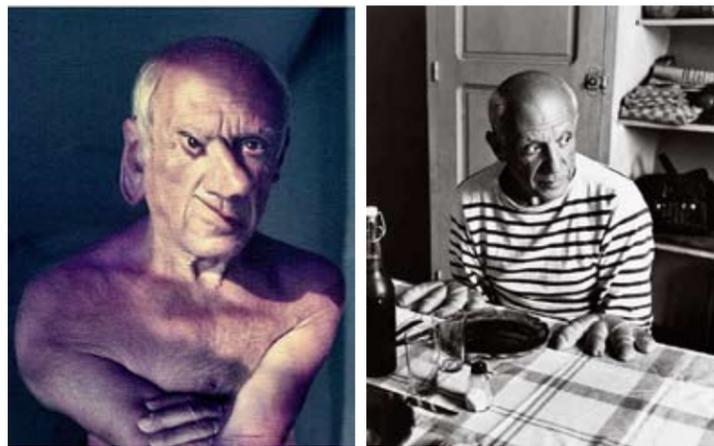


## 在规矩与自由之间：毕加索想象力的基础（上）

### Between Rules and Freedom: on the Basis of Picasso's Imagination(I)

沈语冰 Shen Yubing

左侧这张照片代表了世人对毕加索的典型误解。这一误解，可以用一位著名诗人的话来加以概括。这位著名诗人将毕加索变形期绘画的特点概括为：“四肢异位、手脚交错；五官互调、画丑为美”。因此，在一般人心目中，毕加索就变成了这样一付尊容！然而，我要说，这是完全错误的。它不仅误读了毕加索变形期绘画的规则，而且误解了毕加索绘画的一般原理。



世人误解中的毕加索

毕加索想象力的基础（视错觉）

右侧这一张，是著名摄影师杜瓦诺拍于1952年的照片。请大家注意其中使人会心一笑的地方：这张照片，利用了日常生活中的视错觉现象，无意中透露了毕加索想象力的基础。而这，正是我今天要谈论的主题。对这一主题的揭示将会表明，毕加索是如何异于被世人扭曲的样子的；进一步的研究还将表明，世人是如何误解毕加索以及一般意义上的现代艺术的。

在一般人心目中，现代主义艺术（以毕加索为例），是1）资产阶级社会腐朽堕落的产物（正统教科书的论调）；2）没有规矩也不需要规矩的天才（浪漫主义的论调）；3）欧洲白种男人对女人的剥削、窥视和毁灭（西马和女权的观点）；4）色情变态狂施虐心理的体现（精神分析和心理学）；5）登徒子和唐式地玩弄女人，因而换一个女人就换一种风格（小说家言及市井流言）；6）传统的破坏者和断裂者（学院派画家以及一切文化保守主义者）；7）爱因斯坦相对论和四维空间论的实践者（科学主义者，以及将多重原因简化为单一原因的还原论者）。

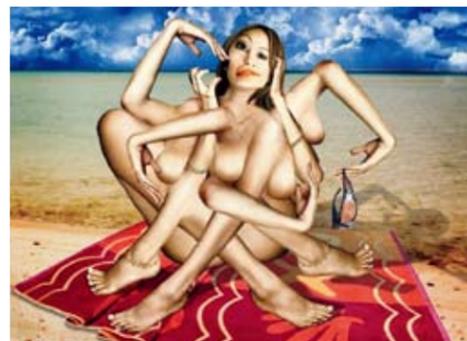
本讲座无意一一批驳这些言论。本讲座在主题所限的范围内（现代主义研究中的图像学方法），偶尔涉及对这些流言和误读的批评。因此，它既不是毕加索研究的一个概述，也不以恢复毕加索的正确形象为己任。

接着刚才提到的最常见的一种误读来讲。以著名诗人为代表的那类误读，盛行到了这样的程度，以至于人们下意识根据这类流行的误读，来观看毕加索的作品。因此，毕加索的作品《海滩上的情人》变成了好莱坞明星詹妮·洛佩兹那好不奇特的模样！毕加索的画不是“四肢异位、手脚交错”的吗？所以，根据“毕加索风格”处理过的詹妮·洛佩兹就应该跟蜘蛛

一般了！然而，事实上，毕加索的绘画几乎没有“四肢异位、手脚交错”的情形（特别是在变形期，这种情形几乎不存在；超现实主义时期或有例外，但毕加索超现实主义时期的绘画已经不再是人物刻画，而是某些“超现实符号”的配置。）



