

# 视

## 觉 躯体 文本

解读西方艺术

耿幼壮  
著

「艺术东西」书丛  
崔 墨 王端廷 主编

*On Art*

人民美术出版社



# 视觉·躯体·文本

西方艺术论说

耿幼壮 著

〔艺术东西〕书丛

翟墨 王端廷 主编

*On Art* ■ 人民美术出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

视觉·躯体·文本: 解读西方艺术 / 耿幼壮著. - 北京: 人民美术出版社, 2002.12

(艺术东西 / 翟墨, 王端廷主编)

ISBN 7-102-02667-6

I. 视… II. 耿… III. 艺术史 - 研究 - 西方国家  
IV. J150.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 087727 号

## 视觉躯体 ● 西方艺术论说

---

出版发行 人民美术出版社  
(北京北总布胡同 32 号 100735)

制 版 人民美术印刷厂

印 刷 人民美术印刷厂

经 销 新华书店总店北京发行所

---

2003 年 1 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/32 印张: 7.75

印数: 1-3000 册 定价: 39.50 元

## 总序 东西东西

地球村时代是时空缩略的时代。它令人想到中国古已有之的两个缩略词：在时间上，我们用“春秋”约言“一年四季”，而不用“夏冬”；在空间上，我们用“东西”约言“四方万物”，而不用“南北”。这真是有趣得很。

“艺术这‘东西’”，的确是一个永远说不完的话题。从原始到古典到当代，它从架下到架上又到架下，从变生活为艺术到变艺术为人生到“变人生为艺术”，伴着人类从群体生存到个体生存又到类体生存的螺旋式升华。研究不同民族艺术在这升华过程中的发生，变异与趋同，更是一件饶有兴趣的事。

“东西”，又指东方与西方。近代“西风东渐”以来，视觉艺术形态的变化的确令人目不暇接，然而，比起对中国本土艺术的研究来，我国对西方艺术长期停留在编译状态，对其有独特见解的深入研究及比较研究一直是个较薄弱的环节，不过仍有一些以艺术为生命的学者充满乐趣地于此耕耘着，播种着。

这套书丛，是定居西方、留学西方、访问西方和留守东方的几位学子，在新千年之交对东西艺术的研究笔记。比起20世纪60年代-70年代的“东西风压倒论”，他们多了些“双赢多赢”的宽容和自信；比起80年代急切浮躁的“西学热”，他们多了些“静沐西风”的深刻和沉稳。还不敢说他们“学贯东西”，但他们起码不同程度地有着“东寻西找”、“东奔西跑”、“东张西望”、“东涂西抹”的经历。他们的艺术研究，超越了东西方“隔岸远眺”的距离，也超越了旅游者“走马近观”的匆忙，而是住下来，沉下去，从“视觉·躯体·文本”解读西方艺术，从“优选·提升·融创”构建全球文明。

“艺术东西”书丛，就这样“说东道西”，告诉你“东西艺术”这“东西”曾经是怎样的“东西”，将成为怎样的“东西”，帮你理清艺术与与时俱进的原委，助你提高艺

术鉴别欣赏的能力。

“艺术东西”书丛，就这样“东环西顾”，以全新的大视野，从东向西，从西向东，将“西风东来”和“东风西去”结合起来，将“本土世界化”和“世界本土化”互动起来。

在经济一体化、文明全球化、艺术多样化的今天，这套书丛为读者提供了一个解读“艺术东西”的新理念和新角度。

感于当前美术界基本理论和批评理论的需要，人民美术出版社总编辑部宗远、程大利果断为此套书丛开放绿灯，许征云、韩亚洲等编辑为它的出版付出了精心的劳动，在此向他们致以衷心的感谢。

书中插图多选自中外画册和报刊，限于时间和条件未及一一征求原作者意见，特向他们致谢和致歉。

主编

2002.仲夏·北京

\* “艺术东西书丛”首辑共四部：《融  
创时代 / 当代艺术手记》（翟墨）、《静沐西风  
/ 西方艺术论说》（王端廷）、《变人生为艺术  
/ 艺术史论笔记》（王瑞芸）、《视觉·躯体·  
文本 / 解读西方艺术》（耿幼壮）。



