无实的物……（可是）柏拉图却正是在自然中正确地找到了一些证据，这些证据清楚地表明观念是物之本源。”^③

因为我们知道形容词“柏拉图式的”指的是对艺术活动的某种否定和把这些活动断然排除于**观念**世界之外的做法，所以康德并没有从这一切中得出任何“柏拉图式的”结论。相反，他把**观念**当作

① “审美观指的是客观公正地对一个事物或一种表现方式进行判断的能力。”出处同上，第 55 页。

② E. 帕诺夫斯基的《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》一书正是这些肆意篡改之大全。

③ E. 康德：《纯粹理性批判》（1781/1787 年），A. 特雷塞格和 B. 巴科译；法国大学出版社，巴黎，1971 年（第七版），第 262—265 页。

一种美学判断的主要“意图”而纳入自己的思想中。同时，他还提出观念是“艺术作品”通过美“所表达的东西”^①。然而，美学的观念并不是什么都讲，它并不想心甘情愿地消散在一种孤立和平静的实体之中。在这里，我们所谓的反衬法（反题）的时刻将会限制发表严谨的、也许令人不安的陈述，每一个被提出的概念身上都带有这些限度。这样，康德便首先通过美学观念与概念之不相适宜的特点来说明它：

“我用美学的观念这一短语指想象的这种表现，想象虽然让人竭尽思虑，但却没有一种具体的思想，即概念，能适合它，因而没有任何语言能完整地表达它并使它变得明白易懂。——人们很容易看到，这样的一种观念是一种理性观念的对立面，这种完全反过来的观念是一个没有任何直觉（想象的表现）能与之相适应的概念。”^②

瓦萨里和佐卡利的笔下的素描——他们都试图以各自的方式缝合一切，并促进智力与手、概念与直觉的统一，这种院士们的素描因此将会遇到一种可能会重新分裂成两半的灾难。人们在康德笔下找到一种不带任何矫饰主义的批判将不足为奇，确切地说这种矫饰指的是对观念的滥用和歪曲。^③ 康德用这一个重新裂开的口子最终

① 《判断力批判》，第 78 页和 149 页。

② 同上，第 143—144 页。请另外参考第 57 段评注 1：“我们可以把美学的观念称为一种想象的无法展示的表现，把理性观念叫做理性的无法论证的概念。”（第 166 页）

③ 同上，第 148 页。

不仅使模仿和美学观念之间的人文主义分离，而且还把认识自然的能力和评判艺术的能力做了区分，并把纯粹理性的客观普遍性与天才的作品的主观普遍性做了区分。^① 这就意味着天才具有这种能“表达无法表达的东西并能使它们变得普遍和可以互相沟通的”“美学观念的能力”，这就意味着艺术之神“是完全与模仿的精神相对立”的，康德常常本能地把模仿这个词跟猴子的“滑稽的学样”，甚至“笨拙幼稚的行为”这样的一些表达形式联系在一起。^②

这些摘录虽然简略且残缺不全，但它们毕竟足以让我们掌握一些自康德以来有关艺术的思考，特别是有关艺术史的思考的基本变化。在改变了观念，假如我们可以这样说的话，在改变了形而上的同时，艺术对象不再可能有相同的历史了。从现在起，这种历史根据一种合理化来讲述自己的故事，这种合理化不再与学院有关，更不用说与王公贵族们的宫廷有关了，而是与大学界紧密相连。毋庸置疑，在这种背景下产生的第一部重要的著作是 K. F. 冯·鲁莫尔（K. F. von Rumohr）的《意大利研究》。他通过对原始资料的评论、对不同作品的方法的比较和对有影响的思潮的考察，重新对文艺复兴的概念进行了思考。^③ 在堂堂正正地登上大学的讲坛之后，艺术史仿佛真正获得了一种公正的和客观的知识的地位：它不仅从被包含在“艺术的历史”这一表达中的属格的语法意义上讲是“客观

① 同上，第 42 页。

② 同上，第 139 页、第 146—147 页和第 167 页。

③ K. F. 冯·鲁莫尔《意大利研究》（1827/1831 年），儒里尤斯·冯·史劳塞编，法兰克福出版社，法兰克福，1920 年。第一部分为概述（南北划分，等等）；第二部分论述的是从杜绮奥到“新艺术”的绘画；第三部分整个讲的是拉斐尔。

的”，而且从一种真正的认识论的理论意义上讲也是“客观的”。可是用认识论这一词是不合适的，因为在十九世纪的德国，它尚未出现在科学的理论词汇中。那么应该用什么呢？应该用：认识的批判哲学。

在这些条件下，我们将会明白，一种一心想把自己建成认识而不是评判标准的大学学科曾更多地借鉴了纯粹理性的康德主义，而很少依靠审美的能力。被艺术史普遍采用的康德式的腔调也许在这样简单的事实中找到了它的根源，即《纯粹理性批判》看起来似乎——尤其是在那些与之并非完全对立的人的眼里——像一座巨大的孕育一切真知的庙宇。当艺术史学家们意识到他们的活动仅属于认识能力而不属于评判能力时，当他们决定提出一种客观普遍性（即康德所说的 *objektive Allgemeinheit*）的论说而不是一种客观标准的论说之时，纯粹理性的康德主义对于所有那些试图重新建立自己的学说，并想重新把“艺术”定义成一个认识的对象而不是学院里无休止争论的一个主题的学者们来说，于是就成了一条必经之路。

请注意，即使在德国，“所有那些人”也仅仅指的是少数思想极端之人。今天，有相当重要的一部分实践艺术史之所以自觉地采用新康德的这种腔调，是因为上面提到的少数人成功地让人们接受了他们的观点，成功地形成了独立的学派，并到处为自己的学说摇旗呐喊——再说，他们在极力鼓吹自己观点的同时也冒着将其歪曲的危险，甚至他们是为了更好地让人理解它而故意歪曲它。这一小撮人能自成一家或自成体系的另外一个原因是他们一开始就有一位

代言人，他很快便成了他们无可争议的领军人物并最终会成为他们学说的创始人。当然，这个人物就是埃尔文·帕诺夫斯基。从汉堡到普林斯顿，从德国的哲学语言到美国的教育学，帕诺夫斯基最终成了深受另一位思想大师阿比·瓦尔堡^①——他的思想今天因普林斯顿的大师的威名而被淡忘——影响的“图像学艺术”学派的荣耀和权威的化身，他以其作品的博大精深，以其提出的问题的严谨，以其渊博的知识和对中世纪及文艺复兴时期的作品所做出的条理清楚和具有权威性的解析给他的每一位读者留下了极其深刻印象。^②

因此，他是瓦萨里最优秀的继承人吗？也许是。也许他之于瓦萨里就像宙斯之于其父柯罗诺斯（Chronos）——杰出得足以取代他的位置。帕诺夫斯基曾在瓦尔堡学院与恩斯特·卡西尔（Ernst

① 瓦尔堡是位非常与众不同的思想家，他的哲学灵感更多的来源于尼采而不是康德，所以我们不可能把他放在向现代艺术史的主流提出的一个简单的问题的范围内。瓦尔堡罕有的工作成果被 G. 宾收集在《瓦尔堡全集》中，托伊布纳出版社，莱布尼茨/柏林，1932 年，共两卷。关于阿比·瓦尔堡的评论，请尤其参考 E. 温德，《瓦尔堡的文化学概念以及它对美的意义》（1930/1931 年），收录于《象征的雄辩术——人文主义艺术研究》，克拉林顿出版社，牛津，1983 年，第 21—35 页。另请参阅 E. 贡布里希写的传记，《阿比·瓦尔堡，一个知识分子的传记》，瓦尔堡学院，伦敦，1970 年。尤其要提醒的是，在 A. 瓦尔堡去世时，是 E. 帕诺夫斯基为他写的悼念文章。见 E. 帕诺夫斯基，《A. 瓦尔堡》，载《汉堡日报》，1929 年 10 月 28 日，在《艺术学参考》上重复刊登，第 49 卷，1930 年，第 1—4 页。

② 请参阅 M. 麦斯为纪念他而出的作品集《艺术作品论第四十辑——E. 帕诺夫斯基论文集》，纽约大学出版社，纽约，1961 年，第 13—21 页，以及法文版的《哥特式建筑和经院思想》，P. 布尔迪厄译，午夜出版社，巴黎，1967 年。关于帕诺夫斯基，我们还可以参阅：S. 费雷蒂，《记忆的魔鬼——瓦尔堡、卡西尔、帕诺夫斯基的历史和象征》，马里埃蒂出版社，卡萨莱·费蒙拉托城，1984 年；《为了一个时期——埃尔文·帕诺夫斯基》，蓬皮杜艺术中心/潘多拉艺术空间，巴黎，1983 年。

Cassirer) 和弗里兹·萨克尔 (Fritz Saxl) 并肩工作过，在此期间，让人惊异的是，他对理论要求的高度重视，我们可以肯定它在我们试图界定的反衬法（批判）时期中构成了一个真正的高峰。^① 然而，这种理论要求的基本工具仅仅是康德的认识哲学罢了，帕诺夫斯基直到 1933 年——他最后去美国的日子——所发表的文章的每一页都详尽而令人信服地表明了他对康德哲学纵深透彻的了解。假如说有一种帕诺夫斯基从不放弃的方法论原则和近乎伦理的原则的话，那么它就是意识的原则，这种意识是非自映的（在由对象所截获意义上讲）而是自省的（从古典哲学所赋予这个字的意义上讲），历史学家不管是在实践中的最卑微的还是最高尚的活动中都应该经常回到这种意识上来：“艺术史学家有别于‘天真的’观众，因为他知道他所做的事。”^② 这句话包含的内容是什么呢？

它首先包括对艺术史最常用的类型进行筛分。比如说，在艺术史中何为“历史时间”，何为“时间样态”？当然，这和自然、物

① 四十多年之后，当分别由 B. 戴塞德和皮埃尔·布尔迪厄翻译的《图像学艺术论文集》和《哥特式建筑和经院思想》的法文本出版时，这种理论要求所给予人们的冲击力量丝毫不减当年。例如，A. 沙斯泰尔抱怨说，对这两部著作的介绍过于“晦涩”，把帕诺夫斯基的历程当作从“丰富但有时混乱的日耳曼人的思想向盎格鲁-萨克逊人的‘天真烂漫’筛选”的过渡阶段来加以回顾（《世界报》，1968 年 2 月 28 日，第 6 页）。另外一种对帕诺夫斯基时代的怀疑态度认为帕诺夫斯基的初期作品艰涩难懂且在他去世之前四年才得以再版（E. 帕诺夫斯基，《论艺术学基础问题》，H. 奥伯雷尔及 E. 费尔海恩编，黑斯林出版社，柏林，1964 年（第 2 版于 1974 年，正是这一版中收录了 1915—1932 年间作者的德语文章）。

② 出自 E. 帕诺夫斯基，被皮埃尔·布尔迪厄引用，这句话与语言学家索绪尔在几十年前写的一句话极为相似，他说他想“向语言学家说明他所做的事”，见《哥特式建筑和经院思想》的后记，同前，第 167 页。

理，甚至编年时间并不是一回事。^① 从“方法论和哲学”的观点看，由大名鼎鼎的前辈 H. 沃尔夫林和阿洛伊斯·李格尔所创立的概念的价值究竟何在？帕诺夫斯基不但一一作了回答，而且是一丝不苟。另外，他还自问“人们是否有权利”，并考察了那些概念的基础。^② 沃尔夫林所谓的那些二重性，尤其是“眼”和“精神状态”的二律背反的基质，经帕诺夫斯基论证之后变得苍白无力。帕诺夫斯基指出，在艺术史中不存在任何“自然法则”，并且视象的人类学或心理学只能通过文化模式和“灵魂的转化”表现出来——因此，没有任何自然状态之类的东西。由沃尔夫林所定义的线性与块性、表面和深度等概念之间的对立原型特征便同时失去了它的基础的或先验的价值。在帕诺夫斯基的眼里，它本身只是一种精神活动而已：

“在其中只能有一个答案：只有灵魂是有罪的。这样一来，这种乍看起来如此有说服力的反题——精神状态与视觉状态、情感与肉眼——便不再是一种东西。毋庸置疑，视觉只有通过精神的积极活动才能辨识出线性的或是块性的形式。依此，严格地讲，“视觉态度”无疑是一种面对视觉的认识态度，并且“眼睛与世界的关系”实际上是一种灵魂与眼睛所看到的世界的关系。”^③

① E. 帕诺夫斯基：《论历史时间问题》（1931 年），G. 巴朗热译，见《作为象征形式的透视及其他论文》，午夜出版社，巴黎，1975 年，第 223—233 页。

② E. 帕诺夫斯基：《造型艺术中的风格问题》（1915 年），同上，第 185 页。

③ 出处同前，第 188 页。

让我们重复一遍这句话。“眼睛与世界的关系实际上是灵魂与眼睛所看到的世界的关系。”多么精彩的句子——也许是一句危险的话。它是否过于武断呢？它是否把艺术史锁在可能是最疯癫的、最“心理上的”自映性之中呢？并非如此，对心理主义持怀疑态度的帕诺夫斯基回答说。我们看到他的这种怀疑态度随着写作的进展而逐渐变得明朗起来。这样，当他在发展自己的“方法论研究”和“哲学批评精神”时，正如他在对阿洛伊斯·李格尔所提出的一个著名的概念的分析中所说的“艺术意志”一样，帕诺夫斯基是在一个接一个地尖刻抨击了这种概念所可能包含的每一条心理词义之后才肯定其基本价值的。“艺术意志”是属于艺术家的一种心理行为吗？不，帕诺夫斯基一连强调了三次，他说除非艺术意志放弃“客观的”内容，否则，它的赌注正是由这一概念所支持的。那么，它是属于一种“时代心理”吗？更不是这样，因为人们幻想着在“当代人理解这些艺术意志”本身的方式中找到一个“客观评判”这些“意志”的“标准”。那么，我们今天的统觉^①可能提供所寻求的标准吗？更不可能，帕诺夫斯基回答说，他用了两页的篇幅对一切被冠以“现代美学”之名的东西进行了严斥，在其中，他只找到“一种趋向心理学的美学和一种标准美学”，也就是说学院式美学的“大杂烩”^②。

事实上，批评运动将更进一步深入，直到有一个人出来指出我们作为认识主体在艺术对象面前，更广泛地说在可见世界的事件面

① 莱布尼茨等人的哲学用语。——译注

② E. 帕诺夫斯基，《艺术意愿之概念》（1920年），见《作为象征形式的透视及其他论文》，第199—208页。在最后的批评中，第一个目标是泰奥多尔·李普斯。

前所采取的态度之要点。对于我们每个人来说，“灵魂与肉眼所看到的世界的关系”就是“肉眼与世界的关系”，那么前者是如何表达后者的呢？说到底，这就是被提出的问题。它按照事物的初始状态来对待它们，它已经从下面的角度来探询感知的现象学：对于我们而言，被感知的可见怎样才会有意义呢？它也从一种可见的基础符号学层次来探讨事物。然而，帕诺夫斯基以这种考虑问题的方式给我们留下了两篇稍有差异的文章，一篇是用德语写成并发表于1933年的哲学杂志《逻各斯》^①，另一篇是英文，作为1939年著名的《图像学艺术研究》的导言被刊登，于1955年和1962年被重新采用并被做了适当的修改。^②当艺术史学家们意欲引用能证明“新的”艺术史学科，即图像学艺术被创立的文章时，他们所记住的显然是这篇文章的第二个版本。

人们可以从美国版的文章的前几行看出，一切都是从——艺术史本身似乎“重新开始”——日常生活中的一个极其简单的例子着手：“假定我在街上碰到一位熟人，他以脱帽的方式向我致意。”^③我们应该承认这个例子不但如他所希望的那样很有教育意义，而且非常亲切感人，有点儿像是帕诺夫斯基本人带着重新使用这一动作

① 作者同上，《对造型艺术作品描写以及对它们的内容的阐述之贡献》，《逻各斯》，第2一卷，1932年，第103—119页。G. 巴朗热译，见《作为象征形式的透视及其他论文》，午夜出版社，巴黎，1975年，第235—255页。

② 作者同上，“序言”，《图像学艺术论文集——文艺复兴艺术中的人文主义主题》（1939/1962年），C. 埃尔贝特及B. 泰塞德尔译，伽利玛出版社，巴黎，1967年，第13—45页。

③ 同上，第13页。

最初意义的想法，在这群新的和热情的讲英语的公众面前脱帽一样——他给我们解释说，这种动作是“中世纪骑士制度所留传下来的一种礼节：军人们习惯用脱掉头盔的方式表达他们的和平愿望和他们对别人和平愿望的信赖”^① ……顺便提一下，假如人们相信这句名言“他们不知道我给他们带来了鼠疫”的话，从同一个地方穿越大西洋的弗洛伊德的态度则很不同。不管怎样，帕诺夫斯基所举的例子以及他的整篇文章所包含的严肃认真的教育法只是把我们置于一种理想的交流的层次上——一种想说服对话者的交流，其方法是平静地引导他从最简单的东西开始，随后（等街上的一个人掀起帽子时，我作何理解？）逐渐过渡到最复杂的东西（艺术作品的寓意解释是由什么构成的？）。我们先来看最简单的层次。帕诺夫斯基称它为视象的形式层次：

“我从形式角度所看到的东西不是别的，而是某些细节的改动罢了，这种改动是指对构成我的视觉世界的色彩、线条及尺寸大小的总体设计的改动。”^②

众所周知，从这里开始，帕诺夫斯基将推导出一个体系，这一体系的构成将按照一种由简到繁的顺序进行：当“我把这一设计看成一个对象（一位先生）（我会自发地这样做），并把细节的改动当成一

① 同上，第15页。

② 同前，第13页。

个事件（掀起帽子），我已经跨越了对纯形式的感知的门槛，并进入了含义的第一个阶段，这一阶段将被称为自然或初级阶段”。当“我意识到掀起帽子等同于问候之时，我便跨过了第二道门槛，从而进入了第二或传统的含义阶段”，即从肖像学的层次来解释艺术作品的阶段……一种被命名为内在的或内容的第三个层次最终将我们走向帕诺夫斯基用“图像学艺术”一词的本义所表达的东西：在那里，可见物最特殊的因素（那位先生是如何准确地掀起他的帽子的呢？）和其最基本的（普遍的和“文化的”）因素将同时显现出来。因此，艺术史便在其中达到了它的目的：在一幅特殊的作品或在一种完整的风格中看到决定其存在本身，更不必说是其含义的“隐性原则”^①。

① 同上，第13—31页。作者把自己的思路用一个很著名的表格来表示。这一表格似乎对艺术史的目的和方法进行了简明扼要的总结。我们很有必要在此回顾一下这张表格：

解释对象	解释行为	解释设备	解释之指导原则
一、初级的或自然的主体 a) 只叙述事实的 b) 有表现力的，构成艺术主题的世界。	前肖像学的描写（以及假形式分析）。	实践经验（对对象和事件的熟悉）	风格的历史（考查在不同的历史条件下对象和事件被用形式表达的方式）。
二、第二或传统的主体，构成图像、历史和寓意的世界。	肖像学分析	对文学原始资料的认识（对主题和特殊概念的了解）。	类型的历史（考查在不同的历史条件下主题或特殊概念被用对象和事件表达的方式）。
三、固有的含义或内容，构成“象征”价值的世界。	图像学艺术分析	受一种个体心理和个人世界观制约的综合直觉（对人类思想的基本倾向的了解）。	文化症候或一般“象征”的历史（考查在不同的历史条件下人类思想的基本倾向被用主题或特殊概念表达的方式）。

在 1932 年的德语文章中，解释的愿望或者为艺术史提出的目的并不是不强烈和不雄心勃勃，根据当时从卡尔·曼海姆（Karl Mannheim）那里借用来的一套词汇，这一目的瞄准的也是一种“本质的意义”的“最高区域”。^① 可是计划越激进，着手实施这一计划的方式就越不同：这一方式焦急不安，它被某种东西穿过，但这种东西根本不是一种教育法，而是一种促使人思考的力量，它几乎是痉挛性的……并且确确实实是哲学的力量。很能说明问题是，作者在开头所选择的一个例子与那位彬彬有礼地掀帽的好好先生的例子相差甚远。这个例子取之于绘画本身，而且是在最不可思议、最充满暴力和最让人震惊的绘画中选取的：“假定我们要‘描绘’——随便举任何一个例子——哥伦瓦尔德（Grünewald）的著名的《耶稣复活像》”^② ……我们将会明白这个例子刺激其他的欲望或其他想说的愿望。严格地说，画面并没有什么“动人”之处，或者画中的气氛并不是宁静和安闲的，相反，画面的其余部分与被严重撕裂的耶稣的身体——被钉在十字架上或躺卧在陵墓之中——所形成的强烈反差使人感到极度困扰和茫然。另外，帕诺夫斯基还告诉我们，哥伦瓦尔德本人画在画中的那些“观众”是如何“愣怔地跪在地上，或者……踉跄地栽倒在地上，满脸惊惧或迷茫”^③。接着，帕诺夫斯基几乎是用令人反感的词语试图指出，当我们看

① E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924 年），出处同前，第 251 页。

② 同上，第 236 页。

③ 同上，第 239 页。

“任何”一幅画时，要想知道我们所看到的东西是相当困难的。至于他所举的另外一个例子，即弗兰兹·马克（Franz Marc）的一幅油画，也不容易被传统的历史学家或者被正在寻找一幅容易理解的绘画作品为研究对象的大学生看懂。^①

因此，帕诺夫斯基 1932 年的举动并非是为了吸引人进行交流的举动，而是提出一个问题的举动，这是一个难题，在对它探讨的过程中充满了很多哲学引号——比如说，这些表示疑虑的引号从一开始就被加在了描写一词的两边。由于这些众多引号的存在，整篇文章便渐渐失去了忠诚而有效的教育作用，因为它对反衬法从头到尾的精辟论述被接踵而至的批评不停地打断，因而被挖得千疮百孔，这些批评首先把每一个词都视为危险之物，然后把它们一个个限制在极其狭小的范围内，以便更彻底地粉碎它们。甚至连从最简单的事物开始这一原则也不复存在了，因为作者一开始就对最简单的事的存在本身表示了怀疑。实际上，帕诺夫斯基重新从视象的形式层次入手——但这是为了尽快指明这一层次并不存在，也不可能存在。让我们看看他的论证：

“假定我们要‘描绘’——随便举一个例子——哥伦瓦尔德著名的《耶稣复活像》。最初的尝试已经告诉我们，对这幅画进行更仔细的观察不允许我们完整地保留人们经常所做的纯粹‘形式上的’描绘与一种‘客体的’描绘之间的区别。至少，这种区别在造型艺术领域

^① 同上，第 240 页。

是不可能的……一种真正纯形式的描写甚至不應該用如‘石头’、‘人’或‘岩石’这样的字词。……事实上，把上方暗色的部分叫‘夜空’或者把中间明亮然而奇特的部分称为‘人身’，尤其是把这个身体说成是位于这片夜空‘之前’这一简单的事实就等于是把某种具有表现功能的东西与某种被表现的东西联系在一起，把从空间的一个角度去看为一种形式的和有多种意义的材料，与一种没有任何歧义和三维的概念内容联系在一起。然而，为了得到一种纯形式的描绘（严格意义上的）并不需要展开一场有关实际的不可行性的讨论。在某种意义上说，每一种描述，甚至开始之前，将不得不颠倒纯形式的表现因素的含义，以便将这些表现因素变成某种被表现物的象征。从那时起，不管描写做什么，它都离开纯形式的范围，以便上升到一种意义区域的高度。”^①

在这页欠雅致的文章中有几处极富批评价值的地方，可是它的基本內容在《图像学艺术研究》中的那篇英语文章中被奇怪地刪掉了一——也许是因为这些內容太累赘了，有点儿过分妨碍历史知识原地打转，我想说的是躺在现有的成就上呼呼大睡。我们首先注意到，在美国版本中那种近似“可爱的”推论和操作方法在此却受到了严格的限制，甚至事先就被弄夭折了。不，没有能从中逐渐地、甚至自发地诞生出一个层次分明、结构严谨的含义和表现世界之简单和“形式的”起源——感性的纯形式，即眼睛与世界之关系的结果。只有表现，只有在一种已经表现之可能性中才有起源：这样，

^① 同上，第236—237页。这里所指当然首先是H·沃尔夫林所讲的“形式的”范畴。

“甚至在开始之前”，帕诺夫斯基写道，一切描写已经颠倒了感知——严格地讲，“自然状态”下的感知并不存在，描写把它颠倒成了含义体系。这也就是说人们并不可能不跨越假设的、可能将我们从现实带向象征的门槛。象征意义先于现实并创造现实，如同后来发生的事先于并创造其本源一样。另一方面，帕诺夫斯基还注意到了这种共同态度，据此，当人们看一幅油画时，他们会自发地把“某种具有表现功能的东西与某种被表现的东西”联系在一起。同时，他还指出了绘画能指的问题（也许这种表达欠妥，有待推敲），这种“多义的材料”却自相矛盾地给构成一个单义的“概念的内容”，换句话说，给构成一个表现的所指提供了机会。总之，我们可以清楚看到的东西是——可是这东西在美国版本中却被埋没——每一个“高级的”层次事先就决定了“低级的”层次的地位。

“我从刚刚的推论中得出，对一个艺术作品的初始的简单描述，或者用我们前文中所使用过的术语来说，就是对唯一的单一现象的发现，实际上已经是与形式的历史有关的一种解释了，或者至少这种描述暗含了这种解释。”^①

在 1932 年，由帕诺夫斯基给艺术史提出的批评运动就是这样开始的。那是一个不折不扣的、盛气凌人的和令人焦虑的运动，是一个四处传播和把问题从一个地方搬到另一个地方的运动：每一个

^① 同上，第 243 页。

可见的形式都已经具有了一个物或一个事件的“概念的内容”，每一种物、每一个现象已经包含了它们解释性的结果。那么解释呢？它是由什么构成的呢？它将带有什么或者它已经具有什么了呢？帕诺夫斯基对这一问题并非熟视无睹。为了在文章的最后一部分回答它，他没有直接借鉴康德的思想，而是转而借鉴了海德格尔的一个关于解释的概念，这一概念是从三年前出版的那本轰动一时的书——《康德与形而上学之问题》中摘录下来的：

“在其论康德的书中，海德格尔对解释的本质做了一些精辟的论述，这些论述首先只把对哲学作品的解释作为参照，但实际上很能代表一切解释的特点。海德格尔写道：‘假定一种解释只复制康德明确说过的话，那么这种解释就不能再算是一种解释，因为它的任务不过是把康德已经从根本上阐明了的东西再换一种形式说出来罢了。但是康德不再有可能像它那样说了，如同在一切哲学中明确说出的东西并不一定是关键的东西，重要的是其言外之意……当然，一切解释为了发掘出词语的言外之意必定要使用暴力。’我们应该承认，这些句子也与我们对油画的那些适度的描述及我们对其内容的那些解释有关，条件是它们不是简单客观的观察，而已经是解释了。”^①

我们很容易明白，帕诺夫斯基被纳粹赶出德国大学之后受到了

^① 同上，第248页。引文出自海德格尔的《康德与形而上学之问题》（1929年），A. 德·瓦昂斯和 W. 毕迈尔译，伽利玛出版社，巴黎，1953年（1981年再版），文学被修改为：“的确，为了抓获词语所表达的意义之外的意义，一种解释是必然使用暴力的。”（第256页）

美国大学的热烈欢迎，于是他才能把那些各种各样的暴力，把其尖刻的批评，特别对海德格尔关于解释的概念的借鉴留在了古老欧洲大陆上。这些不同的暴力在他举的格伦瓦尔德的油画的例子中得到了集中体现。可是我们不能再一次忽视这样的问题，即帕诺夫斯基为何选择向艺术史学家的直觉主义致敬而不是继续大肆攻击它。无论如何，值得注意的是，在帕诺夫斯基的美国作品中——在这里我们要指出，从 1934 年起到去世，他不再使用德语^①——他的批评口气不仅变得十分温和，而且横扫一切的“否定主义”也变成了对知识千万次的肯定，这种肯定也是普林斯顿大师最终留给我们的瑰宝。从德国到美国这段时间有点儿像反衬法死亡，被乐观主义的、积极的甚至从其某些方面看是实证主义的综合法取而代之的时期，有点儿像欲提出所有问题但马上又变成了欲回答所有问题的时期。

可是应该再详尽说明一下。首先要强调这样一个事实，即由帕诺夫斯基 1932 年在其文章中提出的那些原则批判不是没有得到响应。它们如同冲击波一样传得愈来愈远，我们可以在关心他们自己实践的历史学家的著作中找到它们的踪迹。例如，恩斯特·贡布里希在他的作品中探讨模仿这一问题时以典型的康德的方式提出了一

① 当然也有例外。请参阅上文有关 E. 帕诺夫斯基的著作目录，第 137 页。有关从德国到美国这一过渡时期，请参考 E. 帕诺夫斯基的《艺术史》，见《文化迁移：欧洲学者在美国》，宾夕法尼亚大学出版社，费城，1953 年，第 82—111 页。有意思的是，许多艺术史学家都把德语和哲学的“模糊的语调”联系在一起：“规定所有的德国移民必须学英语的做法有利于帮助他们其中的大部分人准确地表达他们的思想。帕诺夫斯基就是一个典型的例子，而培西特则是另外一个楷模。”见 C. 诺登弗克的《记忆中的奥托·培西特》，C. 拉贝尔译，《艺术杂志》第 82 期，1988 年，第 82 页。

系列疑难——在我们被幻觉所欺蒙而选择的一幅油画中的客体与主体的疑难、真与假的疑难：“当人在看着蛋糕时不会去吃它，当人在观察它的那一刻不会使用幻觉。”等等，——他接下来试图以辩证的方法来诠释疑难。^① 罗伯特·克兰在对肖像学的地位进行了长期的讨论之后重新将问题归到了这一点上，即帕诺夫斯基几乎在《图像学艺术研究》问世的二十年前就将此问题展开到那一点上：“尤其对艺术史来说，一切理论问题归根结底不过是这个独一无二的基本问题：如何调和为其提供观点的历史与为其提供对象的艺术之间的关系呢？”^② 在其他人当中，我们也许还应该提一下梅耶·夏比罗，皮埃尔·弗朗卡斯泰尔（Pierre Francastel）以及离我们最近的迈克尔·巴克森德尔，他们无意中重新发现了青年帕诺夫斯基的表现力。^③ 最后值得一提的是经过熟思之后又重新回到标志着帕诺夫斯基思想转折的文章之中的于贝尔·达米施^④。

① E. H. 贡布里希：《艺术与幻觉——绘画表现之心理学》（1959年），G. 杜朗译，伽利玛出版社，巴黎，1971年，第21页、第24页、第93—102页等。

② R. 克兰的《论肖像学的基础》（同前，第374页）无疑是对帕诺夫斯基的《艺术意愿之概念》（同前，第197—198页）的隐密回应。

③ 请参阅梅耶·夏皮罗的两卷《论文选集》，夏图与温杜斯出版社，伦敦，1980年。P. 法兰卡斯泰尔：《图像与地点——十五世纪的视觉秩序》，伽利玛出版社，巴黎，1967年版，第7—23页、第55页等。M. 巴克森德尔：《意向的模式——绘画的历史诠释》，耶鲁大学出版社，纽黑文/伦敦，1985年，第1—11页。他在文章中还说：“每一种描写都是‘部分性的阐释’，不是‘观看图象时的再现’，而是‘思考着看过图象的再现’”（第11页）。

④ 于贝尔·达米施，《透视法的起源》，第21—36页，弗拉马里翁出版社，巴黎，1987年版。整个作品自身表现出对批评性的提问的需求——因此是对立的提问，甚至“迫不及待的”提问，以及从一开始，对写作者的需求——作为一种对任何艺术知识生产本身都必需的行为。显然，标志着帕诺夫斯基思想转折的文章指的是《作为象征形式的透视及其他论文》，午夜出版社，巴黎，1975年，第37—182页。

简言之，我们把德国时的帕诺夫斯基想象成一个喜欢使用“反衬法”的帕诺夫斯基，他所面对的是在美国时的喜欢使用“综合法”的帕诺夫斯基，后者为前者的继承和发展。显然，帕诺夫斯基不可能把自己的疑问和批评思想一股脑儿抛上带他到美国的轮船之中。假如我们看看他以前的文章的话，我们很快就会看到帕诺夫斯基在开始写他的那些批评论文集时其实就已经使用综合法了。综合法在康德的文章中也是一开始就出现了，比如，鸿沟一词频频出现于其中仅仅是为了试图根植于归纳或综合一词之中。事实上，批判哲学瞄准的目标是学说。说到底，以反衬法开端并提出一连串疑难的目的是为了寻求超越和解决这些疑难的办法，是为了试图找到把它们互相联系在一起的先验性的道路。诚然，康德的美学也谈“主观的东西”，不过它是为了更好地把它纳入自己的普遍性之中，即审美判断的普遍性。^① 从一种意义上说，它是疑难的，但从另一种意义上说它又是服从于观念的权力，服从于目的和著名的康德目的论的，这种目的论是他第三本《批评》^② 的理论指南。这本书对那些关于本源的平庸的提问法进行尖刻的批评，但它主要是在寻找先验的原则，在这些原则中，人类的能力和哲学知识的结构应该是一一对应的。^③ 它承认美的观念与概念的不一致性，以便竭力把不一

① 康德，《判断力批判》（1790年），第121页。

② 同上，第29—42页、第169—173页等。

③ “正因为这样，我目前在从事一种审美批判，并借此机会发现了一类新的先验原则。实际上，灵魂有三种能力：认识能力、快乐和悲伤感和想望能力。我在纯粹（理论）理性的批判中找到了第一种能力，在实践理性的批判中找到了第三种能力。尽管我认为不可能找到第二种，但我还是竭尽全力在寻找。前面对灵（转下页）

致性本身纳入自己的范畴。说到底，它的愿望也许旨在理性中理解感性并在观念中领会可见^①。

在这种趋于合题的势态中难道不存在一种想回归到正题上的奇怪的喜好吗？我们尚且不可妄言，我们还是再次依据帕诺夫斯基本人的观点来读他的文章：即维尔海姆·温戴邦德（Wilhelm Windelband）、海尔曼·科恩（Herman Cohen）以及恩斯特·卡西尔开始所坚决要求的然后又被他们完全吸收了的甚至最终被掺进了他们自己看法的新康德主义的观点。事实上，对康德主义的用法有两种，一种是用来进行批判的（剖开并挖掘事实，打破平庸思想的古板），另外一种是学说性的、形而上的。我们应该努力分清这两种用法之间的分界线，这一界线后来成了过渡线。依我们看，在最后一种用法中，康德主义渐渐失去了它的明晰性并陷入了一个更大、更深的泥沼之中。因此，康德主义在艺术史领域便表现出双重性：它一方面允许开展最有益的批判活动，但它同时又服从于目的的欲望。这种双重性为艺术问题奠定了基础，为其创立了学说并从形而上的角度给艺术问题画上或再次画上了句号。

这样，当帕诺夫斯基不承认历史时间的概念——特别是艺术的历史性——是“自然”的事实时，他给了周围的实证主义致命的一

（接上页）魂能力的系统分析引导我走上了正确的道路，以至于我现在分清了哲学的三个部分，它们每一部分都拥有自己的先验原则（……）：理论哲学、目的论、实践哲学。”康德给 C. L. 莱郝尔德的信，1787 年 12 月，A. 菲洛昂科引用，见为《判断力批判》一书写的导言，同前，第 7 页。

① 请参阅《判断力批判》的第 144 页。另外，康德把具象艺术称为“在感官的直觉中表达观念的艺术”（出处同上，第 150 页）。

击^①，同样他也沉重打击了沃尔夫林关于造型风格的共同根源的“心理”直觉的观点；但同时，他想在以康德的方式所定义的“形而上的条件”的基础上建立一种对艺术现象的客观认识。虽然批判哲学否认历史和心理学具有“自然的”因果性，但它却更需要它们——即需要一种以形而上的方式建立起来的历史性和以元心理学方式创立的有关形式的心理学：

“鉴于这些文化现象的普遍特征，找到一种旨在展示一种因果关系的真正的（自然的）解释的希望几乎是渺茫的。……只是，假定科学认识无力在艺术中发现表现形式的历史和心理原因的话，那么它本身可能比玄学历史和元心理学有过之而无不及。于是应该提出这样的问题，即从艺术创造的基本的和形而上的条件角度考虑，声称一个时代有一种线性的或块性的、表面的或者深层的表现手法的含义是什么。”^②

帕诺夫斯基重新为批判定了调子：一切批评运动将为了“基本的玄学条件”而产生……例如，艺术意志这一概念几乎连它的创始人阿洛伊斯·李格尔也将被禁止使用。帕诺夫斯基依据一些包含一切“现象的表现”之先验性的原则对他的那些“依然是心理-经

① 请参考 P. 布尔迪厄的评论：“毫无疑问，《哥特式建筑和经院思想》是对实证主义最大的挑战之一。”见 E. 帕诺夫斯基，《哥特式建筑和经院思想》的后记，午夜出版社，巴黎，1967 年，第 135 页。

② E. 帕诺夫斯基：《造型艺术中的风格问题》，出处同前，第 195—196 页。我们稍后再讲“元心理学”这个术语。

验论的”表达表示不满。^① 帕诺夫斯基不仅重新定了调子，而且他的要求也再一次变得很明确：“我们在这里”，帕诺夫斯基说道，“为一种先验 - 科学的方法辩护。”这不是一种建立在对类别概念的使用的基础上的方法，这些类别概念不是用简单的抽象法从一些艺术现象中得到的，而是一种建立在一个基本的和初始的概念之上的方法，一个“基本概念”之上的方法，这一方法在它的原始的和排斥其他一切发展的存在中发现这一相同现象的同时将揭示它的特殊性和“客观的”“普遍性的内在意义”。帕诺夫斯基在阐明这一命题时从康德的《未来形而上学绪论》^② 中借来一个有名的例子，这并不是一件偶然的事。他在最后借用康德的思想时表现得十分谨慎，这种哲人的审慎说明了艺术史的目的是多么高深莫测。^③

反衬法的时代告诉我们，每一种知识都源于一种选择。从诸多角度看，这种知识似乎像是主题的一种分裂，像一种能产生变异的并注定要在每一种情况下丢失某种东西的结构（依据这一符合逻辑的或恐吓的例子：“要钱还是要命！”）；相反，新康德主义在其认

① “我们只有从先验的范畴出发去诠释现象的表现，才能理解艺术意愿的概念”，E. 帕诺夫斯基：《艺术意愿之概念》出处同上，第218页。同时请参阅第214页，对A. 李格尔的表达的批评。

② 同上，第210—212和第218页。

③ 同上，第214—215页：“目前的尝试丝毫不敢奢望推导和总结出这样一些我斗胆称为先验 - 科学的范畴。它只是想在纯粹批判的层次上使艺术意愿这一概念免遭被曲解的厄运，以便明确指出一种目的不在于找到穷原竟委的诠释，而在于清楚地确定艺术现象的一个内在意义的研究工作的先决条件是什么。”这一“基础概念”的探讨在五年之后被重提：E. 帕诺夫斯基，《艺术史与艺术理论的关系——一篇说明艺术史“基础理论”可能性的文章》，见《美学与一般艺术史杂志》，第十八卷，1925年，第129—161页。另请参阅，S. 费雷蒂，《记忆的魔鬼》，同前，第206—210页。

识论的理想主义的赌注中声称解决了丢失这一问题。怎么会呢？帕诺夫斯基通过在其整部作品中不断出现的一个表达法给我们提出了解决这一问题的答案——确切地说，这一表达法是被他本人所接受的带着康德腔调的一个表达方式，这就是综合直觉。矛盾的是，这一综合直觉将取代艺术史中一切平庸的直觉主义。^① 这里如有一种神奇的作用，在此作用之下，一切“怪圈”重新恢复了“方法论常圈”的尊严……一个在走钢丝的杂技艺术中所获得的隐喻及时来到，以补充一种对 E. 翁德理论论据的参考：

“E. 翁德提出了这样的证据，即乍看起来像一个怪圈的东西实际上 是方法的常圈，这一常圈把‘工具’和‘对象’拖入一种比较中，这种对照可以使它们得以互相肯定对方。还有一个父与子的故事，在故事中儿子问父亲：‘为什么在绳子上跳舞的人不会掉下来呢？’‘因为他依靠手中的平衡棒呀！’‘那么为什么平衡棒不掉下来呢？’‘哎，小傻瓜，因为舞者握着它呀。’这则古老而美丽的故事的最大价值源于这样的事实，即这个假怪圈远远没有把实际的可能性从走绳索的杂技艺术中排斥出去，而相反却为之奠定了基础。”^②

可是为了让杂技演员和他的平衡棒避免掉下来的危险而让他们“互相依傍”，这样做够吗？走钢丝的艺术可以被看成一种危险的艺术

① E. 帕诺夫斯基，《图像学艺术论文集》，第 29 页。

② E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924 年），H. 约里译，伽利玛出版社，巴黎，1983 年出版，第 250 页。

术或者一种对危险的挑战的艺术、一种显示人是多么容易失去重心的艺术或者一种适合不可战胜的人 - 鸟的理想的艺术。这要看情况。确切地说，走钢丝的杂技演员的魔力在于只让我们相信第二命题。同样，冒着在主体的提问法方面陷入困境的危险而向综合法靠近的帕诺夫斯基试图让人相信艺术史曾被建立或者能被建立——依据其“先验 - 科学的”目的被创立……但是这种以创建为目标的综合法的幸运的算子到底是什么呢？我们如何能把它们从这些《观念》的作者曾让我们心悦诚服的大量的分析中提取出来呢？还是在这里，一种运动将初具规模：这是一种变幻不定的运动，在其中“相同的物”——一切魔术和一切综合的对象——的消失只是为了更好地再现：被改头换面，被赋予了康德理性的魅力。因此，帕诺夫斯基掀起他的帽子（他的新康德主义者的帽子）是在向艺术史学家的新团体致敬。然后他将帽子放在桌子上（瓦萨里的桌子），并如魔术师那样，又将帽子揭起：四只人文主义历史的白鸽或白兔突然出现，比以往任何时候都可爱和活蹦乱跳。每个人都惊喜异常，压在心头的石块终于落地了，接着便是雷鸣般的掌声：艺术史这一学科终于得救了。

我们详细说明一下这一假设。被艺术史所采用的康德的腔调拟或只是一个“神奇的”转化算子，其目的在于依据一种“客观性”的方式或一种“先验的客观主义”的方式来更新人文主义艺术史的要点概念 - 图腾——显然在运作中被改头换面，但实际上回到原地。虽然看起来这种活动好像对这些概念进行了批判和颠倒，但同时它也对它们进行了强化，因为它给了它们一个新的理性，即简单

的康德主义的理性。如果这一假设有一点价值的话，它至少包括两种推理。首先，它假设属于一个推论范围内的一些严谨的概念能在另一个领域被当作一些飘浮的能指来使用，也就是说被作为另外一种活动的有效工具，即思维的“神奇”和封闭的活动。^① 因而，这就等于假设哲学论说既指陈述、颁布和“表达”的形式，也指被陈述的实际内容和被概念所表述的内容。^② 最后，我们在帕诺夫斯基的艺术史的方法论的词汇中重新找到了一些具有魔力的字词，这些字眼是瓦萨里的艺术史为了确定其在学院中的合法性而提出的。

1959年是帕诺夫斯基写《复兴与西方文艺复兴》的时期——他同意在过了三十五年之后再版他那部关于艺术理论史的作品，它虽然短小，但题目“观念”起得却特别响亮。他为书的再版撰写了一个乍看起来很传统的短序，预先告知读者说他的书很陈旧，甚至已经“过时”了。除了这一惯用的谨慎，帕诺夫斯基还跟我们谈到了因他的旧书而引发的一个“意识问题”：虽然过去改变了他的思想的全部细节（这需要写另外一本书来说明），但它却一点没改变他的意愿的精髓。^③ 可是这些意愿、这些目的究竟是什么呢？文章

① 参看列维-斯特劳斯的《莫斯作品导言》，见《M. 莫斯的社会学和人类学》，法国大学出版社，巴黎，1950年，第41—52页，及他的另一篇文章《象征的效能》（1949年），见《结构人类学》，普隆出版社，巴黎，1958年出版，第205—226页。

② 这正是J. L. 南锡在康德思想中所看到的。请参阅，J. L. 南锡，《切分法的论说I——造词者》，奥比耶-弗拉马里翁出版社，巴黎，1976年，及他的另一本《绝对命令》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1983年版。

③ E. 帕诺夫斯基，《观念》，第11页。

结尾的那句幽默但恳切的忠告：“假如书如同药品的配制一样必须服从相同的规则的话，那么每本书或许都应该在其开头写上“慎用”——或者像从前的药瓶上写的那样：“小心”^① ……最后的这一警告用意何在呢？读《观念》一书会有什么危险吗？

我们假定说——显然这样做是很冒险、很唐突和诠释性的——帕诺夫斯基一时间把自己的书，他的《观念》当成了一剂灵丹妙药、一副关于艺术和关于一般图像的知识性的春药：一种专治一切疑心病的药，也就是说一种新康德主义的复方药剂，但也是遗忘的药剂和滴入我们眼里的理想概念的毒药。也许帕诺夫斯基害怕在艺术史领域出版这本小册子，因为它从前是被作为对恩斯特·卡西尔的一次哲学研讨的补充而出版的——也许他担心人们会把他的以批评和历史为研究对象的《观念》当成一本单纯以美学信仰为研究对象的书和对艺术史学家来说是一本自发的哲学书。也许，在帕诺夫斯基再一次对文艺复兴进行思考时，他惧怕自己人为的或自发的哲学会造成深远的影响。

其实，问题既是观念的概念问题，也是在艺术史伟大的人文主义时期缓慢而又一步一个脚印地形成的选择的问题。1924年，帕诺夫斯基在研究加洛林王朝时期的建筑和十三世纪的雕塑的同时也研究丢勒或意大利文艺复兴运动。^② 可是《观念》固有的运动已经要

① 同上，第14—5页。

② 例如，请参阅帕诺夫斯基《十一到十三世纪的德国造型艺术》，沃尔夫出版社，慕尼黑，1924年出版，以及他关于加洛林王朝时期的建筑和罗马雕塑的研究报告（1923和1924年）。

求他把其全部分析的重点放在文艺复兴时期，引言一开始就把柏拉图的学说——**观念强迫**——与由梅朗什顿（Melanchton）在十六世纪所写的几行文字相对立，接下来的五分之三的内容都是献给十五和十六世纪意大利文艺复兴运动的，留下五十页来讨论剩下的一切：古代、中世纪和新古典主义，也就是说相当于二十二个世纪的历史。这本书的结构很奇特，它甚至在贝洛里（Bellori）和维克曼之后，把米开朗基罗和丢勒推为典范。这一切让人怀疑人文主义在帕诺夫斯基的学说中不仅是一个享有特权的对象，而且也是一种需求，一种与其认识哲学相适合的真正的理论终结。这正好像纯粹理性的康德主义在文艺复兴中为自己找到了最好的历史证明一样。

这一假设将会让人吃惊。确切地说，复兴的人文主义与康德的综合之间有什么干系呢？难道人们不能指望从像帕诺夫斯基那样严谨的历史学家那里得到这样的一种时代错误所造就的结构吗？可是应该看看事实：不明确的目的将要求他大胆地建立瓦萨里和康德的时代错误的关系。这样本源就用纯理性的诡计，如果我们可以这样说的话，以达到其转弯抹角回归的目的。

帕诺夫斯基于是为我们捏造了一个康德主义的瓦萨里：对儿子来说，这是与从前的艺术史之“父”和解的方式，或者甚至是正确地将两位不同的“父亲”——历史之父与纯粹的认识之父混为一谈的方式。这同时也是让他的整个学科长期接受著名的“康德腔调”的方式。瓦萨里的图像是在《观念》一书的中间出现的。帕诺夫斯基一下子就将他与阿尔伯特的图像对立起来。他写道，在后者的思想中艺术的**观念**找到了它的地点——“认识自然的精神”，但尚未

找到它的本源。然而，找到某种东西的本源无非是把这种东西从它固有的基础上“推演”出来罢了：阿尔伯特是用感性的和“具体的”直觉来推演的，而瓦萨里则先开始——“用康德的话来说”，帕诺夫斯基曾写道——从观念的先天的能力中推演观念。所以说，《素描三艺导言》一文的再次突然出现以及它被后人长期地引用并不是一件值得大惊小怪的事。我们记得，在这篇文章中，瓦萨里认为智力是素描“发展”的动力，他同时提出了这种杰出的、当然是特意用来迷惑康德的每一位读者的“普遍判断”的功能。^①从此，帕诺夫斯基便不停地担保和详述瓦萨里作品的这种合理的哲学性。

假如《传记》一书的作者对苛刻的柏拉图主义不屑一顾的话，那么他这样做就等于用自己的行动进一步证明了“康德主义的”价值：因为他给观念，帕诺夫斯基对我们解释说，赋予了一种“功能主义的意义”。简言之，瓦萨里的观念远不是为了创建一种简单的表现内容，而是为了获得“表现能力”的地位本身。^② 焦尔达诺·布吕诺（Giordano Bruno）的观点也很相近，帕诺夫斯基很快就援引他那几乎是“康德式的肯定说法，据此，艺术家是艺术规则的唯一制定者”，因为表现是被从它存在于人类灵魂中的唯一能力中演绎出来的。^③ 人们渐渐看到，瓦萨里很少被视为使艺术史得以复活的英雄（他不完全是这样），而更多地被视为使认识哲学复活的英雄（他也许不真的如此）。因为帕诺夫斯基在《传记》中看到了这

^① 《观念》，第79—80页；该书前文，第108—109页。

^② 《观念》，第80—81页。

^③ 同上，第88页。

得以创立。我们认为这样就指明了艺术直觉，一如认识的知性一样，并不借助于一件‘自在之物’，而相反它可以作为知性由其结果的有效性得到保证，因为是它自己为自己的世界制定法则，这意味着，除了由它首先建立的对象，它不再有别的对象。”^①

