

注视被忽视的事物

静物画四论

[英] 诺曼·布列逊 著
丁 宁 译

浙江摄影出版社



注视被忽视的事物

静物画四论

[英]诺曼·布列逊 著

丁 宁 译



浙江摄影出版社

责任编辑:范达明
装帧设计:范达明
责任校对:程翠华
责任出版:朱圣学

图书在版编目(CIP)数据

注视被忽视的事物:静物画四论/(英)布列逊著;
丁宁译. —杭州:浙江摄影出版社, 2000.3
书名原文: Looking at the Overlooked: Four Essays on
Still Life Painting
ISBN 7-80536-709-4

I . 注 ... II . ①布 ... ②丁 ... III . 静物画—绘
画理论 IV . J211.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 12515 号

注视被忽视的事物:静物画四论

[英]诺曼·布列逊著 丁宁译

浙江摄影出版社出版发行

(杭州市葛岭路1号 邮编:310007)

制版:杭州兴邦电子印务有限公司

印刷:浙江印刷集团公司

开本:850×1168 1/32

印张:7

字数:165千

印数:1-2000

2000年3月第1版

2000年3月第1次印刷

ISBN 7-80536-709-4/J·401

定价:25.00元

(如有印、装质量问题,请寄本社出版室调换)

中文版序

有这么一个开玩笑的故事：一位去拜访朋友的中国画家甫到巴黎度过的第一天，就是在卢浮宫里观赏艺术作品。当他的朋友们在博物馆的台阶上碰见他时就问他，眼下你对西方艺术有了什么印象。他答道：西方的艺术家为什么独独会去画那些死了的鱼？

我喜欢这一故事，部分地因为它有一种好玩的尴尬感，也促使我去建立有关西方绘画的判断；这一判断不是基于高贵的裸体画、风景画和肖像画的传统而是基于谦卑的静物画传统。上述玩笑调侃的是一种防卫心理，仿佛触及到了某一个痛处。当然，西方绘画是不能以那种玩笑为基础来加以判断的！它倒会使人们对中国画家说：在西方，那可不是这么回事——还请再回到博物馆里，好好看一看卢浮宫中的三位重要人物：“米罗岛的维纳斯”、“萨莫色雷斯的胜利女神”和“蒙娜·丽莎”。从那里，先向希腊罗马的古代作品走去，然后，一穿过展示意大利文艺复兴时期艺术作品的画廊，再走向印象派的艺术家们，此时，你再来说一说对西方艺术是怎么看的。忘掉你曾经见过的死鱼、死鸟、那无数个插着修剪过的鲜花的花瓶以及没完没了的水果篮。务请意识到的是，对于我们而言，静物画总是最不足道而又低下得不能再低下的绘画分支，它与高贵的传统是没有什么关联的。

这一玩笑使我感兴趣还有另一个原因。几个世纪以来，从文艺复兴时期的瓦萨里^①一直到上一世纪作为现代学科的艺术史学的出现，

^①瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574)，意大利画家、建筑家和传记作家。他因为撰写西方艺术史的开山之作《名艺术家传》而声誉卓著，甚至让人忘记了他原先的画家和建筑家的身份。——译者注。

对于西方艺术所作的精到评论已经为观众接近高贵的绘画体裁提供了一系列丰富而又复杂的阐释性构架。当观众终于和《米罗岛的维纳斯》、《萨莫色雷斯的胜利女神》和《蒙娜·丽莎》相遇时，他们的体验已是心中有数；显然，这些艺术作品，以及它们所例示的诸种雕塑和绘画，体现了对于西方文明来说十分重要的价值和观念，而各种评论又为清楚地表达那些潜在的价值和观念提供了有益的方法。但是，就静物画而言，西方的评论实质上是寂静无声的。在古典绘画中，静物画总是讨论得最少，也最缺乏理论性。甚至那些在经年见多识广地欣赏和鉴赏基础上成了静物画迷的观众，一旦被人追问为什么这类艺术具有文化的重要意味时，也可能说不出道道来。如果西方的观众听到了中国画家的反应，那么很可能会觉得不安的。我们了解静物画的各种各样的事实：希腊和罗马人创造了这一体裁；17世纪的西班牙和荷兰的画家将它发展到技艺上至善至美的地步；伟大的画家诸如卡拉瓦乔、苏尔瓦兰和夏尔丹^①等人都留下了非凡的静物画作品。但是，各种基本问题却一直未曾提出过。