毕加索：《海边的情人》



詹妮·洛佩兹（“毕加索风格的照片”）

毕加索变形期绘画的另一个特征，被误读为“五官互调，画丑为美”，因而根据“毕加索风格”处理的另一位好莱坞明星安吉丽娜·朱莉的照片，就变得如此恐怖了。其实，比较一下毕加索笔下的《玛丽·特蕾丝》，就不难看出，毕加索从来没有画过生有两个鼻子、两张嘴巴的怪物。

对毕加索另一幅杰作《贾奎琳》的观察，同样可以发现，毕加索是如何小心翼翼地将妻子贾奎琳的脸，以半张侧面脸与半张正面脸的方式加以叠加的，因而尽管毕加索有意跟观众做一个视



毕加索：《玛丽·特蕾丝》 安吉丽娜·朱莉（“毕加索风格的照片”）

觉游戏——画中的脸几乎像视觉心理学实验中的“图底关系图”一样（详下）——贾奎琳的形象却仍然是相对完整的。而根据“毕加索风格”进行艺术加工的数码照相馆，却犯了可怕的错误：他们处理后的美国电影女星卡梅伦·迪亚兹真的“五官错位”，丑陋到跟妖怪一样了。



毕加索：《贾奎琳》

卡梅伦·迪亚兹（“毕加索风格的照片”）

对毕加索绘画的所有这类误读（以那位著名诗人为代表），都只能说明一点：世人对毕加索所知甚少，他们不是把他当成神，便是将他当作妖怪！事实上，毕加索在其一生的不懈探索中，时不时地为世人透露自己的秘密。只可惜，不是把他神话化就是将他妖魔化的世人，总是不愿意把他视为一个同伴，一个永不停息地探索人类视觉奥秘的人。

《女子头像》（俗称“双面脸”）就是毕加索的“基准作品”。在这里，毕加索十分清晰地交了自己的方法论，特别是自我设定的游戏规则：半张侧面脸与半张正面脸呈90度弧角的叠加。看懂了这张“基准作品”，我们便能轻而易举地领会他那些机灵百变的“变体画”：《镜前的少女》、《红椅中的少女》、《梦》等等。毕加索期待为人们所理解，可人们一次又一次地误解他！

当然研究毕加索，没有比这位大师更厉害的了，他就是列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）。昨天我讲到了美国一位本土成长的艺术史家夏皮罗（Meyer Schapiro），他在美国艺术史界的地位极

高。几乎可以与夏皮罗并驾齐驱的，就是施坦伯格。施坦伯格是从东欧移民到英国，再到美国的。但他去美国比较早，与德奥系的其他艺术家史家相比，其欧洲色彩相对弱一些，美国色彩则重一些。除此之外，他还是一位非常厉害的艺术批评家，与克莱蒙特·格林伯格（Clement Greenberg）、哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg）并称为“三伯格”。“伯格”（Berg）在西语里有大山的意思，所以说三伯格也就是三座大山。他们是影响了美国20世纪艺术文化的三座大山。

施坦伯格先生2011年3月13日在纽约曼哈顿自己家里去世，享年91岁。他去世的时候，美国几乎所有艺术报刊都以头条报道说“研究文艺复兴艺术和战后美国艺术的巨匠”辞世。遗憾的是他离世时，我（合作）翻译的他的评论文集《另类准则》尚未出版。在这之前，我力图使这本书早点出版，可是中间遇到了很多麻烦，特别是图片的版权问题。由于施坦伯格的主要方法是图像学，而在图像学研究中图片很重要。施坦伯格将图片与文字相配合的方法，是其研究中最有特点的，所以，这本书要是没有图片，那几乎就没有什么可看了。当时，我们这边的出版社只买下了此书的文字版权，却没有同时买下此书的图片版权。因此，在越来越讲究知识产权的今天，这本书差点胎死腹中。《另类准则》一书有280多张图片，涉及到二三十位艺术家。要是我们逐个去跟艺术家或其基金会洽谈版权问题，那几乎是一件不可想象的事。我已经为这本书工作了两年，却差一点因为图片问题而无法出版，这几乎让我大病一场。那时正好过年，这使我整个春节都没有好好过。当然，经过我们种种努力，这本书终于还是出版了，而且图片齐全，一张不少。不过，遗憾的是，老先生已经驾鹤仙去。