这就是一切知识为自己建立对象的基本条件。这就是，一直依照《观念》一书的观点，瓦萨里的作品在艺术史领域内的最初建树。有了瓦萨里，艺术的“被自由化的”职业不仅为自己发现了一种可以与概念的认识权威（阿尔伯特曾经以他的方式强烈要求过）相媲美的权威，而且庆祝认识的知性与创造艺术对象的直觉之间的珠联璧合的时刻也真正到来了。假定素描源于智力，那么这就意味着艺术与科学可以相互适应。另外，这也意味着一门艺术科学的存在是可能的，它或许就叫**艺术史**。一切东西不仅都诞生于文艺复兴时期，而且它们适合于永远在人文主义的旗帜下进行演变。简言之，瓦萨里已经是康德主义者，因为他，如帕诺夫斯基所说，已经用曾被康德叫做“客观的”或“公正的”方式在工作了，同时他也用一种永远“严格地与艺术史”相适合的方式在从事研究工

① 同上，第151—152页。应该注意的是，帕诺夫斯基不承认瓦萨里的观念具有坚实的“形而上的”基础（请参看第87页）；但这恰好是为了把它与不言明的康德主义拉得更近。帕诺夫斯基清楚地看到了这种康德主义的“先验—科学”的志向，但没有看到它的深深的形而上的志向——可是海德格尔在他1929年出版的著作中曾对此做过阐述，何况帕诺夫斯基还在《观念》引用过那段文字（参考该书第144—146页）。另外还应该注意的是，在同一时期，儒里尤斯·冯·史劳塞也论述过瓦萨里的历史与“新康德”的科学之间的关系（但只是为了否认它），见《艺术文学》（1924年）第332页。

作。^① 但把两者拉近的做法并没有就此结束，帕诺夫斯基将给出这种结构的对题，并提示我们康德本人还是个人文主义者：

“在康德去世的前九天，他接待了医生的拜访。年老多病且近乎失明的他颤抖着从沙发中起身，口中念念有词，可谁也无法听懂。他忠实的朋友最后终于弄明白了他的意思，即在他的来访者未坐下之前，他不会再坐下。来访者这样做了之后，康德叫身边的人帮他重新坐到沙发上。当他稍微缓了口气之后，说：“人文意识尚未抛弃我。”他身边的两个人听了之后深受感动，差一点哭了。因为，尽管“人文”（*Humanität*）一词在十八世纪的意思仅仅比礼貌或谦恭的词义稍重一些，但对康德来说却意味深长……”^②

这一“深远的意味”是人文主义在中世纪之后重新提出的“人性”概念本身。它既把一种伦理学和一种关系引入了历史，也把一种美学和一种关系引入了未来：艺术、科学、历史、形而上，一切均汇入其中或从中演绎而出。帕诺夫斯基请我们看复兴的人文主义在古代伟大思想的协助下重新找到了人性的“准确标准”。因为它既让人性面对其“超人性”，即神性，也面对其“亚人性”，

① 这一点让人想到了瓦萨里曾为中世纪的一幅画（从前认为是出自契马布埃之手，今天则认为是出自斯皮乃罗·阿莱提诺之手）所画的框子：“由瓦萨里画的框子标志着一种严格遵从艺术史的方法的开端，用康德的话来说，这是一种大公无私的方式。”见E. 帕诺夫斯基，《瓦萨里收藏的首页》，第186页。

② E. 帕诺夫斯基，《艺术史是一门人文主义学科》，见《艺术作品及其意义——论视觉艺术》，第29页。

即兽性：人性是野蛮与伟大的混合。我们可以说，人文主义是与人类的这种“双重面孔”一起诞生的（实际上，这正是帕诺夫斯基式用语）——同样可以说，人文主义表达的是一个辩证的二分法的综合。^① 然而，如果我们把这个很一般的起点转移到一个有关对认识的思考的层次上的话，我们会再次遇到感性直觉与知识活动的双重面孔，如帕诺夫斯基所说，自然和文化的两个领域：“第一个领域是通过对第二个的参考而被定义的（也完全可以说被推断的）：除了由人留下来的记忆，自然是不可以被感官感知的宇宙整体。”^②

于是我们明白，人文主义集中了知识的双重性——感性的和概念的，这种二重性正表现为对这些“人留下来的记忆”的一种极度的关切：这就是历史，它在艺术的领域里综合了自然的“感性”观察和对昔日文化传统的持久不断的依靠。“从根本上讲，人文主义者就是历史学家。”^③ 这说的是什么呢？首先说的是，在文艺复兴时期，历史被创造或被重新创造：让我们再想象一下瓦萨里，如同想象历史中的最伟大的英雄人物之一那样。其次说的是，人文主义者中的博学之士在历史环境中成长的同时也知道把艺术与科学、感性与理性结合在一起。^④ 最后说的是这种结合——它本身其实也是

① 同上，第30—31页。

② 同上，第32页。

③ 同上，第33页。

④ 请参考帕诺夫斯基的《艺术家、学者和天才——对文艺复兴一破晓的注解》(1952)，见《艺术作品及其意义——论视觉艺术》第103—134页。同样，也请参考数量繁多的同类书中的《文艺复兴时期的人与创造思维——和谐概念的历史，1400—1700年》，D. 柯尼希贝尔热著，人文出版社，新泽西，1979年。

历史性的一——对帕诺夫斯基来说具有一种永恒的价值，说到底是一种历史的理想的计划价值：如果瓦萨里是康德主义者，如果康德是人文主义者，如果人文主义重新创造历史……那么历史，艺术的历史，它的结构本身将是人文主义的。现在，这篇一开始就从描写康德的轶事入手的文章的题目变得一目了然了：“艺术史是一门人文主义学科”^① ——它不满足于曾经是，因为依据它的康德主义的目的，它从一开始就是。

就这样，在帕诺夫斯基的论述中，“作为人文主义学科的艺术史”在指明一段历史时期（文艺复兴时期与中世纪相对立）之后，在提供了一段陈述的辩证时刻之后（“人文”与自然科学相对立），将变成一个既是历史的又是辩证的话题的中心和综合：文艺复兴时期将不言而喻地为其他历史时期制定法则，而且“人文主义者的”认识本身将会变成这种建制的状况，从现在起，读者可以把它视为一种认识绝对典范。事实上，帕诺夫斯基起初是把历史学家（或人文主义者）的情况与自然科学家对立起来的，因为后者能客观公正地分析他们的认识对象，而前者则“与人类的行动和人类的创造有关，他们必须进入以综合和主观为特点的精神过程中去：他们必须从精神上再完成这些行动和创造”^②。但从此，“康德的腔调”开始展现它的全部效能和神奇的转化力量：对（主观）界限的叙述在短

① 法文是这样翻译的，当然，英语可以很容易地在字词上做文章：“The History of Art as... the History of Art is... humanistic discipline.”（艺术史作为……艺术史是……一门人文学科。）

② E. 帕诺夫斯基，同上，第41页。

短的几句话之内将变成对自行合理化的可靠性叙述。

第一，本来是“界限”的东西却变成了存在，而且还是艺术作品的唯一可能的存在：“事实上，‘人文科学’的真实对象正是通过这种（再创造）的过程才最终获得了存在。”^①于是，精神所综合和再创造的东西就一定是存在的东西。第二，被先从历史领域中删除掉的，并提供与自然科学的标准不同的标准的分析能力，将通过帕诺夫斯基所称的——但他没有真正地论证过它的正确性——“理性的考古学分析”^②重返人文科学。难道因为考古学是以具体的物（碎片、残卷、被毁坏的丘墓）为研究对象，所以它就具有理性的分析能力吗？帕诺夫斯基本人也承认，考古学的“材料”不过是一种“直觉的美学再创造”。可是他却毫不犹豫地创造了类似超综合的方法，艺术史就是依靠这种方法把“理性分析”套加在了“主观综合法”之上，以便使著名的方法的常圈得以产生，这种常圈把自己的界限变成了一种无限的强力，即一种从现在起具有主观和理性两大特征的综合法。达·芬奇说过一句很有意思的话，它恰好为上述观点提供了佐证——但这句话却是通过一双康德主义者的耳朵被听到的：

“莱奥纳多·达·芬奇说：‘两个互为依靠的弱点结合起来便可以产生一股力量。’一张被折成两半的弓甚至无法被单独竖起来，整个

① 同上，第41页。

② 同上，第42页。

艺术支撑着一种重量。同样，没有美的再创造，考古研究就成了盲目而空泛的活动，而离开考古研究的美的再创造则是非理性的，且常常会误入歧途。但是，当它们两个‘互相依傍时’，就能承托起‘意义生成体系’，即一种历史的梗概。”^①

我们面对这样一些话，就如同面对“康德腔调”的双重性一样，帕诺夫斯基为了拓展自己的学科而采纳了这一腔调。什么样的艺术史学家才能否认这些语句所蕴含的一种非常实用的价值观呢？什么样的认识论学者又能说服自己不在其中寻找论据以弥补自己理论上的不足呢？那么，这些语句究竟提供了何种充分的论据呢？理论的不足之处又是什么呢？这种充足或不足的渊源何在？它们又出自何处？当帕诺夫斯基在建设他的第二种综合运动时——这一运动是意欲“客观地”综合所谓的客观分析和所谓的主观综合的运动，当他以自己的作为一个给万象赋予意义的本体之“意义生成体系”结束这一运动时，他做了些什么呢？他把结束语交给了意识。让我们回想一下他那句看似简单然而却包含着深刻的思想内容的话：“艺术史学家有别于‘天真’的观众，因为他能意识到这种情况。”他马上又补充道：“他知道。”^② 众所周知，没有意识就不会有科学。于是问题——诡辩术——就变成了这个样子：假若意识创造其科学对象的存在本身，假若艺术史应该是一门“人文主义科学”，

^① 同上，第44—46页，以及第43页：“进行再创造的综合法是考古研究的基础，考古研究则反过来成为再创造的过程的基础；两者相辅相成，互为依托。”

^② 同上，第44页。

那么所有的艺术作品在它们本身将只接纳意识而不接受其他任何形式的东西。它们好像是一些意识的对象，这里表示属格的“的”可以具有它所能具有的一切意义。于是，我们便会很自然地得出这样的结论：在被艺术史所采用的“康德腔调”中并不存在无意识。

在深入研究这一至关重要的结论之前，在从另外一个角度重新考察它之前，我们必须注意一下在帕诺夫斯基文章中占绝对至上地位的意识的最明显的含义。我们知道，“带有意识的科学”是灵魂，甚至是伦理的事。我们所谈到的这几篇文章是 1940 年由一位被流放者出版的：他对人文主义、对沉溺于冥想的生活和对意大利文艺复兴时期的绚丽多彩的价值的颂扬激起了一种非常特别的反响。人们非常清楚，帕诺夫斯基曾想把一种被重新发掘出来的智慧纳入他的认识论范畴——这种智慧恰巧是通过人文主义历史被发现的。从瓦萨里算起过了四个世纪之后，这一历史似乎在整个欧洲向“黑暗的中世纪”倒退并受魔鬼政治（帕诺夫斯基用语）煎熬之时重新举起了理想人的火炬……为了对抗被毁灭的命运，帕诺夫斯基将转向对**历史**的研究，似乎曾经存在过的东西在记忆中的地位要比目前一切被毁掉的东西牢固得多。这样便出现了人文主义的不朽，以对抗“亚人类的暴虐”和死亡的威胁。瓦萨里式的永恒的信息女神手中的火炬将在帕诺夫斯基的笔下变成普罗米修斯盗去的火种的图像，只是更悲壮，虽然火的发明者被折磨而死，但被盗之火种却熊熊燃烧亘古不熄：

“假如文艺复兴时期的人类中心文明被一个‘反乎常理的中世纪’

(一种与中世纪的神权政治相对的魔鬼政治) 所取代的话，那么，不仅人文科学必将消亡，就连我们所了解的自然科学也在劫难逃，并且除了服务于亚人类的专制的东西之外，一切其他东西将被全部毁灭，不会有任何生存下来的可能。但这本身并不意味着人文主义的终结。普罗米修斯曾被缚、被折磨，可经由他的火把点燃的大火却未能被扑灭。……我们也许可以把科学理想的目的比成一种统治，把人文科学的目标比成一种智慧。马尔西勒·费善 (Marsile Ficin) 曾给巴乔·布拉乔利尼 (Poggio Bracciolini) 的儿子这样写道：‘历史是最后的需要，它不仅可以使生活变得惬意，而且还能为它提供道德价值。命中注定要消亡的事通过历史就可以获得永生，所缺少的东西会变得无处不有，老人返老还童，青年人少年老成。如果一个七十岁的人可被称为饱学之士的话，那么一位可以活一千年、三千年的人不知是何等的博学呢！然而我们可以说，一个对几千年历史了如指掌的人就等于是活了几千年。’”①

艺术史于康德在去世的前九天所说的那句话与马尔西勒·费善关于不朽的见解的缝隙中为自己找到了一条中庸之道。它似乎承认——但又一直不太乐意完全承认——自己不是一门科学，充其量是某种像古代的某种智慧之类的东西。“作为人文学科的艺术史”，与其说在认识声中终结不如说在预言声中，与其说在描述声中终结不如说在咒语声中找到它的终结。人们看到，包含着一切祝愿的字眼、作为最后一根救命稻草而被搬出来的字眼不外乎就是意识一词

① 同上，第 51—52 页。

罢了：帕诺夫斯基最终正是以它为依靠和工具，进而想把忧郁，或者一般所说的死亡的焦虑（在瓦萨里的思想中已经出现过的有关艺术的、人类的和“人文科学”的死亡）转变成一种对知识的渴求、一种希望的寄托和一种不朽的价值（瓦萨里曾经也提出过这一点）。因此，这里存在着一种对形而上的最终依靠，它梦想“人文科学”能拥有一片净土，在那里，对图像潜心研究或许可以把我们从世俗的暴力冲突中拯救出来。帕诺夫斯基怎么能不加入这样的一个计划呢？怎么能不对这样的事实——即这一计划正是在欧洲走向崩溃的时候被宣布的事实——有所感觉呢？但我们就必须考虑这样的客观因素，即帕诺夫斯基另有想法：他不愿看到，也不愿让艺术史看到，确切地说他不敢面对那一充满着暴力和血腥味的时代，因为在当时图像引发暴力，图像本身就是暴力行为。在中世纪，甚至在文艺复兴时期，有一部分艺术作品正反映了这一阴暗面。^① 但帕诺夫斯基却对此置之不理，甚至不惜歪曲他正在研究的一部分对象的危险。（同样，他对纳粹主义的极端恐怖的价值也视而不见，而纳粹主义正是想把自己作为一件艺术作品来雕刻在人民的血肉之躯上……一个艺术史学家如何能够接受这种有可能构成他的“人性”、他的美丽的研究对象的暴政呢？）

因此，人文主义一词在这种伟大的目标的建设中扮演着一个神

^① 指的中世纪和文艺复兴时期所谓的“诽谤”图像画。请参阅 G. 奥塔利，《十三至十六世纪的诽谤画派》，茹旺斯出版社，罗马，1979 年；S. Y. 埃革顿，《图像与惩罚——佛罗伦萨文艺复兴时期的艺术与犯罪指控》，康奈尔大学出版社，伊萨卡/纽约，1985 年。

奇的和息事宁人的角色。它神气活现地从研究对象的位置爬上了理论计划的位置——这一计划与这一对象相适应，也被偷偷摸摸地应用到其他一切对象上。^① 它像一名走钢丝的杂技演员一样站在一切二分法和疑难的中央：它劝慰它们，它归纳它们；它用所有“双重面孔”做成一个唯一的可读的面，如同变形镜头照相机一样把许多特殊物体综合成“一个唯一有相同之处”的“普通”物。^② 当艺术史自命为“人文主义学科”时，它什么也没做，只是对暴力、差异或“非人文科学”进行了综合和“驱魔”，可一直以来，想象却成了非人文科学最直接的表现形式。作为“人文学科”的艺术史什么也没做，只是画了一个魔圈并把自己关在其中，平静地按照自己的思想，即它的艺术的人文主义的《观念》重新创造图像。

在瓦萨里对素描一词的使用中还存在着某种类似对相异性的参照之类的东西：这就是自然，独一无二的自然。在面对它时，每一种艺术都被要求与它相一致。帕诺夫斯基在批判“眼睛与世界的关系”和在抨击一切自然材料的同时也发现了“肉眼世界”固有的功能价值。但是在即刻宣布“灵魂与肉眼世界的关系”结果时，在画了这样的圈，即在其中智力自己模仿自己并与自身相一致的圈的同时，帕诺夫斯基也和康德一样建立了一种艺术的认识论的概念，

^① S. 阿尔坡斯在他的《描写艺术——十七世纪的荷兰艺术》一书中也有类似的看法。（芝加哥大学出版社，芝加哥，1983年，第19—25页）

^② 请参考J. 巴尔图塞迪的《变形影像还是奇异效果的人为魔术》，裴兰出版社，巴黎，1969年，第157页，以及《变形影像》，装饰艺术博物馆，巴黎，1976年，图31。

在其中，动词看到（*voir*）与动词知道（*savoir*）终于光明正大地走到了一起。从现在起，模仿一词在实践中所激起的共鸣的余音和图像学艺术的回声汇合在一起，图像学艺术是第二个神奇的表达方式和第二个概念——图腾。它告诉我们，艺术图像既模仿可见也模仿不可见。它告诉我们，绘画、雕塑和建筑的感性“形式”适合表现理性为自己“形成”的概念或观念的不可见的形式。

我们知道，帕诺夫斯基最终把他的名字与伟大的图像学艺术（iconologie）学科连在了一起。^① 他把其著名的《图像学艺术研究》奉献给了它，尽管在 1939 年的版本中，图像学艺术一词特指的是“广义的肖像学”。^② 肖像学（iconographie）和图像学艺术的发展开始于 1955 年，仅仅只在那时后缀“logie”才理所当然地被得到诠释：帕诺夫斯基大体上说，逻各斯意为至上的理性，而后缀“graphie”仍然用来“指描写范畴的某种尝试”^③。简言之，图像学艺术一词肩负着一门学科的全部使命，这一学科不再只提供艺术现象的校订本，它另外还要提供对它们的基本的和合情合理的诠释。但奇怪的是，帕诺夫斯基那时竟然忽略了对这一术语的说明，所以，无人知

① 即使是 A. 瓦尔堡把这一术语重新引入艺术史的方法论的词汇中的。请参考 A. 瓦尔堡的《意大利艺术和国际星象学》（1912 年），S. 图坦译，《文艺复兴的象征符号》，高等师范学院出版社，巴黎，1982 年，第 39—51 页。另外请参考同一书中 S. 图坦的《图像学艺术的诞生》（第 53—57 页）。

② E. 帕诺夫斯基：《导言》，见《图像学艺术论文集》，第 21 页。

③ 同上，第 22 页，注解。还要注意的是，对“图像学艺术的诠释”在著名的一览表中只出现在 1955 年版（第 30 页、第 31 页），而在 1939 年版（《寓意画像艺术砍割研究》，牛津大学出版社，纽约）中只从一种深层意义上谈论图像学艺术和“图像学艺术综合”（第 8—15 页）。

晓他“打算救活”的这个“亲切的老词”的来源。^① 然而，《图像学艺术》确实是人文主义者精神产物的一部分：文艺复兴后期用这样的标题出版过一本著作，它可以被当作一门古典“艺术科学”来看待，就像把阿尔泰米多莱（Artémidore）的《梦的要点》看成是古代“关于梦的科学”一样。^②

因此，帕诺夫斯基重提切萨雷·里帕（Cesare Ripa）的《图像学艺术》的价值何在呢？他从中得到了什么益处呢？其一，他可以了解到人们从十六世纪意大利文艺复兴开始是如何建立可见与可读之间的一个共同点的：我们知道《图像学艺术》不但在自我欣赏，因为它是由一系列被诠释过的图像组成的，而且同时它也按照字典中的字母顺序在自我阅读和自我使用。这是它的第一种活动和第一次神奇的综合——对要读的图像的综合。其二，《图像学艺术》从其序言开始就认为在可见与不可见之间存在着一个共同点：因为它的对象不是别的，就是那些“用来表达一个有别于眼睛所看到之物的物象的图像”——这是一种抽象概念，里帕的整本书都在为它编制目录，如同一家博物馆为那些有待想象的图像编制目录一样。^③然而，思维是有规律的，这些规律具体表现在说话者在论说

① 同上，第22页，注解。在1967年的法文版中帕诺夫斯基承认这个词来源于切萨雷·里帕和A.瓦尔堡，第3—4页。

② C.里帕，《图像学、抑或说古迹出土图像的描述（……）为了展现人类的美德、罪恶、爱情和激情》，P.P.托兹出版社，帕多瓦，1611年（配插图再版），由加兰出版社重新编辑出版，纽约/伦敦，1976年。请参考H.达米施在1973年《批评》杂志第315/316期上对切萨雷·里帕的《图像学艺术》的介绍，第804—819页。

③ 同上，第805页。

中对修辞学和辩证法的运用当中。1966年，帕诺夫斯基在对切萨雷·里帕的简明扼要的介绍中指出，他的书“不仅面向画家和雕塑家，而且也是为演说家、讲道者和诗人”而写的。^① 这意味着由切萨雷·里帕所总结的那些“共同点”似乎成了“指导图像创作的规则”之类的东西，这些规则是普遍存在的，只需要到古人的范例中去寻找就行了：

“用来表达一种有异于肉眼所看到之物的物象的图像所具有的规则，并不比模仿拉丁人和希腊人以及比他们更早的创造了这种艺术的人们画在书上、刻在像章和大理石上的痕迹的规则更确切和更普遍。”^②

这里有一种修辞学的原则，今天的艺术史仍然相信能常常在其 中为图像找到最终的动力。这里也有一种逻辑学的原则，它从根本上提出了存在与名称、名称与可见之间的问题。事实上，里帕是在跟我们谈“图像推理”并把他所“声明”的名称的效能叠加在图像的可见的指标行为之上。为什么如此呢？因为“用来表达一种有别于肉眼所看到之物的物象的图像”不具有它可以直接模仿的感性

^① 请参考E. 帕诺夫斯基为法文版所写的前言，见《图像学艺术论文集》，第3—4页。

^② 切萨雷·里帕的《图像学艺术》译本第805页。他接着说：“因此让我们抛开演说家用的和亚里士多德在他的《修辞学》第三卷中论述过的图像不谈，让我们只看看属于画家的图像，即属于那些能用颜色或用另外一种可见物来表达一个有别于自己但却与之相符合的东西的人们，因为与第二个物常常用肉眼来说服一样，第二个物常常用言语来说服，并使意志受到动摇”。

的一面。因此，它将模仿“推理”和可被理解的“声明”；它将逐字理解定义这种“东西”、这种观念的论说。简言之，里帕在他的图像学艺术最终所讲的是“这种图像，它很容易被视为与定义类似的东西”，它甚至试图让可见的表现的每一个细节与字面的定义中的每一段产生一一对应的关系。^① 于是，我们明白，整个寓意图像的结构是建立在两种原则的假设之上的，这两种假设既是“司空见惯的”又是荒谬透顶的：第一个要求用名称命名并描述存在，第二个则要求名称在它本身能看到自己的原貌。^②

我们看到了可见与可读之间、可见与不可见之间的共同点，看到了感性图像与理性定义的可能的相通之处：我们理解了一种想合乎逻辑地把自己建立起来的艺术史对源于里帕的图像学艺术所寄予的全部希望。这种艺术史允许用人文主义者的“眼睛”去观察人文主义艺术——此外，它还允许用新康德主义学者更明察秋毫的“眼睛”这样做。沃尔夫林所讲过的“艺术语言”终于失去了原有的特色，完全嬗变成了一种图像的和文化的“通用语言”，甚至变成从理性的观念中归纳出的一种“生成语法”。从肖像学到图像学艺

^① 同上，译本第811页。图像学艺术的这一方面曾被H.达米施评论过，参见《关于云的理论——为了一种绘画的历史》，瑟耶出版社，巴黎，1979年，第79—90页。

^② “名称决定存在”，C.里帕这么写到，H.达米施引用并评论，同上，第85页。“名称决定存在”是M.福柯探讨了很久的一个主题，见《字与物》，伽利玛出版社，巴黎，1966年，第91—136页。然而这一讨论并没有消减复兴的人文主义在象征符号这一术语的表达中的多样性。关于这个话题请参阅，E.贡布里希，《象征符号——新柏拉图思想中的可视图像》（1948年），D.阿拉斯与G.布吕内尔译，见《文艺复兴的象征》，第一卷，高等师范学院出版社，巴黎，1976年，第17—29页。

术的过渡仍不满足于修改方法论的材料：它将对象和方法一起修改。它假设一个完全符合方法的对象，也就是说一种不仅是“肖像学的”艺术——一种只满足于模仿可见和可描绘的现象的艺术，而还是一种“图像学艺术的”艺术，就是说一种既模仿本体、理性概念，又吸收现象本身并与之相一致的艺术。

然而，这正是帕诺夫斯基为艺术作品的图像学艺术的内容所下的定义要努力达到的目标。这一定义首先声称揭示图像中属于含义范畴的东西——这种东西绝非不言而喻的：此范畴的中心在哪里？它的周边、特殊的区域和确切的范围是什么呢？^① 另外，含义是我们唯一可以用来衡量一件艺术作品的内容的参量吗？设想一种艺术史，其对象的范畴是全部包含在图像中的非意义，真的很荒诞吗？在主题或肖像学的“主体”之外，帕诺夫斯基的图像学艺术的意义确实有其他抱负：它不满足于把由艺术作品所携带的含义封存起来，而是声称要生成这些含义——把“它们的含义本身献给被运用于每一幅画、每一个雕刻、每一座建筑中的形式设计和技术手段”^②。简言之，图像学艺术的内容“属于本质”，与表象相对立；它属于固有的意义，与传统的意义相对立。它与一种概念相符，作品本身可以从这一概念中被推断出来，如同一切上层建筑是从“隐性原则”或“支持作品本身的选择和外观的基本原则”中推断出

① 这些问题是由 R. 克兰在《论肖像学的基础》一文中提出来的，巴黎，伽利玛出版社，1970 年出版，第 353—374 页。此文与 B. 戴塞德的《图像学艺术——对 E. 帕诺夫斯基的一个概念的思考》，见《哲学杂志》1964 年第 154 期，第 321—340 页。

② E. 帕诺夫斯基：《导言》，见《图像学艺术论文集》第 28 页。

的范围——可是在另一种意义上，它却用自己的方法和概念性的表达形式给其对象赋予形式，它永远只找寻含义并为此而没完没了地摆弄“文学源泉”。正是这样，艺术史的对象便经受着一种被简化的考验：在其中，画的色彩被要求对“主题”、“概念”或“文学源泉”的目光说是或者不，简言之，它们被要求在其中变成黑色或白色^①……图像学艺术因此将整个图像交给了概念、定义和可命名及可读之暴君：可读被理解为综合的、图像学艺术的活动，在活动中，不可见的“主题”、“人类思想的”不可见的“一般和基本的倾向”——不可见的概念或观念——可能在可见（帕诺夫斯基所谓的“首要和次要的含义”之清晰可辨的方面）中表现出来。

这一活动的规模是巨大的——我们曾说它是“神奇的”。我们能不能再一次推测说帕诺夫斯基本人对此早有所悟呢？无论如何，《肖像学和图像学艺术》一书的后来几种版本，尤其是加在 1955 年版中的一大段文字，在有关新科学的目的方面表现得摇摆不定，在图像学艺术会产生的最终结果方面表现得谨小慎微、优柔寡断和三心二意。这似乎有点儿像帕诺夫斯基暂时放下手头正在专心致志干的活儿，突然自问：“说到底，如果说我不是正在亲手为它们掘墓的话，那我至少也在随心所欲地解释它们，或者像一个精神错乱者

① 除了这个隐喻之外，只要我们读一读帕诺夫斯基对提香的《谨慎的寓意画》的阐述，就会看到帕诺夫斯基并不是把这幅色彩暗淡的画——以及它上面所画的主要事件——看成彩色的，而是看成一个黑白图像，如里帕手稿上的一幅版画或者一张复制的照片。绘画中所表现的事件的任何一个细节都没有被考虑进去。请参考帕诺夫斯基的《谨慎的寓意画——关于提香一幅油画中希腊化时代的埃及宗教象征》（1926/1955 年），见《艺术作品及其意义》，第 257—277 页。

一样把臆语当成千真万确的事实？”这种徘徊观望的态度首先表现在对未来的迷茫中：带着图像学艺术，我们将向何处去？你们呢，我的读者们，我的弟子们，你们又向哪里去呢？这是迟早要被提出来的问题。帕诺夫斯基用颠倒“graphie”和“logie”这两个很常见的后缀的意义的方式勉强地为自己提出了这一问题：

“人种学在《牛津字典》中被定义为‘研究人种的科学’，但同样是在这本字典中，人志学却被定义为‘对人种的描写’，并且韦伯斯特（Webster）公开地警告人们不要混淆这两条术语：本义的人志学只限于用一种纯描述性的方式来研究不同族群和人种，而人种学指的是对他们的比较研究。这样，我认为人种学就是一门被变成解释性的人志学，因此，它是艺术研究不可分割的部分，而不是一种依然只局限于初始角色，即整体统计学中的学科。可是我很乐意承认有某种危险存在，即图像学艺术的行为表现一点不同于与人志学相对的人种学，而像与天文学相对的星象学。”^①

有意义的是，十年之后，帕诺夫斯基在他为《图像学艺术》的法语版写的前言中重新引用了最后几句话，他甚至提出干脆一劳永逸地采用常用词“肖像学”算了，因为这个词“更为人们所熟悉且不太会引起争议”；最后他用一种全新的谨慎（CAUTIUS）来装饰一切，他要求且几乎是恳求人们“要非常谨慎地读他的书”^②。

① E. 帕诺夫斯基：《导言》，见《图像学艺术论文集》，第22页，注解。

② 同上，第3—5页。

可这有什么意义呢？面对帕诺夫斯基本人所讲的“斯芬克司之谜”，面对艺术作品最微不足道的部分每时每刻向我们提出的谜，我们能够和应该做什么，这无疑是我们想知道的一切。^① 假如图像学艺术陷入某种与星象学近似的危险之中的话，那么它的最高要求——打着康德理性幌子的逻各斯——会不会借用魔力的高度的灵活性、多功能性和它那用其他谜来解答一切推论性质的谜的能力呢？这就是帕诺夫斯基所担心的：图像学艺术一词仅仅是代替了古典美学中的一个古老而神奇的词，即模仿的“康德主义的”、理论性的和理性中心主义的成分。

于是，徘徊观望的第二种表现开始显现。它将最终搞乱有关目的之问题。它似乎像一位昏聩的老者，偶尔会有神志清醒的时候，但终因力不从心而放弃了太多的东西。那么，理论需求的使者最终一定会把位于最简单和最普通的理性层次上的逻各斯吞食吗？它最终将背弃曾是它思想的发祥地的日耳曼人的全部艺术哲学，而投向由盎格鲁-撒克逊人的实用主义之过于简略的理性所赠与的实证性的怀抱吗？我们可以这样认为。^② 我们也可以认为问题还应该再复杂一些，并且我们也应该不断考虑，甚至在最明显的实用主义之中，自发的哲学典范，或者它们的痕迹，即思维最初模式或选择的一直被掩盖、被歪曲的持久性。帕诺夫斯基在介绍他的图像学艺术

① 同上，第22页，注解。

② 请参考A. 罗杰的《E. 帕诺夫斯基作品中的形式与象征》，见《E. 帕诺夫斯基——一个时代的手册》，第49—59页。另外，这篇文章还说“先决问题是帕诺夫斯基与康德的关系问题”（第49页）。

的计划时显得很尴尬，像一个做事做过了头的人那样：在理论要求中、在理性本身中表现得过于偏激。这种态度明确反映在帕诺夫斯基 1956 年到 1966 年的作品中——在那些年当中，人们实际上看到了一种重新返回狭义肖像学分析之中的现象，这种现象令人不解和失望。^①

也许，为了弄清这种倒退，我们应该稍稍变动——透视——下帕诺夫斯基在探讨这些棘手的问题时所遇到的理论选择。毫无疑问，一种图像学艺术的综合所提出的要求，一方面超越了描写艺术作品的研究方法，另一方面也比一切实证主义的（历史的或语史学的）态度更有过之而无不及，艺术史仍然常采用这种态度。帕诺夫斯基文章的英文文本对“文学源泉”的权威性做过泛泛的论述，在撰写此文本之前，他已经在 1932 年的文章中走得很远，他在此文中强调了这样一个基本的事实，即艺术作品在不顾文本而发挥作用的同时糅合或“混合”（如他本人在谈到哥伦瓦尔德时所说的那样）自己的不同意义。^② 借助于此，艺术史就有希望在已成为切萨雷·里帕的人文主义的图像学艺术之特点的可读的专横之外为自己

① 请参考 D. 帕诺夫斯基和 E. 帕诺夫斯基的《潘多拉的盒子：神话象征的多变性》，劳特利奇/卡根·保罗出版，伦敦/纽约，1956 年，以及他们的《枫丹白露弗朗索娃一世画廊里的肖像画》，《美术报》1958 年第 52 期，第 113—190 页；E. 帕诺夫斯基，《帕尔马圣保罗教堂的科雷乔的作品的图像学》，瓦尔堡学院，伦敦，1961 年；E. 帕诺夫斯基，《提香的图像学困难》，纽约大学出版社，纽约，1969 年。

② E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924 年），H. 约里译，伽利玛出版社，巴黎，1983 年出版，第 245 页。

另辟蹊径，这是一条光明但充满艰险的道路。

可是从另外一种意义上讲，帕诺夫斯基的要求确实太过分了，这主要表现在把艺术史建成一门既是人文主义的又是理想主义的学科的愿望中。如果我们把从一开始就支配着他的整个事业的选择的逻辑看成一个陷阱和一种异化，那么我们也许会找到他最终犹豫不决的关键之处。这一陷阱和逻辑就是哲学理想主义的陷阱和逻辑，也就是说，这种理想主义在相信自己于艺术图像中找到了一个享有特权的对象、一个思维的“理想的”对象之后，它就不能再往前走了，如果继续向前，那它只会作茧自缚，身陷其中而不能自拔，直至消失。因为在观念认为自己可以左右图像之时，图像就会反过来将它吞食……帕诺夫斯基的谨慎（GAUTIUS）不仅仅是对谨慎的一种召唤，而且是深陷于哲学理想主义的泥沼中的人的呼喊和那些只找到狭义肖像学最糟的一个分支——实证主义——的人的呼喊，因为他们不想被埋没，从而永远与艺术图像的特殊真实失之交臂。

简言之，这种理论上的进退游戏本身只是理想主义面对图像问题而陷入的一种疑难之后所产生的效果。不管图像学艺术的假设多么可信和实用，但它一开始是被错误地提出来的——因为它是被康德或一位“新康德”提出来的。因此，要理解使帕诺夫斯基对这一新学科的阐述成为可能的理论工具，我们应该再一次回到《肖像学和图像学艺术》的美国版本的前面部分^①中来。帕诺夫斯基在1939年所说的“不可见的”主题或“固有含义”的属于“人类思想的

① 我们记得，瓦尔堡对这本书有不同的见解。

一般和基本倾向”范畴的概念过了十年之后，因受恩斯特·卡西尔的哲学权威的即时影响而变成了象征的形式。这就是第三种主要的表达方法、第三种伟大的魔力：这就是有关体系的观念。

帕诺夫斯基在 1932 年把这种观念叫做“本质的意义”和“最终的内容”。^① 它在最后关键时刻能消除一切混乱。它是一个“超级体系”。艺术的一切特殊现象都是从那里被推断出来的，如同从一个先验的彼岸中被推演出来一样。帕诺夫斯基接着说，它的诠释范围跟一种“思想的普通史”，确切地说跟精神的普通史毫不相干，根据这一历史“一种艺术创造的伟大最终取决于被掺入造型材料中的‘世界观的能量’的多少和从这种材料中再反射向观众的能量的多少”^②，如同一个观念给图像化的材料赋予形式，以便为其逐渐灌输它的普遍真理、被普遍接受和理解的真理。这就是在对透视法的研究中被命名为“象征形式”的东西，在这一研究中特殊性与普遍性、感性与理性的哲学二重性被提出的目的只是为了在我们或许可以叫做理性的归入的纯理想主义的活动中被超越和被综合：

“若透视法不是艺术价值的一个因素，它至少也是风格的一个因素。为了把恩斯特·卡西尔的大量的和有独到见解的术语应用于艺术史的领域，我们最好把透视法看成这些象征形式之一，因为这些形式，理性层次上的一个有意义的内容便与感性层次上的一个具体符号相连，以便完全与它一致。正是基于此，一个问题将在艺术的不同领

① E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》，第 251 页。

② 同上，第 251—252 页和第 255 页（图片）。

域和不同时期获得一个基本的含义……”^①

一个理性与一个感性的符号的“联结”和“认同”到底意味着什么？帕诺夫斯基的“象征”一词确切指什么？我们知道这一词对今天的一切人类科学来说是一个至关重要的词，同时我们也知道，帕诺夫斯基本人从未放弃使用它。^②因此，象征在感性与理性 的关系中究竟扮演何种角色？或者说它到底改变了它们二者关系中的哪些东西呢？毋庸置疑，帕诺夫斯基在恩斯特·卡西尔的大作《象征形式的哲学》中早已找到了这种提问方式并已给出了全部答案的体系。此部著作的第一卷于1923年问世，也就是说正逢《观念》的作者埋头构思其作品的理论框架的开端。^③它主要论及的是语言活动并对整个解释体系做了系统的概括。

我们知道，恩斯特·卡西尔对文化的一般问题的“回答”，在于首先重新把康德在认识领域所从事的批判工作的重要成果据为己有。^④《纯粹理性批判》实际上为一种有益的放弃提供了理论方法，多亏了这种放弃，整个科学才被“要求放弃‘直接’感受或再现

① E. 帕诺夫斯基，《作为象征形式的透视及其他论文》，同前，午夜出版社，巴黎，1975年，第78—79页。我强调卡西尔的引用。

② 作者同上，《图像学艺术论文集——文艺复兴艺术中的人文主义主题》(1939/1962年)，第20页(“象征价值”)、第29页(“象征”)、第31页。

③ 恩斯特·卡西尔：《象征形式的哲学》(1923—1929年)，O. 汉森-劳威尔和J. 拉科斯特译，午夜出版社，巴黎，1972年版，共三册。

④ 关于一般的新康德主义，请参考T. E. 魏里的《回归康德——德国社会及历史思想中的康德主义复兴，1860—1914年》，韦恩州立大学出版社，底特律，1978年。

真实的现实的奢望或希望……”，这清楚地意味着一切认识的客观化从来也只是，将来也只是一种中介，一种思想的认识行为。^① 正如我们已提过的那样，这种对知识行为的清醒的观察不但丝毫不阻碍，反而对一种综合的建立起促进作用，在这种综合中科学可以渴望达到“自身”的协调统一，如果我们能这样说话。知识的对象、方法及中介的繁多和不可缩减性不应该，按恩斯特·卡西尔的说法，使认识本身所带的“统一性的基本要求”失去作用。^② 因为这一统一性就在那里，不是在我们的眼皮底下，而是在我们的眼睛里——帕诺夫斯基所讲的“肉眼世界”，也就是说，在整个中介或客观化游戏开始的活动本身中：简言之，在被当成能力或者如卡西尔所说的被当成功能的认识本身中。这就是将卡西尔的新康德主义与一切古典的形而上的答案区分开的巨大的差异：“从现在起，关于一种纯功能性的统一性之公设代替了一种在基础和本源中的统一性的公设，古人正是把他们关于存在的概念建立在这一公设之上”^③。

因此认识的统一性是存在的：它不是别的，正是认识的精神的统一性。它的范围是“充足理由律”的范围，据卡西尔说，充足理由律是一切知识活动的目标，它旨在把一个单一的内容跟一个多元的符号“重新连接”在一起，把一种一般的内容与一个特殊的符号

① 恩斯特·卡西尔：《象征形式的哲学》，第一卷，第 16 页。

② 同上，第 17 页。

③ 同上，第 17 页。卡西尔在他写于 1910 年的书，《存在与功能》中对这一命题进行了长篇地论述。参阅 E. 卡西尔，《存在与功能：为了一种概念理论的元素》，P. 科萨译，午夜出版社，巴黎，1977 年。

联系起来，或者把一个理性的内容与一个感性的符号“等同”起来^①……于是我们开始明白，对卡西尔来说，象征是从康德的认识哲学向语言、神话或艺术世界的一种转移，甚至是一种应用。再说，这正是《象征的形式》的前言所明确要求的动机：提出一门“可以把由论纯认识的先验批判所完成的工作扩大的”学说“并将 其应用于精神的全部形式之中”^②。据卡西尔说，这就是结束哲学理想主义的一种方式——使它达到其梦寐以求的目标的方式：

“理性批判于是变成了一种文化批判，它试图理解并指明全部文化内容，在没有被孤立而是依托于一个一般的形式原则的情况下，是如何必须以一个来源于精神的行为为前提的。也只是在这里，理想主义的基本论点好像被完全得到了证明。”^③

这样，文化批判将亦步亦趋地跟随着从前康德在纯认识领域所走过的方法论的道路。首先，整个“自然性”的明显事实将被戳穿，并且“世界”这一概念本身将会消失，取而代之的是一种“文化”，在那里，精神将把自己的世界献给它自己——这使我们再一次想到了帕诺夫斯基那句耐人寻味的话，即“肉眼与世界的关

① “每一种认识，不管它的方向和方法是什么，最终都是以现象的多样性服从于充足理由律的统一性为目的。……这就是认识的主要目的：把特殊与具有普遍性的法则和秩序联系在一起”，《象征形式的哲学》，第一卷，第18页。

② 同上，第26页。

③ 同上，第20—21页。

系”将会在“灵魂与肉眼世界的关系”面前销声匿迹。^① 可是从这里开始，综合问题，也是最终的问题将被提出来：卡西尔建议从另外的视角而不仅仅从一种“简单的邻接”的角度去看那些差异极大的“象征”——语言、神话、艺术以及一般的认识所使用的那些象征。他说象征源于一种功能：“一种唯一的和相同的基本的精神功能”，在这种功能中，每一个象征将可能找到它的形式理由，它的“充足理由”和一般理由。^② 于是，这就是理想主义的终结：每一个既“独一无二”又特别的感性符号应该能在人类精神的一种能力或功能的可理解性和普遍性中找到它的位置。

应该重新强调一下这一假设的两个方面。一方面，卡西尔主张从功能主义者的角度来理解一般的象征，即把语言、神话或艺术现象看成一种过程。这就等于向前迈出了一大步，这就等于避开了传统的、“古人所谓的”形而上的和附属于认识对象的概念本身材料。卡西尔教给了我们这样一个重要的东西，即象征不是被当成一个可以分离的物体——一个从水果中取出的核——一个原型或某种自主的实体来认识的，而是被当成对聚合关系中的一个范例的使用，这一范例之所以存在，仅仅是因为它在主体与客体之间辩证地发生着作用。这样，除了可被孤立看待的艺术或一般文化的图像（图像—物，我们权且这样说）之外，象征形式的概念针对的是生

① 同上，第21页，以及该书第136页。

② 同上，第17—18页。

成这些图像的用图像表现功能本身。^①这样，它所针对的是某种如普通语法或者生成语法之类的东西，即“一种象征功能语法，它从整体上包含和决定我们在语言、艺术、神话和宗教中所遇到的一切表达方式和特殊的方言”^②。

这一认识计划所涉及的另外一方面来自“普通语法”这一表达本身。它预先假定这一表达的法则和一般性。它寻找这一表达的“一致性”和普遍性“条件”。它在表现概念中找到了它，根据卡西尔所说，这种“主要功能”为“意识本身建设”提供“先决条件并作为其形式的一致性的条件”^③。这里还跨出了另一步，这一步也许缺乏一些远见，也许与卡西尔曾经首先想望的古形而上相距并不是很远。这一步指的是从功能到功能的一致性：这就等于说一切只是在相同的、浑然一体的和无懈可击的尺度下运行。它在一个存在（物）——尽管它是“功能性”的——的一致性中将“被主体化”的主体和“被物化”的物调和，这一存在常被卡西尔称为“理想主义的最终目的”^④。因此，它从一开头讲的就是理想主义的一种活动。不管人们怎么说，在“意识的一致性”之中存在着被视为终结或运行规律的观念的权威：是观念偷偷地提供内在的和“精

① 同上，第 58 页，同时也请参看第 41 页：“唯一避免这种关于存在形而上的辩证法的办法是从一开始就把‘内容’和‘形式’、‘因素’和‘关系’理解成一些规定，它们不是独立的，而是在它们相互的调节中被给出和被设想的。”

② 同上，第 28 页。

③ 同上，第 42 页和 49 页。

④ 同上，第 17 页

神活动的唯一体系”的法则^①，是它开辟“精神在客观化过程中，也就是说它在自我启迪中所走的不同的道路”^②。

如果象征能这样向自己揭示精神，这就说明一致性和综合在一开始就被预先假定好了，于是乎，传统形而上的抽象的“一元”便在卡西尔的新康德主义的批判的打击下解体了。一切都经过精心安排，以便在某一时刻多元仍然能盘踞在一元当中，以便“精神的每一种独特的力量能以特殊的方式”为统一和联合我与世界做出贡献^③。这意味着艺术的象征形式注定要在一种约定的“一般的精神含义”——说到底是一种心智的、可以再认识的论说中讲出来的含义^④——中聚集符号的感性的多样性。感性寻找理性不仅仅是为了依附于它，而且与之“认同”的方式——卡西尔和帕诺夫斯基是这样反复强调的——可以使它最终实现改变：变成理性。因此，不管是在一般情况下，还是在特殊情况下，艺术都变得易懂，它变成了被以感性的偶性形式表达的心智的本身。

因此，把一种艺术的认识建成理性曾要求——先是在卡西尔，后是在帕诺夫斯基的思想体系中——人们不惜任何代价找到共性，甚至哲学意义上的归入概念，通过这样，用具体形象表现的现象的感性差异便能找到一个框架、一个模子和一种清晰易懂的普通语

① 同上，第33—34页。

② 同上，第19页。

③ 同上，第35页、第43页和第49页。

④ 同上，第36页。

法，以便完全把自己归入其中。这就等于做了一次综合的行动，甚至按照康德的意思是一次综合统一行动。从哲学的角度讲，在“象征形式”这一表达中形式这一概念显得很繁琐——并会使人马上想到观念这一概念。和康德的观念一样，卡西尔和帕诺夫斯基的象征形式实际上应该被从“使综合系统化”的调节原则的角度去理解；如同观念一样，我们应该首先从主观性的角度去对它们加以思考——它们是作为文化领域而非一般领域的行为，然后，我们将在它们的规则权威中和它们使事物趋向最后的统一的志向中重新将它们客观化，^① 如果我们可以这样说的话。我们甚至可以冒险做这样的假设：帕诺夫斯基在 1932 年所提出的三元模式使我们从“意义 - 现象”过渡到了“意义 - 含义”，最后到了“本质的意义”。在美国版本中，他在“自然主体”之后向我们介绍了“传统主体”和象征的“内容”，我们可以大胆假定，这一用来陈述可为艺术史学家所用的范畴的模式总的说来只是自发地照搬了已在《纯理性批判》中得到过所阐述的康德式综合统一的模式。

让我们回顾一下这篇著名文章的三个重要时刻，这篇文章并不是用来揭示对“一切事物的先验认识”的条件本身：首先有“纯直觉的多样性，在这些差异中，世上的事件依据我们精神的感受性条件——唯一允许精神接受事物的表现的条件——突然触及我们”^②。我们看得出来，康德在这里是以那位行脱帽礼的先生为例

^① 根据康德的一个表达法，G. 德勒兹评注，见《康德的批判哲学》，法国大学出版社，巴黎，1963 年，第 88 页。

^② 康德：《纯粹理性批判》，第 92 页。

要求一种符合知识形式的互相性就等于从它们于其本质中所实现的象征形式中要求一种从概念到图像的运动。假如这一愿望得到证实，帕诺夫斯基所梦寐以求的整个艺术史就找到了它的乐土：把艺术图像的概念作为真实来说明——从此，被奠定了的、被证实了的客观属格和主观属格有互相混合的趋向。

于是艺术史貌似“简单”实则扑朔迷离的理性便在第四种奇妙的活动中收兵回营。这就是体系的素描。这是被发明的和被画上的线，通过它，一个图像将在一个概念的轮廓中认出自己（一个图像即使是一个模糊的概念也不失其本来面目）。然而这种活动确实存在于康德的文章的核心部分：它是知性的纯概念之模式论的活动；它是神秘而极灵验的，在一种意义上说，它对康德本人来说已经奇妙无比了。没有这种神奇的活动，“象征形式”的概念一定会走入死胡同，有了它则相反，一切都变成可能——也就是说极不相同的现实秩序在概念的霸权之下发现了一个属于自己的共同的素描（dessin）或意图（dessein）。

海德格尔在评价康德时说，康德知道带给他的读者“这种即刻的确信，还没有任何思想家能做到这一点：他不投机取巧”^①。康德从一个貌似复杂的情况出发：假若任何一个对象都必须被归入一个概念，那么这就要求对前者的表现与对后者的表现相一致；然而，康德承认，“知性的纯粹的概念与经验的（或者感性的）直觉

^① 海德格尔：《对康德的〈纯粹理性批判〉的现象学的解释》（1927—1928年），I. 格兰编，E. 马狄诺译，伽利玛出版社，巴黎，1982年版，第373页。

是完全不同的”^①。那么知性的概念就不能被简单地应用于我们经验的对象了吗？或许是。若感性与理性相对立，理性又怎么可能被归入感性呢？但康德认为有一条道路可走，这就是他正在研究的“判断的先验学说”，这一学说使这条路成为可能。因此，超越一切异质的角色通过发明“第三个术语（它一方面与范畴同质，另一方面则与现象一致，并且使前者应用于后者成为可能）”的办法向先验转移”^②。这第三个术语被康德称为“先验模式”。

它关涉的是一种表现——整个论述的关键词，康德要求它一方面是纯粹的，也就是说是不带任何经验因素的，另一方面是感性的，也就是说与经验因素一致。于是，它就为经验的感知——或者图像——与知性的种类提供中介原则。“模式主义”因此指的是成功地（尽管是间接地）把感性归入理性的活动。或者，反过来说，它是概念变成图像的感性转变的活动。经过这样的归入和转变游戏之后，差异的、感性的科学和图像的科学就成为可能。于是我们明白了康德模式这一奇妙的术语的地位和作用。它给出一个“感性的形式上的和纯粹的条件”，同时它在经验或者图像中“实现范畴”；它是一个“想象的产品”（因为它本身不是一个纯粹的概念），但是它总是与概念相对立的图像相反，它公正地给出一个与纯知性的先决条件相一致的“综合规则”；于是它最终与图像本身完全对

