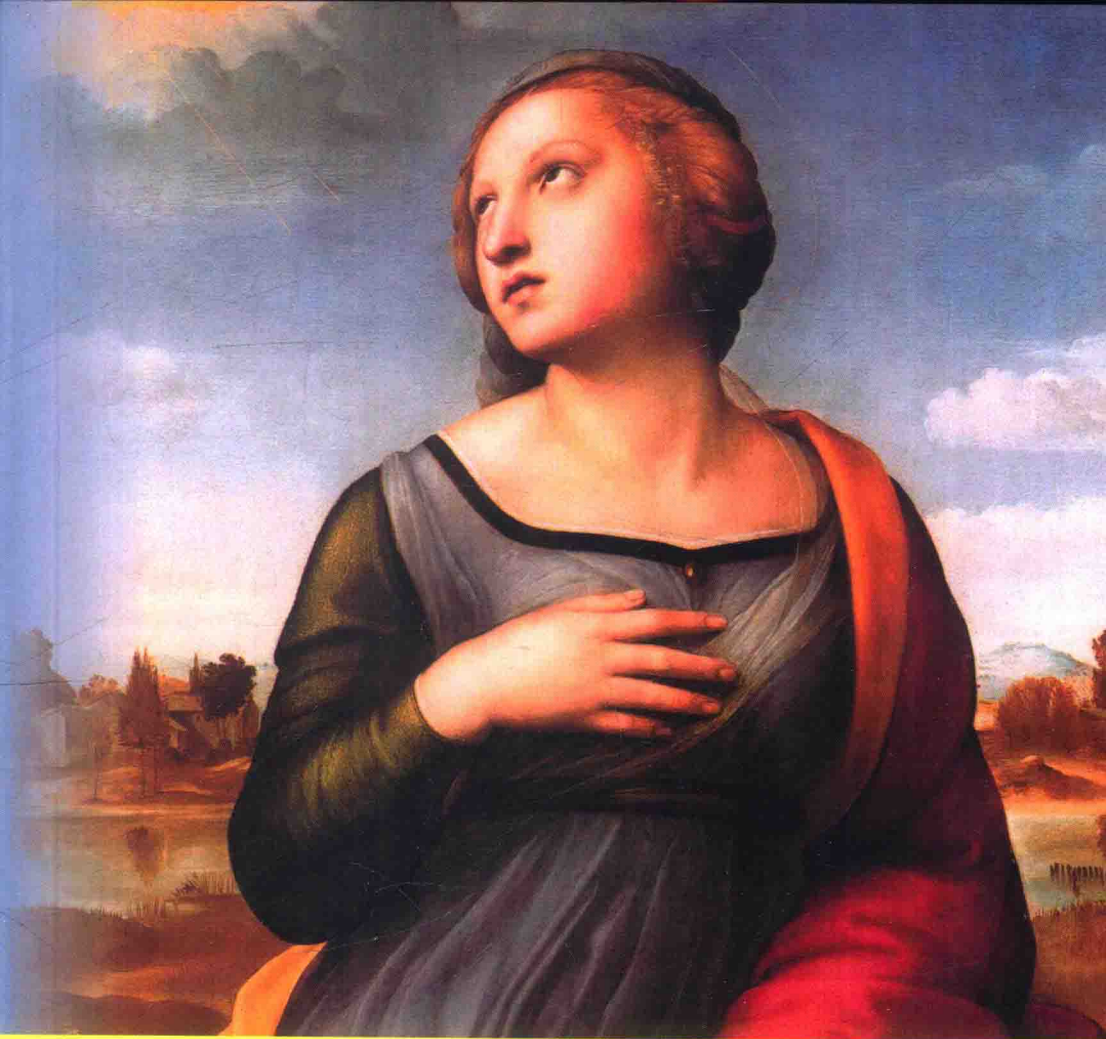




眼睛与心灵：艺术史新视野译丛
李军 主编

拉斐尔的 异象灵见

LES VISIONS DE RAPHAËL

〔法〕达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著
李军 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

拉斐尔的 异象灵见

LES VISIONS DE RAPHAËL

[法] 达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著
李军 译

眼睛与心灵：艺术史新视野译丛
李军 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字: 01-2008-1456