最后，这一玩笑令我感兴趣，乃是因为它描述了一种如此遥远的文化所提供的制高点，以至于由此看去，那些在人们自身文化中认为理所当然的事物突然间变得陌生或是离奇了。实际上，正是那种疏远感促使我撰写了本书。我恰好在日本待过半年，当时是在京都工作；在那段时间里我极少见到西方人，而且也确实看不到什么西方的艺术作品。每天，就像个有良好文化修养的市民，我总是出门去逛各种不同的庙宇、庭院或者亚洲艺术博物馆中的一个新的角落。京都的纪念碑逐渐变得亲近了起来，并且许多纪念碑到了最后就如同老朋友似的。等我回到西方，我却震惊地发现，那些我在成长过程中观看的艺术乍看起来竟似乎颇不寻常。我确实调整了几个月的时间，但是，在那种重新进入一种文化的震惊感平息下来之前，西方艺术最重要的特性变得全然陌生了：许多人高马大的女士以及肌肉发达的男性都一丝不挂；太多的金色，过分的肉感；大量的性与暴力；还有那种没有鸟儿啁啾、没有鱼儿欢游和没有户外鲜花盛开的自然景观，等等。

^①卡拉瓦乔等三画家的简介分别见正文第79、73和5页脚注①。——译者注。

那时,在我眼中,静物画显然是西方艺术中最为离奇和极端的东西;基本上是一种科学观的产物,而且是一种通过将事物生硬地从自然中剥离出来后嵌入某种框架或置于某种镜头之下才能予以研究的东西;一种将生命本身置于冷漠的、毫无生气的注视之下的绘画模式;一种只能将自身周围捕捉到的生命变成僵死之物的绘画模式。在静物画中,孤离的、以自我为中心的主体似乎眺望着一种死气沉沉的世界,从中体会不到任何与生命的联系。在这种由死寂的世界所构成的背景上浮现出来的主体对于这种世界是见多识广的。在此,不是否定这些作品里全神贯注的观察和一丝不苟的转录;然而,这种知识的获得却有可怕的代价,即与作为整体的世界断绝了关系。独自坐在自我的暗房里,西方的观察者隔着一层玻璃的障碍注视外界色彩斑斓的世界。没有鸟儿啁啾、没有鱼儿欢游和没有户外盛开的鲜花的原因就在于:在西方的视觉体制里,观察者为了变成一种自足的主体,从一开始就得设定一种由自足的客体所构成的世界;而且,这么做时就不得不先将客体与世界切分开来,然后再置于某种框架里,而在这类限制性的长方形框架内,任何东西都无法动弹或有生命气息了。

当我为回到西方而再作调整时,首先能让我重新有心平气和感的正是高贵的艺术体裁。由于我再次有了自我陶醉感,觉得我在西方圈子外的旅程已经告一段落,所以,那些属于裸体范畴的雕塑和绘画就慢慢地又有了意义。肖像画中的脸和我在镜子里看到的脸之间也逐渐有了关联。但是,我注意到,静物画是最难让我重新觉得寻常的艺术模式。这些图像的内容是什么?为什么有这么一种对桌面之物的文化执著?为什么老是龙虾和兔子,老是餐具和厨房用具,老是花瓶和水果篮?为什么视线总是在桌子的对面突然停顿了?难道这些画家不知道如何处理透视吗?为什么在人们见了那种仅仅是技艺的炫耀后还会将这些物品看得那么有价值呢?我花相当的功夫以跨越这样的感受,即西方的静物画是西方的视觉体制中某种深层异化的征候。不过,当我开始认真地研究这一绘画分支时,困惑感倒渐渐地消退了。如果一个人与这些奇怪的静物画相处久了,同时又思考其历史性的发展,那么静物画所表达的诸种文化价值和观念事实上也会逐渐显现出来。这类价值和观念正是本书的研究主题。

