



英国BBC电台风靡欧洲的电视系列片脚本

# 艺术与文明

YI SHU YU WEN MING

欧洲艺术文化史

东方出版中心



《艺术与文明》  
提供的不只是一部  
美术的历史，  
它是一部  
文化历史的画卷，  
我们从中  
不仅读到了艺术，  
也读到了  
产生艺术的  
环境和条件；  
当我们从这儿进入  
历史时，  
也感受到了  
克拉克撰写历史的方法。

责任编辑 杨 雁  
封面设计 朱海莉

9 787806 276457 >



9 787806 276457 >

9 787806 276457 >

78

YI SHU YU WEN MING

# 艺术与文明

欧洲艺术文化史

[英] 肯尼斯·克拉克 著 易英 译

东方出版中心

## 图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与文明: 欧洲艺术文化史/(英) 克拉克(Clark, K.) 著; 易英译. —上海: 东方出版中心, 2001. 1

书名原文: Civilization

ISBN 7-80627-645-9

I. 艺… II. ①克…②易… III. ①艺术史-欧洲  
②文化史-欧洲 IV. J150.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 52658 号

## 艺术与文明——欧洲艺术文化史

---

出版发行: 东方出版中心

地址: 上海市仙霞路 335 号

电话: 62417400

邮政编码: 200336

经销: 新华书店上海发行所

印刷: 昆山亭林印刷总厂

开本: 850×1168 毫米 1/32

字数: 296 千

印张: 13.25 插页: 24

印数: 4,000

版次: 2001 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-80627-645-9/J·18

定价: 32.00 元

---

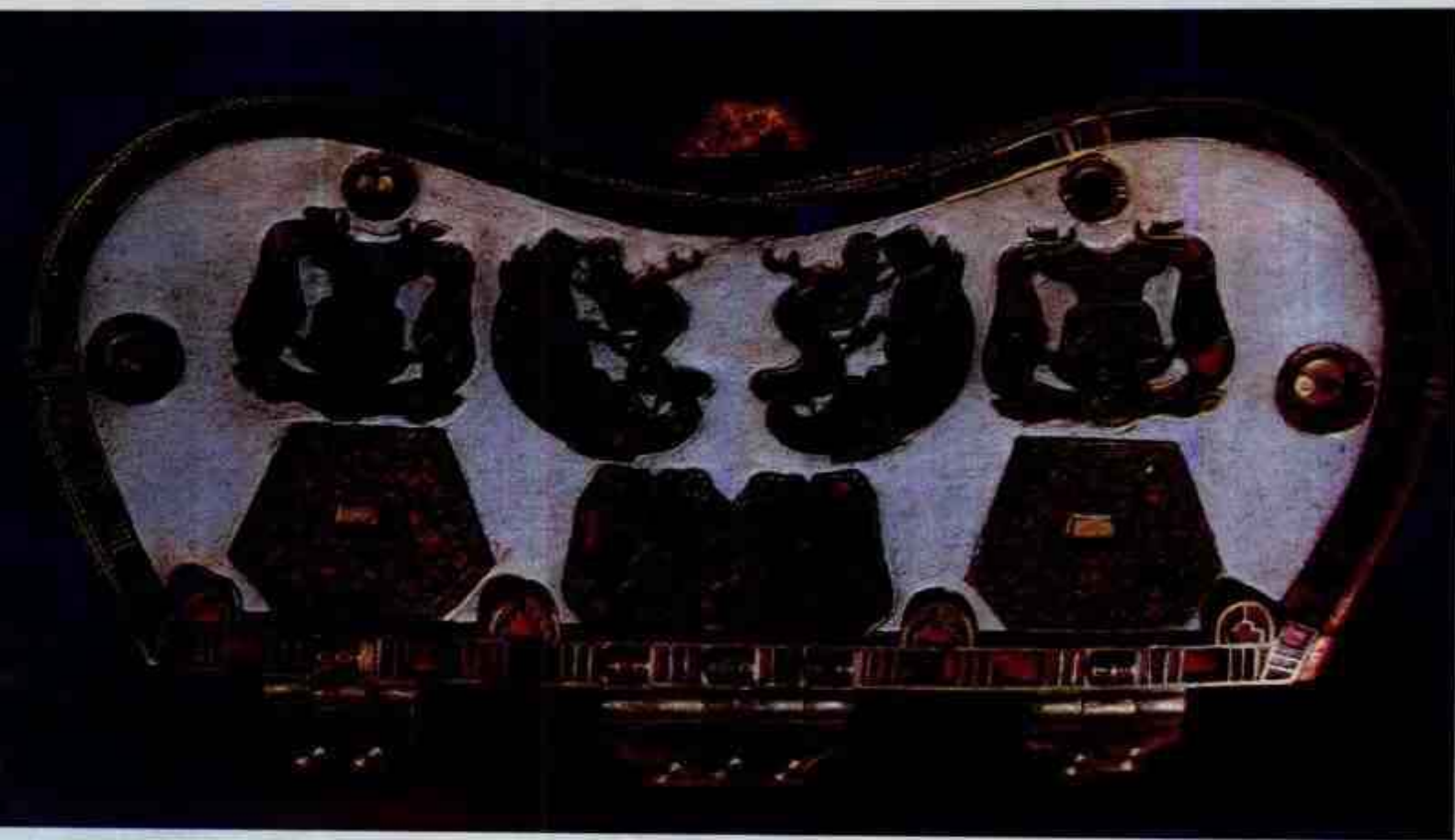
版权所有, 侵权必究。

## 内 容 提 要

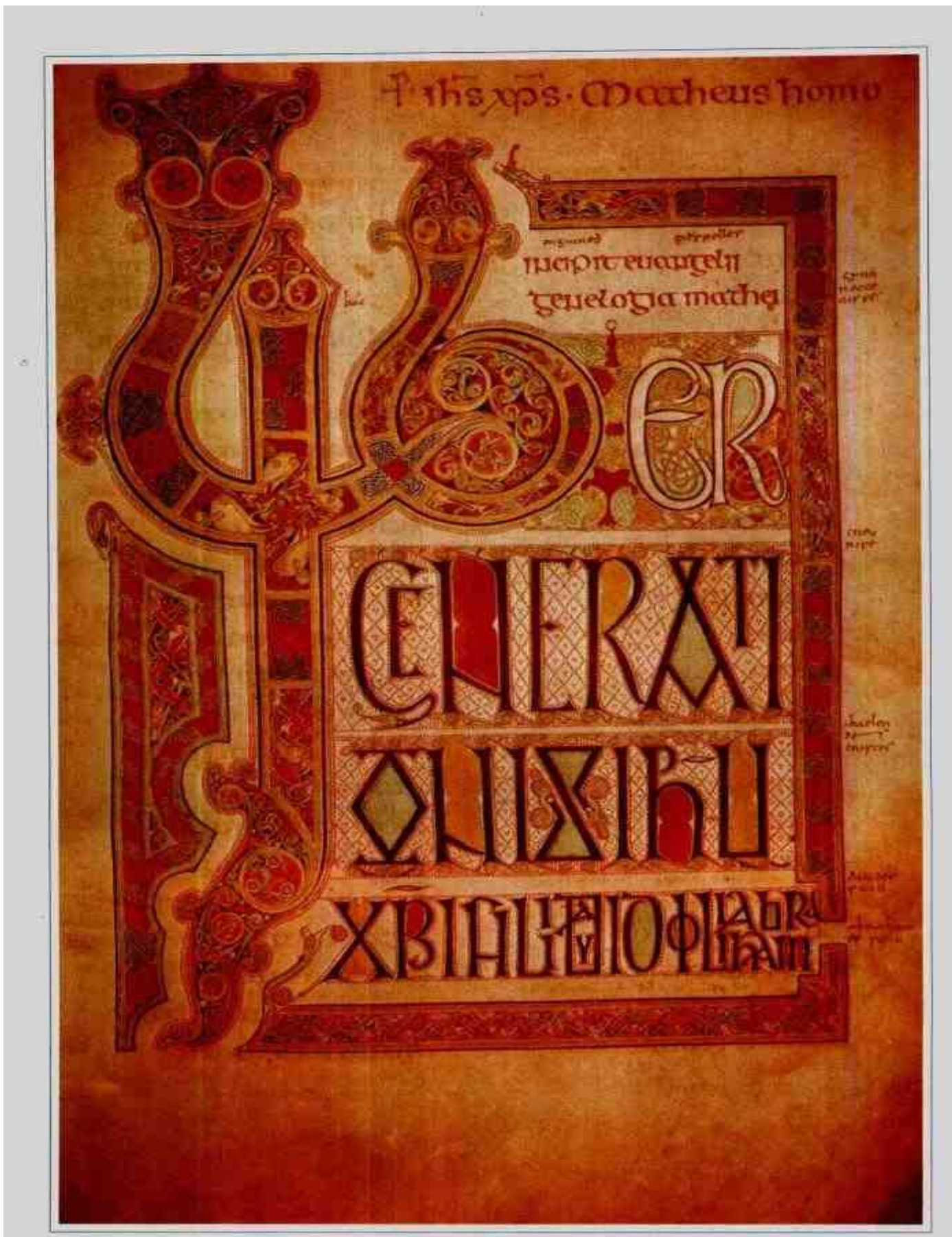
本书是一部西欧文明的发展简史。

在这本以“文明”为题的书中,作者没有对历史作完整的记录,也避开了空洞的概念和定义,而是抓住文明进程中的几个关键时期,引领着读者从古罗马的废墟一直漫游到了今天,让读者在他娓娓道来的叙述中穿越历史的时空,亲历文明脚步:中世纪的建筑与雕刻,文艺复兴时期的雕塑与绘画,古典主义的绘画与建筑,工业革命以后的建筑与工程,以及与它们同时发展的文学与戏剧、诗歌与音乐、宗教与哲学、科学与技术、政治与历史,甚至还有民俗与传奇,这些缤纷的素材在作者笔下水乳交融,共同铺展了一幅西欧文明发展的灿烂画卷。

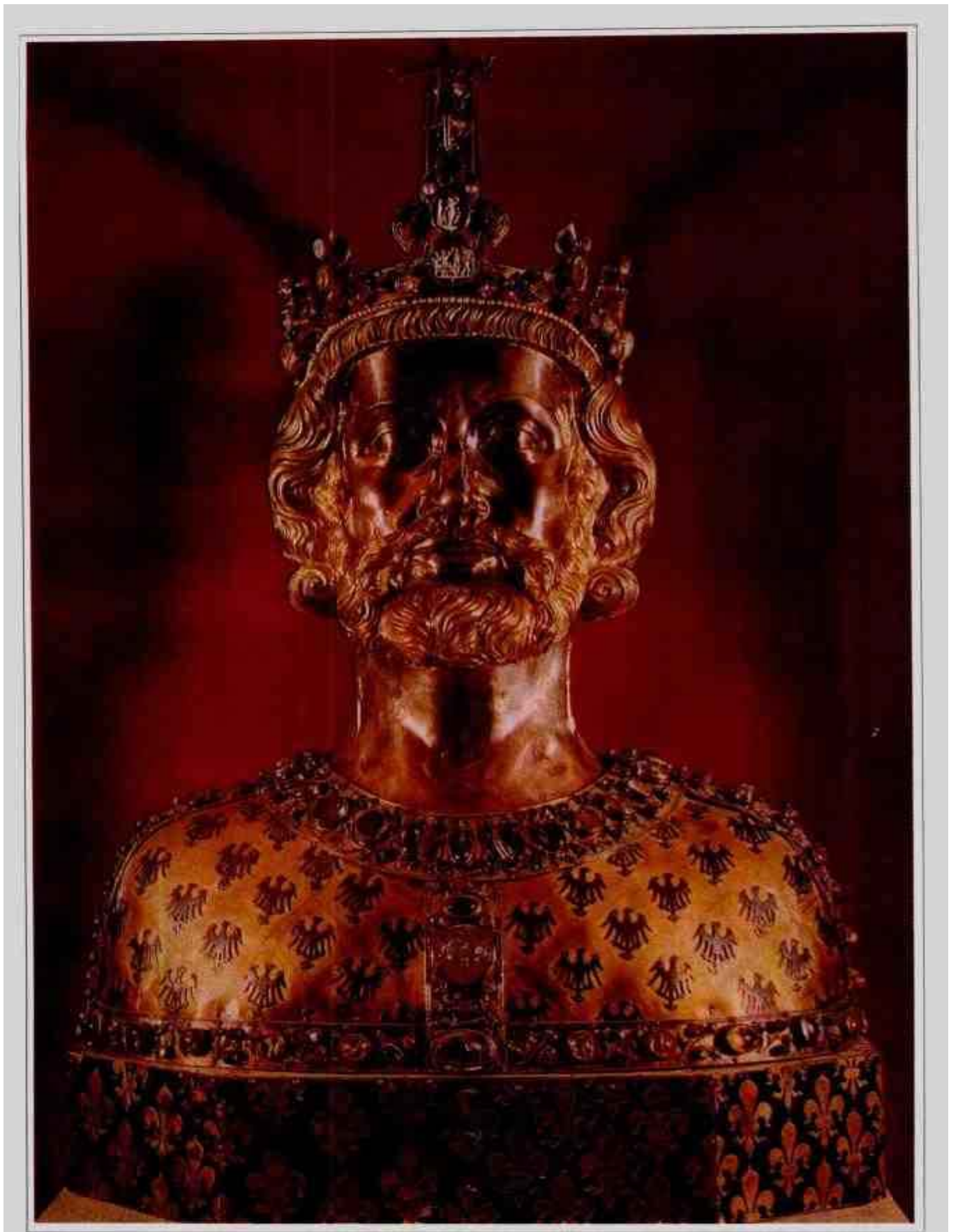
本书是在电视系列片的基础上编写的,因而它的文字就像电视节目的解说词一样通俗易懂、清晰流畅,广受读者欢迎,自1969年初版以来,除了各种译本之外,英文版已经再版了六次。



出自苏顿·胡的船葬，金和瓷釉的钱箱盖 1



2 出自林迪斯法内福音书，马太福音的首页

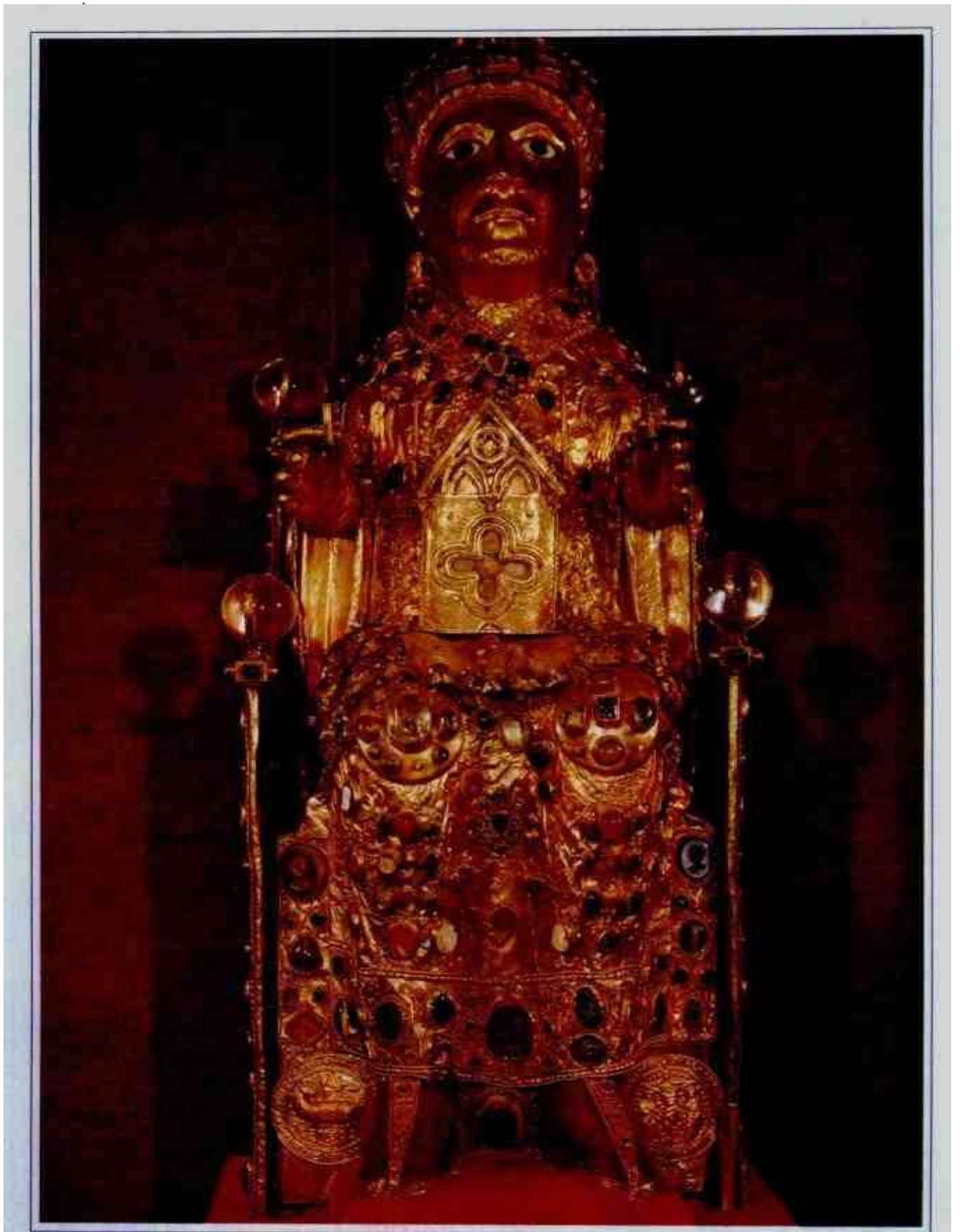


查理曼大帝头像形的圣骨匣 **3**

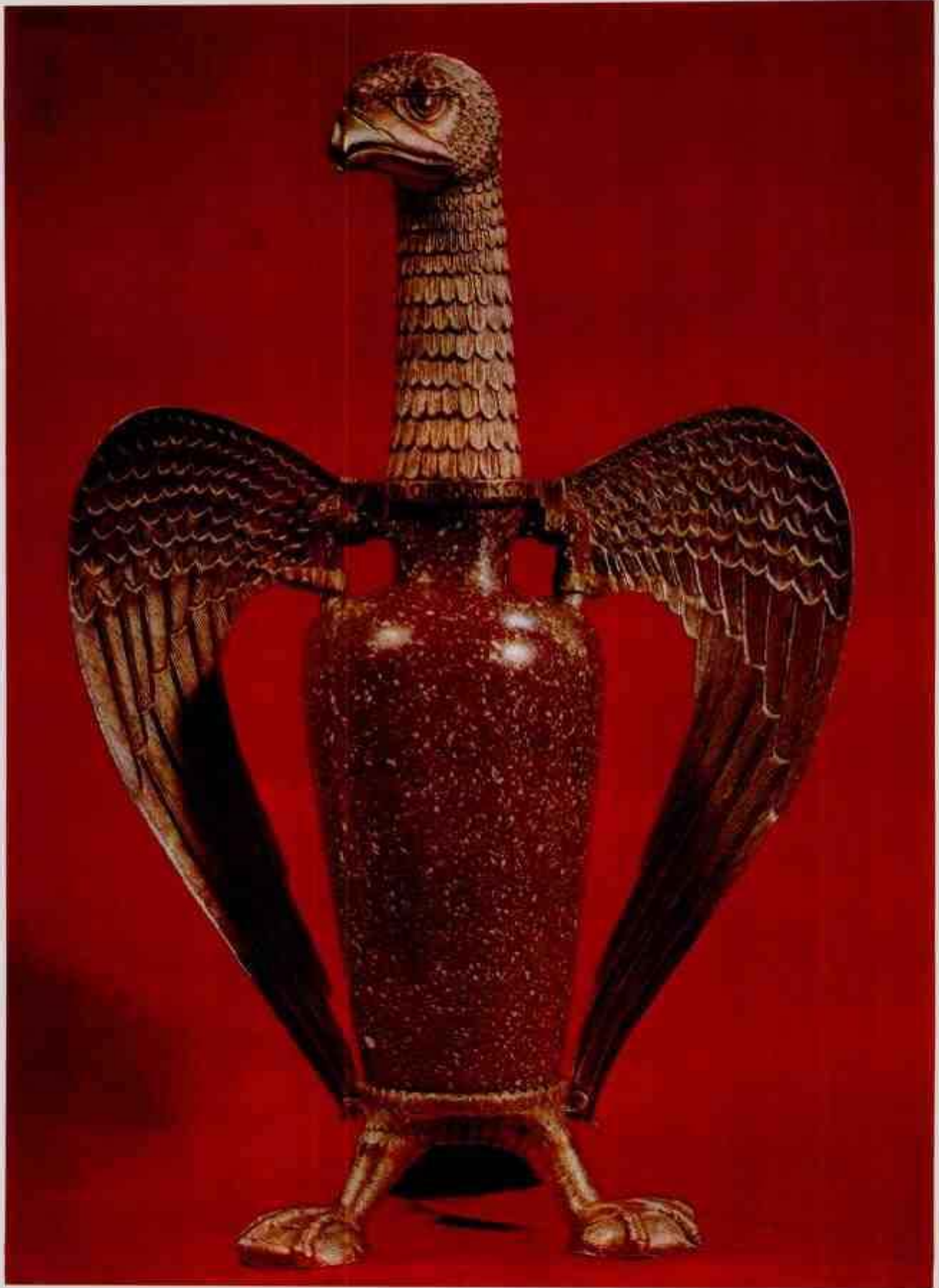




4 属于亨利二世的“佩里柯普斯之书”的装订



孔凯 · 圣福瓦的遗骨箱 5



6 苏热院长所用的斑岩鹰形水罐



夏特勒大教堂的玻璃画，《天使之死》 **7**



8 挂毯局部，《和独角兽在一起的女人》

圣母子（象牙雕刻） 9





loit et devant soube ce veiron  
De marbre noir comme charbon  
Sous la fontaine de fortune  
Ou il nra quelle ne s'ont  
Et la fist compasser et faire  
Dunt quinze jours de faulte affaire

10 《爱恋之心》的插页



林堡：《非常丰富的时刻》之“八月” **11**

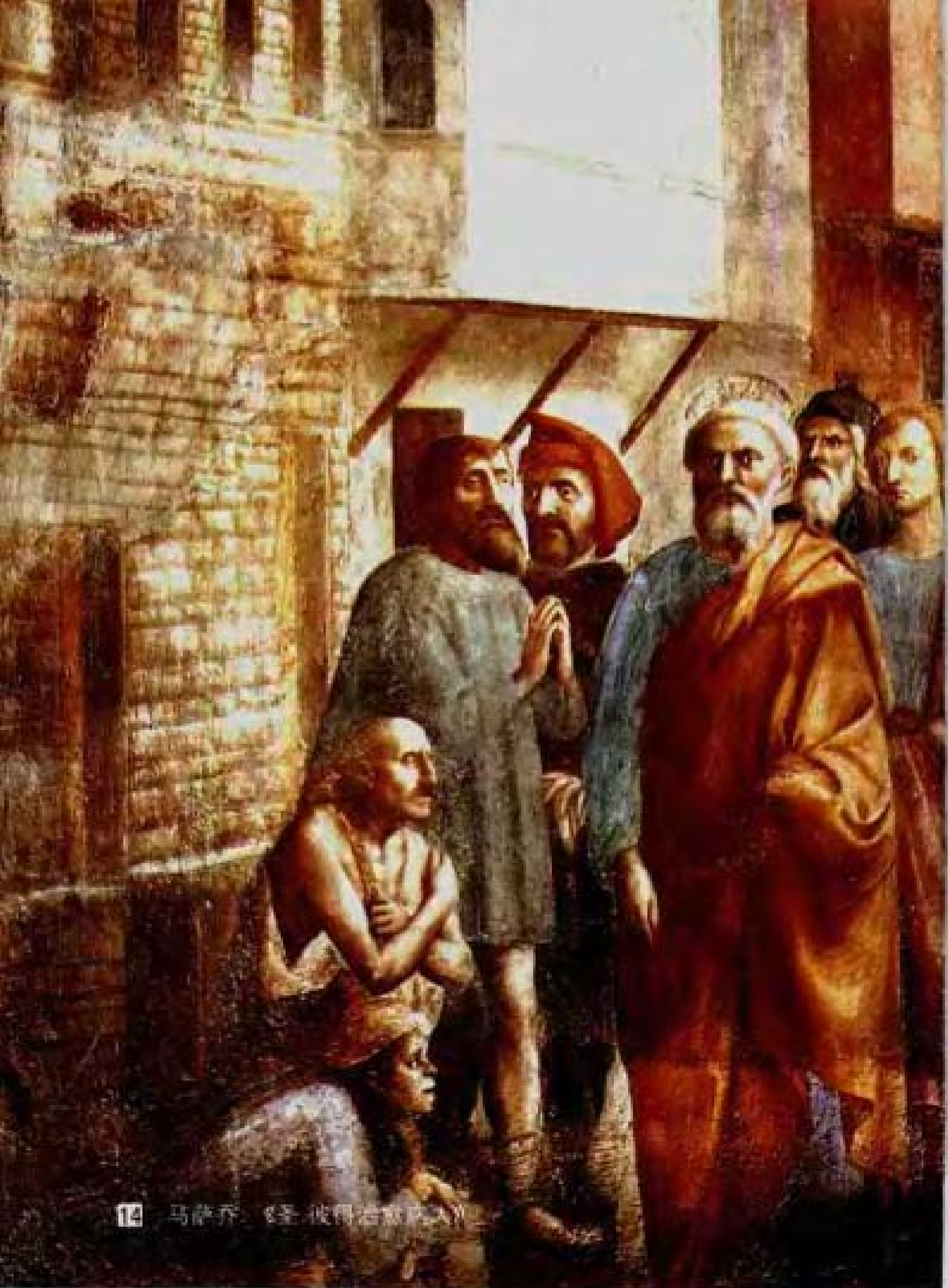




12 雅克玛·德·赫斯丁：《愚人》



乔托：《哀悼基督》 13



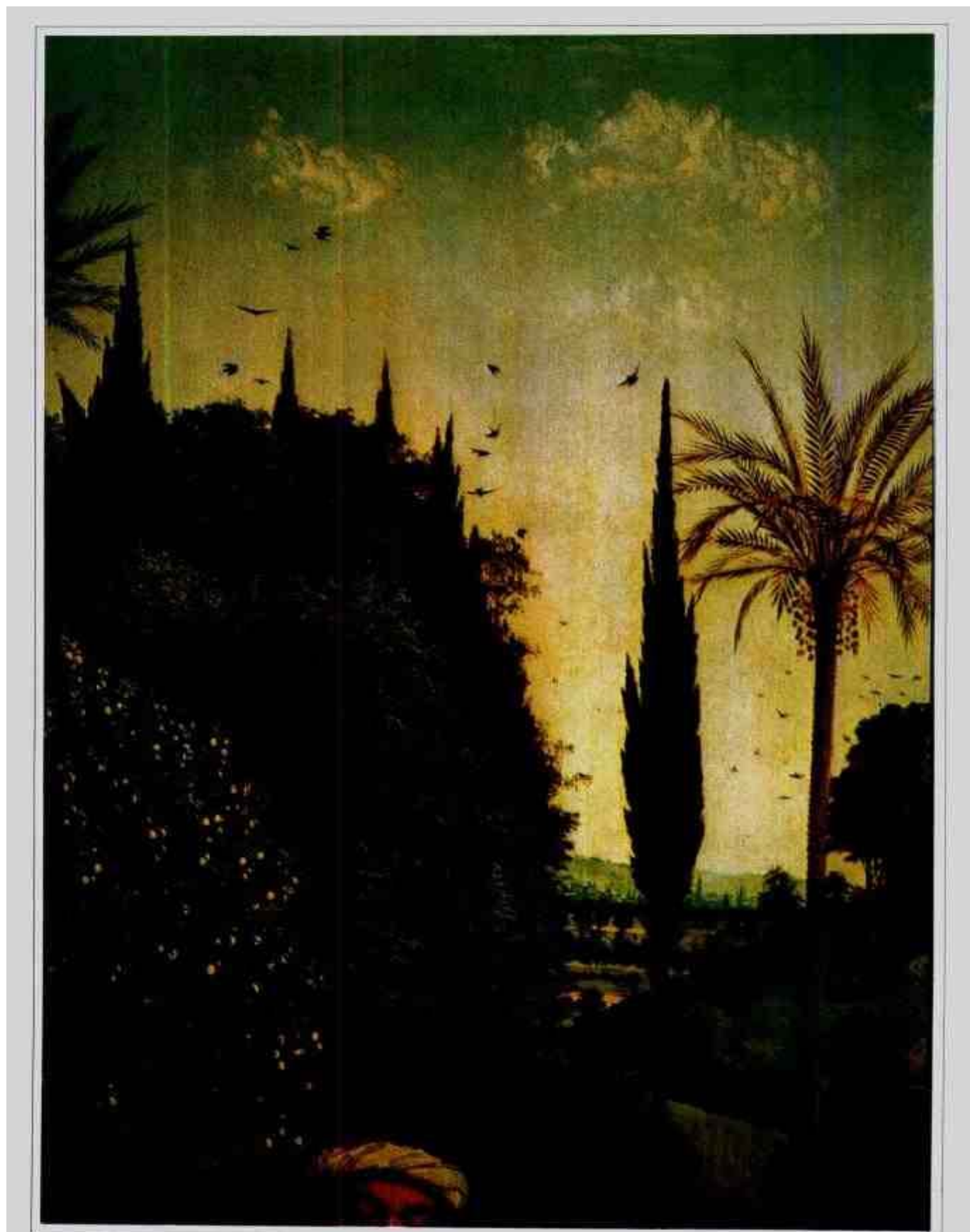
14 马萨乔：《圣·彼得治愈瘸子》



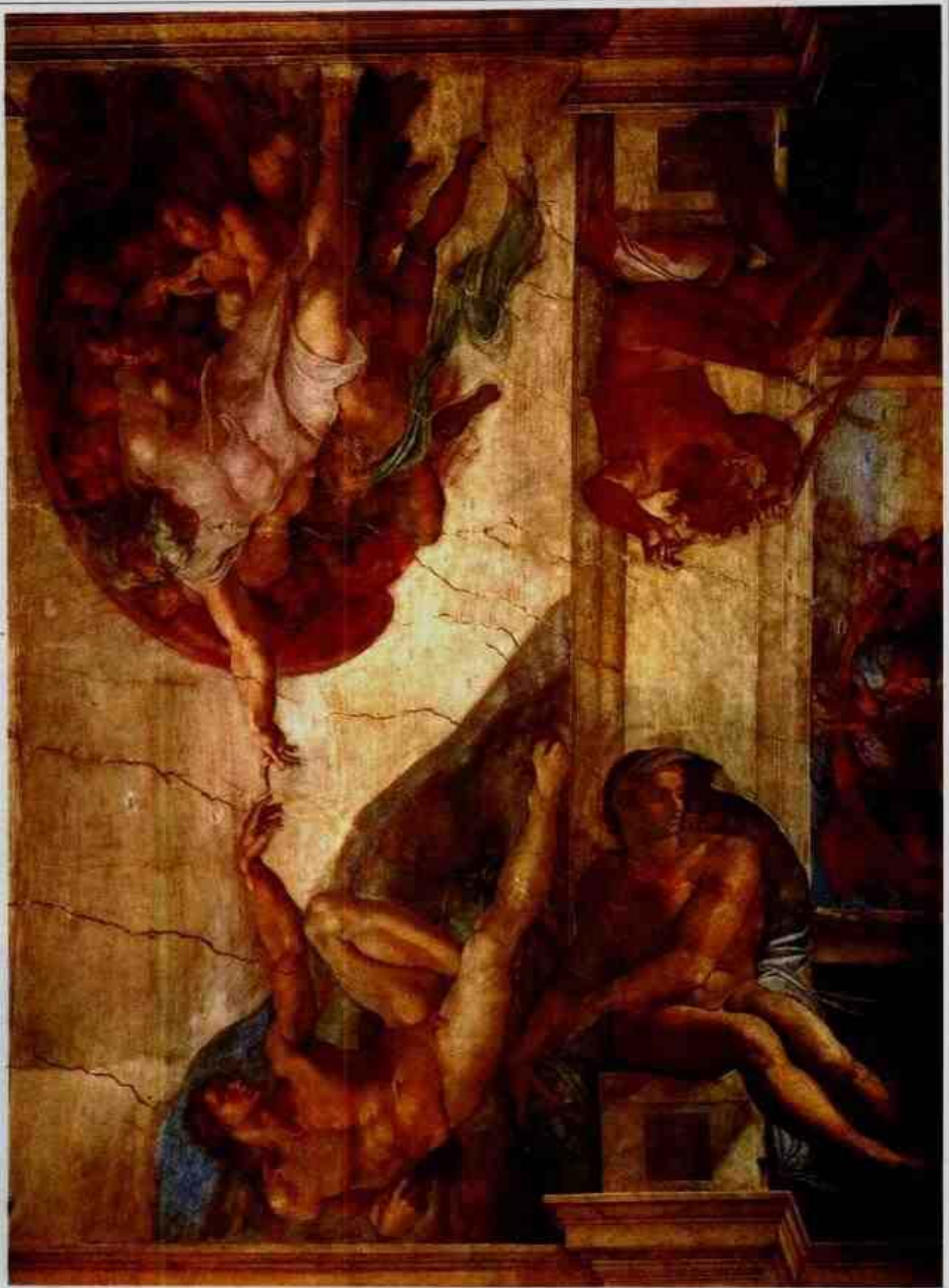
波提切利：《三美神》（《春》的局部）



16 曼坦尼亚：《贡查加家族欢迎他们子女的归来》



杨 凡·爱克 《羔羊的崇拜》(局部) **17**

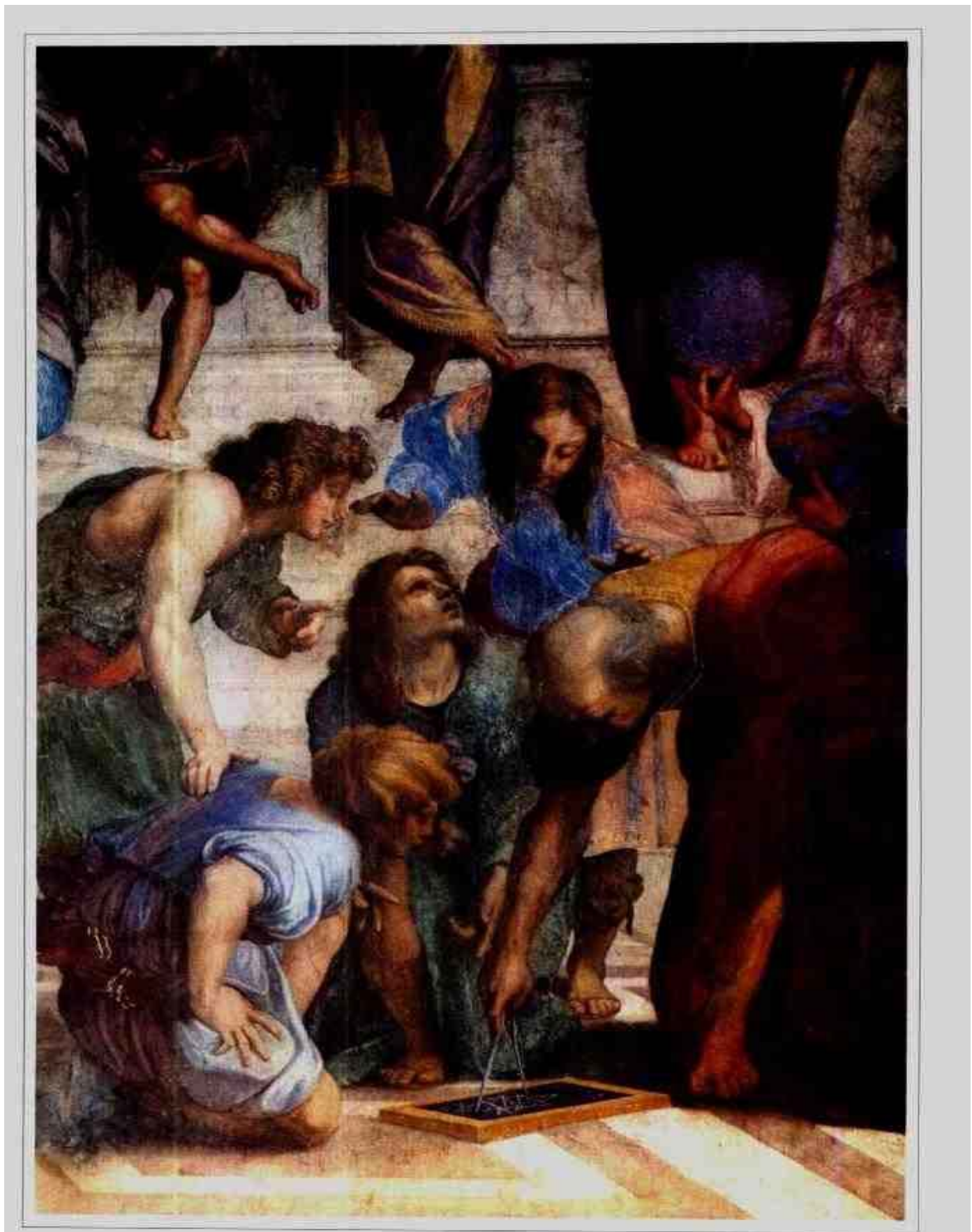


18 米开朗基罗：《人的创造》

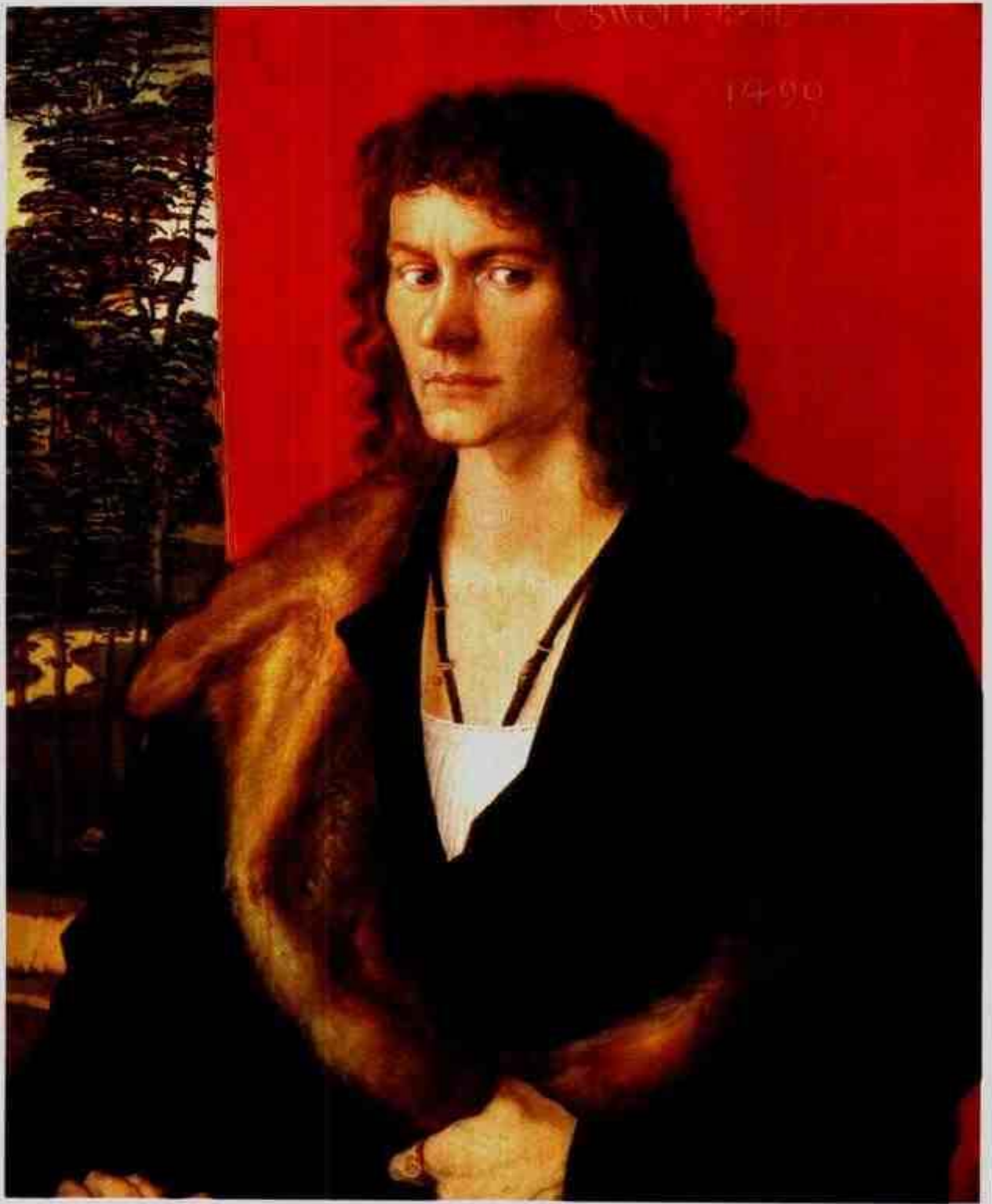


拉斐尔：《打鱼的奇迹》 19





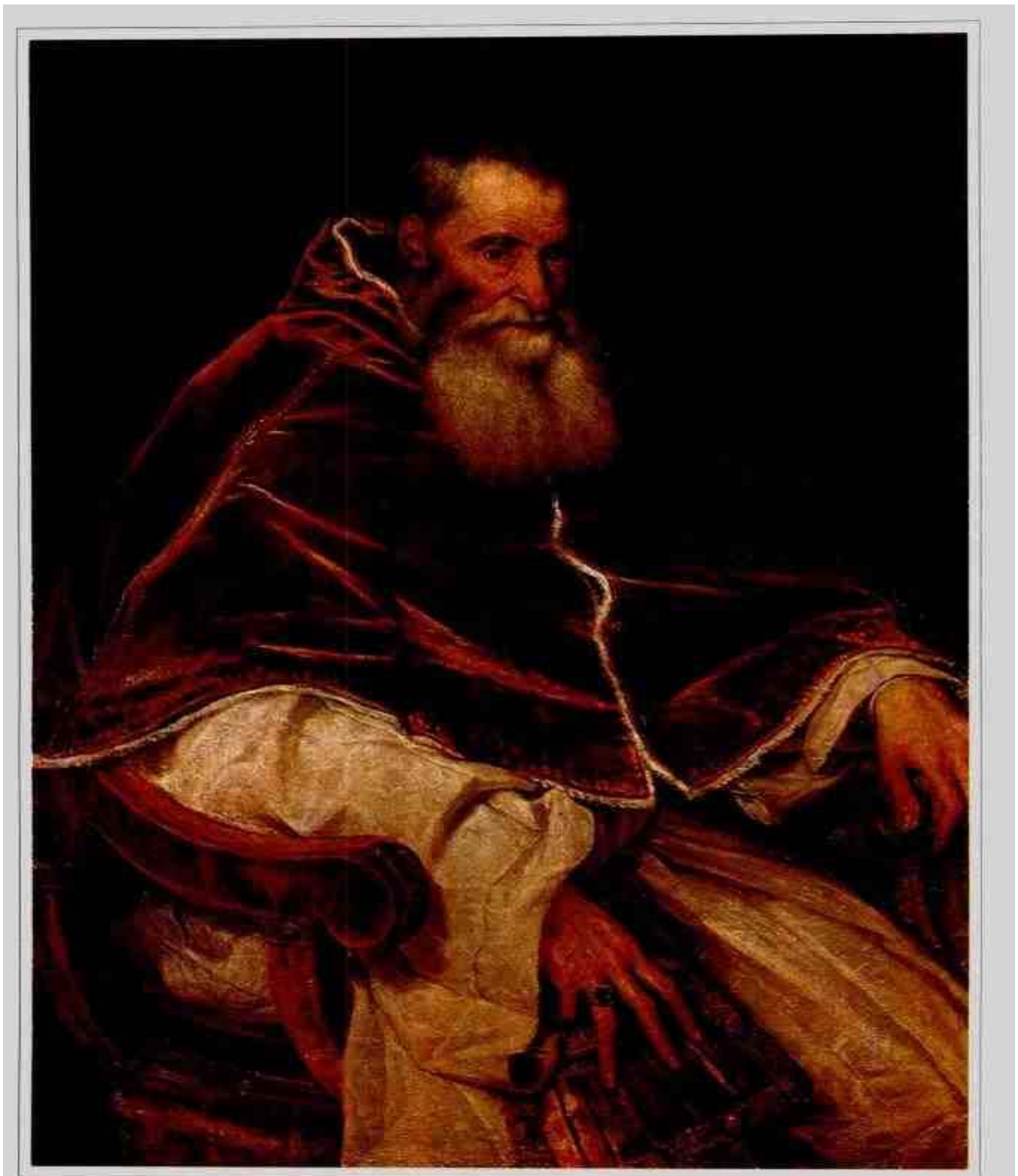
20 拉斐尔：《雅典学派》（局部）



丢勒 《奥斯瓦尔德·克雷尔》 21



22 荷尔拜因：《伯戈马斯特 迈耶尔的圣母》



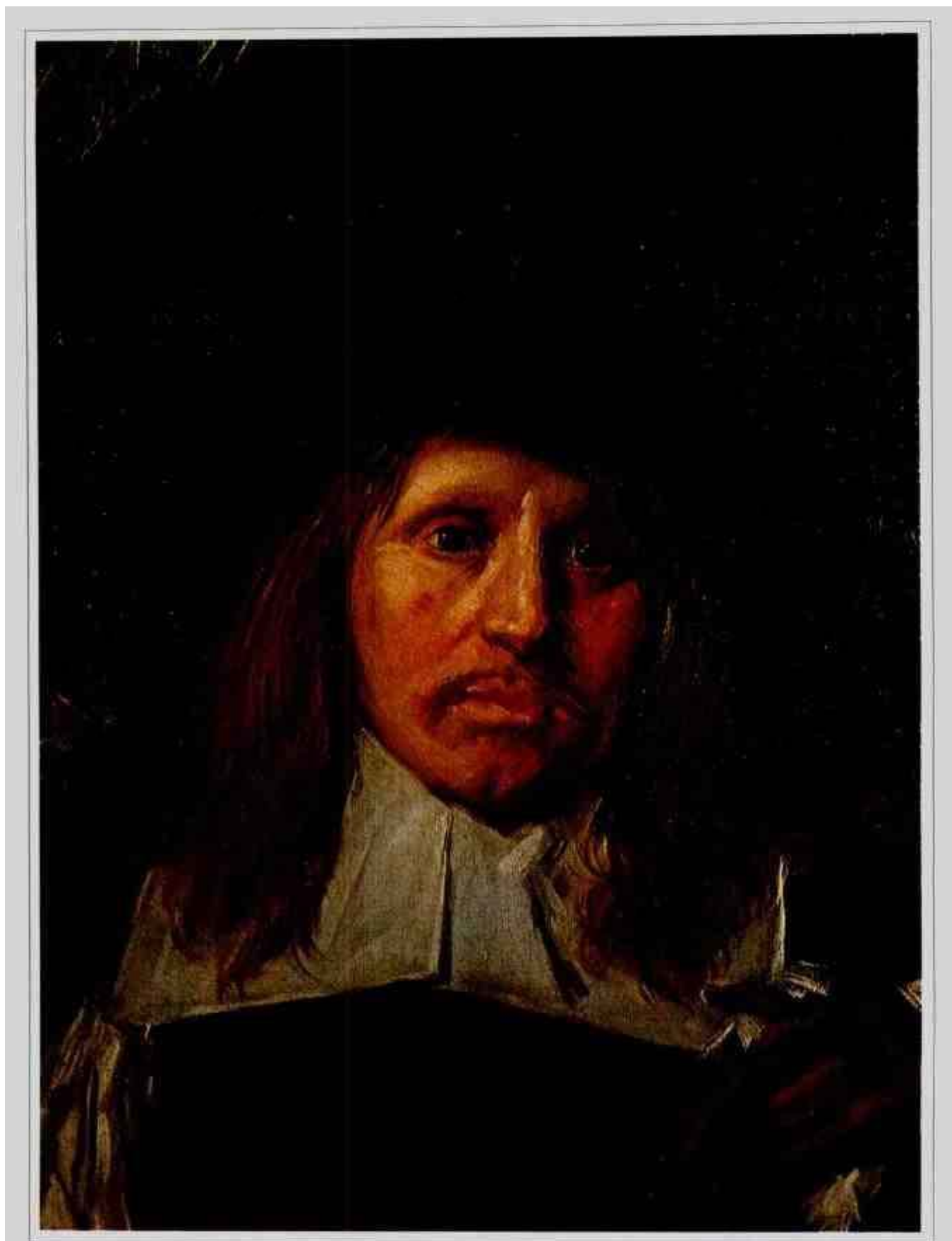
提香：《保罗三世》 23



24 鲁本斯：《“悔罪”拯救罪人》



贝尼尼. 圣彼得大教堂的内部 **25**



26 弗兰兹·哈尔斯·《老人院的董事们》(局部)



维米尔：《读信的少女》 27





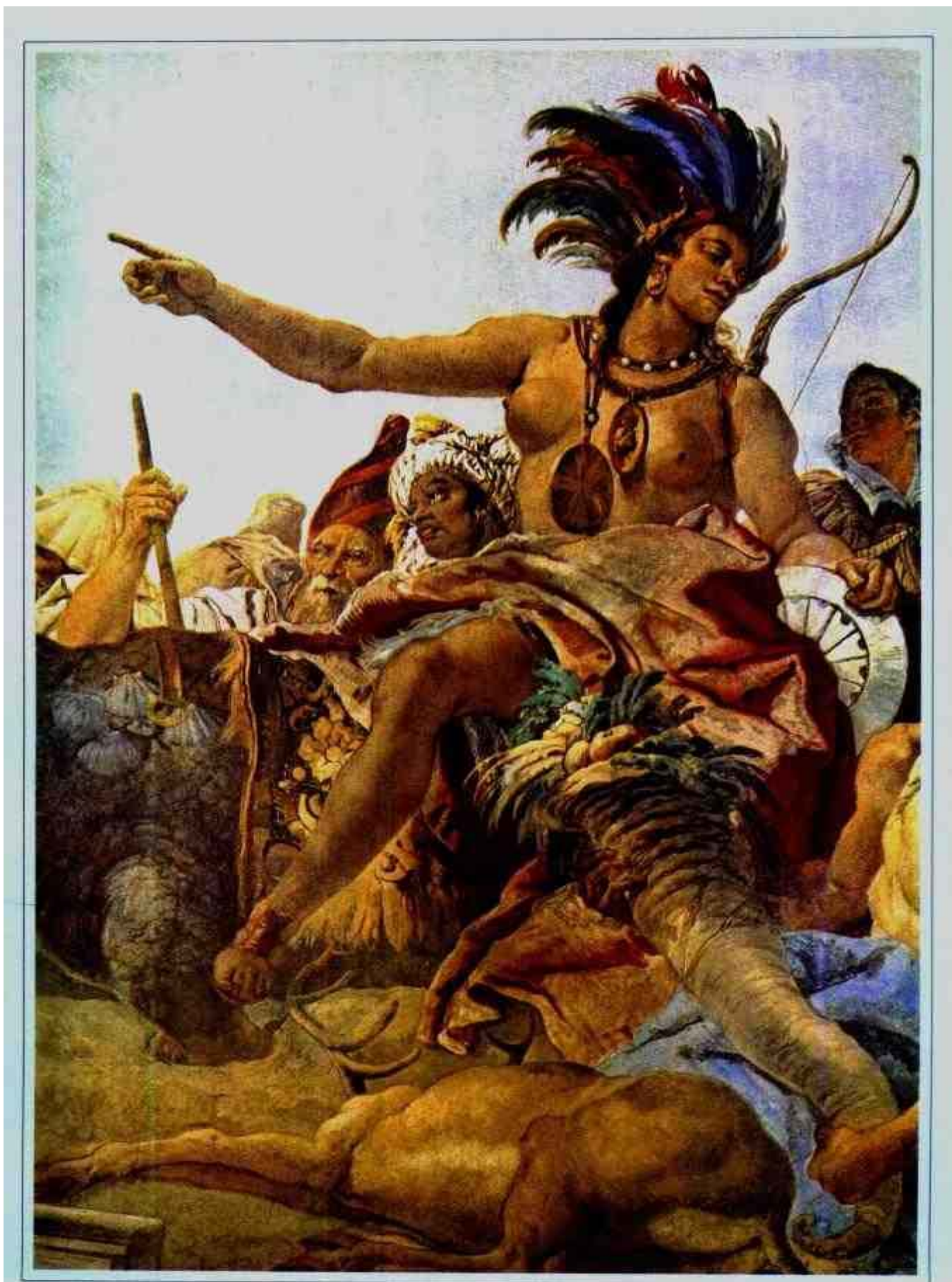
28 伦勃朗：《犹太新娘》



维米尔：《音乐课》（局部） 29



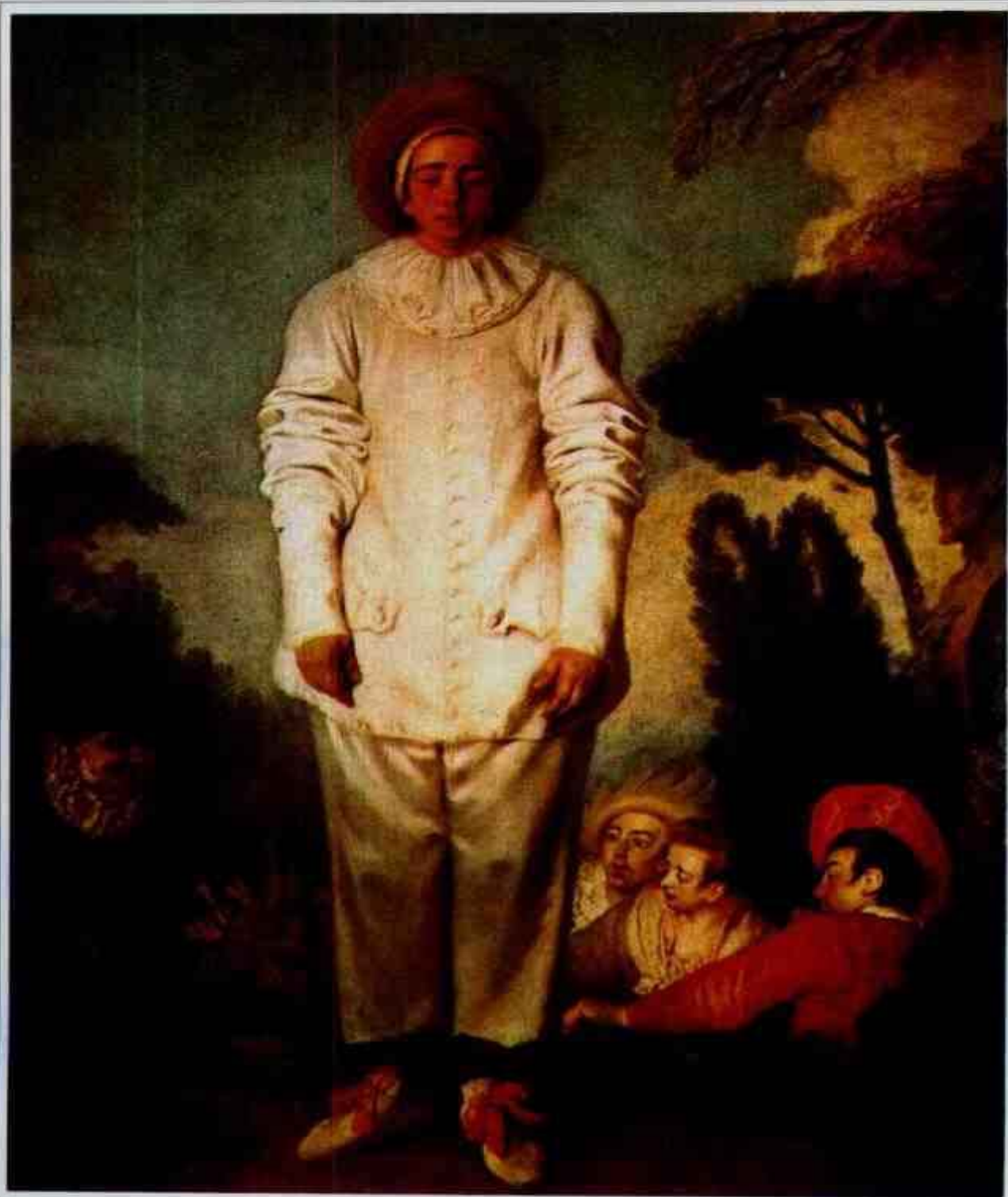
30 菲尔森海里根，修道院教堂的高祭坛



提埃波罗：楼厅的《美洲》 **31**



32 华托：《威尼斯的节日》



华托：《男仆》 33



34 德特罗伊 《阅读莫里哀》



夏尔丹：《晨妆》 35

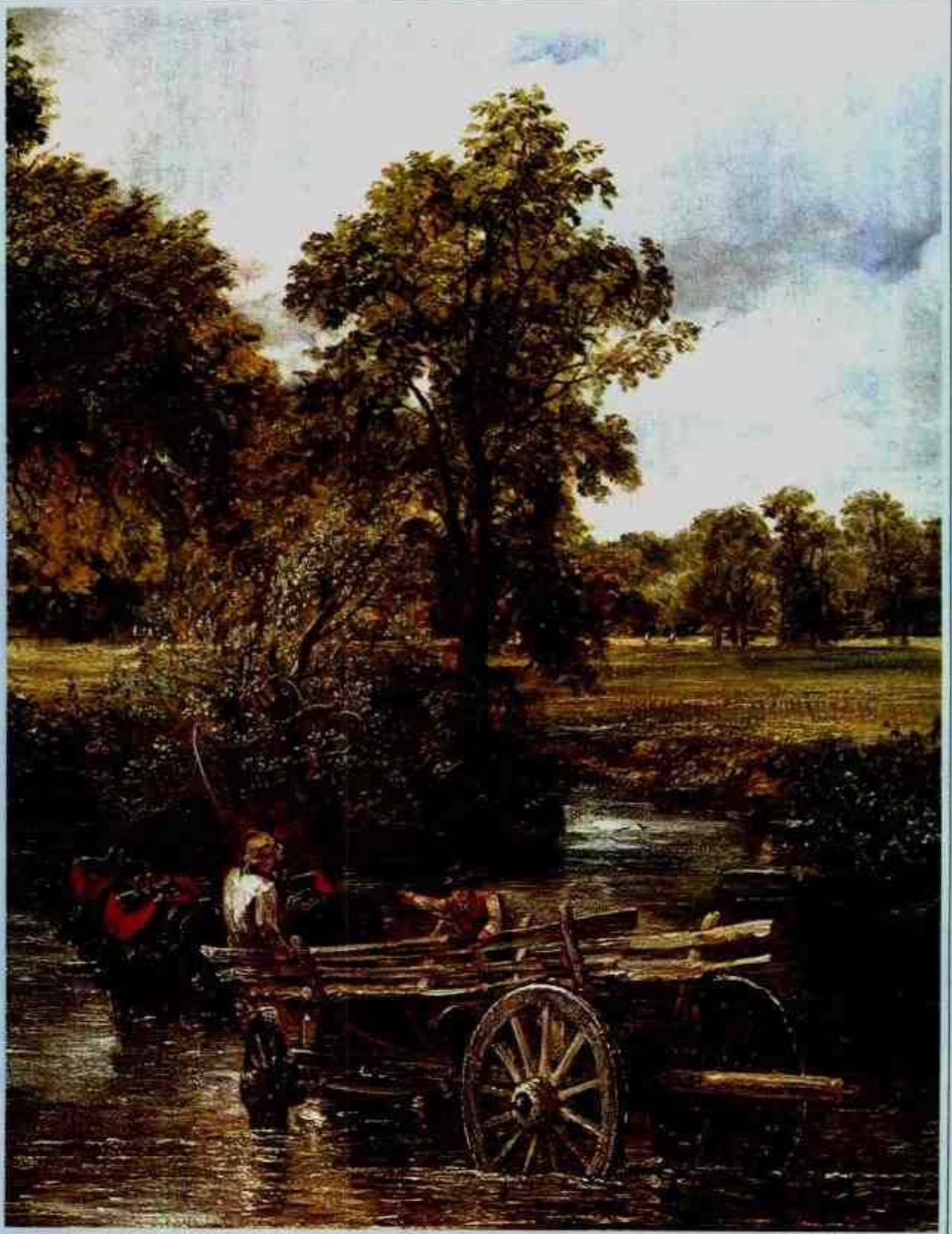




36 布歇 《早餐》(水彩)



达维特·《贺拉斯兄弟的宣誓》 37



38 康斯太勃尔：《干草车》（局部）



达维特：《拿破仑翻越阿尔卑斯山》 39



40 热里柯：《疯人》



德拉克洛瓦：《安提拉》 **41**



42 德·罗森堡：《科尔布鲁克代尔之夜》



修拉：《沐者》 43





44 凡 高：《画架前的自画像》

# 译者序

---

肯尼斯·克拉克是英国著名的美术史家，他的另一本著作《裸体艺术》早已在中国翻译出版。他已出版的其他重要著作还有《列奥纳多·达·芬奇》、《哥特式复兴》、《伦勃朗与意大利文艺复兴》、《皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡》、《艺术中的风景》、《看画》和《当代罗斯金》等。《艺术与文明》最初出版于1969年，除了各种译本之外，已经再版了六次，是一本深受读者欢迎的书。

《艺术与文明》是在电视系列片的基础上编写的。克拉克应BBC电台之邀编写了以“文明”为题的电视系列节目，系统地介绍了从中世纪中期到19世纪末欧洲美术发展的历程。因为电视节目是面向普通观众的，因此这本书的文字就像电视节目的解说词一样通俗易懂，清晰流畅。克拉克说“文明”这个标题是电视台策划的，他是“受命而作”。克拉克在这本以“文明”为题的书中，并没有非常高深地论述文明的概念和定义，而是像一个导游一样领着我们从古罗马的废墟一直漫游到今天，他娓娓道来的叙述仿佛使我们穿越历史的时空，亲历文明的脚步。他不

---

是对历史作完整的记录,而是抓住文明进程的几个关键时期来展开他的观点。从9世纪的伊奥那岛(苏格兰)到12世纪的法国,从佛罗伦萨到乌尔宾诺,从德国到罗马、英格兰、荷兰和美国。通过这些历史背景,他向我们展示了那些给文明带来活力的人,加深了我们对世界和我们自身的认识,也使我们更加理解那些在建筑、雕塑与绘画,哲学、诗歌与音乐,科学与工程上的伟大天才的杰作。作为美术史家的克拉克,在阐述文明的历史时,准确地把握了文明与艺术的关系。艺术从历史的长河中浮现出来,历史是文化的长河,艺术不是孤立地存在,它既是文明的见证,又与文化共生。因此对艺术的解释不是孤立地欣赏作品,而是让艺术的意义在历史与文化的背景中展现出来。克拉克的《艺术与文明》就是让艺术在这样的背景下展开。他将艺术作为文明发展的主线,中世纪的建筑与雕刻,文艺复兴的雕塑与绘画,古典主义的绘画与建筑,及至工业革命以后的建筑与工程,都在克拉克的视野之中,但同时进入他视野的还有文学与戏剧、诗歌与音乐、宗教与哲学、科学与技术、政治与历史,甚至还有民俗与传奇,它们与艺术交织在一起,真正构成了文明发展的宏伟景观。

《艺术与文明》提供的不只是一部美术的历史,它是一部文化历史的画卷,我们从中不仅读到了艺术,也读到了产生艺术的环境和条件;当我们从这儿进入历史时,也感受到了克拉克撰写历史的方法。因此,普通读者可以通过这本书了解艺术、文化和历史,专业的读者则可以看到作者怎样将艺术史的方法和思想贯穿在对美术史的通俗表述中。这种美术史方法对我们很多人来说还是很陌生的。

2000年5月于北京中央美术学院

# 前 言

---

本书是 1969 年春为一个电视系列节目写的脚本。写电视脚本与写一本书有根本的区别,不仅在风格与陈述上不同,而且对题材的整体处理也不相同。晚上坐在电视机前面的人们总是希望欣赏娱乐节目。如果他们不喜欢就会关掉电视。他们看到什么就和他们听到什么一样使他们感到愉快。他们的注意力完全被仔细设计好的一系列形象所吸引,形象的顺序通常又控制着思想的顺序。图像的选择本身又是由某些重要的事件决定的。某些地方是难以接近的,某些建筑不准拍摄,某些位置太嘈杂而无法录音。从一开始作家就要对所有这些问题做到心中有数,并不断调整和更改他的想法。但更重要的还在于,所有的题材通过简化而压缩到一个小时的节目中。只有少数优秀的建筑和艺术作品被作为例证来采用,只有少数伟大的人物能被提及,关于他们的很多事情一般就被省略了。为不致枯燥,概括性在所难免,也会带来一点风险。在本书中没有什么新东西,都是我们在饭后茶余的谈资;电视应该保留口语化的特征,一般的说话

---

节奏,甚至还要一些即兴的不标准的语言,以避免对话变得华而不实。

重新看一遍脚本,再把它与播出的节目仔细对照,我觉得很悲哀,失去了太多的东西。几乎在每一章中最强烈的冲击都依赖于无法用语言来表达的因素。可以其中一章《虚幻的希望》为例:“马赛曲”的音乐和“菲德里奥”中囚徒的合唱,以及罗丹的《加莱义民》的精彩摄影,这一切都表达了我对于题材所要表达的东西,那种表现力和生动性是印刷品绝对达不到的。我无法区别思想与感情,但我确信,语言与音乐、色彩与运动综合在一起就能超越只用语言来表现人类经验的方式。为此,我相信作为一种媒介的电视,准备放弃两年的写作来看电视上的东西。由于有熟练的富于想象力的导演和专业的摄影班子,我相信电视中的一些片断会真正使人感动和快乐。这在书本上是没有的。

那么我为什么又愿意出版这本书呢?部分原因是由于我的弱点——我讨厌说不,因此我不得不说是,或成百次地答应写作。另一部分原因是因为虚荣——很少有人会放弃让他们发表意见的机会。在系列片播放过程中,我发现我自己大声说了很多东西,这在其他地方是决不可能的。就像商人让蒂约姆(Gentilhomme)高兴地发现他在朗读散文一样,我也惊奇地发现我有了一种观点。可能我得以有一个并不低下的动机:心怀感激之情。当我看完整个节目之后,我意识到它们表现了我在近15年中感受到的对所有生活经验的感激之情。我不知道为什么对公开的感谢是值得赞颂的,但它几乎被推荐到每一个礼拜仪式,因此我想它总是有道理的。

当然我首先想到的是完成我的简明脚本,使它们更具文学性的形式。我很快发现扩大每一个暗示和维持每一个概括要花

费一年的时间,还要舍弃那些被认为是很流行的轻松易读的书。除了接受通过媒介强加给我的限制外别无选择,改写或删除那些没有相应的电视画面就无法理解的段落。论述的要点几乎完全由缺乏逻辑或不完整的视觉证据来决定,这在节目中导致的疏忽使我感到难堪。即使是对文明最快速的浏览,也比我说的法则和哲学要多得多。我不认为从视觉上编造这种节目有什么意思。在处理德国内容时这种错误体现得特别明显。对于巴伐利亚的罗可可我谈了很多,却没有提到康德和黑格尔。应该是这组节目最主要的英雄的歌德也只是一笔带过,德国的浪漫主义则完全没有提到。另一个疏忽应归于时间不够。我原来计划专门用一集来谈从帕拉蒂奥(Palladio)到17世纪的古典主义传统。这样就能使我把高乃依(Corneille)和拉辛(Racine)、芒萨尔(Mansart)和普桑(Poussin)包括在内,这可能会是整个系列中最令人满意的一集。但13集是电视节目的标准数字,这个节目也是如此。结果是巴洛克量太大,牺牲了古典主义。

音乐在节目中起了重要作用(有些人认为音乐的作用大过头了);诗歌引用得不多,我对伊丽莎白时代的英格兰的理解总使我有些不安,把莎士比亚视为伟大的悲观主义者显然是荒谬的,认为他是半个世纪中最重要的的人物也值得怀疑。在节目的末尾用《仲夏夜之梦》和《罗密欧与朱丽叶》的陈辞滥调也是一个错误。

一些最糟糕的疏忽体现在我的标题。如果我在谈美术史的话,就不可能把西班牙撇在一边;但如果有人问西班牙为提升人的精神、推进人类文明做了什么,回答则是不清楚的。“堂·吉珂德”,伟大的圣徒,南美洲的耶稣会士?另外,它仍只是西班牙,既然我要求每一集都与欧洲精神的新发展相联系,也就不会改变我的初衷只谈某一个国家。

这致使我用一个词来作为这个节目的标题,同时也作为这本书的书名。这一切都是偶然的。BBC广播电台想拍一部关于艺术的彩色电影,他们认为我能胜任这项工作。当时负责 BBC 二台的戴维·艾登博罗跟我谈的时候,用了“文明”这个词,只是在劝说我接受这项工作时用的这个词。我不清楚这个词是什么意思,但我想它比原始时代要优越,可以想象它指的就是这样一些时期。当为说服我而举行的午餐会在愉快地进行时,我每一分钟都在想用什么方式处理这类题材,我基本上还是采用最初的计划。这个计划只涉及到西欧。很明显,我没把埃及、叙利亚、希腊和罗马的古代文明包括进来,因为这样一来至少意味着还要增加 10 集;中国、波斯、印度和伊斯兰世界也是如此。上帝知道,我尽了最大努力。此外,我还感到人们并不想对不知其语言的文化进行评价;其主要特征与其语言的实际运用是紧密联系的;不幸的是我不懂任何东方语言。那么我会不用“文明”作标题吗?不会的,因为这个词给我灵感,带来某种刺激;我没有暗示有谁会如此迟钝地认为我忘了前基督教时代与东方的伟大文明。但我承认这个标题还是使我烦恼,在 18 世纪这是很容易的:“通过实例说明变化着的从黑暗时代到现代西欧的文明生活的阶段,来思考文明的本质。”不幸的是,这不再行得道了。

看到“感谢致辞”人们一般都不去读了;但我对我的导师迈克尔·吉尔(Michael Gill)和彼得·蒙塔诺(Peter Montagnon),以及我的导师——研究员艾恩·特纳(Ann Turner)的致谢完全不同于对那些图书馆管理员、摄影师、秘书和其他普通的知识接受者的感激之情。在每一集计划之前的讨论比外景地的选择和其他制作问题重要得多。它们是思想的来源,而且常常发生在人们在一起亲密工作的时候,事后我们并不记得是谁首先想到某些幸运的发现。技术的缺陷本身也是对发明的一种刺激。我理解这

些熟悉词汇的真实性：“困难的韵律总是给我带来优美的思想。”这只是我向 BBC 致谢的一部分。彼得·甘贝尔 (Peter Campbell) 先生则以他敏捷的思维和不知疲倦的精力圆了他的懒作家的梦想，但没有谁是比他拥有更多热情、忠诚和高效的专家，正是他们为本书作了完美的编辑工作。



## 内容提要

本书是一部西欧文明的发展简史。

在这本以“文明”为题的书中，作者没有对历史作完整的记录，也避开了空洞的概念和定义，而是抓住文明进程中的几个关键时期，引领着读者从古罗马的废墟一直漫游到了今天，让读者在他娓娓道来的叙述中穿越历史的时空，亲历文明脚步。中世纪的建筑与雕刻，文艺复兴时期的雕塑与绘画，古典主义的绘画与建筑，工业革命以后的建筑与工程，以及与它们同时发展的文学与戏剧，诗歌与音乐，宗教与哲学，科学与技术，政治与历史，甚至还有民俗与传奇，这些缤纷的素材在作者笔下水乳交融，共同铺展了一幅西欧文明发展的灿烂画卷。

本书是在电视系列片的基础上编写的，因而它的文字就像电视节目的解说词一样通俗易懂，清晰流畅，广受读者欢迎，自1969年初版以来，除了各种译本之外，英文版已经再版了六次。

# 目 录

---

译者序	1
前 言	1
第一章 我们幸免于难	1
第二章 伟大的解冻	38
第三章 传奇与现实	72
第四章 人——万物的尺度	104
第五章 作为艺术家的英雄	136
第六章 反抗与交流	160
第七章 庄严与顺从	195
第八章 经验之光	224
第九章 欢乐的追逐	254
第十章 理性的微笑	280
第十一章 自然的膜拜	308
第十二章 虚幻的希望	334

---

第十三章 英雄的物质主义 .....	367
附 录 .....	395

## 第一章

---

# 我们幸免于难

---

我正站在巴黎的艺术大桥。塞纳河的一边是大约在 1670 年作为大学而建造的和谐、理性的法兰西学院的正面。对岸是从中世纪一直修建到 19 世纪的卢浮宫：最辉煌与最标准的古典建筑。顺着塞纳河向上看去是巴黎圣母院——它可能不是最可爱的大教堂，但在整个哥特式艺术中它有着最严格的知识理性的正面。塞纳河两岸的建筑也是一种合乎人道与理性的结果：在树阴下的城镇建筑的前面是开放的书摊，一代又一代学生从中汲取营养，一代又一代业余爱好者沉溺在书籍收藏的高雅乐趣中。一百五十年来，巴黎美术学院的学生跨过这座桥饥渴地走进卢浮宫来学习它所收藏的艺术品，然后回到他们的画室谈论或梦想进行与那个伟大传统相称的某项事业。自莫里斯·巴雷斯(Maurice Barres)和亨利·詹姆斯(Henry James)以来，多少美国朝圣者在这座桥上凝思，沉醉在悠久文化的气氛中，他们感到置身于文明的中心。

什么是文明？我不知道。我还无法用抽象的语言来给它下

---

定义。但我想如果我看到它的话会认识它；我现在就正看着它。罗斯金(Ruskin)说：“伟大的民族在三种手稿中写下了它们的自传，这就是行为之书、语言之书和艺术之书。如果不读其他两本书的话，其中任何一本都无法读懂，但三本书中只有值得信赖的一本是最持久的。”我大体上认为这是真理。作家与政治家可以通过各种启发式的观点浮现出来，但他们是作为主观性的表白为人所知的。如果我必须说用什么方式来陈述社会的真实，一个建筑部长的谈话，或在他那个时代建造的实际建筑，我宁愿相信建筑。

但这并不意味着文明的历史是艺术的历史——远非如此。伟大的艺术作品可以在原始社会产生——事实上原始社会的狭隘性给其装饰艺术带来一种特有的凝练和生动。在9世纪的某个时候，人们俯视塞纳河就能看到游曳在河上的维京人的船只以及船头的装饰。今天我们在大英博物馆(图1)看到的维京雕刻就是最有力量艺术品；但是对于一个试图平平安安过日子的家庭主妇来说，这种雕刻就会使她恐惧——对其文明的威胁犹如面对一艘核潜艇的潜望镜。

这使我想到一个更加极端的例子，一个属于罗杰·弗莱(Roger Fry)(图3)的非洲面具。我记得当他买了一个非洲面具挂在墙上时，我们都同意它具有伟大艺术品的品格。我想今天的大多数人都会认为它比望景楼的阿波罗(Apollo of the Belvedere)头像更使人感动(图2)。自从阿波罗被发现的四百年以来，它一直是世界上最受赞美的雕塑。它也是拿破仑从梵蒂冈劫获的最得意的战利品。现在它完全被遗忘了，除了作为旅游指南，它只是传统文化残存的传递者。

无论它作为艺术作品的价值如何，我丝毫不怀疑阿波罗体现了一种比面具高得多的文明状况。它们都是精神的代表，是



图2 望景楼的阿波罗



图3 非洲面具

来自另一个世界——即我们自己所想象的一种世界——的使者。对黑人的想象来说，它是一个恐惧与黑暗的世界，由于违反了最小的禁忌而准备遭受可怕的惩罚。对于希腊人的想象来说，那是一个光明与信心的世界，在那个世界，神和我们一样，只是更加完美，神降临人间是为了把理性与和谐的规则传授给人类。

优美的词语：用黄油拌防风草的优美词语。在希腊-罗马世界也有大量的迷信与残酷。同样，那两种形象之间的对比也意味着某种含义。它意味着在某个历史阶段人类意识到了关于其自身——肉体与精神——的某些东西，在那个阶段，人们不再为日复一日的生计而挣扎，不再为夜复一夜的恐惧而颤栗；他们感到需要发展那些思想与感情的本质，因此他们会尽可能地接近一种完美的理想——理性、公正、物质的美，它们都是均等的。他们力求用各种方式来满足这种需要——通过神话、通过舞蹈

和音乐、通过哲学体系、通过他们赋予视觉世界的秩序。人类在其想象力的童年也是一种理想的表现。

西方继承了这样一种理想。这种理想产生在基督诞生前的5世纪,在整个历史上这无疑是最不平常的创造,它是如此完整,如此有说服力,如此满足心灵与视觉,它在实践上没有变化地延续了六百年。当然,它的艺术成了经典与惯例。同样的建筑语言,同样的想象,同样的戏剧,同样的庙宇——在地中海的周围,在希腊,在意大利,在法国,在小亚细亚或北非,在五百年内的任何一个时期你都能看到它们的存在。如果你来到公元1世纪的一个地中海城市的广场,你根本不会知道你在什么地方,就像今天你来到任何一个城市的飞机场一样。(法国)尼姆的迈松卡雷(Maison Carree)就是一个在希腊-罗马世界随处可见的小小的希腊神庙。

尼姆离地中海并不遥远。希腊-罗马文明的传播范围远远超出尼姆——直到莱茵河岸和苏格兰的边界。尽管它传播到(英国)卡莱尔(Carlisle)的时候,已变得有些粗糙,就像维多利亚文化在它的西北边界那样。它在表面上是完全没有损坏的,有些部分还保存完好。所谓“加德大桥”(Pont du Gard)(图4),离尼姆不远的的一个引水渠,野蛮人还没有能力来破坏其材料。巨大的石砖被保存下来——阿尔勒(Arles)的博物馆是它的完整复原。“我从我的废墟上把这些石砖弄了下来。”当人的精神复活时,修建本地教堂的泥瓦匠就会仿制它们;但那是一个很长的过程。

到底发生了什么?它使得吉本(Gibbon)用六卷本的篇幅来描述罗马帝国的衰落和崩溃,我不打算那么做。但可以想到这个几乎令人难以置信的时代告诉了人们一些有关文明本质的事情。它说明一种文明看起来无论多么复杂和坚固,实际上也是

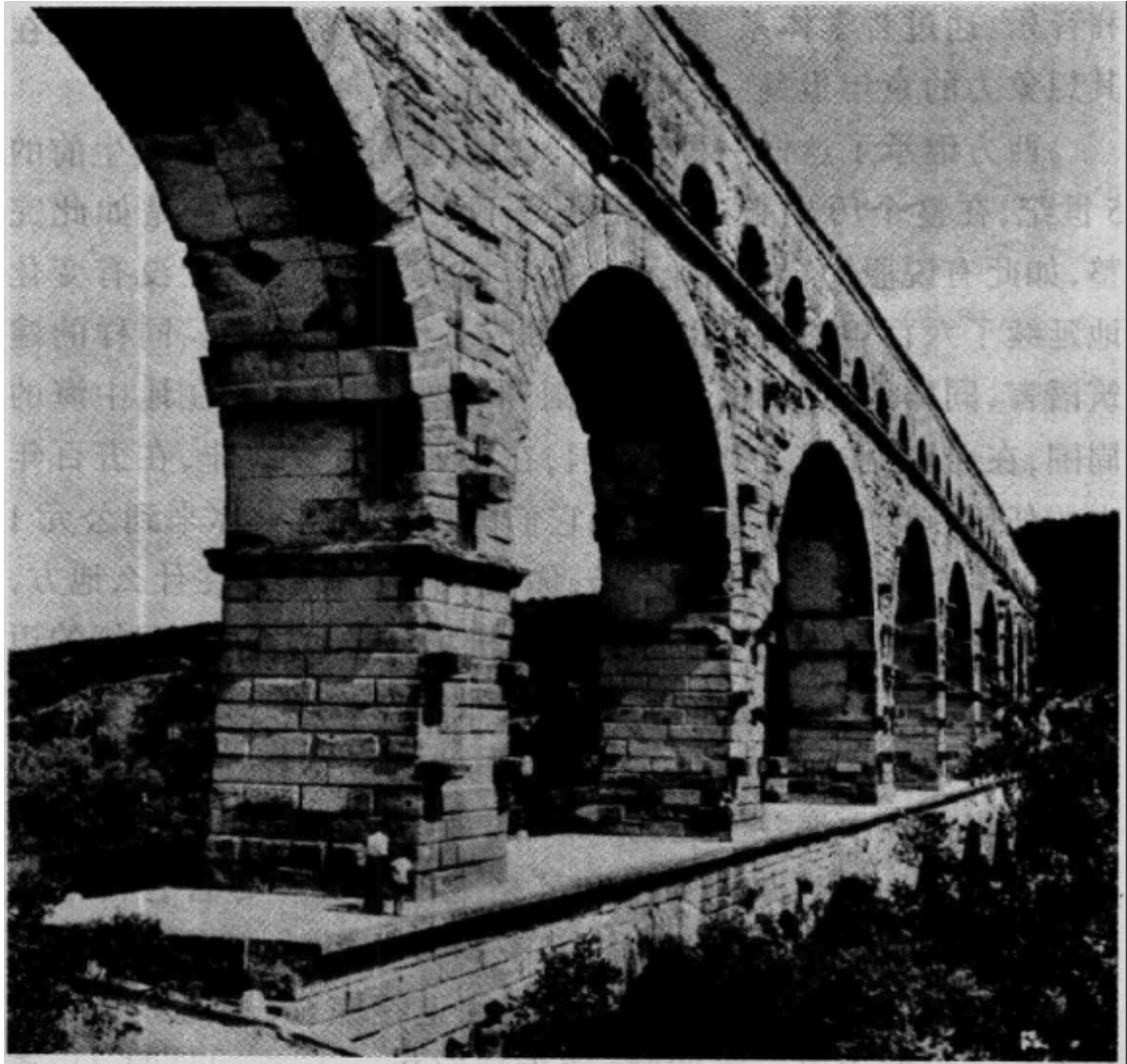


图4 普罗旺斯,加德高架渠

相当脆弱的。它可以被毁灭。它的敌人是谁？首先是一切恐惧——对战争的恐惧,对入侵的恐惧,对瘟疫与灾害的恐惧,这些恐惧使很多事情不再值得去做,不搞基本建设,不种树,甚至不种来年的庄稼。这种超自然的恐惧意味着你不可能怀疑任何事物或改变任何事物。后期的古代世界充斥着无意义的祭祀、神秘的宗教,这些都是自信的崩溃。然后是耗竭,一种绝望的情绪压迫着人民,尽管他们拥有高度的物质繁荣。现代希腊诗人卡瓦法伊(Cavafy)在一首诗中想象一个像亚力山大里亚那样的



古代城市,人民每天都在等待野蛮人的到来,等他们来毁灭城市。最后野蛮人到别处去了,城市得救了;但人民感到失望——他们再无其他事情可做。当然,文明要求一定的物质繁荣——足以提供富余的精力和时间。但还需要自信——在人们所生存的社会上的自信;在其哲学上的信念,法律上的信念及自身的道德力量上的自信。用石头建造加德大桥的方法不仅是技术的胜利,同时也显示了在法律与纪律上的坚强信念。活力、精力、生命力:所有伟大的文明——或文明的阶段——后面都有着活力的重量。人们有时认为文明是由精致的感觉和优雅的谈吐或举止构成的。那是文明的多种结果中令人愉快的“结果”,它们不可能创造文明,一个社会可以有这些礼仪,但也有死寂和僵化。

如果有人问为什么希腊和罗马文明会灭亡,真正的回答是:它是被耗竭掉的。罗马帝国的第一个入侵者也变成被耗竭的。如同经常发生的那样,征服者似乎也服从于同样的衰败,就像被他们所征服的人民一样。把他们称为野蛮人是一种误导。他们好像并不完全是破坏——事实上,他们建造了一些相当惊人的建筑,如西奥多里克(Theodoric)陵墓:厚重的巨石堪与尼姆的小希腊神庙相媲美——浅圆顶是一整块石头——而且至少是以有远见的目光来建造的。这些早期的人侵者可与18世纪英国入侵印度相比较——其目的是为了从那儿掠夺,如果罗马人向他们纳贡,也可以参加管理;他们蔑视罗马的文化传统,除了可以向他们提供贵重金属的那个传统。但与盎格鲁-印度不同,他们制造了混乱;像匈奴人那种真正的野蛮人则利用了混乱,他们完全没有文化,对他们不理解的东西怀有破坏性的敌意。我不能想象他们会对破坏散布在整个罗马世界的伟大建筑感到不安,而且任何保留它们的念头都绝不会进入他们的脑瓜。他们宁愿生活在帐篷里,也要让那些建筑毁于一旦。当然,生活必须在一

种表面上正常的方式中继续下去,这种方式延续的时间远远超出人们的想象。它不会终止。角斗士继续在阿尔勒的圆形角斗场互相残杀;戏剧仍旧在奥兰治(Orange)剧场演出。一直晚到383年,一个像奥索尼乌斯(Ausonius)那样的高贵的统治者和平地退隐到他在波尔多附近的宅邸,至今仍被称为奥索纳城堡(Chateau Ausone),耕种他的葡萄园,写下伟大的诗篇,就像一个中国唐朝的士大夫。

文明在长时间内都是顺流而下,但是在7世纪中期出现一种具有信仰和活力的新的力量,一种征服的意志和选择的文化:伊斯兰。伊斯兰的力量在于它的简明。早期基督教会因神学争论而分散了它的力量,带来了三个世纪的令人难以想象的暴力和阴谋。但穆罕默德,伊斯兰教的先知,只宣扬最简单面最易被接受的教义;从而使他的信徒无比地团结,并一度指挥罗马军团。在一个奇迹般的短时间内——约五十年——古典世界彻底崩溃。只有苍淡的白骨映衬着地中海的天空。

文明的旧来源被尘封起来,如果一个新的文明诞生的话,它就必须面对大西洋。一个新的希望!人们有时告诉我,他们宁愿要野蛮化也不要文明。我怀疑他们是否用足够长的时间来检验这种说法。像亚力山大里亚那样的居民被文明所烦恼;但所有的证据都显示野蛮化的烦恼要大得多。且不说艰辛与匮乏,野蛮本身也没有出路。非常有限的交往,没有书籍,漫无止境的黑夜,没有希望。一方面是海洋不停地冲击,另一方面是沼泽和森林无限地延伸。一种最沉闷的存在,盎格鲁-撒克逊的诗人们对这种存在失去了幻想:

一个智者可以领会到它将多么可怕  
当这个世界上的所有财富

在大地上的很多地方变成荒芜,就如现在,  
长墙抵御着冷风的吹打,  
霜重露冷;断壁残垣……  
人的造主就这样毁灭这片居所  
在这儿听不到人的笑声  
荒凉永驻这些陈旧而巨大的造物。

住在这些世界边缘的小房子里可能比生活在陈旧而巨大的造物的阴影中更好一些,因为在那儿你随时都可能受到新一波流浪部落的攻击。至少这是来到西欧的第一批基督徒所看到的景象。他们最初是来自地中海的东岸,修院制度的第一个故乡。其中一些定居在马赛和图尔(Tours);当生活变得太危险时,他们又尽力寻找最难以进入的康沃尔(Cornwall)、爱尔兰和赫布里底群岛的边缘。他们蜂拥而来的数量大得惊人。在公元550年55个神学家乘船来到科克(爱尔兰),他们在荒原上游荡,寻找稍微安全的地方和稍微开化一些的人群。他们发现了这种地方!从12世纪的法国或17世纪的罗马的伟大文明往前追溯,很难相信在那么长的时间内——几乎一百年之久——西欧的基督徒通过固守在像斯克里格·迈克尔(图5)那样的地方而生存下来,那是一个离爱尔兰海岸18英里的石头山,高出海面700英尺。

除了这个小小的、封闭的神学社会外,是什么东西使那种游荡的文化生存下来呢?没有书籍。没有建筑。大多数建筑都是木头的,因此没法留存,少数残存下来的石头结构也是那么委琐而不适用。令人奇怪的是他们不会做得更好——游荡者似乎失去了建造永久居住地的动力。他们干什么去了?诗人做出了回答:黄金。无论一个盎格鲁-撒克逊诗人在什么时候要用他的词

汇来描写他理想的美好社会时,都会说到黄金。

有多少次一个男人  
志满意得,黄金的装饰金光闪闪  
耀眼的紫红色映照着他的长剑,  
他凝视着加工的宝石,凝视着黄金和白银,  
凝视着拥有和秘藏的财富,以及光芒四射的琥珀。

游荡者中不乏工匠人,他们所有被抑制的需求都以某种永久的形状固定在流动的经验中,给他们孤独而匮乏的存在带来某些完美的东西,那种经验就固化在这些漂亮的珠宝上。即使在金属项链的镂刻中,他们也体现出一种极端的张力。但是没有哪种情况能更清楚地说明新的大西洋世界怎样中断了地中海的希腊-罗马文明。地中海艺术的题材是人,甚至在埃及的早期。但是对游荡者来说,整日在森林里挣扎,与海浪搏斗,满脑子都是出没在荒滩野林中的飞鸟与野兽,对人的身体却没有兴趣。在最后的战争之前,在英格兰发现了两处秘藏的财宝——都在萨福克(Suffolk),彼此相距约六十英里。现在都被收藏在大英博物馆。其中出自迈尔顿哈尔(Mildenhall)的一件几乎完全是用人的形象来装饰的(图6)——都是来自古代的传统形象,海神、海仙等等。画面显得不那么肯定,因为这时候已是古代世界的晚期,当人的信念已成为非实质性的时候,旧的轮廓就会被填充,尽管新的轮廓没有很多说服力。另外的宝藏是出自苏顿·胡(Sutton Hoo)的祭祀船(彩页图1)。两百年过去了——可能更长一点——人的形象几乎荡然无存。当他出现时,他可能是一个装饰性的代码或象形符号;在他的位置上代之以野兽或鸟——我还要说,黑暗时代的人还没有圣诞卡的制作人画的鸟那么傲

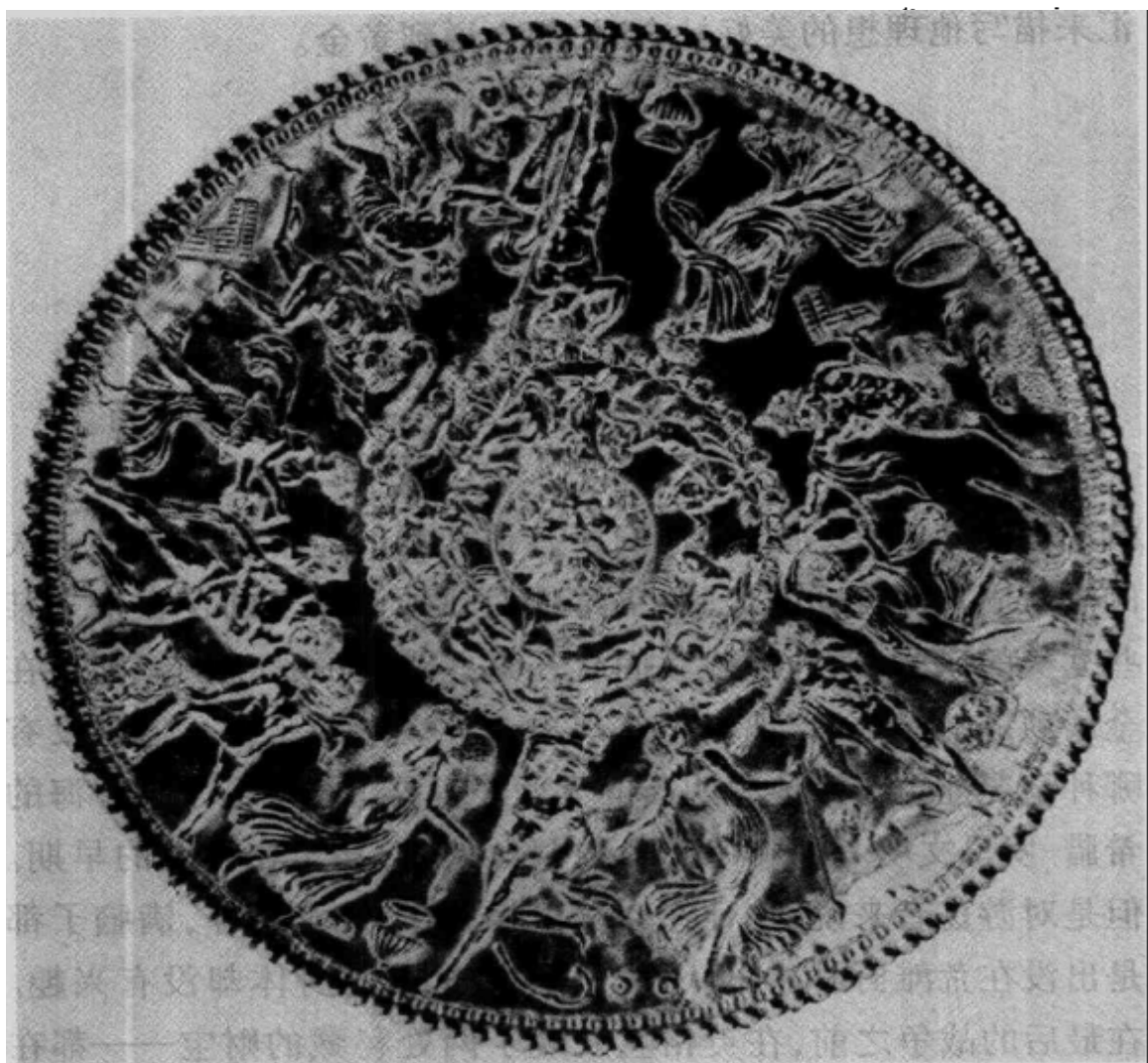


图6 迈尔顿哈尔官宝藏的尼普顿瓷盘

慢。虽然题材还是我们所称的蛮族题材，但材料的感觉和手工技艺比迈尔顿哈尔的宝藏更加精致，更加自信，技术也更先进。

这种对黄金和贵重金属的热爱，这种认为它们反映了一种理想世界和具有某种持久魔力的感觉，一直持续到黑暗时代的结束，即为生存而挣扎的时代的结束。有争议的是，西欧文明是被它的金属工匠所挽救的吗？游荡者带着工匠人一起游荡。既然工匠能制作精美的武器和装饰，他们就必须获得高贵的地位，就像用诗歌来赞美其勇敢的游吟诗人一样。

但是书籍的复制需要更稳定的条件,不列颠岛提供的两三处地方在短时期内是相当安全的。其中之一是爱奥纳(Iona)(图7)。安全的与神圣的。我年轻的时候几乎每年都去爱奥纳,我来到那儿总是感觉到“某种神在这个地方”。它不像某些圣地——特尔斐(希腊)和阿西西(意大利)——那样令人敬畏。爱奥纳不同于我所知的其他任何地方,它给人带来和平与内在自由的感觉。为什么会是这样?是倾泻在每一面的阳光吗?是在庄严的穆尔山后面的地势吗?那奇怪的地形像希腊,甚至像德洛斯(Delos)?是暗紫色的海、白色的沙滩和粉红色的花岗岩融合在一起,还是使人想起那些使西欧文明维持了两个世纪的活力的圣徒?