耿幼壮，出生于北京，曾留学美国，现居加拿大。先后就读于中国人民大学和美国俄亥俄大学，获文学学士、文学硕士和哲学博士学位。主要研究领域为哲学、美学、文学理论和艺术史。电子邮箱：ygxl@yahoo.com。

书丛主编

翟墨 王端廷

责任编辑

许征云

装帧设计

乔 力

责任印制

丁宝秀

## *On Art* 内 容 简 介

本书试图对西方艺术史进行一次深入的重新思考,虽然书中章节是按时间顺序排列的,但它并不想成为一本详实的艺术史。相反,西方艺术发展过程中的文化精神始终是探索的主题。因此,虽然绘画是本书讨论的主要艺术形式,但雕塑、建筑、诗歌、戏剧与音乐皆有所涉及,不同历史时期的哲学、宗教和社会思想也给予充分的考虑。同时,尽管作者在讨论中有意识地运用了各种西方现代理论,但对于具体作品的历史和形式分析仍然构成了本书的主要内容。

# 目 录

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 1. 视觉·躯体·文本                          |     |
| ——解读古希腊艺术 .....                      | 1   |
| 2. 神圣的符号学                            |     |
| ——经院哲学写作与中世纪的文学和艺术 .....             | 28  |
| 3. 仲夏夜之梦，文艺复兴之梦                      |     |
| ——关于提香的《神圣的爱与世俗的爱》.....              | 50  |
| 4. 冬日的忧郁                             |     |
| ——丢勒、波希、布鲁格尔与北部文艺复兴艺术 ..             | 71  |
| 5. 精神的戏剧                             |     |
| ——贝尼尼的《圣特瑞莎的迷狂》与巴洛克艺术的<br>时空结构 ..... | 94  |
| 6. 欲望的废墟                             |     |
| ——读巴洛克绘画 .....                       | 117 |
| 7. 艺术，性别，意识形态                        |     |
| ——重读古典的和浪漫的 .....                    | 139 |
| 8. 先锋派的孤独                            |     |
| ——詹姆斯·惠斯勒和 19 世纪欧洲文化问题 .....         | 155 |
| 9. 现代主义的歧义                           |     |
| ——雷乃·马格利特的绘画及其含义 .....               | 173 |
| 10. 走向现代之后                           |     |
| ——安迪·沃霍尔的意义 .....                    | 193 |
| 后记                                   |     |
| 图版                                   |     |

## 视觉·躯体·文本

### ——解读古希腊艺术

在其希腊文化的谱系中,欧洲思想的整个历史,欧洲语言中思想一词(ideon, eidos, idea)的整个语意学,如我们所知——如我们所见,是将看和知联系在一起的。

雅克·德里达:《盲人的记忆:自画像和其他废墟》〔1〕

躯体是事件的表面铭刻(由语言写下并为观念所消融),是分裂自我(采取了一种实体整一性的幻象)的所在地,是一种不断分解的体积。

米歇尔·福柯:《尼采,系谱学,历史》〔2〕

这一诗意的思以其相反的方面构成了一个重要的部分,希腊人的思的诗,特别是那在其中存在和(与其紧密相连的)希腊人的此在于最为真实的意义上被创造出来的诗,那就是悲剧。

马丁·海德格尔:《形而上学引论》〔3〕

在探寻艺术作品的起源时,海德格尔曾回溯到古希腊时代,他这样写道:“在古希腊,在西方历史命运的开始,艺术上升到其所能达到的显露[真实]的无上高度。它们使

注释:

