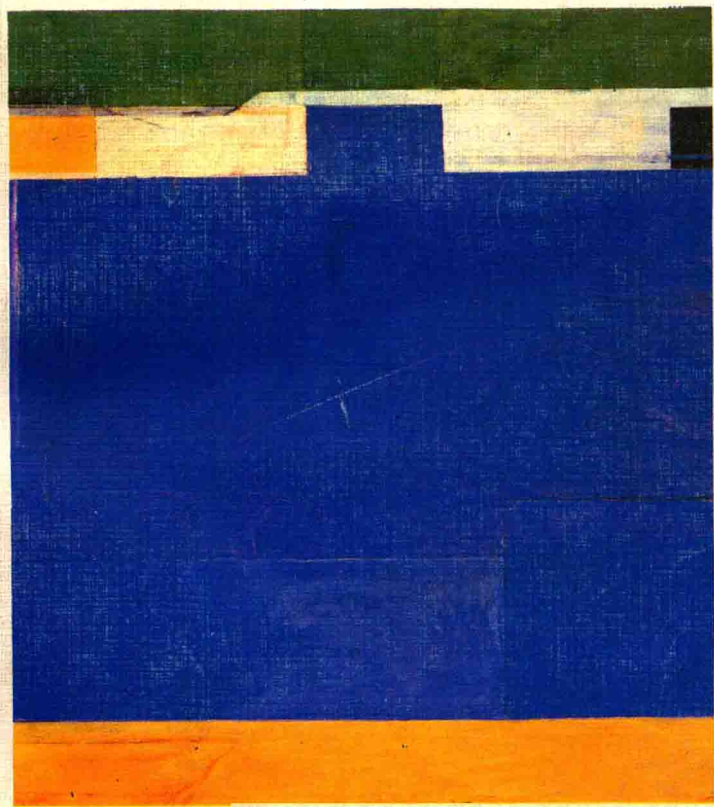
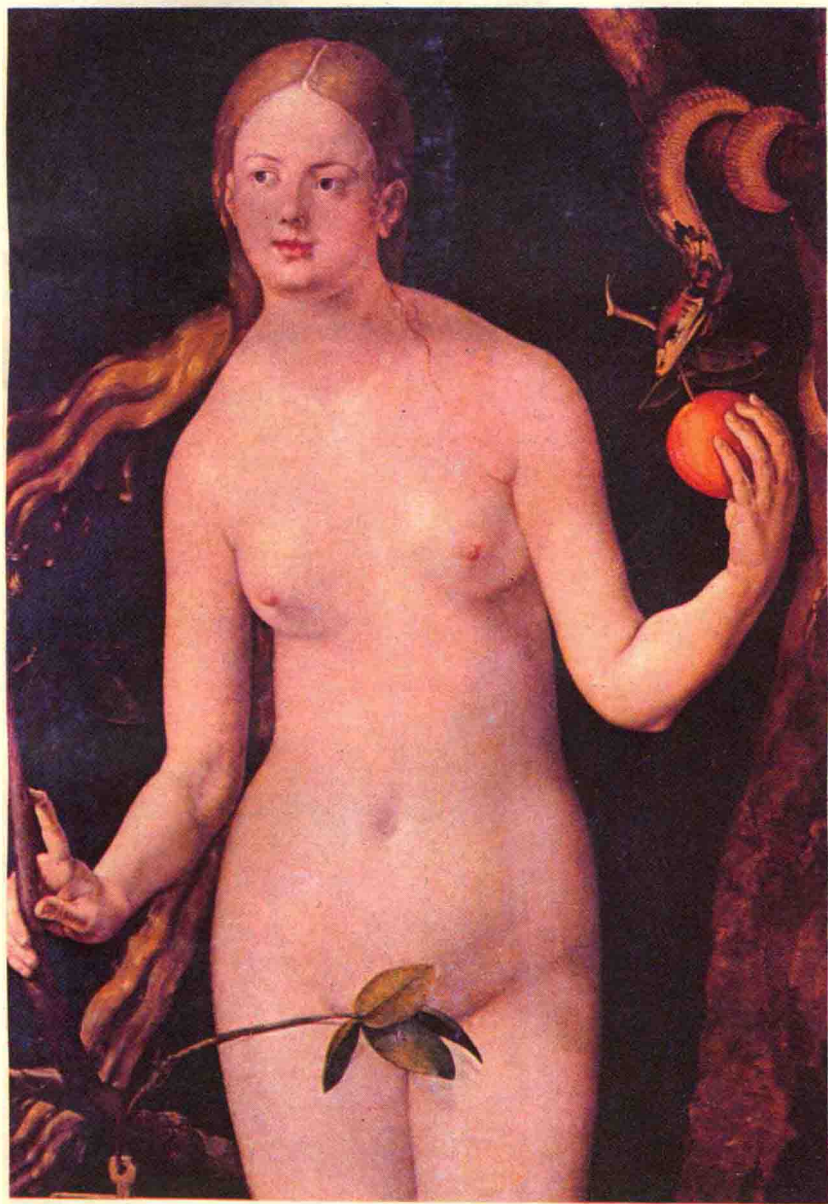


