

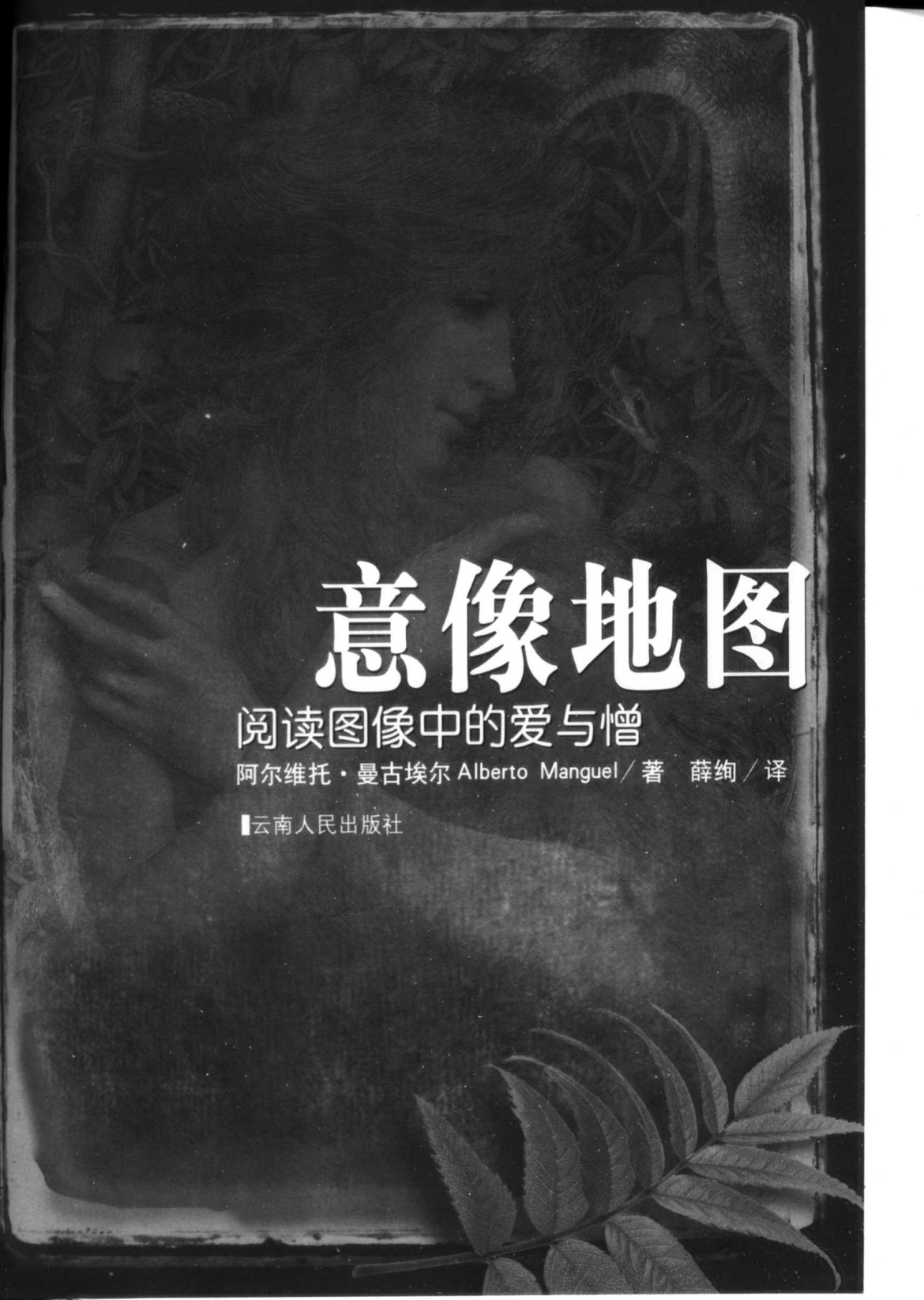


意象地图

阅读图像中的爱与憎

阿尔维托·曼古埃尔 Alberto Manguel / 著 薛绚 / 译

“毕竟，每幅画都是一篇爱恨史，如果你从适当的角度看。”作者曼古埃尔选了一些不寻常的影像——有摄影、绘画、建筑、雕刻，并探究每一件如何试图说出一个故事，而这故事是我们这些观看者必须解读且创造的。他剖析琼·米契尔的二十世纪世界对生命之爱，翻出毕加索残酷对待情妇的复杂心态，细究十五世纪罗贝·康班画作中的谜语，近十六世纪意大利人眼中的怪物“长毛的女孩”的生活，剥开蒂娜·莫多蒂不矫的热情与玛丽安娜·嘉特纳的激情梦幻，检视建筑师彼得·艾森曼矛盾而失衡的力量，这一切都在教我们欣赏并理解我们生活在其中的这片视觉景观。运用一套独特的语言来读懂影像的意思，可以在翻阅有图画的书本或漫步画廊的时候不再处于被动。本书不是美术史讨论，也不谈艺术理论，却能影响我们“阅读”视觉世界的态度，帮我们敞开眼与心来看其中无比的丰富。



意象地图

阅读图像中的爱与憎

阿尔维托·曼古埃尔 Alberto Manguel / 著 薛绚 / 译

■云南人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

意象地图/ (加拿大) 阿尔维托·曼古埃尔著; 薛绚译. —昆明: 云南人民出版社, 2004. 4

书名原文: Reading Pictures: A History of Love and Hate

ISBN 7-222-04058-7

I. ①意... II. ①曼... ②薛... III. ①艺术评论—世界—20世纪 IV. J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 032126 号

著作权合同登记号: 图字 23-2004-022 号

策 划: 瞿洪斌

责任编辑: 段 雁

封面设计: 袁亚雄

责任印制: 洪中丽

书 名	意象地图
作 者	(加拿大)阿尔维托·曼古埃尔著 薛绚译
出 版	云南人民出版社
经 销	上海滇版图书有限公司
社 址	昆明市环城西路 609 号
