

贡布里希文集

主编 范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

GOMBRICH ON THE RENAISSANCE

Volume 2: Symbolic Images

“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像

——贡布里希图像学文集

著者 [英] E.H. 贡布里希

编选 杨思梁 范景中

广西美术出版社

E.H. Gombrich

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich
GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 2: Symbolic Images


“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像

——贡布里希图像学文集

著者 [英] E. H. 贡布里希

编选 杨思梁 范景中

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

象征的图像 / (英) 贡布里希著; 杨思梁, 范景中译. —
南宁: 广西美术出版社, 2014.12
(贡布里希文集)
书名原文: Symbolic images
ISBN 978-7-5494-1235-8

I. ①象… II. ①贡… ②杨… ③范… III. ①绘画理论—文集 IV. ①J20-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第289981号

Original title: Symbolic Images ©1985 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House, Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saint Street, London, N1 9PA, UK, ©1985 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。
版权所有，侵权必究。

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像——贡布里希图像学文集

著 者 [英] E. H. 贡布里希
编 选 杨思梁 范景中
校 译 邵 宏
责任编辑 冯 波
装帧设计 陈 凌
校 对 黄春林 王 雪
审 读 肖丽新
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号(邮编: 530022)
网 址 www.gxfinearts.com
印 刷 广东省博罗县园洲勤达印务有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1 / 16
印 张 28
字 数 450千字
出版日期 2015年3月第1版第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1235-8/J · 2245
定 价 138.00元

目录

编者序 / 7

中译本序（英文） / 13

中译本序（中文） / 16

序言 / 19

为第三版写的关于参考文献的按语 / 22

导言：图像学的目的和范围 / 27

意义的难以捉摸——图像志和图像学——得体原理——词典谬误——
象征体系的哲学——不同层次的意义？——心理分析的方法——代码
与暗示——各种类型

[附录] 安尼巴莱·卡罗为塔代奥·祖卡罗制订的方案

多比雅和天使 / 56

波蒂切利的神话作品：对他圈子里的新柏拉图学派

象征体系的研究 / 62

以跋代序

导言

《春》

以往的种种解释——历史的方法：菲奇诺致波蒂切利赞助人的信——
阿普列乌斯对维纳斯的描写——对原典的误读？——阿普列乌斯著作中
的描述和象征——美惠三女神与解经问题——类型学的方法

柏拉图学园与波蒂切利的艺术

菲奇诺与波蒂切利的赞助人——玛尔斯和维纳斯——帕拉斯和半人半马
怪——维纳斯的诞生——莱密别墅里的湿壁画——菲奇诺与艺术

[附录] 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇三封未发表过
的信

曼泰尼亚《帕耳那索斯山》诠释 / 121

拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质 / 125

梦中爱的争斗 / 144

- I 布拉曼特和《波利菲罗的梦中爱的争斗》
- II 作为维纳斯林苑的观景楼花园
- III 朱利奥·罗马诺和塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博

茶宫中的风神厅 / 152

普森的《俄里翁》的主题 / 164

象征的图像：象征的哲学及其对艺术的影响 / 169

导言

- I 观念的拟人化
 - II 教谕的传统
概念的社会——属像——中世纪艺术中的描述和定义——里帕和亚里士多德传统
 - III 新柏拉图主义：贾尔达及其前辈
柏拉图式的宇宙——基督教的解释——伪亚略巴古的丢尼修——两种方式——类比象征——神秘的图像
 - IV 各种传统的汇合
徽铭的哲学——隐喻的功能——悖论和语言的超越性
 - V 意义和巫术
象征的力量——效用和真实性——怪像和异兆——艺术与信仰
 - VI 遗产
从贾尔达到伽利略——理性的时代——寓意对象征——从克罗伊策到荣恩的新柏拉图主义复兴
- [附录] 贾尔达《亚历山大图书馆的象征图像》摘要

拟人化 / 252

艺术对象征符号研究的用途 / 261

图像志 / 278

关于图像学的参考文献 / 310

注释 / 312

编者后记 / 342

图版 / 345

贡布里希文集

主编 范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 2: Symbolic Images

“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像

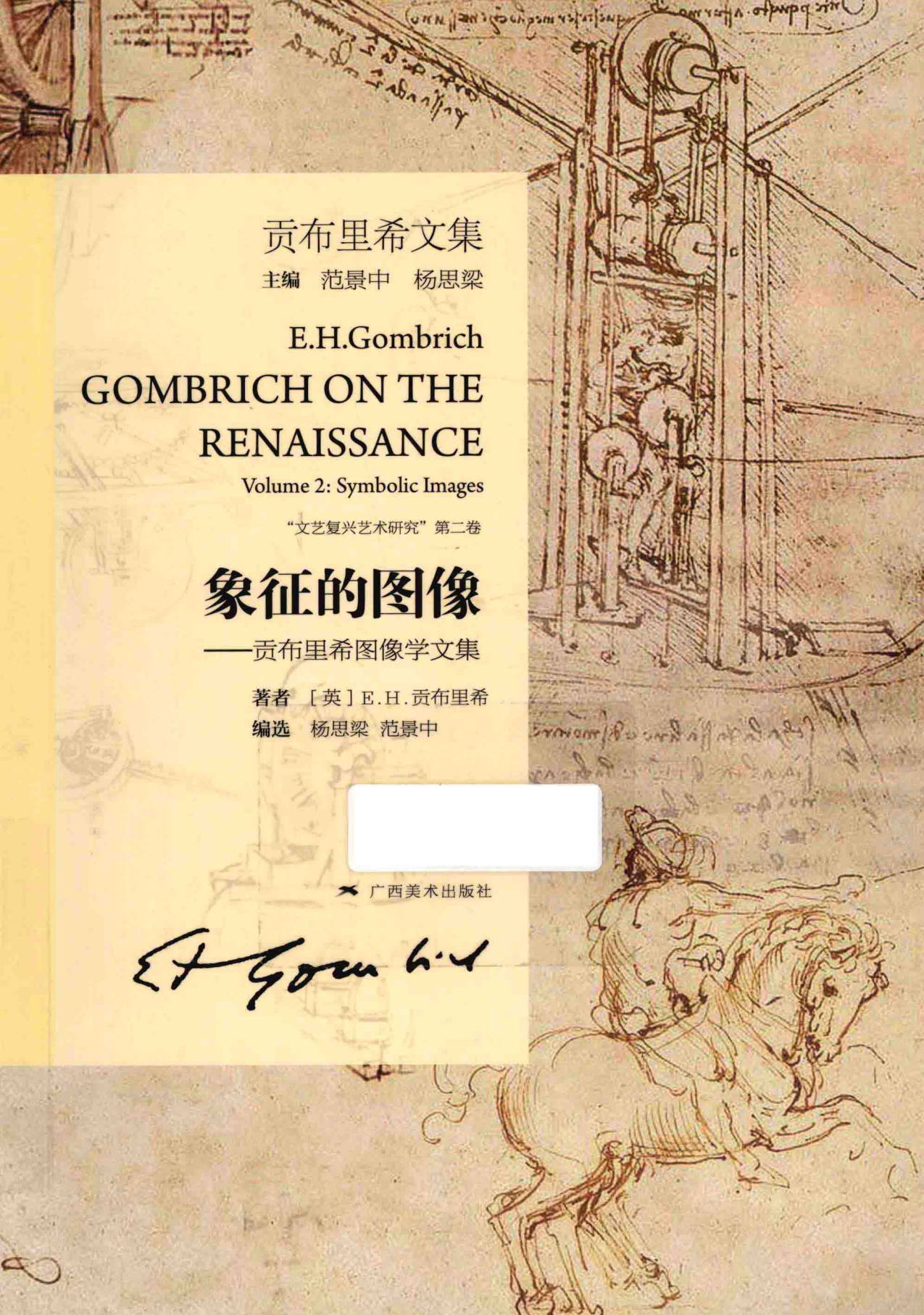
——贡布里希图像学文集

著者 [英] E.H. 贡布里希

编选 杨思梁 范景中

广西美术出版社

E.H. Gombrich



《象征的图像》是E.H.贡布里希教授四卷本“文艺复兴艺术研究”的第二卷。在这本书中，贡布里希将研究的焦点放在了“视觉的象征主义”上。以“图像学的目的和范围”为开篇导言，其后是对波蒂切利、曼泰尼亚、拉斐尔、普森等大师的具体研究，并以对象征主义的深入的哲学研究结尾，证明了文艺复兴时期哲学家的观点在今天依旧焕发着生机。

《象征的图像》不仅对研究文艺复兴艺术与思想的学者不可或缺，它本身对艺术史学科的塑造也有所裨益。本书反映了作者对标准、价值及解决问题的途径的持续关注，同时也反映了作者对与图像解释相关的基础问题的广泛兴趣。

贡布里希教授，恩斯特爵士，功勋团成员（O.M），高级英帝国爵士（C.B.E）。1909年生于维也纳，1936年进入伦敦的瓦尔堡研究院任教职。从1959年起，担任伦敦大学古典传统史教授及院长，直至1976年退休。

主要著作有《艺术的故事》（第16版，1995年），《艺术与错觉》（第6版，2002年），《秩序感》（1979年）。还出版有论文集，“文艺复兴艺术研究”四卷，第一卷《规范与形式》（1966年）、第二卷《象征的图像》（1972年）、第三卷《阿佩莱斯的遗产》（1976年）、第四卷《老大师新解》（1986年），《木马沉思录》（1963年），《图像与眼睛》（1982年），《敬献集——对我们文化传统的读解》（1984年），《我们时代的话题——20世纪的艺术与学术问题》（1991年），以及《艺术史反思录》（1987年），《偏爱原始性》（2002年）。

E.H. Gombrich

ISBN 978-7-5494-1235-8



9 787549 412358 >

上架建议：艺术·理论

定价：138.00元

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich
GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 2: Symbolic Images


“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像

——贡布里希图像学文集

著者 [英] E. H. 贡布里希

编选 杨思梁 范景中

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

象征的图像 / (英) 贡布里希著; 杨思梁, 范景中译. —
南宁: 广西美术出版社, 2014.12

(贡布里希文集)

书名原文: Symbolic images

ISBN 978-7-5494-1235-8

I. ①象… II. ①贡… ②杨… ③范… III. ①绘画理论—文集 IV. ①J20-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第289981号

Original title: Symbolic Images ©1985 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House, Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saint Street, London, N1 9PA, UK, ©1985 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。
版权所有, 侵权必究。

贡布里希文集

主编: 范景中 杨思梁

“文艺复兴艺术研究”第二卷

象征的图像——贡布里希图像学文集

著 者 [英] E. H. 贡布里希
编 选 杨思梁 范景中
校 译 邵 宏
责任编辑 冯 波
装帧设计 陈 凌
校 对 黄春林 王 雪
审 读 肖丽新
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号(邮编: 530022)
网 址 www.gxfinearts.com
印 刷 广东省博罗县园洲勤达印务有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1 / 16
印 张 28
字 数 450千字
出版日期 2015年3月第1版第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1235-8/J · 2245
定 价 138.00元

目录

编者序 / 7

中译本序（英文） / 13

中译本序（中文） / 16

序言 / 19

为第三版写的关于参考文献的按语 / 22

导言：图像学的目的和范围 / 27

意义的难以捉摸——图像志和图像学——得体原理——词典谬误——
象征体系的哲学——不同层次的意义？——心理分析的方法——代码
与暗示——各种类型

[附录] 安尼巴莱·卡罗为塔代奥·祖卡罗制订的方案

多比雅和天使 / 56

波蒂切利的神话作品：对他圈子里的新柏拉图学派

象征体系的研究 / 62

以跋代序

导言

《春》

以往的种种解释——历史的方法：菲奇诺致波蒂切利赞助人的信——
阿普列乌斯对维纳斯的描写——对原典的误读？——阿普列乌斯著作中
的描述和象征——美惠三女神与解经问题——类型学的方法

柏拉图学园与波蒂切利的艺术

菲奇诺与波蒂切利的赞助人——玛尔斯和维纳斯——帕拉斯和半人半马
怪——维纳斯的诞生——莱密别墅里的湿壁画——菲奇诺与艺术

[附录] 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇三封未发表过
的信

曼泰尼亚《帕耳那索斯山》诠释 / 121

拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质 / 125

梦中爱的争斗 / 144

- I 布拉曼特和《波利菲罗的梦中爱的争斗》
- II 作为维纳斯林苑的观景楼花园
- III 朱利奥·罗马诺和塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博

茶宫中的风神厅 / 152

普森的《俄里翁》的主题 / 164

象征的图像：象征的哲学及其对艺术的影响 / 169

导言

- I 观念的拟人化
 - II 教谕的传统
概念的社会——属像——中世纪艺术中的描述和定义——里帕和亚里士多德传统
 - III 新柏拉图主义：贾尔达及其前辈
柏拉图式的宇宙——基督教的解释——伪亚略巴古的丢尼修——两种方式——类比象征——神秘的图像
 - IV 各种传统的汇合
徽铭的哲学——隐喻的功能——悖论和语言的超越性
 - V 意义和巫术
象征的力量——效用和真实性——怪像和异兆——艺术与信仰
 - VI 遗产
从贾尔达到伽利略——理性的时代——寓意对象征——从克罗伊策到荣恩的新柏拉图主义复兴
- [附录] 贾尔达《亚历山大图书馆的象征图像》摘要

拟人化 / 252

艺术对象征符号研究的用途 / 261

图像志 / 278

关于图像学的参考文献 / 310

注释 / 312

编者后记 / 342

图版 / 345

编者序

20世纪初叶，阿比·瓦尔堡 [Aby Warburg] 和稍后的一群学者潘诺夫斯基 [E. Panofsky]、扎克斯尔 [F. Saxl]、维特科夫尔 [R. Wittkower] 和温德 [E. Wind] 等人对图像学的性质重新作了设定，把它理解为一门以历史-解释学为基础进行论证的科学，并把它任务建立在对艺术品进行全面的文化-科学的解释上。所谓的文化，是指它的政治、伦理、宗教、社会等一般观念在艺术作品中的象征；所谓的科学，是指它以哲学、心理学、神学、神话学、占星术、音乐史、文学史，乃至科学史为研究的辅助探针，力求论证的清晰性和说明的可检验性。图像学的这种新含义，标志着西方艺术史研究的转向。沃尔夫林 [H. Wölfflin] 所代表的形式分析学派从20世纪30年代起开始退居幕后，一种集中了多种学科来探究图像意义的局面日益形成。艺术史或许是最早对解释意义感兴趣的学科，这一倾向也影响了语言学、人类文化学以及哲学。现在，图像学已经成了西方艺术史研究中一个占统治地位的分支。

在这种潮流中可能是瓦尔堡首先使用了“图像学”这个术语（见他1912年作的关于斯基法诺亚官 [Schifanoia] 的讲演）*，但给图像学方法下定义并把它与传统的图像志方法相区别的却是霍格韦尔夫 [G. J. Hoogewerff]。他在《图像学及其对基督教艺术系统研究的重要性》[L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien]（载于《基督教考古学杂志》[Rivista d'Archeologia Cristiana] 8, 1931, 53-82）**一文中提出：“表述得好的图像学与实践得好的图像志有着密切的关系，就像地质学与地理学的关系那样：地理学的任务在于做出各种清楚的描述；其责任是不用解释性的评述……来记录各种实验事实，考虑各种征象；它基于观察并受地球表面事物的限制。而地质学则涉及对地球的结构、内部构造、起源、演变，以及与

* 瓦尔堡，《费拉拉的斯基法诺亚官中的意大利艺术和国际星相学》，中译本见范景中主编《美术史的形状》，I，中国美术学院出版社，2003年，第401—458页。

** 现重印于克梅林 [E. Kaemmerling] 编辑的《图像志和图像学》[Ikongraphie und Ikonologie]，科隆，1979年，第81—111页；德译本题为 *Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst*。

它的存在相关联的各种因素的研究。同样的学科关系还可以从人种志和人种学之间的关系看到。前者仅限于查明事实，而后者则寻求解释……在系统地检查了主题的发展之后，图像学紧接着就提出了它们的解释问题。图像学关心艺术品的延伸基于艺术品的素材，它旨在理解表现在（或隐藏于）造型形式中的象征意义、教义意义和神秘意义。”

不过就方法论而言，由于霍格韦尔夫缺乏历史解释的实例，所以他的影响很有限。而在他之前，潘诺夫斯基在1930年出版的《十字路口的赫尔枯勒斯》[*Herkules am Scheidewege*] 导论中即为图像学的新方向提出了一些基本的原则。1932年，他又在德国哲学杂志《逻各斯》[*Logos*] 撰文，* 给出了更谨慎更成熟的形式，这些原则最终在他的《图像学研究》[*Studies in Iconology*]（1939年）中定型，成了图像学研究最著名的理论，即图像解释三层次的理论。其要点简述如下：艺术母题世界的自然题材组成了第一层次，属于前图像志描述阶段，这一阶段的解释基础是实践的经验，其修正解释的依据是风格史；图像故事和寓言世界的程式化题材组成了第二层次，属于图像志分析阶段，这一阶段的解释基础是原典知识，其修正解释的依据是类型史；象征世界的内在意义组成了第三层次，属于图像学解释阶段，这一阶段的解释基础是综合直觉，其修正解释的依据是一般意义的文化象征史。显然，图像学方法与沃尔夫林的形式分析法大不相同，它是一种以内容分析为出发点，根据传统史的知识背景来解释艺术品的意义，特别是其象征意义的方法。

潘诺夫斯基的方法源于瓦尔堡和卡西尔的影响，在某种程度上也是德沃夏克的“作为精神史的艺术史”[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*] 和李格尔的“艺术意志”[*Kunstwollen*] 的回声，在现代图像学的发展史上具有纲领性的意义，此后，任何对图像学方法的探讨都不可能绕过这一理论。因此，围绕着这一理论已进行了长期而又广泛的讨论。在这一过程中，对立的一方也提出了一些建设性的异议，这些异议主要包括：一、意义层次的模式在各自的解释前提方面是站不住脚的；二、图像学忽略了艺术作品凭借它的造型表现的因素去创造审美意义的功能；三、对象征价值的阐释说明，如果允许为了自身的需要而作解释，在原则上就不能以象征惯例为依据，因

* 题为《关于艺术品的描述和内容解释的问题》[*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung Von Werken der bildenden Kunst*]，载 *Logos* 21（1932）：103-119；后又重印于他的《艺术学基本问题文集》[*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*]，柏林，1964年，第85-97页，和克梅林编辑的《图像志和图像学》第185-206页。

为那只允许作历史的—阐释性的理解；四、图像学方法并没有达到它的要求，没有成为对一件造型艺术作品的意义范围作综合分析的理论。这些质疑不仅是针对潘诺夫斯基的，也针对的是整个图像学。

恰恰是在这些问题上，我们编辑的这部文集可能有助于读者了解贡布里希在图像学研究中所做的贡献。翻开本书正文，首篇的第一个小标题就是“意义的难以捉摸” [Elusiveness of Meaning]，这显然不同于潘诺夫斯基对意义所做的层次性划分。在一封给编者的信中，贡布里希指出，潘诺夫斯基的方法源于神学理论。中世纪的神学家们通常用意义的层次性来阐述圣经的微言大义，例如，神学家们不仅把摩西渡红海从字面上理解为摩西渡红海的事件本身，而且认为它也是基督施洗的前兆，再进一步说，它还具有道德意义和预言意义。但丁也曾希望人们从这四种意义上来理解他的诗歌。但是，把这种解经法从神学史输入艺术史，或者说从理解言词转到解释图像，那就未必能适用，起码，我们“还不知道有哪篇中世纪或文艺复兴时期的原典把这种理论运用于图画艺术”。更何况它又很容易导致郢书燕说，以意穿凿，或者遗情想象、虚增妄测的空泛之言。

贡布里希作过一次演说“艺术与学术” [Art and Scholarship]，他指出，有两种解释方式导致了这种危险，而那两种方式都源于黑格尔的哲学。例如，按照黑格尔主义的观点，文艺复兴的现实主义艺术不但预示了宗教改革，而且还喊出了人类之美、善和伟大的佳音。这样，布朗宁的《菲利波·利皮修士》 [Fra Filippo Lippi] 一诗中的长老对现实主义绘画的责备：

Make them forget there's such a thing as flesh...

Paint the soul, never mind the legs and arms!

Rub all out, try at it a second time.

[让他们忘却肉体……

去画灵魂，别去管大腿和手臂！

擦掉一切，再试一次。]

就可以反过来解释成现实主义是对肉体的赞美。进而言之，还可以推衍增广为：对人生持肯定态度的光辉灿烂的文艺复兴时代，与对肉体持否定态度的僧侣聚居的非俗世的信仰时代的强烈对比。

另一种解释方式从相反的方向而来，它貌似高深地断言：表现了时代本质的不

在于文艺复兴艺术的那种欢乐、肉体美的外表，而在于它的形式背后所隐藏的精神含义。因此，布朗宁描绘墓碑上形象的诗句：

The Saviour at his sermon on the mount,
 Saint Praxed in a glory, and one Pan
 Ready to twitch the Nymph's last garment off

[基督在山上布道，
 圣普拉克赛沐恩荣耀，
 还有一个潘神
 正要扯去宁芙的贴身長袍]

应该读解为：潘神代表着宇宙；而宁芙女神被扯去长袍，则意味着灵魂挣脱肉体束缚所获得的解放。

如果说贡布里希对这些占卜式解释所做的反应表明了他对此持否定态度，那还只不过是问题的一半。他的主要目的是要建立一套标准和防范措施，以校正对图像阐释天马行空、言说过头的习惯，正是那种习惯败坏了图像学的名声。

为了达到这一目的，他严格地界定了作者的意图意义 [intended meaning] 和理解者事后所赋予作品的意味 [significance]，并把图像学的中心任务规定为是重建艺术家的创作方案，是依据原典和上下文，以恢复作品的本义。为了解决这一任务，他具体地以皮卡迪利广场的厄洛斯像等个案研究为例，强调了类型第一和得体原则的重要性。按照这些原则，图像学家不但要首先确定出作品所属的类型，而且要考察题材和环境的适合情况。他还特别指出，图像学家的最初工作不是研究象征，而是研究传统惯例。这样，他就为解释奠定了一种客观的基础。“作者未必然，读者何必不然”之于欣赏，“六经注我”之于明道，或许无可厚非，但要对图像作历史的阐释，那就必须考镜源流，辨证类次，寻求它的本义。

大卫·派普尔 [David Piper] 在谈到贡布里希的阐述图像学方法的导论《图像学的目的和范围》时提出，“它是所有打算认真走虔诚的艺术史道路的人必读之作”；还说，“使‘贡布里希迷’感到高兴的是，此文以其独特的磅礴而又细腻的特质，从特殊论到一般，再进而论到基本的方法论问题”。的确，贡布里希的魅力之一就是他的这种论证的特色。他以浅近的文字阐发高远的思想，其境界不论是浩浩大江还是涓涓

源流，都极为清彻明朗，正所谓意深而文明，言近而旨远。收在本书中的另一篇论文《波蒂切利的神话作品》，其论证方式本身就是一项很高的成就，它不仅仅是一篇研究波蒂切利的必读文献而已。

本书的部分论文是实践性的，它们考察了曼泰尼亚、拉斐尔、米开朗琪罗、朱利奥·罗马诺、普森等大师所创造的象征图像，对文艺复兴艺术中的神话学、占星术、寓意研究及神学的主题都提出了新的解释。作者在解释时，既巧妙地利用了自己多年积累起来的各种图式的图像志，又以敏锐的分析和严谨的论证一以贯之。现在，人们借助于电脑和数字技术，已经很便利地编撰出了比手工时代完整得多的图像志，其中包括对瓦尔堡研究院的图像照片的分类、普林斯顿大学的基督教艺术图像志图库以及荷兰学者编撰的包含了二万八千多个分类和一万四千多个主题的“图像类”[iconclass]数据库，使西方艺术史研究者能很方便地查找出不同类别的众多图像（我们觉得，中国古代的山水画、人物画、花鸟画也迫切需要有这样一部图像志）。这些分类大大方便了学术研究，但是，对图像的意义作出合理的解释仍然是学者们需要花费极大精力才能完成的工作。因此说，贡布里希的图像学研究对现在学者们依然具有无比重要的楷模作用。

本书的命名，取自书中的最长论文《象征的图像》（另外两篇《拟人化》和《艺术对象征符号研究的用途》可看作对本文的补充），这表明了它怀有更大的抱负。因为它的论题超出了图像学本身，甚至也超出了艺术史领域。它把图像与语言对举，对以图像为神启工具的新柏拉图主义观念和把图像与修辞隐喻挂钩的亚里士多德教义作了系统的探讨，成了艺术史研究中最哲学化的篇章，几乎可以作为一部哲学的专题史来读。在翻译本篇时，我们常常感到，他在艺术史和哲学史两个领域挥翰流离、探赜究奇，其辨智宏达有时真让人渺然莫测。

但是，正如评者所说：“贡布里希既是最博学的也是最谨慎的图像志和图像学专家。”他多次声明他论述波蒂切利的文章在本质上是假设性的，以待人们的证伪。他不是一个柏拉图主义者，但他却特别提醒人们注意柏拉图的一个思想：属于完美世界的真正知识只有在数学中才能达到，而我们在反思历史时所产生的属于感官世界的解释只不过是种意见。因此，任何解释本身都不但是有限的，而且也是可以批评可以反驳的；我们不应该固守我们的见解，而应该在沉思中超越它。

有时，正是这种沉思，使我们一窥美的光芒。本书中有两篇——《拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质》和《普森的〈俄里翁〉的主题》——向我们证明，当我们考

虑作品的主题时，我们是如何发现意义与美的不可分割性。换句话说，图像学对意义的探讨也可以对艺术的审美功能做出贡献。正像在音乐中的情况一样，人们可以欣赏一首不懂歌词的歌曲，但是，有时懂得了歌词大意，也许会进入音乐的更佳境界。《俄里翁》这幅画表明，如果不了解它的意义，就可能会把它看成是一种世故练达的图解。一旦弄懂了那位大师竟然能在一幅画里同时表现一段神话的公教意义和秘教意义，我们也就能够进而领略其在形式上的独创性了。“签字厅壁画”则告诉我们，像拉斐尔那样的天才艺术家当他在表达一种崇高的主题时，是如何把观念的视觉再现和他特有的和谐与美以及旋律般的群像组合融为一体。没有那种融合，他就很难打动他同代人的心弦，使他们对他的壁画中所表现的知识的神性 [the divinity of knowledge] 获得一种更深刻的美感——顺便说一句，我们希望，读者在阅读这部知识量极大的著作时，也能对知识的神性产生类似的体验。

本书是贡布里希的图像学专集，它几乎荟萃了作者所有这方面的论文，它们探讨的一个共同问题就是解释作品的象征意义。这和《艺术与错觉》讨论的再现问题、《秩序感》讨论的装饰问题一起构成了贡布里希的艺术史结构，这种结构以再现为中心，其两边分别是装饰和象征的辅翼。由于《艺术与错觉》和《秩序感》的中译本已于1987年出书，本书也即将付梓，所以，至此我们就基本上把贡布里希的艺术史思想向读者作了一个较全面的介绍。有了这个基础，我们再来讨论贡布里希对于中国艺术史研究的意义恐怕就为期不远了——当然，也许这是十年或二十年以后的事。

杨思梁 范景中
1988年11月于杭州

附记：此次重印，译文作了大量修正，此序亦稍微修改，并补充了一条注释。

Preface to the Chinese Translation of

SYMBOLIC IMAGES

The word “symbolic” which occurs in the title of this volume is derived from the Greek word *symbolon* which is used in all Western languages. Indeed it is used in so many different contexts that it is notoriously difficult to state exactly what it means. It may be helpful, therefore, to explain its original significance. It is connected with the Greek verb *symbolleîn* which means “putting together” or “joining” and it is said that it referred originally to a Greek method of securing recognition. When merchants parted, they broke a potsherd in two, each keeping one fragment. Joining them together (*symbolleîn*) confirmed their reunion. Clearly, to a stranger these broken sherds could not have meant anything, what made them significant was not their material, their colour or shape but their meaning. They functioned as signs in a particular situation and in no other. Hence we speak of “symbols” in any similar contexts, whether we refer to the words of languages or the letters of the alphabet, to flags or road signs.

The applications are so many that it has become usual to distinguish between *rational signs* and *mystic symbols*, a distinction which the reader will find discussed in this book in the section at the end of the final chapter *Icones Symbolicae*, but the distinction is by no means always clear, and it is doubtful whether it can be always applied to the cultural tradition of the Far East.

The reader who comes from this tradition will of course be very familiar with a variety of symbolic images in art. They occur in decorative contexts as when the crane is used as a symbol of longevity and good omen; and in religious contexts as in the symbols of Buddhist art (such as the Lotus or the Wheel). It is clear that even the great tradition of landscape painting is permeated by symbolism, the image of the majestic mountain, of the lonely pine tree or the noble bamboo. But just because so many images occurring in Far Eastern culture are interpreted as symbolic, it may be useful to draw attention to some of the factors which must be kept in mind for the reader to appreciate the distinctive character of the Western

tradition. Two of these are discussed in this book but may also be anticipated here.

The first is the tendency to *personification* which marks the civilization derived from Graeco-Roman culture. In Greek and Roman mythology no very clear difference is made between the Gods of Olympus, such as Jove or Venus and such powers as Fortuna or Victoria, signifying luck or victory. Maybe the structure of the Western languages has contributed to the ease with which abstract concepts could be visualized in human form. In any case this tendency appears to be absent from the Far Eastern tradition. The Greeks could represent the season of spring as a beautiful girl wreathed with flowers, and winter as an old man in front of a fire. There is no direct parallel to this habit of thought in China or Japan where the seasons are symbolized by such natural features as flowers or trees, in blossom or bare.

But important as this heritage of pagan mythology may be for the subject here discussed, the influence of Greek philosophy may be even more relevant. The name of the two philosophers Plato and Plotinus occurs very frequently in these pages and the reader may well find it useful to turn soon to the brief section on the Platonic Universe which presents the philosophical doctrine of what I have called “The Two Worlds”. The idea that this world of ours is like the world of dreams, a mere web of illusions is of course quite frequently to be encountered in various philosophies both East and West. What is peculiar to Platonism, and may have no parallel in the East, is the conviction that behind this shifting unreal world of the senses there must be a second world of permanence and of truth. This doctrine which became of such immense importance to Western art and also to Western science is perhaps most easily understood if the reader thinks of mathematics. Indeed we are told that there was an inscription over the doors of Plato school, the Academy, reading “Let no one enter who is not versed in geometry”. Why? Because, strange as it may sound at first, the truths of geometry do not apply to our shifting world of the senses. Take the simple fact that the sum of the three angles of a triangle is always 180 degrees, or equivalent to a straight line. What Platonism explains is that this is not or need not be true of any triangle anyone can draw. No line we draw by hand is ever absolutely straight, and even if we take a ruler there will still be deviations. So the triangle we can see with our eyes is not the triangle to which the geometrical laws apply. It is a flawed, an uncertain figure about which we can never speak with full assurance. The laws of

geometry, the laws later associated with Euclid (who was a Platonist) are true only of “ideal” triangles of which the visible ones are merely faulty copies. Hence Platonism assumes that there must be this ideal world behind our world, and that it is of this world alone that we can have real objective knowledge while we can only have subjective opinions of the world of senses.

The consequences and ramifications of this doctrine in the theories of Neo-Platonism and the philosophy of Plato’s pupil Aristotle are discussed at some length in the main essay of this book. What matters here is only that this particular philosophical tradition which influenced Christianity and the academic theories of art appears to have no exact analogy in Eastern thought. It is for this reason that I refer to them in this Preface. They have a special bearing on the theory of symbolic images because they emphasize the limitations of art: just as the triangle we can draw is not a true triangle but hints at the ideal truth, so any symbol can be conceived in Platonic thought as an aid for the mind to gain a vague inkling of a truth that is really beyond our full grasp. We must not cling to what we see, but go beyond it in our meditations.

I would not describe myself as a Platonist but maybe it would be useful for the reader to keep in mind the difference I have mentioned between what the Platonist called true knowledge (that can only be achieved in mathematics) and mere opinion that is all we can claim when reflecting about history. Our interpretations of individual symbols are inevitably no more than mere opinions. This applies in particular to my suggestion concerning the Neo-Platonic symbolism that can be connected with Botticelli’s mythologies. I have emphasized that some of my colleagues have remained unconvinced of this interpretation, but I hope that my readers will still find them interesting.

London 1988

E. H. Gombrich

中译本序

本书书名中的“symbolic”[象征的]一词源于希腊语的*symbol*。现在，这个词通用于所有西方语言。的确，它被运用于如此众多不同的上下文，以至于大家都知道很难确切地说明其含义，因此，说明一下它的最初意义也许对读者会有所帮助。它与希腊语中表示“联成整体”或“合并”的动词*symbolleîn*有关。据说它最初指希腊人用于确保相互辨认的一种方法：两位商人在分手前，把一片碎瓷片分成两半，两人各存一半。日后重聚时再把它们合拢[*symbolleîn*]，以作凭证。显然，对外人来说这些碎瓷片无关紧要；它们的重要性并不在于它们的材料、颜色或形状，而在于它们的意义。它们在一个特定的情境中起着符号[*sign*]的作用，并且只在这一情境中起作用。因此，我们在类似的上下文中——不管是在谈到语言中的单词、字母表中的字母，还是旗帜或路标——也使用*symbol*一词。

这个词的运用范围非常之广，所以我们通常得把理性的符号[*rational signs*]和神秘的象征[*mystic symbols*]区分开来。读者将发现，本书的《象征的图像》[*Icones Symbolicae*]这篇文章中有一节讨论了这种区分。不过，这种区分决非在任何场合都明确无误，恐怕在远东的文化传统中就不能处处适用。

出自远东文化传统的读者当然非常熟悉艺术中各种象征的图像。它们出现在装饰的上下文中，如作为长寿和吉祥象征的仙鹤；也出现在宗教的上下文中，如佛教艺术中的莲花和轮子。就连山水画这一伟大传统中也充满了象征符号，如高山、孤松、秀竹等图像。但是，正因为远东文化中出现的这么多图像都被认为具有象征性，所以，或许有必要提醒大家注意一些因素——读者必须牢记这些因素，才能欣赏西方传统的独特之处。本书已经讨论了这些因素中的两个，不过，我们也可以在此先预示一下。

第一个是拟人化[*personification*]的倾向，这是源于希腊—罗马文化的文明所固有的特征。在希腊罗马神话中，宙斯[*Jove*，即宙斯或朱庇特]和维纳斯[*Venus*]等奥林波斯山诸神与表示命运的福耳图娜[*Fortuna*]和表示胜利的维多利亚[*Victoria*]等神力之间没有明显的区别。也许西方语言的结构使得抽象概念可以更容易用人的形式来形象化。但不管怎么说，远东的传统中看来没有这种倾向。希腊人把春天这一季

节再现为一个戴花环的美丽姑娘，把冬天再现为一个坐在火旁的老翁，而在中国和日本思维习惯中，却没有直接的类似。在那里，这两个季节分别由盛开的花或光秃的树等自然特征来象征。

异教神话的遗产对我们此处的论题固然重要，但希腊哲学的影响也许更为相关。有两位哲学家的名字，柏拉图 [Plato] 和柏罗丁 [Plotinus]，将反复出现在本书中，所以读者会发现，先看一看讨论柏拉图式的宇宙那一短章将会有所助益。这一章描述了我称为“两个世界”的哲学理论。有一种观念在东西方的各种哲学中很容易见到，即认为我们这个世界像是一个梦幻世界，仅仅是张错觉之网。柏拉图主义的独特之处在于，它相信在这个千变万化的不真实的感官世界后面另有一个永恒和真理的第二世界（东方可能没有与之并行的思想）。这种学说对西方艺术和西方科学的重要性极为巨大。读者如果想一想数学也许就能容易地理解这种学说。实际上，我们被告知，在柏拉图学园大门的上方有一句箴言：“不懂几何者不得入内。”为什么呢？其理由乍听起来也许很奇怪：因为几何的真理不适用于我们这个千变万化的感官世界。举一个简单的例子：三角形三个角的和总是180度，与一条直线的角相等。柏拉图主义的理论解释说，并非任何人能画的那种三角形也是这样。没有哪条手画的线条是绝对直的，即使用尺画的也会有偏差。因此，我们肉眼所见的三角形并非适用于几何法则的三角形。它是一个有缺陷的、不确定的图形，我们永远也不能完全有把握地判断它。这些后来与欧几里得 [Euclid]（他也是一位柏拉图主义者）相联系的几何法则只适合于“理想的”三角形，肉眼所见的只不过是它们的不完善摹本。因此，柏拉图主义设想，在我们这个世界背后一定存在着一个理想的世界，并且只有对于那个理想的世界，我们才能具有真正客观的知识，而对于这个感官的世界，我们只能具有主观的意见。

这一学说在新柏拉图主义诸理论以及在柏拉图的学生亚里士多德的哲学中产生的结果和分支，在本书的主要论文（《象征的图像》）中有比较详细的讨论。这里值得一提的只是，对基督教以及学院派艺术理论产生过影响的这种特定哲学传统看来在东方的思想中没有确切的类比。正因为如此，我才在这篇序言中提到它们。它们对象征图像的理论有着特别的影响，因为它们强调了艺术的种种局限：正如我们画的三角形不是真正的三角形，而只暗示了理想的真理，同样，在柏拉图主义的思想中，任何象征或符号都能被想象为某种辅助工具，可以帮助心灵获得真理的细微迹象，而这种真理本身是我们无法完全掌握的。我们不应该固守我们之所见，而应该在沉思中超越它。

我不会认为自己是一位柏拉图主义者。但是，读者如能记住我提到的柏拉图主义者所谓真正的知识（只能在数学中达到的知识）和我们在反思历史中仅仅能够得到的意见之间的区别，也许会有所获益。我们对单个象征的各种解释不可避免地只能是些意见。我对与波蒂切利的神话题材有关的新柏拉图主义象征体系做出的设想，尤其如此。我已经说过，这一解释没能使我的一些同事信服，不过我希望我的读者仍然会觉得它们有意思。

E. H. 贡布里希

1988年于伦敦

序 言

我的文集《规范与形式》[*Norm and Form*] 专门讨论了意大利文艺复兴时期的风格、赞助和趣味等问题。我在那本书的序言里提到，另一本关于文艺复兴时期象征体系的书籍正在准备之中。结果，完成这本书所花的时间比我原先预料的要长，因为我决定，脱离我在前一本书以及在《木马沉思录》[*Meditations on a Hobby Horse*] 中采用的原则。那两本书中收集的论文都是发表过的，而这本书却有三分之一以上的内容是新的。我觉得有必要使这本书包括最新的研究成果——倒不是通过添加参考文献（这永远都不可能完备），而是通过阐明象征体系这门文艺复兴研究的重要分支在目前所处的境况。

19世纪的人认为，文艺复兴是一场摆脱中世纪僧侣教条的解放运动，它通过对人体美的艺术赞美，表达了对新发现的感官愉悦的欣赏。有些伟大的文艺复兴绘画史研究者如贝伦森 [*Berenson*] 和沃尔夫林 [*Wölfflin*] 依然迷恋于这种解释，把对象征体系的关注视为离题的迂腐做法而加以摒弃。最早对这种“世纪末”唯美主义做出强烈反抗的一位学者是瓦尔堡研究院（我的大部分学术生涯就是和这所研究院联系在一起的）的创始人阿比·瓦尔堡 [*Aby Warburg*]。我在最近出版的瓦尔堡思想传记中表明，甚至瓦尔堡也得非常痛苦地让自己摆脱这种非历史的观点，以便让我们意识到这个时期的赞助人和艺术家对题材类型的重要影响。现在，如果不依靠已被遗忘的秘教学问，我们便无法对题材做出说明。

这种需要导致了人们对文艺复兴时期象征的系统研究，这种研究常常被片面地和瓦尔堡研究院的活动联系在一起。这种研究中最有影响的代表人物欧文·潘诺夫斯基 [*Erwin Panofsky*] 使这门以图像学命名的新型绚丽的学科广为人知。这种新的研究方法还不可避免地改变了艺术史文献的性质。尽管这一流派的早期大师们能够轻松流畅地分析文艺复兴时期杰作的形式和谐，但是图像学研究却必须附上大量注脚，引证和解释晦涩难解的原典。当然，这种侦探性的工作也有其激动人心之处。我希望《波蒂切利的神话作品》[*Botticelli's Mythologies*] 这篇容易引起争议的长文多少传达了这种兴奋，这是我在六年的战事工作之后重新投身研究工作时所感受到的兴奋。

甚至在当时，我也感觉到并且写到，新柏拉图主义的原典虽然可以比较容易被用作解开文艺复兴时期神话题材绘画的钥匙，但它却提出了一个方法问题。在任何特定的场合中，我们怎么知道自己是否有资格使用这一钥匙，怎么知道应该选择我们面对的许多可能性中的哪一种？如果有好几位学者分别旁征博引提出了各自不同的解释，这个问题便变得尤其突出。遗憾的是，那些新提出的证明图画和原典之间存在着联系的材料中，可以被法庭作为证据接受的为数甚少。由于时间的流逝和这种方法常被不加适当控制地滥用，这种担忧越来越深了。正是欧文·潘诺夫斯基以其惯有的文雅和智慧表达了他的焦虑，我把他的这句话选作格言用在了本书导言的章首。这篇新写的导言《图像学的目的和范围》[*Aims and Limits of Iconology*] 主要向同行学者们讲述了艺术史学家依然不可或缺的一种技术。艺术爱好者可能更关心的一个美学问题在本书首次发表的《拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质》一文中作了探讨，那组画是文艺复兴时期最伟大的象征组画。

这篇演讲稿尽管很不完备，但是我相信它能证明，人们对图像学的经常指责——说它只注重艺术品的思想方面而不注重其形式方面——是出于对它的误解。如果不考虑不同社会 and 不同文化赋予视觉图像的不同功能，我们就不能写出艺术的历史。我在《规范与形式》的序言中说过，艺术家的创造力只有在一定的社会风气中才能展示，社会风气对其中产生的艺术品的影响有如地理气候对作物的形状和特征的影响。在这里我或许可以加一句：艺术品意欲达到的功能可能支配艺术品的选择和繁殖过程，这就像在园艺和农业中一样。一幅图像若是旨在揭示某种更高的宗教或哲学的真实，其形式就将不同于一幅旨在模仿外形的图像。图像学已经让我们知道从一定程度上说，艺术作为反映精神实体这一不可见世界的手段，不仅在宗教艺术中，而且在许多世俗艺术中都被视为当然之事。

这就是《象征的图像》[*Icones Symbolicae*] 一文的主题，本书的书名便是取自这篇论文。它是本书中最长的，而且恐怕也是最具专业性的一篇。它最初正是讨论新柏拉图主义所谓图像是神秘启示的工具这一观念。现在，我已经对它作了相当的扩充，更多地注意了同样有影响的亚里士多德学派哲学学说，即把图像与中世纪学派的教训手段以及隐喻这一修辞理论相联系的学说。我还扩展了这篇概述的时间跨度，以便证实这些观念不仅留存到了浪漫主义，而且还延续到弗洛伊德和荣恩发展的象征理论。

我想，这一点证实了为什么有必要使更广泛的公众读到这些专业性研究。这些研究所讨论的传统不仅具有文物研究的重要性，而且它们仍然影响着我们的谈论和思考

我们时代的艺术的方法。当我在整理这本书时，我收到一份在皇家艺术学院 [Royal College of Art] 举办的个人作品展的邀请书，上面印有一句话引自彼得·伯德 [Peter Bird] 为该展览目录写的导言：“表现超验之物的图像指向感情和想象的不可见世界” [An image of something transcendent pointing to an unseen world of feeling and imagination]。这句人们赞誉当代艺术家创造的那些谜一般象征符号的惯用之词，仍然与本书讨论的古代那些形而上观念遥相呼应。了解这些象征符号的祖先和它们的含义将有助于我们做出决定，该在什么程度上拒绝或接受这类宣称。

最后，我希望感谢几个刊物的编辑，特别是《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》 [Journal of the Warburg and Courtauld Institutes] 编辑部的同仁，感谢他们允许我在本书中重新发表最早刊载于他们杂志上的文章。大卫·托马森 [David Thomason] 先生和希拉里·史密斯 [Hilary Smith] 小姐友好地帮我整理手稿；费顿出版社的 I. 格拉夫 [I. Grafe] 博士像以往一样提供了不倦的帮助和富于洞察力的建议。

E. H. 贡布里希
1971年6月于伦敦

为第三版写的关于参考文献的按语

在第一版序言和《导言：图像学的目的和范围》中，我提到了我所谓“意义的难以捉摸”。现在，我很高兴而不是很尴尬地在这个新版的序言中记下几种对作品的不同解释方法。由于编辑上的原因，在正文里这样做是不切实际的。

我最初把战后不久写成的《波蒂切利的神话作品》收入本书时，我借机在“以跋代序”中重新考察了相隔25年发表的论述这个题目的文献。我急于强调的是：我的解释本质上是假设性的，它们只不过试图在当时流行的由马尔西利奥·菲奇诺 [Marsilio Ficino] 在梅迪奇圈子中倡议的新柏拉图主义古典神话概念和波蒂切利就这个领域所做的绘画之间建立一种联系。因此，我没有理由反对L. D. 和海伦·S. 埃特林格 [L. D. and Helen S. Ettlinger] 在后来写的《波蒂切利》 [*Botticelli*] （伦敦，1976年）中做出的“这种联系依然未经证实”的判决。

不过，当他们这本很有吸引力的书正在排版的时候，一份与我们的题目有关的重要档案出版了。我指的是波蒂切利的赞助人洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科 [Lorenzo di Pierfrancesco] 的市内宅院财产目录，由约翰·希尔曼 [John Shearman] 发表在《伯林顿杂志》 [*The Burlington Magazine*] 1975年1月号第12-27页，并由韦伯斯特·史密斯 [Webster Smith] 发表在《艺术通报》 [*Art Bulletin*] 1975年3月号第31-40页。这份1498年的史料中对一间卧室里一幅挂在精制睡椅上方的大型绘画的描述，符合《春》 [*Primavera*] 的内容。对另一幅画的描述也一样。这幅画我们现在称为《密涅耳瓦和半人半马怪》 [*Minerva and the Centaur*] ，但是在那里却被称为《卡弥拉和一位萨蹄尔》 [*Camilla and a satyr*] （这种描述在后来的目录中改变了）。这一发现表明，《春》原来并不是（像我认为的那样）为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的城堡别墅 [*villa of Castello*] （瓦萨里就是在那看到这画）而作的。

罗纳德·莱特鲍恩 [Ronald Lightbown] 在他那部有分量的两卷本专著《波蒂切利》 [*Botticelli*] （伦敦，1978年）中充分发展和利用了这一发现的含义。由于这位赞助人在1477年购买城堡别墅与他委托制作《春》之间的联系已被打破，他更有理由忽视菲奇诺在同一时期写的那封信，并认为，这幅画原是为了庆祝洛伦佐·迪·皮耶

尔弗朗切斯科和塞米拉米德·阿皮亚尼 [Semiramide Appiani] 在1482年举行的婚礼。所以，他着重讨论了画中支持这种解释的方面。由于《维纳斯的诞生》没有见于市内宅院的财产目录，莱特鲍恩觉得可以怀疑这画与同一赞助人之间的联系，而且，他还完全不同意从任何新柏拉图主义的方面去解释他认为纯粹是对维纳斯登岸的想象力唤起的绘画。他认为描述中所说的帕拉斯 [the Pallas] 就是卡弥拉（维吉尔的《埃涅阿斯纪》中提到的一位女英雄），并且指出，画上的战戟是卫兵和守卫的标志，因而他认为这是一幅贞洁战胜淫欲的寓意画。他还把《玛尔斯和维纳斯》 [Mars and Venus] 看成一幅婚姻画，不具有任何占星术的含义，他认为黄蜂指韦斯普奇家族 [the Vespuccis] 只是一种可能性。至于出自莱密别墅 [Villa Lemmi] 的壁画，他完全摒弃了我在文章中提出的（被两位埃特林格部分接受的）论证，并提出重新采用传统的解释：即把它们解释为庆祝洛伦佐·托纳布尼 [Lorenzo Tornabuoni] 和乔万娜·阿尔比齐 [Giovanna degli Albizzi] 1486年婚礼的画。莱特鲍恩这部专著之所以是任何研究波蒂切利的学者不可或缺的，是因为第二卷里有一份摘要和一份截止于出版日期（1978年）的完整参考文献。

然而，同时出版的另两项论述《春》的研究成果表明，关于这幅迷人画作的案卷永远都不可能合上。保罗·霍尔贝顿 [Paul Holberton] 的文章《波蒂切利的〈春〉：它想让人怎样理解》 [Botticelli's 'Primavera': Che volea s'intendesse]（《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，1982年，第202—210页）又一次收集和引证了这幅画所唤起的许多赞颂春天和爱情的诗歌，并令人信服地强调了“甜美的新风格” [dolce stil nuovo, 13世纪意大利的文学流派。由但丁命名——译注]。这种风格的主题是骑士爱情中那种现代人称为“高尚”所具有的文明力量。他最后得出结论：这种解释既不会和我本人的解释相矛盾，也不会和罗纳德·莱特鲍恩的解释相矛盾，只不过把这幅画更牢固地置于其文化环境之中。在米雷拉·列维·丹科纳 [Mirella Levi D'Ancona] 的《波蒂切利的〈春〉：包括占星术、炼金术以及梅迪奇家族在内的植物学解释》 [Botticelli's Primavera, A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici]（佛罗伦萨，1983年）中，钟摆摆得更远了。这本书共213页，包括另三位作者的三篇文章和六篇附录。我无法在此对它做出适当的概括。它一开始对画中再现的花卉作了详细阐释，对有关这位梅迪奇家族成员的史料作了透彻的重新解释，接着，作者在画上分辨出两个截然不同的方面。可以认为，这幅画最初可能是用来赞美米利奥诺·德·梅迪奇的一位名叫菲奥雷塔 [Fioretta] 的情人。在他遇刺身亡之后，它又

被洛伦佐·德·梅迪奇作为结婚礼物，送给洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科，以庆祝他延迟到1482年才举行的婚礼。菲奇诺那几封信（被附在书后）的相关性又一次被强调，虽然作者还提出了信件的其他一些意义。因此，如果说有什么东西被这些14世纪末的文字所“证实”的话，那只是“意义的不可捉摸”。

这种不可捉摸性在一篇关于曼泰尼亚 [Mantegna] 的“帕耳那索斯山”的文章中显得尤其清楚。这篇文章就是罗杰·琼斯 [Roger Jones] 在《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》1981年第193—198页发表的《维纳斯和玛尔斯的共同所为：巴提斯塔·菲耶拉和曼泰尼亚的帕耳那索斯山》 [What Venus did with Mars: Battista Fiera and Mantegna's Parnassus]。这篇文章讨论了曼图亚宫廷诗人巴提斯塔·菲耶拉的一首拉丁诗。在这首诗中，诗人向伊莎贝拉·德斯特 [Isabella d'Este] 道歉，因为他在前一首（已失传）诗中，把她等同于曼泰尼亚这幅画中的维纳斯形象。他宣称没有注意到画中还有一位正准备向这对情人报复的武尔坎 [Vulcan] 的形象。他辩解道，因为伊莎贝拉·德斯特的丈夫弗朗切斯科·贡扎加 [Francesco Gonzaga] 可以被合理地称为“我们的玛尔斯”，她毕竟应该是一位维纳斯。这位作者在指出这首诗（后来菲耶拉又改写了）的多义性时，为曼泰尼亚这幅画的不可捉摸含义提供了新的解释，并提到了几种更进一步的讨论。

另一方面，还没发现新的史料可以证实或证伪我对拉斐尔“签字厅”的解释，虽然这些最杰出的文艺复兴组画已经成了进一步争论的主题。甚至这间大厅的最初目的这个问题也未得到最终解决。我不能接受维克霍夫 [Wickhoff] 提出的这间大厅是被当成一座藏书馆的假说。同样，赫伯特·冯·艾内姆 [Herbert von Einem] 在《梵蒂冈的签字厅的规划》 [Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan]（《莱茵-威斯特法伦科学院，报告第169编》 [Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge 169]，奥普拉登，1971年），罗伯托·萨尔维尼 [Roberto Salvini] 在《拉斐尔的官室与凉廊》 [Stanze e loggie di Raffaello]（诺瓦拉，1983年）中也得出了同样的结论。萨尔维尼完全同意我的大部分解释。而罗杰·琼斯和尼古拉斯·彭尼 [Nicholas Penny] 在合著的专论《拉斐尔》 [Raphael, 纽黑文和伦敦，1983年] 中、康拉德·奥伯胡贝尔 [Konrad Oberhuber] 在《拉斐尔〈雅典学院〉中的对立与综合》 [Polarität und Synthese in Raffaels Schule von Athen, 斯图加特，1983年] 注60中，则采取了相对立的路线。奥伯胡贝尔的这条注释还评价了各种争论。

我曾经论证，可以在素描中追溯的构图的进化几乎排除了一种“精心制作的”

规划的存在。当然，我的论证并没有阻止人们去探寻这种假定存在的根源。耶稣会的海因里希·普法依弗 [Heinrich Pfeiffer, S. J.] 在《关于拉斐尔〈争辩〉的图像志》 [Zur Ikonographie von Raffaels Disputa] (罗马, 1975年) 中认为, 指导过拉斐尔的那位神学家其实是基督教柏拉图主义者埃吉迪奥·达·维泰尔博 [Egidio da Viterbo]。

到了这里, 读者很可能会纳闷, 这类没有确切证据支持的解释是否值得写或值得读。但是我可以向读者再次保证, 甚至在這些研究中, 有时也取得了进步。《茶宫中的风神厅》 [Sala dei Venti in the Palazzo del Te] 一文的主要结论不太可能受到挑战。但是我很高兴地告诉大家, 这篇文章中的一个空白已经得到填补。门上的那句拉丁文 (见该文注2) 我曾徒然地想找到它的出处。现在, 鲁道夫·西尼奥里尼 [Rodolfo Signorini] 已经在《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》1979年第273页中确证, 它出自朱韦纳尔 [Juvenal] 《讽刺诗》 [Satires] 第VII卷, 第194页。

在研究朱利奥·罗马诺 [Giulio Romano] 和塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博 [Sebastiano del Piombo] 的短文《论梦中爱的争斗》 [Hypnerotomachiana] 中, 我确定科隆纳 [Colonna] 的小说是茶宫中那幅玛尔斯追逐阿多尼斯画的原典。我认为, 在相对应的壁画中维纳斯的那位伴侣“可能”也是阿多尼斯, 虽然人们以前一直把它当成玛尔斯。与此同时, 埃贡·费尔海恩 [Egon Verheyen] 却认为原来把它解释为玛尔斯是对的, 而且可以引用科隆纳原典的支持。《茶宫普绪刻厅中的绘画》 [Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te] 《柏林博物馆年鉴》 [Jahrbuch der Berliner Museen] 14, 1972年, 以及《曼图亚的茶宫》 [The Palazzo del Te in Mantua], 巴尔的摩, 1977年 (关于这本书的评论, 见我在《柏林顿杂志》1980年1月号上的文章)。现在, 这些壁画的所有场景及其相关的原典已由鲁道夫·西尼奥里尼妥当地收集在《普绪刻“演义”……朱利奥·罗马诺绘画的重新解释》 [La 'Fabella' di Psiche...secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano] (曼图亚, 1983年) 之中。

本书中解释普森的《俄里翁》的文章看来很好地经受住了时间的考验, 我希望《多比雅和天使》 [Tobias and the Angel] 这篇短文也是这样。我对16世纪意义最含糊的一幅画, 杰罗姆·博施 [Jerome Bosch] 的所谓《地上的乐园》 [Garden of earthly delights] 的解释出来得太晚了, 来不及收入本书。读者可以在《阿佩莱斯的遗产》 [The Heritage of Apelles] 中读到它。那里还提到了博施的另一幅迷人之作, 现藏费城的《博士来拜》 [Adoration of the Magi]。

但是, 坦率地说, 我之所以欢迎我的出版者重印此书的努力, 并不是因为书中对

绘画之谜提出了各种不同的答案，而是因为本书《导言：图像学的目的和范围》以及本书最主要的文章《象征的图像：象征的哲学及其对艺术的影响》中对象征理论做出的一般性解释。后一篇文章的读者可能会很愿意知道，已故的罗伯特·克莱恩 [Robert Klein] 论述“徽铭”崇拜中包含的亚里士多德因素的重要文章（我在注6和注88中引用了这篇文章）现在已有英译文，收在他的英译本论文集《形式和意义》 [*Form and Meaning*] （纽约，1979年）之中。

E. H. G.

1984年9月于伦敦

确实还存在某种公认的危险：图像学可能不会像相对于人种志的人种学那样行事，而是像相对于占星志的占星术那样行事。

欧文·潘诺夫斯基：《视觉艺术的意义》，纽约，1955年，第32页

意义的难以捉摸

伦敦市中心的皮卡迪利广场 [Piccadilly Circus] 中央，矗立着一座厄洛斯 [Eros] 雕像 [图1]。它是伦敦都市各娱乐区的汇集点和界标。1947年，当这位主宰狂欢的爱神从它在战争一开始时便被移放的安全地方重新运回伦敦时，引起了万众欢欣。从这件事中可以看出，这座象征物对伦敦人有着多么重要的意义。¹可是大家知道，这座长着翅膀，站在喷泉顶端，射出无形之箭的少年雕像原本不是作为人世间爱情之神来雕刻的。这座喷泉建于1886年至1893年，目的是纪念伟大的慈善家、沙夫茨伯里 [Shaftesbury] 的第七位伯爵，这位伯爵对社会法规的支持和提倡使他成了——用格拉德斯通 [Gladstone] 写在这座纪念碑上的碑铭来说——“他这个阶层的典范，人民的幸福以及人民永怀谢意地牢记的名字。”当时纪念委员会发布的公告说，艾伯特·吉尔伯特 [Albert Gilbert] 设计的这座喷泉“纯粹是象征性的，它表明了基督教的仁慈”。10年后，艺术家本人在一次谈话中却说，他的确想用象征手法来表现沙夫茨伯里伯爵所做的工作：“盲目的爱神不加区别地，但却是有目的地射出他的仁慈之箭，永远像飞鸟展翅一样疾速，从不喘息，从不思索，只是一味地向上飞翔，置自身的安危于不顾。”

8年后艺术家的另一段话表明，他略微接近了对这个形象的流行解释。他在1911年写道：“伯爵内心惦记着改善群众的生活。我知道他深深挂念着妇女们以及她们的就业。因此，我根据对伯爵的这些了解以及我对欧洲大陆习惯的体验，设计了这座喷

* 本文系作者为《象征的图像：文艺复兴艺术研究第二卷》 [*Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*] 写的导言，在收入该书之前未发表过。

** 页边码为原英文版页码，供查检书后索引使用。

泉，目的是想使模仿外国欢乐景象的做法能在沉闷的伦敦找到落脚之地。”也许厄洛斯毕竟还是厄洛斯？

但是，还存在另一个不解之谜。一种流传甚久的传闻认为，吉尔伯特有意让这位射手的弓对准地下，好像他射出的箭都已经被埋葬在地下，以此来暗示沙夫茨伯里的名字。^[2]至少有一位见证者在1947年宣称，他曾在这座纪念碑揭幕之前听见艺术家亲口这样说过。可惜的是，吉尔伯特本人在1903年写的那段话中却说，这句“愚蠢的双关”是“某位有创造性的梭伦式人物”造出的，并认为这是他不得不容忍的许多种侮辱性的揭示喷泉含义的言辞之一，还说他没有能根据自己的设计彻底完成喷泉，他原想建成的是一座饮水式的喷泉。他还在同一个上下文中承认，雕像中系住大酒杯的链条是他根据沙夫茨伯里提出的设想发展出来的。吉尔伯特显然认为，这个主意远远胜于他后来急于想驳倒的那个设想。

尽管以上这段出自《伦敦概观》[*Survey of London*]的故事离我们的时代很近——吉尔伯特1934年才逝世——但是，这位谨慎的作者还是承认，它多少有些不可靠。吉尔伯特在制作这座雕像时到底想到了多少意义？我们知道，他反对纪念性建筑中的“依样画葫芦派”，并且热切地劝说纪念委员会采用一个不同的雕像做纪念碑。在此之前，他早已作为塑造伊卡洛斯 [Icarus] 等神话题材的雕刻家而负有盛名。这次，他显然醉心于这样的艺术可能性：在纪念碑中将另一个轻巧地接触地面的形象具体化。他这尊用脚尖站立的厄洛斯，是历史上一项著名的雕刻难题的另一个解答，在他之前，乔万尼·达·博洛尼亚 [Giovanni da Bologna] 已经在《墨丘利》[*Mercury*] [图2] 中出色地解决了这个难题。难道我们不应该说，这就是艺术家所重视的作品的意义，他根本没考虑图像学家关心的象征关系或双关暗示？

但是，吉尔伯特在选择这个主题时不论出于什么动机，他都得把自己的愿望与特定的任务和情境协调起来，才能说服纪念委员会。究竟是纪念委员会还是吉尔伯特本人更关心雕像的“真正”意义，这种争论得不出什么结果。争论到最后我们只会发现，“意义”[*meaning*] 是个难以捉摸的词，特别是运用于图像而不是陈述时，更难以捉摸。确实，图像学家可能会向上文援引的格拉德斯通写的墓志铭投去沉思的目光，它的意思谁也不会怀疑。当然，某些过路人可能会询问，沙夫茨伯里是“他这个阶层的典范”，这句话该如何解释，但是，谁也不会怀疑，这句话有一种可以确定的意义。

* 沙夫茨伯里 [Shaftesbury] 正好由“箭”和“埋葬”两个词组成。

语言陈述是为了传达意义，而自然中的事物只能由我们赋予意义。显然，图像在语言和自然万物之间占据着一个奇妙的地位。在皮卡迪利喷泉揭幕仪式上，有一位演说者称它为“非常适合沙夫茨伯里的纪念物……因为它永远以同样的方式向富人和穷人喷洒清泉……”这确实是一个很妥当也很平庸的比较。谁也不能从中推断出，喷泉意味着慈善——且不说向富人施舍并不在慈善的概念之中。

然而，艺术作品的含义又怎么确定呢？看来我们可以说它们有“不同层次的意义”，比如，可以说吉尔伯特这座雕像有一种再现意义——再现了一个长着翅膀的青年——而且这个再现可以归结到一个特定的青年，也就是爱神厄洛斯。这样，又把雕像变成了一种神话的图解，其中厄洛斯被用作仁慈的象征。²但是，如果更仔细地观察一下，我们就会发现，这种向意义的靠拢做法在所有层次上都站不住脚。一旦我们开始提一些棘手的问题，那么，再现意义表面上的寻常性便消失了，我们禁不住要问，光是把艺术家的形式与某种想象的意义相联系，这样做是否必要？当然，有些形式可以被分类并被称为脚、翅膀、弓等，但有些形式却无法分类。雕像底部的兽形雕饰 [图3] 显然部分是为了再现海洋动物，但是，在这种构图中，意义和装饰图案的分界线究竟在哪里呢？对再现程式的解释所涉及的远远不止是“眼之所见”。艺术家远比作家更需要依靠我在《艺术与错觉》[*Art and Illusion*] 中所说的“观看者的本分”。再现的特点在于，对作品的解释决不能超出某个概括的层次。雕像不仅要由色彩和质地中抽象出来，而且，它不能表示任何超越自身的范围：吉尔伯特想象中的厄洛斯是个孩童还是个巨人，我们没法知道。

如果说，图像的这些局限似乎与渴望了解图像全部意义的解释者不太相干，那么，接踵而来的图解层次就提出了一些较严肃的问题。显然，雕像的某些特征是为了让人便于认出它所再现的是谁——带翼的少年射手 [图143] 在有文化教养的西方人头脑里只能唤起一个形象：爱神丘比特 [Cupid]。在图画中是这样，在文字叙述中也是这样。当然，这两者之间的重要区别在于：任何文字描述都不可能像绘画那样十分具体。因此，任何一篇原典 [text] 都给艺术家的想象留下了充分的余地。同一篇原典可以用无数不同的方法进行图解。单凭一件艺术品绝不可能重建它可能图解的那篇原典。我们唯一能够肯定的是，并非绘画中的一切特征都见载于原典，哪些特征在原典中有记载，哪些没有，只能当我们通过别的办法确定了这篇原典之后才能知道。

关于解释的第三个任务（在我们这个例子中，也就是确定象征指涉）我们说了许多，这足以表明意义这个概念的不可捉摸性。厄洛斯对伦敦狂欢者具有一种意义，对

纪念委员会来说又具有另一种意义。沙夫茨伯里-箭的埋葬这个双关语似乎非常适合当时的情形，以至于我们可以争辩说，这不可能是偶然的巧合。可是为什么不是偶然呢？巧智 [wit] 的本质就是发掘这种偶然，并在人们无意表现意义的地方发现意义。

但是，这有关系吗？难道图像学家主要关心的是“意图”吗？否认这一点多少已经成了时髦事，更何况对无意识及其在艺术中的作用的发现似乎削弱了意图的明确概念，所以这种否认就更时髦了。但是，我认为，如果我们真的放弃了“意图”意义 [intended meaning] 这个概念，那么，法律法庭和批评法庭都将无法继续进行工作。

幸运的是，这个案例已经在了一本讨论文学批评的书，D. E. 赫希 [Hirsch] 的《解释的有效性》[*Validity in Interpretation*] 中得到了有力的辩护。³ 这本行文简朴的书主要就是为了重申和论证一个常识性的观点：一件作品的意义就是作者想表现的意义，解释者所做的就是尽其所能确定做者的意图。为了论证“意义” [meaning] 这个词的局限性，赫希建议引进解释者在某些上下文中可能想要使用的另外两个术语：意味 [significance] 和含义 [implication]。比如，我们已经说过，自从厄洛斯雕像建成以来，它的意味已经变得超出它的原意的程度了。^{*} 但是，正由于这类情境，赫希摒弃了一个肤浅的观点：一件艺术品的意义只不过是它对我们所具有的意义。厄洛斯雕像的意义就是象征沙夫茨伯里伯爵的慈善，这是作者的本意。当然，我们可以说，选厄洛斯这个形象可能还有其他的含义。这些含义包含着雕像的意义以及后来发生的意味变化。对意义的解释可能导致纪念委员会公布的那句简单的陈述，然而，含义的问题总是开放的。我们已经看到，吉尔伯特反对“依样画葫芦派”而希望通过他的选择，在沉闷的维多利亚时期的英国气氛中注入一丝外来的欢乐。如果要猜测和解释这种意图，也许得写一本书，而这本书也只能涉及皮毛，不管它论述的是清教徒的传统还是18世纪90年代盛行的“外来的欢乐”。不过，含义解释的无止境性并不局限于艺术品。它适合于历史记载中的任何言论。我们记得，格拉德斯通在纪念碑的墓志铭上称沙夫茨伯里伯爵为“他这个阶层的典范” [an example to his order]。并不是每个现代读者都能立即领悟这句话的意义，因为我们现在已经不习惯于把贵族看成一种order [阶层]。但是，这里和别的地方一样，我们所寻求的意义正是格拉德斯通意欲表达的意思。他是在赞扬沙夫茨伯里伯爵是他这个阶层的贵族应该而且能够效仿的人。

.....
* 意味 [significance] 是指意义 [meaning] 与个人，或一种观念、一种环境，或是任何可以想象之物之间的关系。在赫希的解释学里，meaning 指作品的原意，significance 指由解释者阐释发挥的意义。

但是，对墓志铭的含义也许可以有更多的猜测。把这位伯爵称为“他这个阶层的典范”是不是暗含了某种政治争论？格拉德斯通是不是想暗示，这个阶层的其他成员对社会法规太不关心？要猜测和探究这些含义又会导致我们进行无穷无尽的后退。

在这一后退的过程中，我们无疑将找到迷人的关于格拉德斯通和英国状况的证据，但是，解释含义的任务将远远超出对格拉德斯通的陈述意义的解释。赫希研究的是文学而非艺术，所以他得出结论：只有当我们确定了一件作品原是打算被归入哪种文学范畴或类型，才能确定这件作品想要表达的意义。如果我们不首先确定一件特定的艺术品到底是作为一部严肃的悲剧来写的还是作为一件滑稽作品来写的，我们的解释很可能会大错特错。如此强调这第一步的重要性也许一开始会使人觉得迷惑不解，但是赫希令人信服地证明，解释者一旦选错了路，要折回来重新做是多么困难。我们知道，如果人们把悲剧当成了滑稽剧，他们就会在看这些悲剧时放声大笑。⁴ [5]

虽然视觉艺术的传统和功能与文学的传统和功能大相径庭，但是，范畴或类型对解释的关联性在这两个领域中是一样的。一旦我们确定了厄洛斯属于纪念性喷泉的传统或惯例，我们在解释它时就不可能出大错。假如我们把它当成了剧场区的广告，我们就再也无法回到它意欲表达的意义上来。

图像志和图像学

或许可以反驳说，从后期维多利亚艺术品中得出的任何结论都很难适应于情形完全不同的文艺复兴艺术，而文艺复兴艺术毕竟又是本书主要的研究课题。但是，史学家总是应该从已知过渡到未知，才能顺利地进行研究。如果史学家刚跨出门槛就发现了意义的不可捉摸性，那么，当他发现文艺复兴解释者所碰到的类似问题时，就不会那么惊讶了。

此外，赫希所创立的方法论原理，特别是类型第一的原理 [*the principle of primacy of genres*] ——如果可以这样称它的话——在运用于文艺复兴艺术时比运用于19世纪艺术具有更大的说服力。假如西方艺术传统中没有这种类型的存在，图像学家的任务确实会是令人绝望的。假如任何一幅文艺复兴时期的图像可以图解任何一篇原典，假如不能假定一位抱着孩子的美丽女子再现的是圣母和圣子，而是可能再现了任何小说或故事中的生孩子情景，或是任何一本关于养孩子的教科书，那么，图画就永远不可能被解释。正是因为存在着诸如祭坛画之类的类型 [*genres*] 以及诸如传说、神话、寓

意画之类的画目 [*repertoires*]，我们才可能确定绘画的题材。在这里就如在文学中一样，如果一开始就弄错了作品所属的范畴，甚至更糟糕，对作品可能属于的范畴不屑一顾，那么哪怕最天才的解释者也会步入歧途。我记得有一位颇具天赋的学生，他对图像学的热情如此强烈，以至于竟然把带着轮子的圣凯瑟琳 [*St. Catherine*] *解释成命运女神 [*Fortuna*]。** 因为这位女圣徒出现在一幅再现主显节 [*Epiphany*] 的祭坛画的一翼，所以他便由此推测，命运女神在救世的故事中充当了一个角色——假如没有人向他指出这个初始错误，他很可能会顺着这一思路得出假设，说这是一幅异教徒的画。

鉴定某种宗教或世俗绘画所图解的原典，通常被认为是图像志的一个部分。像所有历史探案工作一样，解开图像志之谜需要运气和一定的背景知识。有了这种运气，图像志的研究结果有时或许能得到确切的证明标准。如果有一篇原典验证了一幅复杂图画中的主要特征，图像志研究者才算解决了这一案例。如果一系列画面正好与原典中的一个系列相对应，那么，这种对应就不可能是偶然的。我相信本书中有三个例子达到了这一标准：第一个是确定了茶宫风神厅 [*Sala dei Venti in the Palazzo de Te*] 的壁画所图解的占星术原典；第二个例子是对同一宫中维纳斯和玛尔斯故事的画面的解释；第三个例子是把普森 [*Poussin*] 画的“俄里翁” [*Orion*] 与一篇原典相对应，这篇原典不仅讲述了，而且还解释了俄里翁的故事，而这段解释又被普森具体地表现在

* 即亚历山大城的凯瑟琳 [*Catherine of Alexandria*]。她原被尊为基督教圣徒，处女殉教者，教育和学术的赞助人。在女圣徒中，她的知名度仅次于抹大勒的玛利亚 [*Mary Magdalene*]。关于她的传说始于9世纪，可能是根据亚历山大城的异教女哲学家希帕霞 [*Hypatia*, 415年卒] 的故事改编。据《圣徒传奇》 [*Golden Legend*] 载，她为皇室后裔。加冕为女王之后，皈依基督教，并在灵视 [*vision*] 中与基督成婚。马克森丘斯皇帝 [*Emperor Maxentius*] 想占有她，她不从，被绑于四轮刑具上烧死，可是临刑时，天上霹雳将刑具劈开，后改为砍头。其尸体被天使抬到西奈山一修道院内。她与基督的神秘婚姻一般被认为是与上帝精神结合的象征。基督教中另一位称圣的凯瑟琳，即锡耶纳的凯瑟琳 [*Catherine of Siena*, 约1347—1380]，其征象是手拿十字架和象征纯洁的百合花。有时这两位圣凯瑟琳同时出现于一个画面，分别象征圣洁和智慧。

** 或称福耳图娜 [*Fortuna*]。她是古代一位权力颇大的女神，她表示运气、命运、厄运、逆境、偶然性等阻碍或干预人类愿望的力量。把她视为女性是因为当时男人（甚至当时的法律）把女人等同于非理性力量。有时，人们只不过以她为借口，以便在解释人类努力的挫败时不需要采用上帝的名义。文艺复兴时期的人文主义者对古典传统的兴趣使这一拟人形象得以复苏并流传下来。在文艺复兴时期，就连马基雅维里 [*Machiavelli*] 这样的政治家也认为人类的行为有一半由福耳图娜（即命运女神）主宰。她的形象是一位手持丰饶角的妇女（有时执笼头、骰子或模型船），站在球体或轮子上（象征祸福的无常性），赤裸身体，蒙着双目。她的球体有时也被文艺复兴时期的人解释为她统治着地球。也有人，如波伊提乌 [*Boethius*]，认为轮子是为了卷起失落者，卷落骄傲者。

他的画面上。

本书中其他文章所提出的解释则带有更多的猜测性。不过，它们讨论的是图像学的问题，而不是图像志的问题。并不是说这两门学科之间的区别非常明显，也不是说进行这种区分非常重要。但是，自从潘诺夫斯基 [Panofsky] 的开创性研究以来，我们一般用图像学表示对一种方案的重建，而不是对某篇具体原典的确定。

只要解释一下这个过程就可以证实它的趣味性和危险性。意大利文艺复兴艺术中，有一批图像或组画不能解释为对现成原典的直接图解。而且我们还知道，赞助人有时会想出一些题材要艺术家再现，他们还经常请一些有学问的人为艺术家提供我们所说的“方案” [programme]。这种习惯（特别是在15世纪）是否像现代的研究所认为的那样频频发生还很难说，但是，从16世纪后半叶起出现的这类“手册” [libretto] 显然大量地留传至今。如果这些方案本身又包含着具有独创性的发明或别出心裁的想象，那么，根据图画来重建这样一种失传的原典便是毫无指望的事。但事实上并非如此，方案的类型都以某种程式为基础，而这些程式又植根于文艺复兴时期人们对宗教的和古典的正规原典的尊重。图像学家正是靠着对这些原典的熟悉和对绘画的熟悉，从两边着手，架起一座桥梁，沟通图像和题材之间的鸿沟。这样，解释就是重建业已失传的证据。而且，这条证据不仅要能帮助图像学家确定图像所再现的故事，他还希望 [7] 根据那一特定的上下文来弄清这则故事的意义，用我们的例子来说，他还想确定喷泉上的厄洛斯原打算表现什么意义。如果他对维多利亚时期的纪念委员会可能强加给艺术家的那种方案毫无感知，他就不可能做出这种确定。因为就这件作品而论，可以加在它上面的含义有无数个。我们在上文把底座上那些鱼形动物称为装饰性的。可是，它们为什么不可以暗指基督的鱼形象征呢？或者反过来说，为什么不可说它们原是想表示被厄洛斯-仁慈 [Eros-Charity] 战胜的怪物呢？

本书有一篇论文讨论了方法的不可靠性所产生的问题。这篇文章提出，拉斐尔的“签字厅” [Stanza della Segnatura] 壁画是不是常常被解释得过分了？本文的具体建议不太可能得到普遍的同意，但是，一本讨论文艺复兴的艺术象征的书不可能不提解释的局限性这个问题。因为所有的图像学研究都取决于我们预先对我们可能寻求到的答案抱有信心，换句话说，取决于我们有能力感知特定的时期或社会环境中什么是可能的，什么是不可能的。

得体原理*

我们又回到了前面提出的“类型第一”。显然，在这里不可能对文艺复兴以来文献中记载的所有艺术范畴和艺术的用法作一概述。并不是说这样的概述永远都不会成功。埃米尔·马勒 [Emile Mâle] ⁵ 已经列举了一些可以指导我们概述宗教艺术的原理。皮格勒 [Pigler] ⁶ 和雷蒙德·凡·马尔勒 [Raymond van Marle] ⁷ 至少对世俗主题的概述作了一个开端。但是，这种把可能的题材进行编目的做法只对图像志学者，而不对图像学研究者有帮助。

幸运的是，文艺复兴时期的作者并没有完全回避这些主题在特定上下文中的使用原则。这些原则显然依靠整个古典传统中的那个决定性观念，即得体。这个术语过去比现在用途更广。它意指什么是“合适” [fitting] 的东西。在特定的环境中要有与之相适合的举止，在特定的场合要有与之相适合的言语风格，等等；当然，也要有适合于特定上下文的主题。

洛马佐 [Lomazzo] 在他的《专论》 [Trattato] 第六书 ⁸ 中为各种不同类型的场合列出了一张建议表。奇怪的是，这张表最先列的竟是墓地之类的场所，其中提到了圣经中一些有关死亡的故事，如圣母之死 [the Death of the Virgin]、拉撒路之死 [the Death of Lazarus]、降下十字架 [the Descent from the Cross]、撒拉的葬礼 [the burial of Sarah]、雅各的死亡和预言 [Jacob dying and prophesying]、约瑟的葬礼 [the burial of Joseph] 以及“我们可以在圣经中找到许多例证的那种悲哀故事”（第 XXII 章）。另一方面，“关于世俗王侯和君主”使用的会议厅，他建议使用的题材有：西塞罗在

* 得体，拉丁文为 *decorum*，希腊文作 *harmotton*，古典后期特别流行于罗马的诗学和修辞学理论中的一个美学概念。它的两个基本要求是：一件艺术品中的各种成分要相互协调；艺术品与它所反映的外部现实的各个方面要相适合。

柏拉图在《大希比亚篇》 [Hippias] 中揭示了把美 [kalon] 相等于 *prepon* [适合或得体] 的悖论。他对风格、旋律和节奏的不适合作了指责，并要求表现手法与主题和场景相适合。亚里士多德和伊索克拉底则认为，艺术的基本要求是风格与主题和目的相适合。新古典主义要求戏剧中的人物要“忠实于类型”，这其实是从亚里士多德的《诗学》中引申出来的。西塞罗、贺拉斯则认为，得体原理在作品中应占首要地位。中世纪的艺术理论中用 *conveniens* 来表示“得体”。

在17世纪的学院派教义中，得体这一学术术语开始在艺术中占据重要地位。不过它当时主要是一个社会概念，如规定什么东西适合贵族，什么适合农民。对得体原理的破坏将危害艺术品的地位。所以，拉斐尔和普森成了得体的范例，而卡拉瓦乔和伦勃朗则因为在表现贵族的画面中引进了底层人物而受到指责。总体上说，在达官贵人肖像画这一传统中，得体观念获得了最牢固的地位。

元老院 [Senate] 谈论卡蒂利纳 [Catilina]，希腊人开始向特洛伊 [Troy] 航行前举行的会议；莱柯格斯 [Lycurgus]、柏拉图和狄摩西尼 [Demosthenes] 等希腊首领和智者之间的争论，以及布鲁图斯 [Brutus]、卡托 [Cato]、庞培 [Pompey] 和恺撒家族 [the Caesars] 等罗马人之间的争论，或者埃阿斯 [Ajax] 和攸利赛斯 [Ulysses] 两人争夺阿喀琉斯 [Achilles] 盔甲的场面。下面还有一张更长的单子，列出了适用于宫廷建筑的圣经题材和古典题材，以及各种适用于宫殿的军事功绩，至于喷泉和花园，则一定要用“有水、树以及其他欢快东西作点缀的诸神相爱的故事”，如狄安娜 [Diana] 和阿克泰翁 [Actaeon]，神马珀伽索斯 [Pegasus] 唤起卡斯塔利亚圣泉 [Castalian springs]，美惠三女神在泉边沐浴，那耳喀索斯 [Narcissus] 伏在井边，等等。

诸如此类的故事显然清晰地排列在文艺复兴时期人们的心里，所以他们可以随口说出与火有关的圣经故事或与水有关的奥维德故事。得体原理还是一条起作用的原理。蒙托尔索利 [Montorsoli] 在梅西拿 [Messina] 建造的俄里翁喷泉 [Orion Fountain] [图4—6] 是说明得体原理发挥作用的极好例子。瓦萨里 [Vasari]*曾描述

* 瓦萨里 [Giorgio Vasari, 1511—1574]，生于阿雷佐 [Arezzo] 市的一个陶工家庭。自幼聪明过人，得到西尔维奥·帕塞尼里主教 [Cardinal Silvio Passerini] 赏识，受雇为梅迪奇家的两位公子伴读，一同在佛罗伦萨受教育。自此开始了与梅迪奇家族的终身联系。作为一位画家，瓦萨里曾在助手的帮助下创作了一部大型作品集，并为豪华者洛伦佐画过像，还画过一些祭坛画。而且，他还为佛罗伦萨的一些官室，如十六世纪厅 [Salone dei Cinquecento]、韦奇奥宫 [Palazzo Vecchio] 以及百日厅 [Sala dei Cento Giorni]，因为费时一百天完成而得名等设计或绘制了装饰画。另外，他还为罗马的皇家大厅 [Sala Regia] 设计过装饰方案。作为建筑家，他设计了佛罗伦萨的乌菲齐宫和比萨的骑士官 [Palazzo dei Cavalieri]。

在繁忙的艺术生涯中，他竟然能够抽出时间，写下了那部使他名垂青史的著作：《最著名的画家、雕刻家和建筑家传略》（简称《名人传》，该书始于1543年，完成于1550年，并在1568年作了重大修订），这也是有史以来第一部重要的艺术批评史。该书体现了他的人文主义观点：历史应该通过对高尚人物和高尚业绩的记录来教育和鼓舞人民。全书融真实的传记和薄伽丘体小说的精神于一体。该书的目的可能是为了提高当时公众对艺术及其从事者的尊重。它后来成为文艺复兴时期历史著作的样板。

瓦萨里的历史进步观在当时具有革命性的意义。他认为，从古典艺术的衰落到文艺复兴期间，艺术的进步经历了三个阶段：在第一个阶段（代表人物是乔托），艺术家摸索着模仿自然的形与色以及人体的外貌和表现力。在1400—1500年左右的第二个阶段（代表人物为马萨乔），艺术家热衷于各种实验，如透视和解剖学的实验，使艺术能够接近于真实地再现自然，尽管这种再现还很粗糙，而且过于受规则的束缚。第三个阶段的代表人物是莱奥纳尔多、拉斐尔和米开朗琪罗。这时期的艺术家不仅掌握了自然，而且战胜了自然，艺术家手里创做出来的优雅和力量“超过了自然之手”，也超过了古典时期的艺术家，艺术的复兴获得了前所未有的成就。瓦萨里把这三个阶段比喻为人的童年期、青年期和成年期。他的文艺复兴的概念指的是14世纪早期到16世纪60年代（米开朗琪罗死于1564年）。这一时期表一直沿用至今。瓦萨里比较明确地暗示，米氏死后，尚有他本人留在世上，把文艺复兴的势头保持下去。

过这座喷泉底部的装饰性大理石浮雕⁹，那上面再现了20个与水有关的神话故事，如欧罗巴 [Europa] 过海，伊卡洛斯 [Icarus] 坠海，阿瑞图萨 [Arethusa] 变成泉水，伊阿宋 [Jason] 渡海 [图6] 等故事，更不用说装饰浮雕上的各种水仙女宁芙、河神和海怪，这些都是根据得体原理来完成的。

不难看出，这些例子所表明的只是一条简单的选择原理，我们不妨称它为交叉原理 [principle of intersection] ——因为我们记得人们喜欢用排在棋盘或地图两边的数字和字母来划分和标明一块特殊的棋格或地域。文艺复兴时期的艺术家和艺术顾问脑子里就装有这样一些地图，一边排列着奥维德故事，一边排列着某些典型的委托任务。在这类地图上，字母B并不表示一块空地，而表示一块区域，要进一步缩小这块区域就得进一步查到排在另一边的数字。同样，伊卡洛斯之类的故事并不只有一种意义，而是有一系列的意义，这个系列本身又由上下文决定。洛马佐用了伊卡洛斯的主题是因为它和水有联系。而那位曾给阿姆斯特丹市政厅建筑出过主意的人文主义者选它来装饰破产法庭 [Bankruptcy Court] [图7] 则是为了警告野心太大的人。另一方面，俄里翁被海豚救起的故事并不象征着水，而是象征着为海难保险 [图8]。

并不是说这样两种要求的交叉就一定满足了苛求最适合形象的文艺复兴时期赞助人的要求。贝内代托·达·罗韦扎诺 [Benedetto da Rovezzano] 的壁炉架 [图9] 表明了一种甚至更为丰富的相互作用：壁炉上画一个与火有关的题材显然在礼仪上是必要的，而最合惯例的主题就是火神武尔坎的锻造场 [图10]。可是在贝内代托·达·罗韦扎诺的画里，我们却看到了克罗伊苏斯 [Croesus]、居鲁士 [Cyrus] 与柴堆的故事 [9]，这满足了适合主题的一个要求。而梭伦警告人们要“记住结局”的故事则满足了为人们提供一个道德说教故事这一同样重要的要求。

还有一些需要考虑的要求，其中重要的一项就是艺术家的爱好和才能。常常有人认为，文艺复兴时期的作品方案根本不考虑艺术家的创作爱好，这不一定对。可供选择的主题如此丰富多样，所以很容易做出既符合“得体”要求，又符合艺术家偏爱的最终选择。但是，在这些交叉选择中，要确定应该优先考虑哪方面并非易事。瓦萨里在向阿雷蒂诺 [Aretino] 描述他根据恺撒生平创作的壁画时，一开始就介绍了他的赞助人对恺撒的偏爱，这种偏爱使他把整个宫殿都画上了恺撒生平的故事。瓦萨里已经开始画了恺撒从托勒密 [Ptolemy] 处逃走：当时恺撒在士兵的追赶下正在游水渡河。“正如你看到的，我画了一幅裸体人混战的画面，这首先是为了显示技巧，其次是为了适合故事情节。”¹⁰

在这里，也许瓦萨里可以自由行事，为所欲为，但是我们知道，艺术家不会温顺地屈服于任何强加于他的创意。在这方面，就像在许多别的方面一样，安尼巴莱·卡罗 [Annibale Caro] 为塔代奥·祖卡罗 [Taddeo Zuccaro] 在卡普拉罗拉宫 [Palazzo Caprarola] 画的装饰画而设计的方案值得作为范例来研究。在瓦萨里记载的塔代奥·祖卡罗生平中可以很容易看到那间画着与夜和睡眠有关的神话人物的卧室。¹¹ 另一个方案，即为王侯的工作室设计的方案，其含义更值得图像学家深思。¹² 不幸的是，这些人文主义者时间宽裕，且又喜欢卖弄他们的博学，因此，他们的著作往往使20世纪的读者没有耐心去读，所以，我们只略选几段作为产生方案的模式，而把方案的全文附在本文之后，以供研究这一类型的行家作进一步的探索。卡罗建议道：

名声显赫的法尔内塞阁下 [Monsignore Farnese] * 书房里画的那些主题必须适合画家的性情，或者，画家应该使他的性情适应你的主题。画家显然不想来适应你，所以我们只得适应他，以免引起混乱。两种题材都得适合孤寂这个主题。他把拱顶分成两个主要部分，留给画面，并在周围画上装饰。

卡罗继续建议道，中间的部分应该用“最重要的和最受赞赏的孤寂题材，用我们宗教中的孤寂，它不同于异教徒的孤寂。我们的宗教把孤寂用于教育人民，而异教徒则脱离人民，隐退到孤寂中去”。因此，基督将画在中央，然后是圣保罗、圣施洗约翰和圣杰罗姆，如果还有地方的话再画上其他人 [图11]。至于隐退在孤寂中的异教徒形象，他建议画一些柏拉图主义者：他们为了不让视觉分散他们对哲学的专注而挖掉了自己的眼睛。再画上向人们投石块的泰门 [Timon] 以及那些把著作交给人民但又不同人民接触的人 [图12]。两个画面应该表现在孤寂中孕育的法律：在厄革里亚 [Egeria] 的河谷中的努玛 [Numa] ** 以及从洞口出现的米诺斯 [Minos]。角上应该

* 法尔内塞家族在1545—1731年间是意大利帕尔马 [Parma] 和皮亚琴察 [Piacenza] 地方的统治者。该家族是教皇的一贯支持者。在教皇亚历山大六世统治时期，该家族尤为显赫，因为据说这位教皇和朱利娅·法尔内塞之间有私通。1534年，亚力山德罗·法尔内塞 [Alexandro Farnese] 成为教皇保罗三世。1545年，他又授予他的儿子皮耶路易吉 [Pierluigi, 1503—1547] 为帕尔马和皮亚琴察公爵。皮耶路易吉上台后，试图用法律统治臣民，招致其他贵族的痛恨，被刺身亡。他的儿子渥大维 [Ottavio] 进一步加强了这个家庭的统治地位：他娶了查理五世的私生女玛格丽特为妻。渥大维的兄弟亚力山德罗红衣主教 [Cardinal Alessandro, 1520—1589]，即本书所指的法尔内塞阁下，是本博和瓦萨里的赞助人。他负责最后完成了罗马的法尔内塞宫。渥大维的一个儿子亚力山德罗 (1545—1592) 是当时最伟大的将军之一。

** 厄革里亚是罗马神话中的泉水女神 (有时也是司生育的女神)，努玛的妻子和导师。努玛即蓬皮利乌斯·努玛 [Pompilius Nama]，传说他是罗马的第二位皇帝，制定了许多宗教仪式，并著有一部多卷本的宗教仪式大全。

布置四组隐士画像：礼拜太阳的印度隐逸哲人 [图13]；带了几袋食物的极北净土之人 [Hyperboreans] [图15]；第三个角上是都伊德教徒 [Druids]，“身旁是他们”崇拜的橡树……画家想让他们穿什么样的衣服都行，只是他们穿着要一致 [图14]；最后一个角上是艾赛尼派教徒 [Essenes]，“这是一个专心冥想神圣问题和道德问题的犹太教派……”可以从他们的衣饰资源库中选一种相同的衣物来表现他们 [图11]。

至于那十个多边形的装饰栏，卡罗建议在里面画上斜身的哲学家和圣人，每个人都配上一条与之相适应的箴言，七个直长的栏内则画上一些隐退的历史人物，包括塞莱斯廷教皇 [Pope Celestine]、查理五世 [Charles V] [图11] 和第欧根尼 [Diogenes] [图15]。

剩下的十二块小地方不适合画人，所以我想应该画一些动物，既作为怪诞图案，又作为孤寂这一主题的象征（四角将分别配上神马珀伽索斯 [图13]、狮身鹰首怪兽、面朝月亮的大象 [图13] 以及一只抓着伽倪墨得斯 [Ganymede] 的鹰），这些都意味着心灵在沉思中升华。在两个相对的小方栏里……一个应画上一只凝视着太阳的孤独老鹰，这一形式意味着沉思，而鹰本身又是孤寂的，它赶跑了它生育的三只雏鹰中的两只，只喂养其中的一只。在另一个小方栏里，我建议画一只凤凰，它也面向太阳，这将表示概念的升华和精炼，而且也表示孤寂，因为凤凰是独一无二的。

剩下的六块小圆形中，一块画蛇，表示沉思的机敏、热切和谨慎，因此它是献给米涅耳瓦的 [图11]；第二块画一只孤独的麻雀；第三块画米涅耳瓦的另一只鸟，如猫头鹰；第四块画一只孤鹁 [erithacus]，据说这也是一种不愿结伴而愿求孤寂的鸟。

“我还没查出这只鸟是什么样子，但我让画家按他认为合适的样子去画。第五块画一只鹈鹕 [图11]，因为大卫在逃离扫罗 [Saul] 时在孤独中曾自喻为鹈鹕；应该画一只白色消瘦的鹈鹕，因为鹈鹕用自己的血养育幼雏……最后一块画兔子，因为据记载，兔子非常孤僻，只在单独时才休息……”

剩下的装饰成分我留给画家去想象，但最好还是提醒他，如果可能的话，作为怪诞画，他应该尽量选用深居简出的学者使用的仪器，如地球仪、星盘、浑天仪、四分仪、六分仪……以及月桂、爱神木……和其他类似的新奇之物。

除了这一点，画家全部遵照了卡罗的建议。卡罗后来可能又加了一些描写和例子，以便画家在布局上作一些必要的改动。

我们在阅读这份方案并拿它和已完成的画作进行比较时，脑子里会想到两个有关的问题。第一个是假如没有原典的帮助，我们能否看懂这些画的意义，换句话说，我

们仅仅根据这些图画是否能重建卡罗的方案？假如答案像我认为的那样，是否定的，[11] 那么就更有必要再问问：在这个特殊的例子中，这项重建工程为什么会失败？在这项把图画转移成方案的工作中，大体上有哪些障碍？

这些困难有的是偶然的，但却很说明问题。卡罗并没有宣称他知道怎样画督伊德教徒们的衣饰，因而把这些东西留给画家自己去想。显然，只有善于思考的观看者才会认出画中的这些祭司是督伊德教徒，那只孤鹁也是这样。卡罗是从普林尼的书中读到这种鸟的，据普林尼描述，这种鸟有孤处的癖性。直到今天，我们也不知道这种鸟到底是指什么鸟，假如真有这种鸟的话。所以说，在这一点上卡罗又给了画家发挥想象力的自由。我们不能知道，也不能查找出这些东西。

在这幅画的另一些地方，卡罗的方案要求画家画出幻想的场景，而画家很难明确地画出它们：我们是否能猜到，画中的一位柏拉图派哲学家正在挖出自己的眼睛；从树林中出现的那块书版是为了它的主人能免于和人们接触？恐怕连最博学的图像学家也不能记住这些故事及其与柏拉图学派的联系。

至少瓦萨里不能记住。尽管他非常熟悉卡普拉罗拉宫，而且又是安尼巴莱·卡罗的朋友，尽管他知道这一组画的主题是孤寂，并且正确地记录了这间书房里的许多题词，还考证出了画中的索里曼 [Solyman] [图12]，但它还是错误地解释了图12上的一个动作。把它说成“许多人住在树林里以避免与人交谈，而另一些人则投掷石块来扰乱他们。他们当中的一些人正挖出自己的眼睛以便自己不能看见”。¹³

虽然在这一组画的其他画面中，要确定的故事和象征不会像卡罗和祖卡罗在这个例子中弄的那么难，但是，如果卡罗方案的原典已经失传，使我们得不到启发，我们仍然会觉得困惑，不知应该把画中的每个象征确定为什么意义。

这是因为，虽然被收入那里的象征符号都与孤寂有关，但是几乎其中的每一个符号同时还可以有别的联想。那头礼拜月亮的大象 [图13] 就被卡罗本人用在隔壁的卧室里，为的是它与夜晚的联系；¹⁴ 神马珀伽索斯因其与卡斯塔利亚圣泉的联系而被用来装饰喷泉，这一点我们已经说过。不用说，神马还可以与诗歌和美德联系起来。一般来说，凤凰代表永生不灭，鹈鹕则表示仁慈。假如没有卡罗的原典，我们把这两种鸟读解成孤寂的象征就会显得非常牵强。

词典谬误

[12] 卡罗的方案证实了本文开头提出的观点：如果把形象孤立起来，切断它所处的前后关系，这些形象中没有哪个可以得到正确的解释。这种说法并不令人惊讶。甚至铭文中的文字也只有句子结构中才能获得意义。我们已经说过格拉德斯通称沙夫茨伯里伯爵是“他这个阶层的典范”，这话的意思是很清楚的。但是，“order”这个词只有在特定的上下文中才能得出明确的意义。单独地看，它可能指命令、规则、勋位等意思。学语言的人确实会产生一种错觉，以为任何一个词的“意义”都可以在词典里找到。他们很少注意到，我所说的交叉原理在这里也同样适用。每一个词都有多种不同的意义，他们得根据上下文来选出一个适当的意义。假如沙夫茨伯里是位修士，“his order”[此处便作：他这个教派]一语就得作不同的解释。

对已知上下文中的图像所做的研究表明，意义的多样性对象征研究的关系比对日常用语的联系更重要。但是图像学家在提出解释时所采用的方式有时模糊了人们对这个重要事实的认识。他们的文章和注脚中引用的文献当然指明了某个象征可能具有的意义——证实他们的解释的意义。这里如同在语言中一样，不慎重的人得出了这样的印象：象征是一种代码，它的符号和意义之间有一对一的联系。这种印象又被他们已知的一个事实加深了：中世纪和文艺复兴时期的许多原典专门讨论了象征符号的解释，而且这些原典被当做词典一样加以引用。

这类词典中最常用的是切萨雷·里帕 [Cesare Ripa] 1593年出版的《图像学》[*Iconologia*]。它按字母顺序列出了许多拟人化的概念，并就如何用象征属像*来标示这些概念提出了建议。¹⁵把里帕这本书当做词典来使用，却又不去读他的导言和解释的人——世界文学里有许多比这更有趣的书——很容易形成这样的印象：里帕用了一种图画代码来描述这些概念，以便人们能认出这些概念的拟人图像。但是，如果这些人肯多花点时间来读这本书，他们将看到，这并不是作者的意图。实际上，上文为解释卡罗的方案而提出的“交叉原理”同样适用于里帕的象征化技术。幸运的是里帕

* 属像 [attributes] 即人物手里拿着的或伴随人物出现以确定人物身份的符号，如宙斯的雷霆，赫耳枯勒斯的棍棒，圣彼得的钥匙，圣凯瑟琳的轮子，等等。一些拟人形象也由其属像而得到确定，如“正义”（即义德）的属像为天平，“希望”（即望德）的属像为锚，等等。在大多数宗教艺术和非宗教艺术中，人物都有自己的属像。有些属像在许多地区的许多不同场合中使用，有些则比较变化无常。在有些时期，艺术家还喜欢创造一些玄奥而又模糊的属像。它与徽号 [emblem] 和象征不同。

也列出了“孤寂”这个概念，而且，他的描述就像是卡罗那篇内容更丰富的描述的概要。里帕写道：这幅寓意画可以表现为：“一个白衣女子，头顶上栖息着一只孤独的麻雀，右臂抱着一只野兔，左手拿着一本书。”麻雀和野兔在卡罗的象征符号中都出现过。虽然我们一般不会把麻雀称为孤独的动物，但里帕却引证了《诗篇》[Psalm]第102首中的“*Factus sum sicut passer solitarius in tecto*”[我像房顶上孤单的麻雀]。然而，假如现在有谁想把文艺复兴时期绘画中的任何一只野兔和麻雀都解释成孤寂的象征，他将大错特错。 [13]

里帕很明确地说，他用作概念属像的象征符号只不过是图解的隐喻。但隐喻却不可反过来用。我们可以在某些上下文中利用野兔和麻雀与孤寂的联系，但是它们还有其他特性，比如，野兔还可以与胆怯联系起来。里帕心里十分明白，这种方法只有在语言的帮助下才能起作用。“除非我们知道了图像的名称，否则不可能深入到图像的意义之中，只有那些由于常用而已经为大家所熟悉的通俗形象除外”。如果我们要问：为什么里帕要费神去设计这类难以辨别的拟人形象，那么答案只能在象征的一般理论中去找，不过这已经超出了解释图像这一直接的任务。

象征体系的哲学

本书的主要论文《象征的图像》[*Icones Symbolicae*]论述的就是这个问题。这篇论文区分了两种象征传统，但这两种传统都没有把象征作为程式代码[conventional code]来对待，我所说的亚里士多德传统（卡罗和里帕都属于这个传统）实际上基于隐喻的理论，它的目的是通过隐喻的帮助来获得所谓的视觉定义的方法。如我们通过研究孤寂的各种联系来了解孤寂这个概念。另一种传统是我所说的新柏拉图主义的或神秘的解释象征法。这种传统甚至更强烈地反对程式的“符号—语言”观念。在这种传统中，一个符号的意义并不产生于约定俗成，它早已隐藏着，等待那些知道怎样寻求的人来发现它。在这种主要源于宗教而不是源于人类交流的概念中，象征被看作神的秘密语言。预言家破译预兆，秘法家解释神定的仪式，祭司阐释圣殿中的图像，犹太教或基督教传道士思考圣经的意义，这些人至少有一点共同之处：他们都认为象征是一种神秘的东西，只能被部分地测明。

神的语言这个概念在对圣经的解经法*中得到了详尽阐述。最合理性的说明是圣托马斯 [St. Thomas] 写的一段著名文字：¹⁶

任何真理都可以通过两种方法显示：通过事物和言词。言词能表示事物，一事物也可以表示另一事物。不过，造物主不仅可以用语言表示任何事物，而且还可以使一件事表示另一件事。因此说，圣经包含着双重真理：一层隐含于其言词所表达的 [14] 事物——这是字面意思，另一层则是把一些事情变成另一些事情的形象，这种方式中包含着精神的意义。

这里暗示出在圣经的叙述中所提到的事物，这些事物被视为预示未来之物的符号与征兆。如果圣经告诉我们亚伦之杖 [Aarons rod] “发了芽，生了花苞，开了花，结了熟杏”（《民数记》[Numbers]，xvii，8），那就可以把它解释为十字架的预兆，而且杏子本身就是一个象征，它的壳就像耶稣受难一样苦，里面的肉则像赎罪的胜利一样甜。

但是，圣托马斯警告我们不要把这种技巧当成将明确的符号转译成推论性言语 [discursive speech] 的方法。没有解释事物意义的权威词典（虽然有解释词的权威词典），而且，他认为也不可能会有这样一部词典：

从精神意义中不能得出令人信服的论据，这不是由于缺乏权威，这是由于包含精

* 解经法 [exegesis] 原指对圣经原典的阐释，以发现其内涵意义。犹太人以及基督教徒曾使用过各种解经法。古英语中也有解经法。不同的解经法可以从同一篇原典中得出各种不同的意义。对各种不同的解经原理的研究构成了阐释学 [hermeneutics]。

最早的解经法，即所谓的原典批评 [Textual criticism] 主要是通过比较各种不同的早期圣经版本，以确定圣经的真正原典。与之不同的是语言学批评法 [Philological criticism]，它研究圣经版本的语法、词汇和风格，以确定它们是不是原典的忠实译文。而文学性批评则根据各种圣经版本的不同类型对它们进行分类，并试图用内在的和外部的证据来确定圣经版本的作者、成书日期以及经文是对谁而言，等等。传统批评法则试图发现圣经成书之前的口头传说传统，并追溯其逐步发展的过程。形式批评法 [form criticism] 的基本假设是：文字或口头的材料都在它流存的那个社区里起着一定的作用或功能，一篇圣经故事的内容在不同的时期会有不同的功能，对它的正确分析能够揭示这一故事从口头叙述到最终的文字形式的发展过程。

另外两种解经法是校订批评法 [redaction criticism] 和历史批评法 [historical criticism]。前者考证圣经的编者或作者如何把各种小故事编辑成文学著作。认为从这些小事的改编和安排中可以看出编辑者的用意以及他用以实现这一用意的的方法。历史批评法把圣经版本置入当时的历史环境，根据当时的各种文献对之进行考证。它还像宗教批评史一样，把圣经原典所表达的各种宗教信仰和活动与世界上可以辨别的其他宗教传统进行比较，比如把以色列人的宗教和古代中东的宗教进行比较，把早期基督教和神秘的灵智教 [Gnosticism] 进行比较。在现代英语中，exegesis一词也指对任何古代原典的解释。

神意义的类似性的本质之故。因为一事物可以是许多东西的类似，所以，不可能从圣经里提到的每一件事中推断出明确的意义。比如，由于狮子的某一种类似，它可以指基督，由于它的另一种类似，它又可以指魔鬼。

我们可以看到，圣托马斯再一次把“事物”缺乏明确意义与隐喻理论联系起来。但是，如果隐喻被认为是源出于神，那么这种多义性便成了圣经读者的真正难题。他会觉得人类的智慧永远也无法穷尽上帝语言中包含的意义。每一个这类象征都展现了丰富的意义，凭沉思和研究最多只能部分地揭示它们。我们最好记住这种沉思和研究曾经在博学者们的生活中起过作用。身处密室的修士只有很少几本书供他反复阅读，供他思索和解释，而发现意义是一种最令人愉快地度过研究时间的方法。这绝不仅是无所事事的人在尽力为自己的聪明才智找到用武之地。一旦人们承认，上帝的启示曾以谜的方式向人类展现，那么，这些包含于圣经和异教神话中的谜就需要被重新解开，以便为自然问题和历史问题找到答案。寻求意义的技术将有助于教士在日复一日的布道中解释某些特定的原典（这些原典必须被运用于社区中变化无常的各种事件），还将使得教士们获准阅读异教诗人的作品（本来这些作品得被排除出寺院的藏书楼），它甚至还能给教堂的装饰和宗教仪式的过程增添意义。

探索过中世纪和文艺复兴时期有关象征体系原典的人，看到原典作者以如此的学识和智谋把解释圣经的技巧运用于解释范围广泛的原典、图像和事件，无不感到惊讶和沮丧。对图像学家来说，极力模仿这种技巧并将它运用于解释过去的艺术品，实在是一种不可抗拒的诱惑。 [15]

不同层次的意义？

但是，在屈从于这种诱惑之前，我们至少应该停下来自问：这种技巧在什么程度上可以恰当地运用于解释过去的图画或图像。就算我们可以认为这些图像中的任何一幅都带有各种含义——用赫希对这些术语的用法——作者原是打算用它们表达一种以上的意义吗？它们是否像人们有时认为的那样，原是打算表示解经法判归给圣经的那四种明显的意义？*——但丁曾希望人们从这四种意义上理解他的诗歌。

.....
* 即历史意义、寓意意义、譬喻意义和神秘意义。历史意义指示事件真相，寓意意义表明见于《旧约》中的《新约》意象，譬喻意义揭示隐含在圣经文字中的道德真理，神秘意义让人窥视来世的神秘和永恒的至福。例如，耶路撒冷，其历史意义是朝圣者朝觐的一个巴勒斯坦城镇，其寓意意义是战斗（教会），其譬喻意义是基督的灵魂，其神秘意义是天国、是耶稣。

我不知道有哪篇中世纪或文艺复兴时期原典把这种理论运用于图画艺术。虽然这种没有特定依据而推断出来的论证 [*argument ex silentio*] 永远也不可能让人完全信服，但它确实表明，这问题需要作进一步考查。上文引述的圣托马斯关于言词和事物表示真理的不同方法可以作为这种考查的出发点。最近的图像学文献对宗教绘画，特别是中世纪后期宗教绘画中的各种象征潜在性给予了极大的和合理的注意。

潘诺夫斯基特别强调过早期尼德兰艺术中他称之为“隐藏的象征” [*disguised symbolism*] 的重要性。¹⁷ 有些宗教画所再现的“事物”支持和阐明了这种意义。如在弗里德桑的受胎告知 [*the Friedsam Annunciation*] [图16] 这幅画中，从教堂窗户射入的光线是“纯洁受胎” [*the Immaculate Conception*] 的隐喻，画中建筑的两种不同风格是《旧约》和《新约》的隐喻。尽管人们希望有更多的证据说明这些象征和隐喻是雇主委托画家画上的 [*painted*]，但是可以肯定宗教画中确实用一些具体事物作为象征。波蒂切利让圣婴基督赐福于葡萄和小麦，这当然不会是无缘无故的，因为这两者是圣餐 [*Eucharist*] 的象征 [图18]。柏林圣母 [*the Berlin Madonna*] [图18] 背景中的树也是作为象征物画上的，这一点得到了写有圣经引文的手卷的证实：¹⁸

我像利巴纳斯 [*Libanus*] 的杉树，也像荷蒙 [*Hermon*] 山的柏树一样高贵。我像海岸的棕榈、杰里科 [*Jericho*] 的玫瑰和草原上的橄榄树一样高贵，也像悬铃木一样高贵。

(《伪经》 [*Ecclesiasticus*] XXIV, 3, 12-14)

用“事物”表示各种意义的可能性在莱奥纳尔多 [*Leonardo*] 等大师身上并未失传。他画的幼儿基督玩耍的纺线锤 [图19] 使人想起了十字架的形状。¹⁹ 但是这类例子在什么程度上使用了多种意义原理呢？这里的事件得到了图解，事件中的事物回应并扩展了该事件的意义。但是，这种象征体系的作用只能是支持我建议称为支配性意义 [16] [*the dominant meaning*]，即该画的意图意义或主要目的。假如这幅画并不再现“受胎告知”，窗户本身就不能表示什么；假如麦穗和葡萄在一幅圣母画中不是赐福的对象，它们就不会被转化成圣餐的象征。这里和在别的地方一样，象征只起一个隐喻的功能，它只有在特定的上下文中才有特定的意义。这幅圣母画没有多种意义，它只有一种意义。

我认为，这与文艺复兴时期证据最确凿的将解经法运用于绘画的例子并不矛盾，这个例子就是皮耶特罗·达·诺韦拉拉修士 [*Fra Pietro da Novellara*] 对莱奥纳尔多的《圣安妮》 [*St. Anne*] [图20] 所做的著名描述：

这幅画再现的是一岁左右的圣子基督，他好像正要从母亲怀里脱身而出，他手里抓着一只羊羔，并似乎想去拥抱它。他母亲似乎正要从圣安妮腿上站起，她手搂着基督，要把他从这只象征着受难的献祭羔羊边上拉开。圣安妮从座位上微微站起，似乎想阻挡她女儿把孩子从羔羊边拉开：这也许表示不愿阻挡耶稣受难的教会。²⁰

这位身为加尔默罗会 [Carmelite Order] 副会长的博学的 *frate* [修士]，看到莱奥纳尔多把这么多动作引进这个传统上用一组神圣的群像形式来再现的题材，可能感到迷惑不解。也许莱奥纳尔多已经为那些要求他做出解释的人准备好了答案。但是，根据不久后出现的救世剧 [drama of salvation] 来解释人物之间的相互作用，这本身并没有引出另一个意义层。表现这个题材的传统群像，如我们看到的14世纪锡耶纳祭坛画 [图20a]，从来不曾被看成现实主义的再现。不能指望谁会相信，圣母竟然会抱着圣子基督坐在她母亲的大腿上。孩子是圣母的象征属像，而圣母又是圣安妮的象征属像。我在本书《多比雅和天使》一文中所讨论的正是这类象征衔接系列。这幅画的象征意义不是隐藏的而是公开的。应该承认，诺韦拉拉试图把圣安妮与教会等同起来的努力引出了一个可能与莱奥纳尔多的原意毫不相干的外来因素。

在这个方面，诺韦拉拉的解释截然不同于吉罗拉莫·卡西奥 [Girolamo Casio] 在一首十四行诗中对这幅画做出的解释。这首诗的最后六行是：

St. Anne, as the one who knew
That Jesus assumed the human shape
To atone for the Sin of Adam and Eve
Tells her daughter with pious zeal:
Beware if you wish to draw Him back
For the heavens have ordained that sacrifice.

[圣安妮，她已经知道
耶稣化身为入形
来救赎亚当和夏娃的原罪；
虔诚地告诉她女儿：
如果你想把他拉回来，可得小心，
因为上天已决定做出这一牺牲。]²¹

我们注意到，这个解释中并没有双重意义的暗示。它只暗示，圣安妮有预言能

[17] 力，并在当时解释了“事物”的预兆。因此，在这种解释中，这幅画仍然可以被看成一幅真正的图解，而不是一幅寓意画。

心理分析的方法

碰巧的是，上面选用的这个例子已经成了心理分析法解释艺术作品的范例。弗洛伊德 [Freud] 在其著名的论述莱奥纳尔多的文章中指出，这幅作品是画家对青年时期的回忆，因为莱奥纳尔多这个私生子被一家人家收养了，所以他有“两位母亲”，其中一位可能要强作笑颜来掩盖内心痛苦。可以证明，弗洛伊德对莱奥纳尔多童年故事的解释深受 D. 梅雷兹科夫斯基 [D. Merezhkovsky] 历史小说的影响，²² 他对莱奥纳尔多所依靠的图像志传统却不甚了解。²³ 但是，过分强调这些错误的根源将会使我们忽视一个更重要的、解释图像中涉及的方法论的方面。即使弗洛伊德对情境的读解取决于较可靠的证据，即使人们曾发现莱奥纳尔多躺在睡椅上，把他童年时期的情境和这幅画进行联系，我们仍然可以看出，这幅画显然不是为了表现他母亲和继母，而是表现圣安妮和圣母。澄清这个问题非常重要，因为心理分析的发现显然使人们养成了在任何一件作品中寻找许多“不同层次的意义”的习惯。但是，心理分析的方法容易混淆原因和目的。任何人类行动，包括绘画，都是由许多，甚至是无数原因导致的结果。在这个上下文中，心理分析喜欢用“诸种心理因素决定” [over-determination] 一词。当然，这个概念有一定的价值，它提醒我们，有许多动机可能与我们所说所做和所梦想的一切事情的动机相交叠。但是，严格地说，如果我们愿意去探寻所有起作用的起因环节和自然法则，那么，任何发生的事件都是“诸种心理因素决定的”。假如莱奥纳尔多的童年经验真是他接受绘制圣安妮和圣母任务的一个决定性原因，那么我们可以设想，许多其他可以追溯其源的压力也同样是决定性原因：也许是这项任务的艰难性吸引了他，也许他正缺钱花。²⁴ 在所有这些情况中重要的一点是，最终导致这件作品问世的无数原因环节决不应该和作品的意义混为一谈，而图像学家关心的只是意义——只要意义可以确定。史学家应该意识到作品成因的复杂性和难以捉摸性。

也许我们最好还是比赫希更坚决地主张作品的意图意义根本不属于心理学范畴，以便避免纠缠于作品意图问题引起的困惑。假如作品的意图意义是一个心理学范畴，
[18] 那么计算机写的句子就不会有什么意义可言。我们所涉及的其实是社会承认的范畴，就像在象征和符号系统的例子中一样。这些才是与图像学家有关系的，无论它们必然

会展现出怎样的模糊之影 [*penumbra of vagueness*]

本韦努托·切利尼 [*Benvenuto Cellini*] 对自己的 *Saliera* [盐钵] [图21] 的描述可以为上述论点提供一个说明。这件作品是“得体”原理的清晰而又符合惯例的运用。因为这钵子被指定为盛海水产物的盐和陆地产物的胡椒，所以他很恰当地给它装饰了海神尼普顿 [*Neptune*] 的形象和大地的拟人像。但在描述这件著名的杰作时，切利尼却强调，这并不是作品的全部意义：“我把海神和大地女神的腿优美而巧妙地交缠在一起，前者伸腿，后者缩腿。这表示大地上的高山和平原。”²⁵ 要追问他在设计之初是否就有这种奇想将是无益的，追问尼普顿的膝盖是否表示海洋的波涛也不是好的做法。艺术家显然有权进一步渲染自己的想法，并用这类解释来使自己的创造合理化。这里重要的显然是，这幅作品并不排斥这种特别的意义投射。这种解释不会引起矛盾，也不会产生明显的分化。我们在看作品时往往会投射一些作品实际上并没有的外加意义，实际上我们必须这样做才能使作品活起来。模糊之影，即象征的“开放性”，是任何真正艺术品的重要组成部分，本书将在有关拉斐尔的“签字厅”²⁶一文里对这一点加以讨论。不过，史学家在证据面前应该保持谦卑，他应该认识到，要明确区分有所表示的成分和无所表示的成分是不可能的。艺术随时向新的解释开放，如果这些解释合适，我们就永远无法知道它们与原意的一部分离得有多远。我们还记得关于“沙夫茨伯里-箭柄的埋葬”这一双关的冲突性证据。这个双关既可能是别人强加于吉尔伯特的厄洛斯像之上的，也可能是吉尔伯特原意的一部分。

代码与暗示

碰巧，就连这种双关的例子也可以在文艺复兴时期找到对应的例证。瓦萨里告诉我们，温琴齐奥·达·圣吉米尼亚诺 [*Vincenzo da San Gimignano*] 根据拉斐尔的设计画了一幅建筑立面上的画，表现了独目巨人库克罗普斯 [*Cyclops*] 锻造宙武 [*Jove*, 即宙斯] 的霹雳，火神武尔坎为小爱神丘比特造箭的场面。²⁷ 我们读到，这些装饰画都暗示了罗马市郊 [*the Borgo*] 这间屋子主人的名字，他叫巴蒂菲罗 [*Battiferro*]，意思是“打铁”。如果这个故事是真实的，那么这种选材就是纹章学 [*heraldry*] 里所说的“隐语手法” [*canting device*]。这类关于暗示的故事对图像学家来说应该是非常有益的读物，因为我们必须承认，我们永远也不可能猜出这样的暗示。

正因为这样，瓦萨里还描述了亚里斯托蒂雷·达·圣加洛 [*Aristotile da San*

[19] Gallo] 在1539年为科西莫·德·梅迪奇公爵 [Duke Cosimo de' Medici] 和托莱多的埃利奥诺拉 [Eleonora of Toledo] 的婚礼而设计的庆贺画。²⁸ 这些画包含了大量的历史、纹章学和象征的内容，它们描述了梅迪奇家族兴起中的几件插曲以及科西莫公爵本人的生涯。但是，亚里斯托蒂雷在科西莫晋升公爵和占领穆洛山 [Monte Murlo] 的故事之间，还画了一个取自李维 [Livy] 《罗马史》第20卷中的故事：三个来自坎帕尼亚地区 [the Campania] 的鲁莽使者，由于提了无理的要求而被罗马元老院赶了出来。瓦萨里解释说，这是暗指当时妄想把科西莫公爵逐出政府的三位红衣主教。这真是对历史的“寓意性”读解，因为“寓意” [allegory] 的字面意思是“说言外之意”。同样，假如这幅画被移出其上下文之外，可能谁也不能猜出这层意义。但是，即便在这种极端的例子中，说它有各种不同层次的意义仍然会使人误解。这个故事指的是一个事件，就像厄洛斯指代沙夫茨伯里的慈善一样。在这个上下文中，它只有一种意图意义，尽管画家认为这种意义最好不要表现得太明确，因为还是不嘲笑红衣主教为好。

不过，在庆典装饰的上下文里采用代码的做法是很独特的，因为这种装饰在庆典过后马上就会被拆除。在打算永久保留的艺术作品中，这种神秘代码和暗示的使用率要少多了。

此外，仅凭天才无法破译代码的意义，相反却存在着译码员把每一个地方都看成代码的危险。

在二次大战那些黑暗的岁月里，有一天英国的一位科学家收到来自丹麦伟大物理学家尼尔斯·玻尔 [Niels Bohr] 的一份电报，打听有关“莫德 [Maud] 的消息”。²⁹ 因为玻尔是一位最早发表过关于用核裂变制造超级炸弹的可能性的科学家，所以收电报的英国科学家确信，这份电报用的是密码，玻尔显然想打听M-A-U-D，即“铀裂变的军事用途” [Military application of uranium disintegration] 的消息。这个解释显得如此恰当，以至于这个词后来竟成了制造原子弹工作的代码。但是，这种解释却错了。玻尔实际上想打听住在英国南部一位老保姆的情况，这位保姆名叫莫德。当然，人们什么时候都可能作进一步猜测，说尼尔斯·玻尔既指老保姆又指原子弹。任何时候都很难否认这种解释，但是就图像学来说，除非有确凿的证据，否则应该排除这种解释。³⁰

就我所知，不论是瓦萨里还是其他15、16世纪的原典，都没有说过一幅画或一件雕塑打算表达两种不同的意义，或是通过同一组人物再现两件不同的事情。由于瓦萨里显然很喜欢他自己的艺术和他的学者型朋友的发明里的这种错综性，所以我认为这种证据的缺乏尤为重要。确实很难想象，在一幅特定的组画和装饰画的上下文中，使

用这样一个双关图像 [*double image*] 是为了达到什么目的。文艺复兴时期人们如此喜爱的智力锻炼正是在于确定一个图像的一种意义，使得人们能够从一个出人意料的角度看到这个图像的功能。

各种类型

我们又回到了我们所讨论的这个时代中的得体问题以及图像的习俗功能。揭示多义性，即论证意义丰富性的做法，确实在文艺复兴文化中占有一席之地，但是这属于象征体系的一个独特分支：*impresa* [徽铭]。把一幅图像和某位贵族所选的一句箴言结合起来通常不仅显示了一种巧智，而且还常常激发了他人的巧智。我在本书《象征的图像》³¹ 中讨论了这种传统的哲学背景。但是，可以被随兴轻易地赋予各种不同意义的象征或隐喻，在结构和目的上都不同于从大师那里定做的艺术作品。这些象征或隐喻充其量不过用在画盖上，* 或是在那些以这样一种图像为中心的连环壁画中扩展。

如果说图像学家必须注意徽铭的技巧及其运用，那么他也不应该忽视文艺复兴艺术系列的另一端：同样符合得体理论的怪诞图像以及形式的自由运用。与大厅相反，走廊，特别是花园凉廊不需要显得那么庄严，因此有趣的怪诞图像得以在这里繁荣兴盛。艺术家不仅被允许，甚至还有瓦萨里等文艺复兴作家和他们一道，去尽情地在这些“没有规则的绘画”中展示他们的奇想和创造力。³² 那些莫名其妙的形状、怪兽和怪异的杂交物，都是艺术家自称在暇日不承担责任时想象出来的产物。如果把任何一幅这类图像孤立起来，或把它们放在一座庄严建筑物里的显眼之处，那么，任何人都都有权去寻找其中深藏的象征意义。怪诞图案会变成一种象形文字，吸引人们去解开它的谜义 [图22]。确实，即使在文艺复兴时期，有些作家也玩弄怪诞图案与古代神秘仪式中神圣象征之间的亲缘关系，但他们这样做只是为了捍卫那些不太为得体理论尊重的艺术形式。³³ 与正经的文人 [*letterati*] 相反，一般大众都欣赏对形式的玩弄以及这些形式所产生的梦一般的不合逻辑的意义。在我看来，最能说明文艺复兴时期花园中允许摆脱逻辑约束的例子莫过于乔万尼·鲁切莱伊 [*Giovanni Rucellai*] 对他的夸拉奇别墅 [*Villa di Quaracchi*] 中造型灌木的描述。在这里人们可以看到“海船、帆船、神殿、圆柱和支柱……巨人、男人和女人，带有城市旗标的纹章性野兽、猴子、龙、马

* 在文艺复兴时期，有些价值高的画覆以盖子保护，在盖子上画有徽志作为装饰。

[21] 人、骆驼、钻石、手持弓箭的小精灵、杯子、马、驴子、牛、狗、牡鹿、鸟、熊和野猪、海豚、正在比武的骑士、射手、鸟身女妖、哲学家、教皇、红衣主教、西塞罗，以及许多其他这类东西”。³⁴

难怪这位别墅的主人告诉我们，任何从这幅画前面经过的人都要停下来朝这些图画看上一刻钟。不过，如果这批图像不是在花园里，而是在其他环境中出现，那么它显然会使任何一位图像学家大伤脑筋，不知道把教皇、红衣主教和西塞罗以及哲学家、巨人、骆驼和鸟身女妖并置在一起究竟是什么意思。

我们又一次看到，赫希所强调的方法论规则得到了证实：解释应该一步一步地进行，先决的第一步是要确定作品所属的类型。解释史上到处可以看到由于第一步弄错而造成的错误。如果你把16世纪书本里的水印图案当成某个神秘教派的代码，你就会觉得可以，甚至很容易根据这个假设来读解那些水印图案，³⁵ 我们没必要列举更说明问题的例子，也没必要嘲笑这些失败。不管怎么说，仅从画面上我们无法知道塔代奥·祖卡罗的连环壁画（前面援引了卡罗为这组壁画设计的方案）是为一间常用的书房而设计的，而且，因为这位王侯是用这间书房来躲避宫中的喧嚣，所以它是为了表现孤寂的主题。我们几乎肯定会把这间房子解释成某个混合教教派的礼拜堂。

图像学必须从研究习俗惯例开始，而不是从研究象征符号开始。不可否认，阅读或写作探案小说比阅读烹调书籍更带劲，但毕竟是烹调书告诉了我们膳食如何按习俗惯例构成，怎样在细节上作必要的变更，以及甜食是否可以在汤之前端上。我们不能排除一次变化无常的宴会，在这宴会上我们为解答画谜而列出的每一道菜和每一种规则都将被推翻。但是，如果我们假设出这样一件罕见的事，我们以及读者应该知道我们正在干什么。

至少有一种方法论法则在解开过去之谜的游戏中应该是很引人注目的。不管我们的设想多么大胆——谁会想去遏制大胆设想的人呢？——千万不应该把任何这种设想作为另一种大胆假设的踏脚石。我们应该随时要求图像学家从他的每一次想象猎逐中重新回到起点上，并告诉我们，他在津津有味地重建的任何一个艺术方案是能用原始材料来证明呢，还是只能从他的同行图像学家的著作中获得证据。要不然我们就会面临建立一种神秘的象征模式的危险，就像文艺复兴时期的人们根据对埃及手迹性质的基本误解，建立了一门虚构的象形文字学一样。

这个警告至少适用于本书中的一篇论文。根据新柏拉图主义哲学对《波蒂切利的
[22] 神话作品》做出的解释具有很大的推测性，所以它显然不应该被任何凭其本身无法成

立的新柏拉图主义解释引以为据。我在新写的简单前言中已经解释了我为什么要把这篇尽管是冒险推测的文章收入本书。我希望它能从《象征的图像》一文中所提出的某些一般性观点中得到新的支持。但幸运的是，《象征的图像》的结论并不要反过来依靠人们接受我对这组特定绘画的解释。即使莫德真的只指莫德，战时确实有一些电报所含的意思比字面意思要多。

安尼巴莱·卡罗为塔代奥·祖卡罗制订的方案

选自博塔里-蒂科奇 [Bottari-Ticozzi] 的《书信集》 [*Raccolta di Lettere*]

第249-256页

安尼巴莱·卡罗致兄弟奥诺弗里奥·潘维尼奥：

名声显赫的法尔内塞阁下书房里画的那些主题必须适合画家的性情，或者，画家应该使他的性情适应你的主题。画家显然不想来适应你，所以我们只得适应他，以免引起混乱。两种题材都适合孤寂这个主题。他把拱顶分成两个主要部分，留给画面，并在周围画上装饰。重要的画要画到这些面积上去。面积大小不一，共有四种：很大的、稍小的、窄的和很小的。因此要画的话，也得想出四种不同类型的母题。大面积画重要的，稍小的画人物较少的，窄的画单个人物，很小的画人物太小，可画非人物的象征和其他东西。在四块很大的面积中，两块位于拱顶的下端，另外两块位于拱顶的中端。在属于大面积的两块中端处的一块上，我将放上最重要的和最受赞赏的孤寂题材，我们宗教中的孤寂，它不同于异教徒的孤寂。我们的宗教把孤寂用于教育人民，而异教徒则脱离人民，隐退到孤寂中去。因此，我将基督教的孤寂放在中间大画面中的一块上，在那儿，我把基督，我们的主，置于正中，边上依次为使徒保罗、施洗约翰、杰罗姆、圣芳济和其他人（如果还可以容纳更多人的话），他们在不同的地方离开荒野，走到人民前面向他们传播福音之道，画的这一面表现的是荒野，那一面则是人民。

对着第一块的那块壁画上，为了对比，我将画上古代的孤寂。我要表现不同的先哲，他们不是来自荒野，而是背向人民，步入荒野；我还要明确地画出几个柏拉图主义者，他们挖掉自己的眼睛，以免由于看而妨碍探究哲理。所以，我安排向人群举起石头的泰门，安排几个看不见的人，他们从灌木中伸出牌子和自己的著作来教导人民，而不得非得与他们交往。这两者作为中间两块主要湿壁画的母题，表现一般的孤寂题材。在两块下端处的一块上，即第三大的那一块上，特别表现罗马的立法者，我建议画努玛·蓬皮利乌斯 [*Numa Pompilio*] 在厄革里亚河谷，神女厄革里亚在那儿逗留，并和他在一个四周都是灌木和矮树丛的井旁沉思，他们周围都是法律牌。在对面的另一块上，我安排米诺斯 [*Minos*]，希腊的第一个立法者，他胳膊夹着牌子，正从一个岩洞走出。宙斯可能在昏暗的岩洞里，米诺斯

说，他从他那获得了法律。

在较小的四块里，我们要表现你们发现的四个民族。如画家所建议的那样：一块描绘印度隐逸哲人，同样身处荒野，一丝不挂，描绘他们如何辩论和静心养性。这儿我将表现几个人面朝天空正中的太阳，因为他们的习俗是正午祭祀。在第二块上，是极北净土之人，他们穿着衣服，做着辩论的手势，在结满果实的树木和装满他们赖以生存的稻米和面粉的口袋边冥想。由于我不熟悉他们的服装，所以我把它留给画家处理。第三块上是都伊德教徒，身旁是他们崇拜的橡树，没有橡树叶，他们不会进行祭祀：因为他们把那上面的槲寄生（寄生在其他植物上的灌木——译注）视为上帝。画家想让他们穿什么样的衣服都行，只是他们穿着要一致。第四块上是艾赛尼教派，这是一个专心冥想神圣问题和道德问题的犹太教派，虔诚、贞洁、没有女人，隐遁山林。即便是他们的穿着方式也是统一的：夏天穿冬衣，冬天穿夏衣。他们的衣物应有一种共性，以便脱离混乱：可以从他们的衣饰资源库中选一种相同的衣物来表现他们。

[24]

全部窄面积均在装饰区内，很小的面积也一样，我之所以称之为窄，是因为最多只能放进一个人物，之所以称之为很小，是因为刚好能放进自然物的形象。一共有十七块窄面积的地方，其中十块是一种规格，七块是另一种规格。由于环绕大画块的外围装饰的十块是横的长方形，所以我画上卧着的人物，代表十位论述过孤寂的大作家。由于装饰区内的七块是竖的长方形，所以我在上面表现那些躬行孤寂的人。在这十块当中，第一块上是亚里士多德，按长度表现他伸开四肢躺着，就像这幅画在延伸，他穿着一件长袍，就像今天常见的模样，不管是虚构的还是真的，他手里或两腿间有块牌子，上面写着他的话：ANIMA FIT, SEDENDO ET QUIESCENDO, PRUDENTIOR [坐而入静，心灵智明]。第二块上是穿着古罗马元老长袍的卡托 [Catone]，有一个肖像被认为是他，其实并不是；在牌子上，我写下他的格言：QUEMADMODUM NEGOTII, SIC ET OTII RATIO HABENDA [诸事何纷乱，偷闲亦不断]。第三块上是欧里庇得斯 [Euripide]，他的肖像也可以在一些古希腊罗马的胸像中找到；他的牌子或板上写道：QUI AGIT PLURIMA, PLURIMUM PECCAT [做得越多，负罪越多]。第四块上是身着哲学家长袍的道德者塞内加 [Seneca Morale]。我不知道从哪儿取其肖像，但在类似的牌子上刻这样的铭文：PLUS AGUNT, QUI NIHIL AGERE VIDENTUR [无为者有为]。第五块上是穿戴着诗人衣冠的恩尼乌斯 [Ennio]，他的牌子上写着：OTIO QUI NESCIT UTI, PLUS NEGOTII HABET [不会享用闲逸者劳碌不堪]。我想说明，为了变化起见，牌、板或随便怎样称呼的这些东西应该保持多样。第六块上是同样穿着哲学家长袍的普鲁塔克 [Plutarco]，他正在写或道出此格言：QUIES ET OTIUM IN

SCIENTIAE, ET PRUDENTIAE EXERCITATIONE PONENDA [休息和赋闲应是格物致知的一部分]。在第七块上,我安排M. 图里奥 [M.Tullio], 作为元老,像古代人那样,他手持一本打开的书,在书下垂的一端上写着: OTIUM CUM DIGNITATE, NEGOTIUM SINE PERICULO [闲得尊严,才能忙得安全]。第八块上是米南德 [Menandro], 他身穿古希腊喜剧演员的长袍,戴着面具和牌子,上写着: VIRTUTIS ET LIBERAE VITAE MAGISTRA OPTIMA SOLITUDO [孤寂乃品德和自由生活的良师]。第九块上是穿着主教长袍的纳西盎的格雷戈里 [Gregorio Nazianzeno], 他的牌子上有这样的格言: QUANTO OUIS IN REBUS MORTALIBUS OCCUPATIOR, TANTO A DEO REMOTIOR [入俗事越深,去上帝越远]。第十块上是身着僧侣长袍的圣奥古斯丁 [s. Agostino], 他自己的名言如下: NEMO BONUS NEGOTIUM QUÆRIT, NEMO IMPROBUS IN OTIO CONQUIESCIT [好人不求忙,坏人却怕闲]。

在直长的方块里(如前所述),我表现那些耽于孤寂的人,根据七块画面,我从他们中选出来自七个不同阶层的人。我在第一块上安放一个罗马教皇,兴许是塞莱斯坦 [Celestino], 他抛弃了教皇头衔。第二块上是一位皇帝,亦即戴克里先 [Diocleziano], 他放弃了帝王冠冕,去伊斯基亚凡尼亚 [Ischiavonia] 种田。查理五世 [Carlo V] 可作为现代人物出现在上面。作为古代的国王,人们可选择爱其姊者托勒密二世 [Tolomeo Filadelfo], 他放弃王国的治理,潜心于研究,并建了著名的图书馆。作为现代的国王可选彼得罗·丹格利亚 [Pietro d'Anglia], 他放弃了国王高位,来到罗马,过着普通人的贫困生活。作为红衣主教可选已经谈到的圣杰罗姆 [s. Ieronimo]; 现代的则可选阿尔迪奇诺·德拉·波尔塔 [Ardicino della Porta], 他是英诺森八世 [Innocenzio VIII] 时的阿莱利亚 [Aleria] 的红衣主教。作为暴君可选叙拉古的希埃罗 [Ieron Siracusano], 他久病不愈,便召来(田园诗人)西摩尼德斯 [Simonide] 和其他的诗人并献身于哲学。作为伟大的统帅可选西庇阿·阿非利加 [Scipione Africano], 他摆脱共和国,到林泰尔诺 [Linterno] 定居。作为最值得注意的哲学家可选待在桶里的第欧根尼。

[25] 剩下的十二块小地方不准备画人,所以我想应该画一些动物,既作为怪诞图案,又作为孤寂这一主题的象征。我首先画四个角的四个小方栏。第一个小方栏上画珀伽索斯,即缪斯的带翼骏马;另一个小方栏上画狮身鹰首怪兽;第三个小方栏上画举鼻向月的大象;第四个小方栏上画劫掠伽倪墨得斯的鹰。因为这些都意味着心灵在沉思中升华。在上端两个相对的小方栏里,一个应画上一只凝视着太阳的孤独老鹰,这一形式意味着沉思,而鹰本身又是孤寂的,它赶跑了它生育的三只雏鹰中的两只,只喂养其中的一只。在另外一个小方栏

里，我建议画一只凤凰，它也面向太阳，这将表示概念的升华和精炼，而且也表示孤寂，因为凤凰是独一无二的。

小块面积中还剩下六块圆的。其中的一块，我设想画一条蛇，指明机灵、热切和冥想的谨慎，因此，它属于米涅耳瓦。另一块上画孤单的麻雀 [solitario]，它因名字之故也意味着孤寂 [solitudine]。第三块上画一只夜间活动的鸟，一只猫头鹰或小鸮或类似的鸟，它也属于米涅耳瓦，一只夜间活动的鸟意味着夜间研究。第四块上画一只孤鸮 [eritaco]，一种最孤寂的鸟，据说，在同一个森林里，人们从来碰不到两只这种鸟。我还没查出这种鸟是什么样子，但我让画家按他认为合适的样子去画。第五块画一只鹑鹁，因为大卫在逃离扫罗 [Saulo] 时在孤独中曾自喻为鹑鹁；应该画一只白色消瘦的鹑鹁，因为鹑鹁用自己的血养育幼雏。有些人写道，这就是斑岩鸟 [porfirione]，倘若此话确切，那么，它的腿和嘴就应该又长又红。最后一块画兔子，因为据记载，兔子非常孤僻，只在单独时才休息。为了不至于通过雪上的踪迹而被发现，它使劲一跃，从最后一脚处跳到栖身之所。

上面谈到了所有画面的位置。剩下的装饰成分我留给画家去想象，但最好还是提醒他，如果可能的话，作为怪诞画，他应该尽量选用深居简出的学者使用的仪器，如地球仪、星盘、浑天仪、四分仪、六分仪、角尺、水准仪、指南针，以及月桂、爱神木、常春藤、洞穴、小教堂、隐居之所和其他类似的新奇之物……

1565年5月15日

多比雅和天使*

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo de sensato apprende
ciò che fa poscia d' intelletto degno.

.....

E santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta
e l'altro che Tobia rifece sano.

对你说话宜用这种语言，
因为你的心灵只有通过感官，
才能学到以后有用的知识。

.....

圣教会把加百列和米迦勒
还有那医好多比雅的天使，
以人的形象出现在你的面前。

——但丁，《天堂篇》[*Paradiso*]，第四章

伦敦国家美术馆 [*National Gallery*] 里的《多比雅和天使》[图23] 是一幅简朴的画，几乎难以引发史学家的好奇心。但是，一旦史学家开始对它探索，就会看到，这里也像在别处一样，可以想当然的事情是如此之少。

画家的名字不为人知，这一点没什么关系。在讨论过各种相互对立的观点之后，学者们一致认为它出自韦罗基奥 [*Verrocchio*] “画派”或“画坊”[*workshop*]。¹至少“画坊”一词有一种与该画极为相配的朴实可亲的意味。我们确知的极少数事情当中有一件是：15世纪中期佛罗伦萨画家们创作的同一题材的画，让人想起了“画坊”

* 本文原发表在《收获》[*Harvest*]，1948年，第一期，第63-67页，收入本书时略有增改。

而不是“画室”[studio]的手法。²现藏伦敦的这幅画多少重复了现藏佛罗伦萨乌菲齐官[Uffizi]那幅被归为博蒂奇尼[Botticini]的著名绘画[图24]中的中心一组人物,而博蒂奇尼的画在都灵又有一幅姊妹画。欧洲许多地方的藏品中还有另一些例子,而且失传的一定更多。从佛罗伦萨画家内里·迪·比奇[Neri di Bicci]的记载中我们知道,他一个人就为不同的顾客画了不下九幅同一题材的画。³早期的佛罗伦萨版画家也喜欢这个主题。⁴由于这个主题很少在中世纪宗教艺术中出现,所以它在佛罗伦萨文艺复兴时期出现频繁,便更引人注目了。

有人提出了一种很有吸引力的理论来解释这些绘画的含义。已有人指出:多比雅的故事是一次商业旅行的故事。⁵年轻的多比雅受他的盲父多比之遭到玛代[Media]的拉格斯[Rages]去取回父亲借给他的表兄弟甘比尔[Gabael]的十特能[talents]银币。那些常常要派儿子去遥远地方完成类似差使的佛罗伦萨商人们,难道不会被这个故事所打动吗?有人解释说,那些焦急的父母们,为了保证或庆贺儿子的安全返回, [27] 订制了这些画作为 *ex voto* [还愿奉献物]。这种理论已经被广泛接受,但是它没有文献证据的支持。确实,多比雅这次重要的玛代之行是教堂中的祈祷者所咏赞的神赐保护的一个圣经事例。15世纪北方很少的几幅同一题材的画中,有一幅表现了多比雅与天使和东方三博士并肩走着,这三位博士也是祈祷者常常提及的旅行者。但是,把这个故事限用在商人送子出门的字面对应上,体现了一种理性主义的方法,这种方法误解了圣经在过去人们生活中所起的作用。经过许多世纪的布道,圣经已变成一种具有广泛用途的工具。不管我们在哪探究关于多比传[the Book of Tobit]的宗教小册子,我们都会发现,这个故事的要旨总被人们进行不同的解释,以适合不同的情境。圣安布罗斯[St. Ambrose]详细讨论了这样一个事实:多比并没有索取贷款的利息,并且还极力抨击了高利贷。16世纪德国一位主教J.霍夫曼[J. Hoffmann]一节一节地讨论了多比[topical, 也作“专题”——译注]评论。现在重读这篇故事的人,谁会不回想起发生在战时和战后世界的“地下欧洲”的那些抵抗故事呢?

但是,除了这些单个的用途,多比雅的故事还留在大天使拉斐尔[Archangel Raphael]的史诗之中。⁶在圣经的其他章节里,这位天使从未向凡人显示过他的名字和本性。他名字的字面意思是“上帝已经治愈”,他在这个故事中的角色也是一位伟大的治疗者,是他告诉多比雅,鱼的内脏具有奇妙的性能。他的忠告首先使撒拉[Sara]摆脱了恶魔的纠缠,这恶魔曾害死了她的七位新郎。他的忠告帮助多比雅获得了他注定该得到的妻子,并治愈了多比的盲目。由于大天使拉斐尔用香火把魔鬼熏出,使它

们“逃往埃及最边远的地方”，所以教会又把他当成《启示录》[*Revelation*] (VIII. 3) 中的天使，“拿着金香炉，站在祭坛旁边”。

在拉斐尔节的庆典上，所有这一切都在教会的仪式中重演着。在古代为拉斐尔节而创作的那些赞美诗中，拉斐尔被称为解除精神痛苦的医治者 [*nostrae salutis medicus*]，他可以“引导我们安全地回到父亲身旁”，并且让“教徒中的盲目者重见光明”。显然，这些话每一句都有多种用途。那些图像虽是根据圣经的上下文画出来的，但它们的意义已被扩展到足以适用于我们所有的人。

15世纪佛罗伦萨一幅描绘这个主题画 [图25] 上有一句根据这种意向题的词句：“拉斐尔，健康的施予者，愿你永远与我同在，就像你和多比雅在一起那样，永远陪伴我在路上。”⁷ 这里我们同样不能只想到身体的治愈和身体的“状态”。在宗教的象征语言里，每一个词都有一大圈隐喻的用法。如果我们割掉了这些言外之意，只照字面陈述来理解它们，我们就剥夺了它们的重要意义。

[28] 这些画看来一直受到误解。它们被当成了那个圣经故事的图解，有人赞扬这个事件的再现所使用的“朴素的现实主义” [*naïve realism*]，有人指责它们与原典之间存在所谓的不一致。它们毫无疑问表现了朴素的现实主义的迹象，因为不仅图中的狗、鱼以及年青的多比雅肯定都是根据写生画的，而且，许多别的细节似乎可以证实，画家有意识地像在宗教神秘剧中那样，生动具体地重建了这个故事，所以，在多比雅手里拿的那个纸卷上依稀可以辨认出 *Ricordo* [文书] 的字样。这是甘比尔的“手迹”，多比雅将在拉格斯凭这份文书证实他的身份。

但是，把这个故事转译成具体的视觉图像的强烈愿望并不证明，这位画家当时真的想象着自己正站在去玛代的路上，描绘着正大步走来的这几位旅行者。我们只需用这种极端的方法来提出“现实主义”这个观念，就能看到这位画家用的是完全不同的方法。

画家如此自由地处理原典上的陈述，并不是因为他不看重原典。他完全知道，圣经中说拉斐尔装扮成人的模样伴着多比雅旅行，并且自称为亚撒利亚 [*Azarias*]。他也一定相信，那条使年青的多比雅吓了一大跳的鱼一定大得吓人，他也一定知道，那条鱼被抓住后吃掉了——只留下了有治愈功能的内脏——之后他们才继续上路。那么，为什么他要偏离原典呢？回答很简单：这男孩之所以手提一条鱼是因为没有这一徽志，我们就认不出他是多比雅。亚撒利亚被画上了翅膀是因为没有翅膀，我们就不会把他认作天使。最后，他由多比雅陪着，也并不是因为画家想图解这个故事中的某

个特定瞬间，而仅仅是因为，如果没有这位拿着鱼的年青伙伴，我们就不会把这位天使认作医治者拉斐尔。实际上，多比雅是拉斐尔的徽志，就像轮子是圣凯瑟琳的徽志一样。拉斐尔左手握着多比雅，右手拿着一个金器，里面装的是鱼的内脏，据说这是《启示录》中的天使拥有的金香炉 [*turibulum*]。每个大天使都从其在圣经中出现的情境中获取自己的徽志。加百列 [**Gabriel**] 通常带着“受胎告知”中的百合花；圣米迦勒 [**St. Michael**] 在画中通常执剑和那条龙在一起，或带着那架在最后审判之日用来称量灵魂的天平。但是，用象征符号来确定神明的做法不应该和现实主义肖像画的目的混为一谈。人们一定常常忽视了本文用作章首引文的但丁的提醒，要不然就无法解释为什么一幅有三个大天使的画（每个大天使都有自己的徽志）[图24]常常被描述为由大天使拉斐尔、加百列和米迦勒陪伴着的多比雅。这解释不仅与圣经相矛盾，而且表明人们完全误解了所启用的象征体系。正是这种误解导致人们把画有几个圣徒（有时包括拉斐尔及其徽志多比雅 [图27]）的画归为“**Sacra Conversazione**” [圣谈]。^{*}再说一遍，这类绘画并不是打算表现天上的某个真实场景，也不是打算唤起圣经中的某个特定事件。每个神圣的人物都是按照他在圣经原典的几处上下文内出现的样子来描绘或表现的。实际上，在15世纪一幅佛罗伦萨雕版画中 [图26]，我们的这位大天使竟然身着副主祭的法衣和圣带，这既暗示《启示录》中的描述，又暗示年青的多比雅的故事。

在这里就像在任何地方一样，意义的研究不能和形式的欣赏相分离。把我们讨论的这幅画当成圣经场面图解的人，看到大天使拉斐尔矫揉造作的姿势，总有点反感。假如画家真的打算让我们相信，亚撒利亚是以这种做作的姿势在去玛代的路上和他的年青伙伴边走边谈，那么，这种反感便是合理的。一旦我们把握了画面中隐藏的象征成分，我们就会对它做出不同的读解。画中的主要角色是天使，画家必须把他像任何一位画中的圣徒一样，完全展现在我们面前，以便接受虔诚信徒的祈祷。在这幅画里，我们依然可以分辨出中世纪象征艺术中起神职作用的公式 [*hieratic formula*]。

^{*} 圣谈画，一种宗教画，画面一般表现圣母、圣子和一些圣徒在一起的情景。这种形式定型于15世纪，但和更正规而严肃的 *Sacra Famiglia* [圣家族] 的绘画形式不同，在圣家族里，伴随圣母的是圣经和经外书里提到的她的亲戚。圣谈画还有一种变体，画的是圣凯瑟琳 [**St. Catherine**] 和基督的象征性婚礼：圣凯瑟琳跪在圣母面前，接受基督给她的戒指。另外，曼泰尼亚画的纪念胜利的感恩画《胜利的圣母》 [*Madonna of Victory*]（卢浮宫，15世纪末叶），提香为威尼斯贵族雅各布·佩萨罗 [**Jacopo Pesaro**] 画的纪念他战胜土耳其人的还愿画《佩萨罗的圣母》 [*Pesaro Madonna*]（威尼斯，弗拉里圣母堂，1559年）等也都属于圣谈画。

另一方面，多比雅是个不同世界中的人物，画家在处理他时不受奉献艺术 [*devotional art*] 规则的限制。多比雅在故事中的角色就是大步地向前走着，向这位前来帮助他的伙伴吐露心事，所以画家可以在他身上自由地展示新兴的现实主义手法。问题是怎么把这两者结合起来。这位画家很好地解决了这个问题：他让拉斐尔转身看着香炉，似乎在谈论鱼内脏。虽然拉斐尔略微走在年青的多比雅的前面，我们还是觉得，在他消失之前，我们可以向他倾诉心事。像莱奥纳尔多的圣安妮 [*St. Anne*] [图20] 一样，这件不起眼的画坊作品是两种对立的绘画概念——象征的和再现的——中和的产物。

正是这种经常被忽略的象征成分把这幅画和整个参照网络 [*network of references*] 联系了起来。在宗教信仰者看来，这个参照网络包含了整个宇宙。在这个系统中，每一个象征都指向某种外延意义：鱼指向多比雅，多比雅指向拉斐尔，拉斐尔这位治愈者则指向宇宙中正在演出的救世之剧。我们一定要记住，在那些订购和绘制该画的人的心目中，这种参照框架并不是一种理性思维的东西。在他们看来，意义和效果仍然是密切相关的。拉斐尔的形象不仅仅再现了一个圣经象征，而且还分享了它的意义，因此也分享了它的力量，它有助于施主与可见标志所体现的那些威力进行交流。

过分深究这些问题是危险的，因为我们在试图把某种思想模式转译为一种不同秩序的语言时，很容易篡改它。但是，如果不对这种背景有所意识，哪怕要理解宗教艺术的形式问题也是不可能的。

[30] 这是站在这幅画面前的历史学家所面临的一些问题和疑虑。但还不仅仅是这些。为什么这个主题突然间在15世纪的佛罗伦萨流行起来了呢？也许我们永远也不能确切地知道。不过，寻求答案的最佳方法看来是研究“拉斐尔会” [*Compagnia di Raffaello*] 。我们知道，现藏乌菲齐宫的那些画所基于的原型就是为这个会画的，这个会也许还和许多其他的画有联系。⁸ 这个宗教团体1409年由一位金匠在佛罗伦萨创立，目的是为了加强对年轻人的宗教教育。此类宗教团体在社区生活中起着重要作用。⁹ 那些互助会从劳动阶层吸收成员，不久就有了政治影响。1425年，正在为权力拼搏的科西莫·德·梅迪奇 [*Cosimo de Medici*] 决定向那些团体中最强大的一个仁慈会 [*Compagnia della Misericordia*] 开刀，强迫它与敌对的毕加罗兄弟会 [*brotherhood of Bigallo*] 合并，从而剥夺了其仁慈会的身份。仁慈会的许多成员拒绝加入新组织并离去。我们知道，那个被取消的兄弟会的一个主要任务就是埋葬死者，他们的保护人是“圣多比”，他对死者的仁慈受到了主的丰厚报偿。我们知道，甚至连仁慈会的聚会厅里都装饰着一些关于多比雅生平的湿壁画。仁慈会一直被禁到1475年，不过人们对

它一直铭记不忘。这一年，有一具尸体被扔在佛罗伦萨的街道上无人埋葬，引起公众哗然。于是，钟声敲响了，仁慈会复苏了。而大部分关于多比雅的绘画正是在1425年到1475年这段时期产生的。难道不可以设想，拉斐尔会之所以广为人知，部分得归功于退出仁慈会的成员的加入。有一条线索指向了这种可能性。

在仁慈会被迫解散的两年后，即1427年，拉斐尔会的成员数量达到如此之大，以至于科西莫·德·梅迪奇想方设法地分解它。他邀请该会的一些成员组成另一个兄弟会，取名圣扎诺比（又叫圣马可）的净化 [*della Purificazione di S. Zanobi, detto di S. Marco*] 兄弟会，并在他最喜欢的圣马可修道院拨出一块地方作为该会的聚议厅。这是不是通过贿赂来达到他用武力所没能达到的目的呢？难道拉斐尔会不正是一个“转入地下”的仁慈会，一个聚集着各路反梅迪奇派别的组织？

只有非常耐心地研究佛罗伦萨无穷无尽的档案，才有可能把这个不着边际的猜想变成一个靠得住的假说。但是，只要这个猜想能提醒我们，这些画除了其宗教意义，还是我们所知甚少的那个社会的上下文的一个组成部分，那么，这个猜想就可能并非无益。

波蒂切利的神话作品*

对他圈子里的新柏拉图学派象征体系的研究

以跋代序

《波蒂切利的神话作品》一文是将近二十五年前构思并撰写的。该文的意图是想说明，按照新柏拉图学派的解释，可以对波蒂切利那些神话**绘画做出一致的读解。在以往关于这位艺术家的文献中还没有说明这一点，而为了说明这一点，我搜集了大量文章，主要摘自佛罗伦萨新柏拉图学派复兴的领袖马尔西利奥·菲奇诺 [Marsilio Ficino] 的著作。尽管我现在已不像当初那样确信这些方略是正确的，但却不能责怪自己力图证明过多的东西。这篇文章始终强调，我的解释提出的是一种假设，而不是证明。

.....
* 这篇专题论文是1954年刊载于《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》第8期第7—60页上的同名论文的修订本。

** 神话 [Mythology] 在中世纪以寓意的形式流传下来。但丁在他的《飧宴》 [Convivio] 中把基督教的天使与柏拉图的理念以及异教诸神相等同，所以他在《神曲》中让异教神以本来的面目而非寓意的形式出现。从1350年开始，薄伽丘用了25年的时间编完《诸神谱系》 [Genealogia deorum]，对神话的王国进行了系统的分类。他虽然把异教神都视为魔鬼，但同时也探寻了神话中隐藏的多重含义。比如，珀耳修斯杀死女妖戈耳工的道德意义是美德战胜邪恶，寓意意义是心灵脱离了世俗的快乐升回天国的快乐，类比意义是基督战胜黑暗王子升向圣父。不过，薄伽丘把能收集到的材料都集在一起，使他的书显得杂乱。彼得拉克比他更慎重些，他认为自己无法解释古典时期的人为什么要信这么多神。于是他开始在古典作家，特别是西塞罗中寻找神话的证据。他认为，神的多元性不是诗歌的过错，后代诗人可以把神话和基督教结合起来。到了1435年，阿尔贝蒂在《画论》 [De pictura] 中认为，画家可以画神话题材的画，但奇怪的是15世纪的意大利画家很少响应这一号召。到了1470年，波利齐亚诺在《武功诗》中描写了维纳斯的王国，接着波蒂切利画了《维纳斯的诞生》和《春》。阿比·瓦尔堡在1893年开始寻找波蒂切利神话作品的资料来源。他在波利齐亚诺的书以及更早的奥维德和克劳迪安的书中找到线索。贡布里希则在本文中认为，这一来源应该在于菲奇诺的新柏拉图主义。维纳斯是“人性”的化身，而非异教的情欲。在波蒂切利的同时代人、最富于古典思想的曼泰尼亚的画中我们看到，异教神占有极小的地位。本书提到的他的两幅画《帕耳那索斯山》和《密涅耳瓦逐出恶魔》，都是具有道德寓意的。奇怪的倒是乔万尼·贝利尼在晚年画了一张纯神话题材的《维纳斯的梳妆台》。这幅画与乔尔乔涅的《沉睡的维纳斯》以及贝利尼的《诸神的欢宴》一道，预示了后来的16世纪的威尼斯人到奥维德书中寻找神话素材的做法。在16世纪中叶（1556年），终于有了一部取代薄伽丘神谱的手册，这就是温琴佐·卡尔塔里 [Vincenzo Cartari] 的《古代诸神的形象》 [Le immagini dei dei degli antichi]。该书可以证明，艺术比文字更迫切地从古典神话中吸取了养分。

两位当代的研究者接受了这种假设——一位是弗雷德里克·哈特 [Frederick Hartt]，在他为1954年阿姆斯特丹出版的平装书《桑德罗·波蒂切利》 [Sandro Botticelli] 写的导言中；一位是安德烈·沙泰尔 [André Chastel]，在他为1959年伦敦出版的一本论这位大师的书写的导言中。欧文·潘诺夫斯基在他著的《文艺复兴和西方艺术中的历次复兴》 [Renaissance and Renascences in Western Art]（1960年出版于斯德哥尔摩）一书中，对许多细节大加非难，但是，他不仅接受了一种新柏拉图学派的读解，而且承认了摘自菲奇诺著作的那篇主要原典的实质作用，而我的解释就是以这篇原典为中枢的。埃德加·温德 [Edgar Wind] 在他著的《文艺复兴时期异教的奥秘》 [Pagan Mysteries in the Renaissance]（1958年出版于伦敦，新版出版于1968年）一书中提出了另一种新柏拉图学派的读解，尤其否认了我对美惠三女神的论述。在论述《维纳斯的诞生》时，W. S. 赫克谢尔 [W. S. Heckscher]¹强调了他看到这幅画体现出来的那些中世纪传统。P. 弗朗卡斯泰尔 [P. Fancastel]²也强调了这种中世纪传奇和虚华的延续成分。在第二篇文章³中，他把《春》和洛伦佐·德·梅迪奇的《部分十四行诗评注》 [Commento sopra alcuni de'suoi sonetti] 及对梅迪奇家族统治的颂扬更密切地联系起来。

最后，对这些绘画的寓意性的读解受到两位作家的质疑，他们提议返回到早期的概念，按照这种概念，图画在反映菲奇诺的哲学偏见上抵不上安杰洛·波利齐亚诺 [Angelo Poliziano]* 的爱情诗，他写的关于朱利亚诺·德·梅迪奇 [Giuliano

* 波利齐亚诺 [Poliziano, 1454—1494]，原名安杰洛·安布罗吉尼 [Angelo Ambrogini]，波利齐亚诺这一带有人文主义色彩的名字得之于他的家乡蒙特普尔齐亚诺 [Montepulciano]。他出生于一个与梅迪奇家族关系密切的中产阶级家庭。1464年其父遇刺身亡，他于是只身来到佛罗伦萨求学并开始写作拉丁语诗。后受洛伦佐·德·梅迪奇庇护，在1475年成为洛伦佐之子彼耶罗的导师并住进梅迪奇宅院。在这期间，他与佛罗伦萨的许多著名学者如菲奇诺、兰迪诺和阿吉罗普洛斯过往甚密。可是，他却不热心于新柏拉图主义，而热衷于语言学和写诗。1475年他开始创作《为尊敬的朱利亚诺的马上比武创作的诗》 [Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano]（简称《武功诗》）。该诗在朱利亚诺死于帕奇合谋案（1478年）之后停止创作。波利齐亚诺1479年离开佛罗伦萨，来到曼图亚。在这里他用意大利语写下了第一部田园剧，即为弗朗切斯科·贡扎加 [Francesco Gonzaga] 写的《俄耳甫斯的童话》 [La favola d'Orfeo]。1480年，他重返佛城，在洛伦佐书房任希腊和拉丁文修辞法教师，直到去世。这期间他著有《论文杂集》 [Miscellanea]，这是一部知识渊博的书，还著有诗作《园林集》 [Sylvae]。另有一些希腊文墓志铭。这些墓志铭表明他是第一个真正掌握了希腊文的意大利人文主义者。后人认为，波利齐亚诺的著作思想性平庸。他的最大贡献在于丰富了意大利抒情诗。他把古典的诗歌模式和意大利的诗歌模式以及佛罗伦萨特有的诗歌模式融为一体，使诗歌细腻生动，富于音乐性。

de' Medici] 的马上枪术比武的片断，很长时间一直被认为是与波蒂切利绘制的形象最相似的文字作品。关于这些，A. B. 费鲁奥洛 [A. B. Ferruolo]⁴ 仍提出它们与新柏拉图学派 [32] 的爱情哲学至少有某种联系。而查尔斯·登普西 [Charles Dempsey]⁵ 在专门论述《春》的一篇学识渊博的文章中，把这幅画看作对那些把维纳斯与春季相联系的古典原典的直截了当的图解，从而又看作与波利齐亚诺的晚期诗作《乡间居民》 [Rusticus] 最相近的作品，因为这首诗依赖的是同一种传统。

因此，如果计算一下选票，那么反对票无疑远远超过赞成票，于是，这篇冗长的文章是否值得收入书中，我自然感到犹豫；再说一遍，该文从未声称证明了文中的观点。使我下决心撇开这些顾虑的，恰恰是我在本书导言中曾提到的方法问题。简单地说，在我看来，图像学的分析不应局限在搜寻原典出处。关于《春》的文献充分证明了——如果需要证明的话——在古代和文艺复兴时期，提到爱情女神，提到她的花园之美，提到花神佛罗拉 [Flora] 和美惠三女神 [the Graces]，甚至还提到墨丘利的文献是数不胜数的。我丝毫也不会否认，在我们读到关于爱情和关于春天的这些赞颂时，波蒂切利笔下的形象会油然浮现脑际。实际上这种联想并不限于早期的原典，斯宾塞 [Spencer] 的许多读者读他那优美的描述时就曾想起波蒂切利。我毫不怀疑，艺术家和诗人实际上用了同一套相互启发的观念和形象。因此，对于那些找出了许多我未曾考虑过的与这幅画相平行的文学作品的学者们，我并不想轻视他们的学识和独创性，但我觉得他们的丰富学识本身往往会把关于这些绘画的问题搞混，而不是把它说清。我在导言中让读者注意赫希所系统表达的原则：任何一种解释都必须从关于我们面临的作品的种类或范畴的假设出发。在我看来，我自己在此事上的出发点，其实是整个原则，都在其后的讨论中多少有些模糊不清了。我自己就可能犯了错误：过多地利用了参考文献，并求助于有关文艺复兴时期新柏拉图主义特征的那些盛行理论，这种做法造成了循环论证的危险——凡此种种，都混淆了这些主要原则。因此，我想在此把这个问题更简略地重述一下。

波蒂切利的神话作品在绘制的时候并不属于任何确定的范畴。诚然，当时神话主题在世俗艺术中频频得到表现，绘在婚柜上、珠宝盒上或壁挂上。但据我们所知，波蒂切利是最先绘制这样巨幅的神话题材的画家，它们在尺寸和严肃性上可与当时的宗教艺术一争高低。16世纪在科雷焦 [Corregio] 和提香的艺术中已是习以为常的东西，在15世纪70年代后期无疑是新奇事物，而波蒂切利最早的神话作品《春》就是在那一时期绘制的。难道我们有权根据后来的发展来看这幅画吗？有些作者就是这样做的，

他们称颂波蒂切利是艺术中异教主题的创始人，是最先描绘裸体维纳斯的画家和异教复兴的代言人，而人们时常把异教复兴与洛伦佐·德·梅迪奇时期的佛罗伦萨联系起来。[33] 我这篇文章的读者将会看到，我是从这样的假设出发：这种解释已经大大失去了说服力。甚至关于16世纪，潘诺夫斯基和其他一些人也提出了对于神话题材的新读解，注意力已集中于把神话视为古代智慧的表现而不是现代感官的表现这一新柏拉图主义概念。和这些解释相联系的无疑有一个方法问题——某个神话可以从象征角度解释，这并不证明在某种情况下当初的意图就是要人们作这样的解释。正是由于这个原因我才这样着力强调，我根据新柏拉图主义理论所做的读解是假设性的，对当初这种做法我现在仍感到高兴。然而，我的主张所根据的不是这些原典，而是对历史情境的重建，在我看来，正是那种情境能够为以《春》为代表的新型绘画的出现提供解释。也许这层含义我阐述得不够清楚。无论如何，后来对这些绘画进行的讨论，没有一篇甚至涉及我对于导致人们委托画家绘制一种新类型绘画的历史环境的重建。

《春》和《维纳斯的诞生》这两幅画都出自卡斯泰洛别墅 [Villa di Castello]，这所别墅当时为洛伦佐·德·梅迪奇的堂弟洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科 [Lorenzo di Pierfrancesco] 所拥有，而洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科仍然是波蒂切利的赞助人。文献证明，这所别墅是1478年由他获得并为他获得的 [acquired by and for him]，当时他还是个十五岁的少年。从风格上看，《春》与这一时期相符，因此人们长期以来一直认为这幅画是在为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科装饰这所新别墅时委托绘制的。现在弄清了，就在这一年，菲奇诺曾赐给小梅迪奇一条道德告诫，是以寓意的算命天宫图的形式暗示的。这条告诫最终成为对这位年轻人的一项要求，要求他注视代表人性 [*Humanitas*] 的维纳斯，让他为完全控制在他手中的这位美丽宁芙的魅力所征服。有证据表明，菲奇诺极为重视这个道德训诫。他为这个少年的监护人们写了一封信，请他们让他的学生把这个训诫铭记在心。

我并不声称，也不能声称，波蒂切利的画图解了这封信。我的主张倒是：这幅画意欲达到类似的目的。我们知道，菲奇诺极其重视视觉的力量。尤其是他信服西塞罗，相信视觉示范比抽象教诲更易于支配青年人。“不要向他们讲什么美德。”他实际上说道，“只要把美德描绘为标致姑娘，他们就会被它迷住。”波蒂切利笔下的维纳斯姿容秀丽，可以归因为这种教育理论吗？

这种历史情境有一个方面我可能还强调得不够——菲奇诺如此热情地向这位年轻人推荐的人性的美德可能正是他显著缺乏的美德。小洛伦佐在整个一生中都是性情暴

[34] 躁的人，同时我发现了证据，表明他对豪华者洛伦佐 [Lorenzo il Magnifico]* 也免不了大发雷霆⁶。于是，梅迪奇家族这位富有但在政治上却不活跃的成员确实给这位佛罗伦萨非官方的统治者提出了难题。驯服他，教给他人性的价值——这不仅意味着教养，而且意味着温柔——是他多么想要做到的呀！我的《象征的图像》一文也收入了本书。在该文中，我同时主张，新柏拉图学派关于绘画的概念使得绘画近似于音乐艺术；这两者都发挥其魅力，产生种种持久的心理效应。也许这种新的绘画类型就是菲奇诺为取得这种效应而想出来的。它应柔化这位年轻人的性格，正如行星维纳斯（金星——译注）的影响左右了生于其下的人们的性格一样。

如果存在着这种信念，那么，委托画家画这位女神的人们也会关注她的真正外貌，这是自然而然的事。因为，正如护符必须具有正确的形象才灵验一样，指定发挥有益魅力的图画必须正确无误才起作用。

我在论文中提出，为达到这一目的所主要参考的原典，是阿普列乌斯 [Apuleius] 的《金驴记》 [Golden Ass] 中对维纳斯及其随从的一段描写，这段描写出现在帕里斯的裁决的哑剧场合中。这种假设在我的批评者那里运气不佳。尤其是潘诺夫斯基根据文献学理由和（画的）内在特征否认了这种假设，而他的论点无疑值得尊重。但是他

* 亦即洛伦佐·德·梅迪奇（1449—1492），科西莫之孙，皮耶罗 [Piero] 之子。皮耶罗在身体伤残期间，把梅迪奇家族的政治领导权交给了年仅20岁的洛伦佐。他的称谓“豪华者” [il magnifico，或译高贵者] 实际上是对所有获得了政治地位而非皇族出生的人的尊称。他之所以获这种称谓有两个原因。其一，在他之前，意大利各城邦之间进行了长久而又悲惨的战争，而他在位期间的意大利却是和平、富饶和受人尊重。其二，因为19世纪欧洲的历史学家认为，他统治的时代是意大利历史上最后一个文化最昌盛的时期——这是菲奇诺、皮科·德拉·米兰多拉、菲利皮诺·利皮、波蒂切利、韦罗基奥以及巍然高耸的莱奥纳尔多·达·芬奇和初露锋芒的米开朗琪罗和波利齐亚诺、普尔奇的时代。学者们认为这种繁荣局面是他一手造成的——况且他自己既是一位诗人又是一位艺术赞助人。

洛伦佐受过正规而又良好的教育，且极富才华。他特别珍视艺术才能。不过作为赞助人，他更多的是鼓励别人雇用艺术家，而不是亲自向他们订制作品，虽然他也曾出巨资收购了诸如法尔内塞宝杯 [Tazza Farnese] 等小巧古物，而且也亲自雇用朱利亚诺·达·圣加洛 [Giuliano da Sangallo] 为他修建波基奥阿卡亚诺 [Poggio a Caiano]，雇佣佩鲁吉诺、波蒂切利和菲利皮诺等人 为他修饰了“农庄”别墅 [Spedaletto]。

他大力提倡马上比武，并酷爱乡村生活。在政治上他小心谨慎，在生活上他是一家的中心人物，并深受全家人的喜爱。他虽然还是个银行家，但总无暇顾及钱庄事务。他家里常常有艺术家和文人以及一些来访的显贵出入。作为一家之主，他不遗余力地为家族的兴旺而努力。他为家族所做的最大贡献是在1489年从教皇英诺森八世处为他的儿子乔万尼，也就是后来的列奥十世，谋了一个主教的职位。关于洛伦佐，还可参见贡布里希的《作为艺术赞助人的早期梅迪奇家族》 [The Early Medici as Patrons of Art]（1960年）以及艾迪 [C. M. Ady] 的《洛伦佐·德·梅迪奇与文艺复兴的意大利》 [Lorenzo dei Medici and Renaissance Italy]（1960年）。

承认，对处于舞蹈的美惠三女神和抛撒鲜花的季节三女神中间的维纳斯的描写和这幅画之间，“可以承认存在着相似性”，虽然“这种本身并不很令人信服的类似，由于画中表现的季节数目只有一个而被进一步削弱了”。⁷我依然认为，这位极想向画家提供如古人所看到的维纳斯的可靠描述的学者可能记起了这一段文字，不过，这一细节对我关于《春》所属的绘画类型的基本假设没有多少影响，这从迄今人们的言论中将看得很清楚。尽管我再三强调我把这幅画与阿普列乌斯相联系的做法的假设特征，我却没说这幅画的方案可能基于对这段原典的误解，以求有助于事。即使这个方案可能是基于误解，这也是不可靠的理由，因为我们一旦动手篡改该文以使其与这幅画近似，便踏上了滑坡。总之，我不想把阿普列乌斯排除在波蒂切利的指导者记得的作家的名单之外，但是我同意，登普西所引证的原典中有一些至少是同样有关的。

在某个方面，我可能一直同登普西的反哲学观点更为接近，而不敢苟同这样一些解释者，他们对《春》单独地或者同《维纳斯的诞生》连在一起把它解释为一个复杂的哲学寓意。这些解释者按确定的象征性陈述读解任何这类绘画时所遭遇的困难，实际上就是埃德加·温德根据哲学理由所反对的论美惠三女神那一节的主题。我不想为它的准确措辞辩护，也不想否认这一特定的三人组合与他引用的普罗克洛斯 [35] [Proclus] 的一段文章例证的传统有关系，但是我曾提出的方法问题在我看来仍然正确；这类图画是可与莱奥纳尔多或后来的图画文字研究者们设计的那些复杂寓意画相媲美的哲学图解，还是应该把它们看作为其外形和影响的缘故而唤起诸神形象的图画？由于缺乏相反的证据，波蒂切利的神话作品给予我的就是上述印象，但就《密涅耳瓦》 [Minerva] 的一段文章例证的传统有关系，但是我曾提出的方法问题在我看来仍然正确；这类图画是可与莱奥纳尔多或后来的图画文字研究者们设计的那些复杂寓意画相媲美的哲学图解，还是应该把它们看作为其外形和影响的缘故而唤起诸神形象的图画？由于缺乏相反的证据，波蒂切利的神话作品给予我的就是上述印象，但就《密涅耳瓦》的一段文章例证的传统有关系，但是我曾提出的方法问题在我看来仍然正确；这类图画是可与莱奥纳尔多或后来的图画文字研究者们设计的那些复杂寓意画相媲美的哲学图解，还是应该把它们看作为其外形和影响的缘故而唤起诸神形象的图画？由于缺乏相反的证据，波蒂切利的神话作品给予我的就是上述印象，但就《密涅耳瓦》而言，必须假定它有稍许更明确些的哲学“方案”。

从波蒂切利的赞助人与菲奇诺*的亲近关系中，以及从可能与首次委托画这种神话作品相伴随的情况中我们可以推论，当时这些形象不只被看作装饰品。是图画中的神话而不是图画本身被视为富有意义因而富有心理威力。无论在《春》这幅画中我们首先看到的是春天的寓意还是维纳斯及其伴侣们的图画，无论我们把《维纳斯的诞生》主要看作天国的维纳斯的对照图，还是强调文字记载的阿佩莱斯的维纳斯出水 [*anadyomene*] 的影响，以及波利齐亚诺的《武功诗》 [*Giostra*] 中对这种主题的描述，这些都不如我们对于这些作品当初打算如何让人们把握的想法重要。我的讨论中有一段话潘诺夫斯基曾加以引用并表示赞成，我在那段话提出，新柏拉图学派**探讨古

.....