文化位置的转变有时可能带来种种优势。就我自己情况而言,我所经历的文化疏异使我看到了一种不寻常的事实:静物画在西方的视觉体系中是有地位的。虽然静物画总是位于古典艺术门类等级中的最低档(在这一等级里,依次而上的是从静物画到肖像画,然后到风景画和以人为中心的历史画),但是,没有人对静物画属于这一体系产生怀疑。譬如,不曾有人提议过,要把静物画从国家美术馆中弄出来放到别的什么地方。相反,静物画展览的观众人头攒动;如今,静物画与以往一样地受人欢迎,它依然保持着自身的文化地位。可是,在艺术史话语中,似乎存在着一种普遍的无能为力,说明不了这类艺术表达了怎样的价值和观念。静物画在这种话语中似乎处在某种最暧昧的地方:看了,却没看见(seen, yet not seen)。对此,英语有一极好的词:忽视(overlooked),它指的就是,某种你眼皮下看了的东西,正因为它是在你的面前,恰恰就被莫名其妙地忽略过去,并且全然觉得理所当然。当时,我就想到,这种被忽视的境遇也正是西方静物画中的对象——餐桌上的日常用品——的存在状态。艺术史评论对此画种所持的缄默态度,是与静物画这一艺术体裁专门描绘的物品的可忽视性紧密相联的;在某种意义上说,静物画的世界无法受思想的青睐,其原因正是它太令人熟悉,太融入基础结构,太远离了文化中确定了的、至高无上的和最广为讨论的那些观念。

回过头来看西方有关静物画的艺术史文献,我发现事实上很少有什么东西能有助于回答有关这一体裁的基本疑问:它系念的是哪些方面的生活?体现的是什么类型的观念与文化价值?这类绘画最终的追求是什么?我拼命想找出一本能帮助我回答这些问题的书,但从未发现过。没有选择可言;如果我想读这样的书,就得自己来写。

现在,中国读者能读到这些论文了,我感到非常高兴。在一个全球化电信使我们小小星球上的人际距离似乎日见缩小的时代里,向外在于那一文化的朋友们——解释自身文化中的独特之处,乃是一种新的快乐,而且,我认为这么做有真正的价值。在诸种文化圈子相互滑移的空间里,谁知道还会发现什么新的进展呢?

我要感谢我的朋友和同事丁宁有兴趣翻译了这本书。

诺曼·布列逊

2000年2月19日于伦敦

目 录

中文版序	1
前 言	1
第一章 早期静物画	13
第二章 趋小的描绘	61
第三章 描绘富裕	102
第四章 静物与“女性化”空间	150
图版目次	201
译后记	207

前 言

任何论述静物画的著作首先会遇到的困难是，它从一开始就得假定静物画的存在。当然，我们都知道静物画是什么样的——这并不是什么问题。尽管我们是熟悉静物画的，并能轻易地把它辨认出来，然而有关静物画这一术语却仍有些未被确证的东西，其中包含着如此之多的含义：庞贝、立体主义、荷兰静物画、西班牙静物画、*trompe l'oeil*（欺骗眼睛）和拼贴画，等等。为什么这些全然不同的图像都会被看作是一个范畴呢？这些在历史、文化和技巧诸方面均迥然不同的图像之间的真实联系（如果有联系的话）又到底是什么呢？或者说，这些图像之间是否不存在什么真实的联系，同时与现代的批评话语无关呢？