今年五月份，我参加了在中国美术学院举办的关于文艺复兴艺术研究的工作坊。这一次美国鲁斯基金会派来了两名研究文艺复兴艺术的专家，其中一位是威廉·华莱士教授（Prof. William Wallace）。他是研究米开朗罗的国际权威。大家都知道米开朗罗的西斯廷天顶画有个修复计划，而这是世界文化遗产，修复工作极其严谨。而这项修复工作的技术顾问之一就是威廉·华莱士。BBC拍摄过两部关于米开朗罗的非常有名的专题片，其中的学术主持也是他。他还出版了有关米开朗罗的多种高质量的著作，因此，是这个领域当之无愧的权威。他能来中国，我非常高兴，因为我知道列奥·施坦伯格也是研究文艺复兴时期艺术的权威，而我刚刚翻译、出版了他的书。工作坊期间，上午是讲座课，下午是讨论课。讨论课时，我就问了华莱士教授一个问题。我说：“我刚刚翻译了施坦伯格的《书》。我知道施坦伯格既是文艺复兴的专家，又是现代艺术的专家。现代艺术的部分我比较了解，因为他研究现代艺术的书的中文版已经出版了。但是关于文艺复兴研究，他到底取得了什么样的成就？”我就这样随便问了个问题，没想到华莱士教授却滔滔不绝地讲了差不多八分钟。所有在场的人，包括我自己都震惊了。我这样随便问的问题，华莱士教授却激动地回答了八分钟，几乎可以说发表了一场动情的演说。他讲到了施坦伯格在美国艺术史界的地位和影响，讲到了施坦伯格的主要方法论，特别是回忆了他在哥伦比亚大学读研究生期间，因为听了施坦伯格的一场公共讲座而下定决心要从事文艺复兴艺术的研究，特别是米开朗罗的研究。那是一个有2000听众的公共讲座，华莱士教授如生地描述了当时的情景，讲到动情处，他几乎慷慨激昂。这是一个同行和后辈对同行和前辈的评价。他们是如此尊重施坦伯格，这有些出乎我的预料。华莱士教授本人就是一位极其潇洒、口才极棒的教授，他研究专精，才华横溢。

施坦伯格的《另类准则》主要研究的是现代艺术，他用图像学的方法来研究现代艺术。前面我讲的罗杰·弗莱和格林伯格都是形式分析，形式分析是切入现代主义艺术的最主要方法之一。图像学一般被认为是形式分析的对立面，强调的是绘画的主题和意义，不再像形式分析那样特别强调形式。在

过去，我们印象中的图像学是像潘诺夫斯基那样的人研究中世纪和文艺复兴绘画的，它怎么还能研究现代艺术呢？施坦伯格解决了这个问题，他解开了我们的疑惑。在《另类准则》这本书里有一篇长达110页的论文叫做《阿尔及利亚女人及一般意义上的毕加索》，几乎可以说是一部专著。《阿尔及利亚女人》原是德拉克洛瓦的一件作品，大家都知道德拉克洛瓦是浪漫主义大师。德拉克洛瓦画了两个版本，使毕加索产生了浓厚的兴趣。他早年可能就在卢浮宫里看到过这两个版本中的一个版本。

在1954年冬至1955年春天的四个月里，毕加索连续画了十五张油画变体画，还有其他许多素描和石版画。一个现代画家居然为一幅浪漫主义作品画了15张变体画。而一个现代学者又花了110页篇幅（英文原版），来研究毕加索的这15张画，确切的讲是一张画的15个变体。施坦伯格的图像学功力在这种面对图像的形式和主题的层层分析中展现得淋漓尽致。这篇论文集中反映了西方那种兼有美术史功力的批评家对视觉图像的深刻把握，具有方法论的示范价值和参照意义。这是我选择西方那些经典著作，将它们翻译成中文的首要考虑。因为如果说单纯为了理解塞尚或毕加索，我认为其意义是有限的。虽然也有意义，因为这些都是人类文化的遗产，我们当然要理解他们。但是我更感兴趣的是研究那些大师的方法论，这些对我们的美术史和艺术批评，无疑更有示范意义。