* 菲奇诺 [*Marsilio Ficino*, 1433—1499]，文艺复兴时期最重要的新柏拉图主义创建人。始学医并接受人文主义教育，后专攻希腊文。从1462年起，在科西莫·德·梅迪奇的赞助下开始把柏拉图著作译成拉丁文，1469年全部译完，使西方读者首次真正看到柏拉图的著作。之后他自己写出了一部哲学论著《关于灵魂永生的柏拉图的神学》 [*Theologia Platonica de immortalitate animae*] (1469—1474年)，认为灵魂独立于肉体；灵魂要永生就得具有统一、自信和理性的神圣特征。尽管菲奇诺笃信异教哲学，但他却在1473年供职教会，并且一直是梅迪奇圈子中的柏拉图学园的精神领袖，直到该家族在1494年被推翻。从1484年至1492年，他又翻译了柏罗丁 [*Plotinus*] 和普罗克洛斯的著作，这等于把后古典时期主要的新柏拉图主义著作全部介绍给了拉丁世界。

菲奇诺本人的思想包含在他的《柏拉图的神学》、《论三重生命》 [*De triplici vita*] 等著作中。他认为宇宙是一个等级体系，最下层是最粗劣最分散的物质，中间经过各种动植物和矿物，再经过各种天体、灵魂和天使，到达最纯的统一，也即神性 [*Godhead*] 的不可分境地；由于具有纯粹思维能力的人类灵魂处于中间等级，所以生命的目的就在于尽可能地把它从物质中解放出来，让它尽可能地接近上帝。菲奇诺认为，灵魂升向上帝得依靠意志 [*will*] 和理性 [*reason*] 这两扇翅膀，并认为人类的最高活动是沉思，富于神志的人通过沉思可以使自己摆脱物质的束缚，使灵魂最终能直接认识和灵视上帝。他认为这是人的生命和存在的终极目标。菲奇诺的另一个重要学说是他的“柏拉图之爱”的理论。在这个学说中，他把基督教的观念和许多异教的观念有趣地结合在一起。在《评柏拉图的宴饮篇》中，他认为柏拉图的爱，亦即人类的爱，可以达到一种真正的精神之爱。他在生命的最后几年开始关注基督教和此前各种宗教的关系，这使他重视起希腊、埃及的一些神秘教派的著作，这些著作使他迷上了魔法和占星术。他在临死那年曾一度怀疑起基督教，不过最终还是摆脱了这种怀疑。

** 新柏拉图学派 [*Neo-Platonism*, 或新柏拉图主义]，是文艺复兴时期意大利思想界的一个最大的学术思潮，它对文学、艺术、科学等各个领域以及欧洲的各个角落都产生了深刻影响。

柏拉图死后许多追随者对他的哲学中不系统或是自相矛盾的地方做出了各种修饰和解释，特别是柏罗丁 [*Plotinus*, 约204—270]，把柏拉图的哲学变得更系统化了，但同时也使它更神秘化和精神化。新柏拉图主义就是从这些修正的理论中产生的。在中世纪，柏拉图的著作鲜为人知。直到1400年左右，柏拉图的大部分希腊文稿被发现，并经君士坦丁堡传入意大利之后，柏拉图主义才算真正重新出现。1484年，菲奇诺翻译的柏拉图全集拉丁文版首次出版。菲奇诺的译本中还加进了柏罗丁、杨布利科斯、普罗克洛斯的解释，甚至还掺进了据说是魔术保护神赫耳墨斯和俄耳甫斯的著作以及所谓的加勒底预言。菲奇诺强调柏拉图哲学和基督教神学之间的密切联系，认为它们是两条平行的通向真理的路，他

代神话的方法成功地“向世俗艺术打开了迄今一直为宗教崇拜所独占的感情领域”。我认为这仍然是值得接受的假设。就是为这个缘故，我决定再次发表这篇文章。

1970年8月

甚至像努米尼乌斯 [Numenius] 一样，认为柏拉图是“说希腊语的摩西”。

菲奇诺的意大利弟子皮科等人把他的基督教柏拉图主义发展成了一种“长久的哲学”，并使其在意大利以外的地区产生影响。

与亚里士多德的哲学不同的是，柏拉图主义和新柏拉图主义运动起初基本上不在大学里进行，柏拉图的原典只在意大利和法国的一些学园里被阅读，不过它后来逐步进入了大学课堂。到了1570年左右，比萨和费拉拉大学设立了专门的柏拉图哲学教授职位。弗朗切斯科·帕特里奇 [Francesco Patrizi] 就曾任费拉拉大学的柏拉图哲学教授达14年之久。

导 言

波蒂切利出名的历史仍然有待撰写。⁸在这样一部历史中，他的“异教”主题在19世纪对于他的发现者们产生的魅力将构成一个重要部分。⁹对于若干代艺术爱好者来说，这些图画仿佛为15世纪的佛罗伦萨这个舞台，以及他们看到在这个舞台上演出的文艺复兴这场丰富多彩的戏剧提供了背景幕布。随着这场梦幻开始隐退，对波蒂切利的神话作品做出更严谨的历史解释的需要益发明显了。我们对15世纪后期种种复杂的相反倾向已颇有了解，以致不能接受大部分论波蒂切利的书籍向我们描述的这一时期的画面。¹⁰本文将向读者提出的解释力图提供与对文艺复兴较新的读解更一致的假设。它从这样一些原典中选取了出发点，这些原典表明在绘制《春》这幅画时马尔西利奥·菲奇诺是波蒂切利赞助人的精神导师，并表明新柏拉图学派关于古典神明的概念在他们的通信中进行了讨论。尽管它并不企望在不可能提供证据之处也提供解释“证据”，但它却表明，根据新柏拉图学派的意象可以对波蒂切利的神话作品做出有条理的解释。

为支持这些观点，我从菲奇诺的著作中引用了许多片断，但这不应抹杀这样一个事实，这些文献中仍有广大区域尚未探索，如果做出进一步的研究，可以获得更好、更接近的片断。尽管我不能完全避免对以往的解释进行驳斥，然而不应认为这种驳斥意味着目前的尝试有任何定论的性质。实际上，有一条重要的假设是本文与一切先前的理论所具有的。这个假设随时可能会被一项幸运的发现所推翻。这个假设就是：波蒂切利的神话作品不是对现存书面文字的直接图解，而是根据某位人文主义者特别制定的“方案”绘制的。我们可以从当时的资料中推断，15世纪存在着这种绘画方案；然而早期这种奇怪的文献中只有一例留传至今：帕里德·达·切雷萨拉 [Paride da Ceresara] 关于绘制伊沙贝拉·德斯特* [Isabella d'Este] 的书房画而给佩鲁吉诺的详细

* 伊沙贝拉·德斯特（1474—1539）出生于意大利一个最显赫的家庭。其父为埃尔科莱·伊·德斯特 [Ercole I d'Este]，其母为阿拉贡的埃莱奥诺拉 [Eleonora of Arago]，从小受古典教育。她的老师中有著名的巴蒂斯塔·瓜里尼 [Batlista Guarini]。她后来对古典学识和占星术的兴趣表明她也受到过佩莱格里诺·普里斯齐亚诺 [Pellegrino Prisciano] 这位身兼图书馆馆长的公爵的影响。

她十六岁嫁给弗朗切斯科·贡扎加时，已是一位闻名遐迩的才女。婚后她和丈夫难得待在一起，因为丈夫嗜好行武生活，而她却喜欢交际。她对文学、音乐和美术的赞助就像她的政治活动一样，表现了她的精力、智慧和判断力。她的富有、她的优雅情趣以及她那清高的姿态引得当时最著名的艺术家争相为她效力。莱奥纳尔多·提香和弗兰恰 [Francia] 先后为她画过像。在与艺术家签合同同时，她常常专横地对他们下指令。有一次竟然为佩鲁吉诺画好草图。许多文人也争相为她出谋划策，如帕里

指示。¹¹ 要为波蒂切利的绘画找到类似的文献，可能性是极小的。由于缺少这些文献，要重建这些艺术品与这位艺术家的赞助人圈子中流行的思想方式之间所缺的环节，将永远是无把握的冒险。

德·达·切雷萨拉、马里奥·埃葵科拉 [Mario Equicola]、本博以及曼图亚的巴蒂斯塔·斯巴诺里 [Batlista Spagnoli]、卡斯蒂里奥内 [Castiglione] 和斑代洛 [Bandello] 等人都是为她设计过“方案”。

伊沙贝拉认为，她完全可以把基督教与她的古典兴趣，甚至与她的异教兴趣结合起来。她既慷慨资助女修道院和男修道院，又为公爵的小学教堂招了一批唱世俗歌曲 [frottole] 的演员。她既虔诚信教，又持反教皇态度（这主要是为了阻止教皇干涉曼图亚和费拉拉的自治）。1519年，她那位乏味而又不忠的丈夫去世之后，她继续充当她大儿子费代里科二世 [Federicoi] 的顾问，并为他的二儿子埃尔科莱谋得一个主教职位。在生命的最后几年，她还奔走于罗马和曼图亚之间。

《春》

1. 以往的种种解释

任何一个对方法问题感兴趣的人可以做的事情，莫过于研究一下对于《春》[图 28] 的种种互不相容的解释和围绕这些解释所进行的讨论。¹² 由于每一位作者通常都指出了在他的前辈所做的努力中存在的弱点，我们便可以不必再详细重述它们了。但是这些既合理又奇异的解释的残渣像厚厚的彩漆遮盖在这幅画上。要除掉它，就必须对它的主要成分作一番简短的分析。

首先，是瓦萨里使得这幅画的名称具有一种暗示力，他有些不准确地把它描述为“美惠三女神用鲜花装饰的维纳斯，表示春”。¹³ 这使得学者们从古典的文献和文艺复兴时期的文献中搜集了许多提到维纳斯和春的引言，¹⁴ 最后构成了一部有关五月与爱情的迷人歌曲的真正选集。其次，自从瓦尔堡试图从动作方面着手在诗人和画家不同的表现古典时期的形象化方式之间建立联系以来，波利齐亚诺的《武功诗》对解释者们产生了魅力。在论这一主题的博士论文中，¹⁵ 瓦尔堡不仅力主在《维纳斯的诞生》和波利齐亚诺的诗句 [*stanze*] 之间存在着联系，而且把注意力集中于同一首诗的几节，其气氛与意象使人联想到《春》。马拉伊 [*Marrai*] 和苏皮诺 [*Supino*] 后来进行更详细的比较时指出，这幅画和这首诗之间的对应实际上是微乎其微的，但是人们还继续把波利齐亚诺流畅的诗句与波蒂切利的画同时加以引用，而波蒂切利的画甚至被描述为对《武功诗》的“图解”。¹⁶ 这种把画与诗密切融合在一起的做法支持了一个传说，这个传说对于美学运动尤其宝贵，因而构成了围绕这幅画而产生的神话的第三个成分。这就是“美丽的西莫内塔” [*Bella Simonetta*] 的传说。如果《春》是从《武功诗》那里得到的灵感，就可能没有必要对下面这个流传已久的传奇不予置理，这个传奇把波蒂切利和那位斯温朋式的美人 [*the Swinburnian beauty*] 联系起来，这位美人二十岁时死于痲病，洛伦佐和他的圈子在用彼特拉克文体的夸张手法写的诗篇中哀悼过她。这个传说，部分是由于米兰内西 [*Milanesi*] 编辑的瓦萨里著作的一处错误注解而产生的。霍恩 [*Horne*] 和梅斯尼尔 [*Mesnil*] 曾指出，没有丝毫证据表明波蒂切利曾画过马尔科·韦斯普奇 [*Marco Vespucci*] 的年轻妻子。¹⁷ 然而在这之后此一传说仍流行不衰，这与它的产生相比，就更令人惊异了。此外，她与朱利亚诺 [*Giuliano*] 的马上枪术比武 [*Joust*] 的联系必须放在骑士制度惯例的范围内去看，根据这些惯例，

“贵妇们和武器、马匹一样，是马上枪术比武不可或缺的”（霍恩语）。这些解释的魅力，以及在没有任何确实证据的情况下对这些解释所做的情热辩护，提供了关于往昔的浪漫主义研究方法的具体实例，这种方法不是把历史看作对无数生平和事件的不完全记录，而是看作秩序井然的露天表演，人们喜爱的所有精彩场面和情节都在其中出现。¹⁸ 像《春》这样一幅名画一定和当时最著名的赞助人豪华者洛伦佐有关；它一定受到当时人们记忆最清晰的诗即波利齐亚诺的《武功诗》的启发；它一定用于纪念当时最有趣的事件——著名的马上枪术比武；一定再现了它最引人注目的主角——西莫内塔和朱利亚诺。如果以文雅些的形式，浪漫主义的解释就会承认，这幅画并不是真正地再现了那一事件和图解了那首诗。这种解释会退而采用更有吸引力、更难于驳斥的主张，例如断言“春”象征着文艺复兴时期及其青春与愉悦的高潮；¹⁹ 或者断言它“表达了”那一时期的精神。²⁰ 和那一时期的“异教”狂欢——而洛伦佐的青春之歌 [*giovinazza song*] 为这种狂欢提供了合情合理的引文。²¹

波蒂切利的艺术很容易适宜于种种最矛盾的解释。倘若没有波蒂切利艺术中的某些特质，这些传奇式的解释决不会像实际上那样成功。在世纪末，L. 罗森塔尔 [*Rosenthal*] 在一次值得更进一步研读的讲演中指出，波蒂切利的艺术所以流行——当时正处于盛期——正是由于它使我们可以向他的人物那不可思议的含糊表情投射我们想发现的几乎任何意义。²² 他本来可以补充说，波蒂切利描绘的相貌的这种萦绕心头的特征不仅允许而且要求人们作种种解释。这些令人费解和神往的面孔总会使我们无法安宁，除非我们能给这些面孔编织一个多少能解释它们那神秘表情的故事。关于《春》的文献对这个有趣的心理学事实提供了充分的说明。画中人物的姿势和表情导致了极其多种多样的解释，而且，虽然人们提出这些矛盾的解释时都信心十足，这却从未妨碍下一个作者以同样的自信写下他自己的沉思。在一篇注中列出的十五篇原典²³ 表明，维纳斯漂亮的容貌 [图30] 已被读解为从悲哀到欢乐的全部感情领域。有人揣摩她的“忧郁”，有人在她脸上发觉怀孕或痨病的典型征象，还有人把她描述为“微笑”乃至“大笑”。她右手的姿势同样被说成能表达任何一种意思，从“迎接春天”到“为美惠三女神的舞蹈击拍”，从“敬畏”的表情到“半祝福，半防御”那样一种矛盾姿势。因此，难怪这幅画适宜于这么多种多样的解释——“西莫内塔在福地 [*Elysium*] 觉醒”，“墨尼珀的萨蒂尔 [*Menippean Satire*] 与墨丘利的婚礼”，“女人的奥秘”，“梅迪奇春天的复归”，或“两神共同安排恋人的集会”。²⁴

从这些尝试中可以得出这样的结论：在探索波蒂切利艺术的奥秘时，敏感的批评 [39]

家的美学方法和富于想象力的历史学家的浪漫主义想象是不可靠的向导。就最佳情形论，绘画艺术中的表情仍然是一种多义的语言。它的成分要获得明确的意义，必须有上下文。就波蒂切利来说，由于他独特的历史地位，这种一般的困难又大大加剧了。对于他，我们不像在研究中世纪艺术那样，有固定程式提供给我们用于读解种种姿势和情境的指南，而且他对错综复杂的表情的精通还没有卷入这个新的问题。²⁵阿尔贝蒂 [Alberti] 曾说过，只有尝试过画笑脸和哭脸的人才能认识到要区分这两种面孔有多么困难，而波蒂切利很可能赞成这种说法。²⁶除非通过外在手段确定这些人物所处的情境，否则文字大师们就波蒂切利画的人物的感情含义而写的华章依然是纯主观的东西。²⁷依靠历史学识的“图像学”方法屡屡遭到希望捍卫艺术感性的自治权的人们的攻击，这些攻击忽略了这样一个事实：只是在主题与表现、情境与姿势的相互作用中，表情才有活力。为确定艺术品的具体意义而做的这些尝试绝没有毁坏往昔的艺术品，而只会帮助我们重建它们的美学意义。²⁸

2. 历史的方法：菲奇诺致波蒂切利赞助人的信

史学家的任务是确定艺术家所用象征的确切意义。就《春》来说，他们在这方面所做的尝试遇到了困难，这一困难比起确定姿势和表情的确切意义时遇到的困难毫不逊色。瓦尔堡和他的追随者已向我们表明，在古典神明身上所附的意义何其多，而像“爱的女神”这样一个习用称号所传达的意义又何其少。²⁹对文艺复兴时期来说，维纳斯是一个“有矛盾感情的”象征，如果有过这样的象征的话。人文主义者们熟悉她的传统角色，不亚于熟悉柏拉图的对话或卢克莱修 [Lucretius] 的诗句所赋予她的更深奥的意义。柏拉图谈到两个维纳斯，而卢克莱修称她为生殖力的化身。甚至在一般人的心目中，维纳斯也是以双重角色生活。作为行星，她掌管行乐、春天、爱情、华丽服饰，以及红润的气色，在许多狂欢节露天表演中，人们看到她以其中的几种或全部能力穿行于佛罗伦萨的街市。³⁰同时她仍然是骑士诗篇中的寓意人物，栖身于传奇的象征性花园和凉亭之中。³¹尽管她在狂欢节的歌曲中受到赞颂，并被请求居住在佛罗伦萨，³²但在文艺复兴环境中第一次提到一幅维纳斯绘画的却是菲拉雷特 [Filarete] 所想象的“邪恶的殿堂” [Temple of Vice]。³³在那里她与酒神巴克斯 [Bacchus] 和普里阿波斯 [Priapus] 一起出现，时间比波蒂切利的《春》要早大约10年，而我们对维纳斯所表达的意义毫不怀疑。

戴着爱神木花冠的维纳斯与鸽子和贝壳从泡沫中涌现，大声说道：你们无论贫富，凡是具有普里阿波斯属性的人，都到我的凉亭来，你们会受到款待。

菲拉雷特*又说到，为使人们普遍能看懂这些人物的话，画上还附加了拉丁语、意大利语、希腊语、匈牙利语、德语、西班牙语、法语以及其他一些语言。

维纳斯“对于文艺复兴”乃至“对于佛罗伦萨的15世纪”有什么意义？这个问题显然依旧十分含糊，史学家得不出明确的答案。必须把它缩小到这样一个问题：在绘制这幅画的时间和场合中维纳斯对于波蒂切利的赞助人有什么意义？多亏霍恩所做的研究，我们可以更精确地对这一问题做出简洁陈述。我们相当肯定地了解这幅画是为谁绘制的。瓦萨里是在卡斯泰洛别墅见到这幅画的，这座别墅在波蒂切利时代属于洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇（1463—1503），他是豪华者洛伦佐的第二个堂弟。³⁴许多文件和当时的资料充分确定了洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科和波蒂切利之间的关系。³⁵这些资料大都涉及一个较晚的时期，当时波蒂切利正着手为他绘制图解但丁作品的绘画和许多现已失传的其他作品。在它们被绘制之时，洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科也是米开朗琪罗的赞助人，而米开朗琪罗就是通过波蒂切利把他自己到达罗马的著名记述送到了梅迪奇手中。波蒂切利的神话绘画中，有三幅已根据它们在16世纪时的地点而被追溯到洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的家族，这三幅画即《春》、《维纳斯的诞生》和《密涅耳瓦与半人半马怪》[*Minerva and the Centaur*]。虽然对这些结论的正确性并非没有异议，但我们还是希望提出新的论据来支持这些结论。³⁶洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的形象仍然有些模糊不清。³⁷我们知道，他和豪华者洛伦佐的关系并不总是最好的。他的父亲皮耶尔弗朗切斯科即科西莫的兄弟、洛伦佐的儿子，曾是梅迪奇商行的合伙人，在两家分行划分财产的时候曾得到一大笔财富。他们就各自的继承人在几家联合企业负担的费用中所占份额的问题上发生了几次争吵，而豪华者洛伦佐曾不得不向他富有的堂兄（他得到了抵押中的

* 菲拉雷特（约1400—1469）原名安东尼奥·阿韦利诺 [Antonio Averlino]。菲拉雷特是他为自己取的希腊化的别名。他是佛罗伦萨金匠和建筑家，写过一篇原始乌托邦 [Proto-Utopian] 式的建筑专论。他为圣彼得大教堂设计的铜门（1445年）融童稚般的图案风格和最早的古典主义风格于一体。于1451年在米兰建的大医院 [Ospedale Maggiore] 中，他又把布鲁内莱斯基的形式与伦巴弟砖砌作品融于一体。他的那篇附有插图的建筑专论被瓦萨里称为“荒谬之作”。文中描述了一座虚构的星形城市斯福琴达城 [Sforzinda]，源自米兰斯福尔扎公爵家族 [the Sforizas]，来为该家族歌功颂德。这座城是由赞助人 [父亲] 和建筑师 [母亲] 孕育出来的，其中布满各种形式的建筑，既有大教堂又有妓院。这本专著曾以手抄本的形式广泛流传，莱奥纳尔多、布拉曼特等人都读过它。

价值21000金里拉的珠宝)借了几笔巨款,这也很难使他们的友谊有所增进。我们知道,洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科在他的一篇祭文[*rappresentationi sacre*]中痛惜过那些“生活于暴君统治下的人们”的命运。他和查理八世[Charles VIII]接触密切。查理八世进入佛罗伦萨时,豪华者洛伦佐的儿子出逃,这时他的兄弟采用了Popolano [41]这个名字,不过没有加入萨沃纳罗拉[Savonarola]的阵营。³⁸在后半生中他被牵连到许多桩诉讼案件中,这些诉讼案件并没有显示出他最佳的人品。作为“洛伦扎乔”[Lorenzaccio]*的祖先,在科西莫建立起王朝时,他的形象就黯然失色了。

关于洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科在文学和艺术上的兴趣,许多东西必须推测。人们有时提到,波利齐亚诺赞扬过他的才能,并把自己的一首诗奉献给他。但是,有一份关于波蒂切利生活中的这位中心人物的资料,那些为这位画家作传的人却都未曾触及。那就是马尔西利奥·菲奇诺的《书信集》[*Epistolarium*],我们在书中发现了许多封写给小劳伦丘斯[*Laurentius minor*]的信件,这样称呼他,是为了把他和他那位有势力的、年长的亲戚相区别。³⁹其中的第一封信为我们的问题提供了答案,即在他绘制《春》的时候维纳斯对于洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科会有什么意义?信上没有注明日期,但是信的内容和形式证明,它是写给一个男孩子——“少年”的。其内容表明这封信写于1477至1478年的冬季,当时收信人为十四至十五岁。⁴⁰研究波蒂切利的学者们依据其风格而普遍把《春》大约划归为这个时期,而当时波蒂切利的赞助人十几岁的年龄这个事实常常似乎与现存的证据不一致。这封信及信中的情况可能也为这个问题提供了一种解释。这封信也许不如波利齐亚诺的爱神园那样吸引人,但人们对它的兴趣并不因此而稍减:

我对你——杰出的洛伦佐的无比热爱长期以来一直激励我给你制作一件巨大的礼物。对任何一位细心观察天空的人来说,除天空本身之外,他所看到的一切东西都不显得巨大。因此,如果我用天空本身为你制作一件礼物,它会有多高的价值?不过我宁可谈论价值,因为出自美惠三女神的爱神无偿地给予并接受万物;天下的万物也实在不能与天空本身相抗衡。

占星术家们说,如果命运女神对某人的天官图作了如下安排,让月亮(月神)

* 洛伦扎乔,即洛伦齐诺·德·梅迪奇[Lorenzino de' Medici, 1516—1548],是梅迪奇家族较年青的分支中的一名成员。1537年,他刺死他的堂兄、当时正在执政的阿雷桑德罗[Alessandro]公爵。意大利语后缀“accio”表示轻蔑。事后,洛伦齐诺宣称他这样做是出于对自由的热爱,但没人相信他。

不处于与火星（战神）和土星（农神）相逆的星位，而让她与太阳（太阳神索尔 [Sol]）、木星（朱庇特）、水星（墨丘利）和金星（维纳斯）处于相和的星位，那么，这个人就是最幸福的人。占星术家称命运为他如此安排星宿的人为幸福的人，同样，神学家们也认为以类似方式安排自身的人是幸福的人。你很可能纳闷这是不是要求得过多——无疑是多的，不过即使如此，我天才的洛伦佐，你也要高高兴兴地勇往直前去达到这一要求！因为你的创造者比天空要伟大，一旦你下定决心面向天空，你也会比天空伟大的。我们不能在自身之外寻找这些东西，因为全部天空都在我们的内部，我们胸中那火一样的精力证实了我们具有天国的血统。

首先是月亮——除表示灵魂与肉体的连续运动之外，她还能有别的什么意义呢？火星代表迅速，土星代表迟缓，太阳代表上帝，木星代表法律，水星代表理智，金星代表人性 [Humanitas]。

那么，勇往直前吧，心胸高尚的青年人，准备行动，和我一起安排你自己的天空，你的月亮——你的灵魂与肉体的连续运动——应当避免火星的过分迅速与土星的迟缓，也就是说应当把一切事情都留到适宜和恰当的时刻，不应过度匆忙，也不应耽搁太久。此外，你体内的这个月亮应当不断地注视太阳，即上帝本身，从他那里她一直接受着赋予生命的光芒，因为你对他的尊重必须超过对一切事物的尊重，你蒙受着他的恩典，你必须使自己无愧于这种荣誉。你的月亮也应该注视木星，人类的和神明的法律，这些法律决不应被违犯——因为违背支配万物的法律就等于灭亡。她也应该注视水星，即注视良好的忠告、理智和知识，因为做任何事情都应请教智者，无论何事，若不能提出表面上讲得通的理由，就不要去说或者去行。一个人不通晓科学和文学就被认为是瞎子和聋子。最后，她应当注视金星（维纳斯）自身，即注视人性。她对我们来说是一种告诫和提醒，提醒我们如果不拥有世上万物都发源于其恩典的人类本身，我们在这个世界上就不能拥有任何伟大的事物。此外，人们除人性的诱惑外不能被任何其他诱惑所捕获。因此要当心，不要蔑视它，因为你也许会认为“人性”源于世俗的血统 [forse existimans humanitatem humi natam]。

因为人性本身是一位娟秀的宁芙 [nymph]，出生于天国，尤为至高无上的天神宠爱。她的灵魂和头脑是爱与仁慈，她的双眼是尊严与宽仁，她的双手是豪爽与庄严，双脚是清秀与端庄。她的整体则是节制与诚实，妩媚与壮丽。啊，多么绝色的美女，啊，看上去多么美丽。我亲爱的洛伦佐，一位这样高贵的宁芙已完全由你支配。假如你以婚姻和她结合在一起，宣称她属于你，她就会使你一生快乐，使你当上漂亮孩子

的父亲。

总而言之，简单地说，如果你这样安置天上诸星宿和你的天赋，你就会逃脱命运的一切威胁，并将在神的恩典下愉快地生活，无忧无虑。

我们在一位人文主义者致波蒂切利的年轻赞助人的这封信中发现的关于古典神明的概念，其怪异几乎是无以复加的。菲奇诺把中世纪人借以改造古代奥林波斯山的两种传统道德寓意与占星术知识融合在一起。⁴¹ 他描画出的算命天宫图实际上是一篇道德告诫。他的金星（维纳斯）绝非欲望女神 [the Goddess of Lust]，而是一颗道德化的行星，象征着一种美德，这种美德的复杂定义是通过以中世纪方式对她身体各部位的评论向我们讲述的。金星（维纳斯）代表人性，而人性又包括爱与仁慈，尊严与宽仁，豪爽与庄严，清秀与端庄，妩媚与壮丽。有许多思潮融汇于这一转化之中，使得这样一种象征能够从古典的爱情女神中脱颖而出。我们在背景上不仅发现了这样一种占星术概念：行星维纳斯的“孩子们”性情友好、温和，喜爱优雅与华丽服饰。⁴² 而且还发现了现世的完美这一复杂的中世纪观念，即支配着爱情法庭中的行为准则的“礼貌”观念。⁴³ 金星（维纳斯）是男子爱情的向导和所有为生活平添尊严与优雅的东西的向导这种观念，如果没有这个遥远的背景，那几乎是不能形成的。但是菲奇诺的语言是人文主义者的语言。在他看来，这位青年应当信奉的最高品德是人性，而这个词让人想到西塞罗式的关于文雅和教养的理想，即佛罗伦萨的商人借以对抗并胜过骑士制度的典雅惯例的那种品德。⁴⁴ 最后，这个金星（维纳斯）被热情地置于小梅迪奇的心目之前，而这种热情是菲奇诺自己的热情。这位写过对柏拉图《宴饮篇》 [*Symposium*] 的著名评论的作者可以毫不费力地让自己相信，对于一个男孩来说，由金星（维纳斯）所代表的道德原则，无论我们称它为教养还是礼貌，美还是人性，都是通向更高境界的正当向导。⁴⁵

正是这种把美当做走向神性的通路的观念解释了菲奇诺的表达方式，也解释了他对自己在教育上做的这番努力的重视。我们知道，他并不满足于仅仅写出了这封奇异的书信。他特别小心翼翼，防止信中的训诫在年轻的洛伦佐身上落空。在他的《书信集》中，这封信的后面是写给两位著名学者的附信，他们两人都是菲奇诺的朋友，当时似乎是年轻的洛伦佐的监护人。

马尔西利奥·菲奇诺致乔治·安东尼奥·韦斯普奇 [*Giorgio Antonio Vespucci*] 并致纳尔迪 [*Naldi*]，我在给小洛伦佐写一封信，内容是关于我们外部的诸星时常施予我们的好运，还有关于我们凭借自己的自由意志从我们内部的诸星获得的巨大幸福。若有

必要，请将信解释给他听，并劝勉他把它背诵下来，铭记在心。尽管我许诺给他的那些东西是伟大的，但只要他以我写信时的同样态度阅读这封信，那么他将独立获得的那些东西也同样伟大。⁴⁶

这封信的两名收信人是菲奇诺最亲近的圈子中的人物。他在著作中频频提到他们。乔治·安东尼奥·韦斯普奇生于1434年，是亚美利哥 [Amerigo] 的叔叔和教师。由于他是一个受尊敬的家庭中的一员，因此他是一位相当有名望的人文主义者，以誊写古典书籍的抄本和在家里教授希腊文与拉丁文为生。他以其虔敬和正直著称于世。在晚年担任圣职，并在萨沃纳罗拉任小修道院院长期间进入圣马可修道院 [San Marco]，成为萨沃纳罗拉的热烈的追随者。⁴⁷

菲奇诺的信所写给的另一人纳尔多·纳尔迪 [Naldo Naldi] 是位具有不同道德素质的人文主义者。他出生于1435年，人们记得的主要情况是他作诗讨好梅迪奇家族和其他有势力者。据他自己承认，他曾三番五次地尝试使豪华者洛伦佐注意他本人，而这些尝试起初并未充分奏效。事实上他两次离开佛罗伦萨去颂扬弗利 [Forli] 和威尼斯等地的王侯们和伟人们，直到1484年他才在佛罗伦萨得到一个他所贪求的有薪金的位置。在人文主义者们的文学小圈子中，他的拉丁语诗作受到热烈赞扬，波利齐亚诺和菲奇诺都很赞赏他。⁴⁸

这项工作——让他们的年轻学生洛伦佐看到这位令人钦佩的神秘教义的解释者的训诫，因为他年龄尚小，不解释他就理解不了这些训诫——就交给了这两个人。他们得激发他对维纳斯-人性 [Venus-Humanitas] 这位绝色美女的热情。以前人们根据迥然不同的证据曾以为《春》中的维纳斯恰是在这种情况出现的时候为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科绘制的。小洛伦佐刚刚被要求去追尚那位美丽宁芙的“人性”，即维纳斯的迷人之美，如果《春》是为他绘制的，我们还能按照“异教的爱情和春天”来看待这幅画吗？委托绘制这幅画在艺术史上是个十分重大的事件，把它的起因与这些文件中记载的情形相联系，并把它的根源追溯到这些情形，这难道不是十分诱人的做法吗？ [44]

我们知道，卡斯泰洛别墅是1477年为洛伦佐购买的。⁴⁹装饰这座别墅的想法自然与这样一种情形有关。实质上，在一所华贵宅邸的私人房间中描绘维纳斯及其追随者的想法对洛伦佐的监护人或保护人来说似乎并不是很牵强的。他们一定了解诸如巴黎那幅表现维纳斯和爱情法庭的壁挂之类的东西 [图29]。瓦尔堡的研究表明这些北方壁挂已在一定程度上为15世纪的佛罗伦萨的人们所收集和欣赏。⁵⁰甚至对这些描绘进行

道德上的曲解也在北方艺术中有所预兆。科尔豪森 [Kohlhausen] 提出，德国壁挂上表现的一名贵妇人领着一名戴脚镣的“野人”的画，实际上是对这位情爱之妇 [Lady Love] 的教化力量的赞词。⁵¹ 这样，委托绘制《春》的想法已有了充分的基础，不过菲奇诺的信和忠告一定提供了点燃这场大火的火星。通过他，维纳斯这一传统的主题会获得一种新的尊严。此外，在非奇诺圈子里的人看来，这样一幅画的作用比带有优雅的装饰味道的北方壁挂的作用要大得多。赞扬视觉的高尚性和作为神性光辉的象征的视觉美的崇高性，这是菲奇诺乐而不疲的。在他的价值等级中，眼睛作为热情的源泉，要排在耳朵之前。⁵² 如果他尽力设法使小洛伦佐领会他想让他牢记心中的训诫，对他来说最自然的做法莫过于把它译为视觉现实，因为菲奇诺的教育观与他赋予视觉的价值密切相关。为使这个年轻人发生转变，他多次努力把他的道德观点译为具体的视觉语汇。他在致洛伦佐的信中以如此鲜明的色彩描绘了“人性”之美，而这封信只不过是这些努力中的一例而已。⁵³ 在致小洛伦佐的另一封信中，我们可以看到他在探索更有效的手段以使他看清邪恶之丑与善良之美，以便“用手指点出”坏习惯的可恶。⁵⁴ 在另一封写给豪华者洛伦佐和贝尔纳多·本博 [Bernardo Bembo] 的信中，菲奇诺解释了他对视觉经验效用的看法，其措辞读起来几乎像提到一个具体实例：

[45] 哲学家们作了许多论辩，演说家们发表了大量演说，诗人们写出了大批诗作，以劝勉人们真正地热爱美德……然而我认为，美德本身（如果可把她置于眼前的话）充当告诫要远远胜过人们的言语。如果想激起男孩子的爱意，那么你朝着他的耳朵夸赞姑娘，或用言语把她描述一番，那是毫无用处的……如果能够的话，用你的手指一下美丽的少女本人，那就不再需要什么言词。亲见美貌而激发起的爱情比言语要容易多少人们无法形容。因此，假如我们能将美德本身那绝妙的容貌呈现在人们眼前，那就不再需要我们的劝导艺术了……⁵⁵

于是我们就有了菲奇诺本人的间接证据，证明他觉得仅仅词语还不能够在他的精神上的受监护人眼前呈现“人性”的惊人之美，如他在信中描绘的那样：“*praestanti corpore nympa, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta deo...o egregiam formam, o pulchrum spectaculum*” [她是一位娟秀的宁芙，出生于天国，尤为至高无上的天神宠爱……啊，多么绝色的美女啊，看上去多么美丽]。假如洛伦佐的监护人们能够“用手指点出”维纳斯所象征的这一美德的形象，情况就会好多了。还有什么能比波蒂切利的《春》更完美地适合这一需要呢？

委托制作这幅画的不寻常情形似乎解释了这不寻常的题材选择，由于这一选择，

这幅画成了欧洲艺术史上的转折点。这位赞助人年纪很轻，这一点曾显得与人们通常认为这幅画具有的思想不相一致，而现在却成为解释这幅画的重要线索。画面的优美本身就是其主题的一部分。倘若菲奇诺是向一位成年人讲话，他就会使用抽象词语。倘若洛伦佐的年龄再大一些，菲奇诺就可能更愿意寻求一个比图画更具体的表现神性之美的视觉象征。⁵⁶但是对一个十四五岁的孩子来说，这幅阐述一种新学说的说教图画恰恰是激励他的心灵达到更高境界所需要的东西。

这幅画选中波蒂切利来画，完全适应我们所了解的情形。这名青年画家在此之前已成功地绘制过这种道德寓意画。他曾画过最初委托给波拉尤洛兄弟 [the Pollaiuoli] 制作的组画中的《勇德》 [Fortitude] 的形象，并已在了一幅假借神话题材的道德寓意画——朱利亚诺的以密涅耳瓦和丘比特为贞节象征的马上枪术比武旗标中表明了他的精神气质。此外，韦斯普奇和菲利佩皮一家 [the Filipepi] * 是邻居，⁵⁷很可能是乔治·安东尼奥·韦斯普奇为他争得了这项委托。

我们还可以设想，实际的构图方案是在菲奇诺、纳尔迪、韦斯普奇这三个人范围内完成的。我们现在把话题转到这个方案的可能来源的问题上。

3. 阿普列乌斯**对维纳斯的描写

如果这样解释这些文献是正确的，那么菲奇诺的信就提供了对导致委托画《春》的情形和对其中心主题——“维纳斯—人性”的解释。这封信并没有解释整个构图。真正 [46] 的方案我们还必须到别处寻找。瓦尔堡推测《春》可能有过一个方案，这是对的，根据我们对证据的读解，这种可能性更大了。菲奇诺的哲学思想并不能十分容易地直

* 波蒂切利 [Sandro Botticelli] 姓菲利佩皮，原名为 Alesandro di Moriano Filipepi。

** 阿普列乌斯 [Lucius Apuleius, 约123—170]，柏拉图学派哲学家，用拉丁语写作的讽刺家和哲学家。他最著名的作品是《变形记》 [*Metamorphoses*, 英文版作《金驴记》 (*The Golden Ass*)]，记述一位被魔法变成驴的青年的经历。这篇讽刺作品抨击了某些神职人员的伪善和纵欲，并且表达了作者对埃及的爱西斯神 [Isis] 和奥西里斯神 [Osiris] 的崇拜和信仰。后世的作家如薄伽丘、塞万提斯等人都从此书中借鉴了一些章节。阿普列乌斯出生于北非的努米迪亚 [Numidia]，并在伽太基受教育，后赴雅典，成为柏拉图学派哲学家。在旅游伊亚 [Oea, 即今的黎波里] 时病倒，住在同学庞蒂亚努斯 [Pontianus] 家中，并与庞蒂亚努斯的寡母普登蒂拉 [Pudentilla] 夫人结婚。婚后，她的家人指控他施魔法赢得她的爱情，他写了《为魔法的祈求辩护》 [*Apologia sive oratio de magia*] 作答。他的其他著作包括《论柏拉图的学说》 [*De dogmate platonis*]、《论苏格拉底的神》 [*De deo socratis*] 以及《论世界》 [*De mundo*] (最后一篇曾被错误地归在亚里士多德名下)。

接转换成色彩。《春》无疑不是这位哲学家信件的图解，这种道德化的算命天官图也不适合作图解。诚然，这封信的主要重点在于维纳斯，从较小的程度上论，也在于墨丘利，在《春》中，这两个人物都很突出。但是，在这幅画和菲奇诺的文章间仍然有一条很大的鸿沟，这条鸿沟必须由假设的方案来弥合，而对这个方案我们还一无所知。

或许我们仍然可以缩小这条鸿沟，可以指出这个方案的制定者（或制定者们）在不得不向这位画家建议如何表现维纳斯及其随从时所利用的一份原始资料。这份可能的资料是阿普列乌斯的《金驴记》中对“帕里斯的裁判”作的一段描述。这个故事在15世纪十分流行，这已得到充分证实，⁵⁸但是发现这位流浪小说 [*picaresque novel*] 的先祖与波蒂切利巧妙的想象力有关，一定会引起某种程度的震惊。此外，关于维纳斯及其随从的描写出现的上下文，初看起来似乎使人们无法把这幅画与这篇原典联系起来。然而仔细审查一下，就可以得到比初看时要多得多的接触点。

我们将要讨论的这段文字出现在第十卷的那个故事高潮之前。⁵⁹ 驴子卢修斯 [*Lucius*] 得到一个许诺，如果他吃了维纳斯的花——玫瑰花，就会恢复人形；他已被选中作一项可耻的表演，当众去拥抱已被判决的女杀人犯，因此这是他得救的恰当时机。他在等候表演时刻来临之际看到了一线希望：

春天开始了，她已在用花蕾装饰万物，用紫色覆盖草地；应使我恢复从前模样的玫瑰花纷纷开放了，她们冲破了多刺的表皮发散着樟属植物的芳香。

在作了一番介绍之后，表演以一场哑剧开场：

首先，有一座木制小山，代表荷马所歌颂的伊达山 [*Mount Ida*]，它作为高大的建筑物高高耸起，上面装饰着青青的草木和真实的树；由一位灵巧的艺术家设计的一眼喷泉从顶部喷出真的水。许多只小山羊羔啃吃着美味的牧草，一名扮演弗利吉亚 [*Phrygian*] 牧羊人帕里斯的青年，身着一件异国的飘垂服装，头戴金色头巾，装出牧人的模样。他的身旁是一个漂亮的男孩，赤裸着身体，只是在左肩上披着男式短外套 [*chlamys ephibica*]，在他的金发中可以看到一双十分相称的双连翅膀；那根双蛇杖表明他是墨丘利。他像舞蹈家一样向前迈步，右手拿一只金苹果，并把它献给扮演帕里斯的演员，用手势表示出朱庇特的命令。然后迈着优美的步子退场。

接着上场的是一位举止正派的少女。她扮演女神朱诺，因为她头戴一顶晶亮夺目的王冠，手持一根权杖。然后另一名少女上场，你会认出她是密涅耳瓦，因为她戴一顶有橄榄枝花冠的熠熠闪亮的头盔，手持盾和矛，似乎正要打仗。

在这之后，又一位美貌出众、令人称奇的少女出场，她那美妙的色调表明她是维

纳斯，因为维纳斯在少女时代就是这样；她那赤裸的、无遮无掩的身体显现出她那无瑕之美，因为只有一件薄薄的绸裙遮住这美丽的少女。这件绸裙被猥亵的、窥探的风慈爱地吹到一旁，时而把它吹开，露出她青春的花朵，时而放纵地微微吹一阵，让绸纱紧紧贴住她，显露出她身体那妖娆的轮廓。但是这位女神的颜色具有双重性质——她的身体熠熠闪光，因为她来自天上，她的衣服是蔚蓝的，因为她回到了海洋……

（后面是关于由卡斯托耳 [Castor] 和波鲁克斯 [Pollux] 相伴的朱诺和关于由“恐怖” [Terror] 和“畏惧” [Fear] 相伴的密涅耳的一段描写。）

瞧，此时维纳斯在观众的喝彩声中甜蜜地微笑，她站在舞台的正中，周围是一群最快活的男孩。你会把这些四肢滚圆、皮肤乳白的娃娃当成刚刚从天上或海洋飞来的丘比特——因为他们都有小翼和箭，装束的其余部分则与他们那漂亮的容貌相协调，他们举着燃烧的火炬，为维纳斯照路，仿佛去赴一场婚宴。

然后又拥进一群年轻美貌的未婚少女——这边是最受欢迎的美惠三女神，那边是最清秀的时序女神 [Horae]，她们撒着花朵，既有落英也有花环，以此对她们的女神表示敬意；她们跳着设计极其巧妙的舞蹈，用春天的花瓣讨好这位欲望女神。音调悦耳的长笛吹奏着美妙柔婉的乐曲，乐曲的甜美融化了观众的心——不过，远远比这更甜美的是，维纳斯平静地开始移步，她步履迟疑而缓慢，轻轻摆动着身体，微斜着头，以优美的姿势应和着那激发情欲的笛声；她时而温柔地垂下眼睑，时而又热情地瞥视。有时，她似乎只用那双眼睛翩翩起舞。

她一出现在裁决者的眼前，似乎就用双臂的动作表示，如果帕里斯把她置于其他两位女神之上，就许给他一位像她一样美貌出众的妻子……

最重要的是，《春》中的一组中心人物正好表现出与阿普列乌斯的哑剧里维纳斯的相貌惊人的一致性。

Venus...in ipso meditullio scaenae...dulce surridens...hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae, quae jaculis floris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae voluptatum veris coma blandientes.

（维纳斯……在舞台的正中……甜蜜地微笑……一边是最受欢迎的美惠三女神，另一边是最美丽的时序女神，她们撒着花朵，既有花环也有落英，以此对她们的女神表示敬意，她们跳着设计巧妙的舞蹈，用春天的花瓣讨好这位享乐女王 [Queen of Pleasure]。)*

如果波蒂切利的顾问们把这段描写用于他们的方案的话，他们在其中发现了这样 [48]

* 此段引文与上面出现的英文译文略有不同，因此，汉译也随之略有变化。

的意念：维纳斯站在中央，一边 [*hinc*] 是美惠三女神，另一边 [*inde*] 是时序女神，并相应地安排了她们各自的动作。让美惠三女神跳起她们最巧妙的舞蹈，展现出她们的风姿，而另一边的时序女神则撒布春天的花瓣。诚然，阿普列乌斯谈到了许多时序女神和许多丘比特，而波蒂切利的画中仅各有一个。这种减少数目的做法有些令人费解，因为时序女神是群体，但十分奇怪的是，在《维纳斯的诞生》中，波蒂切利对她们也采用了相同的减少数目的处理方式。在那幅画中，波利齐亚诺的原典也提到了三位时序女神在迎接维纳斯，而波蒂切利则把她们减少到一个。⁶⁰ 人们可能把这种随意减少数目的做法归因为“绘画的特许”，⁶¹ 不过在它的后面也可能有一种较清楚而又系统地表达的理论原因。阿尔贝蒂在关于绘画的论文中，已猛烈攻击了当时那些拥挤的图画，即真蒂莱·达·法布里亚诺 [*Gentile da Fabriano*] 和国际风格 [*international style*] 的其他追随者们的那些快活的人群。他确定了这样一条规则：除了某些例外情况，一篇好的 *storia* [故事] 中不应有九个或十个以上的人物。他以人文主义者那种特有的逻辑性引用了关于瓦罗 [*Varro*] 的一段逸事为证，他吃饭时不喜欢人数多，邀请的客人绝不会超过九人。⁶² 菲拉雷特在他的斯福琴达城 [*Sforzinda*] 中还要严格，他说：“一篇短篇小说中的人物不能超过九个，最好还少一些。”⁶³ 《春》与这条规则恰恰相符——有九个人物或者“还少一些”，如果我们认为丘比特算不上一个的话。正是这位 “*dominae voluptatum veris coma blandientes*” [以优美的姿势应和着激发情欲的笛声] 的女神的唯一代表使瓦萨里想到这整幅画表现的是“用鲜花装饰的维纳斯……表示春”。如果我们想到这位女神与爱的季节息息相关的话，这种推论并非勉强。⁶⁴

与阿普列乌斯的描写相吻合的还不仅仅是中心这组人物的总体安排。令人们推测纷纷的维纳斯的肖像与姿态也与这段描写惊人地相符。

Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio...et sensim annutante capite coepit incedere, mollique tiliarum sono delicatis respondere gestibus...

(维纳斯平静地开始移步，她步履迟疑而缓慢……微斜着头，以优美的姿势应和那激发情欲的笛声……)

难道不正是这段文字中描述的头部的倾斜姿势使许许多多观察者在她身上发现了沉思的或忧郁的神情吗？文图里 [*Venturi*] 把它解释为“为美惠三女神的舞蹈击拍”，而更富于想象力的观察者们读解为 *noli me tangere* [不要摸我]，* 难道不正是

* 语出《约翰福音》第二十章第十七节。这是耶稣复活时，对抹大拉的马利亚 [*Maria Magdalene*] 说的话。

由于她那“应和”音乐的姿势吗？这种姿势到底是舞蹈的姿势还是维纳斯在裁决者面前许诺的姿势，这个问题依然未决——很可能同时是两者。维纳斯的整个举动与“以缓慢而迟疑的步履”翩翩起舞的意念十分符合 [图30]。我们只需把她放到菲利普·利皮和基尔兰达约的“莎乐美” [Salome] [图31, 图32] 的旁边——剔除希罗底 [Herodias] 之女莎乐美的邪恶这一点——那么波蒂切利笔下的维纳斯就似乎在说， [49] “voyez comme on danse” [看我跳舞]。

4. 对原典的误读？

阿普列乌斯作品的现代版本让维纳斯在走动时“*Leniter fluctuante spinula*” [缓慢地摆动着背]。这与画面倒十分相符，但这是较近期的读解。1469年的初版中有“*Leviter fluctuantes pinnulas*” [缓慢地摆动小翼] 这种难解的词句，这是博亚尔多 [Boiardo] 翻译“*battando le ale di varie penne dipinte*”的译文。贝罗尔都斯 [Beroaldus] 在他的1501年版本中试图改进这段译文，提出用“*leviter per fluctuantes pinnulas*” [通过小翼缓慢地摆动]，并注解道：“*Venus inter pinnatos cupidines, quorum pinnulae leviter fluctuabant, coepit incedere*”（维纳斯开始在带翼的美童们中间向前迈进，这些美童的小翼轻轻地飘动。）对这段讹误文字做的一种类似校正可以解释这样的事实：波蒂切利的画中在维纳斯上空飘动的实际上是爱神阿摩尔。他的装束与对丘比特们的描写相一致。

illos teretes et lacteos pueros diceres tu Cupidines veros de coelo vel mari commodum involasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant, et velut nuptiales epulas obiturae dominae coruscis prae lucebant facibus.

（你会把这些四肢滚圆、肤肌乳白的娃娃当成刚刚从天上或海洋飞来的真正的丘比特。因为那小翼和小箭以及装束的其余部分都与他们那漂亮的容貌相协调，他们举着燃烧的火炬照亮维纳斯的道路，仿佛她要去赴婚宴。）

在波蒂切利的画中只有一位丘比特，他实际上兼备了所有这些属像。他长着小翼，持着弓箭，不过他的箭以火为箭头，是一把火炬。这本身就是一个难得的图像志特征，阿普列乌斯的原典会有助于说明这一点。⁶⁵

中心一组人物的左右两侧还有终端人物。方案的制定者在建议波蒂切利画进这些人物时难道也利用了阿普列乌斯的这段描写吗？这是个难解的问题，因为，尽管画

与文字的实际对应已土崩瓦解，然而这段原典与画中人在各种各样的特征上还是巧合的。瓦尔堡引用了许多描写，用以表明这一追逐宁芙的典型场面——他把这解释为西风神在追逐花神——与古典模式尤其是人们经常模仿的奥维德关于阿波罗和达夫尼 [Daphne] 的描写相一致。奇怪的是，这些段落都不如阿普列乌斯的原典中的一段文字那样与这幅画相近似：

Super has introcessit alia...nudo et intacto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem: quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lasciviens reflat, ut dimota pateret flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem graphice deliniaret.⁶⁶

[50] (在这之后，一位少女出场……她那赤裸的、无遮无掩的身体显现出她那无瑕之美，因为只有一件薄薄的绸裙遮住这美丽的少女。这件绸纱被猥亵的、窥探的风慈爱地吹到一旁，时而把它吹开，露出她青春的花朵，时而放纵地微微吹一阵，让绸纱紧贴住她，显露出她身体那妖烧的轮廓。)

这位美丽少女的身段只覆盖着一件薄薄的绸纱，风窥探地玩弄着这绸纱——这并不是平凡的母题。《春》中的群像与这段描写逐行相符。那薄纱紧贴着肢体的外形，揭示出这少女的整个体型，其方式在文字技巧上远胜过阿尔贝蒂所赞许的被风吹起的衣服这种常用公式。⁶⁷

但是此处我们面临着难以应付的困难。阿普列乌斯文中的这段描写适用于维纳斯的身段，但是如果波蒂切利的顾问把这段描写原封不动地收在他的方案中，那么他的方案的原典就一定包括两个维纳斯，一个奔上舞台，一个开始舞蹈。对这一奇怪的过程我们提不出什么解释，只能提出许多推测，而这些推测简直不会使大家都信服。一种可能是方案的制定者考虑到了“两个维纳斯”的学说。实质上，如果这样把文字描写应用到绘画艺术上，那它在15世纪意大利艺术中也不会是孤立的。我们知道，曼泰尼亚为《科摩斯的王国》[Realm of Comus] 作的草图就为“两个维纳斯，一个披衣，一个裸体”做了准备。⁶⁸但是如果采用这种解决办法，那就意味着方案的制定者们完全不顾阿普列乌斯这段描写的上下文，而把它全部用作视觉材料。在帕里斯的裁判中显然只有一个维纳斯。从另一方面来说，如果方案的制定者们仍然谋求与这位古典作家描写的场面相近似的东西，他们就可能把对画家如此具有诱惑力的有关维纳斯和风神的描写谨慎地应用于更适应总体情境的另一个人物上。换言之，他们可能在维纳斯的随从加上西风和花神，使阿普列乌斯的描写适合于这两个人物。

对于我们所了解的阿普列乌斯的原典与波蒂切利的画之间的差异，还有另一种可能的解释。方案的制定者们可能使用了一种不同的版本。阿普列乌斯的风格丝毫不以其明晰著称。我们看到，由于博亚尔多依据的是一段错误百出的文字，他是如何使维纳斯“摆动着染有各种颜色的羽毛的双翼”的。任何一位画家，假如他为类似的校订本作图解的话，那会给我们提出什么样的难题呀！我们简直不能排除这样一种可能：人文主义者所面临的原典中类似的难解之谜会有助于我们对问题做出解释。我们还没有得到这样的原典，但即使是珍本首版的印本，其标点也足以令人迷惑了：

Super has introcessit alia visendo decore praepollens gratia coloris ambrosei designans venerem: qualis fuit venus; cum fuit virgo: nudo et intecto corpore...

（在这之后，一位美貌出众、令人称奇的少女出场，她那美妙的色调表明她是维纳斯：维纳斯就是这样，而这少女亦是如此：赤裸着身体，无遮无掩……） [51]

如果我们可以相信这幅画的证据，那么波蒂切利的顾问可能把这段原典读作“qualis fuit Venus, Tum fuit virgo...” [维纳斯就是这样，然而，还有一位少女]。要不然，他就进行了一种校订，与贝罗尔都斯提出的关于维纳斯的双翼的那段文字的校订相类似。例如他读作“Qualis fuit Venus. Cum ea fuit virgo.”她就是维纳斯。“和她（或她们）一起来了一位少女，她那赤裸的、无遮无掩的身体……”一种类似的解释可能说明了由少女嘴中吐出来的花朵。阿普列乌斯谈到放纵的风猥亵地把衣服吹到一边，露出她的青春的花朵 [flos aetatulae]，在我们看来这话的含义十分清楚。但是初版的拼写与标点同样是不那样清楚的：

quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter: nunc lascivians reflabat: ut dimota: pateret flos etatule...⁶⁹

（那件绸纱，窥探的风慈爱地：时而猥亵地吹到一边：露出：她的少女时代的花朵出现了……）

某个如此混乱的版本很可能导致对在放纵的风的吹拂下出现的“花朵”的字面解释。对一篇古典原典的一种奇怪的校订决定了一件伟大艺术品的特征，这无疑不会是仅有的一次。如果采用了这一校订——很有理由认为它与阿普列乌斯的真正含义背道而驰——这种思潮就可能更自然地导致把钟情的风追逐的少女等同于西风和花神。

最后还有墨丘利的形象，而且这里相异之处要多于相似之处。在阿普列乌斯的原典中，墨丘利不是作为维纳斯的追随者出现的，而是以他在帕里斯的裁判中的传统角色出现的。他的外貌也与这段描写不符。尽管大体上还算相似，然而差异还是很明显

的。阿普列乌斯文中的墨丘利是：

luculentus puer nudus, nisi quod ephebica chlamida sinistrum tegebat humerum, flavis crinibus usquaque conspicuus, et inter comas eius aureae pinnulae cognatione simili sociatae prominebant, quem caduceus et virgula Mercurium indicabant.

(一个光彩照人的男孩，赤裸着身体，只是左肩上披着男式短外套，由于那头金发而引人注目，金发中突露出一对灵巧的金色小翼，根据双蛇杖和权杖可以辨认出他是墨丘利。)

波蒂切利笔下的墨丘利的头发是浅黑色的，而不是金色的，他把短外套披在右肩上，而不是左肩上；他那奇怪的金色头盔有别于原典中描写的双翼，而且他携带的是剑，而不是权杖。然而对这个人物来说，这篇原典也对迄今无法解释的一个使人困惑 [52] 的特征提供了一种可能的解释。人们对墨丘利的姿态作的不同解释数量之多几乎可与对维纳斯姿态的解释相匹敌。有人说他在寻找橘子或者鸣啾的鸟儿，有人认为他在驱散云彩。关于云的存在，图像志的气象学家们意见还不太一致。按照苏皮诺 [Supino] 的说法，他是举起双蛇杖宣布维纳斯的来临；普伦基特伯爵 [Count Plunkett] 说他指向天空；而魏斯巴赫 [Weisbach] 认为他向玛尔斯招手以让他注意维纳斯在场。如果我们把他与波蒂切利作品中的其他人物比较一下，特别是与《阿佩莱斯的诽谤》 [Calumny of Apelles] 中的“真理” [Truth] [图33, 图35] 比较一下（因为他在总构图中的位置与墨丘利有些相似），那么普伦基特伯爵的读解更有可能是正确的。他和魏斯巴赫把那姿态解释为向上指或向上招手，都十分符合阿普列乌斯的原典，文中描写他用手势表示他受到朱庇特的派遣 [“quod mandaret Jupiter nutu significans”]，而要做这个姿势，他就必须指向天空。

不可否认，要把阿普列乌斯的原典与我们假设的波蒂切利这幅画的方案联系起来，存在着种种严重的困难。尤其是，对一篇原典进行校订与解释以使其适应我们假设解释了的图画，这容易遭到人们以方法为理由提出的严肃反对。然而有两点理由可以支持在图画与那篇原典间有某种联系的主张。一个理由关系到阿普列乌斯的描写的形式，另一个理由则关系到它的上下文。

5. 阿普列乌斯著作中的描述和象征

与人们引用过的与《春》有关的其他古典原典相反，阿普列乌斯文中的这段文字

不是附带地提及维纳斯及其随从，而是非常具体地详细描写了一场模拟表演中维纳斯的外貌。例如卢克莱修有几句话（V，737），自从J. A. 西蒙兹 [J. A. Symonds] 把人们的注意力吸引到这些话以来，人们一直把它当做这幅画的一篇原始资料加以引用，⁷⁰这些话单独来看显得与这幅画十分接近：

春和维纳斯到来了，维纳斯的带翼信使走在前面，西风和母亲花神走在他身后相距一步，用鲜明的色彩为他们点缀道路，使它充满芳香。

对西蒙兹的理论不利的还不是没有美惠三女神和墨丘利，而是这样一个事实：这几句话出现在卢克莱修诗篇的长篇哲学专题论文中，确切地说是出现在这位诗人抒发万物（包括宇宙）的短暂的慰藉思想的一段文字中。诗中讨论了有关月相的各种不同的理论，有人认为月亮是个球，一边亮，一边黑，她的公转造成了种种月相。有人会设想每天夜晚都创造出一个不同形状的全新天体，而卢克莱修认为这样一种现象决不会没有相似之物。例如季节也同样是每年以固定的顺序重新创造出来——就是在这里 [53] 提到了春、夏、秋、冬的序列及其伴随的现象，然后诗人就开始论证月食的原因。在所有已知其来源的文艺复兴时期绘画中，要找到用这样轻描淡写提到的一件事来构成一幅画的基本主题的例子，那是徒劳的。古典时期衰亡之后出现的最早一幅神话作品是否可能就是对这段文字类型的图解呢？⁷¹从另一方面来说，阿普列乌斯的原典与通常使文艺复兴时期的艺术家及其人文主义的指导者产生灵感的那类原始资料——古典的 *ekphrasis* [艺格敷词] ——有许多共同特征。文艺复兴在寻求新的主题时正是转向了这些对真实或想象的图画描述。⁷²阿尔贝蒂打了头阵，他劝告画家们重建《诽谤》和美惠三女神的图画。波蒂切利就听从了有关重建《诽谤》 [图35] 的这个劝告，甚至把由卢奇安 [Lucian] 所描述的另一幅古典绘画——半人半马怪的家族也重建出来，插入其中。他的《维纳斯的诞生》所根据的是一篇文艺复兴时期的艺格敷词，并严密地仿照古典实例绘制的。提香那些最伟大的神话作品也是根据类似的原始资料（菲洛斯特拉托斯 [Philostratus] * 和卡图卢斯 [Catullus] ），拉斐尔的《该拉特亚》 [Galatea]

* 菲洛斯特拉托斯 [Philostratus] ，3世纪或4世纪希腊利姆诺斯岛 [Lemnos] 的一个智者和修辞学家。他大约生于190年，其父为内维亚努斯 [Nervianus] 。有时人称利姆诺斯人菲洛斯特拉托斯。一般认为他写了最早的描述艺术作品的书《图像记》 [*Imagines*] ，有时，他还被错误地尊为“艺术批评之父”。他的孙子小菲洛斯特拉托斯于300年根据祖父的模式写下了《图像记》的第二部分。书中对单件艺术品的描述已成为一种修辞类型。老菲洛斯特拉托斯在该书的前言中说，他的兴趣主要在作品本身，而不在艺术家身上。他在书中不仅描述了作品中出现的东西，而且还提到作品暗示的东西，他特别根据作品的错觉现实主义 [*illusionistic realism*] 人物的刻画以及作品所描绘的情感来评价作品。小菲洛斯特

也属于这一范畴，更不用说索多马 [Sodoma] 或其他画家的二、三流作品了。阿普列乌斯的文章并不是一篇艺格敷词，但从艺术家的观点来看，它也具有艺格敷词的那些优点——它对人物的性情、外貌和姿态进行了描写，至少和古代演说者们的描写一样详细，这些描写不仅使人可以把它形象化，而且明确要求用颜色加以重建。⁷³

不可忘记，甚至在卢奇安和菲洛斯特拉托斯的描述为人们所了解之前，每当需要把他们画入画幅的时候，艺术家及其顾问也常常求助于这些有关诸神、他们的属像及他们的随从的具体描写。到了波蒂切利的时候，所谓的阿尔贝里库斯 [Albericus] 神谱满足了这一需要，*因为它简明扼要地描写了古典神明及其随从。阿尔贝里库斯对维纳斯的描写经常为人们所引用：⁷⁴

维纳斯被画成一位十分美丽的少女，赤裸着身体在海中游泳，右手持一只贝壳，周围有拍翅振翼的鸽子相伴。她的丈夫，粗暴而可怕的火神武尔坎站在她身旁。她的前面站着三名娇小的裸体少女，称作美惠三女神，其中两人脸转向我们，而第三个则是从背后看到的樣子；她的儿子丘比特长有双翼，被蒙住了眼睛，也站在她身旁，用弓箭射向阿波罗，然后，因为惧怕诸神的惩罚，他逃到母亲的怀抱，她向他伸出左手。⁷⁵

菲奇诺和他的朋友们很可能摈弃了中世纪神话作者的这些摘要本，但是他们仍然亟须找到某个同样具体的替代物。对“可靠的”描写的追求并不仅仅是个审美特性的问题或学术上的迂腐做法。菲奇诺的看法和阿尔贝里库斯一书观点一样，认为诸神的属像与外貌都揭示了他们的真正本质，这是既成事实。确定一个神或一颗行星的真正形象与发现它的“真正名称”一样重要。对那些能看懂古代贤哲的深奥语言的人来说，真正的形象和真正的名称这两者中都隐藏着它们本性的秘密。⁷⁶正是这种刺激使人文主义者们去寻求古代神话的真正形象和描写。把像阿普列乌斯的描写这样艺术上低劣的文字用作一幅杰作的方案，在这样一个背景中可能就不会显得那么尴尬了。

拉托斯在他的前言中也清晰地阐述了自己的绘画理论，他认为绘画的功能是描绘画中的人物及其心态，是达到以假乱真的错觉真实，是恰当地运用古人制定的对称法则，把诗人通过文字所描述的东西视觉地呈现于想象的眼睛之前。他特别强调对人物的刻画以及对人物思想、感情和倾向的暗示。

歌德极为推崇《图像记》，并且把它译成了德文。1818年他还写了一篇题为《菲洛斯特拉托斯对绘画的描述》[*Philostrats Gemalde*] 的论文。

* 阿尔贝里库斯，附题为诸神形象手册，是14世纪的一本神谱，可能成书于英格兰。书中简单描述了古代诸神的外貌，以便于读者阅读奥维德等古代诗人的作品。这些诗人的作品在中世纪的基督教世界里广为流传，连僧人也阅读它们，因为这些僧人需要掌握当时在教会中使用的拉丁文。

这就导致了阿普列乌斯和这一故事的这一特定部分可能会为菲奇诺的圈子所接受的第二个原因。“柏拉图式的”阿普列乌斯 [Apuleius ‘Platonic’] 被看作具有深奥学识的作家，他的故事蕴涵着一个深刻的道德真理。这个故事的神秘结局为这种解释增添了色彩，在这部《天路历程》 [Pilgrim’s Progress] 式小说的 *editio princeps* [珍本首版] 的序言⁷⁷ 中就强有力地坚持了这种解释。在这个“柏拉图学派的”概念中可以发现不止一个与菲奇诺信中的“维纳斯—人性”的概念相联系的环节。卢修斯的“寓意式” [Allegorice] 故事，是人类的堕落和得救的故事。拯救卢修斯并且最终使他恢复“人性”的女神，是埃及女神爱西斯 [Isis]，也是维纳斯，当维纳斯在灵视中向卢修斯显现，以爱西斯的特征从海中徐徐涌出的时候，她宣告自己是：

大自然之母，自然力的女主人……全世界都以多种形式和种种不同的礼仪崇拜我的神威。最初的人类弗利吉亚人称我佩西努斯的诸神之母 [Mother of Gods of Pessinus]，世俗的雅典人称我刻克洛庇亚 [Cecropian] 的密涅耳瓦，四面环海的塞浦路斯人称我帕福斯的维纳斯 [Paphian Venus] ……⁷⁸

按寓意读解这篇故事，就不会把哑剧中维纳斯的胜利读解为仅仅是小点缀或者离题，而会认为它预示了那位女神的这次最后的出现。传统上，人们就是按照道德寓意读解帕里斯的裁判的。作为在人类面前道德选择的范例，它与赫耳枯勒斯的故事相匹配。在将近15世纪末贝罗尔都斯写的对阿普列乌斯的评论中，提到了通过富尔根丘斯 [Fulgentius]* 来解释这段文字。按照富尔根丘斯的说法，这一场面象征着人类在三种生活形式之间的选择：沉思冥想的生活、活跃的生活或淫逸的生活。我们知道，菲奇诺接受了这种解释，但是由于他对爱情女神的偏爱，他设法赋予它一种不同的曲解。他在赠送给豪华者洛伦佐的那本柏拉图的《逸乐篇》 [Philebus] 上写的题词中——诚然，这是写在许多年后——他称赞了这位赞助人没有因为摒弃这三位女神中的任何一位而招致天罚。相反，她们三人他全部选中，密涅耳瓦的智慧，朱诺的力量以及维纳斯的优美、诗歌和音乐。⁷⁹

* 富尔根丘斯 [Fabius Planciades Fulgentius]，约5世纪末和6世纪初的基督教拉丁文作家。生于北非。他记述了大量神话，并用寓言形式解释古罗马诗人维吉尔的作品。他用寓意来解释古典作家的方法深受中世纪学者的推崇。他的著作有《神话集》 [Mitologiarum libri iii]，用荒诞的词源考证法解释古代神话；另有《从伦理哲学论维吉尔的节制说》 [Expositio Vergiliana continentiae secundum philosophos moralis]，书中让维吉尔亲自出面解释《埃涅阿斯纪》的意义。他另著有《论古代文学对话录》 [Expositio sermonum antiquorum] 等书。

如果按照类似的观点读解阿普列乌斯的这段文字，那么把它选作绘制“维纳斯—[55] 人性”的图画的一个原始资料就似乎顺理成章了。菲奇诺的信是一个恳求，恳求洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科选择维纳斯。信中的那段顿呼：

Laurenti mi, nympha tam nobilis in tuo tota arbitrio posita est; si hanc ipse tibi connubio iunxeris propriamque dicaveris, omnes tibi dulces afferet annos et pulchra faciet te prole parentem...

（我亲爱的洛伦佐，一位这样高贵的宁芙已完全由你支配。假如你以婚姻和她结合在一起，宣称她属于你，她就会使你一生快乐，使你当上漂亮孩子的父亲。）

在阿普列乌斯对维纳斯的描写中几乎得到重复：

...ubi primum ante iudicis conspectum facta est nisu brachiorum polliceri videbatur, si fuisset deabus caeteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique similem.

（……她一在裁判者的眼前露面，就似乎用双臂的动作表示，如果帕里斯把她置于其他众女神之上，就许给他一位像她自己一样美貌出众的妻子……）

如果我们对上下文理解得正确，那么在波蒂切利的《春》中甚至可能有一种图解的因素；它的方案就可能描写了维纳斯与其随从一起出现，在帕里斯面前求情，墨丘利指向天空表示他受到朱庇特的派遣。这种解释的最终结果就会是，正是年轻观者洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科本人——这幅画就是为他订制的——完成了这一上下文。如果他站在画前，就会成为维纳斯求情的对象，命运攸关的选择就会由他来定，就像由帕里斯来定一样。在诗歌和露天表演的范围内，这样直接向观者说话似乎是不足为奇的。⁸⁰在视觉艺术中，我们还不习惯于把观者也拉入图画的轨道内。但是许多幅表现“圣谈”和祝福的圣婴图也直接向礼拜者们说话，而这个构想与上述构想的差别或许只是程度的差别。⁸¹我们不愿过分强调这一论点，但是一本19世纪的参考手册提出用“帕里斯的裁判”作这幅画的题目，也许是值得记住的。⁸²

6. 美惠三女神与解经问题

我们试图在菲奇诺致洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的信和《春》之间确立的联系如果站得住脚，我们就有权认为维纳斯代表“人性”的美德。我们设想阿普列乌斯为方案提供了原始资料，这就仿佛使这幅画也和“帕里斯的裁判”的传统道德化寓意有关联了，在这种寓意中维纳斯及其随从找到了自然的位置。因此菲奇诺和阿普列乌

斯两人的原典合在一起，就能解释这个寓意的主要结构和它被赋予的意义。但是，帕里斯的裁判是一个直接的寓意，这个事实并不排除这样一种可能：解经可能更进了一步，而且，例如说，维纳斯那些伙伴可能各自都有特定的意义。实际上，如果阿普列乌斯是被理解为一位柏拉图学派的作家，如果他的描写是被看作可靠地揭示了柏拉图学派的维纳斯真实外貌的文字而选入方案，那就很可能画家想让画面的其余部分含有一种隐蔽的意义。对于墨丘利，信中的道德化占星术提供了适当的解释。⁸³ 他可以代表良好的忠告和雄辩的天赋。但美惠三女神又怎样解释呢？ [图37] [56]

这是寓意作者们使解释者们陷于窘境的一个典型例子，因此我们或许有理由对所涉及的问题进行比较充分的讨论。在阿尔贝蒂的《论绘画》[*De Pictura*] 中对美惠三女神有一种著名的解释，人们常常把它与《春》一起提及。阿尔贝蒂根据塞内加 [*Seneca*] 的说法把这三姐妹解释为“慷慨”：“其中的一个给予，一个接受，一个归还利益。”⁸⁴ 瓦尔堡也把注意力转移到焦万纳·托尔纳博尼 [*Giovanna Tornabuoni*] 的徽章 [图36]。那上面的美惠三女神标有题铭：“*Castitas, Pulchritudo, Amor*” [贞洁、美丽、爱情]。后来他注意到在皮科·德拉·米兰多拉的作品中对美惠三女神所做的寓意性解经，他的徽章上也有美惠三女神，但这次的题铭是“*Amor, Pulchritudo, Voluptas*” [爱情、美丽、淫欲]。皮科要人们辩论的著名的九百结论中有下面一条：

无论是谁，只要以其理智深刻地理解维纳斯的统一体划分为美惠女神三位一体，命运统一体划分为命运女神三位一体，农神统一体划分为朱庇特、尼普顿、普鲁托 [*Pluto*] 三位一体，那他就会看到俄耳甫斯神学 [*Orphic theology*] 的正确行为方式。⁸⁵

皮科似乎没有对这个神秘的论点施加评论，但在一个不同的场合中他提供了对美惠三女神的另一个解经性寓意，瓦尔堡已注意到这个寓意：

诗人们说维纳斯有美惠三女神作为伙伴和女仆，按通俗说法，这三女神叫作翠绿 [*Verdure*]、欢乐 [*Gladness*] 和灿烂 [*Splendour*]。这三女神只不过是那理想美的三种属性而已。⁸⁶

皮科在一篇长篇解释中力图说明，翠绿表示持久与完美——难道我们不是称精力旺盛的青年为“绿色”吗？理想美的其他两种属性是它用以启发理智的灿烂光辉和它在占有那种不可言喻的欢乐的意志中激发的欲望。

由于持久不是反省性的行为，因此其中一个女神被画成脸朝向我们的样子，仿佛要前行而不折回，其他两位女神表示理智与意志的活动，她们的活动是反省性的，由

于这个缘故，她们被画成背朝向我们的样子，仿佛折回的人……

[57] 这同一个圈子的另一名成员手头有一个不同的解经性寓意。克里斯托福罗·兰迪诺 [Christoforo Landino]* 在他对但丁的评论中从美惠三女神的名字谈起。在评论作为神圣的美惠女神三个方面的玛丽 [Mary]、露西 [Lucy] 和比亚特里齐 [Beatrice] 时，他想起：

赫西奥德 [Hesiod] 在神谱中写到，美惠女神共有三个，这也没有违反真实。她们是朱庇特的女儿，这只不过意味着一切美惠只能来自神。

兰迪诺接着援引了圣保罗 [St. Paul] 和大卫 [David] 以支持这种说法，并提出了阿尔贝蒂和皮科也曾提到的三个名字。只是他的解释不同：

……优芙洛西尼 [Euphrosyne] 意味着欢乐，我们确实把我们的欢乐归功于神圣的美惠女神；塔利亚 [Thalia] 意味着绿色与兴盛，确实，神圣的美惠女神更新我们的灵魂，使我们的灵魂发出光辉。诗人们又说后两位女神朝向第一位女神；实际上，我们的灵魂为求得欢乐与健康所依赖的就是美惠女神的光辉。⁸⁷

当我们谨慎地通过这种新的多义性的时候，一个线索似乎出现了。还有一封菲奇诺致洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的信，谈的是美惠三女神的意义。诚然，信上标注的日期是1481年，即它写于《春》完成之后，当时波蒂切利正在罗马作画。但是，难道它不会帮助我们确定一个神话对于菲奇诺所具有的意义吗？看来好像不会。它仅仅帮助我们进一步洞悉15世纪所利用的注释的方法。这封信是一个实例，说明一个微不足道的原因可以多么容易地充当表露神秘难解的深刻思想的借口。信的内容不过是对一段时期没有写信的彬彬有礼的解释，但这个解释是以俄耳甫斯的神秘知识的形式表述的。菲奇诺抱怨说，尽管头脑中充满各种想法，但是每当落笔写“马尔西利奥向小洛伦佐致意”几个字时，他的头脑便蓦地变成一片空白。起初他责怪诸神，后来密

* 兰迪诺 (1424—1492)，佛罗伦萨人文主义者，洛伦佐·德·梅迪奇圈子中一位杰出的成员和重要的文学理论家。1458年任佛罗伦萨学院的诗歌和修辞学教师，1474年发表《卡马尔多利修道院里的辩论》[*Disputationes Camaldulense*]。在书中他凭自己的想象陈述了新柏拉图主义者的观点。他虚构了一场发生在卡马尔多利 [Camaldoli] 修道院的争论；洛伦佐·德·梅迪奇和阿尔贝蒂争辩积极的现世生活和沉思性的精神生活，菲奇诺和阿尔贝蒂讨论至善的问题，阿尔贝蒂还对维吉尔的《埃涅阿斯纪》作了寓意性阐释。这本书很可能反映了当时的学术气氛。兰迪诺本人还是一位诗人，不过他在这个领域的唯一贡献在于把新柏拉图主义的观点用于解释诗歌，把诗歌视为神性智慧的源泉。1481年他发表了一部很有影响的评但丁《神曲》的专著。在书中他把《神曲》看成一首寓意诗，把但丁看成一位反教会的佛罗伦萨爱国主义者。

涅耳瓦向他显现，责备他不虔诚。她说了一番话，向菲奇诺解释他那莫名其妙的无能原因：

首先要知道，被我们的诗人描写成互相拥抱的三名少女的美惠三神，*在天国的存在物当中实质上是三颗行星；Mercurius Jovius [朱庇特的墨丘利]（即接受朱庇特的仁慈和恩典的墨丘利）、太阳神索尔和维纳斯，他们是天国舞会中融洽而适合的舞伴。与此相似，美惠三神的名字，翠绿、灿烂和欢乐，与这些星极其一致。在天体当中，这些星以其厚爱对人类天资产生最大的影响。由于这个缘故，她们被称作人类的而不是任何其他动物的美惠女神。她们实际上不是维纳斯的随从，而是密涅耳瓦的随从，如果你什么时候听到第一位美惠神被等同于朱庇特的话，要理解它还不是朱庇特，而只是Mercurius Jovius [朱庇特的墨丘利]，即由朱庇特的容貌或其他某种恩惠所辅助的墨丘利，因为正是墨丘利以他那相当敏捷、生动的方式劝勉我们永远探求事物的真谛。太阳以他的光芒使各种发明向探寻者显现。最后，维纳斯总是以她最可爱的美装饰和美化被发现之物。⁸⁸

在这样确定了某些行星和支配“发明”的美惠三神之间的关系之后，菲奇诺解释 [58] 说，正是这些行星在一个人出世时就决定了他的守护神或天资。⁸⁹如果两个人的算命天宫图中的星宿相似，那么这两人的天资即使不同，也会相似，他们的意志也是如此。密涅耳瓦解释说，由于菲奇诺自己的算命天宫图在这点上和洛伦佐的相一致——这三颗行星在第九宫，即信仰、宗教、天资与智慧之宫——两人的天资实际上是相同的。因此，每当菲奇诺写“马尔西利奥向洛伦佐致意”时，他就无意中违犯神圣的秩序，于是他的“天资”便枯竭了。他倒不如在信的开头写“马尔西利奥向马尔西利奥致意”，他的创造力就会源源涌流。菲奇诺在这封长篇书信的结尾，又对“alter ego” [他我] 这个主题作了些不同的评论并向他心爱的乔治·安东尼奥·韦斯普奇致意。

从这封信中难道我们必须得出结论，说菲奇诺认为美惠三神象征三颗行星，朱庇特的墨丘利、太阳神索尔和维纳斯吗？这样一种解释对《春》显然不适用。如果说美惠三神中的一个 是维纳斯，另一个是墨丘利，那么画中真正的墨丘利和维纳斯在做什么呢？这封信可能说明了一种方式，有了这种方式，墨丘利指向朱庇特的姿势能够通过占星术的解经进行解释，但它也向我们表明所有这些象征指称已变得多么反复无常。有充分证据表明，菲奇诺本人从未打算以他那才气焕发的解经能力去确定做为行

* 美惠三女神即the Graces，下文有新解，译名也因此改为“美惠三神”。

星的美惠三神的意义。甚至在占星术解释的范围内我们也发现他是按照自己的需要变换和更改意义的。在他的《源自天国的生命》[*De vita coelitus comparanda*]*一书中，他阐明了他在信中曾极力指责的那个理论：“美惠三神[three Graces]是朱庇特、索尔和维纳斯，朱庇特在另外两位神的中间，与我们极其和谐。”⁹⁰在另一段文字中，即在关于皮科的信中，意义又变换到索尔、墨丘利和朱庇特，这次他们又被等同于智慧、雄辩和正直。菲奇诺说，在皮科诞生后，美惠三神就不再追随维纳斯，而加入了“*dux concordiae*”[和睦君主]的行列。⁹¹

然而菲奇诺没有为对美惠三神的这些多变的占星术解释所束缚。在对柏拉图的《宴饮篇》的评注中，他赋予其一种美学意义，更加使人联想到皮科阐明的那种意义，不过所有的细节又不相同：

……我们说得很正确，爱只属于知识、形状与声音，因此只有在这三者中发现的才是优美……通过理智、视觉或听觉把心灵召唤或吸引到自身的那种惹人喜欢的特质——无论是美德的、形状的或声音的——就被极其正确地称作美。俄耳甫斯就这样谈论美惠三神：灿烂、青春、十足的欢乐[*ἀγλαΐ τε Θάλεια καὶ εὐφροσύνη πολυόλβη*]。他称“灿烂”为由真理与美德的光辉所构成的心灵的魅力与美；他把“青春”应用于形状与色彩的魅力，因为基本上是在青春旺盛时期放出光彩；最后，他说的“欢乐”，意思是在音乐中感觉到的那种纯粹的、有益的、永恒的快乐。⁹²

[59] 如果上下文需要，菲奇诺甚至能把这种美学的解释与另一篇力作中的占星术的解经联系起来，在这篇力作中，他把信中的占星术意义应用到洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科身上：

维纳斯……是优雅[Grace]之母、美丽[Beauty]之母和信仰[Faith]之母……美不过是优雅，它是由美惠三神即三件事物构成的优雅，这三件事物是以相似的方式来自天国的三种力量；阿波罗以音乐和声音的优雅吸引聆听者；维纳斯以色彩与形状的优雅使人赏心悦目；最后，墨丘利以才智与雄辩的优雅使沉思主要转向自己，并用对神性的沉思和美的热爱把它点燃……⁹³

如果我们在研究《春》中的美惠三女神时牢记这些原典，那么我们的困难显然并不是我们不知道任何意义，而是我们知道得太多了。尽管我们一直小心翼翼地把我们

* 这是菲奇诺的著作中比较难的一部，论述作者对占星术的信仰以及星宿的威力。书中告诫读者如何在生命中与星宿相协调。书名很难译，或译《生命与星宿的协和》。

的探索限制在佛罗伦萨15世纪原始资料的直接范围内，我们却毫不费力地搜集到十几种不同的解经性解释。⁹⁴ 我们不知道，也许永远不会知道，应该用哪种解释，或是否有哪种解释可以适用。当时是否有人向小洛伦佐提出过另外一种有关“维纳斯—人性”的随从们的解经式说明，而他的监护人可能对这些说明作了讲解，以证明他们希望讲透彻的某个特定观点——这谁能说得出来呢？

尽管我们没能解决这个问题，但是我们的探索也不是徒劳的。我们对未能翻译的语言的本质已有所了解。它的确是一种奇异的语言。这种语言没有词典，是因为它没有固定的意思。菲奇诺有一段重要的文字，对这一点说得十分明确：

基督教神学家们在这个神圣的词中发现了四种意义：字面意义、道德意义、寓意意义和神秘意义。他们在一段文字中全力探索一种意义，而主要在另一段文字中全力探索另一种意义。像他们一样，柏拉图主义者也用四种方式来使众神灵成倍增加，并在不同地方按其适用的情况应用不同方式。我在我那些评论中也惯常按上下文的需要对诸神作不同的解释与区分。⁹⁵

在这里，我们对我们研究的这种语言的起源有了一些了解。它源于中世纪的解经 [*exegesis*]，而中世纪的解经又源于古典晚期。对于这种语言，迄今还没有人从符号学 [*semiotics*] 的观点进行过系统研究，不过某些一般的原则已经出现。⁹⁶ 它们说明了我们在试图把诸如美惠三神这类象征的意义确定为仿佛是一种严格的符号系统时为什么会遇到困难。要把象征与所指的关系固定下来需要理性的程式主义成分，而这种思想方式中却缺少这种成分。正是由于解经式寓意的作者认为意义可以“在”象征中“发现”，因此他才不得不依赖原始联想的法则。他总是发现他所寻求的意义，他的努力只针对事后的理性化。菲奇诺想把卡雷基别墅 [*Villa Carreggi*] 颂扬为学术中心 [60] 地——他在这一别墅的名称中找到了他想要的东西，即对美惠三神 [*charitum ager*] 的暗指。⁹⁷ 这里，象征与意义沿着十分脆弱的声音桥梁建立了联系。而在其他情况下，我们看到的 *tertium comparationis* [共同因素] 是颜色、数字或任何别的属像。其所使用的技术中有点游戏的味道。人们可以想象一块板，它的中央是有待“解释”的神话或形象，它的周围是以图解的方式写着的各种不同的概念及其属性。相同的属性连在一起。一座桥从名叫“灿烂”的美惠神通向真理与美德的“灿烂”，也通向行星索尔的“灿烂”。这个游戏就是把意义的筹码移到合适的那一点，然后沿不同的线回到中心。如果已走到“索尔”就必须经过另外两颗行星，并找到它们与另外两个美惠神的联系——如果找不到直接的联系，可以选择一个中间站，像“青春”。对皮科来说，

青春把“翠绿”美惠神与神性美 [*Divine Beauty*] 的完美无瑕联系起来。⁹⁸

在这些独出心裁的解经曲解中有一种艺术享受的成分，这种艺术享受我们不容易体验到，然而在最佳情况下，它可能与发现新的未经探索的音乐关系有些相似。对于许多代人来说，发现新的意料不到的联系并为一个象征添加新的应用的可能性，乃是“智慧”的本质。在另一方面，用上述方法“发现”象征的意义的做法与占星术中那些不可思议的做法所揭示的思想方式十分近似。在这些做法中，人们根据移情联系研究符号的效力。⁹⁹在文艺复兴时期的哲学家们看来，象征的意义和效力已经变得非常容易互换，这种看法正是他们的思想态度的特征。维纳斯“意味着”人性，因为她作为行星的效力是引起友好——归根结底，其意义与效力都是由她作为爱笑的人物的特点而来的。赫伊津哈 [*Huizinga*] 强调了中世纪象征体系中的原始成分，他无疑是正确的，后来他又详尽地阐述了它的滑稽特征，这也是同样有道理的。¹⁰⁰人文主义者的寓意常常摇摆于近似原始巫术的俄耳甫斯式秘密和近似客厅游戏的深奥微妙的奇想之间。¹⁰¹

我们越是洞悉文艺复兴时期人们研究古典象征的方法，我们就越可能理解构思《春》时本着的那种精神，即使画中某些人物的确切意义我们还弄不清。把这些象征看作是可以构建这一画谜的现成材料是片面的，就像把它们看作“信奉异教”的证据是片面的一样。对于游览卡斯泰洛别墅的有文化的人们来说，《春》中的美惠三女神一定弥漫着一种潜在的实用价值与仍待发现的意义的辉光。这圈辉光对于他们理解美惠三女神可能是至关重要的，就像这三位女神对懂行的人所具有的意义一样关键。解释不仅关系到把象征转译为概念——在这些尝试中，它受到存在明确答案的局限。它还力求对图像的品质及其魅力的类型做出评定。在这个上下文中，古典象征意义的不确定性和我们在《春》中人物身上发现的表情的多义性对于该画的地位同样重要。菲奇诺提供了关于这种流动性的最佳例证。他探讨古代神话时非常自由，这种自由可能会使一位人文主义者感到吃惊。只要那些古老的传说没有满足他的需要，他就喜欢虚构新的传说。这些神话或寓意 [*apologi*] 属于菲奇诺最有吸引力的作品，现代文献忽视了这些作品。但是某些作品的意象和精神与《春》的意象和精神十分接近，因此有理由全文引用一个例子，即使这个例子并不提供画中任何人物的“线索”。它出现在《书信集》中，属于附在1481年10月致洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的信后的一组信，这表明它是专门写给波蒂切利的赞助人的，这位赞助人当时十八岁：

生命之光与生命之药的创造者福玻斯 [*Phoebus*] 曾经给女儿路西利娅 [*Lucilia*]

许多条忠告，其中主要的忠告就是，她必须永不离开父亲的身旁，否则就会患好几种重病。起初迫于冬天的严寒，她还遵从父命。可是后来春天愉快的微笑使这位少女有了信心，于是她就开始离开父亲的宅邸更远一些，开始穿过色彩艳丽的草地，在可爱的维纳斯那些美丽的花园间徜徉；田野的魅力、鲜花的美丽和芳香的气息又吸引了她，于是她开始用常春藤、爱神木和百合花、玫瑰花、紫罗兰和其他鲜花做成花环、花冠甚至一整件衣服。很快她又开始采摘周围的甜浆果和平淡无味的水果，不只是尝尝味道，而且狼吞虎咽。后来，她对自己的这些新的装饰品感到自豪，就大起胆来；于是她变得爱好虚荣，自高自大；她差不多忘记了父亲，就走进了附近那座城市。可是与此同时，那些隐藏在草丛里的蛇不断地咬这位翩翩起舞的少女的双脚，躲在她花冠里的蜜蜂螫她的面颊、脖颈和双手；由于吞吃了大量没有吃惯的食物，她身体肿胀了，感到十分忧伤。于是，忘恩负义的路西利娅，这个已经为享乐所引诱而藐视治愈者父亲的人，由于忍受不了巨大的痛苦被迫回到家里，向父亲打过招呼，说了下面一番话求他帮助：“啊，我的父亲福玻斯，来帮帮您的女儿路西利娅吧，请快一些，哦，最亲爱的父亲，帮帮您的女儿，没有您的救援我就会死去的。”可是太阳神福玻斯说道，“爱好虚荣的花神，你为什么称福玻斯为父亲？坚持住吧，你这个放肆的家伙，坚持住，我对你说，我不是你的父亲，去找你的维纳斯吧，不孝的花神，立刻离开我。”但是，她又说了许多乞怜的话央求她的父亲，哀求他不要把他给予的唯一少女的生命又夺走，并且许诺决不再藐视父命。终于，她那仁慈的父亲宽恕了她，并说了下面一番话告诫她：“在你去掉那些俗丽的装饰品和色情的装饰之前我不想把你治愈。让这成为你的教训，你的鲁莽的教训吧——在你远离你父亲的住宅的时候，你是以这样长久而剧烈的痛苦为代价换来了短暂而微小的乐趣；你藐视我这位真正治愈者的戒律而赢得的一点点甜蜜会给你带来巨大的苦难。”¹⁰²

在这篇故事中，菲奇诺把维纳斯的花园描写为贪欲的邪恶根源，把路西利娅装饰鲜花的外貌描写为她的堕落。假如换成另一种样子从正面描写维纳斯——如在关于同一组人物的另一篇寓意 [*apologus*] 中那样¹⁰³——会使他满意的话，我们就可能更接近了《春》的意象。他没有这样做，这或许是很幸运的事。因为如果那样，就会诱使我们向画的左侧读入比波蒂切利所想到的更具体的意义。在他和他的同时代人看来，维纳斯的花园依然布满了象征之物，这些象征之物的美本身就充满意义，说明这一点就足够了。

7. 类型学的方法

到目前为止我们只运用文字资料来解释《春》。因此我们并没有遇到从画中读解出我们刚读入的东西这种危险。这幅画在什么程度上与我们从那些原典中得出的意念相符？波蒂切利在什么程度上体会了菲奇诺的寓意的精神和他的画要传达的启示？我们可能觉得他体会了，然而我们为这种感觉提供的理由能够比那些在画中看到了赞美爱情与春天的人们所提供的理由更具体吗？我们能够，其方法就是研究一下波蒂切利表达这一意念所用的图画术语。

波蒂切利无疑知道在阿尔卑斯山南北盛行的世俗艺术传统。其主要题材取自骑士制度和宫廷爱情的领域。¹⁰⁴ 在波蒂切利应邀为卡斯泰洛别墅画维纳斯及其随从的时候，爱神的花园和凉亭，青春泉，维纳斯及其孩子们的图画，爱情城堡的动乱，每月行事年历中“五月”的迷人画幅；简言之，带有鲜花烂漫的草地和美丽少女的一整套宫廷意象一定浮现在波蒂切利的脑际。他一定同样也想到了那些匣柜绘画 [Cassone painting]*，上面有大量为颂扬古代美德的伟大范例的古典传说所做的插图。然而人们一直觉得《春》是某种全新的事物。画中可能有某些成分把它与早期的世俗艺术作品联系起来，而它的精神与感情含义又与之不同。它的构思不仅规模更大，而且具有更高的水平。正是这一事实使我们得以证实这幅画与菲奇诺的信件和柏拉图主义方案有关。当这位艺术家理解了维纳斯一人性的观念及其鼓舞人心的力量之后，传统世俗艺术的术语并不足以表达它的意义。这个维纳斯应在观看者心中激起一种近似宗教热情的感情，一种被美燃起的神性 *furor* [迷狂]。难怪波蒂切利以世俗艺术的模式把这位“*Praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta Deo*” [娟秀的宁芙，出生于天国，尤为至高无上的天神宠爱] 的维纳斯形象化。神以他的

[63] 爱褒奖的这位具有神圣血统的宁芙在巴尔多维内蒂 [Baldovinetti] 的“圣母” [ancilla

* 匣柜 [意大利语 *cassone*]，通常指新娘用于嫁奁的大匣子或大柜子。文艺复兴时期的意大利人喜欢对这类匣柜进行装饰。这种风尚尤其在15世纪的意大利得到发展。这些装饰画一般是圣经故事或古典神话故事，其目的或者是用于说教，或者是表现新婚夫妇的吉兆。目前流存最多的是出自马可·德尔·博诺 [Marco del Buono] 和阿波罗尼奥·迪·乔万尼 [Apollonio di Giovanni] 匣柜画坊的作品。在当时，每对匣柜的价格大约为30金币。匣柜上的画虽然通常质量低下，但它们反映了佛罗伦萨人喜好生动叙事画和欢快场景的情趣。在15世纪，许多人热心地收藏和重新绘制匣柜画。在当时，不仅像德洛·德利 [Dello Delli, 约1404—1471] 等无名画家绘制匣柜画，就连韦内齐亚诺、乌切洛和波蒂切利等大艺术家也偶尔制作。15世纪末，雕刻的栎木匣柜开始盛行，取代了着画的匣柜。

domini] [图38]中实际上找到了她的精神姐妹。许多批评家意识到波蒂切利的维纳斯和他的圣母像相似，他们无疑是正确的，¹⁰⁵但这样一种联系并不像他们看来那样天真或荒谬。我们在波蒂切利的同时代人、菲奇诺的朋友博宁孔特里 [Bonincontri] 的诗篇中发现了类似的等同，在他那篇占星术的诗作中，第三重天的行星十分明显地与圣母相联系着。¹⁰⁶一旦他以这种宗教艺术的术语构思他的维纳斯，爱神的亭园 [the Bower of Love] 就会自然而然地呈现伊甸乐园的外观。即使没有一种寓意性的重新评价，这两个花园的意象有时也往往密切融合，以致激起了虔诚作家的抗议。15世纪初，格尔森 [Cerson] 就抗议过《玫瑰传奇》 [Roman de la Rose] 中把描写世俗爱情与描写伊甸乐园相混淆的做法。¹⁰⁷菲奇诺把爱神解释为神性的一个象征，就使得这种等同既无伤大雅又不可避免。¹⁰⁸因此波蒂切利没有把美惠三女神画成以往装饰佛罗伦萨贵族墙壁和格间的舞蹈少女的模样；他也没有在古典石棺上狂喜的酒神侍女中寻找模特儿。他们舞蹈的节奏是受了安杰利科修士 [Fra Angelico] 画的一幅伊甸乐园中升天的灵魂那和谐的动作或锡耶纳绘画中天使合唱的和谐动作的启发 [图37, 图39]。散布春天花朵的“赫拉” [Hora] 也是如此。瓦尔堡把她与一尊古典雕像相联系，这种联系很可能站得住脚；但这并不排除她和一组散花天使的关系。那位裙兜里装满了鲜花的少女的意象，更增强了那神圣的风度，她的姿态已在菲利波·利皮和戈佐利 [Gozzoli] 的天使中有所预示 [图40—42]。¹⁰⁹甚至为放纵的风所追逐的花神的形象不知什么缘故也可以适应于这一媒介。这组人物可能与那组传统的人物——一个可怜的灵魂试图进入伊甸园，却被魔鬼逐赶的画面遥遥相应。¹¹⁰当然，并不是说波蒂切利的画是各种不同类型的宗教艺术的大杂烩。然而，假如他了解菲奇诺的信件和他的圈子对于神话的看法，那么他的脑子就自然会朝着至福灵视的方向思考。正是这个概念使波蒂切利能够以宗教绘画的规模，在宗教绘画的水准上构思这幅作品。他正是从这一领域中获得了那种遍及整幅作品的强烈而又高尚的情念 [pathos]。*

曾经吸引并迷惑了众多论述波蒂切利神话作品的作者的那种明显悖论，在这样一种解释中便迎刃而解了。从另一方面来说，这种解释似乎会与瓦尔堡阐述的观点相抵

* 情念 [pathos]，也有激情之意。这个词源于希腊语，现通用于欧洲语言中。不过，意思稍有不同。英语中的这个词强调其受苦、哀婉的方面，德语中则强调其宏伟和崇高的联想。形容词也一样。英语中的“pathetic”指“引起怜悯”，德语的“Pathetisch”不仅使人联想到“以宏伟的姿势行事”，而且还暗含戏剧性的或“趾高气扬”等方面的意思。请参见贡布里希的 *Aby Warburg: An Intellectual Biography* [Phaidon, 1986] 第17页。

触。瓦尔堡认为，正是为了获得“情念”的特质，15世纪的神话艺术才求助于古典模式。但是这种抵触与其说是真实存在的，不如说是表面的。借鉴于古代式样与世俗艺术地位的提高是两回事。宗教艺术一直都在借鉴古典的母题，而且自皮萨尼 [Pisani] 以来便自觉地这样做。¹¹¹ 如果没有古典的灵感，多纳泰罗 [Donatello] 的伟大“情念”会是什么呢？如果波蒂切利借用了古典母题来描绘某个运动或某件衣饰的话，他不过只是在做先前的许多艺术家已经做过的事情。但是，他以通常只用于被礼拜对象的热情与感情绘制一个非宗教主题，这倒是个极其重要的偏离。只有通过这样一步，世俗艺术才可能吸收与改造古典雕塑中的情念。

如果我们以人为的异教或基督教的对立来研究波蒂切利的画，我们只会得到歪曲了的答案。如果我们的解释正确，那么这种对立对于波蒂切利和对于菲奇诺一样是不真实的。阿普列乌斯原典中的“异教”通过菲奇诺的道德热情和解经法术已得到彻底的改变。关于一场比蒙特马特杂耍演出 [*Montmartre Revue*] 强不了许多的演出的描写已被完全忠实地译为随“人性”而来的极乐景象。但是，这样鼓舞人心的崇高思想能被转译成宗教图像范围之外的图画术语，这个事实本身就是一种十分重要的征象：人类心灵的最高热望已向非宗教艺术打开。这里我们见到的不是世俗艺术的诞生——它在整个中世纪都存在并盛行——而是迄今一直为宗教崇拜所独占的感情领域向世俗艺术开放。这一步得以迈出，是由于古典的象征在新柏拉图学派思想的溶剂中起了变化。一旦迈出了这一步，一旦跨越了种种界限，艺术中可以识别的领域划分就开始渐渐消失了。视觉象征有办法维护自己的生存。到了下一代，古典主题的尊严与感情含义开始与宗教主题的尊严与感情含义获得同等地位。然而，它们的解经意义开始淡化。图像的优势超过了原典，维纳斯征服了她的评注者们。¹¹²

柏拉图学园与波蒂切利的艺术

菲奇诺与波蒂切利的赞助人

波蒂切利的艺术与菲奇诺的学园在精神上的密切关系已经被许多作者感觉到。¹¹³ 那么我们有权扩展前一节得出的结论，并把这些结论应用于波蒂切利所有的神话作品甚至运用于他的艺术本身吗？历史资料尽管十分缺乏，却会支持这样的假设。证明洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科继续作波蒂切利的赞助人的文献是众所周知的。¹¹⁴ 这或

许是文艺复兴初期有记载的艺术家与私人赞助者之间最密切的联系。关于菲奇诺与波蒂切利的赞助人继续保持的亲密关系，其证据也同样有力。不仅菲奇诺的《书信集》证明了他们持久的友谊；在菲奇诺的遗嘱中还有关于这种亲密无间的友谊的更显著证据。在这份私人文件中，这位哲学家把准备坟墓的工作托付给洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科，为了酬答他那特殊的功劳，他意味深长地遗赠他一整部珍贵的希腊文版柏拉图对话录。¹¹⁵波蒂切利的另一位赞助人也同时与洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科和菲奇诺保持着密切关系。霍恩探索了韦斯普奇一家与波蒂切利的关系，韦斯普奇一家是洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的贸易伙伴。¹¹⁶正是由于这种关系，阿梅里戈·韦斯普奇——他是乔治·安东尼奥 [Giorgi Antonio] 的学生，因而也是洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的同学——在新大陆写的那封轰动一时的信（这封信为这块大陆命名）寄给的不是别人，而是这位波蒂切利的赞助人。¹¹⁷阿梅里戈的叔伯乔治·安东尼奥与菲奇诺的关系也持续终生。在菲奇诺的遗嘱中他作为第一见证人签了名。¹¹⁸

于是我们看到，波蒂切利与一个强烈地受菲奇诺影响的圈子关系密切。或许这种影响在这些人当中比在豪华者洛伦佐更亲密的伙伴及其朋友波利齐亚诺身上还要强烈。当然，所有这些人早年都属于一个“柏拉图学派的”圈子，但是人们很可能纳闷，认为这种融洽关系持续了豪华者洛伦佐的整整一生的想法是不是太理所当然了？也许，如果再详细地分析一下会揭示出不同的派系组合，¹¹⁹揭示出在政治领域表现出的日益增长的对立。或者，难道我们应该设想洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的反抗活动 [fronde] 和他与法国的勾结是在豪华者洛伦佐去世后才开始的吗？他在年轻时出使法国后无疑一直与查理八世保持着密切联系。圭多·安东尼奥·韦斯普奇也曾多年出任驻法国大使。查理八世最终进入佛罗伦萨结束豪华者洛伦佐家系无上权威的时候，是菲奇诺用大量恭维的词句欢迎这位国王，这难道只是巧合吗？¹²⁰

如果我们设想这些集团在豪华者洛伦佐在世时即已开始形成，那么，在他登记了的财产中没有发现波蒂切利的任何主要作品，这一事实就不会这样使我们惊奇了。¹²¹我们甚至可以朦胧地看出波蒂切利的“第二哥特” [second Gothic] 风格赖以发展的社会背景，¹²²这种风格与吉尔兰达约的或豪华者洛伦佐的密友贝托尔多 [Bertoldo] 的艺术如此迥然相异。

最后，洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的圈子与萨沃纳罗拉的关系可以对广为讨论的波蒂切利皈依宗教的问题提供一个线索。或许这种决裂并不像人们有时设想的那么富有戏剧性。菲奇诺的朋友乔治·安东尼奥·韦斯普奇是萨沃纳罗拉的追随

者。菲奇诺本人从不反对这位修士的改革计划。¹²³ 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科在这位修士的事业的最后一段过程中的作用更模糊一些，但是他最早表白的忠于平民 [*Popolani*] 事业的誓言却不一定是虚伪的。当然，萨沃纳罗拉本人在审问时所说的话是被迫的，然而，他说他“一直极其看重洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科，认为他是可尊敬的人”，这可能仍是真心话。¹²⁴

[66] 尽管我们对他那更有名的亲戚比较了解，但我们对洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科本人却不甚了解，然而如果我们把所有的证据综合在一起，他的形象仍会获得自己的个性。在出自他手中的不多几封信件中有一封是向豪华者洛伦佐推荐希腊人文主义者马鲁洛 [*Marullo*] 。¹²⁵ 马鲁洛关于古典时期的神秘概念与他的敌人波利齐亚诺的更纯粹的人文主义针锋相对，因此他也适应于柏拉图主义者们的圈子。¹²⁶ 多半是洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科为那本印有兰迪诺的评论和波蒂切利的版画的但丁著作版本支付了费用，又是他委托波蒂切利承担了为但丁著作创作插图的伟大工作。此外，洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科十分留心，要使自己留给后世的不仅仅是一个空名。有两枚他的徽章现存于世，上面的图案都是他的侧面头像，背面是一条衔尾的蛇 [图 43—45] 。¹²⁷ 一个贵族家族的后裔为自己的徽章选择这个象征无疑不是无缘无故的。它是一个象形文字，杨布利科斯 [*Iamblichus*] 把它描述为象征“永生”，因为围绕着它的深奥智慧的辉光可能向他的同时代人表示他对神秘知识的全神贯注。¹²⁸ 菲奇诺在他的著作中翻译了杨布利科斯的话并讨论了这个神圣的象征符号，¹²⁹ 因此我们愿意认为是他建议洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科采用它做徽章的图案。两枚徽章正面上的洛伦佐侧面头像中，有一个刻画得年轻一些，另一个年长一些，容貌也更果断一些。希尔 [*Hill*] 认为这个肖像使人联想到一个被画的原型，如果我们认为这个原型是波蒂切利所画，或许不会错。这个头像和莱密别墅壁画中的头像 [图 46] 在构思上的确十分显著地相似。¹³⁰ 因此，这枚徽章可能是菲奇诺和波蒂切利合作为他们的赞助人洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科效力的标志，我们正在试图证明这一点。

玛尔斯和维纳斯

目前我们还不知道有什么原始资料会把波蒂切利的其他作品和菲奇诺的任何具体言论联系起来。由于他的神话研究法的本质，还有他的种种解释的那变化莫测的特征，要把引自他的著作的那些段落应用于具体的图画是极端冒险的。即使在许多细节

上相符，也不能保证这种对应是有意的。我们把许多这样的猜测性解释摆到读者面前的做法之所以有道理，则在于支配一切“解码”过程的那种方法。一种实例中表明的解法必须放在其他实例进行检验。按一种特定的解法能讲通的“信息”的数目越大，侥幸对应的危险就越小。此外，如果这类解释可以说明曾使先前的评论者们感到困惑的那些难点，那么它们无论如何也是值得公开讨论的。最后，必须通过总计其效果的 [67] 优劣或者通过解释波蒂切利艺术的特征来对它们做出评判。

对于波蒂切利的一件神话作品，以前已有人提出一种菲奇诺式的解释，尽管艺术史没有明确注意到这个事实。内斯卡·N. 罗布 [Nesca N. Robb] 在她论意大利文艺复兴时期的新柏拉图主义的书中提出，菲奇诺或许能为国家美术馆的《玛尔斯和维纳斯》这幅画 [图47] 提供线索。她把注意力吸引到《宴饮篇》评注中的一段文字，菲奇诺在这段文字中对玛尔斯和维纳斯的神话提出了占星术的解释：

玛尔斯 [即火星] 在众行星中以力气出众，因为他使人类更强健，但维纳斯 [即金星] 控制着他……维纳斯在与玛尔斯会合时——或与他相对，或与他相迎，或以六十度之位置或三分一对座的方位相望——如我们所说，她时常阻止他的恶行……她似乎在控制和劝慰玛尔斯，而玛尔斯从不控制维纳斯……¹³¹

这个实例中，人们至今无法解释的一个特征按照菲奇诺的学说来解释显然会获得一致性与意义。人们常常注意到玛尔斯致命的迟钝与维纳斯的警觉之间的对比。¹³² 波利齐亚诺的《武功诗》中对玛尔斯和维纳斯的描写及其所仿效的卢克莱修的那段文字都没能说明这种对比。¹³³ 由于它不是E. 蒂策-康拉特 [E. Tietze-Conrat] 已证明充当了这两个斜倚人物一般姿态的样板的那幅浮雕 [图48] 的一个特征，因此就更加需要解释。¹³⁴ 此外，菲奇诺的评注中的那段文字绝不是孤立的。菲奇诺喜欢提到他最喜欢的有关众行星的共有“性情”的学说，而这个学说也成为丢勒 [Dürer] 的《忧郁》 [Melancholia] 一画的基础。¹³⁵ 他并不是唯一提出了这种解释的人，每一位读过乔叟 [Chaucer] 的《玛尔斯的怨诗》 [Complaint of Mars] 的人都知道这一点。那首诗中占星术事实与神话事实精细的相互作用一定是当时人们可以理解的。¹³⁶ 下面就是我们所了解的维纳斯对玛尔斯的“支配”：

And she hath take him in subjeccioun,
And as a maistresse taught him his lessoun, ...
For she forbad him jelosye at alle,

And crueltee, and bost, and tyrannye;
 She made hym at hir lust so humble and talle,
 That when hir deynd caste on hym her ye,
 He took in pacience to lyve or dye;
 And thus she brydeleth him in hir manere,
 With no-thing but with scourgyng of hir chere.

[她已将他驯服，
 并成为他的导师，对他严加管束……
 她严禁他嫉妒，
 残忍，傲慢和暴怒；
 在她的驾驭下，他已变得恭顺俯首，
 只要赐以青睐，
 他便不顾生死地接受；
 她就这样控制着他，
 所用的鞭杖不过是她那双明眸。]

这种诗句是一种十分有用的提醒，提醒人们注意对神话做出的占星术解释并不排除把它应用于道德方面。温柔的维纳斯对凶恶的玛尔斯的控制十分适应菲奇诺对这位女神的概念。正是在这类文字中，效力与意义的界线变得模糊不清了，如果把界线划得太清，就可能歪曲这个象征。如果把占星术的和道德的星宿应用于个别事例中，可以说情况也是如此。根据过去的文献，乔叟的“怨诗”是对一个人的暗指或赞颂，¹³⁷菲奇诺也同样倾向于把一般学说应用于个别事物。因此，波蒂切利画的《玛尔斯与维纳斯》的占星术的和道德的暗示与它是为一个别场合所绘制这一事实并不矛盾。

有两个迹象表明情况确实如此。第一个迹象与普伦基特伯爵的评述有关，他认为在玛尔斯周围玩耍、嘲笑他的无能的小爱神 [*amorini*] 或萨蹄儿们 [*satyrini*] 仿效了卢奇安的另一篇古典的艺术格敷词，即他对亚历山大和罗克萨娜 [*Roxana*] 的描述。普伦基特伯爵提出的见解逐渐从有关这幅画的文献中消失了，这无疑是由于，要设想这种不重要的母题竟是借用自一份深奥的资料并使之适应于一个不同的主题，这是十分别扭的。但是我们面临的选择是，要么承认这种联系，要么断言这种相似纯属偶然，而考虑到文艺复兴人们急切地寻求对古典绘画的描写，后者不是一个恰当的解释。卢奇安的那段文字写道：

在画的另一端，又有几个爱神在亚历山大的甲冑中嬉戏；**两个爱神在扛着他的长矛，犹如搬运工扛着沉重的横梁**；还有两个抓住盾柄用力拖拉，而另一个爱神靠在盾上，我想是在游戏；**还有一个爱神已进到胸甲的里面，胸甲凹形的一端朝向上方；他埋伏着**，一旦有机会就使这群高贵的扈从惊恐万状。¹³⁸

运用引自如此难解的资料中的这段文字，这本身就证明波蒂切利的画绝不是对这个古典传说的“天真”的唤起。它也必须依赖一个人文主义的方案。如果方案的制定者把取自一个希腊作家的母题包括在内的话，他这样做很可能是由于卢奇安给予它的是使这段艺格敷词得到文艺复兴时期的学者们喜爱的那种解释。

所有这一切并不是这位画家一直在毫无必要地浪费工夫的无益幻想，他在暗示亚历山大还有另一种爱，即爱好战争；尽管他爱罗克萨娜，却没有忘记他的甲冑。顺便提一下，画的本身还有某种婚姻功效，这实在超出人们的想象，因为它为画家作了埃提翁式的求爱 [Aëtion 是古希腊画家，因在奥运会上展示了一幅亚历山大和罗克萨娜的婚姻画，赢得裁判的好感，把自己的女儿许配给了他。——译注]。他与亚历山大的婚礼相呼应，开始了自己的婚礼；他的伴郎是国王；他的贺婚之作的价值是一桩婚姻。

如果《玛尔斯与维纳斯》是一件“贺婚之作”，那么它就在继续匡柜绘画的传统，而它显然是这种传统的产物。在匡柜绘画中，我们有时可以根据纹章说出要举行的是谁的婚礼。波蒂切利的画不那样明确，但它仍然允许我们在这方面进行猜测。在画的右角我们预期会有纹章的地方，我们看到一个醒目而又使人迷惘的母题：一群黄蜂正从一枝树干中飞进飞出 [图50]。这个谜的谜底也许很简单。黄蜂是韦斯普奇家族的双关纹章 [图49]，他们作为波蒂切利的赞助人我们已接触过。¹³⁹ 这幅画实际上是纪念这个富有家族的一场婚礼，这难道不是很可能的吗？¹⁴⁰ [69]

我们的解释是以画中的复杂含义为前提的，而这种复杂含义有人可能觉得难以接受。然而，回顾一下我们的论证步骤，我们找不到任何成分与已知的意大利15世纪的风俗与思想相矛盾。匡柜绘画传统中的一件贺婚嵌板画——也许如人们所说的那样用于床——是一位根据占星术知识来解释玛尔斯和维纳斯的故事的人文主义者制定的方案，这就为那位“驯服”丈夫的妻子添加了华丽的颂词。画中还有一个由于其意义同样适当而采用的取自卢奇安的母题，一个为总构图提供类型学的原始资料的古典石棺，以及作为财产的标志加于画面边缘的个人标记。所有这些步骤在波蒂切利的世界中都是可能的。浪漫式的解释者在画中看到的是对朱利亚诺和“美丽的西莫内塔”的另一种颂扬，根据的还是波利齐亚诺的《武功诗》——这种解释在波蒂切利的世界中

也是可能的吗？人们最常引用的这首诗中的有关段落实际上是对朱利亚诺的马上枪术比武旗标的评论，旗标上的图案是密涅耳瓦和被绑来的丘比特，他们是贞节的象征。¹⁴¹ 这个象征在梦中向朱利亚诺显现。遭到西莫内塔—密涅耳瓦惩罚的可怜的丘比特大声求救，可是朱利亚诺无能为力，因为帕拉斯 [Pallas] 盾牌上蛇发女怪的头使他不能靠近。此刻“光荣” [Glory]、“诗歌” [Poetry]、“历史” [History] 前来相助，他在幻象中看到他们如何剥夺了密涅耳瓦的武器，让她只剩下一件白袍。很难看出这一个精到的寓意与波蒂切利的画有什么联系。有人在睡觉，有人穿着白袍，但实际上这就是一切内容。朱利亚诺·德·梅迪奇，“公众的忧伤” [Luctus Publicus]（如徽章所称的那样）*竟然被描绘成这样的形状，波利齐亚诺的诗竟然被图解在这种嵌板上，这在15世纪的文献中不会有任何相似的记载。真实情况可能比浪漫式解释的主张更复杂或更简单。

帕拉斯和半人半马怪

一种类似的浪漫式成见也妨碍着我们对《帕拉斯和半人半马怪》[图52]做出更加自然的解释。在发现这幅画的时候，人们以为它是一幅政治寓意画，因为密涅耳瓦的衣服上绣着一个梅迪奇家族的徽志。¹⁴² 它被解释为一种“严肃的漫画”，一幅纪念洛伦佐·德·梅迪奇战胜帕齐家族 [the Pazzi] 或战胜反对他的敌对联盟的超级坦尼尔 [Tenniel] 政治漫画。**有些人则把它看作纪念他用精明的外交手腕战胜那不勒斯法庭的愚笨和蛮横的特殊纪念碑。然而这种类型的政治寓意画似乎是后来才出现的。[70] 文献记载中没有任何相似情况可以支持这种解释。政治艺术以作为其宣传对象的公众为前提，而我们知道这幅密涅耳瓦画作出自梅迪奇家的私人住宅，很可能出自洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的市内邸宅。这些外部环境和类型学传统说明这是道德寓意画。¹⁴³ 一个比政治解释更与画面相符的，根据菲奇诺的意象的精神制定的方案是不难想象的。

菲奇诺著作的一个基本主题是人类在兽性和神性之间的位置。¹⁴⁴ 我们灵魂的下部把我们与身体及其感觉的世界联系起来；心灵的高尚区域则带有神性，两者中间是人

* 之所以这样称呼，是由于他是在帕齐阴谋案 [the Pazzi conspiracy] 中遇害的。在贝托尔多 [Bertoldo di Giovanni] 制作的一枚硬币上有朱利亚诺的头像以及洛伦佐和朱利亚诺被害的场面。关于这枚硬币，参见 J. R. Hale (ed), *A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance* (牛津大学版, 1981) 第242页。

** 坦尼尔 [Sir John Tenniel, 1820—1914]，英国《笨拙》周刊的政治漫画设计师，生前极负盛名。

类自己的特性——人类理智。灵魂是人类的动物本能的焦躁运动与理智的种种向往之间恒久争斗的场所——这场争斗只有来自上方的神性的指导可以裁决，神性给人类带来超凡智慧的沉静。

菲奇诺在致哲学家同行们的信中以一些实例发展了这种为他喜爱的思想，这些实例与波蒂切利的画十分接近，因此值得加以引用：

智慧女神 [*Wisdom*] 源自万物的创造者朱庇特高尚的头脑，她向她的爱好者——哲学家们建议，每当他们想抓住一个可爱的事物时，应该瞄准那顶端，瞄准事物的上部，而不要瞄准底下的足部。因为上天派遣的神的后裔帕拉斯自己就居住在山顶，使那里成为自己的据点。此外她还向我们表明，只有首先登上灵魂之首即智性 [*mens*]，把灵魂的低级区域抛在后面，才能到达事物的顶点和上部。她最后向我们许诺，如果我们使自己退入灵魂那最丰富的上部即智性，我们无疑就会从这个顶部获得可与密涅耳瓦本人和至高无上者朱庇特的妻子相伴的智性。¹⁴⁵

在对有关智性的五个问题 [*Five Questions*] 作了这篇导论之后，菲奇诺从柏拉图的运动理论的角度论述了官能的等级。身体在这个阶梯中地位最低，因为它不能够独立地运动，而是由灵魂按照严格的规律驱使：灵魂能够运动，但它感觉自己是向着它在天国的发源地运动，神就在那里安歇。那么，如果我们（的灵魂）寓于身体之内，我们就得不到安宁，这又何足为奇呢？

“我们的兽性，即感官”，是在动物冲动的驱使下趋向自己的目标，犹如箭射向靶子。“我们的人性，即理性”，并不满足于实现这些冲动。通过察觉人类的高级目标的理性，我们已变得不能安宁，备受折磨：

这可能就是最不幸的普罗米修斯 [*Prometheus*] 的重要意义。他得到神圣的智慧女神帕拉斯的忠告，接受了天火，即理性。正是由于这个举动他被锁在山顶上，即沉思的岩石上，遭受一只极其贪婪的鸟的不断啄食，那就是求知欲的刺激。

或者我们又像在陡峭的山腰上辛苦劳作的西绪福斯 [*Sisyphus*] :

[71]

我们的目标是奥林波斯山的绝顶，但却置身于最低山谷的深渊……这里我们为许多障碍物所阻留，那里又因草地的魅力而偏转方向。

只有神性的恩典 [*Divine Grace*] 能够解释人类存在的这个悖论。只有灵魂的不朽赋予我们在世间的辛苦劳作以意义。当灵魂寓于身体之中时，不能达到命定的完美与幸福的状态。

波蒂切利的画也不是菲奇诺论文的图解，但在其论文的帮助下，那些接触点已足

够拟订出一个假设的方案。在这样一个方案中，“*bestia noster, id est sensus*” [我们的兽性，即感官]和“*homo noster, id est ratio*” [我们的人性，即理性]可以通过其相互关系加以表达，不是通过普罗米修斯或西绪福斯这一象征，而是通过其形状带有这两者的特征的半人半马怪的象征。¹⁴⁶他带着弓和箭，即动物冲动的标记，¹⁴⁷“居住在山谷的深渊中” [*habitat infimae vallis abyssum*]，似乎被“草地的魅力” [*pratorum blandimenta*] 所阻留。“产生自造物主朱庇特高尚的头部” [*summo Iovis creatoris capite nata*] 的密涅耳瓦—智性 [*Minerva-Mens*] 抓住灵魂的头，这是她合适的统治姿态。

这种假设可以解释在先前各种解释的上下文内毫无意义甚至别扭的许多特征。有着触目的岩石和明媚的峡谷风光的背景看上去并不像一般的装饰性景色，而更像一幅人们通过“赫尔枯勒斯的困境” [*the Dilemma of Hercules*] 一类的风景而熟悉了寓意风景。¹⁴⁸弓与箭可能不一定需要特定的解释，但密涅耳瓦的奇怪姿态却肯定需要。任何一位把这幅画作为政治上或伦理上的善恶之争的解释者都一定发现其动作与构图相当蹩脚，毫无生气。¹⁴⁹密涅耳瓦和半人半马怪之间没有格斗，没有出现英勇的搏斗是因为斗争是在“天生孱弱，而被要求强健”的怪物的内心进行的。我们一旦这样看这幅画，就会理解半人半马怪那痛苦的表情和他凝视超凡智慧的化身密涅耳瓦的神态。当她轻柔地抓住他的头以遏制他那焦躁的行动并为他引路的时候，他并不反抗，而是听凭她的引导。

*La figlia qui del gran Tonante sorga,
che sanza matre del suo capo uscio;
questa la mano al basso ingegno porga.*

[这女儿不是母亲所生
而是出自伟大霹雳神的头顶，
她把手伸给卑微的灵魂。]¹⁵⁰

[72] 波蒂切利用来画半人半马怪头部的类型不会与这样的解释相抵触。它很可能是仿效一尊古典雕塑，¹⁵¹但画家不是把他的容貌融汇到这种邪恶兽性的既存形象中，而是融汇到他的祈祷圣徒的相貌中 [图53，图54]。因此，尽管我们不能证明我们的解释，这种解释却似乎无疑比洛伦佐出访那不勒斯法庭的故事更接近这幅作品的精神。

维纳斯的诞生

我们面临最困难的就是《维纳斯的诞生》[图55]的问题。这里并没有什么令人迷惑的特征需要做出解释，再没有哪幅画能比它更自身完满的了。阿佩莱斯的“阿芙罗狄蒂出水”[Aphrodite Anadyomene]的名望和波利齐亚诺的《武功诗》中的艺格敷词，¹⁵²似乎可以圆满地解释这幅画。然而它们真的能解释吗？只是在最近，一位批评家才强调了这样一个主题在15世纪意大利艺术中的稀有特征：“人们可以称维纳斯的诞生为维纳斯的再生[Rinascita]，因为最诡谲、最诱人的异教疯狂的恶魔，奥林波斯山一位最美丽、最充满活力的人物随这幅画又回到了欧洲艺术中。然而波蒂切利过分冒险了。吉罗拉莫·萨沃纳罗拉修士[Fra Girolamo Savonarola]向那种新的偶像崇拜宣战，而桑德罗作了痛苦的忏悔。”¹⁵³这种解释无疑会与我们以前所有的观念相抵触。如果《春》是为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科绘制的，那么《维纳斯的诞生》也是如此，如果菲奇诺的学生真的以这样邪恶的眼光看这位女神，那么我们对波蒂切利神话作品的解释就会被证伪。然而没有必要作这种假设。如果洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科被教导在《春》的维纳斯中看到“人性”的化身，那么菲奇诺的解经法可能也把他引入了《维纳斯的诞生》的精神 *significatio* [意义]。

菲奇诺在对柏拉图的《逸乐篇》[Philebus]的评注中，以他惯常的手法把维纳斯诞生的神话解释为一种宇宙起源的奥秘。它代表了在新柏拉图主义的流溢论[emanations]体系内美的诞生：

赫西奥德在《神谱》中讲述了农神如何阉割了天神[Heaven]，把睾丸抛进大海，从大海那被激起的泡沫中维纳斯诞生了。我们也许应把这个故事理解为是指隐舍于本原的万物所具有的潜在生育力。圣灵把它饮下，并首先在自己体内发展，然后把它倾注到称为大海的灵魂和物质之中，这是由于运动、时间和生殖的体液的缘故。一旦灵魂如此受孕后，就在自身内产生了美；凭借的是向极易理解的事物转变的向上运动；它又凭借向下的运动，产生了物质中可觉察的事物的魅力。这种向美的转变以及从灵魂中的诞生被称作维纳斯。由于在美的一切方面和美的整个生殖过程都有欢乐，又由于整个生殖都是源自被称为维纳斯的灵魂，因此许多人曾认为维纳斯本身就是“欢乐”[Pleasure]。¹⁵⁴

然后，菲奇诺又对欢乐作了精神化的解释。

[73]

当我们站在乌菲齐宫里这幅画前的时候，我们要想到这段曲折的文字吗？我们几

乎不必记得所有曲折复杂的情况，¹⁵⁵但某种与美的诞生有关的高尚奥秘的观念无疑不会与这幅画的基调相矛盾。霍恩并不喜欢无拘无束的快乐，但在谈到维纳斯时他说，“她以轻松的、不可名状的欢乐出场，这种欢乐有点伊甸乐园环境的味道，而不是奥林波斯山巅的味道”，许多其他批评家也有同感。同密涅耳瓦的情况一样，类型学的方法似乎会证实这个印象。波蒂切利又一次求助于取自宗教艺术的构图设计。人物的总体安排继承了《基督的洗礼》[*Baptism of Christ*]的传统群像[图57]，其场面与圣灵的显现密切相关。¹⁵⁶

当然，这种解释不会使关于构图的直接来源的正统观点失效。波利齐亚诺的描写仍然可能有助于唤起那种幻象。但是，如果波蒂切利关于维纳斯的第二种思想与他在《春》里的第一种思想有任何关系的话，那么这第二种思想就也有可能体现了来自阿普列乌斯的一个主题。卢修斯以下面的词句讲述了他对这位伟大女神的灵视：

我做完了一通祷告，念完了悲惨的哀歌，睡意又一次把我衰弱的心灵压迫在那同一张床上。我刚刚合上眼睛，瞧！从大海的中间浮现出一副绝世的美容，那容貌甚至值得受到众神的尊崇：接着我渐渐看到一个闪光的全身形象跃出海面，站在我的面前。我愿用人类贫乏的语言之所能描述一下她那惊人的相貌……首先是她那头发，丰茂繁密，微微卷曲，柔顺地飘垂在她神圣的脖颈周围，优雅华贵地飘动着……¹⁵⁷

后面是对这位女神穿着爱西斯服装的一段描写，但是我们从上面看到，这位女神自己宣告了她与维纳斯的同一。¹⁵⁸尽管有些不同之处，这段文字却包含了第二幅画的原始观念，“*crines uberrimi prolixique et sensim intorti per divina colla passive dispersi molliter defluebant*”[她的长发，浓密而丰厚，微微卷曲着，柔顺地飘垂在她神圣的脖颈周围，优雅华贵地飘动着]。这几行文字使波蒂切利的心灵朝着飘动的头发这一幻彩上想，而这种头发一直都在激起人们的惊叹和赞美——难道情况不会如此吗？

这样一种理论所要求的创作过程不会比我们试图为《玛尔斯和维纳斯》重建的创作过程复杂。如果阿普列乌斯的作品充当了《春》的方案的原始资料，那么增画一幅对这位女神的灵视的想法就不会是牵强的了。然而这种想法一定很快被其他计划压了下去。画家要描绘从海中涌现的是维纳斯，而不是爱西斯。这是一个可与《春》的主题相媲美的、带有同样高尚启示的主题。一旦这个方案得到同意，那么，让波蒂切利开始与波利齐亚诺在诗行中重现的阿佩莱斯的著名作品相竞争，不就是非常自然的吗？对我们来说，这样从不同的原始资料中搜集母题并把它们组合于一篇由引文拼织的作品中，似乎是对创造性艺术十足的否定。文艺复兴时期的艺术家和学者们却不这

样认为。我们只需看一下波蒂切利确实用过的原始资料之一——波利齐亚诺对维纳斯诞生的描写，就会发现它也是这样一种混合的产物。主要的情节取自一首荷马式的赞美诗，然而为了更形象具体，诗人从奥维德和其他古典作家那里摘取了个别诗行，而不管它们原来的上下文。他也表明了对自己正试图复兴的这种古典的艺格敷词的某种偏爱，这是很有特征的。在他的一节描写中，他利用了奥维德对虚构艺术品的两种不同描述：

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiare di venti.

（你会把泡沫和大海称为真的，把贝壳和风的吹拂称为真的。）

这两句诗仿自奥维德对阿拉克涅 [Arachne] 的渎神的壁挂（壁挂表现了诸神的不正当爱情）上欧罗巴渡海的描述：

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europen: verum taurum, freta vera putares...

（阿拉克涅描绘了受伪装公牛欺骗的欧罗巴：你会以为那是真的公牛和真的浪花……）（《变形记》，VI，103行起）

波利齐亚诺对时序女神的描写四行之后是：

Non una non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia...

（她们的面容既不相同又不相异，正像姐妹间的相貌特征……）

这完全抄自奥维德关于太阳神宫殿 [Palace of Sol] 大门上再现的诸海神的描写：

Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen: qualem decet esse sororum.

（他们的相貌不完全相同，然而也不完全相异，就像姐妹们之间那样。）¹⁵⁹

（《变形记》，II，13行起）

如果我们设想波蒂切利的方案的制定者们遵循了类似的手法——他们可能不知道其他手法——那么其来源的多重性和把它们组合在一起的方式看来就不再是不可思议的了。我们就可以设想这些方案如何可能体现这样一些个别特征，如引自阿普列乌斯对维纳斯—爱西斯的描写的维纳斯那飘动的头发，引自卢克莱修的玛尔斯的“回转的漂亮的脖颈”，引自卢奇安的玩耍的萨蹄尔，或引自阿普列乌斯的帕里斯的裁判的视觉材料。使他们的教诲成为一种由“可靠的”古典描写严密编织起来的结构，这很可能

是这些方案的制定者们引以为豪的。这种雄心后面的推动力仍然是对古典神明的“真正”形象的探求精神，而这种探求与非奇诺的神话象征的概念是密不可分的。

莱密别墅里的湿壁画

至少有一件波蒂切利的作品已被确定为道德寓意画，而且很可能与古典神话有关。这就是19世纪在佛罗伦萨市外的莱密别墅 [Villa Lemmi] 墙壁的白涂料下面发现的、已被移到卢浮宫的组壁画 [图 58a, 58b]。传统上把其中一幅壁画解释为维纳斯和美惠三女神向一位青年女子显现，对此没有理由怀疑，因为，画面中有丘比特，这无疑最适于这种解释。另一幅壁画上引导那位青年走向“哲学”和“自由学科”的拟人化形象，曾被赋予各种各样的名字，然而，既然她的装束恰像另一面墙壁上与她相应的人，而且，也有丘比特相陪伴，因此她一定也是维纳斯。¹⁶⁰事实上在一首意大利15世纪的无名氏诗中，是维纳斯带领诗人到包括“自由学科”（即人文学科——译注）在内的拟人形象的集会上。¹⁶¹

如果这个解释站得住脚，那么这些壁画的潜在主题就确实与认为维纳斯是人性象征的猜测性解释之间具有惊人的平行。我们将不会远离非奇诺寓言的轨道：爱神是“一切自由学科之师”。¹⁶²在这个方面，莱密别墅的绘画或许能更明确地说明那种可能成为波蒂切利所有神话作品基础的古典神明的概念。

鉴于这种亲缘关系，如果能够说明莱密别墅壁画中的一对青年事实上是波蒂切利的赞助人洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科和他的妻子，那么它就会成为支持本文提出的假设的强有力的论据。可惜这样一种证明是不可能的，但至少可以表明，认为这对青年是洛伦佐和焦万纳·托尔纳博尼的流行说法很可能不正确。我们毕竟从斯皮内利 [Spinelli] 设计的焦万纳·托尔纳博尼的徽章和吉尔兰达约在托尔纳博尼小教堂为她画的像中知道了她的模样，那幅画像与那枚徽章十分相像 [图59—61]。此外，吉尔兰达约的群像中还有一个形象恰与波蒂切利的莱密别墅画中的青年女子相一致。显然，这两者不可能表现的是同一个女子。尽管蒂姆 [Thieme] 在世纪转换前后让人们注意这个事实，然而在论述波蒂切利的作者中只有雅克·梅斯尼尔 [Jacques Mesnil] 注意到了它。¹⁶³

徽章上的洛伦佐·托尔纳博尼肖像与壁画上的青年虽然十分相似，但也不能排除 [76] 这种困难。实际上这个青年至少看上去同样像徽章上的洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯

科 [图43, 图44, 图46], 尽管必须承认两者都是优雅的青年人的类型而不是精确的写真肖像。换言之, 没有任何证据可以反驳这样的可能性: 莱密别墅壁画和本文讨论的图像属于同一个圈子, 而我们已经把波蒂切利的神话作品追溯到了这个圈子上。

菲奇诺与艺术

最近对文艺复兴时期的思想作的讨论倾向于大大降低菲奇诺作为哲学家的高大形象。¹⁶⁴ 这位“第二柏拉图”并不是有独创性的人物, 他甚至不是前后一致的思想家。他获得名望的主要资格即有关他“再次发现”柏拉图的故事正被缩小到它应有的比例;¹⁶⁵ 他暧昧而深刻地提倡迷信做法, 这使得林恩·桑代克 [Lynn Thorndike] 称他为“假哲学家菲奇诺” [Ficino the philosophaster]。¹⁶⁶ 然而, 尽管他在思想史上的地位正受到挑战, 他的思想对于16世纪艺术与诗歌的影响却日益明显。他的“柏拉图主义”成为一个世纪居支配地位的理想, 并启迪了如此之多的伟大作品, 这难道是反常的时尚使然吗? 菲奇诺的著作为丢勒的《忧郁》¹⁶⁷ 和提香的《爱的教育》 [Education of Amor] ¹⁶⁸ 这样迥然不同的作品提供了线索, 而且我们认为它也作为波蒂切利的神话作品提供了线索。

人们已充分了解他的思想中那些对艺术家和艺术爱好者们极有吸引力的特征。菲奇诺认为美是神性象征, 这一观念以及激情在他的体系中的地位已被许多研究者作了探索。¹⁶⁹ 我们也已论及了他的某些思想, 通过这些思想, 艺术与视觉形象能够获得新的功能和新的尊严。这种思想方式使得一切经历都可以被变成某个高于自身的事物的象征, 这也许是他的哲学中最有特征的东西。有了这根魔杖, 生活的世俗化可以同时被废除和被认可。菲奇诺为爱情的辩解可以回溯到一种悠久的传统, 这种传统在中世纪思想中消失了;¹⁷⁰ 他的哲学能够对艺术进行辩解。这种辩解满足了一种更不可或缺的需要。它为艺术家们争取从“卑下的”工匠地位解放出来的斗争提供了精神工具。¹⁷¹ 艺术家要实现提高地位的要求有两条路可走。他可以尽力表现他与科学家平等, 莱奥纳尔多终生就是走着这条道路; 或者他可以强调他与诗人的亲缘关系, 并用“*invenzione*” [发明] 能力作为这一宣称的基础——正是这种方法取得了胜利, 这在很大程度上要归功于新柏拉图主义思想的影响。

潘诺夫斯基已对这一发展的总趋势作过描述, 但菲奇诺著作中许多提到艺术的文字还没有在这个重要的上下文中得到评价。第一篇出现在《书信集》中, 虽然它更具 [77]

有传记的特点，但它与我们的论题却有联系。菲奇诺在其中谈到在他健身房中的一幅“富于哲理的”绘画，由此证明了他本人也赞助艺术。菲奇诺一定至少为一幅15世纪的绘画提供了方案：

你们已在我的健身房看到一幅地球 [the Sphere of the World] 的绘画，它的一侧是德谟克利特 [Democritus]，另一侧是赫拉克利特 [Heraclitus]，他们一个在笑，一个在哭。¹⁷²

是哪一位画家贯彻了这种意念并由此开创了这种一直延续到18世纪的图像志传统，我们尚不知道。¹⁷³如果我们设想这位画家是波蒂切利，还是可以理解的。

在另一段附带文字中，菲奇诺表现出他对画家的艺术的浓厚兴趣。在他的《柏拉图的神学》[*Theologia Platonica*] 一书中有一段关于不同的因果方式的讨论，对一位15世纪画家的作画情况作了出人意料的概述：

阿佩莱斯注视着一片田野，试图用色彩在画板上把它描绘出来。整个田野一瞬间展现在阿佩莱斯面前，并激发起这种愿望。这种展现和激发可以描述为“动作”[action]……阿佩莱斯的注视与描绘的动作称作“运动”[motion]，因为它是以连续步骤进行的。他首先注视着一朵花，然后注视另一朵花，作画时也是这样。是田野本身一瞬之间在阿佩莱斯的心灵中同时导致对田野的知觉和描绘它的愿望。然而阿佩莱斯却在不同的连续的瞬间注视一片草叶，把它画下来。然后再注视另一片草叶，把它画下来，但这并不是田野导致的结果，而是阿佩莱斯的灵魂导致的结果，灵魂的本性就是观看事物和处理事情时每次只做一件，而不是同时进行。¹⁷⁴

这段话简洁地描述了一位15世纪的画家如何看艺术中主体和客体的相互作用，其中含蓄地承认了艺术家在作画过程中的本分。还有另一些文字表明菲奇诺对当时的艺术并非漠不关心。他为艺术的成就欢呼，把它当做黄金时代业已恢复的确切标志。这是文艺复兴的观念，菲奇诺的语言让人觉得仿佛这话是用于教科书：

这个黄金时代仿佛重新恢复了几乎消亡的自由学科；语法、诗歌、修辞、绘画、建筑、音乐与伴着俄耳甫斯竖琴的古代歌唱艺术。¹⁷⁵

这张文科七艺的非正统清单可能会使在行会束缚下焦躁不安的艺术家们感到喜悦。或者他们当时已不再焦躁不安了？波蒂切利只是在他活跃的绘画生涯结束后才加入行会的。¹⁷⁶

菲奇诺对艺术的这种新尊严的最富革命性的赞颂还是在《柏拉图的神学》一书中。写这段文字的时候波蒂切利还没开始作画，在这段文字中，所有艺术的本质的统

一被当做理所当然的事情：

一切属于视觉和听觉的艺术都表现艺术家的整个心灵……在绘画和建筑中艺术家的智慧和技巧大放光彩。而且，我们从中仿佛可以看到他的心灵的姿态与形象，因为 [78] 在这些作品中，心灵表达和反映了自身，正像镜子反映照镜者的面孔一样。心灵在演讲、歌曲和灵巧的和声中最大限度地揭示自己。在上述这些事物中，心灵的全部气质和愿望变得十分明显。无论艺术家怀着何种情感，他的作品通常都会在我们心中激起同样的情感，悲哀的声音常常迫使我们哭泣，愤怒的声音常常激发我们的暴怒，色情的声音常常使我们淫荡。因为，属于视觉和听觉的作品最接近艺术家的心灵。¹⁷⁷

这样一段文字指明了通向心灵的“*mundus novus*”[新世界]的道路，它和阿梅里戈·韦斯普奇致波蒂切利赞助人的信中在地图上标出的那条道路一样激动人心。如果关于卡斯泰洛别墅的艺术的谈话转向这样的主题，我们就可以对波蒂切利艺术的特点有所了解。如果我们对洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的圈子中的气氛的重建不完全是毫无根据的猜想，那么米开朗琪罗在最重要的性格形成年代中也是在这个圈子内被传授了新柏拉图主义的奥秘。¹⁷⁸正是这个学说使画家有资格与诗人和人文主义者并肩站在一起，并使他能用波利齐亚诺的话说：“我表现我自己。”¹⁷⁹

洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇三封未发表过的信¹⁸⁰

1. 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科致豪华者洛伦佐：1475年9月4日

(Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 32, 541)

[公国之前的梅迪奇档案，卷宗32，541]

尊崇如父的杰出先生及诸位：

几天前我和您在一起的时候，您善意邀我在您赴比萨时和您同往，我答应了您，因为我当时相信会得到允许。后来见到了父亲，就请求他准许这件事。他对我说，在此时节他希望我满足于留在这里与莫娜·吉内夫拉在一起，因为这季节不适合出门，如果我们当中没有一个人与她相伴，她会太寂寞的。他还认为，天气会很热的，他还担心我得一种比萨热。但是再过一个月，天气会凉爽一些，如果情形允许，莫娜·吉内夫拉会被送往佛罗伦萨，安全而又稳妥，那时，我和您同往您所选择并愿意去的任何地方，他都会十分愉快。因此我恳求您原谅我这一次，还恳求您，除这次之外，如果您再去哪，您会愿意携我同去，因为我总是希望在您的近旁，尤其是如果您去我不曾到过的地方、我愿看一看的地方的话。我要写的就是这些，只是我一千次地向您自荐，祈祷上帝，把您长期留在我心中，安全稳妥，幸福健康。

我想把从普拉托那里得到的食雀鹰杀掉。如果您想要，请派人来取。

您的洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科

致尊崇如父的杰出的洛伦佐·德·梅迪奇，佛罗伦萨

1475年9月4日于特雷比奥

2. 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科致豪华者洛伦佐，1476年9月2日 [80]

(Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 33, 741)

[公国之前的梅迪奇档案，卷宗33，741]

尊崇如父的杰出先生及诸位：

在您离开我们之后，我和莫娜·吉内夫拉又思索了您的话和您讲的关于安德烈亚·德拉·斯图法在卡斯泰洛的财产的情况，我们确信您不会劝告我们做任何违背我们利益的事情，或以任何方式伤害我们，而会做一切给我们带来荣誉、对我们有益的事情。由于这个缘故，我们已决定听从您的劝告和意见，不惜一切把它买下，因此我给您写信，请您在时机成熟之时迅速达成这笔交易。您无论何时办理，我们都将十分满意。

您的儿子，洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科

致尊崇如父的洛伦佐·迪·梅迪奇

1476年9月2日于特雷比奥

3. 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇致桑德罗·迪·皮耶罗·帕加尼
奥蒂

(Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 84, 104)

[公国之前的梅迪奇档案，卷宗84，104]

阿梅里戈一直在我这里办理他们的的事情。我现在认为情况很糟糕，因为我看洛伦佐不想帮忙。因此请安慰梅瑟·焦尔詹托尼奥，要他耐心些。弄清他想要些什么，不管是什么东西，并代表我们向他提供一切，无论是什么，再告诉他，只要我们拥有任何东西，他就不会有什么匮乏，告诉他，蒙上帝的恩典，我们拥有如此多的财产，因此尽管他另有所图，他将永远富裕。 [81]

带乔瓦尼·卡瓦尔坎蒂同去，他也会安慰他的。

梅瑟·焦尔詹托尼奥愿意瑟尔安东尼奥做候选人，我认为领事们对此不会接受。此外如果他做候选人，我认为他不会获胜，因为这件事已经定了。尽管如此，还是代表我做你们喜欢做的事情吧！

我不打算去那里，因为我认为我不会有什么用的，然而如果你认为我能够帮忙的话，我愿意帮忙，尽管我认为我这样做会使洛伦佐不快。

简言之，我不想来，因为我感到十分生气，以致要说些会使人不快的话。然而，如果你希望我来，我会来的。

洛

尽管前两封信不解自明，没有注明日期的第三封信中提到的事情却依然很模糊。然而很清楚，开头的一部分是指阿梅里戈和乔治·安东尼奥·韦斯普奇，并再一次表明洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科是他们强有力的保护者（见正文）。乔瓦尼·卡瓦尔坎蒂在1488年5月、6月份和1495年3月、4月份被列为*priore* [佛罗伦萨执政官]。无论洛伦佐试图干预的问题究竟是什么，这事致使洛伦佐允允他要永远照料阿梅里戈，细想一想是十分有趣的——可以想象，我们在此正处于导致“亚美利加” [America, 即阿梅里戈，旧译亚美利戈，美洲即以此命名，译注] 这一名称的一系列奇怪事件的开端。

信的第二部分中提到的人物更难确定，因为鲁宾斯坦 [Rubinstein] 教授告诉我至少有四名公证人的教名是安东尼奥。提到领事表明提名候选关系到一个行会。我发表这篇文件的理由当然在于信中两次表达出对豪华者洛伦佐的敌视态度。的确，根据这种感情的迸发来看，甚至对前两封信也可以进行解释，它至少表明写信者对有势力的堂兄的矛盾态度。

伊莎贝拉·德斯特 [Isabella d' Este] 在和乔万尼·贝利尼 [Giovanni Bellini] 商谈她为 *Studiolo* [书房] 订制的画时, 定下了我们所说的她的“起码条件”: 这幅画可以表现任何一个故事, 不管是古代寓言还是临时杜撰的故事, 只要它“表现了一个具有美好意义的古典主题”。¹ 我们可以很容易看到, 曼泰尼亚 [Mantegna] 的所谓《帕耳那索斯山》 [Parnassus] [图62] 用哪些方式满足了第一个条件。可是第二个条件怎么样呢? 武尔坎把玛尔斯和维纳斯网在一起, 让众神取笑逗乐, 在这样的闹剧中可以找到什么样的 *bello significato* [美好的意义] 呢? 自从弗尔斯特 [Foerster] 最早强调了这个故事主要的幽默特征以来, 人们一直围绕着这一难题进行讨论。² 伊莎贝拉 (或她的顾问) 是以荷马《奥德赛》中的游吟诗人那样的精神来读解这个故事呢 (这位游吟诗人用这段猥亵的故事来取笑淮阿喀亚人 [Phaeacians]), ³ 还是宁愿忘记它, 而取一种更一般性的意义, 如把它看成是以爱神和战神为幌子来美化伊莎贝拉和她那位从戎的丈夫? 也许这两种选择并不相互排斥, 因为有篇古代原典公开责骂了那些不能透过荷马故事表面上的猥亵, 看到其美好意义的人。这篇原典出自一位诗人之手, 在这篇原典里诗人反驳了柏拉图的责难并对荷马作了寓意性解释。文艺复兴期间, 人们曾认为这篇原典是哲学家赫拉克利德斯·庞蒂库斯 [Heraclides Ponticus] 所做, 但现在人们认为是公元1世纪一位不知名的修辞学家赫拉克利特 [Heraclitus] 写的。⁴ 这篇原典于1505年在威尼斯首次印刷, 不过许多抄本 (伊莎贝拉的顾问们一定能很容易看到它们) 至今还藏在意大利的一些图书馆里。⁵ 而且, 原典中与此有关的一段至少在一些《奥德赛》评注本⁶ 中被援引, 而这些评注是任何一位试图达到伊莎贝拉要求的人文主义者都会迫不及待地仔细阅读的。这段文字写道:

让我们先把别的事撇在一边, 先为这种罪行辩护。那些好诽谤的学舌者总是以这种罪行来烦扰我们——他们总是一边不停地唱歌跳舞, 一边大声地指责玛尔斯和维纳斯的艳事是一种亵渎神明的捏造。他们宣称, 这样做把淫欲带进了天国, 说荷马厚颜无耻地把通奸这种人间的死罪归在天神的身上:

* 本文原载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 1963年, 第26卷, 第196-198页。

我歌唱美丽光荣的阿瑞斯和阿芙罗狄蒂的爱情，
他们最初如何在赫淮斯托斯的屋里共寝……

……

然后就是被网住以及众神的大笑，接着是指责波塞冬干涉了赫淮斯托斯。如果这些罪恶在天神中都有发生，它在人间就不应该受到惩罚。

然而我认为，虽然这个故事是唱给沉溺于寻欢作乐的淮阿喀亚人听的，但它仍然包含着一种哲学的意旨。因为这一段文字证实了西西里人和恩培多克勒 [Empedocles] 的那种理论：阿瑞斯是争斗的名称，阿芙罗狄蒂是爱情的名字。荷马讲述了这一对古代的对头如何言归于好。因此，他俩的结合产生了 **Harmony**，即和谐，是很适合的。和谐把一切都变得协调安宁。因此，诸神心怀感激地大笑和欢闹，因为该诅咒的争斗已经结束，已被转化成了惬意与和平。⁷

接着，赫拉克利特又提出了另一种寓意，他用了一种后来如炼金术士使用的方法解释这段神话，说战神玛尔斯代表铁，维纳斯代表火，武尔坎代表水，整个故事象征着武器锻造术。我们不必再跟踪他，因为上面援引的这段解释看来为我们理解曼泰尼亚的作品提供了足够的材料。这个古典题材表现的主题是，玛尔斯和维纳斯相结合产生了“和谐”，众神则为和平与协调的建立而欢欣，难道还有比这更“美好的意义”吗？这层意义除了用九位缪斯随着阿波罗的歌声翩翩起舞的场面来象征，还有什么更好的方法吗？碰巧，这层意思也许可以解释一个令人迷惑的事实：对这幅画的最早记载，1542年编的伊莎贝拉·德斯特财产目录，为什么把画中的歌唱者称为俄耳甫斯 [Orpheus]，把缪斯称为宁芙 [nymphs]。⁸ 这位目录作者更多地记住了 *bello significato* [美好的意义]，而没有去鉴定 *cosa antiqua* [古物]。

在这种读解中，我们没有理由轻视这个主题的欢乐特征，这一特征具体表现在丘比特 [Cupid] 这个形象上，他以一种显然极为调皮的姿势对着武尔坎演奏吹管。⁹ 这个故事的表面意义是幽默的，它的深层意义是欢快的。

那么，伴随着这个场景出现的赫耳墨斯 [Hermes] 和神马珀伽索斯 [Pegasus] 又是怎么回事呢？在荷马史诗中，是阿波罗和赫耳墨斯的逗笑（他俩都说他们将很高兴和阿瑞斯换一个位置）使得众神大笑。而且，如果赫耳墨斯是与演说和各种文科联系在一起的，那么他同样适合于和谐的诞生这个观念。

就在曼泰尼亚创作此画的同一年，蓬塔努斯 [Pontanus] 写下了《乌拉尼亚》 [Urania] 一诗。在该诗开篇的优美文句中，墨丘利与阿波罗、缪斯以及维纳斯在一起

的场面正好起了上述作用。¹⁰当然，我不想认为这首诗和这幅画之间有什么直接联系。蓬塔努斯的诗描写的不是玛尔斯和维纳斯，但这位伟大诗人对众神欢聚场面的迷人洞察在精神上如此接近曼泰尼亚在画中唤起的神圣和谐，以至于词语和图像尽管是独立创做出来的，但却交相辉映：¹¹

Qui coelo radiant ignes, quae sidera mundo
 Labantur tacito, stellis quibus emicet ingens
 Signifer, utque suos peragant errantia cursus...
 Dic, dea, quae nomen coelo deducis ab ipso
 Uranie, dic, Musa, Iovis clarissima proles,
 Et tecum castae veniant ad vota sorores.
 Dum canitis resonatque cavis in vallibus echo...
 Ipse chori pater ac princeps et carminis auctor,
 Phoebe, adsis, noctisque decus latonia virgo,
 Dique deaeque omnes, quorum sub numine coelum est.
 Tuque adeo, comes Aonidum, dux optima vatum,
 Alma Venus (teneros nati sat lusimus ignes), ...
 O mihi si Charites spirent, si blanda canentis
 Gratia mesopio contingat labra liquore
 Tu vero, nate, ingentes accingere ad orsus
 Et mecum illustres coeli spatia per oras;
 Namque aderit tibi Mercurius, cui coelifer Atlas
 Est avus et notas puerum puer instruet artis...

