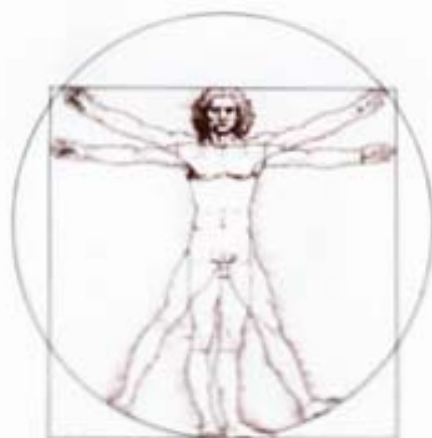


THE SHAPES OF ART HISTORY

美术史的形状 从瓦萨里到20世纪20年代

范景中主编 傅新生 李本正翻译

I



中国美术学院出版社

I

美术史的形状

THE SHAPES OF ART HISTORY

从瓦萨里到20世纪20年代

范景中主编 傅新生 李本正翻译

中国美术学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美术史的形状 / 范景中编. — 杭州: 中国美术学院出版社, 2002. 6

(美术史研究所丛书)

ISBN 7-81083-037-6

I. 美... II. 范... III. 美术史—研究—西方国家

IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 035968 号

范景中主编

第 I 卷 傅新生 李本正翻译

第 II 卷 王 彤编著

责任编辑 周书田 / 封面设计 王 霖 / 责任监制 葛炜光

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号 / 邮编 310002)

全国新华书店经销 / 浙江广育报业印务有限公司印刷

2003 年 3 月第 1 版 / 2003 年 3 月第 1 次印刷

开本 787×960mm 1/16

字数 780 千 / 印数 3000 册 / 印张 77.25

ISBN 7-81083-037-6/J·38

定价 (共二册) 120.00 元



伟大民族以三部书合成其自传：记载行为之书、记载言论之书和记载艺术之书。欲理解其中一部必以其他两部为基础，但尤以艺术之书最值得信赖。

Great nations write their autobiographies in three manuscripts, the book of their deeds, the book of their words and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others, but of the three the only trustworthy one is the last.

John Ruskin, quoted in Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, London, 1969, p.1

序 言

I

本书是为那些对西方美术史的历史有兴趣的读者编纂的，是为那些想了解西方美术史的探索方法、一般理论和学术演变的读者提供一个参考的框架。但首先要说明的是，我不是西方美术史的专家。我至多是一个业余爱好者，我喜爱西方的古典雕塑和大教堂杰作，喜爱文艺复兴时代的绘画和手抄本及印刷本中的精美插图，喜爱伦勃朗，也喜爱凡高的艺术，喜爱它们就像喜爱西方的古典音乐一样。我常常为人类能创造出这样的非凡奇迹而感到震惊，因此我想把自己从艺术中得到的惊奇感和愉悦感传达出来，同时，作为一名教师，我也想把西方美术史研究的视野和境界展示给年轻的一代。

当然，我也不否认我还有一个更大的抱负，在我看来，一切美术史家都是旅行家，旅行使人胸襟开阔，识见广博，他不仅能在自己的熟悉领域，临视旧乡，指点江山，而且还可以进入邻界去吸收清寂的空气，凭高极目，获得喜悦。因此就像人类的旅行没有疆界一样，学术的整体性也不应被人为的界限隔断；就此而言，我认为，不了解中国美术史，西方美术史的研究就会有所欠

缺，同样，不了解西方美术史，中国美术史也很难进入美妙的境界。无论如何，不管是哪种美术史，它们都在历史中显示出一个共同的价值，那就是使我们获得了高度文化修养的那种古典文明的价值。因此眺望西方美术史，尽管是迢迢的远望，也无疑有助于我们在中国美术史的范围内开拓出更广阔的领域，达到某种更精湛的程度。

这就是从 20 世纪 80 年代初期以来，我的工作的主导思想，但实际做起来却很不理想。它远远地超出了我的能力所及。它所要求的基本学术条件，例如，对外语的精通，对文献的把握，对西方文明的理解，都是我不具备的。而且，这项工作几乎是筚路蓝缕，在我以前，除了滕固先生在 20 世纪 30 年代后期翻译过一篇介绍德语国家美术史研究状况的短文之外，我找不到任何先例可循。因此，尽管我只是想遥看异国的景象，视线也是模糊的，它可能会落入冥渺的天际。幸好我有个信念，我觉得，对知识不是求全就是虚无的态度，不仅不现实，而且也不合乎情理；况且，也是更重要的，我还可以学习。也许，业余爱好者的一个优势，就是他对他的学习充满了乐趣，并且往往使这种学习超脱了功利。

但是，学习又谈何容易，当一个人处在孤往独行之中就尤其如此，有时候学习不过是排遣寂寞而已。然而，幸运的是，在几年后我却意外地获得了奇遇，结识了杨思梁和徐一维这两位不可多得的挚友。从此，我的工作面貌便发生了巨大的变化。当时他们都是杭州大学的英文教师，而且都具有语言的天赋。杨思梁不仅能说多种外语和方言，而且有过目成诵的本领。我翻译的波普尔悼词，就是他听贡布里希读了一遍便默记在心然后背下来写给

我的。徐一维则多才多艺，似乎什么事情到他手里都能化难为易，他不仅英语出众，而且还学习过意大利语和拉丁语。难能可贵的是，他们很快就体现出了强烈的献身精神，不知疲倦的下苦功夫和惊人的通力合作的胸怀。尤其重要的，他们都体现了拉丁语所谓的 *Sola nobilitas virtus*，他们的高贵的气质使我们排除了知识分子之间的最坏的毛病，即 *all the jealousies which spoil friendship* 那种恶习。康德曾经说过：‘通过艺术和科学，我们获得高度的文化素养，我们在种种方式的礼貌和体面方面已有高度文明。但从道德上衡量，我们仍有很多不足，因为道德观念属于教养范畴。’（《普通的历史观念》）这是我非常喜欢的一段话。我总是想，我们不只是生活在物质世界，我们也生活在道德世界，尽管这一世界常常被势利世界、被阴暗世界所包围，然而能从这种道德世界一瞥慰人情怀的光辉，哪怕是小小的一束微光，我们也会感觉出人生的价值和美丽。而我们的合作，却使我同时享受了艺术和道德的双方惠赐，我不能不由衷地感恩。

说起感恩，我自然想起 *Grace*，它既指上天赋予的恩惠，也指上天赋予的资质。我承认我比较相信天才，但我却愿意做一个半天才论半环境论者。我自己生性愚钝，那是无可奈何的。但平生的际遇也是命途多舛，抄家、流浪、充边的生活都经历过。我没有受过严格的正规教育，中学只读过两年，大学只读过一年，而且根本就没去上课，实际上就像我常说的，我是一个受教育残缺不全的人。有时我会感到，自己就像在寒夜中飘泊的一颗流星，无人导航，偶偶独行，也不知最终会陨落在何方。尤其遗憾的是，当我 1990 年终于获得了一个真正受教育的机会——被牛津大学

录取攻读博士时，又发现了癌症。在我欣幸命运骤然转机的关头，却坠入了深渊。

当我在病床上，与另一个世界的威力进行较量的时候，我深深地感受到了曹棟亭的诗句‘称心岁月荒唐过，垂老文章忧患成’所凝结的沉重感慨；感念逝去的年华，我愈加珍惜杨思梁和徐一维在介绍西方美术史学方面所付出的宝石般的时光。他们默默无闻地帮助我工作的景象，每每忆及，便情不能自己。他们不但经常不署名地翻译那些高深的论著，而且实际上还像秘书一样，为我书写了大量的英文信件。也许是天生对文体的敏感，由于我对英文缺乏训练、没有辨析文体的能力，所以从来不敢去用英文写作，我给贡布里希写的唯一一封正规的信，是请曹意强先生于1991年秋赴牛津读博士时转交的；那封信除了向贡布里希介绍曹意强之外，主要讨论的就是贡布里希的写作风格。

我永远也忘不了，在我最艰难的日子里，在我从死亡线上向外苦苦挣扎时，杨思梁和徐一维对我的帮助，当时，杨思梁已赴美国，他自己也正处在困难之中，但他还是想尽办法帮助我获得一些收入。徐一维则经常在我们新分配的陋室中修修补补，为我家解决了大量琐碎而恼人的家务。我深知，他们牺牲了他们最重要的研究，凭他们的智慧和基础，他们都是才智超群的奇才。

呈现在读者面前的这部《美术史的形状》，它的雏形就是徐一维在赴美之前和我拟定的，他为此翻译、抄写了30万左右的文字。杨思梁在海外时常给我寄书，使我在蛰居养病的5年中还能与美术史保持着微弱的联系。10年之后，当我能够重拾旧业，我首先想到的，就是把这样一部书题献给他们二位。

II

现在，我已大大地扩充了我们原来的计划，想以十卷本的形式出版这部《美术史的形状》[*The Shapes of Art History*]。我为它拟定的英文题目意在暗示：我所谓的形状，是复数的形状，是多种多样的形状；因此它能表明，我不是一个一元论者；它也表明我没有陷入那种为美术史寻求本质的泥潭，即我不会费神地去追问‘美术史是什么’之类的亚里士多德本质论式的问题。当我谈论形状时，我想到的不是研究学科，而是研究问题；我的信念是，只要你研究问题，它们随时都可能冲破任何题材或学科的界限。关于这一点，我应该感谢波普尔的哲学。

十卷本的内容大致如下：第一卷，从瓦萨里到 20 世纪 20 年代美术史文选；第二卷，从 20 世纪 30 年代到当代美术史文选；第三卷，美术史书目文献；第四卷，美术史的基本术语和概念；第五卷，美术史中的图像学研究；第六卷，美术史中的风格理论；第七卷，美术史与观念史；第八卷，美术史与科学史；第九卷，美术史与修辞学；第十卷，美术史的历史。

这十卷本中没有给美术史中的鉴定学单列一书，无疑是一个遗憾，因为这正是我最感兴趣的一个方面。可惜我手边的文献不足，多年来，我一直孤陋寡闻，几乎处在美术史的边缘。因此我希望这十卷中的莫雷利和奥夫纳的两篇文章以及‘鉴定学’的专论能弥补这一缺憾。我也希望有其他的人来补苴罅漏，张皇幽眇，编出更翔实的卷帙。

不言而喻，这十卷本不足以代表西方美术史的整体面貌，它们只是我所窥见的一麟半爪而已。然而我力求它们能够反映出西方美术史研究的最高水平。毕竟这一学科为人文科学频频赢得了光荣，或者说它有个光荣的学术历史。尽管如此，我还是感觉到现代人文科学正在逐渐衰落，有时不免有一种不可名状的隐忧，我不只越来越梦想着回到 19 世纪的库格勒 [Franz Kugler] (1800-1858) 以来的研究时代，甚至也经常在心中勾划出一幅董其昌、项元汴等人茗水书船、访古搜奇的图景。我想象，在那些时代，艺术的理解、鉴赏和研究还深深地植根于文明的整体之中，它们通过各种文脉吸收养料，决没有被狭隘的专业化所孤立、所隔绝。因此，我理想中的美术史与越来越制度化、经济化和时尚化的学术工业式的美术史截然相反，我认为，它应是专业的学术 [Wissenschaft] 和普及的教化 [Bildung] 的结合，博物馆的活动和大学的教学的结合，鉴赏家 [Kunstkenner] 的实践和美术史家 [Kunsthistoriker] 的探索的结合；它不仅体现知识的整体性，而且也体现人性的整体性。这就是我所想象的美术史的形状，这也许是一个脱离现实梦想。我想，伟大的潘诺夫斯基也是这样梦想的，否则他在他的名篇‘作为人文科学的美术史’中就不会以康德关于人性的感人肺腑的谈话开头。我深知，很多人不想把艺术视为天下公器，他们觉得那是懂艺术者的专有之物，他们抱着专家的优越态度，高视傲兀，目空一切，正如歌德所说，当他们局限于自己的专业领域时便会表现出固执，而当超出他们的专业领域时，又会显得无知。因此，我从不想去参加那些关于美术史到底算不算人文科学的辩论。

我始终强调，我不是一个有学问的人，而是一个愿意终身学习的人。就此而言，我心里想到的是 17 世纪的历史学家帕普布洛奇 [Daniel Papebroche]。他是一位精通中世纪历史的学者，但他在不熟悉材料的情况下，却贸然在《古文书真伪辨异序》 [*Propylaeum Antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis*] 中否定了本笃会 [Benedictine Order] 的圣德尼修道院 [St. Denis] 中那些极其重要的特许状的真实性的真实性。这激起了马比荣 [Dom Jean Mabillon] (1632-1707) 的争辩。但后者不是感情用事，讥讽其文，把一些字眼使用过火，而是智慧地列出历史批评的一般原则，运用前者欠缺的古文字学和古文书学等辅助学科在纯学术的水平上进行讨论，并最终产生出创建了古文字学和古文书学的经典著作《古文书学六书》 [*De re diplomatica libri VI*] (1681)。

马比荣的书代表了把对学问的彻底忠诚和审慎的精确性与独立的历史批评精神和无比的熟练技巧结合起来的典范。帕普布洛奇读后致信马比荣说道：

我可以坦率地向你公开承认，我以这个题目写的那篇文章得到的安慰没有别的，只是为你那篇如此杰出的论文提供了撰写的机会。的确，在初读你这部书时，我看到自己被彻底驳倒，毫无答辩余地，也感到一些痛苦；但你这篇极其难得的文章的效用和妙美很快就征服了我的弱点。而且，在看到如此清晰地阐明的真理之后，我欣喜万分，于是就把我的同伴邀来共享我内心充满的欣慰。因此，一有机会，我便毫不犹豫地公开声明，我已完全放弃了我自己的主张，完全接受了你的思想了。我向你恳求友谊。

我并不是有学问的人，而是很想学习的人。

与那些自视甚高的专家不同，这是自尊和谦卑的流露，是一种简单事实的表述：承认自己所知甚少，而未知又何其之多。因此，他轻视那种在见解上以权威自居的自命不凡，而代之以平等交换意见和乐意向他人学习的态度，乐于倾听别人批评的态度，尽管承认错误往往是艰难的，甚至是痛苦的，但这种态度不仅帮助他增长知识，而且帮助他认识到他的精神正在成长，从而显示出道德和理智的责任感。这就是我向往的襟怀。

III

上个世纪 80 年代，我曾在一篇关于骨法的文章中讨论过美术史的写作方式。多年来，我一直对于这个论题抱有极大的兴趣。有时我甚至认为，从某种意义上说，美术史的历史就是写作形式的历史，而美术史的形状就是靠它塑造的，尽管这样说也许有些偏颇。记得莱辛[G. E. Lessing]曾经抱怨过：‘我们这些聪明的作家很少是学者，而我们这些学者也很少是聪明的作家，前一类人不愿意读书，不愿意追本溯源，不愿意收集资料，总之，不愿意工作；而后一类人除了干这一类事之外，其他事情什么都不干。前一类人的作品中缺少素材，后一类则缺少把资料写成好文章的本领。’我认为这些话仍然具有现实意义。现代的学术文章越来越缺乏光彩，越来越变成文件；不是时文，就是谏文；时而晦涩，时而干瘪；这就是一些学者怀旧的原因——他们怀念在潘诺夫斯

基之后日益断裂的 19 世纪以来的写作传统。

关于这一传统，我想略述几位人物。第一位是法国的米舍莱 [J. Michelet] (1798-1874)，这位伟大的历史学家从小就像卢梭那样，把文学看作生活中的精美奢侈品，是灵魂深处的花朵，因此他把文学的笔调融入历史。他像画家一样利用歌谣、古币、像章、图画、建筑和彩色玻璃进行写作，在他丰富的想象之中，那些遗物都能重现往昔，他甚至常常把自己当成笔下的那些主角，滔滔不绝地叙述，以致忘乎所以，正像汤普森 [James Thompson] 所描述的：

当他撰写恐怖统治时，由于紧张而病倒，不得不停止工作。他不但使过去复活，而且他自己也从中再经历一番。他说；‘基佐 [F. Guizot] 称历史为分析，蒂埃里 [A. Thierry] 称之为叙事；我管它叫复活。’有一次他曾说：‘别人更有学问，更明智；至于我，更多的是爱。’正是他的这种爱，对自己的论题的这种同情，使他赢得了巨大成功。不妨补充一句：他的不朽也是由此而来。

此处米舍莱所说的别人，就是我想述及的第二位人物、英国历史学家克赖顿 [M. Creighton] (1843-1901)。与米舍莱相反，他沉着而冷静地工作，在他的《教廷史》 [History of the Papacy] 中公开宣称他的目的是‘把资料收集起来，以便对 16 世纪欧洲出现的变化作出判断；而人们只是大而化之地把这个变化叫作宗教改革’。当人们批评他忽视了历史学家的责任时，他回答道：

历史的真正价值和秘诀恰恰就是它的超然态度和纯洁的公正。另一位历史学家霍奇金[Thomas Hodgkin] (1831-1913) 曾经向他学习过，并这样记述他：

他提醒我注意各种事情，但最重要的是他教给我撰写历史应当遵循的方法，从而提高了我的水平。我觉得米舍莱曾使我有点眼花缭乱，因而认为主要之点是把历史写得像图画一般，必要时再加上自己的一点想象。但克赖顿却对我说，‘我总是喜欢使我写的东西和资料扣得紧紧的’。从那以后，他这句话就一直是我的座右铭。

与米舍莱的‘热抽象’——借用抽象艺术的术语——不同，这种‘冷抽象’的写作方式同样获得了广泛的承认，它的魅力也许在于：叙事真挚、诚恳，笔力简洁、刚健；坚实的理性描述有时胜过华词丽句，同样能打动读者的心弦。

这是两种极端的写作方式，一种近乎古老的 *ekphrasis* [艺格敷词]，一种近乎现代的 *interpretation* [解释]，辨认出它们几乎无须费什么眼力。而我们往往忽略、往往未加深究的倒是这样的事实：它们不仅仅是两种写作方式，更重要的是，它们也反映了两种不同的历史观念。正如维吉尔在描绘爱情时声音甜蜜和谐、在叙述战争时诗句迅猛激越一样，手段是用来表现的，或表现感情或表现观念，而表现决不能无所凭借，它有赖于程式、有赖于文体。历史学家所选择的文体其实就是他们表现观念的框架，没有这种框架，他的观念就无所附丽。

当然，在所谓冷与热文体的两极，其间充满了游刃的余地，任何作家都可以作出自己的选择。正因为如此，我们才容易忘记：文体不仅容纳观念而且也创造观念。比米舍莱更早的一位伟大历史学家吉本[Edward Gibbon] (1737-1793) 曾经说过：一个作者的文笔应当是他的心灵的映像，而语言的选择和驾驭则是长期操练的结果。我想，他所表达的也正是上述的意思。恰好，吉本也是在选择文体上非常讲究的一个作者。他觉得编年体太枯燥，而演说体又太花哨，因此他在撰写他的巨著时采取了一种折衷的路线。正像他所说的，他做了多次试验，然后才有可能在呆板的编年体和夸饰的演说体之间选定一种适中的笔调。当他的《罗马帝国衰亡史》[*The Decline and Fall of the Roman Empire*] 第一卷几经修改于 1776 年出版时，立刻得到了大哲学家休谟[David Hume] 的好评，称它用笔庄严，取材深切，学识渊雅。而这种笔法在它的后几卷中表现得更加成熟。例如，我们在全书的结尾读到：

对于朝圣者以及每一位读者来说，一部罗马帝国衰亡史必然会吸引住他们的注意；它是人类历史上最伟大，或许也是最可怕的一个场面。各种各样的原因及其进步的结果都与人类编年史中许多最有趣的事件交织在一起……。一位历史学家可能会为他的题目的重要性与多样性而欢呼；但是，当他意识到自己的不足的时候，他必然常会责怪他的素材的不足。我是在置身于朱庇特神庙的废墟之中的时候，首次想到要写一部后来消遣和消磨了我的几乎近 20 年生命的这部书，而现在，不管与我自己的愿望相去多么遥远，我终于要把它奉献给好奇而热情的公众了。

无疑，休谟的评论是中肯的，现在，两百多年过去了，它仍然以其博学多识和文字典丽相结合的特点在史学界保持着它的严肃的声誉。

不言而喻，历史著作与文学作品不同，一般说来，它更倾向于真实而非虚构，倾向于载道而非缘情。因此，它往往不像后者那样感荡人的心灵。我们常常会觉得，有些历史著作尽管有益又有趣，告诉了我们许多事件和故事，然而却不过是声音的传播而已。但是，真正伟大的历史学家则不仅仅是为了传播声音，纵使人生朝露，他却为了永恒。正如吉本以近 20 年之久的时间瘁其精力，呕心沥血，辛勤修史，创成其伟著一样，作品已成了他生命的一部分。他会说，这是我的毕生精华：*'This is the best of me; for the rest, I ate, and drank, and slept, loved, and hated, like another; my life was as the vapour, and is not; but this I saw and knew: this, if anything of mine, is worth your memory, ' That is his 'writing'; it is, in his small human way, and with whatever degree of true inspiration is in him, his inscription, or scripture. That is a 'Book'*。他要撰写的是传世之作，经典之作。历史学家的光荣之处也正在于此。在这部选集中，我也力图反映出美术史领域中的这些真正的著述，并力图给出各种各样写作方式的样板。但是，有一点应该及时提醒读者，若想准确体会作者的文体，必须去读原作。译文的作用，充其量不过像歌德所说的那样：如果我们极口称赞一位半遮半掩的美人，赞赏她的姿色，也不过是想引起读者对原著的不可抑止的思慕而已。

本书是集体劳动的成果，傅新生和李本正先生翻译了正文，孙瑜、李宏、万木春、贾春仙参与了其中的一些工作。我则根据前人著作补写每篇前的评传，材料取自各书，连缀成文，述而不作；然而惨淡经营，差似有一得之见，或钩玄提要，偶有别裁新解之处，亦径直写入；限于篇幅，不作注释。谨将几种重要参考书列举如下：W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts.*, Holt, Rinehart & Winston Inc., New York, 1971; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1982; Gert Schiff, *German Essays on Art History*, The Continuum Publishing Company, New York, 1988; Udo Kultermann, *The History of Art History*, Abaris Books, Inc., 1993; Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, Phaidon Press, London, 1995; Jane Turner, *The Dictionary of Art*, Grove's Dictionaries Inc., New York, 1996.

许江教授、尹定邦教授对我的工作给予了长期的支持；曹意强教授、邵宏教授给了我多方面的帮助，他们也都将有美术史学史的专著问世，届时请参阅；黄专教授在病中仍十分关心本书的出版，令我十分感动；Uta Lauer 博士、Peter Wedehagen 博士、王胜先生、梁颖先生、吕澎先生、洪再新教授、严善錞教授、沈揆一教授、沈语冰教授在资料上时常予以惠赐；王霖先生则为本书付出了大量的心血，做了许多精细的工作；凡此种种，难以缕述，友朋高谊，谨志篇末，并致谢意！

范景中 2002年7月7日

目 录

序 言

瓦萨里

画家、雕塑家和建筑家名人传 I

贝洛里

现代画家、雕塑家和建筑师传 51

德皮勒

绘画的基本原理 77

温克尔曼

古代美术史 105

歌德

论德意志建筑 127

布克哈特

历史的沉思 157

莫雷利

意大利画家 177

沃尔夫林

意大利的古典凯旋门 207

维克霍夫

论艺术普遍进化的历史一致性 247

李格尔

罗马晚期的工艺美术 265

普列汉诺夫

从社会学观点论 18 世纪法国戏剧文学和法国绘画 289

施洛塞尔

论美术史编纂史中的哥特式 333

瓦尔堡

费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术和国际星相学 401

德沃夏克

埃尔·格列柯和手法主义 459

弗莱

视觉与赋形 493

附 录

戴恩斯 哥特式概念 376

贡布里希 阿比·瓦尔堡：他的目的和方法 439

注 释 515

乔治·瓦萨里

Giorgio Vasari, 1511-1574

瓦萨里出生于佛罗伦萨管辖的阿雷佐的一个陶瓷工的家庭。陶瓷工意大利文称作 *vasaio*，所以瓦萨里就成了他们的姓氏。瓦萨里在早年受教育期间，人文主义者波拉斯特罗 [Giovanni Pollastro] (1465-1540) 曾想把他培养成一位博学的艺术家，而博学的艺术家也正是瓦萨里时代的理想人物。后来在佛罗伦萨，他成了米开朗琪罗的学生。自立之后，他作为画家、建筑家和作家为梅迪奇家族服务。

瓦萨里的最著名的作品包括他设计并建造的乌菲齐宫(现为乌菲齐美术馆)和画于佛罗伦萨老宫中的湿壁画，两者都是为他的赞助者梅迪奇家族所作。他于 1560 年代初在佛罗伦萨也帮助建立了最早的一座艺术学院。然而，他的声望主要不是建立在他作为艺术家的工作，而是建立在他就这一主题广泛著述的基础之上。他在这项事业中显示出与他在绘画和建筑中同样的蓬勃的精力和创业者的天赋，他的《名人传》是一部包括大量传记材料的文献，对意大利文艺复兴美术史作了珍贵的记述。

《名人传》于 1550 年由佛罗伦萨的印刷者洛伦佐·托伦提诺 [Lorenzo Torrentino] (1563 年去世) 出版。书分两卷，共 1,000

多页，题献给梅迪奇家族的科西莫一世 [Cosimo I de' Medici]。内容包括一篇总的序言 [Proemio]，一篇关于建筑、雕塑和绘画的导论和三部分艺术家传记。每一部分都有一篇序言；第一部分有 28 个人传记，从契马布埃 [Cimabue] 到洛伦佐·迪·比奇 [Lorenzo di Bicci]，第二部分有 54 个人传记，从雅各波·德拉·奎尔恰 [Jacopo della Quercia] 到彼耶托罗·佩鲁吉诺 [Pietro Perugino]，第三部分有 51 个人传记，从莱奥纳尔多·达·芬奇到米开朗琪罗，后者是写入书中的仅有一位在世艺术家。1568 年又由琼蒂 [Giunti] 出版了增补的第二版。

第二版分 3 卷，约 1,500 页左右，三分之二的篇幅分成了三个独立的时期，有 30 篇新的传记。有些新的章节很难与传记的标题相称，这主要是因为它们说明的是具体艺术门类的历史，例如贝利 [Valerio Belli] 传记中对宝石切割历史的说明，拉伊蒙迪 [Marcantonio Raimondi] 传记中对印刷和雕版画简史的描述等等。

瓦萨里第一版《名人传》所依据的文献，我们所知的不多。他本人提到了威特鲁威和切萨雷·迪·洛伦佐·切萨里亚诺 [Cesare di Lorenzo Cesariano] 的著作，阿尔贝蒂和塞巴斯蒂亚诺·塞里奥 [Sebastiano Serlio] 的建筑论文，吉贝尔蒂的《纪事集》 [Commentari] 和拉斐尔与吉兰达约的非专业的文字材料。他使用的其他著作包括马内蒂 [Antonio Manetti] 的布鲁内莱斯基传记，阿尔贝蒂尼 [Francesco Albertini] 的佛罗伦萨旅行指南 [Memoriale di molte statue e pitture... di Florentia, Florence, 1510]，阿雷蒂诺 [Pietro Aretino] 的书信，比利 [Antonio Billi] 的《比利之书》 [Libro di Billi]，以及无名氏马利亚贝基亚诺

[Anonimo Magliabechiano]〈此无名氏著作的写本见于马利亚贝基亚诺的收藏，故名〉等人的著作。

1568年的第二版使用了更丰富的文献，并增补了作者的通信。瓦萨里还使用了保罗斯[Paulus Diaconus]（约720/24-799年）的《伦巴第史》[*Historia gentis Langobardorum*]、《罗马史》[*Historia Romana*]，乔瓦尼·维拉尼[Giovanni Villani]（卒于1348年）和马泰奥·维拉尼[Matteo Villani]（卒于1363年）兄弟的《编年史》[*Cronica*]以及一些地方史，还有菲拉雷特[Antonio Filarete]的建筑论文。在写米开朗琪罗传记时，他也吸收了孔迪维[Ascanio Condivi]在1553年写的这位大师的传记，但没有致谢。

这里重印的是《名人传》的三篇序言，从中我们可以看出贯穿于全书的三个目的：第一个目的是把瓦萨里的家乡托斯卡纳宣扬为与古希腊罗马一并在艺术上卓而不群的主要中心，第二个目的是巩固艺术家从工匠提高到社会名人的地位，第三个是把他自己的作品放到他所认为的他那个时代的最伟大的艺术的背景之中。从瓦萨里所针对的读者即艺术家和赞助人来看，这些目的可以得到最好的理解。瓦萨里说，他希望使艺术家认识到他们在历史上的卓越地位和他们对文明所做的贡献的地位，并提供在一个艺术可能陷于衰落的未来时期保持艺术的卓越性的手段。至于赞助人，既包括潜在的又包括实际的赞助人，他在第三部分的序言中阐明了他们对于艺术家的责任，要他们注意‘那些既无报酬又生活贫困悲惨，却获得了如此珍贵的果实的罕见天才’。因此，本书的特色是：一方面特别注意视觉效果和技术细节，另一方面特别注意与艺术相联系的声望。

读者既包括艺术家又包括赞助人，这有助于解释选择传记作为瓦萨里的历史的基本建筑材料的原因。艺术家们会同情传主，而赞助人总是欢迎对出处的证明，对文化价值的陈述和轶事的资料，这一切用传记的方式很容易提供。瓦萨里在第一篇序言中所概述的从最早的时代起的艺术简史，生动地说明了传记作为提供历史解释的手段的魅力，在这篇序言中，他试图把每一件作品都附加到一位艺术家的名字上，倘若无法找到这样的名字，便用统治者、普罗米修斯 [Prometheus] 甚至上帝来填补。

除了这种对个人占首位的强调外，瓦萨里还提出艺术有着超越任何一位艺术家的贡献的内在周期，因为建筑、绘画和雕塑‘像人本身一样，有出生、长大、衰老和死亡’。他以古代艺术为例说明了这种历史发展的生物学模式：它凭空兴起，经过对各种不同的技术难题的征服发展到希腊和罗马帝国统治下的完美的高峰，然而，后来在 4 世纪的罗马皇帝们的统治下，它们较早时期的完美和卓越没有得到维持，开始衰落，这种衰落继续下去，因为‘一旦与人有关的事情开始变糟，就会愈来愈糟，而不到不能再糟的地步，就不会有所好转’。即，周期中的下一个阶段是不可避免的，这是作为事物的自然秩序的一部分而发生的，如衰老和死亡，像生物学模式所提出的那样。

他把文艺复兴时期艺术的复苏归因于某种微妙的影响在意大利的风行，他这样做，就又提供了一个没有任何外在动因的难以确定的原因。他通过三个时期来追溯这一复苏，他说，既然我们已经仿佛把艺术接出了保姆的怀抱，关照它们度过了童年，我们就来到第二个时期，在这个时期，它们‘成长到青年时期，并

保证在不久的将来它们会进入黄金时代’，在这第三个时期，艺术‘取得如此大的进步，以致于更有理由担心它的衰退，而不是期望它进一步提高’（图 1, 2 和 3）。

由于他从艺术家生平的核心入手并围绕着它假设了支配着几个世纪的艺术发展的更大的构成力，人们也许期待他把他的传主放到他们的历史背景中，但是他却没有这样做。他用他认为是最优秀的历史学家的那些人的原则组织传记，他们‘不满足于只枯燥地叙述事实，而且……研究了那些成功者在其事业追求中所采取的途径、方法和手段……认识到历史是生活的真正反映’，它使历史的动力控制在个人手中。古代晚期的事件，例如野蛮入侵，基督教对图像的非难，或者西罗马帝国的衰亡，只不过有助于这个模式的终结，他没有提到政治和社会环境对于从乔托到米开朗琪罗的意大利艺术发展的影响。

每一篇传记都以运用鉴赏的技巧对该艺术家创作的作品的具体研究为基础。瓦萨里也承认‘区分好的、更好的和最好的’需要，即正视质量的问题所提出的难题。他最后说，最初的文艺复兴艺术作品，尽管它们‘远未达到完美的状态……却的确标志着一个新的开端……只是为此原因，我才不得不对它们加以赞美，并给予它们某种荣誉，假如严格地以艺术完美的准则来进行评判，那么这些作品就配不上这种荣誉’。因此，对瓦萨里来说，既有绝对的又有相对的质量标准。

他评价质量的标准首先是逼真的标准。这一点在正文中处处显而易见，无论他考虑的是古代艺术还是文艺复兴艺术，在两种艺术中戏剧性事件都由对再现问题的英勇征服所组成。此处和质

量问题的情况一样，瓦萨里的取向又不是初看上去那样直接，因为他考虑到，他的第三个或者黄金时代的产物超越了自然的产物。例如对于拉斐尔他说，他的‘色彩比在自然中发现的色彩更美’，对于米开朗琪罗他说，他战胜了‘自然本身，而自然所生成的事物，无论多么具有挑战性，多么非凡，都没有一样是他那富有灵感的天才……所不能轻而易举地超越’。他这些话的含义从他对这些大师的直接先驱的赞颂和批评中显而易见，即诸如韦罗基奥[Verrocchio]和安东尼奥·波拉尤奥洛[Antonio Pollaiuolo]等15世纪艺术家，他们达到了‘准确再现自然真实的绝对完美状态’，但是他们保持着一种枯燥的风格，‘当过度的研究本身成了目标，便导致某种枯燥的风格’（图4）。为了超出这个水平，人们必须寻求形式的完美变体，模仿身体最完美的部分，双手、头部、躯干和双腿，‘创造出最佳的形象，作为以备用于[这位艺术家的]所有作品中的范型’。因此形式若要导致最佳的艺术，就必须超出自然主义之上。

这个理想形式的概念有助于解释瓦萨里对待建筑和对待风格的态度。使用一种自然主义的尺度作为评价质量的手段似乎把建筑排斥在考虑的范围之外，但是瓦萨里却未当成问题，相反，在几乎每一次讨论中都把它放在首位。他用于描述例如莱奥纳尔多的词句——‘对规则的充分理解，最佳的秩序，正确的比例，完美的设计，以及神奇的优雅’都可以毫无困难地应用于建筑物，对于建筑师不是评价他模仿自然的准确性，而是依据他把古代作品用做范例的技巧。在这第二点中当然有一种手法在起作用，因为最早的建筑师没有更古老的建筑物可供模仿，不同于最初的画

家和雕塑家，对他们说来自然总是可以利用的。

瓦萨里以已成为标准意义的事物使用‘风格’这个词，即使得人们能够对客体或者艺术家进行分组的在处理手法上的相似点。因此他说，‘我将努力尽可能地按照流派和风格而不是按照编年的顺序去讲述这些艺术家’。

他也在更广泛和更模糊的意义上使用它。在这种意义上，风格是真正的艺术活动的本质，艺术家必须通过模仿最完美的范例来寻求一个形式的完美变体，以达到‘我们所称的美的风格’。因此风格是艺术本身（或者至少是高质量的艺术，实际上它与艺术同义）所具有的一个特征。因而，这个意义与如在某人‘具有真正的风格’的声称中的20世纪用法不无相似。他以一个从拙劣到卓越的连续系列界定客体，例如，把公元4世纪君士坦丁凯旋门上的‘粗陋的’雕塑和重新用于这座建筑上的2世纪图拉真[Trajan]时代的‘塑造得十分优美的’浮雕相对照（图5）。他提到其他两个客体范畴，它们对艺术质量非常缺乏了解，几乎算不上是风格，拜占廷艺术，它十分粗糙，‘与其说是艺术家的技艺，不如说是石匠的活计’，和哥特式建筑，他称之为德国的。因此在他看来它们几乎不值得被称做风格。

从这一切可以清楚地看到，尽管这些取向也许没有一个是瓦萨里的发明，但他却把大量的不同取向结合起来并加以阐明，这些取向构成了这一学科的特点，直至20世纪。它们专注于传记，赞助，文献的使用，个人天才的重要性，艺术品因此还有鉴赏技巧的中心地位，质量的评定，风格的界定，对渊源的鉴定，自然主义再现的标准，进步和艺术内在发展的生物学周期模式。用他

自己的话来概括：‘我不仅努力记录艺术家的事迹，而且努力区分出好的、更好的和最好的作品，并较为仔细地注意画家和雕塑家的方法、手法、风格、行为和观念……理解不同风格的渊源和来源，及进步和衰落的原因。’

这种对美术史方法的界定实际上是十分令人难忘的成就，但是还应补充这样一个事实，瓦萨里给出最高评价的艺术家几乎毫无例外地是从那时以来最受尊重的艺术家。从14、15和16世纪的三杰乔托、马萨乔和米开朗琪罗，到标志着盛期文艺复兴的三杰莱奥纳尔多、拉斐尔和米开朗琪罗，他的审美判断在很大的程度上被后世所进一步确定。

在发表这样的见解时人们当然必须承认，这些评价不仅是他的评价，而且在许多方面是当时意大利有教养的社会的的评价。无论如何，我们自己的评价在某种程度上也肯定受到了瓦萨里的著作的制约。比起低地国家的同时代绘画来，15和16世纪意大利绘画相对而言更加著名，这很可能是意大利的作品有了一部书面的谱系的结果，这部谱系赋予它其他画派所缺乏的叙事的连贯性和貌似必然性。但是，以这种方式承认，书面词语的力量超过了视觉图像是一回事，而论证说挑选出特定的个人，给予比别人更高的赞扬，这总会决定四个世纪的反应，而没有作品本身的质量来支持这些评价，则是另一回事。

瓦萨里的名声主要就依赖《名人传》这一著作，它不断地印刷和翻译，对后世产生了不可估量的影响。的确，这部名人传超越了编年的传记式的美术史的意义，成了第一部带有评价的美术风格史，并成了用以评价后来这一主题的研究者们的可

怕的尺度。

《名人传》的价值在 16 世纪就被一些作家所承认。例如博尔吉尼 [Raffaele Borghini] 和阿尔梅尼尼 [Giovanni Battista Armenini]。因此它的流传很快也很广，这也使它成了人们批评的对象，1573 年菲沙尔特 [Johann Fischart] 便攻击它对日耳曼艺术的轻视。17 世纪，不少意大利的地方历史学家，主要是威尼斯和波洛尼亚的历史学家，有意与瓦萨里对立，他们指责他的佛罗伦萨人的偏见，在马尔瓦西亚 [Conte Carlo Malvasia] 和吉利 [Giulio Cesare Gigli] 的著作中这种批评达到了高峰。

像祖卡罗 [Federico Zuccaro]、卡拉奇 [Annibale Carracci]、奥兰达 [Francisco de Holanda] 和埃尔·格列柯 [El Greco] 等艺术家都在《名人传》的边页上留下了批注，这样做的也有一些鉴定家，例如雷斯塔 [Sebastiano Resta]。受《名人传》影响更强烈的著作为凡·曼德尔 [Karel van Mander] 的《画家之书》 [Schilderboeck] (1604)，帕凯科 [Francisco Pacheco] 的《绘画的艺术》 [Arte de la pintura] (1649) 和赞德拉特 [Joachim von Sandrart] 的《德意志学院》 [Teutsche Academie] (1675)。但它们在独创性和智慧上都很难和《名人传》相比。

此外，在瓦萨里写作的时代，那种所谓的文艺复兴即古典文化的再生的信念，隐隐地被一种新的、更强大的力量所破坏，这种力量就是技术与科学进步的力量。正是瓦萨里的学生与合作者佛兰德斯人扬·凡·斯特拉达 [Jan van Stradanus] 在一套名为《新发现》 [Nova Reperta] 的版画中形象地表达了这一新的信念。这也是我们在阅读瓦萨里的著作时应注意的一个方面。



1 乔托，圣母的婚礼，约1305年。湿壁画，2 × 1.85 m。斯柯罗威尼礼拜堂，帕多瓦

这些14世纪初、15和16世纪由乔托、马萨乔和米开朗琪罗作的湿壁画（图2和3）图解了瓦萨里所区分的文艺复兴时期艺术的三个连续阶段。在乔托的画中，穿着厚重衣饰的人物侧面站立，清晰地勾画出他们的形体轮廓。人物之间没有什么相互作用，他们站在描绘这一场面发生地点的建筑前。在马萨乔的画中，姿势和衣饰更加多样，轮廓更加开放，人物更令人信服地安排在景物中，而不是在景物的前面。在米开朗琪罗的画中，人物的姿势是盘旋的，轮廓线更加多变，人物与他们的活动空间融为一体。

在评价这个序列的正确性时，尤其需要记住三件事情。首先，我们是在用受过文艺复兴传统的训练并受到瓦萨里的著作的影响的眼睛观看这些形象，因此这个序列的自明性可能是令人误解的。其次，三件作品的题材不同：乔托的画描绘的是一场庄严的仪式，马萨乔的画仿佛是用一场仪式来表现戏剧性的瞬间，而米开朗琪罗的画是作为戏剧性瞬间来表现一场庄严的仪式。第三，乔托和马萨乔的画各自都是画在与观者的距离大致相同的墙壁上，而米开朗琪罗的画却是画在天顶上，与观者的距离要远得多——在描绘这些形象时，这些差异会对艺术家产生影响。



2 马萨乔，纳税钱，约1424年。湿壁画，2.47 × 5.97 m。圣马利亚·德尔·卡迈纳教堂，佛罗伦萨

3 米开朗琪罗，挪亚献祭，1508-12年。湿壁画，1.7 × 2.6 m。西斯廷礼拜堂，梵蒂冈





4 安东尼奥·波拉约洛，圣塞巴斯蒂昂殉教，1475年。板上蛋彩，2.92 × 2.03 m。国立美术馆，伦敦

这个形象，连同马萨乔的《纳税钱》(图2)，图解了瓦萨里的这样一个观点，到第二个时期——15世纪——艺术家们掌握了描绘自然的问题，但结果却有些枯燥、呆板。因此米开朗琪罗所代表的阶段(图3)超越了对自然的描绘，进入了理想美的王国，提取自然的最佳的成分组成单个的人物。



5 君士坦丁凯旋门的细部，罗马，公元312-315年；重新使用的哈德良时期(公元117-138年)小圆盾；君士坦丁时期(公元312-37年)的浮雕。

由于把自然主义当做衡量质量的尺度，瓦萨里把这个凯旋门看做表明了艺术在古代晚期的衰落。他把2世纪小圆盾中自然主义理想化的人物、可与他自己时代的艺术相比的作品，与作于4世纪初的浮雕的粗糙性进行对照，这些浮雕刻画了呈正面姿势的玩偶般的人物。根据自然主义，瓦萨里的评价是无庸置疑的，但是，后来李格尔却论证说，形式的差异代表着不同时期的不同趣味和需要，而无需看成衰落。

与此对照，瓦萨里认为米开朗琪罗由于表现了完美的人体，因而把他捧为顶峰的看法，便很容易使人把他看成一个悲观的时代衰落论者。其实他撰写《名人传》的目的之一就是想在艺术已到达完美的情况下为艺术找到一条出路。这条出路就是他在拉斐尔传中所勾勒的编史模式：既然拉斐尔在米开朗琪罗所擅长的领域不可能与之比美，于是就想在能够达到甚至超过米开朗琪罗的方面另辟道路；他的方法就是综合其他大师的长处来创造出自己的风格。

这一编史模式对后人产生的影响与阿古奇 [Agucchi]、巴廖内 [Baglione]、贝洛里 [Bellori] 和帕塞里 [Passeri] 等人的工作联系起来，他们都想继续瓦萨里的事业，因此摹仿瓦萨里的模式给他们所激赏的衰退时期的救星安尼巴莱·卡拉奇一个很高的地位，认为他真正领悟了拉斐尔的重要性，选择了一种完美的折衷风格，因而超越了那些机械临摹米开朗琪罗的刻板形式。当然，这种折衷主义的编史模式由于当代学者马洪 [Denis Mahon] 的无情批判，已经很少有人提及。自从德沃夏克之后，一般是以手法主义风格来称呼米开朗琪罗之后的一段时期的，这样就使它摆脱了衰退的污名。

但是，无论瓦萨里的《名人传》在哪些方面对我们来说已经过时，他那敏锐的眼睛，辨析范畴的能力，对轶事的掌握，有说服力的文学风格，和对写作动机的真诚，都无愧于他所赢得的艺术史之父的名称。

附注：瓦萨里用disegno即英文的design，指素描能力或赋形能力，有时也指构图能力。中文没有对等词，故正文中保留英文词形不译。

WRITINGS

Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: Descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro (Florence, 1550)

Descrizione dell'apparato fatto nel Tempio di S. Giovanni di Fiorenza per lo battesimo della Signora prima figliuola dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo S. Principe di Fiorenza, et Siena Don Francesco Medici [...] (Florence, 1568)

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori [...] (Florence, 1568)

Ritratti de' più eccellenti pittori, scultori et architetti contenuti nelle vite di M. Giorgio Vasari [...] (Florence, 1568) [very rare edition of portraits from the *Vite*; see C. Davis in 1981 exh. cat., pp.257-9]

Vita del Gran Michelangelo Buonarroti [...] (Florence, 1568) [rare edition of the *Vita* of Michelangelo; see U. Procacci in 1981 exh. cat., pp.284ff]

Vita di M. Iacopo Sansovino scultore & architetto eccellentissimo della Serenissima Repubblica di Venetia (?Venice, 1570) [see C. Davis in 1981 exh. cat., pp.293-5]

Ragionamenti [...] *sopra le inventioni* [...] *dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime* [...] (Florence, 1588)

K. Frey and H. W. Frey, eds: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 vols (Munich, 1923-40/R Hildesheim, 1982)

A. del Vita, ed.: *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari* (Rome, 1937)

MODERN EDITIONS OF THE 'VITE'

- G. Vasari: *Opere*; ed. G. Milanesi, 9 vols (Florence, 1878-85, 2/1906/R 1981)
[incl. *Vite* of 1568, *Ragionamenti* and letters; superseded by later edns, but often cited; useful notes]
- : *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*; ed. P. Barocchi, 5 vols (Milan and Naples, 1962-7) [definitive edn ; comprehensive commentary]
- : *Le Vite [...]*; ed. P. della Pergola, L. Grassi and G. Previtali, 9 vols (Milan 1962-6) [reliable edn of *Vite* of 1568]
- : *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*; ed. R. Bettarini and P. Barocchi, 6 vols [text] (Florence, 1966-87) [crit. edn, only one containing complete texts of both edns, including original indices ; *Commento secolare* assembles notes from most older edns]
- : *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*; ed. L. Bellosi and A. Rossi (Turin, 1986)[reliable edn of *Vite* of 1550]

TRANSLATIONS

- L. Schorn and E. Förster, trans.: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, 6 vols in 8 parts (Stuttgart and Tübingen, 1832-49/R Worms, 1983)
- L. Macle hose, trans.: *Vasari on Technique*, ed. G. B. Brown (London, 1907/R New York, 1960)

- G. du C. de Vere, trans.: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, 10 vols (London, 1912-15/R New York, 1979)
- A. Chastel, ed. and trans.: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 12 vols (Paris, 1981-9) [detailed notes include latest res.; xii, *Vasari illustré*; illustrates 205 works mentioned in the *Vite* and many drgs from Vasari's *Libro*]

BIBLIOGRAPHY, EARLY SOURCES

- G. Gaye, ed.: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, ii (Florence, 1840), pp.502-18 [Vasari's will]
- G. degli Azzi and A. del Vita: 'Documenti vasariani', *Il Vasari*, iv (1931), pp.216-31
- N. V. Palli D'Addario: 'Documenti vasariani nell'Archivio Guidi', *Convegno 1981*, pp.363-89
- R. Williams: 'Notes by Vincenzo Borghini on Works of Art in San Gimignano and Volterra: A Source for Vasari's *Lives*', *Burl. Mag.*, cxxvii (1985), pp.17-21
- R. G. Babcock and D. J. Ducharme: 'A Preliminary Inventory of the Vasari Papers in the Beinecke Library', *A. Bull.*, lxxi (1989), pp.300-04
- P. J. Jacks: 'The Composition of Giorgio Vasari's *Ricordanze*: Evidence from an Unknown Draft', *Ren. Q.*, xlv (1992), pp.739-84

MONOGRAPHS

[No single work encompasses the full range of Vasari's activity]

Studi vasariani Atti del convegno internazionale per il IV centenario della

- prima edizione delle 'Vite' del Vasari: Firenze, 1950* [cited as *Atti: 1950*]
- Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo: Firenze, 1974* [cited as *Atti: 1974*]
- T. S. R. Boase: *Giorgio Vasari: The Man and the Book* (Princeton, 1979); review by M. Baxandall in *TLS* (Feb 1980), p.III
- Giorgio Vasari: Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554* (exh. cat., Arezzo, Casa Giorgio Vasari; Arezzo, S Francesco; 1981)[cited as 1981 exh. cat.; derailed bibliog.; separate appendices; *Indici, con aggiunte e revisioni*, ed. C. Davis and M. D. Davis (Florence, 1982)]
- Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi: Arezzo, 1981* [cited as *Convegno: 1981*]
- P. Barocchi: *Studi vasariani* (Milan, 1984)

VASARI AS HISTORIAN, WRITER AND COLLECTOR

- W. Kallab: *Vasaristudien* (Vienna and Leipzig, 1908) [fundamental study of Vasari's sources]
- J. Schlosser Magnino: *Die Kunstliteratur* (Vienna, 1924); rev. as *La letteratura artistica*, ed. O. Kurz (Florence, 1964/R 1979), pp.287-346
- E. Panofsky: 'Das erste Blatt aus dem *libro* Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance', *Städel-Jb.*, vi (1930), pp.25-72 [Eng. trans. in E. Panofsky: *Meaning in the Visual Arts* (New York, 1955), pp.169-235]
- P. Barocchi: 'Il valore dell'antico nella storiografia vasariana', *Il mondo*

- antico nel rinascimento. Atti del V Convegno internazionale di studi sul rinascimento: Firenze, 1956* (Florence, 1958), pp.217-36
- J. Rouchette: *La Renaissance que nous a léguée Vasari* (Bordeaux, 1959)
- S. Alpers: 'Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*', *J. Warb. & Court. Inst.*, xxiii (1960), pp.190-215
- E. H. Gombrich: 'Vasari's *Lives* and Cicero's *Brutus*', *J. Warb. & Court. Inst.*, xxiii (1960), pp.309-11
- W. Prinz: 'Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen', *Mitt. Ksthist. Inst. Florenz*, xii (1966) [suppl.]
- E. H. Gombrich: 'The Leaven of Criticism in Renaissance Art', *Art, Science and History in the Renaissance*, ed. C. S. Singleton (Baltimore, 1967), pp.3-42
- M. W. Roskill: *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento* (New York, 1968), pp.63-5
- R. Bettarini: 'Vasari scrittore: Come la Torrentiniana diventò Giuntina', *Atti: 1974*, pp.485-500
- W. Kemp: 'Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607', *Marburg. Jb. Kstwiss.*, xix (1974), pp.219-40
- L. Ragghianti Collobi: *Il 'Libro de' disegni' del Vasari*, 2 vols (Florence, 1974)
- Z. Ważyński: 'L'Idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies de Vasari*', *Atti: 1974*, pp.1-25
- C. Goldstein: 'Vasari and the Florentine Accademia del Disegno', *Z. Kstgesch.*, xxxviii (1975), pp.145-52

- G. Dalli Regoli: 'Sul *Libro de' disegni* di Giorgio Vasari', *Crit. A.*, xli/146 (1976), pp.39-43
- L. Raghianti Collobi: 'Aggiunte per il *Libro de' disegni* del Vasari', *Crit. A.*, n. s. 23, cliv-vi (1977), pp.165-86
- P. Barocchi: 'Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi', *Stor. A. It.*, ii (1979), pp.5-82
- C. Monbeig-Goguel: 'A propos de Vasari, historien et collectionneur: Giulio Romano et Giorgio Vasari, le dessin de la *Chute d'Icare* retrouvé', *Rev. Louvre*, xxix (1979), pp.273-6
- L. Riccò: *Vasari scrittore: La prima edizione del libro delle 'Vite'* (Rome, 1979)
- M. Cristofani: 'Vasari e le antichità', *Prospettiva*, xxxiii-vi (1983-4), pp.367-9
- M. Winner: 'Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano', *Raffaello in Vaticano* (exh. cat., Rome, Musei Vaticani, 1984), pp.179-93
- P. De Vecchi: 'Raffaello nelle *Vite* del Vasari', *A. Crist.*, lxxiii (1985), pp.258-62
- H. Wohl: 'The Eye of Vasari', *Mitt. Ksthist. Inst. Florenz*, xxx (1986), pp.537-68
- R. Le Mollé: *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les 'Vite'* (Grenoble, 1988)
- P. Rubin: 'What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist', *A. Hist.*, xiii (1990), pp.34-46
- J. Kliemann: 'Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven', *Kunst und Kunsttheorie, 1400-1900*, ed. P. Ganz and others (Wiesbaden, 1991), pp.29-74

- A. Conti: 'Osservazioni e appunti sulla *Vita* di Leonardo di Giorgio Vasari', *Kunst des Cinquecento in der Toskana* (Munich, 1992), pp.26-36
- D. Cast: 'Reading Vasari Again: History, Philosophy', *Word & Image*, ix (1993), pp.29-38
- H. Maginnis: 'Giotto's World through Vasari's Eyes', *Z. Kstgesch.*, lvi (1993), pp.385-408

CRITICAL RECEPTION AND REPUTATION OF THE 'VITE'

- R. Dos Santos: 'Un Exemple de Vasari annoté par Francisco de Olanda', *Atti: 1950*, pp.91ff
- G. L. Pinette: 'Über deutsche Kunst und Künstler (Fischarts Kritik an Vasari)', *Jb. Vorarlberg. Landesmusver.* (1966), pp.9-21
- X. De Salas: 'Un Exemple des *Vies* de Vasari annoté par le Gréco', *Gaz. B.-A.*, lxxix (1967), pp.176-80
- M. Capucci: 'Dalla biografia alla storia: Note sulla formazione della storiografia artistica nel seicento', *Stud. Seicent.*, ix (1968), pp.81-125
- L. Puppi: 'La fortuna delle *Vite* nel Veneto dal Ridolfi al Temanza', *Atti: 1974*, pp.405-37
- R. Salvini: 'L'eredità del Vasari storiografo in Germania: Joachim von Sandrart', *Atti: 1974*, pp.759-71
- H. Belting: 'Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozess?', *Historische Prozesse*, ed. K.-G. Faber and C. Meier (Munich, 1978), pp.98-126
- M. Fanti: 'Le postille carraccesche alle *Vite* del Vasari: Il testo originale', *Il*

Carrobbio, v (1979), pp.147-64

X. De Salas: 'Las notas del Greco a la *Vida de Tiziano de Vasari*', *Bol. Mus. Prado*, iii (1982), pp.78-86

—: 'Las notas del Greco a la *Vida de Tiziano de Vasari*', *El Greco: Italy and Spain*, ed. J. Brown and J. M. Pita Andrade, *Stud. Hist. A.*, xiii (Washington, 1984), pp.161-9

S. A. Vosters: 'Lampsonio, Vasari, van Mander y Pacheco', *Goya*, clxxxix (1985), pp.130-39

C. Dempsey: 'The Carracci *postille* to Vasari's *Lives*', *A. Bull.*, lxviii (1986), pp.72-6

M. Hochmann: 'Les Annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari: La Réaction anti-vasarienne à la fin du XVIIe siècle', *Rev. A.*, lxxx (1988), pp.64-71

E. Grasman: 'La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del settecento', *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea: Atti del Colloquio C.I.H.A.: Bologna, 1990*, ed. G. Perini (Bologna, 1992), pp.529-38

G. Perini, ed.: *Gli scritti dei Carracci* (Bologna, 1990) [intro. C. Dempsey]

P. L. Rubin: *Giorgio Vasari: Art and History* (New Haven and London, 1995)

画家、雕塑家和建筑家名人传

Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 2nd edn, Venice, 1568. From *The Lives of the Artists*, 2nd edn of 1568, translated by George Bull, 2 vols., Harmondsworth, 1987

第一部分序言

我充分意识到，所有撰写这一主题的人都坚定而一致地宣称，雕塑与绘画艺术最初是由埃及人得之于自然。我也认识到，有些人把最初的以大理石雕制的粗糙作品以及最初的浮雕归于迦勒底人，正如他们视希腊人为画笔与颜料的发明者一样。然而，*design* [有素描、构图之义，可勉强译为赋形，见本书弗莱一文；在本篇中暂略而不译。——译注]是这两种艺术的基础，或者更确切地说，是一切创造过程富于生气的原理，它无疑在创世之前就已经绝对地完美，那时，全能的上帝在创造了茫茫宇宙，并用他明亮的光装饰了天空之后，又进一步将其创造的智慧指向清澈的空气和坚实的土地。然后，在创造人类之时，他以那所创之物的极度的优雅，发明了绘画和雕塑的原初形式。无可否认，雕像与雕塑作品，以及姿态与轮廓的种种难题，最初便来自于人，就像来自于某个完美的范本一样，而从最初的绘画无论其曾经是什么

么，则源生出优雅、和谐的观念，以及由光影所产生的寓于冲突之中的和谐……

让我们接受这样一种观点，假如正如人们所说，最初的图像是出自斯普里乌斯·卡修斯[Spurius Cassius]宝物中的刻瑞斯[Ceres]金属雕像，那么人们开始从事艺术活动，便是在罗马历史上的某个晚期阶段(卡修斯因阴谋篡夺王位被他自己的父亲毫不犹豫地处死)。我相信，尽管一直到12位凯撒的最后一位去世为止，人们仍在继续从事绘画和雕塑活动，但是，它们早先的完美卓越却并未得到延续。我们从罗马人所造的建筑中可以看见，随着王位的更替，艺术不断地衰退，直到逐渐丧失其所有 *design* 的完美为止。

在君士坦丁时期作于罗马的雕塑和建筑中，尤其在罗马人为君士坦丁修建的靠近大斗兽场的凯旋门上，这一点得到清楚的显示。这表明，由于缺乏好的指导，他们不仅利用图拉真时代刻于大理石上的历史场面，而且还利用从世界不同地方带来的战利品。人们可以看见，小圆盾中还愿的奉献物，即半浮雕的雕塑，还有俘虏像、壮观的历史场面、圆柱、檐口和其他装饰(它们不是较早期的作品，就是战利品)，制作得十分精美。而另一方面人们又可以看到，那些为了填充空隙而由同代雕塑家所制作的作品，则完全是一些粗糙拙劣的东西。小圆盾下方那些由不同的大理石小雕像组成的小型群像，和那上面雕有一两个胜利场面的三角楣饰，也是如此。侧面拱门之间的一些河神像，也很粗糙；他们确实制作得十分糟糕，以至可以肯定，在那个时候之前雕塑艺术就已经开始衰落了。而这时，那些毁灭意大利也毁灭意大利艺

术的哥特人，以及其他那些蛮族的入侵者，都还没有踏上意大利的土地。

实际上，建筑的状况并不像另两种 *design* 的艺术这么悲惨。例如，君士坦丁建在拉特兰大教堂主门廊入口处的洗礼堂，（即使不算那些从别处带来的、制作十分精美的斑岩石柱、大理石柱头和双层柱基）整个建筑的结构，构思极其出色。相反，那些全部由同时代艺人制作的灰泥粉饰、镶嵌画以及某些壁面装饰，则无法与那些大都取自异教神庙而被君士坦丁用于洗礼堂的装饰品相提并论。据说，君士坦丁在埃奎提乌斯花园[the garden of Aequitius]修建庙宇之时，也是如法炮制，后来他把这座庙宇授予并转交给了基督教的牧师们。在拉特兰宏伟壮观的圣乔瓦尼教堂，也有进一步的迹象证明我所说的情况，该教堂也是由君士坦丁所建。因为教堂里的种种雕塑显然很拙劣：那些为君士坦丁所作的银质雕像，即救世主像和十二门徒像，制作粗糙，设计拙劣，是极其低劣的作品。除此之外，任何人只要对那些现存卡匹托尔、由那个时期雕塑家所作的君士坦丁徽章及其雕像，以及其他种种雕像，作过仔细的研究，都能清楚地看见，它们远未达到其他不同帝王的徽章及雕像的那种完美。而这一切表明，在哥特人侵入意大利的很久以前，雕塑就已经大大地衰落了。

正如我们所说，建筑即使不如过去那样完美，至少也保持着高于雕塑的水平。这是不足为奇的。因为，既然那些高大宏伟的建筑几乎全是以战利品建成，那么对于建筑师们来说，当建造新建筑的时候，在极大程度上模仿那些仍然屹立在那里的古老宏伟建筑，也就轻而易举了，这要比雕塑家们对于那些古代优秀作品

所能作的模仿，更为简单容易，因为古代的雕塑已全部不复存在了。梵蒂冈山上的使徒王子教堂[the church of the Prince of the Apostles]，证明了这一点的正确，它的那种美来自于圆柱、柱基、柱头、额枋、檐口、门和其他饰物及表面装饰，这些都是从世界各地带来的，取自于较早时代所建造的宏伟建筑。可以说，以下几座教堂也是如此，即：耶路撒冷的圣十字教堂，该教堂是君士坦丁应其母亲海伦[Helen]的请求而建；罗马的墙外圣洛伦佐教堂；以及圣阿涅教堂，该教堂是君士坦丁应其女儿康斯坦斯[Constance]的要求而建。众所周知，在使康斯坦斯和她的一个姐妹受洗的那个洗礼盘上，饰有种种作于很久以前的雕塑，特别是雕有不同优美形象的斑岩柱、一些雕有精雅叶饰的大理石华柱和一些浅浮雕的裸童像，都是那么优美雅致，无与伦比。

总之，由于这些原因和其他种种原因，显然在君士坦丁时代雕塑艺术便已和其他两种艺术一起开始衰落。如果说完成这种灭亡还需要什么条件，那么，君士坦丁离开罗马前往拜占廷建立帝国首都，便充分提供了这种条件。因为他随同带走的不仅有所有当时最优秀的雕塑家和其他艺匠（不管他们各是哪种专长），而且还有无数最为优美的雕像和其他雕塑作品。

君士坦丁离开后，他留在意大利的那些凯撒们，在罗马也在别的地方，继续建造新建筑，他们竭力要把它们作得尽可能出色；但是我们可以看见，雕塑、绘画和建筑不可逆转地每况愈下。而对此最令人信服的解释是，一旦与人有关的事情开始变糟，就会愈来愈糟，而不到不能再糟的地步，就不会有所好转……

然而，当命运女神把人们带到她命运之轮的顶点后，常常因

为玩笑或懊悔而再把她的轮子转一整圈。确实，在我们所述的那些事件之后，几乎所有野蛮民族都在世界的不同地方起来反抗罗马人，在很短的时间里，这不仅导致他们伟大的帝国丧失尊严，也导致世界范围的破坏，特别是罗马本身的毁灭。这种破坏同样给那些最伟大的艺术家，那些雕塑家、画家和建筑师以致命打击：他们与他们的作品被那座名城的悲惨的废墟和灰烬所覆盖埋葬。在各种艺术中，绘画和雕塑最先遭到不幸，这是由于它们主要是为供人娱乐而存在。建筑由于对单纯的物质生活来说必需和有用，因而能够继续存在，不过其原先的品质与完美则荡然无存。后来的一代代人仍然能够看见那些为了使被纪念者名垂千古而作的雕像和绘画；倘若不是如此，对雕塑与绘画的记忆很快便已经化为乌有。有些人物是用模拟真人的雕像和铭文来纪念的，这些雕像和铭文不仅放置在坟墓，而且放置在私人及公共建筑物处，例如圆形剧场及剧院、大浴场、渠道、庙宇、方尖碑和巨像、金字塔、拱门和库房。但这些雕像和铭文大量地被野蛮而粗鲁的入侵者所毁，确实，这些野蛮人只能在名义上和外表上才算是人。

他们当中尤其是西哥特人，在阿拉里克[Alaric]的率领下攻打意大利和罗马，并两次残忍地洗劫该城。从非洲攻来的汪达尔人[Vandals]在盖塞里克王[King Genseric]的率令下效法了他们的暴行；后来，由于对其所施暴行与所掠财物感到还不满足，盖塞里克便将罗马人民变为奴隶，使他们陷于水深火热。他也使瓦伦提尼安皇帝[Emperor Valentinian]的妻子欧多克西亚[Eudoxia]沦为奴隶，而瓦伦提尼安本人则在早些时候被他自己的士兵所杀。这些人大都忘记了罗马人在古代的勇猛；很久以前，所有最

精良的部队都随君士坦丁去了拜占廷，留下来的部队放荡而堕落。同时每一位真正的战士和每一种军人的优良品德都已经丧失殆尽。法律、习俗、名称、语言都被改变。所有这些事件使那些具有良好品性和高度智慧的人们变得野蛮而卑鄙。

但是，使艺术遭到比我们提到的事情更巨大毁害的是新基督教的宗教狂热。经过漫长的血腥战斗，基督教借助于众多奇迹及其信徒的极端虔诚，击败并清除了旧的异教信仰。然后它便以极大的热情和勤奋，努力驱逐和根除一切哪怕是最微小的罪恶诱因；在这一过程当中，除了其他雕塑外，它还摧毁或破坏了表现异教神明的所有精美的雕像、图画、镶嵌画和装饰品；此外，它还毁掉了无数流传下来的纪念名人的纪念物和铭文，那些名人是古代的天才们用雕像和公共装饰物来纪念的。而且，基督教徒们为了建造教堂以举行他们自己的仪式，还毁坏了异教偶像的神庙。为了装饰圣彼得大教堂，使其比原来更加宏伟壮观，他们掠夺了哈德良陵墓（今称圣天使堡）的石柱，并以同样的行径对待许多至今废墟犹在的建筑。基督教徒的这种做法不是出于对艺术的憎恶，而是为了羞辱和推翻异教的神明。然而，他们的狂热之情却对诸种艺术造成严重损害，使它们完全丧失了真正的形式……

建筑的命运与雕塑相同。人们仍然需要建筑，但是，优秀艺匠的去世及其作品的毁损，使一切形式感和良好的手法都颓然丧失。因而，那些从事建筑的人们所修建的建筑，就风格和比例而言完全缺乏优雅、*design* 和判断力。然后出现了新的建筑师，他们从其野蛮民族那里带来的建筑风格，被我们今天称作日尔曼风

格；他们修建了各种各样的建筑，这些建筑与其说受到那时的人喜爱，不如说更受到我们现代的人赞美……

在我们所讨论的这个时期，优秀的绘画和雕塑仍然埋葬在意大利的废墟之下，不为当时那些热衷于同代拙劣作品的人们所知。他们在其作品中只用那些由少数尚存的拜占廷工匠所作的雕塑或绘画，不论是泥塑还是石雕，或是那些只是用颜色勾画粗糙轮廓的、形象怪异的图画。由于这些拜占廷艺人是现有的最佳艺人，事实上也是其行业惟一的幸存代表，因而被带到意大利，在那里传授雕塑与绘画（包括镶嵌画）的手法。于是意大利人学会如何模仿他们的笨拙、粗劣的风格，并且在一段时间里持续地加以使用，这将在后文予以叙述。

当时的人们对于任何优于那些不完美作品的东西，都一无所知，尽管作品极其低劣，却被当作伟大的艺术品看待。然而，正是由于意大利风气中的某种微妙影响，新生的一代代人才开始成功地在其心灵之中清除昔日的粗俗，以致 1250 年神怜悯了那些正诞生于托斯卡纳的天才，指引他们回到原初的形式。在那之前，在罗马城遭到洗劫与蹂躏以及被烈焰席卷之后的岁月里，人们已经能够看见那些遗留下来的拱门与巨像、雕像、立柱以及雕有历史画面的圆柱；但是直至我们正在讨论的这个时期，他们还不知道如何利用这种精美的作品、如何从中获益。然而，后来出现的艺术家们则完全能够区分良莠，他们抛弃旧的做法，再一次开始尽量精细地模仿那些古代作品。

对于我们所称的‘往昔的’[old]和‘古代的’[ancient]这两个概念，我想作一个简单的界定。古代的艺术品或古物，是指

君士坦丁时代之前，直到尼禄[Nero]、韦斯帕西安[Vespasian]、图拉真、哈德良和安东尼[Antoninus]时代，作于科林斯、雅典、罗马和其他名城的那些作品。而往昔的艺术品，则是指那些从圣西尔韦斯特[St Silvester]时代开始的少数幸存的拜占廷艺人所制作的作品，这些艺人与其说是画家，不如说是染色匠。正如我们前面所述，较早时期的伟大艺术家都在战争岁月中身亡，而幸存的少量拜占廷艺人，则属于往昔的而非古代的世界，他们只会在涂色的底子上勾画轮廓。如今，我们在无数拜占廷人所作的镶嵌画中有这方面的例证，这些镶嵌画可见于意大利各城市的每一座古老教堂，尤其是比萨教堂和威尼斯的圣马可教堂。他们一次次地以同样的风格绘制种种形象，这些形象双眼凝视，双手展开，双脚踮起，现在仍可见之于佛罗伦萨城外的圣米尼亚托教堂、圣器室大门与女修道院大门之间，以及该城的圣斯皮里托教堂和通往教堂的整个回廊；而在阿雷佐城也是如此，在圣朱利亚诺教堂和圣巴尔托洛梅奥教堂以及其他教堂，仍然可以见到这种风格的形象；在罗马古老的圣彼得大教堂，这种画面则环绕着一个个的窗户；在容貌上这些形象怪异而丑陋，与其所要表现的对象格格不入。

拜占廷人也制作了无数件雕塑品，我们仍能见到的实例有圣米什莱教堂大门上方的浅浮雕，我们也能在佛罗伦萨帕代拉广场[Piazza Padella]、万圣教堂[Ognissanti]以及在其他许多地方，见到这些雕塑品；在坟墓上和教堂大门上所能见到的实例中，还有一些充当支撑屋顶的挑头[corbel]的形象，它们是如此笨拙丑陋，风格粗俗，让人简直想象不出比这更糟糕的形象。

到目前为止，我一直在谈论雕塑和绘画的源泉，也许超过了在此所需谈论的长度。然而，我这样做的原因与其说是热爱艺术，不如说是希望对我们自己的艺术家说一些有用和有益的话。因为艺术从最微薄的开端达到最完美的顶点，又从如此高贵的位置上跌落到最低处。看到这一点，艺术家们也能认识到我们所一直在讨论的艺术的本质：这些艺术像其他的学科，也像人本身一样，有出生、长大、衰老和死亡的阶段。而他们将更加易于理解艺术在我们自己时代再生与达到完美的过程。假如是因为漠不关心或者环境恶劣或者天意安排（似乎天意总是讨厌世事一帆风顺），什么时候诸种艺术再次陷入不幸的衰落（而这是上天所不容的），那么我希望我的这部著作，尽管不过如此，假如能够得到较佳命运的话，能因为我已经所说和将要所写的内容，而使种种艺术存活，或者至少能够激励我们当中一些较有能力的人，给予它们一切可能的促进。这样，我希望我的良好意图和这部名人传记，将为各种艺术提供某种支撑与装点，而这，假如我可以直言，恰是迄今为止各种艺术所一直缺少的。

不过现在该去谈契马布埃[Cimabue]的生平了，他由于开创了素描与绘画的新方法，应当是我的《名人传》中首先讲述的正确而恰当的人选，在这部传记中，我将努力尽可能地按照流派和风格，而不是按照编年的顺序，去讲述这些艺术家。我将不会在艺术家相貌的描述上多花时间，因为我本人花了大量时间和金钱所辛苦搜集到的他们的那些肖像，远比书面描述更能揭示他们的容貌。假如遗漏了哪幅肖像，可不是我的过错，而是因为无处可寻。如果哪幅肖像碰巧与可能发现的其他肖像似乎有所不同的

话，我要提醒读者，某人比如说 18 或 20 岁时的容貌，决不会与其 15 或 20 年后所绘的肖像相像。此外还要记住，你决不可能找到一幅黑白复制品绘画那样相像；还有，那些对 *design* 几乎一无所知的雕版匠人，总要使图像失去某些东西，因为他们缺乏知识和能力去捕捉那些造就一幅出色肖像的微妙细节，并且不能获得木刻即使能够达到也很少达到的完美。当读者看到我一直都是尽可能地只使用最佳的原作时，将会理解书中所投入的努力、花费和良苦用心。

第二部分序言

当最初着手写这些传记的时候，我并未打算编一部艺术家的名册或者编一个作品目录，我认为值得我从事的工作（即使算不上出色，那么也肯定将是一个漫长而艰辛的工作），决不是详细给出他们的数目、姓名和出生地，或者指出眼下在哪个城市以及在什么确切的地点，可以找到他们的绘画、雕塑和建筑；这一点只须用一个简单明确的表格便可以做到，而根本不需要提出我自己的观点。但是我注意到了那些普遍被认为已写出最著名著作的历史学家，他们不满足于只枯燥地叙述事实，而是还以极度的勤奋和极大的好奇心研究了那些成功者在其事业追求中所采取的途径、方法和手段；他们还一直煞费苦心指出这些人的成功之举、应急手段，及其在处理事务时所作出的精明决断，同时也指出了他们的错误。总之，那些最优秀的历史学家一直试图指出人

们是如何明智地或愚蠢地、谨慎地或者怜悯而宽宏大量地采取行动的；由于认识到历史是生活的真正反映，因而他们并没有只是干巴巴地描述在某个王子身上，或在某个共和国所发生的事件，而是对那些导致人们成功或不成功行为的观点、建议、决定和计划进行解释。这就是历史的真正精神，它把过去的事情描述得宛如今天发生，除此乐趣之外，它还教给人们如何生存和慎重行事，从而体现了历史的真正目的。由于这个缘故，我着手撰写杰出艺术家的历史，给他们以荣誉，并尽我所能地使艺术受益，同时，我一直尽量地模仿那些杰出历史学家的方法。我不仅努力地记录艺术家的事迹，而且努力区分出好的、更好的和最好的作品，并较为仔细地注意画家与雕塑家的方法、手法、风格、行为和观念。我试图尽我所能帮助那些不能自己弄清以上问题的读者，理解不同风格的渊源和来源，以及不同时代不同人们中艺术进步和衰落的原因。

在《名人传》的开头，我在必要的范围内谈论了这些艺术的崇高起源及其古代阶段。我略去了普林尼[Pliny]和其他作家著作中的许多细节，倘若我想——而这也许会引起争议——让每个人都能自由地从最初的原始资料中自己去发现别人的观点的话，我本可以采用这些细节。现在，对我来说也许正是时候，去做我以前所不能做的事（如果我希望避免写得冗长乏味的话），并较为清楚地表述我的目的和意图，解释我之所以把这些传记的内容分为三个部分的理由。

可以肯定，成为杰出的艺术家，有的人是通过刻苦工作，有的人是通过研究学习；有的人是靠模仿，有的人是靠科学的知识

(它们对艺术来说是有用的助手),有的人是靠完全地或大部分地结合这些方面。然而,在我所写的传记中,我花了充分的时间去讨论方法、技巧、特定的风格,以及好的、卓越的或超群的艺术的根源;因而在这里我将讨论普遍意义上的问题,更多关注的是不同时代的特质,而不是具体的艺术家。为了不涉及太多细节,我把众多艺术家分为三个部分,或者我可以说,分为三个时期,每个时期都有可识辨的明显特征,它们始于这些艺术的再生[rebirth],并一直延续到我们自己的这个时代。

在第一个时期,即最古老的时期,三种艺术显然远未达到完美的状态,它们虽然或许显示出某些好的特质,却具有许多不完美之处,无疑不值得大加赞扬。虽然如此,它们却的确标志着一个新的开端,为随后更好的作品开辟了道路;只是为此原因,我才不得不对它们加以赞美,并给予它们某种荣誉,假如严格地以艺术完美的准则来进行评判,那么这些作品就配不上这种荣誉。

接着在第二个时期,在创意和制作方面有了明显的巨大进步,有了更佳的 design 和风格,以及某种更谨细的修饰;结果,艺术家们清除掉旧时风格的陈迹,且一并清除了第一阶段的呆板和缺乏均衡的不舒服的特质。即便如此,人们又怎么能说在第二个时期有哪个艺术家在各方面都很完美,其作品在创意、design 以及设色上均可与如今的那些艺术家相比?有谁在他们的作品中看到,形象以外的以深色画出的柔和阴影,使光线仅留在突出的部分?有谁在其作品中获得过在今天的大理石雕像上才能见到的不同的孔洞及种种优美的修饰?

这一切成就,当然是属于第三个时期,我可以肯定地说,艺术

在模仿自然上，已做了它所能做的一切事情，并且取得如此大的进步，以致于更有理由担心它的衰退，而不是期望它进一步提高。

在对这些问题作了仔细思考之后，我得出这样的结论：各种艺术从简陋的初始逐渐地进步，最后达到完美的顶峰，这是艺术固有的特性。我对这一点的坚信，源于我对其他学术分支中看到的几乎相同的进步；各种自由学艺之间存在某种联系的事实，对于我正在讲述的问题来说，是一个令人信服的论据。至于过去的绘画及雕塑，它们的发展线路必然是极为相似的，以致于一种艺术的历史只要变换一下名称便可替代另一种艺术的历史。我们不得不相信那些活在靠近那些时代并且能够看见和评判那些古代作品的人们；而从这些人那里，我们了解到卡那库斯[Canacus]的雕像非常呆板和缺乏生气，毫无动感，因而决非真实的再现；据说卡拉米德斯[Calamides]所作的雕像也是如此，尽管它们在某种程度上比卡那库斯的那些雕像更有魅力。接着是米隆[Myron]，即便他没有完全再现我们从自然中所见的真实，也仍然给他的作品带来如此的优雅与和谐，以致于它们可被合理地称为非常优美。在第三个时期，接着的是波利克里托斯[Polycletus]以及其他一些著名雕塑家，据可靠记载，他们制作了绝对完美的艺术作品。同样的进步也一定出现在绘画之中，据说（当然肯定正确），那些只采用一种颜色作画的艺术家的（因而被称作单色画家[monochromatist]），其作品远未达到完美。接着，宙克西斯[Zeuxis]、波利格诺托斯[Polygnotus]、提曼特斯[Timantes]和其他人，仅用四种颜色作画，其作品中线条、轮廓及造型备受称赞，虽然它们无疑还留有一些有待改进之处。然后，我们看见的

是厄里俄涅[Erione]，尼科马科斯[Nicomachus]，普罗托格尼斯[Protagoras]以及阿佩莱斯[Apelles]，他们所绘的优美作品，一切细节都很完美，不可能再有更佳的改进；因为这些艺术家不仅描绘出绝佳的形体与姿态，而且将人物的情感与精神状态表现得动人无比。

不过，我们还是就此打住这个话题，因为，为了理解这些艺术家，我们不得不依赖其他人的看法，而这些人对这些艺术家所持的看法却并不一致，或者更有甚者，在年代划分上他们也观点不一，尽管我在这方面参照了那些最杰出的作家的著作；还是让我们来看我们自己的时代，在这里，我们可依靠自己眼睛的指引和判断，这要比传闻可靠得多。

在建筑中，从拜占廷人布施赫托[Buschetto]到日尔曼人阿诺尔福[Arnolfo]以及乔托的这段时期里，所取得的可观进步，不是清晰可见的吗？这个时期的建筑，以其不同的方柱、圆柱、柱基、柱头，以及所有带着种种变形局部的飞檐，显示了这种进步。不同的例子可见于佛罗伦萨的鲜花圣马利亚教堂[Santa Maria del Fiore]、圣乔瓦尼教堂[San Giovanni]的外部装饰、圣米尼亚托教堂、菲耶索莱的主教宫、米兰主教堂、拉韦纳的圣维塔尔教堂[San Vitale]、罗马的圣马利亚教堂[Santa Maria Maggiore]和阿雷佐城外的那座古老的大教堂。除了某些古代片断的精良工艺外，看不出有什么好的风格或好的制作。尽管如此，阿诺尔福和乔托肯定作了不小的改进，在他们的引导下，建筑艺术取得了一定的进步。他们改进了建筑物的比例，使它们不仅稳固结实，而且还有几分华丽，虽然可以肯定，他们的设计混杂而不完美，可

以说不太具有装饰性。因为他们并不遵循建筑艺术所必不可缺的柱子的度量与比例，或者并不在一种柱式与另一种柱式之间作出区分，即明确区分出多立安式、科林斯式、爱奥尼亚式或托斯卡纳式，而是以他们自己的某种没有规则的规则，将这些柱式混合起来，按照他们所认为的最佳样式，把柱子作得极为粗壮或极为纤细。他们的所有设计都是依照古代遗迹，或出于自己的想象。因而那时的不同建筑方案显示出优秀建筑的影响和当代的即兴创意，结果，当墙壁拔地而起的时候却与范本迥然相异。然而任何人，只要把他们的作品与先前的作品相比较，都会看到在各方面的进步，虽然也会看见某些在我们自己的时代颇为令人不快的东西；例如，罗马圣约翰·拉特兰教堂的某些表面饰以灰墁的小型砖砌教堂。

在雕塑上也有同样的情形。在其新生的第一时期，一些很不错的作品被制作出来，因为雕塑家们抛弃了笨拙僵硬的拜占廷风格，那种风格很粗陋，与其说是艺术家的技艺，不如说是石匠的活计，因为那种风格的雕像（假如从严格词义上说可被称为雕像的话）完全没有衣褶、姿势或运动。在乔托大大改进了 design 的艺术之后，大理石及石材雕像也得到了改进，例如安德烈亚·皮萨诺[Andrea Pisano]、其子尼诺[Nino]以及别的门徒所作的作品，其技艺大大超过了前辈的雕塑家。他们使雕像更富于动感，具有更佳的态度；正如在两位锡耶纳人阿戈斯蒂诺[Agostino]和阿尼奥洛[Agnolo]的作品中所显示的那样（这两位艺术家，正如我所说的那样，为阿雷佐的主教圭多[Guido]制作了陵墓雕刻），或者，正如在制作奥尔维耶托大教堂正面雕刻的

那位日耳曼人的作品中所显示的那样。

因而可以看出，在那个时期雕塑取得了明显的进步：不同的形象被赋予更佳造型，衣纹的流动更为优美，头部姿势有时更加动人，雕像的姿态不再那么呆板僵硬；总之，雕塑家们已经走上了正道。不过，显然还留有无数的缺陷，因为在当时 design 还远未达到完美，可供模仿的佳作也是微乎其微。结果，那些被我放在（我的《名人传》）第一时期的艺术家，便是值得赞扬的，凭着他们所获得的成就便应该得到赞扬，特别是，如果我们考虑到他们与那时建筑师和画家们一样，丝毫不能从前辈那儿得到帮助，而不得不自己去寻找方法和途径；任何开端，不论其何等朴素与微不足道，总是值得大加赞扬的。

绘画在那个时候，命运并不比建筑及雕塑好多少，但是由于它被用在人们的祈祷活动中，因而画家的人数要多于建筑师和雕塑家，因而绘画比另两门艺术取得更加明显的进步。结果旧式的拜占廷风格被彻底抛弃（契马布埃走出了第一步，而乔托跟随其后），于是便诞生了一种新的风格，我愿称之为乔托风格，因为这是由他和他的学生所发明，接着普遍地被每一个人所尊崇和模仿。在这一绘画风格中，那种不间断地完全框住形象的轮廓线已被抛弃，而那些凝视的无光泽的眼睛、踮起的双脚、尖细的手掌、无阴影的描绘，以及其他那些拜占廷风格的怪诞形象，也都被抛弃，取而代之的是种种优雅的头部的柔和的色彩。特别是乔托改进了形象的姿势，开始在其头部上显示某种生气，同时，通过描绘衣褶而使服装更为逼真；在某种程度上他的革新还包括短缩法。此外他是第一位在作品中表达情感的画家，在他的作品中人

们可分辨出恐惧、希望、愤怒和爱怜等表情。他逐渐形成某种柔和风格，摆脱了早期干涩、粗糙的画风。诚然，他画的眼睛并不具有眼睛的自然活力，他画的那些哭泣的形象缺乏表情，他画的头发、胡须没有真实的柔软感，他画的手不能显示出自然的肌肉与关节，而他画的人体，也并不逼真；然而，他必须被原谅，这是由于艺术上的种种困难，也因为他从未见过任何比他自己更出色的画家。我们必须承认，在一个处处衰败和艺术也衰败的时代，乔托在他的画中显示出绝佳的判断力，显示出他对于人的表情的观察，以及他对某种自然风格的轻松顺应。人们可以看见，他画中的形象是怎样与他的意图相一致，由此看出，他的判断力即便算不上完美也绝对出色。

同样的情形在那些追随他的画家中也很明显，例如，在塔代奥·加迪[Taddeo Gaddi]的作品中，色彩更加甜美和强烈，尤其是肌肤和服装的色调，其形象则更富于强烈的动感；另外，在西莫内·马丁尼[Simone Martini]的画中，画面构成极为端庄得体，而斯特凡诺·西尼亚[Stefano Scinnia]及其子托马索[Tomaso]，虽然仍保持乔托的风格，却在素描上显示出极大的改进，他们对透视作了种种新拓展，并改进了色调的明暗与调和。显示相同技巧和手法的还有阿雷佐的斯皮内洛[Spinello]、他的儿子帕里[Parri]、卡森蒂诺[Casentino]的雅各布[Jacopo]、威尼斯的安东尼奥[Antonio]、利皮[Lippi]、盖拉尔多·斯塔尼尼[Gherardo Starnini]，以及其他一些画家，这些画家的创作时间是在乔托之后，他们追随乔托的手法、轮廓、色彩和风格，甚至还作了一些小的改进，不过这种改进并不让人感到是要追求另外的目标。

如果读者对我所讲的话进行思考，便会注意到，直到此刻，这三种艺术仍然相当粗糙、简易和缺乏其应有的完美；当然，如果一切就此结束，那么我们所说的进步便没有什么意义，也不值得太多的关注。我不希望人们认为我是如此浅薄或如此缺乏判断力，以致不能辨清这样的事实，即：假如将乔托、安德烈亚·皮萨诺、尼诺，以及其他所有因风格相似而被我归在第一时期的艺术家的作品，与后来的作品进行比较，那么，前者就甚至不值得一般的赞扬，更不用说特别的赞扬了。当我赞扬它们时，当然是对此十分清楚的。然而，如果人们考虑到他们所处时代的状况，考虑到艺匠的短缺、考虑到寻求帮助困难，那么就会认为他们的作品不仅卓越（正如我所述的那样），而且是种奇迹。当看到那最原初的、卓越的火花在绘画和雕塑中出现，确实让人获得无限的满足。卢修斯·马尔修斯[Lucius Marcius]在西班牙所赢得的胜利，当然并没有巨大到使罗马人再没有更大成就可与其相比的程度。然而，如果考虑到时间、地点、环境以及参与者及其人数，那么它便是一个惊人的成就，即使在今天也配得上史学家所慷慨给予它的赞扬。

因而，鉴于上述理由，我认为第一时期的艺术家不仅值得我细加叙述，而且还值得我热情赞扬。我想我的艺术家同行不会讨厌听他们的生平并研究学习他们的风格与方法，也许他们还能从中受益匪浅。这当然会让我非常高兴，而我将把这视为对我工作的莫大回报，在我的工作中，我已尽我所能地为他们提供了一些既有用又悦人的东西。

既然我们已经以某种叙述方式，使这三种艺术离开了保姆的

怀抱，关照它们度过了童年，那么我们现在就来到了第二个时期，在这个时期，一切方面都取得了巨大的进步。我们将看见，构图是以更多的形象和更丰富的装饰来组织，素描变得更扎实、更加自然逼真。尤其我们将会看见，即使在那些质量并不很高的作品中，也有严谨的结构和计划：风格更灵巧，色调更迷人，艺术正在接近那种准确再现自然真实的绝对完美的状态……

绘画及雕塑的情形与建筑相似，我们今天仍可看见第二时期艺术家们的绘画和雕塑杰作；例如马萨乔作于卡尔米内教堂 [Carmine] 的那些作品，包括一个冻得发抖的裸体男子形象和其他一些生动而活泼的绘画作品。但是，普遍说来他们并未获得第三时期的那种完美，关于第三时期我将以后再谈，因为现在要集中精力谈论的是第二时期。首先是雕塑家们，他们远远地摆脱了第一时期的风格，并对其作了许多重大改进，以致留给第三时期艺术家去做的事情可谓微乎其微。他们的风格更加优雅，更加生动，更加纯正；而 **design** 及比例则具有更好的效果。结果他们所作的雕像开始看上去栩栩如生，而不像第一时期的雕像那样显然只是雕像而已。在《名人传》第二部分中，当我们讨论在这一风格更新时期所制作的作品时，将看到这种不同。例如锡耶纳的雅各布 [Jacopo] 的不同形象，显示出更多的运动、优雅、**design** 和精细的工艺；菲利普 [Filippo] 的作品显示出对解剖更严谨的研究、更佳的比例和更佳判断力；而学生的作品也显示出同样的特质。然而，最大的进步是罗伦佐·吉贝尔蒂在为圣乔瓦尼教堂 [San Giovanni] 那些大门进行创作时所作出的，因为他所呈现出的创意、风格的纯正性及 **design**，使他的不同形象看上去似乎具

有运动和呼吸。虽然多那太罗与这些艺术家是同时代人，但我却不能确定是否要将他放在第三时期的艺术家当中，因为他的作品可以与那些卓越的古代作品相比美。无任如何，我必须说，他为第二时期的其他艺术家树立了典范，因为他拥有其他艺术家所分别拥有的全部特质。他把运动赋予他的形象，给它们如此的活泼生气，使它们如我所述的那样，既堪与古代作品比美，也不亚于现代作品。

绘画在这一时期也取得与雕塑同样的进步，因为此刻，最为杰出的马萨乔彻底摆脱了乔托的风格，采用新手法来表现他的头部、服饰、建筑、人体、色彩及短缩法。从而他使现代风格得以诞生，这一风格，从马萨乔那个时代起，一直被我们所有的艺术家采用，直到如今，并且不时地由于更新颖的创意、装饰及优雅而得到丰富和充实。这方面的实例将出现在不同艺术家的传记之中，在这些传记中，我们将看到在色彩、短缩法以及自然姿态方面的一种新风格；在这种更为准确的对于情感及自然姿态的描绘中，伴随着那种更加真实地再现自然的努力；而种种面部表情又是如此优美逼真，以致画中的形象就像画家所看见的那个样子呈现于我们面前。

艺术家们试图以这种方式完全如实地再现其所见自然，结果，其作品开始显示出更加仔细的观察和理解。这激励他们为透视法建立一定的规则，并且使其透视缩短的表现准确地再现自然的形象，同时继续对光和影，对明暗法以及其他难题，进行观察研究。他们努力将画面场景安排得更为真实，努力将其风景画得更接近自然，将画中树木、草地、鲜花、天空、白云，以及其他

种种自然现象，描绘得更加生动逼真。他们在此方面做得如此成功，以致可以大胆地宣称，这些艺术不仅取得了进步，而且成长到了青年时期，并保证在不久的将来它们会进入黄金时代。

现在仰仗上帝的帮助，我将开始写锡耶纳的雅各布·德拉·奎尔恰 [Jacopo della Quercia] 的传记，然后再写其他建筑师和画家们的传记，将一直写到最先改进 **design** 的画家马萨乔，我们将在他的传记中看到，他对于绘画再生所起的作用是何等巨大。我选择了雅各布作为《名人传》第二部分的适宜的开端，并将按风格来安排其后不同的艺术家，在每一传记故事中说明由优美的、富于魅力的以及高贵庄严的 **design** 艺术所提出的种种问题。

第三部分序言

我们在本书第二部分所讲述的那些杰出的艺术家，确实在建筑、绘画和雕塑这三门艺术中取得了巨大进步，为早期艺术家们的成就增加了规则 [rule]、秩序 [order]、比例 [proportion]、**design** 和风格 [style]，虽然其作品在诸多方面都不完美，但他们却为（我眼下正要讨论的）那些第三时期的艺术家指明了道路，使他们能够通过遵循和改进其样板，达到那种在最为优美卓越的现代作品中显而易见的完美。

不过，为了阐明这些艺术家所获进步的实质，我想简要解释一下我上述的五个特质，并简单地讨论那种超越古代世界且使现代如此荣耀的卓越性的根源。

所谓规则，从建筑的角度上说，是指测量古代建筑并将古代建筑方案用于现代建筑的方法。秩序[亦有柱式之意。——译注]，是指在一种建筑风格与另一种建筑风格之间所作的区分，因而每一风格都有与其相适应的部分，多立安式、爱奥尼亚式、科林斯式以及托斯卡纳式之间互不混淆。比例，是建筑及雕塑[还有绘画]的普遍法则，它要求所有形体必须正确组合，各部分和谐统一。design 是对自然中最美之物的模仿，用于无论雕塑还是绘画中一切形象的创造；这种特质依赖于艺术家在纸或板上，或在其可能使用的任何平面上，以手和脑准确再现其所见之物的能力。雕塑中的浮雕作品也是如此。然后，艺术家通过模仿自然中最美之物，并将最美的部分，双手、头部、躯干以及双腿结合起来，创造出最佳的形象，作为以备用于所有作品中的范型，从而获得风格的最高完美，这样，他就获得了那种我们所称的美的风格。

无论是乔托还是其他早期画匠，都不具备这五种特质，虽然他们发现了解决艺术难题的法则，并充分地运用它们。例如，他们的素描比以往任何东西都要准确、逼真，他们在调配颜色、组织形象、以及获得我已讨论过的其他进步方面，也是如此。尽管第二时期的艺术家取得了更大的进步，但他们还是没有达到彻底的完美，因为他们的作品缺乏那种自发性，这种自发性虽然基于准确的测量，却又超越了测量，与秩序和风格的纯正性不相冲突。这种自发性使艺术家能够通过给那种仅是在艺术上正确的东西增加无数创造性的细节以及某种弥漫之美，从而提高他的作品。此外在比例上，早期的艺匠缺乏那种视觉上的判断力，这种判断力无须依靠测量，便能使艺术家的种种形象在其不同部分的适当

关系中，获得某种丝毫不能被加以测量的优雅。他们也没有发挥素描的充分潜力；例如：虽然所画的形象手臂圆浑，腿部挺直，但是当他们描绘肌肉时却忽略了更精微的方面，忽略了那种在活生生的肌肉上游离于可见与不可见之间的、迷人而优雅的流畅。在这方面，他们的形象显得粗俗、刺目和风格僵硬。他们的风格，缺乏用笔上的那种使形象娇美、优雅的轻松灵动，尤其是他们笔下的那些妇女及儿童形象，本应像男子形象那样具有真实感，并且还应拥有某种圆润丰满的效果，这种效果源于优良的判断力和 design，而不是来自于粗俗的真实人体。他们的作品也缺乏优美的衣饰、富于想象的细节、动人的色彩、多样的建筑和种种具有深度感的景观，这些都是我们在今天的作品上所见到的。当然，那些艺术家中有许多人，诸如安德烈亚·韦罗基奥 [Andrea Verrocchio]、安东尼奥·波拉尤奥洛 [Antonio Pollaiuolo]，以及一些后来者，努力修润形象，改进构图，使它们更加贴近自然。然而，尽管他们的方向无疑正确，作品按照古代的标准也定能受到赞扬，但是，他们仍然达不到完美的水平，而且无疑引起人们把他们的作品和古代的进行比较。例如，当韦罗基奥在佛罗伦萨为梅迪奇府邸修复大理石雕像《玛息阿》 [Marsyas] 的腿和手臂时，这一点便显而易见，虽然一切都依照古代风格，且具有某种适当的比例，但是，在脚、手、头发、胡须部分，却仍然缺乏纯粹而彻底的完美。倘若那些艺匠能够精通那种标志艺术完美成熟的细节刻画，那么就会创造出某种刚健有力的作品，获得精致、洗炼与极度的优雅，而这些，恰是在卓越的浮雕及绘画中由艺术之完美所产生的特质。然而，由于他们的勤奋刻求，其画中的形

象便缺乏这些特质。确实，当过度的研求本身成了目标，便导致某种枯燥的风格，鉴于此，他们从未获得过这些难以捉摸的精致优雅，也就不足为奇了。

后来的艺术家们，在看到那些被挖掘出来的古代艺术杰作之后，便取得了成功。那些古代杰作曾经被普林尼所述及，包括拉奥孔、海格立斯、观景楼的躯干像、维纳斯、克娄巴特拉、阿波罗和其他大量雕像，它们都引人入胜，栩栩如生的肌肤充满活力，皆依据真实形象中最美的部分创造而成。它们的姿态优美自如，富于动态。这些雕像使那种枯涩、僵硬、粗糙的风格销声匿迹。这种风格之所以产生，是因为皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡、拉扎罗·瓦萨里[Lazzaro Vasari]、阿莱索·巴尔多温内蒂[Alesso Baldovinetti]、安德烈亚·卡斯塔尼奥、佩塞洛[Pesello]、埃尔科莱·费拉雷塞[Ercole Ferrarese]、乔瓦尼·贝利尼[Giovanni Bellini]、圣克莱门特修院主持科西莫·罗塞利[Cosimo Rosselli]、多梅尼科·吉兰达约[Domenico Ghirlandaio]、桑德罗·波蒂切利[Sandro Botticelli]、安德烈亚·曼泰尼亚[Andrea Mantegna]、菲利波诺·利皮[Filippino Lippi]和卢卡·西尼奥雷利[Luca Signorelli]这批人的过度研求。这些艺术家强迫自己凭着勤奋努力而去做某种不可能做到的事情，尤其是他们那糟糕的短缩法，极其艰难，从而看上去很不舒服。尽管他们的作品大多都是设计精良和没有差错，但仍然缺乏生气，缺乏色彩的调和，这种色彩调和，最早是在博洛尼亚的弗兰恰[Francia]和皮耶罗·佩鲁吉诺[Pier Perugino]的作品中开始出现。人们像发了疯似地奔着去观赏这种新的和更为逼真的美，他们绝对相信不可能再有更好的

东西。

但是，后来莱奥纳尔多的作品却明显地证实了他们的错误。正是莱奥纳尔多开创了第三种风格或第三个时期，我们乐于称它为现代时期；除了其刚劲有力的素描和对自然的一切细节精细入微的模仿，其作品还显示出对于规则的充分理解、更佳的秩序、正确的比例、完美的 **design**、以及神奇的优雅。莱奥纳尔多作为一名富于创造精神和精通各门艺术的大师，的确把形象的运动和呼吸都描绘了出来。在他之后，出现了卡斯特尔弗朗科的乔尔乔内 [Giorgione]，他的画中有柔和的光影，他靠绝妙地运用阴影而使画面获得惊人的动感。圣马可教堂的巴尔托罗梅奥修士 [Fra Bartolommeo]，则在画面力度、体积感、柔美以及优雅敷色方面比他毫不逊色。不过在所有人中，最优雅者当数乌尔比诺的拉斐尔，他研究了古今大师的成就，从他们的作品中汲取精华，通过这种方式大大提高了绘画艺术，使之可以与古代画家阿佩莱斯和宙克西斯画中形象的完美无瑕相提并论，如果把他的作品与那些古代画家的作品放在一起比较，甚至会超过它们。他的色彩比在自然中发现的色彩更美，每一位观看其作品的人都能看见，其创意新颖，毫不费力，因为他的画面与书中的故事吻合，为我们展现了不同的场景和建筑，展现了我们自己民族以及其他民族的不同面容与服饰，正像拉斐尔所希望描绘它们的那样。除了他画中男女老少头部所显示出的不同优雅特质外，他的形象还完美地表达出不同人物的个性特征，端庄者描绘得朴实庄重，放荡者则表现得恣肆贪婪。他画的儿童形象也有着顽皮的眼神和活泼的姿态。同样，他画的衣褶既不过于简单也不过于复杂，看起来显得

十分逼真。

安德烈亚·德尔·萨尔托[Andrea del Sarto]追随拉斐尔的风格，不过其敷色更为柔和而不那么刚健，可以说他是一位极少见的艺术家，因为他的作品毫无差错。同样，要将安东尼奥·科雷焦[Antonio Correggio]画中那种娇柔迷人的生机描述出来，几乎是不可能的事情，因为他以某种全新的方法描绘头发，这种方法与以往艺术家作品中那种费力的、生硬的和枯涩的头发画法截然不同，从而使头发显得柔软蓬松，缕缕金丝清晰雅致，色泽迷人，比现实中的头发更为优美。帕尔马的弗朗切斯科·马佐拉[Francesco Mazzola]，即帕米贾尼诺[Parmigianino]，创造出同样的效果，并且，在优雅与装饰，以及在美的风格等方面，甚至超过科雷焦，这在他的许多画中一目了然，在他那些画中，用笔的那种毫不费力的流畅，使他能够描绘微笑的面庞和动人的眼睛，甚至将那脉搏跳动的感觉都表现出来。然而，任何看过波利多罗[Polidoro]和马图利诺[Muturino]的壁画的人，都会发现那些极富表情的形象，都会为他们竟是以画笔而不是以颇为容易语言表现种种惊人的创造性画面而感到惊奇，他们的作品显示了他们的知识与技艺，他们把罗马人的行动举止展现得活灵活现，宛如其实际生活中的样子。无数已去世的其他艺术家，通过敷色使其作品中的形象栩栩如生，诸如罗索[Rosso]、塞巴斯蒂亚诺[Sebastiano]、朱利奥·罗马诺[Giulio Romano]、佩里奥·德尔·瓦加[Perino del Vaga]，更不用说那众多仍然活着的杰出艺术家了。更为重要的是，这些艺术家已经使他们的技艺达到如此流畅完美的境地，以致如今一位精通 design、创意和敷色的画家

一年能画出6幅画，而那些最早期的画家6年才能够完成一幅作品。我不仅可以观察，而且可以根据我本人的实践，对此作出证明：我还要补充的是，如今的许多作品要比过去大师们的作品更加完美和更富于修饰。

但是，在已经去世和仍然活着的艺术家中，天才的米开朗琪罗使所有的人黯然失色，他不是在一门艺术中，而是在所有三种艺术中都出类拔萃。他不仅胜过那些几乎征服自然的艺术家，而且甚至胜过那些无疑已经征服了自然的最杰出的古代艺术家。米开朗琪罗堪称前无古人后无来者，他战胜了自然本身，而自然所生成的事物，无论多么具有挑战性，多么非凡，都没有一样是他那富有灵感的天才凭着应用能力、**design**、艺术技巧、判断力和优雅，所不能轻而易举地超越。他的天赋不仅显示在绘画及敷色上（通过绘画与敷色，表现了一切可能有的形态及物体：挺直的与弯曲的，能接近的与不能接近的，可能摸与不可能摸的），而且也显示在完全三维性的雕塑上。由于他的辛勤耕耘，这一优美而硕果累累的植物上已分出如此众多的高贵枝干，它们不仅以这样一种非同寻常的方式使整个世界充满了最诱人的果实，而且还把这三种最高贵的艺术带到了发展的颠峰，使其具有如此奇妙的完美，从而人们可以毫不担心地宣称，他的雕像在各方面都远远超过古代的雕像。如果把古人作品中的头、手、臂、足，与米开朗琪罗所作的相比较，那么显然是他的作品更加坚实稳固，更加优雅，更加趋于纯粹、完美，在对种种难题的克服中，其风格是如此轻松流畅，无与伦比。他的绘画也是如此，假如我们碰巧有那些希腊罗马名家的作品，从而把它们放在一起进行比较，那么

就会证明，他的绘画在品质上大大超过古代人的绘画，而且更加崇高，就如同其雕塑明显超过古代的雕塑那样。

然而，如果我们对过去那些在丰厚报酬与幸福生活的激励下作出不同作品的卓越的艺术给予赞扬的话，那么，对于那些既无报酬又生活贫困悲惨，却获得了如此珍贵的果实的罕见天才，我们为什么不更应当给予高度的钦佩与赞扬呢？可以相信，从而也可以断定，假如我们时代的艺术家能得到合理的报酬，他们无疑会创造出比古代更伟大和更卓越的作品。然而事实上，如今的艺术苦苦拼搏，却只是为了免受饥饿，而不是为了赢得荣誉，贫困的天才被埋没，得不到荣誉，这对那些有能力帮助他们却不屑一为的人，是一种耻辱，是一种丢脸的事情。

不过这个话题已谈得够多了，现在应回到《名人传》上，分别去讲述那些在第三时期创作出杰出作品的艺术家，其中的第一位是莱奥纳尔多·达·芬奇，我们现在就从他开始谈起。

乔瓦尼·彼得罗·贝洛里

Giovanni Pietro Bellori, 1615-1696

贝洛里是对美术史的写作做出重要贡献而本人却不是职业艺术家的最早的作家之一。他出生于罗马，从小受到他的叔叔、古物研究者弗朗切斯科·安杰洛尼 [Francesco Angeloni] 的教育，这位叔叔是教皇的书记教士伊波利托·阿尔多布兰迪尼 [Hippolito Aldobrandini] 的秘书，而伊波利托·阿尔多布兰迪尼是教皇克雷芒八世 [Pope Clement VIII] 的一个侄子。在安杰洛尼周围还有一些重要的学者和艺术家，例如研究古典的理论家阿古基 [G. B. Agucchi] 和多梅尼基诺 [Domenichino]。安杰洛尼的私人博物馆中也包括大量的收藏，例如古物、绘画、版画和安尼巴莱·卡拉奇 [Annibale Carracci] 的 600 幅素描。在这些人物的智力环境中，贝洛里成长为一名文学家、古物研究者和鉴赏家。他也为着自我消遣而学习绘画，作为一名画家，与罗马的圣路加学院 [Accademia di St. Luca] 发生了联系。他 1680 年起为久居罗马的瑞典克里斯蒂娜女王 [Queen Christina of Sweden] 担任古物研究者和图书馆馆长，在此之前，他担任过教皇克雷芒十世 [Clement X] 的古物专员，被教皇称为‘罗马的古物研究者’。

安杰洛尼去世后，收藏也随之散失，这促使贝洛里去形成自

己的收藏。他以安杰洛尼为榜样，收藏了古物和绘画，古物中尤以硬币和像章为世所重，绘画则有提香、丁托列托的作品，还有一幅安尼巴莱·卡拉奇的自画像。从1650年代起贝洛里为撰写画家、雕塑家和建筑家的传记收集资料。他后来也撰写过许多古物研究的书，但是最有影响的两部著作是：*Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d' Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano*（《对梵蒂冈官拉斐尔绘画的描述》，1696年），这部著作更加深了人们对拉斐尔的崇拜，和 *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*（《现代画家、雕塑家和建筑师传》，1672年）。后者被意味深长地献给法兰西学院的创办者柯尔贝尔 [Colbert]，在准备它的过程中，贝洛里得到了挚友尼古拉斯·普森 [Nicholas Poussin] 的帮助。与早期的和同时代的美术史形成鲜明对照，贝洛里的方法是选择出杰出的人物和作品，对选出的为数不多的艺术家进行全面的探讨，根据个别作品本身的质量和特性对那些人的最佳作品进行鉴赏和解释。《传记》的前言‘理念’，即1664年在圣路加学院作为演说发表的‘画家、雕塑家和建筑师的理念’ [l'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto]，是对贝洛里的艺术纲领的最完全的单独表述。贝洛里的理念在柏拉图的哲学中融合了亚里士多德派的观念，它来自文艺复兴理论，也受到他前辈作家的影响，他采纳了阿古基的《绘画论》 [Trattato dell'pittura]（1607-15）中的很多思想，也吸收了尤尼乌斯 [Francis Junius] 的《古代绘画》 [De pictura veterum]（1637）中关于艺术家和观看者的想象力作用的想法。当然，他这部全书的直接样板还是瓦萨里的《名人传》，尽管它们之间存在着根本的差异。贝洛里的《传

记》只包括他认为质量最高的那些艺术家和作品，而瓦萨里却包括了许多他认为属于二流甚至三流的艺术家的作品。构成这种选择原则的基础思想，与理想美在艺术中的中心角色的信念密切相关。这种信念是贝洛里《传记》结构的支撑点。全书共 12 位传主，他们是卡拉奇兄弟、丰塔纳 [Domenico Fontana]、巴罗奇 [Federico Barocci]、卡拉瓦乔、鲁本斯、凡代克、迪凯努瓦 [Francesco Duquesnoy]、多梅尼基诺、兰弗兰科 [Giovanni Lanfranco]、阿尔加迪 [Alessandro Algardi] 和普森。《传记》的全书涉及了美术中的三种类型，但 12 位传主中有 9 位是画家，仅有两位雕塑家（迪凯努瓦和阿尔加迪），一位建筑家（丰塔纳）。其中最长的传记是安尼巴莱·卡拉奇、多梅尼基诺和普森。卡拉瓦乔和凡代克较为简短，而贝尔尼尼根本没有资格入选，这是令人震惊的。

在他对保存、复制和解释古代艺术品的兴趣中，在他对一种理性的艺术和美学纲领的信念和表述中，在他对拉斐尔、安尼巴莱·卡拉奇和普森的强调中，贝洛里既直接表述了罗马圣路加学院的理想（他于 1671 年当选为该院院长），又直接表述了罗马的法兰西学院的理想（他于 1689 年成为巴黎的皇家绘画和雕塑学院的荣誉成员）。通过沙夫茨伯里 [Shaftesbury] 和雷诺兹 [Reynolds]，他的观念传播到英国学院，通过温克尔曼 [Winckelmann]，在 18 世纪末 19 世纪初影响了欧洲的每一所学院。

在这篇摘录中贝洛里的要点是，完美不存在于自然中，而必须在理念的王国中寻求。他以慎重的语气阐明自己的观点，像教理问答那样，首先讲了上帝创造理念，然后转到艺术家们仿照这个样本以克服在自然中尤其在人的形体中出现的缺陷和不均衡

的方式：艺术家必须‘从各种不同的人体中选取所有在每个单个人体中最完美的事物……因为很难发现有哪个单个的人体是完美的’。

在论证完美不存在于自然中时，贝洛里在仿效许多古代作家以及瓦萨里。他对理想美的重视直接使他得出这样的结论，艺术家必须找出最优秀的艺术家们的最优秀的作品加以仿效。这种方法在某种意义上与手法主义理论家的方法形成了对比，手法主义的理论家例如洛马佐 [Giovanni Paolo Lomazzo] 和祖卡罗 [Federico Zuccaro] 都认为艺术家头脑中的理念自上帝那里发散而来。贝洛里沿着尤尼乌斯的方向，通过引证古代作家来主张一种介于手法主义的极端‘幻想’ [fantasis] 和卡拉瓦乔的过分自然主义之间的中庸道路。

建筑照例也向这种‘完美’的理论提出了问题，需要贝洛里提出特殊的辩护。贝洛里试图用好的建筑模仿其他好的建筑这个论据来避开建筑不是模仿的艺术这个难题，他说，‘好的建筑师保留柱式的最卓越的形式’，他们的设计应当包括‘秩序、安排、量度和整体与局部的协调’。他又补充了更复杂的论据，建筑师之所以满足模仿理想形式的标准是因为他在程序上模仿上帝，即拟定出理想的设计，然后将它转变为物质形式。

贝洛里描述了罗马帝国灭亡后艺术的衰落和它们随着诸如布拉曼特 [Bramante] 和拉斐尔等建筑师的复苏（图 6），但是他没有明确地提到成长、成熟和衰落的周期，可能是由于它会产生把他自己时代的艺术家们放到衰落的阶段的后果。他的模式更加灵活，在这个模式中艺术家们和种种运动或接近理想美或从理想

美后退，这种理想美在 16 世纪被拉斐尔所集中体现。在这篇‘理念’中最接近承认总的衰落的是在他关于他的同时代人批评像拉斐尔和布拉曼特这样的艺术家只是古代的模仿者的记载中。他为拉斐尔和布拉曼特辩护，批评那些指责他们的人犯了建筑上的过失，例如用棱角、断面和变形丑化设计，以及把柱基、柱头和圆柱分裂开（图 7）。这种批评读起来像一份巴洛克设计母题的目录，贝洛里显然作为一个古典主义的支持者在谴责巴洛克艺术，同时意味着盛期文艺复兴艺术家们和至少他自己时代的一些艺术家们的特殊的杰出地位。这也说明了他为什么在《传记》中收入普森和卡拉奇兄弟而把贝尔尼尼排除在外的原因（图 8 和 9）。

这部《传记》除了这种选择性的特点之外，另一个特征就是他的描述方法。他也像瓦萨里那样，不是简单地罗列艺术家的作品，而是通过用形象来突出形象的方法，特别强调作品的‘conchetto’[观念]和基本的动作。也许这种方法是受了古典作家，例如菲洛斯特拉托斯[Philostratos]，或同代作家，例如杜·弗雷努瓦[Charles-Alphonse Du Fresnoy]的影响。这部《传记》还具有一个特点，它不但包括这些艺术家的肖像和小花饰，而且还带有和艺术家风格有关的寓意形象，例如多梅尼基诺的‘想象’[conceptus, imaginatio]寓意图像和卡拉瓦乔的‘常规’[praxis]寓意图像。

按照贝洛里的计划，他还要出版《传记》的续集，但从未完成，只是关于雷尼[Guido Reni]、萨基[Andrea Sacchi]和马拉蒂[Carlo Maratti]传记的一些手稿保存下来（Rouen, Bib. Mun., MS.2506）。他认为马拉蒂是代表了理想美的拉斐尔和安尼巴

莱·卡拉奇的继承者。在贝洛里看来，拉斐尔在关于‘人类的动作’的描绘能力上甚至超过了古人。前面提到的关于拉斐尔在梵蒂冈的湿壁画的书是在他去世后的 1696 年由马拉蒂出资帮助出版的，拉斐尔在 17 世纪作为‘绘画王子’的至高地位，在此得到了反映。

贝洛里为了出版他的考古学和古物研究的著作，曾与雕版制作者巴尔托利 [Pietro Sante Bartoli] 合作了 20 年，就像他的《传记》那样，这些著作同样以其选择性而著称。他提出了一些古代的雕刻和绘画作为已逝文明的物证，但是在这些精心选择的令人赞叹的实例中，也包含了一种审美的判断。在他的一些有创见性的贡献中，还包括对罗马古典时代绘画的描述。贝洛里就葬于罗马的圣伊西多罗教堂 [S. Isidoro]。

他的‘理念’是 17 世纪对古典艺术理论最有影响力的阐述，并且也是新古典主义运动的先驱文献。他的专长和广博的兴趣，包括对古物及其细节的强烈爱好，使他被称做考古美术史之父。

WRITINGS

Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni (Rome, 1672); ed. E. Boren; intro. G. Previtali (Turin, 1976) [incl *L'idea...* as a preface]

Gli onori della pittura, e scultura (1677)

Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia... (Rome, before 1692)

Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratta (Rouen, Bib. Mun., MS. 2506); ed. M. Piacentini (Rome, 1942) [transcript of MS.]

