

艺术与精神分析



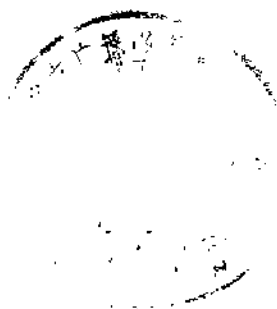
现代美术理论翻译系列

主编 邵大箴
编委 邓福星
朱青生
范景中

艺术与精神分析

● [英] 彼德·福勒著 ● 段炼 译

四川美术学院出版社 · 一九八七年·成都



责任编辑：陈 默
封面设计：文小牛
技术设计：曹钧筱

原 著 者 Art and Psychoanalysis
原 著 者 Peter Fuller
原 出 版 者 Writers and Readers
Publishing Cooperative Ltd
London 1980

1118-20
2004

艺术与精神分析

〔英〕彼德·福勒著 段 炼译

四川美术出版社出版发行

（成都盐道街3号）

新华书店经销

邛崃县印刷厂印刷

开本350×1168毫米1/32 印张10

插页8 字数218千

1988年2月第1版 1988年2月第1次印刷

印数 1—15,000册

ISBN7—5410—0094—9/1·94

定价：2.90元

序“现代美术理论翻译系列”

邵大箴

我国新时期包括美术在内的文艺上的论争，涉及的问题很多，面很广。艺术的本质，艺术与社会生活的关系，艺术与社会文化的关系，创作者的主体意识，潜意识在创作中的作用，现代科技对现代艺术的影响，哲学思维对艺术创造的作用，艺术的民族性与世界性，等等。这些问题，大多是世界性的，各国的文艺家们都在广泛地进行讨论。当然，也有一些是在我国特定历史条件下具有特殊性的问题。这些问题会在相当长的一个历史阶段里争论下去。因为理论上正确与谬误、是与非的判断，需要实践的检验，而实践本身又有个过程，需要一定的时间。我国新时期社会主义的文艺实践，是一个充满着生气和活力的有机体，它在不断运动中接受各种外来的影响，吸收其中一切有益的养料，排泄其中对机体无用或有害的渣滓。这就是我们通常所说的取其精华，去其糟粕。外国的文艺理论和创作，哪些是精华，哪些是糟粕，不能靠先入为主的观念去判断，而要在吸收和消化过程中加以识别和鉴定。我以为，对于外国的文艺理论和观念，我们应取慎重的分析态度。有些理论从整体上看可能是片面的、错误的，但在局部上可能有可取之处，我们在否定其体系的同时，对其局

DM45/03

部的合理因素则应加以肯定，并采纳来为我所用。

在近几年的文艺论争中，常常见到这样的情形，大家都在围绕着一个问题热情地发表不同的意见，却对所议的对象没有较为深入的了解和考察，更谈不上有系统的研究。例如，大家都说现代派如何如何，其实对现代派文艺真正下过功夫的人却寥寥无几。产生这种情况的主要原因是可以依据的资料太贫乏。能用外文读文艺史论书籍的人不多。中文资料又是凤毛麟角。即使能阅读外文的，要找到合适的书籍也很困难。在这种情况下，系统地翻译一些有理论价值和资料价值的外国文艺史论的书籍，就是很迫切的任务了。正是基于这一考虑，我们决定出版“美术理论翻译系列”。这套系列主要推出与美术关系较为密切的文艺理论书籍，作者包括世界各国，观点自然也是各式各样的，选择的标准是著作的学术性与权威性。

在国外，特别是在西方各国，美术思潮和运动以及美术作品在文化生活以至在整个社会生活中所起的作用，比在我们中国要大得多，这大概和他们的传统有关。可以毫不夸大地说，在西方现代社会，美术思潮一直在文艺思潮中居于领先地位。离开对现代美术思潮的认识和了解，很难全面把握西方现代艺术的特征。有鉴于此，在不少出版社已经翻译出版或正在翻译出版外国文艺理论丛书的同时，我们仍然推出这个系列，这个与美术思潮和艺术史，特别是与现代美术思潮和艺术史密切关系的系列。

对于鲁迅提出来的“拿来主义”，大家口头上和文字上没有表示反对的。但实践表明，我们在“拿来”这个问题上常常出现偏差和失误。有时候我们在琳琅满目的洋货前面，什么也不敢拿。不拿，手上、口中倒是干净了，不会沾上洋细菌。但是，我们

却变得愈来愈虚弱了。在另外一些时候，我们（至少有一部分人）又对舶来品盲目崇拜，似乎洋人的一切都比我们强，什么都想拿来，恨不得自己也变成洋人。我们经历过的这两种倾向，应该使我们变得更加聪明起来。须知，要真正“拿来”也是不容易的，去拿的人，要象鲁迅所说的那样，沉着，勇猛，有辨别，不自私。

总之，对外国文艺理论和实践的真正理解、消化和借鉴，将有助于我国社会主义文艺的腾飞。我们希望这一翻译系列的问世，为我国知识界提供一些原始的资料，并希望由此能引出对这些著作有价值的批评和研究成果来。

译者前言

《艺术与精神分析》(Art and Psychoanalysis)，1980年由英国作者与读者出版公司在伦敦出版。作者彼德·福勒(Peter Fuller)是英国后起的艺术理论家，1947年生于叙利亚首都大马士革，后来受教于恩普森学院、彼德豪斯和剑桥大学。从1969年起，他以艺术批评家和作家的身份为《新社会》、《前卫》、《泰晤士报》、《艺术评论》、《艺术论坛》和《艺术月刊》等刊物撰稿，写了许多关于艺术和文化方面的文章，遂引起理论界和社会的注意，并被视为新一代美学家。福勒在英国和美国发表的一系列论艺术的文章，集为《超越美术危机》出版，他的其它专著还有《论罗伯特·纳特金》、《优胜者》，以及与乔·哈利合著的《冒险心理学》。福勒不仅是理论家，也是一位作家，他发表过许多短篇小说，80年代初期又开始创作长篇小说；同时，福勒还是一位现代派画家。目前，他与妻子和女儿居住在伦敦东区。

福勒的《艺术与精神分析》出版后，受到了理论界的好评，因为它探讨了长期使艺术家感到困惑的问题：

“为什么不同时代的人会对同一艺术作品产生共鸣？”

“审美情感是否具有生物学的基础？”

“我们能不能把握其中的哲学实质？”

作者对此作了肯定回答，他认为伟大的艺术作品都具有超越时代的魅力，它来自美的物质基础。这是关于审美本质的问题，作者对它的研究是在艺术形式上进行的，他所采用的方法，是“弗洛伊德之后的精神分析理论”（Post-Freudian Psychoanalytic theory），尤其是“客体关系”（Objective relation）学派的方法。

《艺术与精神分析》一书有两个平行的主题，一是研究审美本质，另一是阐述新精神分析，作者以后者作为达到前者目的的手段，使两个主题完美地结合起来。为了对审美本质的探讨具有普遍性，福勒选取了西方美术史上最具有代表性的作品和作者来论述：《米洛斯的维纳斯》、米开朗基罗的《摩西》、塞尚、纳特金和罗斯科。这些作品和作者，从古希腊到文艺复兴，从传统艺术到现代派艺术，构成了一幅完整的西方美术史画卷，而作者则从精神分析的角度探讨了西方美术发展历史的规律问题。

当然，我们可以对作者的观点持不同意见，就连作者本人也说，他“并不认为精神分析本身能够给我们提供一个圆满的答案”，“因为这本书是探索的和思考的，而远非作定论的”；它的价值在于为我们理解艺术开拓了一个新的领域。英国书评界认为：这本书的价值还在于，它“抛弃了时髦的‘结构主义’和‘观念’理论，而将视点放在弗洛伊德之后精神分析的发展及其与美学的关系上。”我们认为，正是这一点对于我们特别有价值。

弗洛伊德在本世纪初期创立了精神分析学说，在随后的几十

年中，他的理论经历了长期的发展和无数的变化。尽管人们不否认弗洛伊德是意识形态领域里的一位巨人，他的理论却并没有被奉为绝对真理，甚至还在弗洛伊德活着的时候，他的一些追随者就另立门户，形成了自己的流派。本世纪中期以后，英国的“客体关系”理论作为一个新的精神分析学派，在西方艺术界产生了很大影响，本书的新精神分析，就包括了对这一理论的阐述和发挥。遗憾的是，我国理论界对这一切所知甚少，仍然津津乐道于弗洛伊德的传统精神分析。尽管弗洛伊德主义作为一种历史文化现象，深刻地影响了现代文明，但是对弗洛伊德的盲目追随毕竟已成为过去，人们在承认弗洛伊德理论为“经典”的同时，也看到它是“古典”的。我们今天介绍弗洛伊德之后的新精神分析理论，也不是要步西方理论界的后尘，而是要从迷信与盲从中解放出来，通过对西方新理论的研究，来为建立我们自己的理论体系服务。这也就是翻译出版《艺术与精神分析》的现实意义。

二

《艺术与精神分析》一书的内容，由作者在伦敦大学为研究生开设的一系列讲座构成。作者说，书中有一条潜在的线索将各章联系起来，这就是用新精神分析的方法从形式上对艺术美进行探讨，并在生物学和生理学的意义上说明美学的物质基础。福勒所说的生物学和生理学，实际上是基于这二者的心理学，它以生物和生理的实际考察为依据，不同于弗洛伊德所建立的心理学体系。

在《艺术与精神分析》的序言中，彼德·福勒为自己论述审

美本质问题所选取的角度和方法进行了界说。审美本质是关于作品的艺术魅力的问题，通俗地说，就是艺术作品的美在哪里，或者“一件作品怎样才能流芳百世”的问题。福勒否认自己是社会学派的批评家，否认自己主张“艺术的政治化”。他认为，马克思对希腊艺术的永久魅力所进行的社会历史学的和政治经济学的考察，未能说明审美的本质问题，于是他摆出了另一派与马克思相对的观点，但他对二者都不表示赞同，而是避开他们所争论的问题，另外开辟了一个论述的领域，这就是审美的生物学因素。他说，一件艺术作品之所以在不同的历史时期能够为不同的社会阶层所喜爱，是因为这些作品表现了人类相对不变的生物和生理状况，正是它赋予艺术作品以魅力，从而使作品超越历史并成为永恒的文化现象。福勒承认，从生物学和生理学角度研究审美本质，是形式主义的，但他所要反对的恰好就是与形式主义相对立的主观的“观念”理论，他认为非观念的也就是物质的，所以他是“唯物主义”的。这样，他便将自己倚重生物学和生理学的精神分析方法看成是不同于弗洛伊德的唯物主义的**精神分析**，并将其运用到对具体作品的**研究**中。

这件作品就是文艺复兴时期艺术大师米开朗基罗的著名雕塑《摩西》。在本书第一章里，彼德·福勒首先描绘了《摩西》那震撼人心的艺术力量，然后分析并否认了弗洛伊德对《摩西》的艺术魅力的解释，最后才为自己的新精神分析理论建立了物质基础。福勒认为，从雕像本身而言，《摩西》是高度完美的，它并没有后人的雕塑所着意留下的那种未完成部分，如果将这座雕像同它所处的环境，也就是与教皇朱利斯二世的陵墓连成一个整体来看，却是未完成的，因为它与环境并不协调。在这个矛盾中，包含着深

刻的心理学内容。福勒剖析了弗洛伊德的论文《论米开朗基罗的〈摩西〉》，指出这不是精神分析。为进一步推翻弗洛伊德的理论，他又剖析了弗洛伊德对达·芬奇所进行的精神分析的可取和谬误之处，进而阐述了精神分析运动的发展历史和论争，并对机械主义进行了评述。由此得出结论说，米开朗基罗与教皇的冲突，同他个人历史中父子关系的冲突有直接联系，这种心理动因，使他在雕塑《摩西》中注入了自己心理上的同性恋和自恋因素，所以《摩西》本身是高度完成的，而与周围环境的关系极不和谐，正是这种矛盾冲突所具有的心理学意义，赋予《摩西》雕像以巨大的艺术力量，并与艺术欣赏者的潜在心理达到了一致。

关于艺术欣赏的心理问题，涉及到接受理论，因为欣赏者总是力图在自己的潜在内心中对欣赏对象进行再创造。在本书第二章里，福勒通过对古希腊雕塑《米洛斯的维纳斯》的分析论述了这个问题。他首先叙述了《维纳斯》雕像在希腊的米洛斯岛上被发现的经过，然后就法国军队与土耳其人为争夺这座塑像而进行激战的传说作了必要的考定，并且指出，不论《维纳斯》的残损是否与争夺战有关，她都激起了艺术家对她进行修复和重塑的空前热情。但人们所看到的事实是，所有的修复和重塑都是徒劳的，只有《维纳斯》像原作才经得起历史的考验。这样，福勒便从精神分析的视角来探讨《维纳斯》的永恒美问题，他所依据的是弗洛伊德正统观点之后的克莱恩的婴儿心理学理论。这一理论认为，初生婴儿将自己所接触的对象，即作为外在客体的母亲，分为善和恶两部分，他亲近前者而进攻后者，并竭力将这个外在对象置于自己体内而使之成为“内在客体”。福勒认为，艺术家的创作情感类同于婴儿对母亲的情感，而欣赏者也潜藏着这种情感，

他们在欣赏艺术品时，内心不仅具有对作为外在客体的作品进行破坏的冲动，也具有对被毁坏的作品在想象中进行内在修补的冲动。断臂的维纳斯像由于满足了人们的这种心理意向，于是便得以超越时代、种族和阶级而成为不朽的艺术作品。

但是，这并不是审美体验的全部内容，用克莱恩的理论解释艺术魅力的超越性，显然是不够的。作者在本书第三章里，从米尔纳的理论出发，以塞尚等体现着从传统到现代的过渡特征的作者为论述对象，阐发了新的艺术理论。米尔纳认为，正统的美术理论强调刻划对象时轮廓的清楚和透视的准确，而客观事物在实际上并不是这样。福勒以自己的经验验证了米尔纳的观点，他还指出，轮廓与透视都清楚、准确的医学挂图与绘画艺术有天壤之别，它不能激起美的情感，因为它是“科学的”、纯客观的。对传统绘画的轮廓与透视规律的反叛，是现代主义绘画兴起的先声，塞尚的作品就体现了这一特点，他将艺术家的主观世界与对象的客观世界融合了起来。至此，绘画便不再仅仅是再现或表现，而是一种“体验”，这是对人类和个人往日历史的情感体验，这种情感就是母婴关系中婴儿对母亲的认识和态度的发展、变化。福勒考察了西方美术史，认为文艺复兴以前的中世纪绘画具有这种体验的特征，那是一种宗教的情感，与婴儿期“神经分裂式偏执狂的状况”，即婴儿将自己认同于母亲的现象相对应。文艺复兴以后的科学发展改变了这一切，艺术也就对应于婴儿“抑郁的状况”，婴儿已经认识到了自己与母亲的分离性。塞尚以前的绘画都强调轮廓和透视，将主体与客体截然分开。而塞尚则回到了婴儿期的前一个状况，他笔下主客体的融和将新的空间观念引入了绘画，满足了成年人在无意识中对婴儿生活的幻想，

以及与外部世界建立融洽关系的潜在欲望。

其实，艺术的历史、成年人的生活，确实是对婴儿经验的一种变相的重新经历。福勒在本书第四章里，考察了美国当代画家纳特金的作品，认为他的作品是对他个人往日的婴儿经验的体验，因为他的艺术之美，在于给人以崇高之感，而这种崇高之所以动人，是因为它牵动了人们的一种隐秘的焦虑，这种焦虑就存在于母婴关系中。按照客体关系学派的观点，婴儿从与母亲的认同中脱离出来，在意识到自己独立存在的自律性的同时，也对母亲作为客体的独立存在有了渐趋清晰的认识。在婴儿与客体的分离中，有一个空间出现，而在分裂之前这个空间是潜在的，它容纳着许多有待于在将来实现的心理内容。福勒从客体关系学派的这个观点出发，联系纳特金的家庭背景、个人经历和创作生涯，对他的抽象绘画进行了精神分析，指出他的艺术力量在于“潜在空间”所包含的体验。实际上，潜在空间的更有力之处，还在于它的“空洞”，而对空洞的焦虑和不安，使竭力要去充满这一空洞的欲望得以付诸实践，于是这就成了艺术创造的一大动力。福勒用上述理论研究了当代美国的另一个画家罗斯科，他指出，艺术创造不同于神经和精神方面的疾病，因为后者以唯我为特征，前者却具有对客体关系的体验性，这种体验是一种强烈的内心生活，观赏罗斯科的绘画，也是对自身内心生活的体验。于是，福勒将他的论述又归结到审美本质的问题上，他说：“美感是人类经验和潜能的某种因素的历史性特殊结构，而人类的经验和潜能又从属于我们潜在的生物存在的状况。”

至此，福勒已将审美本质的问题，从生物学和生理学的角度揭示完毕。他认为，作为心理学的精神分析，应该是一门自然科

学。为了使自己的理论具有自然科学的特征，他把对审美本质的研究建立在生物学和生理学的基础上。但是他的这种“纯科学”，已经在相当程度上脱离了艺术作为文化产物的意识形态性质，而走向了形式主义。这和他在这本书中所引用的克莱恩和“客体关系”学派的新精神分析理论是分不开的。

三

福勒反对唯心主义，他是典型的“西方马克思主义者”，但与我们所理解的经典马克思主义相去甚远，在审美本质的探讨中，这一点表现为他对唯物主义的修正。

我们知道，马克思主义认为，艺术作为人类文化的一种形式，它的产生、存在和发展，都受到所处的社会、历史、政治、经济等外在因素的制约，因为艺术属于上层建筑中意识形态的领域，被经济基础所决定。但是福勒对此提出了疑问，他说，“如果说作品的意识形态、政治、社会和经济的媒介是那样重要，那么该怎样解释这一事实：当我步入维多利亚或阿尔伯特博物馆，去看那些古代印度文明的雕塑作品时，我对它们的背景一无所知，却又欣赏不已？”

这涉及到艺术自身的内在规律问题，马克思也注意到了并且承认这个问题的存在，在《政治经济学批判导言》中，提出了著名的关于艺术生产同物质生产不平衡的观点，但是马克思没有改变物质生产制约艺术生产的观点，同时，马克思也没有否认在艺术与外在因素的关系中内在规律是要害问题，而这个问题又与审美本质相联系。

马克思认为，希腊艺术的魅力，在于它展现了人类的儿童时代，这是它得以超越于物质生产的特定时代而“流芳百世”的根源。马克思对这个问题的探讨是从社会历史学的角度出发的。他说，希腊艺术是它赖以产生的那个“社会阶段的结果，并且是同这种艺术在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”

作为唯物主义者，福勒站在了马克思的立场上，他赞成希腊艺术的魅力在于展现了人类的儿童时代这一观点，但是，他并没有把这一观点归结为社会历史的因素，而是归结为生物学和生理学的因素，并从希腊艺术扩大到所有艺术。他认为，我们今天所看到的古代艺术，早已不是原来的古代艺术，如雕塑《米洛斯的维纳斯》，在古希腊人眼里，她是一个具体的神的形象，是米洛斯的岛的守护神，我们现在却把她看成是人体美和人性美的永恒化身。由于她所处的社会条件发生了变化，她已不再局限于特定的时代、地域和观念，所以现代人对她的体验和认识也与古代人完全不同。在不同的时代、地域、社会、宗教、种族和阶级之中，所有的人只有一点相同，那就是他们作为生物而存在的特征，这是人类从文明开始直到现在都一直保持未变的。因此，要探讨艺术对社会和历史等等外在因素的超越，只能从生物学和生理学出发，去研究艺术所体现的人类经久不变的特征，从而把握其永恒的魅力。这样，福勒便否认了马克思关于艺术受社会历史和政治经济等因素制约的观点。

对马克思观点的上述修正，使福勒走向了形式主义，而形式主义与精神分析的结合，又使他修正了弗洛伊德的传统精神分析。福勒不同意精神分析与唯物主义心理学（例如巴甫洛夫）相

对立的观点，他认为建立在生物学和生理学基础上的精神分析属于自然科学，是唯物主义的，因此他反对唯心的观念理论，主张精神分析是关于意义的生物学理论，而不仅仅是关于意义的理论。正是对观念的抛弃，使福勒的艺术研究回避了作品的思想内涵，而走上纯形式的道路，他把研究艺术的内容视为唯心主义，把研究形式视为唯物主义，这实际上早已远离了马克思主义的唯物主义原义。

福勒认为，弗洛伊德的精神分析是从观念上研究作品的意义，这说明弗洛伊德并不理解造型艺术，他所关心的只是作品的题材。对于弗洛伊德从雕像的一些具体细节来注释米开朗基罗的《摩西》，福勒指出，如果用19世纪艺术鉴赏的眼光来看，弗洛伊德的论文有独到之处，但是它以往日“科学的”机械主义为基础，其方法并不是精神分析，他的解释和结论也不正确。福勒把弗洛伊德对《摩西》的研究和对达·芬奇的研究进行比较，认为在某些方面后者还有一定的可取之处。在《论列奥纳多·达·芬奇》中，弗洛伊德指出，由于达·芬奇自己是私生子，他从婴儿时期起就表现出恋母的倾向，因此在他的绘画中，永恒的母性微笑这一主题，便与他本人在端详母亲面容时所呈现出的情感有着深刻的心理联系。福勒敏锐地指出，作品与作者的心理联系，在米开朗基罗与他的《摩西》之间也明显存在着。前面已经说到，正是同性恋和自恋的因素，使《摩西》雕像与环境相阻隔，从而使作品具有永恒美的魅力。可是作为精神分析鼻祖的弗洛伊德，为什么对这一点竟视而不见或避而不谈呢？

正是对这个问题的探讨，福勒表明，要研究审美本质的问题，以生物学和生理学为基础的精神分析才是一条重要途径。福勒

干脆就通过这一途径，来对弗洛伊德本人进行精神分析，并以此作为对上述问题的解答。他说，如果说达·芬奇是永恒的母性微笑的画家，那么，米开朗基罗则是挣扎的男性人体的雕塑家，是父性力量和父子关系的雕塑家。弗洛伊德显然也认识到了这一点，并将自己认同于米开朗基罗的摩西。与米开朗基罗一样，弗洛伊德也是一个精神病患者似的人物，他看到了摩西的愤怒，却拼命掩饰自己对这一愤怒的恐惧，因为摩西的愤怒体现着“天父幻象”，他在当学生时曾因触犯老师，从老师那愤怒的目光中看到过这种幻象。弗洛伊德与自己周围的人也总是冲突的，他竭力使自己成为至尊的权威，别人不得有任何越轨举动，这导致了他与自己最得意的学生荣格、阿德勒等人的决裂，而与他人关系的恶化，又使他那内心的虚弱以精神症状的形式表现出来，于是在他身上明显地暴露出自恋的特征。弗洛伊德认识到自己在精神分析领域里的统治地位开始动摇，就象摩西手里的《十戒》要滑到地上去了一样，这使他在论《摩西》的文章中隐喻式地说明，他还紧握着《十戒》，并且与摩西一样在愤怒中想起了自己要为之献身的神圣使命。

福勒认为，正是上述弗洛伊德的主观因素，使他对米开朗基罗的《摩西》的解释带上了个人色彩，并得出了不正确的结论。但是，福勒的结论也走上了另一端，他认为对审美本质的研究，应该建立在客观的物质基础上，从而对艺术进行形式方面的唯物主义研究。为了这个目的，精神分析就不能仅仅是关于意义的理论，而必须是关于意义的生物学理论。这就使他的新精神分析走上了形式主义的道路。

最后，我要占一点篇幅来对我的几位老师表示敬意，他们是周骏章、张钦尧先生和赵尚义、李斗南老师。我还要感谢我的学生们，因为他们对本书的翻译给予了许多有益的帮助。

段 炼

四川大学中文系

1987年1月

谢 辞

1979年夏天，我在伦敦大学高尔斯密学院为文学硕士研究生开设了四个题目的美术课程，本书就是基于这一系列课程而写的。我非常感谢迈克尔·威廉斯，因为他组织了这些课程并邀我主讲。我还要感谢他和他的同事理查德·温特涅斯以及我的学生们，因为在讲过每一篇目之后，他们都为我们的生动讨论作出了无数贡献，这些讨论所带来的许多修正与扩充，我都采纳进这本书中了。

约翰·柏格阅读过本书的手稿，并提出了许多有益的建议，然而我对他的感激还不止于此。他曾把弗雷德里克·安达尔说成是“在关于艺术的著述方面，比任何其他的人所给我的教益都更多的艺术史家”，他说的虽然是安达尔，但对我而言应该是他自己。为了这本书，我还要特别感谢查尔斯·莱克洛特：在数年之前，他就劝我研究英国精神分析的“客体关系”学派的著作。由此，我不仅熟悉了莱克洛特博士的著作，而且还熟悉了马乔里·布利厄莱、哈利·冈特里普、马沙·汉、马伦·米尔纳和D·W·温尼科特的著作。他们所给我的影响都已渗透在这本书里。

我还要特别感谢我的朋友安东尼·巴内特和安德鲁·布莱

顿，我不断地向他们学习并有所收获；还有肯尼斯·莱特，正是靠了他，我才具备了写作精神分析方面专著的起码资格。

我感谢妻子科内特，她阅读了我的手稿并发现了许多缺陷，而且不顾校阅的乏味，对我准备付印的文本进行专心致志的自我欣赏式的审读。作者与读者出版公司的编辑丽沙·艾比莱尼希也给了我许多富于建设性的提议，她的提议几乎被我全部采纳；我不仅是因此而感谢她，还因为她对我的著述计划表示了始终不懈的热情。

按照惯例，我要申明，如果对我这本书有所异议的话，与上面所谢的人没有关系。这样的申明与其说是按惯例，毋宁说是我决意所为，因为就其本质而言，这本书是纯理论思辨的和探索性的，因此，对它所可能包含的任何错误，皆由我个人负责。

前 言

在高尔斯密学院的这些演讲课程，先是以“精神分析在弗洛伊德之后的发展及其与美学的关系”为名的。这个课题，来自我对目前正在进行的关于视觉艺术的毫无生气的大量争论所感到的日趋不满。此处只有一个明显的例外，即在人民党人（他们提出了各种“为谁而艺术”之类的问题）和结构主义或其某一衍生流派之间所进行的争论还有一点生气。但是，在我的每一课程中，上述争论的全部立场实际上都被我的美学范畴抛弃了，或者说是把它们作为某种观念的具体显现而进行了贬斥。

为了不去简单地诋毁审美评价、审美标准和审美经验，我倒想问问，是否可能不去展现使它们感到神秘的物质基础？这些物质基础不仅存在于观念之中，也存在于人类主体的感情潜力之中，人们在进行艺术创作的时候，便经历着这种物质的过程。我这种探讨的方式，涉及到了人们在最近所强调的马克思主义，而马克思主义则是在他们社会生活的中心寻求对这些问题的表述，认为世上的男男女女都是生物的存在，他们受制于特定的限制、可能性和生活状况，因为这一切都是自然加之于他们的，并且不会轻易地由于历史的缘故而改变。尽管我认为美学不可能退

回到精神分析，但是感到精神分析足以用来阐明诸多重要因素，而这些因素并不是通过其它原则就易于达到的。

当然，精神分析也有许多倾向。给我以最大影响的，是第二次世界大战之后出现在英国的著作。我曾经打算至少也要指明这一学派的历史和发展，我认为，英国的“客体关系”学派理论对视觉美学所作出的贡献，远甚于拉康及其追随者的巴黎精神分析学派的结构语言学模式所作出的贡献，尽管后者在当今艺术世界的某些方面颇有影响。本书试图部分地论及英国学派的理论在文化背景上的争论，这一争论在他们看来是相当重要的，却又被他们大为忽视。

在第一章中，我将致力于说明传统的马克思主义美学的不当之处及其若干观点，然后再象弗洛伊德研究米开朗基罗的《摩西》那样，对古典的、弗洛伊德式的和精神分析学派的理论的批评进行详尽的阐发。在第二章中，以讲述19世纪早期重新发现《米洛斯的维纳斯》的故事为开头，然后再考察一下对这一作品的重构。随即回溯复杂的文化历史，不过这一回溯只是想说明，我在早先企图纯粹用社会学术语来完成这一工作是不合适的。克莱恩的美学使我能够对来自《维纳斯》的审美经验及作为一种文化现象的恒久不变性进行完满的解说。在第三章里，我注目于客体关系学派分析家马伦·米尔纳的陈述，她写过关于一般绘画和油画学习方面的书。我还考察了自己“鉴赏力”的发展，以便阐述她的难题。此外，注意到克利夫·比尔的美学理论及现代主义的出现，我还论述了处于母婴关系中婴儿经验的本质和客体关系的理论。在最后一章中，我毕恭毕敬地采用温尼科特和彼翁的观点，来阐明空间结构的本质、色彩的效果和近来美国“色彩派”

特别是马克·罗斯科和罗伯特·纳特金的情感的意义。

我并不是说我已为那些提出来的问题求得了答案，因为这本书是探索的和思考的，而远非定论的。我的愿望是要开拓一个讨论的领域，我认为，不强调我的方法和观点的“科学”特征，则是十分必要的。

目 录

| | |
|---------------------------|-----|
| 序“现代美术理论翻译系列” | 1 |
| 译者前言 | 1 |
| 谢 辞 | 1 |
| 前 言 | 3 |
| 第一章 《摩西》，机械主义与米开朗基罗 | 1 |
| 第二章 《维纳斯》与“内在客体” | 58 |
| 第三章 现代主义的兴起与母婴关系 | 130 |
| 第四章 抽象观念与“潜在空间” | 190 |

附 录

英汉专业术语对照表

英汉人名对照表

图 版

第一章 《摩西》，机械主义与 米开朗基罗

我想让你设想一下，你正在罗马温科利的圣·彼埃特罗教堂里，在来看米开朗基罗的《摩西》像之前，你和许多人一样，正在那里观赏。那些关于观赏的印象，已被人们依据历代的解释而记叙得很多了。然而，一旦你站在那冷清而昏暗的教堂里，便觉得所有的记叙都是毫不相干的。你手里一直拿着一本导游手册，早上还认真地读过它，但上面所写的那些细节和日期，已被你忘到了九霄云外，那震撼着你的，只是这尊雕塑所具有的巨大的、不可抗拒的力量，当你观看它的时候，这种力量便直接地达于你、触及你、感动你。

最终，你也许会想起一个事实：这种可怕的效果被奉献给米开朗基罗自己和教皇朱利斯二世，因为这个摩西的塑像成了教皇之墓的一部分。它不仅令人生畏或崇敬，它还具有恐怖的力量。可怕一词看来准确地表达了它的效果，这就是它那有力的大理石外观，以其狂暴和安详来搅动你的心灵。效果之可怕，正如你所看到的，你发现自己正在思考着作这个塑像的雕塑家所具有的魔鬼般的创造力，思考着躺在这个塑像后面已逝的“圣父”的狂妄自

大，思考着古代希伯莱先知^①由于在西奈山上遇到“耶和华神”而产生的自身神化。末了，即使你象我一样是一个彻底的无神论者，那塑像的外观还是不可避免地使你产生“上帝吾父”的念头。《摩西》给人的印象，甚至比西斯庭教堂天顶著名的《生命创造者》更象是全知全能的宇宙原动力本身，是“可怕的神秘力量”，他的愤怒不是别的，正是“上帝的愤怒”。

当你站在那里，为那可怕的存在而内心颤抖的时候，让我附耳与你悄言：这个力量是一种观念、想象、情感的代表，可以在许多宗教里发现它，它叫神道，深藏在犹太教徒和基督教徒的内心里。鲁道夫·奥透在探讨“神圣与理性关系的观念中所存在的非理性因素”的过程中，曾较为详细地讨论过这个问题。

在看着“耶和华的愤怒”时，其陌生的相貌，长久地呈现出坚定的特征。首先这些特征是独特的，它来自《圣经·旧约》的许多段落，所以“愤怒”并不与道德特性相关联。其“激动人心”和表现方法含有某种使人迷惑莫测的东西。恰当地说，它“就象是大自然的隐秘力量”，象是蓄积的电能，谁走近它，它就向谁施放。它是“不可预料”的，又是“武断专横”的。任何一个一提到神便只知其理性的人，一定得看看这任性的“愤怒”和固执的脾气。但是这样的看法必定会被笃信旧约的教徒们断然弃绝，因为在他们看来，神的愤怒决不是神性的减弱，而是神性的自然表达，是“神圣”自身的一个因素，是一个相当独立的存在。^②

① 指摩西。——译注

② 鲁道夫·奥透《神圣的观念》，哈蒙兹涅斯，企鹅丛书，32页。

这难道不是你从米开朗基罗的《摩西》的面部所获得的印象？其愤怒难道不是“自然的表达”或“神圣”自身的一个“因素”？我并不愿象奥透那样去暗示说，神道的观念是宗教体验的“不可还原的因素，是其自立性的表证，也是其对象——“神”——的现实的表证。然而，我要指出的是，这尊塑像不管怎么说，起码是人所共有却未被充分展现的人类情感的至高表达，因为人类的这种情感，常常是通过宗教的形式来表达的。

由于把对米开朗基罗的《摩西》的印象与宗教的观念相联系，我便不想指出，在这座塑像中还有着短暂的、脱离肉体的或者毫无意义的“精神”。但是摩西毕竟是人，一个完全彻底的人，因此，在他身上便有着强烈的肉体感和不可抗拒的力量，这一切都渗透在这个塑像的每一部分里，在巨大的头部、横折过来的壮实而突出的左臂、经脉显露的双手、有力的腿部与脚部，都能看到这一切。甚至那卷曲而抖动的胡须，尽管在风格上通常只是作为一座雕塑的从属部分，但却无情地强调了这一塑像的现实性和肉体存在。米开朗基罗审慎地为《摩西》塑上了传统的双角，这是按照中世纪塑像的方法作的。他一定知道，这对角来自希伯来词“光线”^①的误传，但却着意用它来强调摩西的肉体感、尘世感，也许还有性的潜能。

众所周知，这座雕塑的高度完成，看来并不能令人满意。也许你所希望的是相对的粗拙，而不喜欢美第奇的朱利亚诺墓前的雕塑《昼》的向内倾的头部，或者不喜欢《夜》的不完整的乳房；要不然你所喜欢的就是显然未完成的奴隶雕像和被缚者雕

^① 按中世纪的传统，神头上的灵光要用两只角来表现。——译注

像，它们都与粗糙的石头连在一起并大有脱离之势。但是，在高度完成的塑像以其晃眼和眩目的特点来打动你的时候，也无法否认其内在性、独立性和肉体性。可能你总是想用考察的方法去证实一下《摩西》塑像所暗含的肉体力量和精神力量，由于塑像那或紧张或松弛的大理石肌肉的效果，这种力量被表现得很明显，而象小瀑布一样的头发和衣饰也明显地表现了这种力量。

的确，在你继续看这一塑像时，你便开始认识到，它以它自己的方式存在着，象米开朗基罗的许多后期作品那样，既未完成，又模棱两可。这种未完成的感受，确实部分地来自于它的整个背景。当你用眼睛来浏览审视，从《摩西》像动人心魄的形体看到它周围的环境时，你就会感到，这座塑像并不应属于它所处的环境。这倒不是因为《摩西》像的两侧有两个最缺乏力量而且最不合适的人像，即米开朗基罗从来不屑一顾的拉斐尔和列阿的作品，也不是因为《摩西》像处在下面，其上面是一排挤在一起的各种各样的作品，它们出自米开朗基罗的助手们之手，作得松松垮垮。重要的是观众的感觉，也即《摩西》像被置于它所处的中心位置使人感到不舒服。为什么摩西要向他的左方侧转身？这确实给我们留下了一个戏剧性的感觉，让我们感到一个迫在眉睫的将要发生事变的时刻，这个时刻便与塑像本身的静止的外貌相联系，也与陵墓的安谧相关联。假如你再继续看这一塑像，那么它的另外一些细节又会使你困惑：是不是米开朗基罗真的执意要把《摩西》的头作得那样长、那样重，而且身躯又被那样强烈地压缩？也许你有更具直觉性的答案，那就是感觉到了整个塑像的令人敬畏的力量和强健的肉体，它们附身于这个塑像上并不太合适。当你想象一个高明的雕塑家会赋予这个塑像以什

么样的动态时，你便会想到你所读的导游手册上讲的事情——人们围绕《摩西》塑像而作出的那些努力和贡献。

但这些努力却不是为塑像的位置所作的，而是为米开朗基罗没有完成的墓室所作的雄心勃勃的设计。这有如霍华德·希巴德所述：

米开朗基罗所构思的形象……以颇大的形态而诉诸我们的头脑，于是便改变了它的整个比例——长长的面部会因透视关系而缩短，躯干也会因转折而变短，脚和左手则被部分遮掩。为了从视觉上进行诸如此类的更正，米开朗基罗就象他在另一个场合所说的那样，拿起“规尺^①放到眼前，而不是握在手上”。于是他便开始在塑像的背后勾画草图，这使他能够围着塑像从各个角度去观看其外形……米开朗基罗懂得透视缩小的问题，《摩西》形象的明显变形，主要就是因为他竭力要去使这一塑像符合于从下面往上看的比例。但是，米开朗基罗却没有一件作品的比例是“正确的”，而这一切都表现出他关于完美的观念，或者是关于争取完美的观念和希望完美的观念，这些观念都来自于以科学研究为基础，但又被艺术所创造的解剖学知识。^②

在我要对这一雕塑说得更多之前，先让我们看看弗洛伊德就此是如何想的。

① 规尺，原文compass，意为罗盘。——译注

② 霍华德·希巴德《米开朗基罗》，伦敦，艾伦·莱恩，企鹅丛书，1975年版，160页。

弗洛伊德在他的论文《论米开朗基罗的〈摩西〉》中，引用了他之前的各种对《摩西》塑像的解说，然后指出，这些解说可以从广义上分为两类：一类主张米开朗基罗是想要进行“一种对于性格和情绪的永恒研究”，另一类则正好相反，认为《摩西》是对“他个人生活中特殊时刻”的描绘。在弗洛伊德所引述的评论家中，绝大多数都倾向于后一种看法。许多人认为，他们能够把此处所说的特殊时刻，同摩西刚从西奈山上下来的那一时刻等同起来。就象弗洛伊德所说的：

摩西从上帝那里得到了《十戒》，而在那时他却发觉，他的子民装扮成了金犊^①，并围绕它载歌载舞。这一情景使他的目光为之转向，这一场面使他的感情外露——表明他紧接着就要将自己的伟大心境变为暴力的行动。^②

摩西的行动是“把《十戒》扔到地上，向着不忠的人大发脾气”。沃夫林就持这种观点。他谈到了“抑制的运动”，并把这个塑像看成是“（摩西）在让自己发作并跳起来之前，可以支配自己的最后时刻。”

但是弗洛伊德并未对此信服。他指出这些说法常常互相矛盾，而且对他认为的有内在含意的细节也视而不见。他指出，在教皇朱利斯的陵墓上有六座永远也不会完成的雕像，而《摩西》像原就打算成为其中之一。这个形象“行动于即将离开之时”，

① 古代以色列人所崇拜的偶像。——译注

② 西格蒙·弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》24卷本，伦敦，贺伽斯出版社，第15卷，216页。

弗洛伊德强调说，“这自然会完全不同于我们思想中的情形，即认为，这座陵墓想把我们引诱进去。”如此，弗洛伊德又回到了刚才谈到的那个观点上，即《摩西》是“对性格的研究”。然而，他也感觉到，在这种解释里仍然“缺少点什么。”弗洛伊德觉得有必要去“发现一个介于二者之间的更为接近的平行关系，这二者是当主人公以其本来面目被表现时人们对它的看法”，和先被别人指出，而后又为弗洛伊德采纳的观点，即《摩西》的“外在”平静和“内在”情感之间的对比。

然后弗洛伊德接着说，他多少年前就已经知道了乔万尼·莫理利的作品，这位意大利内科医生发展了油画鉴定的方法，因为他“坚持认为，注意力应该离开一般的印象和画面的主要特征”，而极为强调次要细节的重要意义，例如手指甲、耳垂和光晕（附带说一句，莫理利常常被认为是“科学的”鉴赏方法的奠基人）。弗洛伊德把莫理利的方法比作精神分析方法本身，他说，这种方法也“习惯于从被轻视或忽视的特征上、从象一堆杂乱无章的物体的外观上，推测出秘密的和隐藏的事物来，而那些被轻视和忽视的特征，以及貌似杂乱的外观，只是我们的观察所见而已”。^①接着，弗洛伊德把论述的焦点对准了他所认为的关于米开朗基罗的《摩西》的两个令人困惑的细节上，这就是右手的姿势和《摩西十戒》的位置。

弗洛伊德说，在阐明他对右手意义的描述时，他“不存在幻想”，之所以如此，是因为它难于理解，就象大多数后现代主义和形式主义者说明雕塑细节时过于细致的描述一样。弗洛伊德

^① 弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标注版》第13卷，222页。

所强调的根本是，《摩西》塑像的手指和胡须的动势，只能被理解为先前身体运动所残留下来的动势，或者就象他说的，“也许《摩西》的手正使劲握着自己的胡须，并且抓住了它的左侧边缘，为了照应使手有所依附的塑像的整体性，于是一部分胡须便紧随在手的下面，这些胡须证实了先前身体发生运动的那一时刻。”^①

然后弗洛伊德又继续强调说，在《十戒》下部边缘“象角一样突起”的东西，表明《十戒》被倒置了，尽管他与索德一样认为，它们就象被插图所画出的那样，没有滑落到地上的危险。弗洛伊德认为，《十戒》的特殊位置也指明了先前所发生的身体运动。他将自己对手指和胡须的分析，与对《十戒》的分析联系起来，推出一套系列画，让一位艺术家替他画了出来。在第一幅图解中，摩西安然而座，俨然一位静默的长者，他把《十戒》紧紧地夹在自己的右臂下面，并用右手拿住下部边缘。第二幅画所描绘的，是他看着自己左边那些盲目崇拜的以色列人，^②他以开始发怒的眼光看他们，而《十戒》则拿颠倒了，就象肯定会掉到地下一样，因为原来拿着《十戒》的手，现在正愤怒地捏着自己的胡须。但是第三幅画所表现的塑像却是这样的，摩西放下他的右手，横过胡须，又重新去拿住《十戒》。他克制住了自己的愤怒，只留下了一点点愤怒的痕迹。这样，便有如弗洛伊德所写的：

① 弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙德·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第13卷，222页。

② 指他们不敬神而围着金犍欢庆。——译注

我们在自己面前所看到的，不是暴力行动的开始，而是一个已经发生了的事情的过程所残留的部分。摩西在他刚开始发怒的时候，是想有所行动，他想跳起来去复仇，因而忘记了自己手里还拿着《十戒》；但是他克服了报复欲望的诱惑，现在便静静地坐着，在他那凝聚着的愤怒和痛苦里掺融着蔑视。他决然不会扔掉《十戒》，因为这会使它破损于石头上，为了《十戒》的特殊价值，他控制了自己的愤怒，不过愤怒并未消失，在他的面部表情里还可以看到一点痕迹……他没有忘记自己的使命，因此，他拒不沉溺于自己的激情之中。^①

弗洛伊德显然对这一发现感到高兴，他把相反的观点都一扫而去——例如在《圣经》故事中，摩西的《十戒》确实掉到了地上的事实。他说，米开朗基罗的摩西，“高出于历史上的和传说之中的摩西。”雕塑家改变了摔坏《十戒》这一主题：

……他没有让摩西在愤怒中摔坏《十戒》，而让他想到了《十戒》将被毁坏的危险，于是他平息了愤怒，总之，从即将开始的行动中保护了《十戒》。这样，米开朗基罗就给《摩西》塑像加上了某种新的和更富于人情味的东西。于是，这一有着极大肉体力量的巨大形体，便只是具体地表达了人所可能达到的最高的精神境界，即他为之献身的事业，

① 弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙德·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第13卷，229～230页。

为了这一事业，他同内心的感情进行着殊死的搏斗^①。

我首先要说清楚的是，在仔细阅读弗洛伊德这篇文章时，我极少有兴趣去鉴别和详细阐释弗洛伊德关于雕塑艺术的专门理论。我去看待它，是从我所认可了的观点出发的，这就是，在我得以从本来面目的精神分析那里获得有益的价值之前，不仅将它与艺术相联系也将它与其它的事物相联系，只有这样我们才能对弗洛伊德的批评有一个详尽的了解。

我们完全有权对弗洛伊德的艺术观不表示过分的虔诚。就连弗洛伊德本人在论述米开朗基罗的文章的开头也说：

……我并不是一个在行的艺术鉴赏家，而不过是个门外汉。我常常注意到，艺术作品的题材比形式和技巧的因素对我具有更强烈的吸引力，尽管在艺术家们看来，后者的价值是首要的，它远在题材之前。但是，我却完全不能欣赏应用于艺术的许多方法和艺术由此而获得的效果。^②

厄尼斯特·琼斯并未过分急于从自己导师的理论中鉴别出缺陷，但他却在弗洛伊德传记中关于艺术的一章里，一开头就说，厄尼斯特·克里斯和弗洛伊德的儿子、艺术家厄尼斯特都劝告他不要写这一部分，其理由是“既然弗洛伊德没有什么审美欣赏能

① 弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第13卷，233页。

② 弗洛伊德《论米开朗基罗的〈摩西〉》，《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第13卷，211页。

力，那么在这个问题上也就没有什么话可说。”^① 琼斯并没有把这些劝告放在心上。他告诉我们，弗洛伊德对艺术的爱好和鉴赏，“不论其是或不是处于严格的审美意义之上”，都有这样的先后顺序：“诗歌第一，雕塑与建筑其次，绘画再次，最后才是音乐。”^②

被弗洛伊德所欣赏的绘画也有一些，他收藏有威尔汉姆·封·柯尔巴克（1805—1874）绘制的作品，柯尔巴克在他活着的时候很受推崇，其名声在达·芬奇之上，但他作为一个缺乏艺术生气的沙龙画家，现在则被认为低于布格柔或麦松尼尔。弗洛伊德也是一个热情很高的考古爱好者，其收藏范围很广，有雕像、小塑像和其它的小古董。这些又成为谈论的话题，因为它们比其它东西更加重要，是他的兴趣所在。^③

安多尼·斯多尔正确地指出了弗洛伊德在对待艺术家的态度方面“不安的矛盾心理”：他对那些艺术家们的各种说法，“既有诋毁也有奉承，而在这些对立的观点之间，却极少有什么联系”。^④ 在一篇著名的文章中，弗洛伊德把艺术家形容为“刚刚转向内心方面的人，还没有远离精神疾病。他迫于强有力的本能需要，渴望去获得荣誉、权力、财富、名声和女人的爱情，但他却缺少满足这些需要的手段。”^⑤ 然而在一另一处，弗洛伊德却

①② 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第8卷，伦敦，贺伽斯出版社，1953—1957，437页。

③ 见杰克·斯贝克特的《弗洛伊德的美学》，伦敦，文伦·莱恩，1972年版，以及苏珊尼·波恩菲尔德《弗洛伊德和考古学》，见《美国意象》1951年第8卷，107—128页。

④ 安多尼·斯多尔《创造的动力》，伦敦，舍克尔及瓦伯格，1972年版，8页。

⑤ 《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第26卷，376页。

又特别地赞扬了富于创造性的作家，“因为他们了解处于天堂和尘世之间的全部事情，而若只靠哲学，我们就是作梦也想不到这些。他们以其头脑显的知识，而远远地走在了我们这些凡人之前，因为他们获取知识的源泉，我们还没有靠现有的科学手段去发现。”^①

与所谓“弗洛伊德式”艺术理论的流行概念正好相反，弗洛伊德本人经常强调，来自对雕塑这一形式的沉思的审美经验和审美快感，并不受精神分析式考察的影响。他曾经写道，精神分析“既不能解释艺术天赋的本质，又不能说明艺术家进行创造的手段和技巧”^②，因为他自己就未被这些东西所打动，所以，他将它们置于精神分析研究的范围之外。一般说来，他将可见的形式视为外表的糖衣、引诱或卖弄的方式，认为他们只不过是引起满足的先行快感而已。1914年弗洛伊德写了一封给琼斯信，这封信是在与一位艺术界的朋友共度了一个良宵之后写的，他在信中说：“对于这些人来说，意义无足轻重，他们所关心的是线条、形体和轮廓的一致，他们让步于唯乐的原则。”^③

尽管有这种大为不妙的情形，弗洛伊德还是通过他的一本书，对文学美学作出了重要贡献，这本书就是《机智及其与无意识的关系》，它的重要性到处都在被人们详尽地阐述。^④但是，我们只要这样说一句就可以了，在弗洛伊德关于《摩西》的文字

① 《西格蒙德·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第9卷，6页。

② 同上，第20卷，65页。

③ 琼斯《西格蒙德·弗洛伊德：生平和著作》，第5卷，441页。

④ 参见R·怀尔德《对艺术进行精神分析的途径》，载《精神分析概论》第8期，伦敦：贺加斯出版社，26—60页；也可参见冈布里奇、克里斯·汉威尔姆关于弗洛伊德美学的论述。

中，并没有对这本书有过暗示或反应。的确，当今那些创作或欣赏雕塑的人，差不多都厌烦弗洛伊德在这篇论《摩西》的文章中所采用的方法，并不仅是因为文中有某些特殊的心理分析。我们对如下观点完全不予赞同：即人们在开始欣赏艺术作品之前，得先站到作品的前面去寻求解开作品的“秘密”。

不管怎么说，弗洛伊德的《论米开朗基罗的〈摩西〉》是一篇揭示性的论文，我们之所以说它是揭示性的，是因为如果它揭示的不是摩西，不是米开朗基罗，或者不是“艺术”，那么也一定是人，是那个写出这篇论文的人。现在，我要用对照的方法开始我的论述，我想把弗洛伊德对摩西的研究与他更为知名的对达·芬奇的研究对照起来。后者比前者其中早写出三年多，除了那些零星的资料 and 某些信件而外，这二者可能就是弗洛伊德将自己的注意力转向视觉艺术的仅有材料了。它们之间其实没有很大的区分，因为其中那些使我们分别进行重要研究的方式，都联系到了弗洛伊德自己。

你可能还记得，弗洛伊德对达·芬奇的研究，是从对这位艺术家的成年和感情生活的详细考察开始的。他明显地着迷于达·芬奇的艺术兴趣和科学兴趣之间的冲突，并以画家的性心理历程来研究这个冲突。例如，弗洛伊德把达·芬奇在完成自己的名作时的拖沓与抑制相联系。他指出，尽管达·芬奇让自己的周围都围绕着一位高贵的男青年，但他却仍然保持着性方面的纯洁。弗洛伊德要说明的是，达·芬奇的怪癖来自他婴儿时期的性本能，也来自他一直成功地将原欲的绝大部分升华为对研究的强烈要求，而他的这一升华又受到抑制的影响，这个抑制便是对潜伏的性冲动的全力反对。

然后，弗洛伊德试图以重构达·芬奇的婴儿时期来阐明其诸多的性格特征。虽然这样作并不令人愉快，但他还是将他婴儿时期的情状与“婴儿期的回忆”联系起来，他认为达·芬奇对此是有所记忆的。弗洛伊德相信这样的记载：“当我还在摇篮中的时候，有一只大雕从空中向着我飞下来，它用它的尾巴撬开了我的嘴，然后又用尾巴在我的嘴唇上敲击了好几下。”^①弗洛伊德说，这只大雕的情景并不是记忆，而是达·芬奇在后来的日子里形成的一种幻想，只是把它转入对儿童时代的回忆中罢了。这一幻想隐藏了吮吮母乳的回忆，或者是被哺乳的回忆，它在成年期便变形为伪装的、消极的、同性恋的幻想。

弗洛伊德离开此题而涉足于埃及学，以冗长的思索来支持这种解释，他把埃及学与雕头女神联系起来，这个雕头女神被叫做母德和母特尔，也就是德语中的母亲。这是一段美妙而又让人眼花缭乱的文字，但是，即使不会出现差错（我们在这一点上有时会误入歧途），它也准会把想象的直觉之类的东西卷入进来，而正是这个直觉使得许多人都说精神分析并不是自然科学。然而弗洛伊德却在书末竭力去使他的观点成立，他说：达·芬奇的“全部成功与失败的关键，就隐藏在他关于大雕的儿童时代的幻象中。”^②弗洛伊德有一个热情过高的弟子，他甚至在达·芬奇的油画《圣·安妮》中看到了大雕的“无法否认的”轮廓。

弗洛伊德把关于大雕的幻想与达·芬奇一生中重要的事件相联系，特别是他的非婚私生以及在婴儿时期便没有父亲这一事件。弗洛伊德说到一个令人费解的传说，一只母雕仅靠翅膀而不用雌

① 弗洛伊德《论列奥纳多·达·芬奇》，伦敦，鲁特勒齐及克里·保罗，34页。

② 同上，123-124页。

雕便受了胎，他用这样的证据来支持自己的论辩。他说，达·芬奇在自己的一生中都与母亲联系在一起，就象他在自己的婴儿时期以其丰富多彩的性欲情感而经历的那样，这一联系决定了他的同性恋意向和性的节制。在探讨达·芬奇绘画的范围内，弗洛伊德把它们作为达·芬奇精神综合症状之一而引了进来。例如，他将“永恒的微笑”这个达·芬奇的重要特征，当然尤其是《蒙娜·丽莎》的特征，与达·芬奇本人在看着他母亲的面容时的情感联系起来。

现在人们已知道，所有这一切都被如下事实否定了，被弗洛伊德着重强调的达·芬奇对婴儿时期的回忆，实际上搞错了，达·芬奇并没有写过关于大雕的东西，他写的是风筝。糟糕的是弗洛伊德自1923年以来就已经知道了这一错误，但他根本不打算承认，并改正他的文章。一旦从弗洛伊德的文章中将大雕剔除，那么关于埃及的全部行文和经过中介而衍生的思索性解释，恰当地说，会如冰雪消融而去，只能留下论辩的干骨架。对于许多文学论集来说，也提出了同样的问题。如果没有人专搞这类毫无内容的伟人传记，那么又有谁能写出类似的书来“证明”弗洛伊德是正确的？^①总之，我感到这一点将会而且已经引起了大量的争论。弗洛伊德恐怕同样该反省一下自己那丰富的想象了。尽管这样，我却又觉得，他赋予达·芬奇的全部特征，并非都是不着边际的漫想，特别是达·芬奇的同性恋和他与母亲的关系。

在精神分析方法的意义上说，弗洛伊德关于达·芬奇的论文具有理论上的意义，这个意义不仅在于引起了各种各样关于同性

^① X·R·埃斯勒《列奥纳多·达·芬奇之谜的精神分析》，伦敦，贺斯利出版社，1962年版。

恋问题的说明，也在于将自恋的概念引入了一系列精神分析理论的中心。然而，从美学的观点说，自恋这个概念几乎无一用处。就象埃德蒙·威尔森指出的，弗洛伊德既不打算去说明达·芬奇的创造能力和他的“天才”，也不打算论及究竟是什么构成了审美价值。^①达·芬奇的绘画被人们大加研究，好象他们是伪装的性的梦想，“值得”如此研究一样。正如伍尔亨所说的，对达·芬奇的研究“主要是一种关于生平的精神分析或研究，而它与艺术的联系则几乎被这样的事实给详尽无余地论述完了；他的生平证明，他是一个最了不起的人，是一位历史上最强有力的艺术家。”^②

当然，对《摩西》所进行的则完全是另一类研究，就是从两篇文章的形式看，这一点也很明显。如果没有歧义，弗洛伊德论述达·芬奇的文章是完美无缺的，而关于《摩西》的文章则有点滞重、迂腐和学究气，尤其是他没完没了地引用过去的权威言论。但是后一篇文章有一个显著的特征，那就是弗洛伊德在涉及到米开朗基罗或者他的作品时，看来有意避免使用任何精神分析的论证方法。

这是最令人怪讶的，因为本来有大量材料与米开朗基罗的生活相关，而在他的心理历程和他的绘画及雕塑的诸方面，也有着一目了然的一致性。我不必提醒你，米开朗基罗出生于一个往日的贵族家庭，后来家道中落，沦于平民之中。在他还是婴儿的时

^① 埃德蒙·威尔森《对文学的历史阐述》，见D.A.斯塔尔顿《批评家的意图》，普林斯顿，1941年版。

^② 理查德·伍尔亨《弗洛伊德与对艺术的理解》，《不列颠美学杂志》，第10卷，1970年，214页。

候，就被抱去让一个佛罗伦萨石匠的妻子抚养，他母亲生了三个孩子，并在他六岁那年去世。他的父亲靠遗产为生，粗鲁、懒惰而且好与人斗。他狂暴地反对长子想成为一名艺术家的愿望，而米开朗基罗却很快便以自己从事雕塑所挣来的收入，供养了父亲和弟兄。1512年，米开朗基罗给父亲写了一封信，为他们关系的和解增添了一点可能：

我生活贫困……从事最繁重的劳动，有无尽的苦恼。现在离开我日日的快乐时光已差不多有十五个年头了，我为了你无事不干，而你却从来没有认识到这一点，也根本不相信这一点，愿上帝原谅我们大家。①

米开朗基罗与自己的专业的关系，明显地受到家庭历史的影响，而他对自己恩主的态度，尤其是对至高无上的教皇朱利斯二世的态度，更具有矛盾的特征。1505年，朱利斯通知米开朗基罗为他建造一个几乎难以令人置信的陵墓，它将分为三层，四十个雕像，要在五年内完工。于是教皇与雕塑家之间便建立了一个有如暴风雨般的关系，因为米开朗基罗在这二者之间摇摆不定——对自身的性虐待和对他人的傲慢无礼。就前者而言，他有一次曾经“将绳索绕在自己的脖子上”，去向教皇请求宽恕。他们这种一触即发的关系，还因为朱利斯处在慷慨大方的恩主地位与施虐的暴君地位之间。朱利斯不顾米开朗基罗的愿望而强迫他去绘制西斯庭教堂的天顶画，米开朗基罗却不顾契约，经常修订和增加新的构思，以此证明建造这个陵墓的不可能性。直到1513年朱利

① 引自迈克尔·希巴德，43页。

斯去世，有关他们之间关系的传说才得以停止。最后，1545年，米开朗基罗终于从他的义务中解脱出来，而留给我们的的是各种类型的混合物，这就是我们今天在温科利的圣·彼埃特罗教堂里所看到的東西。这些作品的大部分都出自助手们手下，只有《摩西》和它两边的两尊雕像出自米开朗基罗之手。

当然，米开朗基罗也是一个同性恋者。如果说达·芬奇是永恒的母性微笑的画家，那么米开朗基罗则是挣扎的男性人体的雕塑家，是父性力量和父子关系的雕塑家。他塑的许多著名形象，都出自这种关系中，例如《大卫》、西斯庭教堂天顶的《上帝创造亚当》、先知的表现、几座奴隶雕像、《摩西》、《最后的审判》中归来的耶稣等。米开朗基罗在他生活的不同时期，将自己兴趣的焦点从儿子移向父亲，然后再转回来。对于他来说，男性裸体成了一种表现的手段，因为他对未着衣的女性身体的不安是闻名于世的。这样，《夜》这一萦绕于心的形象便显然是缺少爱情因素的女性青年的形象。文艺复兴时期的雕塑家们在创作时，一般都按惯例依照男性模特儿来塑造女性裸体形象，但是这个惯例不能对这一作品提供令人满意的解释，特别是当人们想起米开朗基罗在他生活的晚期着迷于一位女教徒而使他富于激情的精神得以发展的时候。因为这个名叫维托丽亚·柯罗拉的女人被他在一首诗中形容为“一个出自女人的男人，一个神”。^①米开朗基罗所作的肖像画的潜伏主题，就象在彼哀达斯^②和贞女及儿童的雕塑中所表明的那样，是他对失去了的或离开了的母亲思念。

① 引自迈克尔·希巴德，261页。

② 彼哀达斯 (Pietas)，意大利语，指圣母马利亚哀伤地抱着基督尸体的画或雕塑。——译注

现在我要论述关于米开朗基罗的这些细节，不是为了从我自己的精神分析观点中有所获取，而是为了指出弗洛伊德在所有这些事实上的沉默是多么奇怪，因为获取精神分析观点的工作，都已经被别人或好或坏地做过了。弗洛伊德对给艺术家以动力的形式、审美价值、艺术家与技巧和材料的关系这样一些问题视而不见，因为就他个人而言，这些问题是困难的。但是弗洛伊德要象对达·芬奇所作的那样，来为米开朗基罗绘出一幅心理传记的图画，则不会有困难。在《摩西》这类研究中可以提出使人无法不信的证明，甚至就是那些对精神分析连想都不愿想的人，也不得不承认《摩西》雕像卷入了一个混合因素中，这些因素与米开朗基罗对自己的认识和他对强有力的恩主感情的认识相联系。

一般说来，弗洛伊德倾向于不顾及母婴关系，至少母婴关系也被环绕着的父子关系所掩盖。然而，尽管与达·芬奇不同，米开朗基罗的生平却因那些与他密切相关的主题而产生了吸引力，那些主题是父性的全能、后代的内心矛盾、俄底浦斯式的对父亲的反抗、抑制和结局。那么弗洛伊德为什么要对所有这一切保持沉默呢？

你仍将记得，弗洛伊德在展示达·芬奇的性格特征时，表明他自己着迷于画家的“艺术的”兴趣和“科学的”兴趣之间的矛盾，他为后者的最终取胜作出了贡献。人们也常常认识到，在弗洛伊德关于达·芬奇的文章中，包含着许多自传式的内倾和变形。就象琼斯所说的：“人们有一个强烈的印象，即弗洛伊德（对达·芬奇）的兴趣大部分是他自身的，因为他详细论述的各个方面，如对自然知识的热情，同样也是对他自己而言的。”不必对此作详尽的解释，我要指出——我将在随后对此所作的限定，

在总体上说是简单化的——弗洛伊德在论达·芬奇的文章中使用的方法，与他的“创造性的”、“想象性的”或者“艺术性的”自身概念相同，因此，对《摩西》的探讨，就应该与他那“客观的”或“科学的”方面相联系。甚至弗洛伊德在他自己关于这两篇文章的评论中，也有一些对此观点的正确性的证明。例如，冈布里奇就这样评价他对达·芬奇的研究：

它减少了厥心重重的历史学家们的怀疑，那些历史学家们在阅读弗洛伊德于1914年11月17日写给画家海尔蒙·斯特拉克的信时，认为它“有一半是小说家的虚构”——“我并不要求你来判断我们从这一例子中得出的结果的确实性。”^①

也正因为如此，弗洛伊德在撰写这篇关于《摩西》的论文时，才强调了它是怎样以测量、观察和经验为基础的：

我研究它、测量它、描画它，直到相当的认识程度，而我却只敢匿名发表这篇文章。当我能够合理地解释这一未被分析过的雕像时，却又为时太晚了。^②

上面这两段引文的区别，可以被另一段文字所补充，这是伍尔亨写的，尽管阐述得不算详尽。

① 恩斯特·冈布里奇《弗洛伊德的美学》，《相遇》杂志，1966年1月号，38页。

② 见冈布里奇《弗洛伊德的美学》，《相遇》杂志，1966年1月号。

……如果说这篇研究达·芬奇的论文使它自身与现代意义上的表达相联系——也就是说，与艺术家在他的作品中的表达相联系，或是与达·芬奇的表达相联系——那么，那篇研究米开朗基罗的论文则与古典意义上的表达相联系——与作品的主题相联系，或者说是与摩西的表达相联系。①

在当前的艺术领域里，“表达”一词被如此广泛地使用，以至使我们快要忘记它原来的精确含义了。早在15世纪就从事写作的阿尔伯提，是把表达列为画家知识的一个必要部分的第一位理论家。他说，既然优秀的绘画作品能打动观众，使他自己对在画面上所发现的感情产生共鸣，那么艺术家就应该好好研究一下怎样才能以身体动势和面部表情的表达来展现感情，这就是所谓的外观法。②达·芬奇也是如此，他强调了展现人们心灵的感情和观念的重要性，而且他所采用的手段是仔细研究面部的肌肉组织。对于达·芬奇和米开朗基罗来说，表现的根源，就在于对人体解剖的严谨研究。文艺复兴时期的艺术家们靠手术刀剖析尸体而获取解剖学知识，他们二人也不例外。直到19世纪，表达一词都保持着它这样的原义，而后来对这一问题的研究——对这一问题的最“科学的”研究，是达尔文写于1873年的《人与动物的感情表达》。不过，达尔文在宣传自己的观点时却不司于艺术家，他使用的图例不是绘画，而是逼真描摹的挂图。直到此时，表达在古典意义上的发展，便极大地转换为在科学传统里的发展了。

