

肖像画的 凝视

（法）让-吕克·南希 著

Le
regard
du
portrait

漓江出版社

肖像画的 凝视

(法) 让-吕克·南希 著

简燕宽 译

张洋 校



Le
regard
du
portrait

漓江出版社
桂林

LE REGARD DU PORTRAIT

DE JEAN-LUC NANCY

Copyright © EDITIONS GALILÉE 2000

Simplified Chinese Edition © 2015 Lijiang Publishing Ltd.

All rights reserved

著作权合同登记号桂图登字:20-2014-076 号

图书在版编目(CIP)数据

肖像画的凝视/(法)让-吕克·南希(Nancy, J.L.)著;简燕宽译;张洋校. 一桂林:漓江出版社, 2015.6

(子午线译丛. 第2辑)

ISBN 978-7-5407-7424-0

I. ①肖… II. ①南… ②简… III. ①肖像画-艺术哲学-研究 IV. ①J211.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第003071号

出版统筹:吴晓妮

责任编辑:叶 子 谢从旻

特约审校:夏可君

装帧设计:居 居

出版人:郑纳新

漓江出版社有限公司出版发行

广西桂林市南环路22号 邮政编码:541002

网址:<http://www.lijiangbook.com>

全国新华书店经销

销售热线:021-55087201-833

山东德州新华印务有限责任公司印刷

(山东省德州市经济开发区晶华大道2306号 邮政编码:253000)

开本:880mm×1230mm 1/32

插页:8 印张:2.875 字数:45千字

2015年6月第1版 2015年6月第1次印刷

定价:27.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。

(电话:0534-2671218)

目录

1	自主的肖像画
27	相似性
45	唤 起
64	凝 视

自主的肖像画

我们所知道的伦勃朗的唯一言辞
是：除了肖像画，我什么也没画。¹

肖像画，按照通常的定义或描述，是把一个人再现为他自己。这个定义既简单又正确。尽管如此，它却远远不够充分。它定义了一种功能，或者说一个最终目的，也就是把一个人再现为他自己，而不是他的属性或

1 《马蒂斯：关于艺术的文字与谈话》（*Matisse. Écrits et propos sur l'art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972 et 1984, p.174）（致谢让-克劳德·孔内撒）该书编者在注释中提到，阿拉贡在其研究马蒂斯的书中为这句话提供了另一个版本：“人们只知道伦勃朗说过这句话：‘我画肖像画！’在遭遇风暴时，我总是抓住这句话不放。”（中译注：伦勃朗这句话的两个版本的法文分别为 *Je n'ai fait que des portraits.* 和 *Je fais des portraits !*）

者归属于他的权限,他的行动或者他牵连到的关系。肖像画的对象,在严格意义上,是**绝对**(*absolu*)主体:不是他(本人)的其他一切相分离开来的主体,从一切的外在性中回撤的主体。

(归根结底,我们在这里要提出的问题就只是:画出绝对指的是什么? 以及,什么是绝对的绘画?)

然而,可以明确的是,任何这样的最终目的将要求一系列的澄清。我们所指的“人”(*personne*)(个体、主体、个人、某人、“某个人”¹,我们应该选择哪个呢?),是什么意思? 而当我们说一个人“自为”(*pour elle-même*),是指什么意思呢? ——既非日常行为举止(*personnage*),也非个性品格(*personnalité*),而是一种不多不少的为自己(*pour soi*)? 正如我们所看到的,“画一幅肖像”的单纯意图就包含了所有这些问题,整个主体哲学。

(因此,再次归结:这也许将涉及被带到绘画中、由它所演绎并被它所超越的哲学。)

¹ 这几个词的原文分别为: *individu*, *sujet*, *particulier*, *quidam*, *quelqu'un*, 其中 *quidam* 为拉丁文。——译注

然而,同样可以明确的是,任何这样的定义都只是说出了肖像画(的主体)的对象,都忽视了肖像画应该成为的那种作品,使得这种意图实现出来所需要的技术或者技艺(l'art)¹。从这个角度看,应该增补另一个定义:“肖像画是围绕着一个形象²所组织起来的一种绘画”³。然而,我们仍需确切地澄清这样一种“围绕着……的组织”是如何能够专有地——有机地——指向那个“形象”:它不仅仅是注意力的中心,而且被理解为

