

培文·艺术史



ON N'Y VOIT RIEN

Descriptions

我们什么 也没看见

一部别样的绘画描述集

(第二版)

[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

培文·艺术史

ON N'Y VOIT RIEN

Descriptions

我们什么 也没看见

一部别样的绘画描述集

(第二版)

【法】丹尼尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 著

何蓓 译 董强 审校



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2015-4157

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)达尼埃尔·阿拉斯 (Dainel Arasse) 著；何蒨译. —2版. —北京：北京大学出版社，2016.9

(培文·艺术史)

ISBN 978-7-301-27291-6

I. ①我… II. ①达… ②何… III. ①绘画—绘画评论—西方国家 IV. ①J205.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第170088号

ON N'Y VOIT RIEN by Daniel Arasse

© Éditions DENOËL, 2000

This edition arranged with Éditions DENOËL

through Big Apple Agency, Inc., Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright:

2016 PEKING UNIVERSITY PRESS

All rights reserved.

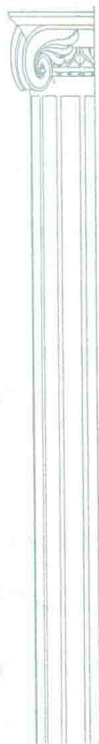
- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 我们什么也没看见：一部别样的绘画描述集
WOMEN SHENME YE MEI KANJIAN: YI BU BIEYANG DE HUIHUA MIAOSHU JI |
| 著作责任者 | [法]达尼埃尔·阿拉斯 著 何蒨 译 董强 审校 |
| 责任编辑 | 黄敏劼 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-27291-6 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路205号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社 @培文图书 |
| 电子信箱 | pkupw@qq.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 |
| 印 刷 者 | 联城印刷（北京）有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 787毫米×1092毫米 16开本 14印张 169千字 |
| | 2007年6月第1版 |
| | 2016年9月第2版 2016年9月第1次印刷 |
| 定 价 | 76.00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

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370



目录

- 001 快乐之眼——兼以此文纪念阿拉斯（代序一）
- 007 一场目光的盛筵（代序二）
- 014 致亲爱的丘俚娅
- 032 蜗牛的目光
- 060 黑人的眼睛
- 104 抹大拉的毛发
- 132 箱中的女子
- 178 大师之眼
- 214 阅读西方艺术史的一点体会
——闲情逸致中的交锋：“见”与“知”（代译后记）

快乐之眼

——兼以此文纪念阿拉斯（代序一）

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、昆德拉都曾是那里的研究员，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《致亲爱的丘帕娅》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。2003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，如何能够用在一个从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（《致亲爱的丘帕娅》），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，皓首穷经地研究一辈子艺术，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，就让多少的特洛伊国民在“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，来自皮格马利翁的故事：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《天使报喜》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：画中女侏儒的手指间原来画有一枚戒指），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《追忆似水年华》中的女主人公阿尔伯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“杀了我的阿尔伯蒂娜”，因为从此以后，在想象阿尔伯蒂娜的时候，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。

董强

北京大学法语系主任

一场目光的盛筵

（代序二）

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（如意大利天使报喜、矫饰主义潮流等）也作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离世……

《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。他的想法最终于 2003 年得以实现。这年的夏季，“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《乌尔比诺的维纳斯》、委拉斯凯兹的《宫娥》，以及弗朗切斯科·德尔·科萨的《天使报喜》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《抹大拉的毛发》一章中的个别细节）。

《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》，并且不曾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性艺术再现之结构（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柄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”）^[3]。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其错时论推到极致。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》——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倒影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，例如那位有名的恩斯

特·贡布里希（作者在书中两次向他发起挑战）。因此，开篇章节《致亲爱的丘俚娅》已然醍醐灌顶，指出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《被伏尔干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：在谈到弗朗切斯科·德尔·科萨的《天使报喜》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：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）^[4]。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稀罕，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，其代表即为恩斯特·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，并把它们当作解释作品含义

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東西，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》，意在指明：图像学关注的作品细节，其实更应当成为我们分析的转承点。而《我们什么也没看见》一书，正好体现了何谓“转承”式的分析，书中提到的每部作品都具备一个关键细节，或隐匿、或怪异，由此才开始了作者的阐释：如丁托列托作品中，伏尔干反射在战神盾面上的倒影；弗朗切斯科·德尔·科萨的《天使报喜》中的蜗牛；勃鲁盖尔《三王来朝》中卡斯帕的目光；委拉斯凯兹《宫娥》中国王的位置，等等。达尼埃尔·阿拉斯并没有利用所谓的博学技巧一把“抹平”这些细节，反而是在阐释过程中始终追击它们。要知道，无论何时，知识与学识都是用来为“看”服务的，而不是反过来——这正如作者所言：“我只想尝试看清作品，把图像学忘记。”

全书集结的六篇文章，分析风格清新，其重点均落在强调“看”的重要性上。这些分析也使我们对艺术史曾经研究过的作品和艺术家有了新的认识。《我们什么也没看见》的独到之处，即体现在艺术史学家对历史的把握游刃有余：他能穿越几个世纪，看到当时的艺术家真正想要展示给我们的东西。如此看来，本书的作者才真正称得上“认真地游戏着”——这句格言被文艺复兴时期的人们如此崇拜，却被当今的图像学者们遗忘。正如尼采所信奉的“快乐的知识”，在达尼埃尔·阿拉斯眼中，那无疑也意味着一场目光的盛筵。

让-菲利普·于泽尔 (Jean-Philippe Uzel)

加拿大蒙特利尔魁北克大学艺术史学系教授

- [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《意大利天使报喜》中就曾扼要地提及弗朗切斯科·德尔·科萨的《天使报喜》。（《意大利天使报喜》，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。
- [3] 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。他还将自己论述当代艺术的有关文字集结收录在《错时》一书中（巴黎伽里玛出版社，2006年）。
- [4] 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。