图书在版编目(CIP)数据

拉斐尔的异象灵见 / (法) 阿拉斯 (Arasse, D.) 著; 李军译. —北京: 北京大学出版社, 2014.8

(眼睛与心灵: 艺术史新视野译丛)

ISBN 978-7-301-24244-5

I. ①拉… II. ①阿…②李… III. ①拉斐尔, S. (1483~1520)—绘画评论
IV. ①J205.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 097800 号

Les visions de Raphaël by Daniel Arasse, World Copyright © Editions Liana Levi, 2003.
《拉斐尔的异象灵见》简体中文版由北京大学出版社出版。

书 名: 拉斐尔的异象灵见

著作责任者: [法] 达尼埃尔·阿拉斯 著 李军 译

责任编辑: 谭燕

标准书号: ISBN 978-7-301-24244-5/J·0583

出版发行: 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> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkupupwsz@qq.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京中科印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

39mm × 1020mm 16 开本 11 印张 142 千字

2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 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



目 录

译序：阿拉斯的异象灵见 /1

导言 /19

文艺复兴盛期的出神和享见天主：拉斐尔的四幅图像 /23

旁观的天使：《西斯廷圣母》与瓦尔特·本雅明 /107

附录 1：贴近画作的眼睛或者心灵——艺术史的阿拉斯版

郑伊看 /131

附录 2：阿拉斯年表与主要著作 /167

译后记 /170

译序：阿拉斯的异象灵见

1

当中国的艺术史学界，尤其是西方美术史领域，长期以来盛行以史学史问题代替个案研究，热衷于掉书袋式的旁征博引，“无一字无来处”，却对诉诸直觉和感性的艺术和艺术作品视若无物之际，达尼埃尔·阿拉斯的那种截断众流、直指本心的简捷与明快——用他的话说，追求一部“从近处着眼的”（du regard posé de près）的美术史——无疑是一副清凉的解毒剂。从他的代表作《细节——为了建立一部靠近绘画的历史》（*Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1992），或从已经译成中文的两部通俗作品《绘画史事》和《我们什么也没有看见：一部别样的绘画描述集》（北京大学出版社，2007），可以信手拈来这类十分迷人的近距离的“看”的

故事，如他在安托内罗·德·墨西拿受难的圣塞巴斯提昂身上，看到圣徒的肚脐偏向身体一侧，犹如一只眼睛，反观着观众；如达·芬奇的《最后的晚餐》，耶稣和十二门徒的位置居然不在透视法之内，而是位于画面内景和作为观众的“我们”之间；如安格尔笔下，巴黎最美丽的女人穆瓦特希埃夫人华美绝伦的裙子上，有一块难以解释的污渍；又如，透过波提切利的《马尔斯和维纳斯》和弗拉戈纳尔的《门闩》，透过其织物的簇拥堆叠，居然有女人的性器赫然在目……这似乎颇有点“经学家看见易，道学家看见淫”的意味，但这些细节一经点破，无一不是确凿的视觉存在。上述作品译成中文后，在中文语境中亦有相当影响——就我所知，一位年轻学子的提香画个案研究，一位资深学者的中国古代墓葬美术研究，均因为善用阿拉斯的方法而取得不俗的成绩。

不过，在一片东张西望中，仍须警惕由此导致的另一种矫枉过正：把阿拉斯和艺术史研究简化为眼波乱转的浪荡子的处处留情——一种色眼迷蒙、眼花缭乱的“看”，而忘却了艺术史同样是严肃的历史研究的组成部分，同样需要文献和历史证据的支撑——须知，如若不能穿越千山万水的阻隔，攀援人迹罕至的废墟，进而登堂入室、奉上深情的一吻，那迷宫深处的历史女神是不会为你苏醒的。

在这种意义上，阿拉斯的新书《拉斐尔的异象灵见》，值得我们一读再读。

2

顾名思义，这是一部讨论拉斐尔的书。书中收入了阿拉斯的两篇长文：《文艺复兴时期的出神和享见天主：拉斐尔的四幅图像》（1972），和《旁观的天使：〈西斯廷圣母〉与瓦尔特·本雅明》（1992）。两篇文章的写作相差了整整二十年。写第一篇文章时，阿拉斯只有28岁，文章作为处女作发表，之后大获成功，为他在学界赢得了最初的声誉；写第二篇文章时他48岁，这一年，也是他最负盛名的代表作《细节》的问世之年，标志着他作为学者的全面成熟；文章结集成书又在11年之后：2003年，当阿拉斯接受巴黎的利亚纳·列维出版社的邀请，把上述二文合成一书，以《拉斐尔的异象灵见》为题出版时，不久也将迎来他生命的终结——其生命的长度似乎刚刚够得上让他嗅到此书的墨香。