美术译丛

TRANSLATIONS OF WORK ON ART, NO. 4, 1989



〔德〕丢勒 亚当与夏娃



〔德〕丢勒 自画像



[德] 丢勒 圣母子



〔尼德兰〕博施 愚人船►

〔德〕丢勒 一万基督教徒的殉教







〔尼德兰〕博施 向天界飞升〔左〕

〔尼德兰〕博施 干草车（中央画面）



「尼德兰」博施 背负十字架的基督



主 编 范景中
编 辑 严善铮
周小英
特约编辑 杨思梁
助理编辑 顾震岩

目 录

- 艺术批评家——“感觉事实”对“历史事实” [英]贝尔 陈亦尚译[2]
视觉符号的译释 [英]维特科夫尔 姚晶静译[18]
中世纪图画中的宏观世界与微观世界 [英]扎克斯尔 李本正译[29]
早期佛兰德斯艺术中的现实与象征 [美]潘诺夫斯基 李本正译[41]
潘诺夫斯基与卡西尔 [美]霍利 沈永水 张琛刚译[60]
欧文·潘诺夫斯基传略 [美]赫克舍 徐一维 彭力群译[90]
《图像志和图像学》前言 [德]克梅林 陈钢林译[111]
[书评]评《符号、语言与行为》评《皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡》[116]
丢勒的几幅作品说明 [日]千足伸行 莫小也译[132]
博施的几幅作品说明 [日]土方定一 莫小也译[134]
封面：海洋公园 [美]迪本科恩

封面设计：周小英

《美术译丛》[总第39期]
浙江美术学院出版社出版发行
浙江新华印刷厂印刷
1989年11月30日出版
刊号：CN33-1067
浙江省期刊登记证第006号
定价：2.40元

艺术批评家——“感觉事实”对“历史事实”

[英] 昆廷·贝尔 陈亦尚译

我首先援引英国十九世纪哲学家和批评家莱斯利·斯蒂芬[Leslie Stephen]的一段话。这话描述了他在剑桥当学生时读拉斯金的《现代画家》时的感受“对那些黑暗时期的艺术漠不关心的人（我就是其中的一个）突然给迷住了，他们惊讶地发现，他们几乎背下了一本论画的书。他们没有预料到，他们对艺术问题悠然自得的漠不关心，有一天竟会成为可怜的和几乎是犯罪的，而不是正常的和可敬的。”

斯蒂芬是在世纪交替时写下这段话的，他发出了一种半严肃的心灵的呼喊[Cri de coeur]，因为在那个时候艺术文献已经多得可怕，多得令人难以忍受，他认为人们有理由这样想。然而这仅仅是个开始。我们的时代以一种令人惊愕的方式把图像变得无处不在。视觉艺术的材料，或者说视觉艺术的传播，获得了极为惊人的维度。富人的咖啡桌在光华绚丽的复制品的重压下呻吟着，平常人也已经厌恶了同样俗丽、甚至更令人误解的纸皮书和星期天副刊，更不要说电影和电视里的文化供应品。如果“对艺术问题的悠然自得的漠不关心”在本世纪初是“可怜的和几乎犯罪的”，在今天，它则几乎是不可能的。