爱奥纳是被圣哥伦巴(St Columba)发现的,他于543年从爱尔兰来到这里。在他到来之前这儿似乎就是一个神圣的地方,

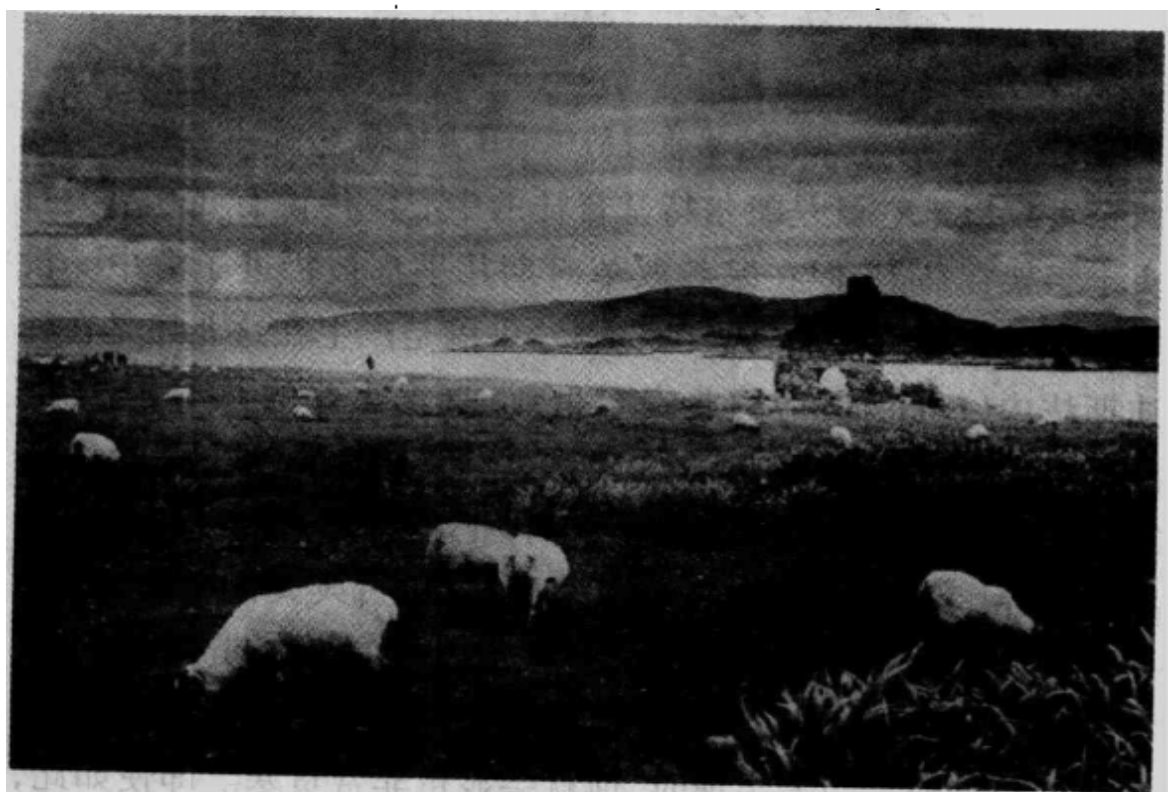


图7 苏格兰西部,爱奥纳



图8 埃希特纳赫福音书插图

四个世纪以来它就是凯尔特基督徒的中心。传说有 360 个大石头十字架在岛上,但在宗教改革时期几乎都被扔进了海中。没有人知道残存的凯尔特人的《圣经》手稿是产生在这儿还是在林迪斯法内(Lindisfarne)的北安布里亚;真正重要的并不在这儿,因为它们都是在我们正确认识到的爱尔兰风格之中(彩页图 2)。它们书写漂亮,清晰圆润的字体把上帝的话语带到了整个西欧世界。它们也被精心装饰,奇怪的是,古典文化或基督教文化的意识并没有从这些装饰上体现出来。它们都是福音书,但都没有基督教的象征,除了象征四个福音书作者的凶猛的、东方模样的动物外。当人出现时,他就会显得非常贫寒。即使如此,书写者仍然认为最好是写出 Imago Hominis——人的形象(图 8)。

但纯装饰的页面几乎是有书籍以来最丰富和最复杂的抽象装饰书页,比伊斯兰艺术中的任何东西都更老练和精致。我们看它们十秒钟,就能传递出我们能解释或阅读的其他事情。但假设人们不能阅读,连续几个星期没什么东西可看,那么这些书页就有一种近乎催眠的效果。在爱奥纳产生的最后的艺术作品可能是凯尔之书(Book of Kells)(图9)。但在它完成之前,爱奥纳修道院被迫建到爱尔兰。大海变得比陆地更为凶险。北方人活动频繁。

一个当代爱尔兰作家说:“即使每个脑袋有一百条舌头,他也不能描述或叙述或列举或诉说每一个勇敢的、愤怒的、纯粹异教的爱尔兰家庭遭受的苦难和伤害及迫害。”凯尔特人已有很大变化。不像早先的游荡者,维京人有一个相当辉煌的神话,瓦格纳(Wagner)为我们浪漫化了这个神话。他们的石碑给人一种魔力的感觉。他们是最后抵制基督教的欧洲人。有一些来自中世纪中后期的维京墓碑,一面是沃坦(Wotan)的符号,另一面则是基督教的符号——所谓两面下赌注的东西。在大英博物馆有一个著名的象牙首饰盒,左边刻着工匠韦兰德(Weyland the Smith),右边是博士来拜(Adoration of the Magi)。当人们读着这些铭刻出来的关于他们的故事时,肯定会想到他们几乎是没有文字的,记录下来的关于他们的文字证据是基督教修士所为。当然他们是野蛮的、贪婪的。就在同时,他们在欧洲文明中占了一席之地,因为这些海盗不只是破坏者,他们的精神对于西方世界有某种重要的贡献。这就是哥伦布(Columber)的精神。他们从本土出发,以难以置信的勇敢和智慧,远至波斯,跨越伏尔加河和里海,他们将他们的碑文留在德洛斯(Delos)的一个石狮子上,然后带着他们掠夺来的战利品返回家园,包括从撒马尔罕(俄罗斯)抢来的钱币和中国的佛像。他们精明的旅行技术对于





图9 凯尔之书的书页

西方世界是一个新成就；如果人们需要一个区别地中海人与大西洋人的符号的话，即一个可以与希腊神庙相对应的象征，那就是维京人的船。希腊神庙是凝重和坚实，维京船是运动与轻巧。两个曾经作为墓室的轻小的维京船保留下来。其中之一，戈克斯塔(Gokstad)船(图 10)，是用于远洋的目的，事实上它的一个复制品在 1894 年横渡了大西洋。它看起来就像一个不沉的巨大睡莲。另一艘是奥塞堡(Oseberg)船(图 11)，更像一艘礼仪的游船，布满了精美的工艺作品。船头的雕刻像无止境流动的线条，仍构成了我们所称的罗马式的伟大装饰风格。当人们想到冰岛的传奇故事，世界名著之一，肯定会承认北方人创造了一种文化。但它是文明吗？林迪斯法内的修道士没这样说，阿尔弗雷德大帝(Alfred the Great)没这样说，试图带着她的家庭定居在塞纳河边的贫穷的母亲也没有这样说。

文明意味着某种事物，不只是活力、意志和创造力；这些事物是早期的北方人做不到的，但也就在那个时期，它们开始出现在西欧。我怎样来确定它？简单地说是一种持久性的观念。游荡者和入侵者是在一种流动的连续性的状态中。他们没有感到有必要远见到下一次远征或下一次远航或下一次战争。因此，对他们来说也不会去建造石头房子，或编写书籍。在狄奥多里克陵墓之后几个世纪中唯一遗存下来的石头建筑是在法国普瓦捷(Poitiers)的洗礼堂。建筑师试图采用一些罗马建筑的因素，柱头、山墙、壁柱，但忘了它们最初的功能。至少这种蹩脚的结构意味着延续。它不只是一个临时性建筑。在我看来，一个文明人肯定会感到他属于某个有空间与时间的地方；他会自觉地前瞻与回顾。阅读和书写为实现这个目的提供了极大的便利。

在五百多年的时间内，这项成就在西欧几乎没有。说起来也令人不可思议，在这段时间内，实际上没有任何俗人，从国王

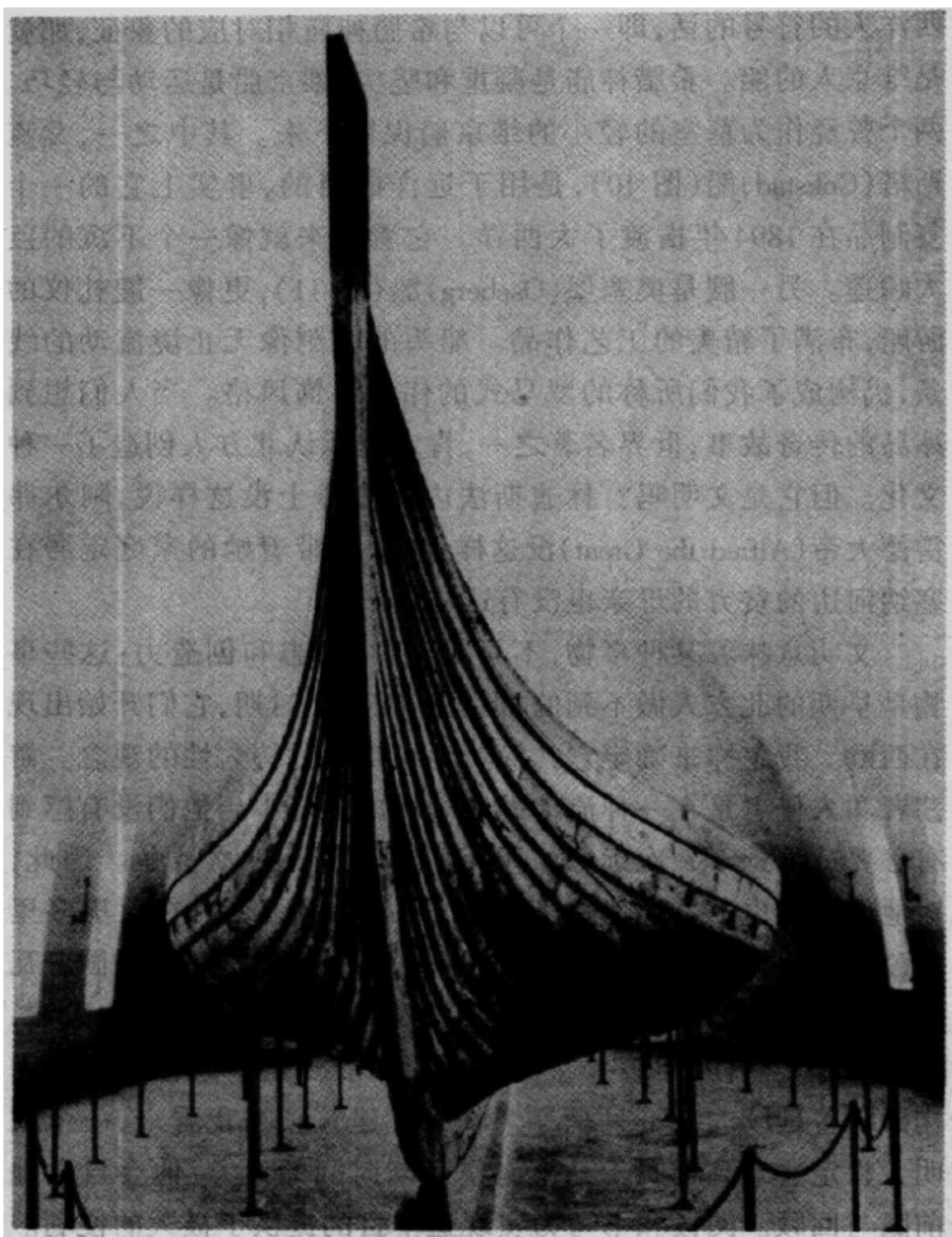


图 10 奥斯陆, 戈克斯塔船

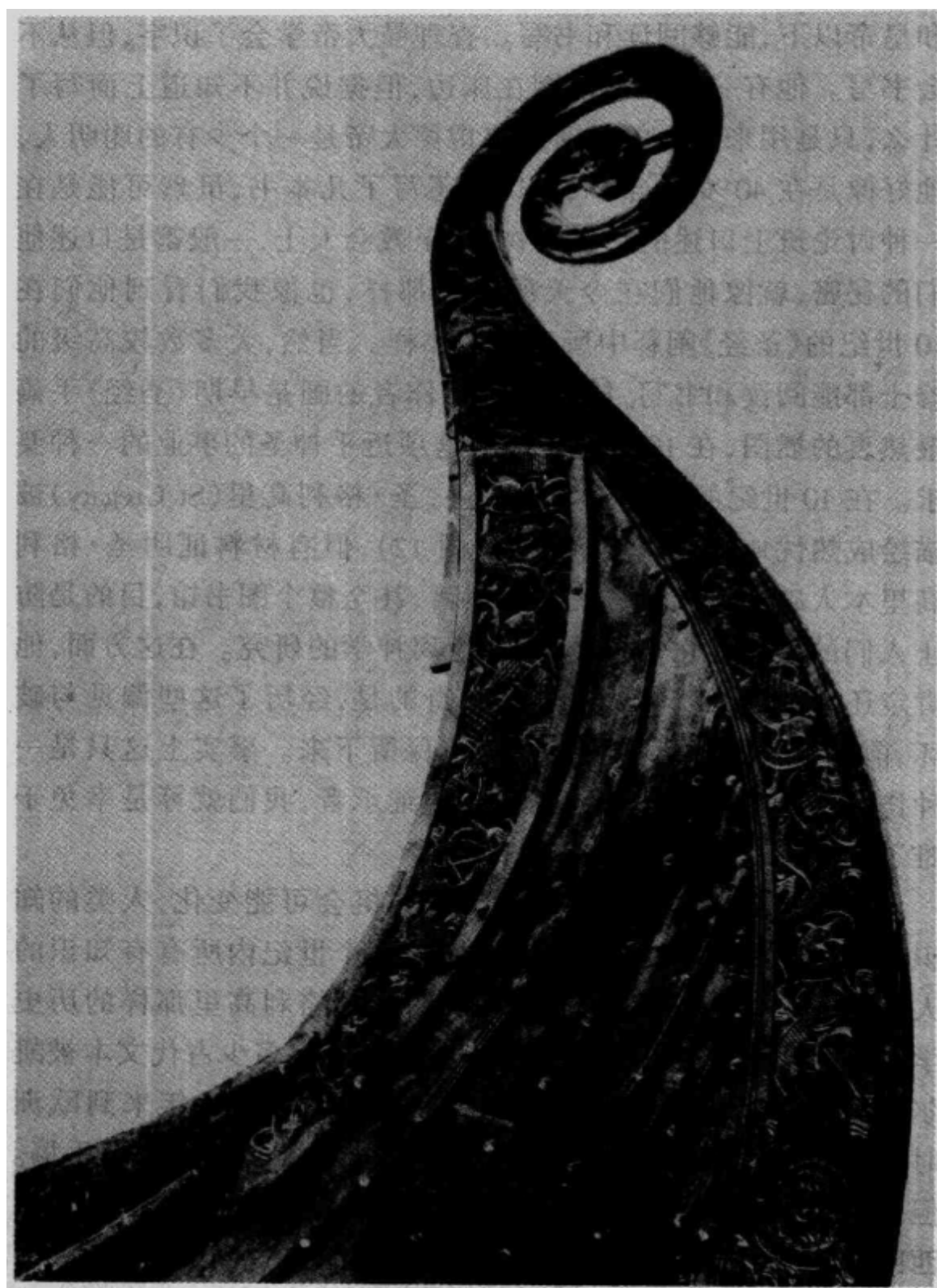


图 11 奥斯陆, 奥塞堡船

和皇帝以下,能够阅读和书写。查理曼大帝学会了识字,但从不会书写。他有一块蜡书板搁在床边,但据说并不知道上面写了什么,只是用来骗人的。阿尔弗雷德大帝是一个少有的聪明人,他好像是在40岁时自学了识字,还写了几本书,虽然可能是在一种讨论班上口述的。大人物,甚至教会人士,一般都是口述他们的秘密,就像他们在今天所做的那样,也像我们看到他们在10世纪的《圣经》阐释中所看到的那样。当然,大多数较高级的修士都能阅读和书写,描绘福音书作者的画是早期《圣经》手稿最热衷的插图,在10世纪已成为这项近乎神圣的事业的一种要求。在10世纪的一件象牙雕刻上,圣·格利高里(St Gregory)被描绘成热忱地献身于学问的人(图12),但有材料证明圣·格利高里本人破坏了大量古代文学典籍,甚至整个图书馆,目的是防止人们的精神受它们的诱惑,而背离神学的研究。在这方面,他肯定还不是绝无仅有的。令人惊奇的是,经历了这些偏见与破坏,前基督教的古代文学仍能完整保留下来。事实上这只是一种侥幸。既然我们是希腊和罗马的继承者,我们就算是幸免于难了。

我们幸存下来,因为,尽管情况与机会可能变化,人类的知识似乎公正地保持了恒定性,特别在几个世纪内所有有知识的人都加入了教会。其中有些人,如图尔的格利高里那样的历史学家是相当有知识和无偏见的人。很难说有多少古代文本被凯尔特修道院所利用。当爱尔兰的修士约在600年来到欧洲时,他们在像图尔和图鲁兹(法国)那样的地方发现了罗马手稿。但修道院并没有成为文明的守护者,除非那儿有起码的稳定:在西欧,这种稳定首先是在法兰克王国实现的。

稳定是通过战争实现的。一切伟大的文明在其早期都是以战争的胜利为基础的。罗马人在拉姆丁(现意大利的拉齐奥)是

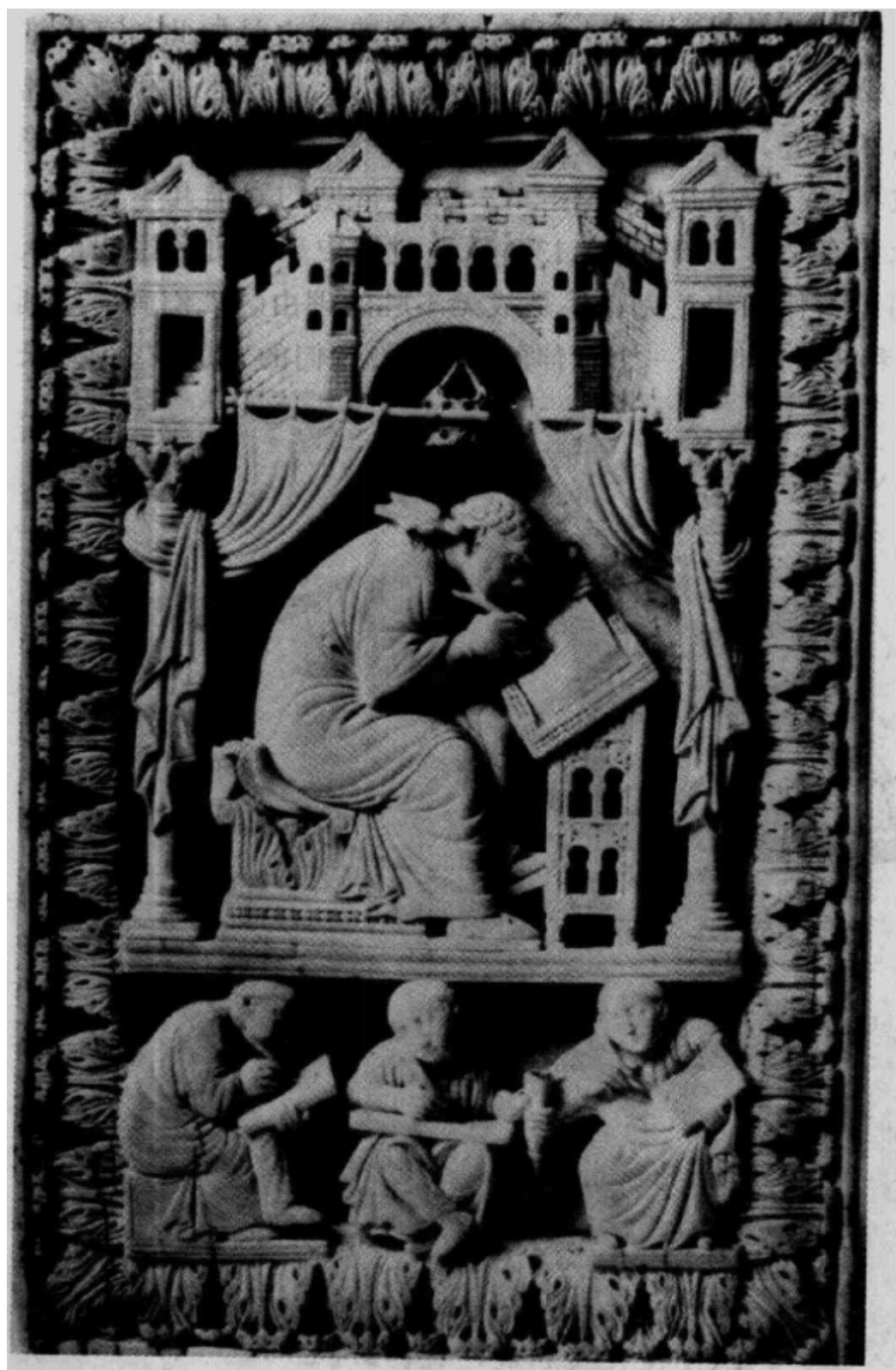


图 12 圣·格利高里与抄写员

最有组织和最无情的战士。后来的法兰克人也是如此。克洛维 (Clovis) 及其继任者不仅征服了他们的敌人, 而且通过相当残酷的统治和折磨, 按照他们最后三十年的标准, 维持了他们的稳定。战斗, 战斗, 战斗。9 世纪的一些不常见的素描几乎是第一次展示了有马镫的骑士(图 13), 像是对历史事件机械说明的人物证明了为什么法兰克骑兵是战无不胜的理由。人们有时感到 7 世纪和 8 世纪像是一个延伸的“西欧”, 我们的老朋友, 行政长

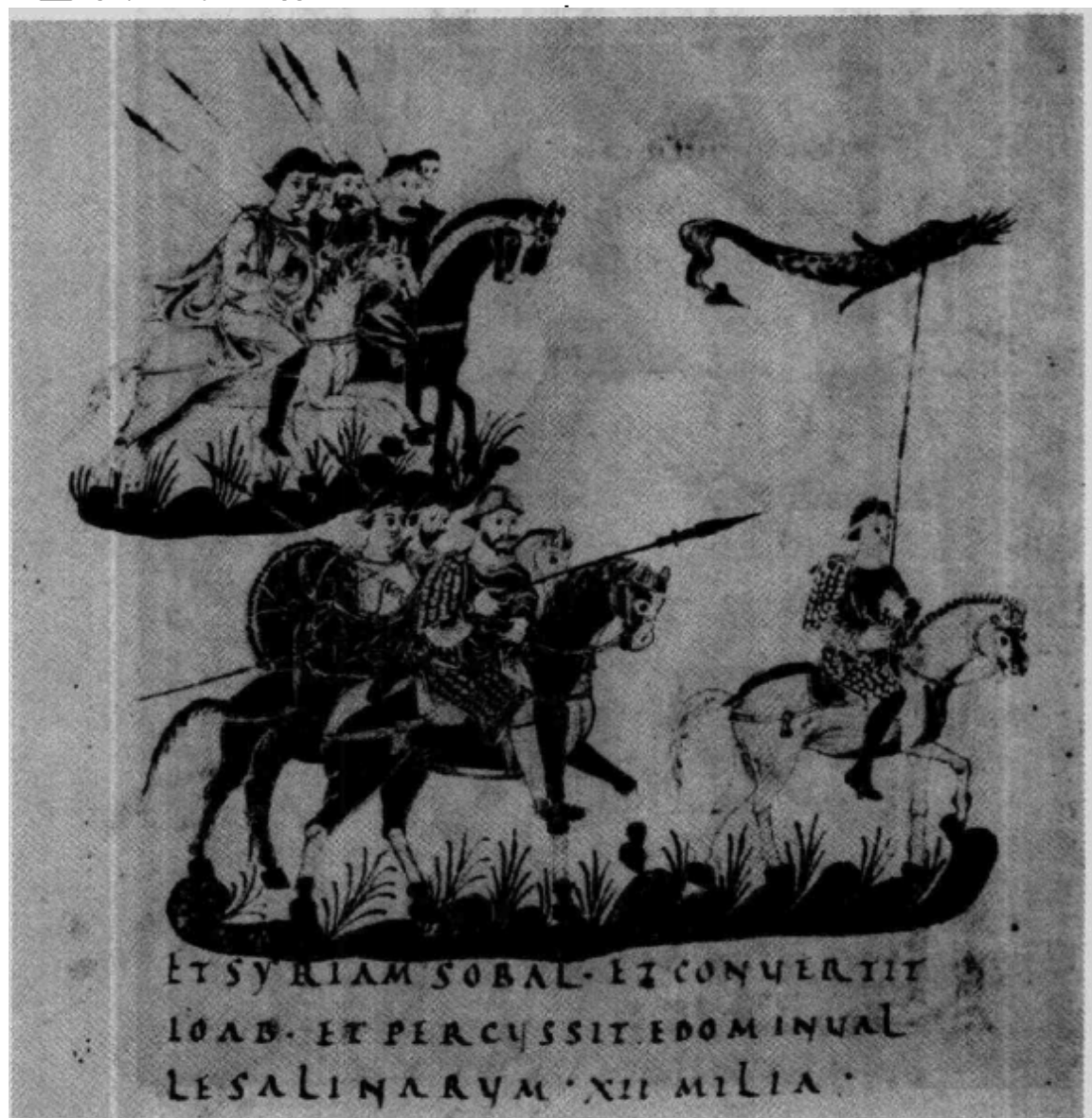


图 13 加洛林的骑兵

官和执法官在 8 世纪的出现使这种相似性更加生动；但它确实是更大的恐惧，因为任何宗教情感或骑士精神的迹象都不能使人获救。战争是必须的。如果没有查理·马特尔(Charles Martel)于 732 年在普瓦捷战胜摩尔人，西欧文明就决不可能存在，没有查理曼大帝不停地征战，我们就决不会有一个统一的欧洲的观念。

自从罗马帝国崩溃以后，查理曼是第一个从黑暗年代浮出来的伟大的行动者。他成为神话与传奇的题材。在查珀尔的艾克斯(Aix-la-Chapelle)有一个精美的圣骨匣(彩页图 3)，大约制作于他去世后五百年，里面有一片他的头骨，它表现了中世纪盛期人们按照他所喜爱的东西——黄金与珠宝——来认识他。但真正的查理曼并不是神话，我们从一个与他同时代的传记作家那儿对他有很多了解。他是一个自命不凡的人，身高六英尺多，有着锐利的蓝眼睛——说起话来有小小的吱吱声，留着海象胡子，而不是大胡子。他是一个不知疲倦的统治者。他对征服的领土——巴伐利亚、萨克森、伦巴底——有着良好的治理，远远超过半野蛮时代的能力。他的帝国是一个空中楼阁，这个帝国也不能使他大难不死。但他想挽救旧文明观念并非很大的错误，因为正是通过他，大西洋世界才重建了与地中海世界的古代文化的联系。他死后又是巨大的混乱，但我们不再担心，文明已经脱险。

他为文明做了些什么？首先，在一个名叫约克的阿尔克温(Alcuin of York)的杰出的老师和图书馆学者的帮助下，他收集图书，然后整理抄写。人们并不清楚拉丁学者留存下来的古代手稿只有三到四本；我们关于古代文学的全部知识应该归功于从查理曼领导下开始的收集与抄写，到 8 世纪为止幸存下来的几乎所有古典文本都留存到了今天。在抄写这些手稿时，他的



抄写员发明了最优美最实用的字体,因此当文艺复兴的人文主义学者要寻找一种清晰优雅的字体来取代难认的哥特式字体时,就回到了查理曼(图 14)。因此这种字体得以流传,直到今天在形式上都没有很大的变化。像大多数有才能的人都必须进行艰难的自我教育一样,查理曼强烈地感觉到教育的价值,特别是他看到了世俗教育的重要性。他发布了一系列法令来实现这个目标。这些法令的措辞是有启发意义的:“在每一个修道院的教区内都应该提供赞美诗、乐谱、圣歌、年代与季节的计算和语法的教育。”“年代与季节的计算”! 我们距离这种开明的教育仍旧十分遥远。

查理曼接受了帝国的思想,这不仅使他看到了古代文明,而且还看到了它的遗产在我们称为拜占廷帝国的地方的奇特存在方式。君士坦丁堡在大约五百年内是世界上最伟大的城市,是唯一能够维持正常生活而没受蛮族侵害的城市。它是一个完好的文明。它创造了有史以来最近乎完美的建筑和艺术作品。但它也几乎与西欧隔绝开来,这部分由于希腊的语言,部分由于宗教的差异,而最主要的原因是它不愿意使自己卷入与西方蛮族的血腥战争:它要对付它自己的东方蛮族。它的一些艺术逐渐被西欧了解,并为 8 世纪最早出现人物造型的手稿提供了榜样。整个看来,拜占廷比伊斯兰更远离西欧,因为伊斯兰在西班牙南部建立了包括文化生活在内的基地。在三百年内没有哪个东方的皇帝访问过罗马,而伟大的征服者查理曼在 800 年来到罗马,并由教皇为他做新神圣罗马帝国的皇帝加冕仪式,对统治君士坦丁堡的名义上的皇帝则视而不见。据说,查理曼后来曾说这个著名的事件是一个错误;可能他是对的。它使教皇获得在皇帝之上的权力,从而为引发长达三个世纪的战争找到一个借口。但历史的判断是非常狡猾的。贯穿整个中世纪的精神权力与世

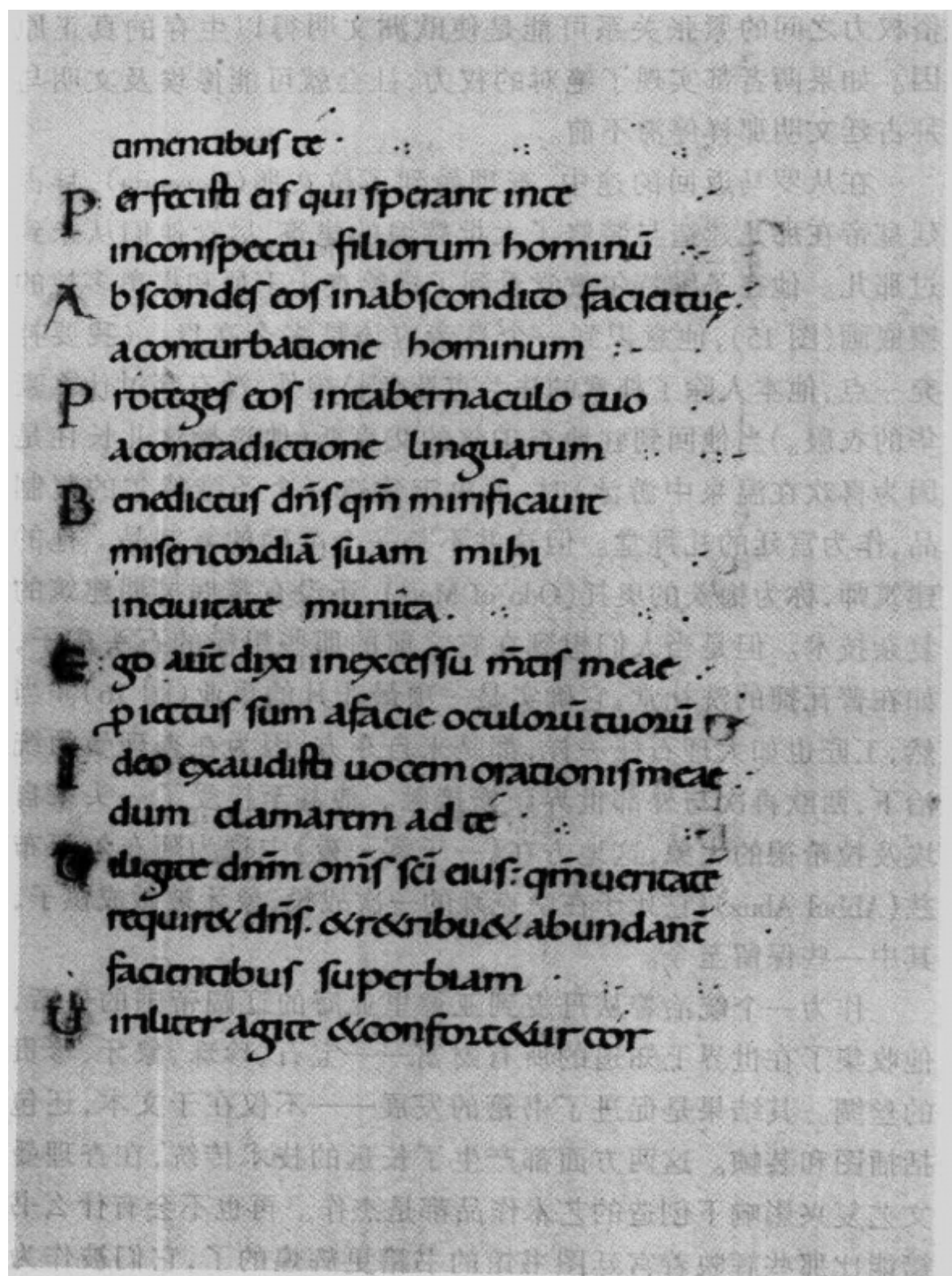


图 14 加洛林《圣经》抄本的书面

俗权力之间的紧张关系可能是使欧洲文明得以生存的真正原因。如果两者都实现了绝对的权力,社会就可能像埃及文明与拜占廷文明那样停滞不前。

在从罗马返回的途中,查理曼到了拉文那(Ravenna),拜占廷皇帝在那儿建造与装修了大批辉煌的建筑,尽管他们从未到过那儿。他在圣维特尔教堂看到了描绘查士丁尼和提奥多拉的镶嵌画(图 15),他意识到一个皇帝应该是多么高贵。(我要补充一点,他本人除了朴素的法兰克蓝色长袍外,没有穿过什么豪华的衣服。)当他回到驻地查珀尔的艾克斯(他选择这儿长住是因为喜欢在温泉中游泳)时,他决定建造一个圣维特尔的复制品,作为宫廷的礼拜堂。但这并不是一个准确的复制品。他的建筑师,称为梅茨的奥托(Odo of Metz),还没有掌握早期建筑的复杂技术。但是当人们想到在它之前的那些粗糙的石头房子,如在普瓦捷的洗礼堂,它确实是一项最非凡的事业(图 16)。当然,工匠也如大理石柱一样,都是来自东方,因为在查理曼的统治下,西欧再次与外部世界频繁接触。他甚至接受了一头来自埃及拉希德的大象,这地方在《一千零一夜》中称为阿布尔阿布兹(Abbul Abuz):它死于在萨克森的一次战役,象牙被做成棋子,其中一些保留至今。

作为一个统治着从丹麦到亚德里亚海的辽阔帝国的皇帝,他收集了在世界上知道的所有财富——宝石、珍珠、象牙、珍贵的丝绸。其结果是促进了书籍的发展——不仅在于文本,还包括插图和装帧。这两方面都产生了长远的技术传统,在查理曼文艺复兴影响下创造的艺术作品都是杰作。再也不会有什么书籍能比那些辉映着宫廷图书馆的书籍更辉煌的了,它们被作为礼品送到了整个欧洲。很多插图是以古代后期和拜占廷时期的艺术为榜样,但其原型今已不存。像罗马文学的文本一样,只是

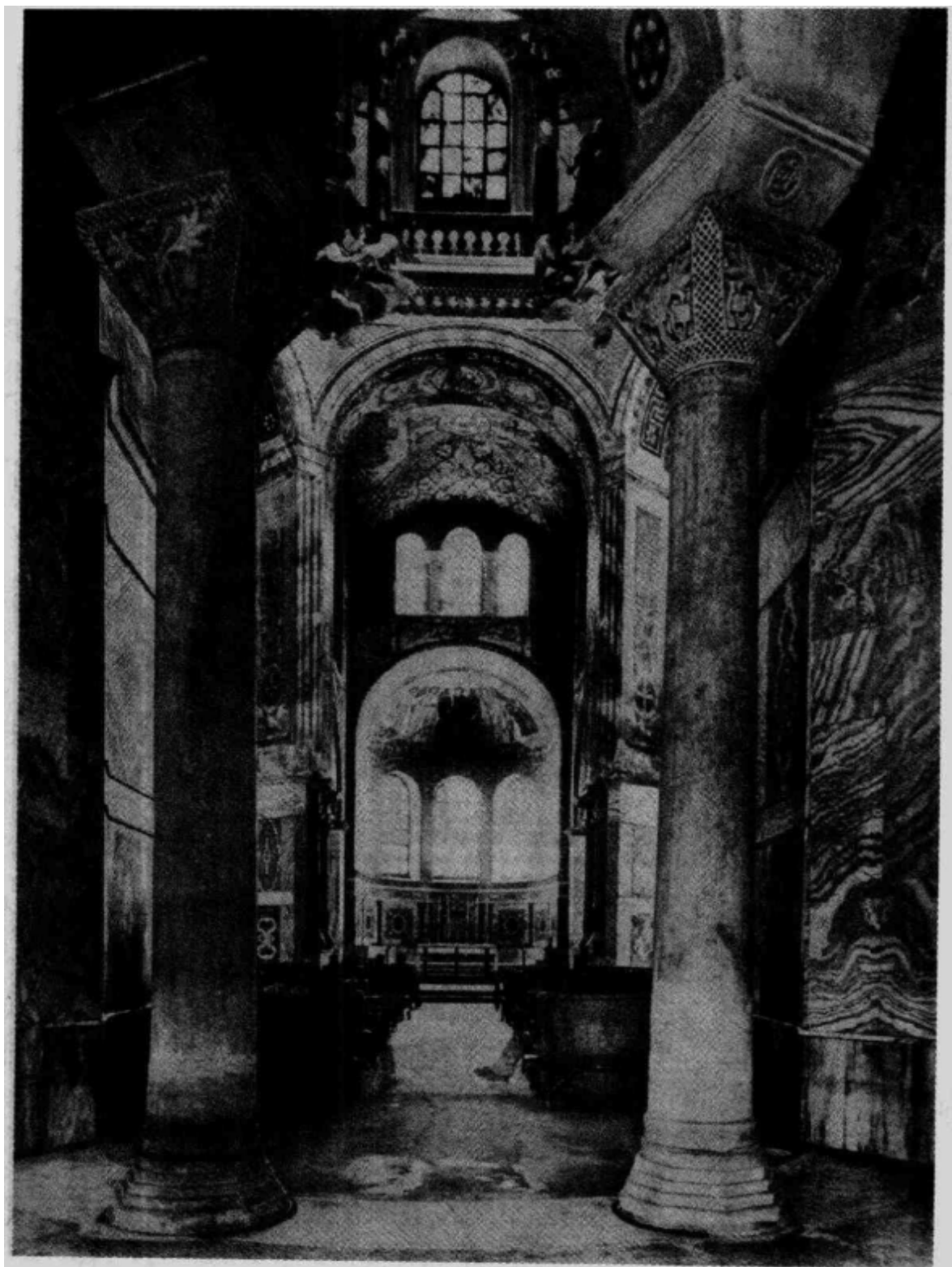


图 15 拉文那, 圣维特尔教堂

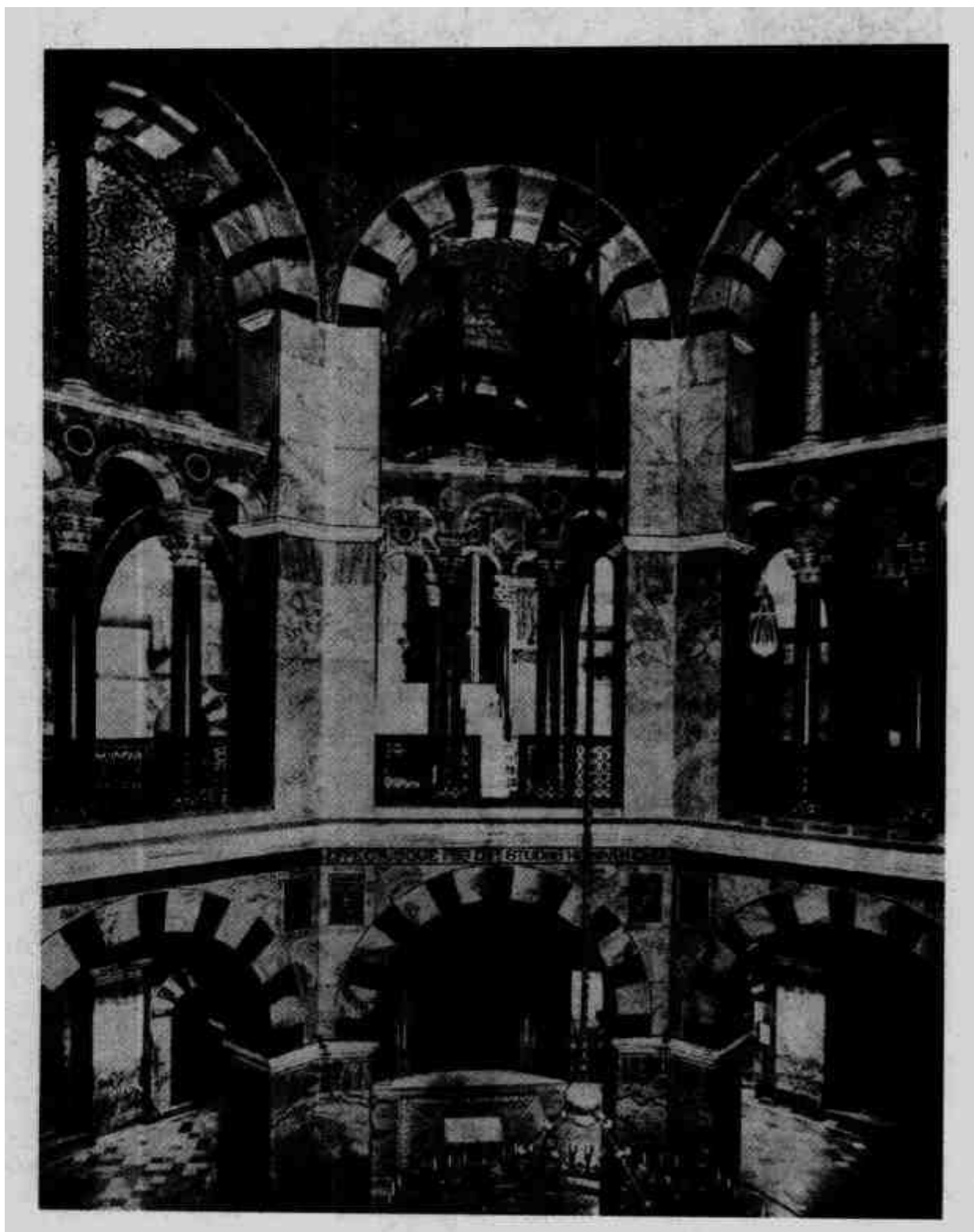


图 16 亚琛,查理曼的礼拜堂

通过查理曼的摹本才为我们所知的。最惊人的是出自古代壁画风格的书籍插图——那些梦幻般的建筑遍布从西班牙到大马士革的整个罗马世界。在那个时代,这些书籍是非常珍贵的,可以想象为它们进行的最丰富和最精致的装帧所产生的实际效果。这些书籍一般是采用象牙饰板的形式,再裹上锻打的金片,镶上宝石(彩页图4)。其中一些仍以这种形式保留下来,但金片与宝石已被盗走,只剩下象牙饰板;这些微型的象牙浮雕在某些方面向我们最好地说明了两个多世纪中欧洲的文化生活。

自从查理曼帝国崩溃之后,我们知道,在欧洲发生了某些事情,从法国到西方,从德国到东方和洛林(法国),其间是争斗不断的地带。在10世纪,德国部分是萨克森统治者占优势,有三个奥托,一个接一个,被加冕为皇帝。

历史学家一般认为,10世纪几乎和7世纪的野蛮时代一样黑暗。那是因为他们是从政治史和文字记载的观点来看待历史。如果我们了解罗斯金(Ruskin)称之为艺术之书的观点,就会得到完全不同的印象,因为,与所有的期望相反,在10世纪产生的艺术品在技术与精美的程度上都和任何时代一样辉煌。这还不是最后一次,在研究文明时,人们要学会把艺术与社会同等看待是多么困难。艺术的规模是惊人的。像洛萨(Lothar)和大胆的查理(Charles the Bald)那种高贵的庇护人委托抄写的《圣经》手稿,有着珠宝镶嵌的封面,作为礼物送给追随他们的诸侯,或重要的神职人员。这些美好的东西被作为统治的手段得到如此重视,这样的时代在整个野蛮时期都未曾有过。即使在英格兰,在查理曼一生中都被视为黑暗的外省,在10世纪也恢复和创作了艺术作品,并达到这个岛国上前所未有的程度。还有比“基督受难”更精美的英国素描吗?这是一幅作为一本诗集扉页的插图,现藏大英博物馆(图17)。埃塞尔斯塔(Aethelstan)国王



图 17 出自一本盎格鲁-撒克逊手抄本的基督受难素描

在英国历史上不是一个非常廉明或英雄式的人物，但他那有着详细著录的收藏足以使酷爱金器的贝尔蒙特·摩根 (Piermont Morgan) 先生妒忌得发狂。当然，这些珍贵的物品一般都包含了圣徒的遗骨：对于使用其最珍贵的材料和最高超的技术的艺术

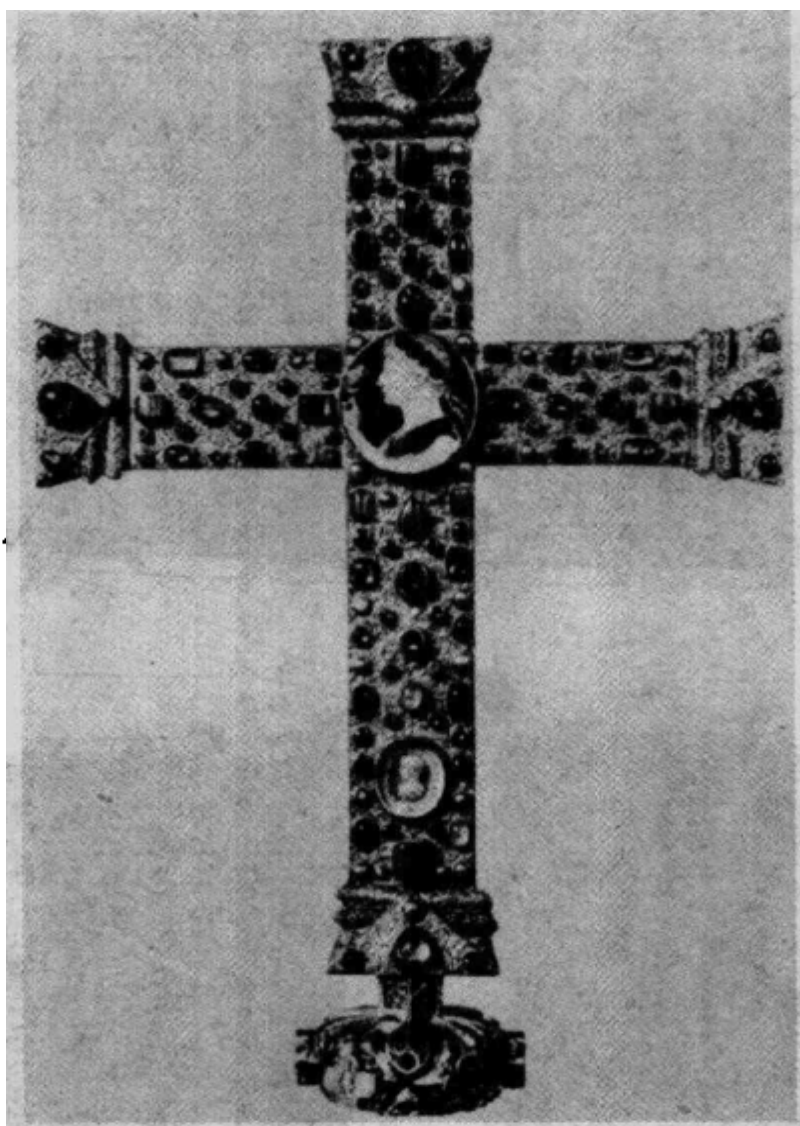


图 18 洛萨的十字架(正面)

家而言,那是正常的理由。物质的属性通过艺术注入精神的观念只是中世纪晚期的思想。把有宗教价值的东西包裹在艺术中的这种搞法确实是同样的精神状况的间接表现。在这些豪华的艺术品中,对“黄金与贵重宝石”的欲望不再是一个骑士的勇敢与凶残的象征,而是来赞美上帝的荣耀。

在 10 世纪体现出来的基督教艺术的特征保留在整个中世纪。对我来说,在查珀尔的艾克斯宝库的洛萨十字架(图 18, 19)是最动人的物品之一,尽管它距离我们已十分遥远。在它的



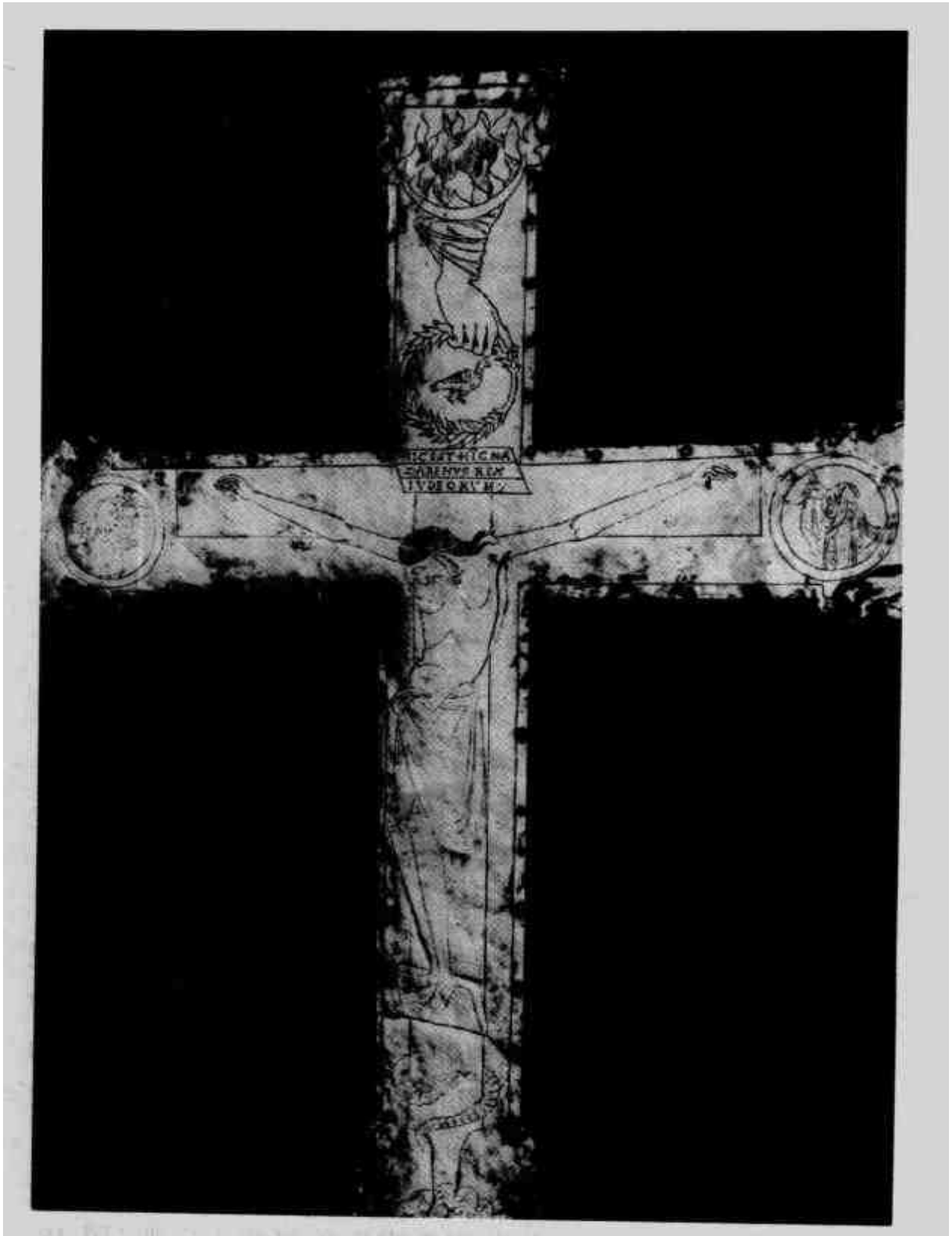


图 19 洛萨的十字架（背面）

一面是优美地宣告皇帝的身份。在宝石与金丝镶嵌的中心是皇帝奥古斯都(Augustus)的宝石浮雕,这是在其最文明化时期的一个世俗“权力”的形象。另一面只有一块平整的银片,上面镌刻着基督受难的线描轮廓,这种充满悲怆美的素描使十字架的正面显得世俗化。这是一个伟大的艺术家把他的经验简化到本质的体现——马蒂斯在旺斯(Vence)的礼拜堂希望达到的效果,但它更为凝练,因为它是一个信徒的作品。

我们逐渐习惯于这样的观念:基督受难是基督教至高无上的象征,在基督教艺术的历史上其力量很晚才得到承认,认识到这一点是令人惊讶的。它很难出现在早期基督教艺术中;它最早的样式是在罗马的圣大萨宾纳(Santa Sabina),处于远离中心的位置,几乎在视线之外。简单的事实是,早期的教会需要皈依者,从这个观点看,基督受难不是一个值得提倡的题材。因此,早期基督教艺术主要涉及奇迹、治病,以及像基督升天和基督复活等宗教信仰中充满希望的方面。圣大萨宾纳的基督受难不仅模糊不清,而且不动人。早期基督教艺术中极少数幸存下来的基督受难都不试图打动人的情感。但是10世纪,那个在欧洲历史上被忽视和被拒绝的时期,把基督受难体现为基督教信仰的情感象征。如为科隆的吉洛大教堂(Archbishop Gero)所塑造的人物已是基督受难中的典型——伸长的手臂、低垂的头和痛苦扭曲的身体(图20)。

10世纪的人不仅认识到基督的牺牲在客观条件中的意义,他们还能把它全面上升为崇高的仪式。书籍插图和象牙浮雕的封面都证明最早意识到了弥撒的象征力量。在被称为乌塔抄本(Uta Codex)的一本10世纪《圣经》手稿中,人们看到了奥托的思想:东方的华丽与基督教的仪式相结合。神学的观点在大量的细节中看得很清楚。这只有在安全的和成功的教会中才能实

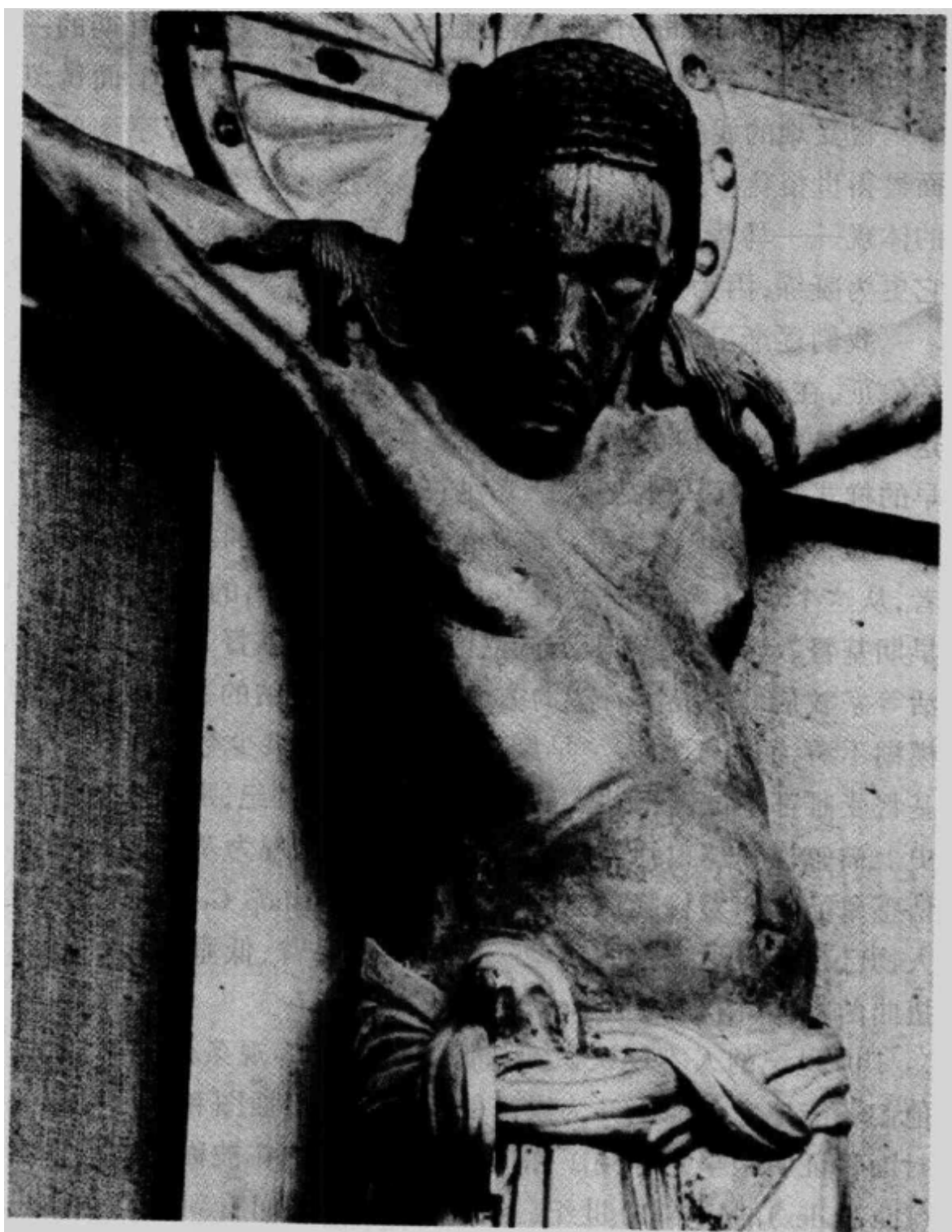


图 20 基洛大教堂中十字架上的耶稣像

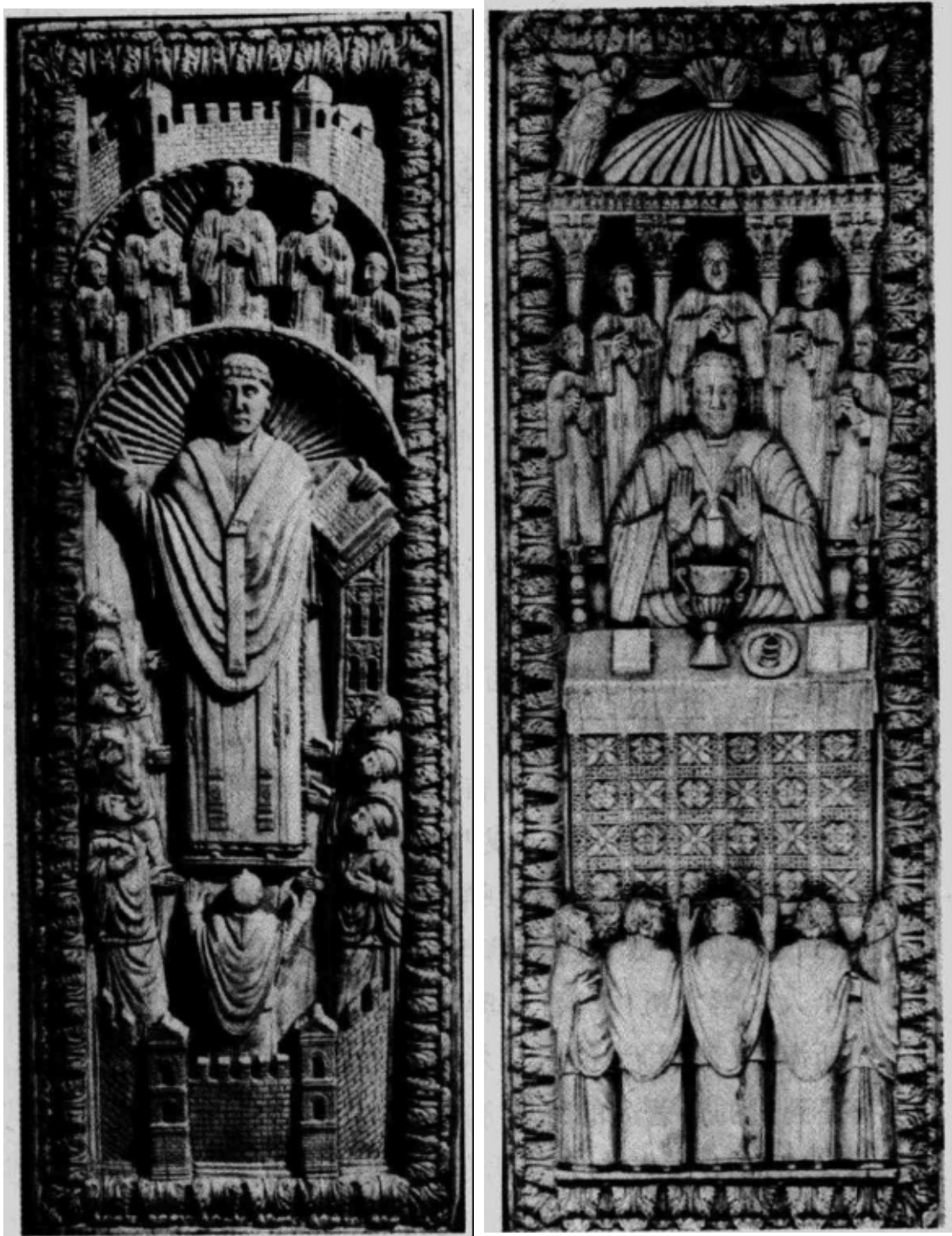


图 21 表现弥撒庆典的象牙雕刻



图 22 希尔德斯海姆(德国),圣迈克尔教堂铜门的局部

理。这本手稿的象牙封面(图 21)上有着严肃的、柱像式的人物,正唱着圣歌与赞美弥撒。可以确切地说,他们不正是—个强大的新权力机构的精神支柱吗?

这些充满自信的作品说明在 10 世纪末欧洲已有了一种新的力量,这种力量比任何国王或皇帝都强大,这就是教会。如果你询问一个当时的普通人属于哪个国家,他可能不理解你的意思;他只知道他属于哪个主教辖区。教会不只是一个组织者,它还是一个人文学术机构。看看奥托的象牙封面,或 11 世纪初在希尔德斯海姆(德国)为伯恩瓦尔德主教制作的精美的铜门(图 22),我提到过的最著名的维吉尔(Virgil)的线条,那是古代与中世纪世界之间的伟大中介。他们来自埃涅阿斯(Aeneas)的时代,当时埃涅阿斯就在他所惧怕的野蛮人的国度里遭遇海难。当时他放眼四顾,看到了一些浮雕人像,他说:“这些人知道生命的痛苦,死的恐惧触及他们的心灵。”

人不再是 *Imago Hominis*——人的形象,而是人的存在,人性的冲动与恐惧;在一个更高的权力机构中也有人性的道德感与信仰。到 1000 年,很多胆小的人都恐惧世界末日的到来,野蛮的游荡者的长期统治是结束了,西欧正准备迎来其文明的第一个伟大时代。

## 第二章

---

# 伟大的解冻

---

在人类历史上有这样的时期，大地似乎在突然间变得更加温暖，或更有辐射性……我不是提出一个科学的命题，而是这样的事实，人类历史上有那么三四个产生飞跃的时期，这种飞跃在正常的进化条件下是不可想象的。这样的时期之一是公元前3000年，当时文明不仅相当突然地出现在埃及和美索不达米亚，也出现在印度河谷；另一个时期是公元6世纪后期，当时不仅有小亚细亚和希腊的奇迹——哲学、科学、艺术、诗歌，都达到了此前两千年从不曾达到的顶点——而且还有在印度的精神启蒙，可能也是无可比拟的。还有一个时期大约在公元1100年。它似乎影响了整个世界；但是它最强大和最有戏剧性的影响力是在西欧——那是最需要它的地方，它像一个俄罗斯的春天。在生活的每一方面——行为、哲学、制度、技术——有一种喷涌而出的活力，有一种激烈的存在。教皇、皇帝、国王、主教、圣徒、学者、哲学家都比生活更加伟大，历史事件——亨利二世(Henry II)在卡诺萨，教皇乌尔邦(Pope Urban)发动第一次十字军东征，

---

埃洛伊兹(Heloise)和阿伯拉尔(Abelard),圣·托马斯·贝克特(St Thomas Becket)的牺牲——是伟大的英雄戏剧,或是象征性的一幕,至今仍使我们激动不已。

这种英雄精神、这种自信和这种意志力量的证据仍展现在我们眼前。尽管我们有机械的帮助,有膨胀的现代物质主义的规模,但达勒姆大教堂仍然是令人敬畏的建筑(图 23),坎特伯雷大教堂的东面看起来还是那么壮观,那么复杂。这些整齐有序的石头庞然大物首先是从一片木头房子中生长起来的;每一个缺乏历史想象力的人都会这么认为。但人们永远不会意识到的是那些突然发生的——只用了一个生命周期的时间。更惊人的变化发生在雕塑上。图尔努斯(Tournus)在任何规模上都只是可怕的一千年前残存下来的教堂之一,其建筑是一种相当宏伟的原始风格。但是其雕塑却是可悲的粗糙,甚至连原始主义的生动性都没有。仅过了五十年,雕塑就具有最伟大的艺术时代的风格和明确的节奏。以前只限于小型雕刻——金银器皿和象牙雕刻——上的技术和戏剧性的创造突然出现在大型雕塑之中。

这些变化意味着一种新的社会与文化背景。它们意味着财富、稳定、技术,而首先是完成一项长远规划所必需的信心。这一切在西欧是怎么突然发生的呢?当然有多种回答,但有一种回答是压倒一切的,比其他回答都重要:教会的胜利。如果说西方文明基本上是教会创造的,这种说法可能会有争议。我这样说并没有想到,在那个时代教会是作为基督教真理和精神经验的贮藏室:我想到的是教会作为 12 世纪的思想,作为像女皇一样的权力基座(图 24)。

所有的理由都不同意教会是有权力的这种看法:它没有遭遇到封建主义那么多的麻烦;没有遗产划分的问题。由于这些



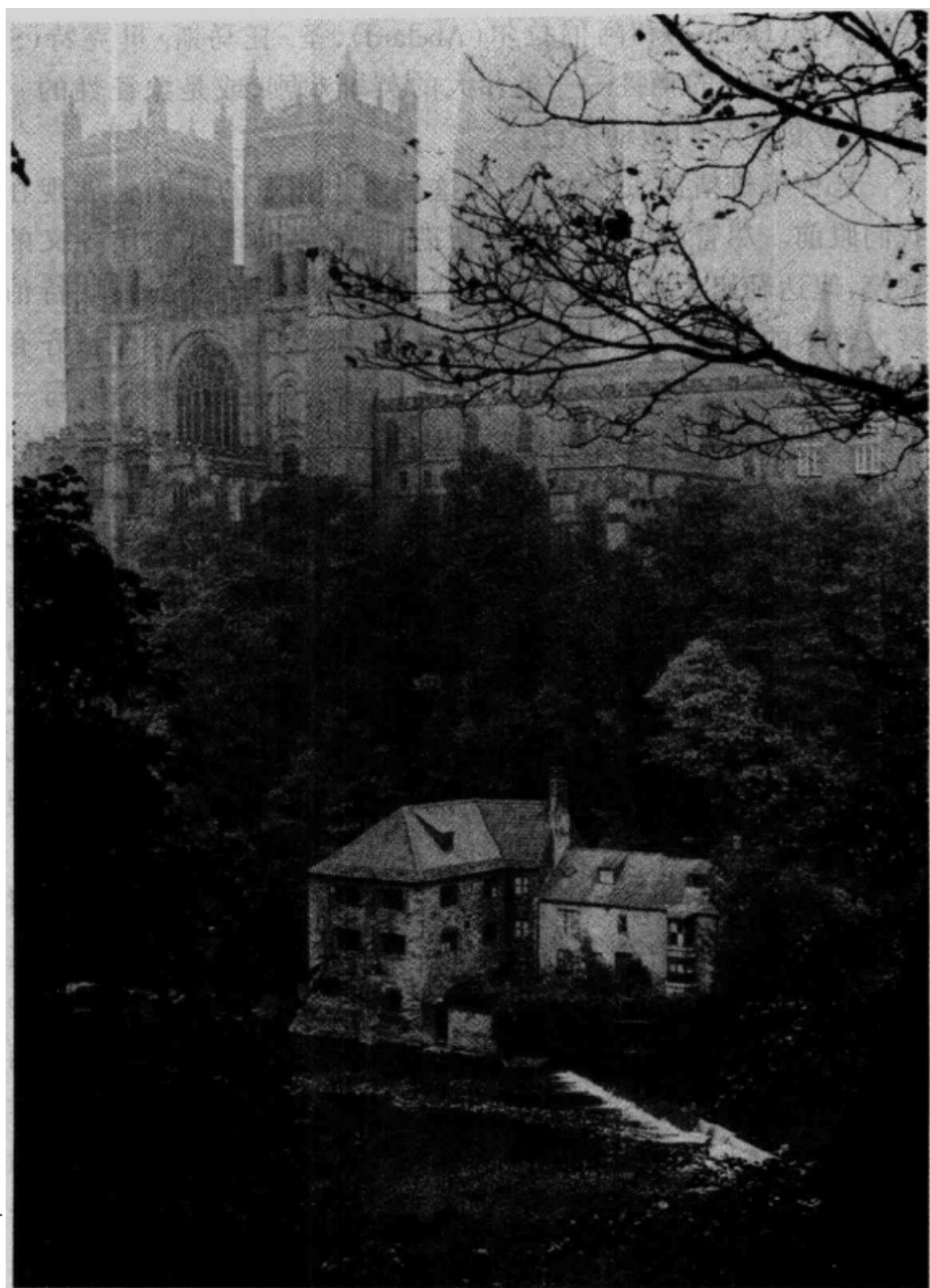


图 23 达勒姆大教堂



图 24 “教友”，《圣经》手稿插图

原因,它能够保存和扩充它的财产。但也有理由说它是有权力的。有文化的人自然会投身于神圣的秩序,能够从卑微上升到有无限影响的地位。虽然从王室或贵族的家庭中产生的主教和修道士并不少,但教会基本上是一个民主的机构,在那儿才能——行政、外交和敏锐的知识才能——会得到充分发挥。同时,教会是国际性的。在很大程度上,它是一个遵循本笃会(Benedictine)教规的僧侣组织,不效忠于本地的封建领主。11世纪和12世纪的重要教会人士都来自整个欧洲。安塞姆(Anselm)来自意大利的奥斯塔,后来成为坎特伯雷大主教;兰弗兰克(Lanfranc)也有相同的历程,他是从帕维亚(意大利)开始的。这个名单几乎可以延伸到中世纪早期的每一位大师。今天,无论在教会还是在政治上,都不会有这种现象:无法想象连续两任坎特伯雷大主教都是来自意大利。但是在科学界并不罕见;国际主义被科学界毫不犹豫地接受,科学说明某种思想方法或人类行为于我们是至关重要的。

至于12世纪的男人和女人,虽然不必再为基本的生存而劳累,但他(她)们的精神生活与情感生活却受教会的启示和指导。我想那只会导致狭隘和单调的生活,只有岁月的流逝带来节奏的变化。年复一年地生活在黑暗中,生活在难以理解的条件中。只有不可想象的壮丽能带来感情的冲击,当人们走进大修道院或大教堂时,会感到压倒一切的力量,那种壮丽比流传至今的任何东西都要丰富得多。

人类精神的这种扩张首先在克鲁尼(Cluny)修道院体现出来。这个修道院建于10世纪,而且是在塞穆尔的盛期(Hugh of Semur)——他从1049年到1109年当了六十年修道士——它成为欧洲最伟大的教会,不仅有非常复杂的建筑,而且在教会政治中有庞大的组织和权力——在整体上是一种仁慈的权力。建筑

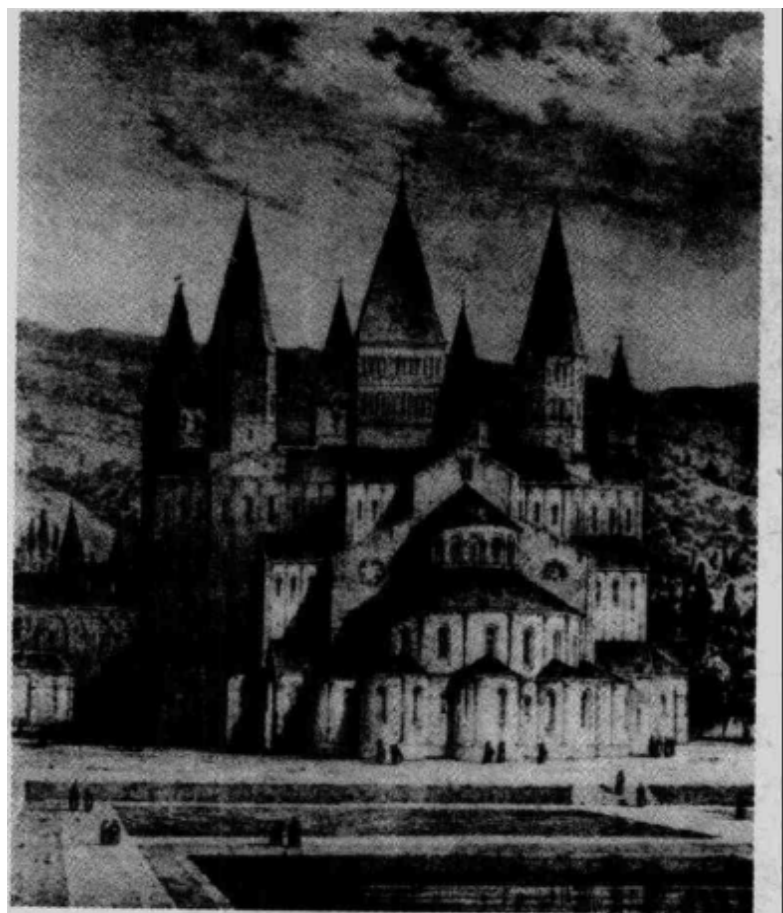


图 25 1879 年的克鲁尼修道院

被毁于 19 世纪——像古罗马的建筑一样成了个采石场。只留下了南袖廊的一部分和一些雕塑的断片。但是我们有很多关于它在最初的辉煌的描述(图 25)。修道院教堂就有 415 英尺长, 118 英尺宽——一个大教堂的规模——在盛大的节日里墙上会挂满幔帐。地板上的人物镶嵌画, 像罗马的马路。在它所收藏的宝藏中, 最惊人的是一个七头的青铜镀金的烛台, 其主干有 18 英尺高——即使在今天也是一件令人敬畏的铸铜作品(图 26)。大多数人都认为中世纪早期的信仰和教会受到技术落后的限制。所有的东西都没有留存下来, 克鲁尼精致技术是一个极端实例。

第一次喷涌而出的教会的辉煌壮丽是毫不遮掩的夸张。克

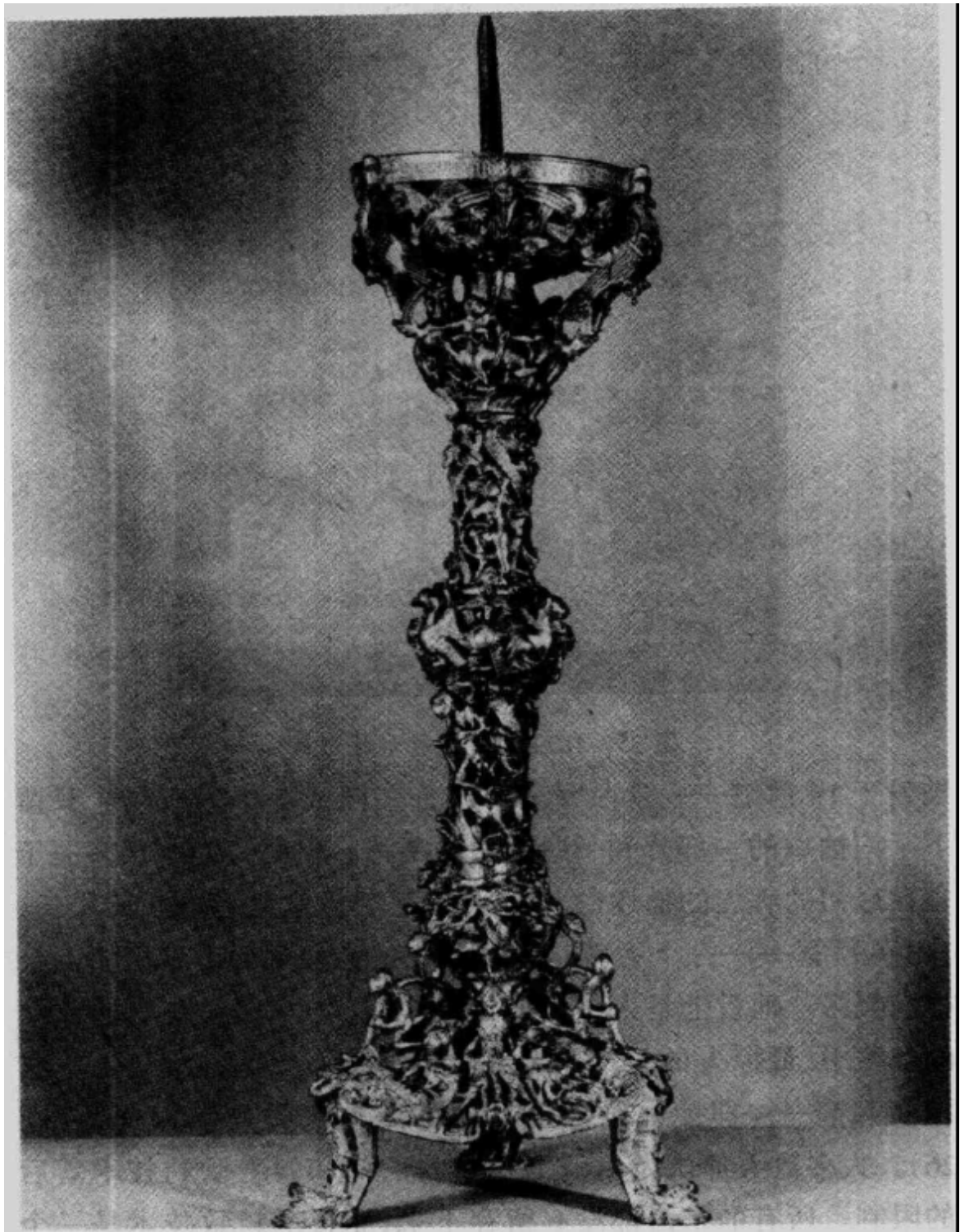


图 26 格洛斯特烛台

鲁尼风格的辩护者告诉我们它是遵照哲学思想来进行装饰的，我必须说克鲁尼本身残存的几件雕塑涉及相当难解的概念——它们是一组柱头，代表音乐中的音调，从查理曼大帝(Charlemagne)以来，音乐一直是中世纪教育的主要部分。但我们一般的印象是在12世纪早期从雕塑与绘画中激发的创造是自我愉悦。就像巴洛克艺术的勃发一样，人们可以虚构对题材的独创性解释，但在题材后面的创作动机是不可压制与不受约束的活力。罗马式雕刻家就像一所训练海豚的学校。

我们知道，所有这些并不是来自克鲁尼本土的建筑，而是来自遍布整个欧洲的属地。在法国就有1200处之多：法国南部的莫瓦萨克(Moissac)修道院在一个相当偏僻的地方，但非常重要，因为它是往康波斯特拉(Compostella)朝圣的必经之路。那儿的雕刻风格相当接近克鲁尼类型：同样明确的凿痕，同样涡状的褶皱，同样弯曲的线条，似乎是流浪的工匠和维京征服者的金匠不倦的冲击仍被体现在石头上。莫瓦萨克是一个特殊的情况，因为在大门入口工作的主要雕刻家似乎是第一流的怪才，罗马式的埃尔·格列柯(El Greco)。扭曲的胳膊和神话般的胡髭，还会有比他那疯狂目光中的老人更奇怪的吗(图27)?还有，那就是中心门框上的神话怪兽。当人们考虑到它们曾被涂上鲜艳的颜色——克鲁尼的装饰看来是用鲜艳的原色来着色的，就像手稿向我们显示的那样——就会想到它们看起来肯定会比今天看到的更加凶猛；我无法想象，即使是中世纪的精神，那种精神是在象征性解释每一件事物的过程中成熟起来的，怎会在其中发现那么多的宗教意义。

莫瓦萨克的大师在苏伊拉克(Souillac)教堂的门框上创造了一种较为自由的自我表现的作品(图28)，它们肯定是迄今为止在西欧创造的最怪诞、最恐怖的艺术作品之一。它是一件艺术

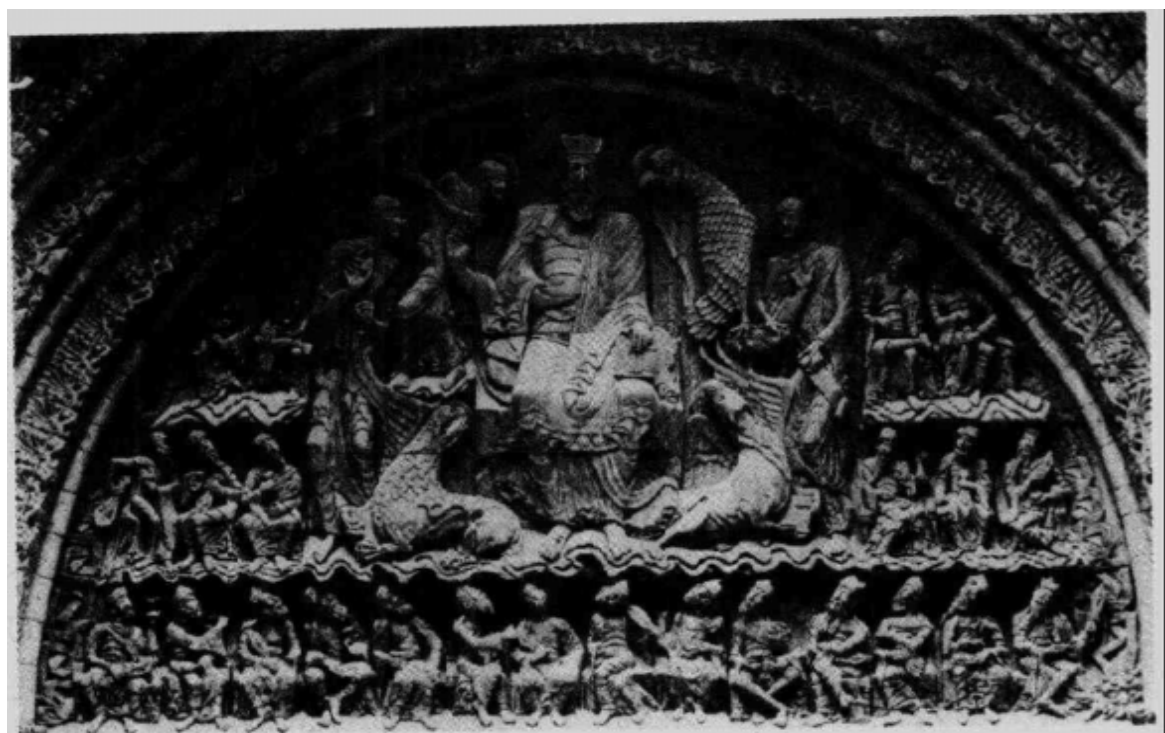


图 27 莫瓦萨克, 圣彼埃尔修道院, 耳堂

品——这点毫无疑问。用造型的力量和完美的技能表现的,有着显得邪恶的鸟嘴的巨大的鸟和畏缩的凡人,引起了我们的感情反应。这是一种类似森林中的恐惧,是西方人在他们结束游牧时的一种图腾柱。但这个图腾柱是按照基督教的价值来建造的——同情,慈善,甚至希望。毫不奇怪,那个时代最有权力的牧师,克莱尔瓦的圣博纳尔(St Bernard of Clairvaux)成为克鲁尼风格苦涩而无情的批评家。他的一些攻击是常见的清教徒的异议,如他说到“诗的谎言”——这个词回荡了几个世纪,并特别受到新科学宗教的欣赏。但圣博纳尔有一双敏锐的眼睛,就像有一张雄辩的嘴一样:

在这个修道院,在专心审视的教友们的目光下,那些荒谬的畸形是怎么回事,是奇形怪状的完美形状,还是完美形状的奇形怪状? 那些肮脏的猴子,那些凶猛的狮子,那些畸



图 28 苏伊拉克的立柱

形的怪物,那些人不像人鬼不像鬼的东西。你在那儿会看到有着蛇尾的动物,有着羊头的鱼。总之,所有的方面都显得非常丰富和令人惊奇,那些多变的形式使得阅读大理石比阅读手稿更为愉快,你可以整天流连在那儿,一件一件地欣赏这些东西,而不是对神的法典的沉思。

上面那一段充分显示了圣博纳尔对艺术表现力的感觉;事实上在他的影响之下的建筑,我们称之为西多会(Cistercian)风格的建筑,比那个时代的任何事物都更接近我们的建筑理想。但其中大多数都被遗弃,只剩下断壁残垣,这不过是因为它是圣





图 29 法兰西国王率领十字军(《圣经》手稿插图)

博纳尔信条的一部分,他认为修道院应建在远离城市世俗娱乐的地方;因此,法国大革命以后,当修道院转变为本地教堂时,西多会修道院就变成了废墟。但是在一些教堂中还是残存了修道院的信条。它在今天还能看到,它把旧的建筑带回到生活,使我们意识到在教堂转变为博物馆的时候我们失去了多少东西。

这种生活方式与来世的理想相联系,那是文明的一个重要部分。12世纪的伟大解冻不是由沉思(它存在于所有的时代)实现的,而是由行动——一种活力、激烈意义上的运动,包括物质与知识两个方面。在物质方面,这带来了朝圣与十字军的形式(图 29)。我想对我们来说它们是最难理解的中世纪的特征。它们就像毫不遮掩地到国外的漫游和度假。一方面,朝圣的时间很长,有时要两到三年;另一方面,它们具有真正的艰难和危险。虽然尽力组织了朝圣——克鲁尼沿着主要路线建了一些客店——但较年长的修道士和中年的寡妇总是死在通向耶路撒冷的路上。

朝圣者对天国的回报充满着希望：事实上它们被教会作为一种赎罪的形式或引渡的精神形式。朝圣的关键是朝见遗物。我们在这儿再次愿意用现代词汇来合理地解释，将朝圣者在君士坦丁堡看到真正十字架的巨大断片，与旅游者跪拜在西斯廷教堂作比较。但这完全是非历史的。中世纪的朝圣者真诚地相信，对一个装有圣徒的头骨或甚至手指的遗骨匣的凝思，他就能说服特定的圣徒来调节他与上帝的行为。人们希望怎样具有这种在中世纪文明中发挥了巨大作用的信仰呢？可能通过访问著名的朝圣地——孔凯(Conque)的一个小镇，奉献给对圣·福瓦(St Foy)的崇拜。她是后期罗马的一个拒绝崇拜偶像的小女孩。她脸上倔强的表情有合理的说服力——一个基督教的安提戈涅(Antigone)；她因此而成为烈士。她的遗骨开始具有魔力，在11世纪其中的一块特别出名，甚至引起了妒忌，安吉斯的圣博纳尔被派去调查它，并向查特雷斯的主教提交调查报告。调查者的眼光似乎受到一个妒忌的牧师的迷惑。他成了一个“耍手腕的人”，一个盲目的随机应变者。一年后他来到圣福瓦的圣祠，他的眼光才得以恢复。这个人还活着。他说他起先害了剧烈的头痛，现在一切都过去了，他能完好地观察。还有一个难点：调查者说他的眼光被迷惑之后它们已被天堂吸收，一些是一只鸽子说的，另一些是一只喜鹊说的。那是唯一的疑点。不过，报告是受赞许的，一个优美的罗马式教堂建在孔凯，里面安放着一个奇怪的东方人面孔的金像，雕像内部有圣福瓦的遗骨(彩页图5)。一个金制的偶像！面孔可能是某个罗马后期皇帝的面具。有讽刺意味的是，这个因为拒绝崇拜偶像而死的小女孩将变成她自己的偶像。对了，这就是中世纪的精神。他们满怀热情地关心真理，但他们对物证的感觉与我们是不同的。从我们的观点看，几乎世界上的所有遗骨都依赖于非历史的主张；但和

任何因素一样,这些物证导致思想的运动与混乱,西方文明就是从这些思想中获得它的一部分动力。

当然最重要的朝圣之地是耶路撒冷。10世纪以后,当强大的拜占廷帝国使旅行实际可行时,朝圣者经常是一次就有七千多人成群结队地行走。这是历史上一个极端事件——第一次十字军的背景。虽然另一些因素也可能决定它的进程——诺曼人的骚扰,年轻一代的野心,经济萧条,都是造成一种狂热的因素,毫无疑问,大多数人都是在一种朝圣精神的驱动下加入十字军的。

十字军对西方文明有什么影响呢?我不太清楚。但它对艺术的影响是相当大的。它大量解释了在我们称为罗马式的风格中那些神秘的方面。在11世纪的纪念性雕塑中,以罗马的遗迹为代表,最初的企图是呆滞和僵死的。在十多年后,这种呆板的古代风格被一种创造力的涡纹所激活。新风格是由手稿转变而来的,它从北方节奏和东方母题的并置排列中浮现出来。我认为它们好像两只凶猛的野兽拖拽着希腊-罗马艺术的动物尸体。人们总是能循着一个形象返回到古典原型,但已经完全脱离了原型——或可以说进入了新的形状——由于这两个新的力量(图30)。

这种拖拽的感觉,或将每种事物推进一点和重新构造,是12世纪艺术的特征,对于其庞大而稳定的建筑也是某种补充。我认为在思想领域也是同样的情形。主要的结构——基督教的信仰是不可动摇的。但在它周边是精神的游戏,一种拖力与一种张力,这种精神一直难以生存,我认为它们是防止西欧变得僵化的事物之一,就像很多其他文明所做的那样。这是一个充满热情的知识活动的时代。读一读1130年前后在巴黎发生的事情就会使人头晕。在它的中心是才华横溢、高深莫测的人物彼



图 30 温切斯特《圣经》，有饰金字母的耶米利书

得·阿伯拉尔(Peter Abelard), 无敌的雄辩家和诲人不倦的老师。阿伯拉尔是一个明星。像一个职业拳击手一样, 对每一个在公开讨论的场合与他相遇的人都表示蔑视。像安塞姆(Anselm)那样的较年长的中世纪哲学家说过: “为了理解我必须相信。”阿伯拉尔反过来说: “为了相信我必须理解。”他说: “通过怀疑我们提出了问题, 通过提问我们感知到真理。”这些奇怪的话语被写在1122年。当然, 它们也给他带来了麻烦。只缘克鲁尼的实力与明智才使他免于被逐出教会。他平静地在一间克鲁尼的房子里结束了一生, 在他死后, 克鲁尼修道院尊贵的彼得(Peter the



图 31 维泽内修道院

Venerable)在给埃洛伊兹(Heloise)的信中说,她与阿伯拉尔将在“远离尘世一片平静的地方”重逢。

我站在克鲁尼的维泽内(Vezelay)修道院带顶的门廊下面。我头顶上是正门的浮雕,表现的是光荣的基督(图 32),不再像在莫瓦桑克(Moissac)那样表现最后的审判,而是表现救世主。



图 32 维泽内修道院的主门廊

救世主优雅的举止激发着他的门徒，他的门徒则把福音传播到全世界。这些人物被表现在山墙的嵌板及下面的楣梁上——他们是一个奇怪的群族，包括侏儒、狼头的人和各种试验品，即上帝在把人创造出来前做的各种尝试，他们的相貌在一部古代后期的手稿中传播到中世纪。

维泽内的门上和柱头上布满了雕塑。这些雕塑尽管迷人，但人们从建筑内部(图 31)来审视门廊时，就会忘记它的存在。它是如此和谐，在这儿为第二次十字军祈祷的圣博纳尔肯定感到它是神典的表现，帮助崇拜和沉思。它于我也是那种效果。我能说，没有其他的罗马式建筑内部有这种轻盈的性质，这种神圣理性的感觉。这种罗马式必然从优美的早期哥特式中浮现出来。

我们不知道维泽内的建筑师的姓名，也不知道莫瓦桑克和图鲁兹非常个人化的雕塑家的姓名。这常被作为艺术家中基督教徒谦卑的证据——或者作为他们低微身份的象征。我想这只是一个意外，因为我们事实上知道很多中世纪建筑师的姓名，包括克鲁尼的建筑师，他们签名的方式并不完全说明过分的谦虚。最著名的签名之一恰好在奥顿(Autun)大教堂主要人口的中间，就在基督的脚下。吉泽尔伯图斯(Gislebertus hoc fecit)。受祝福的人带着赞美仰望吉泽尔伯图斯的名字。他肯定被认为是一个非常重要的人，因为他的名字被允许放在这样显眼的位置。稍后一些就不再是艺术家的名字，而是赞助人的名字了。事实上吉泽尔伯图斯对奥顿是很重要的，因为他所做的在中世纪是独一无二的，在任何时代也是非常罕见的，他给教堂本身带来了整体的装饰。作为一个规则，大泥瓦匠做主要人口上方的浮雕和重要的人物雕像，其他的留给助手完成。但吉泽尔伯图斯似乎做了所有的雕刻，包括几乎所有建筑内部的柱头，都是他亲手做的。

这项特殊的事业使他具备了作为艺术家的特征。他不是莫瓦桑克大师那种内向的幻觉,也不是在图鲁兹的圣·艾蒂安(St Etienne)的大师那种至善主义者。他是一个性格外向的人。他喜欢讲故事,他的力量就在他的戏剧性表现力。在山墙的祭坛上,在耶稣脚下是一排下地狱的灵魂,构成了绝望的高潮。他们被简化为基本的形状,其方式很接近我们今天的艺术:巨大的手可怕地证实了一种相似性,那只手托起一个罪人的脑袋,犹如建筑基座上一块碎石。同样的情况是柱头的真实。它们没有优美的克鲁尼艺术的强制性节奏;但另一方面,它们对圣博纳尔的异议并没有完全开放。当然它们包含了丰富而精彩的装饰,最后,它们被认为是对人的描述。即使在三个国王躺在华丽的床单上(图 34)的看似抽象的设计中,最精彩的仍是天使的动作,他的一个指头放在沉睡的国王的手上的优雅方式。像所有讲故事的人一样,吉泽尔伯图斯有讲恐怖故事的兴趣,并以他的方式来讲述它们。他津津乐道地讲述犹大令人恐怖的自杀(图 33)。他也表现了夏娃的身体,这是自古代以来的第一个女裸体,他给人体带来愉悦的感觉。

吉泽尔伯图斯可能是在克鲁尼被雇用的,他肯定在维泽内工作。当他在 1125 年左右来到奥顿的时候,他是一个已经确立了个人风格的成熟的艺术家了;这是他一生中最辉煌的工作,因此他的姓名被永久铭刻在那儿。到它被完成的时候,即 1135 年,一种新的力量出现在欧洲艺术:圣德尼修道院。

圣德尼皇家修道院在早期就很有名,但它在西欧文明中的影响部分要归功于杰出的修道院长苏热(Suger)的个人才能。他是中世纪最早用现代语言的,“我几乎是可以和大西洋彼岸的现代语言,来思考的人之一”。他的出生完全不清楚,长得也非常瘦小,但他的活力却是无法抗拒的。他的活力扩展到他进行



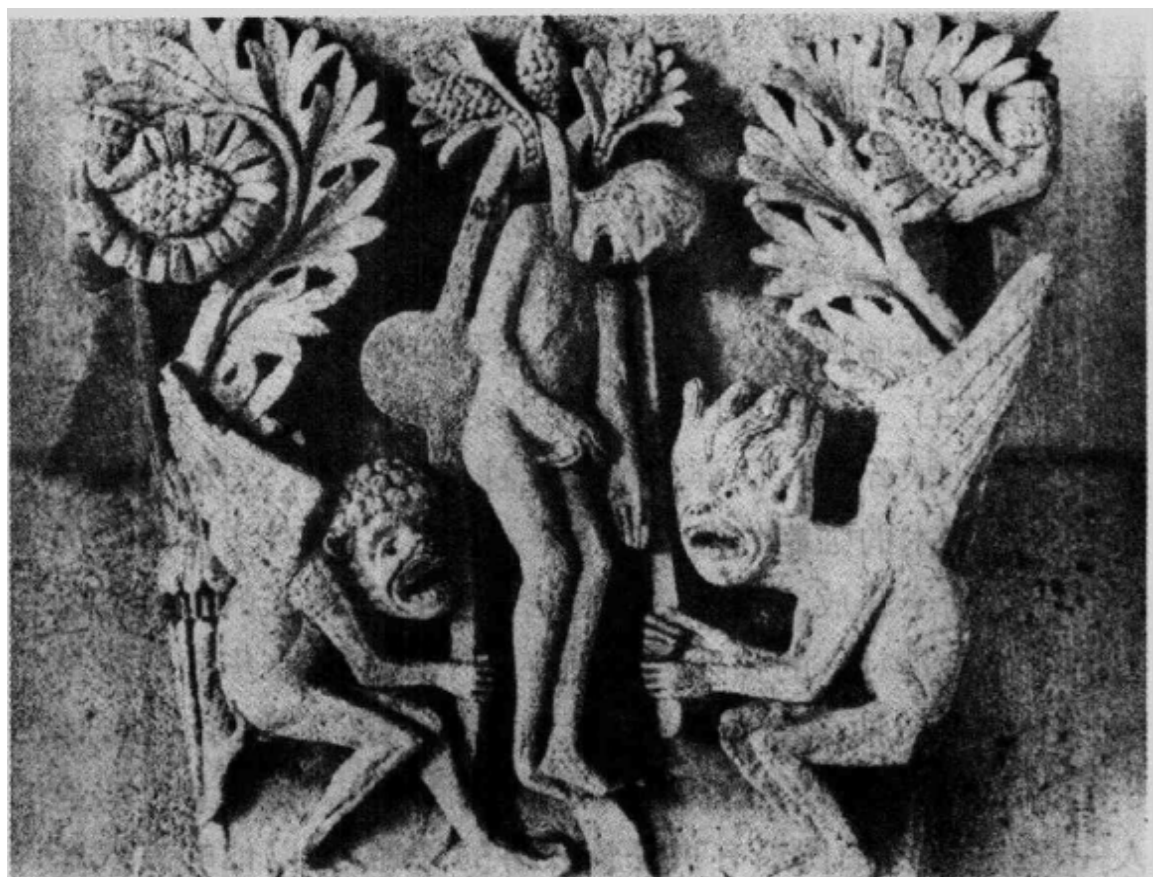


图 33 奥顿, 吉泽尔伯图斯, 犹太

的每一项事业——组织、建筑、政治才能。他为法国当了七年的摄政王,是一个伟大的爱国者;他看来确实是第一个宣告了那些现在我们所熟悉的词汇的人:“由道德与自然法则所注定的英语受法语的影响,而不是相反。”他喜欢谈论他自己,没有任何虚假的谦虚,他讲了他的建筑师的故事,建筑师向他担保他需要盖某种屋顶的长梁,但肯定找不到这种长梁,因为树还没有长那么高。于是他把木匠带到树林(“他们笑了,”他说,“如果他们敢的话就会放声大笑”);在那些天里,他发现了 12 棵合标准的树,他们把树砍倒运了回来。“你理解我为什么使用大西洋彼岸的语言。”

像一些新世界的先驱一样,如加拿大-太平洋铁路的建造者



图 34 奥顿, 吉泽尔伯图斯, 三个国王

凡·霍恩(Van Home), 苏热对艺术也充满热情。中世纪最迷人的文献之一是他写的在他治理下的圣德尼修道院完成的艺术品的报告——金祭坛、十字架、贵重水晶。苏热的大金十字架有 24 英尺高; 上面镶满了珠宝、珉琅, 是由当时最优秀的一位工匠人戈德弗罗瓦·德·克莱尔(Godfroix de Claire)所制作。在法国大革命时期被彻底毁坏了。通过收藏在国立美术馆的圣吉内斯的大师(Master of St Gilles)画于 15 世纪的一幅画(图 35), 我们可以设想一个当时的祭坛; 一些圣器保存了下来, 其中大多数用来自东方的珍贵材料制作的, 如一个用埃及斑岩做的水罐(彩页图 6), 现藏卢浮宫。苏热告诉我们, 他发现遗忘在食橱里的水罐, 可能受一段拜占廷丝绸的启发, 水罐被做成了一只鹰。

苏热对所有这些物品的感觉比较接近一个大收藏家的感觉——对光亮、华彩和古旧的热爱——对占有的热爱。他讲述



图 35 圣吉内斯的大师,圣吉内斯的弥撒

了一些西多会修士(他们不相信展示)怎样带给他很多宝石——红锆英石、蓝宝石、红宝石、黄玉、翡翠,这些宝石属于无能的英国国王斯特芬(Stephen),他怎样只用400英镑(感谢上帝)就买下了它们,而实际上它们要值更多的钱。但苏热并不是一个现代类型的收藏家,因为他做的每一件事都是为了上帝的荣耀。他不只是一个收藏家——他是一个创造者。他的工作有一个哲学基础,这对西欧文明是至关重要的。

这起因于一种典型的中世纪混乱。修道院的庇护圣徒——圣德尼与一个名叫德尼的雅典女人搞混了,后者是经圣保罗皈依基督教的。这个希腊的德尼据说是一篇哲学论文《天堂的等级》的作者,这完全是误传。苏热根据希腊文翻译了这篇论文,正是这篇论文使他能够对美的热爱有一种理论性的判断。他宣称,我们只能通过珍贵与美的事物作用于我们感觉的效果,来逐渐理解一种绝对的美,美就是上帝。他说:“浑沌的精神通过物质的世界产生真理。”这在中世纪确实是一种革命性的观念。它是下一世纪所有崇高的艺术作品的知识背景,事实上直到今天它仍是我们在艺术价值上的信念基础。

除这场理论上的革命之外,苏热的圣德尼修道院在实践上也是很多新发展的开端——在建筑、雕塑和玻璃画上。由于它与王室的关系,在法国大革命时期它被闲置一旁,后来得到全面的修复。人们能够看到苏热所引进,可能还真是他创造的哥特式建筑风格,不仅有尖角的拱顶,还有明亮的高窗——我们称为天窗和拱廊。他说:“明亮是弥漫着新光线的高贵大厦。”他的看法预言了下两个世纪所有的建筑愿望。我们知道,他引进了玫瑰花窗,他在圣德尼亲手画的一些玻璃窗今天还可能看到。最惊人的是(我担心修复过多)以耶西旁边生长的三棵树的形式表现的基督的祖先;像很多哥特式艺术中象征性的历史题材一样,

这似乎也是苏热创造的。他的一些其他创造已在圣德尼修道院消失,例如:他用站立人物做的廊柱现在都被圆柱取代了。因为在肮脏的巴黎郊区,整个外部都被工厂的浓烟所污染,圣洁的感觉荡然无存。如果要了解圣德尼对精神的最早影响,就必须去夏特勒(Chartres)大教堂(图 36)。

夏特勒以某种奇迹般的方式幸存下来。火灾与战争,革命与修复,对它的侵害都是徒劳的。甚至朝圣者都没有破坏它的气氛,就像他们在很多人类精神的殿堂所做的那样,从西斯廷礼拜堂到伊里芬塔(Elephanta)。人们仍能在一种朝圣的精神下爬上山来面对大教堂;南塔楼多少保持了原样,它完成于 1164 年。它是和谐比例的杰作。这种和谐是用数学计算的吗?独具慧眼的学者在测量的基础上创造了一个比例的体系:它是如此复杂,我觉得都难以置信。但人们肯定记得,对中世纪的人来说,几何是神圣的行为。上帝是伟大的几何学家(图 37),这种观念启发了建筑师。而且,夏特勒是一个献身于柏拉图哲学学派的活动中心,这个学派特别热衷于柏拉图的一本名为《蒂玛耶乌斯》(*Timaeus*[r]),与柏拉图同时代的一位毕达哥拉斯学派的哲学家,柏拉图的一本对话录以他的名字为名——译注)的神秘的书,这本书认为整个宇宙能够解释为一种可测量的和谐形式。因此,夏特勒的比例可能反映了一种更复杂的数学,超出了人们的想象。

一种比例肯定不是计算出来的,那是塔楼西面的关系。它起先的位置在更后面,但在它建成后不久,由于基础不牢面面坍塌了,留下一堆石头,于是它便往前移了。这说明了在著名的正面有某种平面感的原因,这个正面总是使我迷惑。事实上它最在夏特勒保存的很多奇迹之一,因为教堂在 1194 年失火时,在中殿与西面之间有一种门厅构成了防火沟,这挽救了大教堂。

夏特勒的主要入口是世界上最美的人物群雕(图 38)。你若

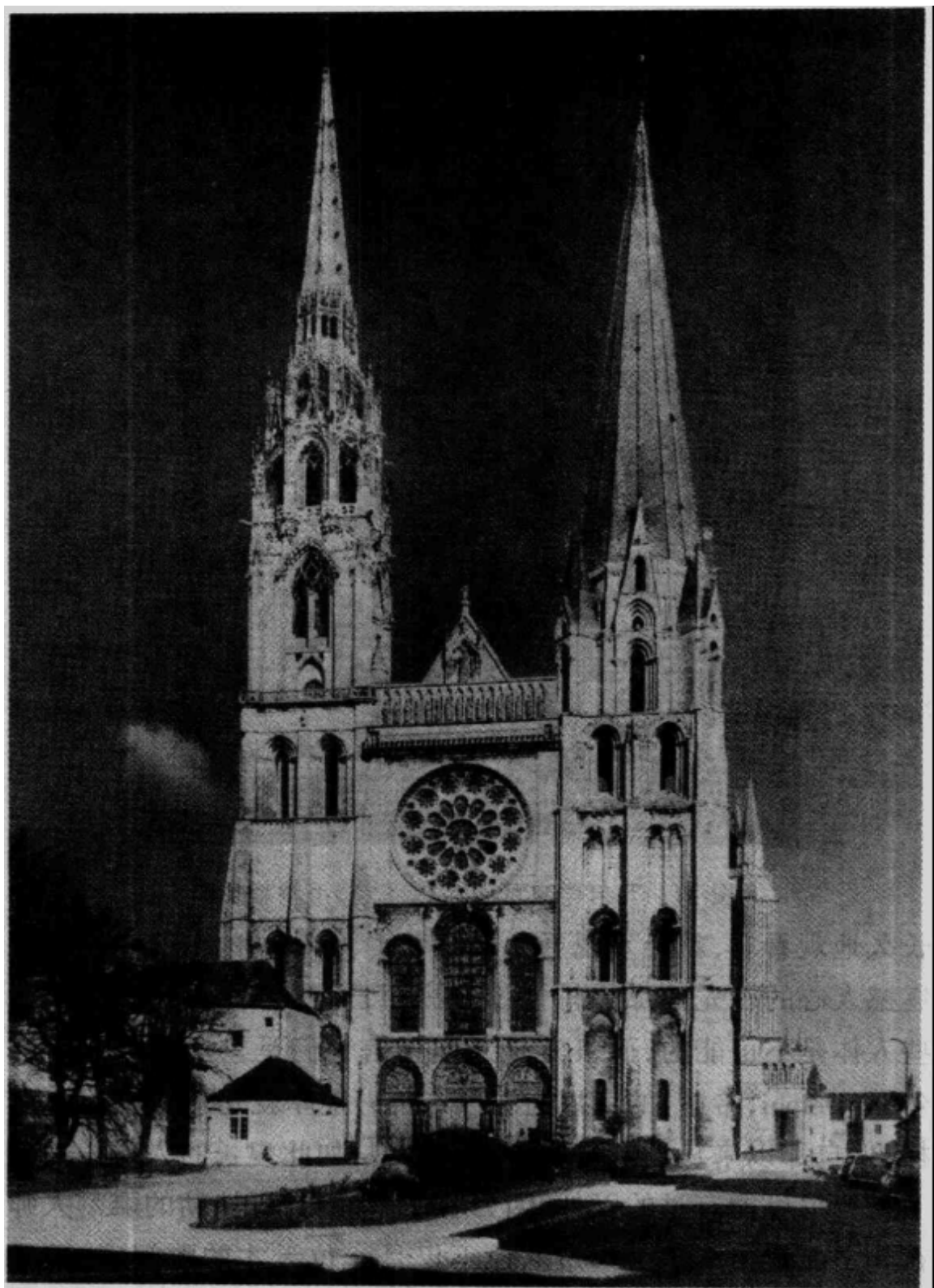


图 36 夏特勒大教堂, 西面



图 37 几何学家的上帝(《圣经》手稿插图)

长久地观看它,就会发现更动人的事实、更生动的细节。我猜想震撼人心的首先是那一排柱像。按照自然主义的眼光来看,那些人体是不可能的,而事实是人们相信它们是艺术的胜利。泽尔菲(Delphi, 希腊)的克尼迪亚(Cnidian)宝库就是用人像作为立柱,但自那以来从没有这样密集的排列,如此瘦长的人体——除了圣德尼可能有过的以外,因为有证据说明,夏特勒的雕刻大师在此之前曾为苏热工作过。他不仅是一位天才的雕塑家,还是一位伟大的创造者。他肯定是在克鲁尼与图鲁兹的剧烈扭曲的节奏成为主流风格的时候开始雕刻的;他创造的风格和 6 世纪