现在我们就来看毕加索的这一系列变体画。先来看第一个版本（出于讲座时间有限的考虑，我对选用来加以讲解的各个版本重新进行了编号，换言之，这里的“第一个版本”并不是毕加索全部15幅变体画的第一幅；但基本上以时间先后为准），画的是德拉克洛瓦原画四个女子中的三个，两个宫女，一个仆人。这几个宫女要么躺着，要么好像在打睡，一付百无聊赖的样子。有个宫女还抽着水烟袋，更显慵懒与无聊，她们可能一年四季很难见到一次国王。我们古代的诗人们写过这个主题，所以我们应该很容易理解这些女子的精神状态。唯一有动感，有生命活力的人物就是这个黑人女仆。一开始她可能也是令毕加索最感兴趣的形象之一，因为这个女子的形象来自希腊的一个视觉传统，更确切地说是受到希腊化影响的古代罗马的一幅壁画的主题，即著名的“采花女子”。这是很漂亮的一个动作，脚底朝向观众，转身离开。这个小小的动作很迷人，很优雅，毕加索想来被这个形象吸引住了，所以他的前面几张变体画里，探索的基本上是这个人的形象。但是，毕加索显然不满意第一个版本，特别是中间那个仆人被夹在中间，几乎没有空间了。

因此，他又画了第二个版本，将左右两侧的两个人物向旁边挪，从而凸显中间那个人物背部的身影。大家看她的脚，穿着尖头鞋的这只脚，脚底朝天，然离去。这应该是毕加索最感兴趣的形象。

到了第三个版本，又出现了其他变化。四个宫女都画齐了，匪夷所思的是第四个宫女是头足倒立的，这是德拉克洛瓦不会干的，只有毕加索才会这样干。因为他喜欢这个动作，有一些早年的素描表明，他年轻时就对这个姿势很痴迷。但是这幅画看起来很混乱、不协调，所以他就反复经营，特别是



第一个版本



第二个版本

反复摆弄这个头足倒立的人，考虑怎么让她躺得更舒服一点（第四个版本）。他不断地变化这个形象，这表明从一开始他就一直在做一个游戏。这个女的从头部看是俯卧的，头朝下嘛，但是他却明确地画出了她的胸部和腹部，而这是仰卧的姿势。这怎么可能呢？一个人怎么可能既是仰卧，又是俯卧的呢？这就是毕加索要玩的游戏，也是我们要关注的重点之一。

第四个版本里还出现了一个相对而言十分优雅的坐姿，而这个人物形象的出处远在天边，近在眼前。那就是马蒂斯《坐着的宫女》。在毕加



第三个版本



第四个版本

索的年代，他心目中承认的唯一可以跟他竞争的画家就是马蒂斯。而毕加索对马蒂斯笔下那些生动的宫女形象异常嫉妒。有一回他曾对朋友说：“马蒂斯死后，把他的宫女都留给了我！”

让毕加索嫉妒的不独是宫女，还有马蒂斯在“野蛮派”时期为自己赢得的自由：可以画出一一般人认为应该是粉色的蓝色裸女！这是完全反自然，甚至是反象征的画法！对此，当年看过马蒂斯的画、尚未成名的毕加索当然印象深刻。于是，这个蓝色裸女的形象，同样出现在毕加索的笔下。

然后是这第五个版本，他可能觉得还是不满意，因此又画了一个版本，他继续摆弄这些女子，特别是这个躺着的女裸体，让她躺着的空间



第五个版本



第六个版本



第七个版本



最后的版本

大一些。到了第六个版本，他早年那些综合立体派的手段也用上了，将这些人物画成了机器一样东西。

然后到了第七个版本，显然比前面的版本要完整得多。他解决这个裸女的办法很巧妙，就是把她的头部画成一个圆圈。既像是后脑勺，又像是脸，反正随你怎么想象。而她的身体，一半是朝上的，一半是朝下的。这边是一个仰卧的姿势，因为只有仰卧你才能看到胸部和腹部。而他居然又画出一条完整的脊椎线。这怎么可能呢？他在继续玩这个游戏，而这一幅相对来说比前面的都要完整，已经接近于最后的版本了。

毕加索继续往前走，终于到了最后一个版本。他认为他终于解决问题了，就不再画了。于是，我们得到了毕加索这一系列变体画的第一个原理：自我设定问题，然后尽可能地探索解决问题的各种可能性。当他觉得问题已经解决，对这个主题也就失去了兴趣。