1 我们马上可以补充说道,这里有着肖像的多种艺术形式:图像的,雕塑的,摄影的,文学的,音乐的,甚至舞蹈的。当然,我这里只限于讨论绘画。在绘画里面已经有着不同种类的肖像画了(自己的或他人的,单人的或多人的,在一个场景中的或自主的)。大家将看到,我将主要限定在最后一种,并适时地指出别种肖像画是如何让它的轮廓变得清晰的。——在艺术中,一切总是复数的:去思考“肖像画”是如何穿越了各种各样的艺术,从而确认它自身的“类别”——这可能更加有趣。这里,我只是对此作个提议。

2 在法文中,figure 一词有着丰富的含义,与南希这个文本相关的主要如下:首先是指“人脸”,意为“人头的前面部分”,而译为“脸孔”时,请参见下文中这个意思与“面容”(visage)、“面孔”(face)的区分;继而引申为“神色,气色”等等;也有“像,形象”的意思(根据语境,figure 在此作这种翻译),这与该词的动词形式 figurer(“用形象表示”)又是相关的。——译注

3 蓬特维亚的《关于艺术的文字》(Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art*, Bordeaux, William Blake & C^{ie}, 1986, vol. III, “Dipinge sè...”, p.12)。我总是在脑海中浮现这些对肖像画有着卓越论述的页面,就像路易·马瀚(Louis Marin)的那些论述。

一个被看作他自己的主体。(举一个众所周知的例子,华托¹的《冷漠》就是围绕一个形象展开的,但并不是一幅肖像画:至少标题已经暗示了这点……)因而,出于该理由,这必将涉及一些专属绘画的标记,它们经由以下意图所规定和激发:一种创作意图,肖像画各种专有表达方式的意图,以及经由这些表达方式处理为绘画的那种事物的意图,这些表达方式从绘画中抽取出来并加以揭示的那种事物的意图。

这两种定义的叠合很大程度上勾画了肖像画这个画种。一幅画围绕一个形象展开,只要这个形象本身专有地是再现的真正目的,排除了所有其他场景或者关系,排除了所有关于再现、追忆或意义的其他价值或关

1 华托(Jean Antoine Watteau, 1684-1721),生于比利时,后定居巴黎。绘画格调艳丽优雅、轻松活泼,对鲁本斯推崇备至,并在其作品中留有极深影响。画家丰富的想象力,精美的色彩和优雅活泼的造型,使他成为18世纪初最有名望的洛可可大师。——译注

键所在¹。因而,真正的肖像画都是集中于艺术史家所指派在“自主的肖像画”这一名下的作品。在这种肖像画中,被再现的人物不是在任何行动中被捕捉到的,甚至也不支持任何从他身体自身转移开去的表达。我们也许可以说:自主的肖像画应该是——而且应该造就出——一个不表达的主体的印象²。

至于行动,也许,只有一种行动对于肖像画是完全可行的:绘画行动本身。这实际上通常出现在自画像中,有时也出现在由另一个画家所画的一个画家的肖像

1 继续停留在华托的《冷漠》这个例子上,可以明确的是,我们应该排除某些第一眼看上去像是肖像画的作品:随便再举几个例子,席里柯(Géricault)的《忌妒的偏执者》(里昂)或者约瑟夫·苏米(Joseph Soumy)的《蔑视者》(1859年,里昂),以及一切再现情感或激情的绘画,无论它们在表达上有多么地审慎含蓄。(在此我要说明,我将指出一些援引的画作的日期和地点,这对于那些不那么著名的画是有必要的。)

2 “一个不表达的主体的印象”,原文为 l'impression d'un sujet sans expression, expression 一词在法文中有“表情、脸色、表现”之意,与 visage, figure, face, physionomie, masque 这些词一样都与“面孔、面部”相关,但彼此的语意边界有重合,又有细微区分。详见下文各词的具体翻译。这里 expression 与 impression 之间存在着语词游戏,ex-与 im-分别具有向外与向内的张力。——译注

