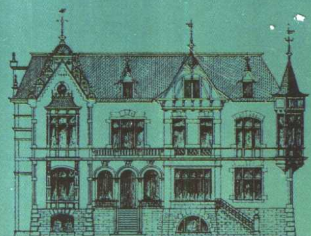


克洛德·列维-施特劳斯 著

看·听·读

顾嘉琛 译



生活·讀書·新知 三联书店

克洛德·列维-施特劳斯 著

看·听·读

顾嘉琛 译



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

看·听·读/ (法) 列维-施特劳斯(Levi-Strauss, C.)
著; 顾嘉琛译. - 北京: 生活·读书·新知三联书店,
1996. 6 (2003. 9 重印)
ISBN 7-108-00931-5

I. 看… II. ①列… ②顾… III. 文艺理论 IV. 10

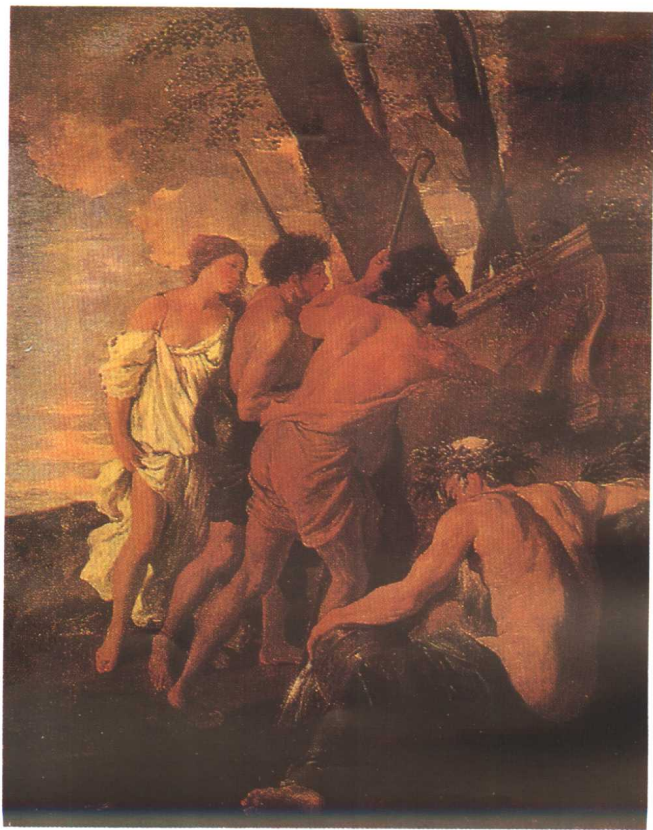
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 21786 号

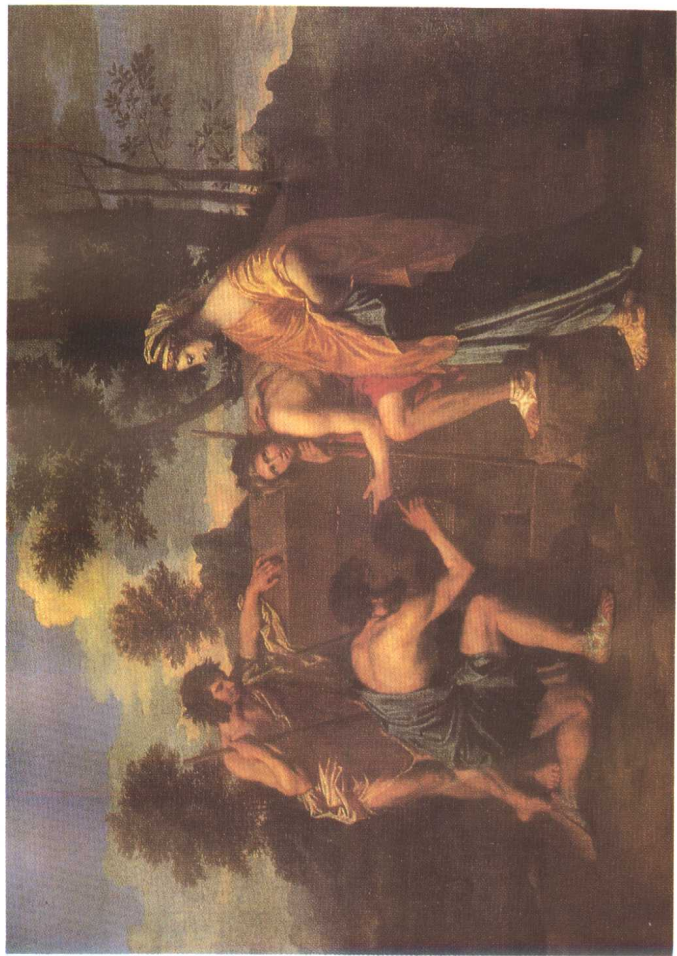
作 者	[法] 克洛德·列维-施特劳斯
译 者	顾嘉琛
丛书主编	杜小真 罗芑 孟华(以姓氏笔划排列)
责任编辑	倪 乐
封扉设计	崔建华
出版发行	生活·读书·新知三联书店 (北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮 编	100010
经 销	新华书店
印 刷	北京市松源印刷有限公司
版 次	1996 年 6 月北京第 1 版 2003 年 9 月北京第 2 次印刷
开 本	787 × 1092 毫米 1/32 印张 5.5
字 数	92 千字
定 价	8.00 元