- Descrizione delle immagini dipinte de Raffaello d'Urbino...* (Rome, 1696)
Le pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de Nasonii... (Rome, 1706)
Vita di Carlo Maratta (Rome, 1731)

BIBLIOGRAPHY

- J. Schlosser-Magnino: *Die Kunstliteratur* (Vienna, 1924); It. trans. as *La letteratura artistica* (Florence, 1935, rev. 2/1956) [with bibliog.]
K. Donahue: 'The Ingenious Bellori', *Marsyas*, iii (1945), pp.107-38
D. Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory* (London, 1947)
N. Turner: 'Ferrante Carlo's *Descrittione della cupola di S Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*: A Source for Bellori's Descriptive Method', *Stor. A.*, xii (1971), pp.297-325
E. Cropper: *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook* (Princeton, 1984)



6 多纳托·布拉曼特，小神庙，蒙托利俄的圣彼得教堂，罗马，1502年

在评价建筑质量时，贝洛里仿效瓦萨里应用了模仿的准确性的标准，用古代建筑取代了画家和雕塑家使用的自然中的范本。由于这个缘故，他认为布拉曼特的建筑是完美的高峰，而他批评他的同时代人博罗米尼[Borromini]的巴洛克风格的设计(图7)违背了良好建筑的规则。他决定忽视巴洛克风格在古代也有先例这个事实只是表明了他信奉古典主义的标准。



7 弗朗切斯科·博罗米尼，智慧的圣伊沃教堂[S. Ivo alla Sapienza]，罗马，1642年及其后几年；参见图6



8 尼古拉·普森，摩西击磐出水，约1637年。布上油彩，98.5 × 136cm。苏格兰国立美术馆，爱丁堡
贝洛里在绘画和雕塑中做了和在建筑中同样的区分，赞扬诸如普森等艺术家的古典化严谨，而谴责诸如贝尔尼尼等巴洛克艺术家（图9）对个人情感的表现。



9 詹洛伦佐·贝尔尼尼，圣特雷莎的灵视，1644-1647年，大理石，等身像。维多利亚圣母堂，罗马；参见图8

现代画家、雕塑家和建筑师传

Giovanni Bellori, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*,
Rome, 1672. From the introduction to the *Lives of the Modern
Painters, Sculptors and Architects*, translated by G. Donahue, in
E.G. Holt, *A Documentary History of Art*, II, NY, 1958

艺术家从自然的更高的自然美选择的理念 当高尚而永恒的智慧，自然的造物主，凭借内心的深思创作他的奇妙的作品时，他确立了称作理念的最初的形式。每一个物种都来自于那最初的理念，于是形成了令人惊叹的造物之网。月亮之上的天体由于不易变化，永远美而和谐；由于它们的整齐的球形，由于它们外观的壮丽，我们承认它们永远是最完全和美的。从另一方面说，地上的物体却容易变化，容易丑陋，尽管自然总是打算把事情做得完美，然而形式仍然因事情的不平衡而变更，尤其是人的美被弄糟，就像我们从我们当中无数的畸形和不均衡中看到的那样。

由于这个缘故，著名的画家和雕塑家模仿最初的造物主，也在他们的心灵中形成一个较高的美的样本，通过对它的沉思改进自然，直至它在色彩或者线条上没有缺陷。

这个理念，或者说绘画和雕塑的女神，在拉开诸如代达罗斯[Daedalus]和阿佩莱斯等人的高尚的天才的神圣帷幕之后，向我们揭开她自己的面纱，降临在大理石上和画布上。她起源于

自然，又超出了她的来源，本身成为艺术的原型；从理智的范围来估价，她成了技艺的尺度；受到想象力的激发，她赋予图像以生命。按照最伟大的哲学家们的见解，在艺术家的心灵中无疑存在着模式始因[Exemplary Causes]，它们确实无疑地而且永远是最美的和最完全的。

画家和雕塑家的理念，是心灵中的那个完美的、杰出的范例，具有想象的形式，凭借模仿，呈现在人们眼前的事物与之相像；西塞罗在关于布鲁图斯的《演说家》卷[Book of the Orator for Brutus]中做了这样的界定：*Vt igitur in formis, et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.* [因此，就像对雕塑与绘画来说存在着完美而卓越的事物一样——艺术家据以再现本身呈现在眼前的物体的理智的理想——我们也用心灵想象完美的雄辩的理想，而我们用耳朵只能听到它的摹本。]因此理念构成自然美的极致，把真实的东西合为一体，构成呈现在眼前的事物的外貌；她总是渴望最佳的和美妙的事物，因此她不仅仿效自然，而且超越了自然，把那些造物向我们表现得优雅而完美，而自然通常却不把其各部分都表现得完美。

在《蒂迈欧篇》[Timaeus]中普罗克洛斯[Proclus]确认了这种高尚的见解，他说，如果选取一个被自然所创造的人，一个被雕塑艺术所创造的人，那么自然的人就会逊色，因为艺术塑造得更加准确。宙克西斯曾挑选了五名少女组成著名的海伦[Helen]形象，西塞罗在《演说家》中曾举此事为例。宙克西斯教导画家

同样也教导雕塑家牢记最佳的自然形式的理念,从不同的人体中进行选择,挑选它们各自的最优美的部分。因为宙克西斯不相信他能够只从一个人身上发现他为海伦的美寻找的全部完美,因为自然会使任何特定的事物在各个部分都完美。*Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, vno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.* [他也不认为他能够在一个人的身上发现他为着美而需要的一切,因为自然没有在一个简单的种属中创造过任何完美的事物。]² 马克西莫斯·泰里乌斯 [Maximus Tyrius] 也认为,当画家凭借从不同的人体进行选择创作一个形象时,不能在任何单一的自然的人体上发现的一种美便产生了,尽管这可能接近那些美的雕像。帕拉修斯 [Parrhasius] 向苏格拉底承认了同样的观点,即,在每一个形式中都渴望自然美的画家应当从不同的人体挑选所有在每个单个人体中最完美的部分,并把它融合在一起,因为很难发现一个完美的单个人体。

此外,由于这个缘故自然远远低于艺术,模仿的艺术家,即不加选择,不顾理念,只是严格地模仿人体的人应遭到责备。德米特里 [Demetrius] 因过于依赖自然而被人们议论;狄奥尼西奥斯 [Dionysius] 因把男子画得与我们相像而遭到指责,通常被称做 *ἀνθρωπόγραφος*, 即男子的画家。泡宋 [Pausan] 和佩里科斯 [Peiraeikos] 受到谴责主要是因为描绘了最坏、最卑劣的人们,如我们时代的米开朗琪罗·达·卡拉瓦乔 [Michelangelo da Caravaggio] 过于自然主义那样;他就照现有的样子描绘男子;而班博乔 [Bamboccio] 画得则比原样要差。

同样，莱西波斯[Lysippus]常常责备许多雕塑家，他们如在自然中所见到的那样塑造男人，而夸耀自己遵循亚里士多德向诗人以及画家提出的基本告诫，按应当有的样子塑造他们。相反，菲狄亚斯却并没有因这个缺点而受到指责，他以其英雄与神明的外形令观者惊叹不已，在这些外形中他模仿了理念而非自然。西塞罗在谈到菲狄亚斯时，断言他在雕刻朱庇特[Jupiter]和密涅瓦[Minerva]时没有注视任何客体加以模仿，而是在心中考虑了一个充满着美的形式，全神贯注于这个形式，并使心和手对准这个目标去塑造。*Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus ad illius simili [tu] dinem artem et manum dirigebat.* [的确，同一位艺术家（菲狄亚斯）在塑造朱庇特或者密涅瓦的形象时也没有注视他应为之制像的任何一个人；而是在他自己的心中存在着一个高尚的美的物种：凝视着它，专心致志于它，他指导着他的艺术和他的手塑造它的肖像。]³因此，尽管塞内加[Seneca]是斯多葛派哲学家，我们的艺术的严格的评判者，在他看来它却是一件好事情，这位雕塑家既未见过朱庇特，又未见过密涅瓦，然而却仍能在心中想象他们神圣的形式，这令他惊讶不已。*Non vidit Phidias Jouem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus, et concepit Deos, et exhibuit.* [菲狄亚斯未见到过朱庇特，然而他把他塑造为手发雷霆者，密涅瓦也没有站在他的眼前；然而他的与那种艺术相称的心灵却想象出这些神明并塑造出他们。]⁴提亚

纳的阿波罗尼乌斯[Apollonius of Tyana]也是这样教导我们，想象比模仿使画家变得更聪明，因为后者只塑造它所见到的事物，而前者甚至塑造它未见到的事物，把它与它见到的事物相联系。

现在，把我们现代的哲学家的最好的箴言添加到古代哲学家的告诫中，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂[Leon Battista Alberti]教导说，在一切事物中，人们不仅应喜爱外表，而是主要应喜爱美，人们应从最美的人体中选择最受赞美的部分。因此莱奥纳尔多·达·芬奇教导画家形成这种理念，思索他的所见，就他的所见对自己提出疑问，以便选择每个事物的最卓越的部分。乌尔比诺的拉斐尔，一位了解这一点的人们的大师，在致卡斯蒂廖内[Castiglione]的信中这样谈到了他的该拉忒亚[Galatea]：*Per dipingere vna bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi seruo di vna certa Idea, che mi viene in mente.* [为了画一名美女，我就必须看到许多美女，但是由于她们寥若晨星，我就利用了我心中想到的某种理念。]⁵

同样，在优美上超过了我们这个世纪每一位其他艺术家的圭多·雷尼[Guido Reni]在把为嘉布遣会[Cappucins]作的描绘天使长圣米迦勒[St Michael the Archangel]的画送往罗马时，致信乌尔班八世[Urban VIII]管家马萨尼阁下[Monsignor Massani]：*Vorrei hauer hauuto pennello Angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo, e vederlo in Cielo, ma io non hò potuto salir tant' alto, e in vano l'hò cercato in terra. Si che hò riguardato in quella forma che nell' Idea mi sono stabilita. Si troua anche l'Idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perchè lo*

fuggo sin col pensiero, nè mi curo di tenerlo a mente. [我真想拥有天使般的画笔,或者天堂的形式来描绘天使长,在天国中看到他,但是我没有能够升到这样高,我在地上徒劳地寻找他。于是我观看在理念中我为自己确立的那个形式。在这里也发现了丑陋的理念,但是我把这留下用于表现魔鬼,因为我甚至在思想中都要避开它,不愿把它留在心中。]

因此圭多夸耀说,他描绘的不是眼睛能看见的美,而是像他在理念中看到的那种美,由此人们称颂他的美丽的《被诱拐的海伦》[*Helen Abducted*] 可与宙克西斯的那件古代作品相媲美。但是实际上,海伦并没有他们[圭多和宙克西斯]所表现的那样美,在她身上存在着瑕疵和缺点。人们也认为她从未被运到特洛伊,而是将她的雕像带到了那里,为着它的美才进行了十年战争。人们怀疑,荷马在他的诗中赞颂一位并非绝世的女人,是为了使希腊人感到愉悦,使他的特洛伊战争的主题更加驰名,正如他赞扬阿喀琉斯[Achilles]和尤利西斯[Ulysses]的力量和智慧那样。因此具有自然美的海伦比不上宙克西斯和荷马的创造;也从没有任何一个女人拥有被称为‘美’[*la bella forma*]的克尼多斯的维纳斯[Cnidian Venus]或者雅典的密涅瓦[Athenian Minerva]那样多的美,现今也没有任何男人在力量上比得上格莱孔的法尔内塞的赫拉克勒斯[Farnese Hercules of Glycon],没有任何女人在美貌上比得上克莱奥梅尼的梅迪奇的维纳斯[Medici Venus of Cleomenes]。

正因为如此,那些最卓越的诗人和演说家在希望赞颂某种超人之美时就求助于与雕像和绘画的比较。奥维德在描写美的半人

半马怪库拉洛斯[Cyllarus]时，赞美他完美无缺，说他仅次于最受人称颂的雕像：

Gratus in ore vigor, ceruix, humerique, manusque

Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.⁶

他的面容可爱活泼；他的颈项、肩膀、胸脯和双手（及身体的各个部位）你都会加以赞扬，说堪与一位艺术家的完美的作品媲美。

在另一处，他兴奋地讴歌了维纳斯，他说，倘若阿佩莱斯没有描绘她，她就仍然淹没在诞生她的大海中：

Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles

Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.⁷

倘若阿佩莱斯从未为康斯[Coans]描绘维纳斯，她就会仍然隐藏在大海深处。

菲洛斯特拉托斯赞扬欧福耳玻斯[Euphorbus]的美犹如阿波罗的雕像，他说，阿喀琉斯的美大大超过了他的儿子涅俄普托勒摩斯[Neoptolemus]，就如美的人们被雕像所超过一样。阿里奥斯托[Ariosto]在描写安杰丽嘉[Angelica]的美貌时，描写她被缚在石头上，仿佛是经一位勤奋的艺术家的手塑造的：

Creduto hauria, che fosse stata finta,

O d' alabastro, ò d' altro marmo illustre,

Ruggiero, o sia allo scoglio così auuinta

Per artificio di scultore industrie.⁸

鲁杰罗会相信她是用雪花石膏或者其他某种杰出的大理石塑造的，因此被一位勤奋的雕塑家的艺术束缚在石头上。

在这些诗句中阿里奥斯托模仿了描写同一个安德洛墨达 [Andromeda] 的奥维德：

Quam simul ad duras religatam brachia cautes

Vidit Abantiades, nisi quod leuis aura capillos

Mouerat, et tepido manabant lumina fletu,

Marmoreum ratus esset opus.⁹

珀尔修斯一看到她双臂被缚在崎岖的峭壁上——只有头发在微风习习中轻柔地飘动，温暖的泪水淌下她的脸颊，他就会认为她是一尊大理石雕像。

马里诺 [Marino] 在赞扬提香所绘的末大拉的马利亚 [Magdalen] 时，用同样的赞词称赞了这幅画，赞扬艺术家的理念高于自然的事物：

Ma cede la Natura, e cede il vero

A quel che dotto Artefice ne finse,

Che qual l' hauea ne l' alma, e nel pensiero,

Tal bella, e viua ancor qui la dipinse.¹⁰

但是，自然与现实应当向学识渊博的艺术家用它们所塑造的事物让步，向他心灵和思想中所拥有的事物让步，他在这里把它们描绘得那样美，那样生机勃勃。

亚里士多德关于悲剧的观点曾遭到卡斯特尔韦特罗 [Castelvetro] 的不公平的指责²⁴，卡斯特尔韦特罗主张，绘画的价值不在形象的美和完美，而在于使它与自然相仿，无论它是美还是丑，仿佛过度的美会使它不能相像。卡斯特尔韦特罗的这个论断仅限于盲目地模仿的画家和如此地绘制肖像的人，他们不使用任何理念，是丑陋的容貌和身体的牺牲品，既不能把美赋予它们，也不能纠正自然的瑕疵，同时不使它们失去相像，否则肖像会更美而不是那么相像。

亚里士多德并不主张这种盲目的模仿，而是教导悲剧诗人要使用最好的事物，模仿优秀的画家和完美的图像的绘制者，他们使用了理念；他这样说道：

既然悲剧是对于比一般人好的人的摹仿，诗人就应该向优秀的肖像画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美。*ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.*

因此，使人比通常更美，选择完美的事物，是理念所特有的。这种美的理念并不是惟一的，其形式多种多样，强壮和高尚，活泼和优雅，各种年龄和性别。因此，我们不像帕里斯 [Paris]

那样，在伊达山[Mt. Ida]的美女中只赞美温柔的维纳斯，在尼萨[Nysa]的花园中也不仅称赞敏感的巴克科斯[Bacchus]，我们也赞美迈那洛斯[Maenalos]和提洛[Delos]的崎岖的山脉上佩戴着箭袋的阿波罗和女射手狄安娜[Diana]。奥林匹亚的朱庇特的美与萨摩斯[Samos]的朱诺[Juno]的美无疑不同，林都斯[Lindus]的赫拉克勒斯的美和塞斯比阿[Thespieae]的丘比特[Cupid]的美也不同。不同的形式适合不同的对象，因为美不过是完完全全地给予事物其适当的性质的事物；最杰出的画家通过考虑各自的形式来选择它。

我们应当进一步考虑，由于绘画是人的行动的再现，画家应当在头脑中保留适合于这些行动的效果的类型，如诗人保留暴躁的、胆怯的、悲伤的、欢乐——欢笑与哭泣、恐惧与大胆——的观念一样。这些情感应当通过持续不断的对自然的研究永久地牢记在艺术家的心中，因为倘若他没有首先想象它们，他的手就不可能按照自然描绘它们；必须对此予以最大的注意，因为人们从来只是在转变过程中或者在几个倏忽即逝的瞬间看到这些情感。因此，当画家或者雕塑家答应要模仿产生于情感的心灵的运行方式时，他却不能从在他面前摆好姿势的模特的身上看到它们，因为他无法把情感的表现保持任何一段时间，由于听命于他人而不得不保持某种姿势，他不但在肢体上而且在精神上备受折磨。因此那位艺术家必须观察人的情感，并将身体的动作与心灵的情感相联系，因为它们相互依存，从而按照自然为自己形成这些情感的图像。

顺便说一下，不要遗漏建筑，它也利用了它的最完美的理念：

斐洛[Philo]说，上帝作为一名优秀的建筑师观照了理念和他所想象的模式，仿照理想的和理性的世界创造了经验世界。于是建筑由于依赖于样本，也超越了自然；因此奥维德在描写狄安娜的洞穴时说道，自然在营造它时约定要模仿艺术：

Arte laboratum nulla, simulauerat artem

Ingenio Natura suo.

不是经艺术家之手制作的。但是自然凭着她自己的机巧模仿了艺术。¹²

托尔夸托·塔索[Torquato Tasso]在描绘阿尔米达[Armida]的花园时也许在心中想到这一点：

Di natura arte par, che per diletto

L'imitatrice sua scherzando imiti.

它似乎是自然自己的艺术，为着消遣，她开玩笑地模仿了她的模仿者。¹³

此外，建筑十分卓越，以致亚里士多德论证说，倘若构筑与建筑方法不无二致，为了使其完美，自然就不得不使用同样的规则[如建筑师那样]；正如众神的住所本身被诗人们描绘为带有建筑师们的工作并饰有拱门和圆柱一样。对太阳神的宫殿和爱神的宫殿便是这样描绘的，建筑被带到了天上。

古代的智慧の培育者在心中形成了这个理念和美神，总是

要参照自然之物的最美的部分；然而一般以习惯为基础的另一个理念却是非常丑陋而卑劣的。因为柏拉图论证说，理念应当是以自然为根据的对一个事物的一种完美的认识。昆体良教导我们，一切由艺术和人类天才使之完美的事物都是起源于自然本身，真正的理念即得之于自然。因此，那些不知晓真理、按照习惯做一切事情的人创造出的是空洞的外表而非形象；那些剽窃他人天才、模仿他人理念的人，情况亦无不同；他们创作的作品不是自然的女儿，而是自然的私生子，他们似乎十分信赖他们的师傅的绘画技巧。与这种弊病结合在一起的是另一种弊病，由于缺乏天才，由于不知如何选择最好的部分，他们挑选了他们老师们的缺陷，按照最差的事物形成理念。相反，那些以自然主义者的名称为荣的人们心中不带着任何理念；他们模仿人体的缺陷，使自己习惯于丑陋和错误；他们也十分信赖模特，以之为师；如果把对象从他们的眼前撤开，一切艺术也就随之与他们分手了。

柏拉图把这第一类画家与智者派相比，他们不是把真理而是把谬误的虚幻的见解当做自己的基础；第二类画家就像留基伯[Leucippus]和德谟克利特[Democritus]，他们会任意地用空虚的原子组成人体。

因此绘画艺术被那些画家降格为个人见解的问题和实用的手段，如克里托劳斯[Critolaus]所论证的那样，他说，演说术是一种讲话的技术和娱人的技巧，*τριβή*[常规]和 *κακοτεχνία*[差的技巧]，更确切地说，*ἀτεχνία*[缺乏技巧]，是一种没有艺术和没有理性的习惯，因而否定了心灵的功能，把一切都留给感觉。因此他们相信实际上是最优秀的画家的最高的智慧和理念的事物

不过是一种个人的工作方式，因此他们对智慧不予理睬；但是最高尚的人们专心致志于美的理念，只被它所陶醉，把它看做神圣的事物。大众把一切都诉诸视觉；他们称颂以自然主义的方式描绘的事物，因为看到这样画的画已很平常；他们欣赏美的色彩却不欣赏美的形式，因为他们不理解；他们对优雅感到厌倦，却赞成新颖的事物；他们鄙视理性，人云亦云，远离艺术的真实，来回漫游，而理念的最高贵的形象就建立在这种艺术的真实上，如在它自己的底座上一样。

现在我们应该解释一下，研究一下最完美的古代雕塑是十分必要的，因为如我们已指出的那样，古代的雕塑家们使用极好的理念，因此能将我们引向改进的自然之美；我们应该解释一下，为什么由于同样的缘故必须仔细观察其他最杰出的大师的作品。但是这个问题我们留到一篇论模仿的专论中去讨论，以说服那些非难对古代雕像进行研究的人。

至于建筑，我们说，建筑师应当想象一个高尚的理念，确立一种可以为他充当法则和理性的理解；因为他的发明将由秩序、安排、量度和整体与局部的和谐组成。但是就柱式的装饰和饰物而言，他也许一定会发现理念业已确立，并以古人的范例为基础，而古人们由于长期的研究确立了这一艺术；希腊人给了它用武之地和最佳的比例，它们得到最讲求学识的世纪和一系列学者的一致见解的认可，成为一种极好的理念和一种终极之美的法则。这种美由于在每一个种类中仅此一种，若加以变动必然会遭到破坏。因此那些以新颖的事物来改革它的人却可悲地使其变丑；因为丑与美近在咫尺，犹如恶与善相毗邻。我们令人遗憾地

在罗马帝国的灭亡中看到了这种不幸，一切良好的艺术随之衰落，建筑比之任何其他艺术犹甚；野蛮的建设者们蔑视希腊人和罗马人的模式和理念及古代最美的遗物，在许多世纪中疯狂地建起了许许多多各式各样的古怪离奇的柱式，他们把它弄得丑陋不堪，杂乱无章，奇形怪状。布拉曼特、拉斐尔、巴尔达萨雷·佩鲁齐[Baldassarre Peruzzi]、朱利奥·罗马诺，最后还有米开朗琪罗，凭借选择古代大厦的最优美的形式，努力将它从它的英雄的废墟恢复到先前的理念和面貌。

但是在今天，这些聪敏异常的人不但没有得到感激，反而如古人一样遭到忘恩负义的诽谤，仿佛没有天才、没有发明而相互模仿一样。从另一方面说，每个人都在心中独自地得到了他自己的方式的新的理念和对建筑的滑稽模仿，并在公共广场和建筑的正面展现出来：他们无疑是缺乏属于建筑师的知识的人，他们徒有建筑师的虚名。以致他们疯狂地用棱角、断面和线条的变形把建筑甚至城镇和纪念物弄得丑陋不堪；他们采用灰墁、琐碎和不相称的东西把柱基、柱头和圆柱分裂开来；而此时威特鲁威谴责了类似的新颖的事物，将最好的范例展现在我们面前。

但是好的建筑师们保留了柱式的最卓越的形式。画家和雕塑家们由于选择了最优雅的自然美，使理念变得完美，他们的作品取得了进步，优越于自然；如我们已证明的那样，这是这些艺术中的终极的卓越之处。由此产生了人们对雕像和形象的赞美和敬畏，这是给予艺术家们的报酬和荣誉；这是提曼特斯[Timantes]、阿佩莱斯、菲狄亚斯、莱西波斯和许许多多其他名家的荣耀，他们都超出了人类的形式之上，以理念及其作品

博得了赞许。因此人们的确可以称这个理念为自然的极致，艺术的奇迹，理智的远见，心灵的典范，想象力之光，从东方给予门农[Memnon]雕像以灵感的旭日，赋予普罗米修斯[Prometheus]的形象以生命的火焰。这诱使维纳斯、美惠三女神[Graces]和丘比特们离开伊达花园[Idalian garden]和基西拉[Cythera]海滨，居住到坚硬的大理石中和虚幻的阴影中。凭借她，埃利孔[Helicon]山坡上的缪斯[Muses]将不朽性融入色彩之中，为了她的荣誉，帕拉斯[Pallas]蔑视巴比伦织物而自豪地夸耀代达罗斯[Daedalian]亚麻布。但是，由于词语的雄辩的理念远远低于视觉的绘画的理念，我感到言不称意，就此为止。

罗歇·德皮勒

Roger de Piles, 1635-1709

德皮勒是他那个时代最有影响的美术史家和理论家之一，生于克拉姆西 [Clamecy]，从大约 1651 年起定居巴黎，在普莱西学院 [Collège du Plessis] 学习哲学，然后在索邦学习神学。因为并不想进入教会，他成为巴黎文学圈子里的一员，同时开始向克劳德·弗朗索瓦 [Claude François] 学习绘画。他唯一现存的作品是一幅早年模仿勒布伦 [Charles Le Brun] 的肖像画《杜·弗雷努瓦像》 [Charles-Alphonse Du Fresnoy] (Paris, Louvre) 的未署名的蚀刻画 (身后出版)。这使我们把它和德皮勒晚期所画的一批肖像作品联系起来 (未有记载; 从雕版印刷品上所知): 《托尔特巴像》 [François Tortebat] (1682 年之前), 由埃德林克 [Gérard Edelinck] 镌刻; 《梅纳热像》 [Gilles Ménage] (1692 年之前), 由舒庞 [Pierre-Louis van Schuppen] 镌刻; 《布瓦洛像》 [Nicolas Boileau] (1704), 由德勒韦 [Pierre Drevet] 镌刻; 以及一幅《自画像》, 由皮卡尔 [Bernard Picart] 镌刻。这些作品显示出作者无可置疑的肖像画创作的才能和罕见的心理洞察力。

1662 年德皮勒成为米歇尔·阿姆洛 [Michel Amelot de Gournay] 的家庭教师, 米歇尔的父亲夏尔·阿姆洛 [Charles

Amelot]是大参议会议长 [President of the Grand Conseil]，因而德皮勒获得了一个进入政界的机会。1673年他陪同这位学生游历意大利。1682年，米歇尔·阿姆洛成为驻威尼斯大使，他指定他从前的老师做他的秘书，因此给了德皮勒锻炼外交谋略的才能和成为一名鉴赏家的机会。1685年，在威尼斯任期行将结束的时候，德皮勒代表卢瓦侯爵 [Marquis de Louvois] 执行一项秘密的使命，他借口研究绘画并为路易十四购藏绘画而去了德国和奥地利。回到巴黎后，他接着陪同阿姆洛作为葡萄牙大使就任；并在那里画了一幅《因凡塔·伊莎贝尔像》 [Infanta Isabel]（已佚）。1688年他跟随阿姆洛前往瑞士赴命。

在奥格斯堡联盟战役 [War of the League of Augsburg] 期间，德皮勒持着一张假护照，在尼德兰从事秘密谈判。1692年他在海牙被捕并被监禁了五年。释放后，路易十四赐准给予他每年2,000里弗的退休金作为补偿。1705年，他再一次成为前往西班牙大使任上赴命的阿姆洛的秘书，但恶劣的健康状况迫使他回到了巴黎，几年后在巴黎去世。他留下了一个巨大的图书馆，和出自乔尔乔内、科雷乔、伦勃朗、克劳德、鲁本斯、夸佩尔 [Antoine Coypel] 和福雷 [Jean-Baptiste Forest] 这些画家之手的大量版画、素描和油画的收藏。

从他生涯的早期阶段，就显示出了一个人们值得向他请益的专家，甚至像马里耶特 [Pierre Mariette] 和克罗扎 [Pierre Crozat] 那样知识渊博的收藏家也向他请教。他在艺术方面的第一部著作是《绘画和雕塑艺术解剖学概论》 [L'Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture]，成书于1667年，但到1668

年才以弗朗索瓦·托尔特巴 [François Torteбат] (c. 1621-90) (武埃 [Simon Vouet] 的学生和女婿) 的名义出版。同年他以《画艺》 [L'Art de peinture] 的标题出版了杜·弗雷努瓦的拉丁诗体的著名论文 *De arte graphica* 的法文译本；他添加了自己的注释，在注释中他论述了杜·弗雷努瓦在绘画和诗歌上的类比。这一小册子被广为阅读和讨论，并在费利比安 [Felibien] 占影响地位的巴黎艺术界赢得一席之地。

《色彩对话录》 [Dialogue sur le coloris] 是德皮勒发表于 1673 年的为威尼斯大师而作的雄辩的辩护，接下来的争论由德·尚佩涅 [Philippe de Champaigne] 于 1671 年为皇家美术学院 [Academie Royale] 所作的一场关于提香的《圣母子与圣约翰》 [Virgin and Child with St John] 的讲演引起，把德皮勒卷入了当时关于素描和色彩在艺术中何者重要性争论的中心。在这场争论中，一方为普森的追随者，他们主张素描占统治地位，另一方为鲁本斯的追随者，他们坚持色彩的首要性。德皮勒在他的《一个法兰西人致一位佛兰德斯贵族的信》 [Lettre d'un Français à un gentilhomme flamand]，和紧接其后的第二篇《一个法兰西人致一位佛兰德斯贵族的信，即收藏家的宴席》 [Lettre d'un Français à un gentilhomme flamand: ou Le Banquet des curieux]——一篇很长的讽刺诗——中不屈不挠地捍卫了鲁本斯的地位。在其《黎塞留公爵大人的收藏室》 [Cabinet de Monseigneur le Duc de Richelieu] (1676) 中，他力劝黎塞留公爵阿尔芒-让·杜·普莱西 [Armand-Jean du Plessis] 去建立一个专门收藏鲁本斯绘画的美术陈列室。为了将这种辩论再次展现在观众面前，他还于 1676

年发表了《关于绘画知识的谈话》 [*Conversations sur la connaissance de la peinture*]，并附有《论鲁本斯》 [*Dissertation sur Rubens*]；1681年又发表了《论最著名画家的作品》 [*Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*]，随之是《鲁本斯传》 [*La Vie de Rubens*]。当鲁本斯最终成为举世公认的空前伟大的欧洲大师时，德皮勒也终于因作为色彩的热情支持者而获得了胜利。

那时德皮勒已被公认为艺术界最杰出的人物之一，于1699年被任命为皇家美术学院的名誉顾问 [*Conseiller Honoraire to the Academie Royale*]。他放弃了他的兴到之作，而把时间投入到他主要的理论及历史著作的写作上。第一部著作，《画家传记和完美画家的观念》 [*L'Abrégé de la vie des peintres... avec un traité du peintre parfait*] (1699)，是他在被关押期间写的，它叙述了一些艺术家的生平和风格。这一小册子，1706年以英译本出版，获得了相当大的成功。通过有意地选择艺术家并把他们分类划入不同的流派，德皮勒提供了一个比费利比安的著名的《对话录》 [*Entretiens*] 更简洁的绘画史。第二部著作，《绘画原理及画家的天平》 [*Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*] (1708)，陈述了绘画的基本原理，其中他收入了鲁本斯的《论对古典雕像的模仿》 [*De imitatione antiquarum statuarum*]。抛弃了他早期好辩的风格，德皮勒总结了在世纪末（这是一个法国历史绘画中的主导趣味明确处于折衷主义方向的时期）出现的17世纪的艺术学说。通过把艺术辩论扩大到包括威尼斯和北欧样式在内，德皮勒的才能和热情在推动法国的绘画和艺术理论上起了作用。他因此为新一代画家铺平了道路，他们中有夸佩尔、里戈

[Hyacinthe Rigaud]、拉吉利埃[Nicolas de Largillierre]和特鲁瓦[François de Troy]。

在美术史上,德皮勒作为独立于官方美术家之外的业余美术家的最伟大的代表,为鲁本斯所作的辩护在法国美术发展的道路上具有深远的意义。德皮勒眼中的鲁本斯就像瓦萨里眼中的米开朗琪罗、贝洛里眼中的拉斐尔一样,具有崇高的地位,使法兰西学院的古典主义统治发生动摇。

《绘画的基本原理及画家的天平》(1709)这部最后著作包含了他的理论的精髓。尽管他的观念是在学术论文的常规框架内表达的,他却延伸了历史画的定义——法兰西学院认为历史画是最高的形式——特别为风景画的门类作了辩护。在他之前,第一个从审美的角度论述风景画的是洛马佐[Giovanni Paolo Lamazzo],他在《绘画艺术论》[*Trattato dell'arte della pittura*] (第6书,第2卷;米兰,1584年)注意到了有古建筑和森林的特权之地与画有原野和花园的愉悦之地的区别,但说明仍是混乱的。只是在德皮勒的这部著作中英雄的风景或理想的风景才与田园的或乡村的风景得到了明确的区分。这种区分的重要性对我们理解西方风景画的发展具有巨大的意义。而且特别值得注意的是,在当时风景画地位不高的情况下,例如在费利比安那里,它仅比水果花卉画高一等,德皮勒把风景画和‘英雄式’联系起来的意义。这些观念后来经北方的一些理论家,例如凡·曼德尔[Karel van Mander]、凡·霍格斯特雷滕[Samudl van Hoogstraten]和德·莱尔斯[Gérard de Lairesse]得到了进一步的发展。另一点与学院的学说相反的是,他主张色彩、明暗具有与描绘同等的价

值，并承认天才、热情和想象在创作一件艺术品中的价值。这反映了他的敏锐的直觉。

趣味[英文 *taste*，法文 *goût*]这一概念也由于他的强调而获得了新的地位。在他之前尽管有西班牙人格拉西安[Gracián]的工作，但德皮勒把这一概念从物质性的味道[*goût du corps*]转移到知性的领域[*goût de l'esprit*]，表明了这是一种领略美的直觉能力。在其他作家使用‘手法’[*manner*]的地方，他启用‘趣味’这一术语。他还在基于自然研究的趣味[*goût naturel*]、通过研究大师的艺术品习得的趣味[*goût artificiel*]和民族(例如罗马、日耳曼等等)的趣味[*goût de nation*]之间作了区分。因此，趣味在德皮勒那里具有很强的主观色彩，这就为多样化廓清了道路，成了强调单一和绝对的 *grand goût*[高贵趣味]的古典主义的对立物。

但他的‘画家的天平’[*La Balance des peintres*]这一衡量杰作标准却并不那么高明。他为了给视觉艺术建立一个品评的尺度，便力图在四个类目即构图、素描、色彩和表现力四个方面给艺术家打分。这种有点机械的评分办法产生了一些奇特的结果。他订的理想满分是20分，但实际最高分是18分。可是没有一个艺术家在四个方面都得了最高分。在构图方面，只有圭尔奇诺和鲁本斯是18分，米开朗琪罗比他们少了10分，只有8分，而贝利尼和佩鲁吉诺才只有4分。在素描方面，只有拉斐尔获得了最高分，伦勃朗也只有6分。在色彩方面，提香和乔尔乔内18分，莱奥纳尔多·达·芬奇和米开朗琪罗仅仅4分，德皮勒那个时代最有影响的画家普森也不过6分。在最后一项，拉斐尔再次获得了最高分。

看一下总的结果是非常启发人的。摘取桂冠的是拉斐尔和鲁本斯，总分都是 65 分。拉斐尔在 17 世纪被学院派尊为绘画王子，获得最高分是理所当然的。而当时学院派的实际理想人物普森竟然比鲁本斯低 12 分，这种偏袒正是德皮勒在鲁本斯派的色彩与普森派的素描之争站在前者一边的反映。

然而有意思的是，德皮勒尽管公开反对学院派，可他的四个评分类目却都是地地道道的学院派规则。拉潘 [René Rapin] 的 *La nature mise en méthode* [自然有秩序地运作] 的诗学定义也是学院派的信条之一，它把自然看成是通过规则去调节和构想，因此，尽管自然规则可以指导科学，而艺术规则却必须指导自然。所以学生必须学习艺术规则的运用，这些规则组成了学识。1680 年出版的勒布伦圈子里的泰斯特兰 [Henri Testelin] (1616-1695) 的《技艺高超的画家对规则表中的绘画和雕刻实践的看法》 [*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques et conférences tenues en présence de M. Colbert*] (Paris, 1680) 这部反映了皇家美术学院的理论体系的著作，就提出了四项规则：构图、线描、色彩和表现力。德皮勒所借用的正是这些项目。当然在此之前他已经赢得了学院的承认，已经在 1699 年成为皇家美术学院的成员。因此，简单的对立分析往往会把历史的复杂线团剪成破碎的线段，这是我们在分析德皮勒时应特别给予注意的。简而言之，他想通过为画家在素描、色彩、构图和表现力四个方面打分来追求平均数的作法，使他忽略了作品的整体不可分割性，因此未被后人接受。

WRITINGS

trans.: C.-A. Du Fresnoy: *De arte graphica* (Paris, 1668) as *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en français, avec des remarques nécessaires et très amples* (Paris, 1668, 2/1673)

Dialogue sur le coloris (Paris, 1673); Eng. trans. as *Dialogue upon Colouring* (London, 1711)

Le Cabinet de Monseigneur le Duc de Richelieu (Paris, 1676)

Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux; où par occasion il est parlé de la vie de Rubens (Paris, 1676)

Lettre d'un Français à un gentilhomme flamand (Paris, 1676)

Lettre d'un Français à un gentilhomme flamand, ou: Le Banquet des curieux (Paris, 1676); repr. as 'Le Banquet des curieux' in *Rev. Univl. A.*, iv (1856), pp.47-65 [incl. response]

Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres (Paris, 1681)

La Vie de Rubens (Paris, 1681)

L'Abrégé de la vie des peintres...avec un traité du peintre parfait (Paris, 1699), Eng. trans. as *The Art of Painting and the Lives of the Painters* (London, 1706)

Cours de peinture par principes avec un balance de peintres (Paris, 1708/R 1989); Eng. trans. as *The Principles of Painting* (London, 1743/R 1969)

BIBLIOGRAPHY

- L. Mirot: *Roger de Piles: Peintre, amateur, critique, membre de l'Académie de peinture (1635-1709)* (Paris, 1924)
- B. Teyssèdre: 'Félibien et Roger de Piles, historiens de la peinture française avant Poussin', *Inf. Hist. A.*, 3/vi (1961), pp.72-81
- : 'Une Collection française de Rubens au XVIIe siècle: Le Cabinet du duc de Richelieu décrit par Roger de Piles, 1676-1681', *Gaz. B.-A.*, n. s. 5, lxii (1963), pp.241-300
- : *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV* (Paris, 1965)
- R. Démoris: 'Le Discours des tableaux ou le vin de Brie, d'après Roger de Piles en 1677', *Ecrit-Voir*, 4/1984, pp.75-85
- T. Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven and London, 1985)
- J. Thuillier: Préface au 'Cours de peinture par principes' par Roger de Piles (Paris, 1989), pp.III-XXIX

绘画的基本原理

Roger de Piles, *Cour de peinture par principes avec un balance des peintres*, 1709. Excerpts from *The Principles of Painting*, translated by a Painter, London, 1743, in E. G. Holt, *Literary Sources of Art History*, New Jersey, 1947

关于风景画。风景画是一种再现田野以及属于田野的一切事物的绘画。在不同的绘画才能给予使用这些才能的人们的所有乐趣中，在我看来画风景画的乐趣是最令人动情、最便利的；因为，风景画可以有多种多样的变化，靠着这一点，画家比在其他任何部分有着更多的机会随意选择表现对象。孤零零的岩石，清新的树林，清澈的河水以及它们似乎发出的潺潺水声，广袤的平原和远景[*offskips*，也即 *les lointains*。——译注]，混杂的树木，翠色凝重的草木，和美妙的景色或者空地，使得艺术家想象自己或者在狩猎，或者在透一透空气，或者在悠然散步，或者在闲坐，并陷入愉快的沉思。简言之，他在此可以随心所欲地安排一切，无论地上，水中，还是天际，因为那些或者是艺术的产物或者是自然的产物，没有一样不可绘入这样的画中。因此绘画作为一种创造就风景画而言尤其如此。

在风景画的众多不同风格中，我只讨论两种风格：*英雄的*

风格和*田园的*或者*乡村的*风格；因为所有其他风格都不过是这些风格的混合。

英雄的风格所描绘的是这样的对象，它们在同类事物中既向艺术又向自然汲取其一切伟大而非凡之处。选取的地点非常宜人而又令人惊奇。惟一的建筑是庙宇、金字塔、古墓地、献给神明的祭坛和娱乐场所：倘若在那里大自然并没有如我们日常偶然看到她的那样出现，她至少也按照我们认为她应有的模样得到了再现。在被具有非凡的天才和强大理解力的人所驾驭的时候，这种风格是一种令人惬意的幻觉，一种魔法，如普森[Poussin]那样，他把它表现得那样恰当。但是，倘若在运用这种风格的过程中，画家没有足够的天才保持那种崇高的品位，便常有沦为幼稚手法的危险。

*乡村风格*是对乡间的再现，任由大自然变幻莫测，而不加修润：在这种风格中，大自然是纯朴的，没有任何修饰和雕琢的痕迹；然而却有着她的天然姿色，大自然在独处时，这种姿色将她打扮得比在受到艺术的约束时更加楚楚动人。

在这种风格中，选取的地点变化多端：有时广袤空旷，牧羊人在放着羊群；有时荒无人烟，是隐居者遁世的场所和野兽藏身之地。

很少有哪位画家具有广泛的天才，能够囊括绘画的所有部分：在我们的选择中，通常总有某一个部分抢先，充斥了我们的头脑，使我们忘记了还应为其他的部分费心；我们大都看到这样一点，那些由于他们本身的倾向而采用了*英雄风格*的人们，在画中画上了会勾起人们想象的高尚的事物后，便认为他们已经做

了该做的一切，却从来没有用心研究一下在着色上下一番功夫会产生什么样的效果。从另一方面说，那些采用田园风格的人们在着色上颇下功夫，以把现实描绘得更加栩栩如生。这两种风格都有着它们的门徒和党羽。信奉英雄风格的人们，凭借着想象补充他们希望现实所拥有的事物，此外便不再多想。

作为与英雄风格风景画相抗衡的事物，我认为，除了真实这个重要特性外，应当将自然的某种动人的、非凡的然而具有可能性的效果融入田园风景画之中，如**提香**习惯上所做的那样。

有无数作品恰当地融合了这两种风格；两种风格孰占优势，根据我刚才所谈论的它们各自的特性即可确定。我认为，风景画的主要部分是空地或者地点，偶然事件，天空与云彩，远景和山脉，青翠的草木或者草地，岩石，庭园或者田地，台地，建筑物，江河，前景，植物，人物和树木：一切都位于适当的地方。

关于空地或者地点。场所[*site*]或者地点这个词是指乡村的风光、景色或者空地：它源于意大利文的 *sito*[地点]一词；我们的画家所以采用这个词，或者是因为他们在意大利已经习惯了这个词，或者是如我所认为的那样，因为他们觉得这个词很有表现力。

要将不同的地点完美地结为一体，把它们画得适当地分离，以免土地之间似乎无法连接，尽管我们只应看到它们的一部分。

地点多种多样，依照画家心中所想到的乡村来描绘：如，或者开阔或者封闭，或者山岭逶迤或者流水潺潺，或者耕地片片，居住着人家，或者景色荒凉，人烟罕至；或者，总之，把其中的一些地点慎重地加以混合，从而更加多彩多姿。但是，倘若画家

被迫在一处景色单调而毫无特色的乡村里模仿自然，他就须巧妙地处理 *claro-obscuro* [明暗配置]，绘上可以将一片土地与另一片土地连接起来的令人愉悦的色调，以把景色画得令人惬意。

当然，非凡的地点十分令人赏心悦目，它们的景致新颖而绮丽，很能激起人的遐想，甚至局部的色彩只要处理得适度时亦然；因为这样的画在最坏的情况下也不过被认为是没有完成而已，需要某位敷色的妙手把它完成：而倘若地点和物体是常见的，要令观者喜欢，着色就要讲究，最后的修润就要绝对地精致完美。克洛德·洛兰 [Claude Lorrain] 的风景画对地点的选择大都索然无味，只是靠着这些特性，情况才有所改善。但是无论用什么样的手法去描绘那一部分，使它有价值，甚至使它丰富多变而又不更改它的形状的最佳方式之一，是在画中适当地想象某种巧妙的偶然事件。

关于偶然事件。画中的偶然事件是画进些云翳阻断阳光，让地上的某些部分阳光灿烂，另一些部分则隐入阴影之中，随着云的移动，受光的部分和阴影的部分不断地接替，于是产生了明暗配置的异常奇妙的效果和变幻，仿佛创造出众多新的地点。在大自然中，天天都可观察到这样的现象。云的形状和移动变幻无常，毫不均衡，而地点的这种新颖性所依靠的只是云的形状和移动，因此可以断定这些偶然事件是十分任意的；天才的画家在觉得适合使用它们的时候，可以按对自己有利的方式摆布它们；因为他不是绝对必须这样做。有一些很有才干的风景画家，或出于顾虑或缘于习惯，从未使用过这种方式；如克洛德·洛兰，和其他一些画家……

风景画的概说。由于绘画的一般规则是全部几种画种的基础，我们必须让风景画家求助于这些规则，更确切地说，必须假定他谙熟这些规则。此处我们只对这个画种做些概说。

1. 为着保持画面的可能性，风景画需要以对*透视画法*的知识与实践为条件。

2. 树叶距地面越高，便越大，越绿；由于最易于充分地接受滋养它们的树液：秋天把树染成红色或黄色时，上面的树枝最先开始转变颜色。但是植物却是另一回事；因为它们的干一年到头隔开相当的时间就会更新，叶子也彼此接替，以致大自然随着干的长高而忙于制造出新的叶子来装饰它们时，的确逐渐地遗弃了下面的叶子；这些叶子最先履行了它们的职责，因而也就最先死去：但是这种效果在某些植物中比其他植物中更明显。

3. 所有叶子的下面的部分都比上面的部分的绿色要鲜明，几乎总是倾向于银灰色；靠着这种颜色，就可以区分出被狂风吹裂的树叶和其他树叶：但是如果从下面看，当有阳光透射时，就可以发现一种无与伦比的漂亮而鲜明的绿色。

4. 有五种主要的事物可以使风景画充满生机，即，人物、动物、江河、被狂风吹裂的树木和描画的精细；必要时，添加些袅袅青烟。

5. 当一种颜色支配着一幅风景画的整个画面时，如春季是一种绿色，或者秋季是一种红色，这幅画看上去或者似乎是一种颜色，或者仿佛尚未完成。我见过*希尔东* [*Bourdon*] 的许多幅风景画，画中的谷物都用一种方式处理，因而虽然地点和江河令人赏心悦目，画中的美却大大减色。机敏的画家必须使用在画中添加

人物、江河和建筑的手段，尽力纠正并如他们所说的那样补救冬季和春季的刺目的、不雅的颜色；因为夏季和秋季的主题本身就能够变化多端。

6. 提香和卡拉奇是最佳的典范，他们可以在形体与色彩上激发良好的趣味，将画家引向正确的途径。他必须倾全力正确地理解那些伟人在其作品中所留下的原则；他若想逐渐趋向艺术家总要考虑的那种完美，就要让这些原则充满了他的想象。

7. 这两位大师的风景画使我们学到许多东西，话语不能使我们对它们有准确的理解，也不能使我们了解它们的一般原则。例如，以何种方式可以确定一般树木的尺度，如我们确定人体的尺度一样？树木无固定的比例；它的美大都在于树枝的对比，大树枝的不均衡的分布，简言之，大自然所喜爱的一种怪诞的多样性，而画家在透彻地品味了上述两位大师的作品后便成为这种多样性的评判者。但是，为着颂扬提香，我必须说，他所闯出的路是最可靠的；因为他以优雅的趣味和精巧的敷色准确地模仿了多姿多彩的自然；而卡拉奇尽管是一位有才干的艺术家，却和别人一样在他的风景画中也没有摆脱手法。

8. 风景画在描绘多样的事物时最大的优点之一是忠实地模仿每一个个别的特性：如它的最大缺点是使我们照抄对象的不顾规则的做法一样。

9. 我们应当在那些实际上是画的事物中混杂一些仿照自然的事物，以诱使观者相信画面上的一切都是仿照的自然。

10. 就像有思维风格一样，也有绘制风格。我已经论述了与思维有关的两种风格，即英雄风格与田园风格；并发现也有与绘

制有关的两种风格，即坚实的风格和润饰的风格；这两种风格与笔法和处理笔法的或多或少巧妙的方式有关。坚实的风格给作品注入生命，并为糟糕的选择提供了理由；润饰的风格对一切都进行润饰，使之更加鲜明；它没有为观者留下发挥想象力的余地，这种想象力在发现和润饰它认为是艺术家所创作的事物中得到满足，尽管实际上这些事物只产生于想象力本身。离开良好的空地或者地点的支撑，润饰的风格就会沦为柔弱单调的风格；但是，两种特性汇合到一起，画出的画就会十分精美。

II. 在对风景画的主要部分做过考察，谈到对它的适当的研究，并对这种绘画进行一般评论之后；我询问了不只几位读者，他们认为，我谈一谈色彩的处理方法与色彩的运用，作画时缺陷就会少一些。但是由于每个人都有他自己特定的处理方法，而且色彩的运用包含了绘画中的一部分奥秘；我们必须期待由于与最有才干的画家保持着友谊而从他们的谈话中得到对色彩的详细的讲述，并将他们的见解吸收到我们自己的经验之中。

关于着色。……无疑，这种统一与对立在一些色彩中是显而易见的；但是对此很难提出原因，这就迫使我让画家求助于自己的经验，求助于他可能对这个画种的最精美的作品所产生的确实的思考，而这样的作品实在难得，寥若晨星；因为在绘画得到复苏的近三百年中，我们几乎例举不出6位优秀的善于运用色彩的画家；而我们可以历数出至少30位优秀的素描家。原因是，素描有其建立在比例、解剖和对同一事物的持续经验的基础上的规则；而着色却没有任何众所周知的规则；所做的实验也因处理的主体不同而日日相异，因此尚不能在这个问题上给出任何固定的

规则：由于这个缘故，我相信，提香从他长期和刻意的经验得到的帮助比从他牢记的任何指示性规则得到的更多，而且他把这些经验吸收到他的非常可靠的判断力之中。但是对于鲁本斯我却不能这样说，他在局部的色彩上一定总是逊色于提香；不过，至于和谐的原理，他发现了十分可靠的原则，他可以有把握地营造出良好的效果和良好的整体。

如果我对提香和鲁本斯的评论是正确的，那么成为良好的善于运用色彩的画家的人们可以采用的最好的方法，莫过于研究那两位大师的作品，把它们看做公共的指导书。用一段时间临摹他们的作品，仔细地考察它们，最好是领悟它们，提出所有看来对于确立原则是必不可少的见解，这样做是适当的。但是必须承认，并非各式各样的人都能看懂书籍，从中获益；因为要达到这个目的，大脑必须具有这样一种才能，只注意值得注意的事情，识破在精美的作品中备受赞扬的效果的真正原因。

一些画家用了很长时间临摹提香的作品，仔细考察了它们，并且大体上对它们进行了他们所能做到的一切思考，然而由于没有注意适当的对象，却没有达到目的。由于这个缘故，他们的摹本尽管倾注了大量心血，他们也自认为极其准确，却远远缺乏原作中的安排。其他一些技巧更高明、思索更深刻的画家，设法获得了这些画的摹本，观赏着这些摹本感到十分满意，也从中获益。这是值得称赞的；但是倘若他们亲自临摹它们，或者至少临摹它们最精彩的部分，就会比起单纯的观赏来对它们理解得更透彻一些，获得的益处也会多得多。实际上，这些原作和所有其他的光线和色彩十分精美的作品都很难得，要借这些画，无论要借多长

时间，都非常困难；然而热爱可以使人机智，没有什么困难不能克服。简言之，倘若我们要得到绘画的宠幸，最可靠的方式就是勤奋，进行必要的思索；然后我们就会确实可靠地获得知识与灵巧：如果为着这个目的，我们不能设法获得好的原作，精美的摹本一定适用；如果我们认为这样做合适，我们可以只选择它们最佳的部分。我们也应经常参观特定的人物的陈列室，尽可能经常地参观国王的和奥尔良公爵的陈列室。


《卢森堡画廊》[*Luxemburg gallery*]是鲁本斯最出色的成绩之一：鲁本斯使着色的方式更加容易和明确，在这方面胜过所有其他画家。我提到的作品是救助者，可以将艺术家从因无知而遭到的失败中挽救出来。

如果在几个部分，我们撇开它的设计的趣味的话，而目前这不是我们所要谈论的主题，我一直看重鲁本斯的这幅作品，认为它是欧洲最出色的成绩之一。我知道，对于这位伟人的作品，许多人和我的见解不同，从前人们认为他不过是水平一般的画家，当我，如果我可以这样说的话，将这位伟人的长处公之于众的时候，相当多的画家，和那些稀奇古怪的人们，极力地反对我的见解，在这些人当中，我是说，一些人仍然如此，他们没有区分画的不同部分，尤其是我们正在谈到的着色，他们看重的只是罗马手法，普森的趣味，和卡拉奇画派。

除其他事情外，他们提出这样的反对理由：在近处审视一下可以发现，鲁本斯的作品似乎并不真实；色彩和光线填得很满[loaded]；大体上说，它们不过是涂鸦，与我们通常在自然中所观察到的大相径庭。

诚然，它们不过是涂鸦；但是但愿现在所画的画都以同样的方式乱涂。大体上，绘画不过就是涂鸦；它的本质在于欺骗，最伟大的骗子就是最出色的画家。自然本身是不体面的，死板地模仿自然，而没有施加任何技巧的人，总是会搞出蹩脚的和趣味平庸的作品。人们所称的色彩和光线的填满，只能来自对色彩明度的深厚知识，来自令人钦佩的勤奋，它使得被描绘的物体，如果我可以这样说的话，比真实的物体显得更加真实。在这种意义上，可以断言，在鲁本斯的作品中，艺术高于自然，自然只是那位大师的作品的摹本。毕竟，如果经过审视事物并不完全正确，那有什么意义呢？倘若它们似乎如此，它们就符合了绘画的目的，绘画的目的与其说是使人们的理解力信服，不如说是欺骗眼睛。

这种技巧在伟大的作品中总是显得非常奇妙；因为当按它的大小将画放得远一些时，正是这种技巧既维持了特定物体的特性，又维持了整体的特性；但是倘若没有技巧，随着我们远离它，画的比例就会显得远离了真实，看上去和普通的绘画一样了无生气。正是在这些伟大的作品中，尤其是那些能够注意它、审视它的人们看到鲁本斯在这个涉及到广泛学识的和明显的饱满上取得了可喜的成功；因为，对于其他人来说，不会再有更大的奥秘……

关于明暗配置。 绘画所需要的关于明暗的知识，是艺术的最重要和最基本的分支之一。我们只是靠着光来观看物体，光在照射自然中的物体时，吸引眼睛的力量有大有小；由于这个缘故，画家作为这些物体的模仿者，应当了解并选择光的有利的效果，

要成为有才干的艺术家的，就要像在其他事情上一样下苦功。

绘画的这个部分包括两件事情，特定明暗的影响范围，和对于一般明暗的知识，我们通常称之为 *明暗配置*。尽管按照这些词语的确切意义这两件事情似乎是相同的，然而，由于我们习惯上所持有的关于它们的观念，它们却大相径庭。

光的影响范围在于知晓放置在某个平面的物体受到某个光的照射时应当在那个平面上投下的阴影；这种知识从讲透视画法的书中很容易获得。因此，根据光的影响范围，我们便理解了特定物体所特有的明暗。而 *明暗配置* 这个词是指对一幅画中应当出现的明暗进行有利的分布的艺术，为着整体的效果，也为着使眼睛得到休息与满足。

光的影响范围可由假定从那个光的光源到受光的物体所画的线条表示；画家必须严格遵守这一点；而 *明暗配置* 绝对取决于画家的想象，画家在构思对象时，可以按照在画中的打算安排它们接受这样的明暗，采用对他最为有利的偶然事件和色彩。简言之，由于特定的明暗包含在一般的明暗之中，我们常常[必须]认为 *明暗配置* 是一个整体，特定的光的影响范围是 *明暗配置* 以其为先决条件的一部分。

但是为着透彻地理解这个词的意义，我们必须知道，*claro* [明]不仅是指任何受到一个直接的光的照射的物体，而且指所有这种本质上明亮的颜色；而 *obscuro* [暗]不仅是指所有由光的影响范围和光的缺乏所直接导致的阴影，而且同样是指天然发棕色的颜色，结果，甚至它们受光时也仍然是暗淡的，能够与其他物体的阴影归为一类：例如，深色的天鹅绒、棕色的呢绒、



黑色的马匹、磨光的盔甲等等，即为此类，它们处于任何光中都保持着天然的或者明显的暗淡的特性。

必须进一步看到，如整体包括局部一样包含了明暗的影响范围并以其为必需条件的*明暗配置*，以特定的方式尊重那个局部；因为明暗的影响范围往往只准确地指出受光部分和阴暗部分；但是*明暗配置*为这种准确性增加了赋予物体更多的立体感、真实感和明晰性的艺术；如我在别处所表明的那样。

但是要更清楚地发现*明暗配置*与光的影响范围的差异；前者是既在特定物体中又在一般的整个画中有利地分布明暗的艺术；但是它尤其是指主要的光和主要的影，它们是勤奋地集中起来的，这种勤奋隐蔽了技巧。在这种意义上，画家用它来将物体放置在良好的光中，凭借对物体、色彩和偶然事件的巧妙分布，从一个距离到另一个距离，使视觉得到休息；有三条途径通向*明暗配置*，如我们要进一步说明的那样。

物体的分布。物体的分布构成了*明暗配置*的团块，当我们经过精心安排，对它们做出了这样的布置，它们所有的光都集中在一侧，阴影集中在另一侧，明暗的这种集中妨止了目光游移不定。提香把它称做*葡萄串*，因为葡萄在分开时，各自都有同等的明暗，因此将视力分到许多光线中，会造成混乱；但是当集中成一串，因而成为只是一个光的团块，一个阴影的团块时，眼睛就将它们领会为一个单一的物体。这个例子不可刻板地理解，或者理解为一串葡萄的秩序，或者理解为一串葡萄的形式；而只是作为明显的比较，表明光的联合与影的联合。

不同色彩的物体。色彩的分布对于形成光的团块和阴影的团

块起到了作用，而直接的光除去使物体可见外在这方面提供不了其他的帮助。这取决于画家的安排，他可以随意地画上身着棕色衣服的形象，尽管照射到任何光，这个形象仍然是暗色的；由于不会出现技巧，效果会更加强烈。不言而喻，所有其他色彩根据它们的色调层次和画家对它们的需要也可进行同样的安排，取得同样的效果。

偶然事件。偶然事件的分布也许对**明暗配置**的效果很有帮助，无论在受光处或者在阴影中。一些光和影是偶然的：偶然的光只是一幅画的附属品，或者来自某个偶然事件，如窗户的光或者火炬的光，或者其他发光体，然而这仍然次要于最初的光。偶然的阴影例如是风景中云彩的阴影，或者是被假定在画面之外并产生有利的阴影的某个其他物体的阴影。但是就这些转瞬即逝的阴影而言，我们必须当心，产生阴影的假定的原因必须是可能的。

在我看来这些就是运用**明暗配置**的三种方式；但是，除非我让学生意识到**明暗配置**既在绘画的理论中又在绘画的实践中的必要性，否则我所说的这一切就不会起作用。

不过，在关于这种必要性的许多的原因中，我想提到四个原因，因为在我看来它们是最重要的。

第一个取自在绘画中做出选择的必要性。

第二个来自**明暗配置**的本质。

第三个来自**明暗配置**为画面其他部分带来的益处。

第四个得自一切实在物的一般构造。

画家们的天平。有些人非常想知道每个已成名的画家的优点

的程度，因此希望我制造一种天平，在天平的一边，按照他拥有它们的程度，我可以放上画家的名声，和他的艺术的最本质的部分；在另一边，放上他们的优点的适当的砝码；这样，将在每一位画家的作品中出现的所有的部分集中到一起，人们就能够判断整个的重量。

我尝试了这件事情，但与其说是要使别人同意我的看法，不如说是为了自我满足：在这一点上众说纷纭，以致我们不能认为只有我们是正确的。我所要求的只是，在这个问题上表明我的思想的自由，如我允许别人保留他们可能拥有的任何与我不同的想法一样。

我采用的办法是这样的：我将我的砝码分为 20 个部分，或者度。第 20 度是最高的，意味着*绝对的完美*；谁也不曾完全达到过这一度。第 19 度是我们所知的最高的一度，但是尚未有人达到。第 18 度用于在我看来已经最接近完美的人们；如更低一些的数字用于似乎距完美更远一些的人们一样。

我只对最著名的画家们做出评价，在结果产生的目录中将艺术的主要部分分为四栏；即*构图*、*素描*、*着色*和*表现*。我所说的*表现*，不是指任何特定物体的特点，而是指知性的一般思想。因此，与每一位画家的名声相对照，我们在前述的四个划分中看到了他的优点的程度。

我们可以把几位*佛兰德斯人*归入最著名的画家，他们非常忠实地表现了自然的真实，是杰出的善于运用色彩的画家；但是我们认为最好把他们单独归类，因为他们的趣味在艺术的其他部分十分拙劣。

现在只有一点需要注意，由于画的本质的部分由许多其他部分组成，而同一位大师没有同等地掌握这些部分；为着做出公正的评价，把一个部分和另一个部分相对照是有道理的。因此，例如，*构图*产生于两个部分；即*构思*与*布局*。一位画家也许能够构思出良好的构图所特有的所有物体，然而却不知道如何摆布它们，以产生杰出的效果。而且，在*设计*中，有趣味和正确性的问题；一幅画也许只有其中之一，或者两者同时兼备，但是良好的程度不同；将一个部分和另一部分相比较，我们就可以对整体做出总的评价。

关于其余部分：对我自己的观点，我并没有喜爱到认为不会受到严肃批评的程度；但是我必须说明，为着做出明智的批评，对于一件作品的所有部分，对于使得整幅画良好的原因，人们必须有充分的了解；因为有许多人只是根据他们所喜欢的部分来评价一幅画，却不重视他们不懂得或者不喜欢的其他的那些部分。

A Catalogue of the Names of the most noted Painters, and their Degrees of Perfection, in the Four principal Parts of *Painting*; supposing absolute Perfection to be divided into twenty Degrees or Parts.

著名的画家	构图	素描	色彩	表现
A				
Albani 阿尔巴尼	14	14	10	6
Albrecht Dürer 丢勒	8	10	10	8
Andrea del Sarto 安德烈亚	12	16	9	8
B				
Barocci 巴罗奇	14	15	6	10
Bassano, Jacopo 巴萨诺	6	8	17	0
Sebastiano del Piombo 塞巴斯蒂亚诺	8	13	16	7
Bellini, Giov. 贝利尼	4	6	14	0
Bourdon 布尔东	10	8	8	4
Le Brun 勒布伦	16	16	8	16
C				
P. Caliari Veronese 卡利亚里	15	10	16	3
The Carracci 卡拉奇兄弟	15	17	13	13
Correggio 科雷乔	13	13	15	12
D				
Dan. Da Volterra 达恩	12	15	5	8
Diepenbeck 迪庞贝克	11	10	14	6
Domenichino 多梅尼基诺	15	17	9	17
G				
Giorgione 乔尔乔内	8	9	18	4
Guercino 圭尔奇诺	18	10	10	4

Guido Reni 圭多·雷尼	-	13	9	12
H				
Holbein 霍尔拜因	9	10	16	13
J				
Giov. da Udine 乔·达·乌迪内	10	8	16	3
Jac. Jordaens J. 约尔丹斯	10	8	16	6
Luc. Jordaens L. 约尔丹斯	13	12	9	6
Josepin (Gius. d'Arpino) 约斯潘	10	10	6	2
Giulio Romano 朱利诺·罗马诺	15	16	4	14
L				
Lanfranco 兰弗兰科	14	13	10	5
Leonardo da Vinci 莱奥纳尔多	15	16	4	14
Lucas van Leyden 路加·凡·莱登	8	6	6	4
M				
Michelangelo Buonarotti 米开朗琪罗	8	17	4	8
Michelangelo Caravaggio 卡拉瓦乔	6	6	16	0
Murillo 穆里洛	6	8	15	4
O				
Otho Venius (Oct. van Veen) 奥托·维尼乌斯	13	14	10	10
P				
Palma Vecchio 帕尔马 V.	5	6	16	0
Palma Giovane 帕尔马 G.	12	9	14	6
Parmingianino 帕尔米贾尼诺	10	15	6	6
Paolo Veronese 韦罗内塞	15	10	16	3
Fr. Penni, il Fattore 彭尼	0	15	8	0
Perino del Vaga 佩里诺	15	16	7	6

Pietro da Cortona 彼得罗	16	14	12	6
Pietro Perugino 佩鲁吉诺	4	12	10	4
Polidoro da Caravaggio 波利多罗	10	17	-	15
Pordenone 波尔代诺内	8	14	17	5
Pourbus 波尔布斯	4	15	6	6
Poussin 普森	15	17	6	15
Primaticcio 普里马蒂乔	15	14	7	10
R				
Raphael Sanzio 拉斐尔	17	18	12	18
Rembrandt 伦勃朗	15	6	17	12
Rubens 鲁本斯	18	13	17	17
S				
Fr. Salviata 萨尔维亚塔	13	15	8	8
Le Sueur 勒·叙厄尔	15	15	4	15
T				
Teniers 特尼耶	15	12	13	6
Pietro Testa 泰斯塔	11	15	0	6
Tintoretto 廷托雷托	15	14	16	4
Titian 提香	12	15	18	6
V				
Van Dyck 凡·代克	15	10	17	13
Vanius 凡尼乌斯	15	15	12	13
Z				
Taddeo Zuccaro T. 祖卡罗	13	14	10	9
Fed. Zuccaro F. 祖卡罗	10	13	8	8

约翰·约阿希姆·温克尔曼

Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768

温克尔曼是美术史中极其重要的人物。他是最先撰写美术史而非论述个别艺术家的历史的学者，因此他居于德国美术史传统之首，这一传统自那时以来实际上界定了美术史这门学科。他关于古代希腊和罗马雕刻的著作重新定义了美术史，并且为新古典主义提供了一份理论辩解书。直至进入 19 世纪，《古代美术史》[*Geschichte der Kunst des Alterthums*] (1764) 仍是一本关于古代世界艺术的标准参考书。通过为早期古代遗物的风格分类提供框架，温克尔曼使考古学研究发生了革命性的巨变，而早先的古物学者仅仅关心题材的问题，这一转变使后来的德国考古学在一个多世纪里居于领先地位。他对希腊艺术的美学分析和对促进希腊艺术繁荣的条件所作的阐述，突出了气候和古希腊城邦国家政治自由的重要性，对他那个时代的艺术界产生了重要的影响。他对古代雕刻所作的学术性赞美广为流传，并且在旅行手册和艺术论文中被广为引用。

温克尔曼是皮匠之子，在哈雷大学和耶拿大学学习了希腊语和拉丁语，以及神学、数学和医学。在泽豪森 [Seehausen] 做了 5 年的古典学教师之后，于 1748 年受雇于海因里希·冯·比瑙

[Heinrich von Büнау]伯爵在萨克森内特尼茨[Nöthnitz]的图书馆研究神圣罗马帝国的历史。1754年他到德累斯顿并且在萨克森的选帝侯奥古斯特三世[Augustus III]的宫廷进入艺术圈，成为画家厄泽尔[Adam Friedrich Oeser]的朋友。他的论文《希腊绘画、雕塑沉思录》[*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*] (1755)的发表建立了他的声誉。温克尔曼为古代希腊的卓越成就而辩论，他号召返回到希腊艺术的纯粹形式中去，以此抨击现代艺术的堕落，他的辩论是围绕着下面七点组成的：希腊之美的本质；雕像的优美轮廓；衣饰；表情；大理石雕刻的技术；希腊绘画；希腊作品的寓意。他以凌厉排募的气势证明：现代人要成名，要想独秀众侪，只有一条路，就是模仿古希腊。他生活于罗可可风靡的时代，但他就像拒绝巴洛克扭曲奇异的造型一样，拒斥罗可可装饰的漫画式曲线。他对德累斯顿高贵的建筑视而不见，对意大利的圣乐充耳不闻，全身心地投入到论证希腊艺术绝对卓越的信念之中。尽管在他写作的时候德累斯顿的古物收藏还堆积在简陋的小屋里，他却似乎已经看出了尘埃之下的光泽；尽管他关于希腊的知识大部分来源于文字描述和希腊-罗马复制品的版画和石膏像，但是他奏出的音响即使并非全都是独创，也在同时代人心中激起了强烈的共鸣，他的观点很快被译成法语、英语和意大利语。他的短语‘eine edle Einfalt und eine stille Grösse’ [高贵的单纯和静穆的伟大]，因把希腊理想的本质特征化，而成为18世纪古典复兴的口号。

在打开了天主教赞助的道路之后，温克尔曼于1755年去了罗马。1758年他为红衣主教阿尔巴尼[Cardinal Alessandro Albani]

这位著名的古物收藏家工作。初到罗马时，他与画家安东·拉斐尔·门斯 [Anton Raphael Mengs] 合作，致力于希腊趣味的论文写作，门斯曾画过他的肖像（1756-61年，现藏纽约大都会博物馆），而温克尔曼后来则赞颂门斯为‘一只从第一位拉斐尔灰烬中飞起的凤凰’。尽管论文并未完成，但它为希腊罗马雕像抒情诗一般的描述提供了基础，比如对《观景楼的阿波罗》 [Apollo Belvedere]、《拉奥孔》 [Laokoon] 和观景楼的《躯干像》 [Torso] 的描述，后来成了《古代美术史》的一部分。他描述《躯干像》的一个译本于1759年单独出版。其他的一些论文如论鉴赏（1759）、论优雅（1759）和论美（1763）继续着温克尔曼为视觉艺术中的古典趣味而做的辩论。他因《已故的施托施男爵的宝石雕刻说明》 [Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch] (1760) 一书而作为一名古物学者得到了公众的认同，这部书论述古典时代的宝石雕刻，他把它们作为艺术趣味的典范而大加赞扬，并且论述了其他鉴赏家和古物学家比如马里耶特 [Pierre-Joseph Mariette] 和凯吕斯伯爵 [Comte de Caylus] 的博学论文中所讨论的主题。

温克尔曼的主要成就是他的《古代美术史》(1764)，并由《古代美术史评注》 [Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums] (1767) 进行了补充。《古代美术史》的最早的计划产生于1756年8月，手稿在1761年12月寄给了出版商。书的核心是对古希腊罗马艺术的分析，后来又补充了对古代埃及、伊特鲁里亚以及近东艺术的讨论。尽管温克尔曼的视觉依据几乎只是希腊罗马式的，但他对自从古希腊雕像原件，如19世纪帕特农神

庙雕像发现以来的现代观点即后来的希腊化和罗马艺术是对早期的古典希腊艺术的劣质的模仿的现代观点的创始也产生了影响。他在他研究的每件雕刻上，试图通过区分原来部分与修复部分去排除他认为的伪作，以便为古物建立秩序。他凭着天生的洞察力判断出现存的大部分希腊雕刻都是罗马的复制品，而且当时所知不多的古希腊真品很少会从他眼前滑过。前述的阿尔巴尼的收藏是罗马最重要的古物收藏，而他就是顾问。他通过精心阅读古代的史书，证明最早的古希腊艺术与埃及毫不相干。通过认真比较，辨明了古希腊艺术与伊特鲁里亚形式的不同。他依靠自己所掌握的关于希腊、罗马神话的渊博知识，努力去确定一件作品的主题，这样，他实际上成了现代图像学之父。

温克尔曼的《古代美术史》不论在细节上出现了多少错误，但它的一个特点至今仍保持着活力，这就是他把希腊艺术时期化的特点。他不像他的前辈美术史家瓦萨里、凡曼德尔[van Mander]和赞德拉特[Sandrart]那样，把主要精力放在艺术家的传记描述上，而是竭力探求形式和风格的进化，这种取向为大约100年后的沃尔夫林、维克霍夫和李格尔等人开辟了道路。

但是，温克尔曼的《古代美术史》至今仍为人们阅读，相对而言，倒不是因为它在学术上的成功，而是在于它写作的方式和风格。他的文笔就像受了灵感的驱动，用奔涌而出的词句表达出最细微的抑扬顿挫，无论在描绘古希腊花瓶形象上的富有弹性的曲线，还是观景楼躯干像的沉重的体量，他都传达出了一种诗意性的引人入胜的魅力，有时，又在一片激情之中转为轻快而带辩论性的插曲，把人们的阅读方向导入一个新的境界。他长期生活

在北方多沙的平原和雾气冥矇的环境之中，耕耘在教室和图书馆之内，却描述出希腊景色的无可超越的自然之美。他谈论希腊阳光明媚的天空，灿烂静谧的生活，自由好辩的原则，他谈论的这一切，宛如他的伟大传记作者卡尔·尤斯蒂 [Carl Justi] 所说的那样，就像一个被流放到蛮族之内的希腊人才有可能讲出的话。

温克尔曼后来的出版的著作，一部是对古代寓意和象征的研究《专为艺术而作的寓意形象试探》 [*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*] (1766)，意在通过提供与古代模式更紧密的寓意形象来取代里帕的《图像学》。一部是对以前未出版或鲜为人知的古物所编的插图本目录《以前未发表的古物》 [*Monumenti antichi inediti*] (1767)。这两部书通过引用古希腊罗马文学来阐明视觉母题的含义，这种类型的研究在很大程度上属于传统古物学的范围。因此，它们不是创新之作。然而，温克尔曼确实建立了一个图像志阐释的原则，即几乎所有的希腊罗马艺术，除了少数罗马公共纪念物，在内容上都是理想的，形成了神话学主题的特征，而不是对历史的再现。作为一名古物学者，他的著作还包括对建筑的研究，尤其是他的《古代建筑艺术评注》 [*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*] (1762)，和有关赫库兰尼姆 [Herculaneum] 的发掘报告 (1762 和 1764)。

温克尔曼作为一个希腊和罗马古物的专家的国际声誉为他带来了官方的承认，比如 1763 年作为罗马教皇克来门特十三世 [Clement XIII] 的古物专员，他还接受了各种不同的学术社团荣誉成员的资格，包括伦敦的古物协会 [Society of Antiquaries]。自从赴罗马后他的首次访问德国，是 1768 年春天陪伴雕刻家卡瓦

切皮 [Bartolomeo Cavaceppi]，但因事故而告终。在维也纳参加了玛丽亚-特蕾莎 [Maria-Theresa] 皇后的接见后，他不明原因地改变了路线，在他回罗马的路上在蒂里雅斯特 [Trieste] 的一家旅馆房间里被人谋杀。

温克尔曼的一生硕果累累。有人认为，他有着比作为学者更可贵更动人的东西，那就是他的热情、他的关心别人，这在他的书信里比在他写的任何论述古代艺术的著作中都更多地表现出来。他的仁爱为怀、他的引人向上、他的一心建立一个像他在古希腊见到并想传之他人的那种和谐的、自主的生活的新理想，迄今仍未被人们认识。温克尔曼的生平反映了 18 世纪德国文化最优良的社会特征。他和康德使德国文化成为超越欧洲意义的东西，这是他们完成的一个奇迹，是任何两位其他思想家都从未办到的奇迹。

在下面的《古代美术史》的摘录中，温克尔曼阐述了他关于艺术与文化的关系的观点。尽管受到贝洛里的理念观念的强烈影响，温克尔曼也对这一主题的发展做出了重要贡献。我们首先考察一下他从瓦萨里那里获得的益处，然后分析一下他自己的创见，就可以十分清楚地阐明这一点。

他追随瓦萨里的最明显的方式如下所述：首先，在他要表明‘艺术的起源、进步、变迁和衰落’时采用了瓦萨里的生物学周期。他以几分想象把它应用于公元 2 世纪的罗马艺术：‘安东尼 [Antonines] 的统治在艺术中就如病危者临终前的回光返照，那时生命化做一丝微弱的气息；它很像一盏灯的火焰，在完全熄灭之前，聚集了余下的灯油，倏然燃成明亮的火焰，又旋即消逝。’

其次，他强调研究遗物的重要性，他说，要撰写关于古代艺术的著作，人们必须到罗马，甚至要在那里呆上两年多，他赞扬一些美术史家注意了‘工艺、细线花纹的精致或者用凿子进行的润饰’，这些都是和鉴赏有关的方面。相反，他批评其他作家说，艺术在他们的著作中只起很小的作用，他们缺乏对艺术品的直接经验，只依赖书本和传闻。第三，他批评作家们不能以艺术家的眼光观看艺术品，而瓦萨里作为一名艺术家显然是这样做的。

因此温克尔曼既指出了对艺术品的经验的重要性又指出了理解艺术家的意图的重要性——离开第一个，第二个便是不可能的。这又是瓦萨里的方法必不可少的东西。第四，他以技术的进步来衡量发展。最后，他区分了个别美与理想美，他说，第二种美只能通过从个人挑选美的部分并把它们融为一体来获得。由于个人只在局部上是美的，为了艺术家在整个形象上达到美，‘自然必须向艺术认输’（图 10）。

他在如下几点上不同于瓦萨里：首先，无论瓦萨里的《名人传》组织得多么严密，无论瓦萨里多么坚持他的生物学模式，《名人传》的形式也是由个人的传记提供的。而温克尔曼的著作显然是为了在有关的时期和地点的上下文中描述视觉艺术而撰写的，包括气候、政体、思维习惯、艺术家的地位、艺术的应用、社会成员对科学知识的热心应用，换言之，即在整个文化的上下文中撰写的。他说，他不是撰写‘单纯的时代编年史’，对于他的目的而言，‘个别艺术家的历史关系不大’。在这两个方面，他都把历史结构提高到个人传记之上，撰写了最终被称做文化史的事物，他这样做，就在他自己和瓦萨里之间划了一道鸿沟。

其次，温克尔曼把这种取向与兴衰模式的一种新的变体结合起来。他提出了从必然开始，发展到对美的理解，再沦为剩余之物的序列。他在成功的文化和不太成功的文化中提供了关于这三个阶段的隐喻：所有的文化在最早期的阶段中都是相同的，正如最俊俏的人在出生时也是丑陋的一样。在成熟时期，成功的文化（例如希腊文化）犹如一条宽阔的河流，它的清澈的河水流过肥沃的流域，而不成功的文化犹如一条河分成若干小河，或者犹如一条河汹涌地撞击着岩石，损耗了它们的力量（像伊特鲁里亚文化那样）。

此外，他在一些不太重要的、更具有他自己时代的特征的方面不同于瓦萨里。由于瓦萨里成功地将生物学周期应用于文艺复兴，在他之后撰写美术史的人们对他们同时代人的艺术大都抱有矛盾心理，因为他们似乎是衰落时期的一部分。温克尔曼明确地说道，古代艺术优越于他自己时期的艺术。他部分地以同时代艺术家们如实地表现个人之美的做法来解释这一点，他说这决不能敌得过理想美。因此他批评贝尔尼尼的作品‘过于严格地追随自然’，这‘毫无疑问地使他误入歧途’。也许可以把他蔑视贝尔尼尼和他关于真正的美要求形象清除掉任何一切个人情感的话相联系。然而他确实有着他自己时代的一些主人公，包括米开朗琪罗，‘那位现代雕塑的天才’。有些令人惊讶的是，还有鲁本斯，他‘在伟大的艺术家中……是最卓越的’。

按照维克霍夫的说法，温克尔曼‘强烈地改变了欧洲的艺术感受力，他是第一个感知到艺术的有机特征的伟大学者，艺术像植物循环一样，出生、繁盛并衰亡’。总之，尽管温克尔曼仿效

了瓦萨里的方法的一些方面,他也通过贬低个别艺术家的重要性和联系多种因素解释一个民族的艺术把自己与之相分隔,从而充当了文化史家。

温克尔曼的《古代美术史》通过一个时代风格的逻辑顺序阐述一种发展的模式,这种观念在19世纪出现的新型美术史的学术研究中产生了巨大的影响。他展现出古希腊艺术的综合性的历史,以前人们对这一领域所具有的不是关于兴盛和衰落的含糊不清的推测,就是从诸如普林尼的书面资料精选来的关于著名艺术家的详细资料的编辑。以凯吕斯伯爵在《埃及、伊特鲁里亚、希腊、罗马和高卢的古物集》[*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*] (1752-67)中开创的对古代遗物的新的风格分析和诸如尤尼乌斯[Francis Junius]的《论古代的绘画》[*De pictura veterum*] (1694)这样的早期古典学者对希腊美术史原典的注释为基础,温克尔曼对可资利用的视觉和文字证据编制了一种高度有效的综合研究。它是重新思考自瓦萨里的《名人传》以来的大型模式化的美术史的第一次全面的尝试。

后来的美术史家在追溯这种兴盛与衰落的系统模式时,都对温克尔曼开创的风格发展模型作出了回应,像海因里希·沃尔夫林,在视觉再现的模式中勾勒出一个很少结构性上的变化,正如温克尔曼在区分古典希腊艺术中早期的高级风格和晚期的优美风格时所做的那样。然而,部分是因为温克尔曼几乎没有见过早期希腊雕塑的具体作品,他对他的历史的推理的性质是有些不自信的。他坚持那是一种概念的‘体系’,不能与按年代顺序编辑的历史细节混在一起。零碎的材料事实和以一个首尾一贯的模式

用来赋予历史的图式，两者之间的不一致是无须掩饰的，这一点在后来的表面上更为客观的美术史中也经常发生。温克尔曼甚至支持这一点：他从现存的遗迹中对古代进行的重建也不过是一种幻想，它产生于一个不可能的愿望——复原一个已无可挽回地消失了的整体的愿望。

温克尔曼对古代雕像的生动叙述，和他所坚持的在希腊理想的静止的大理石中有着较黑暗的象征回声，使人们把他和尼采与佩特[Walter Parter]——他们两个都把这种矛盾放在显著的地位，这种矛盾承认古典艺术中所具有的现代趣味——这些作家联系起来。同时，温克尔曼把博学的细节知识与系统的历史规划结合起来，使他站在了后来在博物馆和大学里制度化了的现代美术史学术传统的开端。他被称做美术史之父和考古学之父，第一个称号是因为他采用了一种科学的方法论和一个重要的新范式以定义一个艺术传统的历史；第二个是因为他编写的古代珍宝目录和他采用的对发掘行为的管理。

UNPUBLISHED SOURCES

Paris, Bib. N. [notebooks; for listing see A. Tibal: *Inventaires des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque nationale* (Paris, 1911)]

WRITINGS

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (Dresden, 1755, repr. in R, rev.2/1756); Eng. trans, by H. Fuseli (London, 1765/R 1972)

- ‘Beschreibung des Torso Belvedere zu Rom’, *Bib. S. Wiss. & Frejen Kst.*,
i (1759), pp.23-41; repr. in R
- ‘Von der Grazie in der Kunst’, *Bib. S. Wiss. & Frejen Kst.*, i (1759),
pp.13-23; repr. in R; Eng. trans, by H. Fuseli (London, 1765/R 1972)
- Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (Florence, 1760/R
1970)
- Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (Leipzig, 1762/R 1964)
- Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden, 1764/R 1966, rev. in 2 vols,
Vienna, 2/1776); Eng. trans., ed. G. H. Lodge, 4 vols (London, 1849-72,
rev. in 2 vols, 1881)
- Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresden, 1766/R 1964)
- Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden,
1767/R 1966)
- Monumenti antichi inediti*, 2 vols (Rome, 1767/R 1967)
- J. Eiselein, ed.: *Sämtliche Werke* (Donaueschingen, 1825-9)
- W. Rehm, ed.: *Briefe*, 4 vols (Berlin, 1952-7)
- : *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (Berlin, 1968) [R]
- D. Irwin, ed.: *Winckelmann: Writings on Art* (London, 1972)

BIBLIOGRAPHY

- K. Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2 vols (Leipzig, 1866-72,
rev. 4/1956)
- W. Pater: ‘Winckelmann’, *Studies in the History of the Renaissance*
(London, 1873), rev. as *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*

- (London, 1877; rev. 4/1893; ed. D. L. Hill, Berkeley, 1980), pp.141-85
- H. R. Jauss: 'Geschichte der Kunst und Historie', *Geschichte Ereignis und Erzählung*, ed. R. Koselleck and W. D. Stempel (Munich, 1973), pp.175-209; Eng. trans, as *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis, 1982)
- H. Dilly: *Kunstgeschichte als Institution* (Frankfurt am Main, 1979)
- M. Fried: 'Antiquity Now', *October*, 37 (Summer 1986), pp.87-97
- T. W. Gaehtgens, ed.: *Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768* (Hamburg, 1986)
- E. Pommier, ed.: *Winckelmann: La Naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières* (Paris, 1991)
- A. Potts: *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven and London, 1994)



10 观景楼的阿波罗，约公元前350年的希腊原作的罗马复制品。大理石，高2.23 m。梵蒂冈博物馆
此雕像是温克尔曼进行希腊艺术研究所依据的作品之一。由于他所应用的鉴定技巧的限制，他没有认识到，它是一件罗马复制品，因此和能够说明希腊艺术本身一样，也能够说明罗马人对于希腊艺术的态度。

古代美术史

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*,
Dresden, 1764. Excerpts from the Preface, Book I and Book IV of
The History of Ancient Art, trans. Henry Lodge, Boston, MA, 1880

序 言

我着手撰写的古代美术史不是单纯的各时代及在其中发生种种变迁的编年史。我是在它在希腊语中具有更广泛的意义上使用历史一词的；我的意图是尝试提出一个体系。在第一部分，关于古代民族的艺术的论文中，我试图个别地联系每一个民族的艺术，但是特别是联系希腊的艺术实施这一计划。第二部分包括了更有限意义上的美术史，亦即就外部环境而言的美术史，但是只涉及希腊人和罗马人。然而，在这两个部分中，主要的对象都是艺术的本质，而个别艺术家的历史与之关系不大。

《美术史》是要表明艺术的起源、进步、变迁和衰落，连同各民族、时期和艺术家的不同风格，并尽可能根据现存的古代遗物证明全部内容。

以《美术史》为名出版了一些著作。然而，在这些著作中艺术只占很小的部分，因为它们的作者对艺术了解不够，因此只能传达他们从书本或者传闻所了解到的东西。几乎没有人引导我们

了解艺术的本质，深入到它的内部；那些论述古代艺术品的人们只触及能显露他们学识的那些点，如果他们谈到艺术，他们或者用一般的赞美的字眼来谈论，或者把他们的见解建立在古怪的、谬误的基础上。

在迄今出版的描述古代雕像的有价值的巨著中，要寻求关于艺术的研究和知识那只是徒劳。对雕像的描述应当说明它美在何处，它的风格的特征。因此，必须触及艺术中的特色然后才能得出对艺术品的评价。但是有哪本书告诉我们一座雕像美在哪几点？有哪位作家以艺术家的眼光观看美？

对现存的古代艺术品、对罗马的美术馆和别墅的描述所提供的教诲同样少得可怜：它们与其说给人教诲不如说引人误入歧途。

理查森[Richardson]宛若只在梦幻中见过它们的人那样描述了罗马的宫殿和别墅以及里面的雕像。由于他在该城停留时间短暂，许多宫殿他根本没有看到，据他自己说，有一些宫殿他只参观过一次；然而他的著作尽管有许多缺陷和错误，在我们所拥有的书中却是最好的。

蒙福孔[Montfaucon]远离古代艺术的宝库编辑他的著作，用别人的眼睛观看，根据雕版画和素描形成他的见解，而这些雕版画和素描把他引向了一些大的错误。佛罗伦萨皮蒂宫的《海格力斯与安泰俄斯》[*Hercules and Antaeus*]——一尊低劣的雕像，它的一半多是在近代修复过的——按他和马费伊[Maffei]所说，简直就是波利克里托斯[Polyclitus]的作品。博尔盖塞别墅[Villa Borghese]中阿尔加迪[Algarði]所作黑色大理石雕像《睡》[*Sleep*]，他断定为古代艺术品。

学者们关于古代作品所出现的错误多半是由于未对修复加以注意而产生的，因为他们有许多人不能辨别出修补的部分，那些修补之处取代了所毁坏和所缺失的部分。

因此，除去在罗马外，要详尽地撰写古代艺术和未知的古代艺术品的情况是十分困难的，甚至几乎是不可能的。要达到这一目的，甚至在那里住上两年都不够，我是从我自己撰写此书时不得不进行的费力的准备工作中了解到这一点的。

从年轻时起，对艺术的热爱就一直是我的最强烈的爱好；尽管教育和环境把我引向了另一个方向，我的天生爱好却仍然不断地显现出来。我所引证的那些图画和雕塑，以及雕刻的宝石和古币，我都亲眼见过，经常看到，而且能够研究；但是，为了帮助读者形成清楚的概念，除这些之外，只要它们的雕版画还看得过去，我也从书籍中引用了宝石和古币。

由于希腊艺术是这部《历史》所考虑的要点，因此我不得不在关于它的一章中叙述得更详细一些；然而，倘若我是写给希腊人，而且不用现代的语言，而这种语言强加给我某些限制，我本能够说得更多一些。由于这个缘故，尽管不很情愿，我删去了一篇《关于美的对话》[*Dialogue upon Beauty*]，它是仿照柏拉图的《斐德罗篇》[*Phaedrus*]的手法写的，从理论上说，它会有助于阐明我的见解。

我把《美术史》献给艺术和时代，尤其献给我的朋友，安东·拉斐尔·门斯。

第一卷：艺术的起源及它因民族而异的原因

第一章：艺术开始的形式

依赖于描画的艺术像一切发明一样，始于必需；下一个研究对象就是美；最后，过度便随之而至：这些是艺术中的三个主要阶段。

在艺术的婴儿期，它的产物犹如最俊俏的人出生时一样，丑陋不堪，彼此相似，宛若属于完全不同的种类的植物的种子；但是在它们的鼎盛时期和衰落时期，它们宛如那些浩大的河流，在它们应该最宽阔的地方，或者变成小河，或者完全消失。

可把埃及人的绘画艺术比做一棵树，尽管经过精心培育，蠕虫或者其他灾害却妨碍或者抑制了它的成长，它一成不变，面貌依旧，尚未达到完美，直至希腊的国王们统治他们的时期为止；波斯艺术的情况似乎也如此。埃特鲁里亚艺术在其鼎盛时期可比做一条狂放不羁的河流，在峭壁之间越过岩石汹涌奔腾；因为它的图画的特征是粗糙夸张。但是，在希腊人中，绘画艺术宛若这样一条河流，它的清澈的河水穿过一片肥沃的河谷蜿蜒流淌，充满了河床，然而没有泛滥。

由于艺术主要用于再现人，对于人我们可以比普罗塔哥拉 [Protagoras] 说得更正确，‘他是一切事物的尺度和规则’。最古老的记载也教导我们，最早的尝试，尤其在对人物的刻画中，描绘的不是我们看到的一个人的样子，而是他的实际的样子；不是他的身体的模样，而是他的影子的轮廓。然后艺术家由这种形体

的简洁又开始考察比例；这种探索教给了他们准确性；以此获得的准确性给予他们追求崇高的努力以自信，后来又给予其成功，最后逐渐在希腊人中把艺术提升到最高的美。当构成崇高与美的所有的部分被结为一体后，艺术家在试图美化它们的时候陷入了过度的错误；艺术因此失去了它的崇高；在损失之后最终到来的是它的彻底衰落。

随着知识的增长，埃特鲁里亚和希腊的艺术家们渐渐懂得了如何抛弃他们最早的尝试中僵硬静止的形态，并能在他们的形象中表现不同的动作，而埃及人却固守着——不由自主地固守着——那种僵硬静止的形态。但是在艺术中知识先于美；由于建立在准确而严格的规则的基础上，最初对它的教授必然严谨明确，一丝不苟。因此，素描的风格很规范，但很生硬；富有表现力，但很粗糙，常常十分夸张——如埃特鲁里亚的作品所表明的那样。在现代，大名鼎鼎的米开朗琪罗正是以这种方式改进雕塑的。这种风格的作品保留在大理石的浮雕上，雕刻的宝石上……

第四卷：希腊人中的艺术

第一章：希腊艺术取得进步并优越于其他 民族的艺术的理由和原因

艺术在希腊人中获得的优势应部分归因于气候的影响，部分归因于他们的制度和政体，及由此产生的思维习惯，也在同样的程度上归因于对艺术家的尊重，和对艺术的使用和应用……

雕塑和绘画艺术在希腊人中达到某种程度的卓越比建筑要早一些，因为后者比前两者本身具有更多的理想成分；它不会是对任何实际事物的模仿，因此必然要以比例的一般原理和规则为依据。前两者由于始于单纯的模仿，因此发现了在人的身上得到确定的所有必要的规则；而建筑却不得不依靠反复试验发现它自己的规则，通过普遍的赞同把它们确立下来……

第二章：艺术的本质

尽管存在着关于所有其他知识门类的有充分根据的基本论著，人们对艺术和美的原理却研究得如此之少，这究竟是怎么回事？读者先生，过错在于我们天生懒惰，不愿独立思考，在于经院哲学。一方面，古代艺术品被看做人们决无希望充分欣赏的美的事物，由于这个缘故，它们不难唤起一些想象，却不会打动心灵；古物只给对读解的展示提供了机会，却没有对理解供给什么营养，或者绝对丝毫没有供给。另一方面，哲学主要是由这样一些人从事和教授的，他们阅读他们忧郁的前辈的著作时，他们所拥有的留给感情的余地很少，他们仿佛在上面拉上一层麻木不仁的表皮，因此我们被领过一个难以捉摸和语言繁冗的形而上学的迷宫，它主要适合于产生巨著、令人难以理解的目的。

美是自然的巨大奥秘之一，我们都看到并感到了它的影响；但是关于它的本质的一种一般的、清晰的观念必须归入尚未发现的真理。倘若这个观念如几何学一般清晰，人们对于美的事物就不会见解各异，证明何为真正的美就会易如反掌。

[在某些民族]气候不允许对纯正之美的柔和的感觉臻于成熟；他们或者通过艺术使其更加稳固——即不断地勤勉地把他们的科学知识用于再现年轻的美女——如米开朗琪罗那样，或者最终完全堕落，贝尔尼尼即是如此，庸俗地恭维粗俗的和无教养的人们，试图把一切都表现得更易于为他们理解。前者忙于对崇高的美的观照；米开朗琪罗与拉斐尔相比就是修昔底德[Thucydides]与色诺芬[Xenophon]的关系。同样的一段路程，把米开朗琪罗引向了不可逾越的境地和悬崖峭壁，相反，却使贝尔尼尼陷入了沼泽和水塘；因为他仿佛试图凭借夸张来显得高贵……

美的形状或者是个人的——即仅限于对一个个人的模仿——或者是对许多个人的美的部分的选择，并把它们融为一体，我们称之为理想的，然而要加上这样一句话，一个事物可以是理想的而非美的。埃及的形象的形式既未表现肌肉、筋腱，也未表现静脉，是理想的，但是它仍然没有塑造出美；埃及女性形象的衣饰——对它只能加以想象，因此是理想的——也不能称做美……但是自然和最美的人体的结构很少没有缺陷。他们的一些形式或者人们可以发现在别的人体上更加完美，或者可以想象得更加完美。按照这种经验的教导，那些聪明的艺术家，古人，就像一位灵巧的园丁那样去做，他把不同的优良品种的嫩枝嫁接到同一条根株上；像蜜蜂从许多花朵上采蜜一样，他们的美的观念也不仅限于一个单个的个人身上的美的事物——古代和现代的诗人们的观念，现今大多数艺术家的观念常常就是如此——但是他们试图把许多美的人体的美的部分融为一体；我们也从苏格拉

底和大名鼎鼎的帕拉修斯[Parrhasius]的对话中了解到这一点。他们清除了他们的形象的一切个人情感,因为个人情感会使心灵偏离真正的美的事物。

这样选择最美的部分和将它们和谐地结合在一个形象中就产生了理想美——因此它决非形而上学的抽象;因此理想并不是在单独看待的人物形象的每个部分中发现,而只能归于作为一个整体的人物形象;因为和艺术曾经创造出的任何一种美一样伟大的美在自然中可分别地发现,但是,在整个形象中,自然必须向艺术认输……。

约翰·沃尔夫冈·冯·歌德

Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832

歌德是德意志文化的巨人之一，他是诗人、小说家、剧作家、科学家、哲学家、政治家和行政官员，他的全集多达 100 余卷，他的思想自传式的史诗《浮士德》是蕴含着经验和哲思的永不枯竭的源泉。他出生于法兰克福，求学于莱比锡和斯特拉斯堡，此后生活于魏玛，只是在 18 世纪 80 年代对意大利做了一次重要访问。由于他在文学创作上的多产，他在艺术方面的写作（特别是与弗里德里希·席勒 [Friedrich Schiller] 的合作），他作为魏玛首席大臣的赞助，他的极其多样的兴趣，以及他的长寿，这一切使他对欧洲的文化产生了深远的影响。他的一生，正如桑德斯 [T. B. Saunders] 所说，是人世间最丰富的一生。他的青年时期热烈而浪漫，中年时期高雅而真诚，伟大的晚年则充盈着最成熟的智慧，而且仿佛又再现了他的青年时代，早期的那种浪漫的感情火焰又重新燃烧起来。作为一个思想家，他实践了他所寻求的人生哲理：一个人为自己完成最美好的业绩，同时也就是为别人完成最美好的业绩。而且在他的诸多活动中，他也作为一名美术史家出现，拉登多夫 [Heinz Ladendorf] 甚至认为，歌德是所有德意志美术史家中最伟大的一位。即使这个领域的大多数学者不同意这种说

法，那么他们至少也可以接受维克霍夫的断言：歌德‘是这个学科的主要奠基者之一’，因为他的大量著述和艺术联系起来。

歌德从18世纪60年代后期开始写作，那时反对新古典主义的浪漫主义运动已然开始。古典传统中的罗可可观点，强调形式上的优雅和希腊的理性，这受到了赫尔德、温克尔曼和莱辛等人的抨击，他们都影响了歌德。赫尔德对民间艺术、荷马和圣经的研究，与歌德对莎士比亚的赞美（《莎士比亚命名日》[*Rede zum Shakespears Tag*]，1771）、对哥特式艺术的赞美（《论德意志建筑艺术》[*Von deutscher Baukunst*]，1772）同时出现，他们认同艺术中的激情和魔鬼似的能量的作用。他们宣称，这些因素在古典艺术中也呈现出来；与新古典主义强调理性正好相反。歌德一生的这一阶段创作了像《五月之歌》[*Mailied*]和《欢会与离别》[*Willkommen und Abschied*]这样的具有浪漫主义特征的诗歌，和戏剧《葛茨·冯·伯利欣根》[*Götz von Berlichingen*] (1773) 这样的狂飚突进运动[*Sturm und Drang*]鼎盛时期的第一部主要著作；其创作随着在欧洲掀起风暴的小说《少年维特之烦恼》[*Die Leiden des jungen Werthers*] 而于1774年达到顶点。连同早期的作品，它强调了创造和体验的个人化和情感的方面，因而促进了浪漫主义运动。

1775年歌德在萨克森-魏玛-埃森纳赫的王储卡尔·奥古斯特[Karl Augustus von Sachsen-Weimar-Eisenach]的邀请下去了魏玛小公国。他生命的余年就在那里安了家。他成为公爵枢密参事和顾问，从开矿到修路工程，完全参与到具体的国家管理事务中去。在狂飚突进运动时期以后，这些新的职责将歌德置于工作的

紧张之中，然而他在当政间隙继续著述。1786年他突然神秘地前往直意大利，这段行程后来记录进他的《意大利游记》[*Italienische Reise*] (1816-17)。他希望在此次旅行中洞察希腊艺术的奥秘，并找到他相信希腊人已建立的而他自己又如此渴望求索的精神整体的关键所在。歌德开始把希腊人想象成一个已在他们的艺术中认识到人类的全部潜能的民族，他把希腊文化看成是把人类灵魂的理性和非理性因素结合成了一个和谐的整体；他努力在他自己的时代重建这种统一体。在这项努力中他的楷模是帕拉迪奥[Palladio]，他相信帕拉迪奥不仅仅是模仿古代建筑，而是在他自己的时代创造了同样的成就。

歌德对艺术的态度也具体地表现在他的文章之中，这包括：‘论艺术作品的真实性与可能性’[*On Truth and Probability in Works of Art*] (1789)，‘论拉奥孔’[*On Laokoon*] (1789)，‘收藏家和他的亲友’[*The Collector and his Possessions*] (1799)，以及对狄德罗的论绘画的翻译和注释。他以敏感之笔写了莱奥纳尔多的《最后晚餐》、曼泰尼亚[Mantegna]的《凯撒的凯旋》[*Triumph of Caesar*]；写了雷伊斯达尔[Ruysdael]和克洛德[Claude]、美姆林[Memling]和克拉纳赫[Cranach]；写了在拿破仑把教会财产世俗化的刺激下，布瓦瑟列兄弟[Sulpiz (1783-1854) and Melchior (1786-1851) Boisserée]所收藏的中世纪后期绘画。他本人的收藏则有希腊青铜器、拜占廷象牙制品、哥特式彩色玻璃；他同代的画家卡斯滕斯[Carstens]、弗里德里希[Friedrich]、富泽利[Fuseli]的素描；丢勒、克洛德、伦勃朗、蒂耶波罗[Tiepolo]和马丁[John Martin]的版画。他喜爱由博学的艺术家为博学的公众所创作的

一种文学性的艺术；一种有意识的艺术，与自然相对照的艺术；一种具有 *Anmut* [优美] 性质的艺术，尽管它的主题是悲剧性的。他强调，在处理形体时，艺术家应该具有与他们所工作的对象有关的正确的知识——解剖学、色彩性质和画种的知识。他认为，某些主题只适合于艺术；艺术是象征的：它引发更深刻的思想。他试图影响与这些观念相一致的实践。1791 年他邀请瑞士艺术家迈尔 [Heinrich Meyer] 到魏玛，并开展一系列竞赛以激励艺术家遵循他后来在《神殿柱廊》 [*Propyläen*] 中提出的建议。这一切出奇地失败，并受到了柏林雕塑家沙多夫 [Johann Gottfried Schadow] 的激烈批评。很多年轻而有天赋的画家参与这场竞赛，只有弗里德里希 [Caspar David Friedrich] 获奖。

尽管歌德在艺术理论的写作上没有对实践者产生巨大的影响，他的文学著作却成为画家不断汲取的灵感源泉。肖多维基 [Daniel Chodowiecki] 为《维特》一书配插图，《浮士德》则在 1816 年吸引了科内利乌斯 [Peter Cornelius] 的注意，在 1827 年又引起德拉克洛瓦 [Delacroix] 的关注。德拉克洛瓦也为《葛茨·冯·贝利欣根》作插图，就像肖多维基、雷特尔 [Alfred Rethel] 和诺伊罗伊特 [Eugen Neureuther] 所曾作的那样。门采尔 [Adolph Menzel] 第一次出版的作品是为《艺术家的人生历程》 [*Künstlers Erdenwallen*] (Berlin, 1834) 所作的一套插图。歌德对瑞士阿尔卑斯山景色的文字描述为后来格斯纳 [Salomon Gessner]、科赫 [Joseph Anton Koch] 和弗里德里希的图画描绘开创了先河，有助于他们创立自己的格调。他本人则被雕塑家党热 [David d'Angers] 和画家蒂施拜因 [Wilhelm Tischbein] 所刻画，后者创作了一幅歌

德在罗马的令人无限赞美的肖像。此外，他的赞助还鼓励了很多艺术家，包括卡鲁斯 [Carl Gustav Carus]、龙格 [Philipp Otto Runge] 和迈尔；他并没有放弃影响他们创作的努力。

歌德的科学研究也影响了不同的艺术家；他写气象学者霍华德 [Luke Howard] 对云研究的诗歌，影响了达尔 [J. C. Dahl] 和其他的人。歌德被称为形态学科学的发明者，根据他的这个学说，一切形态都是运动着的、变化着的、消失着的。概言之，形态的学说就是变形的学说。也许正是因为这个原因，他觉得和卡鲁斯——最重要的浪漫主义风景画理论家，曾于 1821 年在魏玛拜访过他——有密切关系。卡鲁斯的写作，将理解风景组织结构重要性的主张与对自然和自身统一的艺术洞察相结合，激起了歌德对艺术作品的组织的统一性，和对以其自身发展的观点来理解它的需要的确信。而他的色彩研究著作《颜色学》 [Zur Farbenlehre] (1810) 则部分地源于他对绘画中用色思考的激发。那部著作的有些部分，研究了色彩感知的生理学，仍然被人们所认可；有的部分不得不涉及光的物理学，这引起了争论。歌德对牛顿的论点——白光由彩色的光谱组成——表示异议，这无疑是错误的。歌德对色彩的研究也包括一些细致的实验工作和一些对色彩和谐的美学理论的有趣的评论。这一工作影响了龙格也被龙格所影响（龙格与歌德之间的通信，《颜色学》的第 2 卷附有一封）。这项工作可能对德拉克洛瓦和 19 世纪的画家产生了相当的影响。因此，比方说人们相信，全部的色彩和谐可以通过添加一种棕色油——据说歌德把这称为风景画的‘棕色调料’方法——所确保，而这种观念实际被他对色彩的和谐基础进行的更为丰富的

研究所打破。

歌德在艺术思想发展上的重要一页是 1788 年从意大利返回魏玛之后与席勒的合作，他们进行一系列的著述，特别是两本短命的期刊《时代女神》[*Die Horen*]和《神殿柱廊》(1789)，它们清楚地阐述了希腊理想的观念。与此同时，在他的史诗《赫尔曼和窦绿苔》[*Hermann und Dorothea*] (1797) 中，歌德尝试着为他自己的时代并‘从其内部’修订希腊人的见地。在他这一时期的思想中，艺术虽然既不是真理的仆人也不是道德的婢女，但它仍然对塑造更好的人有所助益。然而，1799 年他并没有完成计划中的史诗《阿契勒斯》[*Achilleis*]，这似乎表明要重建希腊文化在现代是不可能之事。此后他对其他文化，包括那些东方的文化，都变得更为宽容。与布瓦瑟列兄弟争论的结果是，他也回到了对哥特式艺术的一种与日俱增的赞赏。布瓦瑟列兄弟不仅是哥特式建筑和绘画的赞美者，而且也是科隆早期画家的发现者，对美术史作出过重要的贡献，也对弗里德里希·施莱格尔产生过强烈的影响。他们曾为修复科隆大教堂奔走呼吁，最后终于赢得了歌德的支持，重新唤起歌德昔日对哥特式的热情。他不再以单纯的希腊标准判断所有的国家和时期的作品，他开始认识到真正的风格的多样性。

在 1814 年歌德对海德堡的布瓦瑟列兄弟的几次拜访中，他欣赏了他们收藏的下莱茵地区的教堂和寺院的绘画，当他看到罗·吉·凡·德尔·威登[Rogier van der Weyden]的三圣来拜的祭坛画时，他承认了自己内心的震惊。他说：

Da hat man nun auf seine alten Tage sich mühsam von der Jugend, welche das Alter zu srürzen kommt, seines eigenen Bestehens wegen abgesperrt, und hat sich, um sich gleichmäßig zu erhalten, vor allen Eindrücken neuer und störender Art zu hüten gesucht, und nun tritt da mit einem Male vor mich hin eine ganz neue und bisher mir ganz unbekannte Welt von Farben und Gestalten, die mich aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen herauszwingt - eine neue, ewige Jugend.

我年事已高，为了能够继续生存，为了躲避那能够扰乱年龄界限的青春之气，并且，为了保住平衡，我尽量避开一切新鲜的、破坏平衡的印象。但一下子，在我面前展现出一个崭新的、迄今为止我毫不了解的色彩和形象的世界，它迫使我逸出了我的观念和感觉的旧的轨道——这是一个新的、永恒的青春。

1831年3月22日在他逝世的前一年，他写信给苏尔皮茨·布瓦瑟列，又说：

Denn wie kommt man in der Beschränkung seiner Individualität wohl dahin, das Vortrefflichste gewahr zu werden?