[84]

[你述说天上闪光的火，寂静地球上空运转的星座，
 述说伟大的黄道靠什么星星闪耀，
 十二宫怎样漫游在自己的轨道……
 你的名字直接取自天国，
 乌拉尼亚——神圣的缪斯，朱庇特著名的孩子，
 让贞洁的姊妹们与你共吟赞美诗。
 你们的歌声在空谷回荡……
 引导着歌曲的发明者和统领福玻斯，

引导装饰夜空的狄安娜，
 以及所有服从天意的男女众神。
 你，缪斯的伙伴，艺术的杰出向导，
 维纳斯母亲（我们已赞扬了你儿子柔和的火）……
 啊，愿美惠女神给我灵感，愿爱怜的歌咏女仙
 用引发灵感的液汁滋润歌唱者的嘴唇，
 还有你，丘比特，开始伟大的行程
 与我同游到天国那灿烂的边畛；
 因为墨丘利将和你同行，他祖先是擎天的阿特拉斯，
 他作为年轻人，将向你这孩子传授那艺术的窍门……]*

* 最后四行是对丘比特说的。诗人请丘比特与他同游天国，意思是与他共同撰写天文学。之所以说阿特拉斯是墨丘利的祖先，是因为墨丘利是宙斯和迈亚 [Maia] 的儿子，而迈亚又是阿特拉斯的女儿。并且，墨丘利的确曾教丘比特读书。伦敦国家美术馆里有一幅科勒焦 [Correggio] 的画，其中墨丘利位于维纳斯边上，正教小丘比特读书和写诗。诗人在此请求丘比特帮助他歌唱天国，诗人告诉丘比特，墨丘利会再次帮助他写诗，而且这位年轻的神会把他的艺术的基本窍门教给小丘比特。——引自作者给译者的信

拉斐尔，到达罗马……“开始绘制签字厅壁画 [*Camera della Segnatura*]，该画要表现神学家如何使哲学、占星术和神学相调和，画中描绘的世上众智者正以各不相同的方式进行讨论。”¹ 以上是瓦萨里记述拉斐尔在梵蒂冈教廷第一间官室里所做系列湿壁画的一段开场白，这段开场白自然成了后世解释这些壁画的基本依据。² 瓦萨里不仅建立起一个信念，即画家想让该系列壁画的主体具有深刻的哲学意义，他还将每一幅壁画与其知识的上下文和装饰的上下文隔离开来，把它们视为某种特殊的哲学和神学活动的图解，从而加强了自己的解释。我们如今知道这个错误的根源：瓦萨里是根据这些壁画的版画临摹品做出上述解释的；他这样做或者是企图用这些临摹品来增加对原作的印象，或者仅仅由于在当时要进入教皇官室确非易事。³ 人们早就认为，这些代用品导致瓦萨里犯下了惊人的错误。他之所以让福音作者置身于希腊哲学家当中，仅仅是因为阿戈斯提诺·威内齐亚诺 [*Agostino Veneziano*] 在刻画这些圣者的版画中采用了这些群像。⁴ 然而，这种方法和倾向后来却延续下来。1695年，饱学的博古家乔万尼·皮特罗·贝洛里 [*Giovanni Pietro Bellori*] **发表了《梵蒂冈拉斐尔绘画作品述评》 [*Descrizione delle Immagini dipinti da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*] 这篇哲学性批评的范文。贝洛里作此文还另有图谋。他是学院古典主义的支持者和马拉塔 [*Maratta*] 的朋友。马拉塔刚修复了或者说毁坏了这些壁画，而贝洛里则试图强调发明 [*invenzione*] 在艺术中的重要性，并称赞这些壁画为现代绘画中最富有创造性的作品。他感慨，总有那么一些人贬低画家的创造力，宁愿画家没有文化、无知，只沉迷于玩弄颜料。拉斐尔却根本不是这样的人。接着贝洛里在文中描述了拉斐

* 本文原是1956年在瓦尔堡研究院所做的一次讲座的讲稿，后经修改在1970年7月9日英—美历史学家讨论会上作首席演讲 [*Initial Address*]。在收入作者的《象征的图像》之前，未发表过。

** 贝洛里（1615—1696年）意大利古文物学家、收藏家和传记作家。被克力门特五世誉为“罗马的古文物学家”。曾担任弃位后的瑞典女皇克里斯蒂娜 [*Christina*] 的图书管理员和文物收藏员。他在普森的帮助下完成了《现代画家、雕刻家和建筑家传记》 [*Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*]（1672年），并把此书献给法兰西学院创始人科尔贝 [*Colbert*]。该书现在成为研究巴洛克历史的最主要材料。他编史的方法是选择一些具有重要意义的艺术家进行评论。该书的前言成为新古典主义所谓艺术反映理想的理想精华的基本宣言。他在书中提倡理性的柏拉图主义，并把古典艺术尊为完美的典范。他的这种罗马学院的理想极大影响了法国的学院派理论。由于莎夫茨伯里和雷诺兹的传播，贝洛里的观念后来又影响了英国的皇家学院，并在德国成为温克尔曼的新古典主义的理论基础。

尔的博学，并鉴别出了他的系列壁画中的所有人物。⁵ 贝洛里的批评传统又为帕萨万特 [Passavant] 通过其开创性的拉斐尔传记而继承下来。⁶ 尽管学者们未能就某种解释取得一致意见，但他们却坚信存在着一个可供解释这些壁画的依据，这个基本依据又必须与16世纪的哲学和人文主义思想相对应。的确，在19世纪，对这件被看作文艺复兴艺术成就顶点的作品的解释反过来又影响了当时的艺术。一些雄心勃勃而有理智的计划，如奥韦尔贝格 [Overbeck] 的《宗教改革的胜利》 [*Triumph of the Reformation*] 或者艾伯特纪念雕像 [the Albert Memorial] 都可以被描述为欲与“签字厅壁画”一比高低的尝试。

1883年，伟大的艺术史家安东·斯普林格 [Anton Springer] 用列表的形式标出《雅典学院》中所有已经鉴定出来的人物，他希望通过这种反证法来缩小这一游戏（的范围） [图74]。⁷ 但是，（对此）做出最激进反应的是弗朗茨·威克霍夫 [Franz (原文误作Frnz) Wicakhoff]，他的著作在诸多方面受到印象主义美学的影响，在1893年的一篇文章中，⁸ 他把以前关于这些宫室壁画的所有解释像蜘蛛网一样扫掉，并建议从头开始，即从当时的铭文和资料入手。不幸的是，他的文章因为这样一种理论而丧失意义：该理论认定这个宫室曾是教皇图书馆——这已被证明是个不太可能的假设，因为我们从阿尔贝蒂尼 [Albertini] 当时所做的描述中知道，朱里乌斯二世的图书馆里装饰着描绘行星和星座的图画。⁹

尽管如此，威克霍夫的论文仍被沃尔夫林尊为一种“解放”，沃尔夫林在他的《古典艺术》 [*Classic Art*]¹⁰ 中声称，欣赏这些宫室壁画不需要任何历史知识，他并且从形式和谐的角度对这个宫室的四面墙进行了分析。然而，十分有趣的是，沃尔夫林进行研究的根据也是一些临摹品。事实上他还稍微详细地讨论了这些版画摹品的成就。正如他告诉我们的，所有去罗马旅行的人总要带回几幅这类版画作为纪念。直到1896年，威克霍夫的学生尤利乌斯·冯·施洛塞尔 [Julius von Schlosser] 发表了一篇富有摧毁力的学术性文章，有关宫室壁画的研究在方法上才有了改变，¹¹ 或者说应当有了改变。在这篇文章中，施洛塞尔终于将被净化了的宫室壁画放置于一个历史境况中，使人们不可能再对这些壁画构图做任何的孤立隔离。这篇题为《帕多瓦的朱斯托壁画与〈签字厅〉的先声》 [*Giusto's Frescoes in Padua and the forerunners of the Stanza della Segnatura*] 的论文具有相当于一部书的篇幅和分量，它探究了中世纪那种将单个学科或者德行的拟人形象与某个典型代表或作者相联系的传统。如将几何学与欧几里得，将正义与图拉真 [Trajan] 联系起来。这种传统可以上溯到法国教堂的门廊装饰，并且集中体现在意大利14世纪一幅法律文典的插图上^{11a} [图75]。对这种传统的揭示导

致人们断然摒弃了这样的观点：在教皇宫室里出现著名的希腊人和罗马人形象，这标志着文艺复兴时期的“异教倾向”[paganism]。不仅如此，对这种传统的揭示还表明，孤立地对待各面墙壁上的画使人们对拉斐尔的装饰画做出了完全错误的内容解释和艺术解释。

签字厅系列壁画具有如此完整的构思，以至于人们必须从天顶开始往下读解整幅构图，但又由于房子太小，以致无法同时拍摄下部分穹窿天顶和整个墙壁，我们只得依靠那些并不讨人喜欢的19世纪制作的版画[图72，图73]来传达整组壁画的主要特征。天顶上绘有四个被尊崇的寓意形象，在这些寓意形象的下层——如同在尘世上——是一群人物[图63—71]。例如，有一个诗歌的拟人像，在她的下层有幅壁画，我们给其命名为帕耳那索斯山[the Parnassus]，其中有阿波罗、缪斯和一群诗人，最前面的那位拿着有题字的手卷——这表明她是萨福[Sappho][图66—67]。[87]

一位拟人形象高踞于宝座之上，下面为一群代表性人物，这样的一些图式在拉斐尔工作的那个时代极为普遍。我们并不十分清楚签字厅系列壁画是何时筹划的，只知道它完成于1511年——但是我们知道，在1507年的年底，朱里乌斯二世表示过希望从他前任的梵蒂冈宫室中搬出，因为他再也无法忍受宫室墙壁和天顶上无处不在的博尔贾[Borgia]公牛图画。¹²他显然并不是对平图里基奥[Pinturicchio]作的壁画所表现的主要思想有什么反感，因为新的宫室基本上是重复了博尔贾宫室那间绘有七艺[the Seven Liberal Arts]的厅室里的图式，该室约10年前便装饰完成[图76]。这类坐在宝座上的形象，如“雄辩术”[Dialectic]坐在宝座上，下面为一群雄辩家[图77]，其构思与拉斐尔的图式很相似；假如签字厅的天顶和墙壁能同时再现于一个画面上，这种相似一定会是很明显的。

我们从施洛塞尔那里得知，七艺不仅仅是唯一一组在传统上被表现为由一些典型人物烘托的拟人形象，图75表明它们还与另一组常见的系列七德[the Seven Virtues]相并列，七德的拟人形象分别将自己的典型对手踩在脚下。

把拟人化的德行与历史上的典型人物相组合，这个传统碰巧也被另一组著名的湿壁画系列采用，拉斐尔和朱里乌斯二世一定熟知这组壁画。佩鲁吉诺[Perugino]在佩鲁贾[Perugia]筹划他的交易所[Cambio]壁画[图79]时，正值15世纪与16世纪之交，这正是拉斐尔与他关系最密切的时候。这组壁画在1507年完成，之后不到一年，佩鲁吉诺与拉斐尔二人前往罗马，为教皇从事梵蒂冈宫室的装饰工作。¹³

交易所画有四德：智[Prudence]、义[Justice]、勇[Fortitude]、节[Temperance]

的形象，他们高踞于天空之上，每个形象的下面又有三个代表人物 [图80a、图80b]。如在义德下面，我们见到这一德行的古代典型人物：卡米卢斯 [Camillus]、图拉真大帝和皮塔科斯 [Pittacus]。有人认为，余下的三个场景是想用来象征神学三德：信 [Faith]、望 [Hope]、爱 [Charity]；一组男女预言家代表“望”，耶稣降生代表“爱”，主显圣容代表“信”。

即使如此，无论怎样强调这个图式与签字厅壁画图式的亲缘关系也不会过分。确有相同的例子：基督教主题与异教代表人物相融合，这类事例曾使19世纪的人们疑惑不解，但对于任何知晓中世纪伦理学家的习惯或者圣奥古斯丁所为人，决不会对此感到惊诧。这两组壁画之间还有更进一步的平行。在交易所壁画里 [图80a]，智德配有人文主义者马图兰齐奥 [Maturanzio] 所做的韵文，他让她说“Scrutari verum [88] doceo, causasque latentes” [我教人探求真理和隐藏的原因]。她在人间的第二个弟子是一位颇具意大利人特征的苏格拉底。签字厅天顶上四个拟人形象中的一个配有这样的铭文“Causarum Cognitio” [觉缘，直译“(产生)知识的原因”]，在她之下我们发现一组哲学家，法国17世纪一份旅行指南最早给这组哲学家起了个有些使人误解的名字：《雅典学院》 [The School of Athens]。在这些人物中我们见到苏格拉底在与入争辩，他的古典式西勒诺斯 [Silenus] 面具替代了题词 [titulus]，甚至从签字厅墙上的密涅耳瓦形象 [图65] 上我们仍然能见到智德形象的重复。

正是签字厅壁画与诸种被采用的装饰图式之间的亲缘关系提醒我们，要想肢解签字厅壁画系列，就会完全摧毁其象征意义和艺术旨趣。因为，如果我们未能从天顶向下读解这些构图，我们就不会理解我们所面对的这种作品类型；由于失去读解作品的出发点，我们会被局部细节弄得晕头转向。在这类构图中，位于宝座上的拟人形象并不仅仅是下面的典型人物的寓意标签。相反，整组壁画都应看作是解释或放大天顶上拟人形象所表达的观念的 [图63]。我们应当牢牢记住，除了极少数唯名论者的局外人，教廷的教士们都知道，而且接受了 *universalia sunt ante rem* [共相先于事物]*

* 共相 [universal]，逻辑学和认识论术语，表示一种组合或分类的原理。关于共相的本质的争论始于古希腊的形式或理念的理论。柏拉图认为，形式或理念具有一种真实的存在，这种存在不同于它在个别客体中的体现。他认为，必定存在着一种理想美，作为美的自我表现的先决条件，尽管理想美在许多被认为是美的事物中体现得并不完美。亚里士多德提出了不同的观点，他认为形式或共相只存在于殊相 [particulars] 之“中”，且正是在殊相中被认识。后人把柏拉图的信念概括为“共相先于事物” [universalia sunt ante rem]，把亚氏的理论概括为“共相存在于事物之中” [universalia in re]。

此后的哲学家对共相的争论和解释从没停止过。奥古斯丁认为柏拉图的形式就是上帝心中的原

这么一种看法，认为世上的事物都只是普遍观念或原理的具体体现，无论这些具体体现是何等欠缺。这种思想与今天我们对世界的看法是多么格格不入，但它对于那时的人来讲一定是极为自然的，因为他们都把整个宇宙想象成一个由自上而下扩散的原理组成的层次结构。“觉缘”作为一个观念比单个的哲学家更为实在，个体哲学家仅仅是说明这个永恒观念的例证。我们甚至可以进一步说，这群人物都由“哲学”所统治，正如所谓行星之子都由恒星统治，恒星决定他们的特征、职业和生存法则。这一点也有一个近在眼前的例证，在平图里基奥所绘的博尔贾宫室里，太阳神索尔 [Sol] 的孩子们都被描绘成主教和神职人员，他们身上明显地有着天国圣光 [图78]。或许正是这个特征，使平图里基奥在他绘有七艺的宫室里放弃了表现各门学科的代表人物的传统方法，而宁可描绘一群不明身份的人在从事相应的活动。这个先例反过来决定了拉斐尔的图式。

从上至下地展示签字厅壁画系列，其中的铭文明显地向我们提示了这一点——知识和德行是神性的表现。

附在拟人形象上面的那些铭文应当是对壁画系列进行的任何一种阐释的出发点。概括说来，这些拟人形象是 *causarum cognitio* [觉缘] 与一群我们称之为雅典学院的哲学家在一起。铭文 *numine afflatur* [神感] 指诗来自于神性——用帕耳那索斯山来表示 [89]。 *Divinarum rerum notitia* [圣事实相] 指向一群“神圣人物”，它们后来被称为“争辩” [Disputa] 和 *Ius suum cuique tribuit* [各得其所]（这是义德拟人像的箴言），在义德的拟人像下层，我们见到两个描述张扬正义的场景：在查士丁尼 [Justinian] 的领导下通过学说汇纂 [the pandects] 建立罗马法 [civil law] 和在格列高利九世 [Gregory IX] 的领导下通过教令集 [the decretals] 建立教会法 [canon law]。

签字厅 [Stanza della Segnatura] 这个名字，意指该厅是教皇法庭开庭的地方。尽管无法证明该厅是否一开始便作此用，但是整个装饰图式却使它名副其实。人们不得

.....
型。波伊提乌则关心“属和种或者是实体，或是只处于心灵之中，或是有形之物或是无形实体，或是独立于感官知觉之物，或是处于它们之中”。唯名论者则认为共相只作为心灵概念 [mental concepts] 而存在。种种争论，莫衷一是。直到20世纪，还有人用数理逻辑的方法来论证共相问题，不过这种论证同样没有把问题说清楚。可以预测这个争论将一直进行下去。

总结起来，历史上不同时期的学者对共相的看法有如下几种：共相是：1. 一种独立存在的实体，有时被认为是所有存在物中最持久的一种；2. 一种存在于心灵之中的主观概念；3. 一种名称或术语；4. 相似事物所具有的一种或各种共同特质；5. 一种反复出现的相似性；6. 某一单个体（殊相）中可以预测到的东西；7. 一种分类法。

不钦佩它的别出心裁，它对之前的两个装饰图式作了修改而不是实际上的重复。碰巧的是义德既是四德之一又是法学研究的主要人格化身。在签字厅里，她与剩下的三德（指上文提到过的信、望、爱和义德中除义德之外的三德。译注）并列，同时又归入诸学艺的图式中，这种诸学艺图式来自自由学科的传统。这里我们所见到的不是七艺，而是四艺：法学、神学、诗学和哲学。

正如它的装饰图式仅是从一种流行的用法变化而来，同样，这些学科的选择反映了传统的、关于知识通过不同的途径传给人类的观念。要寻求产生这些观念的历史背景，我们不必走得太远。知识是由大学来组织和传播的，因此，我们正是从有关大学教育的原典中找到了大量与拉斐尔所绘的这些以学科为主题的壁画遥相呼应的材料。

那时的大学教师有个传统：他们不是像现在一样，平生只作一次就职演说，而是在每一课程的开始都得来一次。¹⁴ 在这类演说中，教师们必得大赞其所教授的学科如何高贵和卓越，以此来为自己的学科做广告。在阅读这些正式演说时，我们感到被带进了一种签字厅所弥漫的那种气氛当中。这些演说向我们揭示，签字厅壁画的形象图式主题不仅与当时的艺术程式完美协调，而且也同样完美地与当时的知识传统吻合。

伟大的人文主义者瓜里尼 [Guarini] 的一个弟子乔万尼·托斯卡内拉 [Giovanni Toscanella]，约1425年在博洛尼亚大学 [University of Bologna] 介绍了他的修辞学*课程，签字厅壁画中的许多套话俗语和固有程式，在托斯卡内拉的那篇演讲中已有预示。¹⁵

.....

* 修辞学 [rhetoric]，文艺复兴时期，意大利的人文主义者根据西塞罗的观点重新考虑修辞学。在中世纪，修辞学分为两种：劝说术 [ars dictaminis] 和书记术 [ars notaria]。第一种主要用于书信，其倡导者也是专业的写信者以及法院的官员。第二种主要指公证处的书记撰写法律文件、商业合同或结婚证书的艺术，后来主要用于法律诉讼和法庭辩论。从彼特拉克时期起，人文主义的修辞艺术把这两者都融合于有效的论证术之中。他们的修辞学首先考虑的是对特定的听众和特定的主题要用什么样的特定风格，句子和段落的长短，如何组织一篇演说——比如，一般的结构是开场白；演说者的观点；他的论证；反对者的观点；他的反驳；结束语。

修辞学训练固然能有助于律师、政治家或大学的老师组织并记住演说内容，安排语调，从而打动观众。不过，正如西塞罗和昆体良所说，只有透彻了解的东西才能为之辩护，只有真正体味到的感情才能有效地表达。所以，好的演说家应该是完善的人，既有学识，又有教养，他应该是位哲学家，有多方面的才能。实际上，人文主义者之所以对古典时期的文学感兴趣，一个重要原因是因为修辞学的缘故。他们想看看这些作品是怎样取得感人效果的，它们的用词和风格有什么值得借鉴的地方。

当然，如果使用不当，修辞学也会导致文体浮夸，有时，对辩论定式的模仿甚至使人不知道作者到底拥护哪一种观点。这就导致“修辞学”在今天具有一种贬义的味道。

从诗人谈起吧，关于诗人的神性心灵，我们能说些什么呢？我博学的听众们当然知道在一个简短的演说中包容所有对诗人的赞美确非易事，因为诗人常常又是历史学家，并且也堪称优秀的演说家、哲学家、立法者和法律解释者，还可称为医生和数学家……确实是诗人们首先声言上帝的存在，他们确信上帝明察万物，统御一切。如同我们所知，这些都为俄耳甫斯 [Orpheus] 感受到，古人也把俄耳甫斯看作神学家。希腊人中的荷马 [Homer] 和赫西奥德 [Hesiod] 也感受到这些。如今，我们中间的 [90] 维吉尔 [Virgil] 和奥维德 [Ovid] 更是在许多的诗文中公开声言神的无所不在。诗人还通过各种想象的故事，在他们的诗中滔滔不绝、动人心弦地歌颂德行。巴希利乌斯 [Basilius] ——一位杰出而极博学的人，实实在在地讲过，他听一个饱学之士——他被认为极具研究诗人心灵的天赋——说过，荷马的所有诗歌都是对德行的赞美。不正是因为诗人们为神灵与神感所触抚，诗歌之父恩尼乌斯 [Father Ennius] 才称他们是神圣的吗？[*quod divino videlicet spiritu afflatuque tanguntur.*]

（这位演讲者接着开始称赞古代历史学家希罗多德 [Herodotus]、修昔底德 [Thucydides]、李维 [Livy] 等人。）

让我们再来谈谈哲学，它是永生之神的礼物，而非人的才能。哲学应分为三部分，研究事物的原因和本质，研究谈吐文雅，研究对事物的好恶的判断力和理智，因此，哲学无处不有丰硕之果，以至于在我们想要完整地表达意见和判断的时候，不得不说不说哲学是永生之神赐予凡人的最伟大礼物。还有什么比知道万物的本质和原因更美好的呢 [*cuiusque rei naturam causasque*]？还有什么比能在真实与虚假、正确与荒谬之间做出判断更为令人羡慕的呢？还有什么比能够懂得什么是诚实或卑鄙、什么是有用或无用更令人渴望的呢？古人中在这些方面超群的人，最初被人们称为智者，但又因为这个叫法显得太自大和傲慢，人们后来又改称他们为哲学家。据说萨摩斯的毕达哥拉斯 [Pythagoras] 第一个接受了这个称号。你们难道不知道，不管我们称呼他们为智者或哲学家，这些称呼都意指他们是智慧的热爱者，他们实际上是被挑来接受这辉煌称号的人？正如西塞罗 [Cicero] 所说，哲学就是智慧的学问，古代哲学家把智慧定义为有关神性和人类的学问，有关这些事物的构成原因的学问 [*rerum divinarum et humanarum causarumque, quibus hae res continentur, scientia*]。曾聆听苏格拉底谈论的柏拉图，柏拉图的弟子亚里士多德，苏格拉底的信徒色诺芬 [Xenophon] 以及其他许多人，以极大的热忱和无比的勤奋所追求的正是这种智慧。教诲人们懂得渴求或逃避的那种智慧，有着最丰硕的果实。它的父亲是苏格拉底。

（然后演讲者开始赞美修辞学。他最后说道：）

那么，最杰出、最博学的人类，让我们利用神和上天赐予的理性和智慧，以极大的热忱、努力和勤奋来掌握这些人类学问的课题和技艺；让我们昼不懈，夜不眠，以保证我们的心灵——这神灵的赐物——不坠入尘世的污泥中，使它永远凝视着天国和神灵，只想着如何修习圣功神课而别无所思。如果人们这般努力，定将名存千古。

初看起来，托斯卡内拉的演讲与签字厅壁画题材的一些相似之处的确令人吃惊，但是很显然，这次大学演讲的“偶然事件”[*pièce d'occasion*]不可能是拉斐尔的图式[91]的来源之一。只有其中对诗歌和哲学的赞美使人联想到签字厅壁画。假如真是一间用来图解托斯卡内拉的赞美词的房子，则应把剩下的墙壁用来描绘“历史”[*History*]和历史学家，以及“修辞学”和演讲者。

但是，我们对托斯卡内拉这篇极为程式化的赞美词的兴趣不仅在于它对学科的选择，更主要在于它赞美这些学科的理由。对于托斯卡内拉来说，所有知识的高贵性都来源于与神灵的联系，所有的知识学科都多少揭示了更高的真理，这显然是老生常谈。有些学科是间接和晦涩地揭示真理，有些则是直接地、明晰地揭示真理。上帝通过领悟到神意的诗人和哲学家之口含蓄地表达自己，又通过圣经和教会的圣传坦率地表达自己，虽然这些坦率表露的神旨也要经过阐释才能被理解。我们再次看到，签字厅壁画中把诗人、哲学家与神学家并列置于相等地位的做法与文艺复兴的现世主义毫无关系。唯一要指出的是，托斯卡内拉所仰赖的传统不是要使神圣的东西世俗化，而是要使世俗的东西神圣化。对古代诗歌和哲学的尊崇，只能是更加强了

divinarum rerum notitia [圣事实相]的重要性。“圣事实相”被描绘在那幅被称作《争辩》的壁画中 [图68—69]。

这幅画的题目出自瓦萨里的记述，他讲到圣者们在为这祭坛的主持者而争辩。¹⁶人们常常指出，这种解释（也许对处于后宗教改革时期的瓦萨里来说，这样解释极为自然）模糊了这幅壁画构图的意义。其实，这画也必须用从天顶往下、从上帝到人的方式读解。一旦我们从这种整体的上下文来看这一构图，我们就能感觉到通过人格化身传至人间的“圣事实相”。在这不寻常的三位一体构图中，耶稣形象下层的圣灵之鸽正往下降，两侧是盘旋于祭坛上的四福音书，祭坛周围，教父们在用神授的著述向人们阐释神旨 [图66—67]。

根据这些粗略的轮廓来解释这些壁画中的任何一幅都没有什么难处。被叫作《帕耳那索斯山》的一幅画，是 *Numine Afflatur* [神威]，即诗的神性灵感的完美的形象化

表现。画中阿波罗像盲荷马一样欣喜若狂地仰望上天，缪斯和诗人们则直接将他们神奇的知识供奉给聚在宫室里的人们。

在签字厅的上下文里，被称作《雅典学院》的壁画所具有的基本意义也一目了然。“觉缘”被尊崇地描绘成捧着两册分别标着“道德”[*Moralis*]和“自然”[*Naturalis*]的书，这是哲学的主要分支。在下层画面里，自然哲学由柏拉图做代表，他手拿《蒂迈欧篇》[*Timaeus*]，那是有关宇宙的创造和本质的对话录。他那著名的指向上天的手势，也许是指觉缘，而并非指他与弟子亚里士多德之间的任何学说对立。亚里士多德手拿《伦理学》[*Ethics*]，那是他传授给我们的道德哲学。¹⁷我们也许可以料想其他的哲学家也是用来图解在自然哲学和道德哲学中对原因的探求的。毫无疑问，这确实是另两组人物——聚集在智慧女神密涅耳瓦的下面和聚集在伦理学导师阿波罗的下面——的主题。[图64—65]。 [92]

这些人物是否也用来图解源于平图里基奥图式的七艺主题呢？斯普林格的揭示颇为诱人。¹⁸人们显然可以辨认出，围观示范的一群人代表几何学[*Geometry*]；标有和声系统的字板代表音乐[*Music*]。天文学[*Astronomy*]也不难辨认，因为有个国王托着地球仪，而地球仪传统上又是托勒密[*Ptolemy*]的标志（把天文学家托勒密与统治者托勒密弄混了）。但是，四学科[*Quadrivium*]最后的一种算术就不那么容易辨认了；至于三学科[*Trivium*]——文法、修辞和逻辑，画家的选择变得更为随意。而且，人们甚至有理由怀疑三学科能否归于“觉缘”的观念之下。那群围着苏格拉底（他被尊为伦理哲学的奠基者）的人不是与伦理哲学更有关系吗？而那群使人联想到四学科的人不是代表着自然哲学或者科学吗？

毕竟，我们没有理由认为，哲学家们的多方面活动是要制定一个互不相关的“学科”一览表。恰恰相反，导致托斯卡内拉做出那番演讲的大学传统，坚持认为在人类的所有学科之间存在着基本的联系。西塞罗就曾称哲学是所有值得颂扬的学科创造者和母亲，¹⁹他还在那段令人难以忘怀的言辞中表明，他坚信人类所有学识具有一致性，“所有与教养相关的学科都有着共同的联系，并且被某种亲和力结合在一起”[*Omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur*]。²⁰

难怪由卡尔·米尔纳[*Karl Müllner*]收集并出版的十分有价值的文集的那篇文章里，竟然就有一篇关于这一主题的就职演说。²¹在罗马教皇尼古拉五世[*Nicolaus V*]手下教书的格列高利·提菲尼奥[*Gregorius Tiphernius*]，在其演讲中耐心地向我们

历数各门学科，每提及一门都要说明，它与别的学科是不可分割的。作为学习语言的语法家必须去学习其他所有需要运用语言的学科。逻辑出现在四学科（算术、几何、天文、音乐）的论证中。修辞学需要掌握词和事物，它也必须与其他学科相融合。诗学与算术有关，因为韵律需要计算，更不用说诗人常常要与天文学或哲学等神秘的东西打交道。诗与音乐相融合，音乐又与几何学相关。毕达哥拉斯派的原则是将音乐与哲学相联系，但是音乐通过其影响力又与伦理学相关。更不用说，天文学本身也需要其他学科。演讲者提醒我们，古人是对的，他们把各门学科形容为在舞蹈中相互牵着的少女们。学法律的学生也决不可对七艺一窍不通，因为法律本身来自于哲学的最隐秘处。提菲尼奥还向我们表示，他也能详细地谈及医学、哲学和被尊为学科女王的神学，但这些只能略去不说，因为场合不允许。

我们再次看到，签字厅壁画系列的构思对于在这种学术传统中成长起来的人而言该是多么熟悉；演讲者在恭敬地谈及神学之前，曾自以为恰当地将哲学与法学联系起来，这点碰巧也与拉斐尔组画的构思相吻合。

签字厅的第四堵墙用来赞美美德，它既是基本德行之一，又是一门学科，这门学科通过包含罗马法的《学说汇纂》和构成教会法的《教令集》而传授给人类。法学研究是怎样被归于神赐之物的图式之中，这同样不是件难说明的事。西塞罗就曾说过，法律是神的创造而非人的发明。像波焦·布拉乔利尼 [Poggio Bracciolini] 这样的人文主义者，也能构思一篇赞美法学的颂文以点缀这一主题。²² 他在颂文中宣称自己的学科高于其他所有学科。

古代罗马人也理所当然地最关心法律。

诗歌在刻写十二铜表法之后才产生；哲学和其他一些所谓自由学科，都是最不为罗马人接受，最后才在他们的帝国中传授的。然而这些聪明人相信，没有最好的法律的支持，在他们的城市里就不会有社会生活的规范，不会有自由，也不会有劳动的果实。²³

波焦在历数了著名的罗马法学家之后，便轻易地将话题转到柏拉图和亚里士多德上。这两人都是关心法律的。我们再次听到波焦说，没有法律，就不会有哲学、逻辑、占星术或其他任何学科。他还告诉我们，毕达哥拉斯是第一个自称哲学家的人；苏格拉底开创了伦理学，把哲学从天上带到人间。据说，即使琐罗亚斯德 [Zoroaster] 不是占星术的发明者，占星术起码也是来自迦勒底人 [Chaldeans]。接着，他又顺便称赞了诗的创造者俄耳甫斯、利诺斯 [Linus] 和穆赛俄斯 [Musaeus]，然后又谈到立

法者摩西，最后他以竭尽全力的赞语结束颂文：

呵，这是全能的上帝给予人类的一种多么巨大和多么杰出的保护！还有什么礼物比上天的这一惠赐更好、更有用、更神圣呢？正是凭着这一惠赐，我们的心灵被引向美好的生活；正是凭着这一惠赐，德行得以弘扬；也正是凭着这一惠赐，我们能过上宁静的生活，并升向这一赐物的源出之地天国。

于是，聚集在这间签字厅里的那些训练有素的教士和法官们在聆听辩护人的发言时，会发现自己被熟悉的图像环绕着。毫无疑问，这些发言中常常出现西塞罗似的名言警句。他们惬意地置身于由各学科所构成的次序井然的宇宙中。通过这些学科，神性的原理被转译成凡人的言行。如果这些教士和法官处于一种庄重的心境里，他们甚至会希望或感受到神灵的火花通过墙上这些圣人传到了自己身上，因而他们也会成为出自天国的知识的具体体现和代言人。 [94]

当他们参加庄严的宗教仪式，或是出席刻板的大学典礼时，我们假设他们应该是得到抚慰的。这些图像给他们带来的同样抚慰是否使他们满足呢？或者说，他们是否会细看墙上的图像以获得清新的悟性呢？我们也可用更一般的说法来提问，我们该从这个象征图像系列中寻找对传统信仰的重新阐述，还是寻找某种更具体、更深奥的信息呢？

提出这类问题，并不意味着上述援引的原典能为签字厅壁画的所有细节提供答案。它们当然不能。例如，我们知道天顶上的拟人形象 [图63] 两边都排列着一些插曲的图解。帕萨万特解释说这些插曲是用来衔接不同的学科——神学与义德之间画的是“堕落”，义德与哲学之间画的是所罗门的审判，哲学与诗学之间画的是天文学，或称“对宇宙的沉思” [图84]，诗学与神学之间是“刮死玛耳绪阿斯 [Marsyas]”，好像但丁向阿波罗的祈祷（见《天堂篇》第一章。译注）能因此而得到解释。在义德的下面还有具有浮雕感的灰色单色画，对义德作进一步例证：“帕耳那索斯山”下也有一些场景，其中有些不太明了，引起了各种解释。最后就是关于壁画中的想象人物和真实人物的问题。有些人物由文字明确标出（如萨福）；还有些人物如苏格拉底、荷马、但丁也可以辨认出来。我们无须怀疑，拉斐尔在这些人物中掺进了同时代人，因为我们知道，在这里不仅将朱里乌斯二世画成格列高利九世，而且还画上了年青的费代里戈·贡扎加 [Federigo Gonzaga]，费代里戈曾被作为人质囚在这座教皇法庭——尽管我们已无法从画里认出他来。²⁴

但是，在这个肖像问题中，我们肯定又要遇到那个众所周知的解释的难点，即

“意义的意义”问题。²⁵ 艺术家在宫廷用某个人，如某个徒弟或某个显贵做模特儿是一回事，他这样做是否想让这个人永远能被人辨认出来却是另一回事。“圈内人”看到壁画里有熟悉的面孔在看他们也许会感到惬意，但这是壁画的部分“意义”吗？我们可以进一步问，这种艺术家想要表现的意义是否也包括那一长串身份难辨的古代诗人或哲学家呢？

在此值得指出的是，批评家对平图里基奥的壁画做出的反应与对拉斐尔壁画的反应有着惊人的不同，而前者无疑是后者的范本。平图里基奥所画的那些学科拟人形象，其身下也聚着一组组人物，而且这些人物在功能特征上与拉斐尔的极为相似，但
[95] 没有一个观众觉得要去给每个人物安上个具体的出处和历史人物的名字。这些人物仍然是一群无名氏，尽管平图里基奥也完全有可能在壁画中画进他的朋友或同代人的形象。

让我们以拉斐尔《雅典学院》中的一个引人注目的老人形象为例。这个老人正躬身为一群崇拜他的弟子画几何图 [图81]——他常被人认作欧几里得，而瓦萨里则把他认作是布拉曼特 [Bramante]，这种看法极少受到反驳。可是，一个意在纪念朋友的肖像，何以选择这么不好的、只见得到秃头的角度呢？难道我们不能认为，拉斐尔的这个几何学家的意义正相当于平图里基奥壁画系列中类似形象的意义？平图里基奥的形象也只露出一圈白发 [图83]。

这类问题易问不易答。因为我们显然永远无法证明这画中不存在特殊的意义，正如律师们常说的 *negativa non sunt probanda* [否定命题无法证实]。

想通过进一步研究文艺复兴时期的原典来满足这些希望（这些希望常常被寄托在这类原始资料上）在这里是不可能的。从某种意义上讲，原典多得无从选择。真正的问题并不在于找出更多有关柏拉图和亚里士多德、荷马和俄耳甫斯、神学与义德的文字材料。难就难在找出当时的某一本绝无上述观念和陈词套语的书。对签字厅壁画的各种解释提出的真正的方法问题是一个不同层次上的问题。在图像志的研究中如同在生活中一样，聪明之处就体现在懂得该在何处驻足。

这一问题理所当然地不会有什么现成的答案，这是很自然的。任何符号或象征都不能够说明自身，也不会告诉我们它们意欲表达多少象征意义。所有的符号都有一个特点，那就是卡尔·比勒 [Karl Buehler] 所称的“抽象关联”。²⁶ 字母通过某些区别性特征起作用，但是在正常的上下文中，字母的意思不会因字母的大小、印刷的颜色或者字号而受影响。图像学家感兴趣的图像也是如此，不管它们是盾徽、象形文字、徽志，还是传统上由特定“属像”标示的拟人形象。从严格的意义上说，在上述任何

一种情形里，图像的许多特征并不具有可以译解的意义，只有少数特征需要我们读解和译解。虽然编辑成典的符号我们很容易辨认，可是在象征图像中，意义界限即比勒所谓的“符号界限”则是相当开放的。以签字厅天顶上“觉缘”的拟人画为例 [图64]。画家有意识地让我们弄清她拿着的书的意思，因为书上有铭文。我们也不必怀疑，教皇宝座的装饰象征着“哲学”的一个方面——化育之神狄安娜 [Diana] 传统上代表自然。瓦萨里还比较详细地告诉我们，她的外套的不同颜色，从颈部起分别是火、空气、大地和水的颜色，因此它们具有象征意义。瓦萨里也许是对的，但是其他拟人形象的外套又怎么样呢？他没有告诉我们。但即使他告诉了我们，我们也会不断地提出新的问题：衣褶形式有意义吗？手指的位置有意义吗？ [96]

虽说我们面对任何个别图像时，其意义的界限从局外来看显然是不可见的，但当我们从另一角度看问题，当我们研究要被转译成图像的原典时，情形就发生了戏剧性的变化。理由很简单。语言通过共相起作用，殊相总是会溜出语言之网，无论我们把网眼编织得多么好。由于语言是分离的，绘画是连续的，所以画出的寓意形象不可避免地会具有很多种特征，而这些特征从这个观点来看是没什么意义的。

当然，从寓意的角度看是没有意义的东西，并不等于没有某种其他的意义。如果真没意义，那么这幅图像就只能是一幅示意图，而不是艺术品了。

让我们以拉斐尔的另一幅拟人画“诗学” [图66] 或者最好是他为这一拟人形象作的漂亮素描 [图85] 为例。从一种观点来看，它是具有翅膀、竖琴和书等明显而又有限的属像的图画符号。但是这一形象不仅象征 *numine afflatur* [神感]，而且还表现神感。符号界限在这里不那么清晰。眼向上望，也许是用来表示灵感的程式性符号，这是来自古代的艺术传统，但是人物画得有种紧凑美，这却是拉斐尔自己的东西。而且，连拉斐尔自己都无法将这幅素描完美地转移到正稿上，也无法再重复一张类似的素描，因为在他最后的定稿上，这个形象作为神感的化身很可能不如素描那么令人信服，尽管还给它加上了桂冠。

在本书的其他地方，我们追溯了象征与寓意之间的区别。²⁷ 人们觉得一旦寓意的程式为人所知，它就可译成概念性的语言，而象征却呈现出大量的、近乎不可言喻的意义。

可是同一篇研究又告诉我们，历史地看，这种划分并不真实。不能简单地认为拟人画就是用图像代替标签来表示概念的图画文字。其实，它们相当真实地再现或体现了那些超然实体；这些超然实体被人想象成了概念世界的居住者。也是在此，体现在

签字厅壁画上的知识传统影响了艺术家。的确，那位把这些共相作为赞美对象的演说者可以求助于视觉想象力来赋予它们血和肉。

我们又可以引用收入米尔纳那本便于查阅的文集里的“符彩藻翰式的演说”[epideictic oratory]程式。乔万尼·阿吉罗普洛斯[Giovanni Argyropoulos]是拜占庭的人文主义者，后移居梅迪奇的佛罗伦萨。他在1458年的一次谈亚里士多德物理学的演说中以如下的颂词结束演讲，这段颂词使人想起拉斐尔笔下光彩夺目的天文学拟人形象[图84]。

永生的神啊，那门科学是何等高贵，何等完美，它有何等的力量，何等的气势，[97] 它又是何等的美妙！让心灵专注于它，我恳求你们照我说的专注于它。想象——你们的心灵是自由的，所以你们的思想是自由的，你们运用理智便能很容易在心灵里形成图像，宛如真景——因此，去想象吧，把“科学”放在你心灵之眼的面前，她身着少女的装束；把“科学”包容的所有思想都聚于图像里，她不正是像宙克西斯[Zeuxis]笔下的海伦[Helen]，或者就像海伦本人，像帕拉斯，像朱诺，像狄安娜，像维纳斯那样吗？“科学”肯定比她们都要美丽得多，她的端庄秀丽只可神会，难以言传。这时，她将唤起怎样的爱、怎样的热情、怎样的渴望啊！如果我不怕犯忌，她唤起了怎样的欲望，使我们想亲近她、拥抱她、抚爱她——如果心灵见到了她的真容，诚如她确实能为心灵所见那样……²⁸

不用说，像上文援引的其他类型的原典情形一样，我们没有理由设想拉斐尔或他的顾问熟知这篇特殊的原典。所有的原典传达给这位年轻艺术家的只有一个信念，美是神性的一种属性。并非说拉斐尔之类的艺术家需要人教他们接受这个信念。没有这个信念作为锚地，基督教艺术传统，尤其是基督教诗歌传统是不可想象的。

如果拉斐尔是在这种传统中着手创作，他就根本不需要更多的文字指导来教他如何将“知识的神性”这种观念转译为—组图像。或许，他所需要的具体指导，不会比一个将一段神圣经文转译成音乐的作曲家所需要的指导更多。²⁹我们无法宣称自己能准确地知道拉斐尔根据什么样的原典进行创作。但是有一类证据实际上排除了这么个假设：这篇原典一定很长，或者很具体。

这个证据就是他为签字厅壁画所做的大量素描，这些素描记录了他的工作过程。菲舍尔[O. Fischel]在他的纪念碑式巨著《拉斐尔的素描》[Raphaels Zeichnungen]中对这些素描进行了精湛的筛选和讨论。³⁰尽管没法对他的分析作什么增补，但是重温一下这类证据仍然有用，这类证据在任何时候对处于创作活动之中的学者都是一个震动

和挑战。³¹大致看来，不仅整体的图式来源于拉斐尔对所知的当代壁画系列所做的融合和修正，而且整体形式能够具有如此完美的协调和如此紧凑的衔接，也是由于拉斐尔系统地采用和修正了已有的构图形式，并将它们在自己的杰作里体现了出来。

最完整的记录是关于聚在 *Divinarum rerum notitia* [圣事实相] 又称《争辩》下面的一群形象。这幅画与佩鲁吉诺（他的《交易所》如此明显地影响了拉斐尔的图式）的另一幅画的构思惊人地相似。佩鲁吉诺的这一幅画出现在紧挨着签字厅的那间大厅的天顶上，这间大厅我们今天称作拉斐尔的“热火厅” [*Stanza dell'Incendio*] [图87]。现在还不清楚佩鲁吉诺何时画的这个天顶，但看来是在1508年，即正好在签字厅装饰工作开始之前。正如在《争辩》中一样，我们看到在佩鲁吉诺画中的圣灵形象是在赐福的基督像下展翅升天的鸽子。两幅作品的基本想法是如此相似，以致人们不禁要怀疑它们是否有着历史的联系。 [98]

二十五岁的拉斐尔当初被唤去罗马帮助他年迈的师傅工作，而他的师傅刚在佩鲁贾画完了交易所壁画，因而朱里乌斯二世（也可能是由于布拉曼特推荐）才决定让这位年轻的天才负责隔壁那间已由索多玛 [*Sodoma*] 着手工作的房间，这难道不是可能的吗？这些推测也许是无根据的。但是我们知道，当拉斐尔着手筹划这堵墙的装饰时，他借用了另一种套式，他与佩鲁吉诺刚刚在一次合作中采用过这种套式，这幅合作作品就是圣塞韦罗教堂 [*San Severo*] 的《三位一体》 [*Trinity*] [图86]。在这幅作品里，一群圣者呈半圆形位于坐在云朵之上的基督附近。大致上看，拉斐尔想按照“最后审判”的构图来处理这幅壁画的上半部分，也就是将基督置于中央，仲裁者和法官们位于两旁。图88由巴尔托洛米奥修士 [*Fra Bartolomeo*] 所做。这位艺术家对拉斐尔影响极大，人们常常提到这幅画启发了拉斐尔。

藏于温莎 [*Windsor*] 的这幅漂亮的草图好像体现了拉斐尔最初的完整计划 [图89]，可当我们在观看它时，从中又看到了一种更为奇怪的相关性。地上的一群人通过一个可爱的形象与天上的神灵相连接，这个人物以传统上表现“望德”（神学三德之一）的方式手指上方，原来这幅画是严格地模仿莱奥纳尔多的未完成作品《博士来拜》 [*Adoration of the Magi*] 创作的 [图90]。画中有一个高贵的老者形象，披着斗篷，凝神沉思，他在拉斐尔的画中所起的作用同在莱奥纳尔多的画中所起的作用一样——是为了维系群像，因为其他人都躬着腰向前倾。

不过，莱奥纳尔多漂亮的构图母题还不足以给拉斐尔要装饰这面长墙提供基础，于是拉斐尔放弃了最初那种把巴尔托洛米奥修士的主题和莱奥纳尔多的主题结合起

来的想法。但他又是个如此谨慎的艺术家，不会由于这么一个原因而放弃自己极为喜欢的这组人物。于是当他把这组人物从《争辩》的布局中抽出时，转身便把他们安排到对面墙壁上，只不过对某些成分稍作修改，便成了一群人围观一个书写的智者的群像。《雅典学院》的壁画草图 [图91] 毋庸置疑地证明了这一相关性，并且表明拉斐尔甚至不会因抄袭某个具体的类型 [图92] 而感到内疚，只要这个类型符合他的目的。

拉斐尔充分利用了莱奥纳尔多的构图，却没有为地上的一群神学家找到模型。但拉斐尔不必到很远的地方去找这个范本，他只穿过走廊到西斯廷教堂就行了。好像还没有人注意到，《争辩》左下边的一群人物是模仿波蒂切利的壁画《诱惑基督》 [*Temptation of Christ*] [图94]，而波蒂切利的这幅画也许又从莱奥纳尔多当时的那幅《博士来拜》借鉴了一些东西。在最初为构图而画的一些速写里，特别是在藏于法兰克福的一幅素描 [图96，这也可能是张临摹品] 里，拉斐尔的这种借鉴尤为明显 [99]。像波蒂切利画的那组人物一样，《争辩》中人物群像的总动势都倾向中央并凝聚在中间，人物之间又有一些交错对峙的动态。

拉斐尔在最后定稿中保留了这群分离者的形象，人们又常常讨论这些人物是否代表异教徒。对此我们无法知道，我们只知道，即使拉斐尔有这种意图，也不会是由于某个博学的神学家的建议，而是拉斐尔的艺术传统使然。他一定见到过菲里皮诺 [*Filippino*] 不久前画于圣玛利亚战胜密涅耳瓦教堂 [*S. Maria sopra Minerva*] 的杰作，那幅杰作描绘的是圣·托玛斯 [*St. Thomas*] 痛斥异教徒 [图93]。拉斐尔也从这幅画里吸收了一些东西，如举着字牌 [*tituli*] 的天童 [*putti*]，乱扔在中央阶梯上的书和主德 [*Cardinal Virtues*] * 中的一位举起的手臂。

但是与表面的情形相反，拉斐尔不是个只知道靠现成的壁画来拼凑的“学舌者”。他是个伟大的艺术家，知道如何将传统中的这些因素融入一幅结构复杂严密而又富有新意的绝妙作品之中。在这里，又是素描向我们提供了最有说服力、最动人的证据。

在波蒂切利的画和现藏法兰克福的拉斐尔素描中都有一个缺点，就是趋向中央的动势与背离中央的动势之间出现了中断。而在拉斐尔的定稿中，他用一个转身的形象

.....
* 主德，出自柏拉图的《理想国》，通常指本文前面提到的智、义、勇、节。基督教的四主德基本相同。偶尔，这四德和另外三德（信、望、爱）合在一起并为七德。它们在中世纪的写本和雕刻中被表现为寓意形象，普鲁登提乌斯的诗《灵魂的争斗》和圣奥古斯丁的著作都为这种题材提供了文献资料。

成功地弥补了这一中断，这个人物使两组人物联系起来。我们又得佩服拉斐尔的节俭手段，因为他是从现藏温莎的头一幅素描中取了 this 形象，在那幅素描中它是一个连接上下部构图的形象。这些素描也揭示出，拉斐尔小心地根据变化的需要对这个形象作了调整。在其他一些画稿（藏于里尔 [Lille]）中，拉斐尔认真地研究人物转身的确切角度，但这些素描中最令人惊讶的那幅则向我们表明，拉斐尔如何利用了传统——在现藏乌菲齐的素描里，拉斐尔借用古典维纳斯的形象来处理这个优美和外观明快的重要姿态 [图97]。

一个中断弥合了，但构图中还存在着另一个缺陷：向前的动势与坐在中央的人物产生了矛盾。拉斐尔又需要一个形象将这个动势接上去，他又用了一个转身的形象。大英博物馆藏有一幅很潦草的鹅毛笔素描，上面有十四行诗的残句，有为“异教徒”中争吵的两个人物画的速写和一只脚，还有记录下拉斐尔一些想法的图画，这使我们能够看到他斟酌这个形象在空间中作转身动作的过程 [图99]。从这里我们看到了他的发明如何逐渐成形。最初这个形象看来像是属于《雅典学院》中围观或读书的一群人物，后来在现藏牛津的一幅素描 [图98]（其中记录了一些关于《帕耳那索斯山》的想法）中，解决的办法几乎已经找到，唯一的问题是要给人物套上高贵的服饰；而在另一幅炭笔素描 [图100] 里，人物便给加上了有厚重感 [gravitas] 的服饰，这是人物的艺术功能所要求的。当然，不排除这个形象是在较大的整体构想中被命名的可能性，但所有证据都导致这么个结论：就算有命名，也一定是事后才想到的。

关于表现“觉缘”的那群人物形象如何演变的素描资料要少些，但是同样也没有什么证据表明拉斐尔想去或被要求去描绘哲学的严格体系。实际上，有个很小但却是关键性的证据说明，根本不存在极为详尽的作画方案。最右边的那组奇怪的人 [图81]，据知是从多纳太罗 [Donatello] 在圣徒教堂 [Santo] 的浮雕 [图82] 中借来的，拉斐尔圈内的人曾在速写本上临摹过这组人物 [图101]。

沃尔夫林在《古典艺术》中讨论这种借用时，也对此感到极为惊讶，他觉得拉斐尔构图中的这种借用也许出于戏谑。³²他说，这无论如何不能视作是拉斐尔缺乏创造性的表现，不能“过分悲观地”看这件事。他是在对一心崇尚独创性的读者们讲话。可是我们却看到，这种方法永远也无法解释拉斐尔的创造方式和签字厅的构图。这群人物对于拉斐尔来说类似于音乐中的转调——在具有强中心重音作品两边加上有平衡力的乐章或动势。在将这组人物移植到高耸的大厅里时，拉斐尔把多纳太罗的那个焦急的年迈观者变成了一位神秘的智者；那位女人则拼命地冲向那个带有神秘使命的男

人。即使没有哪篇文字记录的方案证明拉斐尔从多纳太罗那里找来了这群人物，我们也绝不应该把这组人物仅仅看作是纯粹的形式产物。

沃尔夫林常被尊为“形式分析”的提倡者，但他是决不会倡导这种贫困方法的。《古典艺术》一书的最后一句话试图防止的就是这种误解。“我们绝不是想为形式主义地欣赏艺术作辩护。钻石当然需要光才能发亮。”³³ 沃尔夫林十分清楚地看到，形式和内容，美和意义的二分法不适合于文艺复兴盛期的作品。拉斐尔和他的朋友们也一定弄不懂这种划分。他们是在本文多次提及的那种氛围中成长的，那种氛围就是修辞学的传统。我们的确倾向于把修辞学看作是形式超过内容的“肥胖症”，但文艺复兴时期的人们并不这样看。他们很自然地接受“得体”理论，这个原则要求高贵的内容应当配以高贵的形式。选择高贵的言辞、图像和韵律来处理具有崇高性的主题，这就是所谓的“epideictic” [符彩藻翰]* 这一修辞学分支的核心。即使在20世纪的学者中，也极少有人能以相同于文艺复兴时期人们聆听这类作品时可能拥有的兴致和欣赏力去阅读这类作品，因为我们越来越相信言谈应当传达信息或提出令人信服的论证。我们可能更容易欣赏文艺复兴时期人们所说的机智以及用隐喻和图像来表现的讽刺式警句，因为用悖论和深奥的隐喻能给心灵设个谜。也有一类视觉图像符合第二种情况（传达信息），如徽志、象形文字或徽征。这类视觉图像充满了意义，然而又不特别深奥。无论如何，都没有理由认为像签字厅壁画这样的作品意欲包含这（第二类图像的）*acutezza recondita* [深邃的敏锐]。³⁴

[101]

在请艺术家在教皇的一间厅室里赞美“义德”、“圣事实相”、“觉缘”以及“神感”的时候，人们不会从徽志和警句的角度考虑问题，而更多地会从 *amplificatio* [铺张扬厉] 的方面来考虑问题。铺张扬厉就是以极考究的例证和华丽的辞藻来重述意义，就是把知识的观念安排成是上天的赐物。

对于一个像拉斐尔这样的天才艺术家，那意味着这种观念的视觉再现必须融入他自己的和谐与美的类型，融入他自己那旋律般的群像和形式的韵律，并且都有助于赞美这个崇高的主题。从这方面来看，签字厅壁画的每个群体、每个姿势和每种表现的确充满了意义，它们是表达庄严内容的合适形式。³⁵

但是像音乐一样，艺术当然不只是简单地重述一种智力信息。在为该信息赋形的

* 亚里士多德把修辞分为三类：用于诱导规劝的言审意慎 [*deliberative*]，用于严咎非难或褒誉称扬的辞喻横出 [*forensic*] 和用于以盛赞嘉尚之词去阐述的符彩藻翰。

时候，艺术也修饰 [**modify**] 并衔接 [**articulate**] 了该思想。一旦我们抓住了基本信息，就会进而在我们周围丰富的构形 [**configurations**] 中找到新的隐喻和象征。我们得学着去看和弄懂拉斐尔和他的同代人在“知识”中见到的那种具有超自然特质的东西。也一定有许多人，通过这些壁画而获得了一幅关于什么是“神学”、“诗学”或“哲学”的更深刻图画。

难怪如此多的拉斐尔崇拜者希冀将他们在这组壁画中所感觉到的意义转译成深奥的哲学语言，借此来使上述反应理性化。他们完全是受壁画的美和复杂性的激发而去从事这项充满自信的研究。平图里基奥的组画不能打动他们，他们可以忽略它，或只把它看成是普通的自由学科（文科）形象。作为一个艺术家，拉斐尔的伟大在于，他知道如何运用绘画的整个传统来处理这个任务——这个任务最终让观者产生了上述那种无限丰富的情感。这种丰富绝不是幻觉，尽管我们最终发现，拉斐尔所得到的工作指令也许只不过是这个学派通用的陈词滥调。

梦中爱的争斗*

I

布拉曼特和《波利菲罗的梦中爱的争斗》

当卡尔·吉洛 [Karl Giehlow] 在撰写关于文艺复兴时期的象形文字研究的经典性论文时，他似乎没有注意到瓦萨里在布拉曼特传记中的一段话。¹ 这段话告诉我们，布拉曼特打算用一段象形文字铭文来装饰那座“观景楼” [Belvedere]，这段象形文字将显示该楼的奠基者和建筑者的名字。但是朱里乌斯二世 [Julius II] 阻止他这样做。

布拉曼特别出心裁，打算在观景楼外立面的中楣上按古代象形文字风格刻上一些字母，表示教皇和他本人的名字，这是为了显示他的独创性。他是这样开始的：“Julio II, Pont. Max.” [朱里乌斯二世，大教皇]，他制作了一个朱里乌斯·恺撒 [Julius Caesar] 的侧面头像和一座双拱桥，以表示“Julio II, Pont.” [Pont, 亦有“桥”的意思。——译注]，和一个马克希姆斯游艺场 [Circus Maximus] 上的方尖塔以表示“Max.” [大]。这时教皇笑了，让他做成古代风格的字母，约一臂高，这些字母现在还在那儿，教皇认为他那个傻主意是从维泰尔博 [Viterbo] 大门上抄袭来的。一位名叫弗朗切斯科大师 [Maestro Francesco] 的建筑家在那大门的额枋上刻下了代表自己名字的图像：一位圣芳济 [Francesco] 教士，一个拱 [arco]，一个屋顶 [tetto] 和两座塔 [torre]。根据他自己的解释，这些东西表示“Maestro Francesco Architetto” [建筑大师弗朗切斯科]。²

在大约60年后，瓦萨里记录这件事时，看来忽视了它的某些含义。人们已从《波利菲罗的梦中爱的争斗》 [Hypnerotomachia Poliphili] ^{3**} [图102] 中“译解”出的那段颇为矫饰的象形文字铭文，使人想起了布拉曼特打算装饰的中楣。那段象形文字可读解为：*Divo Julio Caesari semper Augusto totius orbis gubernatori ob anim clementiam et*

* 本文曾发表在《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，1951年，第14期，第120-125页。收入本书时作了修改。

** 这是多米尼科的一位教士弗朗切斯科·科隆纳 [Francesco Colonna] 于1944年在威尼斯出版的一篇哲学性的传奇。其中最可称道之处是它的木刻插图，特别是那些奇思妙想的建筑图。

liberalitatem Aegyptii communi aere s. erexere [献给神圣的朱里乌斯·恺撒，永恒的奥古斯都，全世界的统治者，以志其仁惠宏宽的品质，埃及人以公众的费用建立了我]。图中的眼睛代表 *divus* [神圣]，麦穗代表 *Julius* [朱里乌斯]，刀代表 *Caesar* [恺撒]，圆圈代表 *semper* [永恒]，连枷代表 *Augusto* [奥古斯都]，等等。⁴ 这两段铭文之间的相似不太可能是偶然的。⁵

朱里乌斯二世为什么要反对呢？他难道不知道这些象形文字周围的那层神秘气氛吗？难道他真的把这种方法与拉伯雷 [Rabelais] 后来嘲笑的那些字谜和伪善手法混为一谈了吗？⁶ 确实可能有原因导致这种混淆，因为吉洛已经证明，当时的象形文字热在很大程度上依靠了中世纪的象征理论的遗产。更何况布拉曼特提议的铭文有某些缺陷（如双拱桥代表 *Secundus Pontifex* [第二教皇]），招致了教皇的嘲笑。然而，由于朱里乌斯二世引用了维泰尔博地方的一个例子作为愚蠢地运用象形文字的警例，所以他反对这种游戏可能出于另一个原因，因为维泰尔博在象形文字研究的这段历史中起了有趣的作用，那个镇里一位爱国主义的史学家，维泰尔博的乔万尼·南尼修士 [Fra Giovanni Nanni da Viterbo] 试图证实，他的家乡是文明的摇篮，他正是以朱里乌斯二世嘲笑的这种方式来误读，并在必要时捏造古代纪念物的。⁷ 而且，正是这位奇怪的学者为平图里基奥作于梵蒂冈的博尔贾宫室 [Appartamento Borgia] 的湿壁画提供了一种“埃及学”方案的灵感。⁸ 根据当时的证据，朱里乌斯是因为看到他憎恨的前任的徽志符号才离开这些房间，搬到梵蒂冈的另一间屋子——从而导致拉斐尔创作了签字厅系列壁画。⁹ 因此，他完全有理由拒绝让布拉曼特用源于维泰尔博的方法来荣耀自己的名字。¹⁰

要不是有一篇记录从更高的层次上描述了布拉曼特和朱里乌斯二世之间就同一

* 象形文字 [hieroglyphs]：最早的再现艺术的一个功能就是记录事件。埃及象形文字是这种艺术功能的直接产物。象形文字是一种配有语音符号的图画文字，出自第一王朝的一些建筑石板上的图案，游移于图画和象形文字之间。在后来的时期里，图画和文字之间的这种密切联系依然存在。在浮雕和绘画中，象形文字一直是整体构图的一部分，解释构图中的物体和行为，或进一步说明图中所描绘的场景。此外，象形文字的装饰价值也受到埃及人的重视，所以，它们一般都被精心雕刻，具有优美的对称感。象形文字中出现的动物图案有时成残肢状，这是为了防止它们逃走或危害人类。从托勒密时期起，象形文字的知识只流传于僧侣阶层。到了4世纪，随着基督教在埃及的胜利，象形文字全部消亡。当时留下来的一部据说是贺拉波罗 [Horapollo] 写的书中，对某些象形文字做出了正确解释，但有些解释却是凭空想象的或是寓意性的。到15世纪，这些字谜才被重新发现，并立即对文艺复兴时期的徽志时尚产生了重大影响，虽然当时尚无人能读懂它们。1799年，罗塞塔碑石 [Rosetta stone] 被发现，才使19世纪的埃及学者解开了象形文字之谜。

问题发生的另一场冲突，我们这样猜测也许会显得毫无根据。很说明问题的是，这场争论的报告出自另一位维泰尔博的学者，伟大的奥古斯丁会会长 [*General of the Augustines*] 维泰尔博的埃吉迪奥 [*Egidio da Viterbo*]，他可能是被那位声誉不太好的同胞引导到东方研究上去的。¹¹ 埃吉迪奥在《二十个世纪的历史》 [*Historia viginti seculorum*] 中讲到了布拉曼特的另一个被朱里乌斯二世阻挠了的计划。¹² 布拉曼特建议，把圣彼得教堂的中轴线从原来的东西走向改成南北走向，因为这一来著名的梵蒂冈方尖塔¹³ [图103] 就正好位于教堂门前。布拉曼特甚至建议，为了这样安排，把使徒墓 [*the tomb of the Apostle*]（这座古代的巴西利卡式教堂 [*Basilica*] 就建在这一墓上）迁走，可见他把这一安排看得十分重要。为了反驳这位教皇的异议，他强调，朱里乌斯建的这座神殿的前院如果有朱里乌斯·恺撒的纪念性建筑作标志，那该是多么合适。而且，到教堂里来的人如果第一眼就看到这座激动人心的大型纪念碑并因此而得到心理调整，这将增加教堂的宗教气氛；如果他们一开始被这座纪念碑镇住，就会更虔诚地拜倒在祭坛前。¹⁴ 而且，移走墓四周的泥土——这一点也不会破坏墓地——比迁移方尖塔要容易得多。¹⁵ 然而，朱里乌斯二世坚决不改。他不允许谁动一动使徒墓。布拉曼特关心的是方尖塔，而教皇本人始终把神圣的东西看得比异教的东西重要，把宗教看得比华丽重要。

[104] 在这个例子中，教皇的异议几乎无须说明，倒是布拉曼特的坚持己见提出了一个历史的问题。他提出这个大胆计划仅仅是由于他对从朱里乌斯·恺撒到朱里乌斯二世这种象形文字暗示的热情吗？维泰尔博的埃吉迪奥的说明暗示了另一种解释。在布拉曼特看来，方尖塔是一种宗教象征，配得上耸立于基督教中最神圣教堂的前庭 [图105]。只有对着这个象征沉思，朝拜者的心灵才能得到适当的调整并对等待着他去发现的神秘做出反应。这种观念又一次强烈地让人想起《梦中爱的争斗》的气氛。这种气氛中充满着对埃及人的智慧象征符号的宗教敬畏感以及通过方尖塔和其他神圣建筑所标示的各个神启阶段的宗教敬畏感。实际上，科隆纳 [*Colonna*] 在描述他梦见的一种幻觉建筑时，他引用了梵蒂冈方尖塔：

正是这样一座高高的方尖塔，我真不知还有什么别的建筑像它一样：不是梵蒂冈的那座，不是亚历山大的那座，也不是巴比伦人造的那座。我神情恍惚地站着并凝视着它，因为它本身包含着这么多令人惊叹之处。更何况它那巨大的体积，令人惊讶的丰富细节，以及建筑师的杰出技巧、精工细作和异常的努力。多么大胆的创造力！这需要怎样的人类力量、艺术、技巧以及怎样令人难以置信的工程才能使这座与天比肩

的巨大重物耸入云霄……¹⁶

看来，科隆纳这部奇特的传奇不仅为布拉曼特打算用于观景楼上的那句铭文提供了一些 *capriccio* [随想]，而且，布拉曼特的整个建筑观都受此影响。假如他关于把圣彼得教堂掉转90度的方案得了宠，他可能真的会建一个建筑群，让人们“*di stupore insensato*” [神情恍惚]。因为那样就能使方尖塔立于这座庞大的教堂的前面，几乎——就算不是完全——与观景楼的主轴线相一致。¹⁷ R. 维特科夫尔 [R. Wittkower]¹⁸ 和 J. 阿克曼 [J. Ackerman]¹⁹ 的研究从一个新的角度揭示了布拉曼特的“*ultima maniera*” [基本手法]，使圣彼得教堂中心化的方案不仅是一种美学操演，而且还有象征目的。观景楼也不仅是一座文艺复兴宫殿，而且它还重新唤起了古罗马的荣耀。我们讨论的这两段偶遇的历史纪录片断适合于布拉曼特的这幅新画面。

在这个无情的设计者和 *rovinante* [破坏者] 形象的背后，我们现在隐约地看见了一位来自意大利北部 *ambiente* [环境] 中的乌托邦式梦想者，这就是布拉曼特。他希望根据弗朗切斯科·科隆纳充满神秘幻想的图像，把这座基督教世界的首都变成一座古典风格的城市。²⁰

II

作为维纳斯林苑的观景楼花园

穿过布拉曼特设计的 *exedra* [会客室] (J. 阿克曼对它的古典特征做过分析²¹)，参观观景楼的游人便来到一座摆满古典雕像的小花园，这座花园在10世纪的绘画中还可以看见 [参见图112a]。米凯利斯 [Michaelis] 等考古学家成功地运用同时代人的描述和绘画，重建了这批独特藏品的积累过程和安排布置，并对其作品给出了鉴定。²² 可是，认为这座著名的（布拉曼特在朱里乌斯治下设计的）小林苑只不过是一座古典遗物博物馆的中心的想法对吗？它是否同样为了有意识地唤起古典的气氛（这显然是布拉曼特的目标）？它是否也证实了《梦中爱的争斗》的影响？

至少有一篇当时的描述（它至今一直被考古学家们所忽视）暗示了这种解释。的确，它的作者不是一位公正而超然的观者，也不是一位普通的游览者，而是著名的康科迪亚公爵 [Count of Concordia] 的那位不得志的侄子乔万尼·弗朗切斯科·皮科·德拉·米兰多拉 [Giovanni Francesco Pico della Mirandola]。他和叔父一样，也是一位新柏拉图神秘主义者和萨沃纳罗拉的热情追随者。²³ 在历史上，这位小皮科主要作为一篇

有胆量的演说 *de reformandis moribus* [垂死的改革] 的作者而为人知，这篇演说于1517年，也就是宗教改革的那一年，当着教皇莱奥十世 [Leo X] 的面发表。²⁴ 不过他反对 *Curia* [教廷] 的态度早在这之前便已形成。在1502年，他甚至支持了拥立一位与亚历山大六世 [Alexander VI] 相对抗的教皇这项异想天开的冒险计划。²⁵ 1512年，动乱的政治生涯的变迁迫使乔万尼·弗朗切斯科来到罗马。他当时已被他的几个兄弟剥夺了在米兰多拉的领地。一年以前在他戏剧性地包围并征服了这座城堡之后，朱里乌斯二世把城堡的钥匙交给了他，可他后来又把这座城堡丢给了贾尼亚科博·特里武尔齐 [Gianiacobo Trivulzi]。在这些令人焦急的谈判日子里，他一定在这间教皇宫邸度过了许多小时，陈述、请求、等待。我们可以推断，在这些紧张的时刻，观景楼花园里的那些神像可能看上去具有一种不可思议的生命，像是摆在祭坛上的偶像——但他毕竟不愿向它们献祭。特别是被教皇新近才放入花园的维纳斯和丘比特群像——丰饶维纳斯 [Venus Felix]²⁶ [图106]——在他眼里成了罗马城一切令他厌恶的道德腐败的象征和体现。因此，他创作了一首灵魂的争斗 [Psychomachia] 的诗篇《被逐的维纳斯和丘比特》 [De Venere et Cupidine expellendis]。它使人想起了曼泰尼亚所画的密涅耳瓦，在那幅画里，她正把维纳斯及其所代表的一系列邪恶赶进沼泽地。²⁷ 这首诗的罗马版（1512年8月）中还有一封他写给友人利利乌斯·吉拉尔都斯 [Lilius Gyraldus] 的信，这封信从意外的角度向友人展示了观景楼花园：

利利乌斯，你知道空虚轻浮的古人的两位神明维纳斯和丘比特吗？它们最近从罗马废墟当中被发现，并为教皇朱里乌斯二世所获。他把它们置于芬芳怡人的柑橘林苑中，林苑以燧石铺路，中央耸立着蓝台伯河 [Blue Tiber] 的巨像。园子里的其他地方到处摆着古典雕像，每座雕像都配有一个小祭坛。一边是特洛伊的拉奥孔，按维吉尔 [106] 描述的样子雕刻，另一边你可以看到带着箭筒的阿波罗像，是荷马所描绘的样子。在一个角落里你还可以看到克利奥帕特拉 [Cleopatra] 的雕像，她已被蛇咬，清水从她的乳房流出，就像从古代导水管中流出一样，落入一口古典的大理石石棺上，那上面记载着图拉真皇帝 [Emperor Trajan] 的功绩。²⁸

这段文字的纯考古学价值不大，因为直到朱里乌斯二世任教皇的后期，皮科列举的所有纪念性作品还摆在观景楼花园。然而，对“克利奥帕特拉”（其实那是阿里阿德涅 [Ariadne]，图107）的描述的确揭示出，作为这座喷泉水槽的石棺 [图108] 被认为再现了图拉真皇帝生涯的场景。这个石棺也出现于弗朗西斯科·达·荷兰达 [Francisco da Hollanda] 的一幅素描中 [图109]，只不过其中的边缘装饰变成了主要

的浮雕图案。

更有趣的问题是喷泉群像的总体安排。皮科的描述强烈地暗示着《梦中爱的争斗》中的一段话。在那段话里，科隆纳描述了一位“非常美丽的水仙女宁芙，她舒适地睡在一块展开的布上……压在身子下面的手臂向后缩着，另一只手放在颊下，支撑着头……她的乳房（几乎像处女的一样）中右边的那个流出一道非常清新的水，左边的乳房流出的是温暖的汁液。这两股液体像瀑布一样泻入一口斑岩水槽当中。”²⁹但是，如果皮科能想到“古代的导水管”，布拉曼特难道不可能受到对这段描述的记忆的引导吗？

皮科在信中接着写道：

我常常转向这座林苑，不是为了沉思哲学问题，我过去经常在悬铃木树的阴影下和奔流在多彩的卵石上的伊利苏斯泉 [Ilissus] 的潺潺流水边这样做，更不是为了祈祷或献祭牛羊，就像无数的宗教仪式的追随者所做的那样，而是为了考虑严肃的事情，与和平和战争有关的问题，考虑我在长期的流放之后如何重新掌权，统治领地。在我最渴望的东西没能立即得到之时……开始从事某种值得人去做并超然于动物之上的事情，看来有助于逃避因无聊而产生的麻木。³⁰

罗马的山丘上，特别是梵蒂冈城里，似乎到处都有猛兽出没，都是一些不为过去的伟大动物学家所知的凶猛无比的动物。他在维纳斯和丘比特林苑 [*venereo cupidineoque nemori*] 里被这些猛兽困扰着，于是，他创作了那首关于逐出这两位神的诗——不是从林苑中逐出，因为他没这个力量，而是从这些野兽的心里逐出。因为这些猛兽以前曾经是人，而且能够重新恢复人的形态，就像阿普列乌斯的《金驴记》中的卢修斯在吃下了玫瑰花之后重现人形一样。难怪它们有这么多，因为周围有无数的喀耳刻 [*Circes*] 和塞壬 [*Sirens*]。³¹

那首附有信的诗理所当然地被人遗忘了，因为它只不过是柏拉图式的爱情这类程式化主题的模仿，或者是对源于卢克莱修和奥维德并在一篇虔诚地提倡基督教贞洁 [107] 的文章中达到巅峰的 *remedia amoris* [爱情疗愈] 的模仿。³²只是他给吉拉尔都斯的信（这封信在同一首诗的斯特拉斯堡版中被删除了³³）才使这首诗有了主题的改变。因为这封信暗示，梵蒂冈山丘上的维纳斯在皮科看来是个邪恶之物。我们也许应该把这种解释仅仅看成是萨沃纳罗拉式偏见的表示。但是，这位哲学家那双被批判性敌意磨亮了的眼睛难道不可能看得更深吗？难道我们能排除这样的可能性：布拉曼特实际上试图在观景楼这座巨大的结构背后建一座异教的林苑？他也许受到过《梦中爱的争斗》

那种暧昧的宗教信仰及其关于“圣维纳斯”[*Sancta Venere*] 的言论的影响也未可知。

恐怕这个问题不可能有现成的答案。我们再也不能够心安理得地使用“文艺复兴的异教”这个术语，因为我们已经意识到了这个问题的极大复杂性和微妙性。假如一位现代的皮科写了一首厄洛斯从皮卡迪利广场被逐出的诗，20世纪的每一个伦敦人都能理解它。但是，难道伦敦人因此就变成了异教徒吗？大战结束后厄洛斯被搬回原地时出现的欢欣场面可能暗示一种答案，而问卷调查又可能得出另一种答案。厄洛斯已经变成了一个象征，成了各种情感的焦点，在平常时刻，这些情感本来不会表露得那么明确。³⁴ 也许上面那个问题的答案也得顺着类似的方向去找。现存的大批史料表明，在布拉曼特的环境中，维纳斯形象确实变成了这样一个象征，它不是某种信仰的结晶点，而是一种非信仰态度的游戏性悬念。这些史料证明，这个圈子的成员对维纳斯雕像的兴趣不是纯考古学方面的兴趣。从这个意义上说，皮科那段描述的含义为另一封著名的信所证实，这就是本博当着布拉曼特的继任者拉斐尔的面写给红衣主教比别纳[*Cardinal Bibbiena*] 的信。

拉斐尔打算在比别纳的浴室里放一尊维纳斯的小雕像，但是置像的壁龛不合适，于是他鼓励本博向比别纳请求贷款造这座壁龛。本博写信说，他想把这尊维纳斯像放在他的书房里，“置于她父亲朱庇特和她兄弟墨丘利之间”——

这样我就可以每天愉快地盯着她，而你却不能，因为你总是忙个不停……因此，亲爱的先生，别拒绝赐予我这一恩惠……我期待着爵爷您的肯定答复。我已经做好了准备，而且在我卧室里布置好了一个角落，我将把这位维纳斯放在那儿……³⁵

不过，有一种 *moresca* [摩尔舞] 可能为皮科主张把维纳斯从梵蒂冈城驱逐出去提供了最有力的理由，那种舞蹈于1521年表演于莱奥十世面前。在混乱的狂欢世界中，古老的关于灵魂争斗的主题被颠倒了过来：开始是八位隐士袭击丘比特并且缴了他的械，就像皮科会督促他们去做的那样，后来维纳斯出场，把隐士们击败并脱去他们的法衣。³⁶

[108] 教皇哈德良六世 [*Pope Hadrian VI*] 在两年后进入梵蒂冈。他在经过观景楼的拉奥孔群像时，说它是“*sunt idola antiquorum*”[古代的偶像]，³⁷ 这使得古典作品的爱好者大为惊愕。不久之后，拉斐尔的学生朱利奥·罗马诺便离开了罗马，到曼图亚的费代里科·贡扎加 [*Federigo Gonzaga*] 宫廷寻求保护。贡扎加本人也曾作为受朱里乌斯二世宠爱的人质在其门下度过了性格成型期。在贡扎加的宫廷里，为维纳斯建圣殿的想法得以保存下来，也就是在这项工程中，《梦中爱的争斗》的记忆得以延续。

III

朱利奥·罗马诺和塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博

在接近《梦中爱的争斗》的结尾处，那些爱好者们发现自己处于一座献给维纳斯的神圣林苑之中。它的中央有一石棺或水槽，上面的大理石浮雕记载了同一地点上发生的一件事：正在玫瑰房中洗浴的维纳斯光着脚跑去帮助正受到嫉妒成性的玛尔斯攻击的阿多尼斯 [Adonis]；她一脚踩在了玫瑰刺上，鲜血直流。丘比特用一只贝壳把血收集起来。我们现在看到的红玫瑰就是被这血染红的。科隆纳的这个故事一定是取自古希腊的一本修辞学教科书，即阿夫托尼乌斯 [Aphthonius] 的《修辞导论》 [Progymnasmata]，该书把这个故事作为简述的例证。³⁸ 科隆纳这部传奇的阿尔定版 [Aldine edition] 中那幅图解这一纪念物的木刻 [图112] 是文艺复兴图像志研究者所熟悉的。他们认为它可能是提香的所谓神圣的爱和世俗的爱 [Sacred and Profane Love] 中大理石水槽上那些浮雕的来源。³⁹ 但是在当时，并不是只有提香一个人把这幅木刻上的蹩脚的再现转译成真正古典风格的画。朱利奥·罗马诺在茶宫的普绪刻厅的一面墙上也画了同一场景 [图110]。在左边，我们看到维纳斯在洗浴，和她一块洗浴的可能是阿多尼斯，虽然人们通常把他当成玛尔斯，在画的右边，我们看见玛尔斯在追阿多尼斯，维纳斯正急忙跑上去把玛尔斯拉住。一旦我们知道了这篇原典，我们就可以很容易认出，丘比特是在指着地上那枝马上就要刺破维纳斯脚板的玫瑰。科隆纳假如看到了在他的书出版约30年之后出现的对这个故事的粗俗图解，真不知会怎么说。然而，认为维纳斯神龛得之于这部寓意性传奇的精神，这一观念肯定是订制普绪刻厅 [Sala di Psiche] 壁画的那些人心里想到过的。⁴⁰

塞巴斯提亚诺 [Sebastiano] 在乌菲齐宫画的那幅著名的画 [图111] 把阿多尼斯之死的故事和阿夫托尼乌斯书中的这段插曲结合了起来：我们看见在画的前景上，从维纳斯脚下流出的血正把玫瑰染红。⁴¹

茶宫中的风神厅*

当朱利奥·罗马诺在曼图亚建造和装饰茶宫 [Palazzo del Te]**时，他显然被命令为他的组画选择一组与贡扎加家族的王朝象征有关的主题。那些时髦的*imprese* [徽铭]旨在表现这个统治家族的抱负，其中奥林波斯山 [Mount Olympus] 的形象被赋予了特殊的位置：它形成了面积很小但却装饰优雅的“风神厅” [Sala dei Venti] 天花板的中心。¹

风神厅的门上方有一句铭文：DISTAT ENIM QUAE SYDERA TE EXCIPIANT [因为还不能决定哪颗星将控制你]，² 它表明奥林波斯主题在这里被赋予了占星术***的特色。仔细阅读在文艺复兴时期人文主义者圈子中享有威望的占星术原典，我们就可以发现在黄道十二宫下安排十六个圆形画 [图113, 图114] 这一设计的出处，它们的基础是马尼利乌斯 [Manilius] 在著名的《天文学》 [Astronomica, 以诗歌形式写成] 第五卷中提出的一个学说。这本书不仅确立了黄道十二宫的影响作用，而且还确立了与十二宫同时升起的各个星座——更确切地说，它们是占星术家（常常相当任意地）在包含每个宫的黄道带三十度南北两边确定的星宿——的影响作用。³ 文艺复兴时期的人们不仅通过马尼利乌斯的这本诗，而且通过后期古典作家菲尔米库斯·马特努斯 [Firmicus Maternus] 编辑的《占星术八书》 [Matheseos Libri VIII] ⁴ 熟悉了这种学说。《占星术八

* 本文最初发表在1950年《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，第13卷，第189—201页。

** 茶宫 [Palazzo del Te, 在意大利通称为Palazzo Te, 瓦萨里称其为Palazzo del T (T在意大利语中发音Te)], 它坐落于连接曼图亚与意大利本土的一座宁静的小岛。当时，曼图亚是一座四面环湖的城市。16世纪中期，贡扎加侯爵曾在此地建有养马场。茶宫由朱利奥·罗马诺在1524—1534年间为贡扎加侯爵建造。

*** 占星术 [astrology, 原译占星学] 在文艺复兴的思想中占有很重要的位置，并被视为一门学科。虽然当时也有人对它进行反驳，但一般都是从宗教的角度而不是从科学的角度进行的。新柏拉图主义的神秘倾向助长了占星术的发展。菲奇诺就认为，星宿对地球上的事物具有极大的影响力，并在他的《源自天国的生命》 [De vita coelitus comparanda] 中提醒读者，应该根据占星术来安排自己的命运。同时代的皮科却写下《驳占星术》 [Disputationes adversus astrologiam] 一文，对占星术进行了多方面的反驳，他既不承认星宿对人类命运的影响，也不承认人类可以精确地计算时间。不过，皮科的书却遭到众人反对 [萨沃纳罗拉除外]，这表明了当时人们都相信占星术。经常有人为王侯和教皇提供占星术预言，本书提到的卢卡·戈里库斯 [Lucas Gauricus] 就因为一篇占星术预言得到教皇保罗三世的宠爱而荣登主教宝座。16世纪后期，有人试图从科学的角度来加强占星术的地位，但是宗教改革后的教皇，特别是西斯图斯五世 [Sixtus V] 却对之采取敌对态度。这位教皇还在1586年严令禁止占星术。

书》是一本大型的正统占星术散文手册，其中的最后一书附有一篇便于查找的目录，列出了所有这些星宿及其对人类命运的影响。

在本文将要讨论的大部分原典段落中，马尼利乌斯和菲尔米库斯两人的原典如此对应，以至于我们无法确定朱利奥·罗马诺究竟选了他们当中的哪个来作图解——但是菲尔米库斯在两三个地方加有自己的解释。我们发现这些解释已在“风神厅”的壁画上得到再现。很明显，我们必须把菲尔米库斯作为向导，但是茶宫方案的作者有时似乎也参照了奥古斯都时期那位诗人马尼利乌斯的更详细的描述。⁵

与马尼利乌斯不同的是，菲尔米库斯总要给出所讨论的每个星座在这个宫的三十度内所处的位置，并且说明当这部分天空出现在地平线上时出生的人的天宫图可能受到这些行星“射线”的各种影响：

在白羊宫第四度……（右手边），出现了船星 [*Navis*]，当这部分天空升起时 [110] 出生的人……将成为船的伙伴，领航员或船长，也就是说成为一个终生从事船海业的人。（第八书，6，1）

在看完这段描述后再转向（茶宫中）白羊宫名下的圆形画 [图115]，我们可能会觉得失望。画的背景上确实有三艘船，但是那篇原典并不能说明该画的主要场景。不知什么原因，这幅圆形画原来图解了两个星座，即船星和海豚座的影响力。⁶ 幸好，16幅圆形画中只有这一幅出现了这种“拼凑”，我下面还要谈到它。

描述完了在白羊宫第十度的猎户座 [*Orion*] 和第十五度的御夫座 [*Auriga*] 下出生的人的命运之后，菲尔米库斯继续写道：

在白羊宫北面第二十度升起了小山羊 [*Haedus*]，它由“御夫”带着，这一星宿升起时出生的人有一副骗人的外表，隐藏着他们的真正性格。他们的面容严肃，长须飘然，长有像卡托 [*Cato*] 一样执拗的额头。但这一切只不过是假象和伪装，因为他们本性放肆、淫荡，总是被自己骄奢淫逸和腐败堕落的情欲所害，被自己的爱情欲望所毁。他们毫无正直的抱负，既胆怯又愚蠢，对战争的危险怕得要命。他们常常从事愚蠢的艳事，成为自己邪恶欲望的牺牲品，最后被迫自杀。牧羊人也在这座星宿下出生，这些牧羊人的风笛带来了质朴歌声的美妙旋律。（第八书，6，4）

白羊宫名下的偏斜圆形画 [图116] 图解的正是这最后的一段。画里有三个吹风笛的牧羊人——朱利奥优雅地把 *all'antica* [仿古] 成分和当代的田园风格相结合，从而掩盖了这一对对情欲攻身的男女的“淫荡放肆”。⁷

在金牛宫 [*Taurus*] 的名下，菲尔米库斯只举了一个星宿，昴星团 [*Pleiades*]，

它位于金牛宫第六度。不过，为了弥补这一欠缺，他添加了一段文字，描述了在金牛宫中一颗特别的星下面出生的人的命运。这是在马尼利乌斯的诗中没有对应描述的一段文字。

如果天官图处在金牛宫蹄部的分岔处 [*in fissione ungulae Tauri*] 且有同等光量的凶兆之光和吉兆之光照射在这一点上，就将产生一位画家，而且，这位画家的职业将给他带来名望和荣誉，使他高尚起来。不过，如果只有恶光威胁地照射着这一点而没有出现善星，就将出现著名的斗士，他在获得许多奖励和无数胜利之后，将在观众的高声欢呼中死于格斗场上恶毒的剑下。（第八书，7，5）

这就是在金牛宫名下的圆形画 [图117] 所图解的命运，前景上是构思宏伟（虽然制作蹩脚）的一位濒临死亡的老格斗士形象。

与双子宫 [*Gemini*] 一起出现的星座，只有第七度上的天兔座 [*Lepus*]：

[111] 当这颗星升起时出生的人身体轻盈，他们一旦跑起来，速度比鸟还快。如果火星当时也出现，将产生赛跑运动员……如果水星出现，将产生魔术师（第八书，8，1）

朱利奥壁画中双子宫名下的圆形画 [图118] 里两位敏捷的赛跑者已被确定为希波墨涅斯 [*Hippomenes*] 和阿塔兰塔 [*Atalanta*]。

在巨蟹宫 [*Cancer*] 第一度上悬挂着驴星 [*Jugulae*]：

驴星升起时出生的人将漠视宗教，背信弃义，不过他具有各种狩猎的才能，他将用罗网和陷阱捕捉动物，用各种圈套和铁器猎获动物，或者带着猎狗在树林中最隐秘的深处搜寻追捕猎物。哪怕是在这颗星下出生的女子也将具有和男人一样的勇气，从事同样的或类似的职业，不过，只有当火星和善星向她的出生地放射了光线，她才会这样做。如果当时是土星照射，他们将具有各种捕鱼的能力，而且能在计划周密的捕鱼探险中捕捉到海洋生物。（第八书，9，1-2）

正对巨蟹宫下的狩猎场面的圆形画中，一位男人和两位女子正在追捕各种猎物 [图119]，以此暗指那些在驴星下出生的人。朱利奥稍微有些把这个场景当成了梅里格尔 [*Meleager*] 和阿塔兰塔狩猎卡吕冬野猪 [*the Caledonian boar*] 的古典绘画——也许他是受命这样做的，因为如果我们从菲尔米库斯转向他的模式马尼利乌斯（V，174页起），我们将发现后者的书中提到了这些神话中的猎手。

与之相邻的圆形画——排在转角处但却同样正对巨蟹宫——表现了一个捕鱼场景 [图120]，在这幅画里，我们也可以从菲尔米库斯转回到诗人马尼利乌斯的原典，因为这里和大多数场景一样，马尼利乌斯（V，193页）也提供了更多的细节，描述了这些

捕鱼者怎样“在湍急的河流里布下渔网，过滤河水”——这段文字很适合这幅图解。

狮子宫 [Leo] 第五度上的天狼星 [Canicula] 被说成另一颗邪恶之星，在这颗星下面出生的人同样被所有的人害怕和憎恨：

不过，如果火星照射着这一点……这些人将永远以一往无前的勇气无畏地闯入树林的深处，不顾各种动物的攻击和叮咬，并且常常从野兽和大火中招惹危险。（第八书，10, 3）

在狮子宫名下的圆形画中 [图121]，天狼星的“孩子们”唯一的正面特质被朱利奥以其特有的活力作了图解。

在室女宫 [Virgo] 第五度上挂着花冠星 [Corona]。在这一星座升起时出生的人将纵情于各种骄奢淫逸的快乐，专心于研究各种适合于女子的艺术，喜欢编花织冠，营造园林，强烈渴望各种香水、油膏和香料……（第八书，11, 1）

室女宫名下的田园景色圆形画 [图122] 再次强调了这一星座的比较宜人的方面：编织花冠和营造园林，虽然丘比特的出现暗示了“淫逸”的倾向。前景上斜躺着的女子则似乎在专心地呼吸百花的芳香。⁸ [112]

在天秤宫 [Libra] 第八度上悬挂着天箭座 [Sagitta]。当这颗星升起时出生的人将是箭状物的投掷者，他们能用一种特制的发明物射下飞行中的禽鸟，或者无畏地用三叉戟或鱼叉刺穿水底的鱼。（第八书，12, 1）

在天秤宫名下的圆形画 [图123] 中，朱利奥把用特制发明物 [speciali artificii moderatione] 发箭解释为用现代的弩发箭，把渔翁的鱼叉表现为一把古典形状的三叉戟。

在天蝎宫的第一度悬挂着祭坛星 [Ara]，当这颗星升起且有善星出现时出生的人将成为牧师、先知、神殿主管或任何最神圣宗教的头领，用熟练的技巧解释每一种神圣的常规。（第八书，13, 1）

在天蝎宫第十二度上悬挂着半人马座 [Centaurus]。当这颗星升起时出生的人将成为马车御者或喂养者和饲马者。（第八书，13, 3）

这里就像在巨蟹座中一样，处于拐角的黄道宫与它名下的两幅圆形画——一幅用仿古的方法再现了祭司在祭坛上的献祭 [图124]，另一幅再现了一位马车御者 [图125]——协调对应。

在接下来的两幅圆形画中，正确的秩序略有颠倒。这两幅画都是指它们上面的人马座 [Sagittarius] 下的一颗星：

在人马座第五度上是天箭星 [Arcturus]。当这颗星升起时出生的人将是一位严守

朋友秘密的人，他们可以被委以管理国王财产、国家财政和公共建筑。但是，如果当时有恶星照射着这一块地方，他们就将受公共职责之累或成为王室建筑的看守人，或者被委以迎接来访者进入宫廷的官职。

然而，如果大角星正在降落，而土星和水星在发光，那么这时候出生的人将受嫉妒的驱使犯下严重罪行，然后被铁链锁住，投入公共地牢，在悲惨的折磨中死去。

（第八书，14，1-2）

这里两幅图解的秩序颠倒了。中央人马座名下的地牢场景 [图126] 指那些其天官图在大角星升起时降生的不幸人们。边上的圆形画表现了王室建筑的看守人 [图127]。成功的解释的确能给人带来愉悦。愉悦之一是它使我们能够看到一些本来会很容易忽视的细节。圆形画中的“王室建筑”以前通常被认为是现已消失的茶宫花园正面的景色。⁹这一猜测也不无道理，它可能再现了朱利奥幻想中的任何一座“宫殿”，这里的重点在于前厅两边的两个正在迎客的“看门人”。

[113] 下一幅圆形画又回到正确的序列上：

在摩羯座 [*Capricornus*] 第一度上悬挂着蛇夫座 [*Ophiuchus*]。当这颗星升起时出生的人将成为耍蛇者 [*Marsians*]，他们能用催眠符咒或迷醉药草制服毒蛇。（第八书，15，1）

摩羯座名下的圆形画，如瓦尔堡已证实的，¹⁰ 表现了一位“蛇药贩子” [*theriac vendor*]，他已取代了 *Marsians* [耍蛇者] 的角色，成为出售蛇药的小贩 [图128]。

在宝瓶宫 [*Aquarius*] 第十二度上悬挂着天鹰座 [*Aquila*]。在这个星座升起时出生的人将靠抢劫和杀人谋生。他们也将捕获和驯服动物。而且，他们还将成为勇敢的士兵，以他们的功绩和领导才能减轻战争的恐惧……如果当时还有善星在发出吉祥的光，他们便将解放自己的国家，并且将征服别的民族，成功地建立新城市。（第八书，16，1-2）

宝瓶宫名下的圆形画同样是对这段原典的最褒义阐释的图解：一位被战利品和俘虏围着的获胜将军 [图129]。

像白羊宫一样，双鱼宫 [*Pisces*] 也伴随着许多星座出现，朱利奥选了最后一个作图解：

在双鱼宫左边的最后几度上悬挂着鲸鱼座 [*Belua*]……在这个星座出现时出生的人将成为渔夫，但是他们只捕大鱼……（第八书，17，5）

双鱼宫名下的圆形画上有几个捕获大鱼的人 [图130]（歌德认为这是源自菲罗斯

特拉托斯 [*Philostratus*] 的图像¹¹) , 可能也从马尼利乌斯对捕鲸的那段较图画性的描述中获取了一些细节。¹²

马尼利乌斯的影响在白羊宫名下的圆形画中 [图115] 确切地表现了出来。这画背景上的船肯定是指“船星”, 即白羊宫下的第一个星座。但是前景上的景象显然是从另一个黄道宫中借鉴的。它图解了在摩羯座中的海豚座 [*Delfinus*] 下出生的人的特性——其实, 摩羯座作为一个“拐角处的宫”, 本来应该给它配上两个圆形画。

在这里, 菲尔米库斯的书中只有几句光秃秃的陈述:

在摩羯座第八度上悬挂着海豚座。在这个宫升起时出生的人将献身于游泳事业, 但是如果土星出现, 他将成为一位潜水者……(第八书, 15, 2)

然而, 朱利奥的顾问可以在马尼利乌斯的诗中找到一段对这位图解者特别有启发的描述。这段诗的17世纪译文足够忠实地保存了这幅欢快画面的精神:¹³

But when the *Dolphin's* Fires begin to rise
 With Stars like Scales, and swim in Liquid Skies;
 It shall be doubtful which shall most Command
 The Inclination for the *Sea* or *Land*:
 Both shall conspire, and in one Mass combind,
 Now this way draw, now that way force the Mind:
 For as the *Dolphin* mounts, now dives again,
 Now turns, now leaps, and figures all the Main:
 So those that shall be born shall now divide
 With wide strecht Arms, and beat the swelling Tide;
 Now thrust them downward, and with secret Oars
 Their Bodies row, and visit Foreign Shores;
 Now tread the Water, with their Feet maintain
 Themselves Erect, and wade the deepest Main,
 As t' were a shallow; like the firmest Field,
 The Floods shall bear them, and refuse to yield;
 Now on their Backs or Sides securely keep
 One constant place, and lie upon the *Deep*:
 No Oar to Boy them up; but Floods forget
 Their natural yielding, and sustain the Weight:

[114]

Or they shall dive, through boundless Oceans go,
 And visit *Nereus* and the *Nymphs* below;
 or take up Shipwracks, Merchants Spoils restore,
 And rob the greedy Ocean Of its Oar.

To these joyn those, who from an Engine tost
 Pierce through the Air, and in the Clouds are lost;
 Or poize on Timber, where by turns they rise
 And sink, and mount each other to the Skies
 Or leap through Fire, and fall on hardest Ground
 As on soft Seas, unhurt, and safe from Wound:
 Tho' void of Wings, their Bodies boldly rear,
 And imitate their *Dolphin* in the Air...

[当海豚座的火光开始上升
 星星像鳞片，在液态的天空游荡；
 此时真不知哪一个将最终决定
 海洋和陆地的趋向：
 两者将结合，融为一体；
 忽儿把心灵引向这方，忽儿把它推向那方；
 就像海豚座忽儿升忽儿降，
 忽儿运转、跳跃，忽儿布满整个海疆：
 此时托生的人将时而伸出
 张开的双臂，劈波斩浪，
 时而把双臂向下猛伸，用这神秘的双桨，
 划过自己的身躯，去遨游异国他乡；
 时而踏波而行，双脚支起身体，
 或在深深的海里跋涉，
 似乎它是一片浅滩，或是坚实的田地，
 海水将他们托起，拒不塌陷；
 时而又稳稳地仰卧或侧卧着，
 滞留不动，漂在苍茫的海面，

无需橹桨的浮力，因为海水已忘记
 本性的下沉，支撑着这一重体：
 忽儿他们又潜入大海，穿行于无边的大洋，
 拜访水底的涅柔斯海神和宁芙神女；
 去捞起沉船的残骸，寻回商人的赃迹，
 去掠夺贪婪大海的橹桨。

这些人将与另一类人联盟，
 他们会从一个机械装置上弹起，划破太空，消失在云雾之际，
 或端坐于船骨之顶，一个个上升，
 下沉，相互把对方送上苍穹，
 或越过火光，落在最坚硬的陆地
 就像落入柔软的海面，毫无伤损：
 虽然没有翅膀，但他们的身躯却勇敢地耸立
 并且模仿着他们的星宿，那高悬于太空的“海豚”……]

是朱利奥本人想把这种对文艺复兴画家极有吸引力的场面放入白羊宫名下的圆形画所图解的船星的前景呢，还是这一选择有更深刻的原因？

即使除开海豚座的“孩子们”的这种沉浮运动，这些图像所依据的选择原理也并不容易确定。这些图像全部图解了当一个星座升起时出生的人的命运，只有一幅除外，这个例外就是那些在大角星下出生的人注定要被投入的阴暗地牢。

十二个宫中有九个在此得到图解，其中只有头一个或头两个星座选用了菲尔米库斯的描述。这九个宫是：双子宫（天兔座）、巨蟹宫（两个驴星）、狮子宫（天狼星）、室女宫（花冠星）、天平宫（天箭座）、天蝎宫（祭坛星、半人马座）、人马宫（大角星）、摩羯宫（蛇夫座、海豚座）、宝瓶宫（鹰隼星）。在大多数情况下，朱利奥只选用每一节描述的开头几句话，但是这十三幅圆形画中的两幅显然选用了原典中最正面的解释——天狼星名下只选了动物捕捉者而没有画罪犯，天鹰座名下只选了将军而没画强盗。在金牛宫蹄部分岔处和双鱼宫〔鲸鱼座〕中，朱利奥只选了最后的那个星座，在白羊宫里，只选了第一颗星（船星）和第四颗星（山羊星）中最宜人的解释进行图解。在人马宫中（大角星正升起降落），最正面的评价被忽视了，这也许是因为一位忠诚的朋友比一位看门人更难表现，也可能是出于至今仍不明了的原因。

[115]

这样分配排除了把一个特定的天宫图——不管是费代里科·贡扎加的天宫图还是

茶宫的天宫图——用作这一系列画的主导思想的可能性，因为任何一个天宫图中显然只能有一个星座上升，一个星座下降。因此，这一系列更可能具有一般教谕的特征，可能是为了提醒观看者注意人类受到的多重影响，注意（如铭文所说）许多可能“控制他”的星星，这些星星将引导他的心灵根据菲尔米库斯第八书的精神（这些圆形画即源自该书）来思索宇宙的规律：

亲爱的尚武者 [Mavors]，睁开眼睛看着天空，愿你的心灵时时细想这神造之物的优美艺术性，因为那时我们的灵魂，由它自身的伟大铸造，将摆脱肉体中种种堕落的恶习，抛弃现世的辘重，奔向它的创造者……这种知识至少使我们对神性智慧的活动方式有细致的洞悉，引导我们接近我们自身起源的奥秘。如果我们时时从事神性的推理，用我们的的心灵去思索天国的力量，把它引入神圣的仪式，我们就能摆脱一切堕落的欲望。这反过来又将把我们引向伟大的成就，使我们蔑视人类命运中一切被视为有害或有利的东西。（第八书，I，6-8）

从这样的解释来看，对天空及其法则的沉思，丝毫没有“异教”的成分。这些湿壁画就像更广为人知的“行星之子”系列画一样，图解了一条科学教义，这条教义涉及的是宇宙的事情，即在特定星座下出生的人会有什么命运的问题，所以它不一定和正统的信仰相冲突。风神厅的这些圆形画以图画的形式陈述了这条伪科学教义。这些画似乎同样根据菲尔米库斯·马特努斯的精神，有意避免了单调贫乏和过分明显的东西，因为菲尔米库斯强调了他揭示之物的秘教特征 [the esoteric character]：

神性的本质隐藏于许多层面纱之后，所以不容易接近，其起源的庄严也不易向大众敞开。在这本书里，我们向虔诚的信徒们清楚地说明了它的读解，但是异教徒和亵渎神灵的人将永远也不能领悟它，这是为了使古人的敬语不被亵渎神明的发布所玷污。（第八书，33，2-3）

为这间大厅设计方案的人很成功地创造了一种神秘感¹⁴——虽然他用了一种全新的方法。从“粗俗”的现世占星术向更秘教化的马尼利乌斯“智慧”的转化，
[116] 至少在费拉拉 [Ferrara] 著名的占星术组画里就已经得到预示。费拉拉是费德里戈 [Federigo] 的卓越母亲的故乡。¹⁵而且，在这两个组画里，通常与黄道十二宫相等同的行星被十二位奥林波斯神取代了，每一位神都被马尼利乌斯安置在一个宫里。¹⁶只要看一眼风神厅的天顶就可以知道，这里像在费拉拉一样，保存了马尼利乌斯给出的顺序，虽然为了将这一序列置入适宜的空间而与黄道带的对等略有错位 [图114]。¹⁷

如果我们从历年顺序开始，也就是从风神厅西南角的宝瓶宫开始，顺着黄道

带看下去，我们就会发现，朱诺 [Juno] 正好位于宝瓶宫之上，尼普顿 [Neptune] 位于双鱼宫之上，密涅耳瓦 [Minerva] 位于白羊宫之上。再顺着大厅的墙面走，我们发现维纳斯、阿波罗、墨丘利、宙斯和赛丽斯 [Ceres] 都是按正确的序列排着，虽然出于几何学上的原因，这一序列已不再和黄道十二宫相对应。围着大厅走了一圈之后，我们发现剩下的四个宫顺着天顶中央轴按正确的秩序排列着：武尔坎 [Vulcanus]（用镀金灰幔画）、玛尔斯 [Mars]、狄安娜 [Diana]（与阿克泰翁 [Actaeon] 在一起），最后是维斯塔 [Vesta]（也是用灰幔画）。

这一系列奥林波斯神之所以被拥挤地排成这么古怪的形状，是为了空出与黄道十二宫直接相邻的十二个菱形画面以便再现十二个月。这十二月倒确实是按正确秩序排列的：1月排在宝瓶宫边上，2月处于宝瓶宫和双鱼宫之间，3月位于双鱼宫和白羊宫之间，余者以此类推。这种安排甚至比通常的并列更有优势，比如，它考虑到了白羊宫并不在3月1日升起，所以好几个月都分享了它边上的两个宫。

可见，黄道十二宫与十二个月的形象相结合的这一系列画当然属于中世纪月历插图的惯用手法，不过，朱利奥的顾问在这里同样表现了追随独创性的愿望。这一意图在十二个月的实际再现中表现得尤为强烈。我们看到的不是熟悉的序列，¹⁸而是令人迷惑的古典学识的展示，这样设计无疑是为了重新恢复这些图像的可信形象。这一系列画的设计者肯定掌握了所有画古典月历的经验学识，如奥维德 [Ovid] 的《岁时记》 [Fasti]，马克罗比乌斯 [Macrobius] 的《农神节》 [Saturnalia] 以及其他更深奥的资料来源。16世纪的人文主义者和占星术者实际上已经开始了全面地收集和核对这类材料。这些人中最典型的代表人物卢卡斯·戈里库斯 [Lucas Gauricus] 的书也许能为这十二幅月份图中的大部分提供解答。¹⁹

Januarius [1月] 当然由手执钥匙的“双头”雅努斯 [Janus] 代表（根据奥维德《岁时记》，I, 99，他的钥匙应该由左手拿）。他的边上是表示永恒的衔尾蛇，这是文艺复兴时期哲学家们非常珍爱的象形文字。*Februarius* [2月] 以手执两把火炬的浮努斯 [Faun] 的形象出现。这无疑暗喻 *Lupercalia* [牧神节] 的“*Fauni sacra bicornis*” [双角神圣浮努斯]（奥维德，《岁时记》，II, 268）：“在二月的十二天中，全国都用蜡制的火炬从事献祭活动”。²⁰ *March* [3月] 当然是用玛尔斯 [Mars] 代表，这一词源是许多人，虽然不是所有人，赞同的。²¹ *April* [4月] 由维纳斯诞生的画面来图解。根据马克罗比乌斯的解释，这个月的名称源于希腊语中表示海沫的词，而女神维纳斯正是从海沫中诞生的。²² *May* [5月] 也用了马克罗比乌斯提议的许多词源中的一

[117]

种，被再现为墨丘利的母亲迈亚 [*Maia*]²³，（墨丘利手拿盘蛇杖依在她怀里）。至于 *June* [6月]，朱利奥的顾问也更喜欢它源于朱诺 [*Juno*] 的说法，而不是别的词源学解释，因为那些别的解释可能给图解工作带来较大困难。²⁴当然，*July* [7月] 和 *August* [8月] 明显采用了朱里乌斯·恺撒 [*Julius Caesar*] 和奥古斯都 [*Augustus*] 的形象。²⁵但是，下面的几个月显然较难以找到合适的和可辨认的图像——9月到12月中这些简单的数字没有包含什么神秘性，该怎样表现呢？关于 *September* [9月] 和 *October* [10月]，这位方案的设计者似乎仍然能从马克罗比乌斯和别的原典中得到某种帮助，因为我们读到在古典文化时代曾多次有人企图把一些皇帝的名字加在这两个月的名称上。据记载，提比留 [*Tiberius*]、图密善 [*Domitianus*]、安东尼·庇护 [*Antoninus Pius*] 以及康茂德 [*Commodus*] 都曾享受过这一暂时的荣誉。占据9月名下那块画面的皇帝也许意指他们中的某一位。²⁶10月也可能是用的这种解决办法，因为图密善和康茂德都试图占用这个月，以使自己能永垂不朽。²⁷然而，11月和12月可没有这么便当的方法。所以，朱利奥似乎采用了把传统上占据这两个月的形象转译成 *maniera antica* [古典手法] 的做法。*November* [11月] 名下由带翼天童表演的快乐场景基于哪种原典，很难猜测得出。至于 *December* [12月]，人们也许可以在上文提到的卢卡斯·戈里库斯的书中找到一种比较牵强的暗示，卢卡斯把这个月与埃及人的 *Choeac*，即“果实的”月份等同起来。²⁸不过，人们可以希望找到一个更好的理由，来说明这个月为什么被再现为（如当时的一份文献所说）“天童在一棵橄榄树上采摘果子”。²⁹

然而，在当时文献中这座大厅的最初名称并不源自这几组画，而是得之于四周那十六幅镀金灰幔的风神假面 [*masks*]，它们从每幅圆形画的上方向大厅吹风，把宁静的天国气氛和动乱的尘世景象隔离开来。这十六个风神³⁰真的是这座大厅的主要特征吗？或者这些假面就像隔壁邻室中的那些鹰隼一样，只不过是本要完成的装饰计划的最初部分，而早期文献中采用的这一便记的名称只不过比所画的那些装饰延续了更长一些时间？

用不着太看重这一名称，因为同时代的另一份文献中说到了“*camera delli pianetti et venti*” [行星和风神的宫室]³¹——除非我们假设，这些行星曾被画在一系列现已荡然无存的壁挂上，否则我们就必须把这条材料并入现有的大量证据之中：这些证据说明，文艺复兴图像志的秘方非常出色地满足了保存各种秘密的目的。

当然，例外还是有的。查理五世 [*Charles V*] 在1530年访问茶宫时，对这座当时是侯爵住宅的大厅极为羡慕。据说他在厅里与红衣主教奇博 [*Cardinal Cibò*] 会谈了

一个小时。他希望能有人向他详细解释大厅里的每一特征，他还高度赞扬了大厅及其设计者和发明者。³²

谁是发明者呢？由于缺乏文献证据，我们只能冒昧地猜测：他可能就是卢卡斯·戈里库斯——我们就是在他的书中为厅里十二幅月份画的大部分找到了答案。单靠这一条证据固然难以下结论，不过，即使没有这条证据，我们仍能认为，他极有可能是费代里戈·贡扎加的占星术顾问。我们知道，这位知名的占星术家和贡扎加家族保持着密切的联系。³³他曾写过一首占卜曼图亚城未来的预兆诗 [*prognostic poem*]，³⁴并在这座城市待了好几年。³⁵在另一篇关于1526年的预言中，他特别加入了一条给费代里戈的忠告，警告他在6月份要当心来自两项他最喜欢的消遣——骑马和艳事——的危险。³⁶而且，我们知道，在设计茶宫的那一年春天，戈里库斯和这位侯爵保持着通信，而且还可能去过曼图亚。³⁷不管怎么说，他毕竟曾把博宁孔特里 [*Bonincontri*] 的《论苍天的奥秘》 [*De Rebus Coelestibus*] 的初印本作为礼物送给费代里戈，并在题词中赞扬他是第二位亚历山大、恺撒、奥古斯都、赫克脱耳 [*Hector*]、阿喀琉斯 [*Achilles*]。也许彼得罗·阿雷蒂诺 [*Pietro Aretino*] 后来有理由以讽刺的口气写下那篇关于1527年的预言，献给费代里戈·贡扎加，并在其中嘲笑戈里库斯和他的占星说教。³⁸

正是在这段时间里，阿雷蒂诺获得了对这位侯爵的令人惊讶的支配权，他的手段是许下诺言，要满足侯爵对个人荣耀的渴望和对艳情艺术品的嗜好。³⁹戈里库斯和阿雷蒂诺竟然都试图在茶宫这个出奇的沉闷的梦幻世界中争夺支配权。把他俩的精神看成那个时期两个对立方面的代表，也许不会是凭空幻想。⁴⁰

普森的《俄里翁》的主题*

这就是灵视，或者是寓意：
 我们听见树叶在无风时战栗，
 在河津上，在厚厚的碎石旁，
 阴影婆娑的树林里一阵霹雳；
 随后，猎手俄里翁穿林而出，
 齐树高的巨人，肩负一大汉，
 半个身子耸入云端……

——萨谢弗雷尔·西特韦尔 [Sacheverell Sitwell]，《画有巨人俄里翁的风景》¹

贝洛里告诉我们，普森 [Poussin] 为帕萨特 [M. Passart] 画的两幅风景画中，有一幅再现了“盲眼巨人俄里翁的故事，这位巨人的身材根据站在他肩上为他引路的小人可以看得出来，画中的另一个人正凝视着他”。²这件现藏纽约大都会博物馆的杰作 [图131] 能得到鉴定和发表，多亏了坦克雷德·博雷尼厄斯 [Tancred Borenius] 教授的功劳。³狩猎巨人俄里翁因在喀俄斯 [Chios] 岛试图侮辱墨洛珀公主 [princess Merope] 而被弄瞎了眼睛，后来又被初升太阳的光芒治愈。图解这个奇特的故事是件有吸引力的事。然而普森似乎是第一个——如果不是唯一的一个——描绘这个主题的艺术家。

也许这个故事确实吸引了他。就像西特韦尔所认为的，“因为它有诗意的特征，也因为使它有机会研究巨人形象，一位在太阳升起时刻脚踏大地高耸云端的巨人”。不过，把它作为绘画的主题却不是他的主意。这主意最早显然不是出自一位画家，而是出自一位文人：古典后期多产的传闻记载者卢奇安 [Lucian]。

卢奇安在对一间宏伟大厅进行修辞学描述时一一列出了装饰大厅的壁画：

这之后是另一幅史前绘画。盲人俄里翁正带着刻达利翁 [Cedalion]。后者骑在他背上，把他引向太阳。正在升起的太阳治愈着俄里翁的盲目，赫淮斯托斯从伦诺斯 [Lemnos] 注视着这个事件。⁴

* 本文原载《伯林顿杂志》[*The Burlington Magazine*]，1944年，第84期，第37—41页。

几乎可以肯定，这段话是普森这幅画的直接来源。像波蒂切利的《阿佩莱斯的诽谤》[*Calumny of Apelles*]或提香的《酒神节狂欢》[*Bacchanal*]一样，普森这幅画的来源也是古典文化时期的那种难以理解的文学时尚，即 *ekphrasis* [艺格敷词]。它通过对真实的或想象的古典艺术品的详细描述，激发了后来几个世纪人的想象力。

虽然卢奇安这段话可以用来解释普森的选题，但普森在着手重建这位希腊作家 [120] 描述的古典壁画时，却并不是仅仅依靠这篇文典。因为普森的画至少在一个方面没能和卢奇安的描述完全吻合：赫淮斯托斯在画中并不是“从伦诺斯注视着这个事件”，而是在指导他派给俄里翁的向导，并指引着通向东方太阳即将升起之处的道路。注视者的角色由另一位女神狄安娜取代，她正在安详地从云端往下看。她倚着的那片云同时形成了俄里翁眼前的一片遮蔽物，暗示出这位女神的在场和这位巨人的盲目有某种联系。费利比恩 [Félibien] 一定感觉到了这种联系，他把这幅画描述为“*un grand paysage où est Orion, aveuglé par Diane*” [一幅巨大的风景，那上面有被狄安娜弄瞎双眼的俄里翁]⁵——很明显，没有哪种古代神话原典能证实这种描述，尽管狩猎女神狄安娜的故事常常与这位狩猎巨人的故事牵扯在一起，但弄瞎俄里翁眼睛的却不是她。据说俄里翁年轻时曾爱过狄安娜并试图施以侮辱，结果被她所杀（她杀他也可能是因为他夸耀说他要杀死世界上所有的动物）并最终被她化成夜空中一个巨大星座，使他的名字随着这星座而永存。然而，也没有哪一种古典原典把狄安娜与俄里翁失明的故事联系在一起。实际上，正是她“像开阔天空中一尊寂静的石像”一样令人迷惑的容貌激发着西特韦尔对这幅画做出了极富想象力的诗意解释，这种解释的中心是诗人所谓“一旦俄里翁重获视力，她即从天空消失”的印象。不过，如果我们从古典作家转向普森可能查找过的一些参考书，狄安娜女神的出现也许就不那么神秘了。普森为了加深自己对卢奇安已经暗示过的这段神话的理解，一定参考过这些书。

马斯顿 [Marston] 的一首讽刺诗中有几行列举了当时的诗人和艺术家最常用的一些参考书：

Reach me some poets' index, that will show
Imagines Deorum, Book of Epithets,
 Natalis Comes, thou I know recites,
 And makest anatomy of poesy.

[请给我一些诗人引得，其中有

《诸神图像》，释名手册，
和科梅斯的神话学，我知道你能吟哦，
并能对诗艺进行解说。] ⁶

现代读者在翻阅《纳塔利斯·科梅斯的神话学》[*Natalis Comitis Mythologiae*] 等作品时，将发现很难把这种卖弄学问的感人杂烩和不加鉴别的汇编与普森画中恬静的奥林波斯世界联系起来。⁷ 这些书展示了最不足凭信、最稀奇古怪的古典故事或伪古典故事的各种形式，并把它们作为最终的秘教智慧来进行评论。科梅斯这本书的副题是：“*Explicationis fabularum libri decem; in quibus omnia prope Naturalis et Moralis Philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur*” [寓言解释十书，明确证明自然和道德哲学的理论包含在古人的寓言之中]，表明了这本书是一种流传广阔而久远的传统的一部分，这种传统一直使人们相信，古代的寓言会以自然历史和道德哲学之“奥秘”[*arcana*] 的符号的或寓意的再现形式，对已经入门的人展示自身。⁸

这种奇怪的艺术阐释学的主要方法是一种幻想的词源学，这种词源学过分扩展词语和名称的声音或意义，让它们产生假设它们所具有的奥秘。这些“解释”虽然在现代人看来怪诞不经，但不可否认的是，它们至少满足了一场成功解释的一个基本要求：通过这种方法，一篇神话中毫无关系的成分能简化为一个公分母，甚至非常矛盾的故事也可以变成一种“隐藏的真谛”的不同象征和显示。纳塔利斯·科梅斯在解释俄里翁神话时，几乎是根据一个有些令人反感的伪撰的故事来解释神话的各个情节。这个故事说，巨人俄里翁是由海神尼普顿、主神朱庇特和太阳神阿波罗共同生的。在科梅斯看来，这个故事显然表明俄里翁代表某种水（尼普顿）、空气（朱庇特）和太阳（阿波罗）的创造物。借助这条线索，以及他对气候现象的幻想式的“科学性”解释，科梅斯大胆地把整个俄里翁传说解释成一个隐蔽的象征，它象征着这三种元素在暴风云的产生和自然形成中的相互作用：

……通过这三位神汇合的力量产生了风、雨和雷的要素，这种要素被称为俄里翁。由于净化的水更稀并浮在表面，所以说俄里翁从他父亲那里学到了怎样在水上行走。当这种被净化的东西扩散并且渗入空气中，便被说成俄里翁已经到达喀俄斯，这个地名源于“扩散”[因为*chéein*意思是扩散]。后来他试图侮辱埃洛珀[Aerope]⁹（原文如此），所以被赶出了那个地区，并且被夺去了视力——这是因为，这种物质必须穿过空气升华到最高的大气层，这种物质在穿过大气层时扩散后，它似乎感觉到

火的力量在衰弱。因为任何东西如果不是靠自身的运动在移动，其力量就会随着运动的进行而减弱。

俄里翁受到武尔坎的客气接待，向太阳走去，恢复了他原有的健康，然后又回到喀俄斯——这自然意味着这些元素周期性的互生互灭。

据说，由于他胆敢碰狄安娜女神而被她所杀——因为一旦水汽上升到了空气的最高层，让我们觉得已经碰到月亮或太阳，月亮的力量就会把水汽聚积起来，把它们变成雨和风暴，也就是用她的箭把它们打倒，让它们降下；因为月亮的力量就像导致这些过程的酵素那样发挥着作用。最后，据说俄里翁被杀死并且被转变成天上的星座——因为在这个星座出现时常常有暴雨、大风和闪电……¹⁰

在这种奇怪的“解释”中，狄安娜——月亮及其力量——确实成了上述过程的一个主要部分，而同样的过程也在喀俄斯的故事中得到象征：水在自然中循环的戏剧。

但是，照着普森的画来读纳塔利斯·科梅斯的原典，它看来不只是说明了为什么狄安娜女神在场的问题。巨人俄里翁正阔步穿过一片长长延伸的暴风雨，那片显然从树丛中升起的暴风雨，弥漫在山谷，聚积于空气之中，碰到了狄安娜的双脚。这片暴风雨正是以“真正”秘教意义出现的俄里翁。普森竟然能在同一幅画里再现了这段神话公教的 [exoteric] 一面和秘教的 [esoteric] 一面，这种独创性不能不令我们赞叹。 [122]

对不谙其道的人来说，这片暴风雨像是一个令人高兴的构图答案，一种合理的技巧，以帮助图解俄里翁的失明阶段，这个暂时的阶段只要他穿过云雾走向初升的太阳就完结了。而那些惯于看到“隐藏在古代寓言中的自然哲学的和道德哲学的说教”的学者们则认为，景色壮观的上升云团在更高的层次上再现了整个神话：“这些元素互生互灭”的永恒戏剧。

我们这些受过训练、主要习惯于从视觉角度把握艺术的人，最初可能会觉得，这样一种知识性的，甚至是世故练达的图解技巧，这种体现了对一幅古典神话题材绘画的学术性评论的技巧，实在微不足道。的确——假如这门技巧停留在纯逸事的水平上，那么这幅画与纳塔利斯·科梅斯那本博学的汇编之间的联系也许就会被遗忘。普森天资的真正成就在于：他成功地把一篇奇怪的文字作品变成了一幅活生生的视觉形象；他用图画的术语**表现**了文字作品用寓意形式所**表示**的东西。即使没有任何打开徽志语言的“钥匙”的帮助，这幅画也一直向敏锐的观者传递了其内在含义。黑兹利特 [Hazlitt] 在他的《桌边闲谈》 [Table Talks] 中的《普森的风景画》 [Landscape of Poussin] 一文里以不可思议的直觉写道：“经他一点，词语跃然成像，思想骤然变

物。”¹¹ 这幅画的重新发现者博雷尼厄斯教授说：“所使用的陆地、海洋和天空的术语暗示了自然的戏剧，神话术语只是这部戏剧的象征。”¹²

在读纳塔利斯·科梅斯那篇文章时，我们可以肯定，这完全是普森处理这幅神话风景方法的文字描述。像普森这样一位艺术家，在重建卢奇安的 *ekphrasis* [艺格敷词] 时，一定会运用科梅斯这位人文主义者对这段神话的寓意性读解，因为他从整体上接受了这种方法。普森同样认为这个既有暴行又有魔法的古代故事是（揭示）自然变化过程的一种隐蔽的和秘教的“象形文字”。因此，在他看来，这幅风景画不仅仅表现了一个奇怪且如画的故事的场面，它的深层含义使它超出了真实景象或阿卡迪亚梦幻 [Arcadian dreams] 的领域——它处处都体现了这个神话的意义，它是大自然本身的一种视像和寓意。

象征的图像*

象征的哲学及其对艺术的影响

导 言

1748年，普吕什神父 [Abbé Pluche] 在讨论寓意绘画时写的一段文字，可能已经为研究这一艺术分支的许多学者所赞成。他说：“*Puisqu'un tableau n'est destiné qu'à me montrer ce qu'on ne me dit pas, il est ridicule qu'il faille des efforts pour l'entendre... Et pour l'ordinaire, quand je suis parvenu à deviner l'intention de ces personnages mystérieux, je trouve que ce qu'on m'apprend ne valait guère les frais de l'enveloppe.*” [“由于一幅画只是为了向我展示人们用语言所无法表达的东西，所以，如果得费力气才能看懂它，那就太荒唐了……一般说来，如果我得费力去猜测那些神秘的画师们的意图，我总会发现，他们的画几乎没向我展示任何隐含的新鲜东西。”]¹ 学识渊博的神父在这段话里要说的是，寓意画的设计要清晰易懂，符合18世纪的趣味。他希望寓意画中只使用一看就懂的图像。19世纪的批评家们在这方面又进了一步，² 他们认为，寓意画只不过是一种图画文字 [pictograph]，画家们只不过把概念性的语言精心地转变成程式性的图像，而它们是不赞成这样做的。这些批评家在形容经过拟人化的抽象概念时最常用的词是“苍白”或“没血色”，而苍白或没血色的艺术品有谁会喜欢呢？

由于我是在奥地利长大的，所以这些形容词真使我迷惑不解。因为在奥地利，无数巴洛克教堂或宫殿大厅的天顶上画着拟人形象 [personifications]，** 脚踏灿烂的云

* 本文原载1948年的《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，收入本书时作了较大的扩充。

** 拟人 [personification] 的倾向深深地扎根于西方人的心里。有时，人们很难在神明和拟人形象之间划出界线，比如爱情 [Love]、死亡 [Death]、命运 [Fate] 等。人们有时还为这些概念建庙献祭。在古典艺术中，胜利、真理、争斗 [Eris]、良机 [Kairos] 等拟人形象与奥林波斯山诸神并肩出现，山川河流也通常用相应的神明来再现。而厄克（回声）和许门（婚姻）等更是介于拟人形象和神话之间。即使在中世纪的艺术中，拟人形象和古代遗物的区别也是不明显的：如腊文纳的“约旦河” [Jordan] 在看着“基督洗礼”，厄克在聆听大卫王演奏竖琴，等等。亚略巴古的丢尼修和圣格雷戈里大帝还把“美德”、“力量”、“皇位”等拟人形象置于天使合唱队中间。中世纪的诗歌也喜欢用拟人来表现抽象概念，而且公众也学会了欣赏这种表现方法。

在人文主义时期，特别是16世纪，纹章和文学“奇想”之风盛行，设计新奇幻妙的拟人形象和属

彩，丰满而欢快，一点也不显得苍白 [图132]。在研究这些豪华壮观的作品时（它们的确切方案常常为人们所知），我开始怀疑拟人形象在理性时期开始之前到底有着什么样的地位。³它们真的像人们常说的那样，仅仅是装饰性的图画文字吗？它们会不会是作为那个为柏拉图理念和天使共同居住的天国的真实再现而创作的呢？当我在读格雷维乌 [Graevius] 的《古典瑰宝》 [*Thesaurus Antiquitatum*] 时，我发现其中有一篇17世纪的原典似乎可以证明我的这一解释，这可把我乐坏了。这篇原典就是巴纳拜茨教派 [Barnabite] 的修辞学教师克里斯托福罗·贾尔达 [Christophoro Giarda] 写的《象征的图像》 [*Icones Symbolicae*]，这篇演讲词或布道词赞扬了新建的学院图书馆 [College Library] 的阅览室里表现16种“学科” [Disciplines] 或自由学科 [Liberal Arts] 的拟人画 [图133—136]。⁴在解释这些图像的徽志和属像之前，贾尔达首先赞扬了设计象征图像这门艺术。尽管该文不乏巴洛克文体的夸张虚饰，但却提出了一种严谨而又清晰的理论，这种理论证明，对于1626年的贾尔达来说，拟人形象并非仅仅是一种从文字到图像的简单翻译，一种捉弄和激怒易躁的观者的图画文字 [picture writing]。贾尔达宣称：“多亏有了这些画，从天堂贬入肉体的黑洞（肉体的活动得受感官的制约）的心灵才得以看到美德 [Virtues] 和学科 [Arts] 的美貌和形式，并因此而对美德和学科有更炽热的爱和欲望。美德和学科脱离了一切物质，却在色彩中得到暗示，如果不是得到完美表现的话。”⁵

在读者正在看到的这篇论文的第一版中，我试图证明，贾尔达说这话是认真的，他的话证明，我认为这些图像表现了柏拉图理念的推测是正确的。⁶据我所知，我的这一推测至今尚未受到反驳。相反，我还找到了另一些原典，可以对它作进一步的论证。可是，回过头来看一看由普吕什神父的质疑引出的这些问题，我觉得西方艺术、诗歌和修辞中之所以普遍存在着拟人化，柏拉图主义的影响只是诸多因素中的一个。在这篇论文的初版中，我还简要地论述了其他的一些原因，如亚里士多德的教谕性图像 [didactic image] 的概念以及神话对艺术持续产生的影响；通过有关原典的帮助，我

.....
 像的做法成为宫中的流行游戏。瓦萨里等手法主义画家喜欢用奥秘而又精制的拟人形象来颂扬赞助人。为此，切萨雷·里帕专门编了一本名叫《图像学》 [*Iconologia*] 的拟人形象手册供画家和赞助人使用。该书后来成为巴洛克拟人形象的重要著作。新古典主义时期的温克尔曼等人反对这种卖弄学识的做法，主张回复纯净的古典模式。到了19世纪，拟人形象再度盛行，并出现“自由女神像”等巨大作品。瓦茨 [Watts] 和莫罗 [Moreau] 等画家则试图用拟人形象来表达当时人们关心的一些概念，如财富 [Mammon]。在20世纪的艺术中，传统的拟人形象失去魅力，不过商业艺术、邮票、纸币和硬币中还流传着这一古典传统。

们可以更清楚地说明这些其他的原因，从而对一直影响着我们对象征体系的看法的那些相互对立而又相互作用的思潮有更深刻的理解。

有一点是很清楚的：如果不打算放弃这些我们一般习以为常的关于图像功能的假设，我们就无法研究这类问题。我们习惯于把图像的两种功能（再现功能和象征功能）截然分开。一幅画可能再现了可见世界中的某物，如一位手执天平的女子或一头狮子。它也可能象征了某种理念。对于熟悉图像的程式意义的人来说，手执天平的女子象征着正义 [Justice]，狮子则象征着勇敢 [Courage]，或大英帝国或任何一种在象征常识中通常与这一兽中之王有关的概念。⁷ 只要我们仔细想想，我们便会发现，画里可能还有另一种象征，一种不是程式性的，而只与个人有关的象征，通过这种象征，一个图像可以变成艺术家意识或无意识心理的表现。对凡·高 [van Gogh] 来说，一幅盛开的兰花也许是他身体康复的象征。⁸ 图像的这三种一般的功能（再现、象征和表现的功能）也可能同时表现在一幅具体的图像中：博施 [Hieronymus Bosch] 画中的一个母题也许再现 [represent] 了一只破容器，象征 [symbolize] 了暴饮之罪，表现 [express] 了画家身上一种无意识的性狂想。但是在我们看来，这三层意义是截然分开的。

然而，一旦我们抛开理性的分析，这些意思就不再是截然分开的了。我们知道，[125] 在巫术中，一个图像不仅能再现仇人，而且还可以替代仇人（“再现” [re-present] 一词至今仍有这种双重意义）。我们知道，“物神” [fetish] 不仅“象征”着繁殖力 [fertility]，而且“具有”繁殖力，总之，我们对图像的看法与我们整个的宇宙观有着不可分割的联系。任何一位研究图像的宗教功能的学者都知道，人们对图像的态度会是多么复杂：“农民们从最粗浅的现实意义上来理解偶像的生命化，受过教育的人则认为礼拜仪式只不过是有一种象征的方法表示存在着某种喜欢受人崇敬的无形力量，在这两种信仰之间或许会有无数的中间层次 [intermediate shades] ……我们比以往更清楚地知道，人类的心灵处于各种不同的水平之上。在一种明确表述的智性理论 [articulate intellectual theory] 之下，可能仍然存在着一种与该理论不相容，而与未公开表露的感性和欲望却紧密相连的信仰。”这段话是埃德温·贝文 [Edwyn Bevan] 在论述贺拉斯 [Horace] 及其同时代人对“偶像”问题的态度时所说的，它适合于我们的整个研究领域。⁹ 因为只要在可见的物质世界和精神或神灵的世界之间没有明确的鸿沟，那么，不仅“再现” [representation] 的各种意义之间的界线会变得模糊，而且图像和象征之间的整个关系都会呈现出一种不同的面貌。对于原始人的心智来说，要

搞清楚再现和象征的区别无疑是很困难的。瓦尔堡用了“*Denkraumverlust*” [思维空间缺损] 一词来表示人类心灵中那种将符号与以符号所示之物混为一谈，将名称与其载体、将字面意义与隐喻意义、将图像与其原型混为一谈的倾向。¹⁰ 我们随时都有可能“回归” [regress] 到较原始的状态，体验到图像和它的模特儿、名称和它的载体之间的这种混淆。事实上，人类语言喜欢字面意义和隐喻意义之间的这一朦胧区域。谁能每次都说出字面意义和隐喻用法之间的区别？比如，“重担”可以是一个僵死的隐喻，但是演说家和卡通画师也可以轻而易举地赋予它新的生命。¹¹ 马克思 [Marx] 的《共产党宣言》 [Communist Manifesto] 开篇中有一句名言：“一个幽灵，一个共产主义的幽灵，在困扰着欧洲。”这里，马克思并不是要人们相信幽灵或鬼魂，他只不过是想用这种古老的修辞方法把他的思想表达得更生动。碰巧的是，印欧语系的各种语言都喜欢用这种所谓的拟人修辞法，因为这些语言大都给名词加上性，使它们能与生物的名称融为一体。¹² 在希腊语和拉丁语中，抽象名词几乎都是阴性，由于名词有了性，理念世界便住进了被拟人化的抽象概念，如 *Victoria* [胜利]、*Fortuna* [命运]、*Iustitia* [正义]。在对这些拟人化的概念作过分学究的探讨之前，难道我们不应该记住，文明创造了一个特殊的领域，在这个领域中我们决不允许问的正是这样的问题——这个“虚构”的领域也即是艺术的领域？要想进入这一领域，我们非得先赞同

[126] 科勒律治 [Coleridge] 称为“心甘情愿地中止怀疑”的契约。我们确实可以说，艺术经验完全独立于我们所认为的真实。当我们在读雪莱 [Shelley] 的《西风颂》 [Ode to the West Wind] 时，我们不可能想到气象学或空气流动的理论。这里重要的是诗人能否让我们相信西风是“秋之生灵的呼吸”，是能对“啊，听呀！”的呼唤做出反应的生灵。换言之，对现代批评家来说，艺术中的拟人化问题和全部象征问题都是一个美学问题，而不是本体论问题。他感兴趣的是，这个象征表现了什么，而不是它表示了什么。他可能会把巴托尔迪 [Bartholdi] 的“自由女神像” [Statue of Liberty] 斥之为“苍白的抽象”，而在德拉克洛瓦 [Delacroix] 的《自由女神领导人民》 [Liberty Leading the People] [图137] 中找到“为自由而斗争”这一思想的极其完美的表现。

与美学家相反，研究题材的学者感兴趣的是，找出一种单独的拟人形象，而不是它的真实或虚构的问题。他也不关心本文讨论的问题。就我所知，几乎没有哪位史学家费神研究过西方文学和艺术是怎样以奇怪的方式保留了古代世界那种把抽象概念“实体化” [hypostasize] 的特殊习惯，更没有人问过，类似的思想模式是否存在于文学艺术的传统之外。¹³ 本文试图探讨支配这一习惯发展的思想背景。即使如此，我们在讨论这些抽象

而又深奥的问题之前，最好还是提请读者注意拟人化这一形式的艺术潜在力，在里帕和贾尔达这类文人 [*letterati*] 热衷于从哲学上证明它的存在的合理性时，这种艺术形式着实繁荣昌盛过一阵子。

I 观念的拟人化

在这一门类的伟大作品中，艺术家自己解释自己作品的例子为数不多。在少数的几例中，有一件是皮蒂宫 [*Palazzo Pitti*] 里鲁本斯于1637年或1638年画的《战争的恐怖》 [*The Horrors of War*] [图138]。这幅画是鲁本斯为托斯卡纳大公爵 [*Grand Duke of Tuscany*] 画的。在一封写给画家贾斯特斯·萨斯特曼斯 [*Justus Sustermans*] 的信中，鲁本斯凭着记忆向他描述了画的内容。显然，萨斯特曼斯曾去信请求鲁本斯对这画作一详尽的解释。鲁本斯写道：

画里的主人翁是战神玛尔斯，他让雅努斯的神殿 [*Temple of Janus*] 大门敞开着（根据罗马人的风俗，这扇门在和平时是关着的），自己手里拿着盾牌和沾满鲜血的剑向前猛冲，使所有的民族都面临着毁灭的危险。他的情妇维纳斯和她的丘比特与小爱神们正试图用拥抱和爱抚来阻止他，可他对他们一点也不理睬。在画的另一头，玛尔斯已经被手执火炬的愤怒女神阿勒克托 [*the Fury Alecto*] 诱惑住了。他们的身边是一些魔鬼，代表瘟疫 [*Pestilence*] 和饥荒 [*Famine*] 这两个和战争形影不离的伙伴。地上躺着一位妇女，她手中拿着一把被打碎了的诗琴，诗琴表示和谐，而和谐是与战乱不相容的。还有一位手抱婴儿的母亲，表示富饶、生殖力和博爱都被毁灭性的战争践踏了。另外，还有一位躺在地上的建筑师，手里拿着仪器，表示城市的一切日用和装饰建筑都已在战争的暴力下沦为废墟。我想，如果我没记错的话，你还可以发现，在靠战神脚下有一本书和一些画着画的纸，这表明，战争在蹂躏着文学和其他艺术。我想还有一捆被拆散了的箭和一根捆箭的绳子。捆在一起的箭是和谐 [*Concord*] 的徽志。在箭的边上我还画了一根盘蛇杖 [*caduceus*] 和一束橄榄枝，它们是和平的象征。那位悲哀的妇女全身披黑，头巾破烂，身上的宝石饰物和其他饰物均被抢光，这就是多年来饱经劫难、凌辱和痛苦的不幸的欧洲。这些劫难所造成的危害是如此之大，简直无须具体画出。她的属像是一个天童手里拿着的那个地球。地球上覆盖着一个冠饰，表示基督教的光环。我能说的就是这些。¹⁴

初看起来，人们也许不会把这幅作品归入“寓意”画之类。说它是一幅神话不是更合适么？

不管怎么说，画里的主人翁毕竟是住在古代奥林波斯山上的爱神维纳斯和战神玛尔斯。因此，如果说这是一幅图解，一幅把虚构的，但却曾被认为真实存在着的人物用想象的形式再现出来的图解，就像它们被再现于其他神话作品中一样，不是更合适些么？但是我们知道，即使在古代，作为超自然之物而创造出来的神和作为拟人或隐喻而创造出来的神之间，其实也没有什么区别。丘比特不仅是“爱情之神”，他还代表爱情，就像密涅耳瓦代表智慧一样。鲁本斯的作品确实使人想起了天神的象征功能。卢克莱修这位称伊壁鸠鲁的原子论 [Epicurean atomism] 是解除畏神症的良药的诗人，在一首诗的开篇竟然乞求维纳斯这位自然繁殖的化身，去把战神玛尔斯引诱到她的怀抱，以便给罗马人带来和平。鲁本斯只把卢克莱修的图像颠倒了一下，表现了一位不愿屈服于维纳斯的引诱，而执意要把战争的恐怖洒向人间的玛尔斯。当然，鲁本斯在画这幅画时参考了在政治剧 [political pageants] 和绘画艺术中长期发展而来的寓意作品的程式。1578年，也即鲁本斯作此画前60年，廷托雷托 [Tintoretto] 在威尼斯的公爵府 [Palazzo Ducale] 中作了一幅表现同一思想的画 [图139]。在廷托雷托的作品中，是密涅耳瓦阻止了玛尔斯接近被里多尔菲 [Ridolfi] 认为“和平”和“富饶”的一对拟人形象。¹⁵

这两幅画的主题和文字说明确实都很相似，但两幅画仍然不同，而且不仅仅是风格上的不同。廷托雷托作品中的人物的一举一动都像拟人画而不是令人信服的真人。而鲁本斯却知道怎样把自己的思想表现于一出人间戏剧之中。鲁本斯的古典文化修养极深，所以他能将卢克莱修的意旨和一个起源于维纳斯的故事结合起来。维纳斯曾经请求过她的一位情人不要离开她去冒险，但这位情人不听劝阻，后来竟在一次打野猪 [128] 中丧生，这就是维纳斯和阿多尼斯 [Adonis] 的故事。提香和鲁本斯本人都画过这个题材 [图140]。正是这种接触使鲁本斯的画面显得更加逼真，鲁本斯展现在我们面前的是一位真实的维纳斯在恳求一位真实的玛尔斯。正是由于有了这点“虚构的真实” [fictitious reality]，画家才能开掘这一艺术门类中的一种最重要的艺术潜力——他可以把两位主人翁画得既能直接表达出他所感觉到的和平的甜蜜，又能表现出战争的恐怖。鲁本斯笔下的玛尔斯不是一个英勇的斗士，而是一个残酷的屠夫，一个面目丑陋、行为愚蠢的人——谁要是让愤怒女神阿勒克托把自己从维纳斯怀中拖开，那还能不是个蠢货？阿勒克托是个魔鬼。那么，她“真实”么？比起那两位被屠杀吓呆了的女人——其中一位被鲁本斯描绘为“抱着婴儿的母亲，表示富饶、生殖力和博爱都被毁灭性的战争践踏了”——她或多或少还是真实的。我们还记得画里有位手拿仪器、

躺在地上的建筑师，表示战争造成的废墟。他一定是位真人，但又具有某种象征意义，就像那被玛尔斯践踏在脚下的书和画一样，既是真实的又是象征性的。

那位代表不幸的欧洲的“悲哀的妇女”又怎样呢？她本身的状态是什么样的？尽管我们称她为拟人形象，但在古典时期她或许可以被当做一位神。堤刻 [*Tyche*] * 或城市、省份和地域的化身，如“罗马” [*Roma*] 当然不会是作为抽象概念而创造出来的，要不然人们就不会为它们建庙献祭。要是玛尔斯和阿勒克托能为人所信，那么“欧罗巴” [*Europe*] 同样可以令人相信。正是靠了鲁本斯所吸取的那种传统的力量，那些被想象成凡人，甚至是过分人性化的凡人的神灵们才得以逐渐变成远非“没血色”的拟人形象。

如果有人问，瘟疫和饥荒是能被祭品所安抚的神灵，是可怕而且必须被驱除的魔鬼，抑或仅仅是两个抽象的概念？可能没人能够回答。可是鲁本斯却把它们表现为“和战争形影不离的伙伴”，这完全是仿效古人的做法。荷马在《伊利亚特》 [*Iliad*] 中告诉我们，逃跑 [*Flight*] 是惊慌 [*Panic*] ** 的伙伴（第九章，第2行），而惊慌又是阿瑞斯 [*Ares*] 的儿子（第十三章，第299行）。¹⁶ 尽管我们都倾向于认为神应该是独立存在的个体，而拟人形象作为象征的形象则应该是具有区别性的徽志，以使之容易辨认。可是鲁本斯却遵循传统，忽视了神和拟人形象之间的这一区别。他不仅能够把神变成生动的拟人形象或把拟人形象变成魔鬼，使它们能自由地和建筑师或者悲哀的母亲这些凡人相互作用，他甚至还可以把书或图纸之类的真实物品和最初作为“属像”或拟人形象而创造出来的徽志掺杂在一起。我们还记得，那捆箭和那根绳子，“捆在一起的箭象征着和谐……箭的边上是一根盘蛇杖和一束橄榄枝，它们是和平的象征”。当然，和谐的徽志得之于成捆的箭所表现出来的力量，或者说得之于明喻或比较。盘蛇杖是墨丘利的手杖。而橄榄枝作为和平的象征则是一种程式化的联想。 [129]

* 堤刻 [*Tyche*]，希腊神话中的机运女神。从最早的材料来看，她似乎只是个抽象概念。到了公元前3世纪方始变成一位人格化的女神并与罗马的机会女神 [*Fortune*] 等同了起来。在古人的作品里，她常常被描绘成手执舵，指导着世界的事物；或手执一球或一轮子，表示机会的不稳定；或手执羊角，表示她的丰盛。随着堤刻声望的日益高涨，她被许多城市尊为保护女神。有时候她也会给那些没向她进贡品的人带来不幸和贫困。在美术上，她常常被画成身着长袍的女子，手执羊角或幸运之轮，或者同时执两者。

** 惊慌 [*Panic*]，源于丛林之神潘 [*Pan*]。据说，潘有时喜欢离群独处，谁要是打扰他，他就会让谁“惊慌”。古希腊人认为，只要他一吼，兵士们就望风披靡。因此潘神也是助战之神。雅典人把马拉松战役和萨拉密斯战役的胜利都归功于潘。

这里，不需要作任何特别的争辩就能让人看到，一种理智的信息 [intellectual message] 是如何完美地转变成了视觉形式。那些只看画面的人也能欣赏画中的戏剧效果，甚至也能感受到画中的恐怖感。但是，如果一边看画一边读鲁本斯的信，就能从画中看出更多的东西。克罗齐 [Benedetto Croce] 坚持把修辞和艺术分裂开来，这无异于在观赏古代艺术作品的道路上设下了一道可怕的障碍。¹⁷ 在古代的理论中，修辞和艺术之间其实没有什么区别，这一点是很关键的。诗歌可以是教训性的 [didactic]、指示性的 [teaching] 或布道性的 [preaching]。而鲁本斯的这幅画却把这些极好地融于一体。这幅画通过对比的方法，向人们传达了和平的幸福和战争的恐怖。

正是这种艺术概念使古代的神话传统和拟人传统得以在基督教时期的几个世纪中免遭于难。它允许，甚至迫使诗人、演说家和艺术家去培养创造神话的才能，变幻出生动逼真的场面来表现能被具有推理能力的人辨认为“概念”的观念。用这样的唤起法来表现概念有助于概念的解释，而对概念的解释反过来又有助于想象出一种更完美的表现形式。

有一种艺术形式可以很恰当地图解这种审美相互作用，这就是音乐和文字的关系。同一个脚本或同一篇祷文，被不同的作曲家制成乐曲后，有的僵死如故，有的则会活起来。有时候音乐爱好者会认为文字是一种可有可无的东西，只有音乐才具有意义，这毫不奇怪。但是不妨记住，“意义”这一被滥用了的词其实是很含糊的。最好只把它用于“推论性” [discursive] 言语的陈述或命题当中，因为这时候我们才能有把握地使用“意义”。“Dona nobis pacem”这句祷文——继续紧扣鲁本斯的画所传达的信息——的意思是可以探讨和翻译的。贝多芬在他的《庄严弥撒曲》 [*Missa Solemnis*] 中正是这样做的。他为这段祷文加的标题是“Bitte um inneren und äusseren Frieden” [祈求内在和外在的和平]。在发展海顿的一个主题时，贝多芬引进了一段军乐，紧接着是一声痛苦的哭声把军乐打断，这样就把这些意义的内涵表现了出来。但是，贝多芬的戏剧性发明和鲁本斯的一样，只有当我们理解内容及其信息的上下文时，才能实现其艺术的完美。

意识到了文字和音乐之间必要的相互作用，不应该减弱我们在没有文字材料时对音乐的反应能力，就像知道了鲁本斯作品的题材不会使我们无视他的风景画的壮观一样。[130] “绝对音乐”或风景画在听众或观赏者没有受过任何象征艺术教育的情况下是否也能够达到同样的艺术高度，这是个有待争论的问题。有些传统和观念为艺术提供了机会，就像礼拜仪式和脚本为作曲家提供了机会一样。下面我们得对这些传统和观念

作一番探讨。也许这一艰苦的探索同样可以帮助我们更全面地了解艺术大师们所取得的成就。

II 教谕的传统

概念的社会

艺术和修辞学以最简单的方式使用着拟人手法，而这种最简单的方式仍然和神话密切地联系着。上文说过，荷马把“惊慌”称为战神之子，可见亲属关系仍然是表现概念关系的基本隐喻之一：缪斯是记忆之神的女儿；绘画和诗歌是姊妹艺术；莫扎特在谈到乐曲脚本时说过，文字一定得是音乐的“温顺女儿”。¹⁸ 我们知道，真理是时间的女儿；而根据一个德语成语，慎重是智慧的母亲。¹⁹

中世纪教谕方法 [didacticism] 的一个特点就是喜欢系统。这就使得人们启用了整个家谱树形图 [family trees] 来图释逻辑概念之间的相互关系。在罪恶“树形图” [“Tree” of the Vices] 中，“骄傲”是众恶之根，而与其相对的美德谱系的成员则都来源于谦逊 [图141]。²⁰ 这类图解最接近教谕性的图表，其中的拟人形象完全从属于观念，因而可以轻而易举地由文字标签取代。

这一思想方式的最迷人之处在于，它表现了抽象思维和艺术视觉化之间的亲缘关系。“亲缘”一词本身说明，我们的文字解说仍然沉浸在隐喻之中：我们也可以“亲戚”、“联系”、“范围”来表现抽象思维和艺术视觉化之间的关系，也可以用“接近”这一表示空间关系的隐喻或者用“密切联系”这一不太生动的套式来形容这两者之间的关系。不管用了哪个词，我都还会建议再用一个具体的图像来说明，拟人是思维和想象合生的孩子。

要画出这一特异部落的家谱，找出用怎样的同位或从属的社会模式取代这一家族中的图像才能够将各个概念之间的联系解释清楚，还有待后人的探索。卡尔·克劳斯 [Karl Kraus] 说过，“语言是思维的母亲，而不是思维的侍女”。²¹ 在概念的社会中，“伙伴”、“奴仆”等词和表示亲戚关系的术语一样常用。我们还记得，鲁本斯 [131] 把饥荒和瘟疫看成和战神“形影不离的伙伴”。两千年以前，一位希腊陶瓶画家在一只陶瓶上画阿芙罗狄蒂时，用了下面这些词来称呼她的伙伴或女仆和随从：Eros [情爱]、Harmonia [和谐]、Peitho [劝慰]、Kore [少女]、Hebe [青春] 和Himeros

[渴望] [图142]。²²

和鲁本斯不同的是，这位希腊画家没有努力去表现这些概念。有人还认为，陶瓶上的词有几个实际上放错了位置，因为在陶瓶的另一面表现的是阿尔刻斯提斯 [Alcestis] 的婚礼，瓶上的这幅画也许意在表现和谐女神的婚礼。坐着的那位女子也许是和谐女神。“少女”和“劝慰”这两个词应该换个位子，这样，劝慰便是在与和谐女神谈话。即使按原样子，我们也可以说，这幅画可以表现任何一次婚礼。要是瓶子上没有那些标签，这幅画就什么也不能告诉我们。它比鲁本斯的画更需要原典。

最早的这类艺术品或许也是这样，我们知道，希腊艺术中有这样的作品。所谓的凯普瑟罗的箱子 [Chest of Kypselos] 就是一例。据波萨尼亚 [Pausanias] 的记叙，这只箱子放置在奥林波斯的赫拉神庙 [Temple of Hera] 里。据说公元前7世纪就有了这只箱子。²³在那个古风艺术时期，艺术品的性格表现不可能很生动。但是，如果我们可以相信波萨尼亚的话，那么，这件作品的意义不仅是通过题铭来表达，而且还通过拟人形象来传达：

在箱子的第二面上……一个女人右手抱着一个熟睡着的白色婴儿，另一只手上抱着一个熟睡着的黑色婴儿……说明文字写到，当然，没有这说明文字我们也能猜得出来——这是死神和睡神以及它俩的母亲夜神。

一位漂亮的女子正在赶着一位丑陋女子。漂亮女子的右手掐着丑陋女子的脖子，左手拿着一根棍子正朝她打去。这是正义 [Justice] 在打击非正义 [Injustice] 。

这是最早的用文字说明图像的例子。它比亲属关系和伙伴关系的例子流传更广。概念的对立常常是通过画面上那些处于肉体搏斗等冲突的拟人形象来表现。中世纪通过普鲁登提乌斯的《灵魂的争斗》一诗继承了这种模式。在该诗中，美德和罪恶进行了一系列的搏斗。不过，普鲁登提乌斯和为他画插图的那些中世纪画家 [图146] 也还是要给这些搏斗的主角写上名字和贴上标签。²⁴当然，美德的形象比它们那些可恶的敌人更庄严，或许也更美——这两者之间的对照波萨尼亚已经指出过了。但是，整部诗歌更接近一幅道德神学的图解，而不是心理冲突的戏剧性体现。

由于有了C. S. 刘易斯 [C. S. Lewis] 的《爱的寓意》 [The Allegory of Love] ²⁵ 这部批评杰作，我们用不着再讨论中世纪传统中的这一方面内容，而且，这个问题毕竟对文学史的关系比对美术史的关系更密切。这并不是说艺术家没有常常被召唤去再现冲突中的拟人形象，而是说在这种特殊的艺术传统中，标签或题记几乎是必不可少的。

即使这样，探索这种象征语言的资源，以便了解比那些简单的亲属、友谊或敌对

等关系更复杂的表现，仍是件有趣的事。彼特拉克用了一系列“胜利”的例子来建立一个价值等级系统。在这一等级层次中，洋洋得意的“爱情”依次被“纯洁”、“死亡”、“名利”、“时间”和“永恒”所战胜 [图143]。鲁本斯的画提醒我们，一个戏剧性的动作可以表现出更丰富的思想，比如，它可以表现维纳斯试图阻止玛尔斯，而玛尔斯的胜利引起了欧洲的呻吟。但我们记得，即使鲁本斯也不得不运用象征艺术中的另一种资源：徽志或属像。比如，由于和谐已不复存在，所以地上的那捆箭被折断，变得毫无用处了。

属 像

像拟人手法的其他特性一样，“属像” [attributes] 也源于神话。宙斯使用雷霆，密涅耳瓦使用带有蛇发女怪的盾牌。这些辨认性标志也可称为图解的残留物 [residues of illustration]。宙斯是作为雷神而被想象出来的，而雅典娜则战胜过那位妖怪。这样看来，合理化属像的需要与使神话理性化的愿望是同时产生的。因为早在神话被看成可隐藏自然真相又可揭示自然真相的寓言时，人们便产生了用象征语言解释天神的行动和外表的要求。这种要求也可能在更早的时候就产生了，当时，也许有些该受崇拜的古代偶像已被人遗忘，而当地的祭司又觉得有必要向那些好奇的朝圣者或旅游者说明神明们的外貌。即使如此，对一个神所带有的各种属像的象征说明毕竟导致了一种新的诗歌门类的出现，而这种诗歌对本文所讨论的问题的重要性是不可低估的。鲁道夫·普法伊费尔 [Rudolf Pfeiffer]²⁶ 从一页记有卡利马科斯 [Callimachus] 诗歌的残卷莎草纸中巧妙地重建了这种诗歌的一个原型。他证明，莎草纸上的那些问答其实是和德洛斯的阿波罗 [the Delian Apollo] 有关的。有人问阿波罗为什么有这样的属像：“哎，沁修斯，* 你为什么左手执弓，右手持可爱的美惠女神？”根据普法伊费尔的重建文本，阿波罗回答说：持弓是为了惩罚愚人的狂妄，“但是，对好人我则伸出持有美惠女神的手。我把弓拿在左手是因为我在责打世人时总是要行动慢些。我把美惠女神置于右手是因为我总是准备着布洒快乐的事”。普法伊费尔证明，这种解释法根深蒂固地留存了下来。在《小人国游记》 [Voyage to Lilliput] 里，斯威夫特 [Swift] 描述了“正义”的图像，她“右手握着一袋金子，袋口敞开着；左边的剑插在剑鞘里，证明她更准备报偿而不是惩罚”。但是，比这些傲慢自负的神明的顽固性更重要的是，

[133]

* 即阿波罗。传说阿波罗是在沁修斯山 [Mount Cynthus] 出生的。

(如何)说明拟人形象和诸神属像的方法(得以)持续流传。

在一首常被后人模仿的挽歌中,普罗佩提乌斯[Propertius]*通过对丘比特形象的描述说明了爱情的本质,这就把一个神话形象和一种心理力量的拟人形象融合了起来。诗中写道:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem
 nonne putas miras hunc habuisse manus?
 is primum vidit sine sensu vivere amantes,
 et levibus curis magna perire bona.
 idem non frustra ventosas addidit alas,
 fecit et humano corde volare deum:
 scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
 nostraque non ullis permanet aura locis.
 et merito hamatis manus est armata sagittis,
 et pharetra ex umero Gnosia utroque iacet:
 ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,
 nec quisquam ex illo vulnere sanus abit...