邮 编	650034
网 址	ynrm.peoplespace.net
E-mail	rmszbs@public.km.yn.cn
开 本	890 × 1240 1/32
印 张	11.5
字 数	280 千
版 次	2004 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
印 刷	上海长阳印刷厂
书 号	ISBN 7-222-04058-7
定 价	24.00 元

尊敬的读者: 若本书存在印装质量问题, 请与上海滇版图书有限公司联系调换。

联系电话: (021) 64666373 64454620

目 录

- | | | |
|-----|-----|-----------------|
| 1 | 序 | |
| 5 | 第一章 | 平常的看画人——影像说故事 |
| 25 | 第二章 | 琼·米契尔——影像无语 |
| 49 | 第三章 | 罗贝·康班——影像设谜 |
| 81 | 第四章 | 蒂娜·莫多蒂——影像作证 |
| 107 | 第五章 | 拉芬妮亚·芳塔娜——影像是了解 |
| 149 | 第六章 | 玛丽安娜·嘉特纳——影像是梦魇 |
| 189 | 第七章 | 菲洛泽诺斯——影像是内省 |

- 223 **第八章** 帕布罗·毕加索——影像是暴行
- 247 **第九章** 阿莱扎丁诺——影像是颠覆
- 279 **第十章** 克劳德·尼克拉·雷杜——影像是哲学
- 305 **第十一章** 彼得·艾森曼——影像为记忆
- 329 **第十二章** 卡拉瓦乔——影像是剧场
- 359 **结语**

序

知识的世界有一条西北航道可以到达。

——史登，《崔斯特兰·善第》（*Tristram Shandy*）

我是个好奇过度又漫无章法的旅行者。我喜欢偶然中发现一个地方，说不定是因为这地方呈现了什么影像：景观和建筑物，明信片 and 纪念古迹，博物院和美术馆，都是收藏一地的肖像记忆。我爱阅读字句，也一样爱阅读图画，并且喜欢从各类艺术品之中读出直接或隐藏在内的故事——同时却不必诉诸晦涩的、外行人不懂的词汇。这本书之所以写成，是为了要帮像我这样的普通看画人找回阅读这些影像及故事的责任与权利。