此书的轨迹恰好与阿拉斯的职业生涯重叠，似乎蕴含着某种宿命。

3

作为书名，《拉斐尔的异象灵见》（*Les Visions de Raphaël*）暗藏玄机。

“vision”的原意是“视觉”或“看见”；在基督教传统中，此词的大写用法（Vision），往往被用来指上帝向先知显

示的灵异景象，以及先知对此景象的见证。在此根据《圣经》用法，把前者译为“异象”，如书中常常提到的“耶稣变容”（*Transfiguration*）等事迹；把后者译为“灵见”，如见于“享见天主”（*visions béatiques*）中。但其实，“vision”中往往同时包含两种意思，故本书经常统译作“异象灵见”；其中，作为上帝向先知显现的灵异景象，“异象”指示“Vision”中客观的维度；作为先知对灵异景象的见证，“灵见”指示其主观的维度。

关于“异象”，阿拉斯在书中有如下规定：

这项研究涉及到拉斐尔是如何为表现享见天主而使用的方法，也就是说，他是如何在绘画空间中建立某种关系，来分别表现“看见”异象的人类个体，和异象中所看见的对象（严格意义上的异象）。因此，在这些选定的作品中，都同时存在着看见异象的人和其所见的异象，以及世俗之人作为一极和超自然的异象作为另一极这样一种对比。（本书第28页）

“享见天主”，指先知在出神的状态中看见上帝的显现；“天主”即“异象”，“享见”则是“灵见”。阿拉斯认为，理解拉斐尔这类绘画的关键，在于把握拉斐尔的方法：两个维度（“世俗”与“超自然”，以及“主观”与“客观”）在画面的同时呈现，拉斐尔的精妙之处全在于此。

本来，阿拉斯此书似应直译为《拉斐尔的“异象”诸画》，在此译作《拉斐尔的异象灵见》，正是考虑到拉斐尔作画时的方法。

4

拉斐尔一向被誉为“以优雅与和谐的平衡感而著称的大师”，他所创立的风格被称为“优美样式”（bell manière），这种风格后经样式主义、古典主义和学院派的继承、提炼和规范，成为后世我们所熟知的古典之美的原型。然而，果真如此吗？在第一篇长文中，阿拉斯通过讨论拉斐尔的宗教绘画，对这一常识发起了挑战。他认为，1508—1520年代，即拉斐尔的绘画技艺达到成熟而完美的年间，也恰恰是那个时代宗教情感最为波澜起伏的年代，这一动荡最终导致了新教的宗教改革运动，和罗马教会掀起的一场旨在自我更新的运动——反宗教改革运动。而拉斐尔则以其渗透了深刻的宗教情感的绘画创作，积极投身于这一场运动，一系列表现“异象灵见”的画作，是他和他所在时代激越的心态、情绪、矛盾和冲突的见证。

《亚历山大的圣卡特琳》（1508）、《圣塞西莉亚》（1513—1514）、《以西结见异象》（1518）和《耶稣变容》（1517—1520），这四幅画都符合阿拉斯给出的“异象灵见”的标准，即都同时呈现了“看”和“看见”——主观与客观——亦即“灵见”和“异象”，但却是以截然不同的方式。

《圣卡特琳》和《圣塞西莉亚》所表现的“异象灵见”自成一体，属于“新柏拉图主义的观照”类型。第一幅画，代表着主观性角度的圣卡特琳占据画面的中心，她在身后延展的恬美风景衬映下，陷入心醉神迷的智性观照；而代表客观