乔伐尼·弗朗西斯科·盖香
《阿尔卡迪亚的牧人》，
罗马·科尔西尼画廊。

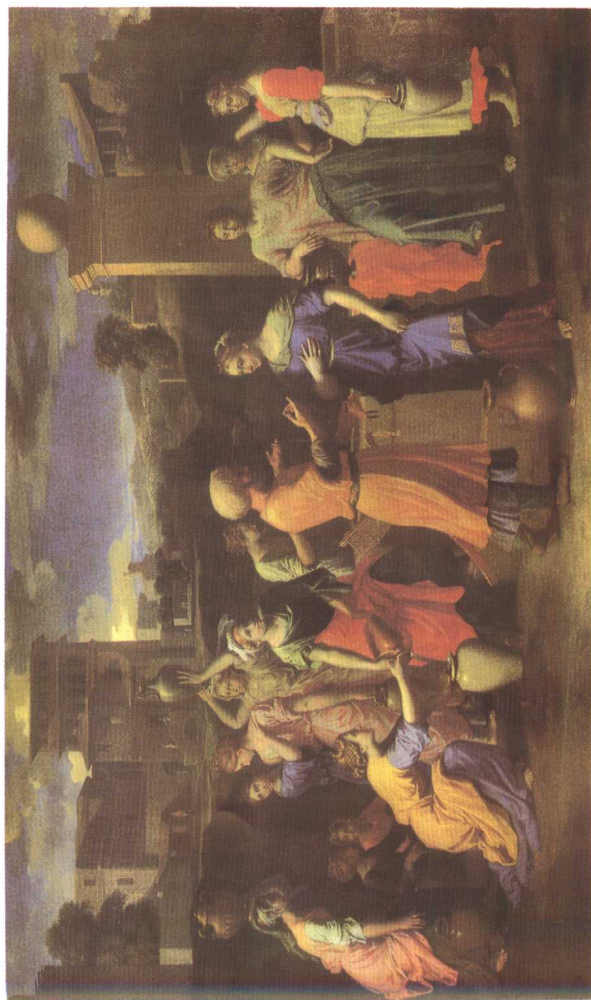


尼古拉·普森《阿尔卡迪亚的牧人》，
(第一个版本)





尼古拉·普森《阿尔卡迪亚的牧人》，（第二个版本），巴黎，卢佛宫博物馆。



尼古拉·普森《艾利才和利贝加》。巴黎，卢佛宫博物馆。

目 录

1	看普森的画
37	听拉摩的乐曲
60	读狄德罗的作品
82	话语与音乐
122	声音和颜色
147	观赏艺术作品

看普森的画

1

普鲁斯特(M. Proust)凭他聆听舒伯特(Schubert), 瓦格纳(Wagner), 弗朗格(Franck), 圣·桑(Saint — Saëns), 福雷(Fauré)的感受创作凡特依* 奏鸣曲和他的“乐句”。他在描写埃尔斯蒂尔**的画时,我们永不得知他是想到了马奈,莫内,还是帕蒂尼(Patinir)。同样,我们也无法弄清贝戈特*** 这个人物身上所汇聚的诸多作家的身份。