我对于更渊博文化的无知限制了我提供的西方美术范例，我选用的影像——画的、摄影的、雕刻的、建筑的——是我觉得特别难以忘怀或含有暗示意义的。我之所以没有选中其他别的，是因为偶然的机遇、我个人受到的吸引，以为有故事可发掘的心理，驱使我选了这些来完成这本书。我并没有打算要设计或发现一套有系统的解读画面的方法（例如艺术史家巴克山铎¹或冈布瑞区²的高论）。我唯一的理由是，我并未跟从任何艺术理论的导引，只不过是受了好奇心的影响。

我这欠牢靠的读画能力，因为许多馆院机构肯好心为一个门外汉敞开大门而得到试练机会。其中我必须感谢安大略美术馆的谷瑞洛（Lynn Kurylo）；艾伯塔省卡加利市的格伦波博物馆（Glenbow Museum）的查普曼（Sherry-Anne Chapman）；艾伯塔省班夫艺术中心（Banff Centre for the Arts）的菲利普斯（Carol Phillips）；巴黎的美国图书馆（American Library）的雷德（Kay Rader）；巴黎的加拿大文化中心（Canadian Cultural Centre）的苏雪（Simone Suchet）；伦敦国家画廊（National Gallery）的佩平（Anthea Peppin）、麦奇（Rebecca Mckie）、阿德勒（Kathy Adler）和坎伯（Lorne Campbell）；加州奥克兰的米尔斯学院（Mills College）的罗士教授（Moir Roth）。墨尔本《美术月刊》（*Art Monthly*）的提姆斯（Peter Timms）接受了本书第十二章的初稿；多伦多《详谈》（*Descant*）的穆哈伦（Karen Mulhallen）刊出了本书第六、八章早先的稿本；多年前，穆恩（Barbara Moon）在多伦多《星期六夜》（*Saturday Night*）上发表了初访阿克埃瑟南（Arc-et-Senans）的记述；感谢以上三位主编对我的信心。与本书第十一章略略不同的一篇文章曾在柏林的杂志《思维与形式》（*Sinn und Form*）、斯德哥尔摩的《瑞典日报》（*Svenska Dagbladet*）、荷兰提耳堡大学的《连系》（*Nexus*）上刊出，谨向四位主编致谢（Joachim Meinert, Anders Björsson, Rob Riemen, Kirston Walgreen）。卡加利大学的马金—弗莱乃根计划（Markin-Flanagan Programme）提供我一年的财务支援，不胜感激。

多位朋友和同事看了我的原稿并提出中肯建议，可惜我

未能一一采纳。为我吃苦不少的出版者，也是我的好友，丹尼丝（Louise Dennys）凡是该问的问题都问到了，并且在我每次飘得离读者太远的时候耐心地引我回头。我的四位编辑（Courtney Hodell, Liz Calder, Marie-Catherine Vacher, Lise Bergevin）提供了许多高明的意见；赖德（Alison Reid）以袖珍画家一丝不苟的利眼对稿编辑；史卫特（John Sweet）的校对敏锐而详细；曾为我前一本书《阅读地图》作过分析的弗蒂耶（Simone Vauthier）这一回又被说服再帮一次无懈可击的忙；莫里兹·史瓦茨（Lilia Moritz Schwarcz）帮我解释清楚巴西巴洛克的疑团；毕安卡尼教授（Stefania Biancani）好心阅读了我论芳塔娜的一章；海恩（Dieter Hein）为我找来有关犹太人大屠杀纪念堂争论的丰富资讯；两位潘考夫（Gottwalt & Lucie Pankow）提供了好客的招待与深入的参考书目；加拿大诺普夫（Knopf）出版公司的莫里纳（Deirdre Molina）是追踪文图版权的最大功臣；郝吉森（Paul Hodgson）与罗珀逊（Gordon Robertson）以优雅创意完成本书从头至尾的设计，我对每一位都衷心致谢。同时照例要向威士伍（Bruce Westwood）及多伦多威士伍创意美术家（Westwood Creative Artists）团队、伦敦的A.P.Watt的强斯（Derek Johns）、巴黎的拉博特尔（Michelle Lapautre）道谢。