不过，人们对现代“表达”理论之开端的考察，可以在19世

① 引自伍尔辛216页。

② 指从外部特征了解内部世界。——译注

80年代的美术家中间进行。“表现主义”^①是1910年从法国进入德国的。“桥社”^②画家首先广泛地使用这一术语，这些画家活动在1905—1913年间。随后，它被用来指明艺术上的整个现代主义运动的实质，从1910到1924年，这一运动发生在德国和奥匈帝国。处于这个意义上的“表现”，涉及到了艺术家通过他的色彩和形式，将自己的主观感情明显地展示出来的能力，这种方法仍需要以形体为基础，但它变成了艺术家本人看不见的形体，而不是在客观上被理解的形体。这样，在抽象表现主义中，“表现”的内涵便通过音阶、节奏和对肉体过程的模拟体现出来。于是，科学的剖析在实质上便与它没有关系了。

弗洛伊德《论列奥纳多·达·芬奇》一文的发表，大概是在德国“桥社”表现主义的鼎盛时期，人们可能会将它与现代意义上的表现联系起来，我们毫不怀疑，如果把这种联系交给弗洛伊德的话，他不会对此表示欢迎。1920年6月，奥斯卡·普菲斯特尔（在达·芬奇的《圣·安妮》中“看到”大雕的就是他）把自己的一本书送给了弗洛伊德，书名叫《表现主义绘画的心理学和生理学背景》。虽然普菲斯特尔偏爱表现主义运动——他也确实分析了一位表现主义艺术家，却将表现主义画家看成是“孤独的、内省的典型，被囚禁在自我抑制中的人。”^③弗洛伊德回信给普菲斯特尔说，他非常喜欢这本书，但又补充道：

……我必须告诉你，就个人而言，我对精神病患者完

① 表达和表现在原文中同为express，为了从古典和现代意义上进行区别，故分为表达和表现。——译注

② 桥社（Die Brücke），德国表现主义的一个组织。——译注

③ 引自冈布里奇，34页。

全没有兴趣，我仅仅是把他们所进行的危害行为，与“艺术家”的活动联系起来看待。事实上，我是一个对艺术平庸无知的人，是一个无所创新的芸芸众生之辈，也就是你在书的引言里已经拉出来示众了的那种人。然而最终你本人还是清楚而详尽地说明了为什么这些人不能冠以艺术家的头衔。

(1920年6月21日)①

弗洛伊德关于米开朗基罗的文章，写在论达·芬奇的文章之后，这样我们就可以说，在某种意义上，这篇论米开朗基罗的文章有意无意地抛弃了对表现一词的新概念的兴趣，而主张旧的概念。

当伍尔亨独树一帜地作出这种区分时，他提醒说，这种区分过于简单，并指出，重要的是这里原来有一个“欧洲审美观念中关于表现的连续性理论。”②这样，研究“表现”的陈旧的外观法途径，便残留在弗洛伊德对达·芬奇研究的形式中，也就是说，被残留在他对达·芬奇人物形象面部的“永恒的微笑”的讨论之中。（同样，就象我们将要在最后部分的讨论中所看到的那样，就是近年来美国艺术中的抽象表现主义，也无法在外观的表现面前充分保持自己的严格性。）正如伍尔亨在他论文的开头和结尾处所指出的，当弗洛伊德“尽管没有说明应该怎么办，却竭力去把《摩西》的外观与米开朗基罗的意向联结起来”③的时

① 引自冈布里奇，34页。

② 引自伍尔亨，216页。

③ 同上，218页。

候，关于“表现”的新概念便有了一个遁词。

现在，我想再回到前面所作的“区分”上来，这个区分存在于弗洛伊德的“有一半是小说家的虚构”中。弗洛伊德的“艺术”冲动（如果这不是过于复杂的事情，那么就是作者对自己的表现）体现在他对达·芬奇的论述中，它作为“科学的”论述，把“客观”的知识与现实生活中的特殊对象联系起来，用以对米开朗基罗进行论述。我已经说过，这是一个整体的简化过程。例如，冈布里奇就曾争辩说，在弗洛伊德论米开朗基罗的文章里，我们“完全回到了19世纪艺术鉴赏的传统。”他强调弗洛伊德研究艺术的方法，“赋予大多数富于教养的欧洲中心论者的‘维多利亚观念’以特征”。^①在19世纪的传统中，被称作艺术作品的“精神内容”占第一位，弗洛伊德就坚定地处在这一传统之中，因为“他总是把我们必需在艺术作品中寻求的东西——它们自己形象中最大限度的心理学内容，认为是理所当然的。”因此，冈布里奇提出了这样一个观点，即在弗洛伊德的文章中，“论述米开朗基罗的雕塑所采用的方法，与温克尔曼或莱辛论述《拉奥孔》群雕所采用的方法，或歌德论述达·芬奇《最后的晚餐》所采用的方法相同。”^②乍看起来，这与我们视弗洛伊德关于米开朗基罗的论文为“科学的”而获得的特征并不和谐。

不过，任尔亨指出，尽管冈布里奇的说明基本上是正确的，但它不能被视作“极为确定的。”他指出，弗洛伊德将自己分析艺术作品的方法，同乔万尼·莫理利的方法进行了比较，发现莫理利“比任何人都更加严重地将艺术的‘精神内容’概念搞得声名

^{①②} 引自冈布里奇，39页。

不佳”。^① 伍尔亨继续说，不可否认，莫理利在客观上并不是要反对诸如此类的精神内容，而是要反对在认同和归属中求助于精神内容。然而，伍尔亨又评论道，“莫理利的方法曾被应用于确定谁是作品的作者，结果关于精神内容的传统观念便被粗暴地对待，使它不可能再有恢复过来的希望。”^② 伍尔亨强调，至少弗洛伊德对证明艺术作品的精神内容的方法的兴趣，与他对精神内容本身的兴趣是一样的。不过，我想在这里加上一句，尽管有如冈布里奇所断言的那样，弗洛伊德显然在“最大限度的心理学内容”中寻求这一内容，但他也同样倾向于最大限度地使用“科学的”方法去证明这个心理学内容。因此，他采纳了莫理利的方法，或者至少说是莫理利式的方法。

人们对弗洛伊德方法的赞扬甚至远离了19世纪分析艺术作品的精神模式。我也确信他们的这种说法，即弗洛伊德的解释是有如电影摄影般的，这就是说，他观照《摩西》并将其视为“可阅读的”连续性事件中的一部分的方法，这说明他的感觉已被照片所限制。^③（作为事实，我们已经知道，弗洛伊德有很多《摩西》雕像的照片，在他进行写作的时候，这些照片就特别具有参考价值。）的确，提出这样的问题是有道理的：在19世纪80年代，弗洛伊德究竟是要达到对《摩西》的上述理解，还是要达到象对伊德威尔德·梅布里齐作品那样的理解。梅布里齐的那些精确而有连续性的男人、女人和动物的慢速运动照片，改变了许多人欣赏和理解艺术作品的方法。例如米隆的《掷铁饼的人》，在19世纪早期通常被认为是精确地展现了“在掷出之前稍事停顿

^{①②} 引自伍尔亨，217页。

^③ 厄尔·E·洛森曼尔，引自斯贝克托尔，131页。

的那一瞬间”，但是研究行动中的投掷者的照片，却说明他们从来没有经历过米隆的模特儿所采用的那种姿势，它只不过是一系列不同姿势的综合，是对连续动作的雕塑化展现而已。

正如我们所看见的，弗洛伊德并不仅仅是把他观照《摩西》的方法比作莫理利的方法，他进一步将莫理利的方法同精神分析进行了比较。在我看来，伍尔亨也承认了后二者的类似，但并未对其进行批评。尽管这一切是真实的，我却觉得莫理利的方法同精神分析之间的不同比它们之间的相同更加引人注目。值得强调的是莫理利作为一个内科医生而非精神分析学家，他的鉴赏方法与他诊断和医疗实践的接近，就象弗洛伊德研究达·芬奇的方法与他自己的精神分析的接近一样。当弗洛伊德采用莫理利的技术时，他便竭力去实现《摩西》的“最大限度的心理学内容”，但这并不是通过如他在达·芬奇研究中遇到麻烦的那种“自由联想”，而是通过对雕塑石质形体的物理考察来达到的。人们也可能要说，他对“表现”的考察，有如达尔文在《人与动物的感情表达》中所作的那样，而不同于他在论达·芬奇时所作的考察。

伍尔亨把弗洛伊德“注意琐事、注意测量和注意解剖方面的细节的自觉意识”称作他在《论米开朗基罗的《摩西》》中所追求的莫理利式方法的特征。但是在我看来，为弗洛伊德本人所强调的“注意琐事”，并不见得就是莫理利式方法和精神分析之间共有的特征，因为精神分析方法是前者与经验的科学方法互相联系的一个方面，它也属于经验的科学方法的范围。精神分析的方法并未将“测量”和对“解剖方面的细节”卷进去，这也是能够将精神分析与莫理利式的方法和诸如“科学的”医学方法等区别开来的途径。被进行精神分析的病人，并没有按照弗洛伊德对

他那“未被分析的孩子”《摩西》进行考察时所使用的方法来接受分析，而是躺在躺椅上生产他的“儿童期的回忆”。

弗洛伊德在发表他论《摩西》的论文时，是匿名的，而莫理利的开创性文章，则是以假名伊凡·莱蒙列夫而写的。这就使伍尔亨提出了他称之为“阴谋诡计般的而又几乎不可能回答的问题：讨论米开朗基罗的论文用匿名形式，是否象他的作者那样不自觉地成了莫理利的对手”。^①你可能开始发觉，我们与伍尔亨的对立被如此地谈论，并如此引人注目。但是，引导他在连风箏也找不到的地方寻找大雕，或者更贴切地说，硬要在连一个人也没有的地方修建一座桥是危险的。我们不得不说，在弗洛伊德这篇文章里，他自己与莫理利的联系的背后，我发现了一个幽灵在“可怕地盯视”着他，这个幽灵就是恩斯特·布吕克。让我来解释这个问题。

在1874和1876年间，当莫理利的文章被译成德文时，弗洛伊德是看到了的；20岁的弗洛伊德作为一个学习生物学的学生，首先进入恩斯特·布吕克在维也纳的生理学研究室学习，从1876到1882或1883年，他都在那里工作。弗洛伊德甚至到了老年时还说，布吕克给他留下的印象，比他的任何一位老师所留下的印象都深。这就象琼斯说：“布吕克是一位训练有素的科学家的杰出典范，弗洛伊德觉得，自己应该以他为追求的目标。”布吕克是一位机械主义者，的确，他曾经是乔尼斯·穆勒身边的一个学生，此人是德国“科学的”医学之父。

穆勒本人相信，在生命过程中一定存在着什么东西，而这一过程还没有从机械的或物质的方面去进行说明。实际上，穆勒仍

① 引自伍尔亨，218页。

是一个生机论者，但是他主张这样的说明应该有一个限度，“只要我们能够固守这一观察和实验的可靠领域便行了”。^①可是对于他的学生们来说，“限度”仿佛一消而散了，因为他们所测量的，都是本来不可测量的东西。在这些学生中最杰出的一位是赫尔曼·封·海尔姆霍兹，他被弗洛伊德称为“我的偶像之一”。海尔姆霍兹认为，生理学是物理学的延伸，确实，他在物理学方面的许多发现，都来自他对人和动物躯体的研究。他在物理学上关于能量之不可破坏性的杰出文献，就是他对肌肉制造热能的现象进行了研究之后提出的。他甚至迷狂般地坚信，“所有现象都具有可测量的特性。”1852年，他用振摆式肌动记描器测量了青蛙神经脉冲的速率，所得结果是每秒20米。而穆勒则比老师早十二年宣布，这类测量是绝不可能的。

从哲学上说，海尔姆霍兹及其同人与自然哲学和生机主义是对立的，后者在19世纪前半期给德国科学带来了灾难。“我们这一代人，”海尔姆霍兹写道，“仍然继续痛苦地受唯灵主义者的形而上学的束缚。而年轻的一代则毫无疑问会反对唯物主义者的形而上学，从而保护自己。”^②正如伍尔亨所指出的，如果莫理利把“精神内容”引入艺术之中（前面所说的对艺术的粗暴行为便是由他而生的），那么艺术便再也不可能复苏，所以海尔姆霍兹便从科学中，尤其是从医学中，将生机主义及其派生物剔了出去。

1871年，海尔姆霍兹在柏林被聘为物理学教授，他的同行们在维也纳嘲笑说，布吕克成了“我们在远东的大使”。海尔姆霍

^① 菲尔丁·H·加里森《医学史导言》伦敦，W·B·桑德斯，1917年版。

^② 亨利·西格利斯特《名医：医学传记史》，伦敦，乔治·艾伦及昂文，1933年版，63页。

兹关于能量不灭定律的概念，为新陈代谢的整个过程提供了定量研究的可能性，而在实际上，这恰恰是布吕克毕生的任务。在莫理利的文章刚刚有德文译本的时候，即1874年，布吕克就发表了他的生理学讲义。这给年轻的弗洛伊德以前所未有的影响。^①布吕克的方法成了他的楷模，就象我们将会看到的那样，他后来渴望能创立一个与之并驾齐驱的心理学。布吕克强调，活的有机体是物理世界的现象，它们的原子系统和靠力量而产生的运动，都依照于能量不灭定律而行动，这些力量稳定地保留在每一孤立的系统之中。

布吕克是一个科学家，而不是医生，然而在维也纳，他非常接近于同代人中的一群实干家，他们被称为“新维也纳学派”。这些人深受机械主义观念的影响，其中有些人也确实受到“唯物主义者的形而上学的束缚”。狄尔特尔更是这样宣称，对医生的评价不能以其诊疗的成功与否来决定，而应依照其知识的范围。“只要医学是一门手艺，”他说，“它便不会成为科学，只要有成功的医生，便不会有进行科学探索的医生。”^②因此，许多医生都被当作是“治疗方面的虚无主义者”。斯科达也说，他把他的病人当作是研究和调查的对象来看待。至于说到治病，他则耸耸肩说：“哎呀，一心不可二用啊。”就象一位权威人士所说的：

这树立了一个坏榜样。医疗的人道或精神方面完全被忽视了，在维也纳，“诊断治病”被病人的死亡证明不过是一

^① 恩尼斯特·莱新《西格蒙德·弗洛伊德：生平与著作》，第1卷，45—46页。

^② 引自加里森，436页。

句口号，而庸医乱诊则成为时尚，甚至那些实干家们也不能将乐队的音乐同病人心音的高低和调子区分开来。^①

例如就象我们所知道的，维也纳医生洛克凡斯基在自己的一生中，就进行了三万次^②剖尸分析。

布吕克本人并非对艺术漠不关心，他父亲曾经是一个有成就的肖像画家，也作历史画，而布吕克则在1846年应聘为柏林艺术学院的解剖学教师。布吕克就象海尔姆霍兹一样——这位知名人物提出了全视和辨色力问题，特别是对调子的感受力问题——一生都被影像、视觉和绘画表现的问题所迷住。甚至在他开始在柏林艺术学院教授解剖学之前，就已经发表了一篇论述眼光性能的重要文章。但是在后来，布吕克采用比莫理利更加富于综合性的方法（作为对比，莫理利只不过是一个开处方的医生和诊断学家而已），把为艺术建立物质基础的概念当成了玩笑。

1878年，布吕克在弗洛伊德成为他的学生之后不久，发表了《造形艺术之理论片段》，这本书被译了法文，其发行量与海尔姆霍兹的《视觉与绘画》一样多。^③书的发行不仅给布吕克也给他的许多同僚和追随者带来了烦恼，因为它是通过运动的静态形象去理解运动的。1881年，布吕克写了一篇文章来论述这个问题（弗洛伊德作为他的一位最忠实的学生，肯定读了这篇文章），在论述中，他采纳了梅布里齐的观点，即艺术家在画奔马时总是画错了马腿的动势。^④于是，布吕克的同行们便有了研究

① 引自加里森，435页。

② 原文如此，但数字可疑。——译注

③ 《艺术的科学原则》，巴黎，1878年。

④ 引自斯克托尔，58页。

照片的兴趣。斯贝克托尔指出，希格蒙·伊克斯尼尔非常赞同地列举了查尔柯特1889年在他的《造形艺术中的生理学和病理学》一书中使用照片来确诊神经病的例子^①。（伊克斯尼尔是布吕克的助手，他毕生应用海尔姆霍兹的原理去研究神经系统和精神系统。）这是一个基于我早就提出的在解剖学基础上关于“表现科学”的连续性的例子。但也正是布吕克本人，在他1892年去世前几个月出版的书中，站在传统美术自身的立场上，在关于表现的旧科学后面拿起了棍子。

布吕克在《人体的优美与缺陷》的开头解释说，他的目的是要“反对在人物表现方面的错误倾向”。他主张艺术家应该“了解人体的缺陷，就象在判断马的肌肉时应该了解马的形体中的弱点一样”。但是布吕克并不赞同绝对逼真地模仿自然：

从来没有谁能象米开朗基罗那样清楚地知道应该怎样运用形体的手段，在他们面对批评的时候，去创造出有力而又极为和谐的效果。简单地说，他的手段就是安排形体，使其具有秩序，但是又要打破其呆板的线条。对于他来说，形体只存在于他对它们的特殊表现之中，而从别的方面看，它会如何则与他并不相干。因此，并不仅仅是由于到处都存在着任何必然的失败，米开朗基罗在模仿或者超越于模特儿时，便将更少的艺术能力供给了艺术家们，这对他们来说是致命的。^②

① 引自斯贝克托尔，68页。

② 《人体的优美与缺陷》，伦敦，H·格雷夫尔出版公司，1891年版，8页。

布吕克强调说，古人“每日每时都在思考”人的形式，因此，“我们现代人……便不得被迫依赖解剖学知识，以便在我们所探讨的多种多样的结构中有一个指南。”布吕克希望他的书能对艺术家有所帮助，但又警告说：“没有人比解剖学家（就象我一样）更清楚地知道，完美的洞察力只能靠手握解剖刀去研究已死的人而获得。”^①布吕克收集的许多细节，都是关于如何能够或不能够构成优美的脖子、小臂或者前胸的细节，但在我们看来，他的书不属于我们这个世界，在某种意义上说确实如此。这本书在欧洲，是企图从观察解剖的角度来为艺术的表现提供物质基础的最后的重要范例。^②

请让我把我的观点阐释清楚：《论米开朗基罗的〈摩西〉》，是弗洛伊德独一无二的成熟之作，除了与莫理利的“科学鉴赏”相关而外，它与精神分析并无联系，事实上，弗洛伊德在这篇文章中所使用的方法，确实不象精神分析，尽管它的确非常接近于观照和思考艺术的方法，而且又特地被弗洛伊德的第一位老师武加赞同。当然，布吕克并不会去赞同精神分析，就象琼斯所指出的，“他定会吃一惊，恰当地说，他知道了他的一个最受青睐的学生，一个显然变得极其忠实的学生，后来竟在他那著名而又富于希望的关于大脑的理论方面，把‘目的’、‘倾向’和‘目标’之类的概念带到了科学之中，而这些东西正好是被从这一领域里废除掉的^③。”我要指出，弗洛伊德在这样的背景上将自己认同于莫理利，实为将自己伪装地认同于布吕克的方法，进一步表现了他想

① 《人体的优美与缺陷》，伦敦，H·格雷夫尔出版公司，1891年版，7页。

② 在英国，到处都有人在作这方面努力，例如被亨利·唐克（1852—1937）所证明的斯莱德传统。

③ 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第1卷，10页。

让精神分析更加不象纯理论的、“唯灵的”、“一半虚构的”离题漫论（此为论达·芬奇的文章的特征），他想让精神分析更象是通过布吕克的机械主义视觉理论和海尔姆霍兹的生理学理论而达到明显的“科学确定性”。换句话说，论述《摩西》的文章承认了“倾向”，而且的确求得了“最大限度的心理学内容”（就象精神分析所作的那样），但是，在以解剖、测量和客观观察为基础的科学方法论的下层结构里，他也力图去这样做。因此，它并不象是精神分析，尽管这是弗洛伊德想要它成为精神分析的一种方法。

他在他一生中的许多方面将此说得清清楚楚。他与布吕克所从事的工作是神经细胞组织学方面的，他研究的对象，诸如佩特洛米容的脊骨神经节，是肌肉的一种。弗洛伊德在这个研究室的工作颇为出色，得到寡言而权威的布吕克的偏爱，于是他便决心将毕生贡献给神经病学研究。但是布吕克本人提醒弗洛伊德说，他那“有限的物质环境”会妨碍他在事业上对理论的追求。于是他便勉强决定去行医。

弗洛伊德对他在研究室里所学到的东西很珍视。布吕克死于1892年，而杰出的海尔姆霍兹也在1895年去世，于是在次年，弗洛伊德便写出《科学心理学规划》，不过在他活着的时候并没有出版。这个《规划》完全以海尔姆霍兹和布吕克的原则为基础。1950年《规划》公诸于世，其中弗洛伊德所研究的一些东西，具有可以和马克思《1894年手稿》进行比较的因素，它极大地改变了我们对弗洛伊德著作的认识。《规划》的开篇是这样的。

本规划旨在用心理学理论把我们武装起来，心理学必将
成为一门自然科学，也就是说，它的目的是要展现心理过
程，而这一过程则表现为可以详加枚举的物质微粒的定量形
态，心理学就是要毫不矛盾地解释它们。①

接下去被描绘为心理学的，是“处于大脑心理学外衣之
下”②的心理学。尽管越到后来越引起争论，这个《规划》还是
被看成确实确实的神经心理学文献。③不介入上面两种观点是正
确的，因为有一点极难处理，即弗洛伊德放弃了将心理学与大脑
的生理学功能相联系的努力。就象伍尔亨说过的那样，在《规
划》中提出的模式投下了一道“长长的阴影”，我相信，这道变
了形的阴影重重地遮掩在弗洛伊德随后的写作上。所谓弗洛伊德
的“认识论的突破”是模糊的，这比马克思在认识论上的突破还要
模糊些，这就使得象汀巴纳罗那样的评论并不比误传的废话好多少，
因为汀巴纳罗认为，心理分析产生于“唯物主义心理学有争议的
对立面”。（弗洛伊德想要置于布吕克理论体系中的，并不是
精神分析的理论。他的治疗实践——人们总要以一些损害性的结
果来说到它——是对新维也纳学派之传统所作出的反应。弗洛伊德
总爱强调，他首先是而且最主要地是一个科学家，尽管可以怀疑
他“缺乏天生的医生气质”是否给他的病人造成了很多灾难，
但是他说，“如果〔分析家〕冷静地各司其职，并且尽可能严格

① 西格蒙·弗洛伊德《心理分析的溯源》，伦敦《意象》，355页。

② 同上，350页。

③ 卡尔·普利布伦和查顿·杰尔《弗洛伊德〈规划〉的再评价》，伦敦，福瑟生，
1976年版。

地照章行事，那么病人就会得到最有效的帮助。”^①然而他真正担忧的是，精神分析中的治病因素不会顺从于科学。在晚年，他批评了自己早年对待技术的态度，承认他过分强调了“否定的”方面）这样，《论米开朗基罗的〈摩西〉》就可以被看成是站在弗洛伊德立场上的隐喻式表达至少也是企图进行没有说服力的宣称——想要说精神分析就象旧的“表达的科学”一样，植根于解剖学上的具体事实，而不同于新的意义上的表现。

二

我已经从弗洛伊德使用于《论米开朗基罗的〈摩西〉》的方法中取出了我们的“大雕”，现在我希望引入一个新的和更为特别的因素，即如下二者的一致：布吕克的外观法、他的面部的表达，和《摩西》雕像的外观、它的可怕的盯视。弗洛伊德对这个雕像的兴趣是长久的，在1901年访问罗马之前，他早就对维也纳艺术学校里这一雕像的复制品极为熟悉，琼斯使我们得知，在第一次访问罗马的时候，弗洛伊德多次去观看这一雕像。虽然有一次他写信给妻子说，他靠沉思米开朗基罗的意向而理解了 this 雕像，但是，并没有涉及到最后所达到的那种解释，因为他在信中也谈到了他不论什么时候只要一见到《摩西》就会吃惊地跳起来，而这又正是他所希望的。

弗洛伊德一生都被摩西所缠绕，这一主题在他的笔下一次又一次地出现。在晚年埋头写作《摩西与一神教》时，他曾经把它形容为“历史小说”，这一说法他也曾用来形容自己对达·芬奇

^① 《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第25卷，253页。

的研究。《摩西与一神教》体现了对犹太历史的显然是奇怪的重构，弗洛伊德认为摩西原是埃及人，皈依了犹太教，后来又被他们谋杀了。弗洛伊德关于摩西的主题，使得琼斯这样发问，摩西“是不是表现了可怕的天父幻象？弗洛伊德将自己与他认同了吗？”他的回答我认为是正确的，他说：“显然两者都是，所不同的只是时代。”^①

布吕克也确实是个“可怕的天父幻象”，就象琼斯所指出的，“弗洛伊德总是说到……他对这位举世无双的权威的尊重和钦佩，其感情色彩中总伴随着敬畏。”^②但是琼斯也告诉我们，1901年弗洛伊德在第一次看到《摩西》雕像的时候，“曾经在愤怒的凝视下退缩，好象他也是不顺从的暴民之一”。琼斯写道，人们由此可以猜测，至少在这个时候，“摩西所代表的天父幻象，也许就具有布吕克那可怕的双目注视的特征。”^③这又涉及到这样一个事实，即在弗洛伊德还是布吕克的学生时，他有一次迟到了，便受到这位专横的教授的惩罚。弗洛伊德也记下了他自己“被他双目的可怕盯视所慑服”的事，后来他又承认，在他的一生中，只要他被诱惑而有任何“工作失误或者在谨小慎微的工作中有任何不完美之处”，^④那对刚毅的蓝眼睛的幻象便会再次出现。琼斯进一步指出，弗洛伊德得以第一次看到这座雕像，是因为1901年他被他的教师愤怒地逐出门外。那位教师是威尔汉姆·霍莱斯，他与德尔姆霍兹团体有联系，从1895到1900年，弗

① 恩尼斯特·琼斯《西格蒙德·弗洛伊德：生平与著作》，第2卷，408页。

② 同上，第1卷，45—44页。

③ 同上，第2卷，408页。

④ 同上，第1卷，44页。

洛伊德在倾向和情感智识方面都与他相一致，弗洛伊德曾把《规划》的草稿和别的许多东西向他交待过，但是他想与他和好的一切努力都白费了。这其中有些内容看来保留在《论米开朗基罗的〈摩西〉》一文中，这是弗洛伊德在1913年写的，他在文中回忆了有时候他蹑手蹑脚地来到半明半暗的温科利的圣·彼埃特罗教堂，“好象我自己就属于被它怒目而视的暴民，这些暴民完全没有信念，也没有信仰和忍耐力，一旦得到了虚幻的偶像，他们就欢呼起来。”^①

然而，琼斯毫无疑问是正确的，他指出，要避免得出“相当明显的结论”是不可能的，因为1913年，弗洛伊德在这篇文章中“将自己认同于摩西，并力图去赶超米开朗基罗在他了不起的成就中所取得的超越于激情的胜利。”^②我倒不愿象琼斯那样轻信奉迎，我要稍加修改，即米开朗基罗所取得的超越于激情的胜利，只是弗洛伊德所认为的，不管怎么说，在弗洛伊德写下述事情时并不存在怀疑的阴影：摩西“想起了自己的使命，因此，便拒不沉溺于自己的激情之中”，或者尤其是把雕像描绘成“是具体地表达了人所可能达到的最高精神境界，即他为之献身的事业，为了这一事业，他同内心的感情进行殊死的搏斗”。这就是他，西格蒙·弗洛伊德最基本的思想，而使《摩西十诫》看起来有掉到地下危险的，不是别的，正是精神分析本身。

现在我要更加仔细地察看弗洛伊德写作这篇文章时所处的背景。1912年夏天，弗洛伊德在罗马，就象他十多年以前所曾作过的那样，去重访温科利的圣·彼埃特罗教堂，去看他所钟爱的

① 《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第8卷，213页。

② 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第8卷，411页。

《摩西》雕像。这时，他便开始将他在文章里所详加阐述的东西进行系统的说明，一回到维也纳，他就埋头于自己对《摩西》的研究中。他有许多《摩西》像细节的照片，这些细节对于他的论述颇为关键。但是他也开始怀疑自己的判断，因为他又见到了唐纳特罗的雕塑，这座雕塑提出了这一姿势“纯粹是艺术的，而没有任何特殊成见的含义”^①的可能性。于是，弗洛伊德把他关于米开朗基罗的材料整整搁置了一年，到1913年9月，他才重又回头来处理它们，据说这一次他绝对相信他对《摩西》雕像的理解。那篇文章的写作时间，介于当年圣诞节和次年元旦节之间，但是他开始时只同意将此文匿名发表在心理学刊物上，他把这篇文章说成是“玩笑”，他说：“为什么要署我的名字使摩西蒙羞呢？”（后来，在匿名发表《摩西与一神教》时，他也开过同样的玩笑。）

要不是弗洛伊德有一些特别要紧的心理学方面的理由使他这样做，那么要解释他为什么花如此多的时间和精力去开他的“玩笑”，去论述他那“未加分析的孩子”，便是不可能的。这是精神分析的危机时刻，在这严峻的时刻，精神分析学派面临着组织的破裂、分歧以及不和，而在弗洛伊德自身观点的发展中，也出现了严重的理论混乱。只要看一看他在这个时期所写的其它文章就可以了，那时他不得不在论《摩西》的文章里说明这一点。其中有一篇是《精神分析运动史》，仅凭那无关紧要然而响亮的标题，它也是一篇具有倾向性的和易引起争论的文章，弗洛伊德之所以写它，是为了要驳斥阿德勒的谬误，特别是荣格的谬误（此人那时正在与他分道扬镳的途中），并提出“正统的”精神分析

① 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第3卷，408页。

的原则与历史。但是，他在写于这一时期的另一篇文章《论自恋》中，将一个最重要的修正引入了精神分析理论，因为这一修正的观念已经出现了，而且他对过于忠诚的琼斯甚至也承认，对于产生于早期分析家中的困惑来说，它是足够“扰乱人心”的。琼斯说：“《论自恋》给本能理论以使人不快的震荡，而精神分析却与本能理论相一致。”^①他写道，当早期的精神分析家们读到这篇文章时，它立即就向他们解释明白了这样的意思，即关于他们已经习以为常的理论，还大有文章可做。

这样，在1913年，弗洛伊德不仅觉得阿德勒学说和荣格学是在追求金铉，而且还觉得他自己紧握在手的《摩西十诫》也正在松动，尽管弗洛伊德曾为荣格的著作写道：“一个新的宗教——伦理体系被创造出来了，它正象阿德勒的体系一样，必定会去再次解释、改变或者放弃分析的实际结果。”^②而对米开朗基罗的文章进行解释方面的理论危机的重要性，却未被过分强调。就象曼洛尼所评论的，在《论自恋》之前，“人们相信弗洛伊德只把业已建立起来的理论进行了修饰，为它辩护，甚至发明了用神话来为它作图解。”^③但在《论自恋》之后，一切便都处在变动之中了。

现在我要极为简略地分别考察一下这样两个问题，一是在当时使弗洛伊德大感头疼的理论危机，另一是精神分析学派在组织上的危机。这两种危机与弗洛伊德在论《摩西》的文章里所使用的方法和通过这一方法而达到的结果之间的关系，与后一危机既

① 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第2卷，339页。

② 《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第14卷，62页。

③ 奥·曼洛尼《弗洛伊德的无意识理论》，伦敦，新左丛书1971年版，124页。

相关联，又有不同，却被后一危机指了出来。

1897年，弗洛伊德在父亲去世之后，开始了他那历史性的“自我分析”，对这一分析的表述，便是《梦的解析》，这本书出版于1900年，是世界上第一本有影响的精神分析著作。碰巧，书中论述一般心理学理论的一章，正好是《规划》的修订稿。在随后的几年里，弗洛伊德连续出版了自己的专著，它们论述了倒错（疏忽、错误，等等）、机智、婴儿性欲，以及神经病症状的构成意义，所有这一切术语和概念（除“本我”和“超我”而外）都出现于1900到1914年间，弗洛伊德正是由于它们才广泛地为人们所知，同时，这也给他带来了不好的名声。

恩斯特·克里斯曾经写道：“弗洛伊德的理论在稳步发展，他的著述表现出他对自己的理论再次进行系统阐述所具有的连续性，因此，人们易于把握他的观点，而只有通过它们的这种连续性所呈现的历史，人们才能够认识或者至少说是很好地认识精神分析理论的系统一致性。”^①确实，就是在弗洛伊德早期的精神分析论文里，也有着大量的轻微改动、新的发现、修正和摒弃。事实上直到1914年，这些分析在理论上与它们的基础心理学模式是极为近似的。弗洛伊德认为，在心理功能的两个不同模式之间，存在着基本的区别，这两个模式是首要过程和次要过程。首要过程是指无意识心理活动特征的模式，它显露出诸如象征化、移位、凝聚之类的技能（例如我们在梦中所见到的）。按照弗洛伊德的观点，首要过程以性本能的活动为特征，它使用有高度活动特点的性力，因为性力是自由无羁的。首要过程又被认为受享乐原则的支配，也就是说，来自首要过程的冲动，执意要通过即

^① 恩斯特·克里斯《对艺术的精神分析式探讨》，纽约版，300页。

刻的释放而在心理机制中求得对紧张的缓和。

然而，次要过程的想法，则是指它以自我为特征，包括逻辑、理性、语法，尤其包含了词语表达。次要过程的想法使用被束缚的力量，它具有结构、自我本能的活动等特征。弗洛伊德从来没有对此作过任何细节上的描述，但它们与“自我保护”本能的生物学概念完全一致。次要过程受现实原则的支配，这使自我得以用适当的而非具有潜在危险的方法，去缓和本能的紧张，这显然是由于首要过程冲动的即刻释放会给生物有机体带来损害。重要之处在于，弗洛伊德相信，心理机制——这一术语是指示性的——力图在它自身内部缓和兴奋的程度，以避免紧张。它的目的，假如你乐意接受的话，是抑制，或者更确切地说，是要保持一个低而稳的内部紧张的水平。对这后一模式，我也要谈一点：在这时我只想提醒你，这些观点的确非常接近海尔姆霍兹的以热力学为基础的理论，此人是详细阐述自由与被束缚的力量之区别的一个人。这些观点也接近于诸如体内平衡之类的心理学概念，或者这一概念的先驱费希纳的“稳定原则”的基础。“然而，”我们引用一段冈特里普的话，“问题并不是精神生活有无有机功能，无人会否认这一点，问题是精神的发展与功能，特别是人的心理发展与功能，能不能单独在有机体生命的终结中被理解，并用神经生理学的术语去解释。或者说，是否需要一个新的术语体系去了解它，并要这一术语体系属于一个还没有而且也不会有着的与所谓自然科学处于同一层次上的新科学。”^①这个问题是弗洛伊德在发现精神分析理论的黄金时代的早期所未提出过

^① 亨利·冈特里普《人格结构与人的相互作用》，伦敦，贾加斯出版社及精神分析研究院。

的。

弗洛伊德在他《论自恋》一文中“令人困惑”的修正（你也许还记得，该文在理论上的先声可以在论达·芬奇的某些片断里找到），曾使他那些最忠诚的追随者们大为苦恼，因为它是弗洛伊德从自我当中把生物功能抽取掉的产物，然后又转而成为性欲的衍生物，成为“过去若干认同的痕迹。”在弗洛伊德著作中，介于本能的无意识和纯粹保护性的自我这二者之间的旧有的区别，很快就消失了，就象曼洛尼所指出的，弗洛伊德的那些关系最为密切的追随者们，“也不能接受这一观点，即实际上出现在旧有前提之后的自我，也是幻想的形象，是一个想象的客体、幻想的镜子，是疯狂或者至少也是这一类原因的动因。即使是在今天，也不会有一个人去接受这一观点。”^①

在《论自恋》中，弗洛伊德一直没有抓住基本的一元论形态，并把其轮廓勾勒出来，到1920年，他全面地详尽阐述了新二元论的、本能的对立形态，正象我们就会看到的那样，但是写作《论自恋》的时期（《论米开朗基罗的〈摩西〉》也是这个时期写出的），人们肯定会说，那是自信、经典、正统和精神分析的黄金时代开始走向结束的时期。（“既然……自我本身被看成是原欲，那么批评家一开始就反对弗洛伊德，把一切都归结为性的意向是否就不正确？”琼斯曾经这样发问。弗洛伊德早期关于两组本能之间心理冲突的集合概念又发生了什么变化？“这是些类同的问题，”他说，“当它们挤进我们脑子里时，世界大战爆发了，^②因此在战争结束以前，弗洛伊德无法给它们以任何回答。”^③）琼

① 引自曼洛尼，135页。

② 指第一次世界大战。——译注

③ 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第1卷，329—340页。

斯清楚地意识到，对弗洛伊德来说，在解剖学知识和神经系统的生理学知识方面，存在着安全感。（从个人性格特征上说，我们发现弗洛伊德在1894年的著述是希冀“回复到我往日的追求并从事一些解剖实际”，他将此视为“科学的”和对“思考”的必要核检。）琼斯写道：“弗洛伊德在放弃他年轻时代的生理学原则之前，经历了很长一段时间，因此，他从来没有完全……让他后来的大量心理学理论作为它们的模式。”^①但在《论自恋》中，“思考”和“心理学的”考察使他比过去任何时候都更加远离了海尔姆霍兹的模式，而他原来对此却极为珍视。所以，弗洛伊德觉得《摩西十诫》快要从他手里落到地上，是毫不奇怪的。另外他通过论《摩西》的文章，至少也是隐喻性地“证明”了他是紧握着《十诫》的，从而竭力否认精神分析根植于他老师的“科学的”方法论中，这也就毫不奇怪了。

三

弗洛伊德是在理论上有力度的情况下写作《论自恋》的，就象弗洛伊德著作标准版的编辑者所说的，这一著述“近似于与荣格和阿德勒之间的论战”。

的确，毫无疑问，弗洛伊德撰写这篇论著的一个动机，是要表现自恋的概念能为荣格的无性“性欲”和阿德勒的“男性主张”提供的一个选择。^②

① 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第2卷，329—340页。

② 《西格蒙·弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第14卷，70页。

《论自恋》的写作时间，或多或少都与《精神分析运动史》同时，在这一著作中，弗洛伊德题写了一句箴言：“虽落水而未沉投”。到1911年，弗洛伊德决然将阿德勒驱出了精神分析运动。他们二人在理论上的不同是，在弗洛伊德看来，阿德勒一直抹杀原欲的重要意义，他“对表层心理学和自我概念太感兴趣”^①并将大量的重要性置于侵犯的决定性领域之中。后来阿德勒去世，弗洛伊德又很快向荣格发难。谁要是认为他们的这些论争基本上是被“科学上的”不同所决定的，那么谁就是在自欺欺人。冈特里普在著文论及这一点时用了—个普通的比较，他说：“早期精神分析理论的历史……不时读来，极象是在解说早期基督教史中的斗争，即正教派为捍卫真正的教会而反对异教徒和分裂派，而不象是在解说科学的运动。”^②为了完整地分析《论米开朗基罗的〈摩西〉》一文，现在有必要涉及弗洛伊德在写作这篇文章时的组织上的困难。

荣格开始与弗洛伊德交往是在1907年，他来自瑞士精神病学的堡垒，就象一个精神分析学家对鲁森所说的，“他命中注定要象约书亚^③一样去探索一块大有希望的精神病学宝地，而弗洛伊德则象摩西一样，只被允许远看那块宝地。”^④除此而外，荣格还是弗洛伊德第一个杰出的异教徒弟子，也是最早从海外投到他门下的人。弗洛伊德常常说到，他害怕在他之后的精神分析会在

① 保罗·鲁森《弗洛伊德及其追随者》，哈蒙兹涅斯，企鹅丛书，1917年版，196页。

② 引自冈特里普。

③ 约书亚，《圣经》人物。——译注

④ 引自冈特里普。

维也纳的犹太知识界里沦入分裂。在弗洛伊德眼里，荣格就是圣保罗^①型的人物，他会使他的理论为世人所知，就象他所渴望的那样。弗洛伊德非常溺爱荣格，这位比精神分析的奠基人在年龄上要小19岁的人，变得象他的儿子一样。弗洛伊德给荣格写过很多信，总是想方设法要使他进入正在发展着的精神分析研究机构和组织的上层机关，用鲁森恰如其份的话来说，就是他把他当成“戴皇冠的王子”，或者是当成精神分析运动的明显继承人。荣格在他背离弗洛伊德时记述过自己对他的“宗教般”忠诚，而正是这一点使弗洛伊德深为烦恼，因为它使他对“变节”感到了恐惧。

他们二人关系的紧张，早就明朗化了。问题是，荣格对宗教、神话、神秘主义和玄秘现象颇感兴趣，刚开始时，弗洛伊德对这些也有兴趣，但对这整个领域却抱极大的矛盾心理。（在弗洛伊德对玄秘主义的态度里，琼斯发现了处于“怀疑主义和轻信主义之间的微妙犹豫”。^②）然而公平地说，弗洛伊德是竭力要把这些兴趣隔离开来，使它们远离他的精神分析的“研究结果”，直到他可以肯定地为它们找到一个物质意义上的解释。他曾经写道：“你大可不必认为我所呈现在你面前的精神分析观点是一个推测的体系，它与经验相对立。”弗洛伊德就象许多被魅惑的人一样，竭力强调“科学”和“理性”，唯恐神秘主义的侵害。由此看来，弗洛伊德以坚持自然哲学的泛神论面开始他的学术生涯，便决不是偶然的。随后，甚至在他进入布吕克的研究室之前，就已经成了一个“激进的唯物主义者”，而且其激进程度之

① 圣保罗，《圣经》人物。——译注

② 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第3卷，402页。

离奇，竟使他几乎卷入一场与哲学上的对立派的决斗中去。^①毫无疑问，他觉察到了荣格思考的兴趣对自己的严重威胁。在他们二人的见解尚一致时，人们看到弗洛伊德总是催促荣格放弃他自己那一套，而专心致志于精神病的更为实在的领域。

但在此也有其它的若干困难：荣格对弗洛伊德强加于他的系统专著感到厌恶，而弗洛伊德则进一步将荣格的梦和行动，解释为他怀有反对他的死之欲望。象这样一种争辩的方式，尽管经常被弗洛伊德采用，但决不会有助于良好的私人关系，因为这自然而然地否认了上述解释是要巩固这种关系，虽然有人会接受这一点，但事实却胜于雄辩。不过这并不是说，在弗洛伊德的观察中就没有任何真实可言了，大家共同认为，荣格是一个极端有野心的人。然而，有一事实值得强调，即弗洛伊德的自我分析（他的大量精神分析理论就建立在这一基础上）并非全然有效，他那被魅惑的人格的形成，已经被轻描淡写地谈到了。他不仅回避经验的批评领域——诸如他与女人的关系，从他的母亲直到他的妻子——而且也被精神病式的症状和思想所折磨，直到他去世为止（其折磨之一是他的虚弱症）。

1909年，荣格有一次向弗洛伊德谈到某种“泥炭沼”似的尸体，于是弗洛伊德害怕起来，并斥责荣格是在希望他死，同时虚弱症犯了。1910年以后，他们二人的关系急剧恶化，到1912年，荣格和弗洛伊德之间的分歧已在整个精神分析运动中明显起来。在慕尼黑精神分析大会上，弗洛伊德严厉谴责了荣格和里克林“在瑞士刊物上写文章阐释精神分析时不提他的名字。”^②

① 恩尼斯特·琼斯《西格蒙·弗洛伊德：生平与著作》，第1卷，48页。

② 鲁森，257页。

亚伯拉罕是弗洛伊德派既忠诚又富于天才的支持者，他那时恰如其分地写出了一篇关于古埃及亚美洛菲斯四世的文章。亚美洛菲斯从古代遗迹上抹去了他父亲的名字，然后又建立了新的一种宗教。亚伯拉罕把这二者联系起来，作为亚美洛菲斯父亲情结的表证。这给荣格以震动，他便起而为亚美洛菲斯辩护，并反对弑父意念的释放，他强调说，另外的那些法老们会把他们父辈的名字从遗迹上抹去，而不建立一个新的宗教。荣格宣称，亚美洛菲斯具有天才的宗教动机。哪怕至少是出于感情方面的原因，弗洛伊德也会出亲象他过去指责荣格为剽窃者那样，解释荣格的观点和荣格在精神分析运动中的关系。总之，弗洛伊德已因极度的虚弱而从座椅上滑下来了，他被抬进隔壁房间时仍然醒着，并说道，“死亡将是多么美妙。”据荣格说，弗洛伊德在半恢复状态中，“他看着我，就好像我是他父亲。”他说他“决不会忘记他看着我的目光。”^①

我们只需要用一个事实来提醒我们自己，即在发生这些特殊事件时有一点是确凿无疑的，那就是弗洛伊德——他相信摩西也是埃及人，并且是犹太人中的一神教^②的奠基人——难于系统地阐述他观赏米开朗基罗的《摩西》的怪癖。按照弗洛伊德的理解，摩西几乎没有认识到被以色列人在亚伦^③的领导下建立了一个新的宗教之后而产生的感情所左右，而是在压抑了自己的愤怒，紧紧地握着《十戒》（历史事实是，摩西将《十戒》掉到了地上）。（对于弗洛伊德来说，被暗含在关于谁为父谁为子的物

① 查森，257页。

② 此处指基督教。——译注

③ 亚伦，摩西之兄，犹太教的第一个祭司长。——译注

质方面的问题里的混乱认同，可能不会全是荣格所为，而也许是一种矛盾心理的反应，正如我们所见，它是弗洛伊德对天父幻象的态度的特征。）弗洛伊德在虚弱症发病时曾向琼斯承认，“一些不可控制的同性恋感情”，是这一事件的根源。

关于弗洛伊德和荣格关系的这一点，真是骇人听闻，而他们的书信则越来越成为各自的心病。1913年，荣格终于受够了，公开反对弗洛伊德，并给他写了一封信，这封信就象是儿子在梦中写给父亲的：

你的骗人把戏我已经看够了，你在你周围东闻西嗅，以便找出有病症的所有行动，然后让这些人象子女般地含羞承认他们存在着过错，而你却象父亲一样高高在上，悠然稳坐。这真是彻头彻尾的谄媚奉承……

这就是荣格的指责！

……没有人敢扯着先知的胡子问他一下，当你想分打正在进行精神分析的人而不是病人时，你会对病人说些什么。你当然肯定会问他：“究竟是谁得了神经病？”^①

荣格说他再也不会上弗洛伊德“骗人把戏”的当了，他打算“在我的信中开始告诉你我对你的真实看法”，于是弗洛伊德立刻便与他决裂。后来他们见过一次面，那是1913年秋天，在一个精神分析大会上，会后弗洛伊德回来，终于竭力去抓住了先知的胡

^① 查森，266——267页。

子，因为米开朗基罗的《摩西》之谜对于他已变得十分明白，同时，他又起草了《精神分析运动史》和《论自恋》。在他看来，摩西将他的“感情形之于面”而又“惹起了他的使命”，“这个”使命促使他要为之献身便毫不奇怪。

四

关于这些问题的正式说法，尤其是在琼斯为弗洛伊德所作的传记里的那些说法，停留在他们二人之间的理论差异上。这方面的问题是，荣格是一个生机论者（也就是说，他的基本哲学观与布吕克和海尔姆霍兹所抛弃的——按弗洛伊德的看法——哲学观相一致）。荣格认定，“仅以因果关系的术语，从来就不能对心理学的事实进行详尽的说明。作为活生生的现象，它总是稳固地与生命过程的连续性相联系，因此，他不仅在演进，而且也在继续演进和创造。”^①荣格对弗洛伊德所说的原欲对自我本能的反对表示怀疑，因为他看到了作为人之其它能力的否定性结果的创造性，并不仅仅是性；他相信神经病方面的选择对于他的过去特别有用，但对他现在的行动却没有好处，尽管他现在的行动被过去所决定甚至完全被过去所决定。在脱离弗洛伊德之后，荣格真的就很快堕入了异常和不明智的道路。但是，鲁森杰出的传记《弗洛伊德及其追随着》，却是对琼斯的一付解毒药，依我所见它写得绝对正确，“如果有某位分析家所表达的观点同于荣格在1913年的观点，那么在今天的精神分析运动中，富于责任心的人

^① 鲁森：247页。

感到不安”。^①我也赞同他的意见，即尽管弗洛伊德的论著《论自恋》意在为格荣的非性力提供一个选择对象，但是“弗洛伊德在他的自恋概念中包含的东西太多，以至于使现代读者难于理解弗洛伊德是怎样使自己真正区别于一元论的，而他对荣格的斥责，恰是针对一元论的。”^②

荣格所坚持的精神分析那一面，与神经生理学的模式极不相容，而弗洛伊德却力争要使它成为自己的“科学”基础。但是这种不相容性，又并非外在的实际东西，只要不被荣格所缠住，就可以将它抛弃。尼格尔·沃尔克指出，弗洛伊德通过假设“神经系统是一个消除刺激的功能的机制”，而使用的体内平衡概念，是一个心理分析的集合概念，它将释梦的愿望的满足、自我的防御机制和重要的强制连结在一起。^③但是无论如何，它在生物学的作为心理过程之隐喻的体内平衡（不管弗洛伊德初衷怎样，它最多也只是个隐喻而已）方面的价值，其效用非常有限。那么，我是不是要为了荣格一元论的生机主义而鼓吹放弃弗洛伊德的机械主义呢？当然不。但是，就象唐纳德·麦凯伊所指出的：

当用电子计算机来解一个方程的时候，至少有两种不同的方法——两套术语——我们用它们来解释其行为。首先，对于计算机的工程师来说，用代数语言来进行全面的解释是可能的，这只需要说明每一个晶体管都在工作，而不必说明正在解方程便可以了，这是一方面。另一方面，对于使用计

① 鲁森，247页。

② 鲁森，275页。

③ 见布里特·丁菲尔《弗洛伊德和同性态的郁积》，科学版，第7卷，第5号，61页。

算机的人来说，全部运算过程都同样清楚地被他所立的方程和它依附的条件所决定。我相信，任何关于此处有冲突的观念都会遭到嘲笑，这两种以物理学的因果关系的术语和数学的确定性所进行的解释，并不是对立的，而是逻辑上的互补。”^①

麦凯伊继续说：

在这个不错的领域里可以争辩说，用大脑机械主义的物理论术语和动机、思想、选择的人格术语这二者来对人类进行解释，恰好是同样适用的。如果要争辩说：“进行选择的不是你，而是你的大脑”，那么无异于可笑地宣称，计算机的行为不是被正在解的方程所决定，而是被处于自身环境中的电流所决定。每一种解释在实际上都只揭示了这个情形中一个真实而重要的方面，另一方面却在另一种解释中被忽视。因此，心理的和物理的解释范畴都是必要的，以便公正地看待被我们叫做人类之人的神秘的集合体。^②

很明显，尽管心理学与神经生理学有着特殊的关系，但是，要象寻找被迷惑的弗洛伊德那样指出他们的一致性，就象要在数学方程式和计算机环境之间指出它们的一致性同样愚蠢。此处有许多着眼点，其中弗洛伊德工作时所涉及的那个类比，使他陷入了不可解决的难题之中。这就象冈特里普指出的：

^① 《人类思维导论》，伦敦，帕拉丁版，1972年，15页。

^② 同上，17—18页。

弗洛伊德武断地将刺激的不说与增进、愉悦与减退对等起来，而不去对客体关系中为了客体关系所需要的满足的全部情形进行说明。……如果作为紧张的紧张，在它自身之中不能愉悦，而目的也仅仅是紧张程度的降低，那么减轻刺激的任何方法都会和任意一种别的什么方法一样好，也就是说，对自身的性欲会象物恋^①一样感到满足，而且更容易获得。^②

这是一个有争论的问题，我们有必要在以后的章节中再次论及它。

为什么弗洛伊德要坚持这个不满意的模式？答案就隐含在我们已讲过的话中。部分地说，他的忠诚是文化背景决定的，弗洛伊德成熟于机械主义者的“科学唯物主义”环境中。我前面说过的话清楚地表明，我本人是一个彻底的唯物主义者，我非常尊重海尔姆霍兹及其学派的观点和成就，而不喜欢当今时髦的现代科学和“西方马克思主义”，因为它们已被唯心主义倾向所深深的浸透了。然而，海尔姆霍兹预言了唯物主义者受形而上学的束缚，毫无疑问，在他的一些追随者那里，他的思想变成了信仰和观念，约翰·迈克尔里称之为“科学的神学”，^③这是不可能进行物理测量的，因此，它不会还原到物理学的定律中，它是不真实的，也不能够把握现实。（当然，对人和人的感情的完全忽视，

① 指与自恋相对的对他人或他物的爱恋。——译注

② 《人类思维导论》，137页。

③ 《科学的若干界限》，伦敦，菲伯版，1939年，19页。

并不仅仅是弗洛伊德的特征，我们已经指出了新维也纳学派的医学所采取的态度是怎么一回事。）但是我认为，弗洛伊德为他的心理学而渴求的神经生理学的结构，也并不仅仅是一种文化现象，我们对他特别的心理学构成还可以大作一番文章。例如，查尔斯·里克洛夫博士曾向我指出，弗洛伊德对原则的坚持、对体内平衡概念的坚持（体内平衡指爱心理压制而趋向于最小限度的刺激和实质上的平静状态），与他精神上的虚弱症倾向相联系。同样，冈特里普也说：“人们注意到，提出死亡之本能理论的人，是因为在他的生活中充满了关于死的思想。”^①当然，在我们所论及的《论米开朗基罗的〈摩西〉》一文中，也有同样的变形问题，即莫理利的所谓“科学的”方法、以及稍逊一筹的布吕克和海尔姆霍兹对这一方法的使用，该向何处去？就对《摩西》的富于幻想而又奇特的观赏而言，让我们更多地知道了弗洛伊德的主观性，而非塑像自身的客观性。

五

以上所述的《论米开朗基罗的〈摩西〉》一文的广泛背景，被琼斯的评论所暗示，琼斯发现，《论自恋》提出的若干问题，充满了精神分析学家们的头脑，直到第一次世界大战爆发为止。以往有一种看法，说这场战争是欧洲历史的分界线，它标志着文化的变革，这一变革远远超出了精神分析团体的狭隘局限。在历史的这一时期中，弗洛伊德的生活和著作所赖以存在的思想感情的归宿问题，看来并不能在这场席卷于1914和1918年间的血腥战争

^① 《科学的若干界限》，46页。

里解决，这个问题，既处在“科学”与“思考”这两极，又处在“理性”与“非理性”这两极中。在这个时期，进步而“开明”的小资产阶级对启蒙运动的梦幻——在弗洛伊德所属的悲观主义看来——被粗暴地压制了。弗洛伊德的教师们所采用的若干的旧方法之间的对立，以及非理性的方法，看来已不再被人们提起了。

举一个有关美学的小小例子。弗洛伊德的老师们苦心孤诣地使用一系列连续照片，在实验室里对运动过程中所表现出来的这些静止状态进行基础研究，可是所有这一切看来都突然烟消云散了。在1912年出现的作品中，下楼梯的裸体有她自己的方式^①，这是艺术和经验的理解，认为“客观”世界差不多就是各自分离的。于是立方派便去寻求一个全新的表现系统，而以解剖学、生理学和对自然的经验观察为基础的旧的表达科学，看来已到了它解体的时刻。（不管她究竟是不是变得与文化毫无相干，我们以后都还要再回到这一点来进行论述。）

同样，旧的物理学对于弗洛伊德来说是不可企及的必然的领地，他希望终有一天会与他的精神分析研究重建联系的“真理”，看来也烟消云散了。说真的，在费尔贝恩和其他人对弗洛伊德的谴责中，是有一些油滑之辞，他们说弗洛伊德具有“前爱因斯坦式”的^②科学构成，这使他那作为隐喻而用于心理方面的模式被扭曲了。

不过，我也注意到了每一派别的唯心主义者，求助于“新物理学”的无数事实。因此，费尔贝安的观点在本质上是真实的。由于牛顿体系以物质——时间——空间上的二元论来对抗

① 指达达派画家杜桑的作品《下楼梯的裸女》。

② 参见冈特里普著作，147页。

“力”，因此，物理学便一意追求一个无所不包的定律，希望用它来解释世间的万事万物，例如在力或能的作用下，向运动中的物质还原的可能性。这是海尔姆霍兹所探讨的一部分，也是弗洛伊德心理学所思考的一部分。不过，由于有“新物理学”，所以，就是那个看来不可还原的二元论也自然而然地枯萎雕谢了。

我决不怀疑，所有这一切都反映在弗洛伊德那关键而又引起争议的著作《论自恋》中，尽管其反映方式是走的一条远离而又中庸的道路。在此，弗洛伊德第一次从理论上解决了理性的自我进入原欲的非理性大漩涡中的问题。也是在此著述中，弗洛伊德抛弃了二元论，这在这一运动的前后成了他思想的重要特征。其实，在论达·芬奇的书里就已经预示了《论自恋》的产生，我们在此再次看到，弗洛伊德在写作《论自恋》的几乎同一时间，又写成了《论米开朗基罗的〈摩西〉》，他富有特征的表现出他所希望的对19世纪旧的“科学的”唯物主义的赞同，和对海尔姆霍兹生理学及布吕克式摩西十戒的赞同。不论是否如此，我都确信，就弗洛伊德而言，这篇文章是企图否定精神分析在旧的“科学的神学”、旧的机械主义物理学、旧的美学和旧的自我本身的“启蒙”诸方面的解体中所扮演的角色。也只有弗洛伊德的这一成熟的著述没有提及精神分析，说明它不可能与莫理利的“科学的”鉴赏相关联。

恩斯特·冈布里奇曾经写到，低估弗洛伊德在选择米开朗基罗的《摩西》作为研究对象时传统力量的作用，将是一个错误。他说，“如果存在被中欧文明的犹太人所采纳的任何艺术品，那么它肯定是希伯来领袖的幻象。”^①然而，此处却有《摩西》的一

^① 参见冈布里奇著作，33页。

系列外观和特征，象它们所存在的那样，由《摩西》所决定，使其特别适合于弗洛伊德的构想。我刚好没有涉及到这一事实，即米开朗基罗的雕塑出自可比较的父子关系的冲突，出自对全能的父权和自得的孝顺表示服从的认同时的混乱态度。（我们可以确证一件事情：“一些不可控制的同性恋情感”，进入了米开朗基罗的《摩西》之中，也进入了弗洛伊德的虚弱症之中。）除了这一切，更为重要的是，做《摩西》塑像的那个人，就站在宇宙中心的高处。米开朗基罗在他最后的岁月里，是一个过于虔诚的基督徒，他不仅是一个杰出的艺术家，也是一个基督教宇宙起源论和基督教末世学的艺术家。^①同时，他可能是文艺复兴时期“人文主义”的最卓越典范，他是“人”的艺术家——如果有的话——竭力要成为自己历史的主体，他是“人”的实际的、物理的、肉体的、具体的艺术家，他的艺术，来自于他对人的此岸世界的想象感知。

这里留下了一个重要的问题：“弗洛伊德对米开朗基罗的《摩西》的解释是正确的吗？”我认为并不是这样。不仅斯贝克托尔一人指出过一幅关于朱利斯二世陵墓的草图，那幅草图表明，至少在原意上，米开朗基罗是想让摩西的头直向前方，目不转睛，两只手分别支撑着《十戒》的边缘。^②这是希伯来领袖极为通常的习惯姿势。然而并非作为结论，这幅画却引起了争论，有人认为，这一雕像所采取的姿势，是由形式上的考虑所决定的。斯贝克托尔确信地指出，米开朗基罗“并不需要弗洛伊德所推测的那种敏感”，他赋予摩西以这种姿势是由于塑像的整个底

① 指米氏以此类内容为题材，绘制了大量的教堂天顶画和壁画。——译注

② 引自斯贝克托尔，64—65页，128—133页。

座之故，因为它正好是在陵墓的中层平台上。塑像被安排在右角，看来可能是因为米开朗基罗出于视觉原因而将通常的观赏位置移到了它的左边。

然而，这里还存在着一种情形，我们在其中可能发现自己与弗洛伊德解释的精确性或诸如此类的其它什么有所不同。尽管是真实的，但我们却没有感觉到，它将是使我们接近这一塑像的特殊力量。那么这种情形究竟存在于哪里？这是一个我们在此甚至还没有着手去回答的问题，但它在我们欣赏另外一个雕塑时却会再次出现，这个雕塑就是《米洛斯的维纳斯》。现在，我仅先告诉你一个观点：如果有谁掌握了米开朗基罗对他的媒介和材料的杰出敏感性，那么旧的关于表达的科学就会潜在地使艺术家能够创造出不朽的典型来，这个典型可以超越于艺术家所处的时代。观念具有无限的可变性，所以居于解剖学和生物学水平上的基本的“人类条件”就只有相对的稳定。进一步说，米开朗基罗使用了大理石与解剖学的关系中所表现出来的潜力，这样的方法在感情的心理学层次上被生动地说成是“相对的稳定”，因此，琼斯所说的“天父幻象”的复杂性在此也就被说明了。再者，通过环境而非设计，米开朗基罗的雕塑在它自己的周围背景中被肢解了，这样，对于每一代代相承的、包括弗洛伊德时代的那些想以他们自认为充满了意义的方式去努力重新“完成”这一作品的人来说，这个雕塑便十足是未完成的或“未封签”的。所有这些努力，以及观众自己的创造性，都会被重新论及，那时，我将开始去看待在弗洛伊德之后的精神分析思想，及其对美学的贡献。

第二章 《维纳斯》与“内在客体”

在这一章中，我们将去考察克莱恩的理论及其与美学的关系。我选择了《米洛斯的维纳斯》来作为我论述的特殊对象。本章以腰的两章将分别涉及到克莱恩之后的理论，及其与后印象主义、当代和美国抽象绘画的关系。也许你会觉得，从围绕古典雕塑进行思考，一跃而到讨论现代主义，特别是象罗斯科^①那样的画家的作品，会陷入极度的不和谐之中。因此，在后面这三章中，我打算贯穿一条线索，使全书具有潜在连续性。

由于对《维纳斯》的考察，将联系于通过艺术手段而对已毁坏的原雕塑形象所进行的再创造，同时，我们还将特别谈到罗斯科的绘画，所以我要说，在某种意义上，我们所理解的是对这样的过程的“否定”：重新塑出一个《维纳斯》来。

因为有了贯穿全书的潜在线索，我们便可以转而去考虑《米洛斯的维纳斯》本身了。我将再一次宣布我对传记体的兴趣。从

^① 马克罗斯科 (1903—1970)，美国抽象表现主义的代表画家。——译者注

孩提时代我第一次见到这一作品的复制品时起，我便被她迷住了。我不赞同这样的观点，认为从审美角度说，《维纳斯》是乏味的，或者从雕塑的角度说是不适当的，然而，我打算承认我的职业与之相关，——我总是对她几乎达到着迷的程度——这又与若干颇为得势的观点和个人性格的影响相联系。例如，《维纳斯》是在我自己的精神分析批评的某一特定阶段，作为一个周期性主题而出现的。因此，如果我打算向你表现出重构《维纳斯》的充分的个人兴趣，如果我宣称《维纳斯》原本就没有手臂或者诸如此类，那么我想，你可以有千万种理由对我说的表示怀疑。

我对《维纳斯》的欣赏，易于受到前而弗洛伊德欣赏米开朗基罗的《摩西》那一类探讨方式的影响，但即使真出现了这种情况，我也决不会对《维纳斯》作出相似的解释。我所感性趣的是，在如此宽广而多样的历史文化时期，《维纳斯》何以是一个不朽的形象，她经得起那样多的重构而不改其貌，还经得起那样多的出于母性一方的特别设计。