〔1〕雅克·德里达:《盲人的记忆:自画像和其他废墟》,芝加哥大学出版社1993年英文版第12页。

〔2〕米歇尔·福柯:《尼采,系谱学,历史》,载《福柯读本》,纽约万神殿图书1984年英文版第83页。

〔3〕马丁·海德格尔:《形而上学引论》,纽约双日出版社1961年英文版第122页。

神的存在，使神性与人类命运的对话，得到彰显。[那时，]艺术不过就是技艺(Techné)……艺术并非产生自艺术的行为，艺术作品不是以审美方式加以欣赏，艺术也不是文化活动的一个部门。”<sup>〔4〕</sup>在海德格尔看来，原初意义上的技艺既不是指手工艺，也不是指艺术，而是指在敞开的意义上使事物自身呈现。这同时也就是诗学(Poiesis)的最初含义，即事物的诗意呈现。海德格尔说，“曾经有一段时间，并非只有艺术被称作Techné，以往那使真实展露于流溢外表之光辉的彰显也称作Techné。”<sup>〔5〕</sup>

为了说明这种事物自身的纯粹显露，即由其自身和作为其自身地展示其自身。海德格尔曾求助于前苏格拉底学派的physis(物性)概念。在这样做时，他又将物性等同于Aletheia(真实，无所遮蔽，敞开)概念。他认为，当早期希腊人思考physis时，他们实际上是在思考aletheia，而aletheia就是physis的本质。因此，海德格尔说“就physis和aletheia之间的独特和本质关系的力量而言，希腊人会这样说：存在的整体就其本身所是即是真实，这样的真实就是存在的整体。这意味着展露自身的力量在于敞开……成为存在的整体——这包括去显露，去对感觉呈现，去代替某物，去产生什么。”<sup>〔6〕</sup>这就是早期希腊人所说的技艺。最初，它的确与艺术、审美和文化活动无关，而与人的存在本身紧紧联系在一起。“早期希腊人称所有事物的这种在自身中呈现和发生为物性。同时它也说明了人基于什么和在什么之中栖居。我们称这一基础为大地。”<sup>〔7〕</sup>早期希腊人就存在于这样的大地上。在

注释：

〔4〕海德格尔：《关于技术的问题及其他》，纽约哈波和若出版社1977年英文版第34页。

〔5〕海德格尔：《基本著作选》，纽约哈波和若出版社1977年英文版第315页。

〔6〕海德格尔：《形而上学引论》第102页。

〔7〕海德格尔：《诗、语言、思》，纽约哈波和若出版社1971年英文版第42页。

那里,“大地和天空,神与肉身之人因其整一的四重存在之单纯性而属于一体。这四者中的每一个都以其自身的方式反映其他三者的呈现。”<sup>〔8〕</sup>就人的存在而言,当其栖居于大地之上时,便已在天空之下,同时面对着神性的存在。大地使人意识到其与物的不可分割性和自身对于世界的接受性和介入性,它使人在物中有了个位置,因此使其生存具有了一种意义。海德格尔称这为诗意的栖居。

在海德格尔看来,早期希腊人的存在是一种完美的存在,于其中,主体与客体还未割裂、物性、生命自身、生活世界实际上是一个东西。人不是世界的主人,只是作为世界的守护者而存在于这一大地上。于其中他观看着、聆听着、感受着和参与着存在的生成,这就是所谓诗意地栖居。其实,转向前苏格拉底的物性(physis)本身即是对后柏拉图的形上之物性(meta-physis,即形而上学)的贬低。不过,在这样做时,海德格尔并非想回到过去的时代。他想要说明的是,艺术品成为审美对象,艺术成为文化活动,人成为创造和审美的主体,美学成为独立的学科,皆是历史的产物,而且同西方形而上学思想的形成紧紧相连。

实际上,海德格尔已经看到,在希腊人对于存在生成的参与中,早已蕴涵着后来西方形而上学传统的基本因子,那就是对于视觉的强调,即所谓视觉中心主义(ocularcentrism)。海德格尔说,“技艺一词实际上是指一种认识方式。在看的最广阔意义上,认识即意味着已经看到。”<sup>〔9〕</sup>而“[西方]哲学传统从一开始就倾向于将‘观看’当作进入存在物和存在自身的方式。”<sup>〔10〕</sup>自巴门尼德斯到柏拉图,古希腊哲学就倾向于一种基于固定凝视的同时性之上的空间化本体论。它假定人作为主体可以毫无遗

注释:

