



致亲爱的丘丽娅

蜗牛的目光

黑人的眼睛

抹大拉的毛发

箱中的女子

大师之眼



我们什么也没看见

[法] 达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著 何蓓 译 董强 审校

一部别样的绘画描述集



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

我们什么也没看见

——一部别样的绘画描述集



〔法〕达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著

何 蓓 译

董 强 审校



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记图字：01-2006-2151 号

图书在版编目 (CIP) 数据

我们什么也没看见：一部别样的绘画描述集 / (法) 阿拉斯著；何倩译，董强审校。
—北京：北京大学出版社，2007.6

ISBN 978-7-301-11615-9

I. 我… II. ①阿…②何…③董… III. 绘画—鉴赏 IV. J205

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 022042 号

书 名：我们什么也没看见：一部别样的绘画描述集

著作责任者：[法]达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著；何倩译，董强审校

图 书 策 划：高秀芹

责 任 编 辑：苑海波

标 准 书 号：ISBN 978-7-301-11615-9/J · 0147

出 版 者：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子信箱：pw@pup.pku.edu.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者：三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者：新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开 11.5 印张 (8 页彩插) 180 千字

2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷

定 价：28.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010—62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn



丁托列托，《被伏尔甘撞见的维纳斯与战神》，约1550年。藏于慕尼黑老绘画陈列馆。



弗朗切斯科·德·科萨，《天神报喜》，约1470—1472年。藏于德国德累斯顿艺术博物馆。



勃鲁盖尔，《三王来朝》，1564年。藏于英国伦敦国家美术馆。



提香，《乌比诺的维纳斯》，1538年。藏于意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆。



格雷考，《悔悟的抹大拉玛利亚》。藏于美国渥塞斯特美术馆。



委拉斯凯兹，《宫娥》。1656年。藏于西班牙马德里普拉多博物馆。

中文版序一

快乐之眼

——兼以此文纪念阿拉斯

董强 北京大学法语系教授、博士生导师

第一次读到阿拉斯的《我们什么也没看见》时，我的反应是忍俊不禁。相信大家读到本书的中文译本时，也会莞尔一笑，或者偷着乐。是的，很少有人（我要说，这样权威级别的人）能够就一些艺术史上的名画写出如此清晰、幽默又大胆的文字来。从开篇的《致亲爱的丘俚娅》开始，作者就把我们引入了一个充满好奇、探知又好玩的图像世界中。

与大名鼎鼎的西方艺术史专家如潘诺夫斯基、沃尔夫林、贡布里希等人相比，阿拉斯的名字还不太为国人所知。在法国，他却是一个非常重要的艺术批评家。在专家圈子中，他的地位是不可忽视的。作为安德烈·夏斯泰尔的弟子，他与于贝尔·达弥施一起，是法国高等社会科学院艺术史中心的支柱。说到法国高等社会科学院，大家也许没有太多的印象，但如果告诉大家，罗兰·巴特、德里达、布尔迪厄、昆德拉都曾那里的研究员，在那里授过课，大家也许就肃然起敬了。与传统的艺术批评相比，他代表了法国新一代的艺术批评家。这一批艺术批评家至今仍然引领着法国艺术批评的主流。

主流一词，也许是阿拉斯不愿用的，因为，他的一生都在反对“主流”。对

权威中的权威贡布里希，他有自己的保留意见；许多艺术史研究者的做法，在他看来，枯燥乏味，使艺术史走进了死胡同。也许是出于性格的原因，他一方面是真正的权威人士（他是世界上最重要的达·芬奇研究专家之一），同时，正如他在《致亲爱的丘俾娅》中所说的，他拒绝正襟危坐、把自己当回事。