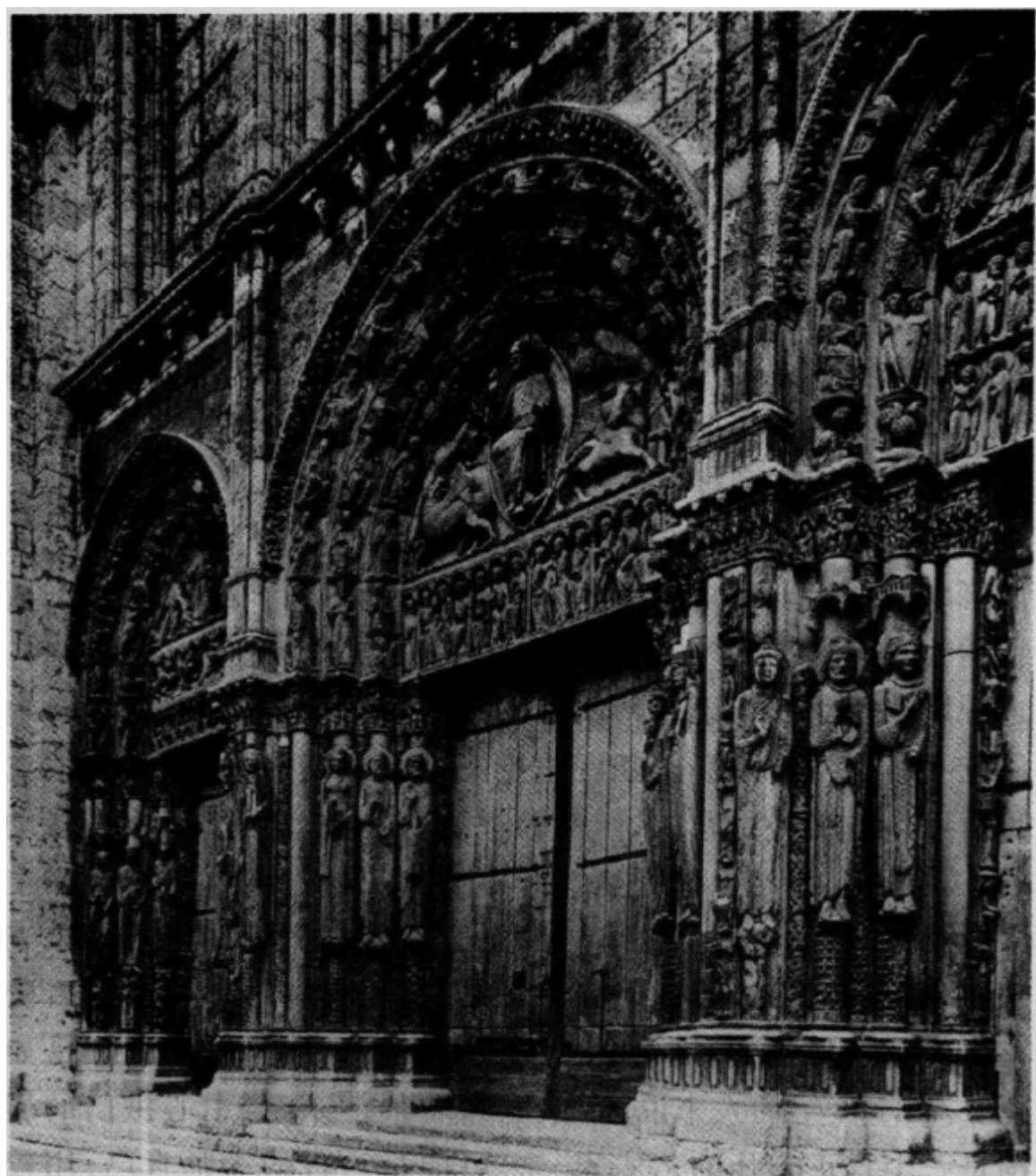


图 38 夏特勒大教堂,正门入口  
的希腊雕塑家一样,宁静、克制、典雅。

雕刻苏伊拉克柱像的人虽然是一个伟大的艺术家,但不能称之为文明的代表。但对于夏特勒的大师-泥瓦匠却没有这种怀疑。如果我们把大师本人的雕刻——它们都在中心门柱上——与他的助手在中心门柱两侧的雕刻相比较,就可以看到



他的古典风格是一种个人的创造。他的助手们都遵循他的柱像的轮廓,但在衣褶的表现上又回复到南欧罗马式的卷曲与旋转,这种表现在新的背景下是无意义的,但主要大师的风格绝对是希腊式的,每一根衣褶都简练而精确。它是真正的希腊吗?或是真正出自希腊吗?这些在希腊古代人物上表现十分明显的像芦苇般的衣褶,有凹槽折痕的瘦直线条,Z字形的摺边,质感的整体表现——都是独立实现的吗?或者说,夏特勒大师在法国南部看到了一些早期希腊雕刻的残片吗?综合各种理由,我可以肯定地说他看到过。

在12世纪看到的希腊雕塑数量之多超出人们的想象。人们可以发现几十个复制品的例子。它甚至远达英格兰:曼彻斯特主教布洛伊斯的亨利(Henry of Blois)就收到了一批的古物。这种风格特别适合于夏特勒,因为它是那个人首先开始严肃地研究希腊哲学的两个奠基者柏拉图与亚里斯多德的地方,他就是萨里斯伯里的约翰,在西面的柱式刚完成就被任命为夏特勒的主教,一个堪与伊拉斯莫(Erasmus)相提并论的真正的人文主义者。在右边的拱门,那些希腊哲学家是根据他们的贡献来表现的:亚里斯多德,严格的辩证法家;毕得哥拉斯,他发现了音阶可以由数学来表达,通过打击铃铛来定音;拱门的周围都是如此。对12世纪的人来说,音乐意味着很多东西,中心拱门的周围是一个真正非凡的艺术家——可能是为首的大师自己,用较硬的石头砍凿而成——表现的启示录的老者,都拿着乐器,每件乐器都表现得十分精确,人们可以复制它们,用它们演奏。

这些人物使人们对西门人口独有的丰富性和强调整体计划留下深刻印象。但是从文明的观点看,关于中心门口最重要的事情,甚至比它的希腊原型更重要的是所谓国王和王后的面孔——没有人真正知道他们是谁(图39)。想想我们在9世纪和



图 39 夏特勒大教堂,国王和王后

10世纪遇到的人物：健壮、热情、真诚地追求某种知识的见解，但在本质上还是蛮族；即是说，意志的化身，他们的面貌是根据对生存的需要来塑造的。夏特勒的国王和王后不是显示了西欧人向上走的一个新台阶吗？我的确相信那些面孔上的优雅、无私超然的神情和精神性是艺术中某种全新的事物。除他们外，古希腊的神和英雄都显得傲慢、冷漠，甚至有点残忍。我认为从遥远的过去注视着我们的那些面孔是我们认识一个时代的意义的最确切的迹象。当然，有些事情依赖于塑造他们的艺术家的洞察力。如果你从大师-泥瓦匠塑造的面孔前走到他较过时的同事的作品，你就返回到了莫伊桑克那有点虚弱的世界。完美的面孔呼唤完美的艺术家——与此相反，肖像的原则一般意味着面孔的原则，这是当今在日报上可以由照片来作为插图的一种理论。夏特勒西面人口的面孔是其中最真诚的，从一种真实的意义上说，也是西欧在当时所创造的最贵族化的面孔。

我们从旧的编年史中知道关于人的某些事情，这些面孔就反映了人的精神状态。在1144年，他们说，当塔楼似乎是通过魔法建立起来时，信徒们把自己套上运石头的马车，从采石场把石头运到大教堂。狂热遍布整个法国。来自远方的男人和女人背着沉重的包袱，里面是作为工人所需要的生活用品——葡萄酒、油和粮食。其中也有贵族和女士，拉着剩下的马车。那儿是完美的惩罚，一种最深刻的沉静。所有的心灵都融合在一起，每一个人都原谅彼此的罪恶。当我们穿过门厅进入教堂内部的时候，这种奉献给一种伟大文明理想的感情充满我们的心灵（图40）。这不只是世界上两个最优美的雕刻空间（另一个是君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂），而且在精神上有着特殊的影响；建造它的人曾说因为它是圣母玛丽亚最喜欢的世俗住所。

夏特勒保存有圣母最著名的所有圣物，包括她在“受孕领



图 40 夏特勒大教堂内部

报”时真正穿过的束腰外衣,它是由大胆的查理在 876 年赠送给夏特勒的。从一开始这件遗物就发生了魔力,但只有到了 12 世纪,在圣母的崇拜上才诉求大众的想象。我猜想在更早的年代,人们的生活非常简陋。总之,如果艺术是一种指引,我在这个系列中就以艺术作为我的指引,但圣母在 9 世纪和 10 世纪的人们心灵中所起的作用还很小。当然,她是出现在“圣母领报”和“博士来拜”那样的事件中,但圣母子的表现作为特别喜爱的对象在奥托艺术中是非常罕见的。最早出现的不论大小的圣母子的崇拜是在圣德尼修道院的着色的木雕,时间约为 1130 年。大的罗马式教堂奉献给它们保存有其遗物的圣徒——圣塞宁、圣艾丁恩纳、圣拉扎鲁斯、圣德尼、圣玛大拉的玛丽亚——其中没有献给圣母的。那么,在夏特勒之后,法国最伟大的教堂都是献给她的——巴黎圣母院、亚眠大教堂、莱昂大教堂、卢恩大教堂、兰斯大教堂。

什么原因导致这种突然的变化?我曾经认为这肯定是十字军的结果:返乡的骑士带回了温顺与同情这种女性的德行,与他们本身所体现的勇敢与强健的体魄这种男性的德性相对立。我现在对此不能肯定;但它似乎与这种事实相一致:圣母作为热爱的对象最早以显著的拜占廷风格出现。圣博纳尔最先谈到圣母是作为一种美的理想和男人与上帝之间的调停人。但丁在《神曲》的末尾是对圣母的赞美,我认为这是所有诗歌中最优美的篇章。

不管圣博纳尔的影响如何,在圣母崇拜的广泛传播中的强烈影响之一是夏特勒大教堂的优美与辉煌。它的完美结构是一种奇迹。旧的罗马式教堂已在 1194 年在大火中被毁;只有塔楼和西面工程还保留着,夏特勒的人担心失去他们珍贵的遗物。在清除了瓦砾之后,在地窖里发现了完好无损的遗物。圣母的

意图非常清楚——一个新教堂将建立起来,它比已经失去的要更加辉煌。编年史上曾记载来自四面八方的法国人到建筑工地劳动,为了提供劳动力,一个村庄全部都出动;参加建筑的还远不止他们,因为教堂的规模更大也更精致,要求上百个泥瓦匠,更不用说一大批玻璃工匠,他们要安装 170 米高的彩色玻璃的窗户。可能它似乎是伤感的,但我并没有感觉到这种信念给教堂内部带来的统一与奉献精神没有超过其他伟大的法国大教堂,如布尔日和内曼斯。

但是,人们肯定会补充说,如果夏特勒的主教辖区不是极其丰富的话,在法国的所有信念都不能重建大教堂。大火之后,教长和全体牧师决定把他们三年的收入储存起来用来重建;按今天的标准,他们的收入总计起来约 750 000 英镑一年。教长个人的收入是 250 000 英镑一年。此外,夏特勒的主教辖区与法国王室有密切联系,人们看到,像大多数奇迹一样,这可以使它在物质方面得到解释,事实上也完全没有解释它。

建筑是在新的建筑风格中,苏热在圣德尼修道院给这种新风格留下了他权威的印记:我们称之为哥特式的风格。在夏特勒,建筑师只是被要求追随旧的罗马式大教堂的基础,这意味着哥特式的拱形圆顶必须笼罩一个远远大于过去的空间。这在结构上是一个令人可怕的问题,为了解决这个问题,建筑师采用了所谓飞扶壁的设计——那些恰如其分的构造之一,工程上的必要性导致了非凡的建筑创新和梦幻般的美。但在教堂的内部却没留下艰难施工和精心计算的痕迹:整个和谐的空间犹如按照某种自然的和谐法则从土地上生长出来的一般。

用这么多篇幅来谈哥特式风格,人们会觉得是要使它获得承认。不过,它毕竟是最突出的人类成就之一。自从在建筑上第一次表现文明生活以来,即萨卡拉(Sakara)的金字塔,人们已

经认识到建筑物在大地上的重量。人们已经接受了它们的材料性质,尽管他试图通过比例的手段或珍稀大理石的色彩来让它们超越其材料性质,他总是发现他自己被局限在稳定和重量的问题上。结果它把他压制在地上。现在通过哥特式风格的设计——通过集柱式的门柱,不间断地直达拱顶和尖角拱门——他能使石头失去重量:他的精神的无重量的表现。

通过同样的手段,他用玻璃环绕在他的空间。苏热说他这样做是为了获得更多的光线,但他发现玻璃的区域被转变为一种感动和教导信徒的手段——远胜过壁画,因为有一种共鸣;一种感觉的效果,无光泽的壁画表面决不会有这些效果。“人可以通过感觉升华对神圣的沉思。”好了,我想没有哪个地方能像夏特勒那样图解了假的老圣德尼的格言。当人们看着环绕在他们周围的彩色玻璃画时,几乎能感受到空气的颤动(彩页图7)。它在根本上是一种感觉-感情的冲击。如果只是根据经验,很难发现不同的窗户上所发生的事情,即使沿着专门为图像志学者准备的栅栏仔细观察;13世纪初期的信徒是否把所有这些故事充分地告诉了后人,在我看来是值得怀疑的。不过,我们知道,巴底农神庙的中楣在它起初的位置上几乎是看不见的,我们必须承认,在一个非功利主义的时代,处于某种强烈感情压迫下的人是准备为他们自己,或如他们所说,为上帝的荣耀,做一些后人难以理解的事。

夏特勒是欧洲文明第一次伟大觉醒的缩影。它也是罗马式与哥特式之间、阿伯拉德的世界和圣托马斯·阿奎那的世界之间、不安分的好奇心的世界与系统和秩序的世界之间的桥梁。在下个世纪的盛期哥特式中,即在建筑与思想的业绩中,还将产生伟大的事物。它们都是建立在12世纪的基础之上。那是给欧洲文明以推动力的时代。我们的知识活力,我们与伟大的希

腊精神的联系,我们运动与变化的能力,我们对上帝可以通过美来接近的信念,我们悲天悯人的情感,我们对基督教世界的统一性的感觉——所有这些,还不止于此,都出现在克鲁尼的奉献仪式与夏特勒的重建之间的那个辉煌的百年。



## 第三章

---

# 传奇与现实

---

我是在哥特式的世界，骑士、礼仪和传奇的世界；在这个世界里严肃的事情以一种游戏的感觉来进行——甚至战争与神学在那儿都成为一种游戏；建筑则达到了历史上无与伦比的铺张。毕竟 12 世纪有一个伟大而统一的信念，使盛期哥特式艺术显得怪诞而奢华——马克思主义将之称为显著的浪费。但这些世纪创造了人类历史上一些最伟大的精神，产生了阿西西的圣·方济 (St Francis of Assisi) 和但丁。在所有这些怪诞的哥特式想象后面，仍然在两个不同的层面显示出敏锐的现实观念。中世纪的人能够非常清楚地看待事物，但他相信那些现象应该看成不过是一个理念秩序的象征或标记，它们是唯一真实的现实。

怪诞始终冲击着我们；人们可以在巴黎的克鲁尼博物馆的一间房子里看到它，和一些挂毯挂在一起，名为《和独角兽在一起的女人》，哥特式精神最诱人的实例之一（彩页图 8）。它是诗意的、奇想的和褻渎的。它表面上的题材是四季。但真正的题材是能够召集和征服所有自然力量的爱情的力量，自然的力量

---

包括两种欲望与残暴的象征——独角兽与狮子。它们跪在贞洁的象征前面,抓起她衣袍的一角。从纹章学的意义上看,这些野兽成为她的支持者。在这种寓意性的场景周围是中世纪哲学家曾经称之为 *natura naturans*(自然的自然化)的事物——树、花、茂盛的树叶、鸟、猴子、兔子,以及那些相当明显的自然的自然化的象征。还有自然所驯化的动物,坐在垫子上的小狗。这是一种最高雅的世俗欢娱的形象,法语称为 *douceur de vivre*(愉快的生活),总是与文明混杂在一起。

我们来自强大自信的漫长历程,这种自信促使骑士和淑女推着装满石头的推车到山上去建造夏特勒大教堂。理想的爱情、不可抗拒的高雅和优美,由对这两种野兽的崇敬象征性地表达出来,所有这些观念都能回溯三个世纪:我们最早可以在夏特勒的北门看到它们。

这个大门大约是在 1220 年装饰的,好像是由令人敬畏的女人——加斯泰尔的布兰契(*Blanche of Castile*),圣路易斯的母亲——所奉献的,可能由于这个原因,也可能不过是因为它是奉献给圣母的,所以表现的大多数人物都是妇女。在拱门上描述的一些故事与《旧约》中的女英雄有关;在门廊的一角是西欧艺术上第一个有意表现的优雅女性之一(图 41)。仅在几年以前,在温切斯特大教堂的圣水盆上我们还能看到妇女被表现为矮胖的、坏脾气的泼妇:她们是被挪威人劫掠到冰岛去的妇女(图 42)。现在来看看这个贞洁的化身,她提起斗篷、抬起手和转过头的一系列动作是有意识地表现优雅的程式,但在这儿却是真正的端庄。她可能是但丁的贝娅特丽丝。事实上她代表了一个名为圣·摩蒂斯特(*St Modeste*)的圣女。她仍有一点冷峻。当人们看到大门的细节——那些反映了当时整体的想象生活的精彩细节——人们会发现在女性人物身上体现出来的女性特征更温

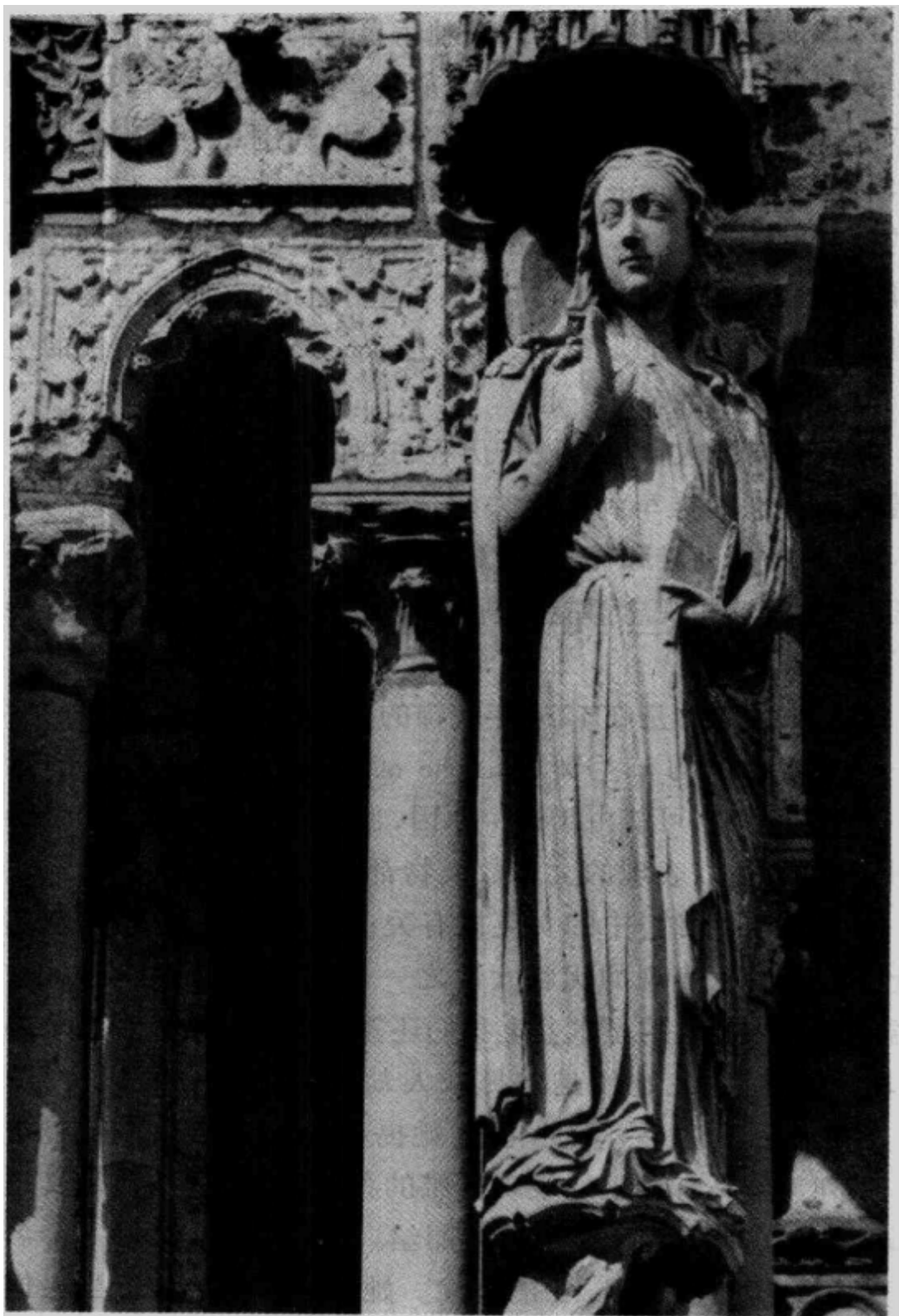


图 41 夏特勒大教堂北入口, 圣·摩蒂斯



图 42 温切斯特大教堂, 圣水盆

柔,更易为人接近:朱迪思跪在她的礼拜堂,骨灰盖在她的头上,以斯帖自己摔倒在何乐弗思脚下。从这些大多是第一次出现在视觉艺术中的女性形象上,人们会产生男女之间的亲近人情的感觉。

当然,这些感情一直是普罗旺斯游吟诗人(jongleurs)和梦幻传奇(Aucassin)的主题,这是自希腊-罗马文明以来在欧洲精神中新出现的两三种才能,在我看来,没有别的东西比理想的情感或高雅的爱情更奇特和更难以言喻。是的,情感、欲望,当然还有稳定的爱情,在古代社会完全不为人知。这种对一个几乎不可接近的女人的意志的绝对征服的状况;这种不再把牺牲视为伟大的信念,这种以毕生精力来追求令人倾倒的女人,或为她的利益而经受磨难的行为——对罗马人或维京人来说是荒谬的、难以置信的;这种现象无疑经历了几百年,并激发了大量的文学

作品——从特鲁瓦的基督徒 (Chretien de Troyes) 到雪莱 (Shelly)——我发现其中大部分是难以理解的;直到 1945 年,我们还残留了一些骑士风度;见了女士脱帽致意,进门时女士优先,在美国,还要为她们拉出桌边的椅子。我们还会赞成她们是贞洁与纯粹的梦幻,她们在场时我们无法讲出某些故事,有些话说不出口。

现在一切都过去了,但它延续了很长的时间,还有很多问题尚待研究。它是怎样开始的?真实的情况没人知道。大多数人认为,它和有尖角的拱门一道来自东方;朝圣者和十字军在穆斯林世界发现了波斯文学,在那些作品中,妇女是被极度恭维和尊敬的题材。我想,即使这是事实,波斯文学的影响也是有限的;而且我还认为十字军是另一回事,对高贵爱情的观念不是直接的影响。一个城堡里的女子肯定和无所事事的青年男子一样有一种特殊的地位,她们不会用全部时间去狩猎,当然也不用从事体力劳动;当主人外出一两年时,女人留下来成了主管。她行使主人的职权,接受封建社会中所有的敬意;来拜访她的游荡的骑士带着顺从与希望向她献上游吟诗人的诗歌。14 世纪的一些象牙镜箱和其他家庭用品证明了这种看法。他们是调情的高手,在一个名为《围攻爱情城堡》的场面中得到充分表现(图 43),在这个场面中,几个女人倚着城垛无力地抵御着一些攀着绳梯爬上来向女人献殷勤的青年骑士。欢闹的场面在罗西尼 (Rossini) 的《奥里的伯爵》中并非像人们想象的那样是历史的虚构。我应该补充一点,当时的婚姻观念较今天更成问题。“相配的爱情”几乎是 18 世纪后期的创造。中世纪的婚姻完全是一种财产的关系,大家知道,没有爱情的婚姻就意味着没有婚姻的爱情。

那么我想人们肯定会承认,圣母的崇拜在某种程度上是与

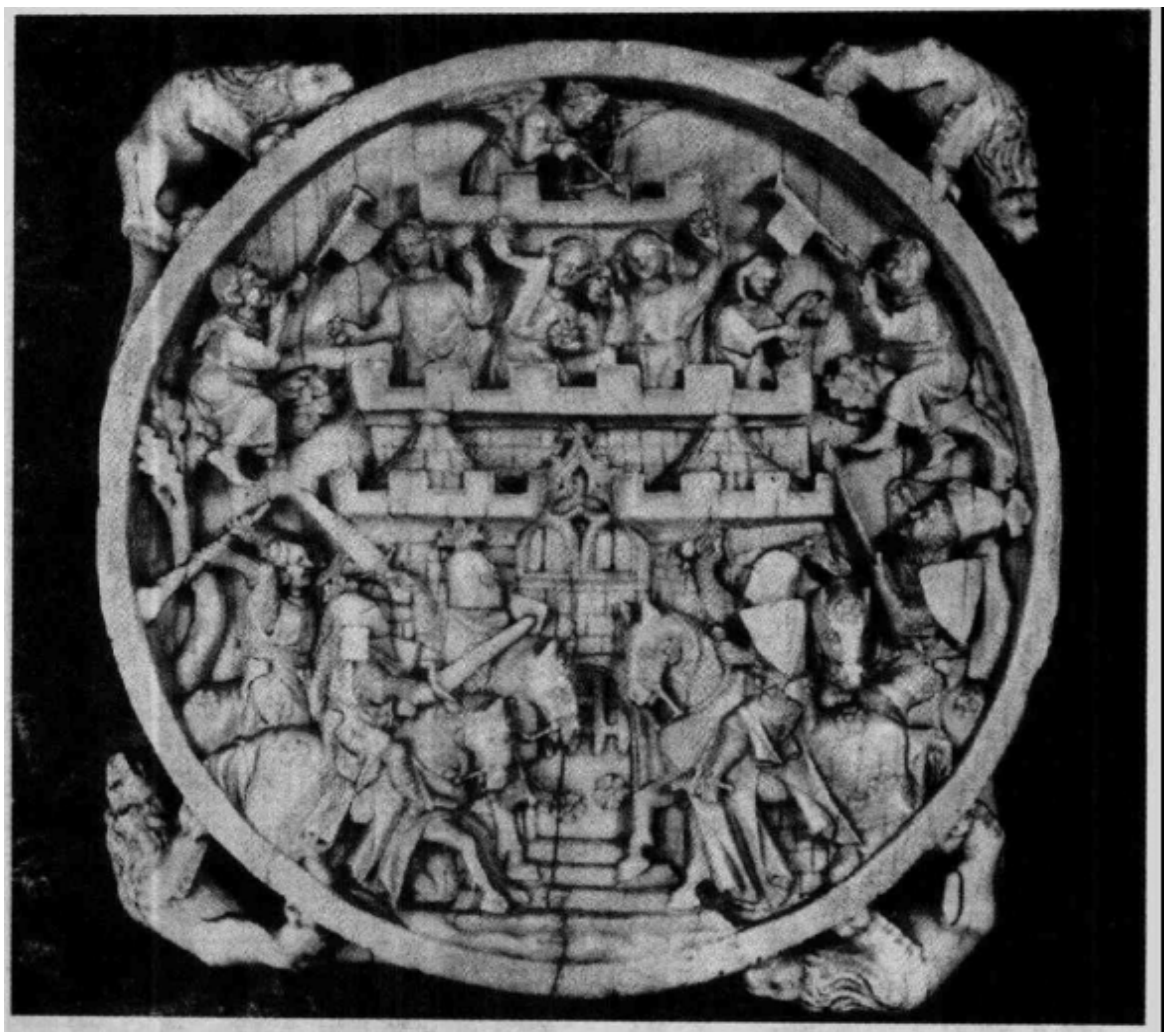


图 43 围攻爱情城堡(象牙雕刻)

婚姻有关的。在这种背景下,圣母崇拜是对神明的不敬,但事实是,人们很难知道一首中世纪的爱情抒情诗是否就是写给诗人的情人或圣母玛丽亚的。在所有关于理想爱情的作品中最伟大的是但丁的《新生》,一部伪宗教的诗篇,它最终是把但丁带入天堂的贝娅特丽丝。

基于这些理由,我认为将理想爱情的崇拜与人们在 13 世纪的女人身上发现的美丽和优雅联系在一起是有道理的(图 44)。哪儿还有比哥特式的象牙雕刻上的女人更迷人的呢?与她们相比,其他时期的女性崇拜是多么粗俗而华丽的美——例如 16 世



图 44 圣母子(《圣经》手稿插图)

纪的威尼斯。可能只有波提切利(Botticelli)和华托(Watteau)能与之相比。这种微妙的天然之美伴随着一种新的节奏——甜美的新风格。人们可能会猜想哥特式圣母的优美曲线(彩页图9)适合于象牙本身的曲线。这并非不可能:但这种流动的节奏远远超出了现实的需要。在象牙雕刻的《墓室里的玛丽》(图45)中,两个人物间有一种音乐的关系。

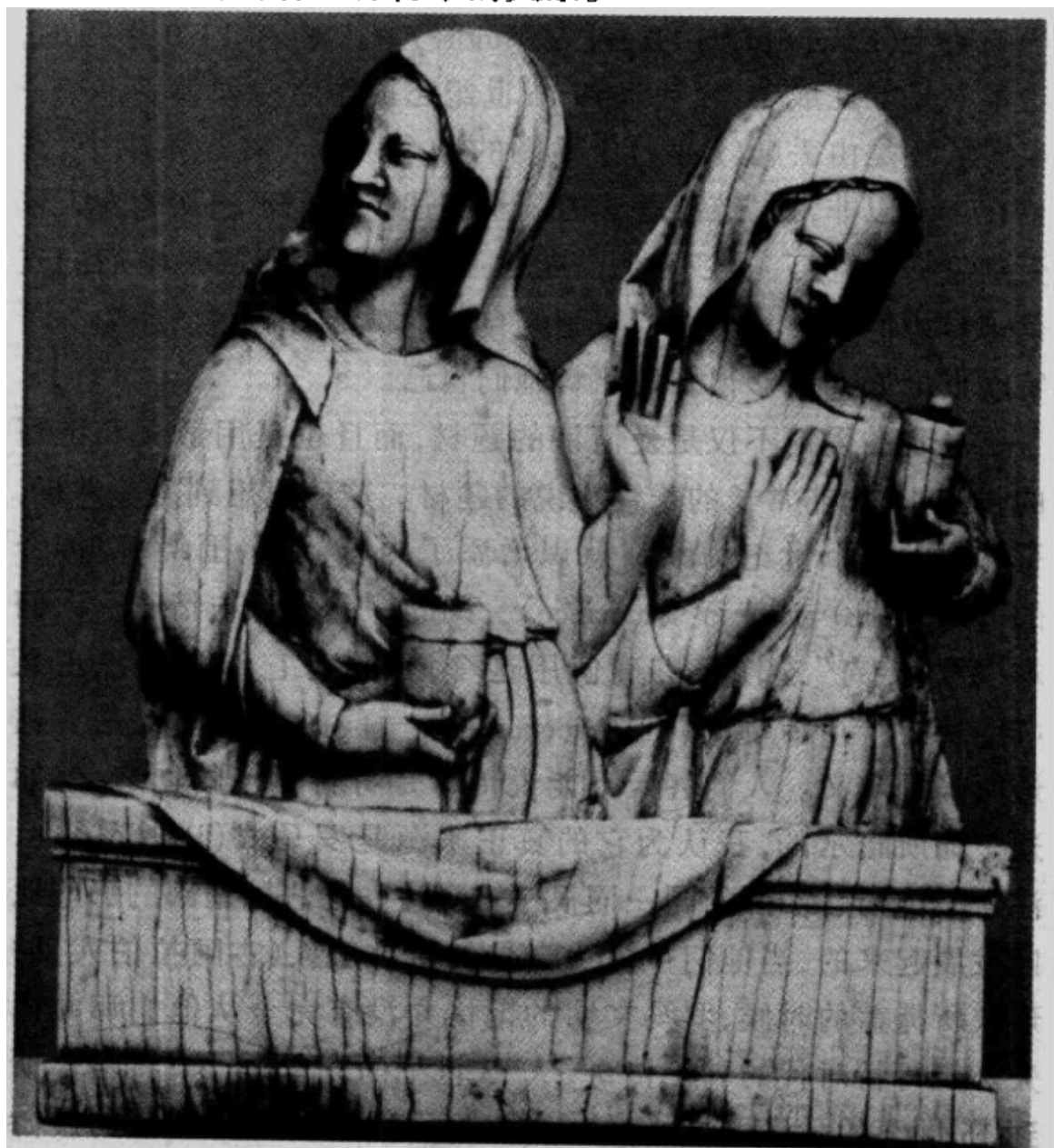


图45 墓室里的玛丽



14 世纪的女子看起来真是那样的吗？这很难说，因为直到 14 世纪末肖像画的观念还没有得到全面的发展。但可以肯定，这是她们的崇拜者，甚至包括她们的丈夫所希望看到的样子。如果知道在当时这些优雅的女子实际上受到可怕的虐待就更会令人惊奇了。这是千真万确的，因为专门有一本小册子来指导怎样处置女人——实际上怎样教育女儿——由一个名叫兰德里塔的骑士(Knight of the Tower of Landry)的人物在 1370 年写的，这本书是如此成功，因为直到 16 世纪还被作为一种教科书——事实上还是由丢勒(Durer)作插图的一个版本。在这本书中，这位在当时以非常仁慈而著称的骑士插述了一个不顺从的女人将受到怎样的鞭打、挨饿和揪着头发在地上拖。我敢说她们的支持来自她们自己——人们对她们自信的微笑有着深刻印象。哥特时期的妇女能够很好地照料她们自己。

高贵的爱情不仅是爱情诗的题材，而且也是用散文和诗写的长篇小说，非常长的长篇小说的题材。这使我想到另一件事，哥特式的几个世纪为欧洲意识增添了内容：那些围绕着“传奇的”(romantic)与“传奇”(romance)一词的一些思想与情感。人们难以像“传奇”这样来准确使用这个词，因为它作为浪漫主义(“浪漫的”与“传奇的”同为 romance——译注)的本质就是要逃避明确的定义。人们甚至不能说传奇是哥特时代的创造：就这个词所暗示的，我认为它的真正来源是罗马式(Romanesque，注意该词与“传奇”的同一词根——译注)，在法国南部的那些地区发展起来的，当他们被更为奇异的撒拉逊人(古阿拉伯人)的形象所掩盖的时候，罗马文明的记忆并没有完全从他们那儿消失。但哥特时代的骑士传奇，从 13 世纪的克雷廷·德·特洛伊斯到 15 世纪的马洛里，他们的寓言与化身，他们无止无境的漫游和守夜，他们的符咒与方术，都紧密联系着高贵爱情的线索，成

为一种特殊的中世纪精神(彩页图 10)。约有两百年时间,包伊夏斯(Boethius)的《玫瑰传奇》与《圣经》在欧洲是最流行的两本书。除非为了做专门的课题,我想今天不会有人再去读它了。当然,这些传奇对 19 世纪文学的影响是显而易见的,无论是为了猎奇还是为了逃避,特别是在英格兰:《圣安格尼斯的除夕》、《无情的美丽贵妇》、《国王牧歌》,更别谈 19 世纪后期最重要的杰作,瓦格纳(Wagner)的《特里斯坦与伊索德》。我们可能没有读过哥特式传奇,但它们仍存活在我们的想象生活中。

哥特时代最伟大的艺术与学问的庇护人是四兄弟:法国国王查理五世,他的长鼻子是最不理想化的王室形象之一;勃艮弟大公,四兄弟中最狡猾与最具野心,而且也是最有权力的人;昂儒的路易(Louis d'Anjou);及伯里的大公。他们都是艺术的赞助人——建筑师、藏书家和收藏家——但伯里的大公在他一生中特别珍爱的是艺术。他是一个和蔼可亲、自我陶醉的人,他对女人的感情主要不是受骑士观念的影响。据说他曾说过:“越是愉快的人,越不会说真话。”在他所收藏的一本书中,有一幅插图好像是画的圣彼得正接纳他升入天堂,与通常的形式不一般,与他无情地指控他的臣民显得不太一致。他建造了一些令人难以置信的金银细工的城堡,画家林堡的彼得(Paul de Limbourg)对此作了详尽的记载,城堡里面充塞着绘画和织锦、珠宝和珠宝工艺品——更别谈还以喂养熊和狗而著称:他养了 1500 条狗,实在是太多了。城堡随同熊和狗一起消失了,蛀虫吃掉了所有的织锦,只有在昂热的一座保留了下来,那是为昂儒的路易建造的。但一些珠宝工艺品仍在,它们名义上是圣物匣,实际上是精巧、豪华的玩具,人们从中仍能感受到这个稀奇的奢侈世界的风韵(图 46)。

首先我们有大量关于他的书,它们说明了他为什么能被称

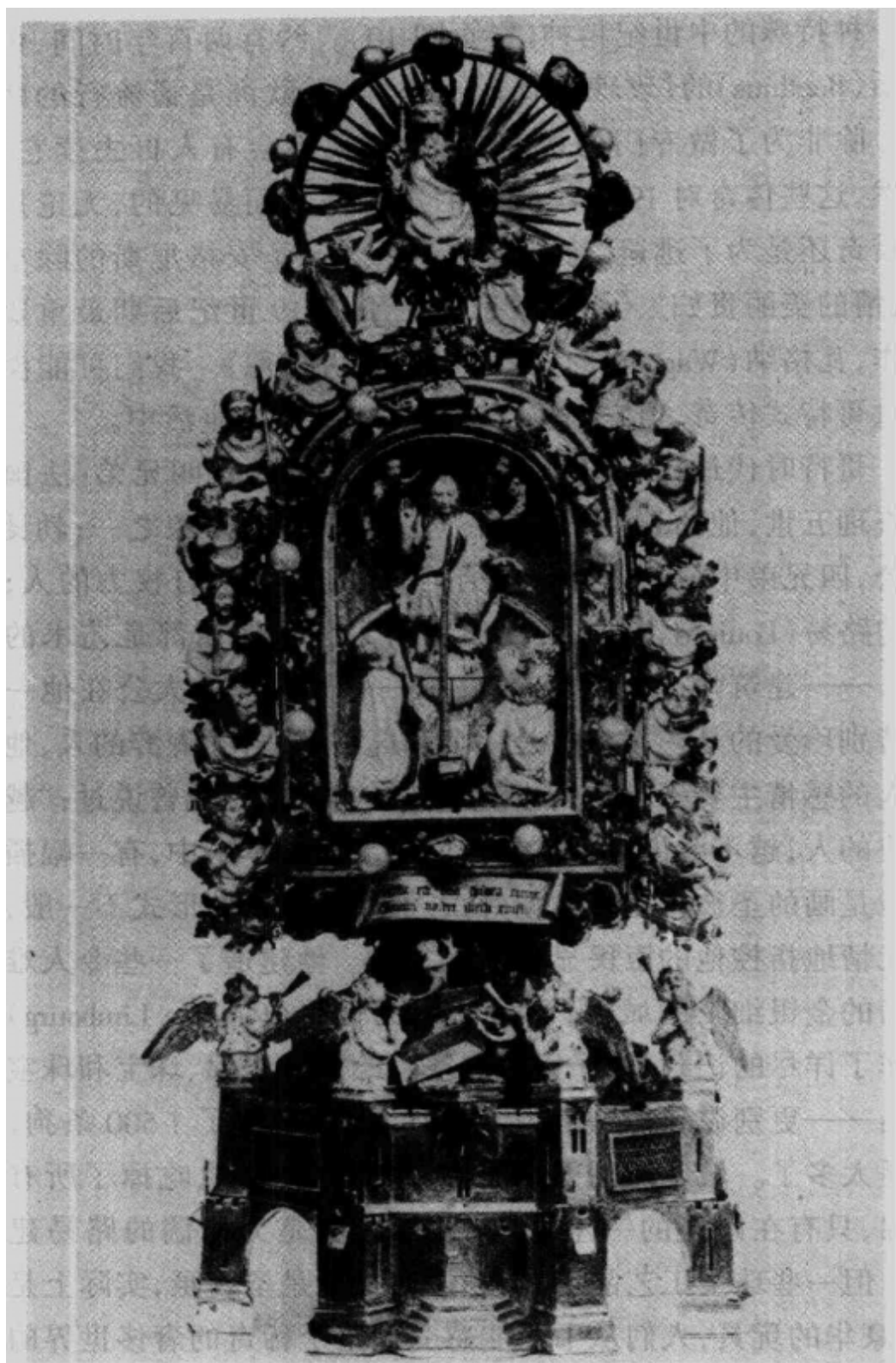


图 46 索恩的圣物匣

为一个创造性的庇护人——即是说,他不仅发现了那个时代大批有天才的艺术家,而且还鼓励他们创新。他的兄弟查理五世已有了一个大图书馆,但他的书主要用于教育性的课本,为这些书作插图的画家一般是宫廷画师。伯里大公的艺术家在当时最具敏感的精神。他们告诉我们有关 14 世纪下半叶文明的一些什么事情呢?首先是从 13 世纪延续了一百多年的精美和雅致。它穿越了黑死病和百年战争,穿越了第一次圈地运动的经济革命,完全成为一种国际性风格。哥特式象牙雕刻的甜美新风格变得更加甜美和柔和,但不矫揉(人们还可以这样说吗)。在 14 世纪初有一种活力和张力,但在 1380 年后就消失了;对于微妙增长的一种抵消。在雅克玛·德·赫斯丁(Jaquemard de Hesdin)的愚人画中能分辨出多少感觉的层次呢(彩页图 12)?大公为我们留下的他跪在圣母面前的自画像就是在这种气质中。他并不假装神圣,而是作为一个世俗的人;圣母则沉浸在自己的幻想中,没有注意到他。她柔和卷曲的衣褶就像是她那温柔、复杂和内省性格的体现。

幸运的是,这种构图类型通过英国的王室肖像画流传到今天——即所谓威尔顿双折画(Wilton)(图 47)。画面描绘的是理查二世和庇护他的圣徒,圣徒把他引荐给圣母。天国母后对他显得有些兴趣,这不同于她对伯里大公的态度,事实上她所有的随从天使都戴着国王的徽章,白色的雄鹿和豌豆荚衣领。这是多么高雅;相比之下,所有后来的王室肖像画又显得多么粗俗!如我们所知,理查二世是被残酷谋杀的,他对艺术的热爱肯定也随之而消失:这是一个多么典型的例子,在中世纪,文明似乎是从一个窗口进来,又从另一个窗口走了。

伯里大公的手稿插图描绘了人的精神在上一世纪所发展起来的另一个才能:对自然事物的愉快观察——树叶和花朵,走兽



图 47 威尔顿双折画

和飞禽。中世纪对自然的反映是很奇怪的，他们总是孤立地观看所有的自然事物。早在 13 世纪中期，哥特式雕塑家就在树叶和花朵中找到了快感，人们在索斯威尔(Southwell)的牧师会礼堂外面的柱头上所看到的观察的准确与敏锐都令人惊奇。就鸟而言，这是中世纪的迷恋。鸟也是最早的中世纪画本之一(图 48)，用来填补手稿的空白。如果你要一个 14 世纪的牧师来说明所有这些鸟，他可能会说它们代表了灵魂，因为它们能飞向上帝；但这并没有真正解释为什么艺术家以这般着迷的准确性来描绘它们，我认为其原因在于他们把鸟视为自由的象征。在封建制度下，人和动物同样被限制在领地上：很少有人能自由移居——除了艺术家和鸟。鸟是愉快的、有希望的、大胆的、运动的——此外它还作为一种标志镶嵌在中世纪的徽章上。

在让·德·伯里图书馆的较早的手稿中体现了这种对自然的

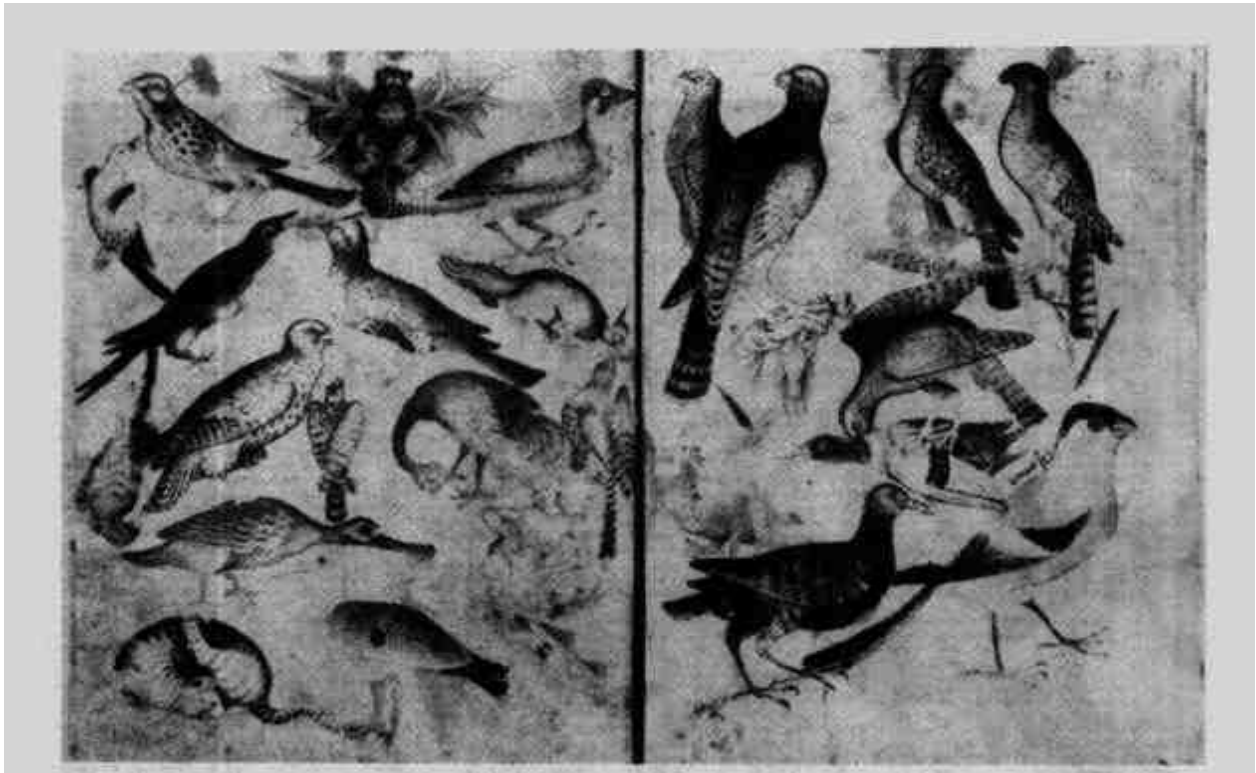


图 48 一本 14 世纪的图画本上的鸟的素描

孤立与象征的表现手法,在这些手稿中,花和树被并排罗列在一个平面上。但在大公作为艺术庇护人的中期,他发现了一个称为德·林堡的艺术家——或一批艺术家,他以一些具有原创性的笔触来表现自然,像我们今天一样,把自然作为一个完整的视觉经验的一部分。当然,他们的作品都遗散了,但至少有一本保留了下来,《非常丰富的时刻》,它是美术史上的奇迹之一(彩页图 11)。在有一个稻草人的背景前面,有男人和女人在田野劳作,在割草、耙地、播种——我们突然意识到所有这一切都是在同一地点,用同样的工具进行的,都走过了黑暗时代(因为人们毕竟还得继续吃面包),没有一点变化地继续到最后的战争。

在描绘了中世纪法国农村生活的同时,这些插图还生动地记录了宫廷生活。它们以大公进晚餐的一幅画开始。在他的餐桌上有财产清单上提到的他那著名的金盐瓶,他的两条小狗则在盐瓶旁边(图 49)。在他身后,他的侍从正向某个害羞的求婚



图 49 《非常丰富的时刻》之进餐的大公

者说,“*approche, approche*(靠近些,靠近些)”。他的朝臣,包括一个红衣主教,非常谦卑地抬起他们的手表示惊讶。在背景上只有一个好像是表现战争场面的壁挂——大公不喜欢战争。女士不出席这种盛大的宴席;但是在4月,她们戴上复活节的无边软帽,纵情在温柔的求爱游戏中,因为只有宫廷里面她们才可能进行那些愉快的准备。到了5月,每个人都戴上有树叶的花环,骑马出去野游。多像一个梦境!没有哪个社会比这更优雅,更快活,更迷人。

那些法国和勃艮弟的宫廷是全欧洲服饰与优雅风度的榜样。这种观念延续了很长时间,“我主要还是让她学习礼仪”是1916年叶芝(Yeats)先生为他女儿的祈祷。当你提到“文明”一词时,很多人就会想到类似礼仪的某些事情。它是不容轻视的,但也不足以保持一种文明的活力,因为它在当时是孤立的现象。它得益于一个小而稳定的社会,对外面的世界漠不关心,我们知道很多这类社会的例子,它们完全被面化了——他们担心的只是怎样控制他们自己的社会秩序。伟大的,确实也是独一无二的,欧洲文明的价值就在于它永不停息地发展与变化。它的基础不是固定的完美,而是思想与灵感;只有礼仪的观念可以作为一种例外的形式。

在夏特勒大教堂的北门开始建造的时候,一个名叫弗兰西斯·博尔纳多内(Francesco Bernadone)的纨绔子弟正经受着心灵的磨难。他深受法国骑士观念的影响,给人的印象总是一个最谦恭的人。一天,当他穿上最华丽的衣服准备参加一次骑士风度的战斗时,他遇见一个贫穷的绅士,这个绅士似乎更需要衣服,于是他就把自己的袍子给了他(图51)。那天晚上他梦见他将重建天国之城。后来他慷慨地放弃了他所有的财产,他的父亲是意大利阿西西城的一个富商,为此气愤地与他断绝了父子





图 50 萨塞塔：《圣·方济与贫穷结婚》



图 51 萨塞塔：《圣·方济与穷绅士》

关系；于是弗兰西斯脱掉他身上所有的衣服，并说他已一无所有，绝对地一无所有。阿西西的主教遮挡住他的裸体，随后给了一件袍子；弗兰西斯漫游到森林里面，唱着一支法国的歌。

后来他度过了三年卑贱贫困的生活，照看麻疯病人，麻疯病在中世纪随处可见，用他自己的双手重建了被废弃的教堂（他完全实现了他的梦）。有一天在做弥撒的时候，他听见一个声音：

“不要金银财宝,不要腰缠万贯,不要背袋,不要两件衣服,不要鞋,不要拐杖。”我想他以前也常听到这些声音,但这次它们是直接进入他的心灵。他扔掉了他的拐杖和鞋,赤脚走到山上。他逐字逐句地按照福音书上的话来支配他的行动,他把福音书翻译成骑士诗歌的语言,这些 jongleur(行吟诗人)的歌谣总是挂在他嘴上。他说他已经选择贫穷做他的配偶,当他实现了一些更悲剧性的自我否定的行为时,他说这是对她的一种礼貌。一部分原因是他看到了财富的腐败;一部分原因是他感到与任何比他更穷的人为伴是一种失礼。

从一开始,每个人都承认圣·方济(圣·弗兰西斯的中文译名——译注)是一个宗教天才——我相信还是欧洲历史上最伟大的;当他与最初的 12 个门徒获准晋见教皇英诺森三世(Innocent III),欧洲最残暴的政治家(也是一个伟大的基督徒)的时候,教皇允诺他建立一个修会。教皇的这一举动是极有眼力的,因为圣·方济不仅是一个没有受过神学专门训练的外行,而且他和他那些贫穷、褴褛的门徒在见到教皇的时候都激动得手舞足蹈。多好的一幅画!遗憾的是,圣·方济传奇的早期画家都没有把它复制下来。

关于圣·方济的故事最可信的插图(图 50,51)是锡耶纳画家萨塞塔(Sassetta)很久以后画的作品,因为与意大利其他地方不同,骑士与哥特式传统在锡耶纳延续了很长时间,这使得萨塞塔的作品有一种牧歌式的轻快形象,与乔托(Giotto)凝重的圣·方济相比,更有一种梦幻的性质。但乔托的画更有权威性,不仅因为乔托的活动期距圣·方济的时代近了几乎一百五十年,也因为乔托的班子受命装饰奉献给圣·方济在阿西西的大教堂。在更晚一些的时候——我怎样来说它呢?——在圣徒的生平中更少牧歌式的传说时,乔托的壁画充满了人文精神,这是萨塞塔所

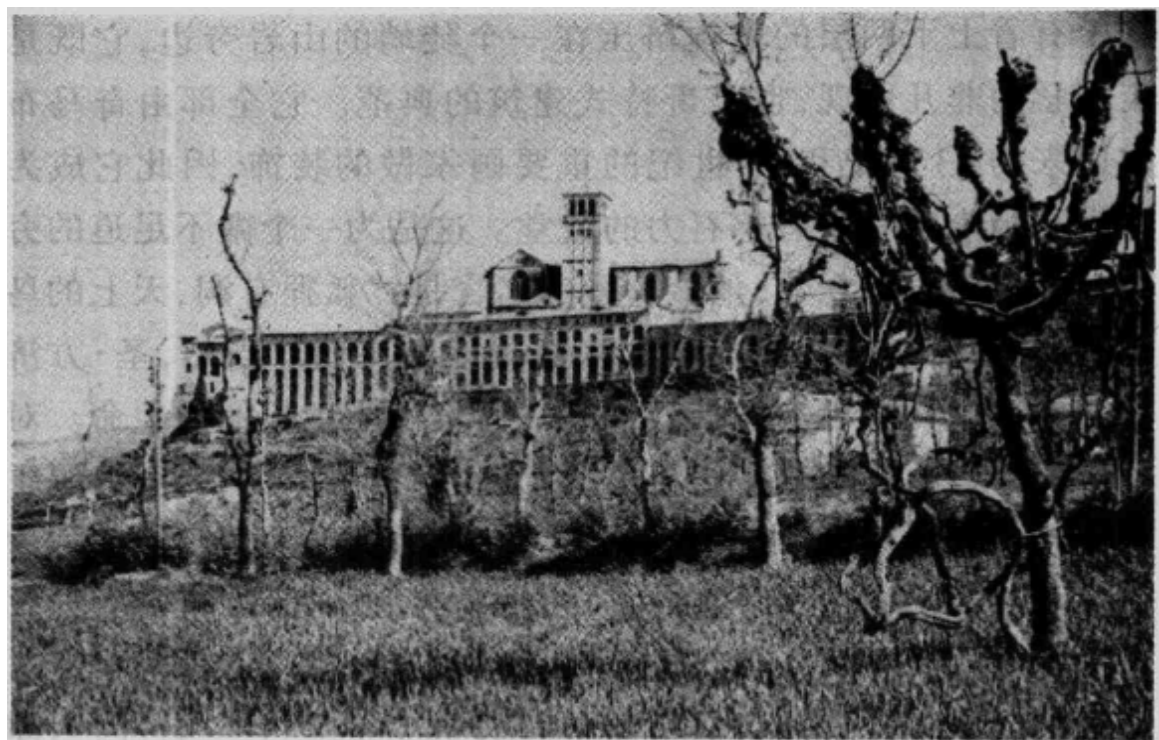


图 52 阿西西

不及的。但在我看来,他们的不足之处在于圣徒本身的形象,他们使他过于严肃和居高临下。他们没有表现出欢乐的气氛,而圣·方济正是把欢乐放在几乎和礼貌相等的位置。此外,我们完全不知道他的真实相貌。他最早的形象肯定是在他刚去世之后(非常合适)描绘在一个法国瓷釉盒子上的故事。最有名的早期绘画属于第一个著名的意大利画家——奇马布埃(Cimabue)。他的画看起来较有说服力,但我担心完全是伪制品,它向我们展示的是 19 世纪的人认为圣·方济所应有的样子。

圣·方济因贫病交加而死于 1226 年,时年 43 岁。他在病床上要求“可怜的兄弟毛驴,我的躯体”的宽恕,因为他使“它”受尽了磨难。他看到他那批虔诚的门徒已发展为庞大的团体,他在 1220 年就已放弃了对这个简朴而又周密的修会的控制。他承认他没有管理才能。在他去世两年后,他被封为圣徒,几乎就在同时他的追随者就开始为他盖一个纪念他的大教堂(图 52)。

这个有着上下两层的教堂挤压在一个陡峭的山岩旁边，它既是工程学的非凡体现，也是哥特式建筑的典范。它全部由奇马布埃以来的 13 世纪和 14 世纪的重要画家做的装饰，因此它成为意大利最丰富和最有感召力的教堂。这是为一个微不足道的穷人建的奇特的纪念物，他最喜爱的名言是：“狐狸有洞，天上的鸟有巢；但耶稣基督却没有地方来放置他的头颅。”当然，圣·方济对贫穷的崇拜并没有能挽救他——甚至不能延长他的生命。对贫穷的崇拜也被教会正式拒绝，因为教会已经成为 13 世纪源于意大利的国际银行系统的一部分。弗兰西斯的那些门徒自称为兄弟会(Fraticelli)，他们因为坚持他的贫穷原则而被指责为异教徒，并被处以火刑。七百年来，资本主义继续发展，直至今天这种畸形的比例。看来，圣·方济完全没有对它发生影响，因为即使是 19 世纪那些不时召唤他的仁慈的改革家也不希望颂扬或崇敬贫穷，而只是要消除贫穷。

但是他的那种信念——为了使精神获得自由，我们必须抛弃我们的世俗财富——已成为所有伟大的宗教导师共同的信念，从东方到西方，无一例外。这是最美好的精神总要回归的一种理想，但在实践中却无论如何是不可能的。那是具有简朴与仁慈的理想的真理，圣·方济通过对它的身体力行，使它成为欧洲意识的一部分。他把自己从感情的引力中解脱出来，他达到一个精神的境界，并通过 18 世纪的卢梭(Rousseau)和华兹华斯(Wordsworth)的哲学而获得新的意义。正因为一无所有，圣·方济才真诚地感到一个兄弟会能创造一切事物，不仅有活的生灵，还有兄弟的火和姐妹的风。

这种哲学激发了他来赞美造物的统一性——《太阳颂敬》；在名为 *Fioretti*(《小花》)的传奇故事中则集中表现了不可抗拒的天真。不是所有的人都能按自己的方式来接近阿培拉德

(Abelard, 1079 ~ 1142, 法国中世纪神学家、诗人、哲学家——译注)的辩论和托马斯·阿奎那的《知识大全》,但所有的人都能欣赏这些圣洁的民间故事,这些故事毕竟还有很多真实性。用现在的话来说,它们是公共交流的最早的范例——起码是自《圣经》以来。例如,故事告诉我们,圣·方济怎样说服威胁着古比奥(Gubbio)居民凶猛的狼和他签订合约,根据这个协定,为狼定时提供食物,而狼不再威胁居民。“把你的爪子给我。”圣·方济说,狼就交出它的爪子。最有名的故事是向鸟传道——那些生灵对于哥特式精神似乎有着异乎寻常的特权。七个世纪过去了,那些故事的纯真之美一点也没有消退,不管是《小花》的文本,还是乔托的壁画。

圣·方济纯粹是哥特时代——十字军与城堡,哥特式大教堂时代的人物。虽然他用一种奇特的方式解释了哥特式,但他还是属于骑士时代。不管人们多么热爱那个世界,但对我们来说,它仍是无比的奇怪和遥远。它就如同象征其荣耀的彩色玻璃画那样迷人,那样明亮,那样超脱——用一般意义的词汇来说,是那样不现实。但就在圣·方济在世的时候,另一个世界正在成长,无论它是好是坏,它都是我们自己的先导,那是一个商业与银行的世界,城里都是讲究实际的人,生活的目的就是增长财富,并以此获得尊敬。

城市、市民、公务员、市民生活:我想所有这一切都应该直接承受我们用文明所意指的事物。喜欢玩这种文字游戏的19世纪的历史学家相信,城市维护了14世纪意大利的共和国所开始的文明。就像我对文明的理解那样,文明是在修道院、宫廷,同时也是在城市——可能还有更多——创造的。但它们都是平等的,在意大利市镇,特别是在佛罗伦萨,成长起来的社会与经济制度有一个问题。作为骑士制度的对立面,它是现实主义的:证

据就是它生存下来了。在但丁时代的佛罗伦萨的工业与银行条件和今天在伦巴底街看到的那些作坊和银行是令人惊异地相似,除了直到14世纪还没有出现的双重入口。当然,意大利的城邦共和国至少是不民主的,就像那些前马克思主义的天真的自由主义的历史学家对他们所设想的那样。开发的权力控制在少数家族手中,他们在一个行会制度的框架内运作,工人完全没有说话的权力。

14世纪的意大利商人不是有同情心的人——确实还比不上老坏蛋让·德·伯里。佛罗伦萨人吝啬的故事就像犹太人曾彼此讲的那些故事一样。但是——在这方面与伦巴底街还不是特别相似——新的商人阶层,作为他们自己时代的艺术赞助人,至少和贵族一样是有文化的人。正如他们的经济制度有一种扩张的能力并一直延续到今天一样,他们赞助的绘画也有一种坚实的现实性,作为西方艺术的主导性目的——一直延续到塞尚(Cezanne)的时代。平面的艺术——壁挂艺术——是迷人的。它创造了它自己的悬挂观念的世界。它容许艺术家用自由的想象来装饰他的画面。但由于某种原因,它没有得到发展。它达到有限的完美就停滞不前了。但一旦你进入一个三维的领域——空间、体积——扩张与发展的可能性就是无限的。

对于任何适应存在于欧洲的从文艺复兴到立体主义的现实主义的人来说,乔托(Giotto)在帕都亚的阿雷纳(Arena)小礼拜堂的壁画(彩页图13)并不是真正的现实主义——可能还比不上哥特式的壁挂。但有一点很明显:不是一种装饰性的杂交,他主要表现一种安排在空间的简单的、有体积感的形式。这使得乔托能用两种不同但又互补的手法来打动我们,这就是我们对体积的感觉和对人道的兴趣。由于某种并不难理解的原因,我们对触觉的信任更胜于视觉、听觉和嗅觉。当一个哲学家说物质

并不存在的时候,约翰逊博士反驳他的办法就是敲一敲石头,以证实他的观点。乔托与早于他的艺术家都不一样,他具有立体地塑造人物的能力。他将人物简化为大块的、可理解的和可接受的形状;使观众在感觉完整地理解了它们的同时,有一种深深的满足感。他使他的人物更加生动可信,因为他希望我们更强烈地感到他们是生存于人的戏剧中。即是说,一旦我们了解了乔托的语言,我们就会把他视为最伟大的大师之一,因为他描绘了曾经生活过的戏剧。

乔托怎样确立这种非常个人化和原创的风格的呢?当他还是年轻人的时候——他于1265年出生于佛罗伦萨附近——意大利绘画确实只是那种画得不那么光滑的拜占廷风格。它是建立在五百年来几乎没有变化的传统观念基础之上的一种平面的、流畅线条的风格。乔托打破了这个传统,引入了这种立体的、空间意识的风格,这是那些激发起创造性的伟大业绩之一,这种现象在艺术史上只发生过两三次。当这种戏剧性的变化发生的时候,人们总是会发现一些明确的来源、模式或前兆,但乔托没有。直到1304年我们对他还一无所知,当时他装饰了一个在帕都亚的简朴的小建筑,名叫阿伦纳的小礼拜堂,现在,对任何关心绘画的人来说,它都是世界的圣地之一。

这项装饰工程的赞助人是一个名叫恩里科·斯科洛文尼(Enrico Scrovegni)的放高利贷者,他的父亲已因放债而被关在监狱里——即是说,为了获取暴利而被判刑,因为适度的利息已得到非正式的许可;这项工程也是最早的实例之一,作为一种赎罪的方式而用大量金钱来赞助的艺术作品,一种因这个近乎虚荣和自我放纵的世界而受益的实践。他在这儿提供了一种小礼拜堂的模式(图53),也可能是最早的明显酷似真人的肖像画,基于赎罪的要求,三个天使在最后审判中被置于受祝福的人中间。





图 53 乔托：《斯科洛文尼奉献他的教堂》

乔托的另一件重要作品也是为银行家画的，佛罗伦萨的两个主要金融家族，巴蒂(Bardi)家族和佩鲁兹(Peruzzi)家族。这些讲究实际的人后来犯了一个悲惨的错误：他们没有认识到他们的资产阶级经济与北方贵族之间的鸿沟，将数百万镑钱借给爱德华三世国王，让他发动反对法国的战争。1339年他平静地

拒绝践约——给黑色王子的父亲借钱的是些什么人？其结果是资本主义历史上最早的经典破产之一。

在灾难发生的二十年前，乔托已经装饰了在圣克罗斯的两座并排的小礼拜堂，它们是他对其艺术的控制继续发展的证据。我之所以用这种绕弯的方式来谈论它们，是因为它们在19世纪都被重画过，一组被整个重画了一遍，一组被重画了一部分。这些构图仍然是绘画结构的杰作，但要充分考虑到修复——怎么说好呢？——我认为他们肯定是做过了头。其中描绘得较为精细的一组画面是欧洲学院主义在其盛期的基础，即拉斐尔、普桑(Poussin)，甚至达维特(David)的基础。在保存得较好的两组画中，乔托恢复了圣方济的故事。奇怪的是，那些家财万贯的当权者怎么选择了 *poverello*(贫穷的)题材；当然这次他与我的“穷女人”的不幸联系已被遮掩起来。乔托的壁画代表了圣方济传奇的官方观点，在其风格中有某些东西完全是官方的。在赞颂它们的同时，也使我感到乔托已成为佛罗伦萨画坛的尊贵老人，像很多尊贵老人一样，在他的晚年岁月几乎完全停止了创作。要找寻他的真实特性，必须回到阿伦纳小礼拜堂。

如前所述，他是戏剧性地描绘人类生活的方方面面的高手。他的题材从仿乔叟(Chaucer)的《加纳的婚礼》，大腹便便的主人站在他的水壶后面，惊讶地品尝着由水变成的葡萄酒，到圣母《婚礼的行列》的抒情美和《复活后的耶稣与抹大拉相会》的温柔。正如他描绘的客西马尼花园的犹大之吻所证实的(图54)，人的戏剧是最伟大的，他也是最伟大的艺术家。犹大用他的长袍遮住我主，这是多么非凡的构思！最后是《哀悼基督》(彩页图13)——预示了乔托后来对构图的精心处理，而且还有前期作品似乎缺少的情感和单纯。

尽管我认为乔托是最伟大的画家之一，但还是有堪与他相

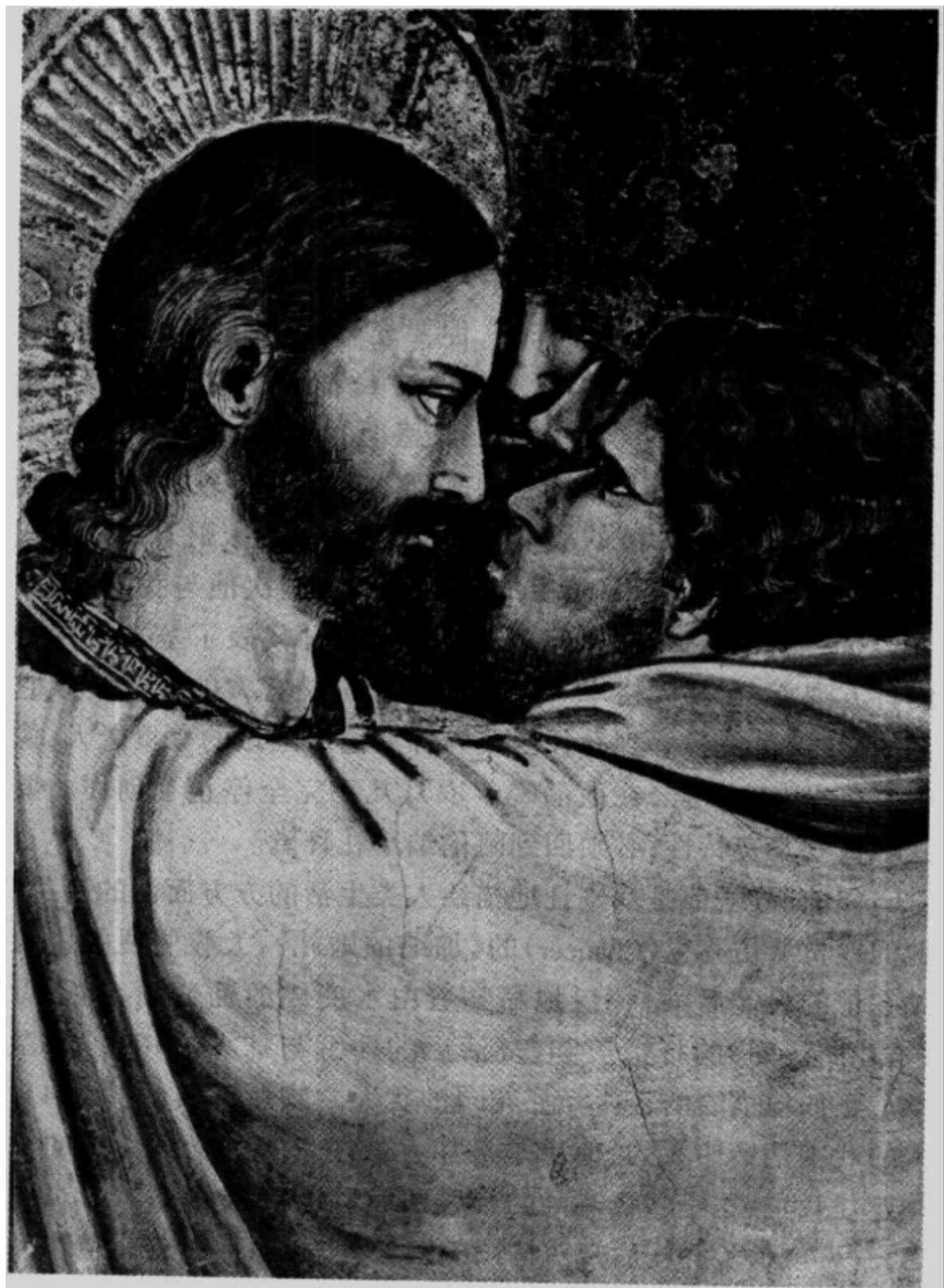


图 54 乔托:《犹大之吻》

提并论的人。也就在几乎他出生的同年,意大利的同一地方,诞生了一个无与伦比的人——有史以来最伟大的哲理诗人——但丁(图 55)。他们既然是同时代人,又是同乡,人们觉得应该有可能由乔托来为但丁插图。他们似乎也彼此熟悉,乔托还画过但丁的肖像。但事实上他们的想象力表现在不同的方面。首先,乔托的兴趣在人性:他同情人,以及他那些仍然坚实地生活在世上的人们。当然,但丁的作品中也有人性——在但丁那儿有所有的东西。他有乔托不具备的某些性质:哲学的力量,对抽象思想的理解及道德的义愤,那种对卑鄙者的英雄式蔑视后来重现在米开朗基罗的艺术中;最重要的是一种非尘世的感觉,一种圣洁光辉的幻象。

总之,乔托和但丁是两个世界的交汇点。乔托属于纯现实



图 55 多米尼科·迪·米契里诺:《但丁与他的天国之城》

的新世界，一个由雇用他的银行家和毛纺商创造的世界。但丁属于较早的哥特世界，圣托马斯·阿奎那和大教堂的世界。在哥特式雕塑的杰作中人们更能感受到但丁，就像在布尔日（Bourges，法国）大教堂的西门入口，而不是在阿伦纳小礼拜堂。在意大利艺术中，最接近但丁精神的人事实上是一个深受哥特式艺术影响的雕塑家，乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano）。

乔万尼·皮萨诺是一个表现悲剧的大雕塑家，正如在比萨和皮斯托亚（意大利）的阿个布道坛的祭坛雕塑上所见（图 56）。和但丁的《神曲》一样，它们都描绘了一个恐怖的世界，充满了仇恨、残酷和折磨。与但丁不同的是，他的人物更有普遍性。但丁在他的诗中描写的是他认识的人：当他把佛罗伦萨政治的尔虞我诈生动地再现在令人信服的地狱景象中时，出现的全是他同情、讨厌或赞扬的人物。谁也不能用更敏锐的眼光只看到人而看不到自然——花、动物和鸟。但皮萨诺的舞台和希腊戏剧一样空无。没有自然的象征，不试图取悦眼睛，没有闲情逸致。我认为乔万尼·皮萨诺在皮斯托亚的浮雕《婴儿的屠杀》是最令人感动的对悲痛描绘。

Io no piangeva; si dentro impietrai. (我不哭泣，我在内心已这样变成了石头。)

Piangevar elli. (它们在流泪。)

但乔万尼·皮萨诺悲剧的义情感只是但丁的一个方面；但丁诗歌的后半部分——从“炼狱”中段往前——包含了当时的艺术家没能欣赏的超越肉体的精神祝福。14世纪没有哪位画家已经反映出但丁对于光的感情。和所有这些英雄一样，但丁把光视为精神生活的象征，在他的伟大诗篇中，他准确而简练地描述



图 56 乔万尼·皮萨诺, 皮斯托亚的布道坛

了光的各种效果——黎明的曙光、太阳的光芒、春天树叶的露光。但所有这些美好的描述都是直白的，都是我们大多数人最被但丁所感动的地方：它们都是由“as when”（当……的时候）这样的词来引导的。它们的意图只是举例说明，使我们世俗的感觉能够理解一种神圣的秩序和天国之美。



图 57 乌尔宾诺,杜坎尔宫的庭院



## 第四章

---

# 人——万物的尺度

---

把佛罗伦萨造就为欧洲最富裕的城市的人，银行家、羊毛商人、虔诚的现实主义者，生活在冷酷的城堡里，城堡坚固得足以抵御帮派的械斗和民众的暴乱。他们没有以任何方式预示被称为文艺复兴的文明史的这个极特殊的阶段。这似乎无法解释，为什么在阴暗、狭窄的街道上突然冒出了明亮、充满阳光的拱廊，这些有圆拱的拱廊在它们笔直的檐口“带着欢笑赛跑”。以它们的节奏和比例，它们的开放和受欢迎的特征，都使它们完全不同于先前阴暗的哥特式风格，在某种程度上，这种风格还环绕着它们。到底发生了什么？希腊哲学家普罗塔哥拉(Protagoras)的一句名言可以满足这个答案：“人是万物的尺度。”由伟大的佛罗伦萨人布鲁内莱斯基(Brunellesco)在1430年建造的巴兹小礼拜堂(图58)是一种被称为人文主义风格的建筑。他的朋友与学生——建筑师莱昂·巴蒂斯塔(Leon Battista)用这样的话来指称人：“赋予你比其他动物更优美的身体，赋予你适合各种运动的力量，赋予你最敏锐和最微妙的感觉，赋予你像永恒的神一样



图 58 佛罗伦萨,巴兹小礼拜堂

的机智、理性、记忆。”对了,这肯定是不正确的说法:我们比其他动物更优美;我们也不觉得很像当时不朽的神们。但在 1400 年的佛罗伦萨人就是这样。没有更好的例子来说明,一种文明的爆发怎样像 15 世纪初的佛罗伦萨的精神状况更依赖于自信。大约有三十年,共和国的命运——在物质的意义上已经走下坡

路了——被一批最有智慧的人控制着，他们被一个民主的政府赋予权力。从萨卢塔蒂(Salutati)到佛罗伦萨的官员都是学者，都是人文主义学问(studia humanitatis)的信徒，对他们来说学习曾是实现幸福生活的方式；他们是将自由的知识运用于公共事业的信徒，最后，他们是佛罗伦萨的信徒。

第二个最伟大的人文主义官员，莱奥纳多·布鲁尼(Leonardo Bruni)，将佛罗伦萨共和国的公民美德与罗马共和国相比较。后来他进一步把它与伯里克利时代的雅典相比较。中世纪哲学家，在他们所认定的其所处时代的历史语境下，总是倾向于悲观。萨里斯伯里的约翰(John of Salisbury)说：“我们是站在巨人肩膀上的矮子。”但布鲁尼说，佛罗伦萨共和国是希腊和罗马的美德的复兴。他的墓在圣罗斯教堂，墓碑上刻着：“历史在忧伤之中。”(图 59)这个碑铭由两个有翅膀的人物抬着，因为是在教堂里，人们就认为她们是天使，而实际上是来自罗马一座凯旋门上的胜利女神；在她们上面，支撑着布鲁尼棺材的是皇帝的天使。在半圆壁内，确实有一个圣母，但墓室里最重要的部分是完全古典象征的布局，在 15 世纪的佛罗伦萨，理想化的表现代替了骑士的荣誉；杰出人物最终得到了回报。

布鲁尼与他的朋友是从希腊和罗马的作家那儿得到这些理想的。虽然人们很愿意说文艺复兴的某些事物都是新的，但旧的信念也主要是建立在研究古代文学的基础上，这也是确实的。当然，中世纪从古代遗产上的所得比人们猜想的要多得多。但它们的来源是有限的，其文本已腐坏，其解释总是充满谬误。第一个以现实的眼光阅读古典作家的人可能是彼特拉克(Petrarch)，那个 14 世纪的复杂人物，人文主义虚假的黎明，他对于对立面的热爱，对名望和孤独、对自然和政治、对修辞学和自我揭露的热爱，使我们认为他是第一个现代人——直到我们开始阅

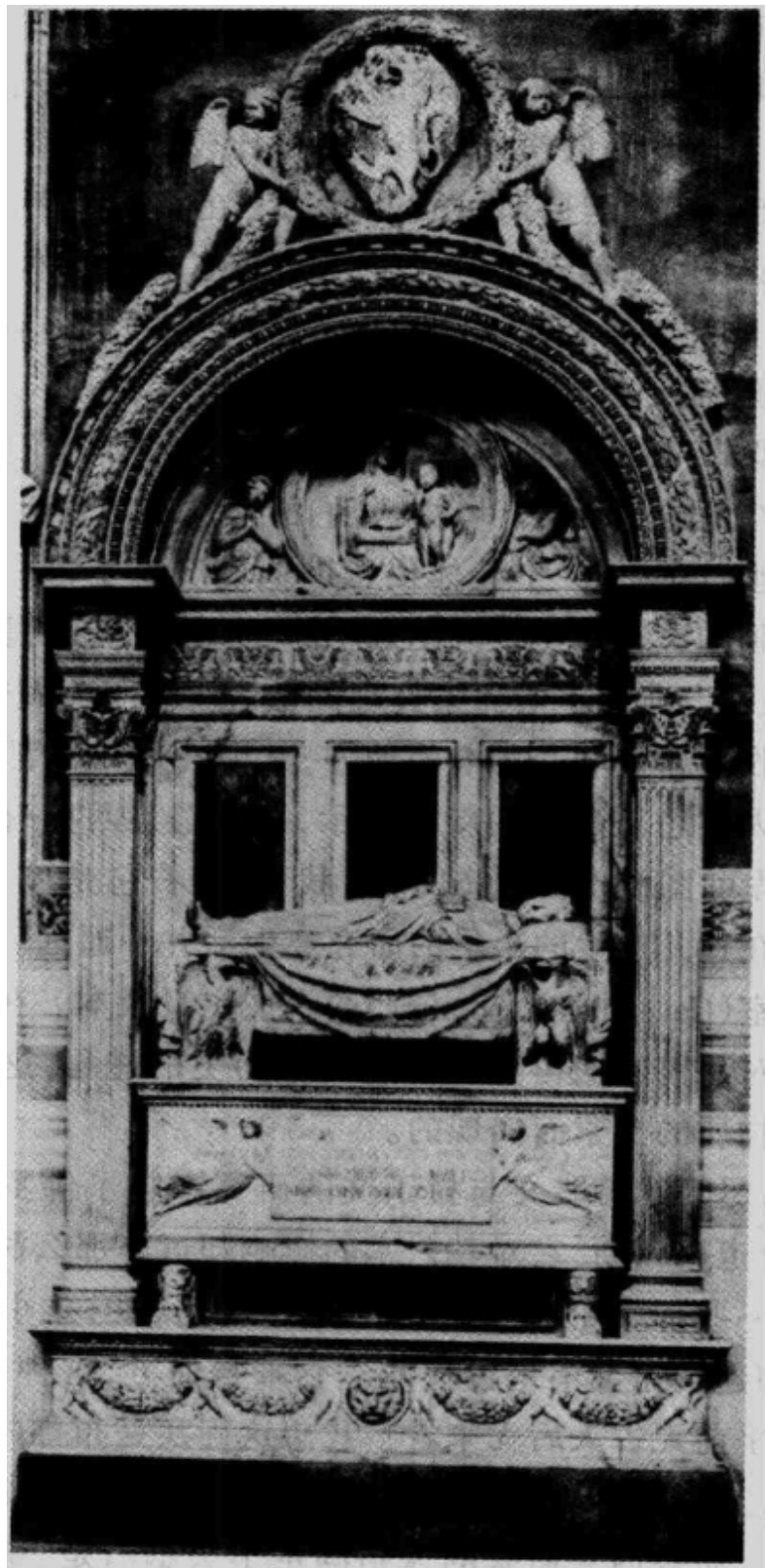


图 59 罗斯里诺,佛罗伦萨的列奥纳多·布鲁尼之墓

读他的作品。彼特拉克从未学过希腊语,但他更年轻的同代人薄伽丘却懂,因此,给佛罗伦萨的思想注入了一种新的、再生的力量,树立了一个新的榜样。当布鲁尼比较佛罗伦萨和雅典时,他已经读过了图西迪德斯(Thucydides)。在佛罗伦萨,15世纪的前三十年是学问的英雄时代,当时又发现了新的文本,并整理了旧文本,当时的学者都是教师、统治者和道德领袖。有大量的文艺复兴绘画描绘了研究中的学者,一般是表现一位教会之父——哲罗姆(Jerome)或奥古斯丁(Augustine)。他们神情安详地呆在条件优越的研究环境中,他们的书堆砌在书架上,他们的文本支在他们面前,一个天体仪帮助他们沉思宇宙。波提切利(Botticelli)画的圣·奥古斯丁(图60)的热情诚挚无疑是面对上帝的沉思。但在古典文本中探索真理的学者没有不充满热情的。

这是收藏那些珍贵文本的地方,其中任何一本都可能包含某种改变人类思想进程的新的启示,这就是科西莫·德·梅蒂奇建的圣·马可图书馆(图61)。在我们看来它是宁静而遥远的——但在这儿产生的最早的研究离生活并不遥远。它是卡文迪什实验室(Cavendish Laboratory)的人文主义版本。在这些和谐的拱顶下对手稿的揭秘与研究改变了历史的进程,这是通过对精神而非物质的探索面实现的。

但是,尽管对希腊文与拉丁文的研究影响了佛罗伦萨的思想、风格与道德判断,它对其艺术的影响却远非那么深远——它主要是由一些孤立的引用构成的。如我们在巴兹小礼拜堂所见,他们的建筑完全不是古代的。它来自何方,这种轻快、简洁的风格似乎前无古人后无来者?我想这确实是布鲁内莱斯基个人的创造。当然,如果不能满足时代的需要,一种建筑风格就不可能生根。布鲁内莱斯基的风格满足了头脑清楚、精神高尚的人的需要,他们出现在佛罗伦萨的景观之中,这是在形式上最严



图 60 波提切利：《圣·奥古斯丁》

厉的贸易与银行的规则开始变得宽松，生活——人的能力得到充分运用的生活——变得比挣钱更重要的时代。

有些人第一次见到文艺复兴建筑的著名开端——巴兹小礼拜堂和圣·洛伦佐旧圣器收藏室(Old Sacristy of San Lorenzo)——有时会感到失望，因为它们显得太小了。在宏伟的罗马式和哥特式建筑之后，它们看起来确是如此。它们并不试图像所有上帝指引的建筑一样，用规模和重量来打动我们，使我们有一种压



图 61 佛罗伦萨,圣·马可图书馆

迫感。它们在每一方面都适合理性的人所需要的比例。它们的目的是使每一个人都更多地意识到他的力量,作为一个完整的道德与智慧的存在。它们宣告了人的尊严。

人的尊严。这句话今天已从我们的嘴唇上消失了。但在14世纪的佛罗伦萨它的意义仍是一个新鲜的、鼓舞人心的信念。乔洛佐·马内蒂(Gianozzo Manetti),一个活跃的人文主义者,他看到了政治的丑恶一面,写了一本名为《论人的尊严与美德》的书。这本书是布鲁内莱斯基的朋友创造的看得见的概念。在奥桑米切尔(Orsanmichele)的商人教堂的周围是真人大小的圣徒雕像:多纳太罗(Donatello)的圣马可,米开朗基罗曾说到他:“没有人不相信这样一个诚挚的人的语言”;以及那个1914年的士兵,多纳太罗的圣·乔治(图62)。他们显示了人的理想,真正统

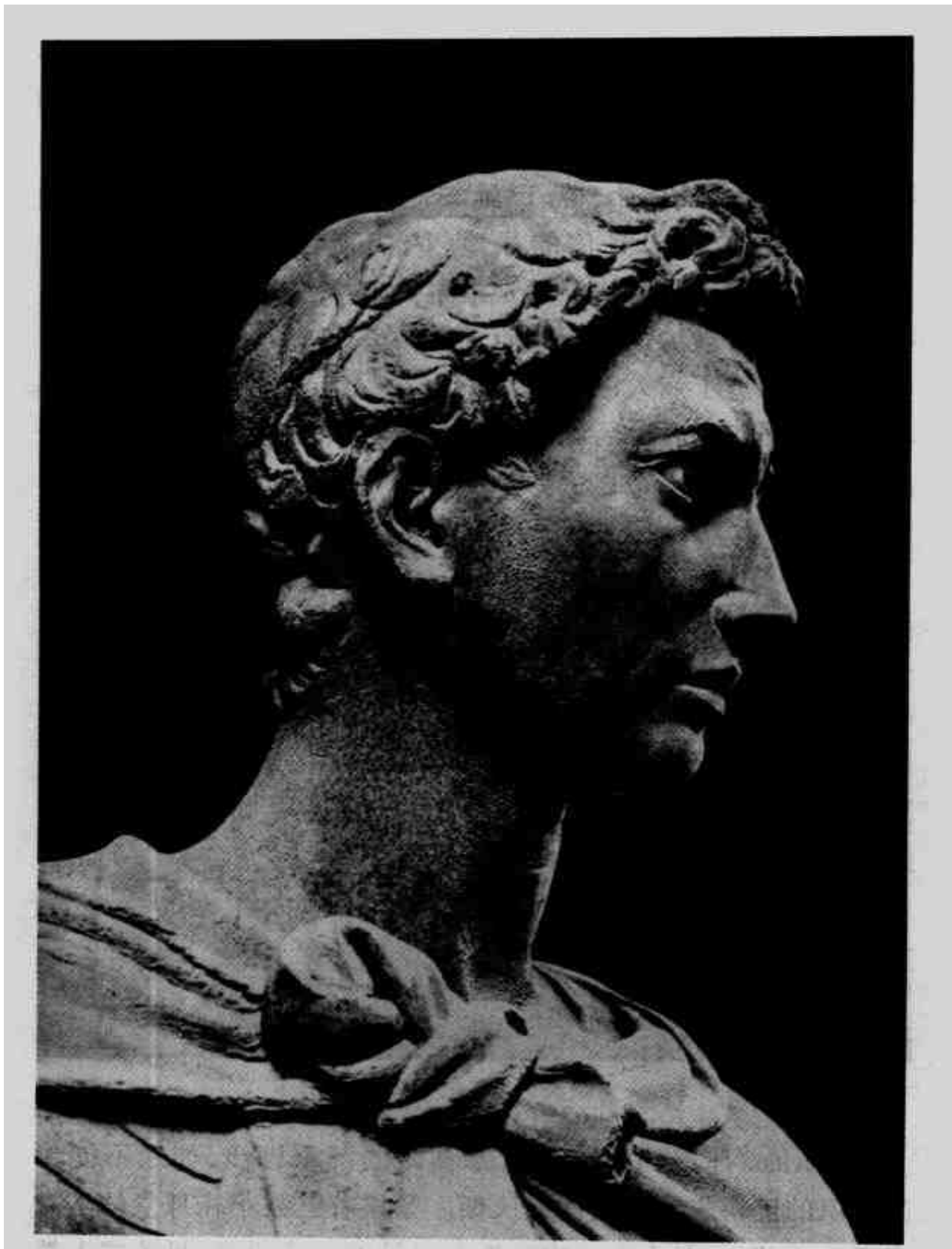


图 62 多纳太罗:《圣·乔治》



治着世间事物的人。在所有宣告人的尊严中最重要的是马萨乔(Masaccio)在加迈恩教堂画的一组壁画中的一群人物。他们的特征是：在精神和智性上都是庄重的人(图 63),没有轻佻,远非那个放荡的朝臣,让·德·巴里——他只早于他们三十年。他们具有充满生气与自信的风度,人们能在文明之父那儿看到——首先进入我们精神的是最早的四个王朝的埃及人,但这些人也被基督教的仁慈所感动。就像圣·彼得严肃地走过街道,他的阴影治愈了病人(彩页图 14)。在一幅平行的壁画中,彼得和他的弟子正把救济品给一个贫穷的妇女,她是在绘画上进行的伟大的雕塑性创造之一。



图 63 马萨乔:《收税钱》

Gravitas(庄严的举止),道德真诚的沉重脚步,如果不能伴随知识的轻快步伐就会使人厌烦。紧挨着巴兹小礼拜堂的圣克洛斯修道院,也是由布鲁内莱斯基设计的。我说过,哥特式大教堂是神圣之光的赞美诗。这些修道院愉快地赞美人类的知识之

光,我发现置身其间很容易想到人。它们具有数学定理的显著特征:清楚、简洁、高雅。毫无疑问,早期文艺复兴建筑是以对数学的感情为基础,特别是几何学。当然,中世纪的建筑师已奠定了数学的基础,但显得过于复杂,就像经院哲学那样繁琐。文艺复兴的建筑师运用简洁得多的几何学形象——正方、圆,他们相信具有某种终极之美的形式——他们接受了这些形式必须适合于人体的观念:即彼此保证彼此的完美。这是古代建筑理论家维特鲁韦乌斯(Vitruvius)提出的思想,因而为中世纪建筑师所了解(克鲁尼图书馆有维特鲁韦乌斯的一本手稿),但他们作了不同的解释。有十几幅素描和版画来证明这种主张,其中最著名的是列奥维多·达·芬奇画的。在数学上我担心它是一场真正的骗局;在美学上它却有某种意义,因为人体的对称,在某种程度上是其一部分与另一部分的关系,影响了我们对正规比例的感觉。从哲学上看,它包含了一种思想的萌芽——如果我们信仰这种思想,我们就挽救了自身:通过比例我们可以协调我们存在的两个部分,物质与精神。

同样的方法也适用于绘画,即被称之为透视的体系,据认为,通过数学计算的透视,人们可以在一个平面上表现一个物体在空间中的准确位置。这似乎也是布鲁内莱斯基发明的,但我们看到它最完美的体现是在他的两个朋友的作品中:基布尔提(Ghiberti)和多纳太罗。多纳太罗的浅浮雕确实是一种绘画的类型。基布尔提在佛罗伦萨著名的洗礼堂铜门上的雅各布和以扫(图64)显示出透视的运用达到了犹如音乐效果的空间和谐。多纳太罗在帕都亚做的浮雕——圣·安东尼治愈一个孩子的腿——体现出另一种透视手法:通过更强烈的空间意识强化感情。佛罗伦萨人特别为这种创新感到骄傲,他们认为(事实证明是错的)这种创新在古代是没有的,它作为艺术家的基本训练的



图 64 基布尔提:佛罗伦萨洗礼堂大门上的《雅各布与以扫》  
一部分一直延续到 1945 年。但是它对文明有什么意义呢?我想当它被发明出来时就有了意义。人能够再现一个在真实环境中的人,计算出他的位置,在一个可论证的和谐秩序中处理人,这种信念象征性地表达了关于人在万物系统中的位置及人能控制其自身命运的新思想。

透视与城市的描绘有关,只是因为这个体系在描绘铺砖的地面和连续的拱门方面有优势,布鲁内莱斯基最初的实践是再现佛罗伦萨大教堂前面的广场及中间的洗礼池,但幸存下来的

纯透视再现了虚构的城市,建筑的和谐与为市民提供的完美环境。阿尔伯蒂在他论建筑的名著中讲述了一个公共广场的重要性:“年轻人在那儿可能会转移他们在那个年龄的胡闹和荒唐的天性;在漂亮的门廊下面,老人可以在那儿乘凉,两方面都能得到益处。”我想,当从阿尔贝蒂那儿受益颇多的皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡(Piero della Francesca)画出了最和谐的理想城市时(图65),也是这样的想法,经历了同样的精神历程。早期佛罗伦萨

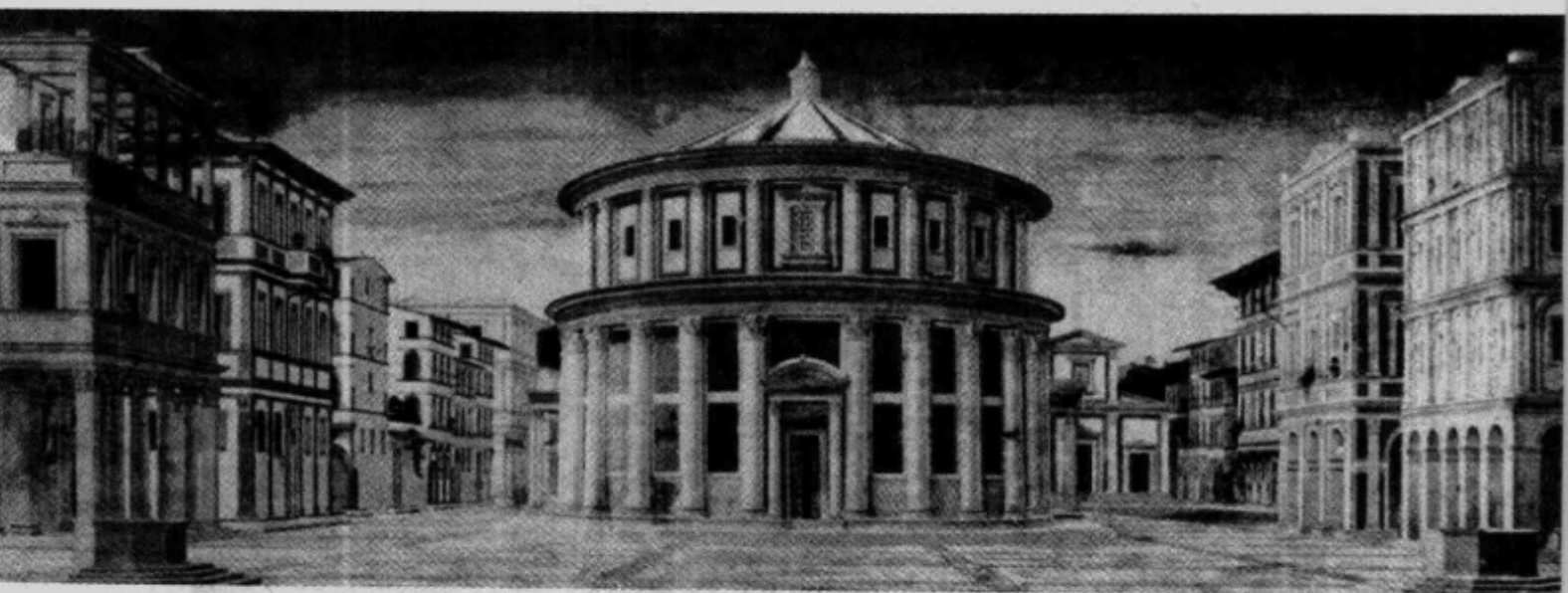


图 65 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡:《理想之城》

文艺复兴是一种城市文化,恰当地说是所谓中产阶级文化。人们在街道和广场上,在商店里消磨时间。一个优秀的佛罗伦萨人,即他们的道德学家之一,“总是在商店里”(sta sempre a bottega)。这些商店完全是公共的。一幅表现受水星影响的行为的15世纪铜版画(图66),显示了一家向街面敞开的手工匠作坊,过路的人能看见里面在干什么,与之竞争的艺术家的则在发表苛刻的评论。

文艺复兴的美术史家瓦萨里(Vasari),当他自问(很有性格



图 66 《水星》(铜版画)

地)为什么是在佛罗伦萨而不是在其他地方,人在艺术中表现得如此完美,他首先的回答是:“批判的精神:佛罗伦萨的气氛创造天然而自由的精神,不能满足于平庸。”在佛罗伦萨艺匠之间无情而又坦率的竞争不仅提升了技术标准,也意味着在知识的庇护人与艺术家之间没有不可理解的鸿沟。我们今天为了怕显得没教养而假装理解艺术作品的做法在佛罗伦萨人看来似乎是荒谬的。他们是一种坚韧的命。自1428年的布鲁尼以来,很多人都自比雅典人。但佛罗伦萨人更加现实。因为雅典人喜爱哲学辩论,佛罗伦萨人的主要兴趣则在挣钱,为那些笨人编排骇人听闻而又实际的笑话。不过,他们与希腊人还是有很多共同之处。他们好奇,他们特别有文化,他们具有在最高程度上把他们的思想视觉化的能力。我不愿滥用“美”一词,但我想也没有一个能替代它的词。像雅典人一样,佛罗伦萨人也爱美。这是使任何一个了解他们的人感到惊讶的不竭之源。我猜想15世纪的佛罗伦萨集市和今天不会有很大差别——同样的讨价还价,同样尖利的嗓门。就在那些高声喊叫的人和讨价还价的农民的头上,在他们的奥桑米切尔(Orsanmichele)教堂上,是卢卡·德拉·罗比亚(Luca della Robbia)的《圣母子》,温柔甜美的典型。在圣克罗斯紧邻布鲁尼纪念碑的是多纳太罗做的《圣母领报》的石头浮雕(图67)。表现人的性格与人的戏剧的大师,他喜欢刻画学者额头上的皱纹,也具有佛罗伦萨人的美感;他的圣母形象使我们想起公元前5世纪雅典的一个墓室浮雕,她的发型证明了这种相似不是偶然的。多纳太罗在他的青铜雕塑《大卫》(图68)中为自然美的古代观念做出了直接的贡献,他的头部出自哈德良(古罗马)皇帝所爱恋的安提诺乌斯,尽管有较浓重的佛罗伦萨口音,但这使它更具魅力。

体验15世纪的佛罗伦萨风情的最佳场所之一是旧监狱和



图 67 多纳太罗：《圣母领报》

法院,现为巴杰罗(Bargello)博物馆,因为它不仅有《大卫》那样的佛罗伦萨想象力的伟大作品,而且也有佛罗伦萨名人的肖像。这些令人骄傲的人物希望为他们的后代为他们所喜欢的东西留下准确的记录。14世纪也有一些相似的人物——但丁、彼得拉克、法国的查理五世、让·德·伯里(Jean de Berry)。但他们只是例外。作为一个规则,用视觉形式表现的中世纪人物都是社会地位的象征:圣·玛丽亚·诺维拉(St Maria Novella)的西班牙小礼拜堂的画家,虽然他表现了很多有趣的细节,但都是用固定形式来表现教皇、国王和主教——他们的地位得到整个哥特世界的承认。再看另一个例子,我们对那些在中世纪建造大教堂的人



图 68 多纳太罗：《大卫》





图 69 阿尔贝蒂：《自塑像》

的生平一无所知，但布鲁内莱斯基由他的一个朋友写了一部资料详实的长篇传记，我们还有他死后留下的面模，这也是追随古罗马传统的一个实例，佛罗伦萨人在 14 世纪后期开始为死者做面模。阿尔贝蒂，早期文艺复兴的精华人物，留下了两件青铜浮雕的自塑像(图 69)。多么自豪和机智的面孔！像一匹任性而又聪明的种马。阿尔贝蒂也写了一本自传，像我们所期待的那样，他不受假谦虚的限制。他告诉我们最强悍的马怎样在他的驯服

下颤抖,它怎样跑得更远,跳得更高,比任何人的工作更艰难。他讲述他怎样克服每一个弱点,作为一个人他能干一切他愿意干的事情。这成了早期文艺复兴的座右铭。

现实主义的肖像画,表现每个人的脸上偶然显露出来的内心生活,既不是佛罗伦萨人也不是意大利人创造的。它是佛兰德斯创造的,在杨·凡·爱克(Jan van Eyck)的作品中趋于完善。没有谁在人的表情上看到更冷静的眼神,以更精致的手势来记录他的决定。事实上他的环境是意大利的——阿尔诺芬尼,阿尔伯加蒂(Arnolfini, Albergati)(图 70)——羊毛生意、银行业和教皇外交的国际世界的一部分;可能只有在这样一个社会中,进步的、敏感的人物才能接受其人性的启示。凡·爱克对人性的探索已经超出面部的表现。他表现了环境中的人,在阿尔诺芬尼和他的妻子的双人肖像画中,他生动地记录了他们日常生活的细节;他们用于在布鲁尼泥泞街道上行走的羊毛木底鞋,无名的卷毛小狗,凸面的镜子,以及在他们上方的锃亮的黄铜吊灯。仿佛是一个颠倒了美术史顺序的奇迹,他向我们展示了他们的隐秘生活,就像已被代夫特的维米尔(Vermeer)看到过的相似的经验。

佛罗伦萨人从未试图表现过这种对环境气氛的感觉——他们是以雕塑精神体现的人民。在他们的胸像雕塑中,他们也达到了与佛莱梅相似的现实主义。这些佛罗伦萨的杰出人物与我们在维多利亚时代的照片上看到的自信神态多么相似!安托尼奥·罗塞里诺(Antonio Rossellino)做的乔万尼·切里尼(Giovanni Cellini)(图 71)胸像是一个专业人士:一个医生——他的脸庞是用经验的智慧刻画出来的——实际上他是多纳太罗的医生,为他服务了一生;皮耶特罗·梅里尼(Pietro Mellini)做的贝内底托·达·迈亚诺(Benedetto da Mainano)的肖像是一个看不出年代



图 70 杨·凡·爱克：《阿尔诺芬尼和他的妻子》

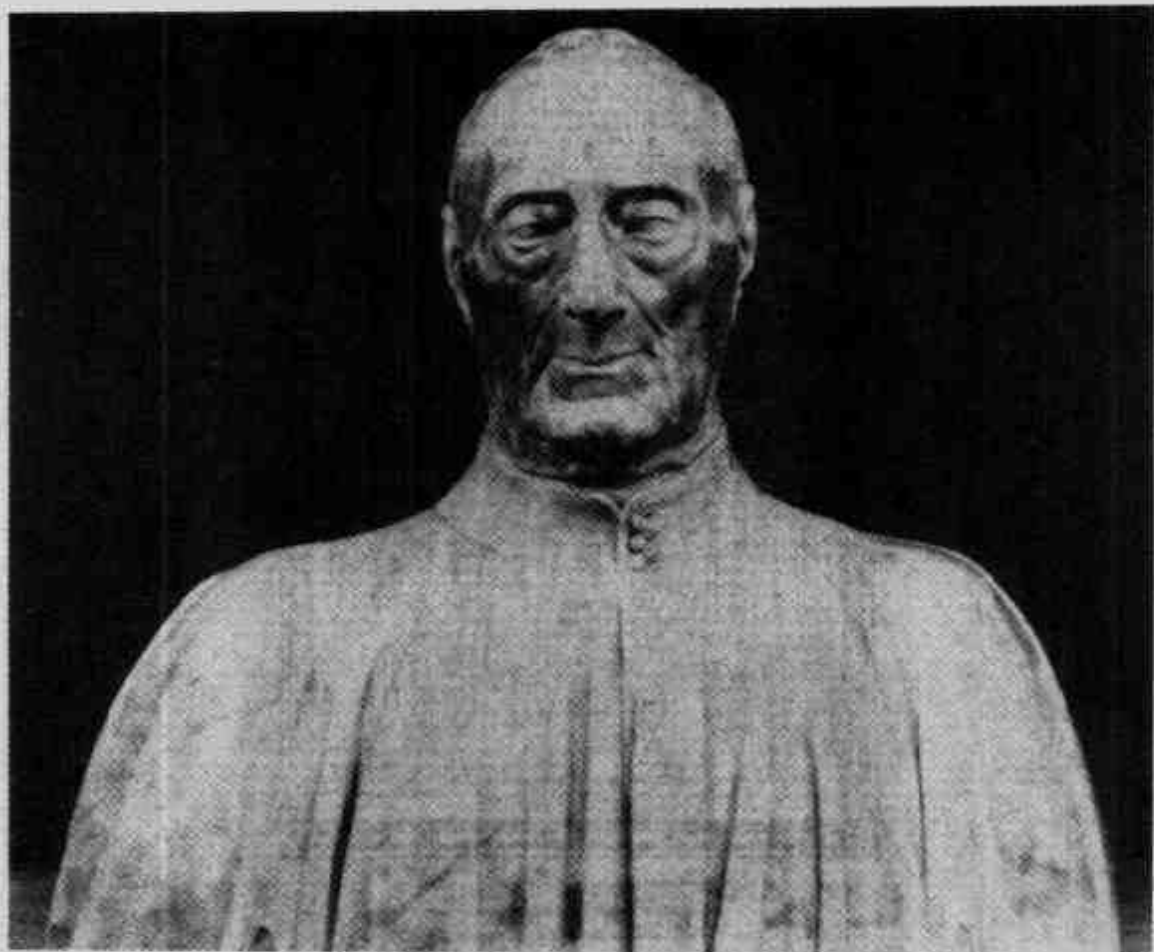


图 71 罗塞里诺：《乔万尼·切里尼》

的商人。在阿尔贝蒂的对话中一个人物说：“一个人不能比挣钱更自由地进行他的劳动，我们出卖的是我们的劳动——商品不过是转换。”是的，那是写于 1434 年，不是 1850 年；相反，你在 19 世纪穿着梅里尼的衣服，也会很令人信服。

