

# 西方艺术批评史

*The Critical History of Western Art*

〔意〕里奥奈罗·文杜里 著 迟轲 译



江苏教育出版社  
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE



年度出版顾问

固然，历史不仅是英雄业绩的历史，而且也是日常生活的历史，没有普通生活，英雄的业绩不会出现，也不可理解。而艺术的历史则向来是，并且在可以预见到的将来也总会是审美趣味的历史。艺术批评史中心考虑的不是一般人的个性，而是艺术家的个人特性。

——里奥奈罗·文杜里

ISBN 7-5343-6192-3



9 787534 361920 >

ISBN 7-5343-6192-3/G·5887

定价：36.00元

# 西方艺术批评史

*The Critical History of Western Art*

[意] 里奥奈罗·文杜里 著 迟轲 译

 江苏教育出版社  
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

## 图书在版编目(CIP)数据

西方艺术批评史 (意)文杜里著;迟轲译.  
南京:江苏教育出版社,2005.4  
(西方艺术史丛书)  
ISBN 7-5343-6192-3

I. 西...  
II. 丁文... 迟...  
III. 艺术批评—艺术史—西方国家  
IV. J051

中国版本图书馆(CIP)数据核字(2005)第004354号

出版者 **江苏教育出版社**  
社址 南京市马家街31号 邮编 210009  
网址 <http://www.1088.com.cn>  
出版人 张胜勇

书 名 西方艺术批评史  
作 者 [意]里奥奈罗·文杜里  
译 者 迟轲  
责任编辑 张冀岩  
集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司  
(南京市中央路165号210009)  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>  
经 销 全国新华书店  
印 刷 河北科技师范学院印刷  
开 本 787×1092毫米 1/16  
印 张 16 插页 48  
字 数 211 000  
版 次 2005年4月第1版  
印 次 2005年4月第1次印刷  
印 数 0001—5000  
定 价 36.00元  
发行热线 010—88876731  
编辑热线 010—88876730

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换





掷铁饼者  
(古希腊) 米隆  
大理石雕塑  
高173cm  
约公元前450  
意大利罗马特阿尔博物馆

米隆的《掷铁饼者》原作已失，现在的雕塑为罗马时期的复制品。在这件作品中，掷铁饼的强烈动势与雕像稳定感的巧妙结合，使静止的形象给人以连贯运动的想像。





束发带的运动员  
(古希腊)  
波利克里托斯  
约公元前420

下图 母狼  
约公元前500  
青铜雕塑  
意大利罗马维拉·尼娅博物馆







垂死的战士 大理石雕塑 公元前510 慕尼黑格利普托特克博物馆

受伤的亚马逊人 (古希腊) 波利克里托斯 公元前430







波塞冬神庙 公元前460

古希腊多利克柱式建筑的典范。由16根粗壮的多利克式石柱支撑，古朴庄重，布局严谨。19世纪考古学家发现它后，以为是祭祀海神波塞冬的神庙，故由此得名。但实际上这里供奉的是船夫与水手的守护神赫拉。

帕特农神庙 公元前447—前432 70 m × 31m







多利克柱式

多利克柱式显示了男性成熟躯体的阳刚之美。它粗壮的柱身从地面直指天空。由下而上逐渐变细。柱头造型简朴，上部呈四方形。稳稳托住同样相大沉重的檐部。帕斯提姆的波塞冬神庙和雅典的帕特农神庙是这种柱式的代表性建筑。



爱奥尼柱式

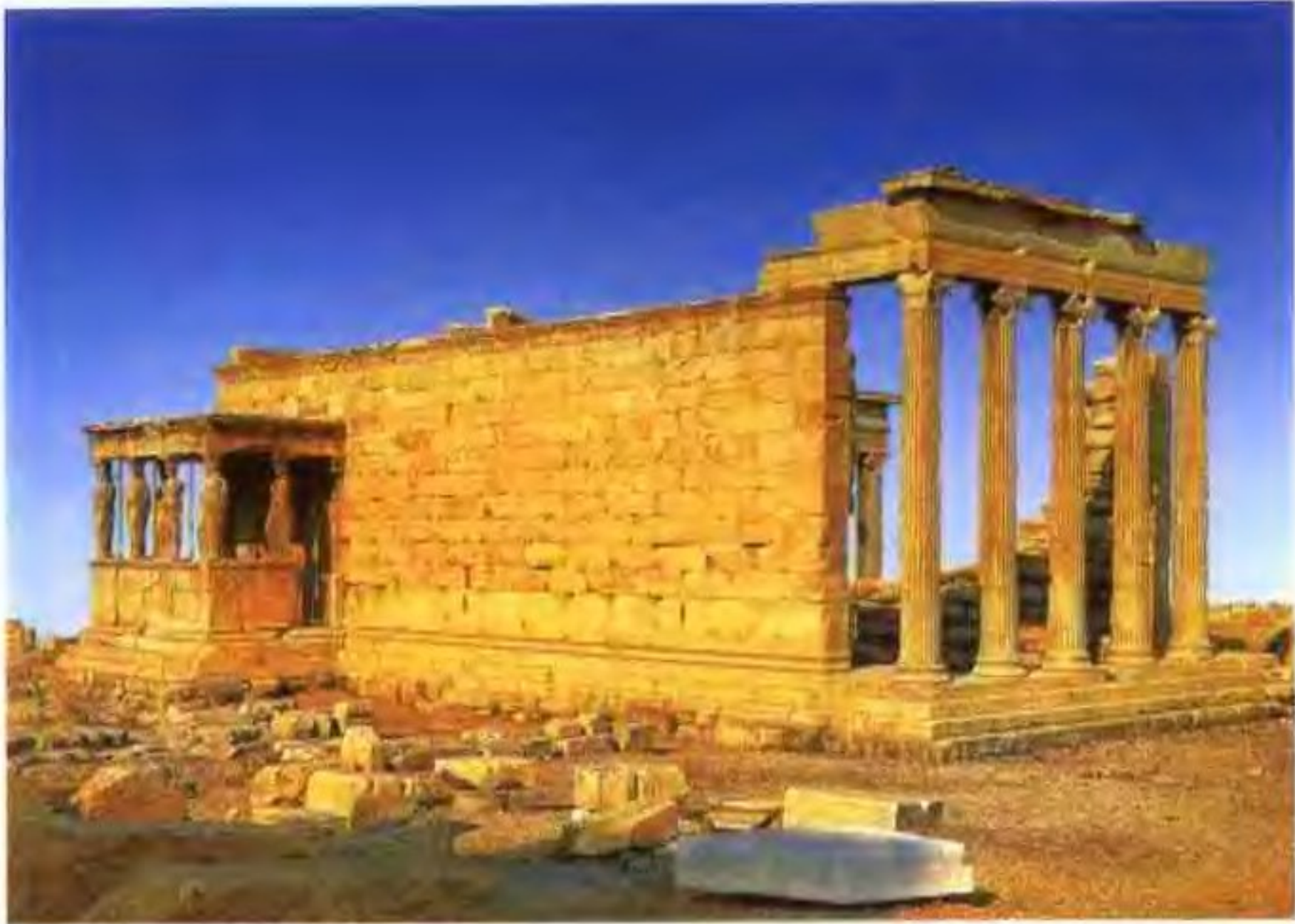
爱奥尼柱式表现了女性成熟躯体的轻柔之美，高挑轻巧。最显著的特征是柱头的前面和后面各有一对纤巧的涡卷，显得柔美华丽。代表性建筑如雅典的厄瑞克忒翁神庙。



科林斯柱式

它实际上是由爱奥尼柱式发展而来。柱头以毛茛叶作半装饰。其余部分与爱奥尼柱式几乎相同，但更纤巧，表现了少女胴体的窈窕之美。代表性建筑有雅典的列有格拉底音乐纪念碑。





帕瑞克忒翁神庙 公元前421—前406

帕瑞克忒翁神庙西柱廊的女像柱

它以六个少女的塑像来代替柱子，充分体现了古希腊人对神、人、建筑和自然之间的关系的理解。







波塞冬神像  
公元前470—前450  
青铜雕像



列雪格拉底音乐纪念亭 公元前334

又称奖杯亭。平面为圆形。立在一个2.1米见方的基座上。顶上为一尊奖杯。纪念亭总高十余米。外部环绕6根科林斯式石柱。装饰自下而上逐渐丰富。造型秀丽典雅。当年，列雪格拉底带领男童音乐队参加雅典音乐比赛获奖。此亭是专门用来展示奖杯的台柱。



左图 雅典娜雕像（古希腊）菲狄阿斯 大理石雕塑 高105cm 公元前447—前432 希腊雅典博物馆

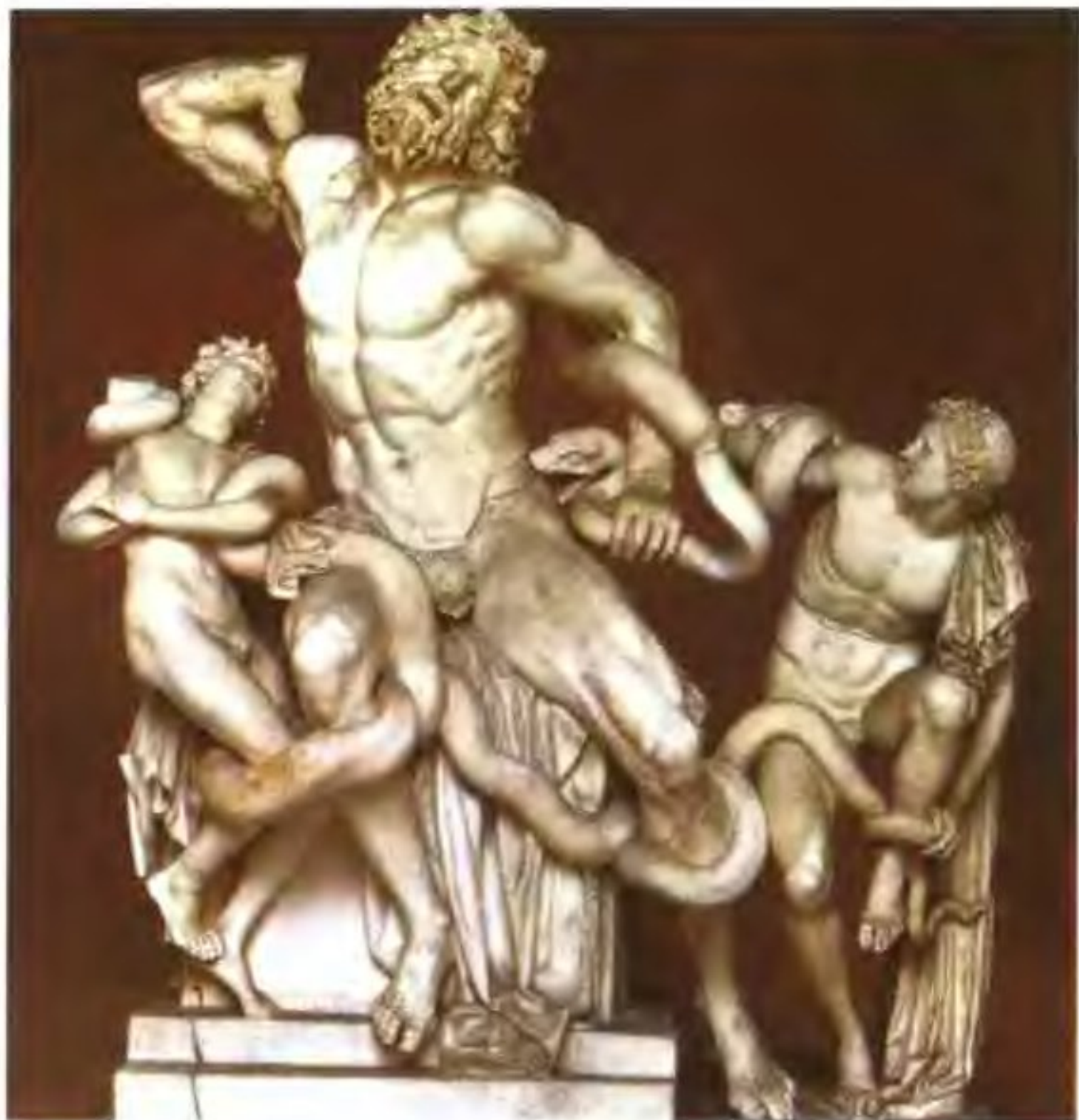
这是帕特农神庙黄金象牙雕像罗马时期的复制品。雅典娜身穿战袍，右手托胜利女神像，左手扶盾，头戴战盔，战盔顶上三个小雕像，中为斯芬克司，两侧为狮身鹰头兽像，胸前装饰形象为蛇发女妖。

右图 阿波罗像（古希腊）李西普 雕塑 公元前325—前300

这是李西普斯标准的典范之作，人体比例为其所创立的8:1，它使人的头部变小，身材更为修长，因而增加了视觉的高度。



作品表现了拉奥孔父子三人被大蟒缠绕的情景。在挣扎与痛苦中，人体肌肉产生了痉挛。文克尔曼在《古代艺术史》中评价道：“肌肉运动已达极限，它们像一座座小山丘相互紧密毗连，表达出在痛苦和反抗状态下的力量与极度紧张。”