是谁最先把爱神画成个小孩,
 他的妙手着实令人喝彩!
 他发现情人的生活缺乏理智,
 小小烦恼便使钱空财竭。
 他为爱神装上翅膀,这也妥当,
 他使爱神围绕着心房飞翔:
 因为我们其实正在巨浪中颠簸,
 驱使我们的风从不曾平静过。
 他手持利箭,神秘的箭筒垂挂双肩,
 这些武器自有它们的妙用:

* 普罗佩提乌斯[Sextus Propertius, 约公元前50—前15],古罗马诗人,共有诗集四卷,90首,4000多行,皆为哀歌体。大部分诗写诗人对一个才貌双全的女子肯提亚的爱恋。第一、二卷多写爱情。在第三卷中,爱情诗逐渐减少,神话题材增多,并有赞扬夫妇间真诚爱情的诗句。第四卷主要说明远古事物的起源。他的诗歌对同时代人及文艺复兴时期的诗人均有很大影响。

正当我们自以为非常安全，
 他会从远处向我们射来神箭，
 被他射中者无人能免于伤残。²⁷

这首对爱情的沉思虽然写得诙谐有趣，但并不和这类诗歌的严肃目的相矛盾。普罗佩提乌斯赞扬了第一个发明爱神图像的艺术家的“妙手”。诗中这些可见的特征隐喻了爱情的本质：它的顽皮，它的不安静，以及它给心灵造成的损伤。从某种意义上来说，这些隐喻是一种神秘的语言，爱神正是通过这种语言向这位创造者展示了自己的本质。

这首诗中所暗含的内容在另一首著名的警言诗中变得更清晰了。这首诗是由奥索尼乌斯 [Ausonius] 创作的，它描述了一位处于神性和抽象相交的朦胧区域里的形象：*Occasio* [机运] 的形象。这首诗无论在它的对话形式还是在它的内容上都模仿了另一首描绘 *Kairos* [良机] 的警言诗。

这是谁的作品？ / 这是菲狄亚斯 [Phidias] 的作品。是他创造了帕拉斯神像和宙斯神像。我是他的第三件杰作；我就是鲜为人知的机运。 / 你为什么站在轮子上？ / 因为我不能老停留在一个地方。 / 你为什么穿着翼鞋？ / 因为我会飞。只要我愿意， [134]
 我可以把墨丘利弄好的一切给夺走。

你的脸被头发盖住了。 / 我不愿别人认出我。 / 你的后脑勺上为什么没头发？ / 这样，我在逃跑时就不会被抓住。 / 你的伙伴是谁？ / 让她自己告诉你。 / 请你告诉我你是谁？ / 连西塞罗也没提起过我的名字。我就是专惩罚那些该做未做从而后悔的人，所以我的名字叫沮丧 [Remorse]。 / 请你告诉我一下你的伙伴的情况。 / 不管我飞离什么地方，她总会留在那儿。被我抛弃的那些人总会把她留住。当你在向我提问和我谈话时，你会发现我已从你手里逃走了。²⁸

中世纪艺术中的描述和定义

如果没有这种在古典时期发展起来的技术遗产，欧洲的文学史、艺术史，甚至政治宣传和露天表演史都会与现在大不一样。对那些能以虚构性描述 [fictitious description] 手段而仔细思考任何一种思想或论题的教师和演说家来说，这种技术尤其可贵。在古典后期那本最有影响的书，波伊提乌 [Boethius] 的《哲学的抚慰》 [The *Consolations of Philosophy*] 中，出现了一个作者在幻觉中看到的拟人形象的模式，这

就是前来告诫和劝慰作者的“哲学”：

……我好像看见一位妇女站在我的头顶上。她相貌严肃，目光炯炯，视力超过凡人。她气色极好，精力旺盛。但她的脸色又表明，她的年岁已不小了。她不只是属于我们的时代。她的身材变化不定，有时身高不过平常男子，有时却好像头擎青天，她若把头完全抬起，便会刺破九天，芳容不复为世人所见。她的衣袍纱质绝世无比，做工精巧，永远不坏。（后来她亲口告诉我）这是她亲手织成的。不知是由于时间太久还是照顾不周，她脸上已经出现了一片黑迹，使她娇容如黛，就像久搁在烟雾腾腾的房子里的一幅画必然会被熏黑一样。她的衣袍的下端有个希腊字母*Pi* [实践的第一个字母——译注]，上端则为字母*Theta* [理论的第一字母——译注]，两字母之间呈阶梯的顺序从下到上排列着字母表上的字母，这样一来，她的衣袍便遭到了破坏，那些字母乘机在袍子上占据了一些地方。她右手拿着一摞书，左手执着一根节杖。²⁹

这段话不仅说明了得依靠（必须经过仔细考虑才能理解的）神秘特征来引起读者好奇心的（修辞）方法，而且，它也说明了为什么这种方法长期以来只限于在文字描述中使用。哲学这个形象的性格捉摸不透，好像是奇境中的爱丽丝 [Alice]，时而膨胀，时而收缩，无法再现。要是由画家来描绘这一形象，他最多只能画一位带着梯子的妇女，站在被织进了哲学女神衣袍里的那些用来表示“理论”和“实践”的神秘字母之间。³⁰在《抚慰》一书中哲学斥责眼瞎而又轻浮的“魔鬼”福尔图娜 [Fortuna, 即命运] 的那一段也是这样。只是到了最后才出现具体图像：

[135] 你想挡住滚动的车轮？那你可是个大傻瓜。如果车轮停了下来，它就不再是命运了。³¹

命运之轮 [Wheel of Fortune] 的生动图像可以用拟人形象来表示，我们可以用图表的形式来表现世俗生活的变幻不定。³²总的来说，除那些为了表明识别目的的区别性象征符号之外，中世纪艺术中的拟人形象相对地不受属像的妨碍。实际上，在14世纪以前，“拟人”这个词在中世纪寓意中的统治地位是毋庸置疑的。配上文字的图表和带有标签的形象被认为比观念的纯视觉化身更有效果。只是到了中世纪末期，这些精心设计的形象的潜力才完全得到重新发现。不过这种发现仍然只限于文学范围。

英国的一位修士约翰·赖德维尔 [John Ridevall] 写过一篇道德论文，他以古代诸神的图像为基础，对美德和罪恶进行分类和定义。³³只要读了该文的一小段我们便可以知道，这类典型的中世纪原典其实和上文我们简单讨论过的古代传统是一脉相承的。比如，朱庇特 [Jupiter] 在他的系统里是博爱 [Charity] 或仁慈 [Benivolencia] 的拟人化身，这大概是因为“Jovial”这个词的词义为“仁慈”的缘故。这一图像的区别性

特征最初在一首小诗里被列举了出来。这首小诗显然是为了易于记忆才写得这么简单。

对于在大神朱庇特图像下的那幅“博爱”的题诗图画，我们可以说朱庇特是按下述方式画的：

He is horn-faced, in deserts placed
 With eagles laced, with palm leaf mazed,
 With gold veil graced
 His countenance bright, its colour light
 The thunder he grips, from a horn he sips.

[他头长羊角，身处荒漠，
 群鹰翻飞，棕叶交错，
 面纱耀金，容光增色，
 细饮羊角美酒，手中雷电霍霍。]

这些就是宙斯〔即朱庇特〕图像的九个特征，它们与仁慈和爱的九个特征相对应。宙斯的头上长了角那是因为他的头被画成了公羊〔ram〕头，这确实与仁慈和爱的美德相符，这种美德又被置于万德之首。公羊〔Aries〕一词源于希腊语Ares，而Ares在拉丁文中是美德的意思，所以仁慈和爱这种美德就画成了公羊式的〔arietinum〕，表示博爱的极度高贵和完美。奥古斯丁在许多地方，例如《三位一体论》〔De Trinitate〕的第十五章对这种高贵作过论述……

图画的第二部分是朱庇特所处的地点位置。诗人们称他为Amon，即沙中之物〔arenosum〕。诗人们唱道：“威力无比的朱庇特是在利比亚的沙漠中受人崇拜的，据鲁卡奴斯〔Lucanus〕在诗中的说法，人们在那儿为Amon，即宙斯造了一座雄伟的圣殿。”——在最需要和最艰苦的地方和时候出现，这确实是真正的爱和仁慈的本质，正如卡西奥多斯〔Cassiodorus〕在《论友谊》〔De Amicitia〕中所说的那样：患难之中的朋友才是真朋友。

正因为如此，沙地便成了灾难之地，因为古代的斗士们曾经在沙地〔arena，即竞技场〕里相互格斗，互相残杀。也正因为如此，诗人们才把真正的友谊放置在竞技场的沙地里。塞内加〔Seneca〕在一封信中郑重指出，如果谁想在宫殿里找朋友，那可就错了。从《箴言》〔Proverbs〕和《圣经外传》〔Ecclesiasticus〕以及其他的书中，也可以找出许多对这个问题的论述。 [136]

图画的第三部分描绘朱庇特是怎样受照顾的。诗人们假设雄鹰是宙斯的侍从 [*armiger*]，因此诗人们把它描绘成四周都是雄鹰的样子，就像过去的老谷被仆人围着一样，不过作者们极其漂亮地证明了这一点在哪些方面能适用于“博爱”。从普林尼的《博物史》 [*Historia Naturalis*] 一书里我们知道，任何鸟只要一看见鹰就害怕。所有的鸟都是鹰的猎物，只要鹰来了，它们马上吓得不敢觅食。圣维克多的休 [*Hugh of St. Victor*] 在《论奥古斯丁政权》 [*Expositio super regulam beati Augustini*] 中把雄鹰的这一特性运用到博爱这一美德上。他告诉人们，在圣经中有时作为天堂中的鸟或带翼动物的魔鬼……最害怕人身上的博爱之情。如果我们把我们拥有的一切都施舍给穷人，魔鬼不害怕，因为他自己什么也没有。如果我们戒食，他不害怕，因为他不需要吃饭。如果我们瞪着他，他也不害怕，因为他从来不睡觉。但是如果我们团结在博爱之中，他就会惊恐万分，因为我们在地球上保留着他在天堂中所不愿培养的这种感觉……³⁴

不管这一技术就其形式而言与运用道德理论说明天神和拟人化身的神秘图像的传统有着多么密切的联系，有一点是很清楚的：赖德维尔这段话的目的和步骤是与那种传统相反的：他想构造一个天神的图像，以包容在道德神学中讨论过的所有美德特质并使这些特质具体化。他的图画其实只不过是一种便于集中把握定义的教育手段。在这一图画中，每种属像都成了一个“挂钩”，上面挂着一种对仁慈的沉思。

赖德维尔可能从没想到过要把他的语词图画转译成实际的图像。³⁵实际上只是到了很久以后的15世纪，才有人在一篇德语的写本中尝试了这一转译工作，但艺术质量极其低劣 [图147]。然而，赖德维尔和他那位更有影响的追随者罗伯特·霍尔科特 [*Robert Holcot*] 崇尚虚构描述这一教育手段，这一点绝非偶然。其原因已被述及：它依赖于弗朗西斯·耶茨 [*Frances Yates*] 透彻地论述过的“记忆术” [*art of memory*] 的传统。³⁶记忆术是在修辞学校和教士中间产生的，在这种技术中，学生们被迫去构造一个性格突出而易于记忆的心理图像，然后把这个心理图像置于一个固定的框架之中，最好是由一幢熟悉的建筑所代表的框架之中。一个被鹰包围着的公羊头正适合于作这种图像：它既能在记忆上留下深刻的印象，又可以使教士在长篇布道的场合中历数仁慈的特质，只要学生们学会了在脑海里“画”出这个图像，就没有必要真的把它画出来。

我们知道 *versus memoriales* [协助记忆诗] * 可以用来把缪斯的名字或某些语法规则压缩成一首简单的小诗。读者可以用那张附图 [图144] 来检验一下图画聚缩法 [pictorial condensation] 是否具有同等的力量, 这张图概括了占星术理论中关于黄道宫符号与人体各部位的联系。³⁷ 这一联系对理发师的放血法有一定的影响。一般是用线条把黄道宫符号与相对应的人体部位连起来, 以表示这种联系。但在维也纳一份写本的素描中, 黄道宫符号却和人体混在了一起 [图145], 把人头变成了白羊宫, 双臂变成了双子宫, 把双鱼宫变成了双脚, 其他皆依次类推。尽管我们永远也不会去运用这种占星术知识, 我们却可以很容易地记住这幅画。

正因为如此, 人们才会把赖德维尔和他的追随者罗伯特·霍尔科特以及其他神学家著作中“画”出来的奇形怪状的图像转变成实在的作品, 用作道德启发和说教。扎克斯尔 [Saxl] 写过一篇重要的文章, 讨论了15世纪早期的两份这种类型的写本。³⁸ 扎克斯尔证明, 当时新兴的木刻艺术也使用了这些发明, 并使之得到广泛传播。确实, 这些地位低微的手工艺人有时候会把主题搞混。不过, 那个集七种罪孽 [Seven Deadly Sins] 于一身的女魔形象 [图148] 仍然可通过其先例来辨识。她站在一只球上, 表示她也和奥索尼乌斯笔下的“命运”一样, 是不稳定的。她的头上冠有孔雀毛, 这是傲慢的象征。她举着一只贪婪之杯, 像是要送给别人。她的胸脯是淫荡的; 她的心里住着一只狗和另一只野兽, 表示愤怒和嫉妒; 她那条装满硬币的腰带 (尽管硬币在往外漏) 表示贪婪。她那软绵绵地垂着的左手代表懒散。她被置放在一条极不稳定的腿上, 一只怪兽正在啃着这条腿——腿代表人的生命, 而怪兽代表死亡。³⁹

正是莱奥纳尔多·达·芬奇用了这种恶魔图像来表现一种道德真理。由于他喜欢错综纷乱, 也由于他对相互作用的问题有一种科学的兴趣, 所以他构造了一些图画文字 [pictographs] ** [图149], 要不是他自己留有笔记, 要不是佩德雷蒂 [Pedretti] 从洛马佐 [Lomazzo] 的原典中找到了一种更详细的权威性的解释, 任何一个图像学家也不可能窥其奥秘,⁴⁰ 由于洛马佐的解释很复杂, 所以有必要援引全文:

有些个体只能成双成对地存在, 比如愉快和不快, 前者是一位美丽的青年, 面目清新, 金发曲卷。后者是位悲哀痛苦的老人。它们被画在一起, 因为它俩永远是相辅相成的。它俩背对着背, 因为它们是死对头。画家极其高明地把它们从肩膀以下全

* 协助记忆诗就是把难记的名称或法则编成朗朗上口的诗句或对句, 如把二十四节气编成打油诗的形式, 等等。

** 此词难得佳译, 或许此处译为“图志”更妥当一些。

部连在一个身体里。这表明它俩有共同的基础。因为愉快的基础和起源实际上是和不快连在一起的。另一方面，不快的基础或根源就是虚荣好色之类的愉快。因此，愉快的右手里拿着一根芦苇，芦苇上空而无果，这正是愉快的样子。画家让不快的右手拿着

[138] 着一大把铁蒺藜，表示不快给心灵造成的尖刻而毒辣的损伤。有些铁蒺藜掉到了不快面前的地上。愉快的左手里握着一大把硬币，伸到不快的眼前。有些硬币在往下掉，表示不快正躺在愉快给它准备的世俗虚荣之上，而不快则举着一把箭头伸到了愉快面前。没有这些箭头，它是不会产生的。不快的左手拿着一串带有玫瑰刺的枝条。正因为没有刺玫瑰就不能生长，所以不快把刺攥在手中，让玫瑰（也就是愉快）凋谢。一串带刺的玫瑰没别的意思，只表明易碎的愉快很快就会失去，眼前的自信将导致麻烦和苦恼。另外，支撑它俩身体的右脚踩在一捆干草上，左脚踏在一块金匾上，以表明它俩的区别：右脚代表世俗愉快的情感，又低又弱又软；左脚代表不快的情感，它踏在金匾上，既壮实又坚定，经过痛苦的磨炼它变得像箭头一样坚硬了。

这个魔鬼有时候也被画成躺在床上，表示我们晚上在床上做的各种各样愉快和不愉快的梦，也暗示着我们在床上浪费了很大一部分生命，特别是在早晨，当我们的脑子得到了休息，变得清楚，身体也得到恢复，准备迎接新的工作时，我们还在床上从各种无边无际的想象中得到空虚的愉快以及从肉体中得到愉快——肉体通常是愉快致死的原因。⁴¹

莱奥纳尔多发明的那个双胞胎魔鬼和他的其他作品一样，在内容和形式上都是独一无二的。不过，把各种属像集于一个魔鬼身上，这一点在意大利以北的地方也有所见。在那儿，有人根据经院教学法的定义和区别法创造了一些新的奇形怪状的形象。从普鲁登提乌斯时期起就广为人知的各种拟人形象，如美德的那些形象，经过加工，被用来表现道德神学中讨论过的那些属像的各个方面。这些神学讨论通常根据西塞罗、马克罗比乌斯 [Macrobius] 和其他一些权威人士的著作进行。⁴² 在爱米尔·马尔 [Emile Mâle] 所谓的“新图像志” [*New Iconography*] 中，“节制” [*Temperance*] 是以一种极不恰当的姿态出现的 [图152]。在那幅画上有几行诗，解释了这个形象：

Qui a l'orloge soy regarde
 En tous ses faicts temps garde
 Qui porte le frein en sa bouche
 Chose ne dict qui a mal touche
 Qui lunettes met à ses yeux

Près lui regarde sen voit mieux
 Esperans mentrent que cremeur [creinte]
 Font estre le josne homme meur
 Au moulin qui le corps soutient [原文误作soutinent]
 Nul exces faire n'appartient

[留神钟表的人，
 处处遵守时间；
 封锁住嘴的人，
 从不口出恶言；
 戴了眼镜的人，
 事事明察身边；
 靴刺则表明：尊敬
 教给青年人礼貌风范。
 支撑着“节制”的风车
 表明她与“过分”无缘。]⁴³

这项发明中的最独特之处是它的现代性。尽管罗萨蒙德·图夫 [Rosamund Tuve] [139] 已经证明，它图解的思想和定义可以追溯到几个世纪以前，但这些“属像”却是无法追溯的。闹钟、眼镜和风车直到中世纪后期才出现，而靴刺在古代世界也不存在。

令人不解的是，这种现代性却使“新图像志”在文艺复兴盛期来临之前就过时了。人文主义者记起了拟人形象和古代诸神之间的亲缘关系。于是，他们给奥林波斯山上的诸神恢复了古代的形式和美。同样，寓意图像也不得不以古典姿态出现，尽管16世纪崇尚光怪陆离、神秘难解之物，但是像莱奥纳尔多创造的那些魔鬼还是不容易为人接受。当然，人们更不能用新发明的徽征来装备拟人形象，因为他们必须使图像保持古式 [*all'antica*] 的面貌。拟人形象的形式及其象征性都必须带有古典权威的烙印。1593年，切萨雷·里帕 [Cesare Ripa] 出版的《图像学》 [*Iconologia*] 一书，堪称拟人形象的标准大百科，书中的第一句话就体现了这个崇尚古典的主要原则。根据这种原则，莱奥纳尔多的魔怪和新出现的“节德”的形象都是不值一提的：

在表现不可见之物的图像时，图像的制作原理极为简单平凡，那就是模仿多才多艺的古罗马人和希腊人以及更早的人的书本、硬币和大理石上的记录。因此，我们一般可以认为，那些无视这种模仿的人在制作拟人形象时总会犯错误，因为他们总是太

狂妄或者太无知：这两种缺点正是那些力图获得认同的人所憎恨的……

里帕和亚里士多德传统

更为有趣的是，里帕图解的一些人物虽然披着古典的外衣，却是中世纪的产物。他的寓意形象《友谊》[*Amicitia*]就是一例[图150]。厄尔纳·曼多斯基[Erna Mandowsky]⁴⁴已经指出，它是根据霍尔科特的道德“图画”中的一个而作的。霍尔科特的道德图画在15世纪早期的一部写本中被人以极为不同的方式作了图解[图151]。

福尔根丘斯[Fulgentius]告诉我们，在一本论述罗马人事迹的书（霍尔科特著）中罗马人是这样描述真正的爱情和真正的友谊的：爱情或友谊的图像是一个穿着绿色衣服的美少年。他的脸和头都袒露着，他的前额上刻着“冬和夏”，他的胸膛敞开着，心露在外面，上面写着“远和近”。他的衣服的褶边上写着“死和生”，而且他赤着双脚。

这段故事在下面这段话里做了进一步的发挥：

[140] 这个图像以年轻人的形式出现，表示真正的爱和真挚的友谊应该永远长青，在患难时也不破裂，青春永驻，始终如一。

他的头和脸都袒露着，表示真正的爱情和真挚的友谊不可久藏于心而不外露，它会公开表露出来，就像圣格雷戈里[St. Gregory]所说的那样“爱情的证明在于做事的表白”[The proof of love is in the demonstration of the works]。

“冬和夏”代表“贫和富”，这表示真正的朋友必须互不隐讳，开诚布公，把自己的困难告诉对方。

所以，他的心上写着“远和近”，表示不管你的朋友在远方还是在近处，你都得爱他。

衣服的褶边上写着“死和生”，表示真正的爱情和真挚的友谊不仅要永生不变，而且死后不渝——褶边表示死亡。

绿色的衣服表示友谊一定永远是绿色的和甜蜜的，不为时间的逝去而冷淡，而应该像常春藤那样，永远长青——常春藤在任何时候、任何地方都依恋着朋友。⁴⁵

我们已经知道，里帕的图画看来与此不大相同，不过，里帕的文典也不过是霍尔科特这段话的翻版，只不过文笔更优美，而且还加进了一些古典的细节。里帕的描述如下：

友 谊

友谊是一位身着粗布白袍的妇女，她的左臂和左胸几乎完全裸露着，她的右手指着自己的心，心上用金字写着：LONGE, ET PROPE [远和近]。她的衣服的褶边上写着 MORS, ET VITA [死和生]。她的头上没有披巾，只戴着一个由常春花和石榴花编成的花环；她的前额上刻着 HIEMS, AESTAS [冬和夏]。她的左手上握着一束干枯的榆树枝，周围绕着常春藤。

据亚里士多德所言，友谊是一种受美德和理智指导的永恒不变的行为和相互行善的表示，她发生在性格和气质相同的男人中间。她的粗布白袍表示心灵的淳朴坦率，凭着这种淳朴坦率，你可以在很远的地方看出真正的爱以及它与一切虚假造作之情的区别。

她的左肩和左胸裸露，心上印着远和近的箴言，这是因为真正的朋友不管是在身边还是在远处，总把他的心留在他的爱人身边。尽管时间和命运会改变，他却始终如一地准备着为友谊而生，为友谊而死，这正是前额和衣服上的名言所表明的；相反，虚伪的友谊只要碰上哪怕是微小的命运的改变，也会像薄雾遇上阳光一样，立即消散。她那袒露着的头以及头上的常春花和石榴花的花环表明，和谐的友谊和忠诚的结合所产生的果实将能够传播模范的高尚的德行的芬芳。真诚的友谊不带任何虚伪和空洞的表演，因为这种表演常常会掩盖友谊的敌人——阿谀奉承。

她被画成赤着双脚，这表明她时刻而又坚定地准备着为朋友服务，因为一个人不应该回避因帮助朋友而产生的麻烦，他应该像奥维德在《爱的艺术》[The Art of Love]中说的那样：*Si rota defuerit, tu pede carpe viam* [如果你没有车，就应该走着去]。

还有，她抱着一束被常春藤绕着的枯榆树枝，这清楚地表明，在富贵时结成的友谊应该永世长存，友谊应该是我们行事的首要考虑对象，因为我们得记住，任何一位朋友在任何时候都有能力以不同的方法或方式尽友谊的责任。⁴⁶ [141]

这个例子也许枯燥无味，但它却说明了很重要的一点：里帕的图像学是从中世纪的教谕方法中得来的。对霍尔科特来说，古罗马人创造爱或友谊形象的故事只不过是讨论这种美德本质的道德说教的出发点。这种图画的意图不在于图解，而在于帮助传道者记忆。它可以使他举例说明一些常见的成语，如“患难见真情”，患难中的朋友不是个“只能共安乐的人”[a fair-weather friend]，而是一个可以“风雨同舟的人”[a man for all seasons]。

显然，里帕的原典也可以被这样来理解。他的拟人形象只不过是为了使人记起相关概念的全部特质。

如果普吕什神父在遇上这种情况时仍然说，这样一个图像没有向他揭示任何他所不知道的东西，也许他仍可以得到原谅。⁴⁷但是，里帕的书中还有一些例子可以更贴切地说明，他用画表示的定义比纯粹概念的名称能揭示出更多的东西。“严肃”[*Severity*]这幅图即是一例[图153]。这幅画是后来的版本收入的。⁴⁸对我们来说，“严肃”几乎不能算是一种令人满意的品质，可是看了这幅配有文字的画面我们马上可以知道，在人文主义革命之前，严肃是一个非常值得肯定的概念，因而她被画成了“一个老妪，一身皇家的装束，头顶着桂冠”。

她被画成一个老妪，那是因为严肃是老年人的一个特点。她的宗旨不为任何理由所动，她最终是为了庄重；在任何情况下都不屈从轻浮或虚荣。她身着皇室衣袍，那是因为严肃适合于皇家显贵或成大事业的人。*Severitas regem decet, maiestatem praestat, dignitatem auget* [严肃适应于国王，能提高帝王的威严，增加他的高贵]，就像弗朗切斯科·帕特里齐[*Francesco Patrizzi*]在《君主论》[*De Regno*]第8书第6章中所说的那样。⁴⁹

他接下去说明并证明了这些“属像”是严肃应该具有的：“她头上的桂冠表明，美德和庄严属于严肃，因为帝王以及卓越、庄严和严谨的人是带桂冠的。”

当然，这些属像可以为“严肃”这一中心概念提供更多的对比、隐喻和象征（这些词在这儿是可以互换的），所以它们引申和润饰了严肃的定义：

她左手握着正方体，象征了她的稳定性，因为不管把正方体放在哪一面它都站得稳（正方体的各个部分都同样平衡，这是别种形状所不及的），严肃是永不变更的、稳固的和思想坚定的，她始终坚持同一个目标，从不左右摇摆。

[142] 正方体的中心插着的那柄剑表明严肃是一种美德，只要是为了正当的理由，她即使备受痛苦的折磨也不在乎，正像圣托玛斯在《神学大全》[*Summa Theologica*] II系2部157题2条中所说的那样。

她的右手握着一根节杖，做着指挥的手势，这是因为严肃几乎总是真实的。法官和国王这些使用节杖的统治者应该永远言而有信，口无戏言，就像帕特里齐在《君主论》第8书中所说的那样。

她的边上有一只老虎，因为老虎本性凶猛，不愿受任何人的统治。同样，严肃不为祈祷和别的行为所动，它力争在任何方面都保持自己的自然气质，就像维吉尔

[Vergil] 在《埃涅阿斯纪》第4章里所说的那样：“*Mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes*” [心不动，泪自流]。⁵⁰

里帕本人在集子的前言里试图解释这种视觉定义法所根据的原理。他像是一个大户人家的厨子或管家，而不是个训练有素的思想家。但是他尽量把他的方法纳入亚里士多德的逻辑学和修辞学的轨道。从亚里士多德的逻辑学中他得出了定义的方法，从修辞学中他得出了隐喻的理论。

我们首先得记住，对亚里士多德来说，定义是和分类紧密相连的。对他来说，世界的整个结构就像动物王国的结构，而动物王国在他那儿又被进一步划分成了属 [genus] 和种 [species]。所以，狮子和猫同属哺乳动物中的猫属 [genus felis]，猫科又是动物家族的一部分。在亚里士多德的著名定义中人是一种动物，不过是一种特殊的动物，即理性的动物，此处的理性是指种的差异 [differentia specifica]，它把人和其他动物区别开来。同样，“三”可以被定义为“数字”中的一个“属”，在这一“属”中还有较细的奇数“种”，以及更细的素数。⁵¹

里帕的任务就是设计出一种与上述系统分类过程相一致的视觉定义方法。为此，他首先解释了他所关心的是哪一类概念。他主要关心的是道德概念（如友谊、严肃等）的再现。因为在他看来，在“生长和消亡的过程以及上天对自然的安排”当中，自然界不需要特殊的视觉语汇来表现。因为从远古时代起，它们就通过诸神的图像和神话的图解得到了足够的象征。⁵²里帕也不愿意过问“肯定或否定”的命题的图画文字描绘问题，因为这些命题属于另一种艺术——*impresse* [徽铭] 的艺术。下面我们还将讨论这一艺术。

图像的范畴……是这里讲述的主题……它符合这样的定义……这种定义可以借用人体来表达。因为人永远是一个殊相的人，同样，定义也永远是被定义之物的标尺，所以，在人看来属于外在的偶然形式 [accidental form] 能够作为被定义之特质的偶然标尺……

里帕在此尽力使用经院哲学术语无非是说，他那些抽象概念的“属”用人体来表示再恰当不过了，因为人体可以很容易根据他所谓的“偶性”，⁵³ 也就是说，根据我们在人身上发现的许多特质和特征来进行表示和分类。每一种特征都可以作为定义性特征或作为区别性特征使用——例如，把“友谊”的概念与“严肃”或“命运”的概念区分开来。

但是我们怎么能够说明，就像里帕本人在他的书中急于想证明的，为什么同一

概念可以用不同的方式来表现？他叫我们参照亚里士多德的四种定义的区别，这四种定义正好对应于亚里士多德的四种原因——质料因、动力因、形式因和终极因 [**the material, the efficient, the formal and the final**]。视觉定义的设计者同样可以自由地根据其中任何一种方法，比如，用图解“友谊”的原因或结果的方法来表达概念的特征。

一旦我们通过这种方法弄清了图像所依据的可定义概念的特质、原因、属性和偶性，我们就得找出这些概念与实物之间的相似点，并把这些相似点作为言词的替代物，用于演说家们的图像和定义当中。

在这里，里帕用了亚里士多德在《修辞学》 [*Rhetoric*] 和《诗学》 [*Poetics*] 中阐述的隐喻理论。⁵⁴ 我们已经说过，“属像”确实可以被理解为图解性隐喻 [**illustrated metaphor**]：四平八稳的正方体是严肃的恰当图像，就像滚动的车轮可以恰当地比喻命运的多变一样。

在亚里士多德的隐喻分类中，有一种称为“比例隐喻” [**metaphor of proportion**]：比如把酒杯称为巴克斯的盾牌，把盾牌称为玛尔斯的酒杯。显然，盾之对于玛尔斯犹如酒杯之对于巴克斯，所以我们才可以用此喻彼。里帕急不可待地要使他的属像符合这种隐喻，比如，他解释说，柱子之所以能用来表现力量这一概念的特征，是因为柱子对于建筑物就像力量对于人一样。里帕更喜欢这种方法，而不喜欢简单的比较法，如用狮子象征“宽宏大量”，只是“因为在狮子身上极富这种特质”。

不过，这两种方法都是可以接受的，因为两者都限定了一个概念的“基本”特质。在里帕看来，令人不可接受的是那种完全专注于“附随特质” [**contingent qualities**] 的做法，比如，我们不能用一个吊死鬼来表示“绝望”⁵⁵，或用两个相互拥抱的人来表示友谊。他暗示说，这只是特定事件的图解，所以不属于定义的范围。确实，在定义的范围允许有，甚至巴不得有这些“偶性”的特征。“忧郁”的外貌特征当然得和“欢乐”有明显的区别。但是，如果简单地用“一个绝世无双”的优美形象表示“美”，那就错了，“因为这只是说明了 *idem per idem* [同物相喻]”。

[144] 因此，里帕用一位头部隐而不露（的女子）和其他“一些类似的相应特征”来表现“美”的形象。

里帕的前言的整个要旨是：他认为设计拟人形象的艺术属于修辞技巧的“属”，虽然他没有明确地这样说。有些图像“通过眼睛来规劝，有些凭借文字来打动心灵”。

如果有人问他为什么这样认为，他一定会用老式的教育传统来作答。这种传统坚持认为，视觉的演示 [**demonstration ad oculos**] 比任何文字教育具有更持久的效果。⁵⁶

贺拉斯在他的《诗艺》[*Ars Poetica*]中用两句名言概括了这一点。

segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.

[置于可信赖的眼睛之前的，
比耳朵听来的更能打动心灵。]

从以上各点看来，里帕的方法可以被纳入亚里士多德的框架。但是，里帕对古代传统的态度却与这种理智的目标格格不入。这种态度在他那本书的开篇就表现了出来，在他的导言结束之处，他又把自己的艺术追溯到了古埃及人的“丰富的智慧”。他把图像设计比作一个多年来在荒漠中居住着的裸体哲人。这位哲人一旦回到人世，便穿上了漂亮的衣服，为的是以华丽的外表把人们吸引到他那灿烂的灵魂上来。毕达哥拉斯[Pythagoras]从古埃及人那儿学会了这种装饰智慧的技巧，柏拉图也掌握了这种技巧。不是连基督也要用譬语[Parables]来装饰他的智慧么？

古埃及人的智慧就像一个衣衫褴褛、令人生厌的人，但他从经验中意识到要装扮自己。由于不能把瑰宝隐藏得不露任何迹象，所以说，任何一个做出努力的人都会获得一定程度的幸福。这种装扮表明了用色彩和各种比例构成的人体图像，这些图像具有美丽的姿态和精湛的技巧……任何人只要一看见这样的图像就忍不住要询问，它们为什么会以这种特殊的手法表现和安排。看到图像下面写着的名称，人们的这种好奇心便越发强烈了。我认为我们在任何时候都要遵守在图像下方写上名称的规则，除非打算画的是一个暧昧大王[King of Enigma]。不知道名称就不能透彻理解图像所表示的知识，除非画上画的是一些平常的，可以通过习惯用法来理解的图像。

这段话表明，里帕对图像的态度并不是始终如一的。他一开始坚持的是这样一种游戏规则：不能使用任何不见于古典权威著作的属像。而到了最后，他却露了破绽，他不去追溯单个的象征符号，而只追溯古埃及人的象征艺术。历史学家将很容易看出，里帕为什么觉得很难合理地解释在设计象征图像的过程中古代权威的必要性。下文我们将会看到，这其实是新柏拉图主义象形文字[Hieroglyph]理论的回声。新柏拉图主义理论向以里帕为代表的亚里士多德的经院式理论提出了挑战。我们将会发现，贾尔达的讲演较清楚地解释了神秘传统和 *Icones Symbolicae* [象征的图像]之间的联系。 [145]

III 新柏拉图主义：贾尔达及其前辈

1626年，克里斯托福罗·贾尔达 [Christophoro Giarda] 写下了他的赞颂拟人形象的演讲稿，到这一年为止，里帕那本最畅销的印行不下八版的手册已经问世33年了。贾尔达显然读过这本书，而且可能还对它很欣赏。实际上，贾尔达在解释自由学科十六个拟人化身的属像时所用的技术与里帕的方法极为相似，简直用不着详细援引和分析他们对这些极为平凡的图像作的说明。甚至在他导论性的颂词中，贾尔达也明显地借用了上文所引的里帕导言的结论中的主题。不过，这两者之间的区别还是很明显的。当时的场合要求贾尔达按传统格式作一篇“符彩藻翰”风格的演讲，他也在知道在这种情况下该怎样赞扬视觉图像的特性，他所用的术语直接把我们带入了一个不同的知识环境。他写道：

在象征图像产生之前（他告诉我们），艺术和科学在人间是无人认识的异乡人和流浪汉。世人即使看见它们也不认识，听到它们的名字也不知道它们是谁，它们的名字常常作为哲学学校里的专门术语或作为学术的分支和其他研究科目的专门术语出现，可是由于很少有人谈论它们，它们已经像影子一样变得暗淡了。如果没有通过象征图像那种神圣的表达惯例把这些学科的最高贵本质活现在人们的眼前，印刻在人们的心中，如果它们可爱形象的显现没能使即便是未受过教育的人都好奇地研究它们，那么也许现在任何人的心中都不会有关于它们的印象（除非那些偶尔和它们打交道的学者们）。因为，上天和人类的信仰可以作证，难道还有什么其他东西能更令人信服地表示这些绝妙学科的威力？能既给人娱乐，又比这些包含了渊博学识的象征图像更深刻地触动我们的心灵？

其他的一些表示方式（我们或许可以举出许多种）也不乏优点，但它们却需要很敏锐的思想才能理解。而象征图像在供人沉思默想的时候，能跳入观赏者的眼睛，进入他们的心灵。你还来不及仔细观看，它们便向你自报了身份。它们只是极为慎重地表现它们的人性，因此，对于没受过教育的人来说，它们好像是蒙上了一层面纱，

[146] 但是对那些哪怕是稍有知识的人来说，它们是毫无掩饰的。它们在这一点上做得多美妙，即使美妙女神本人也说不清，如果她能开口的话。

最初的图像，不管是表现在口头上的还是表现在色彩里的，都具有这一特点，因而，它们能给听众和观者带来极大快乐。所以，我们发现，那些最聪明的诗人和演说家（他们的任务是要在演讲中把美妙动听和实用融合起来）常常使用诗歌图像和修辞

图像。如果这一图像是我们所钟爱的人或物，那么我们会更加快乐，因为这时候，图像能产生替代的作用，我们会心照不宣地把它当做缺席者的替身来接受。再者，如果图像不能最大限度地引起观看者对所表现的东西的热爱和仿效，那么，希腊、罗马这两个最富有智慧的民族会用他们当中最杰出人物的图像来装饰他们私人住宅和公共建筑吗？那些家藏闺秀的统治者会把自己女儿的画像精心地制作好，送给别国的君主吗？⁵⁷

表面看来，这一大段话中处处表明贾尔达仅仅是把他的《象征的图像》视为教育手段，用来使学生们对各类学科的观念和定义有更深刻的印象。但是，贾尔达强调，爱是一种领悟更高真理的动力，这一点则暗示了柏拉图主义的信条。

柏拉图式的宇宙

如果某位神学家退到基督教思想的这一成分，那当然也没有什么出格的地方。因为基督教从柏拉图主义中继承了一种为象征体系辩护的基本论点——即或可称为两个世界的理论。这种理论认为，我们的世界，即我们所熟悉的感官世界，只不过是智性世界 [intelligible world]，也就是精神世界 [the world of the spirit] 的不完善的反映。^{*} 柏拉图在多次解释他的这种理论的基础时，有一回首次暗示了对象征的需要。《论灵魂》 [Phaedo] 中那段神话本身就是一个使用象征方式的优美例子，那段神话说，苏格拉底在生命的最后一刻解释道，我们其实不是生活在地球的表面，不是面对着纯净的天空，而是生活在地球的底层。他说：

我们不知道我们其实是生活在洞穴中，却自以为我们生活在地球的最上层，就像一个住在海底的人，还以为自己是住在海面上一样。这个海底人看见太阳和星星透过海水照下来，就以为海是天空。由于懒惰和软弱，他永远也没抵达海面，永远也没能把头伸出海面，看着上面的世界，所以他不知道……那个世界比他居住的世界要纯洁和美丽得多。我认为，我们就和这位海底人一样，因为我们其实是住在地球的一个洞

* 在柏拉图的哲学中，一个非常重要的区分就是把人分为与动物所共有的感情 [emotions] 和感觉 [senses] 的部分，以及与高级存在 [higher being] 并最终与神所共有的智性 [intellect] 或理智 [reason] 的部分。当我们说“二二得四”，或者说“三角形内角和等于180度”时，我们是处在“高级”的理性世界和智性世界；撇开人不谈，有种说法认为，有一些诸如天使这类的高级存在，他们没有低级的本能或情欲 [base instincts or passions]，只有纯粹的智性 [intelligence]，这就是高踞于我们的不完美世界之上的智性世界 [intelligible world]。这些存在中有一些属于“高级”智性者 [the “higher” intelligences]，他们的知识比我们所能有的知识更纯粹。

[147] 穴中，却自以为我们居住在它的上层；我们把空气叫作天空，以为这就是众星运动着的那个天空……如果谁能到太空之顶，如果谁有翅膀能飞翔上去，抬头看看空气上面的那个世界，就像鱼儿把头伸出水面一样……如果谁本性坚强，经得起看这一景象，谁将认出，那才是真正的天空、真正的光芒和真正的地球。我们人类和石头所占据的这个地球以及我们居住的整个地区都被腐蚀败坏了，就像海里的东西被咸水腐蚀了一样……我们这儿没一样东西是完美无缺的……而上面那个世界的东西会比我们这个世界里的东西高级得多。⁵⁸

在解释上层世界的居住者所享受的完美时，苏格拉底也借用了所谓的对称阐释法 [*illustration by proportion*]：“我们生活中的水和海犹如上层居住者生活中的空气，而空气对于我们就像以太对于他们。”

更有甚者，苏格拉底明确指出，他的叙述只不过是真理的影子，而真理是无法用世俗语言来解释的。从柏拉图那里我们也看到“推论性语言” [*discursive speech*] 是一种极其低劣的揭示真理的工具。能够上升到智性世界的人在那里可以直接领悟真理，而且只需要一瞬间，用不着借助词语和辩论。那些辩证推理的拐杖在理念王国即纯精神的王国里可以而且一定会被唾弃。这个王国是诗人、先知以及它的热爱者所渴望达到的。

圣保罗说的一段话把这种基督教世界的教义神圣化了：“我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清，到那时就要面对面了；我如今所知道的有限，到那时就全知道，如同主知道我一样。”⁵⁹

两种知识方式的理论与两个世界的理论是相互关联的。上层世界的居住者没有被束缚在肉体中，他们可以直接看到我们得经过推理才能得到的东西。由于“看”具有迅速和直接性的缘故，“看”成了一个备受赞赏的代表高级知识的象征。

众所周知，柏拉图本人极为担心人们会把高层世界的景象和感官的错误记录搞混。他之所以斥责艺术正是因为艺术迎合了灵魂中的这些低级标准。柏拉图认为，他那个时代的绘画只不过是些戏法诀窍 [*conjuring tricks*]。⁶⁰但是古埃及的智者创造的图像可不是那样。它们那种固定的形式和传统显然不能像古希腊绘画那样遭到指责，因为这些图像中包含了不变的智慧，因此，它们更接近理念的智性世界，尽管柏拉图从来没有这样明确地说过，但他的著作肯定让人感觉到了这个意思。

总之，只有通过智性的直觉 [*intellectual intuition*] 才能最终掌握存在于超感官世界的理念 [*the Ideas*]。不管柏拉图把这些理念想象成什么样的形式，如果他确实用了

什么形式来描绘理念的话，他可能会很自然地用那些抽象概念的拟人形象来将它们视觉化。不管怎么说，这些拟人形象是作为天神的同伴被创造出来的。

要确切地说出（抽象概念和视觉形象的）这种联合始于何时何地，也许不是件容易的事。不过，新柏拉图主义者的著作，特别是基督教灵知派 [Gnostics] 的著作对此 [148] 却有许多论述。智慧的理念索菲亚 [Sophia] 在灵知派那儿变成了一个可以在灵视中看见的女性精灵。⁶¹实际上，新柏拉图主义关于生物的等级的观念——这种观念用一根不间断的生灵之链把神性的理念和感官世界连接了起来——完全可以容纳柏拉图的理念，并为这些理念在超天界找到一个容身之处。在这种灵视中没有哪一点是基督教所无法接受的，因此，圣奥古斯丁让柏拉图的理念居住在上帝的心里。

基督教的解释

当然，基督教教义在一个方面与柏拉图传统有着较为根本的区别。在柏拉图本人的著作中，显然没有任何迹象表明高层世界愿意被我们这些身居黑暗之中的人所理解。恰恰相反，是我们在尘世生活中发现了高层世界的映像并受到激发，产生了对高层世界的渴望。确实，在新柏拉图主义中，大一之善 [the Goodness of the One and All] 会流溢出来，其光芒沿着那条生灵之链递送下来。但即使在新柏拉图主义中，高层世界也不和低层世界发生任何积极的联系。

而基督教教义却通过神灵化身 [Incarnation] 的神秘性和启示理论把这两个世界联系了起来。逻各斯 [Logos] 变成了血肉之躯；上帝也不仅仅是通过圣经 [Scriptures]，还通过整个造化 [Creation] 和整个历史 [History] 向人类讲话。从贾尔达的著作中我们看到，象征就是仁慈上帝创造的一种启示形式，上帝正是通过这种形式向人类 [Man] 展示居住在他心中的理念。贾尔达写道：

世纪的记忆还没有开始之前，上帝的丰富的心灵中就已经活跃着最美丽的德行、智慧、善，和事物的效能、美、正义、庄严以及诸如此类的理念。她们就像上帝的女儿，以前活跃着，现在活跃着，并且还将继续活跃着，与她们的母亲没有任何区别。她们都值得被人深刻了解和敬爱。然而，由于她们的本质过于辉煌灿烂，人们无法了解她们。由于她们不为人所知，所以在任何方面都不能被人热爱。那么，她们的父亲上帝该怎么办呢？如果让这些杰出的女儿们永远留在他身边，和他一道居于光芒之中，与人类遥遥相隔，那是不合适的。那么，上帝怎样才能克服神性美德那过分强大的

光辉和世人理解力的迟钝这两大障碍，把她们带到世人的眼前，让我们注视到她们呢？

他说话了——他用一个词就把所有的元素和这些元素中的所有种类，世上所有的动物，水中所有的鱼，空中所有的鸟，火焰圈中所有的天使，天空中所有的星星以及星星所发出的光芒——他把这一切都变成完美的象征图像，并在一瞬间就把这些图像全部设计和制造出来，呈现在这座宇宙的图书馆里，或者说，如果你更喜欢这样的话，把它们呈现在这座剧场里，让世人对之静观默想。

[149] 如果世间一切能被感官感知的东西都呈现出那样的图像，这些图像尽管不是十全十美的，但却足以使人们从它们的外形上和效用推出各种神性之物 [Divine matters] 的尊严，那么，如果还有人质疑和否认静观神性事物 [Things Divine] 的捷径对他们敞开的，那么让他们去吧，只要他们能够否认。⁶²

贾尔达在这里所阐述的理论可称之为多样启示理论 [the doctrine of multiple revelation]。上帝以每件事物展现着自己，只要我们能理解他的神迹 [signs]。在本书的另一篇文章中，⁶³我曾把这种关于事物意义的理论和圣经解经学联系起来进行讨论。事物的神性语言和文字语言不同，它更丰富更隐晦。贾尔达以这种传统的权威身份宣称“世上所有的动物、水中所有的鱼、空中所有的鸟”，等等，组成了一部自然之书，只要阅读方法对头，就能证明和补充圣经。鹈鹕 [Pelican] 是耶稣及其博爱的预示，珍珠是圣母诞生的预示。认识到这一传统中固有的潜力是很重要的。亚里士多德学派的一位思想家也许会从理智上来解释，说鹈鹕是一个适合于耶稣的隐喻。不过，新柏拉图主义者却随时都能够复苏这样一种很流行的观点：上帝本人在鹈鹕的习性中预示和表现了他的博爱。

适合于自然之书者同样也适合于古代的神话传说。中世纪从古典后期继承了这样一种观念：诗人的寓言和神话，只要理解正确，也一定能展现出我们在静观默想自然时所得到的同样意义。⁶⁴持这种观点的人并不想贬低圣经作为主要神启手段的价值。相反，他们确信，异教的传说只能掩盖上帝在圣经里所展示的真谛。因为上帝不仅仅向摩西 [Moses] 一个人说过话。黄金时代 [the Golden Age] 的初民与上帝创世的行为是如此接近，所以，他们仍然知道宇宙的奥秘。但是这些传说中的哲人把真谛隐藏于神秘的故事和图像之中，为的是使它不被过早地亵渎。

这种信仰的某些残余至今仍然是欧洲思想界的一股潜流。我们知道，有一种秘教传统 [esoteric tradition] 的理论，其根源可以追溯到时间的神秘源头，它既显示又隐藏在东方的智慧之中。佛罗伦萨的柏拉图主义者的著作就属于这种思潮。如果有

谁指望在这种思潮中找到宁静的古典美的世界，那他马上就会失望。这些著作常向我们提到东方神话中的哲人、古埃及的祭司、赫耳墨斯·特里斯梅吉斯托 [**Hermes Trismegistos**]、* 琐罗亚斯德 [**Zoroaster**] ** 以及古希腊时期那些据说掌握了这种神秘传说的人，如俄耳甫斯、毕达哥拉斯以及柏拉图本人。柏拉图对神话的运用以及他对古埃及的崇拜正好可以天衣无缝地并入这一从未间断过的秘教传统的链条中。⁶⁵

从下面这段引文中可以看出，贾尔达是个慎重的人，他不轻易地把秘教传统与基督教的启示截然分离。他用了乔瑟福 [**Josephus**] 书中的一个故事来说明他的观点。根据这个故事，人类堕落之前 [**pre-Lapsarian**] 的亚当或塞特 [**Seth**] 在大洪水还没来时就已经在两根坚固无比的柱子上记下了所有的知识，这些知识后来为埃及人获知，埃及人又 [150] 把它教给了希腊人。⁶⁶ 所以，象征的语言和圣经的语言一样，是直接源于上帝的。

太初伊始，这种奥秘就被原始时期最聪明的人所理解。最初制造这些图像的惯例就是从他们那里传下来的。这种惯例通过各种文学形式，历经中间逝去的许多世纪，最终传到了我们这个时代。深谙古典文化的人，有谁不知道这两根值得纪念的柱子？其中一根是砖砌的，用以防火；另一根是大理石的，用以防水。在这两根柱子上，描绘和雕刻着各种艺术，使它们得以留传后世。

古埃及人从中借来了为我们赞赏不已的卓越的象形文字的理论。希腊人步其后尘，把所有的艺术和科学都打扮成象征图像。有哪一块石头或金属没有表现出科学的形式？又有哪一层色彩或阴影被忽略了呢？它们绝不是知识平庸之辈所能欣赏得了的，但它们那非凡的壮丽却使这些人充满了不可言喻的快感。⁶⁷

从哲学上来说，我们应该很清楚基督教式的柏拉图主义者为什么要特别强调象征是一种源于上帝并在历史上留传下来的密码：根据柏拉图主义对象征的解释，象征是更高现实的不完善的反映。那种更高现实能引起我们对完美的渴望。当然柏拉图用了回忆的理论 [**the doctrine of reminiscence**] 来解释这种渴望；在我们的灵魂未被贬入肉体之前，我们见过这种完美，一旦我们对这一高级状态的记忆得到恢复，灵魂就会开始寻求它的真正归宿。基督教禁止哲学家全盘接受所有知识都是回忆这种柏拉图主义

* 这是希腊人对埃及智慧和巫术之神 **Thoth** 的称呼，传说这位鹭头人身的神写过许多关于神秘仪式和魔术的著作。也可译作巫术保护神赫耳墨斯。

** 琐罗亚斯德 (? 628—? 551 BC)，古波斯预言家。琐罗亚斯德教派的创始人。这一教派以 **Ormazd** [造世神] 和他的死敌 **Ahriman** [恶与暗的魔鬼] 的不断斗争的理论为基础，它拥有一套神秘的密码。

的中心观点，因为上帝根据概念来创造每一个灵魂，所以在灵魂的世界图画中没有可以用来回忆 [*anamnese*] 前期状态的地方。因此，那些想要坚持柏拉图主义的人或多或少地被迫用人类记忆的理论来取代个人记忆的理论。上帝在人类堕落之前赋予亚当以知识，人类用象征的传统把那些知识的记忆保存了下来。人类唯一的另一种知识源泉是圣经的启示。在圣经中，上帝不仅直接对我们说话，而且还通过象征符号对我们说话。只要我们能正确地理解这些象征符号，它们便能展示出一个柏拉图式的宇宙，或者更确切地说，一个新柏拉图式的宇宙。

伪亚略巴古的丢尼修

从柏拉图主义到基督教转变的中间媒介就是那些被认为是亚略巴古的丢尼修 [*Dionysius the Areopagite*] 的论著。丢尼修原是个异教哲学家，据说他在雅典听了圣保罗的布道后便皈依了基督教。⁶⁸ 这样，古典后期的新柏拉图主义思想才得以进入基督教神学。人们对启示的研究就是以伪丢尼修 [*pseudo-Dionysius*] 对天国等级 [*Celestial* (原文误作 *Celestian*) *Hierarchies*] 的评论为依据的，象征的双重功能也是根据这些评论建立起来的，而象征的双重功能后来长期影响着西方思想界对这些问题的看法。

在评论中，丢尼修首先为圣经作了辩护，他认为，指责圣经用了粗俗而又不恰当的象征来启示精神真谛的说法是不能成立的。有两种接近神的方法：一种是肯定法 [*kataphasis*]，另一种是否定法 [*apophasis*]。⁶⁹ 启示即是通过这两种方法。它通过逻各斯 [*Logos*] 或奴斯 [*Nous*] 这些庄严的概念，或者通过光的形象以类比的方式 [*way of analogy*] 来表现精神实体 [*spiritual entities*]。但是，在这种象征的语言中有一种危险，它可能导致宗教思想所必须避免的那种混乱。读圣经的人或许会从字义上去理解象征语言，认为天国的居住者真的是“神一样的人，相貌辉煌、美貌无双、满身珠光……或者类似的形象，而启示就是通过这样的形象来再现神明，使人可以感觉到他们”。⁷⁰ 为了避免这种混淆，天启著作 [*revealed writings*] 的神圣作者们有意用了一些不太恰当的象征或比喻，从而使不会死抠那些不甚庄重的字面意义。他们的书中谈到的魔怪，如天界的狮子和马，不是使我们觉得真有其物，而是要激发我们的心灵去寻求更高一层的意义。由此可见，圣经中那些明显不恰当的象征其实是一种媒介，通过这种媒介，我们的灵魂被引向精神真谛。对于异教徒来说，这种谜一般的图像中隐藏着超自然的神圣奥秘；而对初入教会者来说，这些象征是我们走向神的阶梯中的第一阶。

两种方式

这种解释中包含着一种对象征的矛盾心理，它一直潜藏在西方世界的传统之中。如果类比象征 [analogical symbol] 使人们把映像当成了真实，那它至少有一定的危险性。拉丁教会 [Latin Church] 的理性思想常常强调这种危险，以免因混淆图像和原型而导致的偶像崇拜，至少避免导致在东方教会 [Eastern Church] 中引起了争端的那种图像崇拜。根据教皇格雷戈里一世 [Pope Gregory I] 的著名宣言，图像只能用来向文盲教授圣经。严格地说，就是要注意防止把图像看得过重，而应该只把它当成图画文字。

宗教改革后的一份意大利文献表明，在新教统治的北方，由于圣像大破坏运动的复兴，人们对源自视觉再现的危险是多么的敏感。

1541年，朱利奥·罗马诺在谈到他和帕尔马 [Parma] 的木栅栏圣玛利亚教堂 [Santa Maria della Steccata] 宗教组织之间的冲突时，这样写道：

我还听说由于我画了不可见的圣父上帝而受到责备。我反驳说，除耶稣和圣母这两位身居天堂、身披荣光的人之外，其余的所有圣徒、灵魂和天使都是不可见的，可人们总是习惯于画他们。绘画是粗俗无知者的圣经，大人对这一点或许不会觉得新奇……⁷¹ [152]

那么，圣父上帝的形象是不是一个纯粹的程式性符号，就像字母表中的字母一样呢？要采用这种激进观点也未尝不可，但是如果你遵循丢尼修之类的解经者，那你就不需要采用这种观点。因为圣经中的象征符号不是“程式性的”。如果耶稣洗礼以后的圣灵 [Holy Spirit] 被看成“像只鸽子”，那么圣灵 [Holy Ghost] 就是以鸽子的形式出现。当然，这一点同样必须适用于圣父上帝的外貌，适用于上帝授法或“以西结灵视” [Vision of Ezekiel]。在这几次显现中，上帝自己选用了他所愿意显现的形象，展示于世人面前。从更广泛的意义上说，整部圣经都可以被解释为一种类似的神的显现。神通过其中的图像和文字来表现他自己的本质。既然如此，丢尼修的分析实际上就应该被运用于这种神的语言上。

上帝运用象征符号通过两种截然相反的方式向世人说话：或者以相同表现相同，或者以不同表现相同。这两种方式所产生的结果，用我们的话来说，就是美 [Beauty] 或者神秘 [Mystery]。美和神秘这两种特质都可以作为神的标志。

这两种方式并不互相排斥。任何一个跟着但丁走到了比阿特丽奇灵视 [Beatific Vision] 之巅的读者，都很可能会忘记这一灵视的美和它那深不可测、无法言喻的神秘。但丁看见的既像是神的显现又不像是神的显现——这是一片灿烂的朦胧。

但是，把亚略巴古的丢尼修的两种方式区分开来，倒有助于我们的解释。这两种方法是：通过美、光和金子象征高级世界的类比法和通过神秘的怪物象征高级世界的否定法。

类比象征

佛罗伦萨的新柏拉图主义复兴的领袖们对这两种方式的概念都讨论过并运用过。在米兰多拉的皮科的哲学中，三层世界的图像（我们看到过苏格拉底把这种图像用作不可言喻的真理的影子）几乎变成了新柏拉图主义者对分层宇宙的一种描述。在这种多层宇宙概念中，宇宙是一部相互对应的宏伟交响曲，其中的各个层次都指向它的上一层。通过这种内联的和谐 [interrelated harmony]，一个物体可以表示另一个物体；只要对一件可视物静观默想，我们便能洞察到不可见世界。皮科写过一本名为《七重天》[*Heptaplus*]的书，⁷²对圣经的前几章进行了评述。在这本书中，他把丢尼修的解经法系统地运用于他的三层世界的理论。这三层世界是：尘世 [the terrestrial]、天界 [153] [the celestial] 和超天界 [the supracelestial]。这三者互相反映，但同时又都反映在人类这个“小世界”中。

世界整体中的每样东西同时也存在于各层世界之中，每层世界中的任何东西都可以在另一层世界中找到……低层世界中的一切东西都存在于高层世界中，只不过形式更高尚罢了；存在于高层世界里的一切在低层世界中也可以找到，只不过外形较低劣，或者说，有些掺杂……我们的世界有火这一元素，天界中对应的本体是太阳，在超天界中则是纯洁的智性之火。这三种火互不相同：元素的火是燃烧的，天界的火给予生命，超天界的火产生爱。

这就是源于柏拉图的类比法。不过，由于基督教的影响，象征符号的目的和地位都微妙地转变了。在柏拉图那里，光和美也是神的反映。尘世之美激发的世俗之爱是阶梯中的最低一阶，它引导灵魂向上，去思考美本身。到了皮科这里，那种类比理论被系统化和普遍化了。高级世界中的一切都可以通过低级世界中的对应物而被把握。我们要做的只不过是去研究保存着这种代码的传统。

假如古代的先辈们不知道宇宙的神秘亲缘与和谐，他们就不会用一种图像来再现另一种图像。假如他们不知道这种亲缘与和谐，那就没有理由说明他们为什么要用某个特定的图像来表示一物，而不用另一个相反的图像。⁷³

上文说过，贾尔达赞同这种关于传统的重要性的观点，而且他还明确表示，他也赞同象征是某种不可见的本体的较世俗的物质形式的解释；上帝心中的理念既会使我们困惑不解，又会使我们头晕目眩。只有把它们与较世俗的物质混合起来，它们才能变得可见。

当火被较粗俗的物质孕育着，就能被看见，但是，一旦它返回自己的住所，由于它的纯洁性和人类视力的有限，它就无法被看见了。同样，从感官中抽象出来的最高尚的各种学科 [Arts and Disciplines] 越是接近原状就越不为我们所理解。但是，如果用我们的心灵能够接受的媒介将它们具体化，将它们与美妙的色彩混合起来，它们就能够很容易被掌握……⁷⁴

不仅被掌握，而且还会被热爱。贾尔达和柏拉图一样，相信爱 [Love] 的力量能导致认知 [Cognition] :

爱把认知当做血缘亲戚怀抱着。认知如果不与美和善密切结合，就不能在任何人心中产生最美丽的可爱的后代。自然中的一切，有哪一样比美德和科学更美丽呢？上帝的造物中又有哪一样比它们更富于德行呢？如果美德和科学也像其他东西一样能被人眼看见，它们一定会激发世人对它们产生惊人的爱，使他们抛弃情欲，忘记争权夺位、泯灭财富的欲望，转而团结一致，追求它们。 [154]

科学乃是一切知识领域的统治者和女皇，是一切行动的法官和裁判。尽管它们的本质使它们的光辉不仅能盖过一些次要的行星，而且也能抵过太阳，但它们仍然不为人类的心灵所见。人类的心灵被围在黑夜一般的肉体内。因为它无法忍受科学的过于强烈的光芒，所以它只好把眼睛转了过去。心灵是灵魂的眼睛 [the mind is the eye of the soul] ……

一切最富有智慧的人都认为，无法被理智和感官理解的东西是不可能被人类热爱的。只有或多或少具有实体的东西才能被感官理解。同样，只有具备形体相貌的东西才能在被把握的状态下为心灵所理解。因此，有人把学科和科学用图像的形式表现了出来，使我们不仅知道它们，而且还能用眼睛看见它们，甚至似乎可以和它们面对面地谈论许多事情。对这些人为我们所做出的丰功伟绩，有谁能做出足够的评价呢？⁷⁵

我们不应该被贾尔达的夸张言辞所惑，从而忽略了他的观点对艺术学者的重要性。我们知道，古典的柏拉图主义一概排斥艺术。但是，新柏拉图主义（对艺术的态度）却有所缓和。但迄今为止，人们主要是把这种传统的影响和一种新的美学联系起来研究。自从潘诺夫斯基出版了那本著名的论述这种思潮的历史的杰作以来，我们便

熟悉了艺术家的这种宣称，他们宣称自己能够透过物质的沉渣，领悟居住在智性世界里的**美**。⁷⁶

贾尔达提醒我们说，这种宣称不一定能导致艺术的自治。假如艺术家创造的图像不仅能够向无知者传授知识，而且能用“爱”来唤起他们的认知，那么他的能力便可能被教会用于传道。不管亚略巴古的丢尼修如何警告，对宗教大致虔诚的人中没有谁会怀疑，智性世界的天国是美丽绝伦的。不管神在哪里的灵视中显现过自己，也不管是向预言家、向圣徒还是向但丁这样的诗人显现，人们体验的主要是**美**和**辉煌**。尽管在特兰托公会议 [the Tridentine Council] 上神学家们避开了这个问题。但是，艺术家对美的先见能力只要受到正确引导，就能够帮助虔诚的信徒看见精神境界。

在这方面，教会艺术 [Ecclesiastical Art] 的不同时期和不同风格之间的对立有时候也许被过分夸大了。当拉斐尔在画灵视中的西斯庭圣母 [图154] 时，他一定是想用自己固有的理念辨别力给这位天国的女皇披上**美**的盛装。贝洛里 [Giovanni Bellori] 在17世纪后半叶作的一次关于“理念” [Idea] 的演讲中系统地表述了他的学院派形而上学的美学，即柏拉图主义的教义。可是，这同一个贝洛里后来如醉如痴地为我们描述了一幅可称之为典型的巴洛克式的天国幻想图，即兰弗兰科 [Lanfranco] 在罗马的山谷圣安德烈教堂 [S. Andrea della Valle] 绘制的圆顶画 [图155] （作于1625—1628年间）。

[155] 贝洛里首先描述了圣母升天 [the Assunta] 以及基督从天国出来迎接她的景象，然后，又列数了其他圣徒以及最高主教 [Patriarchs] 的形象，接着，他又竭尽全力地勾画出了圆顶画中央围绕着圆顶的天窗的天使合唱队：

在空气和光的相互交错中，天国出现了，它坐落在玫瑰色的辉煌云彩上，充满着天使们的欢乐与和谐的光芒。天使们向唱诗班的中央簇拥着。唱诗班是由青年和儿童组成的，他们沐浴着灿烂的光辉，正在用笛子、六弦琴、定音鼓以及各种其他乐器演奏出动听的乐曲。在最顶端，较小的一些圆圈在更加明亮的金色光芒中渐渐缩小，最后甜蜜地隐没于灿烂至极的辉煌之中。在那里，有一些智品小天使 [Cherubim] 露出了头，他们的轮廓隐隐地闪耀着。醇美的色彩使我们几乎能从寂静的画面中听出天堂的神乐……当然，这幅惊人的绘画中的和谐一定把我们带上了天堂。不管怎么注视，它那开阔的画面永远也不会使我们的眼睛和头脑感到厌倦。⁷⁷

全面读过了这段描述的人一定会认为，贝洛里的反应不仅仅是一种审美反应。兰弗兰科为他提供了一幅天国的灵视图，让他一瞥天堂的美景。没有任何地方可以证明这位艺术家和这位批评家担心有人会把这种辉煌的象征和更伟大的现实 [reality] 相

混淆。

有许多证据可以说明，这一特殊的问题没有引起后特兰托 [**post-Tridentine**] 教会的极大担心，尽管特兰托公会的决议让人觉得他们很担心这一问题。象征和现实，主观视觉和客观事实之间的区别，在伟大的巴洛克天顶画中似乎被有意混淆了。在奥地利的梅尔克的贝尼迪克特修道院 [**Benedictine Monastery of Melk**] 的一幅画 [图156] 极好地证明了这种多义性。

画家被要求去表现圣贝尼迪克特被接入天堂的情景。⁷⁸ 这类神化 [**apotheosis**] 的题材几乎是当时教堂天顶画的定律。但是，这幅画的方案与许多同类画是有区别的，它要求画家尽量不要表现这一事件的客观真实。据传说，当圣贝尼迪克特在卡西诺山 [**Monte Cassino**] 归天时，两位相距很远的修士同时接到了这个灵视。因此，那两位修士被画在天花板的不同位置上，由天使们围绕着，注视着这位圣徒升入天堂 [**the angelic sphere**]。特别使我们感兴趣的是，在这幅表现由两名互不相干的见证人同时目睹那一事件的画中出现了拟人形象：“宗教”在帮着忙；“偶像崇拜”无法阻止这位圣徒的阔步前进；贝尼迪克特由“博爱”和“忏悔”陪同着（这是贝尼迪克特的两种最显著的美德）。这些拟人形象在两位修士看来，就像这位圣徒和众天使一样清晰可见。

毫无疑问，如果当时有人逼着那位用拉丁文制定了这幅画的方案的渊博的神学家做出解释，他可能会用贾尔达用过的论点：天堂中的真实事件是无法再现的，但是灵视者 [**the visionary**] 所看见的并由艺术家所画下的这些图像至少是高级现实的可靠反映和影像。一瞥拟人形象与众天使在敞开的天国中相聚一堂的景象，这本身就是一种表示领会了高级现实的类比。这些本体无法用象征图像来再现，就像它们无法用其他 [156] 手段来描述一样。但是，这样的一些图像至少可以解释这个与柏拉图的多层世界相类似的世界的等级结构。

因此，无论是在耶稣会 [**Jesuit**] 的剧场上还是在无数的绘画中，尘世事件都伴以更高阶段上的抽象概念，而且这些事件也反映这些抽象概念，比如，某个圣徒打碎了一个偶像会被重演为“宗教”战胜了“偶像崇拜”。正是这种更高层次上的反映赋予下层的行动以意义。

这种习惯是多么深刻地融入了17世纪，它与艺术的联系是何等密切，这一点在涉及巴洛克天顶画的另一篇原典中生动地显示出来：画家萨基 [**Sacchi**] 在罗马的巴贝里尼宫 [**Palazzo Barberini**] 里画了一幅题为《神圣的智慧》 [**Divina Sapientia**] [图157] 的著名天顶画，H. 特提乌斯 [**H. Tetius**] 对这幅画进行了描述。在结尾处，特提

乌斯叙述了他看到象征图像变活的那一刻。他说，有一天，乌尔班八世 [Urban VIII] 访问这座宫殿时，在这幅壁画下面的一张桌边坐下，当时碰巧是选了一篇关于神圣的智慧 [Divine Wisdom] 的原典做日课。在场的人都被这一神秘的巧合惊住了：

终于，我们看到了神性的智慧。以前我们只能隐隐地在黑暗中看见她，好像她被裹在纱巾里。现在她完全显露着，没戴任何面罩，使每个人能静观她：她在圣经中表现的神性和清澈明亮的始基 [archetypam]、她在乌尔班身上的原型 [protypam] 以及她在绘画中的再现 [ectypam]。光芒和辉煌顷刻之间弥漫房间，向围在这位荣耀的王侯四周的所有人显现。甚至连墙壁似乎也高兴地跳了起来 [parietes ipsi gestire videbantur]，为自己的荣幸而庆贺。我们心中充满了兴奋的自信，觉得被带到了神性的智慧面前 [quasi in ipsam Sapientiam Divinam rapti]，这样，我们将来决不会遇到任何能难住我们的或我们无法理解的事。⁷⁹

我们引用这三段描写绘画的文字——贝洛里对兰弗兰科的圆顶画的描述，梅尔克天顶画的方案以及特提乌斯在巴贝里尼宫的体验——都有一个共同的特点：它们都强调了销魂的灵视状态 [ecstatic visionary states]。在新柏拉图主义中，尤其能找到对这些状态的自圆其说的哲学解释。它所依据的是上文提到过的柏拉图对三种知识样式的区别。

在这些知识中，最低级的形式当然是通过不可靠的感官得到的知识，这种知识只能称为“意见” [opinion]；较高级的形式是经过一步一步辩证的理性推理得来的知识。只要灵魂被禁锢于肉体之中，我们确实还得重新依靠这两个不完善的向导——感官和理性。但这两者都不能在瞬间得到全部真理，还必须依靠三段论 [syllogism] 的帮助。因此，最高级的知识样式一般是人类无法得到的，因为这是一个对理念或本质的智性直觉的过程，不靠中介，而是“面对面”的直指。柏拉图认为，在我们出生以前，我们具有这种知识，一旦我们抛开肉体的重负，回到理念的境界，我们就能重获这种知识。在我们的生活中——这是新柏拉图主义详述的一个方面——我们只能在灵魂离开了肉体进入 *ek-stasis* [销魂]* 状态的那种稀有时刻得到这种真正的知识，这种

* *ekstasis* [英语 *ecstasy*]，源于 *existanal* [使脱离地方，使精神错乱]；即 *ex + histanal*。韦氏第三版对 *ecstasy* 的解释是 1. a state of being beyond reason and self-control through intense emotional excitement, pain, or other sensation; obsession by powerful feeling [强烈的感情激动、痛苦或别的感情引起的超乎理性和自我控制的状态，强烈情感引起的迷妄]；2. a state of exaltation or rapturous delight manifested either demonstratively or in a profound calm or absreaction of mind [示范性地或以一种深刻的

销魂只有通过神性的激情 [*divine frenzy*] 才能得到。正因为如此，佛罗伦萨的新柏拉图主义才会极为重视爱情、诗歌和预言书中的 *furor* [迷狂] 的作用。也正因为如此，文艺复兴时期的画家们才会极力宣称自己在追求古风（时代）赋予诗人那种神性的 *afflatus* [灵感]。

他们的努力显然是成功的。到了文艺复兴晚期，某位伟大的诗人如果要想宣称得到了预言家的地位，总是得拿艺术家来作类比，至少是拿本文所讨论的那种艺术家——视觉化象征性符号的设计者作类比，这的确是很有趣的。托尔夸托·塔索 [*Torquato Tasso*] 在《论英雄史诗》 [*Del Poema Heroico*] 的很重要的一部分中明显地把丢尼修的象征概念用以论述柏拉图关于知识的理论。⁸⁰

神秘的图像

塔索争辩道，不应该（像柏拉图那样）把诗人和诡辩家归为一类，看成“偶像”制造者：

我宁可把他称为图像制造者，就像一个会说话的画家。在制造图像方面，诗人几乎可与设计或委托他人制作图像的神圣的神学家平起平坐……诗人几乎和神学家、辩证学家毫无区别。但是，神学这门神圣哲学中包含着两个部分，分别与心灵的一个部分相对应。柏拉图、亚里士多德和亚略巴古的丢尼修都说过，心灵由一个可分部分和一个不可分部分组成……较神秘的那部分神学就是属于心灵中不可分的一部分，也即最纯的智性 [*the purest intellect*]，它包含在神迹 [*signs*] 之中，具有使我们变得完美的力量。神学的另一部分就是通过例证的方法来追求智慧。他把这一部分归为心灵中的可分部分，它不如不可分部分高贵。因此，引导心灵对神性的东西进行沉思，并且像神秘的神学家那样，用图像来唤醒心灵的做法比起经院神学家用例证来教导心灵的做法要高尚得多。因此，神秘的神学家和诗人比任何人都高尚……

塔索接下来问道：真正的诗人模仿什么呢？他的模仿对象是我们这个可见世界还是智性世界？应该是后者，因为柏拉图已经否认了可见事物的存在地位。

因此，丢尼修所描述的那些天使图像比任何人造物更真实地存在着，同样，带

平静或心灵的抽象表现出来的升华或狂喜状态]；3. a trance state in which intense absorption in divine or cosmic matters is accompanied by loss of sense perception and voluntary control [一种恍惚的状态，在这种状态中，对神圣和宇宙事物的极度专注伴随着感官知觉和意愿控制的丧失]。

翼狮子、鹰、公牛和天使这四位福音书作者 [the Evangelists] 的图像也比人造物更真实，因此这些图像不属于想象……因为想象属于心灵的可分部分。除非另有一种想象，一种超脱于敏感的灵魂之力范围的想象，一种类似于照亮了物质、表现了自己的光线的想象，一种更属于智性的想象。

这段话令人震惊地提出了诗人的想象 [poetic imagination]，它是波德莱尔 [Baudelaire] 的“官能的皇后” [Queen of the Faculties] 的先声。尽管这一宣称很重要，但我们此处更关心的是，塔索对象征在柏拉图—丢尼修传统中的作用的强调所具有的一些含义。如果说，前述的原典解释了从对美的体验到对神的灵视这条类比的道路，那么，塔索关心的显然是那些没有表现出任何相像 [likeness]，但却“引起了心灵沉思”的神秘图像。与灿烂的天堂画不同的是，来源于以西结灵视的这四个福音书作者的象征 [图158] 比可视现实还更真实。我们不应该用感官来理解它们，也不应该用推论性理智来理解它们，而必须用浑然的智性来领悟它们。

塔索举的 *pittore parlante* [会说话的画家] 的例子，可以作为新柏拉图主义思潮的另一个支流的指针，这一支流在文艺复兴之后继续影响着欧洲的艺术界和思想界。根据这派的解释，视觉象征符号能在一瞬间被理解，这本身就是高级智性理解真理的类比。柏罗丁⁸¹ [Plotinus] 在讨论高级的知识样式时，提出了这一观点：

不应该认为，在智性世界里上帝和升天者看到的是文字陈述。那里的一切都是用美丽的图像来表示的。

柏罗丁告诉我们，富于智慧的古埃及人不使用描述词和句子的字母。

他们在神殿里刻上一幅图来表示一件东西……这样，每一幅图都是一种理解、一种智慧和一种实体，它在一瞬间就把一切完全表现出来，不需要推论性的理智和思考。

有些基督教新柏拉图主义者得靠圣经或秘教传统中的各种启示形式才能得到真理的知识。对那些人来说，这样赞美古埃及的文字形式一定是很迷人的。因为象形文字毕竟被认为反映了一种“古代智慧”。这种智慧或者在人类堕落之前由亚当流传了下来，或者得之于神感。因此象形文字的形式和语境都反映了一种更高级的知识。

这就是马尔西利奥·菲奇诺那段简洁而又著名的话的背景。这段话堪称文艺复兴徽志艺术 [art of emblematics] 的奠基宪章之一。

当古埃及祭司想要表示神性的奥秘时，他们不用小小的书写字母，而用各种草木、树或动物的整个图像，因为上帝不是靠多层次思维来了解事物，上帝顾及的只是事物的纯粹而坚固的外形。

你们对时间的思维是多层次的和易变的：你们说时间飞逝，或者用一种转动来表示时间，说时间把它的开头与结束连接了起来，说它教人要慎重，说它把事物带来又带走。可是古埃及人在一个固定的图像中表现了他对所有这些层次的意义领悟，他把时间画成一条羽蛇，蛇嘴衔着蛇尾，贺鲁斯 [Horus] 描述的其他图像也是这样。⁸²

菲奇诺这里指的是文艺复兴时期仅存的一部连贯性的象形文字原典：贺拉波罗 [Horapollo]* 的《象形文字》[*Hieroglyphica*]。这部稍晚出现的奇异的编本在当时赢得了不应有的声望。⁸³实际上，贺拉波罗的文章对衔尾蛇这一典型的神秘符号给出了不同的意义。顺便说一句，在他的原典中蛇没有翼。他认为这个符号是宇宙的象征。蛇鳞表示天上的星星，蛇身表示大地，蛇的光滑表示水，而蛇的蜕皮则被解释为衰老和还童。蛇自己吞噬自己则表明，根据神意 [Divine Providence] 在世界上创造的一切都会慢慢地退缩回去。

菲奇诺和贺拉波罗的解释之间的差异也许是意外的，但它却使我们想起了一个重要的事实：某个地方的象征符号如果不被认为是程式性的而被认为是原发性的，那么，这个地方的人对象征符号的解释就是凭灵感和直觉来进行的。原因不难找到：如果必要的话，程式可以凭记忆学会。而我们却不能说，向我们展示了某种启示的象征符号中的各种区别性特征都可以被赋予一种同样的意义。实际上，象征符号的每一个方面都让人觉得充满了丰富的意义，这些意义永远也无法全部被领会，而只能在象征所引发的沉思过程中发现。我在本书的另一篇文章中讨论了所谓“开放符号” [open sign] 的逻辑问题和心理学问题。⁸⁴而此处重要的是，当我们对着谜一般的图像沉思时，图像会向心灵暗示一种又一种意义，这一经验可以成为某种领悟方式的类比，在这种领悟中，高级的智性不仅可以在一瞬间看到某一特定的命题，而且可以看清它们的心灵能够涵盖的所有真理——如果这高级智性是上帝 [Divine Mind]，那就是（看清）一切命题的总和。

因此，羽蛇自噬这一神秘的象形文字给心灵设了一个谜，迫使心灵去超越图像。我们不仅可以认为，这一符号表现的不是一个真实的动物，甚至可以认为该符号所表现的事物也超出了我们的经验的可能范围——如果蛇的嘴咬到了自己的喉头或颞部那

* 贺拉波罗，或作 Horus Apollo，即由埃及的贺鲁斯（太阳神）和希腊的阿波罗（太阳神）组成，归于他名下的《象形文字》是一部希腊文写本，1419年被发现，通常被认为是2世纪或4世纪的一位埃及作者的作品。

将会怎么样？正是图像的这种悖论性 [paradoxical nature] 使它成了神秘象征符号的原型。当然，我们不会把这种画出的朦胧 [painted enigma] 和它的多层意义 [manifold meanings] 相混淆。这条蛇既不表现时间，也不表现宇宙。但是，正因为它有无穷无尽的意义，所以它才能在“一瞬间”向我们展示出如此之多的意义，以至于我们对它作 [160] 过一番沉思之后会觉得我们刚刚在想的是一个已经无法叙述或无法解释的梦。⁸⁵ 从最高的层次上说，这就是但丁的经验。当我们面对这些神秘而又可敬的符号时，我们应该觉得其中有些可资类比的东西。

神秘图像与美的图像不同，它不会阻止心灵升入智性世界。衔尾蛇不是时间的“再现”，因为时间不是感觉世界的一部分，所以人体官能是不能看到它的。时间的本质只有直觉才能接近，而正是这种直觉被象征于我们对衔尾蛇图像的反应之中，衔尾蛇图像既要求我们去沉思它，又激发着我们去超越它。

对视觉象征功能的这种理论，我们几乎不太可能进行彻底的理性论述，因为从本质上说，它是一种非理性的学说。但是有一点很清楚：在这种学说中，或者通过这种学说，图像的再现功能和象征功能之间的区别变得模糊不清了。菲奇诺认为，衔尾蛇图像不仅是“代表”一种抽象概念的符号。在他看来，时间的本质似乎就“蕴涵”在这一神秘的形状之中。被赋予优秀知识的古人在这个象征符号中，注入了他们对时间本质的洞见，谁要是这一古代符号进行沉思，他就能越来越深刻地理解时间，他可以在人间“看见”时间，就像当他的肉体不再使他的领悟失去光泽时，他有希望看见时间一样。

IV 各种传统的汇合

徽铭的哲学

菲奇诺对象形文字的讨论为16世纪和17世纪盛行徽志、徽征和徽铭论著的那一智力时尚提供了背景。^{*} 最近，艺术史和文学史学者开始注意到那一时尚，这是理所

^{*} 徽铭 [impresa] 是意大利人独创的一种徽征 [device] 或纹章，既可以成为一个家族的族标，又可以成为一种易于辨认的战旗标志。它从一种不确定的而又是特定的方式发展而来。其形式带有纯个人的特征。一个徽铭通常由一个图像和一句箴言组成。箴言表达了其拥有者的渴望和意志，或把他与某种值得尊敬的品质（如内在的力量、高度的警惕）或理念（这是柏拉图式的爱的本质）联系起来。这种形式的徽铭是受到罗马帝国时期的古币的激发而创造出来的，从15世纪30年代起，它便出现在徽章或

当然的。因为那种艺术形式曾吸引了许多代人，后来因名声不佳才被人遗忘。⁸⁶把音乐和文字配在一起的作品，我们凭直觉的智性仍能理解，而把一幅画和一句引言或一首小诗配在一起（如在徽志中），或把一幅画和一句简短箴言配在一起（如在徽征或徽铭中）的作品，则需要有历史的想象力才能理解。以拟人形象为例，你也许可以反驳说，当时那些流行论著的博学导论，其所引用的哲学论证充其量不过是将某种快感 [pleasure] 给予理性化罢了，而这种快感的心理根源却另有出处。本文下面就将试图证明，对这些根源的探讨将使我们深入到语言和思想的土壤中去。但是，显然，要想表达诸如隐喻、图像和对比等这样一些基本特征所提出的问题，学者们只能求助于源自古典传统的术语，不管是源自柏拉图传统还是亚里士多德传统，或是源自两者相结合的传统。 [161]

因此，佩尔·勒·穆瓦纳 [Père le Moine] 在《论徽征的艺术》[*De L'Art des devises*]（1666年巴黎版）中，概括这种柏拉图主义的立场时，以一种谨慎的 *captatio* [探取] 语气写道：

硬币的反面（即不带像章的那面）。不过，直到1494年法军入侵意大利之后，法军贵族铠甲上和衣服上显耀的个人徽章以及军旗和盾牌上的家庭徽章才真正刺激了徽铭的广泛传播，使它们出现在木刻和绘画中，并且导致乔维奥 [Giovio] 的《关于徽铭的对话》[*Dialogo delle imprese...*]（罗马，1555年）等书的问世。

徽铭的起源归功于意大利人的奇特想象力以及他们对古埃及象形文字的研究，对希伯来语中单个字母的玄妙的思索以及对古典希腊文典的熟悉。它是一种自我表现的形式，但它本身又像是一个视觉之谜。最初的徽铭只不过是一种严肃而又谨慎的自我启示之物（如阿尔贝蒂的带翼的眼睛），但它在16世纪却成了一种测试机灵的画谜，最后竟成了其发明者向极少数能解其奥妙的博学者传递的一种信息。不过，到了16世纪中，它已不再是一种个人的徽征 [device] 而几乎成了与徽志 [emblem] 毫无区别的东西。不过，从特定的范围来说，徽铭不失为意大利文艺复兴时期人们接受、转化和重新输出各种理念的能力的一个范例。

徽志 [emblem] 源出希腊语 *emblema*（拉丁语同），表示嵌入之意。*emblema*，原为考古学术语，一是指古代，特别是希腊化时代 [Hellenistic times] 镶嵌在路面中央的图案；二是指金属艺术品，如碗、瓶、杯的内部或外部镶嵌的装饰图案。有时，这些图案也单独出现。中国的印记也是一种 *emblem*，它们通常被画或雕刻在瓷器或陶器上。其中大多是道教或佛教的画谜，表示对健康或幸福的祝愿，有些则是书房的标志或雅号。当然，现代英语中的 *emblem* 泛指一切用于区别个人、家族甚至国家的并富有象征意义的图案、符号或图像。徽志通常还配有文字，以解释其寓意。

意大利16世纪人文主义者安德雷亚·阿尔贾托 [Andrea Alciato] 在1531年出版拉丁文的《徽志集》[*Emblemata*]，使得徽志书籍 [emblem book] 逐渐变成一种流行的图画—文字类型。

值得注意的是，*emblem*, *device*, *impresa* 有时意思相近或相同。为了区分这三个术语，我们分别将它们译成徽志、徽征和徽铭，但它们有时可以互换使用。

要不是怕过誉或说得过分，我真想说，徽征中的那些一般图像的某些东西属于高级精神 [Higher Spirits]。那些高级精神用一种简单而超然的观念，在一瞬间就能表现出我们的心灵得用一长串表达方式经过层层步骤才能表现的东西，而这一长串的表达方式是一一相续而成的，并且常常互相干扰，而不是互相援助。⁸⁷

尽管人们总是提到菲奇诺的神秘主义理论，但是，罗伯特·克莱因 [Robert Klein] 强调亚里士多德理性的隐喻理论在这些讨论中的作用，显然也言之有理。⁸⁸ 就在佩尔·勒·穆瓦纳用新柏拉图主义对徽征作赞誉的同时，埃马奴埃莱·泰绍罗 [Emanuele Tesauro] 出版了他的著作《亚里士多德望远镜》 [Cannochiale Aristotelico]。⁸⁹ 他以牧师、演说家，以及艺术方案、题铭和徽征设计家的实用为目的，用这一望远镜观察了图像、隐喻、徽志和象征等修辞性“独创手法”组成的天空。书中的许多章节采用了亚里士多德的修辞学的说明方式和来源于各种不同领域的例证。书的核心部分（不管是篇幅上还是重要性上）用了亚里士多德的隐喻理论对修辞格 [figures of speech]、图像和象征符号进行分类。附录部分则用了这种理论以31个“论题” [Theses] 来分析这种徽铭艺术。第一点也是基本的一点是：“一幅完美的徽铭是一个隐喻。”我们知道，这一论题来自隐喻是“以一物代另一物”的定义。泰绍罗把这种说法运用于他为这一门类艺术所举的一个范例上。这个范例就是法国国王路易十二 [Louis XII] 的徽征，一只配有“*cominus et eminus*” [远和近] 题词的豪猪 [图159]。假如这位国王说，“我将打击远近的敌人”，那么这一题词就只有通常的字面意思。但是，为了表示国王的那种狂傲劲，他给我们看了一只拱近处东西并把脊柱上的尖刺探向远方的豪猪图像……

正因为如此，徽铭才能给人以快感。因为如果用本名称某物，只能告诉我们该物的本身，但如果用一个隐喻来称呼它就可以同时告诉我们两件事，其中的一件即在另一件之中：国王在豪猪之中，军队在尖刺之中，“打击”在拱嘴的动作之中。人类心灵自然是想不费大劲就能知道许多，所以这令人非常愉快……⁹⁰

泰绍罗迫不及待地想要证明，这个范例确实是个完美的徽铭，它代表了一种最完美的隐喻，也就是里帕赞扬过的“比例隐喻”，因为豪猪使用尖刺就像国王使用军队一样。它还表现了一种“英雄的”即好战的情绪，不过，它不是一种残酷的情绪，因为泰绍罗提醒我们，据说豪猪的尖刺还有治疗伤痛的作用，而国王也同样会赈济被压迫的人。但是，假如泰绍罗没能回过头来证明相反的情况，他也就不能成为一个修辞学教师了。世间没有完美无缺的东西，徽铭也同样表现出一切人类发明物所固有的缺

陷。严格来说，它依据的隐喻还不是一种理想的比例隐喻。因为豪猪的尖刺和剑太相像，而且，把国王比作豪猪也有失尊严，毕竟豪猪是猪。

泰绍罗对象征图像的这一理智而又认真的解剖只不过概括了与这种徽铭相对立的传统，这种传统的最有力的辩护士是16世纪的一位作者西皮奥内·巴尔加利 [Scipione Bargagli]。⁹¹ 巴尔加利明确反对把徽铭和象形文字或别的神秘象征符号等同起来。他认为徽铭只不过是一种图解化了的隐喻或比较，而作为比较，应该依据事物实际具有的性质，而不是依据事物的寓言或神秘的关系，因为 *mezzana gente* [一般人] 看不懂这些关系，而徽铭恰恰是给一般人看的。根据这些标准，寓言性的豪猪当然是行不通的。确实，在翻阅巴尔加利的文集时，我们发现，他最常用的隐喻之物是日常的用品器具。有一幅简单的画 [图160] 就是个典型的例子。这幅画中有一只执鞭的手，鞭子连着一只陀螺，画上的箴言为 “*per te surgo*” [靠你而立]。画的含义很清楚：命运的鞭答不会使我趴下，相反，它会使我立起。但是，不管这个模式 [simile] 或与此类似的模式是多么可靠，它能够解释徽铭这种艺术所激发的热情吗？

亨利·埃斯蒂安纳 [Henry Estienne] 的《创作徽征的艺术》[*Art of Making Devices*] 一书的英译本中有一个例子也许代表着更多的东西：

巴尔加利以很好的理由说，徽征不是别的，而是一种稀见而特殊的表现自己的方法。它是人类智慧所发明的最简明、最令人愉快、最灵验的表现方法。它确实是最简明的，因为它只要两三个词便超过了最大部头的书所包含的内容。就像一小束辉煌的阳光就能照亮并充满即便是最深的山洞：一幅徽征就能启迪我们的整个理解，驱除错误的黑暗，代之以真正的虔诚和坚实的美德。在这些徽征中就像在一面镜子中一样，尽管其中没有哲学和历史巨著，但我们却可以在一瞬间就轻而易举地从中看到一切道德准则和文明生命的准则，并将它们铭记于心……⁹²

有些徽征确实表现了当时作家们所极力推崇的凝聚性 [concentration]。卡米罗·卡米利 [Camillo Camilli] 在他写的一本书⁹³ 中选入了克罗塔 [Crotta] 家族的徽铭 [图161]。这是一幅由许多圆形组成的图式性作品，画面上有一股向上腾起的火焰和题词 “*ut quiescat*” [为了安宁]。火焰向着它的由纯火形成的最高天界 [Empyreum] 的“自然归宿”升腾，恰当地象征着灵魂向往上帝的自然倾向，暗示着圣奥古斯丁的优美语句 “*Fecisti nos ad te, et inquietum cor nostrum est, donec requiescat in te*” [你亲自创造了我们，我们的心只有在你的身上才能得到安宁。原文误作 “*Fecisti nos in te, et cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te*”。作者给译者的信中说，原文是他

根据记忆引用的，“不应该这么做”。意思没错。引文出自奥古斯丁《忏悔录》第一卷第一页。——译注]。正如贾尔达指出的，任何一个自然事实只有通过这种方法才能被用作道德真理的象征。发现合适而又出人意料的运用，正是文艺复兴时期所谓的“巧智”[wit]的任务。这样，火焰上升的自然倾向可以形成一个完全不同的沉思主题：*Livor, ut ignis, alta petit* [嫉妒像火一样进攻] [图162]。嫉妒想达到火焰一样的高度。正是因为我站得高所以我会被嫉妒。现在，我可以看清并把握我原先得靠推理才能得出的道理。⁹⁴

从某种意义上说，徽铭更像是一种示范[demonstration]而不是一种隐喻。它把从某一特殊的观察中得到的教训运用于生活的准则。它的力量不在于比较，而在于它的内容可以被普遍化。尽管我还不知道哪一位作家明确地得出了这样的结论，但是我曾提到过的一本书在对这些图像的探讨中却隐约地表明了这一点。⁹⁵那本书的评论不满足于一种运用方式，作者运用自己的巧智别才，列出了许多种运用方式，直到后来读者看得不耐烦了。

这些被称为“朝臣哲学”[Courtier's Philosophy]的产物，比起里帕那些渊博的拟人形象的作品来更不合20世纪人的口味。但是，我们只有承认这种象征的方法才能较好地理解，爱思索的读者是怎样欣赏一个谜一般的图像的变化不定的潜在意义的。爱思索的读者显然欣赏这种图像，就像音乐爱好者欣赏一个主题的变奏一样。正因为如此，鲁谢利[Ruscelli]⁹⁶才会密密麻麻地写了五张纸来描述或阐明庞皮利奥·科拉尔托伯爵[Count Pompilio Collalto]的徽铭[图163]。这幅画表现的是一个躲在乌云后面的太阳，画上写着“*hinc clarior*”[从此越来越明亮]。这幅画“除了作者要表达的那层美好的意思，似乎还有别的意图”：

首先……它表现了光的自然特性：光越聚集得多就越明亮……这幅徽铭的作者通过这一极富哲学意义的观察……意在暗指某个他所钟爱的美丽女子，她或许因为孀居，或许因为别的什么原因而身着黑服，头戴面纱……作者想说的是这一身打扮使她……越发美丽……

写到这里，鲁谢利想起并援引了一首主题与此相关的 *Ottave rime* [八行体诗]。诗中写到，自负的太阳神向宙斯抱怨说，有一位女子的美貌光耀无比，于是，宙斯送下一片云，把它变成面纱。可这还是无法掩盖那位女子的美貌。于是，太阳神只好纡尊降贵，向女子认输。

……但是，除这些诗句和爱的思想之外，这位品格高尚的大人想用他的徽铭把上

帝的真正荣耀展现在他的心灵之前……他想用太阳的光辉来表现这种荣耀。因此，云彩也许是用来表现在日常的事物中老是与辉煌的理念和辉煌的业绩相对抗的障碍和麻烦。正如彼特拉克所说的：“得意的事业很少不受致伤命运的反抗。”

但是，除此之外，由于所说的这位设计徽志的大人是心灵高尚著称，所以我们还可以提出一种很不相同但却同样很合情理的解释：尽管大多数诗人和其他世俗作家 [164] 常常给云以贬义，但在圣经 [Holy Writ] 中，云在大多数情况下都富有极好的意义。无限仁慈的上帝为我们所做的一切伟大工作，几乎每次都是在云中或火里完成的。（鲁谢利举了10个圣经中的例子）

有一种理由……可以使我们相信，神和不可言喻的善几乎总是出现在……云雾环绕之中：这是为了教导我们……如何通过沉思和善行来使我们接近上帝。正像尘世从空中得到雨水这一巨大的恩惠一样……天使的心灵……将天恩之雨降到我们的心上……对上帝这一中心太阳来说，天使的心灵就像是云……

此外……我们可以看到，这是上帝那无限仁慈所做的……上帝想要顺应我们的本性 [nature] 和情状 [condition]。如果没有某种同时具有本性和情状这两种性质的中介物，我们的本性和情状就不能从一个极端过渡到另一个极端……这个处于我们的尘世目光和天光之物之间的中介……就是云，在某种状态下云具有阻光性和闪光性……因此，圣经也把云表现成引导我们走向上帝的向导，引导上帝选民 [Chosen People] 走向希望之乡 [Promised Land] 的那根云柱为我们提供了可资类比的神秘的证据。（下面是一些圣经引文）

甚至在圣经之外也可以发现，哲学家，特别是柏拉图主义者，也表达过这一美好的思想……诗人们创造了塞墨勒 [Semele] 这一寓意形象也许是为了向世人说明，假如没有某种面纱保护着我们，把我们和太强的光线隔开，那么，我们的心灵就不能上升，去与上帝直接合一……如果我们把这一点与第一点（光越聚集得多越明亮）结合起来……我们或许可以说，作者把云当做那位女子的形体美是为了用这幅徽铭表现“越来越明亮”的意义。也就是说，从这种形体美中我的心灵将上升到她那神圣的灵魂美……然后再从这种美被带到神性的心灵那种最高的生命。从此，我的心将变得更宁静、更明亮。

除了这些解释……我们可以而且必须还有另一种解释，一种或许是作者当时心里想到的意思……这就是对荣耀的热爱和欲望。这种热爱和欲望始于世俗的关心，最后终止于上帝……我认为这位大人也许想到了要表现这种辉煌和荣耀，为了证明我的

观点……或许还可以指出一点，那就是，科拉尔托家族在很长一段时期里都是最显赫的望族……出过许多最勇猛的将士……（鲁谢利接下来详细叙述了托尔贝托伯爵 [Count Tolberto] 在抗击土耳其人的威尼斯战争中的战绩以及庞波尼奥伯爵 [Count Pomponio] 对威尼斯人的忠诚。）

但是，由于我无法肯定这位大人在什么年龄设计他的徽铭……不知是在他风华正茂的青年……还是在风烛摇曳的残年，所以也就不知道它是为了表现爱情还是为了表现道德意义或军事意义……也许他在设计这幅画时已近暮年，经历过了命运的各种奇怪打击……还以自己的善良、慎重和耐心来抗击过命运的进攻；也许由于他把希望寄托于高深莫测的上帝之善上，所以他自信能够非常光彩地出现在他的画师们面前……

[165] 我所列举的这些解释，以及我们认为的作者当时心里的许多想法表明，不管从哪方面来说，这幅徽铭都是最美丽、最优雅的。

读者如果心细并且耐心地读完了上面那一大段话，便一定会注意到对这一图像的解释是以卡斯蒂廖内 [Castiglione] 笔下的文艺复兴时期朝臣的生活为依据一层层展开的。这个象征既适合这位年青的情人，也适合这位壮年的勇士，还适合这位年迈的上帝寻求者。在这位伯爵的生命的每一个阶段以及在许多真实的或想象的阶段，这一象征都有不同的含义，但它却指向一个共同的永恒真理——太阳周围的云与太阳光的对照，要么加强了太阳的辉煌，要么引导我们走向太阳的辉煌。

这使我们想起了莎士比亚的哈尔王子 [Prince Hal]：

I know you all, and will a while uphold
 The unyoked humour of your idleness:
 Yet herein will I imitate the sun,
 Who does permit the base contagious clouds
 To smother up his beauty from the world,
 That, when he please again to be himselfe,
 Being wanted, he may be more wonder'd at,
 By breaking through the foul and ugly mists
 Of vapours that did seem to strangle him...
 And like bright metal on a sullen ground,
 My reformation, glittering o'er my fault,
 Shall show more goodly and attract more eyes

Than that which has no foil to set it off.

[我完全知道你们。我现在虽然
和你们一起无聊鬼混，
可我正在效法着太阳，
它容忍污浊的浮云遮蔽它庄严的宝相，
然而当它一旦穿破丑恶的雾障，
大放光明的时候，
人们因为仰望已久，将要格外对它惊叹……
正像明晃晃的金银放在阴暗的底面上，
我的改变因为被我往日的过失所衬托，
将要格外耀人眼目，
格外容易博取国人的好感。]⁹⁷

莎士比亚的文字意象在精神上与文艺复兴时期象征主义者的隐喻艺术极为相像。从推论性言语的本质上说，这一文字意象必定与某种特殊的意义或运用有关。“从此越来越明亮”这幅徽铭之所以使人觉得如此启迪心灵，也许正因为它是一个没有固定意义的“漂浮隐喻”，一个可供我们沉思的程式。看来，这个图像揭示了世界结构的一个方面，而这个方面似乎是有步骤的辩证推理所无法揭示的。

隐喻的功能

也许我们现在能更容易确定隐喻的特征。一旦确定了隐喻的特征，我们就能够比亚里士多德的理论更合理地解释这种感觉。

我们还记得，亚里士多德只看到这种隐喻中的一种“修辞格”，一种把意义从一物“转移到另一物的手法”（比如盾牌是战神的酒杯）。对他来说，文字要么是单独一件东西的名称，要么是一类东西的名称，而且，所有的分类都有一个这样的名称，可以被运用于非隐喻的或“字义的”[literal]语言中，至少在理论上是这样的。根据这种观点，隐喻只不过是一种装饰或刺绣，可以被轻而易举地抛弃，它被人喜欢是因为它让我们看到了事物之间的意外相似，这一点上文已经说过。⁹⁸西塞罗的隐喻理论在这个方面也许更富有洞察力。西塞罗认为，隐喻“是在（语言的）贫困和匮乏的压力下必然萌发的，但是其后的流行则是由于它的欣然惬意和娱人心智的性质”。⁹⁹换句话

[166]

说，西塞罗已经意识到语言中不一定包含所有单个事物和种类的名称，所以，“当某种几乎无法用一个合适的术语来表示的事物通过隐喻而得到了表现时，我们想要表达的意思将由于所借用的词与该物的相似而变得清晰明了”。¹⁰⁰

我们还需要在西塞罗这段话中加上这样一句：这是一个持久而又不断相续的过程。假如没有这一过程，语言便无法为我们所用。正如乔治·博厄斯 [George Boas] 教授有一次对我说的那样，主要问题不在于“什么是隐喻？”而在于“什么是直叙？”¹⁰¹

只要你探讨一个词或一个短语，你就至少会知道，什么是“死”的隐喻，即已经变成了普通语言的隐喻。令人感到奇怪的是，亚里士多德的错觉至今仍然流传甚广：我们仍然认为语言提供了一种几乎可以包罗一切现实的清单，而无法命名的东西便一定是不重要的东西。有一个现代语言学派则以激进的方式颠倒了语言和现实的关系。他们坚持认为，是我们自己通过语言创造了范畴，甚至创造了经验中的固定物体。¹⁰²换言之，从亚里士多德的意义来说，根本没有“自然的类别” [natural classes]。那些类别都是由语言范畴创造的。语言范畴可以使我们区分事物和过程，因为语言为我们提供了名词和动词。从这一激进观点出发，隐喻不再代表一种意义的转移，而是代表世界的重组。亚里士多德的例子似乎表明，我们毕竟可以把杯子称为盾，把盾称为杯子，就像小孩在做游戏时可以将这两者任意变换一样。即使在亚里士多德的另一个例子“阿基里斯是头狮子”这句话中，我们也不过是把“狮子”的范畴简单地延伸到勇敢的人身上。自然，也许得把胆小的狮子除外。而当我们说“猎狮者” [lion hunter，隐喻巴结社会名流的人。——译注] 时，我们又把狮子的范畴从猎狮远征延伸到沙龙里。这种激进的解释之所以会瓦解隐喻的概念，是因为按照这种观点来看，根本没有特殊字义陈述或特殊语言可言。对这种极端的提法我们可以提出许多种反驳，因为语言是一种社会规定 [social institution]，是沿着实用的道路进化的。语言作为工具的这种功能可以说明，为什么在各种语言中都有耐用的范畴。比如，所有的社会或社区都需要一个表示“头”的词。但是，不一定每种语言中都有比较含糊的范畴。所以我们会发现，在一种语言中流行的许多词在另一种语言中找不到绝对的对等词。在这一点上，“字义”用法和“隐喻”用法之间的区别变得更明显。在英语中“head” [头] 这一范畴可以延伸到“head of state” [国家首脑]、“head of a ship” [船头] 或“head of a river” [河头]。第一种用法与德语相通，第二种说法在德语中也听得懂，但不合惯用法。而第三种用法则会使德国人纳闷：“河头”是指河的源头还是指河口？

[167] 这一范畴可以延伸到“head of state” [国家首脑]、“head of a ship” [船头] 或“head of a river” [河头]。

当然，有时候一种语言创造的一个范畴很有用，因而被别的社区通过翻译加以吸收或通过照搬加以借用。一旦学会了使用这个词，我们就会觉得没它简直不行。

目前依然被人觉得是“隐喻”的术语可以称为暂时范畴 [**temporary or tentative category**]。正因为我们的世界是靠语言而相对稳定的，所以一个新的隐喻才会如此具有启发性。我们几乎会觉得这个新隐喻透过了平常言语的帷幕，增加了我们对世界结构的新见识。或许正是因为这种经验的缘故，我们才会觉得论述徽铭的文献会具有启发性。因为尽管口语在表达事物和特性时名称较为丰富，但它在描述过程和关系方面却词汇贫乏。我们都知道，在表现各种关系时，用图表比用文字描述简便得多。语言的线性性使我们的心理很难把握像“我岳父的侄子的妻子”这类的描述。而要把握像“我妻子的大表弟的妻子”这种意思，一张图表倒使人一目了然。

这也许是我们为什么会把“看” [**seeing**] 和“理解” [**understanding**] 本能地等同起来的一个心理原因。甚至“掌握” [**grasp**] 也不如“看见” [**see**] 来得直接。西塞罗也了解视觉直接性的特殊魅力。在讨论依据视觉而产生的语言形象所具有的威力时，西塞罗说：

一个隐喻，只要是个好的隐喻，就能直接打动感官，特别是视觉，因为视觉是最敏感的感官：别的感官虽然可以提供“礼貌的芳香” [**the fragrance of good manners**]、“仁慈的温柔” [**the softness of a humane spirit**]、“海的咆哮” [**the roar of the sea**] 和“言语的甜美” [**the sweetness of speech**] 之类的隐喻，但是得之于视觉的隐喻却比这类隐喻要生动得多，它们几乎可以把我们不能辨认或不能看到的东西置于心灵之眼前。¹⁰³

把图表的生动性和它的解释力结合起来，我们就能看到，徽志似乎提供了一条摆脱推论性言语局限的途径。

上文已经说过，莱奥纳尔多用了一种介乎拟人和徽志之间的手法来表现“快乐”与“痛苦”的相互依存，他的那一图像表现了这种相互作用的复杂性。巴尔加利那个一抽就立起的陀螺也同样表现了一种令人惊讶的因果关系。不难想象，如果巴尔加利活到了今天，他一定还会扩展他的这些富有启发性的例子。我们当中的许多人只是从自动加热器中第一次了解到工程师们所谓的“反馈”原理。加热器里装有一个自动调温器，一旦温度达到所要求的度数，它就会自行关闭，如果温度降到了标准之下，它又会自行启动。许多人还在心理过程或社会过程中看到了同样的“反馈”关系，而这种关系是我们原先所无法描述，甚至无法发现的。假如巴尔加利还活着，他一定会设

计一幅画有这种器具的徽铭，并且写上“*quod me calefacit me refrigerat*”[使我发热，也使我发凉]。

其实，我们从鲁谢利的例子中已经看到，“从此越来越明亮”这种出人意料的关系可以被用于探查世界上那些适合这一关系的过程和事件。正是由于这一发现的因素，我们的象征库存才变得越来越丰富，而丰富的象征又是我们之所以会有“启发感”的原因。这一发现因素还能有助于解释我们说一种表达法或一个象征具有“深刻性”是什么意思——而象征的深刻性正在于它对新的和意外的经验范畴的渗透力。

最容易使我们感到“深刻”的表达方式是悖论[*paradox*]，或称矛盾修饰法[*oxymoron*]，这绝不是偶然的。初看起来，悖论似乎不合逻辑规则和语言规则。但是仔细想想便会发现其用途的广泛性。悖论堪称是隐藏于形相帷幕之后的不可言喻的神秘样本。¹⁰⁴

因此，即便是一个比较平常的说法，如“*Festina Lente*”[慢慢地着急；欲速则不达]，也享有那种吸引了徽志设计者的深刻意味。由于这话还和奥古斯都大帝有关——据说他用了一条急速游着的海豚和一个静止的锚的图像来表示这种说法[图164]——所以就更富有吸引力了：在语言中看起来似乎相互排斥的概念实际上不是那么回事。¹⁰⁵可是谁知道这种情况到底有多少时候会是这样呢？

悖论和语言的超越性

这种试图超越推论性言语局限的努力，把隐喻和悖论联系起来，因而为谜一般的图像的神秘解释铺平了道路。

有一种相关的理论就包含在伪丢尼修著作中的一段极为重要的话里：

我们上升得越高，我们的语言就越简洁，因为智性会以越来越凝聚的方式表现自己。当我们步入智性概念以外的昏暗时，那就不再是简洁的问题了，因为这时候文字和思想都结束了。当我们的论述从高级向低级下降时，离高级事物越远，论述就越臃肿。¹⁰⁶

柏拉图哲学中有一个不容置疑的假设，即统一[*unity*]总要优于杂多[*multiplicity*]。因此，马尔西利奥·菲奇诺才会把心灵上升到领悟神性的过程描述成灵魂回到了最初[169]的统一。他把这种从感知到相信、从相信到推理、从推理到直觉的过渡与神性的迷狂[*Divine frenzies*]，也即各种不同的销魂经验联系起来：

神性的迷狂是对理性灵魂的某种启示，神通过这种启示把已经从高级世界坠入低

级世界的灵魂重新召回。灵魂从宇宙的最高点坠入肉体的最底层要经过四个区域：智性 [Intellect]、理性 [Reason]、意见 [Opinion] 和本性 [Nature]。从神性统一的顶峰到肉体的底层之间，有六级不同层次的事物，这四个区域就是中间的四级，因此，从最高点坠入最底层的任何东西都要经过这四个中间层。

神性的统一是一切事物的终极和尺度，它没有混乱也没有杂多。天使般的智性 [Angelic Intellect] 是一群固定而又永恒的理念。灵魂的理智 [Reason of the Soul] 是一群游移的但又有序的观念 [notions] 和论点 [arguments]。意见位于理智之下，它是一群混乱而又不固定的图像，但它却是在一种实体和一个点上的统一。因为意见居于灵魂之中，而灵魂又是一种不占据任何地方的实体。本性是源于灵魂的一种滋润力，它那致命的繁多处于同样的状态，但它是散布于整个肉体之中的。肉体是一群不固定的部分和偶性物 [accidents]，它受控于运动，且被分为一些实体 [substances]、要素 [moments] 和点 [points]。我们的灵魂与这些区域都有关系，它通过这些区域下降或上升……¹⁰⁷

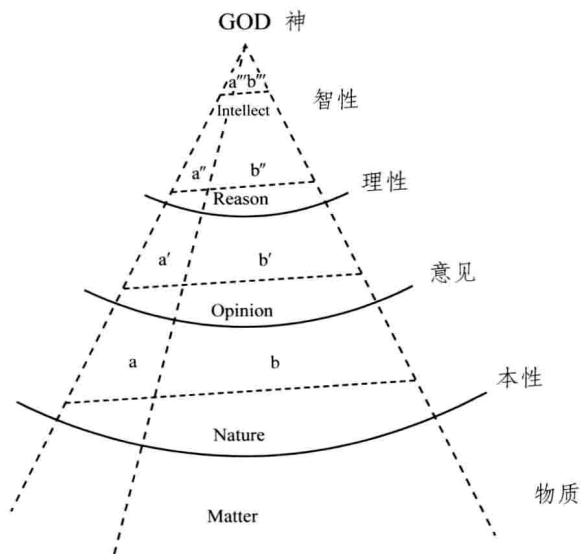
菲奇诺描述了四种“迷狂”在灵魂上升过程中的作用。¹⁰⁸ 简言之，它们帮助灵魂重新得到它在降入物质时所失去的统一。首先，必须由音乐唤醒沉睡的心灵，把混乱变成和谐。不过，即使这种和谐也还是一种杂多，所以，“酒神式” [Bacchic] 迷狂就必须施行礼拜和涤罪，以引导灵魂的所有部分上升到神所宠爱的智性。一旦心灵的所有部分被聚缩为一种智性，它才被认为是一种整体。至此，第三种 *furor* [迷狂] 开始起作用，它把智性聚缩成统一，这种统一是灵魂之首 [head of the soul]；阿波罗的才智使灵魂能超越智性，达到智性的统一，从而能够预见未来。“最后，当灵魂经过这些步骤而变成了与其本质相通的‘一’ [one]，它还必须被重新带回到居住于这种本质之外的统一，也就是神”。菲奇诺告诉我们，这就是天国维纳斯的才智。只有通过爱的沉思、对神性美的渴望和对善的崇拜，才能得到这种才智。

菲奇诺认为，灵魂上升到统一后，将导致人们把美理解为一种神性的类比之物。而神秘传统的关键之处正好是：真正的神性处于这些范畴之外，因为它超越了所有这些范畴。三位一体的基督教教义肯定时时都把这一教义的重要性置于虔诚教徒的眼前。梅菲斯特 [Mephistopheles] 在魔女的炼丹房 [Witches' Kitchen] 里以怀疑的口吻说道：“完美的矛盾对圣哲和傻瓜都同样神秘。”¹⁰⁹

但是，如果说这种神秘以其特有的本质使我们无法用推论性语言对它作系统阐述，那么，我们仍然可以通过对这些类比的沉思来暗示它。正如我们已经看到的，

[170]

灵魂升向上帝需要通过的区域的层次是一个类比的层次。只要把菲奇诺的这一大段解释用图表的形式来表示，我们就能看到这类示范法的力量。我们必须把小宇宙 [microcosm] 和大宇宙 [macrocosm] 想象成一系列的同心圆，它们以逐增的距离围绕着不可言喻的统一。这样，图中明显地表现出一种越靠近中心越收缩或聚缩的关系。在这个图的每一圈中， $a:b=a':b'=a'':b''$ ，但是到了中心，所有的一切都是“一”，都相等。根据库萨的尼古拉斯 [Nicolaus Cusanus]* 的名言，神是 *coincidentia oppositorum* [万物归一]。** 在衔尾蛇图像中“聚缩”的也正是这样一种神秘性。这幅图不仅是时间的比喻，而且也是宇宙那不可捉摸的谜的比喻。这种谜只能通过各种矛盾才能表现。衔尾蛇图像能够做到这一点正是因为视觉感能提供一种必定从杂多走向统一的非推理性领悟方式的类比。



* 库萨的尼古拉斯（1401—1464），曾任罗马天主教高级教士、副主教和教区主教。1448年升任红衣主教。他斥责被曲解了的经院哲学。著有《论有学的无知》[*De Docta Ignorantia*]、《论公教和谐》[*Concordantia Catholica*]。

** “*Coincidentia oppositorum*”，也可译成“阴阳合一”或“刚柔合一”。比如，重和轻、长和短、高和低、前和后等最终都归结为“一”。这句拉丁短语在译成其他欧洲语言时，都被译者误解了。——作者给译者信中加的注。

V 意义和巫术

要想探索这一传统的全部含义，我们必须从对徽志和象形文字中的图解隐喻 [*illustrated metaphor*] 的研究转向秘教的神秘主义和巫术* 传统的研究。¹¹⁰ 歌德的《浮士德》 [*Faust*] 中有一个著名的片段，令人信服地描述了从看到直觉、从直觉到变幻的转化过程，以及神秘意义和巫术作用的统一。当浮士德打开诺斯特拉达姆斯 [171] [*Nostradamus*] 写的秘书时，他从“大宇宙符” [*Sign of Macrocosmus*] 中，并通过这一符号，看到了在 *vita contemplativa* [沉思的生命] 的升华中展现的宇宙：

Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick
 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
 Ich fühle junges, heil' ges Lebensglück
 Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.
 War er ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
 Dir mir das innre Toben stillen.
 Das arme Herz mit Freude füllen
 Und mit geheimnisvollem Trieb,
 Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
 Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!
 Ich schau in diesen reinen Zügen
 Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

* 巫术 [*magic*]，或译魔法，在15世纪后期的意大利极为流行。当时的巫术分两种，高深的巫术 [*learned magic*] 和普通巫术 [*popular magic*]。乔万尼·皮科在1486年写了《九百推论》 [*900 Conclusions*] 一书，为巫术研究进行辩护。他认为巫术师的神力表明了人类的尊严。他的朋友菲奇诺则不但驳斥人们对巫术的批评，而且自己亲自研习巫术。他的巫术又分两种，一是自然巫术 [*natural magic*]，涉及星宿的影响力等，二是仪式巫术 [*ritual magic*]，涉及超自然力量的影响。16世纪的主要巫师还包括《自然巫术》 [*Magia Naturalis*] (1558年)的作者詹巴蒂斯塔·德拉·波塔 [*Giambattista della Porta*] 以及洛多维科·拉扎雷利 [*Lodovico Lazzarelli*] 和布鲁诺 [*Bruno*]。后两个热衷于研究一本名为《赫耳米提卡》 [*Hermitica*] 的希腊原典。这篇原典被认为是巫术入门的指导书，据说是巫术守护神赫耳墨斯写的。吉罗拉莫·卡达诺 [*Girolamo Cardano*] 之类的数学家也是巫术信仰者。这些学者所研习的高深巫术影响了民间的普通巫术。普通巫术我们现在不太熟悉，它一般所涉及的是如何获得春药、如何堕胎、如何找到遗失的财宝、算命、如何防止恶魔的注视等。普通巫术的从业者常被指控为巫士 [*witchcraft*]，受到迫害。在16世纪的意大利剧作中，常常可以看到男女巫师的形象。

Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:

‘Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;

‘Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!

‘Auf, bade, Schüler, unverdrossen

‘Die ird’ sche Brust im Morgenroth.’

(*er beschaut das Zeichen*)

Wie alles sich zum Ganzen webe!

Eins in dem Andern wirkt und lebt!

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen

Und sich die goldnen Eimer reichen!

Mit segenduftenden Schwingen

Vom Himmel durch die Erde dringen,

Harrmonisch all’ das All durchklingen!

Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur...

[哈! 看到这灵符, 何等的欢娱!

突然间传遍我的一切感官!

我觉得年轻, 神圣的生命的幸福

重新热烈地流遍神经和脉管。

这道灵符是否出于神工?

它镇静我沸腾的内心,

使我胸中充满了欢欣,

它以不可思议的神通

使自然之力在我四周显呈。

我也是神? 我心地澄明!

从这些纯洁的笔画之间,

我看到创造的自然在我心灵前呈现。

现在我才理解(这位)哲人的明训:

“灵的世界并没有关紧;

你心如死灰, 耳目不聪!

奋起吧, 弟子, 务须坚定,

在曙光中涤荡尘胸！”

(观符)

瞧万物交织，合而为整，

相辅相成，相依为命！

钧天的诸力升降匆匆，

相互传递黄金的吊桶！

鼓着散发天香的翅膀，

从天空一直贯穿泉壤，

在万有中和鸣铿锵！

好一个奇观！可惜只是个奇观！]¹¹¹

浮士德的“符”是宇宙的再现，是一幅表现天使从金桶中上上下下相互穿过的宇宙图，还是一个抽象的象征，或一个歌德从玫瑰十字架 [Rosicrucian]* 文献中读到的那种魔符 [图165]？¹¹² 这个问题尚无定论，这一点本身就证明，视觉象征的秘教概念已经远远脱离了这些理性的再现范畴和象征范畴。这一魔符着实“再现”了某种东西。就像它的名称一样，不仅给人以洞察力而且还给人以力量。新柏拉图主义理论确实实地接受了这种影响。因为，如果这一视觉象征不是一种程式性符号，而是通过对应和交感网络与它所体现的超天界的本质相联系，那么我们就应该认为，它不仅分享它所再现的东西的“意义”和“效力”，而且它还可以与这种东西相互替换。

象征的力量

这种极端的立场不仅不承认象征和再现之间的区别，而且还想取消象征与被象征物之间的区别。但是至少我们得承认这种态度，否则我们就无法理解文艺复兴时期人们对视觉象征的态度。菲奇诺曾公开表示了他对图像的潜在魔力的信仰。在《源自天国的生命》 [De Vita coelitus comparanda] 中，他用了许多章节讨论占星术和护符 [amulet]。¹¹³ 他详尽论述了 *de virtute imaginum, Quam vim habeant figurae in coelo*

.....
* 玫瑰十字架，17、18世纪流行于欧洲的宗教秘密组织，其名称源于拉丁文 *Rosae Crucis* [玫瑰十字架]，托称为15世纪的罗森克伦茨 [Rosenkrentz, 德文意为“玫瑰十字架”] 创立。崇拜玫瑰和十字架，认为它们是耶稣复活和赎罪的象征，并想借“神秘智慧”来改造世界，其成员多为犹太神秘学家 [cabbalists] 和炼金术士。

atque sub coelo, Quales coelestium figuras antiqui imaginibus imprimebant, ac de usu imaginum [关于图像的效力, 天上和地上的形象的力量, 由古人印刻在图像上的天空的星象, 以及图像的用处]。菲奇诺的态度有些摇摆不定。他认为, 护符上的图像并不能够保佑一切, 但他似乎又相信, 合适的石头上雕刻的合适图像对健康或许有潜在的保护作用。菲奇诺的这种迷信信仰来自“秘教传统”, 这一点与我们的上下文关系不大。而他使这种信仰理性化的论点倒对我们极为重要。这些论点同样是以新柏拉图主义文献, 以柏罗丁 [Plotinus] 和扬布利科斯 [Iamblichus] 为基础的, 菲奇诺关于视觉图像效力的其他观点也是出于此。其实, 这些观点是同一理论的延伸。

菲奇诺用了许多有趣的例子来阐明他的观点。拨动一把古琵琶的弦, 另一把琵琶便会发出共鸣。同样, 天体和护符图像之间的相似也许可以使图像吸收进它所对应的星星发出的光芒。这一论点为瓦尔堡称为占星术家的 *Die Schlitterlogik* [滑板逻辑] 提供了一个极有益的例证。从理性上说, 菲奇诺要我们刻制的那种图像与星星这样一个“天体”之间实在没有什么相似之处。其实, 菲奇诺指的是占星术传统中的图像, 如带着镰刀的农神 [Saturn, 即土星] 和佩剑的玛尔斯 [Mars, 即火星]。然而, 这些图像不能仅仅被看成行星的象征, 也不能认为它们只是妖魔鬼怪的再现。它们再现了蕴涵于这一星星之力的本质。如果我们赋予这些象征图像以“合适”的形式——这种形式在新柏拉图主义者所谓的源于神感的古老的东方知识中有记载——如果我们以恰当的方式设计它们, 使它们能具体为天体诸神的“本质”属像, 它们就必然会得到一些它们所“再现”的力量。扎克斯尔¹¹⁴在很早就注意到, 16世纪注重天神的正确“形式”和对图像巫术效力的信仰这两者之间存在着联系。他证明, 这些观念与我们对“形式”和“内容”所做的理性区分相去甚远。在菲奇诺的书中, 这些巫术理论与下述的新柏拉图主义美学的整个体系联系起来:¹¹⁵

尘世间的物体具有不同的特性。有些是元素的特性, 如热和冷、干和湿, 它们已被融入物质世界。另一些特性, 如明亮、色彩和数——也就是比例——既属于尘世也属于天界。因此, 这些数学形状和比例属于高级事物的秩序。由此可见, 形状和比例与世界灵魂中的理念 [Ideas in the World Soul] 或神圣智性有着最密切的联系 [Imo et cum idaeis maximam habent in mente mundi regina connexionem]。这一点也适合于色彩, 因为色彩是一种光, 而光本身就是智性的效力和图像。

如果有谁会怀疑这些交感性联系, 菲奇诺就请他把图像的威力当做一种常见的事情来考虑: 一个悲哀的形象是多么容易引起我们的怜悯! 一位美人的形象——*amabilis*

personae figura——能多么深切地打动眼睛、激发想象和影响情绪！然后，菲奇诺诉诸一种流传甚久的信仰。根据这种信仰，未出生的婴儿会受到母亲在孕期所见图像的影响，也受父母的心理意象的影响。至此我们已经能够知道菲奇诺论点的去向，因而不需要再加以引述。他的论点最后导致了这样的结论：在新柏拉图主义的艺术理论中，图像制作和音乐创作之间有着惊人的亲缘关系。 [174]

在音乐理论中，我们更熟悉柏拉图的形而上学理论。这种理论认为，所有和谐都反映了一种天国的和谐，音乐之所以能影响心灵，从某种意义上说就是因为这种得之于宇宙法则的力量。“有什么情欲是音乐所不能唤起或驱除的呢？”在新柏拉图主义音乐理论中——这些理论绝妙地体现在德莱顿 [Dryden] 的赞美诗中——音乐表现与得之于和谐的巫术效力几乎是一回事。有些音乐式样由于对心灵有影响，所以被柏拉图理论禁止了。但是，我们必须把柏拉图理论与当时人们相信音乐所具有的医学作用和生理作用——这些作用反过来又被认为与巫术现象和菲奇诺所祈求的共鸣的物理法则处于同一水平——联系起来看。这种信仰在音乐界和艺术界产生了极为相似的后果，我们看到，文艺复兴时期的柏拉图主义者极力寻求“古人音乐”的传统。¹¹⁶ 这种传统一定包含于宇宙的法则之中，所以它才被说成能产生如此奇妙的效果：

Orpheus could lead the savage race;
And trees uprooted left their place
Sequacious of the lyre;

[俄耳甫斯能率领蛮人；
连大树也顺从着他的琴声
拔出它们的深根]

正是这种重建古人音乐的努力引起了一些人的激情。蒙泰韦耳迪 [Monteverdi] 的歌剧正是在这种激情中产生的，它几乎像是偶然产生的一个副产品。

这里暗示了一种和菲奇诺的图像理论相平行的理论。菲奇诺认为，保存于图像之中的物体的数和比例反映了神圣智性中的理念，因而这些数和比例能赋予图像某些图像所体现的精神本质的力量。而且，图像对心灵的作用可以被看成这类巫术效力的铁证。换句话说，新柏拉图主义理论不仅赞成取消图像的再现功能和象征功能之间的区别，而且还赞成把图像的这两种功能与所谓的表现功能融合起来。这三者合在一起不仅被看成意义的各种不同形式，而且被看成一种潜在的巫术。

如果我们带着这些观念去看波蒂切利的《维纳斯的诞生》[图55]，我们会觉得这些影响全都聚于这幅画上，就像光线全部聚于凸透镜上一样。

[175] 不管那项委托是以什么样的实际“方案”为基础，我们知道，它其实是作者以其热情努力重现古人所创造的那种“真正”的爱神图像的结果。这种“真正图像”就是隐藏于维纳斯神话中的这位天神显现在世人面前时的样子。这一图像既隐藏了爱神的精神实质，同时又披露了她的精神实质。它对人的感官的作用——不管是什么意义上的“感官”——使人们对它做出任何一种精神的或寓意的解释，都不会觉得不合适。相反，它对情欲和感情的这种作用可以证明，它和天国的理念（这种理念是该图像的巫术效验的自然产物）之间存在着真正的对应。把这幅画挂在房间里对之沉思的那位赞助人将屈从于它的影响，从中找到一个真正的向导，把他引向超感官的爱或美的本原，而维纳斯只不过是这种本原的可见的化身和启示。

效用和真实性

我们并不需要认为当时的赞助人和艺术家都明确地具有这些哲学观念。但是，这些观念在人们对象征图像的本质作任何推测和思考时发挥着潜在的影响，这种影响一定加强了我们对图像的梦一般的反应，这种反应一直在我们的意识边缘潜伏着。任何一位画家在为会议室画一幅表现正义这一美德的画之前，一定会问问自己：如果他亲眼看见正义，那会是个什么样子？文艺复兴时期的画家一定会把这一愿望理性化，而不是把它看成一种胡思乱想。

事实上，在文艺复兴时期人文主义者巴蒂斯塔·菲耶拉 [Battista Fiera] 用拉丁文写的对话录中，¹¹⁷ 有一位叫曼泰尼亚 [Mantegna] 的画家正好是这样一个角色。曼泰尼亚受教皇之命作一幅表现正义的画。于是，他去请教哲学家该如何表现正义。那些给他出主意的哲学家互相矛盾，把他给气坏了。其中一位告诉他，正义“应该画成独眼，眼睛要特别大，位于额头正中；眼球深邃地藏于隆起的眼皮下面，以示其能明察秋毫”。另一位想让她“站着，满身都是眼，就像古代的百眼巨人阿耳戈斯 [Argus] ……手中舞一把剑，使强盗不敢近身”。在这段由摩莫斯 [Momus] 引发的对话中，有些较为温和的讽刺意味。这段对话不应该被看成讨论艺术的材料，而应被看成有些根据柏拉图在《理想国》中所探讨的那种正义模式来探讨“正义”。柏拉图的寻求最后得出了这样的结论：正义居住在所有市民的和谐中。同样，菲耶拉在对话

中引进了一位宣扬圣托玛斯·阿奎那 [St. Thomas Aquinas] 教导的渊博的卡梅利茨教徒 [Carmelite]。^{*} 根据阿奎那的教导, 正义与神的意愿 [Divine Will] 是等同的, 因而她是不能再现的。对话最后说, 曼泰尼亚只能再现死神, 因为死神是一个伟大的平衡者 [leveller]。

尽管那段对话录就这样从艺术上扯开去, 但它仍然说明: 那时候的艺术家及其指导者想到了要把一种美德按她在智性世界中生活的样子再现出来。在新柏拉图主义的宇宙图中, 万物的等级的概念把神性的理念和感官世界连成了一条不间断的等级之链。不管怎么说, 这种概念毕竟能够为柏拉图的理念在超天界中找到一个固定的位置。所以, 圣格雷戈里 [St. Gregory] 在亚略巴古的丢尼修的影响下, 尝试性地把各种美德与天使的级别等同了起来。¹¹⁸ 如果天使可以被再现, 那么美德也应该可以被再现。洛马佐 [Lomazzo] 在他的手册中就没有区分这两种实体。¹¹⁹ 同样, 在巴洛克艺术中, 这两者之间的交变性也到处可见。

但是, 由于我们一般看不见精神之物 [spiritual beings], 所以必须采用曼泰尼亚的方法。如果我们深入研究古代及其奥秘的知识, 我们就会发现, 其中提到了这样一种图像: 在这种图像中隐藏了古代东方哲人对正义的本质的深刻洞察。¹²⁰ 比如, 普卢塔克 [Plutarch] 在《论善与恶》 [*De Iside et Osiride*] 一书中说, 古埃及神话中的一位祭司把正义画成盲人, 这揭示了“正义”的一个真正属像。与菲耶拉那段对话录中的卡梅利茨教徒不同的是, 新柏拉图主义者一定还会鼓励曼泰尼亚更进一步, 让他这样设想: 让那些把这个形象摄入眼帘的人看见正义的视觉形式, 因而使他们的行为也可能或者肯定受到他们所见之物的影响。

这种态度可以说明为什么人们对绘画作品中, 甚至假面戏剧的露天表演中人物的“正确”装配这么认真, 花这么多工夫和学问来制作它们, 尽管在这些场合中, 只有制作者自己才有希望全部理解这些可能只在观众面前一晃而过的道具中所包含的渊博学识。也许制作者潜意识地认识到, 这些人物如果打扮得“正确”, 就能成为最初意义上的真正“面具”, 并把戴面具的人变成他们所代表的超自然之物。在国王“光

^{*} 卡梅利茨教派, 约于1154年成立于叙利亚西北部卡梅尔山 [Mount Carmel] 的一个托钵僧教派, 据说与先知以利亚 [Elijah] 有联系。其会员身着白衣, 故又称白衣托钵僧 [Whitefriar]。16世纪圣特雷 [St. Teresa] 在法国成立了一个由修女和修士组成的同名组织, 称为“赤脚卡梅利茨” [Discalced Carmelites, 或 barefooted], 因为基督曾对门徒说过“不要带钱囊, 不要带口袋, 不要穿鞋”(路加福音, 第十章, 第四节)。

荣入场” [**Glorious Entry**] 时迎接他进入城门的正义女神也许不能仅仅被看成穿着奇特服装的漂亮女郎，而应该认为，正义女神本人以女郎的身份并借着这一身份莅临人间，来欢迎这位统治者，并在此起着符咒和征兆的作用。¹²¹

怪像和异兆

在我们讨论的问题中最奇怪的一点是：对文艺复兴时期的人来说，寓意不仅和圣灵学 [**pneumatology**]，而且和魔鬼学 [**demonology**] 有着共同的疆界。皮科的侄子乔万尼·弗朗切斯科 [**Giovanni Francesco**] 既为巫术信仰作辩护，也为迫害女巫的行为作辩护，甚至还从古典作家那儿引用了最渊博的论点作为辩护的例证，而且，他把后来里帕用来阐释寓意形象的技巧用于说明魔鬼的身体外貌。¹²² 他笔下的那位不幸的女巫自愿地透露出，魔鬼 [**Evil One**] 以人的姿态在她面前出现过，不过它的脚 [177] 却是鹅脚，而且是朝后的。接着，小皮科书中的对话者以大量篇幅讨论了为什么撒旦 [**Satan**] 会以这样的形象出现：

上帝不让他长得和人过分相像，为的是防止他借人的相貌欺骗世人。但是，他的脚为什么与人类其他虚构的模拟像不同呢？这也许是因为，根据圣经的神秘意义，脚是用来表示爱慕和欲望的，所以他的脚朝后，因为他的欲望总是和上帝的意愿相违背，和善行相抗衡。但是，他为什么偏要用鹅爪，而不用别的脚？老实说，我不清楚，除非是因为鹅的身上有什么隐含的性质，可以极为合适地用来表示恶行。

然后，这些对话者仔细翻阅了奥维德、普林尼、亚里士多德和希罗多德 [**Herodotus**] 等人的著作，找出了这种“隐含的性质”：警戒的鹅很容易打搅夜神的安宁，而夜神又是受狄安娜女神保护的。也许，魔鬼是为了向他那些恶毒的追随者表明，他们到一年一度的女巫狂欢聚会 [**Witches' Sabbath**] 上去的时候，也应该彻夜不眠，保持警觉。鹅走路的速度可以和女巫的飞行做比较。普林尼说过，鹅从比利时走到了罗马。有些（没有署名）作者说过，鹅身上的某些器官具有激发性欲的特质，这一点也很适合于魔鬼。小皮科的论点就此便扯开了。与我们的讨论有关的不是书中那些玄妙的细节，也不是它的阐释方法和那些寓意手册中的方法之间惊人的相似，而是可以把这两种方法连接起来的理论。在他强调魔鬼以人的形象出现是为了向女巫表明其本质的那段话中，我们可以找到这种理论。换言之，小皮科并不像原始人那样，认为魔鬼是可见的精灵。他以标准的新柏拉图主义观点认为精灵属于超感官的世界，

它们以可见形式出现只不过是使它们能和人类交往。正是这种理论说明了整个新柏拉图主义关于视觉符号的真正本质的论点。不可见的实体以这些象征符号的形式出现，使人类有限的心灵能够理解它们。换句话说，正义这一观念——不管它被想象成天国等级中的一员或是一种抽象的实体——是感官所无法理解的。我们最多只能在销魂或智性直觉的一瞬间把握它。但是（正像贾尔达提醒我们的）仁慈的上帝颁了令：让这些实体披上可视的外形，以便使人类理解它们。¹²³ 严格地说，寓意图像既不象征也不再柏拉图的理念，它是理念本身。这一理念被想象成一种实体，并通过图像尽力地向我们展现，尽力透过我们的眼睛，进入我们的心灵。用这种形式来表述这一观念，如果不是荒唐可笑的话，听上去确实高深莫测。然而，整个新柏拉图主义的象征研究法中所暗示的，只不过是一种理念的明确表述形式。除非我们接受高级秩序通过自然的符号语言 [the sign language of nature] 向我们有限的心灵显示的这种假设，否则我们很难理解那种把象征看成“自然”存在而不是“程式”因袭的立场。选择和使用象征进行交流的不是我们，是神在用可感知事物的象形文字来表现自己。在理性分析中，这种理论可能会揭示出一种语义上的混淆，这就是“符号” [sign] 一词所具有的两种意义——作为语言一部分的符号和自然符号或迹象 [the natural sign, or indication] ——之间的混淆。不过，这两种意义很自然地会被混淆，因为在人类的交往中，这两者实际上微妙地相互渗透。作为一种尴尬迹象的“脸红”和作为生气符号的“皱眉”之间其实没有明显的分界线。但是，当我们接触自然时，我们就很容易把这两种意义分开。我们知道，地平线上的闪光可以是交通信号，可以是遭难的符号，也可以是预示风暴到来迹象的片状闪电 [sheet lightning]。但是，在那些认为天空中住满了高级智性的人看来，这种区别就不是那么明显了。他们也许会从符号的两种意义上来理解地平线上的闪电：把它看成是一种预兆 [omen]，某种无形的力量正通过这种预兆向我们宣告某种即将来临的灾难。知道了这一点之后，我们看到16世纪的人常常对人造象征符号和超自然的预兆不作明确的区分，也就不觉得十分惊讶了。大家知道，宗教改革时期的人对“时间符号”和畸形动物 [Papstesel] 或“鹿牛” [Mönchskalb] * [图166] 那些不可思议的怪物的出现极为重视。马丁·路德 [Martin Luther] 和梅兰希顿 [Melanchthon] ** 两人都把寓意的或“象形文字式”的解释的微

[178]

* 畸形动物或鹿牛：西方人相信，一头奇形怪状的动物的降生一定是某种预兆，上帝通过它向世人预告将要发生的事情。

** 梅兰希顿 [Philipp Melanchton, 1497—1560]，德国新教改革者，路德宗首领。他的《常识》

妙性运用于这些自然符号的单个特征之上。比如，路德认为“鹿牛”的两只耳朵表示“口头忏悔的霸道”[the tyranny of aural confession]。路德在一幅表现这种异兆的画上写了一首小诗，从理论上证明了这种预测技术的合理性：

Was Gott selbs von dem Bapstum helt,
Zeigt dis schrecklich bild hie gestelt.

[上帝自己所信仰的教义，
就表现在这幅可怕的画中。]¹²⁴

皮科笔下的鬼怪和路德的魔鬼与寓意艺术中的造物之间还有很大的差别。但从某种意义上说，它们又基于同一个哲学基础。如果精灵和异兆形式能被认为是源于上帝的符号，那么视觉象征形式也应该被认为是一种超感官存在的符号。新柏拉图主义思想方式的特点是，它可以把这些通常与原始人心智[mentality]相关的概念并入一个自圆其说的形而上学体系之中。流溢[emanations]的理论，“存在物的长链”[Great Chain of Being]的理论，从多种意义上成功地把“最高的”与“最低的”联系起来，把升华了的沉思[exalted contemplation]与简单的迷信活动联系起来。魔鬼占卜法及其在大众宣传中的运用，也许是接近最低层的，而审美经验所引起的普遍和谐的启示感，也许是它的最崇高形式。

[179]

艺术与信仰

在我们试图把这些思想片断集中起来，重建这种理论时，常常有夸大某一方面的危险。不过，欧洲思想界中确实存在这些思想成分，但它们在什么程度上被作为整体给予接受了呢？换句话说，我们是否有权认为，艺术家和公众一样都按照这种奇怪的观点看待16、17世纪的寓意画？他们真的相信这些寓意画是那种施行神秘效力的高级真实的种种启示吗？这些秘教理论除能引起好奇之外，是否还有别的价值？

这些问题确实不易回答。我们对一直沿用的词语和形象的态度因人而异，因意识层次的不同而异。被清醒的理智所拒绝的或许能被感情所接受。在梦中，我们根本不区分隐喻之物和字义（即非隐喻）之物，也不区分象征之物和现实之物。我们的心灵

.....
[Luci Communes] 是第一部系统的新教神学书。他的《奥格斯堡信纲》[Augsburg Confessions] 是路德宗的信仰纲领。他曾经担任过维滕堡大学希腊语教授。

深处至今还相信图像的魔力。但从另一个方面说，即使原始人也不相信图像具有绝对的灵验。新柏拉图主义的神秘论和亚里士多德的唯智性论 [intellectualism] 能一直在欧洲的思想史中共存，这本身就或多或少反映了态度的两重性。柏拉图主义和亚里士多德主义这两种思想样式之间的张力，它们的相互渗透、相互调解和相互分离，组成了中世纪和文艺复兴时期的宗教哲学史。

当然，这两种倾向对艺术家和赞助人有着极其强大的影响。然而，人们却一直认为，文艺复兴时期新柏拉图主义的复苏导致了艺术的解放，并导致人们接受了一种独立的美学领域。把“美”作为神的标志的新侧重，其重要性以及这一新概念在艺术创造过程中的意义，这两点常常被人们所强调。如果我们的分析是正确的，那么应该说，新柏拉图主义关于视觉象征符号包含特殊美德的概念在导致造型艺术获得一种新的尊重方面也一定做出了贡献。

哲学观念是如何渗透的，它们是怎样开始被简化成口号，这些口号又是怎样影响了人们对某些价值和标准的态度？对这些问题我们所知甚少。不过，哲学家似乎正是以这种近乎遥控的方法影响着同时代人的行为举止。¹²⁵ 那些能表明佛罗伦萨的“学园”领袖们对当时艺术颇感兴趣的迹象寥寥无几。也许，你读完了菲奇诺、皮科和波利齐亚诺等人的大部头著作，还不会怀疑他们与莱奥纳尔多、波蒂切利、贝托尔多 [Bertoldo] 和基尔兰达约等艺术家之间的接触。但是，在不到一代人之后，画室谈话中就充满了新柏拉图主义的行话。还不到一个世纪，这些口号已经整个地改变了艺术家的立场和整个艺术概念。正是这种间接的方法，而不是具体的指导使我们可以想象到，对象征采取形而上学的态度影响了这一时期的赞助人和艺术家的世界观。这些传统在哲学、科学、考古学和心理学方面留下的遗产确实表明，这种影响一直延续到了今天。 [180]

VI 遗 产

从贾尔达到伽利略

让我们再次回到贾尔达，让他有机会概括自己对象征图像的评价。他的下面这段话尽管用词夸张，但仍能帮助我们理解，是什么热情使得17世纪的意大利、奥地利和天主教德国的修道院和教堂里充斥着寓意画：

我急于要赞扬最早画出文科和科学的象征图像的人的智慧。还有什么别的形式可以恰当地表现出这些天国处女的卓越性，使观看者心灵充满快感，在他们的灵魂中激起炽热的欲望？你想要得到规劝吗？这些图像就像无言的信使，缄默的解释者，值得信仰和堪称权威的见证者。你想要欣赏优雅吗？什么样的眼镜，什么样的镜子，什么样的彩虹能像象征图像一样，把太阳表现得如此赏心悦目？——这些图像比眼镜更清晰，比镜子更耀眼，比彩虹更灿烂。它们以最优雅的形式把科学表现出来。你想要得到引起激情的礼物吗？就连那些据说是源于赫耳枯勒斯之口，被用来把人的耳朵和心灵拴在一起的金链条，比起这种艺术所产生的吸引力来，也不会强到哪里。¹²⁶

在贾尔达的小册子出版后的第四年，一位比他更伟大的新柏拉图主义者写了另一部赞颂绘画和人类心灵的力量著作。这就是伽利奥·伽利略 [Galileo Galilei] 的《两大世界体系的对话》 [Two Main Systems]。¹²⁷ 这本书既反映了柏拉图的知识样式的概念，又超越了这一概念。伽利略试图既赞扬高级的知识形式，同时又不像塔索那样贬低推论性理智。不过，伽利略在下面这段文字优美的段落中主要关心的不是诗歌，而是数学科学。他说，我们通过数学论证而获得的真理也就是神明 [Divine Wisdom] 的那种真理。不过上帝的知识样式显然比我们的要高级得多。

我们靠从结论到结论的推论性理智得到有限的知识，而上帝却凭纯粹的直觉得到一切关于比例关系的知识。比如，如果我们想知道圆的一些性质——这种性质有许多——我们就得先从最简单的一种着手，把它作为定义，然后靠推理得出另一种性质，再依次得出第三、第四种，如此等等。神圣的智性却不需要任何推理，它通过对圆的本质的顿悟来掌握它的所有性质，并把这些性质几乎全部表现在一切事物的定义之中。这些性质有许多，但在神明的心灵之中，也许只有一种是本质的。对人类的心灵来说，这一本质并非完全不可知，它只是被深深而又稠密的黑暗模糊了。只有当我们完全掌握了某些已被肯定证明的结论，并且可以迅速地从一个结论过渡到另一个结论时，这种本质才会部分地变得较为明显、较为清晰起来……所以，我的结论是，从理解事物的样式和数量方面来说，我们的理解力绝对不如上帝。但是，我还不至于把人类的理解力贬低到绝对无能的程度。相反，当我想到人类已理解、研究和创造了如此之多而又如此奇妙的事物，我便清楚地知道，人的心灵是上帝的造物，并且是最高尚的造物。

在他的结束语中，这位现代科学的奠基人虽然以华丽的辞藻赞扬了视觉艺术，但却把它的地位微妙地置于文字这一奇迹之下，这绝不是偶然的：

每当我看着一位大师的雕像作品，我便对自己说：什么时候你也能够让一块大理石显露出它所蕴藏的如此美丽的形象呢？什么时候你也能够像米开朗琪罗、拉斐尔和提香那样，把各种不同的颜料涂在画布或墙上，表现出各种各样的可见之物呢？每当我想到人类发现了这么多的音程，并创造了各种规则来控制这些音程，让耳朵得到巨大快感时，我怎么能不为之惊讶呢？对这许多不同的乐器，我还能说些什么呢？在阅读著名诗人的诗篇时，我便想，他们是靠什么奇特的感情来拨动那些仔细考虑他们的发明、构想和展示技巧的读者的心弦呢？对建筑艺术和航海艺术我们又能说些什么呢？但是，位于这一切奇妙发明之上的是这样一种交流方法：人们可以靠它把最深奥的思想传递给不管在时空上离他有多远的人。想象出这种交流方法的人该有多么卓绝的心灵啊！凭着这种方法， he 可以和西印度群岛的人交谈，和尚未出生并且得在一千年或一万年以后才出生的人交谈，而且，交谈得多么自在——他只要在纸上摆弄那20个小符号。让我们把它作为人类奇妙的发明物之冠，并以它来结束我们今天的谈话……

理性的时代

1726年，乔瑟夫·艾迪生 [Joseph Addison] 的遗著《关于古代徽章用处的对话》 [*Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals*] 发表了。这本小册子标志着象征概念的转折点。艾迪生对一种学术传统提出了质疑，他把这种传统轻蔑地斥责为“神秘的博古家”的方式。从他的描述中本书的读者很容易认出，这种方式指的是典型的新柏拉图主义象征哲学。如果你让一位神秘的博古家看一枚反面刻有盾牌的罗马硬币 [图 167]，他就会：

告诉你，这上面的盾牌是为了保护身体，使之不受敌人武器的攻击；它合适地向我们隐约表现出皇帝自我克制的决心，而这种决心又使他能抵挡命运或快乐的各种进攻。其次，盾牌上的形象是圆的，这是完美的徽志，因为亚里士多德说过，圆形最完美。这也许表现了皇帝凭丰功伟绩所赢来的永垂不朽的荣誉，因为圆形物是无始无终的永恒的徽志。此外，盾牌的凸面是否也有神秘意义，上面的纹路或花饰是否也可能包含某种解释，我就不敢说了。¹²⁸ [182]

艾迪生在攻击这种意义丰富的“开放符号”的神秘概念时，求助于象征哲学中的相反传统，这并不使我们觉得惊讶。在他看来，硬币反面的那些象征符号并没有显示出深不可测的古代智慧，而只是一些图解性的隐喻。从亚里士多德的分析中我们已熟

知，隐喻与诗歌的或修辞学上的模式相等。艾迪生凭借这一理论提出，了解这类语言学上的用法，我们就能解释硬币上的图像。我们知道，古人把拖延者菲比阿斯 [*Fabius Cunctator*] * 誉为“罗马的盾牌” [*the Shield of Rome*]。罗马元老院在皇帝的硬币上铸上盾牌，也许意在赞扬皇帝是另一位菲比阿斯。

从史学家的观点来看，艾迪生的提议也不比神秘的博古家的解释强多少。实际上，硬币上的盾牌最有可能是表示胜利的纪念品，但和我们的讨论有关的是，把象征作为一种古代启示大全的这种非理性的观念在18世纪遭到了嘲笑和废弃。当时，人们更倾向于赞成把象征看成一种图解性隐喻的这种亚里士多德式解释。

在本文的开头，我们讨论了这种新世界观所导致的一种结果。¹²⁹ 理性时代的人把神秘图像看成荒唐可笑的东西而加以废弃。我们已经说过，普吕什神父在1748年就要求寓意图像应该清晰、合理。在18世纪，人们已经把重点从神秘的信息转向美的信息。但这并不是说，艺术中的传统卫道士，即那些学院派完全抛弃了柏拉图主义的理论，这样做与他们的名称是不相符的，而是说，新柏拉图主义理论已经被亚里士多德的理性主义盖过了。

古典主义的教学要求艺术家永远不应该临摹粗糙的自然，而应该将其理想化。在这种教学理论中，销魂迷狂 [*ecstasis*] 的因素，即真正的天才在夺魄 [*rapture*] 的一瞬间看到理念的那种可能性被贬低了。学生们可以在古典的雕刻形象中，在石膏模型中发现柏拉图的理念大全，而不用到智性世界中去寻找。这种认为理念 [*Idea*] 曾经向古人展示的理论，与文艺复兴时期的柏拉图主义所强调的神性真谛体现在古代图像中的观念这二者之间，至少有一种可供参考的平行性。

[183] 就连神明也被理性化了。当时人们越来越把柏拉图的理念和亚里士多德对共相概念的解释等同起来。我们的肉眼看到的只能是殊相。只有通过概括过程我们才能达到共相。古代的雕像已经运用了这种抽象过程。事物的“偶性”被排除了。古典艺术家不描绘殊相，只描绘类型 [*type*]，不表现殊相的人，只表现类型的人。¹³⁰

这是一种不成功的理性化。那种对艺术家的视觉所做的神秘解释至少还可以自圆其说，这种理性化的观点却包含着自我毁灭的种子。那种不顾单个的特征，而直接从殊相到概括的归纳过程受到了逻辑的挑战——在图像领域中，这种过程显然站不住

* 菲比阿斯 [*Quintus Fabius Maximus Verrucosus*, 约公元前280—前203] 又译法比乌或费边，古罗马将军和政治家。第二次布匿战争（又称迦太基战争）中，他用迂延战术与敌军周旋，最后在坎尼战役（公元前216年）中击败迦太基名将汉尼拔，故有拖延者 [*Cunctator* 又有谨慎者之意] 之称。

脚，只要稍微想想就会发现，最图式化或最基本的图像也可以用于再现单个特征，而最细致入微的肖像也可以代表概念或类型。¹³¹ 一幅马的图像是“马”这一共相概念的象征还是殊相的马的画像，并不是看它具有多少自然主义的成分来决定的。教科书或广告上的一幅照片可以表现一种类型也可以作为一种象征——原始人的涂鸦也可以成为某种单个特征的再现。只有上下文才能决定象征和再现之间的这种区别。¹³²

或许正是这种把抽象和概念化等同起来的学院派做法，结束了寓意图像作为艺术的一个分支。“没血色”的抽象并非一个空洞的隐喻。艺术家们开始想：他们所要象征的概念越是概括化，图像就应该画得越苍白 [图168]。这样一来，表现不可见实体的视觉象征变得日益朦胧虚幻了。甚至在19世纪，它们还继续在纪念碑的角落和美术馆或交易所的三角额墙上夸示它们的徽志¹³³——但是，它们却具有了这样一种本领：使自己变得像所象征的抽象概念一样微不起眼了。

寓意对象征

众所周知，这种寓意的概念使得寓意艺术声名狼藉，并使人们开始寻求其他的替代。这种寻求使得德国的艺术哲学家们给“象征”一词加上了一层新的神秘的光辉。如果寓意画只是纯粹理智的图画文字，形同毫无魅力的白衣女子，只表现一些程式性的属像，那么象征就应该和它不一样，应该更有生气，更有力量，也更深奥。值得注意的是，盎格鲁—撒克逊世界从来不承认这种语义学上的建议。在英语中“象征” [symbol] 一词可以用作几乎任何一种数学、逻辑学和广告中的符号。《牛津大词典》 [O. E. D] 对这个词在1620年的意义给出的说明是：“一个表现某物的书写符号或标志，一种程式化的代表某物、某过程等的文字、图形或符号。”而它1700年的意义又体现在了代数符号上。 [184]

这种用法上的互异性有时会引起误解，但这并不全是德国浪漫主义者的过错。¹³⁴ 让人不可理解的是，理性主义者康德 [Immanuel Kant] 在讨论审美领悟 [aesthetic apprehension] 时，竟然也回到了柏拉图主义的传统上。在《判断力批判》 [Critique of Judgment] 一书的第69节，康德竭力反对新派逻辑学家对象征一词的“错误而又荒唐的”用法，这些逻辑学家把象征的行为和直觉的行为截然分开。康德认为，象征行为也是直觉行为的一种。康德只想强调象征和“推论性”思维的对立。这种源于柏拉图主义传统的关于两种知识样式的对立是我们所熟悉的，柏拉图主义传统随着亚略巴古

的丢尼修的著作早已进入基督教思想。康德直接诉诸这一传统，他说我们关于上帝的一切知识都仅仅是种象征。

但是，如果我们把所谓的反理性主义的象征理论的概念与新柏拉图主义遗产等同起来，那未免失之于简单。假如这种概念没有和亚里士多德传统的因素，亦即艾迪生在他的批评中用过的隐喻理论融合在一起，它就不可能如此强有力地生存下来。在激进而又多产的作家维科 [*Giovanni Battista Vico*] 的著作中，我们发现了这种传统转变的雏形。¹³⁵ 维科写作的时期也正是艾迪生抨击神秘的博古家的时期。当时普遍存在着对古人的优秀智慧的信仰以及对象形文字作为启示大全的真正意义的信仰，维科希望能消除这种信仰。他说：

我们必须彻底推翻某些埃及人头脑中的那种错误观点：认为象形文字的发明是为了用它们隐藏崇高的秘教智慧的神秘性。因为人类最早的民族都是出于自然的需要才使用象形文字的。

维科所说的自然的需要乃是原始心灵用隐喻进行思考和交谈的需要。因为在维科的“新科学” [*New Science*] 中，隐喻不再被看成是一种言语的装饰，或被看作演说家或诗人认为有必要分析和掌握的技巧。我们不得不用隐喻进行思维，而且如果在理性思维已经得到了发展和培养的今天，人类的确还是依然如故，那么这种需要对那些创造了神话和诗歌的早期人类心智来说，就一定是根本性的需要。维科在一段著名的话中说道：“我们无力进入原始初民的巨大想象。他们的心灵完全不是抽象的、提炼的或精神化的，因为他们的心灵完全包含于感官之中，受着激情的冲击，埋藏在肉体之内。”¹³⁶

维科由此而展开他关于原始人心智的理论。原始人通过环境压力而变成了诗人。他创造图像和象征并不在于高级智慧，而是要把这些图像和象征作为工具，以 [185] 对付他无法理解的世界。如果每一种语言都使用人体器官作隐喻，如河口、河臂（河湾）、山脚、梳齿、罐颈，等等，那是因为人类本身正如维科所说的，正是被“埋藏于肉体之内”，他们试图把未知的东西和已知的东西联系起来。如果理性的形而上学 [*rational metaphysics*] 告诉我们，人通过理解万物而变成万物 [*homo intelligendo fit omnia*]，那么，维科试图建立的新的想象的形而上学则说明，原始人由于不理解万物而变成了万物 [*homo non intelligendo fit omnia*]。¹³⁷

实际上，维科试图用传统的亚里士多德逻辑术语来阐明他那极为崭新的洞见。在他看来，最好把神话和象征描绘成“想象的类概念或想象的共相”。它们是前理性

史阶段人类用以思维的术语。参照亚里士多德的传统，我们也许就不难说明这种令人震惊的关于象征示范的阐述。里帕的“严肃”¹³⁸可以代表一种理性的概念。但在艺术中它是通过“想象的共相”得到暗示的，如通过立方体（它提供了一种稳定形状的比喻），或通过老虎（对于非理性心理来说，它把严肃具体地体现了出来）。维科自己也举例说明了诗人的想象的共相，这个例子就是戏剧家米南德 [Menander] 创造的那些类型。奥维德的“嫉妒”拟人形象的相貌类型也很适合于维科的定义。

我们在读维科的书时发现，维科与传统的决裂实际上不像他的革命性理论所表现的那么彻底。正像隐喻的理论在艾迪生手里不足以解释硬币上的象征符号，同样，维科解释古代神话和图像的努力，结果只得出一些异想天开的设想，就像“神秘的博古家”的解释一样玄妙。他极其重视纹章符号的解释。他认为，纹章符号是所有权的标志，它比古典文化时代 [antiquity] 和相应的第二发展阶段（即英雄的中世纪时期）的书写文字还要早出现。他以节杖上的鹰为例说明这些符号和徽志在所有文化中都具有一致的特征，鹰这一象征符号古埃及人用过，伊特拉斯坎人用过，古罗马人用过，而英国人至今仍在用它作为皇家军队的装饰。这可以用下述的观念来解释，即“各民族的观念的一致性。尽管这些民族山隔水阻，但它们都以鹰来表示它们的疆土是源于宙斯的神圣王国，并受到了宙斯的惠行庇佑”。¹³⁹

维科的观点和方法中存在着一种奇怪的悖论，这使得他的著作很难领会：他通过诉诸象形文字的智慧的方法来证明，他拒绝当时所尊奉的象形文字的智慧是合理的。从象形字体到僧侣字体 [hieratic]，再到通俗字体 [demotic]，* 又从图像到文字的一系列的古埃及的稿本，他都研读过。他从这种发展中看到从图像思维到理性思维的文化进程的深刻寓意。他还发现，最好用一幅徽志图画 [emblematic picture] 来概括和解释他的新科学。这幅图用在了他那部革命性著作的书名页，它再现了他的研究向他展示的一个神话人物“新荷马”。 [186]

不管维科本人认为想象思维在人类发展的图式中处于什么地位，这种思维显然可以与维科想要取代的新柏拉图主义传统相互同化。塔索曾经暗示过，或许有两种想象，一种是低级的想象，一种是比理智更高级的想象。低级的想象产生虚假的梦幻，高级的想象则堪与亚略巴古的丢尼修归于高级智性的整体直觉 [undivided intuition] 相等同。

* 僧侣体：埃及文字的一种。比象形文字稍为简化，为古埃及的牧师或僧侣所使用，故名。通俗文字比僧侣体更简化，为一般民众所使用。

详细追溯维科的想象的瞬间首位性 [*temporal primacy of imagination*] 的理论是如何以新柏拉图主义的术语重新表现出来的，那将是一件极为吸引人的事。我们将看到诗人又重新变成了 *vates* [受神感应者]，即先知，他在人类黎明中看见的一切必须被敬畏地看成一种启示。¹⁴⁰ 如果象征在人类暗示其不可知物时不可或缺，那它也一定是高级力量所不可或缺的。而高级力量只有将其卓越的知识顺应于我们比较朦胧的理解力，才能和我们进行交流。上帝对初民的说话就像父亲和小孩说话，为的是让他们能听明白。这样，对秘藏于神话和象征中的 *prisca theologia* [古代神学] 的古老信仰被赋予了一种新的解释。神话和象征不应该被解释成一种为防止异教徒得到真理而设计的密码，而应该是，用维科的话来说，一种必需品，它们起源于初民用图像思维的倾向，尽管这种表现方式不足以清楚地表达它力图表达的神性奥秘，但它仍然能被看成一种启示，一种不应该被自视清高的理性所蔑视或诋毁的启示。

启蒙运动的反对者正是沿着这条路线向理性的侵占行为发起了进攻。（这些人认为）艺术和想象应该有联系，因为想象“比衰老的理智”看得更远。正如席勒 [Schiller] 在他的《艺术家》 [*Die Künstler*]（1789年）诗中所说的那样：

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen,
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand...
Eh vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ewigen Raumes stand,
Wet sah hinauf zur Sternenbühne
Der ihn nicht ahnend schon empfand?