对维纳斯的讨论所出现的复杂性，是人所周知的。1882年，一位维多利亚时代的评论家写道：“《米洛斯的维纳斯》的特殊姿态，她的断臂（前者可以成为后者的注脚），使无数的理论问题与她相关。除了那光彩焕发的美，她的一切，甚至那雕刻她的石质材料，都成了引起争论的对象。”^①对于19世纪的大多数人来说，为这一塑像考定日期、作者并进行重构等等，都曾引起过激烈的争论。1894年，弗特汪格勒出版了一本典型的“科学”分析专著，对《维纳斯》进行详细的研究，它类同于弗洛伊德对米开朗基罗的《摩西》所作的那种有效研究，但弗特汪格勒得到了一个

^① 见瓦尔特·考普兰·伯利的著作，335页。

更加确定的结论。^①今天，我们至少已经肯定了这一塑像的制作日期，和她最初的样子。但是，关于《维纳斯》还有许多事情要做，特别是对她的发现还远未弄清楚。

我最早打算去为发现《维纳斯》的事实进行澄清是在五年多以前，我必须承认，大量相互冲突的例证显然使我的工作受到了挫折。甚至就是到现在，我也无法肯定我对它们已有所把握了，因为在这当中有很多混乱的报道、流言、反悔，而且这一切混乱还在继续着，以至于人们根本不可能去就事实真相说出肯定的话来。然而我认为，有些事还是可以说的。

1820年4月8日，有一个叫约哥斯的希腊农民，在米洛斯岛的一块山地上挖掘自己的土地，那个地方靠近古代城市的一处剧场。当时，他锄下的土地颤动了起来，接着在他眼前的那一片就塌了下去，于是露出一座地下壁龛，约哥斯往里面一看，他发现了《维纳斯》。

要想了解接着发生的事情，就得记住1820年的希腊还处在奥斯曼帝国的统治之下，那时希腊的解放斗争才刚刚开始。《维纳斯》一出土，就注定成为各列强野心冲突的中心。约哥斯的消息并非首先抵达土耳其，而是为法国所获知，后者为了自己国家的荣耀而图谋得到这一雕塑，因为法国在拿破仑战争之后的一大国耻，是拿破仑为罗浮宫掠回的艺术珍品中有5,000余件被反法联盟强索而去，而痛上加痛的是，1816年，大英博物馆也得到了巴特农神庙中楣和山墙上的大理石石雕，这些石雕是经苏丹的同意而由厄尔金勋爵掠取的。

^① 阿道尔夫·虎特汪格勒《米洛斯的维纳斯，希腊雕塑的杰作》，第2卷，伦敦，海尼曼温，1895年。

不用说，约哥斯对这一切几乎一无所知。不过，事情看来是这样：他发现《维纳斯》的时候，法国战舰“信使号”上的实习水手乌蒂埃也专程到这座古城附近寻找古物，战舰就泊靠在米洛斯。乌蒂埃听说了约哥斯的发现，便要这位农民把这两块石雕（《维纳斯》被发现时是分开的两块）移至附近的棚罩里，然后他把这两块合到一起，赶快画下了连同装饰壁龛用的底座在内的整个形象草图（这又称海尔梅斯^①），尽管画得并不十分精确。

乌蒂埃把这一雕像的事件告诉了布里斯特。布里斯特是法国驻米洛斯的领事代理，他奉法国驻士麦那^②总领事皮埃尔·大卫的特令，专事搜寻希腊古物。布里斯特和“信使号”战舰的舰长是至交，他催促他把乌蒂埃的草图送交德·里维埃尔侯爵，此人是法国驻康斯坦丁堡奥斯曼皇宫的大使。几天之后，一些法国船只抵达米洛斯，船长们转述了布里斯特给士麦那的大卫关于雕像的指示。在发现《维纳斯》的六天之后，也就是4月16日，另一艘法国战舰“小母羊号”来到米洛斯，海军上将杜蒙·德·雨维伊和马特尔上尉随船到达。上将和马特尔察看了雕像及其位置，然后德·雨维伊上将便立刻赶赴康士坦丁堡，向法国大使德·里维埃尔侯爵强调了这一发现的重要性。同时，皮埃尔·大卫也想在外事处先声夺人，便抑制了自己对雕像的兴趣，而向大使提交了他所获得的报告。大使决定，他应当把《维纳斯》献给法兰西国王路易十四。

（后来，这位侯爵用一行铭言将他此举的动机说得一清二楚：“我的姑娘虽无双臂，但无关紧要，她将使大院之门永远打开。”）就这样，在发现雕像的几天之内，这一大理石女神像的所有权；至

① 海尔梅斯，古希腊神话中的神使。——译注

② 士麦那即伊兹密尔，土耳其的海港城市。——译注

少在法国外交官们看来，已经从发现她的那个农民手中，经过一个低级水手和一个领事代理，又经过舰长、将军、总领事和大使之手，而最终属于国王本人了。

同时，大使派他的秘书马尔西吕去指挥“信使号”及其船员，将船开回米洛斯以便取走雕像。”“信使号”到达的日期是5月22日，当它不在的那些日子里，却发生了许多事情。我们不知道布里斯特是怎样与约哥斯缔约的，一个亚美尼亚神父俄伊西亚莫斯插了进来，他愿出高价来购买这一雕像，有人说是整整2000个皮亚斯特。俄伊西亚莫斯因其精神上的高傲和别有用心而被谴责。他从约哥斯手中得到或者说想要得到这一雕像，希望以此向土耳其军事统帅、王子尼古拉基·莫利西邀功请赏，从而获得进身之阶，因为这位王子曾说过，他宁可海底看到这一雕像，也不愿见到她在法国人手里。

关于所发生之事的正式说法是，当“信使号”在米洛斯抛锚时，《维纳斯》已经被捆扎就绪，搬上了一条土耳其船。马尔西吕插手进来，他给约哥斯的钱是俄伊西亚莫斯所给钱数的三倍，于是土耳其水手便将这一雕像易手而无怨言可发。不过很明显，这种说法存在着漏洞，不能自圆其说。例如，我们知道，布里斯特在5月26日派了一个领事去向大使说：“我相信，如果向您报告我们为获得她而作的一切，是毫无用处的，马尔西吕回去后将向您谈及全部情况。”然而，马尔西吕向侯爵所谈的“全部情况”从未公之于世。有许多迹象表明，事实被隐瞒了。例如，海军上将杜蒙·德·雨维伊在他的上尉的陪同下，于《维纳斯》被发现之后，去察看了一个多星期，后来他写了一个报道正式发表，叫《航海年鉴》。有趣的是，他的手稿目前还在，而手稿与正式

发表的文稿有许多重要的不同之处，即删掉了这样的内容：马尔西吕和他的人马是靠了武力才得到《维纳斯》的。^①

在这件事情过去三十年之后，马尔西吕发表了许多常相矛盾的声明，直到他快离开人世的时候，才最终承认发生了战斗：

我恼于竟有如此之多的困难，便不知是被什么所驱使，也许是本能吧，或者更甚，是被年轻人贪婪之心的强烈欲望所驱使，而去争取看来不可能得到的东西，我要不惜任何代价得到那个雕像。可以肯定，《维纳斯》会在以后证明我那过分的热情和愿望是无可指责的！^②

虽然如此，他仍坚持说，他只是用武力相威胁，而没有真正使用武力。

不过，法国人和土耳其人发生激战的可能性很大，谣传从此开始。在松蒙·德·雨维伊死于火车车祸之后，马特尔上尉开始揭露他所知道的这件事情的全部真相，而布里斯特在19世纪60年代也承认了战斗的事实。根据这些说法，当“信使号”抛锚的时候，《维纳斯》像正立在海滩上，周围都是些土耳其人，他们由俄伊西亚莫斯率领，正准备把雕像弄上一条土耳其船。于是马尔西吕便指挥他的五十名水兵登陆，他们拿着棍棒和长刀，扑向了贪婪

^① 参见让·艾卡尔《米洛斯的维纳斯，发现的秘史》，巴黎，桑多及菲斯巴游出版社，1874年。

^② 引自艾卡尔，216页。

的劲敌。土耳其人拖着《维纳斯》逃跑，他们拉住捆着《维纳斯》的绳子，穿过乱石遍布的海滩。一场战斗过后，土耳其人溃败了，马尔西吕如愿以偿，得到了他的猎物。

照理说，这类事件定会引起外交上的强烈反应，然而，尽管土耳其王子尼古拉基·莫利西仇恨法国人，但他与法国大使德·里维埃尔私交甚笃。于是，土耳其由于得到了适当的补偿，便对这个事件默不作声了。

我个人认为，战斗确实发生了。但我不能过分肯定的是，在战斗前、战斗中或战斗后，《维纳斯》雕像被他们毁坏到什么程度。法国作家让·艾卡尔在19世纪70年代得到大量材料，这些材料说明，那些在《维纳斯》离开米洛岛之前就收集到有关资料的人都确信无疑，说他们所看到的雕像，是一个女人拿着一只苹果^①。这些人是：布里斯特、杜蒙·德·雨维伊、马特尔、以及当地农民约哥斯，还有后任法国大使安东尼奥·巴多斯，此人在1873年曾接受于勒·费里的质询。艾尔卡确信《维纳斯》的左手是在海滩激战中折断的。在杜蒙·德·雨维伊的手稿和正式出版的报告之间，肯定还有一处重要的删节，那一段被删掉的话是：“这个女人雕像拾起的左手里拿有苹果一样的东西。”

不论人们是否接受艾卡尔的观点，有一点毋庸置疑，即《维纳斯》运抵巴黎时已是我们现在所见到的这副受损的模样了。马尔西吕怪罪说，在运送的路上，俄伊西亚莫斯把《维纳斯》从地上拉到海边，想就此搬到土耳其船上。“一路的颠簸碰撞造成了现在这副模样，看看《维纳斯》的上半截吧，看看被破坏的衣饰

^① 引自艾卡尔，210页。

转折吧，它本来在膝上象波浪一样轻轻起伏。”^①但是就我看
来，在那些向我们作了种种陈述的人当中，马尔西吕是最不可信
的。他以过分的激情写出了关于《维纳斯》雕像的各种各样的东
西，显然，在离开米洛斯岛的船上，他跪在《维纳斯》面前，诵
读着荷马的诗句。^②当船抵达法国时，他这样说道：“我的维纳
斯，我的女神，我的美人，我的奖赏！”他一次又一次地改变了
对所发生的事情的看法。俄伊西亚莫斯也认识到了曾被他一度握
在手中的东西的价值，但在马尔西吕所表现出的态度面前，他却
对它奈何不得，当然，这并不是指他在激战面前有什么过错。毋
庸置疑的是，在《维纳斯》被发现之后，这一雕像很快就因争夺
之战面大遭其殃了。对于这一切，马尔西吕所知道的当然比他所
公之于众的要多。

为了理解上述神奇故事的后面部分，人们必须认识到，《维
纳斯》与许多希腊雕像一样，是由一系列大理石块雕刻出来合并
而成的。雕像躯干的上半部和下半部、左手、左脚，以及臀部的
右半部分，都是被分别雕出来的，这些“部分物体”后来被组装
到了一起。在马尔西吕离开米洛斯岛的时候，他肯定随船带走了
裸着的上半部、衣衫裹住的下、半部右上部的前臂（他将它描绘为
“不成形状而又多种多样”）、拿着一只苹果的右手，以及其它一些
残片。也许他还带走了一些被雕刻了的石块，它们原都对附属于雕
像所站立的底座的前部，尽管他否认这一点，而宣称这些东西是
在德·里维埃尔侯爵，即大使参观了战场的六个月之后才收集到
的。（侯爵的确靠一个胆大的岛民而卖过两只做工极差的手臂，

^① 引自艾卡尔，210页。

^② 希腊神话中维纳斯与金苹果的故事，均见于荷马史诗《伊利亚特》。——译注

随后，这就一度打消了那些寻找它们的企图。)在这些运到罗浮宫的东西当中，也有一只左脚，但与《维纳斯》在比例上极为不合，尽管仍是在出土处的附近发现的，而且另外还有三个小雕像一同出土。但是《维纳斯》雕像并未在发现的当年运到巴黎，而是在次年的二月运达。迟缓的原因并不清楚，有报告说，这船珍贵货物在马赛受阻。最后，《维纳斯》一到首都巴黎，就受到了激动万分的学术界权威、作家和艺术家的注意。

在围绕着《维纳斯》的神秘事件中，有件事可能一直没有被弄清，直到由于大卫的原因才算有了眉目。雅克·路易·大卫是位杰出的古典派画家，那时，他因与下台的拿破仑有牵连而被放逐。大卫被发现维纳斯的消息所吸引，写信给他的一个叫勒·巴伦·格罗的学生，要他画幅《维纳斯》的画给他，格罗便委托艺术家德巴伊来完成这一工作。德巴伊是趁雕像还在罗浮宫的修复室里时去画的。他在恰当的位置上画下了左前臂的残部，它与整座雕像连在一起，而更为重要的是，曾经附属于底座的被刻了字的石头上面，刻有雕塑作者的名字，叫(阿历山德)罗斯(名字中的头四个字已佚失)。德巴伊的画表明，在这题刻上，有着丰富的文献资料。弗特汪格勒指出，这一题刻的特征在于说明雕像的产生“大概是在公元前200年和基督教时代之间”。而近于从公元前150年到公元前50年^①。

对于那些估价这座雕像的“专家们”来说，这一有题刻的石块让他们很感为难，因为他们已经告诉国王说，这座从古迹中幸存下来的最好不过的希腊裸女原作，是唯一的头部完好无损的古物，她不仅是敬献给国王的，而且她的作者，那位公元前4世纪

^① 引自艾卡尔，377—378页。

的伟大雕塑家伯拉克西特列斯，也是以这一作品来献与国王的。但是这一事实无法否认，即那些有题刻的残部既然刚好可以配在底座的右边，那么他们就是属于这座雕塑的一部分。

于是情况就突然复杂起来，而看不见的力量则在法国文化生活的最高阶层中争斗着。皇家美术学院的常务秘书戈尔特一迈尔·德·昆西伊抛出了一篇文章，认定这座雕像是伯拉克西特列斯的天才之作。从特征上说，他的文章极大地依据于“精神”估计：“这件作品所一并给予我们的，是模仿女性本质的最高观念，是形式的最伟大的特征，是将真理、伟大的风格以及优美和高贵合为一体的至福，它只能产生于伯拉克西特列斯的画室或者流派。”^①这可以和我们的上一章联系起来说，恰恰是这样一种考察艺术作品的作者的方法，使莫理利在后来的半个世纪里不能取信于人。但是德·昆西伊却与他一样去处理所有事实，结果由于事情的发生是已然的，所以人们都不赞同他。

他争论说，这一雕像原是构成群雕的一部分，另外还有战神马尔斯，但可能在古代就已经被修复了，因此，对这个刻有介绍故事年代和作者的石块，就不必看得太认真。用来拼成底座的这块大理石纯属偶然才作了题刻，而且刻得并不令人满意。他认为，雕像左上部的手臂的残余和拿着苹果的左手是后来的修复所为。他还竭力争辩，以支持关于雕像左脚的说法。《维纳斯》在运抵罗浮宫时，左脚大致安放在合适的位置上，而德·昆西伊则宣布说，它作为原雕像的一部分竟被如此安置真是糟糕透了，而且这并不能对其修复提供任何参考的依据。原来发现左脚的地方离发现《维纳斯》的地方还有一段距离，那只左脚穿着鞋，而

^① 戈尔特一迈尔·德·昆西伊《论维纳斯古代塑像》，巴黎，1821年。

《维纳斯》的右脚是赤裸的，再者它们的比例大小也不般配。因此，不论何时，这只左脚对整个雕塑来说都于事无补。

德·昆西伊和其它人所说的《维纳斯》在古代已经修复的话，听起来比实际的情况还要可信，因为这不仅出自一个名声赫赫的考古学家之口，而且是因为那时对希腊的雕刻技术所知甚少。尽管有错，但人们还是普遍相信，理想的、古典的雕塑都是用一整块单独的大理石雕刻而成，然而《维纳斯》却由各自分离的部分刻成，不仅大理石不是一块而且石质也不相同。的确，德·昆西伊认识到，他必须向读者公正地说明这样的事实，这就是他曾经排除了被他认作是古代修复的部分，于是《维纳斯》就只由两块组成了。然而现在的事实是，塑像由许多部分构成，这样，她就能被认定是希腊原作，而不是罗马时代的复制品。

德·昆西伊及其同僚们并没有认识到：“作工极差”的雕塑四肢是希腊艺术的特征，因此，这些全然不被观察者所注意的部分，便常常不雕刻出来。尽管德·昆西伊在他的文章里说明了这些困难，但他反复断言这一雕塑出自伯拉克西特列斯之手，他奉劝人们再也不要再有修复《维纳斯》的企图，就让她保留其被发现时的那种断肢残臂的形象。

德·昆西伊对这件雕塑作品的理解，受到了著名的皇家文物馆的管理员克拉纳克的激烈反对。克拉纳克相信，这座雕像属于伯拉克西特列斯那一时代，但认为底座上所刻的名字才是真正的作者，由于一些不可知的原因，所刻的日期是完成雕塑250年之后的日期。^①

克拉纳克并不赞同这一雕像在古代经过了全面修复的观点。

^① 见查理·克拉纳克《论得胜的维纳斯古代雕像》，巴黎，1821年。

他相信《维纳斯》是随便站立的单个雕像，尽管会联系于其它的单个雕像，但这种姿势的确表明了这位女神在帕里斯的裁判中的胜利。他因此而说，雕像的“极差”的左手，连同其上半部的左臂都属于原作。克拉纳克对这一观点的支持，使用了一些技术上的材料，这就是罗浮宫的修复专家朗热提供给他们的雕塑所涉及的气候和农作物的材料。

克拉纳克的研究表明，他本人也同意马尔西吕所说的发现《维纳斯》的情形和海滩之战。马尔西吕偶然提出了极端的“古代修复”的猜测，认为左臂和拿着苹果的手一定是被7世纪或8世纪的基督徒们安上去的。

不管怎么说，克拉纳克对这座雕塑的看法，使那些希望把它明确地说成是公元前4世纪伯拉克西特列斯的作品而献给国王的人，感到极大的困窘。尽管他的地位极高，克拉纳克还是被从“隐秘而仓促”进行的对《维纳斯》雕像的组装工作中排斥了出去，他所写的关于这座雕像的文章也没有交给国王。最奇怪的是，在德巴伊画出雕像的画之后，那块有题刻的、对《维纳斯》为伯拉克西特列斯所作的说法提出了许多疑问的底座石块，竟轻而易举地“丢失了”，并且再也没有找回来。（而且，当初发现《维纳斯》的壁龛上，本来还有题刻的献词，它也从米洛斯运到了罗浮宫，却也“丢失了”。这一石块原本可以说明创作的日期是公元前200年以后。现在它只作为图解而保存在克拉纳克的文章里。那只左脚也遭到了同样的厄运，这些可怜的证据对于德·昆西伊的重要争辩来说，具有重要的意义。）德·隆彼海尔写道：

① 在希腊神话中，帕里斯将金苹果判给维纳斯，由此而导致了特洛依之战。

——译注

“有人告诉国王路易十四说，这座雕像是普吕涅的专事赞美艺术的雕塑家（即伯拉克西特列斯）的作品，我相信，这就是题刻丢失的原因”。①

1821年3月1日，这座雕像成了敬献国王的正式礼物，它体现了法国人所希望的在文化领域里的胜利。《维纳斯》成了西方世界所渴望的对象。巴伐利亚国王乐观地宣称，她属于他所有，因为最近他已经买下了米洛斯的圆形剧场，所以《维纳斯》是在他的领地上发现的。英国人同样乐观，他们立刻出发去米洛斯岛探险，希望能够找到一些别的什么，可以同《维纳斯》媲美。法国的雕塑家、诗人、画家和作家们则对这座雕像表现出狂热的情绪。如果要探讨《维纳斯》对艺术、文学和美学的影响，真得写一部长篇专著才行。

《维纳斯》从此深深地植根于欧洲文化之中，但她也因此而使激变着的欣赏趣味得以长存，并有可能超越民族沙文主义。从一开始她就迷住了新古典主义的无法抛头露面而又奄奄一息的残余，它还迷住了浪漫主义的成功的一代。当《维纳斯》雕像到达巴黎的时候，不仅是老一代的夏朵布里昂、拉马丁、维克多·雨果和圣·维克托尔被她征服了，就是更年轻的浪漫派作家，也变得象孩子一样，来为这位刚刚到达的成年人写诗吟唱，这些年轻作家有戈蒂耶、阿尔弗雷·德·缪塞等，在德国，海涅宣布维纳斯为“我们的美丽少妇”，而英国人的反应则表明他们并未使他们的嫉妒有所减少。萨克雷在他的小说《纽卡莫一家》中，让克利夫·纽卡莫写了封信给潘登尼斯，讲他在19世纪30年代第一次参观罗浮宫的情形，

① 参见非特汪格勒。

我觉得，我应该来住在这里，然后永不离开。在我爱上这一世所未见的最美造物之前，我还不曾在这里呆上过十分钟。她静默而高贵地挺立在雕塑厅的一间展室的正中，施以她的美，使人在第一眼看她时，便激动得透不过气来。我看不出她的眼睛和头发的准确色彩，但是我想，头发应该是浅淡的，眼睛应当是灰色的。她的肤色是大理石的暖调子。显然，她并非是聪明的女人，我觉得她并不开口而笑，也不说话，她看起来太懒了，除了微笑之外，什么也不作，她只是美！①

如此等等，便产生了一个欲望，“带上一只浑身无瑕的小羊羔，披着似雪的外套，还有一对鸽子和一罐蜂蜜，啊，蜜蜂是在皮卡迪里②的莫里尔店里买的，具有那波里似的袭人香气”，去献给“爱的君王”，以志感谢，并向神圣的阿芙罗狄忒祈愿。”

《维纳斯》成了巴黎的一个标志，大多数“有教养”的来访者，无不向她表示崇敬，许多人记下了自己的观感。1885年，弗洛伊德第一次来到巴黎，他写了封家信给他的新婚妻子，话说得颇为冷静，

我也观看了著名的《米洛斯的维纳斯》，她没有双臂，我向她表达了通常的那种赞美。我还记得老门德尔松③《门

① 萨克雷《纽卡莫一家》，伦敦柯林斯出版社，236—237页。

② 皮卡迪里是伦敦的一个商业中心。——译注

③ 门德尔松（1809年—1847年），德国作曲家。——译注

德尔松家族之父)写自巴黎的那些关于她的话,他说她是并非太激起热情的新展品。我认为,这座雕塑的美是到后来才发现的,这当中有许多习惯问题,就我看来,这些东西的价值,与其说是审美的,不如说是历史的。^①

(随后我将谈到对《维纳斯》的见解,而在这里有必要插入一个思考,即弗洛伊德对这一雕像的“审美”方面的漠不关心,与他对米开朗基罗《摩西》的着迷恰好形成对比,这也许与他“自我分析”中的主要空白有关,而这些空白又都反映在他的一系列理论专著里,这就是他对父子关系的过高估价和孩子与母亲之间关系的过低估价,说得更通俗点,他的反应说明了他在对女性的态度、影响和关系等方面进行极为仔细的考察这一点上,是非常无能的。)

然而,《维纳斯》在19世纪最值得注意的文化功绩,是她作为两种截然不同的文艺运动的集中体现而挺然屹立的能力,这两种运动一是19世纪早期法国的浪漫主义,二是19世纪70和80年代被称作英国“维多利亚时代高度复兴”的古典主义,人们无法想象会有另一个艺术典型能够超越这样的转折过渡而存在。对于英国古典主义的乏味而充满理想的幻想家们来说,《维纳斯》并不仅仅是作为一个高不可及的理想而激起了他们的感情,例如,就象勃莱涅和里查德·俄蒙德所正确指出的那样,阿尔伯特·莫尔所画的绝大多数人物,不论是着衣的还是裸体的,看来都是对《米洛斯的维纳斯》的反映;^②海德伯格曾指出,他1868年的作

① 引自冈布里奇, 81页。

② 《雷顿图共》, 伦敦, 1975年版, 86页。

品《维纳斯像》中人物的躯干，也是以雕像为模特儿的^①；而马阿斯则评论说，《勿忘我》是以它的反向图画为基础画出的。^②与《维纳斯》的更加特殊和更加一般的联系，还可以追溯到雷顿^③、阿尔马—塔德玛^④等人的作品中。

《维纳斯》的影响将在历史上长存下去是不成问题的。当她的形象陷入衰退，虚假和风格固定的特殊类型中时，她也并没有在法国凋零。例如罗丹就深受她的影响，他的想象能力完全不同于莫尔或雷顿，他写到：

看这件杰作中的杰作！这件作品表达了古代最了不起的灵感；她的肉感被节制所控，她的生命的欢乐声调被理智所缓……那时候的艺术家眼光敏锐，而当今的艺术家则盲目无睹，这就是二者的全部区别。希腊女性是美丽的，但她们的美首先存在于雕刻她们的雕塑家的头脑中。

罗丹自称是一个古典主义者，是古希腊和哥特式雕塑家的追随者，但是克拉克把他叫作“伟大的浪漫主义的最后继承人”。

《米洛斯的维纳斯》身上所存在的本质冲突——“自然主义”对理想化、能量对静止的形式、残缺不全对形式上的完整——似乎都可见于罗丹的一系列作品中。

然而，19世纪对《维纳斯》的那些反应，既未囿于浪漫派的欣

① “维多利亚时代高度复兴”展览目录中“阿尔伯特·莫尔”条，原藏米尼阿坡里斯艺术院，1978，144页。

② 《维多利亚时代的画家》，伦敦，巴里·克里塞，1974年版，202—203页。

③ 雷顿（1830—1896），英国画家、雕刻家，保守的古典主义者。——译注

④ 塔德玛（1836—1913），英国画家，长于描绘女性。——译注

喜若狂，也未曾囿于古典派的理想化，更不可能囿于这二者的结合。从这一雕像到达巴黎起，直到19世纪90年代，人们都一直企图去修补或重塑这座雕像，为此而以相当不同的方法给她设计了各种各样的外形和姿势。这一现象不仅被学术刊物所说明（这在巴黎特别流行），也被通俗杂志甚至小说所说明。它出现在法国，（《维纳斯》几乎迷住了整个法国），也出现在德国、英国和斯堪的纳维亚。

《维纳斯》的重塑也只不过是说说而已，最多仅是用线条画出了一些草图。偶尔才按真人大小来重塑，然后拍成照片，并且发表，或者还要拿去展览。然而，重塑工作很少按对原雕塑所进行的精确的实体考察来从事，也很少按对发现的幸存残部所进行的实体考察来从事。许多相当大胆的重塑，也只是提出这些设计者的想象，它们仅仅是计划而已。体现这些“迹象”的最通常类型，也都是“先例”或“原型”之类，例如希腊雕塑、小雕像、钱币或者随便什么稍有点类似于《维纳斯》的以及某一重塑（其作者原意如此）的东西。于是，这便被引用为原雕像的“源泉”和作者所乐意当作校对用的“样图”。

在此，我只能指出一些更著名的说法，它们中的绝大多数都是有争议的。从一开始就有许多解释，说《维纳斯》雕像是一座群雕中的一部分，她常常被认为包含了“帕里斯的裁决”这一因素，或者另换一种说法，被认作与厄洛斯^①有关。但是所罗门奇怪地“证明”，这座雕像是用来装饰体育馆的一部分，她作为享乐之化身而立在赫拉克勒斯^②的一旁，她伸出的右手拿着一只苹

① 希腊神话中的爱神。——译注

② 希腊神话中的大英雄，一生历尽艰辛，完成了12大业，与享乐形成对照。——译注

果，故在另一旁与维尔图斯^①相平衡。^②尽管说过了这些话，但这座雕像的重塑问题仍然不可能被解决，于是雷纳克便孤注一掷地把她说成是《米洛斯岛上的与波赛东^③在一起的维纳斯》。^④然而群雕之说的最流行看法是，维纳斯与阿瑞斯即战神马尔斯在一起，这是关于这座雕像的最固执的假设。看来对与《维纳斯》的准确关系的考虑是多得过头了。德·昆西伊认为，她应该被描绘为竭力表现出自己的愤怒来，而罗浮宫的另一个人拉瓦松则认为，维纳斯和阿瑞斯组成了一对情人，或者说一对夫妻^⑤，有许多人追随他们的观点，瓦伦丁却不这样，他竭力宣称，《维纳斯》是一个女人的雕像，她在“保护自己以免遭受男人的凌辱。”^⑥

他们当中有许多人并未把维纳斯与阿瑞斯直接联系起来作为一组群雕，而是相信维纳斯原来手里拿着一支长矛，矛头颠倒朝下，这也可以说是战争之神的另一种标志。1882年，汉洛佛的基厄尔发表了他对这座雕像的重构设想，他的评论中有的话说得很恰当：“可以想象一支长矛插在一个洞里，女神用双手握住它，也就是说，作为女巨人的维纳斯，拿着一支长矛，结实得像一棵树”。^⑦欧佛尔贝克是最早给她以盾牌的人，尽管他认为维纳

-
- ① 维尔图斯意为英勇，是拉丁人所崇拜的女神，全国武装形象。——译注
 - ② 《米洛斯的成功的维纳斯神像》，斯德瓦尔摩，1878年版，《米洛斯的维纳斯雕像底版》，184年版。
 - ③ 希腊神话中的海神。——译注
 - ④ 《美术报》，1890年第1号，376页。
 - ⑤ 《考古学评论》，1890年第15卷，145页。《米洛斯的维纳斯》，巴黎，1871，1892。
 - ⑥ 《米洛斯岛上的女人》，柏林，1872。
 - ⑦ 《米洛斯的维纳斯》，汉洛佛，1882。

斯把盾牌靠在一个柱子上，其他人却认为是把它放在了自己的脚下^①。也有人（约翰·普利勒尔）主张她手里拿着盾牌。还有些人如穆勒、密林根、布劳恩和韦蒂格则坚持说她盯着明晃晃的盾牌表面正在照看自己，理德伯格相信，她是在展示一面盾牌，那上面刻有庆祝希腊人战胜波斯人的铭文。波厄汉认为，她实际上正在盾牌的里边那一面上写着什么。而瓦尔特·考普兰·柏利则强调说，她原来是用左手拿着盾牌，用右手在上面刻着死去的女英雄的名字。

一些追随克拉纳克的人强调说，这座雕像是胜利的维纳斯正在展示与朱诺和弥涅瓦尔^②的争夺中赢得的苹果（例如弗洛厄纳和艾卡尔就持这种观点）。他们在某种意义上还接近于可能的真实，尽管其中有些人，例如旅居巴黎的英国绅士、雕塑家克劳迪斯·塔拉尔，用一些并无根据的附属物来装饰胜利的维纳斯，这些附属物如丘比特弯弓射箭、朱诺的金色皇冠，以及弥涅瓦尔的头盔。^③

有些人相信维纳斯正在摆弄自己的战利品（例如海德尔曼），而埃默里克·大卫则认为这座雕塑是一个诗人，她能弹拨竖琴。^④1873年，有一座《梳妆的维纳斯》在维也纳展出，许多人认为她是打算要去沐浴。于是，随之就引起了真正的狂想而胡乱重塑，甚至有的竟让她抬起手来高过头顶梳理自己的头发。有

① 《希腊雕塑史》，莱比锡，1893。

② 罗马神话中的朱诺和弥涅瓦尔即希腊神话中的天后赫拉和智慧女神雅典娜，她们与阿芙罗狄忒争夺金苹果，最后由帕里斯判给维纳斯。——译注

③ 《观察家》，1861年10月5日，1091页。

④ 古希腊诗人均会弹琴吟诗。——译注

一个叫约翰·贝尔的英国人，制作了一座让人惊怔不已的雕塑，他让维纳斯挥动花环，象一个跳西班牙响板舞的人一样表演脱衣舞。

由于对《维纳斯》原雕所描绘的究竟是什么抱有这样的疑问，于是围绕着她又出现了另外一类争论和思考。显然，人们所考虑的是创作的时间。德·昆西伊所提出的时间之说便难免很快被打上了问号，人们重新提出了一系列的时间来作为选择范围。例如缪尔雷认为，这一雕像要早于伯拉克西特列斯，并且确实给他以影响，使他进一步去创作了“全裸而又不冒犯习俗”^①的维纳斯。瓦伦丁在时间上把原塑置于“菲蒂亚斯^②与伯拉克西特列斯之间”，而所罗门则认为她在“留西帕斯^③之后”这说明了她形体上起伏变化的雕塑形式。有些人认为，她原来是史柯帕斯^④所作的；塔拉尔相信，由于现存雕塑是由几块拼接而成这一事实，说明她是公元前2世纪《拉奥孔》的作者的作品；另外有些人，如柏利认为，这是温和折衷主义时代的作品，我们从那里受益匪浅，例如贝尔伍德拉^⑤的躯干和波尔葛赛宫^⑥的武士^⑦。

同样，在整个19世纪，谣传和辟谣，否认和肯定，都一直联系于海滩之战，它究竟是不是发生了，如果确实发生了，那么在战斗中和战斗后，又对雕像造成了什么样的损坏，假如有所损坏的

① 《希腊雕塑史》，伦敦，1890年，第2卷，285页。

② 菲蒂亚斯，古希腊雕塑家，主要活动时间是公元前446—492年。——译注

③ 留西帕斯，公元前4世纪的古希腊雕刻家。——译注

④ 史柯帕斯，公元前4世纪的古希腊建筑家和雕塑家。——译注

⑤ 观景楼。——译注

⑥ 波尔葛赛宫是罗马古宫，建于1590—1597年，藏有著名绘画、雕塑。——译注

⑦ 《希腊雕塑史》，第2卷，285页。

话。在各种各样的说法中，冒出了一种奇怪的说法，说雕像被发现时完好无缺，随后被小心翼翼地肢解了。这种谣传并无事实依据，也许是针对学者们的反驳而编造出来的。

这些争论相持不下，直到1893年弗特汪格勒发表了一篇著名的论文才止。这篇文章完全是以经验原则为基础的。他认为左前臂和拿着苹果的左臂残部确是原作的一部分，而不是古代的重塑。他宣称，许多重塑工作都因关键的细节问题而归于彻底失败，例如支撑手臂的樽洞的方向。他认为，维纳斯是左臂靠在柱子上，右手则伸下去提着腰上的衣饰。然而，他承认，“对于整个效果来说，上述重塑的双臂既未合为一体，也不和谐，简单地说，双臂的失落并不值得哀叹，这可能比原来有双臂还要好一些”。^①除了这种审美方面的败笔而外，他也对上述的不统一进行了解释，他曾说，维纳斯并非是两个完全独立的部分按传统方式的“完美”结合。

尽管在他的重塑中维纳斯展示着苹果，但弗特汪格勒并不赞同胜利的维纳斯在展示她从帕里斯的裁判中赢得的东西的说法，他为这一非同寻常的观点而提出的一个理由是，前一种说法符合“对米洛斯祭祀雕像即岛上的堤刻^②的极度崇拜”，因为这在铸币和肖像画方面也都表现出来了。（苹果是米洛斯岛的象征，岛的名字就是苹果的意思，大致说来，这个岛的外形就象是一只苹果。）弗特汪格勒认为，《维纳斯》像原来是壁龛的一部分（她就是在壁龛上被发现的），而壁龛则是装饰附近体育馆的一部分。他认为，“艺术家希望赋予体育馆的阿芙罗狄忒以幸运女神

^① 《希腊雕塑史》第2卷383页。

^② 堤刻，希腊神话中的机灵和命运女神。——译注

的特征，并因此而给她以本城堤刻的姿势”。于是，这里便有了使雕塑家不能获得和谐效果的两个因素。

弗特汪格勒指出，有的人在维纳斯的盾牌上发现了幽灵，他们并没有完全错。尽管支撑在柱子上的左手的动势，是从米洛斯的堤刻的样式中借鉴来的，但她的主要设计与维纳斯的传统样式有关，也就是她正在盾牌上凝视自己。弗特汪格勒强调，存于雕塑家心中的原来样式已经佚失了，但存有这一样式的人所皆知的罗马摹本，即《凯坡亚的维纳斯》。（他轻易驳倒了当时所流行的一种观点，认为这一雕像是《米洛斯的维纳斯》本身在罗马时期的一个无力的变体。）他在梅里安式雕像中发现了持盾女神的大量遗风：抬起的脚，向左转的裸体躯干，当盾牌移动时完全“没有意义”的双臂的姿势等。雕塑家之所以让它们这样，仅仅是因为它们形成了“一个优雅的姿势”。

既然盾牌并未在那里护住衣饰的左部边缘，那么也就没有必要让衣饰的这一边高于另一边，可以让两边都一样尽量下滑，只要不掉到地上就行。而躯干，尤其是从后面看去时，因这一变化而获得了性感的魅力，衣饰总给人以快要掉下来的印象，哪怕有完好的右手提着它使它自在其位。

由于作为镜子的盾牌的作用，衣饰的意义和姿势的自然性也就荡然无存了。在这位女神像的本来样式中，她是要有衣饰的，但她那由于某种原因而呈现的半裸半着衣的状态，是为了获得自然的、不受外来干扰的美。在梅里安的样式中她正在一无阻碍地明显展示着自己的魅力，而人们却并不清

楚她为什么还不将衣饰完全脱去。①

弗特汪格勒指出，维纳斯的持盾姿势来自过去的式样，例如一身戎装的爱情女神，但这一形象越来越变得“不可理解”，并被予以更改。阿芙罗狄忒”把她那沉重的盔甲放在一边，只以盾为镜来照自己的可爱面容”。在《米洛斯的维纳斯》身上，尽管这些都全然未存了，人们对此的追寻却仍在继续。

弗特汪格勒以有效地宣称雕像底座上题刻的“佚失”而开始他的研究，他对头发和衣饰等细节的分析表明，有一些可信的附属物存在着，这给他所考定的创作日期为公元前150年到公元前50年之间以有力的支持。但是如果弗特汪格勒是正确的，那么有些人要说这座雕像更近于古典主义盛期便并非完全愚蠢。弗特汪格勒是把《维纳斯》当成公元前2世纪文化复兴后期的作品来看待的，认为她是对希腊式浮夸的艺术特征的反驳。他强调说，雕像的作者依赖于史柯帕斯的模式，“史柯帕斯的基本要素，不仅存在于表现外在的细节，例如头上发带的处理……而且还力图表现火一样的生命力”。但是任何一个雕塑维纳斯的人，也都会“采纳并改变史柯帕斯的阿芙罗狄忒”。而去“自觉地同其它样式……如菲蒂亚斯式原型，进行竞争”。这样，弗特汪格勒便下结论说：

雕出《米洛斯的维纳斯》的艺术家从史柯帕斯的创作中获得动力，并对史氏的创作进行了一番精心修改，然后再与米洛斯的提刻结合在一起，尽管这一结合完全令人不快。同

① 《希腊雕塑史》，第2卷，387页。

时，他又竭力将菲蒂亚斯的庄严崇高加诸其上。由于他从往日的雅典艺术中汲取灵感，并一味与之媲美，又由于他对史氏风格的修改，便表现出了自身的独创性。如果你乐意的话，可以称他为“折衷派”，至少说他是在以自己的方法追求传统的形式，并在他的再创造中，加进了新观念的活力。^①

弗特汪格勒的观点是，《维纳斯》是公元前2世纪后期古典文化复兴的产物，她包含着对古典主义鼎盛时期的反应，特别是对当地梅利安式特征的反应，这一特征通过后希腊化的途径而被间接地表现出来。弗特汪格勒的上述观点是否正确呢？只有笨蛋才会毫不含糊地大喊：“是正确的！”在这个问题上我们没入了浑水之中，黑得看不清事物，就象《圣经·新约》说的那样。当我们失去了渊源而借助于假设的与“Q”的比较时，我们便显然超出了特定的领域。然而，弗特汪格勒的文章在研究《米洛斯的维纳斯》方面的重要性，同于维斯和威斯泽在耶稣研究方面几乎同时发现原始的基督教末世观的重要性。尽管对弗特汪格勒的重塑提出有挑战性的问题来仍然是可能的，就象柯利龙在弗氏文章发表后很快所作的那样，^②但是考虑《维纳斯》问题的大多数流行方法，都由于弗氏的文章而永远销声匿迹了。弗特汪格勒所考定的日期基本上是正确的。的确，就现在而言，那些提出来作为选择的重塑方案，都是些稀奇古怪的构思。例如，1958年埃尔默尔·萨尔出版了一本书，他在书中强调：“明显的事实是，我们在此还有另一个超凡的阿芙罗狄忒的重塑构思，她正在纺织她生命

① 《希腊雕塑史》，巴黎，1892年出版，第2卷，401页。

② 同上，408页。

的金钱。”^①不幸的是，这种比那些可笑的重塑构思几乎好不了多少的观点，竟然也有一种支持的争辩，它涉及于月亮投射在地球上的阴影的形状，而轻视来自直觉和对迷信崇拜进行思考的经验根据。

有一种说法倒符合实际，这就是在弗特汪格勒的文章问世的时候，就已经有一些行家在着手探讨这座与维纳斯相关的至高无上的雕像。（早在1880年，瓦尔特·佩特就写道：“例如《米洛斯的维纳斯》，在艺术品一词的最精确的意义上说，只不过是一件制作得极好艺术品罢了。”^②但是毫无疑问，弗汪格勒的文章加速了已经山穷水尽的特定重塑式样的死亡，而在英国，此时也正好是维多利亚时代的古典主义走向死亡的日子。至少在“文化盛期”，维纳斯看来已经在一定程度上不再成为重塑的热门对象了。

由于作为19世纪艺术趣味之典范和体现的作品，已不是20世纪艺术趣味的典范和体现，所以在这种意义上，对维纳斯的迷恋不再成为时尚便不足为奇了。举贝尔伍德拉的《阿波罗》为例，从拉斐尔到温克尔曼时代，^③它一直都是崇拜的对象，被形容为“这一王国里美的化身”。克拉克说，在19世纪初期，也就是发现《米洛斯的维纳斯》的那些年代，《阿波罗》“毫无问题是世界上两件最著名的艺术作品之一”。^④但是，现在它完全湮没无闻了。克拉克的话说得富于特性，他谈到了它的“无力的结

① 《编织者米洛斯的维纳斯》，纽约，评说出版社，1958年版。

② 《希腊雕塑的起源》，见《希腊研究》，伦敦，1922年版，223页。

③ 温克尔曼（1717—1768），德国美学家。——译注

④ 《人体艺术论》，哈蒙兹涅斯，企鹅丛书，44页。

构和松垮的表面”。①在大众的想象中，《阿波斯》枯萎下去了。不过，《维纳斯》失去人们的宠爱与它还不尽相同。

确实，在19世纪接近尾声的时候，艺术史家和美学家已不再用他们以往的方法去撰写关于雕塑的著述，画家和雕塑家也不再那样经常性地受其影响了。说得更准确此，只有那些艺术敏感仍处在往日传统中的人，才使用人们熟悉的方法。例如阿尔弗雷德·诺伊斯，一个英国的保守派诗人、文学和艺术界现代主义的激烈反对者，直到1907年还发表诗歌为从《米洛斯的维纳斯》中感到的浪漫迷狂而大唱挽歌：

五月的早晨，玫瑰花含苞待放，
她从温暖的长袍中露出雪白的身躯！
衣带在她向后倾斜的腰下，
束住了纷然下滑的衣饰；
她也微曲一膝，前去稳住衣饰的滑落，
那可爱的面容，竟超过了她自身的永恒！
无臂的双肩光彩焕发，
过去，这也许是在伸出双臂，
向着西西里亚海望眼欲穿，
在翘首等待着阿多尼斯②！

这表明诺伊斯赞同对《维纳斯》极不寻常的重塑。他的最后诗句是这样结尾的：

① 《人体艺术论》，哈罗德·温斯，企鹅丛书，45页。

② 阿多尼斯，希腊神话中阿芙罗狄忒所眷恋的美少年。——译注

啊，可爱的裸体，还未完全展示，
此刻滑落的衣饰将使她显现，
而从未有什么预言会这样表现美妙的新娘，
乳房赤裸而明亮，就象柔软的白质，
结实的身躯就象是一堆洁雪，
来自睡梦半醒之中^①。

但我的观点却是这样：正象这类关于雕塑的诗文正在明显地日趋衰退和可笑一样，也象画家都去观照截然不同的主体一样，《维纳斯》又重新获得了强健的生命力，而她对艺术观念之变化的影响，甚至比她在19世纪古典主义和浪漫主义这两极之中和两极之外所起的实际作用还要大。

我曾经详细描述过一种方法，在19世纪后期，“广度视域”^②的传统就是靠这种方法才得以和垄断资本主义的出现并存的，这种方法看来使《米洛斯的维纳斯》轻而易举地、自然而然地过渡到新的传统中，因为她几乎具有无限的对新形式的适应能力，仿佛她就是为这种新形式而存在的。这样，在20世纪，关于维纳斯的诗歌和对她所进行的重构就已经所剩无几了，而以她的形象出现的广告却不胜枚举。她不仅作为“艺术的商标”而出现，而且在这样的背景下，也作为以下商品的招贴和促进销售的媒介而出现：铅笔、颜料、轿车、地毯、布匹、艺术沙龙、饭馆、手巾、减肥食品、艺术产品等，甚至还有保险公司的代理人。由

① 《诗集》，爱丁堡，伦敦：威廉·布莱伍德出版社，第1卷，286—287页。

② 指具有立体感的摄影、电影、电视等现代造型手段。——译注

于美术的传统，以及它那相对的文艺和批评活动，已开始显现出特别的历史危机，于是《维纳斯》便去旧更新，表现出广度视域的传统。她现在的地位比以往更稳固了，而不必视画家、雕塑家和批评家之间的相对区别来确定自己的位置。罗浮宫的地板在她面前的那一块，每年都在与别处不相称地磨损着，而她也知道有多少皂石模型^①找到了它们进入居室和绿色住宅的途径。^②

二

在我要转向用克莱恩的理论去理解《维纳斯》之前，我得先告诉你我对这一雕像的看法的改变。当我第一次着眼于《米洛斯的维纳斯》的现象进行研究时，我发觉他身上存在着可以用社会学方法来解释的因素。例如，我在1975年秋天发表的一篇文章中写道，《米洛斯的维纳斯》并不只是一个实在的事物，“而是无数的意象和观念，其中每一个意象和观念都有它自身的历史”。^③我留心于放在我书桌上的19世纪的复制品、广告、机锯、火柴盒、皂石模型等等，它们是我所研究的对象，它们各自都以自己的存在形式来表现着《维纳斯》。我主要借助于本杰明和伯格，将《米洛斯的维纳斯》和《蒙娜·丽莎》进行了比较：

如果我要写《蒙娜·丽莎》的历史，我将会分析她在不同的历史时期被人们观照的不同方法。这幅画的历史不仅包

① 指复制《维纳斯》雕像所用的软质石料。——译注

② 指《维纳斯》复制品的出售。——译注

③ 《被加固的维纳斯》，《新社会》，1975年10月23日，222页。

括对她的评论和文字描述，还包括那些为数不少的基本和再创造。《蒙娜·丽莎》的意义不再仅仅属于挂在罗浮宫的防弹玻璃后面的那幅油画，她经常被复制，其整体的意义已分解为许多部分的意义，而在一定范围内或一定程度上，这是由于背景的变化引起的，例如她被复制或明信片、烟灰缸、通俗艺术书籍、报纸、茶叶袋、广告、甚至邮票上面。在某种意义上说，原作的可能的意义已经消耗殆尽而只剩下一样东西了，这就是她本身所固有的而非描绘出来的东西：“无价”的绘画、“艺术”的肖像和缩影^①。

但是我也指出，《维纳斯》的历史仍然是复杂的。雕塑的三维性使她具有真正的空间。我强调改变雕塑的空间环境，也就是改变了原来的艺术作品本身。我又作了补充，说明《维纳斯》本身是非整体的：

据说，现在人们去看《蒙娜·丽莎》的时候，她是被看成众多的复制品的原本（每一复制品在它被复制的背景下，都具有相对独立的意义）。但对《米洛斯的维纳斯》不能这样说，因为在罗浮宫里展出的这座雕像，决不是被当今复制品表现出来的原作，不管这些复制品是具有二维还是三维的空间。它仅仅是原作的含糊不清的部分，它的外观已完全被遗忘了。然而，就象肯尼斯·克拉克所指出的那样，“她作为美的象征或标志，在流行的雕塑形式中获得了自己的位

^① 《被加回的维纳斯》，《新社会》，222页。

置”。①

我对这种可能性表示疑问，并发现肯尼斯·克拉克象19世纪的唯心主义批评家那样回答这个问题。他写道：“她保留了人性中最辉煌的关于肉体的理想，她以最高贵的姿态驳斥了所谓艺术品必须表现其自身时代的当代批评的侈谈”② 我将克拉克自己的情形同目前流行的形式主义者的“当代批评的侈谈”作了比较，然后继续说：

在此完全有理由不去观照正在罗浮宫里展出的作为“人性中最辉煌的关于肉体的理想”之体现的《维纳斯》，而作出这样一个猜想：古希腊人自己将会以恐怖的、憎恶的和不理解的眼光去看这一雕像。③

我描绘了《维纳斯》现在是怎样孤零零地站在罗浮宫里的希腊、罗马古文物陈列部的展览室里。在大理石的地板上，有一个镶花的环形，中间是一个底座，上面立着《维纳斯》雕像，参观者不断地集中在她周围围成一圈，用照相机对着她拍照。《维纳斯》的各个侧面都暴露无遗，人们注意到她的后背做工粗糙，完成得颇为草率，因为她原是背靠墙壁站立的。显然，作为她的组成部分的许多大理石块已经佚失了，双臂和左脚无影无踪，雕像的整个表面被石块碰撞擦伤，皮肤和衣饰也严重受损。现在人们所面对的形象，是一个被肢解了的女人。

①②③ 见《被加固的维纳斯》，《新社会》，222页。

唯心主义批评家可能会说这无关紧要，因为一般的观众会用想象来将其复原。但是我争辩说这并不可能，因为正如我们所知道的，19世纪对《维纳斯》的重构已经引起了激烈的争论，而且，20世纪的一般观众在观赏《维纳斯》的时候，显然没有弗特汪格勒或其他人那种在思想中进行重构的能力。因此，我可以毫不客气地问一声：克拉克所说的那种“最辉煌的关于肉体的理想”究竟在哪里？一度引起极大争议的失落的原作已经不再被人们（包括克拉克自己）所关注了吗？我们今天见到的残破而且被肢解了的雕像，在希腊人自己看来不是那样令人反感吗？

正因为如此，我写道：

显然，在有连续性的若干历史时期里，任何一个既定的对象（例如《蒙娜·丽莎》），是被不同的方式所看待的，因此，它也就获得了不同的意义。（从文艺的角度说，每一次观照同一个形象，都是一次再创造。）但是就《维纳斯》而言，在历史的进程中，她并不存在同一或者相似的对象。原雕像的几乎全部特征，都由其整体所体现，那些幸存部分的主要特征便是碎裂的特征。^①

这样，我便要强调，唯心主义者所假定的对不朽的、在文化方面具有自由性的肉体的理想的连续、不变的感性反响，便只有通过玩弄文字来保留，例如肯尼斯·克拉克在谈到我们今天所看到的《米洛斯的维纳斯》时，就好象当初希腊人看到她时所具有的那种相同的实际样子。我曾提醒我的读者说，即便是弗特汪格

^① 《被加固的维纳斯》，《新社会》，222页。

勒，在建立他“正确的”重构时，也指出了双臂的失落无关宏旨，残存胜过完整无缺。

在我看来，人们应该用两种不同的术语来谈，即《维纳斯·I》和《维纳斯·II》，我觉得，后者的残损所体现出来的模棱两可的含义，应与文化背景相联系，因为这一背景使她复活并为她的成功提供了令人满意的解释。这便是我强调的变了形的《维纳斯》的特殊的实际样子，这使赋予她以新的含义成为可能。这就是我所指出的关系和意义。

法国的新古典主义衰落了，资产阶级看到，在几年前被视为取代了其它风格、宇宙之体现者、真理和永恒理想的艺术形式，已经解体并支离破碎了。浪漫主义不仅觉醒而且得以建立，其要旨便是对古代残迹的崇拜，鬼怪和废墟以前所未有的突出地位出现在浪漫主义作品中。如人们所知的，拜伦在1816年建议雪莱和雪莱夫人各写一则关于幽灵的故事，两年以后，玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》^①便出版了。这一故事包括了将破碎而绝无聚合希望的造物一块一块地合在一起的主题，它还将感伤的人道主义和“科学”的观念混合起来，而后者又给那些重塑《维纳斯》的人以影响。至于拜伦自己，人们会想起他的腿有点跛，正是这一残疾使他去支持希腊人的解放斗争。在发现《维纳斯》三年之后，他死于参加希腊人起义的途中。因此，人们很容易明白，从愚昧的土耳其人手中靠武力而获得解放的残破的女神像，为什么在这样的文化背景下得到了人们的如此厚爱。

与此相似，我认为值得在此把对《维纳斯》的反应和同时对

^① 这是西莱夫人玛丽·雪莱所写的西方文学史上第一部真正的科幻小说。

——译注

“来自尘土”的男男女女的巨大兴趣进行一番平行比较。在《维纳斯》抵达巴黎时，一些虚幻的“化石人”也在巴厘·巴山和别处被发现，这表现出人们对往日时光的一种新的兴趣，因为往昔的事物从第一次被发现算起，便被视为自然的历史见证。例如在法兰西科学院，最高领导人乔治·勒奥巴尔·居维叶，是比较解剖学的奠基人，关于他，有人写道，“他那富于经验的双眼能将各种分散的部分组织成一个整体”^①。的确，居维叶了解“身体的某部一分与其它部分的必要联系，他能从已有的骨骼来推断出其它骨骼的形状，以及覆盖在上面的肌肉类型，如此等等。最绝之处在于，他能从为数不多的动物残部中合理地重构出极为接近原形的整体的动物形态。”^②除此而外，居维叶还是一个虔诚的基督徒，他揭露了那些进化论者以过分之举面拿出的“化石人”是假的。有一个著名的标本，长期以来一直被认作是导致了“洪水之灾的恶贯满盈的人”，而居维叶证实这不过是一个巨大的生物残迹。尽管他推翻了洪水之说，但错误地宣称这个残迹是一个最近因患不治之症而死的人的变了形的头盖骨。在知识界感兴趣于比较解剖学，并在为重构和引起异议的历史事实进行争辩的背景下，《米洛斯的维纳斯》不可能不是文化的焦点。确实，我们所讨论的对《维纳斯》的反响（特别是混乱无章的重塑），看来并不仅仅是被曲解了，而且在某种意义上说是被自然科学方面的争执和辩论所取代了。

在1975年的文章中，我进一步强调，《维纳斯》运抵巴黎时，正值劳动分工加剧、工业资本主义上升和文化组织向着专门化方向分离的时期。从这个历史时期起，符合“希腊理想”的男

^{①②} 艾萨克·艾西莫夫《生物学简史》，伦敦，科学书斋俱乐部，41页。

人或女人便归属于过去，但许多人又渴望那些分离的各自为歌者，能够与理想的完人相等同。由于一个世纪的历史进程，这些人在残损的《维纳斯》身上看到了他们自身，便竭力去与她建立感情联系，好象她是完整的、理想的、高不可攀的一个整体。

用同样的方法在“广度视域”的传统中对《维纳斯》的第二次再化身^①进行解释是可能的。尽管浪漫主义和古典主义复兴者对《维纳斯》所作出的反应在文化运动中显得苍白无力，他们又总是经常使用这种苍白的表现方式，《维纳斯》作为一个标志却保持了模棱两可和可变性。在第二次再化身中，这个雕像仍然没有手臂，她的衣饰看起来仿佛也要掉下来了。对于这种对自身的显示和暴露，《维纳斯》爱莫能助。这时的情景可以用一个女人的画面来表现，而这个画面又可以很方便地利用当代摄影技术，它展现的是一个无人相助而又可以自助的女人在最后一件衣饰脱落之前的时刻。（当然，在维纳斯作为一个形象而按广度视域的传统被重新创造出来的时候，通常都以照片为媒介）。如果这听起来象是陈腐之言，那么我要说，这正好与照片和广告形象的模式相称，因为它们自身就承袭了陈腐的内容。它们之所以成为人们注目的对象，是通过对枝节、陈规、外观、和鼓吹琐事来达到。要想理解我说的这几句话，我觉得最好是解释《米洛斯的维纳斯》作为“美的商标”的幸存，而不必涉及永远存在于她身上的不朽理想。

① 作者认为《米洛斯的维纳斯》原作是第一次化身，对原作的重塑，是第二次再化身。——评注

三

你将会发现，我在1975年研究《维纳斯》的方法是相对的，所谓相对，是在力图说明对这一雕塑的反映的外在连续性的过程中，我强调了标志和标志者这二者的多样性。雕塑的物质条件改变了，不同时代的人在观赏她时所感到的意义也改变了。我并打算用几年以前对她的详细的思考来使你信服，除非我今天仍然认为那里面存在有大量真理。即使是在这样的时侯，我也感到在我的解释中有所欠缺。

我最好是针对一个不大可能的平行关系来说明这一点，这就是列宁关于“耶稣基督”的观点。列宁清楚地认识到，基督学^①的形式产生于历史的进程和文化的变迁，但他错误地从中总结说，德理尤斯等人所提出的“基督神话”的理论是正确的。按照这种观点，耶稣根本就不曾存在，他仅仅是历史所决定的对“基督的虚构，这个虚构认为曾经有个人名叫基督。但是，正象米兰·迈椅维克指出的，“今天不会有哪位知名的学者会怀疑……以下面这种对立方式而发生的发展形式：从历史上的耶稣到神学里的基督，而是不从神话里的基督到被宣称为历史上的或历史化的耶稣。”^②

令人吃惊的也许是，列宁对耶稣的论述过于唯心主义了，他竭力强调“基督”是虚构的人物，把一个具体的历史人物，分割为一系列脱离实体的抽象关系。作为一个唯物主义者，列宁应该

^① 基督学，研究耶稣生平的学科。——译注

^② 《马克思主义者看耶稣》，伦敦，达尔顿、朗曼及托德，45—46页。

认识到，如果“基督”不是来自天上，他就必定来自凡人之中。正是在这样的意义上，我相信我过去关于《米洛斯的维纳斯》的观点，也是唯心主义的。

列宁所犯的这个错误确实让人惊讶，他是普列汉诺夫极端相对主义的激烈批评者，而我通过对普列汉诺夫的详细研究，认为有必要弄清我在分析《维纳斯》时的错误的本质是什么。普列汉诺夫坚决反对美学的“绝对”价值，他认为除了特别的或者相对的而外，没有哪位批评家会被人们视为是科学的。他把艺术作品看成是“由人类的社会关系所派生出的现象和事实。”^①既然社会发展的条件是相对的，那么“对创造性产品的态度”也就应该是相对的。对不同时期的艺术，没有理由要用同一尺度去衡量，因为每一时代自有其标准，而批评家也有他自身的特殊准则。

当然，普列汉诺夫论美学的观点，来自他关于真理的阶级相对主义的观点。普列汉诺夫说，在一个阶级看来是黑色的东西，在另一个阶级看来就是白色的，被一个阶级认作是真理的，则只能被另一阶级认作是谬误。于是他便下结论说，在阶级社会里所有的真理都是相对的，不可能存在绝对的真理：“艺术……是真理的表现。真理应当被全人类所认识，但是只要还有阶级存在，它就应该是相对的，而我们的审美见解，就是在相对的（阶级）观念的斗争中发展着的。”^②这样，普列汉诺夫就认为，唯物主义的批评家不会同意一个时代的艺术可以超越并且凌驾于另一时代的艺术之上的观点。“科学的美学”，也即普列汉诺夫的极端

① 要讨论普列汉诺夫的艺术观点，可参见马尔克·洛森塔尔的《艺术中相对的价值标准和绝对的批评家》，《阿特里》重印，1976年夏季号第10期，14—17页。

② 《普列汉诺夫的文学遗产》，第8卷，214页。

相对主义美学，并没有为下面这样的争论提供理论基础：希腊艺术必被崇敬而哥特艺术被造责，反之亦然；或者在接受一种倾向时必得排斥另一种倾向。

尽管如此，有许多迹象表明，普列汉诺夫是决定倾向于过去的艺术的。如象洛森塔尔指出的，他批评了他那一时代资产阶级艺术的“颓废的现代派”，认为如果还有什么东西值得崇敬的话，那么它就是古代希腊的艺术，“在那时，诸神有如凡人，凡人也如诸神。”^①同样，他也喜欢希腊的而不喜欢中世纪的艺术。的确，他的审美经验的相对说也遇到了各种矛盾，这在他讨论维纳斯时更趋明显。他写道：

屠格涅夫^②……有一次曾说，《米洛斯的维纳斯》比1789年的原则^③更加毋庸置疑。他说得非常正确。但是这说明了什么呢？这确实不是屠格涅夫所要说明的。

世界上有许多人，对于他们未说，1789年的原则不仅是“值得怀疑”的，而且对之全然不知。若问一个面对欧洲学者的霍屯督人^④对这些原则的看法，你会发现他对此闻所未闻。不仅是1789年的原则对霍屯督人来说闻所未闻，而且对《米洛斯的维纳斯》也同程度所未闻……《米洛斯的维纳斯》的“毋庸置疑”，仅仅对白人具有吸引力，对于这一部分人来说，她的毋庸置疑性真的超过了1789年的原则。但这

① 引自洛森塔尔。

② 屠格涅夫(1818—1882)，俄国作家。——译注

③ 指1789年法国资产阶级大革命。——译注

④ 霍屯督人是西南非洲的一个原始民族。——译注

是为什么？仅仅是因为这些原则所表达的关系，只与白人在特定的发展时期的利益相符合——也就是资产阶级用斗争来反对封建秩序，从而建立他们自己的秩序的时期——而《维纳斯》则是理想的女性形式，它符合于这一发展过程中的许多阶段。当然，所谓许多，并不是指全部。^①

于是，普列汉诺夫继续从文化方面的相对性，来讨论“关于女性外观的变化着的理想”。他说，基督教的艺术，有它自己的贞洁形象，基督徒们不喜欢作为“女性魔鬼”的那些古典的维纳斯像。他写道：

于是，古代的女性魔鬼重新变得为白种人所喜爱的时代又来到了，这一转变的道路，是由西欧自由民的解放运动所铺平的，这一运动极其生动地反映在1789年的原则中。尽管屠格涅夫说了那些话，但是我们还是要说，《米洛斯的维纳斯》在新的欧洲变得更加“毋庸置疑”了，由于宣布了1789年的原则，更多的欧洲人变得成熟了。这并不自相矛盾，这是一清二楚的历史事实。^②

普列汉诺夫相信，《米洛斯的维纳斯》在她还埋在希腊的土地下面而不为人知、不为人见的时候，她的“毋庸置疑”性就在增长着，由此可见，他没有注意到《维纳斯》是在1789年革命的三十一年之后才被发现的。不过，这可以按下不提，因为这尽管不

^① 《艺术与社会生活》，莫斯科，进步出版社，24—25页。

^② 同上，25—26页。

是“一清二楚的历史事实”，他的争论也完全没有意义。我们还可以问，当普列汉诺夫指出《米洛斯的维纳斯》并不比1789年的政治原则更加绝对的时候，他是不是就是正确的？在他的论述的后面几页里，普列汉诺夫为我们出示了一个答案：

盛行于任何时代、任何社会或社会阶级的关于美的理想，部分地植根于人类发展的生物学状况之中——这一状况不时也产生出种族特征之间的差异——部分地植根于历史的条件之中，而特定的社会和阶级就产生并存在于这个历史条件里。因此，关于美的理想便有了非常丰富的内容，它不是绝对的，也不是无条件的，却是相当特殊的。^①

现在我们看到，普列汉诺夫已经承认了《米洛斯的维纳斯》的形式与阶级发展的许多阶段相适应，尽管他没有解释这是为什么，而正是这一未被解释的原因，使上述形式能够在它所赖以存在的历史发展的不同时期里再生。然而在文章里，他却远远超出了这个范围，因为存在于艺术作品中的阶级的相对成分，在此已经失去了解释的功能。关于肉体之美的理想，“部分地植根于人类发展的生物学状况之中”，就象汀巴纳罗所指出的，这一状况自从有了人类文明以来，就将其有效地保存了下来。（的确，普列汉诺夫自己在此也指出，对这些理想作出反应的多样性，看来是由种族而非阶级的不同所决定的。）这样，即使是普列汉诺夫，当他面对着《米洛斯的维纳斯》时，也不得不再次引入一个在对这一雕像的审美反应方面具有相对不变性的成分，而这一雕像则