一个人如果囿于自我的小天地，怎能达到认识最卓越事物的境界呢？

歌德越是感到自己身上纯个人成分的减少，就越是专心地思索他所熟悉的世界，这使他获得了‘世界公民’ [Der Weltbürger]

的称号。在艾克曼 [J. P. Eckermann] 记述的年迈的歌德与他的谈话中，有几段可以说是理解歌德整个人生观的重要切入点：

Sowie ein Dichter politisch wirken will, muß er sich einer Partei hingeben; und sowie er dieses tut, ist er als Poet verloren; er muß seinem freien Geiste, seinem unbefangenen Überblick Lebewohl sagen und dagegen die Kappe der Borniertheit und des blinden Hasses über die Ohren ziehen.

Der Dichter wird als Mensch und Bürger sein Vaterland lieben, aber das Vaterland seiner poetischen Kräfte und seines poetischen Wirkens ist das Gute, Edle und Schöne, das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist und das er ergreift und bildet, wo er es findet.

Und was heißt denn: sein Vaterland lieben, und was heißt denn: patriotisch wirken? Wenn ein Dichter lebenslänglich bemüht war, schädliche Vorurteile zu bekämpfen, engherzige Ansichten zu beseitigen, den Geist seines Volkes aufzuklären, dessen Geschmack zu reinigen und dessen Gesinnungs- und Denkweise zu veredeln, was soll er denn da Besseres tun? und wie soll er denn da patriotischer wirken?

Sie wissen, ich bekümmere mich im ganzen wenig u n das, was über mich geschrieben wird, aber es kommt mir doch zu Ohren, und ich weiß recht gut, daß so sauer ich es mir auch mein Lebelang habe werden lassen, all mein Wirken in den Augen gewisser Leute für

nichts geachtet wird, eben weil ich verschmäht habe, mich in politische Parteiungen zu mengen. Um diesen Leuten recht zu sein, hätte ich müssen Mitglied eines Jakobinerklubs werden und Mord und Blutvergießen predigen! - Doch kem Wort mehr über diesen schlechten Gegenstand, damit ich nicht unvernünftig werde, indem ch das Unvernünftige bekämpfe.

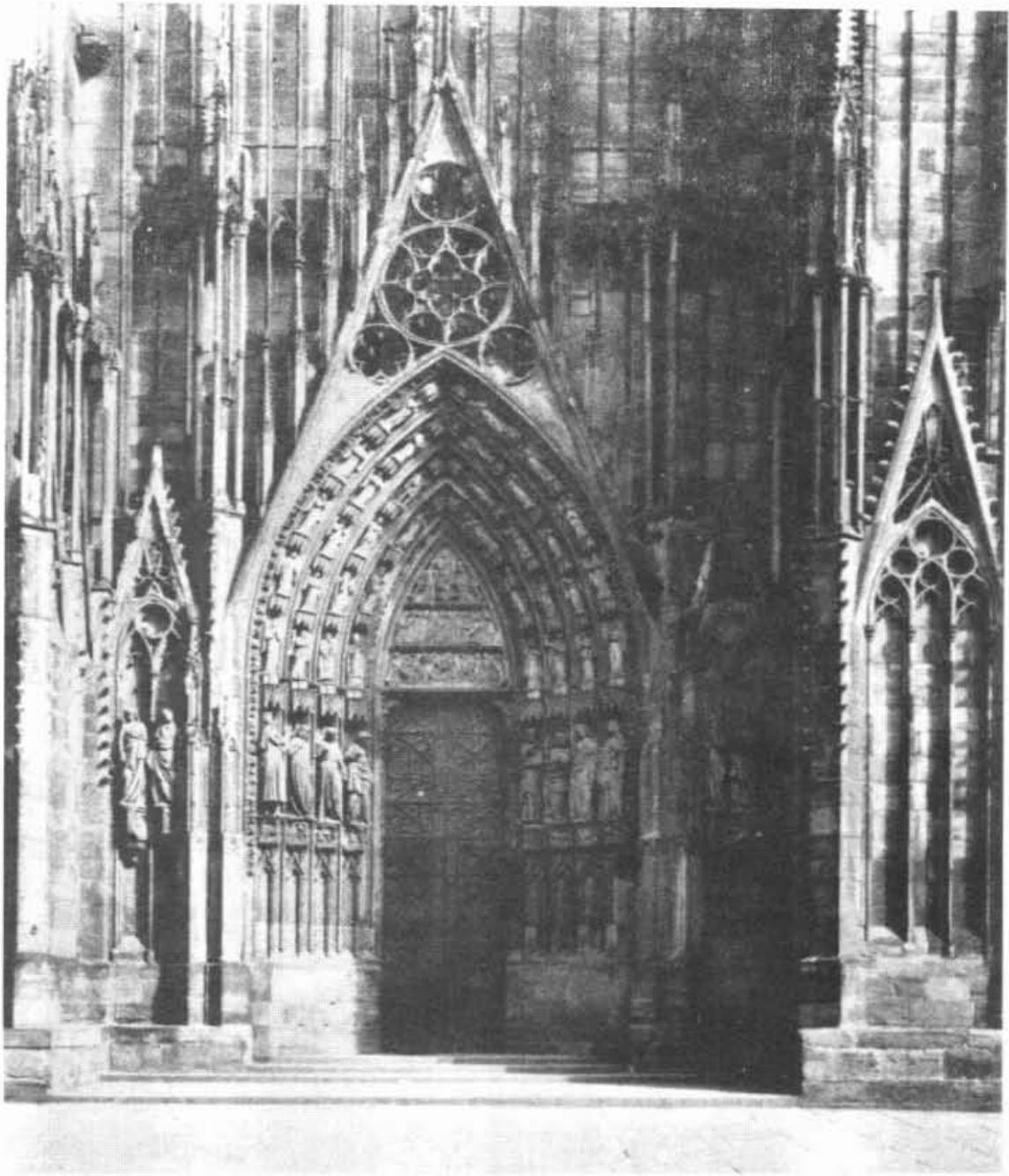
一个诗人一旦打算发挥政治影响，就必须献身于某一党派，一旦他这么作，他也就不成其为诗人了；他就必须和他的自由精神和不偏不倚的眼光告别，而且反过来把狭隘和盲目憎恨的便帽拉下来捂住耳朵。诗人作为一个人和公民会爱自己的祖国。然而，他的诗才和诗歌活动的祖国则是善、高尚和美。这些并不囿于某个特殊的省分和国家，在哪儿发现了他们，诗人就加以捕捉和塑造。

还有，到底怎样才叫爱自己的祖国呢？什么算爱国行为呢？如果一个诗人终生不渝地致力于同有害的偏见作斗争，清除狭隘观点，启迪人民的心智，使人民的鉴赏能力得到净化，其情操和思想趋于高尚，那么请问，他还能怎样做才算更爱祖国呢？

您知道，一般说来，我不大介意别人关于我都写些什么，但毕竟会有些耳闻，我十分清楚，尽管我毕生辛勤劳瘁，可我的活动在某些人看来却不值一顾，其原因正在于你对和党派纠缠在一起曾给予讥讽。要是为了合这般人的心意，我就只好加入某个雅各宾俱乐部并且去宣扬屠杀和流血！——唔，别再谈这些可厌的事情了，以免我为了反对这些无理性的东西，自己也变为无理性的人。



11 斯特拉斯堡大教堂西立面全景，建于13世纪后期，教堂未最终完工，因此只有单塔高耸。



12 斯特拉斯堡大教堂，西立面局部，南门道，建于13世纪后期

这座立面的一部分使歌德认识到，哥特式不是他未见之前以为的随意而无理性的形式，而是具有结构的逻辑性和清澈性的风格。

这些态度也使我们想起了1793年7月当他以观察者的身份参加围困曼因兹 [Mainz] 之战时的一段颇能说明歌德思想方式的插曲：当他在曼因兹一条街旁房屋的附近观看法军撤退时，一群本地的居民开始袭击一个令人痛恨的雅各宾党人和他的家属，这时歌德进行了干预，他推开狂暴的人群，给这些逃亡者让开了一条通路。这件事尽管引起了他的一位英国画家朋友戈尔 [Charles Gore] 的恼怒，它却再一次表明，被激情驱使的群众所采取的暴力行动是怎样使歌德这位宁愿犯一桩不义之罪、也不愿忍受斯文扫地的人感到多么不安。不论是革命的口号还是民族主义的口号，他都不予理睬，这使他的一些同时代人感到恼火。但就他个人而言，他认为：

Stillen Werkstatt zu verharren und das heilige Feuer der Wissenschaft und Kunst, und wäre es auch nur als Funken unter der Asche, sorgfältig zu bewahren, damit nach vorübergegangener Kriegesnacht bei einbrechenden Friedenstagen es an dem unentbehrlichen Prometheischen Feuer nicht fehle.

动乱的时代里，最好的做法是在他安静的工作室里坚持下去，细心照料科学和艺术的神圣之火，即使只是灰烬中的火星也好，以便在战争的黑夜过去之后，和平的日子来临之时，不致于没有不可缺少的普罗米修斯之火。

我们越是沉浸在科学与艺术之中，就越是能深切地体会到，

科学与艺术是激发人们超越自我、地域和民族局限的最宝贵的文明形式。这也许是我们从歌德这里获得的最伟大的遗产。未过多久，布克哈特就在反思历史时表达了类似的思想。他说：‘我想象的爱国主义常常不过是对于其他民族的傲慢态度，正是由于那个缘故偏离了真理的路径。更糟的是，它只不过是我們本民族圈子之内的党派偏见；的确，它常常只是在于给别人造成痛苦。那种历史是新闻写作。’

歌德除了作为文明捍卫者的一面之外，他本人也是一个多产而有才能的线描画家，他曾在厄泽尔 [Adam Friedrich Oeser]、泽卡茨 [Johann Conrad Seekatz]、蒂斯拜因和哈克尔特 [Philipp Hackert] 等人的指导下学习过绘画。1786 年和 1788 年在意大利期间，他创作了一千多张油画、蚀刻画和素描。《罗伊斯河的瀑布》 [Waterfall at Reuss] 和《在圣哥特哈德山口告别意大利时的景色》 [Parting Glimpse of Italy from the St Gothard Pass] 表现出他在面对自然时的浪漫主义情感的苗头。然而，歌德却公开承认，他缺乏视觉艺术实践者的那种天赋。

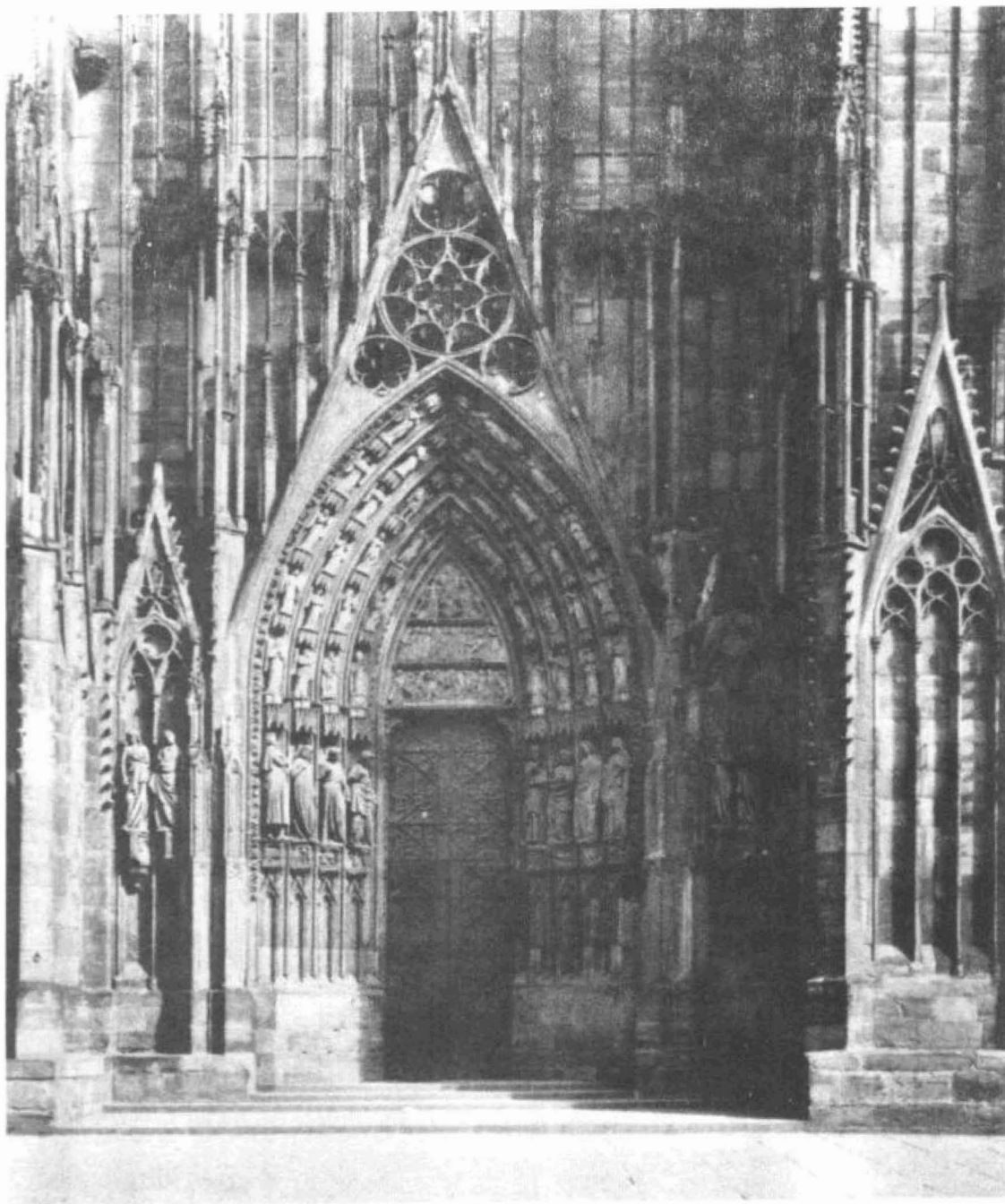
此处所重印的文章，是歌德的一篇早期作品，是他在求学时期参观斯特拉斯堡主教堂时对那座哥特式建筑的最初印象的感受。它不是对美术史方法的讨论，而只是一首对一件天才作品的赞歌。然而，由于歌德以一种自我意识将他对这种风格的预期与他对这种风格的体验相对照，由于它标志着中世纪的成分在瓦萨里的周期中的地位的根本改变，从而标志着美术史写作的观念的根本改变，因此成了我们重印它的理由。

这篇短文写于 1770 和 1773 年间，歌德还在斯特拉斯堡求学。

在这里，他加入一个对德意志文学和文化充满兴趣的朋友圈子。其主要人物是约翰·戈特利布·冯·赫尔德 [Johann Gottlieb von Herder] (1744-1803)。他是法国的自然的倡导者狄德罗和卢梭 [Rousseau] 的追随者。在歌德抵达斯特拉斯堡的三年前，赫尔德出版了《新德意志文学的片断》 [*Fragmente über die neuere deutsche Literatur*] (1767)。在赫尔德的鼓励下，歌德开始对早年喜爱的新古典主义和罗可可风格加以针砭。

歌德也曾预期在主教堂看到的哥特式风格是无理性事物的体现，是一堆奇形怪状的、任意的、混乱的、无条理的、不自然的、拙劣的和装饰过多的事物，就像‘丑陋不堪、毛发卷曲的鬼怪’。然而，当他站在建筑物的面前，主教堂的气派使他为之倾倒，他体验到的是一种整体感，一切细节的统一和谐，一切部分都由于其必不可少而存在。他怦然心动，用浪漫的文笔写道(图 II-12)：

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlischirdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer



12 斯特拉斯堡大教堂，西立面局部，南门道，建于13世纪后期
这座立面的一部分使歌德认识到，哥特式不是他未见之前所以为的随意而无理性的形式，而是具有结构的逻辑性和清澈性的风格。

段名言一样，被人再三称引：

它们像一株崇高壮观、浓荫广覆的上帝之树，拔地而起，千枝纷呈，万梢涌现，树叶多如海中之沙……

而在历史上，哥特式风格自瓦萨里的时代开始，如果不是更早的话，便被看做野蛮事物的缩影而遭到否定。1510年，在罗马圈子里，有一封传为拉斐尔，其实可能是卡斯蒂廖内写的献给莱奥十世 [Leo X] 的信，其中在谈到日尔曼建筑时，下述观念首次出现，即日尔曼建筑由日尔曼尼亚的森林中用树枝搭盖的原始棚屋进化而来：捆在一起的长在荒野中的树木的树枝进化为哥特式的尖塔形式。

1571年，瓦尔布尔顿 [Warburton] 表达了相关的观念：因环境的逼迫，那些长期在神圣洞窟中作礼拜的哥特人给他们的宗教庙宇赋予了林荫路的外观。但实际上，这种说法缺乏任何历史的依据。

在埃申堡 [Eschenburg] 于 1792 年对祖尔策 [J. G. Sulzer] 的《美术理论》 [Theorie der Schönen Künste] 的第二版的增补中也重述了这种哥特式源于树枝的文艺复兴观念。

歌德的这段才情横溢的描述也许就来自这些观念。在歌德之后，福斯特尔 [Georg Forster] 1791 年在‘下莱茵景观’ [Ansichten von Niederrhein] 对科隆大教堂的描述中也把内部的壁柱与远古森林的神秘感受联系起来。

西方的艺术理论常常赋予过去的作品以某种神圣的性质，浪

漫主义更重视的是大自然和艺术的语言,这种语言能使我们不断地听到森林中树木的萧萧声和自然现象的天籁声,的确能在我们身上唤起一种用字词的语言所难以传达的神圣感,就像公元 I 世纪的古典作家昆体良 [Quintilian] 在《修辞学家的教育》 [*Institutio oratoria* X] 中赞美生活在他之前 300 年的罗马文学之父伟大诗人恩尼乌斯 [Ennius] (239-169 BC) 一样:

我们崇敬恩尼乌斯,犹如我们崇敬由于年代古老而变得神圣的森林一般,林中的橡树不仅令人肃然起敬,而且也非常美丽。

这种富有原始神秘性的语言是浪漫主义最喜欢的语言,因此歌德的‘上帝之树’的比喻在德意志掀起了对哥特式赞美的强烈激情,这股激情很久前始于英国,现在将导致科隆、乌尔姆和雷根斯堡等古老大教堂的完成和新建筑中哥特式的复兴。

然而,歌德在极力赞美埃尔温的创造性天才时,却忽视了一些历史事实。据考证,这座斯特拉斯堡的著名哥特式大教堂始建于 1176 年(一说为 1190 年),它的西立面建于 1276 年,可能为埃尔温设计,但它的整个结构至少有四位建筑师参与。因此,歌德把整座教堂归为埃尔温一人是错误的。并且他也没有意识到哥特式完全是法国人的创造,没有沙特尔 [Chartres] 和圣德尼 [Saint-Denis] 大教堂的先例,斯特拉斯堡大教堂是不可想象的。它的中殿近乎法国的辐射式风格,布局也显然受了圣德尼大教堂的影响。

作为对当时占统治地位的古典主义美学人物,例如柏林的祖

尔策和巴黎的洛吉耶神父 [Abbé Laugier] 的反对，歌德从前者的《美术理论》(1771) 这部当时德意志美术爱好者的圣经中找到了‘哥特式’这个词，对其所定义的缺乏形式、没有品味的野蛮之物予以反驳；他从后者的《论建筑》 [Essai sur l'architecture] 中本来能发现一种对斯特拉斯堡大教堂的敏感性的评价，然而只读了一半就开始反对洛吉耶的‘古典的’茅屋的观念。

著名的建筑史家弗兰克尔 [Paul Frankl] 认为，实际上洛吉耶神父影响了歌德表达他所想表达的观念。他注意到歌德的文章与洛吉耶的文字有惊人的相似之处，因此认为歌德在对洛吉耶依赖古典范本感到恼怒时忘记了他本人曾向神父学习。在歌德的古典时期，没有将此文收入他的著作集。他流露出来的民族主义感情可以在我们上面所述及的关于爱国主义的言论中得到纠正。

不过，歌德在后来即 1823 年又决定重印此文，并在其前言‘论德意志的建筑艺术’中这样说道：

在重新研究德国 12 世纪建筑艺术的过程中，我常常想起自己早年对斯特拉斯堡主教堂的依恋，并为 1773 年在新鲜的狂热情绪中写出那篇论文感到喜悦，因为这篇东西过后读起来也并不让我脸红；这些都是情理之中的事：我当时感觉到整个建筑的内在比例，以整体看出那个别的装饰是如何产生的，并且在经过长期地、反复地观察后发现其中一座修得够高的塔尖其实并没有完成。这些都和朋友们以及我本人最新的看法相吻合。如果说那篇文章有些地方写得闪烁其辞的话，那是可以原谅的，因为我在表述一些本来无法表述的东西。

但愿我那篇常常为人提及的早期文章能够尽早印刷出版,使人们可以直观地,清晰地看到萌芽的思想和成熟的思想的区别。

这是歌德晚年对他这篇文章的一些看法,我们在阅读时也应该注意它和后来歌德思想之间的区别。

WRITINGS

- Essays on Art* (Boston, MA, 1845) [selection of ess. trans. by S. G. Ward]
Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, 133 vols (Weimar, 1887-1919) [standardcrit. edn, incl. complete lett.]
J. Gage, ed.: *Goethe on Art* (London, 1980) [anthol. With intro. and notes]

BIBLIOGRAPHY

- G. H. Lewes: *The Life and Works of Goethe*, 2 vols (London, 1855/R as *The Life of Goethe*, 1965) [still recommended]
E. Ludwig: *Goethe, Geschichte eines Menschen*, 2 vols (Stuttgart and Berlin, 1920); Eng. trans. by E. C. Mayne as *Goethe: The History of a Man*, 2 vols (London and New York, 1928)
J. G. Robertson: *The Life and Work of Goethe, 1749-1832* (London, 1932)
B. Fairley: *A Study of Goethe* (Oxford, 1947)
C. Sherrington: *Goethe on Nature and Science* (Cambridge, 1947/R 1949)
H. von Einem: *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung* (Hamburg, 1956/R as *Goethe-studien*, Munich, 1972)
Corpus der Goethezeichnungen, 7 vols (Leipzig, 1958-73) [cat. rais. with

- reproductions]
- F. Novotny: *Painting and Sculpture in Europe*, Pelican Hist. A. (Harmondsworth, 1960) [very full bibliog.]
- R. Magnus: *Goethe as a Scientist* (New York, 1961)
- E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby: *Goethe: Poet and Thinker* (London, 1962)
- W. H. Bruford: *Culture and Society in Classical Weimar* (Cambridge, 1962)
[excellent select bibliog. on the issues covered in the article]
- H. Hatfield: *Aesthetic Paganism in German Literature* (Cambridge, MA, 1964)
- H. Trevelyan: *Goethe and the Greeks* (New York, 1972) [excellent chronological app.]
- Disegni di Goethe in Italia* (exh. cat. by G. Femmel, Venice, Fond. Cini; Bologna, Gal. A. Mod.; Rome, Pal. Braschi; 1977)
- W. D. Robson-Scott: *The Younger Goethe and the Visual Arts* (Cambridge, 1981)
- H. Nisbet, ed.: *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe* (Cambridge, 1985)
- D. Sepper: *Goethe contra Newton* (New York, 1988)
- N. Boyle: *The Poetry of Desire, 1749-1790* (1991), i of *Goethe: The Poet and the Age* (Oxford, 1991-)

论德意志建筑

Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*, n.p., 1772.
From 'Goethe and Strassburg', translated from *Von deutscher Baukunst* by Geoffrey Grigson, *Architectural Review*, 98, 1945

D. M. ERVINI A STEINBACH¹

我曾在你的墓地盘桓，高贵的埃尔温，寻觅一块铭刻着‘Anno domini 1318, XVI Kal. Febr. obiit Magister Ervinius, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis’ [主历 1318 年 2 月 16 日斯特拉斯堡的建造者埃尔温师傅逝世] 的碑文，以便在这块圣地奉献我的崇敬。可一切探寻终归徒劳，也没有遇到一位你的乡亲能为我指点迷津，我的心境黯然！我这颗心，那时比今日更年轻、更温存、更痴騃、也更美好，曾向你许诺：一旦我能安然地享有财产，就尽我所能，为你建立一座大理石或沙岩的纪念碑。

但是，纪念碑对你又何足轻重！你早已为自己树立了一座最壮观的丰碑；尽管蚁虫爬匍于上，并不操心你的尊名，但你却和那些筑起高山、直插青云的建筑大师共存共荣。

很少有这样的人，凭借自己的智慧就把巴别塔的理想理解得如此透彻，如此深远，连最纤小的细节也具有必不可少的优美，就像这株上帝之树一样 [指大教堂——译注]。也很少有这样的人

人，能幸遇千万双志愿之手，去挖掘那铺满岩石的大地，然后又魔术似地唤来一座奇峭的山峰，并在垂暮之年嘱咐他们的儿子：
‘我在心灵的杰作中与你们同在，在飘渺的天际完成这个开端。’

然而纪念碑对你又何足轻重！更何况出诸我之所建！当那些乌合之众叨念这些神圣的名字时，不是出于迷信，就是出于褻渎。面对着你的伟大，无知的浅薄之徒将会惊蹶，然而那些完美的灵魂不著一言，却自会将你识鉴。

因而，伟大的人啊，在我贸然地将修复过的小船又重新推入大海之前——与其说可能赢得好运，不如说可能遭遇毁灭——请瞻仰一下这片丛林，在四周，那些镌刻着我热爱的人们的芳名的树林，已变得一片葱郁。²我在一棵山毛榉上铭刻下你的名字，这棵树就像你的塔一样挺秀而高耸。我拴住它的四角挂上一方绢帕，它满载着礼品，恰似从云间向使徒们飘落的布巾，装满了干净和不洁的牲畜，³还有锦簇、鲜花、绿叶、干草和苔藓，香菇一夜间从地面涌出；这一切，都是我在一个普通的村庄漫游时，借植物消遣度日而悠然采撷的。现在我把它们敬献给你，直到它们在你的光辉之下又零落成泥，复归尘土。

‘真是乏味，’一个意大利人走过去说道。‘真是幼稚，’⁴一位法国人得意地打开刻有纹饰的鼻烟盒，结结巴巴地说。但是，请问你们可有什么作为，竟敢这样出言不逊！

古代难道没有天才从茔墓中奋起，它却束缚着你们，哦，你们这些拉丁人！你们匍匐在那壮观的遗迹上来乞得某些比例，靠那些神圣的断垣残壁来拼合起自己的楼塔，又因为能够讲述那些庞大建筑的细微尺寸和线条，便自以为是艺术秘诀的保护者。可

是如果你们更多的是感受而不是测量，那么，你们就会感受到你们所凝视的高大建筑的精神，你们就不会仅仅去因为古人建造了而且它是美的而模仿它。你们将能够创造出必然而真实的设计，一种充满活力的美也将从中涌出。

在这方面，你们以外观的真和美，粉饰了内在的必然性。你们被圆柱的辉煌效果所打动，也去使用它们，并把它们镶入壁中。你们还想建造成排的圆柱，并围绕圣彼得大教堂的前庭广场环造通向这里、通向那里，实际上哪儿也不通的大理石通道。对这种华而不实的做法，自然之母将投之以睥睨和厌弃的眼光，以致她驱使你们的群氓去玷污那些辉煌的东西，把它们用为阴沟，使人们在那种世界奇境面前却抽身掩鼻而去。⁵

现在，一切都在自行其是：艺术家的奇思异想正为任性轻浮的富者服务，游记作家呵欠连声，甚至我们称为哲学家的那些 *bels esprits* [有才华的人]，也正在掀取那些原始的神话，矫揉造作地编造着规则、艺术发展史，以及在圣殿的前庭广场上真诚的人被邪恶的幽灵所杀戮的奇谭。

对天才来说，规则比范例更为有害。在天才之前，个别的人也许致力于每个单一的部分；而天才最先将心灵中涌现的各个部分熔铸成一个永恒的整体。派别和规则把认识和活动的全部能力全都羁绊了。诚然，那位首创者——他创造性地适应了一种需要——打下了四根桩，并用顶部的四根棒将它们连结起来，又用树枝和青苔作为屋顶，⁶ 可当代的法国富有睿智的鉴赏家，这对于我们又有什么意义呢？你竟根据这一点确定它适应我们今日的多种需要，就像你曾想以 *pater familias* [父权的、家长的] 精神来

统治你的新巴比伦[奢华淫靡的大都市，此处指巴黎——译注]一样。

你以为自己的茅屋首先诞生在这个世界，这也是大谬不然的。那种前后各用两根柱子跨顶、中间用一根房梁架越它们，是而且仍然是更原始的发现，你每天都可从旷野和葡萄园的茅屋中认识到这一点。然而，从这类茅屋里，你却并不能抽绎出一条规则来用于你的猪栏。

所以说，你的结论都不能上达真理的境域；它们完全飘浮在你体系的氛围里。你想教导我们应当使用什么，因为按照你的规则不能证明我们所使用的方法有道理。

你是那样喜爱圆柱，在这个世界的其他区域你将会是一位先知。你力言：‘圆柱是建筑中最基本的、也是最美的成分。看，形式是多么庄严、典雅，若将它们排成柱列，又是多么千姿百态而又伟大！’可是你要谨防使用不当；它们的本质是自由地耸立，那些把它们挺拔的生命束缚在粗糙四壁中的拙手真该诅咒！

然而，亲爱的神父[指洛吉耶——译注]，在我看来，人们常常重复这样一种不恰当的做法，即用墙围住圆柱，现代人甚至用砖石填满古代庙宇的柱间空档，可能引起了你的某些思考。假若对于真理之声，你的耳朵并不聋聩，这些石头也会把真理向你宣扬的。

圆柱非但不是我们住宅中的成分，甚至还是我们整个建筑的基本特性的对立物。在四角立上圆柱，这不是我们的房子的起始，在四面筑四道墙才是它们的源头。墙取代所有的圆柱，也排斥所有的圆柱，在那些墙上补入圆柱，圆柱就成了一种多余的赘物。

宫殿和教堂亦然——除了特例之外——我无需再讨论它们。

于是，你们的建筑呈现给你们的便是一些表面，它们伸延得越宽广，向空中高耸得越大胆，也就越是一定以令人不堪忍受的单调压抑心灵。的确如此！幸好激励了施泰因巴赫的埃尔温的天才给了我们翼助：让你们准备砌得高耸云端、气势压人的高墙变得丰饶多姿吧，以便它们像一株崇高壮观、浓荫广覆的上帝之树，拔地而起，千枝纷呈，万梢涌现，树叶多如海中之沙，向着四面八方的国土宣告它的主人——上帝的荣耀。

我初次去看大教堂时，满脑子都是有关高雅趣味的笼统知识。根据道听途说，我仰慕的是整体的和谐与形式的纯净，对杂乱无章、变幻莫测的哥特式装饰则相视如仇。作为词典中的词条，在哥特式这个条目下，我堆积了曾掠过我的脑际的所有的同义曲解：模糊的、杂乱无章的、矫揉造作的、粘结的和厚厚涂抹的，我决不比一个把全部未知世界都称为野蛮的民族更聪明，我把所有不适合我的体系的事物统称为 *Gothic* [哥特式]，从我们那些商人权贵们装饰房屋用的镞制的颜色富丽的玩偶、绘画，到古老德意志建筑的冷漠的残迹，由于它们上面某些稀奇古怪的旋涡纹，我同意关于这种建筑的共同论调：‘完全被装饰覆盖！’因而，当我启程上路，便不禁颤栗，好像碰到了丑陋不堪、毛发卷曲的鬼怪。

但是，当我一走到教堂面前，就被那景象所深深地震撼，激起的情感真是出人意表！一个完整的巨大的印象激荡着我的心灵，这印象是由上千个和谐的细部构成，因此我虽然可以品味和欣赏，却不能彻悟它的底蕴，有人说，天国的欢乐就近乎此。多

少次，我重新回到它的跟前，以享受这天上人间之乐，以领略我们的兄长在他们的作品中所显示的博识宏才。多少次，我回到这里，从四面八方，从或远或近之处，从一天的各种时光，去欣赏它的庄严和壮丽！一个人看到他兄弟的作品是如此崇高伟大，而他只好纡尊膜拜，他的内心是难言的。多少次，在黄昏薄暮时分，那亲切而平静的微光，使我倦于寻觅的眼睛又爽然明亮，那时透过晚霞，无数的局部融成完美的整体！而这个整体就单纯而又高贵地屹立在我的心灵面前，我感到心旷神怡，欣赏和理解同时并进。这时，这位巨匠的天才建筑家使用文雅的暗示向我披露自身。

‘是什么使你惊叹？’他对我悄声耳语。‘所有的部分都是必不可少的，难道你不曾在我的城市的所有古老教堂见过这些？我所做的仅仅是在它们那种任意决定的尺度上更进一筹，将之表现为一种协调的比例。那统领着左右两扇小门的中门上方敞开了宽大的圆窗，与教堂正厅的窗户呼应，可另一方面它又不过是供日光泻入的窗洞；而那高耸的钟楼所需要的则是较小的窗户！所有这些都不可或缺，而我又赋予它们美的形态。但是啊，那周围的四壁是那样空虚而无用，我真想飘越过黑暗的高悬的窗洞。在它们奔放挺拔的形式里，我隐匿了能把两座高塔举入云霄的神秘力量——唉，现在仅有其中的一座孤塔含悲屹立，缺少了计划中的五塔构成的顶部装饰，以促使周围的省城都来向它和它的王者般的兄弟表示敬意！’他说罢隐去，我惘然地陷入悲凉之中，直到在千百个窗洞中栖息的小鸟，浴着晨光，用它们的欢乐之歌向着太阳啁啾，把我从梦中惊醒。巍峨的高塔在馥郁的朝晖中，向着我灿烂地闪耀！我可以多么狂喜地对它张开双臂，凝视着它巨大、

和谐的一体，而它就活跃在那无限细小的局部里，就像活跃在永恒自然的杰作中一样，连那丛脞屑碎的枝节都富有生命，一切形式，一切事物对于整体都具有意义；看！这座坚实的巨大的屋厦是如何轻盈地耸入天际！一切都是分散的，却又永恒！感谢你的启迪，天才！对于你的幽微窈渺，我已不再感到迷惘。一缕美丽而宁静的精神渗入了我的心灵，使我能够俯瞰这样的创造物，像上帝那样说，‘好极了！’

神圣的埃尔温，当德意志的艺术学者由于轻信邻国的嫉妒，不能领略他[指激励了埃尔温的天才——译注]的卓越，而用一个曲解的词‘哥特式’来贬抑你的杰作，当他应向上帝谢恩，竟能巨声宣布，这是德意志的建筑，我们自己的建筑，当意大利人已无可吹播，法国人更不用提，我现在不应感到愤愤然了。如果你不期望将这种卓越归于自己，那么，请向我们证明，哥特人早就有过这样的创造，在这点将会引起某些困难。而且到头来，倘若你不能证明在荷马之前即曾有过荷马，我们将欣然让你去讲述那些不太成功的尝试的故事，而在这位首次将那零星的材料塑造成生命活跃的整体的大师的杰作面前致以崇敬。而你，我亲爱的精神上的兄弟，在对真与美的追求中，对那些有关造型艺术的夸夸其谈嗤之以鼻吧。到这儿来，看吧，欣赏吧。不要褻渎了你最尊贵的艺术家的声名，快到这儿来吧！来瞻仰他的辉煌杰作！如果它不能使你惬意，或是根本不能使你动心，那就请走吧，套上你的马车，驶向巴黎去吧！

但我把自己想象得和你一样，亲爱的年轻人，你伫立在那儿，心潮澎湃，却不能疏通那横亘在内心的复杂矛盾，你几乎感受到

了这个整体无法抗拒的威力。你几乎把我叫作我在那里所看到的美的梦幻者，而你在那里却只看到力量和粗陋。不要让这种误解使我们睽隔，不要让时下所谓美的娓娓说教使你对富有意味的粗陋不满，以免到了终了，你的脆弱情感只能承受那种毫无意义的圆润。他们试图使你相信，美的艺术源发于我们要美化周围万物的倾向。全是一派谬言！因为它也许正确的那种意义上，商人阶级和工匠而非哲学家使用这个词。

艺术远在它成为美的之前不过是制像，然而它是真实的，伟大的艺术，往往比美的艺术更真实、更伟大。因为人有制像的本能，一旦他的存在确立，这种本能就活跃起来，当他没有什么忧虑和惶惧时，这半神[half-God，指人——译注]在恬然清寂中显出了本领，从周围拿来材料，表露自己的心灵。因此原始人用古怪的相貌塑造骇人的形象，用过分鲜艳的颜色塑造他的椰果、他的羽饰和他的身体。即使那种作品是由最任意的样式构成，尽管样式本身不合比例，但它还是和谐的；因为一种直感把它们创造为一个富有特色的整体。

这种显出特征的艺术才是唯一的艺术。当它以炽烈的、统一的、奇特的、独立的情感来对自身起作用，甚至对任何无关的事物都不屑一顾时，那么，它会出于粗犷的野蛮人之手，或者出于有修养的敏感的人之手。它是完整的、活生生的。你可以在不同的民族和个人中，在无数的不同的程度上看到这一点。只有比例才是美的、永恒的，人们可以探明它们的主和弦，人们只能感到它们的神秘莫测，神明般的天才的一生在至福的乐曲中只是在比例中打转。心灵越是提升，产生了比例感，这种美便越是渗入心

灵的本性，以致美似乎源于心灵，以致除了美什么也不能使心灵得到满足，以致心灵从自身创造出来的只是美，艺术家便越是快活，便越是恢宏，我们便越是躬身下拜，崇拜那救世主。

在埃尔温已攀登的高度上没有人能将之推开，这就是他的作品：走到它前面，洞烛那比例的最深邃的真和美的感觉吧。它来自 *medii aevi* [中世纪] 那个禁欲、黑暗的僧侣时期的一个强健、活跃的德意志人的灵魂。

而我们的 *aevum* [时代] 呢？他否认自己的天才，将其子女送往四方去采集异国的植物——让它们遭到了毁灭。而轻浮的法国人，虽在搜集异国事物上做得更甚，但他们至少还有一种才智能将掠来之物拼凑成完整的东西。现在他们正以希腊的圆柱和德意志的拱顶建造一个奇异的庙宇——末大拉教堂 [Madeleine]。⁸ 我曾见过一个完美、庄严、古希腊罗马圆柱式的作品范例，那是我们的一位艺术家应邀为古老的德意志教堂设计大门时所作的。

我不想诉说对那些脂粉气玩偶的画家有多么憎恶。他们以演剧的姿势，伪装的肤色和五彩缤纷的服装来兜捕女人们的青睐。而刚毅的阿尔布雷希特·丢勒——你虽常为新手所讥——但你‘木雕似的’形象，我也许更为赞赏。

而你们自己呢，了不起的人们，你们被允许欣赏那最高之美，现在你们趋步而下，宣告自己的愉悦，你们伤灼了这位天才。因为他并不希望被捧到任何异国的翅膀上而被挟走，⁹ 哪怕是玫瑰色黎明般的翅膀。是天才的力量，在孩提时的梦幻中萌发，又在青年时代得以滋养，直到长得敏捷而强健，如山林之狮一般跳跃而出。¹⁰ 因而自然总是教导天才要精勤不懈，要在他的力量的现

有程度上欣赏。因为你们这些卖弄玄虚的说教者永远不能人为地为他创造出一种万象纷呈的场面。

祝福你，年轻人，你有天生的感受比例的慧眼，可以不费力地应用于一切形式。如果萦绕着你的生活之乐苏醒起来，使你在工作、恹惶和期望之余，能领略其乐融融的人性之乐，就像那收获葡萄的人在丰盈的秋日满载硕果，兴奋地呼和，或像那割草的人将镰刀高束，翩然起舞：如果那时强烈的愿望和痛苦在你心胸激荡，而你已全力奋斗，备尝了酸辛，也宴享了欢乐，如果那时你对世俗之美已感到餍足，该憩息在女神的怀抱，倚偎在她的胸前——以感受带来了被尊之为神明的大力神海格立斯的新生的事物。请接受这孩子吧，至上的美神，众神和众生之间的斡旋者，这样，他将凌越于普罗米修斯之上，把众神的福祉带给人间。

雅各布·布克哈特

Jacob Burckhardt, 1818-1897

布克哈特是本文集中第一位可称为近代大学教授的作者。瓦萨里是画家，贝洛里、温克尔曼和歌德受雇于贵族或者国家，布克哈特却作为大学中的一员度过了他的成人生涯。他在故乡瑞士的巴塞尔学习神学和希腊语，然后在柏林师从弗朗茨·库格勒 [Franz Kugler] (1808-1858) 学习美术史，师从利奥波德·冯·兰克 [Leopold von Ranke] (1795-1886) 学习历史。在兰克的指导下，于 1843 年获得学位。数年以后，在巴塞尔大学担任历史学教授，并非常出色地在这个职位上工作了近 50 年之久。1872 年他拒绝了在柏林继任冯·兰克的历史学教授职位的建议，这一举动是人们常常谈论的话题。正是在巴塞尔他撰写了《意大利文艺复兴时期的文化》 [Cultur der Renaissance in Italien] (1860)，这是历史文献中最有创见的著作之一。书一出版，便跻于第一流的著作行列，因为它向世人显示了文化史潜力，并把它提升到史学著作类型中的一个权威地位。在他之前，没有一个历史学家曾以如此大的魄力和洞察力来抓住并解释一个时代的心理。尽管许多读者惋惜书中略去了艺术，但丹纳 [Taine] 却回答道：我们并不为此而觉得不足，因为我们对人之为人比人之为艺术家更感兴趣。

另外有些人觉得他过分夸张了从中世纪晨光熹微到文艺复兴煦日普照的过渡的节奏。他极其熟悉文艺复兴的文献，但对中世纪却从未作过深刻的研究。有些批评家说，他对文艺复兴的看法失之过分颂扬，另外有些人认为，书中关于政治诸章不够充实。他所在的国度对国家的重视比欧洲任何别的地方都少；他作为这样一个国家的公民，对于政府问题也就不大感兴趣，而对于帝国，无论新旧，他都认为没有什么用处。有些读者埋怨说，他过高估价了关于重新发现古典世界的影响；也有人认为他忽略了意大利文化的物质基础；而且他的论述把各个不同的世代混在一起。这些批评意见虽然都不是完全没有道理，却无伤这本书的声誉。用阿克顿 [Acton] 的话说，它依然是‘现有的关于文化史的著作中最警辟、最精微的著作’。100 多年以来，这部书成了研究文艺复兴的学者必读的杰作，也是西方文化史上里程碑式的奠基之作，这使他成了最重要的文化史学家。

虽然布克哈特是作为一个伟大的文化史家而著名，但他也是美术史家的先驱。1844 年他作为教师在巴塞尔大学教授的第一门课程，是有关建筑史的。在苏黎世新成立的瑞士高等技术学校 [Eidgenössische Technische Hochschule] (ETH)，他获得了瑞士的首任美术史教席 (1855)，他循环地讲授古代艺术、天主教艺术和文艺复兴建筑三门课程。即使在 1858 年他被召回巴塞尔去补历史教授之缺时，仍然几乎每年都教授美术史课程，直至 1886 年他成为一个新的美术史教席的首任获得者。由于他抱有新人文主义的观点，认为历史研究必须属于 *Bildung* [教化] 而不是 *Wissenschaft* [科学]，所以他总是努力去影响一般的受教育听众，

经常为非专业人士做讲座。他为第九版《布罗克豪斯百科全书》[*Brockhaus Encyclopaedia*]写了几百篇美术史文章，并且终其一生都在巴塞尔做有关历史、艺术和文学主题的公共讲座。

布克哈特轻视美术史的事实挖掘的方法。像库格勒一样，他采纳了黑格尔的世界史的分期法，但否决了历史进步的观念，而宁可关注将一个时期的艺术与另一个时期相区别的特征，以及特定的风格和形式以什么样的方式来表达其所属的文化的特征。他著述和授课的目标是 *Genuss* [乐趣]，他用这个词指的并不是像通过艺术所获得的秩序与和谐的体验那样的愉悦，而是把最高的人性和道德的价值归因于这种体验。他认为，这种体验在一个时代是随着暴力的增加和文化的趣味的低下而愈加具有特色。这种显示人格光辉的观点，不仅为我们当代的文化生活提供了洞见，而且也令我这种虽很少想到著述沽名却有时也想去授课获利的人感到汗颜。

像他的教学一样，布克哈特的很多著述都致力于美术史研究。《比利时的艺术品》[*Die Kunstwerke der belgischen Städte*] (1842) 已经显示了一种专注于形式关系和个人作品的内在组织的典型倾向。4年之后，他在修订库格勒的《绘画史手册》[*Handbuch der Geschichte der Malerei*] (1837年；第二版，1847年) 时开始从把艺术看成是流行的精神表现的浪漫主义观点撤出，按照那种浪漫主义的观点，日耳曼人是希腊人的真正继承者；在它们形式和功能完美的和谐中，希腊艺术和中世纪的‘日耳曼’艺术（比如哥特式）是唯一‘有机的’、‘独创的’和真正‘古典的’；罗马人的和意大利的文艺复兴艺术是派生的和

次要的。布克哈特强调：先是世俗的世界观的出现，接着便是一种对于具体和真实的新感觉，一种新的个人的艺术自觉和艺术进步的自主性。这种观点后来出现在《意大利文艺复兴时期的文化》当中。

布克哈特把米开朗琪罗看成是‘现代’艺术家的原型，在米开朗琪罗身上这种步骤走得很远，以至于它已威胁到力量和秩序、个性和共享价值的平衡，威胁到文艺复兴艺术独特之美的赖以存在的担负者。廷托雷托、科雷乔和伦勃朗同样地不能或不愿给‘das Empörende’[反叛力]（自下而上的力量）——首先使文艺复兴成为可能的那种力量——设定限度；而在所有的四种步骤中，自主性的过程将艺术变成了一种探索的媒介，它探索的不是题材，而是艺术家的主观性或他的艺术问题。布克哈特毕生对鲁本斯的赞赏——以其身后出版的《鲁本斯纪事集》[*Erinnerungen aus Rubens*]达到高潮，这是由于他认为鲁本斯成功地将形式与和谐赋予了恶魔般的能量的世界。看来他赞赏他同时代的阿诺尔德·伯克林[Arnold Böcklin]（也是巴塞尔人）的作品是出于同样的原因。对文艺复兴艺术的重新评价在《古物指南》[*Der Cicerone*]中得以完成，这是一部长达千余页的小开本著作，分成建筑、雕刻和绘画各篇。它赢得了库格勒和其他美术史家的赞赏；它以后的版本经过别人的修订，成了无数旅行者的向导、哲人和伴侣。在这一著作中，布克哈特将意大利艺术作为一个从古代晚期持续而来的传统予以介绍，‘die eigentliche Renaissance’[真正的文艺复兴]的艺术不是对古代的复制，而是新的世界自发的创造力和植根于古典时代的规范之间的富有成效的张力的产

物。他确定了一个‘黄金时代’（约 1500-1540），把它指定为‘古典的’；他以此意指一种以创造性地使用借来的形式为基础的艺术，这是由规范的文化传统所调节的个人想象的产物，而非如他在早期所认为的那样，由一种流行精神的‘有机的’或‘独创的’表现所控制的个人想象的产物。在 1848 年革命的余波中，布克哈特对流行精神并不热衷。作为巴塞尔的一位骄傲而自由的公民，他有意识地脱离欧洲的各种群众运动，这些运动包括民族主义、爱国主义和中央集权等等。他讨厌一切带强迫性的、整齐划一的、非个人主义的东西。他喜欢小的、自由的、独立的社会；所以他轻视并厌恶俾斯麦的德国。值得注意的是，布克哈特以个人主义的、贵族式的、反对国家的种种思想影响了敏感的尼采，尼采自己后来也变成一个痛恨民族主义的‘善良的欧洲人’。他们成了终生的朋友，而且布克哈特是尼采遗著的受托人之一。

《新建筑美术史》[*Geschichte der neueren Baukunst*]的材料原本打算收入《意大利文艺复兴时期的文化》，此书加强了布克哈特对文艺复兴的见解，及其对作为艺术含义载体的形式的兴趣。在 1839-40 年，他区别了‘美术史的两条途径。它不是成为文化史的婢女，就是以自身美好并且运用文化史以加强对艺术品的理解为出发点’。他沿着这两条途径——文化史途径和美术史途径——从未将它们合并在一起。作为一个美术史家他强调‘风格的历史，也就是艺术中美所表达的样式的历史’。这就意味着要根据艺术自身的传统、问题和内在的发展来对待每一种艺术形式，要显示出特殊的艺术任务在不同的艺术家或学派的手中是如何找到不同的解决方法的。他将这种美术史的途径描述为‘nach

Aufgaben’[‘根据任务’]的美术史，即 *Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis* [根据任务的艺术是我的遗产]，他希望他的继承者们把研究每类艺术品看做满足一种要求。考虑到在他逝世后发表的论意大利文艺复兴时期的肖像画、祭坛画和收藏家的三篇论文，我们不难看出他的心愿。历史，就像他的时代所理解的，只是人民和国家的政治的演变，因此它不会按布克哈特的观点来‘解释’艺术。而在布克哈特看来，艺术和政治是文化中平等的组成部分。因此作为一个历史学家，布克哈特以一种历史分析的横截面的共时模式代替传统的叙述或历时模式，这也许得益于他的美术史实践。同样地，相比传统的政治史，他更偏爱文化史，这与他有意将美术史写成一部‘没有人名的历史’，而非一部艺术人物的历史的想法相一致。

布克哈特对于出书的要求极为严格。可以说，从《意大利文艺复兴时期的文化》出版以后，就再未出版过另一部书。他关于希腊文明的讲演，尽管由于听众的坚决要求才编成讲义，但他始终认为其不完备而不予付梓。直到他弥留之际才应允刊行。在被敦促的时候，他总是答道：‘不，这样一个可怜的门外汉可不敢，我是旁门左道，不学无术；我将被方家硕学攻击得体无完肤。’

虽然没有他在巴塞尔的学生和后继者沃尔夫林那样多产，布克哈特的‘有机风格’和‘空间风格’的形式种类——前者受控于与公共的宗教活动紧密相关的单独的建筑类型，后者自由地借鉴和重组由它们‘有机的’模式分离而来的形式的元素，以创造新的具有独创性的设计——最终导致他对美术史中认为一种艺术传统的后来阶段是‘衰败’的正统观念提出质疑，并且开始为

古代后期和巴洛克正名平反，这成为他后来工作的一个主要课题。他的古典主义不是胆怯的或学院式的：他赞赏活力和独创性，即使是在那些他相信这一切会危害对他来说是古典艺术最高成就的均衡的领域。他甚至在他也公开指责的他自己时代的传统的破裂和全面的崩溃中看到一些优势。如果已经产生了一种以大众教育、出版、时尚和市场为基础的半文化，并且使得艺术的内聚力几乎难以达到，那么它也已经极大地扩展了观众对一个广阔的艺术风格领域的接受，并且创造了美术史自身得以发展的条件。

1860年代以后，他把精力用在发表170次公开演说上，这些演说论述了从古代到他自己时代的西方文化的各个方面，尤其强调了艺术对于理解往昔的重要性。他的讲演技巧极高，特别是当热情的学生围着他，红葡萄酒使他激动起来的时候。他常常为演讲而殚思极虑；关于这些讲演的内容丰富和创造性，尼采和其他听讲者都作了证明。

《历史的沉思》就是在发表演说的这个时期撰写的，但是十分独特的是，布克哈特并未看到它刊行。在此处重印的本书序言中，布克哈特说明了他的兴趣包括整个的历史，他对这一主题的研究取向是实践的和经验的。他的方法的经验性在他开头的話中做了扼要说明，他说，他教授的课程由对一些历史观察的半随意性思路组成，例如骚动、分裂、反应和围绕伟大的个人的生平的事件的浓缩等等。他说，他将在尽可能多的方向上截取历史的横断面，并试图在一切细节上重构往昔。他也是一位人文主义者，因为他说，他的研究从人开始，人是一切事物的惟一的永恒的中

心，他过去、现在、未来一直在受苦、奋斗、行动。他又说，因此它将‘属于病理学的类型’，他这句话可能是指非感情用事的诊断性类型。

他宣称他没有体系，不想遵照任何历史原则。他不同意黑格尔关于世界史是理性的信念，他认为历史哲学是半人半马怪，即一只由两个不相容的部分组成的怪兽，因此他不予考虑。他挑衅性地指明，他不能追随黑格尔，因为他，布克哈特，‘没有参与永恒智慧的目的’。

从另一方面说，他的确偶然说过一些话，表明他尊重黑格尔的取向的一些方面。因此他承认黑格尔学派史学家‘在历史的森林中开辟出一些宽阔的路径’，而在本书的后面他却允许自己持有这种几乎典型的黑格尔学派的思想，‘人们强烈想望的一个伟大事件时时没有发生，因为未来的某个时间会更加完美地完成它’。

温克尔曼将美术史放到气候、政治、思维习惯和社会的其他方面，即广义地界定的文化的上下文中，而把自己限定在古代艺术。布克哈特却超出了希腊人和罗马人的时期的范围，把这个模式带到世界舞台，以种种不同的方式重新考察了大量事实。他代表着在德语传统中与黑格尔主义相抗衡的事物，可以被最恰当地描述为一心要撰写一部文化史的经验主义的人文主义者，这部历史尽可能全面，因此包括了美术史连同社会生活和人类成就的一切其他方面。

沃尔夫林这位布克哈特的最杰出的学生认为，布克哈特的遗产构成了一种系统美术史的基础，他于1930年在柏林美术学院

的讲演‘雅各布·布克哈特和系统的美术史’ [Jakob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte] 中总结了布克哈特的三种观念：艺术的主要责任，艺术作为直接的经验，以及在形式的基础上艺术发展的历史。

WRITINGS

Die Kunstwerke der belgischen Städte (Düsseldorf, 1842)

Die Zeit Konstantins des Grossen (Basle, 1853; Eng. trans., London, 1949)

Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (Basle, 1855; Eng. trans., London, 1873)

Die Kultur der Renaissance in Italien (Basle, 1860; Eng. trans., London, 1878)

Geschichte der neueren Baukunst (Stuttgart, 1867); as *Geschichte der Renaissance in Italien* (Stuttgart, 1878)

Erinnerungen aus Rubens (Basle, 1898; Eng. trans., London, 1950)

Griechische Kulturgeschichte (Berlin and Stuttgart, 1898-1902; Eng. trans, abridged, London, 1963)

Weltgeschichtliche Betrachtungen (Berlin and Stuttgart, 1905; Eng. trans, London, 1943)

E. Durr and others, eds: *Gesamtausgabe*, 14 vols (Stuttgart, Leipzig and Berlin, 1929-34)

M. Burckhardt, ed.: *Briefe*, 10 vols (Basle, 1949-86)

H. Ritter, ed.: *Die Kunst der Betrachtung: Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst* (Cologne, 1984)

BIBLIOGRAPHY

- W. Waetzoldt: *Von Passavant bis Justi* (1924, 2/1965), ii of *Deutsche Kunsthistoriker* (Berlin, 1921-4, 2/1965), pp. 172-209
- C. Neumann: *Jacob Burckhardt* (Munich, 1927)
- H. Wölfflin: 'Jacob Burckhardt und die Kunst'; 'Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte'; 'Jacob Burckhardt zum 100. Geburtstag, 25 Mai 1918', *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basle, 1940)
- W. Kaegi: *Jacob Burckhardt: Eine Biographie*, 7 vols (Basle, 1947-82)
- K. Berger: 'Jacob Burckhardt as Art Historian', *Jacob Burckhardt and the Renaissance: 100 Years After* (Lawrence, 1960), pp.38-44
- K. Löwith: *Jacob Burckhardt* (Stuttgart, 1966)
- J. Wenzel: *Jacob Burckhardt in der Krise seiner Zeit* (Berlin, 1967)
- F. Gilbert: 'Jacob Burckhardt's Student Years: The Road to Cultural History', *J. Hist. Ideas*, xlvii (1986), pp.251-73
- I. Siebert: *Jacob Burckhardt: Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung* (Basle, 1991)
- F. Haskell: *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven and London, 1993), pp.331-46

历史的沉思

Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (c. 1872), n.p.,
1906. Excerpts from the introduction to *Reflections on History*,
translated by M. D. H., London, 1973

在这一课程中，我们的工作在于把许多历史观察和探索与一系列半随意性的思路联系起来。

在明确我们认为哪些事物属于我们探索的范围的一篇总的序言之后，我们将谈到三股伟大的力量，即国家，宗教和文化，首先论述它们的连续不断的和逐渐的相互作用，尤其是惟一的变项——文化，对两个常项的影响。然后我们将讨论整个历史过程的加速的运动、危机和革命的理论，也是所有其他运动的偶尔的突然合并，生活的所有其余部分的总的骚动、分裂和反应——简言之，可称做大动荡理论的一切。然后我们将接着扼要概述历史过程，运动集中于那些伟大的个人，它们的第一推动者和主要表现，在他们身上新旧事物暂时相会，并呈现出个人的形式。最后，在关于世界历史中的幸运与不幸的一节中，我们将力求维护我们的公平，防止愿望对历史的侵害。

我们的意图不是对学者意义上的历史的研究做出指导，而只是对知识界的各个不同领域的历史方面的研究做出暗示。

而且，我们将不尝试构成体系，也不声称‘历史原则’。相

反，我们只限于观察，在尽可能多的方向上选取历史的横断面。尤其是，我们与历史哲学毫无关系。

历史哲学[philosophy of history]是一只半人半马怪，名称本身就很不矛盾，因为历史是并列的概念，所以是非哲学的，而哲学是下位概念，因此是非历史的。

首先论述哲学：如果它直接与伟大的生活之谜搏斗，它就高于历史之上，历史至多是不完全地、间接地追求那一目标。

但是，它必须是真正的哲学，即不带偏见，使用自己的方法的哲学。

因为对于这个谜的宗教的解释属于一个特殊领域，属于人的一种特殊的内在能力。

至于迄今所流行的历史哲学的特征，它仿效历史，采用纵剖面。它按年代顺序进行论述。

它以这样的方式力图引出一一般在高度乐观意义上的世界发展的一般的图式。

黑格尔在他的《历史哲学》[*Philosophy of History*]的序言中告诉我们，在哲学中‘提出’的惟一观念就是简单的理性的观念，关于世界是理性地安排的观念：因此世界史是一个理性的过程，世界史得出的结论一定（原文如此！）是，它是世界精神的理性的、不可避免的发展——所有这一切决不是被‘提出’的，应当首先是被证明的。他也谈到‘永恒智慧的目的’，并把他的研究称做上帝正义论，因为它承认正面的事物，而反面事物（用俗话说，即邪恶的事物）在其中由于被征服和战胜而消失。他发展了这样一种基本观念，历史是对心灵借以意识到自己的意义的过程

的记载；按他所说，有着朝向自由的进步。在东方，只有一个人是自由的，在古典文化时期，只有几个人是自由的，而现代却使所有的人获得了自由。我们甚至发现他谨慎地提出可完善说，即，我们的称做进步的熟悉的老朋友。

然而，我们没有参与永恒智慧的目的：它们是我们无法知道的。关于世界规划的这个大胆设想导致了谬误，因为它始于错误的前提。

所有按年代顺序安排的历史哲学的潜伏的危险是，它们最终一定会沦为文明史（可以允许历史哲学这个词具有这种不适当的意义）；否则，尽管声称探索一种世界规划，它们还是带有哲学家从摇篮时期起就已吸收的预设观念的特征。

然而，有一种错误我们不可只归咎于哲学家，即，我们的时代是所有时代的终极，或者与此非常相似，可以把全部往昔看做在我们这里已经完成，而它对我们来说，却是为了它自己的缘故，为了我们，为了未来而存在。

从宗教的观点撰写的历史具有它特殊的权利。它的伟大的典范是圣奥古斯丁[St Augustine]的《论上帝之城》[*City of God*]。

还有其他世界力量会为它们自己的目的解释和利用历史；例如社会主义及它关于群众的历史。然而，我们将从我们易于接近的一点出发，一切事物的惟一的永恒的中心——人，如他现在、过去和未来一直做的那样，受苦、奋斗、行动。因此我们的研究在某种意义上将属于病理学的类型。

历史哲学家把往昔看做与充分发展了的我们自己时代的对照阶段和初步阶段。我们将研究在我们这里得到重复并通过我们

而变得可以理解的*经常发生的、恒定不变的和典型的事物*。

哲学家为对起源的思索所累，而按理说应该谈论未来。我们能够离得开关于起源的理论，并且谁也不能指望我们会提出关于结局的理论。

然而，我们同样深深感激半人半马怪，在历史研究的森林边缘不时与他邂逅是一件快事。无论他的原则是什么，他已穿过森林开辟出一些宽阔的路径，增添了历史的趣味。我们只要想到赫尔德即可。

就这点而论，每一种方法都是可以批评的，没有一种方法普遍有效。每个人都以他自己的方式探索这个思考的宏大主题，它可能是他终生的精神道路：然后他可以按那条路的引导形成他的方法。

因此，既然我们的思路没有声称是成体系的，那么我们的任务是有节制的，因此我们可以（对我们来说十分幸运！）节俭。我们不仅可以而且必须不考虑一切假想的原始条件，不考虑一切对起源的讨论；而且我们必须只考虑活跃的种族，在这些种族中，只考虑其历史给予我们足够地而且无可置疑地清晰的文明图景的那些民族。诸如土壤和气候的影响、历史从东方向西方的转移等问题对历史哲学家说来是预备性的问题，对我们说来却并非如此，因此不属于我们的考虑范围。

对于所有的宇宙论、种族理论、古代三大洲的地理等来说也是如此。

对任何其他学科的研究可能都从起源开始，但是对历史的研究却不如此。毕竟我们的历史图景在很大程度上是纯粹的构想，

在谈到国家时我们可以更详细地看到这一点。的确，它们仅仅是我们自己的思考。从民族到民族或者从种族到种族得出的结论没有什么价值。我们想象我们能够证明的那些起源无论如何是十分晚的阶段。例如，埃及的美尼斯[Menes]的王国表明了一段漫长而伟大的先前的历史。我们对同时代人和邻居的想象是多么模糊，对其他种族等等的想象却是多么清晰！

此处绝对必要的是讨论一下史学家的伟大的一般任务，我们究竟必须做什么。

由于心灵和物质一样是可变的，时间的变迁不断地带走既是精神生活也是物质生活的罩衣的种种形式，整个历史的任务就是表明它的那些成对的方面，它们截然不同而又同一，它们源于这样一个事实，首先，精神事物，无论是在哪个领域发觉的，都有历史的方面，从这个方面看，它表现为变化，表现为偶然事件，表现为短暂的瞬间，这个瞬间构成了我们没有能力预测的一个巨大的整体的一部分，其次，每一个事件都有它借以具有不朽性的精神方面。

因为精神知晓变化，却不知晓不可免的死亡。

除去可变的事物之外，还出现了许多形式多样的事物，民族与文明的镶嵌画，我们将其主要看做相互对照和补充。我们真想构思出一幅用宏大的人种史的投影图绘制的巨大的精神地图，既包括物质的也包括精神的世界，并力求给予所有种族、民族、风俗和宗教公平的评价。然而，在后来的、派生的时期中，人类的脉搏不时真的或者在表面上一致地跳动，如在公元前6世纪的宗教运动中，那场运动从中国传播到爱奥尼亚，像路德[Luther]时

期在德国和印度的宗教运动中那样。

现在我们来谈一谈中心的历史现象。在它自己的时代极有道理的一种历史力量产生了；世俗生活的一切可能的形式、政治组织、特权阶级、一种与世俗生活密切结合在一起的宗教、巨额财产、完备的礼貌准则、明确的法律概念，都从它发展而来，或者与它相联系，终于把它们自己看做那种力量的后盾，甚至看做那一时代的道德力量的惟一可能的代表者。但是精神却在深处起作用。这些生活形式也许阻碍变化，但是裂口出现了，无论是革命还是逐渐的衰落引起的，随之带来了道德体系和宗教的崩溃，那种力量的明显的衰亡，甚至世界的末日。但是精神却一直在建造一幢新的房屋，而它的外壳终会遭到同样的命运。面临这样一种历史力量，同时代的个人感到丝毫无能为力；通常他或者受到攻击者的束缚，或者受到捍卫者的束缚。同时代的人中很少有人能到达事件之外的阿基米德点，能够‘在精神上战胜’。做到这一点的人们也许并不非常满意。当他们回首所有其余的人时，很难抑制住一种沮丧感，他们不得不让那些人受到束缚。要过很久心灵才能完全自由地翱翔于这样的往昔。

从这种主要现象中产生的是历史生活，以一千种形式滚滚向前，错综复杂，穿着各式各样的伪装，被奴役与自由，时而通过群众讲话，时而又通过个人讲话，时而使用满怀希望的语调，时而使用绝望的语调，建立并毁灭了国家、宗教、文明，时而是对于它自己的难解之谜，由产生于想象而非思想的初步的感情所打动，时而只由思想相伴，或者充满了很久以后应验的事物的孤独的前兆。

尽管作为一定时代的人我们不可避免地必须对历史生活做出被动的颂扬，我们同时也必须以思考的精神探索它。

现在让我们作为精神的连续统一体记住我们归因于往昔的一切，这个连续统一体构成了我们的最重要的精神遗产的一部分。必须搜集任何能以最间接的方式有益于我们对它的了解的事物，无论需要付出多么大的辛苦，并利用由我们支配的一切资源，直至我们能够重构往昔的整个精神视野。

每个世纪对这份遗产的态度本身就是知识，即，一种 *novum* [新事物]，下面的一代又会将它作为属于历史的事物，即已被取代的事物，添加到它自己的遗产中……

在此我们必须……考虑两极——知识与见解——之间的关系。甚至在历史中，我们的求知欲也被见解的密篱所阻碍，这些见解力图冒充记载。我们也不会完全摆脱我们自己的时代和人物的观点，而这也许是知识的最拙劣的敌人。对这一点的最清楚的证明是这样的：一旦历史接近了我们的世纪和我们高贵的自己，我们就会发现一切都更加‘有趣’；实际上正是我们更加‘感兴趣’。

另一个敌人是个人与社会的未来命运的一片黑暗；然而我们不断地凝视着那片黑暗，往昔的无数条线索都伸入了那片黑暗，在我们的先知者看来清晰而明显，然而我们却没有能力追寻。

如果历史会帮助我们解开伟大而痛苦的生活之谜的哪怕极微小的一部分，我们也必须退出个人的和现世的预感领域，而走向一个我们的观点不会即刻被自己弄得朦胧的领域。也许从更远的距离的更平静的思考会得出世间生活的真正本质的最初的线

索，对我们说来幸运的是，古代史保留了一些记载，我们从中可以详细地追溯在杰出的历史事件中和在各个方面的思想、政治和经济状况中的成长、繁盛和衰落。最好的例子是雅典。

然而，意图尤其往往假借爱国主义而出现，于是真正的知识在我们对本国史的专注中发现了主要对手。

无疑有一些事情，其中一个人的本国的历史总要优先，而从事于对本国史的研究是我们义不容辞的责任。

然而总应有某个大的研究范围与它相抵，如果只是因为它与我们的欲望和恐惧密切交织，并因为它给予我们心灵的偏见总是趋向意图而远离知识的话。

它的更易理解性仅仅是表面的，部分地产生于一种视错觉，我们的强烈得多的轻易理解，它可能与巨大的盲目性携手并进。

我们想象的爱国主义常常不过是对于其他民族的傲慢态度，正由于那个缘故偏离了真理的路径。更糟的是，它只不过是我们本民族圈子之内的党派偏见；的确，它常常只是在于给别人造成痛苦。那种历史是新闻写作。

对形而上学观念的热烈歌颂，对善与正义的热烈界定，把它们局限之外的一切都谴责为叛国罪，可能与最陈腐的生活和积财携手并存。除去对我们的国家的盲目赞美外，另一个更繁重的责任我们作为公民是义不容辞的，即把我们自己教育为有理解力的人，在他们看来真理和与精神事物的密切关系是最高的善，他们可以由那种知识引出我们作为公民的真正的责任，即使它并不是我们所固有的。

在思想领域，应当废除一切边界，这是极其合理和正确的。

世上的具有高度精神价值的事物实在太少，任何一个时代都不能这样说：我们绝对地自足；或者甚至说：我们更喜欢我们自己的时代。甚至工业产品的情况也并非如此，假设质量相同，并适当考虑了关税和运费，人们仅仅买更便宜的，或者，如果价格相同，人们只买更好的。在精神领域我们必须只力求更高的事物——我们能够得到的最高的事物。

对我们民族的历史的最正确的研究将是这样的研究，它与世界历史及其规律相平行并联系它来考虑我们自己的国家，把它作为一个伟大的整体的一部分，被曾照耀其他时代和其他民族的一些天体所照耀，受到同样的一些陷阱的威胁，总有一天会被吞没在同一个永恒之夜，永存于同一个伟大的宇宙传说之中。

最后，我们对真正知识的追求会使得我们必须消除历史中的幸运与不幸的观念……我们当前的任务是论述我们时代的历史研究的具体限定，它们补偿了这些缺陷和危险。

乔瓦尼·莫雷利

Giovanni Morelli, 1816-1891

莫雷利是一位意大利的爱国者，他在政治上和在鉴定艺术品的作者归属上一样成绩卓著。他是政治家、作家、收藏家和美术史家。作为意大利人，由于在贝加莫受到新教的教育而不能在意大利上大学，他曾进入瑞士的阿劳州立学校 [Kantonschule at Aarau] (1826-32)，后来在慕尼黑和埃朗根的大学学习了医学和比较解剖学。在德国他度过了自己的智力发展期，这使他对德国的学术界非常了解，可以说，这种了解帮助了他后来与他那一时期的德国美术史家们所进行的争论，而学医又使他创立了犹如解剖学家或者病理学家那样以细心考察为基础的研究艺术品的的方法，与和他同时代的美术史家们例如杰出的柏林博物馆馆长威廉·冯·博德 [Wilhelm von Bode] 的更注重理论和学术的研究形成对比。他重新确定作者归属的范围很广，并在很大程度上取得成功。

一个佚名水彩画家描绘了他在慕尼黑的大学生宿舍里的形象。他的周围挂着解剖图，书架上放着骨骼和书籍，包括歌德著作的第一版和法国比较解剖学家居维叶 [Georges Cuvier] 所著的教科书。莫雷利跟随一个有影响的生物学家德林格尔 [Ignatius

Döllinger]，获得了医生的资格，但他从未尝试过临床医学。他真正的科学兴趣是比较解剖学。其他的兴趣显露在他以舍费尔[Nicholas Schäffer]的笔名发表的对慕尼黑考古学系所实践的图像志方法的滑稽模仿的著作之中(*Balvi Magnus*, Munich, 1836/R 1991)。在慕尼黑他与考尔巴赫[Wilhelm Kaulbach]和杰内利[Buonaventura Genelli]等艺术家一直保持着联系。1837年11月他转往埃朗根的新教大学，在那里他再一次以舍费尔的笔名对像神秘派[Die Mystiker]这样知名的宗教派别的反美学信仰进行滑稽的模仿(*Das Miasma Diabolicum*, Strasbourg, 1839/R 1990)。1838年6月他在柏林，常去贝蒂娜·冯·阿尼姆[Bettina von Arnim]的沙龙，并且遇到了科学家亚历山大·冯·洪堡[Alexander von Humboldt]、布勒兴[Karl Blechen]、蒂克[Ludwig Tieck]和施蒂尔[Wilhelm Stier]。1838年8月他陪伴地质学家阿加西兹[Louis Agassiz]去瑞士，在那里阿加西兹将居里叶的形态比较原则运用于地质学并明确陈述了他关于地球冰川期的理论。从1838年后期到1840年他在巴黎学习，此后他的科学幻想破灭，开始了职业作家的生涯。在巴黎他遇到了画商兼鉴赏家明德勒[Otto Müндler]，明德勒成为他的第一个艺术导师。

在1840年返回意大利时，莫雷利把自己的名字改得意大利化，为了让自己重新熟悉自己的母语，他开始写戏剧，并被作家曼佐尼[Alessandro Manzoni]推荐给了一群佛罗伦萨的在19世纪意大利复兴运动[Risorgimento]中扮演重要角色的知识分子：卡波尼[Gino Capponi]、乔尔吉尼[Giovanni Battista Giorgini]、朱斯蒂[Giuseppe Giusti]、安蒂诺里[Niccolo Antinori]和尼科利尼

[Giovanni Battista Niccolini]，此后莫雷利一直与他们保持着通信联系。

19世纪50年代莫雷利经常出入米兰和都灵的政治圈和艺术圈，他也结识了一群英国收藏家，尤其是伊斯特莱克 [Sir Charles Lock Eastlake]（伦敦的国家美术馆第一任馆长）、赫德森 [Sir James Hudson]（驻都灵的英国大使）和莱亚德 [Sir Austen Henry Layard]，莫雷利为他们买画，教他们科学的鉴定方法。他们都常去米兰布雷拉 [Brera] 的莫尔泰尼 [Giuseppe Molteni] 工作室，在等待出口证获许之前，将绘画在那里进行修复、检验和重新确定归属工作。

1860年代的复兴运动期间莫雷利在部队服役，意大利统一后，他作为贝加莫的代表被选入众议院 [Camera dei Deputati]（1860-70），并于1873年成为参议院议员。这种职位使他不失时机地把精力转向了迫在眉睫的博物馆的改革上，他领导着许多掌管艺术的委员会，特别是一个制定法规禁止公共机构和教堂出售艺术品的委员会。他制定了有关艺术品从意大利出口的新法案，在艺术学院推行教育改革，并在卡韦纳吉 [Luigi Cavenaghi] 和塞科-苏阿尔多 [Giovanni Secco-Suardo] 的帮助下参与制定意大利博物馆的更为开明的保护方案。

从政界退休后，莫雷利专心致力于完善他的新的科学鉴定法，以修正意大利和德国公私收藏中绘画的归属问题。他在论述罗马的博尔盖塞美术馆 [Galleria Borghese] 等一系列文章（1874-6）中使用了伊凡·莱莫利耶夫 [Ivan Lermolieff] 的笔名（将他的姓的字母颠倒并加俄文词尾而成）。他的方法在德林格

尔的科学分类理论的影响下,在居维叶的各部分之间相关性理论的启发下,发展成一种以特征分析为基础的鉴定方法。他在形式‘语言’中区分出三套特征:首先是一套不重要的特征,即人物的姿势及运动,衣饰的褶皱,和色彩组成的总体印象;其次是一套不总是适用的边缘特征,即艺术家惯用的表情模式;最后一套是莫雷利方法中最重要的特征,即由解剖的细节(例如手、指甲、耳朵等)、风景的背景与色彩的和谐构成。谢林认为在自然和精神之间存在着类似的东西,这种信念传达了莫雷利的形式反映创造者精神的观点。他还将歌德的术语‘形态学’挪用于对绘画外部形式的科学研究。在弗洛伊德将莫雷利的方法写进他对米开朗琪罗《摩西》的研究(1914)之后,这一方法经常与心理分析探索个性的方法相提并论;温德[E. Wind](1963)和其他人强调了第二套,即边缘特征而相对忽略其他两套,这种阐释受到了安德森[Anderson](1987)和帕乌[Pau](1987)的挑战。

1880年莫雷利发表了一份关于德国在慕尼黑、德累斯顿和柏林收藏的意大利老大师绘画作品的报告,其中包括对几百幅绘画作品归属的重新讨论,他又使用了莱莫利耶夫的笔名。其后又发表了一系列有关拉斐尔研究的重要文章。在他最后的岁月里,即1890年,他用德文撰写了对罗马、德累斯顿、柏林和罗马的主要美术馆藏画的批评性记述,并再次使用莱莫利耶夫的笔名,书名为《意大利画家作品的评论性研究》[*Kunstkritische Studien über italienische Malerei*](1890-93),其中最后一卷是在他身后出版的。在书中他装作一位无知的俄国贵族。这种伪装构成了此处重印的文章的必不可少的组成部分,这就是下面的这篇导言。它是以作

为讲述者本人的莱莫利耶夫和一位教给他莫雷利方法原理的有教养的意大利人之间的对话形式表述的。这种形式使他得以对美术史家、德国教授、鉴赏家和批评家的价值提出格外放纵不羁的评论，他以他的职业对手为代价尽兴地加了许多旁白。因此读者需要记住，莫雷利就是那位阐述他的真正观点的有教养的意大利人，此外，还要避免由于文章的语气而产生误解，认为表达的观点缺乏分量而不予考虑。

莫雷利的革新在于：和以往相比，在分析绘画时要远为注意细节，它考察那些人们认为不重要、艺术家未必为每一幅具体的画再斟酌的那些方面，例如对耳朵和指甲的描绘。在这个基础上，莫雷利对许多得到普遍承认的关于作者归属的鉴定提出疑问（例如参见图 13）。这两位对话的主人公在考察乌菲齐美术馆的作品时提供了这种方法如何起作用的例子，意大利人把一些作品的作者重新确定为波蒂切利和提香，而他的俄国学生把牛津的一页素描的作者由拉斐尔重新确定为一位北方画师。这最后一个例子是根据拇指甲的形状论证的，‘我们在意大利的绘画中从未见过这种形状的拇指甲，不过在北方的绘画中倒是常常出现。比起其他任何东西来，它更像八边形的一部分，仿佛有用剪刀剪的三个整齐的切面’。

仔细考虑一下他的同时代人对它提出的两种批评和他反驳他们的手段，就可以进一步理解莫雷利的新方法。第一种批评是这样一种主张：莫雷利的方法并不重要，因为它已被其他学者们使用过。莫雷利对于这一批评的答复十分简短，并且和方法本身一样是经验性的：在他之前其他学者倘若使用过这种方法，那么

在这种方法介入的基础上成功地重新确定了其作者归属的作品何在？他阐明了这样一个基本观点：几乎每一个问题的确都可以归结为方法问题，但是仅有方法本身还不够；它必须被应用。

第二种批评从相反的方向讨论他的工作，而且重要得多：莫雷利的方法是荒谬的，因为它使他‘对一件艺术品的更深层的质量麻木不仁’，只考虑‘外在特征’，如他援引他的对手们的话所说的那样。他对这一点的辩护是，他的这种研究提供了一种训练，这种训练使他能够辨别‘心灵的更深层的特质’，区分基本的形式和矫揉造作的表现手法。然而，这种答复与他的主要论点背道而驰，因为它依赖于纯粹直觉的区分。假如他再次回答，布丁好坏一尝便知，并指出在考察一个特定的方面来回答一个特定的问题时，他的行动就像一位科学家在测定一幅油画的年代一样，他就会更前后一致。

在他应用他的方法的一些方式上，人们甚至能够用他自己使用的术语对他进行批评，例如，当他根据这样的理由将一幅画的作者归属由意大利重新确定为北欧时——它画着‘生硬而呆滞的眼睛和描绘得很糟的嘴……[一只]右手拇指画得完全不准……色彩粗糙’。尽管一只生硬而呆滞的眼睛能够是可单独辨认的特征，根据哪些理由可以证明技法生疏就并非出自意大利之手呢？因此，莫雷利的批评者们的第二种批评似乎是有道理的。

莫雷利的方法的力量在于它的特性，在于这样一个事实，他在一幅特定的绘画中考察这种物质细节。他以莱莫利耶夫的口气说话，指明他的意大利的良师‘借助于外在迹象’鉴定一件艺术品的方式如何‘与其说有艺术研究者的味道，不如说有解剖学家

的味道’，他的一名诬蔑者嘲笑说，作为先前的学医的学生，他是‘纯粹的经验主义者’，这个嘲笑不乏真理，却无耻辱可言。

由于在莫雷利看来对艺术的研究必须首先以作品为根据，他认为阅读不仅使人分心，而且确实会不利于对这一主题的真正理解。因此，‘只有在艺术品本身面前才能适当地研究美术史。书籍往往使一个人的判断产生偏颇。’他对阅读的批评延伸到那些依赖于文献证据的人：如果它与对象的物质证据相冲突，‘惟一正确的记载……就是艺术品本身’。

他把这些互成对照的取向与鉴赏家与美术史家间的差异相比：‘美术史家只需要一份书面文献来得出一幅画的作者归属的完全确定性’；‘甚至看一下画都会激怒他们’；‘一个人要先当鉴赏家，然后才能成为美术史家，要在美术馆而不是在图书馆中奠定他的历史的基础，这是绝对必要的’。在别处，在一篇更盛气凌人的答复中，他把直觉和对于总印象的意识添加到美术史家的工具库之中，甚至得出这样一个结论，美术史家简直是用不着的。在某些情况下‘你的美术史家会逐渐消失，你会承认，这也不是巨大损失’。

因此可把莫雷利的取向描述为，局限于狭隘的范围，以致他像瓦萨里一样不重视上下文。莱莫利耶夫这样谈论皮蒂宫：很难相信，这样宏伟的大厦竟然会在一个共和国的统治下建成。但是莫雷利回答说，艺术并不取决于政体。除艺术品外他只允许历史学家涉及一下文明史。文明史确实解释了一些风格变迁，但是‘这样的情况并不像人们通常断言的那样普遍’。

就对绘画的分析而言，莫雷利的工作代表了自从它们于 16

世纪被瓦萨里确立以来对鉴赏的技巧和标准的第一次彻底的再评价。这样说决非夸张。尽管在这段时期美术史的方法有过许多发展,但这些方法却多半涉及从广泛的哲学角度思考这一主题的惯例,例如构建新的历史模式,或者使新的一批作品,如哥特式作品,便于研究。

在他最接近的弟子中有弗里佐尼[Gustavo Frizzoni]、里希特[Jean Paul Richter]和福尔克斯[Jocelyn Ffoulkes],后者将他的著作翻译成了英语。他的方法被上面提及的英国收藏家、维也纳美术史学派(例如冯·施洛塞尔[Julius von Schlosser]）、贝伦森[Bernard Berenson]以及甚至比美术史家们更需要对无数的无名碎片进行分类的考古学家们(例如比兹利[J. D. Beazley])所遵循。

有时人们把莫雷利的方法与阿瑟·柯南道尔[Arthur Conan Doyle]的《纸板箱》[*The Cardboard Box*]相联系,书中歇洛克·福尔摩斯[*Sherlock Holmes*]收到一件包裹,里面装着两只割下的耳朵,他从中推断出重要的信息。柯南道尔也发表了一篇论耳朵形状间的差异的重要性的文章:参见唐纳德·普雷齐奥西[Donald Preziosi],《反思美术史》[*Rethinking Art History*],纽黑文和伦敦,1991年,第93页。

关于对莫雷利的方法的批评性评价,参见理查德·沃尔海姆[Richard Wollheim],‘乔瓦尼·莫雷利和科学鉴赏的起源’[*Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*],载于他的《论艺术与心灵,论文与演说》[*On Art and the Mind, Essays and Lectures*],伦敦,1973年,第177-201页。

WRITINGS

Morelli wrote under various pseudonyms, beginning with Nicholas (or Nicolaus) Schäffer and finally as Ivan (or Iwan) Lermolieff, which he used for the authorship of his art-historical writings. For foreign editions he adapted a translation of his Italian name, Johannes Schwarze.

Iwan Lermolieff: 'Die Galerien Roms: Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen', *Z. Bild. Kst*, ix (1874), pp.1-11, 73-81, 171-8, 249-53; x (1875), pp.97-106, 207-11, 264-73, 329-34; xi (1876), pp.132-7, 168-73; rev. as book (Leipzig, 1890; rev. Eng. trans., London, 1892; rev. It. trans., Milan, 1897, rev. 1991)

Ivan Lermolieff: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff, aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze* (Leipzig, 1880, rev. 2/1891-3; rev. Eng. trans., London, 1883, 2/1893; rev. It. trans., Bologna, 1886)

Kunstkritische Studien über italienische Malerei, 3 vols (Leipzig, 1890-93) [collect. Writings, incl. biog. mem. by G. Frizzoni, iii, pp.xi-lxii]; Eng. trans., ed. C. J. Ffoulkes as *Italian Painters: Critical Studies of their Works* (London, 1892-1900) [incl. biog. Intro. by H. Layard, i, pp.1-39]

I. Richter and J. Richter, eds: *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter, 1876-1891* (Baden-Baden, 1960)

BIBLIOGRAPHY

- S. Freud: 'Der Moses des Michelangelo', *Imago*, iii (1914), pp.15-36
- E. Wind: 'Critique of Connoisseurship', *Art and Anarchy* (London, 1963), pp.32-51, 139-53
- R. Wollheim: 'Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship', *On Art and the Mind* (London, 1973)
- J. Fleming: 'Art Dealing and the Risorgimento', *Burl. Mag.*, cxv (1973), pp.4-16; cxxi (1979), pp.492-508, 568-80
- C. Ginzburg: 'Spie: Radici di un paradigma indiziario', *Riv. Stor. Contemp.*, vii (1978), pp.1-14; rev. in *Miti, emblemi, spie* (Turin, 1986), pp.197-276
- H. Zerner: 'Giovanni Morelli et la science de l'art', *Rev. A.* (Paris), xl-xli (1978), pp.209-15
- J. Anderson: 'Morelli and Layard', *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia: Venezia, 1983*, pp.109-37
- M. Panzeri: 'La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara di Bergamo: Un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892)', *Archv Stor. Bergam.*, viii (1985), pp.55-105
- G. Agosti: 'Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori', *Studi e ricerche di collezionismo e museografia Firenze, 1820-1920* (Pisa, 1985), pp.1-83
- F. Zeri and F. Rossi: *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara* (Bergamo, 1986)
- J. Anderson: 'Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte"', *Rev*

-
- A. [Paris], lxxxv (1987), pp.49-55
- M. Panzeri and G. O. Bravi: *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: Materiali di ricerca, Bergomum*, i (1987) [with list of writings and bibliog.], pp.349-57
- R. Pau: 'Le origini scientifiche del metodo morelliano', *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: Atti del convegno internazionale: Bergamo, 1987*
- J. Anderson, ed.: *Giovanni Morelli's erste Pseudonyme Veröffentlichungen 'Balvi magnus' und 'Das Miasma diabolicum'* (Würzburg, 1991) [with intro. and full bibliog.]
- Giovanni Morelli: Collezionista di disegni* (exh. cat., ed. M. T. Fiorio; Milan, Castello Sforzesco, 1994-5)



13 提香，莎乐美与施洗者约翰的头颅，1512-1515年。油画，90 × 72 cm。多利亚-潘菲利宫，罗马
这幅画以前认为系波尔代诺内[Pordenone]所作，莫雷利根据例如耳垂和指甲等特征的比较，而非根据文献证据、总的风格特点或作品的声望重新确定了此画的作者归属。

意大利画家

Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: die Galerien Borghese und Doria-Pamfilj in Rom*, Leipzig, 1890. From 'Principles and Method', in *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, trans. C. Froulkes, London, 1892

原理和方法

一天下午，我正要离开皮蒂宫，发现自己正与一位年长的绅士一起下楼，他显然是较富裕阶级的意大利人。我在各美术馆中常常见到他，他或者独自一人，或者有几个年轻些的伙伴，他观察和讨论绘画时的非凡的智慧时常给我留下深刻印象。在那个特别的下午，我所看到的一切给我的印象颇深：房间的豪华，艺术杰作，尤其是鲁本斯作的一幅风景画，就在我离开前还在研究这幅风景画，以及有着松树、柏树和圣栎树丛的花园的绮丽。我们离开皮蒂宫时，我不禁向这位绅士表达了我对布鲁内莱斯基 [Brunelleschi] 的庄严的大建筑物的赞赏。

‘我决不会相信’，我又说，‘这样宏伟的大厦竟然会在一个共和国的统治下建成。’

‘为什么不会？’我的伙伴面带微笑地问道。‘难道你认为艺术取决于政体吗？倘若外在环境有利，我会想象艺术像宗教一

样，无论在共和国还是在专制的统治下都会同样繁荣。由于你似乎赏识我们伟大的建筑师，’他继续说道，‘我可以邀请你陪我去一下鲁恰诺别墅[Villa Rucciano]吗？它也是布鲁内莱斯基为他的富有的同胞卢卡·皮蒂[Luca Pitti]建造的。它离这里不远，而且今晚天气晴朗，气候温和。’

我感谢他的好心建议，并说，作为俄国人，而且初来意大利，我从未听说过这个别墅，甚至在我的旅行指南中也未提到……。我从慕尼黑旅行到佛罗伦萨，途经维罗纳和波洛尼亚，在这两个地方却没有停下来看一看，哪怕走马观花也好，不过无疑它们都满有趣味。作为辩解，我必须解释，我在德国和巴黎读的关于艺术和美学的无尽无休的书籍使我明确地讨厌这个主题和与它有关的一切，我来意大利时发誓不参观一座教堂和美术馆。然而，佛罗伦萨却很快迫使我放弃了这个决定。’

‘那么你从前是喜欢艺术品的，是你旅居德国和巴黎使你对它产生这种嫌恶的？’

‘也许是不喜欢，而不至于嫌恶，’我回答说。

‘可能是靠过多地读书培养起来的，’我的这位新朋友说。

‘事实是，艺术必须要看，如果我们要从它得到教诲或者乐趣的话。’

‘在德国，人们采取迥然不同的观点，亲爱的先生，’我说。

‘在那里人们只是读书，艺术必须通过印刷机的媒介，而不是通过画笔或者凿子的媒介，才能引起公众的注意。’……

‘不要跟我谈起什么艺术鉴赏家。我在德国读过许多关于他们的有争议的出版物，我对这个主题都感到厌烦了。你必须知

道’，我又说，看到我的朋友似乎对我的激烈的情绪感到震惊，‘那些出版美术史书籍的教授们是鉴赏家们最凶恶的敌人，而画家们又对他们两者都大加谩骂。人们讥讽地说，艺术鉴赏家区别于美术史家的是，他了解一些早期艺术。如果他碰巧是较好的那种，他就不去写这个主题。从另一方面说，美术史家尽管关于艺术写了很多，实际却对它一无所知；而夸耀他们的技法知识的画家既不是称职的批评家，也不是称职的史学家。’

这位意大利人显然从未听说过在德国发生的这场笔战，听了我的描述由衷地笑起来，但是他停了片刻，对这件事情沉思了一下，说道，这个主题很可能引起一场有趣的论战。然后他又继续向前一边走，一边默默地思索，直至到了阿尔诺河附近的一片绿地他建议我们坐下休息一会为止。那是一个美丽的秋天的夜晚；老宫[Palazzo Vecchio]暗黑色的细长塔楼高傲地刺入天穹；远处，皮斯托亚[Postoia]和佩夏[Pescia]的山冈沐浴着金光。

我们坐下后，他又开口说：‘你是说在德国和巴黎美术史家不承认艺术鉴赏家，反之亦然？’

‘不，不是的，’我说，‘艺术鉴赏家谈论美术史家，说他们写他们不理解的东西；美术史家则贬低鉴赏家，只把鉴赏家看做为他们收集材料而丝毫没有艺术生理学知识的奴仆。’

‘在我看来，’我的同伴说，‘法国和德国的教授们的看法有些草率，对这个问题几乎没有予以适当的注意。这个论战由来已久，决非毫无趣味，但是应当得到不带偏见的公正的评论。毕竟艺术鉴赏家除了是懂得艺术的人之外又会是什么呢？’

‘根据名称来判断显然如此，’我说。‘从另一方面说，美术

史家是从艺术最早的发展到它最终的衰落追溯美术史并向我们描述这一过程的人。难道不是这样吗？’

‘无疑应该如此，’意大利人回答道。‘但是要写或者谈论任何一个主题的发展，我们首先应当彻底了解它。例如，不首先掌握解剖学，谁也不会梦想撰写关于生理学的文章。’……

‘从前’……意大利人说，‘美术史通常是由绝对缺乏对艺术的任何真正的感受力的人们教授的，大都是研究美学的文人或者学究式的考古学家，他们所有的资料都是从他们前辈的著作中搜集来的，或者是从学院的教授们的演说中偶然得到的。但是，我听说现今在英国和法国，尤其在德国情况却大相径庭，在那里，每一所大学的教授职位都由杰出的和学识渊博的人担任，他们逐年培养一定数量的有才能的学者步他们的后尘。’……

‘真正称职的美术史教授[意大利人说]在欧洲寥寥无几，而且是由于一个简单的原因，即人们仍然墨守成规——只从书本中而不是从艺术品本身中学习美术史。’

‘这可能是一个原因，’我回答说；‘肤浅的涉猎者正和在政治中一样，在科学中也造成了混乱和无政府状态，他的存在要归因于许多低劣的教师的有害影响。’

‘非常正确，’我的同伴回答说；‘我一直觉得准备教授别人的人应该首先自己对实际构成艺术的那些作品有一个清楚的了解，应该用心研究这些作品，无论它们是绘画，雕塑，还是建筑，分析它们，区分好的和差的实例——总而言之，应该彻底理解它们。’

‘我认为你指的是可称做“艺术形态学”的事物，即是指对一件艺术品的外在形式的理解；我多少承认你是正确的。但是一

位德国艺术哲学家会告诉你，在他的作品的可见部分形成之前很久，这种理念就存在于艺术家的心灵中；美术史家的任务是领会、探索 and 解释这个理念——他必须解决的主要问题是达到对一件艺术品的根本性的理解。史学家本身会告诉你，美术史应该与其说注意作品本身，不如说注意在其影响和保护下这些作品得以出现的那个民族的文化。’

‘那么，假使那样，’意大利人回答说，‘撇开这样一个事实，即不首先了解其外在条件，要洞察任何事物的内在部分就几乎是不可能的，美术史可以说分解为一方面是关于艺术的生理学论文，另一方面是文明史；两者都以各自的方式成为哲学的极好的分支，但是几乎不适用于增进对艺术的欣赏力，或者推进对它的知识。我不否认，某些风格变迁的原因只能联系文化史才能得到满意的解释，不过这种情况不像通常断言的那样普遍……’

‘对拉斐尔或者莱奥纳尔多作品的研究[他继续说道]以对所有意大利其他画派的彻底了解为前提。要获得对这两位伟大艺术家更详细的了解，要形成对他们的长处正确判断，要能够指出在构思、描绘和技法上他们给予他们的画派哪些特别的益处，我们就既必须研究这些大师所来自的画派的每一个例子，又必须学会评价他们的前辈和同时代人的长处，以及他们的最接近的学者的长处。除非我们的评价建立在这个可靠而坚实的基础上，否则它就总是片面而有缺陷的，我们就不能声称对艺术的任何真正的理解。’

‘但是，亲爱的先生，’我插嘴道，‘你似乎认为美术史家义不容辞的精心而冗长乏味的研究过程最终会把他变成单纯的鉴

赏家，丝毫没有给他留下时间研究美术史本身。’

意大利人微笑了。‘你说得正中要害，’他说，‘十分正确，你的美术史家会逐渐消失（你会承认，这也不是巨大损失），不久，当幼虫发育成蝴蝶时，鉴赏家就会从他的蝶蛹状态中脱颖而出。’

这番得意洋洋的回答使我惊讶不已，怏怏不快。‘此处我不能同意你的见解，’我说，‘作为对于你是错误的，或者无论如何对于你对美术史家期待过多的证明，让我提一下最近的两本关于拉斐尔的书，它们分别出版于巴黎和柏林——所有对于艺术的历史研究的两大中心。第一本是宏篇巨制，不仅在巴黎，而且几乎可以说在整个文明世界博得了称赞。第二本，柏林一位艺术教授的著作，受到热烈的夸奖，总之在施普雷河[Spree]两岸。两位作者都是第一流的美术史家，但决不是鉴赏家；的确，倘若你要把他们描述为鉴赏家，就会极大地冒犯他们，因为甚至看一下画都会激怒他们。’

意大利人突然笑起来。‘我决不会梦想到这样的事情，’他说。‘不，不，亲爱的先生，’他越来越激动地继续说道，‘只是经过了深入而认真的研究之后一位艺术爱好者才逐渐地、不知不觉地发展为鉴赏家，最后发展为美术史家，倘若他本身具有这种因素，这当然是 *conditio sine qua non* [不可缺少的条件]。每个年轻人在踏进社会时都抱着成为牧师、律师、教授、工程师、土地测量师或者医生的打算，倘若他经济宽裕，甚至会渴望当下院议员；但是，倘若一名 20 岁或者 24 岁的青年说：“我打算当一名艺术批评家，也许甚至是一名美术史家”，那简直是荒唐可笑的。’

‘然而，’我说，‘不断发生这种事，尤其是一个人干别的职

业没有取得成功的时候。’

‘这种情况没有多大意义，’我的同伴说道，‘只要它们是例外而不是规律；它们在每一个知识部门都会发生，不仅在艺术中也在科学中。不过，还是继续讨论吧。我要坚决主张的只是，美术史家的胚芽，倘若它存在的话，只能在鉴赏家的头脑中发育和成熟；换言之，一个人要先当鉴赏家，然后才能成为美术史家，要在美术馆而不是在图书馆中奠定他的历史的基础，这是绝对必要的。’……

‘现在，’他继续说道，‘一种更明智的和不偏不倚的批评方法已有助于消除一些这种空洞的甚至幼稚的杜撰；但是这还远远不够。我们可以暂时不去管这种比较次要的研究，回到我们先前的理论——美术史只有在艺术品本身的面前才能得到适当的研究。书籍往往会使一个人的判断产生偏颇，不过同时我十分乐于承认，对埃及人、印度人、亚述人、迦勒底人、腓尼基人、波斯人等的艺术，以及对希腊艺术的最早实例的良好的复制品和再现，从教育的观点看，并且作为加深和增强我们对艺术的感受的手段，是最有价值的。但是我们能够最好地理解和欣赏的艺术是与我们自己的文明时代关系最密切的艺术，要研究它，书籍和文献是不够的；我们必须去研究艺术品本身，而且，去产生与发展它们的那个国家本身：踏上同样的土地，呼吸同样的空气。难道歌德没有说过：“*Wer den Dichter will verstehen muss in Dichters Lande gehen*” [要理解诗人，就要到诗人的国度]。’

‘那么，你的理论就是，’我说道，‘对艺术的真正知识只能靠对形式和技法的连续的不知疲倦的研究获得，不首先当一名艺

术鉴赏家，谁也不应冒险进入美术史领域。你的全部论点都可能十分正确，但是我自己的研究太初级，我目前既不能同意你的见解，又不能不同于你的见解。然而，我可以满怀自信地肯定一件事情，即，我在欧洲所见过的所有美术史家和鉴赏家都会蔑视你的理论。他们会告诉你，他是自然已经注定要做真正的美术史家或者艺术批评家的人，无需想到为你如此着力强调的细节费心；在他看来，那纯粹是浪费时间，只会消磨他的智力。一件艺术品，无论是绘画还是雕塑，使他产生的总印象足以使他能一眼就辨认出是哪个大师的作品，除去这个总印象或者直觉以及传统外，他只需一份书面文献的证明就可以得出其作者的完全的确定性。所有其他权宜手段充其量也只对那些对他们的事业一无所知的人们有用——犹如救生带之于不会游泳的人一样——如果，的确，他们没有使艺术研究益发混杂并鼓励“最不幸的浅薄涉猎的话”。

意大利人回答道：‘此处提出了同样的拒绝对于形式和技法研究的理由，即反对分析研究；抗议的呼声最高的是那些既无彻底研究任何事物的素质又无这种能力的人。我认识这样一些人，他们既不缺乏理智又不缺乏文化，却认为理解一个主题就意味着贬低它，如牧师们大都激烈地反对自然科学一样激烈地反对对艺术品中的形式和技法的研究。让我们不带偏见地估量一下这个问题。如果我对你的话理解得不错，你是说，德国和巴黎的美术史家只重视直觉，只重视文献证据，认为对艺术品的研究是无益的，是浪费时间。我承认，总印象或者直觉常常十分可能足以使机敏而训练有素的眼睛猜测一件艺术品的作者归属。但是在这些情

况中这样一句意大利谚语常常得到证实：“l'apparenza inganna”——外表不可信。因此，我坚持这样一个主张，并能以任何数量的证据证实它，即，只要我们在鉴定一件艺术品时只信赖总印象，而非寻求关于我们通过观察和经验所了解的每位大师所特有的形式的更确凿的证据，我们就会继续处于疑惑不定的气氛中，美术史的基础就会和以前一样建立在流沙之上……

‘所有的美术史家，从瓦萨里起直至现今[他继续说道]，只利用了两种检测手段辅助他们确定一件艺术品的作者——直觉或者所谓总印象，和文献证据；你已经亲眼看到它的结果。你是说，在巴黎和德国阅读了大量关于艺术和艺术批评的文献后，你得出这样一个结论，每一位批评家都认为必须建立一种他自己的理论。’

‘对，可惜情况就是如此，’我回答说：‘所有这些书籍和小册子其效果都是使我反对艺术研究。’

‘我承认’，我的同伴继续说道，‘总印象有时足以确定一件艺术品是意大利的，佛兰德斯的，还是德国的；倘若是意大利的，那么是佛罗伦萨画派的，威尼斯画派的，还是翁布里亚画派的；单独的直觉偶尔会使老练的眼睛能辨认出一幅画或者一件雕塑的作者（甚至最普通的艺术商也具有这种机敏性），因为在所有的理性的事情中，一般状况支配着个别。如果这个主要问题获得了解决，并且假定这幅绘画或者素描属于早期佛罗伦萨画派，我们然后就必须决定它的作者是菲利波·利皮修士，佩塞利诺 [Pesellino]，山德罗·波蒂切利，还是菲利皮诺·利皮，还是这些大师的众多模仿者之一。而且，如果总印象使我们相信这幅画

是威尼斯画派的作品，我们然后就必须确定它属于威尼斯画派本身还是属于帕多瓦画派，或者，它属于费拉拉画派，还是属于维罗纳画派，等等。要得出结论（常常决非易事）总印象是不够的……只有凭借对每一位画家的特点——他的形式和他的着色——获得彻底的了解，我们才会成功地区分大师的真品与他们的学生和模仿者的作品甚至复制品；尽管这种方法不总会让人绝对地信服它却至少会把我们带到一个开端。’

‘可能如此，’我说，‘但是你必须想到每一个人的眼睛看到形式的方式都各有不同。’

‘一点不错，’意大利人说道，‘正是由于这个缘故，每一位伟大的艺术家都以他自己独特的方式看到和再现这些形式；因此，对他来说，它们就成为独特的事物。因为它们决不是偶然或者异想天开的结果，而是内在条件的结果。你最好说’，他面带微笑地继续说，‘大多数人，和卓越的美术史家，和如你所称的“艺术哲学家”，根本看不到这些各种不同的形式。由于如他们实际所做的那样，喜欢纯粹的抽象理论而不喜欢实际考察，他们的习惯是仿佛它是一面镜子那样观看一幅画，他们在镜子中看到的通常只是他们心灵的反映。我承认，正确地看到形式——我几乎可以说，正确地感觉它——决非易事；这部分地是由于眼的物质结构’……

‘因此，我十分同意你的见解，’我的同伴平静地回答。‘临摹者当然按照他自己的方式复制原作，他越是接近我们自己时代的趣味和感情，公众就越是欣赏他的作品。科雷乔的《末大拉的马利亚》[*Magdalen*]和德累斯顿的霍尔拜因[*Holbein*]的《圣

母像》[*Madonna*]便是其例，我还可以举出同样明显的许多其他例子。’

我亲热地说：‘我久已持有与在美术馆中见到的人们同样的观点。’

‘我们已经离题了，’意大利人边从长凳上站起来边说，‘然而，我认为，既在人们所称的“传统”的价值上，又在当我们希望鉴定一幅古画时总印象使我们所处的犹豫不决的状态上，我们的见解十分一致。’

‘更确切地说，我们完全一致，’我回答说。‘然而，我认为，你尊重文献证据吧？’

‘文献证据’，他回答说，‘只有在具有科学素养的称职的批评家手中才有价值；在艺术研究的新手或者对这个主题一窍不通的档案保管者手中，它们不仅无用，而且使人误入歧途。’

‘你的意思是说’，我吃惊地大声说道，‘你甚至要对所有美术史家都这样高度珍视的记载的价值产生怀疑？’

‘对于鉴赏家来说的惟一的真正记载’，他平静地说，‘是艺术品本身。你也许认为这是个冒失的、笼统的断言，但是我可以向你保证并非如此，我可以举几个例子证明。难道有什么文献比一幅画上署有大师自己的名字的文献，我们用意大利语称做 *cartellino* [标签]，更有可能使人们产生信心，对每一个观者都更显而易见吗？’

‘可是，’我回答说，‘倘若每幅画都签着作者的名字，那么当一名鉴赏家无疑就价值不大了。’

‘在这一点上我不能同意你的见解，’意大利人说；‘美术史

家们和美术馆馆长们仍然被记载和 *cartellino* [标签] 所愚弄，正如在美好的往昔，当通行证是绝对的需要时，警察受到最大的无赖们的欺骗一样。我可以提到几十个在一些主要美术馆中的画上的伪造的 *cartellino* [标签]，有古老的，也有最近的……在 [一幅] 表现圣塞巴斯蒂昂 [St Sebastian] 的费拉雷塞 [Ferrarese] 的画上某个伪造者用希伯来字母写了‘劳伦丘斯·科斯塔’ [Laurentius Costa] 这个名字。因此人人都将这幅画归为这位大师所作，不过老练的眼睛一眼就会看出它是科西莫·图拉 [Cosimo Tura] 所作，而且是他的非常有特色的实例。我还能列举出被蒙昧无知的人们错误解释的许多这类‘文献’，和甚至几个世纪前抱着骗人的目的写在画上的许多签名。而美术史家们认为它们的古老证明了它们的真实；并把深奥的、精心撰写的论文建立在它们的基础之上。’

‘我们对一个主题懂得越少，’我说，‘我们表达的对它的赞美就会越是响亮，语气也越是有力。’

‘现在，’我的同伴继续说道，‘我必须提到另一种文献——不断被勤勉和可嘉的探究者从尘埃和遗忘中再次利用的档案中的文献。档案保管者，尤其在意大利和比利时，孜孜不倦地搜寻关于艺术家及其作品的文献。这些记载有许多已成为而且无疑仍会是使人了解模糊之点的和发现迄今不为人知的艺术家的名字的手段……从另一方面说，被档案保管人以他们自己的方式解释的这些文献有许多是传播最严重的错误的手段。这些记载只提到为教堂绘制的或者被君主们订制的大幅的重要作品，当然，补充这一点几乎没有必要。公共和私人藏品中的绘画多半是小幅架上

绘画，提到它们的作者和起源的文献几乎不会唾手可得。当我们不得不对它们做出评价时，我们或者信赖传统，或者信赖总印象，由于直觉能力因人而异，得出的结论必然会五花八门。我将列举几个例子向你表明我并没有夸张。大约 1840 年，在佛罗伦萨圣奥诺弗里奥女隐修院 [Convent of S. Onofrio] 中被封禁的石灰水涂层的下面发现了一幅大幅湿壁画“最后的晚餐” [Last Supper]。撰写艺术论文的作者们、鉴赏家们和画家们对此画形成了不同的见解；有人甚至认为是拉斐尔所作，已故的西尼奥·耶西 [Signor Jesi] 还作为拉斐尔的作品雕刻了这幅画。更审慎的批评家们断定它是佩鲁贾 [Perugia] 画派的作品。然而有一天——如果我没记错的话是在斯特罗齐图书馆 [Strozzi library]——一位画家见到一份文献，从文献看，似乎在 1461 年，内里·迪·比奇 [Neri di Bicci]，一位无关重要的佛罗伦萨艺术家，得到委托，在圣奥诺弗里奥女隐修院画一幅“最后的晚餐”。*Eureka* [找到啦]！发现这份文献的画家高兴得喊起来，立即发表了他这份宝贵的文献。更明智的鉴赏家们把这个发现当做笑话看待。甚至意大利最著名、最卓越的档案保管人之一认为它十分荒唐可笑，认为惩一儆百，当众责备这位发现者是他的职责。同时，他利用这个机会表达他自己的个人见解，认为这幅画是一位后来的佛罗伦萨画家，菲利皮诺·利皮的学生拉法埃利诺·德尔·加尔布 [Raffaellino del Garbo] 的作品。但是他这样做就表明他自己对于艺术的知识水平与那位画家相差无几，那位画家凭借那份文献曾主张内里·迪·比奇是这幅湿壁画的作者。’

‘现在人们把这幅湿壁画归给了谁？’我问道。

‘帕萨万特 [Passavant] 把它归给乔瓦尼·斯帕尼亚 [Giovanni Spagna]，西尼奥·卡瓦尔卡塞莱 [Signor Cavalcaselle] 把它归给杰里诺·达·皮斯托亚 [Gerino da Pistoia]；因此两位批评家都认为它是佩鲁吉诺 [Perugino] 的一名学生所作……我想让你注意一下在目录中归给菲利波·利皮修士的其他两幅作品，不过我认为其中的一幅是他的学生山德罗·波蒂切利的作品。’

我跟随我的活跃的指导者走进隔壁的房间，我们在那里发现了一小幅画……再现了书房中的圣奥古斯丁 [St Augustine]。

‘仔细看一看这幅画，’他说，他让我站到画前光线最好的地方。‘在山德罗·波蒂切利的富有特色的形式当中我要提到手，手指瘦瘦的——不美，却总是生机勃勃；指甲，如你在此处的拇指中看到的那样，是方形的，勾着黑色的轮廓，还有短短的鼻子，鼻孔胀大着，你看到挂在近旁的波蒂切利的著名的、没有争议的作品——《阿佩莱斯的诽谤》 [The Calumny of Apelles] 例示了这一点……也注意一下衣饰的独特的拉长的褶皱和两幅画中的透明的金红色。如果喜欢，你也可以比较一下围绕在圣奥古斯丁头部的光轮和大师同一时期的真正的作品中的其他圣徒的后光，我认为你会被迫承认画《诽谤》和隔壁房间的……大幅的 *Tondo* [圆形画] 的画家一定也是这幅圣奥古斯丁的画的作者。’

这种借助于这类外在迹象的鉴别艺术品的实事求是的方式我认为与其说有艺术研究者的味道，不如说有解剖学家的味道……

‘从许多例子中只引几个例子 [我的同伴继续说下去]，我们在牛津发现一张纸，上面除其他习作外还画着一个青年男子的头

部和一只手，被认为拉斐尔所作，并在格罗夫纳美术馆[Grosvenor Gallery]的出版物中作为拉斐尔的作品翻印……然而，正是这只手泄露出这是北方大师的作品，因为我们在意大利的绘画中从未见过这种形状的拇指甲，不过在北方的绘画中倒是常常出现。比起其他任何东西来，它更像八边形的一部分，仿佛有用剪刀剪的三个整齐的切面。在查茨沃思[Chatsworth]我们也发现了一张两只手的习作，尽管具有明确的北方特征，却仍然被归于帕尔米贾尼诺[Parmigianino]……看一看这幅肖像画中的手，尤其看一看拇指底部的肉球，它发育得太壮了，看一看耳朵的圆圆的形状。在他的所有早期作品中，和在直至1540和1550年的中期的大部分作品中，提香一直画同样的圆形的耳朵——例如，在《人生的三个阶段》[Three Ages]和布里奇沃特[Bridgewater]藏品中的《圣家族》[Holy Family]之中（后面这幅画被错误地归于帕尔马·韦基奥[Palma Vecchio]）；在多利亚·潘菲利画廊[Doria-Pamfili gallery]中的《希罗底的女儿》[Daughter of Herodias]中……拇指底部肉球的这个特征也常常出现在他的其他绘画和素描中……’