但这种自由的物质主义气氛还只是事情的一半。15 世纪中叶以后，佛罗伦萨的文化生活出现了一个新方向，完全不同于 15 世纪 30 年代充满活力的市民人文主义。除了名称之外，佛罗伦萨在哪方面都不是一个共和国了，将近三十年它实际上都是由一个非凡的人物洛伦佐·德·美蒂奇（Lorenzo de' Medici）所统治。他的父亲和祖父都通过作为银行家的活动为他铺平了道



图 72 洛伦佐·德·美蒂奇的诗集扉页

路。他本人不是金融家——他丧失了大部分家庭财产。但他是一个天才的政治家，他能清楚地分辨权力的实质与表面的装饰。他的诗集的扉页插图(图 72)表现了他在佛罗伦萨的街道上，穿着如一个普通的市民，一群女孩围着他，唱着他的歌谣。这种简朴的版画与伯里大公豪华的手稿形成多么鲜明的对照！事实上，洛伦佐是一个优秀的诗人，也是一个最值得赞颂的其他诗人、学者和哲学家的赞助人。他对视觉艺术不是很感兴趣：记录其时代的绘画是由他的堂弟洛伦兹诺(Lorenzino)委托绘制的。对洛伦兹诺来说，即是波提切利在佛罗伦萨画的以最成熟和特殊的形式表现的美的情境：《春》(彩页图 15)和《维纳斯的诞生》。《春》的题材出自奥韦德(Ovid)的诗，但这种古典的灵感被

中世纪的记忆赋予一种新的复杂性。异教的女神们在一个像哥特式挂毯的树叶背景前翩翩起舞。这种将想象力协调起来的技巧是多么不可思议。就面部的表现而言，他们发现的美在我们今天看来要远胜过古代的丰满、圆润的椭圆形脸庞。波提切利的另一个伟大寓言的题材《维纳斯的诞生》是出自同时代的诗人波利兹阿诺(Poliziano)的诗。他是那群敏感的佛罗伦萨人中的一员，深受希腊后期哲学家，即所谓新柏拉图主义的影响。他们的抱负是把这些异教哲学家与基督教融合在一起，因此波提切利的维纳斯完全不是异教的多情妓女，而是苍白的、孤独的，融化到他的圣母形象中去的维纳斯。

人的发现实现在 15 世纪早期的佛罗伦萨。这是谁也改变不了的事实。但是在 15 世纪的后二十五年，文艺复兴的成就几



图 73 乌尔宾诺



图 74 根特的朱斯图斯：《费德里戈·德·蒙特费尔特罗》

乎要归功于意大利北部的几个小小的宫廷——费拉拉、曼都亚，首先是乌尔宾诺（图 73），亚平宁半岛东面的一个偏远的小城。这种说法可能会有争议：乌尔宾诺的宫廷生活是西方文明的高水平的标志之一。理由是第一位乌尔宾诺大公，费德里戈·蒙特费尔特罗（Federigo Montefeltro），不仅是一个极有修养和知识的

人,也是那个时代伟大的将军,他使他的领地免受周边恶棍的侵犯。他是一个热情的书籍收藏家;在他珍贵的图书馆有一幅他的肖像,画的是他正读一本他收藏的手稿。但他身穿盔甲,腿上放着吊袜带(爱德华五世送给他的),他的头盔搁在脚旁(图74)。他的宫殿开始是作为城堡建在一个攻取的山岩上,只有到了他努力争取的安全得到保障,才会赋予它美妙优雅的形式,使它成为世界上最优美的建筑作品之一。

乌尔宾诺的宫殿有自己的风格。拱廊庭院(图57)不像布鲁内莱斯基的回廊那样跳跃与轻快,而是宁静与永恒。房间(图75)则明快而通风,如此和谐的比例使每个走过房间的人都感到愉快:事实上它是我走遍世界唯一不感到压抑和疲倦的宫殿。但很奇怪,我们不知道它的设计者是谁。一个名叫劳拉纳(Laurana)的著名城堡建筑师打好的基础,但在宫殿的居室部分开始

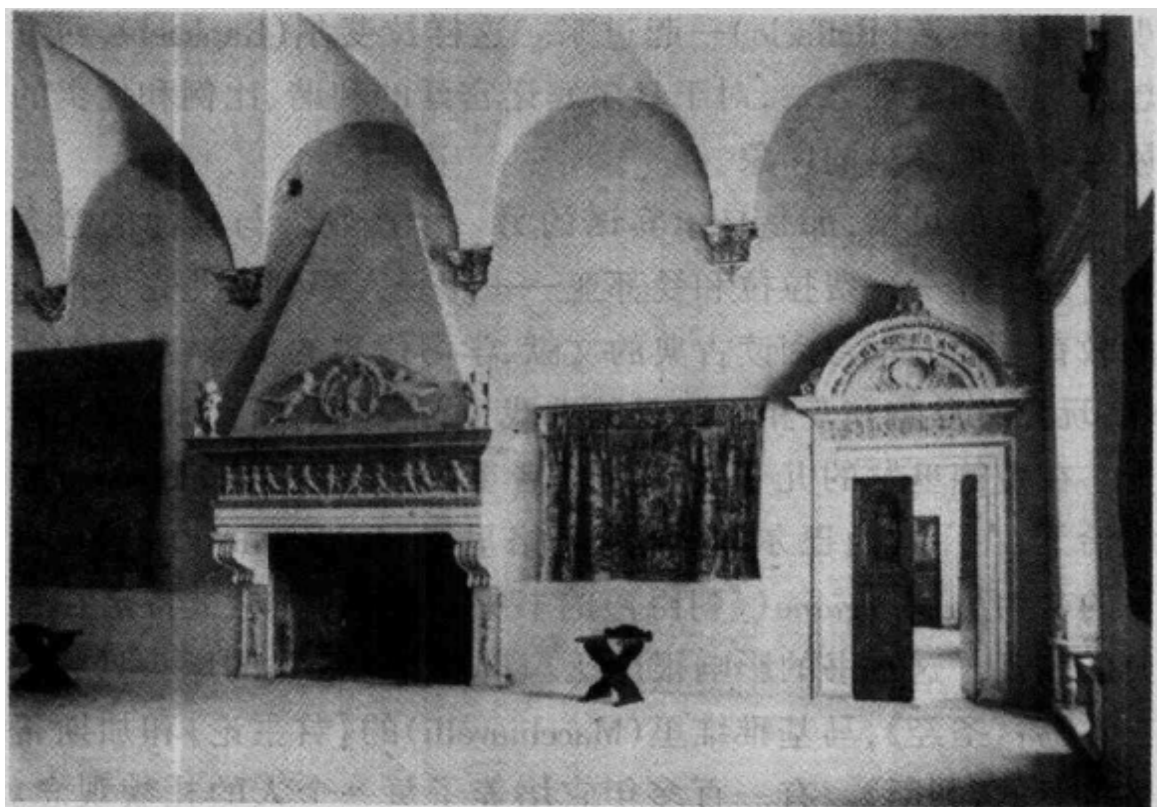


图75 乌尔宾诺,杜坎尔官的内部



建造之前就离开了乌尔宾诺。可以说大公自己的性格渗透在整个建筑——我们从他的书商,为他装备了图书馆的威斯帕西阿诺·迪·比斯蒂奇(Vespasiano de Bisticci)对其生活的描写中知道这一点。他一次又一次地提到大公的仁慈。他问大公,统治一个王国需要的是什么,大公回答:essere umano——“做人。”无论是谁创造了这种风格,这都是弥漫在乌尔宾诺宫殿的精神。

作为文明的一部分,乌尔宾诺的宫殿超越了15世纪。盛期文艺复兴的主要建筑师——布拉曼特(Bramante),出生在乌尔宾诺,宫殿在建筑期他可能就在那儿工作了。宫廷画家是一个名叫乔万尼·桑迪(Giovanni Santi)的愚蠢的老家伙,那种乐于助人的平庸之才,在宫廷却是很受欢迎,即使在乌尔宾诺的宫廷也是如此。毫无疑问,当宫廷的女子需要设计她们的绣边时,就会说:“让我们去叫亲爱的老桑迪。”——这时他就会带着他漂亮的小儿子拉斐诺(Raffaello)一起过来。这样拉斐尔(Raphael),西方想象文明的表现之一,对于乌尔宾诺宫廷的和谐、比例和优美的风格留下他最早的印象。

优美的风格,那是乌尔宾诺的另一个产物。与其他的意大利宫廷一样——费拉拉和曼都亚——年轻人都到这儿完成他们的教育。他们学习阅读古典的文献,学习优雅的步态、从容的谈吐,玩没有欺骗和互相踢胫骨的游戏;总之是要使行为像一个绅士。在费德里戈的儿子及其继任者奎托巴尔托(Guidobaldo)的统治下,在一本由巴尔德·加斯蒂格里奥(Baldassare Castiglione)写的名为*Il Cortegiano*(《朝臣》)的书中,绅士的观念被特定在古典的表现。这本书的影响很广泛。皇帝查理五世的床头只放着三本书:《圣经》,马基雅维里(Macchiavelli)的《君主论》和加斯蒂格里奥的《朝臣》。有一百多年它培养了每一个人的礼貌观念。事实上它还不只是指导人的礼貌行为的手册,因为加斯蒂格里



图 76 曼坦尼亚:《贡查加家族》

奥的绅士理想是以真正的人的价值为基础。他肯定不会伤害人的感情,不会使他们在公开场合感到卑下。他肯定是轻松与自然的,但他肯定不只是一个世俗的人;《朝臣》在结尾时是对爱情题材的感人讨论。就像波提切利的《春》一样,中世纪的挂毯世界与异教的神话结合在一起;因此加斯蒂格里奥的《朝臣》是中世纪的骑士观念与柏拉图的理想爱情的结合。

毫无疑问,乌尔宾诺宫廷在费德里戈和奎托巴尔托的统治下,是文明史的一个高峰。曼都亚的宫廷也是如此,但稍逊一筹。曼都亚的宫殿不像乌尔宾诺的宫殿那样有着爽快的明亮与清晰。但它也拥有一间其他任何地方都比不上的房间,人们能从中得到一个意大利宫廷的文明生活的观念。它是由宫廷画家安德列亚·曼坦尼亚(Andrea Mantegna)装饰的。在天花板上画着罗马皇帝的胸像,但下面的画面则完全与建筑无关。它们是

以真人大小(可能是第一次在艺术上以真人比例来画肖像)表现的贡查加(Gonzaga)家族,他们的狗、侍从,以及他们收养的著名的侏儒。虽然前排是侯爵夫人的仪式,但整个群像是相当自然的(图 76)。小女孩问她是否可以吃苹果,但她母亲的兴趣则在于想知道侯爵的秘书正在向侯爵报告的消息——实际上一个好消息:他们的儿子当上了红衣主教。在另一个画面上,侯爵正在接受对他的祝贺,他的孩子们站在他的旁边。一个多么愉快的非正式招待会!他的一个儿子正拉着父亲的手,另一个孩子则拉着他大哥的手(彩页图 16)。尽管如此,画面上并没有令人生厌的豪华,这种豪华在下一世纪的欧洲则越演越烈,并在凡尔赛达到高峰。我不得不说,即使是曼坦尼亚也不能使新上任的红衣主教显露出志满意得的神情。这个明显的事实提醒我们——这种社会结构的类型完全依赖于统治者的个人品质。在一个城邦是费德里戈·蒙特费尔特罗,其子民的虔诚之父;在相邻的城邦是西格斯蒙托·马拉特斯塔(Sigismondo Malatesta),里米尼之狼(the wolf of Rimini),即使是最激进的剧作家也不敢把他做的事情搬上舞台。他们都雇佣过阿尔贝蒂,都被皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡(piero della Francesca)画过。

这是文艺复兴文明的弱点之一。不太明显的另一个弱点是,它主要依靠少数人。即使在共和制的佛罗伦萨,接触到文艺复兴的也只是少数人,在乌尔宾诺和曼都亚那样的地方,文艺复兴实际上只局限于宫廷。这与我们现代的平等意识是相对立的,但人们也无法知道如果完全依赖于公众意志,文明将会发展到多远的程度。叶芝实际上运用了乌尔宾诺的例子,他在一首诗中提到,“一个富翁承诺给都柏林市立美术馆捐赠,如果能证明人民需要这些画”。

奎托巴尔托,当他创造了  
礼仪的榜样风格时  
在智慧和美,爬上乌尔宾诺多风的山,  
学习他们的商业的地方  
没有派出来往的信使  
他可能学的是牧羊人的意志。

人们可以不喜欢宫廷,但在某个阶段,也只有宫廷里一个人才可能干某些为放纵而放纵的事情,因为他需要这么做,因为对他来说值得这么做。有时通过任性的、多余的个人行为,社会才会发现他们的能力。我常想,14世纪和15世纪的人曾为优秀公民的葬礼和婚礼而建立的板条-石膏建筑,使建筑师有机会来实验和空想,今天那些经过仔细估价的建筑却是可悲地缺乏这一切。

所有的房间都是一样的,当人们穿过乌尔宾诺宫殿那些华丽而奢侈的房间时,它们很难使人想到:“在领地上的人民,或叶芝先生正确地猜想的那些牧羊人,奎托巴尔托在趣味和风度上都不屑一顾的人,他们是怎样生活的呢?他们没有一种他们自己的文明吗?”对了,有这样一种情况是作为文明化的乡村。看看托斯坎纳的风景,层层排列的葡萄园与橄榄树,像垂直的黑色重音柏树,人们会留下永恒秩序的印象。肯定有这样一个时代,到处都是森林和沼泽——没有形状也没有形式;把秩序带出混沌是一个文明的过程。但是对于这种古老的、乡村的文明,除了农舍本身我们没有更多的记录,它高贵的比例似乎是意大利建筑的基础;当文艺复兴的人看到乡村的时候,它不是作为耕种和开垦的地方,而是作为永恒的天堂。

这就是它第一次怎样出现在欧洲绘画的风景中,凡·爱克的

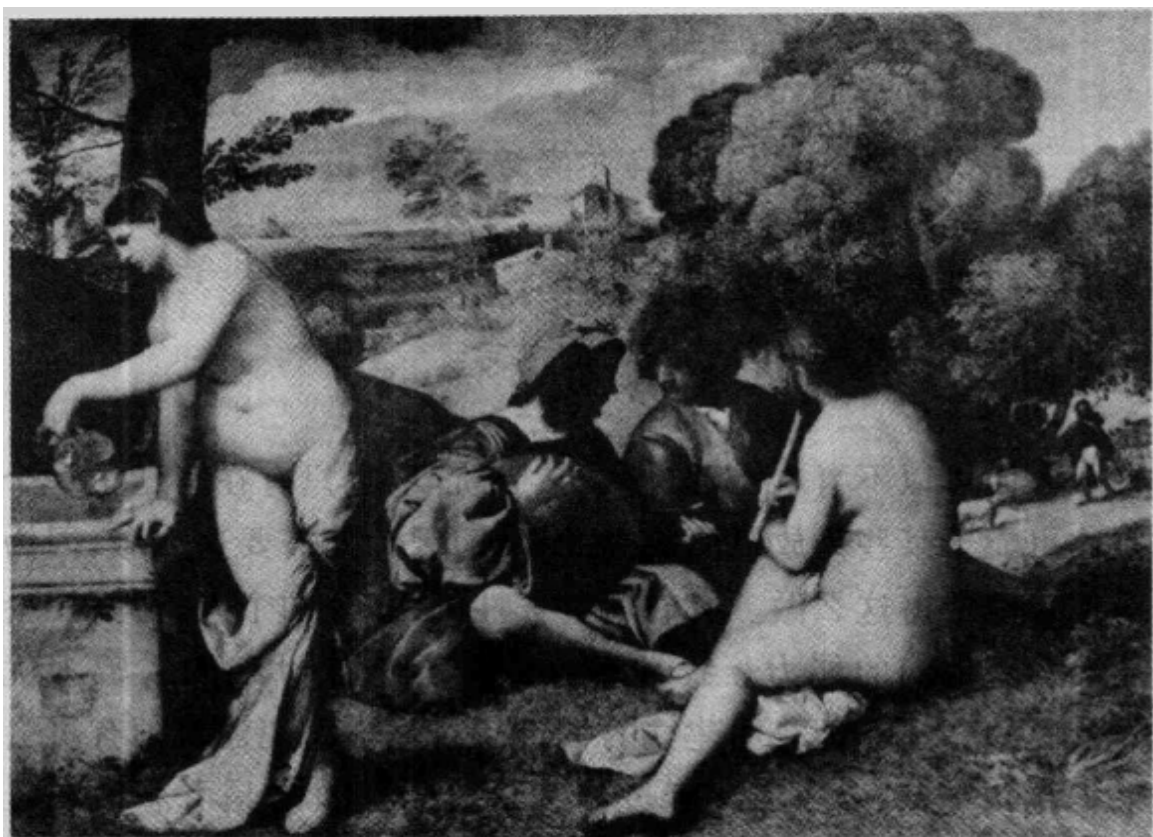


图 77 乔尔乔纳:《田园合奏》

《羔羊的崇拜》(彩页图 17)的背景。前景用中世纪精微的细节画出,但我们的眼光越过茂密的月桂与冬青,漫游到朦胧的远方。自然的意识已与逃避的愿望和美好生活的希望联系在一起,中世纪晚期的画家已画了一些高雅的男女,甚至圣母本人,坐在开满鲜花的草地上。然后,在 16 世纪的头几年,威尼斯画家乔尔乔纳(Giorgione)把这种与自然的愉快联系转换为某些更加开放的肉欲的场面。在哥特式花园中,女士们被层层衣裙保护起来,现在则变成赤身裸体;其结果是他的《田园合奏》(图 77)掀开了欧洲艺术新的一页。确实,乔尔乔纳是扰乱历史进程的充满灵气而又不可预测的创造者之一;在这幅画中,他描绘了一种令人愉快的文明人的幻境,早在二十多年前由诗人圣纳扎罗(Sannazaro)流传的阿尔卡迪亚(Arcadia)的神话。当然,这只

是一个神话。农村生活完全不是这样,即使在野餐的时候,蚂蚁也会爬上三明治,黄蜂会围着啤酒瓶嗡嗡叫。但田园牧歌的谬误已激发了忒奥克里托斯(Theocritus, 古希腊诗人——译注)和维吉尔(Virgil, 古罗马诗人——译注)的灵感,而在中世纪还不为人知晓。乔尔乔纳已经理解了异教基本上是怎么回事。阳光与阴影的愉快对比,飞扬的树叶,井中的泉水丁东作响,与曼陀



图 78 乔尔乔纳:《暴风雨》

铃的琴声交织在一起,所有这些感官的愉悦都要求它们实现古代雕塑的形式与节奏。这种田园牧歌如同它对古代的贡献一样,也对佛罗伦萨人文主义的共和理想作出了贡献,也是对人的



图 79 乔尔乔纳:《岁月》(局部)

重新发现的一部分：不过是他的感官本性而不只是知识本性。

通过乔尔乔纳的野餐，我们人性功能的平衡与享乐趋于完美。但是在历史上，各种假想的完美都隐藏着凶险；乔尔乔纳自己也在那幅神秘的名为《暴风雨》(图 78)的画中发现了它。究竟发生了什么？那个正在哺乳孩子的半裸女人，那一道闪电，那一片柱式的废墟，都是什么意思？没有人知道，一直就没有人知道。在乔尔乔纳自己的时代它被描述为“一个士兵与一个吉普赛女郎”。好了，不管它意味着什么，它肯定没有体现任何以人类理性为楷模的信心。

“只要人愿意就能做所有的事情。”当人们想到每个人都给他带来一大堆恐惧和记忆的话，阿尔贝蒂的说法显得多么天真；这即是说，任何外部的力量都不会在他的控制之外。乔尔乔纳，人体美的热情赞美者，画了一幅一个老妇人的画(图 79)，名为 *col tempo*——《岁月》。人们会想到她曾经肯定是个美女。这是新悲观主义最早的杰作之一——之所以新，是因为没有宗教的安慰——那是哈姆雷特给予的最后的表演。

我想，事实是早期意大利文艺复兴的文明并没有广泛的基础。少数精英离大众太远，不仅在知识和智慧上——他们永远的追求——而且也在基本的假设上。当最初的两代人文主义者去世之后，他们的运动没有留下真正的分量，留下的是远离人的价值尺度的反映。幸运的是，他们留下了雕塑、绘画和建筑，为每一代人留下了价值理性、清晰与和谐的比例和个人信仰的信息。



## 第五章

---

# 作为艺术家的英雄

---

从佛罗伦萨到罗马的景观已完全不同,从讲究实际、才思敏捷、步履轻快、风度优雅的城市到一个沉重的城市,那是一个像人类的希望与野心的巨大土堆的城市,它那几乎不可释读的装饰物被洗劫一空,一个帝国显赫的荒原,只有一个古代皇帝,马库斯·奥雷连(Marcus Aurelius,公元3世纪恢复罗马帝国的罗马皇帝——译注),活在穿越几个世纪的阳光中。它的规模已今非昔比。我站在梵蒂冈的大院里,在大院的一端是建筑师布拉曼特(Bramante)盖的被称为望景楼的阳光陷阱,教皇能从这儿观看到古城的全景。它是在一种壁龛的形式中,但不是那种设计成容纳真人大小雕塑的壁龛,它是巨大的——事实上它已被称为“il nicchione”(“怪物壁龛”)。它是在1500年前后征服了佛罗伦萨文明的巨大变化在外表上和视觉上的象征。这儿不再是一个自由的、活跃的人的世界,而是一个巨人与英雄的世界。

在壁龛里,是一个大得足以容纳一个人的青铜松果。它来自那个更早的巨人世界,这个古代遗物可能是哈德良神庙的柱

---

顶饰。但是在中世纪,它被认为是在圆形竞技场里战车竞赛的终点标志,因为很多基督教牺牲者是在那个竞技场被处死的,现在那儿矗立着作为总部的基督教教堂。与佛罗伦萨建筑明确的聚焦点相比较,罗马是巨大而阴沉的概念。但罗马的建筑毕竟不是那样阴沉,因为巨大的古代建筑也在那儿(图 80)——比我们今天看到的多得多。即使它们被作为采石场的三个世纪之后,我们对规模的概念也大为扩展,但它们仍是令人吃惊地巨大。在中世纪,人已被这种巨大的规模所压倒。他们说这些建筑肯定是魔鬼的作品,或它们不过是按照自然现象——如大山——来处理的,他们把房子盖在山上,就像那些利用溪谷或避风雨的峭壁的人。罗马曾是一个牧羊人和迷途的羊的城市,除了一些防御的城堡外没有什么建筑,那些城堡是古代的家族用

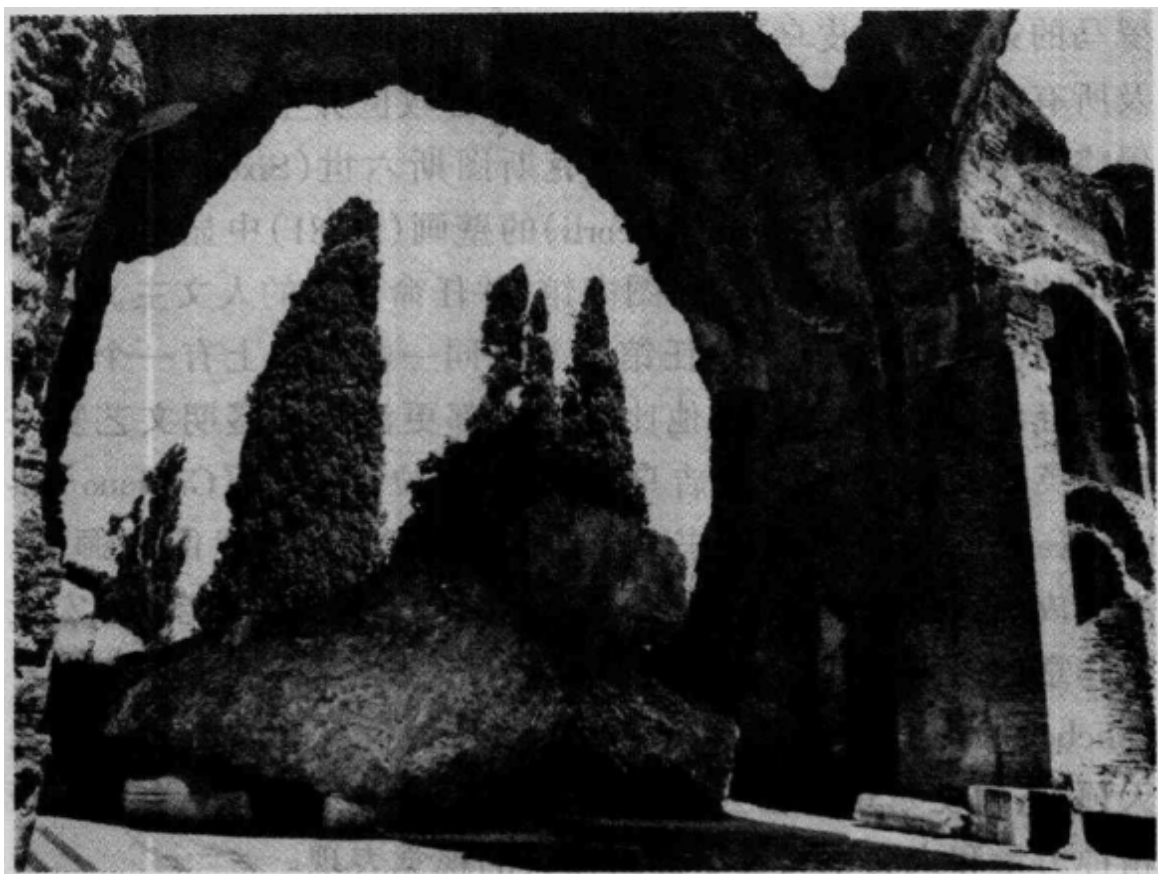


图 80 罗马,安德里亚纳别墅,罗马浴池废墟

于他们无意义和无休止的争斗而修建的——之所以是“无休止的”，是因为他们直到今天还在争斗。

但是到1500年，罗马开始认识到它们一直是由人来建筑的。创造了文艺复兴的活生生的、智慧的人，充满着活力和自信，而不在被古代所压服的气氛中。他们意味着吸收它、平衡它、控制它。他们将创造自己的巨人和英雄的种族特征。

罗马景观的变化也有其政治原因。在经历了放逐与灾祸的年代之后，至高无上的教皇回到他的世俗权力的宝座。世俗的权力一般被描述为教皇权力的颓废，教皇是超凡能力的人，他们能在对文明的兴趣中运用他们的国际联系、他们庞大的市民机构和他们不断增长的财富。尼古拉斯五世(Nicholas V)，阿尔伯特蒂的朋友和一个人文主义者，是看到教皇的罗马能复兴异教的罗马的第一人。皮乌斯二世(Pius II)，一个诗人，一个热爱自然及所有自然形式之美的人，为了使基督教世界不受土耳其人的侵略而献出了生命。即使是塞克斯图斯六世(Sixtus IV)，在梅洛佐·达·福尔利(Melozzo da Forli)的壁画(图81)中显得残暴而狡猾的人，也建立了梵蒂冈图书馆，并任命伟大的人文主义者普拉蒂纳(Platina)为其第一任馆长。在同一幅壁画上有一个华丽的年轻红衣主教的形象，他比任何人都更注定给盛期文艺复兴带来英雄的方向，他就是吉乌利阿诺·德拉·洛文雷(Giuliano della Rovere)。与教皇的秘书相比，那是个笨驴，他就像头狮子。当他成为教皇尤利乌斯二世(Julius II)的时候，他就能以宽宏大量和意志力来激励和威吓三个天才——布拉曼特、米开朗基罗(Michelangelo)和拉斐尔。没有他，米开朗基罗就画不出西斯廷天顶画，拉斐尔也不会去装饰教皇宫；因此我们也就不会有两个精神力量和人文主义哲学的最伟大的视觉表现。

这个(在壁画上——译注)华丽的比真人还大的人物构想了



图 81 梅洛佐·达·福尔利：《尤利乌斯二世与塞克斯图斯六世》

一个非常大胆、非常奢侈的计划，这个在当时非常大胆的想法在我看来是有点神经质的。他决定拆毁旧的圣彼得大教堂（图 82）。这是西欧世界最大和最古老的教堂；肯定也是最受尊敬的教堂，因为它位于据推测是圣彼得遇难的地方。尤利乌斯决定拆毁它，在这儿建一个更为辉煌的教堂。他关于新教堂的想法受了两个文艺复兴理想的影响。它必须以完美的形式为基础——广场与回廊；它在规模与风格上都必须超越巨大的古代废墟。他要求布拉曼特提供一个计划。但他没有使这个计划执行太久。伟大的艺术运动和革命一样，都延续不到 50 年。当狂

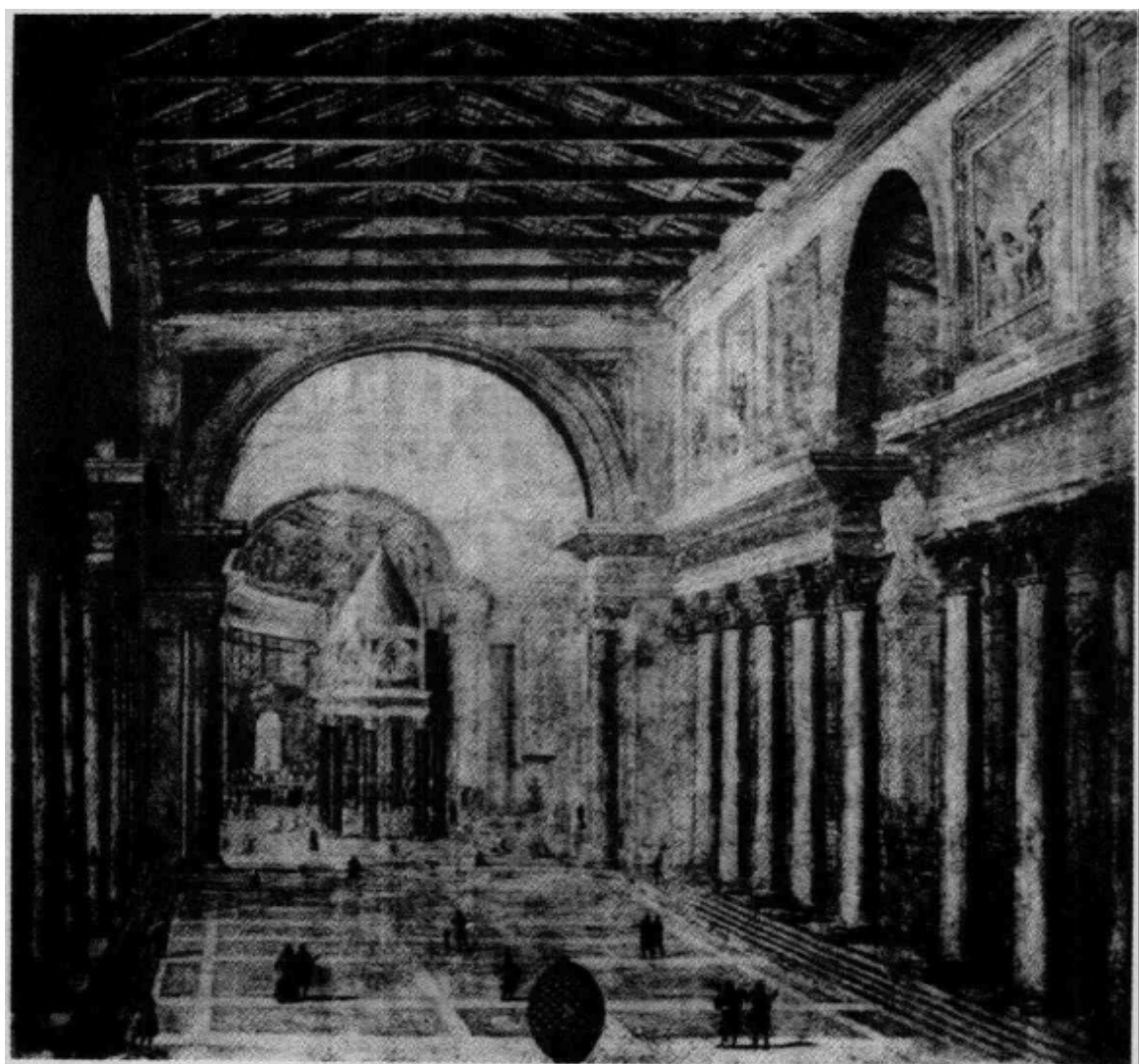


图 82 《旧圣彼得大教堂内部》(16 世纪壁画)

热的火焰熄灭之后,人民更喜欢舒适的光辉。尤利乌斯二世作为教皇只在位十年——从 1503 年到 1513 年;圣彼得大教堂却直到他去世一个世纪后才建成,到那个时候大教堂已体现为一种完全不同的哲学。但是,作为基督教与古代世界之间的这种视觉联合的第一步,就是尤利乌斯作出的拆毁旧巴西利卡教堂的决定。

古代:15 世纪的佛罗伦萨人热情回望的希腊和罗马文明。他们寻找古代作家,热情地阅读它们,彼此用拉丁文写信。他们

最值得自豪的理由是写出像西塞罗(Cicero)那样的散文。虽然他们的精神中充满了古代的文学,但他们的想象仍然是哥特式的。当然,包括多纳太罗和基布尔提(Ghiberti)在内,在他们的作品中都大量借鉴了古代雕塑。但当平常的画家开始根据古代文学描绘一个场景时,他就会穿上他自己时代的服装了,具有优雅梦幻般的运动,一点也没有显示出古代的物质重量和流动节奏的意识。奇怪的是,花费很多精力阅读一个李维(Livy,古罗马历史学家——译注)那样的古代作家典籍的人文主义者,竟然把一幅描绘尤利乌斯·凯撒(Julius Caesar)之死的画作为正确表现的历史事件来接受,在这幅画中,人物的服饰明显像15世纪的花花公子。只要写作的语言与形象之间有这种相当滑稽的差异,古代文本就不会在形象上发挥人文主义的力量。

我想古代之梦多少属于准确的视觉形式,而实现这个梦的最早的机会是曼坦尼亚为曼都亚宫廷画的表现《凯撒的胜利》的系列装饰画(图83),大约在1480年。这是第一幅浪漫的考古。曼坦尼亚满怀热情地遍寻古罗马的遗址废墟,为每一个花瓶和喇叭寻找证据,但他的考古学知识还是服从于他对罗马的驱车与军纪的感情。不过,真正吸收古代艺术,并以其表现力更生动和更强烈地复兴了古代艺术的人是米开朗基罗。他在1496年来到罗马,他看到自己仿制的希腊-罗马雕塑都惊讶得不得了,其中一件(现已遗失)还真正作为古物卖出去了——有记录的第一件赝品。

米开朗基罗在1501年回到佛罗伦萨。我认为,盛期文艺复兴的巨人与英雄精神属于罗马。但在佛罗伦萨有一段前奏。统治佛罗伦萨六十余年的统治者梅迪奇已在1494年被驱逐,在萨伏那罗拉(Savonarola)的影响下,佛罗伦萨人以高贵的、清教式的热情建立了共和国,前马克思主义革命者都曾在普卢塔克



图 83 曼坦尼亚:《凯撒的胜利》(抬花瓶的人)

(Plutarch, 古希腊历史学家——译注)和李维那儿发现这种热情。作为他们成就的象征,共和国委托创作了各种表现英雄-爱国主义主题的艺术作品。其中之一是巨人式的人物,大卫——暴君-杀手。雕塑委托给一个刚从罗马回到佛罗伦萨的令人担心的年轻人。只有二十五年,米开朗基罗的大理石英雄(图 84)就与委罗基奥(Verrocchio)的那衣冠楚楚的小“大卫”区别开来,委罗基奥的大卫在梅迪奇的高雅中是最后的余音了:人们真正看到了人文精神的一个转折点。委罗基奥(的大卫)是轻巧的、敏捷的、微笑的——着衣的。米开朗基罗是巨大的、挑战的和裸

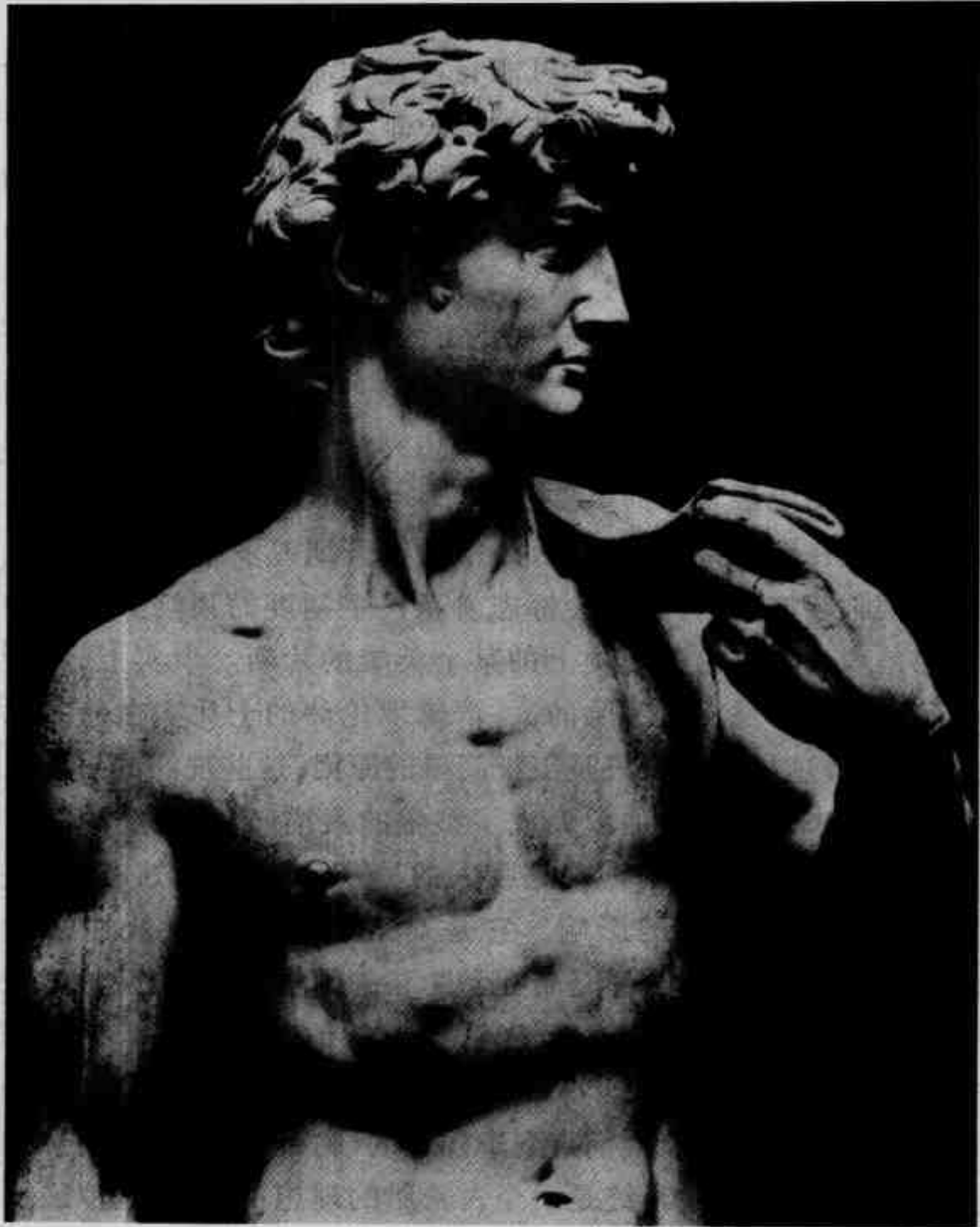


图 84 米开朗基罗:《大卫》



体的。他们都同样是进步的,就像我们在音乐中看到的莫扎特与贝多芬的区别。

孤立地看,大卫的身体可能有古代作品的那种不同寻常的张力和生动;但一旦我们走近他的头部,就会意识到那种古代世界决不知道的精神力量。我想,这种性质,我们可以称为英雄的性质,并不是大多数人的文明观念的一部分。它包括对安逸的蔑视,牺牲所有那些愉快,献身于我们称为文明的生活。它是幸福的敌人。我们仍然承认轻视物质的障碍,甚至向盲目的命运之力挑战,都是人的至高成就;因为最终,文明依赖于人把他的精神力量发挥到极致,我们肯定会想到米开朗基罗的出现是西方人的历史上最重要的事件之一。

也就在同一共和国时期,热情的米开朗基罗被指派为参议会大楼画装饰壁画,参议会标志着新民主制度的顶峰。壁画的目的是表现佛罗伦萨历史上的某个英雄的片断。事实上,米开朗基罗的题材是相当丢脸的,一群佛罗伦萨的士兵实在使人吃惊:他选择这样的题材只是出于简单的原因,这些洗澡的士兵使他有机会来画裸体。他只完成了整幅的素描(实际上是草图),但现已不存,不过它的影响是巨大的,残存的局部(图 85)说明为什么会有那么大的影响。它是对人体的首次权威性的表现——在哥特时代,人体是羞涩与隐秘的题材,阿尔伯特热情赞颂过人体——它是表现高贵情感、生命给予的活力和像神那么完美的手段。它是四百年来对人类精神产生了不可估量的影响的一个理想——可能我们直到毕加索的《阿维尼翁少女》还看到这个理想。当然,它最终是一个古希腊的理想:米开朗基罗最初是直接受古代遗迹的启发,但并不长久。我可以称为贝多芬因素的东西——《大卫》头像的精神——很快就扩展到身体。

这使我们返回到罗马,回到可怕的教皇。尤利乌斯二世不只

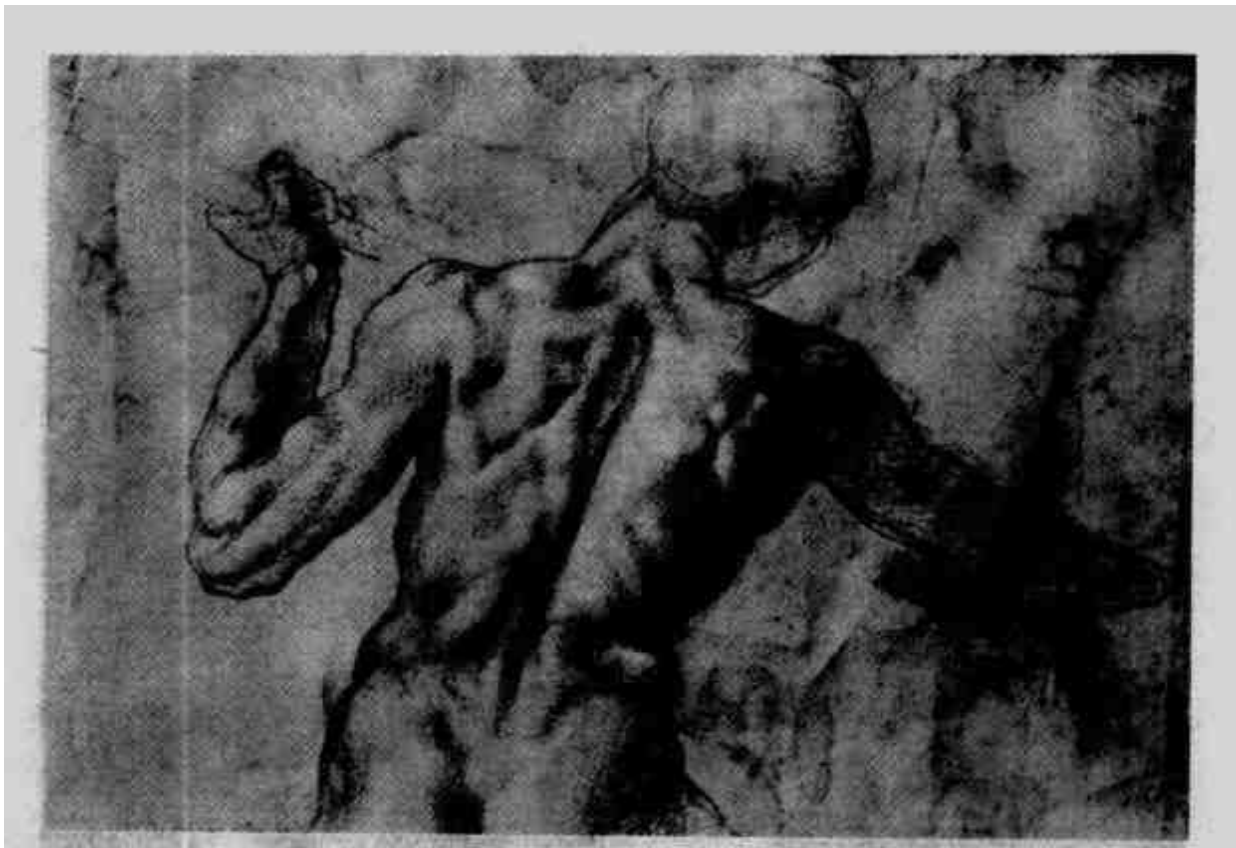


图 85 米开朗基罗：《加西亚之战》草图

是对天主教会野心勃勃：在他的新礼拜堂中，他计划修建一座自哈德良时代以来比任何统治者都伟大的墓室。这是一个令人难以置信的“宏伟”范例；米开朗基罗在那时也具有同样的性格。我无需提出疑问为什么墓室一直没有修建。有一个理由来解释——英雄不会轻易地容忍身边有另一个英雄。对我们来说，墓室建造得怎样并不重要，重要的是—一些雕塑保存了下来，它们为欧洲精神增添了某些新的东西——既不是古代的也不是印度和中国所梦想的伟大文明的某些东西。其实其中两个最完美的都是出自古代，但米开朗基罗把他们由（古代的）运动员转变为俘虏，其中一个正在尽力挣脱束缚——挣脱死亡的命运？——另一个在感觉上则是顺从（图 86），“半是爱上安逸的死亡”。米开朗基罗记得一尊表现尼俄伯垂死的儿子的希腊雕塑。这两件作品都已凿刻完成，其他的都未完成，一般推测是同一题材的一部分（图 87），他们

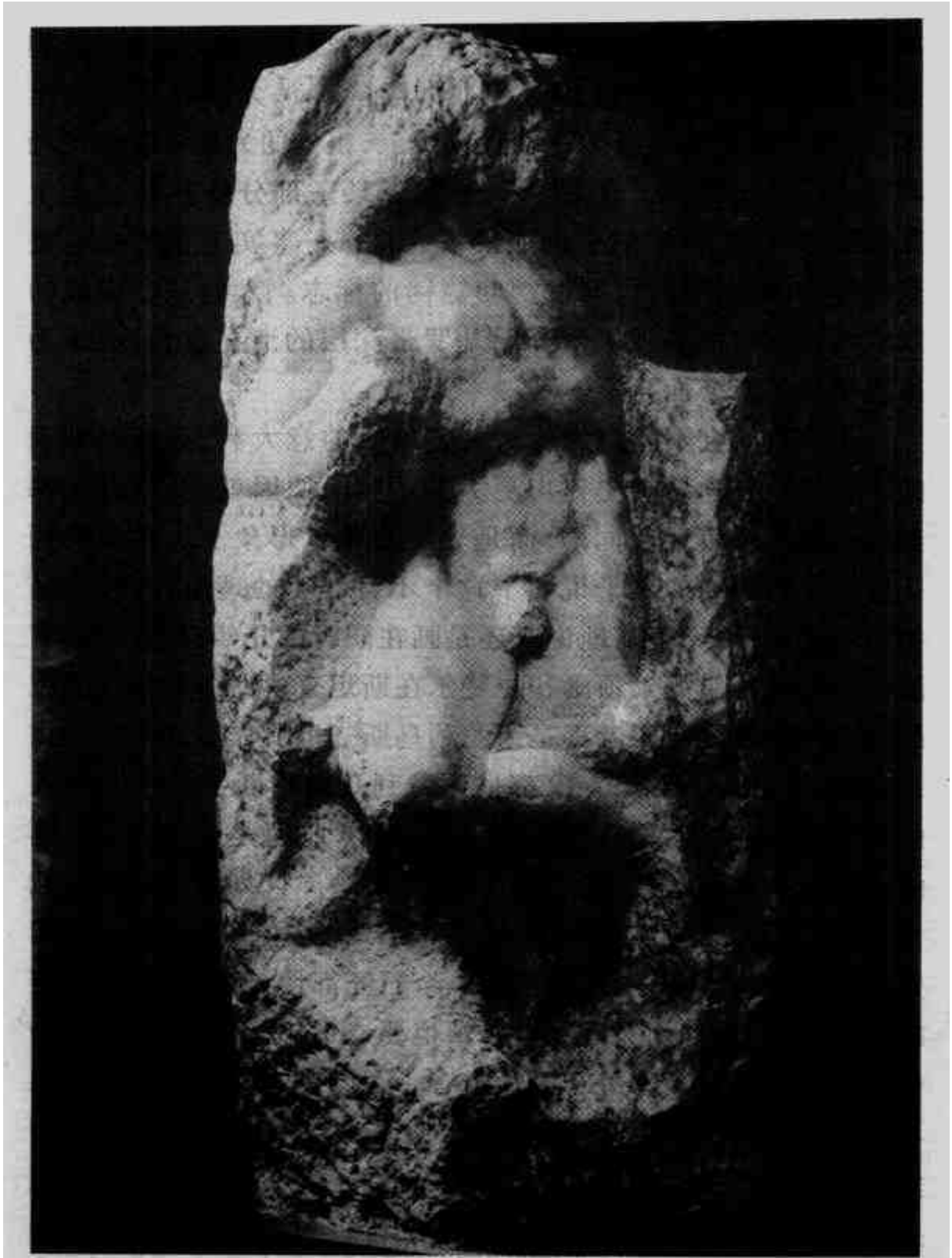


图 87 米开朗基罗：《奴隶》

的躯干(指未完成的梅迪奇小礼拜堂的雕塑——译注)带着人们从第九交响曲中听到的那种预兆的隆隆声从大理石中浮现出来,然后又隐回大理石。在某种程度上,粗糙的大理石就像伦勃朗(Rembrandt)绘画中的阴影——聚焦某一部分使其在感觉上更强烈的方法;但它似乎也囚禁了人物——事实上他们也总是被理解为囚徒,尽管没有捆绑与镣铐的标志。人们从已完成的奴隶感觉到它们表现了米开朗基罗最深层的潜在意识:灵魂为挣脱物质的束缚而斗争。

人们有时会不明白为什么文艺复兴的意大利,有其对知识的追求却没有为思想史作出更大的贡献。原因就是,当时最深刻的思想不是表现在词语,而是表现在视觉形象上。在罗马同一建筑上的崇高的例子说明了这个不言自明的理由,两件作品相距不到一百米,确切地说都还是画在同时的几年:米开朗基罗的西斯廷礼拜堂的天顶画和拉斐尔在斯坦查·德拉·塞格纳图拉的大厅画的壁画。两者都是为尤利乌斯二世所作。几个世纪以来,研究米开朗基罗的专家都批评尤利乌斯中断了他十分投入的墓室雕塑,让他去画西斯廷天顶画,虽然他总是说他讨厌画画的事情。我想这是灵感的叩击。墓室雕塑原计划几乎有四十几件,超过真人的比例。米开朗基罗怎样完成这些雕塑呢?我们知道,他雕凿大理石的速度比哪一个石匠都快,但即使他有着英雄般的精力,按计划完成墓室雕塑也要二十年,到那时他的精神也已变化和发展了。关于天顶画有一个问题,他在决定题材时,不能简单地集中在单个的人物,使他能自由地发挥他关于人的关系与人的命运的思想。天顶画表现的是他的思想。文艺复兴大多数伟大的哲学绘画都是暗示的诗人与神学的思想。但是米开朗基罗在一封信里说,教皇让他按自己的想法画,因此我认为天顶画的题材主要是他自己的思想:或者说是在神学资源基

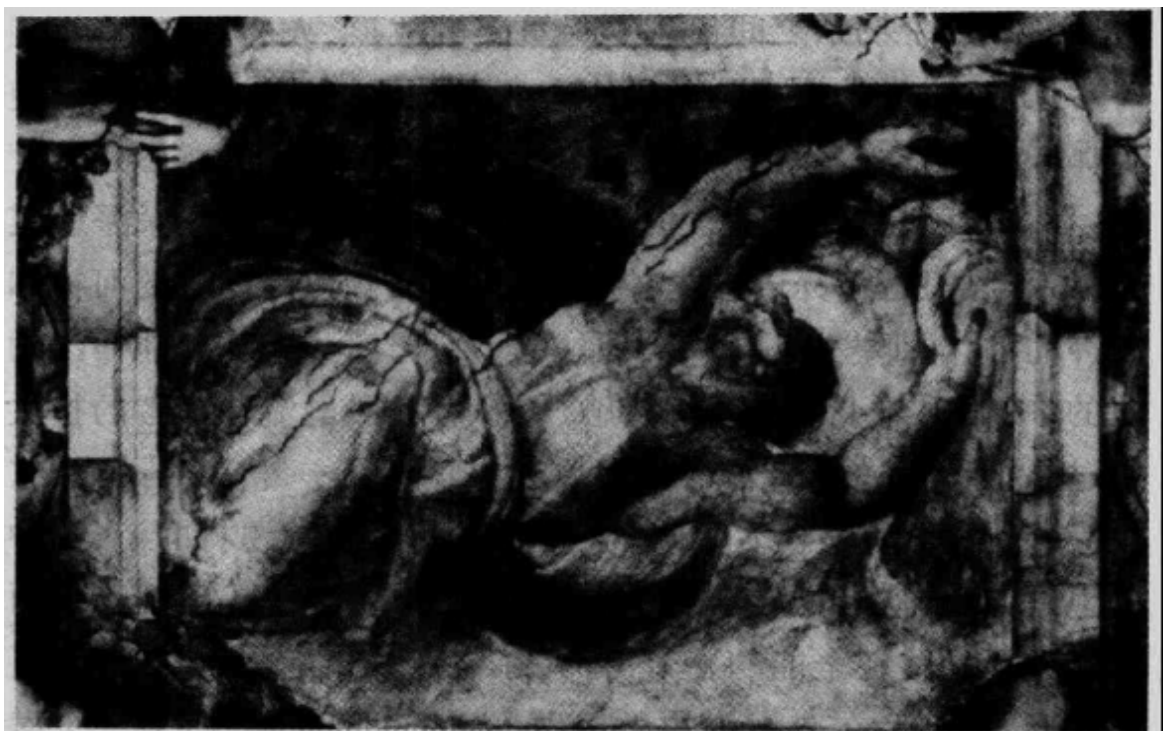


图 88 米开朗基罗：《分开黑暗与光明》

础上的自己的构图。这也是为什么不容易解释的一个原因。所有的米开朗基罗学者都有不同的解释,没有一个是完全有说服力的。但有一点是肯定的。西斯廷天顶画充满热情地宣告了人的身体、心灵与精神的统一。你可以从人体的角度来赞美它——就像 19 世纪的批评家习惯的那样,他们首先看到的是所谓运动员的体魄;或者从心灵的角度,就像有些人注意到先知与女巫是知识精神的伟大体现一样。当我们看到一系列创世纪的故事时,我想人们会感到米开朗基罗关注的主要是精神。故事的描述从上帝创造世界开始,以诺亚的醉酒结束。但米开朗基罗迫使我们以相反的顺序来阅读它们——它们实际上也按相反的顺序画的。当我们走进去时,头顶上的人物就是诺亚,人体占据了整个空间。在另一端,祭坛的上方,是万能的主分开光明与黑暗(图 88):人体已转换为精神的象征,与人有着明确联系的头部则不那么清楚。

在这两个场景之间出现了最重要的故事,人的创造(彩页图18)。这是那些极少数既极其伟大又容易理解的作品之一,即使是那些对艺术品总是反应迟钝的人也能理解。它的意思是清楚的,看一眼就会留下印象,但越长久地了解它,越会被深深地震撼。人,具有空前完美的身体,摆着所有那些古代世界的河神和酒神的动作,那些神都属于大地,也不希望离开大地。他伸出的他的手,几乎与上帝的手相接触,似乎有一股电流从两者的指尖通过。上帝通过这个光荣的物质标本创造了一个人的灵魂;它作为一首关于创世纪,关于像上帝一样的天才的题材的诗,这种思想是如此占据了文艺复兴人的头脑,它几乎可以解释整个西斯廷天顶画。在全能的上帝后面,在他宽大长袍的阴影下,是夏娃的形象,已经在造物主的思想中,人们也感觉到,已是一个潜在的麻烦之源。

在上帝给亚当带来生命之后(仍按颠倒的顺序来阅读)是造物主更早的行为,通过一个运动到下一个运动的渐强变化,构成一个由弱到强的高潮。首先是上帝把水从地上分出来。“上帝的精神掠过水面。”我不知道为什么这些词给人以这种和平的感觉,但它们确实有这种感觉,米开朗基罗通过一种平静的运动和祝福的动作传达了这种感觉。下一个场景是太阳和月亮的创造,他不是祈祷或召唤,而是命令,似乎需要他所有的权威和速度才能对付这些炽热的因素,他从右向左快速穿过空间创造出行星。我们最后才回到分开光明和黑暗。在所有限制人的意图中偏偏确定了一个无限能量的形象,在我看来这似乎是最有说服力的;人们甚至可能会说这是最现实主义的,因为恒星核子构成的图片显示出一个非常相似的旋涡运动。

米开朗基罗预言般的洞察力使人们感觉到他属于每一个时代,而且最可能属于伟大的浪漫主义时代,我们还是那个时代几

乎破产的后裔。这是将他与他强有力的竞争者最明显地区别开来的特性。拉斐尔是其时代的一个人。他吸收和综合了所有被感到或被认为是那个时代最优秀的精神。他是超级的和谐大师——这也是为什么他今天不再受欢迎。但要描述欧洲文明的话,他肯定位于最高处。他在教皇宫所带来的视觉表现的思想就像是概括了伟大的中世纪神学家一样,是总括一切的综合。

拉斐尔是由他的同乡布拉曼特引见给教皇,并为他服务,这一推测是合理的,布拉曼特与尤利西斯二世似乎已有相当密切的关系。拉斐尔一幅素描的眼光就足以向尤利西斯说明上帝又为他提供了另一个天才。但使用一个 27 岁的年轻人仍是一个大胆的举动,他只有一次尝试壁画的经验,完全没有证据说明他能用绘画来再现伟大的思想,委托他装饰的房间是教皇生活的中心,他的决策与思考都是在这儿。

斯坦查·德拉·塞格纳图拉(*Stanza della Segnatura*)是教皇的私人图书馆。拉斐尔知道乌尔宾诺图书馆的书架上面是画着诗人、哲学家和神学家的画,书架上则放满了他们的书,他决定在同样的想法上再进一步。他不仅要画书架上有其著作的人物,还要描绘他们彼此的关系,以及他们与整个学科的关系,他们正是作为其学科的一部分。他必须根据占教廷三分之一的有学问和有教养人士来设计画面。但是这个高尚的人群不是由一个委员会来召集的。在群像中的每个细节都经过深思熟虑。例如,在《雅典学派》(图 89)中的两个中心人物,唯心主义者柏拉图在左边,向上指着神圣的灵感。在他的更左边是诉求直觉与情感的哲学家。他们是更接近日神的人——他们倚靠在 Parnassus (诗坛)的墙上。右边是亚里斯多德,气度轩宇的人,他适度伸出他的手;他旁边是理性行为的代表——逻辑、语法和几何。非常奇怪的是,拉斐尔把他自己也画在这组人中间,紧挨着列奥纳



图 89 拉斐尔：《雅典学派》

多·达·芬奇。在他们下面是一个几何学家(彩页图 20)——我想是欧几里德。这肯定是一幅布拉曼特的肖像；把布拉曼特画在这儿是合适的，因为这些人类理性的代表所聚集的建筑体现了布拉曼特关于新圣彼得大教堂的梦想。拉斐尔后来成为一个建筑师——非常优秀的建筑师——但在 1510 年他不可能构想一个像这样的建筑：在艺术上最高扬生命效果的空间之一。它可能是由布拉曼特设计的，但拉斐尔自己造就了它。像所有伟大的艺术家一样，他是一个剽窃者，他比任何人都吸收了更多他所剽窃的东西。人们有一种朦胧的感觉，他的姿势是受希腊雕塑的启发，但在斯坦查的每一个人都是纯拉斐尔的——或者说除一个人之外的每一个人。独自坐在前景的郁闷的哲学家，在为壁画准备的整幅草图中没有他(草图奇迹般地保留了下来)；我们能看出他来自何处——西斯廷天顶画。米开朗基罗在工作的时候不会让任何人进入现场，但布拉曼特有一把钥匙，一



天当米开朗基罗外出时,他把拉斐尔带了进来。谁知道呢。大艺术家拿走了他需要的东西。

人的理性植根于大地,而在对面的墙上,神的智慧则漂浮在天上,在那些哲学家、神学家和试图解释神的神父们的头顶上方。在这流动的两组人物中,有一组人是模仿显示出来的真理,他们同样是按照他们彼此的关系,按照存在于《雅典学派》中的整个大厅的哲学计划来安排的。就存在于完全在想象中理解的文明而言,最重要的就是一种时间的思想,这两面墙代表了文明的一个高峰。在第三面墙上,《帕纳塞斯山》的壁画体现出拉斐尔性格的另一面。米开朗基罗对异性没有兴趣;列奥纳多(达·芬奇)认为女人只是生育的机器。但拉斐尔和任何威尼斯人一样热爱女人,他的缪斯(图 90)体现出一种多情的诗意,在某种程度上说,这种诗意和他的知识抽象一样反映了文明的水平。

梵蒂冈的大厅一直没有完工,尤利西斯二世在 1513 年去



图 90 拉斐尔:《帕纳塞斯山》(局部)

世,他的继任莱奥十世(Leo X)远非一个英雄。米开朗基罗回到了佛罗伦萨。拉斐尔留在罗马,他继续发展了他的绘画技巧和无与伦比的创造才能,画了一组才华横溢的年轻人的素描与草图,并把他们画上了壁画和建筑装饰——斯坦查的其他部分,法内西纳、洛吉尔和玛达玛别墅的弦月窗,为比贝纳红衣主教(Cardinal Bibiena)装饰的非常异教化的浴室,更别说《变形》了,一件预言了17世纪学院主义的作品,这肯定都是他自己画的:三年内干了半个世纪的工作。其中的杰作增添了欧洲的想象力,包括文艺复兴时期最有感染力的异教作品——在法内西纳别墅的《迦拉太》(图91)。仅在十五年前,异教的古典还表现得很笨拙,带着羞怯、僵硬的动作;现在则得到完美的理解。当文艺复兴的诗人开始写作拉丁散文(还是非常优美的拉丁散文)时,他们有大量的范文。但当拉斐尔根据石棺的碎片和断片来重新创造一个场景,这个场景必须非常吻合已经失传的伟大的古代绘画,这需要多么天才的、富于想象力的眼光啊!

拉斐尔在这些年的另一项成就不那么确切,虽然它对欧洲精神的影响还是相当大的。人们在他为西斯廷礼拜堂设计的一批壁挂(彩页图19)中能最清楚地看到这项成就,它们表现的是使徒生平的故事。这些使徒都是贫穷的人,他们的听众是普通人性的一个断面。拉斐尔把他们都画得一样的英俊和高贵。对我们来说,让我们忘却日常琐事和短时间地生活在这片高地,这可能是一件好事。但在神圣的与世俗的历史上的伟大事件通过宏伟的自然景观、俊美与精致则成为惯例长时期地存活下去——直到19世纪中期。只有少数艺术家——可能一流的艺术师只有伦勃朗和卡拉瓦乔(Caravaggio)——是完全独立地抵制这个惯例。我想这个惯例,亦是所谓宏伟风格的要素之一,在欧洲精神中已是一种失去活力的影响。它窒息了我们对真实的,甚



图 91 拉斐尔：《迦拉太》

至对道德责任的感觉；如我们现在所看到的，它导致了一种可怕的反应。

在1513年秋，尤利乌斯去世不久，这儿来了一个更伟大的天才，住在梵蒂冈的贝尔韦德尔(Belvedere)——列奥纳多·达·芬奇。历史学家曾说他是一个典型的文艺复兴的人。这是一个错误。如果列奥纳多属于任何时代的话，那就是后来的17世纪；但实际上他不属于任何时代，他无法归类，如果你对他知道得越多，他就变得越神秘。当然，他肯定有文艺复兴的特征。他热爱美和优雅的动作。他分享了甚至预见了16世纪早期的狂妄自大；他为纪念弗兰西斯科·斯福查(Francesco Sforza)设计的铜马有26英尺高；他为阿尔诺河的改道设计的方案甚至今天的技术都无法实现。当然，从至高的程度上说，他是为他的时代记录和凝聚了他所见的一切的天才。

所有这些天才都是由一个主导的感情所统治的，这种感情并不是文艺复兴所独有的，它就是好奇心。列奥纳多是历史上最不知疲倦的好奇者。他对他看到的每一件事情都要问为什么和怎么做的。为什么在山上发现海贝？人们怎样在弗兰德斯建造有船闸的河道？鸟是怎样飞的？怎样解释墙上的裂缝？风与云的起因是什么？一条水流怎样反射另一条水流？发现；写下来；能看到，就能画下来。把它复制下来。一遍又一遍地遍问同样的问题。列奥纳多的好奇心以一种难以置信的精神力量为依托。看看列奥纳多笔记本上的上千个问题，谁都会被他的精力弄得精疲力尽。他没有作出一个回答。他没有单独留下任何东西——他为这些问题苦恼，复述这些问题，回答想象中的对手。在所有这些问题中，他最不懈追问的是人；不是阿尔伯蒂所创造的人，那是具有“像永恒的神一样具有智慧、理性和记忆的”人，而是作为一种机械装置的人。他是怎样行走的？他记述了怎样



图 92 列奥纳多:《子宫里的婴儿》(素描)

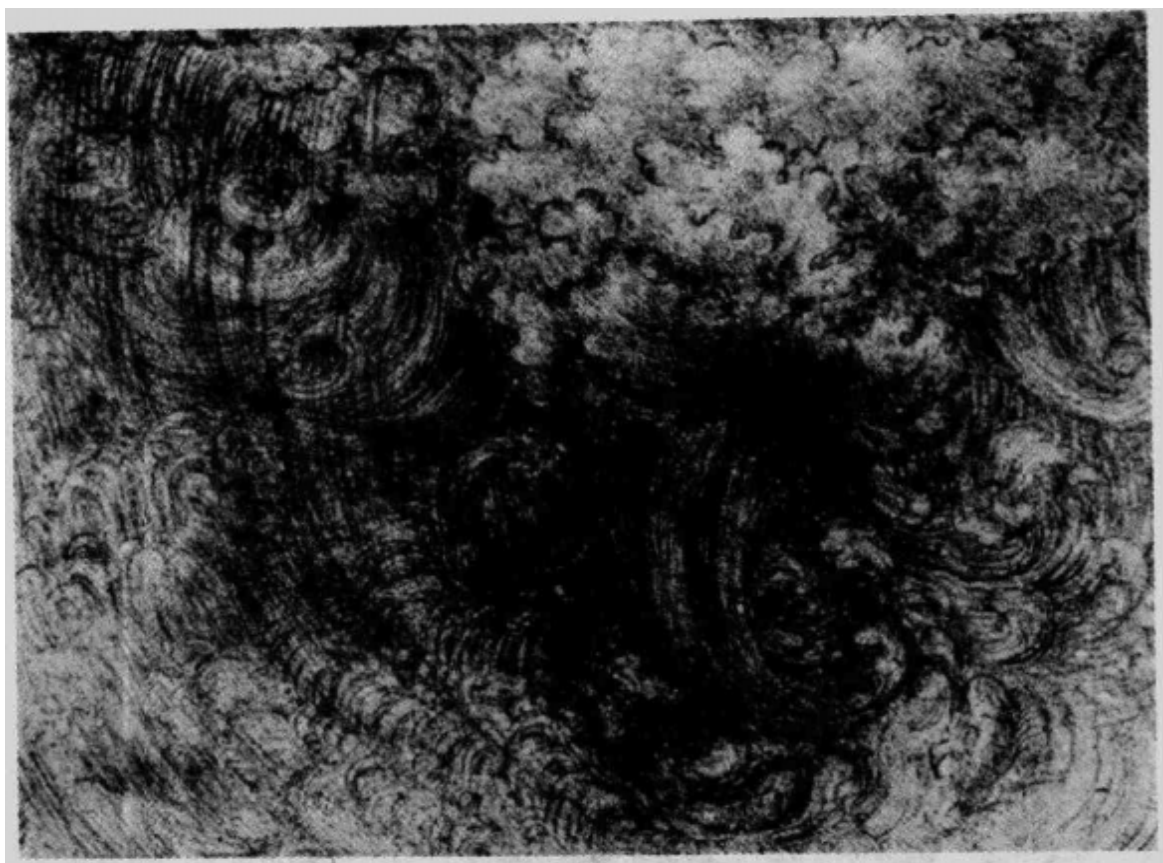


图 93 列奥纳多：《洪水》(素描)

用十种方式画一条腿,每种方式都显示了不同的结构成分。心脏是怎样供血的?当人打哈欠和打喷嚏时会发生什么事情?胎儿是怎样生活在子宫里的?最后,人为什么会老死?列奥纳多在佛罗伦萨的一所医院里发现了一位百岁老人,他在愉快地等待死亡,为此他检查了他的血管。每一个问题都要求解剖,每一次解剖都留下精彩详尽的素描(图 92)。最后他发现了什么呢?还是人,尽管显然是机械的人,完全不是像永恒的神一样的人。人不仅残酷和迷信,而且远比自然力脆弱。如果米开朗基罗对命运的蔑视是庄严的,那么在列奥纳多的方式中更有某种近乎英雄的性质,面对无法说明、无法控制的自然力量时的那种伟大英雄。在罗马,当拉斐尔在每一年庆祝像神一样的人的智慧时,列奥纳多则画一系列世界被水淹没的素描(图 93)。他表现这

种灾难的方式显示了爱好与蔑视的一种奇怪混合。一方面,他是水动力的耐心观察者;另一方面,他又是面对洪水的李尔王:

风,吹吧! 撕裂你的脸颊! 狂怒地吹吧!  
像瀑布倾泻,飓风横扫,  
直到你浸透我们的尖塔,淹没草垛!

我们习惯于灾难:我们每天都在电视里看到灾难。但这是来自文艺复兴的一个完美的天才,这些特殊的素描是预言性的。黄金时代行将结束。虽然它还是延续了人所达到的高度,这个高度以前不曾达到,以后也再达不到。它在人文主义的知识优势上增添了英雄的意志。在那些年,似乎没有什么事是人的精神不能控制和协调的。

## 第六章

---

# 反抗与交流

---

由米开朗基罗、拉斐尔和列奥纳多·达·芬奇所代表的人类成就的顶峰，令人眼花缭乱，但也只延续了不到二十年。紧随其后的，通常是一个终结于灾难的不安定的年代（威尼斯除外）。自从伟大的解冻以来，文明的价值第一次受到怀疑和蔑视，在一段时间内，似乎文艺复兴所赢得的立足点——一个人的发现、对人的天才的信仰、人与其环境之间的和谐观念——已经丧失。这仍是一个不可避免的过程，逃脱了16世纪的混乱与残酷，欧洲人从新的才能和新扩充的思想与表现力中浮现出来。

在维尔茨堡（德国）城堡的这间房子里的是蒂尔曼·里门施奈德（Tilman Riemenschneider）的雕刻，他可能是很多后期哥特式风格的德国雕刻家中最有名的之一。15世纪的德国教会很富有，领主很富有，行业公会的商人也很富有；因此，卑尔根（挪威）的权力旁落到巴伐利亚，雕塑家们忙着在斯德哥尔摩的旧教堂中修建巨大而精细的神龛与祭坛，以及类似于圣·乔治群雕那样的大型雕塑；后期哥特式工匠施展他们的幻想及其近乎刺激的艺术与文明

---



手工艺的典型例子。

里门施奈德的人物(图 94)非常清楚地显示出 15 世纪末期北方人的特征。首先是一种严肃的个人的虔诚——完全不同于人们在布鲁基诺(Berugino)的雕塑中看到的温和的常规化的虔诚。这是对生活本身的一种严肃的表现方式。这些人(尽管他们当然是正宗的哥特式)不是被形式与仪式所蒙骗——这些形式与仪式在当时被误导为“作品”。他们相信有这种作为真理的事情,他们力求接近这种真理。他们从当时很多在德国游说的教皇使节那儿听到的东西不能使他们信服,不相信在罗马有同样的对真理的追求,他们有一种粗野的、骨瘦如柴的农民所具有的坚韧的决心。这些真诚的人大多听说过在整个 15 世纪都试图改革教会机构的很多讨论会。它们使我想起有一次参加联合国组织的会议:程序在按部就班地进行,发言的内容都是家庭消费,结果是一个预先就知道的结论。这些严肃的北方人要求某些较有实质性的东西。

这都还说过得过去。但这些面孔显示了一种较危险的特征,一种歇斯底里的气质。15 世纪是一个信仰复兴运动的世纪——在哥特式教会旗帜下的宗教运动。事实上,它们在 14 世纪后期就开始了,当时约翰·胡斯(John Huss)的信徒几乎在扫除波希米亚宫廷文明上获得了成功。甚至在意大利的萨伏那罗拉(Savonarola)已说服他的听众来烧毁所谓空虚的东西,包括波提切利的画:为宗教信仰付出的沉重代价。德国人更容易激动。有时比较是过于简单了;但我觉得把最著名的德国肖像画之一,丢勒(Durer)的《奥斯瓦尔德·克雷尔》(彩页图 21)与拉斐尔在普拉托画的红衣主教的肖像(图 95)进行比较还是公平的。红衣主教不仅是一个很有学识的人,而且还显得沉静而自信。奥斯瓦尔德·克雷尔则处于歇斯底里的边缘。那双瞪着的眼睛,那种

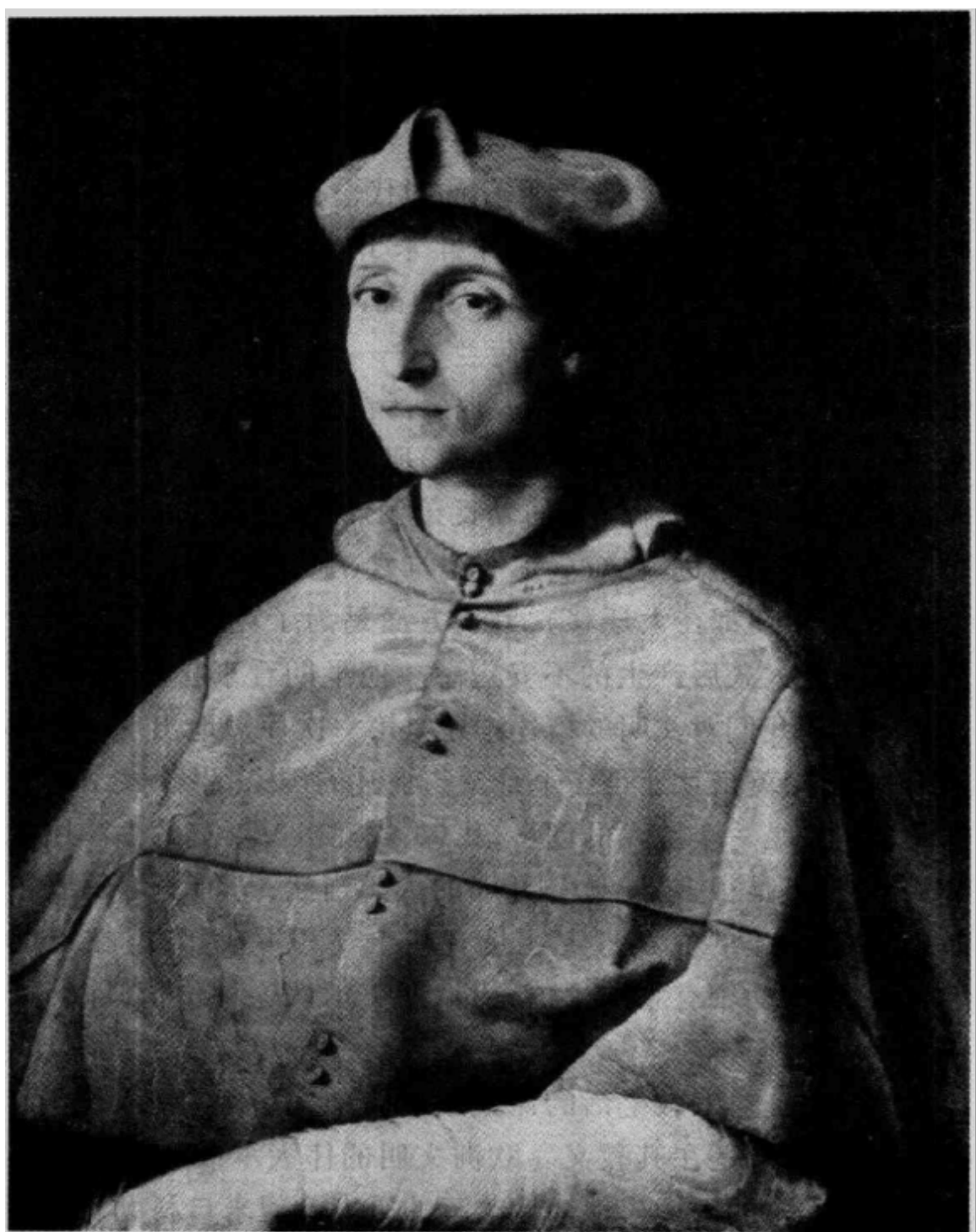


图 95 拉斐尔：《红衣主教肖像》

自觉内省的表情,那种不安,都由丢勒在造型中通过画面的不安定感面精彩地表达出来——典型的德国人;它给世界其他地方带来多少麻烦。

不过,在15世纪90年代,这些破坏性的民族性格本身还没有显现出来。这还是一个国际化的时代。德国的版画家在意大利工作;丢勒在威尼斯;1498年牛津来了个穷学者,他注定成为北方文明的发言人,及当时最伟大的国际化学者——伊拉斯莫(Erasmus)。伊拉斯莫是一个荷兰人——他来自鹿特丹——但他再没有回到荷兰,一部分原因他生活在修道院,但他不喜欢那儿;另一部分原因(如他反复说过的)那儿的人喝酒太厉害:他本人不胜酒力,只喝一种特殊的勃艮弟酒。他一生都在不停地迁居,一方面是为了逃避瘟疫(那个恐怖之王使所有的自由民在整个16世纪早期都在大迁移),另一方面是为了克服他自己在一个地方住过太久后产生的不安定感。他早期看来喜欢英格兰,这个国家在我们对文明的概述中还是第一次简短地出现。考虑到15世纪的英格兰还是一个野蛮与混乱的国家,牛津大学与剑桥大学实在是一个惊人的创举;我想,欢迎伊拉斯莫的牛津还接纳了一些(不是很多)虔诚与开明的人。当然,与佛罗伦萨或帕都亚相比,牛津的气氛肯定还是有些土气和不成熟;但在1500年前后,这种幼稚有它的价值,伊拉斯莫承认这种价值,除幼稚外他什么都具备。

伊拉斯莫对宗教生活的深刻了解使他知道教会必须改革,不仅在其机构,还在其教义。欧洲文明的伟大承载者陷入了形式及既得利益的困境。他知道改革的更大希望来自科勒特(Colet)那样的人,他只是简单地要求人们按照《圣经》的本来面貌来阅读《圣经》,而不是像佛罗伦萨那样靠聪明才智来阅读。有理由说明伊拉斯莫为什么要赞成科勒特。但科勒特及其朋友们为

什么要对这个来自鹿特丹的贫穷、病弱和想入非非的年轻学者表示敬意呢？是的，早期的伊拉斯莫是一个才华横溢、充满魅力的人。他的魅力从他的文字中传达出来，对他的朋友们有着不可抗拒的吸引力。幸运的是，我们能够通过视觉的证据来补充他的文字，因为他是当时最伟大的肖像画家汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein）的朋友。荷尔拜因画他那些肖像画的时候他已功成名就，垂垂老矣（图 96），但这些形象仍显得十分机敏，我们可以从中想象出他在各个时期的模样。像所有的人文主义者一样，我可以说不像几乎所有的文明人一样，伊拉斯莫十分珍视友谊的价值，他殷切地希望荷尔拜因为他的英国朋友画肖像。为此荷尔拜因在 1526 年来到伦敦，被介绍给托马斯·莫尔爵士（Sir Thomas More）的朋友们。早在二十年前伊拉斯莫就十分爱慕这个才气逼人的青年莫尔，他现在已是宫廷大臣；莫尔也是《乌托邦》的作者，他用相当奇怪的手法写了这本书，而在书中推崇的几乎每一件事都成为 19 世纪 90 年代费边主义者追求的东西。

荷尔拜因画了托马斯·莫尔爵士及其全家的群像。这幅画被烧毁了，但素描原作保留了下来（图 97），这是为众多人物画的草图。伊拉斯莫曾说，莫尔的家庭就像一所柏拉图学院。他们的表情不似那种压抑的知识分子，而是任何时代都有的那种机警、敏感的人。托马斯·莫尔本人是一个高尚的唯心主义者，他经常迷失在这个功利的世界之中，而他对它又过于善良。《乌托邦》的作者赞美的这个世界显示了文明怎样迅速地兴起和衰落——他违背自己的意志成为王室的首席大臣——在查理三世的死亡与亨利八世的正当谋杀之间的间隙，当然，他也成为这次谋杀最有名的牺牲者。

荷尔拜因还画了伊拉斯莫在英格兰的朋友圈中的其他成员，我不得不说其中的一些人，如瓦汉姆（Warham）和费谢尔

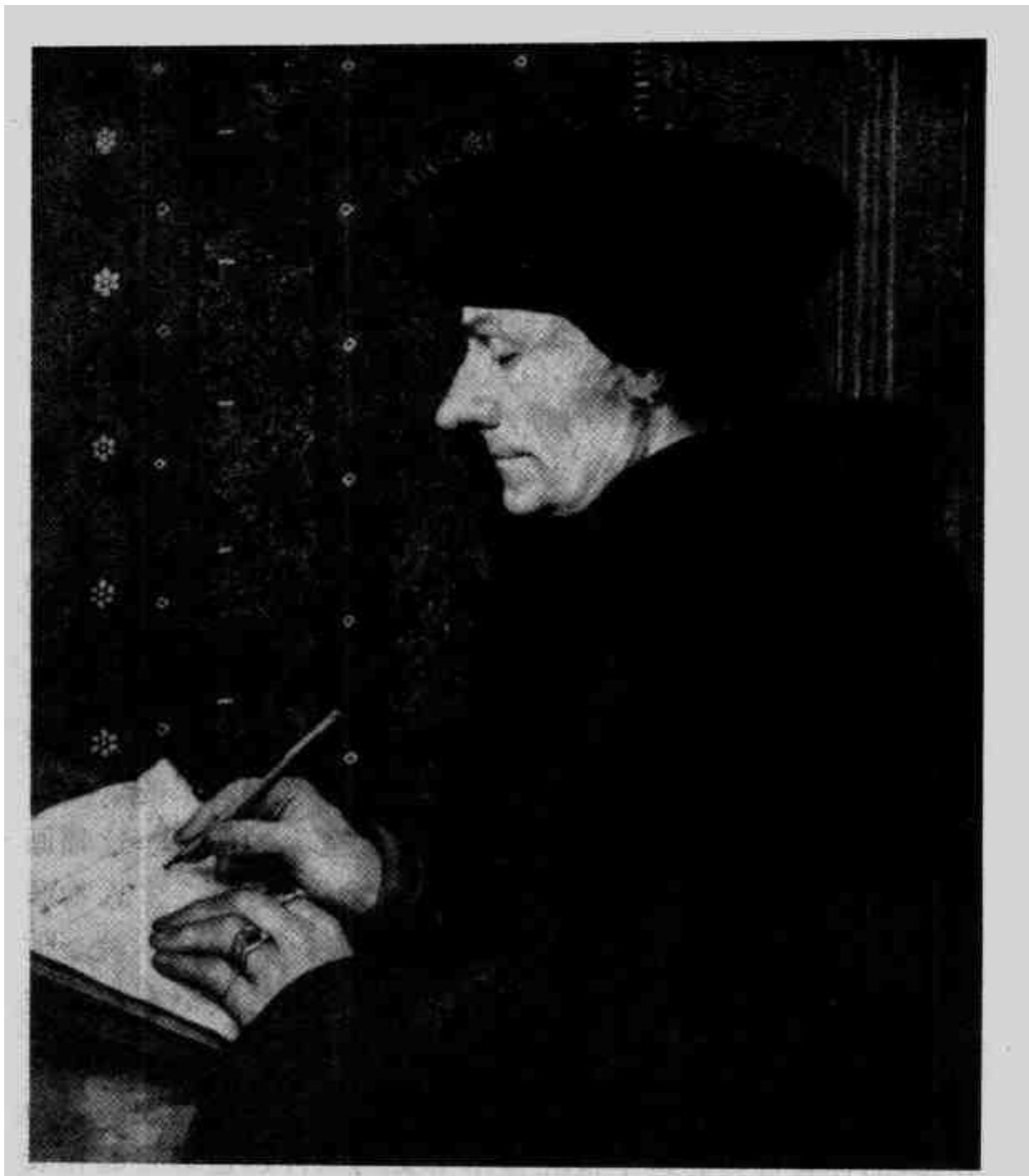


图 96 荷尔拜因：《伊拉斯莫》

(Fisher)大主教的表情似乎是对亨利八世宫廷文明的短暂性质不抱幻想。他们神情沮丧，他们被打败了。荷尔拜因回到瑞士时发现了更多平静的面孔。世界上还有哪幅画像比他在巴塞尔为他的妻子和孩子画的肖像更具有家庭的亲情呢？这无疑是维



图 97 荷尔拜因:《托马斯爵士及其一家》(素描)

多利亚时代最受欣赏的作品。他的杰作《伯戈马斯特·迈耶尔的圣母》(彩页图 22)也是同样的诚挚。在 19 世纪,它被认为是北欧文艺复兴最伟大的绘画作品。而现在我想每个人都会更喜欢格吕内瓦尔德的《埃森海姆祭坛画》(图 98),那种悲剧的感情令我们文明的词汇无法言说。但如果人们正在寻找一个合理的虔诚的社会,人们发现它就反映在荷尔拜因的作品中;当人们站在达姆施达德博物馆(德国)的原作前面,会慢慢地被虔诚的精神所感染,而远离对物质稳定性的需求。

1506 年,伊拉斯莫来到意大利。他在波伦亚的准确时间是尤利西斯二世与米开朗基罗发生著名的争吵的时候;他在罗马的时间则是拉斐尔开始为教皇厅作画的时候。他的主要兴趣是出版他的著作,出版商是著名的威尼斯版画家,精美印刷普及版



图 98 格吕内瓦尔德:《埃森海姆祭坛画》(局部)

本的先驱,阿尔杜斯·马努蒂乌斯(Aldus Manutius)。虽然我在上一章提到人的精神通过视觉形象而扩展,在这一章我主要涉及精神通过语言而延伸。由于印刷的发明而使之成为可能。在19世纪人们曾认为印刷的发明是文明史的关键。但是在公元前5世纪的希腊、12世纪的夏特勒大教堂和15世纪初的佛罗伦

萨都是在没有印刷的情况下健康发展的,人们可能会说他们的文明远不如我们。公平地说,我认为印刷带来的益处远胜于害处,像保留在安特卫普的普兰丁大楼的印刷机,给人的印象是文明的机械。人们的疑虑可能是后来的技术发展。

当然,印刷的发明远在伊拉斯莫的时代之前。古腾堡的《圣经》印刷于1455年。第一本印刷的书是大开本的,豪华而昂贵。印刷商仍认为自己是在与手抄本竞争。很多书仍印在羊皮纸上,像手抄本一样装帧。传教士和牧师几乎花了三十年时间才认识到他们手上的新手段所具有的令人生畏的价值;就像政治家花了二十年时间才认识到电视的价值一样。看到印刷出版的全面优势的第一人是伊拉斯莫。印刷造就了伊拉斯莫,也完全改变了他,因为从一定意义上来说他是第一个记者。一切资格他都具有:一种清晰、优雅的风格(当然,意指在每一个地方但不是每一个人都能阅读的拉丁文)、对所有的事物都能进行评论、以不同方式来解释这些事物的才能。他撰写了大量的小册子、文选和序言;因此在好些年内影响了人们观看事物的方法。

在他记者生涯的早期,他写下了名作《愚蠢的赞美》。这部作品使他与他的朋友托马斯·莫尔齐名;他说这花了一个星期的时间,我敢说这是真的。这次他是全身心地投入了,文笔惊人地流畅。它有些像伏尔泰的《老实人》。对一个有知识的人来说,人及其习俗实在是难以忍受的愚蠢,有这样的時候,人被压抑的急躁与烦恼的感情不可能被长时间地压制。伊拉斯莫的《愚蠢的赞美》就是这种感情的爆发;它冲击了所有的事物:教皇、国王、教士(当然)、学者、战争、神学——全都在内。在其中一页的页边上有荷尔拜因的素描插图(图99,100),画了伊拉斯莫在他的书桌旁;伊拉斯莫在素描上方写道,如果他真有画中那么漂亮,就不会没有妻子。完全不可信。他走得很远——人们怀疑





图 99 荷尔拜因：《伊拉斯莫》

(出自伊拉斯莫的《愚蠢的赞美》的复制本)

这是被纵容的；有意思的是他与列奥纳多有某种相似，伊拉斯莫讽刺那些哲学家非常自信地谈论无数宇宙现象的创造，测量太阳、月亮和星球，一刻也不停息，似乎他们已被创造的神秘所接纳；对他们及其所臆想的自然的讽刺是非常愉快的。一般说来，讽刺是一种否定的行为；但在文明史上的某些时期它也有积极的价值，也就是在因循守旧与满足现状搅在一起来限制自由的精神的时候。这是历史上第一次愉快而有思想的知识练习——使某些事物展开人的思想，思考他们自身，追问万事万物——使整个欧洲成千上万的读者受益。

但是使伊拉斯莫在十年间闻名欧洲的并不是他的才智与讽刺，而是他的魅力，那种以里门施奈德的使徒雕像为典范的诚



图 100 荷尔拜因：伊拉斯莫的《愚蠢的赞美》的复制本中的素描

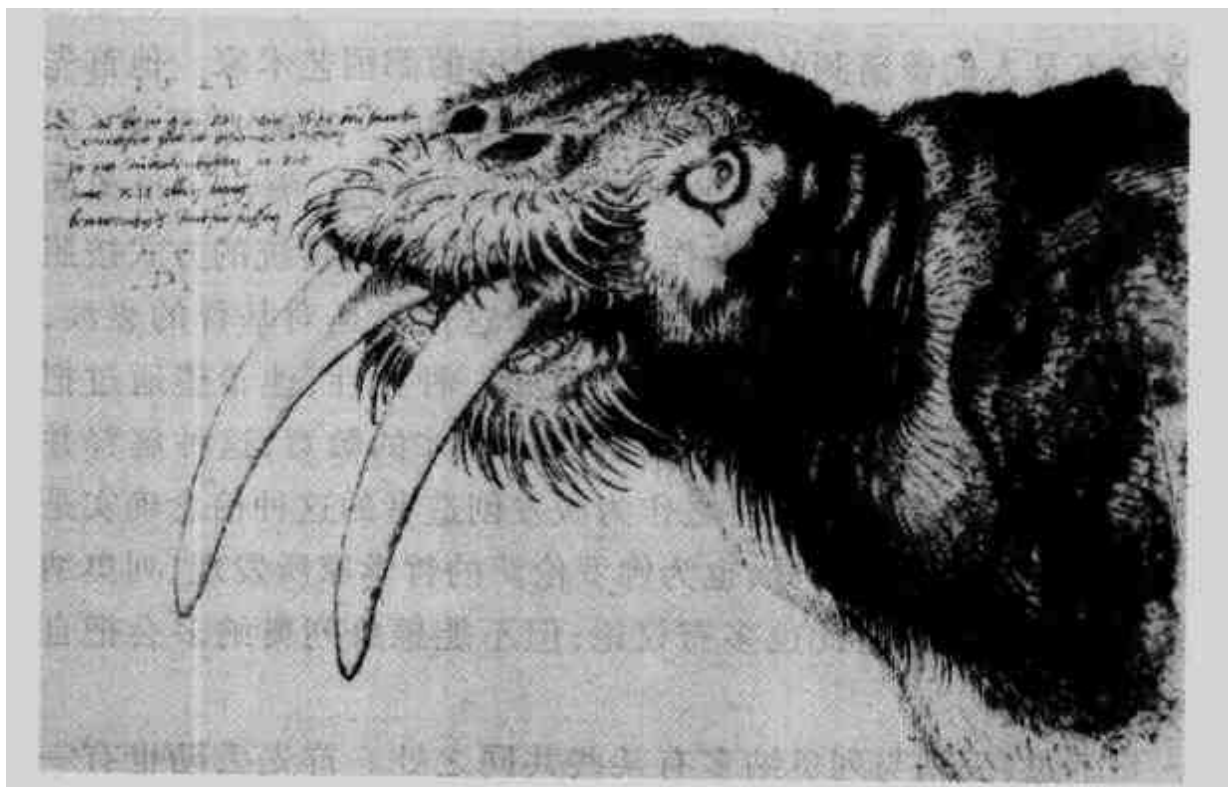


图 101 丢勒：《海象》(水彩)

攀、虔诚和追求真理的精神状态。在《愚蠢的赞美》之后，他全身心投入神学的事务，从希腊原文翻译了《新约》（当然，到那时为止已知的只有译自拉丁文的《圣经》，且错误颇多）。对于无数认真的人来说——不只在北欧，还有西班牙——他似乎为他们的困惑提供了一种合理的解答。通过他的学问、智慧，以及他那种明晰的风格，他不断地向人们传输真理。

就在伊拉斯莫通过文字来传播启蒙与信息的时候，印刷艺术的另一种发展培育出新的想象力：木刻。当然，几个世纪来文盲信徒一直是从壁画和彩色玻璃画接受教育，但由于印刷的木刻可能带来形象的大量增长，将这种交流形式置于完全不同的地位，使人更感亲切，流传更为广泛。和往常一样，创造总是要落实到人。这个人就是阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Durer）。他是一个性格很怪的人。虽然他出生和成长都是在纽伦堡的“工匠诗人”（Meistersingers）镇，他的父亲是一个匈牙利人，他也完全不是人们曾猜测的那样是一个虔诚的德国艺术家。他首先是一个有强烈自我意识和极度虚荣的人。他的自画像（图102），现藏马德里，用卷曲的头发衬托他的脸庞，突出了形象的敏感性，这是一件自恋的杰作；两年后他用更为传统的方式按照基督的样子画了他自己。在我们看来这似乎是对基督的亵渎，丢勒的赞美者说他认为创造的力量是一种神性，他希望通过把自己描绘得像神那样而表示对自己的天才的敬意，这种解释并不使人信服。但艺术家将之作为激发创造者的这种信念确实是文艺复兴精神的一部分，也为佛罗伦萨的哲学家所发现，列奥纳多在他的文章中对此也多有议论；但不能想象列奥纳多会把自己画成基督。

不过，丢勒与列奥纳多有某些共同之处。首先丢勒也有一种将淹没人类的洪灾的幻觉，虽然他对灾难的反应并不是蔑视，

而是胆小的祈祷。其次,他也有和列奥纳多一样的好奇心,虽然没有列奥纳多那种探寻事物本质的决心。他收集各种稀奇古怪的东西,这种好奇心导致了一百年后建立起第一个博物馆。他云游四方寻找稀有物种,甚至探险到荷兰的泽兰去看实际上已经死了的一个搁浅的鲸鱼(但他根本没有看到,在他去之前鲸鱼已被肢解了)。不过他看到了一只海象(图 101),它那多刺的长鼻子使他乐不可支。没有人像他这样详细地描绘自然物体,花、草和动物;但是在我看来还是忽略了一些东西——内在生命。将他著名的花草水彩画(图 103)与列奥纳多的一幅素描(图 104)相比较:多么缺乏明确的意图与有机生命的意识;它就像玩具动物包装盒上的图画。

如果说丢勒没有像列奥纳多那样深入地观察自然的内在生命,没有感受其令人吃惊的独立性,那么,他还是深刻地表现了人类精神的神秘。他对自身个性的迷恋通常是对于心理学的强烈兴趣的一部分,这致使他创作了西方人的伟大预言性文献之一,他命名为《忧郁一号》的铜版画(图 105)。在中世纪,忧郁意味着,在一个文盲社会中最常见的怠倦、烦躁和失望的一种简单结合。但丢勒采用这个题材却不是那么简单。这个人物是人性的高扬,那对翅膀将带着她飞升。她坐的姿势像罗丹的《思想者》,她的手上还拿着罗盘,这是科学通过测量来征服世界的象征。在她的周围都是建筑工作的象征物:一把锯、一个刨、钳子、尺子、一把锤子、一个溶解壶、立体几何的两个成分——多面体和圆柱体。但所有这些建筑用具都被遗弃,她坐在那儿思考人类无效的努力。她迷惑的眼神反映某种深层的精神烦恼。产生了丢勒和宗教改革的德国也产生了精神分析学。我开始提到文明的敌人:在丢勒预言式的幻觉中,这是一种从内部破坏文明的更危险的方式。



图 103 丢勒：《草》(水彩)

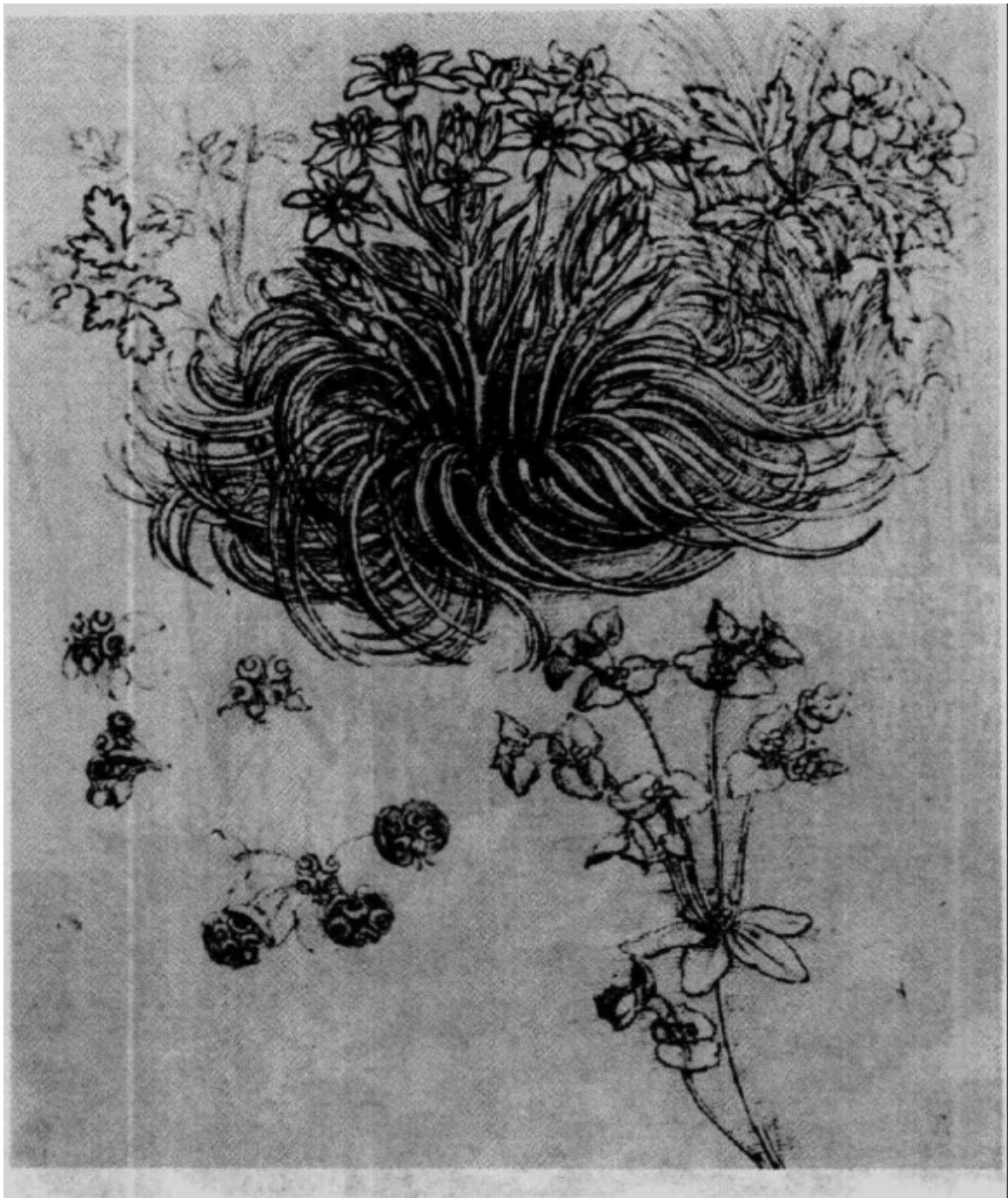


图 104 列奥纳多:《伯利恒之星》(素描)



图 105 丢勒：《忧郁一号》(铜版)

但是,使得丢勒在他的时代如此重要的因素,是他把对表面事实的控制与一种极为丰富的创造结合在一起。他表现宗教题材的木刻和铜版画具有绝对的说服力。随着时间的推移,他也成为那个时代所有技术的至高无上的大师,特别是在透视科学中,他不像早期文艺复兴那样只是把透视作为一种智力游戏,而是为了增强真实的感觉。他的木刻融合了观看艺术的新方法,不是作为某种魔幻或象征的东西,而是作为某种准确而实际的东西。我不怀疑很多单纯的人们买了他的圣母生平の木刻组画(图 106),是把它们作为一种真实的记录来接受的。

丢勒沉浸在那个时代的知识生活中。就在伊拉斯莫完成圣哲罗姆(St Jerome)书信翻译的同一年,丢勒也创作了一幅圣徒在工作的铜版画(图 107),圣徒在一个典型的伊拉斯莫的环境中,干净、明亮、整齐,有很多坐垫,它们不会使你联想到修道院。铜版画《骑士、死神和魔鬼》(图 108)与伊拉斯莫有更惊人的联系。当丢勒创作这幅画的时候,肯定熟记了伊拉斯莫影响最广泛的著作之一《基督教骑士手册》,因为他在有关这幅铜版的日记中写道:“啊,鹿特丹的伊拉斯莫,当你畏缩的时候使你站立。听,基督的骑士,在我主基督的身旁前进,护卫真理,赢得烈士的桂冠。”对了,那不是伊拉斯莫写的:意志坚定的骑士身着厚重的哥特式盔甲,稳步前进,全然不顾两个跟他搭话的幽灵般的可怕的家伙,他的意志可能是来自伟大学者敏锐的智慧和有力的目光。