^① 《艺术与社会生活》，27页。

被他植根于生物学经验的领域之中，在整个历史的进程中，生物学经验却又难以具有相应的适应性。的确，他所系统阐述的总是存在着的“非常丰富的内容，它不是绝对的，也不是无条件的，却是相当特殊的”关于美的理想，便远离了他经常否认的存在于审美经验中的一切非相对的成分。不论在哪里，普列汉诺夫都把艺术降格为“观念的表现”，它完全是被经济基础所决定的；在此，他只说了艺术，至少是上面所谈的那种艺术，具有观念的因素，并与其它因素相伴随，而其它因素则来自更加经久不变的经验领域。这样，对这位相对主义的首要人物自己来说，不管他承认还是不承认，《米洛斯的维纳斯》比起1789年的原则来，都更加“毋庸置疑”。

我们今天所以能够从这座雕像中得到快感，大多依赖于表达，这个表达是艺术家一方面以其对人体解剖和肌肉组织的熟练驾驭得到的，另一方面是与其技巧和物质材料得到的。我们肌体的潜在性，与希腊人极其相同，这就说明了为什么这座雕塑能够超越时代而被我们所接受，并可以能动地与我们相交流的一个原因，不仅是她作为一件文物或博物馆的收藏品，而是因为我们与她具有同样的肉体状况。确确实实，在《维纳斯》的解剖结构中有风格和观念存在，例如至今只有专家才认识到，在《维纳斯》的双乳和脐心这三点之间，形成了一个等边三角形，它自觉地符合于纯古典主义的比例，也就是说，这是被社会历史的因素所决定的。但是，这个躯体又没有固定在这一观念之中，因为《维纳斯》在特殊的和一般的层次上都超越了这一观念。尽管这座雕像具有纯粹的雅典式面目，其右颊大于左颊、两只口角并不完全相同，她却不仅是理想的，也是一幅生动的画像。不过她的躯体的肌

肉组织对于我们的解剖学知识来说尚有可琢磨之处。她并未完全毁于残损，我们在左肩上仍能看到肌肉，这表明左手一定是在身体的一角之上伸出，而在右边，胸肌则刚好在臂凹之下，这便向我们表明，右手紧挨着躯干。当然，这并不是要暗示说，《维纳斯》仅仅是象蜡像一样对躯体进行消极反应，或者是有如当今美国的杜恩·汉森^①所作的那种乏味的“雕塑”。通过雕刻的过程，《维纳斯》的形成被赋予了敏感性，每一肌肉的伸展和转折，都被富于韧性的石头作成并且具有感情色彩。在此，我们不仅再次将我们关于人体的知识赋予这一雕塑，也将我们关于人体局限的知识赋予这一雕塑，这个局限主要是在通过大理石之类的媒介来生动地表现自己时呈现出来的，它无法被后来技术的进步或社会经济的变革所超越。

你也许还记得，我在前面以嘲讽的口气引用过瓦尔特·考普兰·柏利的话，这位维多利亚时代的理想主义者视《维纳斯》为“超越我们全部经验的形式，在现实世界里她没有原型或对等物”。但是，如果人们整体地看他论《维纳斯》的文章，就会认识到，他在理解《维纳斯》方面更接近于残存的相对主义者而非文化的相对主义者。柏利的笔墨涉及到了“活生生的鲜嫩的肌肉和象天鹅绒一样柔软的皮肤，无论是在古代还是现代艺术中，都没有可以与此媲美者。精雕细刻的卓越技艺，例如表现脖颈处皮肤的折迭等，与整体的理想之美相协调，这超越了所有的局限和所有的赞美。这一有如真实生命的奇妙杰作，其价值之所以会得到提高，极大部分是由于雕像表层那少有而又完美的保护作用，和

^① 汉森（1925——），美国雕塑家，超级现实主义的代表人物。——译注

美妙的暖黄色调子的作用，后者是时代进程所给予大理石的。”柏利所提出的，不仅是我们的反应和希腊人的反应中的相对恒稳性问题（也就是雕像与躯体潜能的关系），而且是标志着自身变化的效果（也就是被“时代的进程”注入其中的“暖黄色调子”）。我们又该回到后而所提出的问题上来了，我在此要强调，尽管他的方法是唯心主义的，他的判断是过分夸张的，却是对这一雕像的非常实在的描绘，它看准了存在于被雕刻的大理石和肉体的潜在性之间的表现方面的一致性，就我看来，这种一致性在很大程度上既未受经济基础的影响，也未受上层建筑的影响，或者说没有受二者的共同影响。

我们已经看到，普列汉诺夫从阶级相对主义滑到了种族相对主义的批评，对于他来说，《米洛斯的维纳斯》的形式能够被完全理解，这只需要通过与白种人在自身发展的某一特定时期的理想获得一致便可。从一个彻底的唯物主义者的角度看，这种情形极其容易处理。汀巴纳罗说，不仅社会历史学派的观点中渗透着生物学的因素，而且后者本身也沉浸在物理学之中。雕塑性本身不仅具有超阶级性，也具有超种族性，因此它附属于现实经验的领域，而这个现实对于所有人类躯体来说，都是共同的。（就我的观点而言，这种雕塑性也具有超性别性）。

当然，这并不是要否定这一事实，即当《维纳斯》身上存在着不容怀疑的阶级、文化和性别的决定因素（与绝大多数其它艺术作品一样）时，她身上也就存在着种族的决定因素。例如，我认为下述事实并非巧合：世界上最好的白色大理石雕塑出自白种人之手，而最好的乌木雕刻则出自黑人之手。我也不否认这一事实，即《维纳斯》实际上是对某一特别种族的赞美，是其理想的

体现。但是，我的观点是，那些欲将审美价值降低到种族变异层次上的企图，从根本上说是一个冥顽的错误。

这不仅是指艺术批评在物质方面的组成部分对于所有的种族来说都一目了然。德拉·瓦尔普在他的论文《拉奥孔》中写道：“雕塑，是以形象的语言为手段对概念或价值的表达，这种语言具有自由的三维视觉形式，它是非隐喻的、一并呈现并具有外视性的、又可以引人深入的语言。”^①然而，这种“语言”并不同于任何一种词汇语言，因此它具有极大的文化和历史的超越性。对于那些以人类通常的肉体状况而存在的人（诸如受制于重力的空间生命等）来说，这是易于理解的。

《维纳斯》与经验领域相联系的问题非常重要。例如，从艺术史上说，《维纳斯》可以同那些具有可比较性的雕塑的相对扁平、二维和外形等因素进行对比，后者如《凯坡亚的维纳斯》，它先于《米洛斯的维纳斯》而为人所知。就象克拉克所指出的，

《米洛斯的维纳斯》的作者的天才，存在于他所塑造的形象具有深度这一事实中。然而，即使并不了解这个女性形象原先的若干雕像能不能达到何种深度，《米洛斯的维纳斯》的躯干的巨大和在中轴上转折运动所呈现出来的表现力，也几乎和我们在鲁本斯的名画《穿绒衣的女人》中看到的表现力一样强烈，这一表现力是明显的，的确，在关于这座雕像的许多创作上的矛盾中，有一个是上半身的挑衅性姿态和被不可见的下肢所暗示的静止不动性这二者之间的矛盾，其它的矛盾则有理想的人像和专门的肖像、“永恒”与暂时等等。不论局部的常规在其决定作用中起何种

^① 《鉴赏力的批评》，伦敦，新左丛书，212页。

作用，《维纳斯》上半身的那种动态性矛盾总是将表现力赋予作者的力量和想象。据我看来，它们并未以任何一种方式去依赖于阶级或种族的特殊性。

也许这一点可以用一个比较来指出，即《维纳斯》与一座出自白种艺术家之手的黑种女人雕像之间的比较，这位白人艺术家是约翰·德·安德拉。德拉·瓦尔普曾将被火山灰烬所碳化的庞贝城里的那些尸体，与表现同一主题的天才的雕塑进行对比，从而强调了在雕塑有所表现和无所表现这二者之间的基本区别。照此看来，德·安德拉的作品就是属于那种无所表现的僵化的尸体，它的形式几乎不比令人困窘的保存的标志更好。但是这种判断对于种族类型仍无补益，因为事实上安德拉所塑造的白种女人也一样糟糕。一座成功的雕塑应该被视为以某一种族的人体来作为它“主要内容”的基础。

是不是由于我在对《米洛斯的维纳斯》的考察中强调了这些“永恒性”或者“相对的绝对”因素，于是我就应该一并抛弃那些相对的组成部分（它们是我几年以前所研究的对象）？可以肯定地说基本上不是这样，因为在人们谈到此问题时，还存在一个关键问题：“残损的雕像，也即标志着自身的肉体形象中的若干变化，是怎样影响人们观照作品的？”

我们已经指出过弗特汪格勒本人是怎样不陶醉于他所仍然相信的正确的重构之中，因为你当会记得，《维纳斯》的断臂“并不比他原先的样于更值得哀叹”。这实际上是许多过去的重构者们的观点，就我所知，并没有人竭力主张《维纳斯》应按照那些重构者们的设想去进行实际的修复。早在19世纪70年代，让·艾卡尔就曾写道：

说真的，如果《米洛斯的维纳斯》所呈现在我们面前的是完好无损的形象，她仍然拿着一只表示荣誉的苹果，那么她就不会象现在那样去支配现代精神。而且，她的作者的象征手法也不会被广大的观赏者所认识，在我们的眼里，她也不再是美的普遍典型，而仅仅是一个简单的人物，即帕里斯编裁判中的女主角。

这是件多么独一无二的创造！她的作者无从查考更是件好事，在古人眼里，她所表现的是这个女人自己，对我们现代人来说，却是永恒的女性的表现。正是这一缘故，才使得她能够被大众所接受；由于这一缘故，她得以成为装饰品中的宠物；为了这一缘故，人们便能在没有珍贵家俱、不象欧洲宫廷那样豪华的居室里看到她；恰因这一缘故，才给那些梦见《米洛斯的维纳斯》的失去的手臂的艺术家以灵感。^①

我曾经批评过肯尼斯·克拉克在写关于《米洛斯的维纳斯》时，视她为完好无损的形象，然而，在另一处涉及到《拉奥孔》——~~一~~一雕塑的手臂在它被发现后马上就修复了——时，他评论说：

我们所能见到的古物，都是残损的，这使我们的欣赏趣味变得对这种情况适应起来。几乎所有我们所喜爱的公元前6世纪以来的希腊雕塑作品，原来都是某一体所残存的部分，如果我们有可能真的看到了完整的原作（《德尔菲的驱

^① 《鉴赏力的批评》，128—139页。

者》就是这样一座被修补完整的了的雕像），那么我们只会在看时感到厌恶。我们总是把残迹想象得更加生动、更加概括、更加权威，这表现出了个人的敏锐和作品的内涵，克劳司曾给它以哲学上的论证，但它会被修补所淹没和消磨。我们可以用想象或者实际观看一座雕塑来验证这一点，这就是《拉奥孔》中作为残部的父亲的躯干和大腿。当没有其它细节的妨碍而从形式因素中获得效果时，它们是多么富有生命力啊！几乎没有哪一座裸像具有这种绝对的表现手段，去激起人们的情感。但是那几条蛇和拉奥孔的儿子们也附属于这座雕像，便直接减少了它的效果。^①

克拉克劝我们不要去相信那种宁要部分而不要整体的审美习惯，但是当残损的《维纳斯》出现在我们面前时，比她失落了的整体更加“生动”、更加“权威”，又该作何解释呢？

至少在我看来，这个答案中有一部分是直接的，它就存在于我们所引用的艾卡尔的话中。残损在实际上使《维纳斯》不再属于她原来的那个表意系统。如果弗特汪格勒是正确的，那么这座极为复杂的雕像便与维纳斯的若干传统样式、作为符号的苹果、对堤刻女神的崇拜（特别是米洛斯人对她的崇拜）、希腊的体育活动，以及公元前2世纪后期对希腊文明和雅典文明的态度相联系。而《维纳斯》的双臂一佚失，这座雕像也就不再与这些复杂的背景有什么紧密的观念上的联系了。她的意义变得更加模棱两可，也因此而更加开放，以便接受随之而来的其它表意系统。双臂的佚失，也使焦点转移成为可能，即从关于这座雕像的迷信崇

^① 《鉴赏刀的批评》，219页。

拜和其它特殊的历史关系方面，转移到我们所探讨的相对不变的恒稳的因素上来。对于其它幸存的了不起的绘画和雕塑来说，这些话同样适用。例如，米开朗基罗的《摩西》、油画《蒙娜·丽莎》和《威尼斯的马》，它们作为原来所属的整体的残部或部分，被认为其价值高出于那个整体，就《摩西》之例而言，它原本是要属于那一整体的。^①

但是我并不认为这就是事情的全部，在对残部的偏爱中，也还有更为强大的决定性力量，为了揭示这些力量，我们应该转而去考虑精神分析。

1975年，在我关于《米洛斯的维纳斯》的文章写到一半的时候，我去听了权威人士汉纳·西格尔关于克莱恩的精神分析的讲座，她宣称：“关于艺术的精神分析的观点，对于我们理解艺术形式和艺术过程来说，其作用并不少于帮助我们去理解艺术的内容。”^② 她的讲座极为有力地帮助我认识到了我的“社会历史学派”方法在理论层次上所存在的不当之处和欠缺。听了她的讲座，我明白了关于《维纳斯》的许多事情，她的复兴和重构，几乎都应该被作为克莱恩的艺术观点的范例。

听了讲座的次日，我便激动地给汉纳·西格尔写了一封信，在这封无疑是措词混乱的信中，我把一个半世纪前米洛斯码头上来来往往的船只、为了一个美丽女人的雕像而进行的神秘的海滩之战、失落的残部、维多利亚时代的重塑等等细节，一股脑儿倾泻了出来。也许并不奇怪，她没有给我回信。但是至少说，她的

^① 指《摩西》的价值高出于它作为膝盖的组成部分所具有的价值。——译注

^② 《艺术和内部世界》，《时代文学增刊》，1975年7月18日，第3827号，800—801页。

讲座使我注意到这种方法，而我过去在运用这一方法时，力图使关于《维纳斯》的历史和文化知识避免与她在我内心中所激起的紧张情感相遇，如果你不反对我这种说法的话，也就是避开我对她的审美经验，特别是审美经验的决定作用。我是经过了很长时间，才把所有不同的层次都纳入一个统一观点中的，例如我在1975年的文章中，从头至尾都未提及精神分析。克莱恩的理论给了我一个我所需要的“突破口”，尽管人们对它谨慎待之，而我却涉及到它的许多方面。

要我在这里阐述克莱恩及其理论，几乎只能是初步的和提纲式的；如果想对她的理论作进一步的了解，我就得推荐西格尔的两本入门书。^①但是也许我与西格尔的看法有所不同，因为我相信，若要全面地理解克莱恩的理论，就得研究她本人的心理学、精神分析运动的组织历史，以及她所置身其中的整个文化和历史背景。英国杰出的分析家约翰·派德尔曾警告克莱恩的那些追随者说：“不懂历史，就不能理解她的理论。”^②显然，这就是在有些方面我甚至不能作提纲式阐述，而只能蜻蜓点水的原因。

克莱恩1882年生于维也纳，1910年她在布达佩斯第一次从事精神分析，这样，她便投身于精神分析运动，直到弗洛伊德第一阶段的黄金时代结束为止，这个时候，爆发了精神分析运动在组织上和理论上的争论。克莱恩也接受过精神分析，第一个分析她的是弗伦泽。本世纪20年代早些时候，她又在柏林接受了卡尔·亚伯拉罕的分析。尽管克莱恩本人从未接近过弗洛伊德，但弗伦

① 《梅兰妮·克莱恩著作引论》，伦敦，贺伊斯出版社，《克莱恩》，伦敦，蒙大拿，1979。

② 《没有父亲的人生》，《时代文学增刊》，1975年7月18日，第3327号，789页。

泽和亚伯拉罕与弗洛伊德弟子中的中心人物过从甚密，而且这是在弗洛伊德与荣格决裂之后。

克莱恩在她的精神分析著作中，对儿童进行了专门论述，这使她与安娜·弗洛伊德相冲突，后者也是这一领域里的先驱，她们的理论和治疗方法极为不同。克莱恩与柏林和维纳斯的精神分析协会的成员们的关系，也因此而变得令人不快起来。不过，在1925年，恩尼斯特·琼斯邀请她去英国讲学，她便在那里度过了随后的年月。克莱恩与安娜·弗洛伊德的激烈冲突，发生在1927年的因斯布鲁克大会上，克莱恩在那次大会上执意向大家讲授儿童分析。不过，她在与英国精神分析协会的几年共同工作中，相对来说未与人发生过争论，她在自己的周围集合了一批合作者和弟子。

但是很快又发生了问题，例如，英国精神分析协会中一个克莱恩早期的主要支持者爱德华·格洛佛尔·后来转而反对克莱恩，而此人也接受过亚伯拉罕的分析。克莱恩的女儿梅里塔·丝米德伯格，在克莱恩与丈夫离婚后便与她生活在一起，并与格洛佛尔一道工作，投身于精神分析运动。她也追随他去反对自己的母亲，克莱恩是因其著述观点不同于弗洛伊德而横遭谴责的。30年代后期，奥地利和德国的许多精神分析家们为逃避纳粹迫害而到英国生活和工作，他们与充盈在英国精神分析协会里的克莱恩观点也不合拍。1938年，弗洛伊德和他的女儿安娜·弗洛伊德也到了英国。

在弗洛伊德死后，我们还是看到，精神分析运动的根本分歧在实质上仍然不可避免，双方的辩驳和讥讽震耳欲聋。然而争论的各派都认识到，更进一步的实际分裂是毫无益处的，于是在

1943年举行了所谓的“争论式讨论”，会上公开探讨了理论上的分歧，并在组织上达成了一个所谓“君子协定”，由于主要人物都是女性，所以这个协定几乎无法描述。这些训练有素的分析家们分成了三派：安娜·弗洛伊德派、克莱恩派、所谓的“中立派”（此派在理论发展方面硕果累累）。尽管“理论上”和组织上争论的主要领域已经被极大地（虽然不是全部）抛弃了，但是这个协定至今仍有影响。确实，大多数“正统的”精神分析协会容纳了更多的不同理论派别，而不是象分裂出去的安娜·弗洛伊德派和克莱恩派那样狭隘。

克莱恩派与人争论的理论依据是什么？我已经谈到了克莱恩是怎样在精神分析运动史上的危机时刻投身于这一运动的，你当会记得，那时弗洛伊德原先关于本能对立的理论陷入了紊乱之中，他关于心理实体结构的隐喻，也需大加修正。弗洛伊德最后一部主要著作《自我和本我》出版于1923年，在这部书中，他提出了一个新的心理机制的图解，第一次引入了“本我”和“超我”的术语。安娜·弗洛伊德在实质上追随了她父亲后期思想中的这一倾向，即考察自我的新的重要意义，她的著作强调了自我意识的建立和发展。她将弗洛伊德生涯中提出原欲发展理论的若干经典时期，联系于提出认同理论的时期。安娜·弗洛伊德在美国影响很大，有些从事心理学实际工作的人，如哈特曼和拉帕波等，发展了她的“自我心理学”，其途径是解决诸如适应之类的问题，以及所谓“自由冲突”的领域和自我的“自律功能”等。可以这样说，这种倾向作为在美国占主导地位的精神分析的增长和商业化的结果，而在根本上与作为非理性的无意识之对立面的“理性的”自我相联系，这在弗洛伊德变态心理学的发展的各

个关键之处，都濒于一并消失的边缘。

然而，克莱恩还具有非常不同的兴趣，尽管她也在弗洛伊德后期理论的提示、设问和考察之中发展了她自己的主要理论。不幸的是，篇幅不允许我去阐述这些已经点到的克莱恩理论，而必须去描述她末尾“体系”的某些特征。与弗洛伊德一样，她的体系也总是以本能为心理学的基础，但是，与“经典”的精神分析学家们不同，她是在文字上承接了弗洛伊德的思辨，即后期的生与死的本能的对立，并在1923年首次出版了《超越于享乐原则之外》。（裕洛佛尔后来指责克莱恩“偏离”了弗洛伊德的方向，^①冈特里普则敏锐地指出，“实际上，克莱恩夫人对弗洛伊德的“偏离”，是弗洛伊德自己对自己的最大偏离的剧烈发展”^②）。克莱恩竭力强调爱与恨之间的内在矛盾，她认为，这来自上述本能的根本对立。她把婴儿的破坏倾向、对母亲的残暴虐待和侵犯行为，视为从死的本能所固有的自我破坏性那里转化而来的自我防御。

克莱恩赋予婴儿的第一个月以特别重要的意义，她的体系所关注的，是想象上的婴儿在与母亲及其乳房的关系中对过分的本能倾向的克服。尽管克莱恩将嘴唇服侍之说诉诸环境的重要性，但她自己却不能去考虑这对婴儿发育的影响。母亲的因素（这在后来的“客体关系”理论中占中心地位）并不能真正影响在克莱恩的体系中所假定的被本能所决定的爱与恨的相互作用。鲁森曾经令人信服地将克莱恩“著作中为母亲申辩而谴责孩子的成长着的

① 《克莱恩儿童心理学体系的考察》，《儿童精神分析研究》第1期，伦敦，《观察》，1945。

② 同上，2071页。

需要”，与她个人生活以及她与她女儿梅里塔在“理论上的”分歧联系了起来。^① 确实，她后期理论中一个充满了问题的概念，是婴儿对母亲的乳房及其创造性的妒忌。

由于对侵犯倾向的强调，在克莱恩的著作中所出现的婴儿便真的成了魔鬼。她自己这样写道：

1到12个月的婴儿，有毁掉母亲的欲望，在发泄这种虐待狂的欲望时，他们使用了各种手段：牙齿、指甲、粪便以及整个身体，这些在想象中变成了全部的危险武器。这一切给我们表现出一幅可怕的，不是说不可相信的图画。^②

但是所有的克莱恩派理论家都强调了在与母亲身体的关系中，婴儿的欲望是怎样与挫折、妒忌、仇恨和毁坏有着密切的联系。西格尔评论道：

这些欲望也将外在客体通过幻想置入母亲体内，而在与这些客体的关系中，婴儿也具有贪婪的性欲，想将它们从母体内掘取出来，再吞食下去，由于婴儿的仇恨和妒忌，他或者还具有咬、撕，毁坏等侵犯性的幻想。^③

在克莱恩的理论里，幻想（之所以写作“ph”^④是为了区别于另一种仅用于关于意识的心理过程的幻想的写法）所起的作

① 《克莱恩儿童心理学体系的考察》，《儿童精神分析研究》，第1期，477页。

② 《儿童精神分析》，伦敦，贺加斯出版社及精神分析研究室，1975。

③ 引自西格尔，1973，5页。

④ 幻想，Phantasr，另一种写法是fantasr。——译注

用,在弗洛伊德那里是没有先例的。苏珊·伊莎克对幻想的研究,是“争论式讨论”的一个理论贡献,它在克莱恩对主体的阐释中,一直占着统治地位。^① 她将幻想描绘为本能的精神表达,即“心理表现”,并且强调“丰富的无意识幻想”回溯到了生命的最早几个月,特别是那些将暴力、虐待式进攻加诸母亲身体的日子。能被局外的旁观者形容为机械主义的东西,就是作为幻想的主体经验。按照克莱恩的理论,防御的建立,是为了对付幻想,而幻想所展示的是“作为梦之内容的同样变化多端的万花筒式变化”。从治疗的角度说,克莱恩的分析是以对它们的解释为目标的。

克莱恩关于自我发展的观点与弗洛伊德截然不同,她认为基本的自我是固有的,而在弗洛伊德那里,自我与本我的区别,仅在于它是现实原则行动的结果。克莱恩把自我的增长看成是向外投射和向内投射的连续过程的产物。由于向内投射的过程的作用,外在世界中客体(也就是他人)的功能,被主体对于客体的心理表现所依附,或者说就象里克洛夫特所说的,“由于这个过程的作用,与‘外在’客体的关系,便被与想象中的‘内在’客体的关系取代了。”^② 向外投射是颠倒的过程,由于它的作用,自身(诸如冲动、愿望或内在客体)的若干方面便都面临了外在世界之客体的若干方面。这两个过程具有微妙的差别,这是由于作为向内投射之结果的对客体的表现,其自身能因向外投射的作用而变形之故。就象冈特里普指出的,在克莱恩的观念中,

^① 《幻想的性质与功能》,见《精神分行的发展》,让里维埃尔编,伦敦,劳伦斯出版及精神分析研究室,1952。

^② 见《精神分析术语评述》,哈罗德温斯,企鹅丛书,1972,77页。

我们同时生活在两个世界里，一个是精神的，另一个是物质的；一个是过去的永存，另一个现在的探索；我们被卷进这两种处境和关系之中，这唤起了我们全部的激动、情感和冲动。要想使精神生活的意识和无意识这两个内在和外在现实的世界完全分离是不可能的。^①

费尔贝恩曾经指出，在克莱恩的著作中，弗洛伊德原先为意识和无意识所作的区分变得不那么重要了，而重要的是外在现实和内在现实这两个世界之间的区分。^②

在弗洛伊德若干性欲阶段的连续过程中克莱恩假设了两个“状况”，如说，成长着的婴儿必须在生命的最初几个月里有所作为，第一个是所谓“神经分裂式偏执狂”的状况，它以人们所知的“裂”为特征。从实际上说，这就是人们认为婴儿将乳房一分为二：“善”的，能给他以满足，是救济者式的乳房；“恶的，”被他所否绝，是破坏者式的乳房。通常（虽然这里有因人而异的变化），婴儿都寻求“善”的乳房，并将其向内投射到自身，使它成为自己生活顺利的内在源泉和以后得以自食的基础；另一方面，婴儿又将自己的侵犯性感情向外投射到“恶的”乳房上，他视它为可怕的迫害者。在“神经分裂式偏执狂”的状况下，对于婴儿来说，母亲不再是一个“完整的客体”，就象汉纳·西格尔所指出的：

① 引自冈特里普，226页。

② 见《精神分析的理论及经验的若干方面》，《英国医学心理学杂志》，第25卷，第2、3部分，24页。

……婴儿生活在由各个部分的客体所组成的世界上：母亲的乳房、双手、双眼、抱他的手臂。这些客体不仅在解剖学的意义上分为各个部分，它们也在他的头脑中分裂为至善和极恶两部分。初生婴儿摇摆在这两种状态之中：在极乐的满足一方，他感到他与自己理想的客体联系了起来，并溶为一体；在仇恨与迫害的一方，他感到他所接触的客体完全是恶的。他将爱直接给予理想的客体，而将恨给予恶的客体，他认为后者是他全部痛苦和恐惧的根源。^①

在“神经分裂式偏执狂”的状况之后，继之而出现的是“抑郁的状况”。此处的实情是，在克莱恩的构想中，经典的俄底浦斯情结，被决定性的发展因素所代替。在抑郁的状况下，婴儿学着去接受内心矛盾的事实，承认“善的”和“恶的”只不过是同一个“完整的客体”的诸方面罢了，而对来自这一世界的母亲，婴儿则是爱与恨兼而有之。让我再引用一段西格尔的话：

梅兰尼·克莱恩所说的抑郁的状况是在婴儿将母亲和其它人，包括他的父亲，作为一个实实在在的人来认识时出现的。于是他的客体关系便经历了一个基本的变化。他过去所认为的“部分的客体”，现在被认作是一个完整的人了；“分裂的”客体被取代了，他不再认为有理想的善的和彻头彻尾的迫害，而是认为一个完整的客体具有善和恶两个方面。这一完整的客体是可爱的，并被向内投射，从而形成

^① 《艺术和内部世界》，800页。

了自我结合体的核心。但是，这些汇聚一堂的新来者却这落入了一个新的焦虑状态中：即婴儿过去由于迫害的客体^①的作用而产生的惧怕和自我所接受的攻击，现在变成了空前的恐怖，因为他害怕在外部世界和他自身的内部失去这个爱的对象。处于这个阶段中的婴儿，仍然摇摆在于不可控制的贪婪和虐待的冲动之中。在幻想中，他那爱的对象^②仍在贪婪和仇恨之下被攻击、被毁坏，并成为碎片和残迹；不仅外在客体被这样攻击，而且还有内在客体也未幸免，于是整个内部世界也就同样感到了毁灭和崩溃的威胁。被毁掉了的碎片转变成迫害者，结果婴儿便又有了对内部迫害势力的恐惧，这就象害怕失去爱的对象而为自己的攻击行为感到有罪一样。由于对往日美好情形的记忆，即婴儿的自我中包含着整个爱的对象，又由于这一切都因他的攻击行为而已经丧失，婴儿便产生了一种紧张的失落和犯罪的情感，并因此而希望在外界和自我之中保存和重新创造出爱的对象来。^③

于是，完全孤寂的体验便“导致了修补的冲动，这是一种势不可挡的欲望，任何被毁坏了的东西，它都一定要去重新创造、重新构成、重新获得。”重要的是要强调这一点，即修补的冲动不仅直接达于母亲的主体，而且它还要达于另外的、它觉得是被毁坏了的“内在客体”，这包括父母双方，因为还处在抑郁的状

① 指母亲的“恶的”一方。——译注

② “对象”与“客体”意义相同，均为object一词，译文为行文便利而采用了两种译法，下同。——译注

③ 《美学的精神分析方法》，《国际精神分析杂志》，第33卷，1952，127页。

况时，婴儿就被认为是知道了父母的性交。修补的冲动，也就是“恢复内在和外在的善的对象的愿望和能力”，被认为是“所有艺术创造力的基本能源。”^①

实际上，西格尔所争辩的是，艺术家的创作活动是再次经历他在婴儿时期的抑郁的状况，是要通过他的艺术创作去寻求对和谐的内在世界的“修补”，因为他觉得正是由于自己过去的侵犯性行为，而使这个他曾经占有的世界后来失落了。但是，他并不满足于“在自己的内在世界里去重新创造出什么，以便与他对在客体的重新创造取得的一致。”^②他也要使整个对象外在化，并在外部世界里赋予它以自己的生命。

至于艺术生产的方面，曾被另一个时期的克莱恩派美学先驱艾德里安·斯道克斯强调过：“艺术作品的其它方面被认为是对对象的自我满足，而不是自我形象。”当然，斯道克斯本人并不是精神分析学家，他是一个画家、美学家和艺术理论家，他的主张与西格布相同，

我们的完整，只是在我们若干对象的范围内的完整。任何一种艺术，都是完整的对象的见证者；甚至在主体因素解体时也是这样。无论是采用哪一种艺术再现的形式，不灭的或可以恢复的原型都是母亲的身体。^③

这样，对于斯道克斯来说，

① 《艺术和内部世界》，800页。

② 同上，800页。

③ 《形式的意象》，哈蒙兹涅斯，企鹅丛书，1972年，120页。

……无论被迫的向外投射呈何种状态，……也无论随之而发生的原始的和蕴含着的关系呈何种状态，对外界和独立的完整客体（它与自我等同，我称之为最小限度的或一般化的或理想化的和非个人的概念）的重构和恢复，都不管这个对象已经完全建立还是几乎没有建立，而在艺术上留有最重要的功能。^①

然而在这里，斯道克斯和西格尔之间的不同很有意思，斯道克斯发现，有些因素不仅属于抑郁的状况，而且在艺术创造和审美经验这两方面，还属于造成这一状况的压迫者，即神经分裂式偏执狂的状况。对于他来说，艺术家的创作活动不仅经历了抑郁的状况，而且还必然表达了与母亲的乳房的溶合以及对母亲的进攻等早期阶段的特征。就象他所指出的，“我们从审美经验中总是能够发现比例不同的同质成溶合现象，它们与其它的客体处在一起。”这样，斯道克斯便说，如果这里同样存在着“修补的核心”，（这是媒介手段的丰富而又卓越的标志，或者是普遍艺术的标志），那么否定的表达就能在艺术中成功地化为形象（路尔特和苏丁看来都是其例子。）。斯道克斯这样写道：

在给审美形式下定义时，我已指明了主观事物是在两个意象或原型经验的支配下组织起来的，这两者都经历了向内投射，其一是对乳房和外界的独特感情；其二是对分裂的对象的敏锐知识（这原是指作为整体的人的母亲，她们的失落造成

^① 《形式的意象》，100页。

了婴儿在抑郁的状况下的悲哀)。下述第二个假设，与西格尔博士为了解决抑郁的幻想问题而对审美途径所作的分析相符。那么，是不是我的第一个假设就与之相分歧呢？①

在此，我只想提出斯道克斯的问题而不去回答它，因为他自己在回答时所说的话中，有外交辞令的味道。关于原始融合的问题、大海般感情的问题，和与乳房相合并的问题，作为审美经验和艺术创造力的一个组成部分，都将更清楚地在这本书的最后两章里成为论述的焦点，因为它只有在克莱恩的体系之外，才有可能完全得到解释。在接纳这些因素时，对于西格尔来说，有一个问题是，它们带有所谓狂燥防御的味道，它们乞灵于早期的情感和机械主义，以便去否认抑郁的经验和随之而来的失落感，而不是去经历它。此外还有诸如狂燥的修补之类的东西，但它在艺术中显现的时候，在西格尔的观点上说，便会导致感伤之情、过分的甜腻、不真实感和易得的理想化。西格尔并未去说明这些因素，而占说明了在她的大量审美经验中它们的变了形的作用。另一方面，斯道克斯与两种艺术模式的联系又一直在增长着，即造形和雕刻的各自的传统，因而他又联系着两种情形，一是神经分裂式偏执狂，另一是抑郁。他早期的著作以雕刻为论述对象，后期则平缓地恢复到造型上来。

一个深受克莱恩理论影响的追随者里克曼强调说：“潜在的破坏冲动”提供了一个“基础给艺术”，也提供给审美经验，而将修补的过程置于一旁。这也是西格尔所列出的一个命题。西格

① 《形式与艺术》，见《精神分析新解》，克莱恩、海曼、莫尼—凯尔勒编，伦敦，塔维斯托克，1955年版，409—420页。

尔强调说，艺术欣赏者的审美经验，并不仅仅是（甚至基本上就不是）一种肉体快感。她更加主张这一观点：审美快感来自我们对艺术家的抑郁苦斗和他在这一苦斗出现时的无意识的认可。她说“由于进行了真正的修补，就必须承认原来的破坏，否则，这里就不会有真正的修补，而只有否认。”^①她因此而写道：

举一个丑与美的审美概念为例。从精神分析的观点看……丑，对应于破坏、残碎、缺乏节奏，它同完整与和谐相悖，我得说，丑标志了内部世界及其结果的毁坏；美，通常都被看成是富于节奏、和谐与整体感，它对应于爱、整体、美好的对象和自身的经验。丑与美二者都是审美经验的基本部分。一件缺乏这些因素的艺术作品，可以被称作是丑的，而不能是美的，最多只能说是可爱的。^②

她坚持说，创作时所经历的这一冲突，必定渗透到作品中，哪怕最后完成的作品是令人欢呼或者明朗宁静的。的确，她指出在最能给人以美感满足的作品中，形式上的解体从来就不是相当完全的。

我们必须内在地完成作品，必须用我们自己的想象去在最后一道鸿沟上架起桥梁。（安东·埃伦茨威格注意到了这个事实：绘画中总是存在着中断了的线条）……那些展现在我们面前的低级艺术，也都可能给我们以满足，我们是在看、

①② 《艺术和内部世界》，801页。

听和阅读时获得满足的，我们对这种经验感到愉悦，但却并不想去重复它。①

达利曾经以《米洛斯的维纳斯》为基础，创作了他自己的作品《带抽屈的维纳斯》，这是原塑的半面模型在前胸，腹部和膝上带有抽屈，抽屈拉手是白色的兔尾毛。达利解释说：

所有的抽屈都被赋予一个空洞的人体，这个空洞的人体迄今还未向基督徒的良心懊悔的创作展现过。②这座雕塑将能纠正我们的精神分析。③

可是事实上，精神分析却使我们能够对这件雕塑进行更加细致的研究，我将把我们多样化的思路集中起来，以便作出结论。

雕塑《米洛斯的维纳斯》的作者，通过他对大理石的雕刻，从而奉献了一个表现着美的、成熟的、三十岁左右的、母性人体的作品。显然他不仅受到关于这个人体的特殊观念的影响，在更普遍的意义上说，还受到他所在的那个社会的影响。但是，最后完成的作品却离开了他那时候的观念，这一方面是因为他的意识唤起了古典的风格，另一方面是由于他那时常被称作“自然主义”的因素在起着作用，这也就是他的想象性再创造的能力，这一能力是通过他的处理大理石，以便表达人体的皮、肉、肌的潜力而获得的。既然这些是人的实体和肉体存在的连续性部分，那么它们也就提供了一个基础，通过这个基础，他的作品便能在19世纪

① 《艺术和内部世界》，801页。

② 即正统艺术家还未发现这一人体的空洞无物。——译注

③ 罗伯特·德奎尼斯《萨尔瓦多·达利的创作》，伦敦，1962，164页。

被发现之后，仍然继续保持其鲜明的特征。这座雕塑与人体的直接关系并未因社会经济的变革而产生重要变化，这种关系形成了《维纳斯》塑像的必不可少的幸存内容，但这并不是历史的文献。这座塑像相对地脱离了某一特别观念时刻（也就因此而失去了在连续性的若干观念时刻中的可理解性），这反映在两个方面，一是它那时限宽泛的更早的可信的创作日期，另一是它那随之而有的文化轨迹。尽管我极不愿意承认这一点，但存在着对克拉克的评论的辩护，克拉克认为维纳斯是“对当代批评之侈谈的驳斥，那些侈谈认为艺术作品必须表现它的时代”。

我在早些时候已经描述了双臂的佚失是怎样使躯干能够从特定的标志中解放出来，尽管躯干原来是在这一系统中产生的。现在我们又得去说明眼下被肢解了的形象所呈现的审美优势。这个被肢解了的形象超越于原来完整的形象，就象艾卡尔和弗特汪格勒已经说过的那样，以及克拉克本人用更加普遍的方式所指出的那样。在我看来，《维纳斯》塑像所受到的整个损坏，在标志者自身里达到了一个相对剧变：现在这座塑像不仅是一个女人或一个“理想化”的女人，也即一个体现着肉体之爱的女神的形象，而且也是一个最有普遍性的“内在客体”的生动的外在化。《维纳斯》对幻想的“内在”世界的接近同于对“外在”的真实世界即靠感性来理解的客体的接近。的确，就象达利所正确推测的那样，她的“超现实性”同于她的“现实性”。（因此《维纳斯》经常出现在超现实主义的艺术形象及其后继者的艺术形象中，便决不是偶然的。）

对于1821年以来千千万万喜爱这一塑像的人来说，她是内在的“母亲”的体现，这位母亲还残存在幻想的攻击所留下的废墟

里。尽管《维纳斯》是残损的，但心理修补的因素却占了上风，这在塑像所经历的五百年过程中一直如此，在处于自然主义中间的仍然明显的理想化之中也是如此；而最重要的是，在斯道克斯所指出的那种情形中，也即在古典雕塑家用自己的创作手段所显示出来的丰富与卓越中，仍是如此。

这座塑像受到了损坏，但却又在同时奉献出了另一件作品，用西格尔的话说，就是我们必需在内心里完成的作品，或者至少也是一件拒不让我们全面认识的作品，看来这又增进了我们对她的审美享受。我已经涉及到某些克莱恩派理论家所强调的审美经验中“潜在的破坏冲动”，有趣的是，里克曼评论道：

在不完整的古代塑像面前，有些人感到不舒服，他们说，如果这些塑像没有损坏就会是美的，可是现在看来它们却是可怕的，其受损的情形有时甚至会唤起丑的感觉来……。艺术欣赏的主体总是认同于艺术欣赏的客体，也就是说欣赏者是把自已看成是一个肢解了的人，或者他把塑像认同于那个在他自己的想象中被肢解了的人。若说这一塑像唤起了重新肢解的无意识幻想，应当说是更为正确的，因为这种幻想已经不是第一次被这座塑像所唤起了。塑像的毁坏唤醒了去进行更进一步的破坏的冲动。这些幻想可以追溯到病人^①的早年生活，并且经历许多变化、下潜和复苏。^②

① 此处指艺术作品的欣赏者。——译注

② 约翰·里克曼《丑的本质和创造冲动》，《国际精神分析杂志》，1940，第21卷，297—298页。

里克曼强调说，侵犯行为的幻想还处在无意识状态，同时害怕和恐怖的情感则附着于外部对象，因而当事人也就没有认识到他的隐秘愿望，“在主体与外部客体的丰富感情联系中，幻想便远离着意识。”^① 里克曼指出，那些受迫害和恐怖情感影响的人，为更加宽泛的神经不宁而痛苦，在这种痛苦中，他们那肢解的幻想，和针对自身而起的成功的或者不成功的防御，都在起着明显的作用。但是对于大多数人来说，肢解的成份通过对原先的破坏和抑郁的苦斗的认可，而增进了审美的经验，这至少说象克莱恩派所描述的那样，这种增进，并不是通过“狂燥的否定”来达到的，这种“狂燥的否定”应当联系于对完成得过头了的和未中断的“理想”的偏爱。

在此，将《维纳斯》与《希腊奴隶》进行比较是极有用的。后者是海尔伦·鲍尔斯的雕塑作品，它甚至一度博得欧洲大众的极大喜爱，特别是美国大众的喜爱，但是现在人们一般都认为它是一件不可信赖的矫揉造作的拙劣作品。在某种意义上，《希腊奴隶》表现了一个相似的主题，即被缚的女人；如果维纳斯不能保护自己是由于她没有双臂的话，那么这个奴隶便更加绝望，她的双手被镣铐缚住，眼看就要被出卖了。鲍尔斯是美国的新古典主义雕塑家，生活和工作在意大利，他对意大利卡拉拉地方的大理石颇为赏识。1843年，他创作了一组六个等人大小的《奴隶》中的第一个，在1851年的大展中它显示出明显的特色，接着便到巴黎展出。同时，这座雕塑的另一个复制品到了美国，在那里，它“广为展览……在特制的屋子里，在展览室里，在商业交易所里，在大饭店的大厅里，等等地方，在整个19世纪40和50年代，

^① 约翰·里克曼《丑的本质和创造冲动》，1940年，第21卷，298页。

它都被到处颂扬。”^①这座《希腊奴隶》也深深地沉入19世纪的文化背景之中：人们以它为依据创作了无数雕塑作品，为它写下了无数的文章和诗歌，许多绘画和雕塑也受到它的影响。亨利·詹姆斯^②是许多对《希腊奴隶》感到“奇怪”的人之一，他在1903年写道：

在人们所重新提起的名字中，有一个我有理由感到奇怪，但却还未可靠地把握住它，这个名字就是鲍尔斯，尽管他创作的《希腊奴隶》是那样一丝不挂、那样精致、甚至那样忧郁，这座白糖式的、雪花石膏一样的雕塑，被安放在美国的那些家庭中，上面罩上小小的圆拱形玻璃盖，好象他们认为这样作是理所当然的。^③

但是我们现在却要提出这样的问题：为什么《希腊奴隶》在文化史上已被人们遗忘了，而《维纳斯》却没有？首先要强调的是，鲍尔斯这位在辛辛那提^④以制作桌上蜡像而起家的雕塑家，没有能够从他手下的物质材料中抽出那些体现着“永恒”的生物学特征的东西，而在《维纳斯》身上却能发现这些东西；《希腊奴隶》的思想观念体现在光滑的表面上，它从未被想象的和解剖学上的真实所否定。因此，我们便易于指出使这座雕像获得普遍成功的若干因素：在维多利亚时代，虽然社会习俗禁止裸体作

① 参见琳达·海曼《海尔伦·鲍尔斯的〈希腊奴隶〉，作为大众文化的高级艺术》，《艺术杂志》第35卷，第8号，216—223页。

② 亨利·詹姆斯（1843—1916），美国作家。——译注

③ 《艺术杂志》第35卷，第8号，222—223页。

④ 美国的一个州。——译注

品，但维多利亚的新古典主义却成为它在文化上被认可的媒介；欧洲的希腊独立斗争和美国的蓄奴制和反蓄奴制运动，成为这种主题的社会背景。但是，这里却没有使它能够超越于这些背景的因素，它被紧紧地禁锢在上述没有普遍性^①的观念运动中，这使它即使砍去双臂（或者任何一个别的部分），也不会被从这个运动中释放出来或赎回来，从而超越于时代。

实际上，《希腊奴隶》在形式上是极为完整的，因此就我们看来，它既不模棱两可，也无难解之处，鲍尔斯技巧的精妙和圆熟，达到了对抑郁的奋斗进行狂燥否定的程度，而不是天才的修补的程度。从形式上说，《希腊奴隶》决无我们称之为丑的和诸如如此类的因素，但却使得这件艺术作品甜腻、降格和贬低了价值。所有这一切都与缺乏可信因素的作品中主体的正在退化的品质形成尖锐的对比。的确，这种主体因素说明这一作品沉溺于幻想（即限制于正统的理想化之中）而不是通过幻想去达到修补。当然意识的幻想只是幻想的冰山尖顶的末梢，用克莱恩的理论解释，其下部深达无意识。因此，我们可以这样说，《维纳斯》以其被肢解了的形象而给欣赏者以情感影响，她唤起了他们最原始的幻想，即对母亲身体的粗暴残忍的对待，以及随后的修补过程；而《希腊奴隶》只是在理性化的文化形式中，企图唤起反常的性的形象而给欣赏者以挠痒式的兴奋，这种性的形象以自我保护为特征，不能使欣赏者产生共鸣。在形式、内容和“审美经验”的深度中，《希腊奴隶》获得了这样的外观；它被置入一个使它产生并且给它以欢呼的文化时期之中，而《维纳斯》则不是如此。

现在，我希望你能够明白，为什么我要长久地停留在两个问

^① 原文是disingenuousness，意为不真诚，不坦率，诡诈。——译注

题上并进行详细的叙述，这两个问题都是关于重返人间的《维纳斯》的过去历史的，一是海滩之战，再一是对这个形象的修补或重构。海滩之战象征了对母亲身体进行攻击的幻想，⁵或者是对母亲身体的内在代表进行攻击的幻想。即使海滩之战是谣传或者被极度夸张了，但是我的这个观点也只会加强而不是被减弱，因为《维纳斯》这个“永恒”的女神被从地下挖掘出来，就是从无意识中挖掘出形象，看来她是遭受了虐待，被粗鲁地处置，也许实际上还被肢解了。但是，她却幸存了下来。在把所发生的事件说成是发生在别处，并欲去掩盖它，也许甚至还要去详细发挥它的那些企图的后边，在所有那些一切搞得支离破碎的谣传的后边，却潜伏着强大的无意识幻想，它与母亲的身体相关，曾被克莱恩派分析家们生动地描绘过。当然，我并不是说这些因素都被欣赏者在欣赏时所产生的原始的感情所决定（尽管它们有必要被变形）。但是，关于激战的谣传和塑像在到达罗浮宫途中所遭受的进一步损坏的谣传，看来却潜伏在欣赏《维纳斯》时的心理中，它加深了欣赏者对塑像的情感反应。

与此相似，进攻的阶段被修补的动机所取代，我们因此得以去解释欣赏者总是欲将《维纳斯》的破碎部分合为一个整体，去修复或重塑这一几乎被毁了的塑像的着迷状态的原因，也因此而得以解释一些学者所相信的《维纳斯》原先是由若干部分组合而成的观点何以难为人们所接受，以及甚至那“怪诞的”谣传所说的《维纳斯》被发现时实际上来受损坏的话何以难为人们所接受的原因。我以为，用修补动机之说来解释，我们就可以理解对前面所讨论过的《维纳斯·1》^①的重构的反应。确实，这些反应

^① 指《米洛斯的维纳斯》原貌。——译注

中的大多数至多也只是客观的、艺术史上的作品。就象弗特汪格勒所宣称的那样，极为恰当的重构作品根本就没有出现。那些不恰当的重构所反映出来的重构者的幻想，被他认为只是这座塑像的物质的可能性。当然，也有一些重构属纯非理性的。但《维纳斯》原作形式的模棱两可（这又被她的肢解所加重），使修补欲望的广泛多样性成为可能。

汉纳·西格尔评论说，在修补动机的影响下，“爱被置于与恨的更加尖锐的冲突中，爱的行动既在于对破坏行为的控制，又在于对破坏结果的修补和复原”。^①在许多早期的重构作品中，恨（即战神马尔斯）被表现为以某种方式而被爱所制服和驯化。的确，尽管所有迹象都表明，《维纳斯》原塑是一个人独自随便站在壁龛上，但欲将她重塑为与他人在一起的群像的倾向，却表明那些重塑者有如人们所能想象的那样，把修补的动机置入了与内在客体而非这一母亲的身体本身的联系中。例如，人们可以进一步指出，拉瓦松的“一对夫妻”的构成，是被修补了的“父母双亲”的外在化。在这些重塑的作品中，有许多都保有极富个性的成份，尽管重塑者们摆脱不了古物和肖像的理性传统，但这些个性的成份却是显而易见的。（例如，如果我们有关于基厄尔和贝尔各自母亲的充足而特别的资料，我就可以冒险作出一个完全不合实际的猜测，即基厄尔和贝尔的极端化的重构和愚蠢透顶的重构（见附图）之间的区别，可以相互联系起来。）有些重构说明了修补冲动的不安宁的特性，的确，那古怪的有“长矛”和“立柱”的重构作品，看上去所表现的竟仿佛是“男性化的女人。”

^① 《梅兰尼·克莱恩著作引论》，92页。

有一点将会越来越清楚，即如果在某一点上看来，我们正急剧地远离历史的相对反应的观念，我们就会更加确定无疑地再次被卷入他们当中去，也许我是可以用这种方式说这个话的。（存在于客观世界的）人的身体和（存在于内在世界的）母亲的身体，相对地说，都是经久不变的人类经验。（用相对的绝对术语说），《米洛斯的维纳斯·I》是前者的完美表达，同时，她又以其被肢解了的形态，而成为对环绕后者的抑郁的苦斗的完美表达。但遗留的问题是，为什么我们喜爱这一类的残损形象，而不喜欢《希腊奴隶》式的理想化的性感表现，或者早期基督徒的那种在艺术上对性感的全盘否定，就象普列汉诺夫所说的，更不喜欢把《米洛斯的维纳斯》这样的塑像视作“女性魔鬼”？这个问题是马克思主义艺术史学家阿诺尔德·豪斯尔在赞扬了里克曼对被肢解的塑像所作的评论之后，脑中产生的问题。豪斯尔在赞扬之后说：

然而，历史的观点在此被忽略了，有如在一般的精神分析著作中呈现的情况一样，否则作者就几乎会不注意到这一事实。首要问题是，对残碎的艺术作品的好恶反响终究是一个历史现象，它会随着历史背景的变化而变化。对遗迹、雕塑、素描的欣赏，是18世纪下半叶及其后期的时代特征，也是浪漫派艺术的特征，它现在又成了西方世界的时尚。只有在这样的思维框架中，所有挫败、报复、补偿、犯罪感以及复原的焦虑的心理机械主义，就象精神分析所形容的那样，才能成为艺术的行动和创造力。也只有从这个时候起，一个残损了的雕塑躯干，才会被认为比一个未被肢解的艺术作品

更有内涵和表现力。

自从浪漫主义以来，艺术就成了对内心的探讨，艺术家相信他是处在自己的儿童时代，这个儿童时代便是由于他自己后来的错误而失去的乐园。^①

我认为对豪斯尔的上述观点，没有什么可争论的。确实，当西格尔说“重塑内在与外在的善的客体的愿望和能力”是“创造性行动的基础，这一行动植根于婴儿想要恢复和重新创造他失去的幸福、失去的内在客体和他所丧失了的外部世界的和谐的愿望之中”^②时，她的见解对于浪漫主义和浪漫主义之后的艺术家们来说才是正确的，而对于希腊雕塑家或18世纪的新古典主义者来说却不然。但这并不是说，就希腊或新古典主义的艺术而言，关于修补的观点是完全不相干的。的确，在费尔贝恩深受克莱恩的影响时，他曾写道，希腊艺术在艺术中为“复原的最高原则”提供了一个“最为明显的范本，”“人们难以想象比希腊雕塑的明显特征更为可信的将对象概括为一个整体的企图，因为那一特征被希腊建筑的对称、形式的完美和线条的单纯所体现。”^③然而问题是，希腊人和新古典主义者对雕塑各有不同的要求，而浪漫主义和浪漫主义之后的艺术家却不是这样。克莱恩的观点按其专用术语说，是把审美经验看作与抑郁苦斗的过程有密切的关系。因此，被损坏了的《维纳斯》以其被确认了的“曾受攻击”，而成为“更深刻”、更令人满意的作品，而原先未受损坏的、完整的作

① 《艺术的哲学》，克利夫兰·俄亥俄，梅利迪安丛书，112—113页。

② 《梅兰尼·克莱恩著作引论》，92页。

③ 《艺术心理学序论》，《英国心理学杂志》，1933年，第26卷，97页。

品却作不到这一点。（就象费尔贝恩在《审美经验的终极基础》中所说的，“为了呈现出美，艺术作品便首先要能给欣赏者一个‘完整客体’的印象。但是，为了作到这一点，它就必需同时为暗含的对艺术客体进行破坏的情感提供一个泄缓的机会，否则，对作品进行心理复原的条件就不会令人满意，而审美经验也就当然会受到阻碍。”）^①

与之相似，当代的“艺术鉴赏”，通常都喜欢对米开朗基罗的未完成的形象进行审美体验，而不喜欢他那些完成了的作品。

（停留在解剖学层次上的艺术表现，大可不必因为获悉了这一相对性而成为问题，的确，人们会说，仅仅由于希腊雕塑家如此生动地表现了大理石与人体之间的具体关系，以至使基督徒们那样憎恨他们的作品，而《米洛斯的维纳斯》残像则可以成为浪漫主义时代的艺术缩影。）然而尽管如此，我们却知道，希腊人情恶在他们的雕塑中有任何对肢体不全的形象的亲近。（他们完全不会对现在这种样子的《维纳斯》给予注意，更不会从中获得深刻的审美体验。）

也许我们可以说，一件有感染力的艺术作品，表达了相对不变的人类潜在的经验，但是并非每一件艺术作品都有同样的组成成份和情感因素，或者把它们按同样的比例结合起来。在我们现在所说的“审美”范畴里，“基本情感”的领域（并不是说有限的领域）和经验的领域，以文化的和观念的转变形式被组织起来，它们可能会也可能不会具有“超越历史”的特征。被重新发现的《维纳斯》所具有的超越性，应部分地归于她被发现的那个历史时期，而与某一经验领域相关的那个时期，当时正被移向与另一

^① 《审美经验的终极基础》，《英国心理学杂志》，1939年，第28卷，180页。

经验领域相关联。^①但是，带着历史烙印的《维纳斯》的形式，却在这两极之间处于居中的态势，她被人们看成是对一个全部领域的表现，这个领域起自全面复原的（或理想的）对象（如果你是雷颂或莫尔就会承认这一点），而达于一个能够“为暗含的对艺术客体进行破坏的情感提供一个泄缓机会”的对象。然而，克莱恩理论对美学的说明，可以给我们作部分解释，从而说明在现在的审美体验中，为什么残部常常比整体更令人满意；但是，这个理论本身却不能全面解释，为什么在这一特别的历史时期里，审美经验的最高模式应该是《维纳斯》这一类的模式。

进一步说，在克莱恩派理论家对进攻与复原的中界处，以及对于美学的毋庸置疑的意义所进行的强调（也许是过分的强调）中，他们遗漏了其它许多有所贡献的因素。在这一端，就象豪斯尔所认为的，他们对历史的若干实现形式保持沉默；在另一端，就象斯道克斯所看见的，他们对审美经验中大量的来自早年生活的更为温和的因素所起的作用几乎只字不提，这些因素是诸如对母亲的融合和非进攻的感情等。《米洛斯的维纳斯》这一作品，与克莱恩派理论家们所认为的特殊的意义相联系，但是在许多意义方面，它们却表现得不那么重要，不过，这些都是我将在后面两章里进行更加彻底和全面的考查的问题。

^① 即《维纳斯》被发现于一个过渡时期。——译注

第三章 现代主义的兴起与母婴关系

本书的论述以指出马克思主义研究艺术的传统方法的衰落，以及马克思本人的著述中所表现出来的衰落迹象而开始。这种衰落迹象是在我们问如下问题时直接露暴出来的：艺术作品怎样才能流芳百世？我说到了塞巴斯蒂阿洛·汀巴纳罗所指明的一个方向，沿着这个方向，我们便能够以强调“人类状况”在生物学方面相对的不变性来为上述问题寻求答案。而相对的不变性，就潜在于社会经济因素的历史性变化之下。我又进一步阐发了自己的观点，即精神分析在至少作为有生物学意义的精神分析理论，能够在任何一种唯物主义美学派别中成为一个重要的组成部分。

最后两章里，我们将观察在马克思主义对艺术作品的研究方法中，它的另一个致命弱点^①是什么，也有可能还不是一个致命弱点。我们还将去探讨抽象概念的问题，或者说得更通俗一点，就是，为什么那些看起来与认识客观世界并无明显关系的特定的艺术类型，不仅在我们看来是“美”的，而且还能够给我们以强烈的快感。

然而，我担心这实际上是再次走进一条更加复杂的迷宫式道

^① 原文Achilles keel，阿喀留斯之踵。典出希腊神话。——译注

路，从而不得不在那里探索一些尝试性的答案。如果回过头去看看我们前面所走过的道路，它将不时地向你清楚说明，我背负着一包还未合并起来的塑像残片，已经走到此处来了。但是我得请你帮我减轻这一身重负。尽管有时候看来，我们是在玩弄着并不重要的左脚，因为要把它与塑像的身躯合为一体的讨论是有错误的，但是我认为，在实际上，它却能够装到《维纳斯》身上去。

我将在一开始就论及一本书，名叫《论不能作画》，作者是马伦·米尔纳，出版于1950年。这本书在受过高等教育的人和心理学家中极为知名，不过我想，在艺术家中间以及在艺术界，它可能就不是这样了。在某种意义上说，我认为这并不奇怪，因为仅书名看来就与从事绘画工作的人极不相干，画家怎么会不能作画呢？然而在实际上，米尔纳这本书的全部内容所表现的，却是对艺术进行精神分析的极大兴趣。

米尔纳在这本书的导言中说明了怎样花了五年时间在若干研究机构里，对儿童受正统教育方法的影响问题进行科学研究。她发现自己越来越为这一工作而感到担忧，这种担忧联系于“心理创造的问题”。她因此而逐渐产生了一种看法，即“要探讨这个问题，就得研究一个特殊的领域，而这个领域里的知识却是我想学而未最后学成的”^①。对于米尔纳来说，这些知识就是绘画。

^① 《论不能作画》，伦敦，亨尼曼教育出版社，1950年第1版，17页。作者署名为“乔娜·菲尔塞”。

还在孩提时代，我就对学习绘画大感兴趣，尽管我获得了一些表现眼前对象的技巧，但是在对画家实际上要干什么这个不明确的问题所感到的惊讶中，我渐渐前功尽弃了。^①

当米尔纳发现“有时候以完全不同于我所学过的方式便能产生绘画或素描，这种方式使手与眼能精确地处理它们所涉及的对象，而不需要为了一个事先的意图去进行任何工作”这时候，选择绘画作为对“一般教育问题”的探讨，便是她的拿手好戏。这本书所记叙的就是她主要采用这种方式来进行描绘从而学习绘画的努力。现在我不能在此概括米尔纳著作的丰富内容，但我打算论述其中的两个方面，一是她所说的透视问题，另一与轮廓的本质相关。

米尔纳解释说，她先是放弃“力图推敲出”她随便绘制的作品的“意义”，从而代之以“力图从书本之中去研究画家的任务”。她以这样的假设来达于此点：与表明距离感、体积感、对象的组合、不同的光线和形态等等相关的画家的全部实际问题，都是一个共同的问题，需要仔细研究。“但是”，她写道，“当我打算开始这种仔细研究的时候，一些尚不了解的力量便插足进来。”她很快就看清楚了，困难在于“富于想象的头脑对光线、距离、黑暗等等的意义，自有其顽固的看法”。这有一个特殊的例子，就是透视描绘中想象力的干扰。米尔纳是这样形容它的：

^① 《论不能作画》，17页。

尽管很久以前在学校里我学过透视规律，但我现在却发现，无论何时只要我或多或少地画出了正确的透视图形，例如画一间寝室，结果就总是不符于初衷。可是有一天我打算去画一间想象中的寝室……在经过了一番努力之后，终于使室内的家俱陈设避免了正确的透视变化，这时的画比早先的任何一张画都更让人满足。当然，我不知道这是为什么。^①

对她来说其实是这样，“所有这一切都依赖对于联系最密切的对象的若干方面”：

仿佛一个人的思维所要表达的情感，与其说来自视觉，不如说来自接触和肌肉运动的感觉。事实上，好象是一个人并不需要在绘画中与那些孤立的、分散的东西发生关系，这些东西是在绘画者注视其绘画工具时出现的，当时，他的观察与视点的单一、视平线的固定和地平线的消失相伴随。看来人们需要与被观察的对象相联系，在这一联系中，观察者应当与该对象的而非别什么相溶和。^②

首先，在米尔纳看来，“不愿意正视空间和距离这样的视觉实际，便必定是一种怯懦的态度，是逃避自己作为一个独立的人的责任。”但是，对于她来说，这又很难说是逃避，象她所写的

① 《论不能作画》，9页。

② 同上，10页。

那样，觉得“更象是一种探寻，也许是回顾，但是那所回头寻求的事物，对于成年人的生活来说，如果只有这一事物能够被重新发现的话，它就具有真正的价值”。①

米尔纳曾读到“绘画与空间所传达的情感相联系”的观点，但她却认识到，在她着手去学习绘画之前，她把空间当作理所当然的事物，而对其中所蕴含的情感却置若罔闻：

可是我一开始考虑这个问题，就清楚地表明，非常紧张的感情会被搅得难于安宁。如果有人把它看作是为了满足人的所有基本需要而被操纵的起码现实，它开始于一个想到母亲怀抱里去的婴儿时代的问题，又形成于全部的独立之中（正是由于这种独立，使人人都爱他自己的营生所得），那么，它成为画家一生的主要事业便是不足为奇的。……因此，这便一清二楚了：如果绘画与空间所传达的情感相联系，那么它必定与作一个独立的人的问题相联系，这个人生活在处于其它空间位置的人所组成的世界上。所以，在实际上，它必定与距离、间隔、占有与丧失的观念有深刻的联系。②

米尔纳也评论说：

在由空间所传达的感情中，还有许多其它的方面需要考

① 《论不能作画》，10页。

② 同上，11—12页。

—— — — — —

虑。例如，你曾经开始去思考距离和间隔的问题，但它们也需要思考共存的不同方式，或者用绘画著作专门术语说，就是组合的问题。^①

于是米尔纳便看到，绘画原作“会要求去正视作为独立存在的个人自身的若干特定事实”，她认为，这些事实“也许常常会成功地绕过常规的生活”。

现在我要转向米尔纳所说的轮廓问题了。她写道，“如果一个人象画家那样去观察，那么，通过对绘画中轮廓的研究，所要面临的精神危险的本质是什么就会变得更加清楚”。然后她指出，直到她着手以随便画的方式去学习绘画之前，她“总是含糊地认为，轮廓是‘真实的’”。可是，在一本关于绘画的书中，她读到，“从某一视点看……（物体的）边界并不总是界线分明，它每每沉没在一大片背景之中使自己消失，然后又被发现并被再次辨别出来”。^②于是她便开始更仔细地观察她周围的物体，发现上述说法是正确的。

当我们在物体之间的相互关系中去看待它们的轮廓时，轮廓都是不清楚、不明显的，就象我过去认为的那样，它们都一直消失在阴影之中。这里出现了两个问题，其一，人们怎么会这样长久地不了解这个事实？其二，为什么需要花大量的精力去琢磨物体的边界在实际上所呈现的样子而非我们所认