① 康德：《纯粹理性批判》，第150—151页。

② 同上，第151页。康德丝毫没有“创造”第三个词的意思，他只是说“应该有”。

立^①。简言之，它给出一个转变规则，在这种规则中，被转变的词语一点也不是互反的：因为它是“永恒的”和“不变的”，因为给概念提供变成“对象的规则”的方法，并从更广泛的角度讲，因为它是作为每种含义的条件本身被提出来的。^② 显然，模式在这里玩的是针对图像游戏的概念游戏。它辩证地使用这两个术语只是为了抹掉两个中的一个，但它却口口声声说是为了理解它：

“因此，结果一目了然，知性的由想象的先验综合所施行的模式主义只以直觉的一切差异在内在意义中的统一为目的，并且它这样也间接地以作为与内在意义（与一种感受性）相符合的功能的统觉的一致为目的。因此，知性的纯概念模式是真正地和唯一能在概念和对象之间建立一种关系，即一种含义的条件。范畴最终不能获得其他任何可能的和经验性的用法，因为它们只用一种先验的必要的统一性之原则的方法……让现象服从综合的一般规则，以及使它们适合形成一种普遍联系的一般规则……”^③

人们很容易设想这样一种思维工具能为帕诺夫斯基式的“艺术科学”提供的东西。正是因为模式主义的神通广大，这顶帽子才可能被扣在艺术图像之上。当它一旦被重新揭开之后，我们所看到的可能是一个统一的和综合的概念。“象征形式”这一概念完全是在

① 同上，第152页、第155—156页。

② 同上，第153—155页。

③ 同上，第155页。

这种活动的理论可能性上大做文章。也许它起初只是康德模式本身的一个“很糟的替代品^①”。也许它根本就不知道康德的模式和象征是相对立的。^② 也许它终于在艺术史的领域内使康德关于关系与功能的思想变得牢不可破。^③ 也许它甚至忘记了这个康德公设，根据它，知性只按照现象的形式制定规则，仅此而已——我们明白所发生的逐渐转变，因为在艺术史中所观察到的现象本身均被视为（且仅被视为）形式。最后，它也许想把康德主义的真实变成一个果断的、确实的和一致的真实——变成它不得不为自己而解读的东西。^④ 但是对我们而言，准确地应用康德思想与否并不重要，重要的是，我们已经说过的一—艺术史在接受康德学说时所采用的腔调，这一腔调有时有些夸张，但它是作为先验的确信而致力于自我推广的。同样，重要性也存在于这一事实中，即一位艺术史学家终于有一天把作为题铭的康德模式主义的权威放进了关于艺术和风格的整个发展之中，这种艺术与风格是被当作“原型”、“词汇”的或“模式”的现象来理解的，这些模式则一如普遍的行为准则，涵盖了一个时期的一切不同的作品。^⑤

① 根据 A. 罗杰在《E. 帕诺夫斯基作品中的形式与象征》中所使用的表达，第 53 页。

② 康德：《纯粹理性批判》，第 173—174 页，F. 马迪评注，见《康德形而上学的诞生——关于康德类比概念研究》，博谢纳出版社，巴黎，1980 年，第 342—345 页。

③ 请参考 P. 史泰斯，《关系与功能——康德哲学的系统性及发展史研究》，德·格鲁伊特出版社，柏林/纽约，1981 年。

④ 请参阅 J. L. 南锡《切分法的论说》第 9—15 页，及他的另一本作品，《绝对命令》，第 87—112 页。

⑤ 这里指的是《论现实的原型》，见恩斯特·贡布里希：《艺术与幻觉——绘画表现之心理学》（1959 年），G. 杜朗译，伽利玛出版社，巴黎，1971 年版，第 89—123 页。

“通过模式主义开始接近现象世界的知性……是一种艺术，它在人类灵魂的深处隐藏得那么深，以至于我们很难发现造化在这里所使用的神秘手段。”①

这一段话中蕴涵着一切吸引艺术史学家的东西：一个奇妙的方法被道了出来，它能够产生多种多样的效果，其中包括建立一种确信。它用这样的方式来讲述“神秘”，即现象的神秘屈从于已变成“原型”的模式之非神秘。它肯定了（已知的）神秘及其（在概念中的）解答。另外，它还包含了几个简单但很常见的词，我们可以说从古到今的一切美学思想都围绕着这几个词而展开：这几个词就是“艺术”（Kunst，甚至在康德的文章中也出现过）、“灵魂”（Seele）和“自然”（Natur）。最后，他提早或未公开地假设了著名的结论程式，一切关于判断的先验学说都是用这一程式来定性模式概念的：

“我们所能讲的一切就是，图像是具有创造力的想象以靠经验能力所制造出来的一个产品——并且感性概念的模式，如同创造出来的具体图像一样，是一个产品，在某种意义上说，是先验的纯想象的一

① 引文出处同上，第89页。康德作品的法文版稍有不同：“我们相对于现象以及它们的简单形式而言的模式主义是一种伸藏于人类灵魂深处的艺术，所以总是很难从本质中挖掘出这种艺术的真正机制，以便把它赤裸裸地展现于我们的眼前。”见康德《纯粹理性批判》，第153页。

个花押字，图像首先通过和依靠它成为可能——并且这些图像必须一直只用模式的方法被与概念相连……”^①

被搬移到艺术史的一项不明确的计划中之后，康德的程式开始发出不和谐的鸣响：具体指的是从图像过渡到花押字这一过程——因为花押字属于模式，与概念相符并能接受科学，所以说，写图像的历史就是绘制花押字的图像并使图像的扩展服从于花押字的线条。究竟什么是花押字呢？它是一种花体缩写签名。它自身带有一种命名的能力。一般来说，它既不需要颜色效果，也不需要绘画所用的材料效果和雕塑所用的整体效果。它是黑白色。它表示一个概念。它属于可见的范畴，好像只要读一读“**威**”后就足以得到属于丢勒（Dürer）本人的视觉艺术的“模式”……在视觉艺术的领域谈论想象的花体缩写签名没有别的目的，而只想在其中把图像缩写，以便从图像中把理性的观念的简单的和感性的搬移硬拉出来。

海德格尔在其论康德的著作中（帕诺夫斯基曾拜读过这部作品，可能后来忘记了）明确指出，以一种模式主义的形式从图像转化到概念的“感性搬移”问题构成了整个康德思想体系的核心：正是在模式主义的熔炉里，人类的有限性——这种有限性以某种方式与图像的身份本身相连——达到了先验性的统一。^② 因此，理想主

① 康德，《纯粹理性批判》，第153页。

② 海德格尔：《康德与形而上学之问题》（1929年），A. 德·瓦盎斯和 W. 毕迈尔译，伽利玛出版社，巴黎，1953年，第147页（“《纯粹理性批判》这十一页应该组成了整部作品的核心……”）以及第183—257页。

义的整个事业便集于其中，因为被提出的问题变成了这样：图像交给我们的是什么样的观念呢？它们把什么搬移到了感性中呢？“在一个被即刻表现的作为现象的存在提供的视界和这种作为现象的存在被在概念中表现的东西之间有何种联系呢？”在何种意义上这种视界是概念的“图像”呢？^① 简言之，模式主义概念为一切感性图像提供“它的先验规则的表现”。在这一规则中，图像在一种意义上被折叠了起来，在另一种意义上被阐明——无论如何，它是被归入并被奉献给了一种理性的永恒。^② 从现在起，它特有的展现力被窒息在一种综合中，这种无所不在的范畴所要求的综合把起初散乱的因素一下子全装入一个盒子中：“从那时起，真正的综合不仅是以把这些因素装盒的方式将它们彼此联系在一起的东西，而且是预先设想出这种装盒方式本身的可能性的东西。”^③

因此，一个盒子——不管它的空间很大，不管它是潘多拉的盒子——将预先被画好，以便以综合的方式把无数的特殊图像放入其中。一直仔细阅读康德文章的海德格尔详尽地说：“这种综合既非直觉的事，也非思维的事。它是它们两者的中介，与它们两个都密不可分。从那时起，它必须参与到这两个因素的基本的（共同的）特征中去，也就是说它应该是一个表现行为。”^④ 我们这样来理解

① 同上，第118—121页、第152页、第155页。

② 同上，第156—171页。

③ 同上，第120页。

④ 同上，第121页。请另外参考海德格尔于1927—1928年间的讲座，见《对康德的〈纯粹理性批判〉的现象学的解释》（1927—1928），I. 格兰编，E. 马狄诺译，伽利玛出版社，巴黎，1982年版，第240—262页和第290—337页。

它：这个盒子不是别的，就是表现的哲学概念。这个盒子以一个过程为目标——在康德之后，海德格尔把这一“盒子过程”命名为表现的统一过程^①。然而，在这种统一中，图像本身只能以上述的纯图像的身份存在：它是被排除掉非理性的结构的图像，但正是其特殊性把它献给这一非理性的结构的。^② 不过，“先验的主观性”只能做这种不合情理的事。从现在起操纵整个游戏的是这种主观性，因为只有它有能力进行先验的综合认识，只有它有能力“建立一个基础”并“测定本质的全部内涵”^③。

那么，这一基础将会被建立，本质将会被完全确定吗？以后呢？从这些结果中将会得出什么结论呢？也许结论会是这样的：艺术史在接受了模式或稀里糊涂地采用了康德理论的腔调时直接屈从了两种约束，海德格尔从 1927 年起就在康德主义的核心看出了这两种约束。一方面，艺术史的形而上特征：艺术史就这样在不知不觉中（或者说它矢口否认）支持了一种运动和一种方法，它们旨在重建形而上，更确切地说把形而上变成为一门科学。^④ 这样做的同时，艺术史就使自己想成为一门科学的欲望服从于一门被自发地构想成为形而上学的科学的新康德主义的程式。另一方面，海德格尔曾特别说明了整个这一体系的逻辑限度：根据这一限度，康德本人

① 海德格尔，《康德与形而上学之问题》，第 122 和 120—124 页。

② 同上，第 161 页。

③ 同上，第 172—182 页；以及海德格尔，《对康德的〈纯粹理性批判〉的现象学的解释》，第 337—350 页（“先验的主观性的一般表征作为先验的综合认识的维度源泉。”）。

④ 同上，第 29—86 页。

也自发地把他的先验逻辑改成了简单形式逻辑的常用的程序^①。遵照这样一个体系，艺术史就会因此失去从现象学或人类学的角度去理解其对象的可能。海德格尔还写道：康德曾提出“精神和人的研究方式不是凭经验的，是与经验论相对立的，它只了解非理性，并且因为非理性的东西就是逻辑的东西，所以对主体、精神、能力和基本源泉的解释便被转移到了一种逻辑中”^② ——一种不足以理解人类的创作，即艺术图像中所关涉的东西的逻辑。那么，我们能否打开逻辑，打开简单的理性，并在我们向图像提出的问题中走得更远呢？

① 同上，第372页：“康德屈服（……）于逻辑分支的外部模式。”以及第165页、第185页、第258页、第370—373页。

② 同上，第283页。



四、作为圣子的撕裂与死亡的图像



打开？要打开就得弄碎某种东西，至少也得切一个口子，然后再撕开。打开到底指的是什么呢？指的是在整个认识所布下的天罗地网中挣扎，指的是竭力使挣扎这一动作本身——本质上是痛苦的和没完没了的挣扎——获得一种不适时的，或适于切割的价值。但愿这一简单问题在某一时刻能获得这种适于切割的和批判的价值：这就是第一个愿望。

康德曾恰如其分地告诉过我们什么是范围。他似乎站在一张网的里面画出了它的轮廓图——奇异的实心网，网眼都是用镜片做成的。它是一个禁闭的机关，可以像一张网一样张开，也可以像一个盒子那样合上：表现之盒，在里面的每一个主题都将四处碰壁，如同碰到自己的映像一般。这就是知识的主题：它既是思辨的，同时也是自映的，并且在自映对思辨的掩盖中——在假想的自我拦截对知识的反射的超覆中——确实存在着盒子的这一奇妙特点，即自我缝合和自行痊愈的特点。那么当这一神奇的网和镜盒决定着我们作为认识主体的范围时，我们如何才能从中走出呢？

我们应该继续挣扎，我们应该诅咒康德并不断骚扰四壁，用力拍击它们直到在其中找到裂口为止。我们应该试着打烂这一反射区

域，在其中，自映和思辨争着把知识的对象当成说出这一对象并对它进行评判的论说之唯一图像来创造。我们会明白，这种举动可能有它的难言之隐——它既是一种不得不承受的痛苦也是一种行动所带来的痛苦，它是我们通过帕诺夫斯基本人的德语著作所能体会到的感情，它甚至带有自杀的倾向。因为想打碎的人在不承认自己有类似囚犯那样的苦难和偏执狂那样的精神胜利法时，他虽然只可能砸碎某一块，但他对知识的主体来说已经是冒着死亡的危险，也就是说非知的危险了。这种冒险对终生以追求知识为本的人来说无疑是自取灭亡。

我们再一次陷入了这种让人尴尬的选择境地。在这种情况下的一一个极端的甚至让人恼火的程式就是：知道但看不到，或看到但却不知道。在每种情况下都会有一种损失。只有选择知道的人才能获得综合的一致性和简单理性的事；可是他在按照自己的图像，确切地说，按照自己的表现重新创造论述对象的象征性的篱笆墙时将会失去对象的真实。相反，意欲看到或看的人则将会失去一个封闭的世界的完整性并将置身于一个从现在起摇摆不定的、充满各种意义的宇宙的开口，综合正是在这里开始变得脆弱，直至碎为细屑，而且有可能被一部分真^①所触及的、看到的对象使知识的主体解体并把简单的理性献给一种如裂口之类的东西。因此，撕裂或许是第一个能取代艺术史中那些神奇的字眼的字和近似法。它也许是第一

^① 请参考雅克·拉康在《研讨会，第11篇——精神分析学的四个基本概念》一文中对“真”这个字的分析，瑟耶出版社，巴黎，1973年，第53—55页。

种对帕诺夫斯基的公设质疑的方式，根据这一公设“艺术史学家有别于‘天真的’观众，因为他知道自己所做的事”^①。事实上，蒙昧无知的观众是很天真，但把一切知识完全等同于真实并相信且说出下面的一类话就可能有某种意义：“当我看到一个艺术图像时，我对我所做的一切一清二楚，因为我知道它。”

让我们回想一下帕诺夫斯基说过的另一句话：“肉眼与世界的关系其实是灵魂与肉眼世界的一种关系。”^② 让我们回忆一下他那不可替代的批判价值——想弄清真为何物的实证主义者的希望，一个在这里已被从中间撕破的希望——但让我们再亲手将它撕开，如同撕开从康德那里继承来的综合一致性和先验的模式主义一样。因为“灵魂与肉眼世界的关系”不可能只是一种本身已在意识与无意识之间被撕裂的体系的非综合，不可能仅是一个必须达到某一点方能形成体系的、超过此点逻辑就要暴露出其缺陷尤其是结构缺陷的“世界”之非综合。假若我们想打开“表现的盒子”，那么我们就要对其实施双重剖开：剖开单一的图像概念和单一的逻辑概念。因为它们两个不断地相互协调，以便为艺术史提供它的简单理性的固有的明显事实。剖开图像的概念就等于首先要回到与图片、复制、肖像集甚至“用形象表现”方面毫不相干的字词的一种变化中来；这就等于要回到对尚不可能预先假设的“被用形象表现了的形象”

① 请参看 E. 帕诺夫斯基的《艺术史是一门人文学科》（1940 年），见《艺术作品及其意义——论视觉艺术》，第 44 页。

② E. 帕诺夫斯基：《造型艺术中的风格问题》（1915 年），第 188 页；以及该书第 136 页。

的一种思考上来——我想说的是被设定为表现的对象的图像——我们只能预先假定的是表现形象的形象，即过程、途径、眼前的问题、色彩、体积，但我们仍然无法确定什么样的东西可能会在某一个画面上或某一块石头的缝隙中显现出来并变得可见。在打开盒子的同时，我们也应该打开它的眼睛，因为这只眼睛的一种目光能给予我们期望的权利：等待可见的“出现”并在这种等待中指出我们试图用视觉一词来领悟的东西的潜在价值。难道我们只有用时间才能重新探求有关图像的问题吗？难道这不是一种重提梅洛－庞蒂从前的一段精辟的论述的一种方式吗？

“图像一词有点声名狼藉，因为人们不仅很容易相信一幅素描不是移印的，就是复印的，总之是一件二手货，而且想象中的图像就是我们私人旧货铺里的一幅这样的图画。它似乎与素描和油画风马牛不相及，但事实上它们都不是只有一种固定的形态。它们既是里也是外，既是外也是里，感觉的双重性使这种里外的水乳交融成为可能，没有这种里外，我们将永远搞不清想象领域中的那些似是而非的问题。”①

于是，我们懂得了一种图像思维将会在什么方面需要一种逻辑的开口。由海德格尔提出的、与康德的“科学”和形而上背道而驰的看法仍然可以给我们一些启发。因为图像世界——如果我们能称

① 梅洛－庞蒂：《眼睛与精神》（1960年），伽利玛出版社，巴黎，1964年，第23页。

之为一个世界的话，我们干脆这样说：特殊图像的流星雨和迸发——永远不会把它的对象作为可以用真的或假的、正确的或不正确的命题来表达的逻辑的术语呈现给我们。肯定图像的绝对理性特点有点狂妄和以偏概全，一如肯定它们的唯一经验性特征一样。实际上，经验论与理性论之间的对立在这里是行不通的，不可以把它“应用”于艺术图像。我们有什么可说的呢？说一切都离我们而去吗？当然不是。即使是流星雨也有它的结构。可我们所讲的结构是开放的，不是翁贝尔托·艾科使用开放这一词时的意思——他用这个词指的是对一部作品进行解释的可能性^①——而是结构在其中心如同在其起点一样被撕开、撞击和毁坏。图像的“世界”不排斥逻辑的世界，而是相反。它在玩弄它，也就是说它在其他东西中为自己吸取力量，这是一种作为否定力量的强力^②。

这就是为什么我们应该在图像面前努力设想它身上所蕴涵的否定力量。也许，与其说这是一个切题的问题，倒不如说是一个积极的和经济的问题；与其说是一个强烈程度的问题，倒不如说是一个扩展、层次或定点的问题。在图像中存在着一种消极作用，一种“负面”效能，可以说这种效能削弱可见（被表现的方面的布局）并扼杀可读（含义配置的布局）。再说，从某种视角看，这种作用

① 艾科：《开放的作品》，G. 鲁与 A. 布库利夫译，瑟耶出版社，巴黎，1965年（1979年），第15—40页等。

② 这正是J. 幺斯在他最近出版的书《中世纪的图像——诞生与发展（六到十五世纪）》（巴黎，克兰克西艾克出版社，1989年，第47—107页）中所谈论的主要话题。这本书不仅指明了图像问题深植于“中世纪的逻辑世界”之中，而且还通过对两者的比较指明它的界限。

或这种不利因素可以被看成一种倒退，因为它们总是用一股让我们吃惊的力量将我们往后拉，将我们拉向某种已经由作品的象征的转化掩盖或改造过的东西。在这里存在着一种浮出水面的运动 (*anadyomène*)，通过这一运动，先潜入水中的东西重新露出水面一会儿并在很快再次下潜之前使另外一种东西得以诞生：这种东西就是出自于形式之中的无形的物质，是出自于表现之中的表现，是出自于透明之中的不透明性，也就是出自于可见之中的视觉。

说真的，我不知道选用否定这一词是否恰当。只要它不被理解成纯粹和简单的剥夺，它就是恰当的。这就是为何我们在这一方面中把视觉而不是把可见指定为这种否定性限制的因素，在这种约束中被抓住的图像又反过来抓住了我们。这就是为何否定在这里不含有任何虚无主义或“否定主义”的内涵，它更不是针对一种怀旧或某一种有关否定性的普通哲学。重要的不是在美学上建立不可表现之物的令人怀疑的普遍性。重要的不是呼唤一种非理性的、盲目冲动的诗学，或一种沉思默想的伦理学，或一种对图像的无知的颂扬。重要的是看一眼悖论和图像强制我去面对的一种博大精深的倥偬。我们刚才用过于粗浅的术语表达了我们的窘境和令人尴尬的选择；我们在这里应该再详细说明一下：这种选择以它的原貌形成羁绊，所以问题根本不在进行一种选择和做出一种决断——知道还是看到：这是一个过于简单的或排他的和化解疑难的做法——而在于能停留在两难推理之中，停留在知道与看到之间，即知道某事但无论如何没看到其他事和看到某事但无论如何不知道某个其他的事之间……在任何情况下都不是要用一个正题的专横代替一个反题的

暴虐，而仅仅是进行辩证：用反题来设想正题，用建筑物的缺陷来设想建筑物，用违反来设想规则，用口误来设想演说，用障碍来设想顺畅，或者用瑕疵来设想织物。

用织物的瑕疵来设想织物（表现的织物），用它的中断或它的机能障碍组织来设想作用（象征性的作用），这种做法在帕诺夫斯基的图像学艺术出现的四十年前、在恩斯特·卡西尔的“象征性的形式”出现的二十多年前就已经被采用了。开始大胆使用它的人是一位思想家和实践家，是一位一心致力于他所怀疑的一种可见的现象学的人，是一位极其果断地放弃了他所从事的科学本身的可靠性的学者，是一位一心一意想建立一门非自映的知识、一门能构想非知识本身的作用的知识的冒险家。这个人就是弗洛伊德。我们记得他把 1900 年出版的伟大著作《梦的解析》献给了浮出水面的运动，其目的是潜入冥府之河寻找夜间蜂拥而出的图像。^① 我们记得，他在研究了歇斯底里症之过于浅显的谜之后走上了一条令人惶然且变幻莫测的梦幻之路，如同走上了“通往对无意识的认识的阳光道”^②。我们记得，这条路在他对症候的进一步的理解中起了决定性的作用。这种进一步的理解指的是新颖独特的和至关重要的看到的方式：这就是为什么当图像在非知识的活动中将我们抓住时我们

^① “如果我不能撼动上天/那我就翻起地狱。”出自维吉尼尔，被弗洛伊德用作他的《梦的解析》（1900 年）的题记，I. 梅耶松翻译，D. 贝尔杰校对，法国大学出版社，巴黎，1971 年，第 1 页。另外请参考 J. 斯答罗宾斯基的评论文章，《我将翻起地狱》，见《时间凭证》，1986 年第 11 期，第 3—14 页。

^② 弗洛伊德：《梦的解析》，第 517 页。这句话的上文就是维吉尔的那两句诗。

应该停在其中的缘由。

弗洛伊德正是用梦和症候打破了表现之盒。他用梦和症候打开，也就是撕破和清除了图像的概念。他远没有把梦与一幅油画或一幅具象素描做比较，而是强调梦的变形的意义和逻辑的中断游戏，它常常发生在梦的“景象”中，如暴雨一样迅猛。为了从一开始就排除从具象的角度对梦进行解析的偏见，他对画谜所隐含的寓意进行了详细描述——请看下面这段精彩的论述：

“假定我在看一个画谜：它表现的是一座房子，房顶上有一条小船、一个孤立的字母和一个正在奔跑的无头者，等等。我可以认为，不管是整体画面也好，还是其各个组成部分也好，它们都没有意义。一条小船不应该被放在房顶上，一个无头的人是不会奔跑的^①，再说，那个人比房子还要高大。姑且认为这一整体或许代表的是一处风景，那么孤立的字母在其中的出现就不合适了，因为字母是不会出现在大自然中的。只有当我放弃欣赏整体与部分并试着用一个音节或用图像所可能代表的一个字来代替每个想象时，我才能正确地判断画谜。这样被集中起来的字将不再没有意义，它们将组成一句既动听又玄妙深远的话。梦是一个画谜，我们先辈的错误就在于想把它当成图画来加以解释。”^②

① 人们可以反对说这是可能的——但这恰好可能变成某种灾难，洪水或对无辜者的大屠杀的特殊的症候……

② 同上，第242页。

在此，我们正处在一种将不断加强和激化对表现的古典概念的打击和撕裂运动的开端：在这个开端处，某种东西出现在视觉之中，但它不是一幅素描——更像是一个不断偏移的矛盾结构，像人们期待读到的论说的意义（这就是我们的文本的意义），像这些彼此用图像表现对方的因素的表现透明性（这就是那些把它看作一件模仿的艺术作品的人所不能理解的画谜）。因此，弗洛伊德一下子就提出了一个素描的古典观念所不能阐述的视觉样板，因为它的模仿透明性；同时，这一样板也不是图像 - 花押字（康德模式）所能解读的，因为它的综合同质性。再说，弗洛伊德所举的例子不太像一个被完成的物的例子，即一种作用的结果，而更像作用本身的范例。实际上，这个例子是《梦的解析》中专门描写“梦的作用”那一章的开头。它给了这个题目一种运行结构的范例——很奇怪的运行，在其中，裂口在触及了过于稳定、过于理想主义的图画和模式的实体之后将转向围困功能概念本身，这一功能的意义也就是康德之后卡西尔所阐述过的意义。^①

于是，一种被破坏的功能——也就是说一种把否定纳入自身的功能——作为作用支配着梦的图像的强烈而渐趋消失的显形性。如何理解这一作用呢？甚至除了在画谜的范例中所提出的隐喻，弗洛伊德提醒我们警惕“在梦的形成过程中用一种造型的方式来为我们

^① 也就是说如同这种“唯一的和相同的基本的精神功能”，它符合一种对象间的“一致性的基本要求”，但只有对象才能为自己表现它。请参阅 E. 卡西尔，《象征形式的哲学》，第一卷，第 17—18 页。

表现我们自己的心理状态”的企图。^① 假如在梦的形成中有一种正发挥作用的心理功能的表现机制——一般说是在无意识的过程中——它既不会倾向于我们可感觉到的空间性的经验主义，乃至我们“所经历的空间”的经验主义，也不会倾向于一种先验或一种源于某种先验美学的理想范畴的康德主义的观念。^② 这一问题只能从更有节制地出现的东西开始予以考虑——弗洛伊德在经常强调梦的残缺不全和拼凑的外部特征的同时，开始对梦的作用这一概念提出疑问。他认为在梦中首先直截了当出现的东西和被观念拒绝的东西就是撕裂。撕裂是主题之外的图像，是作为梦的图像的图像。在此，它将以遗漏的力量或者以削弱的力量让人接受，严格说，它就是这种削弱的残余：也就是说是唯一存活下来的，同时既是至上的剩余又是揩痕。它是专司消失的视觉操作者。这促使弗洛伊德总结说，既然梦是“可读的”，那么它就是一种翻译，既然它是“可见的”，那么它又是一幅用图像表现的素描。^③

这里不是巨细无遗地谈论弗洛伊德后来那些一直严谨但一直冒险性极大的推论的地方，他正是通过这些推理将我们引向对梦的作

① 弗洛伊德：《梦的解析》，第 244 页。

② 在前面弗洛伊德的引文和这条他写于晚年，即 1938 年 8 月 12 日的注解之间有一个漫长的过程需要弄清：“空间性很可能是心理机制的广延的投射，好像不可能有别的衍生，而只能是心理机制的先验条件，据康德说。心理被扩展了并且什么也不知道”，见弗洛伊德的《结果、思想与问题》（1938 年），法国大学出版社，巴黎，1985 年版，第 288 页。构想这一“扩展”的谜无疑构成了弗洛伊德的元心理学的最艰巨的任务之一。另外，请参阅 P. 费迪达最近的作品，《地点的理论》，载于《大学的心理分析学》，第十四卷，1989 年，第 53 期，第 3—14 页，以及第 56 期，第 3—18 页。

③ 弗洛伊德：《梦的解析》，第 244 页。

用的元心理学的理解之路的。我们只需要回想一下，梦中简单的遗漏现象是如何最终被置于一种“凝聚作用”的视角下予以观察，以及梦谜的简单现象学是如何最终被从另一种“作用”，即“转移作用”的角度去观察就可以了。我们在这里会更清楚地了解梦在什么方面会禁止严格意义上的功能性的综合。“梦是非常集中的”，弗洛伊德对我们说，而且这种非常会影响到意义因素、事物、图像、强烈程度和价值。^① 这一非常不停地在行动和游移。它围困一切；它提出一个矛盾的法则——确切地说是一种约束——它是一个不稳定的、无规律的和顽固的例外的法则，是在可见和可读及命题逻辑中鹤立鸡群的东西的法则或绝对权力。

这就是为什么弗洛伊德对梦的“出现手段”，或“用形象表现”的方法的分析将既是为研究逻辑又是为研究图像所做的一种预备性的理论工作，它正是以这样的身份被展开的。实际上，梦的用形象表现正是从“没有能力表现逻辑关系”这一角度开始发挥作用的。^② 可是，在此，从这种观察中显露出的否定性依然与一种纯粹的、简单的剥夺的想法没有任何关系。否定性变成了作用——“出现”的作用。由于梦的作用没有能力表现时间关系，没有能力赋予它们含义，没有能力使它们变得可见和可读，所以，它将只满足于从视觉方面把一些因素放在一起加以说明。其实，一篇表现性的论说（或者一个推论的表现）通常可能已经把这些因素彼此区分开

① 同上，第263—264页。

② 同上，第269页、第267页—291页。

了，或已经将它们论述过了。因果关系将在共存面前销声匿迹。^①“经常性”将变成“丰富多彩性”，并且一切时间关系将变成地点关系。^②同样，弗洛伊德写道：“梦不可能以任何方式表达取舍，‘或者，或者’；它把每个组成部分作为对等物集中在一个序列中”——即作为共存物它将一起阐述取舍的一切可能性，尽管这些可能性从逻辑的角度看“几乎是互相排斥的”^③。最后请看：

“梦对于对偶和矛盾这一范畴的态度特别引人注目，而人们却常常简单地忽视了这一范畴：‘不’这个字似乎在梦中是不存在的。梦表现出一种特别的倾向，它善于将两种相反的东西调和成一个统一体，或者将两者表现为一个东西。梦甚至随意用对立（相反）的愿望表示任何基本因素。因此，由于考虑到任何基本因素都可能有其对立面，我们最初总是不能断定这个因素梦的思想中是表示肯定的意思还是否定的意思。”^④

于是，用确信构建起来的信念便开始塌陷。一切变得可能：共存既可以说同意又可以说不同意，唯一的存在同时包括这个东西和与其相反的东西。它本身可能是共存的一种效果（依据认同的过程），甚至是反衬法和反自然的共存的一种后果（依据混合组成过

① 同上，第271—272页。

② 弗洛伊德《梦的理论回顾》（1933年），R.M. 查特林翻译，见《精神分析新论》，伽利玛出版社，巴黎，1984年版，第39页。

③ 弗洛伊德：《梦的解析》，第273页。

④ 同上，第274页。

程)。与确信一起塌陷的还有模仿的另一部分：“组成混合图像的可能性成了常给梦打上亦真亦假烙印的事实的首要因素；实际上，这些图像把一些从来不曾是认识对象的因素引入到了梦中。”^① 一切反差和差异将凝结在唯一的图像的实体中，而这一相同的实体将在其主体的解体中毁掉整个哲学的本质。这就是梦的令人困惑的诗学：时间和逻辑在其中被颠倒、粉碎。结果在其中超前于原因，它们就是自己的原因，但也同时是自己的否定。此外，“颠倒和向相反的方向转化构成了梦的作用最经常和最乐意使用的方法之一”，弗洛伊德这样说。他甚至在依赖于梦的图像的情感层次上观察到了同类型的作用^②。是故，表现似乎将脱离自身，情感好像将脱离表现和它本身：好像梦的作用受一种视觉性矛盾力量所驱动，这种视觉性同时强迫人接受，让我们局促不安；它既顽固又纠缠住我们不放，而我们却不知道在它身上到底有什么使我们感到困扰，我们甚至不知道自己到底有哪样的困惑以及这种困惑究竟意味着什么……

我们对弗洛伊德提问法所进行的概述纵然很简略，但它已经让我们窥视到了图像的视觉逻辑——如果“逻辑”仍有一种意义的话——是如何在此打破一种固若金汤的思想的神话，这种思想就是被用素描的古典术语或用康德式的模式和花押字的术语表达出来的思想。诚然，我们应该更仔细地找出弗洛伊德是如何在梦的作用中阐明所有这些被反复颠来倒去的转移游戏的；我们应该更仔细地找

^① 同上，第 279 页。

^② 同上，第 282 页和第 401 页。

出对“现成的象征”的使用是如何与闻所未闻的和预先根本无法窥出其独特性的象征性价值的创造交织在一起的；我们应该更仔细地找出把注定要原原本本地消失的语法和代码作为其唯一法则的语言结构是如何被构建的；我们应该更仔细地找出言语形式和对象形式之间的离奇的互换是如何沿着拼接起来的链条产生的，以及荒谬最终是如何与精密的计算和严密的推理合拍的；另外，我们还应该更仔细地找出这一切作用、这一切要求和这一切选择是如何同时都以把图像变成一个诱变和“回归”的运算工具为目的的。运算工具这一技术性词义是弗洛伊德本人所引入的——它是切题的、形式的和时间的意义。^① 最后，为了透彻理解被引入图像的古典概念之中的这种撕裂，我们应该注意梦的作用在相似方面所表现出的令人迷惑不解的活动。

梦在相似中汲取其视觉能力的一个重要的部分。梦中的一切似乎都带着一种相似的谜一般的标记。但是如何相似呢？是何种相似呢？一切都已摆在我面前。亚里士多德在他的《诗学》中已经指出，依据不同的方法、对象或方式，模仿和相似则完全可能改变意义^②——可是我们常常（特别是自瓦萨里以来）企图把一切相似归

① 同上，第 291—292 页、第 297 页、第 300—347 页、第 347—391 页、第 453—467 页。弗洛伊德，《梦的理论回顾》，第 30 页。作者同上：《对梦的理论的元心理学的补充》（1917 年），J. 拉布朗什与 J. B. 蓬塔利译，见《元心理学》，伽利玛出版社，巴黎，1968 年，第 125—146 页。

② 事实上，据亚里士多德说，模仿艺术“之间有三种互相区别的方法：它们或者通过不同的方法模仿，或者模仿不同的东西，或者以不同的方式而不是用同样的方式模仿”。见《诗学》，第一章，第 1447a 节，J. 阿尔迪译，美文学出版社，巴黎，1932 年版（1975 年第六版），第 29 页。

结成文艺复兴时期的模仿素描的典型（确切地说归结成自瓦萨里以来我们对绘画和文艺复兴的看法的典型）。应该强调的是，梦的作用表现为相似的作用，这种相似可能只与一个图画构图、一个瓦萨里式的素描有一点点的关系。相似在梦中根据一种效能（弗洛伊德一开始就告知我们这种效能想“千方百计”^① 地达到目的）起着作用——甚至在它出现之前，如同木材在被劈开之前。这样，相似既为“整个梦的建设”提供了“最初的基础”，同时也为它提供了每个梦的因素所能激发的最独特的分支，因为“梦很重要的一部分作用在于创造新的（相似关系），因为它所拥有的关系由于阻抗力的审查而不能进入梦”^②。

常识告诉我们，相似的行为在于展现两个物、两个人或两种分离的物质之间的理想的和形式的一致性，相反，梦的作用给弗洛伊德提供了强调物质的和非形式的触点向量，这一向量在梦的图像中为相似创造过程，或为之开辟道路。^③ 是故，相似将不再表示一种事实状态，而是一个过程，一个在行动中的形象表现。它慢慢地或突然让两个直到那时是分离（或者依据论说的顺序是分开的）的因素互相碰撞在一起。从此，相似不再是一个可以理解的特征，而是一种无声的运动，它自行传播并为一种类似感染、撞碰或火焰的东西创造合适的接触点。另外，常识还告诉我们，和某物相似的行为的前提条件是必须有两个互相分离的主体：这样，它才可以在它们

① 弗洛伊德：《梦的解析》，第275页。

② 同上。

③ 同上。

之间建起一种理想的连接，如同把一座吊桥巧妙地搭在两座山头之间一样；相反，梦的作用向我们表明，相似知道在这里加速、打结或堆积，它知道毁坏微妙的二重性并摧毁比较的一切可能性，即为自己表现的可能性和清楚地了解出现在那里的这一相似物的可能性。这就是梦的“缩合倾向”强加给梦的结果，弗洛伊德援引这种倾向以诠释这样的事实，即“把两个人物缩合在一起的共同因素……可以在梦中被表现或者不被表现”：

“通常一个复合人格的认同或形成正是为了避免这种表现。我不能因为说 A 不喜欢我 B 也不喜欢我，或者用一种在一般情况下标志着 B 的特征来表示 A，我就用 A 和 B 合成了一个复合人格。在某种新环境下，这样形成的人对我来说似乎像是在梦中出现的人，并且因为他既代表 A 也代表 B，所以我有权利在这一解释点中插入他们俩共有特征：他们都不喜欢我。人们常常正是以这样的方式在梦中实现绝妙的缩合：为了避免表现过于复杂的情况，我可以用一个人代替另一个与他处在同样情形中的人。我们很容易明白这种方式可以逃脱阻抗的审查而达到以另外的面孔出现的目的，同时它也给梦的活动增加了一些非常困难的条件。”^①

常识最后告诉我们，相似善于在两个词语之间进行调和并找出它们相同之处。梦的作用将从内部破坏这种调和的客观公正性。弗

^① 同上，第 276—277 页。

这种做法似乎最终违背了梦的作用中的形象表现性——梦每天晚上都孤独地追随着我们，和用绘画或雕刻的形象来表达思想的文化世界——我们一家人每个星期天在某个艺术博物馆所欣赏到的那些艺术图像。但一切并非那么简单和一目了然，而且弗洛伊德并没就此止步。他在对素描隐喻所引出的画谜的隐喻表示不满意之后，又奇怪地重新提出了造型艺术中的一个范例。但他想干什么呢？为了说明一切表现的根源其实是相同的吗？为了发掘出一种无法弥补的本质差异吗？这一切都不是。弗洛伊德举出这个绘画方面的例子只是为了自相矛盾地从一种撕裂转换到一种变像。实际上，弗洛伊德认为造型艺术只有在缺口、不足——逻辑的“表达缺陷”——方面，才可能与梦的用形象表现性发生关系，他做了如下简明扼要但非常中肯的说明：造型艺术中的表达缺陷是所用材料的本质所造成的，同样“这一表达缺陷与梦所拥有的心理材料的本质也不无关系”^①。接下来，他在一段精辟的论述中提到了中世纪的一种绘画方式，即在画中人物的嘴边总是画一个卷轴状的框框，以写上人物的对话或说明文字。通过这个例子，他只是想强调说明视觉艺术的不足之处和画家本人所想象的那些对话并没有被观众所理解这一事实^②。

弗洛伊德就这样从一个裂口或一种结构缺陷入手探讨形象表现性问题的。可是，他远没有在其中找到一个无懈可击的论据或某种类似不可用形象表现的新浪漫主义哲学的东西，他依照这种对形象

① 同上，第269页。

② 同上。

表现的作用所形成的、几乎是“实验性”的观念即刻把一切连接在一起，当然，这种观念是与它的裂口放在一起被加以考虑的。我们在这里所讲的可能与几年之后卡西尔用“象征功能”或一般用“功能”所指的东西有着根本差异。事实上，弗洛伊德提出不再把梦的“表达缺陷”的特点当成一种纯粹而简单的剥夺来理解，这一提议清楚地告诉我们，不能够在梦中被如实表现出来的逻辑关系将仍然可以被用一种合适的变形表达方法具体地表现出来：“梦，”弗洛伊德写道，“最终会使用一种恰当的方式，通过对逻辑关系的形象表现的修改而使它们中的某些关系重现出来”^①。

于是我们明白，缺陷和撕裂如同介于欲望与强迫——强迫用形象表现的欲望——之间的某种东西的动力本身一样在梦中运行。无论如何也要用形象表现，因此，用形象表现就是强迫，是撕裂。在这种强制性的运动中，撕裂打开形象 (*figure*)，形象 (*figure*) 一词在这里指的是它所能包含的全部意义（外形、面孔、插图、图像、要人、姿势、花样、辞格——译者注）。撕裂变成了可用形象表现性的作用的原则和能量本身——它是由撕裂，即缺欠所建立和激发的。在钻研表现的同时，它也呼唤形象的出现；它启动善于用转弯抹角的方法达到目的的程序，从根本上讲，这种曲言法是构成辞格概念本身的特征。人们知道，转义辞格 (*tropos*) 或辞格 (*figura*) 一直以来为表达提供直接的方式和迂回的概念。^② 它们是

① 同上，第 270 页。

② 这就是为什么形象表现性 (*figurabilité*) 来翻译 *Darstellbarkeit* (出现性) 一直是非常恰当的。

用来表达出现的迂回法，这就是为什么当我们在解释梦是如何用形象来表现它的意义时，我们试图区分其中所包含的语言的因素和可见的东西这一做法似乎是徒劳的：因为问题并不在其中而在别处，因为被这样理解的辞格在其丰富的修辞意义中使一篇论说的纯粹的和简单的可读性变得模糊不清，因为它也在自己的阐述的强力中使传统意义上的“具象”表现的单一的可见性变得面目全非。

人们也许永远不会从这种形象游戏——一种撕裂拐弯抹角的目的是为了让迂回最终从视觉方面出现的游戏——中得到任何结果。在这种意义上的撕裂既向梦的作用之复杂的转化性开放，又向其“逆退式的”特点的顽固的不透明性开放。它导致了大量的形象的出现。我说过它已经开放了。简言之，它不断地生成很多意义并释放出很多视觉物，但这些产物不但不能弥补“缺陷”，反而加重了它并使之更突出和持久。可以说，弗洛伊德曾面对梦和症候所遭遇过的相似的悖论以某种方式与这种持久的否定不谋而合。这种悖论要求相似等同于相异以及用形象表现 (*figurer*) 等同于不用形象表现 (*défigurer*)，因为“至少”用形象表现和“突出”那样的不可表达的关系就等于“用一种恰当的方式修改它们的用形象表现”^①……

弗洛伊德每次分析无意识的形成时，总要提到这一悖论——例如当他强调每种“症候的形成”所包含的变形的特点时。我们在其论梦的作用那一章的最后发现了一种非常精妙的表达法，乍看起

^① 弗洛伊德：《梦的解析》，第 270 页。

来，它似乎很简单，但却隐藏着很深奥的道理：“梦的作用既不思考也不计算”；“说得再通俗一些就是，它并不作任何判断”，这种看法使我们想到了与这种“判断”完全相反的极点，从这一判断的地方，人们仿佛依然可以听得到整个康德哲学所产生的回响。因此，判断及其“功能”将被一种“作用”所代替——一种不太喜欢综合和比世上一切功能都玄妙深远的作用……一种“满足于转变”的作用^①。它包括形成与变形，但不管是前者还是后者，反正在每种情况下都是一种“形式”（观念意义上的）的损失和理性归入的失败。

但具体讲，对梦的作用的回顾究竟在哪些方面与我们的问题相关呢？弗洛伊德一开始就坚决把被当作梦的范例来介绍的花押字与被当作表现图画来构想的一个梦的共同看法分开，他是否反对人们从“艺术的”角度去理解梦的作用呢？他确实是这样想的，并且我们在弗洛伊德文章中所找到的有关“艺术的”例子显然不足以让我们清楚了解它们所蕴含的深层意义。弗洛伊德的美学问题、弗洛伊德对艺术的看法或者他希望如何从精神分析学的角度来阐述艺术的创造性问题——对所有这些问题的表达本身令人怀疑，无论如何，它们不能被列入我们目前的计划。在这里，我们的问题显然是不同的：对我们来说，重要的是——可是这已经算是很多了——理解弗洛伊德的概念可用形象表现性，假如它像我们所说过的那样“打

^① 同上，第432页。

开”表现的古典概念，在哪些地方能与我们投向艺术图像的目光有关，或者能遇到这一目光。易言之，在什么地方“可以打开的”表现能在我们通常所称的绘画的表现中向我们指明更多的东西。

我们所面对的不是着色的或雕刻的图像，而是我们的梦的视觉图像，确切地说我们是在它们之中。其中有一部分这样的图像是作为可触知的对象出现的，它们是可以被剪辑、收藏、分类或保存的。其他的图像则作为特定的物很快便会消失得无影无踪；它们会渐渐地融合在一起并嬗变成我们生命本身的时刻——难以理解的时刻，我们命运的残痕和我们“主观”存在的不可分类的碎片。艺术图像在人类群体中流传，直到有一天我们能说它们是供理解用的，至少它们是被其他人提及、分享和占有的，而我们梦的图像不要求任何人拥有和理解它们。^① 不过，最大的差异也许在于此，即在艺术图像面前我们是醒着的——这种清醒的状态给了我们清晰的视力和聚精会神的注意力——而我们在梦的图像中是睡着的，确切地说我们在其中被睡眠所围困——这种孤独的睡眠也许正是我们目光的力量。

当然，油画并非梦。我们都睁大眼睛看着它们，可是我们或许正是彼此所误导和欺蒙，以至于常常错过画中某种东西。拉康曾观察到：“在清醒的状态中有一种目光的省略作用，以至于这个不仅在看，而且这个还在表示。”^② 在梦中“这个在看”，是因为“这个

^① “我们可以说梦中的形象表现确实不适合被理解”。同上书，第293页。

^② 雅克·拉康：《研讨会，第11篇——精神分析学的四个基本概念》，同前，第72页。

在出现”——在弗洛伊德的笔下“表示”(*darstellen*)非常有分量——并且甚至是根据出现物的视觉参与，“这个在看”……归根结底，我们的假设是很一般和简单的：在一幅具象画中，“这个在表现”及“这个被看到”——但某种东西还是在其中表现自己和看自己，它同时也在其中看着我们。当然，整个问题就在于弄清这一还是的结构并设想这一某种东西的身份。

如何确定这个问题呢？如何接近它呢？这某种东西和这个还是处在一个开口和一个裂口处：视力在看到和看之间被撕裂，图像在表现和出现之间被撕裂。因此在这个撕裂口中活动着某种我无法形容的东西——或者这某种东西不能完全和彻底地理解我，因为我没做梦，但是这某种东西却在画的可见性中如同一个目光的短暂且不完整的事件一样触到了我。如果说梦每天晚上都真的提供一个机会让视觉性绝对展开，并让目光变得绝对有效的话——假如说这是真的，那么我就只能通过梦的遗忘（我们大家每天早晨都知道这个，我想说我们都能感到这是什么）而不是通过原本的梦（说实话，没人知道原本的梦为何物）的范例来接近这个某种东西。换言之，油画的视觉事件仅仅是从这个裂口开始才突然发生的，这个裂口是指在我们面前把被表现的东西，即被记起的东西和一切作为遗忘出现的东西分开的裂口。因此，最好的审美方法——也是最让人失望的审美方法，因为它们一般情况下肯定要以失败告终或者变得过于离谱——可能是这样一些审美方法，即一些为了完全向视觉的空间打开而要求我们在图像面前闭上眼睛，以便不再看到它，并且要求我们只看而已，以便不再忘记莫里斯·布朗肖 所称的“另一个晚

上”，即俄耳甫斯的晚上^①。这样的一些审美方法总是很特殊的，它们在非知识中原形毕露，它们永远会毫不迟疑地把视象命名为任何醒着的人所看不到的东西。^② 可是我们身为历史学家或艺术史学家，我们渴望知道，我们每日早晨醒来都觉梦中的景象依稀可见，但无论如何又想不起来，所以，我们只剩下用写作或言语把这种忘记变成我们知识的一个无形的支柱，特别是把它变成知识的没影点，遁向非知的没影点。

也许，我们在此要对梦的范例的重要性做更深入的理解。梦为何会有变化呢？我们了解其原因的目的很少是为了我们要解释的对象——也就是说我想与梦“作比较”的艺术作品——而更多是为了引发解释，这一表达是皮埃尔·费迪达在精神分析学领域中提出来的：“理论所揭示的东西直接依赖于作为梦的实践的一种解梦。在此，理论只由解释的言语那里获得它的原义，所以，理论是由释梦引起的。”^③ 然而，梦的遗忘在这种激发活动中担任着一个决定性的角色，因为在收集可以说是“睡眠的材料”时，它向解释推荐的甚至是其“没影点”的不透明性本身：

① 请参考 M. 布朗肖的《俄耳甫斯的目光》，见《文学空间》，伽利玛出版社，巴黎，1955 年（1968 年版），第 227—234 页。

② 在这方面，历史中那些神秘的主题或许什么也没做，而只是以那个人（上帝）的名义发展一种被体验到的和被记录下来的实验审美方法。可是这种睡者的目光已经在多拉·拉斐尔的《西斯廷圣母》画面度过的“两小时的静心的欣赏和幻想中”产生了作用，尽管作用微乎其微。请参考乔治·迪迪-于贝尔曼的《法国一个世纪以来对弗洛伊德的研究》，艾莱斯出版社，图卢兹，1986 年，第 71—83 页。

③ P. 费迪达，《引起解释》，见《时间凭证》第 4 期，1983 年，第 6 页。

“从梦到醒所剩下的东西是残缺不全的碎片，分析家们就是这样来看待它的。因为它自己是碎片，所以它没有象征综合或综合解释的愿望。就像对梦的记忆与一种良好的智力有关一样，遗忘只是相对于记忆或判断的缺陷而言的。怀疑同样影响对梦的记忆，遗忘对于诸如已经看过、已经讲过、错误的认识等等的思想混乱而言是相对的。因此梦的遗忘汇集睡眠物质，在这种物质中，梦的遗忘变成，也是它言语的感性，梦的遗忘可以说是梦的中心点的浮现和离去——它也是解释的没影点。”①

尽管没影点是逐渐消失的，但它的确是存在的。它在那里，就在我们眼前——甚至标有遗忘的字样。它在那里像一个痕迹、一个剩余。让我们在油画面前，如同在与梦境相似的（因此是不相同的）情况中想象：在其中，表现的政体只能在一张用夜间剩余做成的床上运转，这些剩余虽被遗忘，但它们却形成了目光材料。也就是说，它们使我们把一种剩余的空间——或一种剩余的时间——与图像的基本的视觉性及它的目光的、被看的和看我们的、打量我们的、关涉我们的能力重新联结到了一起。这也许就是我们所竭力考察的这一还是的样态：在我们与可见通常的关系所假定的清醒状态中、在表现的机制所提出的理想的完备性中，还是用某种东西——一种剩余，一种遗忘的标记——反复制造混乱和不断地显示它的潜在的力量。它是改变被表现的形式世界的东西，如同一种材料来把