但是，尽管艺术文献，用出版家的话来说，正在剧增，它在一个方面却受到损失。在过去的二百年间，通常总会有一些重要的人物在充当现实舞台的监督员和辩护师，充当狄德罗、波德莱尔、拉斯金或罗杰·弗赖。而现在活着的作者中有谁能充当这一重要角色呢？哪个名字会跳到我们心里来呢？我认为没有哪个名字实际上会跳入我们的心里。我们最后一位有重大影响的批评家是赫伯特·里德爵士[Sir Herbert Read]，自从他死后，不管现代艺术可能拥有什么或不拥有什么，它已经没有预言者了。这并不是说美学预言者一定是令人满意的，也不是说现在工作中的人完全缺乏具有非常的自觉性和极富感觉力的批评家。但是我相信活着

的艺术没有了权威的评论者，不管这事是好事还是坏事，我相信这种缺乏可以和艺术批评家作用的某种减低相联系。这是艺术文献的一种衰败。我对这种倾向感到遗憾，我想试图讨论它出现的原因。我相信它产生于人们对批评家固有作用的误解，这种目的的混淆正是我的讨论主题。然而我首先想要看一看使艺术批评家的工作在今天变得特别困难的两个重要环境。

首先得承认现代艺术的特征使人们很难进行批评性的讨论。在过去的六十年间，自从引进了完全抽象的绘画，视觉艺术已经变得越来越和文学描述疏远了（我们确实可以把这一过程的开端追溯到一个早得多的日期）。结果艺术变得越来越无法描述了。熟悉的主题和可以理解的意思不再使画家和雕刻家感兴趣。批评家发现他被要求去评价一块框起来的洁白墙纸或一只塑料肥皂盒，它们看上去和同一工厂的其它产品一个样，只不过由于高贵之手的触摸而变得神圣化了，艺术家还得去评论用电触死活金鱼的仪式性动作。这个任务不容易，它常常导致一些听起来重要的但几乎完全没有意义的冗词废话的产生，如下面的一段话：

“从稍远点的距离看，这效果是奇特感人的，人们突然意识到这位艺术家对此时此地的人类生态问题的全面关注。他所使用的手法的十足节简，使他的观众变得不是更少，而是更多地富有田园般的感人性（同时也变得深刻而细腻地富有讽刺性）。在我们知道的这个时空连续体内的生存，立刻就变得神秘而富有悲剧性——就象米开朗基罗那些没有完成的雕刻品——这里的时空逻辑被一种有意识的删除而故意地破坏了。这是一种发现超凡的中断的方法，在我们这个世纪的范围内工作的艺术家，假如想获得存在和非存在之间适度的辩证，他就必须面对这种方法”，……

我不会宣称这是对现代艺术批评风格的绝妙的讽刺性模仿，然而它却足以让观众误解，特别是让学生听众或类似的人误解，因为我发现学生听众特别愿意把这些话当成对几乎任何一种概念性作品，泥土艺术品、滴彩画或抽象表现主义的·正确批评性或评论而予以接受。并不是说观众们是傻瓜，而是他们学会了从批评家那儿期待这种废话，也不是说这些废话，从它们那方面来说，特别的乏味。这仅仅是因为艺术家把它们放到了这样的一个位置，在这个位置上，几乎必定会出现这些文字灾难。

一个更重要的困难是图像的传播在很大程度上改变了批评家的功能。在某种程度上，批评家已经由摄影家取代了。曾经有一段时期，批评家工作的一个重要

部分是通过文字媒介向公众展示他们无法实际看到的东西。没有插图帮助的艺术批评是一种非常特殊的和吃力的文字练习，作者得描述出他想讨论的图像。在这样的条件下，艺术批评家和文学批评家相比，处于巨大的不利地位，因为他永远也无法用任何可供检验的证据来支持他的论证。然而这种短处也是一个长处。如果批评家有拉斯金那样的描述能力，他就可以创造出和一幅画相对等的散文。正是这种必要性使得《现代画家》成为如此为人们诵记的文学作品。当然，这同时也是批评家的无能为力，它导致批评家自觉或不自觉地歪曲事实，以适合他们自己的目的。这使他们能控制读者，而他们的后继者则无法做到这一点。

随着高超的复制方法的出现，批评家的功能逐渐改变了。他开始意识到，图像可以取代他的描述，不管他能不能运用照片，这个事实都存在。一位为日报或周报工作的记者不太提供插图或根本就不提供插图，这是一个特别令人悲哀的情景（这至少是我在为一家报纸工作时的感受），因为他逐渐会觉得他处于一种不利状态。他羡慕拥有两架幻灯机的大学讲师、能够使用电影或录像带的演说者，或者装备了所有现代书刊出版手段的作家。