① 《论不能作画》，12页。

② 同上，15页。

为的那种样子^①

米尔纳说，轮廓使物体各就其位，看来这就是问题的要害。
她写道：

我注意到，由于物体的边界确实使人稍感忧虑，便需要花精力去了解它。如果有人要坚持认为，轮廓使每一物体各自分开并使它们各就其位，那么他就会忧虑于所发生的事实。^②

米尔纳接着继续去描述关键的体验：

在考虑过这些问题之后，一天早上我醒来，看着桌上的两只罐子。我并没有在思想上作过什么努力，便看到了处于相互关系之中的边界，它们看来几乎是在轻声交谈，这景象真令人愉快，它们各就其位，并不象实际上相互遮挡的那样，而是互不干扰。这的确的确是画家们所说的边界游戏的含义了，它们真的是在作游戏，我使用了五分钟时间画下了这两只罐子。……现在也就容易理解画家所说的“线条的自由”这句话的含意了，因为此处确实存在有它的反证的理由，这就是感情的需要将对象牢牢地禁锢在对象自身当中。^③

① 《论不能作画》，15页。

②③ 同上，16页。

米尔纳开始认识到我们相信轮廓是真实的，（除非我们学习绘画），尽管事实有如一本学习绘画的书所指出的轮廓是“整个绘画工作中根本不现实的、不能模仿的东西”。但是由于轮廓表现了各自独立的、可感触的、实在的对象世界，“它因此而确实使一个物体不致没入周围世界当中，那是一个想象的世界”。①

这样，米尔纳便认为，坚持实际的轮廓，

……对于失去使物体各自区别开来的界线而感到的忧虑，特别是对失去外部世界可感知的现实与感情和观念中内部世界的想象的现实之间的界线而感到的忧虑，实际上这是一种愚蠢的忧虑。②

她甚至这样说：

……我感到吃惊，是不是这便可能成为绘画新经验引起强烈反对和愤怒的原因。如果人们不明白这一点，就一定会感到害怕，因为他们的理性和明智居然成了问题。不过他们不会因被要求以一种新的方式去看待视觉经验而感到怨恨，他们也不会对不以惯常的、一般的和公认的方式去看待世界而感到害怕。③

在后面，我们将转向另一个问题，即对透视与轮廓的信守和

①②③ 《论不能作画》，17页。

历史的关系问题。不过，此刻先让我们放下米尔纳关于客观空间和她关于罐子的边界轻声悄言的迷人话题，至少在这时，我们要去看待另一个我打算在本书这一章中考虑的问题。

作为一个事实，这个问题与我关系密切，因为我们已经涉及了看来在本书前几章里成为常规特征的问题，在插入序言的自传里提到过。现在我要告诉你一些变化了的东西，我要谈一谈从我儿童时代开始的“鉴赏力”（此刻我要用这一字眼）的增长。

在我的记忆中，当我还在七八岁的时候，第一次对绘画有了兴趣。我父亲有很多带插图的艺术书籍，我便从他的书架上取下来看。我们一家人也经常去参观画廊和建筑杰作，但是我认为，重要的也许是我受益于艺术书籍，至少是从那里开始受益的。在我刚开始看到的东西中，有裸体的性方面的内容。我也看过不少各种不同的复制的艺术作品，大致说来，其中给我印象最深的莫过于那些未着衣的女人。所以一开始，我的艺术鉴赏中便伴随着犯罪感，因为这些都是我父亲的，我看它们并未征得他的同意。在阅读过程中，俄底浦斯式^①的东西是那样明显，以致难以对它进行评说。视觉形象的结合，是我们从婴儿期到老年期进行幻想的若干方法之一，这种婴儿期的幻想并不实际，但我们却希望它有现实性。尽管我在这时对艺术的兴趣具有原始的特征，但是这种想法却是错误的，即认为这当中完全没有象克利夫·贝尔所说的那种基本的“审美感受的特性”。

让我更全面地解释一下。首先，我并没有在医学书籍（我父亲有很多那样的书）和艺术书籍之间作出区分。但是当我看到复

① 弗洛伊德所说的“恋母情结”。——译者

制的罗克比的《维纳斯》时，便马上理解了什么是美好的这个含意，而这个含意是在看别的书时所未感觉到的，这些书如象第五版的《空气毒害图集》——载于《化学战争的医学指南》插图本，其中有由于芥子气^①而产生的臀部水泡。对“美好”之意的解释，大可不必马上就单独涉及到主体事物的感观，因为对感观的影响在艺术书籍和医学手册上常常是相似的，当然，尽管后者倾向于解释，但我过去还是对它抱有兴趣。我并不认为，艺术使我能用合意的方式沉迷在那不合意的“本能的”观淫冲动中，就绝对此作出全面的解释，要是这样的话，它连部分的真理都谈不上。借助于艺术书籍的困难要比借助于医学书籍少，虽然后者自有其特殊性，但我还是喜欢前者。

来自某些绘画的、甚至是黑白和彩色复制品的“美好”的意思是很含糊的，这与我“鉴赏力”的发展关系很大。如果我是某一特别类型的艺术理论家，我无疑会宣称说，“美好”的意思和我对它的寻求，表现了我对于“蕴意形式”的纯粹、清白、自足的“审美敏感”的领悟，或者是对性的赤裸裸的探讨中的表现，但就我个人而言，我对此却有所怀疑。

从形式上说，当我往回看时，我所追求的“美好”对我而言，便与其它若干事物中与我所感知并喜欢的那些形象轮廓的增长着的巨大冒险能力紧密联系。首先，我对色彩和现在所称为绘画“物质性”的东西并不太感兴趣，而主体事物和描绘本身才是我最关注的，这也就是为什么对我来说黑白的复制品几乎与真实的东西一样好的原因。我一开始就喜欢安格尔，在他的画中，女人

^① 化学战所使用的一种糜烂性毒气。——译注

的身体被紧紧地固定在有力的轮廓中，我再来说波提切利，虽然他的画存在着“自然主义”倾向，但却也有抽象的、阿拉伯式的特征，而这些特征决然不会是“真实的”。例如，我总是对这一事实着迷，在波提切利的《维纳斯的诞生》中，你可以看到画家改变了右手轮廓的位置，倘若在安格尔的重要绘画中，这种矛盾是极其不可理解的。于是我便对莫迪格里阿尼发生了兴趣，因为这位画家也坚持线条的实在性——若没有这一特点，那么还会有莫迪格里阿尼吗？——但在形象轮廓的范围和她所处的背景之间，暗示了它们的融合（在莫迪格里阿尼的作品中，很难说某一特别的细节所描绘的是肌肉、墙壁、或者同为二者）。后来，我又对马蒂斯感兴趣，当然，还是因为他的轮廓，在他的画中，轮廓的流动简直富于挑战性，它就象我们在现实世界中所能看到的那样颤动、那样变化无穷，而不是象我们当中的那些外行们所想象的那样刻板。

我还记得我受到激励的情形。那时候我开始认真看待现代艺术（当然，在现代艺术被忽视的时期，它还没有因“19世纪”的文化影响而受到嘲笑，我的童年时代就是在那一影响下渡过的），并由于看了关于托尼·汉可克电影《反叛》，这个偶然的契机使我也画起画来，那时我才14岁。说真的，你们当中有些人可能还记得，这部电影的情节极为一般，汉可克装扮成一个“现代艺术家”，他能力低下，与一个技巧卓绝的表现派巴黎穷画家同住在一个阁楼里。他们二人的共同之处只有一点，即他们都穷，都默默无闻。一天，汉可克在阁楼上被“发现”了，他被当成了他朋友的作品作者。在正式的展览会上，人们欢迎汉可克为作品讲一番话，并且很快人们就要求他再画更多的、质量相似的油画，当

然，他无法作到。最后，他的朋友并非出于共谋而将错就错，向他提供了一批新作。这些作品都是抽象绘画，汉可克吓坏了，承认“他的”生涯到此结束。但是赞助者和批评家们象他们过去为表现的作品而高声欢呼一样，来欢呼这些抽象的作品。汉可克认为这全是风格的问题，便耸了耸肩，放弃了探寻艺术世界意义的任何愿望。

的确，这部电影愚蠢到头了，我根本不想去评论它，它显然是要去嘲讽艺术世界的价值。我从里面所获得的信息对客观表现的熟练技巧毫无决定作用。时至今日，相对说来我对自己的绘画方法不太关心，因为我对绘画实践的基本要素不甚了了，而这些东西是在预备学校里学到的，即先要掌握透视和“现实的”轮廓等等。也许我在这个时候，还完全未与外部世界相沟通，不管怎么说，反正我不会用上述方法去画画。但是在看了《反叛》之后，却坚定了我绘画愿望的实现，因为在绘画中并非只有形象的塑造，在这方面给我以巨大鼓励的是一所公立学校的极富同情心的美术教师。于是我便步入了绘画创作的神奇阶段，我一直坚持习画，直到21岁才止，这是由于想要去把握绘画的若干“客观”方面的愿望而中断的，因为这个愿望从未被满足过。我还记得美术老师有一次应我的要求，用一只鸡蛋作模特儿，耐心地教我怎样画鸡蛋表面的光线和阴影。但这于我毫无用处，我便绝望地放弃了自己的努力。由于另一次偶然的事件，我又放弃了我所有的在想象性方面的探求，而打算去研究艺术解剖学和“怎样画裸体”一类的书籍。但这也并没有坚持下来。我在16岁时差不多同时发生的上述两件事，说明了我描绘自己的“内在”世界和客观的“外在”世界方面所存在的差异。

作为事实，在我描绘视觉形象的绘画实践中，这个差异问题从来未被解决。然而我的“鉴赏力”在日常的艺术创作活动中并没有发展。我很羡慕那些为我作榜样的人，他们所作的工作我也是可以做到的。（我曾在学校图书馆里花了很多时间长久凝视着书上的达·芬奇的绘画。）当然，我变得对抽象绘画越来越感兴趣了。还在15岁时，我就喜欢蒙德里安的作品，我甚至还记得自己用罗伯特·勃朗宁著名的《里波·里彼兄弟》的风格写过一首赞美他的诗。回顾我与抽象艺术的关系的发展过去，我倾向于这样的观点，即对于我来说，重要的是空间的感情含义，以及一种感觉，凭了这种感觉，有时候（尽管不是经常）我不需要表现形象，便能进行艺术表达。至少我认识到，我对抽象绘画的追求是向内转了，这与我对于形体兴趣的变化关系密切，并行不悖。我基本上是通过彩色复制品来了解蒙德里安的，然而我并不清楚他的许多作品怎么算是绘画。如果你不感到奇怪的话，我看他的作品时是把他当作安格尔式的轮廓画家来对待的。我对他“经典”作品中的那些冷静的、抑制的、约束的、线性的和“客观的”东西产生了共鸣。通过蒙德里安，我又去看康定斯基，继而再去看克利^②，在他们的作品中，我觉得自己沉醉在一个几乎是魔术般的变形和理想化了的世界里。（可以回头看一下我那本克利的《论现代艺术》一书，我在年轻时便满有兴趣地在书中这段话下面划了横杠：“我并不想表现一个人的实际样子，只想表现他可能的样子^③。”这一观点在我后来的美学思想中居于中心地

① 罗伯特·勃朗宁（1812—1889），英国维多利亚时代著名诗人。——译注

② 克利（1879—1940），德国表现派画家，原籍瑞士，画风具有原始人和儿童似的单纯。——译注

③ 《论现代艺术》，伦敦，法贝耳出版社，1936年版，53页。

位。)

我后来所喜欢的那些画家，他们所处理的空间在我看来都是力图将内在世界与外在世界溶合起来，当然，我的这种喜欢，多是出于感情上的（刚开始时我也许讨厌它们），而不是理智上的。尽管我贪婪地欣赏着我所见到的每一幅绘画，但在很长时间内对印象派的作品感到难于接受，因为他们所描绘的具体世界看起来太主观、太无实质、太近于散漫和分化了。^①（我想，我对色彩的兴趣的迟钝，也与此有极大关系。再者，从感情上而不是从认识上说，色彩也是事物特性中最有主观性的东西。我觉得，要用色彩来描绘世界，就象是剥夺世界的现实性和稳固性，从心理学上说，事物的这些特性是我用任何一种方法都难于认识的。）我对于塞尚的看法也大致如此，而对立方主义则完全没有兴趣，至少在我17岁以前，它还没有进入我这个世界。

但是，随着我对绘画的喜爱的加深，前面所说到的那些艺术家们便越来越引起了我的兴趣。例如，在那些我一开始并不留心而后来才开始喜欢的专事女性形象的画家中，有勃纳尔和德·库宁，^②我过去曾把他们夸张地形容为“觉醒中的美好”。我不能确切地肯定我是在什么时候开始喜欢勃纳尔的，1966年我看过一次皇家美术学院的展览，大概是在那个时候。但是只是到了最近，我才认识到他对于我来说是一个多么重要的画家。在他的作品中，女性形象完全脱离了她的轮廓。伯格曾精彩地形容过勃纳

① 指印象派作品中由于对色与光特殊处理而使轮廓模糊，以致使实体趋于消失。——译注

② 勃纳尔（1867——1947），法国“纳比”派画家。德·库宁（1904——），美国动作派画家。——译注

尔画中他所称作的“消失的危险”，这是指形体“同时既存在又不存在”，因为她“除了特别靠近而外，潜在于任何一个地方。”^①他描述过人们在勃纳尔画中怎样见到“一个没有实体界线的女人，她在画面上到处出现又到处隐藏，好象是整个房间里的守护神。”^②你可以在1921年的《打开的窗户》这样的画中极其仔细地看到这一点（并不是说只有这幅有此特点），你可以在整个画面中感觉到一个女人的肉体存在，但你一开始不会（有时候甚至最终也不会）注意到，勃纳尔仔细地画出了这个女人模糊不清的形象，在本例中，这可见于画面的右下角。尽管伯格对勃纳尔各个方面的描述要比我所读过的任何其他人的描述更好，但他只是对他某一作品的评论，而勃纳尔的全部作品却是一个整体。

就我本人而言，在论及这部分时得说，画中女人形体的实体界线的明显丧失和时显时消的隐藏，就是我第一次看勃纳尔作品时无法喜欢他的原因。我对他的作品感到害怕，每次都用同样的方式来掩饰自己的恐惧。后来，画家罗伯特·纳特金给我讲了一个故事，说是巴尔图斯有一次去一个美术画廊看画，发现勃纳尔的画挂在毕加索和苏丁^③的作品中间。巴尔图斯先看看毕加索的画，又看看苏丁的画，最后再看看勃纳尔的画，他对后者喊道：“啊！原来如此，真是粗暴。”我立刻就明白了他所说的意思。今天，我要这样说，恰恰是轮廓的不确定，和人们在勃纳尔画中所发现的特殊的空间类型（它既是又不是以绘画透视的结构为基础，并

① 《勃纳尔》，见《立方主义时期和其它论文》，伦敦，威登菲尔以及尼克森森出版社，1969，121页。

② 同上，119页。

③ 苏丁（1894—1943），俄国画家，巴黎画派的代表人物。——译注

既在其形象中，又通过将内部与外部融为一体的绘画方式——勃纳尔所喜欢的主题之一是打开的窗户，它同时展现了内部世界和外部世界，他的另一主题是一个几乎逐渐溶解在水中的人体，这种现象并不是偶然的——），说明了快感的强烈，这种快感我可以在观赏他的画时获得。你了解勃纳尔的绘画吗？他的线条看起来首先是仔细的互相融合，我认为他用线的流畅，是米尔纳在画她那两只罐子时所竭力追求的。

勃纳尔所展现的是极其模棱两可的空间，当他画一个女人、一处室内景、或一片风景时，他把它们处理得模模糊糊，不是在那里便是在这里，既离开环境，又属于环境，我认为他的这类作品几乎（但非确实）是在对“善”的探求方面达到了极至。我估计，在我看着罗克比的《维纳斯》的模糊不清的轮廓时，便开始留心这种美好，它不同于安格尔的作品，与前几幅图的情形也不尽相同。现在我认识到，如果我的鉴赏力的不规则变化，应从第一次开始详审复制的安格尔作品算起的话，那么我对某些“抽象”画家的兴趣，例如德·库宁、罗斯科和纳特金，便是这一相对过程的最后一步。哈罗德·罗森伯格曾就德·库宁而写道，在他成熟的作品中，“风格和人物变成了莎士比亚所说的那种‘似水之模糊难辨’”的样子。^①在纳特金的画中，人们恰可看到边界的过渡，形象的轮廓也一并消失，人们所见的具有美感的画面，便因此展现了一个无限的空间景域。人们从他的作品得以进入一个绘画世界，那里没有什么东西被线条所禁锢，一切都以无限和完全的变化和相称的形式而存在。我看着这样的画，从中发现了“美好”的东西，尽管几年前我从同样的画中感到恐惧而不愿

^① 哈罗德·罗森伯格《德·库宁》，纽约，亚伯拉罕丛书。

去看他们。随后，我还要再讲些我的鉴赏力的变化。下一次我所要详细说的，是纳特金和罗斯科的画面空间所包含的感情意义。现在我要就此停住，以便去开始另一个话题，它作为本书这一章的组成因素，将使我们涉及到许多艺术史的问题。

有些人可能具有特别的历史观点，在我最近几年的艺术批评中，也一直与它相伴随。^①出于我们的讨论目的之故，在此便有必要简略地勾划一个历史的轮廓。

我从来没有试图使人们忘记“艺术”（大写的“艺术”）的概念的渊源。在英国，我们找不到“艺术”一词象现在这种用法的先例，也就是说，在18世纪结束以前，它不仅仅仅只涉及想象性创造的技巧及其实践者，而且还涉及到任何一种技巧。“艺术”一词的出现，与中产阶级的兴起和职业美术传统的产生分不开。美术传统的特点在各国并不一样，例如在文艺复兴时期的意大利城邦国家里，艺术家直接出自当地的手工艺人之中，他们被视作“天才”，而且与“早期画家”不同，他们的名字总是与他们的作品连在一起。然而在英国，从手艺人中产生艺术家则是不可能的。在封建制度盛极而衰之前，手艺制作的传统便已经走下坡路了，由于英国复辟时期的偶像破坏，^②它们也被抹杀了，在18世纪以前，美术家在实际上都是外来的异邦人。然而，无论在哪里，一个国家美术传统的建立，都以特别的技巧训练方式为特征。职业美术家具有丰富的技巧和特殊的绘画习惯：姿势、解剖、明暗、透视等方面的习惯。当然，这并非历史变异的结果，而是描绘“真实”的方法不同之故。对于上述诸点，我曾与

^① 哈罗德·罗森伯格《德·库宁》，119页。

^② 指1660—1700年间查理二世的王政复辟。——译注

伯枯发生过争论，我的观点是，绘画的习惯使艺术家以他所属的那个阶级的眼光去描绘世界；而那些企图公然反抗自己所受的训练、强行用这一习惯去为另一个阶级的观点服务的人，则仅属例外。我仍然认为我的上述看法基本上是正确的。不过，我并不会强调说，表现的科学就象阿尔伯提从理论上阐明的、以及象达·芬奇和米开朗基罗这样的艺术家所实践的那样，在解剖学方面具有具体的、文化的和阶级的超越性，这种超越性使它不能还原到观念的形态中去。

然而，不可否认的是，职业美术传统的增长，与随之而来的“艺术”观念的鼎盛同在，这一“艺术”是被艺术家、艺术史家、批评家和后来的博物馆人员所精心造就的。这种观念使“艺术”具有超历史的普遍性，并使它连同其价值而回到人们所知的最早的社会形态中去。由于19世纪的考古大发现，艺术家们越来越把他们自己看成是从皇家美术学院直到史前时期洞穴壁画的“艺术”发展的连续性历程的结果。

但是，在这一观念的神秘化的后面却有着相当不同的现实。尽管文明时代的每一个已知的男女，总是创造着这种或那种样式的视觉形象，但他们所采用的方式却有极大的区别，这些形象也因此而具有了各种各样的功能。（然而，在我以前的分析、某种特别的实践活动，以及最著名的绘画和雕塑作品中，这一点并没有得到足够的强调，而它在自从人类文明开始以来的物质连续性中，是能够显示出来的。）在职业美术传统兴起之前，并没有均等相当的“艺术”和艺术家，但是美术对自身的神秘化，却使它掩饰了这样的事实：它的形态随着诸如照相术和平版印刷之类的创造视觉艺术的新方法的发展而发生着深刻的变化。在垄断资本主义

取代了产业资本主义体系、作为一个进步资产阶级开始衰落的时候，这一切便实实在在地发生了，与垄断资本主义一同出现的，是我称之为“广度视域的传统”，我在这里所指的是创造与复制形象的方法的全部内容，不仅包括照相、彩色印刷、平版印刷和全息摄影，还包括电影和电视的活动画面。不错，我要说的是，就象油画中随意而立的形象是产业资本主义制度下静态的视觉形象的主要形式一样，在垄断的资本主义制度下，广告便是静态视觉形象的主要形式。

旧的美术传统，以传达资产阶级的世界观为己任，现在对这种传统的取代过程，开始有效地为进行想象性创作的艺术家开创了一种可能性，使艺术家不再受制于特别的“视觉观念”。在一个较短的时期内——大致是从19世纪80年代塞尚的作品成熟到立方主义没落的时期——将被我赋予“进步”特征的现代主义运动（或许多相关的运动）便开始出现了。

在这些运动中，确有一些艺术家自觉或不自觉地力图用视觉艺术预言新的世界秩序，他们觉得这一秩序正在到来。我们切不可忘记那个令人振奋的前景，它被包蕴在整个19世纪资产阶级的进步之中，这个前景，已处在与垄断资本主义的出现相联系的技术进步的现实化的门坎上。变革世界的可实现的幻想，已达到解决实际问题的地步，自然资源的完全社会化看来也将实现。我赞同伯格对立方主义的论述，他把它描绘为拼命摆脱惯例中旧的透视基础的约束，而竭力追求观照和表现世界的新方法，这个世界看起来正适合于新出现的世界秩序（甚至有些介入其中的人也没有认识到这一点）^①。可是在实际上，这一新的时代的开端却被第

^① 约翰·伯格《毕加索的成功与失败》，伦敦，作者与读者出版公司，1980年版。

一次世界大战粉碎了，相继而来的长时期的一系列连续性历史灾难和不幸，使和平的希望永远告终，以“进化”来过渡到新的乌托邦的思想也宣告破产。

大体上说，在了不起的先锋派运动衰落和幻灭之后，现代主义的特征可以被说成是艺术家的后退，他们不再去阐释历史的世界观，不再去恢复被取代了的19世纪中产阶级的眼光和看法。这种后退的理由是两重的，一方面看来，历史超过了艺术家并使他们对此感到茫然；另一方面，在历史的进程中，“广度视域的传统”一直在淘汰那些数量逐渐增多的平庸之作，它淹没、限制、破坏、掩盖了艺术家的作品和创作实践。

这样，伯格便将绝大多数第一次世界大战之后的西方艺术，形容为欧洲和美国19世纪职业美术传统的尾声，在这个尾声中，绘画还原为它自己的和关于它自己的对话，因为这里并不存在另一个经验的领域，来使绘画在这里面触及除它自己而外的意义。我曾经详尽阐释过美术传统中失道或自我空洞的概念，失道是我借自神学的一个术语。我用这一术语去谈及艺术家对职业和常规技巧的放弃，也谈及对如神般全能力量的放弃，这种力量是画家曾经具有的通过画布上幻想的空间去创造整个对象世界的的能力。我认为失道总是在这里或那里——第二次世界大战之后的欧洲、纽约、伦敦、芝加哥以及别的地方——被大量涌现的表现主义所打断，而在表现主义里，艺术家正在寻找途径以再次表达他们的经验包括历史的经验所具有的意义。然而，在失道的过程中尽管有着这些不时复现的中断，但它仍在继续进行着。

这便是我的批评实践所具有的历史眼光，从总体上说，在我看来仍然是正确的和有益的分析。但是现在我要对它稍加修改，

而用另一种相当不同的方法去探寻上述问题。

二

为了这个目的，我希望再有一个塑像的残部出现，而此刻我正在合成这个塑像。它是由克里夫·贝尔的一本书构成的，书名很简单，就叫《艺术》，第一版是1914年出版的，这一年对旧的职业美术传统和另外的许多旧事物来说，是一个致命的年代。^① 贝尔和洛格·弗利一道，被认为是肇事之源的左翼分子，又被看成是现代主义后期自我批评的形式主义理论先驱。我们发现，他们详加发挥的观点是，“艺术”是自律、自我包涵的统一体，只有当它激起了我们某种特殊类型的感情时，我们才能体验到它，它与人类的其它感情毫无关系。他们强调，理解艺术，不必涉及到艺术所激起的表达的、心理的、社会的、政治的、宗教的以及其它非审美的方面。

我要直抒其意，以免有误解的可能，我决不是要为贝尔申辩，因为他确是一个固执己见、高傲自满、倒行逆施的人，是一个布鲁姆兹博里派^② 处于开花盛期的最糟糕的野草，他把一切（或者说几乎是一切）都搞糟了。^③ 平心而论，尽管我不会去为贝尔申辩，但也不会去落井下石，因为墙倒众人推的事情要作起来是太容易了。他的形式主义审美观，使他那一类批评得以产

^① 1914年爆发第一次世界大战。——译注

^② 伦敦的博物馆集中地区，第一次世界大战后，这里的一群知识界青年形成一派。——译注

^③ 列奥纳多·伍尔夫把贝尔写进了他的小说，并把他描绘为“身宽体胖、圆头小脑的人……”。

生，但最近却受到了粗暴的压制。然而，形式主义已不在成为文化方面的危险事物，也不值得去反对。另一方面，我不仅要强调贝尔的书是现代主义后期观念的关键之作，而且也要强调说，书中体现了真实的核心，而且几乎所有从左翼立场提出形式主义指评的人，都缺乏这种真实。我打算稍微借助于精神分析，将这些真实的核心内容分离并抽取出来，进而去阐明和维护它。它的构成不仅与我的论述密切相关，而且作为正统的“社会批评”，看起来也处在被忽略的危险中。

让我来对此作出解释。

贝尔宣称，他提出了一个“关于视觉艺术的全面的理论”，可是不管怎么说，这都是非常简单的理论。他主张“所有的视觉艺术作品，都具有一些共同的品质，但在我们谈到‘艺术作品’时却又说不清它。”^①于是他问道，“这种品质是什么？引起我们的审美感情的客体所共有的品质是什么？”在他看来，他的理论所达到的程度，获得了这个唯一可能的答案：

——蕴意形式。^②每一线条和色彩都以特殊的方式而结合，这种特定的形式和若干形式间的关系，激起了我们的审美性感。线条与色彩的这些关系和结合，这种审美活动的形式，我便称其为“蕴意形式”；“蕴意形式”就是所有视觉艺术作品的共同品质。^③

① 《艺术》，伦敦，格雷·艾罗版，22页。

② 指内含着深刻意义的重要形式。法国社会批评派美学家瓦尔蒂昂也提出过“蕴意结构”的类似观点。——译注

③ 《艺术》，23页。

你可以不赞同这种说法，因为它是贝尔的推理。不能激起他的审美情感的“艺术作品”是什么？按照上述理论，就应该是缺乏蕴意形式的作品，而且，这也根本无法界定是艺术作品。我想，贝尔先生所确信的是，他通过其逻辑结论而推出了这一观点，因为绝大多数艺术作品，毕竟不是艺术作品，贝尔这本书的辛辣之处还在于他的如下看法：

我不能相信，产生于1450和1850年间的作品中，会有百分之二以上的称得上是艺术作品。^①

……印象派的艺术作品，在一般的绘画作品中所占的比例，从将近50万分之一到10万分之一……今天我敢说，它高达万分之一。^②

你会马上认识到，是什么搅动了克里夫·贝尔的审美情感，这不是职业美术传统的作品。可以毫不夸张地说，贝尔对文艺复兴有一种歇斯底里的漠视（尽管他在后来的著作中对此有所更改），特别是对那时发现了透视规律更是如此。他称文艺复兴为“奇怪的新型疾病”和“至多不过是坡路上的一个大怪物”。他还经常这样评论，“从11世纪到17世纪的衰落是连续性的”，或者说“欧洲许多第一流的艺术产生于公元500—900年之间，而非1450—1850年间。他还说：

① 《艺术》，133页。

② 同上，180页。

我确信，自从拜占庭的早期艺术家们在罗汶纳创造出镶嵌艺术以来，除了塞尚，在欧洲就再没有创造出伟大的蕴意形式的艺术家了。^①

贝尔在争辩中所谈到的奇怪的东西，准确地说就是具有特殊的历史意义的“艺术”（大写的“艺术”），正是由于这种特殊的历史意义，他才最终否定其为艺术。对于贝尔来说，艺术——也就是激起他的审美情感的艺术——繁荣于所谓的黑暗的早期欧洲和中世纪，是随后的文艺复兴使它黯然失色了，但又由于塞尚而得以复苏。塞尚“发起了一场运动”，贝尔称这场运动为“新时代的曙光”。（贝尔是在第一次世界大战以前这样写的，那时他还称自己为社会主义式的人物）。

贝尔为什么要反对文艺复兴？因为他觉得文艺复兴时期，“自然主义”和“唯物主义”驱除了他所说的“纯粹的审美迷狂”。他抱怨说，在文艺复兴的艺术里，“智慧正在填充感情所留下的空白”，而艺术家的作品则被“科学和文化”取代了。用贝尔的眼光看，这些东西完全与艺术无关。他甚至对另一个地方，即17世纪的荷兰，更为尖刻，认为那里几乎根本不存在艺术。^②“我们丧失了艺术，”他为这一时期的荷兰绘画而写道，“让我们去研究科学和模仿吧”。^③总之，他抱怨说，“明显的事实是，由于文艺复兴，欧洲显然返身转向了生活的精神观点。”^④ 贝尔甚

① 《艺术》，26页。

② 17世纪的“荷兰派画家”在西方美术史上极负盛名。——译注

③ 《艺术》，140页。

④ 同上，147页。

至也不肯认可印象派画家，因为按照他的观点，他们太注重科学性了。

在这一点上，我只需要简单地举一出个事实：贝尔的艺术观念例外地接近他关于宗教体验的概念。他说：“艺术和宗教属于同一个世界，在这两者里，人们都企图捕捉并保持最隐蔽、最飘渺的观念。艺术和宗教二者，都不属于我们这一世界。”他将艺术形容为“感情的表达，这种感情是每一宗教中生命的力量，……我们可以这样说，艺术和宗教都是人的宗教意识的具体化，如果‘人的宗教意识’意味着他的终极现实的话。”^①在另一处，他甚至宣称，“从一开始，艺术就与其它所有的宗教一道以宗教的形式而存在。”

所有这一切是不是都象贝尔自己所说的“毫无意义的侈谈”呢？从某种意义上说，恐怕是的，就象宗教为自己作无稽之谈一样，它所包含的生命的核心（我在前面涉及过）也不过如此。对贝尔报以嘲笑，以及象“左翼”的社会学派批评家和“右翼”的形式主义者所作的那样，把贝尔的“审美情感”扔出窗外，是一件极其简单的事情，但我们所要作的，却是象费尔巴哈对基督教所作的一样，即我们要改变它，要找出所谓尘世的经验，要将其还原为人类学和生理学的决定性因素。我认为，这是有可能的。现在，让我们再留一些篇幅给贝尔，在这些篇幅中他把“美感激情的顶峰”与“温和的人性的宜人小丘”相对照，他写道，后者是“一个欢乐的国土”；

^① 《艺术》，91页。

谁也不必为自己在哪里有了欢乐而感到羞愧，那些一直处在高处的人中也没有谁会在舒适的小丘谷地感到垂头丧气。不必让谁去想象他甚至能够猜测到那些爬到艺术的寒冷、雪白的顶峰的人们所具有的庄重而且激动得发抖的迷狂，因为他在罗曼司这块耕作过的温暖的土地上和雅致的僻静处，也能得到欢乐。^①

在后面，我们将回过头去考察那激动得发抖的迷狂和寒冷、雪白的顶峰。现在我所希望的是，你们当中有些人将开始去探讨我们的线将在哪里打结。^②我一直暗示说，在米尔纳的透视和轮廓这两个困难之间，有一些深含意义的重要东西，它们不仅存在于我们的艺术趣味——从安格尔到纳特金和罗斯科的发展过程中，而且存在于美术传统的历史危机中，也存在于贝尔为了赞成那些对寒冷、雪白的顶峰所感到的迷狂而对绝大多数极有特征的传统艺术的抛弃之中。这些东西并不仅是从经验里后退，它还是经验的复归。

你将会记起，我曾涉及过艾德里安·斯道克斯关于“造型模式”和“雕刻模式”的观点，——当然，他认为此二者的区别，与绘画和雕刻之间的区别有关。斯道克斯属于克莱恩派，他力图将雕刻的模式联系于“抑郁的状况”，联系于对客体的分离性、自律性和其它特征，而他同时又将造型的模式连结于“神经分裂式偏执狂”的状况，连结于平面和装饰性的特征，以及无法确认其分离的特性，或者是连结于无法了解的存在于自身与母亲

^① 《艺术》，42页。

^② 指本书的论述焦点在哪里，即作出何种结论。——译注

之间的区别和空间这一特性。

现在，我要采用一般性的讨论方式，我要说的也许十分荒唐，即在文艺复兴以前，空间的观念和它在视觉形象中的表现，实际上都是向外投射出来的被斯道克斯称为处于“神经分裂式偏执狂”状况中的婴儿期的被溶合和混淆在一起的空间。在我要把这个意思再解释清楚一点之前，我要先告诫一下：不论我们所要讨论的是历史上的还是有传记记载的人物，我们确实面临极大的困难，使我们去回想自己早年的空间系统。因为这样作时通常所出现的错误，都是去假定一个空间系统。由于有了这个系统，假定者本人便被逐渐了解，而那些了解者在开始时发现这个系统象是一个不证自明的真理，但在实际上，他们又感到它是对不证自明的真理的粗暴破坏。

让我就此举一个有效的实例。勒斯莱·斯蒂芬斯在1876年著文评论了由于现代科学的兴起而出现的宇宙学是怎样改变了世上的男男女女对他们自身和他们的世界的认识。

人类历史的大戏，上演在一个小剧院里，通过剧院的房顶向上看去，永恒之星正静静地闪烁，仿佛是在蔑视着人类小小的想象之作，于是人们觉得，眼前的整个景象，只不过是他们的想象所织就的幕景罢了。^①

不过在我看来，这个想象的形象却是生动而美好的，因为有趣的是，在同一本书的其它地方，斯蒂芬斯谈到了他所处的维多利亚时代后期，那是历史的继续，这个历史的旧装如果还未批

^① 《18世纪思想史》，伦敦，先驱丛书，1962年版，第1卷，69页。

下，那么也必定被撕成碎布条了，因而勒斯莱·斯蒂芬斯才可能事先写道：

我们的知识在某些领域已进入科学的阶段，它以被证实了的真理的系统化形态而存在，这是坚实而且确定无疑的。其基本的原理远非怀疑主义所能动摇，甚至其每一从属的命题也都自有适当的地位，而推导出的结论则完全和谐，毫无矛盾之处。^①

换句话说，他看待维多利亚时代科学世界观的方法，也正是中世纪的学者所采用的方法，这些人把他们自己对宇宙的认识，看成是“完全和谐”地存在着的永恒真理的“系统化形态”。大概斯蒂芬斯并不了解这一事实，即在他写作这本书的三十年著述生涯中，他的宇宙观会因牛顿科学而开始被彻底粉碎，因为牛顿最终揭露了中世纪世界观的“想象性特征”。在本书第一章里，我们讨论了一条途径，就是把作为历史分水岭的第一次世界大战，同维多利亚时代看待世界的方法的解体联系起来的途径，这一途径也使新的物理学得以兴起，而新的物理学又使每一事物都重新成为怀疑的对象。

有了上面的告诫，我们便可回头来看数学家克兰对“早期基督教和中世纪的艺术家”的评论，他说：

……竭力用象征语言来进行绘画，也就是，他们的布局和主体都力图说明宗教的主题，并引入宗教的情感，而不是

^① 《18世纪思想史》，8页。

去表现实际生活和现实世界中真正的人。人物与客体是高度定型化的，他们均被描绘在平面的、二维的面面上。本该前后排列的人物，被画成左右排列或上下排列，那种呆板的僵化和生硬的形态成为他们的特征。绘画的背景几乎总是固定的色彩，通常是金色的，就好像是要强调画面的主体与真实的世界毫无关系一样。◎

中世纪艺术的这种描绘方式，在我们看来仿佛十分真实，我认为在实际上也是真实的；但是此处却没有考虑这样一个因素，即中世纪绘画确实是描绘了“真实的世界”——画家所把握的世界。确实，中世纪绘画是高度惯例化的，但正如我们所见，轮廓和透视自有其惯例。可能是因为所存在的对这个问题的反应，远比在上述引语中要大得多；引语里的反应仅存于下述二者之间：一是中世纪宇宙观所认为的平面的二维地球，它的向上仰的升角和向下俯的降角并不依赖于引力的定律，其上面是圆拱形的天堂顶盖，下面是地狱；另一是画家描绘世界所采用的平面的、二维的、“非真实”的方法。我想这当中的中世纪绘画空间，表达了人们认为自己在世界上的存在方式。因此，当我们说中世纪的画家“用象征语言”来进行绘画的时候一定要慎重。当然，这种说法也没有完全错，但却太过分地强调了这样一个层次。在这个层次上，画家只用一种方法去设想“真实的”世界，然后就离开这个世界而着手去描绘另一个“不真实的”或“宗教的”象征世界。

◎ 《绘画与透视》，见《艺术革命的起源》，卷1，菲尔尼格，伦敦，别度出版公司，20页。

当然，我所说的中世纪的画家，就象米尔纳在讨论透视问题时所说的，与他的对象世界极大地混为一体，而文艺复兴时期的画家却不是这样。中世纪的画家很少对内在与外在的空间进行区分，因为宗教观念激励并确实强化了上述混合，宗教的宇宙观有效地使主体的空间^①向外投射进真实世界的方法成了惯例。在上面，有善的天堂，那里的诸神养尊处优；在下面，有恶的地狱，所有的人在那里都有自己的恶魔，破坏与抑郁的冲动就是由那里向外投射出来的。所谓“真实的世界”，最多也不过是这一体系的一个集合体，里面住满了自由自在的“善的”和“恶的”父亲与母亲的化身；住满了生有双翼的轻盈飞翔的造物，它们代表着温和的冲动，从完整的人中分出了恶的一面。如果我们承认克莱恩的理论，那么，当我说文艺复兴以前的空间概念是“神经分裂式偏执狂”的时候，以上所言便成为它的含意。

文艺复兴改变了这一切。我们这种过分普遍化的说法是有根据的，因为文艺复兴使思维从物质中解放了出来，使自我脱离了他人，使人们认识了空间、距离和分离，这些在各自的发展中都成为“抑郁的状况”所具有的特征。显然，我们今天能够极其清楚地看到，在文艺复兴时期的绘画中，一种惯常的方法形成了，人们靠它而进入了三维空间，这就是空间的延伸、距离、立体、群体和视觉效果。这一惯常方法的开始使用，特别是通过透视的再创造而开始使用，在我看来无论如何也是使杜乔、乔托、洛伦佐提和凡·爱克^②的绘画取得如此成功的原因。到15世纪早期，勃鲁耐

① 指画家在内心观念上的空间，而非客观的实际空间。——译注

② 杜乔(约1255——1319)，意大利佛罗伦萨画派创始人；扬·凡·爱克(1385/90—1441)，文艺复兴时期尼德兰画家。——译注

勃斯契^①——他是赞成全盘焦点透视的人，也是多那太罗、马萨丘和弗拉·菲力波^②的私人教师——的作品，已变得极象是科学了，这不仅是因为他的作品以自身规律和数学原理为基础，而且它还成为考察和宣传关于外部世界的知识的重要手段。

透视，也是一个惯例。但是我并不想被人们认为我是在说，透视可以使人“十分真实地”表现“真实”。就象在它之前的中世纪视觉表现一样，透视的表现甚至也不能与亲眼所见一样：

绘画必须是自外投射的剖面这一原则，要求……平行于画布平面的地平线，以及垂直的平行线，要画得各自平行。但是人眼在看这些线条时却发现，它们仿佛要合到一处，其它的平行线也是这样。至少在这个问题上，焦点体系在视觉上并不是正确的。对此一个较为根本的看法是，人眼毕竟不能直线往前看去……。但是焦点透视体系却无视这一视觉事实。这个体系也不能解释我们在实际上用双眼观看时的情况，即每一只眼睛所感受的印像都稍稍不同。再者，双眼也并非固定不动，它们就象观察者观察景物一样在移动着。最后，焦点体系所无视的事实还有，接受光线的视网膜的表面是圆突形的，而非照相机镜头式的平面，另外，观看这一行动本身是对大脑的反应，它是一种纯粹的生理过程。^③

① 勃鲁盖勒（1377—1446），意大利佛罗伦萨建筑师。——译注

② 多那太罗（1386—1466），意大利文艺复兴初期雕塑家。马萨丘（1401—1428），意大利文艺复兴时期佛罗伦萨画家。——译注

③ 《绘画与透视》，《科学革命的起源》，26页。

正如我已经指出的那样，透视观念也因不同阶级的利益而改变，体现这些利益的，就是那些赞同、实践、发展并服务于特定透视观念的职业艺术家。然而，当人们在谈及这一点时，却都承认一个真实情况，即透视的根本目的，是要探讨周围世界的特征，也就是外在世界，并探讨其本质和物质关系，因为正是通过这种关系，外部空间才得以建立。从技巧上说，透视使在画布平面上进行精雕细刻、或增或减成为可能。不论是艺术家还是其他男男女女们，都不再与他们所感知的对象那样溶为一体了，对空间的感情表现^①也不再那样得势了。

有如贝尔认识到的，我们可以（暂时先不管那些有可能存在的许多例外）说点不甚成熟的观点，即世上的男女从“神经分裂式偏执狂”这一中世纪的空间里脱离出来的事实，成了早期基督教艺术（你当会想起，贝尔喜欢这种艺术）直到塞尚（贝尔也喜欢他）的出现这段历史时期中画家的任务的特征。（例如在我看来，米开朗基罗的绘画一般说不如他的雕塑那样成熟，因为在绘画中，他实际上竭力要在陈旧的空间形式和神话里，构成一个“真实”的形体。）从文艺复兴开始到现代主义兴起的漫长历史时期中，（继续用克莱恩的专门术语），画家们都是通过“抑郁的状况”而进行创作，至少也是处在其中进行创作的。

然而，在塞尚时代我们就已经看到，强加于艺术家的必须刻划外部世界的观念已在急剧消失。由于广度视域惯例的出现，画家的文化地位被取代了，这在一定意义上说，画家至少也变得更加自由了。我还要强调，到19世纪末，由于新物理学的出现，也就是关于物理世界的本质的新观念，以及科学的变革，那“客观

^① 指主观表现。——译注

的”透视再现的陈旧体系也自行暴露（除了那些固守这一观念的人）出它基本上是表现世界的惯常的和历史的相对手段。这也就是我们在本书第一章中所看到的，弗洛伊德的机械主义老师那一代人对描绘运动感兴趣的原因。但是，在这一领域，照相机和电影显然也扮演了重要的角色。

在这一点上，我要提出一个有关塞尚的问题。对于塞尚，其他的马克思主义理论家已经写得很多了，我对他们极为尊重。他们有一个理论说，库尔贝创造了“唯物主义”的“世界观”，塞尚创造了“辩证”的“世界观”，立方主义者则创造了“辩证唯物主义的世界观”。这种说法的确“不错”，但我却不敢肯定它是完全正确的。

确实，塞尚的作品，在观察者和被观察者之间，建立了一种新型关系。正是由于塞尚，我们才认识到，我们所看到的东西，都依赖于我们所处的时间和地点。他从改变的和变化着的位置来向我们展现风景，即观察者的观点不再被认为在时间和空间上是固定不动的。但我却有一点疑问，觉得我们对于塞尚的这种认识有时候是不是作得过头了。塞尚作为“现代绘画之父”，贝尔对他确实大加赞赏，而有时也确实有点过头，也许塞尚的真实情况是从文艺复兴之前以来，第一次把关于空间的主观概念和客观概念融合起来，但是他这样作，当然是出于玩笑式的和探讨式的原因，而不是要制定一个时髦的教条。贝尔在此值得一提，他在他的《艺术》一书中坚决地强调，他所说的基督教艺术中的“宗教”成分，可以从它的教条中分离出来。对于他来说，“宗教”就是对内部世界与外部世界相融合的认识。这样，格林伯格也就塞尚面写道：“然而他在后来所发现的，甚至并不是一个更易理解的原则，它并不存

在于自然之中，就象他自己所认为的，而是存在于艺术自身的本质之中，存在于艺术的‘抽象概念’之中。^①我认为，格林伯格在此所说的“抽象概念”，是指艺术表现心理体验的能力。我要说，我们从塞尚那里得到的，恰恰就是米尔纳所寻求的那种感觉，即“那种与对象世界的关系，在那种关系中，人们与对象世界极大地融合起来了”，而古典主义和焦点透视体系却作不到这一点。

有意思的是，第一个使我去研究塞尚的人，也是一个抽象画家，他就是罗伯特·纳特金，我将在后面更多地谈到他。纳特金在帮我去理解塞尚时指出，在塞尚的许多描绘圣——维克托山的作品中，有些非常特殊的東西存在于画面的前景与背景之间。有时前景的一根树枝仿佛被画得离另一根只有一码远，但它看起来很快却又象是要碰到山坡了，而山坡“在实际上”却相距有二十英里那么远。塞尚这种玩弄他对外部世界的理解的作法，不仅是对距离和分离的认同，也是否定。我认为，这是将某种特殊的感情再次引入绘画中，而不仅仅是塞尚的一种认谦和反应。

我认为，当人们在琢磨塞尚风景中裸体形象的主题时（塞尚总是喜欢这种主题），上述观点便得到了强化。他在接近晚年的时候，描绘主题的这种方法改变了，他减少了对性的兴趣。尽管在他笔下的群像中每一个形象都是各自自律的，但塞尚却仍在寻找方法去表现她们，使她们同时能够不被环绕着她们的地、水、天、树所淹没。《浴女》一画是他临死前的作品，尽管画面上有一部分是白的，而且有的地方画得松散，也未最后完成，但这幅画却画了4年。

塞尚在画室里进行创作，他依赖于记忆的印象，而非直接观察

^① 《艺术与文化》，技士顿，比兹丛书，1965年版，41页。

事物进行创作。不管怎么说，他的绘画知识，从普桑那里学到的与从普洛文斯那里学到的一样多。与普桑相同，他的作品表明，他所竭力追求的是关于自然中人与人之间关系的全面知识，而这又极不同于17世纪的大画家^①所掌握的那种知识，塞尚抛弃了焦点透视，打破并重新组织了他画面的空间秩序，他所使用的是一种激进的新方法。他通过绘画中平面色彩的精心安排，使我们得以了解他的记忆，这是人类及赖以生存的自然世界的一种新型关系的幻象。普桑的全面化观念是永远静止的，塞尚的却是变化着的，从根本上说，塞尚的这一特点前途无量，尽管我们也许会说，塞尚也唤起了他自己早年生活的感情。这当然是复活了他个人往日的情感，因为只有这样才能谈得上未来的变化。

现在，我希望你们能够开始考虑我所指出的问题。尽管由于我们已经探讨过的原因，现代主义运动并未能通过绘画而认识到新的世界观（这些绘画诸如塞尚本人的作品以及至少也是他的那些后继者的作派，例如高更、凡高、马蒂斯、毕加索、勃纳尔、克利以及后来的德·库宁），但是它却在绘画中重新引入了一度消失了的外貌，至少说来，这一外貌在职业美术家居统治地位的时期是沉默的。上述早期现代主义画家们，确实承认外部世界的外在事物、分离性和“外面的特征”，但承认归承认，他们却又力图去使它们变形，改造它们，去否定或者破坏它们，并以此来作为表现主观感情的手段。他们的若干新形式便由此产生，这些新形式既未沉没于也未逃离于我们这个世界，但却极大地扩展了被封闭的经验领域。

我认为，只有画家们竭力去这样作的时候，贝尔才体验到了

^① 指普桑。——译注

他的“审美情感”，这是一种奇怪的、不可名状的渴慕之情，贝尔把它看得极其重要。但是对于那些力图去探索视觉形象并以此为目标的人来说，这在实际上却是一个新的事物。贝尔错在将此认同为“艺术”的实质，他将它普遍化了，并通过历史而把它投射了回去，这样，任何不具备这一特性的作品，便被当作不值一看的东西而弃于一旁。（贝尔不仅写过文艺复兴、荷兰17世纪和英国19世纪的具有“世界观”的画家，而且也写过20世纪那些力图通过绘画来阐释新的世界观的画家，例如未来派和?旋涡派^①的画家。）

这使我们遇到了一个重要问题，即斯道克斯几乎在他一生当中，对“雕刻模式”的作品、对通过抑郁的状况而创作出来的作品、对意大利15世纪和文艺复兴盛期的作品的鉴赏力问题。与此相对，贝尔的鉴赏力却在于有所改变的早期基督教和印象后派的画家^②的“造型模式”（尽管这一术语对他来说相当陌生），在于保持本来面貌的艺术，这种艺术将情感从“抑郁的状况”推回到了更早的“神经分裂式偏执狂”的状况中。（实际上，对他们这两极的如此划分并不公平。我已经讲到，与许多克莱恩派美学家不同，斯道克斯是准备承认与审美经验融为一体的情感的重要性的，而且在他的后半生中，他对造型的模式更为了解了。当然，贝尔也减轻了他对文艺复兴时期“世界观”绘画的敌视和贬弃的态度。）

贝尔掩饰了这一切，他坚持说，当他对下述类型的视觉形象所具有的蕴涵能力作出反应时，他所谈论的是审美经验的自律

① 指20世纪西方艺术的一个流派，属未来派支流。——译注

② 指塞尚、高更、凡高。——译注

性和不可还原性。这种视觉形象，能够唤起某种相对说来不可理解的人类情感，他强调，这是因为并非每一个人都有敏锐的审美能力，我基本上也同意这一说法。在这种人类情感中，他和我都发现了强烈的快感。我认为，这种微妙的审美情感的本质，除迷狂阶段而外，其余都被展现出来，因为审美的迷狂只有在寒冷而雪白的艺术之巅上才能被体验到。贝尔对他在现代主义运动中的发现颇为欣喜，他发现了绘画使空间感及其与之相随的“善”的情感得以复苏的能力，而这种“善”的情感则是婴儿在母亲的乳房处所感受到的。因此，我认为，贝尔之喜爱艺术，在很大程度上是因为他发现艺术是克莱恩意义上的“善”的乳房的象征。让我来对此作出解释。

贝尔的《艺术》一书充满了对抗性，他特别反对任何对审美情感的解释和贬抑，人们可以想象到，他也介入了对精神分析的声讨之中。例如，在一个叫做《弗洛伊德博士论艺术》的通信中，贝尔讲了他有一次怎样求助于一屋子的精神分析学家们：

……而相信，圣保罗大教堂在我心中所激起的感情，与我的快乐时光的观念毫不相干。我曾经说过，这可与数学家在完美而简洁地解决了问题之后心中所涌起的情感进行比较，而不是同我在蒙特卡罗特别宜人的环境中被眼前景色所激起情感进行比较。由于他们都完全了解圣保罗大教堂，都完全懂得二次方程式，显然也完全知道我，所以我告诉他们，如果塞尚老是画苹果，那么这种美丽的水果对那些贪得无厌的胃口来说倒无所谓，但对于我则实在是令人厌。在说到“苹果”一词时，这些心理学家们都忍不住窃笑起来。

是的，用的就是“窃笑”一词。

显然，他们都知道苹果，也都知道塞尚画苹果时的精神性，与玩扑克的人在琢磨一对点时的精确性相同。^①

我们不清楚贝尔是否了解他本人在这里所记下的象征的透彻性，但不管怎样，他都继续说塞尚画苹果的真正原因是因为“它们颇具有经久不变性”（这与花不一样）。可以依据“它们不变的形态”来作画（这与人也不一样）。如果这种说法是真的，那就很难说究竟是谁更愚蠢了：是那些毫不加以鉴别便将塞尚绘画中苹果的形象直接解释为乳房之象征的窃笑的精神分析学家们呢，还是贝尔自己？我们需要向精神分析学家们所询问的，不是绘画中揭开主题面具的能力或形象化的象征的表现能力问题，而是询问这是否有助于我们去理解那些主观的空间表现的问题，因为这是与现代主义和塞尚一同问世的。我认为精神分析对此有很大贡献，或者说得更精确些，我认为，我们可以从英国客体关系学派的无性分析所具有的特殊倾向中大获其益。举例说，米尔纳就属于这一派。但是，在对此进行阐明之前，我不得从我的碎片包中再造一个残像出来，这就是对精神分析所进行的历史的和理论的概述。

^① 《弗洛伊德博士论艺术》，《日报》，1935年4月4号，182页。

三

你们可能已经注意到本书各章中潜在线索的趋向，在某种意义上说，这与精神分析理论的发展趋向极为一致。我们从弗洛伊德入手，然后到克莱恩，现在我们已到了将英国“客体关系”学派的思想阐述清楚的时候了。当然，这条轨迹也与人类历程向内发展的轨迹相一致。在本书第一章里，我们以摩西为论述的焦点，探讨了父婴关系的各个方面，及其在成年期的复苏；在第二章里，我们又探讨了作为“内在客体”的母亲，以及修补过程的本质，这一过程极大的强调了她在作为客体所感到的婴儿作为主体而通过仇恨和侵犯行为所给她造成的破坏与毁灭，在最后两章里，我们将涉及最早期的母婴关系，我们论述的焦点将是婴儿经验的本质，这是婴儿在完全认识到自己是脱离母亲或世界的独立存在之前的经验。

现在我要再回到英国学派上来，勾画出精神分析理论在梅兰尼·克莱恩之后的发展的各个方面。你当会想起，弗洛伊德本人是把婴儿想象为自欲^①和自恋的，按照他的观点，婴儿是被情欲所驱使，而去保护自己本能的快感以避免紧张。弗洛伊德假设了原欲发展的三个阶段，它们是口唇期、肛门期、生殖器期，它们都早于俄底浦斯式的内心冲突和所谓“生殖器的性行为”，后者已是向自身之外的对象去寻求欲望的满足了。弗洛伊德这样假想，婴儿只对母亲感兴趣，因为母亲可以为婴儿自欲的目的服务，以满足他本能的欲望，例如，给他提供食物。事实上，弗洛伊德

① 指在自己身上获得情欲的满足。——译注

关于婴儿与母亲的关系的概念极不清楚，晚至1926年，他都没有对这个问题进行讨论。的确，在弗洛伊德笔下，好象是婴儿与父亲的关系才更为重要。（弗洛伊德对母婴关系这一方面视而不见的原因，至少也部分地出于防御的目的，他从来不满于分析他与自己母亲的关系，这一事实以变形的形态存在于他的理论体系中，这当中还存在着文化的因素：由于父辈在19世纪的欧洲所处的中产阶级家庭的相对社会地位，弗洛伊德的视域便不能超出于摩西的权威范围，而在我们看来，他也就对维纳斯漠不关心了。）

显然，克莱恩的理论在这一方面是对弗洛伊德的真正发展，她确立了婴儿早期与母亲的关系的中心地位。在这种程度上，就象布里埃莱所说的，许多正统的弗洛伊德追随者们发现，“梅兰尼·克莱恩关于婴儿很快就开始爱自己母亲的假设，在与她自己相关的事实上，与弗洛伊德的概念不协调，后者认为，婴儿在最初的几个月里所涉及的环境，只与他自己的愿望相关。”^①然而，尽管克莱恩在形式上肯定了这种对峙，但她的理论体系中的正确性却在于，这种关系的过程与特征并非极大地被母亲方面的本质所决定，因为婴儿将母亲想象为（顺便说一句，婴儿也是在母亲那里获得）他自己所固有的、本能的内心矛盾。正如我们所见，克莱恩也介入了她所提出的处在爱与恨这二者之间的本能对立之中，这种对立受到环境因素的极大影响。一般说来，克莱恩所强调的是口唇、喂养等等，当然她强调得过头了。正如冈特里普所指出的，“克莱恩夫人让‘客观关系存在于人生的开端处’，……但这看来却是些并不相干的东西，不论它们是不是附属于基

① 指克莱恩与女儿不和。——译注

② 《与梅兰尼·克莱恩的著作相关的若干问题》，见《精神分析的倾向》，伦敦，贺伽斯出版社，57—89页。

本问题，都无关紧要。”^①

然而，精神分析在发展中所迈出的决定性步伐，是两个不能理论（不论是弗洛伊德的，还是克莱恩的）都被全面的客观关系理论所取代。在这种理论中，主体对与客体^②建立关系的需要占主要地位。精神分析在英国发展到这一步之后很久，其它国家才达到这一步。（例如，只是在本世纪60年代，美国的一些分析家们才步入这一领域。）这一切的产生，将大量完全不同的、通常引来是无法调和的组成部分和因素卷到了一起。在此，我只能择其较重的予以阐述。

有一些独立于这场运动之外的严肃的精神分析批评家也介入进来了，例如，在本世纪30年代，他们经常卷入与塔维斯托克临床分析协会的成员的论争之中。（格洛弗尔曾经写道，在“英国精神分析协会”里，“那些与医学心理学临床诊断（诸如塔维斯托克派）建立较密切关系的努力已经引起了不满”^③。然而，海菲尔德站在塔维斯托克派的立场上，并未完全抛弃精神分析所获得的成果，但却反对弗洛伊德关于婴儿自欲的概念，而主张婴儿的基本需要是保护性的爱。在30年代早期，艾安·苏迪还是海菲尔德的一名助手，死于1935年（时年仅45岁），但在次年，他关于弗洛伊德心理学的批评著作《爱与恨的起源》就出版了。

苏迪系统地说明了人作为社会动物，其寻找对象的行动从一出生起就可以看出来这一观点。苏迪抛弃了弗洛伊德关于自恋的概念，并争论说：“被‘母亲观念’最终合为一个整体的若干因

① 《精神分析的倾向》，57—59页。

② 主体指婴儿，客体即对象，指母亲。——译注

③ 《大不列颠精神分析的立场》，见《论思维的早期发展》，伦敦，《三象》，1956年，559页。

索或分离的感觉，从一开始就受到了爱护。”^①这样苏迪就发现了可以说婴儿对外在对象（即母亲）的爱始于生活的最初时期。这并不是将母亲关系情感化了，苏迪把婴儿的生物学基础看得一清二楚：

因此我将爱视为婴儿生物功能中社会的而非性的因素，它来自自我保护的本能，而非性欲；爱，寻求任何一种对外物进行反映的方式以作为婴儿的目的。我将社会性看成是对爱的需要，而不是被禁止的性欲。同时，教养的兴趣也来自于爱，它是（爱的）交配的从属形式，而非性的满足的隐蔽形式。^②

苏迪在生前并未得到精神分析学界的承认，但在今天，他对弗洛伊德所进行的批评，包括他对弗氏“父辈之尊和歧视女性的偏见”的批评，已被广泛接受，甚至在精神分析运动内部也是如此。的确，到40年代，塔维斯托克派和精神分析研究会之间的敌意已在消失。例如，约翰·鲍尔比就曾接受过紧跟克莱恩的让·里维埃尔的分析，克莱恩是后者学习精神分析的指导者。1946年，鲍尔比加入塔维斯托克派，但并未对自己与精神分析的关系进行攻击。鲍尔比深受生态学家的著作的影响，特别是汀伯根和罗伦兹的著作的影响。他也承认受益于苏迪，但他在自己的著作中却对弗洛伊德的本能理论进行了系统的详细批评，他写道：“在心理能量及其释放的问题上，中心的概念是，行为系统及其控制、信息、

①② 《爱与恨的起源》，哈蒙兹沃斯，企鹅丛书，29页。

消极反馈和体内平衡的行为形式。”^① 鲍尔比所竭力反对的观点，是婴儿与母亲的关系以基本需要的满足为基础，例如对食物的需要。鲍尔比所强调的，是婴儿需要“温暖、亲近和（与母亲的）不间断的联系”，“在这当中，母婴二者都得到了满足与快乐。”他认为，“儿童对母爱的渴望，表现为对食物的渴望。”^② 尽管他将精神分析作为自己理论的框架，但他还是从其它原则中吸取了大量的经验材料。鲍尔比的实情是，他站在了精神分析、行为研究、生态学、生物学和当代交际理论之间的位置上，这一事实使他的作品对于我们左翼的所有人来说，具有巨大和重要意义，因为我们正在为早期的母婴关系寻求有力的唯物主义解释。但是，社会主义者显然并未研究过他的著作，却对他进行大肆攻击。……当然，这又是另一个话题了。

一些其它因素的影响，也改变了英国精神分析理论的一致进程。你还会记得，在本书前一章里，我提到过山托尔·弗伦泽，他直到自己的最后日子，仍是弗洛伊德最亲近的同事，也是克莱恩的第一个分析者。弗伦泽在1933年去世之前，是布达佩斯精神分析协会的领导人，冈特里普曾经精确地描绘过他与弗洛伊德之间的不同，而这种不同竟为他带来了悲剧性的后果。

弗伦泽比其它任何分析学家们都更早地认识到了基本的母婴关系的重要性。弗洛伊德的理论和实践是人所共知的倾向于父性一方的，而弗伦泽倾向于母性一方，他关于“基本物恋”的概念，为后来梅兰尼·克莱恩、费尔贝恩、巴林特、

① 《附着与失落》，哈蒙兹沃斯，企鹅丛书，19页。

② 同上，12—13页。

温尼科特以及其它人的著作开拓了道路，这些人现在都认为客体关系始自婴儿对母亲的需要的阶段。弗伦泽认为，对母亲的基本物恋是积极的，在这一形式中潜伏了以后的发展。^①

弗洛泽周围的许多人，发展了他的方法。例如，赫尔曼就进一步指出了婴儿与母亲的关系中有依恋和纠缠这类组成部分，而在传统的弗洛伊德观点中是没有的。艾丽丝和迈克尔·巴林特也开始进行更加激进的对弗洛伊德自恋理论的批评，赫尔曼的观点使他们能够进一步超越弗伦泽关于婴儿在与母亲的关系中所具有的本质积极的概念，而获得一个关于这种“固有的”、首要的客体关系的更加圆满的特征。在巴林特看来，婴儿“生来就有关”，就好象其爱的模式就是自私一样。^②早期的客体关系在性行为面前具有自律性。巴林特派生活并工作在英国，他们的观点在克莱恩派中颇有影响。

但是在莱恩派的圈子内，相应的阶级理论的批评和扩展已经独立出现，其中最主要的，是30年代中后期的分析家费尔贝恩所提出来的，并受到克莱恩的极大影响。然而，在1940年到1944年之间，费尔贝恩发表了一系列争论性的文章，其中包括1941年的《精神病和神经病的修正精神病理学》。^③在这篇文章中，他对精神分析理论的修正，“所用的是超越于本能之上的人类关系之前的术语，这种本能是正常及反常发展的原因。”费尔贝恩没有将原欲

① 《附着与失落》，389页。

② 《首要的爱与精神分析技术》，伦敦，塔维斯托克，1964。

③ 《个性精神分析研究》，重印版，伦敦，塔维斯托克，1982。

说成是寻求快感的需要，而把它说成是寻求客体对象尤其是善的客体对象的首要的原欲需要。用冈特里普的话说，他那最忠诚的门徒：

费尔贝恩认为，从一出生开始，母婴关系便在两方面成为潜在的完整的人性特征，不论其道路是多么原始、落后，这一点终究被婴儿感觉到了。在母亲与婴儿的个人关系中，这种粹纯关系的破坏，是造成烦恼的基本原因。^①

费尔贝恩与他之前的克莱恩一样，建立了一个体系。我并不认为今天仍有许多分析家全盘使用他那奇怪的术语和结构，毫无疑问，费尔贝恩的著作，连同来自布达佩斯和“塔维斯托克”精神分析批评派的影响，为后人铺平了道路。这些后人是在克莱恩之后论述母婴关系之本质的人，诸如温尼科特、马乔里·布里埃莱、马伦·米尔纳、哈利·冈特里普、约翰·派德尔、迈苏·汉和查尔斯·里克洛夫特，他们都为客体关系的理论作出了实质性贡献。显然，我现在谈论的是由不同种类所组成的传统，它或许有内部矛盾、争辩、论战的特征，但在我看来，这一传统却体现了精神分析的最富于建设性的发展，它同时也能向我们解释创造、视觉经验和愉悦这三者的本质。