开始写这本书时，原本要写我们的情绪以及情绪对于我们阅读艺术品的影响（或艺术品对其的影响）。结果似乎离我设想的目标很远，很远。不过，劳伦斯·史登（Laurence Sterne, 1713~1768）说得对：“我觉得其中是有天数的——我难得走到我本来预定要去的地方。”做为一个写者（也是

一个读者), 我相信这一定从来都是我的箴言。

注释:

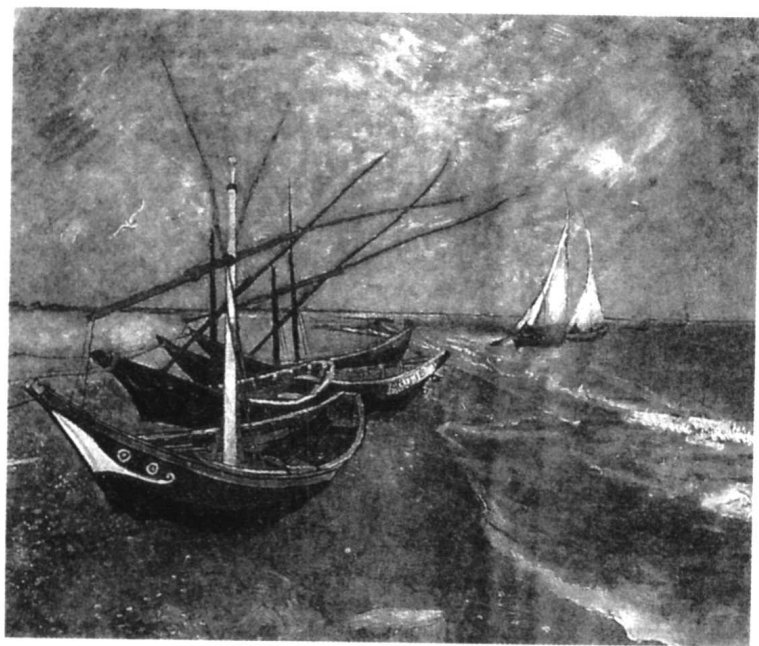
①Michael Baxandall 著《意图的模式: 论画面的历史性说明》(*Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*; New Haven & London: Yale University Press, 1985)。

②E.H.Gombrich (1909~2001) 著《美术与假象: 图像表述心理学之研究》(*Art and Illusion: Studies in the Psychology of Pictorial Representation*; Ithaca, New York: Cornell University Press, 1960); 《秩序观念: 装饰美术心理学之研究》(*The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*; Cornell University Press, 1979); 《影像与眼睛: 图像表述心理学之再研究》(*The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*; Ithaca, New York: Cornell University press, 1982)。

第一章

平常的看画人 ——影像说故事

The Common Viewer: The Image as Story



凡·高“圣玛利海滩上的捕鱼船”

第一章

平常的看画人：影像说故事

每则好故事自然都是一幅画面也是一个想法，
两者越能融合，问题解决得越好。

——亨利·詹姆斯（Henry James, 1843~1916），
《莫泊桑》（Guy de Maupassant）

在我最初有记忆的画面之中，有意识地感觉到那是人的手画在画布上的，是凡·高（Vincent van Gogh, 1853~1890）画的“圣玛利海滩上的捕渔船”。当时我是九岁或十岁，有一位阿姨是画家，她带我到她的画室看她作画的地方。那正是布宜诺斯艾利斯的夏季，又热又湿。小画室里却很凉爽，有一股松脂和油彩的香味；放在一旁的画布版一个依着一个，在我看来就像梦境里变了样的画，而做梦的人只模糊知道书是什么，把书想象成巨大的、有僵硬单页的东西。阿姨贴在墙上的一张张素描和剪下来的图片暗示这是个私下思考的地方，凌乱而自在。一座矮书架里摆着大本的彩色画册，大多是瑞士的史基拉（Skira）公司出版的，在阿姨心目中，这个名号就代表卓越。她抽出一本凡·高，让我在凳子上坐好，把画册放在我腿上，便搁下我不管了。