画中¹。实际上,这种行动是:对行动所进行的再现同时形成了对自身的回返,而该行动也使得画的主体[主题]²双重化。

同样,肖像画并不仅仅在于揭露一种同一性 (identité) 或者一个“我”³。也许,“我”总是被寻找的。

1 两种不是通过画,而仅仅由标题区分的例子(参见保罗·利科的文章《关于伦勃朗的一幅自画像》(*Sur un autoportrait de Rembrandt*, dans *Lectures* 3, Paris, Le Seuil, 1994。另一种虽然更为罕见的,但应该是可有限地接受的行动,即以下这个标题所说明的行动:《掀起窗帘的女人的肖像画》(让·哈乌[Jean Raoux], 1720年,里昂);实际上,在画的前景中,一个女人掀起了她面前的一块蓝色窗帘,因而,她使自己显现了,而人们可以在她的姿态中分析绘画姿态的对称转换(画布为了生成一个形象而像一块帘布那样被分开,窗帘在一个在场上面被掀起,等等)。同样也可以在这种意义上分析那些大量存在的相关例子,比如在写作或阅读活动中的肖像(霍尔拜因或昆丁·梅西斯的《伊拉斯谟》),拿着作品的雕塑家的肖像(提香的《雅各布·德·斯特拉达》,维也纳),或者是拿着乐谱或乐器的音乐家的肖像,甚至是弹奏乐器的画家本人的肖像画(苏菲丝芭·安吉索拉的《弹奏古钢琴的自画像》,1561年,奥尔索普)。但毫无疑问的是,我们可以延伸或限制追问与分析。“自主的”自画像本身就有各种各样的种类与侧重点。

2 *sujet* 一词在此有双重意义。后文遇有类似情况的,均以方括号将另一层译法括出。——译注

3 例如,这是米兰·昆德拉在《培根:肖像画与自画像》(*Bacon. Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbault, 1996)中的《绘画的暴力姿态》一文所精确而细致地论述到的。

因而,模仿¹首先就在揭露中(在“揭开面纱”中,这也许让我走出画作,因而也是在一种“揭离画布”[détaillement]中……)终结了自身。这本身要成为可能——如果这可能的话,那么就是这种能力和可能性在发挥作用——就必须揭示出主体的结构:它的在下一投射(sub-jectité),它的存在—于一自身—之下,它的存在—于一自身—内部,因此也是在自身之外,自身之后,或自身之前,那么也就是其外—展(ex-position)。一个“我”的“揭开面纱”得以发生,仅仅在于实行和执行这种外展:绘画,或者用形象表现,因而不是复制,甚至不是展示,而是生产那个被外展的主体(l'exposé-sujet)。生—产(pro-duire)这个主体:把这个主体带到面前,把它引向外面。

因而,那个以肖像画的方式画出的形象不仅是在平衡状态、有力量的线条或者色彩明暗度这些意义上组织画面,而且是在这样一种方式上:简言之,图画专注于形象且由形象所实现。那围绕着画的东西——如果有某物围绕着画——应该严格听命于它那自为的纯粹而简单的位置。一个自在自为的自身(Un soi en soi et pour soi),这就是肖像画那唯一的、排他的事情:如同人

¹ 本书统一将 imitation 译作“模仿”,而将 mimesis 译作“摹拟”。——译注

们十分清楚的,自笛卡尔以来(或自奥古斯丁以来)直至今天(或者直至明天……),这仍将会是思想的事情。这双重的事情在什么意义上仍将会是同一件事情呢?这是我们在此提出的又一次追问¹。

因而,如下的事情就顺理成章地成为可能,甚至于可以成为一种诉求:形象并不被任何东西围绕,并且画面的“组织”趋向于把上述形象简单地突显在一种相当于无基底²的单色基底之上。这种情况并不罕见,然而并非最常见的。面容(le visage)可以从阴影中走出,它也可以在背景中将这部分位于目光中心的阴影带向前

1 在1979年,菲利普·拉古-拉巴特在他的《艺术家的肖像,总论》(Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois)中就已经致力于思考这个问题了。这本关于乌尔斯·卢斯(Urs Lüthi)的自画像的著述,我们这里的研究处处以它为前提(关于这个问题的研究,还有随后在1982年与弗朗索瓦·马丁合著的《艺术家的回撤,二人论》[*Retrait de l'artiste, en deux personnes*, avec François Martin, Lyon, Éditions MEM/FRAC Rhône-Alpes]),如同蓬特维亚与马瀚的那些研究一样。他在书中写道:“对于波德莱尔,有某种东西隐秘地联结了这两个问题:绘画的身份以及主体身份的问题。”也是在1979年,在我对笛卡尔的肖像画问题作出了初步思考之后(*Ego Sum*, Flammarion),我试图将这同一个结(nœud)以别样的方式重新结起。