拉奥孔 (古希腊) 阿基桑得罗斯及其子 公元前1世纪

尼罗河 高165cm 公元前1世纪 罗马梵蒂冈博物馆

在这座雕像中，作者运用寓意和象征的手法，把尼罗河的形象塑造成一个健壮的男子。他斜靠在狮身人面像上，一手拿着象征丰收的谷物，一手扶着象征大地的树木，16个小孩代表尼罗河泛滥时形成的可供灌溉的16条支流。底座正面用浮雕刻出了尼罗河流域的动植物。







彼尔格塞的斗士 (古希腊) 阿加西亚斯 大理石 高199cm 公元前1世纪早期 法国巴黎卢浮宫美术馆





左图 米洛的阿芙洛狄特 大理石雕塑 高 204cm  
法国巴黎卢浮宫美术馆

右上图 挑刺的少年

右下图 自杀的高卢人 大理石雕塑 高 211cm  
意大利罗马特尔姆博物馆





奥古斯都·屋大维 1世纪





图拉真纪念柱 110—113年

这是罗马帝国前期皇帝图拉真为纪念对达契亚人的战争胜利而修建的，由底座、柱身、柱顶三部分组成。内部有一架螺旋形梯子通往柱顶。柱身由一条长244米的浮雕带缠绕，表现的是图拉真于101年开始的对达契亚的战争。整个浮雕场景之复杂，人物之众多（3500多个）都是史无前例的。为矫正视差，浮雕带越向上越宽。

图拉真纪念柱细节浮雕带







君士坦丁凯旋门  
罗马帝国前期  
高21m 宽26.7m  
进深7.4m  
意大利罗马市



圣索菲亚大教堂  
砖石结构  
土耳其伊斯坦布尔

圣索菲亚大教堂是典型的拜占庭建筑，代表着拜占庭建筑艺术的巅峰。其直径为100英尺的穹顶突破了当时的技术极限。





哀悼基督 (意大利) 乔托





阿尔诺芬尼夫妇像 扬·凡·埃克 油画 1434 英国伦敦国立博物馆

扬·凡·埃克是最早的细密画画家，画作观察入微，描绘细致，重视对人物性格的刻画，注重空间构造的处理和光、色的表现。他的艺术格言就是：“尽我所能。”





敬拜羔羊组画·童贞女(局部) 扬·凡·爱克

从这幅画中，我们可以很清楚地看到扬·凡·爱克在画作中描绘之细致。





维纳斯的诞生 (意大利) 波提切利 蛋彩画布 172.5cm × 278.5cm 1485 佛罗伦萨乌菲齐美术馆

春 (意大利) 波提切利 蛋彩木板 203cm × 314cm 1482 佛罗伦萨乌菲齐美术馆





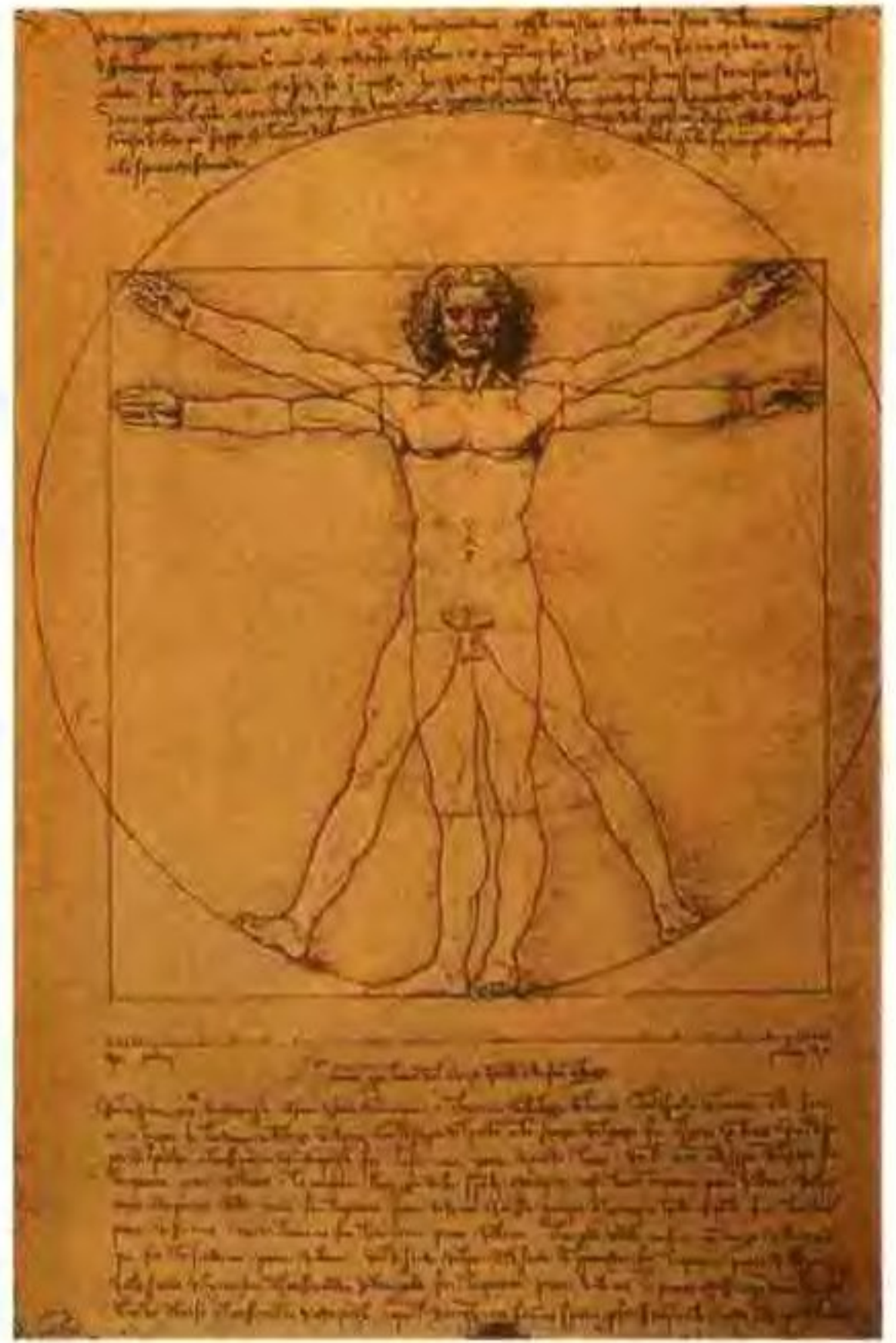
上图  
蒙娜丽莎  
(意大利) 达·芬奇  
油彩木板  
53cm × 77cm  
1503—1505  
法国巴黎卢浮宫美术馆



下图  
最后的晚餐  
(意大利) 达·芬奇  
壁画  
460cm × 880cm  
1495—1498  
意大利米兰圣玛利亚感恩修道院







左图 自画像 (意大利) 达·芬奇 红色粉笔 33.3cm × 21.4cm 意大利都灵皇家图书馆

右图 人体比例标准图 (意大利) 达·芬奇 铅笔素描 34.4cm × 24.5cm 1485—1490 威尼斯学院美术馆





西斯廷圣母 (意大利) 拉斐尔 油彩画布 265cm × 195cm 1513—1514 德国德累斯顿绘画馆





上图  
优雅三美神  
(意大利) 拉斐尔  
油彩木板  
17cm × 17cm  
1504—1505  
夏杜康迪美术馆

下图  
雅典学院  
(意大利) 拉斐尔  
湿性壁画  
1509—1510  
罗马梵蒂冈宫穹顶餐厅





梵蒂冈西斯廷礼拜堂内观



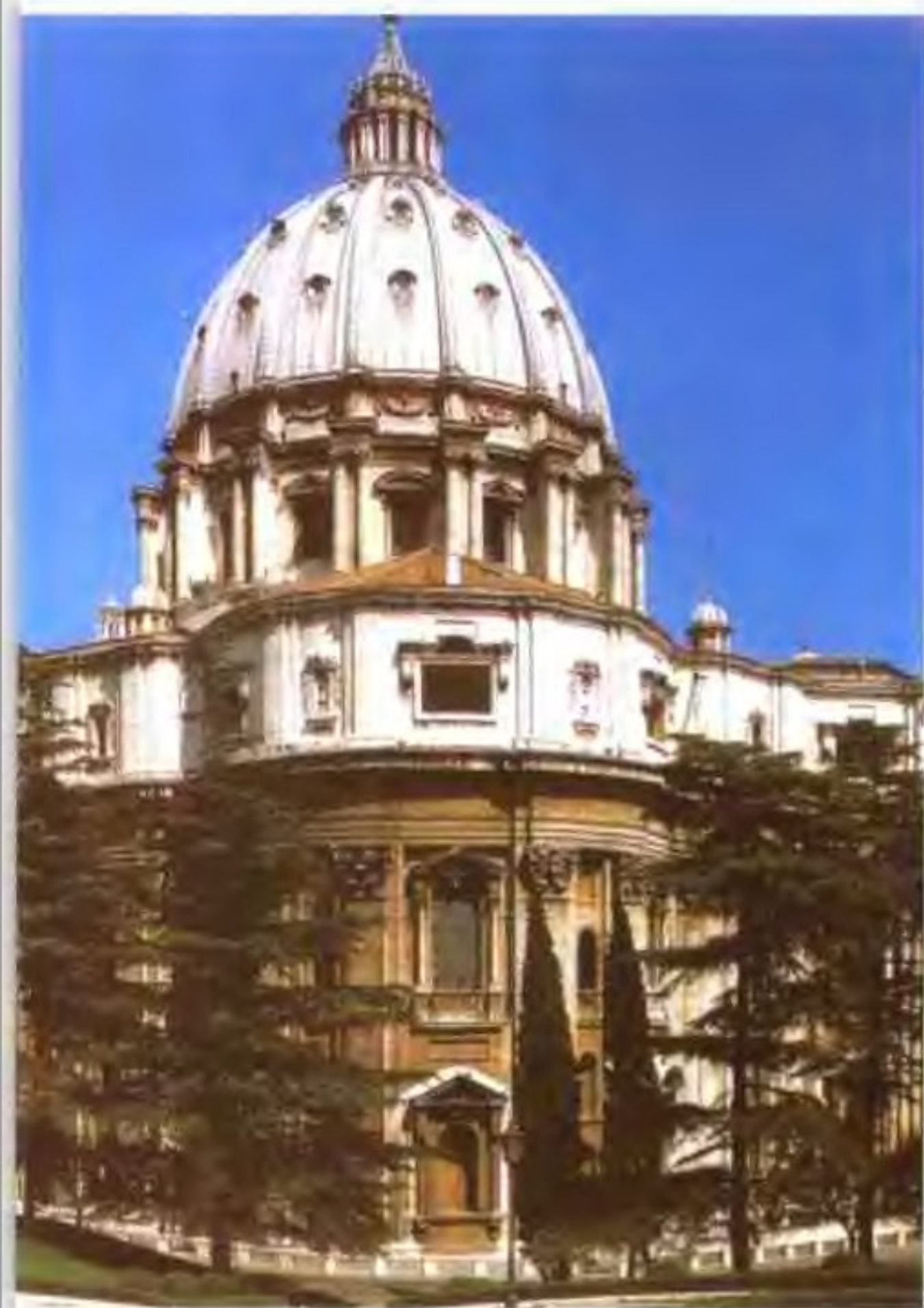
最后的审判  
〔意大利〕米开朗琪罗  
壁画  
1700cm × 1330cm  
1538 — 1541  
梵蒂冈西斯廷礼拜堂