这种同时间无关的混合体同另一种混合体是同步的,这后一种混合把在不同时间发生的事件与变故召回并混淆于现今时刻之中。通过叙述者的言谈与思索,我们

* 《追忆似水年华》中的人物。

** 《追忆似水年华》中的人物。

*** 《追忆似水年华》中的人物。

看到在同一页上,他有时像 8 岁,有时像 12 岁,有时像 18 岁。正如他同祖母住在巴尔贝克时所说:“我们的生活如此缺乏时间顺序。”

让·路易·古尔梯(J·L·Curtis)对此说得好:“在《追忆》* 中,既无失去的时间也无找回的时间,只有无过去和无未来的时间,即艺术创造自身的时间。因此,在《追忆》中年代的序列如此模糊,如此躲闪,如此难以捉摸,有时是可伸延的,有时是缩短的,有时是循环的,从来不是线形的,更不用说从不标明日期[……]我们会问,在香榭丽舍大道玩耍的孩子仍是玩铁环的年龄或是已到了偷着抽烟的年龄。”

从这个角度看,非有意的记忆并非简单地与有意识的记忆,即提供情况而并不再现过去的那种记忆相对立。这种记忆介入到故事的纵横交错中,补充写作手法并使其平衡,这种写作手法自始至终地打乱事情的发展过程和时间顺序,普鲁斯特不屑一顾地谈到时间顺序,说:“一些人执意认为小说要像电影镜头一般连贯地展现各种事情。这种观点是荒谬的。没有任何东西比这样一种电影镜头更远离我们实际上所感知的东西。”

持这种观点的理由不仅仅是,也许不主要是哲学的或是美学的。这些理由同某种技巧不可分割。《追忆》是

* 即普鲁斯特的《追忆似水年华》。

由在不同境遇和不同时代中所写成的片断组成的。对于作者来说,是要以令人满意的次序去安排这些片断,我的意思是符合作者对真实性的观念的次序,至少起初是这样;但是,随着作品的发展,这一点变得越来越难以做到。在某些情况下,不得不使用“残余”,不协调变得更加显眼。在“找回的时间”的结尾,普鲁斯特把他的工作比喻成用裁剪成形的料子拼制衣袍的女裁缝的活儿;又像是,十分破旧的衣袍,他把它缝补起来。他在这部作品中,用同样的方式将各种片断相互拼合连接起来,“把某人脖子的动作接在另一个人的肩膀动作上,以重现现实”,并且以多处获得的印象来创作唯一的一部奏鸣曲,描绘唯一的一座教堂,唯一的一位年轻姑娘。

这种蒙太奇和拼合技巧使这部作品成为双重读法的产物。我转移了这个词* 在语言学上的用法。然而我觉得词义的扩展是有道理的:最重要的单元已成为文学作品,这些作品经组合和安排产生出更高层次的文学作品。这项工作不同于通过提纲,写出草稿再最终定稿的写作方式,而是在定型的作品中,镶嵌品的原件依然可认出并且保持着自身的个性。

* 指“读法”一词,法文“anticulation”,原意为发音。

这种情况在绘画中也有。我认为，梅耶·夏比洛(M. Schapiro)首先提醒我们注意《夏日周末》上人物之间的明显的层次差异。其道理不正是修拉* (G. Seurat)把人像或群体像设想为独立的整体，然后再根据他们相互关系加以安排的吗？（也许在此之前他作过一系列尝试，即有关这幅作品的试作）。狄德罗也许会说，《夏日周末》的特殊“魔力”由此而来，画面上，在公众散步的地方，人物或人物群体各自并列，相互隔绝，似乎丝毫没有意识到他人的在场；他们属于“那些无声物”之列，据德拉克洛瓦说，普森** (N. Poussin)曾经说过他以描绘“这些无声物”为业。这使这幅画笼罩着某种奇特的神秘气氛。