然而所有这些丰富的插图虽然为以上那些人提供了便利，但同时也妨碍了他们。他们不再需要用文字描述那些即使在蹩脚的插图中也显而易见的东西，他们倾向于成为评论者和理论家。作为这两种人，他们也许可以提供许多东西，但是他们的文字有时不象艺术作品本身那么有趣，特别是面对一幅需要自己为自己说话的艺术品，也就是说一幅似乎得依靠纯形式关系的作品。当我们拿到一幅图像，我们也许能自己完成批评家的任务。通常的情形是，我们觉得钦佩的地方，批评家也无力加上太多的东西，我们觉得讨厌的东西，他更无能说服我们喜欢。公众对那些能为我们提供作品本身不能提供的信息的作者更感兴趣。一旦我们对某一幅图画感兴趣，我们急着要知道的不是我们为什么要对它感兴趣，而是它是谁画的，什么时候画的以及它如何与艺术史甚至整个的历史相联系。

我已经说过——我希望这话不是不公平的——看来在现代艺术的批评家中没有杰出人物，但是艺术史学家中却有许多杰出人物，在这个领域有许名字可以跳到我的心里，所以我也不必要列举这些名字。图片容易得到，这使我们所有的人都可能成为艺术批评家。但这一事实并不能够为我们提供艺术史学家能够提供的那种信息，而只是激发了我们对这种信息的渴望。

难道我是在批评家和史学家之间进行不正确的区分吗？难道批评家有时候不

是也可以闯入历史，而史学家又责无旁贷地要发挥批评家的某些功能吗？确实是这样。然而有一种区分（如果我们忘记它的话）会导致我们创造出糟糕的历史和糊涂的批评。我想我能够用一个比较著名的例子最好地说明我的意思。

提香的《圣爱和俗爱》（藏 Borghese 画廊）是一幅长方形的画，长度约等于高度的三倍。提香用一系列非常显著的平面给画面强加了一种特征。在前景上，两个女人坐在大理石水槽的两头，其中的一个衣着华贵，在她的背后是黑暗的、风暴将临的景色和一片树林。另一位女人几乎是裸体的，在她的背后我们看到海湾里平静的流水、牧场、教堂的塔尖和赶着一群羊的牧羊人，裸体女人左手握着一盏手提灯，灯火冲着布满乌云但却平静的天空燃烧，她朝着衣的女子倾斜着，而着衣女子虽然转过脸看着画外，但也微微地朝着她的伙伴倾斜。在她们中间，一位小天使把一只手伸进水槽的水中，槽上面刻着人和马的形象。

史学家们告诉我们这些人物代表两种爱，着衣的女子象征着这个世界的维纳斯，而不穿衣服的裸体女子则代表一种更富有精神特征的激情，后面的风景回应了她们的特征，一边是世俗的力量，另一边则是精神的安祥，它们是不同的，然而却处于和谐之中，它们之间的小天使可能暗指真理之水，而那个水槽（这是一口石棺）则使我们想起了死亡。

这种信息（我希望我报告的还算准确）在我看来确实是有帮助，它加强和丰富了对提香这幅画的理解，它给这幅作品提供了历史的反响。如果我们仅仅停留在这幅画令人羡慕的几何形状上，或者仅仅羡慕提香那种用这么少的内在素描来暗示厚度和运动的绝妙方法，我们就得不到那种信息。但是，尽管学者们可以提供的信息可能甚至一定会有助于我们更深刻地欣赏一件艺术品，但它却不能被认为是必不可少的。批评家必不可少的特质是传达情感和观点的能力和灵敏性。没有这种能力批评家就一事无成。正是这种不需要外在证据来进行写作的能力，使得艺术批评家能够闯入一个比任何其他批评家所享受的领域更广阔，更多样、更容易接近、更容易理解的领域。因为艺术批评家不象文学批评家一样，他不会被狭窄的领域和语言的致命性所阻碍。他不需要翻译家来解释乌塔马若 [Utamaro] 或玛雅雕刻家的美女。人类学家在不断地向越来越遥远的古代深入时，一定会失去音乐家和诗人的所有踪迹，而艺术批评的材料却生动而又令人兴奋的大量存在于阿尔塔米拉 [Altamira] 和拉斯科斯 [Lascaux] 洞穴中。