我对这类议论的第一个反应是：任何有关绘画的讨论怎么可能外在于批评的话语——如此，它还会发生在别的什么地方呢？静物画作为艺术批评中的一种范畴几乎是和静物画本身一样古老的。近代第一幅静物画产生于17世纪的早期，而到了17世纪60年代，当时的法兰西学院在其美学争辩中——参见费利比安^①——则已为静物画找到了某种位置。作为一种独立的画面（而不仅仅是宗教画中的局部或次要的部分），它展示的是诸如水果、篮子、高脚杯和大酒

^①费利比安（Félibien）是1660年左右在法国国王支持下成立的法兰西学院的主要秘书和管理人。他不仅保存了大量的学术争论的记录，而且还写了大量的画论。如今，艺术史学者越来越重视此人的地位，认为他与勒布伦（LeBrun）是可以相提并论的。——译者注。

杯之类的东西。18世纪晚期，雷诺兹^①在其《演讲录》中明确地表述了静物画的理论，把它确定为绘画的一个分支，与肖像画、风景画和历史画相并列。对雷诺兹的听众来说，在组织有关视觉再现的讨论时，静物画是一个常被提起而又举足轻重的方面，就像它至今对我们仍是如此一样。有关静物画的文献已有三个多世纪的历史了。本书中的论文也完全是在这样的评论传统中写成的。它们旨在对批评性的讨论有所推进，给这种讨论添加诸种目前尚不是耳熟能详的思路。或许将来某个时候，作为批评范畴的“静物画”与观者实际或真实感受到的东西没有什么关系，但是，在静物画依然存在而且富有活力的时候，我们不仅仅要解决前人的讨论，而且还要努力把这种讨论融入我们自身的时代，叩问一下静物画对今天的人们可能会有什么意义。

[7]

事实上，这么做或许已经是某种迫切的需要了。虽然，显而易见，静物画这一体裁就像历史画、风景画——或西部片、惊险片——一样，已经成为我们文化机器中的一种基本构件，但是，其必然性和不可或缺性却并没有使其自身在批评性的讨论中产生出相当的光（或热）的效应。在各种体裁中，最缺乏理论探讨的总是静物画，而最早提出绘画理论的学院即使提到了静物画，也是相当蔑视的，因为它总是被放在最低的等级上，不值得像对待历史画或 *grande manière*（宏大的风格）那样，倾以高度的注意。在大多数大学所授的艺术史课程中，前人在学院里的那种相对的冷漠依然固在；静物画还是纠缠在偏见中，它（自然）会是一种值得探究的课题，然而真正的重心却又落在别的地方，即更高等级的体裁上[在那儿（当然）不缺更有意思的东西]。静物画依然不太会是严肃而有雄心的学者的研究领域；也算不上是那种希望展示专业精神的博士论文中最值得推荐的课题。雷诺兹就倾向于这种态度。

虽然20世纪出现了静物画展览、展览目录以及涉及编年、出处和鉴赏等专题研究的惊人增长，但是有关静物画的阐释却完全是不

^①雷诺兹爵士（Sir Joshua Reynolds, 1723—1792），著名英国肖像画家，皇家美术学院第一任院长。他的开学演讲后结集为《艺术演讲录》出版。——译者注。

那时,在我眼中,静物画显然是西方艺术中最为离奇和极端的东西;基本上是一种科学观的产物,而且是一种通过将事物生硬地从自然中剥离出来后嵌入某种框架或置于某种镜头之下才能予以研究的东西;一种将生命本身置于冷漠的、毫无生气的注视之下的绘画模式;一种只能将自身周围捕捉到的生命变成僵死之物的绘画模式。在静物画中,孤离的、以自我为中心的主体似乎眺望着一种死气沉沉的世界,从中体会不到任何与生命的联系。在这种由死寂的世界所构成的背景上浮现出来的主体对于这种世界是见多识广的。在此,不是否定这些作品里全神贯注的观察和一丝不苟的转录;然而,这种知识的获得却有可怕的代价,即与作为整体的世界断绝了关系。独自坐在自我的暗房里,西方的观察者隔着一层玻璃的障碍注视外界色彩斑斓的世界。没有鸟儿啁啾、没有鱼儿欢游和没有户外盛开的鲜花的原因就在于:在西方的视觉体制里,观察者为了变成一种自足的主体,从一开始就得设定一种由自足的客体所构成的世界;而且,这么做时就不得不先将客体与世界切分开来,然后再置于某种框架里,而在这类限制性的长方形框架内,任何东西都无法动弹或有生命气息了。