这幅画也许会让狄德罗讨厌。他写道：“我们将风景构图和强烈表现力的构图区分开来。我非常担心，画家为

* 乔治·修拉(1859—1891)和西涅克(1863—1935)采用点画法创立新印象主义，即用密密麻麻的纯色点布满画面。他们被称为“点彩派”，《夏日周末》被视为新印象派的宣言。

** 普森(1594—1665)：法国画家。对17世纪古典主义绘画有重大影响。

追求最强烈的光线效果来安排人物，而整幅画面却丝毫不能感染我的心灵；倘若这些人物在画上就像在漫步便道上的人（……）”——这像是对修拉在《夏日周末》中所描绘的东西作了提前描写并毫不留情地加以摒弃……

这种构图的手法早在葛饰*的作品中采用过。《富士百景》中的好几幅画都表明，正像普鲁斯特那样，他再次使用了部份细节，即最初可能画在背景上的、画在小本上的景色片断，后来移植到了构图中，将它们并列起来而不考虑不同的层次。

普森尤其阐明了双重读法的手法，当然是以完全不同的方式。但它表现的“矿化”的人物有点像《夏日周末》中的人物（菲利普·德·香槟[Ph. de Champaigne]**曾说，普森的天才“为固体颜料开拓了前景”）；因而狄德罗谈到他时，曾说 he 的人物“纯真”，“也就是说完全地、纯粹地保持自身模样”；而德拉克洛瓦则说是原始主义，其中“表现的率直并没有受任何绘画习惯的影响”；最后，这种方式“由于它绝对地独立于一切俗套”使普森成为“最罕见的革新者”。

在观看普森的画时，我们经常会有这样的感觉，即他

* 葛饰(1760—1849)，日本素描画家，雕刻家，作品逾3万幅，《富士百景》是他的作品。

** 菲利普·德·香槟(1602—1674)：法国画家，原籍弗拉芒，古典主义绘画最著名代表人物之一。

对油画进行再创造,或是说,至少在他诞生的 16 世纪之前的画家中,他求教于 15 世纪意大利的艺术大师们,尤其是曼特涅*(A·Mantegna)的作品(我念初一时,父亲常带我去卢佛宫,有一次作文题目是描写我最喜欢的画,我选了《巴拿斯》*² 这幅画)。

他甚至求教于更早期的画家,因为普森的想象力有时让人看到这种经他的天才加以理想化的纯朴,19 世纪末,韩波(Rimbaud)曾在外来的油画中寻求这种蜕变的纯朴气息。例如,在卢昂博物馆收藏的《维纳斯向埃涅阿斯》*³ 显示自己武器》的画上,这位爱神伸出手在空中浮游,她似乎是单独构思和绘制成的,然后再原封不动地搬到油画上。还有,在卢佛宫的《热恋达佛涅》*⁴ 的阿波罗,这位女仙舒坦地(让人惊讶地)坐在一棵极小的橡树枝间,就像坐在靠背椅上一样。还有,在《双目失明的俄里翁》*⁵ 上,狄安娜*⁶ 姿态似平民女子。双肘支撑在云朵上,就像撑在客厅的壁炉台上一般。

* 曼特涅(1431—1506):意大利画家,雕刻家,文艺复兴先驱之一。

*² 《巴拿斯》,曼特涅作于 1502 年,献给埃斯特家族的伊莎贝尔。

*³ 埃涅阿斯(Enée):希腊神话中的特洛伊英雄。

*⁴ 达佛涅:希腊神话中的女神。太阳神阿波罗追求她,但她另有所爱。为逃避阿波罗的追求,她变为月桂树,阿波罗取其枝编成花冠。

*⁵ 俄里翁:希腊神话中的英俊猎人。

*⁶ 狄安娜:罗马神话中的月亮和狩猎女神。即希腊神话中的阿耳忒弥斯。是她杀死了俄里翁。

也许,德拉克洛瓦想到这一类的问题,他批评道:“人物形象极其干巴,相互之间毫无关联,似是切割而成的”——这在空间上同我们在普鲁斯特作品中在时间上所见到的是一致的。在德拉克洛瓦看来,这是缺点,他把它归结到——当然有其道理——这一事实上:即普森的画表现了我称之为双重读法的东西:完美,“普森从不曾寻求过它,也不希求它;他的人物形象似塑像一般,一些人屹立在另一些人身旁;这是否源于他的那种习惯——据说他制作一些小模型以弄清身影的准确长度?”“(……)画室内光线照亮的小模型。”

