



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。

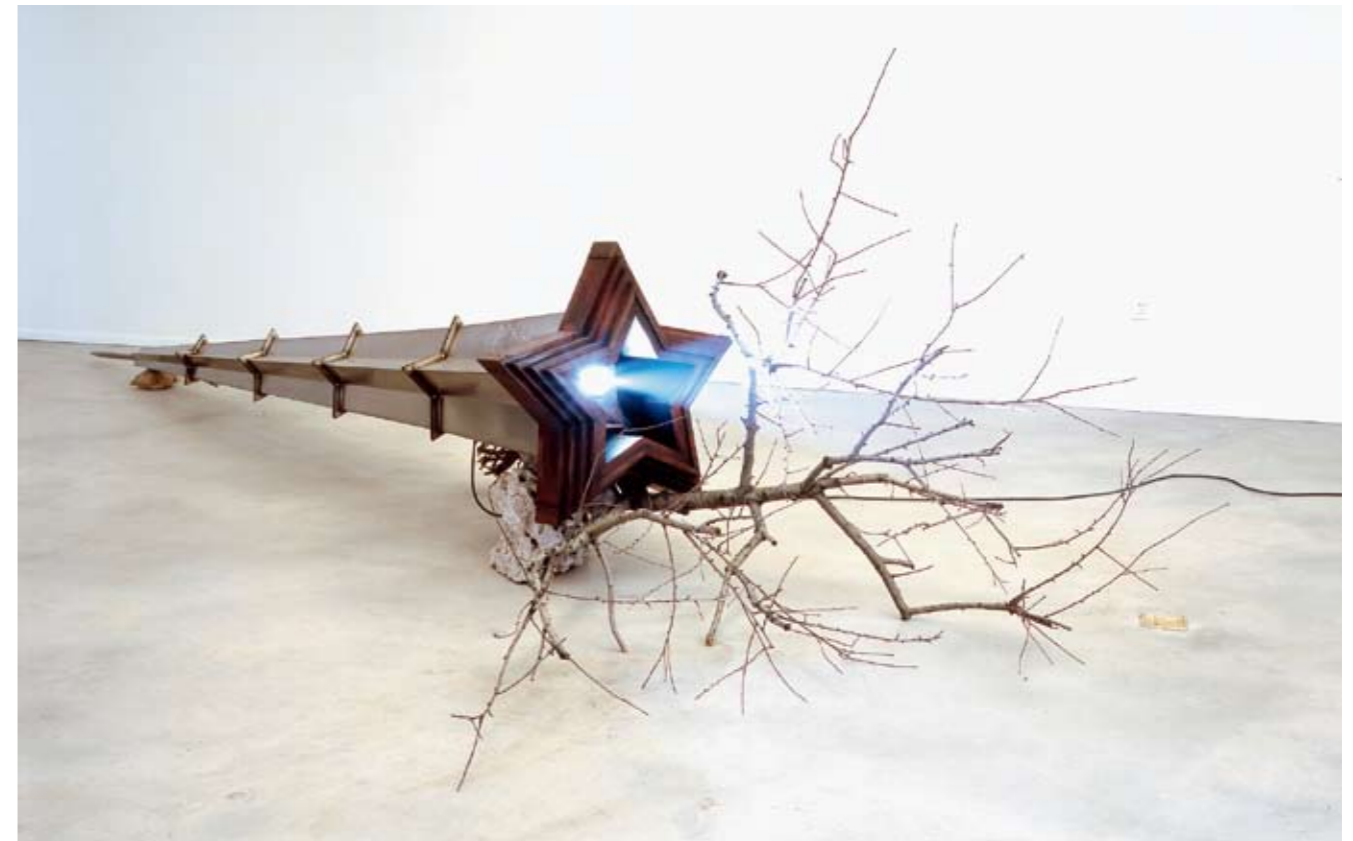
鲁本斯不仅借用神话故事来做到这一点；他甚至还在历史题材作品中来表现这一点。在《玛丽皇后到达马赛港》这一宏大的历史场面中，他借三个海神的形象，几乎重复了连续的正面、侧面和背面的画法！