‘假定我们更仔细一些考察这幅著名的肖像[一位枢机主教的肖像，被归于拉斐尔]。它的绘画的流畅性让帕萨万特想起了德国大师们的方法；他甚至认为拉斐尔在画这幅画时一定受到霍尔拜因的一些画的影响，然而，我可以顺便说一下，这在年代学上是不可能的。但是毫无疑问，这幅画的技法不是意大利的；这一定会给每一位鉴赏家留下印象。看一看这只生硬而呆滞的眼睛和描绘得很糟的嘴，看一看右手拇指，画得完全不准，再看一看

书的色彩多么粗糙。你必须承认哪位大师也不会画出这样一幅肖像。然而，为免得你心中游移不定，我不妨立刻告诉你，原作仍在沃尔特拉[Volterra]的因吉拉米家族[Inghirami family]手中，尽管因近代的修复而损坏，从某些局部仍可辨认出是拉斐尔的作品。’

当然此后就无话可说了，我被迫屈服，不过我必须承认我的指导者的破坏性的批评对于我就如火器对于阿里奥斯托[Ariosto]的罗兰[Orlando]一样令人不快。

‘在对面的墙上，’他继续说道，‘还有一位枢机主教的另一幅肖像，仍被归于拉斐尔，不过帕萨万特正确地断定它是一位学者的作品。’我考察了这幅画，毫不费力地看出眼睛和左手描绘得很糟，耳朵也不是我们在拉斐尔的真正肖像中一直注意到的那种圆胖的形状。‘这个画派的表现帕塞里尼枢机主教[Cardinal Passerini]的另一幅类似的作品现存那不勒斯博物馆，’他说着，看了一眼手表，准备离开。我也认为目前这一课已经足够了。于是我们便分别了。

我在佛罗伦萨又呆了几周，利用这段时间继续领会我的指导者的教导，研究绘画、雕塑和建筑中的形式。然而，我很快得出结论，这种枯燥的、索然无味的甚至学究式的研究对于‘先前学医的学生’好倒是好，甚至对商人和专家可能也有用，但是终归一定不利于更真正、更高尚的艺术概念。于是我怏怏不快地离开了佛罗伦萨。

我刚回到喀山[Kasan]，就惊讶地听说萨姆兰佐夫王储[Prince Samranzoff]的大名鼎鼎的藏画，主要是意大利最佳时期

的作品，不久即将拍卖。我最初就是在这座美术馆研究起艺术的，因为这个宅邸离镇上只有几俄里[1 俄里相当于 1.067 千米——译注]，我年轻时是这里的常客。我还清楚地记得里面有拉斐尔作的 6 幅圣母像，现在我感到一种强烈的欲望，要在它们流落四方之前再看一看并研究一下这些画。

因此，在 12 月的一个晴朗的早晨，我备好雪橇，兴致勃勃地出发了。我发现那些华丽的房间中挤满了俄国人和外国人——商人们、鉴赏家们和美术馆馆长们。他们都在以最大的兴趣，并如我最初认为的那样，以渊博的学识，逐一查看着那些画，先是对一幅画如痴如迷，然后又对另一幅喜爱若狂；一眼就鉴别出这里是一幅韦罗基奥的作品，那里是一幅梅洛佐·达·福利[Melozzo da Forli]的作品——甚至有一幅莱奥纳尔多·达·芬奇的作品。我好奇地聆听着他们对这些威尼斯绘画的技术上的优良的特质和对拉斐尔作品的极好的保存状况的分析性评论，感到惊诧不已；但是当我终于能够接近所有这些在几年前也曾令我着迷的圣母像并以批评的眼光考察它们的时候，我是多么惊讶！我对皮蒂宫中的拉斐尔作品记忆犹新，我不禁用佛罗伦萨的那位意大利人教给我的方法检验起这些艺术品来。我几乎不能相信自己的眼睛，觉得眼睛的阴翳突然消失了。现在在我看来那些圣母像全都同样僵硬，索然无味，那些儿童即使不是荒唐可笑，也是软弱无力；至于形式，它们丝毫没有拉斐尔的痕迹。简言之，这些画尽管只在几年前在我看来还是拉斐尔本人的令人钦佩的作品，现在却不能令我满意，在更仔细地检查后，我确信，这些备受颂扬的作品只不过是摹本，甚至是伪作。归于米开朗琪罗、韦罗基奥、莱奥纳尔

多·达·芬奇、波蒂切利、洛伦佐·洛托[Lorenzo Lotto]和帕尔马·韦基奥的作品给我留下了完全相同的印象。我喜出望外地发现，即使到目前为止我所获得的知识只是消极性的，这一短暂而肤浅研究的结果也是多么令人满意。我架雪橇回到家，决定离开戈尔洛[Gorlaw]，尽快赶到德国、巴黎和意大利，以便以新的热情在各美术馆中按照那位意大利人向我指出的方法进行研究，而我起初却要蔑视这种方法。

海因里希·沃尔夫林

Heinrich Wölfflin, 1864-1945

沃尔夫林在一系列来自讲德语国家的伟大美术史教授中是紧接在布克哈特和李格尔之后的人物。他曾在慕尼黑、柏林和巴塞尔学习美术史和哲学,继他的导师布克哈特之后在巴塞尔任历史教授,在柏林任美术史教授,此后在慕尼黑和苏黎世任教授。然而,与布克哈特不同,他不关注详细的历史探索,而是去发现解释作品的视觉特征的一般法则,他所要解释的内容是,首先,绘画和雕塑的题材是如何在艺术作品中采用它的特殊形式的,建筑的材料和结构是如何在建筑中成为有意义的形式的;其次,这种模式或阐述方式是如何在历史中变化的。他几乎只论述文艺复兴和巴洛克艺术。他对20世纪的影响很可能比他先前的同事范围更加广泛,同时更多地涉及到细节问题。李格尔的影响总的看来由一两个大的观念组成,而沃尔夫林却提供了一个工具箱,例如他的那些成对的概念,学者们用这些概念加深了我们对艺术家们借以取得特定效果的手段和风格随时间而变迁的方式的理解。就此而言,沃尔夫林接过了马雷斯[Marées]、菲德勒[Fiedler]和希尔德布兰德[Hildebrand]的传统,并把他们的形式研究进一步系统化。而且令人非常惊奇的是,他和另一位著名的

对手克罗齐都极其强调了菲德勒的重要性。由于他在形式分析上的重大贡献，他被称为形式分析的大师。

对于形式主义者的称号，他在《美术史沉思录》[*Gedanken zur Kunstgeschichte*]的导论中写道：‘我自豪地接受这一称呼，因为这意味着我实现了我作为一个美术史家的最重要的作用，即分析知觉的形式。’形式分析使沃尔夫林洞察了大量的杰作，然而戈尔德施米特[Adolph Goldschmidt]在祝贺沃尔夫林 60 岁生日的论文中却认为，这种分析只给不多的解释者提供了一种空洞的术语。

对此，沃尔夫林的学生韦措尔特[W. Waetzoldt]给出了不同的强调，他说，沃尔夫林的美术史教学，‘从看开始，以描述结束。而看是描述前的必要一步，正像描述是对看的检验一样。这两种操作过程，既非常简单又非常复杂，是任何对一件艺术品进行严肃“说明”的准备步骤。’

沃尔夫林的博士论文(1886)讨论的是我们对建筑形式做出反应的心理学基础。他运用移情理论，说明了建筑材料所呈现出的人性意义或表现力。他在《文艺复兴和巴洛克》[*Renaissance und Barock*] (1888)中充分叙述了这种方法，书中用移情理论来显示建筑怎样才能被解释为具有表现力，而不是简单地把它与时代精神相联系：同时移情理论又被作为时代或种族在建筑中借以表达自身的方法。这样，他提供了一种风格在历史中演变的解释。然而，书的力量不在于移情理论，而在于他把建筑形式的隐喻性方面特征化的方式。

《文艺复兴和巴洛克》的一个主要的难点是移情作用被看成

是情感反应的一种机制，而他的分析却预想了一类观众，他能够读解和讲述建筑的组成部分，并且把它们看成是一个传统的图画。看来沃尔夫林已意识到这点，因为在‘意大利的古典凯旋门’[Die antiken Triumphbogen in Italien] (1893) 中他修正了他的方法。在这里他从奥斯塔[Aosta]的凯旋门开始，追溯罗马凯旋门的类型是怎样经历一系列在比例和清晰度上克服早期的笨拙简陋，最终产生一个最为理想的一流的解决方案的过程，这一方案体现在提图斯凯旋门[Arch of Titus]中，随之而来的是由于过度加工而导致的衰败。这个理论是目的论的，因为它假想对于如何把凯旋门的各种成分结合在一起的问题有一个古典的解决方案。换言之，沃尔夫林描绘了凯旋门的发展过程，这个过程仿佛在每一座凯旋门中，建筑师都解决了一个问题，或者说消除了一个他们觉得在先前的凯旋门中出现的错误。就像波德罗[Michael Podro]在《批评的美术史家》[*The Critical Historians of Art*]中所指出的，这就假定‘存在着一种所有在这个部门中工作的艺术家都会为之奋斗的理想’。

另一方面，‘意大利的古典凯旋门’也是《文艺复兴和巴洛克》的衍生。在后者中，他试图把巴洛克建筑的起源描述为盛期文艺复兴形式的转变，即向绘画性、宏伟、块面和运动感的转变。在前者中为了发现罗马艺术也走过同样的道路，他追溯了凯旋门的发展。为了完成这个任务，他用建筑方面的比例、节俭和功能的逻辑表达了建筑的每一次转变，建立了一个类似的发展模式，把他主要关心的对象，例如，奥斯塔凯旋门对应于布鲁内莱斯基的早期建筑，提图斯凯旋门对应于他一直认为完全是布拉曼特建

筑的府邸，塞普莱米乌斯、塞维鲁凯旋门对应于米开朗琪罗的作品，尽管他在《文艺复兴和巴洛克》中对米开朗琪罗形式的悲观特征感到遗憾，他还是承认他的天才。显然，沃尔夫林是用兴盛和衰落的观点来看待罗马艺术的发展和15世纪至17世纪的艺术进化的，这已经受到了批评。另外，他关于文艺复兴和巴洛克的图式也被我们关于手法主义的认识所推翻。我们认为其间存在着一种独立的手法主义风格。

《古典的艺术》[*Klassische Kunst*] (1898)描写了意大利从早期到盛期文艺复兴的绘画和雕塑，书的前半部分是叙述性的，后半部分提出了说明这种转变的理论。沃尔夫林开始提出三个原因：1. 社会的精神特质从中产阶级向贵族化的转变；2. 人类天性中而非青春体质中的美的感觉；3. 增强了的视觉表达的熟练化。他极大地排除了传记性的细节，而把描述集中在莱奥纳尔多、米开朗琪罗、拉斐尔、巴尔托洛梅奥修士和萨尔托的作品上。在描述吉兰达约的《施洗约翰的出生》和萨尔托的《马利亚的出生》的类似场景的不同之处时，他论述了15世纪‘缺乏教养’的态度向16世纪‘高贵的冷漠’的转变，并且表明这种盛期文艺复兴的智力精神和社会气氛也会连带其他形式在本质上的变向，即向构图清彻性和它的视觉内容丰富性方面的变向，并且它的成分会综合成一个必要的统一体。

1901年沃尔夫林应邀接替格里姆[Herman Grimm]在柏林的位置，这使他开始了一个极其成功地影响一代美术史家的教学生活。在此期间他出版了两部著名的书《阿尔布雷希特·丢勒的艺术》[*Die Kunst Albrecht Dürers*] (1905)和《美术史的基本概念》。

《美术史的基本概念》 [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*] (1915) 追溯从文艺复兴到巴洛克时期意大利和北欧作为一个整体现象的局部的视觉复杂性的发展，转向了风格的视觉根源。

此文有几分技术手册的性质。它包括沃尔夫林最为著称的贡献，即一套用以分析文艺复兴风格周期的不同阶段的五对相对的视觉概念。每一对概念的第一个成分描述在早期或古典（盛期文艺复兴）阶段的特点，第二个成分描述在巴洛克（17世纪）阶段的特点。

这五对概念如下：（i）线描性和绘画性 [*Linear und Malerisch*]，由可触知的与触摸不到的，有限的与无限的，和对个别物质客体的再现与变动的相似的对比组成。线性或者说雕塑性，它明确地表现对象，在触觉性质上理解对象。相反，涂绘或者说绘画性，却抛弃可触觉的素描性，在把对象融合进整体外观的空间中去把握对象。线性的视觉形式在分离对象中显示对象，而涂绘的视觉形式则在整体中呈现着融合性的对象（图 14-15）。

（ii）平面和深度 [*Fläche und Tiefe*]，实质上构成了与（i）中的同样的对比，但应用于空间而非应用于平的表面。古典阶段的特点是一系列明确区分的平面，在并列的平面上表现整体的构成；巴洛克阶段的特点是平面的混合，这种混合运用视觉性所想象的前后关系造成了深度感（图 16-17）。（iii）封闭形式和开放形式 [*geschlossene Form und offene Form*]，明确表示了返回来指向自身的和指向自身之外的形式的对比。古典形式是规则性的构成，相对于这种只呈现自身的构成性，巴洛克是不规则的，是溶解界限的构成（图 18-19）。（iv）多样性和同一性 [*Vielheit und Einheit*]，

它使这样两种作品相对照，即个别部分被看做明确、独立单位的古典作品，它由各自独立的部分形成多样统一，和部分被融合在整体之中的巴洛克作品，它呈现出单一的统一（图 20-21）。(v) 明晰和朦胧[Klarheit und Unklarheit]：古典作品为线性的，明晰的表现形式，而巴洛克作品相反，各部分都不明确，只是构成支撑整体的一个要素（图 22-25）。

可以把沃尔夫林的其他主要贡献看成三个阶段的周期的概念，即早期、古典和巴洛克。他分别用 15 世纪或者早期文艺复兴、盛期文艺复兴和巴洛克为例说明这些阶段。他尽力强调这个序列与质量的改进无关，也不应把它与‘萌芽，繁盛，衰退’的生物学模式相混淆，因为那也依赖于对幼年、成熟和衰退的相对价值的判断。然而，他使用古典一词却与这个目的相抵触，因为这个词明显地暗示出优于其他阶段的意思。

沃尔夫林表明他的成对的概念和他的那些阶段如何产生出一些有益的结果和实际的应用。因此不仅在古代的有关时期和文艺复兴时期中，而且在例如像哥特式那样实质上不同的一种风格中识别出古典和巴洛克阶段：盛期哥特式的建筑显然是古典的，线条的，由可辨认的平面组成，而晚期哥特式是巴洛克的，块面的，常常带有含糊不清的平面（参见上面的第一对概念）。它们对于揭示一般建筑各阶段的性质也十分有用，因为有些建筑的内景可被描述为块面的（无论是晚期哥特式还是罗可可等），外部却常常更严谨，即更古典，这使他断定，总的说来，内景比外部‘发展’得更快，不过人们可能认为粗壮的外观更适合外部。

他认为，晚期风格提供了形式本身内在发展的良好例子，不

过‘晚期风格’这个简单标签是不适当的，因为除去呈现出新的形式外，这些风格也可以传达新的情感涵义。他也注意到，形式从不是停滞不前的，今天富有活力的事物明天就不完全富有活力了。这部分是由于人们的厌烦，而更确凿的，是由于形式产生其他形式这个事实：作为风格的因素，图画对图画的影响比直接来自对自然的模仿的东西重要得多，艺术家总是带着先入之见探索自然。我们在此看到了沃尔夫林对形式变迁的内在外在解释之间的张力的一种表达。

可以把他的整个模式描述为黑格尔学派的，因为他试图确定在一个时代的精神中是什么决定了一个个人、时期或者民族的风格，因为他把一个时期的建筑和再现艺术描述为表现了一个单一的文化精神。把各民族包括在这个清单中，以及他关于他们的艺术经历几个世纪而不变化的性质所说的话，听上去仿佛与周期的各阶段相抵触。然而，这两种观念在黑格尔主义中合而为一：世界精神通过不同民族以及其他手段得以表现；当一个民族代表了精神的意志，那么它的风格就不会与各个阶段相抵触。

然而，他的黑格尔主义与黑格尔原来的、几乎神学的结构相去甚远。例如，他注意到时期概念的任意性，因为可以令人信服地将时间描述为不间断的流动；他用这样一种彻底的实用主义的见解还击这个观点，即理智上的自我保存本能会要求给予无限多的事件某种结构。

沃尔夫林退休后，常常想到印度旅行，以便‘获得对欧洲艺术的一种新观点’。当格斯滕贝格[Kurt Gerstenberg]问他是否想到美国去看艺术收藏时，他答道：‘这有什么用？它除了是欧洲

的一个加速的翻版之外什么也不是。而印度和日本则是奇妙的地方：它们至少能给人们一种新概念，新思想！’这反映了他越到老年越开阔的胸襟，他想站在欧洲之外来观看欧洲。

沃尔夫林的语言优美，是描述艺术品的大师。他用两台幻灯机进行画面对比的方法在美术史的教学产生了极大的影响。他对巴洛克的阐述不仅在美术史领域而且还在文学、音乐、甚至经济学领域发挥了作用。他对形式分析的论述，尤其是《美术史的基本概念》，尽管受到了他在柏林的继任者戈尔德施米特、汉堡的瓦尔堡和弗雷堡的弗格 [Wilhelm Vöge] 的强烈反对，尽管它不具备普遍的效用，但仍然是一座独特的视觉学校，就像他的学生韦措尔特所说的：‘在沃尔夫林的课堂里吹拂着画室的风。’

WRITINGS

Prologomena zu einer Psychologie der Architektur (diss., U. Munich, 1886);

also in *Kleine Schriften* (Basle, 1946)

Renaissance und Barock (Munich, 1888; Eng. trans., London, 1964)

‘Die antiken Triumphbogen in Italien’, *Repert. Kstwiss.*, xvi (1893), pp.11-27

Klassische Kunst (Munich, 1899; Eng. trans., Oxford, 1953)

Die Kunst Albrecht Dürers (Munich, 1909; Eng. trans., London, 1971)

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Munich, 1915); Eng. trans. as *Principles of Art History* (London, 1932)

Kleine Schriften (Basle, 1946) [with bibliog.]

Gedanken zur Kunstgeschichte (Basle, 1947)

BIBLIOGRAPHY

- E. Panofsky: 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', *Z. Ästh. & Allg. Kstwiss.*, x (1915), pp.460-67; also in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin, 1964)
- E. Heidrich: *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* (Basle, 1917)
- B. Croce: 'Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative', *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1920), pp.251-7
- A. Hauser: *The Philosophy of Art History* (London, 1959), pp.199-276
- E. H. Gombrich: 'Norm and Form', *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London, 1966), pp.89-98
- L. Dittman: *Stil, Symbol, Struktur* (Munich, 1967), pp.50-83
- M. Brown: 'The Classic Is Baroque: On Wölfflin's Art History', *Crit. Inq.*, viii (1982), pp.379-404
- M. Podro: *Critical Historians of Art* (New Haven, 1982), pp.98-151

14 圣使徒教堂的立面，罗马，建于15世纪
罗马的圣使徒教堂和山谷的圣安德烈亚教堂（图15）的两个立面图解了沃尔夫林将文艺复兴的早期和古典阶段与巴洛克阶段相区分的五对概念中的第一对概念。它们代表了线条和绘画性质的对比：简单的、15世纪的立面主要依据组成它的线条而易于辨认，而17世纪的立面具有更多的细节，只用线条已不足以界定它，赋予了它一种涂满颜料的表面的性质。



15 山谷的圣安德烈亚教堂的立面，罗马，17世纪



16 多纳泰洛，格太梅拉达骑马像[Gattamelata]，1445-1450年。青铜，高34米。帕多瓦
多纳泰洛的骑马雕像和贝尔尼尼的喷泉（图17）图解了与图14和15同样的对比，但是此处是平面对深度的对比。在格太梅拉达骑马像中马和骑马者的每一个部分都与由雕像的侧边所代表的平面密切相关，而就特雷维喷泉而言，有许多和纪念碑的平面平行的平面，它们之间还有许多凹进的平面。

17 尼古拉·萨尔维[Nicola Salvi]，特雷维喷泉，罗马，1732-1762年按贝尔尼尼的设计建造



18 提香, 圣母升天, 1532年。布面油彩, 3.94 × 2.22 m。
主教堂, 维罗纳

提香和鲁本斯(图19)所作的圣母升天的两种变体图解了封闭形式和开放形式之间的对比, 即返过来指向自身的形式和指向自身之外的形式之间的对比。两幅画中圣母的姿态使这个差异尤其明显, 画面底部最接近画的平面的使徒们的姿势亦然。



19 鲁本斯, 圣母升天, 1611-1616年。布面油彩,
5 × 3.4 m。皇家美术馆, 布鲁塞尔; 参见图18

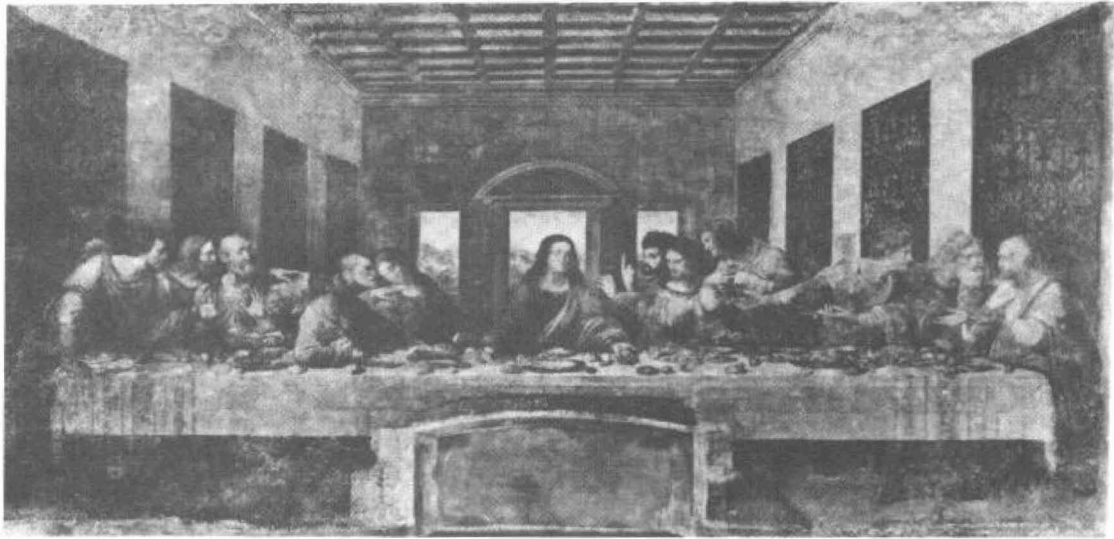


20 总理宫，罗马，约1486年

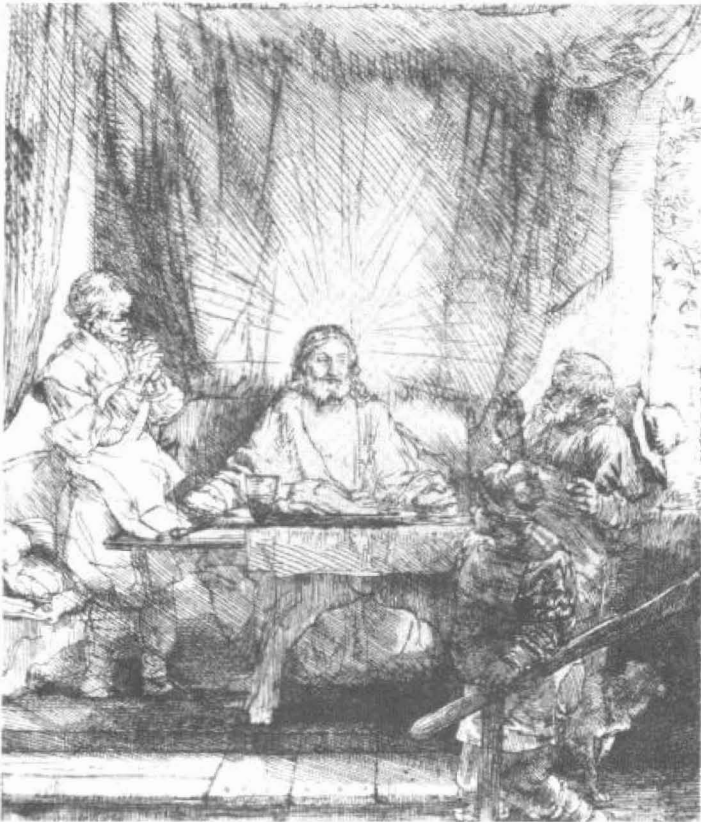
图20和21中的15和17世纪的宫殿的立面图解了多样与同一的对比，即个别部分可被理解为几个清楚、独立的单位的作品和越来越多的单位需要被理解为一个整体的作品之间的对比。

21 贝尔尼尼，奥代斯卡尔基宫，罗马，1664及其后几年；参见图20





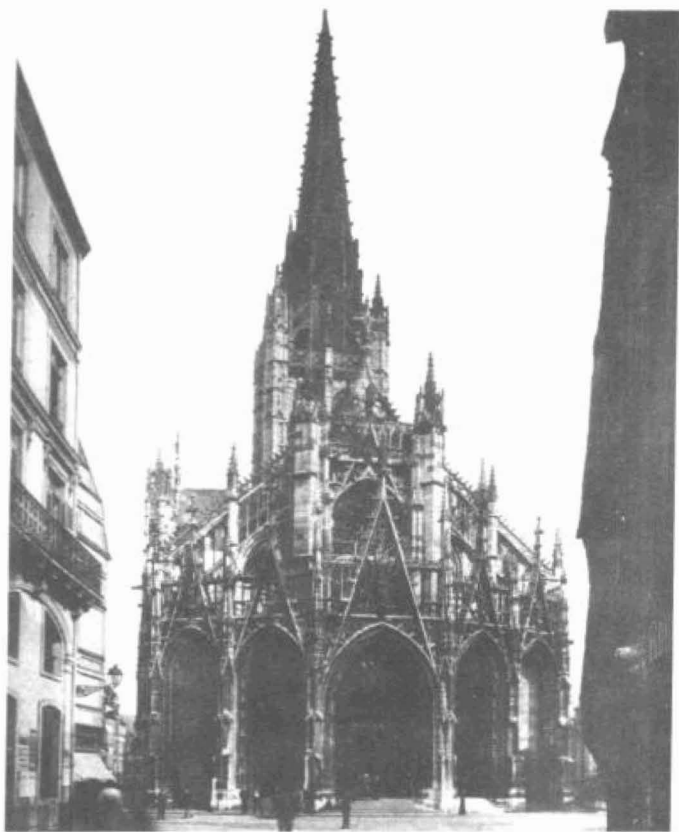
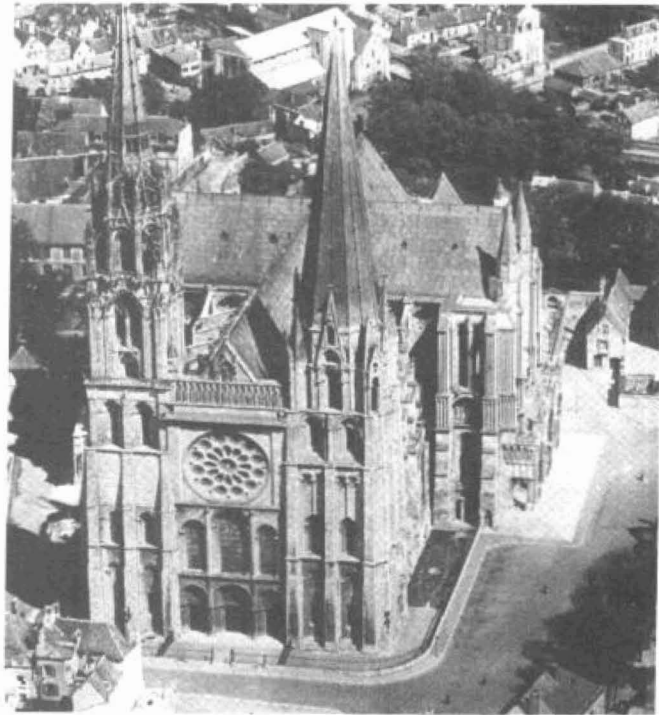
22 莱奥纳尔多·达·芬奇，最后的晚餐，1498年。湿壁画，4.2 × 9.1m。圣马利亚·德烈·格拉契修道院，米兰
莱奥纳尔的《最后的晚餐》和一幅伦勃朗的蚀刻画《以马忤斯的午餐》[*Supper at Emmaus*] (图 23) 图解了最后一对概念，即明晰和朦胧或相对明晰的对比，在这个对比中绝对明晰更加明确，相对明晰则不那么明确，每个部分都独立存在。这是沃尔夫林的对比中最不清楚的对比。



23 伦勃朗，以马忤斯[Emmaus]的午餐，1654年。蚀刻画，21.1 × 16 cm

24 沙特尔主教堂的立面，12世纪中叶

图 24 和图 25 中的 12 和 15 世纪的教堂立面图解了沃尔夫林的成对概念在另一种时期或风格的纪念物上的应用，在这个例子中是法国的哥特式。沙特尔主教堂的 12 世纪立面具有早期阶段或者古典阶段的特征，因为它是线性的，是由易于辨认的平面和封闭的形式组成的，具有易于识别的个别成分和绝对的明晰感。鲁昂的圣马克龙教堂 [St-Maclou] 的 15 世纪立面具有巴洛克阶段的特征，是块面的，由许多连锁的平面和开放的形式组成，细节过多，以致必须将其构成理解为一个整体，只具有相对的整体明晰性的感觉。



25 圣马克龙教堂，鲁昂，15世纪末；参见图24



26 奥斯塔凯旋门，约公元前 25 年



27 罗马提图斯凯旋门，公元 82 年



28 安科纳凯旋门，建于公元115年



29 塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门，公元203年

意大利的古典凯旋门

关于罗马建筑的进化及其与文艺复兴的关系的研究

Heinrich Wölfflin, 'Die antiken Triumphbogen in Italien' (1893), from
Kleine Schriften, 1946, ed. Joseph Ganter, Schwabe & Co. KG.

文艺复兴建筑呈现出非凡的景象，即尽管一代一代的人对古代心醉神迷，倾全付精力要完成在目前复兴它的任务，但从我们的批评的眼光看来，以这种态度构思的作品却与原作相去甚远，我们的确会怀疑这些人对于他们重新唤醒‘良好的古代建筑’的意图是否抱着真正严肃的态度。然而再没有比这种怀疑更缺乏根据的了。我们可以确信，佛罗伦萨早期文艺复兴和 18 世纪的新古典主义一样认为自己是罗马的。和新古典主义时期一样，他们可能没有严格地依照样本重新构建古典的庙宇和拱门，但是如果他们不进行直接的复制，那么他们就只是努力开拓古代尚未开拓的其他可能性：对于他们怀着背离样本的根本愿望的观点必须绝对地持怀疑态度。15 世纪与古代的关系和 14 世纪与自然的关系有些相同。那时，人们异口同声：乔托在忠于自然上取得了前所未闻的进步，他所描绘的事物与现实中的对应物几乎无法区分：过了很久人们的观察能力才发达起来，消除了这种错觉。与此相同，15 世纪会怀着这样一种愉快的幻想，它的建筑和古罗马

建筑没有什么明显差异。我们一眼即可看出的悬隔在当时的感觉中简直不存在。在这里，鉴别能力也是逐渐敏锐起来的，不过经历了漫长的时间。冒着某种夸张的风险，人们可以说，只是在它不再是‘复兴’，巴洛克叩响门扉的时刻，文艺复兴——我强调这个词的常规意义——才真正认识到古代。那时，在这个时期的末尾，建起了一些拱形结构，它们的确可与它们的古典祖先相比，而早期文艺复兴的尝试却几乎无法与之相比。于是 1562 年维尼奥拉[Vignola]在波波洛门[Porta del Popolo]中重复了马可·奥勒利乌斯凯旋门[arch of Marcus Aurelius]的设计，那座凯旋门矗立在大道[the Corso]上，于恰恰一百年后的 1662 年被拆毁。当然，古典模式适合大众趣味的的时间并不很久：那是这样一个时期，人们可以公开地说，他们在艺术上超过了古人，在这个时期，人们试图满足巨大规模和有力运动的愿望。

我在下面的讨论中尝试了对古典凯旋门的历史考察。倘若我试图确定的只是哪些古典母题在文艺复兴的凯旋门中显而易见，我的工作就不值得一为。还有与文艺复兴和古代的关系有关的另一个问题。我们谈到早期和盛期文艺复兴和晚期的、绘画性的[painterly]风格（巴洛克）。这些相同的术语是否同样也可适用于古典艺术的进化？文艺复兴是否重蹈了古典艺术进化的路径？在美术史中是否两次出现了同样的现象？要回答这个问题必须对古代的艺术进化有一个清楚的了解。为了这个目的，我决定集中探讨一下凯旋门的实例。

罗马建筑的解释者们大都只满足于对各种不同的结构类型进行分类，而对风格的进化只做了一些非常一般的评论。然而我

们不能说对这个问题保持沉默是由于缺乏现存纪念物或者现存纪念物的保存状况不佳。毕竟有许许多多的纪念物仍然矗立在各处，对材料的深入研究的确会提供证据，根据这些证据可以撰写风格史。至于凯旋门，就现存的建筑不仅构成了一个几乎完整的链条而且其保存状况大都惊人地良好而言，在此我们在探讨实际上需要对其进化进行考察的一类遗迹。¹

一个人关于凯旋门的起源的观念在关于其风格进化史的研究中无关紧要。让我们从在奥古斯丁时期的建筑中发现的完美的类型开始。这种类型的既定特征具有三重性质：一座较低的砖石建筑，带有一个支承体系统和一个檐部，由一拱道穿过；然后是一个顶层[attic]，一般都刻有铭文；最后是整个建筑的最大特征，带有四马并列拉的双轮战车或类似事物的实际的凯旋雕像。此处，在一个狭小的空间中，可以展开的大量母题拥挤在一起。我不是在谈到把拱道增加一两倍、或多或少用雕塑饰物装饰建筑、用藻井装饰拱顶等等的可能性；这些特征与拱门本身的风格发展关系不大。必须弄清拱门是如何与建筑的带圆柱部分相联的，支承体系统与拱门的通道呈何形状，封闭的平面与穿通的平面为何关系；这是顶层和凯旋雕像的最大特征和拱道本身的实际结构之间的比例关系。（至于最后一点，遗憾的是没有什么话可继续说，因为在任何实例中凯旋雕像都不是依然矗立在原处。）

此处我们看到了一个在一切建筑发展中都自我重复的过程的一个几乎典型的纯粹的例子：代替同质的形式，出现了变异的形式；代替并列关系，我们发现了从属关系；代替松散的聚结，我们发现了每个局部都对于整体必不可少的结构。

按照这个标准,经常也被看做建筑的黄金时代的奥古斯丁时期仅仅作为预备时期,作为早期艺术出现,就像意大利 15 世纪的艺术一样,而真正的古典似乎只是随着弗拉维王朝[Flavians]才来临,几乎不能认为持续了整整一个世纪。到 2 世纪的下半叶,我们已经看到形式感减弱的迹象,在某些方面它十分明显地与 17 世纪巴洛克风格一致。公元 203 年的塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门[Septimius Severus Arch]已经表明极其高雅的艺术已处于完全崩溃的状态。

我的意图并不是匆匆论述在意大利的具有重要意义的 25 座或者 30 座凯旋门。对于明晰性的兴趣,要求对我们的选择尽可能的加以限制;在我们的讨论中不能包含同样形式的单纯变体甚至重复。

必须确定另外的一点。我们需要一个相似的基体作为我们研究的基础。自始就有各种不同的凯旋门,各种不同的体系,我们必须从中选择一种。如果我们排除例外的形式,就剩下三种截然不同的设计: 1. 有一个拱道和两个圆柱的凯旋门; 2. 有一个拱道和四个圆柱的凯旋门; 3. 有三个拱道(和四个圆柱)的凯旋门。如我们已说过的那样,这些不同的设计并肩出现。以塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门和君士坦丁凯旋门的手法建的三拱道结构实质上并不是晚期的形式;如果我们不完全相信(早期)奥朗日凯旋门[arch of Orange]是意大利之外的实例,我们就很可能选择罗马广场[Forum]上的尤利乌斯·凯撒神庙[Temple of Julius Caesar]旁的两个奥古斯丁时期的凯旋门。从另一方面说,只有两个圆柱(或者壁柱)的凯旋门的简单设计最初显然经常出现(斯

波莱托 [Spoleto]、苏萨 [Susa]、里米尼 [Rimini]、的里雅斯特 [Trieste] 等等)，还有对于这个问题的其他解决办法表明这个系统的设计也会适应后来的趣味。无论如何，对于这种简陋的纪念物的爱好似乎很快就淡漠了。保留下来的是有四个圆柱的单拱道建筑。这种类型的纪念物多少构成了‘标准的’凯旋门，因为在这里在简朴和克制的系统与浮华的系统之间达成了妥协。只是由于这个缘故，这个类型表明它自己是我们的探究的基本出发点。但是还有一些其他情况使我们除去从此处着手外简直没有选择余地。因为只有在这里我们才可以观察在其所有可想象的中间阶段中的更加漫长的发展。而且，所有现存的古典风格建筑都是按照这个类型建造的：罗马的提图斯凯旋门 [Arch of Titus]、贝内文托凯旋门 [arches of Beneventum]、安科纳凯旋门 [Ancona] 和罗马的马可·奥勒利乌斯凯旋门，在风格上已与其他凯旋门大相径庭。

我们到哪里去找提图斯凯旋门的先例呢？在意大利国土上的现存遗迹中只有一处预示了提图斯凯旋门的体系：那就是奥斯塔凯旋门 [Arch of Aosta]，² 它建于公元前 25 年，是极古老的意大利凯旋门之一（图 26）。顶层已不存，但是建筑的其他方面保存得还算不错。尤其是基本特点方面，带檐部的圆柱的柱式清晰可见。这是四圆柱的体系，因其排列而产生三个区域：一个带有实际的拱道的宽阔的中间区域和两个带有封闭的砖石表面的狭窄的侧翼区域。圆柱是四分之三圆柱。它们支承着一个檐部，而这个檐部的质量并不是均等地分布在四个圆柱上，而是在角部的圆柱上伸出，悄然返回墙面，然后又作为两个中间圆柱的连续

的连接部件再次出现。

因此奥斯塔凯旋门的古风方面不仅在于其个别的形式和它们的联系，而是在于其主要部分的均衡，这一点初看起来更加显著。更古老的建筑往往喜爱宽阔而又较低的拱道（比较一下公元前 27 年的里米尼凯旋门³和公元 8 年的苏萨凯旋门⁴），而封闭的侧翼平面十分狭窄，无法与主要部分适当地匹配。此外，对拱的支承体的处理非常奇妙。它们与檐部的支承体一起矗立在很高的共用台座上；这个台座所留下的墙面以及拱门与拱顶的拱底石的高度微不足道，只有比较矮小的形式才仍然适合，于是我们在此发现了一系列建得矮小的壁柱；不仅角部，而且（拱道中的）墙壁的中间都充斥着这种小型的支承形式。⁵

按照古风的趣味，拱门饰做得很宽，有力地紧贴在上面的檐部上。拱顶石不存，一种令人不快的生硬感显而易见，因为檐部远远凸出，而拱门饰却是纯粹平面的形状。⁶

如果拱门饰的圆形线脚被大型四分之三圆柱部分叠盖，那么这就是一种类似的古风式的生硬母题。一种更发达的风格允许突出每个形体，却决不允许覆盖拱底石的顶端。

拱门旁的拱肩仍未加装饰，而里米尼凯旋门在此嵌入了圆雕饰的头像，⁷在后来的建筑中这个空间通常留给带翼的胜利女神像。从另一方面说，至少在朝向城市的那一面上，柱间表面饰有填充母题：壁龛般的小型凹洞证明了这样一个事实，这里曾陈列一种战利品装饰。在其他地方，例如在圣雷米[Saint-Rémy]，也在平坦的墙壁上附加了雕像。此处风格上十分重要的方面是，在所有较古老的实例中，对这些表面的填充都是采用竖直的形

式，而在后来，人们更喜欢一种横的隔开的形式。

如我们已经说过的那样，顶层已经不存。它的区域划分可能与下层结构相同（中间区域宽阔，侧翼区域狭窄）；至少没有什么实例与这个推测相抵触。从另一方面说，在较古老的风格的异常丰富的纪念物中，顶层分解为许多单独的台座（用于放置雕像）。在小规模的建筑中，波拉的塞尔吉凯旋门[Arch of the Sergii in Pola]⁸是这种类型的一个例子；⁹在大规模的建筑中，有浮华的奥朗日凯旋门。在此处要论述的下一个凯旋门中，我们将谈到一个凸出的三角墙的母题，可以推测在奥斯塔凯旋门中也曾有这样的母题。

奥斯塔凯旋门与提图斯凯旋门（图 27）相隔一百余年。在这个漫长期间填上一个中间环节一定令人满意。格雷夫[Gräf]的汇编没有提供这个环节；然而确实存在这样一个环节，要到维罗纳的加维凯旋门[Arch of the Gavii]的结构中发现。它不属于图拉真时代——如格雷夫假定的那样——而是属于奥古斯都时期，或者至少是尤里安[Julian]时期。我们的风格分析明确地证实了这一点。如果人们至今不太注意这个凯旋门，可能是由于这样一个事实，人们仍然只能根据图画和古老的出版物研究它，因为它于 1805 年被拆毁。罗西尼用帕拉迪诺[Palladio]作的一幅未发表的画作插图，后者是为出版一部凯旋门画集而准备的。¹⁰我们可以将它与塞利奥[Serlio]的《建筑论》[Architettura]第 3 卷中的木刻相比较。¹¹

加维凯旋门比奥斯塔凯旋门要精致得多。即使古老的画不可信，把它们当做准确的证据，尤其是在比例方面，也仍然可以清

楚地推测，加维拱门的设计更精细一些，其两个侧翼部分的构思与中间部分更加和谐，因为人们更多地注意了它们。因此，由于拱的形状细长，拱的支承体就可以建得更高，现在它们是发育充分的壁柱，而不再是矮小的形体。它们的台座的高度也与檐部支承体的高度相同。尽管不再有两个支承体系统都矗立其上的共用台座，那些圆柱却都有了各自的台座，两个支承体系统的底脚仍然处于同一水平。我们也可以提一下，此处圆柱都刻有凹槽，此后它们便都如此。檐部和奥斯塔凯旋门中一样是凸出的。

当 16 世纪有人为这座凯旋门作画时，顶层已不复存在；然而塞利奥仍然使我们确信人字墙的拱底石线条的痕迹清晰可辨。顶层前的人字墙只能在意大利凯旋门的早期实例中发现。它可以在里米尼凯旋门上发现，¹² 有文件证明它曾在蒂布尔门 [Porta Tiburtina] 和罗马的德鲁苏斯凯旋门 [Arch of Drusus] 上存在，我们也可以指明它出现在相邻的南部高卢的奥朗日凯旋门上。倘若不是这些部分特别易损，无疑会有更多的实例。山头仍然要到硬币上的图拉真时代凯旋门图样上去发现。然而我不认为这个事实具有文献上的重要性：我们知道，在拉特兰的建筑浮雕中，¹³ 甚至为提图斯凯旋门加上了一个三角墙！我们可以更相信表现一个克劳狄乌斯凯旋门 [Arch of Claudius] 的硬币上（鲍迈斯特 [Baumeister] 仿唐纳森 [Donaldson] 的有关建筑形式的钱币学中的图 1972）或者在维尼西库斯 [Vinicius] 硬币上（同上，图 1975）三角墙的存在，现在我们认为维尼西库斯硬币上的图样是罗马广场上的尤利乌斯·凯撒神庙旁的一个奥古斯都时代的凯旋门。¹⁴

确定无疑的是，在保留着顶层的所有后来的凯旋门中，三角墙不复存在——原因很简单，这块地方需留给铭文。在一些实例中两者并存，一个三角墙，上面还有刻有铭文的顶层，例如在里米尼凯旋门中，而这是过分堆砌构件的情况，后来的更崇高的艺术摒弃了这种做法。

加维凯旋门的拱门饰和奥斯塔凯旋门中的一样紧贴檐部；¹⁵ 此处拱顶石或者任何其他种类的介于中间的关键构件都不存在。据我所知，一枚表现尼禄大门的硬币表现了第一个拱顶石（鲍迈斯特，仿唐纳森，图 1973）。我们可以由此推断出我们的拱门的大概的 *terminus ante quem* [目的点]。后来拱顶石从未缺失，除了在诸如罗马和维罗纳的加列努斯时代的凯旋门这样的非常晚的实例中之外，在这些实例中，旧的和新的特征随意地拥挤在一起。

拱门的支承体由一个带叶饰的柱头与拱门饰相连。这样便出现了不和谐的情况。带垂直线的带叶饰的柱头就其本性而言是要承受横向荷载；此处垂直线与拱门饰的下斜曲线相会，而没有任何中介的形体。柱头中强调了中间部分，而带有三个半圆饰的拱门饰却没有明确的中间部分，反而强调了它的外缘。要摆脱这个困境可以采用两种办法：或者完全不要带叶饰的柱头，而使用纯粹横向的拱基檐口，或者在拱门饰和柱头之间插入一块檐部。两种解决办法都得到了应用；前者在后来的建筑中成为通常的做法。我们无论在何处发现真正的柱头，都可以有把握地假定这座建筑属于较早的时期。除去加维凯旋门，再考虑一下苏萨、斯波莱托和奥斯塔的凯旋门。¹⁶ 其中只有奥斯塔凯旋门有插入的檐部或者檐口的构件。或许我们也可以（如罗西尼那样）以这种方式

将罗马的德鲁苏斯凯旋门恢复到它的最初形式。

如在奥斯塔凯旋门中一样，加维凯旋门上的拱肩仍然空空如也。从另一方面说，圆柱之间的侧表面的填充物提供了新颖的母题：带有壁柱的矩形壁龛，上面是三角墙，在它的上面是长方形匾额，最后，不应忽视的是，还有柱头区域的边界，因为柱头的拱底石线条是相连的。同样，在底部，圆柱的柱基截面[base profile]伸出了墙面。壁龛在某种程度上重复了中间的和主要的母题，它仍然属于填充间隙的较古老的模式；它已不再见于提图斯凯旋门。从另一方面说，上面的小匾额后来又再次出现；我提醒读者注意安科纳的图拉真凯旋门。¹⁷ 圆柱的柱基截面相连和柱头区域的边界将成为凯旋门结构的持久的特征，直至一种更粗野的趣味打破了遭到蔑视的羁绊，那种趣味喜欢形式的消亡。¹⁸

加维凯旋门与提图斯凯旋门（公元 82 年）在时间上相隔仿佛并不遥远。¹⁹ 如果将这两座遗迹的正面图并置在一起，我们初看上去几乎注意不到有什么差异。然而正是此刻建筑风格迈出了某些决定性的步骤。首先谈一下最重要的方面：拱门支承体和檐部支承体之间出现了最终的差异。我们不再发现相互竞争的两种类似的形式，而是以所有可能的手段做出尝试，区分这两种构件。首先，为有直的檐部的圆柱保留了带叶饰的柱头，拱门饰落脚在拱基檐口上。这是一种非常简单的设计，在其他地方已经为这种设计做了准备（里米尼凯旋门）。然而，此外，产生了有力的双重划分。首先，两个支承体系统的柱基处于不同的高度：拱的支承体现在直达地面，而壁柱只始于它们的一半高度；位于它们下面的共用台座更明显地强调了这一点。²⁰ 其次，方向也发生了变

化：拱的支承体转了四分之一的角度，将正面转向里面，朝向通道。在形式的区域划分方面产生的结果是，只有支承体的朝向里面的表面加了装饰，而另一面仍然未加装饰，从正面看时，与墙壁融为一体。

圆柱——现在是半分离的，不再是四分之三圆柱——此处已十分贴近入口，挨上拱门饰的最外一圈与拱基檐口相会的那一点。在拱的顶点上，在拱门饰和檐部之间仍然有一个居间的空间：避免了激烈的冲突，由拱顶石产生联系，此后拱顶石从未缺失。²¹在拱肩中，出现了飞翔的胜利女神（后来也有斜倚的形象）——我们显然在波拉凯旋门中发现了这一情况的最初的古代意大利的实例——在这方面，我们必须断然地声称，纪念物建得越晚，就越是大量导致用形体填充既定的空间；提图斯凯旋门的风格仍然偏爱宽阔的无限制的空间。对拱顶的藻井的填充也是如此：提图斯凯旋门是意大利展示出这一装饰的最早的建筑，在这个凯旋门上，花卉的周围仍然有许多空间；拥挤而华丽的图样是后来时期的标志。

对拱的支承体的新的处理也对拱门饰产生了直接的影响：筒形拱顶并不全部是一致的，而是它的缘饰变成了（内部的）拱门饰，其形状恰与支承体相符，在表面处理上也同样有别于外部的拱门饰。

我们刚才谈到了拱顶的藻井。在拱底石檐口的下面，侧面以（带装饰的）拱支承体为边框，我们现在发现了用于浮雕的空间。此处可以把墙壁掏空而于建筑无损，因为我们在探讨的是软部件，而非必需的建筑构件。布鲁恩[Brunn]新创了一个合适的词

语‘罗马化的排档间饰’来描述这些浮雕。²²

在它的外表面中，提图斯凯旋门与后来的纪念物相对，仍然保持着更大的克制。尽管拱上面的拱肩和檐壁用雕塑做了装饰，甚至凸出的檐部的底面也没有不加装饰，宽阔的柱间区域上的装饰却仍然简化为要件。因此，内部的大量的集中的装饰更加引人注目。在这一区域一半高之处，一块从一个圆柱直达另一个圆柱的匾额紧贴在一个较低的、类似门的、浅的壁龛之上。²³如我们所述，最初的解决办法是以竖的方式填充这样一个空间。然而，由于认识到这样一个事实，即在一个已经塞满竖线条的地方更适合使用横线条，于是插进了这个类似嵌条的条纹，而没有完全取代较古老的竖的形状。（顺便说一句，根据硬币来看，在上述的克劳狄乌斯凯旋门上也这样做了。）然而与较古老的实例比较一下我们就了解到，此处竖的形状已经处于明确的衰退状态。它的尺寸明显减小，不得不退化为单纯的平面形状。后来，建筑师们只容忍了匾额。²⁴

顺便说一下，从一开始，在围绕着建筑的那一圈横的条纹中延续了匾额的形状，由此以新的方式整体与局部似乎结为一体。

由于顶层保存完好，我们在此第一次有机会判断一下这个构件要在整个有机体中充当的重要角色。同时，我们不应想象按照这个模式修复的较早的凯旋门，因为顶层显然只是逐渐地发展到这个大小和高度。我们只需把提图斯凯旋门的顶层和苏萨凯旋门上的几乎微不足道的顶层做一下比较。提图斯凯旋门本身只构成了一个中间阶段；发展过程尚未完成。这个体量巨大的建筑局部的组织是依凸出的檐部而产生的：角部凸出，以方柱的式样造型；

墙壁的一个凸出部分居中，上面有用巨大的字母书写的带边框的铭文。

装饰整个结构顶部的是一个强有力的檐口。在这个场合中不再有三角墙的一席之地。

由此造成的线条的简化——除拱门外，只有横线条和竖线条——可能是这座建筑在其完全封闭和一致的方面完全独特的效果的原因之一。然而，这些效果总是局部地建立在线条的基础上；真正的奥秘在于它们整体或者个别局部展现在人们眼前时的比例的相互关系。由于在此不可能详细地论述这些问题，我要请读者参看一下奥古斯特·蒂尔施[August Thiersch]在《建筑学手册》[*Handbuch der Architektur*]（杜尔姆[Durm]等编辑，卷IV，I）中发表的有趣的结果。

提图斯凯旋门给我们提供了重新提及一组纪念物的机会，到目前为止我只是顺便提到它们，但是与古代意大利的凯旋门即南部高卢的纪念物联系起来。它们有着自己独具的特征，不能仅仅置于古代意大利的发展中。然而，人们仍然主张，没有它们，提图斯凯旋门的形式就无法解释。

可与提图斯凯旋门相比的南部高卢的纪念物是圣雷米凯旋门。它比维罗纳的加维凯旋门与前者的关系更为密切。此处已尝试了对两个支承体系统做出区分，虽然以不能产生明确效果的形式——拱底石线条不同；然而，圆柱仍然有个别的台座而非共用台座。²⁵除角上的柱子朝里外，对拱门支承体和拱顶的处理已经相同。然而，藻井建成了复杂的六边形，而在其他方面更加发达的提图斯凯旋门却满足于正方形藻井。以水果环饰的形式对拱门

饰所作的设计是一种类似的、随意的块面的母题，胜过了古代意大利雕塑中的任何事物。拱顶石仍然不存。墙面仍然按照古老的体系（用雕像）充满，没有任何水平的划分。整个构思仍然缺乏统一。壁柱未与拱门的通道接触，留有一个致命的中间空间，上有高高飞翔的胜利女神的拱肩底部有很宽的开口。

倘若如格雷夫（根据吉勒[Gilles]的观点）倾向于认为的那样，它的确建于公元前 52 年，那么圣雷米凯旋门在凯旋门的进化史上无疑会具有决定性的地位。它就不仅会成为所有已知的这种建筑的最古老的建筑，而且也会与意大利相比显出巨大的进步，以致人们几乎无法反驳这样一个观念，古代意大利凯旋门的建筑一定是仿照南部高卢的模式进化的。然而，我们暂时不必接受这个假定，因为吉勒在他的《高卢凯旋门概况》[*Précis des monuments triomphaux des Gaules*]为支持这一日期判断而提出的事物只是假定，无论如何也不能相信它们有什么说服力。如果必须得出一个年代，我建议把它提前半个世纪，以便圣雷米凯旋门不会仍然与奥朗日凯旋门相距过远，奥朗日凯旋门毕竟与它关系密切。那样它对于意大利的意义就会明显减弱。暂时忽略一下确定年代的问题，倘若我们自问圣雷米的凯旋门是否对于古代意大利的发展必不可少，答案一定是‘不’。此处没有提供建筑设计的母题，在意大利也没有出现它们的萌芽。南部高卢纪念物的实际的独特性是它们的装饰形式，这种独特性使它们得到富有创新性的名声；然而，这些十分明显的细节在意大利都没有采用。尽管我不想对南部高卢的凯旋门和意大利凯旋门的联系做出定论，我却仍然必须说明，对于凯旋门起源于南部高卢的论点，迄

今尚未提出证明。

这种相同的类型维持了几十年，几乎未加任何变动，由这个事实可以推测，如在提图斯凯旋门所得出的拱道问题的解决办法多么受到尊重。在建于一个世代之后的贝内文托凯旋门中²⁶（公元114年），我们至今尚未发现在建筑设计的框架上有任何偏离。惟一值得注意的例外是，后来的几代人不喜欢不加装饰的空间。他们觉得非要用某种装饰使每个空白之处都富有生气不可。在这里，在能够做到的地方他们都要建造浮雕。然而，因此而产生的风险是，在更高的建筑设计意义上的对个别表面的重要性的感觉很快消失殆尽。在凸出的铭文匾额旁边发现由顶层砌块雕琢出的无边框的深浮雕已经是很成问题的。在所有地方中，人的眼睛要求在那里有一个可以托住凸出的构件的坚实的基础。在较低的建筑中，以同样的方式在半附墙的圆柱的圆起的部位之间放置了没有任何真正边框的浮雕，使圆柱显得几乎完全与墙分离。无论如何，浮雕显然为圆柱的实际的分离铺平了道路，后来便出现了圆柱的分离。

安科纳凯旋门²⁷（公元115年，图28）几乎与贝内文托凯旋门建于同时，是一项低预算的工程，这座建筑的体积十分小，也由于这个缘故，它在凯旋门的发展中具有特殊的地位。外部形制仍然与提图斯凯旋门相同，而从另一方面说，柱间区域狭窄，需要以不同的方式填充：两块匾额将竖的区域分为三个几乎是正方形的平面，人们不得不想象其中的上面两个平面用青铜垂花饰装饰（参见图28）。在这里我们也明显地感到对于形体的更有刺激性更富于生气的愿望。为着投下更强的阴影，上述的匾额都加上

了远远凸出的屋顶和横断面图样丰富的边框。与此相似，顶层的角柱和圆柱的柱础被作边框的横断面所缠绕，此处圆柱又是从共用台座上伸出，各自带有自己的额外的柱脚：平坦的表面似乎过于单调。

然而，安科纳凯旋门中最重要的革新涉及到拱道的设计。在角部首次取消了造型独特的支承体。筒形拱顶没有藻井，落脚在贯穿于整个墙面的拱基檐口上，墙壁直接拔地而起，没有任何石柱础截面[socle profile]。内部的拱门饰当然也没有。我们无法确定这一切是由于拱的深度减小，还是由于人们只是坚持简单性的原则；确定无疑的是，此后，甚至更豪华和更深的拱结构也为着取得更有力的效果而略去了拱的支承体（和内部的拱门饰）。²⁸

首先，罗马的（已拆毁的）马可·奥勒利乌斯凯旋门²⁹（约公元165年）情况就是如此，倘若只是由于这个缘故，它跻身于那一系列在历史上十分重要的纪念物就毫无道理。它所以合理地跻身其中首先是由于它的分离的圆柱。如果格雷夫把非洲的提姆加德凯旋门[Arch of Timgad]描述为更早的实例，这一点一定给予了我们怀疑的理由。根据在‘附近’发现的一个铭文的证据，人们认为提姆加德凯旋门是图拉真时期的建筑。然而，总之，它的形式证明它属于一个较晚的时期。正是独立的圆柱的母题在此处其形式比在马可·奥勒利乌斯凯旋门上更进一步，在圆柱的后面有相应的壁柱，而类似的事物在罗马的实例中尚未发现。

采用分离的圆柱产生了将靠外的圆柱与角部相分离的需要，而到那时为止合并的支承体正是用它的角部围起魁伟的较低的结构。

放在那个地方，分离的圆柱会显得脆弱无力；它需要一堵从上面一直伸展到下面的后墙。这种安排当然对于顶层角部的柱子也是有效的，四面八方的建筑师们很快会采用这个母题，因为他们喜欢用这种方式获得有力的效果。杜尔姆³⁰在修复提图斯凯旋门时让它的角部依然空空如也，这是错误的。他让自己被较古老的插图引入歧途，可能是被贝洛里[Bellori]的凯旋门图集集中的图版引入歧途。遵循着当时的趣味，贝洛里不得不承认角部问题的这种解决办法是最适合的。然而，通过附墙的圆柱把墙围住无论何处都是严格而崇高的风格的特征。

对多样化的渴望也使人们在檐部采用了一种重要的新形式。我不是指檐壁的凸出的结构，而是指围住凸出的构件的方式。它与到那时为止所通用的那种方式正颠倒。它不是在实际的拱道上方凸出，在侧翼区域上方后退，而是在中间返回到墙壁，在侧翼上方凸出，因此把它下面的成对的圆柱连结起来。我不想提出波拉的凯旋门是这种形态结构的先驱，因为在那座凯旋门中檐部只在角部的成对的圆柱上方凸出。在马可·奥勒利乌斯凯旋门，建筑师给予了自己全然不同的自由，后来的建筑师们也欣然利用了这种新发现的自由。

在靠形式的颠倒无济于事的地方，人们尝试了倍增的办法。此处对柱脚的处理尤其给人启发。这里采用了在安科纳凯旋门中所进行的革新（圆柱的柱脚从共用台座上伸出）；然而，此外又增加了另一个台座，而没有倍增，即相似成分的重复的明显的缺陷。

最后，在填充圆柱间的空隙的方式中一种新的精神也很引人注目。现在在装饰这些空间时，决定性的重点部位落在了上部：

一个单独的浮雕匾额不是放在中间，而是明显地上移。在这个过程中似乎没有让出柱头区域。³¹

塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门³²（公元203年，图29）与马可·奥勒利乌斯凯旋门相隔约四十年。作为三座门的结构，前者不属于我们的考察范围。然而，在意大利没有任何一个现存的单门、四个圆柱的体系的纪念物会例证建筑向块面的重要的转移，而这发生于3世纪。³³我不想提出这个体系遭到摈弃；然而，不能否认这样一个事实，它不再适合于最高的目标。倘若提图斯在此时凯旋而归，他可能被授予三门的凯旋门。

塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门的三个大门（中门大，侧门较小）由四个巨大的分离的圆柱围起，檐部在每一个圆柱的上方凸出。与这种安排无关，顶层作为巨大的、完整的砌块位于最上方，在顶层上一行行铭文从一端不间断地刻到另一端。那一趣味变得如此野蛮，这是前所未闻的，它在前一个世纪的作品中就已在酝酿！³⁴

圆柱是前面已经提到的那种发达的圆柱——在后面墙上有相应的壁柱，类似事物在马可·奥勒利乌斯凯旋门上尚未出现。³⁵

它们的柱础建在很高的台座上，在它的下面还有一个三层的柱基，这是特有的形体的倍增。同时，台座已接受了造型浮雕！

然而，使这座凯旋门显得富丽堂皇的不是突出的圆柱及其后面的壁柱，也不是无处不在的浮雕，而是那些实际的拱，它们共有五个，三种不同的大小。建筑师们不满足于三个直的拱道，他们作为毫无意义的创新也在里面开了横向的通路，通过中间的方柱，这只能解释为包含第三级拱的愿望的结果。人们指望半侧面

的景观产生块面的效果，而其中朝向各异的拱和拱顶确实有助于产生一幅引人入胜的画面。观者在大小各异不同形体的交汇所产生的对比中感受到另一种引人注目的效果——外面的圆柱十分巨大，带有拱基檐口的（第二级）侧门高出底座的距离并不很远，而第三级的拱门仍然低于它们。为使效果更加生动，这些最小的（尽管仍然相当大）横向拱门的拱基檐口同样延续到立面的墙上，在完全任意的一点又切入圆柱底座的侧面，甚至在君士坦丁凯旋门上，尽管它局部具有野蛮的细节，人们都没有发现这种粗俗的做法。

不和谐似乎被当成一个原则。注视一下侧门上方伸展的那窄窄的一条浮雕，我们看到那是已在提图斯凯旋门的侧翼区域出现的那种形式的痕迹；我们预料会发现这条饰带围绕整个的外立面；人们有意地避免了这一点，观者未能免于遭到这两种（最初是相关的）形式的不和谐的冲突。

柱头区域被完全取消。一个正方形（混乱的）浮雕直达檐部边缘。为使人们充分意识到这种越界的可怕性，柱头的基线被延伸到一边（朝向建筑的角落）。

然而此处必须记住一件事情。我们不可根据它们在纸上的几何立视图所产生的印象判断这些不和谐。实际上，这些不和谐被大块明暗所克服，这些大块明暗决定了这座建筑的整个结构。只要眼睛试图穿越那大量的细节，那些形体不明的实例只会造成运动和不安定的感觉；然而，此处所侧重的完全不是形体，而是团块。³⁶这座古怪的凯旋门的价值在于它对质量的分布。此处得出的是全面的构思，整体的印象将永远是有力而惊人的，尽管其

个别特征令人不快。奥朗日凯旋门提供了最佳的比较。这座建筑尽管细节丰富，技艺精湛，却没有产生相似的效果。它的三个拱高度不确定——没有同等关系，也没有真正的从属关系——已足以成为使它不能产生响亮效果的原因。

还有，尽管塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门在很大程度上依赖整体效果，我们却必须设想缺乏顶部的雕塑成分在此处产生了比在别处更明显的残缺。可能顶部雕塑与圆柱互相关联，因而最有害的不和谐的问题得到解决。

我们已经到达末尾。古代意大利的凯旋门已经走过了它的自然发展历程。无论如何我们可以谈到一致的发展的终结。在60年后所建的加列努斯凯旋门[arches of Gallienus]在多么大的程度上偏离了这个传统，这是十分明显的。外来影响显然占优势。其结果是一种混合的风格，人们只能对它感到有限的兴趣。在意大利久已遭到摒弃的古老母题被再次使用，并与种种形式的毫无意义的结合相混杂，甚至缺乏在这种情况下惟一可能的正当理由：整体的咄咄逼人的块面效果。此后人们便靠增加琐细事物来求得宏伟的效果，君士坦丁仍然找到了能为他建一座凯旋门的人——以古老的风格建造——尽管它不是古代意大利凯旋门的‘绝顶’，却仍然确实庄严地使这个传统圆满结束，我们必须认为这几乎是一个奇迹。

凯旋门当然只构成罗马建筑成就的一小部分；然而，我们可以由这个局部得出整体的结论：我们此处所划定的这个时期也会适用于罗马建筑的整个发展。如果在这个十分缺乏秩序的领域提出更加明确的划分是值得为一的，如果作为其翻版可以在更现代

的时期发现相似的发展,那么,我们的努力就会得到双重的报酬。但是为什么要等待证明呢?任何一个对文艺复兴甚至只具有肤浅的知识的人在我们的论证中都一定会处处想起那些类似的发展。有谁能在分析奥斯塔凯旋门的时候不想起布鲁内莱斯基?我们在此所描述的古代母题——它们在文艺复兴的最早期建筑中不都再次被发现吗?例如,在帕齐小教堂[Capella Pazzi]和其他许多地方可以再次发现不能一览无余而是在其两端被壁柱叠盖的拱门饰。15世纪同样为矮小的壁柱提供了悬饰。拱门饰带的不对称的结构(靠外面的拱门饰带得到特别的装饰)各处都是早期的征兆。在把拱门饰加在有叶饰的柱头时所遇到的困难对于15世纪和对于1世纪一样寻常;艺术家们踌躇不决,最终得出了恰恰相同的解决办法。对于拱门支承体的处理情况也是如此。使宽阔的中间区域与较狭窄的侧翼区域比例和谐的问题只是在近代才由布拉曼特[Bramante]所解决(府邸[Cancelleria]的‘有节奏的跨度’[rhythmic travée]*);在古代,是提图斯凯旋门的古典风格最先提供了完美的解决办法。对藻井和其他带边框的表面的填充经历了同样的过程:起初这些平面似乎太空;后来它们填得满满的,直达边缘。在需要支承的体量的增加中(顶层的增大)可以注意到一种相关的发展。最后,成熟或者过分成熟的趣味的其他迹象为:形体的倍增,它们的夸张,半附墙的圆柱到分

* 在府邸[Cancelleria]的立面,壁柱对墙壁做了这样的划分,总是有一个大的间隔,两侧是两个小的间隔。侧翼的间隔相对于中间的间隔的宽度由黄金分割决定。这个母题被建筑史家H. A. 盖米勒[H. A. Geymüller]称做‘布拉曼特的有节奏的跨度’。在布拉曼特是否府邸的作者的问题上众说纷纭。据布鲁斯基[Bruschi]所说(1977),这个立面‘可能与布拉曼特有关’。——编者。

离的圆柱的转变，为着取得魁伟的效果而露出建筑角部，等等——这些特征在 16 和 17 世纪建筑中的出现同样都无需证实。让我们只仍然注意到，塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门的截面构形 [profile formation] 与米开朗琪罗的风格一致——在保护者宫 [Palace of the Conservators] 中重复了柱基截面 [base profiles]——而提图斯凯旋门与府邸 [Cancelleria] 完全一致。

先是滑稽的早期；接着是典雅的时期，在这个时期中，松散地结合的成分被更紧密地连锁起来，多种多样的事物被简化，发展为伟大的不可改变的秩序；最后是消亡的时期，在这个时期，形式失去了它们的明确性，变得扭曲，直至产生明显的不和谐，在这种不和谐中，形式失去了一切意义和意味，只作为根据体块的运算中的成分继续存在——我主张在美术史的每一种风格中都可以追溯大致同样的意义上的兴衰。使得罗马古代和意大利文艺复兴之间的类似如此有启发、如此有趣的是，此处，在两种情况中，我们都发现了同样的形式装置。我在此将不做系统的解释；也许未来某个时刻的某个人会彻底进行全面的比较。我们那时也会得出对这样一个问题的全面的答案，即文艺复兴在其各个不同的发展阶段中在何种程度上认识到在建于较早或较晚时期的大量古典建筑中风格上的密切关系。

一般的建筑师能够多么有把握地选择在每种情况中恰巧适合他们目的的事物，注意到这一点是非常有趣的；他们究竟如何尝试在他们做出了错误选择的实例中与这些奇异的片断相妥协，看到这一点更加有趣。

弗朗茨·维克霍夫

Franz Wickhoff, 1853-1909

维克霍夫，奥地利美术史家，维也纳美术史学派的真正创始者。他的历史研究所培养了许多美术史大师，其中包括德沃夏克、蒂策和施洛塞尔，他创造了这个学派的‘文艺复兴时代’。

维克霍夫出身于奥地利北部一个受人尊敬的家庭。在维也纳大学跟随鲁道夫·冯·艾特尔贝格尔（1817-85）和莫里茨·陶辛 [Moritz Thausing]（1838-84）学习了美术史以后，进入奥地利历史研究所 [Institut für österreichische Geschichtsforschung]（1877-9），在那里他受到研究文献的语文学技术的训练，古典考古学也给他留下持久的印象。1880年通过学位论文，题为‘丢勒依据古典所作的素描’ [Eine Zeichnung Dürers nach der Antike]。从1879年到1885年他是奥地利手工艺博物馆 [Österreichisches Museum für Kunst und Industrie] 织物部的主管。1885年成为维也纳大学美术史副教授，1891年成为教授。

维克霍夫坚决抵制美学中对艺术的浅尝辄止和异想天开的热情，极力为美术史寻求严格的科学基础，在这点上，他采纳了莫雷利所自称的科学的‘试验’方法，并把它引入教学之中。然而莫雷利却不愿意承认他的赞美，总是把他引为同道。在1885

年5月7日给里希特[J. P. Richter]的信中，莫雷利说道：‘我必须承认，在所有说德语的同行中，维克霍夫是最有感染力的。他是一个杰出的人，具有敏锐的眼睛和真正的学问……’

维克霍夫研究了许多文艺复兴的问题，但他革命性的业绩是对罗马艺术的发现。1895年他在研究一部6世纪的著名抄本《维也纳的创世纪》[*Vienna Genesis*]时为它的摹真本写了一篇导论，即‘罗马的艺术’[*Römische Kunst*]，英译本名为《罗马的艺术：它的一些原则及其在早期基督教艺术中的运用》[*Roma Art: Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting*] (1900)，这使他对罗马艺术进行了再评价，而在此之前那一时期一直被认为是希腊化或古典后期衰落的征象。值得注意的是维克霍夫还创造了一个术语‘错觉主义的’[*illusionistic*]去描述手抄本的彩绘风格，并把它看作一个创造性的成就。

维克霍夫发现抄本的风格由两种因素决定：在错觉主义的背景中，事件用连续的叙述[*continuous narration*]描绘：与经验相反，同样的人物重复出现在行动的不同阶段中。这种模式时断时续直到文艺复兴时期，米开朗琪罗在西斯廷天顶画表现创世纪时上帝也是出现两次。在第1世纪末，这种连续叙述的例子有图拉真纪功柱[*Column of Trajan*]，错觉主义的例子有提图斯凯旋门[*Arch of Titus*]，它们已经成了罗马帝国官方艺术的组成部分。维克霍夫追溯了在后来的3个世纪中这些结合性原则的应用，在他看来，这种发展在早期基督教艺术中也未中断。

这样，维克霍夫这篇导论实际上成了第一部论述罗马美术史的纲要。这个纲要非常有影响力，尽管带有偏颇：因为他没有

述及哈德良时期 [Hadrianic period] 再次出现的古典主义。维克霍夫表明，逐渐增长的错觉主义不仅表现在肖像和叙事性浮雕中，而且也表现在装饰性的雕塑中。他用植物装饰的例子甚至比较了罗马艺术和日本艺术的类似性，并暗示出远东艺术可能受了古典艺术的影响。此处对于维克霍夫重要的是，东西方艺术在各行其道地发展了两千年后，在他的时代又碰到了一起：印象主义和新艺术运动的设计者都从东方借取了母题和图式，正是这些现代艺术帮助我们欣赏了罗马艺术这样被人低估、被人遗忘的时期。

以上简述构成了这里重印的论文所探讨的主题的由来。在这篇文章中，维克霍夫开始证明西方艺术和远东艺术在希腊艺术中有共同的根源。他考察了中国周代的青铜器，认为器型上的波曲纹 [meander] 和黄目纹 [eye motif]，在公元前 6 世纪的希腊花瓶上也能见到类似的图案。于是大胆假设，希腊的装饰纹样在那时进入了中国。根据希罗多德 [Herodotus] 的说法，公元前 6 世纪和 7 世纪，希腊商人的确到过中国，即 Seres，希腊人所谓的绢国。我们从普林尼的《博物志》和托勒密的《地理志》上也能见到对绢国的记载，德国学者里希特霍芬 [Richthofen] 甚至认为 Sera Metropolis 就是长安。尽管如此，维克霍夫的假设却是错的。因为目纹至少在中国商代二里冈期青铜器上已经出现，这要远远早于希腊的情况。在叙利亚，甚至公元前 3500 年左右就有对眼睛的崇拜，在墨西哥和新几内亚等地也都发现了独自の目纹。

拉丁格言说，*ignorantia non est argumentum* [无知不是论据]。因此，我们从史料的角度看，这篇论文似乎不值一提，但是从西方美术史学史的角度看，它却是一个标志，显示了维克霍

夫力图突破美术史的西方局限,在一个更广阔的范围内探索的雄心。他甚至设想出一个大大跨越了现存文化界限的未来美术史研究的草案。他曾经写道:

一些重要学者的工作最近向我们表明,东亚艺术在开始受到希腊实例的影响并不比其他西方艺术少,而且从公元前4世纪和5世纪到罗马帝国以来都是这样,也许希腊母题经过印度渗透到远东,并最终为中国和后来的日本的日益增长的独立艺术所吸收。在19世纪后期的伦敦和巴黎的‘先进’艺术家们惊讶地发现,他们的努力早在几世纪前就被日本人事先做出,一个在审美感觉上只有希腊人才能匹敌的民族,他们总是能够从自然中直接寻找到他们的装饰形式的。

这些发表在1900年左右的《青年》[*Die Jugend*]杂志上的话,表明了他在分享新艺术运动[Art Nouveau]或青年风格[Jugendstil]的艺术见解的同时,也使他本人成了一位力图使美术史必须顾及所有文化的真正开拓者。他在他编辑的《美术史通报》[*Kunstgeschichtliche Anzeigen*]中为这一洞见作了宣传。

这里有一个需要澄清的问题,由于维克霍夫主张远东艺术受到希腊艺术的影响,这很容易使人们产生一个误解,认为他是一个西方中心主义者,或者一个狭隘的民族主义者。但是如果我们细读他的论文,观其所由,或许就会打消这种念头,理解他由于历史局限所造成的失误。当1905年李格尔去世后,正是他不顾德国民族主义者的反对使来自捷克的德沃夏克获得了教职。

值得注意的是这篇论文的假设被他这一学派的最后传人库尔茨和贡布里希所含蓄地反驳。库尔茨是最博学的美术史家之一，他精通多种语言，这使他追溯了一种出人意料的装饰纹样在西方和东方流传的情况，这就是他在《耶路撒冷笔札》[*Scripta Hierosolimitana*] (1973) 中讨论的‘西方和东方的带环的狮子面具’ [Lionmasks with Rings in the West and in the East]。他在这篇著名的论文中写道：

大约 2500 年前有位希腊艺术家产生了一个怪念头，他要把一个活动的环装在刻成或铸成的狮子的嘴里，或者说他要把两种传统的成分，即艺术的成分和实用的成分结合起来，就是把狮子的头和一个能转动的手柄结合起来。这种新的艺术形式一旦创立，它便在四处生存，并几乎是永垂不朽的。如果它的吸引力过于单调，以致于只需一个简短的公式就可以表达，那这种艺术形式就不可能十分成功。大凡‘成功的事例’都有许多辅助的因素在起作用，如交变纹样就起着相当大的作用。狮子的形象是传统的卫士形象，它守护着活人和死人的住地和财产。强令这一最凶猛的野兽担任最卑贱的奴才职守，这使人类的自尊心得到了极大的满足。此外，还有一种嬉戏的成分也被用进了狮子图案。喜欢玩耍的人把狮子驯成了表演用的动物。人既怕它，同时又为能征服它而显出得意洋洋的样子。

库尔茨以他特有的简洁和机智在正文中列举了一些重要的类似情况。与我们此处最有关的是他关于中国艺术为什么会采纳

这种纹样的讨论。

看来中国的传统为采纳这种纹样提供了很适当的土壤,以致于我们只能把这种纹样描述为自发产生的。在中国风格中,也像在世界各地的许多风格中一样,存在着一种把抽象形状解释为动物形象的倾向。一些早期青铜器的把手的上半截做成了凸出的眼睛,还带有眉毛、鼻子和耳朵,因此青铜器好像变成了有生命的东西,嘴里衔着个把手。可转动的圆环出现在饕餮面具上时,常常是固定在饕餮的向外突出的尖嘴或鼻子上——这也许是把圆环和动物连接起来的一种比较符合逻辑的办法。

贡布里希的《秩序感》[*The Sense of Order*] (1979) 在讨论纹样的迁移的问题时重述了库尔茨的论点,并特别强调地说:

从外国进口的纺织品、金属制品和其它财富常常激发起手工艺人的想象力,从而有助于保存和传播某些发明创造,这一点是无可置疑的,但我觉得更要紧的是要把那些‘传入’的东西和那些自发产生的东西区别开来。

贡布里希认为纹样的传入和自发产生是一个重要的问题。他赞成库尔茨的观点,认为库尔茨的例子提供了一个极好地说明情境逻辑的实例:正是面具的保护作用和圆环的实用作用,使人们在生存的压力下自发地发明了这种特殊的连接结构,而它们的双重功能使习惯的努力很快就把这种发明物固定下来。

维也纳美术史学派是美术史研究中公开亮出自己名称的一个学派，在大多数学派中，按照惯例，继承前辈传统乃是首务，而维也纳美术史学派则允许批评，从这种意义上，它是古希腊泰勒学派所开创的批评讨论的传统在美术史研究领域的辉耀，它承认学说的多元性，讲述了一个理性讨论的史话。的确，在美术史领域，维也纳学派以其思想、理论和方法的丰富多彩见称于世，不仅仅是培养了众多的大师而已。

维克霍夫这篇论文的假设基础是世界艺术的统一性，而库尔茨和贡布里希的替代理论的出发点则是 *Sind eben alles Menschen gewesen* [他们原来都是人]，在探索艺术的过程中，他们想找到更符合人性的理论。

除了美术史研究之外，维克霍夫也是一位艺术家，他不但对他同时代的艺术给予理解，公开支持克里姆特 [Gustav Klimt] 和铁结构的建筑，而且他本人还画了大量的风景画小品。他还有很强烈的文学爱好，对于歌德的未完成作品《潘多拉》 [Pandora]，他用歌德本人的风格续完，并获得了令人满意的成功。

UNPUBLISHED SOURCES

U. Vienna, Institut für Kunstgeschichte [letters, mss, notes, three ptgs]

WRITINGS

‘Die italienischen Handzeichnungen der Albertina’, *Jb. Ksthist. Samml.*

Allhöch. Ksrhaus., xii(1891), pp.ccv-ccciv; xiii(1892), pp.clxxv-cclxxxiii

W. von Hartel and F. Wickhoff, eds: ‘Die Wiener Genesis’, *Jb. Ksthist. Samml.*

Allhöch. Ksrhaus., xv/xvi(1895), supplement; R Graz (1970) 'Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung', *Festgaben für Büdinger* (Innsbruck, 1898), pp.3-11

Kunstgeschichtliche Anzeigen (Innsbruck, 1904-9)

Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 2 vols (Leipzig, 1905)

M. Dvořák, ed.: *Die Schriften Franz Wickhoffs*, 2 vols (Berlin, 1912-13)

BIBLIOGRAPHY

M. Dvořák: 'Franz Wickhoff', *Biog. Jb. & Dt. Nekrol.*, xiv(1909), pp. 317-26

G. Glück: 'Franz Wickhoff', *Repert. Kstwiss.*, xxxii(1909), pp.386-90

J. von Schlosser: 'Nekrolog: Franz Wickhoff', *Mitt. Österreich. Inst. Geschforsch.*, xxx (1909), pp.554-60 [bibliog.]

H. Tietze: 'Franz Wickhoff', *Kunstchronik*, xx (1909), pp.369-72

M. Dvořák: 'Franz Wickhoffs letzte literarische Projekte', *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des LX. internationalen kunsthistorischen Kongresses in München 1909* (Leipzig, 1911), pp.63-72

J. von Schlosser: 'Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich', *Mitt. Österreich. Inst. Geschforsch.*, xiii (1934), pp.161-81

G. Glück: 'Franz Wickhoff', *Alte & Neue Kst*, ii (1953), pp.41-5

F. Glück: 'Briefe von Franz Wickhoff und Max Dvořák an Gustav Glück', *Festschrift Karl M. Swoboda* (Vienna, 1959), pp.103-32

I. Kalavrezou-Maxeiner: 'Franz Wickhoff: Kunstgeschichte als Wissenschaft',

Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode (Vienna, 1983), pp.17-22

- E. Lachnit: 'Hermann Dollmayr, ein frühvollendeter Repräsentant der Wiener kunsthistorischen Schule und sein Wirken im Kamptal; mit einem Anhang: Ein Brief von Franz Wickhoff zur Veröffentlichung seiner Dollmayr-Biographie', *Kamptal-Studien*, v (Gars am Kamp, 1985), pp.149-62
- : 'Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts "Philosophie"', *Wien. Jb. Kstgesch.*, xxxix (1986), pp.205-20

30 周代祭器，公元前 1045-256 年，
出自《西清古鉴》插图，乾隆 14 年
(公元 1749 年) 武英殿刻本



31 黑像杯，古希腊，约公元前 525-500 年



论艺术普遍进化的历史一致性

Franz Wickhoff, 'On the Historical Unity in the Universal Evolution of Art' (1898), from *German Essays on Art History*, edited by Gert Schiff, translated by Peter Wortsman, New York, 1988

在许多事件中，对日本艺术的接纳，也许是影响 19 世纪绘画的惟一最重大事件。而在先前的世纪中，日本艺术的作品还仅仅被看做异国情调的奇品。是日本的影响以其在此以前不为人知的表现力，促使 19 世纪比先前所有的艺术时期都对它更加注目。它通过唤起自然外貌的印象和空气与光的基调，使风景画成为主要的艺术品种。倘若没有日本艺术家，这一切都没有可能，他们在前一个世纪末了解了欧洲传统，试图使这一影响波及到他们的本土风格，以便新的日本作品能够进入欧洲并被欧洲人接受。此处实质性的一点是，日本人采用了欧洲对地平线的再现，在所有的艺术准则中，它当然对于风景画最为重要。

正如我们所知，迈出这具有普遍的历史重要性的一步，并不是日本当时最著名的画家，由于这一步骤，伟大的艺术传统会再一次完成一个循环，而最初是欧洲艺术分支的远东艺术则会返回来形成强大的新的结合。相反，这些伟大的日本改革者是地位低下的绘图员，他们为通俗木刻准备最初的构图。如果今天人们把葛饰北斋[Hokusai]和安藤广重[Hiroshige]的名字与历代的伟大

的名字相提并论（一个是典型的画样能手，另一个是想象的风景画大师），尽管人们对前者予以应得的尊重，他是靠奇妙的天赋赢得了声望，实际上却是后者在上述的艺术转变中充当了更重要的角色，是西方的楷模。当安藤广重于 1853 年去世时（江户的可怜的司炉工，在照料炉火的余暇时间苦苦钻研，最终成为一名艺术家），世界失去了像乔瓦尼·皮萨诺[Giovanni Pisano]，像乔托[Giotto]或者扬·凡·艾克[Jan van Eyck]一样开辟新艺术方向的人物。和康斯特布尔[Constable]和特纳[Turner]一起，安藤广重是现代风景画三位富有独创性的先驱之一。正如康斯特布尔最先设法在他的速写中唤起沐浴在光线中的现实感，特纳以其创造性和机敏为再现一切大气的基调铺平了道路一样，这位日本的大师通过他的简化和对母题的有效限制，迫使眼睛只注视本质的事物，对现代风景画构图的形成产生了影响。

然而，我们刚刚开始意识到这些日本艺术家的历史意义，我们德意志人所普遍具有的挑剔的倾向就开始竭力贬低和败坏他们的声望。随即便提出较古老的木刻大加赞赏，对未受其他影响的充满日本精神的那些作品和该世纪（19 世纪）的伟大的绘图员进行毁谤。同时我们忘记了，在葛饰北斋之前，木刻从属性地模仿着画家，倘若这些欧化的日本艺术家没有赋予它一种新的风格，它决不会取得它自己独立的艺术上的重要性。¹日本木刻的进化和 15 世纪德意志雕版画的进化如出一辙。较古老的雕版师创作了他们在历史上微不足道的作品，各自采用了地方画派的风格；直至 E. S. 画师[Master E. S.]和马丁·舍恩高尔[Martin Schongauer]吸收了非常精致的尼德兰艺术的原理，他们才依其

本身资格成为有影响的大师，因此才使德意志艺术变得重要起来，其重要性远远超越了它的国界。倘若那些从事木刻创作的艺术家用没有成功地发展出一种易为西方艺术接受的新的风格，我们的艺术中就不会出现任何变化，日本的作品就会继续和往常一样呆在奇品柜中湮没无闻。人们认为是当代要人安藤广重创造了新的形式，而他当然只是一个在他之前即已创始的一种艺术链条中耀眼的关键环节，他又会为他自己的日本的同时代人指明要走的道路。² 我们在此可以提到丰国[Toyokuni]的学生们，他们都对欧洲艺术产生了影响，但是其中的国吉康雄[Kuniyoshi Yasuo]无疑应该得到特别的重视，他的一些作品对我们的艺术发展产生了影响。

然而，即使现在谁也不会否认 19 世纪西方风格和远东风格的融合这个起始于日本完成于欧洲的过程，我仍然必须证明我早些时候提出的论点，即这两种风格最初都来自一个共同根源。倘若现今人们普遍持有的观点是正确的，即远东艺术，尤其是它的最古老的分支中国艺术，是独立地进化的，那么我们就不能再谈到艺术在普遍进化中的历史一致性，两个自始就彼此相隔甚远的艺术领域如何最终仍能融合在一起，这的确是令人惊异的。

人们无疑没有忽视这样一点，那些其原作或复制品保存至今的最古老的中国艺术品上面有所谓的波曲纹[Meander]，而在许多世纪中那种饰带对于希腊艺术是至为重要的。但是人们却认为它有着独立的起源。弗里德里希·李普曼[Friedrich Lippman]已经指出，中国的波曲纹不像希腊的波曲纹那样总是由一条不中断的、常常弯弯曲曲的线条组成，而是常常包括单独的类似波曲纹

的形式要素。此外他指出，这些单独的部分所组成的饰带排列在条纹中，一个在另一个的上面，覆盖一个表面。³ 这个十分准确的观察实际上包括两项：首先，中国古代波曲纹的构成与希腊的不同；其次，它应用于中国古代器皿和应用于希腊花瓶上的方式不同。只有第一项观察可能与起源的问题相关。松鲍蒂 [Szombathy] 发表了出自施蒂里亚的维斯的陶土罐，它们以相似的方式展现了断开的波曲纹线条。⁴ 倘若如此，与希腊波曲纹相联系决不可能是错误的。这些罐显然表明了希腊艺术的影响，谁也不能认为波曲纹是在阿尔卑斯山脉独立发明的。相反，我们在出自维斯的一个花瓶碎片上清楚地看到，希腊波曲纹如何最初得到准确描绘，紧挨着它的一个变体如何分为单独的部分，它们又结合起来构成一条带子，最后这些带子一个排在另一个的上面如何构成一个完整的表面装饰。这个原理与在中国古代青铜器上所采用的原理恰恰相同。我相信，我们可以允许自己得出这样的类似的结论，中国的波曲纹是以相同的方式进化的。如弗里德里希·希尔特 [Friedrich Hirth] 所述，在公元 II 世纪，中国的《梦溪笔谈》的作者将波曲纹带中的母题解释为中国‘云’字的简略，⁵ 这个事实当然与它们的由来的问题不相干。这是一种后来的次要的解释。

波曲纹最初作为几何纹样装饰出现在希腊的瓮上，我们依据对它的发现最为丰富的考古遗址之一称其风格为雅典的双门 [Dipylon] 风格。迈锡尼文化由埃及艺术的相联的螺旋饰带发展出爵床叶饰，⁶ 在迈锡尼文化衰落之后，几何纹样装饰在希腊又一次大量出现。此处和别处一样，在一种一致地发展的艺术使自

己的风格定型之前，瓮是由来自日常生活的基本节奏和最基本的工艺的一些母题来装饰的。在双门风格中，产生于埃及的伟大艺术明显地留下了它的印记：以对螺旋饰带和爵床叶饰的回忆为基础，简单的几何形式被排列为一个有规律的不间断的饰带。这个饰带是波曲纹，希腊人的艺术中的秩序和量度的伟大标志，无论它在何处发现——在意大利，在潘诺尼亚，还是在阿尔卑斯山脉——都证实了希腊形式的广为传播，也证实了它们不可避免的影响。⁷波曲纹是历史和种族状况的独特产物，一种高度发达的文化的代表对一个命中注定热爱艺术的民族的暂时统治的独特产物，在驱逐了这些外国统治者之后，他们作为这些外来人的艺术的残余保存了波曲纹，把它保持了许多世纪，仿佛成为他们自己的艺术生产的重要标志。谁也不能主张，在这种独特的情况下发展起来的一种艺术形式能够以同样的方式在其他地方进化，波曲纹本身的起源证明，无论它在何处出现，不仅在意大利和阿尔卑斯山脉，而且在中国，都是受到了希腊的影响。人们完全可以猜测，正如波曲纹缓慢地传到西方，它也穿越了东方的文明国度，直至最后在中国登陆。但是情况并非如此。近东和中亚拥有高度发达的文化，希腊人仍然有几个世纪要向它们学习。如果传播不是首先出现在希腊化时期，那时希腊艺术逐渐传遍东方，就一定出现了自发的传播。我们可以证实这种传播出现的条件和它出现的时期。

在希尔特的《论中国艺术中的外来影响》[*Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*]一书中，他发表了一个中国古代青铜器的版画，⁸我们将它复制在此（图 30）。此画出自《西

清古鉴》，这部著作是皇帝藏品的目录，内有大量插图，是乾隆皇帝的一批宫廷学者奉 1749 年 12 月的敕令所作。⁹希尔特广泛地记述了更古老的以及后来的已发表的中国古器物的复制品，作为例子，他从中复制了这幅画。‘我们从所有这些作品中所了解的，’希尔特说，‘是这样一个事实，从它最早的有文献记载的发端到公元前 3 世纪，中国的视觉艺术总是显示出一种明显的民族性。在依据古代献祭仪式的目的而发展起来的某些形式的器物上，我们发现了某些反复出现的装饰，决不能宣称它们借用自一个更早期的外来文化，正是由于那个缘故，必须认为这些装饰是真正的中国的。有这样一种装饰以一种风格化的、类似猫科动物的作怪相的面具的形式出现在所有这些器物的较大一面，它是怪物饕餮的再现，暴食的象征，它的出现是要告诫他否则会面临什么，以此提醒圣器的主人保持俭朴的生活。’¹⁰

我们也想强调这种装饰艺术的特色，承认它的确是民族的，如果民族的所意味的只是从别处传来的装饰在它们新的环境中传达出与它们在其发源地所传达的不同的印象，作为它们的新的应用的一个直接功能。那些其种族背景与这种形式的最初创造者不同的民族，由于他们生活在另一种气候中，生活在以不同的方式进化的社会条件下，必然以与其发源地不同的方式使用借用来的艺术形式。因为这些实际上是借用的形式，来自一种异国文化，这些装饰的其中的任何一个都不能认为是中国的；它们都是希腊的装饰，只是由于它们的新的结合才令人产生是中国的印象。看一下表现一个黑像杯的插图（图 31），即刻就可看出这样一个事实，装饰的主要母题选自希腊的眼形花瓶，它们的倾斜的眼睛类

似于东方脸型的眼睛，因此完全可能对中国人很有吸引力。于是中国人在每一个条纹中都画进了这双眼睛，用波曲纹填充表面，在中央条纹的宽阔部分的几个空白地方添加了一个希腊棕叶饰。三个希腊装饰的同质应用，在它们旁边没有出现任何其他形状的要害，排除了任何巧合一致的可能性。眼形花瓶同样表明了这种文化传播所发生的时代：它们可追溯到6世纪下半叶，在这个时期雅典土陶器出口处于显著的高潮。正如波曲纹和其他希腊装饰传到哈尔施塔特时期[Hallstätter period]即公元前11到7世纪的各民族，他们从一些分散的金属制品中得到了这些装饰一样，希腊器皿的大量出口也引起了西方的伊特鲁里亚艺术的风格变化，在东方产生了中国艺术。倘若现在我们在对中国的全面考察的过程中在那里和在意大利一样发现了黑像花瓶的碎片，这并不会令我惊讶。因此是雅典艺术长驱直入传到中国，赋予这个遥远的民族以风格。

在他的资料丰富的著作中，弗里德里希·希尔特向我们表明，在希腊化时期，希腊艺术如何通过大夏（阿富汗）再次渗透到远东，在古典文化统治时期这涌入的浪潮一浪接一浪地继续出现。”的确，人们只能断定，中国人也从希腊画家那里学到了绘画（即在平面上用明暗对圆的物体的描绘），因为绘画同样是雅典的发明。像埃及人这样在艺术上十分聪明的民族，尽管有伟大的绘画天赋，经过几个世纪的努力却没有达到这种发明的水平，考虑到这个事实，这个发明完全可能是希腊人最伟大的文化成就。

弗里德里希·希尔特向我们允诺，他要写几篇关于中国绘

画史的论文，它们将很容易地阐明仍然让我们感到困惑的某些模糊之点。但是我相信有一件事情现今我们已经能够断言。远东绘画与西方绘画的差异在于它从未经历过中世纪。在卢浮宫中有一幅日本画，以一种绝对的错觉主义的手法或者印象主义的手法描绘了冲过波浪的鱼。人们认为此画是 Hasengam Nounèbjn 所作，认为它是 13 世纪的 Han-an-Yin（元代）作的一幅中国画的 17 世纪摹本。^{*}如果这是正确的，那么在这个艺术传统中决不会有过中断。此画与委拉斯克斯 [Velázquez] 或者伦勃朗 [Rembrandt] 的画不相上下，其艺术造诣处于罗马人在 3 世纪就已达到的水平。¹² 艺术技能的程度因而在中国一直经久不变，进入日本艺术，流传至今，因此可以说，是古典错觉主义在形成今天的艺术成就中起了作用。它事实上是兜了一圈的单一的传统，现代文明民族的艺术都可直接追溯到希腊人，他们的影响遍及四面八方。这也解释了美术史中最奇特的现象之一，不断重新出现的复兴时期。由于艺术都来自一个共同根源，在它的各分支中一定保存着许多原来形式，以致到处都可发现失去的线索，靠着这些线索，重新发现的以往时期的残余就可以与目前的艺术技巧联系起来。

^{*} 按韩庄教授 [Prof. John Hay] 所说，这些混淆的名字可能是指长谷川等伯（也称做 Hasegawa Nobuharu）（1533-1610），和范安仁 [Fan An-jen]（13 世纪中叶；然而，他更是南宋画家）。——编者

阿洛伊斯·李格尔

Alois Riegl, 1858-1905

李格尔出版的著作不多，英年早逝，学生寥寥，从未在维也纳之外工作过。尽管如此，他的观念却对 20 世纪的艺术史产生了深刻而持久的影响。他的观念的广泛的适用性也许部分是由于这样一个事实：他作为大学的美术史教授、在奥地利应用艺术博物馆和作为艺术和历史遗物中央委员会的改革者的角色往来于教学和研究的学术界、实物界和保存界之间。他为保护古迹起草了一项法律文件，为这个领域提供了一种参考纲领。他的研究取向多种多样，从对最抽象的概念的兴趣到对日常物品的最微小的物质方面的考察，而后者通常被认为是手工艺而为人们所忽视。

李格尔早年在维也纳大学受教于赫尔巴特 [Johann Friedrich Herbart] 哲学体系的主要阐释者美学家、齐默尔曼 [Robert Zimmermann] (1824-98)，毕业后担任维也纳工艺美术博物馆 [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst in Vienna] 的织物部主管，1897 年成为维也纳大学艺术史教授。他主要的著作有《风格问题》 [Stilfragen] (1893)、《罗马晚期的工艺美术》 [Die spätrömische Kunstindustrie] (1901) 和《荷兰的团体肖像画》 [Das holländische Gruppenporträt] (1902)。他的创新和影响力是他的

描述的心理上的微妙和他的系统的艺术学 [*Kunstwissenschaft*] 的概念，其中的主要来源见于施纳泽 [*Karl Schnaase*] 的《尼德兰的概念》 [*Niederländische Briefe*] (1834) 和黑格尔的《美学讲演录》 [*Vorlesungen über Ästhetik*] (1835)。

李格尔的第一部著作《古代东方的地毯》 [*Altorientalische Teppiche*] (1891)，在维克霍夫的后来论文‘论艺术在普遍进化中的历史一致性’失败的有限领域获得了成功。他能证明在东方地毯中一个常用的母题，即一种由叶子相连的石榴，及其在伊斯兰阿拉伯图案中的更抽象的形式，都是一种希腊棕叶饰的变体。碰巧他写作的年代，纽约布鲁克林艺术与科学研究所的埃及学专家古德耶尔 [*W. H. Goodyear*] 也出版了一本讨论装饰纹样的书《莲花纹样的基本原理》 [*The Grammar of Lotus*] (1891)，证明了棕叶饰本身就是埃及莲花饰的变形。这样，一个特殊的装饰纹样竟能追溯到 5000 年！正是这种意识使李格尔在他后来的《风格问题》中思考了全球范围内的装饰史。

在《风格问题》中，李格尔追溯了莨苕纹母题在古代装饰中的发展，声称这一发展是连续的，它并非如人们理解的那样通过走向自然主义而形成，而是通过强化形式秩序的可能性而形成。同时他反对设计是功能、材料和技术的结果的观点，这种观点被误归于森佩尔 [*Gottfried Semper*] 的《论风格》 [*Der Stil*] (1860-63) 的名下。在这部著作中，李格尔思想中心的三个特征都体现出来：艺术的要义在于把具体作品看作整个历史发展的一个部分；源自那种发展的变化产生于它自身的迫切要求，而不是外部因素诸如技术或目的的反应；那种迫切要求被导向形式的秩序。李格尔囊

括进那种形式秩序中的一切，在后来的著作中范围变得更为广阔。认为艺术的基本要义存在于它的秩序中，而它的秩序又是它的时代的固有表现，并同时使艺术发展的每个阶段以这种方式表现，这暗示着不存在一个艺术上的失败时期：每一时期在连续的历史中都有它自己的作用，作为连续的一个部分和作为它的时代的表现具有同样的效力。

李格尔最著名的书是《罗马晚期的工艺美术》（不去管它的书名，它主要是关于建筑和雕塑的书），在这部著作中，他重新评价了被否定、被贬低的古典晚期艺术。李格尔曾经是奥地利考古研究所的成员，发表过从君士坦丁大帝起、经过所谓的大迁徙时期[Migration period]、到查理曼的崛起这段历史期间的实物，因为这些工艺品已经在奥匈帝国的境内出土。由于这个原因，促使他接过了维克霍夫的未竟之业，从建筑、雕塑、绘画和装饰艺术来研究这一时期的整个艺术发展。古典晚期之所以被视为衰落时期，是因为人们把它的艺术看成了东方民族和克尔特-日尔曼部落把希腊-罗马世界野蛮化的结果。而李格尔却把它看成一个卓越的进步时期，根据新兴的基督教的精神要求，这个时期把客观的古典形式向现代的主观主义方向扭转。因此，他认为全部的古代艺术，从埃及到希腊和罗马，再到古典晚期，是一个统一体，它的音阶从一种否定空间、强调孤立、自足的触觉对象向形象的连续和周围的空间即‘视觉面’的结合但仍然作为单独的实体过渡；这一过程为罗马式和哥特式建筑的空间性打下基础，并导致文艺复兴对透视的征服。此处人们可能会注意到李格尔的从‘触觉’向‘视觉’的改变有点儿类似沃尔夫林的从‘线描性’向‘绘

画性’的发展，不过，在沃尔夫林看来，美术史是周期性的，而李格尔则认为是不不断的进化。李格尔假定了两个相反的艺术理想，‘触觉的’ [haptisch/tactile] 和 ‘视觉的’ [optisch/visual]。触觉的理想是使建筑的每一种形式和绘画或雕塑中的每一个再现对象尽可能自足，既不与围绕着它的形体相合一，也不与其相互影响，而是尽可能独立于观众投射的行为之外。就绘画和雕塑而言，这种理想包括尽可能地不要破坏由空间和运动的暗示所再现的平面，因为视觉的可变性或光照的条件会侵蚀触觉的理想为之奋斗的确定性。李格尔将古埃及艺术作为他的范式，他认为触觉的理想主宰了后来的古典艺术，但是不断地采用了更多视觉和主观因素。因而李格尔看到了空间暗示和人物的运动和相互作用在古典时代的逐步的增长。这一综合的第一阶段与古典浮雕相符合，在古典浮雕中自足在面上或是在与表面平行的重叠面所支撑的形象便成为要点。

在晚期古典浮雕中，人物再次处于隔绝状态，但现在放置人物的中空的壁龛被李格尔的理论看成是自足的。最后，古典晚期的人物四肢和衣饰的褶皱被深深的阴影所划分，以至于统一成了全部的视觉面。相关的发展是建筑。触觉的和视觉的辩证关系与逐渐的视觉优势，在一致性或自足的意义，被最好地理解为向包括在再现之内的更多的和不同的方面的一种逐渐的转变。触觉统一在一个发展的系列中是范式和第一种统一的模式。这个通过古典艺术的形式发展被李格尔看成是适用于美术和实用艺术的，并在高度发展和衰落的时期也展现出来，他坚持即使在贬值的时期和艺术拥有基本的艺术价值时期，情况也是一样。

《罗马晚期的工艺美术》原计划撰写两卷，第2卷讨论所谓的‘野蛮人’对古典晚期艺术的贡献，但由于作者的去世而辍笔。在《荷兰的团体肖像画》中李格尔分析了尼德兰16和17世纪的职业人员的团体肖像画——与家庭肖像画相对，他从中追溯了很多相关的对立方面。第一对是在个人的自治和通过受其中一个成员的控制而达到的团体一致之间的那种，例如受一个民兵连队的队长或一位解剖课中的讲课人的控制。其次是这样的对立方面：以其叙述间的相互联系而产生的团体的内部一致性 [innere Einheit]，和以其与观众的联系而产生的它的外部一致性 [aussere Einheit]。这样的对立在被描述人物的精神生活上加强了观看者的参与感。概略而言，内在的一致越是彻底和可理解，尤其是在叙述上，观者对被描述人物的内心生活和张力的主观的牵连就越少。李格尔追溯了从单个人物的分离到他们更大的相互关连（内在的一致）以及更大的内部和外部的一致性的综合这中间的发展，这种发展在伦勃朗的画中充分表现出来，特别是在他的《阿姆斯特丹布业行会的理事们》[*Syndic of the Amesterdam Drapers' Guild*] (1662) 达到了高峰。如果给予对象之间的空间一个与对象自身的平等值，那么观者所增强的主观介入就是一种更加流动的视觉把握；这样形体就被罩上一种气氛。但李格尔强调，这种日渐增强的对无常的视觉效果的允许不会与我们日常感知的主观经历相当，日常的感知是混乱而松散的。在他所处时代的绘画中，李格尔看到了否定艺术真正意图的近乎无常的主观印象，正在促使向严格的触觉艺术回归。艺术的客观的触觉观点和主观的视觉观点被沃林格 [Wilhelm Worringer] 的《抽象与移情》(Munich,

1908)所吸收,并且在欧文·潘诺夫斯基的批评理论中变得更为重要。

下面的摘录选自《罗马晚期的工艺美术》的引言。李格尔在这段文字里阐明了关于历史规律、*Kunstwollen* [艺术意志]的概念和工艺与艺术的相关性三个主要观点。

规律 在李格尔看来,普遍规律支配艺术的历史发展,每一个时期都遵循着那些规律的特定变体。这些规律之一是:艺术总是进步的,既没有退步也没有停滞。因此在李格尔看来,古代晚期决非衰落的时期,而是构成了这个进步的一部分,这既是就它自己而言,也是因为,倘若没有它,文艺复兴的和后来几个世纪直至他自己时代的艺术就是不可能的(图32和33)。

李格尔对黑格尔哲学观念的利用提出了许多问题。例如,一个时期的特殊规律如何区分于艺术的普遍规律,更重要的是,一个时期的规律如何被下一个时期的规律所取代?鉴于他这样信仰规律,他怎能成功地把布克哈特的广泛性与他理解像卷须饰和爵床叶饰的形式的发展之类细节的尝试结合起来?