① 同上，第13页。有关梦的遗忘，请参考弗洛伊德的《梦的解析》第46—50页、第435—452页。

形式上很完美的一笔改变了一样。它是一种应被叫作症候的东西，因为没有遗忘的作用就不会有弗洛伊德所说的症候。

显然，当我们把目光投向艺术图像时，对这样一个简单事实的意识会奇异地改变我们的知识条件以及它的实践和理论范围。什么是视觉症候的一种知识，假如症候就盘踞在我们自己的眼中、把我们剥夺得赤条条、把我们撕裂、对我们产生疑问并考察我们自己的遗忘能力呢？至少我们应该用两种方式回答这个问题：首先，用在历史中寻找掌握这样一种知识的学者的方式，因为把症候的时间限制在一个狭窄的“现代范围”或许是荒诞不经的——并且因为我们一直以来都受制于症候，不管是在我们自己的眼里还是在别人的眼里。^① 最后，我们要用努力为我们得出方法论的和批判的结果的方式，这些结果是弗洛伊德在自己的研究领域、在他与症候面对面中所总结出的。然而，在最后一点上，情况似乎既清楚又不堪一击：症候禁止——我们这里仍然用已经在前文中引用过的皮埃尔·费迪达的术语——一切“象征综合题”和一切“综合的解释”^②。如梦的作用和残余的作用一样，症候只通过对中心的撕裂和局部的改变来发生并突然出现在这一中心里。还如梦一样，被当作“无意识地

① 在一篇很重要的文章中卡尔罗·吉斯伯格试图从历史和理论两个方面来理解“按照指数的范例”和症候。我并不同意他的结论，特别是他关于弗洛伊德像个侦探（很接近福尔摩斯）一样过于注重细节的说法。我会在另外的地方再谈论这个问题。请参考卡尔罗·吉斯伯格的《痕迹——一种按照指数的范例的根基》（1979年），M. 艾马尔译，见《神话、象征、痕迹——形态学及历史学》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1989年，第139—180页。

② P. 费迪达，《引起解释》，出处同前，第13页。

形成”的症候一开始就堵住了弗洛伊德通往一种理想主义的、先验的或形而上的元心理学的道路，也就是说一种统一于其缔造者原则之中或被这一原则所统一的知识的道路。因此，元心理学 (*métapsychologie*) 一词的前缀 *meta* 的意思应该与我们读 *métaphysique* (形而上) 一词时的意义相反。首先是因为弗洛伊德的元心理学是作为综合题的不可靠的证明而被发展的——它是从“我”或“意识”这一概念开始的，这使它变成了一种“抵制合题的企图”^① 的认识论的态度。

这样一种态度所造成的结果会让每位知道自重的实证主义的研究者忐忑不安。这是因为我们面对症候，如同面对一种非理性的压力，在这种压力下，事实无法再与虚构分开，事实本质上成了虚构，但虚构却是有效的。另一方面，分析综合常常不做别的——这恰好是面对梦的作用或症候时可能采取的唯一的态度——而只“剥夺字词的意义”，讲出一个词仅仅是为了“从词典中和语言中把它抽出来”，这是让它“失去含义”的方式。^② 当弗洛伊德遇到一个情节相对而言还算一致的梦时，他远远不满足于这样一个可以帮助他释梦的小缺口，他反而是将梦肢解成小块并从这些残片中重新

① P. 费迪达，《精神分析学和元心理学的技巧》，见《元心理学与哲学》(1984年，普罗旺斯，第三次心理分析学大会)，美文学出版社，巴黎，1985年，第46页。

② N. 亚伯拉罕以及 M. 托洛克，《皮与核》(1978年)，弗拉马里翁出版社，巴黎，1987年，第209—211页。在这几页中，作者对“把精神分析学当成反语义学”的观点进行了探讨。

着手，因为他知道对梦的“第二次加工”会有利于对原梦的理解^①。例如，关于施莱伯（Schreber）的情况，当他提出恩斯特·琼斯于1908年首次使用的“理性化”一词时，他仅仅是为了展现一种防御性的强迫或一种带着理性面具的——甚至几乎是谵妄的——反应性的训练。^②最后，弗洛伊德竟敢把在历史学家的行话中近似最严重的侮辱的东西作为解释方法来大肆宣扬：即“复因解释”——不过，从方法论的角度讲，这却是对被考虑的现象的“复因决定”最好的响应。^③

“最难的是说服新手，当他完成了对梦的内容的全部因素的完整的、严密的和富有见解的解释之后，他的任务并没有结束。很可能还有另一种解释，另一种对于同一个梦的超解释，他恰好遗漏了这种解释。一方面，我们一下子无法说清那些大量而纷乱的无意识的思想，但我们又急于想把它们表达清楚；另一方面，梦的捉摸不定的特征很难让人抓住其多种表达所包含的确切含义。一开始，释梦者总试图说服做梦者，这种做法太不可取了。但当他自己有了一点点经验之后，他会改变看法，并且他的判断也会更准确。”^④

① 弗洛伊德，《梦的解析》，第416—431页。

② 弗洛伊德，《关于对一例偏执狂患者的自传所做的精神分析》，M. 波拿巴和R. M. 罗文斯坦译，见《五种精神分析法》，法国大学出版社，巴黎，1954年（1979年再版），第296页。

③ 只有从可靠的标准，即实证主义的标准的角度看一种实情才与一个物相对应，并且“复因决定”似乎是一个不可接受的原则。因此，不要惧怕进入复因解释的世界中。那么，全部问题就在于找到并使用能够在某处引导、改变并停止解释运动的检查方法。这是历史学家最常遇到的问题。

④ 弗洛伊德，《梦的解析》，第445页。

很模糊的功效中伤及他们的眼睛。他们这样做就等于接受了一种非知的约束，因此就等于自己把自己从一种中心的和有利的位置、无所不知的主体的特殊位置上赶了下来。艺术史学家曾怀疑症候，因为他们视其为疾病——它对于艺术这样的尤物来说是一个太可怕的概念。或者相反，他们提出症候威胁论，目的是为了诋毁一切不符合他们审美观的艺术形式和一切不符合他们艺术观念的学说……可是在上述两种情况下，他们均背离了症候的概念本身，弗洛伊德曾在他的精神分析学导论中详细地把这一概念与疾病做了区分。^① 他们想按照自己东拼西凑来的图像弄懂艺术和创造艺术。他们不想让他们的知识按照图像中撕裂图像本身的东西被撕裂。

最后，为什么把症候称为这种撕裂的力量呢？这到底意味着什么呢？因为症候让我们知道了言语中会有可怕的言语断续症的存在，可见中会有视觉的模糊不清的运动的存在和表现中会有被表现的原物的存在；^② 因为它让我们知道了特殊事物会持续发展但也会

·① “在世俗的眼里。症候是构成疾病的元凶并且治愈就意味着症候的消失。但医生却致力于对症候和疾病的区分”，见弗洛伊德的《精神分析导论》（1916—1917年），S. 盖莱维奇译，帕约出版社，巴黎，1951年（1970年再版），第337页。

② 值得注意的是，弗洛伊德用来作《梦的解析》的题记的维吉尼尔的这两句诗“如果我不能撼动上天/我将翻起地狱。”原本是为了介绍用来一篇关于症候形成的文章而准备的。请参考弗洛伊德1896年12月14日给W. 弗里斯的信，A. 贝尔曼译，《精神分析学的诞生》，法国大学出版社，巴黎，1956年（1973年再版），第153页。单从这一点我们就可以明白弗洛伊德关于梦中的形象表现性本身是由这条“康庄大道”，即歇斯底里的症候决定的。我们将沿着同一条路——从具象症候到在它的症候中被设想的图像。请参考迪迪-于贝尔曼的《歇斯底里的创造——夏尔科与硝石库的相片图相学》，马居拉出版社，巴黎，1982年。歇斯底（转下页）

有回归本体的规律；因为它让我们知道了一块看似完好的布料中会有被自己撕裂的痕迹，一种平衡会自己打破自己而嬗变成一种新的平衡，且这种新的平衡又会被奇妙地打破；它让我们知道的是不可言传、只可解释、只可没完没了地进行解释的东西。它将我们置于其视觉的强力面前，如同把我们置于可用形象表现的过程本身的突兀面前一样。^①它在这个意义上——即一个症候的短暂的瞬间——让我们知道什么是用形象表现，它身上带着自己的理论力量。可是这是一种在发挥作用的理论，是活艳的肉，假如我们可以这样说的话。矛盾的是，这种理论的强力却只有在形式的一致性，即它们的理想合题中被分成块以及从这种分割中渗出一种奇怪的材料时才会突然爆发。这样，症候是为放弃艺术史的理想主义——艺术史追随瓦萨里的观念和由帕诺夫斯基所创新的哲学的“形式”的志愿——而出现的第二个不带任何神奇色彩的字眼和第二种近似法。

在帕诺夫斯基所创新的哲学的“形式”这一点中有些东西让人吃惊。帕诺夫斯基难道没有引用过海德格尔那句话吗？在那句话中，海德格尔没有特意强调解释的问题——即没有专门重复弗洛伊德所讲过的话，而是把这一问题当成对“潜在内容”的和无法表达的东西的一种揭示来谈论的。海德格尔说，这种潜在是解释者“在

(接上页) 里之所以能成为理解症候的“康庄大道”，是因为弗洛伊德曾多次明确指出：“似乎被指定要从由歇斯底里性的神经症所形成的症候开始……” 弗洛伊德：《吸入、症候和焦虑》(1926年)，M. 陶尔译，法国大学出版社，巴黎，1978年，第17页。同时请参考他的《精神分析导论》第339页。

① “另外，我们要强调一下，无意识的过程在症候和在我们所看到的梦的形成中起的作用是相同的。” S. 弗洛伊德，《精神分析导论》，第345页。

表达它时摆放到我们眼前的东西”^① ……我们看到了帕诺夫斯基是如何私下否认可能有一种武断的解释方法的存在这一假设的，可实际上，上面那段文字却是支持这种假设的。让我们再向下文看并一直带着这样的反对观点：从德国到美国，帕诺夫斯基从未停止过对用形象表现的症候，甚至对无意识和元心理学的探讨。我们对参考资料所抱的谨慎态度并不妨碍我们重视它们。因为问题是极其重要的：它关涉到帕诺夫斯基真正用象征形式所指的东西的地位本身。因此，它关涉到帕诺夫斯基考察艺术作品的“固有的内容”——而非即时的内容——的方式。不管怎样，“象征形式”这一短语也说明了帕诺夫斯基确实触及到了如此重要和现实的象征这一问题。这一问题是象征体系——每位肖像学者工作时常用的材料——的问题，或者是象征意义的问题，象征意义仍然作为一种最基本的功能支配着艺术图像的表现性和意义。可是剩下的问题是要知道帕诺夫斯基是如何理解这种材料或这种最基本的功能的，以及他是如何分别确定症候观念和象征观念的。

在这里必须重提几篇文章，在这些文章中，帕诺夫斯基论述了这种理论的完整结构。首先，我们要看的是帕诺夫斯基年轻时写的一篇论风格问题的文章，在这篇文章的结尾，作者希望能找到一种“科学的认识”，并且这种认识能“从基本的形而上的条件角度”来探讨艺术现象。然而，为了更具体地确定符合这样的一些

^① E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924年），第248页。

基本条件所必需的超越行为，帕诺夫斯基引入了两个理论性极强、在某种意义上说极有独到见解的要求，它们旨在揭示被研究的现象的“玄学历史的和元心理学的”意义。^①当然，这种雄心勃勃的双重定性反映了一位努力想摒弃古典历史文献和摆脱沃尔夫林的著作对其观念和“心理”的影响的学者的企图。但是，确切讲，这种形成于 1915 年的双重要求留下了一个真空，一个想创造新理论的空间，十几年之后，由恩斯特·卡西尔所阐明的“象征形式”的概念最终填补了这一空白。

不管怎样，让人迷惘的是，弗洛伊德在 1915 年就已经明确表示，元心理学可以最终为精神分析学提供理论依据，精神分析学正是他本人十五六年前所倡导的实践活动。^②精神分析学的形成要追溯到很久以前，因为从 1898 年 3 月起，弗洛伊德就征求弗里斯对他正在设想中的解释方法的意见。^③我们完全可以说，帕诺夫斯基可能在 1915 年与一种理论领域擦肩而过，这一领域形成于远离真正意义上的大学的地方，更不必说远离严格意义上的艺术领域了。可精神分析的领域确实是在这一时期被建成的，而且大大超越了精

① E. 帕诺夫斯基，《造型艺术中的风格问题》（1915 年），第 196 页。

② 请参考弗洛伊德的《关于元心理学的人题话》。他于 1915 年 3 月开始写这本集子并于同年 8 月完成。它包括十二篇文章，其中五篇被采用并被收入《元心理学》。在这五篇文章中有一篇题为《对梦的理论的元心理学的补充》，其中，弗洛伊德把元心理学的概念作为一种“不确定和摸索性的”尝试来介绍，这种尝试旨在弄清和加强这样的一些假设，一种精神分析的体系正是建立在这些假设之上的。（《元心理学》，第 125 页和第 145 页，注解）

③ “再说，我需要你严肃地告诉我，是否能把研究意识深层东西的心理叫做元心理学。”请参考弗洛伊德 1898 年 2 月 10 日给 W. 弗里斯的信，A. 贝尔曼译，见《精神分析学的诞生》，法国大学出版社 1956 年（1973 年版），第 218 页。

神病理学的临床范围。弗洛伊德创办于 1912 年的杂志《图像》便是一个很好的证明——这个杂志的名字有吸引力——不管是否是臆测——讲德语的艺术史学家的注意力之嫌疑。

可是问题的核心并不在这里。它存在于这样的事实中，即从一方面讲，帕诺夫斯基的概念域是从新康德主义关于能力的哲学以及从功能概念——在卡西尔的思想中占绝对地位——那里秉承下来的，而从另一方面讲，弗洛伊德又是从某一种新的角度来探讨无意识的，这种东西说的既不是“灵魂的能力”，也非综合意义上的“功能”，而是“作用”，即梦的作用，无意识的形成与变化……帕诺夫斯基将始终把他自己的象征形式的“元心理学”视为一种功能，他一点也不怕将其称为形而上学，因为在在他之前，康德的使命是把形而上学当作“科学”来创建。他始终把精神分析——但在有关忧郁症的书中却看不到它的影子^①——看成是与十六世纪宫廷盛行的星相学齐名的东西：一种知识的时尚，一种文化的症候。相反，弗洛伊德却提出深层“元心理学”，以对抗一切无意识的浪漫的和“神奇”的用法；从根本上讲，他是把它作为一种替换形而上学（渐渐与一种神奇活动联系在一起了），甚至是作为一种洗心革面之后的广义形而上学——用帕诺夫斯基的原话来说——和作为

^① 但在书的开头却引用了 E. 克瑞珀兰的理论，请参考 R. 克林阪斯基、E. 帕诺夫斯基和 F. 萨克塞尔的《农神与忧郁——哲学与历史研究：自然、宗教、医学和宗教》（1964 年），F. 杜朗 - 博卡埃尔和 L. 埃夫拉尔译，伽利玛出版社，巴黎，1989 年，第 29 页。

一种乔装成天文学的星相学的学说而提出来的。^①

这种理论赌注的差异有利于更进一步理解帕诺夫斯基用无意识或症候这些表达时希望得到的一切东西和瞄准的目标。如果说我们认为在其中找到了某种“弗洛伊德式”的一致性或腔调的话，那我们就大错特错了。因为帕诺夫斯基笔下的“无意识”和“症候”只以一个“基本原则”的世界为目标，这些原则从理论上讲很近似一种知识，尽管这种知识是形而上的（或者明显是形而上的）。帕诺夫斯基笔下的“无意识”是通过德语形容词 *unbewusste* 来表达的，是一种目前尚不属于意识、但又是一种非常清晰的意识，即历史学家的意识，也就是他应该能揭示、阐明和知道的东西。而弗洛伊德的无意识是用名词 *das Unbewusste* 来表达的，它暗示的不是疏忽，而是压抑或（因逾期）权利的丢失，严格说，它不是知识的一个对象，其中包括分析者的知识……我们还是再试着详细说明一下帕诺夫斯基的地位。我们首先回想一下 1932 年那篇承上启下的文章，在那篇文章中，他提出了一种对图像的“最深刻的内容”的认识——不是用压抑的术语，而恰恰是用知识的术语，也就是说用

① 弗洛伊德下面的这番话是对一段论迷信的文章的总结：“我承认是偶然的心理动机的这种有意识的无知和无意识的认识形成了迷信的基础之一。这是因为迷信者对他的偶然行为的动机一无所知，因为这种动机竭力想把自己强加于认识，因为他不得不把它转移到外部世界。……在很大程度上，神话世界观其实是一种被投射到外部世界的心理学。无意识的心理事实和因素的模糊的认识被反映在超感性的现实中，科学又将这种超感性的现实重新转变成一种无意识的心理学。我们可以把解读与天堂、上帝、原罪、善、恶及不朽，等有关的神话作为自己的使命。”请参照弗洛伊德的《日常生活中的心理学》（1904 年），S. 让盖莱维奇译，帕约出版社，巴黎，1971 年，第 276—277 页。

“世界观”的术语表达的知识内容：

“对于我们来说，艺术创作在一种更深和更广的层次上，在它们的意义 - 现象和意义 - 含义之外，以一种与本质旗鼓相当的最深刻的内容为基础。这一内容就是主体在无意和不知不觉中从他对于世界的态度中和指导着这一世界的一些原则中揭示出来的东西，这种态度在相同的程度上是每个特殊的创作者、每一特殊时代、每一个特殊的人、每一种特殊文化团体的特征。然而，因为一种艺术创作的伟大最后总是依赖于“作为世界观的能量”的大小，这种能量是指被掺入创作的材料中并重新从这一材料中反射到观众身上的能量（从这种意义上说，塞尚的一幅静物画实际上不见得就比马多纳·拉斐尔的一张静物画“好”，但却同样“有着丰富的内容”），解释的最高使命就是深入到“本质的意义”的这种至上的层面中去。”①

这段论述的结论虽然有点含糊不清和一语双关，但它却或多或少地阐明了帕诺夫斯基理论方法的真正意义。这种意义一方面指的是使艺术史开始对症候进行的一种超出一般客观范围的思考——对图像的意义 - 现象的思考，也是对一种超出的肖像学范围的思考——对“意义 - 含义”的思考，这种意义 - 含义本身是以艺术作品的文学源泉为基础的。帕诺夫斯基最突出的成就是果断肯定了肖像学的不足：他举了一个任何人都熟悉的例子，即丢勒的《忧郁》，

① E. 帕诺夫斯基：《观念——对古代艺术理论概念史的贡献》（1924年），第251—252页。

关于这幅作品，他明确指出，一切从这一作品的含义的视角去阐明它的文章都还没有涉及其“意义 - 资料”，即它的固有的内容。于是又一步跨出了，它是在他自己的“艺术家的意识”之外又向前迈出的一步——因此，是一个向症候的概念迈出的决定性的一步。再说，那个掀起帽子人的故事看似唐突，但它的出现又对这一步起到了肯定作用：

“即使丢勒特意宣布了，就像后来其他艺术家试图做的那样，他的作品的最终设想，人们会很快发现这一宣言是擦着雕刻艺术真正的基本意义的边而过的，它非但没有给我们一种解释，反而却非常需要这样的一种解释。因为正如同向他问好所当然能意识到礼貌程度一样，他是带着这种对程度的意识和自己意愿，而并非带着人们对对方的深层人格所得出的结论而掀起帽子的。同样，艺术家只知道，这里引用一位风趣的美国人的话，他所指的东西（*what he parades*），但并不知道他所背叛的东西（*what he betrays*）。”①

因此，我们进到了症候的层次中。但在我们走过的同一条路上却出现了第二主题，这个主题恰好是以阻碍对症候的思考和把症候“诱人”哲学知识的陷阱、并从那里正式开始启动一个否定症候的程序作为功能或结果的……因为对帕诺夫斯基来讲，艺术家所“背叛”的东西不是别的，正是意义因素的整体，这些因素在那里是

① 同上，第 252 页。

“作为与世界观同质的一种意义的资料在发生作用的”。我们能说些什么呢？我们可以说，在这种情况下，有关症候的知识被压缩成了一门“精神的普通历史”，“它能使对一个艺术作品的解释上升到对一个哲学体系的解释的高度”^①。据帕诺夫斯基说，症候的真实感到自己被移交给了由一种“同质意义”、一门“普通历史”和一个“哲学体系”组成认识论的三重权威——而弗洛伊德三十多年以来一直在探索的并想把它理论化的症候，确切说却只适合于给意义强加其生存方式的异质，给整个“普通”的年代学强加其事件的特殊性并给整个思想体系强加其意外的不可想象的东西。

据帕诺夫斯基称，症候还可以被表达为一种存在的方式，比表象更重要然而却（也许如同一个观念）更少表现自己。正是在这种意义上，1932年他的文章在谈到“未被表达的东西”^②时援引了海德格尔的话。也许正是因为如此，人们还能在艺术史领域听到症候这一术语：一种纯粹而简单的可见与不太可见的辩证法。一种“简单的理性”，这一理性通过假设，确切说通过最初的公设把症候变成了一种不管在何种情况下均可以通往知识的现实的东西，条件是知识变得愈来愈精细了。在选定了掀起帽子的那位先生的“通俗易懂的”例子的同时，帕诺夫斯基终于在1939和1940年的两篇划时代的方法论的文章中提出了一种被设想为“固有含义”的症候的综合观点。当然，他是置身于“有意识的意图范围之外”而提出上述

① 同上，第252—253页。

② 同上，第248页；参阅该书第144—145页。

观点的，他所处的这种“之外”，就是“一个国家、一个时代、一个阶层的基本精神面貌和一种宗教或哲学信念的基本思想——这种信念被特殊化为一种人格的品质，并被集中表现于唯一的一部作品中”^①。

假如我们非要在帕诺夫斯基的提问法中找一个“无意识”的话，那么我们也许会找到某种东西，这种东西像是一种更高层次的现实，是一种等级的结果，这种等级要么可以用“基础”和“基本”这样的字眼来形容，要么可以用“之外”的和“普遍性”这样的术语来表示。这就是皮埃尔·布尔迪厄所称的一种“客观意图”、“一个思维模式体系”、“一种集体无意识”——简言之，某种近似于（Mauss）和涂尔干（Durkheim）从前所定义的“分级的原始形式”的东西……布尔迪厄说这种东西也许具有让我们“进入到”一种具体的文化“结构的解释之游戏中去的功效”^②。这是一种弗洛伊德式的无意识吗？当然不是。确切地说，它是一种先验性的无意识，如同被用认识哲学的术语来表达的艺术意志的一种变形。因此，帕诺夫斯基的“无意识”也是用新康德者的术语表述自己的：它被引用只是为了定义一个“本质的认识的”领域，一种玄学个体的和形而上学的认识。它与浪漫主义者的模糊的无意识相对立只是为了要求得到图像学艺术家的超意识，即他的类似历史学家

① E. 帕诺夫斯基，《导言》，见《图像学艺术论文集》，第17页。作者同前，《艺术史是一门人文科学》，见《艺术作品及其意义》第41页。帕诺夫斯基再次引用C. S. 佩尔西的说法，“有思想的美国人”。

② 皮埃尔·布尔迪厄，见《哥特式建筑和经院思想》的后记，第142—148页、第151—152页和第162页。

的纯理性之类的东西。因此，意识与他是不相适合的，而是相反的，因为正是他通过持久不断地练习才能认识它。所以，帕诺夫斯基所说的无意识是不存在的。^①

在帕诺夫斯基那里没有无意识——他只有一种超越每一位象征的制造者的特殊意图的象征功能：一种玄学个体的和“客观的”功能、一种被布尔迪厄描写为“在直觉主义急于达到统一整个社会的不同方面的原则中”超越了直觉主义的功能、一种超越了实证主义的功能，因为它只满足于“现象的面值”^②。但是它是一种，正如我已经暗示过的那样，将被设想为不带残余而运行的功能。它以一种形式的普通语法和生成语法为目标并能够“生成一种文化的全部典型的思想、认识和行为”^③。简言之，它是能够生成一切形式的功能性形式。因此，它与卡西尔所提倡的功能的“形式统一性”极其相似。^④ 也就是说它归根结底是理性的一个对象，它具有观念的一切特征，并且它使特殊现象的世界服从于它的先验性的法则。然而，很明显，弗洛伊德思想创建作用的和“无意识地形成”的元心理学之思路完全与这样的一个典型背道而驰。这一思路着重于症候，如同着重于使推论的一致性瓦解的东西一样，如同着重于闯入、打乱观念的秩序、打开体系并强加一种不可想象之物的东西一

① 即帕诺夫斯基所谓的“艺术意识”，见 S. 费雷蒂，《记忆的魔鬼》，同前，第 177—206 页。另请参阅本书前文第 138 页和第 168 页。

② 皮埃尔·布尔迪厄，见《哥特式建筑和经院思想》的后记，第 136—137 页。

③ 同上，第 152 页。

④ 恩斯特·卡西尔：《象征形式的哲学》，第一卷，第 17 页、第 33—34 页、第 42—49 页等。

样。弗洛伊德思想的无意识的作用不是通过一种变得敏锐或寻找先验原则的意识被考察的——它面对意识和知识却要求得到另外一个位置，这一位置是不稳定的，精神分析技术在临幊上把它作为一种迁移活动来对待。

因此，帕诺夫斯基将在他的“象征形式”的概念中寻找一种功能的统一性。这种做法正好就是给形式本身赋予形式：他想通过一个唯一的形式功能、一个可用易理解的术语，甚至用知识的术语来表达的理性的唯一的观念来分析形式的多样性。根据卡西尔在帕诺夫斯基之前所用的术语，它是关于“建立表现的概念并使之合法化”并在其中找到旨在“使现象的多样性服从于充足理由律的一种认识原理”^①。因此，这就是象征的一般概念的赌注。对它从关系优先于术语及功能优先于对象（或物质）的角度所进行的考察，明确反映了先由卡西尔、后由帕诺夫斯基所采用的方法的全部利益和他们所走过的历程的全部重要性。今天，仍有很多历史学家对探讨艺术图像的这种方式之方法论的意义一无所知。所以，我们在这里重新强调一下它起始的合理性是非常有必要的。可是卡西尔和帕诺夫斯基都过于相信他们用这样的一个原理已经彻底超越了传统的形而上学的内容。

今天，有人误以为在这一原理中看到了一个结构主义的充分理由律。如果，在提出术语关系优先的结构主义者的假设中，我们把关系理解成术语之间的“综合的一致性”，那么结构主义要么是不

^① 同上，第一卷，第18页和第49页。

完整的，要么是理想主义的。相反，如果我们试着分析一种关系，这种关系既不忽视，也不在某种先验的观念中理解症候的存在，即僭越、差异和局部性的灾祸的存在，那么我们会更好地理解弗洛伊德思想观念的批评价值。因为“无意识地形成”这一典型把我们推到了开放的结构面前，它像渔网一类的东西，它不但想了解已经长大成形的鱼（被图像化的图像，展品），而且想探知大海本身。当我们朝自己（朝我们知道的欲望）收网时，我们不得不看到大海向后退去。它从四面八方流走了。缠绕于网结上的无形状的藻类在海滩被完全晒干之前，我们尚能在它们身上看到一点儿大海的影子。就连弗洛伊德也不得不承认，当他把网拉向自己时，最基本的东西还是消失了。鱼儿们（图像、细节、艺术史学家喜欢收集的幻想）依然在海里自由自在地畅游，不过养育它们的大海却依然保留着它原来的神秘，我们只能在挂于船边的这些湿乎乎的海藻的反光中依稀见到这种神秘的影子。假如无意识的思想有某种意义的话，那么它也应该消散在布满空洞、结、裂口、畸形和可以无限扩展和无法确定其大小的结构中了，这种结构正如一张破烂不堪的渔网。

因此，帕诺夫斯基的意图与卡西尔的意图实质上是一样的，我们也许可以把它们叫作“弗洛伊德之前的理性”^①。它们不屑用演

^① 此处借用了《象征形式的哲学》的一篇准确但匿名的评论文章题目，见《西里塞特杂志》，第6—7期，1976年，第295—325页。在此，为了能更诙谐地表达，我们可引用J. 拉康的话：“即便是康德的刷子也需要他的浓碱水。”《写作》，第43页。

绎法的逻辑形式——典型的康德式的一之外的其他形式来构想其对象的复因决定的条件。^① 在帕诺夫斯基对丢勒的《忧郁》所进行的精辟的解释中，有一个关于这一逻辑形式的绝妙的例子。我们记得，帕诺夫斯基在其中回顾了两种不同系列的肖像画的传统——一个是与四种性格类型理论特别是与忧郁型理论相关的生理学传统，另一个是与工艺和自由艺术特别是几何形有关的传统——他说丢勒的雕刻完全把这两种异质的系列综合在了一起：

“这样，丢勒的雕刻实现了对两种直到那时互不相干的方式的综合：装饰日历、年历的那些神情忧郁的画像的形式和装饰哲学论著和百科全书的几何形样式。结果是，这种综合一方面是对忧郁的知识化，另外一方面是对几何学的幽默化。……他〔丢勒〕代表一种变得忧郁的几何学或一种带有几何学一词所包含的一切东西的忧郁——易言之，一种艺术家的忧郁。”^②

从这一综合原理出发，帕诺夫斯基的分析将以惊人的和独特的方式向前发展——说它以独特的方式，是因为它始终是一种真正的精神享受。这种综合实际上提供了一种解释的原则，这种原则本

① “事实上，所发生的一切使人看到，好像年代学顺序在其中是从逻辑顺序中演绎出来的，好像历史仅仅是向体系的自我完善接近的趋势被完成的地方”，皮埃尔·布尔迪厄，见《哥特式建筑和经院思想》的后记，第164页。

② E. 帕诺夫斯基：《A. 丢勒的生活与艺术》（1943年），D. 勒保译，阿藏出版社，巴黎，1987年，第246—254页。同样的分析可参阅R. 克里邦斯奇、F. 萨斯和E. 帕诺夫斯基合著的《农神与抑郁》，第447—583页。

身——笼统地讲——既使精神得到了满足，又没有忽视相当准确地分析一大堆雕刻本身的肖像细节^①。因此，这是一个深刻、确切，甚至无懈可击的解释。它给人带来一种安慰，好像人们在顺利做完某事、透彻分析了某个疑难杂症和成功地翻了一个筋斗之后的那种快感一样。它迫使我们接受这样的想法，即一段行程在丢勒的作品中被干净利落地完成了。这一行程就是一个完整的模型，一种肖像学的转变将被从这一模型图中推导出来，两种异质的系列将得到类似求和之类的运算处理，其求和的结果就在我们眼前的**忧郁**的图像中。由帕诺夫斯基所提出的综合观点对我们来说似乎会更有吸引力，因为它在对一种极其严谨的历史决定论的揭示中实现了名副其实的定向综合：实际上，**忧郁**和**几何**在丢勒的作品中共同创造了一个新领域，这一领域不是别的，就是艺术——作为它自己综合活动的自动目的论的艺术——本身的领域。这就是作为人文主义的艺术，这就是作为忧郁艺术家的被不朽化的和自我参照的图像的丢勒本人，这些将最终成为这种解释的关键：

“丢勒最迷人的雕刻作品既是一种哲学体系的客观陈述，同时也是一名个体的主观忏悔。肖像学和文学这两种传统在这一雕刻中融为一体并发生转化，之后就嬗变成了忧郁的传统，它是四种性格类型之一的化身和几何的传统，它是七种自由艺术之一的化身。在它身上体

^① 例如，缠绕在一起的植物、书籍、圆规、蜷缩成一团的狗、抑郁者阴沉的面孔、他放于脸颊上的拳头、他的钱包或钥匙包等等。请参考《A. 丢勒的生活与艺术》，第254—258页。

现着文艺复兴时期艺术家的精神，它遵守娴熟的技巧，但更热切地向往数学理论——它觉得受到了天界的影响和永恒的思想的“启迪”，但它更因其人类的脆弱性和其智力的有限性而痛苦不堪。最后，它是新柏拉图主义者关于由阿格里帕·冯·内特斯海姆（Agrippa de Nettesheim）所代表的伤感的天才之学说的缩略。但除了这一切，在某种意义上讲，《忧郁 I》是丢勒的一幅精神自画像。”^①

帕诺夫斯基的学说建设到此算是暂时告一段落，论述那件雕刻珍品的文章也就随之画上了句号。为整个结构奠定基调和赋予了意义的综合也将因此依据一种“类型”，或更好地说一种象征的形成而被固定下来——牛津词典是这样定义动词“代表”（*to typify*）的：“用一种类型或象征来表现或表达”——在其中，主观终于与客观、手工终于与智力、艺术终于与科学结成同盟。既是历史的也是理论的解释体系圆满地完成了自我发展的使命：这是文艺复兴时期的“艺术家－学者－天才”的体系。^② 这是强大的和不容置疑的照明系统，但直到有一天我们却发现它的“合题的意志”、它不留下任何剩余的意志最终还是把一定数量的东西留在了草图阶段……或者留在了一句不合常理的话——我什么也不知道——的

① 同上，第 264 页。

② E. 帕诺夫斯基，《艺术家、学者、天才——关于文艺复兴晚期》（1953 年），见《艺术作品及其含义》第 103—134 页，其中先是一般性地提到丢勒，后来特别提到了他的雕刻《忧郁 I》（第 129—130 页）。请不要忘记，帕诺夫斯基的专著正是通过论“理论家丢勒”那一章找到自己的归宿的，见他的《A. 丢勒的生活与艺术》，第 361—402 页。

阴影之中。实际上，这就是体系的专横，它常常用纯粹和简单的演绎的形式来处理其由复因决定的一切对象。应该承认，用复因决定的术语来表达事物有一个弊端——一个让观念失望的弊端——这个弊端就是把全部事物不分青红皂白地放在同一个存在等级上来对待。因此，在某种意义上说，这种“一视同仁”就等于中断了解释的过程。顺便说一下，这样的一种中断恰好构成了分析性监听的主要规则之一。^① 至于演绎呢，它带来一种解释的好处。这种解释，如同雅典娜，将从她的奥林匹斯的——或者新康德的——公种畜的头中戴盔而出。演绎打开只是为了重新合上。一方面，它赋予意义，它预示结论并会自发编造出某种如一个现成的故事之类的东西。总之，它会给解释规定一个已经被打上时序标记的方向。另一方面，演绎自发地把其他可能的接合和潜在的联合拒之门外，人们也许尚未弄清这些联合的历史方向或目的，但并不能说明它们没有预示自己方向或目的症候，也不能说明它们不要求把自己游移不定的症候强加于人。帕诺夫斯基的解释正是经常为这些“连接”或“侥幸击中”而努力并为了其综合的需要而否认事实。

那么，这种“剩余”或症候到底是什么呢？为何对《忧郁 I》的精彩分析一点也不知道有关症候的任何东西呢？我们很快说明一下^②：事实是这样的，即丢勒的艺术也给这一症候加上了一种宗

^① 在拉康的其他文章中，请参考《注意力的方向与其能力的原理》（1958年），见《写作》，第 585—645 页。

^② 这几个注解是在 1988 到 1989 年度于高等社会科学院召开的研讨会上所做的论丢勒自画像的报告之要点的总结。

教的色彩、一种对基督的模仿的色彩，在这一模仿中忧郁找到了一个既有悖常理又最适合自己的应用场所。艺术家丢勒那神情忧郁的自画像与绘画实践活动中所临摹的基督的肖像作品如出一辙——这就等于假设基督也同样能够提供一种忧郁的最完美无缺的样板，人类的忧郁或许源于他的图像的忧郁……这一假设本身并不令人感到震惊，同时它也并不是无稽之谈，因为确实存在着——特别是在丢勒生前的德国——一个专画郁闷的基督的肖像学流派，一个用引起人伤感的动作来表述被遗弃的基督的神学的肖像学流派，其结果导致了一些表现基督的肖像画的出现：基督呈坐姿，一副沉思冥想的可怜样子，脸色阴沉且一手托着脸。虽然还有另外一些不同的版本，但表现的都是受辱的基督的神态或悲痛欲绝的、忧伤的、孤苦伶仃的和低首下心的基督的样子。^① 其实，令人惊异的事实是，帕诺夫斯基虽然拒绝一种横向联系，但一切（就连他自己的解释）却在呼唤它——但它一旦被呼出，很可能会颠倒，或者至少使他对《忧郁I》的、对丢勒的，甚至对一般所说的文艺复兴的综合观点变得更复杂。

更确切地说，令人惊异的和症候的事实与如下两方面有关：一方面，帕诺夫斯基非常仔细地观赏过有关忧郁的肖像画集（以便把农神这一古典的“集合”献给我们）并发现这样一种肖像画集能在丢勒那里所获得的自画像价值；另一方面，他对纽伦堡的艺术家

^① 请参看不伦瑞克大教堂里的一件木雕。另外，我们还可以在同一时代的约翰·戈塞特、尼古拉斯·霍根伯格、汉斯·巴尔东·格里恩的作品中找到忧郁的基督图像。

的研究导致了他对丢勒的自画像与《悲痛者》，即“被遗弃的基督”（此处用的是这个词的一般意义）^① 的肖像画之间的密切联系的强调。那么，他为何没有进一步把忧郁与痛苦联系在一起，以便进一步深化他对丢勒作品的解释呢？在讲到忧郁时，他为何闭口不谈基督学？在谈到**悲痛者**时，他为什么不谈忧郁，而他书中的插画却带着这样的一种联系的痕迹呢？^② 对图像学艺术的新康德主义的先决条件的阐述和对它们追求“合题的统一性”的志向的了解，使我们可以对上述问题做出如下回答：对这样一种横向联系的运用——这一联系是复因决定的携带者，因此易于接受一些模棱两可的，甚至相反的意义——会降低帕诺夫斯基诚心诚意所呼唤的演绎模式的清晰度，也许可能部分地毁掉它。因此，这就可能会使对一种忧郁所产生的看法复杂化，这种看法在一种意义上说是恶魔般的，在另一种意义上则是神圣的；在一种意义上说是阴性的，在另一种意义上说是阳性的；在一种意义上说是世俗的或农神的，在另一种意义上说是基督教的或者甚至是基督的，等等。因此，这可能会使对一个像丢勒那样的与艺术、科学和宗教打交道的人的看法复

① E. 帕诺夫斯基：《A. 丢勒的生活与艺术》，第 78 页、第 182 页和第 359 页。对此还需要参阅帕诺夫斯基的“经典”研究，正是关于这一图像学：E. 帕诺夫斯基，《虔敬图像：关于耶稣受难像和圣母玛利亚的类型历史的文章》，见《马克思·J. 弗里德伦德尔 60 页生日纪念文集》，西曼出版社，莱布尼茨，1927 年，第 261—308 页。

② 同上，第 199 页。作者同上，《农神与忧郁》，第 98—100 页、第 123—126 页、第 129 页和第 132 页。值得注意的是，帕诺夫斯基在同一本书里给出了两条关于这种联系的线索，第一条是完全无意中给出的（第 455 页），第二条则是有意给出的，因为帕诺夫斯基在结束某个主题之前，常常在最后的几行道出其解释的基本东西或“没影点”（第 582—583 页）。

杂化——帕诺夫斯基恰好没有深入探讨宗教这一问题的复杂性。最后，这可能使孕育了整个解释之发展过程的历史概况复杂化：因为这可能引入了一个逆历史的因素——人文主义艺术的自我目的论的历史——也就是说把某种，如中世纪的一种，症候引入了整个文艺复兴时期最具代表性的作品之中。

因此，这就是帕诺夫斯基面对忧郁所做出的选择：他留下了合题，却抛弃了症候。这一奇怪的举动既包含着巨大的盲目性，又莫名其妙地把“一个未知的意识领域排除”在外。比如，他否认同一年雕刻的、几乎是用同一种精神雕刻的《忧郁 1》和《圣热罗姆》之间的联系^①；他没有注意丢勒的全集中的那幅卡尔斯路赫（Karlsruhe）的《痛苦的基督》^②，他也不愿意仔细看于 1509 到 1511 年间编撰的题为《小耶稣受难像》的集子，在这本集子里，基督变成了一个心情郁闷并为自己的无依无靠而深感不安的雕像^③（图 5）。这是既典型又令人迷惑不解的图像：因为它知道看它的观众，然而却不依靠任何目光的交流，哪怕仅仅是短暂的一瞥。事实上，丢勒把基督单独安放在由一个冷冰冰的微型底座构成的并被湮没在白色的背景中的小岛上，好像基督教的上帝自己把自己孤立了起来：他蜷缩在寂寞之中，远离人世，远离人类历史。可正是这种蜷缩的外表通过捕获观众的目光而达到最终真正抓住观众的心的目

① E. 帕诺夫斯基：《A. 丢勒的生活与艺术》，第 245 页。

② 请参考 J. E. 冯·鲍里斯的《A. 丢勒——耶稣，忧患之子》，国立艺术画廊出版，卡尔斯鲁尔，1972 年。

③ 请参考 W. L. 斯特劳斯的《A. 丢勒——木刻与木版》，阿巴里斯出版社，纽约，1980 年，第 445—448 页（附带其传记）。

的。当我们的目光触及这一雕像时，我们会感到一连串强烈的震颤流过我们的全身并进而将我们紧紧抓住：首先，呈放射状的、几乎是尖利的圣冠强烈地刺激着我们的视觉，其次，圣冠上的刺劲直朝我们刺了过来（但应该朝着我们的基督的脸却转向另外一侧，一副失魂落魄的样子）。还有，双膝合拢后所形成的中间凹陷部分却承受了一只胳膊和头部加起来的重量，并且在这个凹陷中衣服所形成的褶皱使人已经联想到了裹尸布。最后，双脚的正面有两个很明显的疤痕——这是唯一的眼睛，如果我们可以这样认为的话，面对这两只正视的“眼睛”，虔信者在看完整个耶稣受难雕像的装饰之前将被要求从精神上和幻觉上调整自己的位置并跪下来。

面对这种暗示和拐弯抹角的但却是可怕的和必须服从的要求，我们不再能真正保留合题而舍弃症候。我们在此被症候的空间紧紧地包围着，因为基督的身体在我们面前弯曲成了一种表示拒绝保持可见的状态的姿势。基督好像盯着自己紧攥的拳头：一只痉挛般紧握的手，并且因为它是紧握着的，所以它不释放出任何其他的东西，而只有其蜷缩的症候，这一症候的秘密将一直被隐藏在掌心。然而，假如我们刚好把目光移到这张半掩的并拒绝正视我们的脸上的话，我们会猛然发现基督动作的忧郁中也会凝结住一个自我幻视：因为上帝的目光从人类身上（从他的刽子手和他的柔情的对象身上）移开的目的仅仅是为了专注和迷失于对他自己的秘密的无穷无尽的凝视之中——这一秘密并不是一个观念，而是他紧握着手掌心，也就是说他的肉体的开口、他的疤痕、他的导致死亡的症候。总之，这种症候是一个溺于自我幻觉的内在症候，这种自我幻

觉表现为为自己的伤口和苦难而痛不欲生，但我们却永远无法知道其痛苦的原因：因为基督痛苦的奥秘必须是深不可测的。他的身体必须是（信仰要求这样）一个症候的肉体，一个被竖起的、悲伤的和被洞穿的肉体——一个更容易引起视觉幻象而很少展现可见的真实的肉体，一个被陈列的、被剖开的和蜷缩着的肉体，如同一个可能受了伤的巨大的拳头一样。

目前，我们也许会更好地理解演绎的理想模型与复因决定的症候模型之间存在一切差异。演绎是把图像缩略，以便给其赋予意义并使之完全符合一种综合的一致性要求；它在象征中看到的是一种感性的统一或者是介于总规则与个别事件之间的一种概要。复因决定不否认象征，它只明确表达症候把其象征性释放“于肉体的沙面上”^① 这一事实。显然，这种做法把一切有关象征本身的观念都改变了。象征被帕诺夫斯基构想成一种功能，即我们只能用意义(*meaning*)这一术语来分析的功能，也就是说含义的内容，甚至只可以用 *Wesenssin*，即“本质的意义”。相反，症候在精神分析学中被认为是一种作用，即我们只能用能指这一术语来分析的作用。这样做可以获得各种各样的效果，不但可以展示出意义连接的“直系尊亲属的分支”，而且还可以把模糊不清的点相提并论且能把象征的宝藏和无意义的标志联系在一起^②。简言之，“内容”只有分散才能变得丰富，才能四处传播，并且“本质”只有在能指的无意义

① 雅克·拉康：《写作》，第280页。

② 同上，第269页。

的材料中才能得到体现。这样做就等于禁止缩略图像，或者就等于随便把它锁进一个盒子里。因为被搁置于盒中的图像——比如说观念的图像——会变成一潭死水，一潭没有力量泛起波浪的死水。

另外，如果我们思索一下被作为一种演绎法来发展的图像学艺术活动所假设的时间性模型的话，我们会发现这种活动一直需要一个方向，也就是说一种时间的进展。这样一来，理想主义的艺术史首先转向这样的时期，即在艺术中正形成一种鼓励进步的理想时期，即文艺复兴时期，这种趋势有什么令人惊奇之处吗？在这些条件下，艺术史本身就是文艺复兴的一种产品，这种事又有什么令人惊奇的地方吗？^① 症候的时间束缚完全是另外一回事。在症候身上不存在某种为了让位于另外的东西而消失的东西，这种另外的东西也许是前一种东西的继承或者是它自身，也许会是一种进步的标志。在它身上只有前进与后退混杂在一起的迷惑人的游戏，只有断续的稳定性和同时发生的出乎预料的偶性。事实上，复因决定开辟了症候的时代。它只是在一种冲突或一种含糊的因素中才能进入现在，这一冲突和含糊的因素本身又与以前的但却是持久的冲突和含混不清的因素有着千丝万缕的联系，这些记忆起的因素一起改变了主体的现在并给其症候赋予了形式^②……易言之，只有当一种综合演绎（这一术语在这里的意义上指的是用来缓和的）最终无法存在

① “在艺术中，如果没有一种关于进步的观念，就不会有艺术史。”——这种观念正是文艺复兴时期的光辉思想。见 E. H. 贡布里希：《文艺复兴时期艺术进步的概念及其后果》（1952 年），见《标准与形式——文学复兴艺术研究》，第 10 页。

② 请参考雅克·拉康的《写作》第 447 页和弗洛伊德的《吸入、症候和焦虑》（1926 年）第 7 页。

之时，症候才存在或坚持下去。因为使这样的一种演绎（这样一种符合逻辑的演绎）变得不可能的东西是持久的冲突状态，从未完全得到解决或缓和的冲突，它要求症候时刻准备再现，尤其是要求它出现在人们意想不到的地方。弗洛伊德用这样的事实来解释症候的“牢固性”，即症候确切位于两种相冲突的暴力的“前线哨所”——并且企图与症候战斗的努力非但不能削弱它，反而只能强化这种牢固性。^①

我们并不能通过思忖“什么东西象征一个症候”就可以真正接近和知道象征和症候是以何种方式最终找到了它们之间最正确的接合和它们的共同因素的。当然，症候肯定象征着什么，但它不同于狮子象征力量那类象征——即使我们被预先告知公牛也可以是力量的象征。^② 帕诺夫斯基对象征化与意义（*meaning*）——即与“固有的”、与“人类精神的一般和基本倾向”相连的含义的内容——的认同在此已经显得过时了。症候卓异的象征性在弗洛伊德的理论中不是被当作一个词与另一个词之间的关系来理解的，而是被当作词语的集合之间的关系的开放的集合来对待的，这些词语集合本身又被认为是开放的……每个词都受到“具有两重意义的复因决定的最小限度”的影响。^③ 因此，一个症候到底“象征”着什么呢？它

① 请参考弗洛伊德的《吸人、症候和焦虑》第14—15页和他的《精神分析导论》第337—338页：“两种互相分离的敌对力量重新的症候中联合在一起并达成妥协，这一妥协不是别的，就是症候的形成。这就是可以解释症候的抵抗能力的东西：它被保持在两边。”

② 请参考黑格尔对“象征艺术”最初的展开，《美学》第三章第17页。

③ 请参考雅克·拉康的《写作》，第269页。

象征业已发生的或尚未发生的事件。^① 它既象征每一样东西，同时也象征它的反面，“被巧妙选择的和拥有两个截然相反的含义的产物”，弗洛伊德这样描述症候。^② 在象征的同时，它还在表现，但它表现是为了使被表现之物改变。它身上携带着三个最基本的条件：一种起伏、一种由这一起伏所表达的回归和一种伸展于起伏和它的表达之间的含混不清的东西。这也许就是其基本的节奏。^③

我们知道，帕诺夫斯基把象征和症候相提并论，并且他是用这样的方式把两者看作一样的东西，即“在不同的历史条件下，人类精神的一般和基本倾向是被用特殊的主题和概念表达的”。归根结底，图像学艺术是依据一种“文化症候——或恩斯特·卡西尔所说的象征——的一般历史”^④ 的观点来标注这些“主题”和“概念”的理由的。很可能，只要艺术史没有对这种同化的符号学基础进行批判，它就很难摆脱羁勒着它的方法论的重压。然而，问题并非是要试图重新区分这两个概念，即把它们放在一件艺术作品的美的“感情的症候”与被视为它的“理论同等物”（因此是可理论化）

① 请参考弗洛伊德的《精神分析导论》，第346页。

② 同上，第339页。

③ 请参考雅克·拉康的《写作》第358页：“症候是抑制本能者向和解的回归。”我们再注明一下，拉康曾三番五次地强调过抑制本能者的回归与压抑本能之间在症候中的这种矛盾的等价关系。应该从这里更深入地阅读拉康在1975年到1976年度召开的研讨会上所宣读的论症候的论文。他正是在这篇文章中想通过症候问题来论述艺术问题。请参考J. 拉康，《关于症候的研讨会》，出处同前，第6期，第6—10页。

④ 见E. 帕诺夫斯基的《导言》，第29页。

的象征的对照中再加以区分。^① 问题是要再一次意识到象征知识在面对症候的非知识时会出现危机和中断，而非知识则会反过来用使一个图像产生意义的一切条件来打开并不断推动其象征性的扩展。