这并不是一切。我想说我们的视觉艺术知识可以有一种亲密性，而在文学领

域里，这是不太可能的，尽管我说这话时不那么自信。我们有时很幸运地拥有一篇文学作品的几个版本和手稿，但是我们肯定很少能够看到作者心里的实际操作过程。为了说明我的意思，我可以举个特殊的例子，在这里我们确实拥有这种优先性。确实有几个记录向我们显示亨利·詹姆斯如何向他的秘书口述，或者说精心而又感人地对着他的秘书出声地思考，把一个句子建立起来，直到最后，他用一种文学的叫喊卸下了他的思想的重担。但这是一件文学中的奇事，而拉斐尔或莱奥纳尔多的一张素描、克劳德或伦勃朗的风景画的简要说明、在蜡、粘土或纸上进行的任何一种图画思维或雕刻思维却是随处可见的。所以我们觉得，我们对伦勃朗比对莎士比亚更了解，因为我们有伦勃朗在闲暇之时的半无意识思维的记录。并不是说单凭这些记录就能清楚地看出一位艺术家的心里正在想什么。还有一种更高程度的亲密性，这是不容易用文字描述的，但我认为这是任何一位摆弄过铅笔或者雕刀的人都非常熟悉的，它基于一种经验的共性之上，这种同行者的共同感觉使我们知道，或者至少使我们想象我们知道，当一位很久以前去世的中国画家在画竹子的外形时，他是怎么感觉的——也就是说在他的手指上有什么感觉，蘸满墨汁的笔如何顺应笔杆上的压力，笔尖如何接触宣纸，墨汁如何扩散，形成竹叶并且最后画完早已在心里构思好了的繁茂茎杆。史学家非常恰当地指出了区分不同时期和不同文化的那些巨大差别。这些差别确实存在，我们确实没有权力去想象其它时期的艺术家和我们有同样的问题，对图像有同样的看法。我们所理解的艺术概念这个术语也许他们根本不知道。但同样真实的是，许多制作艺术品的过程至今仍然固定不变，可以一代一代地传下去，就象吃、喝和受苦这些生理过程一样。

对批评家来说，合法的工作舞台比最博学的艺术史学家的舞台还要宽广得多，而且二者的工作具有根本不同的特征。让我们再回到提香的《圣爱与俗爱》。我得请你们想象我已经用天使的语言、用拉斯金的诗人的热情、用罗杰·弗赖甜美元人的说理性讲完了这幅画，并且对它的形式和内容极尽了赞美之词。然后想像一下当我这篇口若悬河的华丽颂词最后总算快接近天堂的尾声时，你们中的一个人发话了“问题是这幅画使我觉得恶心。”

这句话没有给人留下多少施展辩才的余地，因为它是一种正确的批评。我这位假想中的插话者几乎是在说“我看不出这幅画的美，因为我是天生的盲人。”实际上我想我们大多数人会承认，有些作品被德高望重的批评家高度赞扬，而我们

对这些作品却熟视无睹，尽管有世界上最良好的愿望和最具有说明力的倡导者来帮助我们，我们也无法克服我们的无能，趣味确实会改变，而且批评家能帮助改变趣味，但是在有些点上我们无知的程度确实是难以想象的。

现在让我们来想一想史学家。他将如何对付这种批评呢？他显然应该不理睬它吗？这不是他要关心的。因为对史学家来说重要的是事实而不是感情。提香的这幅画是他需要对付的一个事实，而我们对这事实的感觉只有碰巧改变了历史的进程才会变得重要。提香是后代许多艺术家钦慕的，这对史学家来说是个重要事实，而他们应不应该钦慕他则是不重要的。

看来这个事实太明显，几乎用不着说，但是请注意一下这种非常常识性的观点如何被忽略了，假设一位非常不同的敌视者会说“我仰慕提香，但我对这幅画有疑问，实际上我相信这幅画不是提香画的。”那我们马上就有必要去面对这种不同的意见，因为假如我们接受它，那么我们认为提香是一种历史现象的整个概念就得改变。仍然正确的是，这样一种感情比那种确立了作品的真实性的史料证据对史学家来说更不重要，同样真实的是，通过检验艺术家的风格习惯而对一件艺术品作出的辨认，并不会比手迹专家作出的归属判断更具有审美性。但是在有些情况下艺术品的特质必须得考虑，批评家的审美评价在某些情况下也得被考虑，尽管这些评价永远应该被学者特别慎重的对待。在这个程度上，艺术史必需并且必然地要依靠价值判断。