艺术意志 艺术品通过其形式提供了它们时期精神状况的可靠形象,并且都带有某种内在决定的标志,表明它们是诸如古代和文艺复兴这样受到尊重的时期的作品,还是古代晚期和中世纪的作品。李格尔用艺术冲动——艺术的或者美学的冲动——的存在解释了这一点;这是他说他在物体中而非他评价它们的风格的方式中本能地感到的事物。

人们以种种不同的方式理解这个概念。尽管它在字面上是指按照意志左右艺术的事物 [that which wills art], 它也被佩赫特

[Pächt]译为美学冲动[an aesthetic urge],被贡布里希译为造型意志[will-to-form],被艾弗森[Iversen]译为艺术意图[artistic intent],被夏皮罗[Schapiro]释义为一种积极的创作过程[an active creative process],在这个过程中,新的形式从艺术家的解决特定艺术问题的意愿中产生。这一术语刺激着美术史的思考近一个世纪,甚至在中国也产生了一点儿影响,我们在鲁迅先生的译作中,在钱钟书先生的谈艺录中都能见到它的影子。当新的问题出现时,这一术语肯定还会改变含义。而问题的症结是:谁或者什么在做出这种冲动、意愿或者意图。夏皮罗设想它是艺术家,但是李格尔对这个术语的应用表明他心中想到的是一种黑格尔哲学的观念或者原则,而这是贡布里希摒弃它的主要原因。无论它所提出的问题有多么大,这个术语也显示出形式与风格的密切关系,并针对艺术家做出的选择和艺术家所生活的时代提出的要求和限制之间的真正的矛盾。

李格尔把他的艺术冲动的观念与他归之于戈特弗里德·森佩尔[Gottfried Semper](1803-1879)的理论,即一件艺术品是它的功能、材料和技术相结合的结果的理论相对照。李格尔否决了这种理论,认为它是模仿自然科学的错误的尝试,他不否认森佩尔的三种因素的重要性,但是指出,艺术意志的引进把它们从积极的、构成的角色变为精神不得不克服的阻力的消极角色。与此相似,他论证说,人们过高估计了意义在艺术品中和图像学研究中的价值,而这是以牺牲它的形式的重要性为代价的。

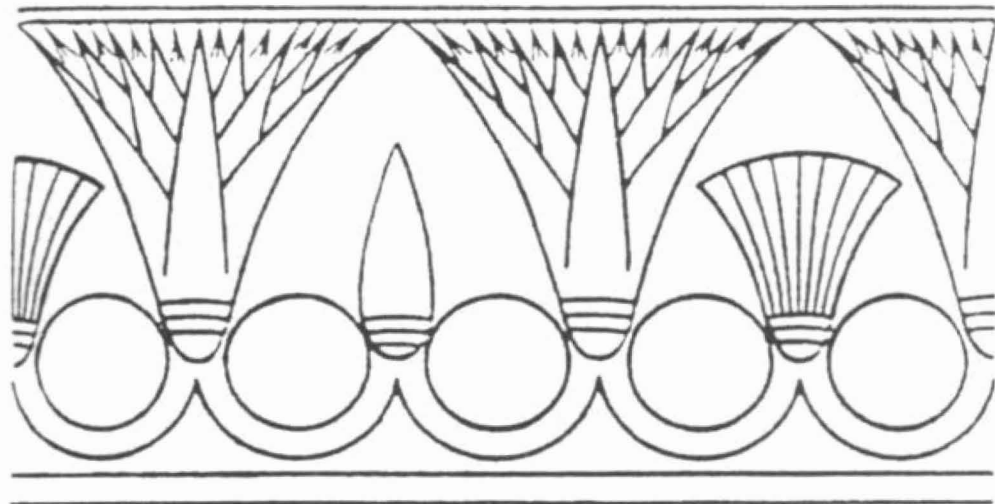
工艺与他那个时期人们偏爱造型艺术和认为它们受到它们自己的一套规律的支配相对照,李格尔把工艺和装饰用作他的论



32 戏剧场面，卡斯卡府邸[Casa di Casca]，庞贝，公元79年前。壁画
李格尔用这幅古典壁画和15世纪《维也纳创世纪》(图33)间的差异论证说，古代晚期的形象与更早的、希腊罗马的形象相比并不代表衰落，而是一种与它的时代相适合的观看方式。李格尔通过把重新使用的早期哈德良的小圆盾和君士坦丁凯旋门上的同时代浮雕(图5)相比较阐明了同样的观点，与瓦萨里直接抵触。

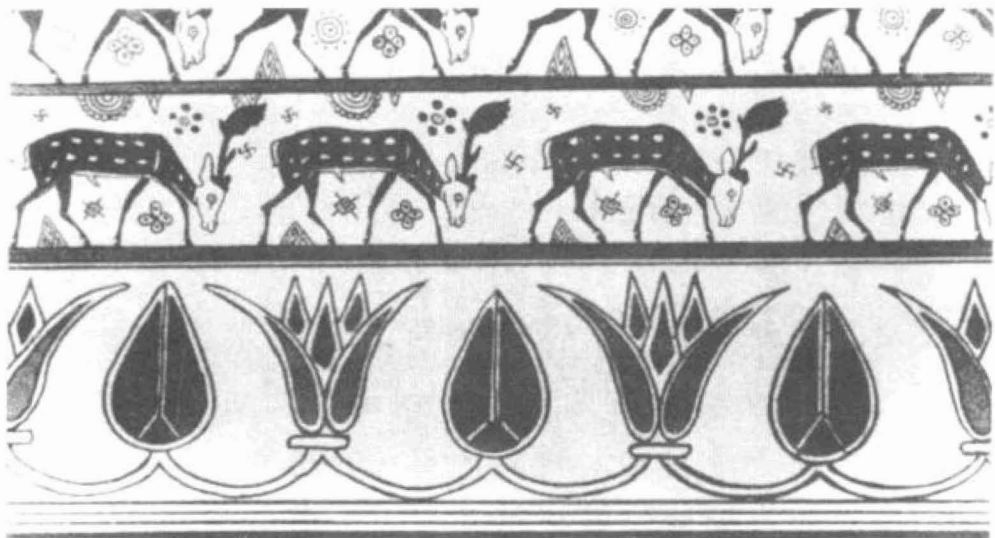
33 约瑟在法老前[Joseph before Pharaoh]，《维也纳创世纪》，公元5世纪。奥地利国家图书馆，维也纳





34 一幅埃及壁画细部，表现了有莲花与蓓蕾的弓形扁带饰檐壁。墓地，底比斯
 一幅埃及壁画和一幅希腊瓶画（图 35）的这些细部说明李格尔情愿在人们认为是单纯的装饰而非艺术的原始资料中寻找证据。通过追溯从埃及到希腊的形式的发展，他证实了在文化史家的眼中一切时期都具有同样价值的原则。

35 出自卡迈罗斯[Kameiros]的一幅希腊瓶画的细部，表现了一个弓形扁带饰檐壁：参见图 34



著的主要部分，他确信一个时期的艺术都服从同样的规律（图 34 和 35）。把工艺纳入艺术的概念之中也许是李格尔的最有远见的建议，这个建议把他与 20 世纪末联系起来。

最后，在声称他对罗马晚期的探讨填补了美术史中的最后一个主要空白，使普遍的历史的目标更加贴近，李格尔当然在充当他的乐观时期的产物，那时科学家们持有的关于已经没有什么有待发现的事物的信念影响了知识社会的观点。

在 1902 年发表的对古利特 [Cornelius Gurlitt] (1850-1938) 的《美术史》[*Geschichte der Kunst*] 的书评‘一种新的美术史’ [Eine neue Kunstgeschichte] 中，李格尔试图从一种新的角度来看美术史的全面发展。他提出了一种隐喻性的美术史：就像罗马圣彼德教堂的大圆顶一样，美术史作为一门科学的学科有四根柱子坚实地支撑着它。第一根是温克尔曼所宣布的新的古典文化时代的观点，按照李格尔的说法，‘第一位美术史家温克尔曼所做的是努力建立并强调所有可资利用的古典作品的共同性。他对现存的个别艺术作品的本身不感兴趣，所感兴趣的只是把这些个别作品互相联系在一起并把它们统一为更高之物的共同结合力的存在，即使仅仅是抽象的东西’。这是布克哈特在《古物指南》[*Cicerone*] 中讨论特里斯特 [Trieste] 大教堂时已经表达过的一种观点，在那里他谈到了温克尔曼，‘对于他来说，美术史首先靠的是比较法的秘诀，的确靠的不是它的存在’。按照李格尔的看法，美术史的第一根柱子就是温克尔曼所创造的对古典艺术的风格分析。‘第二根柱子是对意大利文艺复兴的思考，然而通过浪漫主义的努力，它部分地被第三根柱子即中世纪所代替。’李格尔所谓的

第四根柱子就是绘画性的风格 [painterly style]，由现代美术史所支撑。‘变化中的统一意味着什么？作为统一的部分的变化又是什么创造的？这就是现代美术史要回答的问题，它是覆盖其上的圆顶。’

WRITINGS

Altorientalische Teppiche (Leipzig, 1892/R 1979)

Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin, 1893/R 1923); Eng. trans. by E. Kain (Princeton, 1994)

Die spätrömische Kunstindustrie (Vienna, 1901, rev. 2/1927, R 1973)

Das holländische Gruppenporträt (Vienna, 1902, rev. 1931)

Gesammelte Aufsätze (Augsburg, 1929)

BIBLIOGRAPHY

A. Schmarsow: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Leipzig, 1905)

H. Sedlmayr: ‘Die Quintessenz der Lehren Riegls’, *Gesammelte Aufsätze* (Augsburg, 1929) [intro.]

J. von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Innsbruck, 1934)

O. Pächt: ‘Art Historians and Art Critics, vi: Alois Riegl’, *Burl. Mag.*, cv/722 (1963), pp.188-93

L. Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur* (Munich, 1967)

H. Zerner: ‘A. Riegl: Art, Value and Historicism’, *Daedalus*, cv/1 (1976), pp.177-88

M. Podro: *Critical Historians of Art* (New Haven, 1982), pp.71-97

M. Iversen: *Alois Riegl: Art History and Theory* (Cambridge, MA, 1903)

M. Olin: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (University Park, 1994)

陈平: 李格尔与艺术科学 (杭州, 2002 年)

罗马晚期的工艺美术

Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Vienna, 1901. Excerpts
from the Introduction to *Late Roman Art Industry*, translated
by Rolf Winkes, Rome, Giorgio Bretschneider, 1985

对于为什么[本书内容]似乎一方面提供得过少,而另一方面又提供得过多,我必须作出解释:过少是因为它决非发表和讨论罗马晚期工艺美术的各种类型的遗物;过多是因为除去工艺美术外,它同样考虑了其他三大艺术媒介,尤其是雕塑。

要解释题目与内容的这种表面的不一致首先可以注意到这样一个事实,与其说我注意发表个别的遗物,不如说我注意描述支配着罗马晚期工艺美术的发展规律;然而,这些普遍规律也在罗马晚期的所有媒介中有效,因此彼此证实和增强。

罗马晚期的工艺美术从未得到更加准确的定义,甚至对于罗马晚期的建筑、雕塑和绘画来说也是如此,因为根深蒂固的偏见认为,寻求古代晚期的发展的明确规律是毫无用处的。的确,现今凡是承诺描述罗马晚期艺术的本质的人已经迫于这样的情况而把他的描述向着对罗马晚期艺术的一般叙述的方向延伸。

的确,古代艺术的这一最晚的阶段是美术史研究地图上的黑暗大陆。甚至它的名称和它的边界也没有以一种可声称具有普遍有效性的方式确定下来。这种现象的原因并不在于这一领域由于

外在因素而不可接近。相反，它对各个方面都是开放的，它为观察提供了充足的材料，而这些材料在很大程度上已经出版。人们却缺少埋头研究它的愿望。因为这样一种冒险似乎不会提供充分的个人满足，也不容易在公众中博得赞赏。这揭示了一个不可忽略的事实：尽管学术表面上有着独立的客观性，但归根结底它是从同时代的思想气氛中选取方向，美术史家不能明显地超出他的同时代人的 *Kunstbegehren* [艺术愿望] 的性质。

下面是研究一个领域的尝试，迄今至少在它的一些最一般和最基本的方面被人忽视。进行这一尝试不是因为作者本人觉得没有他所痛惜的人类心灵的那些缺点，而是因为他觉得我们的智力发展已经达到了这样的程度，对关于古代末期的本质与潜在力量的问题的解答会赢得普遍的兴趣和赞赏。

但是，把罗马帝国末期的美术描述为完全未研究的领域难道不是夸张吗？就异教的遗迹而论，人们不能否认这个断言。例如，一处有清楚的年代记载的主要遗迹，斯普利特 [Split] 的戴克里先 [Diocletian] 的建筑群，自上世纪以来尚未有供学术研究之用的全面的出版物。按照传统的学科划分，这个责任本会属于古典考古学；然而，在迈锡尼和帕加马受到人们的注意之时，谁会批评古典考古学对古代的死亡的痛苦缺乏兴趣呢？当偶然做出决定要探讨这样的后期的遗迹时，通常是由于其古物史的内容而非为着其艺术的方面这样做的。倘若有一个例外，这无疑是由于某位学者对美术的兴趣不限于名作的范围，因而使他能够甚至在古代非常晚的时期的作品中也在死亡与衰退的迹象中识别出新生命的种子与萌芽。因此，在人们说过的关于罗马帝国的 3 世纪和 4

世纪的艺术的话中，最好的话是旧派的一位美术史家所说，他不承认任何学科领域的划分，因此成为最伟大、最有头脑的学者之一，他就是雅各布·布克哈特[Jakob Burckhardt]……

的确，最近几十年对早期基督教艺术所做的大量研究不是美术史的，而是古物的。不应把这句话理解为对学术研究的传统方法及其代表人物的批评；尤其由于这样取得的成功不仅对于真正的美术史有着重要价值，而且由于在过去 30 年的一切学术思潮都支配这种古物研究的倾向。

[这一时期]在历史领域的学术的特色是对次要领域的学术的片面偏爱。在美术史中（古代以及近代），对图像志的专门经营和过高估计表明了这一点。毫无疑问，倘若不确实知道其内容和要旨，本质上就削弱了对一件艺术品的评价。上世纪中叶左右，人们开始强烈地感觉到这些空白。它们只能通过全面整理文字资料来填充，而这些文字资料实质上与美术无关，这导致了那些无尽无休的研究，我们过去 30 年的美术史文献在很大程度上完全陷入了这些研究。谁也不会否认，因而为未来的美术史的坚固大厦建立起了不可缺少的基础：但是谁也不能否认，图像志仅仅提供了更牢固的基础，而建筑的完成属于美术史。

我们提出了我们考虑古代晚期的基督教遗迹的理由，因为至少就它们纯粹的艺术特点而言（即平面上或空间中的轮廓和色彩）它们在实质上并没有得到研究。为这一特点下一个更确切的定义，结果得出不过半个世纪前说的一句话：那不过是‘非古典的’。

人们习惯于想象在罗马晚期艺术和先前的古典文化时期的

艺术间有一条不可弥合的鸿沟。人们认为，在古典艺术的自由发展中，它绝不可能成为罗马晚期艺术。这个观念一定显得令人惊讶，尤其当发展这个词已成为一切 *Weltanschauung* [世界观] 和对世界的一切解释的原则之时。难道现在应该把发展的概念从古代末期的艺术中排除吗？由于这样的一步是不可接受的，人们就退到野蛮人强有力的中断了自然的发展的概念。于是美术由于来自罗马帝国的北方和东方的野蛮民族的破坏行动而失去了它们的发展使它们在地中海国家中达到的崇高地位。因此地中海地区的人们不得不随着查理曼 [Charlemagne] 而做出新的开端。发展的原则因而得到解救，然而，如在旧式的地质学中那样，通过灾变的猛烈的中断也得到了承认。

谁也不曾承诺仔细地研究人们所宣称的野蛮人对古典艺术的破坏所具有的狂暴的过程，这是意味深长的。人们只用一般的字眼谈论‘野蛮化’，把细节笼罩在无形的迷雾中，而迷雾的消散并不会证实那种假定。然而，由于人们一致认为罗马晚期艺术没有构成进步而只构成了衰退，人们会把什么放到那个位置呢？

消除这一偏见是本书所包括的所有论文的主要目的。然而，在开始应当说明，这不是这方面的首次尝试，而是有两个先例：第一个是我在我的 *Stilfragen* [《风格问题》] (1893) 中所做的尝试，第二个是 F. 维克霍夫 [F. Wickhoff] 在为与 W. v. 哈特尔 [W. v. Hartel] 合著的《维也纳创世纪》 [*Vienna Genesis*] (维也纳, 1895) 的出版所写的导言中所做的尝试。

我相信我在《风格问题》中已表明，中世纪的拜占廷和萨拉森人的卷须饰是由古典卷须饰直接发展而来，连接的环节出现在

亚历山大去世后的争位时期[diadochs]和罗马帝国的艺术中。因此，至少就卷须饰而言，罗马晚期并不意味着衰退，而是进步，或者至少是具有独特价值的成就。对这个领域感兴趣的学者们对我的研究的反应截然不同：最为赞同的是那些直接与有关的艺术品打交道的学者，例如奥托·冯·法尔克[Otto v. Falke]、A. 基萨[A. Kisa]等人。更倾向于理论的学者们保持着消极的态度。据我所知，任何方面都没有表达出直接的反驳。

自从1893年以来关于拜占廷装饰的论文一再出现。除去我的著作之外，它们一如常例把研究建立在作为对象的母题及其意义的基础上，而非（如我的著作中那样）建立在把母题作为平面上或空间中的形状和色彩来对待的基础上。对于这种或者一致或者矛盾的回避有一种解释：这些作者对我对艺术发展的基本洞见感到很不自在，因此不能领会我对它的说明。我提到的学者们也不能与关于美术的本质的较古老的观念决裂，这些观念在过去的30到40年中占据着支配地位。

这就是通常与戈特弗里德·森佩尔[Gottfried Semper]的名字相联系的那种理论，按照这种理论，一件艺术品只不过是建立在功能、材料和技术基础上的机械产品。当这种理论出现时，它被正确地看做对于就在它之前的浪漫主义时期的完全模糊不清的观念的实质性的进步；今天，早就该将它交付给历史了。如19世纪中叶所创立的许多其他理论一样，森佩尔的美术史最初认为是自然科学的伟大胜利，但是它最终却原来是唯物主义形而上学的一个教条。与对艺术品本质的这种机械论的观念相对照，我在《风格问题》中首次提出了目的论的取向，承认艺术品

是一定的和有目的的 *Kunstwollen* [艺术意志] 的结果，这种艺术意志在与功能、材料和技术斗争中前进。因此后三个因素不再具有森佩尔的理论归于它们的那种积极的创造性作用，而是具有约束的消极作用：可以这么说，它们是整个产品中的摩擦系数。

艺术意志的观念引入了发展现象中的一个决定因素。因现存观念而带有偏见的学者们不知道如何对待它；由于那个缘故，我觉得我应该解释这个持久不变的见解，今天，在 7 年之后，我的在同样的艺术领域中的大多数同行对我在《风格问题》中所表达的观点仍然保持着这种见解。其次，我在《风格问题》中只局限于装饰领域，因为有这样一种为人们普遍接受的偏见，即把造型艺术不仅看做是较高的，而且认为受它们自己的独特规律的支配，这个事实可能也促成了他们的见解。因此，甚至在那些承认我对卷须饰的研究的价值的人中，有些人也不能认识到我的特定发现的一般结果，这是不可避免的。

考虑到对装饰艺术的这一描述，当维克霍夫在他的《维也纳创世纪》一书中无可辩驳地证明属于罗马晚期（一般设想为始于公元 5 世纪）的带有人物再现的非装饰艺术品不再能够被当做古典艺术对待（因此立即遭到谴责）时（图 32 和 33），在我向其前进的方向上迈进了重要的新的一步。在这两种艺术形式之间存在着一种属于罗马帝国初期的介于中间的第三种艺术现象。毫无疑问，仍然必须把这个现象归入古代，但是它也有与像《维也纳创世纪》这样的罗马晚期作品的基本的连接点。

于是装饰艺术领域中的发展的连续性也有效地得到确立。这个开拓性的结果尚未得到所有有关学者的适当承认，这可由维克

霍夫试图据以区分罗马艺术和希腊艺术的有限的和不连贯的定义来解释。至于罗马晚期艺术由早期帝国艺术发展而来，维克霍夫只讲到了一半，这显然是因为他怀有几分唯物主义的艺术概念。在《创世纪》与弗拉维-图拉真[Flavian-Trajanic]艺术相遇之处，维克霍夫发现了对于古典艺术的进步的证据；每当《创世纪》不同于早期帝国艺术之时，他就不再承认进步而是看到了衰退。因此维克霍夫终于与灾变论纠缠在一起，这不可避免地迫使他遁入‘野蛮化’的观念。

究竟是什么到目前为止使得甚至像维克霍夫这样的公允的学者也不能没有偏见地意识到罗马晚期艺术品的本质？这就是把我们的现代趣味应用于手边遗物的主观批评。这种趣味要求一件艺术品具有美和生机，而天平又或者倾向于美或者倾向于生机。在古代，在安东尼时期[Antonine period]结束前这两者皆备——古典时期拥有更多的美，罗马帝国时期拥有更多的生机。然而晚期罗马艺术却两者都不具备，至少没有达到我们能接受的程度。因此在一方面引起了我们对古典时期的热情，最近（并非偶然）引起了对于维克霍夫所偏爱的弗拉维-图拉真王朝时期的热情。然而，从现代趣味的观点看，似乎绝对不可能有过朝向丑陋和无生机的积极的确实的艺术意志，如我们似乎在罗马晚期艺术中看到的那样。但是一切都取决于我们对于这样一点的理解，即美术的目的不仅仅是我们所称的美，也不仅仅是我们所称的生机，艺术意志也可能朝向对其他对象形式（按照现代术语既不美也无生机）的感知。

因此本书是要证明，当与弗拉维-图拉真王朝时期的艺术相

比并从总的艺术发展的普遍历史的观点看时，《维也纳创世纪》构成了进步，也只能是进步；根据现代批评的有限标准来评价它似乎是历史上并不存在的衰退：倘若具有非古典倾向的罗马晚期艺术没有为其开路，实际上现代艺术虽具有种种优点却决不可能产生。

因此，在这篇导言中只对我们的主题中由于其实际的内容而最容易领会的那些方面进行初步论述，无论它们初看起来似乎多么不重要。没有人怀疑，在能够显出人的 *Wollen* [意志] 的一切领域中——例如政体、宗教和学术——的现代条件给予了与古代相比的某些有利方面。然而，为着创造现代条件，不得不打破古代的情况所依赖的某些古老的命题，使它们让位于过渡的模式；尽管我们也许实际上不如喜爱某些古代的相应事物那样喜爱这些模式，却毋庸置疑，它们是现代模式的重要的和必要的前提……

对于在它的最著名的例子中甚至都没有完全展现的[那一时期的][那些]丰富的材料的组织，是以按照媒介的划分为基础的。基本规律和支配着它们的艺术意志一样是所有四种媒介所共同具有的；但是却不能在所有媒介中都同样清晰地辨识出这些规律。最清晰的例子是建筑，然后是工艺，尤其当它们没有包含人物母题时：建筑和这些工艺常常以几乎数学般的清晰性揭示出艺术意志的基本规律。然而，这些规律并不以其基本的清晰性出现于雕塑与绘画的人物作品中，这种情况并不取决于人物形象的动作或者明显的不对称，而是取决于‘内容’，这是诗歌的、宗教的、说教的、爱国主义的联想的上下文，它——有意或无意地——围绕在人物形象的周围，将现代观看者的注意力从艺术品中

实质是 *bildkünstlerische* [绘画的] 事物，即作为平面上或空间中的形状与色彩的物体外貌上岔开，现代观看者已习惯于具有启示的艺术品，这种启示是通过一种对自然与艺术的 *fernsichtig* [远距离的] 瞬间视觉的观点投射的。因此，论建筑的一章放在了前面，以阐明罗马晚期关于物体与平面和空间的关系的基本观念。

第二个位置应当给予工艺；相反它们却被放在最后，而这需要解释一下。至今并不存在一部关于罗马晚期工艺的众所周知并得到公认的美术史著作，尽管有一些专业技术领域的个别的著作（例如 A. 基萨关于来自莱茵河地区的玻璃工艺品和金属工艺品的杰出论文）。这样一部著作是本书的目的。此处我们又遇到了那种对工艺的蔑视的后果，只是就希腊花瓶这样的物体而言理论美术史家才乐于放弃这种蔑视的态度，因为在希腊花瓶中出现了人物的再现，或者如在迈锡尼陶器的使用中那样，因为造型艺术在这个特定的艺术时期几乎或者完全消失；在后一种情况下，至少考虑到技艺，但是只是为着解释母题（这是人们仍然在使用的谬误的做法），而不是为着理解激发了对技法的选择的艺术意志。由于罗马晚期工艺既不广泛使用人物形象又不能因其原始而得到辩解，人们大大地忽视了它的存在。对罗马晚期工艺和它的积极的艺术意志的无知是误解和隐藏在诸如‘野蛮化’和‘大迁徙时期的成分’等口号下的模糊不清的观念的主要根源。只有在极罕见的情况下才能借助外在标准确定本书中用做罗马晚期工艺美术的例子的个别遗物源自罗马帝国领土之内。把它们确定为罗马艺术主要是以它们遵循创作这种艺术品的规律的认识为根据。因此人们必须首先证明肯定源自罗马帝国的遗物中存在着

罗马晚期所特有的规律。因此，紧接着关于建筑的讨论之后补充了关于两种造型艺术形式的一节——雕塑与绘画，而前者得到更多的注意。这种侧重的原因首先是雕塑通过更多和质量更佳的复制品而更为人们熟悉。雕塑与金属工艺品的密切关系也很重要，因为金属工艺品将是我们对工艺的讨论中最重要的成分。

谁也不会否认，本书中所讨论的艺术属于世界史中最重要的时期。一千多年之久在文明发展中掌握着领导权的那些民族即将放弃这种领导权；取代了他们地位的民族在几个世纪前还不为人所知。自人类开始有记忆以来即已存在的关于神性及其与可见世界的关系的观念此时被动摇和放弃，并被新的观念所取代，而这些新的观念又将再持续几千年，直至当前。我们拥有大量出自两个时期相分割的这个骚动时期的艺术品，大都佚名，年代不详，但是为我们提供了当时的不安的精神状态的可靠图像。在这样的情况下，如果要求最先研究这一艺术的学者对甚至最重要的遗物做出详尽的描述，那是不公平的。但是，我的任务只是描述这一时期的总的特征，鉴于这一事实，体谅他人的读者决不会忘记，在如公元 4 世纪这样的分裂时期，发展决不是严格一致的，而是由突发的进步杂以倒退的瞬间所进行的。尽管不乏与时代不符的事情——一方面是古代的复苏，另一方面是具有几乎现代的观念的激进的预示——发展却是确然无疑的。

除去本书的任务所造成的困难之外的另一个困难是它的材料散落在整个先前的罗马帝国及它之外的广大区域。在此我必须承认，这个材料的相当大的部分，例如叙利亚、阿拉伯、西北非、法国南部和英国等地区的材料由于外在的障碍几乎排除在我的

考察范围之外。尽管这一切，我觉得我对发表几年工作的成果不应再有任何踌躇。我以对这一尝试会取得成功的信心这样做，主要是因为它是建立在这样一种观念的基础上，每当我考察一件罗马晚期艺术的作品，它的视觉外貌都无一例外地如古典时期或者文艺复兴时期的任何作品一样带有同样的内在决定的标志。至于我在罗马晚期艺术的任何一件作品面前直觉地感到的、人们称做‘风格’的内在决定的本质，为着我自己和其他人，我在本书的几章中试图阐明它的特性。因此我在提出晚期罗马风格及其历史渊源的解释；我相信我这样至少填充了某些重大的空白，即使是以一般的方式填充的，这是在我们关于一般人类美术史的知识中的最后一项空白。

格·维·普列汉诺夫

Georgy Valentinovich Plekhanov, 1856-1918

普列汉诺夫，俄罗斯哲学家。他是最早把马克思主义运用于艺术研究和美术史研究的理论家。他用辩证法的武器在观念形态中同俄国社会民主党的内外敌人进行斗争，这得到列宁的大力支持。在 1895 年到 1903 年期间，列宁一直和他有着联系。但是由于普列汉诺夫对于无产阶级革命胜利的失望，使他和列宁分道扬镳。他在美学问题上投入了很多大的精力。他的基本观点是：科学的美学理论必须建立在唯物主义历史观的基础上才能得以发展。他认为艺术产生于人的劳动，而美感是在社会的进程中从人们的实践经验中发展起来的。同时，他批判了其他的艺术起源论。他把艺术家的个性主要归于他们对形式的处理，艺术的内容则是社会中不同阶级意识的产物。他不遗余力地批判当代艺术，在评论威尼斯第 6 届国际艺术展的‘无产阶级运动和资产阶级艺术’一文中，他甚至批判了罗丹的雕塑。他认为除了个别的作品之外，大都属于资产阶级的艺术，它们追求离奇的表面效果，并虚伪地标榜为个性的解放。而那些少数的个别作品包括康斯坦丁·梅尼叶 [Constantin Meunier] 等比利时雕刻家。他赞扬他们既不漠视而是相反地非常重视艺术中的思想因素。他说：不久以前，有人

向维克多·卢梭[Victor Rousseau]——也是比利时人——提出一个问题：他对艺术中的思想性有何看法？他回答道：‘我坚决相信，雕刻永远是绝妙的，只要它能从思想中吸取灵感，依靠思想。在这里人们是喜欢美的形式的。但是，如果伟大心灵的抒情通过美的形式使人们能认识它，那么艺术作品因此可以在表现方面获得非常巨大的力量。雕刻的任务是什么呢？就是在物体上刻画出心灵的激动，就是迫使青铜或大理石吟出你的诗，把它传达给人们。’这个回答好极了。真正美妙的艺术作品总是表现‘伟大心灵的抒情’。为了顺利地跟着米开朗琪罗的足迹前进，必须善于像这位伟大的佛罗伦萨人那样思考和体验；必须善于像他那样以周围社会的痛苦为痛苦，他曾经给自己著名的雕像《夜》写了一首有名的四行诗：

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso;

Mentre che'l danno e la vergogna dura,

Non veder, non sentir m'è gran ventura;

Però, non mi destar! deh, parla basso!

[我喜欢睡觉，更喜欢作一块顽石，

现在到处都是羞辱和罪恶，

没有感觉，没有眼见——真是高兴，

别作声吧，朋友，不要扰乱我的安静！]

从上面的这段普列汉诺夫的话，可以看出，他总是把内容放在形式之前，也就是说，总是坚持思想第一的原则，在他看来，

艺术的性质主要在于它的道德方面和社会方面。

由此出发，在《艺术与社会生活》中，他猛烈地抨击了法国高蹈派诗人 [les parnassiens] 为艺术而艺术的主张。为了加强他的火力，他甚至引用了他认为实质上和高蹈派都属于资产阶级阵营的杜康 [M. Ducamp] 的观点。杜康的诗集《现代歌曲》 [Chants modernes] (1855) 中有几句诗写道：

*La forme est belle soit! quand l'idée est au fond!
Qu'est ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de
cervelle?*

[形式很美丽，行呀！只要里面有思想！
可是美丽的额头有什么用，要是后面
没有脑子？]

就像普列汉诺夫所说的，这证明了艺术作品的价值归根结蒂取决于它的内容的比重。

从 20 世纪 30 年代起，普列汉诺夫的艺术思想就开始对中国文艺界产生着持续的影响，从这个角度看，这部选集中的任何人和他相比都大为逊色。通过日本的渠道，鲁迅转译了他的《没有地址的信》（书名为《艺术论》）、瞿秋白译过《亨利克·易卜生》的第 9 章（收在鲁迅编的《海上述林》上卷）、冯雪峰也从日译本转译过《艺术与社会生活》。50 年代以后，普列汉诺夫的著作继续被人介绍，直到 1983 年出版了曹葆华译的两卷本《普列汉诺夫美学论文集》，对他的介绍达到了高峰。

重印在这里的文章，其中译本曾刊于20世纪60年代初的外国文艺理论译丛，我在中学时代刚接触它时就留下了强烈的印象，并影响了我对文化大革命艺术的认识，至今仍觉得它是用马克思主义研究美术史的最佳论文之一。

本文的主旨是从社会学的观点通过对18世纪法国戏剧和绘画的比较研究来考察存在与意识之间、社会的技术和经济与社会艺术两者之间的因果关系。这种考察在普列汉诺夫对伏伦斯基的《俄国批评家》一书的评论中也有简略的巡视，并述及到了19世纪，可以作为本文的提纲。现引述如下。作者首先引用伏伦斯基的话说：

批评‘应当观察诗的观念在人的神秘的精神深处产生之后，怎样穿过五花八门的材料表现出来，这些材料反映了作者的生活概念和观点’。很好；假定这就是批评的最重要的任务。但是要知道，诗的观念所仿佛‘穿过’的材料，是艺术家周围的社会环境提供的，而且诗的观念本身，无论在什么‘精神深处’产生，都不能不受到这个环境的影响。埃斯库罗斯的诗的观念是和莎士比亚的诗的观念不同的。伏伦斯基先生说，批评无论在评价诗的观念方面或者在揭示创作过程方面都应当是在行的；如果他这句话是正确的，那么毫无疑问，批评首先应当‘依据’的是历史。凡是谈到事实以及存在于事实之间的因果联系的地方，‘某一种唯心主义的哲学概念’是很少能说明什么东西的。至于为了理解艺术创作的过程，那就必须熟悉事实，就是说，必须熟悉艺术的历史，这一点是不能有丝毫怀疑的。必须指出，艺术创作的过程并不是永远是同样的才能参加的千篇一律的过程。在各种不同的

历史时代，艺术创作的过程使各种很不相同的‘心理力量’开动起来，因此每一个时代所特有的艺术总是具有着它自己的特性。

在布歇[F.Boucher]的画中占优势的是优美和典雅的感受；在大卫的画中占优势的是一定的程式化的朴素，最后，在德拉克罗瓦或热里科这类漠视典雅和憎恶程式化的纯朴的浪漫派画家的画中，占统治地位的是法国人所称为动人感情[le Pathétique]的东西（只须回想一下《但丁和维吉尔》[Dante et Virgile]和《梅杜萨之筏》[Le Radeau de la Méduse]就够了）。这是三个独特的画派。它们不论对于素描、色彩、构图的态度都是各不相同的。显然，对布歇来讲，创作所需要的是才能的一种结合，对大卫来讲，是才能的另一种结合，而对浪漫派画家来讲，是才能的又一种结合。但是为什么有这种差别呢？是不是由于个人性格的特点呢？不是，其所以不是，正因为我们说的不是个别画家所独具的特色，而是整整几个画派，说得准确些，整整几个时代所专有的特色。

忘记了各种社会成分和社会阶层之间的冲突和摩擦，艺术理论家们闭眼不看这个在一切观念形态的历史上能说明很多问题的异常重要的因素。他们失去了理解美术史上的许多细节的可能性，而不理解这些细节，就无法摆脱理论上的公式主义和抽象化。但是，他们毕竟还是坚持着正确的理论。他们没有一个人怀疑美术史是要用社会史来说明的，而有些人，例如丹纳，还非常有才能地发挥了这个思想。要全面地理解美术史，这个思想是不够的，但是为了在研究美术史的时候甚至不想到绝对理念，它就完全足够了。就拿我们在上面引证过的法国绘画史上的例子来看吧。为

什么布歇派让位给大卫派，而大卫派被浪漫派所代替了呢？

也许你们读过龚古尔弟兄的很有意思的著作《18世纪的艺术》[*L'Art du dixhuitième siècle*]第1卷中关于布歇的研究文章。如果读过的话，你们当然记得他对于这位画家的出现是怎样说明的。

‘不论是伟大的时代（即路易十四的时代）也好，伟大的国王（即路易十四本人）也好，都不喜欢艺术中的真实。从凡尔赛来的奖励，以及社会舆论的称赞，都使文学、绘画、雕塑、建筑，说得简单些，一切才智之士的力量，去寻找虚拟的伟大和假想的尊严……法国社会认为，艺术的绝对理想、美学的最高法则就在于这种虚构的伟大……’

‘当路易十四的时代被路易十五的时代所代替，而法国的豪华风气让位给法国的优雅风气的时候，当国王权力周围的人们和事物日益蜕化起来，而国王权力又接近于一般人的水平的时候，艺术的理想仍然是虚构的和假想的，可是已经从庄严转到优雅了。精致优雅的风气和感官享受欲到处流行。’就在这时候出现了布歇。‘感官享受——这就是他的整个理想，就是他的绘画的整个灵魂。布歇所梦想和描绘的维纳斯，是纯粹肉感的维纳斯’（《18世纪的艺术》，第1卷，第3版，巴黎，1880年，第135-136和145页）。

此外还须补充一点，布歇的维纳斯不仅是‘肉感的维纳斯’。‘肉感的维纳斯’，就是现在为了满足发财的资产阶级中间沉湎于荒淫生活的人们的‘美’感，也画了不少。但是布歇的维纳斯却要优雅得多。这正是18世纪的卖弄风情的妇女，非常善于尽情享受她们的逸乐生活，同时也善于在行为上遵守那个非常讲究

的时代的一切非常讲究的规则。她们当然不是在奥林匹斯山上教养出来的，也不是在杂货店里培植出来的。因此，布歇不仅是感官要求的表现者：他表现了*优雅的法国贵族*的感官要求，这些法国贵族在 18 世纪已经大大地蜕化了，简直不能赞赏在路易十四时代——旧秩序的黄金时代——占统治地位的那种冷静的伟大气概。可见布歇的绘画是法国社会历史——我们说得确切些，法国上层等级的历史——某一个阶段的表现。

随着第三等级的力量和自觉性的增长，他们对现存秩序的不满，他们对贵族和僧侣的敌意也增长起来。虽然发财的金融资本家当然也大大地吸收了上层阶级的腐败习气和他们对‘肉感的维纳斯’的癖好，但是资产阶级中间有一部分优秀的健康的人却蔑视贵族的淫荡风气，热情地宣扬‘美德’ [la vertu]。我们假定，这种美德甚至在最先进的‘哲学家’的著作中往往也是资产阶级般地枯燥乏味而且内容十分贫乏。但是在这种美德里可以听到——而且越往下去，就越强烈地听到——其他一些真正英勇豪迈的音调。对家庭生活魅力的描写和尊重别人财产的说教，让位给对随时准备为了苦难祖国的利益牺牲自己个人幸福的公民精神的颂扬。就在这时候对古代伟大人物的崇拜特别流行而且加强了。青年着迷地阅读普卢塔克的著作，勤奋地向他所写的英雄人物学习‘美德’。

布歇画的是维纳斯和美人、牧童和牧女，她们都是仅仅穿着（或者半穿着）类似衣裳之类的东西的美女。这些维纳斯、美人、牧童和牧女，使法国社会那部分梦想普卢塔克的英雄人物的人们非常厌恶，以致于到了 19 世纪，对‘布歇的荒谬怪诞的体系’

的憎恨和蔑视还没有停止下来,看来在那个时候已经是可以平心静气些对待它了(《热里科评传》[*Géricault, étude biographique et critique*], par Ch. Clément, Paris 1868, p.243)。完全合乎趣味的总的变化,现在绘画中不论在素描和构图方面都出现了对古代人的模仿,这些绘画的内容当然是从古代伟大人物的生活中借取来的。代替维纳斯和狄安娜,出现了荷拉斯弟兄、维里札利和其他的人物。

大卫的画派就是这样产生的。

‘在大卫那里,’克勒芒说,‘一点也不缺乏想象——艺术家的这个主要的特点。他是具有高度想象的,可是他的想象被他的意志压制了,他的激情被他的体系的精神阻止了。知识界、理智、或者说得正确些,偏执的观点,攫取了完全不属于它的任务,支配了灵感和感情。’(《热里科评传》, L. C. Introduction, p.4)

强烈的想象被更强烈的意志压制着,革新者的激情被坚持自己‘体系’的理性支配着——这如果不是雅各宾党人的心理,又是什么呢?大概,大卫在国民议会中的许多伙伴正是以这样的精神品质为特点的。拿破仑非常清楚地了解这个新的画派爱好古董的意义,当时曾劝告大卫摈弃这些爱好,转而描写‘当代的’事物。

但是革命的风暴平息下去;雾月 18 日的政变所‘拯救’的社会转向到平淡无奇的和平生活。虽然它的‘拯救者’表现了过分的战斗精神,可是现在霹雳声已经不在巴黎了,而是在很远很远的地方,在奥斯特里茨和艾拉岛的田野上。巴黎生活比较起来是十分平静的。既然以前的第三等级的一切重大的经济要求都得

到了满足，所以他们已经不梦想变革，而是惧怕变革了。如果他们的艺术家现在还继续描绘古代伟大人物，那么这些人物对谁也不能唤起他们在 1789 年以前所唤起的感情。现在描绘这些人物成了墨守成规的事情，他们使人感到的虚套，并不下于布歇的牧歌式的作品。如果在大卫的画派中理性仍然继续支配着想象，那么这种理性已经不是为任何偏执的先进观点的‘体系’服务，而是同周围的一切事物和平共处，在某种程度上甚至不反对向旧秩序恭维一番。他从革新者变成了保守者。因此他的地位变得不稳固了。只要社会在自己的发展中迈出新的重大的一步和推出新的一批革新者，这些革新者的想象就会起来反对守旧者的理性。那些感染上新时代精神的艺术家发现了以前谁也没有觉察到的情况，也就是说，大卫和他的画派的艺术手法并没有满足艺术的一系列‘永恒的’要求。绘画中的浪漫派就是这样产生的。

以上就是普列汉诺夫美术史观的主要内容，但在他的观念中至少有两个问题需要我们深思。首先，艺术品的审美特性，用普列汉诺夫所举的布歇为例，后者作品的审美特性，即优美和典雅，在前者看来，说到底其实乃是一种诱惑，以便借此来保证思想意识或路易十五宫廷的思想意识的传播，那么当它的外表一旦被识破，骗局被揭穿，它也就不再具备审美价值，而是沦为一种其他的东西。然而这显然与我们今天仍然能欣赏布歇的事实相违。艺术的说教性与艺术的观赏性，或者说作品的艺术性与作品的宣传性如何区别，仍然是一个重大的问题。

另一问题涉及到艺术品反映的思想意识与创作它的艺术家的心理状态的关系。普列汉诺夫似乎没有回答艺术家是怎样做到

使自己的作品具有他所分析的那些一般特征的。作为上层建筑的观念形态 [ideology] 怎样成了艺术作品的一部分，怎样被艺术家个人的才智所调解，怎样被艺术家的个人才智所认识。这些应该深入到具体细节中的艰苦研究，在普列汉诺夫的一般论题下都被筛除了。

WRITINGS

Iskusstvo I obshchestvennaya zhizn [艺术与社会生活], 1912

Art and Society, New York, Critics Group, 1937

Literatura I estetika [文学与美学], 2 vols (Moscow, 1958)

BIBLIOGRAPHY

D. Laing: *The Marxist Theory of Art* (Hassocks, Sussex, and Atlantic Highlands, NJ, 1978)

1 从社会学观点论 18 世纪法国 戏剧文学和法国绘画²

选自《普列汉诺夫美学论文集》，I，曹葆华译，人民出版社，1983年

原始民族生活的研究最好不过地证实了历史唯物主义的这个基本原理：人们的意识是由人们的存在决定的。为了证实这一点，在这里只须引证毕歇尔在自己那部卓越的学术著作《劳动和节奏》[*Arbeit und Rhythmus*]中所得出的结论就够了。他说：

‘我得出了这个结论：劳动、音乐和诗歌在发展的最初阶段上是融合在一起的，可是这三位一体的东西的基本要素是劳动，至于其余的两个要素都只有次要的意义’。³据毕歇尔看来，诗歌起源于劳动[‘*der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen*’]。凡是熟悉有关这个问题的书籍的人，都不会责难毕歇尔，说他言过其实*。一些权威们向他提出的反对意见，并没有涉及本质，而只是涉及他的观点的若干次要的细节。就实质来说，毕歇尔毫无疑问是正确的。

但是，他的结论就是仅仅涉及诗歌的起源。而关于诗歌进一

* 莫赫尔耐斯关于原始的装饰这样说道：它‘只有依靠工业活动，才能够发展起来’；那些像锡兰的维达人那样还不知道任何工业活动的民族，也就没有装饰了（《欧洲原始造型美术史》，维也纳，1898，第38页[*Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1898, S.38]）。这是同我们在上面引证的毕歇尔的结论完全一样的结论。

步的发展能说些什么呢？在社会发展的较高阶段上，诗歌乃至一般艺术的情况是怎样的呢？能不能看出，而且在什么阶段上能看出，*存在与意识*之间，社会的*技术和经济*与社会的*艺术*两者之间存在着因果联系呢？

我们将在这篇文章中依据 18 世纪法国艺术的历史来寻找这个问题的答案。

在这里我们必须首先作下面的声明。

从社会学的观点看来，18 世纪法国社会的特征首先是这样一个情况：它是一个*划分成阶级的社会*。这一情况不能不影响到艺术的发展。我们就以*戏剧*作例子来看。在法国，正如在整个西欧一样，在中世纪舞台上占重要地位的是所谓的*闹剧*。闹剧是为人民写作的，而且是给人民演出的。它总是表现人民的观点、人民的愿望，以及——在这里特别提一下是有益的——人民对上层等级的不满。但是从路易十三朝开始，闹剧趋于衰弱；它被看作仅仅是对于仆役们才合适的，而为趣味高雅的人士所不齿的娱乐之一：‘*réprouvés des gens sages*’ [为明智之士所鄙弃]，正如一位法国作家在 1625 年所说的那样。代替闹剧，出现了*悲剧*。但是法国的悲剧与人民群众的观点、愿望和不满没有任何共同之处。它是贵族的创作，表现着上层等级的观点、趣味和愿望。我们立刻会看到，这种等级的起源在法国悲剧的整个性质上打下了多么深刻的烙印；可是我们首先要请读者注意：在悲剧产生于法国的时代，这个国家的贵族完全是不从事劳动的，而且是以消费第三等级 [*tiers état*] 的经济活动所制造的产品来过活的。不难理解，这个事实不能不影响到那些在贵族中间产生而且又表现贵族的

趣味的艺术作品。比方说，谁都知道，新西兰人在自己的若干歌曲里是歌颂种植甘薯的。谁也都知道，他们的歌曲往往是伴有舞蹈的，而这种舞蹈只不过是再现农民在种植这些植物的时候所做的动作。这里可以清楚地看出，人们的生产活动怎样影响到他们的艺术，而且可以同样清楚地看出，因为上层阶级不从事生产劳动，所以在他们中间产生的艺术对于社会生产过程就不能有任何直接的关系。然而这是不是说，在划分成阶级的社会里，人们的意识决定于他们的存在这种因果联系被削弱了呢？不，完全不是这样的意思，因为社会之划分成阶级，其本身就是被社会的经济发展制约着的。如果上层阶级所创造的艺术对于生产过程没有任何直接的关系，那末，归根到底这也是经济上的原因。因此，唯物史观在这种场合下也是完全适用的；但是，不用说，在这种场合下，存在与意识之间、‘劳动’基础上产生的社会关系与艺术之间的毫无疑问的因果联系，已经不是那样容易就能发现了。这里在‘劳动’与艺术两者之间形成了一些中间性的东西，它们往往吸引住研究者的全部注意力，因而使正确了解各种现象变得困难起来。

作了这个必要的声明以后，我们就转到正题上来，首先谈一谈悲剧。

‘法国的悲剧’，丹纳在自己的《艺术哲学》中说，‘出现在路易十四王朝的完善而又高贵的君主政体创立礼仪、高雅的贵族环境、壮丽的演剧、宫廷的生活的时候，而自贵族和宫廷风尚在革命的打击之下衰落时，它就逐渐消逝了’。⁴

这是完全公正的。但是法国古典主义悲剧的产生、特别是衰

落的历史过程，要比这位大名鼎鼎的艺术理论家所描述的稍为复杂些。

我们从形式方面和内容方面来把这一类文学作品考察一下。

从形式方面看来，在古典主义悲剧中首先引起我们注意的一定是十分出名的三一律。后来，在法国文学史上永志不忘的浪漫主义者和古典主义者斗争的时代，曾经为了三一律进行过非常之多的争论。⁵ 早从文艺复兴时期起，在法国就已经知道三一律的理论了；然而只是在17世纪，它才成为文学的规律，美好‘趣味’的不容置疑的规则。朗松说：‘当高乃依在1629年写自己的《梅苔》的时候，他对三一律还毫无所知’（《法国文学史》[*Histoire de la littérature française*], p.415）。⁶ 在18世纪30年代初期，梅莱才以三一律理论宣传者的姿态出现。⁷ 1634年他的悲剧《索福尼斯巴》[*Sophonisbe*]⁸——第一部按照‘规则’写成的悲剧——上演了。这出悲剧引起了论战。在这次论战中，反对‘规则’的人们提出了一些论据来抨击它们，这些论据在许多方面很像浪漫主义者的议论。一些崇拜古代文学的学者（*les erudits* [博学的人]）起来为三一律辩护，他们赢得了彻底而又持久的胜利。但是他们的胜利应当归功于什么呢？无论如何不应当归功于与公众毫不相干的他们的‘博学’，而应当归功于上层阶级的日益增长的严格要求。对于上层阶级来说，前一个时代的舞台上的幼稚而又荒谬的玩艺已经变成不能容忍的了。朗松继续说道，‘三一律具有一定使有教养的人们心神向往的思想，而这个思想就是：要精确地模仿现实，能够引起适当的幻想。就其真正的意义讲来，三一律是最低限度的制约性。……因此，三一律的胜利

事实上是现实主义对于空想的胜利’（前引书，第 416 页）。⁹

由此可见，在这里获得胜利的其实是随着‘高贵而又仁慈的君主政体’的巩固而成长起来的贵族趣味的精巧细致。戏剧技术的进一步的成就，使得对现实的精确的模仿，即使不遵守三一律，也是完全可能的；但是三一律的观念在观众的头脑中是和其他许多他们认为珍贵而又重要的观念联结在一起的，因而三一律的理论具有了仿佛是独立的价值，这种价值是以那些似乎不容争辩的美好趣味的要求为根据的。以后三一律的统治地位，如我们在下面将看到的，获得了其他社会原因的支持，因而三一律的理论甚至也获得了那些仇视贵族的人们的拥护。于是同三一律作斗争就非常困难了：为了推翻三一律，浪漫主义者必须具有高度的机智、坚强的精神和几乎是革命的毅力。

既然涉及到戏剧技术，我们就再谈谈下面的情形。

法国悲剧的贵族起源，顺便说一句，也在演员的艺术上打下了自己的烙印。谁都知道，比方说，法国戏剧演员的表演直到现在还具有若干人工雕琢，甚至矫揉造作的特点。这种矫揉造作的表演总是给不习惯的观众留下很不愉快的印象。谁看过萨拉·伯尔纳，谁就不会同我们发生争论。这种表演风格，是法国戏剧演员从古典主义悲剧在法国舞台上占统治地位的时期继承下来的。假如悲剧演员想用爱丽奥诺拉·杜塞那种使我们看了心旷神怡的朴素和自然的演技来扮演他们的角色，那末 17 和 18 世纪的贵族社会就会表示巨大的不满。朴素和自然的演技是与贵族审美的一切要求根本对立的。‘法国人并不局限于用服装来使演员和悲剧具有他们所必需的高贵和尊严’，修道院长杜博骄傲地说。‘我

们还要演员用比日常讲话高亢和拖长的声调说话。这是较为困难的风格 (*sic!* [原文如此!]), 可是它较为尊严。手势应当同声调一致, 因为我们的演员应当在自己的一切动作中显示出伟大和崇高来’。¹⁰

为什么演员应当显示出伟大和崇高来呢? 因为悲剧是宫廷贵族的产物, 悲剧中的主要登场人物是帝王、‘英雄’, 总之是‘身居高位’的人物, 他们即使不是真正的‘伟大’和‘崇高’, 他们的所谓职位也一定要他们装出‘伟大’和‘崇高’的模样来。一个剧作家, 如果他的作品没有那程式化的相当分量的宫廷贵族的‘崇高气派’, 即使他具有巨大的才能, 也决不会博得当时观众的鼓掌。

这从当时的法国——而在法国的影响下甚至也在英国——所发表的关于莎士比亚的意见可以最清楚地看出来。

休谟认为, 不应该夸大莎士比亚的天才, 因为不匀称的身体往往显得高于自己实际的身材; 在当时看来, 莎士比亚是杰出的, 不过他对于高雅的观众却是不适合的。蒲伯惋惜莎士比亚为人民写作, 而不为上流社会的人士写作。他说: ‘假如莎士比亚享有君主的庇护和宫廷贵族的支持, 他就会写得更好些。’ 伏尔泰在自己的文学活动中是与‘旧秩序’敌对的新时代的宣告者, 他给予了自己的许多悲剧以‘哲学的’内容, 但是他本人极其尊重贵族社会的审美概念。在他看来, 莎士比亚是一个富有天才的然而粗暴的野蛮人。他对《哈姆雷特》的评价是极其精彩的。他说: ‘这出戏充满着时代错误, 异常荒谬; 戏里有一场是在舞台上埋葬奥菲丽亚, 那是多么令人胆颤心惊的景象, 就连大名鼎鼎

的加力克也把坟场上的这场戏删去了。……这出戏是非常庸俗的。例如，在第一场里，一个哨兵说：“我连老鼠的脚步声也听不见”。难道能容忍这样荒谬的话吗？毫无疑问，士兵在自己的兵营里是能这样说的，但是在舞台上，在国家要人面前，他就不应该这样说了。国家要人说话很文雅，在他们面前说话也必须同样文雅。诸位先生，你们想象一下，路易十四正在画镜廊里被华丽的宫廷贵族簇拥着，同时你们再想象一下，一个衣着破烂的丑角，他推开一群组成宫廷贵族的英雄、伟大人物和美人；他建议他们放弃高乃依、拉辛和莫里哀，观看那有一点儿才华，然而装模作样的傀儡戏。你们以为这样的丑角会有怎样的遭遇呢？”¹¹

伏尔泰的这些话不仅指出了法国古典主义悲剧的贵族起源，而且也指出了它的衰落的原因*。

文雅容易流于矫揉造作，而一流于矫揉造作，就不可能对对象作严肃认真和深思熟虑的处理。而且不仅仅是处理。对象的选择方针在贵族等级偏见的影响之下也一定会缩小。礼仪的等级观念可以砍断艺术的翅膀。在这方面非常有代表性而且值得注意的是马蒙蒂尔向悲剧所提出的要求。

他说：“在一个和睦而有礼貌的民族里，每个人都认为自己应该使自己的思想和感情适应社会的风俗和习惯；在这个民族里，礼节就是法律。这样的一个民族就只能有这样的一些性格，即由于对周围人们的尊敬而变得温和的性格，而且也只能有这样

* 我们顺便指出一下：正是伏尔泰的观点的这一方面使莱辛离开了他。莱辛是德国市民阶级的彻底的思想家，梅林在他的《关于莱辛的传奇》[Die Lessing-Legende]¹²一书中对于这一点作了精辟的说明。

的一些缺点，即由于礼节而变得温和的缺点。’

等级的礼节成为评价艺术作品的标准。这就已经足够引起古典主义悲剧的衰落了。但是这还不足以说明一种新的戏剧作品在法国舞台上的出现。不过我们看到，在18世纪30年代出现了一种新的文学体裁——所谓的 *comédie larmoyante*，流泪喜剧，它有一个时期获得了十分可观的成就。如果意识是要以存在来说明，如果人类的所谓精神发展是处在对人类经济发展的因果依赖之中，那末18世纪的经济，顺便说一下，就应当为我们说明流泪喜剧出现的原因。试问，它能不能做到这一点呢？

不但能做到，而且在某种程度上已经做到了，诚然，并不是用严正的方法。譬如说，我们可以引证海特纳来证明。他在自己的法国文学史中认为流泪喜剧是法国资产阶级成长的结果。¹³但是资产阶级的成长，同其他任何阶级的成长一样，只能以社会的经济发展来说明。所以，海特纳虽然是唯物主义的巨大敌人，附带说一下，他对于唯物主义抱着最荒谬的看法，可是他自己没有料到，而且也不愿意，他竟求救于唯物史观。不仅海特纳一个人是这样。布吕纳蒂埃在自己的《法国戏剧的各个时代》[*Les Epoques du théâtre français*]这本书里比海特纳清楚得多地揭示了我们所探索的这种因果依存的关系。

他在这本书里说：‘从劳氏银行遭到破产的时候起，¹⁴——不必说得太远了，——贵族就一天天地丧失自己脚下的基地。他们好像忙于要作到这个阶级为了使自己信誉扫地所能作到的一切，……然而更要紧的是，他们在破产下去，而资产阶级，第三等级，却在大发其财，——而且愈来愈具有重大的作用，对自己

的权利也逐渐有所认识。一直存在的的不平等状态现在比以往任何时候都更使他们愤慨。各种弊病现在他们觉得比以往更加不能容忍。正如后来一个诗人所讲的，*仇恨和对正义的渴望同时在心中生长起来**。资产阶级既然拥有戏剧那样的宣传和影响的手段，难道他们能够不利用它吗？难道他们能够不认真地看待，不从悲剧的观点来看看那些只是使喜剧《醉心贵族的小市民》[*Bourgeois gentilhomme*]和《乔治·唐丹》[*Georges Dandin*][这两部都是莫里哀的喜剧，前者写于 1670 年，后者写于 1668 年——译注]的作者开心的不平等状态吗？而最重要的是，这个已经获得胜利的资产阶级，难道能够容忍舞台上经常演出皇帝和国王吗？难道这个阶级，如果可以这样说的话，能够不利用自己的积蓄去定作自己的肖像吗？’¹⁵

由此可见，*流泪喜剧是 18 世纪法国资产阶级的肖像*。这是完全正确的。无怪乎它也叫作*资产阶级戏剧*。但是，布吕纳蒂埃的这一正确的观点具有着过于一般、因而也过于抽象的性质。我们来设法把它发挥得稍微详细一些。

布吕纳蒂埃说，资产阶级容忍不了舞台上永远只是扮演皇帝和国王。读了他在我们引证的一段话中所作的说明之后，可以看出这是非常可能的，不过目前这仅仅是可能而已；只有当我们认识了即使是几个积极参加过当时法国文学生活的人物的心理时，这一点才会毫无疑问。富有才华的博马舍，几出流泪喜剧的作者，毫无疑问是这样的人物之一。博马舍对于‘舞台上永远只是扮演

* 重点是我们加的。

皇帝和国王’究竟怎样想呢？

他是坚决而且激烈地反对这一点的。他辛辣地嘲笑了这样的一种文风：悲剧的主人公是国王和人世间其他强有力的人物，而喜剧鞭挞的是下层等级的人们。‘扮演中等资产的不幸的人们！*Fi donc!* [真是可耻！]他们是永远应该受到嘲笑的。可笑的公民和不幸的国王；整个戏剧的范围就是如此；我要指出这一点’（《关于塞尔维亚理发师的批评的一封信》 [*Lettre sur la critique du Barbier de Séville*]）。¹⁶

因此，第三等级最著名的思想家之一的这种辛辣的叫喊，看来证实了上面引证的布品纳蒂埃的心理考察。但是博马舍不仅愿意表演中等资产的‘不幸’的人们。他也抗议在古代英雄中间挑选‘严正’戏剧作品的登场人物的风气。他问道：‘雅典和罗马的事件，对于我，18世纪君主国家的一个和平臣民，究竟有什么相干呢？我对于伯罗奔尼撒某个暴君的死或者奥利德一个年轻公主的牺牲，能够感到强烈的兴趣吗？这一切和我都是毫不相干的，这一切对我没有任何意义’（《‘严肃的戏剧体裁概论’》 [*Essai sur le genre dramatique sérieux*]，《文集》 [*Oeuvres*]，第I卷，第II页）。¹⁷

从古代世界挑选主人公，是许许多多迷恋古代的表现之一。这种迷恋古代，本身就是已经产生的新社会制度同封建制度的斗争在思想上的反映。这种对古代文明的迷恋，从文艺复兴时代传到了路易十四的时代。谁都知道，人们是非常愿意拿路易十四的时代，去同奥古斯都的时代相比较的。以前资产阶级受过教育的代表人物也是十分迷恋古代英雄的，但是，当资产阶级开始充

满反对政府的情绪，当‘仇恨和对正义的渴望同时’开始在他们心中生长时，他们就开始觉得，这种迷恋是不适当的，而古代历史上的‘事件’是没有充分教育意义的。资产阶级戏剧的主人公，是当时资产阶级思想家或多或少理想化了的当时的‘中等资产的人物’。自然，这种很有代表性的情况是不能对于‘肖像’有所损害的。

我们继续谈下去吧。法国资产阶级戏剧的真正创造者是尼维尔·德·拉·萧塞[Nivelle de La Chaussée][萧塞，1692-1754，法国戏剧家，流泪喜剧的创始人，他的剧作反映了当时法国资产阶级的情绪。——译注]。我们在他的很多作品中看到的是什么呢？是反对贵族心理的这些或那些方面，是同贵族的这些或那些偏见或者是——如果你愿意这样说的话——恶习作斗争。当时的人们在这些作品里最珍视的就是其中所有的道德的说教*。从这方面看来，流泪喜剧是忠实于自己的起源的。

谁都知道，法国资产阶级思想家竭力在自己的戏剧作品中给我们描绘资产阶级的‘肖像’，可是并没有显示出很大的独创性。资产阶级戏剧并不是他们创造的，而只是从英国搬到法国来的。在英国，这类戏剧作品产生于 17 世纪末期，它是对于一种极端淫荡的风气的反应，这种风气当时在舞台上占着统治地位，而且是当时英国贵族道德沦丧的反映。同贵族作斗争的资产阶级想使喜剧‘不愧为基督教徒’，他们开始在喜剧里宣扬自己的道

* 达兰贝尔关于尼维尔·德·拉·萧塞这样说道：‘不论在他的文学活动中，或者在他的私人生活中，他总是遵守着这条规则：凡是愿望和志向同他的资产成正比例的人，才是具有智慧的。’¹⁸这就是为稳重、中庸和慎重进行辩护。

德。18世纪法国的文学革新者，一般地从英国文学中广泛袭取一切适合于反对政府的法国资产阶级的地位和感情的东西，他们把英国流泪喜剧的这一方面完全搬到了法国来。法国资产阶级戏剧宣扬资产阶级的家庭美德，并不亚于英国资产阶级戏剧。这就是它的成功的一个秘密，这就是对于那个初看起来完全不能理解的情况的解答，而那个情况是：法国资产阶级戏剧在18世纪中期看起来是牢固地确定下来了的一种文学著作，可是很快就退到次要的地位上，让位给古典主义悲剧，虽然后者看起来倒是应当让位给前者。

我们立刻会看到这种奇怪的情况是由于什么原因产生的，不过在这之前我们还想指出一点。

狄德罗由于自己的激烈革新家的天性，不能不醉心于资产阶级戏剧；大家知道，他本人就曾经练习写作新的文学体裁（我们可以回想一下他1757年的《私生子》[*Le Fils naturel*]和他1758年的《家长》[*Le Père de famille*]），¹⁹他要求舞台描写的不是性格，而是状况，也就是社会状况。²⁰有人反驳他，说社会状况还不能决定一个人。他们问道：什么是‘法官本身[*le juge en soi*]？什么是商人本身[*le négociant en soi*]？’但是这里有一个很大的误解。狄德罗所说的既不是商人‘en soi’[本身]，也不是法官‘en soi’，而是当时的商人，尤其是当时的法官。当时的法官给十分生动的戏剧演出提供了很多富有教育意义的材料，这一点由著名的喜剧《费加罗的婚礼》[*Le Mariage de Figaro*]极其出色地表明了。狄德罗的要求只不过是当时法国‘中等资产’的革命愿望在文学上的反映。

然而正是这些愿望的革命性质阻碍了法国资产阶级戏剧彻底地战胜古典主义悲剧。

当贵族……在等级制度的君主政体所划定的范围内占据着无限的和不可争辩的统治地位的时候，贵族的产物，古典主义悲剧，也在法国舞台上占据着无限的和不可争辩的统治地位。等级制度的君主政体本身是法国的持续不断和残酷无情的阶级斗争的历史结果。当贵族的统治地位开始遭到非议，当‘中等资产的人们’充满着反对政府的情绪的时候，这些人就开始觉得旧的文学概念不能令人满意，而旧的戏剧也不是充分地‘具有教育意义’了。于是除了迅速趋于衰落的古典主义悲剧之外，还出现了资产阶级戏剧。在资产阶级戏剧中，法国‘中等资产的人’把自己家庭美德跟贵族的极端腐化对立起来。但是，当时法国所必须解决的那个社会矛盾，凭借道德的说教是不能加以解决的。当时问题不在于消灭贵族的恶习，而在于消灭贵族本身。显然，不经过残酷的斗争这是做不到的，而且同样显然，家长[Le Père de famille]的资产阶级道德不管怎么无可非议地值得尊敬，他却不能成为不知疲倦和大无畏的战士的榜样。资产阶级的文学‘肖像’没有唤起英雄主义。但是反对旧制度的人们却感到需要英雄主义，认识到必须在第三等级里发扬公民的美德。但是，当时在什么地方可以找到这种美德的范例呢？就是在人们以前找过文学趣味的范例的那个地方：古代世界。

于是又出现了对古代英雄人物的迷恋。现在反对贵族的人们已经不像博马舍那样地说：‘雅典和罗马的事件对于我，18世纪君主国家的一个和平臣民，有什么相干呢？’现在雅典和罗马的

‘事件’，又开始在公众中间引起极其浓厚的兴趣。但是对它们的兴趣现在就具有完全不同的性质。

如果年轻的资产阶级思想家现在对‘奥利德的年轻公主的牺牲’感到兴趣，那末他们之所以对它感到兴趣，主要是把它当作破除‘迷信’的材料；如果‘罗伯奔尼撒某个暴君的死’吸引他们的注意，那末这一死亡事件吸引他们的注意，与其说是由于它的心理方面，倒不如说是由于它的政治方面。现在他们醉心的已经不是奥古斯特的君主政体时代，而是普卢塔克的共和主义的英雄人物。普卢塔克的著作成了年轻资产阶级思想家书案上必须具备的书，比方说，罗兰夫人的回忆录就表明了这一点。²¹这种对共和主义的英雄人物的醉心，又使对整个古代生活的兴趣活跃起来。模仿古代成了一种时髦，在当时整个法国艺术上打下了深刻的烙印。我们在下面将看到这种模仿在法国绘画史上留下了多么巨大的痕迹，现在我们要指出：由于资产阶级戏剧的内容像资产阶级本身一样平凡无奇，这种模仿就削弱了人们对于资产阶级戏剧的兴趣，使古典主义悲剧的死亡延迟了很长时间。

法国文学史家往往惊讶地问自己道：法国大革命的准备者和活动家在文学领域中始终是守旧者，这个事实是由于什么原因呢？为什么古典主义的统治地位只是在旧制度衰落之后相当久才衰落呢？²²但是，实际上，当时革新家在文学上的守旧是纯粹表面的。如果悲剧作为形式没有变化，那末它在内容上就有了重大的变化。

我们就拿1760年出现的索伦的悲剧《斯巴达克斯》[*Spartacus*]来看一看。²³这部悲剧的主人公斯巴达克斯充满了对于自由的渴

望。为了自己伟大的思想，他甚至拒绝同他所爱的姑娘结婚，而且在从头到尾整出戏中，他在自己的讲话里都不断提到自由和博爱。要写出这样的悲剧，并且要对它鼓掌叫好，就必须不是文学上的守旧者。这里在文学的旧皮囊中装进了完全新的革命的内容。

像索伦或雷姆维尔的悲剧这一类的悲剧（参看雷姆维尔的《威廉·退尔》[*Guillaume Tell*]），²⁴ 实现了文学革新家狄德罗的最革命的要求之一，因为它们描绘的不是性格，而是当时的社会状况，特别是当时革命的社会倾向。如果旧皮囊里装进了这样的新酒，那就是由于这些皮囊是古代本身遗留下来的，而对古代的迷恋是新的社会情绪的最值得注意的和最有代表性的征兆之一。同古典主义悲剧的这个新的变种摆在一起，资产阶级戏剧，这种像博马舍以赞扬的口吻所称呼的 *moralité en action* [行动中的道德]，在内容上显得太贫乏、太无味、太保守了，而且也不能不显得是这样。

资产阶级戏剧曾经是法国资产阶级的反对政府的情绪所引起的，而且已经不适合于表现他们的革命的愿望了。文学的‘肖像’很好地表达了原来事物的一时的、短暂的特点；因此，当原来事物丧失了这些特点，而且当这些特点不再显得是令人愉快时，人们对于这种‘肖像’就不再加以注意。整个事情就是这样。

古典主义悲剧继续存在下去，直到法国资产阶级彻底地战胜了旧制度的保卫者，直到那醉心于古代共和主义英雄人物的风气

对法国资产阶级说来丧失了任何社会的意义的时候*。当这个时期来到了，资产阶级戏剧就获得新的生命，并且在经历了若干变化之后，最终在法国舞台上确立了自己的地位。这些变化合乎新的社会状况的特点，可是完全没有重要的性格。

甚至那不承认浪漫主义戏剧和 18 世纪资产阶级戏剧有着血统关系的人，也应当同意：比方如，小仲马的戏剧作品是 19 世纪的真正的资产阶级戏剧。

在一定时期的艺术作品中和文学趣味中表现着社会的心理，而如果我们像唯心主义历史家现在所作的那样，违反资产阶级历史科学的最好的遗训，继续抹煞相互的阶级关系和相互的阶级斗争的话，在划分成阶级的社会的心理中，仍然会有许多东西是我们所不了解的和觉得离奇古怪的。²⁶

现在我们丢开戏剧舞台，看一看法国艺术的另一个领域，即绘画。

在我们已经知道的各种社会原因的影响之下，这里的发展是和我们在戏剧文学领域中看到的发展同时进行的。这是海特纳早就指出了的，他说得很公正：例如，狄德罗的流泪喜剧不外是搬到舞台上来的风俗画。

在路易十四时代，也就是在等级制度的君主政体极盛的时期，法国绘画同古典主义悲剧有很多共同的地方。在法国绘画中，

* 普蒂·德·朱尔维尔说：‘L’ombre²⁵ de Lycurgue qui n’y pensait guère, a protégé les trois unités.’ [李古尔格的阴影——连它自己也未必想到——是保护三一律的。](《法国戏剧》[*Le Théâtre en France*]，第 334 页) 这说得再好没有了。但是在大革命前夕，资产阶级思想家没有把这个阴影看成什么保守的东西。相反地，他们把它仅仅看作革命的公民的美德[*vertu*]。这一点是必须记住的。

就像在古典主义悲剧中一样，占统治地位的是 *le sublime* [崇高] 和 *la dignité* [尊严]。而且正如古典主义悲剧一样，它也只是从人世间的强有力人物当中挑选自己的英雄。夏尔·勒布伦当时是绘画中的艺术趣味的立法者，老实说，他仅仅知道一个英雄，即路易十四，不过给他穿上了古代的服装。

他的几幅有名的《亚历山大的战役》[*Batailles d'Alexandre*]，现在在卢浮宫里可以看到，²⁷ 的确是值得受到参观这个陈列馆的人们的注意的；这些画是在 1667 年佛兰德战役之后画的。这次战役使法兰西王国获得巨大的荣誉*。它们完全是赞颂‘太阳王’[指路易十四。——译注]的。它们对于当时渴望‘宏伟’、光荣、胜利的有才智的人们的情绪是太适合了，以致统治等级的社会舆论最后被它们所感动了。也许勒布伦本人并不怀疑这一点，他需要高声讲话，打动观众，使广阔艺术构思的光辉适应于国王周围的豪华景象，如热涅维所说的那样。当时的法国是在它的国王这个人物身上给综合起来了。因此，在亚历山大画像面前观众是向路易十四鼓掌喝彩的热涅维[A. Genevay]，《夏尔·勒布伦》[*Charles Le Brun*]（第 220 页）。

勒布伦的画在当时产生的强烈的印象，由艾蒂昂·卡诺的这个动人的惊叹语描绘出来了：‘*Que tu brilles, Le Brun, d'une lumière pure!*’ [你闪耀着多么纯洁的光辉，勒布伦！]²⁸

但是一切都在流动着，一切都在变化着。谁到达了顶峰，就往下坡走。谁都知道，早在路易十四在世时，法国等级制度的君

* 土内尔的围攻战在两天之后以胜利结束；弗尔诺、库尔特雷、杜埃、阿尔曼芒提埃尔的围攻战也只持续了极短的时间。里尔是在九天之内攻占的，等等。

主政体就开始走下坡路了，后来不断地继续往下走，一直到革命的时期。曾经说过‘朕即国家’的‘太阳王’，仍然以自己独特的方式关心法国的伟大。而路易十五一点也不放弃专制制度的要求，只是想到自己的享乐。环绕在他周围的贵族侍从，极大多数也是饱食终日，无所用心。他的时代是不知餍足地寻欢作乐的时代，是生活荒淫放荡的时代。但是，不管游手好闲的贵族的娱乐有时候怎样秽褻不堪，当时社会的趣味仍然是以那使法国成为‘风尚的立法者’的无可争辩的典雅和无可疵议的优美为特色。这些典雅和优美的趣味在当时的审美概念中找到了自己的表现。

‘当路易十四的时代为路易十五的时代所替换时，艺术的理想就从宏伟转向愉快。到处流行着优雅的气派和细腻感官享乐’（龚古尔，《18世纪的艺术》[*Goncourt, L'art au dix-huitième siècle*]，第135-136页）。而这种艺术理想在布歇的画中最好和最鲜明地实现了。

‘感官的享乐’，我们在刚才引证的著作²⁹中读到，‘就是布歇的理想，他的绘画的灵魂。他所梦想的和他所描绘的维纳斯，是纯粹肉感的维纳斯’（前引书，第145页）。这是完全正确的，而且这是布歇的同时代人非常清楚地了解的。1740年，他的朋友比龙在自己的一首诗中代表这位著名的画家向彭帕杜尔夫人说道：

*Je ne recherche, pour tout dire,
Qu'élégance, grâces, beauté,
Douceur, gentillesse et gaié;*

*En un mot, ce qui respire
Ou badinage, ou volupté,
Le tout sans trop de liberté
Drapé du voile que desire
La scrupuleuse honnêteté.*³⁰

[老实说，我不寻找别的东西，
只是寻找雅致、秀丽、优美、
柔和、娇媚和愉快，
一句话，我寻找所有流露着
不是笑谑，就是逸乐的东西；
但这一切都不是恣意放纵，
而是像小心谨慎的高雅
所要求的，蒙上了一层轻纱。]

这是对布歇的出色的描述，他的一切画所充满着的典雅的肉感，就是他的缪斯。这样的画在卢佛宫里是不少的。谁想了解路易十五的贵族君主政体的法国与路易十四的同样的法国之间有着多大的距离，那我们可以建议他把布歇的画同勒布伦的画作一番比较。这类的比较将比许多卷抽象的历史的议论更有裨益。

布歇的绘画获得了巨大的成功，就像勒布伦的绘画在当时所取得的成功一样。布歇的影响确实是巨大的。有人曾经正确地指出：当时的法国青年画家，动身到罗马去完成自己的艺术教育，离开法国的时候眼睛里带着布歇的创作，而回国来的时候，他们带回的并不是从文艺复兴时代各位大师那里得到的印

象，而仍然是关于布歇的回忆。但是，布歇的统治地位和影响是不牢固的。法国资产阶级的解放运动使当时先进的批评界对他抱否定的态度。

早在 1753 年，格林就在自己的 ‘Correspondance littéraire’³¹ 里严厉地斥责了他。他说 ‘Boucher n’est pas fort dans le masculine’ [‘布歇在描绘男性方面并不擅长’]。事实上，*le masculin* [男性] 在布歇的画里主要被描绘成阿穆尔 [希腊神话里的爱神，是一个背上长着翅膀和手里拿着弓箭的儿童。在罗马神话里他叫邱比德。——译注]。这些阿穆尔当然与那个时代的解放的愿望没有丝毫的关系。狄德罗在自己的《沙龙》里比格林还要厉害³²地攻击布歇。

‘他的趣味、色彩、结构、性格、想象、画面的反乎常态’，狄德罗在 1765 年写道，‘是一步步地紧跟着风尚的腐化堕落的’。依据狄德罗的意见，布歇已经不再是艺术家了。‘当时他已经成了宫廷画师’³³。特别受到狄德罗谴责的就是上述的布歇的阿穆尔。这位非常热情的百科全书派思想家有点儿出人意外地指出：在这为数很多的一大群阿穆尔中间没有一个孩子是适合现实生活的，‘比方说，学习自己的功课、读书、写字或者揉大麻’。³⁴这种责难多多少少像我们的德·伊·皮萨列夫对叶甫盖尼·奥涅金的谴责，使法国现在许许多多的批评家只好轻蔑地耸一耸肩膀。这些先生说：‘揉大麻’是完全不适合于阿穆尔的；他们是正确的。但是他们没有看到，在狄德罗对于这些‘小小的荒淫的色鬼’所显示的天真的愤慨中，表现出了当时勤劳的资产阶级对于贵族懒汉的无聊享乐所抱有的阶级仇恨。

狄德罗所不喜欢的，还有那无疑地构成布歇的力量东西：他的 *féminin* [女性]。‘有一个时期他爱画少女。这些少女是什么样的人呢？是优雅的高等妓女的代表’。这些优雅的高等妓女的代表就其本身而论是非常美的。但是他们的美并没有把第三等级的思想家魅惑住，而是激怒了他们。这种美只能使贵族和 *tiers état* [第三等级] 中那些在贵族影响下领会了贵族趣味的人们喜欢。

‘我和你们大家的画家’，狄德罗向读者说道，‘是格勒泽。格勒泽第一个想到要使艺术成为道德的艺术’。³⁵ 这种称赞，对于狄德罗的情绪——而且也对于当时整个资产阶级思想界的情绪——是如此地具有代表性，³⁶ 就像狄德罗对他憎恨的布歇所发出的愤怒的谴责一样。

格勒泽确实是最高道德的画家。如果说尼维尔·德·拉·萧塞、博马舍、沙登等等的资产阶级戏剧是 *des moralités en action* [行动中的道德]，那末格勒泽的画就可以称为 *moralités sur la toile* [画面中的道德]。《家长》在他的作品中占据着光荣的地位、最上的首席，他以最不相同然而总是动人的姿态出现，而且他的特点就是资产阶级戏剧中用来装饰他的那些可敬的家庭美德。虽然这位家长毫无疑问是极其值得尊敬的，可是他没有显示出任何政治的兴趣。他以‘具体化的谴责’站在荒淫堕落的贵族面前，没有超出‘谴责’之外。这是毫不足奇的，因为创造这位家长的画家也只限于‘谴责’。格勒泽远不是革命家。他努力追求的，不是消灭旧制度，而只是以道德来修正旧制度。法国的僧侣在他看来是宗教和美德的捍卫者；法国的神父是一切公民的精神上的父亲（见他的‘致神父先生们的信’ [Lettre à Messieurs les

curés], 载《巴黎日报》[*Journal de Paris*], 1786年12月5日)。然而革命的不满情绪已经深入到法国画家们中间。在50年代, 罗马的法兰西美术学院开除了一个拒绝斋戒祈祷的学生。

1767年, 同一个美术学院的另一个学生, 建筑学家亚·穆东, 由于同样的行为遭到同样的惩罚。雕刻家克洛德·莫诺附和穆东, ——他也被驱逐出学校。巴黎的社会舆论坚决站在穆东一边。穆东向法院起诉, 控告罗马美术学院院长, 法院[Châtelet]认为后者有罪, 判决他罚款20,000里拉, 作为对穆东的赔偿费。社会气氛越来越炽烈, 而且随着革命情绪逐渐掌握了第三等级, 人们对于风俗画——这种以油画颜料写的流泪喜剧——的迷醉也逐渐低落下去。当时先进人士的情绪的转变, 引起了他们的审美要求的变化, 正如它引起了他们的文学概念的变化一样, 而且不久以前还激起了普遍热情*的格勒泽风格的风俗画, 也被大卫和他的画派的革命画弄得黯然失色了。

后来, 当大卫已经是国民议会议员的时候, 他在对国民议会所作的报告中说道: ‘一切种类的艺术所作的都只是为那口袋里塞满了黄金的一小撮骄奢淫逸之徒的趣味和奇思怪想服务而已, 而且一些行会(大卫这样称呼美术学院)还迫害具有天才的人们和一切带着纯洁的道德思想和哲学思想去接近它们的人。’³⁸ 依据大卫的意见, 艺术应当为人民服务、为共和国服务。但是, 就是这个大卫却是古典主义的坚决拥护者。不仅如此, 他的艺术活动使趋于衰落的古典主义振兴起来, 并且使它的统治延长了

* 曾经引起这样热情的, 比方说, 有1755年在沙龙里展览的格勒泽的画《家长》³⁷ [*Le père de famille*]和1761年他的绘画《乡下的未婚妻》[*L'Accordée du village*]。

好几十年。大卫的例子最清楚地提示了：18 世纪末期的法国古典主义只在形式上是保守的，——或者，也可以说，是反动的，因为它竭力从现代的模仿者后退到古代的典范。而它的内容是完全充满着最革命的精神的。³⁹

大卫在这方面的最有代表性的和最杰出的绘画之一就是他的《布鲁特斯》。侍从官们抬着布鲁特斯的由于参加王政复辟阴谋刚被处死了的孩子们的尸体；布鲁特斯的妻子和女儿哭泣着，而他自己却坐着，显出严峻和坚定不拔的神情；你们看到，对这个人来说，共和国的福利事实上就是最高的法律。布鲁特斯也是‘家长’。但这是个已经成为公民的家长。他的美德是革命者的政治美德。他向我们表明，从狄德罗赞扬格勒泽的绘画的道德性质以来，资产阶级的法国已经走得多么远了*。

在 1789 年、在伟大的革命地震开始的那一年所展出的《布鲁特斯》，获得了非常惊人的成功。它使人们意识到那成为生活，也就是当时法国社会生活的最深刻、最迫切的需要的东西。艾尔奈斯特·谢诺在自己那本论述法国各种画派的书中说得完全正确：

大卫准确地反映了一个民族的感情，这个民族在向他的绘画鼓掌的时候，就是在向他们自己的画像鼓掌。他描画了公众当作是自己的模范的英雄人物；公众看到他的画非常欢喜，也就加强了他们自己对于这些英雄人物的非常热情的态度。因此，在艺术

*《布鲁特斯》这幅画现在陈列在卢浮宫里。有机会到巴黎的俄国人都应该去瞻仰一下。

里轻而易举地就发生了变革,这种变革类似当时在社会风尚和社会制度方面发生的变革一样。⁴⁰

假如读者以为大卫在艺术中所进行的变革只是涉及对象的选择,那就大错特错了。如果是这样的话,我们就更没有权利谈论变革了。不,日益逼近的革命的强大气息把画家对自己事业的整个态度根本改变了。新派画家以严峻的朴素去对抗旧派的矫揉造作和浓艳娇媚——比方说,请看看凡·洛奥的画。甚至这些新画家的缺点,也很容易用在他们中间占支配地位的情绪来说明。所以,人们责难大卫,说他的绘画里的登场人物很像雕像。可惜这种责难不是没有理由的。但是,大卫是向古代人寻找模范,而在现代看来,古代的主要艺术是雕刻。此外,人们责备大卫,说他缺乏想象。这个责备也是正确的,因为大卫自己也承认,在他那里占优势的是理性。然而理性是当时解放运动的一切代表人物的最突出的特点。而且不仅在当时,——每当旧社会制度日趋衰落,新社会倾向的代表人物把它加以批判的时候,理性就会得到自己广泛发展的场所,而且在一切处于转变时代的文明民族中间获得广泛的发展。在苏格拉底时代,希腊人的理性的发达不亚于18世纪的法国人。无怪乎德国的浪漫主义者攻击欧里庇得斯的理性了。理性是新与旧斗争的成果,而且它是这个斗争的武器。理性也是一切伟大的雅各宾党人所独具的特点。如果认为理性是哈姆雷特们的专有品,那简直是毫无理由的*。

* 因此,对于屠格涅夫在他著名的文章《哈姆雷特与堂·吉珂德》⁴¹里所陈述的观点,是可以作许多强有力的反驳的。

弄清楚了产生大卫的流派的社会原因之后，就不难说明它的衰落了。这里我们又看到在文学中所看到的情况。

在革命以后，法国资产阶级一达到自己的目的，就不再醉心于古代共和主义的英雄人物了，因而古典主义当时在他们看来就完全是另外的样子。他们开始觉得古典主义是冷冰冰的，充满着陈规旧套。它实际上也变成这个样子。那使它具有如此强烈的魅力的伟大革命灵魂离开了它，给它留下的仅仅是一个躯壳——属于外表的艺术创造方法的总和，这些东西现在毫无用处，离奇古怪，碍手碍脚，不能适合于新的社会关系所产生的新的倾向和兴趣。描绘古代的神和英雄，现在成了只配老学究们从事的工作，所以十分自然，年轻一代的画家在这一工作中看不出有什么吸引人的东西。对古典主义的不满意，想走上新的道路的愿望，在大卫的嫡系弟子们那里，例如在格罗那里，就显现出来了。老师徒然叫他们注意旧的理想，他们自己也徒然斥责自己的新的冲动：思想的进程被事物的进程不可阻挡地改变着。但是乘坐‘官方驿车’回到巴黎的波旁[法国王室的姓氏。——译注]王朝，在这里暂时延迟了古典主义的最后消逝。王政复辟延缓着资产阶级的胜利行进，甚至威胁着要把它完全停止下来。因此，资产阶级下不了决心同‘李库尔格[Lykurgos][希腊有三位叫李库尔格的人，其中公元前 4 世纪从理财有方和严惩贪污闻名的雅典政治家和演说家与传说中的公元前 9 世纪斯巴达的立法者这两位李库尔格或许有一位与此处所述有关。——编者注]的影子’诀别。这个影子使旧的遗训在政治上略微活跃起来，同时它在绘画中也支持这些遗训。但是热里科已经在画自己的画了。浪漫主义已经在

敲门了。

但是，在这里我们谈得太远了。关于古典主义是怎样衰落的，我们将来有机会再谈，现在我们想简单讲一讲革命的巨变本身对于同时代人的审美概念起了什么样的影响。

对贵族的斗争现在达到了极端紧张的程度，它引起了对贵族的一切兴趣和传统的憎恨。1790年1月，《巴黎纪事》[*La Chronique de Paris*]⁴²杂志写道：‘我们所有的礼节，我们所有的客气，我们所有的殷勤，我们所有的互相尊敬、忠诚、恭顺的用语，都应当从我们的语言中彻底摒弃。所有这一切都太容易使人想起旧制度了’。两年以后，《爱国年鉴》[*Les Annales patriotiques*]⁴³杂志说道：‘客气的方法和规矩是在奴隶制度时代臆想出来的，这是应当被自由和平等之风一扫而光的迷信’。同一个杂志还证明道：只有在我们感到很热或者我们向大会讲话的时候，我们才应当脱下帽来；同样地，鞠躬的习惯也应该加以废除，因为这个习惯也是从奴隶制度时代传下来的。此外，应该忘记、扔掉我们字典中的这类句子或用语：‘我很荣幸’、‘请您赏光’等等。在信的末尾不应该写：‘您的最恭顺的仆人’、‘您的最卑下的仆人’[*Votre très humble serviteur*]。所有这样的用语都是从旧制度继承下来的，对于自由的人是有损害的。应该写：‘永远是您的同胞’，或者‘您的兄弟’，或者‘您的同志’，最后或者‘同您平等的人’[*Votre égal*]。

公民夏里叶写了整整一篇关于礼节的文章，⁴⁴把它献给国民议会。他在这篇文章里严厉地斥责了旧的贵族的礼节，他断言道，甚至过分讲究衣服的整洁也是可笑的，因为这是贵族的习气。至

于衣服华丽，那简直是犯罪，是对国家的盗窃[un vol fait a l'état]。夏里叶以为，大家都应当彼此称呼‘你’：‘我们彼此称呼“你”，就是推翻蛮横和暴虐的旧制度。’夏里叶的文章大概发生了影响：1793年11月8日，国民议会命令所有的官员在互相交往的时候使用代名词‘你’。某个叫勒邦的人，一个坚定不移的民主主义者和非常热情的革命者，接到他母亲赠给他的一套贵重的衣服。他不愿意让老太太难过，收下了赠品，可是遭受了良心严厉的谴责。由于这一点他写信给自己的弟弟说：

由于这套倒霉的衣服我已经十个夜晚完全没有睡觉了。我是哲学家，人类的朋友，穿得这样华丽，而我成千成万的同胞却饿得要死，破衣褴褛！我穿了漂亮的衣服，怎样到他们简陋的住屋里去呢？我怎样能保护穷人不受富人剥削呢？如果我自己也仿效富人的豪华阔绰，我怎样能反对他们呢？这些思想不断地缠着我，叫我不得安宁。⁴⁵

这绝对不是唯一的现象。服装问题当时成了良心问题，这同我国的所谓虚无主义时的情形是相类似的。而且也是由于同样的一些原因。1793年1月，《平等导报》[*Le Courrier de l'égalité*]⁴⁶杂志说道：当边境上捍卫法兰西共和国的独立的士兵们穿得破烂不堪的时候，一个人如果有两套衣服，是可耻的。同一个时候，著名的《杜申老爹》[*Père Duchêne*]⁴⁷要求时装店改成作坊，马车匠只制造运货马车，金器工匠改行作铜匠，至于闲散的人们聚会的咖啡店则交给工人作为集会的场所。⁴⁸

在这样的‘风尚’之上，艺术在否定贵族时代一切旧的审美传统上达到极端的地步，是完全可以理解的。

我们已经看到，戏剧在革命以前的时代就已经为第三等级服务，成了它同旧制度作斗争的精神武器，现在它是毫不客气地嘲笑僧侣和贵族了。1790年获得巨大成功的是这个剧本：《争取到的自由，或者被推翻了的专制》[*La Liberté conquise ou le despotisme renversé*]。上演的时候到场的观众大家一齐叫喊道：‘贵族们，你们打败了！’⁴⁹而打败了的贵族则去看一些使他们回想到过去美好时代的悲剧：《辛那》[*Cinna*]、《阿塔里》[*Athalie*] [前者是高乃依的悲剧，后者是拉辛的悲剧。——译注]等等。1793年，舞台上跳着卡尔曼纽拉舞*，并且嘲笑国王和命亡者。我们从龚古尔那里借用了一些同这个时期有关材料。用他的话来说，戏剧 s’est sans-culottisé [成了长裤党的戏剧] [长裤党是法国大革命时期革命共和党的绰号，因为他们都穿粗布做的长裤。——译注]。演员们讥笑旧时代的演员的夸张作法，他们在行动上极端随便：不从门口走进来，而从窗户上爬进来，等等。龚古尔说：有一次在演《假学者》[*Le Faux savant*] 这出戏的时候，一个演员不从门口走进来，而从壁炉烟囱里降落到舞台上来。‘Se non è vero, è ben trovato’ [即使不对，也想得很好]。

戏剧被革命‘sans-culottisé’ [长裤党化了。——译注]，这

* 卡尔曼纽拉是法国大革命时的流行歌曲，伴着舞唱，这种舞就叫做卡尔曼纽拉舞。1792年8月法王路易十六打算带着妻子逃出法国，以便同武装干涉者的军队卷土重来。但他终于被捕下狱。这首歌曲最先讽刺路易十六和王后的，后来所唱的内容根据当时的事件经常有所变动。——校者

是毫不足怪的，因为有一个时期革命使‘长裤党’取得了统治权。但是对我们来说，重要的是确定这个事实：在革命时期也和以前的一切时代一样，戏剧也是社会连同它的矛盾和被这些矛盾所引起阶级斗争的真实的反映。如果在过去美好的时代，用上面所引用的马蒙蒂尔的话来说，礼节就是法律，戏剧表现贵族对人们的相互关系的看法，那末现在，在‘长裤党’的统治之下，得到实现的是马·约·谢尼埃的理想，他说：戏剧应当劝导公民厌恶迷信，仇恨压迫者和热爱自由。⁵⁰

当时的理想是要求公民为了公共的利益不断地努力工作，以致真正的审美的需要不可能在他们的精神需要的总和中占有很大的地位。这个伟大时代的公民最赞美的是行动的诗，是公民的勋业美。这种情况有时候使法国‘爱国者’的审美判断具有相当独特的性质。龚古尔说：在为了评判 1793 年沙龙中所展出的艺术作品而选出的评判委员会中，有一个委员叫作佛莱里奥，他看到一些为了争取得奖而展出的浮雕，不够鲜明地表现伟大的革命原则，就感到很遗憾。佛莱里奥问道。‘当自己的弟兄们在为祖国流血的时候，这些搞雕刻的先生们，究竟是些什么样的人呢？据我看来，不要发奖金了！’评判委员会的另一个委员阿森佛拉兹说道：‘我坦白地讲，据我看来，艺术家的才能是在他的心中，而不是在他的手里；手能掌握的东西，是比较地不重要的’。有一个叫纳浮的人说：手的技巧也应该注意（不要忘记，这里谈的是雕刻）。阿森佛拉兹对他这意见激昂地回答道：‘纳浮公民，手的技巧是毫不足道的东西；不应该把手的技巧作为自己评判的根据’。后来决定了雕刻部门不发奖金。在讨论绘画的时候，同一

个阿森佛拉兹激昂慷慨地证明，优秀的画家是那些在边境上为自由而战斗的公民。他在谈得兴高采烈的时候，甚至说出了这种想法：画家只要凭借一副圆规和一支直线尺就行了。在建筑部门的会议上，一个叫杜孚尔尼的人断言道，一切建筑物都应当像公民的美德一样单纯。不需要多余的装饰。几何学应当使艺术复兴起来。⁵¹

不用说，这里我们所引证的话都是极大的夸张，这里我们已经达到这样的限度，在已被大家公认的前提下作出极端的结论的时候，理性也无法再向前跨进一步。因此，像龚古尔那样嘲笑所有这一类的议论是不困难的。但是，谁要依据这些议论来断定革命时期对于艺术的发展是完全不利的，就大错特错了。我们再说一遍，当时不但‘在边境上’，而且在整个法国领土上，到处都进行着残酷的斗争，它给公民们留下来安静地从事艺术工作的时间是非常之少的。但是这个斗争完全没有压制人民的审美需要；完全相反。使人民清楚地意识到自己的尊严的伟大的社会运动，强有力地、前所未有地推动了人民的审美需要的发展。为了确信这一点，只须参观一下巴黎的卡纳伐莱博物馆[Musée Carnavalet]⁵²就够了。这个纪念革命时代的很有意思的博物馆的收藏品，不容置辩地证明：艺术在‘成了长裤党的’之后根本没有死亡，也没有不再是艺术，而只是充满了完全新的精神。正如当时法国‘爱国者’的美德[vertu]主要是政治的美德，他们的艺术也主要是政治的艺术。不要害怕，读者。这就是说，当时的公民，当然也就是那些不辜负自己这个称号的公民，对于那些不是以他们所珍视的某种政治思

想*为基础的艺术作品，是漠不关心的，或者差不多是漠不关心的。决不要说，这样的艺术不能不是没有结果的。这样的看法是错误的。古代希腊人的无法摹仿的艺术在很大程度上正是这样的政治的艺术。难道只有它才是这样的吗？‘路易十四时代’的法国艺术也是为某些政治思想服务的，可是这并没有妨碍它绽开出彩色缤纷的花朵来。至于说到革命时代的法国艺术，那末‘长裤党’也把它领上了上层阶级的艺术所不能走的道路：它成了全民的事业。

当时很多的公民节日、游行和庆祝典礼都是对于‘长裤党’的美学有利的最好的和最确凿的证据。只是这种证据没有为大家注意罢了。⁵³

但是，由于那个时代的历史状况，全民的艺术并没有牢固的社会基础。凶暴的热月反动[指 1794 年 7 月 27 日法国资产阶级反革命政变。——译注]很快地结束了‘长裤党’的统治，而且在政治上开辟了一个新纪元之后，也在艺术上开辟了一个新时代，这个新时代所表现的是新的上层阶级的愿望和兴趣，也就是那取得了统治地位的资产阶级的愿望和兴趣。在这里我们不想谈论这个新时代了，它是值得仔细探讨的，可是现在我们应当结束这篇文章了。

从我们已经谈过的一切，可以得出什么结论呢？

可以得出一些证实下面这些论点的结论。

第一，说艺术像文学一样是生活的反映，这虽然也讲出了正

* 我们是在广义下使用‘政治’这个字眼，其意思是：任何阶级斗争都是政治斗争。

确的意见，可是究竟还不十分明确。为了理解艺术是怎样地反映生活的，就必须了解生活的机制。在文明民族那里，阶级斗争是这种机制中的最重要的推动力之一。只有考察了这个推动力，只有注意了阶级斗争和研究了它的多种多样的变化，我们才能够稍微满意地弄清楚文明社会的‘精神的’历史：‘社会思想的进程’本身反映着社会各个阶级和它们相互斗争的历史。

第二，康德说：享受决定着兴趣的判断，它是不受任何利害关系的约束的；掺杂了丝毫的利害关系的审美的判断，就带有鲜明的党派性质，决不是纯粹的兴趣的判断[《判断力的批判》，尼·米·索科洛夫的俄译本，1898年，第41-44页；商务印书馆1964年版，上卷，第39-42页。——译注]。这应用到*个别人的身上*是十分正确的。如果喜欢一幅画，完全是因为我能出售它，并且赚一笔钱，那末我的判断当然决不会是纯粹兴趣的判断。但是，当我们站到社会的观点上来考察的时候，情形就改变了。原始部落艺术的研究曾经表明：社会的人最初是从功利的观点来看事物和现象的，只是后来在他们对待某些事物和现象上才转到审美的观点。⁵⁴这对美术史作了新的阐明。自然，并非任何有用的事物到社会的人看来都是美的；但是毫无疑问，只有对他们有用的东西，就是说，在他们向自然界或者别的社会的人进行的生存斗争中具有意义的东西，在他们看来才是美的。这并不是说，对于社会的人，功利的观点是和审美的观点一致的。绝对不是！功利是凭借理智来认识的；美是凭借直觉能力来认识的。前者的领域是打算；后者的领域是本能。同时——这一点必须记住——属于直觉能力的领域要比理智的领域广阔得不知道多少：在

享受他们觉得美的对象的时候，社会的人几乎从来没有认识清楚那同他们关于这个对象的观念联系在一起的功利*。在极大多数场合下，这种功利只有科学的分析才能够发现出来。审美的享受的主要特点是它的直接性。但是功利毕竟是存在的；它毕竟是审美的享受的基础（我们要提醒一下，这里所说的不是个别的人，而是社会的人）；如果没有它，对象看起来就不会是美的。

大概有人会对这点加以反驳，说对象的颜色之为一个人喜欢，是和这个对象过去或现在对他的生存斗争所能具有的意义是毫不相干的。我不想对这一点作长篇的议论，我只提一提菲希纳的意见。⁵⁵比方说，当我们在年轻而又漂亮的妇女的面颊上看见红颜色，我们是会喜欢它的。但是，假如我们不是在我们的美人的面颊上而是在她的鼻子上看见红颜色，那末它会给我们怎样的印象呢？

这里可以看出与道德完全类似的现象。远非一切对于社会的人有用的东西都是合乎道德的。但是，只有对于社会的人的生活和他的发展有用的东西，对于他才能够具有道德的意义：不是人为了道德而存在，而是道德为了人而存在。同样可以说：不是人为了美而存在，而是美为了人而存在。这已经是从真正的、广泛的意义、即从不是对于个别的人，而是对于社会——部落、民族、阶级——有用的意义来理解的功利主义。

但是，正因为 we 指的不是个别的人，而是社会（部落、民族、阶级），所以我们在这里也就给康德对于这个问题的看法留

* 对象这个字眼在这里不仅应该理解作物质的东西，而且也应该理解作自然现象、人的感情和人与人之间的关系。

下一席地位：兴趣的判断毫无疑问是以作这种判断的个人没有任何功利的想法为前提。这里又有与从道德的观点所作的判断完全类似的情形：如果我宣布这个行为是合乎道德的，只是因为它对于我是有用的，那末，我就没有任何道德的本能了。

此文在本书的编辑过程中曾设法与曹先生联系，未果；谨致谢意，并希知情者转达，以便酬报！

尤利乌斯·冯·施洛塞尔

Julius von Schlosser, 1866-1938

施洛塞尔，奥地利美术史家，与维克霍夫、李格尔和德沃夏克一道，是维也纳美术史学派的最主要人物。他早年从师维克霍夫，在 1887 年参加帝国藏品（现为美术史博物馆 [Kunsthistorisches Museum]）的研究工作，并于 1901 年起成为雕刻和工艺美术品收藏的主管。1922 年接任已故的德沃夏克在维也纳大学的美术史教席。施洛塞尔的学生、著名的学者奥托·库尔茨在‘施洛塞尔：个性、方法和工作’ [Julius von Schlosser, Personalità, metodo, lavoro] 中为我们留下了对他老师的精辟的分析。我们了解到，施洛塞尔是位有绅士风度的学者，精通古典，渊识博学。作为一个贵族，他远离职业圈，撰写艰深的著作，充满了难懂的典故和学术的细节，为少数的幸福之人，为国际学术界的不多的志同道合者写作。他对当代的艺术、历史和政治很疏远，他是他自己时代的陌生人。

在历史上，我们可以归纳出两类伟大的学者，一类学者为学术而学术：藏书满家，好而读之；著书满家，刊而传之；他们不慕荣利，不涉外事，像歌德所说的那样，即使身处动乱时期，也一心一意地在他们安静的书房里细心照料着艺术和科学之火。而

另一类学者虽献身学术却常怀殷忧，读书积理，有以自主，在孤独幽微之中也抱负绝俗：像波普尔所说的那样，毅然以天下之重为著述的道德责任，即使生活在和平时期，也极力预防着自己有意的研究所导致的任何可能具有危险的无意的后果。可以说，施洛塞尔属于前者，而他的学生贡布里希则属于后者。

施洛塞尔之所以名声大振，除了他培养了一批卓越的学生之外，主要来自他的代表作《艺术文献》（1924），这是被人最广泛阅读和应用的美术史著作之一。他也研究了吉贝尔蒂，并出版和讨论了他的《纪事集》（1912），而论述吉贝尔蒂的专著则在他去世后的1941年出版。

《艺术文献》全名为 *Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*，是一部从古典时代到18世纪的艺术编史学和艺术理论的要籍评注史，它继承了艾特尔贝格尔所开创并由维克霍夫所充实的对于史源学的探讨。施洛塞尔关心艺术文献的原始来源，同样他也关心各种艺术观念的传播。这部著作以艺术的每个历史时期开始，并对它的起源追溯了文字记录。施洛塞尔根据时期或地方写作的特殊倾向，例如文艺复兴时期瓦萨里的艺术理论遗产或巴洛克时期西班牙的地志文献，使他把那些包括广大区域的时期细分成若干部分。他几乎考虑了所有的文献形式，这些形式作为艺术文献影响了艺术解释。

在此之前，他曾出版过《卡洛琳时代的艺术文献》 [*Schriftquellen zur Karolingischen Kunst*]（1896），那不过是一部辑自编年史、书信、诗歌和神学著作中关于美术和建筑的资料集。而当

他越来越深入地在书籍的群山中艰苦前进时,越来越精致地在中世纪仅有的技术言论到文艺复兴、手法主义和巴洛克的大量的理论性、传记性和地志性著作中抉剔爬梳时,他突然改变了文风,不仅使他的著作成了历代艺术的观念史,成为理解各个时代艺术的关键,而且也成了一部新生的美术史的历史。令人惊叹的是,其中的大部分书籍研究都基于施洛塞尔自己个人的藏书。

施洛塞尔的百科全书式知识和伟大的学术造诣与他对帝国收藏的研究密切相关,他发表的论著涵盖面极广,从小亚细亚和色雷斯的古币‘帝国收藏的小亚细亚和色雷斯古币上的图像’[*Kleinasiatische und thrakische Münzbilder der Kaiserzeit*] (1891)一直到关于乐器的指南《古代乐器藏品略解》[*Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*] (1922)。他的著作《文艺复兴后期艺术品和奇珍收藏室》[*Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance*] (1908)和维也纳的收藏史密切相关。他在《至尊的皇家美术史文集年鉴》[*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*]上发表的论文题材丰富多彩,例如‘对中世纪艺术传承的认识’[*Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im Mittelalter*] (1903),或‘蜡像的历史’[*Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*] (1911)。施洛塞尔既有天赋又虚怀若谷,他不仅从帝国收藏中获得研究题目,而且还从艺术品的文化背景中寻找路径。像他的同代人瓦尔堡一样,他也深入到了文学、历史、哲学和音乐的研究当中,而且像论述美术史一样,对这些知识驾轻就熟。要描述施洛塞尔研究的方方面面是不可能的,而且也无法把他的著述纳入一个具体

的理论体系，也许意大利哲学家克罗齐的影响是一个例外。

施洛塞尔是克罗齐的好友，并把后者的一些著作译为德文。在克罗齐的影响下，他在晚年发表了带有回顾性的论文《造型艺术中的风格史和语言史》（1935），试图在艺术和非艺术之间划出明确的界限。他用一种玩笑的方式把他自己的生活 and 但丁的《神曲》作了类比，他的‘维吉尔’、意大利哲学家克罗齐和他的‘斯塔提乌斯’ [Statius]、德国的罗曼语和文学专家福斯勒 [Karl Vossler]，是怎样使他从学术中期的危机中摆脱出来，对他的美术史哲学产生了决定性的影响。在克罗齐看来，没有美术史，只有艺术家的历史。因此，只有最伟大的真正有创造力的艺术家才有资格在美术史上有立足之地；他们各自遵守自己的法则，相互之间完全独立。历史地阐述这些单独的有创造力的个体所组成的内部史，用施洛塞尔的定义，就是‘风格史’。而模仿者使用创造性艺术家的发现，也就是说围绕着这些顶峰人物所展开的艺术的连续性，都属于‘语言史’。福斯勒曾用这种方式区分过文学史和语言史。这种理论几乎走到了维也纳学派的反面，因为维也纳学派消泯一切带有‘衰落’的时期标记，而施洛塞尔却把古典晚期、手法主义和巴洛克大都归入了‘语言史’。在李格尔对风格史的排除个人因素的解释中，无法说明伟大艺术家们的出现；而施洛塞尔面对的则是如何决定伟大艺术家的位次的问题。在他的《中世纪的艺术》 [Die Kunst des Mittelalters] 的开篇，他说道：

‘把独创性的表现从模仿者和手艺拙劣者的作品中分离出来是任何类型艺术的历史（包括文学史）的棘手问题。’另一方面，他在福斯勒的语言学探索中发现了一种重要的模式，可用于自己

对时期的风格在它们的时间和空间的各个组成部分中发展和突变作出描述。

在他的论文集《文艺复兴初期的艺术问题》(1929)中,他研究了阿尔贝蒂、乌切洛、米开洛佐、吉贝尔蒂和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡,他想通过把作品评价为艺术现象和富于创造的个性的产物来说明‘风格史’,但学者们认为他的最重要贡献仍是他自己所谓的‘语言史’。他对于早期中世纪修道院建造原则、1400年左右国际性宫廷艺术文化、盛期文艺复兴的艺术与奇珍收藏的研究,以及不同寻常的对蜡像史的研究,都属于‘语言史’的范围。

库尔茨认为,施洛塞尔的简洁但具有高度创造性的《中世纪的艺术》代表了他‘语言学’方法的最高成就。这倒不是在于施洛塞尔没能区分出什么是世俗艺术,什么是纯粹的画坊传统,而是在于中世纪的艺术大都是佚名的这种事实适合这种特殊的方法。在追溯西欧主要地区的文学和艺术语言的平行发展过程中,施洛塞尔为中世纪艺术建立了某种像‘历史语法’之类的东西,这使他能够去描述每个地区‘方言’的具体抑扬变化。毕竟,法国哥特式艺术在意大利经历了激烈的变形,这在施洛塞尔之前还从未被人以如此的视点观察过。

施洛塞尔虽潜修于己,内重外轻,鬻鬻若无能,但却是一位极具启发性的教师,他的教学把文献研究和博物馆藏品研究结合起来,培养了一批才华横溢的学生,他们包括泽德尔迈尔、佩赫特、克里斯、托尔内[Charles de Tolnay]、库尔茨、哈恩洛塞尔[Hans Robert Hahnloser](1899-1974)和贡布里希。

1910年，施洛塞尔在发表他为他编辑的吉贝尔蒂的《纪事集》所写的《引论》[*Prolegomena*]的同时，发表了此处重印的‘哥特式’一文。这篇文章体现了他善于把美术史和音乐与语言的发展进行对比讨论的特点，这是他的标志性方法之一。他以其特有的眼力追溯了‘哥特式’这一观念变动、迁移和传递的历史，可以作为洛夫乔伊[A. O. Lovejoy]所谓的观念史这门学术分支形成前的一篇早期文献来看。而实际上，观念史的主要资源之一也的确是由美术史贡献的。观念[*Idea*]一语的词源 *idéin* (意指观看)就暗示了这种趋势。但是研究观念学[*ideology*]也像研究图像学一样，是要有渊博之学和宏通之识才能够揭示观念的力量的。我们从这篇文章不难看出施洛塞尔究绎群籍、条别原委时的驾轻就熟的笔力。他的用笔曲折，行止自如，像万斛泉源而又峻洁有法，这在当今电脑写作日益扩张的时代是尤其值得珍视的。

另外，他后来在《艺术文献》中所讨论的人物有的也事先在这里出现，他们包括显赫的吉贝尔蒂和瓦萨里，也包括不那么显赫的奥兰达[*Francisco da Hollanda*]和祖尔策[*J. G. Sulzer*]。作者总是觉得读者已经熟悉了这些人物而不加以细述。这是我们阅读时应该注意的。他在文后的大量注释因篇幅过多，已在英译本中作了删节，这里重印也一循其例。

特别需要一提的是，这篇文章只是施洛塞尔精研艺术文献时的一个副产品，就在它发表后的翌年成为博士的、后来最著名的哥特式建筑研究者弗兰克[P. Frank]在他的《哥特式：八个世纪的文献资源和解释》[*The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*] (1960)中包含有更丰富的材料和

大量的书目，不过主要和建筑有关。另一部相关的有价值的著作是哈斯拉格 [J. Haslag] 的《‘哥特式’在 17 世纪和 18 世纪》[*‘Gothic’ im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert*] (1963)。有两篇相关的论文也非常值得重视，一篇为德·比尔 [E. S. de Beer] 的‘哥特式术语的起源和传播’ [Gothic: Origin and Diffusion of the Term]，刊于《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》[*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*]，II，1948 年，第 143-162 页；另一篇是比亚洛斯托基 [Jan Białostocki] 的‘后期哥特式：关于这个概念的争议’ [Late Gothic: Disagreements about the Concept]，刊于《英国考古协会杂志》[*Journal of the British Archaeological Association*]，29，1966 年，第 76-105 页。为了使读者了解后来西方学者对‘哥特式’概念研究的概貌，我们特别把戴恩斯 [Wayne Dynes] 为威纳 [P. Wiener] 编辑的《观念史大词典》[*Dictionary of the History of Ideas*] 所撰写的‘哥特式概念’ [Concept of Gothic] 附之于后，以供参考。

WRITINGS

‘Kleinasiatische und thrakische Münzbilder der Kaiserzeit’, *Numi. Z.*,
xxiii (1891), pp.1-28

Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance (Leipzig, 1908)

Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente (Vienna, 1992)

Die Kunstliteratur (Vienna, 1924)

Künstlerprobleme der Frührenaissance (Vienna and Leipzig, 1929)

‘Stilgeschichte’ und ‘Sprachgeschichte’ in der bildenden Kunst (Munich, 1935)

Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti (Munich, 1941)

Regular contributions to *Jb. Ksthist. Samml. Allhöch. Ksrhaus.*, 1892-1914

BIBLIOGRAPHY

H. Sedlmayr: 'Julius Ritter von Schlosser', *Mitt. Österreich. Inst. Geschforsch.*, lii (1938), pp.513-19

H. R. Hahnloser: 'Zum Gedächtnis von Julius von Schlosser', *Belvedere*, xiii (1938-43), pp.137-41

E. H. Gombrich: Obituary, *Burl. Mag.*, lxxvi (1939), pp.98-9

O. Kurz: 'Julius von Schlosser, personalità, metodo, lavoro', *Crit. A.*, xi-xii (1955), pp.402-19

M. Podro: 'Against Formalism: Schlosser on Stilgeschichte', *Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Wien, 1983*, i, pp.37-43

E. H. Gombrich: 'Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer', *Krit. Ber.*, xvi/4 (1989), pp.5-9

K. T. Johns: 'Julius Alwin Ritter von Schlosser, ein bio-bibliographischer Beitrag', *Krit. Ber.*, xvi/4(1989), pp.47-64 [incl. extensive writings list]

论美术史编纂史中的哥特式

Julius von Schlosser, 'On the History of Art Historiography: The Gothic' (1910), from *German Essays on Art History*, edited by Gert Schiff, translated by Peter Wortsman, New York, 1988

艺术以三个阶段的图式发展的观念，即古代的黄金时代、野蛮的‘中世纪’的低点和通过托斯卡纳了不起的大师们的再生，在薄伽丘[Boccaccio]和菲利波·维拉尼[Filippo Villani]的著作中已经提及。*在薄伽丘的福雷塞阁下[Messer Forese]的故事中（《十日谈》[*Decamerone*]，VI，5），乔托是伟大的恢复者，‘几百年来，某些人一直有一种错误的见解，认为绘画艺术只能供凡夫俗子欣赏，不登大雅之堂，因而长期遭到埋没；如今，他却使它重见天日，放出光彩’。

这个完全出于历史构想的概念（其影响至今不减），出现于洛伦佐·吉贝尔蒂[Lorenzo Ghiberti]用以介绍他的作为民族复兴时代的14世纪历史的一章，这一章尽管篇幅不长，内容却很全面。由于无法确定他是否了解维拉尼的著作，应认为吉贝尔蒂在这个方面和在他的艺术品中一样富有独创性，即使他的论点显

* 菲利波·维拉尼于1400年左右撰写了一系列来自佛罗伦萨的伟人的传记。关于乔托的一章包括了对托斯卡纳艺术发展的概述，它说乔托画派使艺术在中世纪的长眠后重新苏醒。——编者

然建立在地方传统的基础上。他的观点如下，他以惊人的直觉认识到，君士坦丁[Constantine]接受基督教预示了一个新时代的来临；直至今天我们仍然倾向于认为实际的希腊-罗马古代的结束以戴克里先时代的大动荡为标志。随后出现的不仅是一切异教艺术的消亡，而且是全部实践上和理论上的艺术传统（*volumi, commentarii - liniamenti, regole* [论文，评注——比例，规则；前者属理论，后者属实践]）的毁灭。这里同时又确定了一个历史瞬间，文艺复兴希望把这个艺术重新接续下去，而吉贝尔蒂本人在文艺复兴中走在前面。当吉贝尔蒂说在反偶像崇拜的法令的压力下，‘神庙’（即教堂，此处用的是古典主义说法，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂[Leon Battista Alberti]也总使用这种说法）有600年之久一直是光秃秃的未加任何装饰时，人们明显地看到8世纪关于在基督教崇拜中对图像的使用的论战的朦胧回忆。在对罗马法的研究尤其得到培植的意大利，5世纪的皇帝们针对异教崇拜制订的那些补充法令一定的确促成了这个见解。在文中可明显看到这位艺术和古代的热情爱好者的遗憾心情，吉贝尔蒂在关于从佛罗伦萨布鲁内莱斯基[Brunelleschi]宅邸地基中发现的那尊古典雕像的第3篇评注中提供了一份财产目录的记载，在这里他的遗憾更加显而易见。由于雕像发现于用砖墙围成的隐藏处，吉贝尔蒂认为‘某个高尚的人’[*qualche spirito gentile*]，出于对这种奇妙艺术的怜惜之心，想以这种方式免得它毁坏殆尽。¹

在这个最深刻的败坏，甚至这种一切艺术的完全的休止之后，近代希腊人，作为堕落的继承人，虚弱而粗糙地（*debilissimamente e con molta rozzezza*）重操起艺术的行当；这个行当又

起始于罗马建成后的第 382 届奥林匹克运动会（约 1157 年）。吉贝尔蒂此处决不是指在拜占廷的最后一个朝代巴列奥 [Palaeologs] 王朝的统治下从拉丁人征服的时代到吉贝尔蒂自己的时代继续在拜占廷徘徊的艺术传统。他当然是指‘拜占廷文艺复兴’，如果只是由于他对这场复兴有着直接知识这个事实的话，它也与它接近得多，这场艺术复兴从 12 到 13 世纪在托斯卡纳繁盛起来。在早期和晚期中世纪中的整个伟大的意大利镶嵌画传统或者在他看来并不存在，或者——由于他了解罗马——在他看来属于‘*maniera greca*’ [希腊手法]。

可以说乔托及其学生最先一举再次达到产生了真和美的比例 (*misura*) 的 *arte naturale* [自然文艺] 和 *gentilezza* [斯文]——此处真和美是在后来时期的意义上理解的——以此再次达到了古希腊人的极高的艺术高度。这是文艺复兴的中心主题，从此便未消失过。