在下一章里，我将在确定类型的抽象艺术的关系中详细考察温尼科特的著作。现在，我只想点出，在温尼科特及其同僚们的著作里，我们发现，他们的论述焦点都集中在儿童心理发展的一个短暂阶段上，这个阶段介于婴儿将母亲的乳房想象为他自身的延

^① 《个体精神分析研究》，第284页。

伸这个早期时刻的“主观性”与他后来更为“客观的”认识之间，正如温尼科特本人所指出的：

我将提出，在人类发展中，有一个阶段存在于客观认识能力的出现之前。从理论上说，婴儿一开始就生活在主观或概念的世界里。这个变化来自人的基本状态，在这种基本状态中，客观的感知有可能是继承而来的或者被继承下去的发展过程的因素，因为它还需要最低限度的环境因素。这属于有关个性从依赖到独立的更加广泛的题目。^①

在下一章里，我将更多地谈到这个阶段，同时还要指出，它以暂时的矛盾情感为特征，这种情感是关于合并与分离^②的情感，是关于失去或获得限制与外表的情感，是关于承认或否定内部世界与外部世界之间界线的情感，因此，婴儿在开始认识客体对象的独立性时，就感到了自身“与它们的融合”，而融合的途径却是儿童和成人都没有的。

贝尔曾经说过：“如果塞尚老是画苹果，那么这种美丽的水果对那些贪得无厌的胃口来说倒无所谓，但对于我则实在是令人生厌。”温尼科特的著作是在精神分析学家们对贝尔的这种说法投以窃笑后完成的。如果对塞尚或者贝尔来说，苹果是乳房的象征，那么对于我们则等于什么也没说。但是，如果说塞尚以其形象与环境、前景与后景、概念与感知之间的矛盾而建立起来的空问，以某种方法将婴儿同乳房之间的关系相联系，那么母亲与外

^① 《游戏与现实》，哈蒙兹福斯，企鹅丛书，1974年版，177页。

^② 指婴儿与母亲的关系。——译注

界便是一个更为广阔的世界。由于后来有温尼科特的这一分析著作，我们便可以在绝佳的条件对现代主义运动中杰出绘画所发生的一切事情进行唯物主义的分析和。通过这一著作，可以给我的情感以理论的支持，这种情感不时存在于可怕的现代主义运动中，它不仅是绘画想象能力和空间组织能力的失道和尾声，也是其天赋的扩展。我们用上面这些方法来谈及人类经验的特定方面，是由于这样的方法完全不会产生于其它媒介之中，因为在那些媒介里，空间不能被以同样的方法去富于想象地、充满感情地构筑起来。

四

温尼科特本人非常了解他的发现与许多批评家和艺术家的作品之间的一致性，然而不幸的是，他们当中却几乎没有一个人与他的美学理论或批评著作相关，并注意到他的著作。的确，有的人所碰到的事实是，尽管英国的“客体关系”理论在从事门诊、治疗、教育的人中广为所知，但在这些特殊的方面之外，对文化产生的影响却很小。柏利·安德森是《新左评论》的编辑，他在1968年的《对民族文化的评论》中对这一点进行了评论。^①虽然他承认英国精神分析学派是世界上“一个最有成就”的学派，但却指出了它对英国文化的影响实际上等于零。精神分析“被封闭在一块技术的飞地里，这种隐秘而特殊的探索，与‘人文’文化的中心主流没有建立起关系。”^②安德森将此联系于他对英国文

^① 《新左评论》，第50号，1968年7—9月，3—57页。

^② 同上，42页。

化的全面“分析”，联系于英国资产阶级建立世界观的努力的失败，联系于作为其结果的英国文化“缺乏中心”的现实，以及它对外来“侵犯”的抵抗。大体上说，对他的分析我在实质上是赞同的。但是，为什么英国学派在精神分析方面取得的成就竟被左翼如此忽视？而左翼本是反对上述“主流”的（“主流”的缺陷已被安德森所指出）。总之，⁶⁹我在《新左评论》中没有看到对克莱恩、温尼科特、黑克洛夫特等人应有的研究。

我在此不能对这一问题作出圆满的回答，但我想作两点提示。第一点是，我确信苏迪所说的“对温柔的禁忌”被许多知识界人士所遵从，这种禁忌的特征是根本不相信经验的领域，因为这一经验不能完全被语言文字所阐明。（例如在我看来，阿尔图塞学派的理论家对艺术的论述，是寻求以全面的“科学的”语言文字的说明来取代作品的经验。）温尼科特写道：“在逃避内在在现实的努力中，个人通过被详细阐述的、全能的幻想，而达到外在的现实。”⁷⁰在左翼阵营中有人从未停止过对这种全能的幻想进行详细阐述，以便掩盖他们所否认的被主观性侵占的领域。这也就是为什么有如此之多的人对弗洛伊德之后的精神分析本来颇有兴趣，但却急匆匆地越过海峡而投向了结构语言学模式的原因，拉康正是通过这种模式而竭力对母婴关系进行描述的。实际上，拉康作品的形式以其全部伪代数学的预张力，否认了他们所力图去精确描述的感情特质，温尼科特的“变形”模式则决不允许人们用上述做法而遁入一个非理性的“理性的”封闭体系中。

另一点相关的原因，也许更加言之成理。⁷¹即在许多精神分析学家中，有着哲学上唯心主义的痕迹，有时还不仅仅是痕迹。他

① 《通过儿科学而达精神分析》，伦敦，贺佩斯出版社，16页。

们在早期母婴关系中所发现的东西，有时候竟使他们直接或间接地为宗教进行了申辩。（布里埃莱、冈特里普和苏迪就是这样。）但正是他们这些理论家和研究者在揭示着宗教和审美经验等现象的物质的和生物学的根源。因此我的意思是，他们在一个特定的、发展的阶段上，发现了这些根源。有时候这当中也缺乏历史唯物主义的⁴⁴观点，例如在上述理论家中，有些人倾向于将特殊的社会、文化、宗教与艺术形式合为一体，在这一结合体中，它们各自的经验和情感都可以被组织和容纳。（对于温尼科特或者里克洛夫特来说却不是这样，因为他们所关注的方法不同，在他们的方法中，在客体关系理论得以发展之前，特定的神学概念极其适合于说明特定的经验，非神学的解释则不可能作到这一点。）然后，在发展着的对这些社会和文化形式所进行的观念批评中，据我看来，马克思主义左翼可悲地忽视了英国精神分析学派所取得的主要进步。（这正是通过上述若干形式而取得的进步。）这也是为什么马克思主义者至今仍然没有对宗教、音乐或抽象绘画进行恰当分析的一个原因。

在这方面，马克思主义左派说起来倒象是弗洛伊德本人。我们已经注意到弗洛伊德是怎样害怕处在精神分析和“神秘主义”之间的潜在影响。但重要的仍然是要弄清楚，既然弗洛伊德反对某种文化形式（诸如宗教），他的病理学也不同于其它的文化形式（诸如音乐和非表现的艺术），那么弗洛伊德是不是要表明，他不仅信奉“科学”和理性，还信奉他对自身经验的主要领域的否定。

例如，在对宗教的探讨中，弗洛伊德谈到过一种神秘的状态，他将它描述为一种人的宇宙存在的情感，并将它与依赖和被

淹没的情感相联系。弗洛伊德将这一情感说成是“大海般广阔的”情感（这个术语来自他的一个朋友），但他确信他本人从未体验过任何此类情感。弗洛伊德解释说，这种情感是回复到早期的婴儿状态的情感。那时婴儿的自我还没有与作为外部世界的环境相区别。安东·埃伦茨威格曾评论道，弗洛伊德曾经声称合为一体的情感不再是错觉，但对处于婴儿状态的记忆的正确描述却是不可接受的。^①弗洛伊德在告诉我们他从未体验过那种感情时，指出了他自己人格的一个领域，这个领域看来经受着防御性的否定，因为他指出了他那历史的自我分析中所存在的失败。合为一体的大海般广阔的情感并不仅仅在神秘象征的或者宗教的形式中显示出来，因为它看起来也是听觉和视觉的审美体验中某种类型的重要因素。（众所周知，弗洛伊德在这方面的体验很迟顿。）在这些经验和人类生活的领域里，弗洛伊德几乎一言不发，我敢肯定，他的沉默也许与他对母婴关系的真正本质的漠然和否认有关，这一点曾被英国客体关系学派在25年前的著作里指出过。

你还记得，弗洛伊德很欣赏米开朗基罗的《摩西》，但对这一作品的“未完成”或者“不完整”却只字不提，然而这件作品正是因此才在现代受到了更普遍、更广泛的喜爱。这座雕塑的“未完成”或“不完整”使它的人物似乎正拼命从造成他的材料中挣脱出来（或者还原为材料）。显然，这部分地是由文化因素所决定，就象心灵的决定因素一样，因为在19世纪，米开朗基罗的后期绘画被普遍认为仅仅是一个失去了触觉的老年人的作品，但在今天，却有许多人为这些形象的多样化和模糊的轮廓而喝

① 埃伦茨威格《视听艺术的精神分析》，伦敦，1953。

彩，认为这是他最好的作品。我的观点是，这些绘画正好说明了一个重要的经验领域的存在，而在过去，这一重要领域既被禁闭在神秘的宗教国度里，又被全盘否认。

也许我能够以论及理论家冈布里奇来证实这一点。冈布里奇的鉴赏力及其精神分析理论，可以被极富意义地描绘为介于弗洛伊德和我本人之间。你还会记得，他确实能够理解后印象主义，然而，他从不喜欢抽象绘画。在他的论文《精神分析和艺术的历史》^①中，冈布里奇借用了爱德华·格洛佛尔的许多观点，特别是后者在《精神分析中的重要意义》中的观点。^②格洛佛尔的这篇文章，写在他深受梅兰尼·克莱恩的影响之前。（你可能会想起，他后来又竭力反对她，那时她的观点在英国精神分析协会里得到了部分的接受，而格洛佛尔当时即是其中最具有影响的成员之一，但是后来他退出了，并加入了日本的协会）。冈布里奇在此指出了所有口唇的审美趣味的个体发生，并形容“口唇的满足为审美快感的发生学模式”。冈布里奇提出了鉴赏的两极，即“柔软的”和“粗糙的”。通过格洛佛尔的观点，他将它们分别联系于“消极的”和“主动的”，联系于“吸吮的”和“撕咬的”口唇模式。冈布里奇指出，“柔软的”更富有原始的和婴儿的特征，而“粗糙的”则对于应老练的和教化了的鉴赏力。

为了说明这一点，冈布里奇举出了一幅俗不可耐的学院派绘画，蓬朗玳特尔的《赐人美丽与欢乐的三女神》。他列举这幅画，是要“在稀糊糊的玉米粥里加上点硬皮面包屑”。他通过一块摇晃不定的玻璃来为这幅画拍照，以此作到这一点。他写道：

① 《对话的潜能》，伦敦，费当出版社，1953年，30—44页。

② 见格洛佛尔著作，1—24页。

“你们会同意说，这样看起来更象是那么会事。”^①的确是这样，他是对的。冈布里奇解释说：“我们有更多的重构形象的能力，我们用不着掩饰。”^②他又重复了这一实验：通过同一块玻璃在一个更远的位置上来看这幅画，于是画上的形象更加阴暗，其轮廓也模糊不清并趋于消失。他评论说：“现在，我认为，它配得上‘有趣’这个形容词了。我们自己重新合成被歪曲和分隔了的形象的努力，使我们将特定的力量注入形象之中，这一形象使它不再柔软。”

这种轮廓人为地消失，以令人吃惊的方式重复着，在反对布格柔^③的时期，绘画在实际上所采取的这一方法，遍及整个艺术世界。^④

他评论了印象派使轮廓消失的结果，说它“只有训练有素的内行才能理解，你得回过头去看那些各在其位的色块和笔触。”他评论塞尚说：“在他身上，被激励起来的能力具有更大的力量，就象我们被要求去重复艺术家的努力一样，这些艺术家力图调和表面的要求和条条框框的服从。”^⑤有趣的是，冈布里奇举的所有例子，如蓬朗巩特尔、印象派和塞尚的作品，在此画的都是裸体女性。最后他的结论是：“对鉴赏力可以从心理的角度进行分析，而对艺术则不能。”

①② 见格洛佛尔著作，40页。

③ 布格柔（1825—1905），法国沙龙画家。——译注

④ 见格洛佛尔著作，40—41页。

⑤ 同上，41页。

显然，冈布里奇的解释大多是正确的，但错误之处却隐藏在他那潜在的猜测中，即婴儿与母亲的关系被认为是本能的，也就是独一无二地认识到口唇的意义，这是通过嘴以及寻求口唇满足和还原到一定限度的鉴赏而实现的。我由此而疑心，是不是模糊的蓬朗瓦特尔对此真的有更大的“兴趣”，或者归根到底说，更加偏爱后期的口唇阶段，也就是用撕咬代替吮吸，用铿锵代替柔软。此处表明冈布里奇也认识到了这一点，因此他涉及快感而发展“主动的”和“消极的”这两个概念的方法，来自“把被分解所分开的事物重新组合起来”的企图，这使人想起了我们在上一章的最后部分所讨论过的重塑内在客体的克莱恩式概念。（蓬朗瓦特尔的原作和通过摇晃的玻璃所看到的景象之间的区别，可比较于海海伦·鲍尔斯的雕塑与《米洛斯的维纳斯》之间的区别。）但是，现在我们还停留在克莱恩的解释上是不行的。我所要说的是，蓬朗瓦特尔变形的原因非常“有趣”，因为它与开始（尽管不重要也不明显）去唤起一个判断的阶段有联系。当儿童与他人建立联系并立刻认识到而且否认他人的时候，当儿童自身的及其对象的边界（轮廓）或界限的薄膜存在着，并立刻就被儿童在想象上打破的时候，温尼科特所论及过的这一判断阶段，就存在于作为整个主体性的经验和客体性与感知力所达到的成就之间。对上述秩序的说明，使我们有可能去研究现代主义的发展，由于不仅仅是鉴赏力的变化，冈布里奇便把现代主义称作是在玉米粥里加面包屑。我们应该开始去考虑绘面的空间组织自身的感情表达问题。作为比较，在塞尚的苹果面前，冈布里奇的精神分析式“窃笑”是轻微而老练的，而贝尔却大受影响。

的确，但愿你现在能够看出，我们准备把克莱恩的美学放置

一旁,到现在为止,我们已对它大加利用过了。你还会记得,艾德里安·斯道克斯发现若干因素不仅属于“抑郁的状况”,而且也属于这之前的“精神分裂式偏执狂”的状况,这二者中都有审美创造力和审美经验。对于斯道克斯来说,“融合”的感觉尽管各不相称,但都与“客观外物”相联结。这导致批评脱离了更加正统的克莱恩派,使他们由于把美学和创造力联系于“精神分裂式偏执狂”的状况及其机械主义,而觉得斯道克斯是在赋批评以倒退的特征。但是,温尼科特则以过分强调其基本的神志不清和支离破碎,而抛弃了“精神分裂式偏执狂”的状况这一概念。的确,在许多参与了英国“客体关系”学派的人的著作中,正象安东·埃伦茨威格所指出的,“作为往古的基本过程的概念,深层无意识的全部非理性功能”都经历过一个“剧烈的修正”。^①马伦·米尔纳曾经写道,这一修正“部分地是由于艺术的本质所提出的问题而引起的”,^②当然,也大量地被现代主义艺术运动所引起。

在此,我们没有足够的篇幅去探讨这一修正的全部含义,它是对精神分析关于首要过程的本质的思考的修正,我们只能说,弗洛伊德关于它们的观点,作为人在后期生活中的一种危险因素,已被“科学”和现实原则所战胜,或者被克莱恩关于它们的观点所战胜,克莱恩把它们视作正在逐渐消失的类似于疯狂的事物。为了举出一个特殊的例子,埃伦茨威格注意到了人们通常所注意的“狭隘的观点”和婴儿一开始就有“散漫而开阔的注视”

① 《艺术的隐藏秩序》, 272页。

② 《精神分析与艺术》, 见《精神分析与当代思想》, 伦敦, 贺加斯出版社, 96页。

之间的区别。在我们对绘画透视和抽象表现主义之间的区别的理解中，这一点非常重要。里克洛夫特做了大量工作而推翻了一个观点，那就是首要和次要过程相互对抗之说，以及首要过程不合适之说。他指出了精神分析对待这两个过程的态度，是怎样自相矛盾：

既然精神分析把科学的心理学作为自身的目标，那么精神分析式的观察和理论化便被卷入了自相矛盾的行动之中，即采用次要过程的思考去精确地观察、分析心理活动的形式，并使之概念化。至于首要过程，在科学的思考中则总是竭力要将其排斥出去。^①

然而，里克洛夫特强调了首要过程的思考在许多想象、创造和审美活动中的重要性。人们也许会说，在现代主义传统中重新使用这些模式，并不完全是从现实中倒退和逃避。

米尔纳在她论艺术的理论文章中曾说：

……无意识的思维，与自身和他人、观察者和观察之间的区别并无关系，它所能作到的，是意识的逻辑思维所不能作到的。无意识对事物的相同的敏感，²胜过了对事物的不同的敏感，它在感情上与寻求‘不熟悉中的熟悉’（华兹华斯说这是诗人的全部事业）有关联，它的所作所为与马里顿说的一样，它将鲜血归诸精神，将情感归诸直觉。^②

^① 《超越现实原则》，见《想象与现实》，伦敦，沃加斯出版社，106页。

^② 《精神分析与艺术》，99页。

但是，米尔纳没有说明，首要过程在成年人的生活中属于分离的范畴，它对理解现实世界一无用处，这个世界与想象的和虚构的世界相对，的确，她说过：“它正是这一被注意的广泛视域”，有如埃伦茨威格所描述过的，它使世界对她来说“看起来极其真实和重要”。这样，我们就可以说，被早期现代主义者构建起来的空问组织，便并不仅仅是丰富了怀旧的幻想生活，而且还丰富了我们与外界的潜在关系。（在我看来，这就是塞尚的真正秘密。）

米尔纳为了要竭力克服她缺乏绘画能力的短处，便去思考简·格里斯的一段话，格里斯曾给绘画下定义为“对画家与外部世界的特定关系的表现。”

我感到，（米尔纳写道，）有必要将特定关系的“表现”一词改为对特定关系的体验，这是因为如下事实：有些绘画过去一直完全令人满意，而现在在它们当中，则可以体验到画面上用色彩所表现的思想与外部世界的交流关系。这样，“表现”一词也就充分说明，将要被表达的感情事先就存在，而不是人们只在绘画时才体验到。这种对定义词的重新确定所指出的事实是，绘画的精神分析与内容，使我去正视了另一事实，即个人与外部世界的关系，在根本上，原本也是个人与他人的关系，纵然它最后变成了生命与事物（即无生命的自然）这一关系，换句话说，也就是在一开始，母亲便是整个世界。当然，这种与外部世界的首要关系（它被感觉为人的关系）的观点是我在探讨儿童与野蛮人的泛灵论时所经常面临的。但是，成年画家会在根本上（那怕是无意识地）与被赋

予了泛灵色彩的世界相联系的可能性，却是我本人几乎不敢正视的事情。

看着那些术语就可知道，画家与他的世界之间的关系问题，从根本上变成了个人自身的需要和需要“其它”的问题，也就是“你”和“我”之间相互交流的问题，而“你”和“我”原来的含意是母亲和孩子。^①

至此，我已经展示了我的塑像的所有残部，至少所有这些东西我都不得不拿在手中，我将它们装配在恰当的位置上而构成一个整体。我要指出，有某种共同的具有重要意义的东西，存在于如下两者之中，一方是米尔纳在打算学习绘画时所碰到的关于透视和轮廓的困难，是我的欣赏趣味从安格尔的线条优美的形象到勃纳尔、罗科斯和纳特金的绘画的转换，是那种借现代主义运动的兴起而开始在绘画中显示出自身的空间（例如塞尚笔下的树，在触及还是未触及远处的山这方面显得模棱两可），另一方面则是可怜的贝尔先生，在他那寒冷而雪白的艺术之巅上的狂喜的确妙不可言。

我要指出，上述共同的现象被联系于经验的重要领域，从属于母婴关系中判断的阶段。我并不打算把这种关系看成是“鉴赏方面的东西”，或者是本能的口唇特性，甚至是在周围世界中通过探求与这个世界的关系而得到的自我发现的决定性时刻。处在早期阶段中的“首要过程”的本质，对于我们也不再是晦涩难解的，因为“客体关系”的理论，在英国发展于克莱恩的理论之后，它使我们能够从理智和情感两方面去理解母婴关系。于是这

^① 《论不能作画》，115—116页。

便要求对“首要过程”进行再评价，尤其是对它在自身与他人及其周围世界的关系中实现自身的全部潜力方面所起的作用进行再评价。坦率地说，在中世纪，“首要过程”构成了自身与世界的生动关系（例如与宗教的宇宙学）。但是，特别是由于19世纪所强调的“科学”、理性和不可避免的进步，这些经验的领域便面临由居主导地位领域中排挤出去的可能，或者被禁闭在神秘的飞地里，就象宗教那样。

在这个领域里，甚至连经典的精神分析也不存在，这部分地是由于没有弗洛伊德式自我分析的结果，因为，弗洛伊德不能回溯从属于母婴关系中决定性阶段的感情因素，并且随之而错误地构建了首要关系的本质。但是，使弗洛伊德落入困境的那一文化势力的世界观，却又加强了偏见和抵抗，加强了他对凌驾和超越于想象能力之上的“科学”价值的模棱两可的信仰。然而，在1914年——1918年间，人们却眼睁睁地看着这一世界观的解体。这一曾遭诋贬、变形、压抑、排斥的经验领域，有时具有它们那最古老、最神秘的形式。例如19世纪后期德国的文化保护主义，从里奇尔到哈特克，都通过内在的神学而有效地净化了基督教的宗教内容，在那内在的神学中，耶稣的作用和价值等于零，他只是个品行端正的资产阶级而已。第一次世界大战粉碎了这个“进步的”、中产阶级的信仰，并使“神秘的”复兴得以产生，这一点可举奥透写于1917年的《神圣的观念》和《神学的危机》为例，其中后者很快就成为著名的“新正教”。奥透的书再次强调了神的不同物的超然性和不可名状性。也是在这时，一种宇宙唯心主义回到物理学中，那时正值牛顿的宇宙学说行将崩溃之际。

在艺术领域，正如我们已经看到的，有效的焦点透视系统

也瓦解了。但在我看来，现代主义者的事业，却并没有逃避或退回到唯心主义和“主观性”之中去（当然，尽管这当中也具有这种特征）。这看起来仿佛是，画家不得不先回到婴儿关于乳房的经验中去，以使用一种新的方式，去重新寻找他与他人和周围世界的关系。我认为，这就是现代主义最有价值的东西，也正是贝尔为之作出反应的东西，尽管他的反应所使用的术语是“审美情感”和“蕴意形式”。

也许我在此可以详细阐述一个类似的问题，我怀疑，除了我本人外，是否还有别的什么人能提出这个问题来。迈克尔·巴林特把某一种特定类型的病理学，形容为“基本错误”的东西的显现。在那类例子中，病人存在于世界上的全部方式，无论是与世界还是与他人相关联，都是错误的和不真实的。他主张，只有病人被允许退回到对分析家的依赖状态中，这种错误和不真实才能够克服。因为在那种依赖状态里，他可以体验一种“新的开端”，（这与温尼科特所区分的“真实”与“不真实”相一致。）在某种意义上说，1914——1918年的历史，暴露了欧洲文化的“基本错误”。现代主义（至少也是现代主义的某些特定方面）的失道也许可以同作为个体的病人向着某一状态回归的必要性相比较，因为在那一状态里，“新的开端”有实现的可能（可以推测，在此例中这就是新现实主义）。尽管巴林特没有进行这样的比较，但他在1925年的《现代艺术中客观表现的消亡》里，却指出了类似的情况。他在文章中从物理学和艺术两方面涉及了“绝对的、被鲜明地界定和描绘出来的客体”的消失，并大胆地提出了自己的观点：

现在自恋式的失望和恐惧地退却，使尊严的客观对象退居于刺激因素的低下地位，并去强调艺术家主观的内在心理过程的真诚和忠实，这便极有可能逐渐让步于整体创造和心灵客体。（这是在纯粹描述的意义上的含义，它既不暗含价值判断，也不与它共存。）^①

巴林特继续去论述了“发现‘现代艺术’与为了对象客体而要求‘成熟的爱’这二者的不可避免的集合。”^②但是，这已经属于本书最后一章所要论述的问题，也就是某种完全抽象的最空洞无物的例子中所固有的情况。

① 《人类快感与行为的问题》，伦敦，贺加斯出版社，123页。

② 同上，123—124页。

第四章 抽象观念与“潜在空间”

这是本书的最后一章。在这一章里，我希望能对我在前一章中所提出的问题作进一步的探讨。但是，我想用不同的方法来研究这些问题，即考察我本人对若干特殊作品的体验。我要先从美国艺术家罗伯特·纳特金的一件绘画作品开始，他称这一作品为《自恋者的幻想》，这是系列油画“色彩浴”中的一幅。我打算先描述一下观赏这幅作品时会出现的情况。^①

首先，你会看到富于魅力的画面效果和诱人的装饰意味，它并不限于自身的消遣性，而是直接给人以快感，使人沉入其中。在整个欣赏过程中，画面上并没有什么东西向你大喊大叫，但那井然的外观和绷得紧紧的畫面却耐人寻味。看来这幅画的效果是由许多不同色彩的线条、用交叉线构成阴影的肖像设计、排列的小圆点以及小小的蓝色圆圈所共同达到的。虽然你通过复制品也能获得上述印象，但如果你站到画面原作面前，印象就会强烈得多。在原作面前，你可以感受到那些微光闪烁的无尽的色彩，

^① 我最近完成了关于罗伯特·纳特金的专题著作，收入纽约的瓦伯拉罕丛书，下面的描述构成了该书的开始部分。此处关于纳特金绘画的若干主题的讨论和资料，均可见于此专著。

它们是各种柔和的红色、层次转换的紫色调、绿色、棕色和兰色，其中最主要的，是与白色肌肤相联系的具有性感色彩的粉红色。

对这幅画，你将用什么样的词汇来描述你看到东西？对那迷人的悬浮的饰物——面纱或挂毯，也许还有别的什么，——你可能会想到“漫卷”或“华泽”这样的词，但我觉得你最好还是用“外表”^①一词，因为毋庸置疑，这幅画中充满了激越的性感成分，在性的意义上，它确实具有诱人的力量。左看这幅画时，你会理解那似乎结合得天衣无缝的光线外表，因此，你不得不整体地观照它。你用自己的眼光，象双手抚摸一个可爱的身体一样，从左到右、从上到下地抚摸它、琢磨它。大概刚开始时，画面上还没有什么能够引起你的注意，但是随后你就注意到了画面的某种半透明效果，那是象金鱼薄尾一样的白纱式外表，于是你便会感到，它在油画的表面上或表面之下，到处漫游，这是欣赏这幅油画的第二个方面。

在用第三种方式看这幅画时，视域便稍加集中，你会发现，在两块白色的交叉线涂成的阴影之间，大致形成了一个矩形。当你继续看这被围在中间的矩形时，它便成为画面的焦点。这个矩形仿佛是合乎“透视规律”的，因为看起来它的上端比下端离你更远。这就使它自身上下运动，而那脆薄的画面，也就是敏感的表面或外表，则明显地断裂或损坏了。当你询问矩形处在画面何一空间时，你马上便会认识到被称作“光之声”的含义，也即它在运动的状态中，回荡于整个画面，打破了那个矩形，改变了矩形

^① 原文skin，意为“皮”，指画面上的表层油彩及其所呈现的效果。

——译注

呈现在观赏者面前的方式。也许，你实际上看到的，是处在不变光线中的绘画，但尽管如此，画面却好象通过一个接连不断地变动着的滤光片而被光线照耀一样，变化莫测。

画面上的一切骚动，通过绘画的外表吸引了你。站在画前，当你向它靠近一两步，你便会觉得，是你本人不自觉地表现出了上述骚动。不管在何种意义上，你都会发现，这只是你被卷入这幅画中的第一步，至多也不过是帷幕升起前的序曲或开端而已。你应看到，纳特金在开始迷惑你时都是用的幻觉，这种幻觉实为一种假像，它是光线充盈而又富于弹性的颜料薄膜，就象皮下着色的壁虎向着阳光灿烂的窗户看去时的效果一样。于是你得承认，你实际上面对的，只是轻轻地逐层复盖在画面上的极薄的蜂巢状油彩。在这件作品中，颜料紧紧地迭在一起，就象是层层细薄的肌肉。

但是，只要你认识到物质的特性，那么你就可以找到把握这幅画的另一种方法。现在，仿佛舞台上的帷幕已经拉起，你可以用自己的双眼直接去不停地观赏这幅画了，你可以把它尽收眼底。光线的外表已经部分消失，因为它太单薄，只有与色彩和形式的构成因素相共存，才能象发着微光的幻觉式电影一样作用于视网膜。但是，当这种电影作用解体时，它便被烟波弥漫的色彩效果所取代，而呈现出幻觉空间的奇妙景象。至此，“事先的玩笑”已告结束，双眼不得不越来越深入到画的内部去观照。你在观照时认识到，画中并没有固定的视点，你可能会因此而体验到焦虑之情，因为你通常在观照外部世界时都有固定视点，它可以使你对画的外表进行不变的独立观察。但构成作品形象的色块、笔触、圆圈、交叉线等，都因其似乎独立于绘画环境面更有独特

性。它们此刻看来仿佛漂浮在空间，而不是被固定在绘画表面的某处，因为它们正在漂流，就好象完全没有什么危险性一样，那种危险性与观照并不相干。只有否认了幻觉，重新肯定地退回一步，再次抓住画面上的具体事物，你才能为那漂流的竹筏找到锚泊之地。

只有一种方法可以描绘这种幻觉的空间，此方法存在于绘画之中。它既未停留于一个外在的观点上，也非这一外在观点的继承，它介于色彩的连续的和雾状的面纱之间，产生于纳特金给其以光线之时。关于这种绘画的深度，再无他语可言，因为纳特金所追求的，是深刻而直接的幻觉。这就是对于你在看这幅画时的紧张快感来说，这种体验为什么染上了潜在的不适甚至恐惧的另一个原因。要精确地用语言来描绘这种体验并不容易，所以另一个比喻也许是有帮助的，即在你与作品相互作用这一层次上仿佛已重新形成了一个外表，它在此刻围绕着你，因此，你原本作为一个外在的观察者，便觉得自己确确实实被悬在整个幻觉的空间里，漂来荡去，这个幻觉的空间就象无意识一样，有它自己的时间体系。这样，当你在感觉上介入其中时，纳特金的绘画所展示的幻象，便几乎是“主观的客体”，在他的作品面前，你已不仅是一个观赏者，而几乎是一个主体了。

我曾经写到，仿佛感官理解的每一步，都各自分离，又相继连续，并且符合语言上的逻辑经验，而在实际上，艺术观照却大多同时发生，或者并不怎么依赖于单个的观照者。在对这幅画的欣赏中，并不存在什么“正确的”观照方法，每一个观照者都有不同的对历史的回溯和对未来的期待，每个人都有他自己的不同体验。然而我相信，大多数观照者也许会觉得我的描述是公正

的，因为我认为观照者如果是在看戏的话，也是以观看演出为开始，却以想象自己为剧中人而结束。你也同样观看一幅迷人的绘画，画中的“形象”与“背景”便各自合到一起，但却又被无限后退的内在空间的出现所取代。这个比喻也许暗涉了宇宙幻想和科幻小说，然而在绘画本身中，却绝无接近或触及这一富于个人色彩和不安之感的熟悉的经验领域的可能。当然，比喻本身是为了把意思简单地表达出来，即我所说的电影外表和空泛的无限性，暗示了绘画是无定形的，神密的，模棱两可的，或者是偶然的，而在实际上，它却具有巨大的、特殊而强健的力量。就象纳特金的许多作品一样，它有足够的力量经得住你越来越细致的琢磨。你或早或晚都会在画面的外表之下看到绘画的组织、建筑或骨骼结构。画面上后退的空间，并未象奥利茨基^①的雾霭那样弥漫，引人注目，而是被着意地、富于思考地构造起来，它来自层层迭加的色彩效果，并且相互对峙，就象是色光组成的墙一样。

二

我要谈一谈我是怎样对纳特金的作品感兴趣的。1974年春天，我在巴斯^②明斯特里博物馆的霍尔明第一次看到他的绘画。富有特点的是，纳特金的展品不仅挂满了博物馆的几面墙壁，也挂满了城市的节日画廊。在这之前，我还没有听说过纳特金，更不用说见到他的作品了。在看画展时，我被我看到的作品所打动。这种感动意味着什么？我看着这些油画环绕着我一幅接一幅，就

^① 奥利茨基 (1922—)，美国现代派画家。——译注

^② 巴斯，英国一城市。——译注

象是光的海洋，这一感受前面已经说过了，它可以被称之为“美好”。

这些绘画并不仅仅是可爱和“悦目”，这只是事实而已，我感受到的是，在我心中所引起的视觉体验是有重要意义的（这并不容易辨别出来）感情。“在对这些绘画的外貌的欣赏中，仿佛已经“超越”了它们本身，我发现我的感受比原先想象的要强烈得多。对许多欣赏这些绘画的人来说，在这些画中的体验和对这些画的体验，都能够得到满足，因为“美好”与有深度的感情是专为他们而事先存在的。于是他们就可以有选择地沉入他们所“欣赏”的对象中去，或者回避某一对象，因为那一作品与社会、审美或心理的禁忌相冲突，而他们还没有打算去撤销那一禁忌。（我认识到，在左翼的一个特定领域里，这已经是一个引起争论的阐述，因为它暗示——我也打算暗示——欣赏者对作品的体验，并不能还原到他过去的观念，而只能加上这一观念。）

除上述断言之外，在此对“美好”的情感还要再说些什么呢？如果在涉及到现存的审美观念的同时，对它还要再说些什么是很困难的，至少我本人极为赞同所有这些审美观念。马尔克斯曾经写道：

甚至在美教杰出的代表之中，马克思主义的美学也贬低了主体性。因此，偏爱作为进步艺术模式的现实主义，贬低十足反动的浪漫主义，斥责“颓废的”艺术，通常会窘迫——那就是它面临着要去评价某种作品的审美品质之时，因为那种作品并不仅仅是阶级观念的术语就能说明的。

对于解释纳特金所采用的惯常手法来说，“社会批评”是容易的，或说是相对容易的，但对于他那似乎“超越了”这些惯常手法的方法来说，“社会批评”又能说些什么？在这个问题上，马尔克斯所说的“窘迫”问题就变得尖锐了。

从风格上说，纳特金与美国的“色彩派”绘画传统有许多共同之处。这一传统成为美国早期抽象表现主义运动中一个小支派的渊源，它与“姿势”绘画的胡乱运笔相对立。色彩派艺术家的势力因其对绘画惯例的接近而渐趋减少，也就是说，他们的胆识与他们被抛弃的程度成正比。他们所注目的对象，用广义的或色彩“派”的话说，是单一的、集中化的形象。这一派中最著名的一个实干家，尽管在许多方面并不太典型，但毫无疑问应该是马克·罗斯科。在整个60年代，色彩派的绘画在现代主义绘画的全部作品当中，变得极有失道的特征，或者说毫无内容。它过去所给人的美感享受，后来主要成为装饰性的了。1978年，希尔顿·克莱莫尔曾经就纳特金而写道，他的绘画“完全属于色彩派的审美传统，它使人赏心悦目而毫无粗俗之感。”^①我完全明白克莱莫尔的意思，但并不赞同他的说法。如果纳特金是按照某一种审美观念而创作，那么这显然是美国色彩派的绘画观念。一般说来，这是一种关于绘画的绘画，是对于全部形式的兴趣。当然，纳特金并未遵从所有先验的和简单化的批评，而正是它使正统的色彩派画家队伍得以形成。纳特金的作品并没有按不可避免的平面效果而减弱它作为媒介的惯例，他的作品经常保持着的绘画传统惯例，有隐喻、幻觉以及空间感等。虽然这些技巧上的“越轨行为”明显地使纳特金的作品易于从感情上被接受（它缺少这一传统中更加

^① 《纽约时报》，1978年11月1日，17页。

中庸的东西)，但我们却必须承认，在它们与“品质”之间并无直接的关系。

但是，如果既无形式主义者又无社会学派批评家的帮助，那么这里就仍将存在有待解决的问题，即纳特金在我心中所引起的反应，也就是我在他的作品中所体验到的“美好”之感。然而，由于我承认了这一点，我也就将目光集中于马克思主义的批评（除马尔克斯之外）所未曾论及到的东西。1974年冬天，纳特金要举办一次展览，他邀我为他写篇前言，在前言中，我将他的绘画所给我的影响，进行了唯物主义的解释，我写道：

……我们与纳特金的油画相互作用的动力，使其诱人的形式被我们体验，在这种体验中，油画的“外在”与“内在”的区别变得模糊不清了。它们同时实现，使我们体验到一种可怕、恐惧和悲剧的感觉。要想说明这些因素，可能就得说纳特金以其“自身”和“非自身”的区分而提高了我们的鉴赏力，因为我们身体的外表不能使我们的肉体存在去感觉到绝对的和具体的限制，而在所提高的鉴赏力中，我们又缺乏对时间的感觉。对鉴赏力发展中这一阶段的重构，表现出迷人的、诱人的、令人满意的，同时又是可怕的和悲剧的特征。至此，我们所谈及的这一阶段便不证自明，它先于对母亲及其乳房的区分。把纳特金的绘画作为普遍的悲剧体验的修补行动来看待，在部分意义上，它便是一种说明，这种说明以自相矛盾的“史诗”和“模仿”的灵感为支柱。这样，正确的说法就是，纳特金的绘画表现了婴儿经验中关于时间、空间以及我们自身的某些方面。而在成年人的生活中，

这些方面已被我们的认识所抛弃、抵制，有时则使其枯竭。我知道，我的这些观点可能会被认为是“荒唐”和“怪诞”的，所以我才小心翼翼甚至犹犹豫豫地将其提出来。但是，在最后分析纳特金油画的“神秘感”时，我仍然是这样小心和犹豫，因为“神秘感”在此确实具有物质的基础……①

后来，由于我已经写出了关于纳特金的东西，所以我便打算去写一部论述他的专著。②但在开始时我有点迟疑，因为我知道，我在某些方面会为这本专著在建立和维护当代艺术观念等问题上进行争辩，而我过去（现在仍然）并不为美国的艺术界所欢迎。我对纳特金的研究，仍以我感到不满的“正统”的左翼美学为焦点，尤其是结构主义之后的各种变体。我不得不妥协于乍看起来是“自律的”审美经验。但是从反省的角度说，通过这本专著，我更看清了在视觉领域里的审美经验为什么不能完全被还原为观念的原因。

的确，正是论述纳特金的这本书使我认识到，我是怎样受到阿尔图塞在艺术史方面的信徒的反对，他们曾把这类事物说成是：

……此处并不存在什么“一个艺术家的风格”之类的东西；某人所创作的绘画并不以他为中心。事实是，它们由同一艺术家所创作，却又没有被联系为一体，至少没有按任何一种途径（这对艺术史的目的而言非常重要）而被联系为一

① 《罗伯特·纳特金，A.E.D.画廊目录》，1974，3—5页。

② 即《论罗伯特·纳特金》一书。——译注

体。①

这位作者觉得，艺术家的方法应该严格遵从于“科学”的方法。

我不承认能够脱离于作品的视觉观念的审美效果的存在。我拒绝使用艺术史上审美价值的观点，……看画时观众所获得的快感，以及他的审美观念与作品的视觉观念相符时产生的共鸣，都是一回事。②

于是他作出这样的结论，

审美效果只不过是观众在绘画的视觉观念中看到了他自己感到的快感罢了。③

有时人们会奇怪，为什么这类阿尔图塞学派的人认为，花时间去研究绘画和雕塑是完全有必要的，因为他们的意图看来是要用文字对它们进行说明以取代作品本身。而我则认为，写作关于艺术的文字的唯一要点，是为了使我自己和其他人能够看到我们以前所未看到的東西，从而返回对象本身，这才是目的。

绝没有什么东西能够取代我们的双眼在真切而审慎地关注时

① 尼科斯·汉丁尼柯罗《艺术史与阶级斗争》，伦敦，柏拉图出版社，1978，6页。

② 同上，179—180页。

③ 尼科斯·汉丁尼柯罗《艺术史与阶级斗争》，182页。

所获得的明显经验，以及在我们心中所产生的明显影响。纳特金绘画的“视觉观念”（即风格）是一清二楚的，克莱莫尔也对其进行了精确的辨析，认为它们是美国色彩派的作品，我对这种“视觉观念”的分析已经在前面写了出来。在我关于美国艺术的论文里，我将色彩派绘画与美国的历史进行了特别的联系，并将其置于一个交叉点上：即逐步上升的美国作为世界帝国主义的力量、对“文化盛期”的急需，对垄断资本主义的广度视域传统的破坏和损贬这几者的交叉点。^①对色彩派绘画的象征功能和它所服务的特别的阶级、团体、民族的利益，我都了如指掌。

但是对这一类型的分析，并不能使我们知道一切。要将罗斯科和一般的色彩派画家区别开来几乎是不可能的，而要将纳特金的杰作和平庸之作区别开来也几乎是不可能的。通常，纳特金的作品与别人的作品之间的客观区别，并非微妙得象色彩或某种特别的感受因素的变化那样。这种区别并非无用，它们与明显的审美效果的决定性区别相联系。但是难道我对这种真正区别的认识，仅仅归之于我的“审美观念”吗？

我不得不退一步而承认是如此。有些形式主义的画家不同于纳特金，因为纳特金超越了“看”画的特定观念准则，而这些准则却是形式主义者所信仰的。他们不仅没有感觉到，也不承认我在纳特金作品中所发现的东西，这至少部分地是由于他们被自己的“审美观念”所障目之故。例如，纳特金拒绝了“极少主义”^②，抛弃了“唯画观念”，而仅采用“平面”绘画空间，它

^① 《二次世界大战以来的美国绘画》，《艺术月刊》，1979年6月第27号，6—12页，7—8月第28号，6—12页。

^② 极少主义，本世纪50—60年代的艺术倾向，以极少的色与形为绘画语言。
——译注

有时候几乎成了这一派画家的必尽之职。我并非强调“审美”因素会在真心研究绘画的人面前必然明了或自行展现，也不是说每一个赋予绘画作品以观念结构的评论家必然显示自身。我甚至准备承认，此处并没有什么保证，或者“科学的”论证，（这是一种观念上的决定因素，但是并非大多数人都在根本上这样认为。）然而，在其中却没有充足的原由可以压制我对作品的体验。这是我的证据，是我的批评的中心。的确，我清楚地认识到，我的这种体验决不是“天真”的，^①这也就是为什么我坚持要重构历史的原因，同时，也是我为什么要特别地专注于体验的原因，只要那体验是有力而主动的，又富于窘人性和挑战性。（作品明显的“视觉观念”相左于我的“审美观念”。）维米尔^②在此与纳特金相对应。萨特^③曾经指出，虽然魏尔伦^④是一个小资产阶级，但并非所有的小资产阶级都是魏尔伦。维米尔也是一个小资产阶级，不仅如此，在他的绘画中还存在着许多暗示迹象，表明他在自己的作品中，探讨了所属阶级的观念。然而，同样真实的是，并非每一个小资产阶级以及每一个小资产阶级的画家都是维米尔。尽管我们没有评论过他的“视觉观念”，但在在我看来，他也是西方绘画传统中一位最有力量的画家。（费尔贝恩曾说过为什么在他观察时，“重构原则”便在维米尔的内在宁静中显现出来，也在他绘画的过分细致中显示出来。）

然而所幸的是，并非我关于纳特金以及他所能给我的体验的

① “天真”与“经验体验”是一对对立对应的范畴。——译注

② 维米尔（1633—1675），荷兰风俗画家。——译注

③ 萨特（1905—1980），法国存在主义哲学家。——译注

④ 魏尔伦（1814—1896），法国象征派诗人。——译注

所有论述，都仅仅是我个人的。我已经见到许多人改变了他们对纳特金的看法，也就是说，他们刚开始时在他的画中“一无所见”，但后来却受到了作品的影响，他们变得喜欢这些画，并因此而大为动情。这种现象是阿尔图塞学派无法解释的。再者，在纳特金别出心裁的作品中，也无明显的阶级成分。他曾接受委托为纽约的艾坦特公司总部绘制壁画；也为新左丛书的平装书绘制封面。他的画还悬挂在华盛顿的赫奇霍恩博物馆展出，旁边紧靠着奥利茨基、布希、佛兰肯瑟勒、路易斯^①等人的作品，它们都被作为美国绘画发展历程中某一历史“时刻”的代表。纳特金的绘画也被一些收藏家购买，这些人只求有“同感”的作品，如象家庭肖像、海景、动物画、年历片，等等。在这样的环境下，要力图解释纳特金的作品，而又使用艺术家的“视觉观念”和观画者的“审美观念”之间相一致的术语，是不能向我们说明什么问题的。

当然，并非每一个喜欢纳特金作品的人都必然以同样的方法来看待他，我对他的认识就与赫奇霍恩博物馆的讲解员并不怎么样，而新左丛书的编委也并不用艾坦特公司总经理的眼光去看特纳特金。我要强调的是，这种思想观念上的决定性区别是次要的，也就是说，这些不同的反应都围绕着一个“相对不变”的核心，它对于所有喜欢纳特金的人来说，都是共同的。

在《米洛斯的维纳斯》中，要用直接而有效地表现这个人类形体的卓越代表的术语，去指明这个核心是极其容易的事。对于一个唯心主义批评家来说，在此可以回头去宣称自律而又不可

^① 佛兰肯瑟勒（1828—），路易斯（1912—1952），均为美国现代派画家。

——译注

缩减的“审美效果”，并解释或描述其神秘性。然而，我们在认识上述体验的同时，却必需去了解它，并揭示其物质基础。现在，我要尝试性地阐释这个问题：特殊的“情感结构”，也就是所宣称的审美的首要自律性，可能是观念上的，而同样结构的情感则不是，这个问题的提出，是由于艺术家成功地通过其媒介的物质过程^①，而有效地用绘画表达了他的体验，这种体验是欣赏他的作品 的观众以某种方式认识到的（尽管并非是自觉的）。我认为，这种体验从属于“人类状况”，而这种“人类状况”又不能还原到社会经济的变化中，然而，上述体验却会被后者所传递。这样，被资产阶级美学称为“超越”的现象，实际上也许常背向下渗进了思想观念的潜在领域，而非向上达到了神秘的、虚无缥缈的“精神”的克洛森式的领域。作为一个事实，尽管喜欢纳特金作品的人具有极为不同的“审美观念”，但在他们对这些作品的感情反应中却有许多共同之处，因此，要确立一种经验就不是困难的。在此，我希望我们能够更深刻地认识“相对不变的核心”的实质，这就要求我们首先考虑特殊的情感结构，在绘画的历史背景中考虑绘画的“审美效果”，其次还要联系到精神分析的特定发展。

三

我们马上可以说，“审美经验”是一个难以理解的领域。就象哈罗德·奥斯本所评论的，“美学论述的对象，它的主体内容，以及它涉及的术语，都使它变成了审美论争的中心。”^①

^① 指创作过程。——译注

尽管他本人并未接受，但却引用了这个观点，即把审美经验界定为无效，“因为在审美经验的所有形式中，并不存在任何共同的心理特征（在演出《奥瑟罗》之后所获得的经验，注意到了冬天日光下光秃的树枝，被正在享受着温暖沐浴的海齐亚·索菲亚所认识），也不存在决定所有审美经验的状况的任何方式，而对所有特殊的审美判断更没有什么共同的批评”。在我论述《米洛斯的维纳斯》的最后部分里，我曾指出，被组织进我们现在称为“审美”的事物中的感情因素，在整个历史时期中是不同的，因为使希腊人创作雕塑的要求，不同于19世纪早期浪漫主义的要求。然而我认为，如果我们试图从历史的角度进行理解，就有可能开始去了解这一领域的意义。

18世纪中期以前，审美经验没有被这样指明过，甚至在此之前，欧洲文化之中还不存在美学领域。我们发现是莱布尼兹^①最先使用这一概念，尽管他没有用这个词本身。早在1684年，莱布尼兹就注意到画家和其他艺术家虽然能够说出他们对艺术作品的判断，但却不知道该怎样表达这一判断，如果不得不表达，他们就回答说：“我什么也不知道”。莱布尼兹强调，这种判断的基础是一清二楚的，但并不精确，不是理性的知识，它靠实例而非论述来证明自身，所以它的重要性有如鉴赏的标准，或至少是感觉的品质的标准。^②

在18世纪中期，鲍姆嘉通成为第一个使用“美学”一词的人。他当时的目的，是要更进一步揭示艺术所展现的“综合知

① 《导言》，见《美学》，牛津大学出版社，1978年版，12页。

② 莱布尼兹（1646—1716），德国唯心主义哲学家。——译注

③ 参见利奥波德·温丢利《艺术批评史》，纽约，杜登出版社，114页。

识”，以使它区别于科学，并对“通常的感性认识”进行详细的阐述。鲍姆嘉通与莱布尼兹一样，对于他们来说，可感判断或想象表现都是鉴赏的能力，或曰个人感受。通过感觉，鲍姆嘉通从根本上与理解的实质建立了联系，他的论著可以被看成是力图说明情感在艺术中所扮演的角色。他反对笛卡尔的理性主义。我们发现维柯也与他一样（维柯满脑子装的都是诗），强调“在理性的能力衰落之际，想象却是那样强健。”^①

无论是鲍姆嘉通还是维柯，在他们生前，其著作都不为人所知，例如他们的美学范畴，在19世纪早期以前的英国，就未被指明。重要的是，在18世纪，视觉艺术的评价标准被普遍认为就是美的标准，而这一标准早在古希腊时期就被详细地阐述过。的确，“崇高”这一概念的发展，与美这一概念的发展形成对照，它先于（也同时伴随着）对审美范畴的认识，这个范畴包括了与之相对而又相关的若干概念。人所共知，要界定崇高极为困难，因为它所涉及的情感有敬畏、狂荡、伟大、无限、席卷一切，以及令人惊奇等现象。柏克在18世纪中期对崇高进行了彻底的研究，他觉得其特征是空茫、黑暗、孤独、沉默和无限，他将其描绘为“染上了可怕色彩的宁静”，甚至以可怕来作为其“统帅原则”。崇高也与环境融合的感觉相联系，“头脑中完全装满了它的对象，以致无法顾及其它东西，也因此而不能顾及这个对象本身。”柏克视“一致性”为其根源，因为只有“不断的前进”才能“将一致的特征印在合在一起的对象上。”在谈到绘画时，柏克写道：“某些事物明显的晦涩之处，有助于绘画的效果。”因为在艺术中与在自然中一样，黑暗、混杂、不肯定的形象，具有极大的

^① 利奥涅洛·温丢利《艺术批评史》，161页。

力量去作用于幻想，使它形成更崇高的情感，而那些较为清楚和肯定的因素则做不到这一点。”然而在关于崇高与色彩和光线的关系上，他是自相矛盾的，尽管他指出了“悲伤与深沉的色彩，例如黑色、棕褐、或者深紫色”通常都使人们认识到崇高和色光的关系。他还指出，“极端的光反而会使对象化为乌有，因为它的效果与黑暗相似。”按照他的观点，崇高就是“思维所能够感觉到的最为奇异的情感”。它还与“巨大的空间”相关，并与美相对，因为柏克认为，组成美的因素是细小、平滑和不生硬、不耀眼的色彩。^①

康德使美学在理论水平上向前跃进了一大步，他力图系统地阐明鉴赏判断，他倒不忧虑于限制艺术的原则，而是认为它包含了“感性认识的若干形态。”^②在康德看来，鉴赏所判断的，是作品美还是不美，这就要求判断具有普遍性，而又不必为其正确性提供任何理性的证明。这样，康德就拒绝了鉴赏的若干客观准则的概念。通过鉴赏而来的每一判断都是“审美”的，它的决定性因素是主观的情感，而非客观的概念。康德抛弃了对原则或美的普遍标准的寻求，认为这是徒劳，因为将被决定性概念所建立起来的观念，是矛盾的。他强调了主观性与艺术仲裁和艺术判断之间的区别，弃绝了任何现成准则的必要性。他区别了艺术与科学、艺术与自然，感觉与想象这三组概念，强调了来自天才的艺术的自发本能和本源特征。然而，他又倾向于融合艺术与美的概念，他借鉴于柏克，而将美与崇高进行对比，为此所赋予的特征是审美经验的对比模式，它附着于缺乏形式的对象，这种对象给

^① 《对我们关于崇高与美的观念之起源的哲学探讨》，伦敦，1756。

^② 引自《四书》，190—191页。

人的印象是无限，就象狭长的景色、海上的风景、瀑布，以及群山等等。

我要强调的一点是，审美经验的概念在18世纪进入历史，那时正值世俗的资产阶级文化的兴起。实际上，它是一个与感性认识相关联的原则，它与某种重要情感的关系，就存在于艺术观赏者的身上。这样，它就可以被看作是关于“精神”的一个新的、世俗的、潜在的唯物主义结构，它被赋予了日趋衰萎的宗教和远离于人类经验这个广阔领域的行动，而人类经验还包括了肖像画的研究。（我在此使用“唯物主义”一词的情况，只要人们一想到对美感的忽视，也就是麻木不仁，便会得到说明。对麻木不仁这一说法，威廉姆斯曾经指出过，从19世纪中期以来就被广泛使用，其意思是“对感觉的剥夺，或这种剥夺的体现”。）人们应该记得，对于康德来说，基督只不过是道德的榜样而已，那些被禁锢在宗教结构里的情感，也不得不需要若干新的形式来容纳。

然而，从对它进行系统阐述之时起，美感的范畴就因它的两个对比模式的莫测高深而僵化了，这就是美与崇高。它们的相互关系，以及与艺术的关系，一点也不清楚，也难以进行解说。这两个模式是可以区别开来的，但竭力要去进行界定却又不可能，因为它们大量地互相渗透重叠。特别是，美的概念属于艺术的领域（美以其相对细小而形成了审美客体），而崇高的概念则属于自然的领域（崇高具有使人生畏的巨大空间，有如无羁无限的环境），但在19世纪，这两个概念却愈趋变得站不住脚了。（在此值得将康德对艺术而非对自然的大致论述与他本人对审美的偏爱联系起来。就象孔纳尔所说的，“康德对音乐几乎没有什么感受，而他对绘画的鉴赏力则可能会完全妨碍他去欣赏作为画家的

马蒂斯。”)①

有一种错误的看法是，即使在19世纪资产阶级美术传统兴起之际，审美观念（在某种已经探讨过的意义上，我已对它进行了描述）都永居于主导的艺术观念的中心位置。（人们公认绘画变得混乱起来，因为在19世纪，美感这一术语的从属意义兴起了，它逐渐被用作“美术理论，关于美的科学”的同义词。）例如，在英国绘画界，一位崇高的艺术家（也即杰出的艺术家），在他身上集中了同代画家的特征，力图去进行囊括一切的无限的创造，这不仅包含了他的创作的主体内容（例如大海、雾气、风暴、群山，等等），而且也通过他描绘它们的途径，而包含了他的创作的若干形式本身，这个人就是透纳。但是，若要谈透纳有什么特征的话，那么这一定是他与他那个时代占主导地位的“视觉观念”相对立，也与沙龙、学院派和美术传统的惯例的价值和代表相对立。

确实，在占主导地位的视觉观念而非别的观念中，审美这一模式（即对美的追求）更近于被抹杀了。也许，有人会说，美常失去其感性和情感特征，而象在19世纪英国的阶级论中那样，完全变成了某种有效的观念。然而实情是，在19世纪绘画中对审美经验的探求，通常更象是对观念的破坏，而非向它投降。在我看来决非偶然的是，在19世纪80和90年代的英国，对审美范围的断言，公然与被观念强加给艺术的限制相对立，90年代的审美运动不论其怎样畸形和琐屑，它都卷入了社会主义的概念之中，社会主义相信，世界将会以不同于以往的形象而出现在人们面前。

我的话题还将论到19世纪欧洲的浪漫主义和后来的早期现代

① 《康德》，哈蒙著，企鹅丛书，1955年版，193页。

主义。这就涉及到潜在感官与情感体验的觉醒问题，这是通过对“美感”（尤其是崇高模式中的美感）的理解来达到的，并进而无视对若干占主导地位的艺术观念的麻木不仁。使这一点得以正式实现的方法，重在色彩而不是轮廓，彩色使我们所能采纳的卓越方法，唤起了无羁、无限、席卷一切的情感，这种情感以崇高为特征，而不是战胜崇高的经验领域。现在我要离开论题去谈一下色彩的这一个方面。

在一本有趣的但是现在已被人遗忘了的书中，威莱尔德·莱特争辩说：

……就象人们会看到的那样，矛盾的是，在透纳和德拉克罗瓦以前的绘画，都是一种黑白艺术。在古典绘画观念中，色彩并未起到画面有机部分的作用。绘画的全部形式和匀称，都被认为是（也被表达为）描划，而全部的音色和调子（也就是获得定型与结构的手段），也皆由灰色油彩所产生。^①

莱特继续说，在他看来是与浪漫主义如康斯太布尔、透纳、德拉克罗瓦等相随出现的现代主义运动，所强调的只是色彩。“‘现代色彩’的一个动力”，他写道，“只有一个目的作为其对象，那就是解决色彩的问题。”在此，我要追随莱特的观点，他甚至争辩说，现代艺术是一种崭新的媒介，尽管关于它本身的术语是正确的，但决不能仅仅将它理解为绘画。这样，莱特就把透纳看成是在寻求增强色彩的力度的范例。印象派是在力图解决光

^① 《绘画的未来》，伯德莱·赫达出版社，1923，24—25页。

线与颤动的问题,点彩派是在“从事色彩并置的科学实践,探讨冷静的极端理智与色彩互补的相互作用”。高更的创作在“纯色的装饰价值方面是杰出的”,马蒂斯则将毕生奉献于“色彩关系的和谐”。莱特甚至还以同样的眼光来看待立方主义。他把他们描绘成寻求“排除客观性这个绘画的实质性东西,而以横截相交的平面调子来达到所寻求的形式。”^①

在谈到塞尚时,他涉及到了自己,据说他曾谈到过对一幅画的欣赏:

闭上你的双眼,等着,什么也别想。现在睁开……除了色彩的波动这一壮阔景象外,你再看不见别的什么了。然后呢?然后是耀眼而辉煌的色彩本身。这就是这幅画所能给予我们的东西,是温暖的和谐,是目光所不能企及的深渊、是隐秘的萌芽、是美妙的色彩形态。所有这一切色调都象血液一样循环,难道不是这样吗?于是你再生了,降生在一个真实的世界里,并发现自己变成了这幅画。为了要热爱绘画,你首先必须深深地沉醉在里面,而且长醉不醒,失去意识。这时你便与画家一道进入了阴暗的纠缠不清的事物的根部,然后又与色彩一起从那里出来;^②并沐浴在它们的光照之中。^③

你还记得米尔纳为了一种绘画方法而苦苦奋斗的事吗?在那

① 《绘画的未来》, 31页。

② 指用色彩表达潜意识。——译注

③ 引自米尔纳《论不能作画》, 24—25页。

种方法中，她与对象更加“合为一体”，而不是与绘画惯例或透视原则合为一体。通过绘画，她探讨了“一个变化的世界，一个不断发展和前进的世界，在那个世界里，两种状况之间没有严格的界线，就象是黎明与黑暗之间没有固定的边界一样。”她发现，在对这个世界的探讨中，自己已经由不能对色彩进行思考，而变得对色彩的强调有增无已了。她认识到，“在这种色彩内容中，会碰到从来也不了解的恐惧，并坠入完全对它进行想象的体验里。”但是她也认识到，对色彩的寻求实为建立一种关系，即“温暖、发光、明亮的变色关系，这种变色来自内部，并非产生于外部摹仿，它是在自身内部存在、发展和变化的。这就希望不要“生活在通常意义的世界的被认可的现实之中”，而是在生活中伴随着“对失去人所占有的固有土地的恐惧心情”，而这种恐惧恰是希望所引起的。^① 莱特在1923年的著述中指出，他所说的“色彩的新艺术”（与绘画相对立），“届时将会成为人们最紧张、最有快感的审美反映的根源，^② 而现在的艺术界对它还一无所知”。^③

我们的论述将回到关于色彩的美学上，但是现在先让我们继续考虑美感本身。在考察了美感一词的使用之后，雷蒙·威廉姆斯评论说，它“在若干意义的群体中是一个关键成分，这些意义直接强调和分离出了情感的主观能动性，使其作为艺术的基础，而把美作为本能。例如，从社会和文化的阐释中对其进行强调和分离。”这样，威廉姆斯就把美感看成是“艺术和社会分裂的现代

① 米尔纳《论不能作画》，25页。

② 即最动人的艺术。——译注

③ 米尔纳《论不能作画》，35页。

意识的一个因素”。他将其描绘为：

……所涉及的领域超越了社会用途和社会评价，因为社会用途和社会评价就象文化一词的特殊含义一样，不得不去表达一个人类的范围，而这个范围却仿佛是占主导地位的社会观点所要排斥的。^①

虽然威廉姆斯考虑了美感所强调的“可理解性”，但我认为他有一个观点是正确的，即现在所流行的短语“审美思考”中，有着不可替换和解释的因素，它与实用的或功利的思考形成对照。然而，他所保留的要点是，审美范畴竭力肯定人类的潜在力量，而居主导地位的社会观点（及其观念上的全部派生物）却仿佛要压制它。

在我看来，问题在于怎样通过审美范畴而更精确地表达人类的领域或若干领域。从康德以来，美学家们就为鉴赏判断（至少是好的鉴赏）道出了他人难以道出的普遍性。美学概念的历史特殊性，初看起来，仿佛与此相矛盾，因为它强调美学完全属于观念的领域。然而我要说（这又涉及到“儿童时代”），美感是人类经验和潜能的某种因素的历史性特殊结构，而人类的经验和潜能又从属于我们潜在的生物存在的状况，它可以被观念所禁锢和替换，但绝不会被消灭。

19世纪，有许多人力图在审美经验中构筑心理学的成份，例如我在本书第一章中曾论及海尔姆霍兹学派的工作，他们所研究的是运动的表现、视觉、音调感和对色彩的认识。1877年，格兰

^① 见《关键词汇》，伦敦，冯塔纳和克鲁姆·赫恩出版社，1976年版，27页。

特·艾伦在英国出版了他的《美学心理学》，在这本书中，他将审美快感界定为“与通常数量的能动性相伴随的主观事物，它与大脑神经系统的外表末梢组织中的生命功能并无直接关系。”^①当时把这一类的东西作为笑柄是很时髦的，因为其中有复古主义、简化主义和机械主义的成份。但是我认为，在我们完全参与这种类型的研究之前，我们决不可能以一个名符其实的唯物主义者的身分来解释美学。威廉姆斯曾经谈到，“处在语言和人体之间的，是非常深刻的物质联系，这些通讯理论集中在信息的传递和消息的典型失误上。”^②他指出的要点是所谓的在阅读、写作和评论中的“生活节奏”：“从唯物主义者的观点来看，我们的方向至少应该是要求为美感建立若干范畴，只要我们乐意的话。”他继续说，他所保留的可能性，是这里也许有一个“永恒的建构，它可以解释人们的审美反映，例如，关于美的概念。”^③在语言领域里可能的真实，也就是在视觉领域里更加确定的真实（在视觉领域里，符号与被符号所指代的事物之间的关系，从来就不是任意的）。正是由于视觉的因素，“美学”的概念才总是被人们看成与其具有特别密切的联系。

然而，生理学就其本身来说并不能揭示什么，倒是具有解释功能的精神分析术语，能够揭示那些它所不能揭示的事物。请让我们再次来谈到贝尔的《艺术》一书。贝尔相信，“所有美学体系的起点，都必定是个人对特殊情感的体验。”^④“唤起内心情感的客观对象，”他写道，“我们将称之为艺术作品……这种情