图 11 (意大利) 米开朗琪罗 大理石雕塑 高434cm 1501—1504 佛罗伦萨美术学院美术馆





手举美杜莎之头的帕修斯 (意大利) 切利尼

梵蒂冈圣彼得大教堂





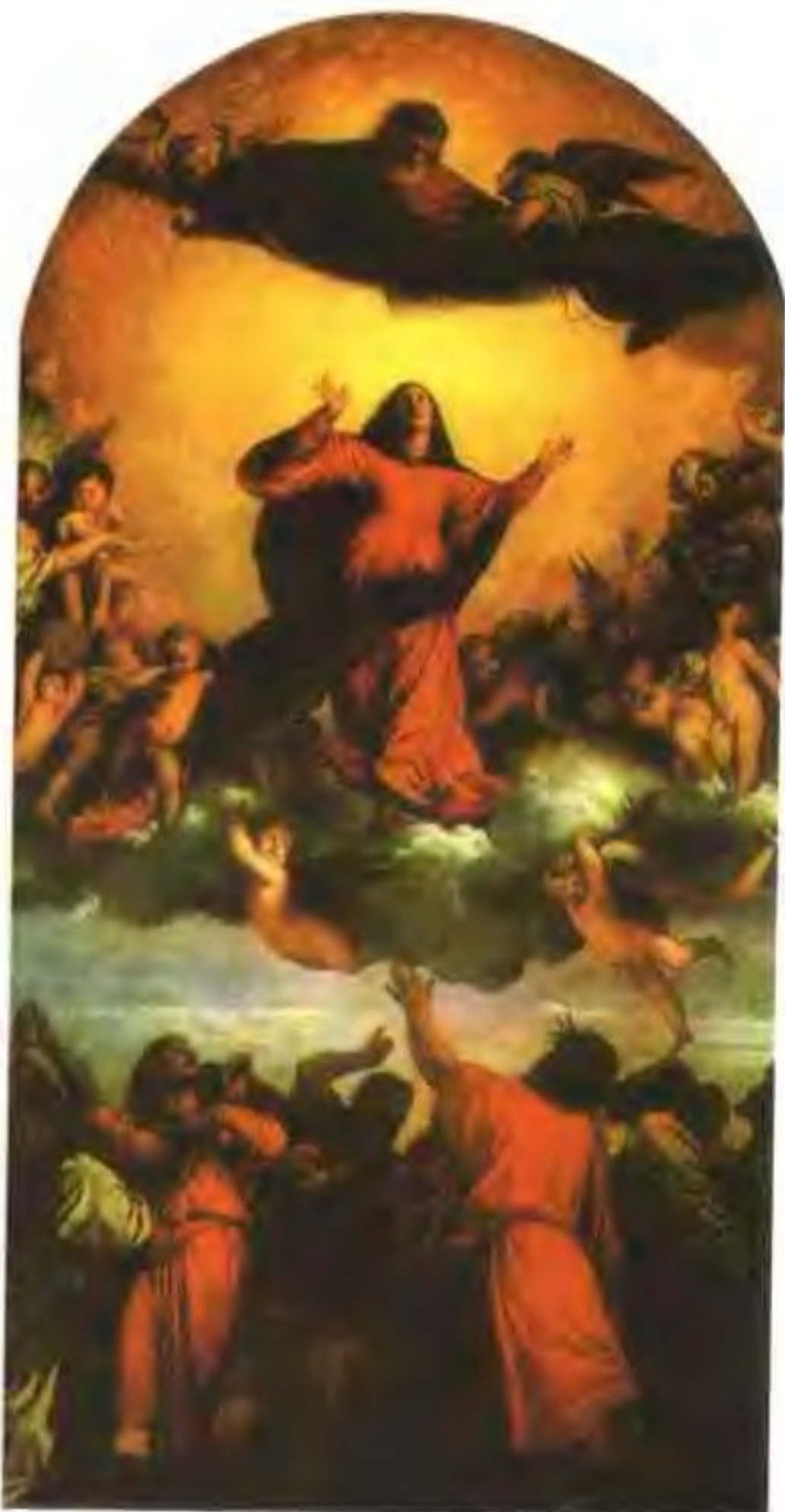
沉睡的维纳斯——(意大利) 乔尔乔内 油彩画布 108.5cm × 175cm 1510—1511 德国德累斯顿绘画馆

乌尔宾诺的维纳斯——(意大利) 提香 油彩画布 119cm × 165cm 1538 佛罗伦萨乌菲齐美术馆





上图  
圣母升天  
(意大利) 提香  
油彩木板  
690cm × 360cm  
1516—1518  
威尼斯圣玛利亚·格罗  
里奥沙·迪·弗拉利教堂



下图  
神圣之爱与世俗之爱  
(意大利) 提香  
油彩画布  
118cm × 279cm  
1514  
罗马波格塞美术馆







四使徒 (德国) 丢勒 油画 215.5cm x 76cm 1526 德国慕尼黑美术馆





自画像 (德国) 丢勒 油彩木板 52cm × 41cm 1498 西班牙马德里普拉多美术馆





美德的寓言 (意大利) 科雷乔



罪恶的寓言 (意大利) 科雷乔





婴儿的屠杀 (意大利) 丁托列托 油彩画布 393cm × 670cm 1583—1587

冬猎 (尼德兰) 布鲁盖尔 油彩木板 117cm × 162cm 1565 维也纳艺术史美术馆







斩首施洗者圣约翰 (意大利) 卡拉瓦乔

音乐家们 (意大利) 卡拉瓦乔







维纳斯的梳妆 (佛兰德斯) 鲁本斯 油彩木板 133cm × 148cm 1612—1615 杰诺瓦毕安柯宫





玛侬-美第奇抵达马赛 (弗兰德斯) 鲁本斯 油彩画布 394cm × 295cm  
1622—1623 法国巴黎卢浮宫美术馆





达那厄  
(荷兰) 伦勃朗  
油彩画布  
155cm × 203cm  
1638—1650  
俄罗斯圣彼得堡  
艾尔米塔什美术馆



夜巡  
(荷兰) 伦勃朗  
油彩木板  
363cm × 437cm  
1642  
荷兰阿姆斯特丹国立美术馆



上图  
浴女  
(荷兰) 伦勃朗  
油彩木板  
61.8cm × 47cm  
1655  
英国伦敦国家画廊



下图  
照镜子的维纳斯  
(西班牙) 委拉斯开兹  
油彩画布  
122.5cm × 197cm  
1650  
英国伦敦国家画廊







上图  
 纺织女  
 (西班牙) 委拉斯开兹  
 油彩画布  
 220cm × 289cm  
 1653  
 西班牙马德里普拉多美术馆



下图  
 宫娥  
 (西班牙) 委拉斯开兹  
 油彩画布  
 105cm × 88cm  
 1656  
 西班牙马德里普拉多美术馆





打猎中的英王查理一世 (佛兰德斯) 凡·戴克





倒牛奶的厨娘 (荷兰) 弗美尔 油彩画布 45.4cm × 40.6cm 1658—1660 荷兰阿姆斯特丹国立美术馆





小街 (荷兰) 维美尔 油彩画布 53.5cm x 43.5cm 1657 - 1658 荷兰阿姆斯特丹国立美术馆



恋爱  
(荷兰) 弗美尔  
油彩画布  
56cm × 77cm  
1658—1660  
德国柏林国家美术馆



夫妻肖像  
(荷兰) 哈尔斯







阿波罗与黛芙妮 (意大利) 贝尔尼尼





发舟爱情岛 (法国) 华托

阿卡迪亚牧人 (法国) 普桑 油彩画布 85cm × 121cm 1639 巴黎卢浮宫美术馆







金牛的崇拜 (法国) 普桑 油彩画布 154cm × 214cm 1633—1637 英国伦敦国立美术馆

金发宫女 (法国) 布歇 油彩画布 58cm × 73cm 1752 德国慕尼黑埃特美术馆







维纳斯的胜利 (法国) 布歇 油彩画布 130cm × 182cm 1740 瑞典斯德哥尔摩国立美术馆

水浴的戴安娜 (法国) 布歇 油彩画布 56cm × 73cm 1742 法国巴黎卢浮宫美术馆







餐前祈祷 (法国) 夏尔丹 油彩画布





神情专注的保姆 (法国) 夏尔丹 油彩画布





为情人戴花冠  
(法国) 弗拉格纳



威廉·蒙哥马利爵士的  
女儿们扮演三美神  
(英国) 雷诺兹



上图  
戴德罕风景  
(英国) 根斯鲍罗



下图  
被宠坏的孩子  
(法国) 格鲁兹







庞贝城遗址

庞贝城的末日 勃留诺夫



西方艺术批评史



上图  
比萨斜塔



下图  
被马人绑架的戴安娜  
(意大利) 盖多·列尼







荷拉斯兄弟的誓言  
(法国) 大卫  
油彩画布  
330cm × 425cm  
1742  
法国巴黎卢浮宫美术馆



战神玛尔斯被维纳斯与  
美惠三女神解除武器  
(法国) 大卫  
油彩画布  
308cm × 265cm  
1824  
布鲁塞尔比利时皇家博物馆





马拉之死 (法国) 大卫 油彩画布 165cm × 128cm 1793 布鲁塞尔比利时皇家博物馆





拿破仑越过圣伯纳山 (法国) 大卫 油彩画布 1801 马尔梅森古堡美术馆





雷卡米埃夫人 (法国) 大卫 油彩画布 174cm × 244cm 1800 法国巴黎卢浮宫美术馆

拿破仑的加冕礼 (法国) 大卫 油彩画布 621cm × 979cm 1805—1807 法国巴黎卢浮宫美术馆







奴隶院 (西班牙) 戈雅 油彩画布 45cm × 72cm 1812—1819 西班牙马德里圣费尔南多艺术学院

干草车 (英国) 康斯特布尔 油彩画布 130.5cm × 185.5cm 1821 英国伦敦国立美术馆







戴德罕远眺 (英国) 康斯太布尔 油彩画布 55.5cm x 77.6cm 1814 美国波士顿美术馆

霜晨 (英国) 特纳







自由引导人民  
(法国) 德拉克洛瓦  
油彩画布  
259cm x 325cm  
1830  
法国巴黎卢浮宫美术馆



阿尔及尔妇女  
(法国) 德拉克洛瓦  
油彩画布  
180cm x 278cm  
1834  
法国巴黎卢浮宫美术馆





瓦品松浴女 (法国) 安格尔 油彩画布 146cm x 97.5cm 1808 法国巴黎卢浮宫美术馆



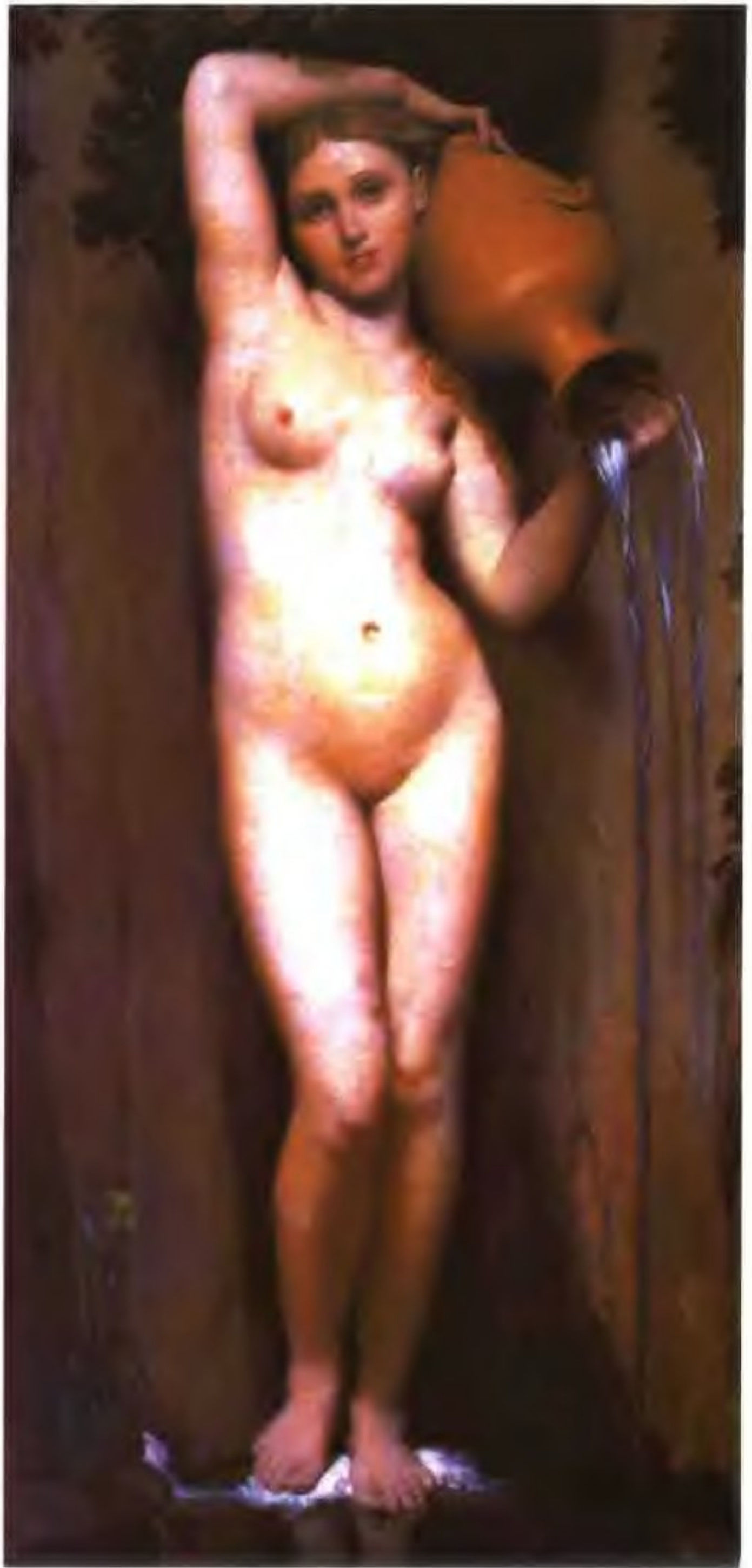


大宫女 (法国) 安格尔

宫女与女奴 (法国) 安格尔 1839







泉  
(法国) 安格尔  
油彩画布  
163cm \* 80cm  
1856  
法国巴黎卢浮宫美术馆





塞纳河畔的姑娘  
(法国) 库尔贝  
油彩画布  
174cm × 200cm  
1857  
法国巴黎小皇宫美术馆



早安 库尔贝先生  
(法国) 库尔贝  
油彩画布  
129cm × 149cm  
1854  
法国蒙彼利埃法布尔  
博物馆





女人与鸚鵡 (法国) 库尔贝 油彩画布 130cm × 200cm 1866 美国纽约大都会美术馆

裸妇 (法国) 库尔贝 油彩画布 46cm × 55cm 1868 美国费城美术馆







筛谷者 (法国) 库尔贝 油彩画布 131cm × 167cm 1853—1854 法国南特美术馆

榴杜萨之役 (法国) 杰里柯





拾穗者  
(法国) 米勒  
油彩画布  
83.5cm x 111cm  
1857

法国巴黎卢浮宫美术馆

米勒的画充满着对农村生活的感情和对农民劳动者的爱怜，他通过自己的画把自己的思想感情传达给观众，让人们感受到劳动的平凡与伟大。米勒自己说过：“我生来只知道土地，所以我只有将我在土地上劳动时的所见所感，都忠实地表现出来。”这幅画感动了许多人，法国著名作家罗曼·罗兰曾评论说：“米勒画中的三位农妇是法国的三女神。”