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

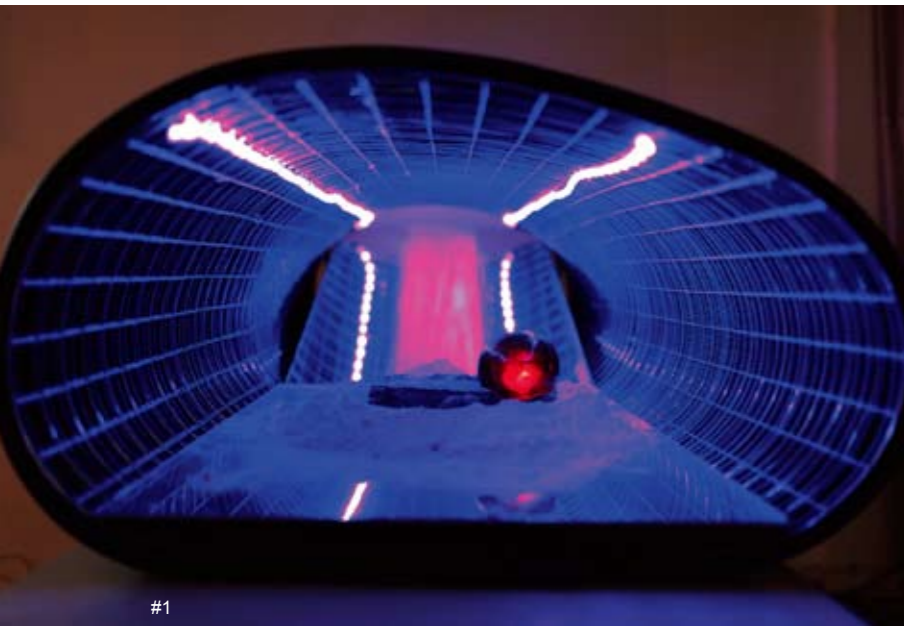
段炼 Duan Lian

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



#1



#2

版后，学术界流传一种说法，认为朱光潜对西方美学的译介不准确，因为他的翻译是意译的。那时这种说法还没有形成文字，没有严肃的学术论文发表，我作为学生仅是道听途说而已，无力做出是非曲直的判断。三十多年后的今天，重读柏拉图英文版，重读朱光潜的译述和阐释，仅就“艺术模仿理式的摹本，并与理式隔着三层”这一说法而言，两相对照，我现在终于可以做出自己的判断了：前辈学者朱光潜的“信达雅”之功，远非今日学者能比。且说柏拉图的中心词“Idea”，对这一专门术语，当今的中国学术界已基本放弃了朱光潜的“理式”之译，而采用写五花八门的译法，诸如“概念”、“观念”、“理念”之类。在古希腊语中，Idea是Idein，本义是动词“看”，柏拉图将其转化为名词，用来指某物的“Archetypal Form”，即原型模式，而此词的形容词则是ideal，指理想的形式，也派生出Ideology一词，指意识形态。此词无论在何种语法形式上说，都与视觉形式及思维形式相关。现代英语、法语、德语等今日主要西方语言中的Idea，都继承并发展了

古希腊语的本义，因而有普通词汇和专门术语二者。在柏拉图研究和再现与模仿等相关理论议题的语境中，这首先是一个专门术语，不可用普通词汇“概念”或“观念”来翻译，除非在阐述时不强调Idea与摹本的关系（但这就不再是讨论柏拉图了）。其二，恰如其古希腊语本义，柏拉图的Idea带有原型模式的内涵，涉及视觉与思维二者，而“观念”和“理念”的这一内涵不足，仅偏重内涵的抽象性，在一定程度上忽略了这一内涵的可认知性。其三，朱光潜翻译的“理式”之所以恰到好处，正在于获得了抽象之“理”与可认知的“式”之间的平衡，使抽象之理能因其图式而被木匠认知，再被画家认知。对哲学家和文学家来说，其“理”之“式”，就是原型模式；对艺术家来说，则是图像模式，是视觉图式。