在这幅画里，他很巧妙地把所有人物都安顿好了。他可能觉得现在的画面看上去很舒服，尤其是这个躺着的女子，比前面那些版本要完整、和谐多了。这样，他就完成了一件不可能的事情：画出一个女子的形象，她既像是俯卧的样子，又像是仰卧的样子。

那么，毕加索在这一系列变体画中自我设置的问题究竟是什么呢？施坦伯格认为，至少有三：一、在一个大致统一的轮廓内，刻画一个人既是仰卧，又是俯卧的形象；二、使这个形象与根据其他原则加以刻画的人物形象在同一个画面中和谐相处；三、使这四个形象共同安排在一个可以理解的空间中。由于需要解决这么多问题，因而也就为探索各种不同的解决方案留下了足够多的空间。这就是毕加索可以花四个月来探索同一个母题的原因。同样，由于这些画拥有多样的变化原则，最后这一版本为何呈现那样一种令人眼花缭乱的纪念碑风格，也就不难理解了。而要理解这样复杂的画面，我们首先得从毕加索的第一个问题，以及他自己所遵循的第一个原则（或自我设定的游戏规则）入手。

这个原则（或自我设定的游戏规则）便是：在一个大体统一的轮廓线内呈现人物的全方位形象。而这个原则同时也提出了另一个更深层的问题（也许可以称之为问题背后的动机）：毕加索这样一而再，再而三地摆弄这个女子，是为了什么呢？他到底想干嘛呢？西方马克思主义者（简称西马）和女性主义者，通常会这样来解读毕加索的作品，而他们的解读，成了有关毕加索艺术的主流解释。他们说，这是毕加索作为一个“欧洲白种男人”对女性的剥削、压榨、窥视、施虐和毁灭。请注意，这里有三种身份：欧洲人、白种人、男人。而毕加索集这三种身份于一体，他的作品集中地体现了他对女性的剥削、压榨、窥视、施虐和毁灭（再重复一遍）！女性主义者通常很愤怒，很讨厌毕加索，认为毕加索是女人的毁灭者，主流的解释都是这样的。然而，施坦伯格发现，不是这么回事啊。如果真是这样的话，毕加索为什么要一而再，再而三地去毁灭，而且乐此不疲呢？难道毕加索真是一个变态狂、一个色情狂吗？要是事情真是如此，那么对艺术品的解释倒真的简单了。可事实上，事情并不是这么简单啊！施坦伯格发现，毕加索所有这些变体画都有一个根本的关切：那就是如何全方位地，亦即同时从正面、侧面和背面，来呈现一个人物形象。而这一根本关切又深深地植根于欧洲文艺复兴以来的整个绘画传统中。毕加索的作品不是空穴来风，不是无根的想象，而是在规则指导下的游戏（倒过来，游戏又证明了规则的存在）。它们远不仅仅是为了满足他自己那种好色和施虐冲动。而是，不妨这样说，为了满足一个更大的冲动，满足一个文艺复兴以来的欧洲画家们共同的关切，那就是如何全方位地再现人物形象。

文艺复兴以来，欧洲画家至少发明了四种方式，来实现在一个平面上同时呈现全方位人物形象的目的。它们分别是：1) 连续的正面、侧面和反面；2) 镜中形象；3) 反弹的观众视线；4) 蛇形人物。



毕加索素描



毕加索素描



毕加索素描《舞蹈》

文艺复兴以来，欧洲的再现性绘画里，经常出现这种连续的正面、侧面和反面的人物形象。这是德国十六世纪一位版画家的作品，标题是《浴的女人》，其实他画的是一个女人的连续正面、侧面和背面。他仿佛是在通过分解动作，将一个女人的形象全方位地呈现出来。

当然连续的正面、侧面和背面的方法中，最经典的母题便是“美惠三女神”。《美惠三女神》画的是三位女神，但是，要是你稍微聪明一点的话，就能明白画家们感兴趣的不是这三个女神是谁，她们又是表现怎样一个故事，而是她们连续的正面、侧面和背面。

这是拉·尔的《美惠三女神》。对于一个如此热爱女人的画家来说，这是个绝对不能错过的母题。当然观众也许会说，这幅画里没有侧面嘛。对，没有侧面，只有正面和背面。

但是，拉·尔是绝对不会让人失望的。请看：他立刻给你三个连续的侧面！拉·尔为什么要这样分布各个人物形象，他当然是有考虑的。这样分布才美啊，西方人早就发现这一点了，岂要等到毕加索才明白！