这个历史构想在光荣的、古典的和民族的古代和吉贝尔蒂和他的同时代人自豪地体验为复苏的那场复苏之间插入了一个野蛮的‘中间时期’，我们已经知道，这个历史构想实质上是佛罗伦萨人文主义的产物，这种构想只能产生于古代意大利的土壤。吉贝尔蒂阅读老普林尼 [Pliny the Elder] 的著作时，一定偶然碰到了一些文字，在这些文字中他遇到了类似的观念。除去这位古代的保守学者对正在消亡的艺术发出的抱怨外 (35, 29: *hactenus dictum sit de dignitate artis morientis* [关于正在消亡的艺术的尊严应该说的就是这些]——奥韦尔贝克 [Overbeck] 仍然独出心裁地把这段文字放在他编辑的古代原始资料的末尾)，还有另一句

话 (34, 52): *Cessavit deinde ars (ol. CXXI) ac rursus olympiade CLVI revixit* [121 届奥林匹克运动会之后艺术终结了, 随着 156 届奥林匹克运动会又复苏了 (吉贝尔蒂把 ‘revixit’ 译为 ‘rinacque’ = 再生)], 它同样表明这种有机兴衰的观念。

我们发现在吉贝尔蒂的同时代人 L. B. 阿尔贝蒂的著作中也提到了与此有关的事情, 而阿尔贝蒂对历史兴趣不大。在他论绘画的著作的致布鲁内莱斯基的献词中, 我们见到了在诸如阿米阿努斯 [Ammianus] 等古典晚期的作者们的著作中已经出现的那种观念, 即世界已经变得衰老和萎靡, 如不能产生巨人一样, 也不能产生伟人。然而, 阿尔贝蒂以热烈的词句颂扬他于 1434 年回到故乡时发现正在工作的新一代艺术家——布鲁内莱斯基、多纳泰洛 [Donatello]、马萨乔 [Masaccio]、卢卡·德拉·罗比亚 [Luca della Robbia]; 在他看来他们的作品可与古代作品媲美。这不只是一位作家的溢美之词, 因为阿尔贝蒂以十分自信的眼光从大批艺术家中挑选出的人确实是佛罗伦萨的显赫人物。如在布鲁内莱斯基的传记中一样 (我们很快就有机会提到), 我们和阿尔贝蒂一起在这里发现关于他最喜爱的艺术形式建筑所说的一句话, 即这样一种真正的人文主义观念, 艺术的盛衰与政治的权力划分携手并进。因此建筑诞生于亚洲, 在希腊经历了它的兴旺的青春时期, 但是在罗马帝国达到成熟又随着那个政治实体的衰落而衰落。至于中世纪宏伟的主教堂艺术, 它在他的故乡一带产生了诸如比萨和卢卡建筑群、奥尔维耶、锡耶纳最后还有佛罗伦萨的主教堂这样的作品——所有这些在他的主要理论著作中都完全被忽视, 仿佛这些伟大的建筑在地球上从未存在一样。阿尔

贝蒂如他本人在实际上尝试的那样，试图将现代建筑直接与古代相联系。在产生了罗马式和哥特式大教堂艺术的强大的概念浪潮面前完全是冷漠的，毫无反应，把它解释为是由星星的影响引起的，或者用现代的词句，而且十分正确地解释为人类的心情摆动 [mood-swing] 的结果。²

这里和别处一样，他流露出他生活在一个新时代的明确的感觉；他对受到宗教限制和宗教精神无所不在的时代发出了公开责难：‘仿佛人类存在的惟一目的就是建教堂。’在这种责难中，现代的民主的佛罗伦萨及其高贵的宫殿的异教世俗精神在我们眼前崛起。因此他冷淡地匆匆谈了一下哥特式尖拱，几乎仿佛它不是古典的，而且没有什么实用价值，因此它与手边的主题即建筑无关。不仅在实践而且在理论上预示了后来的帕拉第奥主义的人，威特鲁威的真正的复兴者就是这样说的，他在里米尼的圣方济各教堂中实现了他自己的理想的幻象，在那里古老的巴西利卡被伪装为 *all'antica* [古式] 的庙宇。这是现存的最可靠的文艺复兴建筑之一，在旧的意义上的暴君的墓穴，他希望在死后和生前一样由他的人文主义的环境相伴。

菲拉雷特 [Filarete] 是吉贝尔蒂的另一个同时代人和同乡。^{*} 这位在事业初期就离开家乡的佛罗伦萨人，他的听上去过分讲究的人文主义者的名字已经表明了他的倾向。在他看来，古代真正

* 菲拉雷特 (安东尼奥·阿韦利诺 [Antonio Averlino]，约 1400-1465 之后) 是建筑师和使用青铜的雕塑家。在 1451 和 1464 年间他以对话的形式写了一篇关于建筑的论文，他自己，他的赞助人，米兰公爵弗朗切斯科·斯福尔扎 [Duke Francesco Sforza of Milan] 和这位后者的儿子加莱亚佐 [Galeazzo] 之间的对话。论文中包括一篇对一座理想的城市斯福青达的创办的描述。——编者

地构成了‘古典’理想，他炫耀他的相当贫乏的学识的方式与他用来为自己的文章增色的大量对古典的回忆完全一致。与他认为惟一合法的 *maniera antica* [古代手法] 相对，还有 *maniera moderna* [现代手法]，这是菲拉雷特用来表示‘哥特式’建筑的术语；在他看来，后者不过是可鄙的‘*praticuccia*’ [平庸]，他郑重其事地诅咒了它。这种野蛮的理论在吉贝尔蒂的思想中尚未出现，却出现于菲拉雷特的著作中，尽管匆匆而过。在他看来，‘*Ultramontani*’ [教皇极权主义] 是这种非艺术的最初作恶者；这是在随后的几年中人们会做详细说明的一种观点的最初迹象。同样，布鲁内莱斯基作为 *maniera antica* [古代手法] 的恢复者出现，正如乔托被薄伽丘及此后的人称颂为古代‘自然的’空间绘画的重新发现者一样。但是甚至乔托时代的建筑也包括在菲拉雷特的诅咒的范围之内；因为他绝对相信建筑的再生是他自己一代的崭新成就。在他将建筑与文学语言进行的比较中，可以明显看出这一点。在他看来，文学语言就像前者一样，只是在过去的三四十年中被重新唤醒，被从‘野蛮状态’中拯救出来，这是一个非凡的见解，针对的是人文主义者的混合语言学，它在《梦中爱的争斗》 [*Hypnerotomachia*] 的语言学的拼凑之物中或者在卢卡·帕乔利 [Luca Pacioli] 的著作中达到顶点。*然而，菲拉雷特一般十分轻蔑他自己的时代，在这个时代不再会出现西塞罗或者

* *Hypnerotomachias Polifili* [《波利菲洛梦中爱的争斗》]，弗朗切斯科·科隆纳 [Francesco Colonna] 所写的一部寓言小说。此书探讨了对古典文化时期的重新发现，用意大利语、拉丁语和希腊语的混杂的语言写成，1499年出版于威尼斯。卢卡·帕乔利修士 (约 1445-1509 之后)，著名数学家，皮耶罗·弗兰切斯卡 [Piero della Francesca]、L. B. 阿尔贝蒂 [L. B. Alberti] 和莱奥纳尔多 [Leonardo] 的朋友。——编者

维吉尔那样的人物；然而，他本人在他的米兰建筑中却不得不对那种 *maniera moderna* [现代手法] 表示足够的敬意，而他在其他方面却喜欢贬低它。像阿尔贝蒂一样，他也抨击尖拱，而他本人却使用或者被迫使用尖拱。它那种据称的巨大的坚固性在他看来是天方夜谭；此外，他的那些古典作家并不知晓尖拱，单凭这个理由就足以对它表示轻蔑。远为独出心裁的是他反对尖拱的一个美学理由，即，眼睛在尖拱的断裂的线条中遇到令人不快的抵制，而看到圆拱却完全令人平静、令人心满意足。文艺复兴力求和谐与均衡，以这种非常值得注意的话表达了自己的观念。这与这样一个事实一致，即菲拉雷特像他的前辈们一样，认为古典比例意识的丧失是‘现代’艺术质量低劣的基本根源；自 14 世纪末以来，艺术家及外行都一致认为重新发现失去的传统即古代的艺术规则是十分重要的。我们想起 *symmetria* [对称] 和 *misura* [尺度] 这些词在兰迪诺 [Landino] 和吉贝尔蒂的思想中充当的重要角色；菲拉雷特也坚持认为，只有实践工作，如布鲁内莱斯基的实践工作那样，是不够的：必须把全部问题整理一下。这里既是文艺复兴对于比例的研究（菲拉雷特的第一部著作就以此开头）又是早期佛罗伦萨文艺复兴对于对称的研究的出发点。这种对称显然是有意地反抗哥特风格的如画般的自由，然而，哥特风格是建立在一个更深刻的法则基础上的，它由里向外有机生长的法则，像珍贵的树开花一样。对于对称的追求在 ‘*Fassadenbau*’ [立面建筑]* 中达到顶点，这种建筑形式中世纪在托斯卡纳已经流行，

* *Fassadenbau*: 施洛塞尔的这个无法译的术语指这样一种建筑，其立面的建筑构成主要与它的室内无关，结果立面掩饰了而非反映了室内空间。

至今仍然是一个令人头痛之事；它的影响在 17 和 18 世纪的奥格斯堡作坊的做成建筑式样的‘Kunstschränke’（工艺大橱）中得到反映，仿佛是有意的拙劣模仿。

在非拉雷特的著作中和在吉贝尔蒂的著作中一样，我们发现短暂地出现了那个重要的词语‘rinascere’[再生]，这个词后来被确定为表示一个从开始即已存在的观念的术语。当然，此处这个词仍然是在作者自己的主观意义上使用的。菲拉雷特的地位高贵的赞助人清楚地了解这种新风格的意义，他说道（卷 XIII）：

‘*mi pare rinascere e vedere questi cosi degni hedifici (sc. di Roma)*’ [我似乎得到新生，看到了那些高贵的建筑（即罗马的建筑）]。菲拉雷特（或者公爵）指的实际上是建筑中古代的再生，与废墟做一下比较，这一点就可以比古人所从事的绘画的再生得到更清楚、更明显的证明（如吉贝尔蒂所说，‘*al pari degli antichi Greci*’ [和古希腊的一模一样]）——而绘画的复兴是完全建立在古典艺术文献的基础上的构想，因为这个时期对于古代绘画的实际模样尚不能有任何哪怕是模糊的了解。

这些人不能认识到，尤其由于他们反对 *maniera Greca* [希腊手法]，绘画中的拜占廷倾向（与哥特式彩色玻璃窗的宏伟的装饰风格相对）在它的造型的 *rilievo* [立体感] 中和它的空间表现的深度中保留了意大利土壤上的一种古典传统。因此，出现不一致，在这种人文主义意义上的‘再生’首先在模仿艺术中（如在文学中），然后在整整一个世纪后的建筑中，几乎两个世纪后又在音乐中被感觉和承认为对尼德兰艺术中‘哥特式’的最后残余的反应。

吉贝尔蒂最初简短地概括的艺术中的中世纪的理论，在无名

氏作者所写的布鲁内莱斯基传记的一篇附录中得到十分详尽的阐述，最近人们再次认为这部传记为安东尼奥·马内蒂[Antonio Manetti]所作；*无论如何，它一定是由这位伟大的建筑师的一位年轻些的同时代人撰写。它是 15 世纪最引人注目的文献之一，因为它包含了建筑从最远古的时代到布鲁内莱斯基的新时代的发展的全面概述。此处首次详细阐述的这些观念，尤其通过瓦萨里而成为美术史的共同财产；因为上述的布鲁内莱斯基 *vita* [传记] 是瓦萨里关于 15 世纪的最重要的资料来源之一。它们至少部分地可能建立在古典观念的基础上，如尤其在威特鲁威第 2 卷的引言中所详述的基础上；不过，对它们加以压缩和进一步阐述后，它们显得非常新颖而有独创性。

正如人类最初的发明一样，建筑也产生于最低限度的需要；人类的居住是它的起点，用树枝搭起的小屋是它最古老的产物。像烧石灰之类的偶然发现导致进一步的技术进步。在这篇绪论之后，这位无名氏作者简短地概述了古代东方的建筑史。对过游牧生活的蒙古人（*Tatari* [鞑靼人]）的表面的观察很值得注意，而它所根据的可能是像马可·波罗[Marco Polo]等中世纪意大利探险家的书面报道所引起的强烈印象。然后希腊人作为亚洲文化的继承人向前迈进了一步；正是在这里建筑最初进化为艺术，而在东方——除上帝特选的子民和神给予灵感的民族的建筑作品外——它服务于浮华和夸示的炫耀的目的而非艺术的目的。此处世俗建筑也比真正的艺术品即神庙要古老；因为建筑艺术排除了木

* 安东尼奥·迪·图乔·马内蒂 (1423-1491)，数学家，现在普遍被确认为布鲁内莱斯基传的作者。——编者

工技艺的知识，而前者是由后者演化而来。在歌德[Goethe]年轻时（论斯特拉斯堡主教堂）的论文几百年前，此处已经表达了这样一个观念，甚至就这个典型的擅长艺术的民族而言，艺术也是经历了漫长的形成期后才成为美的。在广泛的实验中，人们将令人愉快的事物与令人不快的事物相区分，将有意义的和正确的事物与有缺陷的事物相区分，直至人们最终得出古典柱式的观念，这是文艺复兴的古典偶像，文艺复兴时期的人认为它们实现了他们对和谐和匀称的追求。我们也发现了吉贝尔蒂的著作中已经表达的另一种观念。它是对于绝对的政治权力和文艺繁荣间的内在联系的信念，十分明确，这个观念源自古典伦理学，而它是文艺复兴特别关注的；至今还有它的支持者，尽管德国以及意大利文化的最高度的进化显然与它相抵触。是建筑追随着财富和王侯般的豪华，因此艺术的领先地位从衰落的贫困的希腊转移到‘*donna del mondo*’ [世界之主]，罗马的无限扩大的世界霸权，又随着罗马帝国的衰亡而消失。这种文化盛衰的全部理论的古典主义基础是显而易见的。

继罗马人之后的是野蛮人，汪达尔人，哥特人，伦巴第人[Longobards]，匈奴人等，他们把自己的建筑师和泥瓦工带进了被征服的罗马各省。这些野蛮人由于本身不擅长任何艺术实践，他们用已成为他们的奴仆的邻国人尤其是日尔曼人为他们服务。这是由文艺复兴本身的经验得出的由结果追溯到原因的奇怪的结论；至今在意大利仍得到珍视的日尔曼工匠们的艺术技巧，对日尔曼人的巧妙的、精细入微的作品的回忆，对金饰工、石工、雕刻师的回忆，对 15 世纪在意大利十分广泛流传的、众所周知

的、广为追求的印刷和雕版艺术的发明者和完善者的回忆——所有这些都是前面提到的观念的根源。这种野蛮的，这种日尔曼的建筑——后来时期的 *maniera Tedesca* [德意志手法]——传遍了整个意大利，直至查理曼 [Charlemagne] 最终赶走了最后一批野蛮人即伦巴第人，并且也结束了他们的 ‘collegi’ [社团]——可能是对 *magistri Comacini* [科莫工匠]* 行会的朦胧回忆——并与罗马教皇和 *Respublica Romana* [罗马共和国] 的不多的残余讲和为止。Karl [卡尔] (他的日尔曼的性质在这个时期已被法兰西北方的在意大利一直流行的《武功歌》 [Chansons de geste] 和《法兰西诸王传奇》 [reali di Francia][†] 的查理曼完全取代) 那时雇用了罗马的建筑师，他们在建筑中保留了一些良好的古老传统，因为他们是在罗马的昔日辉煌的废墟中出生和成长的。在他们的帮助下，他重建了已陷落的佛罗伦萨城，在他那个时期所建起的最古老的现存建筑斯凯拉乔 [Scheraggio] 的圣彼得教堂 [San Pietro] 和至圣使徒教堂 [Santissimi Apostoli] 中，至少可略见古罗马手法的一斑。我们这里有着对中世纪美术史两个主要事实的带有传奇色彩的回忆：在古老帝国的复苏者支持下所引起的复兴，现称‘卡洛琳文艺复兴’，和托斯卡纳的‘原始文艺复兴’ (一个古老的当地传统将它与这位神秘的佛罗伦萨重建者联系起来)，它们与罗

* *Magistri Comacini* [科莫工匠]：来自科莫周围地区的手艺高明的石工、泥瓦工和建筑工，他们在 8 和 9 世纪被伦巴第的国王们结合为社团。——编者

[†] *Chansons de geste* [《武功歌》]：一系列 80 或 90 篇中世纪法国英雄史诗，共同构成法国民族史诗。*Reali di Francia* [《法兰西诸王传奇》]：查理曼之前的法国诸国王的传奇史，安德烈亚·达·巴尔贝里诺 [Andrea da Barberino] 作 (首版，摩德纳，1491)。 编者

马工匠[Cosmati]*的活动和翁布里亚的类似的努力相并行。如我们所知道的，注意的焦点是佛罗伦萨洗礼堂周围的建筑群，人们曾认为这个洗礼堂是古典的玛尔斯[Mars]的神庙。瓦萨里在他的第二版（A. 塔菲[A. Tafi]传记）中十分详细地记述了布鲁内莱斯基如何延续了这个民族的‘古典’传统。

随着卡洛琳王朝的灭亡，帝国后退到德意志，勉强学得的‘良好’建筑手法再一次失去了。当时在意大利这种外国的日尔曼建筑手法占支配地位，直至布鲁内莱斯基的时期。

这部无名氏作的传记由布鲁内莱斯基的一位私人朋友撰写，无论作者是安东尼奥·马内蒂还是别人，从各方面来看，这部著作都不是一位职业建筑师的作品，而是一位对艺术具有最强烈兴趣的有文化而又通晓历史的人、像在佛罗伦萨的艺术委托中占有重要地位的人们那样的外行的作品。这部作品显然是关于主教堂圆顶的最热烈的有偏袒的争论的产物；它毫不犹豫地表达了它的倾向和它反对什么，即反对吉贝尔蒂。对建筑史的卓越的概述再次反映了这两位大师的追随者所关心的问题；历史的直觉敏锐和深刻得令人吃惊，时间相隔很久却给人留下非常深刻的印象。在吉贝尔蒂的著作中，从君士坦丁到 *maniera Greca* [希腊手法] 相当低劣的产物的时期也是最严重的衰退的时期，然而他把这种衰退归因于据称在早期基督教中禁止使用图像所造成的古典传统的完全丧失。根据他的图式，他只谈到了模仿艺术，没有触及建筑领域；是菲拉雷特在这里接续下去。在菲拉雷特的著作中，

* Cosmati 是一个现代术语，源于专有名称 ‘Cosma’，是指从 12 世纪初到 14 世纪初专门从事大理石装饰的罗马工匠。——编者

Ultramontani[教皇极权主义]作为拙劣的‘现代’手法的创始者，作为与现代希腊人的拙劣的艺术风格相似的现象出现。然后这种构想在布鲁内莱斯基的传记中被发展为一个完整的体系。对这两种观点都进行综合和普及最终是瓦萨里的工作，然而他的确有个值得注意的前辈。

刚才向我们介绍的理论到 16 世纪初已经传播到它的发源地佛罗伦萨之外，已经在会对进一步的发展产生重要影响的罗马的圈子中扎下根。关于这一点在献给莱奥十世[Leo X]的信中有着证明，*我们有理由相信，它的授意者，如果不是作者的话，是拉斐尔本人；这封信显然是要充当对这位艺术家宏伟的罗马考古规划的介绍。³ 它也包括对建筑的进化的概括讨论，这番讨论是由作者对罗马废墟的热情和他对威特鲁威的研究所激发的。在这里古代也是在戴克里先和君士坦丁的时代结束，惟一的例外是建筑依然幸存了一段时间，保持着它的古老的很高的艺术水准，而雕塑与绘画却无可救药地迅速灭亡。十分有趣的是，文中提到现存的罗马遗迹，戴克里先公共浴场和君士坦丁凯旋门的浮雕，以此证实这个论点；如我们所知，人们至今都赞成这个论点。然后开始了一场文化领域的持续衰退。连同他们对罗马帝国的政治框架的破坏，野蛮人，首先是哥特人和汪达尔人，也毁坏了它的伟大的不朽的表现，它的建筑，艺术的发源地希腊本身灭亡了；

* 人们对据称的《拉斐尔的信》[*Letter of Raphael*]的作者问题众说纷纭，有人认为是巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内[Baldassare Castiglione]，有人认为是法比奥·卡尔沃[Fabio Calvo]，也有人认为是布拉曼特和佩鲁齐[Peruzzi]。在施洛塞尔的《艺术文献》第二版中(1935)，他赞同 F. 埃特尔[F. Ertl]的见解，即它实际是卡斯蒂廖内所写。——编者

新的希腊手法不过是古老的希腊手法的笨拙模仿。与这种新的希腊手法相平行，日尔曼人在发展一种中间时期的风格，在这种风格中出现了一些明显的改进，而且这种风格在一些地方继续存在。⁴然而，总的说来，这种风格的特征是缺乏比例和趣味，这是令人沮丧的，尤其在它的难解而奇异的装饰，它的古怪的女像柱和这类脱离常规的事物中。人们从菲拉雷特的著作中已经了解为与尖拱相对的圆拱而辩护的静力学的和美学的论据。此处难以理解的是首次出现的这样一种观念，即，‘日尔曼’建筑由日尔曼尼亚的森林中用树枝搭盖的原始棚屋进化而来；捆在一起的长在荒野中的树木的树枝进化为尖拱的形式。文中进一步的详细阐述表明，应当把这种自然主义的理论看做对多立安柱式源于最初的小木屋的记述的翻版，如威特鲁威所详述的那样（IV，2）。我们知道这种天真的解释尝试具有多么长久的寿命，即，在德国浪漫主义中，它非常适合于它的乔装的自然与民族意识。浪漫主义者们一再提到它，这种拙劣的观念今天仍然偶然出现。⁵

因此吉贝尔蒂的 *maniera Greca* [希腊手法] 和 *maniera Tedesca* [德意志手法] 被描述为相似的发展，新的拙劣的艺术趣味的共同来源；随着几个世纪的概念的大胆的飞跃，北方和西方中世纪文化的繁荣、那些法国主教堂的高雅艺术（源自凯尔特-日尔曼精神）和大迁徙时期艺术的混沌的早期阶段都联系在一起。大约在16世纪中叶通过瓦萨里的伟大的历史著作（1550）这种发展的理论得到最终的整理和传播；他的前辈，比利 [Billi] 和无名氏马利亚贝基亚努斯 [Anonymous Magliabecchianus] 实际上只关心收集整理有关材料，因此忽视了这些问题。

但是瓦萨里在他的两个主要原始资料，吉贝尔蒂和无名氏所作的布鲁内莱斯基传记中，也许在当时所流行的学术见解中，发现了可以在上面建起理论大厦的基础；在他之前，拉伯雷[Rabelais]已经采取了文艺复兴对哥特的野蛮人的憎恶态度，并把这种态度带进他的故乡。

瓦萨里的历史论点在他著作第一部分的 *Proemio* [序言] 中得到简洁陈述，在很大程度上由于他在阅读保罗斯·迪亚科努[Paulus Diaconus]撰写的伦巴第历史时所发现的丰富的材料，在1568年的第二版中得到实质上的扩充与深化（参见卡拉布[Kallab]，《瓦萨里研究》[*Vasari-Studien*]，第34页）。他对罗马建筑的衰落的描述显然效仿了布鲁内莱斯基的传记；君士坦丁凯旋门的浮雕也为他充当了证实他的论点的主要例子。在他的著作的第二版中他写进了对中世纪意大利美术史的内容翔实的记述，饶有趣味。在他的基本告诫中，他仍然完全忠实于吉贝尔蒂和无名氏的传记的作者所发展的理论。‘野蛮的理论’得到非常详细的阐述；在罗马教皇们，尤其是格列高利大教皇[Gregory the Great]，被指责为以他们的禁止偶像，破坏了异教辉煌的最后遗风的那一部分，它读起来像是一篇回忆；此处瓦萨里与杰利[Gelli]非常相似。佛罗伦萨的卡洛琳文艺复兴同样得到讨论；对比萨和卢卡的罗马式教堂的描述是瓦萨里自己的独创性的工作；在这里他也声称发现了艺术趣味的实质性改进的迹象。最后，他没有忽略在意大利北部，在威尼斯（圣马可教堂）以及在伦巴第的罗马式建筑。

如果我们展露这些虚构的外壳里面的核心，我们必须断定，

文艺复兴（体现于它的主要书面上的辩护者瓦萨里）直觉地认识到问题的本质，即使它得出对它相当片面的评价。在备受轻蔑的 *maniera Greca* [希腊手法] 的观念中，和在 *maniera Tedesca* [德意志手法] 的观念中一样，存在着这样一种真正的概念的萌芽，即，拜占廷和巴黎是中世纪艺术和文化发展的东方和西方两大极端，它们所传播出的事物非常明确地相交于位于中间的国度意大利，在那里古典文化的微光从未完全消退。在他对‘中世纪’的描述中——那个时代已被瓦萨里（I, 253）加上了黑暗时代的为时已久的污名——他对这后者几乎怎样过分渲染都犹嫌不足。他创造性地在具有‘*goffezza*’ [笨拙] 和‘*rozzezza*’ [粗糙] 的‘*infelice secolo*’ [不幸的时代] 上大加种种诬蔑的称号。日尔曼建筑（照他的估计，它也始于大迁徙的时期）完全缺乏独特的文艺复兴所要求的 *misura* [尺度] 和 *grazia* [优雅]，而且它既不具有 *disegno* [赋形] 也不具备 *ragione alcuna* [一些理性]（序言，I, 233）。它的建筑手法荒唐可笑，与其说让我们想起用石头或者大理石建造的房屋，不如说让我们想起用卡片建造的房屋（参见《论建筑》[*Dell'architettura*]，第 III 章）；伦巴第人的作品 *di bruttissima e disordinata maniera* [丑陋而无秩序]，绘画与雕塑‘*baronesche*’ [粗陋]。可怜的希腊人——*i quali piuttosto tignere che dipingere sapevano* [他们与其说是画家不如说是房屋油漆工]——最后只把自己限制于色底上的纯线条画（*altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore*, I, 242）；他们的人物用脚尖站立，伸着手，眼睛古怪地肿胀着（*occhi spiritati*），没有造型（*il non avere ombre*）或者任何心理表现，⁶ 和雕塑一样幼稚，*così goffe*

e si ree，人们甚至想象不出比这更糟的事物，纯粹的 *fantocci* 和 *berlingozzi* [跳娃娃和乡下佬]。在他的技术上的引言（《导言》 [*Introduzione alle tre arti del disegno, Dell'architettura*]，第 III 章，参见米兰内西 [Milanesi] 版本，I, 139 及下节）中，他最终概括了他的评价，尤其是对这种 *maledizione* [咒骂] 的评价，如他屈尊地称呼它的那样。在艺术文献中第一次，把哥特人列举为实际的创始人：

这种手法是哥特人的发明，因为，在他们在战争中毁灭了古代的建筑、杀死了建筑师们之后，剩下的人们以这种风格建了建筑。他们把拱改成了尖的弓形，使意大利到处都充斥着这种令人憎恶的建筑，因此，为着不再出现这种建筑，人们完全摒弃了它们的风格。愿上帝保佑每一个国家不要沾染上这样的建筑观念和风格！与我们的建筑的美相比，它们是如此丑陋的事物，都不值得我做更多的谈论。

瓦萨里所描述的完全是歪曲的情况，但是在这幅漫画中却不乏观察得很准确的事物。因此，由于他们有着完全不同的空间与光的问题，他们对于人体造型和深度的倾向，在盛期文艺复兴艺术家们看来，中世纪的这种有着严格的二维风格的宏伟的装饰艺术一定仍然是一个谜。它的技术上的娴熟（圣乔瓦尼 [San Giovanni] 的镶嵌画）至多偶然博得一句慎重的赞词。瓦萨里看出，他自己的时代对于长期受到压制的 *maniera vecchia* [古老手法] 的反抗已经达到了高点，他把它与真正的和良好的 *maniera*

antica[古代手法]做了明显的区分⁷——菲拉雷特一直认为这同一种 *maniera antica*[古代手法]就存在于 *maniera moderna*[现代手法]之中。建筑与模仿艺术的再生并非同时发生；由于后者在古代晚期比前者消亡得早一些，因此它们也早一个世纪被契马布埃[Cimabue]和乔托所恢复。*maniera Greca*[希腊手法]比 *maniera Gotica*[哥特手法]更早地被征服，布鲁内莱斯基由于完全同情本地的和罗马的古代，最终对 *maniera Gotica*[哥特手法]予以贬低，他充分意识到这样一个事实，他因此而完成了一件与前述的绘画的伟大的恢复者们相似的功绩（布鲁内莱斯基传记 II, 337）：

菲利波心怀两个非常伟大的目的，一个是恢复良好的建筑手法，倘若他能够实现，他相信他应当和契马布埃和乔托一样留下自己的辉煌的纪念碑；另一个是发现一种建造佛罗伦萨的鲜花圣马利亚大教堂的大圆顶的方法等等。

我们实际上可以在这里不费力地找到整个 *rinascimento*[复兴]理论的古典主义的基础；真正的艺术的伟大理想 *maniera antica*[古代手法]，就屹立在这里，被它的民族的光环所围绕，远离任何其他现存的或者半灭绝的艺术。瓦萨里一方面在自然主义中，另一方面在对古代的模仿中，识别出新时代的两大动力；⁸ 此处他也是在扩充较古老的观念。尼科洛·皮萨诺[Niccolo Pisano]从希腊雕塑家们的 *maniera goffa*[笨拙手法]当中返回到墓地[Campo Santo]的古典雕塑。雕塑由于其固有的自然主义，

一般在绘画的前面脱离这种手法，因而日子更好过一些。瓦萨里在此引申出他被人们颇多讨论的比较论的基本主题（安德烈亚·皮萨诺传记，I，482）：

然而，毫无疑问，如果雕塑艺术遭受失去生命力的危险，恢复起来比绘画总要容易一些，前者在她所需要的圆的形体中总是有活的和自然的模特，而后者却不能轻易地恢复她的作品所需要的纯粹的轮廓和正确手法。

安德烈亚·皮萨诺也加入到乔托的新的手法和古代风格中来（同上）。尽管它们具有片面的倾向，我们在这些观念中确实发现了一些准确的观察，这些观察曾经产生影响并至今继续产生影响。

诚然，瓦萨里尚未使用‘哥特式手法或风格’（*maniera, stile Gotico*）和‘文艺复兴’（*rinascimento*）这些术语，这些术语后来被所有有教养的民族的语言所采纳，但是他已经在本质上巩固了整个的文艺复兴理论；*Goti e greci goffi* [哥特和希腊的笨拙] 作为艺术衰落的载体并排出现（皮萨诺传记，I，483）。

因此，这是瓦萨里用前辈们流传给他的建筑石料建起的结构；由于他的历史著作使他在欧洲取得的声望，它产生了一种决定性影响，这种影响至少局部地仍然延续至今。如在标准的艺术手册中所描述的那种三个主要艺术时期的构想，就是建立在他的观念的基础之上的。

在我们进一步考察这些观念的进化之前，尤其就它们适用于

哥特中世纪而论,我们必须考虑产生了它们的环境这个非常复杂的问题。

对中世纪的憎恶,如我们在从维拉尼起的特殊艺术阶段遇到它的那样,是佛罗伦萨人文主义的古老遗产。自从彼特拉克[Petrarch]以来,人文主义与经院哲学公开结怨(经院哲学刚刚在但丁那里发现了它的最伟大的有诗人风度的辩护者),尽管它们有持久不断的逆流,情况却仍然如此。在生活中,我们常常看到一种对抗性的关系,积极进取的年轻一代几乎总是面临‘过时的事物’,直接在他们之前的父亲一代,他们终归必须超过这一代,而在这样做的时候,常常又去注意祖父时代的观点和感觉。我们在意大利发现这样一种美好的古老习俗,孙子使用祖父的名字,因此第三代恢复了第一代,这一发现是不无裨益的。因此在人文主义者看来,自从彼特拉克以来,我们仍然称做‘中世纪’[Middle Ages]的那个时期(这是源自他们的思维方式的一个术语——仿佛它不是一个独立的时期而仅仅是一个过渡阶段)完全是一个野蛮的和精神黑暗的时期,由于它的那些史学家十分拙劣,甚至研究它的历史都几乎不值一为。在那个黑暗的时期的前面,在遥远的往昔,古典文化的奇异大厦拔地而起,沐浴在幻想的神奇之光中,人文主义者们怀着更加热烈的向往返回到这一文化,因为在他们看来古代体现了昔日的民族的辉煌和普遍的权力扩张的民族和政治的理想。在人文主义者中,无论是谁,例如比翁多·达·菲奥利[Biondo da Fiorli],着手研究中世纪史,开始时情况都很不利,只能估计到会博得人们有限的兴趣,赢得更加有限的声誉——在追求名望的文艺复兴时期,这可决不是无关轻

重要的事情！

这种憎恶来自于纯粹的民族和社会的动机。福斯勒[Vossler]在他论但丁的伟大专著中清楚地阐明了，在构建盛期中世纪的理想时，意大利人是如何消极地袖手旁观，而北方和西方的凯尔特-日尔曼民族却投入了最大的精力。在那个时期，意大利人仍然致力于现实主义的领域，致力于数学、语法、法学，他们在这些领域中依靠他们的敏锐的理智。因此甚至他们的民族文学也晚于所有其他罗曼语民族的文学才盛行起来，甚至晚于日尔曼民族的文学，但是意大利文学即刻在它的语言、风格和特性中表现出一种现代的冲动，因此它在一种迥然不同的程度上仍然贴近当代人，能被他们理解，和他们一起生活并生活在他们中间；相反，古法语和中世纪高地德语现今已是废弃的语言，只在学者的书斋中保持着虚幻的存在。在佛罗伦萨的强烈的‘托斯卡纳’感情后面总是存在着复兴整个意大利的观念。无论有多少座桥梁仍然把这种 *rinascimento* [复兴] 与经院哲学、抒情诗人的诗歌和哥特式的中世纪联系起来，它却仍然具有一种不同的、特定的民族性，这种复苏不仅对于意大利，而且对于整个西欧，都标志着一个新的‘现代’的开端。在最近，在各种讨论中人们频繁地、常常毫无益处地谈论文艺复兴这个词；这些老的佛罗伦萨人将他们作为文明民族和作为所有其他民族中的第一个‘现代’民族的角色追溯到这场‘复苏’，从他们自己的观点看，这完全是合理的。

（K. 布尔达赫[K. Burdach]雄辩地表明这一观念是如何从意大利宗教和政治思想的深井中涌现的。）因为这个民族看到了一种历史悠久的高尚的文化随着来自北方和东方的更年轻的民族的

袭击而来的兴衰,这些民族仍须由他们原始的早期阶段和地中海传统的遗风来创造他们自己的新的文化。正如意大利的语言仍然比‘罗马尼亚’的先前的罗马省份的语言更接近古典拉丁语,以致现今人们仍然无需花费过多的力气就能写出整页整页的既是拉丁语又是意大利语的文章一样,意大利的文化也深深地植根于古典的土壤;这块枯竭的、荒芜的土地需要几个世纪的休息,这只不过是自然界秩序的法则的一个功能。古典的事物就是那种独特的个人主义,它与都市的和地方的自我意识紧密地混合在一起,布克哈特以其敏锐的直觉指出,它是文艺复兴的基本要素之一。古典的事物是乔托从备受轻蔑的 *maniera Greca* [希腊手法] 中挽救出来的那种绘画中的 *rilievo* [立体感] (与哥特式彩色玻璃画的装饰性平面风格形成完全的对比), 由于锡耶纳人, 它首先在哥特式发源的国度法国取得成功。最后, 建筑的空间艺术和作为所有意大利音乐的基础的主调音乐都不能否定它们的古典来源, 这两者都与北方在这两个领域的发展形成最鲜明的对比。

‘*rinascimento*’ [复兴] 的意大利人当然不会知晓这一切, 但正是血缘关系的隐秘的粘结剂把它们与古代相联系。在特雷维索的科隆纳修士 [Fra Colonna of Treviso] 的《梦中爱的争斗》 [*Hypnerotomachia*] 中, 在这个民族的古代的废墟中所做的这个文艺复兴的梦想, 得到了热情的表达——以致在薄伽丘著作中明显出现的一种倾向, 即, 语言的矫揉造作的古风化的灾难性的尝试, 导致了一种非常独特的混合语, 仿佛一种 *volgare* [通俗] 拉丁语, 它的某些变种令人想起老的公证人那种朴实的办事员式的拉丁文。然而, 甚至科隆纳也不与通常的用语极度对立, 如拜占

廷希腊语风和人民的‘rhomaic’的方言的对比一样。

这个古代文明民族不得不放弃它先前的统治；它看到外国征服者的一批又一批秘藏出现在它的故土上，即使来自北方的统治者怀着由来已久的野心恢复罗马帝国，它仍然是外国人手下的‘日尔曼民族的’帝国。后来，在语言上相联系而在种族上却有很大不同的定居于意大利北部和南部的法兰西和西班牙民族更深地刺痛了整个意大利民族的心灵。自那时以来，‘risorgimento’[复兴]的火焰，民族政治复苏的火焰，再也没有熄灭过；意大利最杰出的人物使它一直燃烧不息。自从在阿维尼翁的放逐以来，普遍教皇统治的古老的归尔甫派理想已成为一种民族惯例，它捍卫意大利的事业而反对中世纪普遍君主政体的吉伯林派梦想。只有在意大利，那种古典希腊的传家宝，把一切其他民族称为‘野蛮人’的做法，才能保留它的意义，这个习惯公开或者暗中延续至今。

在中世纪意大利人中，一定常常弥漫着一种与在非希腊化的[de-Hellenized]帕埃斯图姆[Paestum]的当地古老的美丽传说中非常动人地描绘的情绪相似的情绪，*我们发现，在赫里索斯托穆斯[Dio Chryostomus]关于遥远的野蛮土地上正在衰亡的奥尔比亚[Olbia]希腊殖民地的演说[†]中最后表达了这种情绪。因此，现存的古代的继承人对外国侵略者 Tedeschi[德意志]的憎恨

* 在公元前1世纪，帕埃斯图姆的居民在语言和风俗上完全‘野蛮化’了。但是他们一年一度地庆祝一个节日，在节日中，他们用他们古老的希腊名字称呼他们的神，并哭泣着互相提醒他们曾经是希腊人。参见阿特纳奥斯[Athenaeus]《欢宴的智者》[The Deipnosophists]，附有查尔斯·伯顿·古利克[Charles Burton Gulick]的译文，VI，剑桥，哈佛大学出版社；伦敦，Heinemann，1950年，第409-411页。——编者

[†] 迪奥·赫里索斯托穆斯[Dio Chryostomus]（公元40-112），哲学家，伦理学和政治学的作家，图拉真皇帝的朋友。——编者

延及较早的时期，尤其是这块土地的最古老的日尔曼统治者，哥特贵族，成为这种憎恨的对象，*Gotico* [哥特] 成了一个轻蔑的词，一个诅咒，因此它在受到镇压和分割的意大利民族的心灵中引起的反响与比方说 ‘*Gaulois*’ [高卢语] 或者 ‘古法兰克语’ 在法国人和德意志人中所引起的反响完全不同，就不足为奇了。彼特拉克在他的著名的抒情诗《我的意大利》 [*Italia mia*] 中把阿尔卑斯山称颂为他可爱的家乡和 ‘*tedesca rabbia*’ [贪婪的德意志] 之间的分界墙，这是不无意义的。

在意大利文化史中，意大利半岛最伟大、最爱国的圣徒的崛起构成了无与伦比的时机；在这个时刻意大利曾经将她的声音加入到伟大的欧洲各民族的赋格曲。圣方济各 [Saint Francis] 的名字与以前居统治地位的法兰克民族有关，这真是不可思议；他在阿西西的墓室教堂是意大利第一个 ‘北方风格’ 的纪念物。从那时起法国和德国的建筑师在意大利形成了一股力量，直至文艺复兴的岁月。我们清楚地意识到他们的北方感情如何处处都必须与南方古典的空间感相妥协；我们也知道，这种 ‘哥特式’ 运动以何种民族偏见在意大利中部主要的主教堂中，而且也在威尼斯中发展，它有多么长的时间一直是一种支配力量，尤其在意大利北部。最后，作为这场伟大戏剧的具有讽刺意味的尾曲，我们仍然回忆关于波洛尼亚的哥特裁缝克雷莫纳 [Cremona] 的晚期文艺复兴的令人愉快的、颇有启发的故事，*施普林格 [Springer] 在他

* 1589年，当外国建筑师们提出以文艺复兴风格完成波洛尼亚的哥特式圣彼得罗尼奥教堂 [S. Petronio] 的计划时，裁缝克雷莫纳 [Cremona] 使自己当上了一个民众运动的领袖，这场运动出于对哥特式的同情而反对那项工程。参见安东·施普林格，《新美术史景象》 [*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*]，第2版，I，波恩，bei Adolph Marcus，1886年，第375-402页。 编者

的《新美术史景象》[*Scenes From More Recent Art History*]中十分迷人地讲述了这个故事。

因此，意大利如何既在理论上又在实践上完全与它的‘中间时期’决裂，这是值得注意的。人文主义由于颂扬古代，把它作为民族-政治的旗帜挥舞，会最想把这段往昔从历史记载中完全删除。罗马的古老征服者，尤其是哥特人，此时被视为万恶之源——难道他们没有使罗马帝国垮台，甚至胆敢袭击 *Caput mundi* [世界的首都]吗？15世纪最勇敢的人文主义倡导者之一洛伦佐·瓦拉[Lorenzo Valla]，已经把‘哥特式’用做贬义词。他的著作《优雅的拉丁语》[*Elegantiae Linguae Latinae*]试图重新唤醒‘几乎灭绝的’古老民族语言的纯洁性，在书中，他为‘*Antiqua*’ [拉丁体]辩护，认为它是取代‘哥特式’僧侣书写体的现代书写体。尽管它们从历史上说并不准确，这些词语现今仍被普遍使用。然而，恢复不朽的 *all'antica* [古式]书写体的努力构成了文艺复兴史中独立的一章，甚至德国人丢勒也与此有牵连。这个观点与那种已经在佛罗伦萨根深蒂固的观点即艺术的死亡与再生的观点十分相似；瓦拉同样明确地把他的意见加以延伸，将‘*illae artes quae proxime ad liberales accedunt*’ [那些最接近人文科学的艺术，（即绘画、雕塑及建筑）]也包括在内。

因此这些观点必然对源于北方的那种建筑和装饰手法的理论评价产生影响——即使它的影响在一个晚得多的时期才表现出来。尽管它惊人地适应了意大利的状况，这种北方风格仍然从未被认为是意大利文化的土生土长的一部分。第一本佛罗伦萨旅行指南直截了当地把古老的主教堂的立面称做 *senz' ordine e*

misura [没有秩序和尺度] 的作品——文艺复兴的口头禅；它的作者，*pretuccio* [假冒的] 阿尔贝蒂尼 [Albertini] 自称能够提供一个‘更好的’模式。甚至本地雕塑家的作品，一旦具有了哥特式的装饰形式，在后几代人看来就显得奇异而无法理解；在该城最古老的旅行指南，拉莫 [Lamo] 的《波洛尼亚的格栅》 [*Graticola di Bologna*]* (1560) 中，将波洛尼亚圣方济各教堂的马塞涅 [Massegne] 的华丽的大理石祭坛嘲笑为不过是 ‘*opera Tedesca*’ [德意志的作品]，没有艺术家的名字。几乎不到十年前，瓦萨里曾整理过那种苛刻而专横的评价，然而，它完全与该民族的发展和情绪一致。但是有特色的是，甚至在瓦萨里之前，拉伯雷，一个无论好坏一直对欧洲产生潜在影响的民族的代表，越过阿尔卑斯山脉把这些观点作为最新时尚带回家乡；法国人最先、最快地与他们的‘哥特式’往昔，他们自己的产物决裂。在《巨人传》 [*Pantagruel*] (II, 8) 中，哥特人作为‘良好’趣味的即文学中的‘良好’趣味的败坏者出现。

然而，一种北方的成分的确在意大利存在了很长的时间：最广泛的意义上的尼德兰艺术。从前，新艺术从托斯卡纳经阿维尼翁来到法国；同时，如我们只在最近才获悉的那样，另一种 *ars nova* [新艺术]，轻快的新风格的音乐，来自佛罗伦萨，取得了对 *ars antiqua* [古典艺术]，盛期中世纪的巴黎式有定律音乐的支配。从这些根源，法国北方的以及尼德兰的新风格的绘画和音乐

* 拉莫 [Pietro Lamo] (1518-1578)，意大利画家和美术史家。他的《格栅》一书是最早的旅行指南著作，写于 1560 年代，到 1844 年才出版，取名《格栅》是因为他把波洛尼亚市分成若干部分，像格栅一样，作为他组织描述的手段。

发展起来；两者都在 15 世纪北方的改革中回到意大利，尤其在半岛的北部和南部，成为 15 世纪真正时髦的艺术，而没有因此失去它的异国特性，正由于这个缘故，也没有失去其迷人的特性。像拉伯雷一样，弗朗西斯科·达·奥兰达[Francisco da Hollanda]已经把对‘哥特式’艺术的反抗带回他遥远的家乡，而这种艺术在双重意义上对于他是祖先的艺术；他说是米开朗琪罗所说的那些轻蔑的评论，几乎令人想起路易十四[Louis XIV]关于荷兰‘*magots*’[丑八怪]*的苛刻的话，而这些评论源于意大利。但是当 16 世纪的尼德兰的画家和雕塑家已经师从意大利人，一个全部古典主义的佛兰德斯人的群体已在佛罗伦萨形成时，佛兰德斯人仍然留下了他们自己的一个堡垒；圣乐。但是当又是在佛罗伦萨对荷兰人的古老的‘哥特式’*vocal polyphony*[声乐的复调音乐]进行了最后的和决定性的打击，出现了古典的-南方的-有伴奏的*主调*音乐时，当直接根据瓦萨里的权威，外国的野蛮状况这最后的残余被刺到痛处，从古典音乐剧重新觉醒的梦想中产生了一种全新的音乐形式，歌剧时——这一切构成了这一场争取意大利自己的个性而反对部分属于想象的外来敌人的持续一个世纪的战斗的最后一个而决非最不引人注目的情节。1547 年，瓦萨里的《名人传》首版问世之前，‘按规则’写的第一部意大利史诗，特里希诺[Trissino]的《从哥特人统治下解放出来的意大利》[*Italia liberata dai Goti*]问世，这是文艺复兴的另一个事件，像正规悲剧的著名三一律一样，没有意大利 16 世纪诗学的

* *Magots*: 据载，路易十四在被赠送达维德·泰尼耶[David Teniers]作的一幅描绘荷兰农民的画时说：‘Otez-moi ces maggots!’（把那些丑八怪拿开！）——编者

前提它本身是不可想象的。

从瓦萨里起，对‘黑暗的’哥特式中世纪的‘诬蔑’早在意料之中。在经秕糠学会批准由巴尔迪努奇[Baldinucci]撰写的《托斯卡纳艺术词典》[*Vocabolario Toscano dell'arte del disegno*]（佛罗伦萨 1691，第 113 页）中，我们在‘*Ordine Gotico*’[哥特式柱式]的眉题下发现了下面的激烈言论，它将在意大利对于这个主题人们会说的一切概括得淋漓尽致：

它指哥特人统治时期按照日尔曼比例手法建的那种建筑，它与古典建筑的五种良好柱式毫无相似之处；它倒是意味着一种非常野蛮的设计，把圆柱变得过细，长得不成比例，形象扭曲，在不止一个方面柔弱无力，把一个放在另一个上面，有着无数的小圣龕、金字塔、壁架、格子细工、小的拱顶石、叶饰、动物和蔓叶饰——总是把一些事物堆叠在另一些事物上，毫无令人赏心悦目的规则、秩序和度量。

这是严肃的全面谴责，类似于新古典主义者们对巴洛克艺术进行的谴责。

18 世纪致力于中世纪研究的颇有见识的史学家们，像穆拉托里[Muratori]在他的《意大利编年史》[*Annali d'Italia*]中，或者著名的希皮奥内·马费伊[Scipione Maffei]在他的《维罗纳图证》[*Verona Illustrata*]中那样，对这种历史构想的非历史性提出了抗议，这是无足轻重的。他们的抗议一直是学术上的异议，在公众中即使激起了反应也是微乎其微。在北方，在蒙福孔[Montfaucon]

和马比荣[Mabillon]的法兰西，尽管古典主义的倾向占优势，却出现了对法兰西的往昔的更公正的评价，尽管这种评价有些缺乏决断。在他的《最著名的建筑师生平与作品历史文集》[*Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*]中（巴黎，1687），圣德尼[Saint-Denis]的博学的宫廷史官和史学家多姆·费利比安·德·阿沃[Dom Félibien des Avaux]详细地、明显地带有偏爱地论述了哥特时期的建筑。

18世纪又过了一段时期之后，人们确实意识到这种历史构想的谬误；但是只是就旧的贬义词‘*Gotico*’[哥特式]在教条的古典主义的全盛期被赋予了广泛得多的意义而言这种情况才有所改变。在那时德意志的艺术爱好者的经典，约翰·格奥尔格·祖尔策[Johann Georg Sulzer]所著的 *Theorie der Schönen Künste*（《美术理论》），首版于1771年，以及在由埃申堡[Eschenburg]扩充，1792年发行的它的第二版中，详细地阐释了这个最新式的观点。此书遭到年轻的歌德的尖锐指责。在这部书中，‘*Gotisch*’[哥特式]仅仅成为表示拙劣趣味本身的一般的词，可恶的中世纪当然十足地具有这种趣味。在这个上下文中，援引一下来自温克尔曼时代的这一可尊敬的概论中的一些关键的和主要的文字是值得的，这篇概论尽管材料丰富，却已几乎被人们遗忘（第二部分，第433页）：

哥特式。这个形容词在美术中有多种用法，来表示一种野蛮的趣味，即使人们很少准确地具体说明此词的意义。它表面上似乎是为着表示在视觉形式中缺乏美和比例感而造成的。这个词来

自这样一个事实，在意大利定居的哥特人在模仿古代建筑作品时模仿得非常糟糕。任何一个迄今为止还是半野蛮的民族在甚至来不及考虑趣味的培养时就迅速积聚了权力和财富时情况都会如此。因此哥特式趣味并不是哥特人所独有的，而是所有尚未在趣味上得到适当的培养之前便涉猎了视觉艺术作品的民族所共有的。年轻的民族在这方面和个人的情况是一样的……哥特式实质上是对于艺术品的缺乏趣味的铺张，这些艺术品并不缺乏材料，也不总是缺乏宏伟和豪华，却缺乏美的、愉悦的和精致的感觉。由于这种缺乏趣味可以用许多方式表现出来，因此哥特式也可以呈现出许多形式。

因此我们用哥特式这个词不仅指哥特人所建的丑陋的建筑物，而且指带有过多的上千种无用的饰物的古怪的建筑，它们的最先的实例很可能是在欧洲定居的萨拉森人所建造的……

在绘画中，在艺术于16世纪末通过对自然和古代的研究得到恢复之前，可在人物形象中识别出我们称做哥特式的那种风格。此时之前的画家按照一种理想作画，这种理想不像希腊人的理想那样是提升的自然，而是在比例和动作上被变丑的自然。四肢拉长，超出了自然的比例，姿势和动作僵硬或者非常做作，人们在自然中不会发现这样的姿势和动作，这些就是哥特式绘画的特色。显而易见，哥特式画家以他们所希望的任何方式来画他们的人物形象，尽管这些人物形象的确四肢俱全，绘图人却显然丝毫不关心他们是否描绘了如自然中那样的真实的形状，真实的比例和动作。

因此，无论如何哥特式趣味似乎是产生于在绘制之前缺乏思

考。一个艺术家如果不考虑他在绘制的作品实际上究竟应该表现什么，应该如何构思，就很容易成为哥特式艺术家。当应用这种装饰而丝毫不考虑这样装饰的作品的本质时，正是我们时代的思考的缺乏仍然造成了装饰中的哥特式趣味。雕成动物形状的树，像蜗牛一样扭曲的圆柱，支在非常高又非常细的脚上的酒杯，以及以一种完全任意的趣味装饰的许多其他物体和器具，其形式都是哥特式的。

在埃申堡对这段文字所作的增补中，介绍了关于哥特式来自树枝与树搭起的小屋的古老的文艺复兴观念，如我已经提到的那样，当时方兴未艾的浪漫主义运动非常喜爱那种观念。‘哥特式’这个词的整个站不住脚的抽象概念的来源很容易领会，上面我们已经概述了这个词的演变过程。我们可以把它追溯到作为整个艺术美学的中心的极其教条的美的学说；当时的理论中已经牢牢地固守着这个学说。⁹

当 J. J. 卢梭 [J. J. Rousseau] 首先在《百科全书》 [*Encyclopédie*] 后来在他于 1768 年在巴黎独立出版的《音乐词典》 [*Dictionnaire de musique*] 中把现代和声音乐称做‘哥特式的和野蛮的’发明的时候，这就完全是采取这些观点的态度。卢梭对于事情的实际情况具有独创性的领会，尽管这种领会纯粹是直觉的。因为现在我们知道，中世纪的复调音乐是产生了哥特式建筑的同样的精神和同样的凯尔特-日尔曼民族的产物。在卢梭的著作中，是‘纯粹自然’的提倡者在讲话，但也是有古典的意大利修养的古典主义者在讲话，他——在温克尔曼之前——把在古典

意义上的简单而伟大的主调音乐描述为‘真正自然的音乐’，与那种复调音乐的发展相对，这种发展显然源于不列颠群岛，没有这一发展我们的现代音乐就不可想象，而这种音乐确实至今对于‘希腊的’东方的通俗意识来说仍然是异国的和不可理解的。¹⁰ 既然不仅在视觉艺术中而且在音乐中（在音乐中作曲家们又回到了各种各样古老的调子）一个‘异国情调’的时代似乎在兴起，卢梭的庄严的激烈言论一定有些使我们目瞪口呆。

是斯特拉斯堡的青年学生歌德首先向那种理论所根据的理性主义的抽象概念提出挑战；他直觉地感到古老的建筑手法中的艺术成分。他致埃尔温·冯·施泰因巴赫[Erwin von Steinbach]的**灵魂**的狂热的诗，那段论日尔曼建筑的小小的文字，德意志浪漫主义的早期先兆，如众所周知的那样，被赫尔德[Herder]收入了他的《论德意志的艺术》[*Blätter von deutscher Art und Kunst*]，该书于1773年问世。¹¹ 与他的慎重和批评的手法相一致，赫尔德即刻附加了与之相抗衡的事物；他附上了1766年出版于里窝纳[Livorno]的一本小册子的一篇摘录的比较糟的德文译文，此书现已相当罕见。这就是《哥特式建筑评论》[*Saggio sopra l'architettura gotica*]，作者为博学的米兰数学家保罗·弗里希[Paolo Frisi]（他本人可能是一个姓弗里斯[Fries]的古老的斯特拉斯堡家族的后裔），此书是对尖拱和圆拱的静力学以及哥特式圆屋顶与它的古典先驱相对坚固性较差的纯粹技术上和数学上的研究，如我们所知道的，自文艺复兴以来人们常常讨论这个主题。在此也不乏对哥特式的谴责，在这个实例中谴责是建立在那些技术论据的基础上；推理的线索主要触及来自作者自己的故乡

的著名建筑实例，米兰主教堂。

歌德本人在向一种成熟的古典主义发展的过程中很快放弃了他青年时期对哥特式的热情；他后来所作的论文‘论建筑艺术’[*Über Baukunst*]把米兰主教堂嘲弄为怪物，把北方建筑和装饰艺术的特点归因于‘多重的琐碎’，这个词语体现了一种反映了教条的偏见的影响的真正的观点，尽管有些无限夸张。又过了许多年，一旦他已经掀起了浪漫主义潮流的生机勃勃的风暴，他以他这个年龄的稳重的智慧再次以他的传记-历史的手法权衡这个问题的赞成与反对的理由，坚持他本人曾在《威廉·迈斯特》[*Wilhelm Meister*]中阐释的准则：中心的问题不是如人们所设想的那样是真理，而是问题本身（‘论德意志建筑艺术’[*Von deutscher Baukunst*]，1823）。

德意志浪漫主义者，瓦肯罗德[Wackenroder]、蒂克[Tieck]、施莱格尔[Schlegel]、布伦塔诺[Brentano]和阿尼姆[Arnim]，和浪漫主义时期的哲学家们、收藏家们和业余艺术爱好者们如何以他们的方式再次复苏了中世纪的文化和艺术并给它们带来荣誉——这是众所周知的，无需进一步详述。它来自18世纪以歌德为首的狂飙时期的青年诗人和作家所播下的种子，这粒种子出芽很晚，但是却足够丰茂。今后史学家们也会用与以前完全不同的方法和观点探讨这个主题。直至此时瓦萨里的旧的 *maniera greca*[希腊手法]和 *gotica*[哥特式]还继续存在于‘拜占廷’和‘哥特式’风格的令人误解的概念中。伟大和卓越的美术史家鲁莫尔[Rumohr]在对‘中世纪建筑学派的共同来源’的杰出讨论中（柏林，1831），为反对这两个范围而进行了辩论，他想用‘Vorgerm-

anische’ [前日尔曼的]和 ‘Germanische’ [日尔曼的]建筑手法这些词取代它们。这篇在其有机结构中包含了对中世纪风格的最早的完全不带偏见的和透彻的评价的小文的作者,以其广泛的和正当的批评性态度,无论如何也不会参与浪漫主义者们对 ‘Altdeutsche’ [古代德意志]纯粹感情上的和限于民族的赞歌;但是甚至他也不确实地知道哥特式的实际来源。

决定性的声音来自哥特式本身的发源地,来自法国。在上个世纪的第二个十年,通过诸如戈蒙[Gaumont]、狄德龙[Didron]、勒努瓦[Lenoir]等人的努力,典型的法国考古学派在那里得到发展,它在当代的杰出弟子是短命的的路易·库拉若[Louis Courajod]。正是在他们当中新创了专门术语‘罗马式’风格,与实质上相关的罗曼诸语言来自民间拉丁语相一致,而这是很有见识的;他们同样证明 *style ogival* [尖拱风格]——我们没有什么德语词来表示这个良好的词语——最初产生于法国的中心,从那里传遍整个欧洲。这在一个专门领域中证实了我们已经了解的法国在盛期中世纪的主导作用的情况。通过库格勒[Kugler]、施普林格、吕布克[Lübke]和施纳泽[Schnaase]的美术史手册,这个理论后来在德国得到传播、修改和进一步发展,以致现今我们可以认为它是我们的文化遗产的一个既定的部分,心胸狭隘的大民族主义的任何孤立的攻击都不会改变这一点。

我们已到了这篇讨论的结尾。因为我们在此不打算进一步详细说明那些要表明‘哥特式’这个名称由于据称与高卢的西哥特人的建筑风格有关而有道理的奇妙的尝试,我们也不想复兴认为哥特式来自日尔曼-高卢民族的木建筑的古老的朦胧的理论。埃

墨里克-达维德[Emeric-David]已经提出了这些一般原理，最近的学者们，像罗斯蒂埃[Rostières]又为它们辩护，而库拉若以特别的热情为它们辩护。布吕塔伊[Brutail]在他的杰出的著作《中世纪考古学及其方法》[*L'archéologie du Moyen age et ses méthodes*]（巴黎，1900）中透彻而简洁地论证了它们内在的不一致性。

附 录

哥特式概念

戴恩斯

在目前的用法中，*Gothic* [哥特式] 一词的应用范围主要有二：第一指的是公元第 4 和第 5 世纪在罗马帝国解体上扮演了主要角色的一个日耳曼部落；第二指的是中世纪伟大的艺术与建筑风格之最后一个阶段，主要兴盛于 12 世纪中叶至 15 世纪之间。

（我们应该注意的是：‘哥特式’当作风格分析上的辞汇来使用乃是近代才有的现象；在中世纪时，则无如此的用法。）除了这两种定义明确、表面上毫无关联的现代意义之外，从 15 世纪到 19 世纪的学术和评论著作中，我们发现‘哥特式’意义涵盖的范围出人意外地广泛，而绝大多数充其量不过是以朦胧不清的面目残存至今——虽然它们对于美学、政治思想，以及社会习俗曾有过影响深远的关系。事实上，这两种目前为大家接受的意义，或许可以建筑在古老遗迹上的现代城镇为喻，目前所见到的城市造型之下是一层层早先的发展，街道和足迹则联结了这两个差可辨识的遗迹。

从历史的观点来看，民族学和批评美学上的两大方向支配了‘哥特式’观念的发展。第一个方向是一组民族学和历史的推测理论，内中有真正可信的传统，也有基于一种有缺陷的训诂方法

而生的异想天开、有违事实的增饰。在中世纪时，Goth[哥特人]一词指的是——正如今天依然如此——在罗马帝国的末期迁徙到西班牙、法国西南部以及意大利的日耳曼部落。此外，由于与历史上另外一个不同的 Getae 族相混淆的缘故，哥特人包括的范围就扩展到斯堪第那维亚的居民，此地有时候被认为是这个较大的混合团体的老家。在约尔达内斯[Jordanes]的《哥特史》[*Gothic History*]一书中，此扩张了的团体在公元 6 世纪时地位相当显要，约尔达内斯声言其与奥罗西乌斯[Orosius]和卡西奥多鲁斯[Cassiodorus]无关。另一个来源，也就是公元 9 世纪时贝德[Bede]的方言翻译[Vernacular rendering of Bede]，导致 17 世纪研究盎格鲁-撒克逊语言和文学的学者对哥特人作进一步的扩展，他们认为哥特人即是从前定居在英格兰南部的朱特族[Jute]。因此，松内尔[William Somner]所编纂的古英文词典（《撒克逊-拉丁-盎格鲁词典》[*Dictionarium Saxino-Latino-Anglicum*]，Oxford, 1649）对 *Gothi* 所下的定义是 ‘Jutes, Getae, Gothes’。经由这种视为同一族的过程，Goth 一词扩展的范围变得十分广阔：从地理上而言，哥特人涵盖了斯堪第那维亚日耳曼世界的边境，以及其在冰岛、格陵兰的支派，并亦拓延至英国；从时间上来说，包括了近代[modern times]的初期，因此，举个例来讲，若是大声欢呼 17 世纪瑞典国王阿道尔夫斯[Gustavus Adolphus]为‘哥特式’德行的典范，亦是自然不过，无足为奇。

有关‘哥特式’观念的历史发展的著述中，其第二个主要的方向是价值判断。‘哥特式’是个轻蔑的标记，用来指被认为是陈腐、令人厌恶的中世纪特性和习俗。哥特人不止是与汪达尔人

[Vandals]和匈奴人[Huns]一起被列入摧毁地中海古典文明的名单中，而且也被认定是扮演了一更具毁灭性的角色，即创造了取代地中海古典文明的伪劣文化[*bastard culture*]。因此，‘哥特式’就被用来指称一般的鄙劣品味。

在底下的讨论中，亦会有其他因素出现，但是主要的发展乃是由民族学和美学的方向交织而生。矛盾的是，‘哥特式’一方面等于中世纪的缩影 (*tout court*)，一方面却又不可等而齐观，而其言外之意又错综复杂，以致有时实在难以给他们下精确的定义。为了导出其间种种的细微差别起见，在下面的记述中，有时实无法严格地按时代的先后次序来作说明，起初的重点摆在批评美学的方向，其后则为民族学的方向。

I. 文艺复兴的传统：哥特式野蛮 [*Gothic Barbarism*] ‘哥特式’一词含有轻蔑意味的用法——近代主要如此，至少迟至18世纪末叶亦然——有赖于历史三阶段的概念，此显然是先由彼得拉克[Petrarch]预示的，然后又由维拉尼[Filippo Villani]、阿尔贝蒂[Leone Battista Alberti]以及文艺复兴时期其他的意大利人文主义者推波助澜，加以散播。依照此种概念，文化精绝的两个时期——古典时期[*classical antiquity*]和初期的近代纪元[*nascent modern era*]——之间夹着一个无知、野蛮的黑暗断层，亦即中世纪。意大利学者将此大劫归咎于日耳曼侵略者。在文化发展的两个领域——书写[*handwriting*]和建筑——上，他们尤其强调哥特人遗害无穷的作用。瓦拉[Lorenzo Valla]，其反中世纪的态度可由其最为人熟知的成就——揭发君士坦丁的赠品[*Donation of Constantine*]为赝品——窥见一斑，谴责‘僧侣黑体

字’ [monkish Black Letter script] 为‘哥特体’，此乃用来把中世纪末期的字体和中世纪之前的查里曼王朝与之后的文艺复兴时期的字体加以区分的称呼。（在德国，20 世纪的今天，仍可见到从前以一种名为 *Fraktur* 的哥特式字体印行的书籍。）瓦拉也认为哥特人应该对拉丁语言的衰微负责。从这种用法中，此词可扩大到——正如拉伯雷 [François Rabelais] 所做的——来非难一种粗鄙、村野的 [coarse and rustic] 文学风格，亦即对研究希腊、拉丁之好的典型训练不够的作家所用的文学风格。然而哥特式观念最具影响力的轻蔑用法乃是肇自美术史学者瓦萨里对于建筑的意见。在他的《名人传》（1550）一书中，大体上他遵照其 15 世纪前辈马内蒂 [Manetti] 和菲拉雷特 [Filarete] 的作法，称中世纪建筑不过为‘日耳曼’ [tedesco] 而已，但是，有好几个场合，他特别把中世纪建筑归因于哥特人（虽然他未使用形容词的形式 *gotico*，只是用名词而已）。

瓦萨里谴责中世纪的建筑为无秩序、拙劣、装饰过度，以及外表上浅薄脆弱。这种假定是哥特人所引进的建筑风格，因而与全部品味的瑕疵与罪过同义，与古典的风格有霄壤之别，后者被认为是一普遍有效的典型。

17 世纪时，瓦萨里的议论在意大利之外的欧洲引起了回响，不只是视觉艺术的专家学者如沃顿 [Sir Henry Wotton] 和赞德拉特 [Joachim von Sandrart] 附和此说，诗人如德赖登 [John Dryden] 和莫里哀 [Molière] 亦起共鸣。例如，莫里哀在他的一首诗 ‘La Gloire du Val-de-Grâce’ 中痛骂 *fade goust des ornemens gothiques* [对哥特式装饰的过时品味]。所有这些作家皆自然而然

地使用形容词 Gothic——此种意义的使用，最早为 1610 年——废弃旧词‘日耳曼’[German]不用，可能是因为恐怕与现代德国[Germany]相混淆，在德国，讲究的品味[cultivated taste]早已重振了古典理想的精神。而且，17、18 世纪艺术上特有的信条平行现象，也使得哥特式轻蔑的言外之意扩展到建筑之外的其他艺术媒体上。在一本身后方才问世而暴得声名的诗集《画艺》[*De arte graphica*]中，迪弗雷努瓦[Charles Dufresnoy]（1611-88）将此观念应用到绘画上去。这种处理方式在法国，则扎下深根：1757 年，《百科全书》[*Encyclopédie*]为哥特式绘画下的定义是 *un genre de peinture aux formes grêles et raides* [一种具粗涩、僵硬形式的绘画风格]，这种判断和评价到 19 世纪初期的数十年仍时有反响。

但是，文学则为寻求‘哥特式’的分歧语意提供了最大的活动空间，虽然值得注意的是文学与建筑的平行现象从未为人忘怀，让我们来看看丹尼斯[John Dennis]对其时代英国文学现状不敢苟同的评语（1701）：‘法国人以古代建筑的高贵典型来改革他们诗歌的结构……而我们却下决心……墨守我们哥特式和野蛮的作风。’当然，在大旅行[Grand Tour]中贵族之间流行的风尚亦加强了此平行现象的吸引力，他们小心地检视古代和现代古典建筑的模范之作，而一般则以陶冶品味为目标。在文学当中，除了广泛地对于拉伯雷的作品中业已发现的乡土风格加以非难之外，一些更明确、更细腻的特点——或正确或错误地追溯到中世纪以作为它的起源——也认为是哥特式的缺失而横加讪笑。譬如说，诗人被警告应摆脱‘哥特式韵脚’[Gothic rhyme]，而转赋

无韵诗[blank verse]，人们认为无韵诗比较符合古人的形式与法则。这种警告溯其源可早自阿沙姆[Roger Ascham]的《教师》[*Scholemaster*] (1570) 与巴伊夫[Jean-Antoine de Baïf]的《诗的礼品》[*Étrennes de poésie*] (1574) 二书。而在英国，塔索[Tasso]、阿里奥斯托[Ariosto]、斯潘塞[Spenser]以及其他公认作中世纪风史诗[medievalizing epic]的诗人之崇拜者，必须巧妙地应付旁人的责难，因为这些作品乃是被奇思怪想与骑士风的成分[fanciful and chivalrous elements]糟蹋得一塌糊涂，令人想起萦回不去的哥特式品味。

在某些批评家的眼里，哥特式风格的观念完全逸出了其历史上的定位，以至于那种我们现在所谓巴洛克的现象——意大利歌剧、博罗米尼[Francesco Borromini]的建筑，以及形而上诗歌[metaphysical poetry]中错综的隐喻——亦有哥特式的缺点。如此，哥特式风格的类别可与奇怪或怪诞[bizarre or grotesque]的类别相合并。说来奇怪，甚至连文艺复兴时期的几何式花园也招惹来赫德[Richard Hurd]主教(1719-1808)和其他热心人士认为是哥特式的批评和责难，他们主张较自由、较‘自然’的英国造园艺术。当然，这些作家并未意识到——正如洛夫乔伊[Arthur O. Lovejoy]在《观念史文集》[*Essays in the History of Ideas*] (Baltimore, 1948, pp.136-65) 中所说明的——这种造园上的趋势，事实上是一种颇具破坏性的侵扰[a subversive intrusion]，一种新审美方向的先驱，尤其是在恢复哥特式风格方面，有一段时期这种风格甚至还被捧上了天。

在英国，像决斗、狩猎之类的社会习俗，皆被辱责为哥特式

黑暗年代的余孽。在某些 18 世纪作家的作品里，形容词 Gothic 常常成为一个具特殊性质的形容词，仅仅意谓‘旧式的’[old-fashioned]或是‘粗鄙的’[countrified]，例如在戈德史密斯[Oliver Goldsmith]的《她忍辱取得》[*She Stoops to Conquer*] (1773) 一书中，哈德卡斯尔[Hardcastle]夫人，一个自命时髦人物的夫人，语带反讽地抱怨她丈夫——一个保守的乡绅——充满‘哥特式的活泼和充沛的精神’[Gothic vivacity]（亦即呆板枯燥[dullness]）。

此后，哥特式风格的观念逐渐扩大到几乎任何品味的缺失皆无所不包，从一无伤大雅的社交失态行为到最粗鲁的蛮行，皆在其范畴之内。矛盾的是，‘哥特式’的脱离定位可能不止是由粗野和欠缺教养而生，恐怕不当的过度精细优雅亦大有关系，正如我们现在一般认为是巴洛克的现象所示。因此，合理的古典中庸乃是在 Gothic Scylla 与 Gothic Charybdis（编者注：Scylla 为意大利墨西拿海峡上的岩礁，Charybde 为墨西拿海峡岩礁对面的大漩涡。法语 Tomber de Charybde en Scylla 即才脱龙潭又入虎穴之意。）二对立的威胁之间。

2. 正面的伏流 [Positive Undercurrents] 在这误用、滥用的急流中，两边较具正面性的伏流仍然浮现了出来，一在英国，一在西班牙，这两个国家历来多少皆在欧洲文明主流的外围，但因此也易于创新。英国议会权利[parliamentary rights]的维护者反对 17 世纪斯图尔特王朝专制主义[Stuart absolutism]的所谓君主的侵犯议会权利[presumed monarchic encroachments]，他们注意到议会政体的制度[institutions of representative government]事实

上并非起自备受赞美的古典时期。甚至塔西陀[Tacitus]——那个高傲的罗马人——亦可召唤来为所谓此制度的发明乃是日耳曼部落拔得头筹的声明作见证。因此，依照议会党员们[the Parliamentarians]的说法，北欧的日耳曼民族天生有崇尚自由制度的性质，压根儿反对专制与特权。

北欧民族这种快乐的特质，为了与他们地中海较不幸的民族区别起见，有时被称为‘哥特式平衡’[Gothic balance]、‘哥特式政府’[Gothic government]，或‘哥特式政体’[Gothic polity]。诚如西德尼[Algernon Sidney]所言：‘在罗马帝国解体之后，占有其最佳域外领土的所有北方国家，其政治形态皆是通常称作哥特式政体的组织：他们有国王、领主、平民、议会[diets, assemblies of estates, cortes and parliament]，这些国家的主权即在此，亦由此而发挥’（《论政府》[Discourses concerning Government], London, 1698）。在17世纪期间，英国人对于国家的过去所生的兴趣，并不限于政治理论而已，亦不限于任何一个特殊团体——其兴趣所及，包括各种与形形色色探究领域有关的圈子：如保皇党与议会、清教徒与天主教的、贵族的与平民的圈子。结果在探讨历史上形成‘哥特式’现象的整体之各个层面上，英国人颇有倡导风气之先的贡献。

这种文化上的民族主义[cultural nationalism]激发了研究盎格鲁-撒克逊（或古英文）语言的狂热，各种字典及文献学上的论述文章相继问世，即其人狂热的明证。此活动亦传播到欧洲大陆，曾为阿伦德尔[Arundel]伯爵的图书馆馆员的朱尼厄斯[Franciscus Junius]，整理了乌尔菲拉斯[Ulphilas]主教于公元4

世纪以哥特式语言书写、保存于斯德哥尔摩的圣经之断简残编，再予以刊梓出版（Dordrecht, 1665）。此外，中世纪英格兰的大教堂以及其他建筑等以石头制成的残存大建筑物，亦引起人们的注意。达格代尔[William Dugdale]与多兹沃斯[Roger Dodsworth]合撰的3册《英国修道院》[*Monasticon anglicanum*]（1654-73），正如弗兰克[Paul Frankl]（1960）所指出的，构成‘第一部附有插图、叙述一种中世纪风格的建筑史’，虽然书中所提到此风格之各种流派的地方非常之少，此并不太出人意外。

然而不久之后，建筑师雷恩[Sir Christopher Wren]即对此风格展开观点敏锐的说明——虽然他主要依据文艺复兴传统——甚至实际从事建造一种哥特式末期风格的建筑，他也领先申克尔[K. F. Schinke]、普金[A. W. N. Pugin]以及其他诸人（值得注意的是，雷恩探讨哥特式风格起源的‘回教理论’[Saracenic theory]虽然谬误，在20世纪中叶却为一些严肃认真的学者再次提出）。英国对哥特式的意识与海峡这边的法国普遍流行（虽然并非全然如此）的对哥特式风格作捕风捉影的研究方式形成了强烈的对比，法国盛行的是炼金术、占星学以及一般说来玄秘[hermetic]的诠释，例如由戈比诺·德·蒙吕桑[Gobineau de Montluisant]的《巴黎圣母院的难解形象和谜点的解释》[*Explication très curieuse des énigmes et figures hiéroglyphiques... de Notre-Dame de Paris*]（Paris, 1640）一书，即可窥其一斑。这种对哥特式遗迹以玄秘或炼金术的途径来研究，在雨果[Victor Hugo]的畅销小说《巴黎圣母院》[*Notre-Dame de Paris*]（1831）中又再度浮现，而在一世纪之后，一位自称富尔卡内利[Fulcanelli]的神秘主义者

[occultist]所作的《大教堂的奥秘》[*Le Mystère des cathédrales*] (Paris, 1925, 以及后来的版本)亦呈现同样的面貌。

但是,还有其他的诱惑埋伏着,等着大胆地企图在‘哥特式’概念未知的领域中探究的17、18世纪的英国人。把‘哥特式’概念提升为一纯然国家的成就,除去人易理解的诱惑之外,‘哥特式’概念亦可视为对北国有益健康的严酷气候之一种反应,因而类似于托因比[Arnold J. Toynbee]后来的‘挑战与反应’[challenge and response]理念。因此,即已为后来‘北欧’[Nordic]文化特质之相对于式微,已然衰退的地中海之评断价值。然而,在英国从事探究及理论化的较早期间,必须维护所谓‘哥特式平衡’与有关现象的需要,在1688年光荣革命[Glorious Revolution]和1714年汉诺威王朝[Hanoverian Dynasty]成立之后,陡然减低了不少。不过,在19世纪之时,‘哥特式’的概念又在诸如弗里曼[Edward Augustus Freeman]和格林[John Richard Green]等历史学家的著作中重续生机,他们把维多利亚女王治辖之下英国的进步的制度追溯到英国遥远的中世纪。

在西班牙这第二个例外的国家,所谓贵族之西哥特人[Visigothic]的来源的说法,导致许多无论是由民族的、政治的或是社会的角度之思索和推测。在《西班牙之谜》[*De rebus Hispaniae*] (1243)一书中,托莱多的大主教罗德里戈[Rodrigo]利用约尔达内斯来证明西班牙的哥特人与斯堪第那维亚的Gothia居民颇有渊源。这层关系后来为西班牙作家加以重述并润饰,成为巴塞尔会议[Council of Basel] (1431-49)上一项有趣的纷争的因素,这项纷争是斯堪第那维亚和西班牙的代表为了哥特

人血统谁先谁后的问题而争执不休。逐渐地，西班牙在名词 *godo* (Goth) 上发展出一层意义，指的是‘高贵、出身名门、辉煌优秀’（文献可证明此种用法早自 1490 年即已开始）。在 16、17 世纪西班牙作家的作品中，此词另增一股反讽的扭曲意味，如 *hacerse de los godos* [自称贵族出身，矫揉做作、装腔作势] 的说法。还有，很重要的一点是，艺术理论家卡杜佐 [Vicente Carducho] 在他的《谈画录》 [Diálogos de la pintura] (1633) 一书中，一方面跟随瓦萨里，谴责哥特式建筑，但在另一方面，却又尽力去点明这种退化的风格 [degenerate mode] 乃是意大利的东哥特人 [Ostrogoths] 所创造的，而非成于受人崇敬的西班牙的西哥特人之手。在西班牙，哥特式风格的概念与一种奇异的、国家独特的意味 [a peculiar sense of national distinctiveness] 有十分密切的关系，因此之故，在某些方面，塞万提斯 [Cervantes] 的《唐吉珂德》 [Don Quixote] 乃具有原型人物 [archetypal figure] 的地位。

3. 前浪漫主义与‘哥特式气氛’ [Gothic Mood] 方才所提到的正面而次要的趋势，只不过是证明通则必有例外现象，因为在 17、18 世纪之际，一般对于哥特式观念的态度乃是轻蔑的、鄙视的，有如燎原之火，不可收拾。对此观念进行再评价，其真正的基础奠定在一连串的品味的、影响深远的改变之上，主要先在英国酝酿、发展，而后散布到欧洲大陆（如果今日的研究结果是正确的话）。这种品味上的改变必然导致规范的古典主义 [normative classicism] 之束缚的解放，规范的古典主义强调明净 [clarity]、有规则 [regularity] 以及对称 [symmetry] 的性质——这些性质，正如前人所指出的，常常以具体的建筑典型作为例证。

品味的改变乃是经由人们对于‘自然’[Nature]这一重要的概念逐渐重新界定而达成的，在此之前，自然的概念完全由古典主义者所垄断。部分是由于英国山水造园此一新时尚影响所及，作家们开始强调，任何妥当的自然概念与不规则[irregularity]和变化[variety]其实是密不可分的。最后，这些都包含在‘如画’[Picturesque]的一般性标题之下，吉尔平[William Gilpin]（1724-1804）则使得此概念普及化。有个相关的美学概念，也就是‘崇高’[Sublime]的概念，是为感觉经验之极端，强烈地带有情感的仰望[emotional expectancy]色彩，此与其对立的‘优美’[Beautiful]诚然有霄壤之别。从此到视‘美’为古典的、视‘崇高’为非古典的，只不过是一步之差而已（话虽如此，仍有许多人拒绝承认，因为古典主义规范的概念仍旧凛然不可侵犯）。如此一来，主客即可易地而处，自然以其最崇高的意义（‘崇高’、‘雄浑’）可与脱离古典法则的束缚结合起来。在另一方面，把自然和太古或原始[primitive or primordial]联想在一起，又发展出一暧昧的观点，有如法国的建筑批评家洛吉耶[Marc-Antoine Laugier]神父（1713-69）的著作中所示。这些品味上的各种倾向常常与突现的浪漫主义结合在一起，而整个这个大动向因此即称为‘前浪漫主义’。

对于‘哥特式’整体的反应，其时代风潮所以改善之另一个重大因素乃是审美相对论[aesthetic relativism]的逐渐发展。诚如赫德主教于1762年所主张的：‘哥特式建筑有其自成一格的原则，当我们以此原则来检视哥特式建筑，我们发现它自有其价值，希腊式建筑亦然’（《关于骑士制度和罗曼司的信筒》[*Letters on*

Chivalry and Romance], Letter VIII)。渐渐地也不大确定地,人们发展出一个信念——虽然甚至到今天也绝非普遍地成立——每一种文化上的表现皆应从普及于其所产生时代的形势的角度来评价,而非以符合某些先决的外在标准来衡量。因此,审美多元论[aesthetic pluralism]的兴起与欣赏先前被贬斥为哥特式的现象的出现息息相关。

不过,我们应该注意的是,‘哥特式’概念之恢复其应有的地位乃是一错综复杂的过程,在18世纪后期于所谓‘哥特式气氛’的美学整体之浓雾中发展而出。在整个18世纪期间——甚至进入19世纪,如米舍莱[Michelet]和雨果所证明的——哥特式主题[Gothic themes]的探究仍然染有一股禁忌[forbidden]、外来[exotic]与超自然[supernatural]的气味。诸种专注于禁忌、外来与超自然的导向,刺激了18世纪以坟墓或墓园为诗歌吟咏题材的时尚,这类诗有时就称为哥特式诗歌。像马利特[David Mallet]的《行旅》[*The Excursion*] (1726) 以及沃顿[Thomas Warton]的《忧郁的愉悦》[*The Pleasures of Melancholy*] (1747) 就呈现出鬼魂、猫头鹰的可怖形象,这些鬼魂和猫头鹰出没于月光照射下的荒凉山水之间,时有坟墓和废墟点缀其中。到了18世纪后期,莪相[Ossian]之诗<编者按:莪相乃传说中3世纪左右爱尔兰及苏格兰高地的英雄及诗人,麦克弗森[James Macpherson]于1760-63年间伪造并出版了莪相的诗>由于唤起人们对位于典型的北方环境中粗野而高贵的社会之记忆,因而使得这股潮流向美学原始主义[aesthetic primitivism]的范畴趋近了许多。由于莪相之诗的凯尔特人[Celt]常常被误认为日耳曼种族,因而对克洛普施

托克[Klopstock]和其他人而言，把莪相供奉在他们原始的日耳曼古传统之神殿里，真是不费吹灰之力。另一个与此普遍复杂的概念关系密切的特点是为所谓的哥特式小说，此词之风靡一时，沃波尔[Horace Walpole]的轰动小说《奥特朗托堡：一个哥特的故事》[*The Castle of Otranto: A Gothic Story*] (1764) 乃是始作俑者。

当然，沃波尔对建筑的兴趣，意义亦甚为重大，特别是在哥特式风格复苏的早期，他所创造的那十分重要的划时代建筑浆果山别墅[Strawberry Hill]，此为他毗近伦敦的大府邸，工程始于1750年。平心而论，此建筑的结构实在是有几分脆弱，令人不敢恭维，而且那些追循此风而兴建的一大堆英国园亭比被称为‘伪哥特式’[sham Gothic]好不了多少。但是，18世纪确实已开始有真正努力的迹象，要为了了解哥特式建筑找出一个巩固的理论基础。

在此为达到以理论作为后盾的目标之努力中，其发展的最重要的路线之一是把哥特式建筑的建造追溯到对于植物形式——尤其是树木——的有心模仿（早在1510年，一位无名氏作家，也就是伪拉斐尔[pseudo-Raphael]在对教皇莱奥十世[Leo X]作有关罗马之古风俗制度的报告中，很偶然地提出此观念，但其后显然即遭人遗忘）。1751年，沃伯顿[Warburton]发展出一相当详密的观念，他认为过去习惯于在神圣洞窟中作礼拜的哥特人后来因环境所逼迫，而把他们常设的宗教祠庙赋予了林荫路的外观。这种所谓的哥特式建筑的起源，事实上缺乏任何历史上的根据，但是对18世纪来说仍是相当重要，因为此说透出一点端倪，

可以把‘哥特式’和‘自然’神秘的丰饶结合在一起。除了此类诠释之外，‘哥特式’也可加以改革，使其风格至少较为接近体面、令人尊敬的古典范围，而使人较为称心满意。因此，一种经过适当的删修与抑制的‘改良’的哥特式，实质上可以和古典柱式[classical orders]不分轩轻地拿来展现，正如许久之前，意大利的‘托斯卡纳柱式’[Tuscan order]也曾被去枝落叶的修整过，以与其他纯希腊传统的样式平起平坐。这项改革主要是成于巴特·兰利[Batty Langley]和托马斯·兰利[Thomas Langley]的《凭借规则和比例对古代建筑的修复和改进》[*Ancient (亦即 Gothic) Architecture Restored and Improved by Rules and Proportions*] (London, 1742) 之手。兰利兄弟所呈现出来的哥特式之为一种单独的样式。弗里斯[Hans Vredeman de Vries]在其《建筑》[*Architectura*] (Antwerp, 1565) 一书中即已开先河。不过，正如前人所指出的，实际上 18 世纪的哥特式复古建筑仍然是微不足道，大部分都不够认真，与昙花一现的中国风与阿拉伯风同时盛行。

4. 对哥特式的崇拜 19 世纪时，人们对于哥特式建筑的特质重新作了一完整的评估，因为建筑物现在成了仰慕哥特式建筑者的主要关心对象。对某些狂热人士而言，一种令人惊讶的价值观倒错的情况发生了，而中世纪的建筑——至少在其巅峰期——被视为高高地超越出文艺复兴作品所呈现的一片审美上的混乱局面。在普遍对启蒙运动传统失望，以及伴随浪漫主义运动所生的对中世纪文化的憧憬的气氛之中，哥特式建筑被人们认为是真正精神价值的精粹的体现——尤其是基督教救世的表现方式。同

时，中世纪建筑的历史变化也引起了较多的注意。哥特式很清楚地与之前的罗马式时期[Romanesque period]区分开来，而其发展的各阶段也各得其位。对于哥特式建筑的狂热现象与讴歌文艺复兴之前的绘画平行而发展。英国与德国的收藏家、艺术家以及批评家，尤其助长讴歌文艺复兴之前的绘画的风气——所谓的原始派趣味。这股兴趣导致了一项极大的复古运动，德国的一群志同道合之士首开风气之先，这个团体以拿撒勒派[Nazarenes]之名而为人所知（1809年创立时名为路加兄弟会[Lukas-Brüder]，或者是圣路加行会[Guild of Saint Luke]）。最初在维也纳，后来在罗马，他们试图重新去捕捉中世纪晚期绘画所流露出的虔诚的纯净与天真。在别处稍远的地方，也有类似的运动起而效尤拿撒勒派，特别是意大利的 *purismo* [纯正派] 和英国的前拉斐尔派 [Pre-Raphaelite] 团体。

19世纪初，有一股强大的冲击力量要恢复传统的基督教，更助长了这种对中世纪的建筑和绘画予以重新评价的趋势。事实上，此运动的许多重要人物不是原先即为罗马天主教徒，就是后来皈依了天主教。这种对于中世纪传统的狂热无疑也广泛地散播到浪漫主义者的身上；1832年，海涅[Heinrich Heine]竟然声称浪漫主义‘不过是中世纪诗歌的再觉醒，正如其于诗歌、雕塑和建筑、艺术与人生之中所呈现出的风貌’。在某些方面，这种对于中世纪尤其是哥特式建筑的狂热，只不过是时尚而已：因此1834年巴黎人的信件中记载道：‘哥特式’乃是沙龙里所流行使用来表示极致的辞汇——同时亦流行诸如 *pyramidale* [金字塔式的]、*babylonien* [巴比伦的]、*apocalyptique* [天启的] 等稀有字眼——

gothique [哥特式]、*ogival* [尖拱式]、*flamboyant* [火焰式的]。然而最后这种狂热——有时候虽然朦胧而无重心——对于人们了解中世纪的建筑，以及孕育此式建筑的文化，贡献却是不可限量。

在哥特式风格的概念之恢复其应有的地位上，有一个关键性的角色乃是由一个后来唾弃此风格、事实上唾弃整个浪漫主义的人物所扮演的，此事实真是讽刺。歌德的《论德意志的建筑》[*Von deutscher Baukunst*] (1772)——以极度热狂的风格写成——记录下歌德逗留于斯特拉斯堡时，斯特拉斯堡大教堂（或者更精确地说，是此建筑的西侧）给他的心理冲击。虽然此书刊行的背景隐晦不详，但是，在浪漫主义的时代里，所有德国颂扬歌德的主要人士都非常珍视这本小册子，认为是极具意义的一项宣言。歌德把此大教堂比喻成一‘上帝之树’ [a tree of God]，其非凡的完整性来自无数微小细节之间的和谐的交互作用。此德国诗人之强调此建筑的有机和具有生命的特性，在其较年轻的同时代人之间引起了热烈而有力的反应。同时，在歌德公开对洛吉耶神父的批判中——他很不公平地讥笑洛吉耶神父是狭隘的法国品味之典型代表——从重新发现斯特拉斯堡大教堂之为德国过去的伟大标记之一的事件里（事实上，斯特拉斯堡大教堂显示出强烈的法国影响），他把对于此大教堂的崇仰和德国刚刚萌芽的为摆脱法国影响和阴影所作的努力结合在一起。

此外，在极力赞美此大教堂的建筑师埃尔温 [Erwin von Steinbach] 之有创造天才之际，歌德忽略了此建筑之为中世纪基督教精神的产物的特性——与其国家和个人的关系，根本是风马牛不相及。然而过了不久之后，这种对于哥特式建筑以较广阔的

角度来看待的观点,则为小说家海因泽[Wilhelm Heinse]所采用,其1780年的日记把米兰[Milan]大教堂描述成‘我所见过的基督教之最神圣辉煌的象征’。哥特式建筑的基督教和神秘的特性为浪漫主义批评家兼理论家施莱格尔[Friedrich Wilhelm Schlegel]所极力强调,哥特式建筑为无限的实体表现[the tangible expression of the Infinite]之概念的散播,施莱格尔亦首居其功,而1800年时英国人米尔纳[John Milner]即已具有此观点。德国对于哥特式建筑的狂热——带有强调其国家性与基督教的色彩——在决定依照13世纪的设计来完成科隆大教堂时(1842),达到了高潮。

然而却是英国人,挟其较丰厚的经济资源,率先实际进行复古哥特式建筑的兴建。在考古学上的精确性上,19世纪初期30年间所建立的新哥特式[Neo-Gothic]建筑物差异甚大。但是像卡特[John Carter]、布里顿[John Britton]以及里克曼[Thomas Rickman]诸人所蒐集的附插图之建筑指南逐渐流布四方,于是建筑师即能达到较高的标准,同时也对陶冶大众品味大有帮助。

哥特式复古运动出了一名能言善道的大将普金[Augustus Welby Northmore Pugin],此人与施莱格尔同是罗马天主教的皈依信徒。除了强调哥特式建筑本质上的基督教特性之外,普金有一点亦非常重要,亦即他早年有系统地陈述某些概念,后来成为建筑上功能主义者[functionalist]的信条。在《尖拱或基督教建筑的真正原则》[*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*](London, 1843)一书中,他开宗明义即立下两条指导规则:第一,‘一建筑物不应该有与无关便利、建构、适当

宏旨的设计内容’；第二，‘所有的装饰必须有强化一建筑物基本构造的作用’。此外普金把对于哥特式建筑的了解与建筑乃社会之直接产物的旧观念结合在一起；在企图恢复哥特式标准的过程中，光只是机械地模仿哥特式的形式是不够的，需要的是重新捕捉到中世纪文明的全部精神。

普金倡导两种重要学说，颇富表现，亦即机能主义与由伦理来评估建筑，二者皆建立在他个人对哥特式风格之优点为何的观点上。经过莫里斯[William Morris]及英国艺术与手工艺运动[English Arts and Crafts Movement]的传播，此机能主义的信条在德国的包豪斯[Bauhaus]及 20 世纪相关且普及的趋势中获得丰硕的成果。从伦理的角度来研究建筑的方法之隆盛期较短，主要仅盛于 19 世纪的中期，为一群与剑桥卡姆登协会[Cambridge Camden Society]有关的作家所拥护。不过，此种研究途径所引起的反响，甚至是以独断的态度对此方法再作组织和陈述，则偶尔亦会在后起的作家身上看到，例如庞德[Ezra Pound]。但是，对此伦理的研究方法可称得上撒旦的则是拉斯金[John Ruskin]，虽然他常常大力鼓吹哥特式的价值和成就，但是因为其词往往模棱两可，故减弱了复古的力量，例如他赞赏贗伪的威尼斯哥特式风格[bastard Venetian Gothic]，这是一种外来的典型，对于哥特式乃是因其特有的北方（因而是英国）风格而卓越的说法极其不利。

虽然在评论上有这些混淆情况，但是，实际上有许多建筑都是以已然复苏的哥特式风格修砌而成的，而 19 世纪诸如作品丰富的斯科特[Sir George Gilbert Scott]，思绪敏锐的斯特里特

[George Edmund Street]，以及强有力的巴特菲尔德[William Butterfield]等英国哥特派[Gothicists]之成功，大大助长了欧洲大陆及北美洲类似的运动之兴起。在美国，除了有许多建筑是模仿英国及欧洲的之外，同时发展出一种本土的摩天楼哥特式类型，纽约的吉尔伯特[Cass Gilbert]之伍尔沃思大厦[Woolworth Building]（1913）即个中之佼佼者，从哥特式复古的模型中发展出来，而最富创意的人物，大概就属西班牙卡塔罗尼亚[Catalonia]的建筑师高迪[Antonio Gaudi]了，他以哥特式的形式做为出发点，进行奇特而充满个人色彩的尝试与改变。此外，从19世纪的后期开始，哥特式建筑物所含寓的刻面[faceting]和断片[fragmentation]效果吸引了富有进步意识的画家，以为视觉组织和结构寻找新的原则。在莫内[Claude Monet]一系列以鲁昂[Rouen]大教堂为题材的画作之后，许多画家亦以立体派或表现主义的观点来诠释哥特式建筑，例如德洛奈[Robert Delaunay]、法宁格[Lyonel Feininger]以及苏蒂纳[Chaim Soutine]的作品即然，在一连串德国表现主义派的影片中，亦深深烙有哥特式的形式的特征，尤其是维内[Robert Wiene]的《卡里加利之屋》[*Das Kabinett des Dr. Caligari*]（1919）。在此附带提一笔的是，在第一次世界大战之后局势一片混乱的德国，哥特式大教堂也许可做为社会调和的象征，例如在朗[Fritz Lang]的电影《大都会》[*Metropolis*]（1925）中，最后劳资双方的代表在一庞大的哥特式大教堂之前握手言和。

不过，在各家竭尽心智利用哥特式的形式以作创造性的发展之同时，亦有人非常认真地对哥特式风格发展的原则、来源及过

程去寻求更深一层的了解。遵循此种研究途径——弗兰克称之为‘学术趋势’——之辈可以找出相当不少的古物以作研究，尤其是17世纪中叶以后英国所累积起来的哥特式作品，在法国（在欧洲他处亦同），费利比安[Jean-François Félibien des Avaux]（1658-1733）则是个例外，他对我们现在所知的哥特式风格，亦即轻巧优雅的建筑模式与之前的较厚重坚实的建筑之间的区别，作了十分清楚的说明（《著名建筑家的传记和作品的历史文集》[*Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*], Paris, 1687）。在18世纪时，在这两种不同风格之间必须严加区别的认识，充其量只是间间断歇地被少数人注意到而已，所以19世纪学者所面对的急务之一仍是要很明确地把哥特式建筑与之前的风格分别开来，后者名为‘罗马式’[Romanesque]（此词显然是在1819年左右，由冈恩[William Gunn]和热维尔[Charles de Cerville]在不谋而合的情况下所创用的）。最早阐明哥特式的结构体系之真正原则者，乃是德国学者韦特尔[Johannes Wetter]，在美因茨[Mainz]大教堂的简介中（1835），他把哥特式的原则解释得很清楚。不久之后，他的同胞默滕斯[Franz Mertens]很确实地证明了哥特式风格其实始自法国的圣德尼[Saint-Dennis]修道院，而不是如英国、德国学者出乎盲目的爱国情操所以为的肇于英国或德国。在法国，最伟大的哥特式建筑理论家及史学家乃是才华洋溢又孜孜矻矻的维奥莱-勒-迪克[Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc]，他仰仗卡夫芒[Arcisse de Cavmont]与拉博德[Alexandre de Laborde]等考古学家的努力之赐，对于哥特式风格提出惊人的详细说明与叙述，具见于其《II

世纪到 16 世纪法兰西建筑解题词典》[*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*] (Paris, 1854-68) 与《建筑的保护》[*Entretiens sur l'architecture*] (Paris, 1863-72) 二书之中, 而且到目前为止, 仍然无人能出其右。他视哥特式建筑主要为一平衡[*equilibrium*]的系统, 而且强调其程序的合理性与经济性的配置[*rationality and economy*]。其理论深深影响了 19 世纪以铁和钢为材料的建筑, 例如巴黎埃菲尔[Gustave Eiffel]之名闻遐尔的铁塔, 以及布鲁塞尔霍尔塔[Baron Victor Horta]的作品。但是维奥莱-勒-迪克以理性的研究方式来诠释中世纪的建筑物, 却招致亚伯拉罕[Pol Abraham]在《维奥莱-勒-迪克和中世纪的理性主义》[*Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*] (Paris, 1934) 一书中之严厉批评。亚伯拉罕认为维奥莱-勒-迪克的研究方法根本是捕风捉影、无中生有的[*to de fantastic, a mécanique romancée*]。更明确地来说亚伯拉罕乃是否定了肋拱的功能价值[*functional value of the rib*]。在第一次世界大战之后与第二次世界大战之前, 许多学者就此问题争辩不休, 迄今仍未有定论。

5. 余波 在 19 世纪趋近尾声之际, 对于哥特式的狂热普遍地消歇下来, 同时哥特式复古建筑的时尚也为源自文艺复兴与巴洛克范例的新模式所取代。学者开始将注意力逐渐集中在个别的大型建筑物及集体的大型建筑物上, 作一较审慎的检视, 以较正确地确定它们的地位, 到了 70 年代, 仍有人进行此方面的研究, 且成效甚著。不过, 在 20 世纪, 也有学者又努力由文明精髓的产物之观点来了解哥特式艺术与建筑, 因而又恢复到 17、18 世

纪之较广阔的看法。比方说，德国的艺术史学者沃林格[Wilhelm Worringer]倡言一种半神秘的哥特式概念，认为‘哥特式’乃是一天生的种族因素的产物，也就是‘北欧精神’[Nordic spirit]（《哥特式的形式问题》[*Formprobleme der Gotik*]，Munich, 1912）。弗赖[Dagobert Frey]则在其《哥特式和文艺复兴》[*Gotik und Renaissance*]（Augsburg, 1929）一书中提出一种比较抽象的概念，他认为哥特式态度的基调乃是见于其连续性[sucession]的因素，正好与同时性[simultaneity]相反，后者据云是盛行于文艺复兴时期的特质。虽然在像制图[mapmaking]、编剧法[stagecraft]等种种论题上，弗赖都有许多独创的见解来支持其哥特式的概念，但是，本质上其概念是无法证实的，因为有个活生生的事实摆在眼前，即麦克卢汉[Marshall McLuhan]提出了完全相反的看法，亦即连续性原则所支配的年代要到印刷普及开来时方才来临，也就是在哥特式时代实际结束之后。潘诺夫斯基[Erwin Panofsky]以一种比较收敛的方式试图来证明常常为人讨论的哥特式建筑与经院哲学[Scholastic philosophy]之间的平行关系，但是由于方法学之错误而告失败。重要的是，音乐史家或文学史家对于诸如手法主义[mannerism]和巴洛克等艺术史的概念虽然常是全盘接受，但是一般都忽视了哥特式的概念。

要给哥特式文明这一广泛而又常引起争论的概念作一结论，本身即是困难重重，弗兰克的思想即其明证。他将其漫长一生的大部分岁月，都奉献于单为澄清此问题而作的不屈不挠的努力。弗兰克虽然肯定自己对于哥特式的（对他来说，受难基督的形象即其具体的象征）的信心，但是他亦得被迫承认，甚至在他自己

所遴选的建筑范围之内，绝大部分建造于所谓哥特式时期的城堡，在风格上也断然是非哥特式的[un-Gothic]。因而甚至在建筑上，哥特式风格之为一普遍成立的时期的概念亦站不住脚，而只能适用于教会的建筑、装饰以及其影响的范围。

总而言之，我们应该注意的是几世纪以来人们探索哥特式概念的意义所得到的两项重要的结果（也就是除了可能对研究有关古典主义及‘崇高’等其他概念的历史学家所生的附带性的启迪之外）。第一项成果是对于中世纪文明某些本质上的特性——议会、封建制度、抒情诗和史诗的特殊门类——之阐明，虽然今天在一般的情况下，这些全都不称为哥特式。第二项成果是对于哥特式艺术和建筑及其装饰之更深一层的了解。由其各种不同的发展阶段及表现，尤其在大教堂的建筑上，现在一般都承认哥特式建筑是西方文明最伟大的创造之一。

阿比·瓦尔堡

Aby Warburg, 1866-1929

瓦尔堡，德国美术史家，他的研究兴趣领域广泛，包括文艺复兴艺术、服装、宴饮、医药、占星学和巫术，他对文化史的主要贡献之一就是建立了瓦尔堡研究院。

瓦尔堡出生于一个富裕的犹太银行家的家庭，因而从未被迫去谋求过大学教职。他在波恩大学跟随乌泽纳 [Hermann Usener] (1834-1905) 和兰普雷希特 [Karl Lamprecht] (1856-1915) 学习，开始对心理学，对广阔的进化的视野和历史时期的转变产生兴趣。他在慕尼黑、佛罗伦萨和斯特拉斯堡继续学习，最终在1891年完成了一篇关于波蒂切利的《春》 [Primavera] 和《维纳斯的诞生》 [Birth of Venus] 是如何说明‘古典的来世’的博士论文。在搜集关于波蒂切利的论文的资料时，瓦尔堡发现早期文艺复兴对动作的描绘都是以古典原型为基础的。波蒂切利笔下的维纳斯、水仙女和美惠三女神的衣饰和飘拂的头发都根据的是新雅典 [neo-Attic] 雕刻中的母题，那些雕刻已经被阿尔贝蒂和莱奥纳尔多·达·芬奇介绍给画家当模特。同样在波蒂切利的学识渊博的顾问波利齐亚诺 [Angelo Poliziano] 以神话题材撰写的诗歌中也大量借鉴了古典原型。这种可以追溯到古典母题的对动作的描

绘，瓦尔堡称之为 *Pathosformeln* [情念形式]，这是一个完全与温克尔曼的‘静穆的伟大’ [calm grandeur] 相对立的公式。瓦尔堡把古典文化看成是为西方文明提供了一种活跃的变动不居的源泉、影响了我们的全部生活的观点，特别为卡西尔 [E. Cassirer] 所称赏，他说：‘在别人仅仅看到鲜明的轮廓、自足的形式的地方，他看到了运动的力量和他称之为伟大的情念形式的东西，那是古典文化对人性的永恒遗产。’此时，布克哈特将文艺复兴解释成从中世纪的价值中解放出来和现代个人主义兴起的一个时期的观点正受到托德 [Henry Thode] 等学者的挑战，托德赞成基督教影响的重要作用。在这场争论中，瓦尔堡可被看成是站在布克哈特的一边；而布克哈特认为历史是进步的，文艺复兴是这种进步运动中的一个文化统一体。瓦尔堡则将文艺复兴解释成一个转变的不确定的时期，它仿佛从时间的进程中被抽离出来。对瓦尔堡来说，历史是一个充满旺盛生命力的传统，通过图像和语词传递下去，但这些文献通过寻找其非现世的统一才能得到最好的理解。这一主题在他的博士论文和 1907 年关于萨塞蒂 [Francesco Sassetti] 在佛罗伦萨——他断言文艺复兴艺术家们就是在那里从古典艺术的实例中，学习了如何表达情念 [pathos] 即感情、活力、精力和动作——的新圣马利亚教堂 [S Maria Novella] 的葬仪礼拜堂的著述中尤其明显。在同一座教堂还有一个图像可作为这一过程的一个范例，他的写作常常回到这个图像，瓦尔堡称之为 *Nympha* [水仙女]，即在吉兰达约 [Ghirlandaio] 的《施洗约翰的降生》 [Birth of St John the Baptist] 中的一个随意飘着长发、穿着长袍的侍女的形象。因为他关注强烈的情感的表现和对动作描绘

的心理解释以及移情 [*Einfühlung*] 的作用，所以瓦尔堡的名字总是与术语‘情念形式’联系在一起。

1895年瓦尔堡去美国旅行，访问了西南部的普韦布洛 [*Pueblo*] 和纳瓦霍 [*Navajo*] 人。他对于美国土著居民宗教仪式和人工制品的兴趣是他最初努力摆脱传统美术史研究限制的证明。他坚信艺术必须在与其历史脉络的联系中进行分析，对他而言这种脉络包括这个时期的艺术、文学、科学和总体的思想学术。1897年，他与艺术家玛丽·赫茨 [*Mary Hertz*] 结婚，1897年和1918年之间瓦尔堡致力于不同问题的研究，其中多数是关注从中世纪到文艺复兴的转变。他把他自己的时代看作15世纪的佛罗伦萨，是一个新与旧文化碰撞的时期。在这些年里为了研究理性从魔法的信仰和实践中的出现，他还转向了占星术图像的研究。他对于宏观世界和微观世界之间对应的图式及人体和十二宫图联系的图式的兴趣使他收集了关于宇宙论的书籍。

因为年龄太大而没有服役于第一次世界大战，瓦尔堡在这段时间开始研究政治性的宣传和手册，集中在马丁·路德、德国宗教改革运动和丢勒的版画上。1918年他被严重的精神病困扰，住进了疗养院。1923年他做了题为‘蛇仪’ [*Serpent Ritual*] 的讲座，讨论了他早年对纳瓦霍人的访问，这标志着他的康复。从1927年至1929年他去世，瓦尔堡关注在文明中记忆的作用，构建了一幅图画地图，即 *Mnemosyne* [记忆女神]，由40件大型布幕组成，容纳了将近1,000幅图像。瓦尔堡热情地区分了这些迷人的细节间的相互关系；他喜欢的格言是‘上帝居于细节’ [*Der liebe Gott steckt im Detail*]。写作对于瓦尔堡而言是艰难的；他更愿意

面对无须作出宏大叙述的移动的图像。因而在记忆女神中他试图通过图像演示他的关于基本情感表现的类型学，他不是通过描述一种历史序列去演示具体形式的外貌，而是通过在诸如人类献祭、悲剧性情念、救赎、东方星相学和 *Nympha* [水仙女] 这些迥异的类别下将图像并置去进行演示。

瓦尔堡学术工作开始于对利皮 [Filippino Lippi] 和波蒂切利的衣饰风格的研究，涵盖了历史问题和图像志问题的广阔范围。他的方法的总体倾向就是扩大研究对象的框架，这一约定在他后来的生活中，当他转向多种文化材料，包括邮票、海报、扑克牌、报纸插图和照片，来作为他研究的资料时，尤其得以发展。他研究作为传统碰撞的形式和内容的相互作用，质疑作为时代精神表现的艺术和风格的概念。瓦尔堡更关注作为具体情境的记录的个人图像，而并非以艺术资格而论的艺术作品：他毕生的工作都令人信服地反对诸如沃尔夫林和李格尔的那些关于美术史中形式的和自律发展的理论。

此处重印的论文发表于 1912 年，为了说明他的思想脉络，我们先看他在此之前的论文‘弗朗切斯科·萨塞蒂的遗嘱’ [Francesco Sassettis Letztwillige Verfügung] (1907)，这是瓦尔堡研究弗朗切斯科·萨塞蒂的意愿和葬礼教堂的著名论文，在这篇文章中，他发现了探索早期文艺复兴心理学的关键。萨塞蒂是佛罗伦萨商人与梅迪奇家族的合伙者，他把圣三位一体教堂 [Santa Trinità] 中的他的礼拜堂献给了他的保护圣徒圣方济各，然而在他的意愿中却祈求命运女神 [Fortuna] 的帮助。盛放他的石棺的壁龛周围的浮雕是仿自罗马石棺上对墨勒阿革洛斯

[Meleager]之死的狂乱悲号；但是上面的湿壁画却描绘的是有节制的基督徒对圣方济各的哀悼。圣经中的牧羊人大卫和萨塞蒂的个人象征形象即挥舞弹弓的人头马并列出现。在湿壁画《教皇批准圣方济各会》[*The Pope Approving the Order of Saint Francis*]中，吉兰达约[D. Ghirlandajo]给予萨塞蒂和儿子，也给予洛伦佐·德·梅迪奇和儿子以及他们的监护人以显赫的地位，以致于这些富裕的佛罗伦萨商人被接受为战斗的教会[Church Militant]的陪臣。所有这一切都向瓦尔堡证实了处于这一过渡时期的人们的心理对立。因为他们试图在基督教和异教之间、在他们作为文艺复兴人的骄傲的自信和他们中世纪的对上帝意志的服从之间、在上帝与命运之间找到平衡。然而在瓦尔堡研究佛罗伦萨和尼德兰之间的商业和艺术交往中又发现了另一种对立：北方的现实主义和古典的理想主义之间的对立。处在佛兰德斯前沿的佛罗伦萨商人们有佛兰德斯艺术家为他们作的画像。这在后来为了描绘动作而采用了意大利的古典公式，然而却为古代神话中的人物穿上了当代法国宫廷的服装。北方现实主义的相貌和服装则被佛罗伦萨画家所采用；在吉兰达约为萨塞蒂画的《礼拜》[*Adoration*]中，画家便借用了凡·德尔·格斯[Hugo van der Goes]的波蒂那里[Portinari]祭坛画中的牧羊人。这些冲突的倾向怎样才能产生一种统一在佛罗伦萨早期文艺复兴绘画中的艺术呢？

为了回答这一问题，瓦尔堡觉得必须追溯中世纪期间南北双方的古典遗产的复活问题。他对中世纪神话抄本的广泛研究导致了‘费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术和国际星相学’[*Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo*

Schifanoia zu Ferrara] (1912) 这一具有深远意义的发现：希腊诸神装扮成星相恶魔在教会对古典遗产的长期查禁中存留下来。

此处选印的这篇未加改动的文章是瓦尔堡在 1912 年罗马举行的国际美术史家大会上发表的演讲。这是一次重要的会议，参加者有著名的学者昂拉尔 [Camille Enlart]、文图里 [Adolfo Venturi]、道奇森 [Campbell Dodgson]、格鲁特 [C. H. de Groot] 和奥贝特 [Andreas Aubert] 等人。瓦尔堡组织并指导了这次大会。人们提请他来作会议主席，但被他谢绝。他认为在 1912 年由一个犹太人作世界性会议的主席是不合适的，因此他邀请考茨奇 [Rudolf Kautsch] 主持。为了理解这篇文章在瓦尔堡著作中的中心地位，人们一定要记住：‘解决一个绘画之谜’决不是他演讲的单一目的。显然，瓦尔堡解释星相学对文艺复兴艺术文化的影响，这本身就是一个令人赞美的成就。但是，就瓦尔堡而言，他的星相学探索从来就不会终止。就美术史而言，斯基法诺亚宫的图像标志着一个解放过程的重要的阶段，这个过程就是，艺术家从图解辅助地位摆脱出来，最终使他们能够去创造盛期文艺复兴的理想人性风格。就瓦尔堡的‘文化心理学’而言，星相学代表着那些非理性的恐惧，不论在个人的心灵生活中还是在文化之网中，它都一再威胁着通过启蒙的人文主义所获得的平衡。他在早期文艺复兴的艺术和心理学中所侦探出的所有这些冲突都体现在斯基法诺亚宫的湿壁画中。

瓦尔堡将三层画面所区分的月份描述为‘一种投射到平面上的球形体系’。最低的一层代表地上的费拉拉宫廷的生活。就像扎克斯尔 [Fritz Saxl] 所注意到的，博尔索公爵 [Duke Borso] 和他

的廷臣们带着当萨塞蒂和洛伦佐·德·梅迪奇在《教皇批准圣方济各会》中面对教皇和圣方济各的同样自信面对——既在下层也在上层——奥林匹斯诸神。然而他们害怕这些神——间接的星相恶魔，即中间一层的旬神——把他们视为支配自己命运的黑暗的顽固的统治者。奥林匹斯神明作为月份的守护者出现在最上层，也就是说，退化为人类迷信和恐惧的投射的角色。然而他们至少是马尼利乌斯[Manilius]描述的希腊-罗马神明。真正的古典神明取代东方星相学的行星恶魔，对瓦尔堡来说，第一步就是这些后来者又重新占据了奥林匹斯山。无论如何，身穿勃艮第朝臣服装，带有博学标志的北方神话传统，这些古典的神明仍然受中世纪图解辅助的支配。波蒂切利使他们从这种重压下获得很大自由。但只有拉斐尔在他的法尔内西纳[Farnesina]湿壁画中恢复了他们的古典的自由和理想。

瓦尔堡的巧妙解释有一点在他生前就受到了批评。专家们大都否认了他把白羊宫[Aries]的第一个旬神看成是珀尔修斯[Perseus]的变形的见解。贡布里希说明了这一点为什么对瓦尔堡非常重要。因为，如果它能得到证实，那么图像就能从古典神话中的英雄经过退化为一个星相学幽灵最终恢复为盛期文艺复兴的英雄人性的具体化身，完成一个循环。正如贡布里希在《瓦尔堡思想传记》[*Aby Warburg an Intellectual Biography*] (1970)中所言：‘也许这个象征人物对他非常重要，因为他能从那位英雄的生活史中看出自己命运的折射，那位英雄被施了魔咒，变得不可辨认，但最终还是胜利复原。’

瓦尔堡年轻时代从他的老师乌泽纳那里获得了古代神话植

根于原始初民的恐惧感，而奥林匹斯神明就是对自然的恐惧力量的拟人化的观念，他毕生都把战胜恐惧感作为解释文艺复兴文化进步的重点。自从他本人受到根深蒂固的精神焦虑的威胁后，他的研究背后属于个人的动力就更加强大。

瓦尔堡对斯基法诺亚宫湿壁画破解的成功，使人们在一段时期内把图像学的方法称为‘瓦尔堡的方法’。但瓦尔堡作为使图像学从美术史的狭隘局限中摆脱出来的真正解放者，其目标却绝不仅如此，正如他对他的朋友保利[Gustav Pauli]所说的那样，他的真正意图是要装备其他的更适宜的分析工具。而他的理想始终是超越‘前沿卫士规则的钳制’，把分散的学科融合起来，形成一种综合的文化科学。关于瓦尔堡这篇论文的目的和方法，贡布里希有专文讨论，特附诸于后，供研究参考。

瓦尔堡的工作大部分由两位杰出的学者继承下去，一位是扎克斯尔，一位是潘诺夫斯基。扎克斯尔从纳粹毁灭性的掠夺中拯救了图书馆，把它搬迁到伦敦，最终成了对西方美术史和文化史研究的重镇之一。而潘诺夫斯基把他的思想带到了美国，对美国美术史产生了不可估量的影响。

WRITINGS

Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance
(Hamburg and Leipzig, 1893)

Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen

(Leipzig, 1902)

‘Francesco Sassettis letztwillige Verfügung’, *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarson gewidmet* (Leipzig, 1907)

G. Bing, ed.: *Gesammelte Schriften*, vols 1 and 2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (Leipzig and Berlin, 1932/R Nadeln, 1969)

BIBLIOGRAPHY

E. H. Gombrich: *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London, 1970/R New York, 1986) [with extensive bibliog.]