[衰老的理智历经千百年
才获得的发现，
都蕴涵在伟大和美的象征中，
并向天真的理解力展现。
远在哲学家也还没能理解
永恒空间这一大胆的概念之前，
那些仰望星光灿烂的夜空的人，
谁不能凭直觉感受永恒空间？]

对席勒的诗意反问的冷静答复可能是：谁也不能。但是，诗的含义是：伟大和美 [187] 为心灵提供了一个象征，通过这个象征，我们可以掌握隐藏的真理。这一含义显然又回到了柏拉图主义。尽管德国古典主义在用和谐形式的图像来类比“和谐”的理念，并在这个梯子上走了一条向上的道路，但是浪漫主义却重新发现了亚略巴古的丢尼修的替代性观点，神秘和震惊力能引导心灵走向更高级的思维形式。

当然，这些理论后来继续在暗中对雅各布·伯尔莫 [Jakob Boehme]*、施威登博格 [Swedenborg] 等人的神秘主义运动产生影响，而这些神秘主义运动对布莱克 [Blake] 和荷兰原始浪漫主义者亨伯特·德·絮佩维尔 [Humbert de Superville] 之类的艺术家产生过极大的吸引力。我们记得，布莱克这位理性统治的死对头发表过一幅拉奥孔群像的金属版画 [图169]。有人认为，这是摹自索罗门神殿里的智品小天使，而有的人则解释说，它展示了与善恶同一性相联系的形而上真理。尽管布莱克的预言直到20世纪才在英国引起反响，但浪漫主义在德国却找到了较为适合的生长土壤。在德国，弗里德里希·克罗伊策 [Friedrich Creuzer] 在一本论述神话的渊博的书中复苏了新柏拉图主义研究古代宗教的方法。¹⁴¹

从克罗伊策到荣恩的新柏拉图主义复兴

出自克罗伊策1810年的《论象征》 [*Symbolik*] 的一些话可以说明，他和象征文字传统有着密切联系：

象征符号之所以有意义和有启发性，正是因为它的形式和意义之间的不和谐，因为它有着比它的表现形式丰富得多的内容……在接触象征时，需要我们整体投入。这种接触给我们打开了一个无限广阔的视野，一旦我们的精神进入这一视野，出来时便会变得更加丰富。因为这种即刻性诉诸容纳性的想象 [*receptive imagination*]，而我们的理智则在分析整体——简明图像在一瞬间便把这一整体浓缩于它的因素之中——并在逐一地吸收它们时，得到快感……不管什么时候，只要富于创造的心灵接触了艺术，或大胆地用可见形状把宗教的直觉和信仰具体化，象征符号就必然会扩展得无边

.....
* 伯尔莫 [Jakob Boehme, 1575—1624]，德国基督教神秘主义者和超验主义者。他提出“万物存在于是与否中”。著有《曙光升起》 [*Aurora*] 和《通向基督之路》 [*The Way to Christ*]。他深受16世纪神秘主义作家和炼金术的影响。他那些复杂的理论都围绕着 *urgrund* [原始深渊] 这一概念。他认为，现实基于“3”之上并包含着三个世界：火的世界、光的世界和黑暗的世界。

无界、无穷无尽……在做这种努力时，象征并不满足于表现了许多意思，它将表现所有的意思，它意欲包含深不可测的东西。这种神秘的不满足感仅仅是受了信仰和直觉的黑暗冲动 [*the dark urge*] 驱使，但是，由于它的……漂浮不定，缺乏定义，所以它一定会是谜一般的……我们称这种象征为神秘象征。另有一种替代的象征却能自我抑制……在这种抑制中，它取得了最难达到的成就，它使神变得可见……它以不可阻挡之力吸引着观看者，以属于宇宙之灵 [*World Spirit*] 的必然性触动着我们的灵魂。它充满了生机勃勃的理念。那种由理性和理解协力而为，要用一大串的前提和结论才能搞清楚的东西，它和感官结盟，只需刹那之间就能完整地达到。¹⁴²

[188] 克罗伊策明确地坚持，应该把这种象征的观念和仅仅可以称之为徽志的观念区分开来。他感到，后一种观念完全缺乏那种有意义的尊严性。象征的特点正在于它的云雾遮般的模糊性，而这种模糊性与符号的明确性当然是不相容的。

克罗伊策使用的这一术语被晚年的歌德所用。一经歌德使用，它便有了无可置疑的权威性。更有甚者，黑格尔在他的美学中也采用了它。这对它在后来德国的哲学著作以及受其左右的文学中的使用有着极为重要的意义。

黑格尔认为，历史是一种精神的辩证发展。在这种观念中，象征被称为“前艺术”即 *Vorkunst*，它主要属于东方，在黑格尔看来，艺术起源于所谓的“无意识象征” [*unconscious symbolism*]。他对印度艺术和埃及艺术的描绘与精神发展的这个阶段是相对应的。在这个阶段上，精神正在睡梦蒙眬的混乱中寻求一种视觉的表现：

正是埃及艺术品的形相使我们看到那些艺术品包含着许多谜，不但我们无法找到这些谜的答案，就连创造它们的人也无法找到答案。¹⁴³

在黑格尔的用法中，象征的特点正是他所谓的“不充分性” [*inadequacy*]。象征是在努力暗示某种不可表达的东西。在黑格尔看来，印度神和埃及神的狰狞面目，它们的动物外形和它们的非有机特征，都是这种“不充分性”的标志。黑格尔把这种他认为只见于艺术殿堂前院里的象征艺术与希腊艺术作了对照。黑格尔和温克尔曼 [*Winckelmann*] 一样，认为希腊的艺术揭示了艺术的本质，在希腊艺术中，意义和富于美感的形相，“内在和外在……不再有什么区分……显示者和被显示者都融入了一个具体的统一体”。¹⁴⁴

在黑格尔和他的同时代人看来，“观景楼”的阿波罗，不仅仅是太阳神的象征，它也是太阳神在人体形式中的真正显示 [*manifestation*]，是“充分”形式的真实造物，每一个公正的艺术评判者肯定都会赞同这种形式。¹⁴⁵

黑格尔根据自己的“辩证”原理，尽量把亚略巴古的丢尼修研究象征的两种对立方法结合起来，使它们成为发展长链中的两个环节。神秘的、不充分的象征或象形文字被古典的美的图像所取代。古典的美的图像是真实的，但又是神的有局限的类比。而它的局限性反过来又被黑格尔当成一种矛盾原理，这种矛盾把艺术推进到一个更富有精神意义的阶段，即中世纪象征艺术的阶段，并且由此再把艺术向前推进。

毫无疑问，艺术是精神启示的工具的概念——这一概念历来成为德国传统的不可缺少的部分——确实影响了受过教育的人把握艺术作品的方法。在哈斯林格 [Haslinger] 版的贝多芬钢琴曲的书名页上 [图170]，我们可以看到这种影响。这上面画了一个光的象征，这是神的类比；还画有那个到处可见的表示永恒的象形文字， [189] 这是神秘的类比。音乐正是靠着这种神秘才变成了一切不可言喻之物的标志。这使我们想起了黑格尔的最大反对者叔本华 [Schopenhauer]，他仍然把音乐看成柏拉图理念的再现。

再看看下面一段引文，我们就足以了解把象征作为推论性理智的对立物的那种传统。

这段引文选自另一位考古学家、瑞士古典学者雅各布·巴科芬 [Jakob Bachofen] 的著作，他用新的术语重申了这种旧理论：

象征符号能引起各种暗示 [intimations]，而语言只能说明 [explain]。象征符号可以在一刻之间触动人的全部心弦，而语言却总是一次表达一种思想……它得把孤立的各部分衔接起来，并且只能逐渐地影响心灵。如果有什么东西想要控制意识，那么，灵魂就必须在一瞬间把握它……象征是表达不可言喻的、源源不绝的思想符号，它既神秘又不可或缺。¹⁴⁶

从浪漫主义对象征优越性的信仰到象征主义者及其20世纪的追随者发起的新浪漫主义运动的历程，已经多有论述。但是，对西格蒙德·弗洛伊德我还想再说上几句。这位思想家关于象征的理论对20世纪有着极为深刻的影响。当然，弗洛伊德视自己为理性主义者，是在用科学的方法探索心灵中的非理性层次。或许可以说，在象征方面以及在别的许多方面，弗洛伊德在当今理论界的地位类似于维科在18世纪的地位。就像维科植根于他极力想改变的那种传统之中一样（这一任务他只完成了一半），弗洛伊德的许多关于象征和无意识的观念也是从浪漫主义那儿得来的。这就使浪漫主义能反过来重新吸收他的理论。¹⁴⁷

弗洛伊德关于梦的理论和浪漫主义之间存在着联系，这在黑格尔主义者福克尔特

[Volkelt] 写的一本关于梦的书中得到了论证。福克尔特注意到了一项较早的研究成果，那是第一次探讨做梦者的经验和人体意象 [body imagery] 之间的联系。舍尔内尔 [Scherner]¹⁴⁸ 提到他曾梦见一块挂在悬崖上的岩石，结果醒来时发现他的身体差点就要掉下床了。他的结论道出了身体对梦幻隐喻的重要性，这使我们想到，维科曾坚持认为，原始人具有把每样东西都用人体来解释的心理倾向。

这样，我们便可以毫不费力地把弗洛伊德的象征理论概念，包括他的性象征，归入古代的隐喻理论之中。不过，在弗洛伊德看来，隐喻不是公开的，而是无意识的。像亚略巴古的丢尼修的那些否定法的象征 [apophatic symbols] 一样，弗洛伊德的象征也有些像谜一般的、怪异的和不透明的（特征）。它们其实是我们的无意识愿望为通过检查而戴上的面具，只有那些受过专门传授的人才能理解它们的意义。它们与神秘传统所共有的不仅仅是作为不可知和不可言喻的领域的启示特征，它们也体现这个矛盾融合、意义合并的领域的非理性和反逻辑的特征。每个象征符号意义的丰富性（在其由诸种心理因素决定方面）实际上是无限的。正是自由联想向梦幻者披露了在明显的内容的荒诞外表背后所隐藏的无限的意义层次。

正像维科的革命性洞见中融进了复苏后的新柏拉图主义一样，在卡尔·古斯塔夫·荣恩 [Carl Gustav Jung] 的著作中，弗洛伊德的发现也和新柏拉图主义这一古老的传统联系了起来。在这里，弗洛伊德的象征概念似乎又回归到了它所渊源的新柏拉图主义。¹⁴⁹ 看来，这种回归是通过宗教传统的超验领域与集体无意识 [collective unconscious] 的不可言喻的内容相结合而取得的。集体无意识以谜的形式和我们交谈——而这些谜的答案只有到古人的智慧中去寻找。

★

★

★

本文追溯了柏拉图传统和亚里士多德传统对待象征的态度，也许可以说，这两种传统对于下述问题，即语言的存在为每一个善于思考的人提出的一个问题，给出了两种基本不同的反应。柏拉图主义使人觉得，“推论性言语”不足以表达对真理直接领悟的经验，也不足以表达神秘灵视的“不可言喻”的强度。柏拉图主义还鼓励人们在视觉和声音的象征中寻找替代语言的手段，这些替代手段至少可以提供表达直接经验的模式，而从语言中却无法得到这种模式。柏拉图主义的这种态度还鼓励了浪漫主义者到儿童、梦幻者和原始人那儿去寻求指教，因为那些人一定知道没有被语言这一滤器滤过的世界。尽管艺术在很大程度上得归功于这种寻求的冲动，但是我们还得承

认，那些蔑视理性言语，从而陷入啞哑嗫嚅、心神错乱，甚至空虚愚妄的人，那些实为浅薄却貌似高深的人，是时时都会碰到危险的。

也许可以说，亚里士多德主义者的反应正好相反，他们过分强调语言的威力。毕竟，语言是一种工具，是人类在有利于部落成员之间的协作与交流的进化压力之下发展起来的一种“organon”[工具]。因此它适合于表达由事实和论点组成的主观内的世界[intrasubjective world]。如果它没有把人类对世界的经验加以分类，没有形成陈述结构，它就不可能行使这些功能。当然，亚里士多德最先描述了语言完成这一任务的方式。但是，众所周知，亚里士多德传统却倾向于把语言的范畴看作世界的范畴。他们忽视了语言在经验的图表上留下的空白。他们不仅没有考虑到柏拉图主义者想要表达的升华时刻[exalted moments]，而且也忽视了这样一个事实：语言即使在传递极为平常的主观经验，如肌肉紧张或喜怒无常等经验时，也是不充分的。尽管他们过分强调作为一种有限系统的语言的力量，但他们却忘记了语言的灵活性，忘记了语言的创生力。我在本文已经联系徽志理论讨论了亚里士多德的隐喻概念，这种概念只看到现存的范畴向先存的概念之网的“转移”，而完全模糊了这一手段的最重要之点：它可以使说话者用一个暂时的图像或一个更为永久的新造词[coinage]重建现实。同样也有人宣称，亚里士多德的逻辑系统使语言显得像一个封闭的监狱，并且宣称，只有把逻辑概念看成一种用于讨论那些陈述和推理的元语言[metalanguage]，才能使我们理解知识增长的方式。 [191]

这些技术性问题似乎与本文的直接主题离得太远。但是，也许只有学会欣赏语言的妙处，我们才能学会理解隐喻的那些替代系统的发展进程。那些系统使伟大的艺术比任何神秘的象形文字都更为深刻奥妙。

贾尔达《亚历山大图书馆的象征图像》摘要

选自 J. G. 格雷维乌斯和 D. 伯纳努斯
《古典瑰宝和意大利历史》第九卷第六章

1. (*Ideas Made Visible*)

Cum omnis de scientia, & virtute doctrina hominibus est utilis, tum longe omnium maxime Imaginum symbolicarum Inventrix, & Architecta, cujus beneficio animus e caelo in hanc obscurissimam corporis specum depressus, suisque in actionibus ministerio sensuum addictus, virtutum, & scientiarum pulchritudinem, & formam ab omni licet materia secretam, coloribus tamen adumbratam si minus perfecte expressam intuendo, in amorem, & illarum cupiditatem vehementius excitatur. Amor enim cognitionem, tamquam parentem amplexatur suam, cui, nisi per intimam conjunctionem, pulchrum, & bonum nubant, pulcherrimam amoris prolem in cujuspian mente nunquam procreant. Quid autem, aut a natura pulchrius fictum, aut ab immortali Deo concessum melius ipsius virtutibus, & scientiis? quae si oculis, ut res aliae, cernerentur, profecto tam admirabiles sui amores in omnium cordibus gignerent, ut spretis voluptatibus, dominandi libidine neglecta, extincta divitiarum cupiditate ad illarum prosecutionem omnes convolarent. Nunc autem scientiae, rerum cognoscendarum Dominae, ac Reginae, agendarum vero Judices, & Arbitrae, quamquam ejus sint naturae, ut sua luce, non minora solum astra, verum ipsum etiam Solem in contentionem adductae inumbrarent: mens nihilo minus humana domicilio corporis inclusa, noctuae persimilis, immensum splendorem haud potest irretortis oculis sustinere. Est enim mens oculus animi.

2. (*The Language of Accommodation*)

Itaque, quemadmodum ignis, si crassioris hujus materiae pastu alatur, a nobis videtur; sin suam in patriam purior remearit, omnem effugit sua puritate oculorum aciem: ita prorsus nobilissimae artes, & disciplinae abstractae sensibus, quo sunt in se clariores, eo a nobis minus cognoscuntur, concretae autem ratione aliqua, & praecellenti colorum temperamento nostris mentibus accommodatae, facilius, melius, clarius suspiciuntur. Quod si una omnium sapientissimorum virorum conspiratione, & suffragio amari minime id potest, quod, aut

ratione, aut sensu aliquo non cognoscitur; cognosci autem sensibus nihil potest, quod non sit veluti corpus, nihil intelligi mente sic depressa, quod non habeat corporis similitudinem; quis est, qui saris aestimet, quantum iis debeamus, qui, dum scientias ipsas, & artes praeclarissimas imaginibus expresserunt, illud sunt assecuti, non modo, ut illas cognosceremus, sed ut oculis quodammodo intueremur, versaremur simul, atque cum ipsis paene familiariter variis de rebus colloqueremur.

3. (*The inventors of the various Liberal Arts such as Moses, the founder of Divinity, Socrates, the inventor of Philosophy, Euclides, Ptolemaeus, etc. were rightly honoured by the ancients like gods and rewarded with immortal fame*)

Bene de sacrarum literarum monumentis meritis est *Moyses*, qui illas primus a Deo accepit, & tabulis consignatas ad omnem posteritatem transmisit. Magistrum sententiarum [193] omnis Theologorum schola ad caelum usque sustollit, quod ante alios omnes doctrinam caelo submissam ad severiorem disputationis methodum revocarit. Nam sapientissimis legum latoribus, divinos honores a populis decretos valis legimus, quod suas urbes melioribus temperarint institutis. Quis enim ignoret *Socratem*, eam potissimum ob causam, sapientissimum virorum *Apollinis* oraculo declaratum, quod princeps e caelo philosophiam evocasse crederetur? Ut interim omittam *Aesculapium* medicae artis inventorem, quem tamquam numen antiquitas omnis venerata. est: Quo in honore Chirurgorum parens *Chyron*, qui etiam huic arti nomen dedit, ab omnibus semper habitus est? Te vero, *Euclides*, principem suum profitentur Mathematici: te suum ducem Astrologi, *Ptolomaeae*, vocant; tibi adhaerent uni & Geometrae, & Cosmographi: Nam Architectos, non tam imitatores suos, quam laudatores habet *Vitruvius*. Nihil dicam Poesis, quemadmodum conditores tuos Deorum filios nuncuparis. Quid enim esse ad laudem oratoriae facultatis illustrius potest, quam, ut *Demetrio Phalareo* eloquentiae professori supra trecentas sexaginta statuas *Athenienses* soli excitarint? Jam historia, & historiae soror eruditio dici vix potest, quibus laudationum generibus suos parentes fuerint prosequutae. omnes denique quotquot unquam post liberalium disciplinarum inventum genus, aut illas cogitatione animi foecunda apud se concepere, conceptas, in orbem invexere, aut alieno ex capite nascentibus sunt obstetricati, aut natas sua industria educarunt, educatas meliorem ad formam provexerunt, amplissimam suorum laborum mercedem, ac praemium, nominis immortalitem retulerunt.

At enim Doctrinae symbolicae magistri, qui has ipsas facultates praestantissimas oculis

potius, quam animis subjiendo, familiares illas, & quadam ratione domesticas hominibus effecerunt, soli omnium fraudabuntur debito laudis praeconio? mihi vero, quemadmodum nulla alia videtur, aut ad doctrinam aptior, aut elegantior ad suavitatem, aut ad perturbationem validior, hac ipsa, quae Icones symbolicas expressit: ita, qui primi artem hanc excogitarunt, non illos cum earumdem disciplinarum primis auctoribus confero, sed ipsi rerum omnium molitori, ac opifici Deo simillimos judico.

4. (*The Ideas dwell in the Mind of God*)

Viguerunt ante omnium saeculorum memoriam, vigent, vigeuntque semper in mente numinis opulentissima filiae ejusdem pulcherrimae virtutes, neque tamen a matre ullo modo distinctae, sapientia, bonitas, vis cunctorum effectrix, pulchritudo, justitia, dignitas, ac reliquae ejusmodi plurimae. Quae noscerentur, amarenturve plurimum, dignissimae omnes erant: tamen, ut prae nimia sui generis claritudine intelligi: ira prorsus ignoratae nulla poterant ratione amari. Quid hic faceret earundem parens Deus? pati, ut tam illustres filiae ab omni hominum notitia penitus sejunctae aeternum prorsus occultae suamet in luce delitescerent, haud videbatur decorum. eas vero in adspectum, oculosque mortalium adducere qui poterat id fieri, cum illinc divinarum virtutum praecellens fulgor, hinc nostrorum ingeniorum crassior hebetudo vehementius officeret?

5. (*Nature a Book of Symbols*)

Dixit, ac unius prolatione Verbi quot elementa, ac in elementis, quot rerum genera, quot in terris quadrupedum species, quot formas piscium in aquis, quot in aere volucrum discrimina, quot in sphaera ignis prodigia, quot in caelo stellas, & lumina, tot quasi perfectionum uarsum Icones symbolicas, semel, ac simul delineavit, effinxit, & in hac orbis Bibliotheca, nisi malis Theatro contemplandas hominibus proposuit.

[194] Eant nunc mortales, querantur modo, negent, si possunt, aditum sibi ad rerum divinarum contemplationem facillimum patere, quando res omnes, quae sensibus percipiuntur, illarum sunt imagines, & quamquam imperfectae, quarum tamen adspectu, & contentione, earumdem dignitas conjici satis possit.

6. (*Superiority of Vision*)

Mihi credite, ratione haud absimili, hospites, & quasi peregrinae in hominum caetibus artes, & scientiae versatae fuissent. Nemo illas facie, pauci etiam nomine illas novissent: memoratum saepius, repetitumque nunc philosophiae nomen, jam eruditionis, aliarumque disciplinarum, sed vix prolatum, tamquam umbra evanuisset; neque quispiam apud se notitiam illarum retinisset, praeter eruditos. si tamen hoc eruditi homines ipsi assequuti fuissent, nisi caeleste hoc institutum symbolicarum imaginum, praestantissimam illarum naturam clarius exprimendo in oculis, animisque omnium defixisset, suavitatemque ostendendo ad earum benevolentiam, ac studium, vel imperitos pertraxisset. Quid enim est pel caelitem, hominumque fidem, quod harum optimarum, facultatum vim demonstret vaidius, suavius recreet, commoveat vehementius hoc ipso usu Iconum symbolicarum doctissimo, eodemque plenissimo eruditionis?

Caetera probationum momenta, quae possunt afferri, & numero multa, nec virtute quidem sunt infirma; tamen acutissima ingenia, ut intelligantur, requirunt: at Icones symbolicae occurrunt ipsae contemplantibus, ac oculis intuentium sese ingerunt, per hos autem, se animis insinuant, declarant, quae nam sint, antequam perquirantur, hancque suam ipsarum humanitatem adeo prudenter temperant, ut imperitis, tantum personatae, reliquis vel mediocriter eruditis, operto vultu, omni persona exutae videantur. Quanta porro voluptate id efficiant, ipsa si loqueretur suavitas, oratione sua haud assequeretur.

7. (*The Effects of the Image*)

Primum enim habet hoc omnis imago, & similitudo, seu verbis efficta, seu coloribus expressa, ut auditores plurimum, spectatoresque delectet. Itaque sapientissimos Poetas, & Oratores, quorum illud munus, ac institutum est, ut in oratione suavitatem utilitati admisceant, Poeticis saepius, ac oratoriis imaginibus usos reperimus. Deinde maximus voluptati cumulus accedit, cum est alicujus imago rei, aut personae, quae a nobis maxime diligatur. Tunc enim quemadmodum vicaria fungitur tacite illius munere, quae abest, ac si adesset. Postremo, nisi vis haec simulachris maxima indita esset, ut animos intuentium ad eorum pellicerent amorem, & imitationem, quos exprimunt: an Graeci an Romani omnium populorum sapientissimi publicas aedes, privatasque virorum praestantissimorum imaginibus complevisset? an etiamnum Principes viri filiarum suarum, quas habent nobiles, tabulas diligenter elaboratas ad alios Principes transmitterent?

Hic igitur laudare verear illorum consilium, qui has artium, & scientiarum Icones symbolicas primi omnium confinxerunt. Quid enim in illis desideres, quod si haberent, appositas crederes ad ostendendam caelestium virginum praestantiam, ad oblectandos spectantium animos, ad mentes omnium desiderio, ac flammis earumdem incendendas? An vim probationis? quae sunt veluti elingues nuntiae, mutae interpretes, testes vero omni fide, & auctoritate dignissimae? An voluptatis elegantiam? quod unquam perspicillum, quod speculum unquam, quis arcus in nube rorida effictus tanta cum intuentium voluptate Solem expressit, quanta symbolicae imagines, perspicillis clariores, nitidiores speculis, floridiores Iride, scientiarum formas [195] elegantissimas ostendunt? An denique perturbandorum affectuum gratiam? aureae catenulae, quae ex ore Herculis profluentes dicebantur hominum, & aures, & animos vincere, ac post se vinctos trahere, si cum Iconum gratia conferantur, nullius momenti in hac trahendi arte judicentur.

8. (*The Tradition of Primeval Wisdom*)

Intellexere arcanum hoc ab ipsius nascentis mundi origine prisca illius saeculi homines sapientissimi, a quibus primum hic efformandarum imaginum usus profluxit, atque cunctorum saeculorum intervallis labentibus per omnium paene auctorum nationes pervagatus ad hanc usque nostram aetatem dimanavit. Quis enim in memoria vetustatis ita peregrinatur, qui duas illas memorabiles columnas, lateritiam alteram adversus vim ignis, alteram marmoream adversus impetus aquarum excitatas olim non audierit, aut legerit, in quibus disciplinae omnes effictae, ac sculptae posteris superstites transmitterentur?

Nam ab illis praeclaram Hieroglyphicorum doctrinam, quam nos tantopere admiramur, *Aegyptii* mutuati sunt. quorum insistentes vestigiis *Graeci*, nullam plane artem, ac disciplinam reliquerunt, quam imaginibus symbolicis non decorarint. Quod enim lapidis, aut metalli genus est, in quo illi scientiarum formas non expresserint? Quae species coloris, quam in iisdem effingendis omiserint? Res erat, quae non vulgarem saperet eruditionem, singularem majestatem prae se ferret, completeret incredibili voluptate.

9. (*Peroration*)

Cernere Graecas civitates liberali sub caelo, feraci solo, salo amico circumfusas, plenissimas signorum, imaginum, tabularum, in quibus virtutum, & scientiarum decor, quamquam pictus, ac fictus adeo emicaret, ut ignes castissimos in omnium oculos, perque oculos in animos

omnium jacularetur, quibus inflammarentur ad illarum culrum, quas ex Iconum adspectu pulcherrimas conjecissent.

Utrum igitur sapienter illos fecisse, an imprudenter arbitramur? si imprudenter: o sapientiae nomen insaniens, o demens philosophia, o leges imperitae, o scientiae omnes ignarae, quae sectatores suos in re tam clara, tam turpiter allucinari passae fuissent, sin vero prudentissime illos egisse dicamus: illud etiam, quod inde sequitur, admittamus oportet, tanto illustriori laude honestandum esse harum Iconum Auctorem, quanto haec symbola omnibus, quae circumferuntur, nobiliora, atque omni ex parte absolutiora sunt. quae dum percurrimus, favete linguis, & animis. nam Icones non prius visas Musarum Alumni doctissimis, eruditissimisque viris breviter explanando in mentem revocamus.

拟人化*

站在一群学识渊博的听众面前，我觉得自己实在像是被拟人化了的“无知” [Ignorance]。我从来没有在你们所精通的这个领域中工作过。但是，请“无知”来做这次大会的首席讲演，¹ 却并非完全不当，因为如果我对这次会议的目的理解不错的话，那么我们到这儿来实际上是讨论我们自己的无知这一悠久的苏格拉底主题或彼特拉克主题的。我们受邀而来并不是为了相互通报我们知道些什么，而是讨论我们想知道些什么。据说一个傻瓜问的问题，七个聪明人也解答不过来。在这么多聪明人面前，我心甘情愿地充当傻瓜的角色。老实说，我之所以有幸被排在讲演者名单的首位，并不是因为我在研究公元500年到1500年间的古典影响这方面做出过或能做出什么贡献。我猜想，这一荣誉应归功于一个无可否认的事实：我碰巧领有唯一的为古典传统史特意安排的大学教授的头衔。这一头衔多少是和瓦尔堡研究院院长的职位连在一起的。这座研究院由阿比·瓦尔堡捐献，用来研究一个无法翻译的问题 *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* [古典遗产对西方文明的意义是什么？]² 瓦尔堡对这一主题提问的方式或许可以提醒你们注意一个事实：他不单纯是一位古典教育和古典研究的提倡者。他真正关心的是古典传统对人类文明的价值，他认为人类文明是一种岌岌可危而又非常脆弱的成就。我们从古代文明获取的因素中，有哪些帮助或者阻碍了西方人获得心理平衡和理性，有哪些帮助或阻碍了西方人抑制激情和非理性的力量？我认为瓦尔堡的最终回答是：对我们的文化而言，古典遗产既是一种威胁又是一种恩惠。我们从古典文化中得来的象征符号可能会招致我们回归到产生那些象征符号的异教心态。但是，它们也可以帮助我们获得瓦尔堡所说的定向，换句话说，它们可以作为启蒙的工具。

如果古典传统中有哪一种因素允许我们探讨这种观点，那就是拟人化的习惯。我用不着夸大这种习惯在我们讨论的这个时期中的普遍性，因为文学史学者和艺术史学者对它都很熟悉。³ 实际上我有时觉得过分熟悉了；我们已对之习以为常，而不去向这一女性济济一堂的领域提出问题。这些女性有时在教堂的门廊上欢迎我们，有时聚集

* 原载《古典文化对公元500—1500年欧洲文化的影响》 [*Classical Influences on European Culture, A.D.500-1500*]，R. R. 博尔加 [R. R. Bolgar] 编辑，1971年，第247—257页。

在我们的公共纪念物周围，有时印在我们的硬币或纸币上，并且不时地出现在我们的卡通画和招贴画中。当然，这些装束不同的女性也曾经活跃在中世纪的舞台上，她们迎接王侯进城，她们在无数的演讲中受人祈求，她们在长篇的诗史中争吵、拥抱，争夺英雄的灵魂，或引导情节的发展，当一位中世纪诗人在某个春天的早晨，躺在绿草如茵的河畔休息时，这些女神中的一位总会出现在他的睡梦中，用许多行诗句向他解释自己的身份。

面对这样一个令人困惑的问题，我认为学术界众口一词的建议会是：我们现在应该对我们正在研究的这个时期中的所有拟人形象作一个全面梳理，把它们的名字和属像记在计算机的打孔卡上。假如有谁提出这项工程的话，我不会去扫他的兴，但是我不敢说我们能从这项工程中得到多少收获。在我看来，收获更大的可能是追溯单个拟人形象的起源和传播。已故的罗萨蒙德·图夫 [Rosemond Tuve] 在她的杰作《关于善和恶的札记》 [Notes on the Virtues and Vices] ⁴ 中正是这样做的。

但是，我觉得即便在这里，如果我们能够比较清楚地了解整个拟人化模式到底意在何为，我们的收获也许还要更大。我知道研究这个主题和这个时期的一些著名学者已经写下了一些关于中世纪文学中拟人化问题的生动篇章。C. S. 刘易斯的《爱的寓意》 [Allegory of Love] ⁵ 中的一些章节和恩斯特·罗伯特·库齐乌斯 [Ernst Robert Curtius] 的《欧洲文学和拉丁中世纪》 [European Literature and the Latin Middle Ages] ⁶ 中论人格隐喻的章节，应该成为将来任何拟人化研究的出发点，这两位作者都探讨了拟人形象在古典文化中的渊源，拟人形象与古典神话的联系，以及它们在介于奥林波斯山诸神和语言的抽象概念之间的那一朦胧区域中的模糊起源。

要理解这些前人的成果，我们就得请教研究古典的同行，他们认真思索过希腊人思维中的这种奇怪意向 [disposition]，正是这种意向把概念变成了神明，把神明变成了概念。⁷ 在任何一个特定的点上，我们几乎都难以断言我们面对的是一个抽象概念还是一个神明，抑或是一个魔鬼。*Nike* [胜利] 或 *Kairos* [良机]，一座城市的 *Tyche* [机运] 或一位王侯的 *Liberality* [宽宏]，这些到底意味着什么？我从佩罗萨 [Perosa] 教授那里知道，圣奥古斯丁曾嘲笑过那些为 *Febris* [疟疾] 等神建立庙宇的异教徒。“疟疾”后来就只作为波利齐亚诺的一个拟人形象，被写进了一首诗里。⁸

拟人化确实曾经被韦伯斯特 [T. B. L. Webster] 教授称为希腊思维的一种模式，⁹ 这种模式后来又和希腊语言的一种特殊习惯联系起来：希腊语言中形成了阴性抽象名词，那些名词和女性神明的称号是无法分开的，在这点上，我相信拉丁语可以跟希腊

语匹配。马克斯·米勒 [Max Mueller] 曾把神话创造思维 [mythopoeic thought] 称作语言的一种疾病。把这种习惯看成语言为粗心大意者设置的一个陷阱，这确实是一件迷人的事。在那种情况下，相信拟人形象确实存在，就可能对语言的隐喻作字面解释的一个特例。当“胜利”坐落在征服者的船头，她既可以被看成一个庇佑降恩的精灵，又可以被看成一种修辞格。

就目前的情况来说，我肯定这种对拟人化起源的描述是正确的，但我仍然认为，它留下了许多尚待回答的问题。其中的首要问题在我看来是太明显不过了。可是，遗憾，我又没有能力对它稽考探讨：如果拟人化确实可以通过语言结构得到心理学的解释，人们就想知道，拟人化的这种习惯在多大程度上为语言社区而不是为古典社区所共有？

我在开头曾质疑过，我们是否把拟人化看得太习以为常了，我提这个质疑时心里想到的主要就是这个问题。拟人化是一种多少具有普遍性的特征，还是只限于古典传统？如果它并不只限于古典传统，那么，它又在多大程度上和印欧语系的诸种语言相关联？这种关联显然存在，但并非完全存在，因为我们都记得希伯来语诗篇 [Hebrew Psalms] 中的一些生动而又流传久远的名言，比如通俗拉丁文本圣经 [Vulgate] 译成 *iustitia et pax osculatae sunt* [公义与和平彼此相亲] 的优美诗句。¹⁰这是希腊人或波斯人奇思遐想的回声呢，还是在闪族的语言和文学中有一种类似的独立传统？

促使我提出这个疑问的方法问题确实令人头痛。把古典传统孤立起来我们还可以对它进行研究吗？如果我们不愿放眼窗外的其他传统，我们是否会忽略那些赋予古典传统面貌的区别性特征呢？现在人们常常指责人文主义者的观点为气量狭小，或者用行话说是欧洲中心主义。我不想接受这种指责，因为我确实认为我们完全有权利研究自己的传统。首先，因为这种传统碰巧是我们自己的；其次，因为它是希腊—罗马世界的遗产，这笔遗产好歹征服并改变了全球的文明。但是，我认为我们从这种批评中也可以学到不少东西，它使我们永远不会忽略比较研究，以便找出什么是西方思维模式中特有的东西。我很幸运，假如我想知道印度古代的事情，我用不着花大力气，因为我儿子就是一位梵文学者。我从他那里得知，梵语可以具有类似的能够被拟人化并且已经被拟人化的抽象概念。让我从相当于我们中世纪时代早期的韦迪亚卡拉 [Vidyakara] 的《宝典》 [Treasury] 中援引一位女性请求者的优美诗句为例。诗的译者是丹尼尔·英格尔斯 [Daniel Ingalls]：

Lady Speech, lend pure accent to my tongue.
 O heart, be calm. Dignity, stand aloof.
 Shame, turn aside your face awhile
 And let Desire come forth;
 That I, foul sinner, may tell the rich man
 My humble sentence "Give" .

[言语女神，请给我的嘴以纯洁的语言，
 哦，心，快平静，尊严，快靠边，
 羞耻，暂时把脸掉转，
 让欲望上前；
 使我这下贱的罪人，能告诉这位显贵，
 我卑微的句子“给”。] ¹¹

有一部出自11世纪末的极有趣的梵文剧，它的第一位英语编辑称它为《智性的月亮》[*The Moon of Intellect*]。¹²在这部剧里，“爱情”、“激情”、“虚伪”、“贪婪”、“愤怒”、“理智”、“虔诚”、“宗教”和“镇静”像在中世纪的神秘剧中那样露面。这使西方读者的心里不免产生了疑问：这部看来在印度文学中几乎完全孤立的剧作是否受了某些外来影响？我想这个问题从来没人研究过，在对波斯古经阿维斯陀注释[*Zend Avesta*]中的“慷慨神仙”的比较研究中，我也从没看到过哪篇把“善心”[*Good Mind*]、“真理”[*Truth*]或“正直”[*Righteousness*]、“正义”[*Rightmindedness*]及其他的 *hypostases* [实体] 包括了进去。¹³我很奇怪从没人对这个题材进行过跨文化研究。但我的感觉是，即使在印欧语族中，古典的拟人化传统仍然很突出地存在着。在西方，这些拟人化实体不仅有较高的出生率，而且有较高的平均寿命。与东方的拟人形象相比，它们和神明更彻底地同化了。

这样，关于古典影响的问题不可避免地涉及古典遗产的本质的问题。库齐乌斯未加详论地提醒人们注意，古典作家是如何为诸神和拟人形象建立一种亲缘系统的。他提醒我们：对荷马来说，“逃跑”[*Flight*]是“惊慌”[*Panic*]的伙伴，“惊慌”是战神阿瑞斯[*Ares*]的儿子，“迷惘”[*Infatuation*]是宙斯的长女。而在赫西俄德的诗中，“正义”又是“迷惘”的女儿。这样，拟人形象被归入了一个有系统的理性化网络，这一理性化网络乃是奥林波斯宗教发展的特征。我怀疑在别的地方是否还有和这一重要的发展相平行的东西。当然，这种发展后来融合了地方的神明并且给各个神

明指派了固定的角色（后来的传统使我们熟悉了那些角色）。正是在这种传统中，神明和我们所称的抽象概念变得可以互易互换了。厄洛斯 [Eros] 成了爱情的标记，阿瑞斯成了战争的标志。

这就是希腊理性主义对神明进行解体和消毒，并为它们在基督教传统中的复兴作准备所用的方法之一。我想这一特定的发展在东方的思维中没有对等物。在东方，神话中的魔鬼和神明到底是否真的存在这个问题被跳过了，人们更喜欢其他的问题，那些问题也许更深刻，但却不允许产生神话和隐喻之间的这一颇具特色的朦胧区域。

就此而言，我觉得希腊处理神明的方法对西方的拟人遗产还有另一种经久不衰的影响。我相信，拟人化传统的最大特色，即用“属像”来标明拟人形象特征的方法，就植根于这种理性化的过程。

东方和西方的诸神图像几乎总是带有区别性特征，使人容易确认。至少在西方，这些所谓的属像通常可以被解释为对该神角色的最简单暗指；宙斯手执雷霆，雅典娜则以她盾牌上的蛇发女怪头像为标志，这是她战胜那妖怪后获得的战利品。

不过，在希腊思想史上的某些时期，图像的这些属像被赋予了一种更理性和更道德化的解释。鲁道夫·普法伊费尔在一篇《德洛斯的阿波罗和阿波罗的道德的图像》 [The Image of the Delian Apolio and Apollinine Ethics]¹⁴ 的杰出论文中，复原了卡利马科斯 [Callimachus] 的一首诗，这首诗用对话的形式提供了这样一种解释：有人问阿波罗为什么左手执弓，右手持美惠女神。诗人让他回答说，他左手执弓是因为他在惩罚世人时行动迟缓，右手持美惠女神是因为他“总是准备着布洒快乐的事”。普法伊费尔把这种对古典图像的理性化与斯多葛运动 [Stoic movement] 联系起来，他还指出这种对话形式后来频频被人模仿。如果你颠倒这一过程，你就确实会得到一种建立寓意化拟人形象的正规方法，在这种方法中，概念的本质因形象所展示的属像而视觉化了，如维吉尔的“传闻” [Fama] 衣饰上的舌头或良机 [Kairos] 的额发以及她那很难让人抓住的秃脑勺。

我们都知道，正是通过这种方法，一个图像或一个概念才能够凭借属像的手段来加以阐释，而诗人或艺术家想在多大程度上堆砌这些特征，想把多少属像给予“智德” [Prudence] 以便与她的定义相配，实际上则是一个趣味和技巧的问题。

我们或许不必为这种方法能在基督教时期留传而感到惊讶，特别是因为我们知道，基督教诗人和艺术家对古典模式的依赖极大，甚至在圣经插图中也包容进了各种自然神明的再现形象，如太阳、月亮、地球和伯利恒山。¹⁵ 然而我们也许会问，在我

们研究的这个时期是否就没有其他因素在保证拟人形象不仅能延续下来而且还扩散开去？

在这些问题中，我首先想提出来讨论的是柏拉图传统的存在等级 [*hierarchy of beings*] 和实体化习惯 [*habit of hypostasis*] 。我想，在新柏拉图主义的宇宙中，“正义”和“神圣的智慧” [*Divine Wisdom*] 的拟人形象可以很容易被看成智性世界的居民。图像与定义接近了，并让我们看到抽象概念的本质，这一事实也许促进了这种同化过程。至少这是我在《象征的图像》¹⁶ 一文中所暗示的。尽管我现在不再满意该文的所有章节，但我将很感激人们对我的下述断言做出批评性的反应：“正义”的画像多少可以被看成是柏拉图的理念或概念的一种肖像或写真。

当我在写那篇文章时，我还不知道有巴蒂斯塔·菲耶拉 [*Battista Fiera*] 的对话小册子《画“正义”》 [*De Iusticia Pingenda*] ，它是由沃德罗普 [*Wardrop*] 在1957年出版的。¹⁷ 我不想过分强调这篇无力而又略带幽默的小册子提供的证据：文中的曼泰尼亚抱怨说，他向哲学家们请教如何画“正义”，可得到的主意却互相矛盾。这篇对话也许旨在回应柏拉图的理想国中对“正义”的猎逐，而不是为了告诉我们艺术家和人文主义者的关系。但它却印证了我的下述解释：我们被告知，学识渊博的经院神学家、加尔默罗会白衣修士巴蒂斯塔·曼托瓦诺 [*Battista Mantovano*] 坚持认为，“正义”无法描绘，因为她与神的意志同一。于是这篇对话指出了企图描绘“正义”这一德行的危险性和荒唐性。在我们研究的这个时期，艺术在知识分子面前总是有一个很难摆的位置。

的确，有些替代性方法可以在理性的法庭上为这些图像辩护。其中之一近来已被重新发现和探究——我指的是我的同事弗朗西斯·耶茨如此绝妙地阐述过的记忆术传统。¹⁸ 这一传统显然创造了一种适合于把抽象观念转译成复杂而又醒目的图像的气候。正如赖德沃尔 [*Ridewall*] 在描述道德化诸神的奇书《福尔根丘斯的隐喻》中所写的，¹⁹ 这些抽象概念的外衣被精简成短小的 *versus memoriales* [协助记忆诗] 。同样，我将得出结论：抽象概念的定义可以通过图画定义的方法储存在学者们的心理。

然而我认为我们不应该过分强调这些理性化而牺牲我所说的拟人化的心理学问题。有些人强调，我们这些给名词以性别的语言自然会倾向于拟人，他们当然是对的。²⁰ 至少在这些语言社区里，这种意向总是存在。我认为真正的问题倒是，我们应该分派给这种意向什么样的名分，以及它怎样与我刚刚勾勒的这种传统相互作用。拟人形象的天然住所是艺术之家，如果我可以这样来使这些拟人本身也人格化的话。我们

讨论的这个时期的艺术，显然是程式化的而不是自发的。它依靠先例，而这种先例又指向了古典文化。如果我们问是什么导致了诗歌和拟人的结合，那么真正的答案几乎不可能在纯粹知识的水平上找，更不能在人们为拟人形象发明合适的定义属像上找，答案在于（对拟人形象）作心理特征化和生理特征化描述所具有的吸引力上。奥维德在描述洞穴中的“嫉妒”时，可以让我们把那个可恶的女妖视觉化。那个女妖就是拟人化了的“嫉妒”。

的确，嫉妒有蛇作为她的属像，但这样一种动物的特征和情调远远超出了那些可以明显列举的特点。艺术特征与理性定义的不同之处在于，它创造象征 [symbols] 而不是符号 [signs]。²¹ 我的意思是，艺术的拟人化无法为理性的分析所穷尽。这就是它的活力 [vitality]，或者说这正是它的气韵生动 [vividness] 之处。当我们处在它的魔力之下时，我们不大会问，这样一个家伙是真的存在，还是艺术家想象的虚构？这样，诗歌、绘画、雕塑、戏剧甚至修辞等艺术在传统的帮助下都可以继续行使创造神话或思维的功能。从潜在意义上说，拟人形象随时可以重新复活。

但是，在这些心理情境中什么是潜在的，什么是实在的呢？研究古代世界的学者至少会同意一种粗糙但却是现成的概测法 [rule of thumb]，以使用以区分神明和纯粹的抽象概念——有没有崇拜者的存在。当然，随着基督教的建立，这一简单的标准消失了。但是问题却留了下来。在任何一个特定的例子中，我们怎么能够知道拟人形象的创造者和他的公众是如何看待和体验一个拟人形象的呢？是否我们应该考虑这样的可能性：一种非正统的神话一直延续到基督教时代，并且允许人们信仰 *Natura* [自然]、*Sapientia* [智慧]、“时间”或“死亡”等实体？或者，信仰在这里只是一个太粗糙的范畴？赫伊津哈 [Huizinga] 在一篇论述我们这个题目的重要著作中说，²² 圣芳济和“贫穷” [Poverty] 的婚姻应该被放在 *homo ludens* [游戏的人] 的方面来看待，也就是小孩所说的装假，而这种装假肯定延伸到了艺术领域之外。难道我们每年不都假装着相信，拟人化的“圣诞”将坐在被驯鹿拉着的雪橇到来？至少我们的小孩相信他会到来。未来的史学家研究我们的圣诞卡时，他应该怎样理解我们的信仰呢？或者，让我们更接近我们问题的核心，一位火星来客将会得出什么样的结论呢？——假设这位火星来客的证据受我们语言习惯的限制，但他又不知道修辞格 [figures of speech] 和思维格 [figures of thought] 的分野何在。

瓦尔堡肯定认为，在这些问题上，人们可以而且应该从字面上来把握语言。他在《论弗朗切斯科·萨塞蒂的遗嘱》 [Francesco Sassettis letztwillige Verrugung] (1907

年)²³ 这篇文章的最大胆和最具有想象力的一节中，试图通过分析这位佛罗伦萨商人的最后遗嘱和契约来对他的心态做出心理学的解释。萨塞蒂两次提到拟人化的“命运”。他写道：“我不知道在这些危险不安的事情中命运会把我们带向何处。愿上帝保佑我们进入救世的避难所。”在把乡村宅第交给儿子们时他又补充道：“然而，如果命运打扰你们，你们就得高兴地把它卖掉。”瓦尔堡坚信，这些话意在让人从字面上理解。他说，萨塞蒂不逃避与这位异教女神的抗争，这位女神实实在在地站在他的眼前，作为敌对世界的化身，“是一位不可思议的风暴魔鬼，可能抓住并毁灭他脆弱的生命之船”。瓦尔堡以其独具特征的那种构造历史联想的技巧，把萨塞蒂遗嘱中的这段话与另一位佛罗伦萨商人乔万尼·鲁切莱伊 [Giovanni Rucellai] 的徽铭联系起来。鲁切莱伊的饰章 [crest] 上有一个带着扬帆之船的命运女神，并且他还在 *Zibaldone* [随记] 中录下了一封菲奇诺写的关于命运女神的威力和局限的信，以表明他对这位女神的兴趣。

我必须提醒你们注意瓦尔堡的原典，注意他在运用这种分析时所采用的丰富而细腻的方法（瓦尔堡把它们视为佛罗伦萨商人的心理诊断的证据）。这一诊断甚至给马克斯·韦伯 [Max Weber] 这样的人也留下了深刻印象。²⁴ 但是，我们对瓦尔堡的问题的大胆性和深刻性的钦佩，不一定意味着我们得接受他的答案。弗朗切斯科·萨塞蒂在提到命运女神时，真的暴露了一种异教的观点吗？他的措辞口吻是否就完全是非基督教的呢？萨塞蒂或乔万尼·鲁切莱伊相信命运女神的肉体存在吗？²⁵ 也许当他们没考虑这个问题时，他们确实信仰她，然而，如果突然问他们，他们一定会否认存有任何这种信仰。

虽然瓦尔堡这一特定的解释确实招徕了批评，但是假如我认为他没有提出正确的问题，我也就不会在结论中提到它了。尽管真正的答案可能是复杂而又难以捉摸的。但我认为如果我们放弃探寻，我们就将放弃这座已遭围困的人文主义的城寨，向敌人投降。公元500年至1500年这段时期之所以值得我们费心，毕竟不是因为它为学术工业提供了材料，而是因为在那个时期生活的有血有肉的人是我们想要了解的对象。如果我们放弃这一雄心，那我们就只剩下空洞的形式和公式的外壳。假如这些形式和公式没有指向一种活生生的经验，它们就不值得在我们图书馆里和博物馆里保存。但是我们无权假设它们总是指向同一方向，有人断言那些不直接反映或表现内在生命的词句和象征只不过是一些空洞的程式，这是一种错误的二分法。因为反过来文化程式也会反作用于其使用者，这些程式作为心灵的潜在工具，由传统延续下来，有时候不仅能

决定人们可以说什么，甚至能决定人们可以想什么和可以感受什么。我相信这种决定的程度性正是目前语言学界所激烈争论的问题。我不知道文化史学者参加这场争论是聪明还是愚蠢，但我随时有权利提醒你们注意我作为“无知”的使者这个角色，你们聚集在这里就是为了向“无知”的堡垒发起进攻的。

艺术对象征符号研究的用途*

THE USE OF ART FOR THE STUDY OF SYMBOLS

American Psychologist, 20, 1965, 34—50, Reprinted in J. Hogg (ed), *Psychology and the Visual Arts*. Harmondsworth / Mddx, 1969. German translation in H. Bauer u. a. (ed), *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen* [Probleme der Kunstwissenschaft, 2], Berlin, 1966. Italian translation in E. H. Gombrich, *Freud e la Psicologia dell'Arte*, Turin, 1967. French translation in *L'Information d'Histoire de L'Art*, V, 4, September-October 1970. Spanish translation in E. H. Gombrich, *Freud y la Psicología del Arte*. Barcelona, 1971.

心理学家可以告诉艺术史学家象征符号对艺术研究的用途，艺术史学家则可以告诉心理学家艺术对象征符号研究的用途。我为本文选用这样一个看似怪异和颠倒的题目就是为了表达这种信念。

从某种程度上说，由于弗洛伊德的著述促使很多人对象征符号的各个方面产生了兴趣，在过去几十年里，艺术史学家也越来越多地回到这个以前被形式主义批评学派忽视（如果不是鄙视）的领域里来了。这就产生出一个研究学科，即图像学。图像学是一门阐释艺术中的象征符号的学问。¹我所属的瓦尔堡研究院堪称是对这方面的发展做出了重大贡献的机构。在美国，人们也对图像学研究反应积极，并使其继续得到发展。人们探讨意义层次的兴趣已从图像学研究领域扩展到了文学研究领域。简而言之，徽志和寓意之类的东西（直到最近还被作为深奥的偏轨之物而予以排除）风靡一时，搜寻象征符号的工作似将成为又一种学术工业 [academic industry]。你们之中也许有人知道弗雷德里克·C. 克鲁斯 [Frederick C. Crews]（1963年）讽刺这种风尚的书《普的困惑》 [The Pooh Perplex]。^{**}在这本书里，克鲁斯对A. A. 米尔恩 [A. A. Milne] 的儿童文学名著作了各种解释，其中包括“啊，弗利克斯·卡尔帕！小熊维尼的圣礼意义” [O Felix Culpa! The Sacramental Meaning of Winnie the Pooh]。

* 原载《美国心理学家》 [American Psychologist] 第二十卷（1965年），第34—50页。

** 普，即下文的小熊维尼，是英国作家米尔恩（1882—1959）在1926年出版的儿童读物中的一只熊。

我也知道这种游戏的魅力，但它今晚与我无关。如果我们要用艺术来使我们更多地了解象征符号的功能，那么我们显然应该从已知事实而不是从未知事实着手。其实，我认为，探寻象征符号的乐趣往往会使我们难以看清这样一个事实，即教堂和博物馆里的绝大多数古物并不构成这种类型的谜。我们不用借助于图像学研究的结果也能认出《自由女神像》[*Statue of Liberty*]，我们知道，如果她拿的不是一把火炬而是一架天平，我们就会叫她正义女神。

这里的象征符号是识别的标志，原则上说它与标签没有什么不同。这确实就是该术语在我们讨论数学符号或路标符号时常用的意思。如果让图像学只限于研究标签的识别，那么它就没有什么心理学的意义。是这样的吗？不，如果我们取它的一种不同的用法，即象征符号不只是符号[*sign*]，无论“不只”[*more*]在这个上下文里指的是什么，²那么情况就不是这样。这种术语使用上的冲突，已经引起了大量纠缠不清的讨论，有一部分是出于西方思想中各个哲学传统之间的差异。³在盎格鲁—撒克逊传统中，把“象征符号”这个术语扩展到包括任何种类符号的做法可以从霍布斯[*Hobbes*]追溯到皮尔斯[*Pierce*]，这种做法已导致了如“符号逻辑”[*symbolic logic*]这类新造术语的出现。反对这种“扩张主义”倾向的德国浪漫主义者及其法国后继者⁴所强调的是“象征符号”这个术语的宗教内涵，他们想把这个词限制于这样一些特殊类型的符号，这些符号代表着那些无法翻译、不可言喻的东西。我并不打算评判这些各不相同的用法正确与否。但我认为值得根据心理学考查一下限制主义者的用法。艺术研究的优势之一就是它能为这种考查提供材料。正是在艺术和艺术史的研究中，甚至持理性主义和不可知论的史学家也得去努力把握所谓的“不只是符号”[*more than a sign*]的象征符号，因为他会深感这样做是合适的。

从心理学角度来说，这种符号最简单的形式甚至适用于正义女神的天平或自由女神的火炬。这些东西显然不是可以随意调换的偶然识别标志。选择它们是植根于一种心理意向，即要把观念翻译或转变成图像的意向。这种心理意向也支配着语言中隐喻的选用。阿尔萨斯雕塑家弗雷德里克·奥古斯特·巴托尔迪[*Frédéric-Auguste Bartholdi*]有个想法，他要创作一件能表达“自由照亮世界”[*Liberty Enlightening the World*]这一思想的作品，以作为法国人民赠送给美国人民庆祝《独立宣言》[*the Declaration of Independence*]发表一百周年的礼物。⁵正是对光明的隐喻使作者想到把女神像和灯塔结合起来——古典艺术中有这种巨像的真实的或虚构的先例，如世界七大奇观[*Seven Wonders of the World*]之一的罗得岛的巨像[*Colossus of Rhodes*]，这一再现太阳神的

雕像一直存在于西方人的想象之中 [图171]。

在大多数有关19世纪艺术的史书中找不到巴托尔迪的名字，我不想夸大他的价值。从某种程度上来说，他的名字几乎被人遗忘这一事实可以证明这座女神像已变成了一种真正的公共象征符号，一种本身能够唤起忠诚和打动感情的形象。它是到达纽约港的旅客挤着去看的象征符号，而不是19世纪艺术的实例，也不是巴托尔迪表达他对母亲感情的作品，尽管他母亲是他创作这座雕像的模特儿。高举火炬的女神作为一种象征符号出现在邮票和其他许多东西上。四射的光芒是人们很容易理解的隐喻，就像我们能理解天平属于“正义的美德” [Virtue of Justice]，毒蛇传统上属于“嫉妒的邪恶” [Vice of Envy] 那样。

发明这样适合的徽志或属像曾是朝臣和学者很喜爱的消遣活动，他们的任务是劝告艺术家怎样去表现这些观念和构思，我觉得如果我们想象自己是和他们在一起，那么我们就很快进入这个陌生领域。我们想用象征手法来表现的东西并不一定只是美德或邪恶。它可以是任何东西，可以是观念，也可以是人物。我还清楚记得我小时候很喜欢的一种室内游戏，尽管我并不擅长这种游戏。那是一种基于不着边际的比喻或隐喻的猜问游戏。我们先同意，例如，被猜者是位电影明星，但也可以是邻居，为了猜问的缘故，还可以包括你单位里的同事。玩这种游戏就是要通过一系列适合的徽志或比喻来猜出他是谁。猜测者可以向知道他的人问这样的问题：如果他是一朵花，他会是哪种花？或者哪种动物可以做他的徽号，象征他的色彩是哪种，他具有哪位画家的风格？如果他是一道菜，他会是什么菜？你可以想象这些问题会给那些知道他的人什么样的机会来做退一步或进一步的回答或报以欢欣的一笑。但有趣的是，如果选择的范围不太大，那么猜测者就有希望获得成功。显然，倘若他一开始就问哪种花是他的合适特征并被告知是菊花，那么就排除了许多快乐或怯场的人。然后假使他又知道象征他的动物是熊，那么他凭敏感就会抓住各种更具体的特征——它非常不同于可能用鬣狗来指示的那个还没被猜出的人。如果接着那个像菊花和熊的人被比作音乐形式中的波尔卡舞曲而不是梦幻曲，那么就有了另一个继续进行下去的线索。

显然，这些向非理性倒退的对等特征并不会妨碍它们最终作为线索的有效性。你确实可以把这些回答比作一幅很不规则的地图四周的字母和数字索引，这些索引的结合可以标出方位。像熊之人的心理学范畴和菊花特征的范畴都涵盖了广阔的隐喻领域，但这两个范畴间有足够的差别，合起来可以确定一个范围，这个范围可以用其他图标加以进一步限定。

我想该由你们发挥才能去找出这种游戏的规则 and 标准，以便我们可以用它来更认真地讨论象征符号和隐喻。但这种实验的一些结果我们也许能预见到。它的重要性不只是为了猜对的次数，而是在于猜测者被告知了正确答案后所作的讨论或事后分析。我记得，我们有时往往会说，“是呀，我真傻”，但有时也会辩解说，某某不是熊，而是狼。游戏者所赞同（意见一致）的程度和强度能提供某种衡量我们所谓的共同文化的尺度。赞同的条件不只是对某些人的相同评价，它们必须得包括比喻的对等域。就拿我所选择的例子来说，我不知道它们在美国西部是否会得到同等的赞同。我之所以选择蓟花是因为它是我所能想到的最多刺的植物——因为在我成长的奥地利没有仙人掌。我所指的熊可能不是你所说的熊。如果我脑子里搜一遍的话，我说的熊是伊索寓言里的熊。你可以问是哪一个种类的熊。至于波尔卡舞曲——这个线索使我显得无能 and 绝望，它让我觉得，如果我是个几何图形，我可能是个严格的正方形。

我认为，做这些事后分析的一个意外的好处是，它使我们易于处理在讨论象征符号时总会碰到的一个问题，即可译性问题 [the problem of translatability]。我所说的那些限制主义者总是坚持认为，符号 [signs] 是可译的，而象征符号的意义则是不可言喻的。我认为，这种被详加辨析的区别是出于对可译性的一种误解。甚至词语也很少是可译的。所有的象征符号都在由母式 [matrices] 和潜在选择所构成的复杂网络里发挥功能，它们也许在某种程度上可以得到解释，但不能被翻译成准确的对等物，除非幸运地碰巧有那么一个对等物。

就艺术对研究象征符号的用途而言，你也许会觉得这里讨论隐喻和母式已让我们离题太远了，但从某种意义上讲，各种艺术的历史就提供了一系列这种我们不是怀疑就是赞同的检验实例。伊丽莎白时代的诗人曾玩过猜问游戏：如果我的情人是女神，那么她是哪位女神？或者，如果我的情敌是动物，那么我会叫他什么动物？画家也可以玩这类游戏，法国画家纳捷 [Nattier] 就曾用赫柏 [Hebe] 的姿态画了一幅罗可可式的美女像，而赫柏是奥林波斯山上的侍者，她把永恒的青春惠予众神 [图172]；18世纪英国的威廉·霍格思 [William Hogarth] 则把批评他的查尔斯·丘吉尔 [Charles Churchill] 画成了一只用前腿笨拙地抱着赫耳枯勒斯的棍棒的熊 [图173]。

我已在另一篇论文里探讨了讽刺画和漫画中隐喻的这种特殊用法，那篇论文是我和已故朋友恩斯特·克里斯 [Ernst Kris] 合作的结果。⁶今天，我的论题迫使我更接近艺术象征符号起源研究的重要领域，即宗教艺术的领域——我们艺术史学家研究的大多数艺术作品都是宗教内容的。我记得曾无意中听到一位大学生抱怨一些讲座（可能

是我作的讲座)：“真够呛，那个教授一幅接一幅地让我们看圣母像。”但图像学的一项永久收益就是，我们现在懂得，你不努力寻找意义⁷为什么就没法讨论例如15世纪佛兰德斯现实主义的非凡成就——凡·艾克兄弟 [the brothers van Eyck] 的《礼拜羔羊》 [*The Adoration of the Lamb*] [图174] 之类的作品。那在祭坛上的上帝羔羊不是一种由特定文化选用的传统隐喻还会是什么呢？在那种文化传统里，人们每天都可以看到被拖上祭坛献祭的羊和羊羔的不同表现。凡·艾克的圣母像确实是研究象征关系的另一个重要领域，因为从崇拜圣母的作品上可以很好地研究一下语词和图像之间的联系。歌颂圣母的赞美诗和连祷文多得不计其数，它们的意象大多出自秘藏于圣经中的希伯来情诗，在圣经中它们由世俗诗歌变成了神圣诗歌。

在凡·艾克的登基圣母像的背后，我们能读到出自这类赞歌的引文：“她比太阳更美，比星辰更亮；她像永恒的灿烂光辉，似上帝的无瑕镜子。”⁸显然，圣母花冠上的白色百合花和红色玫瑰同样是对她的圣洁和慈爱的传统隐喻。⁹ 在一些较低级的奉献像里，有文字和标签表明所有这些隐喻和比喻，以便于我们默祷。图175出自1505年版的法兰西时祷书 [*French Book of Hours*]，画的中部是圣母，圣父 [*God the Father*] 在上方对她讲着《雅歌》 [*Song of Songs*] 里的话。在她的周围是赞美她的象征符号：*Electa ut sol* (灿烂太阳)，*pulchra ut luna* (美丽月亮)，*porta coeli* (天国之门)，*plantatio rosae* (玫瑰花园)，*exaltata cedrus* (挺拔雪松)，*virga Jesse floruit* (耶西的花杖)，*puteus aquarum viventium* (活水泉源)，*hortus conclusus* (封闭的花园)——这些仅是画面左边的东西。在画面的右边，我们还能找到海洋之星，荆丛中的百合花，美丽的橄榄树，大卫之塔 [*the tower of David*]，完美的镜子，花园喷泉，上帝之城。¹⁰

我选择这个例子是为了提醒大家，艺术曾是象征理论的奴仆，而非象征理论的主人。我们教堂和博物馆里的古代图像是雇人作的，以显示超自然力的神圣或统治者的伟大。当代的心理学家也许难以适应这样的看法，因为他们已学会在当代的上下文里看艺术。在当代，艺术服务于各种不同的社会目的，例如，它被作为艺术家对社会压力的一种摆脱或作为收藏家地位的一种象征。在这样的上下文里，任何绘画或雕塑的公开的和可解释的意义几乎都无关紧要，因为我们需赞同的不是隐喻，而是“这是艺术”的宣称。因此，史学家如果要重点研究象征符号的社会意义，他就可能无法和美学家或心理学家谈到一块。然而，正是社会意义曾被认为是至关重要的，如果图像要作为崇拜的焦点和权力的提示的话。正是意义第一的原则使形式也有了重要地位。

艺术中象征符号的研究所遭到的陈腐谴责之一就是，它导致人们去专注内容，而忽视了艺术的一个重要方面，即形式美和形式和谐。我不否认，粗心的人会落入这样的陷阱，但是，如果许多人落入了这种陷阱，那也许是因为他们分析得不到家，而不是他们缺乏敏感。正是那些提出形式和内容之间有区分的人为自己也为别人设置了陷阱。我们为什么要认为形式不可能象征化呢？让我们来看看两幅圣母像：图175的版画是一幅聚集了许多象征符号而缺乏伟大艺术意图的低级作品，而凡·艾克创作的圣母像[见图174]则是一件杰作。然而，凡·艾克的这幅圣母像之所以是杰作，难道不是因其能使我们不仅仅只去赞同百合花、玫瑰或光芒这些个别的象征符号吗？“她比太阳更美”，原典上这么说，而她也确实如此。谁会说美本身不可能是一种合适的象征符号呢？

我们在这里碰到了另一个曾使限制主义者感到困扰的区分。普通的符号系统有个特点，即它们遵循卡尔·比勒¹¹所说的抽象关联原理[**the principle of abstractive relevance**]。根据这一原理，他指出了在符号系统里可以有某些不关联的特征。众所周知，字母“a”有许多种写法，甚至一朵玫瑰也有许多种画法。无论怎么写或怎么画，只要它们遵守某些不变的关系，它们所表示的就是同样的东西。交通符号也是如此，它的关键是颜色，而不是形状或高度。同样地，对信号旗来说，它的关键是图案，而不是大小或材料。

然而，即使在我们功利主义的文明中，我们也会在某程度上去注意形式的选择，各种仪式性和庄重的场合还保留着一些比较古老的传统。升旗和向国旗敬礼必须有一定的方式；当我们觉得场合需要时，我们会选择某些词汇和使用某种适当压低的嗓音；如果原典的内容似乎不允许逸笔草草的话，我们甚至还会去注意字母的书写形式。怎样从一系列可能的语调或形式中做选择，这个问题通常被归在了表现这一题目之下：我们用压低的语调来表现敬畏，用仿羊皮纸写的文凭来表现场面感。然而，适当的书写形式或材料的选择也被归入了象征理论范畴之中，至少是从“扩张主义”的意义来看这个术语的话。我记得一幅为商业通函的复印机所做的广告，它以确凿的依据向客户推荐说，每份复印件都像原件，看似亲笔书信。每个收件人看到这令人重视的符号或象征该是感到满意了，但这种把戏已耍得太普遍了，以至于现在与其说会让人高兴，不如说会让人厌恶。

很显然，这就是为什么这种得到形式和材料加强的符号不能仅用一个词来翻译，或者说甚至比词语更难翻译。你可以用打字机打出一张文凭，但是你却无法把仿羊皮

纸的真正含意甚至翻译成推论性言语，因为所选用的这种纸的关联含意需取决于一系列的联想或潜在的上下文。

在艺术史学家看来，幸存于我们的文明之中的一些边缘的，有时甚至是滑稽的领域，是产生我们称为艺术的真正温床。在被敬畏感所支配的封闭社会里，显示信仰和权力的象征符号当然不允许被没有价值的表现所玷污。我们都还记得，原典的神圣性是如何致使经书变得十分精致考究，如何致使中世纪艺术中令人赞叹的词首字母书写形式变得越来越丰富。只有最珍贵的东西才可用于表示神圣，只有最大的诚心和爱心才能创造出盛载这种令人敬畏内容的形式。我认为，我们如果在此把美称作神性和权力的象征符号，这并非不正当的意义扩张——我们用不着过多地担心美在这个上下文中指的是什么；我们可以取用中世纪给美下的定义：*quod visum placet*，即愉悦眼睛者为美，并且假定，鲜明的色彩、闪耀的宝石和复杂的对称符合这一定义。有种主张认为，这一美的观念相当普遍，并且独立地出现在各种各样的文化当中。艺术对象征符号研究的用途之一就是恰恰是让我们有可能检验这种主张。在宗教和权力的象征符号中，人们对珍贵材料、稀罕工艺、高价做工的了解确实能加强视觉的这一方面。这里有献祭的成分，也有纯粹摆阔性浪费、财富炫耀的成分。金色体现了这些意义的汇合，这种汇合使金色成了表示神性的惯常选择颜色，因为它的灿烂不仅怡人和珍贵，而且最接近于光明，它是对善良和神圣的普遍隐喻。¹²还有一点也是确实的，即有些文化认为，有某种神圣甚至用金色字母也不能书写。在此，象征符号有时不接受艺术的服务，但对我们目前的上下文，这只是个不怎么重要的问题。只要艺术服务于象征符号，内容、形式和材料之间的区分就变得牵强了。

如果在凡·艾克的祭坛画 [见图174] 里，上帝被这样再现成一个具有国王和祭司气派、戴着教皇头冠的高贵的男子，那就显然不可能把象征的内容与它的再现方式区分开来。凡·艾克和他的委托人显然清楚这条教义：上帝不是一个有胡子的男人。但是，对于我们的头脑来说，在地球上所能够经验到的一切可以感觉的事物当中，一个极有气派的英俊、高贵、慈父般的统治者是不可能把握上帝的最适合的隐喻了。¹³教会告诫信徒不要囿于象征符号的字面意义，而要把它们当做是对更高级意义的可感觉的类比。美学家和心理学家倒不如从他们自己的观点出发去研究这种教义的含意。因为，在我看来，他们似乎觉得自己不屑于传统的方法，因为传统的方法只是细查象征符号与其所指对象即 *denotatum* 的相像程度。这种相像或“*iconicity*”被认为允许我们把象征符号视作所指对象的代表或再现。¹⁴ 如果我没有理解错神学教义的话，那么它要求我

们考虑的只是：一个高贵的人也许是我们凡人在一系列可能的择项里所选择的与神最相像的经验。所有的象征表示不也都是这样的吗？我们把凡·艾克的绘画称为金子、珍珠和光辉的“图像符号”[*iconic signs*]，然而，他神奇的再现技巧之所以成功，只不过因为他在有限的底色媒介中选择的那些颜料的组合色最接近于光亮和闪耀的形相。

在此我必须小心，因为我正在危险地接近我的《艺术与错觉》[*Gombrich, 1960* 年] 一书的主题，我不想对它反复叨述。但我认为，现在还在讨论的问题从某种程度上来说是我在那本书里所努力解决的观察和镜像 [*mirror image*] 的问题。在那里，我的目的是要引起人们注意这种事实，即所有被称作再现作品或图像符号的东西都需要解释，并且，我们太易于错把这个问题不当问题，我们说这是一幅海景或这是一幅人像，往往不会停下来问问自己，我们是怎么知道的，并且这话意味着什么。如我曾说过的那样，就普通的象征而言，我们有时忽视了一个相反的程序。我们已重点讨论了解释问题，但还没有探讨我们已知其意义的艺术作品对我们所具有的潜在价值。例如，凡·艾克对圣父像 [图174] 的形式处理在多大程度上是最高威力象征的典型？当然，不仅仅只是气派使这一形象不同于其他的形象。还有那种平静的神情，正面的姿势，以及所有我们经验为 *hieratic* —— 一个实际上出自 *hieros* 即神圣的词——的所有形式特征。甚至一种本来再现不了神的气派的媒介（凡·艾克却凭借自己的技巧用它再现了神的气派）也能通过神圣的对称和稳固感来象征神圣——无论你想到的是另一位伟大现实主义的先驱马萨乔 [*Masaccio*] 的《三位一体》[*Trinity*] 湿壁画，还是后一代的一幅低级的法国木刻 [图176]。确实，这种严峻的稳固性其含意在它的上下文是如此明显，把它说出来似乎反倒多余了。

有时，一些批评家和美学家说我讲艺术作品的理解这个概念时讲得太随意了。¹⁵ 有人甚至指责我把“理解”一词和转化为概念术语的翻译等同起来，而那种翻译导致了对作品艺术质量的偏离，但我绝没打算这么做。相反，我认为，只有通过艺术，我们之中有些人才可能重新捕捉到某些象征符号的含意，并且理解它们的底蕴也理解它们可译的意义。作为一位史学家，我还知道，这种自信心有时被用错了地方。即使形式和色彩的意义也有赖于上下文和传统。可是，在一种上下文中使我们觉得神圣的形象，也许在另一种所有形象都严峻的风格里还是会失去其独特的意义。由于这个缘故，我们站在幻灯前解释或唤起各种意义的汇合时，我们的努力就必定会显得做作。但这一技术困难并没削弱我的信念，我们在熟悉某种形式的惯用语之后就能理解和欣赏艺术家的选择。甚至持不可知论的史学家也可通过此法了解一些宗教象征符号对一

个社区的人曾经意味着什么。大多数去过沙特尔教堂 [Chartres] 的人也会有这种信念。它不是一种非理性的信念。

让我试着用音乐领域的例子来充实这一大胆的主张。自古以来有无数作曲家都曾写过礼拜音乐，如弥撒曲，在这种音乐中，诵唱经文是一个重要的部分。对史学家来说，词的意义和象征符号的解释是不会有问题的。但正是因为词的意义和上下文有非常严格的限定，研究这些乐曲才能传达给我们原典传达给信徒的某些意义。我建议那些喜欢音乐的人系统地比较一下巴赫、海顿、莫扎特和贝多芬这些著名大师是怎样对经文里的同一段词语进行展开和配曲的。他们怎样从有限的乐音、和弦、节奏中选择成分组成神圣庄严的旋律来加强和阐明 *Credo in unum Deum* [我信唯一的主] 这几个词。复杂的对位和思想怎样经常出现在教义所断言的三位一体的第二位即“他是圣父所生，而非圣父所造，与圣父同性同体”的那一乐曲里；音乐怎样随着“他为了我们人类，并为了我们的得救从天降下”这些词的出现而变得柔和、甜美，从而引出一个重要的秘密：“他因童贞玛利亚的圣灵取得化身。”这些词常常能唤起艺术大师最意外和神秘的风格手段：感情的悲哀、墓葬的静寂、复活的欢悦，我们指望这些都会被反映在音乐里。而且它们确实是反映在音乐里了。

“反映”在此可以指各种手段——从使用上行音阶来表现基督升天的传统到古风式的多利安调式 [Dorian mode] 里的神秘声音，贝多芬在《庄严弥撒曲》 [Missa Solemnis] 里曾用了这种调式来宣告基督化身 [Incarnation] 的奇迹。这里和常情一样，我们的术语在用音乐描绘 [depicting] 词语的意义和用音乐表现 [expressing] 词语的意义之间游移，但我总觉得最好还是让“表现”一词只用来指情感的各种自发征象 [spontaneous symptoms]。混淆这两个层次已在评论中造成了很大的破坏，这在美学中频频出现。作曲家的情绪，甚至内心的信念都是他个人的事情，我们永远不能理解。我们所理解的不是他本人，而是他的作品，他的选择，亦即他对那些反映 *Sanctus* [神圣] 的庄严或 *Benedictus* [祝福] 的温馨的音乐隐喻的选择。所有知道怎样评价他的选择所含意义的人都会理解他为何要做这样或那样的选择。无论作曲家或听众有什么样的个人信念，音乐依然能够传达出原典的不可翻译的意义。

声音能独自携带意义吗？这个问题显然没有问对。并非所有上行音阶都意味着基督升天，它只有在适当的上下文里才有这个意思。下面是诗歌艺术的一个经典公式，出自蒲柏 [Pope] 的《批评论》 [Essay on Criticism]，它概括了一条古老的批评传统的智慧：¹⁶ *The sound must seem an echo to the sense* [声音应为意义的回声]。它是回

声，而不是携带者。

让我把宣讲并说明这种理论的整节诗句摘引如下：

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense:
Soft is the strain when Zephyr gently blows,
And the smooth stream in smoother numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse, rough verse should like the torrent roar.
When Ajax strives some rock's vast weight to throw
The line, too, labours, and the words move slow...

[没有刺耳之声，这还不够，
声音应为意义的回声：
西风轻拂，诗句柔静，
溪水潺湲，韵律晶莹；
而当巨浪澎湃，惊涛击岸，
诗句就应咆哮汹涌，激越奔腾。
当埃阿斯肩负重石，奋力投掷，
音调也应同样费力，词语缓慢迟滞……]

诗的速度由于故意的语音障碍而变慢，这样就反映或强调了记叙那位英雄投掷沉重石头所用词语的意义；描绘和表示平静溪水的流畅辅音和描写风暴的拗音形成了明显的对比。

声音当然并非独自无援地就做到了这一点，如果把这首诗读给任何一位不懂英语的人听，那么他听到的一切就成了一连串平稳的音流。这一点我是清楚的，因为我曾并非自愿地当过这种实验的对象。我的一位匈牙利朋友曾向我朗诵了大量他很喜欢的匈牙利诗歌，他认为，单单这些诗歌的纯粹声音就会使我感到愉悦。如果我理解了这些推论性的象征符号，那么我或许也已把握了声音如何成为意义回声的方式，但反过来可不行。

我认为，在艺术的上下文中——无论是在绘画、音乐或诗歌中——研究已知的象征符号，也许确实能向心理学家阐明，什么形式、色彩、节奏和声音能让人觉得会有什么意义。这或许会使他去注意古老的 *decorum* [得体] 原则。“得体”寻求的正是

这类的适合或得当的匹配。

我依然相信，这类的研究往往能证实奥斯古德 [Osgood] 所谓的语义级差 [semantic differential] 的观念。从原则上讲，我们有可能根据奥斯古德设计的那种带有积极和消极、好和坏、有力和无力等维度的语义空间坐标，标出色彩、声音或形状的位置区域。尽管我们会发现，在这种过程中，要方便地标出三维的空间得付出太高的代价。而且，他的坐标未必能代表标示所有情感调子的最佳方式。还有其他方式可以用来研究艺术象征符号能使人去注意奥斯古德在他的经典著作《意义的测定》 [*The Measurement of Meaning*]¹⁷ 里忽视了的一些特征，其中之一就是在我们对词语作反应的过程中声音和意义之间的关系。不管怎么说，正如你们所知道的，奥斯古德在他原先的研究中请受试者在七点标度 [7—point scales] 上标出各种观念：雪到底是聪明的还是愚蠢的，或罪恶是不透明的还是透明的。我相信，并不是我首先怀疑词的实际声音是否不会影响这种分级。你们美国叫 “truck” [卡车] 的东西在英国则叫 “lorry”，我想提出个假说，即 “truck” 应被归为比 “lorry” 更重、更黑、更有活力，但更不友好的一级，而 “lorry” 传达给我的意思是，它比那黑色、强烈、单音节的 “truck” 略微轻一些、亮一些，功效也低一些。

无论我这个特设的假说会有什么样的命运，艺术家和批评家却有一个强烈的同感，即艺术媒介都具有适合于反映意义或发出意义回声的潜能，不管其反映或回声的方式多么模糊，以及用的是什么不确定的形式。我们现在清楚，不确定性并不构成障碍。一种形式或声音也许能适当地发出几种意义的回声，并且迫使这种游戏的参与者做出赞同。

确实，奥斯古德的发现可以很便利地用于我所描述过的猜问游戏，我们现在也许可以把这种游戏称作“多项母式匹配” [multiple matrix matching]。你们会记得，不仅来自物质世界的母式，如动物、花卉或菜肴，而且还有色彩、形状、声音或滋味都可用作线索或提示。它们当然说不上具有内在的意义，但它们能够通过（意义的）多项性产生相互作用，并且在适当有限的上下文内产生意义。

说到各个独立母式之间的相互作用，我暗指的是阿图尔·克斯特勒 [Arthur Koestler] 最近在他的内容广泛的著作《创造的行为》 [*The Act of Creation*, 1964年] 中提倡使用的术语。我还不怎么同意克斯特勒的做法，他用一些概括性术语把每一项艺术或科学的发现都归入这类的融合。从我目前的上下文来说，我更感兴趣的是，这样一些融合对观者、对多项信息的接收者产生的效果。请记住，艺术作品中的各个母

式并非判然分离的，因而它们就像在我们的猜问游戏中一样，需要逐步地解码。它们被叠嵌在一起并被缩合为一体，这种同时呈现能产生戏剧性效果。当注意力从一个意义层次转入另一个层次时，会造成惊讶，这种惊讶很值得从心理学角度加以研究。我读过的探讨这个问题的最有启发性的文章是乌尔里克·尼瑟尔¹⁸写的。基于他对计算机的研究，他提出了要用两种信息加工程序，即他所谓的顺序加工程序和多项并行加工程序来取代人们过去对心理活动所做的区分。他写到，一般说来，人类思维有一个向前进行的主顺序，它一步一步地处理某些个别的材料。这一主顺序对应于意识的通常过程，而意识从其内在性来讲是单一的。但是，这一可以被称作逻辑思维的主顺序操作通常都伴有复杂而和谐的多项并行操作，这些多项操作本质上是无限丰富的，尽管它们不如重点突出的（主）顺序加工程序那么确切。尼瑟尔讨论了多项反应式或多项意识活动的难点，并提出了一些研究领域。他也许会发觉，研究艺术是有点用的。让我们来看看蒲柏的见解，他认为，声音该以最精确的方式成为意义的回声，拟声画 [onomatopoeic sound painting] 的简单双关手法即是一例。再让我们来看看奥维德 [Ovid] 在《变形记》 [Metamorphoses] 里讲述邪恶农夫的故事时所用的方式。在这个故事里，农夫们因拒绝庇护阿波罗和狄安娜的母亲、怀有身孕的拉托娜 [Latona] 而遭到惩罚，变成了一群青蛙。奥维德在结束他的故事时说，“甚至在水下他们还在呱呱咒骂” [Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant]。我们跟随主顺序，有意识地注意那些用以一步步展开故事的词汇的意义。突然，其中的一个词不仅沿着主顺序指出了意义，而且还画出了蛙鸣的声音；我们会觉得仿佛有人出其不意地击了我们一下；这个词便变得明晰了，而且我们也听到了青蛙的呱呱。如果你要用个夸大的术语来描述这种卑微的声音，那么你也许可称其为“超系统的冗余度” [extrasystemic redundancy] ——冗余度通常只局限在要求我们注意的信息交流的通道上。我们会忽然从一个意料之外的方面得到这么点直接的确证。多项性被动员起来并被迫进入了我们的意识，随着主顺序的放弃，它给我们带来了丰富感和难以捉摸感。限制主义者声称不可言喻经验是象征符号的特点，而我希望，我们现在已经有些能够对不可言喻的经验作心理学的说明了：我们觉得，象征符号不只是符号，因为它使我们能够超越程式和逻辑的范围去一瞥意义的远景。

我曾在讨论这方面内容时引用过狄更斯 [Dickens] 小说《远大前程》 [Great Expectations] 首页上的一段文字，¹⁹ 我仍然认为，就对符号所持的这种梦幻般的和回归的态度而言，没有什么描述比这段文字更具有高度的唤起作用：

我既没有见过父亲母亲，也没有见过他们的肖像（他们那时候离拍照这玩意儿还远着呢），因此，我第一次想到他们的模样，完全是根据他们的墓碑胡乱猜想出来的。父亲墓碑上的字体使我产生了一个稀奇古怪的念头：他是个皮肤黝黑的矮胖子，长着一头黑鬃发……

要是过分地深究这段对小孩的想象所做的令人信服的描述，也许会令人伤心，但我们大概该说的是，这孩子对程式化的符号有着深刻的体验，和他的伤心一样深刻。让我们回想一下比勒的抽象关联原理。普通的字母只是字母而已，别无他意，至少它们通常不是用来描绘它们所命名的东西。因而，我们文化中的成年人在看字母时很少注意它们的形状或字体。我们看完一本书后也许还不知道它是什么字体印刷的，尽管它们掠过我们的眼帘成千上万次。杰罗姆·布鲁纳把普通知觉情境中的这种节省原理称作“门控”[gating]机制。²⁰当不能获得更多或不需要更多信息时，我们会把门关上去做别的事情。我猜想门控就是尼瑟尔所谓的“主顺序”，即逻辑思维顺序程序的一种典型的操作。狄更斯小说中的孩子不愿也不能进行门控；他不能接受比勒的学生尤利乌斯·克兰费尔[Julius Klanfer]在维也纳的学位论文（未发表）中贴切地称为符号界限[sign limit]的东西。符号或象征符号必须能产生他非常需要的信息，即某种有关他从未见过的父亲的外貌长相的东西。当然，这孩子以倒退的方式作反应的对象并不是字母的形状，而是他小小的世界中最重要的象征符号——他父亲的名字。

我认为可以争辩说，我们面对艺术作品所做出的审美反应包含着对门控的某种拒绝，图像似乎是开放的，我们可以在声音或形式的不确定的层次上自由地一层一层地寻找意义的回声。当然，这种拒绝只是相对的。我们都能区分批评的明智与不明智——至少我们希望我们能区分。传统、媒介、门类以及文化的限制束缚着史学家和批评家的想象。他知道或自以为知道：大金字塔的尺寸里并不体现其后世界历史的纲要；莎士比亚的剧本并不能被读解为证明弗朗西斯·培根[Francis Bacon]作者身份的密码；杰罗姆·博施的绘画并非裸体派[nudist sect]的暗号，没有什么文献记载过那个派别在博施时代的城市里存在过。²¹无疑，如果他坚持这些说法及与之相似的符号界限，那么他就会成为某类扫人兴的家伙。可是如果不让我们站在艺术作品面前，那么该让我们上哪儿去梦想？我们也许可以接受这些批评家的看法：经验的强度并不一定与理解的清晰度成比例。其实，我们知道，古风的、遥远的甚至难懂的东西本身都会产生魅力，因为我们并不受制于任何顺序戒律。从历史的角度来看，也许正是那些真正意义已被人忘却的图像和象征符号最能唤起我们的想象。塔西佗[Tacitus]的一句隽

语 *Omne ignotum pro magnifico* [不为人知者乃为壮观]，肯定适用于象征符号的研究。

这里最方便的例子就是古代埃及的象征符号和图像所给人的印象，这些象征符号和图像的真正意义已消失在往昔的云雾之中。古希腊和古罗马人，同他们在文艺复兴时期的后继者一样相信，那些被称作象形文字，即那些被称作神秘符号的不可思议的图像，包含着某种深刻的启示，它被埃及的祭司用奥秘的方式记录了下来。²²

在这件特殊的事情里，使心理学家感兴趣的是，有人试图对认为这些符号具有深奥意义的信念做理性化说明。文艺复兴时期有影响的新柏拉图主义哲学家马尔西利奥·菲奇诺写到，由于某种深奥的理由，埃及的祭司在描写神圣玄秘事件时所用的是图像而不是个别的文字，因为神不是通过多层次认知的步骤来认识事物，而是把事物作为一种整体的和永恒不变的理念来把握。正是在这样的上下文里，菲奇诺介绍了可以被称作一切神秘象征符号的范式的图像，即衔尾蛇。这一代表时间的图像可以立即告诉我们推论性论点只能列举的东西，诸如时间飞速而过，时间首尾相连，时间予人以智慧，时间携来和带走万物，等等。

我拿不准我有没有理解所有这些命题以及神秘主义者要在谜一般的图像中找到的更多的命题。在他们看来，流传下来的谜一般的图像是打开启示之门的钥匙。²³但至少不难看出这种观点和尼瑟尔的多项并列加工程序之间的联系。在冥思这一特殊的图像，或过程时，要想竭力追索出它的最终含义，当然会打乱顺序思维。你从蛇头部开始追索，顺着蛇吞食自己身体的过程寻思，你很快就会在蛇吞食到自己脖颈的地方陷入绝境。

正是这种悖论促使神秘主义者超越了逻辑的界限，登上了矛盾法则够不着的领域。就这方面而言，神秘的象征符号和艺术的象征符号不同。它的原则也许可以被描述为故意破坏意义和谐的原则。我努力阐明的就是艺术家在处理符号时所关注的意义和谐。神秘主义者的符号常常是怪异、反常、不和谐的，也许甚至是令人反感的，因为它要表明不可言喻的神秘是在符号之外，而不是在符号之内。它不是一种感官上的类比，而是一种摆脱感官世界的挑战。作为图像，它的这种不足性却保证了它的神圣性。

正是这种象征符号概念被浪漫主义艺术哲学接受了，这显然得归因于古代神话和宗教的研究者弗里德里希·克罗伊策，他的方法直接来源于新柏拉图主义者对象形文字的解释。²⁴ 克罗伊策在他1800年前后的著述里认为，大多数古代文明中的神秘而久远的图像是对神秘性的暗示——也许可以说是用一种奥秘、怪异的图像来进行探索，但

它们带有我们难以理解的深刻意义。是克罗伊策首先把这种早期的、神秘主义的处理神性的方法和希腊的艺术成就做了对比。18世纪古典主义倡导者温克尔曼教导克罗伊策把希腊人的成就看作真正的艺术化身行为——为诸神创造可见形象。在克罗伊策和他的同代人的眼里，诸如《观景楼的阿波罗》这样的雕像不仅仅只是太阳神的象征符号；它是神以人的形像显现或实现，是能够找到的、使所有心智正常的人都赞同的真正合适的象征符号。

克罗伊策的区分法由于在黑格尔美学中的具体化而流行开来。黑格尔认为，历史是个向前发展的辩证过程，埃及的斯芬克斯像代表的是神秘主义者（崇拜）的谜一样的和不充分的象征 [*inadequate symbol*]，希腊的神像代表的是形式和意义的和谐，而基督教的信念却重又使这两者分离。我并不赞同黑格尔建立的结构，但我还是认为，在这种区分里有使人感兴趣的东西。并不是说古代东方的图像真的对应于黑格尔这种浪漫主义的不充分象征的概念，但我相信古典的艺术概念确实和神秘的象征格格不入，它的目标旨在意义的和谐。始于希腊的传统寻找的是开放的符号，也许在人类富有表现力的面相上的确可以发现这样的符号。并非我们的同伴在我们面前是本打开的书，但我们在看人类的面部表情和姿势时确实无须门控，我们会觉得，感官体验到的东西和有意义的东西可以在此融合成一个不可分解的统一体。²⁵因而，古典的艺术概念用神取代了蛇。在这种传统的绘画和雕塑里，象征表现和造型表现就这样合为一体。文艺复兴时期的一本艺术家手册推荐了一种时间象征符号，它把时间概念翻译成了拟人化的“时间老人” [*Old Father Time*] [图177]；蛇的象征符号只留作了他的识别标记。²⁶

当黑格尔感到这种解决办法的非永久性时，他甚至接近了真理。如果熟悉使人产生蔑视这一说法是正确的，那么它也适用于艺术领域。完美造型的人物象征可能恰好缺少奇异性，而正是这种奇异性宣称它具有超验的意义。在文艺复兴时期以及后来，不少人曾试图把神秘的不和谐象征的概念引入艺术，不过，尽管这些复杂的东西能使图像学家感兴趣，但它们在艺术性上却相当贫乏。

然而，大家知道，艺术已经越来越多地避开了那种和谐性，越来越满足于为了其自身的心理目的而去探索那些不可思议的、相互矛盾的、悬而未解的问题的挑战。这样它便失去了清晰性，但它希望（藉此）获得丰富性，即意义的充足性，这种充足性能体现所有协调我们的经验的多义性和矛盾性 [*ambiguities and ambivalences*]。

征服了20世纪心理学和批评理论的象征观念或概念是（经由浪漫主义）来源于

神秘的和不和谐传统，这也许并不是偶然的。弗洛伊德在《释梦》[*Interpretation of Dreams*]里所使用的这个术语确实和舒伯特[Schubert]、福克沃尔特的浪漫主义传统以及德国文化史学家研究神话和人类学中的象征符号的方法有着某种联系。

请记住，弗洛伊德的梦幻象征符号也是谜一般的、怪异的和不透明的；它们其实是我们的无意识愿望为通过检查而戴上的面具；只有那些受过专门传授的人才能理解它们的意义。它们与神秘传统所共有的不仅仅是作为不可知领域的启示的特征。它们和前辈一样也体现这个矛盾融合、意义合并的领域的非理性和反逻辑的特征。从超定[*over-determination*，多种原因同时说明或决定一个结果。——译注]的方面看，每个象征符号的意义的丰富性实际上是无限的，它不接受符号（有）界限的观念。正是自由联想，而不是静观凝想，能向梦幻者披露在明显的内容的荒诞外表背后所隐藏的无限的意义层次。

但我们不难把弗洛伊德的象征理论的概念归在古老的隐喻观念之下。如果你们接受我的理论：象征符号代表的是被再现对象的某套特定母式中最相像的一个择项，那么可以表示性器官或性行为的各种对象就不会使我们惊讶。弗洛伊德的定式或母式当然常常是最近的意识印象的记忆痕迹，这些痕迹位于展开的梦幻内容的突出位置上，它们既体现又掩盖其更深的意义——这里更深的意义指的是另一个母式，一个更接近生物功能和生物冲动的母式。

无疑，弗洛伊德的发现已使我们能更深刻地探寻在艺术象征符号的结构中相互联系的多项意义的和谐性与不和谐性。它们允许我们把符号界限进一步向后推，并可以就人们为何要选择某些隐喻而不是另一些隐喻的各种动机提出一些新的问题，还可以推测引起某些形式产生无意识吸引力的原因。此外，它们给语义的空间加入了一个第四维度——奥斯古德的追随者们也许尚未对其深度作过探测。

但在我看来，认为这个（第四）维度能为艺术提供真正或基本意义的这个观点，弗洛伊德没有在任何地方赞同过或支持过。相反，他的整个艺术和文化概念认为，这个母式是和公开的、社区的意义相融合的。他不像别人一样欢迎那种把梦幻象征符号发展为艺术标准的做法。因为他相信，梦幻象征符号对于所有无法进入梦幻者联想的人都是难以理解的[Gombrich, 1960年, 第31页]。

只有在卡尔·古斯塔夫·荣恩的体系里，弗洛伊德的象征符号概念才似乎回归到新柏拉图神秘主义的源头。据我对这些隐晦问题的理解，这种回归是靠把宗教传统的超验领域和集体无意识的不可言喻内容融合起来达到的。集体无意识通过谜来和我们

交谈，但这些谜却是可以得到某种谜底的。²⁷

我们越研究这些神秘的解释，就越觉得人类不愿接受自己以符号使用为基础的状况。对直接性的渴望，即对人与人之间（如果不是人与神之间）直接交流的信念，在跨越符号界限的飞跃中体现了出来，这种飞跃有可能让人逃脱理性的桎梏。

作为理性主义者，我不相信这条逃脱之路，但我认为，不能深刻说明这种启示经验的任何艺术心理学研究都不称职。我不想自称我今晚已做出了说明，或明天将能做出说明。但我希望，我已使你们相信，如果要朝着这个方向取得进展，我们切不可忽视历史维度；我们必须记住，就像我们所知道的那样，艺术在其生涯中最初并不是自我表现，而是为了探寻一些能让部分人一致同意的那些隐喻。这些人想通过他们的信仰（所用）的象征符号把不可见变为可见，并想（从这些象征中）寻找出神秘的信息。任何记得我们当代艺术中谜一样的象形文字的人都不可能忽视这种渴望的持久力量。但就探讨艺术对象征符号研究的用途而言，你们无须去请教艺术史学家。

图像志

[波]比亚洛斯托基

ICONOGRAPHY. *Dictionary of the History of Ideas*. New York, 1973, vol. 2, 524–41. Published in German translation as ‘Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie’ in Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Ikonographie und Ikonologie*, Köln, 1979, 15–63.

比亚洛斯托基 [Jan Bialostocki, 1921—1988]，波兰杰出的艺术史家，早年在华沙大学攻读哲学、艺术史和法国文学。二战期间被纳粹关进集中营。战后任华沙国立博物馆欧洲绘画馆馆长，后又执教于华沙大学，从1984年起任华沙大学艺术史学院院长。

他一生论著宏富，数量在500种以上。其代表作《东欧文艺复兴时期的艺术》[*The Art of the Renaissance in Eastern Europe*]（莱茨曼讲座 [Wrightsman Lecture]，1976年用英语由费顿出版社出版）论述了一个久被人们所忽视的领域。其大型综合研究还见于他的另一部德文著作《中世纪晚期和新时代开始》[*Spatmittelalter und beginnende Neuzeit*]（柏林，1972年）。他编辑过莱奥纳尔多、普森、丢勒、佛罗芒坦 [Fromentin]、巴尔迪努奇 [Baldinucci] 和尚特卢 [Chantelou] 的文献，作过贝洛里 [Bellori]、赞德拉特 [Sandrart]、贝尔尼尼 [Bernini] 等人的专论，既是研究伦勃朗的专家，也是浪漫主义画家的阐释者。他所涵盖的领域，从15世纪一直到20世纪，广泛地讨论了哲学、艺术史和艺术理论等多方面的问题。

他对图像学有着长期而深湛的研究，他在论文集《风格与图像志：艺术学研究》[*Stil und Ikonographie studien zur kunstgeschichte*]（德累斯顿，1966年；修订版，科隆，1981年；西班牙文译本，巴塞罗那，1973年）里，把荣恩的哲学运用于图像学，为艺术史铸造了一个类似于瓦尔堡的 *pathos formulae* [情念形式] 的描述母题特征的术语 *Rahmenthemen* [框形主题，英译作 *encompassing theme*]（见“框形主题和原型图像” [Die Rahmenthemen und die archetypische Bilder]）。他还对图像志和图像学这两个概念本身进行了细致的分析。他为各种百科全书撰写的一些关于图像学的词条，成了介绍图像学的最有名的文献。这些词条包括：“图像志和图像学” [Ikonografia e

Iconologia] (收在意大利语艺术百科全书 *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 第Ⅷ卷, 罗马, 1962年, 第163—175页; 英译本见 *Encyclopedia of World Art*, 第Ⅶ卷, 纽约等地, 1963年, 第769—785页; 中译本见《美术译丛》, 杭州, 第四期, 1986年, 第2—9页); “图像学” [Iconologie] (收在法文版大百科全书 *Encyclopedie Universalis*, 第Ⅷ卷, 第710—712页); “图像志” [Iconografia] (收在欧洲百科全书 *Enciclopedia Europea*, 第Ⅴ卷, 米兰, 1971年, 第1036—1037页); 以及原收入在英文版《思想史词典》, 现发表在这里的《图像志》。

我们从贡布里希教授的信中得知, 比亚洛斯托基教授1988年死于车祸。贡布里希还说, 他一生坎坷, 但却从未停止工作。他的大量劳动成果, 其编目被收进了纪念他六十诞辰的文集《艺术贵于金》[*Ars Auro Prior: Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*] (华沙, 1981年)。他去世后出版的最新遗作为论文集《图像的意旨》[*The Message of Images: Studies in the History of Art*] (维也纳, 1988年), 像他的第一本文集《风格与图像志》一样, 那也是一部图像学研究的著作。

图像志 [iconography] 一词源于希腊文中的 *εἰκονογραφία*。在现代用法中, 图像志指对艺术作品内容的描述和阐释, 所以, 图像志的历史属于人类思想的历史。不过, 我们建议区分所谓的“意图性的(或暗示性的)图像志” [the intended (or implied) iconography] 和“解释性的图像志” [interpretative iconography]。前者指艺术家、赞助人或同一时代的观看者对视觉符号和图像的功能和意义所持的态度, 它有时在下述著述中得到了明确的表述: 合同史料(如“委托昂盖朗·奈尔东为多米努斯·扬·德·蒙塔尼亚克画一幅圣母加冕的祭坛画的合同” [Contract for Painting an Altarpiece of the Coronation of the Virgin for Dominus Jean de Montagnac by Enguerrand Quarton], 1453年)、作品方案(如某件后期巴洛克天顶画的方案)、图像志专论(如乔安尼·莫拉努斯 [Joannes Molanus] 的《论图画与圣像》 [De picturis et imaginibus sacris], 1570年)、艺术家的言论(如乔治·瓦萨里的 *Ragionamenti* [《评说录》], 写于1567年, 出版于1588年)、赞助人的言论(如叙热修道院院长 [Abbot Suger] 的《圣狄奥尼修的封圣》 [De consecratione ecclesiae S. Dionysii]), 等等。有时, 我们只能通过历史的方法, 引证当时流行的哲学观念、神学观念或文学观念, 才能对它进行重建。“解释性图像志”可以被恰当地理解为是艺术的历史研究中的一个分支, 它旨在对艺术再现进行鉴定和描述, 对艺术作品的内容进行阐释(后一种功

能现在被更合适地称为“图像学”)。“解释性图像志”是艺术研究中的一门历史学科，而“意图性的或暗示性的图像志”则是某个时期的总体概观和美学态度的一个成分。人们研究艺术内容的自觉程度随着时间和地点的不同而改变。

为了勾画出图像与观念之间不断变化的关系，本文首先将讨论“意图性图像志”的发展过程，即西欧的艺术和艺术文献中所表现的人们对图像和视觉符号的态度，然后讨论所谓“图像志系统”的形成：中世纪的宗教系统，文艺复兴和巴洛克的人文主义系统，这些系统在1800年前后的解体，以及最近150年来的各种新发展。在文章的第二部分，我们将讨论“解释性图像志”的发展，即涉及图像志问题的艺术史研究的发展，我们将特别强调这一领域内的最新发展。

I

1. 艺术的起源与宗教和神话密切相关。早期文明的艺术作品都是宗教符号、偶像，是恐惧和欲望的表现。不过，对这些作品意义的解释是不可靠的，因为缺乏可靠的记录。我们常常无法确定一个偶像或一个宗教符号在什么程度上是作为某种神力的再现，在什么程度上被认为体现着那种神力。*eikon* [图像] 以及与之相对应的拉丁词 *imago* 或 *figura* [图像] 等概念的意义已发生了很大的变化；一般来说，它经历了从替代 [substitution] 向再现 [representation] 的延伸（奥尔巴赫 [Auerbach]，1959年；鲍奇 [Bauch]，1967年）。

在古典文化时期，由于希腊人倾向于把神话中的诸神描绘成人的形状，所以，他们创造了一个既属于神又属于人的艺术世界。古典艺术绝不只是创造一些适合于让人顶礼膜拜或适合于叙述神话事件的诸神的再现性雕像，古典艺术不久就着手创造出了一种对神话的寓意性解释（欣克斯 [Hinks]，1939年）。

原始人的心灵只意识到外部有一种总体的凶恶力量，他得向这种力量屈服并向它献贡，随着心灵的成长，原始人对自己经验的神话再现从毫无区别的凶恶势力逐渐变成人格化的神，从人格化的神变成了非人格化的抽象概念，这种抽象概念只不过为了方便起见而被想象成人的形状……（欣克斯，第107页）。

当神话最终变得无法自明其义时，它便被赋予一种原因论的说明 [aetiological explanation]，同样，当图像逐渐失去了其明显特征后，它便被赋予了寓意性的解释……一旦哲学性的反思成为有自我意识的行为，图像志批评和文学批评中就会出现

一种习惯：给明白易懂的神话再现安上寓意的说明（欣克斯，第11页起）。

欣克斯对这个问题进行了深入的研究。古希腊人认为，诗歌和神话比历史更严肃、更富有哲理，因为诗歌和神话涉及一般的真理，而历史涉及个别的真理（亚里士多德，《诗学》，IX，3）。所以，看来存在这样一种倾向，用神话事件寓意性地表现个别历史事件；艺术中所表现的是希腊人和阿玛宗人 [Amazons] 的交战或拉庇泰人 [Lapiths] 与半人半马怪的交战等神话战争，而不是雅典人反抗波斯人的历史战争。人们对神话象征的喜爱总是胜于对历史图像的喜爱。这是图像志中表明一般性和特殊性、神话与世俗、永恒与历史、象征与故事之间总体上的两极分化的一个特殊例子。象征对应于心灵的神话框架，图像对应于历史的框架：

……在公元前6世纪和5世纪，希腊人的心灵成功地摆脱了它所沉思的对象，能够理解的神话形式和逻辑形式从理论上得到了区分。但即使这时期这种巨大的智力进步也没能使古代艺术家的造型视觉崩溃，而19世纪科学视野的扩展却破坏了现代艺术家视觉的内聚性（欣克斯，第62页）。

这样，所产生的图像志形式，也就是拟人和寓意的那些形式，后来在欧洲的艺术中有了长久的生命。古典的神明获得了新的、表示自然现象或抽象概念的寓意功能。另一方面，抽象概念获得了拟人化的形式。

在古典艺术中还出现了混杂的、变化的形式，如欣克斯所说的：“神话历史” [*mythistorical*] 的再现形式。在这些形式中，英雄或者神明与凡人和寓意形象同时出现（如帕耐诺斯 [Pánaios] 画的《马拉松之战》 [*Battle of Marathon*] ）。希腊人认为，一个事件的主要意义就是其道德意义，所以，在艺术中揭示主要意义的唯一方法就是用寓意的方式来再现它，“道德的情境必须被拟人化（再现）：伦理规则的戏剧冲突必须由这些规则的象征符号协调一致的行动来再现”（同上书，第66页）。希腊人的伟大之处在于，他们知道如何“创建一个神话框架，其中行星的运转和心灵的欲望都被转变成象征符号，这些符号不仅可以互比，而且在某种程度上还可以互换”（同上书，第94页）。

古典文化后期，非理性的俄耳甫斯教和狄奥尼修斯教 [*Orphic and Dionysiac religious*] 运动掩盖了具有合理组织的奥林波斯诸神的世界，罗马帝国的国家形式掩盖了希腊小型的民主城邦的传统。这时期出现的一些新型图像志形式，在后来的基督教时期一直很有影响。墓碑装饰开始盛行，并以神话形象的寓意解释作为基础：四季 [*Seasons*] 、巴克斯 [*Bacchic*，酒神] 神话、维纳斯出水 [*Venus Anadyomene*] 、各

种海神和酒神随从 [Sea-Thiasos] (库蒙特 [Cumont], 1942年); 帝王的庆典和仪式中产生了精雕细琢的庆功作品的图像志, 它们后来对基督教的象征体系产生了决定性影响。后期古典艺术还通过人与寓意形象对话的外在形式, 精心再现了人与其灵魂或良知的内心对白, 寓意形象如缪斯、守护神、天使等常常做出激动人心的样子, 这便为一直盛行至今的再现神启题材或与超人神力对话的作品提供了永久性的形象 (扎克斯尔 [Saxl], 1923年; 欣克斯, 1939年)。

2. 在古典主义之后的各个时期, 人们对图像志态度的历史在很大程度上是接受还是抛弃古典传统的历史。只要是让人想起异教偶像崇拜的东西便被抛弃, *imago* [图像] 的意义基本上只限于被画出的图像。因为这些图像是平面的, 所以在实体上不同于它们所再现之物, 它们只是暗示了神体的外形。不过, 基督教艺术依然采用了异教传统中的各种图像和图像功能, 并发展出了自己的一类寓意图像, 一种历史叙述法, 以及一套基督、圣母和圣徒的圣像, 对图像的崇拜似乎可以追溯到一种异教传统 (帝王及死者的肖像), 它很可能存在于最初几代基督教徒之中 (格拉巴 [Grabar], 1968年)。在五六世纪那种崇拜变得更加重要。这样一种信仰, 即那些神圣的原型的神圣性中有一部分为他们的图像所固有, 在很长时期一直是神学界争论不休的对象, 结果导致了欧洲东西双方对宗教图像志的不同态度。

在拜占庭帝国, 宗教图像的问题具有不同寻常的重要性, 成为激烈的神学争论和政治争论的对象, 也成为各种宗教会议决议的对象 (格拉巴, 1957年)。在730年、754年和815年的宗教会议上, 图像被禁止, 而在787年的尼西亚 [Nicaea] 会议以及843年的会议上, 图像又得到准许。尽管图像的支持者获胜, 但建立了一种非常严格的图像志理论, 这种理论对东方基督教教堂装饰所使用的宗教图像定出了极为明确的规则。这些规则后来一直被东方教会所遵循。拜占庭图像志的传统特征由以下事实所表明: 富尔纳的狄奥尼修 [Dionysius of Fournia] 所做, 并由A. N. 狄德戎 [A. N. Didron] 在1845年出版的图像志手册《艺术志解说》 [*Hermeneia tes zographikes technes*] 长期以来一直被认为是一份早期拜占庭艺术的史料。直到1909年, A. 帕帕多普洛斯·克雷穆斯 [A. Papadopoulos Kerameus] 才证实此书是18世纪的著作, 但它显然反映了一种非常古老的传统。在这个静止的图像志思维的世界里, 连微小的变化也没有出现过, 尽管东方基督教艺术中发生过重要的艺术变更, 并常常吸收西方的影响, 有时甚至是图像志方面的影响 (比如, 圣山 [the Athos] 修道院中的壁画受德国版画的影响)。

3. 中世纪的基督教思想认为，人世间的每一件东西都是象征。现实的和历史中的每一事物、人物和事件都被认为是别的事物、人物或事件的象征，或被认为是某些概念和观念的象征。“宇宙象征” [universal symbolism] 的理论源于圣奥古斯丁 [Saint Augustine] 的《论三位一体》 [De Trinitate]，并且可以追溯到伪亚略巴古的丢尼修 [Pseudo-Dionysius the Areopagite] 的新柏拉图主义哲学。丢尼修认为，“可见之物是不可见之美的外在图像” [visible things are images of invisible beauty]。多亏了约翰·斯各特斯·埃里杰纳 [John Scotus Erigena] 的翻译，伪丢尼修的思想才得以广泛流传。圣维克多的休 [Hugh of St. Victor] 提出圆满的宇宙象征理论：“整个自然都表现了神” [Omnis natura Deum loquitur]。在休看来，宇宙是“上帝亲手写成的书”。阿兰·德·里尔 [Alain de Lille] 对宇宙象征做出了通俗、简洁而又富有诗意的阐述：

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum*

[世上的一切造物
都像一本书和一幅图
也像一面镜子]

圣博纳旺蒂尔 [Saint Bonaventure] 发现，造化之美 [created beauty] 是永恒的符号，它把人类引向上帝。神学家们分辨出了冠有不同名称的两种主要象征，它们表示两种在本质上多少有些相似的分支：（1）被赋予了意义的现存之物 (*res at signa*)；（2）程式符号（查登尼厄斯 [Chydenius]，1960年）。在艺术的实用象征体系中，人们还可以辨别出另一种分类：亚里士多德的理性思潮和非理性的新柏拉图主义神秘思潮（贡布里希，1948年；1965年）。在前一种思潮中，图像被认为只包含与其对应的文字相等的内容，它们构成了一种代码，一种程式性的符号语言，被用于传达宗教神旨。在第二种思潮中，对象征图像的体验被认为能提供给观者一种比文字所传达的知识更高级的知识；这种体验能让观者和图像所包含的抽象观念进行直接的、销魂般的和热情的接触。中世纪艺术一般使用象征的图像，这些图像被认为是代码，能向每一个人，包括不识字的人，传递它们所包含的神旨。中世纪对象征的另一种态度出现在神秘思潮中。能被感官把握的图像是一种超越有形世界之界限达到精神世界的方法。图像的这种功能由不同的神学家作了系统的表述。15世纪的让·热尔松 [Jean

Gerson] 对这种功能的表述是：“我们这样就该学会以我们的心灵来超越这些可见之物，达到不可见之物，从有形世界达到精神世界。因为这就是图像的目的。”（林博姆 [Ringbom]，1969年，第165页）。

这种教谕理论在教会的早期业已形成。根据这种理论，图像是一种书写形式，为的是让不识字者看懂（见诺拉的波莱纳斯 [Paulinus of Nola]；格雷戈里大主教 [Gregory the Great]）。另外，托玛斯·阿奎那也认为图像是有用的，可用于初始的教育 [ad instructionem rudium]）。这种态度一直延续到中世纪结束（后来又又在反宗教改革时期复兴），甚至到了14、15世纪，它还在诸如《穷人的圣经》 [Biblia pauperum] 和《济世宝鉴》 [Speculum humanae salvationis] 等预示论著作的早期版面中得到表现。教谕的目的中不仅包含着直接的道德说教——这些说教通过“禁令” [prohibition] 和“劝诫” [dissuasion] 以及“最后的审判”和“善”、“恶”等形象得到表达——而且还包含圣书中的历史 [sacred history] 事件中某些复杂环节的视觉再现。这些环节被认为是新旧天道 [the Old and the New Dispensation] 的人物和事件之间的预兆和应验。这样，预示论思想把图像联入了象征的关系之中。视觉统一在宗教图像中得到确立，是通过一些大型百科全书式著作完成的，例如：《圣经普通注疏集》 [Glossa ordinaria]（主体为圣经评注，直到最近该书一直被认为由瓦拉弗里德·斯特拉波 [Walafrid Strabo] 编辑），古利尔穆斯·迪朗 [Gulielmus Durandus] 的公祷文体系《圣事通论》 [Rationale divinorum officiorum]，或博韦的凡尚 [Vincent of Beauvais] 的《大镜》 [Speculum maius]（这是通过象征主义的镜子看见的世界的图像）。这些书导致了中世纪盛期一些大教堂中巨大的图像志方案的实现。在这些教堂中，上帝、自然和人统一在一个过分精制的象征图案的体系之中，反映着哥特艺术时期所流行的世界模式。那时期的艺术遵循着一种象征符号的思维方式，这种思维方式盛行于神学、公祷仪式、异教仪式以及其他的生活领域中。艺术为中世纪神学家所看见的抽象宇宙结构提供了视觉的形式，并使之接近常人的理解力和想象力。这意思并不是说中世纪的象征总能够被任何地方的任何人所理解。非常专业的神学问题和争论也进入了图像志。现代图像志学家破译了这些图像之后发现，它们常常揭示了复杂的宗教情境和政治情境。（比如，迈耶·夏皮罗 [Meyer Schapiro] 1944年经过分析发现，拉斯韦尔十字架 [Ruthwell Cross] 的图像反映了英国的北方基督教和英国的罗马基督教之间相互冲突的各种思想形态。）

新柏拉图主义的象征体系尤其是在伪亚略巴古的丢尼修的著作影响下发展起来

的。他的影响在很大程度上促进了中世纪各种关于光的象征理论的发展。光的象征在哥特式建筑中取得了最高成就，这些建筑被一种光的神秘笼罩着（冯·西姆森 [von Simson]，1956年）。叙热修道院长 [Abbot Suger] 这位哥特式建筑的聪颖的主使者 [*auctor intellectualis*]，在其著作中出色地记录了对象征体系的这种态度。他在《论他任期的已为之事》 [*De rebus in administratione sua gestis*]（XXVII）中描述了镀金的青铜浮雕的大门：“这件高贵的作品极明亮；但它若是高贵的明亮 / 就应该照亮心头，使心灵能穿过真正的光 / 到达真正的光，那里基督是真正的门 / ……迟钝的心灵穿过物质的东西升向真理 ……”（潘诺夫斯基，1946年，第46-49页）。叙热对贵重宝石的沉思把他的心灵引向了对超自然的沉思：

当——出于对上帝之屋的美的愉悦——多彩宝石的美把我从内心的忧烦引开，当可贵的静观把我从物质世界引向非物质世界，引起我反思神圣美德的多样性，这时我便觉得我似乎置身于某种奇妙的宇宙层，它既非完全存在于地球的泥土之中，又非完全存在于天国的纯净之中，这时，承蒙上帝的恩惠，我便能以某种神秘的方式，从这个低下的世界上升到一个高级的世界（同上书，第63-65页）。

数字的特定象征也属于某种类似的神秘符号的领域。圣经中的数字以及建筑中指明数量关系的数字被认为具有某种神秘意义：“神性的智慧反映于印刻在一切事物上面的数字之中。”（圣奥古斯丁《论自由意志》 [*De libero arbitrio*]，II，XVI）。对数字神秘意义的信仰源于毕达哥拉斯学派，并在新柏拉图主义中复兴。这种信仰通过最初五世纪间的神学大家 [the Fathers of the Church] 传入中世纪（马勒 [Mâle]，1898年，英文版1958年，第10页）。中世纪建筑图像志中各种复杂的数字象征的分支已由 J. 索尔 [J. Sauer，1924年] 和 E. 马勒（同上书，第10页）做了研究。比如神学家们把“8”这个数字和“新”这个观念联系起来（因为它在“7”之后，而“7”又是人类生活和尘世间表示周期的数字），它表现复活和洗礼的观念。由于这种早期的信念，洗礼堂和洗礼盘都做成八边形形状（马勒，同上书，第17页）。在这种数字象征的用法中，人们或许可以追溯出一种神秘的态度，而不是教谕的态度。

一般人接受象征态度这一事实并不意味着中世纪艺术中没有再现过实际发生的事件。不过，由于中世纪艺术固守传统并且忠于范例 [*exempla*] 或视觉构图样式，所以，真实事件即使有时被作为再现题材，也要作些变形以适应预先备好的传统模式。见诸文字的圣徒生平也是根据文学的或神话的 *topoi* [套式] 写成。艺术中也可以看到同样的事。如果艺术要再现某个新的题材，它总是根据现存的样式为之造型。比如，

我们可用12世纪建于波兰格涅兹诺 [Gniezno] 教堂的青铜大门上再现的圣阿达尔伯特 [Saint Adalbert] 的故事为例。早先制作的欧洲教堂的青铜大门再现的都是基督敎神学的 [Christological] 记事和寓意形象，并饰有装饰图案。而后来必须赋予圣徒传记 [hagiographic story] 以视觉图形。不出所料的是，这些再现大都遵循基督学图像志的模式（卡林诺斯基 [Kalinowski]，1959年）。所谓的贝叶壁挂 [Bayeux Tapestry] 上再现的世俗题材，比如征服者威廉 [William the Conqueror] 征服英格兰的题材，在总体立意上也遵循古典传统。中世纪实际生活的直接经验进入艺术的方式也许比一般人承认的要多，不过，象征体系和现实主义、系统性和自由式（艺术）的相互参与仍然是中世纪研究者争论的一个问题（贝利纳 [Berliner]，1945年；1956年）。

在中世纪后期，图像志的总体系统依然保留着，但对新题材的再现，特别是基督生平中的最具有凡人特色的那些故事和关系的再现，即基督的婴儿期，与圣母及圣约翰的情感联系以及殉难，还有圣母生平的故事，等等，都引起了人们的注意。尽管象征的思维和教谕的思维仍然占有重要地位，但是与虔诚教徒交流的方法改变了：中世纪后期盛行的大部分题材迎合观者的情感，而不是观者的理性。有些学者选出过一组所谓的供奉画 [devotional pictures] 以相对于教谕画和历史画，但是，这种供奉画的精确界定依然是个值得讨论的问题，同样值得讨论的是这种艺术在多大程度上受到文学，特别是敬神诗 [pious poetry] 的影响。随着版画艺术的发展，新的廉价的图画将《穷人的圣经》和《济世宝鉴》中系统化的预示论图像传遍四方。修道院编辑的各种大型宗教沉思录，如伪博纳旺蒂尔 [Pseudo-Bonaventure] 的《基督生平沉思录》 [*Meditations on the life of Christ*]（I. 拉古萨 [I. Ragusa] 和R. B. 格林 [R. B. Green] 编辑，1961年），将一种新的情感性图像志研究法广泛传播。另外，宗教剧院在某些方面也影响了艺术中讲述故事的方法。

4. 在文艺复兴艺术的图像志中，“历史” [history，也作故事] 被推到了引人注目的地位，这样做是以牺牲象征体系为代价的。但这并不意味着象征已经销声匿迹。图画寓意和象征体系在人文主义艺术概念中占有非常重要的地位，不过在这种新的艺术理论中，*istoria* [历史] 的概念被置于中心。根据 L. B. 阿尔贝蒂 [L. B. Alberti]（《论绘画》 [*De pictura*]，1435年；《论绘画》 [*Della pittura*]，1436年）的说法，艺术品首先和最重要的任务就是描述一个故事 [story]。这个故事得选自权威的文学资料，不管是神圣的还是世俗的资料。艺术作品应该以尽可能令人信服和富有表现力的

方法再现圣经、圣书中的历史或古典历史神话或传说中的某个事件。这种新的 *istoria* [历史] 的概念后来统治了图像志研究达300多年（当然，*istoria* [历史] 或 *storia* [故事] 这个术语的意义在这时期中有了变化），这个概念是文艺复兴时期人们认为文学优先于视觉艺术的一个后果。文学之所以优先有几条理由，其一是艺术还没有一种完全为世人所知的古典艺术理论。所以，诗歌和修辞学理论被用来作为视觉艺术的指导原理。因此，贺拉斯的“诗如画” [*Ut pictura poesis*] 成了占统治地位的原理，它让视觉艺术从属于文学理论的规则。这种文学和艺术的等同一直延续到1766年，这一年 G. E. 莱辛 [G. E. Lessing] 在他的《拉奥孔》 [*Laokoön*] 中对此提出异议（R. W. 李 [R. W. Lee]，1940年）。在人文主义的视觉艺术理论中，历史 [*istoria*] 的概念占了中心地位。历史的选择得考虑其道德价值（阿尔贝蒂选择的例子都表现坚忍的道德题材，如“梅里格尔之死” [*Death of Meleager*]、“伊菲革涅亚的献祭” [*Immolation of Iphigenia*] 或阿佩莱斯的“诽谤” [*Calumny*]），它的再现得根据 *decorum* [得体] 和 *costume* [惯例] 原则，也就是说要考虑尊严，并且要最忠实地依据文学原型。每件东西的“大小、功能、类型、颜色或类似的东西”都必须合适；阿尔贝蒂强调，必须用各种合适的姿势来获得各种不同的和令人信服的情感表现。

中世纪之后的图像志对文学的依赖与日俱增。到了17世纪，图画形式对文学主题的忠实成为视觉艺术作品最受珍视的特质之一。尼古拉·普森写信给他的一位买主德·尚特卢先生 [M. de Chantelou]，让他“读故事和看画同时进行”。在法国皇家绘画雕刻学院 [*French Royal Academy of Painting and Sculpture*] 里，进行着冗长的关于图画与文学资料之间关系的讨论。要想很好地再现诗歌中的题材，艺术家就得是位 *doctus artifex* [博学艺人]，熟悉各个不同领域。不过，G. P. 贝洛里 [G. P. Bellori, 1695年] 强调，文字中好的东西并非放在绘画中也好。所以，画家要想改变故事，就得获得“关于事物的广泛知识，他必须精确地思考自然和现实”。艺术家从一开始就被赋予了某些自由：阿尔贝蒂绝不是想用这种对文学的依赖来过分限制艺术家。他强调了视觉艺术的特定要求，比如，要求限制被再现人物的数量，以便保持“绘画中的单独”和“丰富”之间的平衡。当然，这一来就有必要把拥挤场面中的人物减缩到可以把握的数量，以避免出现“放荡的混乱” [*dissolute confusion*]（斯宾塞 [*Spencer*]，1956年，第23-28页）。

早期文艺复兴艺术理论家对图像志兴趣不大。他们的注意力主要在于讨论用什么手段取得对 *istoria* [历史、故事] 的优美而又忠实的再现，讨论再现中的特定问

题——讨论正确（通过采用透视法则）和优美（通过采用比例法则）的再现。莱奥纳尔多·达·芬奇对图像学没有特别的兴趣，但在他已完成的《绘画专论》[*Treatise on Painting*]中，有些段落是图画的文字方案。不过值得注意的是，方案中的图画不是故事，而是诸如风暴、战争等宏伟的自然事件和人类事件的再现。在这里，文艺复兴时期的人对自然的兴趣已赫然突现。

文艺复兴时期有一个重要成就对图像志产生了部分影响，这就是古典艺术的文学传统和古典的视觉传统在15世纪的结合——E. 潘诺夫斯基和 F. 扎克斯尔（1932年）以及潘诺夫斯基（1960年）都已经注意并描述过这种结合。在中世纪，古典题材的文学传统和古典艺术母题的视觉传统相互分离，所以人们没有意识到它们是结合在一起的。古典的题材，比如源自奥维德的那些题材，常常用当时的中世纪风格形式来再现；另一方面，古典的艺术母题，如衣服的褶皱、人体类型、姿势、构图样式，等等，则用来再现基督教的题材，例如兰斯 [Reims] 大教堂的西大门，或尼古拉或乔万尼·皮萨诺 [Nicola or Giovanni Pisano] 的讲道坛上的作品。只是到了文艺复兴盛期，如在拉斐尔、提香、米开朗琪罗和科雷乔 [Correggio] 等人的作品中，形式和图像志、主题和母题才重新统一。这样一来，古典题材的古典视觉有时是如此完美，以至于1500年前后创作的某些作品，如米开朗琪罗的《巴库斯》[*Bacchus*]可能被人当做古典原作。对古典观念和古典形式的逐渐理解导致了另一种特定的文艺复兴现象，即潘诺夫斯基所说的“虚假形态”[*pseudomorphosis*]：

有些文艺复兴的形象尽管具有古典化的外貌，但它们却被赋予了一种不存在于其古典原型中的意义，尽管这种意义常常已在古典时期的文学中得到预示。由于有了中世纪前辈可供借鉴，文艺复兴艺术常常能够把古典艺术认为不可表达的东西转译成图像（潘诺夫斯基，1939年，第70页起）。

在意大利北部，除 *istoria* [历史] 这个概念之外，还出现了 *poesia* [诗歌] 的概念，这也说明了（艺术）对诗歌的依赖。人们理解这主要指抒情诗 [lyrical poetry]，而不是史诗 [epic] 或英雄诗 [heroic]。提香的一些神话图画就曾被这样描述（克勒 [Keller]，1969年，第24页起）。它所强调的是诗情 [poetical mood]，而不是某个重要动作；它更喜欢抒情格调，而不是英雄格调。当时，帕多瓦和威尼斯等地盛行对考古学的兴趣，这在安德雷亚·曼泰尼亚等人的作品中有所表现。在重建古典世界时，这种兴趣被一种哀歌诗情 [elegiac poetic mood] 所中和。乔尔乔涅一味只为人文主义者圈子里的人创作，他的画如此奥妙，以至于有几幅，如《三个哲学家》[*Three*

Philosophers] (维也纳)、《暴风雨》[*Storm*] (威尼斯), 至今仍是图像志之谜。提香的部分作品(如《神圣的爱与世俗的爱》[*Sacred and Profane Love*], 藏罗马博尔杰塞美术馆)以及洛伦佐·洛托[Lorenzo Lotto]或费拉拉派的多索·多西[the Ferrarese Dosso Dossi]等人的一些作品的谜一般而又富于诗意的图像志也同样如此。

这种浪漫的考古学观点对意大利及意大利以外的图像志发明产生了巨大的影响。这种观点的最重要文献是一部奇异的传奇作品《波利菲罗的梦中爱的争斗》, 这部作品被貌似有理地归为一位圣芳济派修士弗朗切斯科·科隆纳, 它于1499年出版于威尼斯, 书中配有阿尔多斯·马努丘斯[Aldus Manutius]做的精美木刻。在那梦幻般的充满废墟的古典风景中, 一对名叫波利菲罗[Poliphilo]和波利娅[Polia]的情人在漫游, 这些诗意般的景象就像那些绝美的木刻一样, 影响了艺术家的想象力, 这种影响传播之广、延续之久, 一直波及凡尔赛的花园[the gardens at Versailles]。《梦中爱的争斗》的插图也使象形文字符号普及化。这些符号作为文艺复兴的一种特殊现象出现在图像志中。

5. 艺术被看成一种语言, 这既适应于大众也适应于少数人。艺术依赖于交流的范围, 它可以作为一种针对大批观看者的神旨, 也可以被局限于仅仅打动一小批经过选择的观者。在极端的情况下, 这种对立可能是诉诸所有人的教谕艺术和只为极少数内行人所理解的精英者的玄秘神旨之间的对立。中世纪的艺术尤其属于前一种, 文艺复兴艺术属于后一种。甚至在西斯庭教堂这类最杰出的基督教场所或像签字厅之类的教皇官邸的纪念碑式壁画中, 甚至在萨塞提[the Sassetti]和梅迪奇等显要家族的墓地教堂中, 图像志的方案和象征体系也是极为复杂的。芳丹白露[Fontainebleau]的弗朗索瓦一世[François I]大画廊的装饰画, 其意义如此玄奥, 以至于直到最近, 图像志领域中最好的专门家才对它做出猜测性的解释(D. 和 E. 潘诺夫斯基, 1958年)。中世纪的艺术作品中, 没几件会像波蒂切利的神话作品(《维纳斯的诞生》、《春》, 藏佛罗伦萨乌菲齐宫)、提香的《神圣的爱与世俗的爱》, 或像米开朗琪罗的梅迪奇墓碑雕刻等著名作品那样(这些作品初看起来似乎很好懂), 引出那么多种不同的解释。同样, 北方的丢勒、荷尔拜因[Holbein]和勃鲁盖尔[Bruegel]等人的作品也引出了多种不同的解释。深刻的象征和复杂的图像志——特别盛行于受新柏拉图主义影响的圈子中——属于作品的完美性。

这一观念有着很强的生命力: 它在1604年重新出现在卡雷尔·凡·曼德尔[Carel

van Mander] 的《画家之书》[*Book of the Painter*] 中, 也出现在点缀该书的贝尔尼尼 [Bernini] 论述这一概念之美的言论中。这一概念越精细微妙, 象征体系就越难懂, 真正能够理解作品的圈子也就越窄。

特别是在孤高的宫廷社交圈子里和人文主义者中间, 艺术被看成是一种神秘的语言, 没入门者无法接近。在文学和艺术的特有结合之中, 视觉符号和文字联系起来, 它们以徽铭 [*impresa*]、象形文字 [*hieroglyph*] 以及徽志 [*emblem*] 等形式盛行于文艺复兴、手法主义和巴洛克时期。徽铭这种个人的符号和箴言, 其根源可以追溯到中世纪后期流行的骑士徽征 [*devices*] 和符号 [*signs*] ; 它后来从法国传入意大利并和新柏拉图主义的学说联系起来 (克莱因 [Klein], 1957年)。象形文字的流行多亏了霍拉波罗·尼利亚库斯 [Horapollo Niliacus, 2世纪或4世纪] 写的《象形文字》 [*Hieroglyphica*] 在1419年被发现并在1505年出版。人文主义者们相信, 这种谜一般的图像书写法中蕴涵着古埃及人的深邃智慧。“他们猜想, 希腊的伟大哲人已经被授予了这些埃及人的‘神秘’——而这些神秘本身当然又是基督教义的预兆” (塞兹内克 [Sez nec], 1953年, 第100页)。徽志起源于人文主义者的一种博学的智慧游戏, 其目的是为了某种道德说教, 有时它也被新柏拉图主义的方法看成一种象征符号, 能向那些对之沉思的人揭示有关神性奥秘的更高级知识。徽志包括箴言, 称为 *lemma* [标题] 图像和警言诗, 每个成分只提供部分意义, 只有把它们作为整体, 徽志才能被理解。这些把文字和图像聚于一体的玄秘的表现代码最初是神秘的精英性的, 其朦胧程度是徽志学理论家们讨论的主要问题之一 (克莱门茨 [Clements], 1964年, 第191—195页)。鹿特丹的伊拉斯谟 [Erasmus of Rotterdam] 强调, 徽铭的一个优点是, 其意义只有通过智性的努力才能掌握。切萨雷·里帕 (《图像学》 [*Iconologia*], 1593年) 要求象征图像“以谜一般的形式”构成。桑布库斯 [Sambucus] (1564年) 要求徽志具有“*obscuritas*” [模糊性] 和“*novitas*” [新颖性]。保罗·乔维奥 [Paolo Giovio] 则持理性的中间立场: “徽征不应该模糊得足以需要女巫来解释, 也不应该明了得连平庸的人也能理解。”不过后来, 象形文字和徽志书中的玄秘符号 [*cryptograms*] 开始得到普及并被解释。徽志集开始广为人知。一种新的人文主义的图像志分类法开始出现。

1556年, 温琴佐·卡尔塔里 [Vincenzo Cartari] 出版了第一本神话图像的现代手册《古代诸神的图像》 [*Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi*] (威尼斯, 1556年), 同年, 皮耶里奥·瓦莱里亚诺 [Pierio Valeriano] 出版了一本内容丰富的《象征

文字集》[*Hieroglyphica*] (巴塞尔, 1556年)。早在1531年, 安德烈亚·阿尔恰蒂 [Andrea Alciati] 便编辑了第一本徽志集(《徽志集》[*Emblematum liber*], 奥古斯堡, 1531年)。这类书通过多次翻译和重版, 通过在欧洲各地的模仿和流行, 其影响一直延续到16世纪末和17世纪。象形文字的图像、占星术图像和徽志图像对某些重要作品, 比如马克西米连一世时期宫中的艺术品的图像志产生了影响。这种影响对深宫圈子里的人要早得多(M. 吉洛 [M. Giehlow], 1915年)。有时, 连最著名的艺术家创作的作品, 如丢勒的《忧郁的第一境界》[*Melencolia I*] 也受这种影响(克利班斯基 [Klibansky] 等, 1964年)。徽志的构图原理, 即把图像和文字表达结合起来的办法, 在欧洲北部大受欢迎, 这也许是因为在新教教义中占显著地位的文字在此得到了强调(路德要求墓志铭图画 [Epitaph-pictures] 中要配上“出自圣经的短语”), 北方新教徒的墓志铭和其他宗教图画把文字和图像组成一个和谐不可分割的整体 [比亚洛斯托基, 1968年]。

在尼德兰, 徽志在17世纪现实主义绘画的发展中起了重要的作用, 因为它们提供了丰富的、充满寓意的图像宝库(德·容 [De Jongh]、冯·蒙罗伊 [von Monroy])。不过, 这些图像的意义虽然对那些牢记原来的徽志上下文的观者是显而易见的, 但它们在很长时期里使那些不熟悉徽志的解释者无法理解。

尽管卡尔塔里及其追随者为艺术家和赞助人提供了古典诸神的图像, 但人们觉得还需要另一种手册来帮助艺术家再现抽象观念、道德观念、哲学观念、科学观念及其他象征化的观念, 并帮助赞助人理解这些观念。只有这样, 艺术才能够表现复杂的思想。这个任务由意大利佩鲁贾 [Perugia] 的切萨雷·里帕完成了, 他在1593年出版了《图像学》这本说明如何再现无实体概念的手册。1603年《图像学》配上插图后重版, 并成为最流行、最有影响的艺术书籍之一。有了里帕的书, 艺术史学家——最初是埃米尔·马勒 (1932年)——才能够在书中那些按字母顺序排列的拟人形象的指导下, 译解成百的绘画和雕刻作品的寓意陈述。里帕的基本实体是人体(女人体比男人体更常用), 其服饰、属像、姿势及其他特殊之处均表现所再现观念的特定实质。里帕的书很快被译成多种语言并被经常再版或修订。由于这本书的出版, 人文主义的寓意图像志体系才得以建立: 古典神明、拟人形象、象形文字、符号和徽志把文字和图像结合了起来; 当手法主义和巴洛克风格的艺术家不愿意接近“历史的”世界, 即不愿直接从文学中借鉴题材时, 他们便使用这个体系中的材料。当他们这样做时, 或当他们在描绘故事时, 他们不仅从奥维德和维吉尔的书中挑选故事, 而且也从阿里奥斯

托 [Ariosto] 和塔索 [Tasso] 等较近诗人的诗作以及古代和当时不那么著名的作品中挑选题材。瓦莱里·马克西莫斯 [Valerius Maximus] 为画家们提供了道德行为的各种样板。一般说来, 这些历史榜样或者和一些寓意的普遍化相联系 (在后期巴洛克的大型装饰画里, 中央的湿壁画常常是一个寓意画, 而陪衬的画布画则表现一些历史上德行的范例; 见加拉斯 [Garas], 第280—283页), 或者用一种寓意的方式来构思。《奥维德的道德性解释》[Ovide moralisé] 在中世纪后期已经很流行, 其影响也持续到了巴洛克时代。神话和故事顺着那些道德化评论的路线经历各种寓意性的解释。

1600年左右的艺术家应该具有什么东西, 这可以从卡雷尔·凡·曼德尔的《画家之书》(1604年) 中看出。他需要的东西包括一首长的理论诗, 一部古典艺术家和现代意大利及尼德兰艺术家的历史, 一部奥维德的《变形记》[Metamorphoses] 的译本和对它的道德化解释, 最后还需要一部描述各种拟人形象的书。没有特别的有关宗教图像志的部分, 因为艺术家们全都具备各种为他们提供这方面规则的书籍。

特伦托会议 [Council of Trent] 宣布了与人文主义艺术概念相反的规则, 这些规则组成了一种新的宗教图像志体系, 并结束了中世纪艺术生机勃勃的传统。这些规则由教会正式出版, 并在约翰内斯·莫拉努斯 [Joannes Molanus] (1570年)、圣卡洛·博罗梅奥 [Saint Carlo Borromeo] (1577年)、加布里埃莱·帕莱奥蒂 [Gabriele Paleotti] (1581年)、费代里科·博罗梅奥 [Federico Borromeo] (1624年) 以及其他几个人的书中得到评注和阐释。这次会议公布的规则支配着教堂及其他宗教建筑的装饰, 也支配着再现宗教题材的图画特征。理论文献中出现宗教图像志和世俗图像志的明显分离, 尽管也有一些徽志集具有非常明确的宗教特征 (G. 德·蒙特内 [G. de Montenay], 1571年; B. 阿里亚斯·蒙塔努斯 [B. Arias Montanus], 1571年; H. 雨果 [H. Hugo], 1624年)。在17世纪, 一种新的表述严谨的宗教图像志体系与人文主义的题材、象征体系以及寓意画等并肩存在。文艺复兴期间引入艺术的古典裸体这时在宗教艺术中被严格禁止, 但在世俗的神话作品和寓意作品中却找到了自由发展的余地。许多艺术家在这两个领域里同时施展想象力。在有些特定的领域, 如墓碑图像志中, 宗教象征体系和人文主义的象征体系之间的混合颇为常见。在P. P. 鲁本斯的作品中, 这种新图像志的各个方面也许都得到了最好的表现。在他的作品中, 寓意概念、古典神明和英雄、神话人物的胜利以及世俗统治者的胜利等画面伴随着天主教圣徒的殉教以及圣体 [Eucharist] 的胜利一同出现。在理论上已开始分道扬镳的东西竟然还能在一个伟大艺术家的作品中和谐共存。

6. 在（鲁本斯之前）欧洲北部的艺术中，文艺复兴的艺术重新采用了新的研究自然的形式，并着手阐述如何用错觉的方法，以最令人信服的方式再现物质世界；传统的中世纪象征体系以一种特定的方法转变，产生了E. 潘诺夫斯基在1953年所称的“掩蔽的象征”[disguised symbolism]。与对象和物质相联系的象征意义继续存在，但是一种新的技巧这时能以如此程度的现实主义创造这些象征性的对象，以至于这些对象与那些不带任何隐喻意义的对象毫无区别。有时，所再现对象的象征意义非常明显地源于传统图像志，有时，其象征意义通过图画或框架上的文字得到暗示。不过，在许多情况下，现代观者在他看的那幅画里找不到足够的线索，因而无法确定他所看到的究竟是否以再现真实为本的出发点，也无法确定他是否有理由去寻求特定的隐喻意义，他就会觉得不知所措。要确定某些对象的再现或某些生活场景的再现在什么时候能够不具有象征的（或“历史的”）含义，这仍然是个尚待讨论的问题。（吉尔伯特 [Gilbert]，1952年）。18、19世纪的观看者完全忘记过去的象征符号的意义，所以他们把15、16世纪的许多图像仅仅看成生活的再现。比如，布吕格尔仅仅被看成一位画戏闹或干着活的农民的画家。最近的图像志研究表明，布吕格尔的画充满了掩蔽的意义；在约1550年之前，仅仅再现自然的画是极少的。在版画艺术中，直接描绘生活和风景的作品出现得早一些，比如，它们曾出现在伦巴第 [Lombard] 线画画师的作品中，也曾出现在书屋画师 [Master of the Housebook] 的那些令人难以置信的清新、逼真的素描和版画中。在绘画中，较早的例外，如阿尔布雷希特·阿尔特多弗尔 [Albrecht Altdorfer] 画了不带任何人物的风景画。不过一般来说，只是到了16世纪下半叶，风景画、门类画 [genre, 旧译风俗画] 和静物画才获得与宗教画、人文主义历史以及寓意画相等的权利，尤其是在威尼斯和安特卫普。然而，即使在那时，对田间劳作农民的再现（雅各布或弗朗切斯科·巴萨诺 [Jacopo or Francesco Bassano]）也依然遵循古老的月历画传统；在门类画场面的背景上，如在彼得·阿尔岑 [Pieter Aertsen] 的画里，还可以看到圣经的母题，这就把整体构图转变成了一个 *storia* [故事]，不管它是多么非正统的故事画。

随着现实主义绘画在17世纪的发展，出现了一些特殊的图像志问题。新的题材逐渐获得了使用的形式。这些题材进入根据历史悠久的宗教或异教图像志的故事画安排的场面。H. 凡·德·瓦尔 [H. van de Waal] 在1952年描述了民族历史图像志在荷兰的形成过程。描绘民族独立这一长久斗争近况的场景首先出现在与著名的宗教或神话场景相似的形式当中。这不仅仅是一种便于构图的权宜之计，因为这种手段使新的题材

获得了那些表现传统故事的正规构图所固有的“得体”。类似的过程在18、19世纪也可以看到。当时，现实中越来越多的场景变得有趣，足以在艺术中得到再现。

“得体”从宗教或寓意的形象向再现实际人物的转移是现代图像志学家所谓“寓意肖像画”[*allegorical portraiture*]中使用的一种手段。文艺复兴画家曾以神话，甚至宗教人物为掩饰再现了真实人物。他们为那些具有神话性质、宗教性质，甚至寓意性质的属像和特征的形象画上真人的面孔。后来，留存下来的仅是这种模式：在18世纪，英国的肖像画家在制作当代贵族的模拟像时仍以米开朗琪罗的女卜者，或以诸如爱德[*the Caritas*]之类的寓意形象为模式（温德[*Wind*]，1937年）。J. B. 乌德里[*J. B. Oudry*]在画流亡中的波兰国王斯坦尼斯劳·莱什琴斯基[*Stanislaw Leszczynski*]时，给他画上了里帕书里的所有流亡寓意的属像，因而，把那位流亡国王和他具有的最显著特质的拟人形象等同了起来（比亚洛斯托基，1969年）。

17世纪荷兰现实主义绘画见证了一次重要的图像志征服。风景、海景、月夜景色、冬天风景中滑冰者的瞬间动作、市场景色、教堂内景、后院、渔夫、做饭的老妪、备有午餐的高级餐盘、商人和手工匠、优雅的出访绅士以及正在进行耸人听闻的街头手术的乡村外科医生，这一切都成为再现的题材，并直到19世纪末一直被认为是值得描绘的题材。这些题材一开始只在荷兰被承认，可是后来，日常生活中的题材逐渐被其他国家的艺术理论家承认，尽管被认为不如宗教、神话或寓意的题材那么高贵。只是到了19世纪，真实再现日常生活题材的风尚才变得广为流行。在17世纪的荷兰绘画中，我们常常看到所再现的只不过是如画的现实。不过，这些门类画有时好像是在图解某些寓言，表达某种富于道德意义的民间智慧。有时，它们让人想起 *rederijkers* 即修辞学家的通俗剧作中的场景，扬·斯特恩[*Jan Steen*]的画尤其如此（格维兹勒依松[*Gudlaugsson*]，1945年）；这些画中包含对徽志的暗示。有时，表现布尔乔亚生活的优雅场面中包含极不体面的色情暗示（德·容，1967年；1969年）。这些画的多义性对于知其本义的人来说当然是一种特定快感的来源。

7. 在天主教国家里，宗教的和异教的寓意艺术都蓬勃发展。前面述及的象征再现的双重特征在17世纪继续留存。把图像当成文字的亚里士多德理性象征体系在反宗教改革时期正统的天主教图像志里以及在里帕等人编纂成典的人文主义视觉语言中都广为传播。一种超越理性的神秘的新柏拉图主义象征体系也重新出现，其最坦率的文献是克里斯托福罗·贾尔达的一篇专论，写于1626年的《亚历山大图书馆的象征图像》

（贡布里希，1948年）。贾尔达认为，象征的图像能让观看者得到对宗教神秘的直接洞见，而这些神秘是理智所无法接近的：

多亏有了象征图像，从天国贬到肉体黑窟中的心灵（它的各种行动都受感官束缚），才能看到各种美德和各种科学的美貌和形状，这种美貌和形状超脱于一切物质，然而即使不是完美地表现在颜色中，也是在颜色中得到暗示，这样，它们就能引发世人对它们更热烈的热爱和欲望……因此，有人把学科和科学用图像的形式表现了出来，使我们不仅知道它们，而且还能用眼睛看见它们，甚至似乎可以和它们面对面地谈论许多事情。对这些人为我们所做出的丰功伟绩，有谁能做出足够的评价呢？（贡布里希，1948年，第188页起）

巴洛克式教堂天顶上巨大的寓意性图画常常是这一原理的实现。不过对那些视寓意画为一种理性的活动或一种用于教谕的语言的人来说，主要的问题依然是清楚地表达寓意的神旨。寓意画所针对的观者越多，其象征意义就应该越明了。寓意语言的平庸在18世纪招来了批评。弗朗切斯科·阿尔加罗蒂 [Francesco Algarotti, 1762年] 无疑更喜欢历史的再现，而不是“空洞的寓言和复杂的神话暗示”（加拉斯 [Garas], 1967年，第280页）。有些寓意画使用完全别出心裁和不为人知的象征符号，其模糊性特别受到了批评。罗歇·德·皮尔 [Roger de Piles] 赞扬了他最喜欢的大师鲁本斯，说他“仅仅采用这样的寓意画：其成分在古代艺术中便已为人知”，并把他和夏尔·勒布伦 [Charles Lebrun] 作对照。勒布伦“不是从古代寓言和徽章等为人所知的资料中获取象征，而是几乎全是出自发明，所以，这种图画成了画谜，而观看者根本不想费心去解开它们”。巴洛克后期寓意体系的主要问题就是在平乏累赘和根本无法理解之间进行平衡。不过有趣的是，以画为谜的观念并非不为17世纪所知，它曾出现在法国和瑞典。在瑞典，大卫·克勒克尔·埃伦斯特拉尔 [David Klöcker Ehrenstrahl]（1694年）建议，绘画应该描绘一个不是人人都能解开的谜。在法国，耶稣会在它们的学校中培养的“画谜” [painted enigma] 在17世纪尤其盛行（蒙塔古 [Montagu], 1968年）。这些“画谜”可以有各种不同的解释，这使解释者有机会显示他们的机灵。这些画和对它们的解释似乎证明，艺术家们似乎有意创造了一定的意义弹性。

我们宁愿接受这样的观点：在某种特定的意义上，一件艺术作品在17世纪被认为是一个开放的象征符号，它所图解的神话或宗教故事这类原始材料——解释者可以在这上面施展他的独创力——把它变成了一个表现基督教义的寓意，或赞扬其赞助人的颂歌（蒙塔古，1968年，第334页）。

这种情境可能只存在于某些特定的圈子中，它是个不具有普遍性的例子。另一个极端是以一种乏味的、一成不变的方法使用里帕的象征图像或其他流行的象征手册中的图像。这种做法一直持续到18世纪。启蒙运动的观念培养了一种使寓意画越来越明了的趋势。有些理论家开始寻找新的题材，这是可以理解的。凯吕斯伯爵 [the Count de Caylus] 在他的《伊利亚特图解》 [Tableaux tirés de l'Iliade] (1755年) 中显示了一些新题材，J. J. 温克尔曼 [J. J. Winckelmann] 则试图复兴寓意画并赋予它一种新的力量，然而为时已晚。在18世纪，图像志的各种体系和人文主义传统的体系一道开始瓦解。这一巨大的传统中断不仅涉及风格，而且也涉及图像志。徽志的根源也可以在戈雅 [Goya] 的象征以及启蒙时期理性的寓意画中发现，不过一般说来，人们在寻找新的、尚不为人知或尚未使用的来源——如威廉·布莱克 [William Blake] 那些具有个人特征的圣经图像——或重新恢复古老的源泉，如雅克·路易·大卫 [Jacques Louis David] 的古典题材。

浪漫主义的艺术和过去断然决裂了，这种决裂更多的是在观念和图像志的领域，而不是在风格方面。在风格上，浪漫主义者以缅怀之情回望中世纪、前拉斐尔或者巴洛克的艺术源泉。象征和寓意向一种四处弥漫的情调屈服；宗教的、寓意的、神话的和历史的图像志的传统宝库让位于一种新的图像志。虽然基督教艺术和人文主义艺术所围绕的几个图像流传了下来，但它们有了新的内容，其特质也基本上改变了。人们对自然界、历史、社会、命运、时间和死亡的新态度，人们在争取自由的斗争中产生的新问题（自由是人类活动所有领域中一个新的，也许是最重要的行为准则），在新的主题领域和新的特定主题中得到了表现，这些主题包括，“在风暴中颠簸的小船” [Storm-tossed Boat]、“山中孤独的漫游者” [Lonely Wanderer in the Mountains]、“英雄之死” [A Death of the Hero] 等（埃特纳 [Eitner]，1955年；霍夫曼 [Hofmann]，1960年；比亚洛斯托基，1966年）。

浪漫主义没有形成一种图像志体系，而且也不可能形成，因为他们力争的首先是个人概念的独创性。浪漫主义者主观地解释图像，把它们看成是心境的表现。另一方面，浪漫主义在艺术中引进了新的英雄和殉难者，以取代宗教的英雄和殉难者：他们是民族的、社会的和艺术的英雄。浪漫主义创造了一种新的历史图像，将其看成一整套政治的、道德的范例——就像在巴洛克艺术中——不过他们经常根据一种非常个人主义的选择原理把它们组合在一起。与感伤的和英雄的浪漫主义相关联的是布尔乔亚的和温情的浪漫主义，其表现手法有打开的窗户这种新图像，打开的窗户既让观看者得到

广阔的视野，同时又为他提供了躲避来自各种未知危险的庇护所（埃特纳，1955年）。

当浪漫主义全盛时期创造的各种观念和图像开始流行，并被大批布尔乔亚所用之时，浪漫主义的内涵，不管是观念上的还是图像志上的，开始失去其原有的真实性。它没有留下一个独创图像的新体系，而只留下一种戏剧性经验的倾向和一种夸张做作的姿态（霍夫曼，1960年；比亚洛斯托基，1966年）。

19世纪发展了一种描绘人和自然的现实主义方法，并继承了文艺复兴和巴洛克的寓意画中被用滥了的套式。它引进的新题材部分来自传统，部分来自对现实的观察，并带有模糊的象征色彩，如“锻造厂”[**Forge**]、“农民的葬礼”[**Funeral of the Peasant**]等，但它没有创造出一种新的图像志体系，尽管有“象征主义”[**symbolism**]这类短命的象征态度复活的艺术运动——顺便说一句，这些运动不限于视觉艺术，而且也不始于视觉艺术。

最近一百年里各种新奇的、短命的艺术运动构成了欧洲艺术的历史，这些运动显示了一种有趣的承挂风格和图像志的支架，尽管它们绝对缺乏图像志的兴趣。这些运动的代表人物选择那些适合特定艺术目的和手段的题材，这些题材是由他们发展并且是他们感兴趣的。印象主义者画的是海边景色、风景以及表现艺术背景和知识背景的门类画。立体主义者引进了一个由静物母题、艺术家工作室以及波西米亚式生活等象征组成的特定资料库：如瓶子、乐器、书、水果、花、报纸。当我们看一看那些对最早的立体派圈子一无所知而只是在模仿立体派风格的艺术家（如埃米尔·费拉[**Emil Filla**]等捷克艺术家）所画的作品时，我们会发现这些母题看起来与特定的立体派风格多么密切相关。这些艺术家采用立体派图像志，也采用了立体派风格。抽象主义运动总的说来缺乏图像志，尽管它们对各种象征倾向，尤其是雕塑中的象征倾向（如布朗库西[**Brancusi**]、摩尔[**Moore**]）并非陌生。到了1950—1970年间，我们才看到比较明确而具有纲领的象征体系的复活。人们可以认为，这种复活至少部分是研究图像志和象征体系所导致的，这种研究盛行于20世纪20年代中期至70年代中期。

II

1. “解释性图像志”的起源可见于古典文献中描述艺术作品的艺格敷词[*ekphrasis*]，不过这些艺格敷词，如老菲格斯特拉托斯或卢奇安写的那些，仅仅只限于对作品进行描述，一般不作任何阐释。而且，我们不能肯定它们是对实有作品还

是对想象作品的描述。至少在这个问题上意见分歧。中世纪那些简短的 *tituli* [款识] 用文字描述了宗教图像的内容，它们有时显然是解释性的，但它们太简短，不能和这种艺术学识的传统相联系。我们得把眼光放到近代才能看到图像志解释和研究的开端。瓦萨里在《评说录》中解释了佛罗伦萨韦基奥宫 [Palazzo Vecchio] 的装饰画，从中我们看到，图像志概念有可能是多么复杂和多么不可译解，甚至对那些生活在饰有表现这些概念的绘画的建筑里的人来说也是这样。第一个可以被认为对图像志研究真正感兴趣的人恐怕要算17世纪考古学家和艺术理论家乔万尼·皮耶特罗·贝洛里，他在《艺术家传记》[*Lives of Artists*] (1672年)的导言中强调，他特别注重他正在谈论的艺术品的内容，他甚至相信，尼古拉·普森曾把自己的注意力对准图像志。贝洛里在《传记》中对一些图画做出了简短的解释性描述，他有时还在自己的小型图像志论文中进一步发展这些解释。他可能受到古典的艺格敷词的影响。有时，他文中的错误，比如，他把奥维德《变形记》看成普森的《花神的胜利》[*Triumph of Flora*] (藏德累斯顿)的出处，这在后来的艺术史中扎根很深。而真正的出处，即马里诺 [Marino] 的《阿多尼斯》[*Adonis*] [原文为Adona，系印刷错误。——译注]，在1965年才终于由R. E. 斯皮尔 [R. E. Spear] 找到。

贝洛里程序中的有趣之处是，他首先确定母题并尽力把它们和古典的或当时的文献资料联系起来，然后再找出作品的深层含义和总的象征观念。因此，他不仅可以被看成是作为一种研究学科的图像志的先驱，也可以被看作图像学这门由其最近的支持者系统阐述的学科的先驱。甚至早在16世纪下半叶，有些观察者便倾向于寻求艺术品每一成分中的内含意义。我们看到，乔安尼·莫拉努斯 (1570年) 在他的《图画与圣像》中很有道理地写道：“没必要为画面上每一件看得见的东西找到意义：这样做会导致某些荒唐之事。”但是，对图像志重要性的意识增强了。安德雷·费利比安 [André Félibien] 在17世纪末强调，要把一幅画归属于某位画家，光知道该画家的运笔方法是不够的，你还得知道他的 *esprit* [精神]，了解他的 *génie* [才能]，并要能够预见他可能用什么方法形成他的概念。所以说，甚至在确定作品归属时图像志分析也被认为是必要的。

对古代艺术品的描述性解释出现在17、18世纪的一些大型考古学出版物上，如雅各·斯蓬 [Jacques Spon] 的《古典艺术的各种学识》[*Miscellanea eruditae antiquitatis*] (1679年)，G. P. 贝洛里的《古罗马的奇迹和古雕刻遗迹》[*Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*]，P. 德·凯鲁斯 [P. de Caylus]

的《埃及、伊特鲁斯坎、希腊、罗马的古物文集》[*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*] (1752—1767年)。另外,乔瑟夫·斯彭斯 [Joseph Spence] 作了一项很有趣的努力(虽然受到莱辛的严厉批评),他通过艺术作品来解释古典诗人,反过来又通过古典诗人来解释艺术品《全能的奥德赛》[*Polymetis*] (1747年)。然而,古典的考古学对图像志并不特别感兴趣,考古学家对图像志这个词的运用也仅限于肖像画。图像研究和第一个大发展与浪漫主义运动有关。虽然这次发展的一个重要前奏是由波朗德派 [the Bollandists] 出版的《圣徒行传》[*Acta sanctorum*] 等圣徒传记研究资料集(1643—1794年,后来继续出版)。在前浪漫主义时期的图像志学者中,德国著名诗人莱辛 [G. E. Lessing] 特别值得注意。他研究古典时代对死亡的再现的论文堪称解释性图像志领域里最早的论文之一,这个领域现在称为图像学。莱辛在《古人如何描绘死亡》[*Wie die Alten den Tod gebildet*] (1769年)中,试图解释手执倒置火炬的阿摩尔 [Amor] 这个古典的图像志类型,并试图通过研究古典世界的宗教、习俗和哲学来发现其“内在含义”。莱辛把艺术作品解释成“别的该类事物的征象 [symptom]”。莱辛的前辈(如B. 德·蒙特福孔 [B. de Montfaucon])“通过古典遗物来解释古典的往昔”,而莱辛则反其道而行之,“他通过古典风俗制度来解释遗物”(莫林·比亚洛斯托卡 [Maurin Bialostocka], 1969年,第92—100页)。