丢勒为伊拉斯莫呐喊了十五年,其回声经过他的同时代人响遍了整个欧洲,至今仍出现在过时的历史书上。伊拉斯莫真为什么不干预呢?他已作出了回答,他首先要避免在文明世界的中部产生剧烈的分裂。他认为一场革命不能给人民带来任何幸福——事实上革命也没有带来幸福。他在丢勒给他画肖像后不





图 106 丢勒:《圣母生平》木刻组画之一



图 108 丢勒：《骑士、死神与魔鬼》(铜版)

久的一封信中谈到了新教徒：“我看到他们听完布道回来，似乎受到一种邪恶精神的鼓舞。所有人的脸上都表现了一种奇怪的愤怒与残忍。”尽管在我们看来他似乎完全是当时的人，实际上他是远离他生活的时代。他在本质上是一个领先于时代的人——像保罗二世一样，是一个普遍意义上的人文主义者。1500年的佛罗伦萨是一个产生英雄的世界，那不是他的环境。在我看来，最特别的现象是他有着众多追随者，他们想怎样接近伊拉斯莫或伊拉斯莫的观点而获得成功。这说明即使在危机的年代，很多人都渴望宽容、理智和简朴的生活——事实上是文明的生活。但是在强烈的情感与生物冲动的潮流中他们是无能为力的。因此几乎在英雄的精神成为米开朗基罗的视觉形象的二十年之后，它在德国就出现在路德(Luther)的语言和行为中。

无论怎样看待路德，他都是一个英雄；在人文主义者的所有怀疑和踌躇之后，在伊拉斯莫高高地翱翔之后，我们听到路德说：“我站在这儿。”一种真正激动人心的解脱感。我们能够看到这种强烈精神的真实面貌，因为维滕贝格的地方画家卢卡斯·克拉那赫(Lucas Cranach)是路德最忠实的朋友之一。他们之间的亲密友谊胜过伊拉斯莫与荷尔拜因。他们彼此是各自孩子的教父，克拉那赫从各个角度画了路德的形象——一个在精神上不懈追求的僧侣；有着农民的粗大下巴和米开朗基罗的额头的伟大的神学家(图 109)；一个不受约束的普通信徒，画于他与一个美丽而聪明的女修道士结婚的时候(克拉那赫是证婚人)；甚至是他隐名埋姓化装逃到维滕贝格的时候。毫无疑问他是一个特别感人的人，虔诚的德国人民一直期盼的领袖。

他不仅解除了他们的疑虑，给他们以信念的勇气，他还释放出我前面提到的潜在的暴力和歇斯底里，这是文明的不幸。这并不是另一种北方性格，它在本质上就是与文明对抗的：北欧人



图 109 克拉那赫:《马丁·路德》(铜版)

似乎从原始森林时代就保留下来的一种对理性与礼节的粗俗的、本能的敌意。看看这个老特罗尔王(Troll, 北欧传说中住在山中的巨人——译注)(图 110), 他就像从土地上生长出来的: 那是克拉那赫画的路德的父亲(实际上他就是从地里出来的——他是一个矿工)。

H.G. 威尔斯(Wells)曾对顺从的群体与意志的群体作了区分; 他认为前者创造了像埃及和美索不达米亚那样的稳定社会, 文明的摇篮; 而后者创造了不安定的北方的游牧社会。他可能是对的, 就这种类型的普遍意义上来说是对的。我们称宗教改革为意志的群体, 它基本上是一个群众运动。伊拉斯莫在一封信的结尾描述那些从教堂出来的粗俗的新教徒, 除老人外, 没有一个人会脱帽致意。伊拉斯莫反对宗教中的形式与仪式, 但他



图 110 克拉那赫：《路德的父亲》

认为这不同于社会上的礼仪；奇怪的是，路德的看法也是如此。大规模的民众暴动，如德国农民战争，使他充满恐惧，他催促他那高贵的庇护人用最残酷的手段来镇压暴动。路德并不提倡破坏，甚至反对破坏形象。但他的大部分追随者在过去都是一无所有的人，过去对他们意味着一种无法忍受的奴隶般的生活。

因此新教主义成为一种破坏性的力量,在那些热爱文明成果的人看来,新教主义是一场无法消解的灾难。

我们都知道形象破坏——破坏我们今天所称的艺术品;为什么委员们到处查看,甚至到最卑微的教堂,教堂里一切美的东西都要捣毁,不仅是形象,还包括圣水盘上和祭坛后面的屏风上的雕刻——只要够得着的任何东西,因为他们在一个职位上待的时间太长,教会就不会付他们工资。你能在英格兰的几乎每一个古老的大小教堂,在法国的很多教堂看到这种结果。例如,在伊利(英国)的圣母礼拜堂,所有的玻璃都被砸了,而一系列优美的圣母生平的雕刻都在他们手够得着的地方被敲掉了脑袋——干得相当彻底。我想这种动机,破坏任何美好的东西,破坏任何反映了一个封闭的人所不具有的精神状态的东西,甚至不是出于一种宗教本能。这些不可理解的价值存在激怒了他们。但它肯定要发生。如果文明不是像古埃及那样衰退、石化,它就必须从根本上改变生活,这个根比造就了文艺复兴的知识与艺术的胜利之根还要深。最后是一个新的文明被创造出来——但不是形象的文明,而是文字的文明。

没有文字就没有思想。路德给他的国人带来文字。伊拉斯莫只用拉丁文写作。路德把《圣经》翻译成德文——高贵的德语,也是我的评价——不仅使人民有机会自己来阅读书面的《圣经》,而且也有了思想的工具。印刷的媒介扩大了翻译的影响。在西方精神的发展中,《圣经》的翻译是非常关键的,加尔文(Calvin)把《圣经》译成法文,廷德尔(Tyndale)和柯文德尔(Coverdale)把《圣经》译成英文;我说到文明的发展似乎不那么肯定,这是因为它也是民族主义发展的一个阶段,如我说过的,还将继续说,几乎所有走向文明的阶段都是在国际化中实现的。但无论新教主义有什么长期的影响,直接的结果是非常糟糕的:

对艺术和生活都很糟糕。北欧到处是雇佣兵，他们在农村横冲直撞，随便找个借口骚扰百姓。他们频繁出现在16世纪的德国艺术中(图111)，他们趾高气扬，并得到公然的鼓励。所有破坏的因素都被释放出来。早在三十年前丢勒就创作了一系列为启示录插图的本刻(图112)。你可以说他们体现了其本性的哥特式方面——因为启示录在中世纪已是家喻户晓的东西。你还可以把它们视为预言式的，因为它们是以令人恐怖的精确显示了突袭西欧的恐怖，两者都宣布自己是上帝震怒的工具，火雨自天而降，国王、教皇、僧侣和穷人抱头鼠窜，那些逃避火雨的人成为复仇之剑的牺牲品。这是一种所谓宗教战争的可怕思想，当然是作为政治野心的借口的宗教，但它仍作为一种感情的发动机运转了一百二十年，并伴随着类似圣·巴塞罗缪(St Bartholomew)大屠杀那种造反的插曲。毫不奇怪，当时的艺术将抛弃所有在文艺复兴中实现的人的尊严与高贵的信念，很快就预兆式地返回到在样式主义廉价标题下的时髦。为追求刺激而玩弄艺术：那是样式主义者的格言，像所有低级趣味的形式一样，它是不可抗拒的。

一个在16世纪中叶的思想开明的知识分子能干什么呢？保持沉默，在沉默中工作，外表上和别人一致，内心仍是自由的。宗教战争导致了欧洲文明的一种新人，虽然这种人在中国各个重要时期早已为人熟知：隐居的知识分子。彼得拉克和伊拉斯莫已将他们的智慧用于最高层的政治。他们曾是亲王的顾问。他们的后继者，16世纪中叶最伟大的人文主义者却钻进了他的塔中(这是真正的塔，不是说滥了的“象牙塔”)。他就是迈克尔·德·蒙田(Michel de Montaigne)。他是廉明而尽职的波尔多市市长；但他不再走近权力中心一步。他对于宗教改革释放出来的宗教信仰的影响不抱幻想。他说：“在试图制造自己的天使时，人也变成了野兽。”



图 111 乌尔斯·格拉夫：《瑞士雇佣兵》





图 112 丢勒：《启示录》(木刻)

他 1533 年出生于法国南部。他的母亲是一个犹太新教徒，父亲是一个知识渊博而又财运亨通的天主教徒。但蒙田对两种宗教的因素都同样看待：他在整体上对基督教是怀疑的。他说：“我乐意一只手中的蜡烛照亮圣·马可，另一只手中的蜡烛照亮他的龙。”他的文章和他敌对的牧师的小册子一样充满了引证，但他的引证不是来自《圣经》，而是来自古希腊罗马的作家，他似乎把他们的著作都牢记在心了。但最重要的还不是这种古典的学问，而是他那无与伦比的超脱。只有两种感情能激动他的心灵，他对父亲的爱和对朋友的情谊，他与一个名叫拉·博伊蒂厄 (La Boetie) 的人的友谊，就像丁尼生 (Alfred Tennyson, 1809 ~ 1892, 英国诗人——译注) 与贺莱姆 (Arthur Henry Hallam, 1811 ~ 1833, 英国诗人——译注) 的友谊一样；当父亲和朋友都去世之后，他就退隐到自身。只有一件事情能参与他的精神——讲述真理。但这个真理的概念完全不同于严肃的人在科勒 (Colet) 的布道或伊拉斯莫的新约中所追求的真理。它包括永远看到每个问题的另一面，从传统的标准来看，这另一面是多么惊人。这是只依赖于对一个人的没有羞耻或犹疑地检验来证实的真理，这个人就是他自己。在过去，自我检验是痛苦的，隐秘的。对蒙田而言它是愉快的，如他所说：“除非我能传达愉快，否则它就没有任何滋味。”为此他著书立说，三个世纪来，从培根到海斯利特 (William Hazlitt, 1778 ~ 1830, 英国作家——译注)，他的著述仍是被人们所接受的人文主义的传达方式。

这些自我探索真正标志着文艺复兴的英雄精神的终结。如蒙田所说：“我们坐在世界最高的宝座上，但我们不过是坐在自己的尾巴上。”奇怪的是，坐在最高宝座上的人并不怨恨蒙田：相反，他们都争取做他的朋友。他在世的时候，他的朋友亨利四世迫使他就任法国的大臣。但他宁愿留在自己的塔中。

在 16 世纪后期的欧洲,宗教战争迫使大多数知识分子处于这种以自我为中心的孤独。但在 1570 年以后,人们有一个世纪能够生活在没有内战的恐惧或意外的复仇(除非他们恰巧是耶稣会牧师)的英格兰。我觉得有疑问的是,伊丽莎白女王的英格兰在多大程度上能称为文明的英格兰。它肯定没有提供一种可再生的文明模式,就像 18 世纪的法国那样。它是野蛮的、无道德和无秩序的。但如果文明的首要条件是知识的活力、精神的自由、美的感觉和功名的渴望,那么马洛韦(Marlowe)和斯宾塞(Spenser)、多兰德(Dowland)和伯德(Byrd)的时代就是一种文明。它建造了壮观的建筑(图 113);玻璃与石材的宫殿、华美的黑白装饰(图 114);没有围墙的、不设防的、通透的通风设计,但这是为与自然或为人与人保持自由关系的人设计的,也是在我们的时代力求重现的建筑。

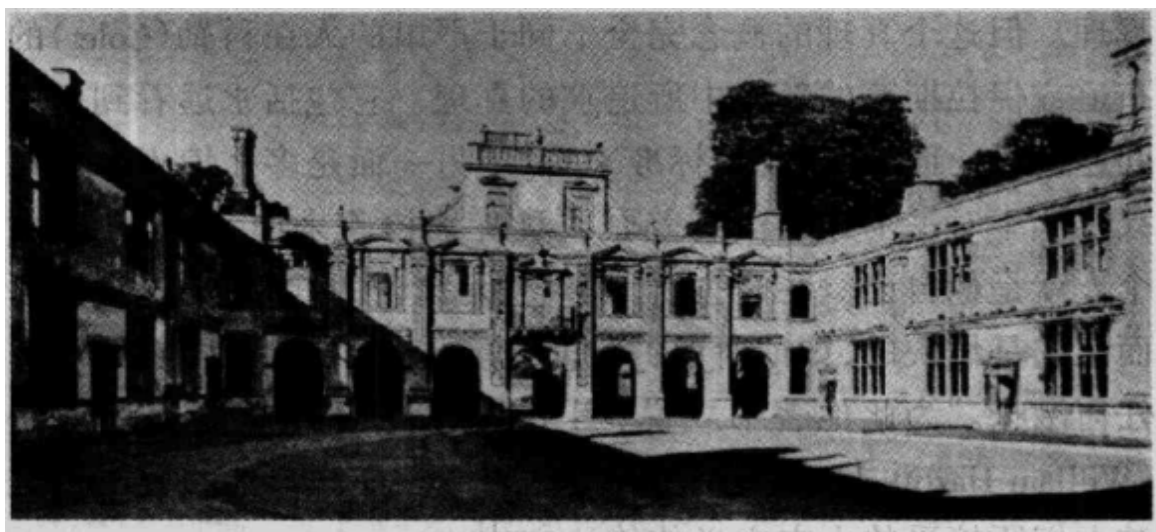


图 113 北安普顿郡,克比旧楼

这是莎士比亚的背景。当然我不会把莎士比亚压缩在这些独语者的尺度。我绝对不会忽略他,因为我判断文明的首要方式之一是它能在这个尺度上产生一个天才。莎士比亚在其他精神的自由、自我证实的能力及对教条的蔑视上,总结并说明了我

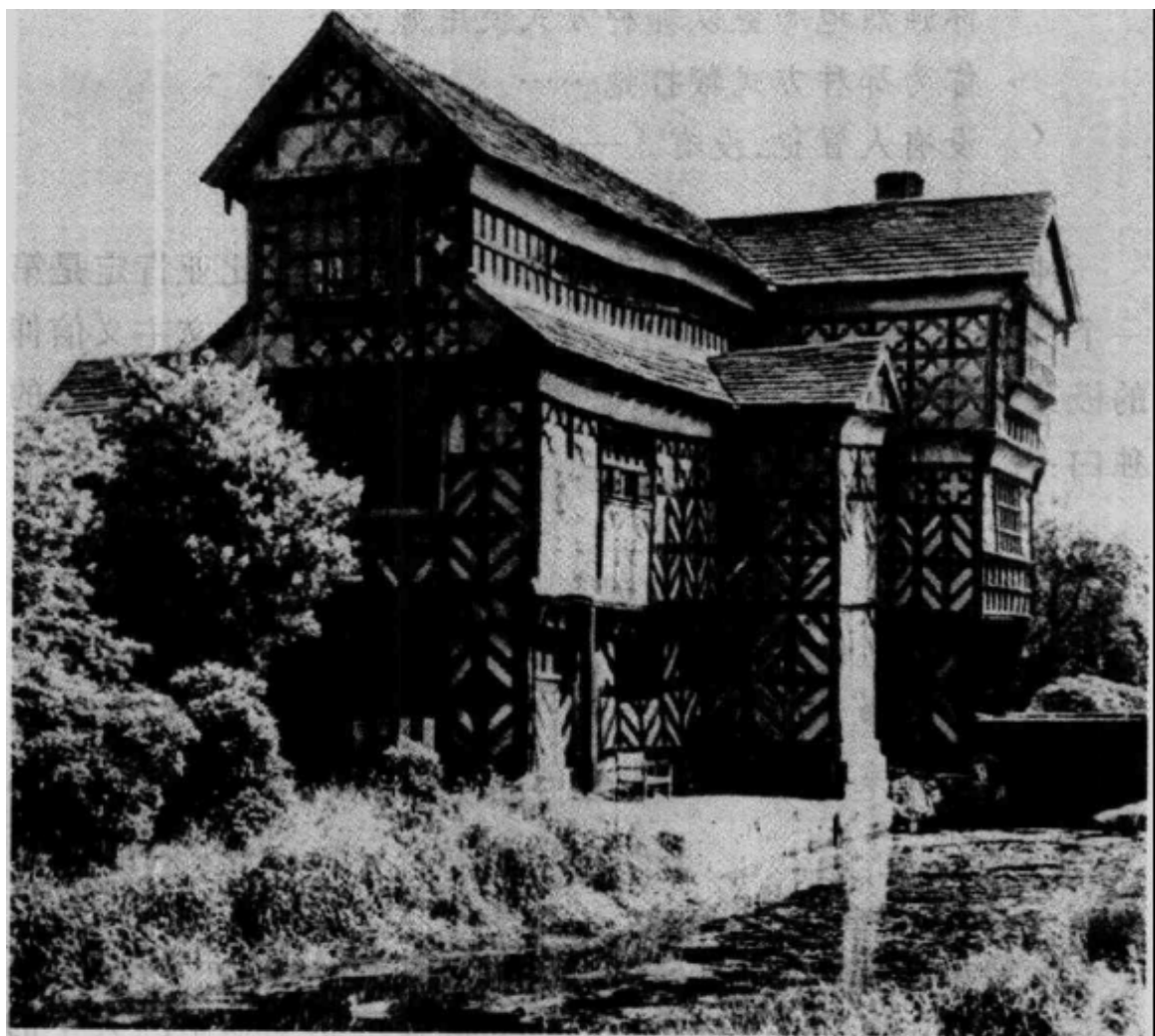


图 114 柴郡,莫尔顿小楼

刚才叙述的这段历史。他成熟的戏剧及其他作品,是诗意地实现蒙田对知识的忠实;我们知道,弗洛里奥(Florio)翻译的蒙田的著作给莎士比亚留下深刻印象。但莎士比亚的怀疑主义更为彻底,更有挑战性。他不是蒙田的那种超脱;而是一种热情参与的精神;不是通过论文,而是通过舞台上的直接交流。

你是流氓的领头,握着他们的血手!  
你为什么鞭打那个妓女?  
裸露你自己的背;

你强烈地渴望以那种方式使用她……

你为那种方式鞭打她……

没有人冒犯,没有人——我说没有人。

纯粹的蒙田——与别人都不相同。那么莎士比亚肯定是第一个,可能也是最后一个没有宗教信仰,甚至没有人文主义信仰的极其伟大的诗人。与阿尔伯蒂的祈祷相反的是哈姆雷特的独白:

人是一件多么伟大的作品!在理性上多么高贵!在能力上多么无限!形式与情感的表现是多么绝妙!行动多么像天使!像神那样有理解力!多美的世界!动物的典范!但是对我来说,这种尘土般的精华是什么呢?人只能使我痛苦。

这是自他那个时代以来伟大的悲观主义者——利奥巴底(Leopardi)、波德莱尔(Baudelaire)——也强烈感觉到了的人生的绝对无意义吗?

明天,明天和明天

日复一日地在这窄小的步履中爬行,

走向记录时间的最后音节,

我们的昨天照亮的都是愚人们

走向满是尘土的死亡之路。熄灭,熄灭,烛光短促;

生命不过是行走的影子;一个可怜的演员

神气活现地消磨着他在舞台上的时光

然而什么都听不见:它是一个白痴

讲的故事；充满喊叫和狂怒，  
却毫无意义。

这是多么不可思议地发生在基督教世界崩溃以前，在宗教改革之后的悲剧性裂变；但我仍感觉到，通过对这种空无的审视，人的精神进入一种新的伟大。

## 第七章

---

# 庄严与顺从

---

我回到罗马，站在古代教堂圣·玛丽亚·马乔雷的台阶上。地狱似的罗马被漩涡般的车流包围着，但教堂内部（图 116）是 5 世纪巴西利卡教堂的原装柱式，在它们的上方是旧约故事的镶嵌壁画，它们甚至比现存《圣经》最早的插图还要早。自从旧的圣约翰大教堂被折毁，拉特兰教堂被灰泥伪装起来之后，在罗马已没有一个地方能使人对野蛮人征服之前的基督教堂留下如此有力的印象。这是罗马教会曾经达到而又再次达到的庄严。如果有人爬上圣·玛丽亚·马乔雷教堂的屋顶，就会看到笔直的长街，上下延伸几英里，每条街的尽头都是包括一个著名教堂的广场——拉特兰、特里尼达·戴伊·蒙蒂、吉鲁萨内蒙的圣·克里斯——广场中是埃及的方尖碑，第一个文明与神示国家的象征，这个文明被罗马所取代。这是教皇的罗马，一座经过有意规划的最庄严的城市，一直留存到当今的世纪。有意思的是，它是在罗马受到彻底的羞辱——几乎从地图上抹去——（大约）五十年后建立起来的。城市已经被洗劫和烧毁，北欧的人是异教徒，土

---

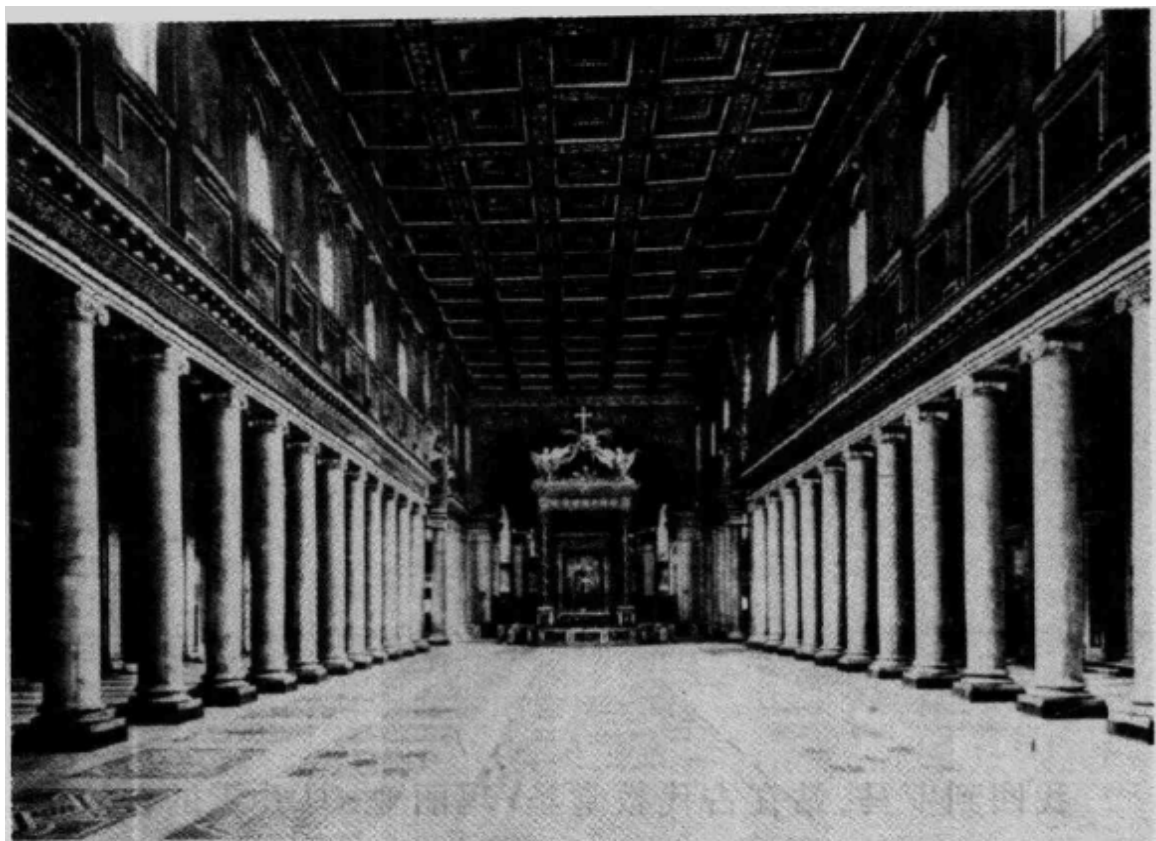


图 116 罗马,圣·玛利亚·马乔雷教堂

耳其人兵临维也纳。好比一个有远见的知识分子(就像 1940 年的法国知识分子),教皇的唯一出路是面对事实,放弃独立,接受由西班牙施舍的美洲的黄金。

不过,这一切并没有发生。罗马与罗马的教会重新获得了它丧失的很多领土,对我们来说,更重要的是再次产生了一种伟大的精神力量。这是文明的力量吗?在英格兰我们倾向于否定的回答。我们受到自由主义一代的限制,新教的历史学家告诉我们,建立在顺从、压制和迷信基础之上的社会不会有真正的文明。没有一点历史感觉或哲学超然的人只会盲目地看待伟大的理想、对圣洁的感情信仰,以及将人的天才用于为上帝的服务,我们在巴洛克的罗马每走一步都会看到上帝的荣耀。无论如何,它都不是野蛮的或外省的。此外,天主教的复兴是一个群众



运动,通过仪式、形象和象征,它给普通人带来满足他们最深层的感情冲动的方式,因此他们的心灵是平和的;我想人们肯定同意如果我们没看到教皇的罗马,就无法给文明下明确的定义。

使人感到震动的首先是有些人说文艺复兴已经耗竭了意大利的天才,这种说法太离谱了。1527年以后有一种自信心的丧失,这是没有疑问的。历史学家可以说罗马的劫难比任何有意义的事件更有象征性:象征了某些满足想象力而非事实本身的事情——总之,对目睹了劫难的人来说它是非常真实的。如果你将米开朗基罗的《最后审判》——受克莱门特七世(Clement VII)的委托作为一种劫难的赎罪来画的——的下半部分(图117)与拉斐尔的《辩论》中的群像或《创造亚当》相比较,你能看到某种非常激烈的事情发生在基督教的想象中。

米开朗基罗非常勉强地接受了《最后审判》;克莱门特继任者教皇保罗三世(Paul III)劝说他把它画完,虽然意图已有所变化。它不再是一种赎罪的行为,或一种显现恶梦的意图,而是教会力量的第一次和最伟大的宣告,或行将降临在异教徒和分裂者身上的厄运。它属于一个严肃的时期,当时天主教会正用与作为新教的清教徒相同的精神着手处理它的问题。奇怪的是,这个时期是由保罗三世开创的,因为他在很多方面都是人文主义教皇的延续。他也是腐败的源头。他之所以被任命为红衣主教,是因为他的姐姐,即拉·贝拉(La Bella),是亚历山大·波吉亚(Alexander Borgia)的情妇。在文化上与感情上他都是一个文艺复兴的人。第一眼看去他像一个狡猾的老狐狸,但如果你看看提香(Titian)为他在那不勒斯画的肖像(彩页图23)——历史上最伟大的肖像画之一——这是一个智慧的老人,你若看的时间更长一些,就会有更深的印象。他采取两项措施成功地阻止了宗教改革:批准了耶稣会和创立了特伦特会。



图 117 米开朗基罗：《最后审判》(局部)

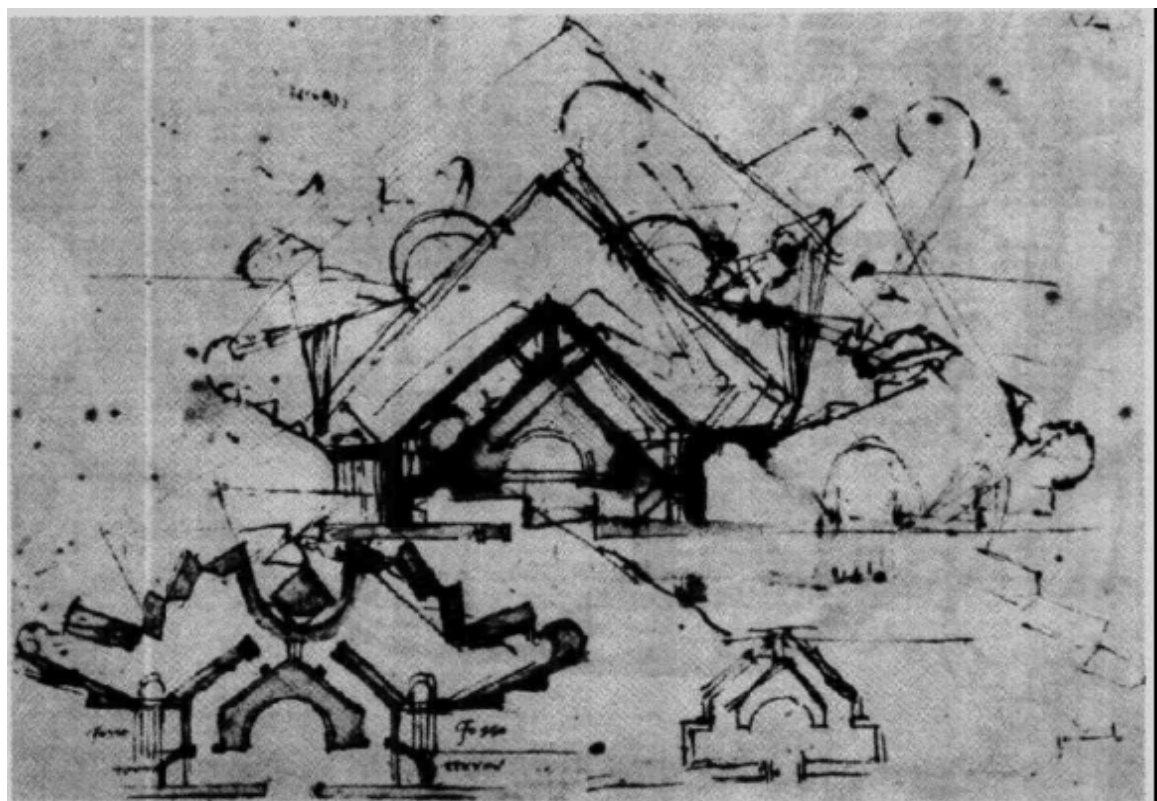


图 118 米开朗基罗:防御工事设计草图

米开朗基罗没有回绝他:他不仅完成了《最后审判》,而且还在圣·保罗小教堂画了神秘的、使人畏惧的壁画(图 119),在那幅画中,在圣·保罗的脸上,他表现了精神视力及其先辈的失明的痛苦,而作为理想化的自画像这一事实就更令人感动。1546年他被教皇任命为圣·彼得大教堂的建筑监管。由于他的长寿不亚于他的天才,这样米开朗基罗就成为文艺复兴与反宗教改革之间的精神桥梁。

为什么中世纪与文艺复兴的建筑比我们时代的建筑要好得多,其理由之一就是那时的建筑师都是艺术家。哥特式教堂的泥瓦大师都是从柱头的雕刻干起的。在文艺复兴时代,布鲁内莱斯基起初是一个雕塑家,布拉曼特是一个画家;拉斐尔、佩鲁兹(Peruzzi)和朱里奥·罗马诺(Giulio Romano)都是画家,中年后成为建筑师。17世纪伟大的罗马建筑师中,皮耶特罗·达·柯托



图 119 米开朗基罗：《圣·彼得》

纳(Pietro da Cortona)是一个画家,贝尼尼(Bernini)是一个雕塑家;这使他们的设计具有一种造型的创造力,一种比例感,一种以人体研究为基础的建筑,现代建筑对钢铁张力及其他必要条件的知识永远不会从人体的研究中产生。

在所有非职业的建筑师中,米开朗基罗是最敢作敢为的,最不受古典主义或功能要求的限制。他并非没有实践——他为佛罗伦萨的防御工事画过草图(图 118),从军事要求的标准看,他的设计是很有独创性的,而且也像一件最精彩的抽象艺术作品。可能只有米开朗基罗有这样的精神力量控制住圣·保罗大教堂的巨大的未成形的石块。在他之前已有四位令人钦佩的建筑师在这儿工作过;已经建好的中央门墩和绕墙的部分;但他能够使它们具有体现他自己性格的统一标志。这是在他所有设计中最具雕塑感的——使人们的眼光绕着一个巨大的简单实体观看,

似乎它是表现人体躯干的雕塑(图 115)。至于圆顶:几个世纪以来进入其中的艺术批评家和爱好者都为其高贵而充满活力的拱顶,米开朗基罗的精神追求的表现而着迷(图 120)。它可能是世界上最威严的圆顶,人们在整个城市都能看到的其他罗马塔楼都受它的支配。但所有的证据都暗示出它并不代表米开朗基罗最后的意图:他要它更加浑圆,而不是尖顶(图 121)。这是由德拉·坡塔(Della Porta)在米开朗基罗去世后设计的。我们能够继续赞美圣·彼得大教堂,更多的还是得益于德拉·坡塔。

事实上,德拉·坡塔是 16 世纪后期罗马少有的优秀建筑师。负责执行塞克斯图斯五世(Sixtus V)宏伟计划——多米尼克·冯塔那和其他建筑——的人都是普通的建筑师。在这个时候,艺术的复兴并不取决于个别天才的艺术家,而是有赖于其赞助



图 120 罗马,圣·彼得大教堂

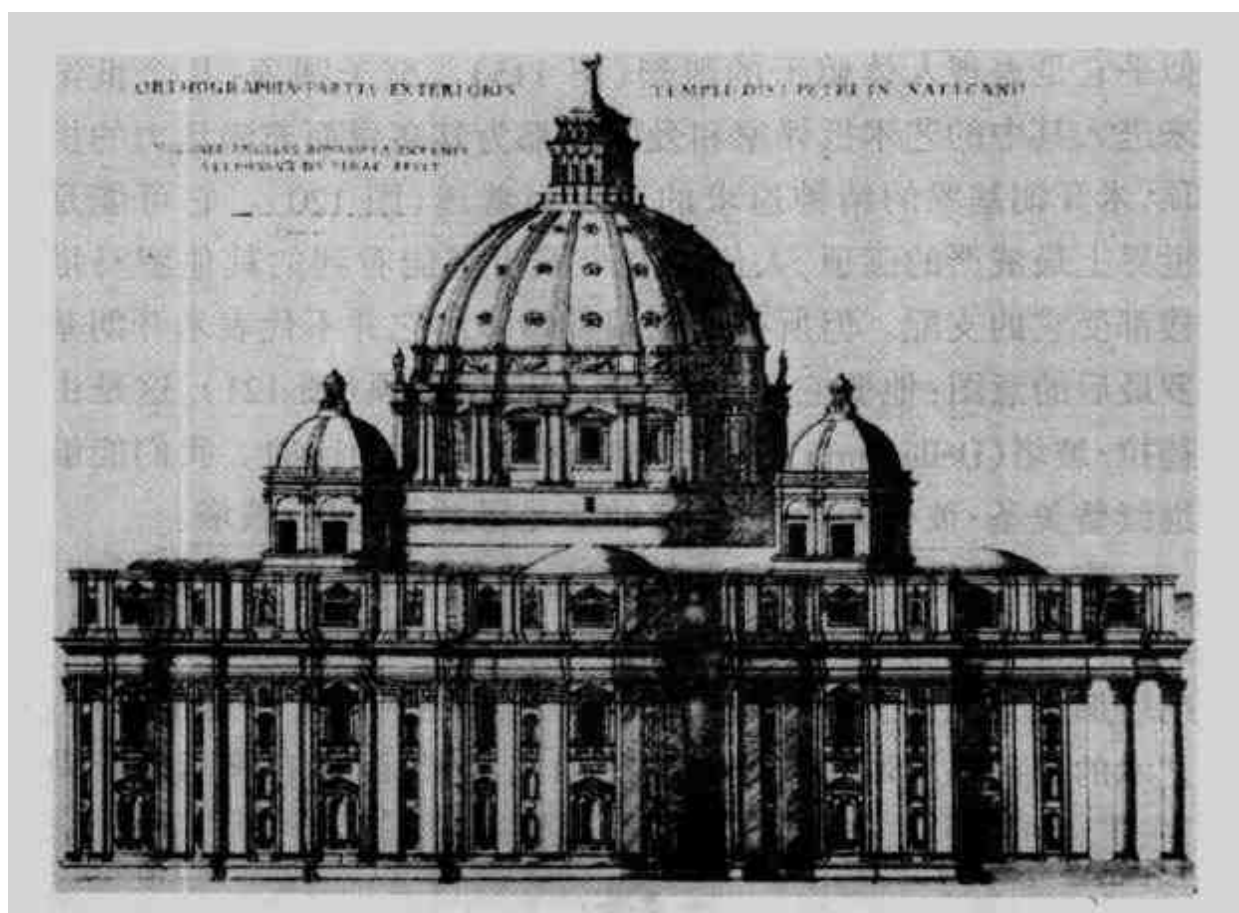


图 121 米开朗基罗为圣·彼得大教堂设计的圆顶(铜版)

人的想象力与活力。画家从未这么糟糕——的确，如果我要对今天的绘画状况感到振奋的话，就会想到 16 世纪在罗马延续了五十余年的贫乏、样式化、自我意识、重复前人的绘画。这是一个巩固的时期而不是创造的年代；也是一个严峻和压制的时期，以当时圣卡罗·博罗梅奥(St Carlo Borromeo)的主导精神为典型，他传奇性的禁欲主义被再现在这幅画中(图 122)。但是，这同样是我们主观上没有预见到的性质，这个沉重建筑和剩余绘画的时代却产生了一个伟大的音乐家，帕莱斯特里那(Palestrina)。他先是拉特兰大教堂的唱诗班指挥，后来到圣·彼得大教堂，他的音乐被认为与特伦特会的礼拜原则相一致。圣卡罗·博罗梅奥是被对纯化圣彼得大教堂的音乐委以重任的人之一；但他似乎并不反对帕莱斯特里那富于感性美的声音。20



图 122 达尼尔·克雷斯比：《圣卡罗·博洛梅奥》

世纪 30 年代加之于肖斯塔柯维奇 (Shostakovich) 的指责与限制似乎还未达到对待帕莱斯特里那的程度。

圣彼得大教堂圆顶的最后一块石头是 1590 年放上去的，塞克斯图斯五世去世前的几个月。漫长的严峻与限制时期行将结束，在那十年内产生了三个人物，他们使天主教会的胜利成为视觉的纪念碑：贝尼尼 (Bernini)、博罗米尼 (Borromini) 和皮耶特罗·达·科托纳 (Pietro da Cortona)。

胜利是怎样实现的呢？在英格兰，我们大多数人都从教育中得知它依赖于宗教裁判所、禁书目录和耶稣会。我不相信这种发生在 1620 ~ 1660 年间在罗马发生的创造力的大爆发是负面因素的结果，但我承认这些年的文明依赖于某些今天在英国和美国已失宠的假设。当然这首先是对权威的信仰，天主教会的绝对权威。这种信仰扩散到社会的各个部分，我们现在假定这个社会天

然是反抗的。令人吃惊的是,我们看到当时伟大的艺术家,除了一个例外,都忠诚地与基督教保持一致。奎尔契诺(Guercino)的大部分早晨都是在祈祷中度过;贝尼尼总是隐居起来,修炼圣伊格纳蒂乌斯(St Ignatius)的精神练习;鲁本斯(Rubens)每天上午在工作之前都要参加弥撒。只有卡拉瓦乔(Caravaggio)是个例外,他像一幕现代戏剧中的英雄,只是他碰巧画得很好。

这种复旧不是以对宗教裁判所的恐惧为基础,而是以一种非常简单的信念为基础,这就是激发了前一代伟大圣徒的宗教信仰,人们依赖于这种信仰来控制调节自己的生活。16世纪中期的罗马教会是一个几乎可与12世纪相比的神圣时期。十字架上的圣约翰、神秘主义的伟大诗篇;圣伊纳蒂乌斯·洛约拉,变成心理学家的梦幻士兵;阿维拉的圣德列萨,将她不可抗拒的神秘经验与共同感觉结合起来的女校长;以及圣卡罗·博洛梅奥,严厉的管理者——人们不必作为一个实际的天主教徒来感受那个产生了这些伟大精神的半个世纪。伊格纳蒂乌斯、德列萨、菲力普·内里(Filipo Neri)和弗兰西斯·艾克萨维尔(Francis Xavier)都是在同一天被封为圣徒——1622年5月22日。就好像再生的罗马的洗礼日。

不过,我并不想假装说文明史上的这段插曲是非常重要的,主要因为它对艺术家或哲学家的影响。恰恰相反,我认为知识生活在北方自由的气氛中得到更全面的发展。天主教会的伟大成就置于和谐、人性和文明对普通人、无知的人的最深刻的冲击。以圣母的崇拜为例。在12世纪早期,圣母就是文明的最高保护人。她将温柔与同情的美德教给没有开化的蛮族。中世纪的大教堂都是她在人间的住所。在文艺复兴时期,尽管保留了古代的女神,但她还是人类之母,每一个人都愿接受她那温存、爱心和平易近人的性质(图123)。现在可以想象,假如一个朴实





图 123 贝里尼:《有梨子的圣母》

的男人或女人——一个西班牙的农民，一个意大利的工匠——听说北方的异教徒在亵渎圣母，玷污她的住所，破坏或捣毁她的形象。他肯定会感到某种比震撼和义愤更深刻的东西：他肯定会感到他整个感情生活的一部分受到威胁。他是对的。

世界上稳定的、可理解的宗教，渗透到人类生存的每一角落的宗教——在埃及、印度或中国——使创造女性形象的原则至少和男性同样重要，它不会严肃地采用一种哲学，而哲学不可能把两性都包括进来。这些都可以归纳到 H.G. 威尔斯 (Wells) 所称的群体与顺从的事物之中。好斗的、游牧的社会——他称为意志的群体——以色列、伊斯兰、新教的北方，都把他们的神设想为男性。非常奇怪，所有男性的宗教都没有产生宗教的形象——在大多数情况下形象是绝对禁止的。世界上伟大的宗教艺术都深深陷入女性原则。当然，向圣母祈祷的普通天主教徒并没有自觉地意识到这一切；他或她对“完美概念”的教条所体现的令人困惑的神学问题没有兴趣。他只是知道异教徒要剥夺他那个甜蜜、有同情心、可亲近的人，那个能为他求情的人，就像他的母亲能为他向他的师傅求情一样。

还有另一种冲动能调解而不是压抑人的心灵，这就是要求忏悔的冲动。历史学家无法帮助我们考察对忏悔的需要是怎样回归的，甚至——或特别——是在英国清教之父的土地上。区别在于代替忏悔的是一种简单的安慰心灵的红字，在红字的后面有神的权威的沉重，现代忏悔者肯定理解他进入精神迷宫的方式，这个迷宫充满错误的转弯和毁灭性的景观——一个高贵的目标，但是一种可怕的责任。精神分析学者无疑是任何行当中自杀率最高的。也许旧的程序最终能为精神分析推荐某些东西，因为它是作为有关忏悔行为的一种规则，而不是未遂治疗。

天主教复兴的领袖们制定的充满神性的决定不会与任何反

对它的新教不期而遇,而是颂扬那些教义,新教徒最强烈,有时也必须承认,最合理地批判的那些教义。路德批判了教皇的权威:是的,圣彼得作为基督在地上的牧师被神圣地任命为罗马第一任主教,在作出这个伟大决断时肯定是没有痛苦的。自伊拉斯莫以来,北方的知识分子已轻蔑地谈到遗物:是的,遗物的重要性肯定被夸大了,因为圣彼得大教堂的四个柱墩本身就是巨大的遗物。其中之一包括一个长矛,长矛直指上帝的侧边,上帝的前面站立着贝尼尼的朗吉弩斯的雕像(图 124),他以一种夸张的启蒙的动作仰望上方。对圣物的崇拜与圣徒的崇拜有关系,这同样受到宗教改革者的谴责。是的,这些圣徒在艺术形象上被表现得更为真实,特别是他们的苦难和沉迷都被生动地记录下来(图 125)。

教会利用所有这些方式对人的内心冲动以想象的表现。可以认为它具有的另一种伟大力量是地中海文明的一部分——总之是来自异教复兴的一份遗产:它不再惧怕人体。提香(Titian)的《圣母升天》(图 126),一幅比巴洛克时代几乎早一百年的巴洛克绘画,画于他的伟大异教庆典的同一时期。16 世纪早期,提香利用他的巨大威望来统一教条与情感;当特伦特会的第一次清教徒的影响已经结束的时候,提香的作品在那儿激励了鲁本斯(他完美地复制了提香的画)和贝尼尼。在他们的作品中,肉体与精神的冲突被融化在辉煌之中。很难想象,还有比贝尼尼为乌尔邦八世(Urban VIII)陵墓创作的“仁慈”雕像更为抚慰心灵的人物表现。同时,在鲁本斯的极端反新教的题材《“悔罪”拯救罪人》(彩页图 24)的绘画中,他通过悔过的抹大拉,甚至基督本人的形象,表现了高贵的情感,以无可怀疑的信念完美地实现了这种情感。

基于所有这些原因,我们称为巴洛克的艺术是一种大众艺

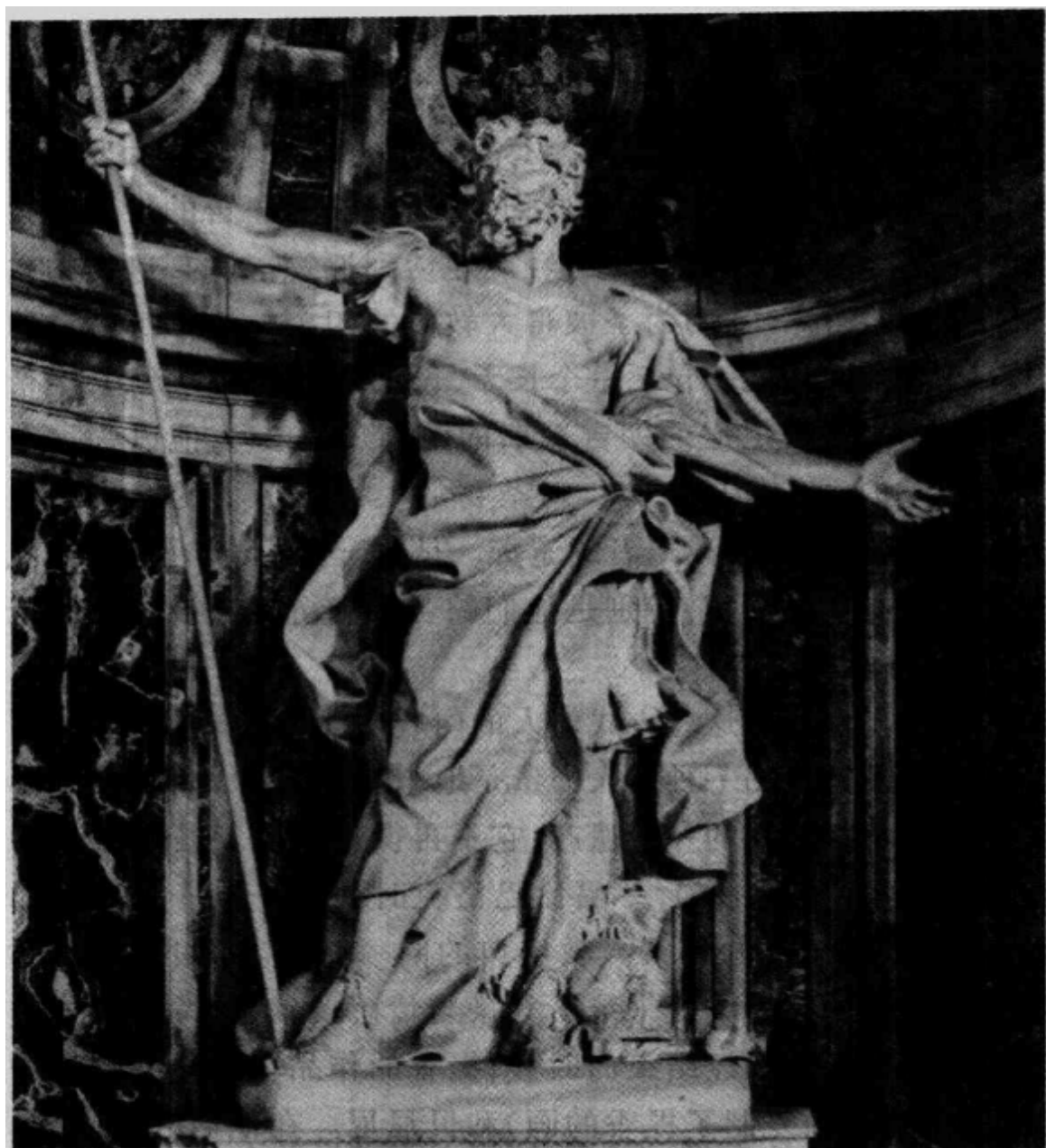


图 124 贝尼尼：《斯吉勒斯》。

术。文艺复兴的艺术通过知识的手段——几何、透视、古代的知识——依赖于一小部分人文主义者。巴洛克则是通过情感依赖于尽可能广泛的观众。题材通常是含混的，依赖于神学家的解释；但交流的手段是大众的，会使人想到今天的电影。卡拉瓦乔（Caravaggio），从整体上说，是这一时期最早与最伟大的意大利画



图 125 鲁本斯:《圣彼得上十字架》

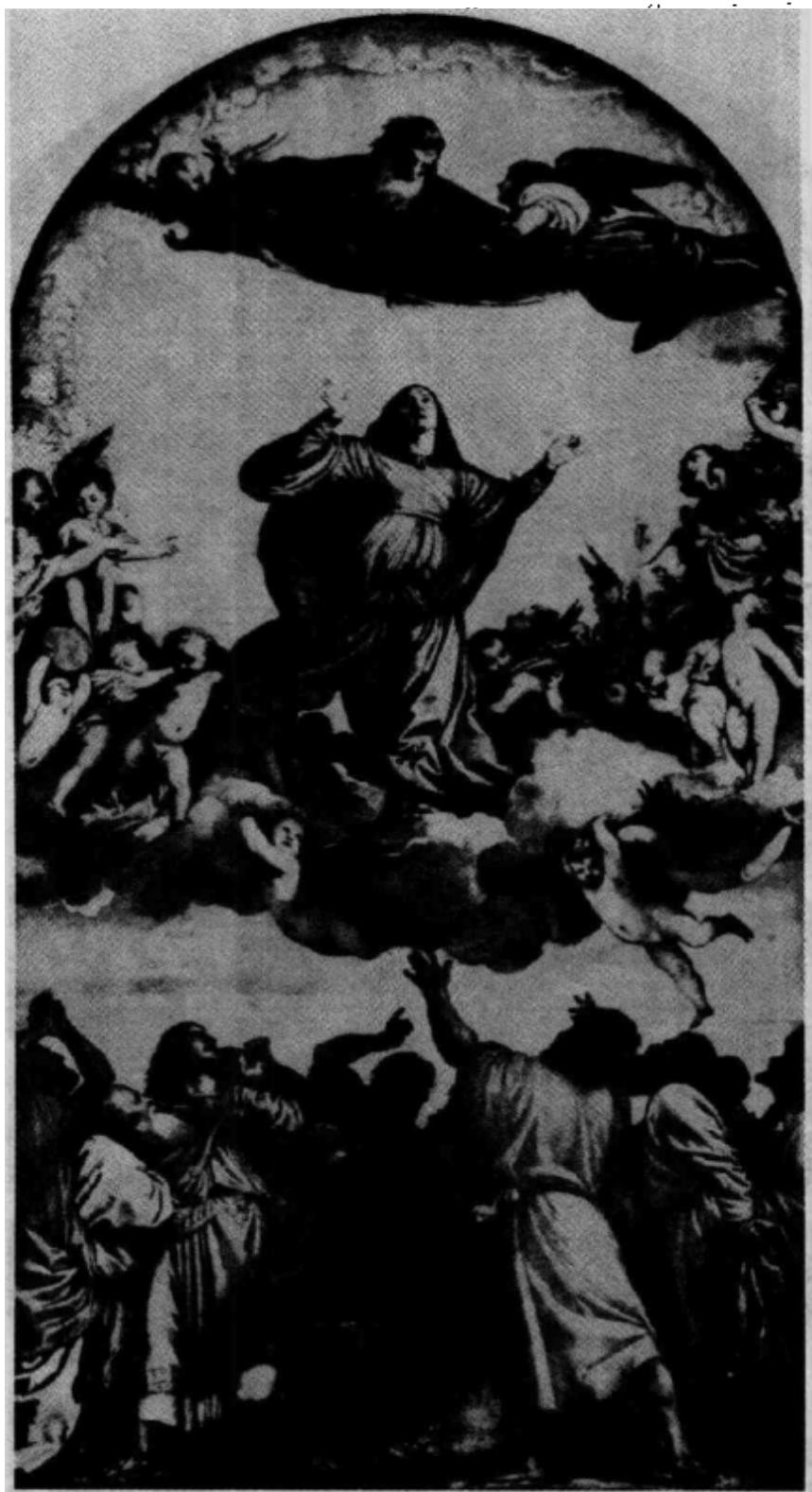


图 126 提香：《圣母升天》

家,他实验的明暗画法甚至流行于 20 世纪 20 年代自命不凡的电影,因而达到一种新的戏剧性效果(图 127)。后来的巴洛克艺术家以欢笑的嘴和闪光的泪珠等特写形象来表现欢乐。巨大的尺寸、无休止的运动、光线的移动与消散——所有这些手法都能在电影中重新看到。令人惊异的是这都是用青铜和大理石创造的,而不是用电影胶片。在某种程度上电影是一种琐碎的组合,因为无论人们多么欣赏电影,还得承认它总是通俗的、一瞬即逝的;而贝尼尼的作品是理想化的、永恒的。他是一个真正伟大的艺术家,尽管他的作品似乎缺乏米开朗基罗那种使人畏惧的庄



图 127 卡拉瓦乔:《圣马太的召唤》

严和凝练,但他的世纪,他的艺术更有普遍性,更有影响力。他不仅赋予罗马以巴洛克的性格,他还是遍布整个欧洲的国际巴洛克风格的源头,就像国际哥特式那样,而文艺复兴从未做到。

贝尼尼是令人眼花缭乱的早熟。他在16岁时做的一件雕刻就由鲍格才家族(Borghese family)收购,到20岁时他已接受为鲍格才家族的教皇保罗五世(Paul V)制作雕像的定货。在随后的三年他已成为古往今来技术最为高超的大理石雕塑家。他的《大卫》(图128),如果与米开朗基罗的《大卫》的静态相比较的话,抓住了腰部的突然转折;头部的强烈表现有些过分——实际上它是青年贝尼尼的自塑像,他按照自己在镜子中的形象做的,据说这个镜子是他的赞助人,斯皮奥内·鲍格才(Scipione Borghese)红衣主教给他的。《阿波罗与达芙妮》(图129)是一个较极端的例子,大理石怎样被做得有如流动和飞掠的感觉,因为它表现了达芙妮呼喊她父亲帮她的时候变成月桂树的瞬间。她的手指已经变成了树叶。阿波罗开始明白他正在失去她,如果他往下看的话,就会看到她美丽的大腿正变成树干,她的脚趾正变成树根和根须。

这些卓越的作品都是为鲍格才家族创作的,他们能够把活委托给这么年轻的人,也是赞助人的一项重要业绩。在1620年,富裕的罗马家族,实际上是好几任教皇的家族,开始作为赞助人和收藏家来竞争,而且总是带有一些巧取豪夺的搞法。人们会想起六十年前美国的大收藏家之间的竞争——弗里克先生、摩根先生、瓦尔特先生——与罗马赞助人的区别,后者为收藏在世艺术家的作品而竞争,这些人还不能证明是“老大师”。这些大家族和画家签订像运动员一样的合约——画家真正得到在文艺复兴时期得不到的酬金。就像经常出现的情况一样,在一个严峻的时期结束之后,突然的轻松和富裕激发了创造力的





图 128 贝尼尼:《大卫》



图 129 贝尼尼:《阿波罗与达芙妮》

大爆发。17世纪20年代确实是轻松的,从贝尼尼为最富裕的  
红衣主教斯皮奥内·鲍格才做的塑像(图130)上就能看出。在  
所有这些教皇家族中,有一个家族最为突出——巴贝里尼家族。  
这要归功于马特奥·巴贝里尼(Matteo Barberini)的荣升,他在  
1623年成为教皇乌尔邦八世。他不仅是一个真正的艺术爱好



图130 贝尼尼:《斯皮奥内·鲍格才》

者：他还设法当了二十年教皇（一般希望一个教皇大约只在位五年，这样一批新的投机者又能进来谋取好处）。据说乌尔邦的第一批拜见者就有贝尼尼，他对贝尼尼说了如下的话：“卡瓦里内，你能见到马特奥·巴贝里尼教皇真是幸运，但我们更加幸运，卡瓦里内·贝尼尼就生活在我当教皇的时代。”

当时贝尼尼 25 岁。第二年他就被任命为圣彼得大教堂的建筑师，开始了那项令人难以置信的艺术业绩，在高祭坛上面的青铜“华盖”（图 131）。是的，如果人们了解铸铜的某些情况，就知道那真是难以置信的事情。它包括各种各样工程上的困难，而且还有材料的短缺。后来是一个相当大胆的决定解决原料问题，从罗马最著名的古代建筑巴底家神庙的顶上剥去铜片——这也导致了著名的评论：“巴巴里不敢干的事巴贝里尼敢干。”贝尼尼在当时的创建是令人惊奇的丰富和大胆，技术是那样完美，直到每一个细节。更特别的还是贝尼尼似乎已经在他的想象中预见到圣彼得大教堂的整体发展将会是什么样子，因为这件设计于 1642 年的作品完全是与进行了四十余年的工程的伟大进展相吻合的。

贝尼尼可能是历史上唯一的艺术家，能够在如此漫长的时期内执行一项伟大的设计；那种效果在印象上是统一的，而这种印象在其他如此大规模的设计中是不存在的。1600 年到罗马的朝圣者确实已经有了一个使他鼓舞的圣彼得大教堂圆顶。但他的印象是琐碎的、不连贯的。现在想象一下他在贝尼尼完成他的工作之后的体验。他将从贝尼尼的工作室穿过有大理石天使雕像的圣安吉洛桥，往前就到了广场，在那儿精心计算出来的每一个成分都使他震撼（图 132）。巨大的柱廊像伸出的手臂拥抱着他；他通过斯卡拉·雷吉亚，进入基督在世上的教区的入口，如果他伸头往里看，就会看到贝尼尼创作的康斯坦丁的皈依，康

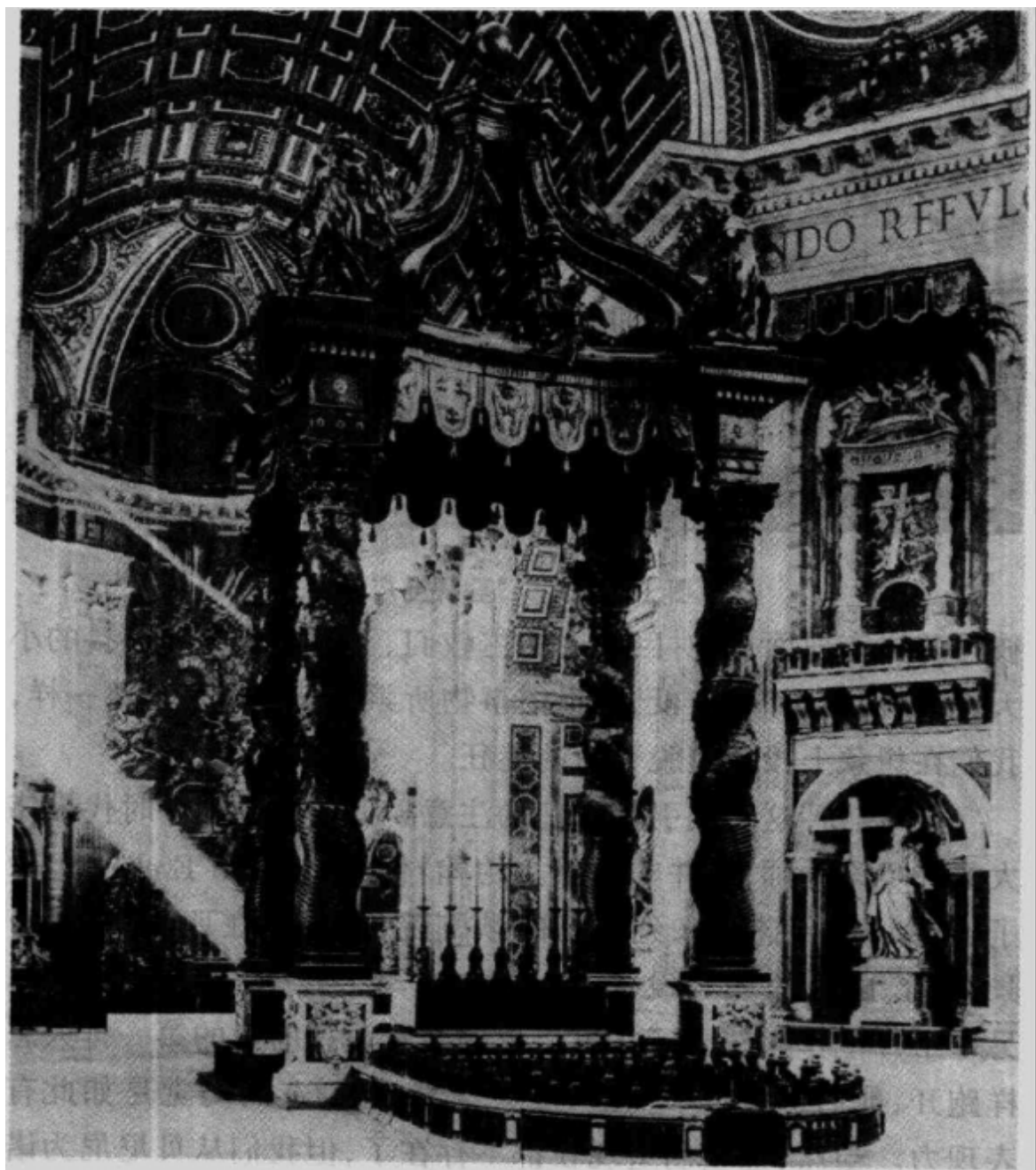


图 131 贝尼尼：华盖

斯坦丁是第一个基督教皇帝，他被正式告知罗马城已呈送给教皇。他走上巴西利卡的台阶，穿过巨大的正门，立刻感受到了完整统一的印象（彩页图 25）。不仅在于其一种统一风格的装饰——无论什么时候进行的装饰，基本上都是由贝尼尼设计的——而且目光可以无障碍地穿过“华盖”，当我们最后来到圣



图 132 罗马,圣彼得广场

彼得的宝座前面,面对巨浪般的主教们、飞扬的天使和颤抖的小天使,我们不再感到自己为世俗事物所累。就像看芭蕾舞一样,我们在想象上投入超脱引力的迷狂。

但“芭蕾”这个词引起我们的注意。贝尼尼是那个时代最伟大的环境设计师,这并非偶然。约翰·伊夫林(John Evelyn)记录了他在1644年怎样来到罗马的歌剧院,贝尼尼在那儿“画了布景,做了雕像,发明了设备,谱了乐曲,写了喜剧,还盖了剧院”。另一个日记作家记录了在贝尼尼的装置设计前面的第一排人怎样跑开,他们担心被水浇湿,被火烧着,他创造的幻觉是如此有表现力。当然,这些创造现在都不存在了,但我们从贝尼尼为诺瓦纳广场设计的喷泉(图133)获得一些证据,知道它们是什么样子。那是一个惊人的成就。一个相当规模的埃及方尖碑耸立在一个假山上,像一个芭蕾舞演员那样轻扬。在假山的周围是四个象征世界上四条大河的巨人——多瑙河、尼罗河、刚果河和普拉特河。你可以想象它们作为是天堂的四个大陆或四条河——这种象征主义的混乱是人们在17世纪的思想方法。我



图 133 贝尼尼:罗马,诺瓦纳广场喷泉

们可能不喜欢那种形式,但我们会欣赏贝尼尼的极有活力的发明。我用“发明”一词,因为他在这次的工作是由一大帮非常有技术的助手来完成,据说由贝尼尼本人雕刻的喷泉部分只有象征多瑙河的马(顺便说说,是一匹名叫蒙特·德奥罗的真马的塑像),它令人惊奇地从一个有水的洞穴中浮现出来。

在贝尼尼的这些戏剧性因素中,一个卓越的范例是在圣玛丽亚·德拉·维多利亚的科纳诺礼拜堂(Cornaro Chapel in Santa Maria della Vittoria)。从一开始,贝尼尼就表现了科纳罗家族的成员在礼拜堂的两边观看,他们就像在包厢里等待舞台的帷幕升起。当我们走近就能看到戏剧本身,它确实像在一个小小的舞台上,一束聚光照射在主角的身上。但是在这个地方,戏剧的类比肯定是不确切的,因为我们看到的《圣德列萨的狂迷》(图134)是欧洲艺术中最感人的作品之一。贝尼尼那种感人的想象力的天赋,进入他人的情感世界的天赋——他在圣伊格纳蒂乌斯精神运动的实践无疑提高了这种天赋——被用来表现最罕见最珍贵的感情状态,即宗教狂迷。他准确地表现了圣徒在自传中的记载,她记述了她生命中的崇高时刻:一个天使怎样用一个闪光的金箭反复刺她的胸口。“痛苦是这样强烈,我高声喊叫,但同时感觉到无限的甜蜜,我希望痛苦永远延续下去。这是上帝对灵魂的最甜蜜的爱抚。”贝尼尼在这件作品中将深沉的感情、美感的投入和完美的技术控制融为一体,能够与之相比的可能不在视觉艺术,而是在音乐中,特别是在伟大的作曲家,比贝尼尼稍年长的同代人蒙特威尔地(Monteverdi)的音乐中。

我不认为有谁能指责我低估了天主教的恢复者,或最伟大的天主教形象的创造者,吉安洛伦佐·贝尼尼(Gianlorenzo Bernini)。我能得出这样的结论吗?文明史上的这段插曲是发生在我的某些疑虑中吗?它们可以概括在“幻觉”和“宣传”这类词汇中。当





图 134 贝尼尼:《圣德列萨的狂迷》

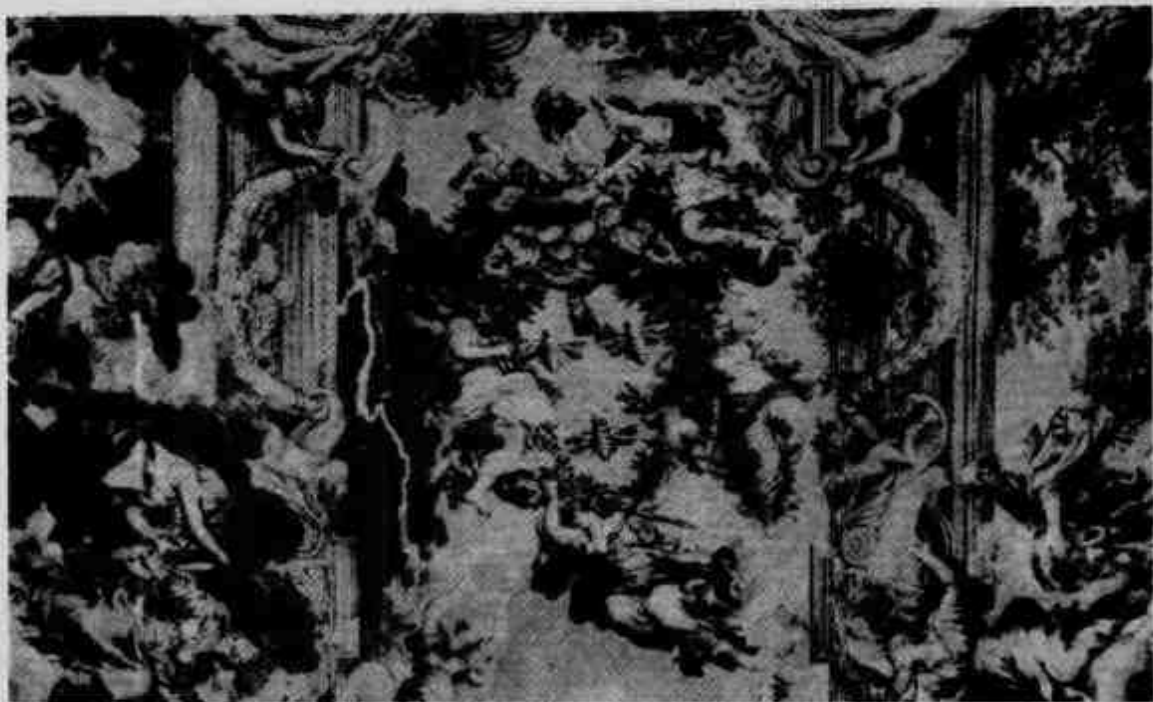


图 135 皮耶特罗·达·科托纳：罗马，巴贝里尼宫的天顶(局部)

然，所有艺术在某种程度上都是一种幻觉。为了满足某种想象力的需要，经验被转换为幻觉。但是幻觉的程度依赖于它怎样远离艺术家准备体验的直接经验。贝尼尼走得非常之远——当人们想到历史上的圣德列萨，想起她那朴实、大胆和敏感的面容时，才知道有多远。与科纳罗礼拜堂狂喜的感官美形成的对比并不成功，它是为了逃避早期反新教主义斗争的严酷，人们从这种逃避中无法感受巴洛克的丰富，结果是从现实逃避到幻觉。艺术创造了它自身的动力，一旦开始了这个进程，除了越来越趋于情感，就不会有其他了。就是发生在我们头顶上的空中芭蕾，就在吉苏教堂和圣伊格纳兹奥教堂，或巴贝里尼宫(图 135)。我们感到障碍已经出现。想象力正在消散，消散到云端里，最终会无影无踪。

至于我的其他疑虑，在 16 世纪以前当然也有宣传，但决没有如此大的规模。在中世纪，它一般伴随着民众的参与。甚至

在文艺复兴时期,宫殿在某种程度上是政府的所在地,而拒绝本地的权贵。但教皇家族的巨大宫殿则纯粹是个人的贪欲与虚荣的表现。法内塞(Famese)、鲍格才、巴贝里尼、路德维奇(Ludovisi),这些度过了他们短暂的权力岁月的贪婪的暴发户与那些建造了最大的豪华客厅的人竞争。为此,他们订购一些大型的艺术作品,人们不会钦佩他们那不知羞耻的胆量。但至少他们不是低劣的和偷偷摸摸的,就像那些现代的百万富翁一样。他们对文明的贡献也就仅限于这种视觉的奢华。庄严的感觉无疑是人的一种本能,但如果过分的话,就变成非人的了。我不知道是否有一种促进人类精神的单一思想可以被构想或描绘在一个巨大的房间里:除非,可能在大英博物馆的阅览室。

## 第八章

---

# 经验之光

---

当伯克海德(Berckheyde)画了他的描绘哈勒姆广场的画时(图 136),他似乎准确地看到了我们所看到的场景,如果我们今天站在下午三点的阳光下,海风从西北边吹来。建筑几乎没什么变化,空间的感觉使我们身临其境,光线的观察也十分准确。我们感到能够走进那幅画中。那没什么奇怪的;但像很多我们认为理所当然的事情一样,它返回到一种思想上的革命性变化——那种由经验、实验和观察替代神圣权威的革命。

我是在荷兰,不仅因为荷兰绘画是这种精神变化的视觉表现,也因为荷兰——在经济上与知识上——是第一个从这种变化获益的国家。当人们开始提出这样的问题“干活吗”甚或“付钱吗”,而不是“这是上帝的意志吗”的时候,人们就会得到一些新的回答,其中首先是:有些并非人人都同意的看法虽然不有利可图,但也要容忍,要试图压制这些看法。这个结论已在宗教改革时期实现了——它暗示在伊拉斯莫的写作中,当然,他也是个荷兰人。在我们对于神圣权威的看法中的一种信念折磨着新教

---

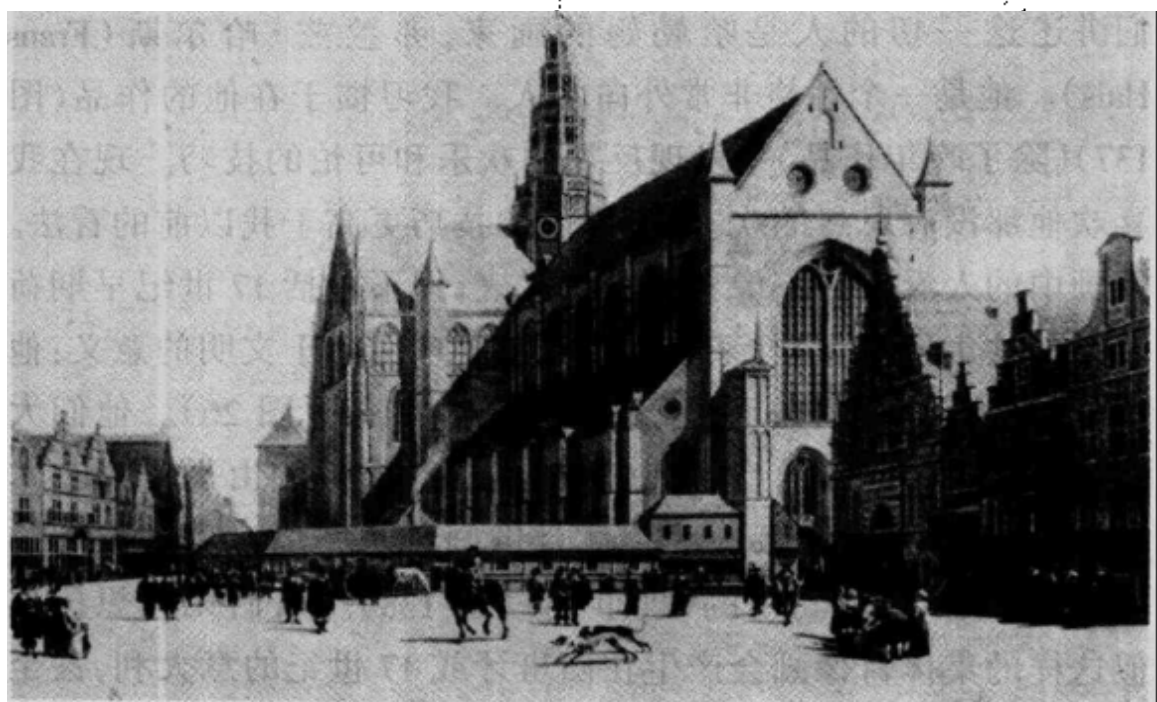


图 136 伯克海德：《哈勒姆的格鲁特·凯克广场》

徒，也折磨着天主教徒——即使在荷兰也是如此。他们继续彼此迫害直到 17 世纪中叶；两个称为科尔波格 (Koerbogh) 的聪明的荷兰人迟至 1668 年还进行着令人恶心的迫害。犹太人也彼此迫害，而在阿姆斯特丹的犹太人最终逃脱了基督徒的迫害。对巫婆的审判在这个理性的时代日益疯狂。迫害的精神似乎就像一剂毒药，新的哲学也无法将它治愈，它不得不融入这个制度。但所有这些都说明，在 17 世纪初的荷兰精神是相当宽容的；证据就是几乎所有关于革命思想的著作首先就是在荷兰印刷的。

什么样的社会能容许这些知识的定时炸弹在它们中间引爆？在现在已是一个画廊的哈勒姆救济院内有大量的证据。对于 17 世纪的荷兰人是什么样子，我们可能比其他社会了解得更多，除了 1 世纪的罗马人。每一个人都要求他的后代清楚地

知道他是什么模样,即使他是一个社团的成员。最生动地向我们讲述这一切的人是哈勒姆的画家,弗兰兹·哈尔斯(Frans Hals)。他是一个性格非常外向的人。我习惯于在他的作品(图 137)(除了晚年作品)中发现反叛的欢乐和可怕的技巧。现在我喜欢他那没有思想的欢宴,有价值的技巧更高于我以前的看法。他画中的人看来并不像新哲学的代表,但不包括 17 世纪早期荷兰太多的集体肖像画,某些事情已经浮现出对于文明的意义:他们是准备为公众利益而进行共同的努力(彩页图 26)。他们大多是殷实、平凡的人,就像他们在今天那样,他们由平凡的艺术家用画出来;但从这种呆板的集体肖像画的水平上产生了欧洲绘画的高峰之一,伦勃朗的《理事们》(图 138)。人们无法想象类似这样的集体肖像画会产生在西班牙或 17 世纪的意大利,甚至还有威尼斯。他们是资产阶级民主的第一个视觉证据。可怕的词汇——已被宣传所贬低,我必须慎用这些词。但它们在文明的语境中真正有一种意义。它们意味着一群个体的人聚集在一起,负起共同的责任;他们之所以有条件这么做,是因为他们有空闲;他们有一些空闲是因为他们在银行存着钱。这就是你在集体肖像画中看到的社会。他们可能是像今天那样在参加本地政府委员会或医院管理者的会议。他们代表了事物必须有效运行这样一种哲学在实践上、社会上的运用。

阿姆斯特丹是第一个市民资本主义的中心。自从安特卫普和汉萨同盟衰落以来,它已成为北方最大的国际港口和欧洲重要的金融中心。在树叶覆盖的运河上泛舟,岸边是一排排精美的房屋,人们可以推测出产生了这种高贵、舒适和和谐建筑的经济制度(图 141)。我不会在这本书中大谈经济,主要是因为我不懂经济——也可能是因为相信经济的重要性被后马克思主义的历史学家估计过高的原因。当然,毫无疑问,在某种程度上,



图 137 弗兰兹·哈尔斯:《市民卫队》(局部)



图 138 伦勃朗:《呢商同业理事会》

流动资本在社会发展中是文明的主要原因之一,因为它保证了三个基本因素:空闲、运动和独立。它容许财富的略微过剩,这样就可以把钱花在高雅的比例、精美的门框,甚或更珍稀、更非凡的郁金香上。请让我精微偏点题来谈谈郁金香。它真是相当动人,在资本主义经济中繁荣与衰退的第一个经典范例不是食糖,也不是铁路和石油,而是郁金香。它说明 17 世纪的荷兰人怎样把两种主要的热情——科学研究与视觉愉快——结合起来。第一枝郁金香是 16 世纪从土耳其进口的,当时莱顿有北欧的第一个植物园,一个莱顿的植物学教授发现了郁金香的各种品性,从而为它下了一个令人激动的赌注。1634 年,荷兰人被一种新的疯狂弄得痛苦不堪,只是因为一枝被称为“总督”的有单一球茎的郁金香,一个收藏家为它花了一千磅奶酪、四头牛、八头猪、十二只羊、一张床和一套衣服。当郁金香在 1637 年的市场上一落千丈时,荷兰的经济也被动摇了。不过它还残喘了五十年,这时又产生了另一类最豪华的奢侈品:银杯和银瓶;镀金标志的皮革墙;蓝花瓷和白花瓷,这是从中国学来的技术,而荷兰人又把他们生产的瓷器返销到中国。

所有这些都证明了在纯粹物质的词义上的一种高度发达的文明,但不幸的是,这种视觉上的自我放纵很快就导致炫耀与摆阔,在资产阶级民主中,这意味着粗俗。人们可以看到这发生在荷兰一个独一无二的画家的作品中,他就是皮耶特·德·霍克(Pieter de Hooch)。1660 年,他正在画干净、简洁的室内景的绘画(图 139),那些室内整齐有序、充满阳光。十年后,他的室内景描绘得更加精细,石灰粉刷的白色墙面被金色的西班牙皮革取代了。画中也更加富有:但绘画并没因此更加漂亮(图 140)。市民资本主义导致一种自卫性的装模作样和多愁善感:这并不奇怪,早期的维多利亚画家就模仿过梅特苏(Metsu)和特波





图 139 皮耶特·德·霍克:《室内》

克(Terborch)的风俗画。观察的哲学包括一种对现实主义的要求,而且是在最本义上的现实主义。19世纪的保罗·波特(Paul Potter)的《公牛》是荷兰最有名的绘画之一。我必须承认我仍不可抗拒地受到它的吸引。我很烦抽象艺术,它很快就变得空泛与重复,但是表现羊头的神秘的现实主义(图 142)使我的眼光

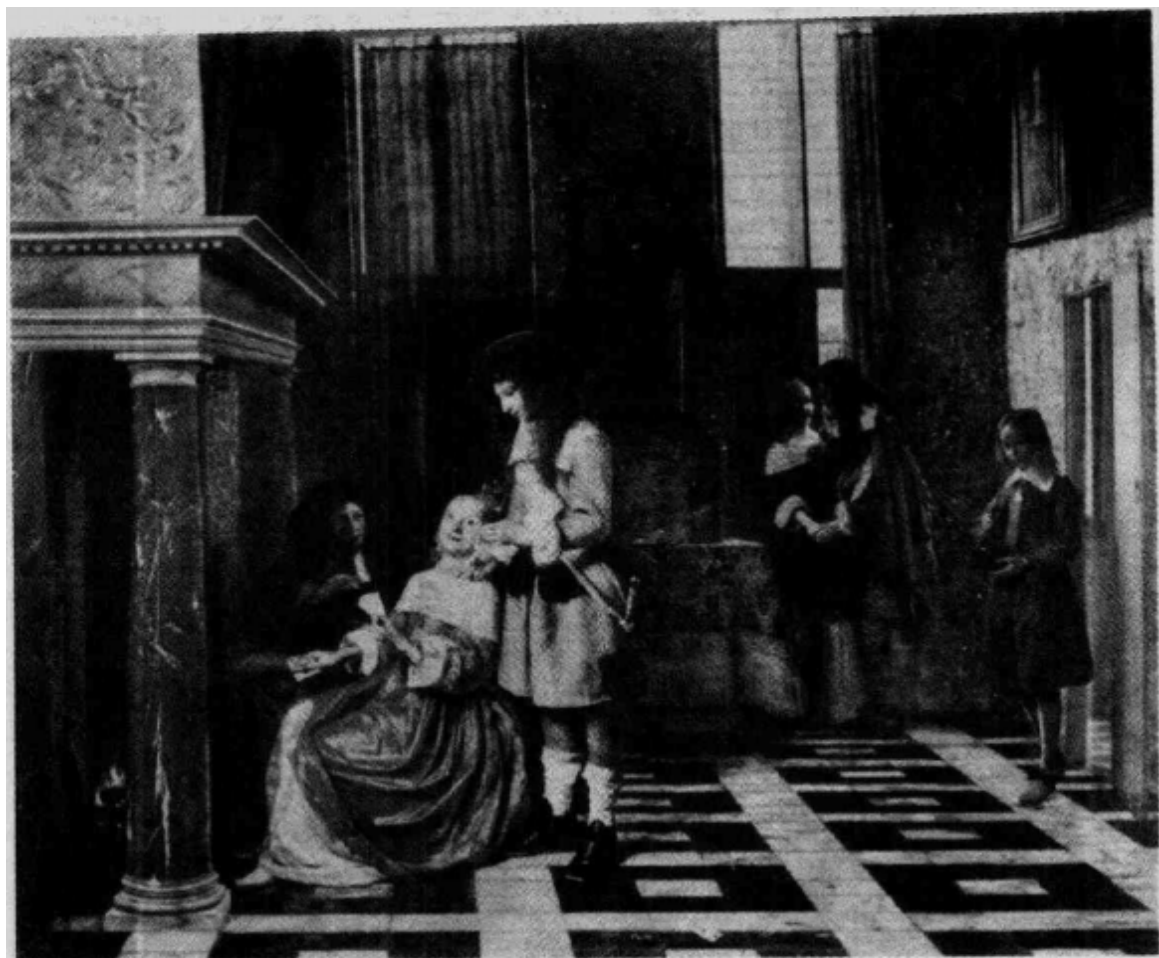


图 140 皮耶特·德·霍克：《玩牌的人》

停留在令人困扰的问题，那头小公牛占据这个优美的画面风景，好像是在一种恶梦般的方式中。但是，我得承认资产阶级的感情和现实主义可以产生一种粗俗琐碎的艺术，历史决定论的历史学家在评论 17 世纪荷兰的社会条件时可能会说这是荷兰人被迫得到的东西。对了——他们也得到了伦勃朗（图 143）。

在研究文明的历史时，人们肯定会试图在个人的天才与社会的道德或精神条件之间保持一种平衡。不论看起来多么不合情理，我还是相信天才。我相信在世界上发生的几乎所有有价值的东西都要归功于个人。然而，人们必定会感觉到历史上的超级伟人——但丁、米开朗基罗、莎士比亚、牛顿、歌德——在某



图 141 阿姆斯特丹,17 世纪的楼房

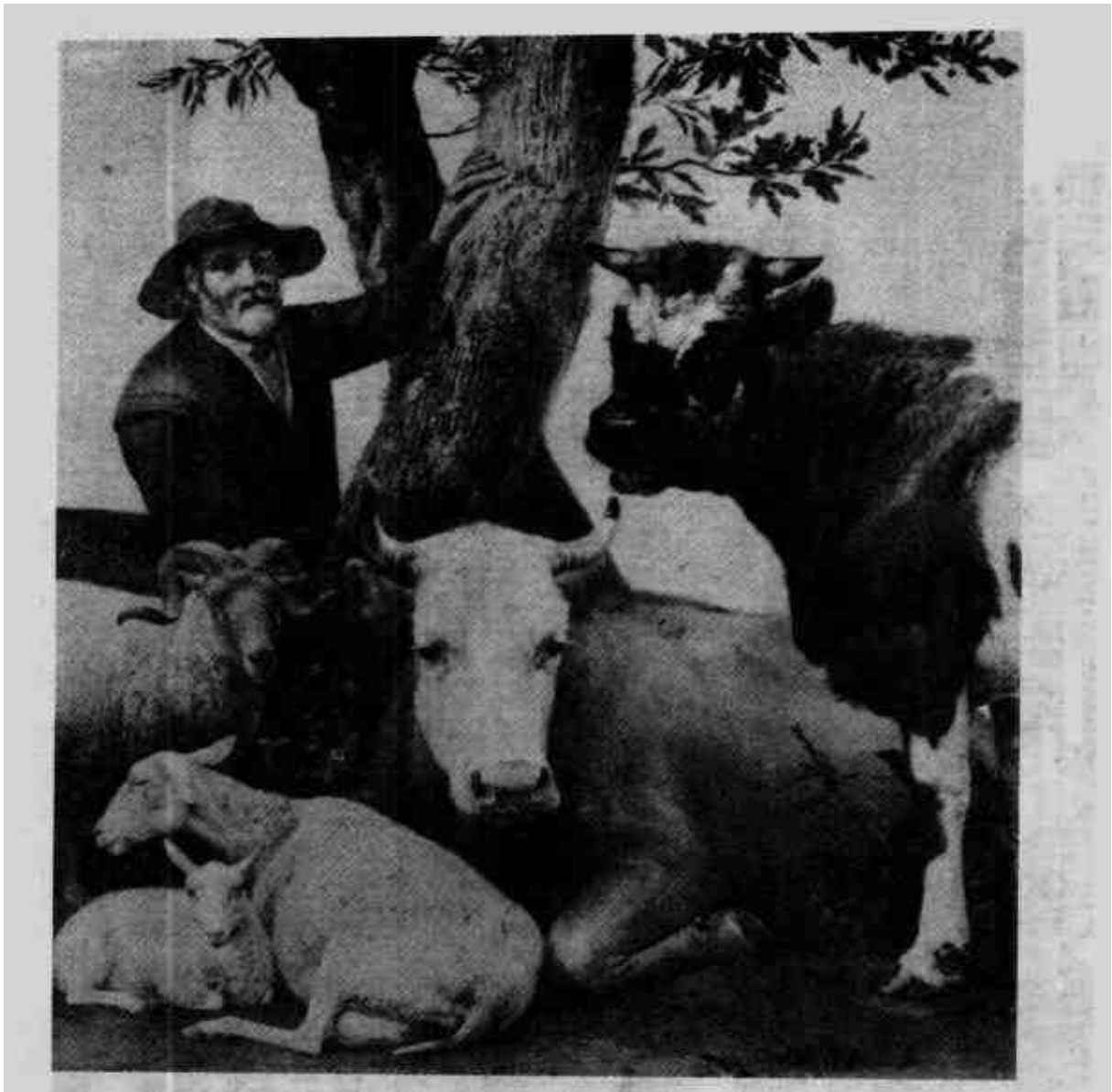


图 142 保罗·波特:《公牛》

种程度上必然是他们时代的总和。他们太伟大了,太拥有一切了,他们不可能孤立地发展。伦勃朗是这个历史之谜的重要例子。很难想象——对历史学家来说也相当便利——荷兰艺术没有伦勃朗;在荷兰也完全没有其他人可以和他相比——不像在莎士比亚之前和与他同时有一群诗人和戏剧家。伦勃朗是那样迅速地、不可抗拒地获得了成功,而且一直获得成功——他的铜版画和素描总是独领风骚,有二十多年几乎每个荷兰画家都是



图 143 伦勃朗:《自画像》



图 144 伦勃朗：《杜尔普医生的解剖课》

他的学生，这说明荷兰的精神生活需要他，在某种程度上也创造了他。

伦勃朗是始于宗教改革的需要真实和要求经验的伟大诗人，宗教改革产生了第一部圣经的译本，但为视觉的表现几乎等了一个世纪。伦勃朗与荷兰知识生活之间最明显的联系是他从莱顿移居到阿姆斯特丹时接受的第一桩定货。它描绘了著名的解剖教授杜尔普医生的一堂解剖示范课(图 144)。在他周围的人当然不是学生，甚至不是医生，他们是外科医生同业协会的成员。第一个伟大的近代解剖学家，凡·威塞尔(Van Wessel)，通常称他为威萨利乌斯(Vesalius)，就是荷兰人，杜尔普(Tulp)教授显得志满意得，很愿意被称为再生的威萨利乌斯。我怀疑他是一个庸医。他让他的病人一天喝五十杯茶。他大获成功——他的儿子成了一位英国男爵。

无论如何,伦勃朗不是以这种客观的、半官方的方式,而是通过对《圣经》的图解使自己和当时的知识生活相联系。权威的形式之一是传统图像的权威,这种权威的形式不得不对经验的诉求所颠覆。伦勃朗虽然是一个功底深厚的古典传统的学生,但他要求看每一个题材时,都要像似乎以前从未被人画过,都试图发现一种在其自身经验中的对应物。他的精神沉浸在《圣经》中——他熟知《圣经》的每一个故事,直到最细微的细节,就像先前的翻译家感到他们必须学习希伯来文,这样就没有任何真理的片断被他们忽略,为此伦勃朗还和阿姆斯特丹的犹太人交了朋友,常去犹太会堂,如果他更多地了解犹太人,就能更清楚地表现犹太人民的早期历史。但他用来解释《圣经》的证据最终是他在自己身边看到的生活(图 145)。在他的素描中,人们不知道他是在记录观察还是为《圣经》插图,这两种经验在他的精神中已融为一体。

有时他用基督教的语言来解释人的生活,这使他去描绘在《圣经》中不存在的题材,但他很自信地感到存在着这种题材。一个例子是铜版画基督在宣讲对罪人的宽恕(图 146)。这是一个古典的构图——实际上是以伦勃朗完全吸收了的拉斐尔的两幅名画为基础。但这个小型的圣会与拉斐尔的人的理想范本还是有很大的区别。聚集在这儿的人各不相同,有的在思考,有的三心二意,有的只想更暖和一点,有的在打瞌睡。前景的孩子全神贯注地玩着地上的灰土,他对赦罪的说教毫无兴趣。我觉得,如果对下层人的同情、人的条件和人的宽容是对文明生活的各种不同的贡献,那么伦勃朗是文明的伟大预言家之一。

在伦勃朗绘画中表现的心理真实远远超过以往的任何艺术家。当然它们也是完美的绘画制作的杰作。在《拔士巴》中(图 147),他采用了来自生活中的草图和古代的浮雕,从而达到了一



图 145 伦勃朗：《浪子回头》(铜版)

种完美均衡的设计。我们认为可以把它作为纯绘画来赞赏,但最终还是回到人物的头部。当拔士巴看到大卫的信时,她的思想和感情是以一种细腻的人情来表现的,这是任何一个伟大的作家在多少书页中都无法做到的。我们已经习惯于被告知,绘画不应该由文学来表现。可能在它的初级阶段不是这样。或者





图 146 伦勃朗：《基督宣讲对罪人的宽恕》(铜版)

说,文学因素在采取正确的形式之前不应该突出它自己。但当形式与内容是一体时,这种人的启示应是一种多么神圣的意外收获。

在我看来,这种性质的最重要的实例是名为《犹太新娘》(彩页图 28)。没有人确切地知道它的标题应该是什么——可能它的意图是描绘《旧约》中两个人物,如阿伯拉罕和利百加。然而其真正的题材是显而易见的。这是一幅关于成年人爱情的画,这是富有、温柔和信任的不可思议的混合,富有是通过对袖子的实际描绘来象征的,手象征了温柔,面部的表情则代表了信任,在他们信任中的表情有一种精神的闪光,这是在古典理想影响之下的画家从未达到的。

伦勃朗在人类经验之光中重新解释了神圣的历史与神话。

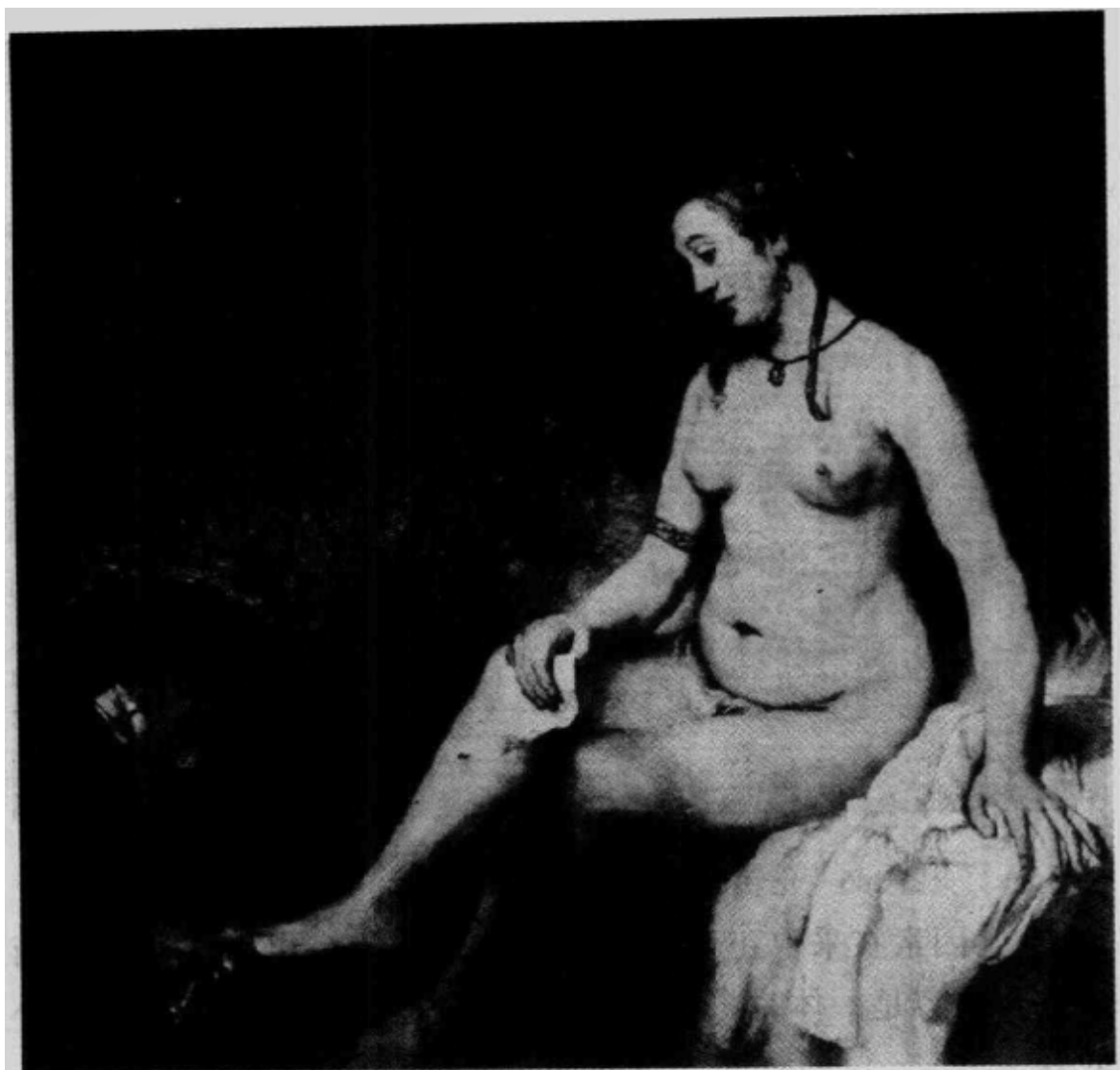


图 147 伦勃朗：《拔士巴》

这是在信仰基础上在揭示宗教的真实时的感情反映。他最伟大的同时代人都在寻找一种不同的真实——是由知识而不是由感情手段建立的真实。这既是由观察证据的积累，也是由数学达到的；在这其中，数学为 17 世纪的人提供了更有魅力的解决方式。事实上，数学成为最完美的时代精神的宗教——表现信仰的手段，这种信仰是经验与理性的统一。培根(Bacon)是当时唯一不是数学家的哲学家。他认为他能依靠物质证据和异常敏锐的机智来检验和解决任何问题——天哪，他是聪明的！把我们

最喜爱的信仰分类为部落偶像和市场偶像的人还没有失去他为现代世界防腐的价值。但是与他前面的伟大思想家相比较——笛卡尔(Descartes)、帕斯卡(Pascal)、斯宾诺莎(Spinoza)——培根的名声却是有些狼藉,不是因为他的政治观点,面是因为他不能支配 17 世纪的信仰——数学的信仰。

另一方面,笛卡尔是一个非常富于同情的人。他年轻的时候当过兵——他写过一本论剑术的书——他很快发现他最需要的是思想——非常非常稀少,最精英的思想。一些朋友在上午 11 点钟去找他的时候发现他还在床上。他们说:“你在干什么?”他回答:“思考。”他们气得火冒三丈。为了避免干扰他移居到荷兰。他说阿姆斯特丹人着迷的是挣钱,决不会来打搅他。但他还是不断受到干扰,为此他从一个地方搬到另一个地方:他在荷兰就搬了 24 次家,有一次显然住到了哈莱姆附近,哈尔斯在那儿为他画了一幅肖像(图 148)。他检验所有的事物,就值列奥纳多·达·芬奇做的那样——胎儿、光的折射、漩涡,都是列奥纳多的题材。他认为所有的物质都是由漩涡组成的,有一个大弯曲漩涡的外圈,及被吸收到中心的一些小微粒的内核;不论他的意思是什么(他可能想到了柏拉图的《蒂玛耶乌斯》),奇怪的是他准确地描述了列奥纳多的漩涡素描,我想他是决没有见过这些素描的。但与列奥纳多的不安分的、永不满足的好奇心不同,笛卡尔有太多的法国的精确思想,他所有的观察都用来奉献给一个哲学计划。其哲学以绝对的怀疑主义为基础——蒙田总结的“que scais-je?”(“我知道什么?”)的遗产。只有笛卡尔作出了回答:“我知我所想。”——换一种说法是:“我思故我在。”他的基本观点是他能怀疑一切——除了他正在怀疑的东西。

笛卡尔要求排除一切先人之见,返回事物本身或直接经验,不受成规和惯例的影响。是的,人们在荷兰艺术中看不到这种



图 148 弗兰兹·哈尔斯：《笛卡尔像》

精神状况。没有哪个画家像德尔夫特的维米尔(Vermeer)那样严格依赖于他的视觉神经所传达的东西。他的作品没有一点 *parti pris*(成见),或从知识中产生的偏见,或是一种风格的便利。看到一幅画没有一点风格化的技巧,就像他的《德尔夫特景色》(图 149),确实是相当惊人的。它看起来就像一张彩色照片,但我们知道它是一件极具知识特色的作品。它不仅显示了荷兰的



图 149 维米尔:《德尔夫特景色》

光线,而且还有笛卡尔所说的“自然的精神之光”。事实上,维米尔在很多方面都接近笛卡尔。首先是他那超脱、逃避的性格。维米尔不会每三个月搬一次家;相反,他喜欢他在德尔夫特广场的房子,不断地画他的房子。他那些室内景(彩页图 27)都是他自己住房的房间。但他同样怀疑来访者。一位著名的收藏家专程来拜访他,他告诉收藏家他没有画给他看,这不是事实,他去世的时候他的房间里堆满了他在各个时期的画,这些画他都不卖。他最需要的是宁静,为了享受精致的辨别力和通过微妙的均衡来发现真实。

“学会安静”。还在维米尔画室内景十年前,伊扎克·瓦尔顿(Izaak Walton)就把这句话在他的《垂钓大全》的首页上,同一

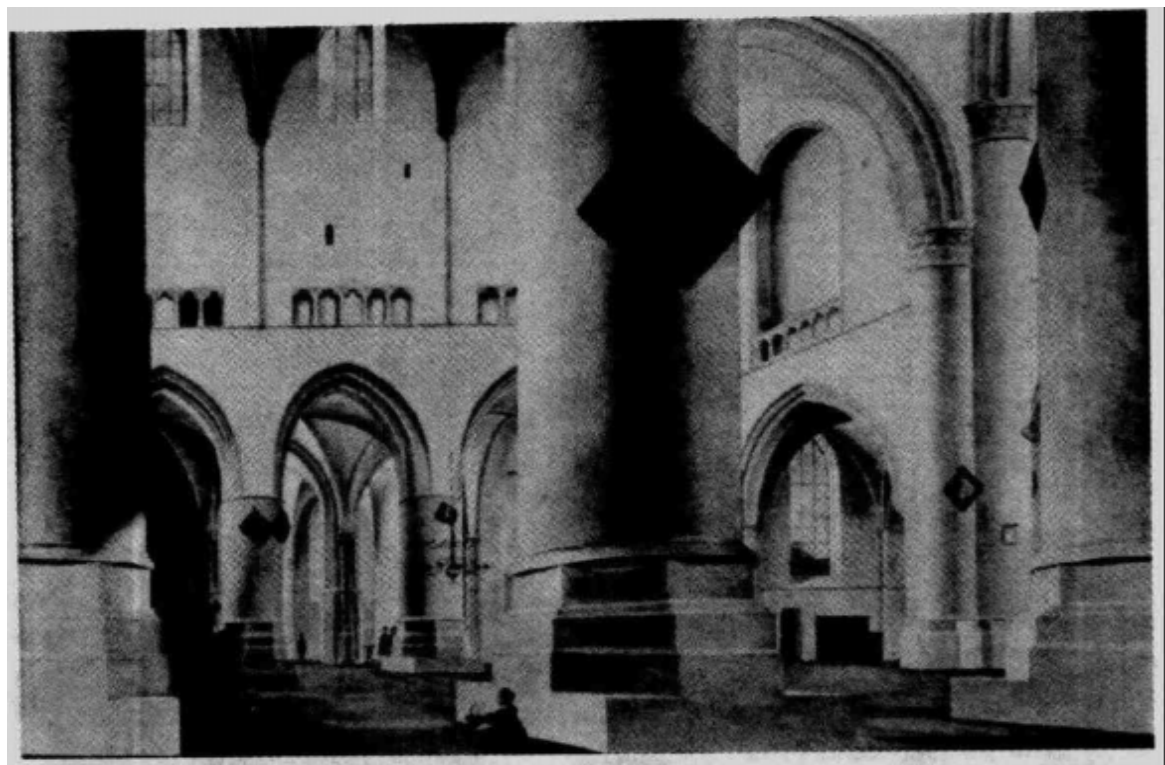


图 150 萨恩瑞丹：《教堂内景》

时期两个宗教派别也同时存在，寂静派 (Quietism) 和教友会 (Quakers)。

就我所知，第一个感觉到笛卡尔的要求利用理性来整理感情的画家是彼得·萨恩瑞丹 (Pieter Saenredam)，一个细心描绘教堂内景的大师。他在 17 世纪 30 年代画自然的素描，他通常把它们保留十到十五年，不断修改它们，直到使它们达到那种宁静，其结果使它们像联谊会的理想聚会之地。他精确地置放各种重音，小的黑色窗户、教堂的座椅和菱形纹章 (图 150)，使人想起修拉 (Seurat) 的作品。在萨恩瑞丹的一些绘画中，均衡也是明显倾向于理性而不是经验。维米尔总是力求保持一种完全自然主义的幻觉。他从镜框、窗户和乐器创造出的抽象设计是多么杰出的作品 (彩页图 29)。这些间隔和比例是计算的结果吗？维米尔是凭直觉发现它们的吗？这些问题提得并不高明。维米尔有一种逃避的天才。人们都会说，只要看到他的作品，就会想