晚钟  
(法国) 米勒  
油彩画布  
65.5cm x 66cm  
1857

法国巴黎卢浮宫美术馆

《晚钟》的主题不单是对命运的谦恭和柔顺，更重要的是使人们缅怀那些在大地上辛苦劳动，流尽汗水以养育众生的农民。这幅作品被奉为法国的国宝，永远珍藏于卢浮宫美术馆中。







水边  
〔法国〕杜米埃  
油彩木板  
33cm × 24cm  
1849 — 1853  
特洛伊现代美术馆



戴珍珠的女子  
〔法国〕柯罗  
油彩画布  
77cm × 50cm  
1868 — 1870  
法国巴黎卢浮宫美术馆



日出·印象  
(法国) 莫奈  
油画画布  
48cm × 63cm  
1872  
玛摩丹美术馆



睡莲  
(法国) 莫奈  
水彩画布  
300.5cm × 201cm  
1872  
日本东京国立西洋美术馆







撑阳伞的女人  
(法国) 莫奈  
油彩画布  
100cm × 81cm  
1875  
美国华盛顿国家画廊



包厢  
(法国) 雷诺阿  
油彩画布  
80cm × 63.5cm  
1874  
英国伦敦科陶中心画廊





磨坊街的舞会 (法国) 雷诺阿 油彩画布 131cm × 175cm 1876 法国巴黎奥塞美术馆

格伦鲁叶 (法国) 雷诺阿 油彩画布 59cm × 80cm 1869 莫斯科普希金美术馆







图 (法国) 雷诺阿 1841—1886





奥林匹亚 (法国) 马奈 油彩画布 130cm × 190cm 1863 法国巴黎奥塞美术馆

草地上的午餐 (法国) 马奈 油彩画布 206cm × 264cm 1863 法国巴黎奥塞美术馆







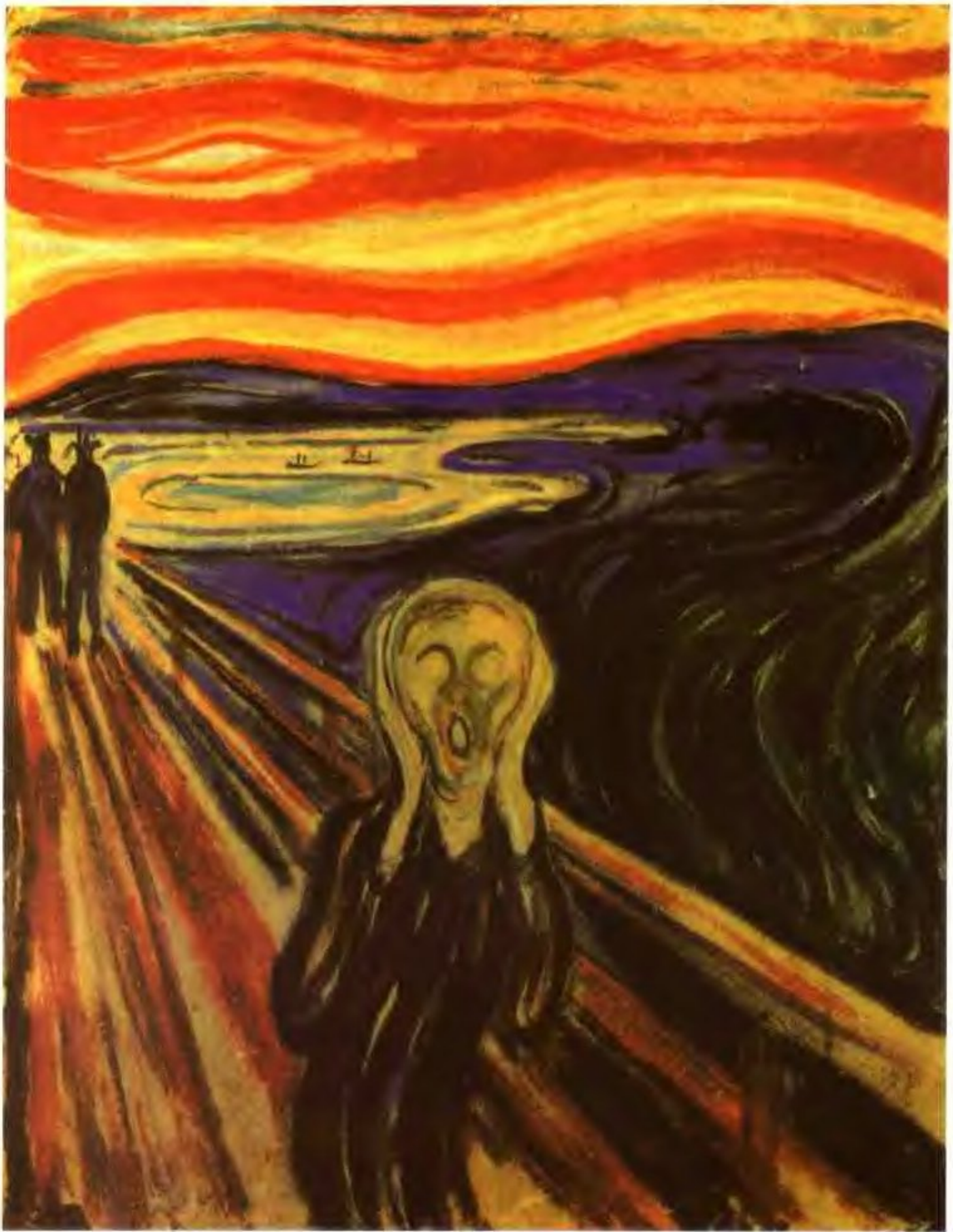
红花与乳房 (法国) 高更 油彩画布 37cm × 28.5cm 1899 美国纽约大都会美术馆





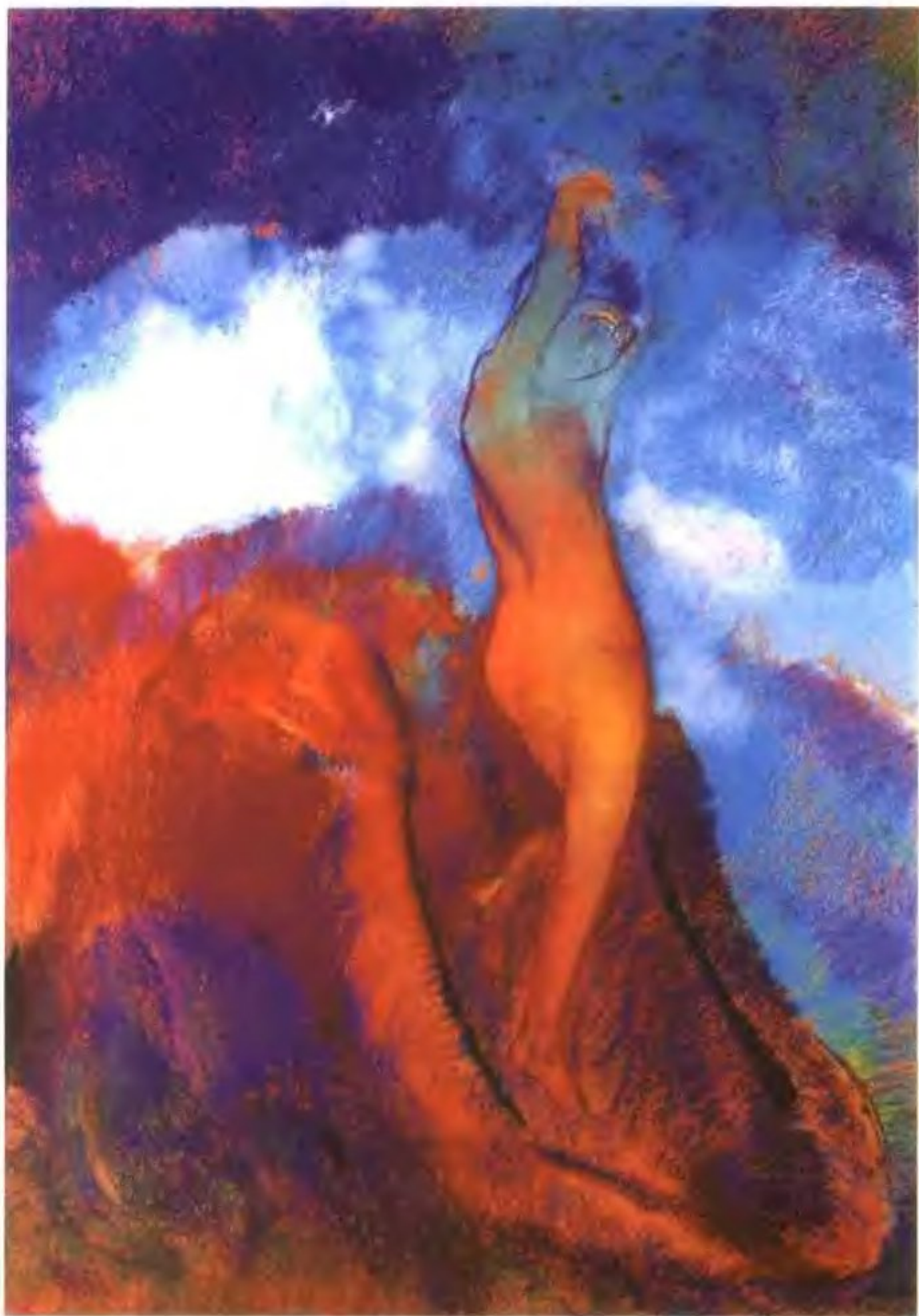
十五朵向日葵 (荷兰) 凡·高 油彩画布 76.5cm × 100.5cm 1889 东京安田火灾东乡青儿美术馆





呐喊 (挪威) 蒙克 油彩画布 83.5cm × 66cm 1893 奥斯陆国立蒙克美术馆





维纳斯的诞生 (法国) 雷东





舞台上的芭蕾舞排演  
(法国)德加  
油彩画布  
65cm × 81cm  
1873—1874  
法国巴黎奥塞美术馆



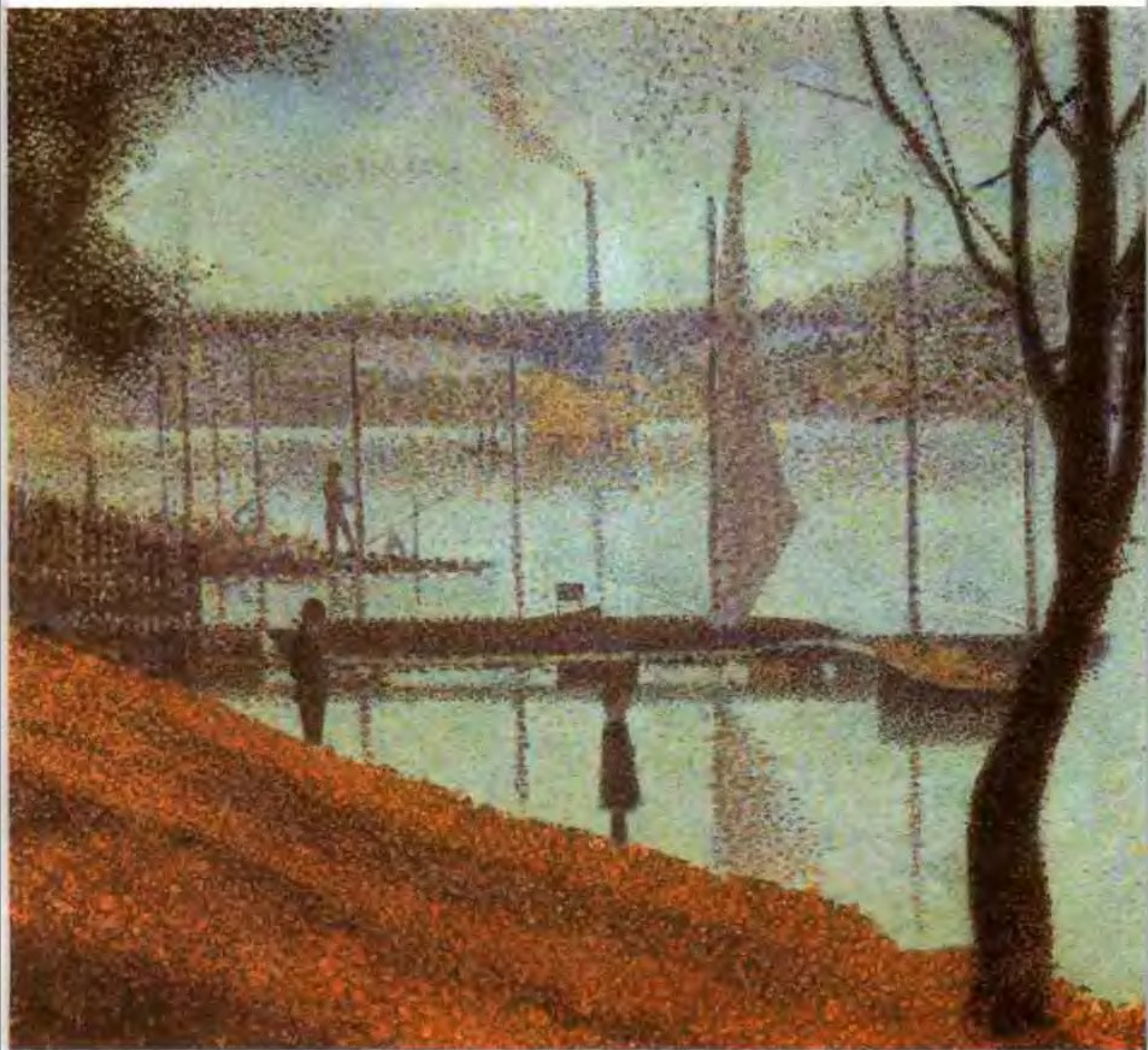
玩牌者  
(法国)塞尚  
油彩画布  
47cm × 56.2cm  
1885—1890  
法国巴黎奥塞美术馆