1721年,安托瓦纳·科瓦贝尔* (A·Coypel)也表示遗憾,称“普森在人物的表现上缺乏更为自然,少一点冷漠、多一点坦然的情趣,而湿衣衫和人物模型正使他远离这情趣”。安格尔** (J·A·D·Ingres)后来说得更贴切,他指出:“为自己准备一间普森式的房间:这对取得良好效果是必不可少的。”

(在搜集到的普森的言论中有发声的言词和绘画之间的对照,即具有双重读法的语言学理论的雏型:“说到绘画,他说,用字母表中的24个字母构成我们的话语,表

* 科瓦贝尔(1661-1722):国王路易十五御用画家。

** 安格尔(1780—1867):法国画家,大卫门生。主要作品有《西斯廷教堂》等。

达我们的思想,同样,用人体的线条表达内心的各种欲望,以将人们思想中的东西表露在外。”)

我们知道,普森很愿意塑造蜡像;在从事绘画生涯的初期,他依照古代艺术品制作蜡像,甚至将绘画大师们的作品的一部份作成浮雕。有好几个人都说过,他们亲眼看见普森在作画之前,先制作一些小蜡人像。他将小塑像安置在木板上,这些人像的姿态同他设想的画面形象是一致的;然后他又用浸湿的纸或薄塔夫绸裹在塑像身上,又用尖头小木棒挑出皱折来。他正是按眼前的模型动手作画的。在装着这些小蜡像的木匣周壁上开着洞眼,以便从后部或从侧面照亮这些蜡像,并能从前部控制光线,察看阴影长度。当然,他也设法调动这些模型的位置,以确定他所制作的小型人像的场景的布局。

普森的前辈早已使用过这种方法了。安东尼·布伦(A·Blunt)说,有好几位画家曾采用过这种方法,但是到了普森那时已被弃置不用了,原因是费时太多。有意义的是,普森又重新采用起这种方法并且据见证人所说制作得十分精致。总之,在任何一位画家的作品中,我们都不曾如此清楚地见到系统地采用三维模型,在完成的油画背后见到模型的身影。普森的人物不像是画在油画布上,倒像是雕刻在没有厚度的画布上。

构图方法被如此完美地吸收,它几乎已成为一种思

考方式,那些经过深思熟虑的自然或城市风光景物画也源于此,这类景物画诱使观看者渐入佳境,并为观看者提供数条幽径:“好像走在他所描绘的各地”,菲利比安*说;这是一种遐想,它在同这种延伸的空间相一致的时间中,延伸着对普森绘画的赞赏。表现物的三维空间同画上人物二维形象形成鲜明对照(有人说,人物似乎安排在浮雕上)。同人物相比,三维将景物安置在居高临下的位置。普森的年龄同对观众产生类似的神奇效果的浮雕相比稍早几年,这也许是颇有意义的事。

我认为,在普森的作品中,使德拉克洛瓦感到十分惊讶的那种新奇、丰碑式的伟大之处在于,他的画是二流作品,一流的作品是塑像模型采用更为简单的方法所完成的性质不同的作品:在这一阶段,艺术已经充分发挥了拼合手艺的全部技能,用菲利比安的话来说,普森“在狭小的空间中安排开伟大而智慧的模型的那种能力,也许正归于这种拼合手艺”。

对于推动浪漫主义创作的激情来说,已不再有任何不相干的东西了。德拉克洛瓦的疑虑也由此而产生,尽管他欣赏普森的作品,但有时他会更喜欢勒苏厄** (Le

* 菲利比安(A·Felibien 1619—1695):法国建筑师和传记作家,著有《关于古今最杰出画家访谈录》。

** 勒苏厄(1617—1655):法国画家,装饰家。皇家画院奠基人之一。