〔8〕 海德格尔:《诗、语言、思》第42页。

〔9〕 海德格尔:《诗、语言、思》第56页。

〔10〕 海德格尔:《存在与时间》,纽约哈波和若

出版社1962年英文版第186页。

漏地看到一切事物,作为客体的世界完全呈现于这样的观看。这种认识方式深刻地影响了古希腊的艺术理论和实践,并对随后整个西方艺术传统产生了深远的影响。

在古希腊艺术理论与实践的形成过程中,一个至关重要的事件就是对于数的发现与认识。如柏拉图在《蒂迈欧篇》中所指出的:“对于日夜交替和岁月流转的观察已经创造了数的艺术,它给予我们的不仅是时间的概念,而且是探索宇宙性质的手段。由它们我们已经获得全部范围的哲学。”我们知道,希腊人对于数的性质的思考肇始于毕达哥拉斯学派。据亚里士多德所言,可能正是毕达哥拉斯本人发现了“存在于音阶、天空和许多其他事物中的数的性质”。在毕达哥拉斯关于数的思想中,已经包含着比例、度量和谐等概念,它满足了当时希腊人急于在变动不居的经验世界之后发现和构建一种理性秩序的急迫要求。所以,波利特称:数的思想是“古希腊思想中根植最深和最为持久的特征之一,不管在艺术还是哲学方面都是如此”。<sup>[11]</sup>

正是对于视觉的强调使古希腊人对于人的躯体有着强烈的兴趣。据说,古希腊人最初是在平原上纵横交错的山脊中看到了自己躯体的本质,希腊词“人”(laos)同他们意指“石头”的一个词(laos)完全相同。<sup>[12]</sup>与其他宗教不同,古希腊的神以人的形体向人显现,并鼓励人用造型艺术和表演艺术表现他们的存在。这也就是何以在古希腊全盛时期(即所谓古典时期,这也是我们主要讨论的一个

注释:

[11] 哲罗姆·波利特《古代希腊艺术观:批评、历史、术语》,耶鲁大学出版社1974年版第15页。

[12] 约翰·欧尼安斯指出,在古希腊人那里,“躯体,如同世界一样,被视作原材料的合成,只不过是一种不那么稳固的混成”。而将人视作原材料和工具的看法意义深远,它使古希腊人和随后的西方人对于人采取一种独特的唯物主义态度。见其《古典艺术和古希腊罗马文化》,耶鲁大学出版社1999年版第1-8页。



29 (facing page) Pollis as warrior, tomb relief from Megara, inscribed: 'I, Pollis, the beloved son of Asopitos, speak, having died not a coward [but fighting in the line of battle]', marble, c. 480 B.C.

30 Doryphorus, by Polykles, Roman copy of a Greek original of c. 440 B.C.

波利克雷图斯  
多里弗罗斯  
(罗马复制品)  
公元前 440 年  
— 430 年  
雕刻

时期)，雕刻和戏剧成为两种主要艺术形式的一个原因。特别是古希腊人对于裸体的理想化呈现，与希伯来人对服饰的重视形成了鲜明的对比。由数生发出的比例、度量和谐等概念则使希腊人找到了表现人体美的理想法则，它集中体现在波利克雷图斯的《法典》中，其被普遍视作第一篇古代艺术论文。遗憾的是，《法典》中所记录的各种准则已经失传。尽管如此，在《法典》与毕达哥拉斯的数的理论之间的联系是显而易见的，这可以由《法典》的

片断之一清楚地看到：“美产生自精微的数字。”

公元前2世纪的《法典》注释者加兰告诉我们：“为了展示论文中谈及的躯体的所有对称和谐，波利克雷图斯根据《法典》中的准则创作了一座男子雕像，以支持其理论。”<sup>〔13〕</sup> 这座雕像即是著名的《多里弗罗斯》（又名《持矛者》，公元前440-430）。不过，我们今天能看到的只是青铜原作的大理石复制品，出自不知名的古罗马艺术家之手。不仅如此，如克拉克已经指出的：“试图通过度量他[波利克雷图斯]创作的雕像而重新发现法典准则的做法始终不成功，这可能是因为，那些法则是以几何的而非算数的方式记录的，因而若想重构便极为困难。”<sup>〔14〕</sup> 幸运的是，古罗马建筑理论家维特卢维斯偶然为我们记载下了某些准则。在《建筑十书》第三书中讨论神庙的规则时，他突然转向对于一个男子躯体比例的讨论，其依据的应该就是《法典》中的数据。他这样写道：