当我为回到西方而再作调整时,首先能让我重新有心平气和感的正是高贵的艺术体裁。由于我再次有了自我陶醉感,觉得我在西方圈子外的旅程已经告一段落,所以,那些属于裸体范畴的雕塑和绘画就慢慢地又有了意义。肖像画中的脸和我在镜子里看到的脸之间也逐渐有了关联。但是,我注意到,静物画是最难让我重新觉得寻常的艺术模式。这些图像的内容是什么?为什么有这么一种对桌面之物的文化执著?为什么老是龙虾和兔子,老是餐具和厨房用具,老是花瓶和水果篮?为什么视线总是在桌子的对面突然停顿了?难道这些画家不知道如何处理透视吗?为什么在人们见了那种仅仅是技艺的炫耀后还会将这些物品看得那么有价值呢?我花相当的功夫以跨越这样的感受,即西方的静物画是西方的视觉体制中某种深层异化的征候。不过,当我开始认真地研究这一绘画分支时,困惑感倒渐渐地消退了。如果一个人与这些奇怪的静物画相处久了,同时又思考其历史性的发展,那么静物画所表达的诸种文化价值和观念事实上也会逐渐显现出来。这类价值和观念正是本书的研究主题。

[康拉德的政治观被看作是一种与 *ressentiment* (穷人对富人的无名怨愤) 的斗争] 和结构主义的读解……后者将种种叙述开头的可能性看作是直线叙述本身不断见长的反省和疑问。^①

如果说康拉德的小说是文学探索的焦点，那么在艺术史中，人们或许也可以期望找到譬如围绕拉斐尔^② 或安格尔^③ 的讨论而带来的多样性和复杂性。多么可怜的希望！这并不是说这样的讨论不可能发生在艺术史的领域里——委拉斯凯兹^④ 的《国王之家》与马奈^⑤ 的《奥林匹亚》均是 20 世纪 80 年代剧烈争辩的对象，目前又发起了有关荷兰绘画、19 世纪中叶的法国绘画以及现代主义/后现代主义等的大论战——这些只是明显的例子而已。但是，静物画在这些生气勃勃的讨论中却并没有显现出来。也许，作为一种最远离于叙述的体裁，静物画是批评话语所最难涵盖的。但是，作为历史上被置于图像制作中最低层次上的一个范畴，静物画也从来没有太多的机会引起人们的争议；在过去的几十年里，只有一本书填补了空白，即夏尔·斯特林的那本仍然有用的 *Nature morte de l'antiquité à nos jours* (《静物画：从古代到我们的世纪》^⑥) 一书。^⑦

因而，在静物画方面，还大有研究的余地；说白了就是，它还没有得到充分的阐释，而如果说本书所收集的论文是设法让人确信，静物画乃是一种值得分析的体裁，同时又是有助于把静物画作为一

① 詹明信 (Fredric Jameson)，《政治无意识：作为社会性符号行为的叙述》(纽约伊萨卡：康奈尔大学出版社，1981 年)，第 208—209 页；引自马西娅·波因顿 (Marcia Pointon)，《裸露的权力：1830—1908 年西方绘画中的人体》(剑桥：剑桥大学出版社，1990 年)，第 2 章。