性角度的“异象”则没有直接呈现，仅由画面左上方“来自一个不可见的金色世界”的光芒所暗示，这道光芒正沐浴着圣女的脸庞，而与圣女投向画外的眼光相对。这种构图在“异象”与“灵见”中显然适当突出了后者的重要性，更为强调主体在见证超自然世界中的积极、主动作用，恰与费奇诺的新柏拉图主义相一致。第二幅画改变了前者中画面内外的对比，将其转化为一种“垂直的层序演进”：手持管风琴的圣塞西莉亚被四位圣徒环绕，位居画面中部；在她脚下散布着残破的乐器；而她上方的云层上，则展开着一群歌唱的天使。乐器分别代表着三种音乐——“以乐器演奏的音乐”、“灵魂内心的音乐”和“宇宙音乐”，分别代表尘世、灵魂和天界三个世界，反映了新柏拉图主义关于音乐的象征性思辨。与前者不同的是，此画中，超自然的“异象”世界（唱诗的天使和金色背景）被刻意地呈现出来，与画面下部残破的物质世界形成鲜明的对比；与此同时，画面也表现了圣塞西莉亚的“灵见”——从画中人物的眼光可知，唯有圣女一人“看见”了上方的“异象”，故唯有圣女，成为上下两个世界的沟通者。这一点同样反映出新柏拉图主义的积极的人生哲学。

《以西结见异象》和《耶稣变容》则在同样的参照系内，为处理“异象灵见”提供了一种“完全新颖”的处理方式；用阿拉斯的话说，它们属于“神性难以抗拒的爆发”类型。《以西结见异象》一画中，“异象”彻底压垮了“灵见”：超自然世界被放大到极致，而人的存在被缩减为迹近乌有；在画

面中，上帝在云端神圣显现，占据画面的大半，以西结则在云端涌现的金光中，如同被闪电击中，微不足道地出现在画面左下角。阿拉斯的以下描述值得引用：

拉斐尔将两个不具备“相同尺度”的存在，放置于同一个空间和同一种几何平面上。他借助于这一手法以阻止观众对该画投以平静的目光：作品内部的动力因素会即刻对观者产生影响。观众会被画的运动感所吸引，其目光被引向画的“背景”，然后又被再次带到“前景”，以便于人们意识到，其实画中并不存在深度，存在的是超现实世界本身在自然世界中的显现，其巨大的尺幅具有本质的意义。观者因此会被这种高高君临于以西结乃至观者自身之上的神性的爆发所捕获：显圣者左脚下强烈的仰角透视（*sott'in su*）作用于观者，观者本身也被异象所震慑，更在上帝目光的凝视下，被缩至以西结一般渺小的尺寸……（本书第 57 页）

在构图上，这里所强调的，是画面上部处理“异象”的部分对于下部“灵见”的部分、上帝无以复加的崇高对于人之渺小卑微的绝对的优胜和占领，反映了拉斐尔及其时代宗教情感的巨变和一种新感性的生成：试图在人与上帝之间开启一种更为强烈、更为明确和直接的关系，以回应新教改革运动带来的挑战。

这种上下对峙造成戏剧性张力的画面结构，在《耶稣变容》中得到进一步加剧。阿拉斯根据史料研究，否定了《耶稣变容》为拉斐尔门徒所作的论调，断言它为拉斐尔的巅峰之作；他认为，上下画面貌似缺乏的统一性，其实并非缺点，而正是延续了

15 世纪绘画中的常态；另外，后世论者的誉议，恰恰来自于对这一时代构图习惯的不理解和失忆——阿拉斯断言，叙事的统一性其实是一项相当晚近的诉求，只可能来自于 1805 年莱辛的名著《拉奥孔》的问世、“最具包孕性的瞬间”的观念流行之后。