这是鲁本斯的《美惠三女神》，但与其说鲁本斯对表现三位女神的美丽或优雅感兴趣，倒不如说，他对自己妻子的肉感更有兴趣。而这又是鲁本斯的画，名曰《帕里斯的裁判》。但其实人人都明白鲁本斯只是借这个故事，表现他对女人连续的正面、侧面和背面的兴趣罢了。

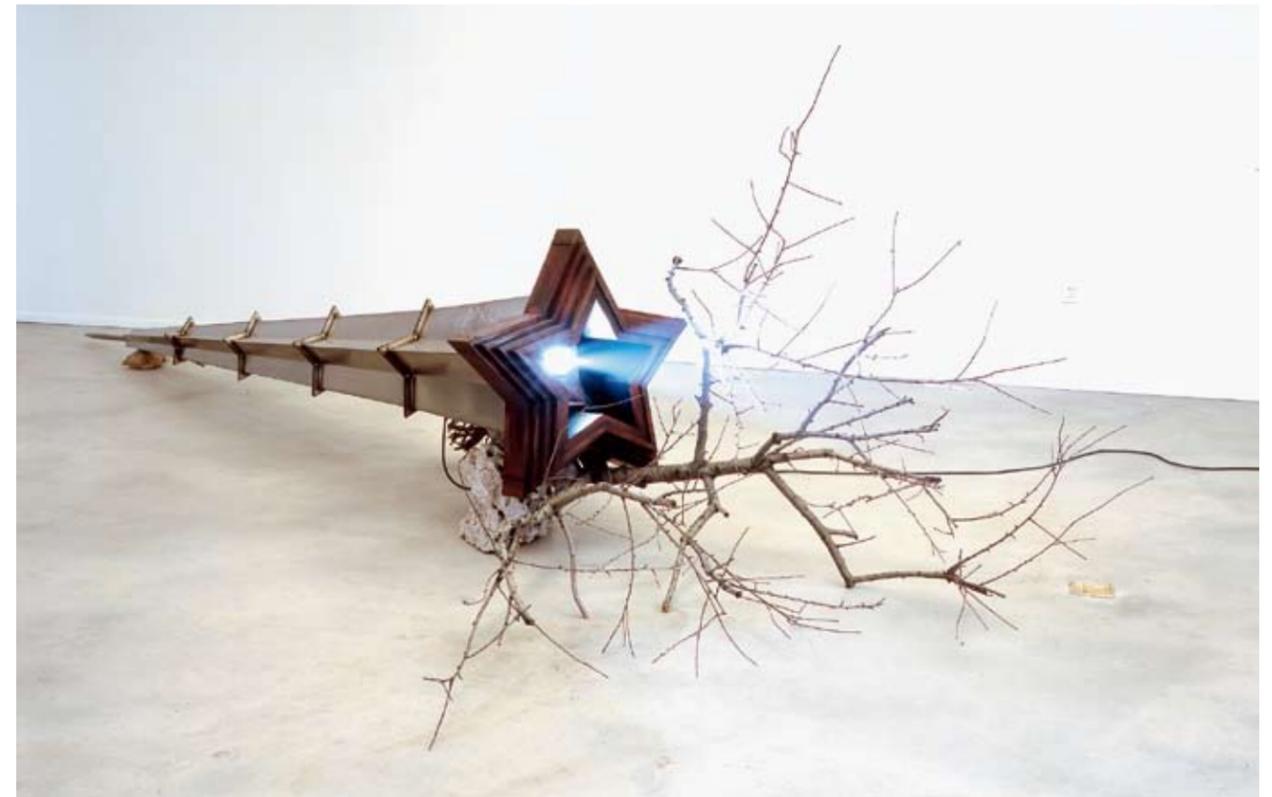
鲁本斯不仅借用神话故事来做到这一点；他甚至还在历史题材作品中来表现这一点。在《玛丽皇后到达马赛港》这一宏大的历史场面中，他借三个海神的形象，几乎重复了连续的正面、侧面和背面的画法！