我在巴黎求学时，曾经翻译了他的挚友、著名艺术史家、哲学家于贝尔·达弥施的作品《云的理论：为了建立一部新的艺术史》，因此得以接近了这一艺术史研究的圈子。阿拉斯是非常推崇达弥施的，而达弥施也将其视为最好的合作者。两人曾一起开设课程。达弥施为人严肃、不善言辞，他的文字也晦涩深奥，让人有一种距离感；而阿拉斯正好是他的反面，为人洒脱、幽默豪放，他的文字更是直接、亲切，生动活泼，研究方法也是直入主题，没有过多玄奥的理论。2004年，这位出生于1944年的艺术史专家不幸去世。这在寿命普遍延长的今天，也算得上是英年早逝了。欧洲知名的艺术史专家们专门举办了一个纪念他的学术研讨会。在会上，大家一致将他称为艺术史家、作家。作家这个头衔，如何能够用在一个尚未写过虚构作品的专家身上，这一点，只要我们阅读一下他的文字就可以明白。而且，所幸的是，本书的译者将作者的文风传达得相当到位。

与大部分艺术史家不同的是，读阿拉斯的文字让人身临其境。因为他的每一项研究，每一个主题，都是以文学对话的形式进行的。在一个书信体文学曾经十分盛行的国度，这种文风是一种十分良好的传统。本书中的每一篇文章都是一个对话，与观点不同者的对话（《致亲爱的丘俾娅》），与一个假想的对话者的对话（《箱中的女子》），以及与自己的对话（《大师之眼》）。这种对话体，将读者放入了对话者的处境中，牵动读者与他一起思考。这样的传统，从艺术批评历史的角度来看，来自法国艺术批评的鼻祖、首批《沙龙》批评的作者狄德罗。在《拉摩的侄儿》中，这位法国启蒙时代伟大的哲学家将这一文体发挥到了极致。如果阿拉斯在法国的历史中，可以找到一个可以与之相近的作家，那就一定是狄德罗。

同样的敏锐，同样的喜欢悖论，同样的不相信固有的思维方式，同样的出言大胆，同样的不敬，同样的没有条条框框的约束……他们让人感到，艺术批评的魅力，在于作品与人的永久“对话”。

看。这是多么基本的人类行为。然而，有多少人会看？知道如何看？这个问题居然构成了人类历史上最大的疑难问题之一。多少具有艺术眼光的人，在某一天突然发现，并非所有人都有艺术“细胞”：他们不得不将一个认知问题，转化为一个生理问题；又有多少艺术爱好者，发现人们居然可以视而不见，盲目到近在眼前的东西居然也无法看清。眼睛，真的是人心灵的窗户吗？为什么有的人的眼睛，就像一个比喻说法一样，只是“画上去”的？多少专家，穷经皓首地研究一辈子艺术，当人们将一幅作品放在他眼前时，却不知如何判断……于是，艺术成了最具有争议性的领域之一。正如西方神话中的帕里斯的裁决的故事，“美”成了争吵、战争的祸源。一个海伦，据说美得胜过了爱神维纳斯，就让多少特洛伊国民在“木马计”之后丧生。荷马是伟大的，因为他在西方文明的起源处，就指明了一种美学判断可能带来的严重性。

在中国的文明中，没有比“画龙点睛”的传说更能说明眼睛的重要性了。张僧繇不画龙的眼睛，因为，一旦画上，龙便会获得生命，腾云驾雾而去。在西方，艺术品获得生命的故事，来自皮格马利翁的传说：作为塞浦路斯的国王，皮格马利翁创作了一座女性的雕像，他彻底爱上了这件作品，对身边的美妃爱妾不再看上一眼。爱神维纳斯感动了，将雕像变成了真人。我们看到，在这样一个故事中，爱神是赋予冷冰冰的物体以生命的人。它的寓意是，艺术家投入的“爱”，可以带来艺术的生命。

爱与眼。眼与爱。美学中的永恒主题。这两个永恒主题，贯穿了阿拉斯的作品。如何让眼睛成为欣赏绘画的真正窗口。“看，这就是一切”，法国著名的艺术批评家埃利·福尔在完成了蔚为大观的《艺术史》之后，发出如此忠告。是啊，

可是怎么看？看得见吗？又看见了什么？我们什么也没看见！这张判决书可真够无情的。然而，又有多少人真正能够看见？于是，与眼睛紧紧相关的，是爱。不是那种柏拉图式的（虽然，从艺术史角度来看，柏拉图式的“理想的美”曾经大大推动了艺术的发展，丰富了艺术的追求），而是一种带有情感与欲望的爱。