起一位现代画家，他的同胞蒙德里安（Mondrian），最严格的几何形。

但是提到蒙德里安，人们又会想到把维米尔与现代抽象绘画完全区别开来的特征之一，他对光的热情。和其他事物不一样，光使他与那个时代的科学家和哲学家联系起来。所有文明的伟大代表，从但丁到哥德，都曾迷恋于光。在17世纪，光经历了一个关键的阶段。透镜的发明给予光新的范围和力量。望远镜（虽然是由加里内奥〔Galileo〕所发展，但是在荷兰发明的）发现了空间中的新世界；显微镜使得一个名叫凡·莱温霍克（Van Leeuwenhoek）的荷兰科学家发现了在一滴水中的新世界。是谁磨光了透镜使得这些不可思议的新观察成为可能呢？斯宾诺莎，除了作为最伟大的荷兰哲学家之外，他还是欧洲最优秀的透镜制作者。用这些发明装备起来，哲学家试图对光本身的性质进行新的分析。笛卡尔研究了折光，惠更斯（Huygens）发明了光波理论——都是在荷兰。最后，牛顿（Newton）提出了微粒子理论，这个理论是错误的，无论如何不会比惠更斯的光波理论更正确，但直到19世纪它都统治着这个领域。

维米尔最机智地使我们感觉到光的运动。他喜欢让光线照射在白色的墙面，似乎是为了让光线更为可信，还让光线照射在一张有些起皱的地图上。至少在他的四幅画中出现了这样的地图，它们除了作为悦目的受光表面之外，还向我们暗示荷兰是当时最大的地图制作商。维米尔的独立所获得的商业上的成功弥漫在他那些宁静房间的背景中。

在他决定准确地记录他的所见时，维米尔并没有完全放弃他那个时代引以自豪的机械发明。在他的很多画中人们会发现可以在摄影中看到的夸张的比例，光线是通过肉眼看不到的小颗粒传达出来的，但它们呈现在老式照相机的探测器上。有人

猜测他使用了一种名为“暗箱”(camera obscura)的设计,它可以把一个形象投射在一块白布上;但我认为他是通过透镜观察一个盒子,盒子里有一块记录了形象的毛玻璃,他再准确地画下他见到的东西。无需说维米尔也是透视学的大师,随着当时对数学的热情日益增长,透视学在17世纪50年代再度复兴。对经验的科学处理诗意地表现出来,我想这应归功于在光的知觉中的一种近乎神秘的狂喜。当我们看到维米尔画中的锡铅合金水壶和白罐,我们会怎样来描述我们感到的那种愉快呢?这部分是由于他自己的感受性;但如果没有荷兰人对客观物质特有的愉快,它也很难存在,正是这种愉快产生了荷兰静物画家的学派,而且总是达到了我所称的物质的精神性。这是精确观察在感情上的美学对应,这种精确观察激发了荷兰的伟大科学家。

但是,任何将艺术与社会联系起来的意图很快会使人陷入错误的境地。所有以视觉事实为基础的伟大绘画不是画在荷兰的科学气氛中,而是在迷信的、受惯例压制的西班牙菲利普五世宫廷:Las Meninas(《等待的女人》),委拉斯贵支(Velasquez)约画于维米尔最优秀的室内景的前五年。我对此不作结论,除非尽管人们可以用艺术作品来图解文明史,但肯定不会假装社会条件产生了艺术作品,或必定影响了艺术作品的形式。

德·霍克和维米尔的明亮整齐和伦勃朗的丰富想象的经验,大约1660年达到了他们的高峰。斯宾诺莎的《论文集》出版于1670年。在那十年中,知识生活的领导层从荷兰到了英格兰。变化始于1660年,当时查理二世在荷兰海岸的舍文宁根启航返回英格兰,结束了几乎折磨了英格兰十五年的孤立与严酷。就像经常发生的那样,一个新的自由运动导致被压抑的能量的大爆发。通常有一些天才人物一直在等待着这些爆发的时刻,就像等待涨潮的航船。这个时期的英格兰还有一批构成王室社会



的杰出的自然哲学家,罗伯特·鲍伊尔(Robert Boyle),他总是被称为化学之父;罗伯特·霍克(Robert Hooke),完善了显微镜的人;哈利(Halley),彗星的发现者;以及克利斯托芬·沃伦(Christopher Wren),年轻的几何学家,他在当时的职业是天文学家。

高居于所有这些著名科学家之上的是牛顿,超越国界的三个英国名人中的一个。我不敢说我读过《物理学原理》,但不会比塞缪尔·佩比斯(Samuel Pepys)更不理解它,他当时作为皇家学会的主席,它就是呈送给他请求他的批准。人们肯定相信,它用数学计算了宇宙的结构,三百年来无人能够辩驳。它既是观察年代的顶峰,也是下一世纪的《圣经》。教皇可能没有像我那样读过《物理学原理》,但他总结了当时人的感情:

自然和自然的法则隐藏在黑夜。

上帝说,让牛顿来吧!于是一片光明。

与对光的研究相对应的是对星空的研究。在皇家格林威治天文台的八角形大厅(图 151),如查理二世的批准书所言,是“为了探明各地的经度,为了完善海图与天文”而建立的,人们可以从这一章归纳出一个线索——光、透镜、观察、航海和数学。当我步入这幅室内景的版画时,几乎就像步入于哈勒姆的广场,在明亮、和谐房间里,我们感受到人文科学的气息。这儿是第一个天文学家王朝弗兰斯蒂(Flamsteed)的四分仪,用来确定子午线;这儿是他的望远镜。这是第一个科学仪器的伟大时代(图 152):许根斯(Huygens)的钟、冯·利乌温霍克(Van Leeuwenhoek)的显微镜。我得承认,依照我们的标准,它们并不很像科学仪器:望远镜看起来像《黎明女神的婚礼》中的某件东西,那些迷人

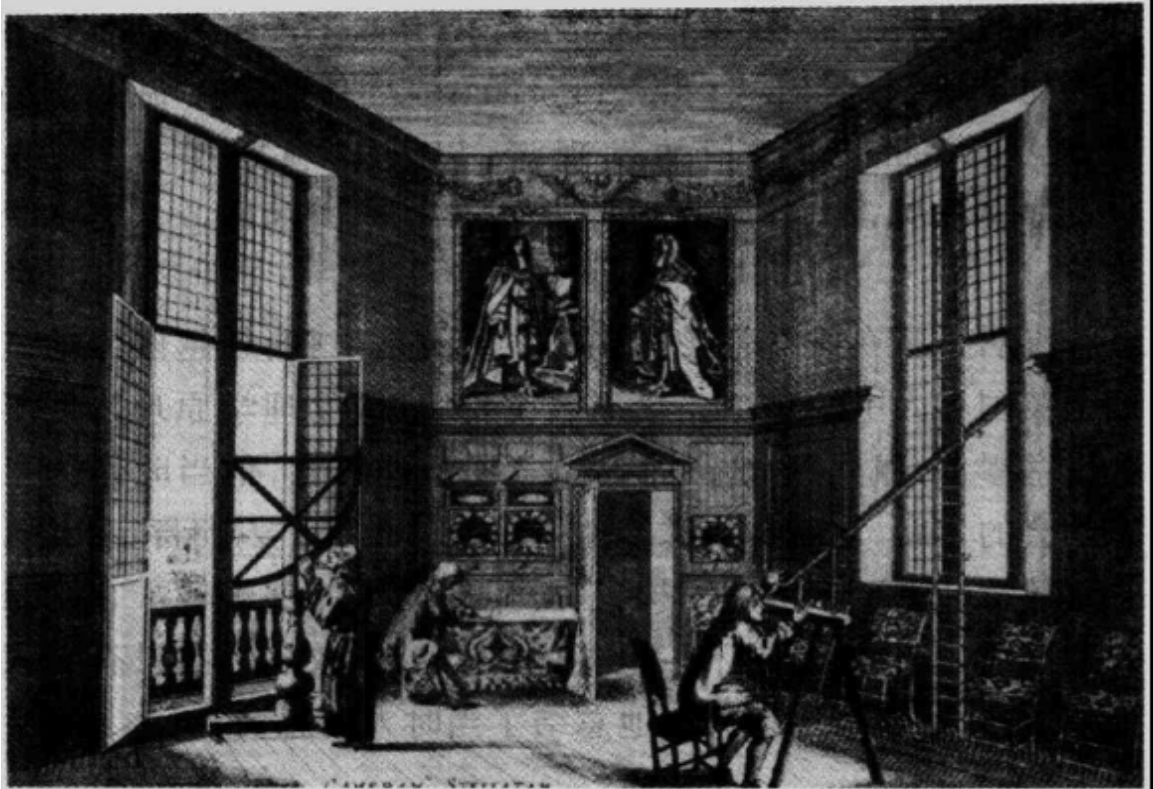


图 151 伦敦,格林威治八角形大厅(铜版)

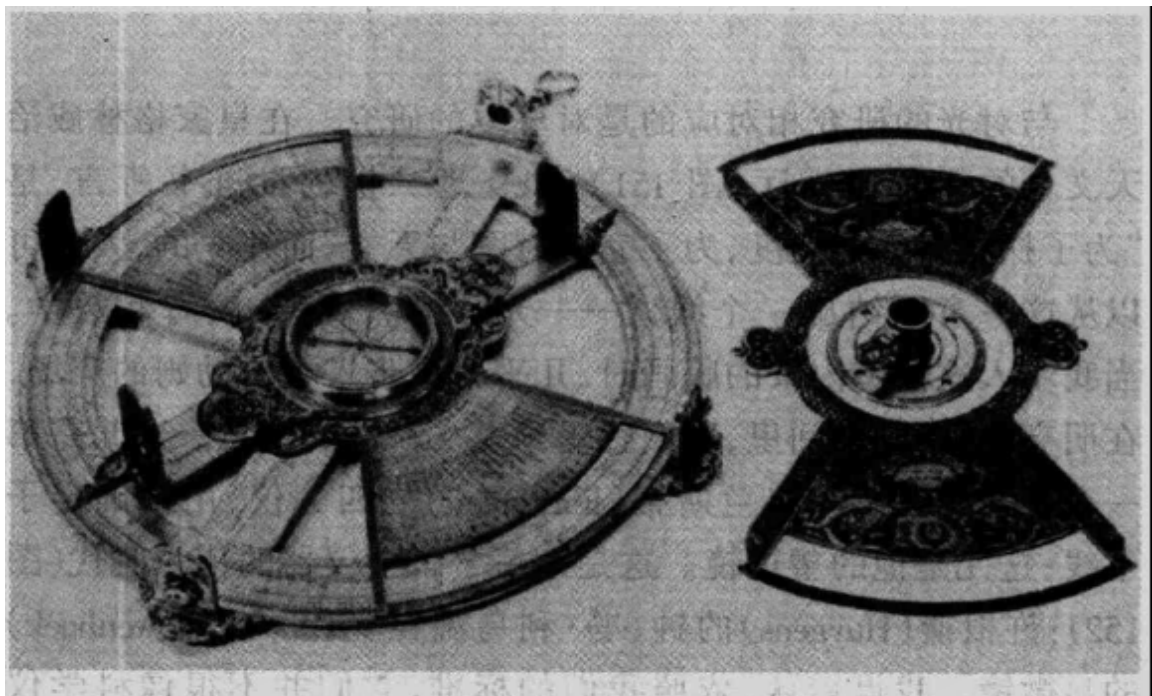


图 152 17 世纪中期的圆周仪

的小地球仪和太阳系仪也具有风格,留下人的个性的印记。艺术与科学并不是截然分离的,这些仪器不仅意味着一种结果,而且也是象征——希望的象征,人类可能控制他的环境和创造一个更加人性和合理的社会的希望。他们把这些希望一直保留到19世纪末。当丁尼生(Tennyson)被告之,一个婆罗门毁坏了一台显微镜,原因是它显露了人类还不知道的秘密,他感到深深的震撼。只是在最近六十年我们才开始感到这些漂亮得耀眼的东西的后裔可能正在毁灭我们。

这个光线充足的大厅,这个通透的空间隔断,是由克利斯托芬·沃伦爵士设计的。它是建在一座山的横岭上,俯瞰格林威治旧宫,旧宫也是由沃伦重建的,将一个宫殿改造为一所海军医院(图153)。当时,他准备把正在建造的建筑留给他两个在工程学会的得力助手来完成,即约翰·范布鲁爵士(Sir John Vanbrugh)和尼古拉斯·哈克斯摩尔(Nicholas Hawksmoor)。但肯定是他提供



图 153 沃伦和哈克斯摩尔:伦敦,格林威治皇家医院

的设计；结果是在英国建造了自中世纪以来最伟大的建筑群。它冷静而不沉闷，厚重而不压抑。文明是什么？一种精神状态，一种理想的愿望，使海军医院看起来符合这种愿望，它的居民在华丽装饰的大厅里进餐的愿望（图 154）。事实上，格林威治的装饰画大厅是英格兰最漂亮的房间，由詹姆斯·索恩黑尔爵士（Sir James Thornhill）画的天顶画可能代表了英国最美好的愿望，从外省的角度来模仿罗马巴洛克的荣耀。

沃伦在格林威治建造这个大厅的时候已是英国最著名的建筑师了。但作为一个年轻人，人们认为他只是个数学家和天文学家。他为什么在 30 岁的时候从事建筑，还是一个谜。我想他是要看到他的几何与机械的解决方案成为有形的现实。但他必须学习初步的风格；于是他买来一些书，到法国画建筑素描，会见知名建筑师。他甚至见到了贝尼尼，贝尼尼当时在巴黎，看了他画的卢浮宫素描。“我给它的是我的皮，”他说，“保留下来的旧意大利给我的却是一个景观。”回来后，他作为一个工程师为旧的圣保罗大教堂提出了建议，当时圣保罗正处于坍塌的危险之中。他建议用圆顶取代塔楼。但这个可疑的计划被考虑之前，圣保罗大教堂就已毁于伦敦大火。它完结于 1666 年 9 月 5 日。六天后沃伦提交了重建伦敦的计划。从那时起，“独创性的沃伦博士”就完全投身于建筑了。

“独创性”一词是指随后的结果，三十座新的城市教堂。每一座教堂都是一个不同问题的解决方式，沃伦的创造力从未枯竭。但当他来到整个计划的王冠和中心——新的圣保罗大教堂（图 155），那么他显示出来的还不止是独创性。尽管把一种罗马的庄严强加在哥特式的计划上显得有些笨拙，但他还是实现了这种优雅和创造性细节的统一，从而使圣保罗大教堂成为英国古典主义的主要纪念碑。



图 154 伦敦,格林威治皇家医院画厅

沃伦的建筑向我们显示的数学、测量和观察——这一切都构成了科学哲学——与建筑并不敌对；与音乐也不敌对，因为这是一个伟大的英国作曲家亨利·珀塞尔(Henry Purcell)的时代。但科学观点对诗歌到底有什么影响？我首先想到它是无害而是有益的。沃恩(Vaughan)在当时写道：

我看到彼夜的永恒，  
像一个纯粹而无限的巨大光环，  
当它闪亮的时候，万籁俱寂；  
时间的时、日、年围绕在它的下面。  
被星球所驱动  
像一个巨大的阴影在移动；在阴影中，世界  
和她所有的随从被抛到一边。

他诗意地表现了吸引弗兰斯蒂通过他的望远镜去观看的同样的冲动。弥尔顿(Milton)把伽利略称为“有光学镜片的托斯坎那艺术家”。我相信，他是在《失乐园》中唯一被提到的同时代人；没有伽利略的发现，弥尔顿的宇宙就不会有那么宏大的形式。沃恩和弥尔顿都是写作于17世纪60年代后期，这时一种变化已走近诗的观念。弥尔顿在某种程度上是一个不合时宜的人，一个从迟到的英国文艺复兴幸存下来的人。他在理智上更接近伊尼戈·约翰斯(Inigo Jones)，而不是沃伦。一个奇怪的事实是，就在《失乐园》出版的同一年，1667年，也出现了一本书——斯普拉特(Sprat)的《皇家协会的历史》，从中摘引的这句话可以作为极端反诗的理性主义的例子。斯普拉特说：“诗歌是迷信之父。”确实，所有想象力的产品都是危险的谎言，甚至语言的修饰也是一种谎言的形式。从这时起，真正的哲学已经产生，

斯普拉特说：“事物的过程平静地沿着它自身的自然因果的真实轨道运行。”

我不是说所有皇家协会的成员对想象都抱有相当的敌意。毕竟，他们大多是虔诚的基督徒——事实上牛顿花了很多时间（我们可以说是白费时间）来研究《圣经》。他们继续使用一个天体仪，上面的群星是用人和动物的形式来分组的；他们继续接受画在绘画厅天顶上的那种人格化身。全都一样，他们承认所有这些都是虚构的，在测量和观察的王国里，那种现实无所不在。这样，科学的真理与想象力开始分野，这种分野扼杀了诗剧，在后来的几个世纪诗被赋予一种人工化的感情。

不过还是有一种补偿：产生了一种明晰实用的散文。当然，从那时起也丧失了一些东西。可以将托马斯·布朗(Thomas Browne)与德赖登(Dryden)的一段散文相比较。布朗的散文充满寓意和幻觉——几乎像莎士比亚的语言那么丰富：“虽然在霍默的索莫纳斯(Somnus)被派去叫醒阿伽门农(Agamemnon)，我发现在这些昏睡方式中的睡眠没有这种作用。我们长时间地睁开眼睛不过会适得其反。猎人在美洲起来，他们已经在波斯睡了第一觉。”再看德赖登的一段：“无论是人民还是你理解的群众，他们的想法都是无足轻重的：他们有时是对的，有时是错的；他们的判断不过是一种摸彩。”多么完整的思想，但托马斯·布朗的口头魔法和咒语是在一个更高的水平上。但我们肯定同意，德赖登本人所称的“散文的另一种和谐”是一种文明的力量。它是新哲学的一种工具，几乎就像斯蒂文斯(Stevins)的十进制是新数学的一种工具一样。这尤其是法国的真实。三百多年来，法国散文是知识构成的形式，也是传达其关于历史、外交、定义、批评和人际关系——除了形面上的所有事物——思想的形式。这种说法是有争议的，若不存在清楚、具体的德国散文是欧洲文明的

主要灾难。

毫无疑问,在第一个光荣的理性世纪,对理性和经验的诉求是人类知识的胜利。在笛卡尔和牛顿之间西方人创造了把他们与世界其他地方的人区分开来的思想的工具。如果我们看看19世纪的大多数历史学家,我们会发现,对他们来说,欧洲的文明看来是从这个成就开始的。奇怪的是,19世纪中期似乎没有哪个作家(除了卡莱尔[Carlyle]和罗斯金[Ruskin])注意到了理性哲学的胜利,及所引发的原始主义的新形式。如果我从格林威治的观察大厅越过我理解的沃伦医院的秩序看过去,眼光尽可能地延伸,看到的是工业社会肮脏的无序。但它是在与荷兰同样的条件下生长起来的,那个条件却允许荷兰人建设他们美丽的城镇,赞助他们的画家,出版他们的哲学家的著作;流动的资本、自由的经济、活跃的进出口贸易,不喜欢干预,而崇尚平静与效益。

每一种文明似乎都有它的报应,不仅因为第一次辉煌的冲击由于贪婪和懒惰而失去光泽,还因为不可预知性——这种不可预知性是人口的增长。贪婪变得更贪婪,经验之光减弱了它的光芒,这样,像格林威治那样伟大的设计现在被认为是没有哪个会计师能够宽恕的浪费金钱。



## 第九章

---

# 欢乐的追逐

---

在 1700 年,德语国家一度趋于联合。在宗教改革的混乱结束后的一个多世纪是一片死寂,三十年战争造成漫长的恐怖,使它们无法在文明的历史上发挥作用。随后的和平、稳定,土地的自然力量和特殊的社会结构,使它们为整体的欧洲经验增添了两项辉煌的成就:一个是音乐,一个是建筑。对我们来说,音乐当然更加重要。在一个诗人几乎死绝了的年代,当视觉艺术不过是它曾有过的辉煌的影子时,当感情生活似乎已经枯竭的时候,音乐表现了最严肃的思想和时代的直觉,正如绘画在 16 世纪早期所做的那样。这一章主要谈音乐;即反映在建筑中的 18 世纪音乐的某些特性——其悦耳的旋律、复杂的对位、装饰音的发明;不是谈它对感情更深的吸引力。罗可可(Rococo)风格在文明中仍有一席之地。思想严肃的人总是把它视为浅薄与堕落的艺术,这主要是因为它的目的是带来欢乐;不过,美国宪法的缔造者,他远非浅薄之辈,也认为提倡对欢乐的追求是人类的固有目标之一,即使这个目标被赋予罗可可建筑的视觉形式——

---



图 156 巴黎,卢浮宫东面,贝洛

追求欢乐,追求爱情。

在我们跳入罗可可的欢乐海洋之前,我必须先谈谈一个在它之前的关于严格理想的词。法国统治了欧洲约六十年,这意味着一个严厉的中央集权政府和一种古典风格。适用于所有艺术的凡尔赛趣味的古典原则代表了欧洲文明的一个高峰——le grand siècle(伟大的世纪)。它产生了两个卓越的剧作家,高乃依(Corneille)和拉辛(Racine)。人们在其他文学中都不可能像在拉辛的作品中那样发现对人类心灵的细微理解,这种理解被包裹在如此持久和无瑕的完美语言之中。它产生了一个伟大而高雅的画家,尼古拉·普桑(Nicolas Poussin)。人们曾说,对普桑的赞赏是文明的回报,虽然我是在相当宽泛的意义上解释这个词,但我理解它的意思。它不仅指普桑是一位有学问的艺术家,他研究和吸收了古代雕塑的造型和拉斐尔的绘画创造;他还给绘画制作的职业带来一种精神,这种精神潜藏在古代文学和斯多葛学派的哲学之中。

法国古典主义也产生了宏伟的建筑。没有哪个建筑能像卢浮宫南面那样给人留下至深的印象——可能除同一建筑的东面(图 156)。这是一种大都市文化的建筑;它表现了一种理想:它

不是一种吸引我的理想,但仍是一种理想——通过集权国家实现的宏伟。我总是问自己卢浮宫的贝洛(Perrault)正面怎样区别于同样宏伟的罗马建筑,与这个问题相关的事实是贝尼尼实际上为卢浮宫作了设计,但被拒绝了。我想答案是罗马建筑——特别是贝尼尼设计的建筑——有一种法国古典主义缺乏的温情。结果是罗马建筑打动人的情感,给抽象形式带来某种支撑哥特式复兴的大众情感;而贝洛的正面反映的是集权国家的胜利,是柯尔柏(Colbert),17世纪最伟大的行政官僚,强加在政治、经济和当代生活的每一方面,首先包括艺术,那些合乎逻辑的解决方式的胜利。它给法国的古典建筑带来某种非人的特性。它并不是工匠的产物,而是有着非凡天才的市民公务员的作品。只要它反映了这个庄严且权力无限的制度,就会以完美的信念来完成它。这种样式一旦流传到法国以外的地方,就会像最沉闷的19世纪的城镇楼房一样,显得毫无生气和自命不凡。最优秀的法国古典主义是不可能输出的。但罗马的盛期巴洛克建筑(图157)有很多理由完全为北欧所接受。因为它是灵活的和能适应的一种风格。对博洛米尼(Borromini)来说,规则并不存在,他动摇了这个以学理为思想的时代。我想有人肯定会说,博洛米尼的盛期巴洛克风格的那种不安的卷绕纹总是与后期哥特式的涡纹与旋纹太接近。装饰性建筑的纹样遍布整个德意志,但人们在那儿首先不会说它们是15世纪的哥特式还是18世纪中期的罗可可。

因此,18世纪的北欧最有表现力的建筑语言是意大利的巴洛克风格;音乐的事实也是如此。在德国作曲家的作品中较为显著的特征是伟大的意大利作曲家的国际风格,特别是亚历山德罗·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti)。其对长曲线的掌握、有控制的精致技巧和细节的完美,都非常接近博洛米尼的建筑。博

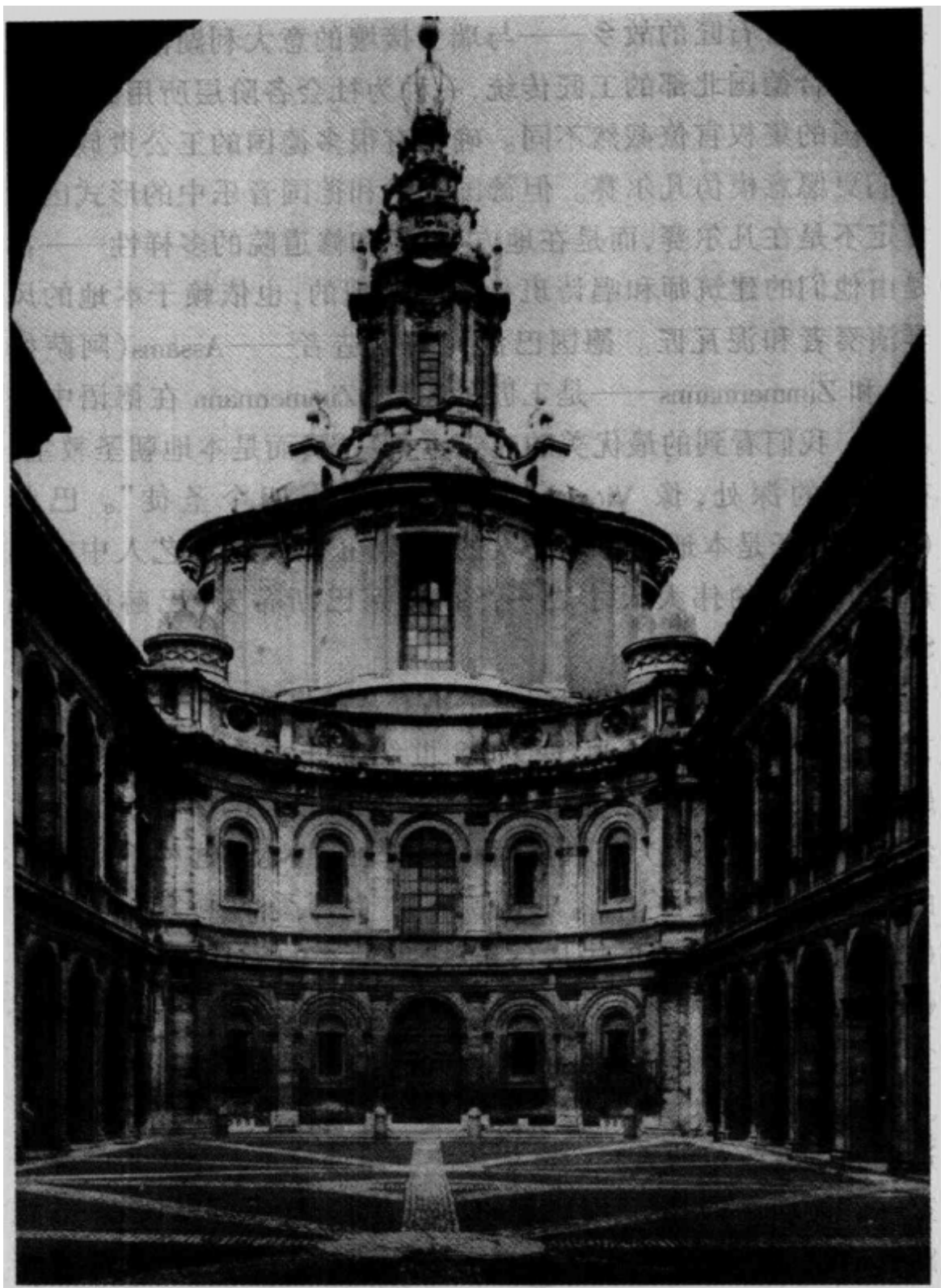


图 157 博罗米尼:罗马圣伊万·德拉·萨皮恩扎大教堂

洛米尼来自石匠的故乡——与瑞士接壤的意大利湖泊——他的风格适合德国北部的工匠传统，一种为社会各阶层所用的传统，与法国的集权官僚截然不同。确实有很多德国的王公贵族认为他们更愿意模仿凡尔赛。但德国艺术和德国音乐中的形式因素肯定不是在凡尔赛，而是在地方、城镇和修道院的多样性——都是由他们的建筑师和唱诗班指挥来实现的；也依赖于本地的风琴演奏者和泥瓦匠。德国巴洛克的创造者——Assams（阿萨姆人）和 Zimmermanns——是工匠的家族：Zimmermann 在德语中是本匠。我们看到的最优美的建筑不是宫殿，而是本地朝圣教堂，在乡村的深处，像 Vierzehnheiligen——“十四个圣徒”。巴赫（Bach）父子是本地的音乐艺人的家族，正是从这些艺人中突然产生了西欧的伟大天才之一，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）。

巴赫的音乐使我们想起一个不寻常的事实——当时的伟大艺术是宗教艺术，当人们谈到 18 世纪时并不总是想到这个问题。思想是反宗教的；生活方式是炫耀式的亵渎；我们把 18 世纪上半叶正确地称为理性的时代。但在艺术上，这种不受约束的理性主义产生了什么东西呢？一个可爱的画家——华托（Watteau），一些优美的民居建筑，一些漂亮的家具；但都不能与《马太受难》和《弥赛亚》或巴伐利亚和法兰克的修道院和朝圣教堂相提并论。巴赫的音乐在某种程度上出自意大利风格，正如北欧的巴洛克建筑出自博洛米尼一样。但在德国还有一个可以追溯到宗教改革的另一个音乐传统。路德曾是一个优秀的音乐家——他创作乐曲，并用甜美的男高音演唱（不可思议）。虽然路德的改革禁止很多激发我们文明冲动的艺术，但它鼓励宗教音乐。在荷兰与德国的小城镇，唱诗班与管风琴成为人们能够进入精神的情感世界的唯一手段；当仍旧坚持最纯粹的基督教

仪式的加尔文教徒禁止管风琴,并毁坏它们的时候,在人们心中引起的痛苦甚至超过对形象的破坏。在欧洲文明中,管风琴起到了一种视觉的作用。在19世纪,管风琴是新富的象征,就像台球桌一样;但在17与18世纪,它们是地方政府的骄傲与独立的表现(图158)。他们是本地第一流艺匠的作品,通常在上面覆盖装饰性的雕塑;风琴演奏师也是社团中受尊敬的成员。

资产阶级民主为17世纪的荷兰绘画提供了背景,在某种程度上也对音乐负有责任;它是一个比荷兰的鉴赏家曾有过的更加真诚更加投入的社会。这个外省的社会是巴赫的背景。他作为一个有普遍意义的天才是产生于德国北部新教城市的音乐竞争生活的高层。甚至可以说,它是从有一百年历史的一个职业音乐家家族中产生的,因此在某些地方,“巴赫”一词就意味着一个音乐家。约翰·塞巴斯蒂安的生活是一个尽职尽责的、有些固执的、外省的管风琴师和唱诗班指挥。但他是具有普遍性的。一个重要的音乐评论家对他的评论是:“他是所有音乐时代与音乐存在的观众,对他来说,起码的重要性不在于一事物是新还是旧,只在于它是真实的。”

巴洛克的精致并不是我们认为是巴赫最有价值的方面。那个严谨的大脑(图159)同样属于文艺复兴或后期中世纪;取掉他的假发,很可能露出丢勒,甚至里门施奈德的真相。巴赫的基督受难的宗教剧某些重要片断具有乔托壁画中那种庄严的简洁与深沉的宗教感情。高昂的复调音乐具有哥特式建筑的性质。但是当我们看到德国的巴洛克运用其有控制的空间来调动我们的感情,就会想到它是多么紧密地追随哥特式建筑的传统;我们发现能够通过一个同时代的建筑来说明巴赫的音乐。菲尔森海里根的朝圣教堂(彩页图30)是由一个只比巴赫小两岁的建筑师建造的。他被称为巴尔塔萨·纽曼(Balthasar Neumann),虽然



图 158 哈勒姆(荷兰), 格鲁特·刻克大教堂的管风琴

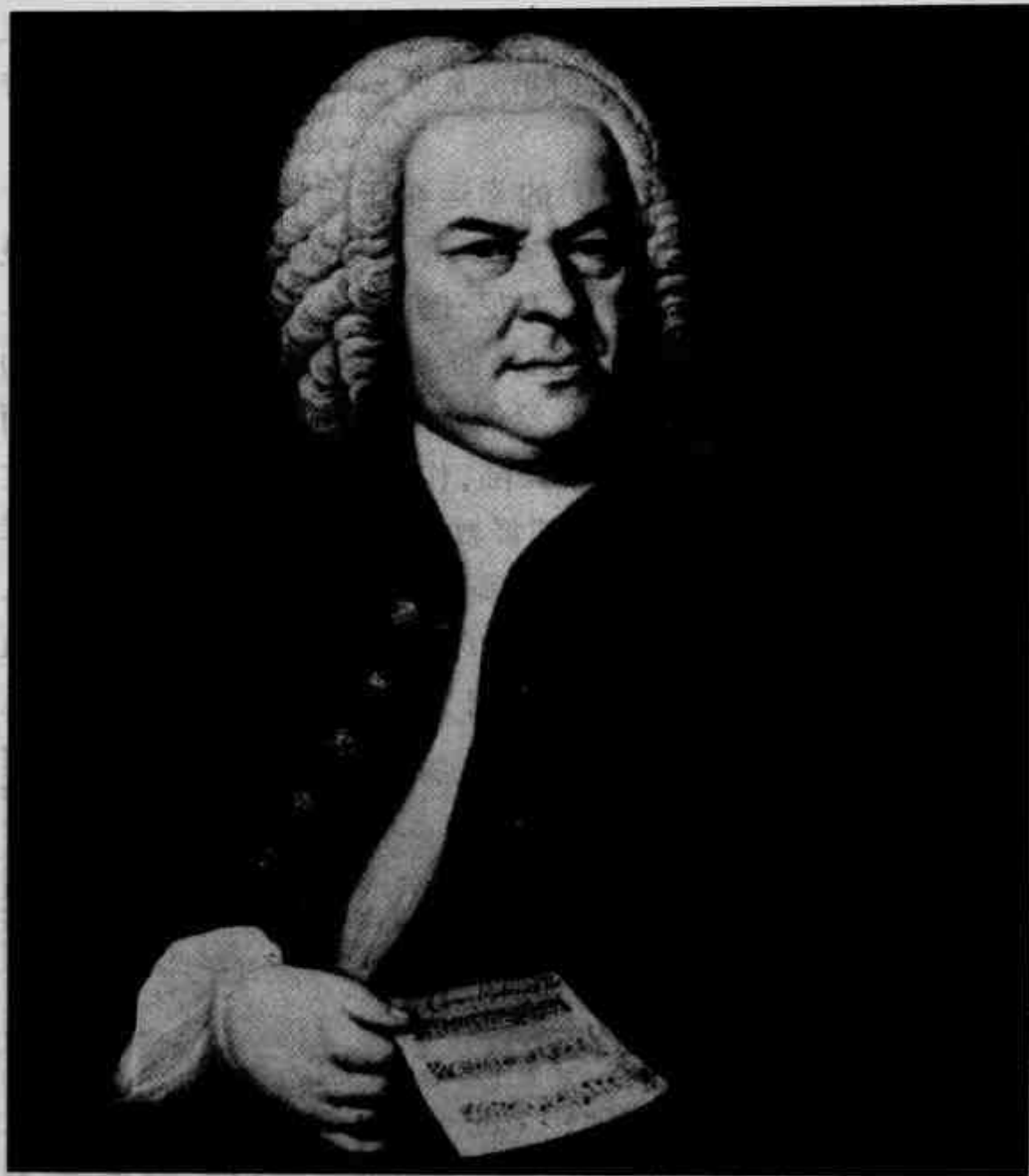


图 159 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

他的名字在英语地区不太为人所知,我想他肯定是 18 世纪最伟大的建筑师之一。与德国其他的巴洛克建筑师不同,他主要不是一个石匠或泥瓦匠,而是一个工程师。他自称为城市规则与军事要塞的大师。在其建筑的内部,人们能意识到一种复杂的



计划,就像按照最复杂的数学问题来设计。但一旦有合适的机会,他就会像最热情的巴伐利亚泥瓦匠一样,大量运用奢华而奇异的装饰。

巴尔塔萨·纽曼(图 160)的幸运在于他最优秀的室内设计的装饰壁画不是和蔼可亲的本地天顶画家的作品,而是当时最杰出的装饰画家,威尼斯的乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗(Giovanni Battista Tiepolo);而且是在纽曼的重要建筑之一,维尔茨堡的主教官,提埃波罗把他的杰作绘制在覆盖着楼厅天顶的巨大面积上(图 161)。它描绘了四个大陆,作为装饰性绘画的主题,它在惯例上取代了一度风行的基督教信仰的寓意画;看到这些辉煌的创造,人们可以愉快地争论哪一个大陆已经证明是最令人鼓舞的:非洲有鸵鸟、骆驼和倨傲的黑人美女;美洲有骑着鳄鱼头插羽毛指挥劫掠的女子(彩页图 31);亚洲则有老虎和大象。



图 160 提埃波罗:维尔茨堡主教官的天顶画(前面坐者为巴尔塔萨·纽曼)



图 161 巴尔塔萨·纽曼：维尔茨堡主教官的楼梯

在亚洲的背景上还有一座荒山，上面有三个空的十字架。我不知道主教是否注意到了这个细节。他看到的是更加赏心悦目的画面，事实上，他的宫殿是白金汉宫的两倍，二、三层的每一个房间都有华丽的装饰。人们不禁猜测弗兰克(Franconia)的农民为了他们的主教大人自己的享受他们该付出多少税费。但也得承认，德国的这些小公国的很多统治者——主教、公爵、选侯——实际上都是相当有文化和知识的人。他们这种有利于建筑和音乐的竞争野心在某种程度上是英国的汉诺威王朝做不到的。舍恩博恩(Schonborn)家族，主教官的赞助者之一，确实是伟大的赞助人，他们应该与美蒂奇家族相媲美。

将巴洛克的室内装饰与巴赫的音乐相比较，我总是有一些顾虑。但维尔茨堡的楼厅却使我毫不犹豫地想起乔治·弗里德

里克·亨德尔(George Frideric Handel)的名字。伟大人物总是以一种奇怪的方式成双成对地出现。我不认为这种历史上经常发生的现象是由有对称观念的历史学家创造的,但肯定代表了平衡地保持人类才能的某种需要。不过,18世纪早期的两位伟大的音乐家,巴赫和亨德尔,无疑陷入这种个性对比与互补的格式。他们出生于同一年——1685年;他们都因抄写五线谱而双目失明,都是由同一个外科大夫做的不成功的手术。但他们是対立的。

与巴赫的永恒的普遍性不同,亨德尔完全属于他的时代。巴赫作为一个风琴演奏师整天与孩子在一起,度过朴素、勤勉的一生,与此相反,亨德尔作为一个剧院的乐队指挥一生中大起大落。鲁比拉克(Roubillac)做了一个他的塑像(图162),现藏维多利亚与阿尔伯特博物馆,是由一个充满景仰之情的经营沃克斯海尔(Vauxhall)娱乐公园的老板赞助的,在这尊塑像中,他的音乐是引人注目的因素之一。他敞开衣服坐在那儿,一只脚穿着鞋,另一只脚把鞋踢着,只要他创作的音乐有效果,他毫不在意是否剽窃了别人的曲调。他年轻时肯定是很有魅力的,因为他作为一个无名的青年乐师到罗马的时候,他很快被罗马社会所接受,红衣主教都为他的乐曲写剧本。春风得意的经历一直残存在他的脑海中。后来他定居英国进入歌剧创作的世界,更加无忧无虑,据说他把他的一个主要情人叫到窗前,恐吓她说如果她唱不准调就会从窗口掉下来。他整个一生都对意大利巴洛克抱着真诚的信念。因此,他的音乐与提埃波罗的装饰愉快相随,在提埃波罗的绘画中甚至有其浪漫歌剧的伪历史题材。特别的是,这个创作了流畅华丽的曲调和令人振奋的合唱的作曲家,当他从歌剧转向宗教剧的时候——实际上是一种神圣歌剧——也写下了伟大的宗教音乐。《扫罗、参孙、以色列人在埃及》

不仅包含了优美旋律和对位的创新,而且也显示了对人的精神的深刻理解。就《弥赛亚》而言,和米开朗基罗的《上帝创造亚当》一样,是那些直接打动每个人的感情的少数作品之一,也是最有秩序感的无可争辩的杰作。

把亨德尔称为巴洛克作曲家,是以作为北方巴洛克的纽曼的建筑为参照。我几乎也同样的把他们称为罗可可——在维尔茨堡这两个词是重叠的。但两者之间有一种真正的区别,尽管都意味着文明史中的某种事物。巴洛克,无论在德国和奥地利有多大的变异,都是一种意大利的创造。巴洛克首先是作为宗教建筑而诞生的,表现了天主教教堂的感情渴望。罗可可可在某种程度上是巴黎的创造,一种煽情的世俗情感。总之,从表面上看它是对凡尔赛宫的厚重的古典主义的反叛。与古代的静态秩序不同,它的灵感来自自然物象,蕴藏在自然中的自由飘动的线条——贝壳、花朵、海草——特别是当它们以双重曲线飘动的时候。罗可可是对学院风格的反叛;但它不是否定性的。它体现了对感觉的真实要求。它实现了一种新的自由联想,抓住了新的更精致的感觉形式。

所有这些都是通过一个高雅的艺术家,华托(Watteau)的作品表现出来的。他于1684年——巴赫和亨德尔诞生的前一年——出生在瓦朗谢纳(法国)的弗莱梅小镇,他的绘画技法源自鲁本斯。但是与尼德兰人精神饱满地接受生活不同,患有肺病的华托自己发现了某种在以往的艺术中很难看到的東西:一种一瞬即逝的感觉,然而也是一种愉快的严肃。他具有非凡的才气——他能用一种文艺复兴艺术家的风格与精确来作画——运用他的技巧来记录他看到美丽少女时的欢愉(图163,164)。她们是美的梦幻!这些高雅的人显得多么愉快!但是:



图 163 华托:头像素描

在愉快的圣殿  
忧郁掩盖着她至高的圣地。  
虽然除了他那兴奋的表达什么都看不到  
但欢乐的葡萄迸发出他审美的情致。

没有谁比华托有更精致的审美感觉。他能在《威尼斯的节日》(彩页图 32)的露天四对方舞中体验到所有精致的趣味。他描绘了他自己,不是作为一位舞蹈者,而是作为风笛手,用他那谦卑、忧郁的乐器营造出欢乐的情调。他的朋友加鲁斯(Caylus)说,他“可能有着牧羊人的气质”。在他如此敏锐地观察的这群优雅的人当中,他保留了一个奇怪的人:《男仆》(彩页图 33),一个头脑简单的人,他身穿白衣服孤立地高出他那些喜剧演员同伴,这是一种理想化的自画像——温顺、简单,但有爱的能力和脆弱的本能。



图 164 华托:女子头像素描



图 165 华托:《朝拜西苔岛》

很难使人相信,华托是出现在 18 世纪早期。他的名作《朝拜西苔岛》(图 165)画于 1712 年,当时路易十四还在世。它具有莫扎特(Mozart)歌剧的轻松与明快,也有人间戏剧的感觉。这些在维纳斯的岛上度过欢乐时光并正在返回的男人与女人之间的微妙关系,使人们想起先前的《科塞·方·图特》(Cosi Fan Tutte)中自信的恋人们的出发;而莫扎特的歌剧则写于七十年以后。

华托是一个预言家,在一种对男女间关系的更微妙的理解中,新的感觉最全面地显现了自身。感情:引起麻烦的词,但和当时的其他词一样,也是一个文明的用词。斯特恩(Sterne)在他的《情感之旅》中对罗可可的散文风格表示怀疑,他虚构了一个关于阿比德拉(Abdera)小镇的故事,这个小镇在整个色雷斯(希腊)是最堕落的。

——阿比德拉小镇是全色雷斯最堕落和最放荡的小镇,虽然德谟克利特(Democritus)住在那儿,并试图从它那儿收回讽刺

和欢乐的所有权力。这么多的毒药、阴谋和暗杀，诽谤、讽刺和骚乱，白天无人敢走，晚上更加糟糕。

——当情况更糟的时候，发生了一件事，阿比德拉正在上演欧里庇德斯(Euripides)的“安德罗美达”，整个乐队使小镇欢腾起来，但是使他们欢乐的所有章节并不是用他们的想象力来完成，而是诗人通过珀尔修斯(Perseus)悲伤的语音形成的自然的温柔节拍，如“啊，丘比特，神与人的王子”等。第二天几乎每个人都说着纯粹的抑扬格语调，什么都不说，除了谈论珀尔修斯的悲叹——“啊，丘比特，神与人的王子”；——在阿比德拉的每一条街道，每一幢房子——“啊，丘比特！丘比特！”——在每一张嘴上，像甜美悦耳的自然音符从嘴上滴落，不管是否自愿，除了“丘比特！丘比特！神与人的王子”没有其他。火在燃烧，整个城市像一个人的心灵向爱情敞开。

——没有哪个药剂师会卖一粒藜芦；没有哪个兵器匠有心锻造杀人的工具；友情与善良相聚在一起，在街上彼此接吻；黄金时代回来了，游荡在阿比德拉城的上空；每一个阿比德拉男人都拿起他们用燕麦秆做的风笛，每一个阿比德拉女人都放下她们的编织，贞洁地坐下来聆听歌声。

除了爱情之外，华托最关心的就是音乐，他的朋友告诉我们，他有最敏感的耳朵。他所有的场景几乎都伴随着音乐的声音。在这方面，他使自己返回到威尼斯人，成为了传统的一部分，彼得(Peter)说当“生活本身被作为一种聆听来构想”时，他们画出了我们生存的音乐间奏。乔尔乔纳的《田园合奏》是华托的直系祖先，这幅画是我在本书分析的第一幅画，画中的人物满足于无所事事，因为他与自然处于完美的和谐之中。和威尼斯人一样，华托通过把经验转换到不同的感觉媒介——色彩——而实现了这种音乐的效果。华托的色彩有一种微光闪烁的性质，



立即使人想到相似的音乐。每一个细节的构成,如诗琴演奏者的手,都如同莫扎特的一段乐曲那样精致和清晰。

华托死于 1721 年,和拉斐尔一样,时年 37 岁。那时,罗可可风格已开始影响装饰和建筑。十年后它流行整个欧洲,像 15 世纪早期的哥特式一样,成为一种国际风格;与其他方式都很相似。它完全是一种小宫廷的艺术,一种优雅而非宏大的艺术,一种宗教动机被处理成优雅和情感而不是庄严的信仰的艺术。罗可可甚至远播英格兰,尽管本地一种猎狐社会的优越感阻止了更多地追逐罗可可。我想大多数雕塑作品,就像大多数音乐作品一样,都是外国人创作的;但一个名叫梅修(Mayhew)的英国人为诺福克宅邸的音乐厅做了装饰(图 166),在格调上它可能只比巴黎的同类略为逊色。一种国际性的风格控制了所有的形

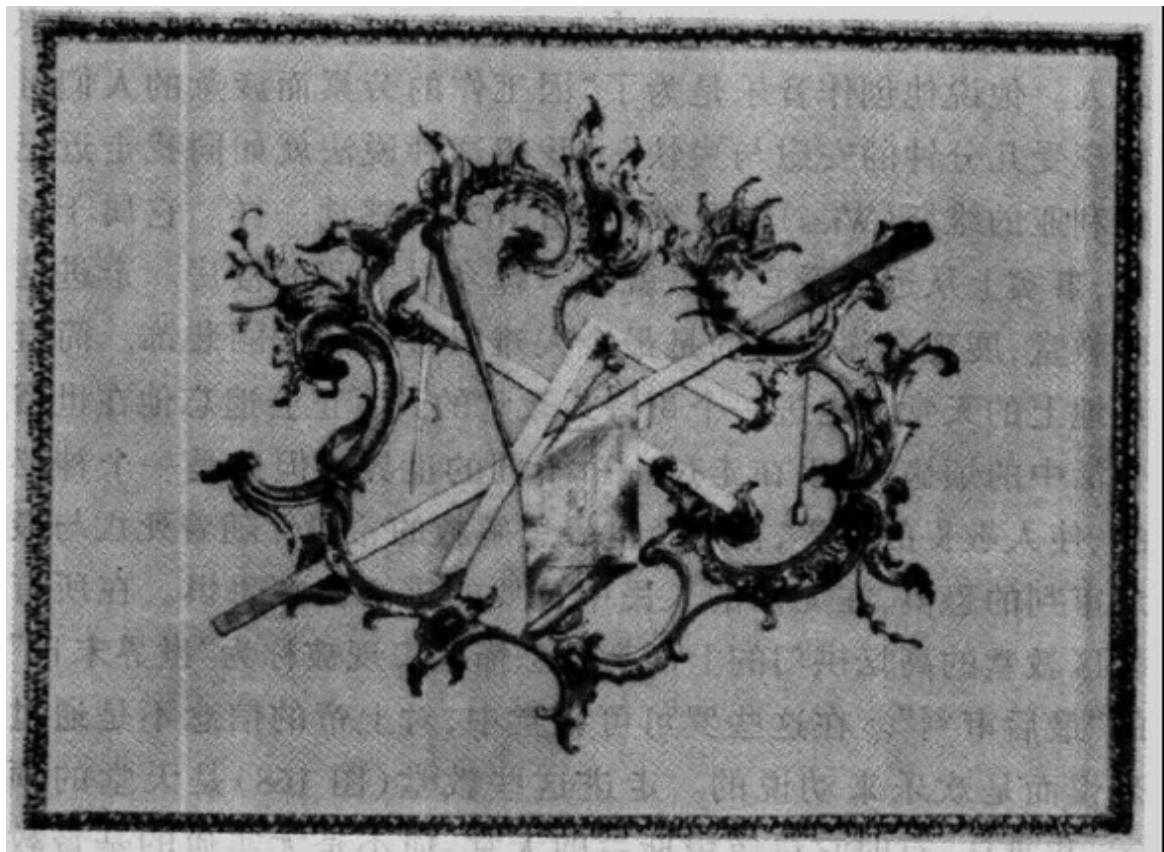


图 166 诺福克宅邸,音乐厅的装饰

状。这绝对是一种强制性地忽视使用的便利或我们所谓的功能主义。没有人认为罗可可的刀柄是容易握住的,或罗可可的汤碗很容易携带或清洗。它们必须像岩石、贝壳或海藻,正如在后期哥特时代,它们必须像树一样。虽然罗可可喜欢海贝,但它比哥特式更难描述;它把所有的原始材料都设计成同一曲调的舞蹈。瓦尔特·佩特(Walter Pater)曾说,所有的艺术都渴望音乐的条件。我不认为他想把这个著名格言引申到实用艺术。但最优秀的罗可可设计确实是如此。节奏、韵律、质感,都具有音乐的效果,似乎是下半个世纪音乐的回声。

如果只听几段曲子,很难分清海顿与莫扎特之间的区别;但18世纪下半叶两个伟大的音乐家在他们的音乐中具有完全不同的特征和不同的结果。海顿比莫扎特大二十四岁,出生在乡下,一个车轮匠的儿子,在本质上是一个平和、宽厚和乡土意识的人。他说他创作音乐是为了“因工作的劳累而疲惫的人们可能享受几分钟的安慰与爽快”。我想这种说法就如同我走近巴伐利亚的维斯(Wies)朝圣教堂(图167)的感觉一样。它属于乡村,事实上从远处看它几乎就像一幢乡村宅邸的楼房。走进这座教堂,展现在你眼前的是最令人难以置信的华丽装饰。简直是地上的天堂。走进一个哥特式教堂的人真正会遗忘他在世俗生活中的烦恼,似乎在走过一个不同的世界。但这是一个神秘的、使人敬畏的世界,在这个世界里解救的希望伴随着死亡与最后审判的恐惧,在无知的人民中首要的重心就在恐惧。在所有教区教堂的高坛拱门的上而都是恐怖地表现被称为“世界末日”的“最后审判”。在这些罗可可教堂中,对上帝的信念不是通过恐惧而是欢乐来劝说的。走进这些教堂(图168)是天堂的预示:我承认,有时它更像伊斯兰的天堂,而不是无实质的基督教的天堂。人们不知道圣保罗(或以西结[Ezekiel])看那些小天使



图 168 齐默曼兄弟: 维斯教堂的内部装饰

就会撞击我的心灵。当然，海顿的《创世纪》被历史学家称为古典音乐而不是巴洛克音乐——它是在维斯教堂建成后很久才写作出来的。但我仍在海顿的音乐中感受到同样天真的欢乐，我可以在这种天真的欢乐中召唤给巴伐利亚工匠带来灵感的生命之舞。

在海顿的早期作品中，特别是那些为小型管弦乐队写的作品，他的音乐似乎与其演奏环境的罗可可大厅完全是一种风格。他为伊斯特海泽(Esterhazy)家族当了三十年宫廷乐师，伊斯特海泽是从相互竞争的乱七八糟的德国公侯中产生的很多开明的赞助人之一。夜复一夜，数十首乐曲在灯光幽暗的客厅里演奏。更喜欢田园牧歌的朝臣会多么厌烦！但他们为了取悦主教或选侯也只有长期忍受，说不定他们自己也得去演奏长笛或大提琴。海顿不得不去满足永难满足的高贵的胃口，他为伊斯特海泽写了四十多首四重奏，一百多首交响曲，几百首小品。这些作品并不都是那么优秀，不像狄更斯(Dickens)的每周连载每一篇都那么精彩。但这是产生伟大作品的一种方式。海顿曾说：“我的孩子有些有教养，有些没教养，偶尔还有低能儿。”我们自然是对低能儿感兴趣。

非常奇怪，我们在今天仍对罗可可音乐怀有敬畏之情，而罗可可风格在整体的趋势上与我们的信念是完全对立的。很多18世纪的建筑只是为了给人们带来欢乐，人们相信欢乐是最重要的，值得不辞劳苦地追求，因而也能带来某种艺术的性质。但我们在战争期间毁掉了许多这样的建筑，包括在德累斯顿的茨温格(Zwinger)、柏林查洛顿堡的宫殿，以及维尔茨堡官邸的绝大部分。如我所说，要给文明下定义是困难的，但要承认野蛮主义却没那么困难。在慕尼黑郊区的纽芬堡我们再不会有机会遇到漂亮的圆亭(慕尼黑本身也被我们毁掉了)。这些圆亭是由一个



图 169 兰格：《莫扎特》

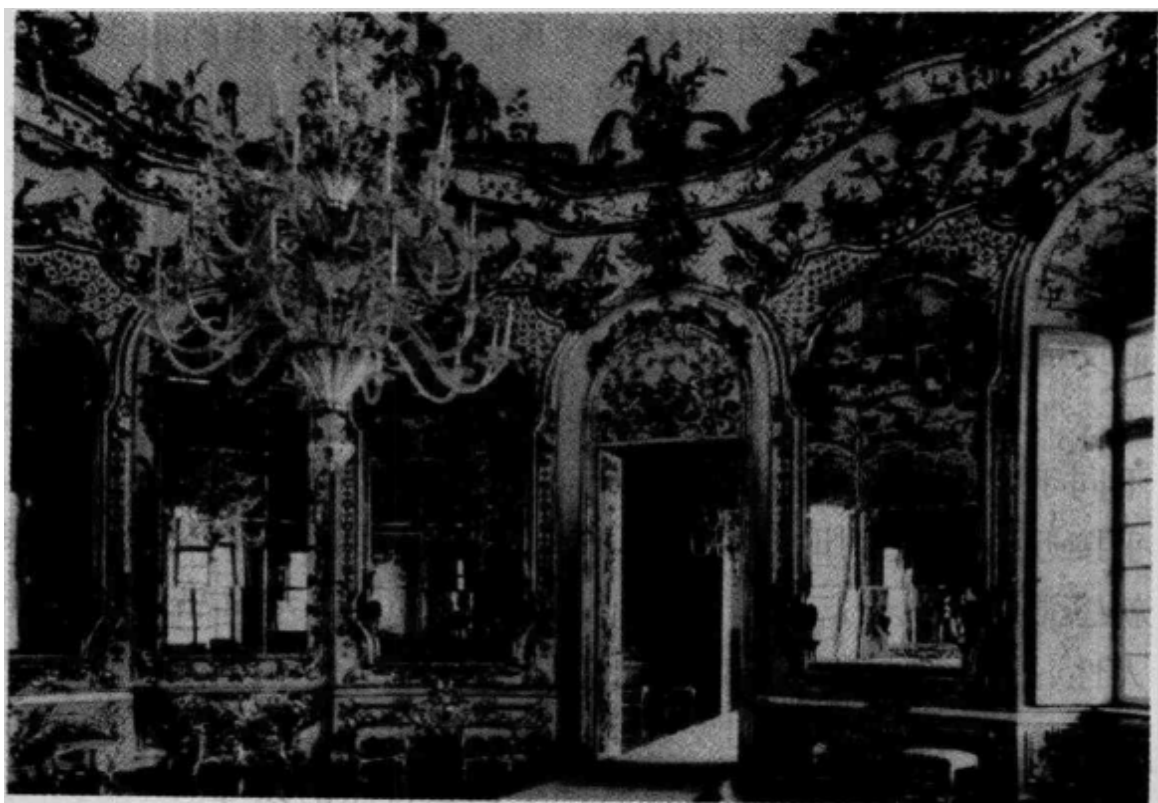


图 170 居维里埃：慕尼黑安玛林堡剧院

名叫居维里埃(Cuvillies)的建筑师设计的(虽然他有着法国的名字,但却是来自弗兰德斯)。他曾是马克斯·埃马努埃尔(Max Emmanuel)选侯的宫廷侏儒,选侯发现他是一个天才的建筑师。他的杰作,安玛林堡(Amalienburg)(图 170),是罗可可装饰的顶峰,可以认为它是华托与莫扎特之间的桥梁。

在安玛林堡提到莫扎特的名字仍是危险的。这会给莫扎特不过是一个罗可可作曲家这种观念涂上一层漂亮的颜色。五十年以前,大多数人都还是这么认为,一些小石膏胸像还证实了这种观念,这些胸像使他看起来像 18 世纪的一个漂亮的木偶。我还买了其中之一,我当时还是个学生,但当我第一次听到 G 小调五重奏时,我就意识到放在我壁炉上的那个光滑、苍白的小塑像是不能写出这种音乐的,于是我把它扔进了字纸篓。后来我发现了兰格(Lange)的肖像画(图 169),尽管不是重要的作品,

但它表现了天才的独有的精神气质。当然,莫扎特的很多作品是18世纪的流行风格。他对这个音乐的黄金时代是如此熟悉,他作为其形式的大师是如此完整,他不认为有必要来破坏这种形式。他确实热爱清晰与完美,并将这种完美带入其时代的音乐,我喜欢一个关于莫扎特的故事,漫不经心地坐在餐桌边,一遍又一遍地折叠着餐巾,折叠出越来越精致的图案,而清新的音乐念头也同样掠过他的心田。这种形式的完美被用来表现完全不同于罗可可的两个特征,其一是某种特殊的忧伤,这种忧伤几乎接近痛苦,它时时萦绕着孤独的天才。莫扎特在很小的时候就感觉到了忧伤。另一个特征几乎与之相反:充满热情地关怀人性,关怀人的关系的戏剧。在莫扎特的管弦乐作品中——协奏曲与四重奏——我们发现我们自己总是怎样投入到戏剧或对话之中;当然,这种感情是在歌剧中达到自然的顶峰。

歌剧,哥特式建筑的近邻,是西方人最奇异的创造之一。它不可能被任何逻辑过程所预知。约翰逊博士(Dr Johnson)常常被引用的定义完全是正确的,就我所知他从未写出来:“一种豪华而非理性的娱乐。”它把完美带入理性时代,这首先就使人惊异。但正如18世纪早期的艺术是宗教艺术,因此最伟大的罗可可的艺术创造就完全是非理性的。当然,歌剧产生于17世纪,由蒙特维蒂预言式的天才所创造出来的一种艺术形式;它从天主教的意大利蔓延到北方,繁荣在天主教的中心——维也纳、慕尼黑和布拉格。愤怒的新教徒总是说罗可可教堂就像一个歌剧院——完全正确,不过它是以另一种方式进行的。由居维里埃设计的在慕尼黑官邸的歌剧院确实像一个罗可可教堂。在教堂搬走之后就改成了歌剧院,它们完整地体现了这种全新的世俗宗教的观念,并且这种以罗可可风格建造的歌剧院延续了一个多世纪,很久以后那种风格才不再流行。在天主教国家,不论在

欧洲还是在南美洲，歌剧院总是城市中最豪华和最大的建筑。

歌剧究竟为什么在西方文明中占有它的声望——比如此众多的精神样式和方法持续得更长久的声望？为什么人们准备安静地坐下来花三个小时来聆听他们不理解一个词、很少了解其剧情的一种表演呢？为什么在德国和意大利的所有小城镇仍把他们大量的钱财花费在这种非理性的娱乐上呢？当然，部分原因是为了技巧的表现，就像一场足球赛。但我认为，主要的原因就在于它是非理性的。“无聊得没法说的事情可能是唱歌”——是的；但微妙得没法说，或深刻感觉，或富有启迪，或神秘得没法说——这些事情也可以是唱歌，也只能是唱歌。在莫扎特的《唐·乔万尼》的开头，当唐杀了受勋骑士(Commendatore)的时候，一段华彩的音乐突然迸发，谋杀者、他的情人、他的仆人和垂死的人都表现了他们的感情，歌剧真正扩张了人的才能。无疑，音乐是复杂的，因为即使在今天我们对《唐·乔万尼》的感情也不是那么简单。他是最暧昧的英雄加坏蛋。对欢乐与爱情的追求，曾经看来是如此简单和与生俱来的，已变得复杂和破坏性，他拒绝忏悔，因而使他成了英雄，也使他属于另一个文明阶段。



## 第十章

---

# 理性的微笑

---

18世纪巴黎著名戏剧家的胸像竖立在法国国家剧院的休息厅,对今天人来说它可以是很陌生了,但在一百年内它提倡了大量优秀的思想和博爱的人性。多么聪明智慧的面孔!他们都是最聪明和最智慧的;实际上,在某种程度上,最智慧的人之一早已在这世上,他就是伏尔泰(Voltaire)(图171)。他正在微笑——理性的微笑。这种精神状态可能是和法国的哲学家丰特内尔(Fontenelle)一起诞生的,他差不多活了一百岁,是17世纪与18世纪——牛顿的世界和伏尔泰的世界之间的桥梁。伏尔泰在科学院占有一个被称为“永久秘书”的职位。他告诉别人,他绝不会忍住性子,也绝不会发脾气。一个朋友问他是否笑过。他说:“不,我绝不会哈哈大笑。”但是他微笑,因此所有其他著名的作家也都微笑,法国18世纪的哲学家、剧作家和舞女:克雷比永(Crebillon)、狄德罗(Diderot)、马里沃(Marivaux)、达朗贝尔(D'Alembert)。

对我们来说这似乎是浅水——在近十五年我们将涉进深

---

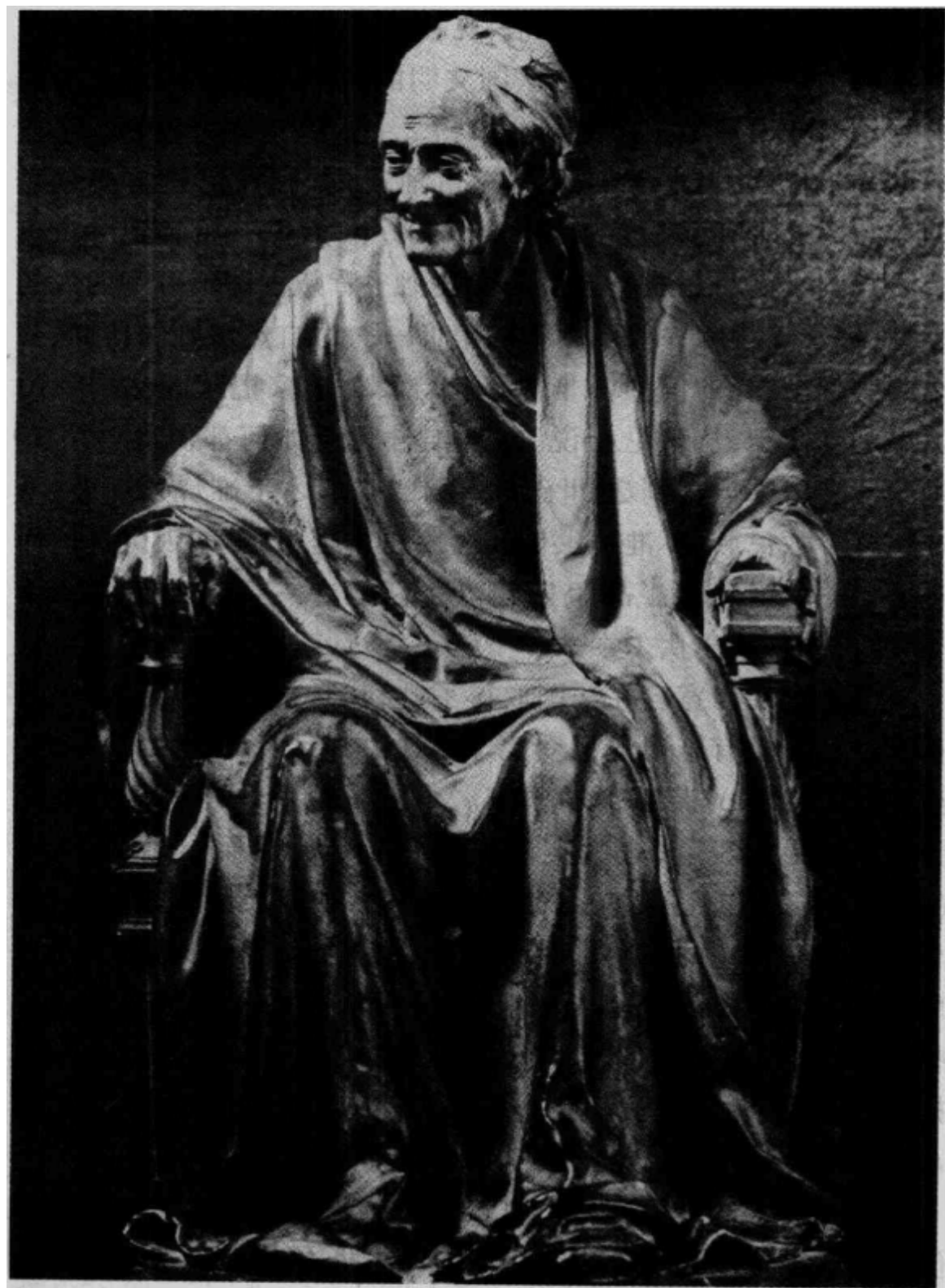


图 171 乌顿：《伏尔泰》

水。我觉得人们应该更有感情,更自信——或用流行的行话说,更多地承诺。确实,18世纪法国文明的微笑可能是把对文明的完整接受变得声名狼藉的某些事物之一。这是因为我们忘了在17世纪,在艺术与科学的天才大量涌现的同时,仍是空前残酷的无知的迫害和残忍的战争。到1700年,人民开始感到一点不合时宜的平静与超脱。理性的微笑似乎背叛了深不可测的人的感情;但它不排除一些已掌握的信仰——对自然法则的信仰、公正的信仰、宽容的信仰。非常好。启蒙哲学家把欧洲文明往山上推进了几步,从理论上说,这种推进无论如何都值得整个19世纪来考虑的。直到20世纪30年代,人们才不准烧死巫婆,不准迫害少数民族,不准逼供信和滥用法律程序,不准因讲真话而进监狱——当然除了战争期间。我们把这一切归功于启蒙运动,而首先归功于伏尔泰。

虽然理性与宽容在法国取得了胜利,但它起源于英国,法国哲学家从来没有忘记他们受惠于这个在二十年内诞生了牛顿、洛克(Locke)和光荣革命的国家。事实上他们总是过高估价英国政治自由的程度,夸大英语作家的影响。然而,当孟德斯鸠(Montesquieu)和伏尔泰在18世纪20年代访问英国的时候,它已享受了半个世纪的非常繁荣的知识生活;虽然斯威夫特(Swift)、蒲柏(Pope)、斯梯尔(Steele)和爱迪生(Addison)在出版上引起一些麻烦,但绝不会在肉体上遭受被冒犯的贵族雇佣的打手的痛打,或因讽刺性地暗示了政府而被关进监狱。而这两种情况都在伏尔泰那儿发生,为此他在1726年流亡英国。

这是伟大的国家建筑的时代。最辉煌的建筑正好为征服了伏尔泰的国家的马尔博罗(Marlborough)将军在1722年完成:那种建筑不是伏尔泰感到有点忧虑的理想类型,他认为所有的战争都是荒谬地浪费人的生命和成果。当伏尔泰看到布伦海姆宫

(图 172)时,他说:“多么庞大的石头堆砌,毫无魅力和趣味。”我能明白他的意思。对于任何熟悉芒萨尔(Mansart)和佩罗(Perreault)的人来说,可怜的布伦海姆似乎是缺乏秩序和规范。它包含了某些有活力的创造,但并不总是愉快地把它们结合在一起。这可能是由于建筑师约翰·范布伦爵士确实是一个业余设计师,虽然他是一个天才。他是一个天生的浪漫主义者,一个城堡建筑师,他一点也不关心优雅的趣味和礼仪。

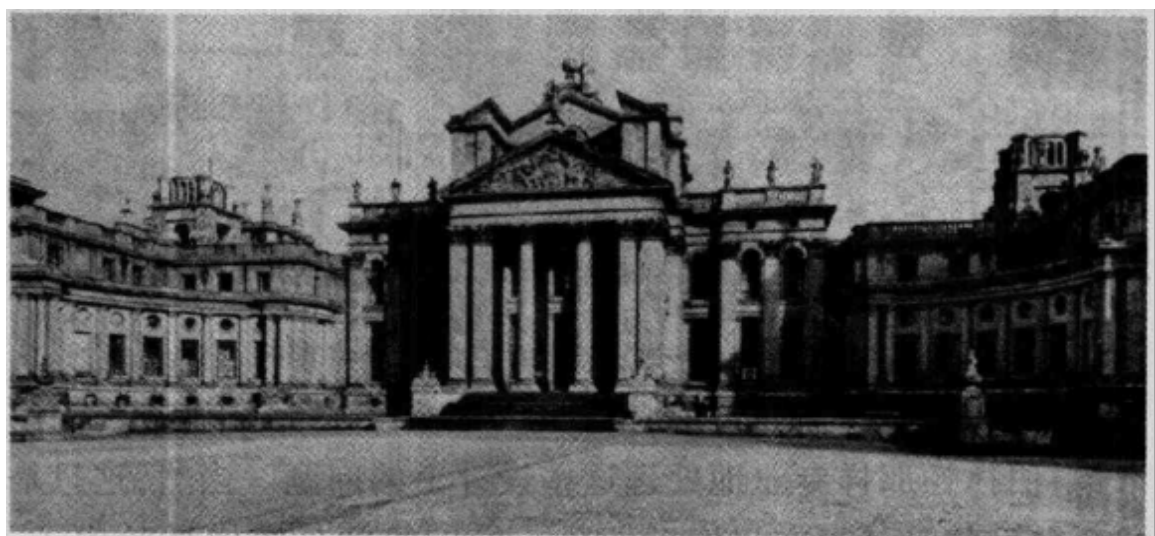


图 172 范布伦:伍德斯托克的布伦海姆宫

18 世纪的英格兰是业余设计师的天堂;我是说,无论多么复杂和多么宏伟的东西他们都喜欢去做,虽然从事那些工作需要丰富的经验。他们选择的事情之一就是建筑。沃伦开始就是一个很有才气的业余建筑师,虽然他后来使自己成为专业建筑师,但他仍保留了业余建筑师处理每个问题的那种自由。他的两个主要后继者从任何定义上说都是业余的。约翰·范布伦爵士是个剧作家,洛德·伯林顿(Lord Burlington)是鉴赏家、收藏家和美食权威——在今天很受轻视的那种人物。但就在这些爱好中他建造了一个小小的民居建筑的精品,切斯威克宅邸(Chiswick House)(图 173);看看室外的楼梯与门廊的联接,真是

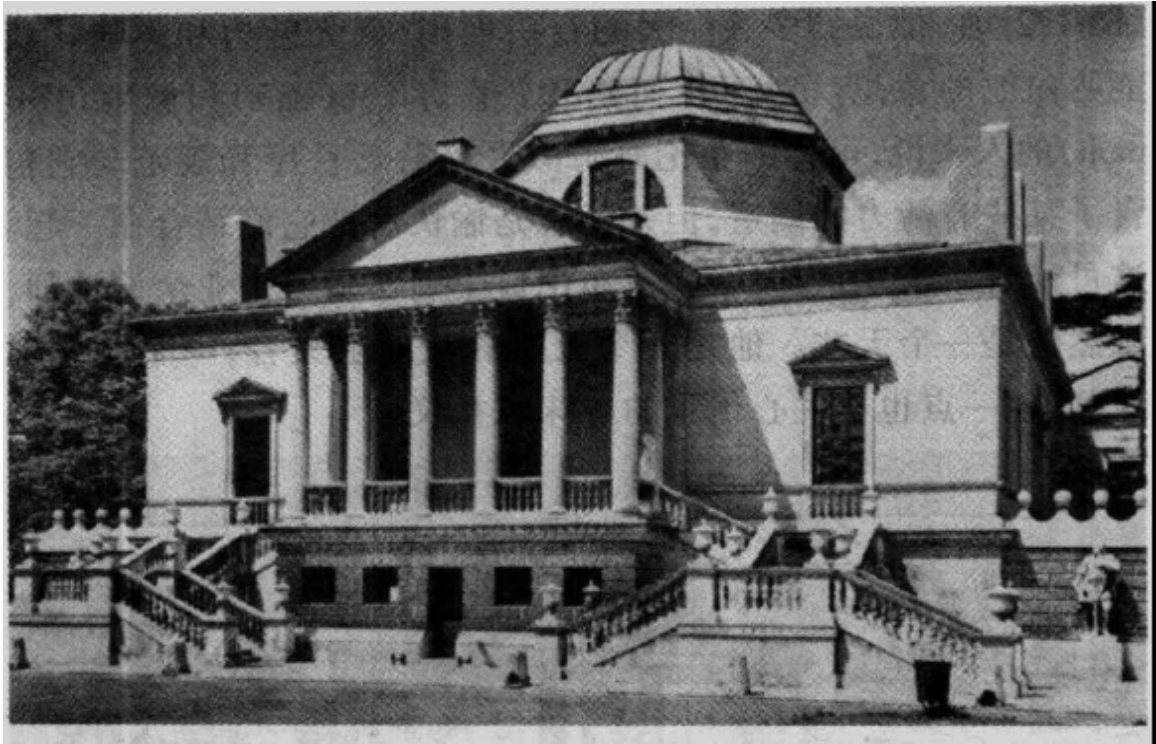


图 173 伯林顿：伦敦的切斯威克宅邸

有独创性的方式，人们可能怀疑今天很多专业建筑师是否能像洛德·伯林顿那样专业地处理这些设计上的问题。当然，这只是一个微型的设计。在门廊后面是一幢旧牧师公馆模样的房子，这幢房子并不是为日常生活准备的，而是为了社会联系、闲聊、密谋、政治流言和小型音乐会。

总之，这些 18 世纪的业余设计师是普遍人格的文艺复兴理想的继承者，莱恩·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂就是这种文艺复兴的普遍人格的典型，他也是一位建筑师，如果我们仍然认为建筑是一门社会艺术——人们可以通过这种艺术追求更丰富的生活——那么建筑师就可能从很多角度来接触生活，而不是过于狭窄地专业化。

18 世纪的业余主义贯穿所有的事物：化学、哲学、植物学和自然历史。它产生了像不知疲倦的约瑟夫·邦克斯爵士 (Sir Joseph Banks) 这样的人 (他拒绝进行库克船长的第二次航行，除

非让两个号手在他进餐时为他演奏音乐)。这些人有一种清新与自由的精神,严格的职业等级控制有时对他们无效。他们是独立的,具有从那个条件中产生的社会的所有优点和缺点。他们不会适应我们的现代乌托邦。我最近听一个社会学教授在电视上说:“不被禁止的事情肯定是被强迫做的事情。”无须说,正是这些吸引了那些杰出的访问者,伏尔泰和卢梭(Rousseau),我们的哲学、我们的制度和我们的宽容给了他们灵感。

和任何事物一样,这个闪光的徽章上还有另一面;这一面在荷加斯(Hogarth)的作品中有极为生动的记录。我本人并不欣赏荷加斯,因为他的画总是这样混乱。他似乎完全没有在17世纪一个普通的荷兰画家都具有的空间概念。但人们不会否认他有一种创造性的描述性才能,他在后半生画了一系列有关选举的画,在设计上要胜过《浪子生涯》,是对我们摇摇欲坠的政治制度的有说服力的评论。他为我们展现了一个选举的棚子,弱智的人和垂死的人被劝说去投票。我们看到成功的候选人(图174),像一只肥硕的、涂脂抹粉的阉鸡,他的打手支撑着他的胜利,那些打手还在对付他们的私人仇敌;我得承认,荷加斯通过一个盲乐师的形象征服了我的偏见,这是在他常见的道德说教新闻之外的真正具有想象力的一笔。

我想,18世纪的英格兰在中产阶级革命的结果事实上产生了两个社会,两个彼此相距遥远的社会。一个是温文尔雅的乡村绅士的社会,在一个名叫戴维斯(Devis)的画家的作品中,我们有关于这个社会的完美记录——在他们空虚的房间里滑稽的呆板和冷漠的表现(图175);另一个是都市的社会,荷加斯留下了很多记录,他的朋友菲尔丁(Fielding)的戏剧也是如此。那个社会充斥的肉欲的精神,无论如何也不是我们所说的文明。如果我们把荷加斯的一幅版画《午夜的现代聚会》(图176)与同年



图 174 荷加斯:《候选人就坐》

代的法国艺术家德特罗伊 (de Troy) 的名为《阅读莫里哀》(彩页图 34) 的油画相比较, 我希望你不会认为它太温和了。在这个系列中, 我试图超越“文明”一词的较狭窄的含义。但它仍有它的价值: 人们不能否认德特罗伊的是一幅文明生活的画。甚至家具也设法是当时最优雅和舒适的。一个理由是, 在荷加斯的《午夜聚会》中的所有人物都是男性, 而德特罗伊画中的七个人中有五个女性。

在谈到 12 世纪和 13 世纪时, 我说过文明的一个伟大进步体现在突然意识到妇女的性质; 18 世纪的法国也同样如此。我认为男女平等绝对是文明的基本原则。在 18 世纪的法国, 妇女的影响在整体上是善意的; 她们是沙龙制度的创造者, 沙龙在 18 世纪的法国还是罕见的。沙龙吸引了来自整个欧洲的有知

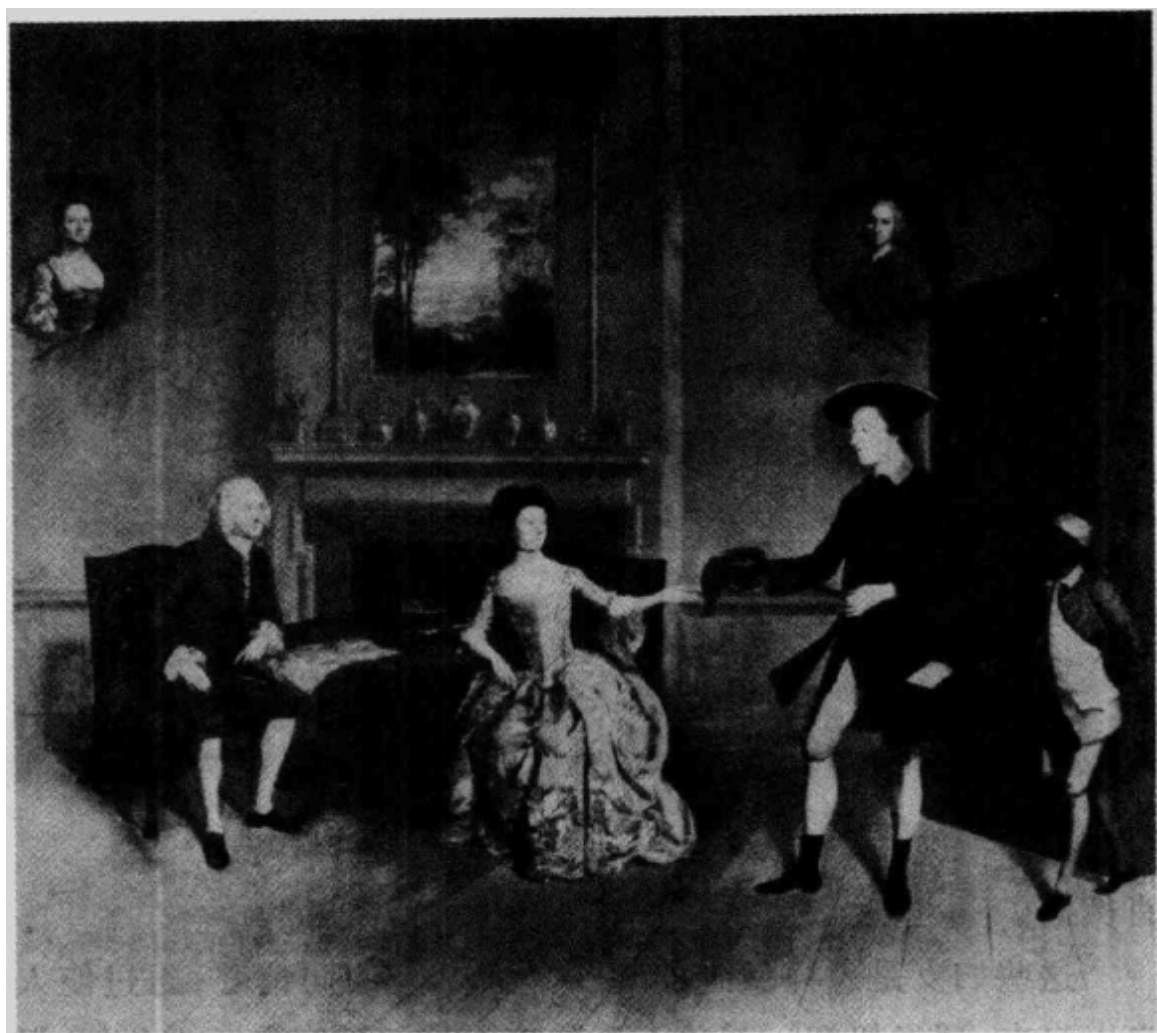


图 175 戴维斯：《群像》

识的男人和女人，他们聚集在才女迪代芳夫人(Madame du Defand)和若弗兰夫人(Madame Geoffrin)的客厅里，这些小型的社会聚会有四十年是欧洲文明的中心。他们没有乌尔宾诺宫廷那么多诗意，但在知识上要活跃得多。招待他们的女主人既不很年轻也不特别富有；我们清楚地知道她们的容貌，是因为像佩罗诺(Perronneau)(图 177)和莫里斯-昆丁·德·拉图尔(Maurice-Quentin De La Tour)那样的法国艺术家如实地描绘了她们，他们用敏锐的眼光表现了她们精神的细微之处。只有在一个高度文明的社会，女人才会喜欢这种真实的形象，而不是那种平滑虚假的时髦





图 176 荷加斯:《一个午夜的现代聚会》(铜版)

肖像画。

这些妇女是怎样做到的呢?是通过人的同情心,通过使人自由自在,通过机智。孤独无疑是诗人与哲学家在所难免的,但某种有生命力的思想则是在聚会中诞生的,这种聚会只在少部分人中盛行,但那儿没有趾高气扬的人。那是在宫廷中不可能存在的条件,巴黎沙龙的成功也主要依赖于这个事实,法国宫廷和政府不在巴黎,而在凡尔赛。这是一个分裂的世界;凡尔赛宫廷确实把它视为 *ce pays-ci*——这是我们的国家。直到今天,当我走进宏大、冷漠的凡尔赛前宫的时候仍感到恐慌与疲惫——就像第一次走进学校那样。我必须公平地补充,即使在 18 世纪,当知识的光荣已经过去,封闭的凡尔赛社会产生了一些值得赞美的建筑和设计作品。佩蒂·特利亚隆(Petit Trianon)宫(图 178),由伟大建筑师雅克-安热·加布里埃尔(Jacques-Ange Gabriel)为路



图 177 佩罗诺：《德·索尔凯因维尔夫人》

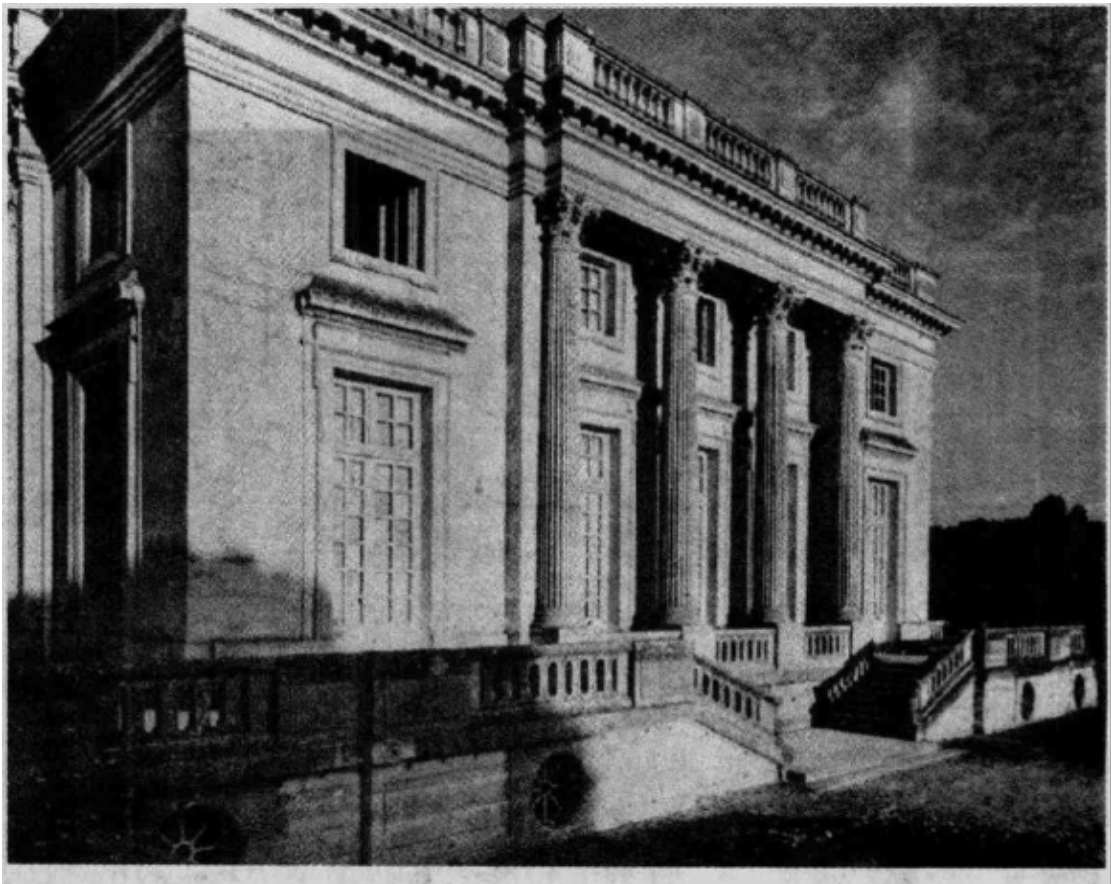


图 178 加布里埃尔,凡尔赛,佩蒂·特里亚隆宫

易十五建造,可能也是近乎完美的。当然,“完美”一词既暗示了一个有限的目标,也暗示了对一个理想的追求。在优美的正面所体现的机智、自我控制和每一个细节的细腻精确是在它无数的变体中都没有达到的;如让它们再精细一点它们就变得陈腐了,而哪怕最小的过分强调它们也会变得俗气。

但是,如果人们从设计艺术转向智力的游戏,那么在 18 世纪凡尔赛的生活就无所提供了,巴黎社会是幸运的,它摆脱了愚蠢的宫廷程序和礼仪以及繁琐的日复一日的政治热衷。使 18 世纪沙龙摆脱太多的阿谀和虚荣的另一个原因是法国上流社会不是暴虐的富人。他们在一次金融危机中失去了大量钱财,这场危机是由一个名叫约翰·劳(John Law)的苏格兰金融骗子引发

的。钱财的富余对文明是有帮助的,但由于某种神秘的原因,过多的财富也是破坏性的。我想,显赫是无人性的,某种意义上的限制似乎是我们称为优雅趣味的一个条件。

18世纪中期最伟大的画家夏尔丹(Chardin)就是一个例子。在色彩与设计上没有谁比他具有更明确的趣味。每一个面积,每一个间隔,每一个色调,都给人绝对准确的感觉。夏尔丹没有描绘上流社会,更没有描绘宫廷生活。他有时在良好教养的中产阶级家庭发现题材,为孩子穿衣,和孩子说话(彩页图 35),有时是在劳动阶层中,我想这是他最喜欢的题材,因为除劳动者以外,他还喜欢水罐和水桶(图 179)。他们具有某种基本的高贵设计,必定是适用于一种人的需要的高贵设计,几个世纪来都没有变化。夏尔丹的画显示了在拉封丹(La Fontaine)和莫里哀的诗中那种不朽的性质——良好的感觉,一颗善良的心灵,一种处理简单而微妙的人的关系的方法——留存到18世纪中期,在法国的乡村地区和在法国所称的手工艺中则留存至今。

法国最聪明的知识分子聚会的沙龙是比较豪华,但不是给人以压抑感。客厅是一般的规模,装饰(在当时人们不会住没有装饰的地方)也不是精雕细琢,不是强加给人一种形式的行为。人们会感到人与人之间那种自然的关系。我们有18世纪中期人们怎样生活的完整记录,因为尽管没有伟大的画家——夏尔丹除外——还有无数二三流的画家,如莫罗·勒·热纳(Moreau le Jeune),他们满足于记录当代场景,这些场景使我们在两个世纪后还觉得有意思——他们不是“表现他们自己”的艺术家。他们向我们显示了一个年轻女子生活中的每一小时:她怎样在火炉前拉她的长袜,她在拜访她的一个可能怀孕了的朋友(“n'ayez pas peur, ma bonne amie.”)(图 180),给孩子一块 canard——一种浸泡了咖啡的方糖(彩页图 36),在音乐茶座上滔滔不绝地

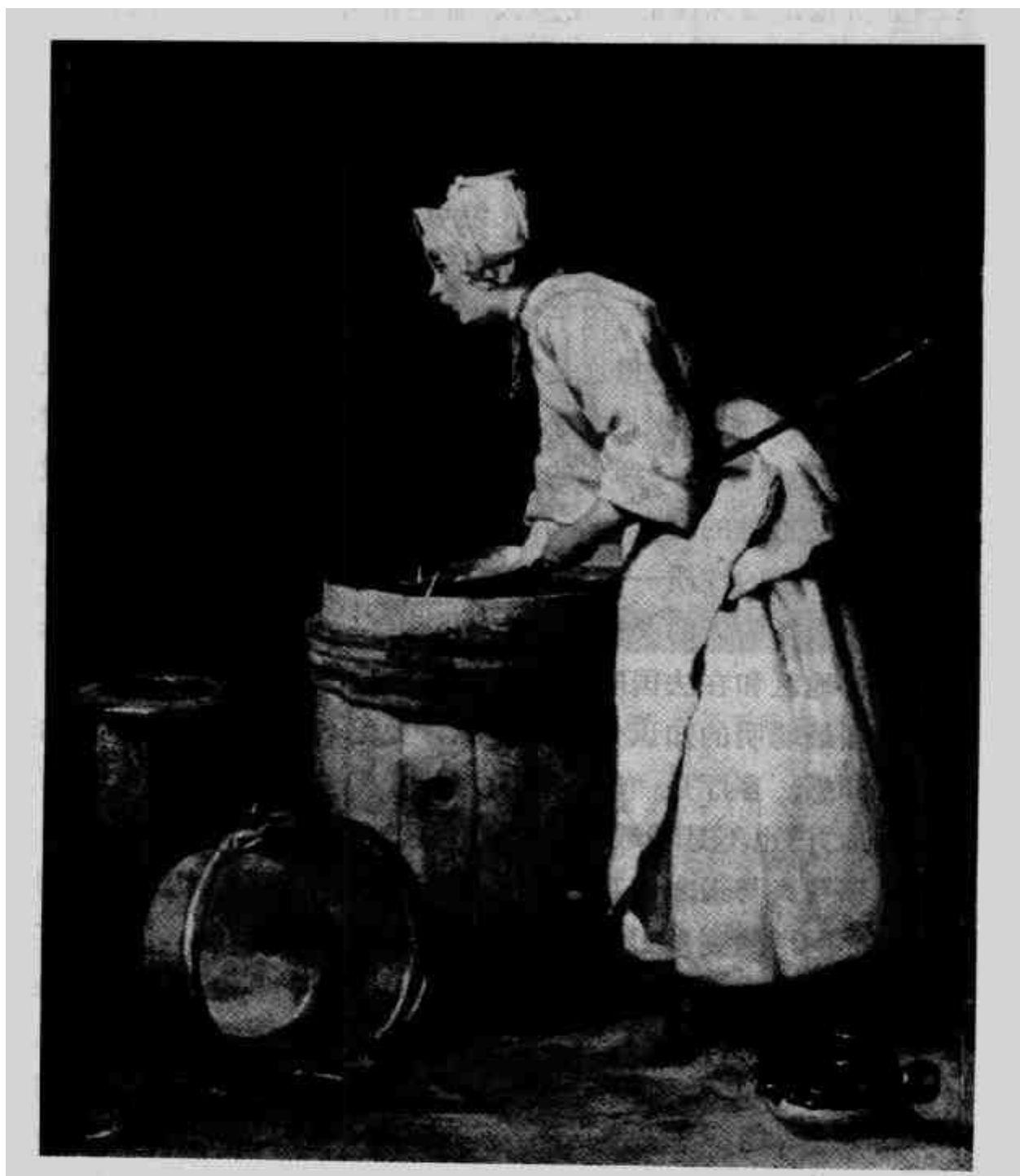


图 179 夏尔丹:《贮藏室的女仆》

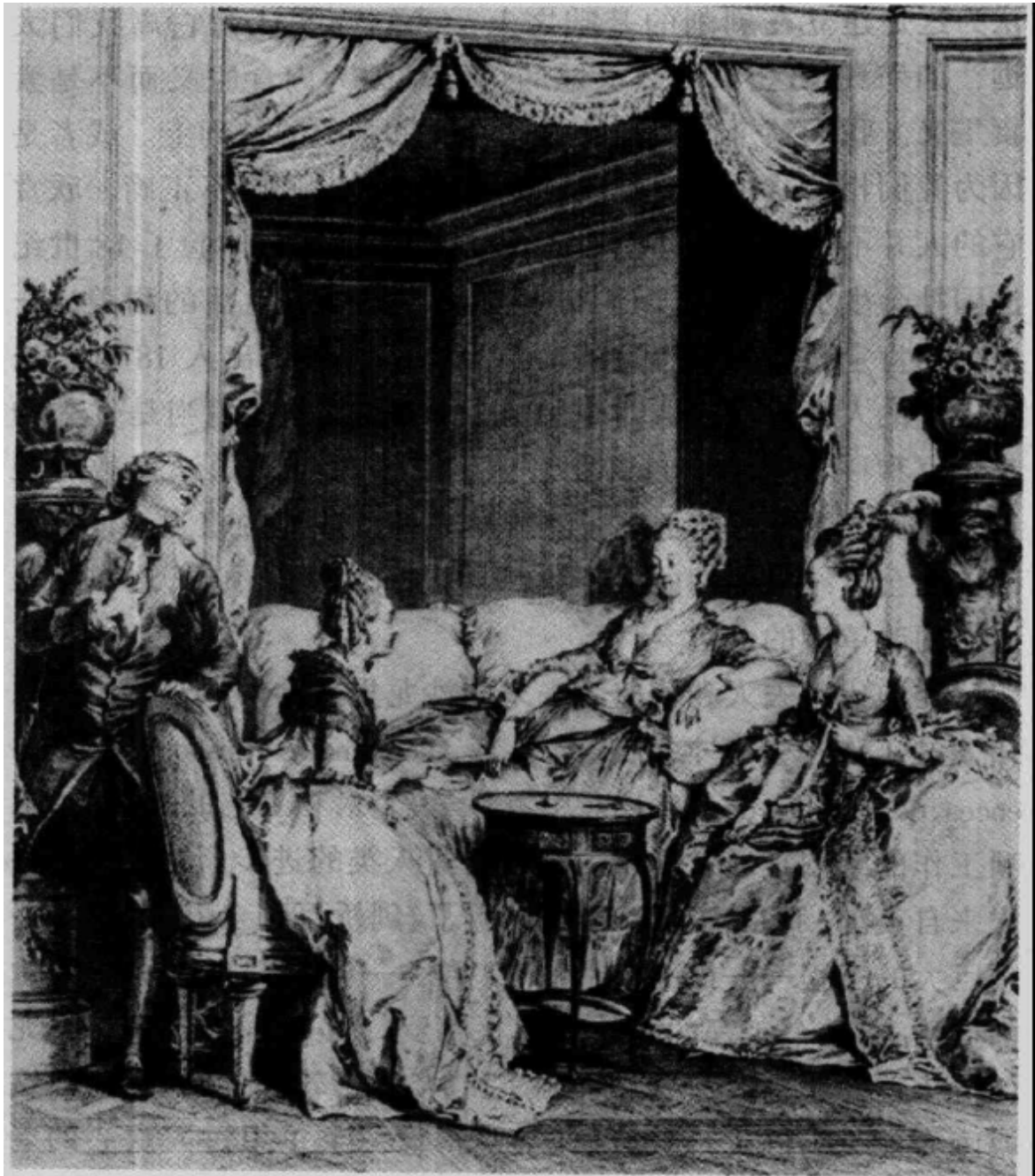


图 180 莫罗·拉·热纳：《别害怕，我的好朋友》

闲聊(“un peu de silence s’il vous plait”), 接到一个年轻的爱慕者写来的情书, 衣着华丽地出席音乐会, 最后是上床入睡。好了, 除了讨厌鬼或伪君子, 没有人会否认这是一种惬意的生活方式。为什么我们大多数人从直觉上就会讨厌这些行为? 是因为我们

认为这是建立在剥削的基础之上？我们确实认为它离我们太远？如果真是这样，那么遗憾的可能是因为肉食主义而不是素食主义。我们整个社会都是建立在各种剥削的基础上。或者是因为我们相信这种生活是浅薄的或平庸的？这都不正确。欣赏它的人并不愚蠢。塔列朗(Talleyrand)曾说，只有体验了18世纪法国社会生活的人才知道 *douceur de vivre*——生活的甜美——塔列朗肯定是那些最智慧的政治家之一。频繁出入18世纪法国沙龙的人不只是一群时髦的寻欢作乐的人；他们当是优秀的哲学家和科学家。他们要发表他们非常激进的谈论宗教的观点。他们要剥夺懒惰的国王和不负责任的政府的权力。他们要改造社会。结果他们的改造远远超出了他们的预想，这常常是成功的改革者的命运。

在迪代芳夫人和若弗兰夫人的沙龙里聚会的人进行了一项伟大的工作——一本百科全书，或 *Dictionnaire Raisonne des Sciences, des Arts et des Metiers* (思考科学、艺术和工艺的辞典)。这项工作的意图是通过征服无知来促进人类的进步。这个想法再次来自英国，那儿已在1751年出版了《剑桥百科全书》。这是一项巨大的工程——最终出版了24卷——当然它也吸引了大量的撰稿人；整个工程的发动机是狄德罗(Diderot)。我们在凡·龙(Van Loo)的画中能够见到他(图181)，他露着理性的微笑，但这幅画使他大为恼火，他觉得他被画得像一个正想讨人欢心的老妓女。他是一个高智商的多面手，一个小说家，一个哲学家，甚至还是一个艺术评论家，夏尔丹的主要支持者——在百科全书中他无所不写，从亚里斯多德到手工绢花。他的魅力之一，就是你从不知道他下一步会要说什么或做什么。任何想概括18世纪的意图都会被狄德罗的写作弄得不知所措。

百科全书的目的在我们看来完全是无害的。但独裁的政府



图 181 凡·龙:《狄德罗》

不喜欢辞典,他们生活在谎言和骗人的窃取中,不可能提供准确定义的词汇。百科全书受到双倍的压力;它最后的胜利使得在那些沙龙中的彬彬有礼的聚会成为政治革命的先驱。他们也是科学的先驱。百科全书的插图增刊尽是技术过程的图画,我必





图 182 德比的赖特:《气泵实验》

须承认,自文艺复兴以来这些技术大部分还没有很大的变化。在 18 世纪后二十五年,科学已变得时髦而浪漫,就像人们从德比的赖特(Wright of Derby)的作品中所看到的。他那幅关于气泵实验的画(图 182)把我们带到科学发明的新时代。这是一幅描述性绘画的典范:留着长发的自然哲学家目光专注,小女孩不忍心看到她们的宠物鸚鵡正在死去,理智的中年人告诉她们为了科学这种牺牲是必要的,在右边正沉思的男子不明白这种实验是否真会给人类带来幸福。他们都在相当严肃地对待这种实验;但在某种程度上科学仍是饭后茶余的趣味,就像下一世纪的钢琴演奏一样。即使是伏尔泰,他也在为熔化的金属称重量和捣碎蠕虫花了很多时间,但他还只是一个业余爱好者。他没有实验科学家的那种耐心和笨拙的现实主义,可能这种坚韧只存在于这样的环境中:快速的实验结果没有很高的价值。

18世纪诞生了一个国家,文明在那儿仍是一种新鲜的活力,那就是苏格兰。苏格兰的性格(我本人就是一个苏格兰人)是现实主义与轻率情感的极端结合。情感沉浸在通俗的传奇中。苏格兰人好像为此而骄傲,这并不奇怪。但是在爱丁堡,一种浪漫的风景正好在城市的中心吗?但那是伯爵的现实和造就了18世纪的苏格兰的现实——一个贫穷、偏僻和半野蛮的国度——一种欧洲文明中的力量。让我提到一些18世纪思想与科学界的苏格兰人:亚当·斯密(Adam Smith)、戴维·休谟(David Hume)、约瑟夫·布莱克(Joseph Black)和詹姆斯·瓦特(James Watt)。历史的事实是,1760年后不久,正是这些人改变了欧洲思想的整个趋势。约瑟夫·布莱克和詹姆斯·瓦特发现了可以作为能源的热,特别是蒸汽——我不必描述那是怎样改变了世界。在《国民财富》中,亚当·斯密开创了政治经济学的研究,创造了一门延续到卡尔·马克思时代甚至马克思以后的社会科学,在《人性论》中,休谟成功地证明了经验与理性不必定是彼此联系的。这种事情似乎不像一种理性的信仰。休谟,如他自己所说,是一种开放的、社会的和愉快的幽默(在英文中休谟[Hume]与幽默[humour]发音相似——译注),因而受到巴黎沙龙的女士们的欢迎。我想她们一定从未读过那本至今都使所有的哲学家感到不安的小册子。