S. Füssel, ed.: *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg* (Göttingen, 1979)

D. Wuttke, ed.: *Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Baden-Baden, 1979) [extensive bibliog., essays by other scholars]

S. Ferretti: *Il demone della memoria* (Genoa, 1984); Eng. trans. by R. Pierce as *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History* (London and New Haven, 1989)

W. Sauerländer: ‘Rescuing the Past’, *New York Times Review of Books* (3 March 1988), pp.19-22

Warburg Institute: *Summary Guide to the Photographic Collection of the Warburg Institute, University of London* (London, 1988)

Primus gradus arietis
 est mar-
 tandae for-
 titudinis: et inue-
 nitur.

Secunda facies est solis et
 est nobilitas: altitudinis:
 regni et magni dominij.

Tercia facies est veneris et
 est subtilitatis in opere: et man-
 suetudinis ludorum: gaudiorum
 et limpidationum.



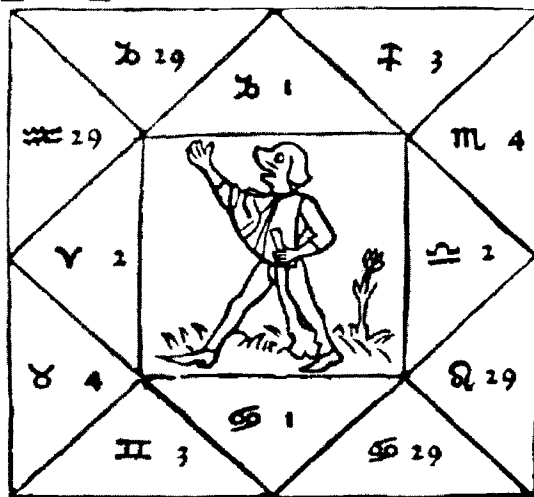
In primo gradu arietis
 Ascendit vir dextera tenens falcē:
 et sinistra manu balistam.



Homo cum capite canino dex-
 tera sua extensa: et in sinistra ba-
 culum habentem.

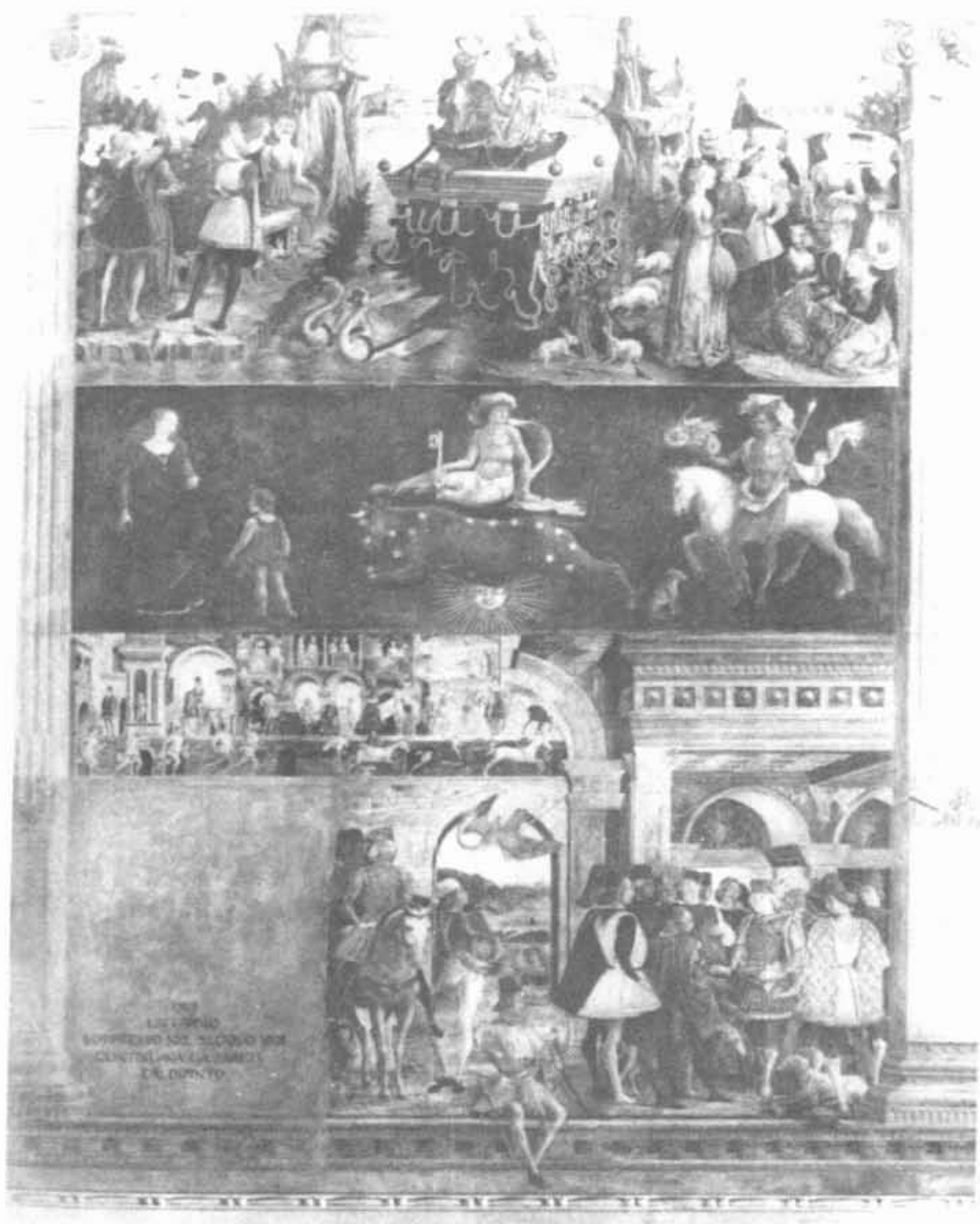
Homo aliquādo laborat: ali-
 quando vero bella exercet.

Homo litigiosus erit et inui-
 dus ut canis.



Aries

1-2



37 弗朗切斯科·德尔·科萨 | Francesco del Cossa | 4月，湿壁画，1467-1470年，费拉拉，斯基法诺亚宫



38 弗朗切斯科·德尔·科萨[Francesco del Cossa], 5月, 湿壁画, 1467-1470年, 费拉拉, 斯基法诺亚宫



39 弗朗切斯科·德尔·科萨，白羊宫女神，5月，湿壁画，图38的局部

40 佚名艺术家，7月，湿壁画，1467-1470年，费拉拉，斯基法诺亚宫



费拉拉的斯基法诺亚宫中的 意大利艺术和国际星相学

Aby Warburg, 'Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia in Ferrara' (1912), from *German Essays on Art History*, ed. by Gert Schiff, translated by Peter Wortsman, New York, 1988

对我们美术史家来说，罗马的意大利盛期文艺复兴艺术世界代表了一个漫长过程的成功终结，在这个过程中艺术天才将自己从中世纪图解性的劳役中解放出来。因而，如果此时此刻在罗马，就在这个现场，面对这些内行和热爱艺术的听众，我开始谈论占星术（那个自由艺术创作的危险对手）和它在意大利绘画风格发展中的重要，就需要提出正当性的理由。

我希望，在演讲的过程中，问题的本身会提供它的正当理由，因为它所特有的复杂性强烈地把我的注意力引到占星术迷信的模糊领域——实际上这与我最初的倾向背道而驰，我最初的打算是集中谈论一下更加美好的事物。

这里的基本的问题是，古代文化如何影响了早期文艺复兴的艺术文化？

约在 24 年前，我在佛罗伦萨意识到，古典文化对于 15 世纪的世俗绘画的影响——尤其就波蒂切利和菲利皮诺·利皮而

言——表现在仿照古典艺术和诗歌的范例，通过增加身体和衣饰的运动幅度来重新塑造人物形象。后来，我看到姿势语言典型的古典最高级形式以同样的方式决定了波拉尤奥洛[*Pollaiuolo*]的肌肉修辞学的风格，甚至年轻的丢勒的异教仙境(从《俄耳甫斯之死》[*The Death of Orphens*]到《大嫉妬》[*Great Jealousy*])其表现上的戏剧性的冲击力也归因于残存的从根本上说具有希腊特征的‘哀婉形式’[*Pathosformeln*]，而这些‘哀婉形式’是通过北方意大利的艺术传到他手中的。¹

这种受到古典艺术的启发表现运动中的栩栩如生的形象的意大利风格所以传入北方艺术中，其原因几乎不是当地在处理异教-古典题材上缺乏经验；相反，我在对约15世纪中叶的世俗艺术进行的详细研究中清楚地看到，比如，在佛兰德斯挂毯和布上绘画中，甚至在意大利宫殿中，也允许用以写实手法表现的身穿当时‘法兰西式’[*alla francese*]服装的形象再现来自异教古代的人物。

对北方书籍艺术领域中丰富的异教图像的更详细的研究以及对文字和插图的比较揭示出，其外表尽管在我们看来是非古典的，以致令人气恼，却没有分散当时的读者对关键问题的注意力：对古代做出可靠的图解的严肃甚至过于朴实的意图。

这种对古典学识的独特兴趣在北方中世纪文化中根深蒂固，我们已发现了中世纪最初时期的一种带插图的手册，这是为最需要它们的那两类人——画家和星相学家编写的书。

例如，在北欧曾出现为描绘神明的画家们撰写的那篇重要的拉丁文论文‘*de deorum imaginibus libellus*’[《诸神图像手册》]，

人们认为是一位英国修道士阿尔贝里库斯[Albericus]所写²，他生活的年代一定早在12世纪。他所著的带有插图的神话书描述了23位有名的异教神明，对后来的神话学产生过影响，尤其是在法国，在那里由这些神话改编的法文诗歌和用拉丁文对奥维德的著作从道德意义所做的评注早在13、14世纪之交为异教移民提供了避难所，不过这种影响迄今被人们完全忽略了。

在德国南部，甚至早在12世纪就出现了以阿尔贝里库斯风格描绘的奥林匹斯山诸神。正如1909年我在兰茨胡特[Landshut]壁炉前表明的那样^{*}，晚至1541年，他的论文的神话学说仍然决定着对七位异教神明的描绘。即在兰茨胡特保存下来的当然是七颗行星，后来在东方的影响下掌管以其为名的行星的那些希腊神明。这七位神明享有奥林匹斯山诸神中最强大的生命力，因为他们的中选并不是由于学术上的回忆，而是由于他们自己的星座-宗教的魅力，这种魅力不受妨碍地延续下来。

人们毕竟相信，在太阳年的所有期间——即月、日、时——这七颗行星都根据伪数学定律规定着人类的命运。这些学说中最便利的学说，对月份的管辖，使被放逐的神明在中世纪的*calendaria*[日历]书籍艺术中有了一个安全的避难所，15世纪初，德国南部的艺术家们曾为日历做插图。

日历遵循希腊化-阿拉伯的概念，典型地描绘七颗行星的画面，这些画尽管把异教神明的故事描绘为一系列当时的风俗场景

^{*} 1909年，瓦尔堡向一次美术史家的会议的与会者们解释了兰茨胡特的‘意大利厅’壁炉浮雕上的占星术形象。参见《兰茨胡特的教堂与宫廷艺术》[*Kirchliche und höfische Kunst in Landshut*]，载A. 瓦尔堡，《论文集》，第455-458页。——编者

而毫无恶意，却仍然像神谕文中决定命运的象形文字一样对占星术信奉者起作用。

在这种神话传统中，希腊神明和英雄同时拥有星魔的神秘力量。显而易见，这种传统形成一股主流，在这个过程中，身穿北方装束的异教徒于 15 世纪在国际上得到传播。由于在北欧新发现的印刷术为图像的传播提供了一种新的移动载体，流传起来便更加容易。于是，最早的书籍艺术产物木版书[Blockbücher]已经包括了对七颗行星及其子孙的描述和描绘，它们忠实于传统，以自己的方式为意大利的古代复兴作出了贡献。

我早已清楚地知道，对斯基法诺亚宫湿壁画进行深入的图像学分析，应该揭示出古典神明图像的双重的中世纪传统。

这里，根据原始资料我们不仅可以在一切细节上用文献证明奥林匹斯山神话的影响，它们是由博学的神话作者从西欧传播开来的；而且可以用文献证明星宿神话的影响，它原封不动地保存在占星术习俗的原典与图像中。

费拉拉斯基法诺亚宫的一系列壁画描绘了 12 个月份的图像，自 1840 年在粉饰下发现它们以来，7 个月份的图像已经修复。对每个月份的描绘都由三个平行的平面组成，纵向排列，每个平面都有自己的画面空间和接近真人一半大小的形象。在最上面的平面上，奥林匹斯山诸神驾驶着凯旋车；下面的平面表现了博尔索公爵[Duke Borso]宫廷里的世俗生活；我们可以看到公爵或正忙于国家事务，或正要动身狩猎作乐。中间的平面是星宿神明的世界，这一点可以由中央出现的黄道十二宫的各自的宫确定，每幅画中在它的周围都是三个神秘的形象。迄今为止，人们

虽做过多次尝试,却仍未能透彻地解释这三个形象的复杂而奇异的象征意义。把我们的探索领域拓展到东方,我将表明它们是希腊诸神的世界现存的星宿概念的残余。他们实际上不过是恒星的象征,然而,从希腊经小亚细亚、埃及、美索不达米亚、阿拉伯和西班牙漫游了几个世纪之后,他们的希腊人的外形已不那样清晰。

鉴于给我规定的时间,我不可能对一系列壁画的整体都做出解释,所以只讨论三月份的再现,而且在大多数情况下只用图像学分析专门描绘神明的上面的两个平面。

我想以第一个月份的形象,三月份的形象谈起,因为按照意大利的年代学三月份是一年的开始。这个月份在众神中由帕拉斯统治,在黄道十二宫中由白羊宫统治。然后我将把注意力转到四月份,由维纳斯和金牛宫统治,最后集中谈一下七月份,因为在那个例子中,由于艺术家抵抗性较差,涉及到广博学识的绘制方案非常明显地渗透进来。之后,我将通过简短地评论一下波蒂切利,尝试根据风格史将费拉拉宫中描绘的古代神明的世界理解为国际中世纪和意大利文艺复兴之间的过渡。但是在转而分析在斯基法诺亚宫中铭记异教神明的方式之前,我必须简要勾勒一下古代占星术的工具及其技巧。

给两组星辰的命名(表面的运行路线不同)是占星术的占卜的主要工具。人们区分了其轨道似乎可变的行星和彼此相对位置似乎恒定不变的恒星。后一组星辰的方位或者在日出或者在日落时人眼可以看到,这取决于太阳的位置。

只要占星术的确观察天空,它就使得星辰对人类命运的影响

取决于这些可见度的状况和星辰彼此的相对位置。但是，在中世纪末期，实际的观察已经衰落，取而代之的是对星辰的名称的原始崇拜。

占星术本质上不过是投射到未来的一种名物崇拜。凡是在4月份出生，因而照射到金星（即维纳斯——译注）的人，按照神话中赋予维纳斯的种种属性，会享有爱和轻松的生活乐趣。凡是出生在白羊宫支配下的人，就有望成为一名织工——传奇中的公羊的羊毛保证了这一点。这个月同样尤其有利于终结羊毛生意中的交易。

这种伪数学的谬误推理已经诱惑了人们几个世纪，至今仍然如此。随着着眼于未来的占星术逐渐机械化，应实际的需要，出现了一本带有插图的占星术手册，以供日常使用，行星在360天的期间——按古代的计算即一年——没有提供足够的多样变化，最后在画中销声匿迹，为扩充恒星占星术让路。

阿拉托斯[Aratus]（约公元前300年）的恒星天空至今仍是天文学的主要助手，因为严格的希腊科学成功地赋予宗教幻想中的不安的生灵理智的形式，成为有用的数学上的点。那些杂乱的人、动物和传说中的生物，尽管在我们看来已经过多，但却没有为希腊化时期的占星术者提供足够的表示命运的象形文字，以用于日常的预言。于是出现了一种创造新的多神论实体的后退的趋势，这一趋势早在我们的年代学的最初几个世纪，可能在小亚细亚导致《异邦星相》[*Sphaera barbarica*]一书的问世，此书由一个名叫托伊克罗斯[Teukros]的人撰写。这本著作不过是对恒星天空的描述，增加了来自埃及、巴比伦王国和小亚细亚的星辰名

称，比阿拉托斯的星辰目录几乎超出三倍多。在 1903 年《星相》[*Sphaera*]中，博尔[Franz Boll]巧妙地重构了《异邦星相》，追溯了它传播到东方然后又返回至欧洲的非凡历程的主要阶段——这项成就对现代美术史具有不可估量的重要性。例如，他发现了一本有木刻插图的小册子，实际上这本小册子是小亚细亚使用的那种占星术日记的翻版：《星相大成》[*Astrolabium Magnum*]，由日耳曼学者恩格尔[Ensel]编辑，1488 年由拉特多尔特[Ratdolt]首版于奥古斯堡³。但是，这本书的作者是一位世界著名的意大利人，彼得罗·达巴诺[Pietro d'Abano]，14 世纪帕多瓦的浮士德，但丁和乔托的同代人。

托伊克罗斯的《异邦星相》是以另一种形式流传给我们的，与现存的希腊原典相符，这种形式是按照旬，即一个月的三分之一安排的，每一旬都包括各自的黄道宫的 10 度。这种类型通过阿拉伯人的星辰目录和《宝石志》[*lapidaria*]传入西方中世纪。所以阿布·马萨[Abū Mā'sār]（卒于 886 年）的《星相大序》[*Introductorium majus*]这一中世纪占星术的主要权威，包括了恒星天空三种不同概念的纲要，每一种概念在表面上彼此非常独特，属于不同民族。但是，经过仔细的学术考察后发现，这些根本不同的部分却都可以追溯到托伊克罗斯的希腊星相，该书做了扩充，增加了蛮人的内容。这本书的历程可以再次一直追溯到彼得罗·达巴诺。从小亚细亚经由埃及传到印度后（也许经过波斯）在前文提过的阿布·马萨的《星相大序》中登陆，然后此书被一位西班牙犹太人阿文·埃斯拉[Aben Esra]（卒于 1167 年）译成希伯来语。希伯来译本后来在梅赫伦[Mecheln]又被犹太学

者哈金斯[Hagins]为英国人亨利·贝茨[Henry Bates]译成法文。而这本法文译本最终成为彼得罗·达巴诺于1293年完成的拉丁译本的原始资料。此书多次再版，例如1507年在威尼斯再版（艾哈德·拉特多尔特[Erhard Ratdolt]首版，威尼斯，1485年）。《宝石志》传授的是旬的星群对某些类型的宝石的奇妙的影响，它经历了同样的传播路线：从印度到阿拉伯再到西班牙。在卡斯蒂利亚的阿丰索·埃尔·萨比奥[Alfonso el Sabio of Castille]国王宫廷里，希腊化的自然哲学经历了非同凡响的再生：在西班牙的插图抄本中，希腊的作者在阿拉伯译文中得到再生，这些作者将使亚历山大的秘义治疗法[hermetic-healing]神谕占星术[oracular astrology]成为欧洲文化遗产的重要部分。

然而，彼得罗·达巴诺的《星相大成》最不朽的版本并没有被博尔纳入自己的研究范围。帕多瓦厅的壁画仿佛是选自占星术算命者日常使用的日历的大幅页面，受达巴诺的启发以《异邦星相》的精神而作。我将在以后撰文对这一独特的遗物⁴做出美术史的解释。在此，我仅注意《星相大成》中的一页（图36），它最终将把我们引至费拉拉宫殿的湿壁画本身。

在下半部分的底部，我们注意到安排在算命天宫图的两个小的形象。一个是持一把镰刀和一把弩弓的男子；他应该出现在白羊宫的第一度，他正是珀尔修斯[Perseus，即英仙座。——译注]。（珀尔修斯确实与白羊宫同时升起，他的短弯刀（竖琴）变成了一把镰刀。）在他上方，我们看到用拉丁文写着：‘在白羊宫的第一度上，一个人站立着，右手持镰刀，左手持弩弓。’在下方，是对在这个宫的支配下出生的人们的预言：‘他有时工作，有时

参战。’因此这不过是投射到未来的老一套名物崇拜！珀尔修斯上方站立着占星术用语称之为‘旬’[decans]的三个形象。⁵每个黄道宫都有三个旬，所以共有 36 个旬。该系统的这种安排完全是埃及人的，即使旬的象征物的外观明确揭示出他是珀尔修斯，隐蔽在头戴帽子手持短弯刀人的后面；帕尔修斯，在此初步证实确认，不仅统治着第一度，而且统治着白羊座的头 10 度。

只要看一眼莱顿的日耳曼人手抄本中真正古典的珀尔修斯，就可以毫无疑问地证明在第一个旬神的短弯刀和缠头巾中，珀尔修斯的‘竖琴’和弗里吉亚软帽[Phrygian cap]被忠实地保留下来。⁶但是，在罗马帝国时代的一块占星术大理石书板，著名的《比安基尼天文图》[*Planisphaerium Bianchisni*]（卢浮宫；58cm²=恰恰两罗马尺；1705 年发现于罗马阿文蒂尼[Aventine]，由弗朗切斯科·比安基尼[Francesco Bianchini]（1669-1725）赠送给法兰西学院）上，埃及的旬神仍仿效真正埃及风格出现，第一位旬神手持双斧。

中世纪的人们普遍具有忠诚的态度，因此甚至为我们忠实地保留下来手持双斧的旬神这样的变体；为卡斯蒂利亚的阿丰索·埃尔·萨比奥准备的《宝石志》，作为白羊宫第一个旬的象征，描绘了一位皮肤黝黑的男子，腰束献祭的围裙，的确手持双斧⁷。

但是，只是通过旬的系列的第三种变体，前文所述的阿拉伯人阿布·马萨的变体，我们才最终被引到斯基法诺亚宫中间平面中的神秘形象。

在他的《星相大序》与我们的探索相关的一章中，阿布·马

萨概述了三种不同的恒星体系：通用的阿拉伯体系、托勒密体系、最后是印度体系。

在印度旬神的那一行，人们最初会认为自己被最真实的富于东方想象色彩的幻象所围绕（因为总体而言，在这种批评的图像志里，要恢复最初的希腊形象需要不断地剥去无数层不可理解的增加的部分）。所以，更仔细考察一下‘印度的’旬神，就可以揭示这样一个事实，在最初真正的希腊星辰象征上的确蔓生着印度的增加之物，而这已不再令我们吃惊。

印度作者瓦拉哈[Varāha Mihira]（6世纪），阿布·马萨未述及名字的资料来源，在他的《亚论》[*Brhajjâtaka*]中相当正确地把白羊宫的第一位旬神描述为一位手持双斧的男子。他写道：‘在白羊宫的第一句中，出现了一位红眼睛的黑色男子；他腰束一块白布；他的神色既戒备，又令人毛骨悚然，手拿直立的战斧。这是一个 man-Dreskana（旬神），全身武装，与马尔斯（Bhauma）[即火星——译注]相称。’⁸

而且，在阿布·马萨的书中（博尔，《星相》，第497页），我们读到：‘印度人说在这个句中，一位红眼睛的黑色男子出现了，他身材强健，勇敢而刚毅；他身穿肥大的白色长袍，用绳子束腰；他怒气冲冲，站得笔直，既警惕又专注。’于是，这些形象都遵循传统，只有一个细微差别：在阿拉伯的变体中，旬神已失去战斧，只保留了绳子束腰的长袍。

四年前，当我在读阿布·马萨的阿拉伯语原文的德译文时（迪罗夫[Dyroff]非常切合人意地将它补充到博尔的书中）⁹，突然想到多年来常常让我徒劳地思索的费拉拉的那些神秘图像，刹

那之间，它们变得易解了：在另一个后面的形象¹⁰其实就是阿布·马萨笔下的*印度旬神*。三月份湿壁画中间平面的第一个形象不得不露出了真正面目：就是他，那个皮肤黧黑，怒气冲冲，十分警觉，穿着束腰的长袍的站立的男子，他感情外露地举起用绳子充当的腰带（图 38, 39）。于是，可以明确地分析中间的平面的整个星辰体系：希腊恒星天空的最底层被旬神崇拜的埃及化图式所遮掩。而这又被一层印度神话的变体所覆盖，此后它们要经历阿拉伯的环境，可能经过波斯人的传播。当希伯来文译本使人们进一步感到困惑时，希腊恒星天空最终被纳入意大利早期文艺复兴的不朽的宇宙论中——正是费拉拉湿壁画中间平面上那 36 个神秘形象的外形。

让我们把注意力转到上边的平面，在那里出现了众神的行列。形形色色高低不一的艺术家们携手创造了整个湿壁画系列。弗理茨·哈克[Fritz Harck]¹¹和阿道弗·文图里[Adolfo Venturi]¹²进行了艰难的风格批评的开拓性工作。在此，我们同样必须感谢文图里，是他发现了唯一的最初文献，证实弗朗切斯科·科萨[Francesco Cossa]是前三个月份的再现（3、4、5月）的创作者，即一封日期为 1470 年 3 月 25 日的引人注目、资料丰富的手写信原件。在壁画上面的部分（图 38），我们看到了帕拉斯[Pallas]——有些破损，但仍清晰可辨——胸部有戈耳工[Gorgon]，手持长矛，坐在一辆由独角兽拉的庆典马车上，马车的帷幔随风颤动。

在左边，我们看到雅典娜的信奉者们：医生、诗人、法理学家（也许有朝一日，经过更加深入研究，他们都会被辨认为费拉拉大学的成员）。与此相对照，在右边，我们瞥见一群做针线活

的费拉拉人：在前景有三名妇女正在刺绣，在她们后面有三名妇女在织布机前织布，周围有一群高雅的女人在观看。在占星术信奉者看来，这些坐着的女人看似无知地聚在一起，象征着白羊宫的子孙：凡是在3月份在白羊宫的支配下出生的人都会拥有巧妙地处理羊毛的明显的天赋。

所以马尼利乌斯[Manilius]在他说教性的论占星术的诗篇中(罗马帝国的拉丁文诗歌所产生的唯一重要的、有系统地构思的星相诗的不朽作品)以下面的手法描述了那些在白羊宫的支配下出生的人的心理特征和职业特点：

*et mille per artes uellera diuersos ex se parientia quaestus:
nunc glomerare rudis, nunc rursus soluere lanas,
nunc tenuare leui filo, nunc ducere telas,
nunc emere et uarias in quaestum uendere uestes.*¹³

(他要用他的产品使人们普遍受益，)凭着成千种的技艺，羊毛产生了不同形式的益处：时而工人们把未加工的羊毛堆成堆，时而梳理羊毛，时而将它拉成纤细的线，时而将线织成网，时而他们买卖各种各样的服装来盈利。

我们的湿壁画与马尼利乌斯诗篇同时出现决不是巧合(迄今为止任何学者都没有意识到这一点)：自1416年以来，马尼利乌斯关于星辰的诗篇就属于学识渊博的意大利人文主义者们以炽烈的热情重新发现恢复的那些古典文学。¹⁴ 在一段著名的文字中，马尼利乌斯对掌管不同月份的神明做了如下描述：

*lanigerum Pallas, taurum Cytherea tuetur,
 formosos Phoebus geminos; Cyllenie, cancrum,
 Iupiter et cum matre deum regis ipse leonem,
 spicifera est uirgo Cereris, fabricataque libra
 Vulcani, pugnax Mauorti scorpios haeret;
 uenantem Diana uirum, sed partis equinae,
 atque angusta fouet capricorni sidera Uesta,
 et Iouis aduerso Iunonis aquarius astrum est,
 agnoscitque suos Neptunus in aequore pisces.¹⁵*

帕拉斯是白羊宫的保护者，西瑟丽厄 [Cytherean] 是金牛宫的保护者，福玻斯 [Phoebus] 是秀丽的双子宫的保护者；你，墨丘利，统治巨蟹宫，你，朱庇特，以及众神之母，统治狮子宫；室女宫及其一束麦子属于刻瑞斯 [Ceres]，天秤宫属于制作了它的伏尔甘；好战的天蝎宫依附着马尔斯；狄安娜珍爱猎人，诚然，他是一个人，但是另一半却是马，维斯太 [Vesta] 珍爱摩羯宫难辨的星辰；在朱庇特的对面，朱诺有宝瓶宫，尼普顿承认双鱼宫是他自己的宫，尽管它们是在天上。

众神的七个现存的最好的例子与这个序列 *verbatim* [逐字地] 一致——在另一个例子中我们可以更清楚地看到这一点，而且这个序列在任何其他作家的著作中都不会发现。帕拉斯掌管三月，白羊宫的月份；维纳斯掌管金牛宫和 4 月；阿波罗掌管双子宫和 5 月；墨丘利掌管巨蟹宫和 6 月；朱庇特和库柏勒（一种完全

独特的联合，别处不曾出现过）掌管狮子宫和 7 月；克瑞斯掌管室女宫和 8 月；伏尔甘掌管天秤宫和 9 月。所以，关于哪些文学资料似乎为整个组画提供了概念框架的问题就不会再有疑问了。希腊化的星魔，穿着国际中世纪的服装，统治着下面阴暗的中间区域；在上面，拉丁诗人帮助异教神明重新赢得希腊奥林匹斯山的原有的高峰。

让我们再看一下 4 月，由金牛宫和维纳斯统治的月份（图 37）。维纳斯女士乘坐着天鹅拉的车子，车子的帷幔在风中欢快地拍动，而她的外貌却没有任何希腊人的特征。只有她的服装、披散的头发和玫瑰花冠好像把她和在左右两个的爱情的花园中以完全世俗语的方式调情的人群相区分。

实际上，当我们脱离坐在马车上的上下文来考虑马尔斯-维纳斯这组形象时，那个充满渴望跪在女神前的戴着手铐，由天鹅拖着的行吟诗人唤起了一种北欧的洛亨格林式的情绪[a Nordic Lohengrin mood]，我们能在图解克莱夫之家[House of Cleve]的传奇史的尼德兰细密画中看到相似的情形（比较一下慕尼黑皇家-国家图书馆所藏抄本 Gall. 19 中天鹅骑士[Chevalier au Cygne in the Ms. Gall. 19 of the Hof-undo Staatbibliothek]）。费拉拉宫廷对法国化的骑士文化表现出如此明显的兴趣，那么，与从北方传入的精神时尚具有密切的关系是完全有可能的。

然而，弗朗切斯科·科萨仍然按照学问高深的拉丁神话的严格意旨描绘了维纳斯：前述的阿尔贝里库斯在他的论神明的书中为画家们规定了维纳斯如下的外形，我可以让你们看一下一本带插图的意大利手抄本。¹⁶拉丁文原文经翻译后意思是这样的：

‘在众行星中，维纳斯位居第五。所以她被描绘在第五行。维纳斯被描绘为最可爱的贞女，裸体在海中游泳（右手持一只贝壳）。她头戴白、红玫瑰编织的花冠，周围有一群鸽子振翼相伴。火神伏尔甘，粗暴而又丑陋，与维纳斯订了婚，站在维纳斯右边。但在她的前面，站着三位身材矮小的裸体贞女，称做美惠三女神；其中两位面对观者，另一位背向观者。维纳斯之子丘比特也在场，长着双翼，蒙着双眼，正用弓箭射向阿波罗，于是他躲在母亲的怀里（害怕众神发怒）；维纳斯向他伸出左手。’

我们再看一下科萨笔下的阿佛罗狄特：红、白两色玫瑰编织的花冠，在漂浮在海上的女神周围拍翅振翼的鸽子，描绘在他母亲的腰带上的小爱神[Amor]，正用弓和箭威胁一对情人，尤其是美惠三女神，明确模仿了一种古典艺术原型——所以这些都证明了人们对古典复兴的真诚渴望。

我们只需少许抽象能力，就能在 14 世纪末的一幅法国细密画中辨认出阿尔贝里库斯的《维纳斯出水》[Anadyomene]正穿越中世纪的法国旅行。以同样的方式，在《奥维德的道德寓意》[Ovide Moralise]中她爬出海面。⁷情境与表征十分清楚：小爱神将自己变形为一位坐在宝座上的带翼的国王，诞生于泡沫中的女神也许正在池塘中抓一只鸭子，而不是一只贝壳；但是神话的雏形在其他的方面全已具备：水中飘着白色、红色的玫瑰花，三只鸽子在周围拍翅振翼，美惠三女神之一甚至正在转向规定的背面的姿态。

这种阿尔贝里库斯式的奥林匹斯山诸神在 15、16 世纪的书藉插图中继续占支配地位。同样，在 1465 年北方意大利雕版的那

组所谓曼泰尼亚的算命的有图纸牌[Mantegna tarot-Carddeck]中亦是如此。

现在我们把注意力转到作为星魔的奥林匹斯山诸神，他们就是以这种形式存在于行星日历中。例如，考虑一下 1460 年一本勃艮第的木版书的一页上描绘‘维纳斯子孙’命运的那幅画，也许是模仿了日耳曼的原型¹⁸。整个场面并不那样怪异、可怕；出生于泡沫的赛普鲁斯统治者已被变形为一个欢乐的露天葡萄酒店的主人；成双成对的人们和着音乐节拍在鲜花似锦的草坪上沐浴和嬉戏。要不是在云中间盘旋的一位裸女，右手持镜，左手持花，位于她的黄道宫，高浮在天际，我们就辨认不出那些地上的人物：这是从占星术角度对宇宙中的维纳斯的神话特性所做的有益的视觉注解，是她每年唤醒了自然和人类的生活乐趣。

既然马尼利乌斯的 12 位神明在费拉拉占据了行星的区域，那么行星占星术在这里就让位给了旬神占星术。然而，我们仍然禁不住意识到科萨湿壁画中的爱之园和奏音者是受到对‘维纳斯子孙’的传统的再现的启发描绘的。当然，科萨的引人入胜的现实感（梵蒂冈美术馆在表现圣文森得·费雷尔[Saint Vincent Ferrer]生平的场面的祭坛台座中拥有这种现实感的无与伦比的实例）压倒了其文学内容的缺乏艺术性的成分，这一点在斯基法诺亚宫的按月份描绘的形象中更加突出地表现出来，而天资稍差的画家却不能抵御枯燥无味的方案，为它注入生命力。

画 7 月的湿壁画的画家就是这样一位天资稍差的画家（图 40）。按照马尼利乌斯的说法，这个月属于一对神朱庇特和库柏勒。但是，根据古代晚期的行星理论，太阳神阿波罗统治 7 月和

黄道十二宫的狮子宫。

在湿壁画的左上角，我们看到修道士们正跪在小教堂一幅祭坛画前祷告；这个图像从太阳神阿波罗的行星子孙组画中渗透到在其他方面是马尼利乌斯的 12 位神明的标准行列中。早在 1445 年，已经可以用文献证明这些虔诚的祈祷形象是德国南部的‘太阳之子’的典型成分。¹⁹在一本关于行星的木版书中附有一首德文诗，写道：‘Vor mitten tag si dynen gote vil, dornoch sy leben wy man wil’（中午之前，他们热诚地服侍上帝，之后就各寻其乐）。

然而除了来自太阳神-行星组画的成分的渗透外，忠实于马尼利乌斯的说法，朱庇特和头戴雉堞状王冠的库柏勒统治着 7 月和狮子座；他们一起安详地坐在凯旋车的宝座上。

在画面右方的几组人物中，可以看到艺术家和他们博学的指点者是多么认真地力求忠实地恢复古典神话：背景中，忠实于蛮人的传说，我们发现阿提斯[Attis]斜卧着。那些身穿基督教教士长袍忙于击钹敲鼓的圣人们的确是被描绘为‘加利人’[Galli]，而且，背景中身穿甲冑的年轻人意在表现挥舞刀剑的库柏勒的随从[Corybants]——这一点可以由前景中的三张空椅来证实：左边的一张空的扶手椅，右边的两张三条腿的凳子。毫无疑问，以当时的风格构思的这些座位作为一种神秘信仰的真正的、原始古典的象征如此醒目地放在前景：它们是要充当库柏勒的空的圣宝座，奥古斯丁[Augustines]根据瓦罗[Varro]的记述明确地提到这一点。²⁰

尽管描述了野蛮的细节——不过没有这样出于过分渊博的学识以绘画的方式提及神圣的宝座——阿尔贝里库斯的论文却

不是我们发现库柏勒的传说的唯一原始资料。12 世纪的一本雷根斯堡手抄本中一张单页上已经介绍了库柏勒以及其他几个非常怪异的异教形象。在库柏勒身后，在她坐的由狮子拉的车上，我们注意到她的两名随从手持出鞘的剑。²¹在这个例子中，所谓的中世纪无疑并不乏忠实地重构考古事实的愿望。

7 月湿壁画的画家由于天资稍差一些（不像科萨那样有杰出的造型能力），因此不能使我们忘记手抄本彩饰中的背景。它属于奄奄一息的中世纪美学的一个支流。左边的结婚场面意在表现博尔索[Borso]的女儿比安卡·德斯特[Bianca d'Este]与加莱奥托·德拉·米兰多拉[Galeotto Della Mirandola]的婚礼。加莱奥托是皮科·德拉·米兰多拉[Pico Della Mirandola]的兄弟，是反对占星术迷信的斗争中英勇的先驱，而且，用专门的一章抨击了阿拉伯人关于句神的荒谬的学说。我们完全能够理解，一个文艺复兴时的人，当他最亲近的人们被那些占星术魔鬼缠住时，本来会保护自己不受这些野蛮的命运偶像的伤害（占星术的另一个强有力的对手萨沃纳罗拉[Savonarola]也出生于费拉拉）。然而，晚在 1470 年，我们只发现了在艺术上彻底恢复奥林匹斯山即以马尼利乌斯的十二位神明的系列取代行星神明的最初征兆，由此可以看出，在埃斯特的宫廷中，古代神明的世界在多么大的程度上仍然与来自古代晚期和中世纪的古典观念和实践相交织。

那么会是谁提供了这种富有学识的灵感呢？占星术在埃斯特宫廷发挥着重要作用。例如，关于莱奥内洛·德斯特[Leonello D'Este]，据说像古老的塞巴师[Sabean]*一样，他为一星期的七天都写了是各自的行星颜色的服装。²² 宫廷占星术士之一彼得

罗·博诺·阿伏伽罗[Pietro Bono Avogaro]写出了每一年的预测，还有一个叫卡洛·达·圣焦尔焦[Carlo da Sangiorgio]的人使用泥土占卜预测未来，这种占卜方式是古代占星术占卜的最后一种退化了的分支。²³费拉拉斯基法诺亚宫内对月份的再现的学识过于渊博的灵感之源不是阿伏伽罗，而是费拉拉大学的另一位天文学教授：佩莱格里诺·普里夏尼[Pellegrino Prisciani]。他是埃斯特家族的图书馆馆长和宫廷史官。我们可以根据最初的原始资料的间接证据证实这一点。诚然，在他的预测中，阿伏伽罗也反复引用阿布·马萨的说法。但是，佩莱格里诺·普里夏尼²⁴（在他的《正牧篇》[*Orthopasca*]一书的扉页上保存着他的肖像，此书现存摩德纳图书馆）在一篇占星术的忠告中引用了我们刚才证明是我们的湿壁画的主要构思来源的同样的三个奇特的根据：马尼利乌斯、阿布·马萨和彼得罗·达巴诺。在此，我非常感激摩德纳图书馆的档案保管员西尼奥·达拉里[Signor Dallari]，是他提供了这份以前不为人知的文献的副本，这对我的研究举足轻重。²⁵

埃尔科莱[Ercole]伯爵的妻子阿拉贡的莱奥诺拉[Leonora of Aragon]要求家庭占星术顾问普里夏尼估算一下最佳的星宿，在这些星宿之下人的一切愿望都必然会实现。他幸运地观察到这样的星宿现在近在眼前：龙头的朱庇特在其升交点与宝瓶宫下的吉利的月相同时出现；普里夏尼的富有学识的决定是以阿布·马萨的格言和彼得罗·达巴诺的《和解者》[*Conaliator*]为基础的。但是他把最后的定论留给了马尼利乌斯：(IV.570-571) ‘*quod si quem sanctumque velis castumque probumque, Hic tibi nascetur,*

cum primus aquarius exit [但是，如果你想要一个虔诚的、纯洁的、善良的人，那么，当船夫的第一部分升上地平线的时候，你就会发现他的诞生]²⁶ 这件间接的证据也许可以根据第二个原始文献得到断然的证实：前文提到的弗朗切斯科·科萨的信，²⁷ 信中抱怨伯爵的艺术事务管理人待人刻薄。在这封信中艺术家越过管理人，直接要求公爵改善待遇并提高报酬。但是斯基法诺亚宫的艺术事物管理人却是我们的朋友佩莱格里诺·普里夏尼。弗朗切斯科只写道，他直接向伯爵提出要求，因为他不愿望麻烦佩莱格里诺·普里夏尼：*‘non voglio esser quello il quale et a pellegrino de prisciano et a altri vegna a fastidio’* [我不愿麻烦佩莱格里诺·普里夏尼和另外有名望的人]。但是从上下文中可以清楚地看到他正避开那位学识渊博的人物，因为普里夏尼想付给他和其他绘制月份的画家一样级别的报酬，弗朗切斯科·科萨称他们为 *‘i più tristi garzoni di Ferrara’* [费拉拉最可怜的徒工]。如今，我们很同情他那毫无结果的义愤。

我认为，如果我假设佩莱格里诺对其他画家的评价至少和弗朗切斯科·科萨一样高的主要原因不过是他们清晰而严格地描绘了这项学识渊博的规划的微妙之处，我并没有不公正地对待佩莱格里诺·普里夏尼的名声。

但是，我们不可忘记普里夏尼的计划——无论计划在实际绘制过程中由于细节过于繁复而在多么大的程度上导致没有艺术性，缺乏统一——揭示了一位概念型建筑师的心理，他知道如何巧妙地处理希腊宇宙论的深刻的和谐要素。如果我们在斗胆画一张草图时把整个组画看做以球面方式描绘的，我们会惊奇地认识

到斯基法诺亚宫的三层画面实际上构成了投射在一个平面上的天体系统，在这个系统的布局中，马尼利乌斯的天体类型学和比安基尼天文图融为一体。

博尔索公爵的带插图的宫廷和国家的日历象征着地球天空的内核心。在上面的平面——按照马尼利乌斯的说法——12位奥林匹斯山神明作为月份的保护者盘旋；在十二位神明中下述的神明在费拉拉尚存：帕拉斯、维纳斯、阿波罗、墨丘利、朱庇特-库柏勒、刻瑞斯和伏尔甘。

马尼利乌斯用12位神明取代了众行星作为12个月份的统治者并加以崇敬。在费拉拉绘画中保存了这种宇宙论的要点。各地仍可以发现的只是较古老的中世纪行星占星术的零散的残余；而学识渊博地描述性神话——尤其是阿尔贝里库斯的神话——却导致了过多的学究式的潜在细节。

黄道十二宫是马尼利乌斯《比安基尼天文图》和斯基法诺亚宫月份组画所共有的。但是，在它对旬神系统的详尽阐述中，普里夏尼的星相和比安基尼书板上的宇宙是同源的，因支配着斯基法诺亚宫中间平面的阿布·马萨的印度旬神揭示出——虽然只是在准确地听诊之后——在穿越时间、国度、民族的饱经风霜的流浪者的7层旅行装下，跳动着一颗希腊人的心。

遗憾的是，我们只是通过描述了解了皮科·德拉·米兰多拉图书馆中的图拉[Tura]的绘画。它们也许会使人们了解标志着由早期文艺复兴到盛期文艺复兴的转折点的主要风格成就的进化，如在同时代的费拉拉的绘画中所看到的那样：恢复用于再现古代

传说与历史的主要形象的更高的、古典化的理想风格。

似乎的确没有什么桥梁由斯基法诺亚宫的湿壁画通向这种具有更高人性的古典化的风格。我们看到，1470年，在一篇关于街头行列的散文中，对库柏勒传说的再现履行了中世纪的辅助性图解的职责——因为曼泰尼亚[Mategna]还没有教授艺术家们应如何将众神之母画在一座罗马凯旋门的凯旋楼梯平台上——甚至科萨画的维纳斯也还没有由服装现实主义的较低境界 *alla francese* [法兰西式] 提高到法尔内塞别墅的 *Venere aviatica* [飞动的维纳斯] 的灿烂的苍天上来。

尽管如此，在科萨和拉斐尔之间仍然存在着一个过渡阶段：即波蒂切利。因为甚至亚历山德罗·波蒂切利最初也必须将他的美神从中世纪平庸的风俗艺术 *alla francese* [法兰西式] 的现实主义以及图解的束缚和占星术的惯例中解放出来。

许多年前，²⁸ 我试图证明所谓的巴尔迪尼[Baldini] 日历的雕版画是波蒂切利的早期作品：无论如何，它们例证了他的古代观念。在我们的讨论的上下文中，这个日历具有双重的趣味：由于它的文字，也由于它的视觉再现。它的文字是行星占星术信奉者的实用指南；进行更深入的考察就会表明，它是希腊化的应用宇宙论的真正概要——如同由阿布·马萨所传播的那样。

至于这个日历的视觉方面，我们也拥有同样这个日历的后来的版本这个事实尽管好像并不重要，却为我们提供了对于风格史具有巨大价值的洞见；在各自版本的外貌的细微差别中，我们可以 *instatu nascendi* [在最初状态中] 观察到古典理想化的运动性的新的风格原则。约于 1465 年的这个日历的首版，准确地遵循

了载有行星再现的那些北方书页的类型。一个僵硬的跳舞的小小女性形象站在维纳斯的扈从之中：身着勃艮第服装的妇女，头戴包着 *guimpe* [修女头巾] 的法国 *hennin* [圆锥形女式高帽]，这是不会弄错的，因此证实巴尔迪尼-波蒂切利一定仿照了一种北方原型的勃艮第变体。年代为几年之后的这幅雕版画的第二次印本，揭示了在佛罗伦萨早期文艺复兴中出现的风格变化的趋势与本质。

从勃艮第毛虫的紧紧缠绕的茧中，佛罗伦萨的蝴蝶悄然而出，即戴着带翼的头饰，身穿希腊的酒神女祭司 [Maenad] 或者罗马胜利女神的飘动的服装的 ‘Nynfa’ [仙女]。

在我们的上下文中，现在可以清楚地看到，波蒂切利表现维纳斯的绘画，《维纳斯的诞生》和所谓的《春》，试图恢复女神的奥林匹斯山式的自由，她曾两次被限制了这种自由——被中世纪神话和占星术。维纳斯似乎被玫瑰环绕，是在水上的贝壳中刚刚剥去外皮的出水维纳斯。她的伙伴美惠三女神，在另外那幅描绘维纳斯的画里仍然在她的扈从中，许多年前我把那幅画称为《维纳斯的王国》 [The Realm of Venus]。今天我想提出稍有不同的同样的解释，它本来会揭示出，而这对于 15 世纪有占星术素养的观者并不是很不重要的，美神和重新苏醒的自然的女主人的性质：‘Venere Pianeta’ [维纳斯行星]，在四月份，她支配的月份出现的行星女神维纳斯。

在我看来，这两幅画都是为表示对西莫内塔·韦斯普奇 [Simonetta Vespucci] 的崇拜和怀念而作，而此人毕竟的确卒于 1476 年 4 月 26 日。

因此波蒂切利的题材得自于先前的传统；然而，他对这个题材做了变动，使之适应于他自己以新的风格对理想化人性的独特创造，而重新唤醒的希腊罗马古代，荷马的赞歌，卢克莱修[Lucretius]和奥维德（由波利齐亚诺[Politianus]为他做了解释，而决非说教的修道士）帮助他形成了这种风格。而且，他所以能够创造这种风格，正是由于古典雕塑本身允许他想象希腊神明在更高的境界如何按照柏拉图的曲调翩翩起舞。

亲爱的学者们！解开一个绘画之谜当然不是这篇论文的惟一目的，尤其在这样一种情况下——由于不能从容不迫地阐明这个主题，人们不得不像电影摄影术中的聚光照明一样突出这个主题。

以这种尝试性的、富有冒险性的孤独的努力，我希望自己的 *plaidoyer* [辩护] 有利于我们美术史学科既在材料上也在空间范围上扩展方法论的世界。

迄今为止，缺乏适当的一般的进化范畴妨碍了美术史使它的材料可以被‘人类表现历史心理学’所利用，尽管这种心理学尚未写出。由于它的过于唯物主义的或者过于神秘的倾向，我们的年轻的学科阻碍了它自己的全景式的历史观。它不断地摸索着，试图在政治史的特定系统化安排和对天才学说的信仰之间发现它自己的进化理论。我希望，我在阐明费拉拉斯基法诺亚宫湿壁画的解释方法已经表明，一种图像学的分析不允许自己受前沿卫士的规则的限制，而看不到古典时期、中世纪和近代各时期是相互联系的时期，看不到最自由最实用的艺术作品可以成为同样重要的表现证据。我也希望已经证明，这种方法在试图照明一个黑

点的同时，也阐明了各种伟大的相互联系的发展。与其说我对简洁的解决办法感兴趣，不如说我对简洁陈述一个新的问题感兴趣。我想用下面这番话向你们表述这个问题：‘我们应在什么程度上把意大利艺术中对人物形象再现的风格转变，看做受到国际上制约的脱离东地中海诸民族的异教文化的残存的绘画概念的过程？’

艺术天才所取得的不可思议的成就激起了我们的热情，令我们感到惊奇，而认识到天才既是一种福分又是有意识的引起变化的能量，这只能愈发引起我们对其成就的热情和惊奇。意大利的艺术天才流传给我们的伟大新风格的根源于从中世纪的、东方-拉丁的‘惯例’的外壳中恢复希腊人文主义的社会愿望。怀着这种恢复古代的愿望，这位‘善良的欧洲人’在我们——有些过于神秘地——称为文艺复兴时期的图像的国际迁移时期开始了他的争取启蒙的斗争。

附录

阿比·瓦尔堡：他的目的和方法

E. H. 贡布里希

70年前，1929年10月26日，阿比·瓦尔堡与世长辞，终年64岁。当时我在维也纳大学上二年级，学习美术史，但是我认为我并没有听到他去世的消息，我对他也所知不多，尽管我的老师尤利乌斯·冯·施洛塞尔非常敬重他的博学。只是几乎63年前我移居英国时，才被委派这样一项任务：协助格特鲁德·宾[Gertrud Bing]出版他的一大批草稿和笔记。在宾去世后我在撰写瓦尔堡的《思想传记》[*Intellectual Biography*]时使用了这些材料，¹他的作品我一直念念不忘。但不要期待在这个场合发表庄严的演说！如我的题目所指出的，我觉得我能给他的最好礼物是尽我最大的能力解释一下，*sine ira et studio* [既不愤怒也不偏爱]，他是如何看美术史的目的和它应使用的方法，因为我发现人们往往对这些目的和方法有着非常古怪的看法。

要弄清作者的意思是什么，最好的办法莫过于尝试用不同的词句表述他的意思，更可取的是用另一种语言来表达。现在，在瓦尔堡逝世70年后，不懂德语的英国读者终于能读到他的文集了。²在我的《思想传记》中，我努力地对付瓦尔堡曾戏称的他的‘Aalsuppenstil’ [鳗鱼汤风格]，因此我能够意识到这部极好

的译本的译者戴维·布里特[David Britt]的工作。我只是希望出版者也对读者有一个基本的考虑,因为那些文字被载入一部沉重的大册书中,甚至把它放到桌子上都要使出很大的力量。我对这种不便之处感到非常遗憾。

然而这一次我却不能对此书采取的形式感到遗憾。它可以为我充当 *demonstratio ad oculos*[直观证明],证明我不可能在一个小时中论述瓦尔堡的作品。我不得不选择一个细节。人们毕竟经常引用瓦尔堡的这样一句话:‘*der liebe Gott steckt im Detail*’[上帝居于细节]。

我为我的描述选择的细节是他最著名的论文的结束语,这篇论文是他于1912年10月在他的事业的鼎盛之时在罗马第10届美术史会议上发表的:他对费拉拉的斯基法诺亚宫[Palazzo Schifanoia]绘于约1470年的星相学湿壁画组画的解释。³他解释了他的这样一个发现,标志各月份的三个形象被星相学家们称做旬神[decans]或者十日神,与罗马作家马尼利乌斯[Manilius]所作的一首诗中描绘的掌管各月份的古典神明对应,主要是依照中世纪神话手册中对他们的描述描绘的。我想比较详细地分析一下他的纲领性的结论,首先将全文援引这篇颇多争议的文字,使用布里特先生的译文,然后集中论述个别的简洁陈述:

学者们:——我几乎无需说,这篇演说不是关于为其本身而解决一个绘画之谜的,尤其是因为此处不能从容不迫地阐明它,而只能把它捕捉在电影摄影的聚光灯下。

我在此进行的孤独的高度暂时性的实验是要作为一项请

求，请求既从材料上又从空间上延伸我们的艺术研究的方法论的边界。

直至目前，缺乏适当的一般的进化范畴妨碍了美术史使其材料受到——尚未撰写的——‘人类表现历史心理学’ [expression, 在英语中有‘表现、表情’等义，本文中根据上下文采用不同译法。——译注]的支配。通过采取或者过分的唯物主义的或者过分的神秘的态度的，我们这个年轻的学科阻碍了它自己的全景式的历史观。它在政治史的图式化和教条的对天才的信仰之间的某个地方朝向它自己的进化理论摸索。在尝试阐明费拉拉的斯基法诺亚宫中的湿壁画时，我希望已经表明，一种无需惧怕边防士兵而能够自由地涉猎，能够把古代、中世纪和现代作为连贯的历史统一体来看待的图像学分析——能够把最纯粹的艺术和最功利主义的艺术作为相等的表现文献予以仔细考察的分析——这样一种方法是如何通过尽力地解释一个单一的难解之处而以其全部相互联系阐明伟大的和普遍的进化过程。与其说我试图找到一个巧妙的解决办法不如说我试图提出一个新的问题，这个问题我要简洁陈述如下：‘在意大利艺术中对人的再现的风格的转变在多么大的程度上可被看做对东地中海异教文化的残存的图像的辩证利用的国际过程的一部分？’

我们对于最高艺术成就的莫名其妙的事实的惊奇感只能被这样一种意识增强，天才既是一种天赋的能力，又是一种自觉的辩证的能量。如意大利的天才所给予我们的新艺术的辉煌根源于一共同的决心，要从希腊的人文主义传统中清除它的一切传统‘惯例’的增加部分，无论是中世纪的，东方的，还是拉丁的。

在我们——有些太神秘地——称做文艺复兴时代的那个国际性图像迁移的时代，‘善良的欧洲人’正是以这个恢复古代世界的愿望开始了他的争取启蒙的斗争。⁴

在我们的档案中保存有 1912 年 10 月瓦尔堡在罗马宣读的实际的打字稿。自从 1914 年战争爆发在相当大的程度上推迟了国会法令的发表以来，人们都未给他寄来这些文稿的长条校样。直至 1922 年为止，他作为病人被幽禁在克罗伊茨林根的一家精神病诊所中。我们也拥有他为最终出版所修改的长条校样，这些修改中有一些将是重要的，如他的预备性的简短笔记一样。

现在我来详细地谈一谈：

瓦尔堡在开头称他的同事们为‘Kommilitonen’，布里特先生译为‘学者们’，不过当时的气氛也许要求说‘战友们’。然后他用一个重要的否定作为他的结束语的开场白——我们必须永远地注意这个否定：‘我几乎无需说，这篇演说不是关于为其本身而解决一个绘画之谜的’——换言之，他明确地否定将他的研究解释为图像学的。你们也许和我当时一样也感到惊讶，在罗马演说时他把后面将要讲的话描述为‘一项实证主义的请求’：‘Ich wollte mir ein positivistisches Plaidoyer erlauben’，他说。他的意思我们只能猜测。但是既然如你们也许记得的那样，他在结尾将把文艺复兴的观念称为有些过于‘神秘’，他也许想宣称他的取向不是神秘的，而是理性的或者科学的。他删去了这段文字，因此在发表的版本中没有出现，并在简短笔记中大胆地说明：

‘Revision der kunstgeschichtlichen Entwicklungskategorien’——‘对美术史进化范畴的修正’。他的最终文本清楚地表明了意图，它现在是这样说明的：‘我在此进行的孤独的高度暂时性的实验是要充当一项请求，请求既从材料上又从空间上延伸我们的艺术研究的方法论的边界。’他谴责美术史，由于它是由专家们从事的因此过于狭隘，只集中在我们所称的老大师身上，而在我们所阅读的这种集中论述他们的著作中，我们依赖不充分的进化范畴——‘unzulängliche Entwicklungskategorien’，它妨碍我们——而这是十分重要的——为‘人类表现心理学’提供材料。

我将不得不用我的演说的相当大的一部分来讨论这个特定的陈述，毕竟瓦尔堡的含义是它是美术史的终极目的。

‘人类表现历史心理学……’这些词不用费力就能轻快地说出，但是瓦尔堡心中想到的究竟是什么？‘历史心理学’显然不同于‘心理学史’，在这个上下文中‘人类表现’究竟是什么？你们也许会说，难怪这本书没有写出也决不会写出；然而存在着这样一本书，我们知道瓦尔堡十分推崇这本书：我指的是查尔斯·达尔文[Charles Darwin]的《人类和动物的表情》[*The Expression of the Emotions in Man and Animals*]，1872年以德文出版。⁵当年轻的瓦尔堡见到这本书时，他在日记中写道：‘最终是一本对我有帮助的书。’⁶达尔文写该书的目的是为已使他驰名于世并遭谩骂的理论提供更多的证据：人是灵长目动物祖先的后裔的理论。他希望通过表明它们与动物情感状态的征兆的显著的密切关系来描述表现我们情感的面部动作。如他在引言中说明的那样，达尔文发现‘观察幼儿……是极有用的，因为他们以非凡的

力量……显示许多情感，然而在晚年我们的一些表情不再具有它们在幼年期从中涌现的单纯的源泉’。由于同样的原因，他建议研究精神病人，因为他们往往产生强烈的感情，并不受控制地发泄出来。因此，达尔文关于愤怒的表情写道：‘我们的早期祖先在发怒时可能会比人更无拘束地露出牙齿。’

瓦尔堡经常发脾气，即不受抑制的情感发泄，故此书触到了伤心处。因此这真正是一部给他留下了难以磨灭的印象的‘人类表现历史心理学’，或者一部人类表现及其心理学意义的历史。

我希望倘若我这样说不会冒犯别人——在为美术史分派为尚未撰写的‘人类表现历史心理学’提供材料的任务时，瓦尔堡忽略了两个极其重要的事实：达尔文在他的书名中非常清楚地表明他是在什么上下文中使用‘表情’一词的：他把他的书称做《人类和动物的表情》。他打算研究个别动物的表情，以及愤怒或者悲哀的状态如何影响面部肌肉或者姿态。

然而美术史所关注的并不是这一点，而是各种各样的图像，在把图像看做表现时我们在造成一种含混：如果我可以这样简洁陈述这个问题的话，是谁在进行表现？制像者，或者更一般地说，文化，还是社会，还是人们所称的时代？如果我们是指这样一个集体，那么一个时代，一个民族或者一个时期能够具有一种心理经验吗？

当然，在忽视这些含混上瓦尔堡并非独此一家。在弗朗西斯·哈斯克尔[Francis Haskell]的创新性的著作《历史及其图像》[*History and its Images*]中，⁷已然表明，自从18世纪以来，这样一种信念是如何逐渐形成的，即一个时期的艺术或者风格向试图

领会往昔的精神的史学家提供了一种万能钥匙。

在这个上下文中我经常援引德国美术史家卡尔·施纳泽 [Carl Schnaase] 的话，他在 1843 年写道：‘每个时期的艺术……有些像一个象形文字，一个交织字母，该民族的神秘的本质在其中得到显露。连续的美术史提供了人类精神的逐渐进化的图景。’⁸ 对于也持有这种观点的人们，达尔文的进化论提供了进一步的诱惑，把人类文化从野蛮到文明的进步看做新的心理科学能够描述和解释的成熟过程。

1880 年代末，在对进化论的思索盛行的时期，瓦尔堡时常出入波恩大学。他聆听赫尔曼·乌泽纳 [Herman Usener] 关于神话起源的讲座，乌泽纳使他注意到蒂托·维尼奥里 [Tito Vignoli] 的一部论神话与科学的著作（《神话与科学》 [Mito e Scienza]，米兰 1879），该书基本上把人类理智称颂为对于恐惧的胜利。作者声称，动物尚不能区分生物与无生物，因此每当它们察觉到运动便逃之夭夭——这是个可疑的论点，但是却从马遇到被风吹起的一张纸时会惊得往后倒退的事实中得到例证。是人类理智通过探索我们的环境并使我们能够支配环境缓慢地然而确实地征服了这种恐惧，这一点的终极例子是牛顿对天体运动的解释。维尼奥里决非达尔文，但是他对理性战胜迷信的赞美也给瓦尔堡留下了持久的印象，而且仍在研究院图书馆的图书排列中得到反映。⁹

然而，对于瓦尔堡更具有决定性的是年轻的史学家卡尔·兰普雷希特 [Karl Lamprecht]，他是进化论心理学的狂热的——虽然说不上是过激的——支持者。在我的瓦尔堡《思想传记》中，我用 7 页多的篇幅讲述了兰普雷希特的学说及其对瓦尔堡的影

响。我也提出应将兰普雷希特对德国历史的解释理解为通过用新的、心理学的术语对它进行重新陈述来将一种传统取向给予现代化的尝试。兰普雷希特的目的实际上用瓦尔堡的话说是使美术史的观察服务于表现的历史心理学。

1882年，兰普雷希特已发表了关于8至13世纪的中世纪德文手写本中的装饰词首字母的专题论文，¹⁰此处他预示了对我们的主题和对于瓦尔堡变得相关的这种取向的某些方面。在那本比较简短的书的第16-17页中，他解释了为什么植物饰品的起源提出了美术史的最有趣的问题之一。在他看来，植物饰品开创了该民族艺术发展的新纪元。直到那时，装饰性饰品还局限于‘数学成分的无言游戏……但是现在德意志的想象能力[*die deutsche Anschauung skraft*]已发展到这样的水平，它不再能满足于无生命的成分。它转向了生命，转向了有机体，转向了植物……植物界比动物界容易把握，因为植物静止不动……’在兰普雷希特看来，词首字母风格的这一变化证实了一个民族的艺术创造性进化的一个普遍规律，它例证了他所称的进步律，从容易理解的事物进步到更难把握的事物。¹¹

你们会注意到，兰普雷希特的解释主要是循环论证的：他设想一种新的词首字母风格揭示了一种新的心理，他又确信它证实了他所称的‘进步律’。他关于心灵从简单到复杂进化的观念随后遭到所有人类学观察资料的反驳；我们也不能忽视在达尔文所描述的 *homo sapiens* [人类] 的进化和人类文化从最初迹象到现代技术的进步之间的时间尺度的巨大差异。人们过久地毫无批判地接受了这样一种观点，探险家和人类学家所遭遇的原始部落在

进化的阶梯上站在比我们低的心灵梯级上。它使伟大的人种学家弗朗茨·博厄斯[Franz Boas]于1927年在他的经典著作《原始艺术》[*Primitive Art*]的序言中写道：‘一定有一个时期人的心理装置与现在不同，那时它正在从与在高等类人猿中发现的相似的状态进化。’但是‘那个时期’，他强调说，‘与我们相距久远，在现存的任何人种中都没有发现较低级心灵组织的任何痕迹……一些理论家设想与文明人不同的原始人的心理装置。我从未见过一个过原始生活的人这个理论会适用……每个人的行为，无论他可能属于哪种文化，只能被理解为一种历史的发展。’

博厄斯所断言的，同时被频繁地重复和证实的，是这样一个事实，是文化陶冶心灵，而非心灵在文化中得到表现。一个部落的语言、仪式或者艺术不是他们精神生活的征兆，它们是他们的意识经验的源泉。

提一下瓦尔堡在去美洲印第安人居留地的短暂旅行期间所授意的一项实验，也许能够说明这两种解释的差异。他曾请一名教师向孩子们朗读一篇小故事，故事中出现了雷雨，要他们图解一下。他的预期没有落空：大部分美国化的孩子画了现代的、习用的‘之’字形线，但是有两名男孩以大蛇的形式描绘了闪电。¹² 此处瓦尔堡试图研究的当然是闪电是如何被想象的。他在画的后面寻找心理图画——用兰普雷希特的术语说是 *Vorstellung* [概念]。

这个巧妙的实验发人深思。但是，如果他们认为一个孩子的画是他的闪电的心理图像的准确描绘，难道兰普雷希特，可能还有瓦尔堡，没有把未经证明的论点当做真理吗？反省片刻，你就

会怀疑这样一种整齐划一的结论。至少，倘若听到有人说‘闪电’一词时我自己的心理图像既强烈又无从捉摸。如我不能描述它那样也不能用画准确地说明它。难道与这幅画反映了男孩的心理图像相比不更有可能部落的神话影响了他的画吗？

恐怕此刻你们会认为我是‘来埋葬瓦尔堡，而不是来颂扬他！’但是我允诺，到我的演说结束时我们的脚下将踏上更坚实的地面。

让我们从瓦尔堡所认为的美术史研究的目的，那种尚未撰写的‘人类表现历史心理学’继续谈下去，转向他对方法的批评：

‘通过采取或者过分的唯物主义的或者过分的神秘的的态度’，我们读到，‘我们这个年轻的学科阻碍了它自己的全景式的历史观。它在政治史的图式化和教条的对天才的信仰之间的某个地方朝向它自己的进化理论摸索。’我认为瓦尔堡正是发现按照朝代或者统治者的政治分期的图式化是过分的唯物主义的，而对天才的教条式的信仰他觉得太神秘而不会取得任何结果。他用一个长句把这些过分的取向与他自己的取向进行了对照，我必须再次读一下此句的全文：

在尝试阐明费拉拉的斯基法诺亚宫中的湿壁画时，我希望已经表明，一种无需惧怕边防士兵而能够自由地涉猎，能够把古代、中世纪和现代作为连贯的历史统一体来看待的图像学分析——能够把最纯粹的艺术和最功利主义的艺术作为相等的表现文献予以仔细考察的分析——这样一种方法是如何通过尽力地解释一个单一的难解之处而以其全部相互联系阐明伟大的和普遍的

进化过程。

要注意，我们又一次被告知，忽视目前对‘古代、中世纪和现代’的历史划分，也忽视艺术品是天才的产物的教条并把最功利主义的人工制品看做‘相等的表现文献’，我们就可以阐明‘伟大的和普遍的进化过程’。¹³ 什么的表现？无疑是美术史至目前为止从它的领域排除出去的‘普遍的进化过程’。他提醒公众，实际上他在他的演说中所关注的是一个新的问题，他想简洁陈述如下：‘在意大利艺术中对人的再现的风格转变在多么大的程度上可被看做对东地中海异教文化的残存的图像的辩证利用的国际过程的一部分？’‘辩证利用’是布里特先生选择的对瓦尔堡的‘Auseinandersetzungsprozess’的译法。这是巧妙的选择，但是不容易理解。

也许此处我可以求助于 1988 年格特·希夫[Gert Schiff]出版的一部选集中彼得·沃茨曼[Peter Wortsman]的一篇较早的译文，他译为‘受到国际上制约的脱离东地中海诸民族的异教文化的残存的绘画概念的过程’。¹⁴

如果我对瓦尔堡的话理解得正确，他希望把意大利艺术中对人体的再现的风格转变——拉斐尔和其他大师们的成就——解释为以某种方式对东地中海异教文化的残存的形象的反应的结果。¹⁵

瓦尔堡问了所谓的‘反诘’句，我们看到，通过肯定地回答这个主张，他得出这样的结论，实际上是斯基法诺亚宫的湿壁画中的星相学形象中所例示的源自东方的低劣的传统给予盛期文艺复兴艺术家——拉斐尔或者佩鲁齐[Peruzzi]——以刺激，要在

他们对神话的描绘中寻找古典美的真正源泉。这可能是一个令人惊讶的结论，但是，下面的事实表明它对瓦尔堡很有意义，他在他的最后一段中重复道：‘我们对于最高艺术成就的莫名其妙的事实的神奇感只能被这样一种意识增强，天才既是一种天赋的能力，又是[如布里特先生所说]一种自觉的辩证的能量。’

布里特先生面前的原文写道：‘Auseinandersetzungenergie’——这是瓦尔堡特有的新造词语，的确无法翻译。原来这个新造词语是瓦尔堡的一个事后想法，在他罗马演说十年后插进长条校样中去的。它取代了显然没有使他满意的各种各样临时的解决办法。

他在寻找的是一个他可以用来与天才的概念相对照的术语，关于这个概念他有某些保留。他既在学术的又在通俗的关于艺术家的专论中不断遇到这个概念，他正确地感到它没有解释任何事情。在他最初的简短笔记中他用三对相反概念进行实验：理智与天才；分析与综合；神秘主义[Mystik]与勤奋。他为要在罗马宣读的文本选择的是最后一个，文本写道：‘Dass Genie Gnade ist und zugleich Arbeit erfordert’ [天才是福，但是它也需要勤奋]。这个简洁陈述终究又未能使他满意，这是不足为奇的。他在他的打字稿中插进的修改以及可能在罗马宣读的是‘Ereignis im Zusammenhang’ [前后关系中的事件]，可能意味着天才是不够的，除非情况有利；最后在长条校样中他用‘Auseinandersetzungenergie’取代了这些词，它实际意味着‘反抗能力’。拉斐尔——也许是佩鲁齐——有力量反抗中世纪星相学的堕落的或者正在堕落的形象，用取自古典艺术的坚实的、美

的人体取代它们。¹⁶

于是得出瓦尔堡的结论：‘如意大利的天才所给予我们的新艺术的辉煌根源于一种共同的决心，要从希腊的人文主义传统中清除它的一切传统“惯例”的增加部分，无论是中世纪的，东方的，还是拉丁的。’

但是要记住，这种美术史观察只是按照尚未撰写的‘人类表现历史心理学’才获得了充分的有效性。瓦尔堡毫不怀疑那种风格的转变表达的是什么：‘在我们——有些太神秘地——称做文艺复兴时代的那个国际性图像迁移的时代，“善良的欧洲人”正是以这个恢复古代世界的愿望开始了他的争取启蒙的斗争。’

Quod erat demonstrandum [这就是要证明的]。意大利文艺复兴是现代的先锋的观念无疑瓦尔堡十分熟悉；它毕竟是雅各布·布克哈特 1860 年的《文艺复兴时期的意大利文化》[*Civilisation of the Renaissance in Italy*]的要旨呀。在自瓦尔堡去世以来的七十年中，我们对于因是欧洲人而感到的自豪遭到了毁灭性的打击。同时我们也不得不学会完全不去相信民族的、种族的或者文化的陈规。这也是我在这篇演说中冒昧地批评瓦尔堡对于‘人类表现历史心理学’的信念的原因。正是这种信念使他把他在费拉拉遭遇到的东方星相学的形象解释为文化衰退的起警告作用的征兆，解释为古典遗产的堕落，文艺复兴不得不把人类从这种堕落中拯救出来。但是当他谈到‘中世纪、东方或者拉丁的惯例’，即指举行巫术仪式时，他对人类表现历史心理学的信念无疑使他误入歧途。你不能把全部文明看做一路货色。碰巧在我忙于准备这篇演说的同时，我收到了哈佛大学寄来的一篇评论

文章，作者是我们先前的同事，萨卜拉教授[Professor Sabra]，¹⁷文章论述了阿拉伯天文学家纠正托勒密[Ptolemy]的宇宙论的错误，使它在数学上与天体力学更加一致的努力。仅这一件事就使我无需进一步提醒你们注意我们认为是东方所取得的一切进步和发明。

尽管在瓦尔堡的时期集体精神的观念十分流行，就他而言这种趋势却有着十分深刻的根源：他想要在人类史中发现以鲜明形式表现的他的个人冲突。在他的精神病康复之后，他曾经草草记下这样一句话，他怀疑他的一些历史偏见源自他所称的‘自传性反射’。¹⁸

十分有趣，这个无可否认的成分没有使他对湿壁画的解释的主要结果无效：旬神、马尼利乌斯与神话手册的影响的存在。但是它也歪曲了依然存在的许多背景，这些背景使他把东方等同于心灵的黑暗力量。简言之，他凭借很不可靠的证据使自己相信，他在费拉拉所遇到的奇异的东方星相学形象——例如白羊座的第一个旬神，作为束绳子的愤怒的人——实际上是希腊人将其与例如珀尔修斯[Perseus]这样的神话人物相等同的天文学上的星座的堕落的变体。¹⁹从克罗伊茨林根写给他妻子的一封信进一步证实他看做它们恢复到纯朴美的事物在他看来就像解除了邪恶的符咒。²⁰

他在意大利文艺复兴的作品中所珍重的正是对这种解放的产生同感的体验，他本人便十分强烈地希望这种解放。

但是并不仅仅是这种个人成分决定了瓦尔堡的美术史的洞见。‘一切历史都是当代史’，贝内代托·克罗齐[Benedetto

Croce]说道，就瓦尔堡而言，克罗齐完全可能是正确的。

瓦尔堡的妻子是艺术家，而瓦尔堡经过了至少和意大利文艺复兴一样激进的风格革命。他的生涯与我们所称的现代艺术的诞生相巧合。他在年轻时写过一部小独幕剧，你们发现我在传记中做了概括，²¹ 在剧中他取笑了对现代艺术的憎恶，取笑了坚决主张对细节的细致表现的门外汉。以后，他拥护诸如雕塑家阿道夫·冯·希尔德布兰德[Adolf von Hildebrand]和画家阿诺尔德·伯克林[Arnold Böcklin]等革新者，他特别称许他们在方法论上的奇想。

是斯基法诺亚宫讲座的开场白最终使我寻找与当代艺术的这种联系，他在那里说道：‘对我们美术史家来说，罗马的意大利盛期文艺复兴艺术世界代表了一个漫长过程的成功终结，在这个过程中艺术天才将自己从中世纪图解性的劳役中解放出来。’ [‘...den endlich-geglückten Befreiungsversuch des künstlerischen Genies von mittelalterlicher illustrative Dienstbarkeit.』他打算暗指神话手册在中世纪的影响，但是作为一个全称命题，用中世纪艺术抵消文艺复兴艺术，它仍然是一个费解的命题，因为此后我们受到那些被错误地称做‘瓦尔堡派学者’的人的制约，在文艺复兴绘画中明确地寻找复杂的人文主义纲领，谁也不能忽略在拉斐尔的法尔内塞宫湿壁画中的图解成分，这些湿壁画图解了阿普列乌斯[Apuleius]讲述的普绪喀[Psyche]的故事。

但是当然是在瓦尔堡的时代‘轶事的’一词已成了一个辱骂的词，沙龙绘画由于其文学倾向而统统受到指责。在1908和1912年间瓦尔堡正忙于撰写斯基法诺亚宫论文。在这些年，传统价

值观被最后推翻，这难道是巧合吗？当我于 1953 年被邀请向心理分析学家听众发表欧内斯特·琼斯讲座 [Ernest Jones Lecture] 时，我选择了这些年的革命作为我的论题。我将布格罗 [Bouguereau] 作的一幅沙龙绘画《维纳斯的诞生》 [Birth of Venus] 与毕加索 [Picasso] 的《亚威农少女》 [Demoiselles d'Avignon] 做了对照，主张其中一个离开另一个就不会形成。

只是在几十年后我才认识到，在做出这个断言时，我在应用瓦尔堡的一个观念。

我不希望别人误解我的意思。我并不声称瓦尔堡必然听说过毕加索的《亚威农少女》，而是毕加索在不寻常的程度上拥有瓦尔堡所称的 ‘Auseinandersetzungsenergie’，反抗普遍倾向的能力（和意志）。在我看来，瓦尔堡自己反抗美术史中对持续的风格进化的流行的强调是建立在他对他的时代中艺术的戏剧性突变的体验的基础上的。凡是法国或者德国经历过这个时期的人都不会没有意识到年轻的一代艺术家们对资产阶级情趣的低劣风格的强烈反抗，这种风格被谴责为 ‘Kitsch’ [俗劣]。无论 1912 年瓦尔堡的目的和方法是什么，他的坚决的不墨守成规的态度和修正美术史过久使用的观念的强烈愿望仍能引起我们的赞美。

附录

I 作为一场艰苦斗争[Auseinandersetzung]
的结果的文艺复兴艺术的宁静
(瓦尔堡 1908 年演说摘录)

但是意大利文艺复兴与这些难解的寓言，或者更糟，与愚蠢的星相学惯例有什么关系呢？难道这些不是没有达到朴素的和当地的宁静，能够无视那种索然无味的、紊乱的口头传说而只是以未受损害的感觉去敬仰那些大理石形象，它们拔地而起，并使它们的创造者的后裔凭借纯粹的艺术直觉进行重复或者再创造他们的祖先的更崇高的语言？

我确信，倘若我试图向他们证明，那个时代首先必须在与我们错误地描述为中世纪的一种古代晚期的僵化传统的审慎和艰苦的斗争中把宁静的奥林匹斯山诸神从学究式的、非视觉的学问和纹章学的严格的星相学象形文字中解放出来，善于思辨的和深有素养的史学家们不会感到我使他们扫兴，使他们丧失了对早期文艺复兴成就的信念。

贡布里希，见前引书，第 189 页

2 阿比·瓦尔堡 1923 年 12 月 15 日由
克罗伊茨林根写给他妻子的信的两段摘录

(瓦尔堡研究院档案, 83.5)

在我的文稿中,我只能暗示现在在我看来最令人深深感动的事实:灿烂的希腊神明魔法般地变为黑暗的恶魔,可以念咒召来照人的命令行事。第一个旬神是这一事实的极好的例子。我在你的副本上写下‘来自现实世界的神话故事’,在上面写下:‘论异教神明的变形’,原因即在于此。第一章会不得不称做‘珀尔修斯’,因为如我证明的那样,正是他被揭示为束绳子的人。由于小亚细亚的 Teukros,他几乎把自己变成了一个黑皮肤的埃及的献祭的祭司——看一看塔沃拉·比安基尼[Tavola Bianchini]的作品*——描绘在用做星相学预测的一个案子上(因为我认为塔沃拉·比安基尼的作品表现的就是那个形象),位于 36 名旬神的行列的最前面,因此他出现在古希腊药品的密封的护身符上……

因此,这就是问题:这个……衣衫褴褛的、怒气冲冲的人,被魔法般的弓形门表面石的力量放逐到荒凉的阴间,是如何重新获得了他作为解放者的欢乐,得到他的带翼的飞鞋、神奇的头巾、弯刀和梅杜萨的头颅,因此释放了用岩石囚禁的献祭的受害者?

* 瓦尔堡的书中附有插图(如注 2 所述),图 109。

这是文艺复兴，通过再回忆（转化），将 djinn（喀巴拉的幽灵）再生为古代英雄。是谁从魔圈的放逐中将救助者救助出来？——这是来自仙境的母题，同时是在文艺复兴和基督教改革运动时代欧洲思想史的全部。

From E. H. Gombrich, 'Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture',
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 62, 1999, London, pp.268-82

马克斯·德沃夏克

Max Dvořák, 1874-1921

德沃夏克，奥地利-捷克美术史家。他的祖父和父亲都是图书馆和档案馆专家，他起初在布拉格学习历史，并于1894年到维也纳在奥地利历史研究所继续深造，1897年获得毕业证书，但在维克霍夫和李格尔的影响下，他转向了美术史。1898年成为维克霍夫的助手。1905年李格尔去世后，维克霍夫不顾德国民族主义者的反对，使他获得了助教的任书。开始德沃夏克对中世纪艺术的研究基本是他的上述二位老师的方法，赞成美术史的进化观念：美术在不断地进化，没有退化和衰败；它的历史由新的再现模式组成，其目的在于越来越掌握对视觉现实的复制；而美术史家描述这些过程就像遗传学家描述自然的进化一样。尽管他和维克霍夫的个人接触更密切些，但继承更多的也许是李格尔的形式分析。在《凡艾克兄弟艺术之谜》[*Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*]中，他展示了风格的变化在早期尼德兰绘画中是艺术持续发展的一部分的论点。在试图探明胡伯特·凡艾克对根特[Ghent]祭坛画做出的贡献时，他在相当程度上使用了莫雷利的方法。莫雷利是通过和维克霍夫的接触影响了维也纳学派的。从1905年起，德沃夏克负责国家文物的保护，他建立研究所并出版

关于文物保护的年刊，撰写了《文物保护问答手册》[*Katechismus der Denkmalpflege*]。一次世界大战后，他也为保卫奥地利艺术珍宝作过贡献。在施洛塞尔的支持下，德沃夏克在维也纳大学成为美术史教授，领导第二美术史研究所。

德沃夏克早期对艺术风格形成中外部因素的轻视，后来得到了改变，开始对题材充满兴趣，在 1914 年的一篇论文中，他强调要了解任何一个特定的时代，都必须懂得那个时代观念史的重要性。这种对观念的强调后来被他的学生们总结为一句口号‘作为观念史的美术史’。他的著作《哥特式雕塑和绘画中的理想主义和自然主义》[*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*]（1917）是他思想进展中的一部重要作品。汉斯·蒂策[Hans Tietze]在谈到这部书时曾经说道：‘德沃夏克不仅仅为一个被人忽视的但充满生气的重要领域提供了辉煌的洞见；我们这位已故的不可多得的同事还给予我们一部经典，一座艺术编史学的里程碑。’像康定斯基的艺术理论一样，他并不认为写实艺术和抽象艺术是对立之物，而主张它们是同等的表现方法。一个艺术家可以在个人表现和反映时下流行思潮之间作出选择这一事实使德沃夏克把他对手法主义的研究和他自己的时代联系起来。他的关于‘埃尔·格列柯和手法主义’的论文（1920）显然与奥斯卡·科柯施卡[Oskar Kokoschka]的创作有关。此处选印的即是这篇文章。这也是一篇常常被人援引的文章，为了说明它的重要性，我们不妨先回顾一下格列柯被发现和被接受的过程。

蒙克的朋友，伯克林的反对者，也是著名杂志《潘》[*Pan*]

的创建者迈埃尔-格雷费 [Julius Meier-Graefe] (1867-1935) 1912 年发表在《艺术和艺术家》[*Kunst und Künstler*] 杂志上的论文‘格列柯的巴洛克’ [Das Barock Greco] 曾经断言：‘对于当前美术史的价值而言，埃尔·格列柯已经成了一个检验的事例。’事实上，格列柯在他被发现和被接受的过程有一个从风格范畴向其他方面的转移：从哥特式到文艺复兴、手法主义和巴洛克，他被贴上过各种标签，甚至被称为古典的、印象主义的或表现主义的。后来泽纳 [Halldor Soehner] 在《美术史杂志》[*Zeitschrift für Kunstgeschichte*] (19, 1956) 发表‘格列柯研究的状况’ [Der Stand der Greco-Forschung] 总结说：‘它提供了一个经典的例证，说明了在美术史中存在着风格概念的贬值和制造废话的永恒危险。’

格列柯曾经长期湮没无闻，但对他的欣赏不会晚于马内。格列柯的复活主要是由艺术家唤起的，德拉克洛瓦可能是第一个这样做的，他甚至自己拥有一幅格列柯的画。马内在 1865 年旅行西班牙之后，碰到了画商迪雷 [Théodore Duret]，也买了几幅。米勒所藏的格列柯作品据说在他去世后归了德加。同样阿斯特吕克 [Zacharias Astruc] 也把几幅格列柯的作品带回了法国。当时的气氛是：艺术家们维护那些不为人知的作品，并为那些受到嘲弄和否定的画家正名。

然而当西班牙美术史家科西奥 [Manuel Cossio] (1858-1935) 开始解释他发现的格列柯的画时却简单贬之为‘不科学’、‘不值得宣扬’。1881 年普拉多博物馆馆长马德拉索 [F. de Madrazo] 干脆把格列柯的作品看成荒唐的漫画。幸好，科西奥后来坚持认为，这位画家的作品应该和西班牙的伟大画家里贝拉 [Ribera]、穆里

洛 [Murillo]、委拉斯克斯 [Velázquez] 和苏尔瓦兰 [Zurbarán] 同归一类。这样，大量的格列柯的作品于 1902 年出现在普拉多，终于使他有了更多的公众。

对于这位画家的专门研究也由科西奥开始，1908 年他在马德里出版了两卷本《埃尔·格列柯》[*El Greco*]，把格列柯的风格分为五个阶段，两个意大利阶段和三个西班牙阶段，并精心编制了作品目录和有关的文献。由于对格列柯生平所知甚少，科西奥著作的第一章题为‘无人知晓的格列柯的生平’。大约 1910-1927 年，圣罗曼 [San Roman] 才发现了进一步的资料，其中最重要的是格列柯儿子所编的 265 幅画的清单，日期为 1621 年 8 月 7 日。

但对格列柯的不满之风依然强劲。有人想请医生来回答，这位画家的变形人体是反映了他所画对象的实际生理缺陷，还是他自己的精神错乱。因此有位检查者认为他吸了毒品，而另一位则相信他的模特是托雷多市的一群疯子。

1912 年法国作家巴雷斯 [Maurice Barrès] 在《格列柯或托雷多的奥秘》[*Le Greco ou le secret de Tolède*] (Paris, 1912) 中为这位画家作了辩护。然而大多数批评家都站在像尤斯蒂 [Justi]、博德 [Bode] 等美术史家的一边，他们为格列柯所画形象的奇怪比例而惊讶，看不出这些形象背后所蕴藏的表现力量。早在 1880 年代末尤斯蒂就在《迭戈·委拉斯克斯和他的世纪》[*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*] (Bonn, 1888) 中否定了格列柯。他甚至给格列柯贴上‘衰败’[*degeneracy*] 的标签跟现代艺术联系起来，因为他对这两者都很厌恶。他称格列柯为‘现代的预言者’，不是赞扬他，而是要把他交给精神病学者去诊治。

尤斯蒂的态度在后来的罗森堡[Adolf Rosenberg]的《美术史手册》[*Handbuch der Kunstgeschichte*] (1924)中得到了呼应,罗森堡直接把格列柯和表现主义艺术联系在一起说:‘他对塞尚起了决定性的影响,也可以被看作现代表现主义的精神之父——也许是它最疯狂的先驱。’从某种角度看,把格列柯和表现主义联系在一起的这种观点早在拥护格列柯的美术史家中就露出了端倪。穆特尔[Richard Muther]在他的《绘画史》[*Geschichte der Malerei*] (1900-02)的第2卷把格列柯放在了西班牙最伟大的画家之列,认为他是‘所有西班牙画家中最西班牙式的,是一位完全忠实于他本土艺术原则的艺术家’。他从这位大师的形式和风格中想到了现代画家,特别是凡高。前面提到的德国著名美术史家迈埃尔-格雷费在《西班牙游记》[*Spanische Reise*] (1910)中认为他已经重新发现了埃尔·格列柯,并把他的描述为表现主义艺术家的原型。舍夫勒[Karl Scheffler]在他的《哥特式的精神》[*Der Geist der Gotik*]中把格列柯置于一个奇异的传统之内,这个传统包括格吕内瓦尔德[Grünwald]、哥特式大教堂、拉韦纳[Ravenna]的镶嵌画和印度的建筑遗迹,而这些都是表现主义艺术家所向往的。著名的维也纳现代运动的斗士巴尔[Hermann Bahr]在他的《表现主义》[*Expressionismus*] (1920)中则把他和波蒂切利联系起来,并与拉斐尔、米开朗琪罗、委拉斯克斯、鲁本斯和凡代克相提并论,而在别处又和丢勒、格吕内瓦尔德、伦勃朗和塞尚放在一起。由此不难看出,在表现主义时代,埃尔·科列科的名字本身就是一个唤起激情的符号。比起20世纪初重新发现的格吕内瓦尔德、布吕格尔[Bruegel]、马尼亚斯科

[Alessandro Magnasco] (1677-1749) 和贝朗热 [Jacques Bellange] (1575-1616) 来, 格列柯也许更令人心情澎湃。

这就是德沃夏克这篇论文中的主人公的背景。另一方面, 在 1920 年代, 人们开始不再称呼后期文艺复兴 [Late Renaissance], 而认为它是接着盛期文艺复兴之后的一种风格, 即手法主义风格。在那个时候, 甚至贝伦森和沃尔夫林也都认为手法主义是一个衰落时期。由于反古典的现代艺术的影响, 由于事物不断前进的进化论的影响, 在维也纳有一股强大的为遭受冷落的风格恢复名誉的风气, 最初是为黑暗的中世纪, 接着是为怪诞的巴洛克, 现在轮到了手法主义。简而言之, 正是这种背景构成了德沃夏克这篇论文主题的另一面。

论文原为 1920 年 10 月在奥地利工艺美术博物馆的讲演。我们从上述背景中可以知道, 德沃夏克在积极评价格列柯和手法主义时不是孤立的。但是对它们的长期轻视却未被彻底摧毁。尤斯蒂早在 1888 年说的话 ‘他的形象不定的绘画可以作绘画衰败现象的镜子和纲要加以研究。他看上去是受恶魔驱使挥动着画笔, 为他变形的发热的头脑中的梦魇提供一种启示’ 的激烈言论仍有强大的支配力。至于手法主义, 我们只须引用德沃夏克的前辈李格尔的话就足够了。他在《罗马巴洛克艺术的产生》 [Die Entstehung der Barockkunst in Rom] (1908) 中说: ‘我们所谓的手法主义是什么? 表面模仿米开朗琪罗或拉斐尔最后时期即米开朗琪罗式时期的形象特征; 但深刻的精神内容却荡然无存。’

而精神内容正是德沃夏克最终认为逐渐征服现实的自然主义不是整个艺术进化的唯一目标的关键, 正像他在 ‘论艺术欣赏’

[Ueber Kunstbetrachtung]的讲演中所说：‘艺术不仅仅是由解决形式的任务和问题所组成；更重要的，它也总是支配人类的观念的表现，是观念的历史，也是宗教、哲学和诗歌的历史的表现；它是全部人类精神史的一部分。’他要为格列柯的艺术和手法主义恢复的正是它们在精神上的名誉。

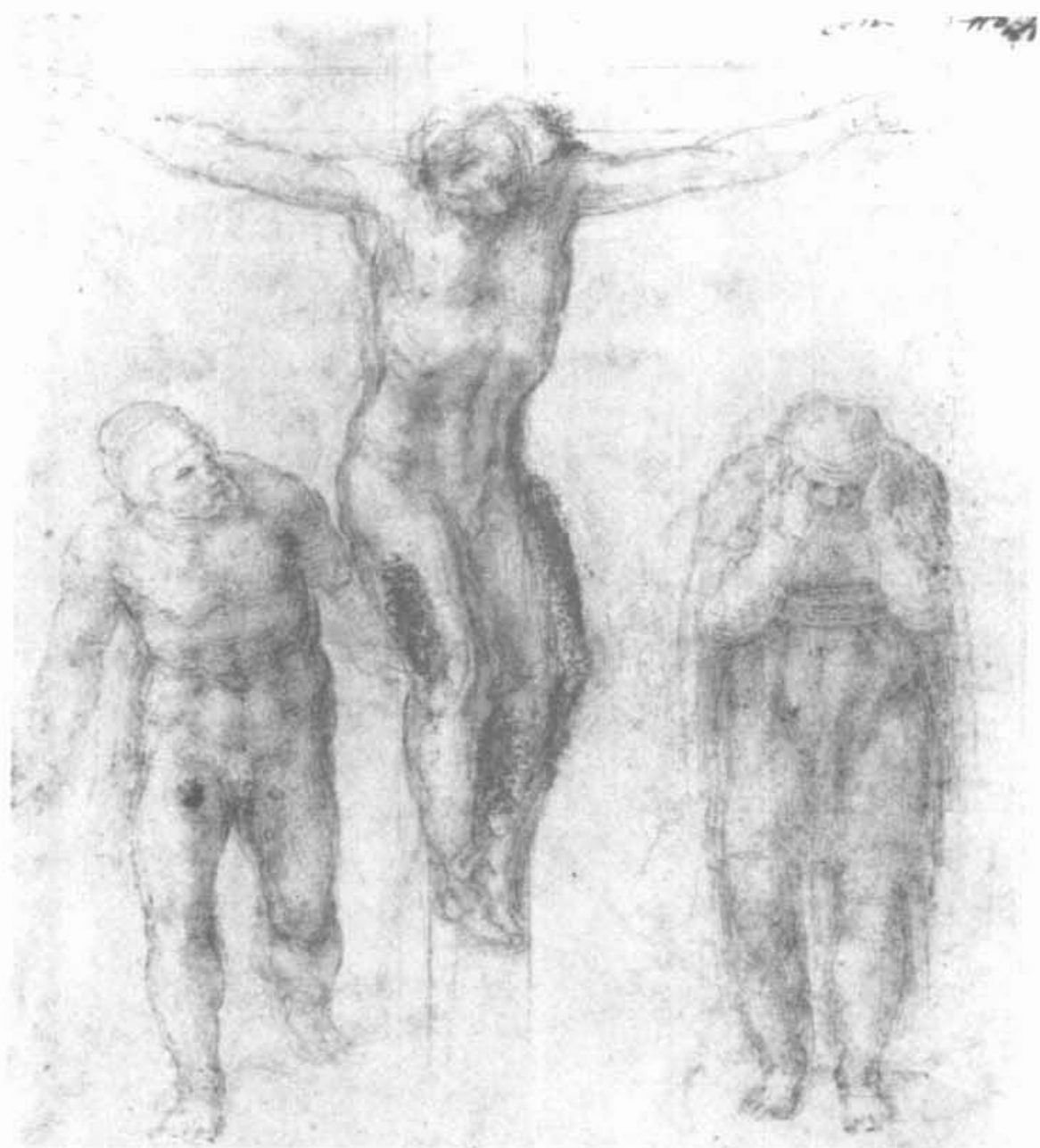
可以说，德沃夏克的这篇论文取得了相当大的成功。他的观点很快就被迈尔 [August L. Mayer] 论西班牙绘画的著作巩固，并被克雷尔 [Hugo Kehrer] 的《作为手法主义形象的格列柯》 [*Greco als Gestalt des Manierismus*] (1939) 所增补。耶德利卡 [Gotthard Jedlicka] 则稍加修正，把格列柯归为后期手法主义。不论怎样，德沃夏克给予了格列柯一个更稳定的风格定位，尽管有些英国史学家接受了迈埃尔-格雷费的观点把他看成是一位巴洛克的画家。

从手法主义的方面讲，这篇讲演还产生了更大的影响，它激励了维特科夫尔把米开朗琪罗的洛伦佐图书馆、贡布里希把朱利奥·罗马诺的泰宫确定为手法主义的建筑，从此手法主义有了艺术的所有形式，成了美术史上一个公认的风格时期。

就像维克霍夫的风格分析方法、李格尔和施洛塞尔的语言-历史方法一样，德沃夏克观念史也为维也纳学派的方法论作出了贡献。在他去世之后，他的工作被汉斯·蒂策和奥托·贝内施所继续。



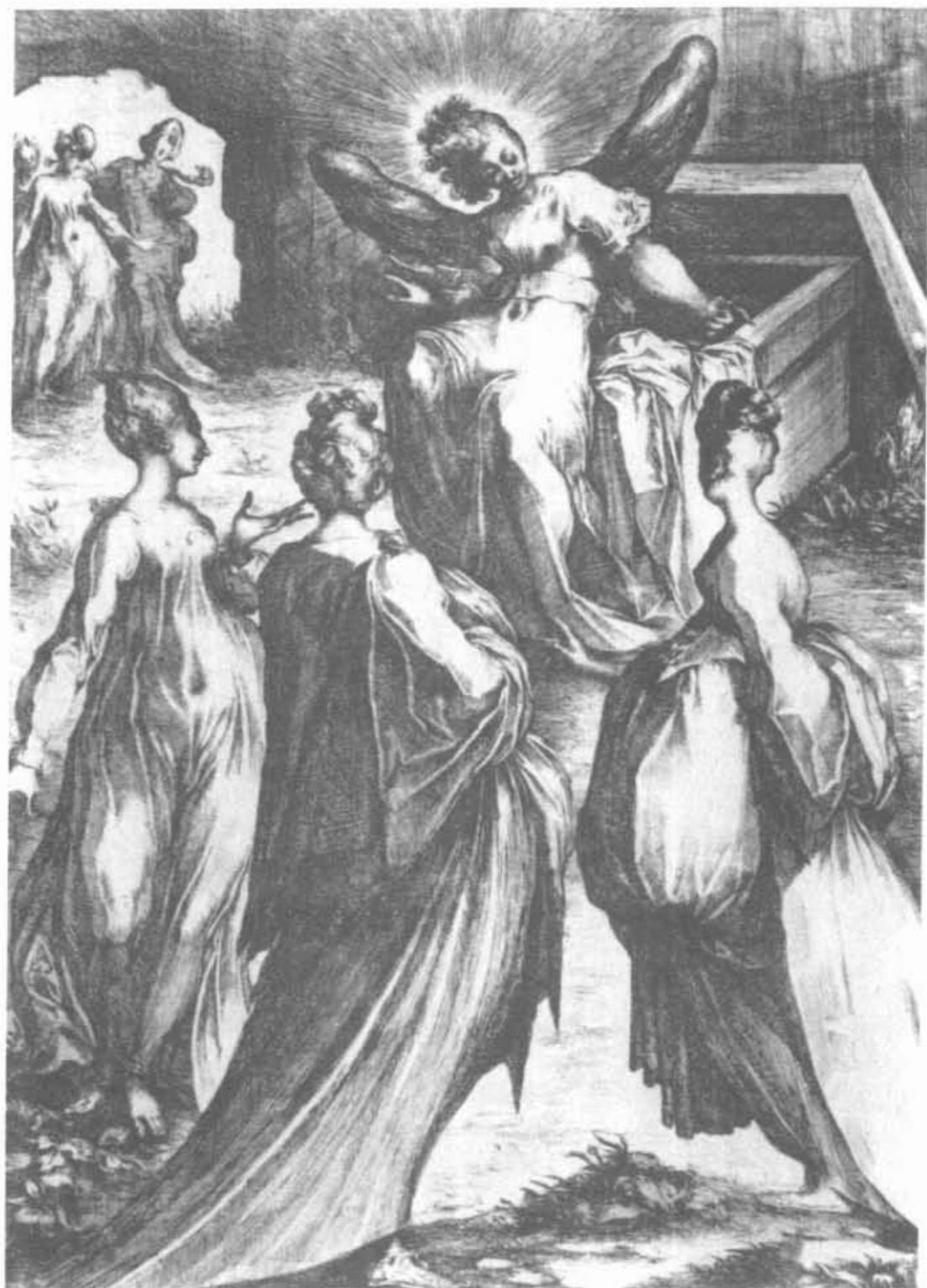
41 埃尔·格列柯，奥尔加斯伯爵[Count Orgaz]的下葬，1586-1588年，托莱多，圣多米教堂[Santo Tomé]



42 米开朗琪罗，画有两个人物的基督在十字架上，约 1545-1557 年，牛津，阿什莫尔博物馆[Ashmolean Museum]



43 廷托雷托，基督升天[*The Ascension of Christ*]，1577/8年，威尼斯，圣罗可学校



44 雅各·贝朗热 [Jacques Bellange]，墓旁的三个马利亚 [Three Maries at the Tomb]，蚀刻画



45 格列柯，基督在橄榄山[*Christ on the Mount of Olives*]，1605-1610年，布达佩斯，国家艺术博物馆

UNPUBLISHED SOURCES

U. Vienna, Inst. Kstgesch. [comprehensive col. of unpubd lectures, essays and reviews]

WRITINGS

‘Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck’, *Jb. Ksthist. Samml. Allböck Ksrhaus.*, xxiv (1903), pp.161-319; as booklet, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda (Munich, 1925)

‘Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung’, *Die Geisteswissenschaften*, i (1913-14). pp.932-6, 958-61

Katechismus der Denkmalpflege (Vienna, 1916, rev. 2/1918)

Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (Munich, 1918; Eng. trans., 1967)

‘Ein offener Brief an die italienischen Fachgenossen’, *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien*, ed. H. Tietze (Vienna, 1919), pp.3-9

Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema (Vienna, 1921) [foreword]

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, ed. K. Swoboda and J. Wilde (Munich, 1924, rev. 2/Mittenwald, 1979; Eng. trans. as *The History of Art as the History of Ideas*, 1984)

Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen, 2 vols (Munich, 1927-8)

Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda (Munich, 1929)

BIBLIOGRAPHY

- H. Tietze: 'Max Dvořák', *Kstchron. & Kstmarkt.*, xxvii/3 (1921), pp.441-4
- D. Frey: 'Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte', *Jb. Kstgesch.*, i (xv) (1923), pp.1-21
- W. Köhler: 'Max Dvořák'. *Mitt. Österreich. Inst. Geschforsch.*, xxxix (1923), pp.314-20
- O. Benesch: 'Max Dvořák: Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften', *Repert. Kstwissen.*, xlv (1924), pp.159-97
- J. Schlosser: 'Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich', *Mitt. Österreich. Inst. Geschforsch.*, xliii/2 (1934), pp.145-210
- G. A. dell'Acquau: *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák* (Florence, 1935)
- W. Böckelmann: *Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvořák* (Dresden, 1938)
- J. Neumann: 'Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart', *Acta Hist. A. Acad. Sci. Hung.*, viii (1962), pp.177-213
- J. Pavel: *Max Dvořák* (Brno, 1971)
- 'Max Dvořák 1874-1921', *Österreich. Z. Kst & Dkmlpf.*, xxviii/3 (1974) [whole issue]
- A. Rosenauer: 'Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck-Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl', *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Wien, 1983*, pp.45-52

-
- J. Bakoš: 'Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers', *XXVII Congrès international d'histoire de l'art: Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours, Strasbourg, 1989*
- E. Lachnit: 'Ansätze methodischer Evolution in der Wiener Schule der Kunstgeschichte', *XXVII Congrès international d'histoire de l'art: Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours, Strasbourg, 1989*

埃尔·格列柯和手法主义

Max Dvořák, 'On El Greco and Mannerism' (1920), trans. John Hardy, in *The History of Art as History of Ideas (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, ed. Karl M. Swoboda and J. Wilde, Munich: R. Piper Verlag, 1924), London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984

埃尔·格列柯[El Greco]以一幅画便在他的西班牙同时代人中确立了他的声誉。它悬挂在托莱多的圣多米教堂[Santo Tomé]，描绘了奥尔加斯伯爵的下葬（图 41）。

画下面的石板解释了它再现的事物：奥尔加斯伯爵，卡斯蒂利亚教区的书记长，托莱多的唐·贡萨洛·鲁伊斯[Don Gonzalo Ruiz of Toledo, Count of Orgaz, protonotary of Castile]，这座教堂的施主，此处现在将成为他的最后安息之地。但是，祭司们正要向前迈步埋葬伯爵时，发生了惊人而奇妙的事件。圣斯蒂芬[St Stephen]和圣奥古斯丁[St Augustine]从天而降，亲手将他埋葬在那里。

埃尔·格列柯用非常引人注目的手法表现了这一传说。画面由两个部分组成。在画的下半部分，他描绘了实际的埋葬场景，而在上面描绘了把伯爵召入天国的情景。实际上，画的下方也由两个部分组成，即葬礼仪式和奇迹的出现。画面的葬礼具有西班牙的尊严，同时绘画手法十分写实，人们很可能想起当时荷兰大

师们的作品。在安放着身穿盔甲的骑士棺材的右侧，祭司面露沉思的神态为死者读祈祷文；左侧，与他相对的是连绵不断的一列哀悼者。来客都是托莱多市的社会名流，他们都穿着一身黑色丧服，只有皱领是白色的，神情忧郁而又专注，令人觉得像荷兰的团体肖像画。但此处重要的是对于群体的设计，而非肖像本身。他们的表情严峻，同时也十分动人，表现出几分禁欲的利己主义和传统的对形而上学的热爱，这种精神能够理解人的官能所感觉不到的事物。让我们继续谈下去。

出席仪式的大多数人都丝毫未注意到这样一个事实，在他们当中出现了十分奇异的事件。两个天国使者从天而降，亲自埋葬了忠实于教会的仆人，但埋葬的只是他的世间的遗体；在上方，伯爵正在接受基督和圣母的严肃召见，此时他已摆脱了不免一死的命运，卷在由形体和云组成的旋涡中。在这个场面中，形体的实在性已不得不让位于天上幻景的非实在性。然而，葬仪的两名助手看到了其他人看不到事件，两人都位于前景。他们是右侧的祭司，身穿白色法衣，站在左边的少年，一个是笃信不移的男子，另一个是天真无邪的孩童。祭司正在向上方凝视，显然惊得目瞪口呆，而少年正向画的外面看，左手指着从天而降的两位圣者，似乎想让观者注意这件奇迹。正由于孩童的天真无邪，他才能看到这件奇迹；除他之外，惟一享有特权看到正发生的事情的人是观画者，由于埃尔·格列柯高超的艺术技巧，他被提升到纯粹的精神世界。

提升人的精神这一愿望是这幅奇特的绘画的全部目的，埃尔·格列柯在这画中如在缤纷的花束中一样，展示了当时的绘

画中所有最优秀的事物：罗马的构图艺术、威尼斯派巧妙的色彩处理、荷兰的肖像的完美。提香死后，谁还能将画中两位圣者的华丽衣裳描绘出来？廷托雷托[Tintoretto]以后，谁还能以堪与之匹敌的技巧捕捉住这稍纵即逝的瞬间？米开朗琪罗以后，谁这样大胆地解决了极困难的构图问题？然而画中做到的不仅这些——还有一种神奇的成分，一种超越了世俗规范的限度的精神。但是画中的事件发生在何处？倘若我们不知晓，便几乎无法猜测：可能在夜间的一座教堂中，但画中没有暗示这一点。乔托以来，坚实而宽敞的结构构成了一切图画再现的必要基础，而在这幅画中，这种结构消失了。因此我们无法确定被描绘的地方的深度和宽度。人物拥挤不堪，仿佛艺术家安排得十分笨拙，但是画的上半部分的微光和天上的特性造成了一种无际无涯的空间的印象。这种构图法的基本观念既是简单的又是陈旧的；在以前的美术表现中，曾几百次地被用于圣母升天的画中。但是，在此画中，它的特点却出现了变化：埃尔·格列柯让画的外框截断前景的人物，由于我们看不到教堂的地面，这些人似乎被某种古怪而神奇的力量托起。实际上，他们构成了向上翻涌的巨浪的前兆，尽管画的下半部分的某些成分存在引力作用，这个巨浪却如火焰般通过那列哀悼者的头上喷涌而出。在上面的光辉中，埃尔·格列柯既再次肯定又否定了这类绘画的传统的对称布局；以前的构图对物质的、建筑的韵律进行绘画表现，而埃尔·格列柯却没有这样做。的确，他完全摈弃了这个成分，用对垂直线做出特别强调的韵律取代了旧的、建筑的韵律。此处云和人物形象遵守与地上的引力定律不同的引力定律，整个场面构成壮观的神