所以，在本书中，作者选择的大多数名画均以欲望为主题。丁托列托的《被伏尔甘撞见的维纳斯与战神》一画被意大利艺术史家克劳迪娅·西埃丽—维亚解读为具有道德寓意，是拿维纳斯与马尔斯通奸的故事，来约束和告诫新结婚的女子不要出轨。错！身为好友的阿拉斯忍不住了：艺术家难道是那么循规蹈矩的，难道有创造力的艺术家会如此无趣？通过在镜中反射出的一个细节，阿拉斯道出了画家的本意……

细节。这是阿拉斯探讨艺术作品的门径。对他来说，不为人注意的一些细节，往往是进入作品的最好钥匙。他的成名作就叫《细节：为了建立一部靠近绘画的历史》。这部书明显受到了师长般的良友达弥施的影响，连书名套用的也是同一种句式。然而，两人的区别也马上就表现出来了：一个是云的“理论”，具有纯思辨的色彩；一个是“细节”，面对的是活生生的事实，德勒兹所说的“无可争辩的事实”，现象学要求人们不要有任何“中介”，直观现象。然而，我们的视野中，充斥了“中介”，充斥了过度堆积的别人的文字。正如皇帝的新衣，无人看见皇帝是赤裸的。艺术家历来被认为是带来崭新视野的人，然而，阐释者们为他们遮上了层层俗套，使得人们无法看见这些全新的视野，即使是一些真正的专家。阿拉斯的“细节”，就是要直观画作，进入画中；他的解读方法有点像文学批评中的“微观阅读”，从一个极其细小的现象入手，然后，运用直觉判断，运用逻辑判断，让想象也插上翅膀：阿拉斯的批评不是纯粹的臆测，不是“逍遥游”，他的思维的翱翔是有所凭借的，是“御风而行”的。有时候，细节是明显的，如在《蜗牛的目光》一文中，它的缘起是，在科萨的名画《天神报喜》中，在画面

的前景、正前方，出现了一只仿佛与叙事内容毫无任何关系的蜗牛。在这种情况下，由于细节过于明显，无法让人真正视而不见，传统的解释是逃避问题或者简化问题。此时，一名真正的现象学批评家的态度就是穷追不舍，刨根问底，让一个貌似合理的说法变得体无完肤，然后提出自己的观点；有的时候，细节则是非常难以察觉的，仿佛一个静静等待着有人破译的谜。在历史上，这样的发现，往往能够推翻前人的说法。然而，纯粹依赖这样的发现，归根结底，也还是出于一种纯粹“自然科学”的态度，仿佛事实本身就可以解释一切，但批评家告诉我们，一切还在于对细节的阐释与解读，因为艺术史与自然科学不一样，它涉及的首先是一种“目光”史，是一种艺术接受的历史，是一部解读史，因为艺术的受众是人，是作为时代产物的人，是“存在”中的人。本书的最后一文《大师之眼》就凸现了这一问题的关键：一个细节的发现（西班牙一位博物馆专家发现了委拉斯凯兹的名画《宫娥》中不为人注意的一个细节：位于画中心的小公主的手指间原来画有一个戒指），让人觉得可以彻底重新解读这幅画。然而，接受过福柯的洗礼的艺术史家们（福柯在《词与物》的序言中，对委拉斯凯兹的这幅名画进行了精辟的分析，从而引起了人们对该画的关注或重新关注），如何能够接受，一个所谓的“科学发现”可以完全颠覆对一幅名作的理解与阅读？在这样的例子中，隐藏了艺术史的辩证法：在作品的后面，永远是主观与客观、美学与科学之间的均衡在起作用。

在昆德拉的新作《帷幕》中，昆德拉提出了类似的文学中的问题：一批专家经过考证，证明了普鲁斯特的杰作《追忆逝水年华》中的女主人公阿尔贝蒂娜的原型原来是个男子。昆德拉不无幽默地感叹道：人们因此而“杀了我的阿尔贝蒂娜”，因为从此以后，在想象阿尔贝蒂娜的时候，就会看到，一会儿她长出了胡子，一会儿她又有了喉结……是的，那是一个非常“科学的”、非常不容易的发现，是经过了实证的事实，然而，对于处于美学欣赏中的人而言，其意义又何在呢？