还应该承认的是，当史学家面对艺术作品时，他们也可能产生某种感情，他们很可能在鲜花开得最美的研究领域里工作，而且当他们在写一篇关于帕蒂科拉里的阿米科·迪·内苏诺[Amico di Nessuno in Particolare]或弗朗斯·凡·斯普尔韦格[Frans Van Spoorweg]的专题论文时，他们不仅强调历史的重要意义，而且强调他们独特的发现天才。没有人会认为一篇关于拉斐尔的论文会由于包括了一篇关于《雅典学院》的吟诵史诗而变得更糟糕。

这些都是非常正确和恰当的。但是，假如我们允许我们的价值判断把我们引向对历史的虚构，也就是说当史学家让个人的偏爱来决定哪些事实应该记录，哪些不应该记录，这就是不正确和不恰当的。然而这正是所发生的事情。

下面举个例子说明我的意思，这个例子来自艺术史研究的堡垒，而且是来自堡垒的守护神，我完全意识到我这样做的鲁莽无礼。我是说这个例子出自《伯林顿》杂志的编者专栏，我将要援引的这一期是1973年2月号，主要刊载的是论

前拉斐尔派的文章。编辑似乎觉得他这样做有必要向读者做某种道歉，他做了这样的道歉”……这种对前拉斐尔派的执迷……如果用最高的和最坚定正统的标准来衡量，确实令人迷惑不解。如果有足够的版面登一期波蒂切利的分类目录，为什么要为前拉斐尔派的画家费神呢？这些人常常最多只提供了波蒂切利高尚特质的苍白和装饰性的反映，这个问题从理智上说是正确的，但从感情上说的不正确的。和维多利亚时期的人不同，我们即使在理论上也不觉得我们有责任献身于最高标准和最神圣的东西，不管我们什么时候见到这些东西。”

我认为人们不需要深刻的思索就能看出，当这位专题作家说，他提出的问题从理智上说正确，从感情上说不正确时，他说的与事实正好相反。很清楚至少他认为这是感情上正确的，可是他在理智上是如此不正确，以至于人们要问他是否严肃地思考过艺术史，显然他严肃思考过，这是一个疏忽，一个失误，一个智者的一时大意，然而这一期《伯林顿》杂志确实是专讲前拉斐尔派的。就其本身而言，这一小小的越轨并没什么关系。但是它本身并不能站住脚，它卓有成效地对一种美术史表现了一种理智的尊敬，赋予它权威性，并对它表示赞许，而这种艺术史根本不值得这样去保护。我希望证明，有一种装扮成历史的半神话被厚颜无耻地向中学生和更高级的学生传授，正如每一个应考者吃了苦头之后知道的那样，这种东西又以一种几乎纯粹错误信息的形式被扔了回去。这里正是把这种东西描述成了理智上正确的东西，我们被告知，就是这种东西遵循了坚定正统的标准。我的感觉就象一位虔诚的天主教徒在听到教皇满口异端邪说时的感觉一样。作为《伯林顿》杂志的虔诚信仰者，我完全意识到用艺术史做根据来攻击这份杂志简直是疯了，但我却疯到了敢于攻击它的地步。

让我们先谈谈与波蒂切利有关的坚定正统的标准。他的“崇高特质”在他生前得到承认了吗？我想得到了，但我怀疑它们在他 1510 年去世时是否仍然受到高度评价。瓦萨里在半个世纪之后写到“桑德罗·波蒂切利值得称道，因为他的画和素描比通常水平要高得多”，这就是说他足够好，但还远够不上崇高，在这之后，似乎没有人太多地提到他。卡雷尔·凡·曼德尔[Karel van Mander]简单地提到了他，约一百年之后，得·皮尔[De piles]在《画家生活简介》[Abregé de la Vie des Peintres]中，为他留了短短的一小段，但没做评论。在 18 世纪，公众仍然对他持冷漠的态度。直到 19 世纪，他才被重新发现，但 19 世纪并不是急着去发现他，对他热情的最初迹象是在安娜·布劳内尔·詹姆森[Anna Brownell