弄蛇女（局部）（法国）卢梭 油彩画布 159cm x 189cm 1907 法国巴黎奥塞美术馆





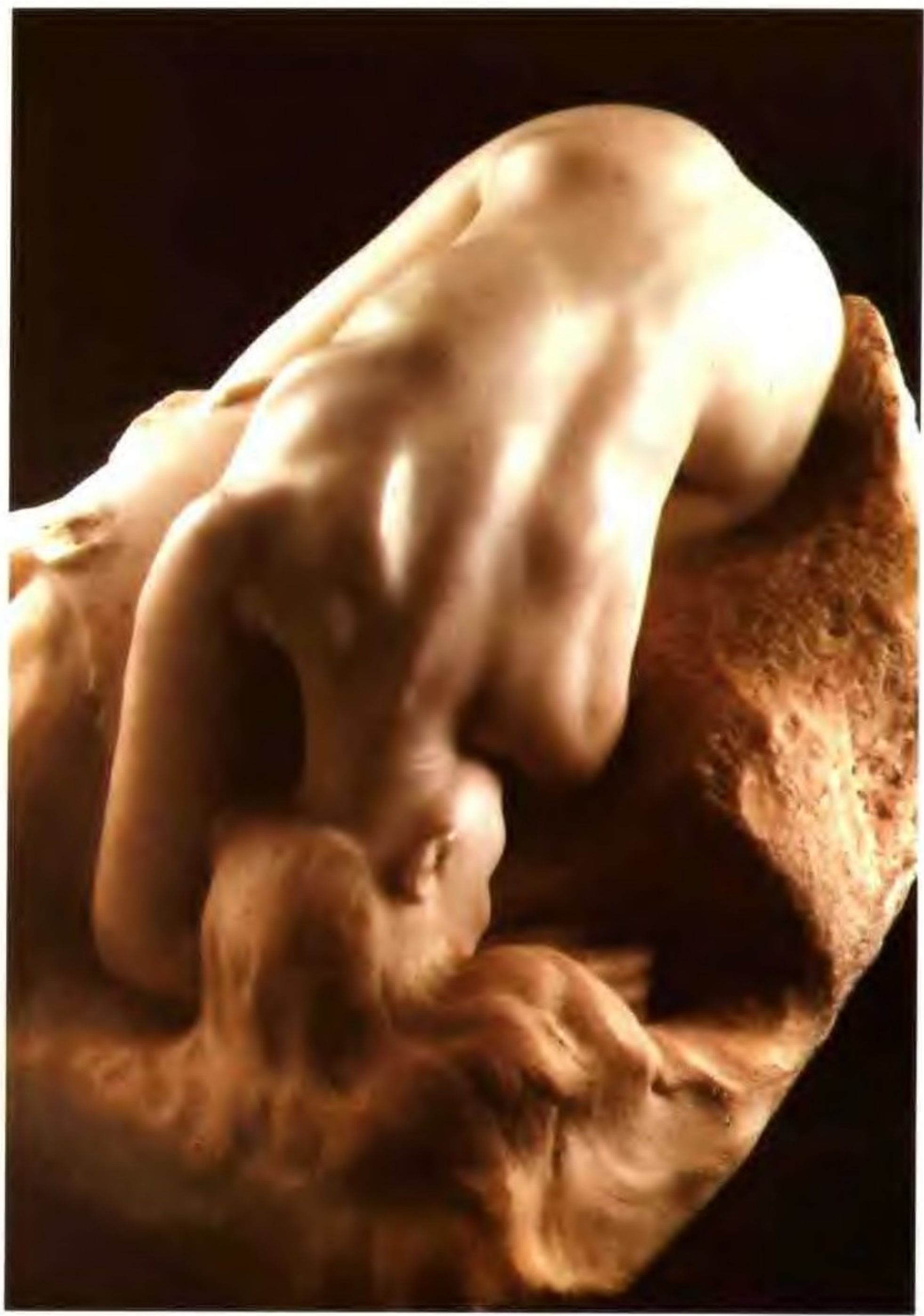
康伯瓦大桥 (法国) 修拉





思想者 (法国) 罗丹 青铜雕塑 高200cm 1879—1907 法国巴黎罗丹博物馆





塔娜伊达 (法国) 罗丹 雕塑





吻 [法国] 罗丹 雕塑 87cm × 51cm × 55cm 1886 法国巴黎罗丹博物馆





上图  
戴草帽的农家少女  
(法国) 毕沙罗

下图  
横卧的裸妇  
(意大利) 莫迪利阿尼  
1917







红色的和谐 (法国) 马蒂斯 油彩画布 180cm × 220cm 1908 俄罗斯圣彼得堡艾尔米塔什博物馆

粉红色裸女 (法国) 马蒂斯 油彩画布 66cm × 32.7cm 1935 巴黎的卢浮美术馆







新娘 (奥地利) 克里姆特

格尔尼卡 (西班牙) 毕加索 油画帆布 349.3cm × 776.6cm 1937 马德里现代美术馆







亚威农的少女 (西班牙) 毕加索 油彩画布 243.8cm × 233.7cm 1907 美国纽约现代美术馆





埃斯塔克近郊的路 (法国) 布拉克 油彩画布 60.3cm×50.2cm 1908 美国纽约现代美术馆





窗口 (法国) 德劳内  
在此画中, 德劳内用相互切割的线组成的三角形表现埃菲尔铁塔。





上图  
三个妇女  
〔法国〕 莱歇



下图  
早餐  
〔西班牙〕 毕加索





上图  
城市的崛起  
〔意大利〕波丘尼



下图  
巴林的动力感象形文字  
〔意大利〕塞弗里尼





亚历山大·贝努瓦 《俄罗斯》 夏加尔

基夫 《俄罗斯》 康定斯基 水彩画布 100cm x 73cm 1940 法国巴黎私人收藏







包豪斯校舍



爱之歌  
[意大利] 契里柯





记忆的永恒 (西班牙) 达利 油彩画布 1931

圣安东尼的诱惑 (西班牙) 达利 油彩画布 90cm x 120cm 1946 私人收藏





## 译者序

文杜里在本书英文版的《前言》中说过，他的研究工作的开始只是由于想要回答一个简单的问题：在众说纷纭的评论意见中如何分辨出比较正确的艺术批评。他不满足于单纯理论上的阐释，因而希图从历史的经验中求得解决。可是这样一条研究道路竟使他整整走了25年。

里奥奈罗·文杜里1885年出生于意大利的莫德纳。他父亲阿道夫·文杜里是著名的美术史家，出版过21卷的巨著《意大利美术史》（本书第九章中有所介绍），所以他首先是一位家学渊源继承父业的美术史家。他的《西欧近代画家》一书，曾由我国几位美术史家翻译并由人民美术出版社出版，获得国内读书界的重视。他还写过《今日的艺术批评》（1941）、《走向现代艺术的四个步骤》（1956）等书，并一直在大学里担任美术史的教授。1931年墨索里尼上台以后，文杜里拒绝在效忠法西斯的“誓言书”上签字，并且成为知识分子中最先因政治原因离开意大利的带头人物。随后，他即在法国、美国及墨西哥等大学任教，同时参加了“马志尼杜团”等的反法西斯的活动。法西斯垮台后，文杜里立即于1945年返回祖国，担任了罗马大学艺术史教授。这些事件说明了他是个坚守原则的民主主义者和爱国主义者。他死于1961年，享年77岁。

《西方艺术批评史》是文杜里二十几年研究美术史的产物，也可以说是他对艺术史的看法和他的美学观点的一个总结。他不赞成当时学术界使艺术批评、艺术史、美学三门学科完全分立的观点；他认为三门学科分离的结果是“使得它们变得空洞无物”，而在三者的相互联系中尤其是艺术批评与艺术史的关系更为密切。他引申康德讲过的话：“任何脱离了直觉的概念都是空洞的，任何脱离了概念的直觉都是盲目的。”以此证明自己的论点：“如果一个事实不是从判断作用的角度加以考察的，则毫无用途；如果一项判断不是建立在历史事实的基



础之上的,则不过是骗人。”文杜里的这一见解,无疑是正确的。近几年来,我国在西方美术史和美学方面的介绍与研究正进入一个空前高涨的新阶段。可是有关西方美术理论发展的研讨,即使不是空白,也是非常贫弱的。美学的研究,如果缺乏对于各类艺术专门理论的探讨,将会被架空;而美术史的研究,如果不能结合理论批评的分析,也只会停留在表面。为此,我才决心把这本尽管并非完满无缺的作品翻译出来。

在本书的《结语》中,文杜里说:“我们这条漫长的研究道路未免走得过于匆忙。”的确,以这样一个篇幅概述两千多年艺术理论批评的发展,只能提纲挈领甚或会挂一漏万。不过,文杜里的这部书在由最初完稿到最后修订再版的时期内(1936—1948),这种类型的著作,即使在西方也还是因其稀少而显得重要。所以,在本书导言中,他不无慨叹地说:“可惜,尽管看来颇为奇怪,事实却是至今还没有一部艺术批评史。”而对于我国的读者来说,我相信也仍然会发现书中提供了相当丰富的资料和线索,甚至有些重要方面是我们长期所忽略了。

一般美术史的介绍,对古代希腊罗马多着眼于雕塑而忽略绘画,尤其很少涉及当时的美术理论;本书则介绍了远古时期的绘画理论,其中已涉及了模仿、比例、道德的问题,以及美与丑、完整与不完整、素描与色彩等问题。对于中世纪和哥特艺术,我们也很少注意其理论方面的反映,本书引用歌德青年时代所写的对斯特拉斯堡教堂的颂文则是十分重要的理论文献。文杜里提出的哥特教堂、莎士比亚的戏剧和伦勃朗绘画之间的联系也是耐人寻味的。对于古典主义和新古典主义,我们多半注意大卫作品中的革命性,却很少探究文艺复兴后期自卡拉奇学院开始,经过罗马修道院院长贝洛瑞以及法国的普桑、勒·布朗所形成的一条学院古典主义的牢固的根子。而忽略了这一点,不仅不能充分理解19世纪反学院派斗争的巨大意义,也会低估17世纪的巴洛克和18世纪罗可可艺术在历史上的革新价值。对于浪漫主义,一般我们熟悉的是所谓“积极浪漫主义”的作品和画家(如杰里柯、德拉克洛瓦等),却不看重(因而也不大了解)它在发生与发展过程中同基督教和中世纪艺术的关系。而在历史的事实中,这个方面的比重却是相当大的。

文杜里结合美术史的实际,把西塞罗、普洛丁等等一些重要哲学家的论点作了简明的介绍。尤其是对他所熟悉的唯心主义哲学家康德、施莱格尔、谢林、



黑格尔等人的见解作了相当扼要而明晰的解说(见第八章)。书中还提供了一些我们过去较少介绍但确又相当重要的人物或批评见解,例如法国业余艺术家德·佩勒斯,德国的新古典主义理论家蒙格斯,以及以诗名传世的歌德和波德莱尔等人的美术评论。应该说,波德莱尔把和他同时的安格尔与德拉克洛瓦从各个方面加以对比,以阐发他崇尚个性的美学观,是推动了当代艺术的发展的。而他对于比他后起的库尔贝虽然并不赞成,却能提出:“库尔贝是一个意志强悍坚忍而充满力量的劳动者。”并说“他所主张的就是一种反叛精神”,这种精神“有时却是不无益处的”。这的确反映了一个评论家广阔的眼光。