② 拉斐尔 (Raphael, 1483—1520)，意大利画家和建筑师。——译者注。

③ 安格尔 (Ingres, 1780—1867)，法国画家。——译者注。

④ 委拉斯凯兹 (Diego Velázquez, 1599—1660)，西班牙画派中最伟大的画家。——译者注。

⑤ 马奈 (Manet, 1832—1883)，法国画家。——译者注。

⑥ 此系法文版书名，与英译本书名略有不一致。——译者注。

⑦ 夏尔·斯特林 (Charles Sterling)，《静物画：从古代到 20 世纪》(第 2 版，纽约：哈泼-劳出版社，1981 年)。

种体裁来加以分析的话，那么这些论文也就完成任务了。仍需指出的则是，绘画并不仅仅是在某种平面上用色彩制成的艺术，而且也是语义空间中的符号艺术。一幅图画的意义绝非像笔触那样是记录在表面上的；意义产生于符号（视觉或言语的符号）与阐释者之间的协作。在这里，“读解”并不是某种“额外的”事物，不是对一个已然完满而又自足的图像的一种可有可无的补遗。读解犹如色彩一样，是一种基本的因素，而且，没有一个观者在注视一幅画时不是在进行着阐释的，甚至（特别是）那些寻求“纯形式”的观者也是如此。不过，本书不想成为有关艺术符号论的争辩。其目标仍是相当实际的，即通过一组用这一时代的思想方法来论述绘画的论文，努力发展有关静物画的批评话语。

有一种异议认为，静物画如不进入现代的批评话语将是残缺的；而我对此的第一个反应就是，同意将静物画作为一种整体的范畴纳入到批评话语这一领域里。但是，随后要补充的是，有关静物画的讨论还没有丰富的沉淀，因而并未留下什么值得一提的东西；相反，这种讨论仍然是颇受掣肘的。实际上，它从一开始就被学院窒息了，后者将静物画降低至艺术的最低等级，而且这种讨论在今天的专业艺术史中也是被视作为边缘化的东西。我想说的第二个反应是，不仅仅是在批评中静物画范畴拥有整一的意义，而且在绘画本身的制作中也是如此。分类学（taxonomy）是用以命名那种专事分门别类的知识分支；分类学者选取一部分现象（如植物、动物），并依据那些为分析之便而设定的标准，把它们归属于种和类。但是，静物画不是这种分类学中的范畴。它并不是通常意义上的事件之后的分析结果。静物画家们是有意使他们自己的作品成为静物画的，并且让这些作品在同类作品的系列中占有一席之地。作品的很多意义来自于那种为了能进入前人的同类之作而做的花样翻新之中。夏尔丹^①的静物画便是对最先在17世纪荷兰发展起来的静物画惯例的一种高度

①夏尔丹（Jean Baptiste Chardin, 1699—1779），法国画家。——译者注。

自觉的变通。德·黑姆^①和威廉·卡尔夫^②笔下的奢华的静物画所依仗的则是他们加以变通并推向特定方向的 *vanitas*（虚荣之图）的诸种原型，恰如马蒂斯^③转而选择德·黑姆并把后者的构思加以重整以适合自己的特定目的一样。

如果“体裁”一词有太多的负面涵义（如对艺术的超历史研究、形式主义和唯心主义等），那么系列一词在这儿也许比较管用，因为静物画的制作就是为了要进入静物画这一系列。它并没有什么实质性的东西，而只是一系列的家族的相似性。而且它也不像更新换代的电脑或原子反应堆那样是一种线性的系列，倒是一种围绕着特定作品而重新加以组合的系列（一种复合的系列），而每一种系列的界限则又因人而异。也就是说，它不仅仅是接受和批评中的一个范畴，而且也是图像的历史性制作中的一个范畴。