帕诺夫斯基也许想助我们这些艺术史学家一臂之力并想简化我们的生活，即他想让我们暂时相信把目光投于艺术图像之上就等于在街上碰到一位掀起帽子的先生。这样，他那精彩的四页图像学艺术科学导言就像一则符号学寓言，在其中，我们的一种确信开始——“当我把这种形状视为（我是自发地这样做）一个对象（一位先生）并把对细节的改动当成一个事件（掀起帽子）……”——为了最后到达另外一个确信而开始——与掀起帽子的动作相适合的象征的确信，“文化症候”的确信——一个如果没有第一个确信的永久性和稳定性就不可能获得的确信，也就是说对掀起帽子的一位先生的从未被怀疑过的身份的确认^②……当我（没有碰到它，也就是长时间地）看一幅画时，情景恰好相反：我不可能完全有把握慢慢地推导出一个总的象征，因为面对图像呈现出的无穷变化，我常常会不知所云并不敢轻信和确定自己所看到的和想到的东西。^③

① 这是 B. 戴塞德在《图像学艺术——对 E. 帕诺夫斯基的一个概念的思考》中所提出来的，见《哲学杂志》，1964 年第 154 期第 328—330 页。

② E. 帕诺夫斯基：《导言》，见《图像学艺术论文集》，第 13—16 页。他实际上使用了动词“识别”（identify）。

③ 正是在这种意义上达尼埃尔·阿拉斯在他的文章《在帕诺夫斯基之后的画家皮耶罗·迪·科西莫》中提议不要用全部的精力来解决肖像画的鉴定问题，而要从肖像画的角度去思考这些问题：“有一些肖像画中可能包含了多中思想，但不一定都是非常清楚明晰的思想……”见《E. 帕诺夫斯基——一个时代的手册》，第 141—142 页。

这就是症候的效能和它的切分时间性。为了迅速分散，对象征的确认便在症候中把自己分化。这里有必要提醒一下，在弗洛伊德论象征的浩如烟海的文章中恰好有一篇短文在总结“象征与症候之间的关系”^①时谈到过一顶帽子。它正是从逐字逐句地对号入座开始的，这种方法逐步得到了“梦的解析的经验”的证明和肯定：帽子象征着生殖器官——“特别是男性生殖器”，但同时也是女性生殖器。^②可是这扇通往一个象征体系的洞开的门将很快重新关上——“我们不能肯定这一象征就是人们所理解的那些象征”，弗洛伊德写道，这表明一种象征代码的明显性即使得到过论证，但当把它运用于“作品”本身时，我想说的是在一种幻觉或症候中使用它时，它很快会失效。于是，在弗洛伊德的文章中形成了一整套四通八达的网状通道，通过它们，帽子将会变成头——“如同一个延伸的头，但是可以被拿掉的头”——球状物或垫子，然后又变成器官，等等。在这种幻觉的网状结构中，我们不会从一种确定到另一种确定，而是从一种到另一种的象征的转移，并且这种活动没有终了之时：

“在街上，他们（这里指的是弗洛伊德所提到过的患强迫性疾病的人）不停地在窥视着，想看看是否有某个熟人第一个用脱帽的方式

^① 请参考弗洛伊德的《象征与症候之间的关系》（1916年），集体翻译，见《结果、思想与问题——第一卷，1890—1920年》，法国大学出版社，巴黎，1984年，第237—238页。

^② 同上，第237页。

向他们问好，或者是否有人在等待他们的问候，并且他们会放弃跟很多人来往，因为他们发现这些熟人不再以恰当的方式问候他们或者回敬他们的问候了。这些问候的问题对于他们来说永远也没个完，因为他们随时都可能认为是打招呼的机会。”①

弗洛伊德的这篇短文有相当明显的理论意义：我们愈是深入地观察症候愈是找不到解决它的办法。弗洛伊德把阉割情结作为这篇文章立论的根据和参照，对阉割情结的参考确实能为解释提供一个范例，但它并不是一个能找出答案、能进行综合或者能明确肯定所用词语的意义的范例：因为这一范例要求既要设想被象征之物又要设想它的消亡、分散、不断地被撕裂和重新弥合。这样，精神分析学家不会成功地把出现在他面前的症候变成一种图像学艺术——帕诺夫斯基意义上的。弗洛伊德所说的强迫性心理患者在掀起帽子时已不再清楚明白地表示一种礼貌，换言之，他是把恐怖的玩具娃娃——症候塞进了熟悉的玩具娃娃——象征之中……

于是，一种怀疑结构便带着症候的思想出现了。实际上，症候所需要的是我对看到或相信理解的知识的不确定性。笛卡儿曾在通过窗户向外凝望时问自己，那些过往的帽子底下盖的以及那些大衣里裹的是不是一些“只是靠发条才动弹的幽灵或假人”②。如果我把目光移向维米尔（Vermeer）的《戴红帽的少女》（图18）头顶

① 同上，第238页。

② R. 笛卡儿：《沉思录》（1641年），第二卷，A. 布里杜编，伽利玛出版社，巴黎，1953年，第281页。

之上的那片过于夸张的浅红颜色之上，会是怎样的情景呢？维米尔把画好的红帽子与上面的颜色连成一片，但又让我们无法断定戴在少女头上的是一顶帽子还是另外的一种东西。如此说来，维米尔是把这顶浅红色的帽子当成“另外的东西的帽子”而画的，多么奇怪而令人焦虑的帽子，我在把它看成是帽子之前，它先是作为一种绘画症候出现在我的目光中。与帕诺夫斯基的比喻所包含的乐观主义的渐进相反，这里所发生的事更像一种不那么自以为是的约束：我愈看知道得愈少——并且我知道得愈少愈需要知道（需要知道关于维米尔的事情，尤其是关于他所处的那个时代的事情），但我同时又明明知道，对这一想知道的需要的满足，将永远不会完全解答究竟是什么东西把这样一顶不起眼的帽子提到了艺术史的非凡对象的、和维米尔式绘画的非凡症候的高度。

另外，与一种图像学艺术的理想相反，这种理想声称能在一件作品中决定在什么条件下，一种东西对一名艺术家或对一整个时期来说是可设想的（比如说，意大利十五世纪的绘画只有通过三维空间的表现才是可设想的，并且对一个艺术时期而言，不可设想的东西不存在于这种艺术之中），通往症候的门径可以带我们找到某种或许是不可设想的东西，它可能就是来到我们眼前然后又从图像中穿过的东西。症候是一次冲突所留下的后遗症，我们永远也不会知道它有多个前因和后果；它是抑制本能者的回归，我们永远也不可能准确说他们的名字；它既是形成同时又是变形，既是记忆的作用又是等待的作用；它让事件在一种偶然的相遇中发生在我们眼前，在这种相遇中，作品被建构的部分在被诅咒的部分的撞击和触动下

左右摇摆，而这一被诅咒的部分恰好是作品的中心。正是在这里织物（组织）将会遇到它被撕裂的事件。^①

因此，我们看一个艺术图像与看在街上遇到的一位彬彬有礼地朝我们掀起帽子的老相识是不同的。自瓦萨里以来，许多历史学家却把它们看成同一回事，直到今天有些人仍然这样做或故意装着这样做。他们站在图像面前如同站在某个令人放心的肖像面前一样，他们想弄清他的名字，所以他们就暗暗要求脸要画得很“逼真”，也就是说一顶正确戴在头上的帽子最起码会使人联想到一个准确的图像。可是图像世界从来不仅仅以向一门研究图像的历史或学科提供逼真的图像为目的。许多图像——甚至那些几个世纪以来被认为已经很熟悉的图像——仍像谜一样吸引着我们，弗洛伊德曾在论形象表现性的作用时举过此类谜的例子：它们披头散发地在奔跑，帽子飞上了天，它们有时甚至没有头也在跑……因为症候的作用就是如此，它常常会“掐掉”有关一个图像的观念或简单事实的顶端，使其不能完全成为一种看法或事实。

至此，我们是否就可以为这本书、至少为我们向艺术史提出的问题下结论呢？不完全能，因为我们这本书的目标和进展从根本上讲是批评性的，是为一种更广延的批判（它本身是历史的批判）所作的绪论，这种批判是一种自发的形而上的批判，是对我们所说的

① “有一个我们非常熟悉的比较，它把症候看成一个异体，它不断把激励和反应现象保持在它所赖以生长的组织之中”，见弗洛伊德的《吸入、症候和焦虑》，第14页。

艺术史这一学院式学科经常用肯定的口气所做的批判。总之，我们主要想呼吁人们采取更加谨慎的态度，其实，这种态度已经在帕诺夫斯基身上初露端倪；同时，我们也打算向我们自己想知道的有关艺术图像的意愿提出几个问题。我们主要想尽量少地说出新的答案，而尽量多地提出新的要求。我们企图用一种更具人类学特性的要求、一种我们通过“视觉的”一词探讨的要求来代替历史学家最喜欢研究的可见性的普通模型。针对可读性的普通模型，我们提出了一种解释的模型，我们通过从弗洛伊德的元心理学那里继承下来的结论——确切地说是一种提问法——对这种解释的限度进行了思考。我们用形象表现性及症候的理论范例替换了模式论和历史演绎法的统一的模型，因为我们认为这些理论范例能更中肯地重提关于图像的“象征的”深层效能问题。至此，我们设想的理论空间已经形成并已被明确地予以了肯定，可这并不够，我们目前还打算发展它的固有的历史空间^①，我们至少也希望能阐明它，就像我们在对待最初的问题的动机本身时所做的那样。

这一“提出的问题”实际上是被一种挥之不去的印象所引发的，这种印象就是我们不能用“模式主义”、“象征形式”或肖像主义这些简单的术语来彻底理解基督教图像的效能——它们长久以来的人类学的效能。这些术语是由一门人文主义艺术史所创造和发展起来的，这门历史的基本概念——我们曾经说过是它的概念图

^① 我曾经指出（见前文第34—35页），这里提出的问题对于一种历史研究来说就像一场赌博，因为它只能在自身的具体发展中证明和批判自己。

腾——一方面是从瓦萨里那里（有关其对象的地位），另一方面是从新康德主义那里（有关认识行为的地位）继承来的。我们的目标不是完全放弃这一悠久的和在许多方面看来是合情合理的历史，而是要批判，也就是说辩证地分析这一历史。很显然，基督教艺术在这一历史中为自己编织了一张很大的网，所以我们要从总体上考察这块庞大的织物，就得先从权威性的模仿的表现手法、从由希腊—罗马世界继承下来的模仿开始。这样一些概念往往是“神奇”和专横的，因为它们以绝对的立法者自诩，因为它们想占领一切阵地，即是说它们不清楚自己的界限并否认在自己内部会出现症候、危机或撕裂。这就是为何我们要急于把表现与它的不透明性^①、把模仿与有能力部分或全部地毁掉它的东西放在一起加以考虑。我们的基本假设就是：在化身这一既复杂又开放的词中蕴蓄着这样一种撕裂的力量。

当我们观赏前文提过的丢勒的雕刻（图5）时，我们首先看到的是什么呢？我们看到的是被艺术家表现得惟妙惟肖的一个身体——多亏了帕诺夫斯基，我们目前已经知道艺术家本人曾对身体的运动、比例规则等问题抱有的极大的兴趣。这幅木刻画表明丢勒已经很注意对肌肉系统的表现，比如，十五年之后，他出版了著名的《人类比例的四种类型》一书，帕诺夫斯基在这部著作中看到了

^① 在我们写这本书时，L. 马兰出了一本题为《绘画的不透明性——论十五世纪意大利文艺复兴时期的表现概念》，厄舍出版社，佛罗伦萨/巴黎，1989年。这本书的作者认为表现的古典概念既能产生透明性也能产生不透明性。

“有关比例的理论从未达到的、也永远不会达到的极点”^①。所有这一切无可非议，但并不足够：因为丢勒在这里所表现的身体是弯曲的，这一绝无仅有的弯曲说明身体不单单“在表现中”。这种弯曲形体的是中间的开口——还有伤口——所造成的，基督正是目不转睛地凝视着这一凹陷部位。我们还能说什么呢？我们还可以说这个躯体出现在我们眼前是为了说明它是一个肉身，一个被谋杀的肉体。丢勒的基督专心凝视他的肉体的开口是为了向他忠诚的观众揭示开口和死亡将是圣子降世为人的命运——甚至是根本的意义。这样，这个俊美的身体在它的肉体中看到了自己“获得”神的“肉体”的意义本身。这样，肉体在身体中形成症候，以至于可以悄悄地改变身体的高度了：我们看到，要把目光集中在脚的两个疤痕上——这样做的目的是为了让这两个疤痕产生联系、形成一个连贯性的东西，产生一种看的效果——就必须扭转身体本身以及人物的双脚。

总之，这正符合弗洛伊德给症候下的原始定义：它用一种“身体的转变”——即疤痕，这个词在这里可能包含很多种意义，它可以是肉体上的标记、斑点和打针留下的痕迹——代替“外部世界的”一种不可能的“转变”——这一外部世界在丢勒雕刻的基督的背景中指的是原罪的人类世界^②。然而，在整个基督教传统中，

① E. 帕诺夫斯基：《人体比例理论的历史——风格史的一面镜子》（1921年），见《艺术作品及其意义》，第96页。

② 弗洛伊德在同一个句子里对“转变”的两面以及症候的“减退”下了结论。见弗洛伊德的《精神分析导言》，第345页。

躯壳或在躯体堆中所造的开口。这就是基督教有关降生题材的创作的基本辩证法：一方面，可能有一种东西在强化十分注重表现图像的古典模仿手法并在加厚古典主义模仿的这块大布；另一方面，可能有某种东西企图把同一块布的中心撕裂。也许，用拉康式的关于“座椅软垫缝隙间的每块凸点”的隐喻来形容这两种东西再恰当不过了：它支撑着织物——这是它想让织物保持一定形状的良好愿望——但它能托起织物的理由竟然是它刺入其中并洞穿了它——这是它并不良好的症候的愿望。

因此，“化身”一词在其意义所能及的一切范围内可能为摈弃从人文主义那里秉承下来的模仿，甚至为抛弃图像学艺术理论的神奇魔力提供了第三种近似法。针对可见的专横（可见是综合模仿的先决条件），针对可读的暴虐（可读在里帕和帕诺夫斯基之后成了某种对图像学艺术进行设想的方式的先决条件），在视觉艺术中对降生这一主题的重视将会使可见的大门向视觉的活动打开并使可读的大门向注解或意义的复因决定论迅速发展打开。从拜占庭的东方到特兰托的西方，降生的需求将最终使一种视觉的即时性和真正的注解性的转化的双重力量在图像中诞生^①。这就是症候的理论——甚至是启示——力量。这就是它打开的或萌芽的能力。被降生的结构所召唤和想望的症候在图像中标志着从事件到潜在性的这种丰富而有效的联系。事件将打乱肖像学象征的系统布局，而潜在

^① 请参考迪迪-于贝尔曼的《图像的力量——基督教艺术中的注解可视觉性》，见《大百科全书——〈会饮篇〉》，百科出版社，巴黎，1990年，第596—609页。

性将在其中打乱可见的模仿的所谓的“自然”秩序。所有这一切处在一种本身包含着很多可能性以及可能是最隐蔽的和最具爆发性的动力之中。

因此，把降生的主题比成一个分布在西方这块模仿大织物上的“座椅软垫缝隙之间的凸点”所构成的体系，这使得我们获得了某种如同一种艺术的“反历史”之类的东西，不过它不是一门纯粹意义的反历史，而是一门进行辩证并提出与具象表现的主要主题相对应的对题——就像音乐中的对题一样——的历史。然而，让人惊异的是，基督教绝大部分的主要的“原型”图像都是用来描绘降生这一主题的——它们一般都声称是降生的直接见证，另一方面它们却是一些这样的图像，在它们当中，模仿总要经受一个真正的症候的、一个变容所留下的视觉痕迹的变相考验，好像圣子的肉体来到这些图像中是为了破坏身体本身的完整性。

我把这些罕有的图像、这些特殊的图像称为“原型”，关于这些图像，东西方的基督教首先都声言它们之间存在着一种崇拜关系，这至少假设了两种东西：第一，这些图像触及的是最容易激起欲望的部位、其他一切图像无法描绘的部位，在这一部位中图像本身“奇迹般地”变成了降生的力量和潜能。第二，这些罕有的图像在触到了界线的同时也为其他一切艺术图像指明了目的——尽管这些界线是无法确定的。这就是为什么一种历史必须由这些界线构成，一种我们试图在其中弄清这些图像 - 界线是通过什么样的作用——心理的和物质的——让它们的观众把自己既看成批判的图像（形容词批判在这里指的是它的全部意义）又看成我们乐意称为图

像—欲望——为图像携带目的（同样，这里目的一词指的是其全部意义）的一些图像。

尽人皆知，这类图像最突出的例子是厄岱斯的马迪里翁（Mandylion d'Edesse）——追根溯源，它第一次作为偶像被明确提到是在六世纪中叶——和都灵的《维洛妮克》及《耶稣的裹尸布》，今天的基督徒们仍会在非常庄重的圣体显供仪式上跪拜它们。从这些“非人为的”图像中，我们将会特别看到有机的、经过精心设置的联系，这一联系在其中把传奇的因素（在演说和仪式中被描述为图像的“目的”的携带者）与出现或“出现性”的具体的程序结合在一起。快速地说一下，^①首先让人吃惊的是，那些东西一般都很平常且过分寒酸，只要从它们破烂不堪的材料中就可窥豹一斑。总之，旧麻布手绢或是烤焦的裹尸布展示的仅仅是假设曾被神动过的特权证明书——但却过分夸张。它们既是圣物也是圣像。这就是为何长久以来人们给它们赋予了一种启示能力，其实它们只是一些常用的遮盖物。这就是为何人们给它们赋予了一种显圣能力，其实它们上面什么也没有或者有的是被完全抹掉的印象。可是问题恰巧在于执行这一悖论：问题在于履行这一合同并实施我们在这本书的开头所读过的“可见的割礼”。假设表象被“抹去”且外貌被改变，那么这正符合圣子本人在降生时所表现出来的谦卑之态。这

① 在此要参考的书目很长，我们只列举几部重要的批评专著：E. 冯·多布茨的《基督像——对基督传奇的研究》，莱比锡海因里希斯出版社 1899 年出版，和《反对崇拜偶像运动时期的偶像崇拜》，见《敦巴顿橡树园杂志》，第八卷，1954 年，第 83—150 页。我曾试图在一篇很短的文章中概括这一非常复杂的提问法，见《诗学词典》，弗拉马里翁出版社，巴黎，待出版。

样，我们将不会对这样的一些图像曾在中世纪时被当成真正的基督的显现而诧异了。每个人都绘声绘色地给它们添加一份神奇，而这份伟大的奇迹却常常是被赋予基督本人的神奇力量之一的翻版罢了，比如说能使盲人重见光明。

在宣称这样的一些图像为“上帝之作”而非“人类所为”的同时——圣保罗为了定义基督徒的“精神割礼”、圣烟和圣地，第一个根据名词“神圣”创造了形容词“神圣的”^①——那些创造它们的人们试图在图像中完成一个画圆为方的问题：即一幅图像不再（作为表象而）掩盖，而是（作为显现而）揭示，它或许不再需要表现，但它会更有效地使圣子现形，直到把他所拥有的一切神奇力量变成现实。当我们留意一下这些图像被描写的方式时，事情会变得更有趣：这些图像不是“靠绘画而形成”，就像圣子“没靠人类的精液”而出生一样。^②但是这种利用降世为人所必须的条件来否定绘画只有一个目的，这就是想以一切圣像和一切绘画活动完美的典范自居。^③这是在绘画本身中，或者在艺术史中为一切宗教肖像学安放一个十全十美的能激起欲望的物的方式：意欲描绘降生的一个不可能的物。

① 《科罗西人》第二章，第11-13节；《哥林多后书》第四章，第16-V节，第2段；《希伯莱人》第九章，第24节。

② 这一比较出现于七世纪，是乔治·皮兹戴斯在谈到厄岱斯的马迪里翁时使用的，见《波斯远征记》，第一章，第140—144节，A. 贝图尔西编，《史诗颂词》，书与艺术出版社，埃戴尔，1959年，第91页。

③ 请参考G. B. 马里奥的论《都灵的维洛妮克》的文章《绘画》，见《神圣的谎言》，埃诺迪出版社，都灵，1960年，第73—201页。

因此，我们所面对的是这些罕有的和非凡的圣像或圣物，就如同面对一种想把图像从它本身剥离出来的欲望的极端形式一样……它这样做是为了它所赞美的、在一种意义上说它想继续的一个肉体。这种要求的自相矛盾的结构在很大程度上决定着被用来描述这些图像的词汇本身的意义。在这些词汇中充斥着大量交错配列法和表面自相矛盾搭配法，这些修辞法是整个反神学和神修神学的句法特征。这样，“马迪里翁”从一开始就被看成是“书写符号 - 非书写符号”^①：是把异质的符号形式集中在唯一的一件东西上的方式，是想象符号奇迹的方式，如果我们可以这样说的话。然而，让人惊异的事存在于这一事实中，这就是具体的物的外形成功地保持了这样的一种假的打赌。特别是，这些圣像相对地——和被期望地——被抹去使得它们变成了与指数有关的东西，使得它们变成了一种接触所留下的残余和痕迹，因此也就使得它们变成了“圣物”。十六世纪末叶，当阿方索·帕莱奥迪（Alfonso Paleotti）在撰写他对都灵的《耶稣的裹尸布的解释》^② 的论著时，他充其量只建立了对血迹斑斑的痕迹进行一番精微描写的矛盾体系，在这种精雕细镂中——补充性的和基本的矛盾——他所描写和注解的是身体的开口而并非是身体本身，是被撕裂的身体而非完好无损的身体外形。

因此，基督教的“原型”图像或许只是纯粹的症候：一些被展现的圣迹，这样展出的圣迹是为了构建一种神秘、一种神奇的效能

① 乔治·皮兹戴斯：《波斯远征记》第一章，第140节，第91页。

② A. 帕莱奥迪，《关于耶稣的裹尸布和镌刻在其血液中的伤痕的阐述》，G. 罗西出版社，波兰，1598年及1599年。

和一种崇敬。这就是为什么对这样一种接触的肯定——耶稣活生生的脸与马迪里翁的接触、耶稣痛苦的脸与维洛妮克的接触，或者耶稣的尸体与裹尸布的接触——离开它的反面，也就是说凡人的非接触，是行不通的。上帝动过的东西往往变成绝对不许再触摸的东西：它隐退在神秘的阴影中并从此不再显现（并永远被指定为能激起欲望之物）。所以，马迪里翁是被用皇族专用的绯红布料包裹着的并且被仪式队伍郑重其事地抱着；所以，他戴着王冠并被视为护城圣物，也就是说在拜占庭的军事远征中作为保护神的图像。乔治·皮兹戴斯（Georges Pisidès）曾把他在敌人身上所产生的效果比作能把斗胆看她的任何人变成石头的蛇发女魔的威力。^①

维洛妮克也是一位保护神：据说，她保护罗马不受一切灾祸的侵袭^②——她的地位并没有使她在 1521 年逃脱与马迪里翁相同的命运，后者是在 1204 年对君士坦丁堡的洗劫中被盗。可是前者后来又重新出现，并于 1606 年被隆重地交还给原主。她被安放在四大名胜之一的圣皮埃尔大教堂内。今天，她似乎依然与木质的十字架一起支撑着基督教民族的大厦。她有时会向信徒展出，可是她被挂得那么高，以至于只有画框在闪闪发光，她那用水晶、金子和宝石镶嵌成的画框虽表明里面夹的就是她，但又不让她露出真容。我们这样说正好指出了一种炫耀手法的客观讽刺意味，因为“讽刺”，

① 乔治·皮兹戴斯：《波斯远征记》，第一章，第 139—153 节，同前，第 91 页。

② 请参考 H. 朴菲尔的《罗马朝圣的象征图像——维洛妮克和基督》，见《罗马 1300—1875 年——神圣年代的艺术》，A. 蒙达多里出版社，米兰，1984 年，第 106—119 页。

一如手法，属于图像概念的不可分割的部分，这种概念正试图在这里创造自己。但丁已经对此很敏感，他把远道而来参拜圣物的朝圣者比作某个虽然站在某种构成其上帝的真实的圣像的东西面前却永远“不知足”的人——这里指对可见性、对外形的不满足。^① 这是因为“真实的”肖像——以其接触而为真且以其外表而不为假——应该根据一种辩证法而退隐，本雅明或许会把这种辩证法称为“光晕”，莫里斯·布朗肖可能会称之为“魅力”^②。我们在此只满足于强调这样的一种“出现性”的辩证要求：它为每个图像都建立了图像的潜在性，因而也就是它的临时性的、偶然性的、症候性的显现的能力。它能把图像－对象，这种可以分离的、偶性的、可触知的和可毁灭的现实变成了图像－范例，也就是说变成了关系模子，在这些关系中，人类试图把自己想象成上帝的样子。

上帝按照他的图像创造了人。^③ 这句话的字面意思是人属于图像，人是图像的主体。因此，任何人都不应该在君士坦丁堡或罗马的一座大教堂的强烈的光线中清楚地看到上帝的“真正图像”。他

① 但丁：《神曲·天堂篇》，第三十一歌，第103—105行：“或许好像一个人从克罗地亚/远道而来瞻仰我们的末罗尼卡，/因熟悉古代的传说而来能满足，/在看的时候，心中却在思付……”

② 本雅明：《摄影简史》（1931年），M. 德·岗迪亚克译，见《人类、语言和文化》，德诺艾尔出版社，巴黎，1974年（1974年再版），第57—79页，以及和他的《复印技术时代的艺术作品》（1935年），第137—181页。莫里斯·布朗肖：《最起码的孤独》，见《文学空间》，第22—27页：“魅力与中性的和无人称的存在紧密相连。它是一个不确定的人，是某个高大无比的人。它是目光与高尚莫测保持的关系，这种关系本身也是无人称和中性的”（第27页）。

③ 显然，这句话是出自《创世记》第一章第27节：“神照着自己的形象创造人，就是照着他的形象创造了人。”。

在看着图像时应该觉得自己受它的支配——*sujet*（主体）的本意为“被置于……之下”——因此他感到自己在图像的目光的审视之下。观赏图像之人应该被剥夺了一切掌握它的可能，他同时又应该被它所控制，这种控制是依据一种关系而产生的，尽管有不许触摸图像的禁忌存在，但这种关系却常常用指痕的术语表述自己：也就是说用天主的 *character* 的术语。*Character* 是一个希腊文，它同时指一个雕刻和一个指痕的因和果。神奇的圣像本身就是圣子的“肉体被神圣化的 *character*”^①：因而它具有把其痕迹的力量传导给敬仰它的人之效能，这样，在某种程度上讲，它通过礼拜仪式的圣事过程在继续进行降生这一活动。^②

在这里要强调一下，没有图像本身的“出现性”或显形活动，这种效能是绝对不可能产生的。有些教堂至今仍然让虔诚的信徒们看一些千变万化且令人眼花缭乱的“圣面”（图 6）——这些画框，除了被镶嵌宝石和被镀金之外，还被镶嵌了小片的镜子——这样，它们不但重复着隐没在真实的圣像的显现这一事件背后的影子，而且还重复着那些被神圣化的使人眼花缭乱的面对面的脸，面对希伯来人的摩西的脸或者耶稣基督在塔勃尔（Thabor）山上变像之后俯视他的弟子时的脸。^③ 基督教的这些伟大的圣像或许就是一张起初

① 根据一本献给马迪里翁的在礼拜仪式上所唱的歌曲集中的表达而来。

② 因为 *character* 在整个基督教传统中也是圣事的主要概念。例如，请参阅圣托马斯·阿奎那的《神学大全》，第 3 册，第 63 问，第 1—6 节。

③ “亚伦和所有的以色列人都看到了摩西，他脸上的皮肤闪闪发亮，他们都不敢接近他”，《出埃及记》第三十四章第 34 节。“十一名弟子按照耶稣的约定都来到了加利莱的山上。当他们看到他时，都一起跪了下来”。《马太福音》第三十八章第 16 到 17 节。

没有被常人所看清楚的脸的一些不同的变化——圣像本身就是被视为这样的一个无法确定的东西的神圣的残留物。^①然而，如果不是注意到一个视觉的事件的话，那么我们又如何解释这样一个不可确定之物——它本身就是这些被不断重复或改变的令人目眩的面对面的源泉——竟然取代了人们在正常情况下对一切图像展览，尤其对一张“肖像”的可见特性的理解呢？

这就是为何应该试着创立一门关于图像的历史，它将可能超越从瓦萨里那里继承下来的艺术史的严格范围。这就是为什么应该根据一种现象学的运动不惜暂时舍弃图像的精确的可见性——一切图像学艺术研究一开始都需要这种精确性，以便正视其视觉性。我们不仅要通过上述图像的描写和它们所模仿的东西的说明，而且还要通过它们所特有的、阻碍一切精确描述的方式对它们进行分析。另外，我们还要通过它们在涉及艺术——人文主义和学院意义上的——范围时所使用的特殊方法对它们进行分析，在这一区域内，这种艺术不再有事可做，所以它就把位子让给了某种有点儿类似一门目光人类学的东西。这样的一些图像往往被排斥于艺术史全集之外，因为它们首先是圣物并千方百计地想毁掉曾赋予它们生命的“手段”，或者手工劳动——这也许是一种偷偷摸摸从事的劳动，但

^① 在有关马迪里翁传奇的不同说法中，脸部发光的特征一会儿被说成是基督本人的，一会儿被说成是他的使者达戴的，一会儿被说成是图像本身的。我们至少可以把厄塞布·德·塞萨莱的《教会史》的老版本（雄鹿出版社，巴黎，1952年）与后来的版本相比较，而在最后这些版本中加进去了一个以前并不存在的图像；另请参阅C. 贝尔特里，《伊德萨图像的历史事件》，见《对比》，第19卷，1968年，第217/37期，第3—33页。

我们今天不可获得任何关于这方面的证据：实际上，我们根本无法“鉴定”这样的一块裹尸布的真伪，因为十四世纪制造它的人已想方设法抹掉了他亲手留下的痕迹，那么他也理所当然地抹掉了整个人类“艺术”的痕迹吗？我们知道，一门关于图像的历史不等于一门关于艺术家的历史——但艺术史却经常把它们相提并论。它也不可能只满足于肖像学的解决办法，因为一个图像的重要性和不同凡响之处——社会的、宗教的、美学的——完全可以与形式的创造相分离，以便只给目光呈现被歪曲的形式的神秘和效能，这些形式是被人类当作他们命运的符号来梦想的重大事件所留下的痕迹。艺术史所记载的常常只是一些被集中起来的和可能之物的历史，是一些能接受进步的和颂扬外观的物的历史，但是我们也应该设想一种记载不可能的和不可想象的、携带一种命运的和批判外观的物的历史。

难道这样做是与艺术图像背道而驰吗？与绘画或雕塑所能使用的手段相比，降生或许是一种过分的要求，因为至少在西方，绘画和雕塑是服从于模仿这一如此“显而易见”的规则的？我不相信会如此。如果从一开始令人肃然起敬的降生的信条被证实是构成一种图像的悲剧之类的东西，或者不管怎么说是构成一个被结在可用图像表现的织物之中的问题的话，那么我们就可以假设“可能”之物的历史，即通常意义上的艺术史本身将被降生所表现出的急切欲望和悲剧的唯能论穿过——而且是从深层穿过。我想象有一门记载专横的或极端的例外的事物的历史，它在可见的旋律中发展视觉的对题，一门带着症候重音的历史——“座椅软垫缝隙之间的凸点”，

即一种强烈的幻觉的丰富多彩的时时刻刻——在这种历史中模仿的那块大织物会被部分地撑裂。这也许是一门讲述表现的限度的历史，也许同时又是由知名或不知名的艺术家们对这些限度所做的表现的历史。这可能是一门症候的历史，在其中，表现甚至是在愿意暴露自己、中断自己和展示自己的缺陷的那一时刻指明它是由什么组成的。有待制定一种有关这些症候的地图绘制术，这种技术被一种类似光荣榜的东西所毁灭，而长久以来，瓦萨里的历史又使我们对这种招贴习以为常。举一个有点儿俗但却很贴近我们的主题而且还是从瓦萨里本人的全集中找出来的例子，它将有助于我们开始讨论我们所关心的问题。这个例子是一幅很不雅，可以说是很古怪的画。它是一名默默无闻的艺术家乌戈·戴·孔迪·达·帕尼科（Ugo dei Conti da Panico）——他一般以乌戈·达·卡普里（Ugo da Carpi）这个名字更出名一些——的作品（图7）。这幅梵蒂冈的博物馆馆长们认为不应该收藏的画创作于1524年到1527年间，是为老圣皮埃尔大教堂中所设的维洛尼克的祭坛而画的。艺术史学家们发现这幅很平庸的作品从结构上——甚至从风格上——与巴马桑（Parmesan）的一幅表现同一图像学艺术主题并被保存在奥非斯博物馆^①里的名作如出一辙（图8）。但是，乍一看，我们感觉到这两幅作品从根本上讲毫不“相干”，尽管它们的艺术创意有着不容置疑的血缘关系。为了画好未来的作品，巴马桑给画纸预先打上了方格，这种做法显示了他与

^① 请参考R.阿尔布拉特在《梵蒂冈的拉斐尔画册》的第123条注解，埃略塔出版社，米兰，1984年，第324—325页。这两幅作品的日期略有出入，但并不影响我们的分析。



图7. 乌戈·达·卡普里,《维洛妮克在圣皮耶尔与圣保罗中间》。
1524—1527年,坦培拉与木炭画。藏于梵蒂冈。



图8. 巴马桑,《维洛妮克在圣皮耶尔与圣保罗中间》,
1524—1527年 底本绘画。佛罗伦萨。

众不同的创造风格。圣女在画中展示着一块纱，基督不成比例的脸在纱上向外凸着，但却像一个真正的头颅一样向我们伸过来，不管怎么说也像一幅三维肖像画，画面上光线的明暗对比十分强烈。

走近乌戈·达·卡普里的画，我们会发现他的绘画手法呆板而笨拙，远远没有巴马桑在他的画中所表现出的精湛的技巧。我们特别注意到，圣女维洛妮克所展示的不完全是基督的一张“肖像”，而是“凹陷”在一个拜占庭式的图案中的一张模模糊糊的脸。假如说这是基督的脸的话，那它也不会从阴影中显露出来，而是将隐没其中。再说，这并不是基督的脸，因为圣女展现在其纱上的“肖像”不是基督的而是维洛妮克本人的头像，我指的是在罗马的圣皮埃尔教堂中所供奉的圣物的头像。这种技巧对一种原始主义的风格做出了很恰当的解释：想保留一个圣物的“死气沉沉的”外表，而不想为受难的基督画一张活生生和更有“人情味的”脸。但这并不是全部。此外，乌戈·达·卡普里还用自己所作的一首诗来证明其作品粗糙幼稚的特征。这首“诗”是被写在圣保罗双脚之间的：“PER VGO/DA CARPI INTAIATORE/FA TA SENZA/PENELLO...”这说明了两件事：其一，这幅画出自一位雕刻家之手；其二，他是在没有借助任何画笔的情况下完成这幅画的。

这说明什么？这幅画上的图像仅仅是用把画布浸泡在色彩中的方法制成的，手和笔并没有参与制作过程，并且阴暗部分是用木炭条涂抹上去的。这样的方法——不管怎样与惯常的绘画手法截然不同——理所当然地让人想起了中世纪或近代制作那些为数众多的

的”图像只是在最后一刻才出现。^①

瓦萨里对有关作为雕刻家的乌戈·达·卡普里的活动所做的说明也许会变得无足轻重，如果它后面紧跟的是一段动听的汇报的话——动听是因为他大谈特谈正在自我创造的艺术史。他是这样来描述我们所关心的画的：

“我们说过乌戈也是画家：我将不会隐瞒他画油画时不用笔而用手指和他曾发明了一些奇形怪状的工具的事实。他所作的一幅油画如今就摆在罗马的圣面教堂的祭坛上。一天早晨，我和米开朗基罗参加了在这个祭坛前举行的弥撒并看到了乌戈·达·卡普里画的和写有一行声称不是用笔画的字的那幅油画；我笑着把这行告白指给米开朗基罗看，他也微笑着回答我：‘如果用笔来画并采用一种更优美的风格，他也许会画得更出色。’”^②

这两个会心的笑——伟大的历史学家的笑以及“神圣”的艺术家回答时的笑——可谓是意味深长。不管这一个情节是否属实（似乎有点虚假，因为要看清画上的说明文字必须凑得很近，所以我们猜想这种情况在罗马的圣皮埃尔大教堂的祭坛前作弥撒时是不会发生的，再说，那幅油画是被当作祭台上面的装饰屏来用的）都无足轻重。这两个笑首先表达的是，在一种宣讲上帝的受难、领受基督

^① 请参考瓦萨里的《传记》，第五卷第420—421页（译本第七卷第75—76页）。众所周知，并非是乌戈·达·卡普里在雕刻领域创造了单彩刻画，而是北欧的一些艺术家，像卡纳石·H.巴尔顿等，所以，瓦萨里的上述说法并不正确。

^② 同上，第五卷第421—422页（译本第七卷第76页）。

的圣体和不断重复罪恶、死亡与拯救问题的循环过程的宗教仪式之中，两位艺术史学家对嘲讽、对职业的看法及对最后的玩笑的交换。因此，这两位笑者，尽管很自然博得我们的同情，一开始就表现出一种不可一世的态度：他们拒绝理解正在他们面前举行的这种启发性的宗教仪式所宣讲的主题以及乌戈·达·卡普里作品——我们宁可说“非作品”——本身所称颂的东西。瓦萨里以为，当人们不用笔作画时，就只能用手指了：所以他压根就不想知道这位名不见经传的艺术家当初是如何看待他自己的模仿手段的。至于米开朗基罗的回答，它只是对一种手法的嘲讽——这种手法正是乌戈·达·卡普里的画在临摹（当然很蹩脚）维洛妮克的传奇色彩的和原初的“人为因素”时试图摆脱掉的手法。

因此，从一开始起，这幅“不是用画笔画成的仙女”作品就被排除出了所谓的高雅艺术的殿堂。它的笨拙和失败显然与它所处的中间位置有直接关系，在这种夹缝中，它所尝试的一切都不会被彻底完成。它是一幅遭到冷落的作品，因为它离一种被我们称为艺术所提倡的“手法”、风格和美学技巧太远。可它同时也是一幅失败的非作品，因为它太明显、太露骨和太“肖像化”了，因为它缺少人们所谓的一种圣物，一种宗教器物所需要这种接触的视觉神秘。总之，它一方面与传统的手法格格不入，另一方面又没有用传统的材料。中世纪制造裹尸布的无名工匠从来不会天真地或为自吹自擂而把他们的签名留在“神圣的”画布的一角，即使它随附着“无三角旗的仙女”的证明。他们会一直默默地埋头于自己虔诚的工作中，而乌戈·达·卡普里却处在一种双重否定的狭窄的界线上：不

管怎样说，他的初衷是想创作一件艺术作品，也就是说一个具象物（image-objet），但他的计划却成了一个图像 - 痕迹（image-trace）和一个图像 - 神秘（image-mystère）的计划，他并没有成功地守住这个小小的秘密。

剥光图像，“掀掉形象的面具”——这是崇高的圣德尼斯神学^①要求整个宗教冲动所做的东西，归根结底是创作一幅表现降生的神秘的作品所要求的东西——难道就是对“伟大的艺术”，我想说的是对被我们的历史学家奉为造就天才的艺术的最终背叛吗？乌戈·达·卡普里的例子也许对此有所暗示，同时它也会使人产生这样的看法，即降生的要求最终只不过跟“民间艺术”和“民间的迷信活动”有关——何况，民间常常喜欢添油加醋地给这类图像涂上一层诡谲的色彩（有些图像的会眨眼，有些图像的会说话，有些图像的会流血，等等），并且在贫穷落后的地区似乎到处都是鬼怪神灵的活的图像^②。实际上，这种断言过于仓促。“活的图像”是

① 请参考韦德尼斯·拉海奥巴吉特，《通信》，第九章，第1节，第1104B小节，M. 德·刚迪亚克译，选自《韦德尼斯·拉海奥巴吉特全集》，奥比耶出版社，巴黎，1943年（1980年重校），第350页。

② “一个活的形象”并不像它的模型，因为它不注重事物本身而只注重表象。复制事物的表象就等于舍弃生命，就等于硬强制自己只看现实的表面，就等于把世界变成空壳。柏拉图曾说古人把代达罗斯所塑的像捆绑起来，因为害怕它们跑掉，可是那些雕塑很早以前就有了，见R. 克兰的《形式与心智——文艺复兴与现代艺术》一文中的第375页。同样可参阅已经成为经典的J.P. 韦尔南的作品，尤其是《不可见的形象性及副本的心理类型：乐克罗索斯》，见《希腊人的神话与思想》，马斯佩罗出版社，巴黎，1965年（1974年再版），第二章，第65—78页；《柏拉图模仿理论的图像和外形》（1975年），见《宗教、历史、理性》，马斯佩罗出版社，巴黎，1979年，第105—137页。

艰深而复杂的体系的一部分，比如说，一个名叫尼古拉·德·库的神学论就是这样的一个体系^①。他为什么不介入到——作为这种与我们有关的莫名其妙的冲动，而不是作为我们可以理解的这种清楚明白的方面——“伟大的绘画”和精妙的绘画之中呢？有待于对一批受神学、至少受到虔信影响的杰出的艺术家进行一次调查。在一种意义上说，乌戈·达·卡普里的情况是很典型的，在另一种意义上说却又是极其平常的：因为作为艺术家，他没能提出他所谓的“非人为的”意志的视觉症候。这就是他的画从来未给任何人，包括那些低级趣味的伪善者和那些不信神的冒牌艺术家留下印象的原因。

相反，假如我们再看看安杰利科的名画，我们会在他的这些作品中找到一系列真正给人深刻印象的视觉症候，这些症候在一种恒定的焦虑关系中恣意玩弄着图像的模仿结构，一种我称之为既丰富多彩又带批判性的焦虑，也就是说一种既潜藏着危机又蕴蓄着丰富效果的焦虑。但愿安杰利科曾相信站在一定距离向高一米半和宽三米大墙面上抛洒颜料的动作实际上构成了与精心地模仿一次“神圣的谈话”中面孔时的动作相对应的动作，但愿他还相信这样做能创造出与这些面孔不同的图像——于是我们便看到下面画像，我们面对它就好像面对一种既要现代化又要表现的双重要求一样^②（图

① “若一名画家画两个图像，那么在行为中更像他的那一个可能是死的，而不太像他的另一个则可能是活的……”阿涅斯·米那佐里在写给尼古拉·德·居的前言里引用并评注，见《油画还是上帝的视象》（1453年），阿涅斯·米纳佐利译，雄鹿出版社，巴黎，1986年，第17页。

② 请参考迪迪-于贝尔曼的《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》。

9)。安杰利科曾经从不仅是形式和可见的，同时又是神秘的和礼拜仪式的角度对他的“神圣的谈话”的主要基础进行了处理。这一基础支撑着圣母以及圣人们的“图像的”整体，如一个祭台支撑着其后部的装饰屏一样，这样所产生的视觉症候——也就是说洒在墙面上的彩色的圣水——就变得富含注解的和凝视的潜在性。

因此，通过这一洒圣水的动作，安杰利科重新回到了礼拜仪式的模仿层次之中并以此而“突破”了他那个时代的艺术所引以为荣的外观模仿的层次。安杰利科为了一个症候而临时抛弃阿尔伯特所创立的理论体系并出人意料地用把颜料抛洒向可画画的面这种古老的绘画技巧创作了一幅绝无仅有的画，他这样做不仅是想再现一种起源、一种最初的绘画动作，而且也是想展现一个物——一个神圣的不可触及的但却是激起他的一切创作欲望的物——所遗留下来的颜色遗迹。他的这种态度绝不是“普普通通的”，而是“大智若愚者”的态度，是一种否定神学的态度。它要求先解剖自己后解剖图像。那么，最困难的就是先忍辱负重，正如基督本人在实际的传教过程中所表现出的谦逊一样，以便为自己积蓄东山再起的神力……因此，把颜料抛洒在这家修道院的墙面上就等于想受到一种净化的考验，就等于做出了一种虔诚甚至神秘的行为。请我们再看一看：就外观而言，这一片被抛洒上去的形形色色的点子看上去什么也不像；相反，它很像一个动作的过程——一个被重复的涂圣油的动作甚至成为圣体的动作，而不仅是对这一动作的单纯模仿的。

涂圣油是指向某种人们想献祭的或想改变其象征身份的东西上抛洒一种液体——油、香水、眼泪或者颜料。这是一种临时性的宗

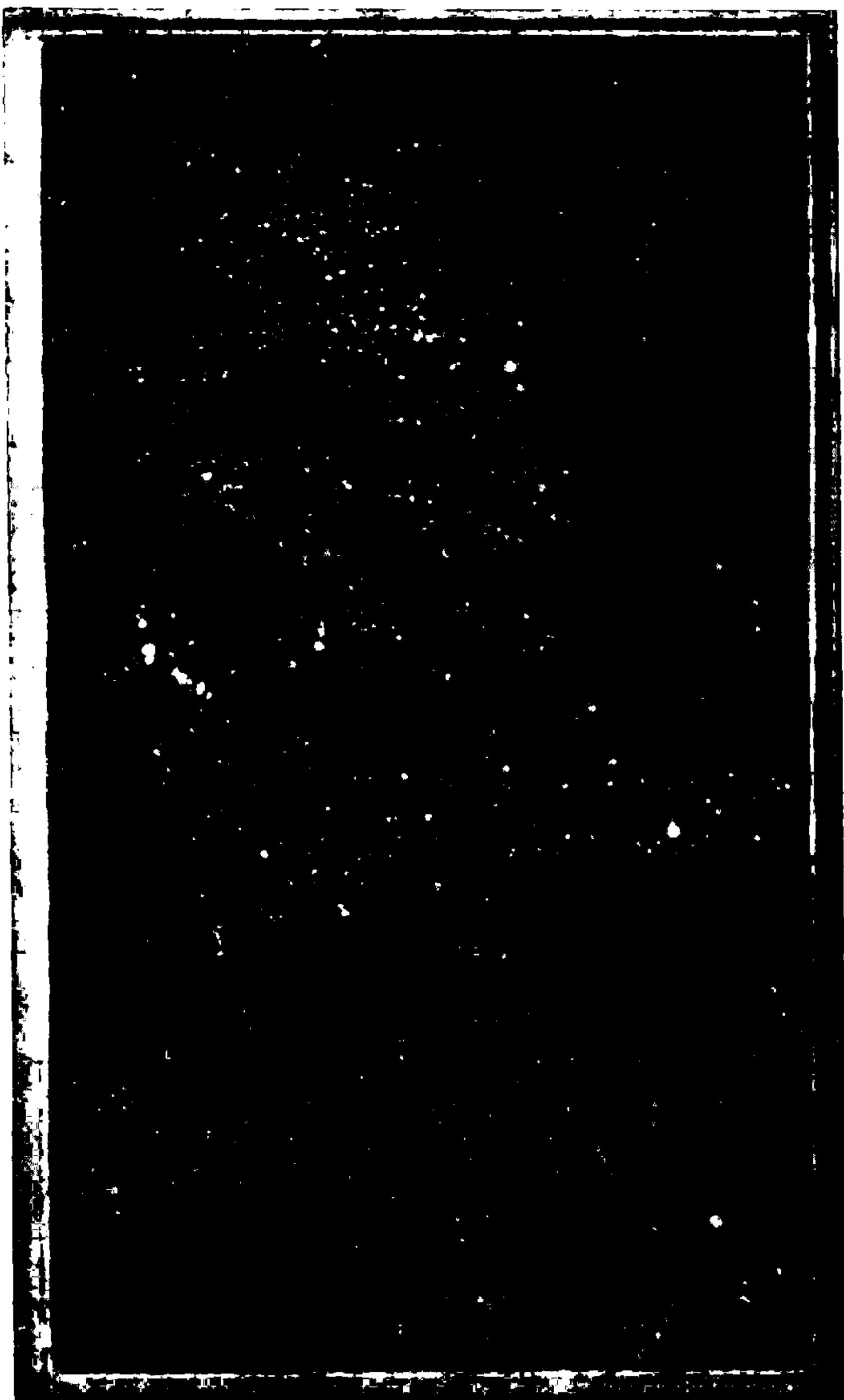


图9. 弗拉·安杰利科,《阴影中的圣母玛利亚》的下面画像,
将近1440—1450年(细部)。壁画。佛罗伦萨,圣马克修道院
北向走廊。高度:1.5米

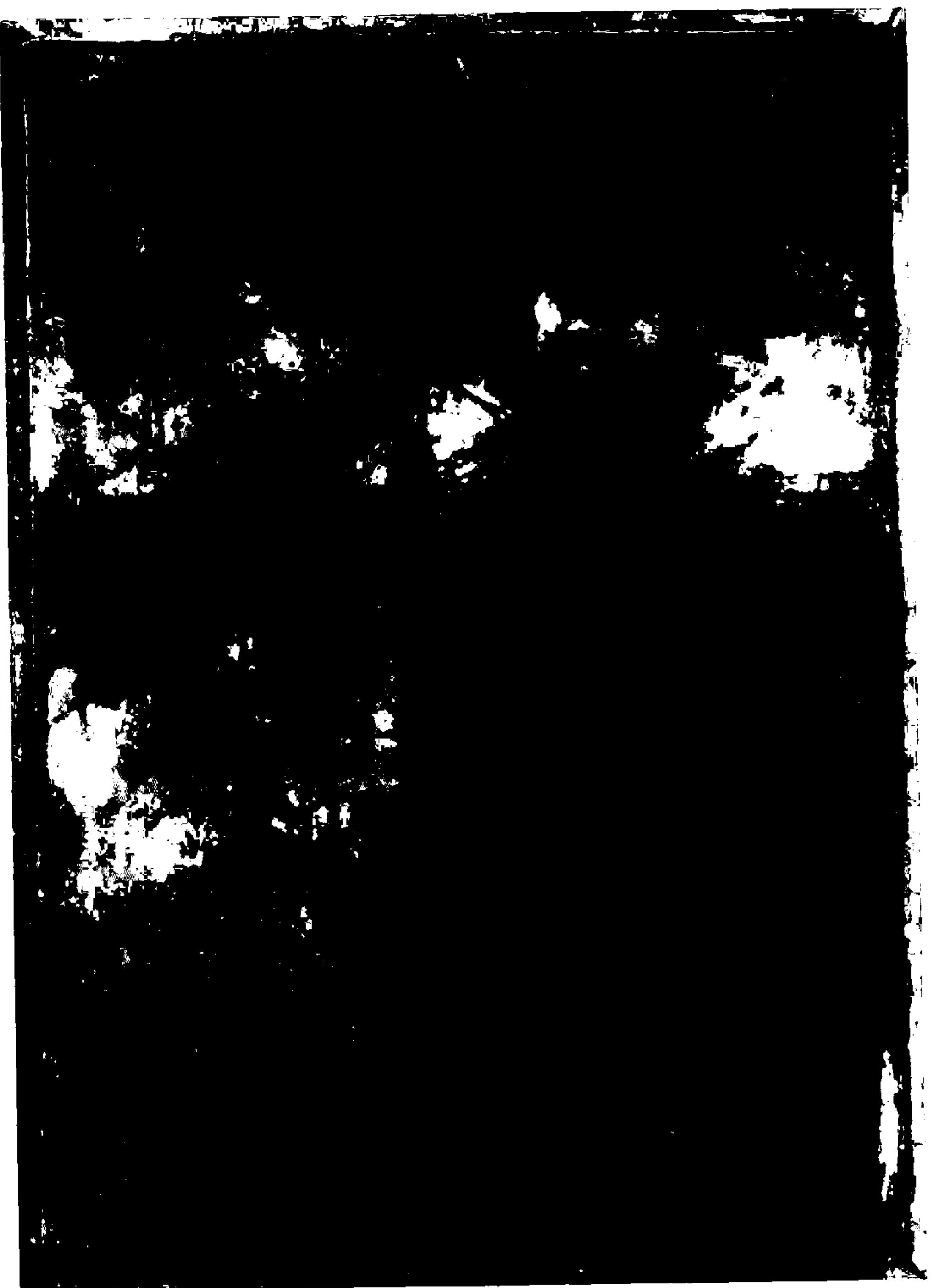


图10. 捷克匿名作者，《阴影中的圣母玛利亚》，
将近1420年。木板蛋彩，布拉格，国立美术馆

针对一个过程、一个隐秘的礼拜仪式的更直接的材料、一种想重新模仿降生神秘的行为的根本要求。这就是在东方的启发性的礼拜仪式中所发生的情况，在这一仪式中，牧师本人会把士兵圣隆然（Longin）的动作再做一遍，即用一个小型“圣矛”刺穿圣体饼的“肋部”。^①这也正是发生在另一个完全不同的创作过程中的事，即当一位哥特画家不满足于用红色的细丝状的图案来表现基督从肋部流出的血时，他就使用一种尖头工具将画布金黄色的表面划伤并露出来，看上去像肉红色的伤口……这种做法因此强化了一个过程的直观性并通过一种本质上真实可信的行为来创造圣像——宗教意义和符号学意义上的圣像。在这种行为中暴力与墙面（也就是说可画上画的托架）的关系远远超出了对一个伤口的复制。因为它就是一个伤口在图像中的形成，就是一个对图像所实施的伤害。切割开与挖洞变成了具体的行动，并且伤口本身呈正面，是直接在我们面前被在金箔上割成的，即使——正如这种情况屡见不鲜，它在画上是从侧面表现伤口的。