本书的第九章虽然略嫌枯燥,但作者以他涉猎群书的渊博学识,集中介绍了两百年来西方美术史、考古学、文献学方面的重要作者和著述,为有志于进一步探讨大量学术原著的研究者们提供了一个方便的线索。第十一章探讨的是一个新鲜的命题——“艺术的纯视觉性”。这里不仅使我们了解到“纯形式”的追求在理论上的渊源(如韦尔夫林的五种相对的视觉符号),同时也提出了一个形式与风格的关系问题。文杜里认为,拉斐尔线条的“典雅”,提香色彩的“华美”,正如拜伦的诗“沉郁”,拉马丁的诗“纤柔”一样,表明了各种符号也联系着各个特殊的个人和各个不同的时代。这当然也是艺术批评中不应忽视的问题。

1948年此书再版时,文杜里特意增写了《现代艺术》一章。虽然自50年代以后他逐渐倾心于抽象艺术,不过本书中关于现代艺术理论的评述仍然保持一定的客观性。比如,他指出现代艺术两个首创的画派——“野兽派”和“立体派”的诞生,是由于社会不稳定和激进主义的影响,是对理性的反抗和柏格森直觉主义的胜利;它们反对一切习俗和道德,而又不去建立新的道德原则;最后,甚至对文化中的人道主义也失去了信心,认为反对旧的东西就可以建立起新的秩序(第十二章)。有关现代建筑和工艺美术(工业设计)的简介是值得注意的。书中肯定了“包豪斯学院”的革命意义首先在于把建筑、工业设计与时代和社会生活紧紧地联系在一起。其领导者格罗佩斯深感第一次世界大战造成的灾难,而决心使建筑和工业设计成为从精神上改造人的手段。格罗佩斯说:“建筑是社会的证明书,是影响集体的标记,它显示了社会发展的进程。”他的思想受到19世纪英国思想家和社会改革家莫里斯的影响。美国建筑家赖特的主张从根本上来说和格罗佩斯是一致的,他在教学中对学生的第一要求是认识物质材料



(木、砖、金属……)的本性,然后根据对象固有的规律进行创造。他说:“设计,是人类的个性和行为与自然直接联系的问题。”通过这些理论主张可以使我们看出,虽然在形式上现代建筑、工业设计与现代抽象派的绘画、雕塑有近似或相通之处,但其思想的核心却是相异甚至是相反的。格罗佩斯、赖特等人考虑的是客观事物的法则、社会人群的需要和从精神上提高人。而立体派、未来派、超现实主义以及相当多的抽象艺术的鼓吹者,却往往主张对客观事物的怀疑,对社会人群的逃避和极端的自我扩张。尽管文社里没有作出明确的论断,但他所介绍的史实是可以导致这一结论的。

文社里在介绍一些重要的美学思想和理论观点时,都提出了自己批评性的意见。即使对他尊崇的人物——如黑格尔和克罗齐也不例外。他一再指出黑格尔认为现代艺术渐趋衰亡的看法是违背事实的,而对盖多·列尼一类公式化的学院艺术的赞赏也反映了黑格尔审美趣味的保守和肤浅。克罗齐虽然正确地反对了“未来派”,但维护古典主义却是可笑的。在整本书中,文社里批评最多的是文克尔曼。他认为文克尔曼虽然在建立古代艺术史学上有功,但由于他所见的多是罗马的复制品,所以他所认可的艺术概念,不是属于希腊的,而是属于新古典主义的——学院式的。文克尔曼的影响不仅造成了新古典主义的“外表光亮似乎诱人”而缺乏真情实感的艺术作品,同时也导致18、19世纪美学、美术史和理论批评中“食古不化”和脱离现实的毛病。所以他称文克尔曼为“伟大的绊脚石”。文社里认为理论批评和美术史都应以当代艺术为立足点,他说“艺术之所以能超越历史,正由于它投身于历史之中”,因此“正是当代艺术的经验帮助我们了解过去的艺术,而不是相反”。这些看法都是很有启发意义的。

文社里认为文克尔曼把古典艺术视为无上的楷模,严重地束缚了艺术的创造精神,而离开了独创性既不会出现真正的艺术也不会产生真正的批评。他赞成歌德对艺术家的劝告:“不要用别人的翅膀,而要运用自己的翅膀去飞。”同样,他认为批评家也应该“明确地用自己的思想和感情阐述他所谈论的艺术家”。因此,他也不赞成丹纳在《艺术哲学》中提出的“环境”和“种族”是艺术的决定因素的观点。尽管他自己也说过“如果对艺术家的历史环境没有全面的了解,那么要想从批评的角度去理解他的创造性是不可能的”(第十四章),可是他



觉得丹纳的错误在于“没有考虑到个人创造的自由性”，并且“把环境看成了实体化了的一些物质的因素”。应该说，这些意见也都是有道理的。

同时，我相信，读者们也一定会感觉到本书中有许多论点是不能令人同意的，是含糊不清或自相矛盾的。

比如，作者一方面对狄德罗关心社会生活与“严肃的道德感”予以高度评价，说他“使18世纪的艺术批评大放光彩”，对罗斯金的“使美学观与道德观高度融合”也予以肯定，说“他能够看出来情感、宗教与道德之间的联系”，认为这是他们的艺术批评富于生命力的原因。但他又常常表示道德、伦理的观念与艺术创作是不相容的，因此不仅否定了“拉斐尔前派”，也贬低了夏尔丹和大卫。

又如，一方面他在第十章（最令人感兴趣的一章）中，以充沛的热情赞扬了19世纪法国的艺术和批评的空前繁荣，指出其原因在于不仅政治家和文学家们都参与了艺术评论，而且画家们自己就投身于批评论战甚至政治斗争。他说：“带来骚动而充满生气的有关人道的迫切的现实问题，正是这种因素形成了那个时代的真正的艺术。”他引用蒲鲁东的话：“库尔贝的理想主义是极其深挚的”，“他是一位批判性的、分析性的、综合性的、人道主义的画家，是我们时代的代言人”，来阐明写实主义的社会价值。又引用卡斯塔尼阿里称赞印象派画家的话：“富有内容而又坚强的根本性的革命已经到来，他们期待着帝国的垮台和民主生活的恢复，只有这样，新的艺术才能发展。”这些都相当有力地阐明了艺术与政治的关系。可是，同时文杜里又认为“艺术与社会生活之间的紧密联系”也可能是“一种危险的、有时会误入歧途的观念”。因为在文杜里看来，艺术的高低主要不在于所反映的社会生活和作品中的道德伦理观念。他对于盛期文艺复兴并未给予足够的重视，对于有些重要的艺术家，例如米开朗琪罗、米勒、罗丹等很少提到（或根本不提），对于左恩、莱尔米特等人则一笔抹杀，大约也是受到这种偏见所支配。

美术批评当然要探讨形式技巧的问题，本书在这一方面引述了不少有价值的理论，包括《艺术批评与纯视觉性》一章中提出的论点，有许多也是值得重视的。但必须注意的是，文杜里强调形式的价值常常是和他的反对艺术反映现实和轻视思想内容的意义结合在一起。他称赞罗斯金第一个发现了丁托列托在



《婴儿的虐杀》一画中,并不靠死尸和血污去表现恐怖,而是借明暗处理造成了恐怖的气氛。这一看法正确地解释了绘画的表现力。而他指出斯汤达第一个看出来达·芬奇所画的笑容中含有悲哀凄冷的意味,这也可说明斯汤达敏锐地认识到了达·芬奇艺术形象内涵的复杂性。但当他更进一步地说“他的忧伤的心灵明确地表现在阴影的处理中……而那些含笑的面容不过是加强这种忧伤情调的重音”的时候,显然就颠倒了内容与形式的主次关系。他不满足于黑格尔看重人物的表情和姿态,曾说:“任何一个真正的画家表达他的情感和激情时,依赖的是造型和色彩,而不是面孔和身体的姿态。”这一类把形式强调为首要作用的想法,在书中常有流露。尽管文杜里说过,近三十年来抽象派的绘画和雕塑,大多是些“智力的游戏和冷漠的设计”,但他后来终于渐渐倾向于现代派,这也可以从这部著作中看出一些端倪。

文杜里认为:“美学领域中有一个基本的无可争辩的批评核心”,“这就是艺术的自由性被认为是由精神的能动性形成的”。但“精神的能动性”又是从何而来呢?他却没有明确的回答。普列汉诺夫曾经说过:“文学和艺术中任何一个潮流的深度都要以它对于自身所代表趣味的那个社会阶级或阶层的意义,以及这个阶级或阶层的社会作用如何来决定。所以这里的情形归根到底也是要以社会发展进程和社会力量对比关系为转移。”(《论个人在历史上的作用问题》)文杜里当然不会同意这一唯物史观的论断,但这就使得他在历史的考察中,反而有些地方比不上丹纳。因为尽管丹纳忽视了社会的经济基础,尽管有忽视个人创造性的缺陷,但他毕竟试图去寻找历史发展的物质依据,而文杜里却只能在精神的范围里绕圈子,并且常常把精神的自由和艺术家的个性夸大到绝对的地步。他说:“只有艺术家在其作品中所显示的个性才是艺术中的真实。”他很欣赏瓦肯洛德带有神秘色彩的浪漫激情,把天才看做是“非辛劳所能得,非学习所能致”。因此不仅否定了艺术的规律和法则的必要,而且把艺术与科学、形象思维与逻辑思维对立和割裂开来。他认为“批评家要在整个激情与幻想的人性世界之内进行活动”,所以“科学分解的方法不适于艺术批评”。我们知道,从审美感受直到艺术创造,情感的因素固然是重要的,但绝不可能完全排除理性和逻辑的思维。至于艺术批评,当然也需要有激情,却更需要科学的分析,否则即



使对所谓“人性的世界”也无法认识清楚。

而文杜里却断言：“从理论上说，直觉和表现是一致的。”因而他把“敏锐的直觉”视为批评家最重要的才能。但对“直觉”的含义，他的解释又常常是矛盾和含糊的。有时他说“直觉”就相当于“审美趣味”；有时他说，直觉虽然与科学、宗教、美学不同，却是“情感化了的科学、宗教或美学”。“而且，在审美趣味中包含着所有的科学、宗教道德和功利的因素，它们集合在艺术家创造的活动中，并且由艺术家赋予形式。”可是他又认为罗斯金虽然在理论上很薄弱，却因为具有“敏锐的直觉”，故能作出卓越的批评，甚至说“有组织的逻辑思维很可能使他丧失了由直觉获得的宝贵成果”。我们知道，事实上罗斯金首先是位社会改革的思想家，他的艺术批评的成就是与他对社会和艺术理论的思考完全一致的。文杜里在理论观点上的明显谬误是不难分辨的。

但是，该书不但较系统地介绍了种种不同的美学观点，文杜里本人也阐述了不少精辟的见解。他说过，艺术批评应该是美学观点与艺术直觉经验的统一，是普通的艺术观念与个人的特性的统一。他又说：“宏观世界即存在于微观世界之中。”这些意见是具有辩证观点的。而他本人之所以能为我们提供不少富于启发意义的论断，正是来自他对艺术史考察的丰富知识和对于艺术实践精敏的体验。他认为：“批评家同样需要创造形象的饱满的想像……就像自己掌握了技巧那样。”因此他慨叹现代美学家和史学家们缺乏艺术的“直觉”以及艺术实践的实际体验。至于他美学观和艺术观上的一些谬误，则是来自唯心主义的哲学和美学，特别是克罗齐与柏格森所鼓吹的“直觉即表现”的理论。好在朱光潜教授和国内其他学者们对这两个人的哲学和美学思想都写过专文评析，这里就不再详加剖析了。

《西方艺术批评史》最初完成于1936年，到1948年重版时文杜里作了较大的修改，增写了《现代艺术》一章。译稿完成后虽经迟兰认真校阅，而错误仍恐难免，希望读者随时指正。原书无注，为了我国读者的阅读方便，我在每章增写了一些重要人物的注释（总计约有四百余条）。

迟轲于广州美术学院



## 目 录

译者序 .....	( 1 )
-----------	-------

第一章 艺术批评史导言 .....	( 1 )
-------------------	-------

——今天艺术史的状况。艺术史与艺术批评的一致。趣味的概念。艺术批评史的必要性。艺术批评史中的主要契机。艺术家的评判作为本书的中心。批判的诸要素。艺术家的个性与艺术的法则。艺术评判的绝对性和相对性。

第二章 希腊人与罗马人 .....	( 17 )
-------------------	--------

——公元前3世纪希腊的艺术批评及其状况。赛诺克拉特：模仿自然，比例的理论，心理表现，从波里克莱托斯到李西普的发展，从奇蒙到阿佩莱斯；艺术的完整性。相对的完整性；西塞罗与昆提里安。罗马：鉴赏家的典型。菲狄阿斯的发现：精神与物质。想像的概念；迪奥·克里索斯托与费洛斯特拉托。建筑的批评与维特卢维亚。视觉、技巧与文学性的描述：琉善。艺术批评中的诸矛盾：理性与反理性，美与丑，完整与不完整，形与色。