作为前辈学者，朱光潜学贯中西，不仅精通古今中外的美学理论，而且汉语表述也浅显易懂、精细准确。他之所以被狂妄而浅薄的后人所伤，是因为《西方美学史》的语言过于通俗晓畅，不像今日时学者的西式汉语那样屈牙，从而不具备今日学术的所谓深奥之感。朱光潜的译文是在透彻了解了外文内容后以中文大白话来重述，而不是以西式从句来直译，朱光潜的汉语不使用长长的西式从句，不会让人读到句尾忘了句首，不会让人读后不知所云。朱光潜之所以“不准确”、“不学术”，在相当程度上是因为他的译文能让人读懂，而今天的学术时尚却是要让读者堕入五里云中。与前辈学者的学贯中西相比，今日学者其实是两头都不通，既不通西学，也不通国学，只有一点拾人牙慧的皮毛，却无知无畏，舍本求末。

柏拉图有点像中国哲人孟子，在对话中玩逻辑圈套，引人入，让人不自觉地跟着他的思维走，最后将对话者领到自己的目的地。我们且看柏拉图原著的英文版。《理想国》第十章的对话双方是苏格拉底（Socrates）和格劳聪（Glaucon），二人都不时装傻，以点头称是来迎合对方，实则都是柏拉图的代言人。在第十章的开篇，苏格拉底与格劳聪谈诗，苏氏先玩墨菲定律，用琐碎的言谈绕出几个大圈子，甚至来回反复，貌似将话题说得很详细很清楚，实则是观点藏而不露，并以论之法求证（例如说第一级的造物主具有唯一性，他创造了万物，包括他自己），让格氏说出苏氏想说的结论，或赞同苏氏的观点。

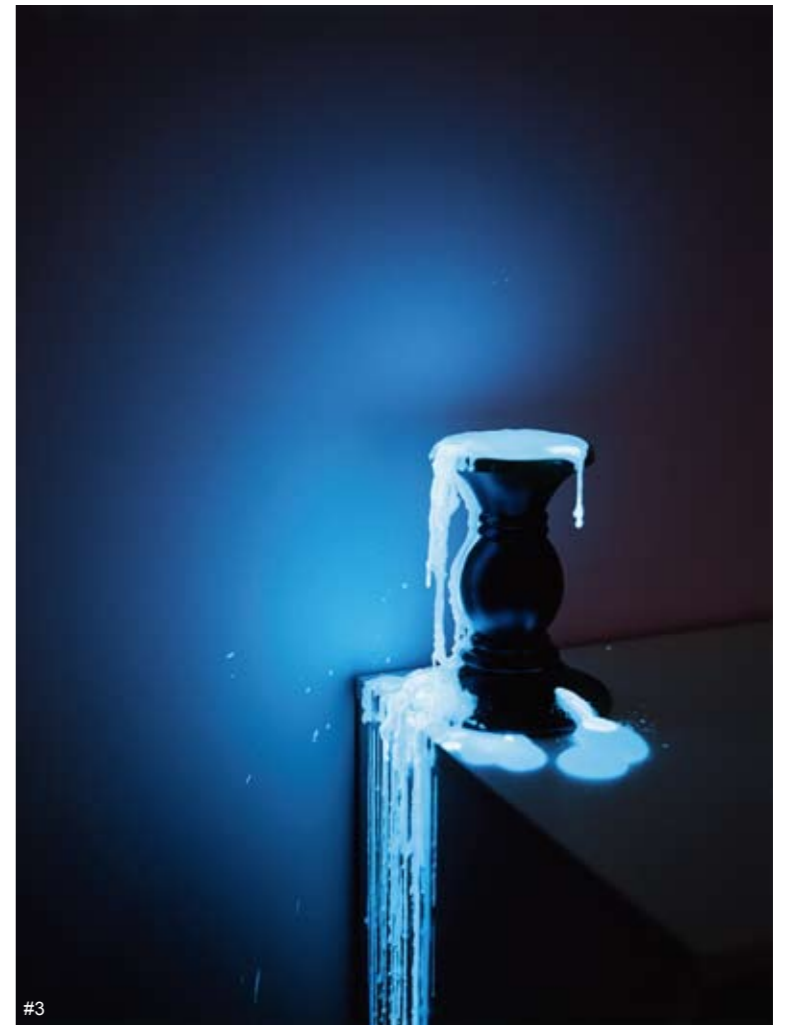
苏格拉底用此法陈述的第一个观点是：匠人根据理式制做家具，所做者为具体的个别的家具，例如桌子和床，而不是家具的样本。匠人不可能制造或生产出关于家具的具有一般性和共性的概念，理式不是匠人的产品。苏格拉底的第二