因为面对文学也好，面对艺术也好，我们面临的，首先是一个意义问题。意义问题是所有美学欣赏的关键问题。怎样看，就是怎样解读，就是如何赋予作品以意义，如何让作品“呈现”出意义来。从这一角度来看，阿拉斯的这部作品，无疑是让我们了解西方当今艺术批评走向的入门书。而更为重要的是，在如此敏锐的眼光激励下，在如此深入浅出、激奋人心的文风的带动下，我们忍不住要进入游戏，自己来看，而且是快乐地看。

感谢阿拉斯，他为我们带来的，不是枯燥乏味的“历史研究”，而是真正意义上的、尼采所说的“快乐的知识”。他让我们知道了，眼睛是快乐的源泉。

中文版序二

一场目光的盛筵

让—菲利普·于泽尔 (Jean-Philippe Uzel)

加拿大蒙特利尔魁北克大学艺术系教授

无疑，在法国艺术史学界，达尼埃尔·阿拉斯是他那一辈中最具影响力的艺术史学家之一。他曾与路易·马兰、于贝尔·达弥施共事，以著名的法国高等社会科学院为背景，对艺术史学科中的某些研究方法进行了深刻的探索与革新。他于1992年出版的著作《细节：为了建立一部靠近绘画的历史》，在艺术史方法论的探讨中起着举足轻重的作用。此外，他对西方艺术中的一些重要题材（如意大利“天神报喜”主题、风格主义潮流等）也做出了不同以往的理解与解读。阿拉斯对艺术家的品析更穿越了历史，囊括了文艺复兴直至当代的诸多著名艺术家（如达·芬奇、弗美尔、安赛姆·基弗等）。值得一提的是，这位学者同时也是一位重要的策展人。2003年末，阿拉斯曾在卢森堡博物馆举办过一场纪念波提切利的展览，全巴黎的人都前来一睹展览之美。这一幕至今仍保留在许多人的记忆中，而阿拉斯也在同年悄然辞世……

《我们什么也没看见》这本书（2000年在法国Denoël出版社出版，2005年再版）诞生于如此专业的学术背景，却没有任何学院派著述的风格，这颇令人惊讶。那么，是否它就是一本普及读物？也不尽然。达尼埃尔·阿拉斯在他生命的最后

几年，一边继续着学者式的研究，一边也在试图使艺术史接近更多读者，使受众范围超越过去的艺术史学家及艺术爱好者，接触到更广泛的人群。这一想法最终于2003年得以实现。该年夏季，“法国文化”广播电台播放了一系列25个专题的广播节目，以西方绘画为题，由达尼埃尔·阿拉斯亲自主讲。这套节目获得了空前的收听率，专题讲解的内容也被收录在他的《绘画史事》一书中（并附有一张CD），十分畅销。《我们什么也没看见》也是一本畅销读物，并在某种程度上充当了《绘画史事》先行军的角色，书中描述的若干作品均被收入广播节目的专题中，如提香的《乌比诺的维纳斯》、委拉斯凯兹的《宫娥》、以及弗朗切斯科·德·科萨的《天神报喜》等。但与《绘画史事》相比，《我们什么也没看见》却在笔调与陈述深度上大有不同，特别是著作的立意，别有力度。

让我们先说说作者的笔调。全书由六段分析性的文章组成，均为口头或文字对话，发生于作者与某位真实或假想的对话者之间。那或是一封写给某位意大利学者的长信，谈一谈对丁托列托某部作品的看法；或是一段与自己的对话，源自勃鲁盖尔作品中的某个人物；再或是与某位固执的历史学家之间的辩论，而这位历史学家偏偏认定了提香的维纳斯是一个“招贴女郎”；更有甚者，作者还专门就《圣经》里的玛利亚 / 抹大拉这个复合人物的“体毛”，与读者大讲特讲。这种对话风格的体裁，赋予作者很大的写作自由，这在其他艺术史学家笔下是很罕见的。我们的作者似乎颇有来者不拒的风范：时而深究学问，展示何谓经典的“圣洁而不朽”之概念；时而语气一转，用看似低俗的戏谑，对提香笔下的维纳斯是否在“性挑逗”调侃一番。当他的对话者面对作品却“盲目”解读时，他甚至毫不客气地进行“指点”（“那才是我让您看的呢！”），并且埋怨他们其实什么也没看见。不过，当作者本人也开始跑题时，对话者自然也不会放过机会反驳，连作者也意识到自己的阐述有些离题了（如章节《抹大拉的毛发》中个别细节）。