第三章 中世纪 .....	( 33 )
---------------	--------

——中世纪艺术批评的情况。普洛丁、圣·奥古斯丁和圣·托马斯的美学。画诀的作者们。赫拉克利斯。迪欧菲勒斯：上帝之家，神秘的过程，排除再现的冥想艺术，色彩。狄欧尼西俄斯：画像的典型。装饰与人工美的理论。威太卢：人工美与杏核眼。从西维尔的艾西多拉到毕奥瓦的温森特：装饰性的美。保罗·塞伦西里斯：镶嵌画的闪烁与神的光彩。圣·伯纳德：反对变形。



但丁:反对装饰品。佛罗伦萨艺术批评与艺术史的再生。薄伽丘:乔托与中世纪传统之间的对立。彼特拉克:对艺术的论述。菲利普·威拉尼:从契马布埃到马索的艺术家的生活。艺术家高于科学家,物体的写实主义与心理的表现。切尼诺·切尼尼:艺术家的个性、风格和气质,爱与优雅,反折衷主义,素描与色彩。

#### 第四章 文艺复兴 ..... (47)

——中世纪与文艺复兴。洛伦佐·吉伯尔提,转变期的批评家;他对古代的研究,他与14世纪绘画的不可分的关系。佛罗伦萨与锡耶纳。阿尔伯蒂:对于人的新观念,艺术透视学的理论。物体的静观与道德的表现,16世纪的危机。达·芬奇:绘画是认识之源,万物的视象,明暗的层次与综合。米开朗琪罗:造型意义的重要。意大利透视理论的传播。丢勒:美的相对性,主体的创造性与客体的再现。威尼斯的艺术批评。皮特罗·阿莱丁诺,帕奥罗·宾诺,卢德维柯·多尔齐:艺术的审美根源,对法则的反抗,绘画的观念,人与宇宙的联系。记述艺术家生活的作家们。乔尔乔·瓦萨里:个人的“美德”,风格主义,意大利艺术的三个时期:初期,发展期,成熟期。米开朗琪罗的极限,艺术家独特的感觉,拉斐尔。建筑的论述:瑟利欧,维格诺拉,帕拉狄欧,斯卡菲兹。鲁马佐与风格主义的批评:形与色的最初的抽象分析。

#### 第五章 巴洛克时期 ..... (69)

——17世纪折衷主义的传统与绘画方法的征服。反宗教改革的道德主义。笛卡儿派的理性主义。美学中的新倾向:情感,逼真性,逻辑性。罗马与理性主义的批评。贝洛瑞与理念。卡拉奇传统。多明尼其诺与各艺术学派的概念。派瑟里,巴尔金努奇,斯堪奈利,斯卡拉穆齐亚。普桑与其发端。法兰西学院。费利拜恩:题材的价值和艺术的品类。威尼斯与巴洛克趣味的积极价值。鲍希尼:绘画形式的概念;题材与绘画的方法。巴黎,普桑主义与鲁本斯主义的论战。“古代与现代之争”。罗杰·德·佩勒斯:天才的权力。法则的相对性,色彩的绝对价值,对分类的反对。

#### 第六章 启蒙主义和新古典主义 ..... (86)

——18世纪的罗可可艺术与绘画的趣味。新古典主义的反作用。作为



科学的美学的创立。夏夫兹伯里,维柯,鲍姆加顿。批评自立的方式和艺术的历史:展览会的批介,文克尔曼。法国的批评:圣·耶纳,凯路斯,柯琴,狄德罗:对当代艺术家的评判,批评的原则,天才与艺术的法则。艺术批评在意大利:切欧奇,赞尼提,朗兹与艺术的民族价值。建筑中的理性主义。艺术批评在英国:利查森,荷加斯,普赖斯,奈特;雷诺兹:反对条规,对想像力的信念。新古典主义,蒙格斯:折衷主义与对抗巴洛克;从抽象法则产生的艺术中分离出来。文克尔曼:作为形式的合理性和色彩适当性的比例关系,希腊雕塑的分期及其理想,艺术历史与艺术鉴赏之间的联系。莱辛:绘画与诗的区别,造型艺术,人体的美,绘画中的丑。

## 第七章 浪漫主义和中世纪 ..... (104)

——浪漫主义批评的前提。“哥特艺术复兴”。拿撒勒派。纯粹主义。拉斐尔前派。原始性与美学。18世纪的英国作者:赫费斯,瓦尔波尔,赫德。德国作者:海格道恩,海因斯,福斯里,哈曼,赫德尔,歌德。瓦肯洛德:艺术的直觉,批评家的谦逊,艺术的无限多样性,感性的真诚。弗雷德里克·施莱格尔与原始性的发现。意大利作者:18世纪诸家,齐考纳拉,毕安契尼。法国作者:达金维尔,芒脱,孟塔伯。雷欧与神秘学派。维奥利特·勒杜克。英国作者:奥特莱,林塞爵士,普金。罗斯金:沉迷,情感的真诚,反对艺术中的科学,关于文艺复兴传统的保存,具象艺术的统一,哥特艺术,选择的标准,视觉的历史,与同代艺术的分离。

## 第八章 艺术史和唯心主义哲学 ..... (124)

——唯心主义的观点促进新古典主义与浪漫主义的综合。由当代艺术和“艺术的死亡”中超脱出来。理想的画家。康德:判断力的批判,主观性与随意性之间的区别,美与艺术的一致。赫德尔:艺术的普遍意义与其历史的诸方面。席勒,韩鲍尔特。歌德:美与道德内容的综合构成独特的个性,诗的优势与批评贫弱。威廉·施莱格尔:各种艺术的独立性,作为历史和作为理论的艺术批评。弗雷德里克·施莱格尔:反对艺术中的理智主义,艺术的象征性。谢林:艺术家在有限的形式中表现无限,艺术是自然评价的典型,艺术家是创造者而非模仿者。黑格尔:艺术是感性形式的真实,并且是理念的表现,



艺术导向哲学、美学,艺术史与批评的一致。黑格尔的艺术史:象征艺术,古典艺术,浪漫艺术;建筑,雕塑,绘画;探求精神性的发展,希腊雕像的完美性,原始人与基督徒,17世纪荷兰的绘画。艺术中丑的问题。唯心主义的艺术批评:荷托,施纳斯,基佐,雷欧,德勒克鲁兹,赛尔瓦提科。

## 第九章 19—20世纪的文献学家、考古学家和鉴赏家们…………… (143)

——唯心主义哲学与历史。艺术史的文献学方法。普林尼与瓦萨里史料的应用。艺术作品的分析。文献学方法的正确与错误。知识的扩展与怀疑主义。历史学与考古学的手册和百科全书:缪勒,波雷—维索瓦,库格勒,斯普林格,布兰克,米切尔,伯格。从技法方面对艺术技巧的研究:切夫路尔,海姆霍兹和布鲁克,科阿西,柯拉尧,洛威,森泼。对画像的研究,康泽,奥渥贝克,德·罗西,迦鲁奇·威尔泼,康达珂夫斯基,戈斯基,迪勒米耶。作为文化史的艺术史:培洛与契佩兹,迦登纳,考林依,克兰,托德,斯汤达,丹纳,曼兹,伯克哈德,格雷姆,贾斯蒂。鉴赏家与分类目录学:鲁莫尔,帕萨万,瓦金,布兰,克劳与卡瓦尔卡赛勒,乔万尼·莫瑞里,阿道夫·文杜里,鲍德,弗特维格勒,威克霍夫,麦克斯·弗雷德兰德,德·格鲁特,伯林森,金斯里·波特。

## 第十章 19世纪当代的艺术批评…………… (160)

——19世纪法国艺术批评的社会条件。新古典主义的批评:德勒克鲁兹。分离者:斯汤达,梯耶尔,费台。浪漫主义批评的开端:德拉克洛瓦,普朗什,林诺曼,拉维隆,培赛。风景画问题。德拉克洛瓦与安格尔:双方原则上的对立,创造与模仿,色彩与轮廓线。新浪漫主义的批评与写实主义的发现。波德莱尔:色彩艺术家的素描,艺术的多样,艺术家的个性,安格尔的局限与德拉克洛瓦的伟大,反对折衷主义,直觉的写实主义。杜尔:自然主义倾向,向本源的复归。库尔贝:实体与存在。蒲鲁东:写实主义的理想价值。商弗勒里:作为艺术的漫画,或杜米埃。卡斯塔尼阿里。反作用。戈蒂耶:为艺术而艺术,艺术描写文。曼茨。龚古尔兄弟与18世纪样式。弗罗曼丹:当代艺术的觉醒与过去艺术的阐释。左拉:艺术家个人的特性,马奈,莫奈,笃雷,伯蒂,杜兰蒂,里维埃与印象主义的批评。惠斯曼,拉弗格,奥赖尔,莫尔,列康特,杰夫罗伊,费内昂,西涅克:点彩派与象征派。



## 第十一章 艺术批评与纯视觉性 ..... (183)

——艺术科学的起源。艺术家的视觉与情感的表现,作为物体象征的视觉图象。历史与图象解释。艺术的评判与视觉的图象。康德与自由美。赫尔巴特:艺术的纯粹性与抽象的形式。齐麦尔曼:艺术评判的模式或相对两方,可感知的视力。费歇尔:关于移情的理论与情感的图解。康纳德·费德勒,艺术的科学与纯视觉的理论:制作的意图,艺术的知觉性,形式与材料,建筑的两个美点。海尔德布兰:艺术的或远距离的,或视觉影像与经验感觉,或近距离的,或触觉的视觉。表面与空间的统一性。阿劳伊斯·雷戈尔:观察方式与艺术普遍性的解说,风格的统一,罗马帝国与巴洛克艺术。艺术意向是风格变化的动力,是艺术家创造的自觉表现,艺术作品的个人性与视觉的一般发展。韦尔夫林:艺术史的基本概念或把纯视觉的五项分类简化为如下一点:可感触的视觉。纯视觉分类的语言学价值。

## 第十二章 现代艺术 ..... (200)

——现代艺术的开端。立体派批评的主张。未未派。从立体派到超现实主义派。英国与美国的反抗。现代建筑。

## 第十三章 艺术批评的历史 ..... (223)

——批评与艺术,批评与美学。艺术的直觉经验。16世纪前直觉较理论在批评史上更占优势。流行于16世纪以前批评理论中的艺术直觉。17世纪理论与直觉之间的对立及其对18世纪的影响。新古典主义与唯心主义思想的对比。新古典主义,浪漫主义与哲学性的批评从当代艺术的分离,以及通过写实主义批评恢复了它们的联系。现代美学中本质的和偶然的规律。审美的知识与批评的历史。与文学批评的比较:诗与文学。艺术与欣赏。审美趣味的历史。艺术批评史的两个基本要求:艺术制作过程中的直觉意识,绝对性和相对性,艺术与审美趣味之间的区分。

## 第十四章 结语 ..... (237)



## 第一章 艺术批评史导言

人们如果注意到近五十年艺术史学的进展,必将为收获的丰盛而惊异和欣喜。为数众多的艺术家和艺术文物的专论,总纲性的艺术史或民族的、断代的、个别艺术家的专史,讲述图像志和技巧方法的文章,文献资料的出版,博物馆和收藏品的编目,供鉴赏用的技巧性的刊物或面向公众的文化刊物,最后,还有超乎其他方面的对于各个时代和地方的艺术作品的复制——所有这一切都为研究工作提供了汗牛充栋的资料。有些美术史博物馆起了特别重要的作用:比如,在罗马有“意大利建筑和艺术史学院”,还有“赫兹基金图书馆”;在佛罗伦萨有“日耳曼学院”;在巴黎有“建筑与艺术学院”,其中设有著名的“道塞图书馆”;在伦敦有“考蒂奥学院”,其中有“威特图书馆”和“瓦尔堡图书馆”;最后还有马萨诸塞州作为哈佛大学美术史研究室的“剑桥福格博物馆”,在这个研究室里不仅可以找到各种所需的照片和书籍,而且还有安吉利柯<sup>①</sup>和波提切利<sup>②</sup>精美的原作。

有机会经常去这些大型学院的人都知道,这里复制了所有主要的艺术作品,甚至很多次要或更次要的作品,这些作品涉及各个时代、地区的一切艺术。因此,即使可能有的已不完整,但这些图片文献的知识,不但可以满足专家们,也可以满足普通的人。如果不是很多,也是相当多的材料是早已发现并载人已出版的有关艺术和艺术家的历史文献中的。因此,可以说这个领域的大部分和最重要的部分已被征服。可是文献数量之庞大和出版物的杂乱,却使得一些学

<sup>①</sup> 安吉利柯(Angelico, 1387—1455),意大利文艺复兴前期画家,发展、改进了中世纪的绘画传统。作品中强调宗教虔诚的诗意之美。

<sup>②</sup> 波提切利(Sandro Botticelli, 1445—1510),意大利文艺复兴前期画家。代表作有《维纳斯的诞生》、《春》等。



者要获得全面的知识十分困难;因此就会出现几位学者宣布同一项“发现”的情况,因为他们互不了解彼此的工作。这是一种很难免除的麻烦,但本身并不是什么严重的问题。纽约“弗瑞克艺术参考图书馆”和罗马的“赫兹图书馆”编成了延续至今包括所有艺术出版物的完善的索引,在相当程度上减少了这类麻烦,尤其是考虑到使出版的画片和文字性的资料便于我们运用,因而编制成的单独艺术家的分类目录,证明了这项工作达到了相当的完整。在欧洲和在美洲一样,几乎各处的专论作家们都按照这类方式编制了某个艺术家的“分类目录”。这已构成一项值得强调的学术成果了。