①：引自伯顿·德托·克罗斯《美感》，纽约，午日出版社，1933年版，391页。

②：克罗斯《美感》，390—391页。

③：《政治与文化》，伦敦，新左丛书，1979，340—341页。

④：引自贝尔，21—22页。

感也就是审美情感。”贝尔认为，在视觉艺术中，他可以追溯所有作品所具有的共同品质，这些唤起审美情感的品质，就在于“以特殊的方式而结合起来的线条和色彩，在于某种形式和若干形式之间的关系。”^①这种品质被他称作“蕴意形式”，然而在回溯19、18、17、16、15世纪的绘画时，他为发现那时没有这种蕴意形式的实情而大感震惊。我曾经说到过“激动人心的迷狂”，贝尔宣称这要在“寒冷而雪白的艺术之颠上”才能体验到，而这种迷狂又使人联想到来自母婴关系的情感。在此，我要引用一位马克思主义历史学家阿诺尔德·豪斯尔的话，他说：“自从浪漫主义以来，艺术就变成了对内心渊源的寻求，艺术家相信他已达于儿童时代，在他的眼里，这就是由于他后来的错误而失去的乐园所具有的特征。”^②贝尔所称之为“蕴意形式”的，也许就是那些“某种形式和若干形式之间的关系”，它表达或唤起了已经失去的乐园的许多方面，并把它们作为潜在的未来。那么我们应该怎样解释审美经验的多种形态呢？例如美与崇高这两极？为什么从属于婴儿时期的情感又会影响到成年人呢？

不幸的是，贝尔对于“审美情感”除了断言而外，说得太少，而柏伦森的审美爱好又极不同于贝尔（柏伦森是研究文艺复兴的专家，与现代主义恰成对比），尽管他详细地描述过自己的审美体验。若把他们二人进行对比，我们便能将美感范畴作为一个整体来进行较全面的了解。

柏伦森在他去世前不久，写了一本有趣的自传，叫《描绘自画像》，这本书一开头就说：“我经常觉得自己象一只母牛，乳房

^① 引自贝尔，23页。

^② 引自豪斯尔，113页。

下垂，以便于小猿的吮吮或让挤奶姑娘来挤它”，^①这个比喻特别明显地与母亲相关(甚至是在与她相融合之处相关)，也显然联系到了使我们惊奇的问题，即当冈布里奇在把口唇期的本能作为审美鉴赏的发生学模式时，他究竟是不是正确的。但是这部自传在后面的全部内容，与任何一种带有先入之见的阅读相对立。柏伦森接着思考了关于不朽的问题，认为这是不可想象的，“除非……象神秘主义者所告诉我们的那样，我们在上帝那里过着死后的生活，既无记忆，也无人格，更无对自身的证明。”^②这种思想解放了若干联想的细流，柏伦森在书的大部分篇幅中回忆了他“最幸福的时刻”，那就是当“我完全沉醉于完美和谐时，在意识里”这已不属于我，而属于非我，在此，我已几乎不再是语法意义上的主语了。”^③柏伦森说，在他感到幸福的时候，这种“迷狂”便在大自然中抓住了他。他回忆自己五、六岁时的一段情景：

……那是初夏的一个早晨，银白色的雾霭在酸橙树上颤动，空中飘着芳香，气候宜人。我记得（完全用不着回忆）我爬上一棵树，然后立刻就沉浸在这一情景里了。我无法给这情景定一个名字，也不需要用什么来说它，它与我是一体。^④

柏伦森又继续引述了托马斯·特拉赫勒的相似体验。特拉赫勒是一位诗人，米尔纳每每发现，他的体验对于解释她所碰到的

① 《描绘自画像》，纽约，巴特隆出版社，1948年版，9页。

② 同上，17—18页。

③ 同上，18页。

④ 同上，19页。

不能作画的问题相当有用。特拉赫勒曾经描述过这样的时刻，他感到“天空是我的，太阳、月亮和群星也是我的，整个世界都是我的，而我只是他们的观众和欣赏者！”柏伦森认为他的体验与特拉赫勒相同，并将其描绘为“一部启示、一场梦幻、一个心理学上的等同物。”他说这给了他“点金术”，是他70年来所向往、渴望和追求的目标。他经常责备自己过去一直不忠于这一感情，而为了理智、社会或追求名利的目的，竟出卖了它。然而他说，在有些时候，“当感情处于有了意识的生活的开始时刻，它便会自行出现，就象是我的守护天使一样，于是，它便是我的终极目的，是我的真正幸福。”^①这样，他又描绘了这个体验的产生的情景，并把物我合一的能力编进了一个美妙的故事中，“编织了它的人物、事件、进展、以及诸如此类当中”，并说“我的声带隔膜失去了柔韧性”。他继续将这个“它”同他青少年时期的性欲联系起来，说自己在身体发育的青春期的之后，那还未与性欲溶为一体的爱情就已经在他身上“发光”了，他的向往和渴望“神秘地存在于年青的女性形体中，我渴望使她与我自己合为一体。”^②他解释说，“从那以后，我每每真的爱得发狂，我所希望的就是变成我所爱的女人，而且对她全身倾注，为她而献身。”然而他又立刻补充道：

在整个成年生活中，我都一点也不喜欢任何一种极端的艺术作品，不论它是语言的、音乐的、还是视觉的，我也从不喜欢风景，绝不会沉湎在这一类的艺术作品里（除非16。

① 见《描绘自画像》，19页。

② 同上，19—20页。

17世纪的那种油画或素描，但它们却已被现在的艺术家们塞到角落里去了)。因此，我作为默默无闻的鉴赏者便总是呆在那里，去观看、审视、评价、判断，在感官和精神极端狂喜的时刻呆在那里，去感受那余下的东西，但却又并无所获。^①

他为上述令人惊异的话下结论说，他写作的时候，“正值我进入80高龄的衰落时期”，他生活在“那样多的人、书、艺术作品和风景之中，而不是生活在自己的躯体里面，除了作为一个极端渺小的侏儒而外，便所剩无几了”。他说：“一个完整的人生，应该是在结束之时与非我完全同化，这样才不会再有什么自我需要去死亡。”^②在另一处，柏伦森将审美的过程描绘为：

……在观赏者看一件艺术作品的时候，它一闪而过，是那样短暂，几乎谈不上什么时间。于是他那正常的自我便停止了，而绘画、建筑、雕塑、风景，或者审美现实，也就不再处于他自身之外。二者合为一体了。^③

柏伦森对审美经验的解释，非常有趣地同他那关于艺术的著名理论不完全相符，他认为绘画艺术的本质，是它有能力去激起“我们对触觉的重要性的意识。”他认为，视觉仅仅给了我们一些并不精确的关于三维空间的感觉。在谈到现在已经过时的心理

① 《描绘自画像》，20页。

② 《描绘自画像》，31页。

③ 引自《国际画室》，1971年10月，第183卷，937号，144页。

理学时，他强调，在婴儿时期，“触觉并不需要肌肉的运动感便能教会我们去认识深度和三维性，这二者都是认识的对象，都处在空间里。”他说，在那还没有意识的年月里，“我们就学到了对三维空间的感触，学到了对现实的认知。”

儿童仍然难以认识到感触和三维空间的密切关系，他无法使自己相信镜子是虚幻的，直到他摸到了镜子的背面才作罢。后来，我们又完全忘记了这个密切关系，尽管它所留下的实情是，当我们每一次用双眼去认识现实时，作为事实，我们都是在我们视网膜上的印象以触觉的特性。^①

他继续说，绘画是一种艺术，它的目的是给“二维性的艺术现实以持久的印象”。因此，按照柏伦森的说法，画家一定是在有意识地做着他认为我们所有的人都在无意识地做着的事情，这就是“构造他的三维空间”。

他可以象我们完成我们的任务一样去完成他的任务，他的方式是给视网膜上的印象以触觉的特性。因此，他的首要任务，就是给人以触觉感，因为在我认识真实的形象之前，一定会对所触及的形象产生错觉；也一定会在手掌之中对肌肉感觉的变化产生错觉（那时正在对形象的各种形态进行感知），并让这种错觉持久地影响着我。^②

① 《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》，伦敦，普特兰出版社，1898，4页。

② 同上，5页。

我在上面对柏伦森的引用，是要为他的艺术理论作为一个注脚，因为有许多被认可的对他的批评，对于那些想要将它们搜寻出来的人来说，是极有价值的。但是，我想论述的是两种体验，它卷入了他的“美感”之中，尽管它与他有关而且确实互相融合，但却是可以区别的。这当中有一类体验主宰着他所说的某一幅绘画比其它绘画更好的本质。

这样，柏伦森的许多审美体验，来自与自然之景合为一体的时刻，以融合进环境的迷狂为特征，已经失去了限制与边界，仿佛自我和他本人的确溶为一体了。但是，一当他谈到自己对绘画的体验时，看起来就要求他再次使用“一个默默无闻的欣赏者”这个比喻，这个人不同于环境，而非完全与环境融合。的确，在他对“触觉特性”的描绘中，这种作为与“它”相区别的主体的强调，便越来越明显了。柏伦森看来是把绘画的力量与审美快感连同其感染力一道去唤起婴儿的初次经验相联系，这种经验就是婴儿将自身从他周围的世界里区分出来，那时他将自我认识为主体，并开始去认识作为真实的、其它外在的客体。但是使绘画获得成功的，并非是完全的分离，而是进行分离这一行动的时刻，也就是发现它物的时刻。于是，我们在这时便可以说，柏伦森在自然之景中发现了“崇高”，而在绘画中，他却并不需要这些。他所偏爱的时期是早期文艺复兴，那时，画家们正在绘画中使他们自身从他们所描绘的对象里分离出来，正在使他们的对象世界“客观化”，于是在这样的时刻，他们发现了透视。尽管有一些迹象表明柏伦森欣赏马蒂斯，但他并不喜欢现代绘画。

就贝尔而言，在他说到审美情感的时候，人们便疑心他所说的更像是柏伦森在自然之景而非艺术中所碰到的那种合并情感和

迷狂的融合。贝尔实际上并不喜欢透视，透视是画家力图去使他的对象看起来更真实更客观而采用的方法。当然，这里的问题并不是要确定究竟谁是“正确的”，这当中存在着若干交错的因素与处所的合并，例如马蒂斯的作品就是如此。不过，我所说的是，审美情感与潜在的自我相连结并一同进入环境之中，而自我中的不同之处则又从环境里分离出来。在此，触觉和视觉作为整体的能动感官而起作用，它看来先于概念的能动性，至少也与后者相脱离。“崇高”（浪漫主义的、色彩的）强调了上述连结的一个方面，即分离。在现实中，这三者的中间地带充满了交融气氛。贝尔的美学假设有若干形式在绘画中引起了融合，柏伦森（他在审美体验中也承认融合）却坚持一个更为巨大的分离出来的组成部分。

至少，柏伦森也为绘画的审美情感的类型，提供了一个心理学的解释，尽管他的心理学是肤浅的、变了形的。然而贝尔却一意坚持美感的自律性和不可还原的特点。在我们去考虑谁的精神分析能够把上述这一切解释清楚之前，我想让你再考虑一下本世纪早期两派美学家和精神分析学家之间的论战。我已经提到，当人们在读那些分析家们当时所写的关于艺术的著作时，便一定会与这些人产生同感。在面对关于明显内容之象征的琐碎的无稽之谈、面对竭力把美感解释为性本能的升华的企图时，人们坚持审美经验的自律性便完全是正确的。例如洛格·弗利就曾对一群精神分析学家们说：

我在这时必需毫不动摇地坚持说，审美情感是关于形式的情感。对某些人来说，与特定种类的形式纯粹关系，引

起了它特别深刻的情感，或者也可以这样说，他们对于特定种类的形式关系的认识，引起了他们的情感。^①

弗利完全主张，给人以审美享受的，不是绘画中说明性的、叙述性的或“主体事物”的内容，而是形式的结构，至少在绘画中，就是所描绘的空间。当然，这与弗洛伊德本人截然不同。弗洛伊德认为，对艺术形式的喜爱（他说他对形式既不欣赏也无法解释），是因一种魅力之故，他称这种喜爱为“预先享受”，也就是刺激欣赏者对“真正”含意的胃口，它来自明显的内容和这个内容的若干象征形态。

人们切不可忘记，贝尔和弗利所竭力论及过的绘画（在对它们的解释中，他们的许多理论已被详细阐述过了），是印象派之后的作品，它们的形式和为容的可融解性也已被说明过了，但对塞尚的解释则忽略了绘画空间的构成和组织，这与其说是无用的，不如说是糟糕的。但是，对他们所有关于审美自律性的宣称来说，恰恰是“蕴意形式”这一术语暗示了若干新途径，它能超越于艺术的领域而赋予绘画中被符号所指代的事物以秩序。实际上，对弗利在他文章的开头所讲的有关对于形式的情感的不可简化的全部言论来说，也就是他在文章的末尾有效地暗示的东西。他说道：“问题是，有些人敏感于纯粹的形式，那么展现在他们面前的特定形式系统的感情品质的源泉究竟是什么？”^②于是他强调了一个人所熟知的观点，即在对秩序和必然关系的认识中，可以获得快感。他接着评论道，

① 引自弗利，7页。

② 同上，10页。

但是我认为，在艺术中，感情品质却存在于这之外。它并不仅仅是对秩序和相互关系的认识。在画面的每一部分与在整体中一样，到处都充满了感情的调子。由于已对这种纯粹美下了定义，我们便可以说，感情的调子不能归结为对生活的感情体验的任何回忆或者暗示，倒是我每每感到奇怪，它是不是终究没有从那些十分深刻而又十分模糊的非常普遍化的回忆中获取力量。看来仿佛是，艺术获得了达到生活中全部具有感情色彩的基本因素的方法，这些基本因素就潜伏在特殊的和被特殊化了的实际生活的情感下面。看起来是这样，艺术借助它在时空关系中对感情意义的揭示，而从我们人类的存在状况中获取了情感的力量。要不然就是这样，艺术象它实际上的那样，以不同的生活感情而确实唤起了残存在精神里的遗踪，它并不需要实际的经验，因此，我们获得的情感反响也就没有经验的限制和特别的方向。^①

弗利一说完这些，就把自己的话称为“业余爱好者的思考”。当然，在今天不会有多少人去认真看待这个特殊的关于审美情感的概念。但是在这里，弗利却暗示了情感简化还原的可能性，不过他没有用本能升华的术语，而是联系到“十分深刻而又十分模糊的非常普遍化的回忆”，它就潜伏在“特殊的和被特殊化了的实际生活的情感下面”。正是这些术语本身，唤起了18世纪关于崇高的概念，也唤起了我在前面论述纳特金时所描述过的那种体验。我相信，目前客观体关系理论的发展，使我们能够对这些

^① 引自弗利，19—20页。

类型的视觉审美体验，用与他们不同的术语，去进行令人信服的解释。我要说，现在正是精神分析使我们可以按唯物主义的观点去理解美感，并将它从与观念的一致中分离出来，而这些观念又正是结构主义的马克思主义所要反对的。

四

我曾经提到过马伦·米尔纳在绘画中怎样反对轮廓的通常特征，她所寻求的表现方法，是与对象“融合起来”，而非其它。你还会记得，在这之后的体验是，她看到了两只罐子的表面在作游戏。她对此而写下的那些东西，后来给温尼科特关于他精神分析的重要概念的详细阐释以直接的影响，那个概念就是潜在空间。温尼科特的妻子从事陶器制造工作，因此他有许多机会去观察米尔纳所说的现象。现在我要就温尼科特关于婴儿早期情形的观点，多说几句。

我们不可能用语言来完全使人信服地、全面地系统阐述早期的主观体验的本质。温尼科特就说到过“一个微妙的东西，也许除了在诗歌中外，它存在于具有语言能力之前，没有被语言说明过，也不可能被语言说明”。^①情感和想象就先于任何种类的语言，在这种情景中，诸如纳特金的“说话”那样的意象非常生动，我现在关于它所要说的，比我在别处所可能写的的确要生动得多。但是，温尼科特对婴儿生活中最早阶段的令人信服的解说，比我所知道的任何一位理论家的解说都更为切和实际。他曾经说到，

^① 《游戏与现实》，哈蒙兹顿斯，企鹅丛书，131页。

“作为婴儿，完全没有那回事，”^①他的意思是，不论人们何时发现婴儿，就会在何时发现母性的关照，没有母性的关照，也就没有婴儿。在他看来，婴儿经验的实质，在于他对母性（环境）关照的依赖之中，就象迈苏·汉所指出的：“对于温尼科特来说，母婴关系中的矛盾。存在于环境（母亲）一方，是环境使婴儿的自我得以实现的可能成为事实”。^②母亲之创造婴儿，不仅表现在肉体上使他出生，而且还表现在使他发现和实现自己。

在生命的最初几周里，生活于“理想”（如果不是“通常”的话）环境中的婴儿，觉得自己与母亲同一，因为在出生之前，他与母亲在肉体上确实是同一的。在这种基本的认同中，婴儿还没有认识到自己是作为一个分离、自律的人而存在，他不知道自己从何处来，又将到何处去；也不知道自己的起源和终结。从主观上说，他完全觉得自己与母亲这个环境结合在一起。（这一概念可以同宗教上全能、无限、无处不在等观念相比较。）随着逐渐成长，婴儿开始朦朦胧胧地认识到母亲作为客体的性质，也开始认识到这一事实，即他与世界或者母亲的关系并非天衣无缝，他是具有独立性的。这一发现的过程，看来是人类成长的一个生命阶段，在这个阶段中，婴儿必然会假定一个“潜在空间”，温尼科特给它下的定义是：“这个空间是存在于母亲和婴儿之间的。它不是物理的，而是心理的。这个概念的领域存在于（它只能以第三人称而存在）婴儿和客观对象（母亲或母亲的一部分）之间，而且在一段时间上也正值对非我的否定期间，即开始不再与对象合为一体”。

①② 《通过儿科学进行精神分析》，伦敦，贺伽斯出版社，1977年，37页。

体之时。^①

当婴儿开始理解自身和非自身现象之间的区别时，自我的发展过程也就开始了，在某种意义上说，这可以被看成是对这种分离的防御性否认，因为婴儿认同于母亲，并以自己作为其替身，后来又在他所处的环境（父亲、兄长和胞姐等）中认同于其它对象，他从中使自己得以成人，增强自己的力量、使自身的构成更加完善。

然而，“潜在空间”的观点，在发展、体验，尤其是创造性生活方面，具有最为重要的意义。

在我而非他物的存在，和对象的存在以及不受全能的控制的对象的存在之间，有着相互作用，而潜在空间就在这相互作用中。^②

温尼科特指出，把“潜在空间”想象为“人类生活的第三领域，既非内在于个人之中，又非外在于现实世界之外”是极有用处的。在真实的情形中考察和研究这一潜在空间的能力，可以使个人完善他对于处所和集合体的内在意识，完善他的内在现实的意识，完善在内在现实中进行创造和想象的能力。“潜在空间”否认婴儿与母亲相分离的观点（尽管它承认其“现实”的增长），因为它的对这一问题的探讨与游戏的能力具有密切的关系。游戏是非本能的行动，它同时属于内在和外在世界，它存在于幻

^① 《游戏与现实》，108页。

^② 同上，118页。

想和行动的边界上。

婴儿早期这一“中间生活”的另一个方面是过渡的对象，这些东西通常是毯子、衣服、玩具、一条绳子，等等，婴儿对它们大为着迷，并通过它们去探讨（有时则是玩闹式地否定）他自己同母亲（或母亲的一部分，如乳房）和世界的分离和关系。这个过渡的对象，“既非来自我们的观点，也非来自婴儿的观点，既非来自内部，也非来自幻觉”。温尼科特曾经说，他的贡献在于要求这个矛盾“被认可、被接受、被看重，因为它未被解决。由于理智功能的分裂，解决这个矛盾便成为可能，但这样做的价值，却又正是对矛盾本身的价值丧失”。^①

然而，“潜在空间”并不是婴儿可以自行建立和探讨的东西，温尼科特就始终如一地强调了母婴关系的社会特征：“个人的历史不能仅用婴儿的术语来撰写”，而文化和环境的若干因素，尤其是母亲方面的性质和品质，也是需要解释的：

……使婴儿成为独立的存在、使他感觉到生活的实在性，使他发现值得去生活，这并不是本能的满足……自身必需先于本能对自身的使用，就象骑马的人必需骑在马上，而不能徒步行走一样。我得借用布封的一句话说：“文如其人”。^②当有人在谈论别人时，他实际上是在他的文化经验的总和中谈论自己。所有这一切形成了一个集合体。^③

① 《通过儿科学进行精神分析》，20页。

② 原文为法语“Le style est L'homme même”意为“文风与人一样”。——译注

③ 《游戏与现实》，116页。

这样,温尼科特便主张,对“潜在空间”的体验,仿佛联系于可依赖的、有反应的、给婴儿以关照的母亲,她从婴儿最早的生活,唤起了对于存在的连续意识(这先于本能的使用),这在后来成为信任的基础。只有在这个时候,婴儿才能通过增长着的意识和对分离的想象性否定,而自由地游戏,并创造性地发现他自己。

温尼科特对“这种独处的能力”的强调相当重要,他认为这种能力依赖于“独处的……经验,是婴儿或小孩子在母亲那里的经验”。这种能力的基础是独处,同时也是矛盾的,温尼科特将此视为“作为独处的体验,但同时又有他人在场”。

只有在独处的时候(其实是说,还有他人在场),婴儿才能发现他自己的个人生活。病理学意义上的选择,是一种建立在对外界刺激作出反映的基础上的错误生活。在这种意义(我要使用意义这个术语)上的独处中,也只有在这种独处的时候,婴儿才能够作出被成年人称之为松弛的事情。婴儿有能力脱离与母亲在一起的合体,他可以踉跄而行,处于漫无方向的情形中,他可以单独存在片刻,而不需要外人的保护,也不需要谁为他指出方向的兴趣或行动。^①

温尼科特的观点,大都依赖于“潜在空间,这个潜在空间存在于主观对象和与对象的客观认识之间,存在于我的延伸和非我之间”。婴儿在最早期的焦虑或恐惧,与害怕打断温尼科特所说的那种“连续存在”有关,婴儿的主要危险是“消灭的威胁”或

^① 《成熟的过程及其促进的环境》,伦敦,贺加新出版社,1965年版,34页。

刚开始出现的自我的破碎，温尼科特将其描绘为“一个非常真实的、原始的焦虑，它先于任何一种焦虑，包括对死亡一词含意的焦虑”。

温尼科特主张，介于婴儿和母亲之间的“潜在空间”，是儿童与家庭、甚至是个人与社会或世界之间的关系的先行者。按照他的观点，一个人来自“潜在空间”的发展，对于成年人来说，就是其文化体验自身的定位。“潜在空间”应该被看成是供奉给个人的，在此，这个人正在体验着对生活的创造”。^①在这里——如果他满意地相信他所处的环境的话——，这个人便可以探讨他自己与世界之间的相互作用，可以为这个世界创造出若干想象性的变形，^②这并不仅是幻想，而是一种文化产品，它可以被他人所观照，可以给人以愉悦。

对于温尼科特来说，如果游戏是文化能动性的范例，那么过渡的对象便是艺术作品的范例。就象迈苏·汉所写到的：

温尼科特非常清楚地认识到，他关于过渡对象的概念，与文学和艺术中的那些概念，有许多一致的地方，例如勃拉克^③和毕加索的立方主义抽象派拼贴画，显然具有过渡对象的特性，他们在特定空间（画布上的空间）里，将具体创造和想象的生产放到一起，赋予它们以一个新的合体和现实。……正是由于这个原因，温尼科特才在后来（他的晚年）大感兴趣于文化及全部象征语汇和象征性的行动是怎样帮助个

① 《游戏与现实》，121页。

② 指艺术作品。——译注

③ 勃拉克（1882—1967），法国立方派画家。——译注

人发现并实现他自身这个问题。过渡对象的概念，有助于精神分析家去思考怎样给文化所扮演的角色以再评价。这个文化是人类经验的积极的、建设性的增长，而非不满的原因。^①

温尼科特关于“潜在空间”的理论，对于理解审美经验来说是极端重要的，我认为，它解释了为什么有时候仿佛“审美情感”附着于某种类型的经验，以及为什么这种经验看起来又相对地同成年人对世界的绝大多数其它情感类型没有关系。如果温尼科特的观点是正确的，那么，对潜在空间的体验便仍然在文化的能动性里起着作用。我经常涉及到两类截然不同的审美经验，在18世纪，它们被认作是“美”和“崇高”。这二者在若干概念和范畴的组合群体中，被认为是相互联系的，尽管在不同的历史时期它们有着不同的表现形态，现在却仍然是当代美学的重要范畴。美，联系于“古典主义”、轮廓、“秩序和内部关系”，以及分离的形式和“雕刻模式”等等；崇高，联系于“浪漫主义”、色彩、“与感情的调子的整体融合”，以及席卷一切和“造型模式”等等。我已经提到，只有审美这一个范畴，可以象上面那样去认识，在历史上，对后一种经验类型的强调，使用的是世俗的方法，因为不仅是弗利，还有柏克，都认为它比对美（或美的派生物）的追求更为深刻，它可以联系到情感和体验的遥远种类，而这种情感和体验，甚至先于完善的意识与现成世界相互关系的特殊关系。的确，我还要进一步说，历史上的那些在神秘的宗教观念中被浪漫主义及其派生物给予了感情补救的事物，成了可以

^① 《通过儿科学进行精神分析》，20页。

被理论所解释的事物（这是在感情可以通过理论来解释的范围内而言的），这种理论不是古典的精神分析，而是客体关系的理论。

确实，我还要再进一步指出，在美感和相互区别的两个模式之间（温尼科特将其描绘为“对象母亲”和“环境母亲”之间），存在着共同的一致联系。温尼科特讨论了对于婴儿来说有“巨大不同”的两个方面，一是对婴儿的关照，这时母亲既作为对象客体，又作为部分对象（尤其是乳房）的所有者，这些对象满足了婴儿的迫切需要；另一方面是母亲作为一个人，她也并非不可预料，她以哄、搂抱和通常的方式而主动给婴儿以关照。温尼科特写道：“环境母亲完全可以被称为情感和性感的共同存在，而对对象母亲则成为兴奋体验的目标，它被原始的本能紧张给推了回去”^①。审美体验的“形式美”类型，可能来自分离过程中的情感，而崇高则与迷狂的融合相联系。这样，审美体验的这两个模式就能与潜在空间的动摇的情感取得一致。除此而外，审美体验的形式美类型，还能与对象母亲（及部分对象）的激动反应相联系，于是，它也就更易于用古典精神分析的升华理论来进行解释。人们在此还能够回想起柏克的观点，他认为形式美的特征是细小、平滑、没有棱角的，尽管画中没有给见棱见角的雕刻钻石以一席之地，但却的确使人想起了乳房。然而崇高的各种体验，却来自与环境母亲的关系，因此，崇高与风景以及不必描画出来的风景之间的特殊联系，也就存在于这里了。确实，那封闭的和似乎无限的崇高现象，以及人们因之而起的深刻感情（包括对完全自行毁灭所感到的恐惧的残留部分），看来便可以同对上述

^① 《通过儿科学进行精神分析》，20页。

风景的观照和谐共存。当然，这又依赖于同环境母亲的关系。它不仅是存在于顺境的感觉，也是依靠自身的继续存在的感觉，所以，这种极端重要的情感，也许就染上了恐惧的色彩，它所附属的体验，是柏伦森所描绘的他自己在6岁左右时的一个夏天里所经历的体验。就象米尔纳普指出的：“画家与他的世界之间的关系问题”，是“一个人他自己的需要和‘他物’的若干需要这样一个基本问题，是‘你’与‘我’之间相互作用的关系问题；而‘你’与‘我’的原来含意，则是母亲与孩子的意思”。对审美经验的不同强调、要绘画以特殊的方式而将自身界定在这一或那一模式中的要求，不管其文化媒介是什么，都卷入了来自这一基本关系的不同方面的情感之中。

五

现在，让我们再回到斯伯特·纳特金的一幅绘画上来，我希望你们能够看到，我在前面对其所作的“形式上的”描绘，可以直接用温尼科特式的术语来解释，这也同于柏伦森对他的审美体验的说明。纳特金常常谈到他的绘画的“迷人”外表，这种由画面所给人的直接的视觉满足，与被母亲的乳房所引起的兴奋的本能感情之间的可比较关系，几乎是那样明显，以至不需要对它进行评论。但是，画面上暖意弥漫，它所唤起的对于空间深度的封闭的、回溯的错觉，看来也唤起了“十分深刻而又十分模糊的非常普遍化的回忆”，它与“情感的”和“性感的共同存在”一道起作用，而后者有时候则步入了融合的情感之中。从形式上说，与上述区别相联系的矛盾处于这二者之间：一是绘画的外表，它

作为一层有限的油彩薄膜，限定了它自身及他物的终极点，另一是陡然产生错觉的空间，它使绘画的观赏者无法处身于画面之外，而要将其吸进画面里去。的确，纳特金的这幅画在形式上的机械性，看来就植根于情感和自相矛盾的“潜在空间”的直接样式中。

每当我回顾之时，便确信这种美好的情感、这种有力的审美反应（这是我在巴斯第一次见到纳特金的作品时所感觉到的），便与纳特金在我身上唤起这类情感和经验的领域的能力有着很大的关系。让我来说明一下我这些话的意思。我对这幅画的描述，涉及到了我对它的体验，诸如“染上了潜在的不适甚至恐惧的色彩”。我发现，在我第一次打算去写关于纳特金的东西时，对这一恐惧的描绘总是十分困难。想必你还记得柏克，当他打算去描绘崇高的无限性时，便将“恐惧”作为一个指导性原则，但他的这个判断却使他成为同代人的笑柄。现在也有一班同样的人，当我说到纳特金在我心中所引起的焦虑、恐惧、可怕、恐怖，或者“悲剧的感情”（我试用了所有的这类术语）时，他们并不明白我所说的是什么意思。在某种程度上，我过去曾经相信这种难以捉摸的消极情感也许能被俄底浦斯式的术语所解释，也就是说，亲近于母亲的人紧张快感，卷入了对绘画的观赏中，而绘画又唤起了对父亲之愤怒的恐惧。但是现在我认为，这大多都是无稽之谈，或者不如说是早期恐惧的向外投射，它在后来由绘画所唤起，更加“易于驾驭”。我现在确信，不适或者焦虑，³与婴儿最早期的恐惧有关，那时，温尼科特所说的婴儿的“连续的存在”被打断，他的自我面临着毁灭的威胁。纳特金确实引起了亲近的、性感的和情感的反应，但是，绘画使欣赏者与它相分离，并使其提出欣赏

者的自律性问题的方法，绘画使欣赏者身心松弛并漂游在无拘无束而且没有结构的错觉空间中的方法，却能够触及原始的焦虑。

也许我还要说，在我第一次看纳特金的作品时，我正处于潜在的反应阶段，因为第一次见到他的绘画时，我自己的精神分析正在向后移动，从我与父亲的关系这个事先就有的环境，移向对更早一些的情感即我与母亲的关系的分析。若用精神分析的移情这一术语来说，分析家就变成了我的母亲。在随后对我的分析的解解释过程中，我常常涉及到纳特金的绘画。

纳特金深为他那一时代的社会习俗所知，他的风格，或者说“视觉观念”，的确属于色彩派。但是，他却没有被这一观点所禁锢（这确实象维米尔没有囿于17世纪荷兰画派的“观念”那样），他的这种突破，不是以遁入超历史的“永恒”的精神实体的领域为手段，他所采用的方法，充满了隐喻的特点；也就是向下进入到心理生理的存在领域，进入到潜在能量的巨大容库之中，那里是我们对未来的更好的个人和社会希望的最终贮存地。在1967年的一次会面中，纳特金说：

鉴赏一词常常遭到诋毁，但我却乐于认为，鉴赏——良好的鉴赏或者了不起的鉴赏——是一个重要因素。我使用鉴赏一词，并非象诡辩家那样，这只要想一想我们第一次了解外部世界时的情形就可以了。婴儿随便拾起什么东西就放进嘴里，这得通过舌头。我相信，鉴赏所起的作用就是“眼睛的舌头”，正是通过眼睛的舌头，我才作出了我们的审美

判断。如果我不用它，那么我就不得不依赖于风格。①

我认为，通过鉴赏，或者说通过某人的眼睛和舌头被了解的“审美经验”，与“我们第一次认识外在世界时”所产生的情感有着很大的关系。审美经验与感性认识、感情或情感之间的明显一致，在此当然是重要的。但我们却每每忽略了触觉语言与情感之间有多密切的关系，而感觉（对应于感觉过程）、运动（对应于运动过程）、接触（对应于接触过程），则涉及到了肉体知觉与情感反应的领域，它先与结构和经验的领域。于是也就自然产生了这样的问题，即美感是不是就这样“退回”到了个人性格之中？我已经强调了首要过程的价值，这一过程存在于个人全部潜能的实现里面。在此，我要再次涉及威廉姆斯对美感的评论，他认为，美感所表现出来的表达人类领域的企图，正是主要的社会价值所要排斥的。但对这些观点我将在后面回头再谈。

在讨论几幅纳特金作品的范例之前，我想先谈谈他的生平。

1930年，纳特金出生于一个贫穷的俄罗斯犹太移民家庭，他从童年时代开始，就受到母亲极度怪异的性格的影响，他所记忆的，都是侵害、攻击、威胁和暴力，以及被弃的恐惧，他所面对的，尽是充斥在家庭里的触目惊心的景象，这就使他在生活中不可能发现自己的存在。直到少年时期，他仅有的文化体验就是电影和歌舞杂耍，但也正是从少年时期起，他开始了绘画。

后来，他到芝加哥大学学习绘画，在那里，他受到当地怪诞②

① 《最大限度与最小限度：与罗伯特·纳特金纳会晤》，哈罗德·迈克威尼著，《拍希》杂志1968年春季号，40页。

② 怪诞（Grotesque）一词，同于前面“触目惊心”一词。——译注

画派的影响，这就是“芝加哥妖怪名单”派。同时，他又深受芝加哥大学藏画的影响，特别是那里所珍藏的辉煌的“印象后派”的作品。的确，纳特金的“视觉观念”也大受法国特殊的绘画运动的影响，同时又受当代风格的影响。我现在明白了（可是在我第一次看他的作品时却不明白）在纳特金为了赋予他的作品以形式和完整的美感而作出的努力，与他为了赋予自己那混乱无序的心理空间以结构而作出的个人人格上的努力之间，存在着一致性。事实确实如此，纳特金的艺术在形式上的发展，可以被看作是对他的心理发展的生动说明。很快地，一离开学习艺术的学校，他就动摇在肖像画与他个人的抽象表现主义的变体之间。最后，他放弃了肖像画，并抱怨说肖像画受到固定限制的局限，这就是被强加于身的变面特征的外观法。在50年代，他的抽象作品的特征，是寻求一种有限的油彩薄膜的感觉，这种外表能够容纳若干非整体的因素，他的作品便是由这些因素所产生的。在这一时期，他经常创作抽象的拼贴画。他在画面空间中企求秩序与一致的渐趋成功，与他通过精神分析而改变自己的过程相平行。

60年代早期到了纽约之后，纳特金开始创作的作品，将被我当作系列画来看待。他的许多绘画——他称之为《阿波罗》组画——以强有力的垂直组织为特征，时至今日仍然如此。但是在70年代，他又增加了内在光和色彩浴的特征，他使用更加散漫、轻柔而渐逝的画面组织形式，以及包容量更大的空间来作画。我认为，在他那华美而有活力的垂直组织起来的《阿波罗》组画中，与他自己内心中分裂的男性组成成分之间，存在着一致性，同样，也就是说，在迷人的内在光绘画作品与分裂的女性组成成分之间也存在着一致性。纳特金在竭力把它们合为一体，并以新的方法，

表现在画面上，例如表现在色彩浴的《阿波罗》系列画中。他在画面上经常采用（这又往往看似即兴之作）潜在的格子，其功能对等于自我的结构。这种格子，或者说是格子的残存痕迹，存在于画面无穷空间的无限的自我湮灭之中。据我看来，纳特金在70年代的作品，通过视觉形式而被人为地组织起来，这样，潜在空间就以他本人在婴儿时期所处的性质而极大地（虽然不是全部地）对他进行了否定。的确，这种空间是印象派之后的绘画的那种空间，那是他青少年时代在芝加哥大学里所见到的，从那时起，他就希望成为一个有所作为的人，而不是象后来那样成为一个内心支离破碎的、互不联系的人（然而，这却只不过是他自己对自己的古怪看法）。

纳特金常常说，他觉得从早期肖像画时期以来他所画的每一幅画，都是一张面孔。这实际上是对他在70年代早期迁居乡下之后所绘制的走红的作品的回答。因为从一开始，在他的作品和被观察的自然现象之间（例如他的光线和色彩）就存在着一致性。现在纳特金又说，对具有上述特征的绘画，他只能用“地球的表面”这样的定义来表达。差不多也就是在这个时期，他感到他个人的创作生活比以往任何时候都要顺利，因为他意识到了发现他自己所处的位置时的情感，而且这是获取的一个更好的位置。1957年，在他对外表深度的错觉达到驾轻就熟、炉火纯青的掌握之后，便创作了一系列作品，也就是他的“面孔”绘画，我认为这是他迄今最成功的作品。在他的绘画中，面孔的主题，可以同温尼可特的另一个中心观点联系起来。

用温尼可特的观点看，在将非我从我中分离出去的婴儿阶段中，婴儿的主要任务，是“将母亲作为一个客观理解的环境特征

而分离出去。”正在被哺乳或处在母亲怀抱中的婴儿，看着母亲的面孔，就象温尼科特所写的那样。

……通常婴儿所看的是他自己，换句话说，母亲看着婴儿，她脸上呈现出来的表情，与她在婴儿身上看到的有关。^①

于是母亲对婴儿的反映就象是一面镜子，通过这面镜子婴儿能够发现自己。但是，当母亲没有反映时，或者所反映出来的只是“她自己的内心情态……或严厉的面部表情”时，婴儿便看不见自己了，在这种情景中：

……知觉过程造成了知觉，它的另一个结果，是开始与世界进行交流，这是一个双轨过程，在这个过程中，自我的丰富和在世界的可见事物里发现意义是交替进行的。^②

这种在母亲一方的缺乏预示性，导致了退隐、移位和混乱的威胁，或者说是毁灭对于婴儿的威胁，这种威胁被先天的视力缺陷所增强，诸如严重的象散现象（这是一种视觉缺陷，它使光线不能集中在一个共同的焦点上），纳特金正好有这种病痛。

我所指出的是，对纳特金来说，画布的表面变成了一个相应的遭遇的替身，从生平上说，这个遭遇就是他缺乏母亲的“善”的面孔。（我曾经见到过他母亲的一张照片，表情严峻而不自然。）在他的早期肖像画中，他开始绘制带着面具的母性的怪面

^① 《游戏与现实》，131页。

^② 同上，132页。

孔，而且画面的组织极为混乱，近似不成熟之作。后来，他又转向了“表达的”肖像，但却发现，他不得不完全放松（随后是放弃）谨严的表面特征，以便去发现他的自身、他的面孔或者他的风格，其途径是与绘画表面互相交换，这个表面尽管对每一动作和姿势都有所反映，但却不妨碍人们去继续他自己的现实、去保存他的自立，以及他的物质性和分离性。

有时候纳特金的绘画也并不顺利，他笔下的画面象一张迟钝的面具，固着而又刻板，这尤其是他创作的某些不走运的对称的绘画，以及他那些太富于秩序的、有典型意义的“边界”分明或者象建筑似的《阿波罗》组画。有时候他又堕入了乏味的、象日晷一样是圆形的事物形态中，在此之中，心理学必然大有用武之地，而审美的或形式的探讨则派不上用场。但是1975年的面孔绘画却走向了他自己计划的对而一极上，这些作品看来紧密、直接而又令人信服地触及了他在早年生活中的体验，这是他能用语言文字进行表达之前的体验，这些作品甚至还通过变形而将它们表现出来。人们可以想到，这里存在着母亲的面孔，纳特金（还不不仅仅是他）几乎是要以此作为他绘画的着眼点，因为这是他在过去所否认的理想，或者仅仅扫视过一眼，这张面孔温柔和蔼，比过去更易理解，在某种意义上说，这张面孔是拘谨的但却实在是另一种类型的无常和轻松，它最终将在我们的凝视下变得有所反应，而它的外表确乎于我们相分离，但接着却能将我们席卷进去，将我们包容到它自身里面。

斯拜兹曾经描述过“‘与情景经验合为一体’的使人难以捉

摸的外表是怎样与母亲的面孔这个第一视觉形象相融合”^①的。这里的“情景体验”可以肯定地说，就是这些绘画的主题。从历史上说，那些有面具的怪相鬼脸可能是纳特金在婴儿时期最常体验到的影响因素，我们可以想象，这至少也是他偶然所碰到的“好的”母亲的面孔。在纳特金笔下的绘画中，那极其严重的象散现象，表现了他对回忆的重构，而不是对幻觉幻想的重构。通过绘画，他将面孔转变成它所应有的样子，而对于他来说，这一过程又是对自己的发现。当我在观赏纳特金的作品时，我要说的是，我体验到了贝尔所说的“审美情感”，因为它在我身上唤起了相似的情感联系。

六

当然，也有许多抽象绘画比起纳特金来是空洞的。那么，精神分析似否能帮助我们理解它们呢？早期的精神分析学家都倾向于追随弗洛伊德，而赋予首要过程以被自我的理性所反对和克服的特征。这就不可避免地影响到他们的美学观点，尤其是他们对现代艺术的态度。有个叫弗兰兹·亚历山大的匈牙利人，在1921年成为精神分析学家，他写了一篇相当有洞察力的论文，叫《精神分析学家看待当代艺术》，在这篇文章中，他正确地指出，1914年的世界大战的“致命爆发，使审美文化成为泡影”。虽然亚历山大以不同凡响的论断把握住了历史的进程，但他却宣称说，在艺术中，这一运动引起了“对本我之原始的无组织冲动的

^① 斯拜兹《生命第一年，对客体关系的正常与反常发展的精神分析研究》，纽约，1965。

无意识的基本突破”，而“非正统的空间则与当代绘画发生了关系”，他强调说，“绝大多数恰如其分的表现并非是我们经验中的空间，我们经验中的空间是以感觉来获得的，而当代艺术中的空间类型则出现在我们的梦幻中。”

亚历山大认为，在这当中并没有积极的价值：

被马列维奇^①的作品在1913年所展现的黑色背景中的白方块，是失败主义者否认环境世界的最终逻辑结果，它已变得令人讨厌。在几何艺术……和塞尚或凡高将视觉组织的新原则引入现实世界的辉煌努力之间，存在着对比。^②

对于亚历山大来说，“从历史的观点看，西方文明的最近40年也许可以被认作是一个简短的插曲”。他欢迎某些美国绘画所表现出来的（虽然他未明说）“将无意识置于理性控制之下的努力”，他宣称说，“这条道路必会最终返回现实和理性。”

是必会吗？在亚历山大的分析中，有很多我是赞同的，但是，我很想对他那过于简单的极点有所置疑，这个极点是“对本我之原始的无组织冲动”的突破，它对立于视觉艺术的“善”对“现实和理性”的服从。正如我已经强调过的，在首要过程的功能中，存在着有价值的因素，它对于视觉创造特别重要。米纳尔就认识到了这二者之间的一致性，即她个人寻求的回溯的轨迹（也

① 马列维奇（1878——1935），俄国的至上主义创始人，受未来派影响。——译注

② 《精神分析学家看当代艺术》，见威廉·菲力蒲斯《艺术与心理分析》，纽约，被第·史密斯，1963。

就是学习用新方法绘画，它卷进了透视与轮廓的问题），和一个更为广阔的历史的转变：

我在绘画的时候实际上是在做着什么，就关于这个问题的观点的实在性而言，我不知道在彼时彼地是否还存在。也许不存在了……我确曾不得已而排除了某些观点，这些观点来自我成长时期知识的顶点。不仅是19世纪关于绘画的观点作为纯粹的表现而被抛弃，而且还有19世纪（以及更早）关于思想效验的观点作为一个全能的神也被它自身所抛弃了。^①

在职业美术的传统（而非米尔纳个人的发展）中，19世纪对传统的挑战过程，即资产阶级的作为“纯粹表现”的绘画观念，以浪漫主义为开端，在欧洲大陆，它在印象派之后的艺术中向前跃进了一大步。然而在英国，尽管还有透纳的作品无法否认，但任何一种这样的发展动力却都被毁灭了。所以，直到弗利于1910和1912两年在格拉夫顿画廊组织了印象后派的画展为止，在英国都并没有真正的“现代艺术”。因此，我们便逐渐赞同亚历山大的观点，即第一次世界大战是对19世纪世界观的毁灭。而且，在绘画界，立方主义也并没有拿出什么新的表现体系来，使它能够取代旧的学院派传统。那么在这个时期所发生的事情究竟是什么？是不断的失道，或者说是美术传统的自身空洞化，关于这一点我已在别处描述过了。此刻我很想正视现代主义最致命的弱点而问道：是不是存在有我们能够进行补救的什么东西，它作为一种价值而存在于对空洞无物的自行还原之中？马列维奇已经提到

^① 引自米尔纳，141页。

过这种东西，它在现代主义发展历史中出没无常。（在此我要赶紧补充一句，我在别的地方常激烈地反对这一进程，我并不希望被认为我现在对它进行了规定。）

我很想先说，空洞这个概念本身是个形象，尽管是一个消极的形象，从1910年以来，它就重新出现在宇宙学、神学、关于神秘和心理学的文章里。然而，对美术传统的内在发展来说，它并没有以我在前面描述它的方式而被完全描述过。我们可以坦率地说，空洞这个概念代表了一种有意识的严厉批评，这一批评彻底清扫了19世纪世界观结构中的错误。

例如，众所周知，1910—1920这10年间，出现了神秘主义。我并不是这种思维方式的辩护人，但是我要强调一点，即神秘主义的复活，是首要过程的功能的神秘结构，因此也是整个经验领域的神秘结构，这一点在19世纪的理性主义中被彻底压抑了。所以，在这本书中，我经常强调空洞的价值。

我在鲁道夫·奥透的书《神圣的观念》中也发现了它。这本书初版于1917年，奥透在书中表明，他与亚历山大一样，认识到了“时间的令人不适的紧迫和普遍的骚动，它在诗歌和雕塑艺术中摸索着从未听到也未见到过的东西”。^①奥透专注于为他所说的“超然”这一范畴建立现实性和自律性，因此他也专注于使宗教体验具有实效性。显然，我对他的这个计划毫无同感，但奥透的争辩、形象化的比喻和对感情的描绘，却引起了极大的兴趣，这并不仅仅是因为它们对现代主义的失道的阐述值得思索。

奥透把这些超然之物形容为“完全自成一类的”和“不可还

^① 《神圣的观念》，哈策尔西斯，企鹅丛书，1959年，73—74页。

原”为任何其它范畴的东西。①作为一个唯物主义者，对于我来说，尽管有奥透的明言存在，我仍然认为“超然”是可以还原的。不过有趣的是，奥透为了使我们信服而争辩说，它与贝尔为了保护自己的“审美情感”而在其《艺术》一书中提出的观点并不统一。正是由于贝尔常常将艺术同化进宗教之中，奥透便也同样将宗教同化进艺术之中。的确，他坚持认为，“在‘超然’现象与崇高这个审美范畴之间，存在着‘隐蔽的密切关系’，‘它们并不仅仅是偶然的相似之物，康德的《判断力批判》大约也是其见证者。’”②（在某一点上，奥透甚至说：“崇高的观点极其相似于超然的观点，它给对方以刺激，又被对方所刺激，它们都倾向于进入对方之中去。”）

这样，奥透便强调说，在艺术中“表现超然的有效方式几乎处处是‘崇高’。”③我当然要对此争辩说，当奥透谈及“超然”之时，他只不过提出了那些同样情感的另一个结构——那些情感受制于“理性主义”——来自于首要过程，首要过程又通过崇高这一审美范畴而获得了并不神秘的结构方式。在以上任何一例中，唯物主义的过程，都不能以过分谴责这些范畴为手段来揭示它们的含意和内涵。有趣的是，奥透——别忘了他是在1917年从事著述的——争辩说，西方艺术只有两种直接表现超然的方法这是指（它除了与崇高的特别的密切关系而外）这就是他所强调的黑暗（它被“光明的最后一点痕迹”所强化）和沉默。他认为，东方绘画表现出第三种方法，这就是“空洞”和

① 《神圣的观念》，21页。

② 同上，78页。

③ 同上，81页。

“空洞的空间距离”。他强调说“遥远的空洞无物就象它本来的那样，是地平线上的崇高”，并指出“广袤的沙漠、无垠的大平原，都具有真正的崇高的特征。”他继续强调说，在中国绘画中“被空白和空洞所占据的部分”，对于专事描绘空洞的空间并使其具有可感性，而且要发展这种单一主题的各种变形来说，几乎变成了一种特殊的艺术：

不仅有一种绘画，画面上“几乎一无所有”，什么也没画，它给人最强烈的印象不仅在于其风格特征上的最少的笔触和最少的表达手段，而且有许多绘画，尤其是那种与冥思相关联的作品，它们给人的印象是以空洞作为主题。要想理解这一点，我们就得回想一下神秘的“一无所有”和“空洞”，……以及以“消极的赞美诗”的形式而实施的妖术和咒语。“空洞”与黑暗和沉默一样，是虚无的，它只是一个去掉了“这个”和“这里”的虚无，只有这样，才能使“整个它物”有可能成为实际。^①

奥透在这里显然是在谈论着宗教的体验。那么，精神分析有没有任何照亮空洞这一重要意识的可能？空洞作为“崇高”的派生物，对于美感的某种类型看来是共同的，对于被奥透称作“超然”的体验来说仿佛也是共同的。

在此，我们可以把我们的模式看作是“一种饱而生腻的状态，它随着满足而来，使宁静得以建立”。这样，贝特兰·列文就在他的杰作《精神分析的胜利》一书中描绘了与沉默、平静、静

^① 《神圣的观念》，85页。

止、无定形和一无所有相关联的若干象征。他对此的精心详述，是与他关于“梦幕”的概念联系起来进行的。“梦幕”可以被理解为一张屏幕，梦的视觉形象能够在想象中投射上去，列文把这一屏幕看作是睡眠和乳房这二者的象征。当然，其中的睡眠也一样来自婴儿期的口唇的满足。这一屏幕因此可被说成是希望睡觉的表现，而视觉形象则是希望打搅睡觉的表现。列文还描述了一种“空梦”，在空梦中，作梦的人确信他作了梦，但梦中却没有视觉内容。列文特别指出，这种梦往往伴随着情欲的亢奋，他把梦中始终一致的空洞形象解释为乳房形象之后的持续。^①

然而，按照查尔斯·里克洛夫特很早以前写的一篇文章的观点，并非所有的梦都有梦幕的成份，只有在作梦的人进入狂燥期时，他的梦中才可能有梦幕，它象征了与乳房融合的欣喜时的狂燥，以及敌视它时对它的否定。在对一个病人的这种梦所作的详细分析中，里克洛夫特尽管承认它的防御功能，但仍然指出在母亲乳房下睡眠这一正在被满足的愿望（它由梦所象征），也表现了一个企图，即重建与母亲的客体关系，在这个病例中发生的企图的客体关系，这个病例中所发生的企图成功地导致了客体关系和自我发展中的一个进步。^②（人们在此应该想到奥透的“空洞”或者“去掉了‘这个’和‘这里’的虚无，只有这样才能使‘整个它物’有可能成为实际”。）

米尔纳在她的那本叫《论不能作画》的小书中，当她（她对里克洛夫特进行过精神分析）对这种消极体验里的积极方面进行

① 《精神分析的胜利》，伦敦，贺加斯出版社，1951。

② 《对梦幕的研究》，见《想象与现实》，伦敦，贺加斯出版社，1968年版，1—18页。

解释时，甚至比里克洛夫特走得更远。她讨论了我们所涉及的所有范围，例如洋洋自得、空洞无物、大海般广阔的感情和空虚，等等，她写到：

分析家使这类体验同婴儿对在母亲乳下睡眠的满足联系了起来。这种体验(尤其是与狂喜和洋洋自得有关联的体验)确实能够以我们同它们的关系而适合于一个相同的科学模式。但是，如果我们只把这种体验看成是一个最终的产物，看成是我们在幻觉中重新回到极向往之处，那么我们是不是失掉了什么重要的东西呢？由于认识到压抑可以成为某事某物的开端，那么空洞无物，缺少头脑也成为某事某物的开端，便是不可能的吗？空洞无物不可能成为一个新的组合的序曲吗？如果存在着新的肉体创造，那么那些时刻难道不会成为根本的再生阶段吗？难道也不存在这样的时刻吗：它包含了一致，来自于（如果一切顺利的话）再次出现在“非我”的新的分裂之中，而处于这种分裂中的人，在“非我”中有更多的“我”，在“我”中有更多的“非我”？^①

在1975年所作的一次重要演讲中，里克洛夫特的有些观点与此相同，他肯定了首要过程对于想象和创造能力的重要作用，并强调了它们的一种能力的重要性，他说这种能力就是“消极的能力”。

但是，人们也许不可能过于强调这一最初的空洞所潜在的积极特征。温尼科特曾经描绘过一种幻想（或心理表现）具有强迫

^① 引自米尔纳，154—155页。

能动性的功能的方法，它力图去将空虚充满，并遮掩这一空虚，而自我则在其中对席卷一切和毁灭的力量感到恐惧，这种空虚与其说象是救急之后的平静，还不如说是缺乏这种善行义举。究竟精神分析所说的空虚是什么？人们不得不再次想起温尼科特说过的话，“空无一物是集中合一的先决条件”，他又说，“可以这样说，只有不存在，才能使存在得以开始”。神学家们也曾经争辩说，“上帝正是从空洞开始创造世界的，”到现在，他们又说上帝的特征是“我们生存的环境”。宇宙起源学说中这种基本意义的缺乏，使一个新的形式得以出现。阿瑟·艾丁顿在他《宇宙的扩张》一书结尾处将科学家与航海家进行了比较，后者在寻找遥远的海岸，并亲眼看到了它的形影。“它变化于迷雾之中”，他写道：“我们有时候似乎看准了它的实体，有时候它又无限狭长，以至使我们吃惊于找不到它的尽头”。因此，他以引证莎士比亚的“巴顿”也就是一个编织者来作为这本书的结尾：

我一无所见，唯有梦幻，人们以其智慧而释梦，但他若真要释梦，则只能说他是一头蠢驴……我认为我是而且确实是一个人，一个对愚蠢稍加修饰的人，如果说我确实是什么的话……

这可以被称为巴顿^①的梦，因为它并没有尽头。^②

不论空梦是不是我们关于宇宙起源的知识的合适比拟，也不论它是否纯属作者的心理投射，我觉得它都不值得我们去为它说

① 巴顿，Botton，意即尽头。——译注

② 《宇宙的扩张》，剑桥大学出版社，1933年，126页。

些什么。精神分析使我们能够去为神学家的象征和审美的空洞进行物质的阐释，甚至在“客体关系”的传统中，有些精神分析学家，包括安德烈·格林，现在也开始断定“基本而绝对的自恋”，^①它决不会同于弗洛伊德所理解的那种来自自欲本能的派生物。假如你乐意接受的话，这种“绝对的自恋”便是“不存在”，而意识的存在正是从这一“不存在”开始的，它是一种空虚或空洞，是我们心理存在的环境。彼翁主张，分析家应该竭力去接近这个环境，去达到一种无记忆无欲望的状态，它是一种不可知的状态，是我们所有知识的起点。（还记得柏伦森所想象的生活“在上帝那里，投有记忆，没有个性，也没有我们自己的证明”？）这个精神分析的对象，也会碰到这种体验。我发现我对它们的感受，通过我在自己的精神分析处于最低点时所写的一个故事而让它们自己表达出来，那个故事叫《鲁滨逊的三位一体之罪》。^②

正如格林所指出的，在承认“基本而绝对的自恋”的消极方面时，还存在着某种犹豫不定，然而，处在边界线和精神变态的时候，它们却自行证明了这一点，正象格林指出的，主体不仅抵抗原始迫害的恐惧，抵抗与之相联系的毁灭的威胁，也“抵抗面临空虚时的威胁，这种空虚也许是病人的恐惧所最不能忍受的，他的创伤留下了永远也不能够满足的情形。”格林与唐纳特一同描述了空洞的精神变态，或变态的精神空洞，他们认为这是“精神病的基本核心”，在其它事物中，这个特征是“一组思维的过程”，

① 《论分析实践和实验的变化》，《国际精神分析杂志》，第56卷，1975年，1—22页。

② 《两个新故事》，伦敦，大英艺术协会出版社，1977年。

是“表现功能的抑制”。^①

我还记得，当对我自己所进行的精神分析达到了使我升华到极早期的精神病机械主义那一点时，我看到了哥雅那著名的画面形象，即《理性的睡眠》的形象，并认为婴儿那构成这一卓越形象的背景的空洞观念，远比直接出现在画中睡眠者身后的蝙蝠、猫、猫头鹰的不和谐效果更加可怕。妖怪比诱人坠入的空洞要好得多！要说到现代主义介入人类经验的深层领域的能力，除了考虑马克·罗斯科外，再没有更好的途径了。在我看来，他仍然是所有画家中最具有动人力量的一位。

1903年，罗斯科出生在俄国的德汶斯克，在他10岁的时候，全家移居美国，抵美之后没过几个月，父亲就去世了。大概是在1924年，罗斯科在习艺学生队学习解剖学课程，开始接受艺术训练。作为学生，他是一个造诣很深的“现实主义”画家。在从那时起所保存下来的绘画中，最早的一幅是没有标明创作日期的作者母亲的肖像。这幅画以表现女性为焦点，她被清楚僵直的轮廓描绘出来（这种轮廓后来很快就被罗斯科放弃了）。在画中母亲的面部还有着忧愁，但主要的是坚实，而且还有一点残忍的痕迹。这幅画是那种竭力与自身的温柔相抵抗的人物的心理画像。

在20年代后期和30年代，罗斯科是个偏爱表现主义的“现实主义”画家，他所喜爱的主题是裸体、城市景物（尤其是地铁）和室内景。具有他母亲肖像中的那种特征的绘画很快就消失了，从那时开始创作的一些水彩画（例如在格根汉博物馆的目录上可以见到的《浴者第五号》）已经显示出，女性的形体溶进了颤动着的广阔色彩中。在30年代后期，同许多纽约画家一样，罗斯科对

^① 唐纳特·格林《婴儿的精神空洞》，巴黎，米吕出版社，1973年版。

超现实主义有了兴趣，同时，他抛弃了描绘外在世界的努力。他所发展的极大兴趣，在于神话、象征和原型，并被俄底浦斯的故事^①吸引入迷。于是，他开始用半抽象的形式来表现这些东西。罗斯科在40年代的一些作品，使用了“多形寓言式”的手法，这是沸腾的内心生活喷涌而出所引起的，劳伦斯·艾洛威曾令人信服地评论说“激增着的生物形态是艺术家身上狂燥的能动性的相似之物”，因为狂燥的能动性是对潜在的压抑进行孤注一掷的抵抗的不变形式。

到40年代后期，罗斯科又失去了用象征手法描绘形象的兴趣，轮廓与形体也消失了，他所关注的是描绘表面上流动的色彩的漂浮和半透明效果。1950年罗斯科的母亲去世，也是在这一年，按照丹尼·沃德曼的说法，他的“成熟的风格定形化了。”^②从这时开始，直到他二十年后去世为止，罗斯科创作出了真正使他成名的作品。这就是那些构成了色彩颤动的绘画作品，在这类作品的色彩中，那些动人心目的长方形在流动中退去了。罗斯科对于微妙色彩关系的敏锐感觉是了不起的，在他最精彩的作品中存在着纤细的感官调节，它通过情感的细微差别来打动我们，使我们对这种作品百看不厌。罗斯科本人也曾说过：“我对色彩、形式雕刻的什么东西的关系并无兴趣，我所感兴趣的只是对人类基本情感的表达，例如悲剧、狂喜、命运等等，而许多人见到我的绘画时感到心碎并惊呼的事实，表明我能够与这些基本情感建立联系……如果你……只被这些画的色彩关系所打动，那么这只能说

^① 即希腊神话中俄底浦斯杀父娶母的故事，弗洛伊德由此而得出了“恋母情结”。——译注

^② 《马克·罗斯科》，纽约格根汉博物馆及亚伯拉罕丛书，1978年，273页。

明你还不得要领。”^①

对于罗斯科的作品来说，感官的愉悦快感并不是事情的全部，在他的油画中那不对任何事物作出反应的深黑色空间的边界上，还存在着微妙的戏剧性场面，它仿佛会使欣赏者进入画中而忘掉自己的独立存在。空洞的不详之云在那里飘动，吞食着欣赏者对他周围色彩的乐观看法。如果你按照创作年代去逐步欣赏罗斯科的作品，你就会看到这黑色空间的增减，它总是预示着空洞的威胁。当然，你所看到的，恰好正是罗斯科所拼命反对的处于压抑和绝望之外的东西，如果你乐意接受的话，是艺术家构建他生存环境的企图，这一构建是通过感官的实现和对色彩平面的肯定，而在对空洞和黑色空间的极度恐怖中进行的。

罗斯科创作于50年代后期的杰出绘画（这些画现藏于泰特画廊），以紫色和黑色为基调，画面上的黑夜几乎在吞食着整个空间。在《在黑暗中越过醇酒的两个通道》中，你无法确定是黑色还是“酒”构成了环境或者形象。尽管这幅画说明了你所看到的是两条通道或窗户，并使你由此可以看到渐趋消失的狭长景色，而且这一景色很快就与空洞合为一体，但是你能发现“通道”作为毫无意义的门卫或者肯定真实事物的残迹，而使你从被吞食的空无一物之中返回。不论是上述哪一条途径，你都必择其一。

1969年，罗斯科开始了一系列以棕色^②、黑色和灰色为基调的专题性绘画，画中早期色彩里的享乐主义一点也没有了，在其绝对表现形式中，只有“消极的崇高”，画面的空间平平展展，又浅又空，阴暗晦涩。那里一无所有，一无所有，完完全全的一无所。1970年2月25日，人们发现罗斯科死在他画室的地板上，那

^① 引自雅·希尔迪斯《马克·罗斯科的遗产》，纽约，杜登出版社，1973，74页。

里滴了一滩血迹，显然他因饮酒过量而乱舞过手臂。

在评论罗斯科的生平和创作之前，我要提到海兰尼·克莱恩的一篇文章，它几乎是直接描述了与罗斯科正好相反的发展道路。克莱恩把注意力转向一篇叫《空洞空间》的文章，作者是克伦·迈克里斯。这篇文章涉及到她的一位画家朋友，路丝·克加尔。^①我不得不说，我对克加尔一无所知，而对他的仅有了解，也来自克莱恩论迈克里斯对她的论述，我承认，这仅仅是一点间接的知识。但是很明显，在成为一个画家之前，克加尔是一个富有女人，她的私人生活按通常的标准说是很幸福的，她并没有被说起过具有创作才能，但是她遭遇了严重的、偶然发生的压抑。当她打算对此作出解释时，她总是说：“我心里有空洞的空间，我无法使它充满。”在克加尔的家里有许多绘画，包括她从一位杰出的艺术家那里借来的一幅作品，那位艺术家的弟弟后来成了她的丈夫。有一天，这些画都被拿走了，被卖出去了。迈克里斯评论说：“在墙上只留下空洞的空间，这从一种不可理解的途径看似与她心中空洞的空间相偶合。她坠入了最深的忧愁之中……而那空洞的空间则龇牙裂嘴地向着她嘲笑。”尽管她过去从未画过画，她却买来了画笔和颜料，使她的墙上又满是绘画作品，这些画所表现的是与真人大小一样的裸体黑种女人。这就是她成功的、令人满意的绘画生涯的开始，克加尔由此变成了一个肖像画家。迈克里斯所写的文章的结尾，是对克加尔两幅近作的描述，一幅画是一个老妇，另一幅是她的母亲：