系列的物质性被强调到这个份上是有道理的，因为唯物论在面对像静物画系列那样的总是跨越了民族文化和时代界限的观念时，或许是有一些难处的。当唯物论的分析涉及到把特定作品与系列之外的社会和历史的直接因果联系起来时，它是尤胜一筹的。譬如，夏尔丹即是一例。强调一个在 *ancien régime*（旧王朝时期）^④创作的资产阶级画家所具有的历史特殊性，无疑是正确的；他不仅与巴黎的法兰西学院关系密切，而且其作品也利用了种种的惯例；这些惯例可能十分依重于18世纪特有的视知觉和目击力等的观念。这样的顾及情景的把握，挑明了夏尔丹的历史文化基础跟17世纪荷兰静物画家的历史文化基础之间的巨大差异；夏尔丹对那些画家的作品是作了修正的。社会与历史的分析开始觉得不能自如展开的地方在于，如何分析一种物质性的系列从荷兰转向（或跳跃到）法国、从17世纪走向18世纪时所具有的持续性。这类系列似乎是跨越因而也就淡

①扬·达菲德斯·德·黑姆（Jan Davidsz de Heem, 1606—1684），荷兰画家。——译者注。

②威廉·卡尔夫（Willem Kalf, 1619—1693），荷兰画家。——译者注。

③马蒂斯（Matisse, 1869—1954），法国画家。——译者注。

④旧王朝时期，指的是法国1789年革命前的封建帝制时期。——译者注。

化了——如果不是废弃的话——那种形成夏尔丹所处的具体氛围的特定影响；而历史的分析恰恰要抓住这种特定的影响。假如唯物论的方法完全不把系列这一概念当回事儿，或许会方便不少，甚至可以直达彻底的唯名论（nominalism），把夏尔丹的每一幅特定的静物画都放回到它的特定环境中；这样做，比完全放弃系列或体裁的概念，以及孤立地看待每一幅图像制作要高明一些。因为，模棱两可似乎是难以接受的——如果系列的概念在这种情况下是予以承认的，而同时又发现这一系列在时空上是断裂的（从荷兰跳跃到法国、从某一世纪跨入另一世纪）——那么，艺术的运动就仿佛像唯物论的对手所一贯认定的那样，譬如跨越时间，具有普遍性，超越特定的情景，以及处于那种更高的、远离了历史上各种斗争的柏拉图式的领域，等等。 [11]

我是颇同情唯物论的异议的，而且书中的论文也深深地扎根在历史唯物论的过程里。但是，如果惟一的取向可能是放弃和否认类的系列概念（即使这样的系列是客观而又历史地存在着的），那么这种异议就会带来了特别严重的后果。每当一种系列是不持续的，即从一种特定的文化环境跳跃到另一种文化环境时，唯物论的分析就仿佛得闭上眼睛了，或者将任何仍视之为一种系列的人不假思索地斥为唯心论了。但是，这样的分析就似乎不那么唯物论的了。

如果我们将“静物画”这一范畴的整一性不仅仅看作是（1）17世纪到今天的批评的体制以及（2）在预先确立的物质性系列中进行创作的画家们的产物，而且还把它看成是（3）静物画自身所面对的实际物品以及这些物品所属的物质文化水平的产物的话，那么，对上述的僵局就会有一种重要的突破。17世纪荷兰室内的桌上所展现的物品（带把的大罐、碗、酒杯、盘子和花瓶等）属于人工制品中一种深刻的系列，而且与出现在庞贝绘画中的相应物品也并不是完全没有联系。那些占据了静物画注意力的物品从属于一种漫长的文化跨度，可以从现代欧洲追溯到古代以及古代之前的某一时期。假如现代的观者承认，在文艺复兴时期西班牙的科坦^①笔下的

① 朱安·桑歇·科坦（Juan Sánchez Cotán, 1561—1627），西班牙画家。——译者注。

bodegones（厨房）和巴黎的胡安·格里斯^①的立体主义绘画中的咖啡桌之间有一种持续性，那么，这并不只是某一批评范畴的力量，它虽然因为反复使用而使人习以为常，但是却把这些截然不同类型的 [12] 绘画联系在一起。在图像的背后，站立着手工的文化，它自有独一无二的历史。现代观者所熟悉的碗、带把的大罐和花瓶等，都是早在庞贝时就已经司空见惯的那种系列的嫡传后裔。