最后有一个例子值得一提，因为它直接的和潜在的力量表示的是这种我们在图像世界中试图勾画其概貌的降生的要求。它是科隆的施纽根博物馆的一幅作于十四世纪前半叶的画，可能出自西都会

① “实际上，牧师在面包上画一个十字架，并以此，即用十字架，来象征牺牲的完成方式，然后，他用小矛刺穿面包的右半部分，并以此来表示基督的伤口。这就是为什么他把矛叫做用来刺杀的铁器，并且这个铁器就是按照矛的样子做成的，为了使人想起（龙冉）的矛。”见尼古拉·卡芭吉拉的《对神圣的礼拜仪式之诠释》（十五世纪）第八卷第三章，S. 萨拉维耶编，雄鹿出版社，巴黎，1967年（《基督教的起源》第4期），第89页。

修士之手^①（图 11）。在此，这幅画以绝对极端的方式与自己的危象效果合为一体，如同被自己血淋淋的部分所产生的效果所吞食。艺术家——我猜想可能是个修士，为什么不可能是个修女呢——首先画了一个基督的身子，一个颓萎的身子，他的头如此深埋于胸膛，以至于整个身形会使人很自然地联想到一个无头上帝。一个锐角奇怪地拦住了上身，好像一个动态的切口所产生的效果。在他的脚下跪着两名修士，圣贝尔纳和一名修女，他们近似速写，但并不是一挥而就——画家看来是不想兜圈子，他想直截了当进入正题。

这就是正题：它旨在让被切开的肉体，即让流淌着红色液体这一事件充盈于整个身体——当然这种红色的液体只是一种颜色，但与血液一样都具有改变形状之功能。这种颜色四处蔓延，因为从现在起，只有被红色染上的身体部分才显得更突出。因为整个身子——整个图像——在这里都成了伤口。这包含着什么呢？这包含着图像的出现性的一种矛盾作用：图像就在这里，就在我们的眼前，要么太近，要么太远。它表现的是（毋庸讳言，表现得很糟）一个被从适当的距离观看的基督的身体，而它的主要视觉事件——强烈的红色——却突然制造出了一种不理智的和蒙蔽性的距离，它拼命将观者拉向画像并把小小的画纸变成了一个几乎要碰到鼻尖的视觉区域，一如跪在受难的耶稣像脚下的圣贝尔纳的视觉区域一样近。

① 它曾在亚琛展览会上被展出过，请参考《细斯特仙修道会——介于理想与现实之间的骑士会生活》，1980 年第 F31 期第 571 页。另外请参考 F.O. 布特奈尔的《虔诚的模仿——基督教肖像为同化模式的用意》，格布·曼出版社，柏林，1983 年，第 150 页。

也许作者创作这幅画的目的是为了让虔信者因不忍目睹如此惨烈的场面而闭上眼睛并让他的“心在流血”，这正是十四世纪众多的神修神学所要达到的目标。无论如何，这个画面图像出其不意地表达了基督教信仰向我们身体的可见世界所提出的界限要求：既然我们被自己的身体打入了人间炼狱，我们至少也应该模仿降生的圣子的样子，也就是说按照牺牲自己的身体以求将来能赎买一切罪过的基督的样子把它们变形。让我们模仿基督献身的情形，直到我们学会为止。这正好是一种对症候的召唤：打着宣讲圣子和其肉体的一种神秘的旗号并照着它的样子，要求身体被伤害、被折磨、被肢解、几乎被毁掉。施纽根博物馆中的一张不起眼的画居然把一名艺术家这种毫无意义的选择——这种近似打赌的东西——摆到了我们面前，这位画家当初只“按照估计”，也就是说恰如其分地向画中泼洒单色以获得使画中的图像变形的效果，但他恐怕从未想到过从中获得成功甚至模仿的效果。艺术家在这里冒着创造不可想象的东西的危险：如何在画出一个点之前预先设想和判断它的形状，如同人们在设立一个透视点之前所做的那样呢？当艺术家刚一下笔画点，点就自动形成了，是那样的迅捷，以至于正在设想的思维还未得及在画中创建出任何表现性的东西。点在一幅被匆匆画成的单联画中好像是这种对症候——降生不断要求基督徒的身体所表现的症候——的召唤的图像的等同物。

总之，这是一个单纯的色块，是一个绘画的行为，在这种行为中具象的外观因被分割而变得面目全非。这是一个出自本能的创作动作：因此，它所做出来的画必然与瓦萨里式的素描大相径庭。

图像学在这一切中到底体现在什么地方呢？图像学要求属性，而这里的颜色——一如在本文开头所提及的天神报喜图中的视觉白色——是一种颜色 - 主题：正是它支撑整个图像事件。它既不命名也不描写（它甚至为了完全存在和展开而拒绝描述）。可是它在恳求，它在想望，它甚至在哀求。这就是为何它没有一个纯偶然那样的廉价，但却具有一种症候形成的复合力量。它既是张力的交叉点，又是形象表现性的整个工作，在这种工作中被描写的身体的“疏漏”既展示强烈的凝结力量，又会在色彩中留下一个肉体被搬移的痕迹。它也是一种惊人的折中色，在这一折中里取舍——要么身体，要么它的伤口——为了某种既用来覆盖又用来打开的东西（一种所使用的颜料）的利益而被超越。在此，整个色彩既起覆盖作用又有重新喷溅而出的趋势。

那么颜色在乞求什么呢？这就是它的形象表现性的秘密。这同时也是它被呈现出来的最明显的事实。因为基督这个独一无二的名字在十四世纪就足以道出这种绘画和虔诚的动作的“全部意义”。这个名字为降生的圣子所独有，它是怜悯最合适的对象，它是包含一切神秘、一切希望、一切焦虑和一切目的的姓氏。可是这一图像的非凡之处也存在于这样的事实中，即这个硕大的潜藏着无数色彩的光谱只需要一个行为——把厚厚的一层红色液体喷洒在一张羊皮纸的表面——就可以作为正在发生作用的强烈的欲望的选择性的症候被实现。这种行为又是一次涂圣油的行为。涂圣油这一名词本身自称已变成普通名词的基督并因此令人仰慕地把画家的即时动作重新与他的宗教愿望的不在场的对象连在了一起。

根据这个例子，我们会更清楚地理解一种唯一的、简单的，甚至出自本能的绘画动作将如何使自己能够表达一种信仰的，甚至注解的资料所包含的一切神秘和全部的潜在性。因为在基督——一个不是被准确地表现而仅仅是被用颜色敷抹了的基督（因此等于说一个普通的基督）——的出现中存在着一个注解的行为，存在着简纯的事件和潜在性、手的绝对冒险和一种神秘的思想，存在着视觉的冲击和注解的展开。^① 简言之，存在着症候，因而存在着对肖像学和一个被钉在十字架上的躯体的传统的模仿的变形和暴力。应该再强调一次症候、事件与潜在结构的交点在此与弗洛伊德谈到一般性的形象表现性时所讲的悖论是完全相符的：即用形象表现不在于生成或创造图像，而在于改变形象，因而在可见中坚持不懈地从事一种改变形象的工作。^② 可是还应该说明一下，历史在这里与理论的或元心理学的陈述不谋而合，因为在与施纽根博物馆的图像被完成的同一时期，意大利北方的一名多明我会会员编撰了一本字典，这本有名的字典直到十六世纪一直流传于欧洲各地，在这本字典中动词 *figurer*（用形象表现）的定义几乎与弗洛伊德的论述一字不差：即“*figurer*”——正是注解意义上的——实际上与动词 *défigurer*（损毁脸容、损毁外形、改形、歪曲）的意思相同，确切的理由是它旨在“在另外一个形象中改变”要“*figurer*”的意义的

^① 请参考迪迪 - 于贝尔曼的《形象的力量——基督教艺术中的注解可视觉性》。

^② 弗洛伊德：《梦的解析》，第 270 页。

资料本身。^① 这又一次把我们推到了形象的面前，一如把我们推到了令人忧虑的、要多种条件才能决定的和不断变得陌生的力量面前一样。

于是，我们面对图像，如同面对不断“变得陌生”的东西一样。这意味着什么呢？难道我们正在失去一切？我想说正在失去一种最起码的东西，这种东西会让我们在面对一件古代艺术作品时使用“figuratif”（具象的，形象的）这一形容词的一般意义而不是使用它的自相矛盾的意义。一点也不。施纽根博物馆的基督 - 斑点不只是一个斑点，它也是一个基督——它之所以是个斑点，是因为它是基督。因此其中不存在任何“抽象”之物，只有一种被设想的相似，不过这种相似不是在它的成功中——即通过其图像创造一个**相同的可能被触及并可能被稳定下来的观点**，而是在它的危机或症候中被设想。德国十四世纪的这位艺术家可以说是在其改变形象的重要实验中延伸了基督的相似性，这种实验是一种使基督的外形的永久性发生动摇甚至使他的外貌发生激变的方式。然而，外形发生很大变化的人仍不失为人——即使人们不再能把他和一种拯救或帕诺夫斯基在他鲜为人知的例子中所说的绅士的脱帽礼这种文明的举动联系在一起——同样基督 - 斑点依旧是原来的上帝，依旧是屹立于西方的这块岿然不动的巨石，只是他在这里的图像中不再跟他虔敬

^① 乔瓦尼·迪·杰诺瓦：《天主教堂》（十四世纪），列斯特斯坦出版社，威尼斯，1497年。我在《弗拉·安杰利科——差异与具象表现》中对这个定义做过评论。

的观众交流任何“文明的”和礼貌的东西。从那时起，图像不再按肖像学的一种代码的既定格式跟我们“讲话”，它在被假定会说话的图像中形成症候，也就是说呐喊或者沉默。^①

然而，在这一症候的形成中被关联的东西——一直按照弗洛伊德的思想——不偏不倚正好是真实的一种涌人，一如一种奇特的涌出一样……因而是冒着暂时削弱表现的逼真性的危险。^② 在这里所发生的事情是，基督教的一种基本的真实的裂片来碰到并破坏了对受难的耶稣的身体的“正常的”模仿。降生的真实情况毁坏了模仿的逼真性，肉体的事件破坏了身体的理想的外形。可是这一事件是什么呢？这就是死亡，基督教上帝的死亡，这种死亡是降生本身所要求的。这正是施纽根博物馆那张小小的画从颜色的角度准确无误地提出来和呈现出来的东西。如果圣子——照圣让（Saint Jean）的话说是永恒的圣子、万能的创世者的圣子——曾选择了降生，那么这就要求他必须先在某一时刻变得衰弱然后再慢慢死去，并且要求他浑身流着血并“从头到脚”变得血肉模糊和“污秽不堪”。^③ 降生的假设一开始就改变了相同，先验性的上帝的相同性。这就是伟大的活动。这应该就是给基督教的图像下达一直改变相同的绝对

① 同样，症候在精神分析中被定义为呐喊或者“被假定会说话的主体的缄默”，见拉康的《研讨会，第11篇——精神分析的四个基本概念》，第16页。

② 作者同上，见《写作》，第255—256页，关于在歇斯底里的“启示”中“真实的诞生”。

③ 见雅克·德·沃拉瑞内的《金色传奇》，J. B. M. 偶兹译，加尼埃－弗拉马里翁出版社，巴黎，1967年，第260页。请参考迪迪－于贝尔曼的《图像中的血液》一文，载于《新精神分析杂志》，第三十二卷，1985年，第129—131页。

的——更像是幻觉的——命令的东西。

目前，我们更懂得了在什么方面降生要求“打破”模仿，一如隆然（Longin）曾在传说中割开了基督健美的身体一样。打破模仿并不等于排斥相似，而是把它作为一场悲剧来想象并使其发挥作用——而不是把它视为模仿技术的单纯效果。有关圣经的人类学的伟大传统最大限度地证明了这一点，这种传统只通过既是神圣的又是人类的图像和相似来建立其罕有的关于起源的典型和其独有的“拯救结构”。每个人起码都知道这种结构总图：在故事的开端，因此（在理论上）上帝按照他的图像和外表创造了人；在几个诗节之后，我们在《创世记》中就看到魔王在诱惑人，人在罪恶中堕落且长久地、几乎是永远地“被与上帝的面貌相区别”；在故事的中间，上帝之子，他的“完美的图像”，降生了，并为了拯救人类而献出了自己的生命，他三天的死亡期是给拯救以保证，给人类提供了第一个重新获得他们业已失去的原初身份，即与上帝的图像相同的图像的机会；在故事的结尼，最后的审判以区分仍然与他们的圣父相异的灵魂和那些重新获得了他们十全十美外貌的灵魂而告终。被“拯救”之人重新变成了他们的创世上帝的第一批和真正的儿子。此时，所有的眼睛都能看到，不再需要模仿，一切都完美无缺。

所以，不足为奇的是，许多神甫和中世纪的神学家都用一场相似之悲剧的术语来描述这个奇大无比的萨加（中世纪北欧传说——译注）。例如，有人说亚当起初是在一种“卑贱的相像”关系中被按上帝的样子造成的，于是撒旦就用一种“平等的相像”来作为诱饵——这种“平等的相像”是唯一的圣子的特权，它实际上包藏着

一种“对立的相像”或“矛盾的相像”的巨大的野心，因此圣母对这种相像感到极为不快是完全有理由的和可以理解的^①。有人说钉耶稣于十字架上的一段情节构成了整个故事的核心事件，在其中“平等的相像”本身在一种屈辱性的改变外形的考验中被当成牺牲品；有人还说，与上帝相像是人类的一种只有到时光的尽头才能得到满足的愿望：到那时，人类将只在自己身上寻找这种曾经被第一位人类之子毁坏的相像的残骸和乱痕。到那时，人们只能在“不相像的区部”——我们的区部——徘徊，可一个怒不可遏的圣父却仍然拒绝把他的面像赐给我们。^②

宗教画家们如何能够远离这样的一种人类学呢？它把相像当成绝对不可能实现的目标和无法理解的东西——至少对活人来说——并把感情的世界，把要模仿的身体的世界视为不相像的中心，充其量也不过当成一个布满着痕迹和“灵魂的印记”的世界，在这些残余面前，人们必须自我剔除心灵上的罪恶才能理解它们。因而，基督教人类学和这一系列伟大的神学传统迫使我们思忖宗教画画家是如何，如同别的画家一样，努力寻找（与上帝的）相像，以便拯救他们的灵魂，并且为了这样做，他们又是如何竭力在他们的作品中“打开”相像（可感觉到的和外表的相像），以便达到改变它

① 请参考雨果·德·圣-维克多的《杂记》和 R. 亚维莱的《十二世纪的图像与相像》，勒图泽与阿内出版社，巴黎，1967 年，共两卷。

② 请参考 A. E. 泰罗：《不相像的区部》，见《中世纪文学与理论史档案》，1934 年，第九卷第 305—306 页。P. 库塞尔的《柏拉图和基督教传统中关于不相像的区部之论述》，同上，第三十二卷，1957 年，第 5—23 页，后附有直到十九世纪与之不相像的区部有关的文章目录，第 24—34 页。

们——想改变它们——的程度。关于这个于中世纪再次被使用的词的本义问题，我们可以在瓦萨里之前的绘画论著中发现一种艺术实践的赌注是如何在这场“相像的悲剧”，这场没完没了地围绕着上帝—图像的死亡、围绕着死亡本身和围绕着在悲剧的范围内被考察的问题的展开：我们将会被从死亡中拯救吗？

让我们再看一两部这样的论著吧，中世纪有时会留给我们一些很有参考价值的文献资料。^① 比如，让我们翻开大约写于十二世纪的泰奥菲尔（Théophile）的书，或者桑尼奴·桑尼尼的《艺术宝典》^②。我们在其中先发现的是什么呢？如同在瓦萨里的著作中一样，我们在里面找到的是对某些合理化程序的安排——和“装框”。我们甚至可以说桑尼尼和瓦萨里所采用的方案完全是一致的，只是意义是截然相反的罢了。我们试着简述一下他们的著作的几个主要方面。在瓦萨里矫揉造作地用点头（低头是为了重新抬起头）向王子（甚至向教皇）致敬时，颈背在服从关系所决定的谦恭中一直保

^① 关于这一时期的艺术文学，请参阅儒里尤斯·冯·史劳塞，《艺术文学》，第41—132页。

^② 泰奥菲尔：《艺术杂谈》，J. J. 布拉斯译，皮卡尔出版社，巴黎，1980年。这是一个年代久远的极不严谨的译本（最初发表在米涅的《考古学字典》上，1863年）。我们要注意到这文本最古老的手写副本可追溯到十三世纪。最初，人们推测“泰奥菲尔”其实是一个十二世纪的出色的金银匠，名字是罗杰·德·埃尔马舒桑，他在帕德伯恩大教堂的一个小型祭台上签上了自己的名字。桑尼奴·桑尼尼：《艺术宝典》，此书最早的手稿见于1437年，大约写于1390年。请参阅J. 冯·史劳塞，《艺术文学》，第126—132页。关于桑尼尼的生平的著作寥寥无几，如果与萨里尼对比的话。至于桑尼尼的绘画作品，它们几乎不为人知；只有几个艺术史家会想到他，在面对一些不知名的受损壁画时。比如，E. 科兹，《从乔托到后哥特主义：十世至十五世纪上半叶帕多瓦市立博物馆的绘画》，德努卡出版社，罗马，1989年，第84—85页。

持弯曲，这种低三下四的态度对于上帝和他的圣人们来说是合情合理的要求。泰奥菲尔也正是如此，他一开始就以“卑贱的教士、上帝仆人的仆人、不配修士之名和教士之职”的人自称，他毫不犹豫地把自己形容成“无能又无德的无名小卒（……）”，他害怕被上帝看成一个不称职的宣讲《福音书》的奴仆而“遭受可怕的审判”之人。^①因此，对神圣的文本的权威的承认将最终使服从与被服从关系得以确立。至于桑尼尼呢，他为王子们歌功颂德的言辞并不比泰奥菲尔的多，不过，面对圣冠和圣人们威严的目光，他不敢有丝毫的怠慢和不敬，他诚惶诚恐地写道：

“由桑尼奴·达·科雷写的艺术之书从这里开始，以表示对上帝、圣母、圣厄斯塔什、圣弗朗索瓦、圣让-巴蒂斯特、圣安东尼·德·巴杜以及他的所有圣男和圣女的万分崇敬之情……”^②

紧随这种首次和基本的合法化的是对一个形象艺术的社会团体的更具体的合法化。可是在瓦萨里祈求一个自命不凡的和已经被自动合法化的精英的荣耀的保佑的地方，泰奥菲尔却在讲述从初学到熟练掌握的缓慢的过程——这种掌握不依靠人类的主体而是直接凭借上帝的唯一的良好意愿：“拥有（艺术）之人不应当把它作为一

① 泰奥菲尔：《艺术杂谈》，第15—16页。

② 桑尼尼：《艺术宝典》第3页（第5页用的是同样的口气）。有意思的是，书的最后几行与开始的这几行遥相呼应：“让我们祈求至高无上的主、圣母、圣让、圣吕克、传道士与神甫、圣厄斯塔什、圣弗朗索瓦、圣让-巴蒂斯特、圣安东尼·德·巴杜赐予我们忍受人世间一切重负和困顿的勇气……”（第148页）

种私产而沾沾自喜，因为他们实际上并没有真正得到它，他们只有在上帝身上才能谦逊地看到它，一切东西都是从他且经由他而来，并且如果没有他就没有一切。”^① 至于桑尼尼，他出于对导师、对导师的导师的敬仰才把自己对艺术的掌握归功于一种嫡传和传统。^② 所有这一切是在一种追根寻源的运动进行，这一运动中似乎使起源问题回到了为形象艺术的合理化提供理由的最基本的层次上。

事实上正是如此。可是问题不在于求助于更著名的古代艺术家，普林曾歌颂过他们的功绩，而且瓦萨里也曾为了创立自己的“再生”学说而把他们作为“诞生”的例子重提过。这里讲的不是阿伯莱，而确实是亚当。亚当本质上有着与上帝相同的图像，但他的这一图像在罪恶的悲剧中被撕碎了。亚当是“按上帝的图像”被创造的，但他传给我们的仅仅是这一图像的丧失和一种一直被寻觅但从未得到的外表的悲剧。这样，泰奥菲尔就把他诋毁自己的谦逊之辞与《创世记》和《原罪》的叙述联系在了一起^③。这样，桑尼尼也对这一相同的叙述进行了发展，他认为“画画”这一动词指的远远不是渴望自我承认的一门艺术的有必胜信念的活动，它的用意在别处，位于上帝的惩罚和为人类灵魂寻求一种拯救办法之间：

“起初，万能的上帝创造了天与地并在万物之上按照自己的图像创造了男人和女人，而且还赋予了他们一切美德。不幸的是，亚当却

① 泰奥菲尔：《艺术杂谈》，第16页。

② 桑尼尼：《艺术宝典》第3页和第5页。

③ 泰奥菲尔：《艺术杂谈》，第15页。

激起了魔王的嫉妒，于是他便不顾上帝的禁令，不怀好意地、巧妙地把亚当骗入了罪恶的陷阱之中。上帝对亚当很生气，于是就派了一名天使把他和他的女伴赶了出来，天使对他们说：‘既然你们不守天规，那么你们就到下界去受苦吧。’亚当是上帝为我们大家选的父亲，他曾倍受上帝的恩宠并深得他的真传，他承认了自己的过错，离开了充满智慧的上界并来到人间开始从事手工劳动以养家糊口。他拿起铲子，夏娃则开始纺线。于是，好几种艺术便在实际需要中诞生了，虽然它们各有千秋，但它们都流传了下来。它们之间是不可能完全平等的，这一种也许比那一种需要更多的科学，因为科学是最高贵的。紧随科学之后的是另一种艺术，它起源于科学并且是通过手的活动而形成的，我们把它称为绘画艺术……”^①

虽然所有论绘画的著作的开头几乎都是“千篇一律”的，但这种传统的写作手法却是不容忽视的。^②因为作者将在这样的开头中给出“阐明的理由”、“构思的方式和顺序”或者“从一个美丽的形象中获得启发的方法”，^③因为所有这一切都是因亚当的罪过和

① 桑尼尼：《艺术宝典》，第3—4页。

② A. 沙斯泰尔：《寓言、形式和图像》，巴黎弗拉马里翁出版社，1978年，第363页。他以简短的表达评论了这一转变：“再普通不过。”然而不管在桑尼尼的文本中，抑或在十四世纪的绘画中，都找不到能支持接下来的评论：“这倒不能归因于一个尤其虔诚的态度。”事实上，这里头的问题是桑尼尼自己的绘画艺术的独立化进程与他的思想的宗教背景的冲突。我们看到新瓦萨里主义的艺术史学家摆脱了后者而保留了前者，虽然两者需被辩证的对待。在《纪念埃尔文·帕诺夫斯基》的文集里，恩斯特·肯托洛维奇却谈到了这一辩论的道路。参阅，E. 肯托洛维奇，《艺术家的至上——关于文艺复兴时期的法律准则与艺术原理》（1961年），L. 玛雅利译，见《为国而死及其它文章》，法国大学出版社，巴黎，1984年，第31—57页。

③ 桑尼尼：《艺术宝典》第四章、第五章、第二十三章。

失去的图像而起。桑尼尼详尽地说明了这一点，他说“需要”的诞生应该与图像的失去相对应，并且手工劳动应该与科学——这种先天的知识使得亚当对他的上帝了如指掌——的失去相对应。因此，不同“艺术”的存在一开始就被认为是需要，因此也就是“知识”的错误和缺陷所造成的一种结果。于是我们明白，最早出现在《圣经》故事背景中的“知识”一词并不满足于参考“自由艺术”和“手工艺”之间的正统的区别；它也令人想到神学家们对它的一切诠释，以及信徒们在教堂的誓言中对它的理解，即超感觉的相像的重新获得，甚至是部分地重获这样的相像。^①

正是从这里开始绘画艺术的合法化甚至它作为“自由艺术”的强烈要求将从一种原罪的和一种被遗弃的惶惑时期——因为画图像永远也避免不了画所有罪人都具有的“不相像的局部”——过渡到一种有可能向上的和有可能被拯救的运动时期。画画需要手，惩罚的标志，但不接受需要的法则。因此，画画会使手抬起，它渴望科学：根据圣德尼学说，这里也许存在着一种可以解释绘画奥秘的理论的概要，这种思想在东方被威尼斯-拜占庭的传统所秉承，在西方则被叙热（Suger）神甫和整个哥特审美观所继承，这种审美观讲的是一种运动，依据它，在物质中蒙羞或者物质匮乏是通向更高的精神境界的必由之路，有点儿像圣子本人的降生过程：从最底层

① 例如，圣托马斯·阿奎那认为知识是“智力通过一种可理解之物，即通过与被理解的相似的物来把握要理解的物”，《神学大全》，第一册，第14问，第2节。另外，科学被认为是圣灵的七中禀赋之一，直接来源于上帝（同上，第二卷，第68问，第4节）。当然，最后，所有这些都回到信仰上来：“智力与科学的天赋都合乎信仰。”（第二卷，第1问，第2节）。

重新升高才最有力量。^①《艺术宝典》的主要三部手稿中的一部是以“对上帝和对一直是处女身的享受真福的玛利亚的歌颂”而结束，这种情况不足为奇。这首颂词仿佛是一首工整的押韵诗：“上帝”、“愿望”、“痛苦”和基督的圣油，构成了诗句的基本节奏：

“Concorda il tuo voler con di Dio,
E verratti compiutoogni disio;
Se povertà ti stringe o doglia senti,
Va' in su la croce a Cristo per unguenti.”^②

我们在此遇到的正是第四种，也是最后一种合法化手段，桑尼奴的论著正属此范畴。随着对十字架、圣油以及上帝的意愿的重提，我们已经处在对目的的等待中了（我们强调一下，目的在这里与等待、焦虑和欲望是密不可分的）。瓦萨里的黄金时代已经过去，于他的破除迷信式的复活中诞生的艺术家们，从阿伯莱到米开朗基罗，从一出世就成为不朽（即《传记》的卷首插画中“*nunquam periisse*”所表示的意思）；他们的记忆在最后一重天里为自己唱着

① 请参考 J. 裴番的《圣德尼传统中的象征主义的理论面面观》，见《中世纪前期的象征符号和象征学——意大利中部的中世纪前期研究》，意大利中世纪研究中心，斯波莱托，1979 年版第一卷第 33—66 页。关于叙热神甫，请参阅 E. 帕诺夫斯基，《圣德尼斯的叙热神甫》（1946 年），见《哥特式建筑与经院思想》，第 9—65 页。

② “把你的意愿与上帝的意愿协调一致/你会看到你的每个愿望将被满足/假若穷困逼迫你或你又感到痛苦/那就到十字架上去寻找基督的圣油。” E. 帕诺夫斯基的《圣德尼的叙热神甫》，见《哥特式建筑和经院思想》，第 9—65 页。

赞歌，这重天的确很“辉煌”，不过只是就其名望以及在历史中的地位而言罢了，甚至这种辉煌只不过是历史的或者历史学家的审判所下的结论而已。在泰奥菲尔和桑尼尼的思想中，审判不是别的，就是人在上帝的目光下所受的共同审判；它就是时代的终结——也就是说历史的否定，它鄙视社会名望并因此包含一种最终的和极其令人不安的价值。这就是泰奥菲尔的论著最后几行所暗示的意义，在这几行中读者与作者本人结成了同盟并想入非非地把希望寄托在“展现另外一个世界的世世代代的荣耀，阿门”的几乎是礼拜仪式的程式上。^① 这是泰奥菲尔在一个序言的最后几行中所表露的意思，在这一序言中，他声称他的艺术不期望得到任何“世俗的报偿”，此外他还谈到了一种东西，它既非一般的声望也非他自己的名望，而是独一无二的上帝的名字的荣耀：

“当你们读并常常反复阅读这些文字时，当你们把它们镌刻在你们的记忆中时，当你们想报偿我在叙述中为你们所提供的丰富的知识时，每次当我的工作对你们有用时，你们将为我祈祷仁慈、万能的上帝，他知道我丝毫不是为了赢得人类的赞扬、也不是为了想得到世俗的报偿，我不是出于嫉妒，或者为了把秘密留给我一人而把一些珍贵或稀有的物品隐藏起来，我是为了扩大他的名字的光荣和名誉才愿意满足许多人的需要并愿意帮助他们进步。”^②

① C. 桑尼尼：《艺术宝典》，第148页。

② 泰奥菲尔：《艺术杂谈》，第18页。

面对这几行字，面对它们所包含的与瓦萨里的思想迥异的内容，我们适当做如下简述：在这两个互为对题的领域中，一方面是宗教的中世纪，另一方面是人文主义的文艺复兴；一方面是一个视力所不能及的漆黑的深渊^①，另一方面则是透视的、被构造好的、“自然的”、阿尔伯特式的油画的清晰的可见性；一方面是神圣的、静止不动的和被划分成等级的神圣时代，另一方面则是人类的、积极的和自由的进步……但确切地说，这就等于是重新划分所有的分界线，瓦萨里将在这些界限中为自己的历史创造意义并将树立起他关于艺术进步的理想。这尤其等于是忘记桑尼奴·桑尼尼的手稿在整个十五世纪被抄袭并且上面所引用的里卡迪奴（Riccardino）手稿中的四句宗教诗在十六世纪也被抄袭这些事实。这还等于是忘记“视象的黑暗的深渊”，可它仍然在 1511 年伴随着丢勒的地地道道的中世纪式的基督出现了。再说，中世纪并不那么“暗无天日”和忧郁哀伤，而文艺复兴也并不那么“阳光灿烂”和骄傲自信。瓦萨里想让我们认为如此——并首先想让他的老师，高斯莫·德·美第奇相信——但为了做到此，他不得不在所有术语的感觉上发明了他的艺术史：发明一种进步和一种神学的童话；发明一个“依赖于自然的”乔托，以便忘记基督教神秘的和中世纪寓意的乔托；发明一个沉迷于十四世纪的安杰利科以忘掉圣马尔科教堂的壁画中有一幅带经院风格的值得纪念的艺术是在马萨奇奥死后二十多年才被画上

① 此处引用 J. 乌兹加的表达方法，见《中世纪的秋天》（1919 年），J. 巴斯且译，帕约出版社，巴黎，1932 年（1980 年再版），第 210 页。

去的……

假如不断变陌生真的进入了图像固有的作用之中的话，那么图像的历史就不可能按照新瓦萨里主义，甚至新黑格尔主义的简单的一直向前的模式运行。在这种情况下，历史只有陷入一团混乱才会有意义，也就是说陷入时代的错误与公开的冲突所造成的一种无法理清的纠结中和一种辩证的但又无法对正在被创造或正在“前进的”东西、对永存的或“逆退”的东西进行综合的绝地中。持之以恒的症候活动已经渗透到了这一切之中。诚然，安杰利科画了一些精妙的阿尔伯特式的远景画，但他误导了历史学家（瓦萨里是第一个受害者），理由很简单，因为他对意大利十五世纪风格的“现代特色”的理解与阿尔伯特对这同一现代特色（历史至上）的理解完全相反，所以在应用这些特色时就与阿尔伯特背道而驰：简言之，他通过直接从大阿尔伯特、但丁或者桑尼奴·桑尼尼那里继承下来的其他范畴设想并使用这些现代特色——因此，他已经把它们改变了。这场驰名的文艺复兴不仅只是“异教的神秘”的复兴，一如“古代神灵死后的继续存在”不单只是意大利人文主义的继续存在^①一样。归根结底，艺术史也许只是作为一门事与愿违的历史在发展和变化，也就是说它所得到的东西并不是它所追求的东西，

① 我在此暗示的是两部提过这些问题的古代著作：J. 塞乃克的《古代神灵的死后的继续存在——论神话传统在人文主义和文艺复兴艺术中的作用》，弗拉马里翁出版社，巴黎，1980年，这本书与把十五世纪的文艺复兴看成是不信神的古希腊时代的复兴的观点彻底决裂了。E. 翁德：《文艺复兴时代的异教神秘》（1958年），牛津大学出版社，伦敦/纽约，1980年这本书能够与J. 韦尔顿正在进行的研究对照参阅，比如即将出版的《文艺复兴时期的克里斯提安之迷》。

反之亦然——因此，这就一直在“变陌生”的方式。

可是为了使这种历史既不违反常理又不陌生，因此也不令人焦虑，我们就应该和瓦萨里一样承认有某些分界线的存在，这些分界线实际上什么也不是，仅仅是一些隔离线，甚至是死亡线。这样，我们就应该消灭中世纪，以便保证文艺复兴的概念不仅要成为艺术史的宠儿或参照物，而且还要成为这种作为“人文主义”学科的艺术史存在本身。^① 这样，我们就应该毁掉图像，以担保艺术的自我参照概念。消灭图像意味着把它重新缝合或合拢，就等于否认它身上的暴力、基本的不相像甚至不人道。尤其是格吕瓦尔德（Grünewald）以前曾那么巧妙地使用过的一切，这里仅仅列举并重新肯定的是一个例子，这个例子后来被巴洛夫斯基搁在了一边。艺术史必须毁灭图像以争取让其对象，即艺术，逃脱极度的扩散，而这种扩散正是人们强迫图像所做的事——千奇百怪的图像已经无处不在，人们已经无所不有：有萦纡在我们梦中的和业已烟消云散的图像，有“民间流传的”的图像，有丑陋狰狞的或恣意夸张的图像，有数千虔信者会毫不犹豫地跪拜成一片的图像。消灭图像就等于想从一直是撕裂的、自相矛盾的、无意识的和“愚蠢”的主体中提取出和谐、聪颖、有意识和不朽的人性。可是，在人文主义的理想人和人类主体之间存在着很大差异：前者只追求一致性，而后者

^① 从瓦萨里到帕诺夫斯基都认为中世纪是艺术史中的一个“薄弱环节”。请参考《在〈传记〉的介绍和序言中的中世纪》，见《G. 瓦萨里——历史学家与艺术家》一书的第351—328页，以及I. 达尼诺娃，《瓦萨里看中世纪绘画》，同上，第637—642页。关于帕诺夫斯基，请参阅J. C. 波纳，《深层，表层，支架（帕诺夫斯基与罗马艺术）》，见《E. 帕诺夫斯基——一个时代的手册》，第117—134页。

只被想象成是分裂的和注定要死亡的。^① 如果没有对“人文主义”——作为瓦萨里和帕诺夫斯基的艺术史的托词的人文主义——提出质疑，理解图像以及它们撕裂的效能将是行不通的。

然而，对瓦萨里来说，毁灭图像仅仅只是一种新的——也许是更极端的和更理想的一——消灭死亡的方式。有了被筛选出来的“从未死去的”艺术家，艺术史便在这方面为自己建造了一座供半神居住的巴那斯山，他们之所以能成为半仙，是因为他们曾经都是模仿艺术（相似）最杰出的大师。相反，泰奥菲尔和桑尼尼却在他们的“反叛”序言中告诉我们，一切艺术图像也许归根结底只是相像的一个丧期，是亚当的罪恶所导致的这种上帝图像的丧失的残留。从基督教的观点看，相像之所以被当作一场大的悲剧来构想，首先是因为亚当通过他的罪恶和其“原有图像”的丧失为我们创造了死亡，仅此而已。不与（上帝）相像就等于换一种方式说：我们大家都将死去。于是，为了避免死亡，人类就千方百计地想重新找回（上帝的）图像，因为找到这一图像就等于找到了上帝在创造人类时所赐予我们大家的不朽的生命。那些表现降生的图像的基本的辩

^① 关于这个问题我们只引用两篇文章，尽管它们之间有很大的区别。第一篇是米歇尔·福科的《词与物——一种人文科学考古学》，伽利玛出版社，巴黎，1966年，第314—398页。另外一篇是J. 拉康的《科学与真实》，见《写作》，第857—859页：“有一件事很肯定：假如主体的确在差异的核心处，那么一切人文主义的参照就在其中变成多余的东西，因为主体会将它中断。……没有研究人的科学，就像小打小闹终归成不了大气候一样。没有研究人的科学，因为科学的人并不存在，而只有主体。”另外，请参考精神分析领域中P. 费迪达的《精神分析学不是一种人文主义》，见《时间凭证》，1988年，第19期，第37—42页。

证也许正是如此，即它们身上携带着这种矛盾的（因圣子已经愿意陷入的矛盾本身而矛盾的）双重运动：它们一方面既带着死亡，但另一方面又在着手执行一种无期的“处死”——因此是一种牺牲——以便虔诚地料理死亡的一种的共同愿望……对在猛然间发现西方基督教的图像世界，特别是那些画于教堂或修道院墙面上的图像世界的外国人来说，最让他们惊异的地方也许会集中于死亡这一点上：基督徒到底能从表现一位上帝在一个十字架上死亡的永恒的图像中得到什么样的慰藉与鼓励呢？

在提出 *rinascita*（复兴，复活）这个后来很流行的术语的同时，瓦萨里当然没有理睬图像的这种模糊的效能、这种顽念和焦虑的布局。“*Renaissance*”（文艺复兴）一词的意思是也仅仅是生命 (*la vie*)。令人激动的是，第一部空前伟大的艺术史的第一个字竟然是 *Vies*，仿佛它的主要目的是用历史的“评判”把这种生命扩展、减缓并延长到无穷。无论如何，“复活的”艺术家不是被当成别的什么人，而是被看成不仅给艺术本身，而且还给物和他们以模仿的方式所表现的活人或死人重新赋予生命的艺术家。我们知道，瓦萨里形容有生命的东西所用的词语——*vivo*, *vivace*, *viezza*, *vivacità*——是极其丰富的，几乎遍布书的每一页，而且他在描写不同的艺术家时所用词语也不同，他声称在他的书“里面所缺的仅仅是声音”^①……当然，瓦萨里以给乔托写传记开始了他的长篇巨著，他

^① 请参考 R. 勒毛莱的《瓦萨里及其〈传记〉》一书中的艺术批评词汇》第 102—131 页，等。

所描写的乔托的生活是整个“复兴”过程的契机。我们记得，瓦萨里从首行起就把乔托说成是一个“依赖自然（人性）”的人，并且为了不给一种更苛刻或更无时间性的“超自然”留下哪怕是最狭小的空间，瓦萨里高度评价了这种对自然的依赖，说它是一条亘古不变的真理^①。他声称只需要短短的几句话就足以引出艺术复兴的观念，这些艺术之所以要复兴，是因为它们的“卓异的标准”长期以来（或者：在中世纪期间）被人们所忽略和遗忘。因此，乔托以不停地戏谑模仿被他否定的词汇，即宗教词汇的方法使高尚和真正的绘画“复活”了。在此，图画，瓦萨里那罕有的关于图画的概念——主导被描述成“借助被选定的伟大的艺术家的作用——中介、担保——完全彻底地回归了生命”，正好在这种意义上，回归自然将被视为“上帝的恩赐”和“奇迹”^②。“生命”既是对复兴的艺术的暗喻，也是这种服从于自然的相似的艺术的对象本身。随着两者的合二为一，事情变得更加精细：

“他知道那么准确地模仿自然，以至于他完全将令人啼笑皆非的希腊式的模仿排斥在外。他使美丽的绘画艺术复活，就像现代画家依据活人来画肖像那样。”^③

但丁的肖像正是这样一个典型的例子。瓦萨里为了说明他的根

① G. 瓦萨里：《传记》第一卷第369页（译本第二卷第102页）。

② 同上。

③ 同上，第372页（译本第二卷第104页）。

据活人画肖像的概念而不得不捏造一段与乔托的“非常亲密的友谊”^①。可是在这几行字中发生了什么呢？发生了这种事，即一种老生常谈，即使不算被创造，至少也是被深深地和持久地印入每个人的思想中了，我们首先是“作为人文主义者”来看西方伟大的肖像艺术的。这一老生常谈就是对相像的、自然的以及活生生的这些词语的辨析所用的陈词滥调。它在很大程度上左右着我们，从瓦萨里开始，对文艺复兴留给我们的模仿的、绘画的或雕塑的奇迹的看法。诚然，这样的老生常谈并非完全不合理，因为它无处不在精确地表达着各种各样的事情。但是它否定甚至压制的势头并不亚于它肯定的力量。简言之，它否定死亡的愿望并不亚于它想肯定生命的愿望。因此，它再次消灭死亡——并且为了这样做，它在自己身上消灭并压抑降生的中世纪的然而却是深深地（直到十七世纪末叶）影响着它的图像部分的死亡。^②

我们试着再简明扼要一点，至少把我们的思路再条理化一些。当我们去佛罗伦萨欣赏意大利十五世纪文艺复兴的代表作品时，我们一般会被诸如尼古拉·达·乌扎诺（Niccolò da Uzzano）的半身雕刻像这样的一些作品惊得目瞪口呆，这件作品是由伟大的多拉泰卢（Dollatello）用陶土雕塑（并绘制）而成的。当我们从惊异中

^① 同上。E.H. 贡布里希从那时开始对这一虚构的事进行了正确的评价，见《乔托的但丁肖像？》。

^② 请参考J. 乐高夫的《中世纪的想象世界》第8—13页及第7—13页。他在本书中假设历史上曾有过一个漫长的中世纪，我们在这里离这种假设并不远。

运动。但是档案馆却保留了对一种曾经很盛行的宗教活动的记载，这些活动的积极分子们被称为 fallimagini，“制造图像者”之意。当时的人们来到桑第西马·阿奴查塔的摊店里，让工匠为自己做脸和手的模型。蜡制的模型被做好之后，再被画上色彩并加以装饰，万一做得不尽如人意的话，就配以假发。工匠把所有这些模型装在木制的或石膏制成的与人体比例相同的模特身上，并且捐赠者——同时既是肖像的主题又是他的虔诚的祝愿和他与上帝的契约的执行者——再给它们穿上自己的衣服。^① 接着，这些假人便被与其他圣母的无声的崇拜者们集中在一起 [伊莎贝尔·戴丝特 (Isabelle d'Este)、达拉贡·佛里德里三世 (Frédéric III d'Aragon)、莱昂十世 (Léon X)、克莱芒七世 (Clément VII) 以及红衣主教和其他许多名人都有自己的蜡像]。^②

为什么这样的一些物品从未被载入“伟大的”艺术史呢？为什么第一个指出有这样的物存在的艺术史学家、最具人类学家资质的阿比·瓦尔堡却未能被后人所追随呢？^③ 因为这些中世纪的物品不具备中世纪艺术的风格。它们不仅没有十四世纪“复兴”的作品的外观，而且更糟的是，它们甚至连它们自己也不是，它们不想成为

① 洛朗·德·美第奇本人在逃脱了帕齐的叛乱 (1478 年) 之后给这样的一个模特上披上了自己的血衣。

② 关于这段历史有待进一步考证，请参考 G. 马曹尼的《奇怪的故事》，勒莫尼耶出版社，佛罗伦萨，1923 年。

③ 请参考 A. 瓦尔堡的《肖像画和佛罗伦萨的市民阶层》(1902 年) 和《弗朗切斯科·萨斯提斯的所有》(1907 年)，见《文艺》，第 89—126 页和第 127—158 页。

“艺术作品”。它们操作的模型从本质上说是指数性的——是建立在模子基础上的——并且要求的是一种手工工艺和技巧，在这一技巧中人文主义的创造或者手法的概念实在起不了多大作用。我们注意到这种被详细描述的操作模型毕竟为桑尼尼著作的最后几章，尤其是“依照活人做模子的用途”一章，提供了一些素材。^① 桑尼尼还没有到把制造图像者的手工业打入野史的冷宫的地步。

但瓦萨里却这样做了。瓦萨里肯定耳闻目睹过桑第西马·阿奴查塔的那些宗教崇拜物（因为在久居佛罗伦萨期间，仍不断有这样的东西运往教堂），但他却在他的《传记》中矢口否认它们的存在，甚至不惜颠倒黑白：实际上，他凭空杜撰了一个神话，说有一个名叫维洛绮奥（Verrochio）的人是第一个使用这种蜡制模技术者之一，并且他曾帮助过一位著名的工匠奥尔西奴（Orsino）——主要图像制造者家族中的最伟大的代表人物——并使他在图像制造中的现实主义手法达到了“炉火纯青”的地步。^② 显然，所发生的事并非如此，即是说十五世纪的“伟大的艺术家们”——也许维洛绮奥算得上是，但在他之前的多纳泰罗必是无疑——实际上是把这些宗教崇拜物的名不见经传的供给者们的手工技巧纳入了他们的审美经验之中。尽管瓦萨里曾那么巧妙地抹杀了这一时期的意义，但种种迹象表明，在相似的历史中有很重要的一幕就是发生在此时：清除依然活跃在基督教思想舞台上的相像并把相像变成一种艺术的目

① C. 桑尼尼：《艺术宝典》，第一百八十一至一百八十六章，第140—145页。

② G. 瓦萨里：《传记》，第三卷第373页（译本第四卷第291页）。

的、一种成功和人性的矢量。为此，应该取缔图像和制造这些图像的简单粗俗的手工业活动。

所以，瓦萨里把图像制造者所从事的手工业排斥于他的艺术史的理想方案之外的唯一目的是想抬高绘画、雕塑和建筑的身份，以便使它们成为“主流”和“自由”艺术的主体。但从另外一个角度看，瓦萨里同时也想在这一相同的排斥运动中拯救相像：将其变成艺术家们的一个计划、将其变成一种“自然的”和生命的征服，并将其建成地道的“人文主义的”范畴。因此，瓦萨里试图忘记这些被当作宗教崇拜物的蜡像与原捐赠者的相像并非是一种自身的终极，而是在欲望与允诺之间、在祈祷与圣宠的行为之间与上帝所签订的一项巨大的合约的部分条款。^① 其次他试图忘记这些蜡像的相像不是被当作对一种合适的外观的研究而被孤立地加以设想的，它是象征体系的一部分，这一体系为其发展提供其他的可行的途径：譬如这些蜡像只是用一堆无定形的蜡制成的，但却与捐赠人的重量丝毫不差——因而，在此种情况下，重量就是相像的标准。

最后，瓦萨里试图忘记这种“点对点”式的相像所使用的指数性的技术首先是一些有关死亡的技术。所以，桑尼尼在谈论这些活的模子（而瓦萨里则完全把两个概念混为一谈）时，从来不用形容词 *vivo*（活灵活现的）一事并非是一种偶然。为一个活生生的脸做

^① “誓言是给上帝的一种承诺”，等。托马斯·阿奎那：《神学大全》，第二卷，第88问，第1—2节。关于“誓言”概念的引申意，请参考 P. 塞儒尔奈 (Séjourné) 的《誓愿》，见《天主教神学字典》，第十五卷，勒图泽与阿内出版社，巴黎，1950年出版，第3182—3234段。

面模需要一种合适的新方法，以便让被做面模之人不至于窒息，因此，做面模者使用的是—种很古老的塑造图像的和与死亡有关的头像的技术，这种技术被象征性地改良了一下，以便使其能够产生一种魔力，这种魔力将会使佛罗伦萨的有产者要求与管理他死后生活的神灵取得联系的“愿望”^① 得以满足。尼古拉·达·乌扎诺的精美塑像在这种关系下或许表现的是一种完美平衡：他身上充满着生命，因为他的头是上扬的，好像受一种欲望的驱使，或者是通过这种精心描上去的目光表现出来的。可是他的自然神态——从他被塑造的方式开始——却预示着衰亡，如同一幅正在渐渐失去最初的光彩的画一样。如果我们看一看位于巴尔吉洛（Bargello）博物馆同一展厅不远处的另外一尊雕像，我们会更容易理解这一点：这是一座女士的半身像——再说长期以来被认为是出自多纳泰罗之手——酷似一位死者的模样（图 12）：松弛的皮肤、尸体般僵硬、紧闭的双眼，所有这一切使伤感的脸孔从现在起和她的逼真、平淡和悲剧性的外表——它的预示死亡的外表——没有丝毫区别。^②