化的效果；因此它是只受艺术家的想象力支配的非现实的、梦幻般的世界。色彩和个别形体被强化；它们不再是目中所见事物的再现，超越了正常观察的界限。它们像狂热的幻象，精神摆脱了尘世的束缚，迷失在星际的世界中，这个世界既是超感觉的，又是超理性的。

格列柯的同时代人把他称为‘视灵者’[the seer of spirits]是不无道理的。今天，向导在带领游客观赏这幅描绘伯爵下葬的画时解释说，‘Ya era loco’[他是个狂人]。这个评价以一种稍微温和的形式，即‘高尚但纷乱的心灵’，延续至今，甚至在艺术书籍中亦然，因为是由具有科学或者实利主义的思想倾向的人们撰写。我们要关注的正是这个狂人——然而，并不是要为他辩护，因为不再有这个必要，而只是为了考察他那非凡的艺术的源泉。

众所周知，埃尔·格列柯（或者使用艺术家的真名，多梅尼科·塞奥托科普利[Domenico Theotocopuli]）是希腊人；出生在当时威尼斯统治下的克里特岛，因此，与很多同乡人一样也在那座泻湖中的大城市中接受教育。他在提香[Titian]的画室中得到培养，尽管提香已近90高龄，却正是他向埃尔·格列柯传授了他对色彩的深刻理解。这位年轻的艺术家同样受到善于运用明暗鲜明对比的画家、年老的巴萨诺[Bassano]和微妙的银色调的大师保罗·韦罗内塞[Paolo Veronese]的影响。但是，这似乎并不能使他满意。当时的意大利艺术已到达一个转折点，经历着新的精神冲动，这种冲动尽管始于罗马，此时却影响着许多年轻的威尼斯画家的创作。因此，1570年，我们发现埃尔·格列柯正在不朽之城罗马，他是带着给细密画家朱利奥·克洛维奥[Giulio

Clovio]的介绍信来这里的。然后他的踪迹消失了，直至 1577 年，埃尔·格列柯出现在托莱多，他在那里作的画除了技巧的娴熟外，与他在威尼斯的青年时期的作品几乎没有共同之处。这是新的格列柯，一个经过了当时所称的转变的人；由于这种精神的再生是研究任何一位大师的作品的关键，因此我们有必要追寻它的根源。

我们没有外在证据可以借助，没有什么日期或者绘画可以帮助我们拼凑出从罗马到托莱多的七年间格列柯曾发生什么事情。但是，我们能相当清楚地了解到在那个期间他一定获得了新的观念和印象，而这最终是更重要的。

因此，我们必须把注意力转向米开朗琪罗，他是该世纪最伟大的人物，比其他人注定更加会预见到即将来临的时代的精神。米开朗琪罗老年时期创作的作品和格列柯的作品一样，那些根据纯自然主义标准评价作品的批评家在很大程度上无法理解。因此，人们常常认为米开朗琪罗的晚年作品或者尚未完成，或者是头脑衰老的产物。属于这些作品的有龙达尼尼宫 [Palazzo Rondanini] 的《哀悼基督》 [Pietà] 和佛罗伦萨主教堂里的《从十字架上降下》 [Deposition] 以及作家晚年时期的人体素描。为一幅耶稣受难图所作的一系列习作也属于这一时期，这幅受难图使我们了解到关于米开朗琪罗的最后的艺术信念的许多情况，也代表着他留给人类的最后的遗产（图 42）。这种古代的庄严的主题对于盛期文艺复兴的实质上的异教艺术来说显然已经过时，米开朗琪罗在晚年为什么竟转到这种主题呢？人们也许认为他又想研究对裸体人物的描绘，在一百五十多年中，这种研究是意大利

艺术进步的主要根源。然而，这些‘裸体’与意大利人迄今认为这个词所具有的、不会低估米开朗琪罗的早期作品的一切意义大相径庭。

在他年轻时为《卡希纳之战》[*The Battle of Cascina*]所作的一幅习作中，米开朗琪罗表现出最高程度地忠实于自然主义的再现，同时又在古典的意义上达到了人体的完美。艺术是知识，在取代了启示后，注定要在其真正的上下文中向人类表明他的环境，即因果关系的上下文。在这一发展的第二个阶段，他创作了诸如西斯廷礼拜堂和梅迪奇家墓等作品。在这个阶段，米开朗琪罗超越了个别的人体，创造了既是超人的又是英雄式的形象，这些形象代表了一个已经完全征服了旧的超自然的力量之神一般的、巨人似的种族。《最后的审判》[*Last Judgement*]属于这一发展的第三个阶段，在这个阶段，艺术家娴熟地掌握了人体，不仅能超越它内在的局限，同时还能利用它的姿势与动作表现由他的丰富的经验所产生的那些崇高的思想。然而，这种最终的艺术上的神化尽管在战胜自然时与众神相匹敌，却注定要崩溃；米开朗琪罗从未再创作这样的作品。他最后几年的作品似乎属于另一个世界。从乔托时代以来被看做艺术的精髓的一切，换言之，在米开朗琪罗的早期作品中所实现的一切，此时已经消失殆尽；试图在空间上、物质上和心理上将一个形体与另一个形体富有成效地联系起来的那种艺术信念已经不复存在。现在人们几乎想起了中世纪的艺术。他的《耶稣受难》是结实的、不清晰的形象的简单的、实质上无形体的三人组，即如果人们从迄今为止被看做形体的事物，即对物质世界的忠实再现方面去思考，便是无形体的。

然而，米开朗琪罗不再关心那一点；他笔下的形象现在是木块般的混乱的团块，像路边的石头一样平常，然而却充溢着活力，如火山一般，充满由人的灵魂深处产生的悲剧性的成分。凡是理解这些画的人都一定觉得所有对耶稣受难的早期描绘单调而肤浅，因为米开朗琪罗的灵感之源不是技法的灵巧，而是来自对基督之死的奥秘的深刻的内心反应，基督的死拯救了世界。此处米开朗琪罗的意图是传达那种体验的某种力量，不是凭借外在特征将他笔下的形象塑造成向上的动势，而是表现从心灵深处向外的力量，仿佛肉体被精神所占有。因此，这些形象对任何虚假的、短暂的美都无动于衷，能够使我们充满对生与死的强有力的意识。

再看一看龙达尼尼宫的《哀悼基督》，我们发现，它有别于他年轻时画的《哀悼基督》，包含了超过毕生的经验。他曾非常看重的一切现在似乎毫无价值：没有奇异的曲线结构，大师没有运用塑造表面或者将形象画成几组的无与伦比的能力，而在这些技巧上他曾超越了古人。我们现在所面对的是死的、松散地下垂的团块，既缺乏个性化，又缺乏对人体的理想化，然而，同时却是一首感人至深的哀歌；死去的基督从未得到这样动人心魄的描绘，悲伤的心情从未得到这样深刻的揭示，无疑没有一件艺术品比它能更沉重地压抑着人们的心灵。

因此，米开朗琪罗在临终之时厌恶了文艺复兴艺术，厌恶了关注对自然的模仿和对自然的在形式上理想化的风格。他也摈弃了纯客观的世界观，认为心灵的情感与体验比忠实于感官知觉对于艺术更加重要。因此他的艺术成了反自然主义的。然而，放到宽广的历史背景中看，这并不是新的东西；从总体上看一看艺术

的发展历程，我们可以看到，反自然主义时期比自然主义得到鼓励的时期更常见，时间更持久。实际上，甚至在后者中，也总是有一股反自然主义的潜流，以致自然主义的时期几乎像将对内心情感的再现看做比忠实于自然更重要的那种艺术思想的主流中的一座座孤岛。然而，米开朗琪罗在他临终之时竟厌恶了不仅是他自己的风格，而且是一种帮助意大利取得了杰出地位的风格的事物，并在这样做时返回到中世纪基督教艺术所坚持的反自然主义的态度，在一些人看来，这一定仍然难以置信。

实质上，正是他的精神发展导致了这一变化。米开朗琪罗在中年时期几乎如神明般地掌握了从文艺复兴的角度设想的艺术的所有方面，他犹如 19 世纪的印象主义者，对它们的基本问题的探索已达到艺术上的可能性的绝对限度。

米开朗琪罗无疑充分意识到了这一点，当他认识到只靠完善和加强物质形式并不能表现令人感动的一切时，他那敏感的心灵一定感到不安。的确，在如《最后的审判》等作品中他表明了这一切。然而，最终甚至文艺复兴对世间的肯定那种朴素的、古典的欢乐也不会使他满意，他那善于深入思索的心灵追随着当时的一般倾向，返回到最深奥的生存问题：人为什么要活着？物质的、短暂的、世俗的价值观和永恒的、非物质的价值观的关系是什么？当我们想到这位世界最著名的艺术家在孤独与隐退之时却努力抛弃他借以获得名望的一切，在我们的评价中，米开朗琪罗的形象无法估量地高大起来。*Non vi si pensa, quanto sangue costa* [谁都不曾想到，我花了多少血的代价]，这是大师本人选择的用来描述他的情境的话，的确，谁都难以认识到，与物质的

艺术，即与绘画和雕塑决裂，一定使他付出了多大的代价，因为绘画和雕塑至少以他的同时代人所理解的形式已不能再给他提供任何东西。我们也无法想象，他把自己限制在只是为了上帝的荣耀而创造一座建筑有多么困难，这座建筑的巨大的圆顶将在帝王和教皇统治下的浮华而壮丽的罗马城巍然高耸；从那时起，他用那双衰老的手偶然去创作的其他作品只是那些素描和雕塑，它们所体现的不是一位伟大的胜利者的心灵，而是一位谦卑的探索者的心灵。从这些作品不难准确地计算出实际上花费了多少‘血’和心力。

我之所以比较详细地论述米开朗琪罗，是因为他的艺术生涯遵循了既被当时的艺术又被当时的文化所反映的发展历程，这证明，决定我们的发展或者物质和精神文化的并非如 19 世纪的人们所想象的那样是群众，而是我们的精神和思想的领袖，尽管甚至在今天西斯廷礼拜堂天顶画、梅迪奇小礼拜堂和《最后的审判》也构成了艺术形式的丰富的宝库，该世纪下半叶意大利艺术的决定性的推进力却无疑是来自我们刚才谈到的米开朗琪罗的那些最后的作品。另一位伟大的艺术家的作品清楚地揭示了这个事实，他也在埃尔·格列柯的发展中起了重要作用，这位艺术家就是廷托雷托。

廷托雷托也经历了再生，而这正值埃尔·格列柯从罗马到托莱多的那七年。人们只是把这称做从廷托雷托的‘金色风格’向他的‘绿色风格’的过渡，而不费心思考这种过渡实际上可能意味着什么。廷托雷托的早期绘画只是由于色彩的绚丽可与提香的绘画媲美，然而这个特点都最终消失了，取而代之的是暗淡的

灰绿色调，只有某些色彩像灿烂的花朵一样光彩夺目。这一革新的意义是显而易见的。到此时为止，廷托雷托的艺术代表了自然主义色彩对感觉的魅力的最丰富的发展，但此时他以奇思异想的幽灵般的作用取代了它，色彩或者是烟一般的团块，或者是耀眼的闪光，反映出主观的精神状态，与我们的实际所见毫无共同之处。

但是，岌岌可危的不仅是色彩，因为如我们在像《铜蛇》[*Brazen Serpent*]这样的画中所看到的，构图此时也奇怪地扭曲了。形体被弯曲和拉长，而不考虑正常的姿势和空间布局；它们按照只有充满强烈的感情的人才能察觉的规律交织在一起。我们面对着一团扭曲的人体和线条，令人想到巫师夜会，奇异的形状从黑暗中闪现，到处都盘旋着神秘的光亮，如鬼火一样，造成幽灵般的气氛。廷托雷托的《基督升天》[*Ascension*]（图 43）也具有这种幻象的性质。在早期的再现中，最重要的成分是众使徒和风景，但是现在除去一名使徒外，一切似乎都被推入背景之中。一切现实感都不复存在；此处，现实是一个人——福音书作者心中所想到的事物，我们发现他与同伴们隔开一定距离，正在阅读。

因此我们看到的幻象是他的心灵的产物。正在升天的基督既不近也不远，既没有明显地飞升，也不是一种视错觉。他倒是不受自然法则约束的、漠视现实的心中幻象。如在埃尔·格列柯的作品中经常出现的那样，明暗不再履行它们的自然功能；在他的云、色彩和姿势中它们不再是对立物，而是结合起来表现梦幻般的形象。

在他那时所作的素描中也许可以更清楚地看到廷托雷托向

这种表现内心感觉的艺术的转变。它们与文艺复兴时期的任何其他艺术作品都完全不同，是对艺术家的梦幻体验的心醉神迷的记录，包含着他对旧的艺术概念的强烈抗议。它们实际上代表着艺术家争取这样一种权利的斗争，不是按照常规的心灵所见到的样子而是按照想象力和直觉的设想描绘事物的权利。

埃尔·格列柯从米开朗琪罗那里采用了对形体表现的反自然主义，而从廷托雷托那里袭用了反自然主义的色彩与构图。

然而，甚至把它们合到一起也不能解释格列柯的托莱多风格。因此，我们不得不看得更远一些，从普通进步的方面论述一下，这种普通进步的中心不是意大利，而是阿尔卑斯山以北。*Nescio, At ego nesio quid?* [我一无所知]，耶稣会会士桑切斯 [Sanchez] 的这—名言见于他论最高级、最普遍的知识著作中，最好地描述了这种情况——‘要知道人们一无所知!’ 在阿尔卑斯山以北，尤其在德国，自 16 世纪初以来一直存在着骚动；然而，尽管在今天种种运动都针对资本主义，它们当时所针对的却是有组织的教会及其普通的实利主义。如我们所知道的，这些努力导致了宗教改革运动。然而，眼光锐利的人们很快就认识到，这种改革不过是一种不适当的妥协，试图将天启教的奥秘与理性相和谐。因此，尽管宗教改革运动成功地从教会中消除了对实利主义的崇拜，却没有试图抑制它在公共部门的发展。实际上，情况向更坏的方面转化。此时，在‘善行’的幌子下，个人和国家都力求获得最大的个人利益和最大的成功。

这种幻想的破灭使人们对建立在理性基础上的任何理论或者道德法则的价值都产生了怀疑和疑惑，使人们强烈地意识到人

的感觉的局限和知识的相对性。可以说，随着一场宗教灾难之后而来的是一场政治灾难，这种灾难代表了旧的、世俗化的教条的教会体系的崩溃，最终也波及到科学和艺术问题。因此，我们发现在米开朗琪罗和廷托雷托的作品中所表现的不是仅限于艺术的问题，而是他们时代的标准本身。至那时止将人们引向知识、帮助他们创造精神文化的道路遭到摈弃，结果产生了明显的混乱，类似于我们今天所面临的混乱。在艺术领域中，这个时期有些不适当地被称作‘手法主义’[mannerism]，这个时期决非独立的事情，而是一场极其广泛的运动的一部分，这场运动的起源可追溯到16世纪初，现在仍可感觉到它的影响。这个词是这样一些美术史家所创造的，由于他们有过自然主义的训练，因此只能看到这样一个事实，那个时期的大多数艺术家不是向自然寻求灵感，而是完全依赖于对传统形式做出彻底的重新评价。因此，艺术几乎处于和古典时代衰退之后的同样的状况。无论这一切多么真实，它也没有告诉我们这个时期的本质特性。当一幢智力的大厦坍塌时，尤其像曾经受过中世纪晚期、文艺复兴和宗教改革运动的这样庞大的大厦，必然会造成破坏。因其他所有与精神事务有关的人一样，艺术家们缺少了据以评价其作品的准则，因此出现了戏剧性的动荡。在新与旧的五光十色的混合物中，哲学家、作家、学者、政治家，当然还有艺术家，寻求新的支持和新的目标。艺术家们或者转向纯粹的精湛技巧，或者转向那时已被具体表述为学术理论和学说的那些新的形式抽象。从另一方面说，起初只在它的更粗俗的、感觉的方面，但后来也在它的文雅的、艺术的形式中，客观性也变得更加重要。同时，艺术家们开始采用

范围广泛得多的题材，以激起人们的兴趣，更确切地说，以强调他们的态度的独创性和主观性。

这种骚动尽管饶有趣味，我们却无法十分详尽地予以考察。从这一骚动中逐渐出现了对于未来十分重要的两种倾向。它们都建立在努力通过心理学知识丰富人们的生活、理解生活的奥秘的基础上。

第一种倾向既是现实主义的又是归纳的，因为它试图不仅靠认真观察环境，而且靠认真观察支配着环境的那些心理状况来达到它的目标，无论是个人的还是社会的心理状况。这一倾向贯穿于拉伯雷[Rabelais]、布吕格尔[Bruegel]、卡洛[Callot]、莎士比亚[Shakespeare]和格里梅尔斯豪森[Grimmelshausen]的著作，在随后的几个世纪中更加占有支配地位，在上世纪的艺术现实主义中达到顶峰，尤其在巴尔扎克[Balzac]和陀思妥耶夫斯基[Dostoevsky]的小说中。

第二种倾向是演绎的。它向感情世界寻求灵感，它认为感情世界是一切高尚与持久的事物之源。它以天主教国家为中心，尤其是法国和西班牙，主要在宗教领域中显而易见。尽管看来十分奇怪，路德将宗教转移到冥想和内心体验的领域的尝试却正是在这里而非新教国家产生了最大的影响。尽管在新教中这些观念由于实质上是祭司教诲的一部分而遭到禁止，它们却在天主教的环境中更加自由地发展，因为在那里教会只考虑教义和仪式的问题。

正是这样，我们才发现冥想、沉思和入迷都在16世纪下半叶十分兴盛，尤其在法国和西班牙。在法国文学中，它们在圣弗

朗索瓦·德·萨勒[St. François de Sales]的《敬神生活入门》[*Introduction to the Devout Life*]中得到充分表现，这部作品包含大量实用的准则，连同最微妙的心理上的忠告，这些忠告是要唤起内心的虔诚，将灵魂上升到以永恒的价值观为基础的生活，并在正常社会生活的框架内帮助它达到那种强烈的情感，按蒙田[Montaigne]所说，这种强烈的情感为当时的天主教所失去的一切提供了替代物，被世俗艺术采用后，后来将构成直至《少年维特之烦恼》[*Werther*]和《蔡尔德·哈罗尔德游记》[*Childe Harold*]的感伤诗歌的基础。这种新的精神也在平面艺术中留下了印记，如我们在法国手法主义者的仍然鲜为人知的作品中看到的那样。诸如雕塑家热尔曼·皮隆[Germain Pilon]、迪布瓦[Dubois]、弗雷米内[Freminet]，画家图森·迪·布勒伊[Tous-saint du Breuil]和蚀刻家贝朗热[Bellange]延续了在普里马蒂乔[Primaticcio]的作品中所例示的枫丹白露画派的传统，表现出非凡的精神活力，例如，在皮隆的让·德·莫尔维列[Jean de Morvillie]半身雕像中可以看到这一点。这是一件具有强烈的表现性的作品，在自中世纪以来的艺术中，虽不乏杰出的皇帝肖像，却看不到这样的作品。这件肖像的物质属性不过是内心激情的反映，因此令人联想起几年后埃尔·格列柯的自画像。同样还是这些艺术家也画了一些形象和场景，它们很可能是圣弗朗索瓦·德·萨莱作品的插图。贝朗热的《墓旁的三个马利亚》[*Three Maries at the Tomb*]（图44）提供了一个杰出的例子，尤其是马利亚的形象，表现了一个完全被奇迹所吸引的人的全神贯注的神情。她的形象似乎在向我们说：‘我不再属于这个世界，

也不再属于我自己，不过在我内心深处是真理和幸福。’这些优雅地低垂着娇小的头，表情温柔，姿势有些神经质的苗条、修长的形象再次出现于埃尔·格列柯的作品中。埃尔·格列柯的绘画整个强调的是灵魂之美，这个事实更有说服力地证明，他熟悉法国手法主义者们的作品，从他们那里学到了意大利人从来未能教给他的东西，即通过情感完全战胜世界的概念，它是北方中世纪基督教的遗产。这不可避免地使他前往西班牙，在那里不仅这种概念保存得最久，而且到16世纪它获得了全新的推动力。这是光照派[the Alumbrados]、圣依纳爵[St. Ignatius]和圣德肋撒[St. Theresa]的土地，在这块土地上尽管出现了文艺复兴，哥特式却仍然非常流行，中世纪的神秘主义连同强烈的主观性十分盛行。

这些高尚的人物有两个特点，内省与对思想和感情的自然限度的完全控制。圣德肋撒说道：‘我所看到的是一种白和一种红，人们从未在自然中发现它们，因为它们比人们通常看到的任何事物都更鲜明，还有任何画家都不曾画过的画，无法为这些画找到范本，然而它们仍然是自然与生活的精华，包含着人们所能想象的最高雅的美。’埃尔·格列柯努力要描绘圣德肋撒心醉神迷地体验到的事物，不是作为加入到她的行列的人去描绘，而无疑是出于同一种精神，对这种精神而言，内心体验已成为达到精神奋发的唯一关键。尽管有着新的目标，意大利和法国的艺术却继续将世界客观化，而在西班牙，人们即刻承认了这样一个事实，为有利于自由地表现内心情感而不得不牺牲文艺复兴的真与美的观念。甚至在埃尔·格列柯的时代之前，人们就做出了这种‘牺牲’，如我们在像西班牙画家路易斯·莫拉莱斯[Louis Morales]

的《哀悼基督》等作品中看到的那样。在这件作品中，米开朗琪罗的手法主义与一种完全是西班牙式的激越结合在一起。这类作品既感情淡漠又激情洋溢，无疑一定对埃尔·格列柯产生了影响，但是毫无疑问对他产生了最深刻影响的是整个精神环境。正是这种环境能够使埃尔·格列柯超越他在意大利和法国学会的那些新的表现要素，以致最后能够使自然物体服从于他自己的艺术灵感。他笔下的形象长得有些夸张，从外貌看似乎来自另一个世界。在托莱多，在他的《圣约瑟》[*St. Joseph*]的头部周围，我们看到基督和一组天使，这不是在他之前或之后的数以千计的画家可能画过的那种普通的肖像。我们在这里看到的是非现实的事物，纯粹的观念，不会让我们想起自然，而是想起内心体验的生活。这幅画向我们传达了什么？我们看到一个形体不美，长期遭受痛苦，因劳累而憔悴不堪的男子，一个木匠，然而同时我们又看到了更多的东西，即一名充满超自然的善和谦卑的男子。这是这样一个人，在上帝的指导下，他长得身材高大，配得上怀抱圣婴者的身份，能够在观画者的心中激起完美的和谐之感。

埃尔·格列柯经常画这样的肖像，在这些肖像中，形象彼此惊人地相似，几乎如兄弟一般，而情况本应如此，因为从更高的视点看，他们的确相同，不过是更深刻的现实的面具和影子而已。但是我们偶尔也发现只能被描述为悲剧性的那些独特的肖像，例如宗教法官格瓦拉[Guevara]的肖像。站在这幅画前，有谁不会联想到《卡拉马佐夫兄弟》[*The Brothers Karamazov*]中的大法官那个梦幻般的形象？这个以冷峻而锐利的目光凝视着的令人畏缩的形象，不是特定的个人，而是命运本身。然而，埃

尔·格列柯此时主要把注意力转向了圣经中的主题，偶尔如在《基督在橄榄山》[*Christ on the Mount of Olives*]一画中（图 45）那样给人留下离奇的幻想的印象，完全可以把它描述为彩色的神话故事。背景中黑暗的、无形体的夜晚，只有一道向耶路撒冷城神秘地射下的光刺破夜空；在前景中有一片奇异的微光，在微光中古怪的色彩微微闪现。它就像一个神奇的花园，天神以云的形式降到花园中，云上跪着白色的天使的形象。

然而，一般占支配地位的是梦幻般的特征，如在《基督复活》的画中。奇迹就像一场爆炸使卫兵们感到惊异；一个卫兵跌倒在地，其他卫兵惊恐万分，四处狂奔，伸着手臂，犹如受到飓风的袭击。于是整幅画形成了一股强大的向上的冲力，基督与狂乱的卫兵形象的对比又加强了这股冲力。因此以比在任何以前的艺术品中强烈得多的激情与信念阐明了基督复活的启示。然而，更为强有力的是埃尔·格列柯的《第五印的开封》[*Opening of the Fifth Seal*]：先知看到了天谴之日，看到了为圣经而死的殉教者的灵魂如何发出复仇的呼声，他们都被赠送纯洁的白袍。这幅画给人们最强烈的印象是形象的大小对比。在左边的前景中，靠近画的边缘，跪着福音书作者，双手举向天空，而在后面，我们看到复活者的形象，他们姿态各异，有些姿态令人联想到米开朗琪罗的后期的素描，天使们正给他们拿来长袍。人们几乎可以想象圣约翰[*St. John*]在站立着，因为与其他形象相比，他的形象异常庞大。他没有观看身后发生的事件，而是注目天空。实际上，在他的内心发生着比这要大得多的事件，背景中的形象只不过是那些可怕的事件的暗示。他是一个有力的形象，在以前的艺术中

还不曾出现过这样的形象，同时他代表了一个迄今似乎一定不可解决的问题的解决办法，因为这是一个坚实的形体，同时又是纯粹的精神。

最后论述一下埃尔·格列柯的另一幅风景画：《雷暴雨中的托莱多》[*Toledo in a Thunderstorm*]。然而，这并不真的是一幅风景画，而是对被恶魔般的自然力所折磨的心灵的展示，在画中心情与自然力的戏剧性场面构成了一个实体。此处埃尔·格列柯以一种强有力的笔触揭示了世俗事物的非实体性和它们的形而上学的意味。

大约在埃尔·格列柯创作以上作品的同时，他的西班牙同时代人塞万提斯构思出唐吉诃德这个人物，陀思妥耶夫斯基后来把他描述为历史上除耶稣基督外的最美的人物。唐吉诃德是纯粹的理想主义者，而埃尔·格列柯也确实是艺术领域中的理想主义者，因为他的作品代表了一场欧洲艺术运动的顶峰，这场运动试图用完全的精神上的重定方向取代文艺复兴的实利主义。然而，埃尔·格列柯的胜利是短暂的；从17世纪起，对实利主义的崇拜又一次开始占优势，由于反宗教改革的教皇们在这点上彻底妥协，情况就更加如此。从这时起，这位托莱多的画家将被看做狂人，由于人们完全没有认识到他的英雄的特性，塞万提斯的主人公被认为仅仅是滑稽形象。也不难看出，为什么在下面的两百年中埃尔·格列柯越来越遭到忽视；这些年代占支配地位的是自然科学、数学思维和对因果性、对技术发展和文化的机械化的迷信观点——这些时代被眼和心所支配，但是几乎完全忽视了情感。今天，这种实利主义文化正在接近它的尽头。我现在想

到的与其说是它的外在的消亡不如说是它的内在的崩溃，30 余年以来，我们能够看到这种内在的崩溃影响着文化生活的每一个领域，尤其是我们的哲学和科学思想，直至今天为止，是诸如社会学和心理学等学科占据优先位置。实际上，甚至在自然科学中，一度被看做绝对正确的旧的实证主义的假定也遭到了根本的动摇。我们已经看到如何既在文学又在艺术中出现了摆脱一切对自然主义的依赖的向着精神性的转变，这种趋势与中世纪和手法主义时期的趋势十分相似。最后，人们在所有文化部门中都可以看到事件的某种一致性，这种一致性按照某种神秘的人类命运法则明显地朝向一个新的、精神的、反实利主义的时代。在精神与物质的永恒竞争中，天平现在似乎偏向到精神一边。正是由于事情的这种转变我们终于认识到埃尔·格列柯是一位伟大的艺术家和预言家式的人物，他的声望将永传后世。

罗杰·弗莱

Roger Fry, 1866-1934

弗莱，英国理论家、批评家及画家。他在布里斯托尔 [Bristol] 的克利夫顿学院 [Clifton College] 和剑桥大学国王学院接受教育，在那里学习自然科学。他承传了父母双方家庭七代的教友派信徒 [Quakers] 身份，但在成年时放弃了基督教信仰。然而，教友派主义的遗产，在他甘愿远离大众舆论和公认权威的方面，在他对所有夸耀不予信任的方面，继续影响着他的生涯。

离开剑桥时，他接受了作为画家的训练，最初受巴特 [Francis Bate] (1853-1950) 的指导，然后在巴黎的朱利安学院 [Académie Julian] 学习两个月。他把绘画实践看成是他生命的中心，在他整个生涯中从不间断地作画和展览。虽然评价不高，但他的艺术因其智力上的结构清晰而始终引人注目。然而，弗莱也很快确立了自己作为一名意大利艺术学者的声誉。他于 1891 年首次游历意大利，在那里接受了莫雷利方法的影响。1894 年开始为剑桥推广运动 [Cambridge Extension Movement] 做意大利艺术的讲座。于 1899 年出版《乔瓦尼·贝利尼》 [Giovanni Bellini] 一书，并在 1900-01 年的《评论月刊》 [Monthly Review] 上发表了一系列关于意大利艺术的重要文章。他与贝伦森 [Bernard Berenson]、霍恩 [Herbert

Horne]及其他鉴赏家和收藏家交游甚密,成为一个国际性学者交友中的一员。1903年他帮助创立了《伯林顿杂志》[*Burlington Magazine*],并担任首任编辑。在1901年至1906年间为一本最重要的文学期刊《雅典娜神殿》[*The Athenaeum*],撰写艺术批评。他的名字因此而在美国为人所知,1906年他被任命为纽约的大都会博物馆的绘画部主任。接下来的年头里他的职位又转为欧洲部顾问。在这两个任上他为博物馆购藏绘画和素描,其中的一些成了博物馆度藏的珍品。

弗莱的生活和事业在1910年遭遇突然变故。在与董事会主席摩根[J. Pierpont Morgan]的一次争执之后,他在大都会博物馆的职位被终止。而他的妻子海伦·库姆[Helen Coombe]在多年的精神疾患之后,被确诊并遵照医嘱送进了精神病院。回到伦敦后,同年11月,他在格拉夫顿美术馆[Grafton]举办了‘马内与后印象主义’的展览。这次展览与1912-13年冬天举办的第二次后印象主义展览,有效地使英国公众跟上了在过去30多年里发生在法国的艺术的最新进展,并且从根本上改变了弗莱的声誉。自1910年始,他在英国被看成是现代艺术的传播者。他参与不同的艺术家群体,并成为欧米加作坊[Omega Workshops]幕后的发起者,1913至1919年间欧米加作坊处于兴旺时期。弗莱的目标是把受后印象主义灵感激发的赋形、色彩和比例的新颖感觉引进实用艺术之中。他因此委托年轻的艺术家来做家具及其他物件的装饰,设计织物、靠垫、地毯和镶嵌工艺。丰富的色彩和图案挑战了以前为艺术与手工艺运动[Arts and Craft Movement]所倡导的适度原则,因为它的目标既不在于良好的趣味,也不在于正确

的思想，而是艺术家在创造行为中的愉悦和自由地发挥其灵感。欧米加作坊的无政府主义风格和弗莱效率不高的组织，无法适应所有参与的艺术家的，尤其是刘易斯 [Wyndham Lewis]，在一次公开争吵后走掉，带走一群艺术家，并建立了与欧米加作坊相竞争的反叛者艺术中心 [Rebel Art Centre]。

随着 1920 年《视觉与赋形》 [*Vision and Design*] 这部论文与随笔选集的问世，弗莱作为批评家和趣味评判者的影响进一步扩大。对于外行读者而言，这本书提出了一个似乎简单的指示：去看形式。它斩断了围绕着现代艺术的表面混乱，如弗莱所论证的，它可以应用于任何时代或文化中的艺术。其论述美国本土的印第安人和黑人艺术的文章对年轻雕塑家亨利·摩尔产生了至关重要的影响。通过拓宽艺术兴趣的范围，大体说来，它对凌驾于西方艺术之上的希腊罗马传统霸权的解体做出了贡献。

弗莱的第二本文集《变形》 [*Transformations*] (1926)，比他专论塞尚 [Cézanne] (1927) 的著作影响要小。后者是关于这位艺术家生涯的最初的综合性的说明，也是第一个注意到塞尚 1885 年油画之后的水彩画影响的著作。弗莱后来的三本关于法国、佛兰德斯和英国艺术的书与为在伦敦皇家美术学院举办的展览而写的讲稿裱辑在一起。这些讲稿，因为是由国家艺术收藏基金会主办，所以促进了弗莱的成功，使他在余生中成为一个大受欢迎的公众人物。弗莱最重要的贡献是将后印象主义介绍到英国，并且促进了对形式欣赏的形式主义美学。他还是一个有眼力又具有煽动性的批评家，与布卢姆斯伯里团体 [Bloomsbury Group] 也有交往。他开辟了兴趣的新领域，使以前一直是有教养或有钱的精

英阶层所专有的主题变得广为接受。他作为批评家和展览组织者的工作在一段时间内被认为对英国现代艺术产生了具有创新意义的有利的影响。然而，后来的意见却认为他的遗产限制而不是支持了英国传统。具有讽刺意味的是，这个为艺术扩大观众范围而做出了很大贡献的人结果却因其排他性受到批评，因为他以历史和社会学的探索为代价坚持形式主义的方法。

此处刊印的‘回顾’[Retrospect]是想概括从1901年至1920年的20年中弗莱所写的以《视觉与赋形》[*Vision and Design*]为题汇集在一起的一组论文和演说稿，并把它们放到适当的上下文中。它也代表了这样一种尝试，即在历史的上下文中理解视觉艺术中的现代主义并确定在现代主义中是什么使它既是异样的同时又是一个连续统一体的一部分。在这篇文章中弗莱以一种新的方式分析了艺术品。以拉斐尔的《基督变容》[*Transfiguration*]为例(图46)，他首先从其内容方面论述这幅画，接着按它逼真的程度论述，然后从最重要的成分，它的形式方面论述，如他要分析一支乐曲的形式一样。他认为诸如这幅画一样的盛期文艺复兴作品的结构是19世纪的自然主义艺术所缺乏的(图47)，相反，是使塞尚(图48)、修拉、凡高、高更和立体主义者们成为伟大传统的一部分的事物。福西永从相同的方面讨论了拉斐尔的《雅典学院》[*The School of Athens*]。

弗莱对艺术的终极本质的第一原理和定义的怀疑意味着他并不把现代艺术看做一个周期或者时期序列的下一个部分。这个评价符合作品本身的性质，因为例如尽管可以把塞尚的作品与拉斐尔和普森的古典主义相联系，却不能把它们看做代表着产生于

19世纪任何假定的原始或早期阶段的一个古典阶段。弗莱反而假定一个伟大的传统，其代表可以属于任何时期。因此他的整个取向，就像他在一幅拉斐尔作品和一幅塞尚作品之间进行的比较一样，本质上是无时间限制的，即他把艺术品看做物体本身，而非看做其时代的产物。他轻蔑地提到考古学的好奇即一味地注意物质细节的态度，而这会使人们不去注意艺术品本身，使艺术品本身黯然失色。

尽管他没有使用抽象这个词，他却从抽象的方面界定一切艺术，其中任何程度的自然主义都是非主要的。这个形式因素使得一件作品的自然主义成为无关紧要的东西，甚至允许有这样一种可能性，即艺术可以完全是非再现的。这是一个划时代的陈述。它似乎与李格尔对形式的分析有着相似的东西，但是李格尔的目的与弗莱的完全相反，他为着理解一个历史时期而使用形式，而在弗莱看来，正是形式构成了艺术，除其本身之外并不需要什么理由。正是在这一点上它是新颖的。因而弗莱更像一位艺术家而非一位美术史家在探讨他的主题。

然而，《视觉与赋形》也在美术史家中产生了很大的影响。例如著名的美术史家阿克曼[James Ackermann]就郑重地推荐过这本书，他说：我在16岁时开始接触这部涉及各种主题的论文集，马上被它对艺术的敏感而微妙的探索所吸引。弗莱优美的文笔流畅地阐明了他的观点：艺术的本质不是存在于它对自然的复制而是存在于它的形式、色彩、韵律和其他一些抽象的特质之中。今天看来这种观点似乎已经过时，但他的作品仍然比当今的任何一个批评家的作品都更有说服力和吸引力。

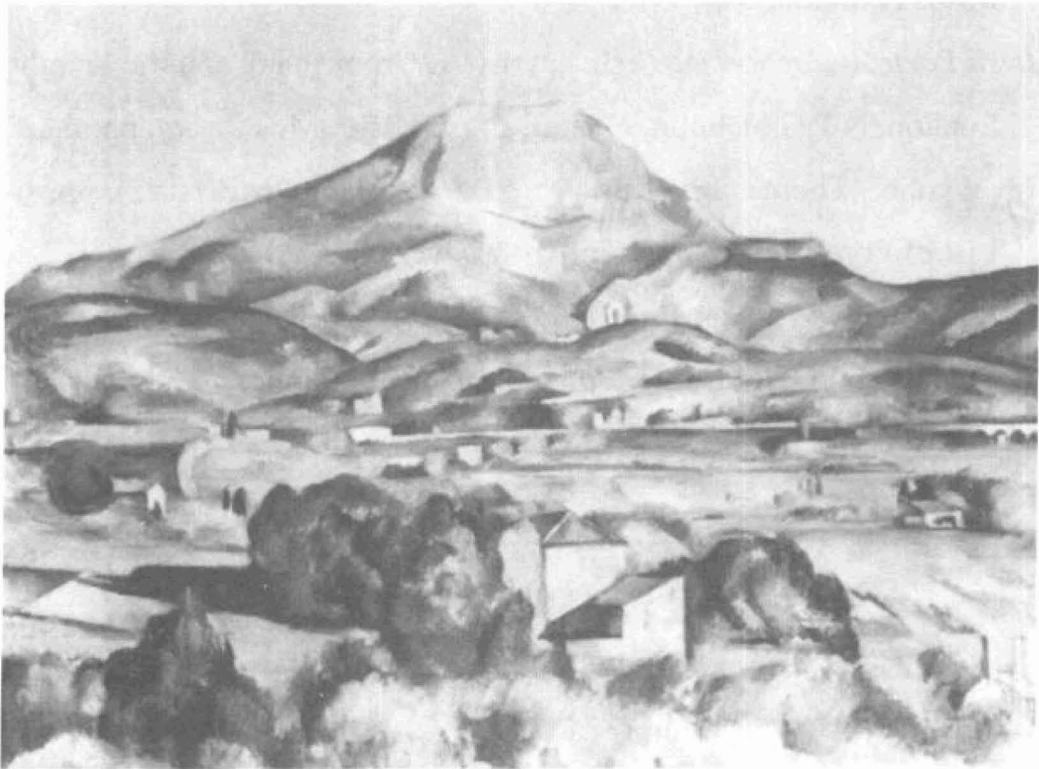


46 拉斐尔，基督变容，1517年。板上油彩，4.05 × 2.78m。梵蒂冈博物馆，罗马
弗莱以传统方式探讨了此画的题材，讨论了它模仿自然和达到理想美的程度。他只从它的形式方面分析它，仿佛它是一幅抽象油画或者一支乐曲。在这样做的时候，他描述了构成此画基础的有力结构，他也在塞尚的作品中（图48），但不是19世纪的自然主义艺术中（图47），识别出了这种特征。



47 威廉·亨特[William Hunt]，被雇的牧羊人，约1851年，画布油画，76.4 × 109.5 cm，曼彻斯特市美术馆

48 保罗·塞尚，从贝尔维尤看圣维克多山，约1888-1890年，画布油画，73 × 92 cm，巴恩斯基金会



BIBLIOGRAPHY

DNB; Strickland; Thieme-Becker

J. Chaloner Smith: *British Mezzotinto Portraits*, ii (London, 1879), pp.516-22
[cs]

A. Graves: *The Society of Artists of Great Britain (1760-1791): The Free Society of Artists (1761-1783)* (London, 1907), p.96

Bow Porcelain, 1744-1776: A Special Exhibition of Documentary Material to Commemorate the Bi-centenary of the Retirement of Thomas Frye (exh. Cat. By H. Tait, London, BM, 1959)

O. Millar: *Pictures in the Royal Collection: Tudor, Stuart and Early Georgian*, 2 vols (London, 1963)

Irish Portraits, 1660-1860 (exh. cat. by A. Crookshank and the Knight of Glin, London, N.P.G.; Dublin, N.G.; Belfast, Ulster Mus.; 1969), pp.16, 42-4, 78

M. Wynne: 'Thomas Frye (1710-1762)', *Burl. Mag.*, cxiv (1972), pp.79-84 [incl. List of Frye's most important known works]

—: 'A Pastel by Thomas Frye, c. 1710-62', *BM Yb.*, ii (1977), pp.242-5

E. Adams and D. Redstone: *Bow Porcelain* (London, 1981, rev. 1991)

视觉与赋形

Roger Fry, *Vision and Design*, London, 1920. Excerpt from 'Retrospect'
in *Vision and Design*, 5th edn, London, 1957

重读我作为艺术批评家的大量著作并从中进行选择的工作不可避免地使我遇到它的一致性与连贯性的问题。尽管我认为在此我并没有重新发表什么我完全不同意的东西，我也只能承认，在这些文章中，有许多文章所强调的地方已与我现在想强调的地方不同。幸运的是，我从未自夸过我的态度经久不变，但是除非我自我夸张，我认为我可以追溯构成我对见解的迥异表达的基础的某个思潮。由于在我看来那个思潮是现代美学的征兆，由于它也许解释了在现实的艺术情境中似乎是自相矛盾的许多事情，甚至以自传体为代价去讨论它的本质也许是十分有趣的。

在我作为艺术批评家的工作中，我从不是纯粹的印象主义者，对某些感觉的单纯的记录仪。我总是具有某种美学。某种科学的好奇心和理解欲在每一个阶段都驱使我做出概括，尝试对我的印象进行某种逻辑调整。但是，从另一方面说，我从未为自己制定一个如形而上学家从先验的原则演绎出的体系那样的完整的体系。我从不相信我知晓什么是艺术的终极本质。我的美学是纯粹实践的美学，尝试性的探险，把我直至最近的美学印象归为某种秩序的尝试。我一直持有这种美学，只是到新的经历可能进

一步证实它或者修改它时为止。此外，我总是以某种怀疑的态度看待我的体系。我认识到，倘若它形成了过于坚固的外壳，就会把新的经验挡在外面，我可以历数各种不同的场合，我的原理会使我受到责备，我的感觉充当了令人失望的先知巴兰[Balaam]的角色，结果使我的体系暂时陷入混乱。那当然总是自我重新整理，以收进新的经验，但是随着每一次这样的大变动，它的声望都遭到损失。结果甚至以其最新的形式我也只是作为从我自己的美学经验的临时的归纳提出我的体系。

我无疑试图使我的评价尽量客观，但是批评家必须用他所拥有的惟一的工具来工作——即带有一切个人在观察上的误差的他自己的感受性。他能够自觉努力地去做的只是尽量完善那个工具，研究往昔具有美学感受性的人们的传统定论，不断地将他自己的反应与在这方面特别具有天赋的他的同时代人的定论相比较。当他在这方面尽力而为之后——我允许他稍微偏心于与传统的一致——他一定尽可能诚实地接受他自己的感觉的判断。在这个问题上甚至做到一般的诚实都比那些从未尝试过的人所料想的要难。在像艺术评价这样的微妙的问题上人们容易受到许多偶然的扰乱人心的影响，人们简直无法避免暂时的催眠状态和幻觉。人们只能留意并尽力预料到这些，在它能够躲避在偏见和理论后面之前利用一切机会突然捕捉感觉。

当批评家对一件艺术品的反应的结果还历历在目的时候，接着就要把它转换为词语。此处歪曲也是不可避免的，正是在这里我最缺乏准确性，因为缺乏诗人那样对语言的娴熟运用的人手中的语言有着它自己的把戏，它的反常用法和习惯。有一些事情它

感到畏缩并绕道而行，有些地方它远远跑开，将它声称运载的现在在运货马车的后面甩出，烟尘弥漫地到达，却没有载来货物。

但是尽管有所有这些局限和它们必然造成的错误，在我看来达到客观评价的尝试并没有完全失败，我似乎一直在独自摸索通向某种理性的和实践的美学的道路。许多人同我一起从事于同样的探索。我认为，我们可以声称，部分地由于我们的共同努力，在现今的有教养的公众中存在着比上个世纪所达到的更明智的态度。

英国的艺术有时与世隔绝，有时是地方性的。前拉斐尔派运动主要是本土的产物。这场引人注目的爆发的行将完结的回声在我整个的青年时期都在回荡，但是当我最初开始认真地研究艺术时，这场生机勃勃的运动却是一场地方性的运动。在通常的二十年的耽搁之后，地方性的英国意识到了法国的印象主义运动，更年轻有为的画家正在莫内的影响下工作。他们有些人甚至以其最刻板和极端的方式，简洁陈述了自然主义的理论。但是同时惠斯勒[Whistler]——他的印象主义是迥异的一种——提出了纯装饰的艺术观念，并在他的‘十点钟’[Ten o'clock]演讲中，也许过于傲慢地，试图清除拉斯金[Ruskin]的非凡的然而无条理的头衔为英国的公众编结的伦理学问题之网，这些问题为美学偏见所歪曲。

自然主义者们没有尝试解释为什么对自然的准确和朴实的模仿应该满足人类的精神，‘装饰家们’未能区分令人愉快的感觉和想象的意味。

印象主义者们进行的对色彩的更科学的评价开辟了新的可能性，在我对这些新的可能性感兴趣的短暂的时期之后，我越来

越感觉到他们的作品缺乏结构赋形。正是对艺术的这方面的天生欲望驱使我研究老大师们，尤其是文艺复兴时期的老大师们，希望从他们那里发现我在同时代人的作品中感到严重缺乏的那种结构观念的奥秘。我现在认为一定的‘执拗’使我夸张了不过是真的个人反应的事物。由于发现我自己与我的这代人失去联系，我有些喜欢强调我的孤立。尽管我不相信他们的理论，我却总是充分认识到，当时惟一的生机勃勃的艺术是印象主义者的艺术，我总能承认德加[Degas]和雷诺阿[Renoir]的伟大。但是我的许多对现代艺术的评价过多地受到我的态度的影响。我认为我从未如他们应得的那样多地赞扬威尔逊·斯蒂尔[Wilson Steer]先生或者沃尔特·西克特[Walter Sickert]先生，我过于纵容地看待一些自称的老大师的模仿者。但是我最严重的失误是没有发现修拉的天才，我有充分理由赞扬他作为赋形家的最大的长处。我现在甚至说不清我是否曾在 90 年代初的展览中见过他的作品，但是倘若我见过，点彩法这个现在已透明的面纱也让我对他的质量视而不见——一种大气中的色彩符号的伪科学体系，我对它并不感兴趣。

我认为我可以宣称，我对老大师们的研究从未受到考古学好奇心的过多沾染。我试图以我可能研究当代艺术家的同样的精神研究他们，我总是感到遗憾，没有什么现代艺术能够令我特别喜爱。我说没有什么现代艺术，是因为我不知道有一件这样的作品，但是一直有一个人即塞尚已经解决了在我看来不能解决的问题，即如何以老大师的结构赋形使用现代的视觉。非常不幸，我竟然在他去世后的相当长的时间才看到他的作品。我不时地依稀听说

他是超印象主义的隐蔽的预言者，因此，我预料会发现自己完全不能接受他的艺术。使我极为惊讶的是，我发现自己深受感动。我已经找到我记载这次接触的文章，尽管我的赞扬今天听上去勉强而无力——因为我仍摆脱不开关于一件艺术品的内容的观念——我却高兴地看到，面对一个新的经历，我竟如此乐于废弃一个长期持有的假设。

在下面的几年中我越来越对塞尚的艺术感兴趣，也对当时代表了他对现代艺术的深刻影响的最初结果的高更和凡高的艺术越来越感兴趣，我逐渐认识到，我曾希望的作为某个未来世纪的可能事件的事情已经发生，艺术已经开始再次恢复赋形的语言，探索它的长期被忽视的种种可能性。于是发生了这样一件事情，1911年底，由于一系列奇妙的机会，我能够在格拉夫顿美术馆[Grafton Galleries]组织一次展览时，我抓住这次时机把与新的方向相一致的一批精选的作品展现在英国公众面前。为便利起见，必须给予这些艺术家一个名称，由于它是最模糊的和最不明朗的，我选择了后印象主义者[Post-Impressionist]的名称。这只是与印象主义运动相对地说明了他们在时间上的位置。依据我自己先前对印象主义的偏见，我认为我过于强调了他们与其砧木的分离。我现在更清楚地看到他们与它的密切关系，但是我看出它们的本质区别，这仍然是正确的，后来立体主义的发展使这一区别变得更加明显。最近在洛特[M. Lhote]的著作中又坚持了关于它们的根本对立的论点。

如果我可以根据这次展览所引起的报刊的讨论来判断，一般公众并没有看到我关于这场运动的见解是可以做逻辑解释的，是

始终如一的感受性的结果。我徒劳地试图解释在我看来显而易见的事情，即现代运动实质上是向在对自然主义再现的热情追求中几乎消失殆尽的形式赋形观念的回归。我发现那些有教养的公众曾经欢迎我对意大利文艺复兴时期的作品的评注，现在却认为我或者轻率得难以置信，或者由于通常采用更宽厚的解释而有些愚蠢。实际上，我在至今一直是我的最热切的听众中发现了这场新运动的最顽固不化的和最恼怒的敌人。人们经常将这指责为无政府主义。从美学的观点看，这当然与事实正相反，我一直苦苦思索，以图发现对这样自相矛盾的见解和这样强烈的敌意的解释。现在我看到我的罪恶是损害了既定的情感上的兴趣。这些人本能地感到他们特殊的文化是他们的社会财富之一。能够口若悬河地谈论唐朝和明朝，谈论阿米科·迪·山德罗[Amico di Sandro]和巴多维内蒂[Baldovinetti]，给予他们一种社会地位和与众不同的威望。这向我表明，我们一直遭到相互误解，即，我们曾为迥然不同的原因赞扬意大利原始派[Italian primitives]（指意大利15世纪初期画家——译注）。人们感到，只有当人们获得某种相当渊博的学问并付出大量的时间与注意力时才能正确评价阿米科·迪·山德罗，但是要赞赏一幅马蒂斯的作品，却只需要某种感受性。人们可以相当肯定地认为，在前一种情况中，一个人的女仆无法与他相比，但是在第二种情况中，却可以凭借单纯的偶然的天赋超过他。因此对革命的无政府主义的责备起因于一种社会的而非美学的偏见。无论如何，有教养的公众决意把塞尚看做无能的笨蛋，把整个这场运动看做狂热的革命的运动。无论我怎么说都不能诱导人们十分冷静地观看一下这些画，以致能够看出

他们多么紧密地遵循着传统,或者在他们的作品中表现出对意大利原始派有多么熟悉。既然马蒂斯对于具有鉴赏力的人们已成为稳妥的投资,既然毕加索和德兰[Derain]以其为俄罗斯芭蕾舞所作的设计博得伦敦音乐厅的兴趣各异的观众的喜爱,人们将很难想象他们的作品最初在英国展出时激起人们多么强烈的愤怒。

与它对有教养的公众的影响完全不同,后印象主义的展览在一些较年轻的英国艺术家及其朋友中激起了强烈的兴趣。我开始与他们讨论对这些作品的沉思带给我们的美学问题。

但是在解释这些讨论对我的美学理论的影响之前,我必须返回来考虑一下根据到目前为止对我的美学经历做出的概括。

我年轻时,一切对于美学的思索都顽固而令人厌烦地围绕着美的本质的问题。和我们的前辈们一样,我们探索美的标准,无论在艺术还是在自然中。这种探索总是导致一堆矛盾,或者导致形而上学的观念,这些观念十分模糊,无法应用于具体事例。

是托尔斯泰[Tolstoy]的天才使我们摆脱了这个僵局,我认为可以把富有成效的美学思考的开端追溯到‘什么是艺术?’的问世。实际上对我们来说重要的并不是托尔斯泰对艺术品的荒谬的评价,而是他对往昔的美学体系的富有启发性的批评,尤其是他的这样一个见解,艺术与自然中美的事物没有特殊的或者必然的关系,希腊雕塑通过极端的和非美学的对人物形象之美的赞扬而过早衰退,这一事实并没有提供我们应当永远是它们的错误的受害者的理由。

十分清楚,我们混淆了美这个词的两种截然不同的用法,当我们使用美来描述对一件艺术品的赞成的美学评价时,我们的含

义与我们称赞一个女人、一个日落景象或者一匹马是美的迥然不同。托尔斯泰看到，艺术的本质是它是人际交流的手段。他认为它是典型的情感语言。正是在此时他的道德偏见使他得出了奇怪的结论，一件艺术品的价值相当于表现的情感的道德价值。幸运的是他以他的理论在实际的艺术品上的应用向我们表明它导致了多么荒谬的情况。仍然极其重要的是这样一种观念，一件艺术品不是对已在别处存在的美的记录，而是艺术家感到并传达给观者的情感表现……

我认为，是由于人们对纯形式的反应的例子……的观察使克莱夫·贝尔[Clive Bell]先生在他的著作《艺术》[*Art*]中提出这样一个假设，生活情感无论在艺术品中起多么大的作用，艺术家实际上也与它们无关，而只与一种特殊的和独特的情感，审美情感的表现有关。一件艺术品具有传达审美情感的独特属性，它是凭借‘有意味的形式’来这样做的。他也宣称，对自然的再现与此完全无关，一幅画可能完全是非再现的。

这最后一个观点在我看来总是言之太过，因为一幅画中的任何第三维，甚至它的最轻微的迹象，都一定是归因于某个再现的成分。我认为由克莱夫·贝尔先生的著作得出的结论以及他在这一点上所引起的讨论是，艺术家可以随意选择适合于他的情感表现的任何程度的再现的精确性。没有关于自然的一件或者一组事实可以被认为对于艺术形式是强制性的。人们也可以作为经验观察补充说，最伟大的艺术似乎最关心自然形式的一般方面，最不专注于细节。最伟大的艺术家们似乎对在平凡生活中最不明显的自然物体的那些性质最为敏感，这正是因为，由于是所有可见物

体所共有的，它们并不充当区分与识别的标志。

关于在艺术品中对情感的表现，我认为贝尔先生对人们通常公认的艺术是生活情感的表现的观点的严厉挑战非常有价值。它导致了把纯粹的审美情感与当我们注视一件艺术品时可能而且一般确实伴随着审美情感的整个情感复合去孤立开的尝试。

让我们以拉斐尔的《基督变容》为例说明一下我的意思，一百年前它也许是世界上最受赞美的图画，而在20年前却成了最受忽视的图画之一。即刻可以看到，这幅画非常复杂地求助于心灵与情感。在那些熟悉基督的福音故事的人们看来，它在单一的构图中汇集了在不同地方同时发生的两个不同的事件，基督变容和门徒们在他不在场的情况下要治愈精神错乱的男孩的不成功的尝试。这即刻激起许多复杂的想法，理智与情感可能专注于这些想法。从这个观点看，歌德对这幅画的评论是有启发的。他说：‘有谁敢于对这样一幅构图的本质的统一提出疑问，那是奇怪的。上面的部分怎能与下面的部分分离呢？两者构成了一个整体。下面是患病的人和贫困的人，上面是强有力的人和能提供帮助的人——彼此依赖，彼此说明。’

即刻可以看到，这样一幅作品在一位基督教的观者心中引起了多么错综复杂的相互渗透、相互影响的感情，而这一切仅仅是由画的内容、它的主题、它所讲述的戏剧性的故事引起的。

倘若我们的基督教的观看者也具有人性的知识，他也会发现这样一个事实，这些形象，尤其是在下面的群像中，都很可能与他已形成的关于在福音叙事中围绕在基督周围的人们的任何观念极不一致。当他发现跟随着基督的不是贫穷而质朴的农民和捕

鱼人,而是许多穿着未必可能的服装、摆出纯戏剧性姿势的高贵、庄严和学究气的绅士时,很可能感到震惊或者愉快。而且这种只作为再现的再现会在观看者的心中引起许多情感,也许在许多批评的想法,这取决于无数联想出的观念。

对于这幅画的所有这些反应,任何对自然形式有着充分理解、在适当地得到再现时能够识别出它的人都可能产生。他无需具有对形式本身的任何特别的感受性。

现在让我们认为一个对形式具有高度的特别感受性的人是我们的观看者,他犹如精通音乐的人感受到音调的音程和关系一样感受到形式的音程和关系,让我们假定他对福音故事或者一无所知,或者不感兴趣。这样一名观看者很可能对许多复杂的团块在一个不可避免的整体中协调,对线条的许多方向的微妙的平衡感到极其兴奋。他即刻会感到,表面所分的两个部分只是表面的而已,它们被一种领会相互关系的十分独特的能力所协调。他几乎无疑会极其兴奋和感动,但是他的情感将与我们至目前为止所讨论的那些情感无关,因为在这个例子中我们已假定我们的观看者没有产生那些情感的线索。

因此显而易见,对一件艺术品我们可能有无限多样的反应。例如我们可能想象,我们的不信教的观看者尽管完全不受故事的影响,也意识到这些形象再现了人,他们的姿态表明了某些心境,因此我们可以认为,按照一种内在偏见,他的情感因认识到它们的浮夸的虚伪或者得到增强或者受到妨碍。或者我们可以假定他十分专心于纯形式的关系,以致甚至对于赋形的作为再现的这个方面也不感兴趣。我们可以想象他被纯粹对造型体积的空间关系

的沉思所感动。正是当我们到达这一点时我们似乎孤立了这个极其难以捉摸的美学性质，它是一切艺术品的惟一的永恒的性质，它似乎与观看者从他以往生活中所带来的一切预先形成的印象和联想无关。

这样全神贯注于一件艺术品的纯形式意义，这样完全看不到像《基督变容》这样一幅画的一切次要意义和联想的人极其罕见。几乎每一个人，即使对于纯造型的和空间的外观高度敏感，都会不可避免地持有那些思想和感情中的一些，它们是含蓄地或者通过回归生活所传达的。困难是，我们常常提出对我们的感情的错误的解释。例如我觉得歌德由于对赋形的惊人发现而深受感动，凭借那种赋形，上部分与下部分协调于一个整体中，但是他提出的对于这个感觉的解释却采取了一种道德和哲学思索的形式。

也显而易见，由于我们在识别我们自己的感觉的本质上的困难，我们往往让我们的美学反应受到我们对戏剧性的次要意义和含蓄意义的反应的打扰。我所以选择《基督变容》这幅画，正是由于它的历史是这一事实的突出例子。在歌德的时代，浮夸的姿态并不妨碍欣赏美的统一。后来在 19 世纪，当对原始派艺术家的研究向我们揭示出戏剧性的真诚和自然的魅力时，这些用姿势示意的形象就显得十分虚假和令人反感，甚至具有美学感受性的人也不能无视它们，他们对作为插图的这幅画的厌恶实际上消除或者妨碍了它们在其他情况下很可能得到的纯粹的美学上的认可。在我看来，这种将纯美学反应的难以捉摸的成分从它所在的化合物中孤立出来的尝试是近代在实践美学中最重要的进展。

这个明喻所暗示的问题疑点重重；就正常的具有美学天赋的

观看者而言，这些可以说构成了化合物，还是它们仅仅是由于我们对在我们的情感复合中发生的事情的混乱的认识而产生的混合物？就在目前，从这个观点看，我所选择的这幅画也是有价值的。因为它以生动的对立对我们多数人而言在纯美学方面引起了非常强烈的积极（愉快的）反应，在戏剧性联想领域引起了激烈的消极（痛苦的）反应。

但是人们可以很容易地指明一些画，其中这两种情感似乎并行不悖，以致不可避免地会产生它们彼此加强的观念。我们可以举乔托的《哀悼基督》[*Pietà*]为例。在我的描述中……两种感情潮流在我的心灵中十分调和，我认为它们完全融为一体。我对于戏剧观念的感情似乎增强了我对于造型赋形的感情。但是目前我要说这样两种感情的融合只是表面的，是起因于我对我自己的精神状态的不完美的分析。

也许此刻我们必须把这个问题交给实验心理学家。这种融合是否可能，例如像歌曲这样的事物是否真正地存在，也就是说，一首歌词的意义和乐曲的意义都不居支配地位的歌曲；其中乐曲和歌词不仅仅引起单独的感情潮流，它们会在一个总的平行中一致，而且实际上融为一体，不可分割，这要由他来发现。我认为答案会是否定的。

倘若从另一方面说不同种类的情感的这种完全的融合确实发生，这会倾向于证实这样一种一般见解，即审美情感在高度错综复杂的复合物中比在单纯状态中具有更大的价值。

假定我们在一件艺术品中能够孤立出克莱夫·贝尔先生称之为‘有意味的形式’的这种纯美学性质。那么它的性质是什么？

它所引起的这种难以捉摸的和（以整个人类为例）相当不平凡的审美情感的价值是什么？我提出这些问题并不很想回答它们，因为清楚地认识到仍需解决的问题是什么才是最重要的。

我认为我们都同意我们所说的有意味的形式并不是指对形式的令人愉快的安排、和谐的模式等等。我们觉得一件拥有有意味的形式的作品是表达一种观念而非创造一件令人愉快的物体的努力的结果。至少就我个人而言，我总是觉得它意味着艺术家凭借他的热情的信念使某种与我们的精神相异的难驾驭的材料服从于我们的感情上的理解的努力。

我目前似乎不能超出对有意味的形式的性质的这种模糊的勾画。福楼拜[Flaubert]的‘观念的表达’在我看来正与我的意思相符，但是，呀！他从未解释过，可能也不能解释，他说的‘观念’是指什么。

至于审美情感的价值——它显然与托尔斯泰会把它限制于其中的那些道德价值相距甚远。它似乎像最无用处的数学理论一样远离实际生活及其实际效用。人们只能说体验过它的人觉得它具有有一种特殊的‘实在’性，这种实在性使它成为他们的生活中的一件极其重要的事情。我可能做出的任何解释这一点的尝试都可能使我陷入神秘主义的深渊。在深渊的边缘我止住脚步。

注 释

现代画家、雕塑家和建筑师传

- 1 西塞罗,《演说家》[*Orator*], III, 9。标准的勒布丛书[Loeb Library]本原典,1939年,第313页以下,有一处与贝洛里引用的不同。参见潘诺夫斯基,《理念论》[*Idea*],第60页及下页和弗里德伦德尔[W. Friedländer],《艺术学年鉴》[*Jahrbuch für Kunstwissenschaft*], VI, 1928年,第63页。
- 2 西塞罗,《论发明》[*De Inventione*], II, i, 3.
- 3 西塞罗,《演说家》, II, ii, 9.
- 4 老塞内加,《修辞学》[*Rhetorica*], X, 5.
- 5 博塔里-蒂科齐[Bottari-Ticozzi],《文集》[*Raccolta*], I, 第116页。此段的完整英译文可在麦克迪[E. McCurdy]的《拉斐尔·桑蒂》[*Raphael Santi*] (伦敦,1917年,第47页)中找到。
- 6 奥维德,《变形记》[*Metamorphoses*], XII, 397-398.
- 7 奥维德,《爱的艺术》[*Artis Amatoriae*], II, 401-402.
- 8 阿里奥斯托,《疯狂的罗兰》[*Orlando furioso*], 第X篇, 96.
- 9 奥维德,《变形记》, IV, 672-675.
- 10 马里诺,《卡瓦列·马里诺画廊绘画与雕塑目录》[*La Galleria del Cavalier Marino distinta in pittura scultura*], 米兰,1620年,第XIV节, I, 1-4,

第 82 页。

- 11 洛多维科·卡斯特尔韦特罗，《亚里士多德的诗学对……的通俗化与变更》
[*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per...*]，巴塞尔，1576 年，第 41
页，343 页，386 页。
- 12 奥维德，《变形记》[*Metamorphoses*]，III，158-159。
- 13 塔索，《解放的耶路撒冷》[*Gerusalemme Liberata*]，XVI，10。

论德意志建筑

- 1 拉丁文，意为‘埃尔温·万·施泰因巴赫的真福之灵’。埃尔温为斯特拉斯堡教堂的第一阶段的建筑师。
- 2 在斯特拉斯堡附近的塞森海姆[Sesenhein]树林里，歌德在树上挂了一块牌子，写有他和他的朋友的名字。
- 3 典故出自《新约·使徒行传》：‘彼得约在午正，上房顶去祷告。觉得饿了，想要吃。那家的人正预备饭的时候，彼得魂游象外。看见天开了，有一物降下，好像一块大布。系着四角，缒在地上。里面有地上各样四足的走兽，和昆虫，并天上的飞鸟。又有声音向他说，彼得，起来，宰了吃。’
- 4 歌德暗指洛吉耶神父的《论建筑》，洛吉埃称哥特式装饰为幼稚的堆砌。
- 5 这里也暗指洛吉耶神父。
- 6 源出古罗马建筑家威特鲁威的《建筑十书》；洛吉耶神父在他的著作中也提及此事。
- 7 参见洛吉耶神父的论文。
- 8 末大拉教堂在巴黎。歌德在这里犯了错误，因为它的拱顶很难说是‘德

意志的’。

- 9 典出自《旧约·诗篇》：‘我若展开清晨的翅膀，飞到海极居住。’（第139篇）
- 10 典出自《旧约·诗篇》：‘他像狮子急要抓食，又像少壮狮子蹲伏在暗处。’（第17篇）

意大利的古典凯旋门：关于罗马建筑的 进化及其与文艺复兴的关系的研究

- 1 在保罗·格拉夫，‘凯旋门’ [Triumph-und Ehrenbogen]（载奥古斯特·鲍迈斯特 [August Baumeister]，《古代文化鼎盛时期的古迹》 [Denkmäler des klassischen Altertums]，慕尼黑和莱比锡，R. Oldenbourg，1889年，第3卷，第1865-1900页）中最后论述了这个主题。此处也引用了较古老的文献。关于古代意大利凯旋门的主要参考著作是路易吉·罗西尼 [Luigi Rossini] 的对开本出版物，《散布在意大利的古罗马时期的凯旋门和葬仪门》 [Gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi Romani sparsi per tutta Italia]，罗马，The Author，1836年。
- 2 罗西尼，见前引书，tav. 4-6 中的插图。一幅图同样出现在鲍迈斯特，见前引书，插图 1967。
- 3 罗西尼，tav. 12, 13；鲍迈斯特，插图 1981。
- 4 罗西尼，tav. 2-3；鲍迈斯特，图版 LXXXI，4。
- 5 我们在此不妨回忆一下在较古老的古代意大利建筑中类似的小型支承体，例如在佩鲁贾的两个大门中。后来它们便完全销声匿迹了。
- 6 在古代纪念物中，只有里米尼凯旋门提供了表现拱顶石的构成的尝试

- 的证据。而且，在那里拱门饰不紧贴檐部。但是嵌在拱顶石的牛头位于拱门饰之上，半包在额枋之中。
- 7 在更古老的佩鲁贾大门上，有一些没有任何团花图案的头像。
 - 8 罗西尼，tav. 7, 8; 鲍迈斯特，插图 308。
 - 9 如格雷夫那样，将这座建筑回溯到图拉真时期，那是错误的。上面的铭文无可非议地证实它建于奥古斯都时代。
 - 10 罗西尼，tav. 19。
 - 11 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥，《建筑论》[*Trattato di Architettura*]，4^o版本，威尼斯，1566年，页码 112。
 - 12 这是一个特别古怪的实例，因为人字墙及其侧面没有挨到檐部围住的圆柱，而只够到檐部。
 - 13 《考古通讯学会年鉴》[*Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*]（注 14 提到的学会的前身），罗马，XXI（1850年）。
 - 14 参照 O. 里希特 [O. Richter]，《罗马广场的奥古斯都时代建筑》[*Die Augustusbauten auf dem Forum Romanum*]，载《德意志帝国考古学会年鉴》[*Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*]，1889年。
 - 15 如果人们希望为把这座凯旋门的年代确定得更早一些补充更多的理由，那么我们也必须深入研究一下拱门饰的独特构成：第三个，最外的一圈得到用凹槽装饰的特别的点缀。在后来的凯旋门中，这三圈总是得到平等的对待。
 - 16 只是在加列努斯凯旋门 [Arch of Gallienus] 的混合风格中才在意大利再次出现了类似的现象。
 - 17 在这个上下文中，注意一下较早的和后来的纪念物中的加边框的多种多样的形式是十分有益的。加维凯旋门的边框的简单的横断面几乎仍

- 然不能与图拉真凯旋门的相比，图拉真凯旋门力图取得阴影的强烈的相互作用的效果。我们在罗马的比布卢斯 [Bibulus] 墓的小匾额中可以更快地发现它的类似物，如我们所知道的，该墓可追溯至共和时期。
- 18 波拉凯旋门也表明了后面的母题，不过，此处由于我们在探讨此后彼此放得非常接近的成对的圆柱，其优点更少一些。
- 19 罗西尼，tav. 31-37；鲍迈斯特，插图 1966 和 1969。
- 20 参照苏萨凯旋门，在这座凯旋门中，以双圆柱的结构尝试了类似的区分（公元 8 年）。
- 21 直至不承认任何规则的加列努斯建筑群，在这个方面才再次重新发现了往昔，我们发现了没有涡卷形托座的拱门。
- 22 顺便说一下，提图斯凯旋门不是这一点的最先的实例。（参见克劳狄乌斯凯旋门。）
- 23 它的确在一个方面服务于门的功能。
- 24 在出现一系列柱间区域的实例中，神龛及其三角墙自然保持了它的正当地位。那么横的形体在整个建筑的轮廓中十分清楚地处于显著地位。A. L. J. 孔德·德·拉博德 [A. L. J. comte de Laborde]，《法兰西的古迹，分类编年》[*Les Monuments de la France, classés chronologiquement...*] 2 卷，对开，巴黎，1816-1836 年。
- 25 拉博德《法兰西名胜游记》[*Voyage pittoresque en France*] 中格雷夫复制的那幅画（鲍迈斯特，插图 1987）在一个细节上是有错误的：把圆柱柱脚的上缘连接起来的檐口线不应一直延伸到入口。参照奥古斯特·尼古拉·卡里斯蒂 [Auguste Nicolas Caristie]，《奥朗日的古迹；凯旋门与剧院》[*Monuments d'Orange; Arc de Triomphe et théâtre*]，巴黎，Firmin Didot frères, fils et cie., 1856 年。

- 26 罗西尼, tav. 38-43; 鲍迈斯特, 图版 LXXXI, 9。
- 27 罗西尼, tav. 44-46; 鲍迈斯特, 插图 1982。
- 28 在其他方面属于早期的法诺凯旋门 [Arch of Fano] (公元 9 年) 上的类似安排也许的确源于后来的修复。额枋的形式本身和拱顶石的出现那时已经是奇怪的。
- 29 罗西尼, tav. 47-49。
- 30 约瑟夫·威廉·杜尔姆, 《伊特鲁里亚的建筑艺术。罗马的建筑艺术》 [Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer], 载《建筑手册》 [Handbuch der Architektur], II, 达姆施塔特, 1885 年。
- 31 罗西尼的画在这方面是不可靠的。它与他本人所发表的罗马基贾尼亚 [Chigiana] 的照片相抵触, 那些照片是在这座凯旋门被拆毁时拍摄的。甚至在其他方面他的复制也站不住脚。圆柱无论如何都带有凹槽。必须设想顶层要更高一些。
- 32 罗西尼, tav. 50-59; 鲍迈斯特, 插图 1985。
- 33 建于 204 年的在牛市 [Foro boario] 的阿尔真塔利 [Argentarii] 凯旋门不仅由于其规模小而是个例外; 使它就我们的目的而言完全无用的是没有真正的拱。它是有着直的 (檐部) 顶部的大门, 没有顶层。当然, 这里的某些方面也是有启发的: 首先是对檐部的处理, 它的两个匾额一个堆叠在另一个的上面, 它们完全遮盖了檐壁和额枋。将它与嵌在波拉凯旋门檐壁中的 (只嵌在檐壁中) 适中的小匾额比较一下。
- 34 无论如何, 带有与它通长的铭文的顶层被檐部上的雕像所叠盖, 檐部围绕着圆柱。这似乎是建立在块面风格基础上的自由的处理方式。
- 35 更详细的研究一定会表明这些壁柱又如何影响了拱底石末端的结构。由于 (明显凸出的) 拱底石檐口不再能紧贴一个壁上圆柱, 而是与一

个平的形体壁柱相会，因此必须找到一种进行调解的解决办法。君士坦丁凯旋门回避了这个问题；相反，在塞普蒂米乌斯·塞维鲁凯旋门中尝试了一种解决办法。人们应当注意到，在这个上下文中，将拱门饰精确地附着于壁柱上是如何成为不可能的，然后甚至在不存在对它的需要的地方如何即刻采用了这种更宽阔的结构。

- 36 此时对各种形体的处理都越来越概括；例如，额枋仍然有两个构件而不是三个。以类似的方式，人们对于截面追求大的，包围的，流畅的线条。比较一下此处的柱础截面和提图斯凯旋门上的相应形体。

论艺术普遍进化的历史一致性

- 1 在他论日本木刻的书中，沃尔德马尔·冯·塞德利茨 [Woldemar von Seidlitz] 对他的前辈们简慢无理，而他们正确地认识到现代日本木刻艺术家们的价值。以只看重古老的、稀有的和昂贵的事物的典当商的衡量标准，他把日本木刻的历史意义弄颠倒了。
- 2 在中国，在 18 世纪初，焦秉贞已经尝试开始采用欧洲的地平线的观念，然而却没有渗透到他的同胞中。参照弗里德里希·希尔特 [Friedrich Hirth]，《中国艺术中的外来影响》 [Üeber die fremden Einflüsse in der chinesischen Kunst]，慕尼黑和莱比锡，1896 年，第 55 页及下页。
- 3 弗里德里希·李普曼，《中国瓷釉花瓶研究》 [Studien über chinesische Email-Vasen]，维也纳，1870 年，第 15 页。
- 4 松鲍蒂，《施泰尔马克中部维斯一带的史前研究》 [Urgeschichtliche Forschungen in der Umgebung von Wies in Mittel-Steiermark] (IV)，载《人类学学会通报》 [Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft]，

- 卷 XX, 维也纳, 1890 年, 第 182 页及下页, 图 100 和 101, 在莫里茨·赫内斯 [Moritz Hoernes], 《欧洲造型美术史前史》 [*Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*], 维也纳, A. Holzhausen, 1898 年, 第 572 页上重复。遗憾的是, 我未能利用这部内容非常丰富的杰出著作, 因为它在最近才出版。
- 5 弗里德里希·希尔特, 《中国研究》 [*Chinesische Studien*], 慕尼黑和莱比锡, 1890 年, 第 234 页及下页。
 - 6 参照阿洛伊斯·李格尔 [Alois Riegl], 《风格问题》 [*Stilfragen*], 柏林, G. Siemens, 1893 年, 第 III 页及下页。
 - 7 参照亚历山大·孔兹 [Alexander Conze], ‘论造型艺术的起源’ [Über den Ursprung der bildenden Kunst], 《普鲁士帝国科学院会议报道》 [*Sitzungsberichte der K. preuss. Akad. der Wissensch.*], 柏林, 1897 年, VII; J.伯劳 [J.Bochlau], ‘维朗诺瓦时期的装饰艺术’ [Zur Ornamentik der Villanovaperiode], 《德意志人类学学会第二十六届年会纪念文集》 [*Festschrift der XXVI. Jahrsvers. der D. Anthr. Gesellsch.*], 卡塞尔 Th. G. Fisher Verlag, 1895 年; S. 维德 [S. Wide], ‘永恒的神秘装饰’ [Nachleben mykenischer Ornamente], 《雅典通报》 [*Athenische Mitt.*] XXII, 雅典, 1897 年, 第 233 页, 现在尤其是莫里茨·赫内斯的伟大著作《史前史》等等。
 - 8 F. 希尔特, 《外来影响》, 第 4 页。
 - 9 见前引书, 第 6 页。
 - 10 见前引书, 第 7 页。
 - 11 见前引书, 第 10 页。也参照弗里德里希·希尔特, 《中国与罗马的东方》 [*China and the Romain Orient*], 莱比锡和慕尼黑, G. Hirth, 1885

年；和 H. 尼森 [H. Nissen]，‘中国与罗马帝国的交往’ [Der Verkehr zwischen China und dem römischen Reiche]，《莱茵河地区年鉴》 [Rheinisches Jahrbuch]，1894 年。

- 12 参照我在《维也纳创世纪》 [Vienna Genesis] 引言末尾所说的话（《弗朗茨·威克霍夫论文集》 [Die Schriften Franz Wickhoffs]，卷 III，柏林，Meyer & Jessen，1911 年）。

从社会学观点论 18 世纪法国戏剧文学和法国绘画

[俄文本《普列汉诺夫哲学著作选集》编者注]

- 1 早在写这篇文章之前，18 世纪法国艺术和法国文学，就引起了格·维·普列汉诺夫的注意，而且在许多著作中都谈到它们：1897 年所写的、刊印在《新语》杂志中的评《伏伦斯基的〈俄国批评家〉》一文；1897-1898 年所写的、在 1930 年普列汉诺夫文献保管室里发现的《论经济因素》一文（见《普列汉诺夫哲学著作选》第 2 卷第 295-335 页）；保存下来了的 1904 年所讲的艺术讲演提纲，以及其他一些文章。

《从社会学观点论 18 世纪法国戏剧文学和法国绘画》这篇文章是根据普列汉诺夫 1904 年在列日和巴黎所作的讲演写的（见《普列汉诺夫遗著》第 3 集第 144-150 页的艺术讲座的第 2 篇讲演提纲）。

这篇文章第一次刊登在《真理》杂志 1905 年 9-10 月号上，后来重印在《二十年间》第 2 版和第 3 版（1906 年和 1908 年）中，并且重印在保加利亚文的普列汉诺夫论文集《艺术和批评》（索非亚，1906 年）中。

1911 年，这篇文章的德译文刊印在《新时代》第 16 期和第 17 期中，而且如普列汉诺夫文献保管室中所保存的他和女译者里·格里姆的通

信证明的，普列汉诺夫本人也参加了翻译的准备工作。在译者请求之下，普列汉诺夫把所引证的书目、人名的注音和引证的文句都弄得更加准确。普列汉诺夫为《新时代》写了十六个新的注释：‘我本想增添一个注释。如您所看到的，我竟作了很多注释，有一个地方我冒险用德文作注释。……我希望，我的文章在补充了注释之后，将较为能得到您的赞许。我也希望，您一开始不会对著者的注释有什么反对’（普列汉诺夫 1910 年 12 月 14 日给考茨基的信，《劳动解放社》，第 6 集，莫斯科-列宁格勒，1928 年，第 278 页）。令人遗憾的是，在著者死后刊印这篇文章的时候，他为《新时代》所写的注释没有刊印出来，现在本版才第一次用俄文刊印出来。

这篇文章是根据《二十年间》文集第二版的原文刊印的，后者曾经按照《真理》杂志和《新时代》的原文进行过校订。

- 2 在《新时代》中有下面这个导言式的注释：‘这篇文章是在 1905 年八月写成，发表在下一个莫斯科大学的一个杂志上。它是想把唯物主义方法应用到文学和艺术的历史上的一个尝试。我这个尝试是否成功，这不应该由我来作判断。但是我应当指出，文学史方面的一些新著作都完全证实了我的意见。例如，弗·盖弗先生在自己的非常有意思的著作《18 世纪法国的戏剧》（序言写于 1907 年）中得到了下面的结论：

“越加深入到戏剧起源的历史，就越加觉察到，文学的影响只是起着次要的作用，而且它们总是服从更普遍和更强有力的社会因素”（第 78 页）。

盖弗先生在研究这些社会因素的时候，得到了和我一样的结论（比较一下关于戏剧产生的一般条件、它的实质和意义的整个第三章）。例如，他在那里说道：“如果在拉辛的悲剧中和谐遭到了破坏，那末原因

是在于当时各个社会阶级之间的平衡遭到了破坏”（第78页）。这也正是我在1905年所说过的话。

我希望，将来在造型美术史方面的研究也将证实我关于法国绘画的发展曾经讲过的话’（《新时代》，第16期，第542页）。

弗·盖弗[F. Gaiffe]《18世纪法国戏剧》[*Le Drama en France au XVIII-e siècle*] (Paris, 1910)一书上面有普列汉诺夫的批注，收藏在他的图书室内（见《普列汉诺夫遗著》，第3集，第348-351页）。

- 3 见毕歇尔的《劳动和节奏》，莫斯科，第264页。
- 4 见依·丹纳的《艺术讲座》，圣彼得堡，1912年，第15页。
- 5 在《新时代》中有下面的注释：‘要求动作、时间和地点的统一。整个戏剧都应当发生在一天之内，并且在同一个地方，舞台布景不变’（第16期，第544页）。
- 6 引证的语句错了：朗松谈的不是《梅苔》，而是《梅里特》，高乃依在1627年所写的第一个剧本。《梅苔》写于1635年（见朗松，《17世纪法兰西文学史》，圣彼得堡，1899年，第64页）。
- 7 在所有以前的各个版本中都错印成‘18世纪’。梅莱在自己的剧本《西尔万尼拉》的序言（1631年）中陈述了古典的三一律理论。
- 8 这个悲剧的题材是从蒂特·李维那里借用来的。剧中叙述的，是两个努米狄王子爱上了迦泰基女皇索福尼斯巴互相竞争的故事。
- 9 见朗松的《17世纪法国文学史》，第65页。
- 10 引自法国历史家、院士和外交家杜博修道院长的著作 J. B. Dubos, 《诗歌和绘画的批判的思考》[*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*] (Paris, 1719), C. 马里艾特版, 1719年（见《普列汉诺夫遗著》，第3集，第93-94页，第405页）。

- 11 吉朋、加力克、休谟、蒲伯和伏尔泰关于莎士比亚的意见，普列汉诺夫是借用自这一著作：朱谢朗 [J. J. Jusserand]，《莎士比亚在旧制度下的法国》 [*Shakeapeure en France sous l'ancien régime*]，Paris, 1898, p.246-248, 308-309。在朱谢朗的书中举出了一些来源：休谟，《詹姆士一世和查理一世时期的英国史》 [*History of England Containing the Reigns of James I and Charles I*]，Edinburg, 1754；蒲伯，‘莎士比亚文集序言’ [*Works of Shakespeare, Preface*]，1725；伏尔泰，《1672-1793 年法兰西科学院的报告》 [*Les Régistres de l'Académie Français 1672-1793*]，Paris, 1895, 3 vol. p.399。伏尔泰的意见见 ‘1776 年 8 月 25 日在会议上宣读的伏尔泰致法兰西科学院的信’ [*Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française... le 25 auguste 1776*]（《伏尔泰全集》 [*Voltaire, Oeuvres complètes*]，vol.30. Paris, éditeurs Garnier frères, 1880, p.368, 369-370）。
- 12 见《关于莱辛的传奇》第二部第四章——《莱辛在柏林和维登堡》（弗朗兹·梅林的 2 卷本《文学批评论著》，第 1 卷，关于莱辛的传奇。文学批评论著，学院版，莫斯科，1934 年，第 333 页及以下各页）。梅林在说明莱辛和伏尔泰的关系时，写道：‘把他们两人联系在一起的是各种各样的精神上的关心，甚至还有一些个人的联系。莱辛……有好多次以最大的敬意评论了 [伏尔泰]，这并没有妨碍他对伏尔泰写了最尖锐的警句。……莱辛谈到伏尔泰的时候，不是在伟大的有才能的人与恶劣的人之间划出差别，而是在宫廷诗人与资产阶级作家之间划出差别。正是这种从社会角度处理问题的方法决定了 1750 年莱辛对伏尔泰的态度。莱辛抨击了沾染上宫廷恶习的宫廷人物，同时向这位历史作家和诗人作家学习。当时已经拥有一切的第三等级就是在伏尔泰身上找到自己的最雄辩的代言人’（前引书，第 335-336 页）。

弗·梅林在《略论伏尔泰》一文中贯彻了同一个思想（见《保卫马克思主义》，人世间出版社 1982 年版，第 198-204 页）。

13 普列汉诺夫指的是海特纳的著作‘*Literatur im achtzehnten Jahrhundert*’, Braunschweig. 有俄文译本：海·海特纳的《18 世纪文学史》，第 II 卷《18 世纪法国文学》，圣彼得堡，1897 年，第 84-85 页。

14 1718 年法国政府设立了以冒险家约翰·劳为首的皇家银行，指望借此找到一条摆脱困难财政状况的出路。劳氏银行用没有黄金储备的银行钞票支付国家的债务。银行由于乱发纸币，用它广泛地资助殖民扩张和劳氏创立的巨型股份公司，促进了证券投机的空前增长和资产阶级的大发横财。1720 年银行破了产，可是法国政府在这些年代以完全有保证的纸币付还了自己的债务。

15 《法国剧院的时代（1636-1850）》[*Les Epoques du théâtre Français (1636-1850)*], 斐迪南·布吕纳蒂埃[Ferdinand Brunetiere], 巴黎，1896 年，p.287。这部书的摘录收藏在普列汉诺夫文献保管室中（第 38 号笔记本，第 113 页）。

16 见博马舍《作品选集》（莫斯科，1954 年）第 263 页上《关于〈塞维勒理发师〉的失败和批评的一封信》。这封信是附在这个喜剧前面的。

17 见《严肃的戏剧体裁概论》（同书，第 47-48 页）。这篇《概论》是附在悲剧《欧仁妮》前面的。

奥利德是古希腊的一个城，据传说，它是希腊出征特洛伊的舰队的集合点。在欧里庇得斯的悲剧《伊菲革尼在奥利德》中，国王女儿伊菲革尼（奥利德公主）被送作女神阿特米德的祭品，为的是后者可以帮助希腊人取得对特洛伊人的胜利。拉辛用同一题材写了同一名称的悲剧，博马舍在这里也就是反对拉辛。

- 18 普列汉诺夫所引证的达兰贝尔的这段话，是他从下面这本书借用来的：格·朗松 [G. Lanson]，《尼维尔·德·拉·肖塞与流泪喜剧》 [Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante]，巴黎，1887年，第134页。普列汉诺夫有批注的这本书，保存在他的图书室里。
- 19 狄德罗的剧本，特别是《家长》，在当时获得了巨大的成功。《家长》在很短期间译成了英文、德文、荷兰文和俄文。
- 20 见狄德罗的《关于私生子的谈话》，《第三次谈话》，载10卷本《狄德罗文集》，第5卷，《剧院与剧作》，学院版，1936年，第160页。
- 21 见《罗兰夫人个人回忆录》俄译本，圣彼得堡，1893年，第III-II2页。
- 22 《新时代》的注释：关于这点，参看，例如，路易·康斯 [Louis Gonse]，《19世纪法国雕刻和版画》 [La sculpture et la gravure en France au XIX siècle]，Paris, 1892, p.4。对康斯说来，这个现象是有意思的。又，参看安东·施普林格 [Anton Springer]，《19世纪造型美术史》 [Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert]，Leipzig, 1858年，S.206。
‘法国大革命虽然在别的领域起了这样不可计量的影响，却很少触到或完全没有触到艺术’（《新时代》，第16期，第550页）。
- 23 索仑的悲剧《斯巴达克斯》 [Spartacus] 获得巨大的和长时间的成功。
‘法兰西剧院’ [Theatre Français] 的两个杰出的演员莱肯和塔尔玛，在扮演斯巴达克斯上非常著名。
- 24 雷米耶尔（雷姆维尔）的《威廉·退尔》在法国获得了非常的成功。
1793年8月2日政府决定把这出戏列入巴黎一切剧院必须遵守的享有特权的剧目中。
- 25 在从前的一切俄文版本中有一个错误：把‘l'ombre’ [阴影] 错印成‘l'ordre’ [秩序]，现在根据《新时代》加以改正了。

26 在《新时代》上，第一章在这里结束。

27 夏尔·勒布伦是第一个王室画家，绘画和雕刻学院的鼓舞者和独裁者。在他的画中，有五幅以马其顿王亚历山大的战争历史为题材的巨型油画。勒布伦得到了路易十四的巨大庇护。王宫（凡尔赛宫等）是在他的领导下装饰起来的。

28 在所有俄文版本中，不论是本文中和脚注中都有一个错误，就是把阿·热涅维错印成阿·热维莱。根本没有这个作家。在《新时代》第17期第573页上，改正为：《阿·热涅维，夏尔·勒·布伦》[*A. Genevay, Charles Le Blun*], Paris, 1886, p.1-2, 79.

但是本文内所引用的话在热涅维的著作中是没有的。这段话是引自另外一部书：亨利·茹昂[Henry Jouin]，《夏尔·勒布伦和路易十四世治下的艺术》[*Charles Le Blun et les arts sous Louis XIV*], Paris, 1880, p.220。这部书的摘录和普列汉诺夫所引用的本文是一字一句都吻合的，这个摘录载于普列汉诺夫纪念馆所保存的他一个笔记本里（第169号，第19页）。脚注中的这个错误所以发生，看来是因为从阿·热涅维和亨利·茹昂的书中所作的摘录在笔记本上是在一起的。

29 《新时代》（第17期第573页）上明确说明是：Edmond und Jules Goncourt... [爱德曼和朱里·龚古尔……]。

30 《新时代》（第17期第573页）上有一个注释‘见保尔·孟茨[Paul Mantz]，《弗朗索·布谢、莱牟安和纳图尔》[*Francois Bouché, Lemoyne et Natoire*], Paris, 1879, p.128-129’。

这部书的出版年代在书中写得不对。该书出版于1880年，诗篇的作者的名字在以前的一切俄文版本中都把比龙错印成尼龙。

比龙用布谢的名义向彭帕杜尔侯爵夫人呼吁，是因为布谢得到了

她的庇护。

- 31 《文学通讯》全称为《文学、哲学及批判通讯》[*Correspondance litteraire, philosophique et critique*]，是1753年-1792年在巴黎出版的少量手抄杂志，是由著名的百科全书编纂人之一米里豪尔·格里姆出版的。
- 32 这是狄德罗的书信，包含着对定期举行的沙龙——法兰西绘画、雕刻和版画展览会——的评论。这些信定期地发表在《文学通信》[*Correspondance littéraire*]上（从1759年至1781年），标题为《沙龙……年》。《沙龙》以各种不同途径达到艺术活动家、画家、雕刻家和狄德罗的其他同时代人，对于他们产生了一定的影响。在《狄德罗文集》内，这些信是用《沙龙》这个总标题刊印的。见10卷本《狄德罗文集》，第6卷，国家文学出版社，莫斯科，1946年。
- 33 见同上书，第109页。
- 34 见同上书。
- 35 见10卷本《狄德罗文集》，第6卷，第158页。
- 36 《新时代》（第17期第578页）上的注释是：‘见爱德曼和朱里·龚古尔，同上书，第1卷，第293页。’
- 37 这里指的是使格勒泽赢得声誉的第一幅画：《向自己的孩子们阐述圣经的家长》[*Le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*]。这幅画有时候简单叫作《讲圣经》。在以前的一切俄文版本中（除《真理》杂志以外），都把这幅画的创作日期弄错了。
- 38 见《大卫 1793 年受社会教育委员会托草拟的国家艺术评奖委员会报告》，载《艺术大师论艺术》，第2卷，莫斯科-列宁格勒，1936年，第188-189页，也见《画家路易·大卫的讲演和书信》，莫斯科-列宁格勒，1933年，第III页。

- 39 《新时代》(第17期,第576页)的注释:‘参看安德莱·封唐纳[André Fontainas],《19世纪法国绘画史》[*Histoire de la peinture française au XIX siècle*], 3 Auflage, S.12-13(按原文是3. Auflage, 应是第3版;俄译文误作3ч. [Часть], 即第三分册或第三篇。——中文本编者)。’这部有普列汉诺夫的批注的书,收藏在他的图书室内。
- 40 引自艾·谢诺[Chesneau E.],《19世纪法国绘画。各个画派的首领:大卫、格罗、热里科、代康、昂格尔、德拉克鲁阿》[*La Peinture française au XIX siècle. Les chefs d'école: L. David, Gros, Géricault, Decamps, Ingres, E. Delacrois*], Paris, 1883, p.18。这本有普列汉诺夫批注的书,收藏在他的图书室内。
- 41 《哈姆雷特与堂·吉珂德》是屠格涅夫1860年1月10日所作的一篇公开讲演。这篇讲演第一次以论文形式刊印在《同时代人》1860年第1期上(见12卷本《屠格涅夫文集》,第II卷,莫斯科,1956年,第168-187页)。
- 42 《巴黎纪事》[*La Chronique de Paris*]是一个具有吉伦特党的倾向的报纸,出版于1789年8月24日至1793年8月25日。这个报纸最初在米林·德·格兰麦森和诺艾里编辑之下出版,后来在康道尔斯和拉包·森艾蒂编辑之下出版。
- 43 《爱国年鉴》[*Les Annales patriotiques*]是一个具有吉伦特党的倾向的报纸,出版于1789-1795年。这份报纸的名称改变了几次,它的发行人是米尔西,可是它的真正领导人却是让-路易·卡拉。
- 44 关于夏里叶的论文,参看斯皮尔·布龙代尔[Spire Blondel],《革命时期的艺术:美术和装饰艺术》[*L'art pendant la Révolution. Beaux-Arts, arts décoratifs*], Paris, H. Laurens, éditeur, p.191。这本有普列汉诺夫批注的书,收藏在他的图书室里。

- 45 《新时代》(第17期,第578页)上注释:‘见龚古尔[Goncourt],《革命时期的法国社会》[*La Société française pendant la révolution*], S.355’。
- 46 《平等导报》[*Le courier de l'égalité*]从8月至1797年2月出版的一个杂志。出版者是李美尔。就其倾向来看,这个杂志接近于《杜申老爹》[*Père Duchêne*]。
- 47 《杜申老爹》是1790-1794年法国资产阶级大革命时期发行的一种报纸,它所表达的是巴黎贫民的利益,当它的出版者是著名的雅各宾党人爱伯尔的时候,它尤其大受欢迎。
- 48 《新时代》(第17期,第579页)上的注释:‘龚古尔,同上书,第353-354页’。
- 49 《新时代》(第17期,第579页)上的注释:‘龚古尔同上书,第168页’。
- 50 《新时代》(第17期,第579页)上的注释:‘马里·约瑟夫·谢尼埃,《查理九世,或国王学校。献给法兰西国家》[*Charles IX, ou l'École des rois. Epître dédicatoire à la nation française*], Paris, 1790年’。

马·约·谢尼埃的这出悲剧早在1788年就写成了,但是受到王国检查机关的阻止。尽管有剧院领导方面的阻挠,1789年在法兰西喜剧院[Comédie Française]还是上演了。一群演员以当时尚未闻名的塔里马为首,在自由主义的舆论广泛支持下,演出了这个戏。《查理九世》的首次演出,形成了巴黎具有革命情绪的一部分居民的胜利。虽然悲剧的基础是圣巴托罗缪之夜的事件,可是剧中有揭穿暴虐和专制的地方,人们认为它是暗射路易十五及其周围的人们的。丹东评价这出戏说:‘正如《费加罗》摧毁了贵族一样,《查理九世》将要摧毁王权’。加米里·代牟兰在看完第三幕后从大厅里喊道:‘这个剧本比八月的日子将更进一步推动我们的事业’。当时所有的报纸都指出了这次轰动一

时的演出的特别意义。《查理九世》不仅在巴黎演出成功，而且在外省各地也演出成功。

- 51 《新时代》第 17 期 580 页上的注释：‘龚古尔，前引书，第 350- 352 页’。
- 52 卡纳伐莱博物馆是巴黎历史艺术博物馆之一收藏着巴黎和法国历史方面的丰富材料，其中有过去历史的纪念碑和遗物，有雕刻、绘画、版画、书籍、手稿和其他的材料。
- 53 《新时代》（第 17 期，第 581 页）上的注释：参看莫里斯·德莱孚斯《革命时期的艺术和艺术家》[*Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*]（1789-1795 年）第 7 章：‘布置人民游行的艺术’[*L’art des cortèges*]，第 409 页。
- 54 《新时代》（第 17 期，第 582 页）上的注释：‘那些用来作装饰的东西最初是从它们的有用性方面来认识的。在我们的印第安人那里，我们到处都可以看到，用来作他们确定对象的有用性的手段，是和用来确定对象的作为装饰品的适用性的手段一样的。我们有一切根据认为，前者是更古的’。卡尔·封·登·史坦恩[Karl von den Steinen]，《在巴西原始民族中间》[*Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*]，Berlin, 1894, 174。这部书有俄文节译本，书名相同，青年近卫军出版社 1935 年。
- 55 看来普列汉诺夫指的是菲希纳关于红色的意见：‘为什么我们喜欢年轻人面孔上绯红的面颊甚于苍白的面颊呢？是不是红色本身的印象就是美呢？这在有部分是容不容争辩的，鲜红的东西比绿色的东西或无色的东西更使我们的眼睛愉快。但是，我又要问一下，为什么鼻子上或手上的同样的红色我们不觉得像面颊上的红晕那样吸引人呢？绯红的面颊所表示的是青春、健康、欢乐和蓬勃的生活；红鼻子使人联想起烂醉……’（菲希纳[G. T. Fechner]，《美学导论》[*Vorschule der Aesthetik*]，Erster

Theil, Leipzig, 1876, S.89-90)。这段摘录保存在普列汉诺夫的《艺术讲演大纲》中（普列汉诺夫纪念馆第99号笔记本）。

论美术史编纂史中的‘哥特式’

- 1 詹巴蒂斯塔·杰利 [Giambattista Gelli] (1498-1563) 后来在他的《佛罗伦萨艺术家传》 [*Vite d'artisti fiorentini*] (曼奇尼 [Mancini] 编辑, 第35页) 中以更激烈的形式提出了这个观点。(在原文中在它的后面是关于某些教皇的‘迷信’的长篇引文, 他们命人移走异教的雕像, 认为它们对基督教的信仰有害。)
- 2 后来的一位睿智的人物, 前面提到的杰利, 以一种独创性的方式追随了阿尔贝蒂此处提出的观念。他站在古老的作品例如佛罗伦萨的那些圣保罗 [San Paolo] 雕像面前感到困惑不解, 仿佛他面对着一个心理学之谜。这个新时代的人徒劳地自问, 过去几代的人毕竟有真人和古典雕像可以去看, 怎么会喜欢这种变形 (瓦萨里的 *maniera goffa e rozza* [笨拙和粗糙的手法]) 并对它们感到满意。他求助于一个已经预示了伟大的那不勒斯人 G. B. 维科 [G. B. Vico] 的 *corsi* [经历] 和 *ricorsi* [再经历] 的学说的基本原理。他论证说, 已经到达其顶点的文化向野蛮状况屈服, 只能被伟大的天才所复兴, 这是一条自然法则。因此他回避了问题的核心; 他不能透过他的古典主义的眼镜认识到中世纪文化的独特的和独创性的性质。一个叫维拉尔 [Villard] 的人能够把一座古典的坟墓转换为他的哥特式风格, 这个事实本身和丢勒或 18 世纪雕刻师能够察觉纽伦堡手法的或用罗可可式假发装饰的同样的古典纪念物一样不太值得注意。只是由于我们现代人的血液中仍然有着

许多新古典主义的传统，我们往往觉得与后两种可能性比与前一种更有相似之处。

- 3 关于这段值得注意的文字，参照我的《艺术文献》[*Kunstliteratur*]，第 175 和 177 页。
- 4 切萨雷·切萨里亚诺[Cesare Cesariano]（1481-1540 年之后，来自布拉曼特画派的建筑师，监督了米兰主教堂室内的完成；编者。）在用他自己的米兰主教堂的平面图和设计图图解他的《威特鲁威评注》[*Vitruvius Commentary*]（科莫，1521 年）中并没有看到有什么错误，尽管有这样一个事实，它是以‘更日尔曼式’建成的。一个显然靠不住的原始资料，想象的怪人多尼[Doni]的《第二书》[*Seconda Libreria*]（威尼斯，1555 年，第 44 页）中的一个注似乎证实了哥特式的问题是拉斐尔的罗马圈子中广泛讨论的话题。多尼援引了布拉曼特的许多理论著作，其中有一部《论德意志作品》[*Trattato del lavoro Tedesco*]。然而，我们不可忽略多尼有这样一种倾向，他援引的许多文字的题目都是他虚构的，甚至是露骨的杜撰（像但丁致 C. 达·波伦塔[C. da Polenta]的信）也追溯到了他那里。
- 5 关于这一点的最近的一个例子人们几乎没有认真地看待，那就是米特尔[Muther]的《现代绘画发展史》[*Geschichte der modernen Malerei*]，II，324 页中的那些激烈言论，它毕竟是一名希望被看做美术史家的作者所写（II，101）。
- 6 在这方面，我们尤其应该考虑一下《名人传》[*Vite*]第二部分的序言中的描写，在这段描写中瓦萨里描绘了乔托式[*Giottesque*]手法的成就。
- 7 瓦萨里，《名人传》序言，17：对于我们所称的‘往昔的’[old]和‘古代的’[ancient]这两个概念，我想作一个简单的界定。古代的艺术品

- 或古物，是指君士坦丁时代之前，直到尼禄[Nero]、韦斯帕西安[Vespasian]、图拉真、哈德良和安东尼[Antoninus]时代，作于科林斯、雅典、罗马和其他名城的那些作品。而往昔的艺术品，则是指那些从圣西尔韦斯特[St Silvester]时代开始的少数幸存的拜占廷艺人所制作的作品，这些艺人与其说是画家，不如说是染色匠。（施洛塞尔译为：‘他们与其说是画家不如说是房屋油漆工’）。参照《尼科洛与乔瓦尼·皮萨诺传》[*Life of Niccolo and Giovanni Pisano*]：‘那种古老的希腊手法，粗俗而缺乏比例。’
- 8 瓦萨里心中想到的是罗马艺术的 *maniera antica* [古代手法]，众所周知，直至温克尔曼的时代它同样很受尊重；吉贝尔蒂本人是希腊古物的拥有者，他总是以一种朴素的直觉更加重视希腊化艺术[Hellenic art]。注意一下瓦萨里在他的 A. 皮萨诺传（I, 482 及以后）中所包含的对古典艺术的风格史的非常奇妙的概述。
- 9 我们在吕特克[Lüdtke]的论文‘18 和 19 世纪中的“哥特式”’[‘Gotisch’ im 18. und 19. Jahrhunderts]中可以发现一些原始参考资料，《德语词汇研究杂志》[*Zeitschrift für deutsche Wortforschung*]，IV（斯特拉斯堡，1903 年）第 133 页及以后。
- 10 [施洛塞尔在此由卢梭的《音乐词典》[*Dictionnaire de musique*]第 241 页 *Harmonie* [和声]条中援引了一段长篇的文字，大意是说，和谐为希腊人和东方人所不知，实质上是不自然的，是北方民族的‘哥特式的’和野蛮的发明。]

在他对拉莫[Rameau]的谩骂中，卢梭坚决主张和谐美是只能学得的事物，对它的鉴赏一定仍然与天然的感受力完全不同；和谐绝对没有达到一切艺术的真正的高度准则，即模仿，按他所说，这个事实是

对它的知觉的纯粹的感觉基础的结果。

- II 参照赫尔德，《论德意志艺术》[*Von deutscher Kunst und Art*]，汉斯·朗贝尔[Hans Lambel]编辑，载《18和19世纪德意志文学的要籍》[*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*]，No.40/41，斯图加特，G. J. Göschen，1892年。

费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术和国际星相学

- I 参见‘波蒂切利的《维纳斯的诞生》和《春》’[Botticellis Geburt der Venus und Frühling]，1893年，第19页及以后，33页及以后和‘丢勒与意大利古典’[Dürer und die italienische Antike]，载A. 瓦尔堡，《论文集》[*Gesammelte Schriften*]，弗里茨·鲁热蒙[Fritz Rougemont]与格特鲁德·宾[Gertrud Bing]编辑，2卷，B.G. Teubner，莱比锡-柏林，1932年。也参照《普鲁士艺术集刊年鉴》[*Jahrbuch der preuss. Kunstlgn.*]，1902年，第188页。
- 2 参见罗伯特·拉施克[Robert Raschke]，《阿尔贝里库斯的神谱》[*De Alberico Mythologo*]，布拉迪斯拉发，M. & H. Marcus，1913年。(Breslauer philol. Abhandl.理查德·福斯特[Richard Forster]编辑，45。)
- 3 其他版本，1494年和1502年，威尼斯。
- 4 考虑到意大利摄影师们典型的异常勤奋，到目前为止大厅的湿壁画拍摄得如此之少，简直令人无法理解；这是到目前为止被忽视的比较研究的不可克服的障碍！（参照安东尼奥·巴松[Antonio Barzon]，《帕多瓦大厅壁画中的天空及其影响》[*I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*]，帕多瓦，Tip. Seminario，1924年。)

- 5 除了博尔的《星相》[*Sphaera*]外, 参见安德烈·布谢-勒克莱尔[André Bouché-Leclercq]的开拓性著作,《希腊占星术》[*L'astrologie grecque*], 巴黎, E. Leroux, 1899年。
- 6 我要为其他的句神提供同样的证明; 因此, 例如坐着的奏诗琴的女子是卡西俄珀亚[Cassiopeia], 参照格奥尔格·蒂勒[Georg Thiele],《古代的天空图像》[*Antike Himmelsbilder*]中的插图, 柏林, Weidmannsche Buchhandlung, 1898年。
- 7 参见《阿丰索十世的宝石志》[*Lapidario del Rey Alfonso X*] (1881年)中和博尔第433页上的插图。
- 8 乔治·弗雷德里克·威廉·蒂包特[George Frederick William Thibaut],《印度-雅利安语文学概论 III》[*Grundriss der Indo-Arischen Philologie III*], 9, 第66页, 使我注意到《吉登伯勒姆》[*Chidambaram Jyer*]的英译本(1884年), 当时是在汉堡国家图书馆的奥佩尔特[Oppert]的文献遗稿中发现的; 我感谢威廉·普林茨博士[Dr. Wilhelm Printz]提供了德语译文。
- 9 第482-539页。可以认为, 出版阿布·马萨著作原文的附有译文的完全版本, 是研究文化史最为迫切的需要之一。
- 10 在以后的一篇论文中将对这一点进行更为深入的讨论。
- 11 《普鲁士艺术集刊年鉴》[*Jahrb. d. Preuss. Kstsmlgn.*], V, 1884年, 99页及以后。
- 12 《罗马涅区历史文集汇编》[*Atti e Mem. Stor. d. Romagna*], 1885年, 第381页及以后。
- 13 IV, 128-132, 马尼利乌斯,《天文学》[*Astronomica*], 附有G. P. 古尔德[G. P. Goold]的英译文, 剑桥与伦敦, 1927年, 第233页。William

Heinemann Ltd. and Harvard University Press.

- 14 雷米焦·萨巴迪尼 [Remigio Sabbadini], 《14 和 15 世纪拉丁和希腊手抄本的发现》 [*Le Scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIVe XV*], 佛罗伦萨: G. C. Sansoni, 1905 年, 第 80 页, 和贝内代托·索尔达蒂 [Benedetto Soldati], 《15 世纪星相学诗歌》 [*La poesia astrologica nel Quattrocento*], 佛罗伦萨: G. C. Sansoni, 1914 年。
- 15 II, 439-447; I. c., 第 117, 119 页。
- 16 罗马, 梵蒂冈, Reg. lat. 1290, 1420 年左右写于上意大利。
- 17 这首诗为一位无名的法国牧师所写 (1307 年之前); 见帕里斯 [Gaston B.P. Paris], 《中世纪法国文学》 [*La littérature française au moyenage*], 第 4 版, 巴黎, Hachette, 1909 年, 第 84 页。插图选自巴黎国家图书馆, 档案 6986, Ms 373, 页码 207v。
- 18 参照弗里德里希·李普曼 [Friedrich Lippmann], 《七颗行星》 [*Die sieben Planeten*], 柏林, Amsler & Ruthardt (1895 年), Tab. C. V.
- 19 鲁道夫·考奇 [Rudolf Kautsch], ‘出自 1445 年的行星描绘’ [Plan-
etendarstellungen aus dem Jahre 1445], 载《艺术科学索引》 [*Repertorium für Kunstwissenschaft*], 1897 年, 第 32 页 (及以后, 尤其第 37 页)。
- 20 《论上帝之城》 [*De Civ. Dei*] VII, 24: ‘quod sedes fingantur circa eam, cum omnia moveantur, ipsam non movere.’ [在她的周围描绘了座位, 因为尽管一切事物都围绕她运动, 她自己却不动]。这个句子的这一变体今天被认为有许多讹误。
- 21 格奥尔格·斯瓦岑斯基 [Georg Swarzenski], 《10 和 11 世纪雷根斯堡书籍绘画》 [*Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*], 莱比锡, K.W. Hiersemann, 1901 年, 第 172 页, 描述了 Ms. Mon. Lat. 14271

(页码 IIv) 的非常有趣的一页，弗里茨·扎克斯尔博士 [Dr. Fritz Saxl] 使我注意到这一页；我打算复制并讨论这一页。

- 22 埃德蒙·加勒特·加德纳 [Edmund Garratt Gardner]，《费拉拉的公爵与诗人》 [*Dukes and Poets in Ferrara*]，纽约，E. P. Dutton, 1904 年，第 46 页，提及了德琴布里奥 [Decembrio]，《文艺国》 [*Politiaie Litterariae*]，1540 年，页码 I: ‘Nam in veste non decorem et opulentiam solum, qua caeteri principes honestari solent, sed mirum dixeris pro ratione planetarum, et dierum ordine, colorum quoque coaptationem excogitavit.’ [穿着这身衣服，他不但显得优雅而丰满（其他的王子们也尊敬这些特性），他甚至选择（惊人的事实！）与行星和日期的顺序相一致的彩色组合。]
- 23 参照他 1469 年的在 A. 卡佩利 [A. Cappelli]，‘反对博尔索·德斯特公爵的阴谋’ [*Congiura contro il duca Borso d’Este*] 中的报告，载《莫德纳和帕尔马地方史文集汇编》 [*Atti e memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi*]，2，1864 年，第 377 页及以后。
- 24 关于他，参见朱利奥·贝尔托尼 [Giulio Bertoni]，《埃斯特图书馆》 [*La Biblioteca Estense*]，都灵，E. Loescher, 1903 年（尤其第 194 页及以后）和 Messèra, *Archivio Muratoriano*, 1911 年。
- 25 R. *Archivio di Stato in Modena-Cancellaria Ducale-Archivi per materie: Letterati-Prisciani Pellegrino*. [见莫德纳总督官国家档案馆关于佩莱格里诺·普里夏尼的材料]。
- 26 马尼利乌斯，前引书，第 267 页。
- 27 文图里，见注 12 引书，第 384-385 页。

28 *'Delle imprese amoroze nelle più antiche incisioni fiorentine'* [佛罗伦萨古代版画中的爱情题词], 1905 年, 载 A. 瓦尔堡, 《论文集》, 前引书, I, 第 77-88 页。