我自己的书大都是有插图的，插图将故事内容重述一遍或作说明。我觉得有些插图比别的好：我那时候觉得我的德

文版的《格林童话》的水彩插图比英文版里的复杂线条插图好看。大概是因为水彩比较符合我想象中的故事人物或地点，或是更能填满我按文字描述构成的景象，能把文字所说的加强或修正。福楼拜（Gustave Flaubert, 1821~1880）坚决反对以图片搭配文字的主张。他有生之年，一直不肯在作品中纳入任何插图，因为他觉得，画出来的影像会把共通的变成独一的。“只要我活着谁也别想给我插图，”他写道，“因为最美的文学描写会被最低劣的图画吞没。一个物一旦被画笔定了模样，就丧失了普遍性，不再像许多有普遍性的事物那样触动读者，说‘我见过这个’，或是‘这一定是某某人’。用笔画出来的女子看来像个女子，仅此而已。这意念画出来之后便告终了，完结了，所有的文字都没用了。但文字写出来的女子在人们脑际勾起的是一千个不同的女子。因此，这既是个美学的问题，我郑重拒绝任何类型的插图。”^[1]我从来不赞成这么固执的分隔。

不过，那天下午阿姨给我看的不是文字的插图。画册里有文字：画家生平，凡·高写给弟弟的信的摘录（这些我到很后来才读了），各幅画的标题以及作画的日期与地点。但那些画面绝对是独自存在的，以挑衅的态度引诱我来一读。而我唯一的回应就是盯着它看：看那铜色的海滩，看那红的船，那蓝的桅。我看得又久又用心。从此再也忘不掉那些影像。

凡·高多彩色的海滩经常在我童年的想象中浮现，著名的散文家培根（Francis Bacon, 1561~1626）曾说，古代人认为我们眼见世界中的一切都是在出生时就已经装在记忆里的了。他说：“所以，正如柏拉图能想象，一切知识只是回

忆；所罗门也能断事，一切新颖只缘于遗忘。”²果真如此的话，我们周遭的许多不同的影像多少都是我们自身的反映，因为他们早已是我们固有的一部分：我们创造的、框架的影像；我们实际用手组成的影像，不请自来在我们意念中成形的影像；脸、树、房屋、云、风景、器具、水、火的影像，以及这些影像再被画、雕刻、表演、拍照、印刷、摄成影片的影像，无一不是。不论我们是否在围绕我们的影像中发现曾经属于我们的某种美的记忆（如柏拉图所说），无论这些影像是否要求我们借语言的各种可能性提出全新的解释（如所罗门王直观的表现），我们本质上都是影像、画面造的产物。

故事激活我们的思想，画面亦然。亚里士多德（Aristotle, 384~322 B.C.）认为每个思想过程都需要有画面。“对于会思想的灵魂而言，影像取代了直接的知觉；当灵魂确认或否定这些影像是好或不好，就会予以规避或追随。所以，灵魂的思维绝不可能没有一幅心灵图像。”³如果是盲人，当然得由其他的感官知觉——以声音与触感为主——来提供这种心灵画面。但是对于有视觉的人而言，生命的故事都在一幅展开的画面卷轴里，画面是视觉捕捉的，并且被其他感官强化调整，其中的含意（或臆测的含意）不断改变，从而建构起一套从画面转换成文字，从文字转换成画面的语言。我们便借这套语言来掌握、理解自己的生命存在。构成我们的世界的那些画面都是象征、符号、讯息、寓言。也许它们都只是空的表象，是我们把自己的欲望、经验、疑问、悔恨填进去了。总之，我们是以文字和画面为素材造就的。

但是，每幅画面都是可以读的吗？或者该问：我们可以



布列顿 (André Breton, 1896~1966) 梦一般的小说《娜蒂亚》(Nadja) 之中, 诗人埃卢瓦 (Paul Eluard) 觉得, Bois-Charbons 的招牌从某个角度来看是 Police。(Eugène Arget, Quai aux Fleurs, 1902)

从每一幅画面读出一番意思吗? 如果可以, 每幅画面之所以暗含着意思, 是否只因为在我们——观看者——看来它们都是一套套自成一格的符号及规则系统? 每幅画面都可以翻译成容易了解的语言, 让观看者看清楚我们所谓的其中的故事究竟吗?