① 关于这一方面，A. 瓦尔堡在《肖像画和佛罗伦萨的市民阶层》中提出佛罗伦萨人的肖像有三重作用，即宗教的、世俗的和神奇的。这是一个牵涉范围很广的历史问题，从罗马的制造图像者和伊特鲁立亚人的坟墓直到 E. 康多罗维茨（Kantorowicz）（《国王的两具尸体——论中世纪政治神学》，J. P. 热内及 N. 热内译，伽利玛出版社，巴黎，1989 年，第 303—315 页）和 R. E. 瑞塞（Gieseck）《国王不死——文艺复兴时期的法国国王的葬礼》，D. 埃伯纳德译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1987 年出版）所研究的皇家的人头像。

② “如果说尸体是那样逼真的话，那是因为它在某一时刻就是最杰出的和最完美的相似本身。他很像一种极度的完善，既令人震惊又十分美好。可是，它到底像什么呢？”M. 布朗肖的《想象世界的两个方面》，见《文学空间》，伽利玛出版社，巴黎，1955 年（1968 年版），第 351 页。

瓦萨里曾梦想过一种被设想为收益、艺术、生命的相像，而佛罗伦萨十五世纪的图像则注重一种被设想为献给上帝的礼品的相像、一种超自然的合同的担保的相像和一种濒临死亡的标记的相像。给桑第西马·阿奴查塔的教堂送一个宗教崇拜物，或者让人刻一尊雕像放在桑塔·克罗斯（Santa Croce）的教堂的某个偶像之前对于佛罗伦萨的市民们来说也许代表着对某种东西——一种象征性的权力——的肯定，但同时也意味着对自己某种东西的剥夺和以牺牲自己的自然相像作为献礼，以换取一种另外的相像，即超自然的相像，以换取天上的一种“另外的生命”，即死亡。这就是为什么十五世纪这些“足以以假乱真的”和“准确无误的”图像以及那时的现实主义者们不总是抱着乐观态度，甚至必胜的信念的缘由，而瓦萨里正是把这种必胜主义强加给了这些图像。尽管它们很逼真，但它们的表达方式中却包含着令人焦虑的怪诞和秘密的变形。巴尔吉洛的塑像通过它与死亡的接触所留下的淡淡的但牢固的痕迹、通过它那被埋在与黑纱一样乌黑的青铜之中的脸上蔓延的视觉迹象，也在变得陌生，正如这些过于逼真和过分呆滞的还愿用的奉献物一样奇怪和可怕。这也许是所有这些图像症候试图让我们看到的一点点真实：这些图像静止不动的特征（我们可以略带嘲讽地肯定这是属于每一个图像的主要症候）使我们感到死亡的阴影始终笼罩着它们并掌管着它们的命运。

死亡是它们的载体和主要范例，如果我们可以这样的话。为什么呢？因为死亡是基督教全部想象活动的核心。这正是基督教的危险之所在，或者是它的主要诡计之所在——换言之两者兼而有之：

把死亡作为撕裂而加以阐述，把死亡作为重新缝合一切裂口和弥补一切损失的方法而加以发展。把死亡变成一种过渡的仪式、一种朝向永生的中介是辩证地（这就是它的诡计）插入它自己的否定方式。这也是自我暴露在一种随时都可能显现的可怕而顽强的否定性面前（这就是危险）的方式。但从一开始，最大的危险和最狡诈的诡计是把这种坚决要求的死亡的考验本身寄托在上帝本人的身上。基督教的拯救体系以及圣子降生的神秘事先成功地把两种矛盾互相糅合在一起：第一个矛盾是让不朽的东西从理论的角度死去，第二种矛盾是让死亡死去。这样人们会以为，把一名愿意为他们献身的上帝（也就是说为了把他们从死亡中拯救过来而死）作为核心图像就等于消灭了自己的死亡。

可是为了做到这一点，应该让死亡一直留在图像之中并向死亡的症候打开图像。因为，如同说“我不爱你”这句话的人一样，他毕竟说出了爱这个字，同样，谈论复活的人也让死亡的活动一直留在自己身上了。基督徒们——跪在耶稣受难像脚下的圣贝尔纳，凝视着上帝忧郁的神情的虔信者，或被固定在自己的塑像里的佛罗伦萨的老妪——无一例外地生活在消灭死亡和同时模仿死亡的双重愿望之中：也就是说为了相信消灭了自己的死亡，他们总是按照能起死回生的上帝的图像来模仿基督之死并视之为自己的死。亚当是按上帝的图像被创造的，但他深重的罪孽迫使其他所有的人必须去死，按照上帝的图像去死，并经常重演降生的圣子的牺牲性的死亡这一幕，因为这是他们复活，乃至他们自己的出生行为的保证。为了弄清死亡在何种程度上是作为一切宗教欲望、一切礼仪的陶冶、

一切改变并因而一切图像性的原动力而运行的，只要回忆一下圣保罗在开始基督徒洗礼时所说的那几句耸人听闻的话就足够了。^① 这就是说，要想与上帝相像，就必须死亡。

然而，这种沉重的压力同样也触及到了图像世界，即我们所称的基督教艺术图像，艺术史学科首先对这些图像物品感兴趣。它是一点点从结构上触及它们的——例如，跟它在肖像学中的简单应用没有任何关系。因此，它是超出死亡的“主题”或“概念”之外的一种持续的摆动作用——消长作用，它使西方的图像世界动荡不定：在诡计与危险、在辩证活动与一种撕裂的症候之间、在一种一直被提出来的（用图像）表现与一种一直被运用的变形之间摆动。这是模仿与降生的复杂的游戏。面对第一种，世上的一切在我们的眼中都是一清二楚的。我们所看到的图像是稳定的和易于理解的。它不停地用它的表现机制、它的细节、它的丰富寓意宝藏刺激我们的好奇心。它几乎要求我们到“图像后面”^② 去看看是否有解谜的钥匙被藏在那里。

面对第二种，地面开始下陷。因为存在着一个图像的地点和节奏，在这种节奏中图像本身在寻觅某种如同自己的崩塌之类的东西。

① “你们不知道，我们大家都是在耶稣基督的死亡中受洗的吗？因此，我们通过洗礼便在死亡中与他紧紧相随，以便能获得新生，就像基督因圣父的荣光而复活一样。”《罗马人》，第六章，第3—4节。

② 请参考费德里科·塞利的《在图像后面——关于艺术欣赏的艺术》（1987年），J. 洛尼译，里瓦日出版社，巴黎，1988年出版。

西。于是我们在图像面前就如同在一个打开分界线和断层的地方。^①迷惑人的力量在其中加剧并颠倒，如同一种没有终了的、一会是潜在、一会又是现在、但无论在何种情况下都是强而有力的运动。图像让我们面对的正面突然裂开，可裂缝又接着成了正面，一个把我们保持在悬念之中而一动不动的正面，一时间，我们不再知道在这种图像的目光下该看什么。于是乎，我们置身于图像之前，如同置身于一个视觉事件的不可理解的丰富多彩的内容之中；我们置身于图像之前犹如置身于一种不同寻常的单纯之前，譬如一种色彩，并且我们站在前面——根据亨利·米肖所说过的一句很有哲理的话——犹如面对躲避（我们）的东西^②。

一切困难在于既不惧怕知道也不惧怕不知道。

① 请参考 J. 拉康的《写作》第 552 页，特别是他的《在弗洛伊德理论和精神分析技术中的我这一概念》（1954—1955 年），瑟耶出版社，巴黎，1978 年出版，第 177—210 页。

② 亨利·米肖：《面对躲避我们的东西》，伽利玛出版社，巴黎，1975 年。

补编：

细节问题，面的问题



细节的疑难

绘画是一个不断被重新认识、永远没有终结和烦扰人的经验事实，它没有后台，它同时将一切都展现在同一个平面上——绘画具有一种奇异而不同寻常的隐匿能力。它永远不会停止在我们面前，犹如一个远方、一种力量；它从来不完全是一种行动。原因何在？也许既归因于它的物质因素——绘画材料——也归因于它的时间观念和本体论的立场；另外，这与我们目光的总是有缺陷的形态有密不可分的关系。我们在画中所区分不出的东西的数量是惊人的。

因此，从启发性的角度讲，我们永远不会看一幅油画。这是因为知识与目光绝对不会有相同的存在方式。这样，面对艺术的整个认识学科崩塌的危险，历史学家或符号学家会偷梁换柱并顾左右而

这篇文章是1985年7月，在乌比诺符号学与语言学国际中心，由路易·马兰主持的研讨会《碎片/碎片化》上的发言报告。它曾刊登在《眼睛的部分》，第2期，1986年，第102—119页，题为《不描写的艺术——维米尔的细节的疑难》。

言他：他会就这种带着其全部意义不断躲避他的画说：“我还没有看够它，要想知道得更多，我现在必须看清它的每一个细节……”请注意是看清它而并非看它：因为看清之后就能更好地接近、预料或者模仿知识的被假设为极端的行为。仔细地看因此或许是整个艺术科学的袖珍理论指南。这好像不是不言而喻的事？可我们将提出一个问题：对绘画的一种细节认识到底意味着什么？

在一般哲学意义中，细节似乎涵盖三种或多或少显而易见的活动。第一是接近的活动：我们“进入细节”如同深入到一种认识论的内部的选择性的区域。

可是内部在这里包含着某种无疑是邪恶的暴力：我们接近只是为了切割、分割、剁成碎块。这里讲的是 *taille* 一词的本意，它的词源学的内容和它在李泰词典^①中的第一条定义：“把一个东西分成几部分或几块”，它于是成了在交换和利益以及零售商业中打开整个语义点阵的字。最后，细节的一个常用引申意指的是完全对应的，甚至是相反的运算活动，这种活动旨在重新黏合所有的碎片，或者至少计算出它们的总数：“仔细开列”就是一一列举一个整体的所有部分，好像“*taille*”仅仅是用来毫无遗漏地算出一笔总账——一个总数——的可能条件。

因此这里所进行的是一种三重矛盾活动，即接近是为了更好地分切，而分切是为了更有利于算总账。好像“整体”仅仅是以部分

^① 艾米尔·李泰（1801—1881年），法国词典编纂家，实证主义者。他所编纂的《法语字典》由四卷和一本补编组成。——译者注

的形式存在，条件是这些部分可以相加在一起。

可是，这样的一则悖论却决定着一种理想。细节或许是一加上它的三种活动：接近、分割和相加——带有一个知识理想和整体观念的片段。这种知识理想就是完整的描写。与仅仅为了对整体提出疑问并假定它为缺席、谜或失去的记忆才与整体发生关系的片段相反，细节在这种意义上迫使接受整体、它的合理的在场、它的作为答案和标记的甚至霸权的价值。

今天，在解释艺术作品的领域中，对细节的注重不仅归因于这种“一般的哲学意义”，根据这一意义，要清楚地了解一件事情就必须知道它的“细节”。了解细节的先决条件一定更复杂、更具策略性。我们在此不打算分析它们——这属于艺术史的一门真正的历史的范畴——而只想提出，这种方法论的成功可能与一种“被理解的”实证主义和一种“被曲解的”弗洛伊德主义之间的默契有关。

“被理解”的实证主义离我们很遥远，它假设一切可见的东西都是可以被描写、被切割成单元（如同组成一个句子的字和组成一个字的字母）和被当成整体加以计算的，描写意味着清楚地看到，清楚地看到又意味着看到了真实的东西，也就是说清楚地知道。既然一切可以被看到、被完整地描写，那么一切将被知道、被证实、被合理化。这里说的是一种有意识的，甚至盲目的乐观主义情绪，这种情绪本身在对可见物的研究中起着一种实验方法的作用。

至于“被曲解”的弗洛伊德主义，它依靠的是一条用解梦所开辟的康庄大道：解析应该从“细节”入手，弗洛伊德写道，而不应

该从“整体”开始。^① 解析的两个主要的经典规则是，我们知道，全盘托出——经常是且尤其是细节——以及全面分析——经常是且尤其是从细节开始。^② 但是也会有误会出现，因为在弗洛伊德解析一个能指链、串或我称为网的细节的地方，肖像学的方法则是反其道而行之，它喜欢寻找一个底细、艺术作品的一个所指。例如它会寻找能说明画中“主体”的全部内涵的标志：凭这一主要标志，它将会推断出画在肖像（例如，这个被我们命名为“圣皮埃尔”的身体）周围的一切东西的意义。或者，在相反的情况下，我们将在一扇门的两个门扇之间寻找画家的假设存在的自画像，而这扇门是被反射在某个被移放在一幅油画最阴暗的角落里的长颈大肚玻璃水瓶里的，并且我们会自问：这一自画像表现的是画家一生中的哪一刻呢？画家本人站在油画前有可能跟另外一个人说些什么话呢？这个人已经被现代的一份档案资料证明，在画家画这幅油画时，他不但正待在艺术家的画室里，而且是“人文主义者（因此可能是油画的“设计者”），如此等等……一直藏而不露的对“底细”的寻觅在此将绘画变成了一部真正的根据真人真事改编的小说——弗洛伊德在多拉（Dora）的病例^③中曾公开怀疑过这一体裁。无论如

^① 请参考弗洛伊德的《梦的解析》（1900年）第97页，梅耶松译，D. 贝尔热校对，法国大学出版社，巴黎，1967年，第97页。

^② 请参考N. 邵尔的《弗洛伊德笔下的细节问题》，见《文学杂志》，1980年第37期，第3—14页。

^③ 弗洛伊德：《一次对歇斯底里症的分析片段》（1901/5年），M. 波拿巴、R. M. 洛温斯坦、A. 贝尔曼译，见《五种精神分析》，法国大学出版社，巴黎，1954年（1979年出版），第3页。

何，它是把油画看成是一篇被译成密码的文章，而且这种密码，如同一件搁置在柜子里的宝物或一具尸体，一直在那里，可以说是在油画的后面——而并非在其深处——等待着人们重新找到它：这抑或就是油画的“答案”、“动机”和“供词”。它常常是一个标志，或者一幅肖像，或者是事件性历史的特征的迹象；简言之，它是一个象征或参照物，历史学家正是以迫使绘画作品“招认”它们为使命的。^① 这是针对绘画作品所犯的罪行且是唯一的罪行（然而，非常安分守己的绘画作品没有犯任何罪，或者十分狡猾的可能犯了一百条罪）而采取的行动。

另一方面，在弗洛伊德把细节看成观察的障碍的地方，描写主义者的理想却把它设想为观察的唯一的微妙之处。这种假定的微妙似乎能以归纳的方式发现财宝，含义的财宝。可是“观察的微妙之处”到底是什么意思呢？假如我们参考一下为这样的一种微妙提供例子的概念域，我们会看到问题比表面上看起来复杂得多。

这种概念域恰好是所谓的观察科学的领域。巴什拉尔（Bache-

^① 我们知道帕诺夫斯基对提香的《谨慎的寓意画》的阐述包含着非常丰富的意义（请参考他的《艺术作品及其意义——论视觉艺术》，M. 戴塞德和 B. 戴塞德译，巴黎伽利玛出版社 1969 年出版，第 257—277 页）。最近，C. 甘兹堡对肖像“小说”给予了很高的评价，在这一小说中，绘画作品被认为有可能承认“被操纵”的“秘密”，请参考他的《关于皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡的调查》（1981 年），M. 艾玛尔译，弗拉马里翁出版社，巴黎，1983 年版。

lard) 在 1927 年出版的著名论文中曾讨论过细节的地位问题。^① 他指出，关于细节的认识论的地位——其中包括在物理学和测量学中——是科学对象的一种分割和分离的地位，是一种“它永远也无法彻底缓和的内部冲突”^②。这是一种描写细节的烦琐与解释机制的明确性之间的冲突——大概如此。

第一个理由与知识对象的现象学的地位本身有关，“没有任何东西”，巴什拉尔写道，“能比我们所了解的两种不同范畴的现象更难分析”^③。例如，当知识的对象一下子接近时，一个界限被突然逾越，假如我们不让整个思想分裂或崩溃的话，就应该实施另外一种思想体系。我们再重新考虑一下绘画：我们并不是依据两种，而是依据多种重要的范畴来理解绘画。一幅油画从近处看和从远处看表现的是完全不同的东西，艺术文学在颂扬这种“谜”或“奇迹”时，重新使用了这种基础现象学的资料。例如，提香的全部批判成就就在于围绕着远看和近看所造成的效果展开讨论。他认为远看可以获得一种对肉体和织物的“完美的模仿”效果，而近看则不然，它所呈现给我们的是这些用来覆盖画布的粗糙的笔画、“斑点”或“污迹”等缺陷，甚至是一些没有模仿好的败笔和畸变：“人们从近处观察是为了能看清他们所画的图像，他们从远处看是为了看清它们完美无缺的外形”，这就是瓦萨里在一段有名的文章中所写

① 巴什拉尔：《论细节认识》，弗汉出版社，巴黎，1927 年出版。我们同样也可参考一下《科学思想的形成》第十一章，弗汉出版社 1980 年出版（第十一版），第 211—237 页。

② 巴什拉尔：《论细节认识》，第 9 页。

③ 同上，第 95 页。

的一句话；狄德罗在论夏尔丹（Chardin）的油画时^①也谈到了同一问题，他的论述比起前一个来稍微逊色一些。简言之，细节首先提出这样的问题：从何处看？这里讲的不是感知的问题，而确确实实是主体所站地方的问题：即主体于何处看面前的画。

巴什拉尔无疑是用“未加修饰的”术语来表述这个问题：他说，对细节认识的进步一般与系统性的认识背道而驰，因为一个是“从客观到主观”，而另一个则是从“主观到客观”。^②他指明了问题的实质，即主体在进行细节认识时的一种矛盾行为。它如同正在进行描述的主体一样，由于不断地对总体进行切割，所以它最终分散了自己认识行为本身和自己的观察，结果，它在相信自己清查过的这一相同的“整体”中永远也看不到这一相同的“部分”。更糟的是，它如同，在细节活动所构成的“粉碎”的运动本身中，描述主体一样，它不是泰然地着手论述一个旨在概括的逆命题，而是无奈地把自己最初的切割的暴力行为再次用到了自己的头上。认识的主体为了更精确地算总数才把可见物分割成小块，但却自己承受了这样一种分割所造成的后果。让我们想象一个这样的人：即整个世

① G. 瓦萨里：《意大利杰出画家、雕塑家和建筑师的生平》，G. 米纳勒西编，桑索尼出版社，佛罗伦萨，1906年（1981年再版）第七卷第42页。狄德罗是这样评论夏尔丹的画的：“当你接近它时，一切开始变模糊、平淡并随之消失。当你远离它时，一切又重新出现”，等等。见他的《美学作品》，加尼埃出版社，巴黎，1968年出版，第484页。假如这种发生在绘画中的“奇事”与对肉体和肉红色的表现有关，它已经指出了问题的关键：在人体（被假设的深度）和它的颜色（被假设的面）之间。请查考迪迪-于贝尔曼的《表现降生的绘画》，午夜出版社，巴黎，1985年，第20—62页。

② 巴什拉尔：《论细节认识》，第255页。

界对他来说是一个拼图游戏，那么他在游戏中终会发现自己反而有被肢解的可能，他会感到自己肢体的脆弱性——潜在的活动性，即脱落的危险性。

归根结底，巴什拉尔在谈论细节时，他实际上跟我们讲的是一种被撕裂的意识。这种意识在认识论的范畴之中所展现的东西正是巴尔扎克在绘画创作（关于《无名的代表作》）的范畴中所讲述的东西：在事物的表现中窥视事物本身的人最后获得的是自我的非形象（*le sans-figure*）。这种意识展现的也是拉康在主题的构成范畴中所称的一种丧失：这是一项符合逻辑的选择，无论如何，是一种我们被迫要在其中失去某种东西的取舍。我们可以用一句常用来威胁的话来说明我们的观点：“要钱还是要命！”在这句话中，被威胁者无论做出什么样的抉择，他肯定会失去钱包。^①当然，我们在这里暗示，每一幅油画也许都会用这样的一句话来恐吓我们：“要画还是要细节！”——画无论如何是丢了，但一切却好端端地挂在我面前——全部悲剧就在于此。

巴什拉尔是依据一个更古老的分界线来表达这种细节悲剧的：现实对思想、描写对范畴、材料对形式：“为了描写逃避范畴的细节，应该在形式方面判断材料的扰乱。这样一下子是很难做出决断的。初次的描述（非细节的）非常清楚：它是质量方面的描述，它在被列举的谓项的断续中发展。随着它的数量的增加，它变得愈来

^① 雅克·拉康：《研讨会，第11篇——精神分析学的四个基本概念》（1964年），瑟耶出版社，巴黎，1973年出版，第192—193页。

愈丰富多彩，但也愈来愈确切。完全非理性的扰乱便随着辣手的决定出现。……在细节方面，思想与现实看起来是分开的，并且现实离开了我们思想活动所依赖的伟大范畴时，它在某种程度上失去了它的坚固性、稳定性和存在。总之，现实与思想一起沉入同一虚无和同一形而上的厄瑞玻斯（Erèbe）之中，也就是说混沌与黑夜之子之中”^①。

然而，我们更有理由在历史或符号学的领域中提起巴什拉尔在“精确”科学领域所说过的东西^②，因为历史虽仍不如一门观察科学，但它仍具有持续不断地“根据真实而校正思想”的能力，多亏这种能力，一门知识将有某种机会在最“讨厌的”^③扰乱的缝隙中为自己占据一席之地。我们更有理由把有关可通过实验证明的（根据既定的标准可转变的并因此为一种法则的归纳提供某种机会的）物理现象应用在一幅油画中，油画很少任人摆布，例如它只随明亮度的变化而“变化”，或者仅仅在为了表现它的与众不同而创作的一系列抽象画的内部“变化”。

不管怎样，当这种从近处看的观点在我们身上把思想与现实、形式与材料分离之时，巴什拉尔对混沌与黑夜的召唤将为进行绘画实验的人带来很多好处。一门试图解释绘画的整体的学科之所以令人怀疑，并非是因为细节的烦琐，而首先是因为它的混乱的基本愿

① 巴什拉尔：《论细节认识》，第 253 页和第 257 页。

② 我们最近发现了一篇文章，它与巴什拉尔的论点有异曲同工之妙，这篇文章讲的是一种类似描写的和实验的理性批判之类的东西，请参考勒内·汤姆的《实验方法：一则认识论学者的神话》，见《论辩杂志》，1985 年 3 月第 34 期，第 11—20 页。

③ 巴什拉尔：《论细节认识》，第 16 页。

望。我们也许可以用亚里士多德的话来表述它：对绘画的细节认识使绘画的形式原因与物质原因分道扬镳。

一般地说——即使这听起来似乎很荒谬——绘画不提供任何有关它的形式的原因给人看：它的本质可以说是它的算法、它的爱多斯（*eidos*）；简言之，一幅油画所表现的和它所代替的东西的定义。绘画不让我们看到它的形式原因，而让我们解释它。证据就是从来没有人同意这种形式定义，更不用说同意，顺便提一下，最终的原因，即一幅油画为了这一最终的定义与其说是把那个当那个来表现，倒不如说把这个当这个来表现。绘画所首先表明的东西属于像这个的范畴：这是它的动力因的一些痕迹和标志（亚里士多德用动力因这一术语指一切源自决定的范畴的东西，不管这种决定是自愿的或非自愿的：在这种意义上，我们说“父是子之因”，他写道^①）。可是，尤其是，绘画所表明的东西是它的物质原因，就是颜料。亚里士多德为物质因所举的两个特殊例子并非是一种偶然：他的第一个例子是“就被创造的物而言的材料”，也就是说在这种意义上，“青铜是雕像的原因”；他的第二个例子是“就整体而言的部分”，也就是说碎片的材料性……^②

因此，在绘画提供给我们所看的东西中存在着物质原因的一种优先。一种主要的结果与这样的一种优先相连：我们应该把材料看

① 亚里士多德：《物理学》第二卷第三章，第194b节。

② 同上，第194b—195a节。李泰字典在定义绘画中的细节时首先强调的是“材料效果”，我们注意到，它们与面和组织构造的问题紧密相连：“在绘画中细节指的是皮肤上的汗毛和细小的凹凸、衣褶刺绣品、书页。”

成一位母亲，亚里士多德说，因为它首先属于欲望——亚里士多德在这里使用了动词 *éphiémi*，它在这种上下文中的意思是：难以觉察地但却是很急切地听凭自己做……也就是说它不属于对立物的一种逻辑，即形式逻辑：“鉴于它是一种作为现象的存在，那么从一方面讲有一种东西与之相对（根据它的形式）；从另一方面讲有一种被创造出来的东西，因而它从本质上就倾向于这种存在并想望它……形式不能自己想望自己，因为它身上并不缺什么，也没有对立，因为相反的物彼此是不相容的。可是想望的主体是材料，如同雌性渴望得到雄性的青睐一样”^① ……

从这种意义上说，这是细节的疑难、走近画以从近处认识它的疑难：于是即使近看选定的是一个具体的形式，它也只能达到使材料与形式分开的程度，并且在这样做的同时，它不情愿地被材料的一种真正的专横所制约。这种专横就这样来毁掉了与细节一般概念相连的描写的理想：近看只能在其中产生模糊、障碍如“被涂鸦的空间”^②。分割活动因此变成不可能的或有名无实的空架子，计算部分的总数的活动近乎成了纯粹的理论谵妄。

在可见中，有意义的单元非但没有被分割开，反而出现在我们近看的目光中的是——一直按照亚里士多德的说法——一种材料，或者是一种无法区分的、无法界定的东西和一种单纯的憧憬、一种

① 亚里士多德：《物理学》第一卷第九章，第 192a 节。

② 请参考恩斯特·洛赫的《体验世界问题、转化范畴和改造活动》，帕约出版社，巴黎，1981 年出版，第 14—15 页和第 67 页。他在自己的文章中谈到了“近看的目光”。

想望。对立物的逻辑、定义、一种表现的清楚明白的对象消失了。因此我们应该假设油画不停地把它的模糊不清的材料与一切试图从其形式和定义上界定或区别它的解释学相对立，甚至与它用图像表现和模仿的志向相对应。

绘画还是描写

当然，整个问题就是“对应”的问题。到目前为止，我只是讲出了一种明显的事 实，也就是一种平淡无奇的思想罢了。在说出“画所表明的是它的物质因，即颜料”这样的话时，我依然只是鹦鹉学舌，所以我现在要加工、超越这种重复并给其赋予形式。我强调这一点仅仅是因为下面的原因：艺术史差不多经常忽视颜料在画中的效果。这是一门试图或假装把自己建成“清楚明白的”科学的知识的故意的忽视：因此这种知识也很想让它的对象，即油画变得像一句话中的字、像一个字中的字母那样一清二楚（可分割的）。在看一幅油画时，艺术史学家很讨厌受绘画效果的干扰，或者他以“内行”的身份在谈论它们、在介绍绘画的“技巧”、“色彩”、“方式”、“风格”……整个艺术文学继续把主体一词当成与它相反的词来用，即当成模仿的对象、“主题”、“被表现的东西”来用。这种现象并不是一个哲学上的偶然，它恰好导致了对陈述的（简言之，幻觉的、主观位置的）效果和对初稿的、画布布面的状况的

(总之，材料的)效果的熟视无睹，而绘画正是用它们来产生影响并提出问题的。^①

帕诺夫斯基在他著名的《图像学艺术论文集》的方法论的导言中私自以为这一问题已得到了解决。描绘一词出现在他的由三个层次组成的纲要中只是为了说明在被画成肖像之前画中的主题是什么，即所谓的“原始主题”，或自然的和最没有问题的主题：好像在各种情况下，这种辨认都能属于同一性的一种二元逻辑，即在这是与这不是之间；好像几乎是的问题并不应该被提出来，或者事先要求解答和分解它。“很明显”，帕诺夫斯基写道，“严格讲，一种正确的肖像学的分析以一种对主题的正确辨认为前提条件。假如我们能够辨认出圣巴尔泰莱米（Barthélémy）的刀子不是一把刀子，而是一个起瓶器，那么那个人物就不是圣巴尔泰莱米。”^②

我不是在暗示油画是一种纯粹材料的胡乱堆积并应该把图像学艺术所揭示的图像含义视为毫无价值的东西。显然，只要保持“适当”距离，细节就不会失去意义，也不会分裂为纯粹的色彩泡沫。显然，在许多图像画中有很多可以被辨识出的刀子和起瓶器^③。可

① 关于初稿、主题和画布请参阅《表现降生的绘画》第37—39页。

② E. 帕诺夫斯基：《图像学艺术论文集》（1939年），C. 埃尔贝特及 B. 泰塞德尔译，伽利玛出版社，巴黎，1967年，第19页。

③ 这就是达尼埃尔·阿拉斯对一个“起瓶器”的合理性所做的精辟分析。洛伦佐·洛托（Lorenzo Lotto）的《耶稣基督诞生图》有一个令人迷惑的细节：“新生儿仍然有脐带，一直没有与肚脐脱离且很明显地被打了结。”达尼埃尔·阿拉斯指出，这幅画只有从三个方面看才会有意义：事件方面（罗马的粗布衣）、文化方面（耶稣的脐带）和神学方面（贞节的概念）。请参考《罗朗秋·罗图与怪事：画家与肖像学》，阿索洛出版社，1981年出版，第365—382页。

是也应该经常对一个被画上去的图像的说明提出疑问，如里帕所说。应该对每一种说明性的言辞（这是/这不是）提出几乎是的问题。

因为画的每一个细节都是复因决定的。举布鲁日尔的名作《伊卡洛斯之坠海》（图 13）为例：在画中，最主要的细节就是我们所看见的随着落水者的身体漫天飞舞的细小的羽毛——人体虽已没入水中但没有完全沉下去，否则我们如何能看到他已掉入水中呢？这里正需要一种几乎是来形容，以便让想表达的行为变得可见。无论如何，在我们看起来，这些羽毛首先是出于对描写的细致考虑：要画伊卡洛斯坠海的场面，就得画那些因高温使蜡熔化而脱落的羽毛，因为这些羽毛在这里暗暗地形成一阵细雨，比人体坠落得慢，给目光指明了坠落的区域。人体也许可能完全消失在水中，但多亏这些羽毛，多亏这种描写的补充，坠落的情景还是被“描写”了。但同时，布鲁日尔这幅画中的羽毛也是一个，甚至是唯一的一个故事、一个叙述性的说明：这是一个正沉入海里的人体（一个“落海的”随便什么人），它和这些在画中的不起眼的但却独自将“伊卡洛斯”的含义表达出来的羽毛同时发生。在这种意义上，羽毛是为表现神话场景所必需的肖像学的特性。

然而，假如我们看看好像和几乎，如果我们稍稍留意一下材料，我们会看到，被称为“羽毛”的细节没有任何与人体掉入海中所溅起的水花分开的明显特征：它们是些近似白色的笔触，是“底色”（水）表面上一些不连续的颜料痕迹，并且这些痕迹都围绕着“形象”（人体的两端没入水中）。它们好像是泡沫，但又不完全像



图13. P. 布鲁日尔,《伊卡洛斯之坠海》(局部),约1555年

布面油画 布鲁塞尔,皇家美术馆

是。再说，没有任何东西“完全”在那里。一切都几乎差不多是。这既非描写性的也非叙述性的；它们是介于一个所指（羽毛）和另一个所指（泡沫）之间的纯粹绘画性的和浅淡的东西，换言之，它们不是一个从符号学角度讲稳定的实在。那么为什么我们还看到了羽毛呢？这是因为相同的笔触在重复、在形成团状并从除海之外的另一种底色上脱离，所以在这种情况下，我们不能再认为它们是泡沫。这样，它们就在背后的大船的衬托下变得很特别。所以说，正是背景色（大海/船）的不同才会“区分”图像的“不同”并决定其意义。这些白色的颜料所形成的笔触明显地使我们倾向于把这种情景看成是“羽毛的飞舞”而非“泛起的泡沫”。

如此一来，我们就能重新获得描写的明显性和用形象表现的稳定性吗？当然不可能。因为在这里有可能决定“羽毛”的东西——即底色与有力的笔触的差别游戏——是通过一种失控场面和让人眼花缭乱的图像而产生的，这是一种在画的平面上表现一种立体感时所造成的眩晕。请看这一片落在扒在帆缆索具上的水手身边的羽毛：它突然间变得莫明奇妙，完全变了样，因为它与水手的身材相比显得格外大。画家用这样一个细节试图引起一种深度的幻觉，但他没有成功——诚然，在空间中很难“判断”一只单独的羽毛的体积大小。再说，布鲁日尔的整幅画的画面从其精确度本身来讲就像一个被过度压缩的空间。简而言之，细节的特征在此将只与功能的多重性相适合，它不接受一切单义的说明。

因此，帕诺夫斯基有关刀子和起瓶器的例子就显得太有限了：它首先假定（与绘画的材料构成的不确定性相反）绘画的能指不但

不引人注目，而且还像一句话中的字、一个字中的字母那样可以被分开和隔离；其次，它还假设（与主题和意义的概念所携带的复因决定相反）每个绘画能指均为自己表现一个“主题”——一个所指，似乎每幅画都像一篇文章那样在运作，好像每篇文章均是可读的和可以被完整理解的。总之，绘画中细节概念只有在以图像符号的模仿的透明性为前提条件时，对一门建立在这类肖像学基础之上的艺术史而言才是有意义的。

然而，这种透明性不断遇到的是不透明的绘画材料。除肖像细节之外，在图像画中、在佛拉芒人的画或者在荷兰人的画中，还有其他东西存在。有这样一本书，它既被推崇为挑战书，因为它在艺术史学方面是最后一部为方法论而摇旗呐喊的著作，又被视为借古论今的书，因为它与恩斯特·贡布里希的思想有直接关系。^① 在这本书中，斯维尔特拉娜·阿尔坡斯（Svetlana Alpers）把整个肖像学的方法所能及的范围都相对化了，因为这种方法可能与帕诺夫斯基的遗产和意大利艺术史的特殊的领域相关。有人认为每幅画都有意义且无一例外地叙述着一件事情。阿尔坡斯针对这种观点提出了不同的看法，她说，有一些画不仅没有任何意义，而且没有任何故事情节可言，这是很正常的事。我们可以说绘画作品的全部真实力量正是来源于这种主张。

^① S. 阿尔坡斯：《描写艺术——十七世纪的荷兰艺术》，芝加哥大学出版社，芝加哥，1983年，第16页。

十七世纪的荷兰油画就是非叙事性的。所以，维米尔的《德尔福特的风景》不是任何东西的肖像和象征，跟任何叙述程序无关，不是从视觉的角度对任何历史或轶事或神话故事的改编或暗示……《德尔福特的风景》不属于这些情况中的任何一种，它仅仅是一处风景而已。阿尔坡斯论证的恰当之处在于极其坚决地指明了画与诗的范围：“阿尔伯特式的”理想性和叙述性及故事的普遍性并不能说明西方图像画的全部。^①当然，绘画不适合于写作——写文章、故事——它不是另外一种写作方法。

绘画适合做什么呢？它适合——阿尔坡斯说——描写。绘画——荷兰的——是用来提出这一事实，即“世界带着它的色彩和光芒沉积在地球的表面并嵌入其中”：《德尔福特的风景》正是这样一个完美的例子。德尔福特城在里面被完全包括和收留——德尔福特就在那里，“仅仅是为了风景而来”，阿尔坡斯还说道^②。所以，风景也许可以被理解为绘画的使命：世界原封不动地——像它被看到的那样——以色彩的形式把自己附着在一幅画上。

然而，这表示一种既是视力（我想说的是眼睛与目光之间的现象学关系）的，同时又是“沉积物”（我想说的是初稿、计划和主题之间、视象和画笔之间、色彩和画布之间……的错综复杂的关系）的极其狭义的概念。我们看到，阿尔坡斯的推论实际上是用纯粹的视觉和感觉反映的神话代替了纯粹语义反映的神话，即就是他

① 同上，第19—20页。

② 同上，第27页。

认为绘画不再有任何可以被解读的意义而只是视觉和感觉的载体，后者在以“精巧”见长的荷兰绘画作品找到了自己的用武之地并最终因使自己成为工具而走向社会。这就是她的书中的关键词：是画，是视象。“这是”不同于“几乎是”，它的目标是重新建立一种新的同一性逻辑：被画在十七世纪荷兰油画上的东西是在那个时代的所谓的“视觉文化”（巴克森德尔用语）^① 中被看到的东西，是通过可感知的世界中的科学记录和描写而被看到、被确切看到的东西。当然这样一种同一性逻辑只有在减少不确定和不透明性的活动时才能成为可能，而感知范畴的每一种变化——例如，当我们从被看到的世界转换到被记录的世界并从被记的世界转换到被画的世界之时——是以这种活动为前提条件的。这种用以减少的工具存在于精确的方法之中：颇受赞许的荷兰画家的“精湛技巧”和他们诚挚的倾向和忠诚的眼睛^②。正是这样的世界、这样的可见世界最终作为绝对模型和起源在这里发生着作用：从现在起，所指把自己的优先地位让给了（词语所指的）对象。

在十七世纪的荷兰绘画中存在着一种认识论的目标和一种绘画对知识结构的建设的参与，这是不可置辩的；再说，这不再会引起争议，因为有阿尔坡斯的著作在，它在这种意义上向我们揭示了一个艺术时代的“最终原因”的一个重要部分。可是目标并不能说明“视象”或视觉的全部，更不用说是绘画的全部了。这种方法论的

① 同上，第25页。

② 同上，第72—118页。

缺陷就是一方面匆忙把有关最终原因的主张与形式原因混为一谈 [十七世纪的荷兰绘画中的爱多斯（Eidos）等于十七世纪的认识论；绘画的划分等于可见世界的科学划分]；另一方面则与材料原因相混，好像不透明的绘画材料在用一块打磨得十分光滑的透镜那样高的透明度来“绘制”可见物，好像绘画是一种精密技术——从绘画一词的认识论意义上讲，它从来就未曾如此：绘画是严谨的或者确切的，它从来就不是精确的。

说到底，阿尔坡斯的著作，从标题到内容，是这样预断绘画的：绘画等于描写。这样，阿尔坡斯就过分强调了她所谓的描写面^①的价值，好像可见世界是一个面；好像画并没有厚度；好像一种颜料的射流如地形学上的喷发一样合理——这就是精湛的技巧的观念所涵盖的理想：但愿手本身能变成“忠诚的眼睛”，即一个没有主体的器官。似乎唯一可以想象的厚度是眼镜片，或者一个完美无缺的视网膜的绝对透明的厚度。

但是阿尔坡斯在其论述中特别提出了两个展示可见性的工具，它们因另外一种用途而在历史中——在十七世纪对它们的使用中——获得了特别重要的角色，我们也许可以从这种用途方面对荷兰绘画的意义进行一些探讨：这两种工具的其中一种是暗房，另一种是地图。从理论上讲，第一种是随着当代摄影术的诞生而出现的，它似乎是画在画中的物品的精确性，或者更好地说是它的可靠

① 同上，第24页。

性的保障。^① 另外一个仿佛向我们保证世界的表面与绘画的表面之间的差异是一种有规律的转变的结果：因此从认识的角度讲是合情合理的，是精确的和可靠的。^②

在这种意义上，阿尔坡斯将会说维米尔的《德尔福特的风景》如同一张地图，油画是按照城市地貌的风景照的结果之非绘画的类型在变化，总之，油画上所画的东西实际上与十七世纪地理学家心里所想的东西一模一样。^③ 当然，诗人和业余爱好者们会以维米尔油画中颜料本身或者用其画中的色彩的震颤为依据来驳斥这种认识自我中心的观点。但阿尔坡斯并不认为这种看法有什么不妥，她用两条异质的理由来回击上面那些人的做法。关于颜色，她还提供了一条认识论的依据：十七世纪的地图是被染上色的，人们甚至一直用——职业所迫——画家来完成这类任务；再说被表现在维米尔画中的地图——地图所迫还是画所迫？——本身是彩色的，阿尔坡斯告诉我们。^④ 十七世纪的地图的毫无疑义的绘画构思反过来使人认为绘画中可能存在一种精确的“地理”构思——因此也是——用图表表示的概念，不管它是否被涂了颜色。色彩震颤指的是使维米尔成为一个无与伦比的天才画家而非一名单纯的地图绘制者的绝妙的补充部分。关于这一点，阿尔坡斯所提供的论据显得很莫名其妙，我们可以称之为一种普通的甚至平庸的形而上学：油画与地图

^① 同上，第11—13页、第27—33页、第50—61页、第73—74页、第239—241页。

^② 同上，第119—168页。

^③ 同上，第152—159页、第222—223页。

^④ 同上，第156页。

绘制类型在《德尔福特的风景》中的一切“普通的”的东西中，即在社会的一致或平淡中相交合，所有这一切有着一种“与众不同的视象和一种存在的感觉”，因为这一切“启发内心”和一般的“人类经验”，以至于在《德尔福特的风景》中，阿尔坡斯最后写道：“绘制地图术本身变成了一种赞美形式，正如人们所说的赞美上帝；这是对世界的赞美。”^①

因此，绘画与描写的相等将会在这里把两个有很大差异的论据，即认识自我中心的和形而上的论据联系在一起。第一个论据把绘画假设为对世界的图解描述，在此意义上《德尔福特的风景》被当成了一张地图、一种观察、德尔福特城的一个细节；第二个论据则把绘画假设为对世界的赞美——是同一个世界，但由于被颂扬而额外具有一种模糊的“人类经验”和感情色彩。第一个论据——技术的精确性——等于把绘画的对象设想成因逾期被取消的权利；第二个论据——形而上学的可靠性——等于把绘画的对象假想成先验的。可是两者的反差仅仅是表面的，因为它们实际上是原参照对象的两种极端形式，这种对象在此，从一边到另一边，担当着绝对的模型和本源的角色。帕诺夫斯基关于图像学艺术的批判（语义学的判例）在此变成一种东西，这种东西不是它的对立面，而是它的背面：这就是对圣像物的一种至高无上的肯定，是它的可感知的透明度（是我将称之为一个参照判例的东西），是它针对绘画的杰出的材料因素所假定的不明显的抛弃。

① 同上，第156—158页。

事故：材料的四溅

在谈论《德尔福特的风景》和考察维米尔对暗室的使用时，斯维尔特拉娜·阿尔坡斯最终似乎很自然地在她的笔下找到了保尔·克洛岱尔（Paul Claudel）的一段名言，这并不是一种偶然。这段引文不但清楚地涉及了参照判例的两种极端形式——技术的精确性和形而上的可靠性——而且还把它们联系在一起了，更准确地说是把两者与一种拒绝联系在一起了，这种拒绝指的是根据色彩和画布的作用对绘画提出问题。

“可是我在此要向你们谈的并不是颜色，尽管它们的质量和它们之间互相搭配所产生的非常具体和冷漠的效果似乎不完全是通过画笔而更多的是通过智慧而获得的。吸引我的东西是这种纯净的、不为任何材料所扰的、数学家或天使般的目光，或者是摄影师的目光吧。多么美丽的照片呀！带着这种目光的画家躲在他的镜头后面拍摄着外部世界。他拍摄出来的结果能与暗房的那些精美的奇迹相媲美并能与那些被用一只比郝尔巴恩（Holbein，十六世纪德国画家——译者注）的铅笔，我想说的是比阳光更保险、更尖利的铅笔画成的图像在达格雷相机的玻璃感光片上第一次出现时的情景相媲美。画给它的轮廓线贴上了一种智能型的银色，一种视网膜—仙女。通过这种纯化，通过这种时间的停滞，即玻璃和锡汞齐的行为，为我们所做的外部安排一直被引领到了

必要性的天堂。”^①

关于这幅画，克洛岱尔就是这样跟我们谈论铅笔、细线条（因此也就是书写法），他跟我们谈细致（即细节），一种“被刷洗掉了任何材料”的细致，同时也是一种被清除掉一切时间性的细致：维米尔的画是作为一个“时间的停滞”被观赏的，有点像人们在谈论电影时所说的一幅静止图像。他最后所说的“必要性的天堂”指的就是某种最终使人想起可见世界的一种爱多斯（本体）的形而上的需求的东西。当阿尔坡斯假设维米尔式的目光本身就是一个“主体”并且它是至上的和非人类的目光时，她就重拾了这种理想性的线索：她一直就《德尔福特的风景》强调说，被关涉的东西“是眼睛，而并非一位人类观察者”^②。好像眼睛是“纯洁的”——没有冲动的器官。好像目光的“纯洁性”意味着观察一切、摄取一切、再画一切的行为，换而言之：细分、描写、描绘可见并把毫不剩余地变成一种外观的总和的行为。

然而，有一个我们大家都很熟悉的作家，但在阿尔坡斯评论维米尔的长篇大论中，尤其是在谈到《德尔福特的风景》时，从来不引用他的文章，这位作家便是大名鼎鼎的马塞尔·普鲁斯特。因为普氏远没有在可见物中寻找所谓的“时间的相片式的静止”，相反，

^① 保尔·克洛岱尔：《会听话的眼睛》，伽利玛出版社，巴黎，1964年，第32页。这段引文实际上参考了弗里克文丛中的《士兵与微笑的少女》（约1657年），纽约。它是S.阿尔坡斯提供的，请参阅她的作品第30页。

^② S.阿尔坡斯，第35页。

他在其中寻找一种颤抖的绵延，即布朗肖所命名的心醉神迷，“时间的心醉神迷”^①。相应地，普氏在可见中不寻找描写的论据，他在寻找关系的闪现：“我们可以在一种描写中使出现在一个被描写的地点的物无限地相连下去，他说，真实的情况只有从作家举出两种事物并确定它们之间的关系的那一刻开始……”^② 普氏这段话一如他的实践一样告诉我们，写与描写是多么地势不两立。他在《女囚犯》中谈论维米尔绘画时又清楚告诉我们绘画与描写也是势不两立的。《德尔福特的风景》在他这段有名的论述中既没有被当成是对十七世纪的世界原貌的描写——它的地形概貌或照片概貌，它的“描写面”，如阿尔坡斯所说，也没有被当成是对一个可见的“必要性的天堂”的形而上的颂扬。相反，这段话一方面讲的是材料与涂层的问题：在这种情形下，我们又重新回到了每幅画都离不开的颜色层次上；另一方面它讲的是心灵的震颤和致命的激奋问题——某种我们可以称为一个创伤、一次打击、一种颜色的飞溅。让我们再重读下面这段文字：

“他终于站在了维米尔的油画前（……），他终于站在了这堵非常矮小的黄色墙面上的珍贵的材料面前。他愈来愈头昏眼花；他紧紧地盯着那堵珍贵的黄色矮墙，如同一名孩童目不转睛地看着一只他想抓住的蝴蝶一样。‘我本可以这样写，’他说。我最后的几本书太枯燥无

① 莫里斯·布朗肖：《文学空间》，伽利玛出版社，巴黎，1959年，第23页。

② 马塞尔·普鲁斯特：《追忆逝水年华》（1913—1922年），伽利玛出版社，巴黎，1954年，第三卷第889页。

味了，本应该多涂几层颜色，使我的句子本身变得更珍贵，如同这堵黄色的矮墙一样。’可是，他眩晕得更厉害了。（……）他喃喃地重复着：‘装着一个挡雨披檐的黄色的矮墙，黄色的矮墙。’可是他一头栽倒在转角沙发上。（……）他死了。”①

“矮小的黄色墙面”（图 14）：我们可以思忖一下——我猜想任何一名翻译工作者都会在这一点上犹豫不决——形容词“黄色的”到底修饰的是哪一个名词，是面还是墙。可这样一种模糊的修饰关系恰好把我们引入了一种对概念的真正的区分之中，而这种区分已经出现在整篇文章的写作理论之中了，并且它触及到了我们提问法的最核心的部分——我称为对绘画的“细节认识法”。对于某个看到维米尔的油画的人而言，也就是说对某个根据认识的和辨别的一种现象学来感知这幅油画中所表现的东西的人来说，对某个可能想去德尔福特亲眼看看“这幅油画上所画的景物是否与那里的原貌有出入的”人来说，或者对某个像斯维尔特拉娜·阿尔坡斯一样可能去寻找德尔福特 1658 到 1660 年间的一切地形风景以便比较和辨别出位于运河河岸上的确切视点以便找出它的参照物的人来说，黄色与墙有关。在 1658 到 1660 年的某一天，世界和墙在坐于河岸上的画家维米尔眼中曾是黄色的。目前，在油画上，黄色继续以一段“静止”的时间为参照，它给我们讲的是十七世纪的德尔福特，因此，在一种意义上说，它“与一切绘画无关”，它是位于画之外的

① 同上，第 187 页。



图 14. J. 维米尔,《德尔福特的风景》(局部), 约 1658—1660 年。
布面油画, 海牙, 莫瑞泰斯皇家美术馆收藏。

东西，它是“精细的”，如克洛岱尔所言，它是精确的。所以，对于这样的人来说，墙是黄色的，并且作为墙，它是一个细节，是一个叫德尔福特的地方的整体中的一角。^①

相反，某个像拜尔高特（Bergotte）这样的看维米尔油画的人可能会目不转睛地“盯着”它，以至于会感到万分吃惊——甚至会因惊异而送命，就像普鲁斯特所想象的那样——对于这种人来说，这一“块”是黄色的：它仅仅是油画的一个局部，但却从选择性的角度和迷惑人的角度看很有效，它不是与“一切绘画材料无关”，相反，它被当成“珍贵的材料”和“涂层”；它不是由往日时光的一种“照片式的静止”所引起的，相反，它会激起现在时光的一种震荡，某种突然发生作用并使拜尔高特这样的观看者“轰然倒下”。对于这种人而言，作为颜料的维米尔的画中的黄色是一个面，是画中的一块令人惶恐的区域，并且油画被看成是“珍贵的”和创伤性的物质因。

尽管《追忆逝水年华》中的这篇文章属于文学范畴，但它所暗示的区分本身却带有一种非常深刻而严谨的思想性。诚然，它是与画的效能有关的虚构：一幅油画目睹正在欣赏它的人突然死去这种情景是鲜有的……但在这一虚构中，在这种巧合中，观赏者与被观

① 据我所知，除马丁·巴雷之外没有任何人注意到这块罕见的“墙”根本不是墙而是一个屋顶：这又给细节的疑难加上了一个筹码。不过，假如我们在应该是一片倾斜的屋顶的地方看到的却是一堵墙，这或许正是因为黄色——作为面的黄色——在油画中有变成正面的趋势，也就是说有使表现斜面的圣像的透明度变得模糊的倾向。