恰似战争和革命一样，这种人工的制品也是文化和历史影响的产物，因为从战争和革命的角度看，文化活动的这一层面促成了一种持久而又不可避免的背景。这一背景倒不是一成不变的：餐桌文化和任何其他事物一样都会对历史作出反应。不过，在此层面上，变化的节律是显而易见的。餐桌的文化以一种改变自身基本形态的模式，来展示其对周围文化的迅捷而又有起伏的感应。同时，它又表现出对自身形态创新的强烈抵制。欧洲在经过了好几个世纪之后才采用了大啤酒杯、深盘子、叉子和带把的玻璃杯等；但是，一旦这些物品广为使用，它们一般就不会有什么变化了。在文化的这一层面上，我们可以区分出变化的两种类型：一是迅捷的变化——在那些发生在意识形态、经济和技术领域里的飞速变迁的影响下，总是存在着事物的一种永恒的变调；二是平缓的变化——在这种影响之下，实际的变异微乎其微。就其对来自其他文化领域的影响的敏感和同化而言，餐桌上的文化是受动的和从属的。但是，就其对持续时间跨度很大，跨越了民族文化和历史时期界限的、具有长久生命力的形式的利用这一点而言，餐桌上的文化又是物质生活中一种真正自决的（*authentically self-determining*）层面，即一种可能极大地受到其他领域的影响却又不能从那些领域里派生出来的层面。除了那种由消费所确定的迅捷的、极度敏感的节奏之外，事物也与一种完全属于其自身的缓慢而又几乎是地域性的节奏保持一致。

我构想的是一个异想天开的研究计划，即把静物画作为对物质存在这一最为缓慢、最具嫡特点的层面的某种反应来加以探究。这

^①胡安·格里斯（Juan Gris, 1887—1927），西班牙画家。——译者注。

种层面令人着迷的地方就是它的不可避免性。对历史上的“重大”事件的参与是很受机遇左右的。简·奥斯汀^①的几部小说就有意要近乎彻底地忽略拿破仑战争，一个远离巴黎的巴黎人有可能错过“七月革命”，观看《冬天的故事》的观众也许会（或也许不会）理解其中的有关自然与教养的争论，而对“更高”层面的文化的介入也是比较随意的——但是，没有一个人能够躲避静物画所涉及的有关人的 [13] 吃喝和家常生活的诸种条件。我之所以在“重大”和“更高”上打上引号，是因为这些词语在如何从别的文化领域的角度对物质文化的这一层面进行历史的判断和评价时恰恰显得是没有根据的。究竟是将物质文化这一层面看作是琐碎的、低级的和不值得认真对待的，还是作相反的观感，关涉到历史和观念形态的问题（我在最后一篇论文里也指出，这也是性别观念的问题）。对于“什么是‘静物画’一词的整一意义”的问题，人们既可以引用作为批评范畴的静物画概念来作出回答，也可以把静物画看作是绘画制作中的一种范畴。但是，事实上，这儿所提供的论文与第三种回答更为相关，即静物画作为一种完整的范畴，体现在不断地从评价和视觉再现过程中所理悟到的意义上，体现在最为复杂的象征性上（因为一方面它处于或许可称为低层次现实里，然而另一方面又呈现为“更高的”文化的话语）。

可以说，静物画是在以下这三种文化领域界面的交汇处展开的：

(1) 餐桌、居家室内、基本的吃喝行为、在她或他的居住空间中主体周围的人工制品以及日常起居等生活；在生存这一层次上，所有的事件都不是历史中大规模的、具有重大意义的事件，而是身体生存和自我养生中的小而琐碎、可以忘却的举动而已。

(2) 符号系统领域。这一系统通过与其他领域（比如观念形态、性别、经济和阶级等）的话语的联系，使餐桌和“低层次现实”生活平添了符号的意味。

(3) 绘画技艺。这是一种有自身的特殊方法、自身的发展系列

①简·奥斯汀 (Jane Austen, 1775—1817)，英国女作家。——译者注。