前浪漫主义和浪漫主义对神话和象征的兴趣在德国哲学家和学者的著述和讨论中得到了表现。这些学者包括:F. 施莱格尔 [F. Schlegel]、J. 赫尔德 [J. Herder]、J. J. 冯·格雷斯 [J. J. von Görres] 和 F. 克罗伊策 [F. Greuzer]。克罗伊策的书《古代人民的象征和神话》[*Symbolik und Mythologie der alten Völker*] (1810年)表现了神秘的新柏拉图主义的观点对象征的影响(贡布里希,1965年)。这本书是浪漫主义时期德国最有影响的书。在夏多布里昂 [Chateaubriand] 的《基督教真谛》[*Le Génie du christianisme*] (1802年)的影响下,对中世纪图像志的研究主要在法国得到发展。法国学者(大多数是神职人员)的著作确实涉及了基督教的中世纪艺术。这些著作统治了19世纪的图像志研究。由于这些作者大多数不是专业研究者,所以他们的作品常常带有业余的特点。但不可否认的是,其中有些著作建立了一个坚实的图像志知识的本体,20世纪的学者得以在此基础上建立起一个现代的、全面综合的结构。这些著作包括 A. N. 迪德戎 [A. N. Didron] 的《神的历史》[*Histoire de Dieu*] (巴黎,1843年。这是一部整体性的、有规划的,但却未完成的基督教艺术图像志的第一部分),

A. 克罗斯尼尔 [A. Crosnier] 的《基督教图像志》[*Iconographie Chrétienne*] (卡昂, 1848年), C. 卡伊尔 [C. Cahier] 的《圣徒的特征》[*Caractéristiques des saints*] (巴黎, 1867年), C. 罗赫尔特·德·弗勒里 [C. Rohault de Fleury] 的《基督教考古学: 做弥撒的圣徒和他们的遗物》[*Archéologie Chrétienne: les saints de la messe et leurs monuments*] 12卷 (巴黎, 1893—1900年), L. 布雷伊尔 [L. Bréhier] 的《基督教艺术: 从起源至今天的图像志发展》[*L'art Chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours*] (巴黎, 1918年) 以及 P. 佩德雷里泽 [P. Perdrizet]、V. 勒罗奎 [V. Leroquais] 和 G. 德·热法尼翁 [G. de Jerphanion] 的著述。在拜占庭图像志这一领域中, 加布里埃尔·米莱 [Gabriel Millet] 的《十四、十五、十六世纪福音图像志研究》[*Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles...*] (巴黎, 1916年, 1960年重印) 是进一步研究的基础。关于西方艺术, 主要是法国艺术, 埃米尔·马勒写过一部极有学识且雅俗共赏的书, 四卷本的宗教艺术史 (1898—1932年)。这部书提供了一种关于图像志发展的构造完美且具有综合性的图像。数代法国学者在这方面的研究成果的摘要被按字母顺序收入由 F. 卡布洛尔 [F. Cabrol] 和 H. 勒克莱克 [H. Leclercq] 编辑的《基督教考古学和仪式词典》[*Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de liturgie*] (在1907年到1953年间出版)。最近出版的一部参考书是 L. 雷奥 [L. Réau] 的《基督教艺术图像志》[*Iconographie de l'art Chrétien*] (巴黎, 1955—1959年)。在拜占庭和东正教宗教艺术的图像志方面, 俄国学者做了重要的工作, 其中最突出的有: N. P. 孔达科夫 [N. P. Kondakov] 的《图像志材料集》[*Ikonoграфия Bogomatieri*] (圣彼得堡, 1911年; 第二版1914—1915年), D. V. 艾纳洛夫 [D. V. Ainalov] 的《四世纪和五世纪的镶嵌画》[*Mosaiki IV i V vekov*] (圣彼得堡, 1895年) 以及 N. 波克罗夫斯基 [N. Pokrovski] 的《基督教艺术和图像志史料集》[*Otcherki pamyatnikov Christianskogo isskusstva i ikonografii*] (圣彼得堡, 1894年; 1910年第三版)。V. 拉萨雷夫 [V. Lasarev] 和 M. 阿尔巴托夫 [M. Alpatov] 属于20世纪中期这一代苏联学者, 他们在几本宗教艺术的著作中也讨论了图像志。德国学术界在19世纪产生了 F. 皮珀 [F. Piper]、A. 施普林格 [A. Springer] 和 H. 德策尔 [H. Detzel] 等人的著作。20世纪初, J. 绍尔 [J. Sauer]、W. 莫尔斯多夫 [W. Molsdorf]、K. 金斯特尔 [K. Künstle] 和 J. 布劳恩 [J. Braun] 等人编出了一些实用的概要。荷兰学者 C. 斯米茨 [C. Smits]、J. B. 克尼平 [J. B. Knipping] 和 J. J. M. 蒂默斯 [J. J. M. Timmers] 近来发表了一些图像志研究和著述。克尼平的书 (1939—1940

年)是论述反宗教改革时期图像志的最重要著作,它补充了马勒1932年的那部书。在20世纪,以C. R. 莫里 [C. R. Morey] 为开端,图像志研究在北美正式开始。这些研究主要集中于中世纪早期的艺术,它们在普林斯顿大学得到发展。

由汉堡学者阿比·瓦尔堡创立的国际性艺术史研究学派确立了20世纪图像志研究的一个颇具特征的新方向。瓦尔堡在1912年罗马国际艺术史大会上对费拉拉城的斯基法诺亚宫 [Palazzo Schifanoja] 里由弗朗切斯科·科萨 [Francesco Cossa] 及其合作者画的湿壁画提出了轰动一时的占星术解释。瓦尔堡解开了那些再现之作的奥秘,那些作品已经困扰了先前的好几个学者。那些学者把它们解释成黄道宫及其十度首宫 [decan]。但是,瓦尔堡不只是局限于陈述自己的研究结果,他想要强调其研究方法的重要性,这种方法后来和他的名字联系在一起了。他说:

我希望我在阐明费拉拉城斯基法诺亚宫湿壁画时使用的方法已经证明,一种图像学的分析不允许自己受前沿卫士的规则的限制,而看不到古典时期、中世纪和近代各时期是相互联系的时期,看不到最自由最实用的艺术作品可以成为同样重要的表现证据。我也希望已经证明,这种方法在试图照明一个黑点的同时,也阐明了各种伟大的相互联系的发展(瓦尔堡,1912年;赫克舍 [Heckscher], 1967年)。

瓦尔堡对艺术史的影响是巨大的,虽然他本人著述不多。他的观点在他死后由弗里茨·扎克斯尔大肆宏扬。主要是这种身后的影响帮助他本人在汉堡创立的图书馆确立了其特定的研究方向。在纳粹统治期间,扎克斯尔成功地把这座图书馆搬迁到伦敦,在那里,它成为伦敦大学的瓦尔堡研究院。19世纪图像志学者研究的对象主要是宗教艺术与宗教文典和仪式的关系,但对瓦尔堡来说,图像研究就是研究图像与宗教、神话、科学以及社会生活和政治生活的联系;在他看来,艺术与历史生活的复调结构密切相连。

瓦尔堡的观点对20世纪最有影响的图像志解释理论,即欧文·潘诺夫斯基所阐述的理论,具有非常大的重要性。20世纪20年代,当瓦尔堡、扎克斯尔和潘诺夫斯基活跃在汉堡之时,恩斯特·卡西尔 [Ernst Cassirer] 建立起了他的符号形式哲学,这种哲学为潘诺夫斯基的体系提供了一个附加的背景。像卡西尔的方法一样,潘诺夫斯基的体系也是源于康德哲学的传统。在1930年左右,潘诺夫斯基的观点逐渐成熟形成了体系,并在他的《十字路口的赫尔枯勒斯》 [Herkules am Scheidewege] (1930年)以及1932年的一篇理论文章中得到系统表述。不过,最早建议使用“图像学” [iconology] 来称呼分析艺术品内容的方法是G. J. 霍格韦尔夫 [G. J. Hoogewerff] (瓦尔堡用的

是图像学分析 [iconological analysis])。他在1931年建议区分图像志和“图像学”，前者是旨在确定主题的描述性科学，后者的目标则是理解“表现在（或隐藏于）造型形式中的象征意义、教义意义和神秘意义”。他强调，“图像学”在处理艺术作品时不根据其所用的技巧或所达到的完美程度来分类，而只考虑作品的意义。霍格韦尔夫认为，找出艺术作品所表现的文化背景和思想背景，找出可以归属于同一时代所使用的确切的表现形式和表现手段的文化意义和社会意义，这是图像学最终的任务。霍格韦尔夫在扩展图像学方面的作用是有限的，因为他并没用历史解释的例子来支持他的方法论建议。

欧文·潘诺夫斯基——他的名字从此和图像学联系在一起——不仅发展了图像学的理论基础，而且他还以其在艺术史方面的实践为图像学在二战之后的主要胜利做出了贡献。潘诺夫斯基最有影响的著作是《图像学研究》[*Studies in Iconology*] (1939年)。在这部著作中，他将其对这一方法的娴熟阐述和同样绝妙的例证结合了起来。

2. 潘诺夫斯基认为，对作品的解释落在三个层次上。在第一层，解释的对象是第一性的或自然的题材。这一解释的功能称为“前图像志描述”。为了得出这个层次上的正确解释，解释者必须有实际经验（对对象和事件的熟悉），这种经验至少在某个文化圈子里是每个人所共有的。不过，他的观察必须受控于“对风格史的正确知识”（对不同历史条件下使用各种形式来表现对象和事件的方法的洞察）。在第二个层次上，解释的功能称为“图像志分析”，其对象是“第二性的或约定俗成的题材”，这些题材组成了图像、故事和寓意的世界，这时候解释者的必备知识显然是文献知识，这种知识使他“熟悉特定的主题和概念”。解释者的观察得受“对不同历史条件下运用对象和事件来表现特定主题和概念之方法的洞察”的控制。在第三个层次上，解释的功能称为“更深层意义上的图像志分析”（1939年）或称“图像学分析”（1955年）。它的对象是艺术作品的“内在含义或内容”。这个层次上解释者的必备知识是“对人类心灵的基本倾向的了解”，他的解释得受控于“对各种不同历史条件下通过特定主题和概念表现人类心灵基本倾向之方法的洞察”。因此，解释者得时时考虑潘诺夫斯基所说的传统的历史，他的目的应在于把作品以及作品和“第一性的”和“第二性的题材”理解成某种人类心灵的基本倾向的象征，这种倾向是负责创造该作品的地方、时期、文明和个人所特有的。“图像学”——潘诺夫斯基认为——“是一种源于综合而非分析的解释方法”。

如果要想找出艺术作品的内在意义，艺术史学者就必须尽可能多地运用与某件艺术品或某组艺术品的内涵意义相关联的文化史料，来检验……他所认为的该艺术品的内涵意义……正是在寻求内在含义或内容时，人文科学的各学科在一个平等的水平上汇合，而不是相互充当女仆。（潘诺夫斯基，1955年，第39页）

艺术品的**内在含义**这一概念早在1925年已由潘诺夫斯基作了详述，当时，他以自己的方法解释了李格尔 [A. Riegl] 引入的 *Kunstwollen* [艺术意志] 这一用于艺术研究的概念。潘诺夫斯基把这种“艺术意志” [artistic volition] 理解成艺术作品的一种固有的最终意义 [immanent, ultimate meaning]，这种意义显现于（艺术家）解决该作品的一些基本艺术问题所用的方法之中。他进一步运用这一概念把艺术与其他人类活动联系起来。由于艺术作品的“固有的最终含义” [immanent ultimate sense] 只不过是解决基本艺术问题时（表现出来）的一致性，所以，我们可以把这种固有含义与不同领域中的其他人类作品的固有含义进行比较。潘诺夫斯基正是这样做的，比如，他在后期的一部著作中把哥特式建筑的结构原理与经院哲学思想的原理进行了比较（1951年）。

潘诺夫斯基所阐述的并且通过他本人的艺术史研究工作所例证的系统是第一种完整地解释视觉艺术作品的严密系统，它是以分析内容为基础的。潘诺夫斯基的系统大体上考虑了艺术品的所有因素，因为它的出发点是作品的感官的或外在的形状 [shape]。不过，我们清楚地知道，它的主要范围并不是把形式 [form] 解释成意义的载体，而是把程式性的寓意、文学主题以及象征符号理解和解释成人类心灵史的征象。正是艺术史中的这种方法纲领性地促成了艺术史与其他历史研究学科的合作。因此它是一种最有影响力的方法，不仅在艺术史学者中最有影响，而且在其他人文研究分支的代表中也最有影响。尽管有些艺术史学者对这种不久后被命名为“图像学”的方法表现出批评的态度，但它的影响是巨大的。

3. 主要是因为潘诺夫斯基，人们才可以大胆地把那个已成为一门历史学科的艺术史研究时期称为“图像志的”时期，并把它与前面的“风格的”时期相对照。这个时期就是二次世界大战之后那段时期。当然这并不是说在20世纪20年代和30年代没有进行图像志研究，马勒、克尼平、凡·马尔勒 [van Marle]、维尔珀特 [Wilpert]、扎克斯尔以及潘诺夫斯基本人的工作可以反驳这种说法。也不是说旨在风格分类和风格分析的纯形式研究在二战之后便断绝了。不过，在最近的几十年（从1940年起），图像志兴趣显然变得重要起来并在许多国家占据了主导地位。图像志研究的数量和

重要性如此巨大地增加，以至于人们可以编辑出版图像志性质的新型工具书。这些工具书或是由某一位学者（如居·德·特尔瓦伦特 [Guy de Tervarent]、奥伦汉默 [Aurenhammer]）编辑的词典，或是由几位学者合编的百科全书（如德国艺术百科全书、古典和基督教文明百科全书、拜占庭艺术百科全书）。

对意义和图像志的兴趣也出现在政治、社会和宗教机构的史学家之中。符号、仪式、服饰以及纹章的象征体系已由下述学者进行了研究：A. 奥尔弗尔迪 [A. Alföldi]，《罗马帝国的象征和服饰》[*Insignien und Tracht der römischen Kaiser*]载《德国考古学院罗马分院通报》[*Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*]（1935年），第1页起；《帝国图画象征的起源》[*Die Geburt der Kaiserlichen Bildsymbolik*]载《赫尔维齐博物馆》[*museum Helveticum*]，（1952年）第204页起；A. 格拉巴 [A. Grabar]，《殉教者教堂》[*Martyrium*]（巴黎，1943—1946年）；E. H. 坎托洛维齐 [E. H. Kantorowicz]，《帝王颂》[*laudes Regiae...*]（伯克利和洛杉矶，1946年）；《国王的两体》[*The King's Two Bodies*]（普林斯顿，1957年）；H. P. L' 奥林奇 [H. P. L' Orange]《古代世界天授王权的图像志的研究》[*Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*]（奥斯特陆，1953年），《罗马帝国后期的艺术形式和文明生活》[*Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*]（普林斯顿，1965年）；以及P. E. 施拉姆 [P. E. Schramm]，《统治的标志和国家的象征》[*herrschaftszeichen und Staatssymbolik*]（斯图加特，1954—1956年）。在这些研究中，图像志远远超越了艺术的界限，它有助于建立一种根据不同的视觉表现来确立的思想史。

K. 吉洛、F. 扎克斯尔和 E. 潘诺夫斯基等人的开创性研究扩展了图像志兴趣的范围，使之特别包括了非宗教艺术这一广阔领域，而前几代学者的工作主要局限于宗教图像志。那些被象形文字、徽志和图像学的难解语言所掩蔽的复杂而又鲜为人知的意义，成了一个主要的研究课题。

这就建立了艺术史学者和文学史学者之间的合作。马里奥·普拉茨 [Mario Praz] 对徽志所做的令人赞赏的研究以及他对徽志书籍的编目现在已成了该研究领域的基础。W. S. 赫克舍和 A. K. 维尔特 [A. K. Wirth]、R. S. 克莱门茨、E. F. 冯·蒙罗伊 [E. F. von Monroy]、H. M. 冯·爱尔法 [H. M. von Erffa]、E. 德·容、H. 米德马 [H. Miedema]，以及其他几位学者出版的著述阐述了徽志的结构和意义，这些著述对艺术，甚至是具有最宏伟、最富于尊严的形式的艺术，已经产生了巨大影响。一

大批不断重印的徽志书籍使现代学者能接触到以往无法看到的16和17世纪徽志作者的著作，而阿瑟·亨克尔 [Arthur Henkel] 和阿尔布雷希特·舍内 [Albrecht Schöne] 的宏伟工程则为这些书籍锦上添花。他俩合编的那部卓越的著作《徽志集：十六和十七世纪寓意徽志手册》 [*Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*] (斯图加特, 1967年) 几乎收入了徽志研究所需要的所有原典和图像。对象形文字 (埃里克·艾弗森 [Erik Iversen])、徽铭 (已故的罗伯特·克莱因 [Robert Klein]) 以及图像学和寓意画的研究均在进行之中。这些研究揭示了19世纪学者无法理解的文艺复兴艺术、手法主义艺术和巴洛克艺术的意义。

E. 潘诺夫斯基破译了科雷乔画于帕尔马圣保罗厅 [*Camdera di San Paolo*] 的著名的装饰画，以及芳丹白露的弗朗索瓦一世画廊的装饰画等极为牵强和个性化的装饰方案。埃德加·温德、安德雷·沙特尔 [André Chastel] 以及其他一些学者解释了拉斐尔和教皇宫室装饰画。米开朗琪罗的艺术为潘诺夫斯基、德·托尔奈 [Ch. de Tolnay]、H. 冯·艾内姆 [H. von Einem] 和波普-亨尼西 [Pope-Hennessy] 等人的翔实的综合性研究提供了材料。这些研究讨论了米开朗琪罗著名作品的思想背景中所分享的新柏拉图主义思维方式。对提香的神话题材绘画也做出了大量的研究。J. R. 马丁 [J. R. Martin] 解释了法尔内塞化妆室 [*Camerino Farnese*] 和法尔内塞宫大画廊里的卡拉奇兄弟的湿壁画。布吕格尔在19世纪被认为是一位描绘农民生活的 *drôle* [诙谐画家]，但德·托尔奈和施特里德贝克 [Stridbeck] 等人已经证明，他是一位表达怀疑主义和人文主义世界观的寓意画家。J. S. 赫尔德 [J. S. Held] 和 W. 施特肖 [W. Stechow] 的几篇文章有助于理解16、17世纪弗兰德斯艺术和荷兰艺术的神话内容与寓意内容。以上这两位学者以及 H. M. 罗特蒙德 [H. M. Rotermond]、H. 凡·德·瓦尔 [H. van de Waal]、J. G. 凡·格尔德 [J. G. van Gelder]、H. 冯·艾内姆以及廷佩尔 [Ch. Tümpel] 等人对伦勃朗的图像志做出了新见解。E. H. 贡布里希、W. 弗里德兰德 [W. Friedländer]、E. 潘诺夫斯基，特别是A. 布伦特 [A. Blunt] 等图像志研究大师对尼古拉·普森的历史画和神话画中复杂的象征体系和题材做出了明确阐释。布伦特在一篇论普森的专论中对这些艺术作品中表现的各种观念提出了新的、深刻的和综合的见解。对戈雅的个性化和神秘化的象征也做了研究，这种研究是在徽志和寓意传统的帮助下进行的。贝尔尼尼的作品由 R. 维特科夫尔 [R. Wittkower] 和 H. 考夫曼 [H. Kauffmann] 进行了图像学的处理。这些研究并不意味着 (学者们) 对宗教图像志缺乏兴趣。M. 夏皮罗、A. 卡岑内伦博根 [A. Katzenellenbogen]、H. 博贝尔 [H. Bober]、

F. 沃莫尔德 [F. Wormald] 和 V. 埃尔本 [V. Elbern] 等人的论著已经在相当程度上加深了我们对中世纪艺术的重要作品和母题的理解，尽管这些母题尚未得到完全的解释。潘诺夫斯基还对墓碑图像志的几个问题提出了新的见解。R. 贝利纳 [R. Berliner] 、G. 冯·德·奥斯腾 [G. von der Osten] 、L. 卡利诺斯基 [L. Kalinowski] 、S. 林博姆 [S. Ringbom] 和 T. 多布任尼基 [T. Dobrzeński] 等学者的研究以一种新的方法探讨了中世纪后期的图像志。贝利纳强调视觉艺术家及其赞助人的自主发明，而根据马勒所传播的传统观念，中世纪后期的艺术应该是严格遵循文典的。

近代艺术的宗教内容，特别是巴洛克后期的寓意形式，也已得到探讨，多亏了 W. 姆拉泽克 [W. Mrazek] 和 H. 鲍尔 [H. Bauer] 等学者的研究，它们已经变得更为人们所了解和为人所理解。“图像学”给建筑史带来了一场巨大的变化。有些建筑原来只从美学的和功能的观点来解释，但现在证明，它们表现了寓意的、象征的，甚至徽志的观念。重要艺术史学者 R. 维特科夫尔、B. 史密斯、G. 斑德曼 [G. Bandmann] 、O. 冯·西姆森 [O. von Simson] 和 G. C. 阿甘 [G. C. Argan] 的著作都把中世纪和近代建筑说成是意义的载体，这些著作在本质上改变了建筑史的特征。

古典主义和浪漫主义的图像志在 W. 霍夫曼和 R. 罗森布拉姆 [R. Rosenblum] 的书中以及几项论述单个主题和图画的研究中得到了详细讨论。比如，G. 赫西 [G. Hersey] 证明，德拉克洛瓦在波旁宫 [Palais Bourbon] 图书馆里的装饰画在多大程度上借鉴了詹巴提斯塔维科的历史观。最近，已有人对“象征主义”进行过研究。文森特·凡·高的象征语言和图像志是 J. 塞兹内克、C. 诺登法尔克 [C. Nordenfalk] 以及其他几位学者研究的对象。M. 夏皮罗发表了一些关于塞尚的图像志的有趣见解。

随着图像志研究的发展，资料中心的建立也已得到发展。图像志发展过程中的“法国”阶段没有在这方面留下任何遗迹。在美国，由于 C. R. 莫里 [C. R. Morey] 的努力，著名的《基督教艺术索引》 [*Index of Christian Art*] 得以在普林斯顿大学艺术和考古学系编纂，该索引开始仅限于早期中世纪艺术，扩充版则包含了中世纪结束之前的艺术。这部普林斯顿索引的复制本可以在罗马的教皇考古学院 [Istituto Pontificio d' Archeologia] 、在华盛顿特区的邓巴顿橡树图书馆和收藏馆 [the Dumbarton Oaks Library and Collection] 查找。但是，正如潘诺夫斯基开玩笑地说的那样，这部索引结束之处，正是“艺术开始之处”。人们也强烈地感觉到需要建立系统的现代艺术图像志案卷。1956年，A. 皮格勒 [A. Pigler] 出版了一本很有用的书《巴洛克主题》 [*Barockthemen*] ，根据主题列出了巴洛克时期成千上万件作品。不过，这绝不是一部

有系统的著作。在建立一部系统的包括所有时期艺术的图像志索引方面，最早的论文由海牙的荷兰艺术史学院完成。当时由H. 格尔松 [H. Gerson] 指导，1950年左右着手出版一套明信片大小的图像志索引，按照一种图像志的原理列出该院收藏的尼德兰艺术丰富藏品的照片。一旦有了这样的想法，对一种综合的、完整的和清晰的图像志分类的需要便尤为迫切了。莱顿大学的凡·德·瓦尔设计了一种以十分类为基础的系统分类法，既完整又便于阅读。瓦尔系统的根据是人类文化学的经验以及斯蒂斯·汤普森 [Stith Thompson] 在《民间文学母题索引》 [*Motif-Index of Folk Literature*] 第 I—VI 卷（印第安纳，布鲁明顿，1932—1936年，修订本1955—1958年）中设计的翔实的分类系统。凡·德·瓦尔详述了这样一种系统，其中开头的五个主要部分对五组基本的可描绘之物进行了分类，它们是：（1）超自然之物，（2）自然，（3）人类，（4）社会，（5）抽象概念。最后的四个部分为特定题材作了分类，它们是：（6）历史，（7）圣经，（8）神话、传说和故事（古典文化除外），（9）古典文化时期的神话和传说。凡·德·瓦尔把第一组分类和第二组分类结合起来，以便为一般的题材和特定的题材分类。在他的系统中，描述基督的符号是“11D”（“1”代表超自然，“11”代表基督教，“D”代表基督）；成年的基督 = 11D3；由于“牧羊人”的符号是47I22. 1，所以作为牧羊人的成年基督在这个系统中的描述公式是：11D3 = 47I22. 1。凡·德·瓦尔提供了描述更复杂的图像的手段，他把这种手段表述为在括弧之间加入成分，圣父和带翼天使在场的受胎告知由下列公式表示：73A5 (+1+41)。“1”代表圣父，“41”表示带翼天使（凡·德·瓦尔，1952年）。这一系统由它的创造者精心制作了许多年，并以多卷本出版。后来证明，它在实际安排《尼德兰艺术图像志索引》中非常有用。迄今为止它仍是现存的唯一一种系统，尽管它有模棱两可性并造成了一些困难，但它在被越来越多地使用。作为一种为“所有可描绘的”事物、人物、事件、观念进行分类的努力，作为一种创建描述每种可能的图像的完整方法的努力，凡·德·瓦尔的系统可以被看作是艺术史发展的“图像志阶段”的一项重要成就。当然，许多研究机构中都有图像志卷案，比如，研究徽志学的主要中心之一乌特列支大学的图像学学院 [*Ikonologisch Instituut of Utrecht University*]，更不用说最受尊敬的图像志研究机构，伦敦大学的瓦尔堡研究院以及别的一些地方。

4. 艺术史发展中的这种“图像志”转向其结果如何？有一件事是肯定的：这一学科必然地更接近其他人文学科了。由于艺术作品的“内在”意义——用潘诺斯基的话

来说——不能由艺术史所用的术语来描述，而只能用借自哲学史、宗教史、社会结构史、科学史等学科的术语来描述，所以“图像学的方法”理所当然地引发了这种（学科间的）合作。艺术史也许是最早对探究意义感兴趣的学科，或者说最早的学科之一。随后，人类文化学和语言学的发展中也出现类似的发展。

上文我们已经提到了拜占庭研究和古典研究之间的平行发展。潘诺夫斯基对其他人文研究领域也有相当程度的影响。由于“图像学”旨在发现一件艺术品所表达的观念，所以它引发了艺术史学者对思想史的兴趣。研究重点和研究方向从主要注重形式的研究转到了对潜在的艺术观念的研究。这种总体的转移导致的结果之一是，艺术史学者为《思想史杂志》[*Journal of the History of Ideas*]撰写了好几篇文章。

不难看出，这样的一种发展招致了那些关心方法的纯洁性和自主性的人的批评。在其内在的一致性方面，在它宣称是一种完整的艺术研究方法方面，图像学都受到了批评（比亚洛斯托基，1962年）。R. 克莱恩 [R. Klein]、E. 福斯曼 [E. Forssman]、G. 普雷维塔利 [G. Previtali]、G. 库布勒 [G. Kubler]、B. 泰瑟德雷 [B. Teyssèdre]、C. 金茨堡 [C. Ginzburg] 和 G. 赫默伦 [G. Hermeren] 等人的研究对图像志的不同方面提出了批评意见。图像志把艺术和历史的其它部分联系起来，但它分裂了艺术品和其他事物之间的联系（库布勒，1962年）。图像学专注于意义，但它却忽视了作为形式、作为个人表现的艺术。图像学暗示，知识内容和艺术形式之间存在着理性的联系。一方面，人们谈论“图像学缩减” [iconological diminutions]（库布勒，1962年）——仅仅局限于意义的探究。另一方面，图像学的言过其实受到了这样的批评：它的代表人物有时似乎觉得每件东西都象征着某种东西。并且有些图像学家似乎认为，艺术中重要的不是使艺术成为一门人类活动的独特领域的东西，而是把艺术与其他领域（如思想史）联系起来的东西。

当然，也有持相反意见的批评家。自18世纪末以来，对艺术的直接经验越来越受重视，艺术的象征功能被认为是一个负担。J. G. 冯·赫尔德 [J. G. von Herder] 说过：*ein Kunstwerk ist der kunst wegen da; aber bei einem Symbole ist die Kunst dienend* [一件艺术品是由于艺术而存在，但有了象征，艺术就成了仆人]。19世纪讨论艺术的作者也表达了同样的意见，在20世纪，贝内代托·克罗齐 [Benedetto Croce] 和意大利的 *Contentismo* [唯内容主义] 的反对者也表达了同样的意见。唯内容主义指的是对内容的兴趣。这些批评家认为，强调图像志就会失去艺术中的基本东西，导致只把注意力集中在艺术的一个次要功能上。

有些学者认为再现和交流的功能是艺术的一个合法的和重要的功能，这些学者所批评的不是图像志的或图像学的研究的原理，而是其运用中的言过其实。“掩蔽象征”这一观念的引入当然造成了一种危险，打开了通向随意解释的道路。古典艺术中神话图像的寓意功能和象征功能也是很难确切解释的。由于没有哪篇文典能为石棺图像志的解释提供钥匙，所以学者们就石棺的意义提出了种种不同的理论。有些考古学家，如 F. 库蒙特 [F. Cumont] (1942年) 相信，神话图像和寓意图像 (维纳斯出水，各种海神和酒神随从，四季的拟人形象) 应该从象征的方面来读解。比如，海中酒神节游行应该被读解成象征着灵魂通向福人岛 [the islands of the blessed]。另一些人，如 A. D. 诺克 [A. D. Nock] (1946年) 则发现，现有的证据只能证明这些图像的装饰功能。

有些心理学代表人物，如 C. G. 荣恩，侵入了图像志研究，这给图像志研究带来一个非历史的转变，使它们去寻求“原型图像” [archetypal images]，并使局面复杂化。不过，艺术史学者一般并没有接受这种象征研究的方法，这一点是可以理解的 (法兰克福 [Frankfort]，1958年；贡布里希，1965年)。

图像志的解释有时缺乏令人满意的证据，这一事实并不能损害这类探索的重要性，只要它们是根据历史方法的要求进行的，只要它们考虑了潘诺夫斯基创立的矫正原理。那种根据令人满意的文献知识、视觉来源和文字来源的知识对艺术家、赞助人或者观看者的思维方式的正确了解，那种对历史发展的选择情境的意识，有可能使艺术史学者发现艺术作品的第二性意义以及它的内在含义。当然，对于有些作品，艺术史学者们不可能用令人满意的方式重建起足以解释其意义的那个观念的世界。在这种情况下，便无法做出可靠的解释。

R. 贝林纳 (1945年；1966年) 批评了这样一种流行意见：中世纪视觉艺术作品的内容必须与文典相对证，因为文典被认为是唯一允许思想创新的媒介。贝林纳主张，应该假设中世纪艺术家有相当的“自由”，他认为，甚至在没有文字证据的时候，图像志的创新也是可能的，迈耶·夏皮罗 (1947年) 提出证据说明，早在罗马风时期，纯美学的理由有时就决定了艺术作品的特征。

我们只能涉及图像志研究领域中进行的一些特定的讨论。但是，图像志研究绝不是一个封闭的系统。艺术史学者著述中的图像志批评和风格批评的相互参与随时都是一个值得讨论的问题。可以肯定的是，艺术研究中的“图像志”时期在相当的方面扩展了人们对过去艺术的理解，而且，它以一种前所未知的方法把艺术史与其他历史学科，特别是与思想史联系起来。

关于图像学的参考文献

- L. B. Alberti. *On Painting*, ed. J. Spencer (New Haven, 1956; revised ed. 1966). E. Auerbach, "Figura" (1944); trans. and published in *Scenes From the Drama of European Literature* (New York, 1959), pp. 11-76. K. Bauch, "Imago" (1960), *Studien zur Kunstgeschichte* (Berlin, 1967), pp. 1-20. G. P. Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello...* (Rome, 1695; ed. used is 1751). R. Berliner, "The Freedom of Medieval Art," *Gazette des Beaux-Arts*, 6 / 28 (1945), 263-88; idem, "Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann." *Das Münster*, 9 (1956), 97-117x. J. Białostocki, "Iconografia e Iconologia," *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1962), Vol. VII, cols. 163-75; trans. as *Encyclopedia of World Art* (1966), Vol. VII, cols. 769-85, lists almost all important older contributions to this field; idem, "Romantische Ikonographie," *Stil und Ikonographie* (Dresden, 1966), pp. 156-81; idem, "Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI wieku" ("Emblematic Composition of Silesian Epitaphs of the Sixteenth Century"), *Ze studiów nad Sztuką XVI wieku na Śląsku* (Wrocław, 1968) pp. 77-93; idem, "Esilio Privato," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 10 (1969), 95-101. J. Chydenius, *The Theory of Medieval Symbolism* (Helsingfors, 1960), Series of the Societas Scientiarum Fennica: Commentationes Humanarum Litterarum, 27, 2. R. J. Clements, *Picta Poesis: ...* (Rome, 1960). F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* (Leipzig and Darmstadt, 1810; revised ed. 1819). F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942). L. Eitner, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat," *Art Bulletin*, 37 (1955), 281-90. H. Frankfort, "The Archetype in Analytical Psychology and the History of Religion," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), 166-78. K. Garas, "Allegorie und Geschichte in der Venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts." in proceedings of the XXI International Congress of the History of Art, Bonn: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Berlin, 1967), 3, 280-83. K. Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance," *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32 (1915), 1-232. C. Gilbert, "On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures," *Art Bulletin*, 34 (1952), 202-16. C. Ginzburg, "Da A. Warburg a E. H. Gombrich: Note su un problema di metodo," *Studi medievali*, series 3, 7 (1966), 1015-65. E. H. Gombrich, "Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11 (1948), 163-92; idem, "The Use of Art for the Study of Symbols," *American Psychologist*, 20 (1965). A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique* (Paris, 1957); idem, *Christian Iconography. A Study of Its Origins* (Princeton, 1969). S. J. Gudlaugsson, *De Comedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten* ('s-Gravenhage, 1945). W. S. Heckscher, "The Genesis of Iconology," *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (Berlin, 1967), 3, 239-62. G. Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts. A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*, Lund Studies in Philosophy, Vol. I (Lund, 1969). R. Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art* (London, 1939). W. Hofmann, *Das Irdische Paradies* (Munich, 1960). G. J. Hoogewerff, "L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien," *Rivista d'Archeologia Cristiana*, 8 (1931), 53-82. E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (? -1967); idem, "Erotica in Vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen," *Simiolus*, 3 (1968-69), 22-72. L. Kalinowski, "Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich" ("Ideological and Aesthetic Content of the Gniezno Bronze Doors"), in *Drzwi Gnieźnieńskie*, ed. M. Walicki (Wrocław, 1959), 2, 7-160. H. Keller, *Tizians Poesie für König Philip II. von Spanien* (Wiesbaden, 1969). R. Klein, "La théorie de l'expression figurée dans les traités

italiens sur les *imprese*, 1555-1612, " *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19 (1957), 320-41, republished with the other relevant studies in *la forme et l'intelligible* (Paris, 1969). R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964). J. B. Knipping, *Ikonografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden* (Hilversum, 1939-40). G. Kubler, *The Shape of Time* (New Haven and London, 1962). R. W. Lee, "Ut pictura poesis," *Art Bulletin*, 22 (1940), 197-269. E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (Paris, 1898), English ed. used (New York, 1958); idem, *L'art religieux du la fin du Moyen-Age en France* (Paris, 1908); idem, *L'art religieux du XIIe siècle en France* (Paris, 1922); idem, *L'art religieux après le Concile de Trente* (Paris, 1932). J. Maurin Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne* ("Lessing and the visual arts"), (Wroelaw, Warszawa, Kraków, 1969). E. F. von Monroy, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden: 1560-1630*. ed. H. M. von Erffa (Utrecht, 1964). J. Montagu, "The Painted Enigma and French Seventeenth Century Art," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31 (1968), 307-35. W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei* (Vienna, 1953), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 228/3. A. D. Nock, "Sarcophagi and Symbolism," *American Journal of Archaeology*, 50 (1946), 166ff. D. Panofsky and E. Panofsky, "The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau," *Gazette des Beaux-Arts*, 6/52 (1958), 113-90. E. Panofsky, "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie," *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18 (1925), 129-61; idem, *Studies in Iconology* (New York, 1939); idem, ed. *Abbot Suger* (Princeton, 1946); idem, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Latrobe, Pa., 1951); idem, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass., 1953); idem, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y., 1955); idem, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm, 1960); idem, *Tomb Sculpture* (New York, 1964). E. Panofsky and F. Saxl, "Classical Mythology in Medieval Art." *Metropolitan Museum Studies*, 4 (1932-33), 228-80. M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (London, 1939-47; 2nd ed., Rome, 1964). S. Ringbom, "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety," *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 73 (1969), 159-70. Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2nd ed. (Freiburg i. B., 1924). F. Saxl, "Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 2 (1923), 63-121. M. Schapiro, "The Ruthwell Cross," *Art Bulletin*, 26 (1944), 232-45; idem, "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art," in *Art and Thought, issued in Honour of Ananda Coomaraswamy* (London, 1947), 139-50. J. Seznec, *The Survival of The Pagan Gods* (New York, 1953). O. G. von Simson, *The Gothic Cathedral* (New York, 1956). R. E. Spear, "The Literary Source of Poussin's Realm of Flora," *The Burlington Magazine*, 107 (1965), 563-69. L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance* (Leipzig, 1923). Hans van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding: 1500-1800* ('s-Gravenhage, 1952); idem, "Some Principles of a General Iconographical Classification." in *Actes du XVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Amsterdam, 1952* (La Haye, 1955), 601-06. E. Wind, "Charity: the Case History of a Pattern," *Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937), 322ff. Jan Białostocki [See also Allegory; Baroque; Classicism; Criticism; Enlightenment; Motif; Myth; Naturalism in Art; Neo-Platonism; Renaissance Humanism; Romanticism; Symbolism; Temperance; *Ut pictura poesis*.]

注 释

导言：图像学的目的和范围

1. 关于这一点以及下面的内容，见F. H. W. Sheppard（编辑），*Survey of London* [《伦敦概观》]，XXXI，1963年；和*The Parish of St. James Westminster* [《圣詹姆斯·韦斯特敏斯特教区》]，Pt. II，第101-110页。
2. 参见E. Panofsky, *Studies in Iconology* [《图像学研究》]（纽约，1939年）以及Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts* [《视觉艺术中的再现和意义》]（伦敦，1969年）。
3. D. E. Hirsch, *Validity in Interpretation* [《解释的有效性》]（纽黑文，1967年）。
4. 我在“Expression and Communication” [《表现和交流》]，载*Meditations on a Hobby Horse* [《木马沉思录》]（伦敦，1963），特别是第66和第67页中，从略微不同的角度讨论了这个问题。
5. Émile Mèle, *L' Art religieux du 12^e siècle en France* [《法国12世纪宗教艺术》]（第二版，巴黎，1924年，新版，1940年）；*L' Art religieux du 13^e siècle en France* [《法国13世纪宗教艺术》]（第六版，巴黎，1925年）；*L' Art religieux de la fin du moyen-âge en France* [《法国中世纪末宗教艺术》]（巴黎，1908年）；*L' Art religieux après le Concile de Trente* [《特伦托会议后的宗教艺术》]（第二版，巴黎，1951年）。
6. Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* [《巴洛克主题，十七、十八世纪图像志目录的选择》]，2卷，（布达佩斯，1956年）。
7. Raimond van Marle, *Iconographie de l' art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures* [《中世纪与文艺复兴时期世俗艺术的图像志和家园的装饰》]，2卷，（海牙，1931年和1932年）。
8. Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell' Arte della Pittura* [《绘画艺术专论》]，米兰，1584年，第VI卷，第23章，（我引自罗马，1844年版）。
9. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* [《艺术家人物传，加埃塔诺·米拉内斯评注本》]，9卷本，（佛罗伦萨，1878-1885年），第VI卷，第647页。
10. 参见G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte de' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi* [《关于艺术家人物的书信集》]，8卷（米兰，1822-1825年），第III卷，第31页起。关于这些原藏于梅迪奇宫的湿壁画，还可见瓦萨里写的Cristofano Gherardi传，Vasari, Milanesi评注本，卷VI，第215-216页。
11. 见Vasari, Milanesi评注本，卷VII，第115-129页。
12. Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere* [《书信集》]，卷III，第249-256页（1565年5月15日信）。本书《波蒂利的神话作品》一文后面印有该信全文。关于Taddeo Zuccaro [祖卡罗]，见J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro* [《塔代奥·祖卡罗》]（伦敦，1969年）。
13. 见Vasari, Milanesi评注本，卷VII，第129页。
14. 同上，第128页。
15. 关于里帕，见本书《象征的图像》一文。
16. 圣托马斯·阿奎那, *Quaestiones quodlibetales* [《问题论丛》]，由P. Mandonnet 编辑（巴黎，1926），卷VII，14，第275页。原文：“...non est propter defectum auctoritatis quod ex sensu spirituali non potest trahi efficax argumentum; sed ex ipsa natura similitudinis, in qua fundatur spiritualis sensus. Una enim res pluribus similis esse potest; unde non potest ab illa, quando in Scriptura sacra proponitur, procedi ad aliquam illarum determinate; sed est fallacia consequentis: verbi gratia, leo propter aliquam similitudinem significat Christum et diabolum.”
17. 见E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character* [《早期尼德兰绘画》]，2卷本（麻省坎布里奇，1953年）。
18. 见H. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence* [《通常被称为波蒂利的神话画家菲利佩皮》]（伦敦，1908年），第136-140页。里面更详细地讨论了这些来源和对它们的解释。
19. 见Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci* [《关于莱奥纳尔多·达·芬奇的文献和回忆》]，（米兰，1919年），史料第108条。
20. Beltrami, 同上注，第107条。
21. 见A. Gruyer, “Léonardo de Vinci au Musée du Louvre” [《卢浮宫里的莱奥纳尔多》]，*Gazette des Beaux Arts* [《美术杂志》]，第36卷，第二期，1887年。关于作者及这首诗，见F. Cavicchi, “Girolamo da Casio” [《吉罗拉莫·达·卡西奥》]，载*Giornale storico della letteratura italiana* [《意大利文学史》]，第LXVI卷，1915年，第391-392页。原诗全文：
Ecce agnus Dei, disse Giovanni,
Che entrò e uscì nel ventre di Maria
Sol per drizar con la sua santa via
E nostri piedi a gli celesti scanni.
De immacolato Agnel vuol tuore e panni
Per far al mondo di se beccaria
La Madre lo riten, che non voria
Veder del Figlio e di se stessa e danni.
Santa Anna, come quella che sapeva
Gesù vestir de l' human nostro velo
Per cancellar il fal di Adam e di Eva
Dice a sua figlia con pietoso zelo:

- Di ritirarlo il pensier tuo ne lieva,
Che gli è ordinato il suo immolar dal Cielo.
22. 见我在 *New York Review of Books* [《纽约书评》], 第4卷, 第2号, 1965年2月11日的评论。
23. Meyer Schapiro, “Leonardo and Freud. An Art Historical Study” [《莱奥纳尔多和弗洛伊德, 一项艺术史方面的研究》], 载 *Journal of the History of Ideas* [《思想史杂志》], 17卷, 2号, 1956年。
24. 关于这幅构图的历史, 见我的论文 “The Renaissance Conception of Artistic Progress” [《文艺复兴时期艺术进步的概念》] 和 “Leonardo’s Method for Working Out Compositions”, [《莱奥纳尔多获得构图的方法》], 均载 *Norm and Form* (伦敦, 1966年), 第1页起和第58页起。
25. Benvenuto Cellini, *Trattato del Oreficeria* [《金饰专论》], L. De-Mauri编辑 (米兰, 1927年), 第111-112页。
26. 见本书中论拉斐尔签字厅的论文。
27. Vasari, *Milanesi* 评注本, IV, 第490页。
28. 同上, VI, 第444页。
29. Bertrand Goldschmidt, *The Atomic Adventure* [《原子武器的冒险》] (伦敦和纽约, 1964年), 第16页。
30. 我在这里引述一个显然是这条规则之例外的例子: Sebastiano del Piombo [皮翁博] 1533年7月1日在给米开朗琪罗的信中说, 伽伊墨得斯 [Ganymede] 画在圆屋顶上看上去会很美: “你可以给他加上一圈圣光, 使他看起来像是《启示录》中被带到天国去的圣约翰。”潘诺夫斯基在 *Studies in Iconology* [《图像学研究》] (Harper Torchbook版, 纽约, 1962年, 第213页) 中正确地强调, 这句话是个玩笑, 不过他接下来去恐怕向它投射了过多的意义。
31. 见本书《象征的图像》一文。
32. Vasari, *Milanesi* 评注本, I, 第193页。
33. Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Auréa et la Formation des Grottesques à la Renaissance* [《尼禄金屋的发现与怪诞画在文艺复兴时期的形成》] (伦敦, 1960年) (瓦尔堡研究院研究丛书, 第31种), 特别是第165页起。
34. A. Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* [《乔万尼·鲁切莱伊和他的杂稿》] (伦敦, 1960年) (瓦尔堡研究院研究丛书, 第24种), 第22页。
35. 见 Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism* [《失传的象征语言》] 2卷本 (伦敦, 1912年)。

多比雅和天使

1. 见 Martin Davies, *The Earlier Italian Schools, National Gallery Catalogues* [《较早的意大利各画派》, 《国家美术馆目录》] (第二次修订版, 伦敦, 1961年), 第555页, no. 781。
2. 见 G. M. Achenbach, “The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance” [《佛罗伦萨文艺复兴绘画中的多比雅和天使的图像志》], 载 *Marsyas* [《玛耳绪阿斯》], III, 1943-1945年, 第71-86页。
3. 见 G. Poggi, “Le Ricordanze di Neri di Bicci” [《内里·迪·比奇回忆录》] (1453-1475年), 载 *II Vasari* [《瓦萨里》], I, 1927年, 第317-338页。
4. 参见 A. M. Hind, *Early Italian Engraving* [《早期意大利的版画》], 7卷本 (伦敦, 1938-1948年)。
5. 见 H. Mackowsky, *Verrocchio* [《韦罗基奥》] (比勒费尔德等地, 1901年)。
6. 见 F. Lugt, “Man and Angel” [《人与天使》], 载 *Gazette des Beaux-Arts* [《美术杂志》], 第XXV卷, 1944年, I, 第321-346页。
7. 这首诗的原文是:
Raphael medicinalis,
Mecum sis perpetua!
Et sicut fuisti cum Thobia,
Semper mecum sis in via.
见 Achenbach, 前述著作, 特别是图11。有位人文主义者写了一首警言诗, 对这段祷文作了扩展。这首诗收入15世纪佛罗伦萨诗人 Ugolino Verino 未发表的警言诗, Laurenziana, XXXIX, 40, *Epigrammata* [《警言诗》] 第VII卷, fols 72 r-v;
Epigramma in honorem archangeli Raphaelis.

Assis coelestis Raphael tua sacra colenti
Maior et exiguo crescat in ore sonus
Non mihi Pierides, non his dicendus Apollo
Scrinenti Raphael tu satis esse potes.
Tu proprio dei gemmis ornatus et auro
In solio cernis cominus ora dei
Tu citior ventis ales delapsus ab astris

Defers in terras iussa tremenda dei.
Tu procul a nobis fallaces daemones arces
Certa salus miseris praesidiumque reis
Immineant quamvis horrenda pericula pellis
Adventu fiunt cuncta secunda tuo
Sis foelix nobis. Adversa cuncta repellas
Non homo: non daemon possit obesse mihi...

- [尊崇大天使拉斐尔的警言诗:
天神拉斐尔, 请来到为您的仪式庆典的人身边,
我用不敬的双唇大声祝愿,
缪斯和阿波罗都不足以引导冬天,
唯有您拉斐尔才有其能,
您满身珠光宝气, 立于圣殿
站在主的面前, 凝视着他的脸,
您用比风还快的速度
把他威严的命令传到人间。
您把狡诈的魔鬼和我们隔远,
您是不幸者可信赖的救星, 受迫害者的庇护神。
不管有多大危险威胁着我们的生命
您一来就万事太平
您保佑我们, 抗击一切灾难
无论人鬼都无法陷我于困境……]
关于 Ugolino Verino, 见我的论文 “Apollonio d Giovanni” [《阿波诺尼奥·迪·乔万尼》], 载 *Norm and Form* [《规范与形式》] (伦敦, 1966年)。
8. 见 J. Mesnil, ‘Un peintre inconnu du XV^e siècle: Chimenti di Piero. Le “Tobie et les Trois Archanges” de L’Académie des Beaux-Arts de Florence’ [《一位不为人知的十五世纪画家: 奇门堤·迪·皮耶罗。佛罗伦萨美术学院中的“多比雅和三位大天使”》], 载 *Gazette des Beaux-Arts* [《美术杂志》], 第XXVII卷, 1902年, I, 第252-256页。
9. 见 G. M. Monti, *Le confraternite medievali dell’alta e media Italia* [《意大利北部和中部的中世纪兄弟会》], 两卷本 (威尼斯, 1927年)。

波蒂切利的神话作品

1. W. S. Heckscher: "The *Anadyomene* in the Mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite); A Prelude to Botticelli's *Birth of Venus*" [《中世纪传统中的〈美神出水〉(佩拉吉娅-克利奥帕特拉-阿芙罗狄蒂); 波蒂切利的〈维纳斯的诞生〉的序曲》], 载 *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* [《荷兰艺术史年鉴》], 第VIII卷, 1956年, 第1页起。
2. P. Francastel, "La Fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et visualisation plastique" [《意大利十五世纪的神话节: 文字的表现和造型的视觉再现》], 载 *Revue d'Esthétique* [《美学评论》], 第V卷, 1952年, 第276页起。
3. P. Francastel, "Un Mito poetico y social del Quattrocento: La Primavera" [《〈春〉: 一幅十五世纪的诗歌和神话的神话作品》], 载于 *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico* [《灯塔, 波多黎各大学综合杂志》], 第V卷, 1957年, 第23页起。
4. A. B. Ferruolo, "Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra*: Their Circle of Love" [《波蒂切利的神话作品, 菲奇诺的〈爱情论〉, 波利齐亚诺的〈武功诗〉: 他们的爱情的循环》], 载 *Art Bulletin* [《艺术通报》], 第XXXVII卷, 1955年, 第17页起。
5. Charles Dempsey, "Mercurius Ver: the sources of Botticelli's *Primavera*" [《墨丘利春天: 波蒂切利的〈春〉的渊源》], 载 *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* [《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》], Vol. XXXI, 1968年, 第251-273页。
6. 见附录中第三封信。
7. Panofsky, 见前引书, 第195页。
8. 关于他在英国的名望, 见Michael Levey, "Botticelli and Nineteenth-century England" [《波蒂切利与十九世纪的英国》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, Vol. XXIII, 1960年, 第291-306页。
9. 1931年止的有关波蒂切利的详尽文献目录资料, 见 Raimond van Marle, *Italian Schools of Painting* [《意大利各画派》], XII (海牙, 1931年), 第14页起。此外, 还应参看下列作者的专题文章: C. Gamba (米兰, 1936年); L. Venturi (《费顿版》, 维也纳, 1937年); J. Mesnil (巴黎, 1938年。附有精心挑选的参考书目); S. Bettini (贝加莫, 1942年); S. Spender (《费伯美术馆》, 伦敦, 1946年); P. Bargellini (佛罗伦萨, 1946年)。在 *Art Index* [《艺术索引》] 中未列入的论著中, 我愿进一步引证 C. Terrasse, *Botticelli, Le Printemps* [《波蒂切利的〈春〉》] (巴黎, 1938年); T. del Renzio, "Lustful Breezes make the Grasses sweetly tremble" [《在贪欲的微风吹拂下, 青草甜蜜地颤动》], 载 *Polemia* [《论战》], 1946年5月; 及 H. Stern, "Eustathe le Macrembolithe et le 'Printemps' de Botticelli" [《尤斯塔特大主教与波蒂切利的〈春〉》], 载 *L'Amour de l'Art* [《艺术爱好者》], 1946年, IV。—R. Salvini, "Umanesimo di Botticelli" [《波蒂切利的人文主义》] 载 *Emporium* [《市场》], 99, 1944年1月, 在我写此文时尚不能看到此文。
10. 关于早期讨论的全面概述, 见A. Chastel, "Art et Religion dans la Renaissance Italienne, Essai sur la Méthode" [《意大利文艺复兴的艺术和宗教: 关于方法的论文》], 载 *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* [《人文主义和文艺复兴论丛》], VII (1945年); 及 P. O. Kristeller, "Humanism and Scholasticism in the Renaissance" [《文艺复兴中的人文主义和经院哲学》], 载 *Byzantion* [《拜占庭》], VII, 1944/1945年, 第346页起; 这些文章中未提到的两本书: C. E. Trinkaus, *Adversity's Noblemen* [《逆境贵族》] (纽约, 1940年) 和 A. Dulles, *Princes Concordiae* [《第一和谐》] (麻省坎布里奇, 1941年)。W. K. Fergusson, *The Renaissance in Historical Thought* [《史学思想中的文艺复兴》] (麻省坎布里奇, 1948年); Delio Cantimori, "La Periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa" [《意大利历史和欧洲历史中对文艺复兴时期的断代》] 载 *X Congresso Internazionale di scienze storiche* [《第十届国际历史科学大会》], 罗马, 1955年9月4-11日, vol. IV (佛罗伦萨, 1955年); Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* [《文艺复兴与西方艺术中的历次复兴》] (斯德哥尔摩, 1960年); Denys Hay, *The Italian Renaissance and its historical background* [《意大利的文艺复兴及其历史背景》] (剑桥, 1961年); Tinsley Helton 编辑, *The Renaissance, a Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age* [《文艺复兴, 对这一时期的理论与解释的再思》] (麦迪逊, 1961年); Leona Gabel 等人的 "The Renaissance Reconsidered" [《对文艺复兴的再思》], 专题论丛, 载 *Smith College Studies in History* [《史密斯学院历史研究文集》], vol. XLIV (麻省, 北安普敦, 1964年)。
11. R. Foerster, "Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga" [《对曼泰尼亚和伊莎贝拉·贡扎加书房的绘画的研究》], 载 *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* [《普鲁士艺术博物馆年鉴》], XXI, 1901年, 第166页。英译文见 Julia Cartwright, *Isabella d'Este* [《伊莎贝拉·德斯特》] (伦敦, 1904年), I, 第331页及下页。
12. A. Venturi's *Sandro Botticelli* [《桑德罗·波蒂切利》] (罗马, 1925年) 中有一篇简短的总结; 亦见 J. Mesnil 的专著与 Van Marle 上述引用文中的参考书目。
13. Vasari, *Milanesi* 评注本, III, 第312页。原文: "Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera." 我们没有理由过分重视这段描写, 因为它写于这幅画绘成约75年之后。只要是在我们能以独立的原始资料来查证瓦萨里的描写的地方, 我们都发现他往往搞混这一主题。在这个方面, 西斯廷教堂中波蒂切利的圣经题材壁画的遭遇并不强于米开朗琪罗的天顶画或拉斐尔的宫室画。同我们自己的主题更近似的一个例子是瓦萨里对提香画的维纳斯的宴会的描写。这幅画的来源是 Philostratus, 他描写了宁芙们赠给维纳斯的还愿礼物, 而瓦萨里对此一无所知。因此他把提香画的宁芙们当成了表现“优雅”和“美”的寓意画。(Vasari, 同前述引文, VII, 第434页。) 瓦萨里对波蒂切利的画的描述“维纳斯……象征春”中所隐含的双重意义很可能是他所做的类似猜测, 它与“手法主义”时期的做法以及他活动的那个环境如此一致, 乃致令人生疑(认为这是他的猜测)。瓦萨里当时可能想到了 Angelo Bronzino 画的“象征春”的维纳斯(由黄道的三个宫表示) (E. Panofsky, *Studies in Iconology* [《图像学研究》], 纽约, 1939年, 后文略称 *Studies* [《研究》], 第85页)。瓦萨里在图像学问题上是靠不住的, 关于这一点, 见导言。
14. 摘自 Lucretius, *De Rerum Natura* [《物性论》] 的这些引文中最重要的引文, 将在后文中予以更充分的讨论。

15. Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling"
[《波蒂切利的〈维纳斯的诞生〉和〈春〉》](莱比锡, 1893年), 现收入 *Gesammelte Schriften* [《论文集》](莱比锡-柏林, 1932年), I, 第1页; 亦见我的 *Aby Warbury* [《阿比·瓦尔堡思想传记》](伦敦, 1970年)。
16. 在这方面主要引用了三段文字。第一段文字中有对朱利安诺初遇情妇的描写:
Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d' erba;
Lo inanellato crin dall' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba...
(她皮肤白皙, 衣服洁白, 但装饰着玫瑰鲜花和绿叶。卷曲的金发飘垂在额上, 既谦恭又高傲) 这段描写的基调而不是具体细节与波蒂切利的画十分相似。在波蒂切利的《春》这幅画中, 她的衣服上没有玫瑰花, 她的头发与波利齐亚诺精彩的诗句也不一致。
Ella' era assisa sovra la verdura,
Allegra, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creassi mai natura,
De' quai tutta dipinta era sua vesta.
E come prima al gioven puose cura.
Alquanto paurosa alzò la testa;
Poi colla bianca man ripreso il lembo
Levossi in piè con di fior pieno un grembo.
(她十分快活地坐在草地上, 用世间所有的花朵做成一个小小的花环, 她的衣服上也是花冠。初次注意到这位青年, 她有点儿羞怯地抬起头; 然后用白皙的手捏起衣服褶皱, 站了起来, 裙兜装满了鲜花。) 这几行诗句的视觉魅力再次产生了如此大的诱惑力, 使许多读者忽略了那里描写的情景与波蒂切利笔下人物的差别。波利齐亚诺想出一位羞怯的宁芙, 她坐在草地上, 在朱利安诺走近和走开的时候抬起头来, 裙兜里装满了鲜花。在意大利的文学艺术中, 美丽少女在春天绑扎花环的形象不限于这两例。她们属于典雅爱情的意象, 这种意象在许多“国际风格”(1930年代源于美国, 主要盛行于建筑界的风格——译注)的绘画中得到表现, 例如特伦多的鹰塔 [Torte del Aquila] 五月壁画。人们经常引用的另一节诗可能说明了类似的问题。在这节诗中, 小爱神阿摩儿回到了母亲的领地:
Al regno ov' ogni Grazia si diletta,
Ove Biltà di fiori al crin fa brolo,
Ove tutto lascivo, drieto a Flora,
Zefiro vola e la verde erba infiora.
(在那王国里, 每位美惠女神都其乐融融; 美神把秀发变为花园; 一切都烈火熊熊; 在这里, 西风伴随着花神, 让绿茵茵的草地鲜花盛开。) 此处又是一种无从捉摸的与波蒂切利的画相似的情况。西风和花神居于维纳斯的王国。但是波利齐亚诺对这个王国的描写只是在所引的几行诗句之后才认真起来。我们很快就會看到, 这两位神连同美神和美惠女神, 正和“恐惧”与“欢乐”、“贫弱”、“怀疑”与“绝望”等拟人形象共居一处。波利齐亚诺的描写所模仿的 Claudianus 的爱园也是在 *Roman de la Rose* [《玫瑰传奇》] 中达到顶点的所有寓意性中世纪花园的原型, 而 L. F. Benedetto 在 *Giostra* [《武功诗》] 中发现了 [《玫瑰传奇》] “轻微的模仿” (“Il 'Roman de la Rose' e la Letteratura Italiana” [《〈玫瑰传奇〉与意大利文学》], 载 *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* [《罗马语族语言学附刊》], XXI, 1910年)。Roman de la Rose [《玫瑰传奇》] 中的那些人物也使 Huizinga 想起波蒂切利 (*The Waning of the Middle Ages* [《中世纪的衰落》], 伦敦, 1924年), 这也许不只是偶

然的。在我看来, 人们常常低估了 *Giostra* [《武功诗》] 的这些方面。如果它的意象使人想起波蒂切利的意象, 这可能是由于两者都属于一个广泛的传统潮流, 而并非其中一个为另一个的解释。C. S. Lewis 在 *The Allegory of Love* [《爱的寓意》](牛津, 1936年) 中出色地探索了这一传统的特征及其春天与爱情的意象。后文简称此书为 Lewis, *Allegory* [《寓意》]。

17. Vasari 在他著作的第二版(同前述引书, III, 第322页)中所说的不过是, 人们认为 (“si dice”) 波蒂切利画的一幅妇女肖像表现的是 “i' innamorata di Giuliano de' Medici” [朱利安诺·德·梅迪奇的情人]。也许 Vasari 的确是指朱利安诺的情妇、教皇克利门特七世的母亲。然而人们已把“美丽的西莫内塔”等同与波蒂切利作品中几乎所有的美女。A. F. Rio 著的 *L'Art Chrétien* [《基督教艺术》] 四卷本(巴黎, 1861-1867年), 该书从波蒂切利的犹滴 [Judith] 讲起。之后, Ruskin 在 *Ariadne Florentina* [《佛罗伦萨的阿里阿德涅》] 中发表了一位蒂里特先生 [Mr. Tyrwhitt] 写的一封信, 信中论述了裸体画的道德方面。写信者想当然地认为, 正是西莫内塔做了波蒂切利的维纳斯的模特儿、《诽谤》中的“真理”的模特儿及许多其他人物的模特儿。写信者还以浪漫的笔调谈到画家看到她“赤身露体”时可能具有的心情。此后有人提出与 *Giostra* [《武功诗》] 的联系, 这促使如 Warburg, Bode, Yashiro 和 Sezec 等学者接受或者捍卫这个传说, 以致激怒了 J. Mesnil, 他惊呼: “Et ce ne sont pas des péréphrases anglaises ou des miss désœuvrées qui se sont livrés à ce singulier jeu: ce sont de graves docteurs et professeurs...” (沉迷于这种独特游戏的人们竟然还不是英国的前拉斐尔画家或休闲女子, 而是严肃的博士和教授……) (“Connaissons-nous Botticelli?” [《我们了解波蒂切利吗?》] 载 *Gazette des Beaux-Arts* [《美术杂志》], LXXII, 1930年, II, 第87页)。这种愤恨之词出现得太晚, 未能妨碍 Van Marie 写出这样的话: “波蒂切利是这样一位画家, 他在《维纳斯的诞生》中以十分理想化的手法图解了朱利安诺对西莫内塔的爱, 我认为, 他在自己的心中也感到了这种爱的共鸣。”(见前引书, 第6页)。
18. 被 Max Beerbohm 爵士在 *Savonarola Brown* [《萨沃纳罗拉·布朗》] 中如此令人高兴地加以滑稽模仿了的这种趋势, 产生了关于15世纪意大利艺术的最奇特的理论: 有人甚至坚持认为, 巴尔杰罗宫 [the Bargello] 中被归为韦罗奇奥 [Verrocchio] 的浮雕《基督复活》[Resurrection of Christ] 中的两名士兵表现的是洛伦佐·德·梅迪奇为他的兄弟朱利安诺被谋杀而哭泣 (Enrico Barfucci, *Lorenzo di Medici e la Società Artistica del suo tempo* [《洛伦佐·梅迪奇和他时代的艺术社团》], 佛罗伦萨, 1945年, 第183页)。
19. “Non mai altra pittura si potrebbe porre più di questa a simbolo del rinascimento” (没有任何其他绘画比它更适合充当文艺复兴的象征。) G. Fiocco, *La Pittura Toscana del Quattrocento* [《十五世纪托斯卡纳的绘画》] (诺瓦拉, 1945年)。西莫内塔也被给予了同样的荣誉。在 Giuseppe Portigliotti 看来——见 *Donne del Rinascimento* [《文艺复兴时期的女子》] 一书(米兰, 1927年)——她是 “come il simbolo della Primavera, allegoria della fugace giovinezza, umana” (作为春天的象征, 作为转瞬即逝的青春寓意形象而出现的)。如果这些话是修辞上的华丽词藻, 没有人能提出异议。但在历史上这些隐喻往往凝结为“智性的直觉”。最后, 只有与一个时期的“象征”相一致的文献才被认为是“典型的”, 那些最明显的循环论证的解释被辩护为严肃的

Geistesgeschichte [精神史]。

20. “它表现了佛罗伦萨文艺复兴的鼎盛时期，而这个鼎盛时期不久就由于灾难、瘟疫和宗教狂热而黯然失色。”（Stephen Spender，同上引文）。我在别处曾十分冒昧地恳求在“表现”（*expression*）一词的使用上要更准确一些（“Wertproblem und mittelalterliche Kunst” [《文字问题与中世纪艺术》]，载 *Kritische Berichte zur Kunstwissenschaft* [《艺术科学批评报告》]，VI，1937年）。（现收入 *Meditations on a Hobby Horse* [《木马沉思录》]，伦敦，1963年。）
21. E. Walsler (*Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* [《文艺复兴精神史综合研究》] 巴塞尔，1932年，第116页) 告诫人们不要过高估价这些歌曲的意义——这些歌曲代表了19世纪对整个这一时期的看法。
22. L. Rosenthal, *Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente* [《桑德罗·波蒂切利及其在当今的声望》] (第戎, 1897年)。关于对艺术中相貌表情的种种不同解释的一般问题, 见Ferdinand Laban令人兴奋的著作 *Der Gemuetsausdruck des Antinous* [《安提诺俄斯的情感表现》] (柏林, 1891年)。评论者们在事后总以某种方式围绕一件艺术品编织一个故事以解释它那令人困惑的表情, 这一点E. Kris在“Die Charakterköpfe des F. X. Messerschmidt” [《F. X. 梅瑟施米特富于性格的头像》] 一文中作了讨论, 载 *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* [《维也纳各博物馆艺术史年鉴》]。该年鉴现已改名为 *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 新丛刊, VI, 1932年。我有幸参加了Kris博士对艺术中表情各个方面进行的后期研究。与这些问题不可分割的投射问题, 我曾在“Portrait Painting and Portrait Photography” [《肖像绘画与肖像摄影》] 中试图进行更充分的描述, 载 *Apropos* [《兴到之言》] No. 3, 1945年; 见我的论文, “The Evidence of Images” [《图像的证据》], 载 *Interpretation: Theory and Practice* [《解释的理论与实践》], C. S. Singleton 编辑 (巴尔的摩, 1969年)。
23. W. Pater, *The Renaissance* [《文艺复兴》] (伦敦, 1870年): “他……描绘了愉悦女神……但在灰色的肌肤和苍白的花朵中总是有某种死亡的迹象。”
- L. Binyon, *The Art of Botticelli* [《波蒂切利的艺术》] (伦敦, 1913年): “在《春》中(维纳斯)……再次出现了, 多么庄重, 目光又多么凄凉! 仿佛意识到伴随诞生而来的痛苦, 意识到与人类的狂喜缠绕在一起的忧伤。”
- Count Plunkett, *Sandro Botticelli* [《桑德罗·波蒂切利》] (伦敦, 1900年): “……那位面带悲伤的妇女, 可能是养育者维纳斯 [Venus Vutrix], 或净化者维纳斯 [the Venus Verticordia], 或者恺撒为她建立祭坛的那位女人 [译者按: 这是在抽象地暗示作为妓女保护神的漂流者维纳斯 [Venus Vulgiva]。她的面孔甜蜜而沉思, 与人类之母的身份十分相称……”
- E. Gebhart, *Sandro Botticelli et son époque* [《桑德罗·波蒂切利和他的时代》] (巴黎, 1907年): “Sa main droite semble bénir; ses regards ne s'adressent à personne...le rôle austère de cette Vénus...” (她的右手似乎在祈福; 她的双眼未看任何人……维纳斯这个严肃的角色……)
- A. Schmarsow, *Sandro del Botticelli* [《桑德罗·德尔·波蒂切利》] (德累斯顿, 1923年): “Nur ihr neckisch übermütiges Söhnchen mit dem gespannten Bogen über ihrem Kopf macht sie als Herrin des Reiches der Liebe kenntlich, sonst

hält die Erweckerin der Wonne sich im Augenblick noch bescheiden, ja mit geneigtem Haupt und fast wehmütig befangenen Zügen zurück, sodass wir nicht wissen können, ob sie Mars als Genossen ihres Lagers im Walde ersehnt oder das Schicksal ihres Adonis zurückräumt...” (她那嬉闹而顽皮的幼子在她的头顶上, 手持拉紧的弓; 只有他明显地标志着她是爱情王国的女王。否则, 这位幸福的唤起者在那一时刻仍会表现出谦虚的矜持。确实, 她低着头, 面容几乎是忧郁而紧张的, 因而我们很难确定她是在渴望玛尔斯到林中与她共寝一床, 还是在深深地回忆死去的阿多尼斯的命运……)

B. Marrai, “La Primavera del Botticelli” [《波蒂切利的〈春〉》], 载 *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea* [《当代文学与艺术的国际评论》], 第二年度, Vol. 5, 1901年: “la Venere...è incinta...Si osservi l'atto peculiare dell'incedere, lo stesso portamento della Venere e anche il pallore speciale del volto (la *facies gestantis*, volgarmente il *visuccio*)...” [这位维纳斯……怀孕了。请看她走路时奇异的动作, 她那独特的姿态, 以及她异常苍白的面孔(我们称作“显示特征的容貌”的 *facies gestantis* [怀孕的面孔])……]

G. Portigliotti, *Donne del Rinascimento* [《文艺复兴时期的女子》] (米兰, 1927年): “Nella Primavera specialmente si nota un affusolamento del collo, una salienza dei cordoni muscolari e un accentuazione della fossetta soprasternale, che ci ricordano tante inferme di mal sottile.” (“在《春》中我们尤其注意到颈部渐细, 肌肉纤维肿大, 胸骨上凹部更明显, 使人们想到许多患癆病的妇女。”)

W. Uhde, “Zu Botticellis *Primavera*” [《论波蒂切利的〈春〉》], 载 *Monatsheft für Kunstwissenschaft* [《艺术科学月刊》], Vol. 1, 1908年: “der gesegnete Leib...sinnend hält sie die Rechte empor, sinnend neigt sie das Haupt als lausche sie einer Offenbarung...” (“她已有喜的身体……她若有所思地举起右手, 若有所思地低下头, 似乎在等待着启示……”)

E. Jacobsen, “Der Frühling des Botticelli” [《波蒂切利的〈春〉》], 载 *Preussische Jahrbücher* [《普鲁士年鉴》], 92, III, 1898年: “Die junge, in Träumen versunkene Frau...ist Simonetta, mit den geliebten, leidenden Zügen ihrer letzten Zeit...jetzt verstehen wir auch die Seelenbewegungen der wie in Traumgebilden versunkenen, in sich gekehrten, jungen Frau. Sie war ja tot, und jetzt lebt sie wieder...Das Leben ist auf's Neue erwacht. Sie lebt! Sie lebt! Die neuen, allzumächtigen Gefühle überwältigen sie, abwehrend streckt sie den Arm aus...” (“这位沉湎于梦境中的年轻女子……是西莫内塔, 呈现着她临终时可爱的、痛苦的面容……现在我们也理解这位年轻女子内心的激荡, 这是一位沉浸在梦幻形象和自我沉思中的年轻女子的内心激荡。她曾经死去, 而现在又复活了……生命重新苏醒了。她活了! 她活了! 新的、极其强烈的感情压倒了她, 她防御性地伸出了手臂……”)

Mela Escherich, “Botticellis *Primavera*” [《波蒂切利的〈春〉》], 载 *Repertorium für Kunstwissenschaft* [《艺术科学文集》], XXI, 1908年: “(Venus) ... deren halb segnende, halb abwehrende Handbewegung ein tiefenres Noli me tangere auszudrücken scheint...” (“[维纳斯]……她的手那半祈福半防御的姿势似乎表达了极其严肃的 *Noli me tangere* [不要碰我]……”)

E. Steinmann, *Botticelli* [《波蒂切利》] (比

- 勒费尔德等地, 1897年): “...sie schreitet langsam vorwärts und das...Haupt ein wenig zur Seite gesenkt blickt sie den Beschauer mit holdem Lächeln an...” (“……她慢步前行, 她的……头稍微微低向一侧, 面带亲切的微笑注视着观者……”)
- E. Schaeffer, *Sandro Botticelli, Die Zeichnungen zu Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie* [《桑德罗·波蒂切利, 为但丁的〈神曲〉作的素描》] (柏林, 1921年): “...mit sinnendem Lächeln blickt Venus auf ihr ewiges Reich...” (“……维纳斯面带沉思的微笑, 审视她那永恒的王国……”)
- J. Cartwright, *Isabella d'Este* [《伊莎贝拉·德斯特》], 两卷本 (伦敦, 1904年): “(维纳斯)……向前迈步, 迎接春天的到来。”
- A. Venturi, *Botticelli* [《波蒂切利》] (罗马, 1925年): “Venere, con stanco dondolio di passo, avanza movendo la destra come a segnare il tempo alla danza delle Grazie...” (“维纳斯迈着疲惫而又摇摆的步履前行, 摆动着手, 仿佛为美惠三女神的舞蹈击拍……”)
- R. Muther, *Die Renaissance der Antike* [《古典的复兴》] (柏林, 1903年): “Blühende Zweige... unter denen lachend die Göttin der Schönheit steht.” (“鲜花盛开的树枝……下面站着微笑的美神。”)
24. 这些题目是由E. Jacobsen, F. Wickhoff, W. Uhde, G. F. Young (详尽阐述了由Stillmann提出的思想, 并把他的解释建立在洛伦佐的马上枪术比武题词“Le Temps revient” [“时间回转”]的基础上)以及Stephen Spender 赋予这幅画的。Stephen Spender 以下一番使人消除敌意的话作为他的解释的开场白: “无论如何, 这幅画很容易被理解为哑剧字谜……北风之神 [Boreas]……向前推动那位羞怯的年轻贵妇……维纳斯在指挥……丘比特则把箭瞄准那名青年。”
25. 前面几段引文似乎没有证实Tancred Borenius 因为波蒂切利“对人类表情完全的精通”而对他的赞赏 (*Italian Painting up to Leonardo and Raphael* [《到莱奥纳尔多和拉斐尔止的意大利绘画》], 伦敦, 1945年)。
26. L. B. Alberti, 载 *Kleinere Kunsttheoretische Schriften* [《小艺术理论论文集》], H. Janitschek 编辑, 载 *Quellenschriften über Kunstgeschichte* [《艺术史的原始资料》], XI (维也纳, 1877年), 第120页。
27. M. N. Nahm, *Aesthetic Experience and its Presuppositions* [《美学经验及其前提》] (纽约, 1946年), 第270页起, 与波蒂切利的图像问题相联系提出了这个问题: E. Wind 对“被遗弃者”的真正主题的发现, 见“The Subject of Botticelli's *Derehitta*” [《波蒂切利的〈被遗弃者〉的主题》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, IV, 1940—1941年。为解释波蒂切利笔下人物的表情, 人们付出了巨大的努力, 运用了惊人的技巧。提出西莫内塔塔说的那位Tyrwhitt 先生在波蒂切利裸体人物的脸上发现, 这位贵妇并不真正喜欢充当模特儿。由于这种说法只具有一般含义, 我们可以再举一例。Vasari 称赞波蒂切利画的圣奥古斯丁的头像“表现了长期埋头研究困难而深奥的问题的人们通常具有的深刻思想和敏锐”。对于同一幅头像, L. Binyon 写道: “1478年, 佛罗伦萨爆发了瘟疫……对于生命的某种可悲的担忧——这在大街小巷的日常环境中是普遍的……似乎进入了画家对圣奥古斯丁的灵视”(见前引书, 第71页)。与瘟疫的联系表明对艺术品的“观相术”的解释可以进展到什么程度, 这种解释在艺术品中看到艺术品对其所处的时代的“表现”, 甚至像Binyon 这样具有强烈的敏感性的人也这样解释。
28. 我曾在“The use of art for the study of symbols” [《艺术对象征符号研究的用途》] (载 *The American Psychologist* [《美国心理学家》], Vol. 20, 1965年) 中研究过“意义的首要性” [the primacy of meaning] 的问题, 此文现收入James Hogg 编辑的 *Psychology and the Visual Arts* [《心理学与视觉艺术》] (哈蒙兹沃思, 米德尔塞克斯, 1969年)。
29. 见F. Saxl, “Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel” [《瓦尔堡图书馆及其目的》], 载 *Vorträge der Bibliothek Warburg* [《瓦尔堡图书馆学术报告集》], 1921—1922年, 及Warburg 论波蒂切利的论文中的注释。亦参见E. Panofsky, *Studies* [《研究》], 第142页起以及C. S. Lewis, *Allegory* [《寓意》]。
30. “Questa, che lieta innanzi all’ altre viene,
Vener si chiara, madre dell’ amore,
Qual con dolce catene
Serra duo cuor gentili in un sol core: ...”
(快活地走在其他人前面的女子叫作维纳斯, 是爱之母, 她用甜蜜之链把两颗心结为一颗; ……)
“ ‘Quest’ altro è’ l’ sangue che col bel pianeta
Di Venere è congiunto in l’ aër puro;
La primavera lieta
Rende’ l’ suo stato tranquillo e sicuro;
Fa suo gente quieta,
Ridente, allegra, umana e temperata,
Venerea, benigna e molto grata.”
(另一种是与纯净大空中的行星维纳斯 [即金星——译注] 相联系的多血质; 快活的春天使它的存在既宁静又平安; 它导致平静、亲切、快活、仁慈而和谐、色情、宽厚与非常人喜爱的性格。) C. S. Singleton, *Canti Carnascialeschi del Rinascimento* [《文艺复兴时期的狂欢节歌》] (巴里, 1936年), 第253, 149页。
亦参见Naldo Naldi 的挽歌:
“...Per Venerem totus quoniam renovatur et orbis,
Arboribus frondes prosiluntque suis.
Laetaque diverso variantur prata color;
Floribus a multis picta relucet humus.
Hanc igitur laeti, divamque sequamur ovantes,
Matres, atque nurus, vir, puer atque senex,
Laetius ut vitam suavem ducamus ab illa,
Quilibet ut laetos transigat inde dies...”
(通过维纳斯, 整个世界万象更新, 树叶开始萌发。愉快的草地五彩缤纷; 大地繁花似锦。母亲们和姑娘们, 男人、少年们和老人们, 让我们愉快地跟随这位女神, 以便我们通过她的影响而过上甜蜜的生活, 以便人人都享受幸福的时光。)
“Elegia in septem stellas errantes sub humana specie per urbem Florentinam curribus a Laurentio Medice Patriae Patre duci iussas more triumphantium” [土星、火星、金星等七星被画成七个人, 他们坐在马车上, 在洛伦佐·迪·梅迪奇的命令下, 正穿过佛罗伦萨的大街, 就像在凯旋仪式上]。见 *Carmine illustrium Poetarum Italorum* [《著名意大利诗人作品集》] (第VI卷 (佛罗伦萨, 1720年), 第440页)。
31. 关于意大利的例子, 见L. F. Benedetto, 前引书。关于但丁关于维纳斯的概念, 见E. Wechsler, “Eros und Minne” [《厄洛斯与爱情》], 载 *Vorträge der Bibliothek Warburg* [《瓦尔堡图书馆学术报告集》], 1921—1922年, 第83页; 以及H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought and its Consummation in the Divine Comedy* [《中世纪思想中的象征体系及其在〈神曲〉中的终结》] (纽黑文, 1929年)。
32. “Ma Vener bella sempre in canti e’ n’ feste,
In balli e nozze e mostre,
In varie foggie e nuove sopravveste,
In tornamenti e gioste

- Farà 'l popol fiorito;
Staran galante e belle
Tutte donne e donzelle,
Con amorso invito;
Terrà sempre Fiorenza in canti e riso
E dirassi: Fiorenza è 'l paradiso!"
(但在歌曲与仪式中,在舞蹈、婚礼与表演中,在各种各样的时尚与新颖服饰中,在比赛与武功诗中,维纳斯总是那样优雅,将使人们繁荣兴盛;所有的女性与姑娘都将变得优雅而美丽,惹人欢喜。她将永远记住歌声与欢笑中的佛罗伦萨,人们将说:“佛罗伦萨就是天堂。”)(*Canti Carnascialeschi* [《文艺复兴时期的狂欢节歌》],同前注引书,第132-133页。)
33. Filarete, *Treatise on Architecture* [《建筑专论》], John R. Spencer 英译并附有注释与导言(纽黑文等地,1965年)。第VIII卷, fol. 148v。
34. Herbert P. Horne, *Alessandro Filipepi...Botticelli* [《阿莱桑德罗·菲利佩皮·波蒂切利》](伦敦,1908年),第49页及其后各页与第184页及其后各页。
35. 关于Horne不知道的一份附加文件,见J. Mesnil的 *Botticelli* [《波蒂切利》],注152。
36. G. F. Young对这种理论提出了挑战,见 *The Medici* [《梅迪奇家族》],共两卷(伦敦,1900年),I,附录VII,但审查一下他的七个要点,却得不出什么反对Horne理论的令人信服的证据,这尤其是在我们现在知道波蒂切利确实曾在卡斯泰洛别墅为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科画过一些作品的情况下,因此Young关于这座别墅从未属于过他的论点不能成立。R. Langton-Douglas已在 (*Piero di Cosimo* [《皮耶罗·迪·科西莫》],芝加哥,1946年)为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科辩护。
37. 在Gaetano Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo* [《卡法齐洛的梅迪奇家族》](佛罗伦萨,1924年),I,第353页及其后各页中汇集了已知的关于洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的主要事实。在K. Frey, *Michelangelo B. sein Leben und seine Werke* [《米开朗琪罗的生平与作品》](柏林,1907年),第221页及其后各页,和K. Frey, *Michelangelo B. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst* [《米开朗琪罗,关于他的历史和他的艺术的原始资料及其研究》](柏林,1907年),第34页起可以找到许多附加文件。亦见本文的附录。
38. 关于洛伦佐在佛罗伦萨历史的这些危急日子中所扮演的角色,见J. Schnitzer, *Savonarola, Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance* [《萨沃纳罗拉:文艺复兴时期的文化形态》](慕尼黑,1924年),I,第156页。
39. 后面的引文都引自菲奇诺的 *Opera Omnia* [《全集》](巴塞尔,1576年)。该版在第805、812、834、845、905、908页中有致洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的信件。
40. 菲奇诺,见前述引书,第805页。关于 *Epistolarium* [《书信集》]第五卷的日期,见P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum* [《菲奇诺补遗》],I,第C1页。Kristeller把大部分信件都确定于1477年9月和1478年4月之间。这与关于Naldi的行踪的证据(见下文)相符。Naldi于1476年某时离开佛罗伦萨,1477年返回,到1478年4月又再度离开。参见A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, [《佛罗伦萨柏拉图学园的历史》],1902年,第673页。
41. 关于这些传统的全面概述与参考书目,见Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* [《异教神的留传》],伯林根丛书,XXXVIII(纽约,1953年)。

42. F. Saxl, 见前所述,载 *Vorträge der Bibliothek Warburg* [《瓦尔堡图书馆学术报告集》],1921—1922年,第6页,和“The Literary sources of the ‘Finiguerra Planets’” [《关于“想象的行星”的文字来源》],载 [《瓦尔堡研究院院刊》],Vol. II, 1938年,第73页,提供了许多有特征的原典。
43. 一位15世纪的德国诗人Meister Altswert让爱的女神维纳斯说道:“Waz wilde ist, dem bin ich gram, Ich halt mich an daz zam.”(我讨厌野蛮的东西,我遵循文明的东西。)见H. Kohlhausen, *Minnekästchen im Mittelalter* [《中世纪的套匣》](柏林,1928年),第43页。
44. 关于西塞罗用“humanitas”一词指“文雅”与“教养”的双重用法,见Forcellini, *Lexicon*, [《词典》]中的该词条。关于文艺复兴时期用法的根源,见K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* [《诗歌与艺术理论中的古典文化》],I(莱比锡,1914年),第108页起,和W. Jaeger, *Humanism and Theology (Aquinas Lecture)* [《人文主义与神学(阿奎那讲座)》](密尔沃基,1943年),第20页起和第72页起。关于菲奇诺的用法,见前引书第635页,在那里 *humanitas* 与 *crudelitas* [野蛮]相对,指使我们热爱一切人,把他们当做一个家庭的成员这样一种美德。
45. 关于两个维纳斯和她们激发起的两种形式的狂热的理论,最著名的阐释是在菲奇诺的 *Commentary on the Symposium* [《〈宴饮篇〉评注》],第二篇演讲,第七节中。菲奇诺,同前引书,第1326页。有Paul Hasse于1914年译出的德语译文,还有Sears Reynolds Jayne译出的英语译文,载 *University of Missouri Studies* [《密苏里大学丛书》],XIX, I(哥伦比亚,1944年)。关于维纳斯代表其中第一类的那几种神圣狂热的等级,例如菲奇诺,同上书,第830页。“Cum vero divini furoris species (ut Platonii nostro placet) quatuor sint, Amor, Vaticanum, Mysterium, Poësis. Atque amor Veneri, vaticinium Apollini, mysterium Dionysio, poësis Musis attribuitur.”(如我们的柏拉图所认为的,有四类神圣的狂热,即爱、预言、宗教与诗歌。爱属于维纳斯,预言属于阿波罗,宗教属于狄俄尼索斯,诗歌属于缪斯。)维纳斯所代表的激情适合青年这一观念在菲奇诺的信中得到了更充分的发展,信中描述了豪华者洛伦佐的精神发展史和他的一生在热情的阶梯上攀登的情况(同上,第927页)。菲奇诺并不是最先把这一意念介绍到佛罗伦萨人思想中的人。见Warburg, *Ges. Schriften* [《论文集》],I,第328页。
46. 菲奇诺,同前引书,第806页。
47. Della Torre, 见前引书,第772页起。关于乔治·安东尼奥·韦斯普奇的一幅假定的肖像,见R. Langton Douglas, “The Contemporary Portraits of Amerigo Vespucci” [《阿梅里戈·韦斯普奇同时代的肖像》],载 *The Burlington Magazine* [《柏林顿杂志》],1944年2月。关于他与阿梅里戈的关系,见A. M. Bandini, *Vita di Amerigo Vespucci* [《阿梅里戈·韦斯普奇的生平》]由G. Uzielli编辑(佛罗伦萨,1898年)。亦见本文附录中第三封信。
48. 自从della Torre对Naldi作了出色的性格描写(见前引书,第503-506,668-681页),他的许多拉丁语诗歌已得以出版,或受到评论。见A. Hulubei, “Naldo Naldi, Étude sur la Joute de Julien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Médicis” [《纳尔达·纳尔迪,对米利安的武功诗以及写给洛伦佐·德·梅迪奇的田园献辞的研究》],载 *Humanisme et Renaissance* [《人文主义与文艺复兴》],III, 1936年; Naldus de Naldis Florentinus, *Elegiarum Libri III ad*

- Laurentium Medicen* [《献给洛伦佐·梅迪奇的三本哀歌》], Edidit Ladislaus Juhász, *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum* [《中世纪及其后来作者文库》] (莱比锡, 1934年)。亦见 *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia* [《贝内代托·科鲁齐未曾发表过的著作》], Arsenio Frugoni 编辑 (佛罗伦萨, 1939年), 其中涉及Naldi的部分。
49. Horne, 见前引书, 第50页和第349页。关于协商的早期阶段, 见本文后面附录中的第二封信。
50. *Gesammelte Schriften* [《论文集》], I, 第187页起和第371页起。
51. 见前引书, 1928年, 第46页起。
52. *Commentary on the Symposium* [《〈宴饮篇〉评注》], 第五篇演讲, 第二节。菲奇诺, 同前注引书, 第1334页。亦见Nesca N. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance* [《意大利文艺复兴时期的新柏拉图主义》] (伦敦, 1935年), 第224页 (后文略称 *Neoplatonism* [《新柏拉图主义》]) 和 P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* [《马西利奥·菲奇诺的哲学》], 载 *Columbia Studies in Philosophy* [《哥伦比亚哲学研究丛书》], VI (纽约, 1943年)。和在许许多多其他方面中一样, 在这里菲奇诺能够依赖中世纪传统; 见 R. Berliner, “The Freedom of Medieval Art” [《中世纪艺术的自由》], 载 *Gazette des Beaux Arts* [《美术杂志》], 1945年, II, 注49和第280页。关于视觉优先于听觉, 人们能引用的文句当然是 Horace 的 *Ars Poetica* [《诗艺》] 第180行及下一行: “要打动心灵, 耳朵要慢于眼睛, 眼睛使事物清晰地显现。”
53. 菲奇诺在做这些努力时严密地应用了西塞罗的学说, 西塞罗在 *De Officiis* [《论责任》], I, 5, 中对他的儿子马尔库斯这样说道, “你可以看到善的形体以及面孔, 如果能用眼睛辨认出这张面孔, 它就会如柏拉图所说激起你对于智慧的奇妙的爱。”
54. “……洛伦佐, 我听说你已有一段时间对具有不良习惯的人们毫无恶感……为了使你对坏人不仅充满仇恨, 而且充满真正的恐怖与惧怕, 我愿 (如果它能使你愿意注意一会儿的话) 如俗话说, 用手指出堕落者的最可怕、最悲惨的生活。那些由于不良习惯而堕落的人们的心灵犹如荆棘丛生的丛林, 林中活跃着贪婪而凶残的猎食猛兽, 令人毛骨悚然, 而且毒蛇四伏。或者它就像被逆风吹得波涛滚滚, 被狂风巨浪搅得汹涌澎湃的大海。更糟糕的是, 它又像极度损伤以致各个部位都遭受痛苦折磨的人体。与此相反, 充满优良习惯的心灵就像一片精耕细作的肥沃田地, 像一片平静而安宁的大海, 像强健而优美的人体……” 下面还有其他诸如此类的话。菲奇诺, 见前述引书, 第834页起。
55. 菲奇诺, 见前述引书, 第807页。在信的余下部分中菲奇诺又试图用视觉术语描述德行之美。他请读者们想象一个完美的人, 强壮、健康、优美, 具有优良品质, 倍受人们的赞美, 而这些只不过是心灵的真正美的浅淡的反映而已。然而, 在德行之美中, 这些单一的優點都融合为一种惊人之美。“O quam amabilis, O quam mirabilis est haec animi forma, cuius umbra quaedam est forma corporis, tam vulgo amabilis, tam mirabilis.” (啊, 那个心灵的外形多么可爱, 啊, 又多么不可思议, 而那个心灵的体形, 人们觉得如此可爱而不可思议的那个心灵的外形, 不过是一种影子而已。) 信的结尾是对他的朋友们的告诫, 要他们永远把绝世之美的意念和外形置于眼前。这封信和那封关于“维纳斯-人性”的信属于同一时期。
56. 一名真实的妇女能够担当这个视觉象征的角色, 这一过程即成为柏拉图式的爱情诗及中世纪同类诗篇的基础, 这一奇特的方法在 C. Landino 致 Bernardo Bembo 的一首诗中得到很好的例证。诗中要他选择 *Ginevra dei Benci* 作为他走向更高境界的向导。菲奇诺论视觉具体化的优点的那封信正是写给这同一个 Bembo。
“Hoc age nunc, Erato, Bembi referamus amores,
Sed quos caelestis comprobet ipsa Venus.
Hic nihil obscenum est turpive libidine tetrum;
Castus amor castam postulat usque fidem.
Talis amor Bembi, qualem divina Platonis
Pagina Socraticis exprimit eloquiis.
Namque amor a pulchro cum sit, percussa cupido
Pulchrum amat et pulchris gaudet imaginibus;
Ad quodcumque bonum, pulchrum est, turpe omnino
nefandum;
Sic bona deponit, sic mala vitat amor.
His flammis Bembus talique accensus amore
Uritur, et medio corde Ginevra sedet.
Forma quidem pulchra est, animus
quoque pulcher in ilia;
Horum utrum superet, non bene, Bembe, vides...”
(好啦, 埃拉托, 让我们歌唱本博描写的爱情, 但要唱神圣的维纳斯亲自称许的爱情。这里没有淫猥的东西, 没有被卑鄙的欲望玷污的东西; 纯洁的爱需要纯洁的信任。本博的爱就像苏格拉底的对话中柏拉图的非凡典故所描写的一样。因为, 既然爱是来自美, 被激发的爱便热爱美的事物, 喜爱美的形象。凡是善的皆是美的, 凡是卑劣的皆是丑的。因此爱便求善而避恶。本博心中就是燃烧着这样的热情, 燃烧着这样的爱。吉内夫拉在他心中占据着当中的位置。因为她外貌秀丽, 又有着美的心灵; 本博, 你还说不准其中哪一个更胜一筹。) C. Landino, *Carmina omnia* [《诗歌全集》], A. Perosa 编辑 (佛罗伦萨, 1939年), 第162页。菲奇诺的思索的成功, 以及上文引用的他的信件与学说, 必须在这个背景上去看。
57. Horne, 见前引书, 第72页。
58. 阿普列乌斯的作品在1469年出了华丽的罗马版本, 他是在意大利出版作品的第一位古典作家。关于这个版本的背景及 Giovanni Andrea 写的序言, 见 R. Klibansky, “Ein Proklos Fund und seine Bedeutung” [《新发现的一篇普罗克洛洛残稿及其意义》], 载 *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaft* [《海德堡科学院会议报告集》], 1928—1929年, 第25页, 和 “Plato’s Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance” [《中世纪和文艺复兴时期中柏拉图的〈巴门尼德〉》], 载 *Medieval and Renaissance Studies* [《中世纪和文艺复兴时期研究》], I, 2, 1943年, 第290页。Boiardo 于1478年着手 (或润饰) 它的意大利译本 (见 Giulio Reichenbach, *Matteo Maria Boiardo* [《马泰奥·马里亚·博亚尔多》], 波洛尼亚, 1929年, 第155页)。Ercolo d’Este 写道, 他“天天”读这本书, 而 Ludovico Gonzaga 写道, 他“越读越爱不释手。” (A. Luzio, R. Renier, “La cultura e le relazioni litterarie di Isabella d’Este Gonzaga” [《伊莎贝拉·德斯特·贡扎加的知识及其与文学的关系》], 载 *Giornale Storico della Letteratura Italiana* [《意大利文学史》], XXXIII, 1899年, 第16页)。波利齐亚诺曾试图对错误百出的文字进行校订 (《全集》, 巴塞尔, 1553年, 第246页), 而1500年 Beroaldus 出版了一个一篇带有学识渊博的评注的新版本。
59. *Loeb Classical Library* [《洛布古典丛书》] (伦敦—纽约, 1919年), 第524页起。书中刊登的 Adlington 的引人入胜的译文不够准确, 因此不合我们的宗旨。
60. Warburg, 见前引书, I, 第10页。

61. Paride da Ceresara为Perugino制定的方案包括下面一段有特色的文字：“如果认为人物过多的话，你可以减少数目，只要那些主要人物……保留下来。”参见Julia Cartwright, 见前引书, I, 第332页。Vasari恰巧在他的 *Ragionamenti* [《评说录》] 中解释了为什么他只画了3位时序女神，而不是全部的24个：“*Questa licenza i' usano i pittori, quando non hanno più luogo*”（当画家们没有更多的空间时，他们就利用这种特许）（Vasari, Milanesi编辑版, VIII, 第23页）。
62. Alberti, 见前述引书, 第119页和第240页。
63. Filarete, 见前述引书, 第650页。Varro的“规则”在非奇诺的 *Commentary on the Symposium* [《〈宴饮篇〉评注》] 这一不同的上下文中得到应用，在那里，客人的数目与缪斯们的数目相一致，见前注引书, 第1321页。
64. “春”在四季序列中的确以这种形式得到表现：
Tutta coperta d' erbe, fronde e fiori
Vedete primavera
Spargere al fresco vento mille odori; ...
 （你看到，春到处盖满了绿树、鲜花和叶子，让清新的微风充盈着无数种香气；……）（*Canti Carnascialeschi* [《狂欢之歌》]，见前注引书, 第153页）。亦见原属Rosebery伯爵藏品的“四季”组画（Lionello Venturi, 见前引书, 第12页）。H. Stern (“Eustathele Macrembolite et le ‘Printemps’ de Botticelli” [《尤斯塔特大主教与波蒂切利的〈春〉》]，载 *L'Amour de L'Art* [《艺术爱好者》] IV, 1946年) 在12世纪的一部拜占庭小说中发现了5月的拟人化的描写，他认为它是《春》的原始资料。从这段描写中我能看到的只不过是这样一种程式性形象。在小说中，5月被描写为一位迷人的青年绅士，留着飘垂的长发，头戴一顶花冠，发中插一朵玫瑰花，在撒布鲜花。和波蒂切利笔下的形象不同，他穿着一件金色长袍（覆盖着鲜花），脚穿金凉鞋。作者试图通过奥维德的《岁时记》把画中其他主角与春天的各月份联系起来，这无疑是有趣的，然而几乎难以令人信服。
65. 关于阿摩尔的图像志，见F. Wickhoff, “Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters” [《中世纪意大利人想象的阿摩尔的形态》]，载 *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* [《普鲁士艺术博物馆年鉴》] XI, 1890年，和E. Panofsky的《图像学研究》。
66. 由于Panofsky批评了我的“雅俗翻译”（*Renaissance and Resuscitations* [《文艺复兴和西方艺术中的历次复兴》]，第195页的注释），我采纳了他的建议，提供了更明确的读解。
67. 同前注引书, 第129页。
68. Panofsky, *Studies* [《研究》]，第152页；R. Foerster, “Philostrats Gemälde in der Renaissance”，[《文艺复兴时期菲洛斯特拉斯托斯的图像》]，载《普鲁士艺术博物馆年鉴》vol. XXV, 1904年, 第17页。
69. 这段文字以这种形式写成实际上是难以理解的，1488年的Vicenza重印本证明了这一点，这个版本上面印有：“...pateret flos & atule...” [《露出少女时期的花朵》]。
70. J. A. Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts* [《意大利的文艺复兴，美术》]（伦敦，1901年），第182页。没有证据表明这句话是受到露天表演的启发。见Warburg, 上引书, I, 第321页。
71. 我不想否定方案的制定者们有可能已知道这段文字。或许他们甚至企图把这些或其他一些诗行加进他们的原典，而不把它们用作主要的原始资料。关于这种人文主义的混合引文的技巧，见下文。
72. R. Foerster在下述文章中汇集了有关材料：《普鲁士艺术博物馆年鉴》（vol. VII, 1887年）中的“Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance” [《文艺复兴时期的“阿佩莱斯的诽谤”》]；vol. XXV, 1904年, “Philostrats Gemälde in der Renaissance” [《文艺复兴时期菲洛斯特拉斯托斯的图像》]；和vol. XLIII, 1922年, “Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance” [《文艺复兴艺术家修复的古代绘画》]。
73. “...verbis adeo propriis et accomodatis, ut non scribere sed pingere plane historiam videntur”（……他措辞如此得宜而适宜，似乎不是在描写而是在描画这个故事）。初版前言这样写道。
74. H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* [《富尔根丘斯的隐喻》]（莱比锡，柏林，1926年），《瓦尔堡图书馆学术丛书》，4；E. Panofsky and F. Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art” [《中世纪艺术中的古典神话》]，载 *Metropolitan Museum Studies* [《大都会博物馆研究丛书》]，IV, 1933年。E. Rathbone, “Master Alberic of London” [《伦敦的阿尔贝里克斯大师》]，载 *Mediaeval and Renaissance Studies* [《中世纪和文艺复兴研究》]，I, 1943年。
75. 这段描写仍然影响了提香的“维纳斯的宴会”，因为Philostratus的原典没有解释维纳斯的贝壳。
76. 关于诸神的名字中隐含的深刻意义，见菲奇诺，同前注引书, 第1217页和第1902页。关于真实形象的重要性，见他所引的Porphyrius对朱庇特雕像的寓意性描写，同前注引书, 第935页。
77. 在B. Botfield, *Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman Classics* [《希腊、罗马名作初版序言集》]（伦敦，1861年）中部分予以重印；亦见Klibansky的上述引文。
78. 同前注引书, 第544页起。
79. 菲奇诺，同前注引书, 第919页。关于这篇神话的这种解释和其他解释，Kristeller作了讨论，见前注引书, 第358页。
80. 在Marullo献给洛伦佐·迪·皮耶罗弗朗切斯科的一篇禁言诗中，后者变成了诸神间虚空的争吵的目标：“De Laur. Medice Petri Francisci Filio De puero quondam Lauro certasse feruntur Mercurius / Mavors / Iuno / Minerva / Venus. Iuno dat imperium; Pallas cor; Cypria formam. Mars animos; Maiae filius ingenium...etc.”（关于洛伦佐·迪·皮耶罗弗朗切斯科·代·梅迪奇。据说，有一次墨丘利、玛尔斯、朱诺、密涅耳瓦和维纳斯争夺少年洛伦佐。朱诺给他以力量，帕拉斯给他以判断力，维纳斯给他以美，玛尔斯给他以勇气，墨丘利给他以才识……）（M. T. Marullo, *Epigrammaton ad Laurentium Medicen Petri Francisci Filium* [《献给洛伦佐·梅迪奇的短诗》]，I 佛罗伦萨, 约1490年）。A. Assaracus, *Historiae* [《史记》]（米兰，1516年）的扉页（图34），提供了有趣的类似情况。那首诗描写朱诺和帕拉斯授予Giovanni Jacopo Trivulzio “受尊敬者” [Magnus] 称号的荣幸。最后她们指定“公正” [Fides] 为仲裁人，她裁决这种荣幸属于她自己。那幅木刻图解了这个颠倒的《帕里斯的裁判》，其中公正女神取代了朱诺和帕拉斯中间的维纳斯，把棕榈枝送给年轻的王子，而法国的国王弗朗西斯一世像墨丘利一样充当旁观者。
81. 关于观者与图画之间的一些问题，E. Michalski 在 *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* [《艺术史方法的美学范围的意义》]（柏林，1932年）中作了讨论。Alberti 建议在画中要画进一个眼看观者并手向内指的人物（见前注引书, 第122页），在这个建议中可以明显看到在观者与图画之间建立直接联系的愿望。关于

- 纽伦堡的壁画中的“人马座”[sagittarius]向每位观者射箭并给Nicolaus Cusanus留下印象的故事也属于这一上下文。见Kurt Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren* [《极度缩短的人体的表现功能》], 载*Studies of the Warburg Institute* [《瓦尔堡研究院研究丛书》], 8 (伦敦, 1938年), 第20页起。
- 把观者画入构图中的最大胆的例子, 在艺术上也是最完美的, 或许是Velasquez的“Meninas”[宫女]。只有当国王与王后站在画前接受他们的女儿的敬意, 并看见他们自己在远处镜中的映像时, 这幅画才算“完整”。但van Eyck画的阿尔诺芬尼[Arnolfini]肖像已在某种程度上预先进行了这一实验。
82. J. Marcotti, *Guide Souvenir de Florence* [《佛罗伦萨纪念物导游》] (佛罗伦萨, 1892年)。
83. 菲奇诺的书中有许多地方把维纳斯与墨丘利相联系, 原因是他们对人文科学以及生活的文雅发挥着良性的影响。见菲奇诺, 前注引书, 第861页。“Solent ad amorem procliviores esse quorum in genesi ita Venus Mercuriusque disponuntur, ut ob mutuum aspectum vel congressum aut receptionem, aut terminum, ingenii gubernacula concordia volutate suscipiant. Tunc sane et Mercurius ingenii eloquique magister ad Venerem trasfert utrumque et Venus ipsa gratia decorisque, et fidei mater ingenium eloquiumque lepore condit, elegancia ornat, fide veridica format.”
- (如在有些人的天官图中, 维纳斯[金星]和墨丘利[水星]的相互星位[或相会、相接、临界或联合]能加强心灵的支配作用, 那么这些人通常就会更多情一些。一方面天赋与雄辩之师墨丘利完全影响着维纳斯, 而另一方面, 文雅、美与信任之母维纳斯以美为天赋及其雄辩增加风韵, 用文雅使其生色, 并赋予它们真正的信念。)关于类似的文字见下文第57页起。这种解释并不局限于占星术的传统。Phurnutus, *De Natura Deorum* [《神的本性》], 第十六章, 称墨丘利为美惠之神的首领。
84. Warburg, 见前引书, I, 第27页起, 第327页。
85. *Opera Omnia* [《全集》] (巴塞尔, 1572年), I, 第106页。
86. Pico对Benivieni的 *Canzone d' Amore* [《爱神之歌》] (威尼斯, 1522年) 第II卷第15章的评论。
87. C. Landino, *Commento sopra la Commedia di Dante* [《评但丁的神曲》]的12篇。我使用了Ch. W. Lemmi的 *The Classical Deities in Bacon, A Study in Mythological Symbolism* [《培根作品中的古典神明, 神话象征主义的研究》] (巴尔的摩, 1933年) 这本颇有教益的著作第19页中提供的译文。
88. 菲奇诺, 同前注引书, 第845页起。
89. 关于“守护神”[daemons]的学说及其与众行星的联系的一步解释, 见《〈宴饮篇〉评注》中的第二篇演讲, 第八节, 菲奇诺, 同前注引书, 第1328页。作为“studiorum duces”[诸学科的引路人]的墨丘利、福波斯与维纳斯及他们对“发明”的影响, 在菲奇诺, *De studiosorum sanitate tuenda* [《学者如何注意自己的健康》] 第495页; 在D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* [《从菲奇诺到坎帕内拉的神灵巫术与恶魔巫术》] (伦敦, 1958年, 载《瓦尔堡研究院研究丛书》, vol. 22) 中作了更充分的讨论。
90. 菲奇诺, 见前注引书, 第536页。
91. 菲奇诺, 见前注引书, 第890页。关于这封信的更广阔的背景, 见Raymond Klibansky, “Plato's *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance. A chapter in the history of Platonic Studies” [《中世纪与文艺复兴时期的柏拉图的〈巴门尼德〉》。柏拉图哲学研究史中的一章], 载 *Medieval and Renaissance Studies* [《中世纪与文艺复兴研究》], vol. 1, no. 2, 1943年, 第322页。波利齐亚诺妻子的徽章背面 (G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals* [《意大利徽章大全》], 共二卷, 伦敦, 1930年, no. 1003) 是美惠三女神和铭刻“Concordia” (和谐女神)。
92. 《〈宴饮篇〉评注》, 第五篇演讲, 第二节。菲奇诺, 见前注引书, 第1335页 (英译本, 见前注引书)。在对Plotinus的 *Liber de Pulchritudine* [《论美之书》] 作的评论中, 菲奇诺只此一次提供了同样的解释。
93. 菲奇诺, 见前注引书, 第862页。
94. 如果我们查阅了16世纪和17世纪的手册, 就会发现更多的意义可供我们选择——只是人们在使用这种方法时并不具有它所要求的慎重态度。Wind教授正是对这段文字特别提出异议 (*Pagan Mysteries in the Renaissance* [《文艺复兴时期的异教神秘》], 在上述引用文中)。然而我仍倾向于站在Joseph Addison一边, 他在 *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals* [《关于古代徽章的实用性的对话》] (格拉斯哥, 1751年), 第32页中写道: “我敢说把这种寓意赋予三位携手跳舞的裸体姐妹的那些先生们, 看到有四个姐妹彼此隔开一定距离坐在那里, 而且从头到脚遮得严严实实, 他们也会从她们身上找出同样良好的寓意。”
95. “Sicut Christiani Theologi in divinis eloquiis quatuor sensus observant, literalem, moralem, allegoricum, anagogicum, et alibi quidem hunc, alibi vero illum praecipue prosequuntur, ita Platonici quatuor habent multiplicandorum deorum, numinumque modos, aliumque multiplicandi modum alibi pro opportunitate sectantur. Ego quoque similiter in commentariis meis alibi aliter quatenus locus exigit interpretari, et distinguere numina consuevi...” (菲奇诺, 同前注引书, 第1370页) 在菲奇诺看来, 成倍增加诸神的意义即成倍增加诸神——因此产生了他的两个维纳斯和四个阿摩尔, 这是很有特色的。
96. 象征体系这些用途的基础是亚里士多德的“本质先于存在论”, K. R. Popper 在 *The Open Society and its Enemies* [《开放社会及其敌人》] (伦敦, 1945年), vol. II, 第11章中在更广阔的范围内对这种本质论作了讨论。对于这一历史问题的一个重要贡献是H. Flanders Dunbar的 *Symbolism in Mediaeval Thought* [《中世纪思想中的象征体系》] (纽黑文, 1929年)。关于这一问题的参考书目, 见W. den Boer, *De Allegoresis in het Werk van Clemens Alexandrinus* [《克莱门斯·亚历山大作品中的寓意》] (莱顿, 1940年)。关于一段有特色的文字, 见R. Berliner上述引文中 (载 *Gazette des Beaux-Arts* [《美术杂志》], 1945年, II) 所引的St. Victor的Hugo, *Patr. Lat.* [《教会神父拉丁语著作集》] CLXXV, col. 20起。“……事物的意义比词语的意义多得多。因为很少词语具有两三种以上的意义, 而每一种事物都可以和其他事物具有同样的意义, 因为它和其他事物一样具有许多种可见的或不可见的共同性质。”St. Thomas Aquinas看到并明确了由这一看法产生的困难: “leo propter aliquam similitudinem significat Christum, et diabolum.” (狮子因为各种不同的类似性而象征基督或恶魔。) (见本书第14-15页。) 参见P. C. Spicq, *Esquisse d' une Histoire de L' Exégèse Latine au moyen âge* [《中世纪拉丁解经史初探》] (巴黎, 1944年), 第288页。
- G. G. Coulton 在 *Art and the Reformation* [《艺术与宗教改革》] (牛津, 1928年), 第242页起有力地强调了在这种表达方式中建立种意义的实际困难。A. Hulubei 在上述引用文中 (载 *Humanisme et Renaissance* [《人文主义与文艺复兴》] III, 1936

- 年,第183页)讨论了一个有趣的实例:15世纪佛罗伦萨人赋予松树这个象征符号的多重意义。
- 造成这些困难的原因是:理性意义上的“作解释”就意味着把这些“直觉象征”(用H. Flanders Dunbar的术语说)译为推理的概念语言。因此,我们必须在或者歪曲它们或者屈服于它们的非理性思想(仅采用这种思想方式而不加以翻译)之间艰难前进。见本书,第168页。
97. 菲奇诺,同前注引书,第848页。
98. 这些规则要求游戏者应能引用一段古典文本支持他要建立的任何联系。如果他把神话加以改变以适应他希望得到的意义,就是在“作弊”。菲奇诺关于美惠三女神是维纳斯的随从而不是密涅耳瓦的随从的论点危险地近乎“诬骗”。关于其哲学背景,参见Frances Yates,“The Art of Ramon Lull”[《雷蒙·勒尔的艺术》],载*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* [《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》],XVII,1954年,第115-173页。
99. 见A. Warburg,前引书,II,第464页;H. Ritter,“Picatrix”[《论巫术》],载*Vorträge der Bibliothek Warburg* [《瓦尔堡图书馆学术报告集》],1921-1922年,第97页及其后各页。
100. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* [《中世纪的衰落》] (伦敦,1924年),第184页起;这段文字对中世纪象征主义的哲学根源和心理学根源都极清楚地作了论述。同一位作者在*Homo Ludens* [《游戏的人》] (伦敦,1949年),第136页起提出了另一个重要问题。
101. 关于解释丘比特的种种属性的客厅游戏,见T. F. Crane, *Italian Social Customs of the XVth Century* [《十六世纪意大利的社会风俗》] (纽黑文,1920年),第278页。各种*Libri della sorte* [占卜之书]提供了游戏与幻术间的另一种联系。
102. 菲奇诺,同前注引书,第848页及下页。
103. 菲奇诺,同前注引书,第848页,在这一页,维纳斯由于豪华者洛伦佐给她的颂诗而选择卡雷基[Careggi]作为住所。
104. R. V. Marle, *L'Iconographie de l'Art Profane* [《异教艺术的图像志》],II (海牙,1932年),第415页起,以及Douglas Percy Bliss,“Love Gardens in the Early German Engravings and Woodcuts” [《早期德国金属版画和木刻中的爱园》],载*Print Collector's Quarterly* [《版画收藏家季刊》],XV,1928年。
105. Lionello Venturi:“维纳斯被构想得如同圣母”,见前引书,第19页。“Les arbres inclinent leurs rameaux forment un orbe régulier au-dessus d'elle: madonne sylvestre dans une chapelle de verdure.” (树木弯下它们的枝,在她的上面形成一个整齐的圆顶;天然神殿中的林中圣母。)C. Terrasse,见前引书,第4页。
106. “Tertia subsequitur sedes et tertius orbis
Hic, Cytherea, tuus; vires lumenque globosque
Eloquar, et sparsas fulgentis lampade flammis.
Vos animae quaecumque polum sedesque beatas
Incolitis, Venerisque deae loca summa tenetis,
Este duces, nam vestra iuvat praesentia vatem.
Et tu sancta Dei genitrix, quam sydere in isto,
Diva, colo, summique sedes super ardua coeli,
Quamque ego non nunquam Veneris sub nomine ficto
Compellare meis ausus sum, diva dearam,
Da, precor, his animum rebus mentemque quietam,
Ut valeam tantae describere lumina flammae,”
(下面是第三王国与第三领域,你自己的区域,维纳斯;让我赞颂那威力、光明、群星、那些明亮火
- 炬的疏疏落落的火焰。愿你们在女神维纳斯的高尚领域中做我的向导,你们这些在无论什么神圣天堂中居住的灵魂,因为你的存在辅助了诗人。你是在那颗星中所崇拜的、居于高尚天堂的最高席位的圣洁圣母,我有时敢于以维纳斯这个虚构的名字称呼的圣洁圣母,你是众女神中最神圣者,我请求你,为了这一事业,给予心灵与灵魂以宁静吧,以便我能描写这样熊熊火焰的光明。)B. Soldati, *La Poesia Astrologica nel Quattrocento* [《十五世纪的占星术诗歌》] (佛罗伦萨,1906年),第191页。
107. Huizinga, *Waning* [《衰落》],第105页。关于“两座花园”,亦见C. S. Lewis, *Allegory* [《寓意》],第151页。
108. Pico采取了类似的方法。他毫不怀疑,荷马的阿尔喀诺俄斯[Alcinous]的花园及其永恒的春天是对圣经中有关伊甸乐园描写的“清楚而明显的”模仿(见前注引书,II,第347页)。
109. 关于这个母题的历史,见Henriette Mendelsohn, *Die Engel in der bildenden Kunst* [《造型艺术中的天使》] (柏林,1907年),第43页。
110. 有关本节的这一见解和其他见解,我要感谢Otto Pächt教授。
111. E. Panofsky and F. Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art” [《中世纪艺术中的古典神话》],载*Metropolitan Museum Studies* [《大都会博物馆研究丛书》],IV,1933年;A. Meyer Weinschel, *Renaissance und Antike* [《文艺复兴与古典艺术》] (罗伊特林根,1933年);E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* [《文艺复兴和西方艺术中的历次复兴》] (斯德哥尔摩,1960年)。
112. 在波蒂切利之后约60年,提香的朋友Pietro Aretino写信给Federigo Gonzaga,推荐Sansovino “Credo che messer Iacobo Sansovino rarissimo vi ornerà la camera d'una Venere si vera e si viva che empie di libidine il pensiero di ciaschuno chi lamira” (我认为Messer Iacobo Sansovino是位难得的艺术大师,他会画出如此真实、如此生动的维纳斯来装饰房间,使每个观者的心灵都充满欲望)(1527年10月6日的信,见我的文章,“Zum Werke Giulio Romano's”, [《论朱利奥·罗马诺的作品》],载*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* [《维也纳艺术史论文集年鉴》]新丛刊, VIII 1934年,第95页)。这一提议的意思十分清楚。Aretino认为把它隐含在被古典联想所认可的措辞中是必要的或可取的,这就更令人惊奇了。他认为Sansovino的维纳斯所具有的特质,就如Pliny所描写的Praxiteles雕刻的克里多斯城[Cnidian]的阿芙罗狄蒂的特质。在古典上下文中,人们归于情爱女神偶像的效果中仍有一种魔术般敬畏的言外之意;在Aretino身上,它是一个避开社会禁忌的优雅形式。此后有很长一段时期需要这类托词以赞成裸体人物,然而,从菲奇诺和波蒂切利的时代的道德诚挚到后期的模糊古典标记之间仍有一段遥远的距离。
113. “Der Geist in dem gerade er (Botticelli) malte, hat unverkennbar den überschwinglich sentimentalen Zug, der uns in der platonischen Akademie begegnete.” (他[波蒂切利]在绘画时本着的精神,具有明确无误的狂喜的与感伤的味道,这种味道我们在柏拉图学园中遇到过。)(K. Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom* [《罗马和佛罗伦萨的文艺复兴》],莱比锡,1909年,第126页)。“De kunst van Botticelli is mystiek, doch niet op middeleeuwse wijze, maar in neoplatonischen zin. Hij schildert, zoals Ficino leerde van 't geheim des levens, dat schoon is en diepzinnig tevens.” (波蒂切利的艺

- 术是神秘的,然而不是中世纪的那种神秘,而是新柏拉图学派式的神秘。他描绘了菲奇诺所教导的关于生活的奥秘,那是既简单又深刻的。) (G.J.Hoogewerff, *De ontwikkeling der italiaanse Renaissance* [《意大利文艺复兴的过程》]聚特芬,1921年,第281页)。Nesca N. Robb (*Neoplatonism* [《新柏拉图主义》],第216页)最充分而又最慎重地讨论了这一个印象,本文的目的就是用Robb小姐所不知道的外在证据证实这个一般印象。亦见Warburg,前引书, I, 第327页:“Geburt” und “Reich der Venus” Können entschlossener in die Sphäre der Platonistischmagischen Praktiken einbezogen werden.” (可以更大胆地把“维纳斯的诞生”和“维纳斯的王国”与柏拉图化的神秘仪式的领域相联系。)
114. 见上文第40页。
115. “...Expensam vero huiusmodi sepulture, quam omnimodo humilem construi mandavit, rogavit Magnificum Laurentium Pierfrancisci de Medicis amicam suam, quod pro eius solita erga dictum testatorem benignitate huiusmodi impensam velet de eius propria pecunia...Item mandavit librum Platonis in greco in carta bona cum omnibus dyalogis existentem in domo sue habitationis consignari debere Magnifico Laurentio Pierfrancisci de Medicis tamquam de se bene merito et ob certas iustas causas animum et conscientiam suam moventes.”
(……他希望以完全谦卑的风格建造自己的坟墓,所需费用他要他的朋友豪华者洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·代·梅迪奇从他自己的存款中支付,这是出于他对立有遗嘱的人惯常的好意……他还注明把他住宅中保存的希腊文柏拉图著作——那是写在优质的纸上的,包括了所有的对话——托付给豪华者洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·代·梅迪奇,因为他欠了梅迪奇许多恩惠,这样做,也是为了他的心灵与良心所向往的某些正义事业。) P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum* [《菲奇诺补遗》] (佛罗伦萨,1937年), I, 第194页及下页。
116. Home, 见前引书,第70页和第282页,和 Pieraccini, 同上述引文。关于韦斯普奇一家,见H. Brockhaus, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke* [《佛罗伦萨艺术品的研究》], 1902年,他的资料来源是Bandini, 见前引书,和本文附录中的第三封信。
117. Bandini, 见前引书。有大量关于所谓“梅迪奇信件”的文献。
118. Kristeller, 见前引书,第193页。
119. 波利齐亚诺的柏拉图主义与菲奇诺的柏拉图主义无疑是属于不同类型的。我们知道,波氏完全拒绝了哲学家的称号,而把自己看作批评家(R. Klibansky, 在上述引文中,载 *Mediaeval and Renaissance Studies* [《中世纪与文艺复兴研究》], I, 2, 第316页)。Nesca N. Robb也指出(*Neoplatonism* [《新柏拉图主义》], 第91页),“他自己的偏爱稍属亚里士多德学派”,而他的兴趣主要在文学方面。或许他仍然过高估计了*Giostra* [《武功诗》]中的柏拉图学派的成分,而这本诗集在很大程度上依赖的是一种不同的传统。我们知道,在占星术的问题上波利齐亚诺与菲奇诺意见不一致。见菲奇诺就这一问题致波利齐亚诺的信,这封信几乎等于公开认错(见前引书,第958页)。另见Don Cameron Allen, *The Starcrossed Renaissance* [《命运不佳的文艺复兴》] (北卡罗来纳州,达勒姆,1941年)。关于在Pulci进行抨击后豪华者洛伦佐与菲奇诺的关系,见Karl Markgraf von Montoriola, *Briefe des Mediceerkreises* [《梅迪奇圈子中的书信》] (柏林,1926年),第76页。
120. 菲奇诺,见前引书,第960页;亦见Schnitzer, 前引书, I, 第180页。
121. M. Wackernagel in *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* [《佛罗伦萨文艺复兴时期艺术家的生存空间》] (莱比锡,1938年)中很合宜地汇集了关于豪华者洛伦佐赞助艺术的文献证据。尽管有这个反面的证据,人们依然常常把豪华者洛伦佐与波蒂切利的密切交往看作理所当然的事情。姑且不论诸如Enrico Barfucci的*Lorenzo di Medici e la società artistica del suo tempo* [《洛伦佐·梅迪奇与他时代的艺术社团》] (佛罗伦萨,1945年)一类的传奇式赞美作品——在该书中甚至引用了在*Beoni* [《酒徒》]中洛伦佐嘲弄“小桶”(波蒂切利)的韵文作为他与这位艺术家亲密无间的证据——我们发现在像F. Schevill的*History of Florence* [《佛罗伦萨史》] (伦敦,1937年)之类严肃的历史著作中也接受了这种意念, F. Schevill认为,“在雕像中他主要偏爱韦罗基奥,而在画像中主要偏爱波蒂切利”(第403页),这是对豪华者洛伦佐的“十分挑剔的趣味”的颂词。亦见我的“*The Early Medici as Patrons of Art*” [《作为艺术赞助人的早期梅迪奇家族》]载*Norm and Form* [《规范与形式》] (伦敦,1966年)。
122. 关于“第二哥特”的趋势,见F. Antal, “Studien zur Gotik im Quattrocento” [《十五世纪哥特式的研究》],载《普鲁士艺术博物馆年鉴》, XLVI, 1925年。
123. V. Rossi, *Il Quattrocento* [《论十五世纪意大利艺术》], 第三版(米兰,1933年),第391页。
124. Home, 见前引书,第188页。
125. 见G. Pieraccini, 前引书,第354页。
126. 关于Marullo, 见B. Croce, *Michele Marullo* [《米凯莱·马鲁洛》] (巴里,1938年)。
127. G. F. Hill, 见前引书, nos, 1054, 1055。
128. 洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的敌人们对这个徽志另有一种看法。在法国入侵前的危急日子里皮耶罗·德·梅迪奇驻查理八世宫廷的使节向佛罗伦萨报告说局面万分严重;他又说,据他的同僚Piero Soderini的见解,“大蛇的尾巴在佛罗伦萨”。几乎可以肯定Soderini是在影射洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的徽志,后者勾结查理八世反对皮耶罗的阴谋可能加速了他的垮台。
129. 见《象征的图像》中“神秘的图像”一节。
130. 关于壁画中再现的人物的问题,见本文的“菲奇诺与艺术”一节。
131. *Commentary on the Symposium* [《〈宴饮篇〉评注》], 第五讲,第八节。菲奇诺,同前引文,第1339页。我引自S. R. Jayne的译文,在上述引用文中,第176-177页。
132. J. A. Symonds在写下面一段话时当然不是十分认真的:“那位没有魅力的维纳斯在她那打鼾的情人对面,十分清醒,神情忧郁,她的面孔和姿态似乎象征女人可能不得不忍受的来自蛮横无理而愚蠢的少年的侮辱,这些少年唯一的可称道之处就是年轻。”(见前引书,第183页)然而Count Plunkett则比较严肃地提出,这幅画的意图是讽刺性的。
133. Panofsky (*Studies* [《研究》], 第63页)最近引用的Lucretius作品中的那段文字看上去十分吸引人:“只有你(维纳斯)能够用平静安详使人类快乐,因为骁勇善战的玛尔斯主管着野蛮的战争事务,并且常常依在你的膝上,完全被永久的爱的苦痛所征服,于是昂起他漂亮的脖颈举目仰视,热情洋溢的眼中充满爱意,痴情地凝视着你,女神,而

且，由于他身体后仰，他的气息紧靠你的双唇。”

(*De Rer. Nat.* [《物性论》] I, 31) Lucretius 文章中的寓言含意可以与非奇诺的解释相调和，“昂起他漂亮的脖颈”的玛尔斯可能实际上已体现在为波蒂切利的画制定的方案中，然而在诗中他显然被想象为把头依偎在维纳斯的怀抱中仰视着她。在 *Giostra* [《武功诗》] 第一章的结尾，丘比特发现维纳斯与玛尔斯也是那样的姿势。

“Trovolla assisa in letto fuor del lembo,
Pur mo' di Marte sciolta dalle braccia,
Il qual roverso li giacea nel grembo,
Pascendo gli occhi pur della sua faccia:”

(他发现她坐在床边，正从玛尔斯的拥抱中抽身，而玛尔斯仰面依在她的怀抱，饱览她的面容。) G. F. Young (*The Medici* [《梅迪奇家族》], I, 第226页)通过一种奇怪的混淆对该画作进行了描述，把这幅画描述为波利齐亚诺诗中场面的概括——难怪这幅画看上去像这篇想象的原典的准确图解。

134. “Botticelli and the antique” [《波蒂切利与古典艺术》], 载 *The Burlington Magazine* [《伯林顿杂志》], vol. XLVII, 1925年。
135. 参看 E. Panofsky 与 F. Saxl 合著的 *Dürers Melencolia I* [《丢勒〈忧郁的第一境界〉》], 《瓦尔堡图书馆研究丛书》, 第二卷 (莱比锡, 柏林, 1923年)。非奇诺致信佛罗伦萨的大主教 Rinaldo Orsino 说：“我曾担心，您希望施予我的这个有俸圣职会被某个土星 (即农神)——译注) 人物从我手中剥夺。的确，起初我几乎放弃了希望，因为我认为，土星 (农神) 是所有行星中最强大的行星，因为它位置最高。但后来我想起古人传说中关于农神和朱庇特、玛尔斯和维纳斯的故事，而这两则故事不无道理，即玛尔斯受到维纳斯的约束，而农神受到朱庇特的约束。这象征的只不过是农神的与玛尔斯的恶意受到朱庇特与维纳斯的遏制” (见前引书, 第726页)。在他致纳尔迪的一封信中更清楚地显示了这种理论在道德方面的应用。他与卡瓦尔坎蒂 [Cavalcanti] 收到纳尔迪的著作时正当月神与玛尔斯掌管时辰，但并没有发现它们像月神一样反复无常或像玛尔斯一样凶恶、讨厌：“它们不是燃烧着玛尔斯的烈火而是燃烧着维纳斯的烈火，它们不是服务于仇恨而是服务于慈爱，这种慈爱使我们清楚地看到那种诗歌与天文学的所说的真理，即玛尔斯被维纳斯所支配与征服……” (见前引书, 第830页；亦见第795、第802、第886页)。举起玛尔斯的甲冑或头盔的胜利女神维纳斯 [Venus Victrix] 的图像类型可能与这种传统有关；参见 R. Wittkower, “Transformations of Minerva in Renaissance Imagery” [《文艺复兴意象中密涅耳瓦的演变》], 载 *Journal of the Warburg Institute* [《瓦尔堡研究院院刊》], II, 1938—1939年。
136. 关于乔叟与占星术，见 W. C. Curry, *Chaucer and the Mediaeval Sciences* [《乔叟与中世纪诸科学》] (纽约, 1926年), 尤其第七章。第二版, 伦敦, 1960年。
137. 据说“针对我的约克夫人……和我的亨廷登勋爵……” *The Works of Chaucer* [《乔叟著作集》], A. W. Pollard 编辑 (伦敦, 1898年), 第XXXI页。
138. “Ἡρόδοτος η Αετιον, 第5节。译文是 H. W 和 F. G. Fowler 在 *The Works of Lucian of Samosata* [《萨莫萨塔卢奇安的著作》] (牛津, 1905年), 第二卷, 第92页中的译文。不幸的是 Count Plunkett 的引文并不准确。关于拉斐尔根据这段描写所做的构图，见 Foerster 在《普鲁士艺术史论文集年鉴》(XIII, 1922年) 上的文章, 第133页。
139. “Campo Rosso attraversato da fascia azzurra con vespe d'oro” [红色的田野被带有金色黄蜂的蔚蓝色饰

带横断] (图49)。黄蜂暗指韦斯普奇家族的徽志，这一理论得到皮耶罗·迪·科西莫的那些画的支持，如我们所知，这些画是他为信徒路 [Via dei Servi, 佛罗伦萨市的一条街主街——译注] 上的韦斯普奇邸宅绘制的 (Panofsky, *Studies* [《图像学研究》], 第60页)。它们是围绕奥维德 [Ovid] 的 *Fasti* [《岁时记》] 中所述的发现蜂蜜这一小事件而作的。其中一幅表现的是酒神巴克斯和蜜蜂，而另一幅是滑稽的相似画面，表现的是萨堤洛斯 [Satyr] 要从大黄蜂的巢中取蜜时被螫的情景 (图5)。诚然，奥维德讲的是大黄蜂 [crabrones], 不过在这个场合中动物学上的差异无关紧要，而且文艺复兴时期评论讲的是 *crabrones et vespa* [《大黄蜂和蜜蜂》] (1485年威尼斯版本中 Paulus Marsus 的评论)。

140. 浏览一下这个大家族的系谱就可以看到要查明本文所谈到的这场婚礼十分困难，由于韦斯普奇家族没有包括在 Litta 的 *Famiglie Celebri* [《名门望族》] 中，而 Bandini 的系谱 (见前引书) 常常略去婚礼的日期，这个问题就益发困难了。由于风格上的原因，我们应倾向于寻找1485年与1490年之间的一场婚礼。当然我们知道，波蒂切利属于圭多·安东尼奥·韦斯普奇的信徒路上的邸宅作了装饰，而皮耶罗·迪·科西莫的“黄蜂”画也是为它所做——但是在1497年之前这个家庭并未购买这所邸宅，因此我们必须从根本上修正我们关于波蒂切利晚期风格的意念以使这幅画适合这样晚的日期。我们不知道乔瓦尼·韦斯普奇 (圭多·安东尼奥的儿子) 的婚礼日期。他生于1475年，因此婚礼不会比1495年早多少。

“美丽的西莫内塔”的丈夫马尔科·韦斯普奇所属的分支与圭多·安东尼奥的和阿梅里戈的分支只有十分遥远的联系。西莫内塔的婚礼于1468年举行，当时波蒂切利的绘画生涯尚未开始活跃。我们对这一证据的读解也驳倒了把皮耶罗·迪·科西莫的《玛尔斯与维纳斯》当做波蒂切利的画的姐妹篇这一传奇式解释——一幅是纪念乔瓦尼·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇逝世——这一解释是最近 R. Langton Douglas 在 *Piero di Cosimo* [《皮耶罗·迪·科西莫》] (芝加哥, 1946年) 第54页及其后各项中提出的，他根据这一假设确定了这幅画的年代。由于这两位大师都是为韦斯普奇家族作画，那么皮耶罗·迪·科西莫了解并修改了波蒂切利的构图，也就不足为奇了。

141. 除 Giovanni Poggi 在 “La Giostra Medicea del 1475 e ta Pallade del Botticelli” [《1475年的梅迪奇武功诗和波蒂切利的帕拉斯》] (载 *L'Arte* [《艺术》], 1902年) 中提到的那些原始资料外，现在还有由 Hulubei 出版的纳尔迪诗中对波蒂切利的旗帜的附加描写，见前引书，载 *Hamanisme et Renaissance* [《人文主义与文艺复兴》] 1936年，第176页。
142. 关于特定的解释 (例如 Steinmann 和 G. F. Young), J. Messin (见前引书) 和 A. L. Frothingham (“The Real Title of Botticelli's Pallas” [《波蒂切利的帕拉斯的真正题目》], 载 *Journal of the Archaeological Institute of America* [《美国考古学会杂志》] XII, 1908年, 第438页) 主张一种更一般的政治性解释。这个徽志不是豪华者洛伦佐个人的象征，因为它也出现在与洛伦佐无关的纪念物和徽章上。参见 Hill, 前引书, no. 1501, no. 1110 (9和23)。在我们这个场合中，最后的这个徽章尤其值得注意，因为它涉及的是洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的祖先。
143. R. Wittkower, “Transformation of Minerva in

- Renaissance imagery” [《文艺复兴意象中密涅耳瓦的演变》], 载《瓦尔堡研究院院刊》, II, 1938—1939年, 最先强调了这一联系, 尽管他的解释由于根据的是不同的材料而与本文所提的解释稍有区别。
144. 论菲奇诺的书籍大都涉及了这一问题, 见P. Kristeller, “The Philosophy of Marsilio Ficino” [《马尔西利奥·菲奇诺的哲学》] (纽约, 1944年) 及参考书目。对菲奇诺有关人的学说的清晰概要, 见Panofsky, 《图像学研究》, 第134页及下页。Trinkaus对种种类似概念作了全面评述, 见前引书, 第80页起。
145. 菲奇诺, 见前引书, 第675页起。在E. Cassirer, P. O. Kristeller, 和J. H. Randall编辑的*The Renaissance Philosophy of Man* [《文艺复兴时期关于人的哲学》] (芝加哥, 1948年) 中有此文的英译文。
146. 在菲奇诺的著作中我没有发现这样利用半人半马怪。在后来的手册中这样的解释也大同小异。参见F. Licetus, *Hieroglyphica* [《象形文字研究》] (1653年), 第287页: “Quem admodum ergo biformis natura Centauri Sagittarii symbolum est humanae vitae; quae constituitur ex parte rationali superiore, ac irrationali inferiore, tanquam ex voluntate et appetitu, ex intellectu et sensu.” (因此, 半人半马的人马座, 其双重性质是人类生活的象征, 而人类生活由高级的理性部分和低级的非理性部分、意志与欲望、理智与感官构成。) 比这样的类似情况更重要的是: 菲奇诺的意象连续不断地利用了类似的图画。人的兽性的意念在他的著作中不断反复出现, 它实际上属于他关于人的概念: “Illum in primis stultissimum non iudicare non possum, quod multi bestiam quidem suam imo feram noxiam et indomitam, hoc est corpus pascent diligentissime, seipsos autem, id est, animum ipsum quantum in eis est, fame perire permittunt.” (见前引书, 第636页) (尤其是, 我不能不认为这是十分愚蠢的: 许多人都勤恳地喂养他们的野兽, 即肉体这个危险的动物, 而任凭自身, 即肉体内部的心灵, 饥饿而亡。)
- 关于作为恒久争斗之所的灵魂, 见*Theologia Platonica* [《柏拉图的神学》] lib. IX, 第三章: “Ac etiam si nunquam corporis impetus frangeremus, satis tamen esset pugna ipsa, quae est in nobis continua, ad ostendendum animam corpori repugnare.” (见前引书, 第205页) (虽然我们可能永远无法制止肉体的冲动, 但我们内心不断进行的争斗本身也足以表明, 灵魂与肉体是一对对手。) 为描述这种意念, 菲奇诺通常求助于柏拉图学派关于四轮马车、驭手及两匹马的形象: “Caput autem aurigae est unifica virtus ad ipsum universi principium intellectui praesidens, cum unitate conveniens. Melior equus est virtus ipsa rationalis, ...equus vero deterior est imaginatio una cum natura, id est vegetali potentia” (见前引书, 第1368页) (马车的车头是整体的美德, 它控制着一般理智的根源, 并与整体相一致。那匹较好的马是理性能力……那匹较差的马是与自然相一致的想象力, 即生长力。) 这就是我们所推测的左右着波蒂切利那幅图画的三相法 [trichotomy], 在那幅画中密涅耳瓦取代了caput aurigae [马车的头], 半人半马怪的“人的部分”取代了melior equus [较好的马], 而马的部分取代了equus deterior [较差的马]。
- 关于人作为人性部分与兽性部分组成的复合生物的意象, 菲奇诺也引用了柏拉图的话: “In libro novo de Iusto, figurat hominis animam hunc in modum: Est aliqua congeries capitum plurium beluarum, quasi in globum coacta ferinum ex hac multiplici capitum ferinorum congerie pullulat, quasi stipes aliquis ex radicibus, qui stipes hinc leo est, inde draco. Huic stipiti homo aliquis superponitur, clavam manu tenens, qua bestias verberat saevientes. Demum corpori humani pellis omnia ilia circumdat, per quam animal unum videatur esse, quod est simplex animal... Homo est ratio...etc.” (见前引书, 第395页) (在《理想国》第九卷中 [Republic, ix xii, D], 柏拉图对人的灵魂作了如下描述: 它是由许多动物头部构成的集合体, 是由兽类组成, 从这个由许多动物头部构成的混合体中, 这里长出一只狮子, 那里长出一条大蛇, 宛如从根部生长出一条茎。一个人被附加在茎上, 手持一根棍棒, 用来痛打野兽。最后, 他把这一切都包裹在一张人皮中, 结果看上去像是一个单独的动物, 它也是一个创造物……人是理智……) 这个复杂的寓言不容易译为视觉形象, 尽管半人半马怪几乎可以替代它的作用。
147. 亦见菲奇诺, 见前引书, 第717页。参见Panofsky在《图像学研究》中仿照皮科作品中的类似文字解释了米开朗琪罗的“弓箭手” [archers]。
148. 参见E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* [《十字路口的赫耳托勒斯》], 《瓦尔堡图书馆研究丛书》, 18 (莱比锡, 柏林, 1930年), 第63页。
149. R. Wittkower, 见上引的文章。他的理论的前提是美德与感觉间的调和的哲学, 这一哲学与菲奇诺的概念不同。
150. 这段引文是引自洛伦佐·德·梅迪奇的Altercazione [《争辩》] (第四章, 19), 书中让菲奇诺详细阐述了他关于探求Sommo Bene [至善] 的想法。这篇演讲从许多烦琐区别上进一步发展了灵魂的感觉部分与理性部分间的二元论: 推理能力又细分为天生具有的能力与后天习得的能力, 后者又细分为思辨能力与行动能力, 前者更高级一些。它分为三个部分, 对世俗事物、神圣事物与超神圣事物的沉思。这最后一个又分为两个部分, 一是灵魂仍与肉体结合在一起的低级形式, 二是理智超越了物质的最高级的沉思形式。没有以贞洁女神密涅耳瓦为象征的神助, 任何凡人的心灵都无法达到这一点: “E come senza madre è il santo Numine, / così senza materia netto e puro / si separi dal corpo il nostro acumine.” (正如这可敬的神明没有母亲一样, 我们的理解力也脱离了肉体, 清静、纯洁, 而又摆脱了物质的束缚。)
151. 它来自同一石棺浮雕, 该石棺浮雕亦为《玛尔斯与维纳斯》提供了原型。参见E. Tietze-Conrat, 同前引文。
152. 见本书《波蒂切利的神话作品》一文中的第五节。
153. Eckart Peterich, “Gli Dei Pagani nell’Arte Cristiana” [《基督教艺术中的异教神明》], 载*La Rinascita* [《文艺复兴》], V, 1942年, 第56页。
154. 菲奇诺, 见前引书, 第1217页。
155. 皮科在对Benivieni的*Canzone d’Amore* [《爱情之歌》], II, 17作的评论中提供了这种解释的更简化的说法, “Seguendo adunque la esposizione da noi addotta, habbiamo ad dire che tutto quello che communica Celio à Saturno, cioè quella plenitudine delle idee laquale descende da Dio nella mente, sono e testicoli di Cellio, peròché separati quelli da esso, rimane sterile, et non è più generativo, cascono questi testicoli nel mare, cioè nella natura informe Angelica, et come prima con quella si congiungano nasce essa Venere, laquale come è detto, e quello decore, quello ornato, et quella gratia, risultante della varietà di quelle idee, et perchè quelle idee non harebbono in se

- quella varietà et distintione, se non fussino mischiati à quella natura informe, ne senza quella varietà vi può essere bellezza, meritamente segue che Venere non potessi nascere se non cadendo e testicoli di Celio nelle marittime acque.”（如果我们因此而信奉我们已采用的解释，我们就必须说，时间之神克罗斯诺斯向农神传送的一切，即从神传至理智的那丰富的思想，是以克罗斯诺斯的睾丸为象征的，因为一旦摘除了睾丸，他就不能生育，不再具有生殖力；他们把睾丸抛进大海，即抛入无形的天使的自然中，当它们首次与它结合，维纳斯便诞生了。如人们所说，她就是从这些丰富多彩的思想中产生的美、端庄、优雅。因为如果它们不与那无形的自然相结合，这些思想就会缺少千变万化、千差万别，又由于没有千变万化也就不会有美，所以，如果克罗斯诺斯的睾丸没有落入汪洋大海，维纳斯就不会诞生。）
156. 这一见解是 F. Saxl 在一次讲座中提出的。我从 Baldovinetti 那里选取了这个例子，而没有提议这一定是艺术家心中的原型。例如，Ghiberti 门上的群像在某些细节上更加接近他的图式；那幅画中两名管事的天使被表现为飞舞的姿势，与波蒂切利画上的风神并非不同。在利用这样的程式时艺术家在什么程度上考虑了它的精确的神学意义，这当然是无法确定的。Toby E. S. Yuen 在 “The *Tazza Farnese* as a source for Botticelli’s *Birth of Venus* and Piero di Cosimo’s *Myth of Prometheus*” [《作为波蒂切利的〈维纳斯的诞生〉和皮耶罗·迪·科西莫的〈普罗米修斯的神话〉源本的法尔内塞宝杯》] 中提出了一个有趣的古典的类似例子，载 *Gazette des Beaux-Arts* [《美术杂志》]，第 74 卷，1969 年第 175—178 页（图 56）。
157. 阿普列乌斯，见前引书，第 542 页。
158. 在一份 15 世纪阿普列乌斯的原稿中（佛罗伦萨，洛伦佐纪念馆，54, 24）中，关于这位女神外貌的这段描写（fol. 67v）附有旁注 “*Descriptio Veneris*” [对维纳斯的描绘]。
159. 我引自洛布古典丛书（伦敦等，1916 年）中 F. J. Miller 的译文。
160. 人们通常猜想，这幅壁画上的诸文科一定与 Martianus Capella 文中描写的相符，但是情况当然不会这样。
161. A. d’Ancona, “*Strambotti di Leonardo Giustiniani*” [《莱奥纳尔多·圭斯塔尼亚尼的爱情短诗》]，载 *Giornale di Filologia Romanza* [《拉丁语系语言学报》] vol. II. no. 5, 1879 年。
162. 《宴饮篇》评注》，第三讲，第三章，菲奇诺，同前引书，第 1329 页，以及菲奇诺，同前引书，第 924 页，在那里，“自由学科” [“*liberal arts*”] 提供了留给人类的唯一乐趣。（根据 Salutati 的说法，把这些学科称作 “*liberal*” [自由的] 是由于它们把心灵从肉欲中 “解放” [“*liberate*”] 出来，关于自由学科的这一道德化概念的历史，见 Nesca N. Robb, *Neoplatonism* [《新柏拉图主义》]，第 37 页。）
163. 对认为莱密别墅就是 Giovanni Thornabuoni 拥有的一份地产的主张应重新予以审查。Vasari 对这片地产作了详细描写，说它十分接近泰尔左勒 [Terzolle] 河，以致在他写作时一部分已成为废墟。这段描写似乎与那种主张相矛盾。
164. 关于对 P. Kristeller 的书问世之前进行的这些讨论的评论，见 R. Montano, “*Ficiniana*” [《菲奇诺主义》]，载 *La Rinascita* [《文艺复兴》]，III, 1940 年。
165. 见 R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition* [《柏拉图学派传统的延续》]（伦敦，1939 年）。
166. *History of Magic and Experimental Science* [《巫术与实验科学的历史》]（纽约，1934 年），IV，第 526 页及其后各页。
167. E. Panofsky 和 F. Saxl，见前引书。
168. E. Panofsky, 《图像学研究》，第 165 页。
169. N. Ivanoff, “*La beauté dans la Philosophie de Marsile Ficine et de Léon Hebreux*” [《马尔西奥·菲奇诺的哲学和犹太人莱奥的哲学之美》]，载 *Humanisme et Renaissance* [《人文主义与文艺复兴》]，III, 1936 年。关于进一步的文献，见 P. Kristeller，前引书，和 A. Chastel, *Marsile Ficin et l’art* [《菲奇诺与艺术》]（日内瓦等地，1954 年）。
170. 在 J. Festugière, *La philosophie de l’amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI siècle* [《马尔西奥·菲奇诺的“爱的哲学”及其对十六世纪法国文学的影响》]（巴黎，1941 年），和 Walter Moench 博士，*Die italienische Platon-renaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur und Geistesgeschichte* [《意大利的柏拉图：文艺复兴及其对 1450—1550 年间法国文学和精神史的意义》]（柏林，1936 年）中强调了这一联系。
171. 参见 Julius v. Schlosser, *Die Kunstliteratur* [《艺术文献》]（维也纳，1924 年）；E. Panofsky, “*Idea*” [《理念》]，载《瓦尔堡图书馆研究丛书》（莱比锡，柏林，1924 年）；A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1600* [《1450—1600 年意大利的艺术理论》]（牛津，1940 年）；R. Wittkower, “*The Artists and the Liberal Arts*” [《艺术家与自由学科》]，载 *Eidos* [《图像》]，第 1 卷，1950 年，第 11—17 页。
172. 菲奇诺，见前引书，第 637 页。
173. 关于这一传统，见 W. Weisbach, “*Der sogenannte Geograph des Velasquez*” [《所谓委拉斯克斯的地理学家》]，载《普鲁士艺术博物馆年鉴》，XLIX, 1928 年；E. Wind, “*The Christian Democritus*” [《基督徒德谟克利特》]，载《瓦尔堡研究院院刊》，I, 1937—1938 年，第 180 页及其后各页。
174. 菲奇诺，见前引书，第 118 页。
175. 菲奇诺，见前引书，第 944 页。
176. 见 Home，前引书，第 280 页。
177. 菲奇诺，前引书，第 229 页。关于科西莫·德·梅迪奇的话：“*Ogni dipintore dipigne sè*” [《每位画家都画自己》] 及其在文学中的反映，见 C. S. Gutkind, *Cosimo de’ Medici* [《科西莫·德·梅迪奇》]（牛津，1938 年），第 234 页。
178. 米开朗琪罗坐在豪华者洛伦佐的餐桌旁时还是十六七岁的青年；他为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科作画期间才二十三岁，洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科建议他把《阿摩尔》改为仿古物。关于米开朗琪罗一生中的这一时期，见 K. Frey，前引书。
179. “*Non exprimis (inquit aliquis) Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero, me tamen (ut opinor) exprimo*” [我不表现西塞罗。为什么呢？我不是西塞罗。我表现自己]，(Epistolarium [书信集] VIII, 波利齐亚诺，见前引书，第 113 页)。关于这段话的上下文见 F. Ullivi, *L’imitatione nella Poetica del Rinascimento* [《文艺复兴诗歌中的模仿》]（米兰，1959 年）。关于人文主义艺术理论中的表现理论，见 R. W. Lee, “*Ut pictura poesis*” [《诗如画》] 载 *The Art Bulletin* [《艺术通报》]，XXII (1940 年)。P. O. Kristeller, “*Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*” [《意大利文艺复兴中的人文主义与经院哲学》]，载 *Byzantion* [《拜占庭》] 17, 1944—1945 年，第 373 页，告诫人们不要过高估计文艺复兴时期的艺术与关于艺术家的创造才能

的浪漫主义观念之间的联系，因为那些观念“大都不为意大利文艺复兴所知”。人们公认，这种关系比19世纪人们对于这一时期的认识要更复杂。我在论Giulio Romano的文章中（载*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* [《维也纳艺术史论文集年鉴》]新丛刊，IX，1935年，第140页起和与E. Kris合写的“The principles of Caricature”

[《漫画原理》]中，载*The British Journal of Medical Psychology* [《英国医学心理学杂志》]，XVII，1938年，第331页起），曾试图更严密地阐明这种新的艺术理论以何种方式影响了风格的发展。

180. 我在1949年无意中发现了这些信件（并查明了第三封信的写信人）。我极为感谢Nicolai Rubinstein教授，他校对并订正了我的抄本及译文。

曼泰尼亚《帕耳那索斯山》诠释

1. “Se Zoanne Bellino fa tanto male volentieri quella historia, como me haveti scripto, siamo contente remetterne al justicio suo, pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua, et de bello significato”

[如果乔万尼·贝里尼这么不愿意画你规定的那个题材，我们完全可以让他自己决定这事，只要他画的是古典故事或寓言，或者他可以自己设计一个表现具有美好意义的古典题材]（给Michel Vianello的信，1501年6月28日），载于W. Braghioroli的*Archivio Veneto* [《威尼斯案卷》]，XIII，1877年，第377页。

2. 见R. Foerster, “Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga” [《对曼泰尼亚和伊莎贝拉·贡扎加书房中的绘画的研究》]，载*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* [《普鲁士艺术博物馆年鉴》]，XXII，1901年，第78页起，以及第154页起；E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods* [《贝里尼的“诸神之宴”》]（麻省坎布里奇，1948年），第9—20页；E. Tietze-Conrat, “Mantegna's Parnassus. A discussion of a recent interpretation” [《曼泰尼亚的“帕耳那索斯山”——论最近的一种解释》]，载*Art Bulletin* [《艺术通报》]，XXXI，1949年，第126—130页，以及E. Wind, 前引著作，第224—231页。

关于完整的书目，参见1961年在曼图亚举办的曼泰尼亚展览目录（G. Paccagnini, *Andrea Mantegna. Catalogo della Mostra...* [《安德雷亚·曼泰尼亚展览目录》]，威尼斯，1961年），在第64页上的第45号。有关伊莎贝拉的《书房》[*Studiolo*]的书目，见Ercolano Marani和Chiara Perina合著的*Mantova. Le Arti* [《曼图瓦，艺术》]卷II，（曼图亚，1962年），第378页起。

3. VIII，266—369页。

4. 这种双重作者的现象在文献和图书馆目录中引起了一定的混乱。要理清这一混乱，最好是求助于Pauly-Wissowa的*Real-Encyclopädie* [《专科百科全书》]，在Herakleides (45)和Herakleitos (12)条下。

5. 关于这篇原典的首版和主要的手稿，见F. Oelmann为托依布纳[Teubner]版写的序言，“赫拉克利特”[Heraclitus]，载*Quaestiones Homericae* [《荷马研究》]（莱比锡，1910年）。Conrad Gesner的拉丁译文于1544年在巴塞尔出版，后多次重印，比如，在Th. Gale的*Opuscula Mythologica* [《神话便览》]（阿姆斯特丹，1688年）中（仍然是用Heraclides Ponticus的名字）。

6. 比如，维也纳国家图书馆希腊哲学手稿，第133号，以及巴黎国家图书馆，第2403号。参见F. Oelmann的序言，同上注引。

7. 见*Problema* [《问题集》] 69，托依布纳版第89—90页。原文如下：

Νῦν τοῖνυν ἅπαντα τὰλλα ἀφέντες ἐπὶ τὴν διηρηκὴ καὶ χαλεπῶς θρῦλουμένην ὑπὸ τῶν συκοφαντῶν κατηγορίαν τραπέμεθα. ἄνω γοῦν καὶ κάτω τραγωδοῦσι τὰ περὶ Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης ἀσεβῶς διαπεπλάσθαι λέγοντες· ἀκολασίαν γὰρ ἐμπεπολίτευκεν οὐρανῶ καὶ τὸ παρ' ἀνθρώποις, ὅταν γένηται, θανάτου τιμώμενον οὐκ ἐδυσωπήθη παρὰ θεοῖς ἱστορήσαι, λέγω δὲ μοιχείαν.

ἀμφ' Ἄρεος φιλότιτος εὐστεφάνου τ'
Ἀφροδίτης,
ὡς τὰ πρῶτα μίγησαν ἐν Ἡφαίστιο
δόμοισιν·

εἶτα μετὰ τοῦτο δεσμο καὶ θεῶν γέλωτες ἰκεσία τε πρὸς Ἡφαίστιον Ποσειδῶνος· ἅπερ εἰ θεοὶ νοσοῦσιν, οὐκέτι τοὺς παρ' ἀνθρώπων ἀδικούντας ἔδει κολάζεσθαι. νομίζω δ' ἔγωγε καίπερ ἐν Φαίαιξιν, ἀνθρώποις ἡδονῆν δεδουλωμένοις, ἀδόμμενα ταῦτα φιλοσόφου τινὸς ἐπιστήμης ἔχεσθαι· τὰ γὰρ Σικελικὰ δόγματα καὶ τὴν Ἐμπεδοκλείου γνῶμην εἰκεν ἀπὸ τούτων ββαιούν, Ἄρην μὲν ὀνομάσας τὸ νεῖκος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην φίλιαν. τούτους οὖν διεστηκότας ἐν ἀρχῇ παρεισῆγαγεν Ὅμηρος ἐκ τῆς πάλαι φιλονεικίας εἰς μίαν ὁμόνοιαν κίρναμένους. ὅθεν εὐλόγως ἐξ ἀμφοῖν Ἄρμονία γεγένηται τοῦ παντὸς ἀσαλεύτως καὶ κατ' ἐμμέλειαν ἀρμοσθέντος. γελᾶν δ' ἐπὶ τούτοις εἰκὸς ἦν καὶ συνῆδσθαι τοὺς θεοὺς, ἅτε δὴ τῶν ἰδίων χαρίτων οὐκ ἐπὶ φθοραῖς διασταμένων, ἀλλ' ὁμοιοῦσαν εἰρήνην ἀγόντων.