赏的画之间的位置关系本身却是一种不可辩驳的真实结果的写照，因为这样的一种效能——这种悲剧，这种否定的奇迹——指明了油画的一种非常真实的作用的存在：可以说是一种使人头晕目眩的作用，即既明显、突出、可感知同时又隐晦、令人迷惑不解和难以用语义学的或圣像的术语来分析的作用，因为它是作为着色材料的画，而不是作为描写符号的画的一种作用和一种效果。因此，我们就借用了《追忆逝水年华》中的这个崇高而简单的字眼“面”来试图对这种效果的内容进行“抛光处理”（就像人们为了让镜子变得光亮而打磨它一样），我们尤其是想根据它与细节范畴的差别^①来详细说明它的概念的严谨。我们暂且还以维米尔的作品，尤其是以他的一幅享有很高声誉的油画为例。这幅画的画面极其简练，甚至在他的创作中算是“很一般的”画。它之所以一般，是因为它的“主题”很普通，属于描绘室内生活场面的那种“类型”的画。正如习惯上所做的那样，这幅画中的光线是从人物的右侧射过来的，显得清晰可辨；画中的少妇正在专心致志地绣着一个类似镂空花边状的东西，她的真实身份或者假身份也是显而易见的。

这幅画就是收藏于卢浮宫的《花边女工》（图 15）。这件作品与我们所关心的问题的关系极其密切，因为它不仅很小（21 厘米×24 厘米），而且必须从近处才能看清它的样子。这幅画很“明显”，首先是因为它的主题很清楚且很“平淡无奇”：它（好像）

^① 这种差别已经在《表现降生的绘画》中被考察过了，请特别参第 43—61 页和第 92—93 页。



图 15. J. 维米尔:《花边女工》, 约 1665 年。

布面油画, 巴黎卢浮宫收藏

没有任何肖像学上的难点需要解开；其次是因为眼睛甚至根本不需要扫视画面，因为画面很窄，并且对主题的辨识——前文所提到的对肖像原型的辨认——似乎不存在任何障碍：根据画面上的女人、针线、花边判断，女人肯定是一位花边女工。面对一幅如此清晰可辨、如此小巧玲珑的油画，我们可以断言，它在其“描写平面”上所赐给我们肯定是一些极度清晰的细节。

喜欢东张西望的克洛岱尔看到了什么呢？他看到了一些细节，并且他所使用的顿呼——瞧吧！——邀请人们对它们的精确性和可靠性投以信赖的目光：

“瞧（卢浮宫里）这位全神贯注于绷子上的花边女工吧，她的双肩、头和双手以及双手的手指所做的钩花边的形状，这一切都集聚在这个针尖上：或者凝聚在一只蓝眼睛中心的瞳孔上，而这只眼睛是整张脸、整个人的汇合，是一种精神的协调，是由灵魂放射出的一道电光。”①

更近一点看这幅画——也就是在油画中寻找这段文字给我讲述的东西——我们看到，克洛岱尔过于夸张的口气把我所称的细节的疑难（图 16）推到了的极端。实际上，假如我们在图中寻找他在描述中所讲的那些物，我们会找到什么呢？我们充其量也只能找到一个绷子、一双肩膀、一个头、一双手以及手指所构成的钩花边的

① 保尔·克洛岱尔：《会听话的眼睛》，第 34 页。



图16. J. 维米尔:《花边女工》(局部)

形状罢了。但我却怎么也看不到克洛岱尔所说的那个“一切都来集聚于其上”的东西：我没有在任何所谓的蓝眼睛的中间看到任何所谓的瞳孔；至于花边女工的眼睛，我只看到眼皮，严格地讲只看到禁止我宣称眼睛是睁着的或是闭着的东西……我也没看到克洛岱尔所提及的针尖：我尽量近看，但在花边女工的手指之间看到的是两道白色的线条——不足半毫米粗——一切都让我把这两条白色的线条当成两个图像符号、两根针尖在两只弯曲的食指间的小木棍所摇的线的细节。因此在克洛岱尔看到针的地方，我却看到的是线，在他看到的“一只蓝眼睛的瞳孔”的地方，我看到的却是几乎垂着的眼帘吗？我们不能再更好地表明每一种“精确的”可见认识的脆弱性了，除非应该从另外一个完全不同的角度并撇开照片式的全部细致、全部精确性和远离这个使维米尔的画产生影响的“必要性的天堂”来读克洛岱尔的文章：我们应该这样理解他的瞧吧！这一顿呼，即它一方面是在花边女工四只蜷起的手指背后想象出一根针的指令^①，另一方面是在这块花布的变幻不定的表面上幻想出一只眼睛、她的瞳孔和它的蓝色的指令。不管怎样，在这两种不同的理解法中，我们都无法判定克洛岱尔所看到的细节是真是假：要么它是极有争议的东西，要么它就是不可见的东西。

为了不停留在纯粹的疑难阶段，我们将接受这样的看法：重要的是在画面的凌乱中“找针”，或者在纵横交错的形式的迷宫里

① 这与一种有名的织花边的技巧有关，这种技巧叫枕结法，它具体说的是花边工通过操纵纺织机把缠在花边筒子上的线互相交叉着来出来，然后再用钩针把各个交叉点锁起来。整件活儿就是这样一点点被完成的。

“找到”线。在这两种情况下，我们寻觅的确实都是一个细节，并且我们一定会找得到它，不仅因为我们所关心的可见物虽小但的确是存在于其中的，而且因为这样的一个细小的东西的存在肯定是为了在可见中表明和决定一种意义。正是在这方面，每个细节不管是从近还是从远处都与一个线状物的行为相连，这是构成稳定的差异的行为，是用决定用图表示的行为，是区分的、因此也是模仿认识的和含义的行为。一般来说，图像正是通过线状物——线、针甚至刀子或起瓶器——的活动才变成符号，符号也正是通过它们才变成图像的。

在维米尔这幅小型油画中有一个比在花边女工手指之间找到的或有待找到的细节更微小、更突出的区域（图 17）。克洛岱尔并没有注意到这个区域。可是它的色彩在作品的近景中却显得格外鲜艳。它在画中占有一个如此显要的地方并有向外扩展之势，以至于我们猜想它可能具有某种奇异的迷惑力和蒙蔽力。再说，在这一区域中很难只谈一个细节，因为细节是言谈之根本：它有助于讲述一个故事，描写一个事物。一个细节可以沿其轮廓线被小心翼翼地勾勒出来，但这样的一个区域却不同，它会在画中陡然散开，如同一声轰鸣所产生的效果。一个细节被认为是“剔除了一切材料因素”，而这样的一个区域却通过其表现功能而呈现一种物质、一种可以无限调配的颜料的闪光，并且它把自己的材料的不透明性——但却是使人目眩的——与一切易被设想为“玻璃效应”的模仿相对立。最后，它是某种如一个事故之类的东西：它从来不会引领我们进入克洛岱尔的“必要性的天堂”。它是一个事故，在这种意义上，它是

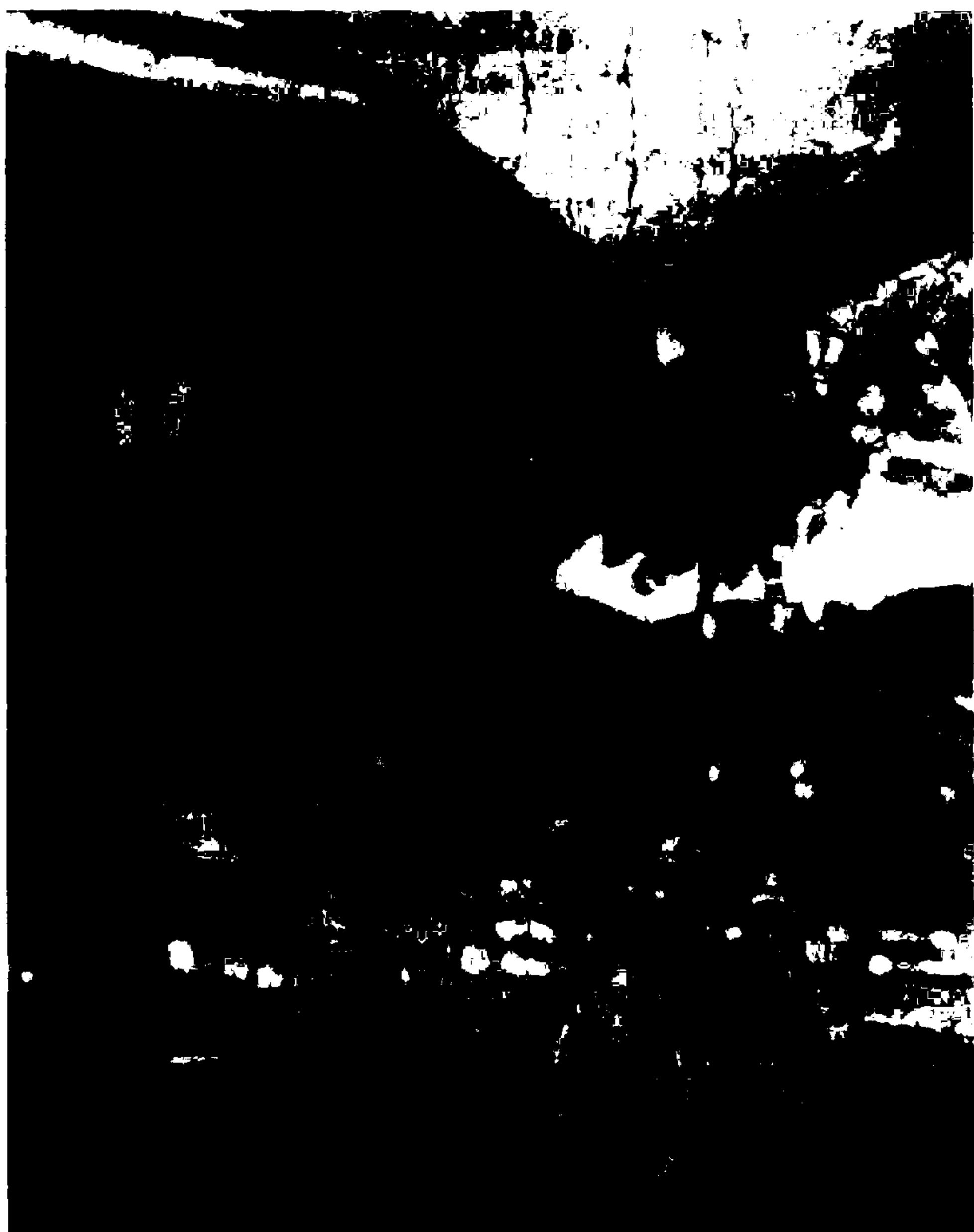


图17. J. 维米尔:《花边女工》(一角)

一个暧昧的恶性事故——但它也是个极端典型的事故。

确切讲，它到底是由什么构成的呢？它是红色颜料流淌的痕迹。它与另外一块白色的、不那么曲折和不那么惹眼的颜料相汇合。它位于花边女工的左边，是从靠垫中涌流出来的。它在我们眼前疯狂地散成丝缕，如同对油画的竖向与正向存在的一种突然的肯定，没有办法计算它的面积。它的轮廓线仿佛被泛滥的色彩冲破，它的外形本身形成了下面的点子：



陡然的变稠、浓淡色度的细微变化，这一切似乎是偶然造成的结果：一种很稀的液体颜料随意流淌的结果；一只可能失去控制精度与形状能力（如同在“正对面”的细节中，花边女工手指间的两条线）的画笔在画布上乱涂鸦的结果，因而，这一绘画“时刻”通过其色彩的突然闯入让我们看到了一个点子和一个标记，而不是一种模仿形式或佩尔斯（peircien）意义上的一个图像；是材料和偶然原因，而不是形式和最终原因。一个几乎是被随手甩上去或盲目地抛洒在油画上的鲜红的色块毅然决然地面对着我们并仿佛在跟我们强调说：这是画的一角。

诚然，像维米尔这样作品的布局一般来说是一种模仿的布局。

在可见的范围内，我们确实只能在油画的这个区域中看到一张网、一些颜料——绘画材料——任意流淌之后留下的不规则的丝缕，其他什么也看不到。但我们毕竟还是看到了某种东西，并且因为这种材料是在模仿的背景中出现的，所以我们才能得以给它们赋予形状。^① 我们正是这样以为会把其中的一切看得清清楚楚：我们几乎会不假思索地认出露在针线包外的红线。总之，视觉认识和一种模仿意义的赋予，这一切都被维米尔本人置于即使不算是疑难至少也是危机和反题之中，因为他在同一幅微型的花边女工油画中清楚地给我们指出了两条相对立的线，其中有一条线从模仿的角度看是“合乎情理的”线，在画中很细——不足半毫米——因为一条线在可见的现实中应该是很细的；另外，它是画笔所能画出的最细的线条，因此是绷在花边女工手指间的一条和现实中一模一样的线，是一条向我们展示画家才能的线；人们通常把这种展示活动称为细节的逼真，简而言之“被画得很成功的”线。与此线相对应的还有另外一条线，它什么也不模仿，它是事故所造成的：好像维米尔只对唯一的过程——分散成丝缕和流淌的过程感兴趣，而对外形并不在意。从外形或描写的视角看，这里所讲的是一条不准确的线，它只给绘画提供一个使一片朱红色突然涌出的契机。如果我们想在第二条线，即那条不准确的和有颜色的线中辨认出与第一条线，即那条

① 可见是否认（即弗洛伊德的 *Verleugnung*）过程的选择性的区域，这正是我们从克洛岱尔的思想中以及在阅读有关绘画史的大量的、总是自相矛盾的论文中所学到的东西。关于否认的“视觉”逻辑，请参考 O. 马洛尼的《我知道，可是》一文，见《打开想象世界的钥匙，或者另外的场景》，瑟耶出版社，巴黎，1969 年，第 9—33 页。

准确和纤细的线所表现的东西的“相同性”的话，那我们就会有很多困难，我们甚至根本不可能成功——但我们也不会有任何失败可言。于是，严格讲，这个朱红色的网是无法辨认的，除非说它是尚未定型的颜料；它的形式受制于它的材料，它的表现的身份受制于在这一点上既不稳定又模模糊糊的几乎是的限制：它也许模仿的是“线”，但它却没有被当成“线”来描，而是被当成画来画。

斯维尔特拉娜·阿尔坡斯在油画的这个地方看到的是什么呢？她看到的理所当然应该是线，不过是一条被描得歪歪扭扭的线罢了，用她的话是“似是而非”的线。她在谈论“凝结于画面上的球状的小颗粒”，尽管在她之前劳伦斯·高英（Lawrence Gowing）已经就这些颗粒提出过自己的见解，但她还是打算寻找它们的一个更实用性的存在理由。^① 对她而言，点子的效果，或者用她的话说是模糊的效果，似乎像“暗室中在没有调节好的灯光的情况下，出现在反光点周围的模糊的光圈所产生的效果一样”^②。这是对集中发生事故，是“玻璃效应”，而不再是材料效应，因此《花边女工》上的朱红色的网，一如油画上的所有“光”点一样，在此仍然与一种纯粹视觉的和使用工具的过程有关。即使阿尔坡斯最后总

① 请参考劳伦斯·高英的《维米尔》，法弗与费伯出版社，伦敦，1925年，第56页。请参阅S.阿尔坡斯著作的第31页。

② 请参阅S.阿尔坡斯著作的第31到32页。

结说维米尔对暗室的使用是很值得争议的，^① 但她在自己的解释中仍坚持认为维米尔在作画时肯定借助过某种视觉工具，但却没有掌握好：这个红色的网至少意味着一种艺术的没落——一种描写艺术的——也就是说是描写的一种缺陷或者失败和意外。^②

我再强调一下，这是一种极端典型的事故。我们应该从两个方面来理解它：首先，从表意的角度看，就油画本身而言，它上面的这块红色颜料严重地阻挠了表现的顺利展开，它甚至粗暴地对表现进行干涉。因为它具有一种奇特的扩张和散射的能力：它感染或可以说影响——从幻觉上和通过一种公开的行动——整个油画。于是，模仿的明显性一个接一个地开始动摇：布满颜料颗粒的台毯开始液化；左边的缨子变成了花白；被放在浅颜色小盒子上的灰色的花束——另一个缨子——变得非驴非马；最后，我们大胆地设想一下，假如维米尔所画的是某种黑色的用翅膀搂抱着花边女工的鸟儿的话，那么他也只能按照他所做的那样去做，即在他的“主题”中大胆地运用迷惑人的黑灰色。

事故是极端典型的第二个原因是，从联想的角度看，它存在于维米尔的整部作品中：事实上，这是一部不停地为自己精心设置这样一些色彩闯入和散射的作品。它们是作为对作品的某些部分的强调和突出而出现的，在这些强调中部分与整体的一般关系被打乱：

① 同上。关于维米尔曾使用暗室的假设得到了 D. 发恩克的赞同，《维米尔对暗室的使用——一项比较研究》，见《艺术公报》1971 年第 53 期，第 493—505 页，但却受到了 A. K. 维洛克的质疑，见《透视，1650 年前后德尔福特的艺术家及其观点》，伦敦 - 纽约，1977 年，第 283—301 页（第 291—292 页提到了《花边女工》）。

② S. 阿尔坡斯，《描写艺术——十七世纪的荷兰艺术》，第 118 页。

部分不再能从整体中扣除，与在细节的情况下一样，相反，它们围困着它并千方百计在感染它。假如我们以维米尔作品中的唯一的红颜色为例，我们一下子会找到一大堆关于这种颜色变化的例子。

例如，在伦敦国立美术馆《站着弹斯频耐特琴的妇女》这幅画中，环形发髻的形状、领结、红色的网状花纹，这一切似乎都在慢慢侵入图像，正变成它的一部分并从胳膊附近一直到发髻连成一片，好像一种有纹理的材料。在纽约佛里克收藏中有一幅标题为《士兵与微笑的少女》的油画，画中男人的深色的帽子上多出了一块既鲜艳夺目又显得过于刺眼的红色，因为它超出了一般丝带的颜色限度。它是那么的红，以至于变成了另外的东西、一种虚构的物、一种被创造出的材料、血红的花瓣在林中空地中形成的一片纯净而火热且艳丽的花簇。^① 那张被列入《画室》的独一无二的地图比前面的例子更有过之而无不及，《画室》介绍的——恰好是用描写一词——一个胭脂红色的、我们根本无法证明它的存在的群岛。^②

在维米尔的画中，表现所达不到的地帶往往是画面上的褶痕、折痕和翘起的地方，它们成了表现的盲点：一件物的细节常常在画中被涂抹得乱七八糟、被弄得“不伦不类”。这些就是艺术家在维也纳的《画室》里工作时所穿的那双看上去刚刚有袜子形状的袜子；这就是《马尔特和马丽》所穿的衣服上的波浪形褶皱。在其他一些油画中，某些缀着白貂皮边的大衣不引人注目地在孕妇的腹部

^① 请参考 P. 比亚科尼和 G. 翁加雷蒂的《维米尔全集》，里佐里出版社，米兰，1967 年。

^② 同上。

位置向两边分开（例如收藏于华盛顿的《卖珍珠的女过磅员》）；从这个确切有褶痕的地方流出一股红色的液体，是很稀释的颜料，似乎永远不会干似的，这种效果在佛里克收藏中的少女显得格外引人注目，就其熔流本身而言，它并不比《信仰寓意画》^① 中蜿蜒流淌在有纹理的大理石上的血液的鲜红程度逊色。最后，在把褶子与液体性相结合的这一相同的范畴中，我们不能不想到维米尔所画的嘴唇，所有这些唇上都有那么明显的光晕，这些光晕冲淡并完全浸透了半张半开的嘴唇之间的缝隙：例如，被收藏在华盛顿的《戴红帽的少女》和《吹笛子的少女》，特别是被收藏于海牙的莫瑞泰斯皇家美术馆博物馆的《戴头帕的少女》^②。

一般讲，维米尔对意大利人所称的 *panni*，即布匹，的巧妙处理导致了油画本身的闪亮的自我展示（我们知道，除一个例子外，维米尔的其余作品全部是画在布上的）的功能的产生。仅就红色而言，我们还可以在那些连衫裙中看得到它的影子：例如在《爱打扮的女孩》所穿的裙子上，在被收藏于白金汉宫中的《爱喝酒的女人》或《站着弹斯频耐特琴的妇女》所穿的裙子上；另外，我们还可以在佛里克收藏的《音乐课》那幅画中看到位于酒杯前面的那一大片红色。^③ 最后，我们看到，在德莱斯特（Dresde）画中所有那些桌布、地毯、窗布，尤其是在收藏于纽约的《半睡的少女》中不透明性和大片的红色有喧宾夺主并侵吞被表现之物所占有的空间

① 同上。

② 同上。

③ 同上。

的趋势。^①

部分无疑是在《戴红帽的少女》（图 18）中把自己在整体中的拓展能力表现得淋漓尽致：当然，没人怀疑悬在少女脸部上端的那一大片朱红色是一顶帽子。^② 作为帽子，它可以被视为一个细节。既然一切细节都可以从整体中被分离出来，那么帽子也不例外。但要画出它的轮廓却是很难的：它的下缘先与头发相混，然后就变成了阴影；它的上缘参差不齐，如棉絮，似火花并呈喷溅状，更何况它的形状很特别：左边明暗对比强烈，给人一种凹凸不平的感觉且有一种向内的旋转力，而右边正对着我们的地方却有一种向外的离心力。它的色调是如此富于变化，以至于在它闪光的主体部分中同时包含了一些乳白色的点。这样，它强烈的绘画色彩对它的模仿的严密结构性形成了很大的威胁并产生了严重的破坏作用：于是，它不再完全“像”一顶帽子，而像一片硕大的嘴唇，或者像一个翅膀，或者更图像地说，像画在竖放于我们面前的几平方厘米的画布上的彩色的大洪水。

无论是阴影、棉絮状、火焰，还是乳白色、唇、液体的喷溅、翅膀或洪水，如若我们把所有这些图像分开看待，它们本身并没有任何特殊的价值，它们对于这顶“帽子”没有任何描写的，更不用说是解释的合理性，它们分别属于我们可称之为“漂浮不定的”可见性（就像人们在分析事物时，犹豫不决的态度一样）的范畴；在

① 同上。

② 同上。



18. J. 维米尔，《戴红帽的少女》，1665年 布面油画

华盛顿，国家美术馆

这种意义上，它们到底是什么或像什么，只有仁者见仁、智者见智了。可是正是它们的共存所引起的疑难使绘画的主题变得似是而非，并且这种疑难在问题、反题的因素本身中为自己创造了理解画中某种东西的可能性。当绘画暗示一种比较（这好像是……）时，它一般会马上暗示第二个与第一个相反的比较（可是这也像是……）：因此，有幸谈论绘画并让人感到细节是如何变成面并如何在画中作为表现——委身于绘画材料的随意性的表现——的一个事故而成为必不可少的东西的体系将不会是由比较或者“相像”本身构成的体系，而是由它们的差异、冲突或者反差构成的体系。正是在这种意义上，色块才在画中确立了自己既作为表现的事故又作为独立自主的存在的重要地位。

症候：意义的矿床

严格地讲，这种极具权威的偶性叫症候：要依照弗洛伊德给予这个词的一切符号学的引申义和本义来理解它。让我们选择一种自始至终与我们感兴趣的领域，即与可见性的领域密切相关的图像方面的例子来说明症候。例如，一种症候将会是身体由正常转向危机、歇斯底里的抽搐、极度的精神错乱和狂乱的扭动的无法预料的和迅捷的过渡时刻：这些动作突然失去了它们的“表现性”、它们的代码；四肢失去控制并互相缠绕在一起；两眼翻白，脸部开始扭曲；间歇性的放松与痉挛完全混杂在一起；任何“信息”和“交

流”都不再可能从这样的一个身体上发出；易言之，这个躯体不再像自己了，或者不再像任何东西了，它仅仅是一幅胡言乱语和阵发性的面具，面具的意思在这里指的是乔治·巴塔耶（G. Bataille）所理解的一个图像“变成肉体的混沌”^①。在疾病分类学上，传统的精神病科医生，包括沙尔科在内，称歇斯底里症为身体的“犬儒主义”、“小丑主义”、“不符合逻辑的运动”甚至“魔鬼附身”。他们想用这些字来强调这样的一些偶然为眼睛——为临床观察和描述——所提供的被扭曲和变形、特别是被剥夺了意义的特征。^②

相反，面对歇斯底里攻击中的这些非常时刻，弗洛伊德却假定偶然——无意义的、无形状的、无法理解的和“非图像的”的动作——确实是至上的：它不仅在历时性的向度上是具有权威的，即在某一个时刻偶然支配着一切并粗暴地控制着整个身体，而且在选择的/联想的共时性向度上是具有权威的，即它在某一时刻表示出一种意义、开始一种打算和一种原始的幻觉，因此也就使一种隐性结构发生作用。这就是被弗氏所阐明的图像悖论：当面对一名手足乱舞的患歇斯底里症的妇女时，他终于弄清了她所做的那些无法理解的和互相矛盾的动作与话之间的联系和意义：

① 乔治·巴塔耶：《面具》，见《巴塔耶作品全集》，伽利玛出版社，巴黎，1970年（1979年再版），第二卷第403到404页。关于歇斯底里的极期和发作，请参考迪迪-于贝尔曼的《歇斯底里的创造》，马居拉出版社，巴黎，1982年，第150—168页、第253—259页。

② 请参考J. M. 沙尔科和P. 瑞伽的《艺术中的狂人》，马居拉出版社，巴黎，1984年，第91—106页（以及第149—156页的评注）。

“在我所观察过的一个病例中，女患者用一只手紧紧抓着她的裙子并紧贴着她的身体（作为女人），而用另一只手在拼命地撕扯裙子（作为男人）。这种矛盾的同时性对理解当时攻击的具体情况十分不利，并因此会导致对正在活动中的无意识的幻觉的彻底隐藏。”^①

弗氏的这段话已经把我们引入了问题的核心，即它向我们清晰地表述了症候概念的全部符号学特性：症候既是一个转变事件、一件独特之事和一次擅入行为，也是一种有意义的结构，即一种体系，事件的责任是让这一体系突然出现，但只是让其部分地、自相矛盾地出现，以便让意义只作为谜或者现象 - 标记^②，而不是作为含义的稳定的整体出现。这就是为什么症候一方面具有强烈的视觉特征和爆发式的特点，另一方面具有弗氏在此所称的“隐藏正在活动中的无意识的幻觉”的特征。因此，症候是一个有双重面孔的符号学的实体：它既是闪现又是隐藏，既是偶性又是必然性，既是事件又是结构。这就是为什么它首先是作为“难以理解的符号”出现的，而它实际上却是“那样具体地被用形象表现了出来”，它的视

① 弗洛伊德：《歇斯底里的幻觉以及它们与双性征的关系》（1908年），J. 拉布朗什与 J. B. 蓬塔利译，见《神经官能症、精神病和生理本能的反常》，法国大学出版社，巴黎，1973年（1978年第3版），第155页。

② “我们在这里说的是一些表现自己的身体事件，它们在自我表现中和通过它们的表现”指明“某种不表现自己本身的东西。这样的一些事件的出现和它们的表现与不显现自己本身的心理障碍的存在是同步向前的。现象，作为某种东西的现象 - 标记的现象，并不仅仅指的是显现自己的东西，而且还意味着用某种显现自己的东西对某种不显现自己的东西的预示。被一个现象 - 标记指明，就是不显示自己。不过，这种否定不应该被与决定表象结构的剥夺性的否定混为一谈。”见 M. 海德格尔的《存在与时间》，伽利玛出版社，巴黎，1964年，第46页。

觉存在是那样鲜明和显而易见，以至于人们不得不接受它。这就是一个具有权威的偶性。

面这一概念在其中找到了自己的第一个含义：面在油画中是颜料的症候，颜料要在这里被当成一种材料原因来理解，而材料要在此按照亚里士多德给它下的定义来理解——某种不属于一种对立物的逻辑，而属于一种愿望和向往（即《物理学》一书中的 *éphiesthai* 一词所指的意义）的逻辑。如果可能的话，我们或许可以说颜料在面中变得歇斯底里，而它在细节中变得很温顺和虔信。但借用精神分析学的概念只有在有关一种形象表现性的理论时才有意义，这种理论正是弗氏不停地创建的理论——从梦的图像及歇斯底里的转化直到无意识的幻觉的元心理学的典型。否则，在有关一种艺术史时，这种借用就失去了意义，因为这种艺术史今天还出于短见，时而否定和抛弃，时而又在它最虚假的东西中，即心理自传中盲目地“使用”精神分析学。

这样，在绘画的历史领域谈论症候并不是要寻找疾病，或者在油画背后的某个角落里寻找或多或少有意识的动机，或者在那里寻找被压抑的某些欲望和被假想存在的“图像的钥匙”，正如人们从前所说的梦的钥匙一样，而仅仅是试图估量形象表现性的一种作用，形象表现性指的是每一个形象都可能以“表现”为前提条件，如同每一篇诗作都以“表达”为条件一样。然而，形象与它自己的“表现”之间的关系似乎向来都很复杂：这种关系，这种作用仅仅是悖论沧海中的一粟。再说，正是在这方面，亚里士多德关于“物质因”的亚逻辑（*sublogique*）在某种程度可能和弗洛伊德关于

“无意识因”^① 的幻觉的亚逻辑相接合。我讲亚逻辑是因为在两种情况下，矛盾关系，因此也就是同一性关系被彻底颠覆了：事实上，图像既会表现事物，也会表现它的对立面；它对矛盾并不敏感，并且它经常是从矛盾重新开始的。^② 同样，歇斯底里症的例子已经向我们指明了把事件与结构、闪现与隐藏、偶性与意义体系联系在一起的东西确切说是由可见性的悖论组成的，而这一可见性的悖论正是这样一种“被如此具体地用形象表现出来的矛盾的同时性”的前提条件……

也许，当图像所表现出的矛盾到达最激烈的程度时，它们所表现出的症候也就最可靠。维米尔笔下的网或红帽子正是如此：因为它们已经自相矛盾地——但却是紧密地——把模仿的作用和非模仿的作用集结在它们的身上了。至于面（pan）这个字，我们注意到它是属于这些所谓的“对偶的”词的选择性的范畴，因为它既表示正面也表示里面、既表示布也表示墙，尤其是既表示部分也表示整体：因为它既是一个表示碎片的字，同时也是一个表示网的字眼，因而也是一个既表示结构，同时又表示其裂口或其部分的崩塌的字。^③

① 请不要把“原因”和“动机”以及“被压抑的愿望”混为一谈。拉康说，原因是“有点儿毛病的东西”，它的完整性是由是作为愿望的目的－原因的目的表现出来的。

② 弗洛伊德：《梦的解析》，第269—270页、第291—294页。

③ “Pan：1. 裤子、大衣、外衣、等衣物的下摆；2. 狩猎用语，指一种绑在树上的网状装置，用于捕捉体形大的野兽；……7. à pan, tout à pan，在某些地区使用的短语，表示‘完全地’，‘充分地’。”pan的词源并不是菲勒蒂埃认为的pagina，而是pannus，指碎块，碎布。

用症候的术语来表达面的这种绘画概念的方法论所带来的好处首先存在于这种事实之中，即具有双重面孔的症候概念本身正处在两个理论领域的分界线上：一个现象学的领域和符号学的领域。所以，一门艺术理论就是要不偏不倚处于这两种领域或这种观点的接合之中：局限于一个当中，我们有会面对美而永远无法抒怀的危险；我们将只会依据“情感的调性”或者“对世界的赞美”的腔调来讲话；因此，我们将冒迷失在内在一种情感同化的奇异性中的危险；我们将冒变成有灵感和沉默的人，或愚蠢的人的危险。如果我们只让另一个发生作用，那么我们可能会信口开河并让一切严格讲不属于主文的东西没有机会开口；那么我们所想的要比绘画所表现的多得多；因此我们会冒迷失在一个本相典型——一个普遍抽象意义——的先验中的危险，这种典型与参照的典型的理想主义同样都是强迫性的。绘画所提出的最明显的理论问题之一是，能指的珍宝既不真的是普遍的，也不真的是先于陈述而存在的，如同在语言和写作中一样。最小的单元在其中不是被给出的，而是被创造出来的，再说它们不真的是平常的，如同一个字中的字母那样，它们既不属于一种意义段，也不属于严格意义上的一种词汇。可是珍宝、结构、意义确实存在着。因此，不是要提出一种与可见世界唯一相关的现象学作为情感同化的中心，而是要提出一种与意义相关的现象学作为特殊的结构和作用（一种符号学所假设的东西）。我们就可以这样提出一种不只是象征体系的符号学，而且还是绘画图像的事件或偶性或特殊性的符号学（一种现象学所假设的东西）。这就是一种症候美学，即绘画的权威的偶性的美学所趋向的东西。

为了使所有这些分界线变得更为清晰，我们可以把面的概念归于另外两个与它非常相近的概念——这两个概念甚至是它存在的原因——但它却与它们分离了，正是因为它冒险在两幅画上，假如我们可以这样说话的话，扮演两面派的角色，弗洛伊德所说的症候正是在这种双面游戏中找到了它的理论合理性和它的效能。第一个与面相近的概念是点，即巴特在可见方面所领导的理论尖端。我们记得，他是在萨特的《想象世界》的启发下才得以顺利完成这一理论的建设，这不能再清楚地表明一切对可见的分析应该注意到的现象学的要求，并且这就是为什么巴特毫不犹豫地采用了一种“模糊的”甚至是“潇洒的”现象学的观点——因为这种现象学“与情感妥协了”，他说，并且无论如何，它不可用结构的术语而只能用存在的术语表达。^①

从根本上讲，面（pan）与点（punctum）的理论差异不存在于这一事实当中，即这两个概念中的一个以绘画为发源地，另一个则以照相为发源地；和两个字所具有的语义学的结构的差异一样，一个倾向于区域及正面的扩张一方，而另一个则更倾向于焦点和聚焦成“尖”的一面。再说，巴特并没有忘记提到点的一种“扩张的力量”。^②问题是，点的概念似乎在符号学的合理性方面失去了它在现象学的合理性方面所赢得的东西：我们在其中确实抓住了可见的偶性的权威性，它的事件特征——但这却是以“情感的调性”和

^① 罗兰·巴特：《明室——关于摄影》，伽利玛电影手册－瑟耶出版社，巴黎，1980年，第7页、第40—41页、第44页。

^② 同上，第74页。

“对世界的赞美”为代价的。世界通过自己的细节和它的时间性的中介又一次来把自己铺展在了图像之上——细节一词正是巴特所用的字眼：“不是我去寻找世界，（……）是它从景象中飞出，如一只利箭，穿透了我的身体。”^① 于是再没有使图像化的物质了，只剩下世界景象的一个细节与把它“当作一支箭”来接纳的情感之间的关系了。在这种意义上，点或许不是要被当作图像的一个症候，而是要被当作世界本身的症候，即当作时间的和原参照物的存在的症候来看待了：“这曾是”——“物曾经在那里”——“绝对地、不容置疑地存在过”^② ……也许，我们可以说《明亮的房间》是符号学家的被撕裂的心灵之书：就其对象，即摄影的选择本身来看，它是这样的一本书，在其中难处理的理论物^③，即关于可见的思维的对象，完全倒向符号的原参照物和情感一边，而图像——甚至摄影的图像——知道形成事件并在一切这曾经是之外向我们显露出来：这些就是起因于显影的“偶性”的形变和光晕的效果，或者像是维克多·勒尼奥（Victor Régnault）用炭笔在负片上“描”的一些虚光在正片上所产生的效果一样。

假如《明亮的房间》是对一颗破碎的心灵的描写的话，这也许是因为巴特实际上不敢或不想超越代码表示的和非代码表示的符号学的取舍关系（我们记得他把相片上的图像定义为“无代码的信息”）。然而，在一种意义上，这种取舍关系并没有什么特别的：不

① 同上，第48—49页。

② 同上，第120—121页。

③ 同上，第120页。

是说用代码或非代码的术语来表示症候，症候就可以在一个身体上或在图像中产生意义或非意义。一门关于图像和它们的物质因以及它们具有权威的偶性的符号学可能只存在于无代码的、被情感的同化所支配的“世界”和由代码的一个狭窄的概念所支配的“含义”之间。

另外一个可能与面的地位有关的概念是圣像符号的非模仿因素之概念，就像在一篇颇有影响的文章中^①对这一概念所做的阐述一样。我们会注意到像场这一概念在文章中是被当成一个一般的几何参数来看待的，在这种参数的范围内才得以构想图像的布局本身。像场、框、“光滑的或被处理的”底色、方向、尺寸，所有这一切实际上可以让我们抓住图像结构的规律性和主要的衔接点。但是作为规律性本身，这些圣像符号的模仿因素是被从不太偶然的方面加以考虑的，如果我们可以这么说的话。当梅耶·夏皮罗说材料的导体，或“使图像化的实体”即“线条或墨迹或色块”^②时，他暗指的是面对作品的一种认识论范畴的转变，而不是被作品本身所展示的一种特殊材料性或者一种偶性。^③ 简言之，他在这方面只注重参量的普遍性，这些参量会随着感知观点的修正中和“观察程度”

① 梅耶·夏皮罗：《关于视觉艺术中的几个符号学问题：圣像符号中的像场与材料的导体》，J.C. 勒庞斯特尼译，见《风格、艺术家与社会》，伽利玛出版社，巴黎，1982年，第7—34页。

② 同上，第28页。

③ 在最近出版的一本书中，让-克洛德·博内仔细分析了“圣像符号的非模仿性因素”并依据孔克教堂中的三角楣指出了这些因素是如何发生作用——是如何‘划分’一个具象整体中最小的单元的。请参考他的《罗马艺术中的正面与侧面——孔克的三角楣》，勒西考莫尔出版社，巴黎，1984年。

的深浅的不同而不断变化。

然而，绘画的面指的并不是从另外一个角度看，比如说更近处观察，所看到的画；它真正指的是，作为症候，在画的表现体系中的另一种绘画状态：暂时的、部分的状态和偶性的状态。这就是为什么我们要再谈过渡性。面不是一个整体参数，它是一种特殊性但却具有范例甚至拼写错误的特征。它是一种偶性，它以其不容忽视的闯入能力让我们吃惊；它在画中顽强地存在着，是作为一种不断重复的、从一幅画到另一幅画的偶性而顽强生存着，是作为干扰和症候而千百万计生存着：坚持不懈——权威性——对它来说是意义的唯一携带者，确切说它以随机的方式使颜料的碎块突然出现，这些碎块从一个地方到另一个地方，如同一个矿脉、一个矿床（比喻画的材料的深度和厚度）露出地面的部分，即有裂缝的区域。

因而，面应该被定义为时常公开，正如一种危机和症候，打断油画的表现体系的连续性的部分。它是一个矿床、一个彩色的矿脉偶然带着一股强力露出地面的部分：暴力和模糊是它产生意义的根源，如同白色皮肤上的伤口是涌动的血液流出的路径一样。它自动展现它的物质因和偶性因：即动作本身、笔触、颜料的擅入。由于绘画的面是一种过于特殊的事件，所以它没有一种固定含义，它像症候那样产生意义，并且症候从来没有显而易见的形式，这就是为什么它们可以在人体中肆意妄为，它们在一个地方消失是为了在人们预料不到的地方突然出现并因此构成了一个地点和行程的谜以及一个含义的谜。不管是偶性还是可见的特殊性，面不仅仅是被隐藏的一种不可见的范例的现象 - 标记，而且还是种易变的不稳定

的范例的现象 - 标记。这就是为什么我们可以说它两次逃脱了理性的范畴。

顺便说一下，普鲁斯特以他的方式道出了一种相同的“不稳定的权威性”。他在谈论万德耶（Vinteuil）的音乐时提及了这些“不为人所觉察的句子和无法分辨的黑乎乎的音乐符号”猛然间变成了“令人眼花缭乱的建筑物”：不是我们可以一个个数清柱子的建筑物，他说，而是些“光亮的感觉、一些清晰的”和变化多端的“喧嚣”^①。普鲁斯特特别讲到了这些特殊性的顽强，同时也提到了它们临时性的闪现价值：“它们锲而不舍地在我的想象面前游移，但太迅捷了，以至于我的想象无法抓住某种我或许可以比拟为散发着天竺葵香气的绸缎一样的东西”^② ……在同一页上，他继续写道，萦绕在他脑际的东西是“毫无联系的片段、有鲜红色断口的碎片”，而不是一个正在行动中的整体的片段；是一种强力、某种他称为“一个不知名和丰富多彩的景象”^③ 之类的东西。当然，维米尔也谈到过类似的东西，他说自己的全部绘画作品都是“同一个世界的片段”，但这个世界不是一个世界 - 参考、一个世界 - 现实，相反，它是“一个时期没有任何东西与之相似、也没有任何东西能解释的新的和唯一的美和谜，假如人们不试图通过主题与之相像，而是试图得出色彩所产生的印象的话”。严格地说，这个世界是“某一种织物和地点的色彩”，普鲁斯特写道，在一种意义上，它是颜

① 普鲁斯特：《追忆逝水年华》，第三卷，第373—374页。

② 同上，第375页。

③ 同上。

料本身，它被涂在画布上的目的是为了在其上为自己占据地盘并为自己扩展色彩和意义的矿床。①

在细节原则之外

我们试图简单地总结一下。关于部分与整体的关系，我们这样说吧，即在细节中，部分可以从整体中被扣除，而在面中，部分吞食整体。细节，比如说一根线，是可以在形象表现空间里被清晰辨别出的一个轮廓，它有外延——哪怕是最小的，它有明确的大小；它属于一个可度量的空间。相反，面则作为一个鲜亮的彩色区域而出现，它在画中具有一种“无限的”、不可度量的扩张能力而非外延能力；它不可能是彩色线的细节，而是，例如说，红颜色的网，即更多是一个事件而很少是一个物。细节自我定义；它的轮廓限定着一个被表现的物，即某种在模仿空间中发生，确切说在其中拥有它的地盘的东西；因此它在某一处的存在是可以被规定和识别的，如同一个夹杂物。相反，面并不那么严格地限定一个物，而是生成一种潜在性：某种在表现空间中发生、某种进入其中并在其中肆虐但却拒绝“被纳入”其中的东西，因为它在其中产生爆裂或射流。

由于反响，这种现象学已经完全保证了这两个范畴的符号学的

① 同上，第377—378页。

《被窃的信》中的杜宾（Dupin），他更愿意戴上墨镜以便让他所期待的东西来到他的眼前；对他来说，找到并不是一个系列的终结——被视为答案的底细——而是在无终止的连贯中的一个选择性的时刻，是传环游戏中的一环。因此，偏爱细节的人喜欢根据真人真事写小说，开头提出问题，最后给出答案；而偏爱面之人则喜欢写一些没有结尾的、盘根错节的和互相矛盾的夸张性的片段。

因而，细节是一个趋向稳定和结尾的符号学对象；相反，面从符号学角度讲是易变的和开放的。细节以一种同一性的逻辑为前提条件，依据此逻辑，一个物将明确地与另一物相反（要么刀子，要么起瓶器）：其实，这就等于以圣像符号的一种透明性为前提条件，这就等于以一个被用形象表达的形象、以对被看到之物的存在的确判断为前提条件。面则只揭示形象表现性本身，也就是一个过程、一种力量、一种尚没有（用拉丁文说是 *Prasens*）形象表现的一种几乎是的存在和不确定性。然而，这恰好是因为它让人看到正在进行中的，也就是未完成的形象表现性、用形象表现的形象（*figure figurante*），甚至是，如果我们可以这样说的话，准形象（*pré-figure*）——因为面作为一种相对的变像（*défiguration*）使画不安；这就是它的潜在的形象矛盾。细节让人描写它并让人以单义的形式或者以所期望的形式（这个是一条白线）赋予它属性，而面只需求令人焦急的重言式（这是……红色颜料网）或者同样让人不安的矛盾（这个是……未加工过的线构成的网……但它是一种血……但它正从一个靠垫中流出……但它又缩了回去……但它像一阵雨一样重新落了下来……但它形成一片色或者一道风景……如此等

等)。我们可以这样说，对细节的解释似乎是对图像的附带性研究，也就是一项补缺工作，这种工作就是给一个故事赋予一个明确的意义并按照逻辑组织安排它的各个阶段，而面则是一个更隐晦和更捉摸不定的时刻的标志——潜在的形象。

当然，所有这一切不会不对这两个形象“物”，即细节与面有关的图像符号的情况本身产生影响。细节以某一种方式提供图像符号的状态-限度，意思是它允许领会它的最小的、最隐蔽的、最微不足道的可见性：白线是构成细节的最优秀的部分。因为这条夹在花边女工手指之间的线不只是一条画上去的线，它代表的是现实中的一个物；它是一个清晰地显示在底色上的形式；它在油画中的存在完全是视觉的；它有选择性地进入一种模仿的布局中；它在油画的魔幻般的深景中的位置是完全可以被确定的；它的外观近似于精确；它被画的目的似乎只是为了拥有一个“外形”。相反，面或许可以被视为图像符号的状态-限度，意思是它构成的是图像符号的灾难或切分：既是“补充性的线”，同时又是在模仿布局中的“不在场的指南”。^① 它不只代表现实中的一个物，即使它是“具象的”，它首先是作为一个绘画行为的非图像性的迹象让人接受的；在这种意义上，它既不是准确的，甚至也不具任何形态；它虽然被画在画上了……但却什么都不是；它是倾斜的符号，如果我们可以这样说的话，是一个被剥夺了存在的符号；它不会引起幻觉，但却

^① 这两个短语都出自路易·马兰（在乌尔比诺的一场研讨会期间）。

会导致对幻觉的表现的破灭，我们可以称其为摧毁幻觉^①。它的感知的存在更隶属于李格尔所命名的 *haptique* 空间的东西——以平面的压碎和似摸非摸（quasi-toucher）为前提条件——而不属于一种纯粹的视觉（optique）存在。平面设定细节的空间坐标：它在画中完全形成正面；这样，维米尔的网状物在画中首先是作为一种过渡出现的，在这种过渡中颜料不再掩饰自己的物质性，于是它就形成面。面力求通过光晕或液化或一种突出的、吞食和感染一切的颜色的影响来毁掉外形。在此，形式是底色，因为它表现的远比它作为颜料和彩色的涌现所自我展现的少。

细节是有用的：它具有一种描写的价值（这是维米尔小姐做花边用的线）或者图像学艺术的价值〔我们可以想象有这样一位艺术史学家，因为《花边女工》的作者曾经在 1665 年读过奥维德的书，所以艺术史学家就试图证明《花边女工》可能是阿拉施奈（Arachné）的化身〕。在两种情况下，逻辑关系是很清楚的：Ut-Ita（这是）。相反，面力求使古文解释学陷入泥潭，因为它提出的一些几乎是，因此也只是一些游移不定的东西、一些借代，因此也就是一些易变之物（假如这个红色的网真的表示的是阿拉施奈的话，它向我们展示的也仅仅是正处于变像中的身体本身）。这种意义上的面对思维来说是个危险，但这却正是颜料向前移动并形成面之时所呈现的危险本身，因为当用于表现的材料向前时，一切被表

① H. 达米施评论过，见《关于云的理论——为了绘画的一种历史》，瑟耶出版社，巴黎，1972 年，第 186 页。

现之物便有被毁坏的危险。解释应该注意到这种危险，以便在其中度量自我，以便指出——仅仅是指出——其对象所构成的“难处理之物”。

我们最终将明白在什么地方方面的对象不同于细节的对象。细节的对象是可见世界中的一个物；即使被提高到一个象征的高度，它归根结底也是以一个现实物为前提条件，它竭力在勾画这一现实物的轮廓和建立它的可读性。反之，作为擅入油画的表现体系中的面的对象可能是颜料的一个真实物，即拉康所说的目光的“真实物”。在画本身中的一种“搏动性的、爆发性的和炫耀性的功能”，与突现、骚动、相遇、创伤和冲动相连的功能。^①因此，我们应该弄清楚，在这个“物”中既包含着喷射的行为，又包含把某东西置于我们之前的行为以及当我们看它时它却正看着我们——注视我们——的行为。在这个重要的和残缺不全的、恒定的和偶然的以及自相矛盾的物中，我们应该领悟一种变像的脆弱的时刻，但这种变像却正教我们何为用形象表现。

^① J. 拉康：《研讨会，第 11 篇——精神分析学的四个基本概念》，第 83 和第 63—109 页。

Georges Didi-Huberman DEVANT L'IMAGE

本书展开了一种被反复提出的批评，直指我们面对图像时的确信感。我们是如何观看的呢？不仅仅使用双眼，也仅仅依靠目光。“voir”意指“看”，它与表示“知”的“savoir”押韵，这使我们想到，原始的目光是不存在的，我们处理图像时需借助词语，经历认知的过程，并伴随不同层次的思考。

这种思考的层次源自何处呢？这是个针对艺术史学科的问题。依据学科目前的发展状况——其精巧的工具、惊人的学识、对科学的追求以及在艺术市场中的角色，艺术领域专业人士和图像专家似乎有理由常常带着满口确信的语气。然而，当一门学问针对的是以图像为名的普洛透斯（波塞冬之子，能知未来，变幻无常）之时，它会是怎样一种学问呢？此问题迫使我们重新去认识“自发哲学”或者一些推论模式，当我们面对一幅画作或雕像，并试图从中得出甚至提炼出某种认识的时候，就会涉及这些模式。

在观看与理解之间，常常掺入了一些神奇的词语以及虚幻认识的春药，它们消解了问题，给人以看似理解的印象。瓦萨里——第一位艺术史学家就曾在十六世纪创造了一些此类的著名词语，这些神奇的词语仍然散落在我们的词汇之中。二十世纪时，艺术史“改革家”帕诺夫斯基借助了大量哲学工具，采用对认识的康德式批评，在某种意义上对这些词汇进行了批评，但他又以人文主义与依旧是古典的表现概念之名，在另外一种意义上使它们得到了复兴。

我们从弗洛伊德的思想中找到对图像所特有的认识进行全新批评的方式。“看”这一动作在字面上是打开的，意味着在表现与展现，象征与症候，决定论与复因决定论之间撕扯，接着展开。最后，在可见物的传统概念和视觉资料（visuel）的全新概念之间再撕扯、展开。看与知的稳定方程式，无论是形而上学的还是实证主义的，从此将让位给某种东西，譬如测不准原则，譬如目光对非知（non-savoir）的约束。某种使我们直面图像的东西，它使我们如面对被遮蔽的事物一样直面图像：一个十足不稳定的处境。但我们却应该思考这个处境，无论如何都要确定它在认识规划，也就是艺术史规划中的位置。



ISBN 978-7-5356-7239-1



9 787535 672391 > 定价：45.00 元