^① 《在创作冲动中产生的艺术作品里所反映的婴儿的痛苦情景》，见《精神分裂文集，1921—1945》，贺加斯出版社，1946年，227—235页。

她模样少见，傲慢专横，带着挑战的神情站在那里，肩上披着一一条月光色的头巾，她所具有的这一效果，象是原始时代了不起的女人，仿佛要在某一天用她那赤裸的双臂同蛮荒时代的儿童进行一场战斗。她的坚定的下巴真是妙不可言！在她那目中无人的眼光里有着何等的力量啊！

于是空洞的空间被充满了。^①

我希望你现在能够这样想，克莱恩所强调的是，克加尔的压抑在她心中留下了空洞的、具有敌意的空间，而她克服这个空间的办法，只有通过象征性的再创造并在绘画中表现出母亲的形象这一条途径。

克加尔以其空洞的空间重构母亲的形象，而重新获得了她自己；罗斯科则以其相反方向的旅程，从对母亲肖像的描绘到绝对的空洞而达于自身的死亡。当然，在某种意义上说，罗斯科的个人历程所再现的，不仅是现代主义的发展道路，而且也是精神分析的发展道路，这是以这一过程为基础的必然结果。罗斯科从解剖学研究的“客观”世界（也就是米开朗基罗的《摩西》那样的作品）到超现实主义、达利（或者克莱恩）的被破坏的维纳斯的“内在客体”，进而再向着潜在空间的积极的、一致的色派而运动，在这一过程中，同时伴随着那所有通过色彩变化而得到的实现了的承诺，他揭示了那里存在着毁灭性的威胁，以及随之而有的他自己身上所存在的空洞的精神变态。这就是罗斯科的绘画所告诉我们的东西。

有趣的是，英国画家威廉·司各特对罗斯科相当了解，他告诉

^① 《精神分析文集，1921——1945》，235页。

我罗斯科于1966年在他生命的后期到欧洲旅行时的情况。罗斯科对司各特说，他参观博物馆只是对观看裸体画像有兴趣。司各特解释说，这一现象是罗斯科受挫的一种表现，由于他在商业方面大获成功，便使绘画的工作受到限制。但是我认为，在这一时期罗斯科着迷于裸体画像，还具有更为深刻的心理学原因。是不是他仍然绝望于不能用某种方法来充满他那可怕的空间？而克加尔正是用这一方法在墙上画满了与真人大小一样的裸体黑种女人。

克莱蒙·格林伯格当然也了解罗斯科，他有一次给我讲了一个故事，说是在40年代的某一天，洛森伯格（他是一个艺术理论家）、杰克逊·波洛克、罗斯科，和另一个人在湖上荡舟漫游，而格林伯格则与波洛克的妻子呆在岸上。当然，很明显这只小艇进了水，而且开始下沉了。船上有些人，就象格林伯格所说的，“真有男子气”，能够游水而逃以求安全，而另一些人，包括罗斯科，则尽自己最大可能固守在下沉的船上。格林伯格站在理·克莱斯纳尔的身旁，当船上的人上岸时，他的脸色苍白，差点儿忘了问一下刚才发生了什么事，而克莱斯纳尔却不是这样。格林伯格不无羞色地回忆说，罗斯科当时曾说过，他之所以要呆在船上而不跳入水中以游泳求生，是因为他想到了自己的母亲。

人们可能会说，纳特金回到了“潜在的空间”，并通过在画布上对它进行再创造而发现了一条“继续存在”的途径。（虽然我并不否认，在他的较好的作品中存在有对罗斯科敢于正面对付的东西所进行的狂燥否定。）罗斯科碰到了并不存在的“绝对而基本的自恋”，纳特金却使我们确信我们自己潜在的力量，和我们改变我们自己及世界的的能力。罗斯科向我们揭示了人类情感中最忧郁、最黑暗的部份。如果我们接受他的看法的话，这就是

不仅如此，而且他还象他所说的那样，使我们感到被攻击，并惊叫起来。他在意识的基础上展示了一个黑洞，这个黑洞甚至是并不绝望的：

啊，心灵，心灵有如群山，
可怕的绝壁，陡峭笔直，非人所能测量。
藐视它吧，不会有人在那里游移。^①

七

许多最近的精神分析著作，都涉及到了内在空间的本质，这些内在空间均以其积极和消极的面貌而出现。传统的克莱恩理论对此的系统阐述，都以包括了所有对象的空间的视觉形象为依据^②。

在这些对象和空间中，人们假定，精神病人的向外投射的他们的部分人格，是他们从自己身上分裂出去的部分。这些被投射出去部分的残损和解体程度，与他们内心不得安宁的程度相一致。彼翁曾经非常精确地阐释过这些概念，它们对研究抽象绘画具有极其重要的作用。彼翁指出，诸如点、线、空间之类的几何学概念，“原本并非来自三维空间的实现，而是来自感情生活的实现。”他认为它们具有返回发源地的能力，并争辩说，关于空间的几何学概念，来自对“有某物存在的地方”的体验，因此，它的返回便具有了心理学观念的意义，即“压抑的情感”是乳房或

① 杰拉德·曼勒·霍普金斯《凯伦的安慰》，见《杰拉德·曼勒·霍普金斯传》，哈蒙兹沃斯，企鹅丛书，1953年版，61页。

② 见《关注与解释》，伦敦，塔维斯托克，1970年版，8页。

其它失落了的客体对象所居住的地方”，或者说，“空间”是“压抑或者别的情感在过去常居住之处”。^①

我希望你已经将这一类作品与罗斯科那样的作品的理解联系了起来，但是，请让我们进一步去谈谈彼翁的观点。我很清楚，他的理论难于理解，有时更甚，似乎没必要，但他仍然引起了人们的反应。彼翁指出，尽管在几何学家的空间与在心灵形象中占主位的空间之间，有着密切的联系，但二者仍然存在着本质的区别。在后一个空间中，有无数条线通过一个点，但是如果有人企图去表现这个点与线的视觉形象，并在纸上将其描绘出来，那么，纸上就只会是可数的线。彼翁说，这一“有限特性”是三维空间的全部实现中所固有的特性，它接近于几何学家的点、线和空间。但是，在上述企图通过语言思维而将其表现出来之前，这一限制并不是心灵空间所固有的特征。

这样，彼翁便假定心灵的空间为“自在的事物”，它是不可知的，但却可以被思维所表现（这当然有某种限制）。他进一步去论及了一个病例的特定范畴，这个病人不能忍受如下限制的破坏程度，这个限制涉及了从心灵空间到思维空间的过程，不论这个过程是词语的实现还是几何学的实现。因此，人们可以说，这种病人是缺乏帮助他画出自己心理空间的必要手法。彼翁将他们的这一状况，比作几何学家的状况，他们“在自己能够详细阐释代数几何之前，正等待着笛卡尔式的对一致的发明”。在这些例子中，彼翁指出，克莱恩所描绘的那种自我之中若干部分向外投射的过程，发生在心灵空间里，它没有视觉形象能够去完成一致系统的功能，不论是“被刻划过的固体”还是“在一点上诸线相

^① 《关注与解释》，10页。

交的多维的、多线的形象”，都不可能去完成这一功能。在这样的情形中，彼翁评论说：“因此，空阔的心灵实现被那样巨大地感觉到，以致于它甚至不能被宇宙空间所表现，因为它原来就是根本不能表现的”。^①

在这样的条件下，向外投射就必然会爆发、动乱、解体。由于这种巨大的恐惧，病人便只能以突然的和彻底的沉默来表达它。彼翁说，要表现随后的状况，只有外科手术这样的方式或比喻才是最便利可行的。在这一状况中，“毛细血管通过身体而扩张，使血液循环的空间得以增大，最后导致病人在自己的肌体组织中因失血而死亡。”“心灵的空阔，”彼翁写道，“与三维空间的任何实现相比较是那样巨大，以致于使病人感到他的感情被排干耗尽，自己也失落在茫茫的无限之中”。^②

病人对这一空阔的感觉是，它“如此巨大，以致于使它的界线、暂时性与其它空间一样，无法被界定。”有趣的是，彼翁继续争辩说，在这样的例子中，尽管病人不能但分析家却能使用欧几里德关于点、线、空间的观念去考察病人的心灵空间。其实，治疗过程中的某一部分，成了病人使用点、线、空间的概念去理解情感空间的能力。分析家在实际上提供了“一个容器给病人，以盛下他的内容，并且又同时反过来为他的容器提供了内容。”

彼翁进一步描绘了有些病人在某一时刻所出现的状况，他说他几乎想给这一状况一个术语，就是“不存在”。与“不存在”的外在化或排出相跟随的这一刻，被体验为消极的对象，它具有巨大的敌意，“对存在的特性或功能充满了欲杀之后快快的忌

^{①②} 《关注与解释》，12页。

恨，人们只要能发现它，它便总是如此。”在这样的环境中，“空间”本身便变得令人恐怖或可怕起来。彼翁在此引用了巴斯卡尔的一句话：“空间的沉默，使我感到无限恐怖。”^①在这种时候“普通人、天文学家或物理学家的空间，便与‘心灵的空间’混同了起来，前者的对象也与‘心灵的空间’的对象混同了起来。”^②

罗斯科所走过的道路，与彼翁所描述的治疗过程正好相反。他在自己的作品中毁灭了他所把握的欧几里德式的透视、线条和空间。他深入所达的经验领域，是先于世界进行语言的或几何的表现领域，它与自身并不相同。罗斯科所力图表现的“无限的空间是那样巨大，以致于它根本就无法被表现。”但是，他在这里却面临了其广度无法测量的心灵空间，这个空间并没有实现一致系统之功能的视觉形象。当黑色的长方形向着他动荡摇晃时，我们可以想象到罗斯科拼命要去控制但又没有控制住的那种精神变态的恐惧或惊慌。一无所有和“不存在”的观念通过他在生命的最后几年中所创作的油画而外在化了，对“不存在”的理解，必须联系到那“对存在的特性或功能充满了欲杀之而后快的忌恨，人们只要能发现它，它便总是如此”的情况。彼翁的处于这种恐惧和“外科手术式冲击”或在自身肌体的组织里因失血面死这几者之间的类比之物，看来都以悲剧的方式接近于罗斯科的实例。

但是，我确实不愿被人们认为我暗示了罗斯科作为一个画家所达到的最高成就，是退回到对精神变态的复归。彼利格和柏顿——布拉德雷在他们所写的那本极为有趣的书《绘画信息》中，

① 原文为法文。——译注

② 《关注与解释》，20页。

坚持认为“创造力和心理疾病是人类机能的两个完全不同的方面。”他们划出一条“清楚的分界线于创造过程（无论是多么激进甚至稀奇古怪）和无法用言语表达、没有聚合能力的病理学结构的出现这二者之间”。^①然而他们也还指出：

当人格分裂的时候，将个人与他所处的环境相区别的边界线也就被打破了，他不得不撤回使他具有现实性的情感能力。如果人格分裂的情况严重，那么现实的一致秩序也会随之而分裂，于是世界便会象是睡梦时的神话情景，它的存在也许先于创造。接着，先是空间变空洞了，然后随着病情的发展，它变得毫无限制、无边无际，变得平板而非深幽。客观对象，包括其它人，原本存在于环境之中，但也失去了它们的重要性和可塑性。病人会因不能与他们周围那正在退去、正在变空的世界相联系而焦躁不安，他们为自己所感觉到的孤独和他们无力成为这个世界的一部分而恐惧。^②

他们二人的一个最有趣的发现，是一个人格分裂的病人所画的一幅图画，它决不是文化的（或“观念的”）产物。“与西方的病人相同，在新几内亚的精神病患者的图画中，空间的结构与西方病人的混乱人格的水平极其一致。这一空间的结构反映了现实中人格结构的形象。”他们争辩说，这个结构“建立在一个普遍的基础上，然而不同文化的区别也正是起源于这一基础。”他们承认“西方艺术的三维透视”是历史对现实的特殊解释，是对任

^{①②} 《绘画信息》，剑桥，马萨诸塞，索克曼出版社，1978年，82页。

何一个社会中分裂的人格“共同的普遍模式”的反对。他们坚持认为“艺术家与精神病患者之间的主要区别是：精神病患者是唯我主义者，他只表现他自己的内心情感，而艺术家的作品则具有社会意义，并以此而在作品的观众心里引起重要的反响。”尽管观众的反应因画家被那内心深处的冲突所带来的痛苦而加强，但是，如果画家的人格分裂超出一定限度，他的作品也会毁于一旦。他们相信，“伟大的艺术家自有其内心的冲突，但他们却能使自己从自身的人格危机中解脱出来，并转而进入另一种形式之中，这种形式能在观众心里唤起一致的情感”。^①

虽然罗斯科厌恶他那一时代的文化风气，但他仍然加入进去而成为文化界的一员，他也没有弃绝后期现代主义的“视觉观念”。的确，他的成熟的作品被局限在那个文化形态的某一种样式之中，那就是色彩派。他以自己作为一个色彩画家所具有的完满极致的敏感而使他的艺术轻而易举地与精神病患者的作品相区别，几乎再没有什么人对绘画的具体实践把握得比他更好了。罗斯科使用这些方法（其中有许多是他本人创造的）并运用他的技巧，最实在地表现了他对空间的竭力抗争，这一空间“初看起来空无一物”，但随后就变得“毫无限制，无边无际，变得平板而非深幽”。在他生命的最后一年，他失去了这种抗争的力量，于是他的作品也就失去了打动我们的力量。他最后创作的那些使我感兴趣的作品，是他一生所从事的事业的尾声，也是对这个事业所作出的肯定，然而在这些作品中，它们确实是一无所有，它们只是对近在眼前的坟墓的灰暗而单调的沉默罢了。

由于我已经暗示到，罗斯科按照先于文化差异的经验标准的

^① 《绘画信息》，20页。

“普遍的”潜在空间结构，采用了文化方面特殊的绘画方式，所以我不打算将他的作品置于历史之外，因为我们不得不探讨，在我们这个时代这类作品是怎样产生出来的，我们还必须探讨这类作品怎么可能达到象罗斯科所达到的那种文化中心中的地位。对于任何一个承认异化概念的社会主义者来说，这个答案是不证自明的。

但是我们还要作进一步的探讨。我认为，在美国的抽象绘画和对放逐的体验之间，存在着特殊的关系。纳特金和罗斯科二人都出生于俄国犹太家庭，后来移居美国，巴兰尼克和奥利茨基也是这样，对于这两位“底色”画家的作品，我立刻就会进行讨论。我觉得对于这些艺术家来说，对母亲的心理渴望逐步与文化渴望溶为一体了。放逐的生活被不存在的祖国所支配。这种对自相矛盾的及异文化取代的过激的、非公开的强调，使这些画家能够触化或移位的广泛的经验领域。我们再次使用彼翁的话说，如果被放逐的人或移民被迫去与几何学家的空间的不当之处以及并不存在于他们心中的大陆^①（它存在于别处）的映象求得一致，那么这就不会使我们感到吃惊了。

最近，我已开始了解并在极大程度上接受画家鲁道夫·巴兰尼克的作品。实际上，巴兰尼克是个使用灰色的单色调画家，对于这一类画家，我处处都在进行着最激烈的攻击。是的，巴兰尼克不是一个形式主义者，至少，在那些创作关于绘画的绘画的人的意义上说，他不是一个形式主义者。他把自己置于特别的一类之中，我得说，那就是“消极的崇高”，我们在里德的夜空及波洛克、雷哈特和罗斯科的后期作品中均能见到它。巴兰尼克也画灰

① 指欧洲大陆。——译注

色的变调和灰色空间的迷人的茫茫空洞之景，他所创造的形象是他那并不存在的与“绝对的自恋”和与超越于绝望的破坏的空虚的消极悲观相面临的形象。然而，在巴兰尼克这一例中，这种极端的消极性已作为具有历史意义的形象而被重新评价，因为他不偏不倚地猛落进他自己意识的消极深渊之中，并以此来表现历史。也许他迄今为止最好的系列作品是《火攻的哀歌》，在这幅画中，遭到火焰喷射器攻击的越南人的白色面孔，其光烁就象是夜空中的月亮。对于这些作品的所有缄默不语和极不完全的陈述来说，这种沉寂几乎达到了极致，人们必需承认，只有极少数美国画家更为有效而成功地表现了美国的帝国主义者东南亚所进行惨绝人寰的大屠杀的恐怖。

我自然明白，在我的陈述中，还存在若干困难之处，但我希望读者没有忘记，我的目的与其说是为它们提供一个作定论的、完满的解释，还不如说是要开拓一个探讨的新领域。我在此所竭力寻求的，是“审美经验”的一个模式，我认为我们的心理生理存在，是它的物质根源。但我并不是说，已经因此在普遍的意义指出了美学的物质基础，因为美学的历史渊源现在属于现象的范畴，我们还远没有论及到它。我还要强调说，我现在也不是在宣称我已经创造了一套理论去在普遍的意义解释绘画的价值，而仅仅是解释了能够有力地打动我们的特殊类型的抽象绘画的某些特别的例子。

但是，我要强调，我们不能说作品的特性完全存在于它与特定经验领域的关系这一事实之中，也不能说存在于这一方法之中，即上述关系通过绘画形式而在物质上得以实现，也就是内容被赋予了有效的形式。如果有人另有所想，那么他就无法将网布

里奇通过晃动的玻璃而看到的蓬朗巩特尔的作品同勃纳尔的杰作相区别。我曾经说过，他们二人都涉及了同一经验领域，但是，要想将他们二人等同起来的企图却是荒唐的。

我深信不疑，此处的关键术语是表达。在绘画的单一实质性实践过程中，存在着各种各样的表达方式。例如，我曾经多次涉及到文艺复兴时期关于表达的理论，这一理论植根于对新的解剖学知识的发现中，而画家本人的身上也就存在着这些生命现象。正是靠了这些知识和理论，艺术作品才能以其种方式而获取力量，这种方式就是艺术家将自己的原材料转变为作品的方式，他由此而表达了自己的主题并使之与观众联系起来。同样，我们在此所讨论的这类绘画，在我看来也植根于我们关于心理生理存在的新的情感方面的知识中。（罗斯科对他的绘画中主体事物的揭示，比彼翁在其专著中所作的揭示更为生动，但他们都涉及了同一经验领域。）绘画作品的动人力量或者如此类的其它东西，至少也在极大的程度上依赖于艺术家怎样将自己的天赋表达出来，这包括他的绘画方法（他是通过观念而得到这一定型方法的）和物质材料（油彩、画布等等），这些表达的方式本身是物质的，而且主要又是艺术家自身实践的过程。由于有效的表达实践的全部形式，被艺术家的自身状况如此紧密地制约，以至于使艺术作品有可能超越产生它的那一历史时刻而存在。

照我的理解，表达并不能远离于克洛森的主观主义观点，这个观点是将表述与艺术家的心理生理过程相分离，又与作为艺术家之媒介的物质潜在性相分离。但是也许我能够将我现在正在讨论的这个观点阐述清楚，其方式是把纳特金同美国的另一个抽象派画家，即“后期色彩抽象画派”的朱利斯·奥利茨基进行对比。在

60年代,奥利茨基开始大量创作喷色画,并大受称赞和注意。在这些作品中,我们所见到的都是同一类的朦朦胧胧的潜在的“崇高”,它可以被看作是在纳特金作品中所见到的那种外表或使人产生错觉的画面深度。的确,对于这些作品,我们可以进行与纳特金的解释相似的“解释”,但是,奥利茨基却一点也没有打动我。他没有一幅作品表现出感情的力量,而这种力量我却能在纳特金那些最好的作品前面感受到。的确,在看着奥利茨基的作品时,它给我一种不确实的感觉,例如画面上有些东西象是摇晃着的牛奶,具有伪造和可塑的感觉。有人曾向我讲起过他的绘画,并把它们说成是“被绘制的缪萨克”。这个绰号给我的印象很深,看来它形容得非常确切。

我将此系统地阐述为感情的区别,如果你乐意接受的话,这一区别就存在于审美经验之中,但是要指出我的判断中的物质基础却是困难的。就象在我的描绘中所指出的那样,一般说来,纳特金的绘画空间都经过了精心的构建。我过去经常观看他作画,在他那些内部光线、沐浴和色彩浴的作品中,纳特金用参差不齐的布条缠着海绵,把颜料一层一层地加到画面上,他作画的时候就象在跳舞(其实他年轻时接受过踢踏舞的训练,并从此经常着意参加跳舞团体)。因此,他作画时身体的节奏便影响着他对画面形象的塑造,这看起来具有意识支配和本能活动两方面的因素,因为看他作画,可以既看到他支配创作的能力,又看到他驾驭绘画工具的纯熟技巧。这样,在他的每一幅作品中,都印上了他的接触和运动的痕迹,这与他的身体具有内在的密切关系,表达了他通过自己的身体所体验到的感情和感受。纳特金的优秀作品中的这种情感品质,具有爱抚似的亲密和感情力量,我

确实感受到了充溢在画面每一部分里的艺术家的感触，并被其打动。但是在奥利茨基的作品里，这一切都不存在。他作画用的喷枪是一种机械的东西，其迷朦的色雾只能唤起而不能构建一个空间。通过他的这种技巧只能间接涉及到一个经验的领域，但却不能以物质的方式来对这个领域进行实质性的表达。

纳特金认识到了他的作品中所存在的过于甜腻的倾向，他很喜欢引用詹姆斯·乔伊斯的“感伤并不能获得感情”这句话。奥利茨基就是色彩派的感伤画家，按一般的标准来说，他还算是杰出的，但若采用另一种表达方式，他就只能让我们看到他的《被俘的奴隶》^①而不是《米洛斯的维纳斯》了，他是蓬朗巩特尔式的而不是安格尔式的画家，然而我认为这种说法并不过分，即他所具有的经验领域，几乎与纳特金在他最好的作品所表达出来的经验领域相等同（纳特金将这些经验领域表现为与埃罗·德拉·弗兰西斯的作品相同，来自鲁迪斯的曼陀罗原型）。

关于美国战后绘画中的“崇高的平庸化”问题，已经有人写过文章来论述^②，也许有一天，我也会写一篇这样的文章。有许多第一代的抽象表现主义画家，包括巴纳特·纽曼、弗兰兹·克伦，甚至包括艾德·雷哈特，当然也有罗斯科，他们都各自在寻求着表达我们在此所探讨的经验领域的形式，但是在我看来，却只有罗斯科接近于成功。然而，他们所从事的事业的性质却必须予以承认，并受到我们的尊重。在我看来明显的是，纽曼在形

① 指插图中的《希腊奴隶》式作品。——译注

② 参见罗伯特·洛森布吕《抽象的崇高》，载《艺术消息》1961年12月号；劳伦斯·艾洛威《美国的崇高观念》，载《1945年以来美国艺术的论题》，纽约，诺顿版，31—41页。

式上的设计、他将画面一分为二的刻板划分、以及他同时对“单一”感觉的追求（更不必提他在1948年的《论今日之崇高》一文中所开始的对崇高的本质的文字描述），^①都可以用精神分析的方法来认识；这一方法我已经在前面陈述过了。

对于艺术家来说，追求阴影遮掩的经验领域，无异于绝望的探索，但在他们的许多第二代和第三代传人手中，这个探索变成了对风格、个人艺术格调、“视觉观念”的内容的追寻，在它们之中，原本给人以信息的内容只表现为被贬值了的残余。若要把奥利茨基的喷色画作为崇高来理解，那么，其效果无疑就象是人们穿过飞机场的候机室时所听到的录音磁带《黛·梅斯特辛格》^②一样。

八

现在剩下的问题是，我所描绘过的那一类审美探讨，是否在根本上并未“倒退”，它能够解释婴儿经验的领域。可能你还记得，当米尔纳抛弃了透视观念而寻求使自己与客体对象更多地融合起来的方法时，她考虑过这种可能性，但她最后又坚定地奔绝了这种融合。米尔纳认为，她自己的所作所为，更多地具有“探求”的特征而非“退却”的特征，“也许是向回走，但却是走回去寻求对于成年人的生活来说具有真正价值的东西，如果只能发现这一件东西的话”。里克洛夫特在他1975年的一次演讲中，比以往任何时候都更加强调了抛弃下面这个简单假设的重要性，即首要和次

^① 《虎眼》，1948年11月5日，51—53页。

^② 德国14—16世纪一些下层劳动者的音乐。——译注

要过程相互对立，前者起源于具有破坏性的本我这一领域里的某些大动乱。

里克洛夫特批评了传统的精神分析将首要过程同疾病相联系，又将次要过程与健康相联系，并针对弗洛伊德的19世纪“理性主义”而提出了自己的观点。（你会想起，弗洛伊德对“大海般广阔的情愫”一无所知，也不了解审美经验，尤其不能容忍音乐，人们可能会说，他对这一切都麻木不仁，正象他在理论方面并不了解母婴关系一样。）里克洛夫特也强调了弗洛伊德是怎样假设语言模式与自我功能相认同的。他不相信首要过程的固定特征，这使得他去假设画家所画出的景致，与人们写出来的对它们的解释相同，并被其取代。这个观点导向了传统精神分析理论的一个固有问题，即反应，例如在亚历山大那里，艺术家一方的任何想象的或反观念的行动，都会立刻被认作是分析的疑虑，或者等同于神经病和梦。

然而里克洛夫特却认为，想象的和理性的生活从一开始就共存于一体，它们分别发源于首要和次要过程，其关系是互为补充而非互为对立。他指出，在有创造能力的人看来，可以在理性的过程中抓住想象，这个观点可以和哈特曼的观点作比较，此人是美国的自我心理学家，他认为“适当的倒退”就是健康的存在。

纳特金在创作出了他最了不起的、光色跳动的、灰色调绘画之后，很快就在他的画室里钻进夜的死寂之中，趁无人知晓，而竭力去创造一种新的“现实主义”绘画。我没有见到任何这种作品，因此不知道他是否会被认为是成功了。但在我看来，发生在纳特金身上的事情，从某种意义上讲，也就是发生在现代主义身上的全部事情。有许多画家正一如既往，放下空洞的“梦幕”而企

图与客体对象和周围世界建立一种新的关系。但是在早期，许多这类新作品都是混乱的、矛盾的、自相抵触的。然而，我觉得有一件事情可以肯定，那就是如果新现实主义并不仅仅是在名称上实现而是还另有实质的话，那么他的实现大概是通过那些向着“他们存在的领域”前进的人（他们历尽了千难万险）而不是通过那些执意对其进行全盘否定的人来完成的。

我认为，精神分析对艺术的内省，在此与社会主义者的观点有潜在的联系，你可能还会记得，我们正是从社会主义者的观点来提出这个问题的。例如，米尔纳在描述自然时曾说：

……那里发生了（至少是有时候发生了）融合进事先决不可能了解的大一统之中的情况，不仅是作为客体的对象和作为主体的人都不再觉得它们相互分离，而且思维和知觉、情感和行动也都不再那样觉得分离了。^①

于是这又使得她评论说：

这个大一统竭力要去创造艺术作品，而这种对分离的超越，难道在大一统的合体中，就不可能同其他人一样，为了达到一个共同的目标而一道努力吗？这样，对自身和他人之间互不分离的幻觉（就人的肉体生活而言，它是一个被考虑到的幻觉）就不必是社会领域里的幻觉……对一个人的精神本体的边界的划定，实际上并不是固定的，这些边界与人的

^① 《虎眼》，142页。

外形并不一致。^①

米尔纳所说的这些，与赫伯特·马尔克斯的主张有联系。尽管我不能全部接受马尔克斯的美学和政治理论，但我对这些思想家却抱有最大程度的敬意。也许你还记得，在他的绝大多数始终未变的理论观点中，有一个是为审美自律性所作的申辩，它与社会的或政治的缩减相对。（当然，马尔克斯对“审美”一词是在更广的意义上使用的，而我们在此所讨论的崇高一词却不是如此。）与正统的马克思主义关于艺术的观点相对照，马尔克斯认为艺术的政治内涵“就在艺术自身之中，就在这一类的审美形式之中。”他还进一步争辩说：“艺术借助于它的审美形式，对照于特定的社会关系，便具有极大的自律性。在其自律性之中，艺术即保护了这种关系，又超越了这种关系。因此，是艺术破坏了居支配地位的意识，即通常的经验。”^②他强调一件艺术作品的可靠性和真实性，并不是借助于内容或对社会状况的“正确”表现来达到的，当然也不是借助于它的“纳粹的”形式，而是借助于内容成为形式的转变过程。“审美形式、自律性、真实性”，他主张，“是相互联系的”。艺术的真实性“存在于它打破已经建立起来的现实的垄断性（即那些建立这一现实的人）而去确认究竟什么是真实的力量之中。”^③这样，“艺术的自律性就具有了绝对的必要性，因为‘事事必会变化’。”^④对于马尔克斯来

① 《虎眼》，143页。

②③ 引自马尔克斯，9页。

④ 同上，13页。

说，“放弃审美形式，就是放弃责任。这剥夺了艺术的形式，而正是这一形式才使它得以在这个建立起来的了的形式中创造出另一个现实，即希望的世界。”①

马尔克斯坚持这一事实，即一部分真正代表了无产阶级或资产阶级的利益或世界观的作品，仍然不能使艺术作品具有可靠性。

艺术的普遍性不能以某个特殊阶级的领域或世界观为基础，因为艺术中所展现的具体的普遍的人性（人道），并不能与某个特殊的阶级相结合，甚至也不能与马克思所说的“普遍的阶级”——无产阶级相结合。欢乐与悲哀、喜庆与绝望、厄洛斯与塔那托斯②总是无情地纠缠在一起，它们决不可能与阶级斗争的问题混为一谈。③

与汀巴纳罗一样，马尔克斯也主张“历史以自然为基础。”他强调说，马克思的理论没有什么理由去忽视人类与自然之间的新陈代谢、去谴责人们坚持作为复归的主观概念的社会的自然温床。”马尔克斯还说：

人类作为“物种”而出现（世上的男女在交往联系中生存的能力，是这个物种的潜在性），是无产阶级社会的主观基础。人类的实现预料了一个剧烈的转变，这就是人类个体

① 引自马尔克斯，52页。

② 厄洛斯，希腊神话中的爱神。塔那托斯，死神。——译注

③ 引自马尔克斯，17页。

的驱动力和需求性的转变，因为人类的器官是在社会历史的条件下发展的。孤立的存在将难以生存，而且也决不会植根于个人的本能结构中。^①

当然，马尔克斯在晚年是弗洛伊德派（那一类）的人物，因此我倒宁愿说，他所谈到的“孤立的存在”并不是那样多地植根于“本能结构”（至少不是弗洛伊德所理解的那种“本能”），就象是植根于对母婴客体关系的需求，以及人类童年的依附和依赖的漫长时期中那样。

这里还有一层意思要说，即母婴关系对于社会主义者来说，既是持续潜力的范例，又是其遥远的生物学根源。画家和雕塑家们一次又一次地回到这个主题上来，因为它既诉说了我们每一个人的过去，又诉说了我们所有人的未来。在这当中存在有一个原因，它可以说明我为什么作为一个社会主义者而要去为感情、为对母婴关系的潜在性的探讨进行申辩，并把这一关系视为远比到婴儿行为的领域里涉足一番重要得多。在本书要结尾的时候，我想引述一位不成功的诗人说过的话，他谈到了他苦苦奋斗要用诗歌语言去表达他在成年时期因为对一位女士的爱情而唤起的“崇高”情感。在放弃了要成为诗人的努力之后，他又回头看他的奋斗，从而写道：

……远在他方，诸如我的爱情，变成了我的天堂、我的艺术。万事万物都黯淡无光，它们之间的边界也模糊不清了。现在扼杀这种对不自然的感情的明显而又无定型的表

^① 引自马尔克斯，17页。

达，因忧郁和完全对立（对立干它所呈和应呈的形态）之故。诉诸文字取代了诗的思维，而某种感情的激动和挣扎，则有时成了我呈送给杰克的头三卷全部诗歌的特征。我所孜孜以求的整个地平线似乎并无边际，我所设想的许多形式和我用简洁的诗句进行创作的努力，也都失败了。^①

作为事实，这位作者对自己看得很清楚，他无力找到一种确切的形式，去实现或表达他所渴望的这些变化了的和正在变化的“无拘无束”的有力感情。然而，我们不必为知道了这一点而感到吃惊，即这位作者就是马克思，当他写诗时，便带上了上述特征。

^① 引自大卫·麦克利兰《马克思主义之前的马克思》，哈蒙彼顿斯，企鹅丛书，1970年，63页。

附录:

英汉专业术语对照表

A

- abstract expressionism 抽象表现主义
attribution 归属
aggression 侵犯
Amenophis' father complex 亚美洛菲斯父亲情结
asexual libido 非性性力
auto-erotic 自欲
Attic art 雅典式艺术
anxiety 焦虑
avant-garde 先锋派
aesthetic emotion 审美情感
artistic judgement 艺术判断
affective quality 感情品质
Atheism 无神论
alienation 异化
apperception 统觉、知觉
autonomy 自律
Althusserian-Lacanian 阿尔图塞-拉康学派

anti-humanism 反人道主义

astigmatism 象散形象、散光

B

blank dream 空梦

blankness 空洞

brush-strokes 运笔

C

condensation 聚凝

constancy principle 稳定原则

Cubism 立方派

comparative anatomy 比较解剖学

Christ-Myth 基督神话

class-relative 阶级相对主义

carving modes 雕刻模式

cosmology 宇宙学

cosmic idealism 宇宙唯心主义

colour field 色彩派

classism 阶级论

collage 抽象派的拼贴画

Chicago Monster Roster 芝加哥妖怪名单派

connoisseurship 鉴赏能力

cinematographic 电影摄影术的

cosmogony 宇宙起源说、宇宙进化论

chiaroscuro 明暗时照法

colour bath 色彩浴

D

depressive position 抑郁的状况

depressive struggle 抑郁的奋斗

destructive drive 破坏倾向

defence mechanism 防御机制

displacement 移位

diagnostic 诊断的

deity 神、神性

drapery 衣饰

E

expression 表达、表现

expressionism 表现主义

ego 自我

ego - instinct 自我本能

excitation 兴奋、刺激

economic base 经济基础

expressive force 表现力

ego - development 自我发展

evaluation norms 评价标准

emotional tone 感情的调子

environment mother 环境母亲

ego-structure 自我的结构
emptiness 空洞、空无一物
emotional space 情感空间
entity 存在、实体
eschatology 末世学

F

field 底色
formalist 形式主义者
forepleasure 先行快感
formal beauty 形式美
focused perspective 焦点透视
figurative language 形象的语言
fantasy 幻想
free association 自由联想

G

goodness 善、美好
gesture painting 姿势绘画
gnosis 灵知

H

hedonistic 享乐主义
human condition 人类状况
Hellenistic 希腊式艺术特征

high classicism 高度古典主义
homosexual 同性恋的
histology 组织学
hysterical 歇斯底里的

I

iconography 肖像
idol 偶像
iconoclasm 偶像破坏、攻击传统
icon 人像
intention 意向
identification 认同
infantile reminiscence 婴儿期的回忆
imaginative intuition 想象的直觉
id 本我
inspiration 灵感
instinct-tension 本能紧张
intimate lighting 内在光
instinctual opposition 本能的对立
introjection 向内投射
infantilism 婴儿行为

J

judgement of taste 鉴赏判断

L

Iust principle 唯乐原则
libidinal energy 性力
lacuna 空白
lithograph 平版画, 平版印刷的
lunatic 精神错乱的

M

manic denial 狂燥的否定
modelling mode 造型模式
mental express 精神表达
mechanism 机械主义
memory 记忆
metapsychological 变态心理学的
mystics 神秘主义者
me-extension 我的延伸
miminous 超然
mental space 心灵的空间
modelling 造型术、立体感
mirage 幻象

N

neuron 神经细胞
Neo-orchodoxy 新正教

non-me 非我
non-theological 非神学的
non-metaphorical 非隐喻的
neurophysiological structure 神经生理学的结构
non-sexual 无性的
narcissism 自恋
neurological 神经病学的

O

outlive 流芳百世
occultion 玄秘
organism 生物有机体
oceanic 大海般广阔的
objective-love 物恋、对象恋
objective-otherness 客观外物
onement 单一

P

physical beauty 肉体之美
part-object 部分客体
philology 语文学
post-Hellenistic 后希腊化
psychoanalysis 精神分析
psycho-analysis 心理分析
psychological content 心理学内容

primary processes 首要过程
pleasure principle 享乐原则
psychic apparatus 心理机制
phantasy 幻象
physiagnomy 外观法
paranoid-schizoid 神经分裂式偏执狂
post-Romantic artist 浪漫主义之后的艺术家
parapraxis 动作倒错
psychiatry 神经病学
pantheistic 泛神论的
parricide 弑父母
psychological entities 心理实质
psychic representative 心理表现
projection 投射
psycho-biological being 心理生理的存在
pointillists 点彩派画家
protestant 新教徒
personality disintegrates 人格分裂
phenomena 现象
psychopathology 精神病理学
psychoses 精神变态
pseudo-algebraic 伪代数学的
pathological 病理学
post-impressionism 后印象主义, 印象派之后

R

restoration 重塑
reconstruction 重构
reduce 缓和

S

sensation 感觉
substratum 基础
split 裂
symptomology 症状学、复合症状
sadism 性虐待狂
soluble 可溶解的
sadistic 施性虐者、虐待狂的
sub-theme 潜伏主题
self-conception 自我观念
spiritual content 精神内容
secondary processes 次要过程
symbolisation 象征化
self-sufficient 自我满足
subject matter 主体事物
self-awareness 自我意识
subject experiences 主体经验
sublime 崇高、升华
socialism 社会主义

super-historical 超历史的
spray painting 喷色画
surrealism 超现实主义
super-ego 超我
structural linguistics 结构主义语言学
solipsism 唯我论
significant form 意蕴形式
subjective-object 主观的客体
sensitive cognition 感性认识
social animal 社会动物
sign 标志
signifier 标志者、符号
superstructure 上层建筑
signifying system 表意系统
statue 雕塑、原型

T

tactile values 触觉特性
transitional object 过渡对象
terror (fear, horror) 恐惧、恐怖
transference 移情
transform 变形
tension 紧张
therapeutics 治疗学
tonality 音调、色调、调性

U

unifying concept 集合概念
unconsciousness 无意识

V

vital 生命的
vitalist 生机论者
value judgement 价值判断
visual ideology 视觉观念
void 空虚、空洞
virtursity 艺术爱好(鉴赏、技巧)

W

wish-fulfilment 愿望的满足
western Marxism 西方马克思主义

英汉人名对照表

A

Adler 阿德勒
Aaron 亚伦
Abraham, Karl 卡尔·亚伯拉罕
Anderson 柏利·安德森

Allen, Grant 艾伦·格兰特
Alexander, Franz 弗兰兹·亚历山大
Allowoy, Lawrence 劳伦斯·艾洛威

B

Baumgarten 鲍姆嘉通
Burke 柏克
Barth, Karl 卡尔·巴斯
Bonnecontre (Courtois) 蓬朗况特尔 (即: 床尔图瓦)
Bonguereau 布格柔
Brunelleschi 勃鲁耐勒斯契
Brierley 布里埃莱
Balint 巴林特
Balthus 巴尔图斯
Benjamin 本杰明
Byron 拜伦
Boehm 波厄汉
Bell, John 约翰·贝尔
Braun 布劳恩
Bottonis, Antonio 安东尼奥·巴多尼斯
Baron Gron, Le 勒·巴伦·格罗
Brest 布里斯特
Brücke, Ernst 恩斯特·布吕克
Bill, Clive 克利夫·比尔
Bion 彼翁

Berger, John 约翰·柏格

C

Cartesian 笛卡尔哲学

Constable 康斯太勃

Courbet 库尔贝

Clive, Bell 贝尔·克里夫

Collignon 柯利尤

Clarac 克拉纳克

Capua 凯坡亚

Copland perny, Walter 瓦尔特·考普兰·柏利

Colonna, Vittoria 维托丽亚·柯罗拉

D

Dietl 狄尔特尔

Donatello 唐纳特罗

David, Pierre 皮埃尔·大卫

D'urville, Durmont 杜蒙·德·雨维伊

Debay 德巴伊

De Longperier, 德·隆彼海尔

David, Emeric 埃默里克·大卫

Dreus 德里尤斯

Dali, Salvador 萨尔瓦多·达利

Ducio 杜乔

Donatello 多那太罗

Delacroix 德拉克罗瓦
Donnot 唐纳特
D. Lewin, Bertram 贝特兰·列文

E

Eddington, Arthur 阿瑟·艾丁顿
Euclidean 欧几里德的
Ehrenzweig, Anton 安东·埃伦茨威格

F

Fischer, Ernst 恩斯特·费希尔
Fliess, Wilhelm 威尔汉姆·福莱斯
Fairbairn 费尔贝恩
Furtwangler 弗特汪格勒
Ferry, Jules 于勒·费里
Ferenzci 弗伦泽
Freud, Anna 安娜, 弗洛伊德
Fenerbach 费尔巴哈
Fillipo, Fra 弗拉·菲力波
Frankenthaler, Helen 弗兰肯瑟勒

G

Green, Andre 安德列·格林
Greenberg, Clement 克莱蒙·格林伯格
Gris, Juan 简·格里斯

Giotto 乔托
Gauguin 高更
G. Suhr, Elmer 埃尔默尔·萨尔
Glover, Edward 爱德华·格洛佛尔
Gombrich 冈布里奇
Goethe 歌德
Guntrip, H 亨利·冈特里普

H

Hjbbard, Michael 迈克尔·希巴德
Hedberg 海德伯格
Hanson, Duane 杜恩·汉森
Hauser, Arnold 阿诺尔德·豪斯尔
Hancock, Tony 托尼·汉可克
Hyman, Timothy 泰莫瑟·海曼

J

Janos 雅洛斯
Jones, Ernest 恩尼斯特·琼斯
Julius II, pope 教皇朱利斯二世
Jahn 约翰

K

Kant 康德
Korner 孔纳尔

Keller, Hans 汉斯·凯勒
Kjar, Ruth 路丝·克加尔
Krasner, Lee 理·克莱斯纳尔
Kris, Ernst 恩斯特·克里斯
Kline 克莱恩
Kramer, Hilton 希尔顿·克莱莫尔
Kiel 基厄尔
Kandinsky 康定斯基
Klee 克利

L

Lorenz 罗伦兹
Lorenzetti 洛伦佐提
Lessing 莱辛
Lange 朗热
Leonee 勒奥涅
Leighton 雷顿
Lysippe 留西帕斯

M

Machovec, Milan 米兰·迈柯维克
Malevich 马列维奇
Michaelis, Kren 克伦·迈克里斯
Marcuse, Herbert 赫伯特·马尔克斯
Michelangelo 米开朗基罗

Musset, Alfred de 阿弗雷德·德·缪塞
Muller 穆勒
Millingen 密林根
Merray 缪尔雷
Maybridge, Eadweard 伊德威尔德·梅布里齐
Myron 梅依
Muller, Johannes 乔尼斯·穆勒
Mannoni 曼洛尼
Mackay, Donald 唐纳德·麦凯伊
Morelli, Giovanni 乔万尼·莫理利
Milner, Marion 马伦·米尔纳
Maritain 马里顿
Massacio 马萨丘
Moore 莫尔
Mondrian 蒙德里安
Matisse 马蒂斯

N

Noyes, Alfred 阿尔弗雷德·诺伊斯

O

Olitski 奥利茨基
Ormond 俄蒙德

P

- Picasso 毕加索
 Poussin 普桑
 Provence 普洛文斯
 Pfister, Oscar 奥斯卡·普菲斯特尔
 David, Pierre 皮埃尔·大卫
 Pollock, Jackson 杰克逊·波洛克
 Pascal 巴斯卡尔
 Plekhanov 普列汉诺夫
 Padel, John 约翰·派德尔
 Powers, Hiram 海尔伦·鲍尔斯

R

- Rosenberg, Harold 哈罗德·罗森伯格
 Riviere, Joan 让·里维埃尔
 Rycroft, Charles 查尔斯·里克洛夫特
 Rokeby 罗克比
 Read, Daniel 丹尼尔·理德
 Rokifansky 洛克凡斯基
 Roazen 鲁森
 Riklin 里克林
 Rothko 罗斯科
 Rodin 罗丹
 Reinach 雷纳克

Ravaisson 拉瓦松
Rydberg 理德伯格
Rosenberg 洛森伯格
Raphael 拉斐尔
Rubens 鲁本斯、

S

Shelley 雪莱
Shelley, Mary 玛丽·雪莱
Segal, Hanna 汉纳·西格尔
Schmideberg, Melitta 梅里塔·丝米德伯格

T

Tarral 塔拉尔
Tyche 堤刻
Turner 透纳
Timpanaro, Sebastiano 塞巴斯蒂阿洛·汀巴纳罗
Tinbergen 汀伯根
Thackeray 萨克雷

V

Valentin 瓦伦丁
Vico 维柯
Volpe, Della 德拉·瓦尔普
Von Helmholtz, Hermann 赫尔曼·封·海尔姆霍兹

Von Kanbach, Wilhelm 威尔汉姆·封·柯尔巴克
Vermeer 维米尔
Verlain 魏尔伦
Victor-Hugo 维克多·雨果

W

Wordsworth 华兹华斯
Winnicott 温尼科特
Williams, Raymond 雷蒙·威廉姆斯
Wolfflin 沃夫林
Wilson, Edmund 埃德蒙·威尔森
Wollheim 伍尔亨
Winckelmann 温克尔曼
Walker, Nigel 尼格尔·沃尔克
Weiss 威斯

Y

Yorgos 约哥斯

图 录

- 1 《摩西》（局部），米开朗基罗.....
- 2 《维纳斯》与《阿波罗》.....
- 3 《摩西》，米开朗基罗.....
- 4 根据米开朗基罗《摩西》所绘.....
- 5 恩斯特·封·布吕克.....
- 6 《下楼梯的裸女》，杜桑.....
- 7 《米洛斯的维纳斯》.....
- 8 《米洛斯的维纳斯》，德巴伊.....
- 9 《米洛斯的维纳斯》，拉瓦松重塑.....
- 10 《米洛斯的维纳斯》，19世纪奥地利的重塑和基厄尔的重塑.....
- 11 《米洛斯的维纳斯》，密林根的重塑和约翰·贝尔的重塑.....
- 12 《米洛斯的维纳斯》，瓦伦丁重塑.....
- 13 《米洛斯的维纳斯》，弗特江格勒重塑.....
- 14 用维纳斯作的广告.....
- 15 《无题》，摄影.....

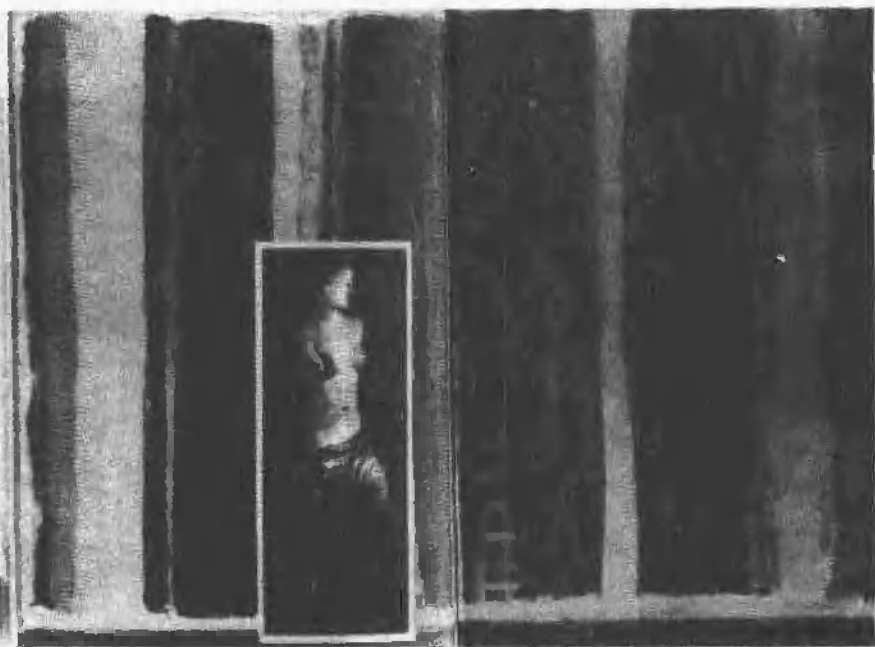
- 16 《罐子》，马伦·米尔纳……………
- 17 《无题》，约翰·德·安德拉，1970……………
- 18 《带抽屉的维纳斯》，达利，1936……………
- 19 《被锁住的维纳斯》，克利夫·巴克尔，1971……………
- 20 《希腊奴隶》，海尔伦·鲍尔斯，1869……………
- 21 《无题》、《亚当和夏娃》（炭笔画），彼德·福勒……………
- 22 《浴女》，塞尚，1899—1906……………
- 23 《钉在十字架上的耶稣》，米开朗基罗……………
- 24 《赐人美丽与欢乐的三女神》，蓬朗巩特尔（库尔图瓦），1900……………
- 25 《赐人美丽与欢乐的三女神》（通过摇晃的玻璃所见），蓬朗巩特尔（库尔图瓦）……………
- 26 《火攻的哀歌》，鲁道尔夫·巴兰尼克，1974……………
- 27 《理性的睡眠》，哥雅……………
- 28 《母亲肖像》，马克·罗斯科……………

1
摩西
(局部)

米开朗基罗



2 维纳斯与阿波罗





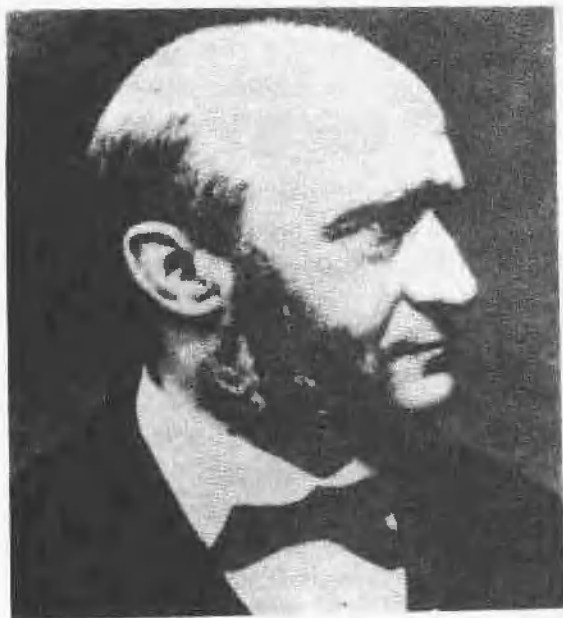
3 摩西

米开朗基罗



4 根据米开朗基罗《摩西》所绘





5 恩斯特·封·布吕克

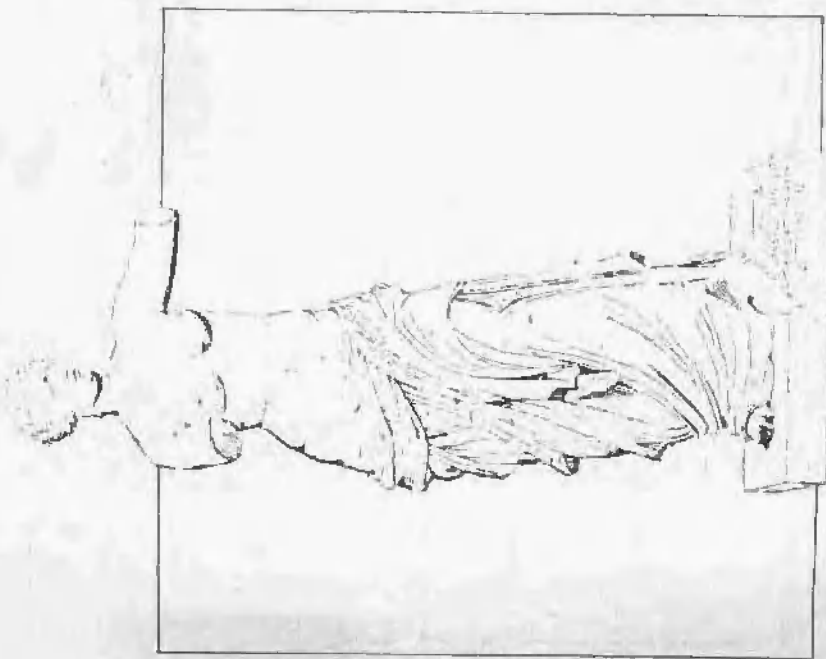


6 下楼梯的裸女

杜桑

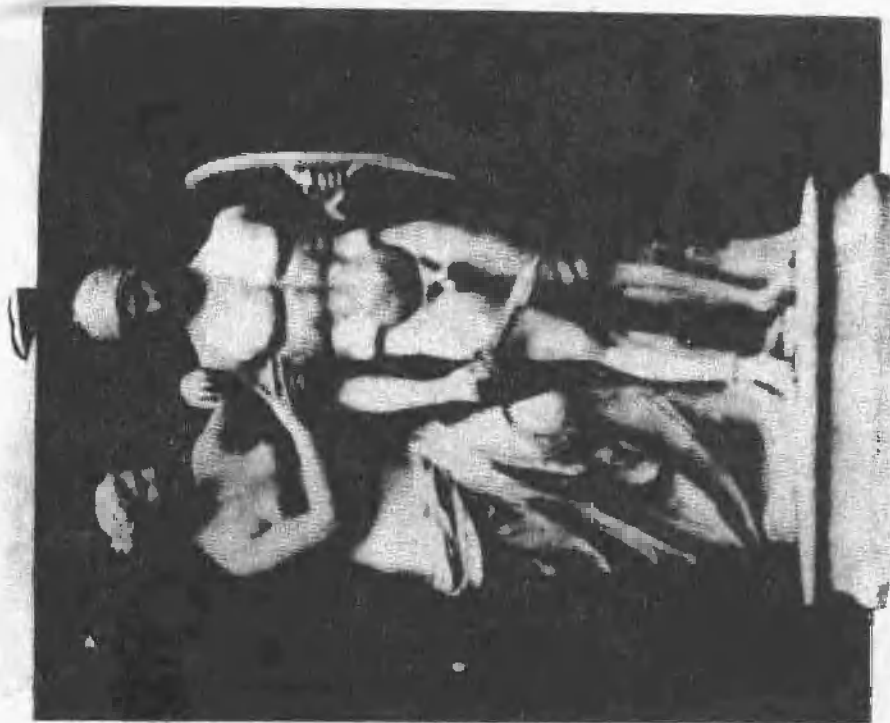


7 米洛斯的维纳斯



8 米洛斯的维纳斯

德巴伊



9 米洛斯的维纳斯

拉瓦松重雕



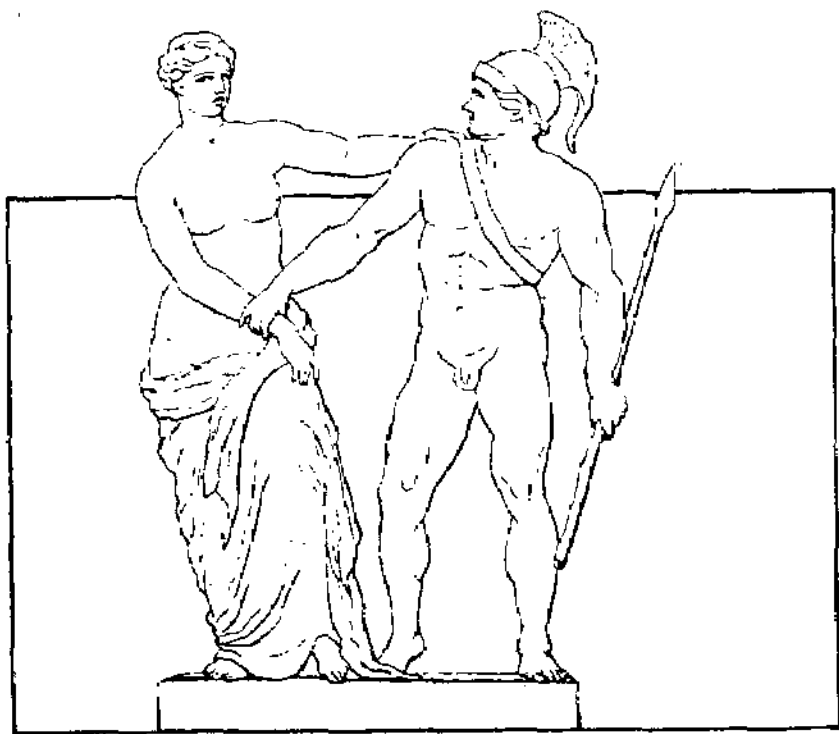
10 米洛斯的维纳斯

19世纪奥地利的重
塑和基厄尔的重塑

11 米洛斯的维纳斯



密林根的重塑和
约翰·贝尔的重塑



12 米洛斯的维纳斯

瓦伦丁重塑



13 米洛斯的维纳斯

弗特汪格勒重塑

11 无题 (摄影)



12 用维纳斯作的广告



16 罐子 马伦·米尔纳



Irea,
70.

17 无题



约翰·德·安德拉



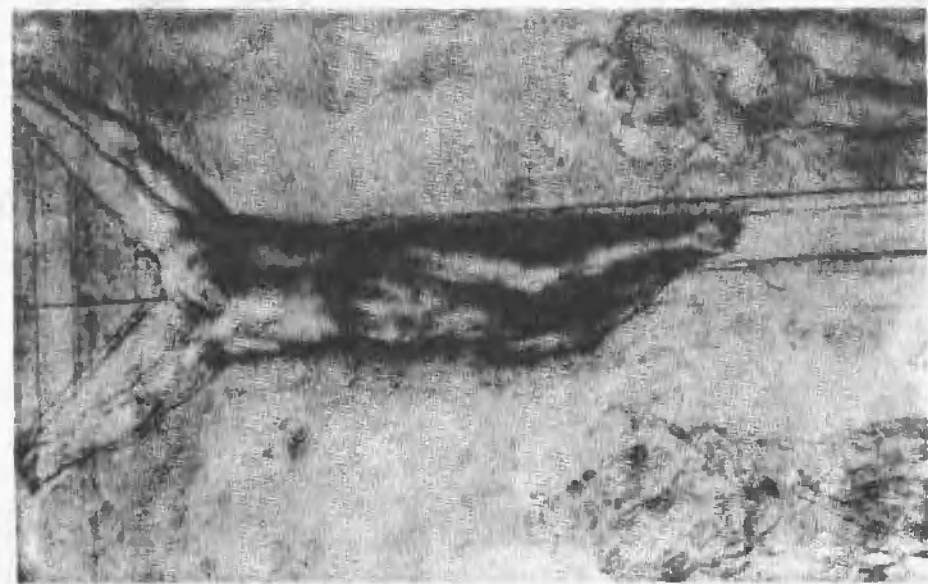
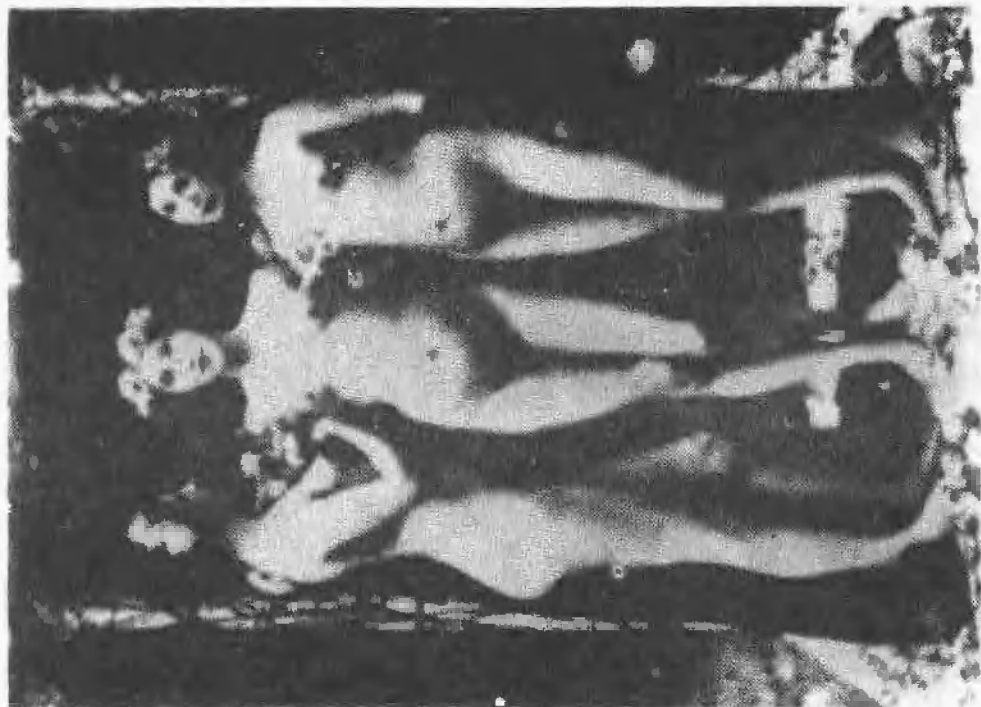
10 带抽屉的维纳斯

达利

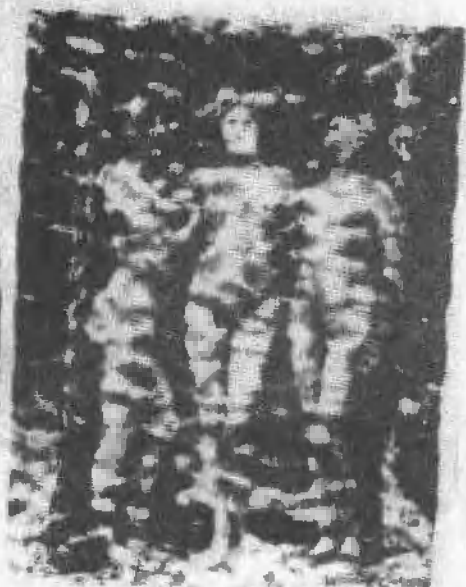
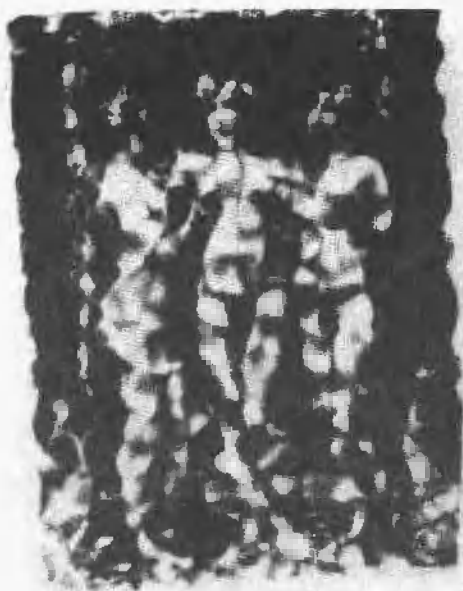


11 被锁住的维纳斯

克利夫·巴克尔

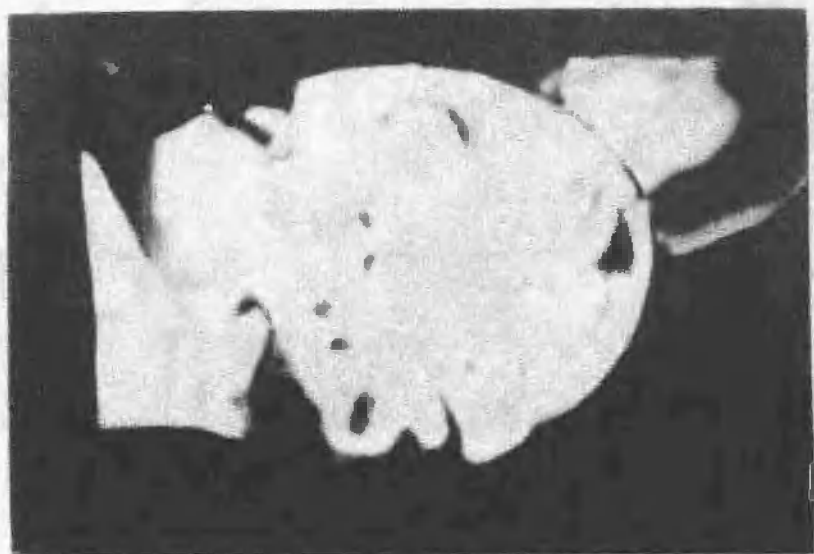


23 钉在十字架上的耶稣 米开朗基罗



25 锡人美丽与欢乐的三女神(通过摇晃的玻璃所见) 蓬朗巩特尔

26
火攻的哀歌
鲁道尔夫·巴兰尼克



27 理性的睡眠



哥雅



28 母亲肖像

马克·罗斯科