个观点是：造物主无所不能，他为匠人提供了制造家具的样本，即关于床的概念或理式（idea），因此，匠人所做的家具只是造物主之理式的摹本（Imitation）。第三个观点是：画家只描绘事物的外在表象（Appearance），不涉事物的内在实质（例如木匠的肖像画只是画得像那个人而已，却画不出木匠会干木活的实质），绘画是事物的个别幻象（Illusion，错觉），不是事物的共性和本质，是摹本的外在摹本，因而不具有真实性。

通过这三个递进的观点，柏拉图借苏格拉底之口来表述了自己三层次的模仿论：造物主之床、木匠之床、画家之床。三者的关系是：第一个床不是实物，而是关于床的概念，例如“床”这一词语，即理式，是世间唯一者，为另两者之模仿的样本。换言之，造物主之床的理式，有如老子所言之无形大象，看不见摸不着，不是具体的个别的实在的家具，而是关于某一家具的抽象概念，是原初的第一级真理。第二个床是木匠根据造物主之样本而制造的具体的个别的床，是床之概念的具体化。若理式之床是关于床的真理，那么作为家具的床便因脱离其概念而不成真理，只是第二级摹本。而且，不同木匠对床的概念理解不同，所制的床也就不一样，因此木匠的床不具备唯一性，因而脱离了真理。第三个床是画家根据木匠所造之床的外观而描绘的图像，是从某一特定视角来观察和描绘的外在表象。由于画家可以有很多不同的角度去观察和描绘不同的床，因而所画之床更不具备唯一性，既非理式之床，也非实物之床，而是第三级摹本，是床的幻象，而这样的幻想可以有很多不同版本，因而相对于唯一的真理来说，幻像毫无真实性可言。

柏拉图以上论述中关于“三级”（Thrice）之关系的概念，对视觉秩序的论题极有启发，尤其是这三级中最外在最表面的第三级，也就是家具之“表象”的摹本，被柏拉图称为“图像”（Image）。尽管柏拉图的此种分层之法，是要说明绘画与真理隔着三层，他要因此而将画家与诗人逐出理想国，但他对图像与理式之间的模仿与被模仿的关系，却做出了极有价值的层次或级别划分。我们在此不讨论柏拉图的命题，即模仿的真实性和驱逐诗人的问题，但可以借助他的三分级法，来探讨视觉秩序。

这就是说，我们将柏拉图从理式说到图像的顺序颠倒过来。我们首先看到的是最外在的图像，例如十三个人沿桌就餐，然后通过宗教文化知识认识到这是圣经里关于最后的晚餐的故事，这之后，又进一步了解到这一图像所揭示的文艺复兴时期的人文主义意义。在此，我们也有三级或三个层次：图像、故事、意义，类似于潘诺夫斯基图像学所说的读图三层次。在通过图像而达



#3

于故事并揭示其意义的步步推进过程中，我们洞悉了这三者相互依存的一体性关系，这不仅是图像讲述故事，故事揭示意义，而且也是反其道而行之：意义外显在故事中、故事被图像所描绘。此过程的关键词是再现，也就是说，图像再现（叙述）故事、故事再现（揭示）意义。柏拉图虽然没用“再现”一词，而用“模仿”，但二词在此实质相通。

由于图像、故事、意义三者相互依存，我就此提出自己关于视觉秩序的观点：视觉图像具有立体的内在结构关系，这就是意义的层层外显，最后达于图像；或反过来说，是图像对意义的层层揭示，最后直至真理。这样一个具有立体层次的内在结构关系，便是图像的视觉秩序，是通过外在的视觉图像而深入到内在的观念（意义）的层层递进。