《我们什么也没看见》有别于一般的普及读物，还因为作者丝毫未在作品内容

的深度上打折扣。并非读者群更广泛、文笔更调侃，作者就有必要将分析简化，^[1]这一点明显体现在书中最后一章。达尼埃尔·阿拉斯重拾福柯笔下的委拉斯凯兹的《宫娥》，并且不忘记向这位哲学家表示敬意。福柯在其著作《词与物》（1966年）的序言中，将委拉斯凯兹解读为一名在无意中揭示了现代艺术再现之结构（la structure de la représentation moderne）的画家。但是，作者要指责的是，福柯竟然完全忽略了作品产生时的外部条件。达尼埃尔·阿拉斯以一名艺术史学家应有的博学多识，向我们讲述了作品背后的一段真实历史。当年，委拉斯凯兹受西班牙国王菲利普四世之命，于1656年完成作品《宫娥》。此时的《宫娥》是一幅充满王朝寓意的作品：玛格丽特公主作为未来西班牙王国的继承人，端处画布中央。然而世事易变，1657年，西班牙王国终于有了男性继承人，委拉斯凯兹只得决定大幅修改原作。射线扫描显示，画家将作品整个左半边都进行了修改，那里原本垂挂着巨幅红幕，前面站着一位年轻人，正在向西班牙公主献上一枚象征王朝权力的手杖。经过修改后，那里变成了画家委拉斯凯兹本人，站在一幅巨大的画框前，画作从此有了新的含义。未修改前的画作版本只是一幅家族式的肖像，而修改后的作品，则变成某位精明朝臣的殷勤之道，通过奇妙的构思向王朝权威呈上深深的敬意。在福柯的解读下，作品成为预示某种新民主形式诞生的迹象，观赏作品者才是真正意义上的“王者”。而在达尼埃尔·阿拉斯看来，《宫娥》首先是一幅奇思妙想的画，是宫廷画家献给皇家的礼物。作为历史学家，达尼埃尔·阿拉斯不但没有试图避开福柯的错时论，反而更进一步细究之，这就好比梅耶·沙毕罗与弗洛伊德及海德格尔“较真儿”一样（达尼埃尔·阿拉斯正是沙毕罗的主要翻译者之一）。^[2] 事到如今，以往过于理论性的阐释终于得到纠正：原来，主

[1] 在《我们什么也没看见》一书中，达尼埃尔·阿拉斯还将他以前就已展开的研究进行了更深入的推敲和分析。其著作《意大利的天神报喜》中就曾扼要地提及弗朗切斯科·德·科萨的《天神报喜》。（《意大利的天神报喜》，巴黎哈桑出版社，1999年，第199至206页）