关于文艺复兴时期其他论述“和谐”的原典，见E. Panofsky, *Studies in Iconology* [《图像学研究》]（纽约，1939年），第163页。

8. “Un Marte e una Venere che stanno in piacere con un Vulcano et un Orpheo che suona, con nove Nimphe che ballano” [玛尔斯和维纳斯正在寻欢作乐，还有武尔坎和正在演奏的俄耳甫斯以及九位正在跳舞的山林水仙女]，参见G. Paccagnini, 前引著作，第64页。

9. 不知是艺术家本人还是后世的哪个人在画上加了一条线（在Tietze-Conrat的*Mantegna* [《曼泰尼亚》]，伦敦，1955年版，图版第138中仍然依稀可见），沿着丘比特的吹管的方向一直画到武尔坎的生殖器上。

10. 见Ioannis Ioviani Pontani, *Carmina* [《诗集》], 由 B. Soldati 编辑 (佛罗伦萨, 1902年), 第1卷, 第3-4页。
11. Pontanus 1501年2月在他的学院朗诵了他的诗作

Urania [《乌拉尼亚》]; 早期的一些诗歌看来缺乏这首诗的唤起力。曼泰尼亚的画在1497年就已经挂出。

拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质

1. Vasari, Milanese 评注本, 第IV卷, 第329-330页中的原文: "...dove giunto...cominciò nella camera della Segnatura una storia, quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo che disputano in varij modi."
2. 对签字厅的官室壁画的讨论, 特别参见 J. Klaczko, *Jules II* [《朱里乌斯二世》] (巴黎, 1898年), 第十二章, 以及 L. Pastor, *Storia dei Papi* [《罗马教皇史》], 第三卷 (罗马, 1959年), 第三部分, 第十章; 最近又有 L. Dussler, *Raphael, a Critical Catalogue* [《拉斐尔, 评论性目录》] (伦敦, 1970年) 以及 John Pope-Hennessy, *Raphael* [《拉斐尔》] (伦敦和纽约, 1970年)。
3. Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, [《拉斐尔目录》], 文字卷, (柏林, 1913年)。
4. 见 Harry B. Gutman, "Medieval content of Raphael's 'School of Athens'" [《拉斐尔〈雅典学院〉中的中世纪内容》], 载 *Journal of the History of Ideas* [《思想史杂志》], 第2卷, 第4期, 第420-429页。该文建议接受瓦萨里的解释, 这使瓦萨里又有了新的追随者。
5. 见 Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinti da Raffaële d' Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara* [《对梵蒂冈宫及台伯河畔法尔内塞别墅中由马比诺的拉斐尔创作的绘画的描述》] (罗马, 1751年) 中的序言, 第ix-ixi页。
6. Johann D. Passavant, *Raffaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* [《马尔比诺的拉斐尔及其父亲乔万尼·桑提》], 3卷本 (莱比锡, 1839-1858年)。
7. Anton Springer, "Raffaël's Schule von Athen" [《拉斐尔的〈雅典学院〉》], 载 *Die graphischen Künste* [《绘画艺术》], 第5卷, 1883年, 第87页。
8. Franz Wickhoff, "Die Bibliothek Julius II" [《朱里乌斯二世的图书馆》], 载 *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen* [《普鲁士皇家博物馆年鉴》], 1893年, no. I。
9. 见 Pope-Hennessy, 同前注书, 第IV章, 注20。
10. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst* [《古典艺术》] (慕尼黑, 1904年)。
11. Julius von Schlosser, "Giusto Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura" [《帕多瓦的朱斯托壁画与〈签字厅〉的先声》], 载 *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* [《维也纳皇宫艺术史博物馆年鉴》], 第VII卷, 1896年, 第13-100页。
- 11a. 参见 L. Dorez, *La conzone delle Virtù e delle Scienze* [《美德和科学的概念》], (米兰市贝尔加莫镇, 1904年), 第IX章。
12. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* [《同时代人的证据以及同一世纪的文献中记载的拉斐尔》] (梵蒂冈城, 1936年), 第14页。
13. Fiorenzo Canuti, *Il Perugino* [《佩鲁吉诺》] (锡耶那, 1931年), 第I卷, 第138-139页。
14. 见 Karl Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten* [《意大利人文主义者的演讲和书信》] (维也纳, 1899年)。
15. *Iohannis Tuscaneliae oratio pro legendi initio* [《托斯卡内拉在讲授朗诵课之后的演讲》], 见 Müllner 上注书中第191-197页。
16. Vasari, Milanese 评注本, 第IV卷, 第335-336页。
17. 这两位哲学家分别拿着的书, 《蒂迈欧篇》和《伦理学》, 在拉斐尔的时代是没有分别的, 因为所有的意大利文译本都把这两篇论文合了起来。
18. A. Springer, 见前引文。
19. Cicero, *De Oratore* [《论演说术》], I, 9。
20. Cicero, *Pro Archia Poeta* [《为诗人阿希亚辩护》], I, 2。
21. *Gregorii Tiphernii de studiis litterarum oratio* [《格雷戈里·提菲尼奥论诸学科的演说》], 见 Müllner, 前引书, 第182-191页。
22. Poggio Bracciolini, *Oratio in laudem legum* [《赞美法学的演说》], 载 Eugenio Garin 编辑的 *La Disputa delle arti nel quattrocento* [《十五世纪关于艺术的争论》] (佛罗伦萨, 1947年), 第11-15页。
23. 同上注, 第11-12页。
24. 见 Golzio, 见前引书, 第24页。
25. 见本书的导论, 第1页起。
26. Karl Bühler, *Die Darstellungsfunktion der Sprache* [《语言的描述功能》] (耶拿, 1934年)。
27. 见本书《象征的图像》中的“寓意对象征”一节。
28. *Iohannis Argyropuli, Die III. Novembris 1458, hora fere XIV. In libris tribus primis Physicorum* [《阿吉罗普洛斯于1458年11月3日约XIV点所做的论亚里士多德的〈物理学〉前三章的讲座》], 见 Müllner, 前引书, 第43页。
29. 参见我的论文 "The Use of art for the Study of Symbols" [《艺术对象征符号研究的用途》], 载 *The American Psychologist* [《美国心理学家》], 第20卷, 1965年, 现在收入 James Hogg 编辑的 *Psychology and the Visual Arts* [《心理学与视觉艺术》] (哈蒙兹沃思, 米德尔塞克斯, 1969年)。(现已收入本书)
30. Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen* [《拉斐尔的素描》], 第5卷 (柏林, 1924年), 第6卷 (柏林, 1925年)。
31. John White, "Raphael and Bruegel. Two Aspects of the Relations between Form and Content" [《拉斐尔和布吕格尔: 形式与内容之关系的两个方面》], 载 *Burlington Magazine* [《伯灵顿杂志》] 第C III卷, 第699期, 1961年6月; 以及 Pope-Hennessy, 见前引书, 第58页起。
32. Wölfflin, 见前引书。
33. Wölfflin, 见前引书。
34. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [《十七世纪图像研究》], 2卷本, 瓦尔堡研究院研究丛书, 第3种 (伦敦, 1939年)。
35. 见本文注29。

梦中爱的争斗

1. Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance" [《文艺复兴寓意画中的人文主义象形文字知识》], 载 *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* [《维也纳皇宮艺术史博物馆年鉴》], 第XXXIII卷, 1915年。
2. 原文如下: "Entrò Bramante in capriccio di fare in Belvedere in un fregio nella facciata di fuori alcune lettere a guisa di jeroglifi antichi, per dimostrare maggiormente l'ingegno ch'aveva, e per mettere il nome di quel pontefice e' l' suo; e aveva così cominciato: *Julio Il Pont. Maximo*, ed aveva fatto fare una testa in profilo di Julio Cesare, e con dua archi un ponte che diceva: *Julio Il Pont.*, ed una aguglia del circolo Massimo, per *Max*. Di che il papa si rise, e gli fece fare le lettere d' un braccio che ci sono oggi alla antica, dicendo che l' aveva cavata questa sciocheria da Viterbo sopra una porta, dove un maestro Francesco architetto messe il suo nome in uno architrave intagliato così, che fece un San Francesco, un arco, un tetto, ed una torre, che rilevando diceva a modo suo: *Maestro Francesco Architetto*." 见 Vasari, *Milanesi* 评注本, IV, 第158页。1550年第一版中没有这一段文字。
3. Aldus 1499年的初版重印于1904年, 在伦敦出版。
4. *Hyperotomachia* [《梦中爱的争斗》], fol. P. vi, 反面; Giehlow, 见前引文, 第54页。
5. 已有确凿材料证实, 在布拉曼特时的罗马对象形文字研究极感兴趣。参见 Giehlow, 见前引书, 第97页。
6. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [《十七世纪图像研究》], 瓦尔堡研究院研究丛书, 第3种 (伦敦, 1939年), 第192页。
7. Giehlow, 见前引文, 第40页起。根据 Vasari (Milanesi 评注本, 前注引书), 这位 Francesco Architetto 可能就是 Pierfrancesco da Viterbo, 但没有证据证实这一猜测。
8. Giehlow, 见前引文, 第43页起, 以及 F. Saxl, *Lectures* [《讲座集》] (伦敦, 1957年), 第1卷, 第186-188页。
9. Paride de Grassis 的日记, 参见 V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* [《同时代人的证据以及同一世纪的文献中记载的拉斐尔》] (梵蒂冈城, 1936年), 第14页。
10. 这位主教在任职不久就令人把刚刚发现的一座方尖碑重新覆盖起来, 也可能是出于同一种厌恶。参见 Giehlow, 见前引文, 第98页。
11. 参见 Giehlow, 见前引文, 第97页和第115页起。
12. L. Pastor, *History of the Popes* [《教皇史》], 第VI卷 (伦敦, 1898年), 第479页和第655页。
13. 关于这座“恺撒的方尖碑”在象形文字研究中的作用, 参见 Giehlow, 见前引文, 第33页起和第54页。
14. Egidio da Viterbo, *Historia viginti seculorum* [《二十个世纪的历史》], Cod. C., 18, 19, 罗马, 天使图书馆 [Biblioteca Angelica], fol. 245, 原文如下: "...ad religionem facere ut templum ingressurus facturusque rem sacram non nisi commotus atonitusque novae molis aspectu ingrediatur, ...animos quoque affectum expertes immotos perstare, affectus concitos facile se ad templa arasque prosternere." (这段话重印于 Pastor, 见前引书, 第III卷附录中。)
15. 在布拉曼特去世之前, 对这一问题的争论便已结束, 在西西斯图斯五世 [Sixtus V] 手下, 这一建议终
- 于被采纳。参见 Schüller-Piroli, *2000 Jahre St. Peter* [《圣彼得二千年》] (奥尔滕, 1950年), 第499页和第617页起, 以及图版第505页和第506页。另参见 B. Dibner, *Moving the Obelisks* [《迁移方尖碑》] (康涅狄格州, 诺沃克, 1952年) 以及 Cesare d' Onofrio, *Gli Obelischi di Roma* [《罗马的方尖碑》] (罗马, 1965年)。
16. 原文: "Il quale altissimo Obelisco minima fede ancora ad me non si lassa avere, che unaltro conformitate monstrasse, ne similitudine. Non gia il Vaticano. Non il alexandrino. Non gli Babylonici Teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto piu la immensitate dillopera, et lo eccesso dilla subgliecia dil opulente et acutissimo ingegno, et dilla magna cura, et exquisita dilgentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque invento di arte? Cum quale virtute et humane forcie, et ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto nellaire tale pondo suggesto riportare?..." 见前引书, fol. b, 正面。
17. 弗兰恰比焦 [Franciabisglio] 在卡雅诺的波焦别墅 [Poggia a Cajano] 作的湿壁画《西塞罗的胜利》(本书图104)中, 在一幢巨大的中心建筑前面, 耸立着一座位置相似, 但又略微偏过一边的方尖碑。据说乔维奥 [Giovio] 参与了这些壁画方案的设计, 所以, 至少可以认为他与布拉曼特的计划有直接联系。
18. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* [《人文主义时代的建筑原理》], 瓦尔堡研究院研究丛书, 第19种 (伦敦, 1949年), 特别是第23页起。
19. J. S. Ackerman, "The Belvedere as a classical villa" [《作为古典别墅的眺望楼》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 14, 1951年, 第70-91页, 以及 *The Cortile del Belvedere* [《眺望楼庭院》] (梵蒂冈, 1954年)。
20. 如要进一步研究这一关系, 不仅要对比《梦中爱的争斗》的木刻和布拉曼特的建筑作一详细的比较, 而且还将提出这样一个问题: 是这些木刻插图影响了布拉曼特还是布拉曼特影响了这些插图?
21. Ackerman, 同前注引书。
22. A. Michaelis, "Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere" [《梵蒂冈的眺望楼中雕像庭院的历史》], 载 *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts* [《皇家德意志考古学院年鉴》], 第V卷, 1890年。J. Klaczko, *Jules II* [《朱里乌斯二世》] (巴黎, 1898年)。P. G. Hübner, *Le Statue di Roma* [《罗马的雕像》], 第一卷 (莱比锡, 1912年)。最近 E. Tormo 为重现这些雕像的摆设的人提供了一个新的重要帮助, 见他的 *Os Desenhos das antigualhas que vio Francisco d' Ollanda, Pintor Português* [《葡萄牙画家奥兰达的弗朗西斯科的古物绘画》] (马德里, 1940年)。Hans Henrik Brummer 在 *The Statue Court in the Vatican Belvedere* [《梵蒂冈眺望楼中的雕像庭院》] (斯德哥尔摩, 1970年) 中对这篇文章进行了批评讨论。
23. 参见 G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese* [《摩德纳图书馆》] IV (摩德纳, 1783年), 第108-122页。另见 Gertrude Bramlette Richards, *Gianfrancesco Pico della Mirandola* [《皮科传》]。这是康奈尔大学 [Cornell University] 图书馆中的一份打字稿论文。press no. T. 1915年, R. 515。
24. L. Pastor, *History of Popes* [《教皇史》], 第VII卷

- (伦敦, 1908年), 第5页起, 第VIII卷第406页起。
25. L. Pastor, 同上注, 第V卷, 1898年, 第216页。
26. W. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* [《梵蒂冈博物馆藏的雕像》] (柏林, 1908年), no. 42, 第112—115页。
27. 小皮科可能知道这幅画, 因为1506年他在曼图亚。参见A. Schill, *Gianfrancesco Pico della Mirandola und die Entdeckung Amerikas* [《皮科与美洲的发现》] (柏林, 1929年), 第12页。
28. G. F. Pico della Mirandola, *De Venere et Cupidine expellendis* [《被逐的维纳斯和丘比特》], (罗马 [雅各布斯·马佐丘斯 (Jacobus Mazochius)] . 1513年12月)。瓦尔堡研究院有这一珍贵的版本。原文如下:
 “Nostin Lili Venerem atque Cupidinem vanae illius Deos vetustatis? Eos Iulius secundus Pont. Max. accersivit e romanis ruinis, ante paululum erutos, collocavitque in nemore citrionum illo odoratissimo constrato silice, cuius in medullis Caerulei quoque Thybridis est imago collosa. Omni autem ex parte antiquae Imagines, suis quaeque arulis super impositae Hinc pergamei Laocoontis exculptum uti est a Vergilio proditum simulacrum. Inde pharetrati visitur species Apollinis, qualis apud Homerum expressa est, sed et quodam in angulo spectrum demorsae ab aspidē Cleopatrae: cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductuum, excipiturque antiquo in quod relata sunt Traiani Principis facinora quaequam marmoreo sepulchro...” Fol. b. iv, 正反面。
29. *Hypnerotomachia* [《梦中爱的争斗》], 同前引书, fol. d viii, 正反面。原文: “Laquale bellissima Nympha dormendo giacea commodamente sopra un explicato panno...ritratto il subiecto braccio cum la soluta mano sotto la guancia il capo ociosamente appodiava...Per le papule (quale di virguncule) dille mammille dilla quale, scaturiva uno filo di aqua freschissima dalla dextera. Et dalla sinistra saliva fervida. Il lapso dambe due cadeva in uno vaso porphyritico, ” 下略。
30. 同前注引书, fol. b. iv, r-v, 原文: “Ad hunc ego lucum saepe cum diverterem, non philosophandi gratia, ut olim sub umbra platani propter Ilium ad quae murmur coloratos lapillos inter strepentis, minus aut adorandi aut mactandi pecudes ergo, ut vani cultu, res ritus consuevere, sed causa negotiorum, et vel pacem, vel arma tractandi, quibus tandem in patriam ditionem iterum exul, iterum redux fierem. Non visum est mihi ex re fore inutili ut otio torporem, quin ita subito quod malebam non prestaretur, ...excudere igitur vel exordiri aliquod placuit opus, aut homine dignum, aut supra brutum.”
31. 关于皮科所谓欲望具有“使人变善”的力量这一概念的哲学背景, 参见H. Caplan, *Gianfrancesco Pico della Mirandola on the Imagination* [《皮科论想象》], 康奈尔研究丛书, 第XVI卷 (纽黑文, 1930年), 特别是第45页。我非常感谢H. C. Talbot博士在翻译皮科信件方面对我的帮助和指导。
32. 这个主题已经由Giovanni Francesco的叔叔 [即大皮科] 讨论过, 后来, 他还一直对此感兴趣。参见H. Caplan, 同前引书, 第74页。
33. 这一版中还附有一封给Konrad Peutinger的信: “Argumentum praebuit carmini, antiquum Veneris et Cupidinis simulacrum: uti in epistola ad Liliū non paucis retuli. Sed sane eo in simulacro simul et artificis ingenium licebat suspicere: et simul admirari vanae superstitionis tenebras verae luce religionis ita fugatas, ut nec ipsorum Deorum imagines nisi truncae, fractae, et pene prorsus evanidae spectarentur.”
- [这首诗是看到古代的“维纳斯和丘比特”雕像后有感而作的, 我在给Gyraldus的信中已详细地解释了这一点。确实, 在这尊雕像中, 我们既可以感受到制作者的天赋, 同时又可以想一想, 虚假迷信的乌云如何被真正的宗教驱散。现在, 这些神明的形象最多只能看到碎片, 而且几乎失去了生气。因此, 梵蒂冈的维纳斯雕像在这里变成了被打破的偶像的乏味象征。人们可以先不管曼泰尼亚的《灵魂的争斗》而去想想“逃亡埃及”的传统再现, 在这些再现中, 当基督一家通过时, 异教的雕像便从柱子上掉下来。异教神的“虚荣”是皮科经常讨论的另一个主题, 他对古代的恶魔信仰的真实性深信不疑。参见本书《象征的图像》中“怪像和异兆”一节。他对菲利克斯维纳斯 [Venus felix] 的双重解释——认为她既是一个使人变善的恶魔又是一个已经消失的神——与这种态度是一致的。
34. 见本书《导言: 图像学的目的和范围》, 第1页起。
35. *Lettere di M. Pietro Bembo* [《彼得罗·本博先生书信集》] (罗马, 1548年), 第1卷, 第90页起。所著日期是: 1516年4月25日。这封信常常被收入别的集子, 如Golzio, 见前引书, 第44—45页。原文如下: “che me la vagheggerò ogni giorno molto più saporiamente, che Voi far non potrete per le continue occupatione vostre...Deh, Monsig. mio caro, non mi negate questa gratia... Aspetto buona risposta da V. S., et ho già apparecchiato et adornato quella parte, e canto del mio camerino, dove ho a riporre la Venerina...”
36. L. Pastor, 同前注引书, 第VIII卷 (伦敦, 1908年), 第176页。作者强调假如不是得到同时代人Baldassare Castiglione写的一封信的证实, 这个故事将很难令人相信。虽然E. Walser在*Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* [《文艺复兴精神史研究集》] (巴勒, 1932年) 中 (第114页起) 正确地指出, 我们不应该把狂欢节的演唱和象征符号中习惯化的特许看成这个时代的观念的象征, 但是这种特许 [licence] 的表现形式仍然具有心理学的意义。
37. 参见G. Negri在1523年3月17日写的信: “Et essendoli ancora mostrato in Belvedere il Laocoonte per una cosa eccellente et mirabile disse; sunt idola antiquorum” [当有人把眺望楼里的拉奥孔指给他看并告诉他那是一件绝妙的作品时, 他说它们是古代的偶像], *Lettere di Principi, etc* [《红衣主教书信集》] (威尼斯, 1581年) 第113页。L. Pastor, 同前引书, 第XI卷, (伦敦, 1910年), 第73页。到了16世纪中叶, 这种观点占了上风; 这些“偶像”被用幕帐盖了起来。Michaelis, 同前引书, 第517页。
38. 在科隆纳的时代, 这本书尚未印行, 但对两篇原典进行比较之后可以明显看出科隆纳对这本书的依赖。我引用Ray Nadeau在*Speech Monographs* [《讲演专集》], 19, (安阿伯, 1952年) 中的英文译文: “惊叹玫瑰之美的人请想一想阿芙罗狄蒂的不幸。这位女神爱上了阿多尼斯, 可是战神阿瑞斯又爱上了她。换句话说, 阿芙罗狄蒂对阿多尼斯的感情就像阿瑞斯对她的感情。战神爱上了这位女神, 而女神却在迫凡人。虽然所迫的对象等级不同, 但热烈的程度是一样的。嫉妒成性的 [zelotypo] 阿瑞斯想除掉阿多尼斯, 因为他相信, 阿多尼斯之死将使他自己的爱情得到解脱。因此, 阿瑞斯向情敌进攻了, 但阿芙罗狄蒂得知了他的行动, 正赶来相救。她在忙乱中踩进了玫瑰园, 被玫瑰刺穿了脚掌。伤口里流出来的血把玫瑰的颜色染成了现在人们所熟悉的样子。就这样, 原来是白色的玫瑰有了现在的颜色。”
- 科隆纳在前述引书, fol. z vi, 正反面写上写道:

- “Et in questo loco etiam similmente la Sancta Venere uscendo di questo fonte nuda, in quelli rosarii lancinovi la divina Sura, per soccorrere quello dal zelotypo Marte verberato” (裸着身子从这一泉水中浮现的神圣的维纳斯也正是从这里赶去帮助被嫉妒成性 [zelotypo] 的玛尔斯毒打的他, 正是在那些玫瑰丛里她的圣脚被刺伤了……)
39. W. Friedländer, “La tintura delle rose” [《玫瑰的染色》], 载 *The Art Bulletin* [《艺术通报》], 第 XX 卷, 第 3 期, 第 320—324 页。

茶宫中的风神厅

1. Frederick Hartt, *Giulio Romano* [《朱利奥·罗马诺》], 2 卷本 (纽黑文, 1958 年)。
2. 我没能找出这句话的出处, 它可以大致译为: “因为还不能决定哪颗星将控制你” (*excipiant* 的意思是 catch you [抓住你] 或 please you [愉悦你]——这种多义性可能不是无意的)。[译者按: 这句话出自朱韦纳尔的《讽刺诗》, 见本书第三版序言。]
- 这个句子的形式使人想到了 Manilius, 他的书中至少有三个句子以 *Distat enim* 开头, 意思是, “不能决定”: “Distat enim gemina duo sint duplane figura” [《天文学》, II, 174], “Distat enim (an) partis consumat linea iustas” [II, 347]。另一句是 “Distat enim surgatne eadem subeatne cadatne” [II, 651]。
3. 关于这种所谓的 *paranattellonta* [泛占星术] 理论及其出处, 参见 F. Boll, *Sphaera* [《行星图》] (莱比锡, 1902 年), 特别是第 379—404 页。
4. 以下的引文出自托依布纳版 [Teubner edition], 由 W. Kroll 和 F. Skutsch 与 K. Ziegler 合作编辑 (莱比锡, 1913 年)。
5. 这两篇古典的论述星座的权威性典籍在这些壁画中被结合起来并作了精心再现。这种方法与 J. Pontanus 的方法有明显的相似。在其相对应的 *Urania* [《乌拉尼亚》] (第 III 书和第 IV 书) 中, 实际上也描述了这些星宿的影响作用。但是, 把朱利奥·罗马诺的画与 Pontanus 的诗作一比较可以看出, 他俩都直接参照了古典出处, 而相互之间没有联系。本文所有引文均出自 T. Breiter 编辑的马尼利乌斯文集 (莱比锡, 1908 年)。英译文出自 *The Five Books of M. Manilius... done into English Verse* [《译成英文诗的马尼利乌斯五书》] (伦敦, 1697 年)。
6. 参见下文。
7. 这一构图当然强烈地影响了华莱士藏品 [the Wallace Collection] 中普森的那幅所谓 “和着时间的音乐跳舞” [Dance to the Music of Time]。
8. 这一场景中的田园基调、繁盛的鲜花以及对女性成分的强调很有可能出自 Manilius, V, 第 254 行起: “...hinc dona puellae namque nitent, illinc oriens est ipsa puella. ill [sic] colet nitidis gemmantem floribus hortum, pallentes violas et purpureos hyacinthos liliaque et Tyrias imitata papavera luces vernantisque rosae rubicundo sanguine florem; caeruleum foliis viridemve in germine collem conseret et veris depinget prata figuris, aut varios nectet flores sertisque locabit.” [它们提供 “文雅” 的技巧, 因为 “室女” 在这里闪耀, 那里是室女的花冠, 每一个都带有遵循同一设计的柔软光芒。这时出生的人将养出鲜艳的盆花, 把蔓延的素馨绕在卧室周围; 把百合、紫罗兰种在田埂,

40. 关于对这座房间及其系列湿壁画的详细描述, 参见 Frederick Hartt, *Giulio Romano* [《朱利奥·罗马诺》], 2 卷本 (纽黑文, 1958 年)。
41. 关于日期和以前的参考书目, 见 Leopold Dussler, *Sebastiano del Piombo* [《塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博》] (巴尔, 1942 年), 第 34 页。这位作者的描述为图像志和形式欣赏之间的相互依赖性提供了一个检验案例。他没有注意到关于玫瑰的这段故事, 所以他批评维纳斯的姿势破坏了得体原则。
- 还有那紫红的罌粟和羞怯的玫瑰; 不断上升的花盆将提供快乐的绿茵, 真正的图案把田野装扮得艳丽芳菲。]
- 同前引书, 第 V 书, 第 65 页。
9. 参见 Venturi, *Storia dell'Arte Italiana* [《意大利艺术史》], XI/I, 1938 年, 图 260, 以及 J. Hess 在 “On Raphael and Giulio Romano” [《论拉斐尔和罗马诺》], 载 *Gazette des Beaux Arts* [《美术杂志》], 1947 年, 第 102 页的注释中对这个问题的讨论。据 C. d'Arco 在 *Giulio Pippi Romano* [《朱利奥·罗马诺》] (曼图亚, 1842 年) 第 65 页中的说法, 这幅湿壁画几乎全部脱落, 不过, 后来的修复品实质上是正确的。
10. *Gesammelte Schriften* [《论文集》], I (莱比锡—柏林, 1932 年), 第 303 页。参见 Manilius V, 390 行起: “Anguitenens magno circumdatus orbe Draconis cum venit in regione tuae, Capricorne, figurae, non inimica facit serpentum membra creatis; accipient sinibusque suis peploque fluenti osculaque horrendis iungunt impune venenis.” [当蛇夫座上升, 与白羊宫相接, 这时出生的人将能化解最强的毒性; 能安全地捉住最可怕的巨蟒毒蛇, 将它们抱在怀里, 巨蛇紧缠着他们, 射出最凶猛的针螫。]
11. 见 *Philostrats Gemaelde* [《菲罗斯特拉托斯的图像记》], No. 74。
12. *Manilius*, V, 660 行起: “...extentis laequare profundum retibus et pontum vinclis armare furentem. et velut in laxo securas aequore phocas carcercibus claudent raris et compede nectent incautosque trahent facularum lumine thynnos.” [网撒之处, 没有鱼能悠然太平, 无论在滔滔的大洋, 还是在深深的河塘, 现在它们在水中自由地嬉戏, 顷刻之间将进牢笼, 在囚禁中还迷惑惊恐。]
- 同前引书, 第 V 书, 第 81 页。
13. 见前引书, V, 第 71—72 页 [Manilius, V, 第 415—445 页]。
14. 瓦萨里和贾科莫·斯特拉达 [Giacomo Strada] 分别在 1541 年和 1577 年参观了这一大厅。他俩都认为这些圆形雕饰表现了 12 个月的工作。一些单独的圆形饰也刻上了错误的标题。因此, “金牛之蹄” [Ungula Tauri] 的斗士在 1541 年由 A. Salamanca 发表时, 配有这样的文字: “Trigeminorum Horatiorum Curiatorumque pro Patria Gloriosum Certamen” [《贺拉斯三兄弟与库里亚提三兄弟为国土而进行的光荣决斗》] (B. XV, 29, 2)。
15. 参见 A. Warburg, “Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” [《费

- 拉拉城的斯基法诺亚官中的意大利艺术和国际占星术》], 载《论文集》, 第II卷, 第459页起。
16. Manilius, 第II卷, 439-447页。参见Warburg, 同前注引书, 图107和第470页。对天顶画中12位奥林匹克神的鉴定以及把它们与12个月分离开来是Frederick Hartt的功劳, 见前注引书。
17. 如要看到这幅天顶画的全照, 可参见Frederick Hartt, 同前注引书, 图版192和193。
18. 参见J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art* [《古典时代和中世纪艺术中表现的每月的劳作》] (埃文斯顿和芝加哥, 1938年)。
19. 参见Lucas Cauricus, *Opera Omnia* [《著作全集》] (巴勒, 1575年)。12个月的讨论见*Calendarium Ecclesiasticum* [《训道日历》], 第694页(误印为946页)以下以及*De Geometria et eius Partibus* [《几何学及其分支》], 第1753页起。同前注引证的版本。
20. Gauricus, 同上注, 第694页(误印为946页)
21. 参见上注引书, 第693页和第1760页。
22. 同前注引书, 第1760页。
23. 同前注引书, 第1762页。
24. 同前注引书, 第1762页。
25. 同前注引书, 第1763页。
26. 同前注引书, 第1764页。
27. 同前注引书, 第1764页。
28. 同前注引书, 第1755页。
29. 参见Calandra在1527年9月27日写的信: “Ho veduto la camera dei venti, alla quale se lavora et de stucchi et de pictura; ...in la volta hanno dipinto doi di quelli spatii che dicono mandole ed comincio la terza, in una hanno fatto un Jano, in l' altra putti che colono frutti d' una oliva.” [我已经看过了风神厅, 那里面正在进行灰泥粉饰和绘画……他们已在拱顶上画好了两块他们称为菱形的空间, 并正在画第三块。他们在其中的一块上画的是雅努斯, 在另一块上画了在一棵橄榄树上采摘果子的小天使。]。参见S. Davari, *Il Palazzo del Te, L'Arte* [《茶宫的艺术》] (1899年, 后又由曼图亚, 1904年和1925年)。根据Dracontius的诗歌中的说法, 收橄榄是在11月, 而不是在12月。参见D. Levi, “The Allegories of the Months in Classical Art” [《古典艺术中月份的寓意画》], 载*The Art Bulletin* [《艺术通报》], 1941年, 第270页。
30. 根据Vitruvius [威特鲁威] 等人的说法, 这些翼的古典名称也是由Gauricus解释的, 见前注引书第1741页。他还在书中讨论并图解了一幅修理过的十六翼玫瑰风向图 [windrose], 并称这是一种新近的发名。
31. 见G. Romano, *Cronaca del Soggiorno di Carlo V in Italia* [《卡洛五世在意大利逗留的报道》] (米兰, 1892年), 第262页。另见下注。
32. 参见G. Romano, 同上注引书, 第262页(书中叙述的那位编年史学者可能是L. Gonzaga): “Poi entro nell' altra camera qual si chiama la camera delli Pianetti et Venti, dove ora alloggi il prefato Sr. Marchese, quale camera sommantemente piacque a sua Maestà. ...” [然后他进入了另一间称做星宿厅或风神厅的房间, 房里住着前面提到的那位侯爵, 他的房间使陛下极为欢喜……]
- 第266页写道: “...et sua Maestà si ritirò nella camera delli venti, et ragionò per un' hora così pubblicamente con il Cardinale Cibo, laudando molto queste camere, et così il Maestro et inventore di esse, et di tante diversitati di cose vi furno et erano, et così minutamente sua Maestà volse intendere il tutto...” [陛下入风神厅休息, 在那里, 众人看见他和红衣主教奇博交谈了一个小时, 他高度赞扬了这几间大厅, 大厅的装饰者和设计者, 以及厅里的各种东西, 陛下希望有人向他极详细地解释厅里的一切。]
33. 参见E. Percopo, “Luca Gaurico, ultimo degli Astrologi” [《卢卡·戈里库斯, 占星术的巅峰》], 载*Società Reale di Napoli, Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* [《那不勒斯皇家协会, 皇家协会考古学、文学与美术学报》], 1895年, 第XVII卷, 第II部分。
34. *Lucae Gaurici Neapolitani Prognostica ad illustrissimum ac invictissimum Mantuae Marchionem...1503-1535* [《那不勒斯的卢卡·戈里库斯给最尊敬的和所向无敌的曼图亚公爵的预兆诗……1503至1535年》], *Op. Omnia* [《全集》], 第1572页。
35. 在1512年或大约在这一年, 他居住在曼图亚, 并可能在1524年回到那里居住。参见E. Percopo, 同前注引书。
36. 在一本占卜小册子“Al Clemente 7 Pontifici clementissime...” [《致最仁慈的教皇克萊門特七世》] 中有这样一条忠告: “A Federico Gonzaga, marchese de Mantua, Illust. Illustrissimo Signore, per tutto Junio 1526 te aquisterai gran gloria in lo misterio dele arme et li nimici poco poteranno offendere tua Maiesta, starite sano se fugirite el superfluo coito et alcun sinistro de Cavalli per liquali haverite gran danno, tua Matre clarissima haverà uno poco de alteratione...” [致费代里戈·贡扎加, 曼图亚杰出的侯爵: 最杰出的人, 整个6月您将在决斗中获得巨大的荣耀, 您的敌人将无法伤害陛下您, 如您能避免过多的床第生活和您厩中的一匹烈马, 就能贵体康安, 这两件东西将大大伤害您。您著名的母亲将有些变化。] 费代里戈的星座算命图已在Gauricus的*Tractatus Astrologicus* [《占星术指导》] (威尼斯, 1552年) 一书中发表并讨论, 第44页。
37. 参见Bonincontri, *De Rebus Coelestibus* [《苍天的奥秘》] 的序言(威尼斯, 1526年): “Illusterrissimo Mantuae Marchioni Federico Gonzagae... L. Gauricus Neapolitanus Felicitatem. Quom septimo Idus April. 1526 statuisssem invictissime Imperator, pro communi utilitate, Laurentii Miniatis Bonincontri De rebus cum naturalibus, tum Divinis Libellum Aldinis typis excudendum promulgare, et vestigio oblatea sunt nobis literae Maiestatis tuae, quibus ultro accersitus nefas duxi absque munusculo tuam adire celsitudinem, imitatus Parthorum consuetudinem, apud quos non licebat quempiam ire salutatum claros sine munere reges. Suscipe igitur Augustissime Princeps Fausto Sidere pro Gaurici Munusculo Bonincontri opusculum paene divinum...” (最杰出的曼图亚侯爵费代里戈·贡扎加: ……那不勒斯的L. 戈里库斯祝您幸福。无敌的将军。我于1526年4月Idus日[见上文]决定由阿尔定出版社出版洛伦佐·博宁孔特里论自然之物和神圣之物的书, 以为众人之用。正在这时, 我收到陛下您的信, 猛然想到, 我若去拜见您而不备微礼, 实属罪过。按照帕提亚人的习惯, 不带礼物者不得拜见最杰出的国王。因此, 最尊敬的福星高照的君主, 请接受戈里库斯呈送的这本博宁孔特里的书。)
- 贡扎加档案馆馆长Dottore Giovanni Praticò在曼图亚好意地从事的研究表明, 戈里库斯在1526年4月9日从威尼斯写信给这位侯爵, 表示希望来曼图亚, 以“viribus et ingenio” [活力和巧智] 为他服务, 不过目前还没有发现关于他俩进一步交往的证据。
38. Pietro Aretino, *Judicio over pronostico de mastro pasquino quanto evangelista de anno 1527, a marchese*

Federico Gonzaga [《预兆1527年的讽刺小册子，献给费代里科·贡扎加侯爵》]，作者在序言中嘲笑了戈里克斯和“quella pecora de Abumasar” [阿布马萨的绵羊]。可惜这本小册子现已无存。参见E. Percopo，同前注引书，第25页。

39. 参见A. Luzzo, *Pietro Aretino...e la Corte dei Gonzaga* [《彼得罗·阿雷蒂诺……和贡扎加宫廷》] (都灵, 1888年)。

我在别处已提到阿雷蒂诺对圣索维诺的维纳斯的赞颂 [见本书论波蒂切利一文注112]。这一段的下文说得更坦率：“Ho detto a Sebastiano, pittor miracoloso, che il desiderio vostro e che vi faccia un quadro de la invenzione che gli piace, purchè non ci sien sù ipocrisie nè stigmati nè chiodi. Egli ha giurato di dipingervi cose stupende.” [我向塞巴斯提亚诺说起您想请来画画的那位了不起的大师，任何创新都是他喜欢的，只要其中不包含虚伪，诬蔑或钉子。他发过誓，要为您画几幅最了不起的巨作。] Pietro Aretino, *Il Primo libro delle Lettere* [《书信集第一卷》]，由F. Nicolini编辑 (巴里, 1913年)，第16页。

40. 我们无法忽视“普绪刻厅” [Sala di Psiche] 中的

“阿雷蒂诺”成分。仔细想想这间奇怪大厅的上楣上的一句话更是件有趣的事。上面写着FEDERICVS GONZAGA II. MAR...HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRT. QUIETI CONSTRVI MANDAVIT [费代里科·贡扎加侯爵……令人建造此厅，以获得工作之后的体面的清闲，在安静中恢复体力]。

强调“honestum ocium” [体面的清闲] 的康复作用当然可能是为了预先消除 (对大厅的) 批评。但凑巧的是，正是卢卡斯·戈里克斯本人写的一篇题为“De Ocio Liberali” [《论清闲》] 的专论，其中出现了这样的句子：“Est huiusmodi ocium nihil aliud, nisi vacatio quaedam, et intermissio a gravibus seriisque rebus, ad relaxationem animi, atque vires aliquantum reparandas quum nullum in se turpitudinem habeat, sed potius honestatem?” [这种清闲仅仅是摆脱和中止重要和严肃的事情，让心灵得到放松，多少让精神得到恢复。这样做不是可耻的而是体面的。] (同前注引书，第1849页)。应该承认，这篇tractatus [短论] 显然是在后来才发表的，但行文的相似性仍是值得注意的。

普森的《俄里翁》的主题

1. Sacheverell Sitwell, *Canons of Giant Art, Twenty Torsos in Heroic Landscapes* [《巨人艺术的原则，英雄式风景中的二十个躯干像》] (伦敦, 1933年)，该书中有两首论《俄里翁》的诗和一些注释。
2. 原文：“Per lo Signore Michele Passart, Maestro della Camera de' Conti di Sua Maestà Cristianissima, dipinse due paesi; nell' uno la fauola d' Orione cieco gigante, la cui grandezza si comprende da un homaccino, che lo guida in piè sopra le sue spalle, et un' altro l' ammirà” [克里斯蒂亚尼西玛伯爵陛下的画师为米凯莱·帕萨特先生画了两幅风景，其中一幅是盲目的巨人俄里翁的故事，他的身材可以根据站在他肩上的男人看出，这人在为他引路，另一个人正在凝视着他]。见G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* [《现代画家、雕塑家和建筑家传略》] (罗马, 1672年) (1968重印, *Quaderni dell' Istituto di storia dell' arte della Università di Genova* [热那亚大学艺术史学院丛书], 4), 第546页。
3. T. Borenius, “A Great Poussin in the Metropolitan Museum” [《大都会博物馆藏的一幅普森的大作》]，载*The Burlington Magazine* [《伯灵顿杂志》]，LIX, 1931年，第207–208页。
4. Lucian, *The Hall* [《论厅堂》]，由A. M. Harman编辑，洛布古典丛书，第1卷 (伦敦等地, 1913年)，第203页。
5. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des*

plus excellens Peintres... [《论最杰出画家……的生平和作品》] (特雷武, 1725年)，第4卷，第VIII论。

6. Douglas Bush在*Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* [《英语诗歌中的神话和文艺复兴传统》] (明尼阿波利斯, 1932年) 第31页中援引了该书。
7. Charles Mitchell, “Poussin's Flight into Egypt” [《普森的〈逃亡埃及〉》]，载*Journal of the Warburg Institute* [《瓦尔堡研究院院刊》]，第1卷, 1937–1938年，第342页以及注释4，该文首次让人们注意普森对纳塔利斯·科梅斯的文章的运用。
8. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* [《异教神的留传》]，由B. F. Sessions翻译，伯林根系列丛书，第XXXVIII种 (纽约, 1953年)。
9. Comes在这个上下文中用了Aerope [埃洛珀] 而不是Merope [墨洛珀]，是为了把这个名字解释成Air [空气]。
10. Natalis Comes, *Mythologiae, sive Explicationis fabularum libri decem...* [《神话学，或名寓言解释十书……》] (帕多瓦, 1616年)，第VIII书，第XIII章，第459页。
11. W. Hazlitt, *Table Talks* [《桌边闲谈》]，第II卷 (伦敦, 1822年)。
12. 同前注引书，第208页。

象征的图像：象征的哲学及其对艺术的影响

1. 见*Histoire du Ciel* [《天的历史》] II, 第427页。Jean Seznec在*The Survival of the Pagan Gods* [《异教神的留传》]，伯林根丛书，第XXXIII种 (纽约, 1953年)，第273页注中引用了这段话。这一攻击在J. B. Du Bos的*Reflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* [《对诗歌和绘画的批评性反思》] (巴黎, 1719年) 第I部分第24节中得到了发展。

2. 18、19世纪的著述中对寓言形象的定义大都以这一观念为基础。比如K. H. Heydenreich, *Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste* [《关于造型艺术的美学词典》] (莱比锡, 1793年) 中说：“Die Allegorie...ist ein...Mittel, welches der Künstler anwendet, um durch Hilfe symbolischer Figuren, ... und durch andere Dinge, wegen welchen man sich

übereingekommen ist, geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzuteilen.” [寓意形象是一种方法, 艺术家运用……这种方法, 通过象征的形象……以及其他由惯例所确定的物体……来表达精神理念和抽象思想]。

3. Hans Tietze, “Programme und Entwürfe zu den grossen Oesterreichischen Barockfresken” [《奥地利大型巴洛克湿壁画的方案和草图》], 载 *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* [《维也纳艺术史论文集年鉴》] 第XXX卷, 1911年。K. L. Schwarz已强调了这些方案的美学意义, 见他的“Zum aesthetischen Problem des Programms” [《论绘画方案的美学问题》], 载 *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* [《维也纳艺术史年鉴》] 第XI卷, 1937年。
4. 这本书的全名是: *Bibliothecae Alexandrinae Icons Symbolicae P. D. Christofori Giarda Cler. Reg. S. Pauli Elogiis illustratae, Illustrissimo Ioanni Baptistae Trotto Praesidi et Reg. Consiliario dicatae*, 有两个版本: *apud Io. Bidellium* [《乔瓦尼·比德罗版本》] (米兰), 1626年版和1628年版。这篇原典及其插图被收入 G. Graevius 和 P. Burmannus 编辑的 *Thesaurus Antiqu. et. Histor. Italiae* [《古典瑰宝和意大利历史》] IX, 6。它的作者贾尔达 [Christophoro (Pietro Antonio) Giarda] 是巴纳拜茨会 [the Barnabite order, 这是1530年在米兰成立的由圣保罗派传教士和修道士组成的教派] 会员, 于1595年生于维斯波拉塔 [Vespolata] 纳瓦拉 [Novara] 城, 1613年入巴纳拜茨会。在米兰学过辞学, 在帕维亚 [Pavia] 学过哲学和神学。1620年成为牧师并在法国的蒙塔日 [Montargis] 教过三年辞学。在这之后又回到米兰的圣阿雷桑德罗巴纳拜茨学院 [Barnabite Institution of S. Alessandro]。米兰的一位外交家和贵族卡洛·波西 [Carlo Bossi, 1572-1649年] 向这所重要的学院赠送了一座图书馆。根据贾尔达在序言里的说法, 这座“亚历山大里亚式” [Alexandrian] 图书馆以其藏书的丰富、多样、华美和有秩序, 名副其实地成为其先前的继承者。馆中的各个科 [scrinia] 里饰有16种自由学科 [Liberal Arts] 的拟人画, 以标志该馆的图书收藏种类。有意思的是, 设计这些拟人画的艺术家没有留下姓名——从贾尔达书中那些缺乏力度的金属版画来判断, 这不是个艺术大师。也许这些形象的方案是由图书馆的捐赠者C.波西自己设计的, 因为我们知道, 他对徽志学 [emblematics] 感兴趣, 他的作品中有一本题为 *De impresiis et emblematis* [《论徽铭与徽志》] 的手稿。

贾尔达论述这座“亚历山大里亚式”图书馆的寓意形象的演讲或布道是在1626年米兰举行的一次巴纳拜茨会集会上发表的。当时有一个习惯, 该学院的教授们在介绍客人时要举例说明客人的技艺。贾尔达这篇后来发表的演讲是献给米兰立法院 [Milan Senate] 的一位主席 G. B. 特罗托 [G. B. Trotto] 的。

贾尔达后来的命运很有趣: 他先在博洛尼亚 [Bologna] 和罗马布道, 大获成功。此后一路青云直上, 最终官拜全罗马省主事 [director of its entire Roman Province]。由于弗朗切斯科·巴贝里尼红衣主教 [Cardinal Francesco Barberini] 的赞助, 他被召进审理禁书目表的红衣主教常设委员会 [the Congregation of the Index]。英诺森十世就任后, 他的主要工作似乎是为把圣弗朗索瓦·德·萨雷斯 [St. François de Sales] 列为圣徒的事而奔波。1648年5月, 他的生活发生了戏剧性的转变。教皇亲自主持仪式, 任命他为卡斯特罗主教 [Bishop of Castro]。这一任命表明, 贾尔达在忠诚和勇敢方面一定有很好的声誉, 因为卡斯特罗区决非一般的主教管区。在这个隶属奥尔维耶托 [Orvieto] 地区的小镇里, 教

皇和法尔内塞家族 [the House of Farnese] 之间就各自的权力问题发生了争端。贾尔达受命后, 并没有马上就任这一经过争夺而得来的职位, 而是在罗马待了10个月。1649年3月, 他带着一小队随员离开罗马去上任, 但在路上投宿时, 被拉努乔·法尔内塞 [Ranuccio Farnese] 雇用的刺客刺死在一家小客店。教皇做出了疯狂的报复: 卡斯特罗镇被毁, 焦土上竖起了一根支柱, 上面写着“*Qui fu Castro*” [这就是卡斯特罗镇]。当然, 这一管区已不复存在。

参见 P. G. Boffito, *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici di San Paolo 1533-1933* [《1533-1933年巴纳拜茨会的作品, 或圣保罗派神职人员教会的作品》], 有详细的参考书目。

本篇导论的原典见本文后面的附录。

5. 贾尔达, 同上注引书, 见附录中的第一段。
6. 见 Robert Klein, “La Théorie de l’expression figurée dans les traités Italiens sur les Imprese, 1555-1612” [《1555年至1612年间关于徽铭的意大利文专论中的形象表现理论》], 收在 *La Forme et l’Intelligible* [《形式和智性》] (巴黎, 1970年), 第146页。
7. 参见 E. Panofsky, *Studies in Iconology* [《图像学研究》] (纽约, 1939年), 第3页起。用 Charles Morris 在 *Signs, Language and Behaviour* [《符号、语言和行为》] (纽约, 1946年) 一书中的术语来说, 我们必须区分作为“图像符号” [iconic signs] 的图像和作为“后语言象征” [post language symbols] 的图像。另参见本书的导论。
8. Carl Nordenfalk, “Van Gogh and Literature” [《凡·高与文学》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》第X卷, 1947年, 第132页起。
9. Edwyn Bevan, *Holy Images, An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and Christianity* [《圣像: 古代异教和基督教中的偶像崇拜和图像崇拜研究》] (伦敦, 1940年), 第29页。
10. A. Warburg, “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” [《路德时期以前异教古代的文字和图像预言》], 收入 *Gesammelte Schriften* [《论文集》] (柏林, 1932年), 第491页。另见我的《瓦尔堡思想传记》(伦敦, 1970年)。
11. 见我的“*The Cartoonist’s Armoury*” [《漫画家的武器库》], 收入 *Meditations on a Hobby Horse* [《木马沉思录》] (伦敦, 1963年)。
12. 参见 Roscher 编的 *Mythologisches Lexikon* [《神话词典》], 在 *Personification* 条目下 [由 L. Deubner 撰写], 并参见我的论文: “Personification” [《拟人化》], 收入 *Classical Influences on European Culture* [《欧洲文化中的古典影响》], 由 R. Bolgar 编辑 (剑桥, 1971年), 以及 Morton W. Bloomfield 的, “A grammatical approach to Personification Allegory” [《拟人寓意画的语法研究法》], 载 *Modern Philology* [《现代语言学》] 第LX卷, 1963年, 第161-171页。
13. 我在本文中所做的初步探索已在上述注中列出, 这些探索表明, 这种思维模式和言语模式存在于印度和波斯, 但不存在于中国。
14. Ruth S. Magurn, *The Letters of P. P. Rubens* [《鲁本斯书信集》] (麻省坎布里奇, 1955年), 第242封, 第408-409页。
15. Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell’arte* [《艺术珍品》] (威尼斯, 1648年) 第2卷, 第34页。
16. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* [《欧洲文学和拉丁中世纪》] (伦敦, 1953年), 第131页。
17. 克罗齐 [Benedetto Croce] 是普吕什神父观点的最大拥护者, 他把寓意画逐出了“美学领域”, 因为他也认为寓意画纯粹是一种程式化的和任意的“书写

- 模式”，至多只能属于“实用领域”。克罗齐在 *La Parola del Passato* [《往昔丛谈》] (1946年, 1, 3) 中评论Seznec的书(见前注所述)时, 甚至还放弃了图像志研究, 因为对这些“神秘东西”的研究结果通常被证明是“不重要”的。他对人们用“侦探的”方法研究过去提出了警告(这种方法试图去揭示“隐藏于可见历史后面的不可见历史”), 这种警告当然是有道理的。不过, 本文可能有助于证明, 他那种分“领域”的做法无法适用于象征图像这一复杂的问题。
18. “bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn” [《在一部歌剧里, 诗文绝对必须是音乐的温顺女儿》], Ludwig Schiedermair, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie* [《莫扎特的书信和他的家庭》] (慕尼黑, 1914年) 第2卷, 第128页, 1781年10月13日。
19. Fritz Saxl, “Veritas filia temporis” [《真理是时间的女儿》], 收入 *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer* [《哲学与历史, 献给恩斯特·卡西尔的论文》] (牛津, 1936年)。
20. Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* [《中世纪艺术中“善”与“恶”的寓意形象》] (伦敦, 1939年), (瓦尔堡研究院研究丛书, 第X册)。关于树的图像, 还可见 Frances Yates 的 “The Art of Ramon Lull” [《雷蒙·勒尔的艺术》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第XVII卷, 1954年, 第130、139、153页。
21. W. H. Auden in *About the House* [《房屋论》] (伦敦, 1966年) 第66页中援引过这句话。
22. “埃里特雷阿画师” [Eritreia Painter] 约公元前420年画的瓶画 [Epinetron] 现藏雅典, 国家博物馆。参见 P. E. Arias, *A History of Greek Vase Painting* [《希腊瓶画史》] (由 M. Hirmer 摄影, 注释由 B. Shefton 修订) (纽约, 1961年), no. 203。
23. Pausanias, *Periegesis* [《希腊导游》], V (埃利斯) 18. I。
24. 见 Katzenellenbogen, 上文注20引书。
25. 牛津, 1936年。
26. R. Pfeiffer, “The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics” [《德洛斯的阿波罗和阿波罗的道德的图像》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第XV卷, 1952年, 第20–32页。
27. Propertius, *Elegies* [《哀歌》], II, 12. 我引自洛布古典丛书, 1912年, H. E. Butler 的译文。
28. Ausonius, *Opuscula* [《小作品集》], 由 R. Pfeiffer 编辑 (莱比锡, 1886年) 第XVIII卷, 33. 关于这首警告诗的插图, 见 R. Wittkower, “Chance, Time and Virtue” [《机遇, 时间和美德》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第I卷, 1937–1938年, 第313–321页。
29. 我引自洛布古典丛书, 1918年, 第131–132页上 I. T. (1609) 的译文。关于背景知识, 见 T. Gruber, “Die Erscheinung der Philosophie in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius” [《波伊提乌《哲学的抚慰》中“哲学”的表现》], 载 *Rheinisches Museum für Philologie* [《莱茵语言博物馆》], N. F., 莱茵河畔法兰克福, 1969年。
30. W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst* [《中世纪艺术中的基督教象征符号》] (莱比锡, 1926年)。
31. 见前注引书, 第177页。
32. Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* [《中世纪文学中的命运女神》] (麻省坎布里奇, 1927年), 以及 A. Doren, “Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance” [《中世纪和文艺复兴时期的命运女神》], 载 *Vorträge der Bibliothek Warburg* [《瓦尔堡图书馆学术报告集》], 1922–1923年, 第71–144页。
33. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* [《福尔根尼斯的隐喻》] (莱比锡, 1926年) (瓦尔堡图书馆研究丛书, 第IV种)。关于作者和这一类型的历史, 特别参见 Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century* [《14世纪早期英国的修士和古典文化》] (牛津, 1960年)。
34. Liebeschütz, 同上注引书, 第79页起。原文:
 “...De pictura autem poetica caritatis sub ymagine dei Iovis notare possumus, quod Iupiter iste pingitur:
 Vertice curvatus, arena locatus,
 aquilis stipatus, cum palma sceptratus,
 auro velatus,
 vultus est amenus et color serenus;
 fulmen iaculatur et cornu cibatur.
 Iste sunt novem partes picture Jovialis, quibus correspondent novem proprietates benivolentiae et amoris. Nam Jupiter pingitur cum vertice curvato, quia pingitur cum capite arietis. Et bene convenit virtuti benivolentiae et amoris, que virtus est capitalis et principalis inter ceteras virtutes. Arius enim dicitur ab Ares Grece quod est virtus Latine; et ideo capud istius virtutis est arietinum ad signandum dignitatem et perfectionis excessum, quem habet caritas in ordine omnium aliarum virtutum. De cuius dignitate tractat Augustinus in diversis locis sicut 15. de trinitate...
 “Secunda pars picture est de Iovis situatione. Nam poete eum vocant Amon, id est aerenosum; unde recitant poete: Iupiter iste potissime colitus in arenis Libie, ubi solempne est templum deo Amomi, Iovi scilicet, dedicatum, sicut tangit Lucretius in sua poesi. Et istud proprium amoris veri et benivolentiae se ostendere pro loco et tempore necessitatis et indigentiae. Necessitas enim probat amicum, ut dicit Cassiodorus libro [de amicitia]; ...
 “Quia ergo arena est locus adversitatis, quia in arena consueverunt apud antiquos gladiatores pugnare et se mutuo interficere, ideo locus vere amicitiae a poetis ponitur in arena. Et ideo signanter dicit Seneca in quadam epistula, quod ille errat, qui amicum querit in atrio vel aula. De isto multa essent notanda, que scriptura dicit sacra, sicut patet in proverbii, in ecclesiastico et aliis locis.
 “Tercia pars picture est de Iovis administratione. Nam poete fingunt aquilam armigerum dei Iovis; et ideo pingitur a poetis vallatus undique aquilis, sicut dominus aliquis magnus consuevit circumdari armigeris suis. Quomodo autem istud conveniat virtuti caritatis, pulcre docent auctores. Nam, ut docet Plinius in historia naturali, in aspectu et auditu aquile terrentur omnes aves alie et ex terrore aves, que sunt aves prede, cessant a predatione. Applicando ergo ad virtutem caritatis docet Hugo de sancto Victore in sua expositione super regulam beati Augustini, quomodo demones, qui aliquando in scriptura dicuntur aves et celi volucres, quia sunt in celo...iste, inquam, aves nichil tantum timent in hominibus quantum caritatem. Si distribueremus totum, quod habemus, pauperibus, hoc diabolus non timet, quia ipse nichil possidet; si ieunamus, hoc ipse non metuit, quia cibum non sumit; si vigilamus, inde non terretur, quia sompno non utitur. Sed si caritate coniuungimur, inde vehementer expavescit, quia hoc tenemus in terra, quod ipse in celo servare

- contempsit...”
35. 见Beryl Smalley, 同注33引书。
36. Frances Yates, *The Art of Memory* [《记忆术》] (伦敦, 1956年)。
37. 关于这一传统, 见F. Saxl, “Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures” [《中世纪图画中的大宇宙和小宇宙》], *Lectures* [《演讲集》], 第I卷(伦敦, 1957年), 第58—72页, 有进一步的参考书目。
38. Fritz Saxl, “A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages” [《后期中世纪的宗教百科全书》], 《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第V卷, 1942年, 第82—134页。
39. Saxl, 同前注引书, 第128页。
40. Carlo Pedretti, *Studi Vinciani* [《达·芬奇研究》], 第54页。根据Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell' arte della Pittura* [《绘画艺术专论》] (米兰, 1584年), 第VI书, 第54章。
41. Lomazzo, 同上注引书, 第VI书, 第55章。
42. Rosamund Tuve, “Notes on the Virtues and Vices” [《关于善和恶的札记》], 《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》第XXVI卷, 1963年, 第264—303页, 以及第XVII卷, 1964年, 第43—72页; 另见同一作者的书: *Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity* [《寓意图像: 中世纪的一些著述及其后代》] (新泽西州, 普林斯顿, 1966年)。
43. Emil Mâle, *L' art religieux de la fin du Moyen-Âge en France* [《法国中世纪末期的宗教艺术》] (巴黎, 1908年), 第335页。另见R. Tuve, 同上注引书, 第I部分, 第278页起。
44. Erna Mandowsky, “Ricerche intorno all' Iconologia di Cesare Ripa” [《关于切萨雷·里帕的图像学的研究》], *La Bibliofilia* [《藏书癖》], 第XLI卷, 1939年, 以及同一作者在汉堡写的博士论文: *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa* [《对切萨雷·里帕的图像学的研究》], 1934年, 瓦尔堡研究院有复印本。
45. 引自1586年的巴塞年版, *Praelectiones* [《训海集》], CCXXII, 第731页。另见B. Smalley, 同前注引书, 第180页。
46. 我引自1603年的版本, 第16—17页。
47. 见本文注1。
48. Cesare Ripa, *Iconologia* [《图像学》], G. Zarattino Castellini的扩充本(威尼斯, 1645年), 第568页。
49. Francesco Patrizi, *De Regno et Regis Institutione* [《论君主与君主政体》] (巴黎, 1567年)。
50. 《埃涅阿斯纪》[*Aeneid*], 第4部, 第499行。
51. 最后一个例子出自亚里士多德的 *Posterior Analytics* [《解析后编》] 96, 其中讨论了用“分解法”[*division*] 进行定义的理论。
52. 关于这种信念, 参见J. Seznec, 同前注引书, 第II章, 以及本书第119—122页。
53. 关于亚里士多德著作中的“属像性”和“偶性”, 见解析后编83等著述。
54. 见W. Bedell Standford, *Greek Metaphor* [《希腊的隐喻》] (牛津, 1936年)。本文讨论的这个例子出自 *Poetics* [《诗学》] XXI. 13。
55. 参见乔托在竞技场小教堂里对 *Desperantia* [《绝望》] 的描绘。
56. *Ad Pisones* [《致皮索氏的信》], 第180—181页。
57. Giarda, 同前注引书, 见附录第6段和第7段。
58. *Phaedo* [《论灵魂》], 第109—110页。我的英译文引自洛布古典丛中H. N. Fowler的译文, 1926年, 第375—377页。
59. *I Corinthians* [《哥林多前书》], 第十三章, 第12节。
60. Plato, *Laws* [《法律篇》], II, 656D。我在《艺术和错觉》(伦敦, 1960年)第四章中讨论了这一段及其含义。
61. Hans Leisegang, *Die Gnosis* [《论灵知》] (莱比锡, 1924年), 第13页。
62. Giarda, 同前注引书, 见附录第4、第5段。
63. 见本书导言。
64. J. Seznec, 同前注引书; 另见Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness* [《在我们的图像和写真中》], 2卷本(伦敦, 1970年), 第XV章。
65. 见D. P. Walker, “Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists” [《神学家和文艺复兴柏拉图主义者俄耳甫斯》], 《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第XVI卷, 1953年, 第100—120页, 以及“The *Prisca Theologia in France* [《法国的〈上古神学〉》], 同一刊物第XVII卷, 1954年, 第204—259页。另见Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* [《乔达诺·布鲁诺与炼金术传统》] (伦敦, 1964年)。
66. *Jewish Antiquities* [《犹太古文化》] I, 第70—72页。这个故事收入Petrus Comestor, *Historia Scholastica* [《经院哲学史》]。Migne, P. L. CXCVIII, 第1079栏。
67. Giarda, 见前注引书, 见附录第8段。
68. *Oeuvres Complètes du Pseudo Denys L'Areopagite* [《亚略巴古的丢尼修全集》], Maurice de Gandillac翻译、作序和论注(巴黎, 1943年和1958年), 第191页。
69. 关于这些区分的新柏拉图主义源泉, 参见Hugo Koch, *Pseudodionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen* [《伪亚略巴古的丢尼修与新柏拉图主义及神秘方法的关系》] (美茵茨, 1900年), 第208页起。
70. 参见本文注9引述的E. Bevan的书。
71. Frederick Hart, *Giulio Romano* [《朱利奥·罗马诺》] (纽黑文, 1958年)第1卷, 第249—250页。
72. Giovanni Pico della Mirandola, *Heptaplus* [《七重天》], 由E. Garin编辑(佛罗伦萨, 1942年), 第188页。
73. 见前注引书, 第192页。
74. Giarda, 同前注引书, 见附录第2段。
75. Giarda, 同前注引书, 见附录第1、第2段。
76. Erwin Panofsky, *Idea* [《理念》] (莱比锡—柏林, 1924年), (瓦尔堡图书馆研究丛书, 第V种) (英译本, 哥伦比亚, 1968年)。
77. Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* [《现代画家、雕塑家和建筑家传记》] (罗马, 1672年), 第370页起。
78. *Oesterreichische Kunsttopographie* [《奥地利艺术景观》] III, Hans Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk* [《梅尔克政治管辖区的文物古迹》] (维也纳, 1909年), 第197页。
79. H. Tietzi, *Aedes Barberinae* [《巴贝里尼宫》] (罗马, 1642年)。关于萨基这幅湿壁画的方案, 见Giovanni Incisa della Rocchetta, “Notizie inedite su Andrea Sacchi” [《未曾发表的安德烈亚·萨基的轶事》], *L'Arte* [《艺术》], 第XXVII卷, 第2—3期, 1924年, 第64页。
80. Torquato Tasso, “Del Poema Eroico” [《论英雄诗》], 载 *Opere* [《作品集》] (威尼斯, 1735年), 第V卷, 第367页。
81. Plotinus, *Ennead* [《九章集》], V, 8 (另见第6章)。参见George Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo* [《赫拉波罗的象形文字》] (纽约, 1950年), 以及F. Cumont, “Le Culte Egyptien et le Mysticisme de Plotin” [《埃及人的崇拜与柏罗丁的神秘主

- 义》], *Monuments Piot* [《志书》]。
82. Ficino, *Opera Omnia* [《全集》], (巴塞尔, 1576年)第1768页。原文:
 “Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tanquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam. Cap. VI.
 “Excogitatio temporis apud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et revolutione quadam principium rursus cum fine coniungit: prudentiam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem: caeteraque figuris similibus, quas describit Horus.”
- 最早提醒人们注意这段重要文字的是Karl Giehlow。见他的“Die Hieroglyphenkunde des Humanismus” [《人文主义的象形文字知识》], 载*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* [《皇宫艺术史论文集年鉴》]第XVII期, 1915年。
83. 见G. Boas, 同前注引书。
84. 见本书的《拉斐尔的签字厅壁画》一文。
85. 自从Weinhandel在*Das aufschliessende Symbol* [《被解开的象征》]中探讨了弗鲁的圣尼古拉[St. Nicolaus of Flüe]的灵视中的视觉象征之后, 许多作者已讨论过这种“洞见的象征”[insight symbol]。参见Helen Flanders Dunbar, *Symbolism in Mediaeval Thought* [《中世纪思想中的象征体系》] (纽黑文, 1929年), 和W. M. Urban, *Language and Reality* [《语言与现实》] (伦敦, 1939年)。这种对待象征的态度也许最好可以称为在一个特定的方向中模糊再现和象征之间的区分。象征符号被认为再现了它所表示的实体。东方的那些对“Om” [唵]这一神圣音节进行沉思的神秘主义者希望从其特质中(包括这个音节前后的寂静中)悟出某种神性的本质。我在美国心理学家协会年会上作的题为“The Use of Art for the Study of Symbols” [《艺术对象征符号研究的用途》]的演讲中讨论了这一方法的某些心理学含义。该文载*The American Psychologist* [《美国心理学家》], 第XX卷, 第1期, 1956年1月号, 重印于J. Hogg编辑的*Psychology and the Visual Arts* [《心理学与视觉艺术》] (哈蒙兹沃思, 1969年)。
86. Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* [《十七世纪图像研究》], 第I卷(瓦尔堡研究院研究丛书, 第3种) (伦敦, 1939年)。(最早以意大利文出版: *Studi sul concettismo* [《十七世纪奇特派研究》], 米兰, 1934年)。
87. Praz 援引了此段, 上注引书第53页。
88. 见Robert Klein, 本文注6引书。
89. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico* [《亚里士多德望远镜》] (威尼斯, 1655年)。我引自1696年威尼斯版。
90. 同上注引书, 第416页, 见Praz, 注86引书第56页起。
91. Scipione Bargagli, *La prima Parte dell' Imprese* [《徽铭的最初阶段》] (锡耶纳, 1578年), 另见Praz, 注86引书, 第60页起。
92. Henry Estienne, *The Art of Making Devices* [《创作徽志的艺术》], 由T. Blount译成英文(伦敦, 1646年), 第13页。
93. Camillo Camilli, *Imprese Illustri di diversi, co i discorsi* [《各种著名的徽铭及演讲》] (威尼斯, 1586年)。
94. Jean Cousin, *Livre de Fortune* [《幸运之书》], 由L. Lalanne编辑(巴黎和伦敦, 1883年), no. 86。
95. 参见Rosamund Tuve, *Elizabethan and metaphysical Imagery* [《伊丽莎白时期和形而上的图像》] (芝加哥, 1947年), 特别是第371页起。
96. Girolamo Ruscelli, *Le Imprese Illustri* [《著名徽铭集》] (威尼斯, 1566年), 第363-369页。
97. Henry IV [《亨利四世》], 第I部, 第一幕第二场。[译者按: 此处用朱生豪先生的译文]
98. W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor* [《希腊人的隐喻》] (牛津, 1936年)。
99. Cicero, *De Oratore* [《论演说》] III, 155。我引自洛布古典丛中E. W. Sutton的英译文, 1942年。
100. Cicero, 译文同上注出。
101. 关于最近的对隐喻的讨论和参考书目, 见C. C. Anderson, “The Psychology of Metaphor” [《隐喻心理学》], 载*The Journal of Genetic Psychology* [《发生心理学杂志》], 第105卷, 1964年, 第53-73页。另见Max Black, *Models and Metaphors* [《模式与隐喻》] (伊萨卡, 1962年)。
102. 这主要指Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* [《语言、思维和现实》] (纽约等地, 1956年)。
- 这里就像在任何地方一样, 我得感谢卡尔·波普尔爵士, 他使我看到了沃尔夫假说的益处和局限性: 语言不一定会成为批评性思维的障碍。
103. Cicero, *De Oratore* [《论演说》], 英译出外同注99。
104. R. L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox* [《流行的悖论: 文艺复兴的悖论传统》] (新泽西州, 普林斯顿, 1966年)。
105. L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance* [《文艺复兴时期的图画文字》] (莱比锡, 1923年), 第17页。
106. Dionysius, 同前注引书, 第182页。关于这种观念的前例, 见Peter Crome, *Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache* [《象征和语言的不充足性》] (慕尼黑, 1970年)。
107. M. Ficino, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone* [《论爱, 或柏拉图的〈宴饮篇〉》], G. Rensi编辑(兰恰诺, 1914年), 第VII讲, 第13章:
 “De lo amore divino, e quanto è utile,
 e di quattro spezie di furori divini
 “...Il furore divino è una certa illustrazione della Anima razionale, per la quale, Dio, l'anima da le cose superiori a le inferiori caduta, senza dubbio da le interiori a le superiori ritira. La caduta della Anima da un principio dell'universo infino a' corpi, passa per quattro gradi, per la mente, ragione, oppenione e natura. Imperocchè essendo nell'ordine delle cose sei gradi, de' quali il sommo tiene essa unità divina, lo infimo tiene il corpo: ed essendo quattro mezzi i quali narriamo, è necessario qualunque cade da' l primo insino a l'ultimo, per quattro mezzi cadere. Essa unità divina è termine di tutte le cose e misura; senza confusione e senza moltitudine. La mente Angelica è una certa moltitudine di Idee; ma è tale moltitudine che è stabile e etena. La ragione della Anima è moltitudine di notizie e d'argomenti, moltitudine, dico, mobile, ma ordinata. L'opinione ch'è sotto la ragione, è una moltitudine di immagini disordinate, e mobili; ma è unita in una sustanzia e in un punto. Concio sia che la Anima nella quale abita la opinione, sia una sustanzia la quale non occupa luogo alcuno, La natura, cioè

- la potenza del nutrire che è da l' Anima, e ancora la complessione vitale, ha simili condizioni: ma è per i punti del corpo diffusa. Ma il corpo è una moltitudine indeterminata di parti e d' accidenti, soggetta al movimento, e divisa in sostanze, momenti e punti. L' Anima nostra riguarda tutte queste cose: per queste discende, per queste saglie.”
108. Ficino, 同上注引书, 第14章。
109. Goethe, *Faust I* [《浮士德》, 第一部]: Hexenküche [魔女的丹房]:
“Ich kenn' es wohl, so Klingt das ganze Buch;
Ich habe manche Zeit damit verloren,
Denn ein vollkommner Widerspruch
Bleibt gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Thoren.” [我知道, 全书都是这个调儿; 我花过许多时间穷其奥义, 因为彻头彻尾的矛盾, 对智者和愚人都同样神秘。] (译者按: 此处用钱春绮先生的译文)
110. 这一传统与佛罗伦萨新柏拉图主义之间的联系已经有人作了深入的探索, 见Will-Erich Peuckert, *Pansophie, Ein Versuch zur Geschichte der weissen und schwarzen Magie* [《泛智论: 对白色魔术和黑色魔术的探索》] (斯图加特, 1936年; 柏林, 1956年)。
111. 歌德, 《浮士德》, 第一部分和第二部分 (节选), 英文由Louis MacNeice和E. L. Stahl译 (伦敦, 1965年), 第21-22页。(译者按: 正文的中译文用钱春绮先生译文)
112. *Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16. und 17. Jahrhundert* [《十六、十七世纪玫瑰十字社的神秘图像》] (阿尔托纳, 1785年; 重印于柏林, 1919年)。我选了图版8来证明, 这三种世界: 人间的太阳世界 [terrestrial sun-world]、天堂 [the heavenly] 和地狱 [the infernal] 如何影响着这个世界, 并且证明, 亡灵的世界 (冥府和极暗)……就像活人的世界、天堂以及第三重天 [the Third Heaven] 一样, 不是在这个世界之外的, 人的心里包含着一切东西: 天堂和地狱, 光与暗, 生与死, 这三重世界被表现为一个神圈中的三个相互交叉的圈, 共同占据着心这一中心领域。文字说明和图画文字使人们更容易对之做出解释和沉思。H. Birven, *Goethe's 'Faust' und der Geist der Magie* [《歌德的〈浮士德〉和巫术的精神》] (莱比锡, 1924年), 第75页起, 把人们引向了Georg von Welling的*Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* [《巫术犹太教义和神智论的作品》] (Hamburg vor der Hoher [上汉堡], 1735)。关于这类的宇宙图, 见Harold Jantz, *Goethe's 'Faust' as a Renaissance Man* [《作为文艺复兴人的歌德的〈浮士德〉》] (新泽西州, 普林斯顿, 1951年), 第61页起, 其中提到了在Fludd的著作及类似的作品中发现的图画。
113. 关于对这本书及其含义的分析, 见D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* [《从费奇诺到康帕内拉的神圣巫术和恶魔巫术》] (伦敦, 1958年) (瓦尔堡研究院研究丛书, 第XXII种), 以及Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* [《乔达诺·布鲁诺和炼金术传统》] (伦敦, 1964年), 特别是第4章。
114. 见F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance* [《文艺复兴后期的古典诸神》] (瓦尔堡图书馆研究丛书第VIII种), 第17页: “Dieser Begriff der Form entspricht der Rolle des Namens in der Zauberei. Beide sagen etwas über das Wesen des Dinges aus.” [形式的概念与巫术中名称的作用相一致, 两者都在某种程
- 度上表明了事物的本质。] 参见Santayana论“帕里斯的裁判”的话: “三位女神正在脱衣服, 这与我的解经原理不相符, 我认为这是不正义的。女神们不能脱掉衣服, 因为她们的属像是她们的本质。” 见Soliloquies in *England and Later Soliloquies* [《英国的独白和后来的独白》] (伦敦, 1937年), 第241页。
115. *Opera Omnia* [《全集》], 第355页。
116. Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* [《十六世纪的法国学院》] (伦敦, 1948年) (瓦尔堡研究院研究丛书, 第XV种), 第36页起。
117. Battista Fiera, *De Iusticia Pingenda* [《画“正义”》] 由James Wardrop翻译和编辑 (伦敦, 1957年), 另见本文注12所引的我的文章。
118. Migne, *PL LXXVI*, col. 1251。在Gregory的书中, 这一名字可能只表示“力量”, 但在俗文学中, 这些名字的同源性可能导致了概念的同源性。参见C. S. Lewis, *The Allegory of Love* [《爱情的寓意》] (牛津, 1936年), 第86页: “用人的形象表现的七恶 (或八恶) 变得如此广为人知, 以至于信仰者最终无法区分他的寓意形象和他的圣灵论。‘七德’和‘七恶’变得像天使和恶魔一样真实了。”
119. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della Pittura* [《绘画艺术专论》] (罗马, 1844年) 第VII章, 第III章。
120. 参见E. v. Möller, “Die Augenbinde der Justitia” [《“正义”的盲目》], 载 *Zeitschrift für christliche Kunst* [《基督教艺术杂志》], 第XVIII期, 1905年。
121. 参见A. Warburg, *I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589* [《1598年的过场戏中的戏剧服装》], 同前注引书, 特别是第280页, 其中证明, 有些象征符号是观众看不出来的, 甚至聪明博学的观众也不解这些图画的真正含义。
122. Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *Strix, sive de ludificatione daemonorum* [《猫头鹰, 或欺骗性的魔鬼》] (波洛尼亚, 1523年), 第II章。关于新柏拉图主义的视觉表现理论, 参见Ficino, 同前注引书, 第876和第938页。前一页之所以值得注意, 是因为其中提到了那些“善良的魔鬼”, 他们与其 (精神的) 肉体结合在一起, 他们“统辖”着某些动物、植物以及温和的风和好天气, 并统辖着人间 的艺术和音乐、医学、体育, 等等。这里, 我们又处于魔鬼信仰和寓意形象之间的领域。
123. Dante, *Paradiso* [《天堂篇》], IV, 第40行起, 用理性的托马斯主义的 [Thomistic] 形式表现了这种迁就理论 [doctrine of accommodation]。关于但丁的渊源, 参见G. A. Scartazzini编辑的书 (莱比锡, 1882年), 第III卷, 第88页起。另见本书《多比雅和天使》一文。
124. 参见K. Lange, *Der PapsteseI* [《论畸形动物》] (格廷根, 1891年); A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luther's Zeiten* [《路德之前文字和图画中的异教古典预兆》], 同前注引书, 第524页; H. Grisar, S. F和F. Heege, S. J., *Luthers Kampfbilder* [《路德的战斗画》], 路德丛书, 第V卷, 3.4 (弗莱堡, 1923年)。
125. 现代艺术和文学中有许多有趣的例子说明了这种类型的影响。弗洛伊德和荣格理论的影响远远不止于少数阅读和理解了他们的专业论著的人。(他们的观点最早在这些专业论著中提出。) 这些理论中的有些关键词常常被曲改得无法辨认。但这并没有削弱这些词的魅力和影响。“理念” [Idea] 或“迷狂” [furor] 不亚于“无意识” [unconscious]、“象征” [symbol] 或“模式” [pattern] 或“整合” [integration] 等词的吸引力。这些词现在已经

- 充满了模糊的，但却是具有感情色彩的意义。
126. Giarda, 同前述引书, 见附录第7段。
127. Calileo Galilei, *Dialogo dei due Massimi Sistemi del Mondo, Le Opere di Galileo Galilei* [《关于宇宙中两大体系的对话, 伽利略作品集》] 国家版(佛罗伦萨, 1933年)第7卷, 第129-131页。
128. Joseph Addison, *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals* [《关于古代徽章用途的对话》] (伦敦, 1762年), 第30-31页。
129. 见本文的开始部分。
130. 参见Reynolds, *Discourses* [《讲演录》], IV: “历史画家画一般的人, 肖像画家画个别的人, 所以他画的是有缺点的模特儿。”
131. 我并不想暗示这几句话穷尽了艺术中共相的问题。但是“抽象”这个词太容易混淆这里所涉及的问题。正如I. A. 理查兹 [I. A. Richards] 在讨论他自己的研究领域时所说的: “也许很有必要强调……抽象思维不是一种高度专业化的复杂的智力技巧……最简单的有机体, 只要它的行为是有选择性的, 它就是在进行抽象……英国的哲学思想受到了一种特大错误的引诱, 对此展开过毫无结果的争论……有人认为, 思维始于具体之物, 然后通过一种特殊的运转过程, 形成抽象的观念。可实际上思维一开始就是抽象的, 不管它在考虑什么事情, 它只是考虑某一方面, 舍弃另一些方面……” (*Interpretation in Teaching* [《教学中的解释》], 伦敦, 1938年, 第380页)。另见我的《木马沉思录》(伦敦, 1963年)中的同名文章以及我的《艺术与错觉》(伦敦, 1960年)。
132. 见我对Charles Morris的*Signs, Language and Behaviour* [《符号, 语言和行为》] (纽约, 1946年)的评论, 载*The Art Bulletin* [《艺术通报》], 第XXXI卷, 1949年, 第70页起。
133. Jakob Burckhardt 1887年的演讲中对这种用法作了几句讽刺性的评论。见“Die Allegorie in den Künsten” [《各类艺术中的寓意形象》], *Gesamtausgabe* [《全集》] 第XIV卷, 由E. Dürr编辑(斯图加特, 1933年)。
134. 关于这种偏差的历史, 见Karl Bühler, *Sprachtheorie* [《语言理论》], (耶拿, 1934年), 第18-186页, 以及Lieselotte Dieckmann, “Friedrich Schlegel and Romantic Concepts of the Symbol” [《弗里德里希·施勒格尔和浪漫主义的象征概念》], 载*Germanic Review* [《日耳曼评论》], 1959年。1827年, C. F. v. Rumohr在他的*Italianische Forschungen* [《意大利研究》] (由J. v. Schlosser编辑, 法兰克福, 1920年)第21页嘲笑了“象征”一词的流行。关于这一术语在法语中用法的历史, 见Lloyd James Austin, *L'Univers Poétique de Baudelaire* [《波德莱尔的诗歌世界》] (巴黎, 1956年)第1章。以下我引述了我的论文《艺术对象征符号研究的用途》, 本文注85已引证。
135. “*The New Science*” of Giovanni Battista Vico [《维科的〈新科学〉》], T. G. Bergin和M. H. Fisch根据第三版译出(伊萨卡, 1948年), 第435段。
136. 维科, 同上注, 第378段。
137. 维科, 同上注, 第405段。
138. 见本书第141页。
139. 维科, 第487段。
140. Ernest Lee Tuveson, *Millennium and Utopia* [《千禧年和乌托邦》] (伯克利等地, 1949年), 特别是附录, “The Age of Fable and an Approach to Romanticism” [《寓言的时代和一种研究浪漫主义的方法》]。
141. Arnaldo Momigliano, “Friedrich Creuzer and Greek historiography” [《弗里德里希·克罗斯和希腊编史学》], 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》, 第IX卷, 1946年, 第152-163页, 以及Ernst Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik* [《为克罗斯的象征论辩护》] (蒂宾根, 1926年)。
142. Howald援引了这一段, 同上注引书, 第63-68页。
143. G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, [《全集》], 由H. Glockner编辑, (斯图加特, 1927年)第XII卷 (*Vorlesungen über die Aesthetik* [《美学的讲演录》], 第II部分, 第1段, 见前注引, 第407页)。
144. 同上注, 第480页。
145. 同上注, 第420页。
146. Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter* [《编织绳索的阿克诺斯》], 由M. Schroeter编辑(慕尼黑, 出版日期不详)。(译者按: 阿克诺斯是地狱中一位绳索编织者, 他编了又拆, 拆了又编, 永远也编不好, 因而他象征着犹豫不决的人 [Verkörperung des Zauderers]。)
147. M. Dorer, *Historische Grundlagen der Psychoanalyse* [《心理分析的历史基础》] (莱比锡, 1932年)。
148. R. A. Scherner, *Das Leben des Traumes* [《梦的生命》] (柏林, 1961年)。
149. Yolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol* [《情结、原型、象征》] (纽约, 1959年)。

拟人化

1. 这是大会第一天的第一篇论文。(译者注: 这次大会的名称是“公元500—1500年间的古典影响”, 1970年(?)在剑桥召开。)
2. 现在可参见我的*Aby Warburg: An Intellectual Biography* [《阿比·瓦尔堡思想传记》] (伦敦, 1970年)。
3. Jacob Burckhardt 1887年的演讲“Die Allegorie in den Künsten” [《艺术中的寓意画》], 载*Gesamtausgabe* [《论文集》], 由Emil Dürr编辑(斯图加特, 1933年), 第419-438页。
4. 载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》第XXVI卷(1963年)第264—303页, 第II部分载第XXVII卷, 第42-72页。另见同一作者的书*Allegorical Imagery, Some Medieval books and their posterity* [《寓意图像: 一些中世纪的著作及其后代》] (新泽西州普林斯顿, 1966年)。
5. 牛津, 1936年, 特别是第II章。
6. 伦敦, 1953年, 第131-133页。
7. 权威的文章是L. Deubner写的Personifikationen [《拟人化》] 条目, 见W. H. Roscher编的*Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* [《希腊罗马神话词典》] (莱比锡, 1902-1909年)。作为该文的补充见F. Stassl为Pauly-Wissowa的*Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* [《古典研究百科全书》] 第XXV II卷(1937年)撰写的同一条目。另见Roger Hinks的*Myth and Allegory in Ancient Art* [《古代艺术中的神话和寓意》], 瓦尔堡研究院丛书, 第6种, (伦敦, 1939年)。
8. Alessandro Perosa, “Febris: a poetic myth created by

- Poliziano” [《疟疾之神：由波利齐亚诺创造的一个诗歌神话》]，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》第IX卷（1946年），第74—95页。
9. T. B. L. Webster, “Personification as a Mode of Greek Thought” [《作为希腊思维模式的拟人》]，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，第XVII卷，（1954年），第10—21页。
 10. 第LXXXIV章第11节；关于影响，见Samuel C. Chew, *The Virtues Reconciled* [《容归于好的各种美德》]（多伦多，1947年）第二章。
 11. Daniel H. H. Ingalls, *Sanskrit Poetry from Vidyakara's 'Treasury'* [《维迪亚卡拉的〈宝典〉中的梵文诗》]（哈佛大学出版社，麻省坎布里奇，1968年），No. 1477。
 12. *The Prabod' h Chandro' daya or The Moon of Intellect* [《智性的月亮》]，由J. Taylor翻译（伦敦，1812年），关于后来版本和翻译的参考书目，见M. Schuyler in *Journal of American Oriental Society* [《美国东方研究协会杂志》]第XXV期（1904年）上的文章，第194—196页。关于时期，见J. W. Boissevain, *Het indische Tooneelstuk Prabodhacandrodaya* [《印度戏剧〈智性的月亮〉》]，博士论文（莱登，1905年）和Jai Dev., *The Prabodhacandrodaye of Krsnamisra, A critical edition of the text with an introduction and an essay on the development of allegorical literature in Sanskrit* [《克斯尔纳斯拉的〈智性的月亮〉，原典的评论版，附有导论和一篇论文中寓意文学发展的论文》]（未出版的伦敦大学博士论文，1952年）。
 13. 这些是R. C. Zaehner在*The Dawn and Twilight of Zoroastrianism* [《拜火教的黎明和黄昏》]（伦敦，1961年）第45页中所用术语。对这种状态的讨论，见Jacques Duchesne-Guillemin的*Symbols and Values in Zoroastrianism* [《拜火教中的象征和价值》]（纽约，1966年），第25—39页。
 14. R. Pfeiffer, “The Image of the Delian Apollo and Apollonian Ethics” [《德洛斯的阿波罗和阿波罗的道德的图像》]，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，第IV卷（1952年），第232—237页。
 15. Ferdinand Piper的*Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst* [《基督教艺术中的神话和象征》]（魏玛，1847年）现在仍然值得查阅。一本比较现代的观点是Raimond van Marle的*Iconographie ae l'art Profane au moyen Age et à la Renaissance* [《中世纪和文艺复兴时期异教艺术的图像志》] 2（海牙，1932年）以及J. Held写的*Allegorie* [《寓意》]词条，载O. Schmitt编的*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* [《德国艺术史百科全书》]（斯图加特，1937年）。
 16. 《瓦尔堡和考陶尔德研究院院刊》，第XI卷，第163—192页。
 17. 雄狮和独角兽出版社 [The Lion and Unicorn Press]，伦敦。头版为1515年，但对话是安排在1489年的罗马。
 18. Frances Yates, *The Art of Memory* [《记忆术》]（伦敦，1966年）。
 19. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* [《福尔根丘斯的隐喻》] 瓦尔堡图书馆丛书，第4种（莱比锡，1926年）。Beryl Smalley, *The English Friars and Antiquity in the early Fourteenth Century* [《十四世纪早期的英国修士和古典文化》]（牛津，1960年）。
 20. 关于对各种理论的概述，见I. Fodor, “The Origin of Grammatical Gender” [《语法的性的起源》] 载*Lingua* [《语言杂志》]，第VIII卷（1959年），第1—41页和第186—214页。
 21. 参见我的论文《艺术对象征符号研究的用途》，载*The American Psychologist* [《美国心理学家》]，第XX卷（1965年）。
 22. Johan Huizinga, *Homo Ludens* [《游戏的人》]，（哈勒姆，1938年），第八章。
 23. A. Warburg, *Gesammelte Schriften* [《文集》]（莱比锡，1932年），I，第127—163页。
 24. 正如我们从瓦尔堡的书信集里所知道的。
 25. 关于背景，见Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* [《中世纪文学中的命运女神》]（麻省坎布里奇，1927年）。Robert Browning教授善意地叫我注意一位10世纪拜占庭学者的一封信，这位学者对命运女神的身份犹豫不决。Browning教授在*Byzantion* [《拜占庭研究》]第XXIV期（1954年）第417页上发表过一篇简介，全文载E[Γ]ΕΤΗΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠ[Ι]ΟΥΔΩΝ [《拜占庭研究成果年鉴》]，第XXVIII卷（1957年），第192—193页。

艺术对象征符号研究的用途

1. E. Panofsky, *Studies in Iconology* 《图像学研究》，牛津（1939年）。
2. E. Castelli, (编辑), *Umanesimo e Simbolismo* [《人文主义与象征主义》]，Padua（1958年）以及 L. C. Knights 和 B. Cottle (编辑), *Metaphor and Symbol* [《隐喻与象征》]，Butterworths（1960年）。
3. Karl Bühler, *Sprachtheorie* [《语言理论》]，Jena（1934年）。
4. L. Dieckmann, “Friedrich Schlegel and Romantic Concepts of Symbol” [《弗里德里希·施莱格尔与浪漫主义象征符号概念》]，*Germanic Review* [《德意志评论》]，（1959年）以及 H.R. Rookmaaker, *Synthesist Art* [《合成主义艺术》]，Amsterdam（1959年）。
5. H. Pauli and E. B. Ashton, *I Lift My Lamp: The Way of a Symbol* [《我举着灯：一种象征方式》]，New York（1948年）。
6. “The Cartoonists' Armoury” [《漫画家的武器库》]，*Meditations on a Hobby Horse* [《木马沉思录》]。
7. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* [《早期尼德兰绘画》]，Harvard University Press（1953年）。
8. L. Baldass, *Van Eyck* [《凡·艾克》]，伦敦（1952年），第272页。
9. E. Panofsky, 注7引书，第446—448页。
10. E. Mâle, *L' Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France* [《法国中世纪末的宗教艺术》]，Paris（1908年），第223页。
11. Karl Bühler, 注3引书，第42—48页。
12. 《木马沉思录》第15—16页。
13. “Anthropomorphism” [《神人同形说》]，*Catholic Encyclopedia* [《天主教百科全书》]，1913年，第558—559页。
14. S. K. Langer, *Philosophy in a New Key* [《哲学新解》]，Harvard University Press（1942年），以及 E. Schaper, “The art symbol” [《艺术象征符

- 号》], *Brit. J. Aesthet.* [《英国美学杂志》], vol. 4, (1964年), 第228—239页。
15. J. Stolnitz, "Review of E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*" [《评E. H. 贡布里希的〈木马沉思录〉》], *Brit. J. Aesthet.* [《英国美学杂志》], vol. 4, (1964年), 第271—274。
16. *Art and illusion* [《艺术与错觉》], 第11章。
17. C. E. Osgood, G. J. Suci 和 P. H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning* [《意义的测定》], University of Illinois Press (1957年)。
18. U. Neisser, "The multiplicity of thought" [《思维的多项性》], *Brit. J. Psychol.* [《英国心理学杂志》], vol. 54. (1963年), 第1—4页。
19. 参见本书《象征的图像》一文。
20. J. S. Bruner, "On perceptual readiness" [《论知觉就绪》], *Psychol. Rev.* [《心理学评论》], vol. 64, (1957年), 第123—152页。
21. "Het Tuin der Onkuisheiddrieliuk van Jeroen Bosch gevolgd door Kritiek op Fraenger" [《弗伦格对博施“淫荡乐园”三联画的评论》], *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Letterkunde* [《荷兰皇家科学院文献汇编, 人文科学部分》], Amsterdam (1956年), new series, part 63, 2, 第1—208页。
22. 参见本书《象征的图像》一文。
23. G. Boas, (编辑和翻译), *The Hieroglyphics of Horapollo* [《霍拉波罗的埃及象形文字》], Pantheon (1950年)。
24. Dieckmann, 同注4引书。
25. "On Physiognomic Perception" [《论相术知觉》], 《木马沉思录》。
26. Panofsky, 注1引书, 第3章。
27. J. Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol* [《情结、原型、象征》], Pantheon (1959年)。

编者后记

本书共收贡布里希的图像学论文九篇，其中包括了《文艺复兴艺术研究第二卷：象征的图像》的全部论文。

关于图像学，除了《美术译丛》上刊载的零星篇章之外，国内几乎还无人介绍。因此，一些专名的翻译就成为突出的问题。我们给出一些初步译名，必要之处还作了说明，供读者参考斟酌。

作者的原注全部译出，惟文献的著者基本不译，书名的汉译则以括号出之。外文文献全部给出，俾便读者查考。

带星号的脚注系编者所加，原拟作详细注释，但由于篇幅所限，更担心自己的点抹而湮灭原作的精神，所以中途辍笔，暂以初稿录上，或可有所裨益。

附录的《图像志》系概述性的介绍，作者是贡布里希的好友，小传附在论文之前，我们也希望他的图像学著作能尽早有中译本出版（潘诺夫斯基的《图像学研究》，已由上海三联书店出版）。

本书的译者分工如下：

中译本序、序言及为第三版写的关于参考文献的按语，杨思梁译，范景中校

导言：图像学的目的和范围，范景中译，杨思梁校

多比雅和天使，陈亦尚译，范景中校

波蒂切利的神话作品，李本正译，杨思梁校

曼泰尼亚《帕耳那索斯山》诠释，杨思梁译，范景中校

拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质，邵宏译，杨思梁校

梦中爱的争斗，杨思梁译，范景中校

茶宫中的风神厅，杨思梁译，范景中校

普森的《俄里翁》的主题，杨思梁译，范景中校

象征的图像，杨思梁译，范景中校

以上为 *Symbolic Images* 的全书。

拟人化，陈亦尚译，范景中校

艺术对象征符号研究的用途，徐一维译，范景中校

图像志，杨思梁译，范景中校

注释及图版说明，范景中、杨思梁译

贡布里希教授为中译本撰写的序言，原文一并印出，可补 *E. H. Gombrich: A Bibliography* 所收的文献。

我们尤其感谢徐一维先生，没有他默默无闻的工作，这部文集将仍在草昧之中。感谢黄专和严善錞先生，他们慨然牺牲了宝贵的写作时间为我们誊抄稿件（当时还是手抄稿件的时代）。

重校近三十年前的译文，不胜感慨。当年翻译和校对，也算得上殚精竭虑，且受惠于作者不厌其烦的帮助。但重校时仍然发现大小错误多达百处。译事之难，难以言表，回想起来，我们之所以还胆敢奋力而为，可能是得到了莎士比亚的安慰：*Best men are moulded out of faults, / And, for the most, become much more the better / For being a little bad.* 仁人君子是由错误铸造，大多数人都因过失才变得更好。

编者

2014年10月



图1 艾伯特·吉尔伯特：厄洛斯。伦敦，皮卡迪利广场



图2 乔万尼·博洛尼亚：墨丘利。佛罗伦萨，国家博物馆

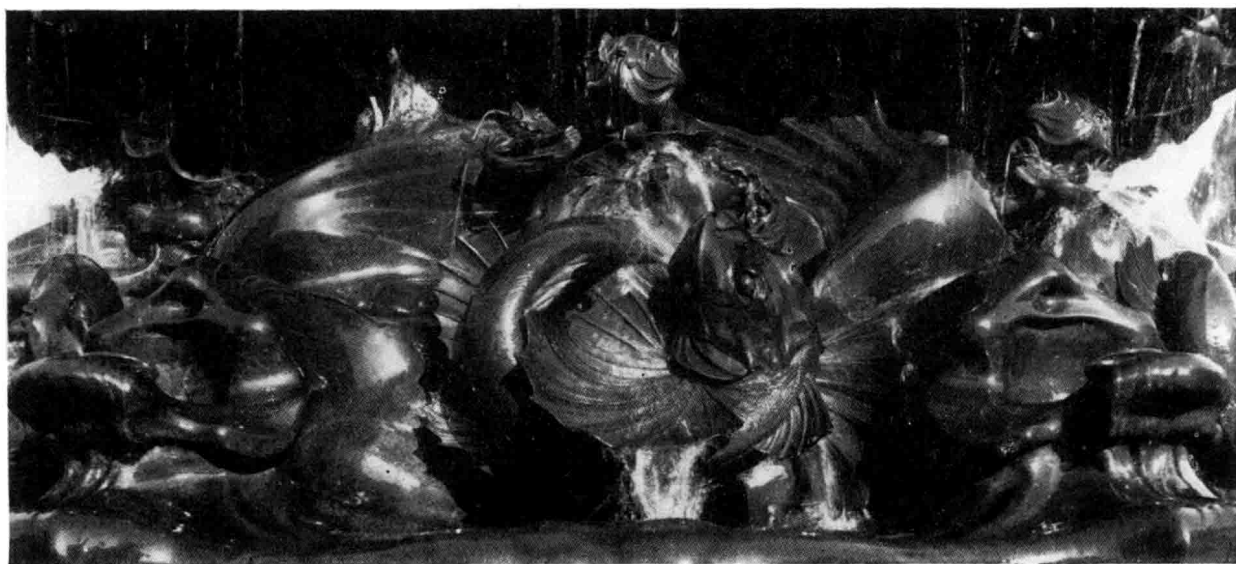


图3 厄洛斯雕像 [图1] 底座细部



图4 乔万尼·安杰洛·蒙托尔索利：俄里翁喷泉。1548年，梅西纳

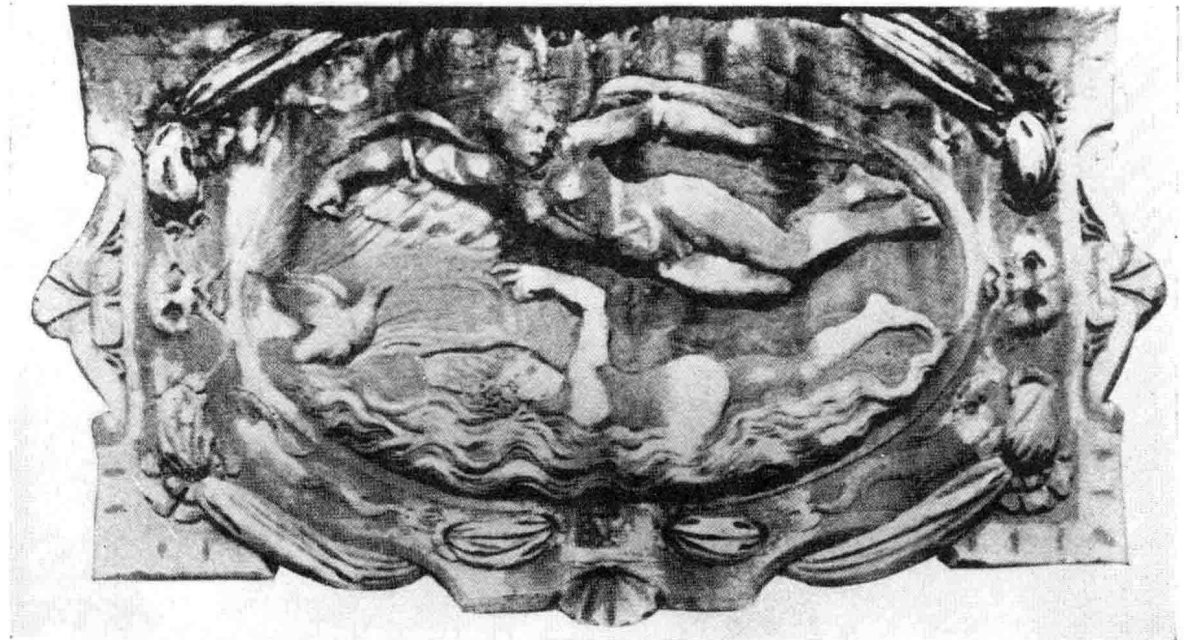
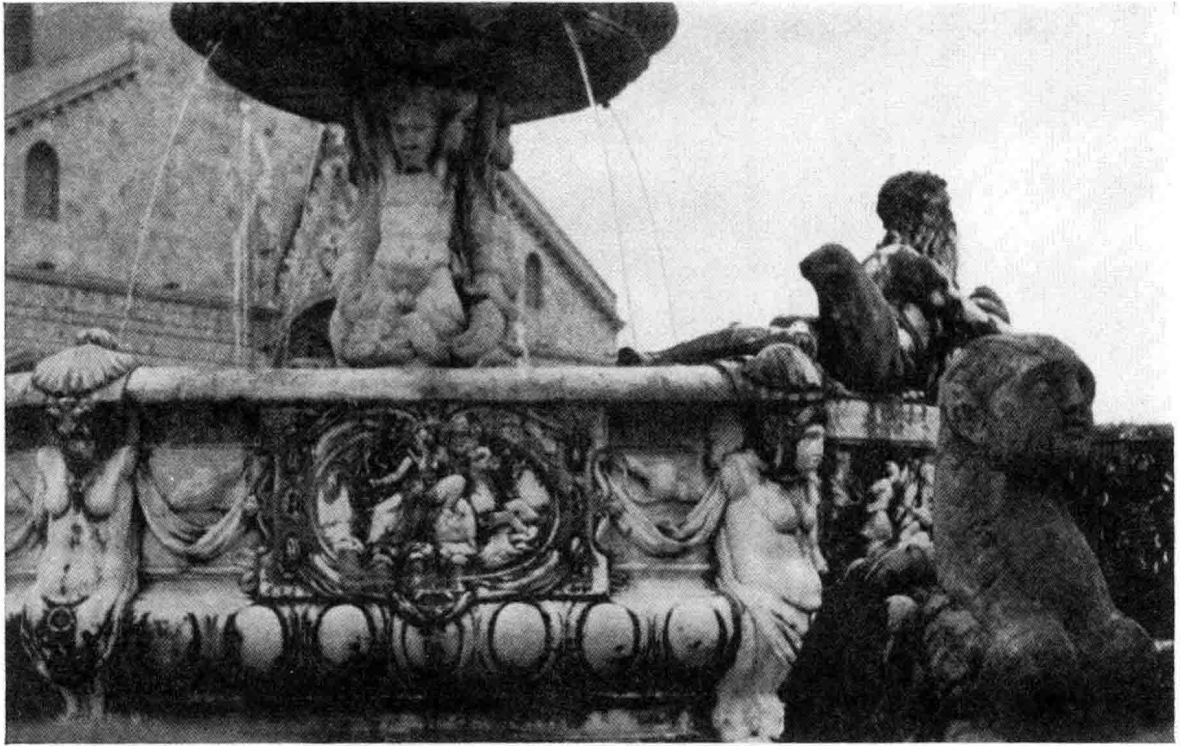