而在同时代绘画构图的常态之中，拉斐尔的匠心独运之处表现为，他以强化而不是弱化上下对立的方法，以“双重光线”（上部世界耶稣变容的金色光辉与下部门徒和附体者世界的惨淡和晦暗）的戏剧性对比，更以上下两个世界隐含的两个相互交叉的圆圈的张力结构，构成其形式语言的叙事。画面下方的十九个人物各用夸张的手势组成动作的连环，但他们之间一个很大的呈倾斜状的中空部分，以及虽然眼光彼此相向交错，却没有任何人注意到画面上方发生的“异象”的事实，暗示着人群整体的隔绝和交流的不可能，以及人与神、主观与客观之间的彻底断裂。与之相反，画面上方，基督在先知的簇拥下超自然地跃升于空中，强烈地渲染着“基督的荣耀和没有基督陪伴的人类的脆弱”；三位门徒在基督之下，被奇迹的光芒刺得睁不开眼，只有旁边跪着的两个小人——卑微的圣徒菲利克斯和阿加皮特——摆出朝拜的姿态，见证到不可思议的奇迹的发生。“人类的个体性和他们固有的能力，应该在上帝面前被彻底地抹去”，阿拉斯告诉我们，两个圣徒“实际起到了观众的中保者的作用——观众与他们一样，同样目睹了耶稣的变容，拉斐尔通过他们而邀约信徒去拥有同一种精神状态，邀约他们共同跪下祷告”。因此，画面图像的断裂最终通过观众的直接体验而被统

一和连接，同时也把对图像形式的讨论，引向对图像接受者群体精神结构与心态的讨论。随即，阿拉斯以整整一章的文献与历史考证，令人信服地证实了《耶稣变容》的画面构造，与同时代宗教思潮（如天主教反宗教改革运动和天主圣爱崇拜）以及历史事件（如奥斯曼土耳其人的威胁）之间的内在关联，并总结了拉斐尔的伟大之处，正在于他“成功地为这项精神运动赋予了精湛的表现形式”。

5

文中，阿拉斯多次用“意匠”(*invenzione*)一词概括拉斐尔结构整体画面时的匠心独运与能力，把握这一“意匠”的根本，在于获得画面充满张力结构的二元——“异象”与“灵见”、客观与主观、神性与人性、崇高与美——之间的动态平衡。拉斐尔，这位“充满优雅，具有和谐的平衡感”的大师，更是一位张力大师，一位创造对立两极之微妙“平衡感”的大师，一位具有超凡的“异象灵见”的大师。

这一张力结构中，鉴于在具体操作层面上“异象”的内容不外乎作者所秉受的既定图像志来源（如《圣经》文本、圣徒传中的有关描述，以及前人就此内容的既定图像表达），故拉斐尔的“意匠”（其“异象灵见”）亦可表述为针对“异象”的“灵见”，亦即围绕既定图像志内容所作的独具匠心和

个性化的艺术表现——极尽种种偏离、变异、取舍、改造乃至另辟蹊径之能事。阿拉斯正是在此意义上，谈及拉斐尔作品《西斯廷圣母》之于“题材”（sujet）和图像志传统所形成的超越——这成为阿拉斯第二篇文章讨论的主题。

6

《旁观的天使：〈西斯廷圣母〉与瓦尔特·本雅明》简约而隽永，其篇幅只及前文的三分之一；与前文“旨在显示博学”的汪洋恣肆相当不同，后者行文平易，甚至有些漫不经心，但同时，“羽扇纶巾，谈笑间，强虏灰飞烟灭”，平淡与不经意间，蕴含着惊人的杀伤力——这一次，其所针对的不再是艺术史学者，而是声名显赫的哲学家、艺术批评家瓦尔特·本雅明。

本雅明在其名作《机械复制时代的艺术作品》（1937）中建构了一个影响深远的经典观点：对艺术作品的接受存在着两种方式，“其一偏重于作品的崇拜价值，其二则强调作品的展陈价值”；而“从前一种接受模式向后一种模式的过渡，通常形成了艺术作品接受的全部历史过程”。这一判断的灵感触媒是德国学者于贝尔·格里梅的文章《〈西斯廷圣母〉之谜》（1922）；格里梅认为，拉斐尔的名画《西斯廷圣母》（1516）的原初目的即展陈，它被罗马教会订制，以供在教皇尤利乌斯二世的人殓仪式上，用作某种类似于壁龛的装置，形成好

像圣母怀抱圣子从画面背后的绿色帷幕中走出来，脚踩着祥云，向教皇的棺槨走来的效果——因此，对本雅明来说，《西斯廷圣母》标志着艺术作品的接受方式从“崇拜价值”向“展陈价值”的过渡，代表着历史演化或进步的方向。