人体是由自然这样设计的，从下颏到前额顶部和头发最低根部的面部是整个高度的十分之一；张开的手掌从手腕到中指尖也恰好如此；从下颏到头顶是躯体的八分之一……脚的长度是躯体高度的六分之一；前臂是躯体高度的四分之一；胸部的宽度也是躯体高度的四分之一。其他数字也有各自对称的比例，古代著名画家和雕刻

注释：

〔13〕 加兰，转引自波利特：《古代希腊艺术观：批评、历史、术语》15页。

〔14〕 肯尼斯·克拉克：《裸体》，普林斯顿大学出版社1984年版第38页。另外，如安德鲁·斯图亚特所指出的，即使我们有波利克雷图斯的数据，也无法精确地复现他的人体，因为我们不知道应该从哪里开始计算这些比例。见其《波利克雷图斯的〈法典〉——一个证据的问题》，载《希腊研究学刊》（1978年）第98期，第122-32页。

家即是运用它们获得伟大的名声。

因此,神庙的数字中也必须有一种最高的和谐,它是由不同部分与整体的一般长度之间的对称关系获得的。同样,在人体中,中心点自然是肚脐。因为如果一个人直立在那里,手脚伸开,以肚脐为中心用圆规画一个圆,其手指尖和脚趾尖将会触到那个圆圈。而且,正因为人体产生了一个圆形的轮廓,从中也可发现一个方形。因为如果我们测量一下从脚到头顶的距离,然后在量一下伸直的双臂,就会发现宽度与高度正好一样。<sup>〔15〕</sup>

后来,达·芬奇正是根据维特卢维斯的这段文字画出了男子人体的完美比例,即著名的《维特卢维斯男子》素描。值得注意的是,丢勒也曾依据维特卢维斯的数据创作过一幅《度量的裸体》,但他发现这些数据同自己自现实生活中观察的结果并不完全相符,因而在以后的创作中便不再使用那些数据。一个有趣的事实是,丢勒及其他北部地区画家创作的人体似乎始终不如达·芬奇等意大利画家笔下的人体优美。这提醒我们,不管是作为工艺制作手册还是一篇美学论文,《法典》都不仅仅是基于对现实中人体比例的度量,同时也是建立在当时人们对于人体美的主观认识之上。