2 fond 这个词在后面的文本中反复出现,该词可从多重意义去理解:基底、深处、背景、实质,等等。尤其是就绘画作品这一“表面”而言,如何去理解深度,这是值得注意的。——译注

景:无论如何,从一种包围到一种打开,从一个眼眶到一个孔洞的关系,关键之处是显而易见的(visiblement)。某些东西围绕着目光¹转动:画面围绕着一个形象来组织是不够的,还应该围绕其目光——围绕着其视觉或者洞察力(voyance)。它看到了什么,它应该看到或者凝视着什么,这确实是问题的要害。

然而,为了整个画面无论如何不遭到吞噬,把形象分离[突显]乃至孤立出来的做法是恰当的,否则就会开始消解面容的轮廓并渗入到它里面,进入到那个至少是另一种绘画意图的事物中²。仅仅是形象,但却是整个形象,因为恰恰是由整个形象生成了凝视,而非由孤立的眼睛。

同时,肖像画并不禁止展现身体的其他部位,只要

1 regard 一词根据文本的不同语境,译为“目光”以及比目光更宽泛意义上的“凝视”:画面的孔洞也可能凝视,画面以自身的方式凝视。同时,南希用这个词也意在和纯粹与对象关系的“看见”(voir)相区分。详见下文。——译注

2 这些巨大平面的例子看来尤其是当代的,也许是和摄影关联起来的。例如查克·克劳斯(Chuck Close)的《罗伯特》(1974年,纽约),接近了皮肤的颗粒面——还有载体的以及媒体的颗粒面:肖像画的界限也许在那儿开始被触及了,在那里,形象经由其所有孔洞而打开了自身,尽管面容的皮肤,连同面容的其他开口(鼻子,嘴巴,耳朵:所有这些被给出的感觉器官),对目光的安置明显很重要。

这些部位仅仅在面容的港口奉事,而不在别的地方被占用,总之保持为作为目光的保存处和目光的资源。极其通常的情况是,身体的这些其他部位还原成身体上部,连同双手(这毫无疑问也是组织起了主体的某种东西),或者连双手也没有,除了极少的例外,是在肩膀线以上的:通过衣服的上半部分,人们也可以注意到身体并不是裸露的。事实上,一个促发了裸露(nudité)的面容将使得绘画的整个意图发生转移。无论裸露的身体与面容是怎样关联的,裸露展示了一个关键所在——这个关键并不是主体的,或者并不只是主体的,并非作为“人”的关键而是作为自为的裸露的关键(哪怕这种裸露是人的裸露)¹。也许,需要大胆地说:肖像画分离了裸露(而没有因此压抑了裸露),因为它展示了另一种裸露,即主体的裸露²。

1 这里要放弃分析那些裸体肖像画的个案。这种肖像画尤其体现在当代绘画,特别是在女性自画像中:参见柏塞罗的《镜中的女性》(Frances Borzello, *Femmes au miroir*, Paris, Thames & Hudson, 1998)。

2 相反,衣服保持相对内敛,这是那些最伟大的肖像画所遵守的一个相关要求:我的意思是需要那么稍微地(哪怕程度非常之轻)与大部分华丽的肖像画拉开距离,也就是那些数量相当大的,但就绘画而言——因而我们也亟需定义何为真正的绘画……——通常并不是古典时代最好的肖像画。“宫廷”肖像画(更晚之后的市民阶层肖像画)通常将功能置于人物之前(我们知道戈雅是如何斥责这类肖像画的……):这不再是一幅肖像画,而是一种(伴随着一种体貌特征的)象征。