所有这些伟大的苏格兰人都住在爱丁堡旧城恶劣、狭窄的小房子里,这些小房子拥塞在城堡后面的小山上。但就在他们在世的时候,两个苏格兰建筑师,亚当兄弟(brothers Adam)设计了欧洲最优美的城市规划之一——爱丁堡新城(图183)。另外,他们还探索了,我认为可以说是发明了,一种影响整个欧洲建筑的严格、纯粹的古典主义,甚至通过一个名叫卡梅伦(Cameron)的苏格兰人影响到俄国,他以一种特殊的风格在那儿工作。当



图 183 罗伯特·亚当：爱丁堡新城，夏洛特广场

时，一个普及了新古典主义的苏格兰人，瓦尔特·斯科特爵士 (Sir Walter Scott) 还普及了中世纪的哥特式，为一个世纪提供了富于浪漫精神的想象力。除此之外，还有詹姆斯·博斯威尔 (James Boswell)，用英语写作了最永久最有趣的书籍之一；罗伯特·伯恩斯 (Robert Burns)，第一个伟大的通俗抒情诗人；雷伯恩 (Raeburn)，以充满灵感的直率画了著名协会的成员——人们必定承认文明的遗产不能忽略苏格兰。通过苏格兰和英格兰的实用型天才，取代了百科全书上的那些技术图表，在美国与法国的政治革命产生影响之前，一个更深刻和更灾难性的变革已经在进行：我们将它称为工业革命。

如果在实践方面的地点要改到苏格兰的话，那么在道德方面我们就要回到法国——不是巴黎，而是法国和瑞士的边境，离边境一两英里的地方，伏尔泰在那儿的住所。经历了几次失败

之后,他开始怀疑权威,喜欢住在远离人群的地方。他并没有因自我流放而受苦。他靠投机生意赚了很多钱,最后的避难所是费尔内城堡(Chateau de Ferney),一幢巨大而舒适的乡村寓所。他修建了漂亮的栗子树林阴道和修剪整齐的山毛榉树的绿色通道,夏天他可以在其间散步。据说,当自命不凡的日内瓦女士来访问他时,他坐在远端的一张长椅子上接待她们。他看到她们怎样防止她们时髦的发髻不被树枝缠上而乐不可支。我想栗子树已长得相当高,山毛榉树的通道并不会扰乱高耸的头发;费尔内城堡作为伏尔泰的旧居大部分都保留下来了。在这个舒适的环境中,他想出妙不可言的俏皮话来打击他的敌人(图 184)。

伏尔泰是那种德行与风格相一致的作家;真实的风格是不可译的。他自己曾说:“一个词用在错误的地方将毁灭最美妙的思想。”根据译文来引用他的话,将丧失他的特殊天才所体现的机智和讽刺。它们仍使人微笑——理性的微笑;伏尔泰在晚年的时候还忍不住开一个玩笑。但他谈论的这个主题——公正——完全是严肃的。他在世的时候很多人把他比作一只猴子。而他在与不公正进行斗争时他是一只牛头犬(bull-dog)。他决不放弃。他使所有的朋友烦恼,他没完没了地写小册子,最后他让一些受害者住在他豪华的费尔内城堡。渐渐地社会不再把他视为一个放荡不羁的浪荡子,而把他看作一个受尊敬的老人和圣人;1778年他最终感到安全后回到了巴黎。这时他已84岁了。胜利的将军和孤独的飞鸟都没有得到这样的接待。他被尊奉为永恒的人和人类的朋友。各阶层的人民都聚集在他住房的周围,拉他的马车,无论他到哪儿都簇拥着他。最后,他的胸像被荣耀地竖立在法兰西剧院的舞台上。这自然杀了他,但他是胜利地死去的。

轻佻的18世纪还有个显著的事物是它的严肃性。在某种



图 184 胡贝尔:《伏尔泰》

程度上这是文艺复兴人文主义的遗产,但有一个重要的区别。文艺复兴发生在基督教会的范围内。一些人文主义者表现出怀疑主义的迹象,但没有谁对基督教在整体上表示过怀疑。人民有舒适的道德自由,与之相随的则是没有疑问的真诚。但在 18 世纪中期,精神严肃的人意识到教会已成为特约经销酒店——依靠财富和地位通过压制和不公正来保护它的利益。伏尔泰比

任何人都更强烈地感觉到这一点。Ecrasez l'infâme——不可翻译！可能是“压碎害虫”。这占据了他的后半生，并把它遗赠给他的追随者。我想起了 H.G. 威尔斯(Wells)，他是一个 20 世纪的伏尔泰，他说他不敢在法国开汽车，因为压死一个牧师的诱惑对他太强烈了。同样，伏尔泰仍是这种信徒，尽管百科全书的一些投稿者是彻底的唯物主义者，他们认为道德与知识的性质归因于神经和棉纸的偶然结合。这是在 1770 年的拥有的一种勇敢的信念，但它不是(永远不是)发现或保留在文明中的一种安逸的信念。因此，18 世纪面对着构造一种新道德的艰巨任务，没有启示或基督教的认可。

这种道德建立在两个基础上：一个是自然规律的学说；另一个是古代共和制罗马的斯多葛道德。自然的观念及其伟大的宣传者让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau)属于我的下一章，但人们不理解新的启蒙道德没有考虑到那种信仰：自然人的单纯的善远胜于世故的人造的人造的善。对这种愉快错觉的补充是一种主要出自普鲁塔克(Plutarch)的善的理想。他的《平等的生活》在 18 世纪几乎就像《罗马玫瑰》在 15 世纪一样受到广泛阅读，它们都是通过范例对行为产生了同样的影响。那些严格的、清教徒式的罗马共和国英雄，为了国家的利益牺牲自己和家庭，被奉为新的政治秩序的楷模；他们被画家雅克·路易·达维特(Jacques Louis David)的绘画想象力赋予更多的纪念性。

达维特是一个有着特殊天才的画家。他本来有机会去描绘漂亮的淑女和优雅的绅士；但他选择了道德主义。他曾对他的学生巴龙·格罗(Baron Gros)说：“你真心热爱艺术就不会陷入轻佻的题材。快，我的朋友，快翻开你的普鲁塔克的书页。”他第一幅重要的主题性绘画是《贺拉斯兄弟的宣誓》(彩页图 37)，画于 1785 年。它创造的效果超出了想象，使我们想起毕加索

(Picasso)的《格尔尼卡》的首次亮相。《贺拉斯兄弟的宣誓》是表现革命行为的崇高绘画,不仅在其题材,还在其处理手法。弗拉戈纳尔(Fragonard)的动人的轮廓线和美妙投影的池塘都荡然无存,在他的画面上是坚定地概括出意志的表现。三兄弟统一的、极权主义的姿势有一种近乎催眠的性质,犹如一个旋转车轮的动力学形象。甚至建筑也是有意识地反叛当时精美的、装饰性的风格。最近才在帕埃斯图姆(意大利)神庙重新发现的托斯坎纳柱式,象征普通人的高尚美德。两年后达维特画了一幅更严格的普鲁塔克式的绘画,随从们把普鲁图斯两个儿子的尸体抬回他的房间,他的两个儿子因为背叛国家而被他命令处死:罗马共和国历史上的这些事件并不使我们感动,但与大革命前夜法国人的感情是完全一致的,有助于我们理解随后五年发生的很多事件。欧洲人在1789年的前几年就已经放弃了 *douceur de vivre*(甜蜜的生活)。事实上新的道德已激发了欧洲之外的一场革命。

让我们再次离开古代的文明焦点,看看一个年轻的、人烟稀少的国家,在那儿文明的生活仍是一种新鲜的、不稳定的创造:那就是美利坚。在印第安人居住区的旁边,一个年轻的弗吉尼亚律师在18世纪60年代选择那儿建造他的宅邸。他的名字叫托马斯·杰弗逊(Thomas Jefferson)(图185),他把他的宅邸称为蒙蒂塞洛(Monticello)(图186)小山。在那片荒凉的原野上,它就像一个特殊的幽灵。杰弗逊是按照伟大的文艺复兴建筑师帕拉蒂奥(Palladio)的书来建造他的房子的,他曾说在美国他拥有这个唯一的复制品。当然,他自己必须进行大量的创造,他具有很强的创造力。人们走进大厅时敞开的大门,能告诉每周每日的钟,一分为二地放在两间房里的床,所有这些都暗示出一个有创造人的鬼机灵,他我行我素,不遵循任何公认的传统法则。

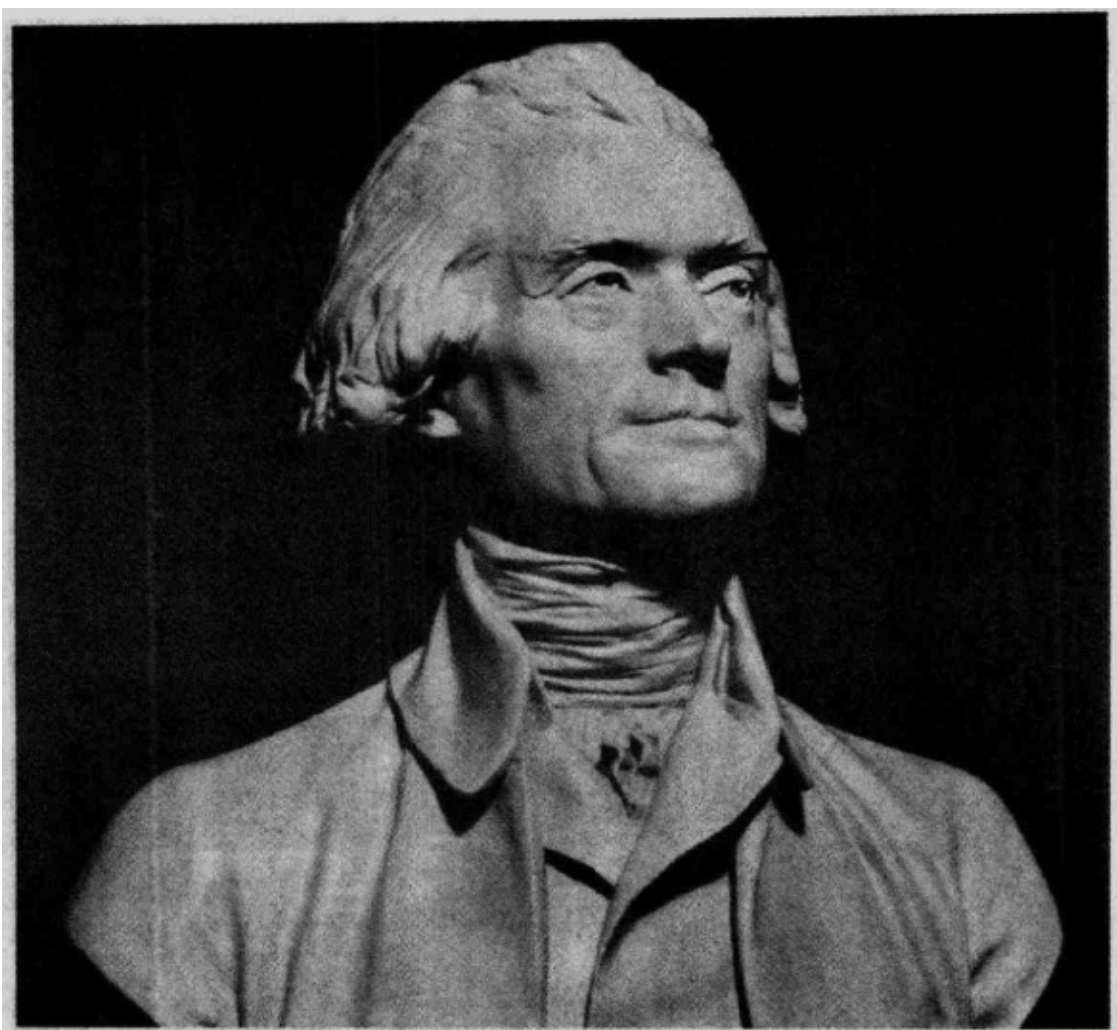


图 185 乌顿:《托马斯·杰弗逊》

但杰弗逊并不是个怪人。他是典型的 18 世纪的全才,语言学家、科学家、农学家、城市规划专家和建筑师:几乎就是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂的再生,他甚至可称为音乐爱好者、马匹经营者,往小处说,人们还可以称他为一个有点自以为是的家伙。杰弗逊作为建筑师没有阿尔伯蒂那么优秀,但他后来当上了美国总统;他决不是一个糟糕的建筑师。蒙蒂塞洛是那种朴素的、近乎田园的古典主义的开端,它一直延伸到美国的东海岸,延续了一百多年,创造了一种文明的、本土的建筑类型,堪与世界上任何建筑类型相媲美。



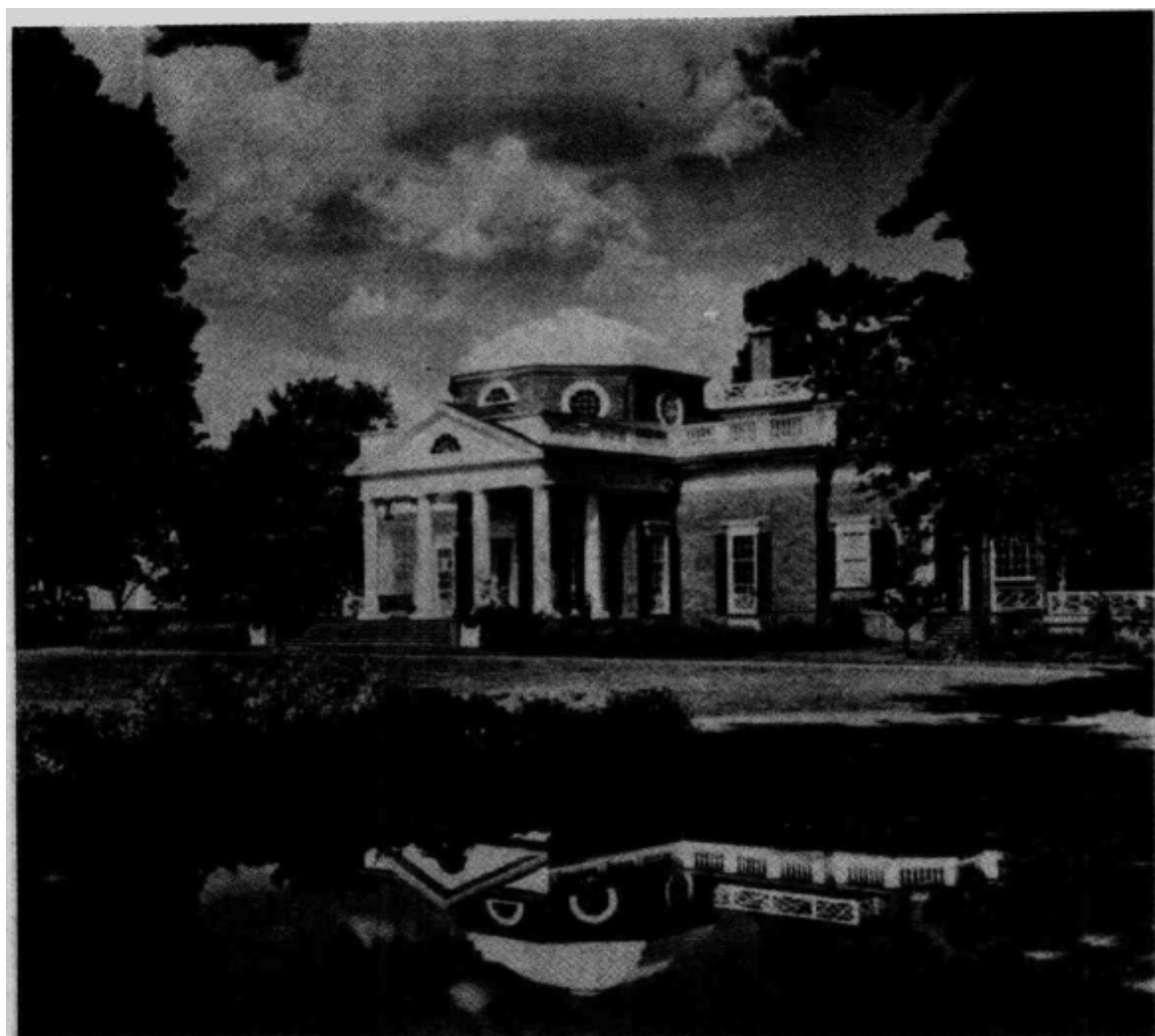


图 186 杰弗逊：弗吉尼亚，蒙蒂塞洛

杰弗逊被埋葬在蒙蒂塞洛的墓地。他在墓碑上留下了墓志铭。墓碑上铭刻着如下一段话，不是几个词：“这儿埋葬着托马斯·杰弗逊，美国《独立宣言》的作者，弗吉尼亚宗教自由法令的制定者，以及弗吉尼亚大学之父。”没有提到总统，没有提到购买路易斯安那——从那时以来，杰弗逊的高傲与独立已经烦恼着大多数美国人的观点。宗教自由的确立使他在那个时代遭致太多的憎恨与辱骂，我们现在都会赞同。但弗吉尼亚大学（图 187）仍是一个奇迹。它完全由杰弗逊所设计，充满了他的性格。他称之为一个学院的村庄。有为十个教授提供的十间亭子，亭



图 187 杰弗逊：夏洛特斯韦尔，弗吉尼亚大学

子之间和廊柱后面是学生的宿舍，所有的房子都在附近，但又都是独立的：社团人文主义的理想。在院子外面是显示他热爱独居的小花园。花园被蜿蜒的围墙环绕，这是杰弗逊的独创。蜿蜒的形式非常经济，这说明只要砌成厚的砖墙，无需扶壁；但它符合荷加斯的“美的线条”。学院村庄的低矮和开放的线条、房子之间绿阴掩盖的小路、每个小花园中的大树，使这个古典的围栏有某种日本神庙的特征。杰弗逊的浪漫主义通过他让他的院子向四面开放体现出来，这样，年轻的学者就能够看到仍住着印第安人的群山，那些印第安人是他父亲的朋友。

在他们半荒原的领地，美国的开国元勋们多么自信地披上了共和美德的斗篷，把法国启蒙运动的理想付诸实践。他们甚至召来了伟大的启蒙运动雕塑家，乌顿(Houdon)，来纪念他们胜利的将军。结果产生了华盛顿的雕像(图 188)，他站在弗吉尼亚的里士满国会大厦，这个建筑是杰弗逊以法国尼姆的卡雷大

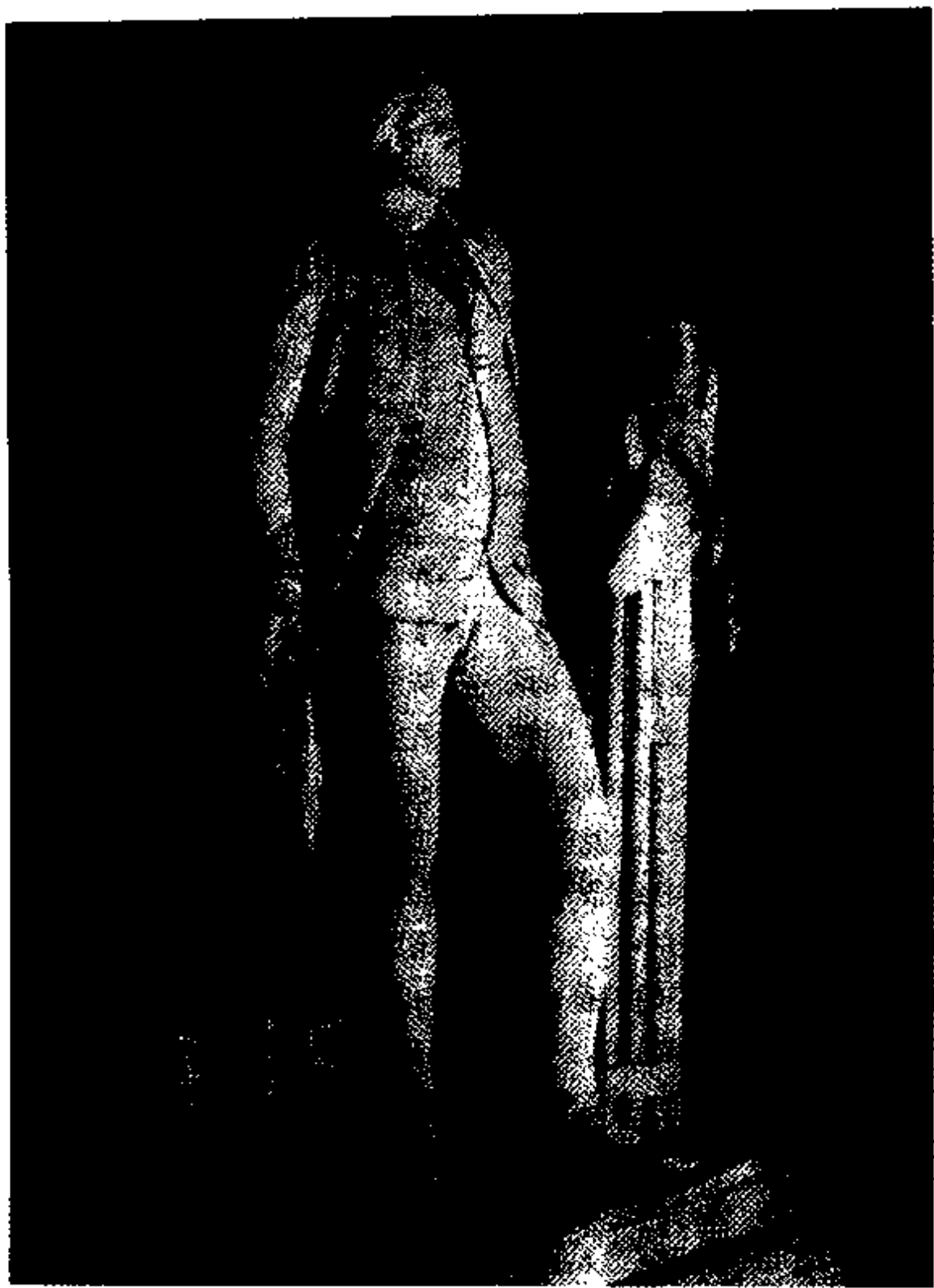


图 188 乌顿：《乔治·华盛顿》

厦(Maison Carree)为蓝本设计的。这一章以乌顿的伏尔泰雕像开头,他面带理性的微笑,以乌顿的华盛顿雕像结束。华盛顿没有微笑。乌顿把他的题材理解为他热衷的罗马共和国的英雄,端庄的乡村绅士,从他的农庄转移到为他的邻居辩护;在乐观主义的时代,尽管美国政治也有粗俗与腐败,人们能感觉到这个早期理想留下的痕迹。

以第一任总统命名的首都名也来自于法国启蒙运动之子,一个迅速成长而有些口齿不清的孩子。它是由一个名叫昂方(L'Enfant)的法国工程师在杰弗逊指导下规划的,它肯定是自塞克图斯五世(Sixtus V)的罗马以来最宏伟的城市规划。巨大的绿地,笔直的街道,公共建筑像古典的冰山漂浮在十字路口,似乎与周围的商店和住宅没有关系,好像也缺乏基本的美国活力。但对于从旧大陆的移民来说,以其多样化的传统和观念,一个新的神话肯定会创造出来。这个神话使献给华盛顿、林肯和杰弗逊的巨大的白色纪念碑具有感人的性质,石匠一般是做不出这种效果的。在杰弗逊纪念馆(后来建造的)内铭刻着他的语录。首先是《独立宣言》中那高贵的、不可磨灭的词句:“我们掌握着这些不言而喻的真理:所有的人生而平等,他们的创造者赋予他们某种不可剥夺的权利,它们是生命、自由和对幸福的追求,人民制定政府来确保这些权利。”“不言而喻的真理”……那是18世纪启蒙运动的声音。在对面墙上的杰弗逊的话却不太为人们所知,但在今天仍使我们止步沉思:“当我反省上帝此刻的所为时,我为我的国家颤抖,上帝的审判永远不会沉睡。主人和奴仆之间的交易是专制的。没有什么事情比人民是自由的更明确写在命运之书中。”一个表面歌舞升平的景象,一个伟大理想制造的幻觉。但在此之外的问题——几乎是无法解决的,或至少是理性的微笑不可能解决的。

## 第十一章

---

# 自然的膜拜

---

几乎有一千多年，西方文明的主要创造力是基督教。然而，在 1725 年前后，它突然衰落了，实际上消失在知识社会中。当然，它留下了真空。人民不可能没有信仰地生活在他们自身之外的某种事物中，在随后的一世纪，他们编造了一种新的信仰，在我们看来，无论它显得多么非理性，却是为我们的文明增添了很多东西：在自然神性中的信仰。有人说，“自然”一词可以有五十二种不同的意思。在 18 世纪早期，它逐渐不比惯常用法有更多的意思，即我们在谈话时说的：“那是自然的。”但在基督教地区接受的神力的证据仍是我们通过自然来指谓事物的体现，视觉世界的那些部分不是由人类创造的，而是通过感官来知觉的。在这个人类精神新方向的第一阶段主要是在英国实现的——英国是基督教信仰崩溃的第一个国家可能并不是偶然。大约在 1730 年，法国哲学家蒙田写道：“在英国没有宗教。如果有人提到宗教，人们就会大笑。”

蒙田看到的只是宗教的毁灭，虽然他是一个非常学有专攻的

---

人,但就这个词的文学意义来说,他没有预见到那种毁灭是极微妙的方式的一部分,神力中的信仰在那种方式中回流到西欧的精神中。信仰时代的毁灭成为自然的一部分——或者说它们已成为一种通过感情与记忆通向自然的线索。它们使人想起那种好奇的精神构造,在18世纪早期,那种精神构造是欣赏自然之美的惯常前奏,一种优雅的忧郁。优美诗歌的灵感来自这种气氛——格雷(Gray)的《挽歌》和威廉·柯林斯(William Collins)的《黄昏颂》:

那儿湖光一片,引来宁静的女子  
使人心动的孤独的石楠,或被时间神化的树桩,  
或高原灰色的荒地  
反射出它最后冷冷的微光。

但当寒风呼啸,冷雨滂沱,  
我只能止住脚步,钻进我的小屋,  
从大山的那一边,  
看到汹涌的洪水掠过荒原。

褐色的村庄,教堂幽暗的尖顶,  
远远传来单调的钟声,  
到处是夜的记号,  
冷露沾指,薄暮初降。

太优美了,但并不很像自然,倒像庚斯博罗(Gainborough)和威尔逊(Wilson)在同一年代画的画(图189)。

威廉·柯林斯的名字在英国以外并不为人熟知。但同样的



图 189 庚斯博罗:《有小桥的风景》

事实是 18 世纪英国的自然诗人,甚至詹姆斯·托马逊(James Thomson),在他的时代,都是欧洲最有名的诗人。我们才能的重要扩展大多返回到一种天才的个体。但不是对自然的感情反应。它首先出现在二流的诗人和外省的画家,甚至体现在时尚上;例如,把正规花园笔直的林阴道改造为假自然景观的弯弯小路:全世界在一百年内都把它看作英国花园,也是英国对欧洲的表面事物发生的最普遍的影响,除了可能在 19 世纪初对人的时尚的影响。微不足道?对了,我想所有的时尚都是微不足道的,但也是严肃的。当教皇把“这种人的景观”描述为“巨大的无计划的行走迷宫”时,他表达了在欧洲精神上的一种深刻的变化。

关于 18 世纪上半叶的自然就谈到这儿。那么大约在 1760

年,忧郁的二流诗人和如画的花园这个英国的序曲接近了一个天才人物的精神,他就是让-雅克·卢梭(Jean - Jacques Rousseau)。虽然在某种程度上他对自然的热爱是受英格兰的影响,但在瑞士的阿尔卑斯山谷的湖泊中,自然对他的吸引首先成为一种神秘的经验。两千年来,大山一直被简单地视为讨厌的东西:贫瘠、阻碍交通、强盗和异教徒避难所。确实,彼得拉克(Petrarch)大约在1340年登上了一座高山,并在山顶纵览群山景色(当时使一条自圣·奥古斯丁的山路相形见绌);16世纪初列奥纳多·达·芬奇也游历了阿尔卑斯山,表面上是研究植物与地理,他的风景背景说明他被所见的美景所感动。没有更多有关登山的记载;实际上我前面提到过的伟大的文明人物,伊斯拉莫、蒙田、笛卡尔、牛顿都认为,登山会带来愉快似乎是很荒谬的。我要补充一点,画家的看法完全不同。例如,彼得·勃鲁盖尔(Pieter Breughel),他在1552年从安特卫普到罗马的路上,画了很多阿尔卑斯山的风景素描,这些素描体现出比地形学更多的兴趣,并且都被运用于他后来的绘画中,产生了动人的效果。

不过,事实仍在于当16世纪和17世纪的一个普通的旅行者翻越阿尔卑斯山时,他决不会去欣赏山中的景色——直到1739年,当诗人托马斯·格雷(Thomas Gray)访问大查尔特勒修道院,在一封信中写道:“没有悬崖,没有绝壁,没有洪流,但被宗教与诗意孕育着。”令人惊异!已是罗斯金的思想。事实上,我不认为阿尔卑斯山诗意的全部力量在拜伦(Byron)和特纳(Turner)之前得到了表现。但是在18世纪中期很多人似乎已认识到了瑞士湖的魅力,因而以一种舒适的、业余爱好的方式来欣赏那儿的美景。瑞士的旅游产业也应运面生,为探景的旅游者提供纪念品,并产生了一个杰出的,但几乎已被遗忘的艺术家,加斯帕·沃尔夫(Caspar Wolf),他预示了三十年后的特纳(图190)。但





图 190 沃尔夫:《冰河》

和 18 世纪的英国自然诗人一样,如果没有卢梭(图 191)的天才,那些诗歌决不会成为当代思想的一部分,而只是一个外省的建

议。

他作为一个人无论有什么缺点,但明显,对那些试图与他交朋友的人来说,卢梭是一个天才:任何时代都是最有创造精神的人之一,一个无与伦比的散文作家。他孤独与怀疑的性格具有这种优势:这使他成为旁观者——他毫不顾忌他的言论。结果是他受到残酷的迫害。他的大半生都是从一个国家流亡到另一个国家。1765 年,他安全地定居在小公国莫捷(Motiers),但本地人煽动民众来反对他,他们向他扔石头——砸碎他的玻璃。他后来逃到比尔湖(瑞士)的一个小岛上,在那儿他有了一种强烈的经验,人们会说这种经验将引起一场感情的革命。他一边倾听着湖上的阵阵涛声,一边告诉我们,他完全与自然融为一体,失去了所有独立的自我意识,忘记所有对过去的痛苦回忆或关

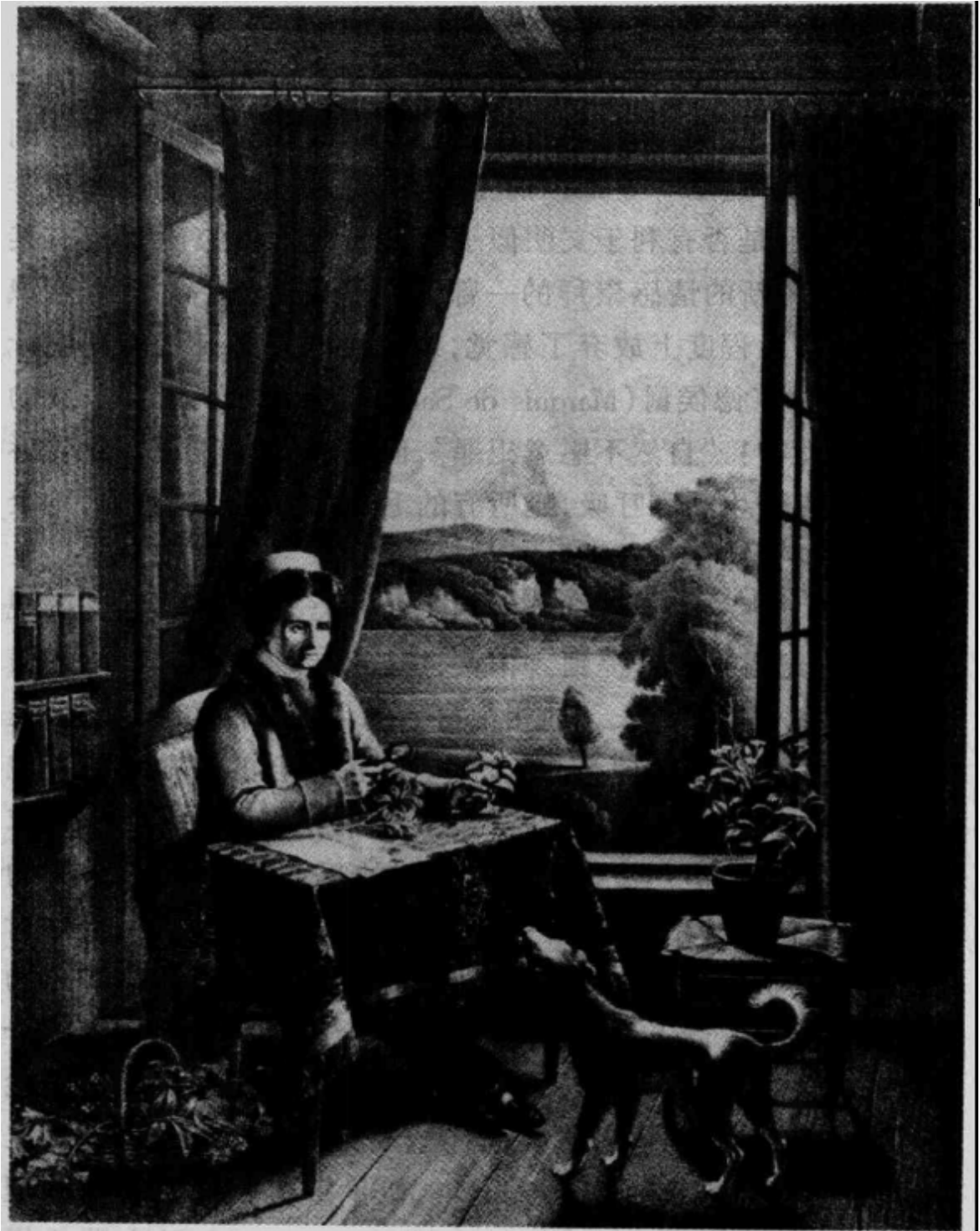


图 191 卢梭在伯尔尼(铜版画)

于未来的烦恼,除了思考存在的感觉。他说:“我认识到我们的存在不过是通过感觉而知觉到的时刻的连续。”

“我感觉故我存在。”一个奇特的发现诞生在理性时代的中期。但就在几年前,苏格兰哲学家休谟通过逻辑的手段也达到同样的结论。这是一个知识的定时炸弹,在啾啾作响近两百年后才爆炸,但是否有利于文明似乎值得怀疑。它在18世纪有某些效果,成为新的情感崇拜的一部分。但人们似乎并没有意识到我们在多大程度上放弃了感觉,或可疑的神圣自然能证明什么:除了德·塞德侯爵(Marquis de Sade)从一开始就看穿了新的神——或女神!“自然不愿意犯罪”,他在1792年说道,“我告诉你自然靠它来生活和呼吸,她所有的毛孔都渴望流淌鲜血,她全部的心思都向往促进残忍”。

是的,侯爵是习惯上称为旁观者的一类人,他反对自然的观点在18世纪也很少被提到。相反,卢梭对自然之美与天真的信念从植物和树扩展到人。他相信自然的人是善良的。这部分是黄金时代古老神话的残余,部分是对欧洲社会的腐败感到羞愧的感觉——这种感觉首先由蒙田表达在他的《论食人者》一书末尾的精彩部分。但卢梭把它扩展到他的哲学著作《论不平等的起源》中。他给伏尔泰寄去一个副本,伏尔泰给他回了信,这封信是典型的伏尔泰式的机智:“从来没有人用如此多的知识来劝说我们当傻瓜。读了你的书之后,人们会觉得应该出去走四个小时,遗憾的是,近六十年来我已没这个习惯了。”这是辩证的胜利,但不再是因为相信自然人的优越成为下半个世纪的动力之一;在卢梭的理论发表不到二十年,似乎事实就证实了他的理论。1767年,法国探险家布干维尔(Bougainville)到达塔希堤(Tahiti),1769年库克船长(Captain Cook)在那儿停留了四个月,为了观看金星的经过。布干维尔是卢梭的学生。他发现的塔希

堤人在所有野蛮人中具有最高贵的品质。但库克船长是一个愚蠢的约克郡人,他甚至不会把他在塔希堤发现的愉快和谐的生活(图 192)与欧洲的肮脏和残忍作比较。不久巴黎和伦敦最聪明的智者问道是否文字的文明并不适合纯洁的南太平洋的土著,而只有 18 世纪腐败的欧洲社会是一个例外。



图 192 霍奇斯:《“坚定”号在塔希堤》

1773 年,“一个向他描述了野蛮生活的愉快的绅士”向约翰逊博士(Dr Johnson)提出了某个这类的问题,他答道:“不要把这种粗俗的荒谬强加给你自己。如果一头公牛能说话,它也会解释:‘我在这儿与母牛和这片草地在一起;我在这儿享受多大的幸福啊!’”不用走得约翰逊博士那么远,在他那带有恶意的隐语中,他一时忘了基督教关于灵魂的教义,欧洲文明的学生可能看到了(南太平洋的)玻利尼西亚没有产生但丁、米开朗基罗、莎士比亚、牛顿或歌德;尽管我们都同意欧洲文明对像塔希堤那样的

地方的冲击是悲剧性的,我们也必须承认阿尔卡迪亚(Arcadian,希腊神话中的优美之地——译注)社会是非常脆弱的——当一些传教士随着英国水手和平地来到那儿,那些社会就迅速而全面地崩溃了——这说明它们不是我们所使用的那个词意义上的文明。

尽管自然的崇拜有它的危险,新宗教的预言家却是最诚挚最虔诚的人,他们全部的目的就是证明他们的女神是可尊敬的,也是道德的。他们通过接近自然与真实完成了这项不寻常的知识业绩。以其精神来进行这个实践的最伟大的人是歌德(Goethe)。“自然”一词出现在他所有作品中——几乎在他的理论与评论文章的每一页上——被认为是他所有判断中的最终裁决。歌德的自然与卢梭的自然确实略有不同。他所指的自然不是事物看起来怎样,而是事物怎样在不受干涉的情况下运作。他看到一切有生命的事物——他是一个著名的植物学家,他画下了他所观察的植物(图 193)——为通过一个无限漫长的改造过程为实现更全面的发展而奋斗。我几乎可以说他相信植物与动物的渐进文明。这个观点后来导致了达尔文(Darwin)的进化论。但是这种对自然的分析与哲理的方式对人民的精神却没有直接的效果,远不如英国浪漫主义诗人柯勒律治(Coleridge)和华兹华斯纯粹灵感的方式。

柯勒律治以非常神秘的方式现看自然。这就是他怎样在他的《沙莫尼山谷,日出前的颂歌》中面对瑞士的群山:

哦,可怕而沉默的大山,我凝视着你,  
直到你,平静地显露出全部的感觉,  
你从我的思想中消失:在祈祷中狂喜,  
我独自崇拜无形的世界。

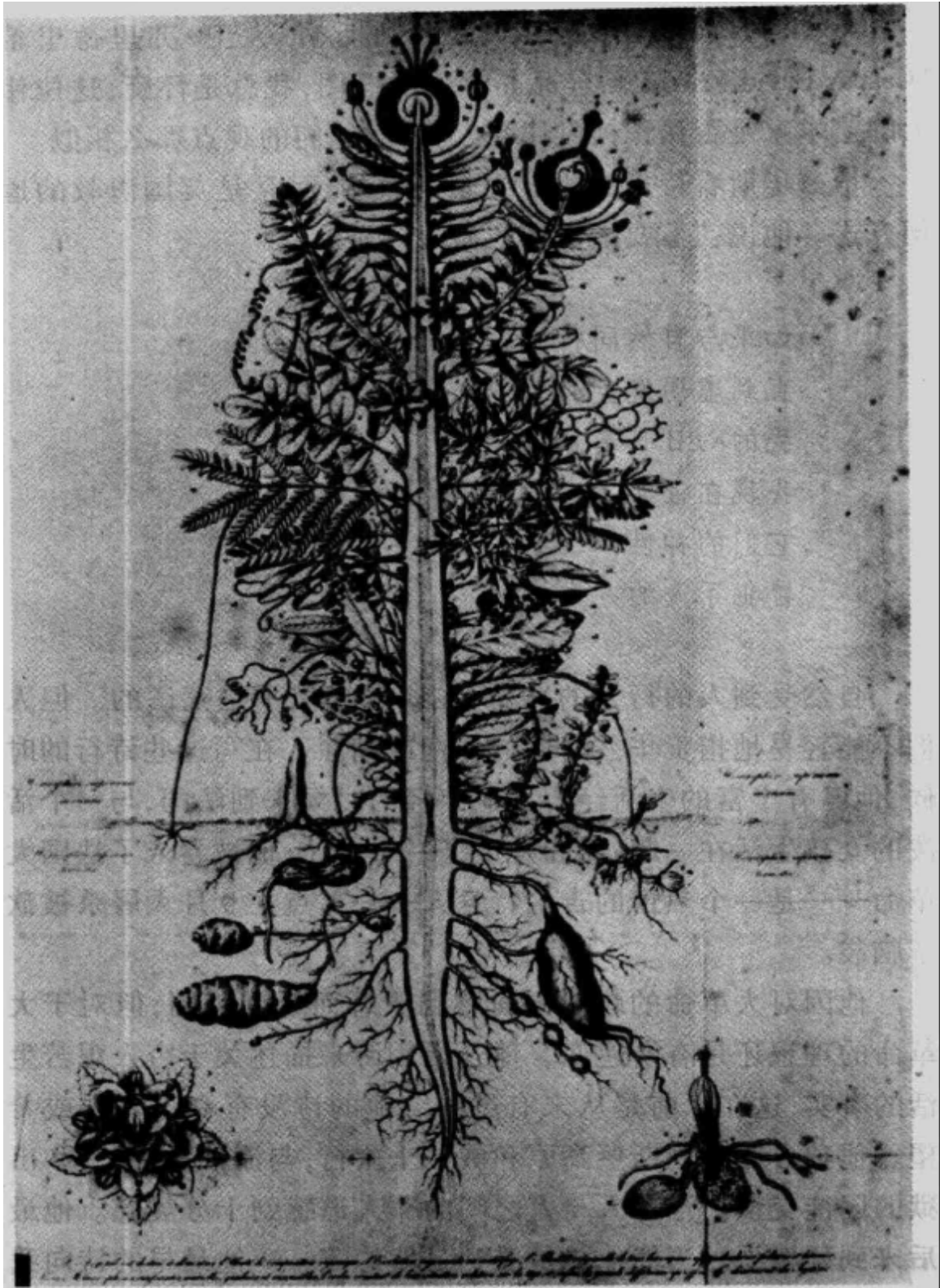


图 193 植物的生长(仿歌德的铜版画)

非常的日耳曼,德国风景画家加斯帕·大卫·弗里德里希(Caspar David Friedrich)作品是最好的插图,我总是怀疑,这位伟大的艺术家是否认识柯勒律治,为什么他们的观点那么相似。

华兹华斯看待自然的方式是宗教的,而且是英国清教的道德方式。他说:“不要指责我的傲慢。”

如果与自然同行  
直到虚弱发生,  
我的心日日奉献给真实  
我现在证实了自然与真实  
它们的神性  
冒犯了人的方式。

自然受到人的行为的冲击,在我看来似乎是荒谬的。但人们不能轻易地指责华兹华斯的傲慢或糊涂。在写这些诗行的时候,他已有丰富的生活经历。他年轻的时候来到法国,与一个活泼的女孩生活在一起,还和她生了一个女儿;他被卷入了法国大革命——是一个热情的吉伦特党人——差点在9月大屠杀被砍了脑袋。

他因对大革命的政治方面感到厌恶而返回英国,但对于大革命的理想还是有所迷恋。他开始用诗来描述关于穷人艰苦生活的事实,这在以前是从未有过的。他的诗没有一点安慰或希望。他独自在萨利斯堡高原和威尔士旅行,与流浪汉、乞丐和出狱的囚徒交谈。他对人与人之间的非人道感到十分震撼。他最后来到廷特恩。当然他总是看到自然的美——他最早的诗向我们显示的就是那种美。但在1793年8月,像卢梭在圣彼埃尔岛一样,他认识到只有完全融入自然之中才能治愈和恢复他的

精神。他回到廷特恩五年后,重新体验到那些最初的感情:

无疑,尽管我的模样发生了变化,当我第一次  
来到那些山中;就像一只雌鹿  
我爬上高山,在深深的河和孤独的小溪一边,  
无论自然导向哪儿:更像一个人  
飞过他恐惧的某些事情,而不是  
追求他所爱事情的人。自然于我  
是一切的一切——我画不出  
我那时的模样。幽深的瀑布  
使我欣喜若狂:高高的岩石,  
大山,深邃阴暗的森林,  
它们的颜色,它们的形状,于我是一  
种爱好:一种感情和一种爱。  
无需更细微的魔力,  
无需借助于双眼,没有利益,  
只有思想的储存。

与他在 19 世纪的很多追随者不一样,华兹华斯有权利使自己迷失在自然之中。别忘了卢梭也是这样,因为《独行者的梦想》的作者也是《社会契约》的作者,大革命的预言者。我强调这一点是因为对作为人或动物的沉默与压抑的同情,这种沉默与压抑似乎是自然崇拜的必然伴随——甚至是自圣方济以来。罗伯特·伯恩斯(Robert Burns),浪漫主义诗歌的第一道曙光,如果没有对捣毁一个田鼠的窝感到深深的愧疚,他就不会写出“一个人,一个干那种事的人”。新的宗教是反等级制的:它倡导一套新的价值;这已暗示在华兹华斯的信念中,它以正确的直觉而



不以知识为基础。这是卢梭发现的直接情感的延伸,但增添了“道德”一词;因为华兹华斯承认纯朴的人和动物总是比世故的人显示出更多的勇敢、忠诚与无私,对于整个生命也有更多的感觉:

一种来自春天森林的冲动  
可以给你更多教育  
人的恶与善的道德,  
超过所有的贤人。  
甜蜜是自然带来的学问;  
我们无聊的知识  
误构美丽的事物形式:——  
我们把它谋杀为碎片。

是什么原因使华兹华斯从人转向自然呢?它反复出现在他的生活与他的姐姐多萝西(Dorothy)的生活中。他们起初一起在萨默塞特郡盖了房子。后来,在一种强烈直觉的驱使下,他们又回到他们的出生地,定居在格拉斯米尔的一幢小别墅。这儿有倾斜峭壁的花园和漂亮的起居室(图 194),华兹华斯在这儿写出他最有灵感的诗篇。多萝西在这些年保存的笔记说明他的诗是怎样经常从她生动的经验中获得灵感;华兹华斯知道这一点。

她给我双眼,给我耳朵;  
 谦的焦虑和细微的担心。  
在新的自然宗教中,这种羞怯、谦逊的女性是圣徒和女  
预言家。

不幸的是,兄妹之间的感情对于这个世界的习惯是太

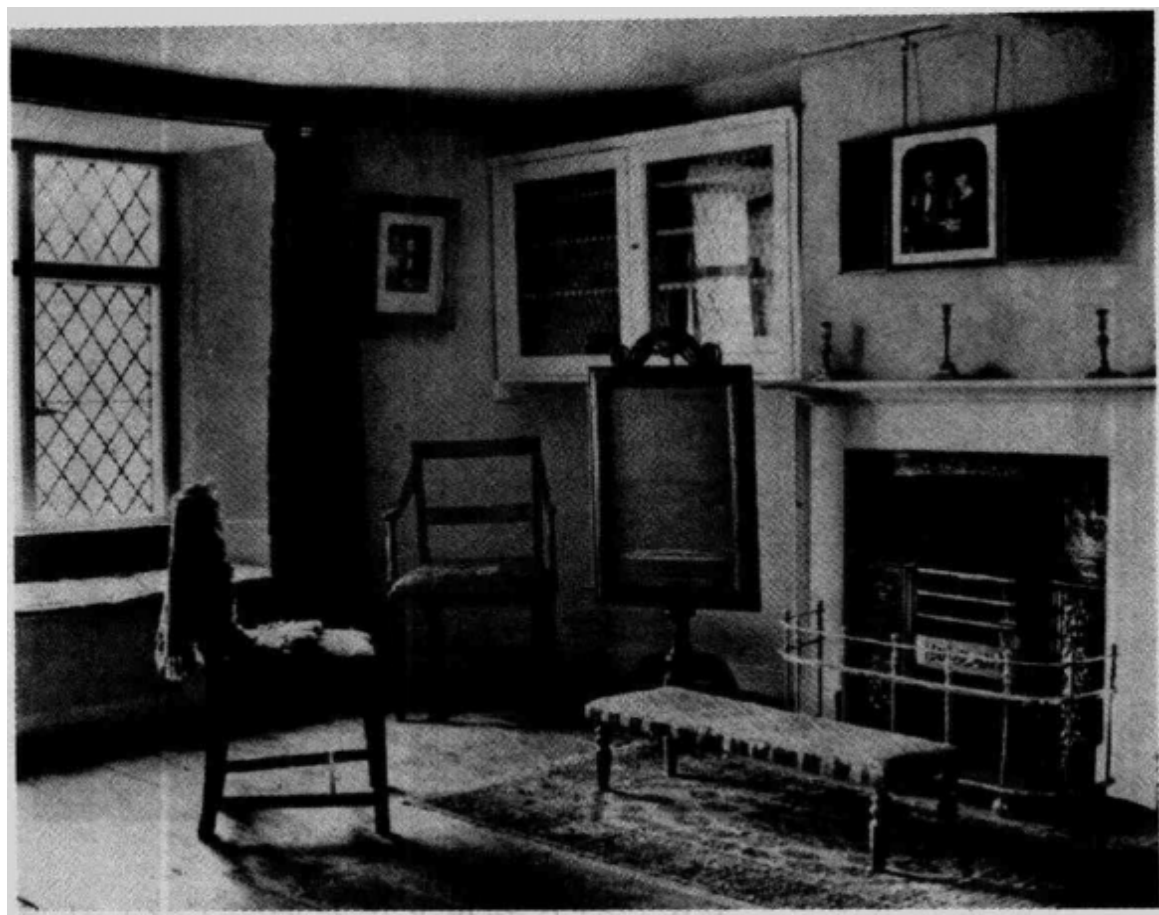


图 194 格拉斯米尔,多弗别墅

强烈了:

你,我最亲爱的朋友,  
亲爱的、亲爱的朋友;在你的声音中我捕捉到  
我先前心灵的声音,读到  
我先前的快乐,在他们狂热目光的  
视线中,哦!有一小会  
我会把你看作曾经的我,  
亲爱的、亲爱的妹妹!我为你祈祷,  
我知道自然决不会背叛  
爱她的心灵。

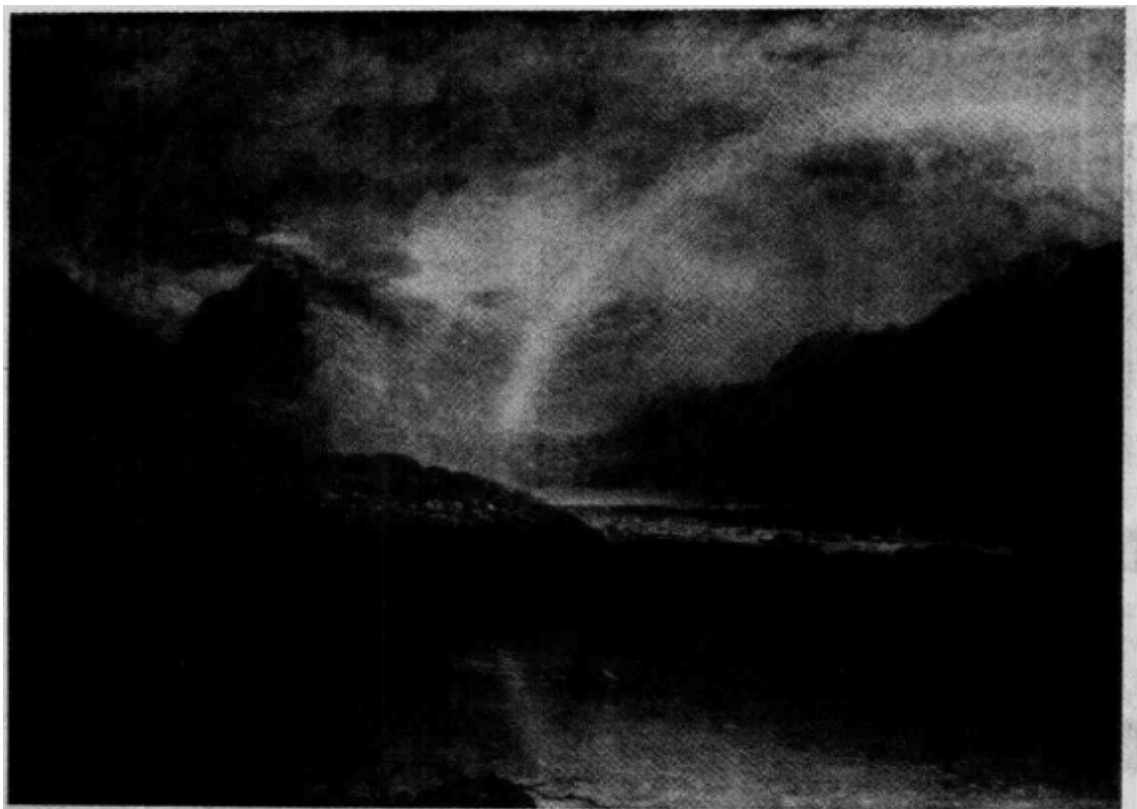


图 195 特纳：《巴特米尔湖》

浪漫自我主义在燃烧！拜伦和华兹华斯都堕入了与他们胞妹的情网。不可避免的禁忌是他们两人的灾难。华兹华斯的精神损失最大，因为拜伦虽然也变得烦躁和愤世嫉俗，但他还写了《唐·璜》；而华兹华斯在断绝了与多萝西的关系后悲痛欲绝，诗才逐渐不再，虽然后来与一个老校友的婚姻还是比较幸福的，但诗写得越来越少，诗的含义也越来越浅薄。多萝西则成了一个头脑简单的人。

在英国诗歌进入其革命性历程的同时，英国绘画也产生了两个天才的人物，特纳与康斯太勃尔（Constable）。在华兹华斯定居湖区的前几个月，特纳也画了一幅巴特来尔湖的风景画（图 195），这是他早期的杰作之一。但与华兹华斯真正有艺术上的亲缘关系的不是特纳，而是康斯太勃尔。他们都是乡下人，对强壮的胃口都严加控制。他们都同样以亲身的情感来领悟自然。

康斯太勃尔的传记作家莱斯利(Leslie)说：“我曾见他以着迷的神情赞美一棵漂亮的树，就像怀中抱着一个漂亮的孩子。”康斯太勃尔从不怀疑自然就意味着树、花、河流、田野和天空的视觉世界，确切地说，它们本身就呈现出意义；他似乎本能地达到了华兹华斯的境界，通过以绝对的真实详细地描绘自然对象，他表现了某种宇宙精神的宏伟(彩页图 38)。只有通过精心观察闪亮、多变的自然表象，他才能发现：

那种动机和精神，推动  
所有正被思考的事物，所有思想的对象  
促进了所有的事物。

华兹华斯和康斯太勃尔都热爱他们居住的地方，他们像儿童一样对进入想象的事物从不感到厌倦。康斯太勃尔说：“从水闸传来的水声、落满腐叶的河滩、阳光下的路标和砖房——这些景色使我成为一名画家——我深怀感激之情。”我们总是习惯于以这样的方式接近绘画，对我们来说，要理解喜爱阳光下的路标和落叶的河滩比理解穿盔甲的英雄要困难得多，当时所有严肃的艺术家都渴望到罗马去画出自荷马和普卢塔克的重大题材。

康斯太勃尔讨厌宏伟和华丽，和华兹华斯一样，他崇拜朴素，在我们看来，这种朴素有时就像在平凡的边缘。如他的《溪头垂柳》(图 196)那类画就是无数平凡绘画的先驱，正如华兹华斯写小白菜和雏菊的诗预示了无数坏诗一样。这些画受到学院的拒绝。“把这些肮脏的绿东西拿走”，他们说。一百年来这些画可能是康斯太勃尔最受欢迎的作品之一。当康斯太勃尔真正信赖他的感情时，他的田园题材(图 197)就达到这样的性质，如华兹华斯所说：“人的感情是与优美和永恒的自然形式融为一体的。”

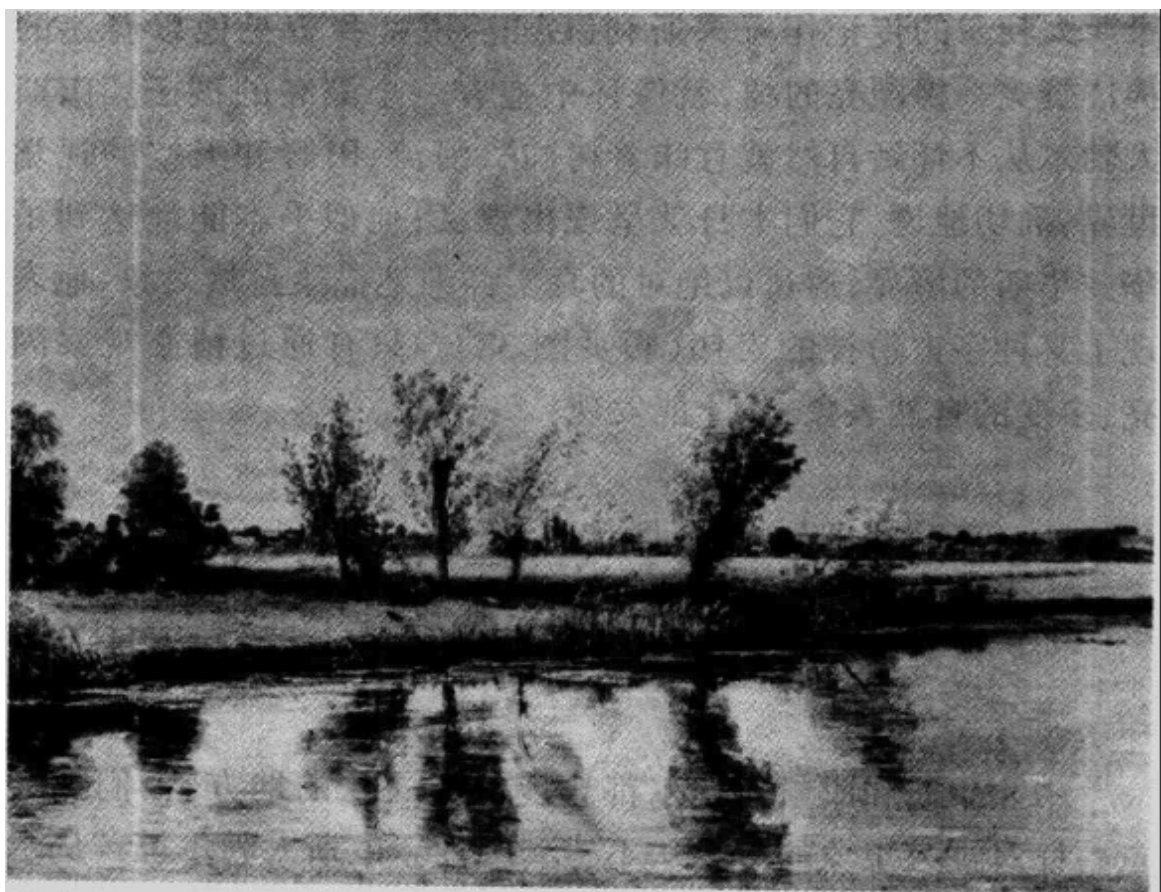


图 196 康斯太勃尔:《溪边垂柳》

简朴的生活:这是新的自然宗教的一个必要部分,但与早先的期待形成尖锐的对比。文明,长期以来依赖于大修道院和宫殿,或装饰精美的沙龙,现在却在农村的别墅里浮现出来。甚至在魏玛宫廷的歌德也宁愿住在一个简朴的花园别墅里;多弗别墅(Dove Cottage)是非常简陋的。没有马车走过的痕迹——这使我想自然的崇拜与步行的联系是多么密切。在18世纪一个孤独的步行者就像在今天的洛杉矶一样,人们都会用怀疑的眼光来看他。但华兹华斯继续走着——据德·昆西(De Quincey)的统计,诗人到中年已走了18万英里。甚至不爱运动的柯勒律治也爱步行。他们认为最愉快的就是饭后步行16英里去寄一封信。一百多年来,在农村的散步已是所有的知识分子、诗人和哲

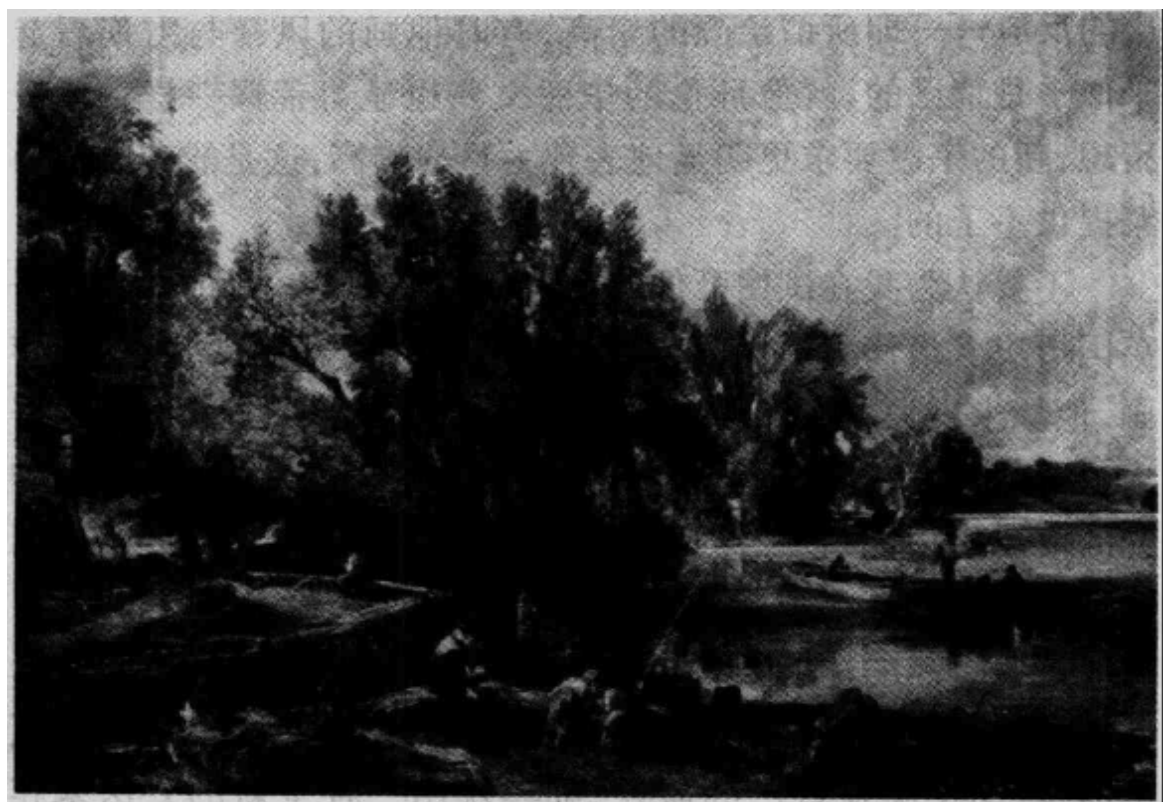


图 197 康斯太勃尔:《水边钓鱼的孩子》

学家在精神和身体上的锻炼。我在上大学时被告知,午后的散步不再是知识生活的一部分。但对大多数人来说,散步仍是逃避物质世界的压力的主要方式之一,华兹华斯散步的偏僻的农村现在几乎就是朝圣者云集之地,就如卢尔德(Lourdes)或贝拿勒斯(Benares)。

华兹华斯与康斯太勃尔之间的相似性,在我们看来非常明显,并没有引起同时代人的注意。我想,一方面是因为康斯太勃尔到 1825 年还不太为人所知,而华兹华斯则已失去灵感很久;另一方面是因为康斯太勃尔是画平凡的乡村景色,而华兹华斯,确实是出于对自然的顶礼膜拜,主要是与大山相联系。平凡的景色加上不追求完美,成为罗斯金(Ruskin)贬低康斯太勃尔的根据,而用他毕生精力来赞颂特纳。特纳最热情地解释了对格雷(Gray)在大查特勒修道院(Grande Chartreuse)感受到的自然作

出的反应——即所谓绘画的崇高；有时他画的风暴与雪崩看起来似乎是荒谬的，就像拜伦的华丽文藻也显得荒谬一样。但我猜想，新的宗教要求更明显地表现力量与崇高，这是雏菊与小白菜提供不了的。

不要认为我在试图贬低特纳。他是一个第一流的天才——英国历史上最伟大的画家；尽管他准备用一种时髦的风格来作画，他从未丧失对自然的直觉理解。没有谁比他更清楚地了解大自然的面貌，他能够使他百科全书式的知识与对一瞬即逝的光的效果的记忆相适合——日出、疾迅的暴风雪、消散的浓雾，在他之前没有谁在画布上表现过。

这些卓越的才能在三十年内体现在一系列使他的同代人眼花缭乱的的作品上，但对现代趣味来说是太做作了。特纳在所有的时期，为了满足自己的需要，都喜欢用一种全新的方法来作画，这也只有在我们的时代才会得到承认。总之，它把所有的东西都转换为纯粹的色彩、用色彩表现的光线，以及用色彩来表现的关于生活的感情。对我们来说，要认识这是一个革命性的过程是相当困难的。人们肯定记得，几个世纪来，物体被认为是真实的，就因为他们是固体的。当你抚摸或叩击物体时，你就能证明它们是真实的——至今仍是如此。所有的高级艺术都是以证实这种固体性为目的，既用三维塑造，也用坚实的轮廓线。布莱克说：“区别诚实与无赖的东西不过是正直的坚硬线条吗？”

色彩被认为是不道德的——可能是对的，因为它是直接的感觉，它产生的效果独立于那些以道德为基础的有序的记忆。但特纳的色彩决不是武断的——即我们所谓的装饰性色彩。它总是从实际经验的记录出发。和卢梭一样，特纳用他的视觉来发现真实。“我感觉故我存在。”这是你在泰特画廊观看特纳的画时能够核实的事实：它们没有明确的形而是纯粹的色彩，更生

动地传达了对自然的整体的真实感觉。特纳宣布了色彩的独立性,因而也使色彩为人的精神增加了新的功能。

我无法猜想特纳是否意识到他与卢梭的关系。但另一个伟大的自然先知,歌德,却与他关系更多。虽然他没有受过正规教育,阅读歌德的著作也很困难,特别是其《色彩论》,但他与歌德对自然的感情是相通的,他们都把自然看成一个生命体,看作按照某种法则来变化的事物。当然,这也是特纳受到罗斯金赞赏的原因之一,为此他为特纳作了大量的辩护,并将这些辩护取了一个完全误导性的标题《现代画家》,成为观察自然的一本百科全书。就像中世纪的百科全书,不正确的观察被用来证明基督教的真理,罗斯金也是收集了对树木、岩石、云、山的正确观察,为了证明自然的变化是服从于法则的(图 198)。可能是这样。但不是人类为自己编造的那种规律。今天没有人会认真地看待罗斯金关于自然服从或解释道德法则。同样,当他说:“引起植物一些部分彼此帮助的力量我们称为生命。生命的强度也是帮助的程度。破坏这种帮助的事物我们称为堕落。”在我们看来,他从他的观察中汲取道德观念至少如同从圣经中汲取大多数道德观念一样可信。这有助于解释,为什么在《现代画家》出版五十年之后,罗斯金被认为是那个时代的主要预言家之一。

新自然宗教的所有这些方面汇合与融合之处,也集中了旧宗教的渴望:天空。不是行星的引力运动或天国城市的景观,自然崇拜者关心的是云。1802年,一个名叫卢克·霍华德(Luke Howard)的教友会信徒写了一篇谈“云的变形”的文章,这篇文章试图像林奈(Linnaeus)的植物分类学一样为云分类。这使得歌德大为兴奋,他专门为霍华德写了一首诗。卢克·霍华德也影响了画家。康斯太勃尔读了他的文章也确定了他的看法,云肯定是可以收集和分类的:他画了一百多张云的速写(图 199),在画



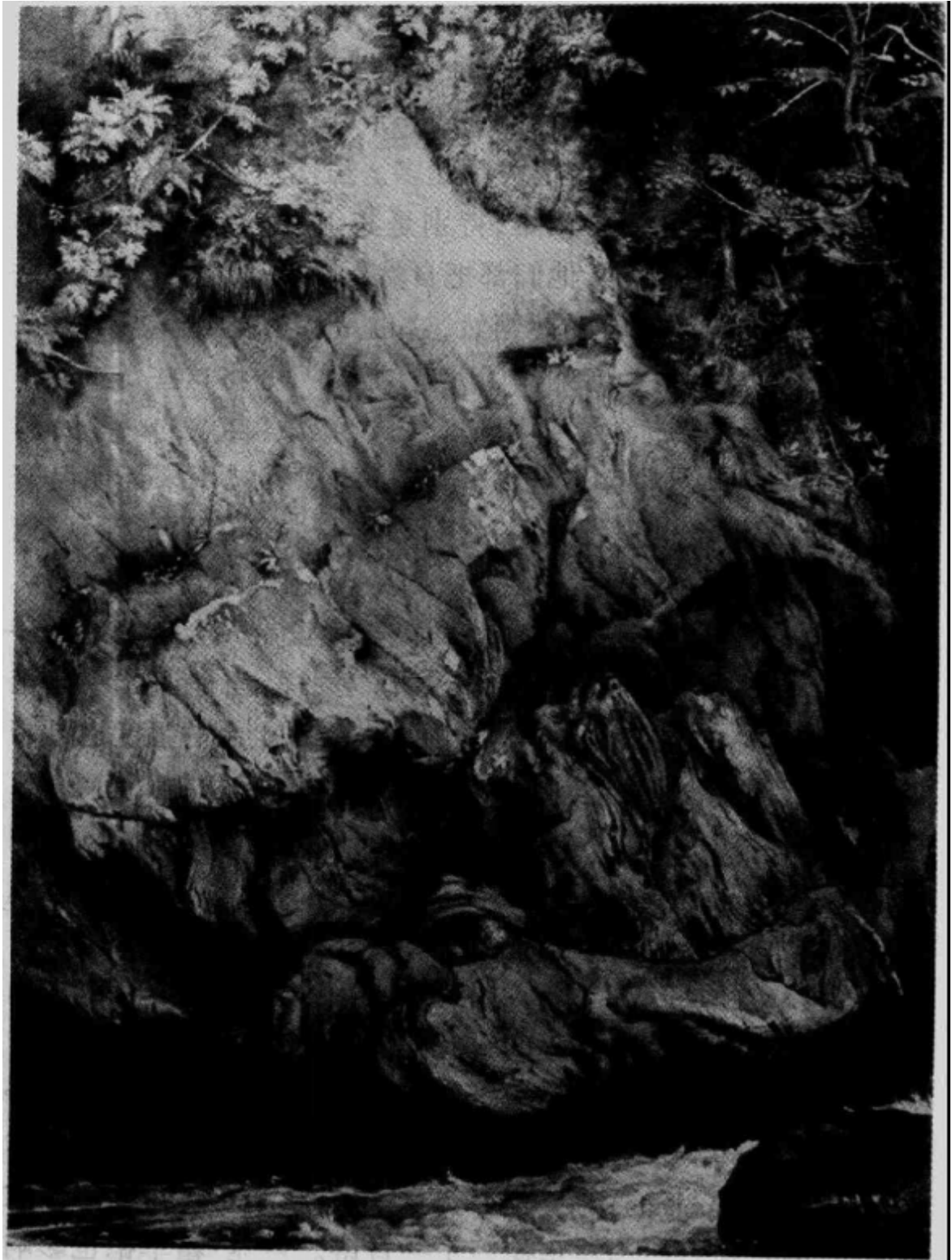


图 198 罗斯金:《片麻岩的素描》



图 199 康斯太勃尔:《云的速写》

纸的背面注明了某月某日和风的方向。罗斯金说他自己“像他父亲(一个酒商)收集雪梨酒一样收集云(的形状)”。

但众所周知云是无定形的。甚至罗斯金也绝望地放弃了收集的意图。就时间存在而言,天空吸引的不是精神分析,而是那些自然的崇拜者,他们把自己遗弃给卢梭的感情幻想。一个早期的浪漫主义者曾说:“整个精神最终会变成某种像云的景象的半球,上面满是运动变化的痕迹和融合的形式。”

康斯太勃尔认为在风景画中云是情感的主要元素。对特纳来说,它们有一种象征的意义。在他的作品中,血红色的云成为毁灭的象征。他把平静的天空和不安的天空同样看待。他在生活中的主要目的就是看太阳在水面上升起;他在海边拥有好几处住宅,就是为了看到这个愉快的景象。他特别着迷于太阳在水平线上与水面融为一体,通过色调的和谐,太阳与水面似乎是由对比的因素变成整体的协调。为了观察这些效果,他住在东肯特郡的海边——邻居们都相信他是一个名叫佩吉·布思

(Puggy Booth)的古怪的船长,退休后还不停地在大海边遥望。

“大海与天空之间的对话”:这是德彪西(Debussy)的《海》之一段的标题。它写于六十年以后,但与早得多的艺术作品已没有震撼人心的感情联系,因为特纳的绘画风格绝对是超越时代的——可能是第一个做到这一点的艺术家。甚至展出像《雨、蒸汽、速度》(图 200)这样的绘画也与在欧洲发生的任何事件,或一个世纪内的任何事件没有联系。它们在 1840 年看起来绝对是一种疯狂,它们确实也常常被视为“特纳先生的另一个小玩笑”。

特纳是由绘画性的传统培养出来的,这种绘画性与自然的某种重要结合是非常适合于艺术的素材。但这种绘画性从未在法国生根。法国画家偏爱康斯太勃尔,“我决不看生活中丑陋的

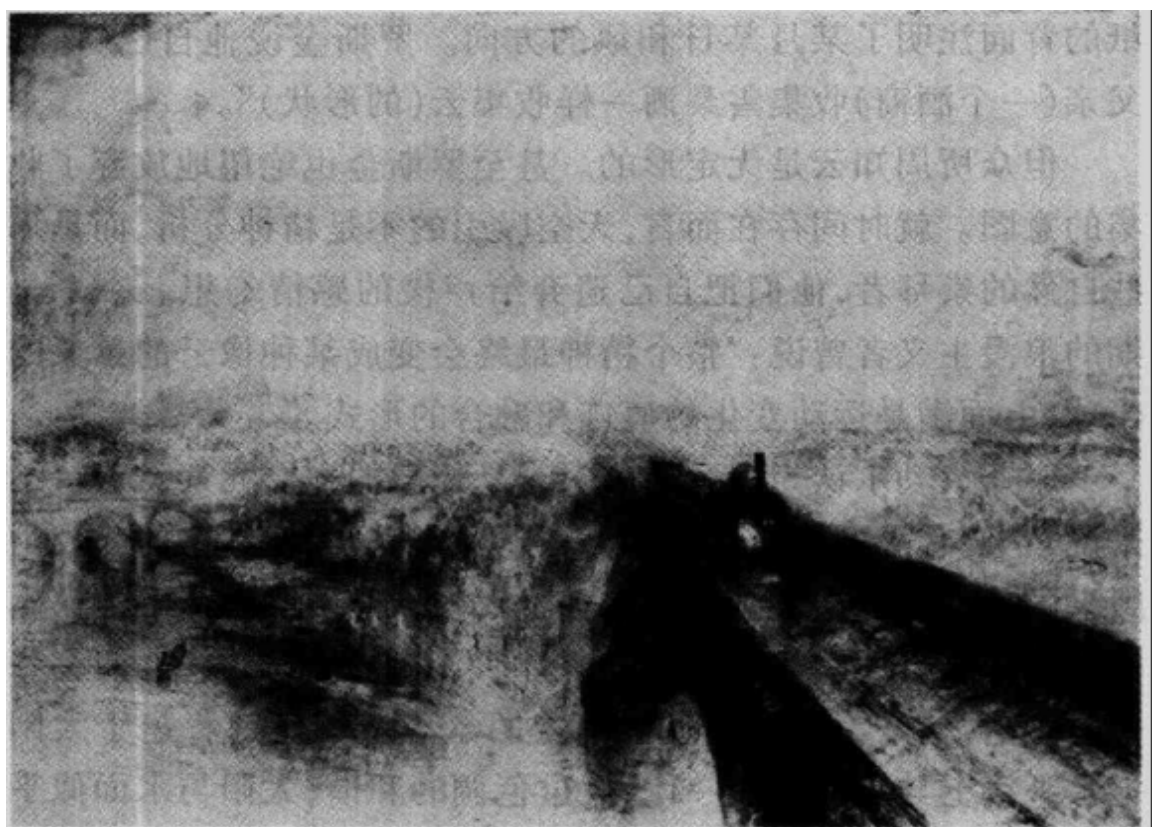


图 200 特纳:《雨、蒸汽、速度》

东西”就像是康斯太勃尔的回声。这是一种平等主义,深信共产主义的库尔贝(Courbet)画了一些极精确的自然摹本,是作为艺术来创作的。它们非常接近那种真正民主的艺术形式——着色的风景明信片。这种直率的、自然主义的风光画作为一种大众化的绘画风格延续了将近一个世纪——我相信还会继续延续下去,如果任何现代艺术家确信能做到的话。就在风光画的地位被摄影所取代的关键时刻,19世纪后期三个伟大的自然爱好者,莫奈(Monet)、塞尚(Cezanne)、凡·高(Van Gogh)给风光画带来了更激进的转变。

首先吸引卢梭生活在感情世界的狂喜的视觉在19世纪有一个更大的胜利。非常奇怪,它是来自对波纹的观察——阳光闪烁在水面,透过雾气在颤动。它发生在1869年,当时莫奈和雷诺阿(Renoir)常到一个名叫“青蛙塘”的河边咖啡馆聚会。在此之前,他们都追随正规的自然主义风格。但当他们看到那些水波和反光的时候,沉闷的自然主义就被打败了(图201)。

人们所做的一切都会留下一个印象——什么是印象?是光,因为它使我们看到所有的东西。哲学家休谟早就作出了同样的结论,印象派画家并不认为他们在追随一种哲学理论。但莫奈说的“光是绘画的主角”给他们的作品带来一种哲学的统一性,因此印象主义的伟大时代扩充了我们的功能,也愉悦了我们的眼睛。我们对光的认识也成为常识的一部分,在普鲁斯特(Proust)的小说中对这种感觉的提升有精彩的描述,当我们初次读到这些小说,似乎也给我们带来新的感觉。

当人们想到世界上有多少漂亮的印象派绘画,它们给我们带来多么不同的观看方式,就会感到惊奇这个运动,作为一个运动,只有很短暂的时间。在这段时间里,人们在一个单一目标的鼓舞下愉快地聚集在一起,这个目标也十分短暂——这是文明

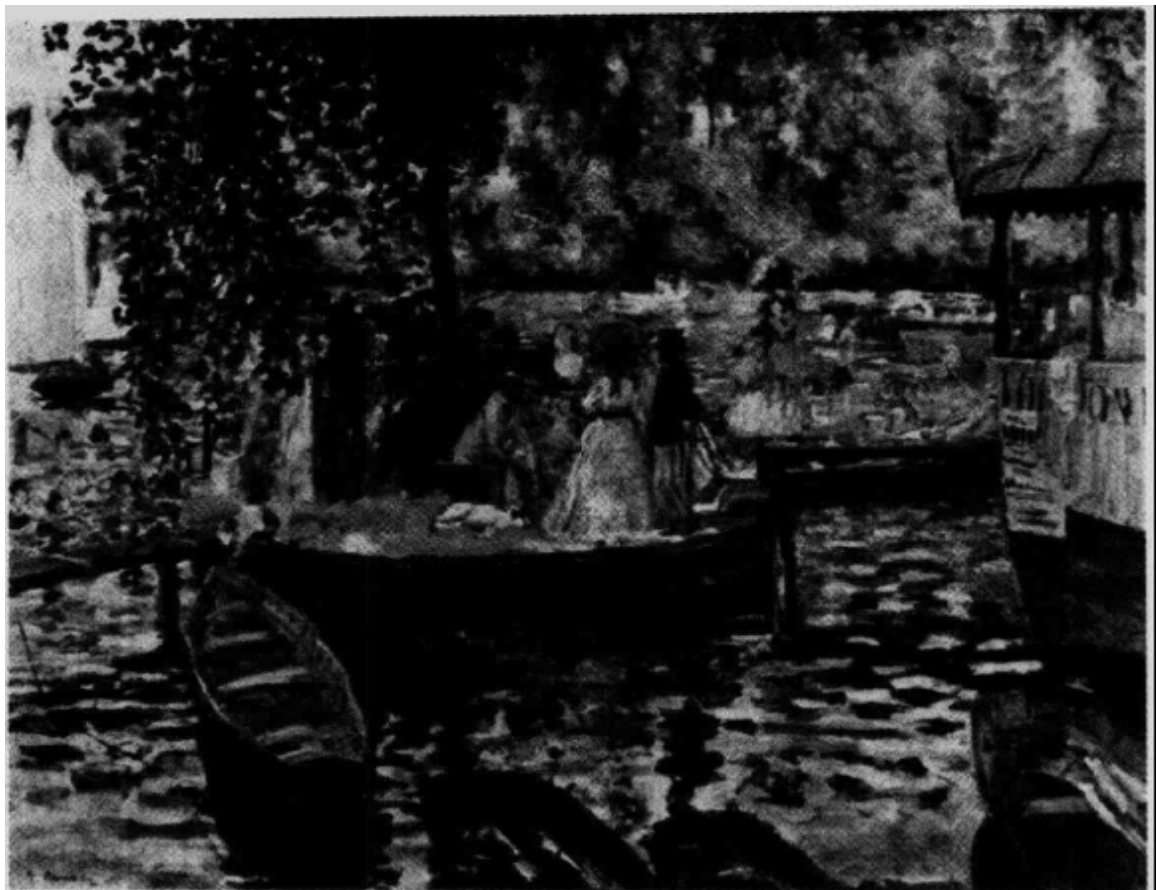


图 201 雷诺阿：《青蛙塘》

的悲剧之一。二十年后，印象主义运动就四分五裂了。一部分人认为应该按照科学的原理来表现光，主要是涉及色彩，就像光线透过三棱镜看到的效果。这种理论启发了一个单纯的画家——修拉(Seurat)。但它远离了人在自然中最初自发产生的愉快，这种自发性毕竟是所有风景画的基础。

另一方面，莫奈作为最早和最坚定的印象主义画家，当他看到质朴的自然主义趋于衰落，就试图用一种色彩的象征主义来表现变化的光色效果：例如，他画了一系列不同光线下的大教堂的正面——粉色、蓝色和黄色——在我看来是无法体验的。后来他又转向他自己建的睡莲花园，白云映照在水面上的那种使人心醉神迷的效果是他晚期的伟大杰作的题材。

在巴黎的尼姆菲亚斯(Nymphaes)的两间大厅里,他把他的感觉扩充为一种连续的形式,就像一首交响诗。这首交响诗以经验为出发点,但感觉之流成为意识之流。意识怎样成为绘画?那是一个奇迹。奇迹是通过一种知识来实现的,即通过直觉使各种效果完整统一的知识,笔触的每一运动不只是为了记录,也是表现自我的动作。尽管如此,实现这种转变肯定需要巨大的意志力量,而没有莫奈的朋友乔治·克列孟梭(Georges Clemenceau)的支持,莫奈是不可能实现这种转变的。那位伟大的老骑士为了让莫奈继续工作而宁愿不去拯救他的国家。在莫奈视力越来越差的时候,他一次又一次写信说他无法再作画了。于是克列孟梭离开内阁大厅,驱车来到莫奈的画室,请求他拿起画笔。莫奈得以再次沉浸在记忆与感情的池塘中。完全地沉浸:这是最终的原因,为什么自然之爱在这么长的时间内被作为宗教来接受。它是一种手段,我们凭借这个手段完全忘却我们的身份,而获得更强烈的存在意识。

## 第十二章

---

# 虚幻的希望

---

一个 18 世纪的图书馆的理性世界是对称、协调和封闭的。对称是一种人的概念，因为我们所具有的不规则，我们或多或少是通过亚当的一个壁炉架或莫扎特的一段音乐来达到对称和平衡，反映了我们对双眼、两臂和双腿的满足。至于协调：我一次又一次在这个系列中是把这个词作为溢美之词来用的。但封闭却是麻烦：一个封闭的世界或为一个精神的人。人们渴望出走，渴望运动。人们意识到对称和协调，无论价值多大，都是运动的敌人。我听到的是什么——急迫、愤慨和精神饥渴的音符——贝多芬。欧洲人再次达到超越其理解的某种事物的声音。我们必须离开整洁、有限的 18 世纪古典主义的内部而去面对无限。在我们前面已有一次长久、艰难的航海，我说不出它的终点在哪儿，因为它还没有完结。我们仍是浪漫主义运动的后代，仍是虚幻希望的牺牲者。

我用了海的喻意，因为所有伟大的浪漫主义者，从拜伦以降，都迷恋于其运动与逃避的形象。

---

一次又一次，漂荡在水面！  
波涛在我们下面汹涌，犹如战马  
理解他的骑士。迎着它的怒号！  
雨燕是他们的向导，无论导向何方！

在浪漫主义艺术中海总是引向灾难。逃避对称也是逃避理性。18世纪的哲学家试图通过理性的运用来整理人类社会。但理性的辩论并没有强大到颠覆在近一百五十年看来变得巨大而迟钝的传统。在美洲，可能实现了一种新的政治制度：但它带来的某种更大的震动破坏了欧洲的沉重基础，正如宗教改革中的情形一样。

从卢梭开始的进程再度启动。他不是诉诸于头脑，而是诉诸于心灵永恒的流动，他将心灵从爱与教育扩展到政治。“人生而自由但桎梏无处不在。”多么精彩的开场白，就像《哈姆雷特》的第一幕。到18世纪末，理性的辩论衰落了，生动的见解发展起来，没有谁比威廉·布莱克(William Blake)以更鲜明的灵感的标记来撰造这些见解。他写于1789年的《天堂与地狱的婚姻》是一本堪与尼采的《查拉图斯特拉》相媲美的反理性智慧的手册。“偏激之路通向智慧的天堂。”“愤怒的老虎比受过教育的马更聪明。”“活力是唯一的生命和身体的形式；理性是活力的束缚和外围。”

几乎就在同一时期，在苏格兰升起了反对等级制的更为现实的人的声音，罗伯特·伯恩斯(Robert Burns)的声音。在他以前的诗人们是贫困的，他们大多是穷困的学者，他们宁愿衣食无着地漂泊在城镇之间，而不去当生活舒适的教区牧师。伯恩斯是第一个出生在只有一间平房的小屋子里的伟大诗人，他当了半辈子的农民，这种经历也成为他写诗的题材，他坦然承认他在实



质上是写作感人诗歌的作家,而不是一个政治思想家;但在他的  
一首抒情诗中,有一行诗就像卢梭的开场白一样回荡了两个世  
纪——“一个人生而为人,尽管如此”,或在最后一段表述得更  
清楚:

终将会到来,尽管如此,  
人将为那个世界的人,  
所有的人皆为兄弟的世界,尽管如此。

与这种对公正与自然法则相补充的是那种对习俗、审慎、理  
性的远见的感情已成为人类精神的障碍。

声音,小号、横笛的声音,  
显示出整个感觉的世界,  
人们聚集在光荣生活的时刻  
那种生活是值得荣耀的无名时代。

这些诗是一个名叫莫当特(Mordaunt)的晦涩的英国诗人写  
于1790年以前的,它比大革命的价值更为长久,至今仍是浪漫  
电影的基础。这些诗在18世纪80年代所形成的冲击就像从地  
壳的裂缝中射出的强光。随后就是火山的爆发;因为这些熔岩  
已在18世纪的表层底下燃烧了很久,法国大革命是由一些不满  
现实的律师的抗议,通过资产阶级立宪主义者高贵的嘀咕和呻  
吟,发展为平民百姓的野性呐喊。任何干预都无法平息这种愤  
怒(图202)。

在1789年的第一阶段,自由资产阶级阶段,也是革命走向  
高潮的阶段。国民议会的成员发现他们被关在平时开会的地方

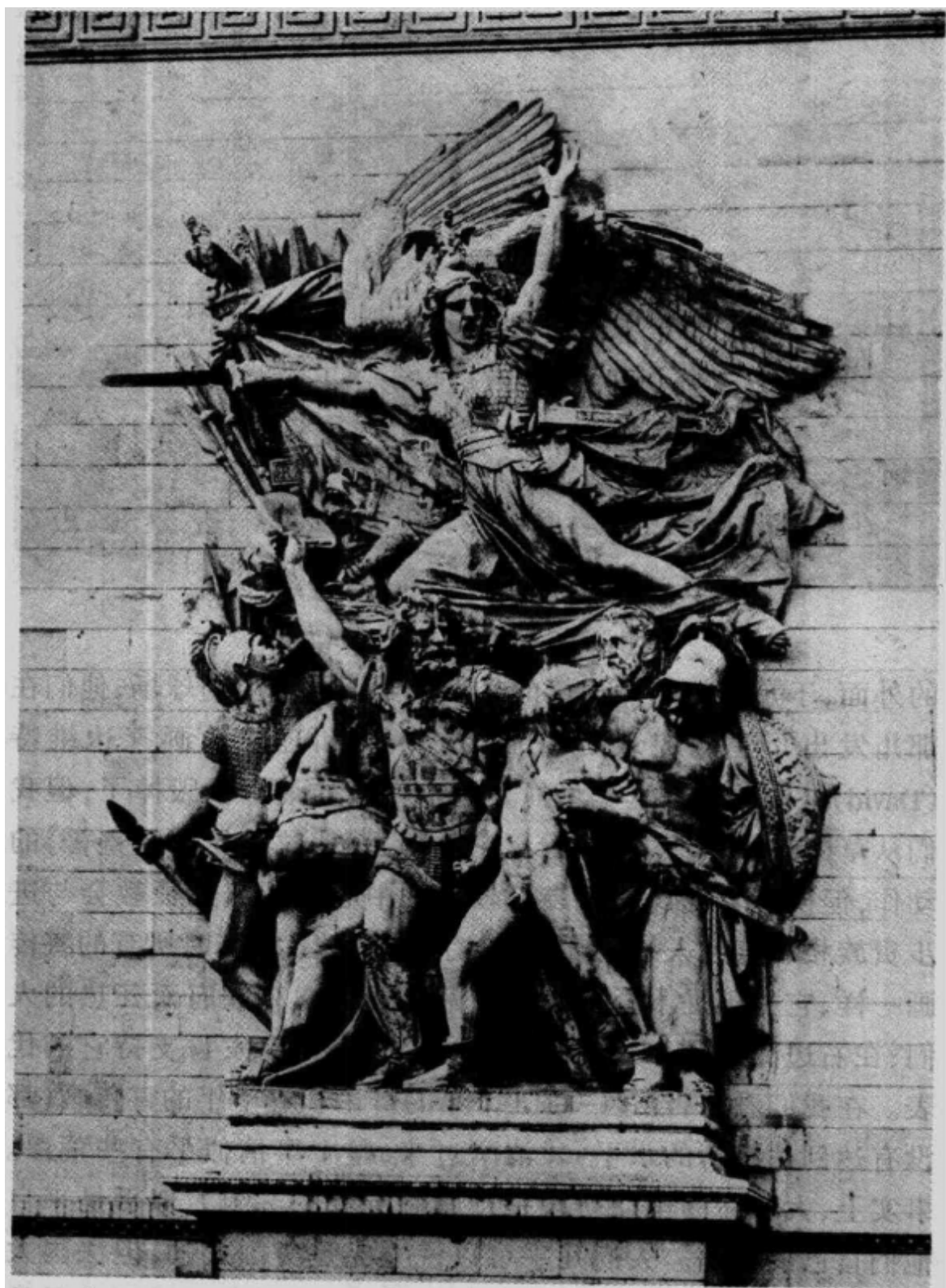


图 202 吕德：巴黎凯旋门的浮雕

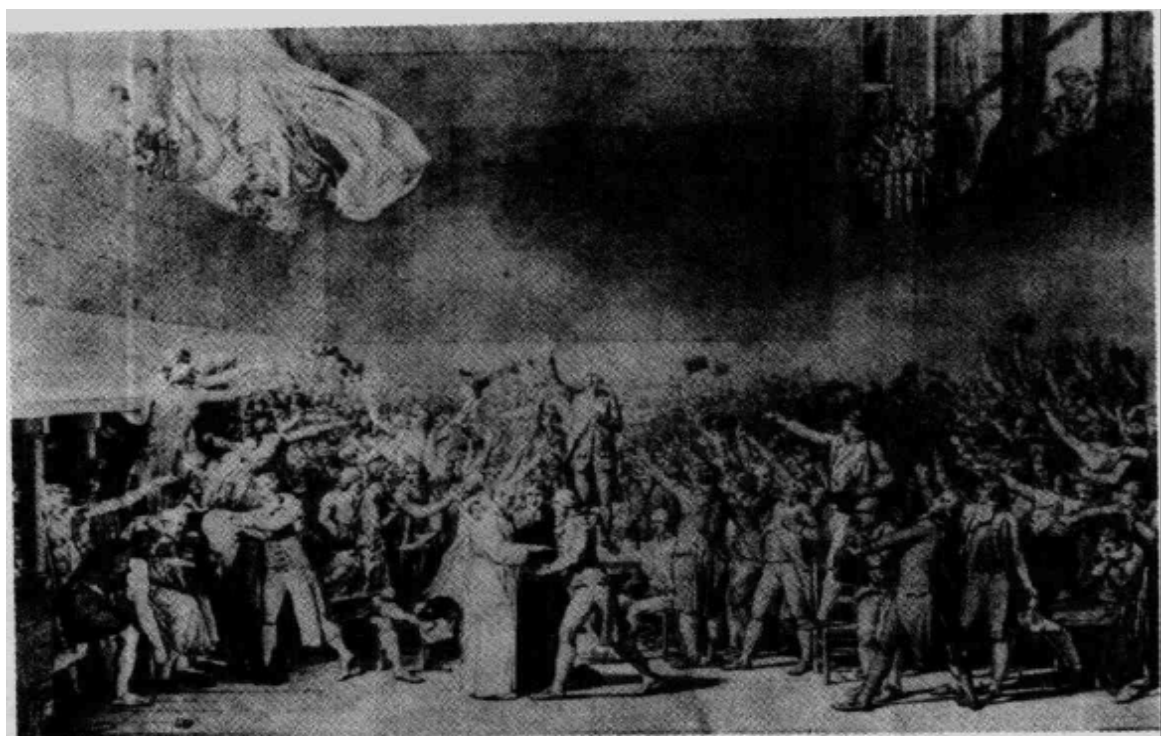


图 203 达维特：《网球场的誓言》

的外面，于是他们满怀道德的义愤来到一个室内网球场，他们在那儿发出了建立宪政的誓言。忠于共和理想的画家达维特 (David) 被委托记录这个场面。他未完成的油画被毁掉了，但我们从草图(图 203)中可以看出它重复了《贺拉斯兄弟的宣誓》的动作，但换上了现代的服装。画面的中心是一组象征教会与进步贵族相联合的人物(实际上没有出现僧侣；像当时所有的宣传画一样，它并不是十分准确的)；两边是为立宪政府面狂热的人们；在右边(这在历史上是准确的)是一个没有发誓支持它的代表。在我们看来，经过一百五十年的辩论和五十年的宣传画(都没有达到达维特的水平)才清醒过来，整个事情似乎有些荒谬。事实上，大革命的早期阶段是迂腐和混乱的。阻力似乎是来自他们自己的术语。人们几乎可以说立宪是美国式的，但法国大革命的立宪阶段属于理性时代。三年后，我们听到了新世界的声音，当时马赛一些正直的公民对“没有行动的执政官”变得不

耐烦,而进行了令人惊异的事业,他们在闷热的7月,从马赛的一条条道路开始向巴黎进军,拖着沉重的大炮,唱着新的歌——《马赛曲》。

即使在今天,也能感受到只有精神死寂的人才会听到《马赛曲》时无动于衷。毫无疑问,当时最突出的精神就是狂喜,布莱克写了无人读过的法国大革命的诗歌,而华兹华斯则写了每个人都引用的诗篇,我也必须再次引用:

力量辅助在我们  
身旁,我们充满爱的渴望!  
黎明的祈祷一片欢腾,  
青春才是真正的天堂!