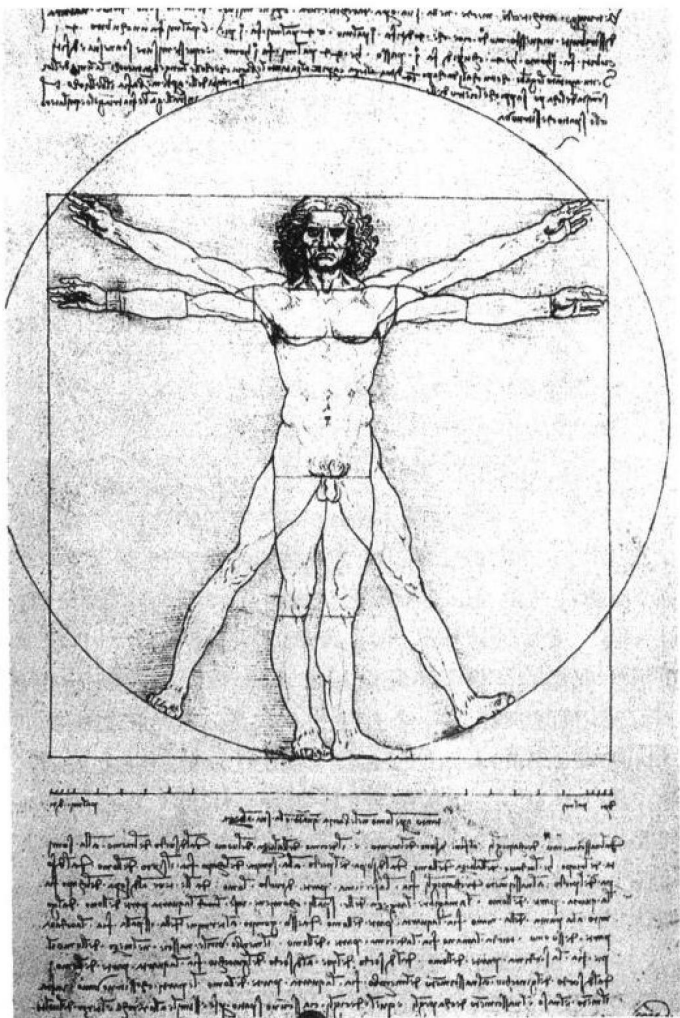
其实,《法典》注释者加兰已经告诉我们,“他[波利克雷图斯]觉得,美不存在于[躯体]构成的度量之中,而存在于躯体组成部分的可度量性中,诸如手指到手指,以及所有手指到手掌和手腕,手腕到小臂,小臂到上臂,事实上是所有部分到所有部分。”<sup>〔16〕</sup> 所以,仅仅从数学的角度去

注释:

〔15〕 维特卢维斯:《建筑十书》,纽约多弗图书公司1960年英文版第72-73页。

〔16〕 加兰,转引自波利特:《古代希腊艺术观:批评、历史、术语》15页。

达·芬奇  
《维特卢维斯  
男子像》  
1485年  
-1490年  
素描



解释《法典》是误导性的。这也就是说，波利克雷图斯的法则必须从有机体的角度加以理解，所有的度量都必须服从“完美”的原则，因而是灵活的，可以适用所有人体，不管是男性还是女性，老年还是青年。因此，波利克雷图斯的法则与古代埃及人的法则完全不同，在后者那里，明确地规定了躯体各部分的位置。也正因为如此，《法典》对古希腊罗马的理论家产生了深刻的影响。柏拉图曾使用过波利克雷图斯的一些术语，亚里士多德在讨论悲剧时也提

及过《法典》，维特卢维斯不仅记录下了《法典》中的某些数据，而且将它们运用于建筑，昆提连在词组和文本的整体结构之间发现了相应的联系，卢西安认为理想舞蹈者的身体动作应符合《法典》的要求。事实上，就如潘诺夫斯基概括指出的：

就在埃及体系仅仅想把惯例简化为一种固定公式之处，波利克雷图斯的《法典》声称要去捕捉美。加兰令人印象深刻地称其为对“美所存在之处”的界定。维特卢维斯将他提出的度量表称作“同样优美形体的尺度”。惟一可以肯定回溯到波利克雷图斯本人的言论读作：“美产生自精微的数字。”这样，波利克雷图斯的《法典》试图认知一种美学的“法则”，它全面地表现了古典思想的特点，因而才能想象这样的法则呈现为依据部分之间的关系加以表现的形式中。因此，除了普拉提诺和其追随者，整个古典美学都将美的原则确认为部分相互之间和与整体之间的和谐。<sup>〔17〕</sup>

值得注意的是，在这一美学原则形成过程中的重要一环是将数的客观性质与美的主观认识连接起来，而这正是由柏拉图完成的。在这样做时，他不过是将比例、度量、和谐等数的性质赋予某种伦理的或道德的内涵，从而将抽象的数字与可见的事物，科学与宗教，宇宙论与认识论联系在一起。结果，数与美和善成为统一的不可分割之物，而技艺也就不是对于现实的单纯模仿。不过，出于政治的考虑，柏拉图在这样做时走向了极端，从而使其思想的真正意义反而受到了忽视。正是在讨论艺术的道德性时，柏拉图与智者学派产生了分歧。在公元前5世纪时，智者学

注释：

〔17〕 艾尔文·潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，

纽约双日图书公司1955年版第67-8页。