图5-6 牛背上的欧罗巴；伊卡洛斯的坠落。图4的细部

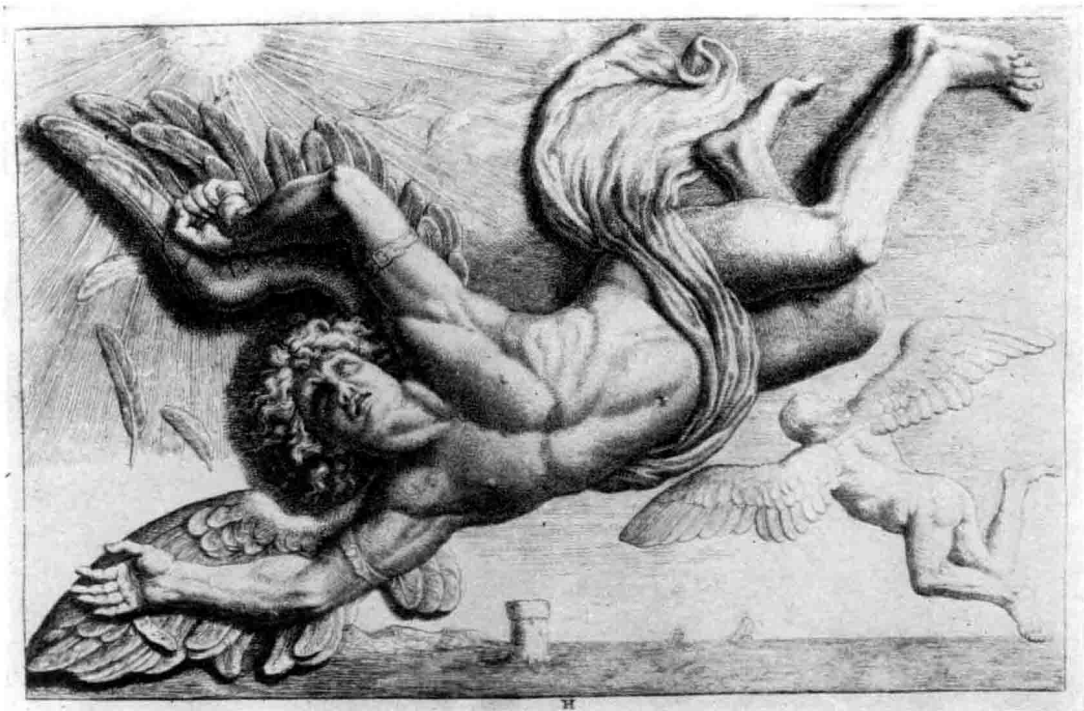


图7-8 伊卡洛斯的坠落；海豚上的俄里翁。阿姆斯特丹市政厅。金属版画，出自雅各布·凡·坎彭的《阿姆斯特丹市政厅里的图画》，1661年

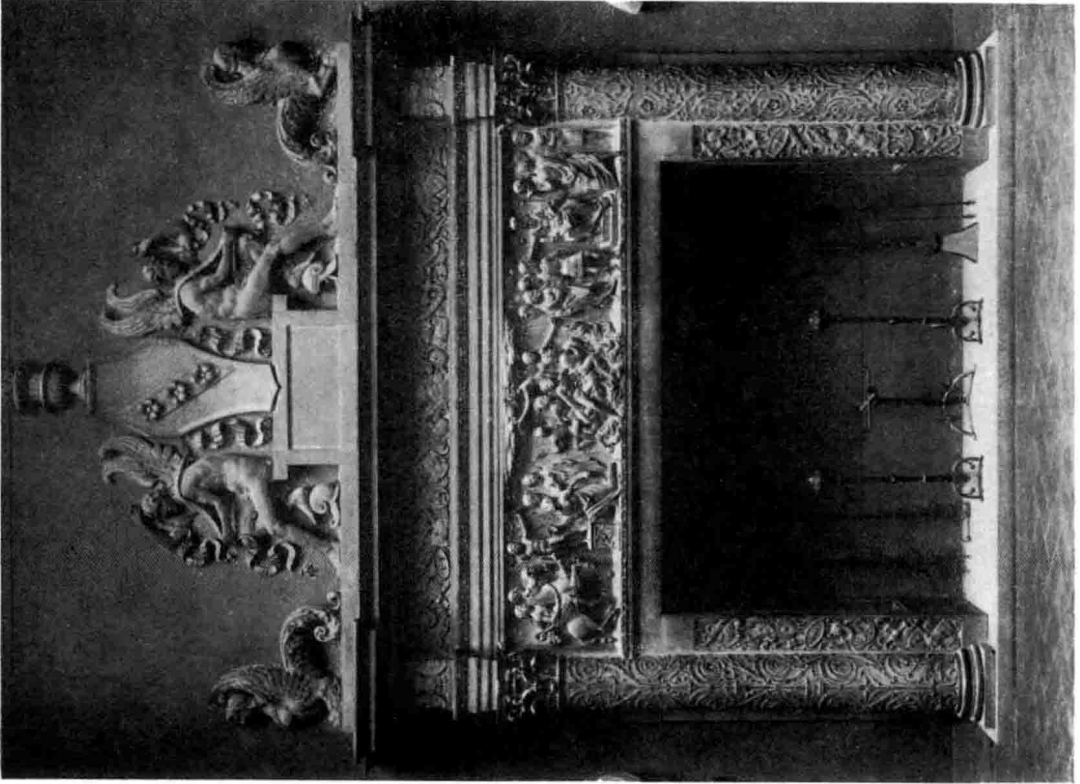


图9 贝内代托·达·罗韦扎诺：壁炉架。佛罗伦萨，国家博物馆

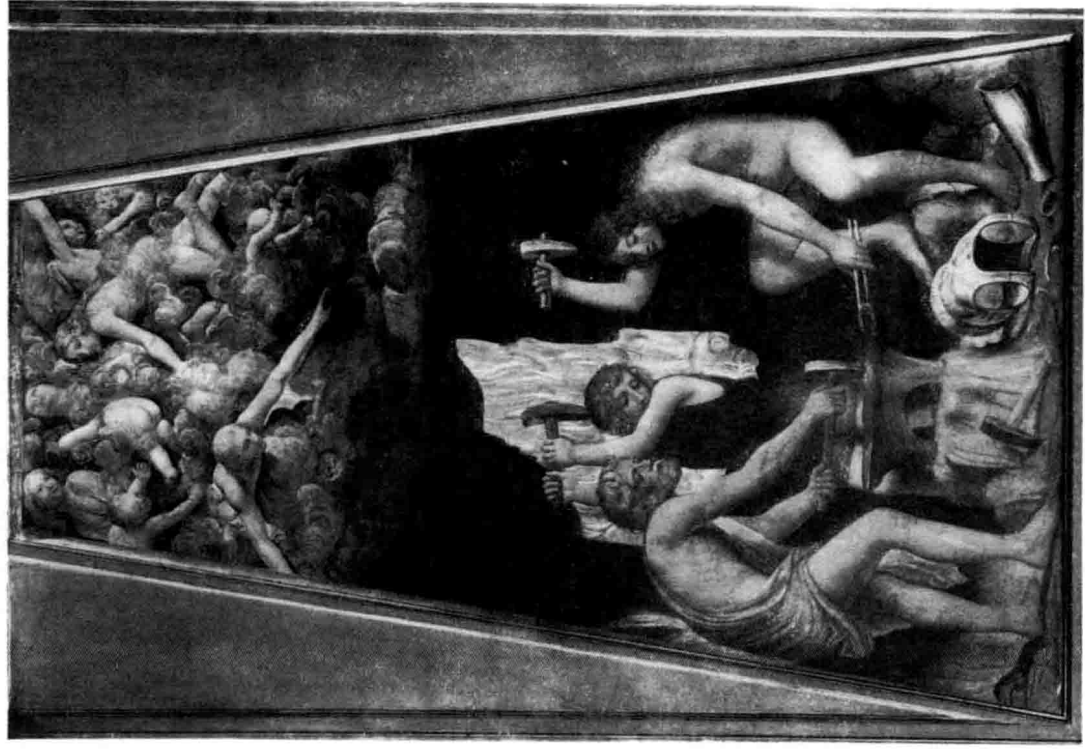


图10 贝尔纳迪诺·卢伊尼：武尔坎的锻造场。米兰，布雷拉美术馆



图11 塔代奥·祖卡罗：基督和隐士圣徒；左，艾塞尼派教徒；下，塞内加，查理五世和亚里士多德。卡普拉罗拉，法尔内塞宫



图12 塔代奥·祖卡罗：异教隐士；下，卡托和索利曼。卡普拉罗拉，法尔内塞宫

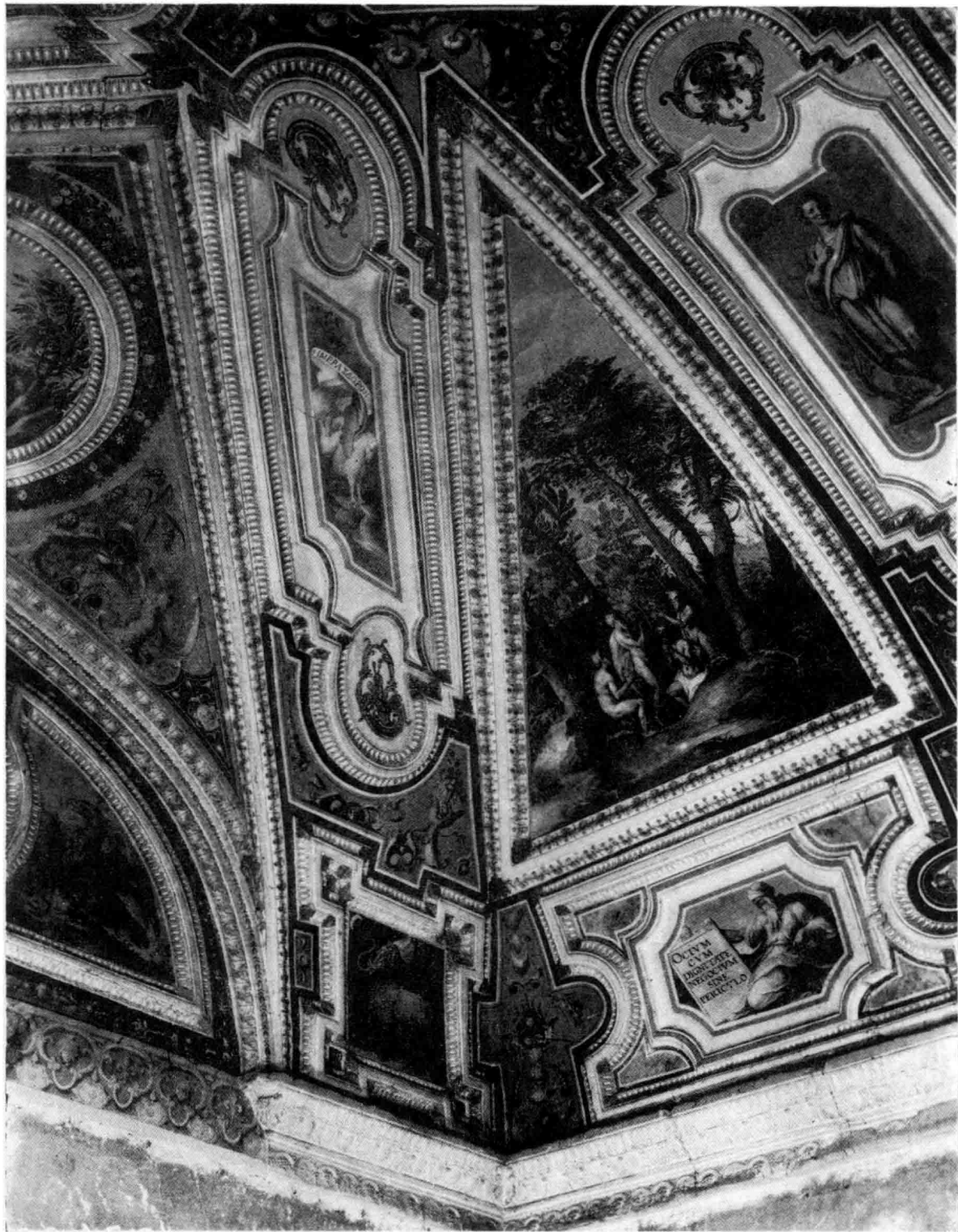


图13 塔代奥·祖卡罗：印度隐逸哲人；下，西塞罗。卡普拉罗拉，法尔内塞宫

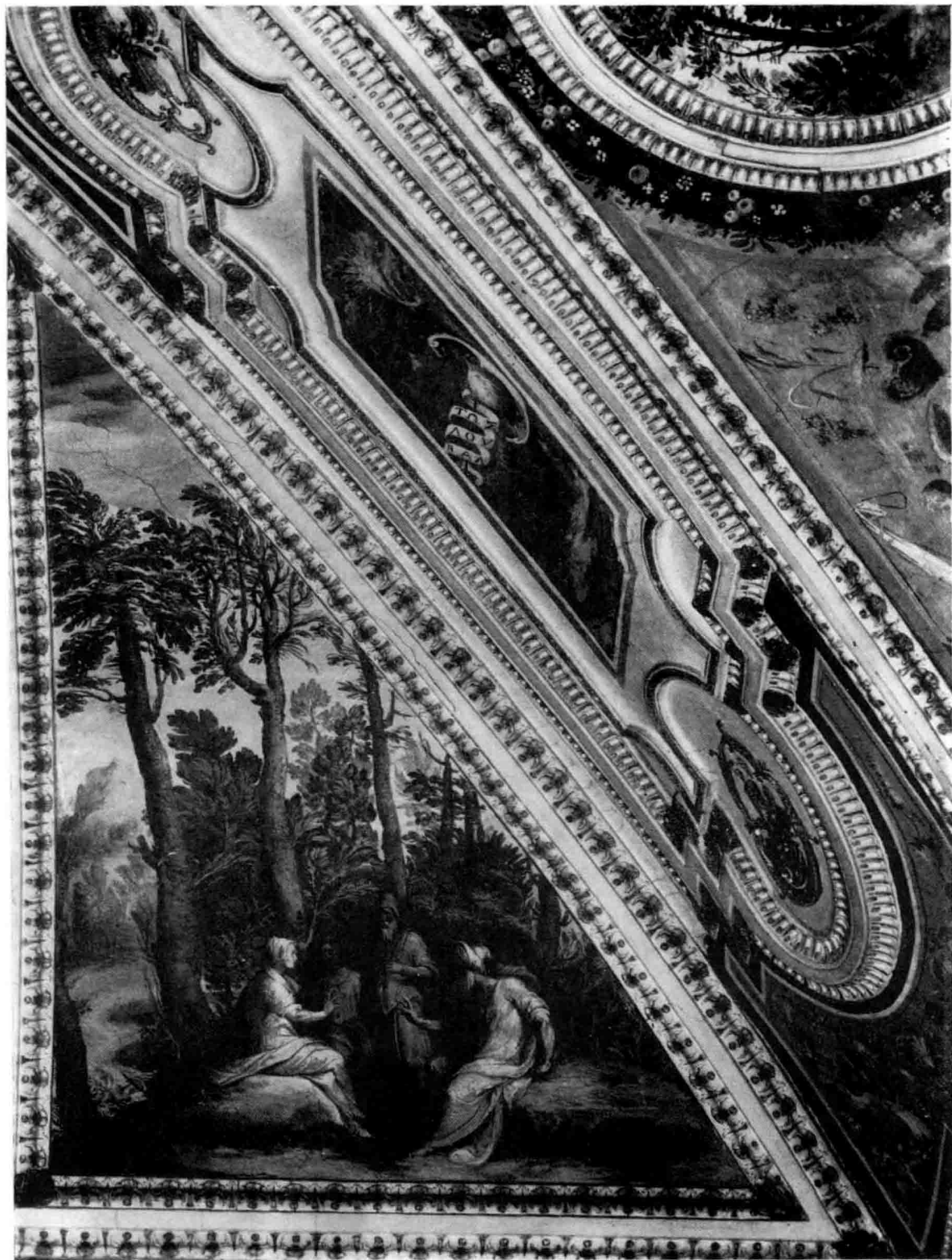


图14 塔代奥·祖卡罗：都伊德教徒。卡普拉罗拉，法尔内塞宫



图15 塔代奥·祖卡罗：北方净土之人；上：第欧根尼；下：索利曼和欧里庇得斯。
卡普拉罗拉，法尔内塞宫

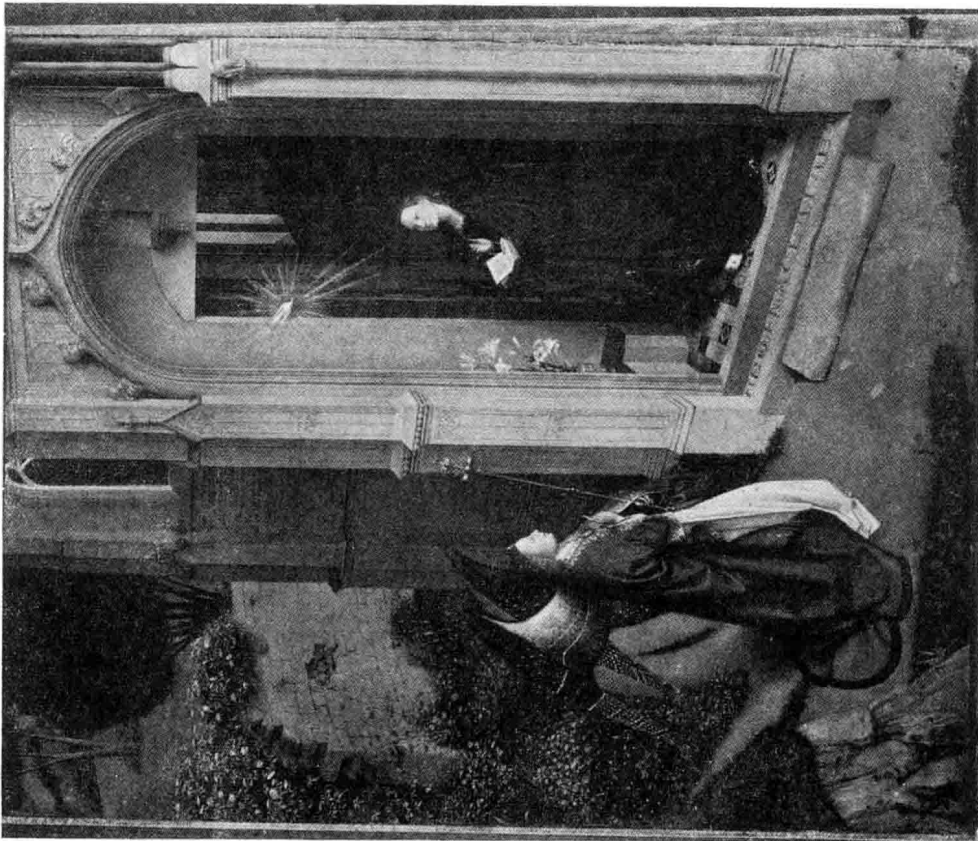


图16 凡·艾克：弗里德桑的受胎告知。纽约，
大都会艺术博物馆



图17 波蒂切利：圣圣母。波士顿，伊莎贝拉斯图尔
特·加德纳博物馆



图18 波蒂切利：圣母与施洗约翰和福音书作者圣约翰。柏林，
国家博物馆



图19 莱奥纳尔多·达·芬奇：圣母与纺锤（仿制）。
布克洛奇公爵藏品



图20a 卢卡·迪·托梅：圣母、圣婴与圣安妮。锡耶纳美术学院



图20 莱奥纳尔多·达·芬奇：圣母、圣婴与圣安妮。巴黎，卢浮宫

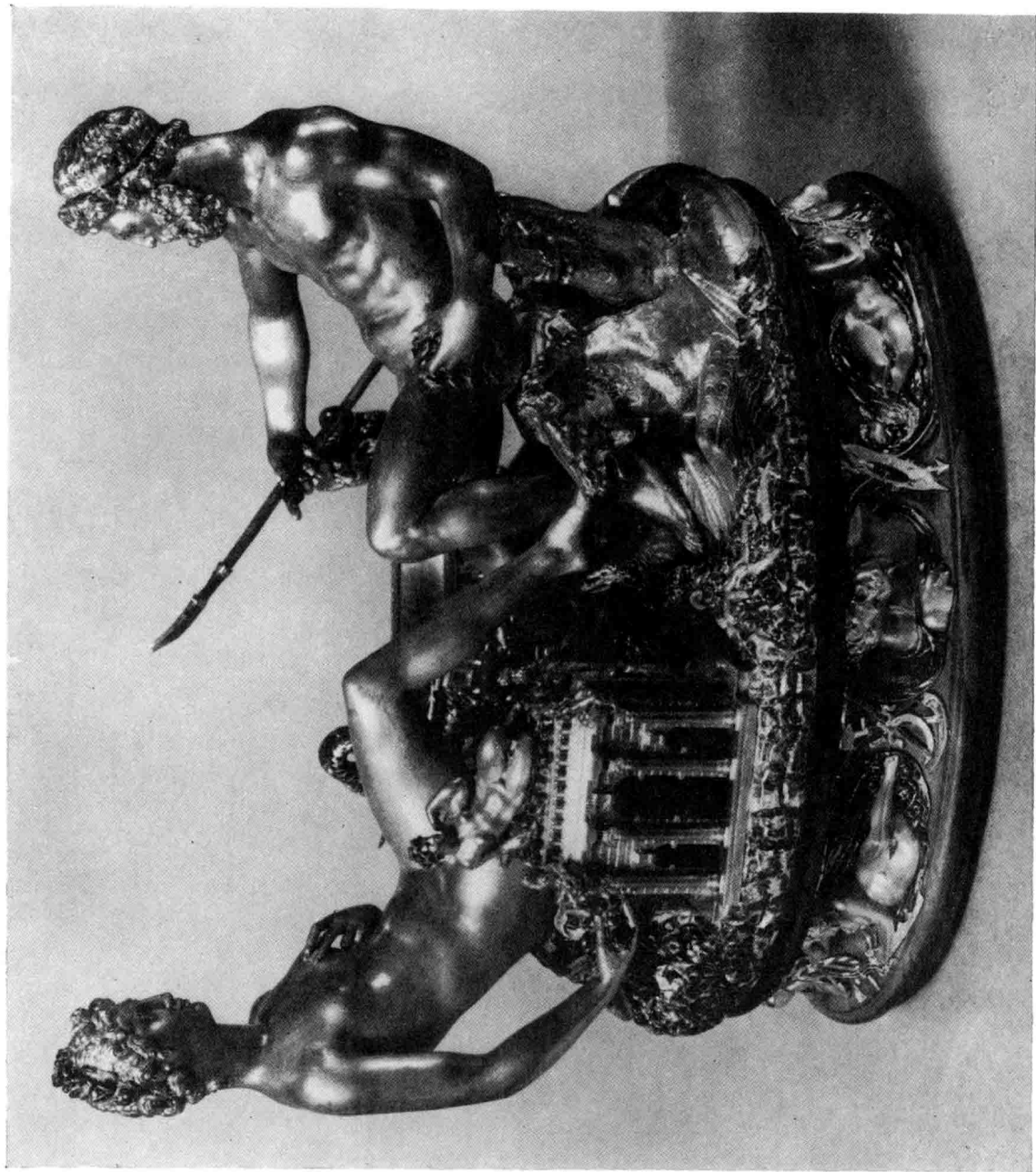


图21 本韦努托·切利尼：盐钵。维也纳，艺术史博物馆

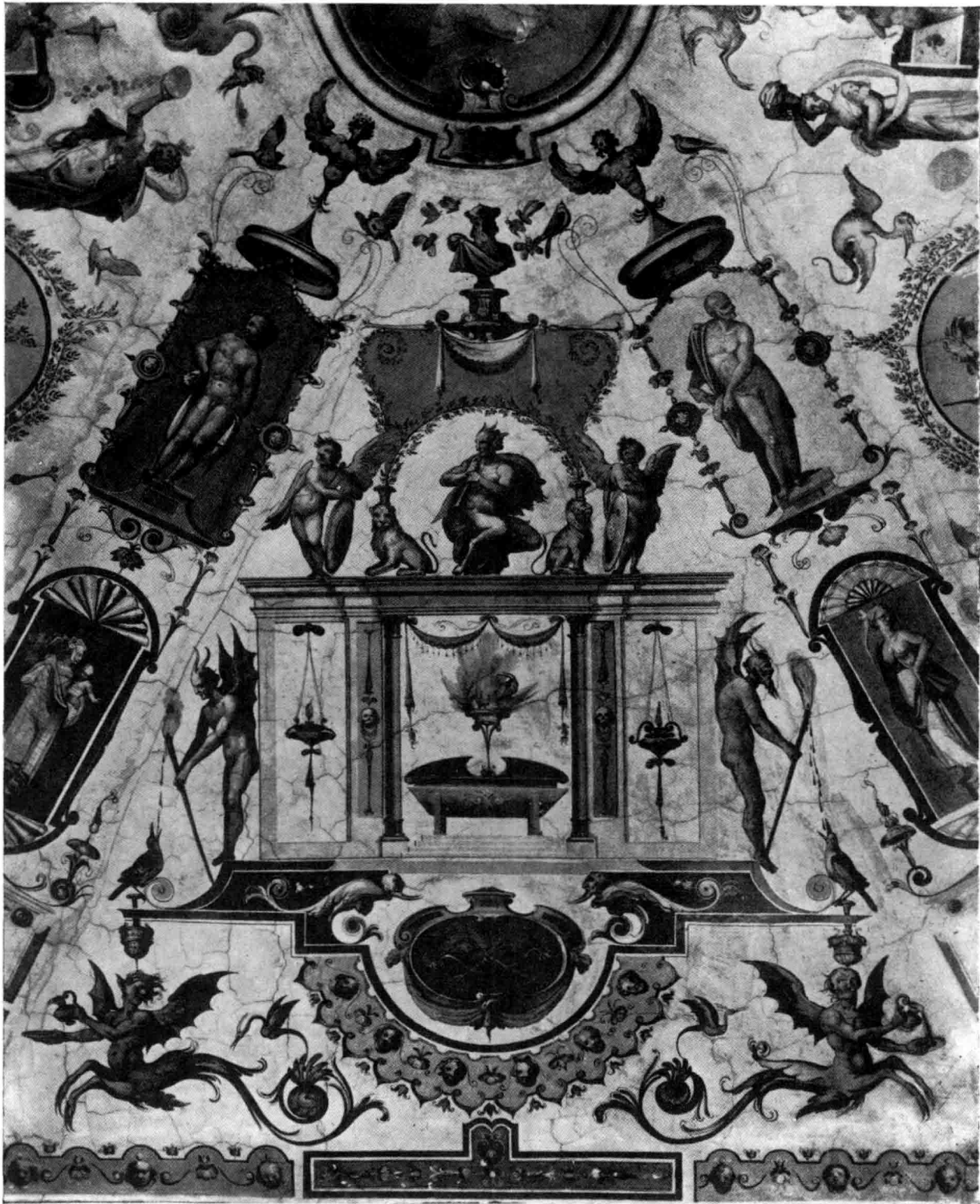


图22 G.M.布泰里和G.比泽利：怪诞图案，出自乌菲齐宫第一个走廊的天顶。佛罗伦萨，1581年



图23 韦罗基奥的追随者：多比雅和天使。伦敦，国家美术馆

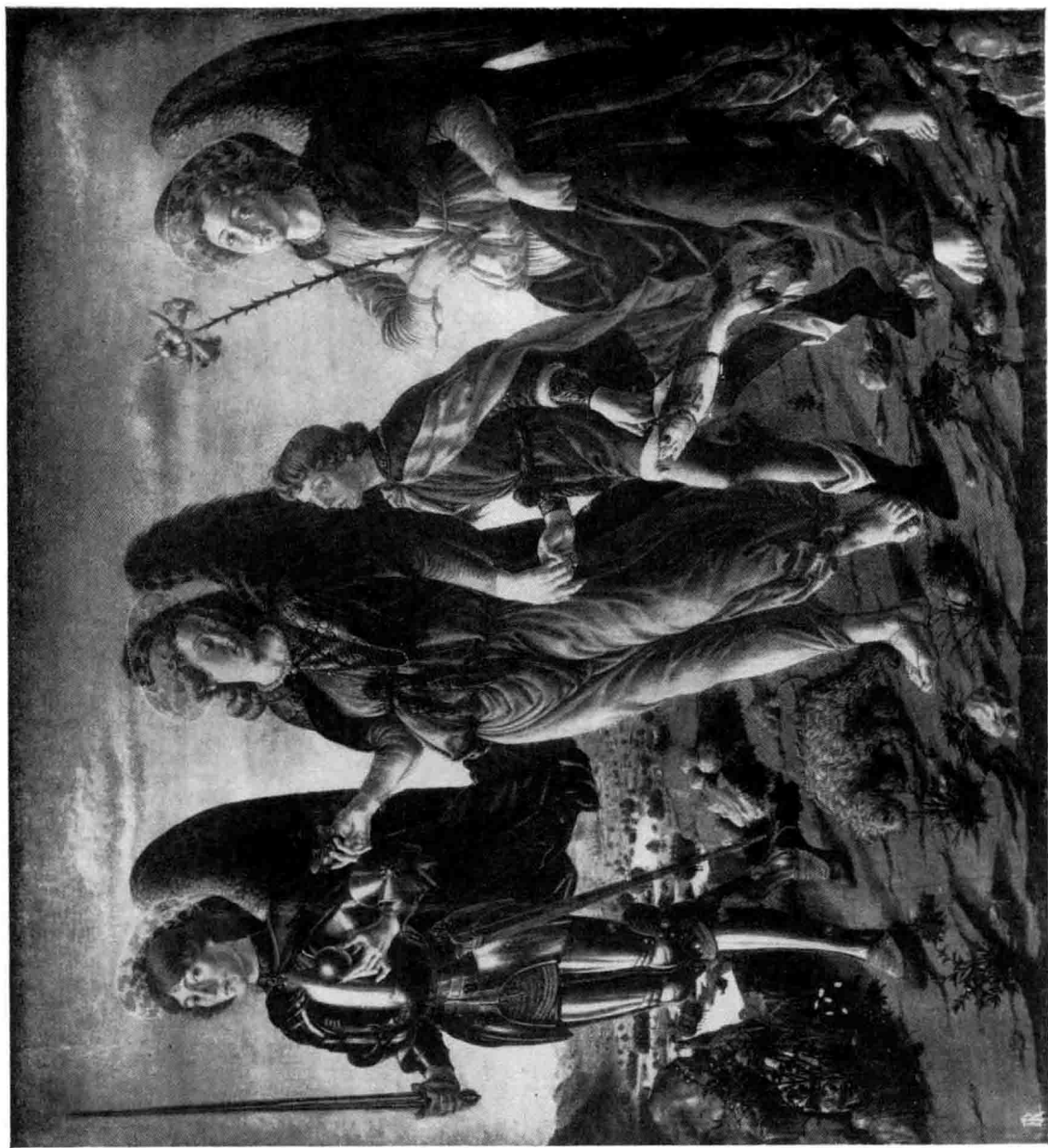


图24 博蒂奇尼：三位大天使。佛罗伦萨，乌菲齐宫

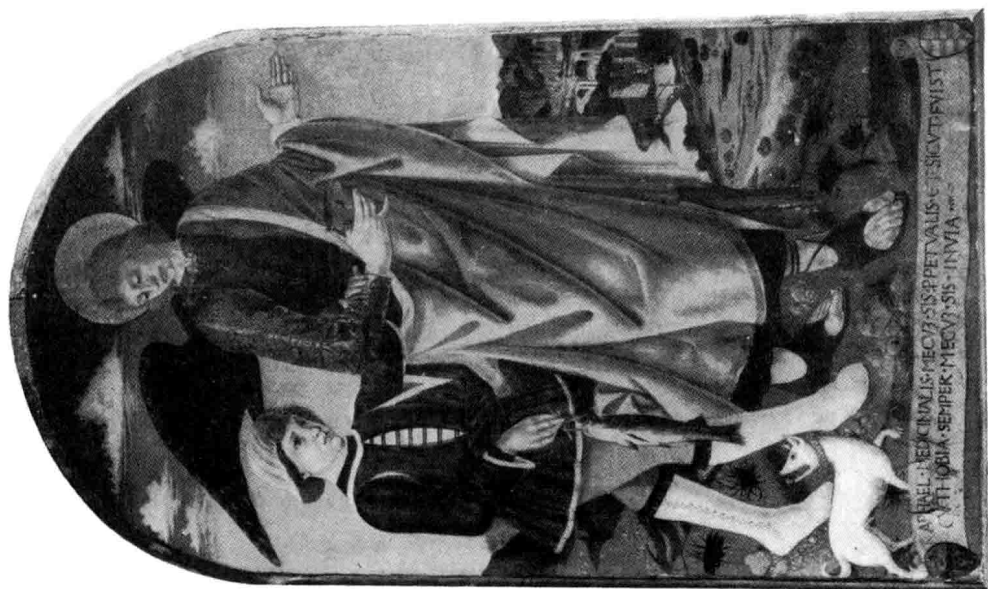


图25 巴多维内蒂的追随者：多比雅和天使。圣乔
万尼·瓦尔达诺，慈悲的圣玛利亚教堂

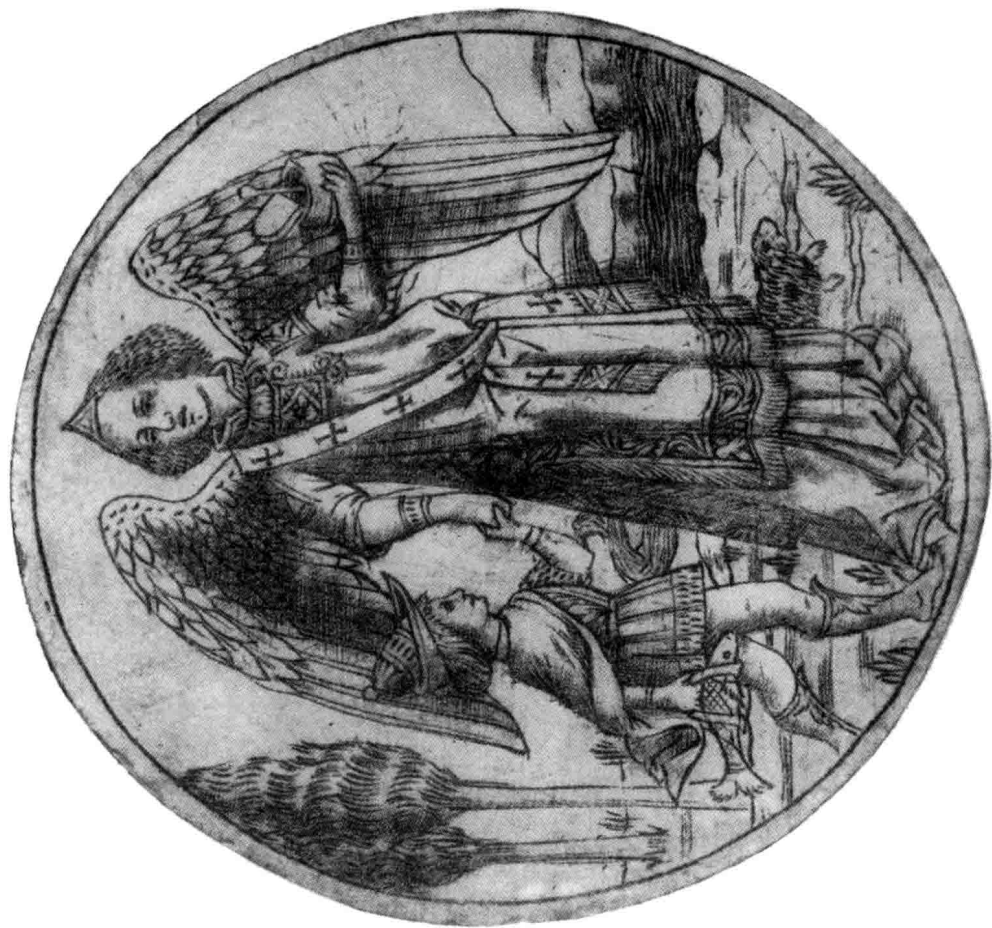


图26 身着祭司服的大天使拉斐尔，佛罗伦萨的金属版画。
伦敦，大英博物馆

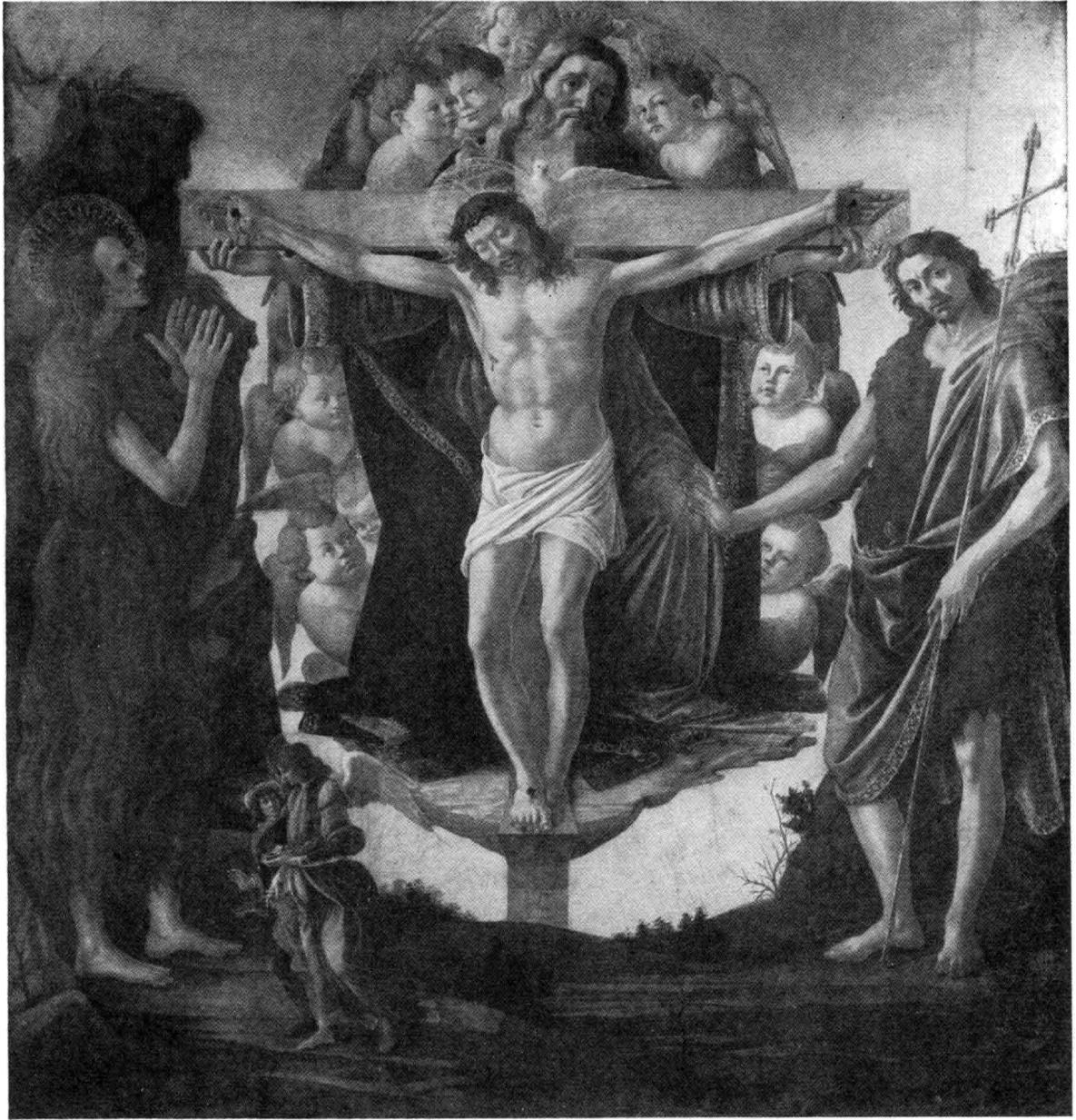


图27 波蒂切利及其助手：三位一体及抹大拉的圣玛利亚、施洗约翰，多比雅和天使。
伦敦，考陶尔德研究院美术馆



图28 波蒂切利：春。佛罗伦萨，乌菲齐宫



图29 维纳斯的宫廷，图尔奈壁挂。巴黎，装饰艺术博物馆



图30 维纳斯，图28的细节



图31 菲利波·利皮：莎乐美。《希律王之宴》的细节，
普拉多，主教堂

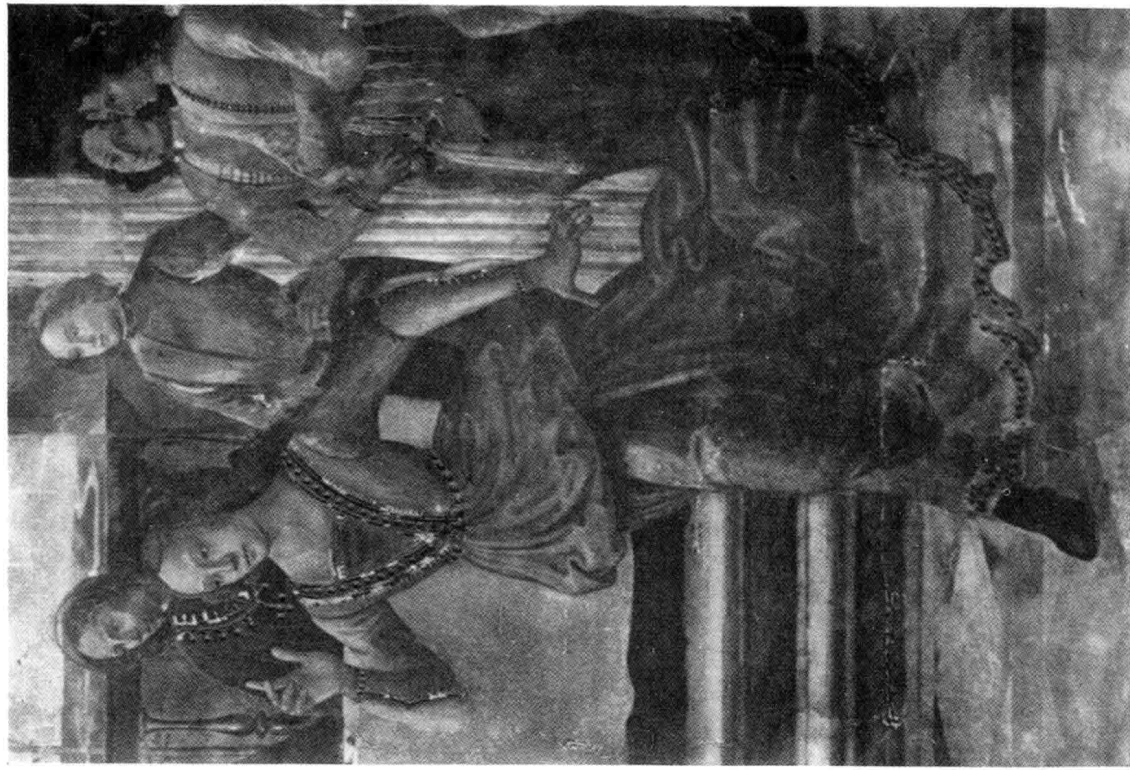


图32 基尔兰达约：莎乐美。《希律王之宴》的细节，
佛罗伦萨，新圣玛利亚教堂



图33 墨丘利，图28《春》的细节

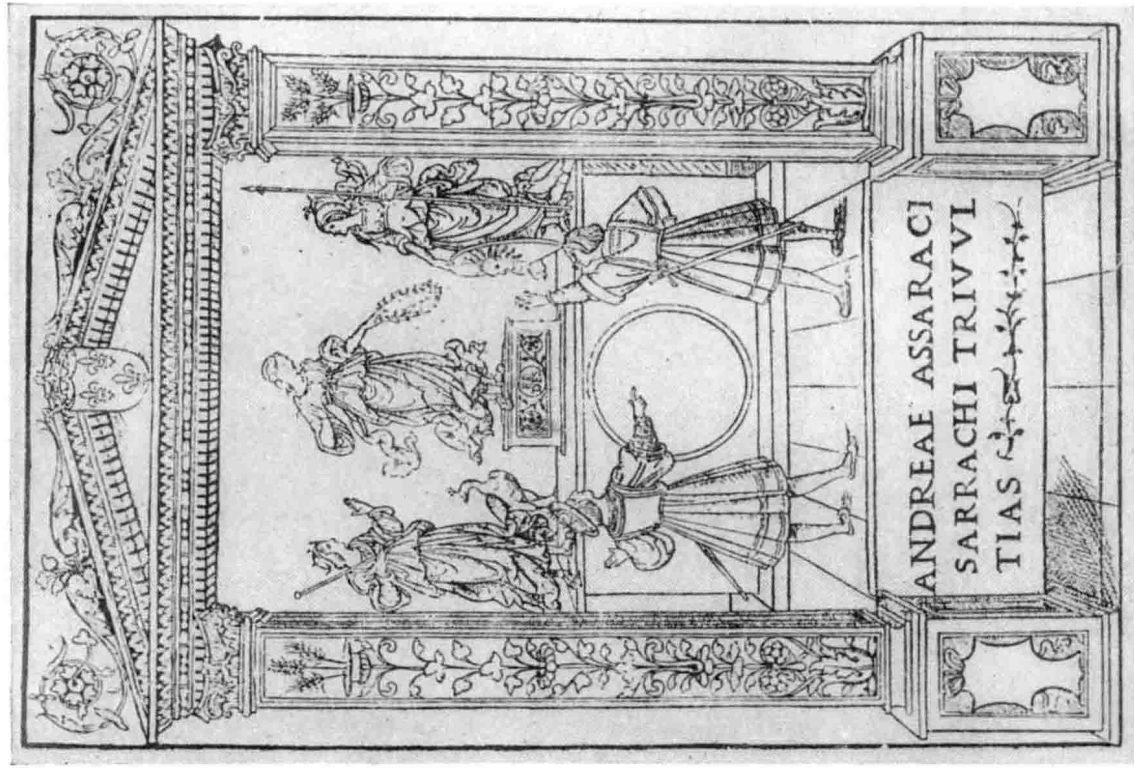


图34 朱诺和帕拉斯之间的公正女神，A.阿萨拉克斯《史记》一书的扉页。
米兰，1516年。见第320页注80

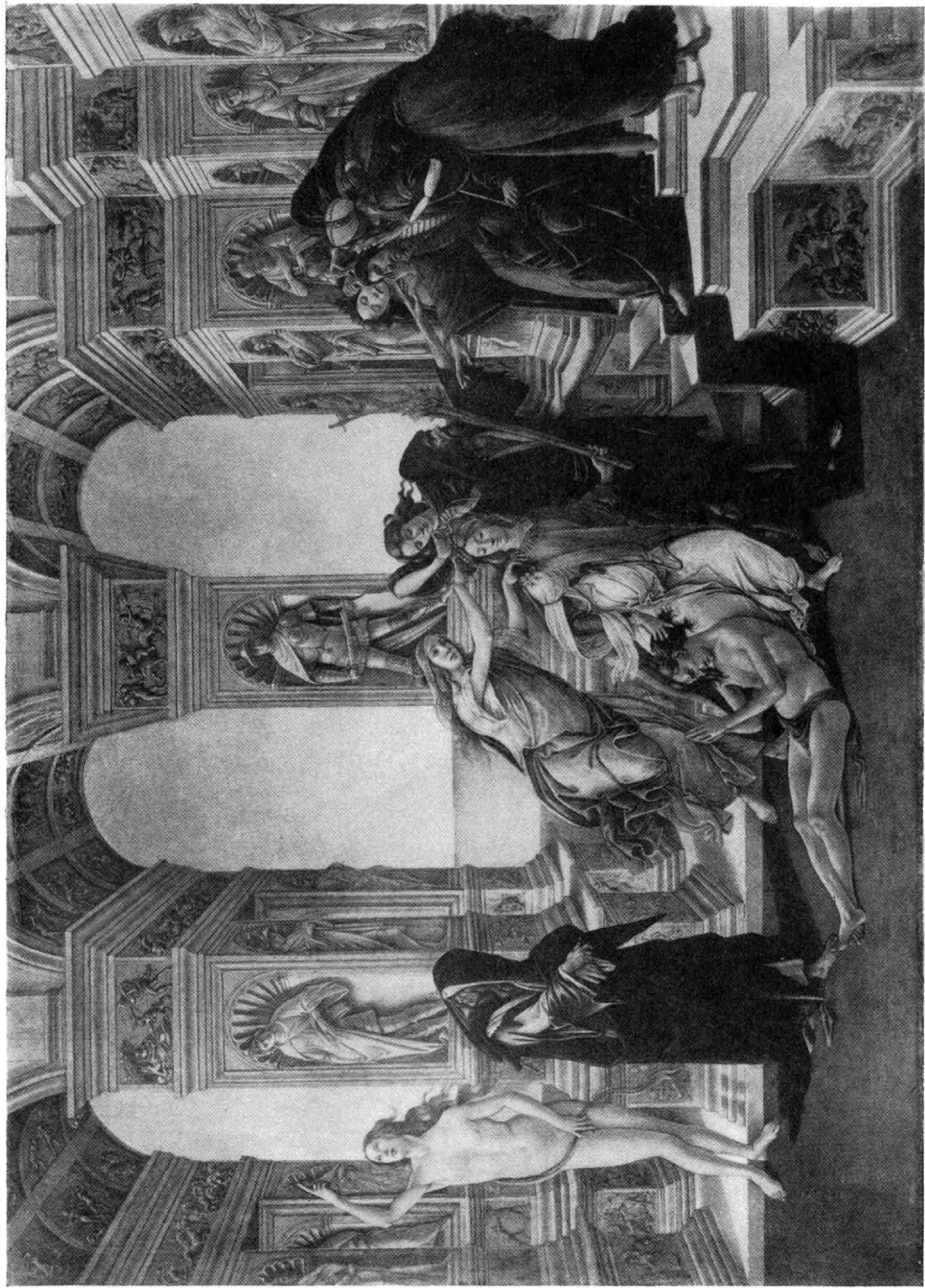


图35 波蒂切利：阿佩莱斯的诽谤。佛罗伦萨，乌菲齐宫

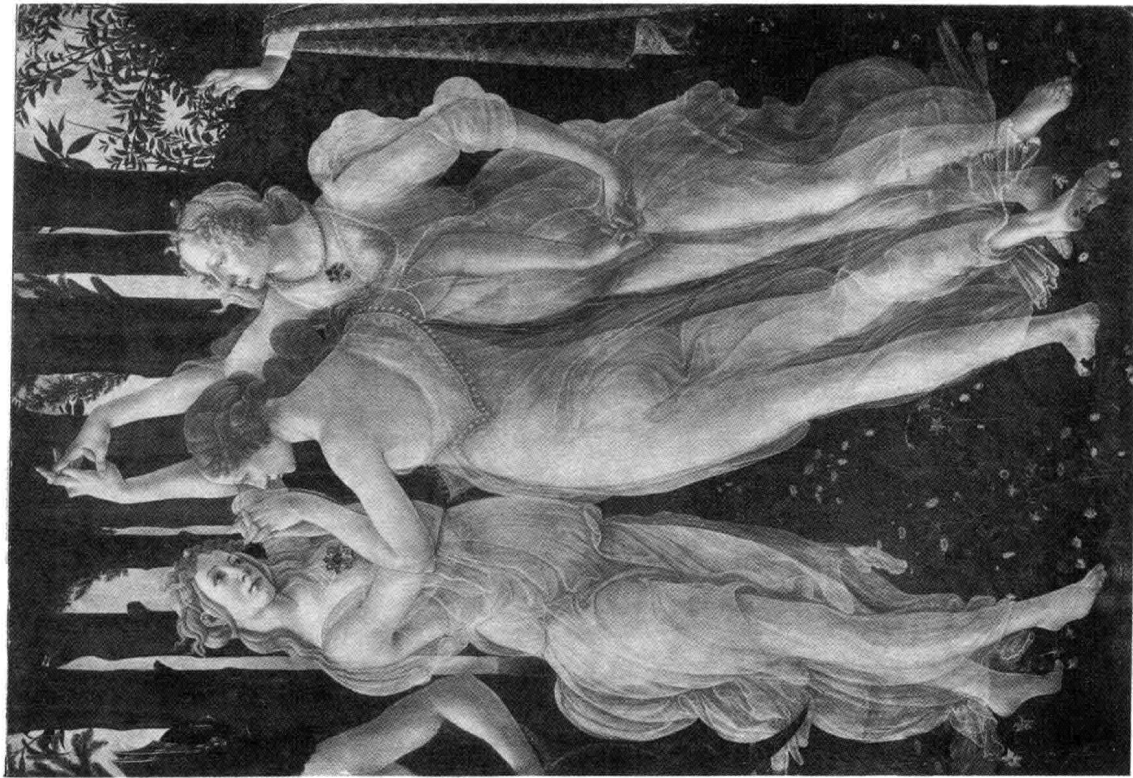


图37 美惠三女神。图28《春》的细节



图36 用斯皮内利的手法：美惠三女神。
乔万尼·托尔博尼徽章[图60]的反面

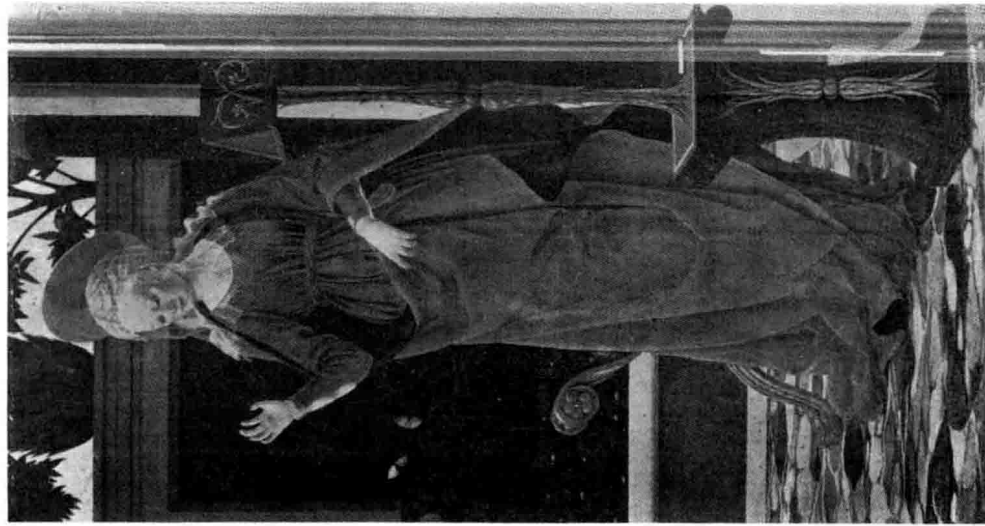


图38 巴多维内蒂：圣母，《受胎告知》的细部。佛罗伦萨，乌菲齐宫

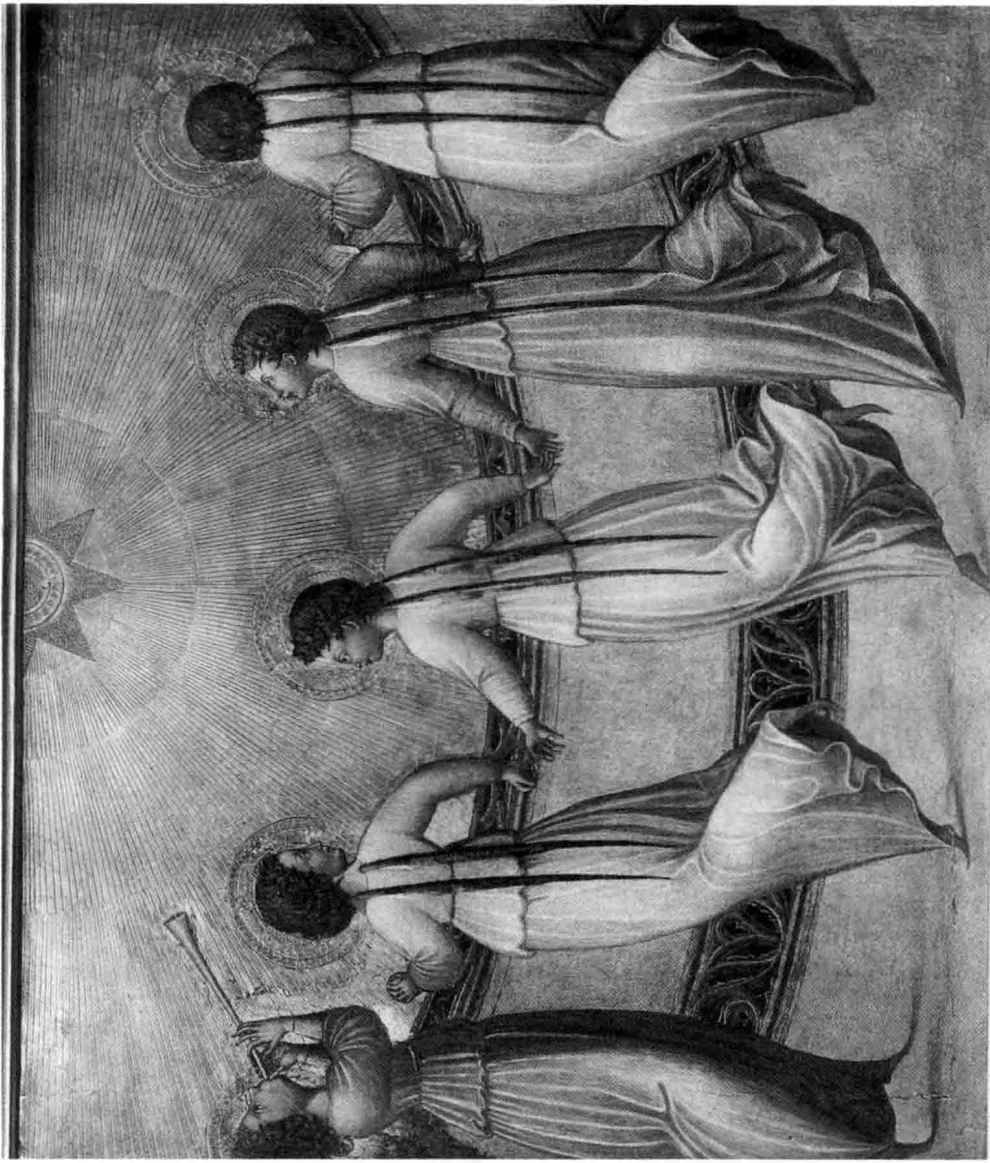


图39 被归于乔万尼·迪·保罗：舞蹈的天使。尚蒂伊，孔德博物馆

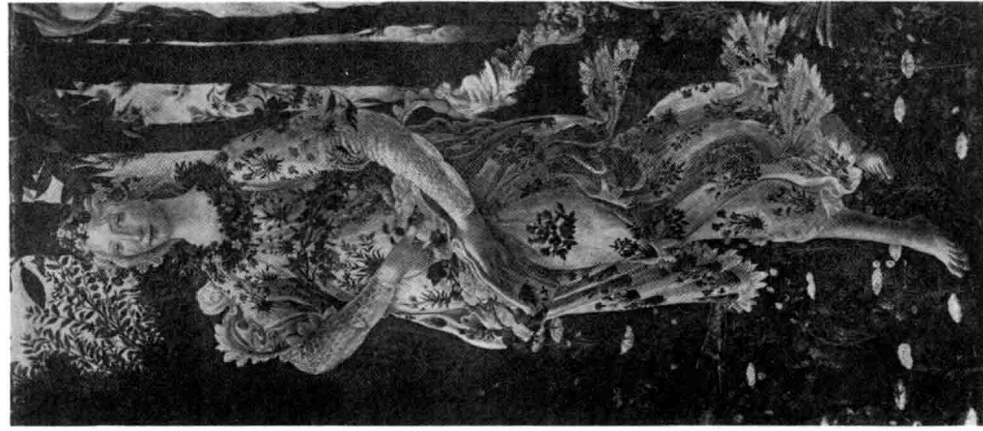


图40 花神，图28《春》的细节

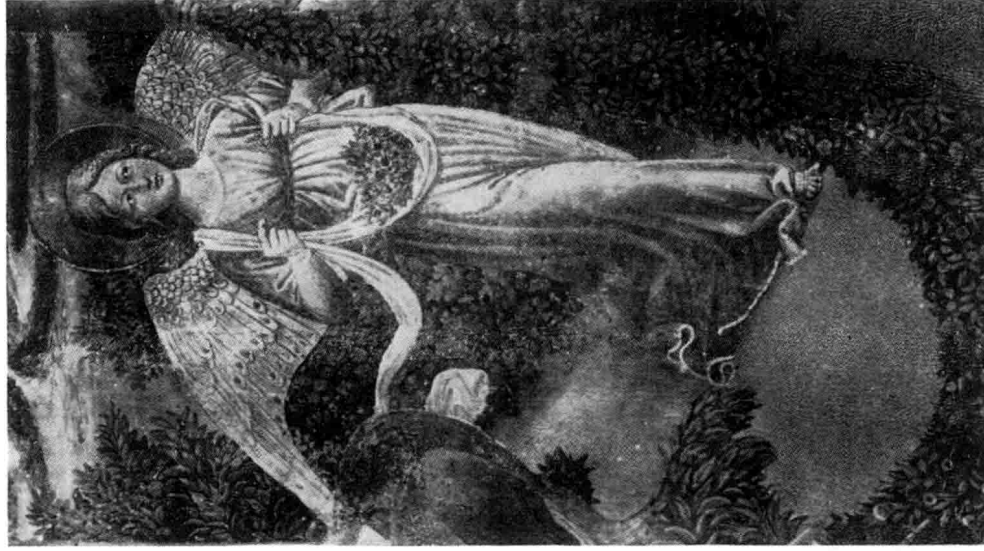


图41-42 贝诺佐·戈佐利：天使，《圣母加冕》的细节。佛罗伦萨-梅迪奇-里卡尔迪宫





图46 波蒂切利：男人头像。莱密别墅湿壁画，图58b的细部



图44 用斯皮内利的手法：
洛伦佐·迪·皮耶朗切斯科·
德·梅迪奇的徽章



图43 用斯皮内利的手法：
洛伦佐·迪·皮耶朗切斯科·
德·梅迪奇的徽章



图45 图43的徽章反面

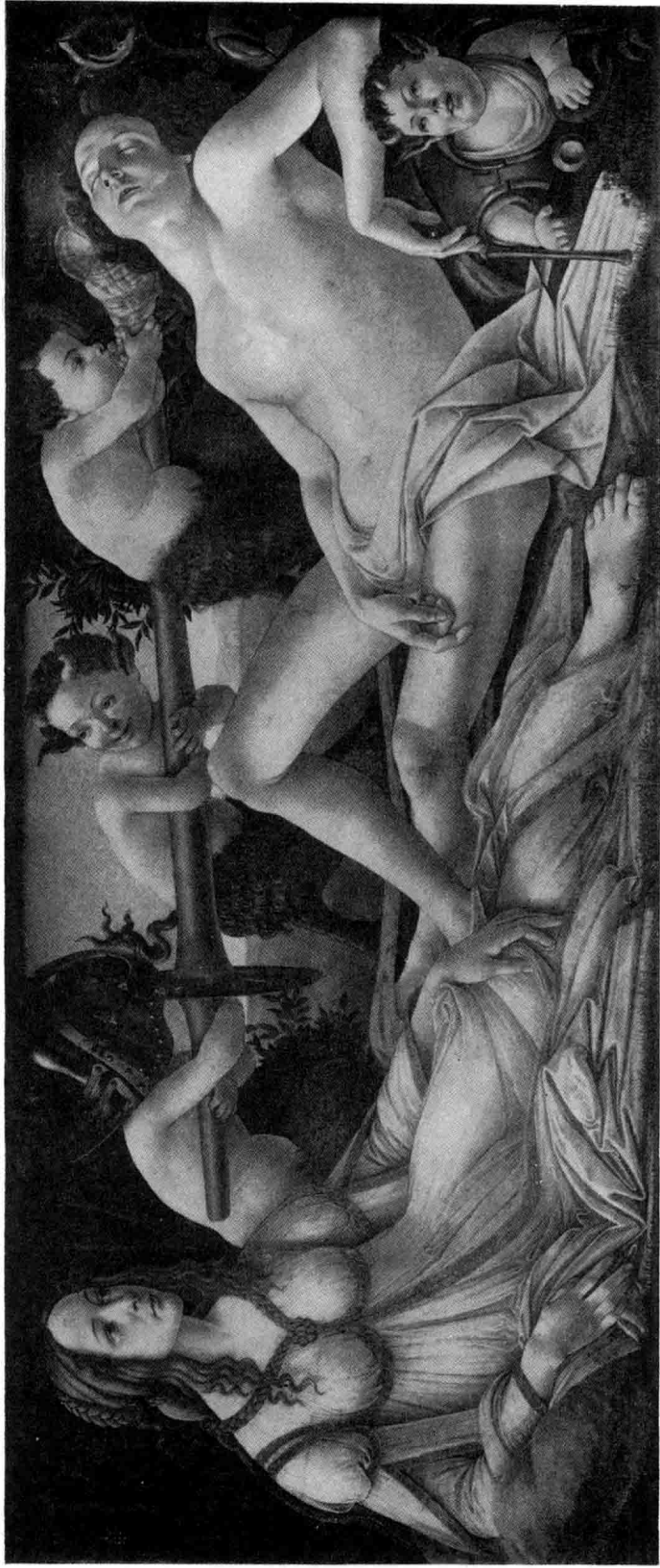


图47 波蒂切利：玛尔斯和维纳斯。伦敦，国家美术馆



图48 石棺上的浮雕，48 世纪。罗马，梵蒂冈博物馆

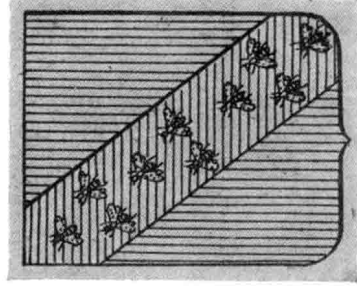


图49 韦斯普奇家族纹章

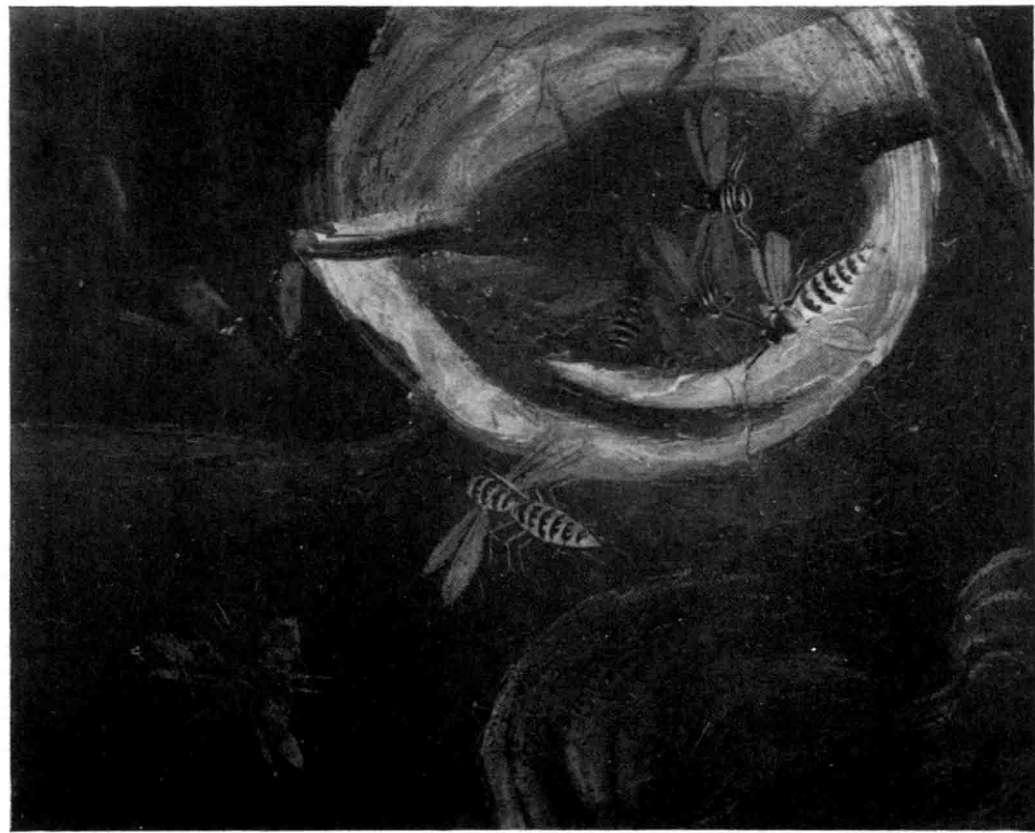


图50 黄蜂。图47细部



图51 皮耶罗·迪·科西莫：西勒诺斯的不幸。细部。麻省坎布里奇，福格美术馆。见第324页，注139



图52 波蒂切利：密涅耳瓦和半人半马怪。佛罗伦萨，乌菲齐宫



图53 半人半马怪的头像。图52的细部

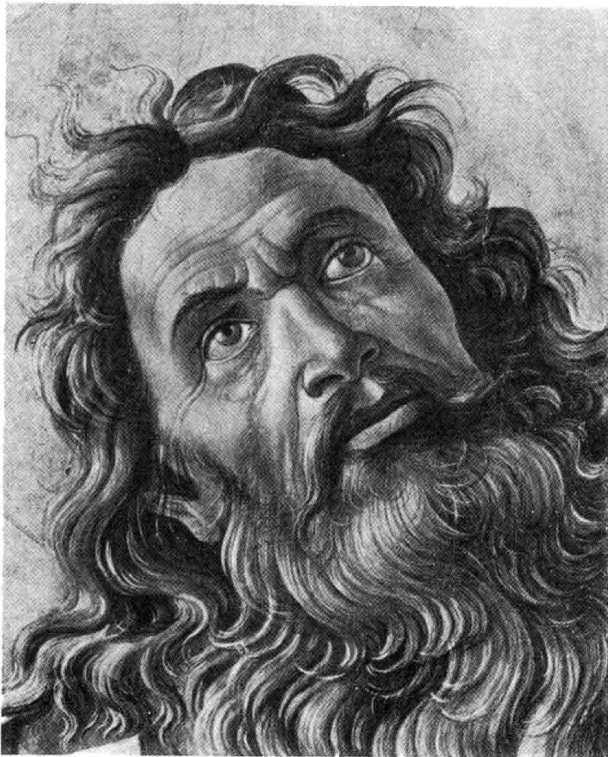


图54 福音书作者圣约翰的头像。波蒂切利的《圣母加冕》的细部。佛罗伦萨，乌菲齐宫

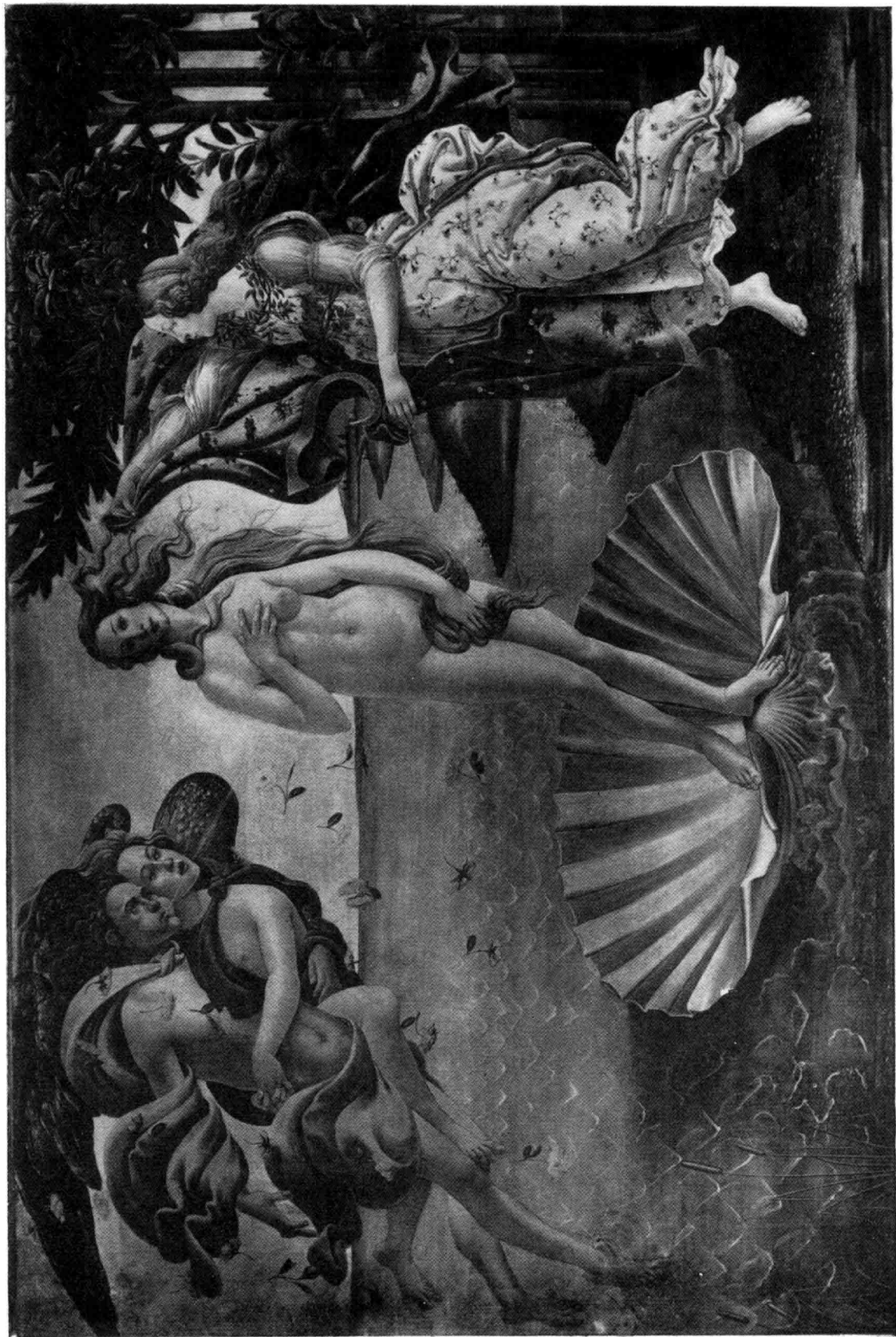


图55 波蒂切利：维纳斯的诞生。佛罗伦萨，乌菲齐宫



图56 法尔内塞宝杯的细部，古典时期的宝石浮雕。那不勒斯，国家博物馆。见第326页，注156

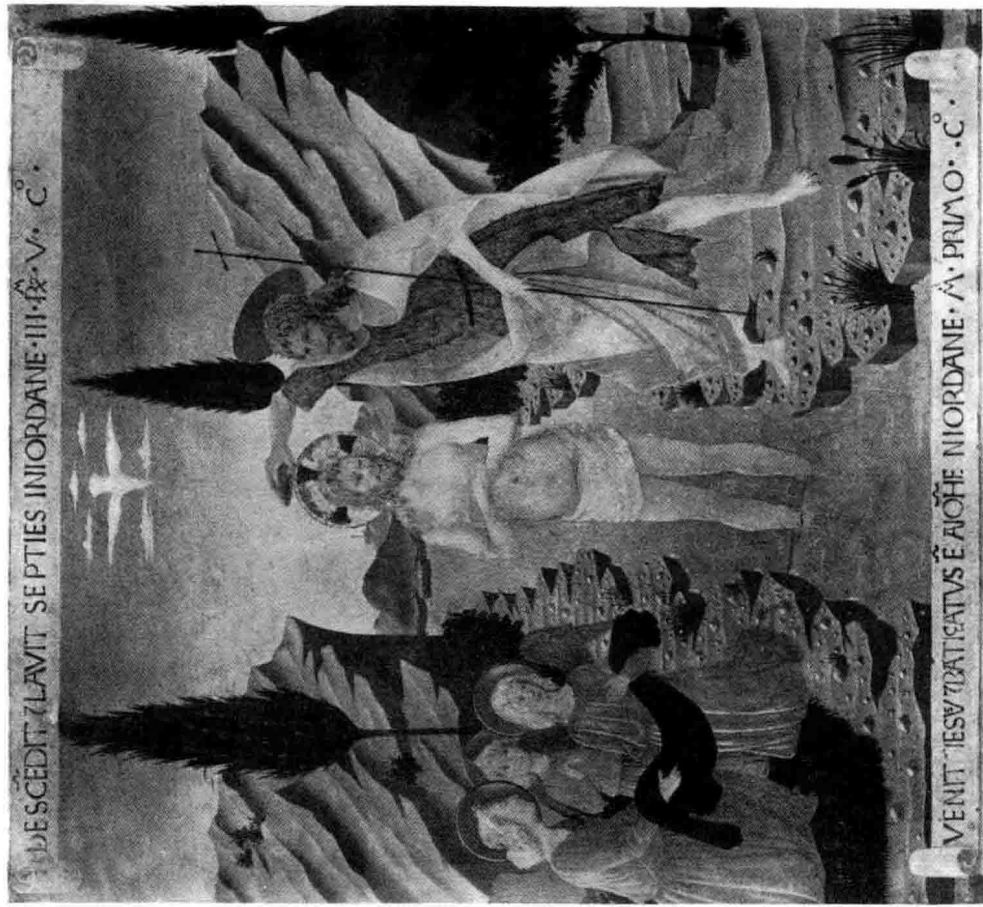


图57 巴多维内蒂：基督的洗礼。佛罗伦萨，圣马可博物馆



图58a 波蒂切利：寓言题材。出自莱密别墅的湿壁画。巴黎，卢浮宫

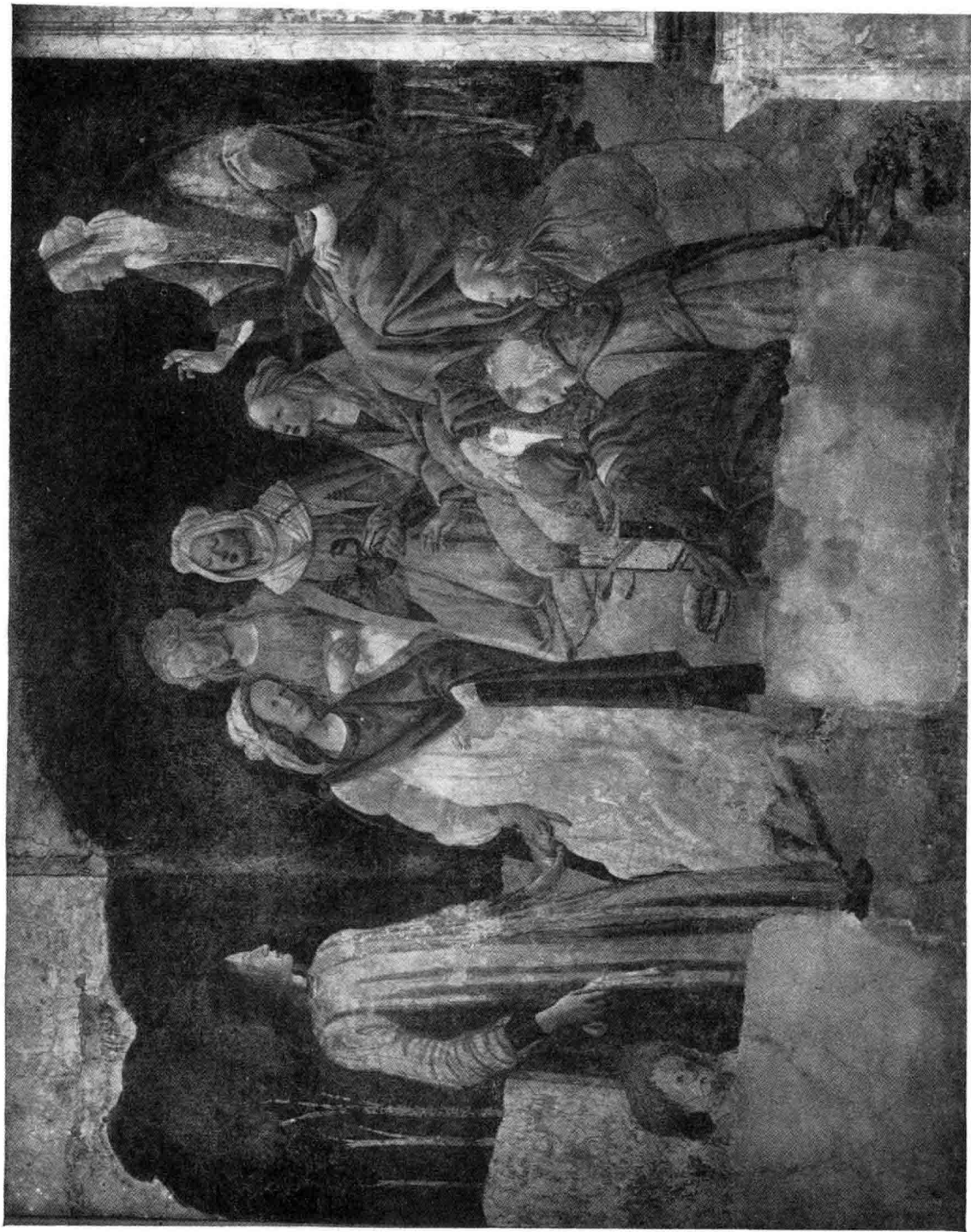


图58b 波蒂切利：寓言题材。出自莱密别墅的湿壁画。巴黎，卢浮宫



图59 女人头像，图58a的细部



图60 用斯皮内利的手法：乔万尼·托尔纳博尼的徽章



图61 基尔兰达约：三位女子。《来访》细部。佛罗伦萨，新圣玛利亚教堂

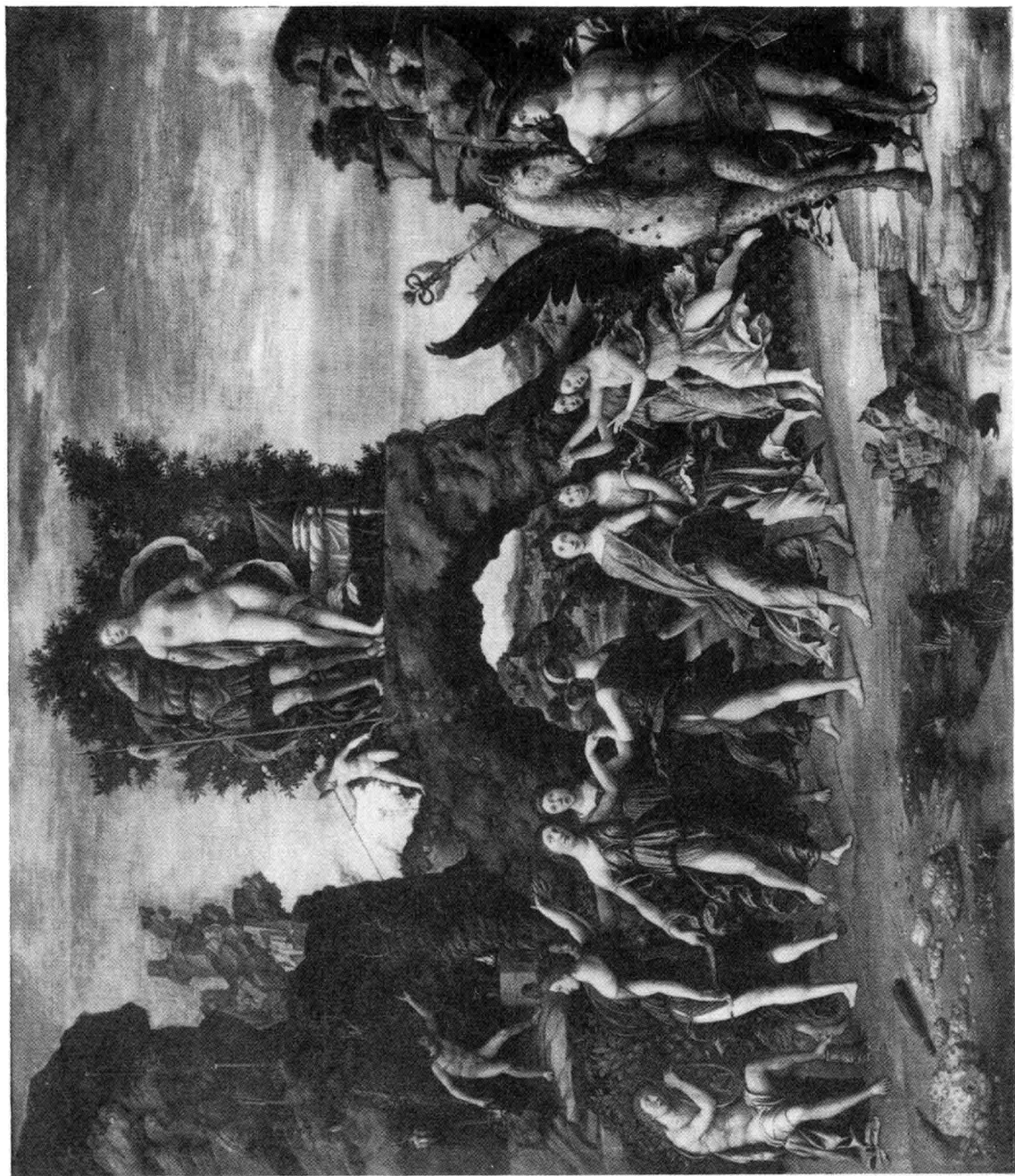


图62 曼泰尼亚：帕耳那索斯山。巴黎，卢浮宫

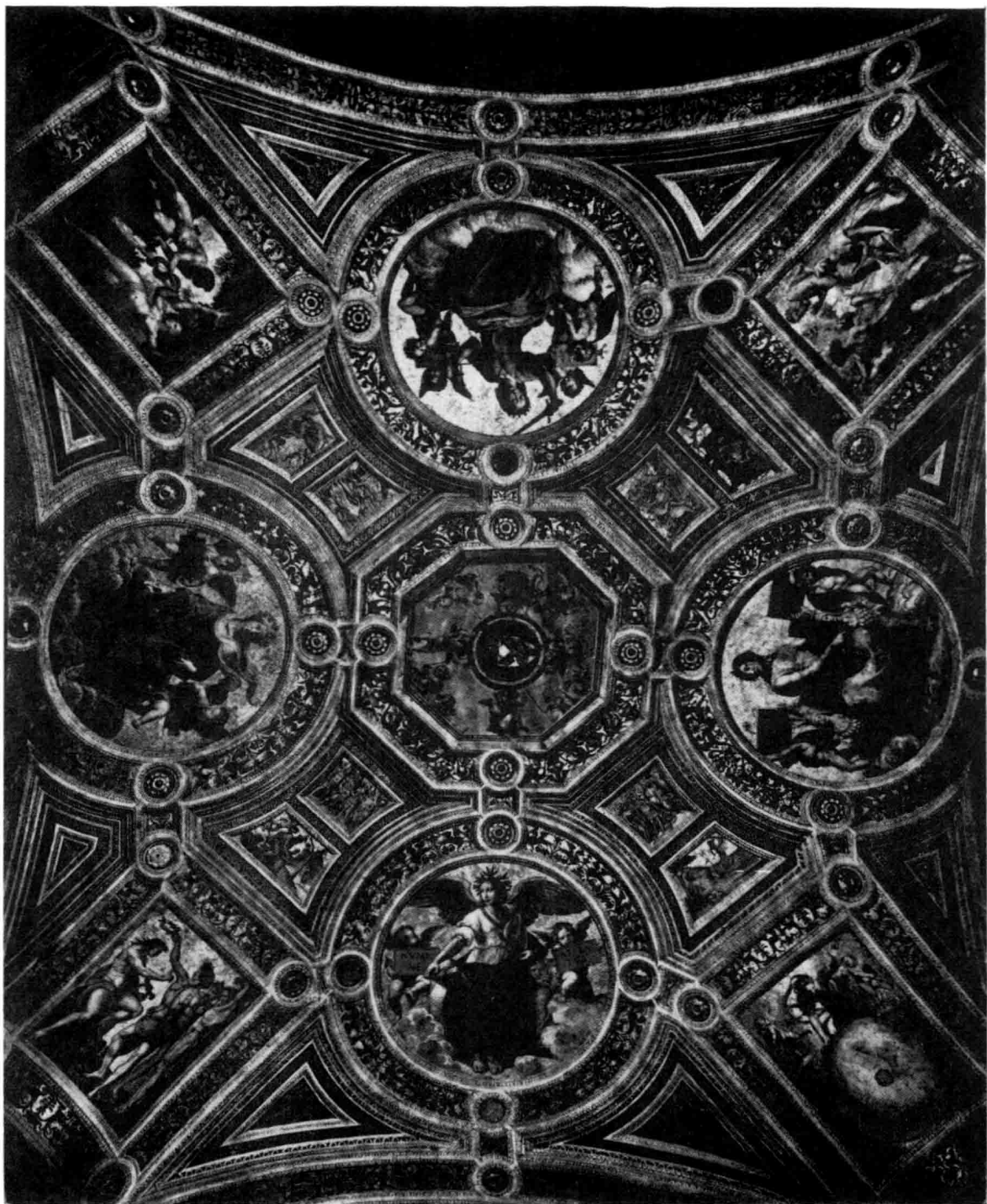


图63 拉斐尔：签字厅天顶画，梵蒂冈宫

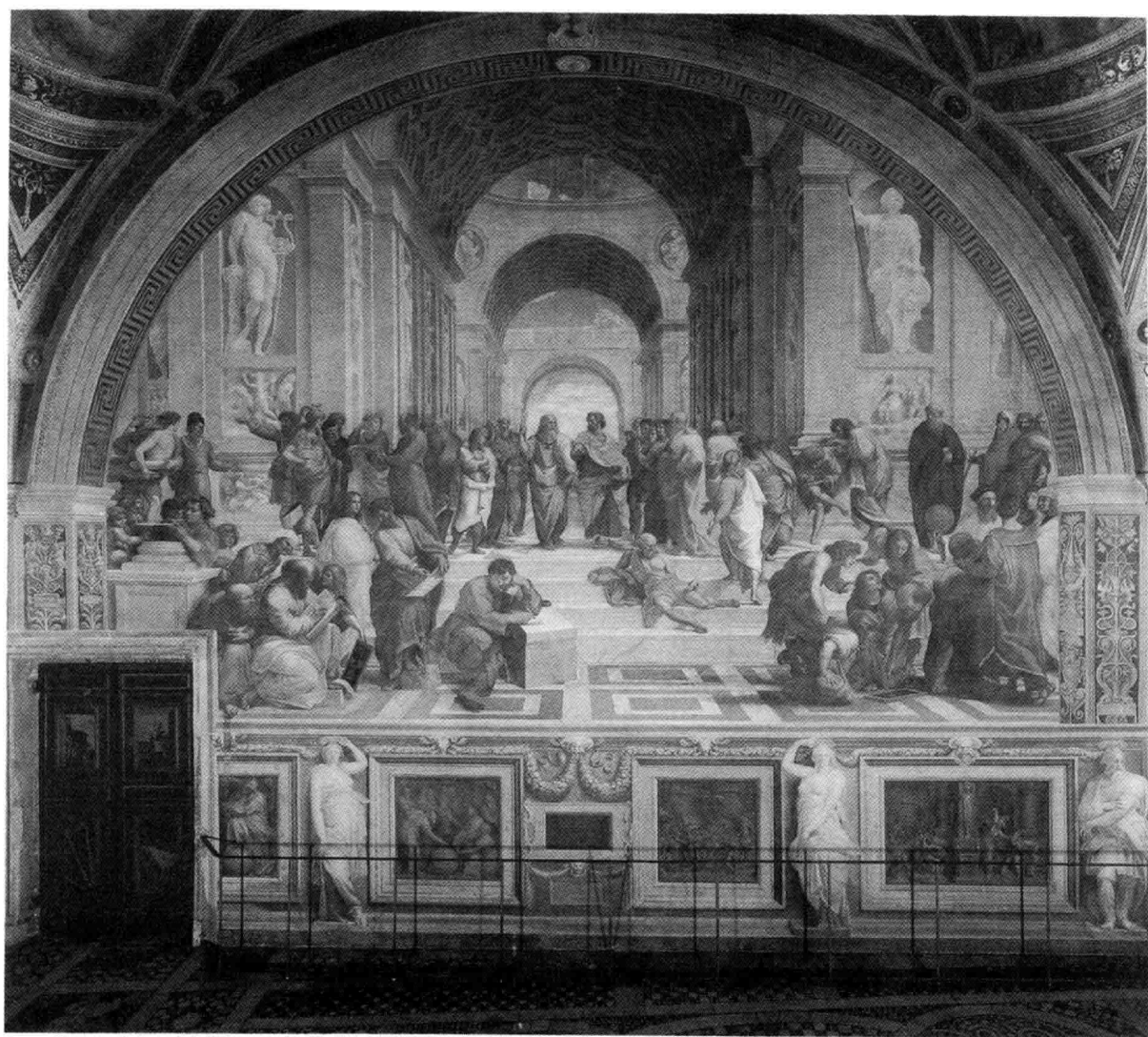


图64-65 拉斐尔：觉缘：“哲学”和“雅典学院”。签字厅



图66-67 拉斐尔：神感：“诗歌”与“帕耳那索斯山”。签字厅

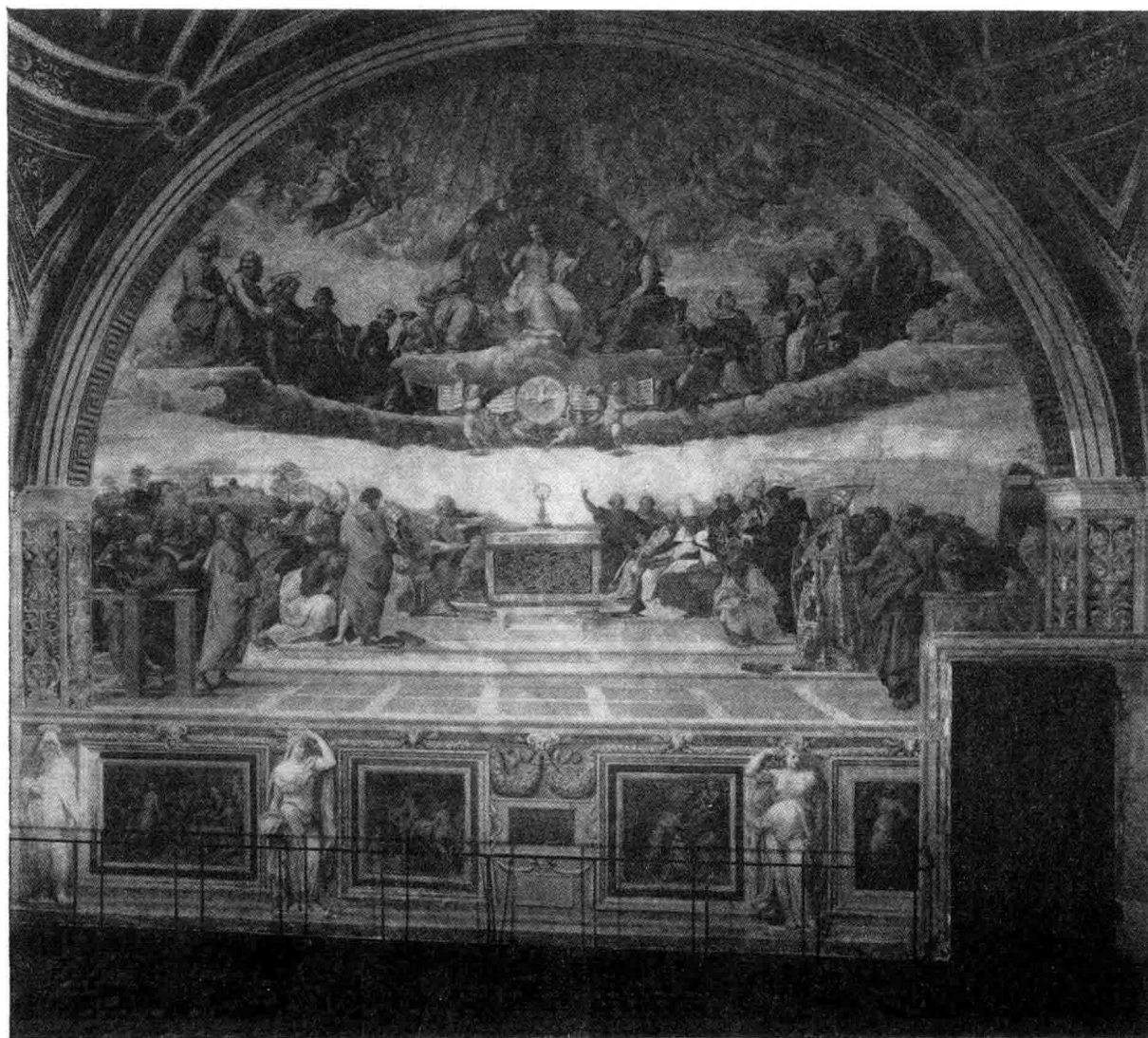


图68-69 拉斐尔：圣事实相：“神学”和“争辩”。签字厅



图70-71 拉斐尔：各得其所：义德和智德的两边排列着勇德和节德；以及“民法和宗教法规的设立”



图72 签字厅。根据明茨的《拉斐尔》，1881年



图73 签字厅。根据莱塔罗伊利的《梵蒂冈官和圣彼得教堂》，1882年

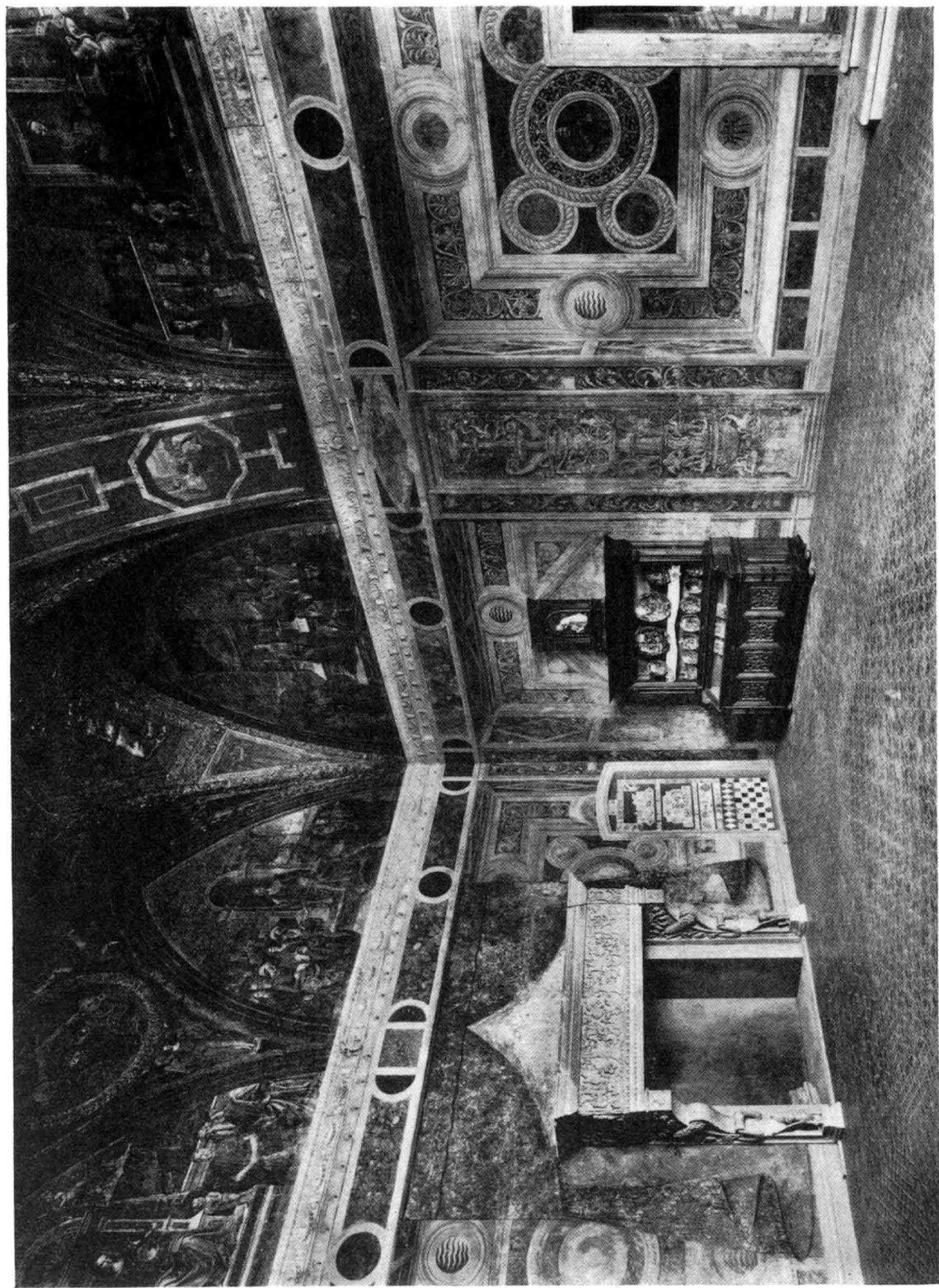


图76 平图里基奥：人文学科大厅，梵蒂冈宫，博尔贾官室

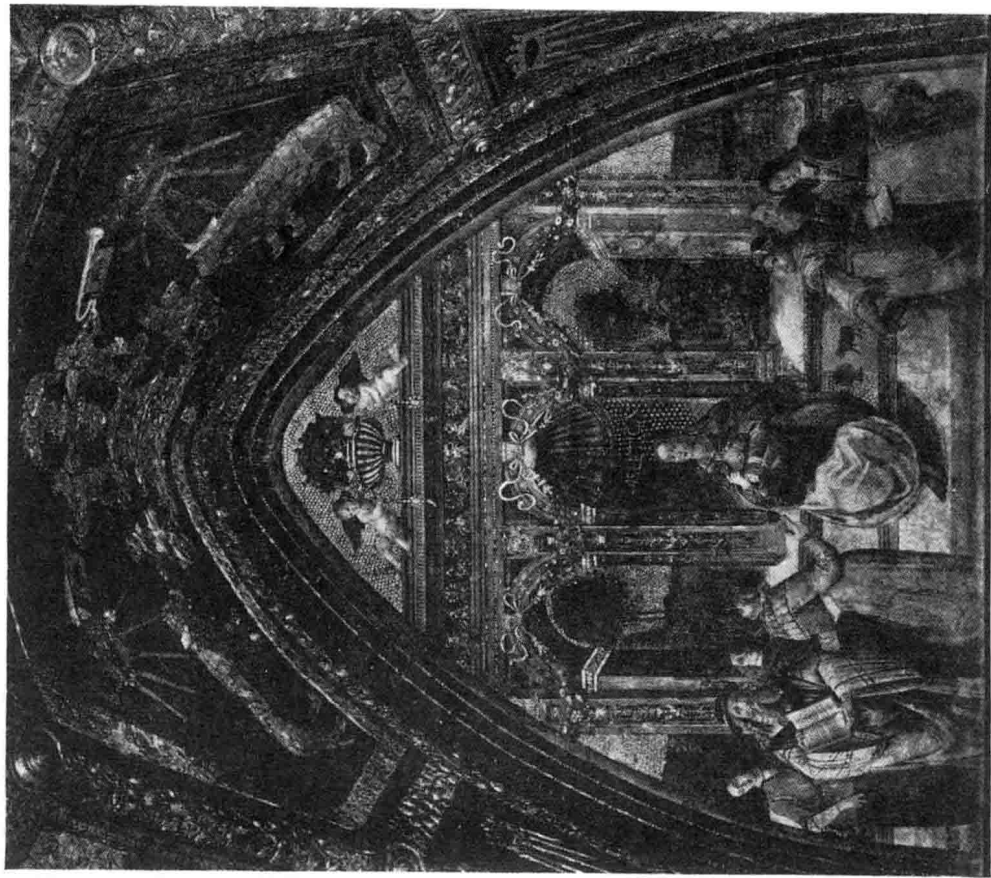


图77 平图里基奥：雄辩术。梵蒂冈宫，博尔贾宫室，人文学科大厅

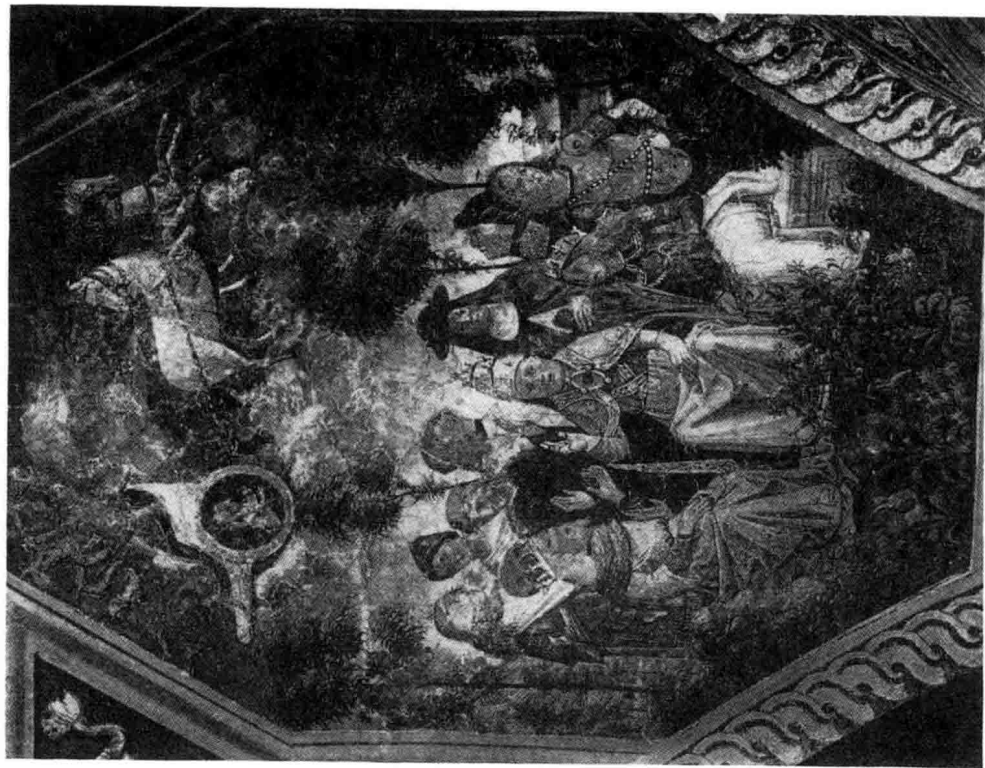


图78 平图里基奥：行星索尔及其孩子们。梵蒂冈宫，博尔贾宫室，女先知厅

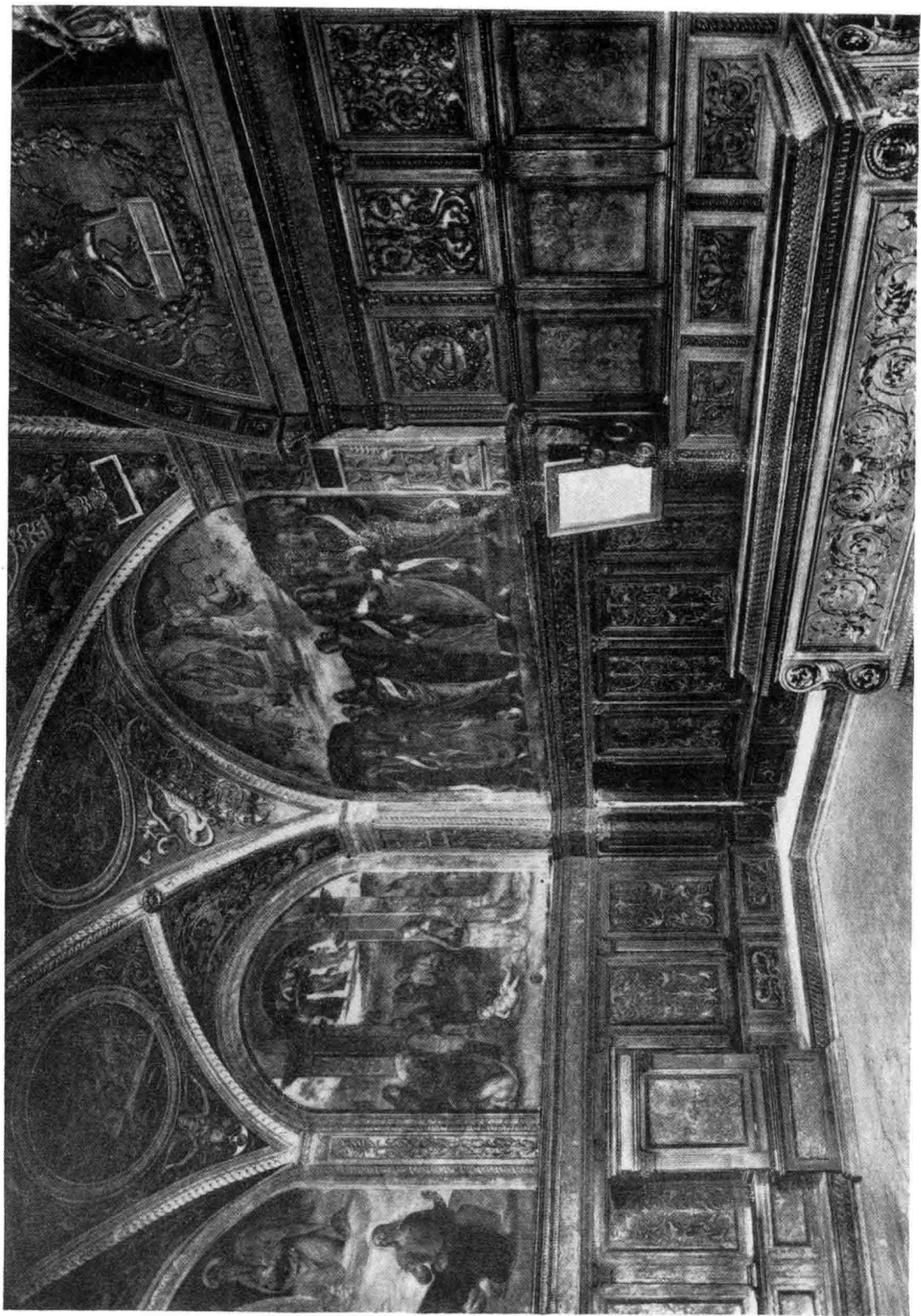


图79 佩鲁吉诺：交易所，佩鲁贾

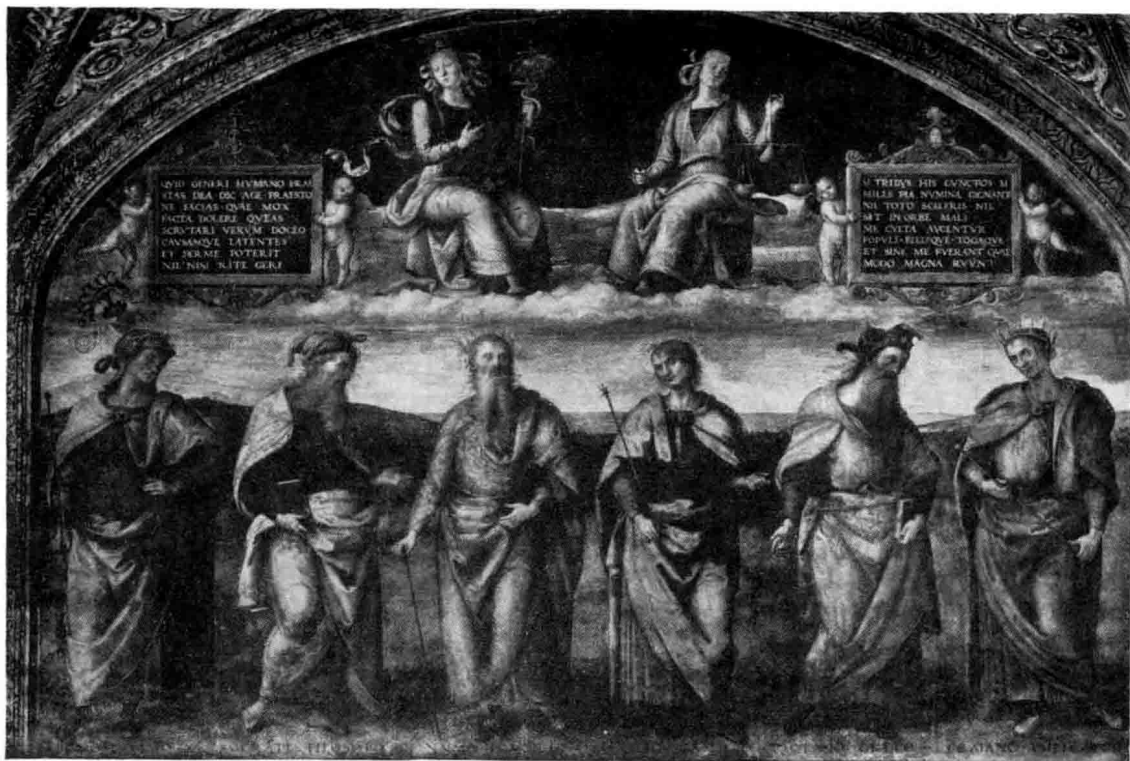


图80a 佩鲁吉诺：智德（与非比阿斯、苏格拉底和努玛）、
义德（与F.卡米卢斯、皮塔科斯和图拉真）。佩鲁贾，交易所



图80b 佩鲁吉诺：勇德（与L.西西尼乌斯、莱奥尼达斯和贺拉斯·科克勒斯），
节德（与L.西皮奥、佩里克莱西和辛之纳特西）。佩鲁贾，交易所

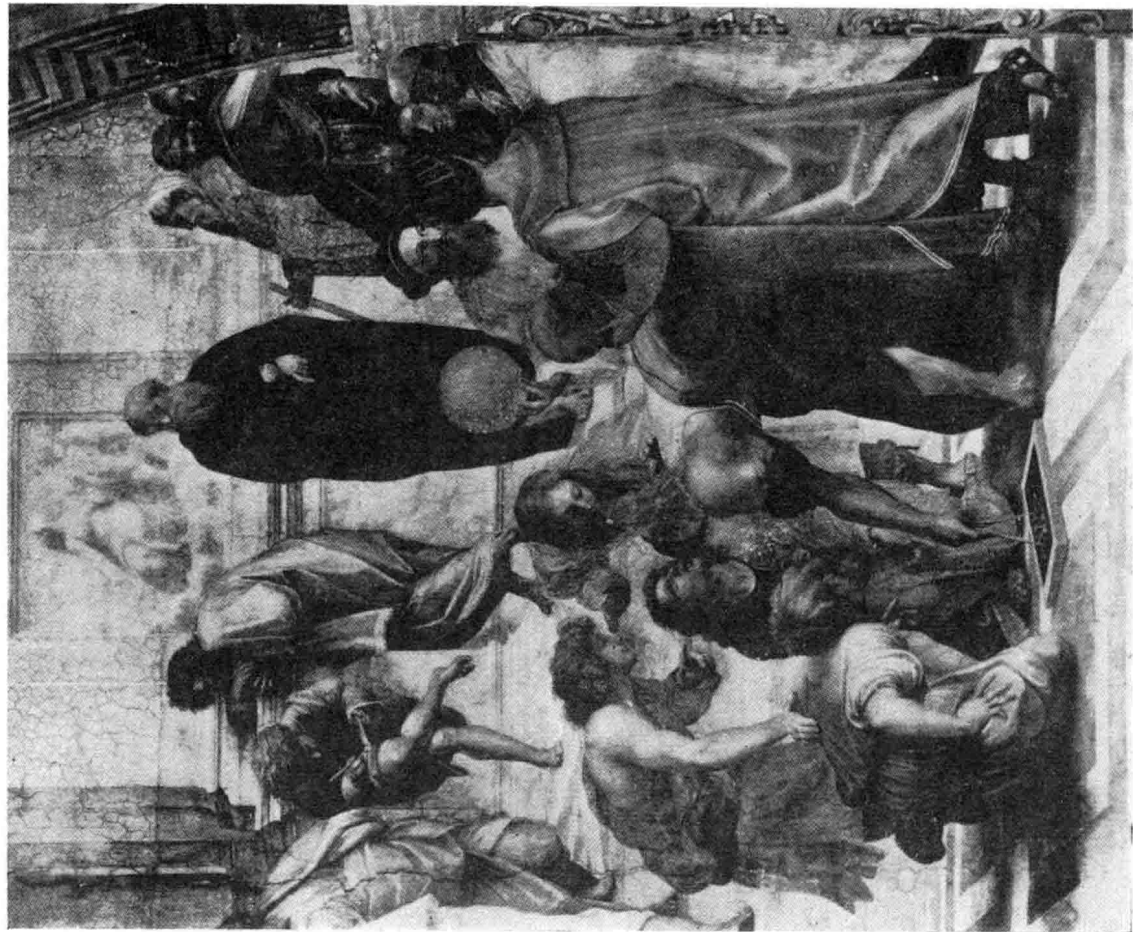


图81 拉斐尔：“雅典学院” [图65] 中的群像

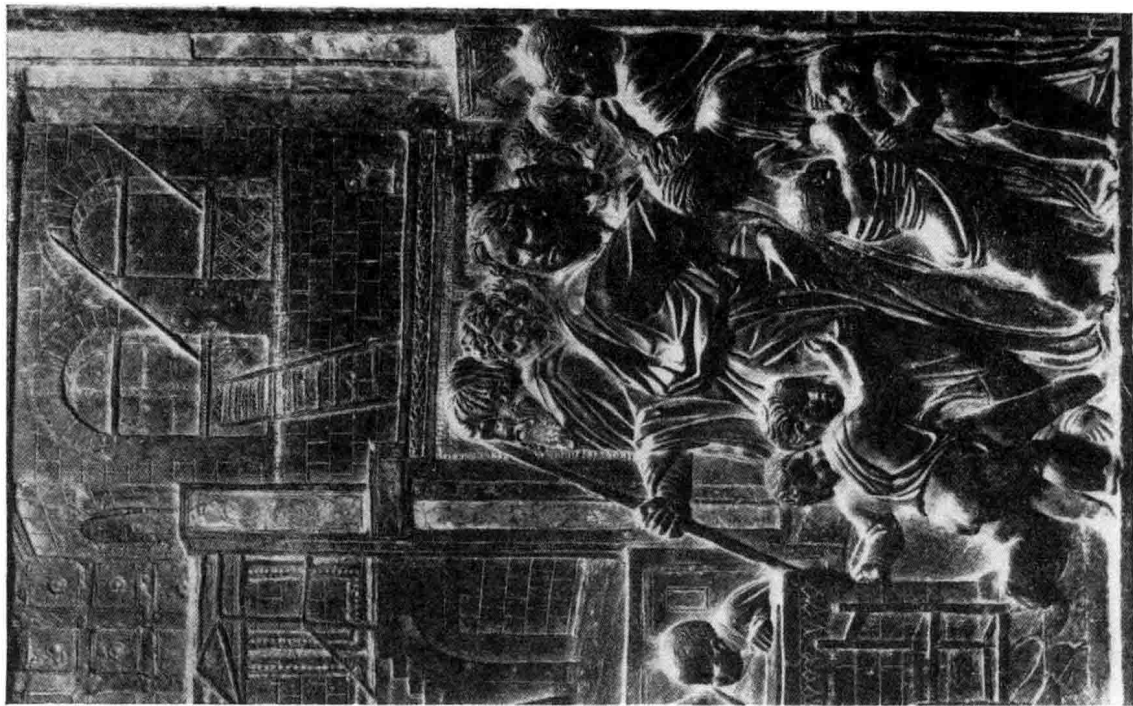


图82 多纳太罗：吝啬鬼之心的奇迹，细部。帕多瓦，圣徒教堂

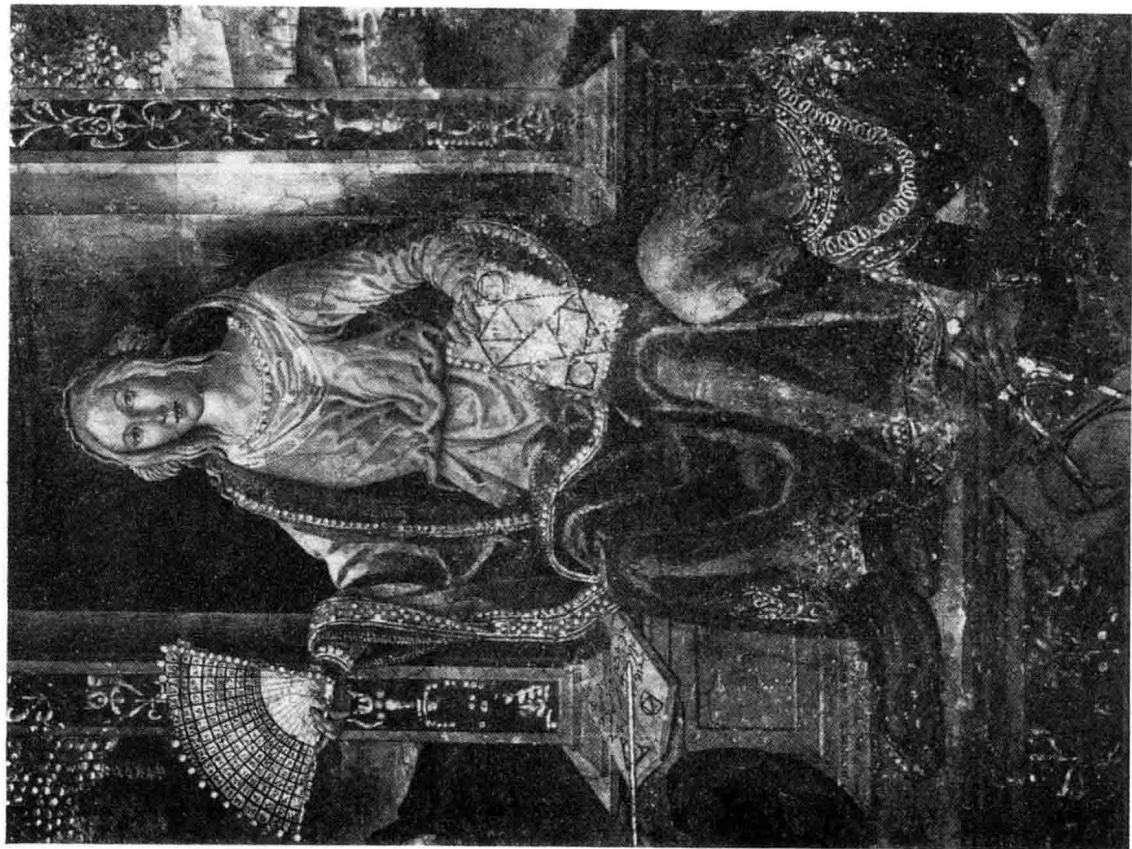


图83 平图里基奥：几何学。梵蒂冈官，博尔贾官室，人文学科大厅

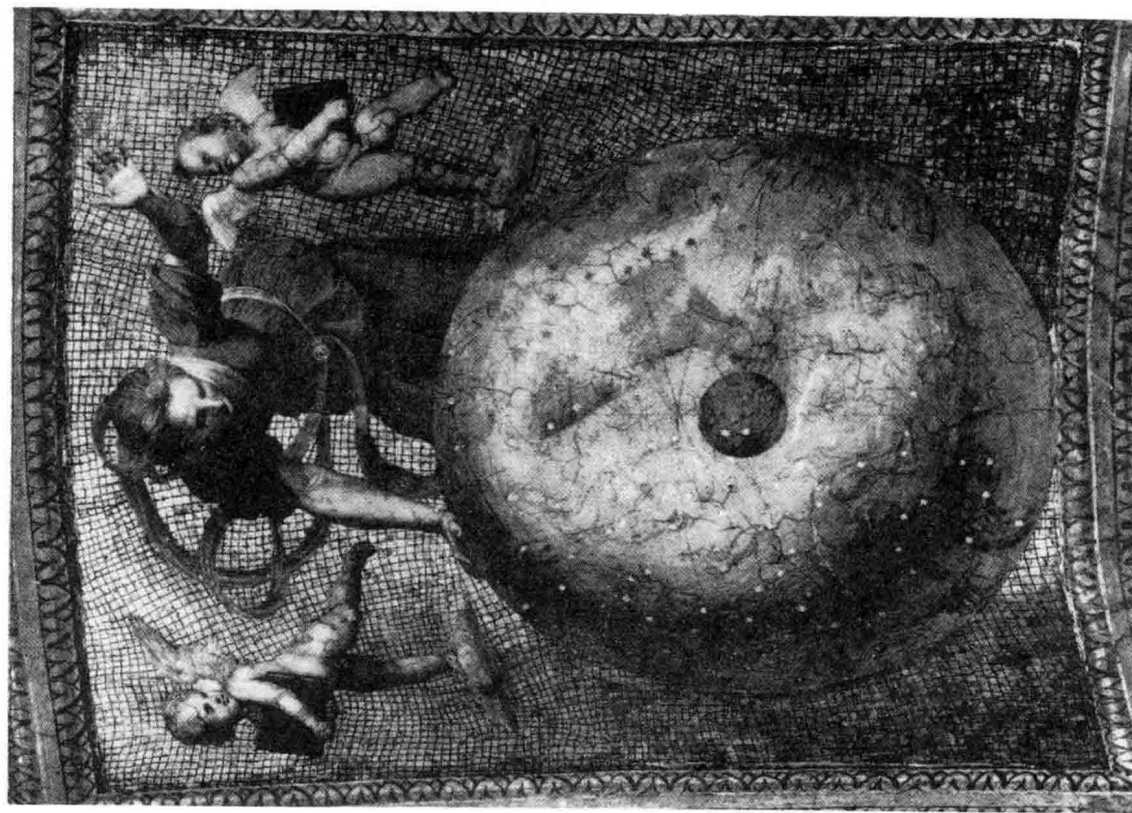


图84 拉斐尔：天文学。穹宇厅天顶画 [图63]



图85 拉斐尔：诗学。素描。温莎堡，皇家图书馆



图86 拉斐尔：三位一体。佩鲁贾，圣塞韦罗教堂



图87 佩鲁吉诺：火灾厅天顶画。梵蒂冈官



图88 巴尔托洛米奥修士：最后的审判。佛罗伦萨，圣马可博物馆



图89 拉斐尔《争辩》的画稿。温莎堡，皇家图书馆



图90 莱奥纳尔多·达·芬奇：博士来拜。佛罗伦萨，乌菲齐宫

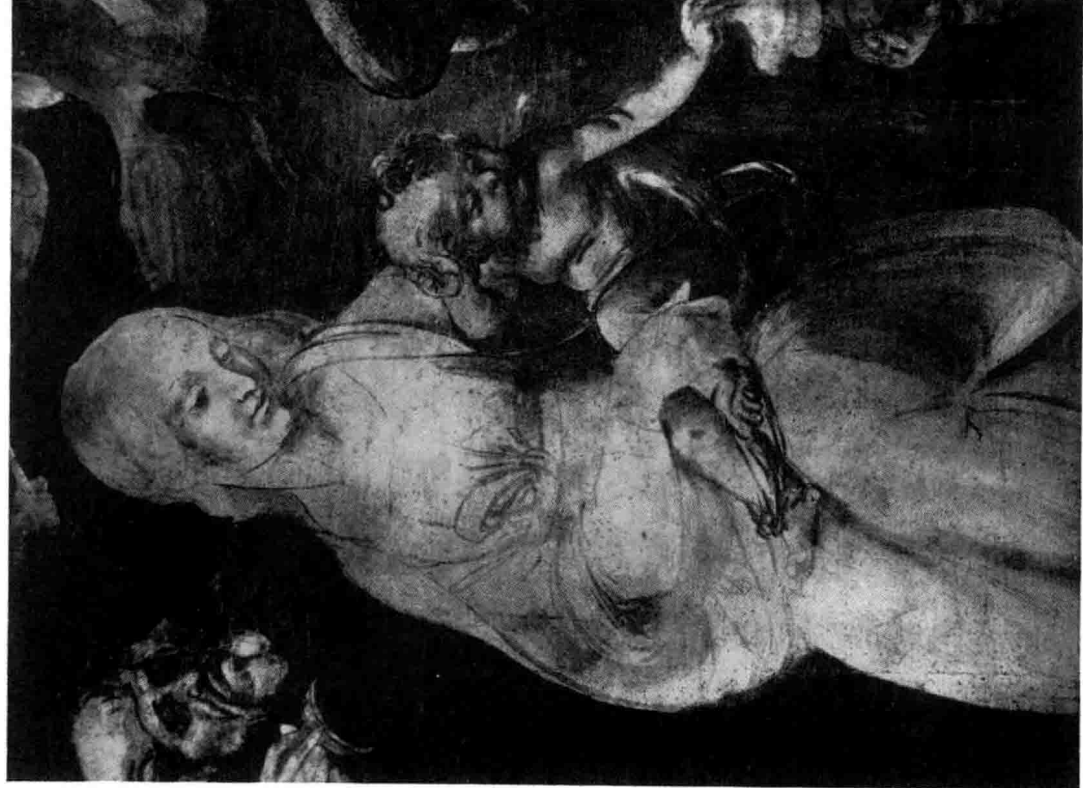


图92 莱奥纳尔多·达·芬奇：博士来拜，[图90]的细部



图91 拉斐尔：《雅典学院》素描大样的细部。米兰，安布罗乔纳



图93 菲里皮诺：圣托马斯痛斥异教徒。罗马，圣玛利亚战胜密涅耳瓦教堂



图94 波蒂切利：诱惑基督。梵蒂冈宫，西斯庭教堂



图95 拉斐尔：争辩，[图69]的细节

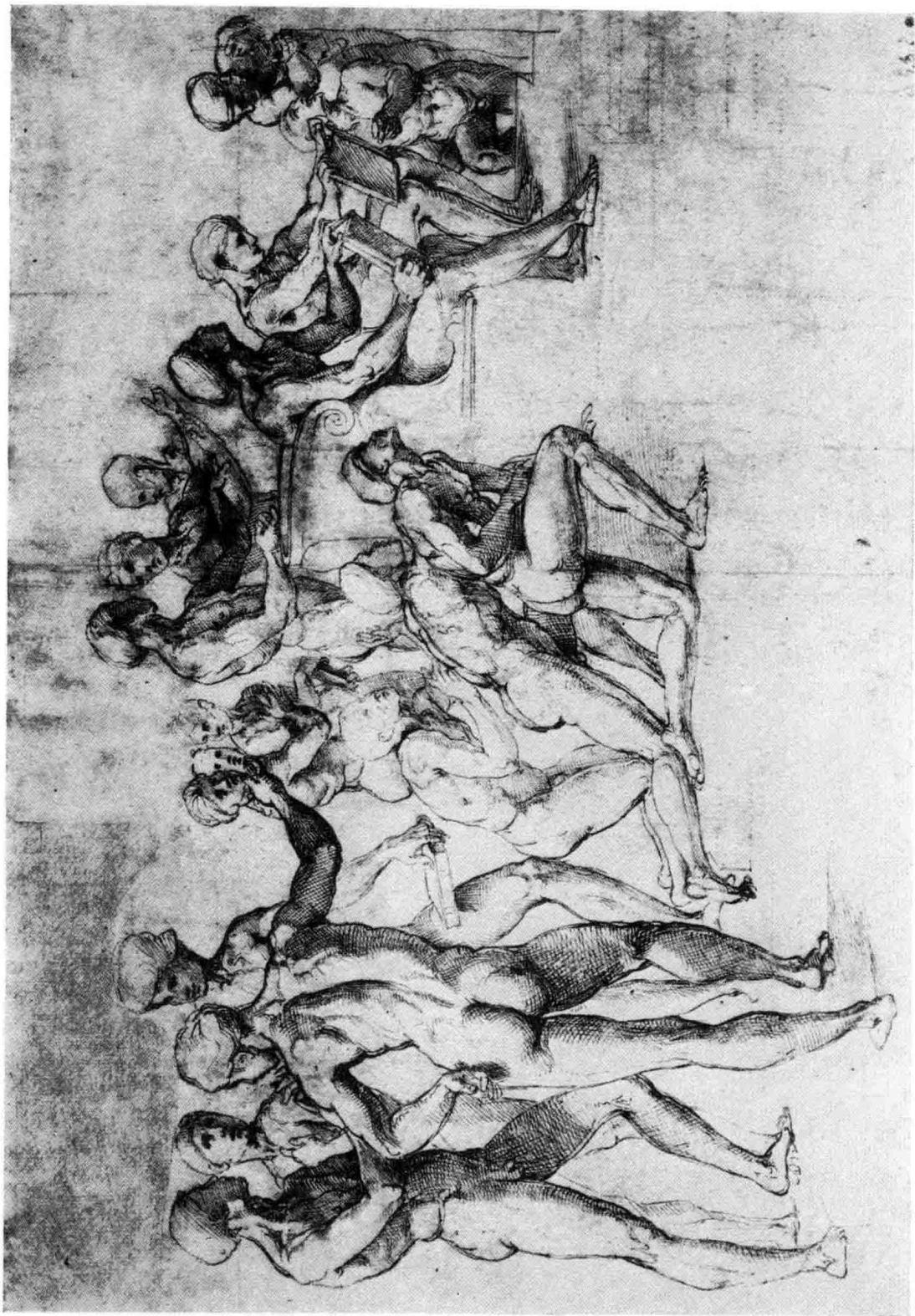


图96 拉斐尔：《争辩》的画稿。法兰克福，施泰德尔学院

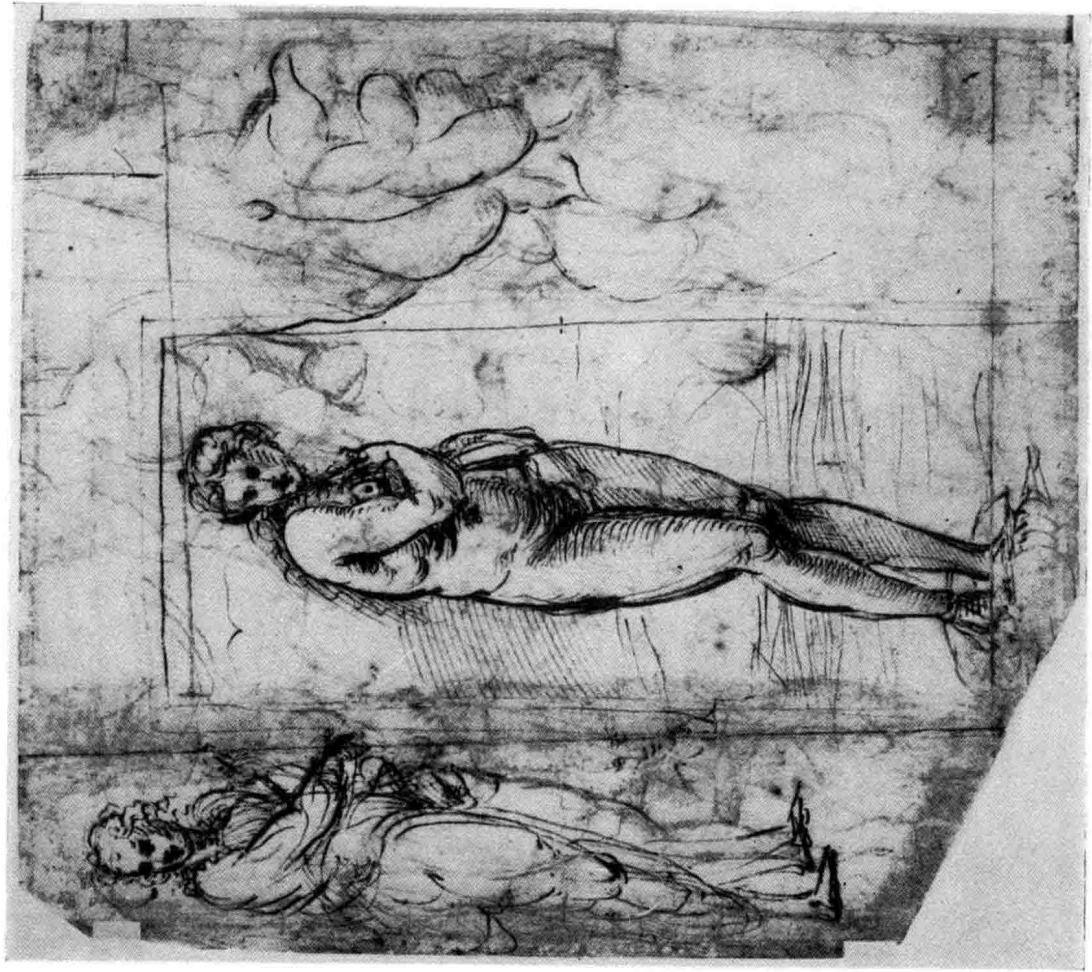


图97 拉斐尔：维纳斯。素描。佛罗伦萨，乌菲齐宫

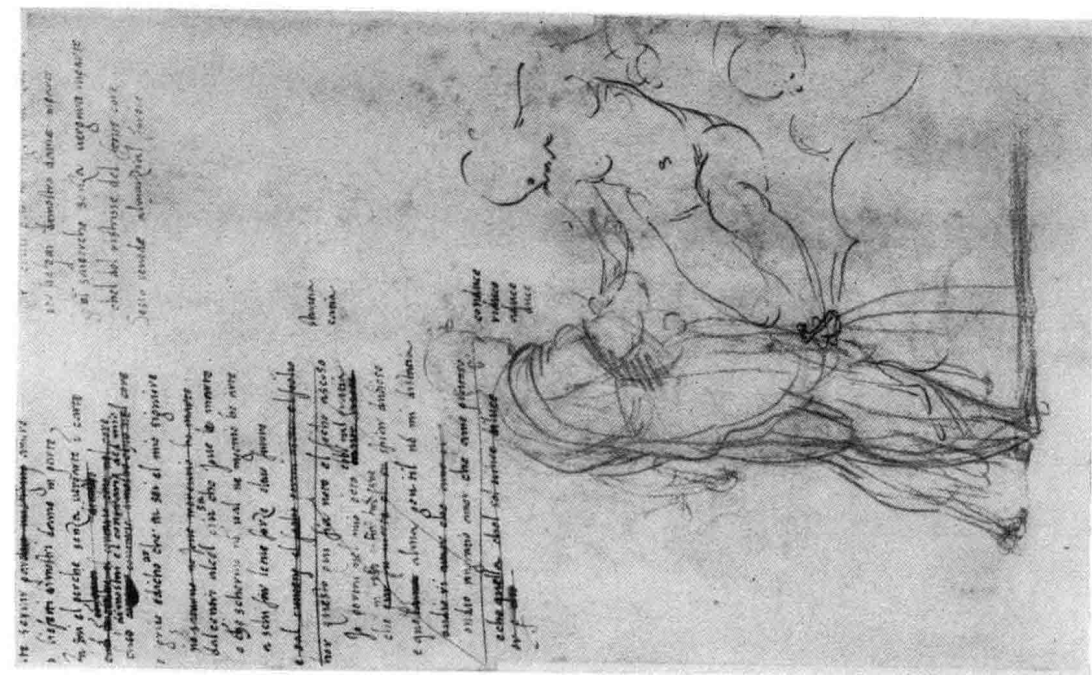


图98 拉斐尔：《争辩》的画稿。牛津，阿什莫尔博物馆

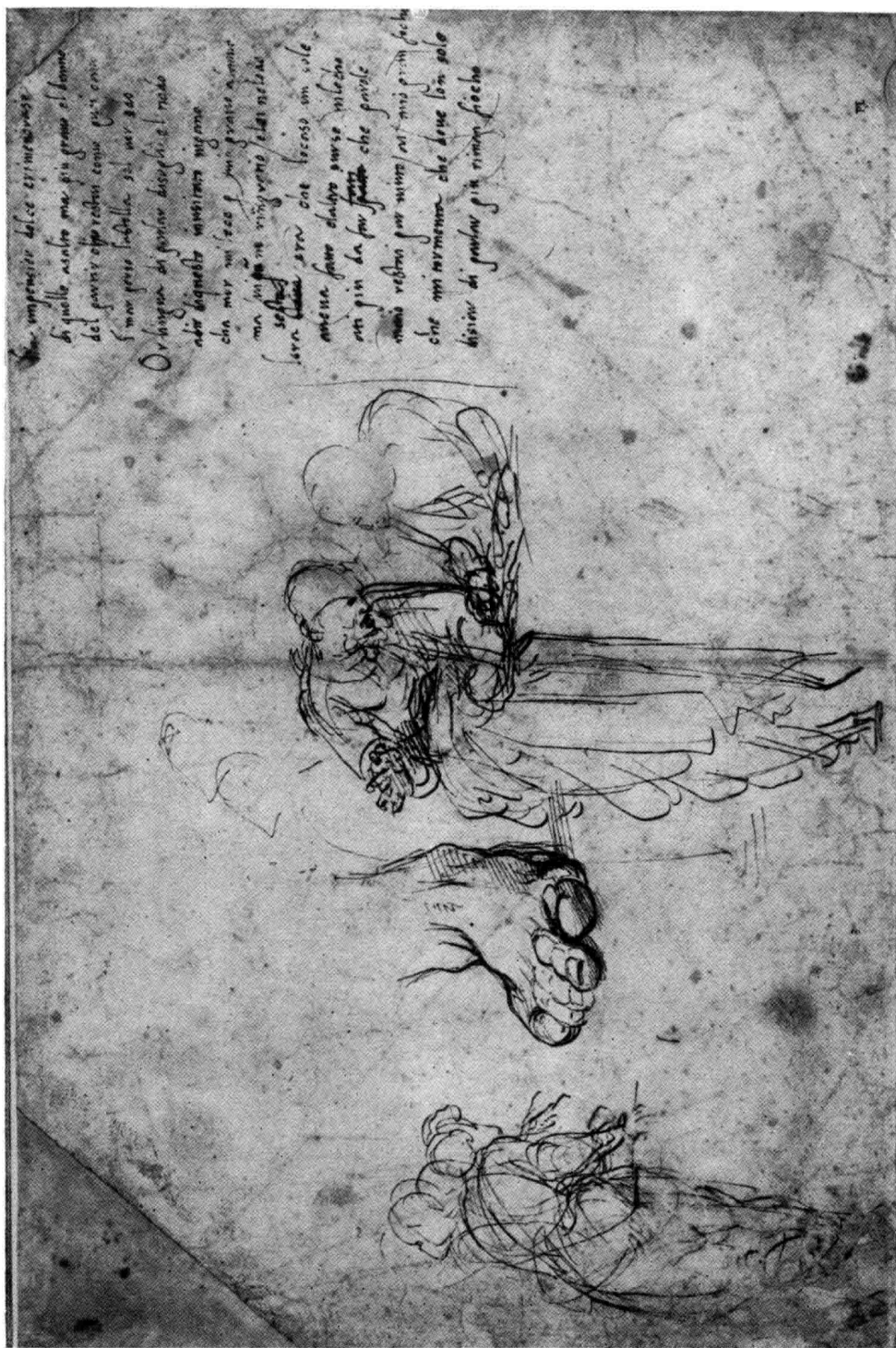


图99 拉斐尔：《争辩》的画稿。伦敦，大英博物馆



图100 拉斐尔：《争辩》的画稿（在图98的反面）。
牛津，阿什莫尔博物馆



图101 拉斐尔学派：多纳太罗图82作品的摹本。威尼斯，美术学院



图102 神圣的朱里乌斯。出自《波利菲罗的梦中爱的争斗》，1499年，第vi页反面

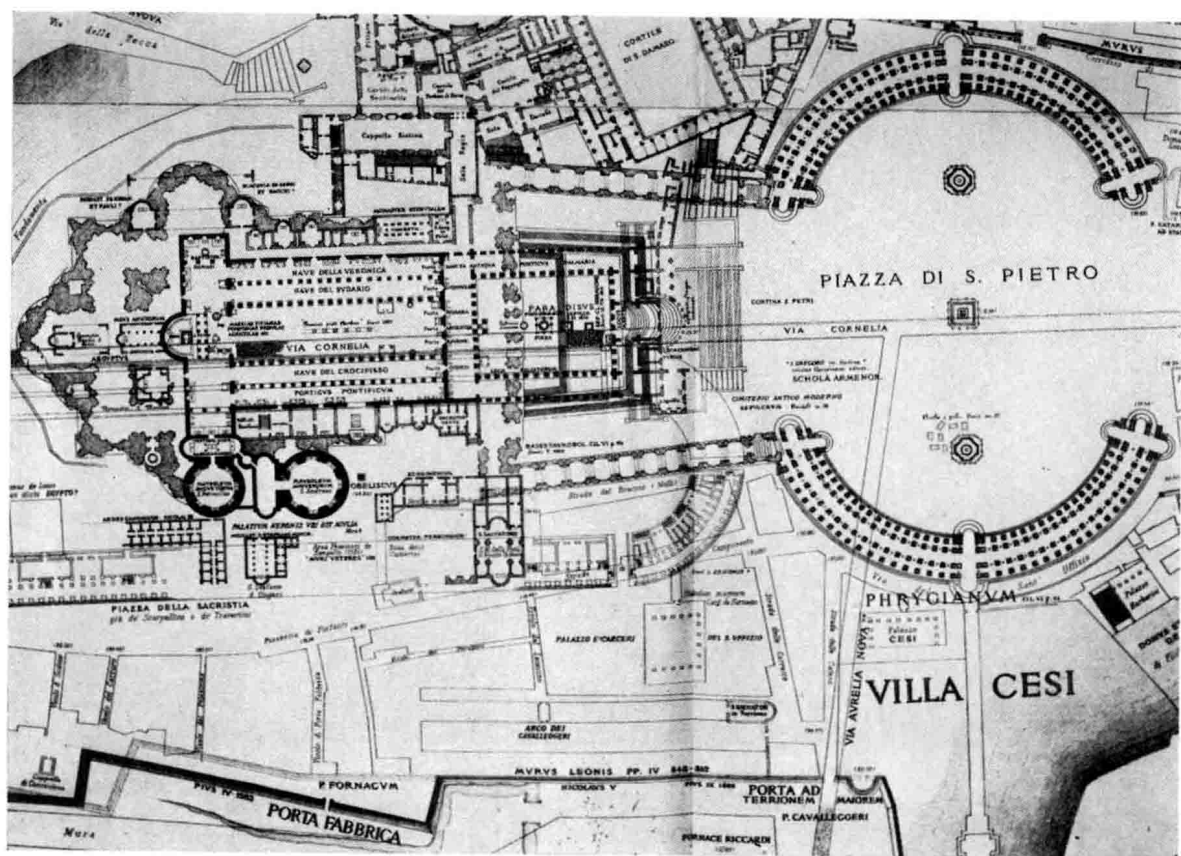


图103 梵蒂冈地区图的局部，图中显示了方尖塔原来的位置。根据兰贾尼

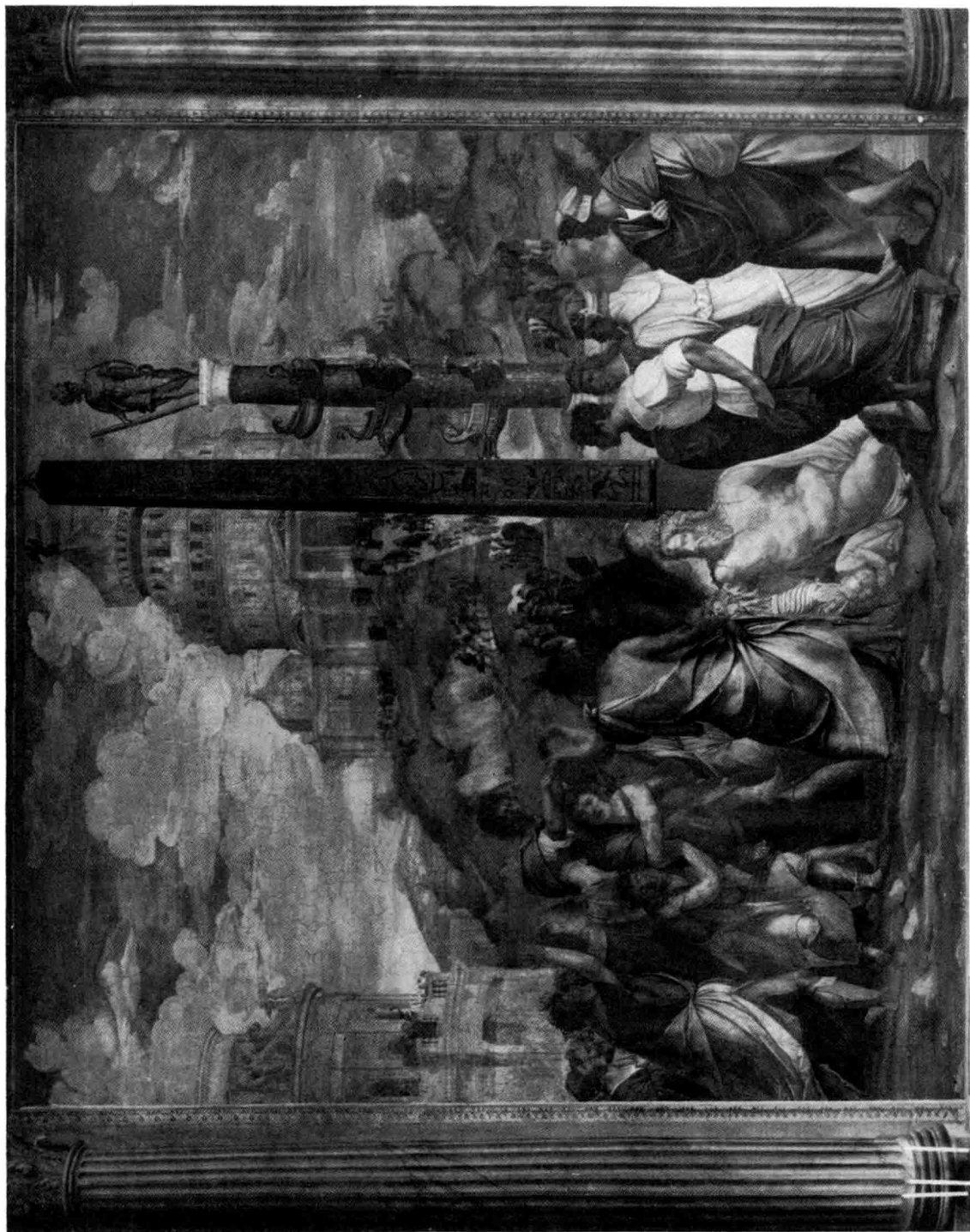


图104 弗兰恰比焦：西塞罗的胜利：佛罗伦萨附近的卡亚诺的波焦别墅。见《梦中爱的争斗》注17

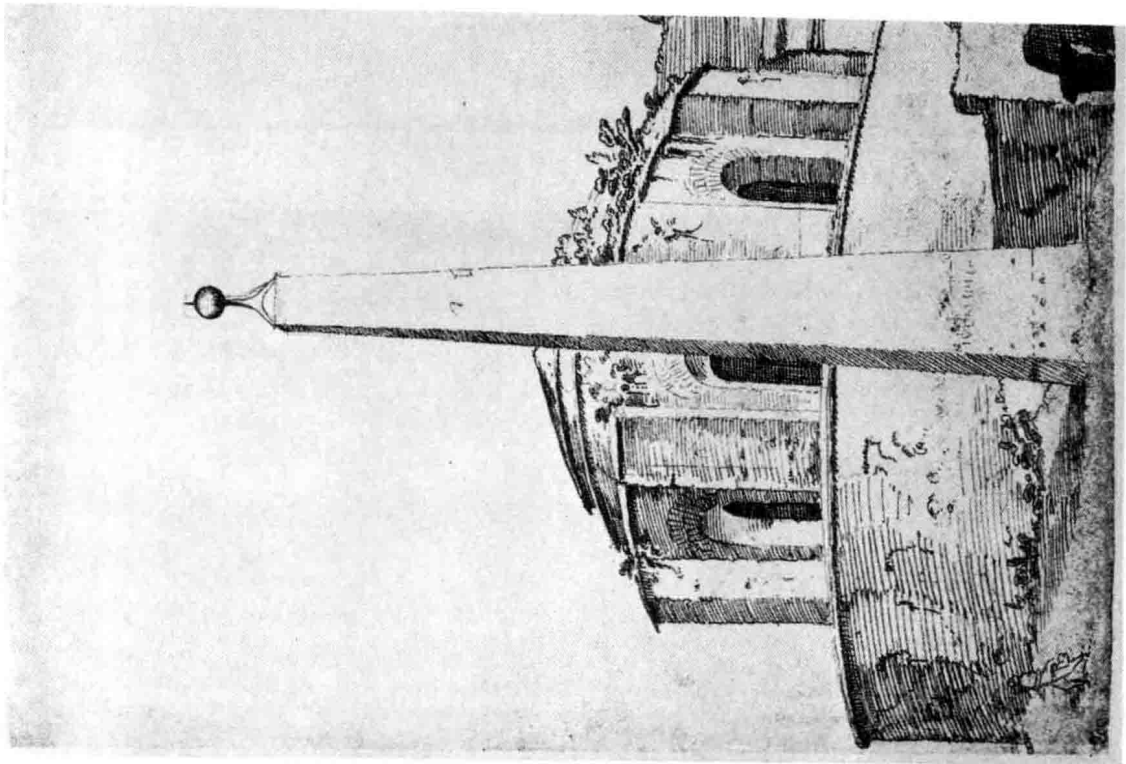


图105 马尔腾·赫姆斯克尔克：显示梵蒂冈方尖顶最初位置的素描。
柏林，铜版画陈列室

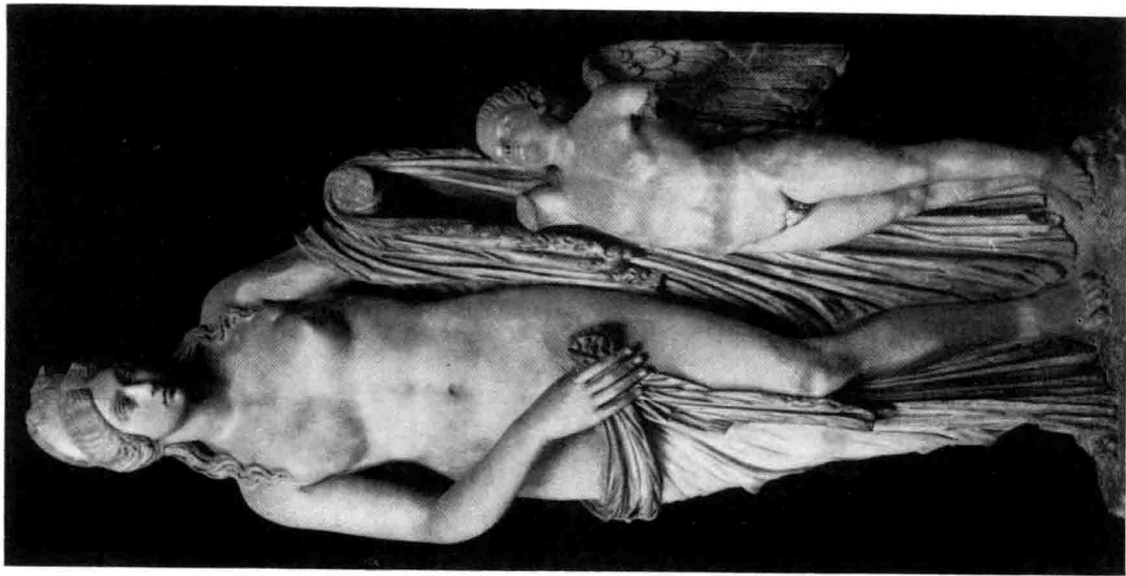


图106 丰饶维纳斯。梵蒂冈博物馆

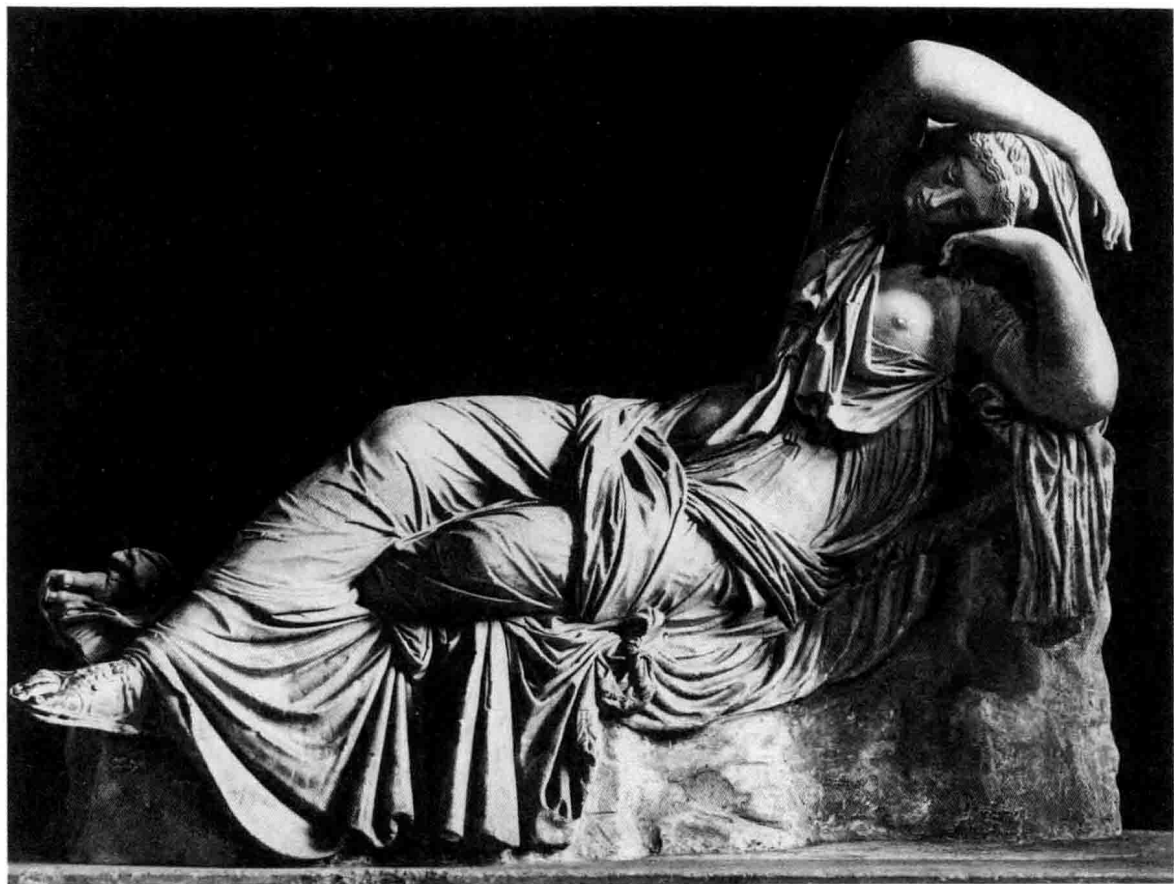


图107 阿里阿德涅。梵蒂冈博物馆

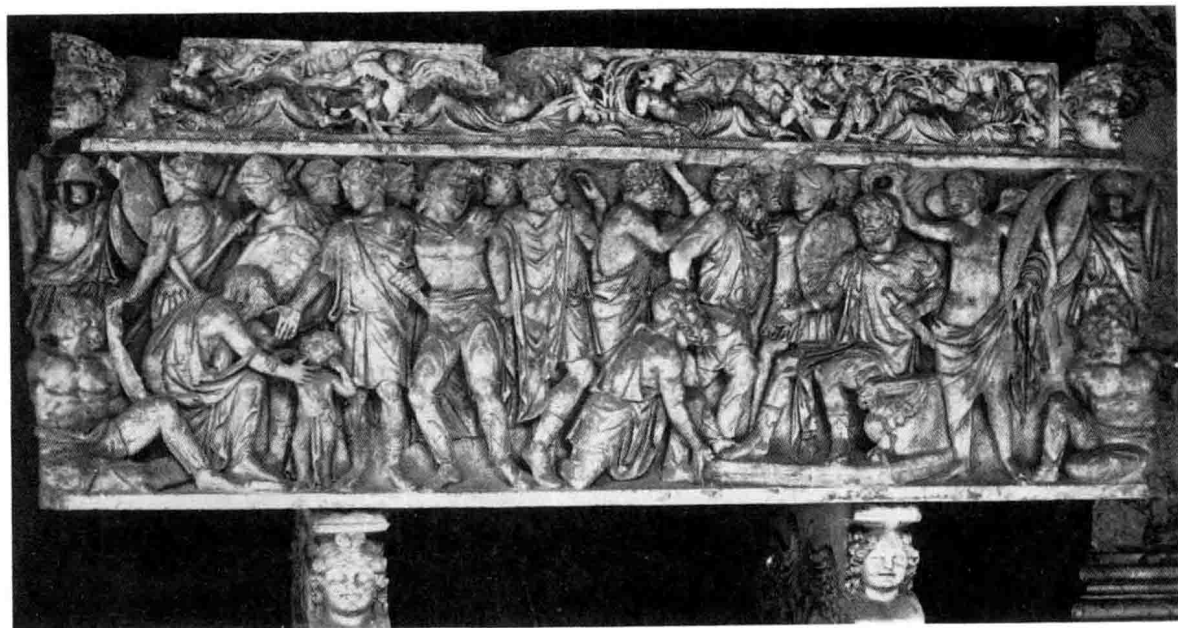


图108 一位罗马将军和野蛮人。古棺浮雕，公元2世纪，梵蒂冈博物馆



图109 弗朗西斯科·达·荷兰达：《阿里阿德涅》的素描。埃斯科里亚尔堡

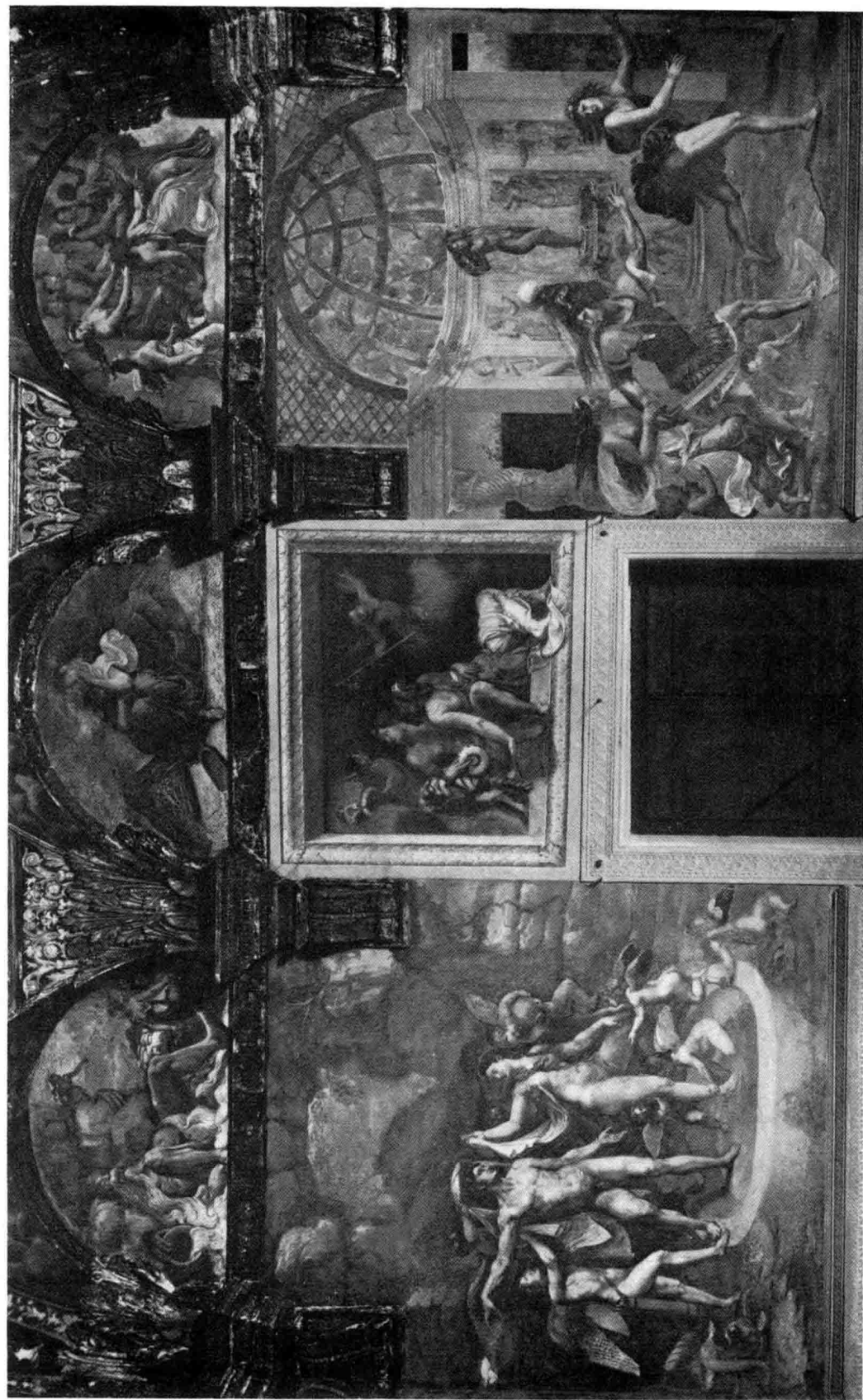


图110 朱利奥·罗马诺：画有《维纳斯和玛尔斯》的普绪刻厅的墙画。曼图亚，茶宫

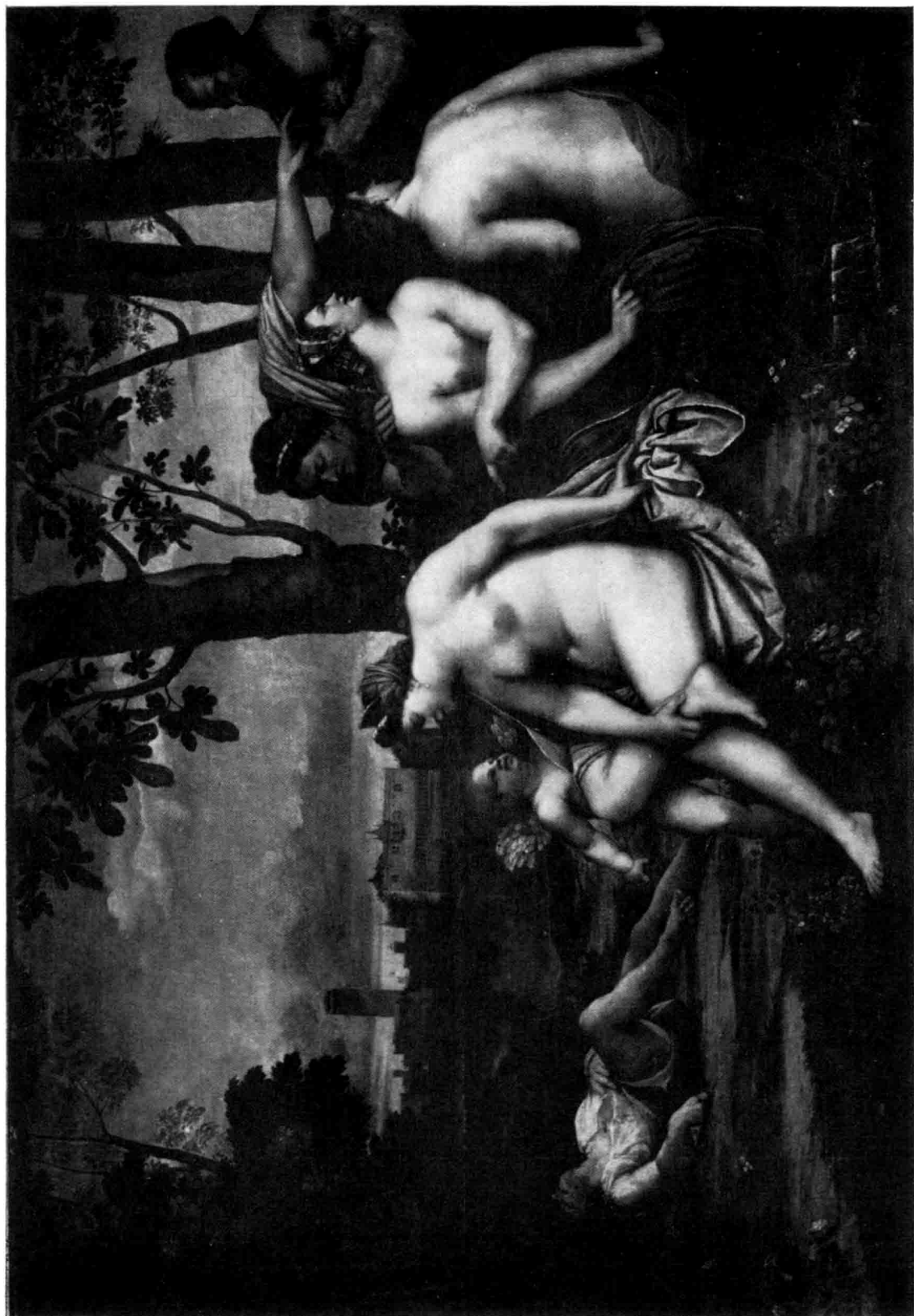


图111 塞巴斯提亚诺·德尔·皮翁博：阿多尼斯之死。佛罗伦萨，乌菲齐宫

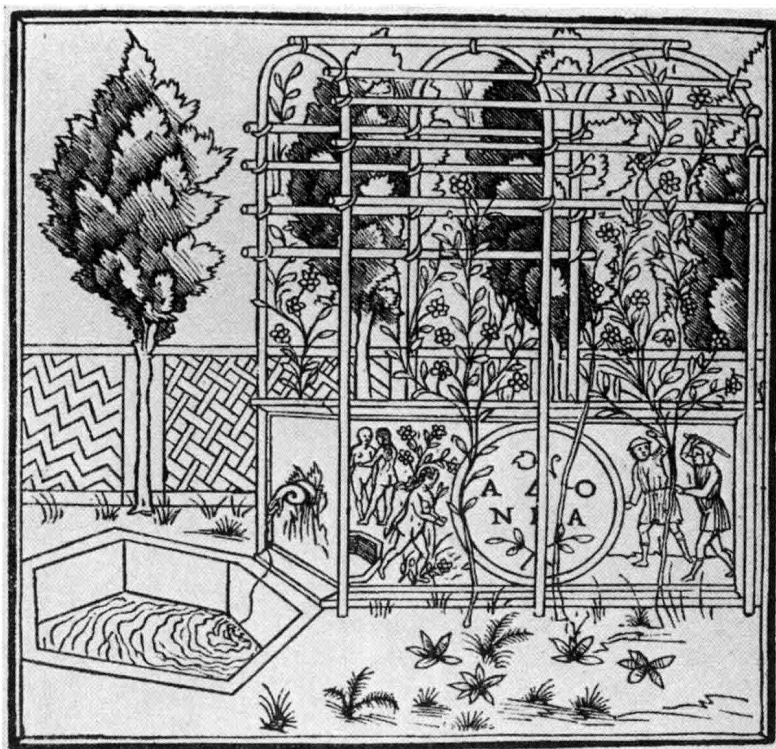


图112 阿多尼斯纪念碑。出自《波利菲罗的梦中爱的争斗》的木刻，1499年，第z vii页的正面

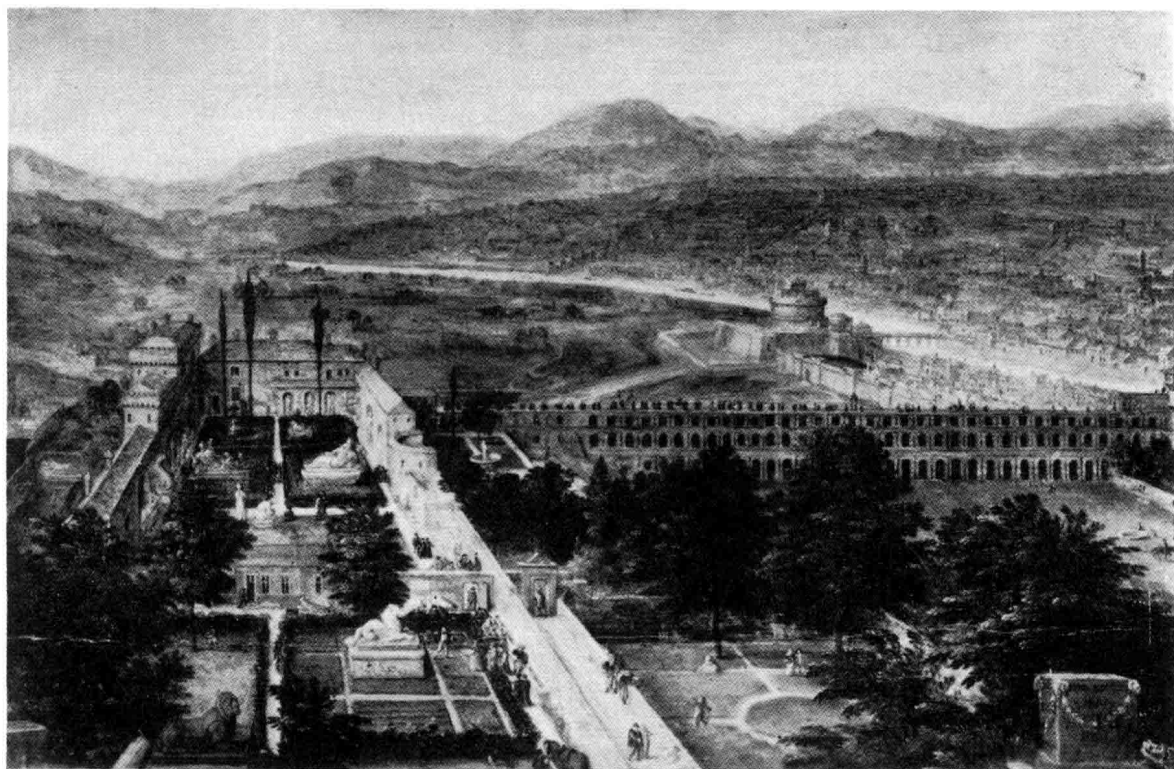


图112a 海因德里希·凡·克莱夫：梵蒂冈景色，细部。卡顿厅，德比郡，安森藏品

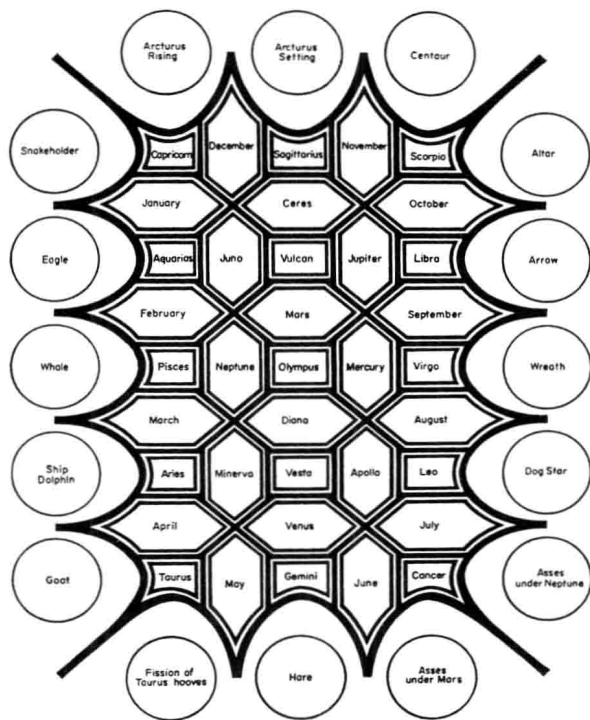


图113 风神厅壁画示意图，曼图亚，茶宫，由C.雷德菲尔德作

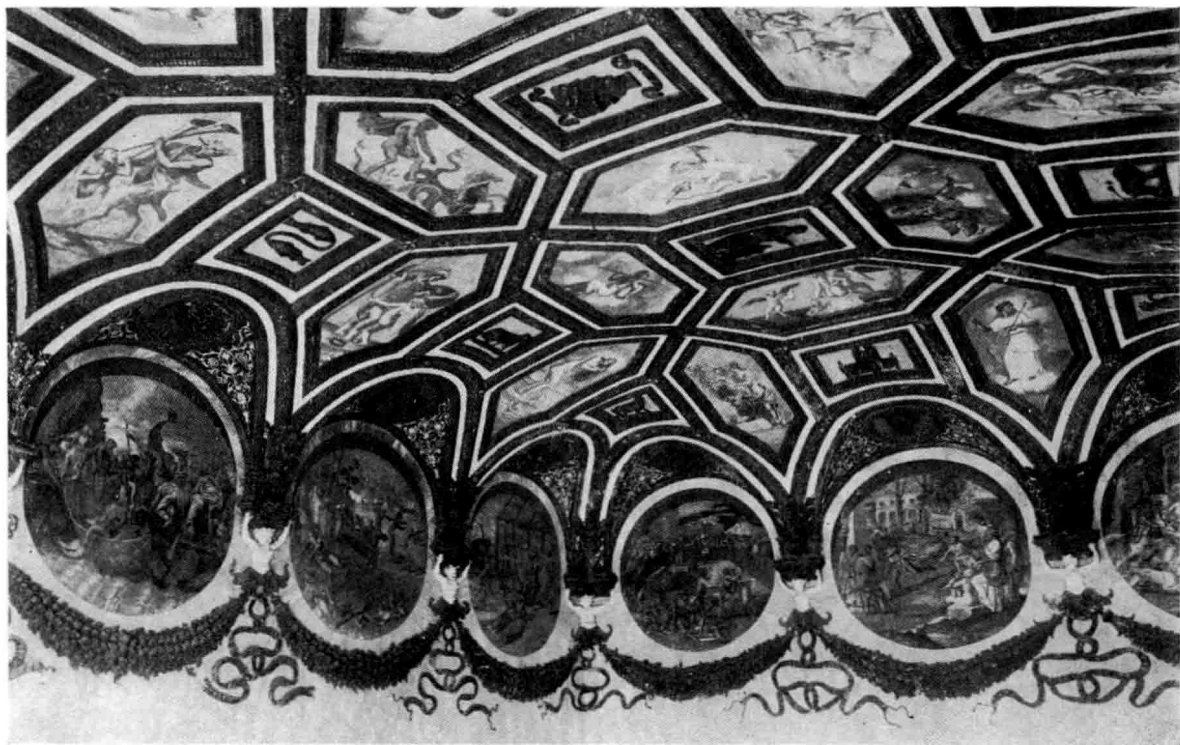


图114 朱利奥·罗马诺：风神厅的天顶画和圆形画。曼图亚，茶宫



图115 朱利奥·罗马诺：船座和海豚座。风神厅



图116 朱利奥·罗马诺：摩羯宫。风神厅



图117 朱利奥·罗马诺：金牛座蹄部的分岔处。风神厅



图118-119 朱利奥·罗马诺：天兔座；猎户座三星之一。风神厅



图120 朱利奥·罗马诺：猎户座三星之二。风神厅



图121-122 朱利奥·罗马诺：天狗座；日冕座。风神厅

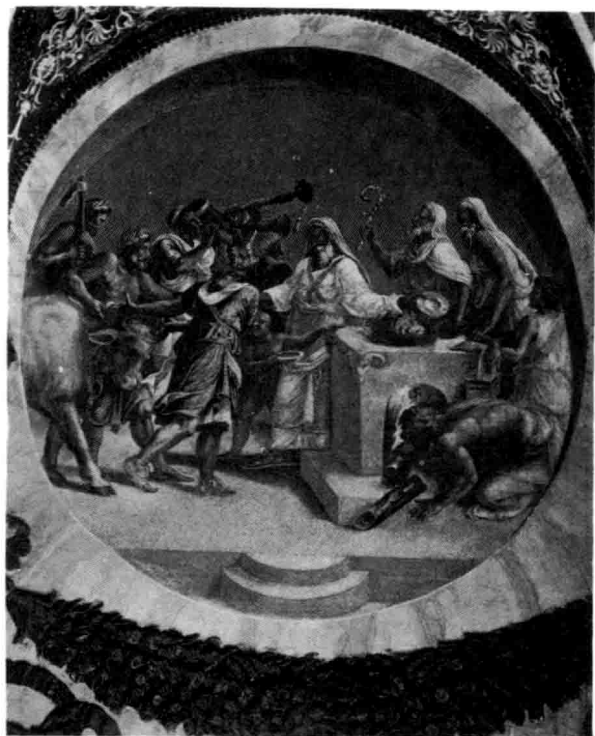


图123-124 朱利奥·罗马诺：火箭座；天坛座。风神厅

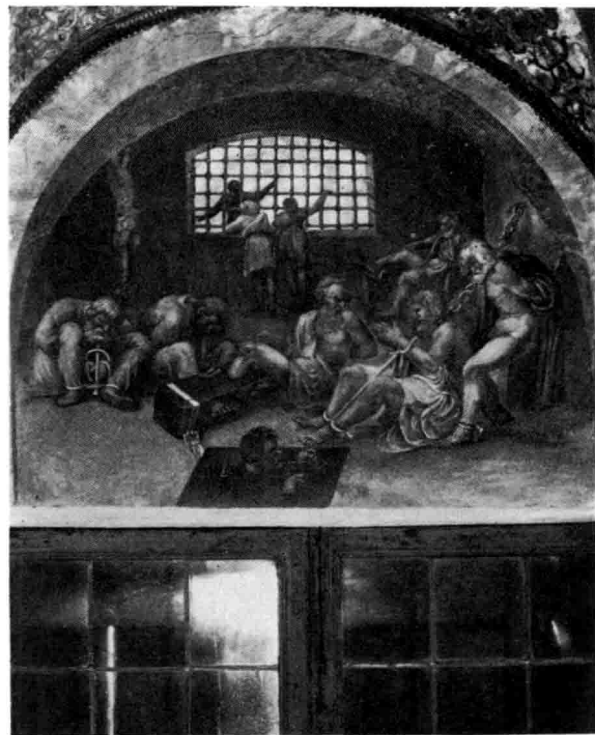


图125-126 朱利奥·罗马诺：半人马座；大角星1。风神厅

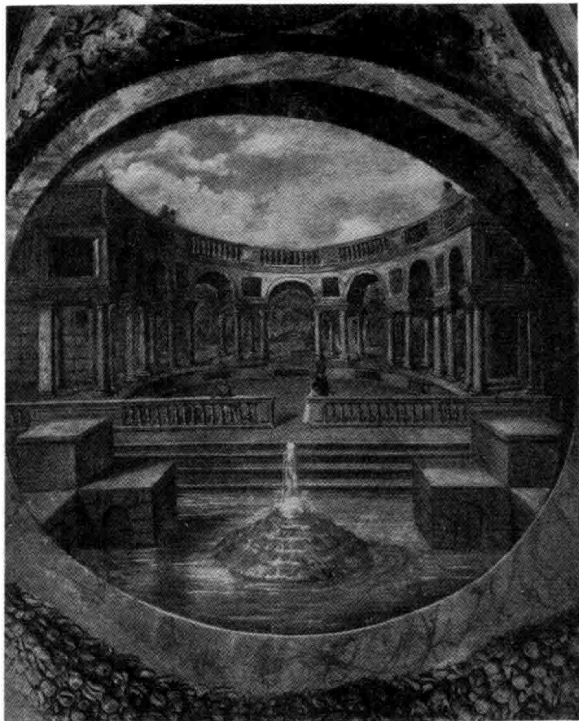


图127-128 朱利奥·罗马诺：大角星2；蛇夫座。风神厅



图129-130 朱利奥·罗马诺：天鹰座；鲸星。风神厅



图131 尼古拉·普森：俄里翁。纽约，大都会艺术博物馆

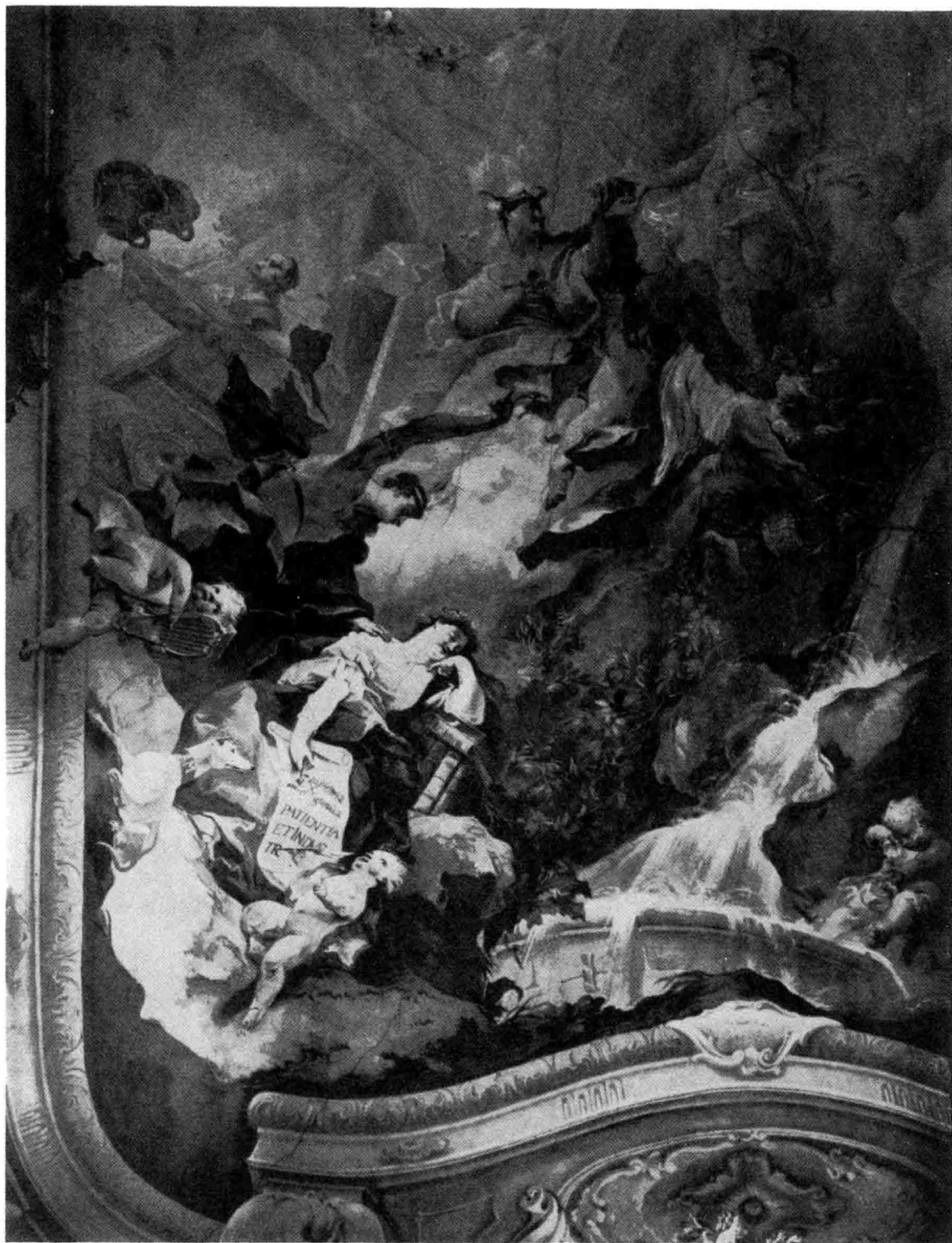


图132 莫尔贝希：科学进步和科学成果寓意画。米斯特尔巴赫修道院图书馆天顶画，奥地利，1760年



图133-134 神圣的神学；修辞学。金属版画，出自C.贾尔达《象征的图像》，米兰，1626年



图135-136 历史学；数学。金属版画，出自C.贾尔达《象征的图像》，米兰，1626年



图137 德拉克洛瓦：自由女神领导人民。巴黎，卢浮宫



图138 鲁本斯：战争的恐怖。佛罗伦萨，皮蒂宫



图139 廷托雷托：密涅耳瓦阻止玛尔斯。威尼斯，公爵府

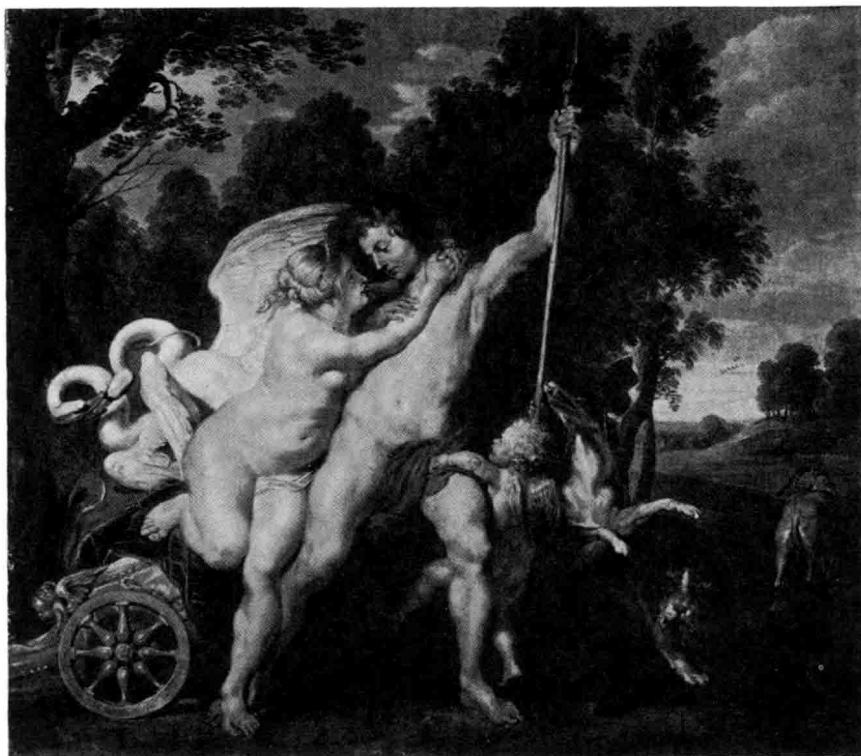


图140 鲁本斯：维纳斯和阿多尼斯。彼得格勒，艾尔米塔日博物馆

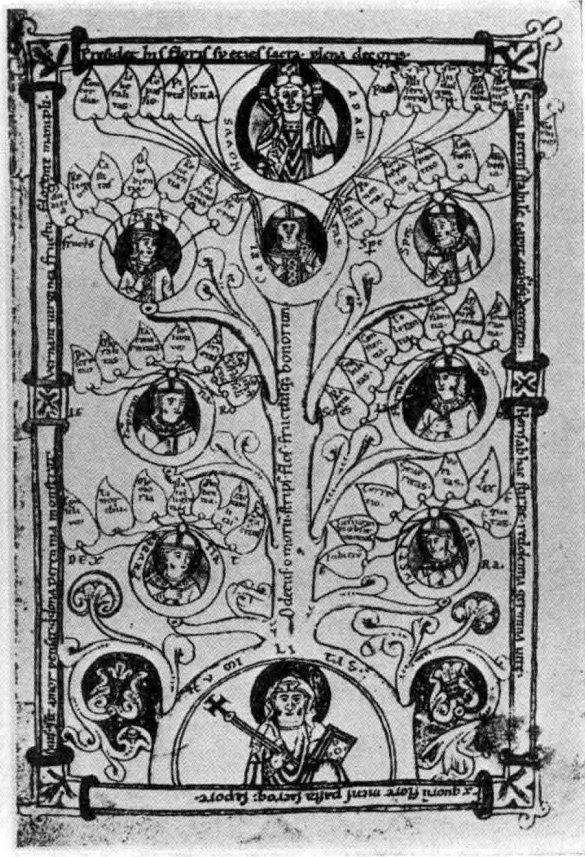
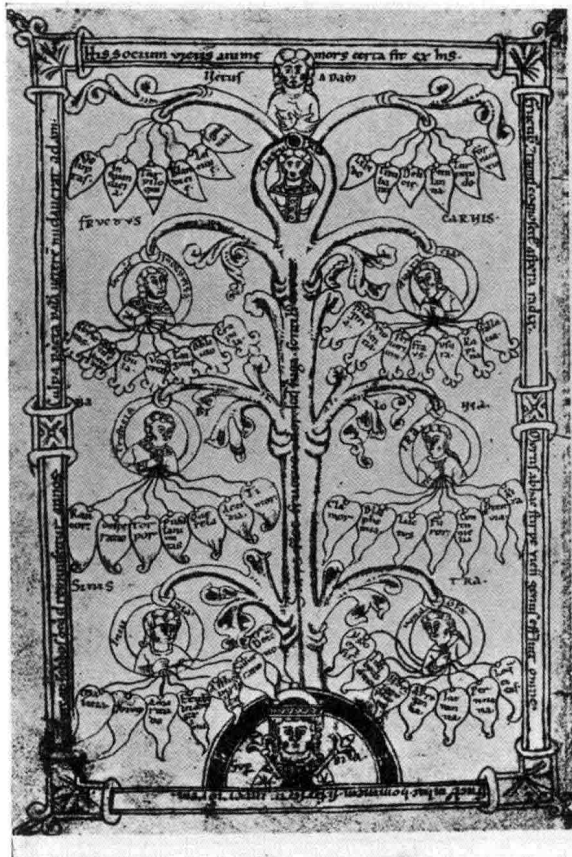


图141 美德树和罪恶树。出自《灵与肉的结果》。萨尔斯堡，市立图书馆。
12世纪手稿，V.1, H.162, fol.75v和76r.



图142 阿芙罗狄蒂及其随从。埃雷特里亚画师的瓶画。雅典，国家博物馆

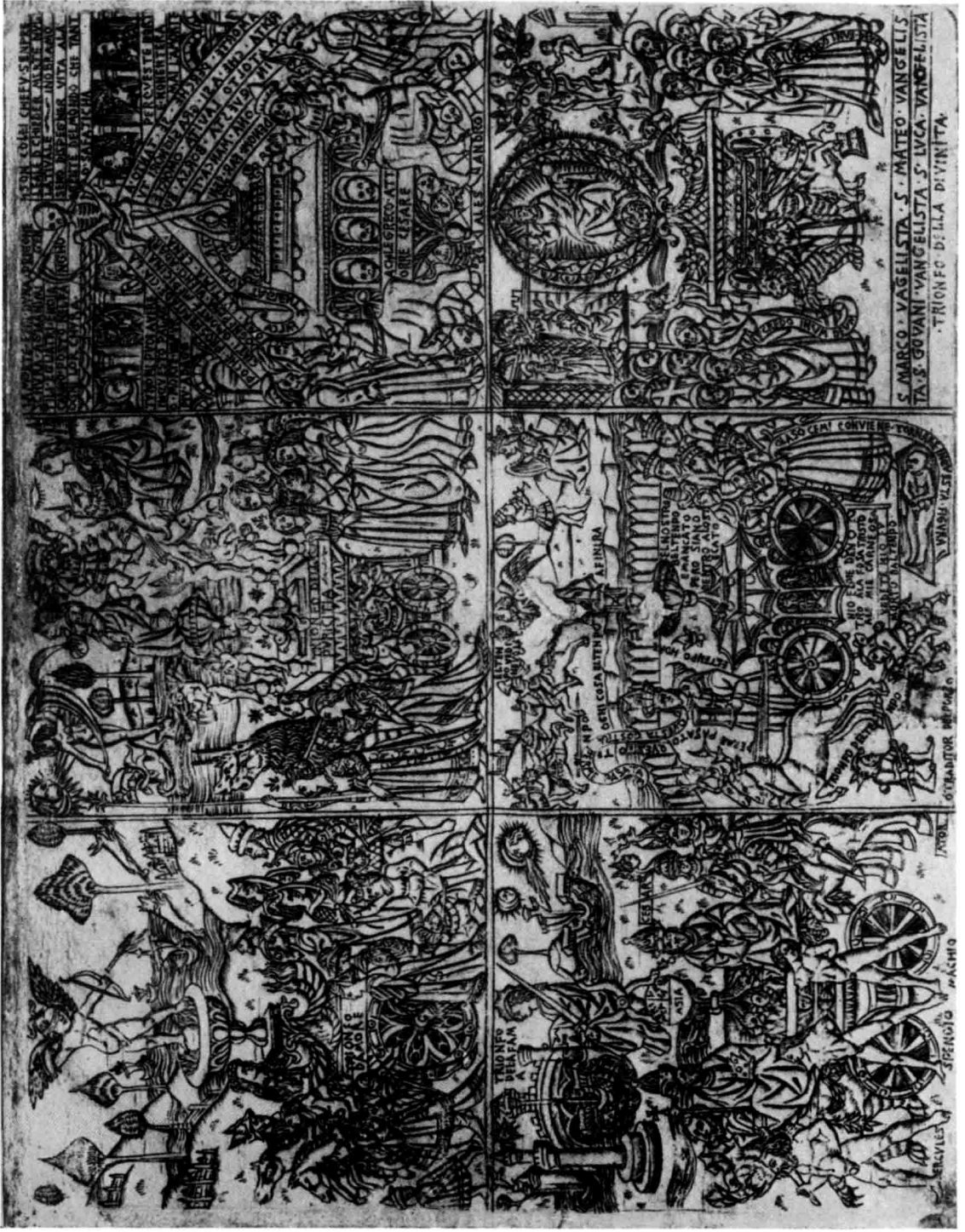


图143 彼特拉克的六种胜利（爱情、仁慈、死亡、名利、时间、神性）。15世纪佛罗伦萨金属版画。伦敦，大英博物馆

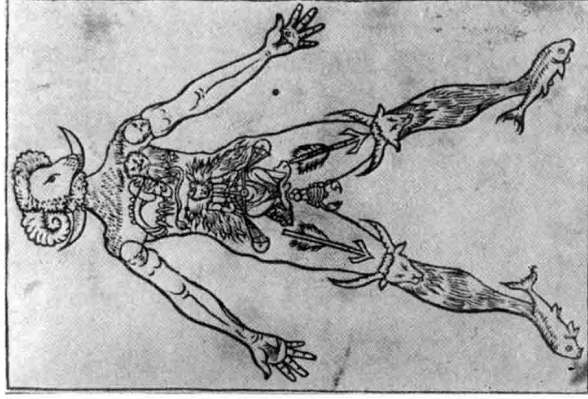
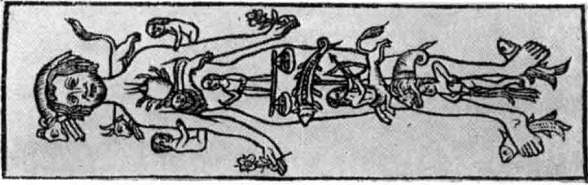


图144-145 人体黄道图。分别出自1503年的牧羊人的月历和
维也纳国家图书馆写本，编号11182



图146 贞操和情欲。出自11世纪一部插图本普鲁登提乌斯写本。
伦敦，大英博物馆，编号24199，fol.6r.

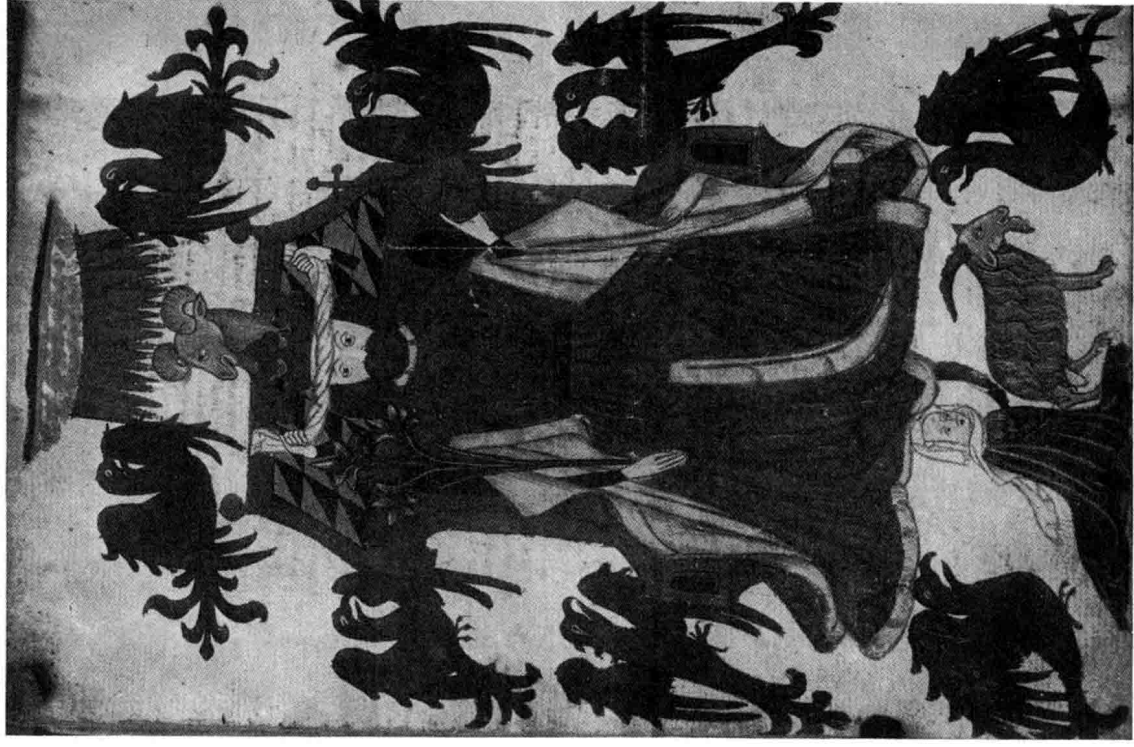


图147 朱庇特。出自《富尔根丘斯神谱》15世纪德国写本。
梵蒂冈图书馆，编号1066，fol.224



图148 罪恶。15世纪德国木刻。
伦敦，大英博物馆



图149 莱奥纳尔多·达·芬奇：快乐和痛苦的寓意画。
素描。牛津，基督教堂图书馆



图150 友谊。出自C.里帕的《图像学》，1603年，第16页



图151 友谊。15世纪早期写本。
罗马，卡萨纳泰塞图书馆



图152 节制。巴黎，国家图书馆，
法兰西基金会，编号9186，fol.304



图153 严肃。出自里帕《图像学》，
1645年，第568页



图154 拉斐尔：西斯庭圣母。德累斯顿美术馆



图155 兰弗兰科：山谷的圣安德烈教堂画有湿壁画的圆顶。罗马，1621年



图156 罗特迈尔：圣贝尼迪克特变容。奥地利，梅尔克的修道院，1716年

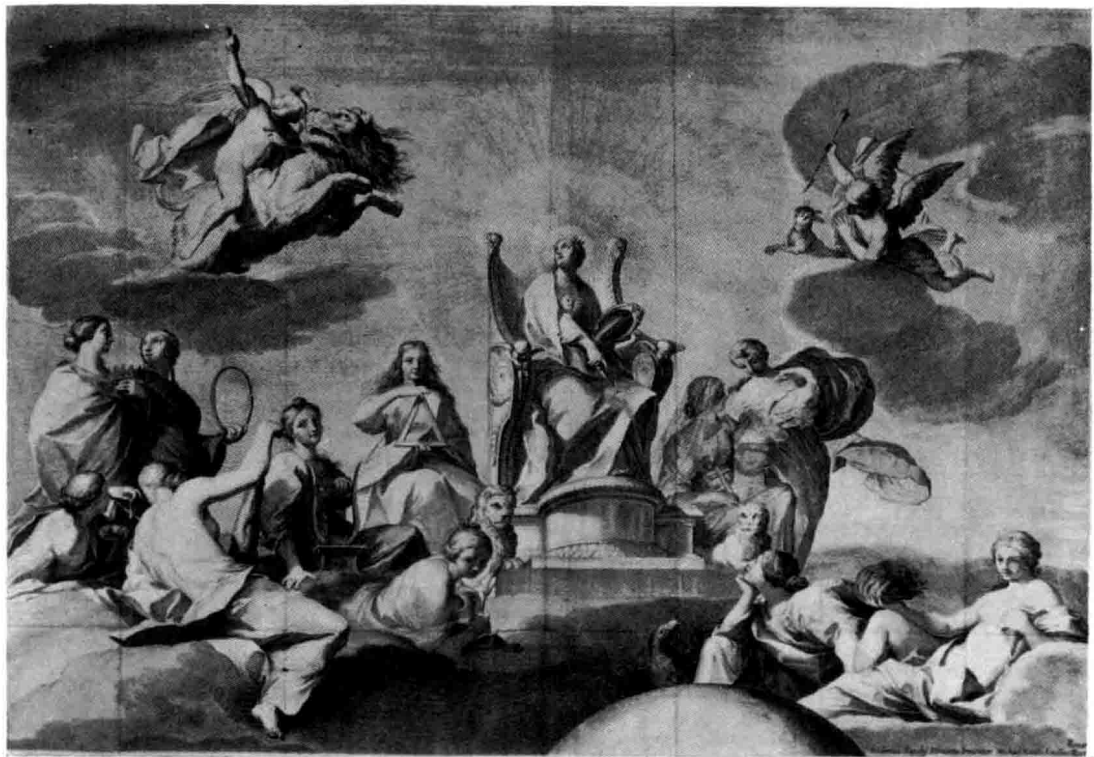


图157 萨基：神圣的智慧。金属版画，出自H.特提乌斯《巴贝里尼宫》，罗马，1642年



图158 拉斐尔：以西结灵视。佛罗伦萨，皮蒂宫

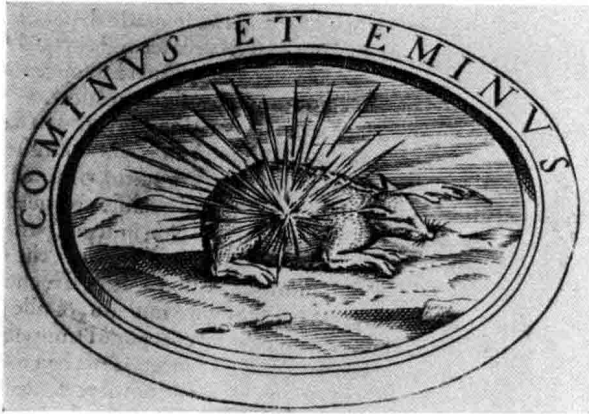


图159 远和近。出自巴尔加利《徽铭》，
1589年，第44页

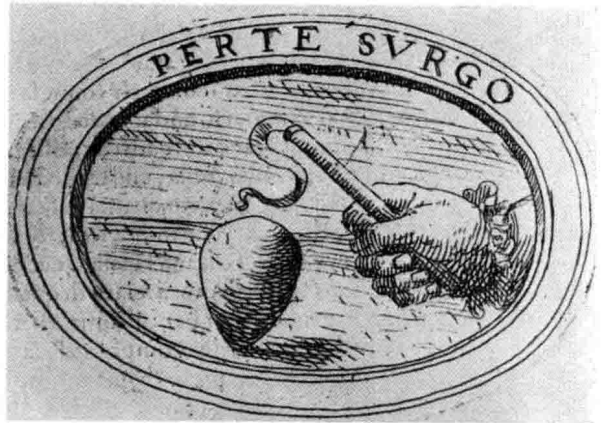


图160 靠你而立。出自巴尔加利《徽铭》，
1589年，第266页



图161 为了安宁。出自卡米利《著名徽铭集》，1586年，第16页

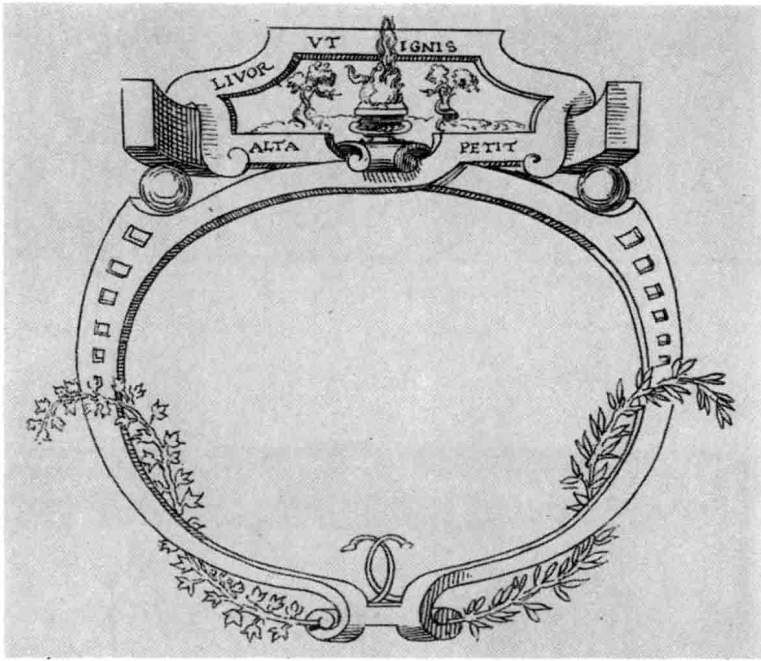


图162 嫉妒像火一样进攻。根据古曾《自由的命运》，1568年，编号86

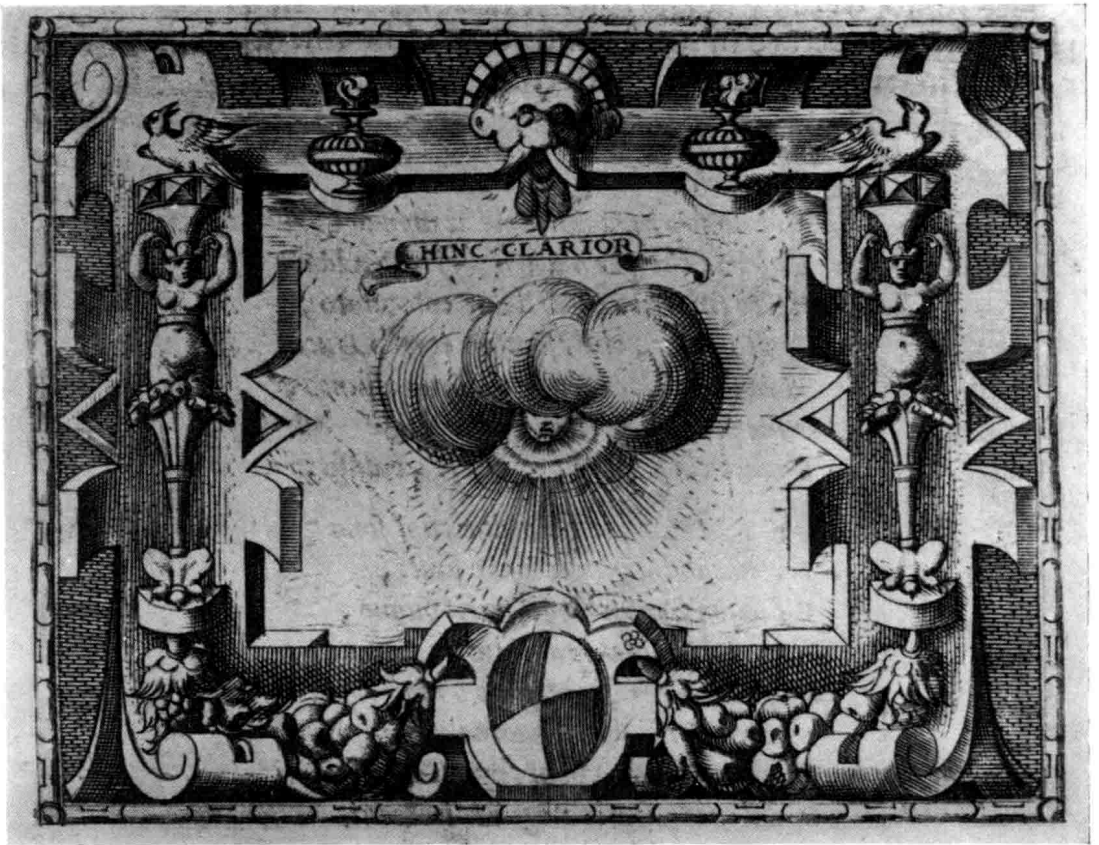


图163 从此越来越明亮。出自鲁谢利《著名的箴言寓意画》，1566年，第363页



图166 “鹿牛”。出自路德的一本小册子，1523年

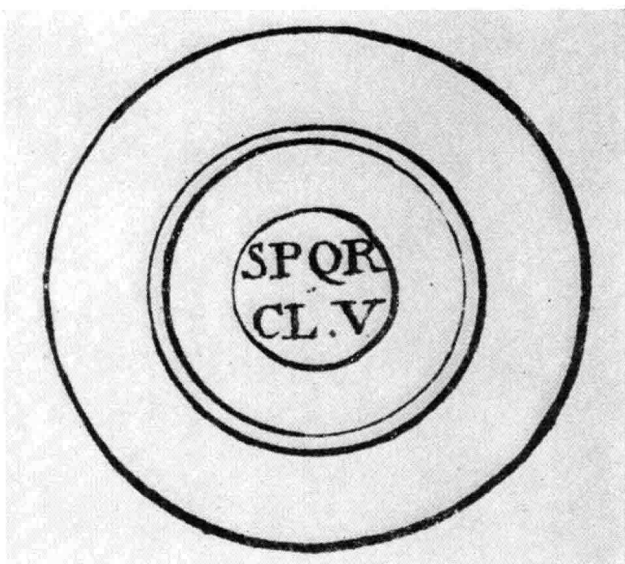


图167 一枚奥古斯都硬币的反面。出自蒙特福孔《古典时代》，1719年，iv，图版23



图168 触摸，想象，理解，发明。出自乔治·理查森的《图像学：徽志人物图集》，第1卷，1779年，图版28

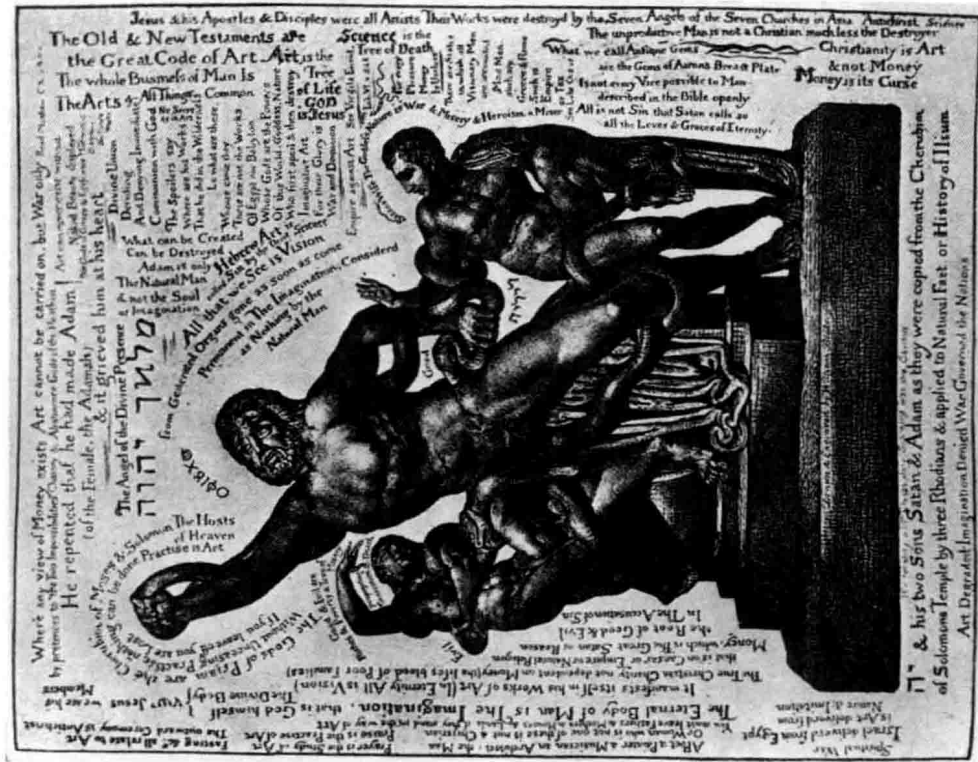


图169 布莱克：拉奥孔群像版画。约1820年



图170 贝多芬钢琴作品遗作版的封面设计，由托比亚斯·哈斯林格出版



图172 纳捷：扮成赫柏的女子肖像



图173 霍格思：抱着赫耳枯勒斯棍棒的熊

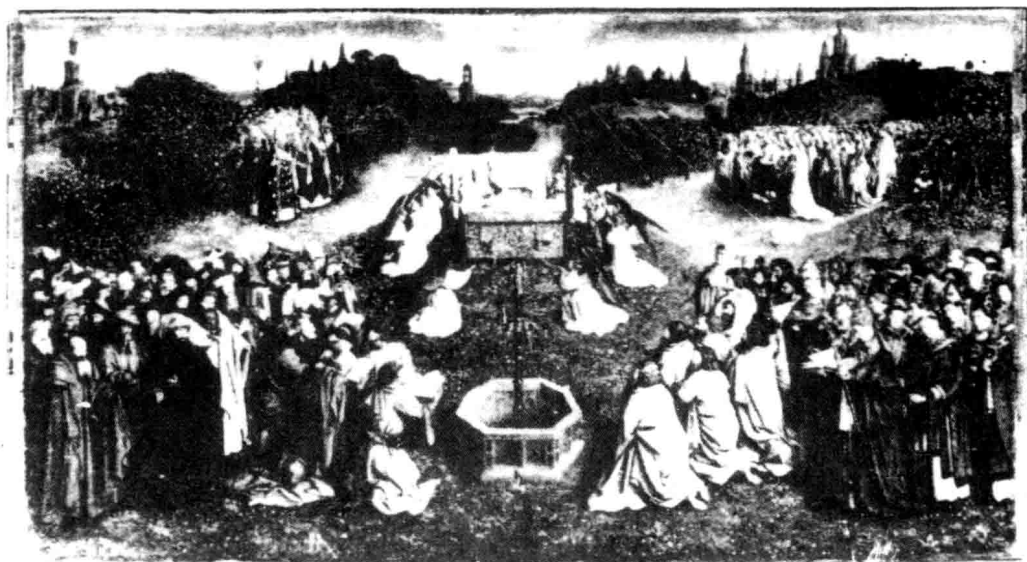


图174 凡·艾克兄弟：礼拜羔羊



图175 圣父和圣母，出自法兰西时祷书，1505年



图176 圣父，法国木刻

《象征的图像》是E.H.贡布里希教授四卷本“文艺复兴艺术研究”的第二卷。在这本书中，贡布里希将研究的焦点放在了“视觉的象征主义”上。以“图像学的目的和范围”为开篇导言，其后是对波蒂切利、曼泰尼亚、拉斐尔、普森等大师的具体研究，并以对象征主义的深入的哲学研究结尾，证明了文艺复兴时期哲学家的观点在今天依旧焕发着生机。

《象征的图像》不仅对研究文艺复兴艺术与思想的学者不可或缺，它本身对艺术史学科的塑造也有所裨益。本书反映了作者对标准、价值及解决问题的途径的持续关注，同时也反映了作者对与图像解释相关的基础问题的广泛兴趣。

贡布里希教授，恩斯特爵士，功勋团成员（O.M），高级英帝国爵士（C.B.E）。1909年生于维也纳，1936年进入伦敦的瓦尔堡研究院任教职。从1959年起，担任伦敦大学古典传统史教授及院长，直至1976年退休。

主要著作有《艺术的故事》（第16版，1995年），《艺术与错觉》（第6版，2002年），《秩序感》（1979年）。还出版有论文集，“文艺复兴艺术研究”四卷，第一卷《规范与形式》（1966年）、第二卷《象征的图像》（1972年）、第三卷《阿佩莱斯的遗产》（1976年）、第四卷《老大师新解》（1986年），《木马沉思录》（1963年），《图像与眼睛》（1982年），《敬献集——对我们文化传统的读解》（1984年），《我们时代的话题——20世纪的艺术与学术问题》（1991年），以及《艺术史反思录》（1987年），《偏爱原始性》（2002年）。

E. H. Gombrich

ISBN 978-7-5494-1235-8



9 787549 412358 >

上架建议：艺术·理论

定价：138.00元