多个的形象,这也是可能的:乔尔乔内作为“双人”或“三人”肖像画的创造者和大师之一而著称。在极少数例子中,我们可以数出五个甚至七个人的、甚至更多一些人的肖像画¹。然而,更加值得注意的是一幅多人肖像画的特点总是目光的相互规避:他们并不彼此相会,甚至并不彼此寻找。人物始终没有关联。他们在画面上的共同的在场毋宁说是构成了某种冗余(*redondance*),甚至是主体本身之主题的回声(*résonance*)(以音乐术语来讲就是卡农,或者赋格)。他们的目光应保持着不去注意彼此,目光在彼此之间仅

1 当然,尤其是弗兰兹·哈尔斯(Franz Hals)的《圣路加公会成员》,《养老院的男执事们》或《养老院的女执事们》,托马斯·德·凯泽(Thomas de Keyser),以及别的画家;但在划分多人肖像,人物群像(*portrait de groupe*)或者团体肖像(*portrait du groupe*)(也许人们会追问两者的区别),以及至少有一个带有各种性质及功能的团体摆造型行为参与其中的场景,这里的界限仍然是微妙的……这就是为什么我大胆断言那些人数众多的肖像画是相当少见的:人数只是给它自己烘托场景。

仅分享着各自的自主¹。

身份是如何被给予这个自主的形象的呢？最通常的情况是，它通过标题被给出来：例如《乌戈里诺·马提里的肖像》²。有时人名就出现在画面上，这是一种相当古老而罕见的用法，又或者是（如同我们后文将在甘普的肖像画中所看到的情形）与一种确切意图相关联的用法。但有时情况也会是：这个名字伴随着一种与

1 此外我们可以对此补充同一个人的双重或三重肖像，在那里这个人同样没有“自己与自己相互”凝视。例如里高（Rigaud）的《艺术家母亲的肖像》（卢浮宫）。然而，可能偶然会出现同一个形象被分成两个，其中一个将他的目光投入到（或者看起来是这样）作为他的重影之人的目光中（菲利普·德·尚帕涅 [Philippe de Champaigne] 的《黎塞留的三重肖像》，伦敦）：那么，这就是投入到我们目光中的那个目光的变体……——相反，以下这种情况是确定的：在过去所说的“历史画”（或者风俗画）中，我们也能很好地找到一些目光，它们有的茫然凝望，有的被引向观众的目光，并且有时还不顾叙事规范：凝视的主题贯穿于整个绘画。此外，也有一些肖像，无论它们被掩饰与否，处在大量世俗场景的内部。

2 布隆齐诺（1537年，柏林）。我们将会发现，像其他某些多次被引用的绘画一样，这幅画在施奈德的《肖像画的艺术》（Norbert Schneider, *L'Art du portrait*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994）中被复制；我在此把它们都提及：还有卡诺里《灵魂与面孔》（Flavio Caroli, *L'Anima e il Volto*, Milan, Electa, 1998）。

之相关的铭写,它是人物的荣光与功勋¹,是再现本身的真实性与忠实性²,也就是说是绘画的荣光——绘画自主性的荣光……

我们也许可以详尽地分析这些身份识别的陈述所有可能的变体,这些变体从某个画外的名字的外部性一直到对绘画的自身指涉的包含:归根结底,这里所一直关涉的问题,不是(无论如何都不仅仅是)将画返回到它所再现的那个真实的人,而是一种与自身关系的一般形式,这既是专名在其非意指性中的形式,又是那个把自己装扮成真理的绘画的形式。用另一种方式说,指涉性身份(*identité référentielle*)与(自主的或自身指涉的)图像身份(*identité pictural*)彼此之间渐渐靠近,融为一体——除非是从它们的第一身份首先就产生了肖像画……

对于形象自身的身份来说,在形象之外或然地被给

1 例如莫罗尼(Moroni)的《阿尔布克拉克公爵肖像》(1560年,柏林),或者契里柯的那些自画像。因而这里的关键是:像章制作(这让我们看到了肖像画的起源之一)以及雕像制作的一个变迁。但我们也很好地看到了,将纪念性铭写传送到绘画空间中,这个过程是如何让一方以及(或者)另一方的各种功能和意义产生位移的。

2 同样是霍尔拜因的《巴塞尔法学家博尼菲修斯·阿默尔巴赫》(1519年,巴塞尔),在这幅画中形象自身以第一人称宣告了的艺术总之比自然低级。