阿拉斯指出，格里梅暨本雅明的观点其实是基于一个图像志错误而导致的误识误判，没有注意或者有意忽略了传统图像志关于“帷幕”和圣母子形象组合的象征含义（代表了上帝道成肉身的“启示”和耶和华的“约柜”）。阿拉斯还指出，本雅明可能是按照犹太教的方式误读了基督教，而把“崇拜价值”和“展陈价值”对立起来；“恰恰相反，与犹太教的礼拜仪式相比，基督教——特别是天主教——的相关实践，构成了某种‘展陈的崇拜’”。由此导致的结果是，在现代社会里，机械复制时代非但没有消除原作的“灵韵”，反而在“展陈的崇拜”中，借助现代化的展陈方式（如玻璃展柜），更进一步地强化了“原作”如同“圣物”般的神圣和禁忌性！

在终结了对本雅明的批判之后，阿拉斯的工作实际上只完成了一半；现在，他需要再次回到《西斯廷圣母》的画面，去尝试穷尽图像志知识未能生效之处的堂奥。用他自己的话说：

图像志解释了帷幔为何在画面上出现，即它们的再现（représentation）。但是图像志几乎未提及为什么对它们的展示（présentation）显得如此简单乃至简陋；图像志也从未谈及为什么拉斐尔笔下悬挂帷幔的幕杆（la tringle）的形状会显得那么纤细，像是被织物的重量所压迫而变形。之所以没有提及这些，其实是因为

图像志没有能力回答这些问题：没有任何文章会致力于分析上述幕杆的形状所产生的真实效果。然而该形状是经过画家深思熟虑的，同样构成了拉斐尔的创造性劳动以及他对艺术传统本身所进行的现代化改造的组成部分。（本书第 120—121 页）

尤其是，画面下方两个支肘的小天使的细节，涉及到拉斐尔独特的“灵见”。

7

阿拉斯指出，大部分专家在画作的下方内侧边缘辨认出的栏杆，或格里梅所谓的木质横梁，都不能遽断，或其材质并不重要；重要的是，它起着标识画作边界的作用，是一道“纯粹的边缘”，或一个“中立区域”，将绘画的内外空间区别开来；但是，又该如何解释那两个支肘的天使呢？

阿拉斯随即给出了他们的图像志含义：作为旧约中守护约柜的天使基路伯（chérubins）的作用；他们本来是旧约上帝之不可见性的守护者，但当他们出现于一幅表现基督教的可见的上帝正在启示自己的画作，并变成画面底部的小天使时，他们随即也改变了身份，变成“某种精心布置的可见性的见证人”。

但图像志再次未能穷尽意义。阿拉斯建议我们考察作品展示天使的方式。既然天使所倚靠的既不是栏杆，也不是木质横梁，而仅仅是“画面的边界”，那么，两位小天使翻眼向上

仰望的姿态，反映的岂不是绘画自身的一项行为：一道绘画投向自身的眼光，一道“自反”（réflexif）的眼光？尽管画面上展现了上帝向世人的显示，然而，两个小天使的姿态证明，画面所显示的同时是一个绘画的空间，一个仅存于画面上的空间，一个遵循着自身规律的“自律性”空间。

这意味着，《西斯廷圣母》确乎是某种“游移性”（oscillation，本雅明语）发生的场所，而旁观的天使，则成为货真价实的“跨界人物”（figures de seuil）；但跨界并非如本雅明所设想的，产生于“崇拜价值”和“展陈价值”之间，而是产生于两种不同的观看模式之间：一种系投向崇拜对象的“宗教式”观看，另一种系投向艺术作品的“艺术式”观看。要之，这两种观看方式并非前后相续，而是同时并存——分别对应于我们所说的“异象”和“灵见”。

鉴于文章此后的重心，转向对“旁观的天使”作为细节，被从画作整体中剥离出来这一历史的考察，可视为对于本雅明的重要命题“机械复制时代的艺术作品”所做的回应和补充——例如，阿拉斯始终坚持复制的艺术品并未失去原作之“灵韵”或“崇拜价值”的看法——此处不再赘述；我们需要重返《西斯廷圣母》的画面本身：阿拉斯的分析是否仍有所遗漏？两位旁观的天使，是否仅仅是艺术自律性的提示者和见证人？如何解释天使脸上那略带沉郁的若有所思，尤其是左边的那位，小手按在嘴唇上，仿佛因害怕泄露惊人的秘密而不得不再三缄口？

此时的阿拉斯，尚没有答案。