毕加索也如法炮制，这是他1905年的一张素描稿。那时候他还很年轻，才20来岁，刚到巴黎不久。他同样也画出了女人连续的正面、侧面和背面。而且，毕加索的素描与老大师们有一个明显的区别。在那些老大师们的作品里，女人连续的正面、侧面和背面，一个个都是独立的，仿佛是连环画，又像电影的分镜头。而毕加索却想要将背面的形象与侧面的形象，统一在同一个轮廓线内，这却是毕加索的独创，是他经过毕生探索才得以实现的。当然，我不是说毕加索在20来岁的时候就已经明白自己一辈子要干的事情了，而是说，他似乎下意识地预示了他一生的事业。过去像拉·尔、鲁本斯画的人物形象都是分裂的，一个个都分开。虽然拉·尔那张素描，看起来像是电影中的分解动作，可以理解为这个女子转过来的三个瞬间。但是毕加索好像意识到那种分开的做法不好，他想要在一个完整的轮廓线里同时呈现正面、侧面和反面的形象。为了做到这一点，他付出了一生的时间！

在毕加索晚年的一张素描里，这种热情再一次被唤起。他似乎把自己打扮成一个国王，正注视着后宫的三位子妃起舞。当然，这一次，毕加索

同样不会错过多方位表现裸女的机会。同样地，这一母题有一个近似的出处，那就是马蒂斯伟大的《舞蹈》。它一定令毕加索过目不忘。

毕加索也有自己的《舞蹈》。在这件同样不可思议的杰作里，毕加索再一次向马蒂斯表示致敬。但是，毕加索总归是毕加索，换句话说，他不会重复马蒂斯做过的事情。在这幅素描里，跳着轮舞的裸体从马蒂斯的五人，扩展为六人。请注意左侧的三个裸女，又是连续的正面、侧面和背面。最有意思的是，右侧那个裸女，一个人同时囊括了正面、侧面和背面三种状态！这才是真正的毕加索。（未完待续）



日蚀风景——塔 桃树、钢板、红木、聚光灯 管怀宾

## 柏拉图、朱光潜与图像理论

Plato, Zhu Guangqian with the Image Theories

段炼 Duan Lian

英国现代哲学家怀海德（Alfred Whitehead, 1861—1947）曾这样说：西方哲学的发展历史，其实就是为柏拉图思想作注释的历史。柏拉图涉及艺术理论的主要著述是《理想国》第十章，美国有文艺理论家模仿怀海德的话说：整个西方文艺理论史，就是为柏拉图《理想国》第十章作注释的历史。西方文艺理论中的几乎所有主要问题，都在《理想国》第十章里提出了，或其渊源可追溯到《理想国》，皆是对柏拉图思想的发挥、引申、变化。在《理想国》第十章里，柏拉图讨论的第一个问题是关于模仿式再现的问题，而在二十世纪以前，西方艺术的主导是便再现，自二十世纪的现代主义以来，则是对模仿论再现论的质疑和重述。后现代和当代艺术理论的源头也是柏拉图，而两千多年来西方艺术理论的发展和演变，则见证了后人对柏拉图的不同阐释和发挥。

柏拉图认为，艺术是对理式之摹本的模仿，是对现实之表象的模仿，因而艺术与真理隔着三层。照这一说法，在理式、实物、摹本三者中，理式即真理，是第一级，实物再现真理，为第二级，艺术是实物之表象的摹本，属第三级，已远离了真理。这样看来，若从逻辑上说，艺术与真理之间隔着两层，但柏拉图原著的英译本说是“Thrice Removed from the Truth”，所以朱光潜译作“与真理隔着三层”。

我们先看朱光潜对柏拉图的解说。在《西方美学史》上卷第二章讨论柏拉图的模仿说时，朱光潜写到：“柏拉图心目中有三种世界：理式世界、感性的现实世界和艺术世界。艺术世界是由模仿现实世界来的，现实世界又是模仿理式世界来的，……艺术世界依存于现实世界，现实世界依存于理式世界，……而理式世界却不依存于感性世界，理式世界是第一性的，感性世界是第二性的，艺术世界是第三性的”。尽管朱光潜在此解说柏拉图的艺术世界是“摹本的摹本”、“影子的影子”、“与真理隔着三层”，但他实际上说的是三个层次或三个级别，也就是理性为“第一性”世界，现实为“第二性”世界，艺术为“第三性”世界，朱光潜对柏拉图这三层世界的划分和解说都相当准确。

朱光潜的《西方美学史》初版于1963年，再版于文革后的1979年。再