柏拉图所说的洞穴壁上的阴影, 异国里那些我们不懂的外语的霓虹广告, 哈姆雷特和普娄尼阿斯某日午后看见的那片云的形状, 从某个角度看会变成 Police (警局) 的 Bois-

Charbons (炭木) 招牌 (据布列顿说), 古代苏美尔人认为能从鸟儿留在幼发拉底河泥地上的足印读出的字迹, 古希腊天文学家从遥远的恒星点点相连中看出的神话人物, 尼布甲尼撒王宫墙上的上帝的烈火字迹, 莎士比亚在石头和溪流中发现的启示和道理, 卡尔维诺 (Italo Calvino, 1923~1985) 的《交叉命运之堡》(The Castle of Crossed Destinies) 之中旅行者从塔罗牌看出的普世故事, 18世纪旅行者从大理石岩纹路中看出的风景与人形, 在塔贝斯 (Antoni Tàpies, 1923~) 画中复原的那幅告示版上被撕掉的启事, 赫拉克莱脱 (Heraclitus, 公元前五世纪) 那条也是时光流动的河, 中国贤哲认为可以从中读出运势的杯底茶叶, 路甘大人 (Lur-

gan Sahib) 那支几乎在金姆 (Kim) 眼前恢复完整的破瓶, 邓尼生 (Alfred Tennyson, 1809~1892) 那朵裂墙缝中的花, 诗人聂鲁达 (Pablo Neruda, 1904~1973) 虽不能置信却从自己的狗儿眼中看见上帝, 我们明知其中有讯息却至今无人能解的复活节岛“说话木”, 眼盲的波赫士 (Jorge Luis Borges, 1899~1986) 视为“我遭屈辱与失败之地”的城市布宜诺斯艾利斯, 昔日狮子山国裁缝卡马拉 (Kisimi Kamala) 看出曼德族 (Mende) 后来的语言字母在其中的那片布上的针脚, 圣布兰登 (St.Brendan, 484~577) 误以为是一座岛的漂泊巨鲸, 在加拿大西边天际画出三姐妹轮廓的洛矶山三峰, 日式庭园的哲学味布局, 让叶慈 (William Butler Yeats, 1865~1939) 领悟人生无常的库尔河野天鹅, 这些都提议或暗示, 或只是容许我们各凭本事一读。“你怎知划过轻空的每一支鸟儿/不是被你的五种官能掌握的无边喜悦世界?” 布雷克 (William Blake, 1757~1827) 如是问过。^④

既然自然景象和机缘凑成的结果很容易被解读出某些意



复活节岛 (Easter Island) 的神秘“说话木” (He kohau rongorongo)

思，被译成平常的言语，译成我们利用各式各样声音和笔划组成的纯粹人造的语汇，也许这些声音和笔画就可以用来另组一个回音和虚像的世界，我们便借构成这世界的言语和影像来认识我们所谓的真实世界的经验。史卡利（Elaine Scarry）在她论美之意义的那部佳作中说：“若说《神曲》或‘蒙娜丽莎’是‘复制’也许令人震惊，因为两者都是如此空前之作。但‘复制’表示某事、某人曾经引发这些创作，并且默默留在新诞生的事物之中。”^⑤我们还可以补充一句：新诞生的事物又再创造无数新诞生的事物——观看者与阅读者的领受经验，这些经验每一个也都留存着引发创作的缘由。

我十四五岁那年，我们的历史老师在班上放史前艺术的幻灯片给大家看，并且教我们这样想象：有个男人一辈子里



西班牙北部山坦德（Santander）的盐泉（Fuente de Salin）一座洞穴中的史前画迹

天天看见日落，也晓得这是一位他的族人不说出名讳的神祇周期性的终结。一天，这男人抬头望，突然第一次真正清楚看见太阳沉入一个火湖。他的反应（他无意解释缘故）是，将手浸蘸红泥，再将手掌按在他的洞穴墙上。过了一阵，另一个男人看见这掌印，觉得害怕或感动或只是好奇，于是（他无意解释缘故）他传述起一个