[2] 梅耶·沙毕罗的《风格、艺术家与社会》，由达尼埃尔·阿拉斯译自英文，巴黎伽里玛出版社，1982年。

观虚构的阐释，与其说是在分析作品，不如说是在分析进行阐释的人本身。但是，假如我们以为达尼埃尔·阿拉斯写作的意图仅在于指出此点，那就大错特错了。对于阿拉斯而言，福柯的解读之所以使他困惑，并非因为哲学家使用了错时论——更何况那其中还颇有些阐释学价值呢（“因为这种错时论赋予了福柯一种新思路，并令我们更好地理解作品——或者说，令我们能够真正看到作品”）。^[1]事实上，达尼埃尔·阿拉斯之所以烦恼，是因为福柯在解读作品时，竟然完全不顾作品产生时的环境。有趣的是，作者在重新回顾了《宫娥》诞生的历史背景后，竟然也毫不犹豫地将哲学家的错时论推到极致。福柯在其解读中援引了阿尔诺与尼古拉的《波尔—罗亚尔逻辑学》——与委拉斯凯兹的《宫娥》同时代的作品，而达尼埃尔·阿拉斯则带领我们走向康德的《纯粹理性批判》（1781年），并向我们解释：菲利普四世在镜中的映像使其自身成为画作的“超验客体”，以此“超验客体”为中心，画面表现的整体才得以组织。谁说达尼埃尔·阿拉斯厌恶那些经典和大道理了？至少这一次，康德的思想不是被人为地强加到作品的阐释上，反而是作品本身成为了思想涌现的源泉。不是思想，而是画家的手，让艺术史学家找到了理解的依据，并辅以自己的学识，推敲之、挖掘之。

正是在这种理论与描述、博学与视角的辨证中，《我们什么也没看见》才显出与一般普及读物的不同。达尼埃尔·阿拉斯的写作指向的“理想读者”并非大众，而是他那些艺术史学家的同事们，特别是一些满腹经纶的学者。事实上，在整部作品中，达尼埃尔·阿拉斯都在与那些图像志学者周旋。这些只求搜集考证的学者们虽看似博闻强识，其实却远离作品，根本看不见它们，甚至相信作品所具有的正确含义应当是唯一的，这就好比那位有名的贡布里希所说（作者在书中两次向他发起挑战）。因此，开篇章节《致亲爱的丘俪娅》已然醍醐灌顶，指出

[1] 阿拉斯曾于2000年左右开始深入思考错时论在艺术中的功用。他还将自己有关论述当代艺术的文字集结，收录在《错时》一书中（巴黎伽里玛出版社，2006年）。

了全书真正立意所在。该信写给一位意大利女学者，她曾在不久前发表了一篇论述丁托列托的《被伏尔甘撞见的维纳斯与战神》的文章。学者对作品的理解与分析完全依托于参考文字，她甚至都没花力气看一眼作品本身，这就像达尼埃尔·阿拉斯指责的——她其实什么也没看见。阿拉斯如是写道：“我始终不解，为何有时你看绘画的方式，是不去看画家和作品要给你看的东西。”达尼埃尔·阿拉斯所要批评的正是学者的这种“盲目”。我们还可以再举一个例子：在谈到弗朗西斯科·德·科萨的《天神报喜》时，这位女学者用了半页多的文字，指出画作底部边缘的蜗牛的怪异之处，最后却简单地引用了多米尼科·弗朗茨·冯·莱茨的一句话便了事：即蜗牛的纯洁等同于圣母玛利亚的贞洁（西方中世纪的人们相信，蜗牛因得露水而繁殖）。^[1]达尼埃尔·阿拉斯对此的批评无疑是尖锐的：“您把无法解答的东西抹平，把罕见的现象平凡化。可恰恰是因为这些现象希罕，您才会注意啊。现在，您的图像志终于完成了任务，那就是把蜗牛干脆压碎了。”这种对学院式知识的批评——或更确切地说，学院式知识无法进入的盲区——贯穿了全书，并已在书名《我们什么也没看见》中铮铮有声。

总而言之，“阿拉斯式的研究方法”——如果我们可以这样称呼的话——完全取决于研究者能否把握住一个合适的方法立场。这一立场，一边是符号学方法，正如福柯所分析的委拉斯凯兹的《宫娥》，另一边则是图像学方法，其代表即为贡布里希。前者在分析作品时忽略了作品产生的环境，在错时论的推波助澜下，分析文字完全自由发展；后者则忽视作品自身的魅力，只顾不惜一切地寻找有关作品的文字记载，并把它们当做解释作品含义的唯一来源。达尼埃尔·阿拉斯的目的，是让我们去看艺术家要给我们看的东西，而这就需要具备一种专注的目光，排除一切成见。其著作《细节：为了建立一部靠近绘画的历史》，意在指

[1] 海伦·S.爱特林格，《贞洁的蜗牛》，摘自《瓦尔堡及库陶尔德学院学报》，第四十一卷，1978年，第316页。