华兹华斯继续描述大革命怎样实现了卢梭的自然人的梦想,使他着迷的旅行者的故事成为现实。它不再限制于——

一些神秘的小岛,天堂知在何方!  
就在这个世界上,它是我们  
所有人的世界。

从这点来看,革命是行动中的浪漫主义运动。它留给后人的最重要的遗产可能是向年轻人传递的信息,充满爱情的人才能发现使我们从束缚我们的腐烂的羊皮纸契约中逃避出来的道路。

在大革命早期的动人事实是新世界的人的信仰是如此具体而尖锐,他们能决定年历的改变——将1792年定为元年,但保留了月份。年历改变令人不快,但月份的新名称——如风月、热

月、雾月，等等——却充满诗意，我希望它们能保留下来。它们表现了与大革命紧密相连的自然之爱。同样的愿望也回到受自然影响的妇女服装。所有 18 世纪的人工衬架都被抛弃，服饰追求优雅而简练的人体线条(图 204)。没有布满斑点的高发，只有简单的发带束着流畅的卷发。雷加米欧(Recamier)夫人，当时最有名而又高不可攀的美人，却赤着脚为达维特当模特儿。

一个更艰巨的任务是用一种自然的宗教来取代基督教。它有时走得相当远：例如，有人建议推倒夏特勒大教堂，在它的废墟上建一个智慧的神殿。有大量的亵渎和大量的破坏；克鲁尼大教堂、圣德尼大教堂，很多文明的圣地受到部分的破坏，圣地的器物被掠夺。另一方面，我们在一幅版画上也看到一些关于自然宗教的相当感人的东西(图 205)，这是在非基督教堂中根据新的仪式进行洗礼。大谈现代世界的人总是说我们需要的是新宗教。这是事实，但真正创建却不容易。甚至罗伯斯庇尔(Robespierre)，作为新宗教的热情支持者，并利用他的权威来进行说服，也未能实现这个目的。

谈到罗伯斯庇尔，人们会记得所有这些理想主义带来的悲伤是多么可怕。文明史上大多数伟大的事件都有某种不愉快的结果。但没有哪个事件像 1792 年的革命热情那样消退得如此迅速和艰难；因为那年 9 月发生了第一次大屠杀，真遗憾，人们主要是通过这此大屠杀才记得大革命。没有人能从历史方面对 9 月大屠杀作出解释，可能过时的解释最终是正确的，那是一种公共虐待狂。那是一种大屠杀——我们早就熟悉的现象。另一种著名的感情——大众恐慌——给它带来新的冲击。1792 年 7 月，公安委员会正式宣布 *la patrie en danger*——国家在危险之中；随后是必然的结果：*Ils nous ont trahis*——“我们身边有叛国者。”我们知道其中的意思。有多少天真的德国女家庭教师和艺



图 204 达维特:《维尼纳克夫人》



图 205 《自然的祭祀》(版画)

术史家在我们最近的两场战争中惨遭不幸,如果不被处死,就是被引渡或溺死在逃往加拿大的途中。在 1792 年,法国在危险中,也确实有叛国者,从国王和王后开始,他们怂恿外国势力的干预。法国正在为它的生存进行反对旧制度的腐败势力;它的领导人好几年来都受到最可怕的信息误导。他们相信自己是善意的。罗伯斯庇尔的朋友圣鞠斯特(St Just)说:“在一个完全以善为本的共和国里,任何对犯罪的怜悯都是明目张胆的叛国证据。”

但人们也会勉强承认后来大量的恐怖不过是由于无政府主义。这是一个最吸引人的政治教条,但我恐怕这是太乐观了。1793 年的人拼命想用暴力来控制无政府主义,结果是他们被他们带来的罪恶手段所毁灭。人们会以复杂的感情观看达维特描绘的马拉(Marat)被谋杀在浴缸里的那幅名画(图 206)。达维特



图 206 达维特:《马拉之死》



是带着沉痛的感情来画的。这幅画的目的是使一位伟大的爱国者，像布鲁图斯那样的英雄永垂不朽，很少有宣传画作为艺术品有这种冲击力。但马拉不能逃避对9月大屠杀的责任，这样，使早期浪漫主义的乐观主义变成悲观主义的遮盖在华兹华斯黎明上空的第一片乌云的阴影一直影响到今天。

使法国大革命读起来如此混乱的事情之一，是在每一页上大量出现而又消失得无影无踪的姓名。比一本吕西安(Russian)的小说更糟糕。其原因是在差不多十年中它产生了一批不伟大的人物，可能除了罗伯斯庇尔。大革命的精神在他死后继续存在，但不再有领导人了。法国政治是自我追求的一场 *mêlée* (混战)，在后一百五十年变得习以为常还是同一场混战。在1798年，法国得到一位激进的领导人。

随着拿破仑将军的出现，大革命释放出来的力量转向新的方向——迫不及待地征服与冒险。但是这样做于文明何益呢？在漫长的历史中最受人类行为赞美的战争与帝国主义已变得声名狼藉(我想除了在俄罗斯)，当我还完全是个孩子的时候就憎恨它们。但我承认，和大量破坏性事物一样，它们是给生命带来活力的一种征兆。

看哪，我的孩子：看多么辽阔的世界  
从天蟹座一线的中間向西展开，  
虽然太阳，在我们眼前落下，  
但新的一天开始了，在我们遥远的另一极……  
从南极的东边看到……  
从未见过的无垠的大地，  
闪闪发光的珍珠岩在何方  
像无数灯盏装点夜空！

生命短促，这一切却是永恒。

多少诗人、艺术家和科学家谈到诗人马洛(Marlowe)借垂死的帖木儿(Tamburlaine)之嘴说出的诗句。在政治活动的领域内，它们已使我们憎恨。我有一种不安的感觉，我们不可能只有战争而没有帝国主义。罗斯金有一段不受欢迎的话，“世界上不会产生伟大的艺术，除了战士的国度”，在我看来，历史似乎是不可辩驳的——迄今仍是如此。

对征服的需要只是拿破仑荒谬性格的一部分。还有另一个拿破仑，政治上的现实主义者、伟大的国务活动家、作家，或至少是古典法律的文集、《拿破仑法典》的编辑者。在他的肖像画中，我们能看到解散第一次三人执政的年轻的大革命战士(在他的脸上有着大革命的强烈印迹)；他在两年内成为查理曼大帝的继承者。在巴黎军事博物馆有一幅安格尔画的极不寻常的肖像画(图 208)，他肯定有意参考了后期罗马的象牙雕刻和 10 世纪奥托三世皇帝的细密画。那些金色的小昆虫在紫色的袍子上非常清楚，因为在 5 世纪法兰克的第一个国王契尔德里克(Childeric)的袍子上也发现了它们，国王的棺材最近才被发掘出来。

因此拿破仑在某种情境中相信他正在复兴统一与稳定的伟大传统，古希腊罗马的理想正是通过这个传统传播到中世纪的。他始终坚持欧洲如果在他的统治下统一起来，欧洲将会更好。这可能是对的。但决不会发生，因为现实主义的统治者是被浪漫主义的征服者支配的；当我们看到达维特画的波拿巴翻越阿尔卑斯山(彩页图 39)时，安格尔画的沉静的、教士般的皇帝就被遗忘了。在那幅画上，他确实是他的时代的人物。

当然，这种无限征服的梦想又回归到了亚历山大大帝(Alexander the Great)，他对意大利的完美的无目的的探险被认为

是打破古典封闭的最初主张。拿破仑最喜爱的绘画之一是一个16世纪的德国画家,阿尔特多费尔(Altdorfer)的作品,描绘了亚历山大战胜波斯国王的胜利。拿破仑从慕尼黑劫掠了这幅画,把它挂在自己的卧室里,这样他就可以每天凝视这个伟大冒险的光荣象征。这是历史的限制从利维(Livy)和修西得底斯(Thucydides)所知道的世界扩展到东方和原始西方的遥远时代的时期。欧洲的伟大精神有五十年都被一首名为《芬戈尔》(Fingal)的诗所迷倒,即由一个名叫奥西安(Ossian)的盖尔(Gaelic)游吟诗人写的诗。实际上它是伪作的,由一个名叫麦克弗森(Macpherson)的雄心勃勃的苏格兰人根据片断的证据拼凑而成的。但这并没有阻止歌德赞赏它;或古典主义的教主安格尔画了大型油画奥西安之梦。《芬戈尔》是拿破仑很欣赏的诗。奥西安是我们在拿破仑的马尔迈森图书馆的天顶画上见到的第一个英雄(图 207),他用绘画复制了《芬戈尔》来象征他所有的战役。它的天堂没有因为旧政权的赞许而失去光泽。他命令他最浮华的画家吉罗代(Girodet)来画他的武士们——他的元帅——的灵魂被在英烈祠的奥西安所接受(图 209),使人痛苦地联想到希特勒和瓦格纳(Wagner)。人们不能完全抵御拿破仑的光荣带来的狂喜。公共的狂热可能是一种危险的麻醉剂;但如果人完全失去了荣耀的感觉,我想我们将更加贫困,当宗教衰落后,就会选择赤裸裸的物质主义。

在所有这种荣耀中,代表人性说话的伟大英雄在大革命年代干了什么呢?他们大多在恐惧中沉默——恐惧无序,恐惧流血,最终是恐惧人仍然不能自由。在历史上少有哪个阶段比伟大的浪漫主义的衰退更使人消沉了——华兹华斯说他的生命都给了英格兰的教堂;歌德说与其容忍国家的政治混乱,不如相信一个谎言。但有两个人没有退缩,因此成为原型的浪漫主义英



图 207 马尔迈松,拿破仑图书馆



图 209 吉罗德：《奥西安与拿破仑的元帅们》

雄：贝多芬和拜伦。他们两人大不相同（很难想象还有比他们区别更大的两个人），他们都坚持一种蔑视社会惯例的态度，对于自由都有不可动摇的信念。这是一个奇怪的悖论，拜伦，以他传奇般的俊美、机智和关于世界的知识，却被社会所驱逐；而贝多芬，矮小、长发和粗俗，他每个月都要和朋友吵架，每个星期都要和赞助人大闹一通，却能以耐心、同情，甚至友情来处理 and 维也纳贵族的关系。这可能是因为在维也纳比在伦敦更有价值。但我想，主要的原因是贝多芬的坏脾气是一种高贵直率

的标志,它们使他比拜伦更符合新世界的象征。尽管维也纳的贵族社会一个世纪来都满足于保守的政治家,却无法抵抗欧洲精神的新性格,特别是当它采取了他们最能理解的形式——音乐。

贝多芬不是一个政治人,但他对大革命作出慷慨激昂的反应。他盛赞拿破仑,因为拿破仑好似革命理想的使徒。但必须承认,这是因为他喜欢霸权。他说如果他对战略懂得像对位那么多,他就要和拿破仑一争高下。他把他最伟大的作品之一——《第三交响曲》献给波拿巴将军。但正好在作品演奏之前他听说拿破仑宣布为皇帝,他撕碎了献辞页,但困难地保留下了乐谱。他最珍贵的两个革命性概念是自由和美德。他年轻的时候在维也纳看莫扎特的歌剧《唐·乔万尼》,那种玩世不恭的精神给他很深的印象。他决定写一部歌剧,在那儿美德与坚贞的爱情将与自由联系在一起。这个题材多年来萦绕在他心头,其中最早的出现在《列昂诺拉序曲》,最后是《费德里奥》,在后者还增加了公正与忠贞爱情的主题,他给予我们所有最伟大的自由颂歌,如同不公正的受害者在他们的地牢中不屈不挠地争取光明。他们说:“啊,欢乐地迎接光明,去感受空气,重新生活。我们的监狱是一座坟墓。啊,自由,自由又来到我们身边。”这是呐喊,这个希望回荡在19世纪的所有革命运动中。我们总是忘了有多少次革命——在法国、西班牙、意大利、奥地利、希腊、匈牙利、波兰,几乎都是同样的模式:同样的理想主义,同样的职业革命家,同样的街垒,同样拔出刀剑的士兵,同样受恐吓的市民,同样野蛮的报复。但结果却难说我们前进了多少。当巴士底狱在1792年陷落时,人们发现里面只关了七个觉得人们打搅了他们而恼怒的老人。在1940年的德国或1956年的匈牙利打开政治监狱的大门时,人们才知道《费德里奥》那段乐章的意义。

尽管贝多芬耳聋了,但他仍是一个乐观主义者。他相信人对自然之爱和对友谊的追求将在人的内心闪现神圣的火花。他相信人生而自由。毒害了浪漫主义运动的绝望的情绪还没有进入他的气质。这种毒害是从哪儿来的?在18世纪就已有一种对恐怖的趣味,甚至让·奥斯頓(Austen)的女主人公就喜欢通过阅读哥特式小说来吓唬她们自己。这似乎是唯一流行的时髦。但18世纪90年代恐怖成了现实。大约在1810年,18世纪乐观主义的希望被证明是错误的:人的权利,科学的发现,工业的利益,都是一种幻觉。革命赢得的自由在反革命和革命政权落入军事独裁者手中的双重打击下很快就丧失了。在戈雅(Goya)的一幅名为《1808年5月3日》的描绘枪杀的画中(图210),以英雄的信念高举双臂的那些人重复的动作变成士兵步枪重复的线



图 210 戈雅:《1808年5月3日的枪杀》

条,士兵正在枪杀一些不服从的公民。是的,我们现在对这一切都习以为常了。我们几乎被不断重复的绝望而麻木。但在1810年,它是一种新的发现,所有的浪漫主义运动的诗人、哲学家和艺术家都被它粉碎了。

这种悲观主义的发言人是拜伦。无论如何他都可能是一个悲观主义者——这是他自我中心的一部分。当他崭露头角的时候,幻觉破灭的浪潮已带他而去,因此他成为继拿破仑之后欧洲最著名的人物。从像歌德和普希金(Pushkin)那样的伟大诗人,或像俾斯麦(Bismarck)那样伟大的政治家,到最天真的女中学生,都以一种近乎狂热的热情来阅读他的作品,当我们费劲地读《劳拉》和《异教徒》华丽的废话时是不会有这种热情的,因为那是拜伦的坏作品,不是使他成名的《唐·璜》。拜伦,那个时代一个最杰出的人,写了一首关于打开牢门的诗——奇隆城堡的地牢。他以十四行诗开头,充满过时的革命情绪——“解脱束缚的思想,永恒的精神!地牢里一片光明,自由!”但在大量的恐怖之后,当奇隆的囚徒被释放时,一种新的声音出现了。

最后人们使我获得自由;  
我不问为什么,也不介意在什么地方;  
结果对我都是一样,  
囚禁或解放,  
我知道爱已成绝望。

自从那些诗行写出以来,直到贝克特(Beckett)和萨特(Sartre),有多少知识分子都反映了这种情感。这种否定性的结论不是拜伦的全部。奇隆的囚徒从城堡的监牢里看到群山和湖泊,感到他自己是其中的一部分。这是拜伦天才的积极方面,一



种对伟大的自然力量的自我认同：不是华兹华斯的雏菊和水仙花，而是峭壁、大瀑布和狂风暴雨，总之，是崇高之美。

崇高的意识是浪漫主义运动为欧洲的想象力增加的一个新功能。它是一个英国的发现，与自然的发现相联系：不是歌德的真理给予的自然，也不是华兹华斯的道德化的自然，而是在我们自身之外的野蛮的不可思议的力量，那种力量使我们感到人的安排是徒劳的。就如布莱克常常给它以最令人难忘的表现：“狮子的怒吼，狼的嚎叫，海上的风暴和毁灭之剑是远远超出人的视线的永恒之一部分。”远远超出人的视线？就像大革命转向拿破仑的冒险，崇高成为看得见的，视线范围之内的东西；这是由拜伦给予大众表现的一种感情。他是不可抵御的，因为他把自己与这些令人恐惧的力量融为一体。他对暴风之夜说：“让我是你的凶暴与狂喜的分享者，是暴风雨和你的一部分。”他迫使布莱克的“永恒的部分”接受他；他的朋友雪莱(Shelly)在他的名诗《阿多尼斯》中对他的描述是正确的——“永恒的朝圣者，他的名誉像顺从的天国笼罩在他充满活力的头上。”

对崇高的参与几乎像对自由的追逐一样紧张。如我们所说，自然是冷漠或残酷的。即使是伟大的艺术家也没有像特纳那样如此近距离地观察自然的那些狂暴、敌意的气氛；他不抱希望——这不是我们的评论，而是罗斯金的最后裁判，他了解他，崇拜他。特纳是拜伦的伟大赞颂者，曾引用拜伦的诗句作为他的画的标题。但《哈罗德少爷》对他来说不完全是悲观的，因此他写了一首不完整的诗作为他的画的标题。他称这首诗为“希望的谬误”。画很好，但诗很糟。其中最著名的一幅画是描绘奴隶贸易中的一个真实事件，给浪漫的想象力带来烦恼的另一种当代恐怖：特纳称之为《扔出甲板的死去与垂死的奴隶——台风欲临》。近五十年来我们对恐怖故事已没什么兴趣，但死黑奴的



图 211 加斯帕·大卫·弗里德里希：《“希望”号遇难》

腿及其精致的紫红色和围绕着它的粉红色的鱼还是使我们感到恐惧。特纳向我们示意他是严肃地对待它，“希望，希望，谬误的希望”，他写道，“它的市场在何方？”

大约在此二十年前，德国浪漫主义风景画家加斯帕·大卫·弗里德里希(Caspar David Friedrich)因画了一艘在冰上的船而出了名，这就是《“希望”号遇难》(图 211)。这也是一个真实的事件，他是在报纸上读到对这一事件的报道的。几乎在同一时间，在所有画家中最有拜伦特征的热里科(Gericault)也因为一幅表现海难的画而声名大振(图 212)。“梅杜萨”号护卫舰在远航塞内加尔的途中沉没——149 名乘员被抛到了救生筏上，筏子被舰载艇上的水手拖拽着。拖了一段时间后，水手们精疲力尽，他们便砍断了绳索，任由筏子漂泊在大海上，这几乎是宣判了那些乘员的死刑。不可思议的是有几个人活了下来，从他们



图 212 热里柯：《梅杜萨之筏》

那儿热里科知道了充满恐怖的事实；他甚至找到了为船上制作救生筏的木匠，请他在他的画室里做了一个筏子的模型。他在医院附近找了间画室，以便他研究那些快死的人。他放弃了舒适的生活，剃掉了头发，整天和那些从太平间搬来的尸体在一起。他决心画一幅杰作，我想他获得了成功；奇怪的是，虽然他是逼真如实地记录，但整个作品看起来像一幅宏伟的创作。就其形式语言来说，热里科已看到了一个更早的英雄时代——盛期文艺复兴——看到了米开朗基罗的《洪水》和他在西斯廷天顶画的运动员，在这幅画上看到了拉斐尔的《变形记》。对修辞学传统的依赖是热里科最不同于拜伦风格的地方。不过，最初都公认《梅杜萨之筏》是有意创作一幅我们所谓的社会现实主义的作品，热里科计划继续创作两幅更大的更具革命性主题的画：其一是释放宗教裁判所的囚徒（我怀疑他是否听过《费德里奥》，它在当时被认为是一次失败），另一幅是奴隶贸易，为此他连带画

一些草图。但这两幅画都没有进行；他已经耗尽他的身体，他私下里对他的朋友说，他渴望死去。

为了恢复健康他来到伦敦，部分原因是他欣赏英国绘画，另一原因是他有对马的热情——人们可以说在浪漫主义形象中，马是对船难的补充——当时英国是马的国度。他画了一幅德比的画，在一系列素描和版画中，他正确地画出了马的重量和英国场景的残酷(图 213)。回到巴黎后，他又画了一些疯人的肖像(彩页图 40)，我认为这是 19 世纪的伟大作品之一。它们给绘画带来的浪漫主义冲击突破了理性的束缚。这时热里科已因某种内伤而身体状况恶化，由于骑了他发现的最不驯服的烈马而加剧了病情。没有谁比他更坚定地面对死亡。他在 33 岁时去世，他略小于拜伦，比雪莱和济慈要大一些。

幸运的是，他留下了一个精神上的继承人——德拉克洛瓦(Delacroix)——他的乐观主义得到更有力的才智的支持。当德拉克洛瓦的第一幅大画《但丁的小舟》展出时，有人问席里科他是否帮了忙，他回答说：“我希望帮了。”两年后的 1824 年德拉克洛瓦画了一幅完全由他自己完成的画——《希阿岛的屠杀》(图 214)。和大多数浪漫主义绘画杰作一样，它表理了一个真实的事件，它反映了那些和雪莱和拜伦一样梦想希腊独立的自由主义者的激烈情怀。在这幅画中充满抗议和同情，德拉克洛瓦后来可能再没有达到过这样的表现了。

在复辟的波旁王朝的统治下，革命的激情转入地下，仍在对反抗压迫的牺牲者的同情中显示出来。在 1830 年，在整个欧洲历史上一些最愚蠢的插曲之后，查理十世(Charles X)和他的首相计划发动一场革命。它是短暂而有限的——与前后的革命相比它是一项可怜的事业——但它显示了永不熄灭的火焰，年轻的浪漫主义者在 19 世纪 20 年代仍能感受到 1792 年的热情。



图 213 热里柯：《英国场景》(铜版)

确实,共和军是由原大革命的领导人之一拉斐特(Lafayette)指挥的。德拉克洛瓦也参加了国民卫队(据他自己说他是因为喜欢国民卫队的制服),还画了《自由领导人民》。这是少有的革命标题的绘画之一,它有足够的权利作为一件艺术作品,但它远非他最优秀的作品之一,他以后不再容许他的艺术受当代政治的影响。相反,他极为蔑视他生活的时代,蔑视它粗俗的物质主义和对进步的自鸣得意的信念,他的艺术几乎就是试图逃避这个时代。他逃往浪漫主义诗歌的题材,特别是莎士比亚、拜伦和瓦尔特·司各特(Walter Scott)。他一些最伟大的绘画都是从拜伦那儿获得灵感,他具有一种拜伦式的将崇高的力量与自我统一起来的力量——特别是“狮子的吼叫与毁灭之剑”。波德莱尔(Baudelaire)说当一种思想穿透他的精神,他的肌体就会焦躁地



图 214 德拉克洛瓦:《希阿岛的屠杀》

颤抖,他的眼睛就会像一只老虎潜近它的猎物时那样闪光。巴黎动物园的喂食时刻使他激动不已。他的猎狮的大画(图 215)是他所有作品中最富于个性的。

德拉克洛瓦也从物质上逃避他那个时代繁荣的资产阶级社会。1834 年他去了摩洛哥。有一段时间,摩洛哥引起他无限想



图 215 德拉克洛瓦:《猎狮》

象,但他到了那儿后,才知道现实与他的期待大不相同。除了他那拜伦式梦想的感官上的残忍之外,他还发现了一种他所维护的古代生活方式,这种生活方式比学院的蜡像古典主义更加古典。他认为阿拉伯人的姿态就像那些老加图(Cato the Elder)的雕像。

德拉克洛瓦有一个小小的朋友圈子,大多是诗人和作家,还有音乐家肖邦(Chopin),他是德拉克洛瓦唯一无保留地热爱与赞赏的人。波德莱尔说肖邦的音乐像“一只闪亮羽毛的小鸟,飞翔在恐怖深渊的上空”。他将喻意增添到德拉克洛瓦的绘画(他也是其画的热情赞誉者)上,但不论增加什么,那个深渊对德拉克洛瓦没一点威胁:相反,他赞美它。运气伴随着他,他的朋友之一,后来当了总理的梯叶尔(Thiers)给了他很多公共壁画,包

括法国议会图书馆的壁画。这是典型的德拉克洛瓦的题材，这些给人印象极为深刻的装饰画表现了匈奴王在践踏古代文明的遗产(彩页图 41)。没有谁比德拉克洛瓦更多地意识到我们在幸免于难中前进；他以某种语气问道：“这值得吗？”他最终作了肯定的回答，虽然有些勉强。他自觉地将自己视为西欧最优秀精神的继承者——但丁、米开朗基罗、塔索(Tasso)、莎士比亚、鲁本斯、普桑——他们的名字不断出现在他的笔记中，他们的作品激励着他的绘画。他在题材上最后表现可能是在圣苏尔佩斯教堂的一幅大型壁画(虽然德拉克洛瓦不是一个基督徒，但他可能是 19 世纪最伟大的宗教画家)，描绘雅各与天使的搏斗(图 216)。在他的象征原始自然的大橡树的树阴下，人整夜都在努力抵抗那个精神意识的天才，那种精神意识将使人的存在极大地悲哀和复杂；他像一头公牛那样猛烈地攻击天使，但他最终还得屈从于他的命运。

德拉克洛瓦更加珍视文明，因为他知道它是脆弱的，他也决不会天真到在塔希堤岛寻找文明的替代。人们都说，高更(Gauguin)是最不天真的，奇怪的是，他并没有花多少心思让自己了解塔希堤，当他到那儿的时候，塔希堤已经被欧洲人占领了一个世纪。他的拜伦式的对其时代与社会的憎恨使他决定逃避欧洲文明，无论付出多少代价。像德拉克洛瓦一样，他没有发现他所期望的东西，但他设法把他发现的东西塑造为他梦想的反映：他在塔希堤的发现毕竟胜过德拉克洛瓦在摩洛哥的发现——高贵、尊严、永恒。他坚持他的梦想而面对每一个灾难所具有的勇气真正是英雄性的，使我们忘记了他在塔希堤的生活中很多恶劣而荒唐的事情。他的《塔希堤妇女》是一件可与德拉克洛瓦的《阿尔及尔妇女》媲美的杰作。但它使人们疑惑，为了误入歧途的欧洲精神，一次如此漫长的旅程和如此重大的放弃是必



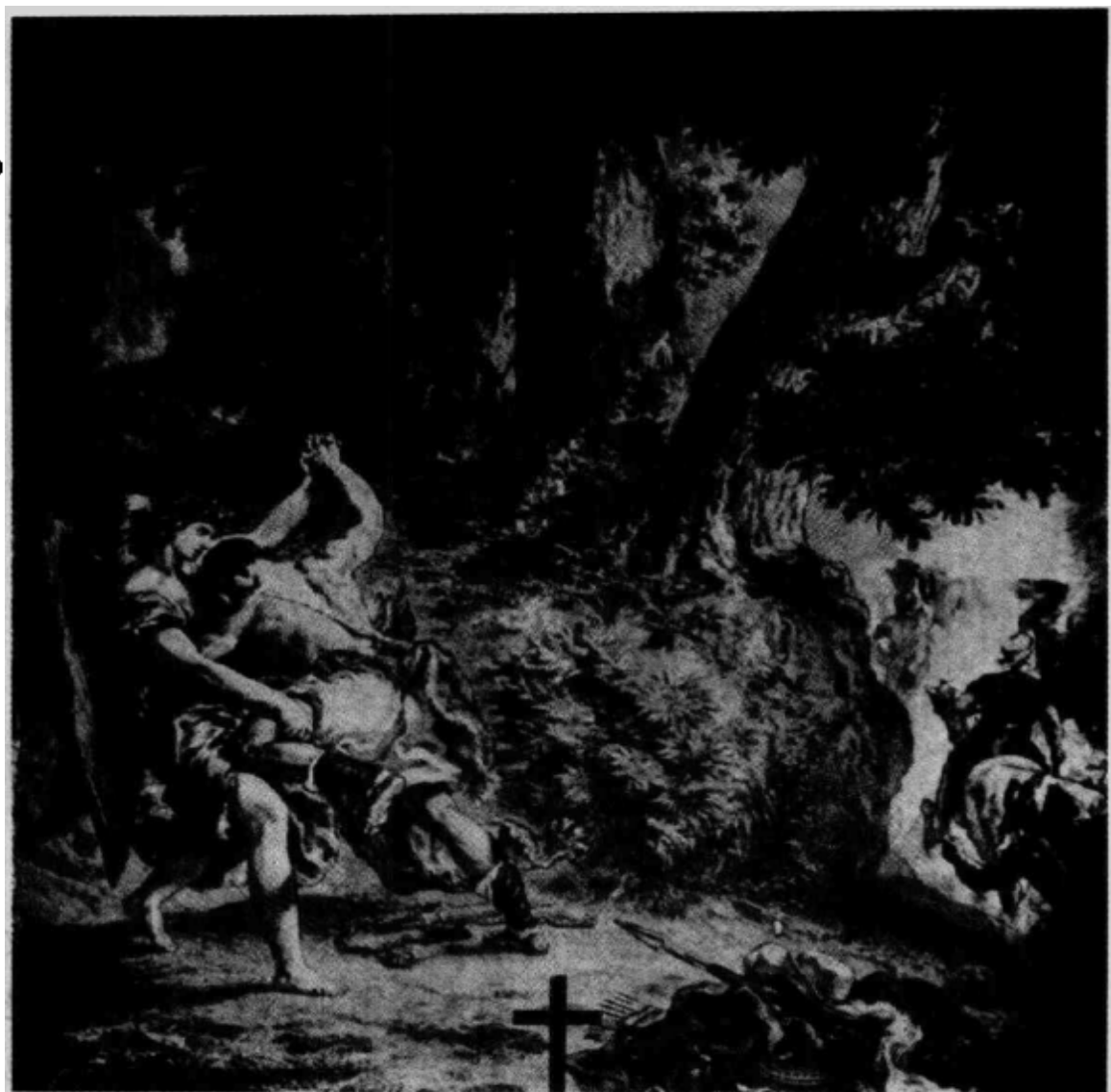


图 216 德拉克洛瓦:《雅各与天使的搏斗》

须的。

19 世纪早期在欧洲精神中产生了一个裂缝,这个裂缝就像 16 世纪分裂基督教的裂缝那么大。在裂缝的一边是工业革命培育的新中产阶级。它充满希望与活力,但缺乏价值标准。夹在一个腐败的贵族和好斗的穷人之间,它产生了一种自卫性的道德,传统、自满、伪善。当时杰出的讽刺画家,杜米埃(Daumier)、加瓦尼(Gavarni)、古斯塔夫·多尔(Gustave Dore)给我们留下

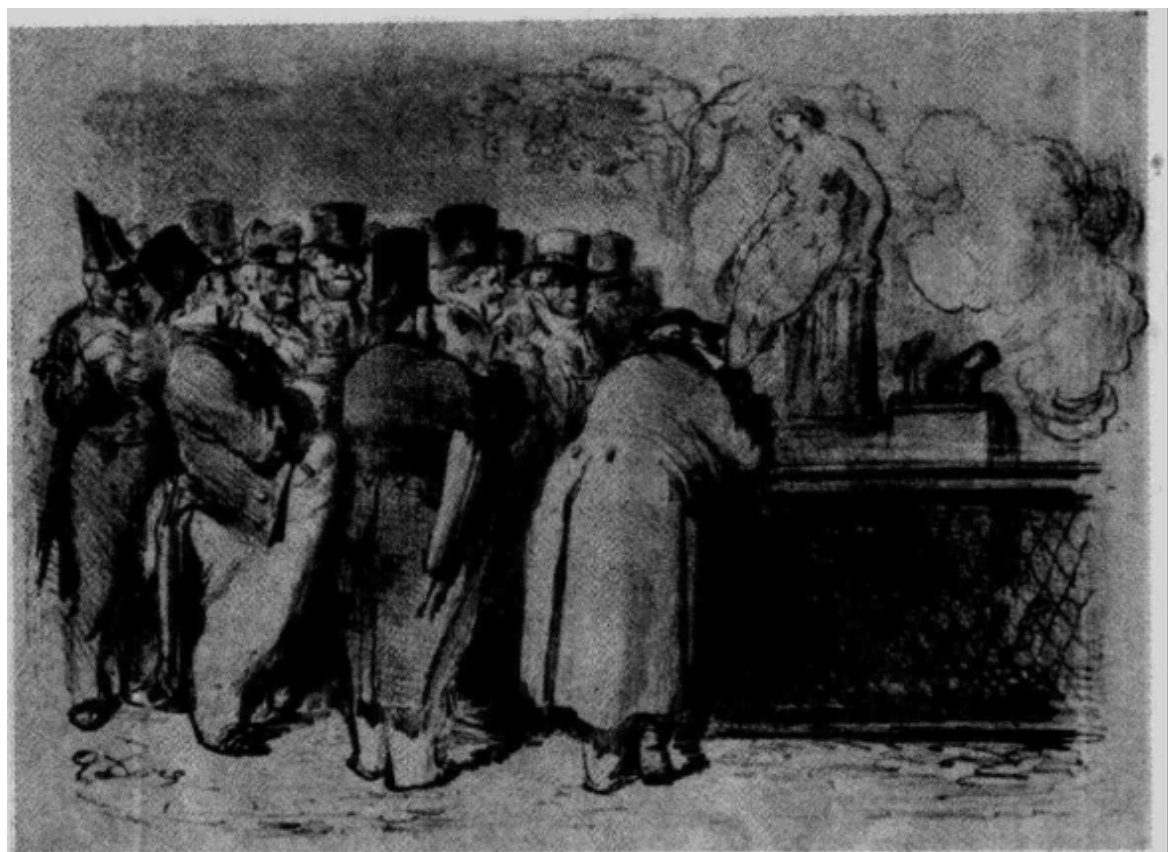


图 217 多尔：《按照中午的炮声来核对挂表的人们》

了对这些肥胖绅士的令人信服的记录(图 217);他们的长大衣紧扣着,但看起来仍相当紧张,他们夹着雨伞似乎是为防御侵犯。在裂缝的另一边是更优秀的精神——诗人、画家、作家,他们仍是浪漫主义的继承者,仍被灾难所追逐,仍是与天使搏斗的雅各。但他们用什么来填补中产阶级道德呢?他们本身仍在寻找一种精神。

这种寻找贯穿整个 19 世纪:在克尔恺郭尔(Kierkegaard)、在叔本华(Schopenhauer)、在波德莱尔、在尼采;在视觉艺术,在雕塑家罗丹。他是最后一个伟大的浪漫主义艺术家,热里科、德拉克洛瓦和拜伦的直接继承者。他最大的失望是没有赢得海德公园的拜伦纪念像。像他们一样,他充沛的野性精神没有减弱——反而增强了——他对人类悲剧性命运的洞察;像他们一

样,在他对绝望的表现中,有时有一种修辞夸张的痕迹。但他是一个真正的艺术家!仅在二十年前他还处在反对的批评“后世将会判决”的阴云笼罩之下。他是一个将象征性姿势寓于精神的创造者,像所有过分简单化地表现扩散的感情一样,它们有时显得浅显。孤立地看,著名的《思想者》是一个无聊者的缩影,但从原创的角度看,它的意义是很明显的。它是在名为《地狱之门》的高浮雕构图的中心,罗丹是要把《地狱之门》作为他所有的小人物的储存库。最初“思想者”也是相当小的。罗丹所有的人物都是用他的手指捏出来的,它们在他的手中获得生命(图 218)。当它们被他的助手放大后,它们就失去了活力,当它们再被复制成大理石时,就更加安静了。《地狱之门》的标题是由但丁暗示给罗丹的:“抛弃希望,尔等从这儿进去。”我无法猜想罗丹读了多少《神曲》,他没有使他的人物具有但丁的精神,而是对强烈的肉欲冲动作出反应。我发现铜门的整体效果,“新艺术”(Art Nouveau)节奏的连续性旋转和漂浮,使我感到轻微的晕眩;但单个的人物因其造型的力量和自由而弥补了整体的不足,每一个形式(如罗丹所言)都是在其最大张力的程度上向外突出。这些人物的上百个造型给人一种类似于 17 世纪的创造性力量的印象。

罗丹总是表示他对希腊雕塑与哥特式雕刻的顶礼膜拜,但他自己的作品却是巴洛克和浪漫主义传统的一种混合,不只是在内容,而是在风格。但是,他创作的一件年代不详的作品——非常古代或非常现代——依赖我们观看它的方式。这就是他的纪念性雕塑《巴尔扎克》(图 219)。罗丹接受订货的时候巴尔扎克(Balzac)已去世多年,纪念性的人物雕塑必须是一种理想化的肖似——对他来说是一个严重的障碍,因为他总是直接根据自然来创作。他所依据的全部知识是巴尔扎克又矮又胖,喜欢穿



图 218 罗丹：《夏娃》

着睡袍写作。他仍使巴尔扎克显得宏大——统治了他那个时代的想象力,而且超越了他的时代。他用一种特殊的方式来处理问题:他做了五六个肥胖的裸体人物,以满足他对巴尔扎克的真实外形的感觉;在对它们苦思冥想几个月之后,他选择了其中之一,并在上面披了一块布,表示那件著名的睡袍。通过他所构思的这种方式使人物既有纪念碑性质又有运动感。这致使它在我心中是19世纪最伟大的——一件雕塑——确实是自米开朗基罗以来最伟大的雕塑。当它1898年在沙龙展出时,这种构思并没有打动罗丹的同时代人。他们极度恐慌。罗丹是一个骗子,在搞一场骗局。他们甚至高喊 *la patrie en danger*(祖国在危险之中),这显示出法国人对待艺术是多么认真。他们簇拥在它的周围,挥舞着拳头,肆意凌辱它,对它的批评都毫不例外地集中在一点:巴尔扎克的动作是不可忍受的,身体不可能存在于这种睡袍下面。坐在附近的罗丹知道他只有用一个锤子敲打雕塑,把外面的睡袍去掉,露出里面的身体。怀着敌意的批评家说它像一个雪人,一个史前的巨石,一个猫头鹰,一个异教的神——这些都是事实,我们不再把它们看成污蔑之辞。巴尔扎克的身躯有一种德鲁伊特石头(*druidical stone*)的永恒性,他的脸上有一种猫头鹰的贪婪。他使人们如此愤怒的真正原因是那种感觉:他可以吞噬他们的感情,但对他们的意见置之不理。巴尔扎克以他对人类动机的惊人理解,蔑视传统的价值,嘲笑时髦的观点,和贝多芬一样,将激励我们蔑视所有那些威胁并损害人性的力量:谎言、坦克、催泪弹、意识形态、民意测验、机械化、计划者、计算机——所有这一切。

## 第十三章

---

# 英雄的物质主义

---

可以把上个世纪的曼哈顿岛想象为一部无比高速的电影。它似乎不像人的产品,而像某种可怕的自然剧变。它是无神的、残忍的、暴力的——但人们不能一笑了之,因为在活力之中的意志力量和精神领悟已经创造了纽约,物质主义已超越了自身。多罗西·华兹华斯(Dorothy Wordsworth)曾经谈到从威斯特敏斯特大桥看到的伦敦景象,“它就像自然本身的一个宏伟景观”。是的,自然是暴力的、残忍的,我们对它无能为力。但纽约毕竟是由人来创造的。人几乎在同一时间实现其现存的条件,如同它完成哥特式大教堂。说到哥特式,在人们心里会掠过一个明显的反应:大教堂的建造是奉献给上帝的荣耀,纽约的建设是奉献给财富的荣耀——金钱、利润,19世纪新的上帝。一成不变的人的本质被大量地灌注到它的结构之中,远远看去它倒像一个天国的城市。只能远看。一旦走近它就不那么美妙。灯红酒绿之中隐藏着太多的贫穷,到处是寄生的食客。人们知道为什么英雄的物质主义仍与一种不稳定的意识相联系。从一开始就

---

是这样。我是说从历史上看,最初发现和开发了创造出纽约的这些技术手段可能与最初有组织地改善人类命运的意图是完全一致的。

像加侬(Carron Works)或科尔布鲁克代尔(Coalbrookdale)(彩页图 42)这样的早期大型铁工厂可能建于 1780 年;霍华德(Howard)论刑事改革的书出版于 1777 年,克拉克森(Clarkson)论奴隶制度的文章发表于 1785 年。这可能只是偶然的巧合,因为在那个时代,大多数人都认为运用于工业的机械力是值得骄傲的事情。早期的重工业绘画是乐观主义的。即使工人也不会反对它们,因为大工业被描绘得像地狱一般,他们还担心机器使他们失去工作。在工业化初期看透了工业主义的人只有诗人。如人们所知,布莱克(Blake)认为工厂是魔鬼撒旦的作品。“哦,撒旦,我们最年轻的产儿……它们的作品是永恒的死亡,工厂、火炉、锅炉。”伯恩斯(Burns)在 1787 年路过加侬铁工厂,在窗格上留下这样的诗句:

我们经过这儿看到你的产品,  
希望有更多的明智,  
但恐怕,我们走进了地狱,  
这并不使人惊奇。

经过稍长的时间——二十多年——老百姓才开始看到一个多么可怕的怪物被创造出来。

同时人道的精神在增长。监狱得以改善,弗里德里克·埃顿爵士(Sir Frederick Eden)出版了第一本名为《贫困状况》的社会学调查,但废除奴隶贸易的运动使所有的事情都黯然失色。我经常听见貌似聪明的人说,文明能够存在,只是由于有奴隶的基

础,为了支持这种论点,他们举出公元前5世纪希腊的例子。如果把文明限制在悠闲和奢侈,那么在这种令人厌恶的理论中也有一点合理的成分。我试图通过我的一系列观点把文明定义在人的创造力和人类才能的拓展;从这个观点来看,奴隶制是令人憎恶的。那是一种可悲的贫困,沉默的大多数人艰难度日。贫困、饥饿、瘟疫、灾荒:它们是直到19世纪末的历史背景,大多数人对它们是不可避免的——就像恶劣的天气一样。没有人认为他们能被拯救:圣方济也只是要求崇拜贫穷,而不是消除贫穷。古代的穷人法案不是为了消除贫穷,而是为了防止穷人惹麻烦。这样就需要一种偶然的慈善行为。我记得一幅模仿比彻(Beechey)画风的铜版画,题目是《乡村慈善》(图220),画面上一个可爱的女孩正冷漠地伸出手,把一个先令施舍给一个衣裳褴褛的男孩。画下面有一行字:“在这儿,一个没戴帽子的穷孩子得到了半个便士。”没有认真关切的迹象。但奴隶或奴隶贸易与贫困是两码事:其一是与基督教义相对立;其二它是秘密的——不是像人们周围的空气那种事物,而是内部制造的贫困。它带来的悲惨是不可想象的;18世纪的人如果知道贩运途中的死亡数字一定会吓得呕吐。在从非洲到美洲的途中,因为酷热和窒息面死的黑奴达900万之多:即使按现代标准也是不可思议的数目(图221)。

因此废奴运动成为第一个公众觉醒意识的表现。它经过长期斗争而获得成功。但奴隶制包括巨大的利益投入。奴隶是“财产”,即使是最激进的革命,包括罗伯斯庇尔(Robespierre)本人,都决不怀疑神圣的财产权利。在英国大多数上流社会的人都支持奴隶制:格拉德斯顿(Gladstone)先生在议会的首次发言就大受欢迎。但克拉克森(Clarkson)提供了无可辩驳的统计数字,威尔伯福斯(Wilberforce)以传奇性的魅力和献身精神来努力





图 220 《乡村慈善》(仿比彻风格的铜版画)

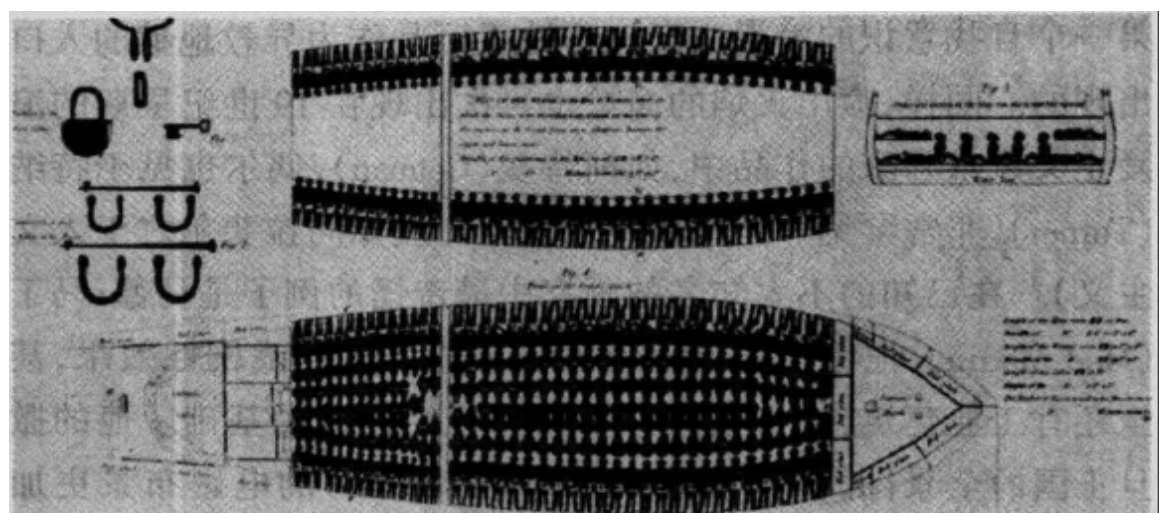


图 221 贩奴船的草图

实现他的目标。奴隶贸易在 1807 年被禁止,但直到威尔伯福斯在 1835 年去世,奴隶制才被彻底废除。

人们肯定把它作为种族意识的一大进步来看待,它发生在英国,我想这是值得骄傲的。但也不能过于得意。维多利亚时代就过于得意,它借此来转移人民的视线,因为同样恐怖的事情也发生在它的国民身上。英国在其新的工业力量首次的胜利意识中进入了与法国的战争。在英国获得胜利二十年之后,却失去了对工业发展的控制,按照人类生活的标准,它为失败付出的高昂代价超过任何军事灾难。

工业革命的早期阶段也是浪漫主义运动的一部分。让我在这儿说点题外话,一直以铁工厂为题材的画家也通过我们所谓的浪漫效果来提高他们作品的想象力;他们在画中把铁工厂画成地狱入口的象征。第一件这样的作品(就我所知)是由希尔罗尼姆斯·波斯(Hieronymus Bosch)在 1485 年所作。波斯所在的低地国家是欧洲最早进入工业化的地区之一,还在儿童时期,铁工厂的气浪就为充斥在他脑海中虚构的恐惧增添了真实的想象。波斯最欣赏威尼斯画派,在乔尔乔纳及其追随者的作品中——

第一个自我意识的浪漫主义——铁工厂是作为异教地狱的入口出现的。同样,喷出火焰的高炉也再次出现在 19 世纪早期的浪漫主义风景画家的作品中,如柯特曼(Cotman),偶尔也见于特纳(Turner)(非常罕见——他之于工业革命应如同拉斐尔之于人文主义)。在已知的不太知名的画家中最奇怪的例子是马德·马丁(Mad Martin),他相当糟糕地吸收了工业主义的戏剧性效果,甚至还有工业建筑,作为他为弥尔顿和圣经插图的基础。他的撒旦王国的全景图,比格里菲斯(D. W. Griffiths)的电影布景更加庞大和邪恶,是同时代风格的真正发展,他最早看到了 19 世纪早期对隧道设想的重要性。

不过,工业革命对浪漫主义绘画的影响与对人类生活的影响相比是一个次要问题,甚至不值一提。无需我来提醒你它在六十或七十年内对人民大众的压迫与剥削是多么残酷。它甚至不是以劳动的本质来作为它的组织方式。早期的铁工厂规模很小——几乎是家庭作坊——在工业运动的早期阶段对于少部分人逃离贫困的乡村生活起过积极的作用。对传统社会的破坏还不小。大约从 1790 年到 1800 年以后,出现了破坏人类生活的大型炼铁厂和制造厂。约建于 1770 年的阿克瑞特(Arkwright)纺纱厂经常被视为大规模生产的开端,由德比的赖特(Wright of Derby)为我们真实记录下来的人是新当权者的典型(图 222),他们直到今天仍在控制着工业。他与他的同道使英国在 19 世纪经济中迅速起飞,但他们也制造了几乎使当时每一个有想象力的作家着迷的非人性化。在卡莱尔(Carlyle)和卡尔·马克思以前很久——事实上是约 1810 年——华兹华斯就描述了夜班工人上班的情形:

现在吐出的是白天的工役;



图 222 德比的赖特:《阿克瑞特肖像》

他们从通亮的高大建筑中滚滚涌出，  
一股新的人流与他们相遇，在拥塞的大门——  
在厂房——蒸汽机隆隆作响  
无数令人目眩的巨轮在转动，  
刺眼的光，像讨厌的精灵，照射在  
山岩下的河床。男人、少女、青年，  
母亲和孩子，男孩和女孩，  
走了进来，各自重复早已习惯的工作  
在这个神庙中，这个神庙  
供奉给利润，这个领域至高的偶像，  
永恒的献祭。

这个利润的新宗教的后面是大量的教条，没有这些教条它决不可能在整个严肃的维多利亚时期维持它的权威。这类圣书的第一本——印于1789年——是《人口论》，由一个名叫马尔萨斯(Malthus)的牧师所写，他在该书中证明人口增长的速度远远超过生存资料的增长。其结果是贫困和短缺制约了大多数人的命运。这种悲观的理论是以一种科学精神提出的，直到今天还有着它的意义。不幸的是，马尔萨斯的书中常有类似这样的话：“人没有要求最少的一份食物的权利。”这些话被认为是对劳动的非人道的剥削。另一本圣书是理查托(Ricardo)的经济理论，他也是一个最热心也最无情地用科学精神来写作的人。自由竞争与适者生存：看起来多么像自然法则——事实上也包括在达尔文的自然选择的理论中。

我把它们称为圣书并不是开玩笑。最严肃与最虔诚的人都把马尔萨斯和理查托视为福音的传播者，他们用这些理论来判断他们决不想在人性的基础上为之辩护的行为。伪善？是的，

伪善总是存在的——从莫里哀以来，伟大的喜剧作家都离不开伪善的题材。但到了 19 世纪，不可靠的中产阶级依赖于非人道的经济制度，使伪善达到了前所未有的程度。近四十年来，“伪善”一词已成为一种 19 世纪的标签，就像轻薄——大约与理性一道——是 18 世纪的标签一样。反对伪善一直没有停止过，虽然这对于净化空气是一件好事，我想这种反对也由于导致不信任所有慈善的事业而受到损害。像“虔诚的”、“高尚的”、“可敬的”一类词成了用于讽刺的玩笑话。

公众的伪善(Mass hypocrisy)常用来指维多利亚时代。而实际上它还要早于 19 世纪。布莱克在 1804 年就说过：“通过温柔的艺术劝说穷人靠一块而包皮生活。当一个人因劳动和匮乏而面色苍白时，会说他看起来健康和幸福；当他的孩子生病时，就让他死掉；人口已经够了，甚至太多，若没有这些艺术，我们的星球就会人口泛滥。”是的，虽然人们憎恨非人道的方式，但马尔萨斯的非人道的原则还是被接受了，可怕的事实是人口的增长可能毁灭我们自己。自野蛮人人侵以来，这是文明以无法接受的方式遭受的沉重一击。首先它制造了可怕的都市贫困，然后是阴暗的对策——官僚与专制。无论是当时还是现在，看来都是无法解决的；富人也不会为他们无情地漠视穷人的生活条件而道歉，因为他们的财富在很大程度上就依赖于贫困的条件，尽管他们可以看到大量详尽而明确的记述。我只需提到两个人——恩格斯在 1844 年写的《英国工人阶级状况》；狄更斯(Dickens)在 1840~1855 年间，在《尼古拉·尼克尔比》和《艰难时世》之间写的小说。

恩格斯的书是文献的记录，而事实上是一个年轻的社会工作者的愤怒控诉，它在很长一段时期内都为马克思主义提供了感情的发动机。马克思读过恩格斯——我不知道谁这样做过：

这已足够了。每个人都读过狄更斯。没有哪个在世的作家受到如此众多的社会阶层这样狂热的爱戴。他的小说导致法律、地方法庭、制止公开绞刑——在十多个方面——的改革。但他对贫困的悲惨描述却没有有什么实际的效果：一部分原因是因为贫困的问题太大；另一部分原因是政治家被限制在阶级经济的知识桎梏中；还有，我们必须承认，因为狄更斯本人慷慨的精神，使他在对悲惨的描述中带来一种虐待狂式的快感。狄更斯早期作品的插图太漫画化了，绘画技术也太差，没有正确表达他对社会的感情。法国插图画家古斯塔夫·多雷(Gustave Dore)创造了适合狄更斯的形象。他起初是一个幽默画家，伦敦的现实使他变得严肃了。他的插图画于狄更斯去世后的19世纪70年代(图223)。但人们肯定知道画中场景非常符合原著。可能以外国人的眼光来看伦敦才更加真实，确实需要某种像多雷这样的高超的插图技术才可能使人类悲惨生活的重要片断真实可信。

我认为没有谁像狄更斯那样传播了一种觉醒的意识，但不要忘了，实践的改革家还是要早于他：在这个时期之初，教友会信徒伊丽莎白·弗莱(Elizabeth Fry)(图224)还在年轻的时候就被封为圣徒，因为她的精神对新门(Newgate)监狱囚犯的影响是一个真实的奇迹。沙夫茨伯里伯爵(Lord Shaftesbury)长期致力于反对在工厂使用童工的斗争，这使他在人道主义史上的位置仅次于威尔伯福斯(Wilberforce)。

早期改革家与工业社会的斗争说明了我坚信的事实：19世纪最伟大的文明成就是人道主义。我们如此习惯于人道的观点，但我们忘了在文明的早期它很少被关注。如果我们在英国或美国询问任何一个有教养的人，人类行为中最重要的东西是什么：五分之一的人会回答“仁慈”。但在文明早期的那些英雄们的嘴中是决不会说出这个词的。如果你问圣方济生活中最重

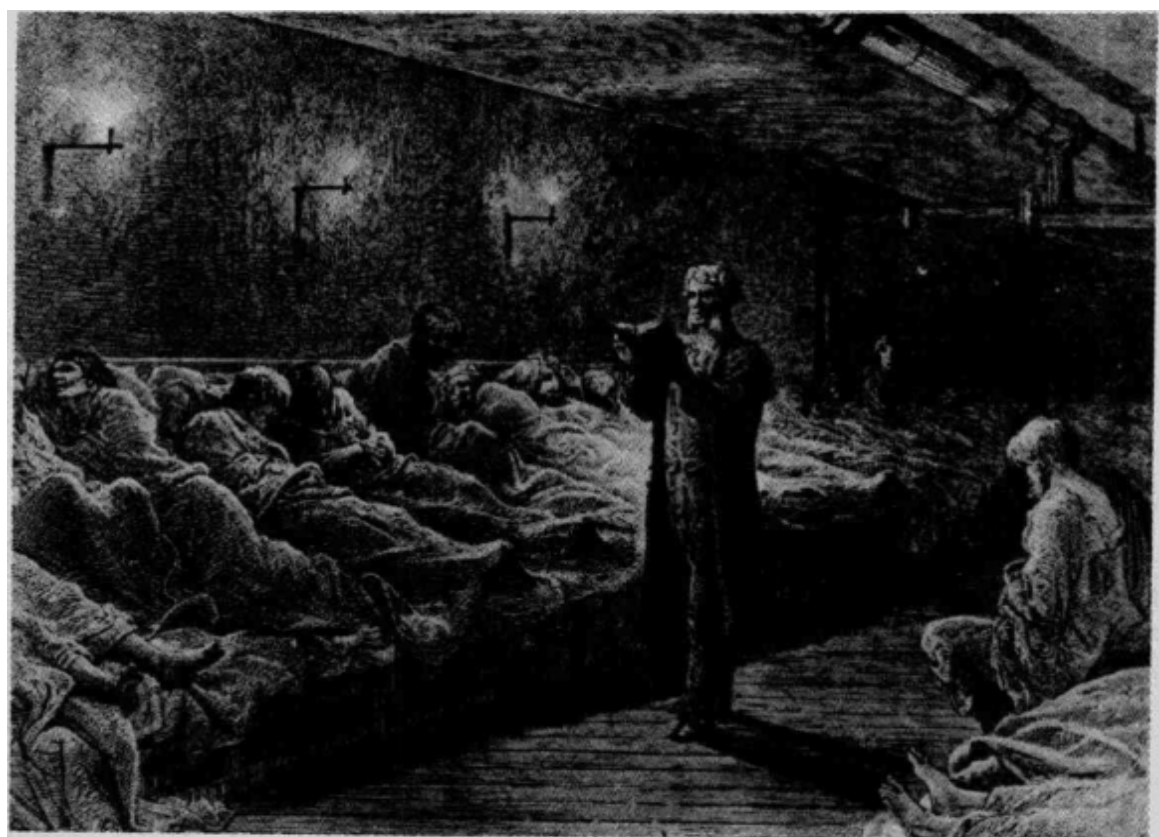


图 223 多雷：《一个晚间收容所里的〈圣经〉读者》（木刻）

要的是什么，我们知道，他会说“贞洁、顺从和贫穷”；如果你问但丁或米开朗基罗，他们的回答可能是“对卑鄙与不公正的蔑视”；如果你问歌德，他会说“生活在完美之中”。决没有仁慈。我们的先辈不使用这个词；他们不能估价它的性质——除非他们把它作为同情来使用。今天，我认为我们低估了 19 世纪人道主义的成就。我们忘了在维多利亚早期，恐怖被认为是理所当然的事：在军队与海军中每天对无辜的人进行上百皮鞭的惩罚；一群群妇女被三人一堆地铐在一起，在隆隆驶过街道的敞篷马车上转送到外地。诸如此类残酷的行为都是由那些为保护私有财产的法律制定者实行的。

某些哲学家，可以追溯到黑格尔，告诉我们人道主义是一种脆弱的、痴情的、自我沉溺的状况，在精神上要低于残酷和暴力，





图 224 伊丽莎白·弗莱

这种观点被小说家、剧作家和戏剧导演狂热地接受。当然,仁慈在某种程度上是唯物主义的分支,这使得反唯物主义者蔑视它,如尼采就把它称为一种奴隶道德的产物。他无疑提倡了我们本质的另一方面,英雄般自信的人,没有这种自信将一事无成,这种自信迫使人修建了第一条贯穿英国的铁路。

蒸汽机在工业上的运用只是强化了以前存在的东西。华兹华斯所提到的工厂是以水为动力的。但铁路机车创造了一种全新的形势:一种新的单元基础,一种新的空间概念——一种仍在发展的形势。在史蒂文森(Stephenson)的火箭瞬间完成从曼彻斯特到利物浦的旅行的二十年之前,铁路就像一场伟大的战役:意志、勇气、残酷、无法预见的失败和无法预见的胜利。修筑铁路的爱尔兰工人就像 *une grande année*(一支大军),一群为他们的

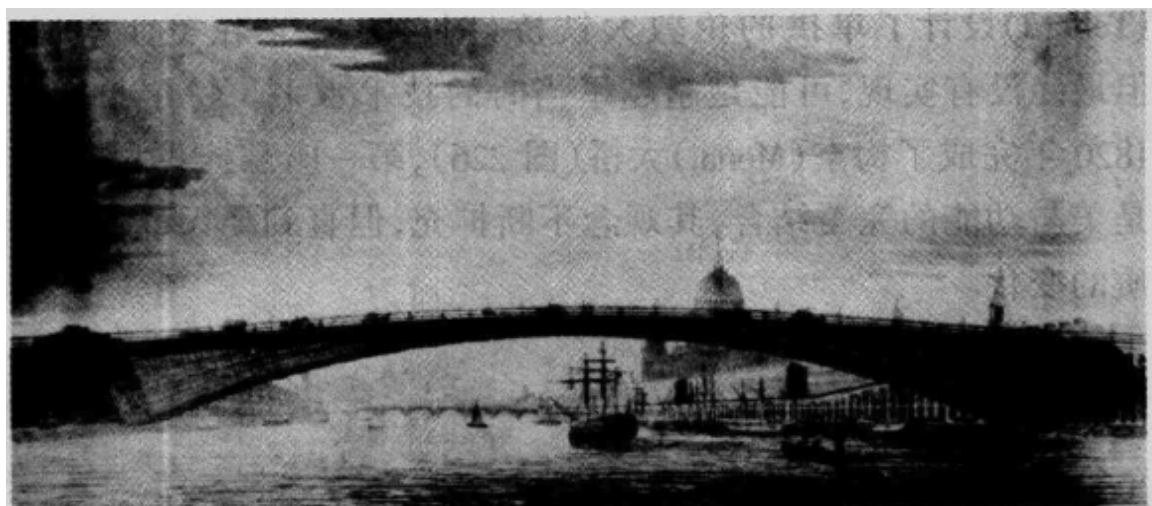


图 225 特尔福德伦敦大桥设计图

成就而骄傲的乌合之众，他们的统帅就是工程师。

从我所提到的这一系列伟大变化的开始，我就认为建筑所涉及的文明远甚于其他任何事物留给后人的东西。绘画与文学主要依赖于不可预测的天才。但建筑在某种程度上是一种公共艺术——至少它在使用者与制造者之间的相互依赖的关系上要超过其他的艺术。按照狭义的概念来判断，19 世纪的建筑并不是最好的。有很多理由来解释这个现象。其中之一就是建筑师扩大了他们的历史眼界，使他们能采用多种不同的风格。这并不像人惯常猜想的那样是一场灾难。例如，我认为国会大厦仿哥特式的外表就比那些古典风格的建筑要好得多，后者毕竟只是对古代的模仿。巴里 (Barry) 的设计美在与河湾的关系，普京 (Pugin) 的哥特式小尖塔与伦敦雾色融为一体。不过，我还是承认 19 世纪的公共建筑总是缺乏风格与信念；我相信其原因是当时最强烈的创造力没有进入城市建筑或乡村别墅，而是体现在作为工程的思想；当时只有在工程上人们才可能全面使用实现了建筑艺术的转变的新材料——铁。第一个铁器时代已是文明的转折点；第二个铁器时代也同样如此。1801 年，特尔福德

(Telford)设计了单拱的伦敦大铁桥(图 225)。它壮美而永恒。但最终没有实现,可能是超越了当时的技术水平。特尔福德在 1820 年完成了梅奈(Menai)大桥(图 226),第一座悬挂式大桥,它是美与功能的完美结合,其观念不断扩充,但直到今天都没有本质的变化。

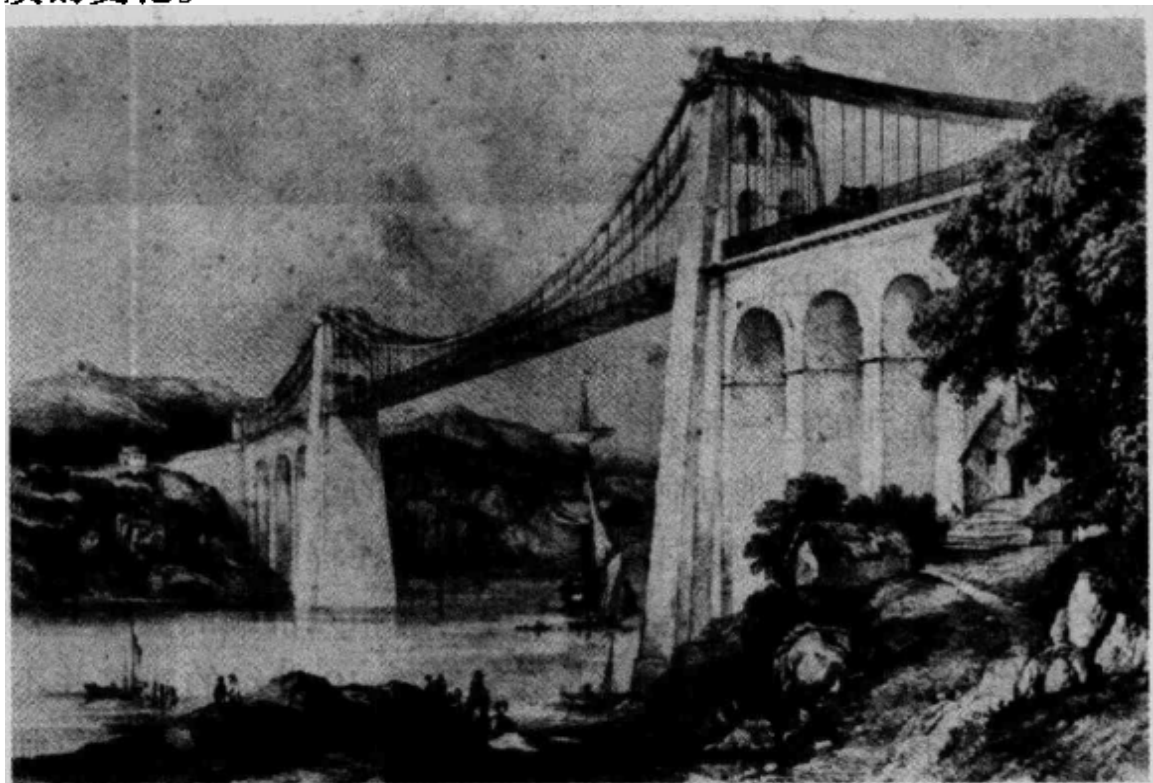


图 226 特尔福德:梅奈大桥(版画)

16 世纪佛罗伦萨的瓦萨里(Vasari)写了《大艺术家传》。19 世纪英国的塞缪尔·斯迈尔斯(Samuel Smiles),就像那个时代可靠的气压计,写了《工程师传》。斯迈尔斯相信最重要的是良好而适度的感觉,可能是由于这个原因,他很少提到这个运动中最极端的产儿,伊桑巴德·金顿·布鲁内尔(Isambard Kingdom Brunel),在这些人物中应该属于第一流的早期英雄的人。布鲁内尔是一个天生的浪漫主义者。他的父亲是一个著名的工程师,依靠精确的计算来工作,但他却以毕生精力来追求不可能的

东西。事实上当他还是个孩子的时候就觉得继承一个他自己都相信是不可能的计划：他父亲计划在泰晤士河下面修一隧道。20岁时他父亲就让他负责工程项目，从此开始了标志着他一生的一系列成功与失败。我们记录了两件事：描绘了工程进行一半时在隧道举行盛大宴会的一幅画(图 227)，老布鲁内尔向他

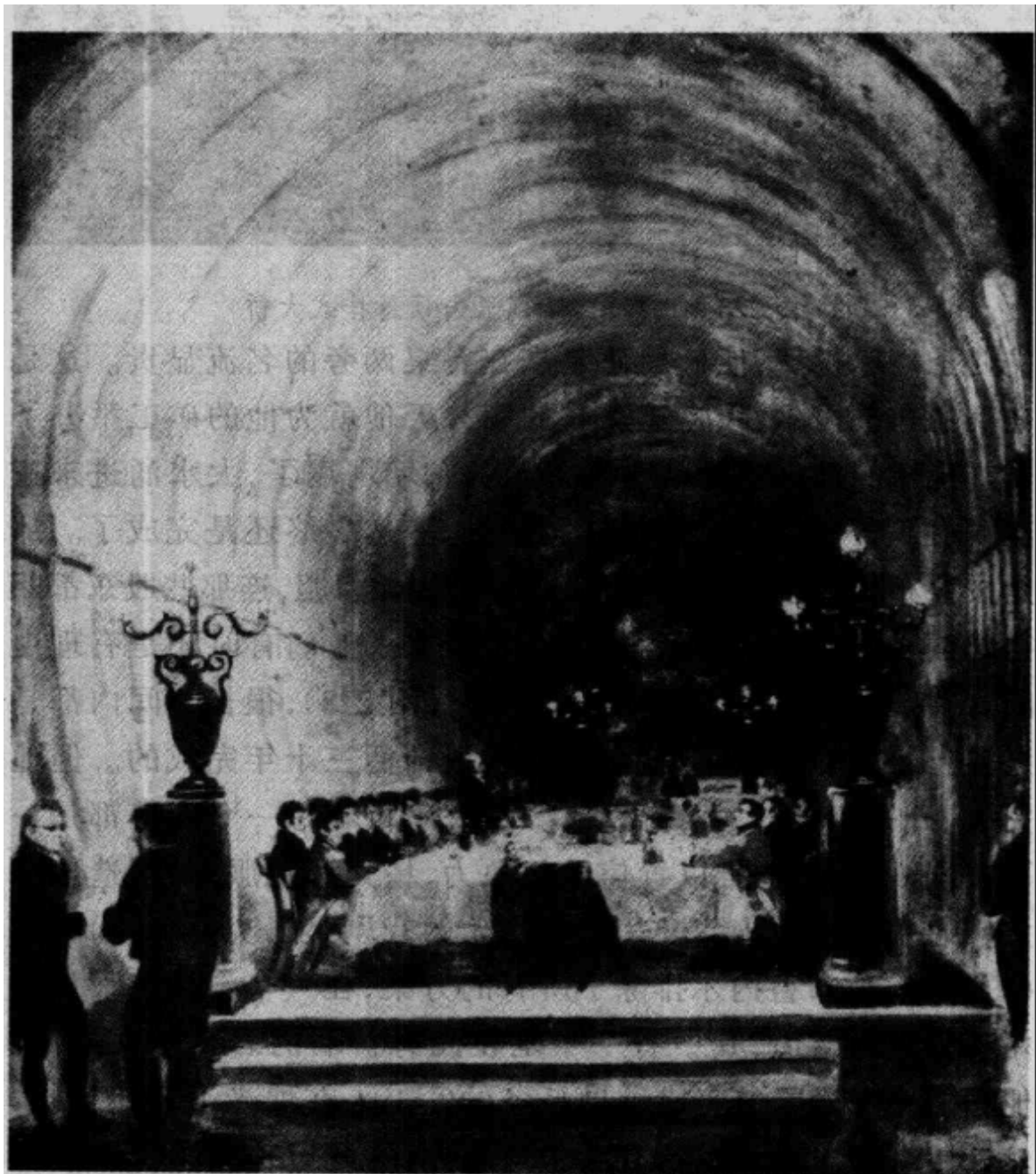


图 227 为庆祝泰晤士河隧道工程过半举行的宴会



图 228 布鲁内尔,克里夫顿悬挂式大桥

的儿子表示祝贺,他们后面是坐在餐桌两旁的名流显贵。这是典型的布鲁内尔,在隧道完成的第二天他就为他的矿工举办了同样规模的宴会。两个月后隧道的护墙坍塌了,大水涌进来三次,我们有在水中打捞尸体的素描。隧道最终还是完成了。那是按照布鲁内尔设计的方式:设计是如此大胆,连那些股东都吓得胆颤心惊畏缩不前了——我不得不说,他们有时还是有理由的。甚至他的克里夫顿(Clifton)大桥(图 228),很长时间内都是世界上最美的悬挂式大桥,也是在设计后三十年完成的。但他完成了一项工程,大西方铁路。每一座桥和每一个隧道都是一幕戏剧,一项要求难以置信的想象力、精力和说服力,创造出伟大辉煌的工程的业绩。其中最伟大的戏剧是巴克斯(Box)隧道(图 229),由布鲁内尔排除了所有的方案,在一个斜坡上设计的两英里长的隧道,其中有一半是在没有护墙的岩石中穿过的。他们怎样在岩层中完成这项任务的?工人在烛光下用镐挖掘,然后用马拖出碎石。还有洪水与塌方:为此有一百多人献出了生命。1841年,蒸汽机车隆隆驶过,几乎有一个世纪,每个男孩

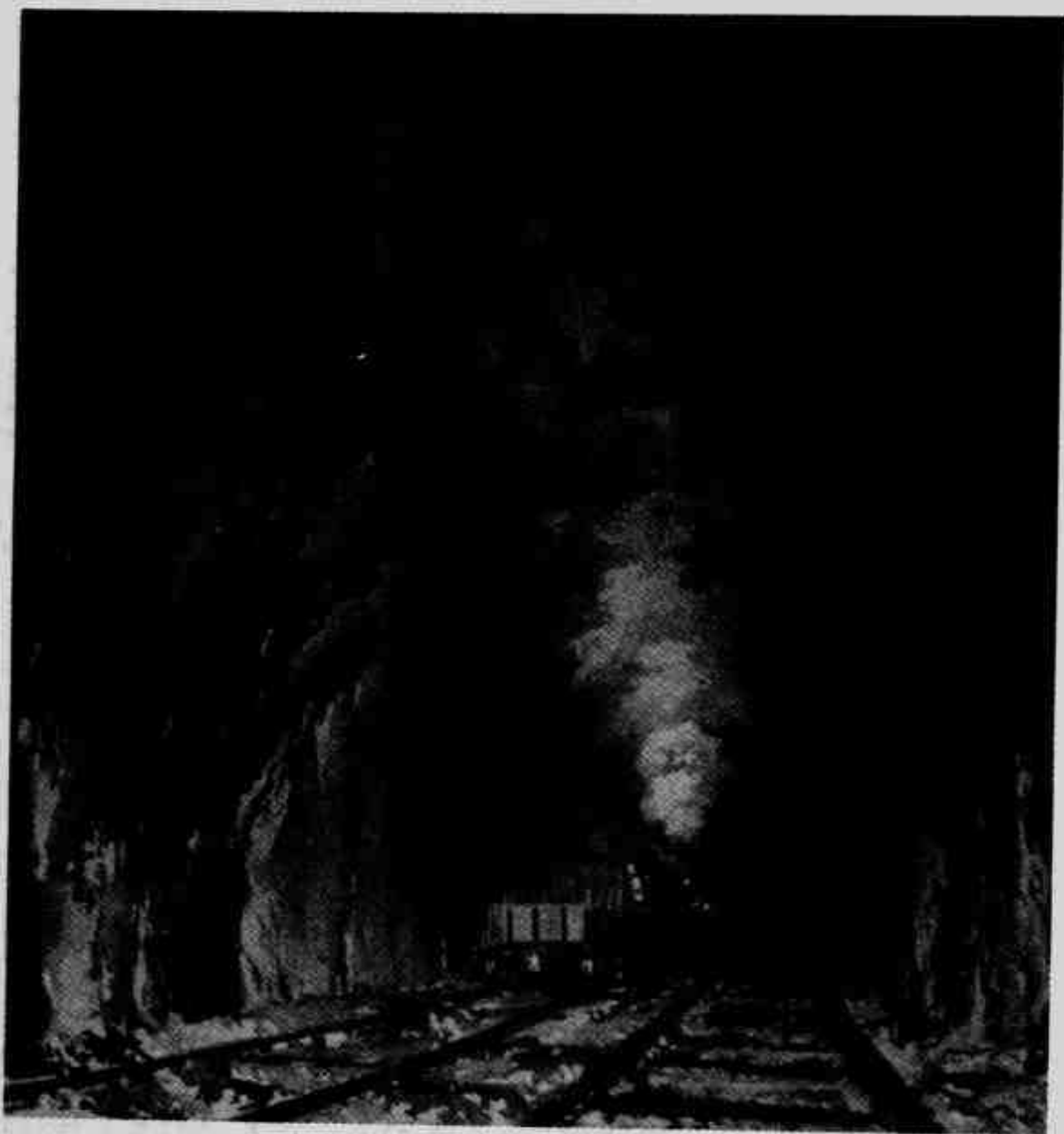


图 229 巴克斯隧道(水彩画)

都梦想成为一个火车司机。布鲁内尔最后一件作品是在萨尔塔什的横跨达特河(Dart)的大桥;当第一辆火车驶过刚刚建成的大桥时,他正好在病床上去世。

萨尔塔什(Saltash)大桥没有克利夫顿大桥那么有绘画性,而事实上它具有更多工程上的原创成分,它包括所有结构上的原理,在中心桥墩的沉降和悬臂上,在一个多世纪内都是工程师

的榜样。布鲁内尔是纽约的祖先；我肯定说他见过纽约。我们有一张他的照片(图 230)，照片上他叼着雪茄，站在大铁链前面，大铁链是作为他的大蒸汽轮船“大东方号”下水用的，但还未能下水。这是他最宏伟的梦想。1838 年第一艘横渡大西洋的蒸汽轮船只有 700 吨。布鲁内尔的“大东方号”有 24000 吨——一个浮动的宫殿。惊人的完全是他建造了这艘船。这无疑是他的一次飞跃，虽然“大东方号”最终还是下水了，并横渡了大西洋，但它还是带来延误和灾难，包括毁了它的设计者。横渡大西洋的轮船是 19 世纪创造它自己的新造型，它自己的建筑的方式之一。

“造型在出现！”瓦尔特·惠特曼(Walt Whitman)在 19 世纪 60 年代写道。

工厂、兵工厂、铁工厂、商场的造型，  
双轨铁路的造型，  
桥梁的枕木、大铁架、钢梁、桥拱的造型。

我料想瓦尔特·惠特曼是在形容布鲁克林大桥，由一个名叫罗布林(Roebling)的伟大的工程师在 1867 年设计的。其高塔一度是纽约最高的建筑——事实上，现代纽约的一切，英雄的纽约，都是从布鲁克林大桥开始的。“大铁架、钢梁、桥拱”。惠特曼对第四大桥同样欢欣鼓舞，我也是如此，尽管它是一个时代错误，一个史前的怪物——一个现代技术的恐龙。在建造它的 1892 年的时候，新的造型正开始转向另一方向，轻巧廉价的方式，悬挂式大桥的特征。

新的第四大桥是我们自己的风格，它表现了我们自己的时代，就像巴洛克表现了 17 世纪一样，它是一百年工程技术的结果。它是一个新的创造，但它与传统紧密相连，连绵不绝的西方



图 230 布鲁内尔在 1857 年



精神的主要传统之一：数学的传统。基于这个理由，哥特式大教堂的建筑师，文艺复兴伟大的建筑师与画家——皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡和列奥纳多·达·芬奇，以及 17 世纪伟大的哲学家——笛卡尔、帕斯卡尔、牛顿和沃伦，都以尊敬的目光看待这个传统。

按照隧道、桥梁和其他工程上的成就来考察 19 世纪的艺术，似乎是很奇怪的。这种观点肯定会对更注重感觉的时代精神形成威胁。罗斯金对铁路的激烈反对产生了抨击的杰作，虽然他表面上也作了对铁路工程的一番狂热的描述。对这种美学的一个回答是去参观 1851 年的大博览会。所谓水晶宫的建筑是纯粹按布鲁内尔的工程学原理建造的（事实上也主要得到他的赞赏）。它以某种沉闷的风格给人至深印象，在 20 世纪 30 年代受到“功能主义”建筑师的称赞。但在这个工程学建筑的内部却是艺术。是的，有趣的事情发生在趣味的历史上。但我怀疑在博览会上受到真诚赞誉的许多艺术作品是否将返回到亲切的感情：理由是他们并不表现任何真正的信念，因而也不受任何风格冲动的控制。新时代的造型以直线为基础——钢梁的直线，工业城市笔直的街道：两点之间最短的路线。在水晶宫展出的装饰艺术是以曲线为基础——松软的、精细的、无意义的曲线，笨拙地模仿上一世纪的奢华艺术。

当然，传统意义上的艺术作品，绘画与雕塑，也在博览会时期有所制作——但大部分都不太好。这是美术史上那些相对萧条的时期之一，几乎在每个世纪都会发生。伟大的艺术家——安格尔（Ingres）和德拉克洛瓦（Delacroix）——已垂垂老矣；他们的作品（肖像画除外）主要以传奇和神话为题材。更年轻的艺术家试图模仿现实，表现所谓社会意识的题材。在英国，最有名的尝试是由福特·马克道斯·布朗（Ford Madox Brown）在一幅始作

于 1852 年的名为《劳动》的画中体现出来的。它反映了卡莱尔的哲学,他在画的右边讽刺性地笑着(他旁边还有他的朋友,基督教社会主义者,弗里德里克·丹尼森·莫里斯[Frederick Denison Maurice])。构图的中央是劳动的工人,19 世纪的一切财富都是他们创造的,他们有着英雄般的体魄,几乎就像马克道斯·布朗本人,动作轻快。他们是建造巴克斯隧道的人,我无法想象他们为什么要在汉普斯特德这条宁静的大街上挖掘这么有名的隧道。在他们周围是游手好闲的人,高贵的和时髦的,委琐的和贫穷的,或者是小顽童。马克道斯·布朗以一种热情的眼光来看人,特别是不幸的人,从而使他的作品免受社会现实主义的平庸。但它仍然是描述性的绘画,而且稍微有些粗俗。在法国,几乎就在同一时期,在欧洲传统的中心产生了两个社会现实主义画家——古斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet)和让·弗朗索瓦·米勒(Jean Francois Millet)。他们都是革命者;米勒在 1848 年可能还是一个共产主义者,尽管当他的作品走红的时候这种性质被掩藏了起来;库尔贝则是一个反叛者,他因参加巴黎公社而被坐了监狱——差一点被处死。1849 年,他画了一幅石工的画——可惜在二战期间毁于德累斯顿。他最初的目的是如实记录一个老邻居,但他的朋友马克斯·布孔(Max Buchon)看了这幅画后,对他说这是第一个劳动者的伟大纪念碑,等等。库尔贝深受这种说法的鼓舞,他说他的家乡奥尔南的人民要把它挂在本地教堂的祭坛上。我怀疑真有此事,如果是真的,那它的地位从一开始就是作为一个 *objet de culte*(圣物),并且将一直保留到今天。这对于所有马克思主义艺术理论家都是绝对需要的。后些年,库尔贝在他的描绘奥尔南葬礼的大画上创造一个他同情普通人的更典型的范例。他放弃了所有绘画的技巧,这些技巧不可避免地包含某些等级制和主次关系,库尔贝把他的人物画成一排,

在死亡的现场实现了一种平等的感觉。

米勒的作品不太为人所知,人们熟悉的是在他晚年画的一些感伤的作品。但他画的那些在田间劳动的男人和女人比库尔贝笔下的人物更坚定,更接近真实的经验。他们无疑对凡·高(Van Gogh)有决定性的影响。他们使人想起一位17世纪的评论家拉·布伦耶尔(La Bruyere)的一段话,这段话是第一次迫使农民进入上流社会的意识:“散布在田间的是某种动物,有雄的和雌的。太阳把他们晒得黝黑、青紫,把他们灼伤,他们以不可征服的固执挖掘它们所依附的土地,他们似乎能清楚地发声,当他们站立起来时,显露出人的面孔:他们实际上就是人。”

我通过这一系列艺术作品来说明文明的不同阶段。但艺术与社会的关系并不都是那么简单和可以预测。一种假马克思主义的方法可以公正地分析装饰性艺术和像德比的赖特(Wright of Derby)的那种平庸之作,但真正有才能的艺术家似乎总能滑出这个网,游刃于对立的两个方向之间。修拉(Seurat)的《沐者》(彩页图43)就是一例,它无疑是19世纪最伟大的绘画作品之一。背景上有工厂的烟囱,前景上有板球帽、带标签的靴子和其他无产阶级的标志,但如果把《沐者》归类于一件现实主义的作品就是荒谬的。这幅画的重点不在其题材,而在于把文艺复兴壁画的纪念碑式的宁静与印象主义颤抖的光线结合起来的方式。它是艺术家漠视社会压力而进行的创造。

历史上从未有艺术家像所谓印象派那样如此独立于社会,独立于官方的赞助来源。他们以色彩为媒介的感觉性地描绘风景的手法似乎与当时的知识潮流也没有联系。但没有理由怀疑他们是使那个年代永垂青史的画家。其中最伟大的塞尚退隐在普罗旺斯的艾克斯,在那儿外省的无知反而使他能够自由地解决艺术上的难题。其他人在法兰西岛的乡村中提升他们的感

觉。但其中的雷诺阿断断续续地住在巴黎,描绘他周围的生活。他是个穷人,他描绘的人既不高贵也不富有,但他们都很快活。在人们对 19 世纪后期作出阴暗的概括——穷人的悲惨,与之对比的是富人的奢华,等等——之前,别忘了这一时期两幅最漂亮的绘画是雷诺阿的《游艇上的午餐》和《烘焙作坊》。没有道德觉醒,没有英雄的唯物主义;没有尼采(Nietzsche),没有马克思,没有弗洛伊德(Freud),只有一群平民百姓在自得其乐。

印象主义画家并不面向大众,相反,他们备受公众的奚落;但他们最终获得了相当程度的成功。从最广泛的意义上说,19 世纪唯一最伟大的画家,是一直受到欢迎的温森特·凡·高(彩页图 44),有讽刺意味的是,他在世时却是绝对失败的一个人。在道德觉醒的早期阶段产生了一种实践的、物质的形式。甚至具有极大的宗教才能的伊丽莎白·弗莱(Elizabeth Fry)也有很多公共意识。但在 19 世纪后期,在社会条件下的羞耻感更加强烈。不只限于慈善的行为,而是产生了一种赎罪的要求。在这方面没有谁比凡·高在他的画中表现得更为充分,他的素描、他的书信和他的生活。他的信(它们给我们带来最动人的一个人的精神记录)显示出他是一个有着深刻宗教精神的人。在他生活的早期,他的职业是分裂的,既是画家又是传教士;有几年传教士成了主要活动。但传教还不够。像圣方济一样,他必须承受最穷的人的贫穷和他周边人的最大痛苦——在工业化的条件下,比利时可能比 13 世纪的乌尔宾诺更加堕落。并不是因为艰苦改变了他的生活道路,而是他对绘画有一种不可抗拒的需求。起初,他希望通过描绘穷人的描绘,表现他们以勇气和尊严来维持他们的生活条件,从而把冲突的力量统一起来——事实上他是希望继续米勒的事业。米勒是他的上帝:他在一个星期内一次又一次地把米勒的《播种者》临摹了七遍。在他的一生中他都不

断地复制和重新创造米勒所画的形象,即使南方明亮的阳光把他的色彩从灰暗的绿色和褐色改造为橙色和黄色,即使强烈的感情使他走向疯狂。

凡·高的英雄——19世纪后期几乎所有志存高远的人的英雄——是托尔斯泰(Tolstoy)。托尔斯泰使他的愿望影响到人民,他欢迎电影的出现,甚至要求写一个电影剧本。但太迟了;但至少他自己是能搞电影的,因此我们看到这批人物中最后一个伟人,他在生活上和行动上都是一个伟人。我们能看到他自己锯木头,体验人们必须具有的劳动人民的生活感情,部分是作为多年剥削生活的赎罪,部分是因为那种生活更接近人性存在的真实。我们能看到他 和农民交谈,骑在他的马上——甚至不愉快地和伯爵夫人一起散步。托尔斯泰像但丁、米开朗基罗和贝多芬所做的那样超越了他的时代。他的小说是持续不断的想象力的奇迹;但他的生活却充满矛盾。他想做一个和农民在一起的人,但他继续像贵族那样生活。他祈祷永恒的爱,但他又痛苦地与他那可伶的神经失常的夫人争吵,直到82岁的时候离她而去。在一次恶梦般的旅行之后,他在一个乡村火车站病倒了。他躺在火车站站长的床上,站台外面贴满了可怕的现代广告,他就死在那儿。他临终的一句话是:“农民是怎样死的?”在他去世后,当农民正唱着挽歌的时候,士兵被派来举着刀剑阻止农民来悼念他。但无法阻止他的葬礼,有一段电影记录了沿着山谷蜿蜒行进的漫长的送葬行列,有哭泣的农民、闲人和悲恸欲绝的弟子。一种最动人的新的历史文献。

那个场面发生在1910年。两年内卢瑟福(Rutherford)和爱因斯坦(Einstein)完成了他们的第一项发现:在1914年的第一次世界大战之前开始了一个新的时代。这是我们仍旧生活在其中的时代。当然,科学在19世纪已实现了伟大的胜利,但几乎所

有的胜利都只与实践的和技术的进步相关联。例如,爱迪森(Edison)就完全不是我们所谓的那种科学家,尽管他的发明极大地方便了我们的物质生活,他是一个超级“自己动手”的人——本杰明·弗兰克林(Benjamin Franklin)的继承人。自爱因斯坦、尼尔斯·波尔(Niels Bohr)和加文蒂什实验室(Cavendish Laboratory)的时代以来,科学就不再为服务于人的实际需要而存在,而是为其自身的权利。当科学家运用一个数学概念来改变事物的时候,他们就像艺术家一样实现与物质世界的半巫术的关系。看看卡什(Karsh)拍的爱因斯坦的照片。我们曾在哪儿见过的面孔?老年的伦勃朗。

在这个系列中,我从历史的角度列举了文明的兴衰,试图发现其因果关系;但很显然只能到此为止了。我们不知道我们将走向何方,在我看来,笼统而自信地论述未来的文章在知识上是所有公众意见形式中最糟糕的。最有资格谈论未来的科学家反而沉默不言。J. B. S. 霍尔丹(Haldane)总结这种状况,他说:“我自己的疑虑是宇宙不仅比我们的猜想更奇怪,而且比我们所能猜想的更奇怪。”“我看到一个新的太空和一个新的地球,因为旧的太空与旧的地球已一去不复返了。”他提醒我们在启示录中如此生动地描述的宇宙是够奇怪的;任何象征都不能超越这种描述。而且我们的宇宙甚至不能象征地描述。这比任何可能的猜想都更直接地触及我们。例如,很少受社会制度影响的艺术家总是从直觉上对关于宇宙形状的潜在假设作出反应。在我看来,我们对新宇宙是不可理解的,这最终是导致现代艺术醒乱的原因。我对科学几乎是一无所知,但我试图以毕生精力来学习艺术,我对今天发生的事情困惑不解。我有时喜欢我看到的東西,但当我阅读现代艺术批评时,我知道我的偏爱只是一种偶然。

但是,在行动的世界里,有些事情是明显的——十分明显,我对复述这些事情都犹豫不决。其中之一是我们日益依赖于机器。它们不再是工具,它们开始支配我们的方向。从马克辛机枪到计算机,不幸的是,在很大程度上只有少数人能以机器为手段保持人在主观上的自由。

我们的另一个特殊性是我们对于破坏的强烈欲望。在机器的帮助下,我们尽最大的可能在两次大战中来破坏我们自己,我们只有通过这种行为来释放大量的邪恶,文化人则试图通过对暴力的赞美——“残酷的戏剧”,诸如此类——来评判这种邪恶。除此之外,总是伴随着我们的阴暗的记忆,像一个倒错的守护天使,无声、无形,简直难以置信——但又实实在在地存在在那儿,一有机会就准备显露自身;我们必须承认,文明的未来并不是一片光明。

当我按照这个系列来看待我周围的世界时,我完全感觉不到我们正在进入一个新的原始主义时期。制造了如此黑暗的时代的那些因素——封闭孤立,没有交流,没有好奇心,没有希望——已完全不存在了。当我有幸访问我们一所新的大学时,在我看来,我们所有大灾难的继承者都还是兴高采烈的,完全不同于后期罗马的忧郁或把相貌遗传给我们的可怜的高卢人。事实上,我怀疑今天的很多人是否都像那些青年那样营养过剩,那样博学,那样身心愉快,那样好奇,那样具有批判精神。

当然在文化的程度上已有所削弱。人们肯定不会对两次大战前曾被称为“上层人”的文化水平估价过高。他们有高雅的风度,但他们像天鹅那样无知。他们知道一点文学,有些人还去听听歌剧。但他们不懂绘画,对哲学也一无所知(除了鲍尔弗[Balfour]和霍尔丹[Haldane])。一所外省大学的音乐小组或艺术小组的成员更有才智,更加活跃,起码要高出他们五倍。自

然,这些身心健康的年轻人对现存的机构毫无好感,并要求废除它们。是的,人们不必去充当这些不喜欢现存机构的年轻人。沉闷的现实告诉我们,即使在最黑暗的时代,这也是做社会工作的机构,如果要拯救文明,社会就必须以某种方式进行工作。

从这一点来看,我显露出一个真实的自我,一个墨守成规的人。我坚守我的一些信念,尽管这些信念受到我们时代最活跃的文化人的批判。我相信秩序比混乱要好,创造比破坏要好。我宁愿混和而不喜欢激烈,宁愿宽容而不喜欢怨恨。我在整体上认为知识比无知优越,我相信人类的同情心比意识形态更有价值。我相信尽管科学在近代取得了胜利,但人在近两千年里并没有本质的改变;我们最终还是试图从历史中学习。历史就是我们自己。我也坚持一两个信念,但几句话难以说清楚。例如,我相信礼貌,通过礼仪,我们可以避免为了满足自我而伤害他人的感情。我认为,我们要牢记我们是一个大整体的一部分,为了方便,我们把这个整体称为自然。一切有生命的东西,都是我们的兄弟姐妹。最后,我相信某些人具有神赐的天才,我根据使他们存在的可能来评价社会。

这个系列是由天才们在建筑、雕塑和绘画,在哲学、诗歌和音乐,在科学和工程上的伟大作品构成的。他们就在那儿;你无法回避。他们只是西方人在近一千年所取得的成就的一小部分,这些成就通常是无数挫折与偏离的幸存者,而挫折与偏离至少如同我们今天的破坏。西方文明是一个不断复兴的过程。这种复兴肯定使我们充满自信。

我在一开头就说过,信心的缺乏比任何因素都可能扼杀文明。我们可能被像核弹那样有效的犬儒主义和幻想破灭毁灭我们自己。五十年前,W.B.叶芝(Yeats)——他比我所知道的人都更像一个天才——写了一首著名的预言诗:



一切都崩溃了；中心已经动摇；  
只有混乱横行于世界，  
阴暗的血潮涌出，流向四方  
天真的仪式被淹没；  
优秀失去了信念，而邪恶  
充满激情，强悍无比。

那肯定是两次大战之间的现实，该死的战争几乎毁灭了我们。那是今天的现实吗？并不完全，因为为数不少的优秀的人还具有信念。问题在于仍旧没有中心。人们可能是悲观的，在我们的前景上确实没什么欢乐可言。

# 附 录

---

## 插图目录

### 第一章

- ① 维京人的船头
- ② 望景楼的阿波罗
- ③ 非洲面具
- ④ 普罗旺斯,加德高架梁
- ⑤ 爱尔兰西部,斯克里格·迈克尔
- ⑥ 迈尔顿哈尔宫宝藏的尼普顿瓷盘
- ⑦ 苏格兰西部,爱奥纳
- ⑧ 埃希特纳赫福音书插图
- ⑨ 凯尔之书的书页
- 彩 1 出自苏顿·胡的船葬,金和瓷釉的钱箱盖
- 彩 2 出自林迪斯法内福音书,马太福音的首页
- ⑩ 奥斯陆,戈克斯塔船
- ⑪ 奥斯陆,奥塞堡船

- ⑫ 圣乔治与抄写员(10世纪,封面)
- ⑬ 加洛林的骑兵
- 彩3 查理曼大帝头像形的圣骨匣
- ⑭ 加洛林《圣经》抄本的书面
- ⑮ 拉文那,圣维特尔教堂
- ⑭ 亚琛,查理曼的礼拜堂
- ⑫ 出自一本盎格鲁-撒克逊手抄本的基督受难素描
- ⑭ 洛萨的十字架(正面)
- ⑮ 洛萨的十字架(背面)
- ⑯ 基洛大教堂中十字架上的耶稣像
- 彩4 属于亨利二世的“佩里柯普斯之书”的装订
- ⑰ 表现弥撒庆典的象牙雕刻
- ⑫ 希尔德斯海姆(德国),圣迈克尔教堂铜门的局部

## 第二章

- ⑰ 达勒姆大教堂
- ⑱ “教友”,圣经手稿插图
- ⑲ 1879年的克鲁尼修道院
- ⑳ 格洛斯特烛台
- ㉑ 莫瓦萨克,圣彼埃尔修道院,耳堂
- ㉒ 苏伊拉克的立柱
- ㉓ 法兰西国王率领十字军(《圣经》手稿插图)
- 彩5 孔凯·圣福瓦的遗骨箱
- ㉔ 温切斯特《圣经》,有饰金字母的耶米利书
- ㉕ 维泽内修道院
- ㉖ 维泽内修道院的主门廊
- ㉗ 奥顿,吉泽尔伯图斯,犹太

- ③④ 奥顿,吉泽尔伯图斯,三个国王
- ③⑤ 圣吉内斯的大师,圣吉内斯的弥撒
- 彩 6 苏热院长所用的斑岩鹰形水罐
- ③⑥ 夏特勒大教堂,西面
- ③⑦ 几何学家的上帝(《圣经》手稿插图)
- ③⑧ 夏特勒大教堂,正门入口
- ③⑨ 夏特勒大教堂,国王和王后
- ④⑩ 夏特勒大教堂内部
- 彩 7 夏特勒大教堂的玻璃画,《天使之死》

### 第三章

- 彩 8 挂毯局部,《和独角兽在一起的女人》
- ④① 夏特勒大教堂北入口,圣摩蒂斯特
- ④② 温切斯特大教堂,圣水盆
- ④③ 围攻爱情城堡(象牙雕刻)
- ④④ 圣母子(《圣经》手稿插图)
- 彩 9 圣母子(象牙雕刻)
- ④⑤ 墓室里的玛丽
- 彩 10 《爱恋之心》的插页
- ④⑥ 索恩的圣物匣
- 彩 11 林堡:《非常丰富的时刻》之“八月”
- 彩 12 雅克玛·德·赫斯丁:《愚人》
- ④⑦ 威尔顿双折画
- ④⑧ 一本 14 世纪的图画本上的鸟的素描
- ④⑨ 《非常丰富的时刻》之进餐的大公
- ⑤⑩ 萨塞塔:《圣方济与贫穷结婚》
- ⑤⑪ 萨塞塔:《圣方济与穷绅士》

⑤② 阿西西

彩 13 乔托:《哀悼基督》

⑤③ 乔托:《斯科洛文尼奉献他的教堂》

⑤④ 乔托:《犹大之吻》

⑤⑤ 多米尼科·迪·米契里诺:《但丁与他的天国之城》

⑤⑥ 乔万尼·皮萨诺,皮斯托亚的布道坛

#### 第四章

⑤⑦ 乌尔宾诺,杜坎尔宫的庭院

⑤⑧ 佛罗伦萨,巴兹小礼拜堂

⑤⑨ 罗斯里诺,佛罗伦萨的列奥纳多·布鲁尼之墓

⑥① 波提切利:《圣奥古斯丁》

⑥① 佛罗伦萨,圣马可图书馆

⑥② 多纳太多:《圣乔治》

⑥③ 马萨乔:《收税钱》

彩 14 马萨乔:《圣·彼得治愈病人》

⑥④ 基布尔提:佛罗伦萨洗礼堂大门上的《雅各布与以扫》

⑥⑤ 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡:《理想之城》

⑥⑥ 《水星》(铜版画)

⑥⑦ 多纳太罗:《圣母领报》

⑥⑧ 多纳太罗:《大卫》

⑥⑨ 阿尔贝蒂:《自塑像》

⑦① 杨·凡·爱克:《阿尔诺芬尼和他的妻子》

⑦① 罗塞里诺:《乔万尼·切里尼》

⑦② 洛伦佐·德·美蒂奇的诗集扉页

彩 15 波提切利:“三美神”(《春》的局部)

⑦③ 乌尔宾诺

- ⑦④ 根特的朱斯图斯:《费德里戈·德·蒙特费尔特罗》
- ⑦⑤ 乌尔宾诺,杜坎尔宫的内部
- ⑦⑥ 曼坦尼亚:《贡查加家族》
- 彩 16 曼坦尼亚:《贡查加家族欢迎他们子女的归来》
- 彩 17 杨·凡·爱克:《羔羊的崇拜》(局部)
- ⑦⑦ 乔尔乔纳:《田园合奏》
- ⑦⑧ 乔尔乔纳:《暴风雨》
- ⑦⑨ 乔尔乔纳:《岁月》(局部)

## 第五章

- ⑧① 罗马,安德里亚纳别墅,罗马浴池废墟
- ⑧① 梅洛佐·达·福尔利:《尤利乌斯二世与塞克斯图斯六世》
- ⑧② 《旧圣彼得大教堂内部》(16世纪壁画)
- ⑧③ 曼坦尼亚:《凯撒的胜利》(抬花瓶的人)
- ⑧④ 米开朗基罗:《大卫》
- ⑧⑤ 米开朗基罗:《加西亚之战》草图
- ⑧⑤ 米开朗基罗:《奴隶》
- ⑧⑦ 米开朗基罗:《奴隶》
- ⑧⑧ 米开朗基罗:《分开黑暗与光明》
- 彩 18 米开朗基罗:《人的创造》
- ⑧⑨ 拉斐尔:《雅典学派》
- ⑨① 拉斐尔:《芭纳索斯山》(局部)
- ⑨① 拉斐尔:《迦拉太》
- 彩 19 拉斐尔:《打鱼的奇迹》
- 彩 20 拉斐尔:《雅典学派》(局部)
- ⑨② 列奥纳多:《子宫里的婴儿》(素描)
- ⑨③ 列奥纳多:《洪水》(素描)

## 第六章

⑨4 里门施奈德:《亚当》

彩 21 丢勒:《奥斯瓦尔德·克雷尔》

⑨5 拉斐尔:《红衣主教肖像》

⑨6 荷尔拜因:《伊拉斯莫》

⑨7 荷尔拜因:《托马斯爵士及其一家》(素描)

彩 22 荷尔拜因:《伯戈马斯特·迈耶尔的圣母》

⑨8 格吕内瓦尔德:《埃森海姆祭坛画》(局部)

⑨9 荷尔拜因:《伊拉斯莫》(出自伊拉斯莫的《愚蠢的赞美》的复制本)

⑩0 荷尔拜因:伊拉斯莫的《愚蠢的赞美》的复制本中的素描

⑩0 丢勒:《海象》(水彩)

⑩2 丢勒:《自画像》

⑩3 丢勒:《草》(水彩)

⑩4 列奥纳多:《伯利恒之星》(素描)

⑩5 丢勒:《忧郁一号》(铜版)

⑩5 丢勒:《圣母生平》木刻组画之一

⑩7 丢勒:《圣哲罗姆》(铜版)

⑩7 丢勒:《骑士、死神与魔鬼》(铜版)

⑩9 克拉那赫:《马丁·路德》(铜版)

⑩9 克拉那赫:《路德的父亲》

⑩9 乌尔斯·格拉夫:《瑞士雇佣兵》

⑩7 丢勒:《启示录》(木刻)

⑩3 北安普顿郡,克比旧楼

⑩0 柴郡,莫尔顿小楼

## 第七章

- ⑪⑤ 罗马,圣彼得大教堂,南袖廊
- ⑪⑥ 罗马,圣玛利亚·马乔雷教堂
- ⑪⑦ 米开朗基罗:《最后审判》(局部)
- 彩 23 提香:《保罗三世》
- ⑪⑧ 米开朗基罗:防御工事设计草图
- ⑪⑨ 米开朗基罗:《圣彼得》
- ⑫① 罗马,圣彼得大教堂
- ⑫② 米开朗基罗为圣彼得大教堂设计的圆顶(铜版)
- ⑫③ 达尼尔·克雷斯比:《圣卡罗·博洛梅奥》
- ⑫④ 贝里尼:《有梨子的圣母》
- ⑫⑤ 贝尼尼:《朗吉弩斯》
- ⑫⑥ 鲁本斯:《圣彼得上十字架》
- ⑫⑦ 提香:《圣母升天》
- 彩 24 鲁本斯:《“悔罪”拯救罪人》
- ⑫⑧ 卡拉瓦乔:《圣马太的召唤》
- ⑫⑨ 贝尼尼:《大卫》
- ⑬① 贝尼尼:《阿波罗与达芙妮》
- ⑬② 贝尼尼:《斯皮奥内·鲍格才》
- ⑬③ 贝尼尼:华盖
- ⑬④ 罗马,圣彼得广场
- 彩 25 贝尼尼:圣彼得大教堂的内部
- ⑬⑤ 贝尼尼:罗马,诺瓦纳广场喷泉
- ⑬⑥ 贝尼尼:《圣德列萨的狂迷》
- ⑬⑦ 皮耶特罗·达·科托纳:罗马,巴贝里尼宫的天顶(局部)



## 第八章

彩 26 弗兰兹·哈尔斯:《老人院的董事们》(局部)

⑬⑥ 伯克海德:《哈勒姆的格鲁特·凯克广场》

⑬⑦ 弗兰兹·哈尔斯:《市民卫队》(局部)

⑬⑧ 伦勃朗:《呢商同业理事会》

⑬⑨ 皮耶特·德·霍克:《室内》

⑬⑩ 皮耶特·德·霍克:《玩牌的人》

⑬⑪ 阿姆斯特丹,17世纪的楼房

⑬⑫ 保罗·波特:《公牛》

⑬⑬ 伦勃朗:《自画像》

⑬⑭ 伦勃朗:《杜尔普医生的解剖课》

⑬⑮ 伦勃朗:《浪子回头》(铜版)

⑬⑯ 伦勃朗:《基督宣讲对罪人的宽恕》(铜版)

⑬⑰ 伦勃朗:《拔士巴》

⑬⑱ 弗兰兹·哈尔斯:《笛卡尔像》

彩 27 维米尔:《读信的少女》

彩 28 伦勃朗:《犹太新娘》

⑬⑲ 维米尔:《德尔夫特景色》

⑬⑳ 萨恩瑞丹:《教堂内景》

⑬㉑ 伦敦,格林威治八角形大厅(铜版)

⑬㉒ 17世纪中期的圆周仪

⑬㉓ 沃伦和哈克斯摩尔:伦敦,格林威治皇家医院

⑬㉔ 伦敦,格林威治皇家医院画厅

⑬㉕ 沃伦:伦敦圣保罗大教堂

彩 29 维米尔:《音乐课》(局部)

## 第九章

彩 30 菲尔森海里根,修道院教堂的高祭坛

⑮⑥ 巴黎,卢浮宫东面,贝洛

⑮⑦ 博罗米尼:罗马圣伊万·德拉·萨皮恩扎大教堂

⑮⑧ 哈勒姆(荷兰),格鲁特·刻克大教堂的管风琴

⑮⑨ 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

⑮⑩ 提埃波罗:维尔茨堡主教宫的天顶画(前面坐者为巴尔塔萨·纽曼)

⑮⑪ 巴尔塔萨·纽曼:维尔茨堡主教宫的楼梯

⑮⑫ 鲁比拉克:《亨德尔》

⑮⑬ 华托:头像素描

⑮⑭ 华托:女子头像素描

⑮⑮ 华托:《朝拜西苔岛》

⑮⑯ 诺福克宅邸,音乐厅的装饰

彩 31 提埃波罗:楼厅的《美洲》

彩 32 华托:《威尼斯的节日》

彩 33 华托:《男仆》

⑮⑰ 巴伐利亚:维斯的朝圣教堂

⑮⑱ 齐默曼兄弟:维斯教堂的内部装饰

⑮⑲ 兰格:《莫扎特》

⑮⑳ 居维里埃:慕尼黑安玛林堡剧院

## 第十章

⑮㉑ 乌顿:《伏尔泰》

⑮㉒ 范布伦:伍德斯托克的布伦海姆宫

⑮㉓ 伯林顿:伦敦的切斯威克宅邸

⑮㉔ 荷加斯:《候选人就坐》

- ⑬ 戴维斯:《群像》
- ⑭ 荷加斯:《一个午夜的现代聚会》(铜版)
- ⑮ 佩罗诺:《德·索尔凯因维尔夫人》
- ⑯ 加布里埃尔,凡尔赛,佩蒂·特里亚隆宫
- 彩 34 德特罗伊:《阅读莫里哀》
- ⑰ 夏尔丹:《贮藏室的女仆》
- ⑱ 莫罗·拉·热纳:《别害怕,我的好朋友》
- ⑲ 凡·龙:《狄德罗》
- ⑳ 德比的赖特:《气泵实验》
- ㉑ 罗伯特·亚当:爱丁堡新城,夏洛特广场
- 彩 35 夏尔丹:《晨妆》
- 彩 36 布歇:《早餐》(水彩)
- ㉒ 胡贝尔:《伏尔泰》
- ㉓ 乌顿:《托马斯·杰弗逊》
- ㉔ 杰弗逊:弗吉尼亚,蒙蒂塞洛
- ㉕ 杰弗逊:夏洛特斯韦尔,弗吉尼亚大学
- ㉖ 乌顿:《乔治·华盛顿》
- 彩 37 达维特:《贺拉斯兄弟的宣餐》

## 第十一章

- 彩 38 康斯太勃尔:《干草车》(局部)
- ⑳ 庚斯博罗:《有小桥的风景》
- ㉑ 沃尔夫:《冰河》
- ㉒ 卢梭在伯尔尼(铜版画)
- ㉓ 霍奇斯:《“坚定”号在塔希堤》
- ㉔ 植物的生长(仿歌德的铜版画)
- ㉕ 格拉斯米尔,多弗别墅

- ①95 特纳:《巴特米尔湖》
- ①96 康斯太勃尔:《溪边垂柳》
- ①97 康斯太勃尔:《水边钓鱼的孩子》
- ①98 罗斯金:《片麻岩的素描》
- ①99 康斯太勃尔:《云的速写》
- ②00 特纳:《雨、蒸汽、速度》
- ②00 雷诺阿:《青蛙塘》

## 第十二章

- ②02 吕德:巴黎凯旋门的浮雕
- ②00 达维特:《网球场的誓言》
- ②04 达维特:《维尼纳克夫人》
- ②00 《自然的祭祀》(版画)
- ②00 达维特:《马拉之死》
- 彩 39 达维特:《拿破仑翻越阿尔卑斯山》
- 彩 40 热里柯:《疯人》
- ②07 马尔迈松,拿破仑图书馆
- ②00 安格尔:《拿破仑皇帝》
- ②09 吉罗德:《奥西安与拿破仑的元帅们》
- ②10 戈雅:《1808年5月3日的枪杀》
- ②11 加斯帕·大卫·弗里德里希:《“希望”号遇难》
- ②11 热里柯:《梅杜萨之筏》
- ②10 热里柯:《英国场景》(铜版)
- ②14 德拉克洛瓦:《希阿岛的屠杀》
- ②15 德拉克洛瓦:《猎狮》
- ②10 德拉克洛瓦:《雅各与天使的搏斗》
- ②17 多尔:《按照中午的炮声来核对挂表的人们》

- ⑳ 罗丹:《夏娃》
- ㉑ 罗丹:《巴尔扎克》(局部)
- 彩 41 德拉克洛瓦:《安提拉》

### 第十三章

- 彩 42 德·罗森堡:《科尔布鲁克代尔之夜》
- ㉒ 《乡村慈善》(仿比彻风格的铜版画)
- ㉓ 贩奴船的草图
- ㉔ 德比的赖特:《阿克瑞特肖像》
- ㉕ 多雷:《一个晚间收容所里的〈圣经〉读者》(木刻)
- ㉖ 伊丽莎白·弗莱
- ㉗ 特尔福德:伦敦大桥设计图
- ㉘ 特尔福德:梅奈大桥(版画)
- ㉙ 为庆祝泰晤士河隧道工程过半举行的宴会
- ㉚ 布鲁内尔,克里夫顿悬挂式大桥
- ㉛ 巴克斯隧道(水彩画)
- ㉜ 布鲁内尔在 1857 年
- 彩 43 修拉:《沐者》
- 彩 44 凡·高:《画架前的自画像》