但是,不言而喻,尽管一部艺术史中包含有“分类目录”,却不能只靠它而完成史的著作。“博物馆志”有了很大发展,艺术的出版物更为它提供很多方便,以致它被看做一种无所不包的博物馆资料,人们为了找出探讨的基础,要对文献进行解释,可是由于事实论据的分散,就需要美术史家付出艰苦的劳动。这些工作成果可观,而且是值得赞美的。可以想像得到,艺术史家们为了让收罗到的资料集中、丰富和更为完备,已把精力全部倾注在这类基础工作上,而再也顾不上去考虑其他的方面了。

因此,当肯定了艺术的出版物和文献资料的成果之后,如果我们希望为自己找出现存艺术史的主导思想,找出有代表性的精神价值,指出由哲学、史学和文学形成的种种联系,那么立刻会发觉到这里仍然处在缺乏统一的混乱状态下。一位英国作者致力于乔尔乔内<sup>①</sup>的研究,阅读了所有已发现的关于这位画家的文献,寻出各种论据来支持他肯定这件作品或那件作品为真迹;而其实,它们早已在意大利、德国和法国出版了。但假使有一位意大利人已经撰写了某些理论著述,它们对于评价乔尔乔内或其他艺术家颇有裨益,人们却可以断定那位正有此需要的英国作者却从未读过它们。可以理解,这类不幸的事件确实是有,所有的或几乎所有欧洲大陆的艺术史作者都读过伯伦森或希尔的著述,可是有谁读过1924年出版的赫尔姆所著的《艺术考察》一书?更不幸的是类似的现象也会产生在不同的国家之间,两个不同的大学里讲授的美术史很可能给人一种印象,觉得它们来自两种不同的体系。那么除了“博物馆志”一类学科以

<sup>①</sup> 乔尔乔内(Giorgione, 1477—1510),意大利文艺复兴威尼斯画派画家。代表作有《沉睡的维纳斯》等。



外,艺术史研究中这种缺乏统一性和分类方法上的紊乱状态,从何而来呢?答案很简单,文献出版和文献注释虽然在发展,可是对于艺术作品或艺术家的批评判断的论述却没有发展,甚至更不幸的是根本没有意识到这种评判的必要性。可以说这方面未能发展的真正原因正在于缺乏这种自觉的意识,因为能否前进的首要条件是有没有这种愿望。

如果你向一位美术史的教授说,他所讲的内容里完全没有评判,他可能会恼火。那么如果你再问,他所持的评判标准是什么,他将会回答说,他忠于事实,就看事实上有没有艺术的感觉;或者他将会立刻提出一些作为评价标准的格式,比如,古典艺术的完美性,尊重真实性,装饰性效果,技法的完善,形式的卓越等等。如果进一步用他所论述的那些精确的事实来衡量一下这些艺术观念的可靠性,你就会发觉,尽管掌握了事实的文献,他的艺术修养却显得对他谈到的观念的某种程度的无知。

不难理解,造成这种局面并非毫无理由,为此,有必要再回到19世纪之初看看当时在唯心主义哲学鼓舞下各种历史学科繁荣的特殊情况。当时一些人以唯心主义哲学的发展观念为基础,投身于发现和探寻历史的事实。一方面的情形是把兴趣全部集中在鉴定事实的准确性上,而忘记了他们开始时所遵循的观念和指导他们解释事实的观点;另一方面是他们发觉唯心主义哲学家们所反映的事实不真切,但不是把造成这种不真切的结果归之于缺少严格的方法,而是归之于观念本身。因此,新的史学家就是一些文献学式的历史学家,他们对哲学式的历史学家表示轻蔑,于是,逐渐丧失了把观点与事实联系起来的理想。尤其是在至今仍未完全结束的实证主义的时期,他们放弃思考而把每种科学活动都降低为自然科学式的分类法。把历史的事实编排起来,即使是十分精确,也仅仅是炫耀其多闻博识,却丧失了对于人类精神上的意义,因为它忽略了有关美学价值方面的解释。历史于是降为编年史,而且由于缺少批判的历史方法,使得艺术史著作即使在最基本的一些看法上也常因即兴式的判断而显得背情背理。新的历史学者们不是以深思和讨论的方法通过批评发展的知识求得完整的理解,而是按照把传统文化中最缺乏艺术理解的学院派的艺术传统作为根据。要不然就是从一些与艺术无关的,比如科学的真理、道德的法则或风习



历史等因素中寻求解释。丹纳<sup>①</sup>把这一谬见演为“环境法则”的极端结论,视艺术为时代和人民的社会产品。他的这一武断式的意见使艺术完全失去其所有的自主性和自由精神。

在降落到最低点之后,美学于20世纪初又开始升起,摆脱了包围着它的各种纷争与矛盾,吸收了艺术自立的新意识,并且排除了无穷的偏见和谬误。

然而,接着出现了对于艺术史指导标准完全予以修正的状况,并由此而影响到艺术史、艺术批评与美学之间的关系。近时法国响起了一阵权威式的声音,坚持三种学科的分立:艺术史应提供艺术作品——所有的艺术作品——无须去批判它们,无须加以评论,而以尽可能丰富的文献说明事实;艺术批评应以符合美感要求的原则对艺术作品进行批评;美学则就普遍意义上将艺术的界说加以体系化。

不过,明显的是,像这样把三门学科加以区分的结果,所得到的不过是使得它们变得空洞无物。事实上,即使叙述政治的历史也不可能不按照一定的理论去选择和解析那些需要详加议论的事件,同时删除大量没有重要意义的事件,比如,需要重视的是俾斯麦<sup>②</sup>而不是他的看门人。撰写哲学的历史也一样需要一种哲学的理论作为准则,以便淘汰掉那些为了满足人类的奇想而捏造出来的观念。同样,艺术的历史也需要一种理论,以便甄别出一件绘画或雕像是否是艺术作品——一件审美的创造物——或者不过是属于记事性的、经济性的或者道德性的作品。同样的道理,假使批评家惟一依靠的是他自己的感受,最好还是免开尊口。因为,如果抛弃了一切理论,他就无法确定自己的审美感受是否比一个普通路人的更有价值。最后,一种美学如果不去吸收具体的艺术创造成果,则不过是智力的游戏,而绝不是科学,也不是哲学。此外,为了深切地理解把三种学科分立的谬误之处,只需要回忆一下康德<sup>③</sup>的原则就够了。按照他的原则,任何脱离了直觉的概念都是空洞的,任何脱离了概念的直觉都是盲目的。

① 丹纳(Hippolyte Taine, 1828—1893),法国艺术批评家,历史学家,其代表作有《艺术哲学》、《英国文学史》等。

② 俾斯麦(Otto v. Bismark, 1815—1898),德国政治家,有“铁血首相”之称。

③ 康德(Immanuel Kant, 1724—1804),德国唯心主义哲学家,其《判断力批判》为著名的美学著作。



由于三种学科分离的绝对化已达到了可笑的地步,我们应设法使之统一。上边约略提到的把艺术史推向谬误的最严重的情况是,使艺术的历史和艺术的批评分离。如果一个事实不是从判断作用的角度加以考察的,则毫无用途;如果一项判断不是建立在历史事实的基础之上的,则不过是骗人。

克罗齐<sup>①</sup>曾就这种双重要求的困难,作出过堪称范例性的分析:

“艺术批评似乎是陷入了类似康德曾经陈述过的那样一种‘二律悖反’。一方面是正面的命题,除去把一件艺术作品再回复成它原来得以形成的那些因素,就无法理解它和评判它。进一步则必然产生的论证是:如果不这样做,一件艺术作品就会变成脱离了原来它所属的复杂历史关系的東西,而丧失了它的意义。但,针对这一命题,同样有力的相反的命题是:除去按照一件艺术作品本身的情况,就无法理解和评判它。这里同样会产生的进一步的论证是:假若不是这样,艺术作品也就不成其为艺术作品,因为它的那些分散开来的因素也曾同样呈现给非艺术家们。可是,只有艺术家找到了这一新的形式,或者说新的内容,正是这一切构成了新的艺术作品。”

“对于上述的‘二律悖反’可以作出的解答是:一件艺术作品的价值的确实存在于其自身;不过所谓‘自身’又并非一种简单的、抽象的、算术式的组合。毋宁说它是一个复杂的、具体的、活生生的有机体,是由许多局部结成的整体。对一件艺术作品的理解,也就是对整体寓于局部、局部寓于整体的理解。因此,若不通过各个局部,就不能理解整体(这是第一个命题的真理);若不通过整体的了解,也不能真正理解各个局部(这是第二个命题的真理)。这一‘二律悖反’是康德式的,而解决的方法则是黑格尔<sup>②</sup>式的。”

“这项答案为美学批评确立了重要的历史性的解释。或者,更好的说法是,它确立了真正的历史阐释与真正的美学批评的一致性。”

“然而人们会问,美学批评所采用的必要的历史性解释是些什么呢? 哪一些历史事实是艺术批评家必须加以考虑的? 是艺术家诞生和养育他的乡土?

---

<sup>①</sup> 克罗齐(Benedeto Croce, 1886—1952),意大利唯心主义哲学家、美学家,著有《美学原理》等,主张“直觉”即为美。

<sup>②</sup> 黑格尔(George Hegel, 1770—1831),德国唯心主义哲学家,德国古典哲学之集大成者,著有《美学》三卷。



是那里的地理气候和种族的条件？还是他所属历史时期的政治和社会的条件？他的私生活，还是他的心理学和病理学方面的情况？是他与其他艺术家之间的交往关系，还是他宗教的和道德的观念？哪一类事实是有作用的？还是所有的都合在一起？”

“答案不能按照通常的那类办法，或者说，所有各种事实都是不可缺少的，或说某些事实是重要的而另一些则不重要。正确的答案应该是，所有各类事实都可能是不可缺的，但是没有任何一种是非常必要的。”

“不过，当人们由总体的一般性的思考转入考察单独的艺术作品时（批评家只能够考察单独的艺术作品。连续性或组合的作品，也只是在每个单位被考察之后才能形成整体），在诸多的事实因素中，那些有效地化做构成艺术作品本质的因素才是批评家必须立即把握住的，是他要考察的，是他在解决自己提出的批评问题时所不可缺少的。这样一些因素能是什么，没有人可以笼统地回答。产生问题的原因是由各种状况决定的，它们的解决也只能依照各种状况。”

这样，大体确定了艺术史与艺术批评之间的一致性。可是还留下一个性质更为微妙的问题——艺术批评史与美学之间的关系。如前所说，一方面我们必须放弃情感是艺术判断惟一基础这样一种臆想。另一方面康德曾规定过，虽然审美判断要求有普遍的有效性，但它却不可能像人们证明逻辑判断那样得到证明。这一规定所依据的事实是，离开了判断艺术作品的正确的直觉，对艺术的概念就不可能体现在审美的判断中。因此，艺术判断就成为审美的普遍观念与个人直觉之间的一种联系。

我们已经理解，艺术的直觉并不简单，而是包含着构成艺术作品的因素。克罗齐曾向我们说明，要想把这些因素整理清楚是不可能的，而它们的作用也是根据种种具体情况而变化的，并不存在一种历史的哲学，存在着的只有历史。历史的知识既包括艺术作品里艺术性综合的直觉知识，又包括艺术作品所固有并与直觉有关的历史因素的知识。

有关艺术直觉的知识可以说就是艺术史的知识，可是，与直觉有关的历史因素的知识指的是什么呢？它不是艺术的历史，因为当人们考察这些因素的时候已经从直觉中抽象出来了；也不是美学的历史，因为在这些因素里包括有实践、理性和道德的因素，这些都是有别于美学因素的。



让我们分析一下这些因素是如何把它们显现在艺术家心灵里的。他是运用源自宇宙万物的灵感而给它们以创造的。在大自然中,他可能为这一个人物形象或一株树木所激动,于是他把注意力集中于这一线条或这一色彩;或更喜欢这一线条而不欢喜另一色彩,或是相反。于是他选择了作为再现手段的大理石或青铜,油彩或粉彩。依据他的爱好,对于光线的处理有时明朗如天光,有时则相反如暗夜。而且他所采取的这些视象组合在一起的方法,将结合着他的宗教感情(基督教的或异教的),结合着他的科学知识(透视学、解剖学等等),结合着他所属的社会阶级,结合着他从老师那里获得的或与友人们讨论过的美学观。所有这些都并非插进艺术作品中的科学、宗教或美学,而是一种情感化了的科学、宗教或美学,是个人特性的一种偏爱,用理论无法说明它,但确实可以体现于艺术。艺术中的某种偏爱常常会是艺术批评的原则,不过,这是一种不带有普遍观点的批评,一种不代表普遍主张的判断。它是探求批评的一种倾向,是鼓动批评的一种欲望,一种感觉式的判断。它甚至既不是艺术也不是批评;它是一种过程而非结果,它是有个人特性的并可能属于某个带有个性的集体。它还不是批评,而是“审美趣味”。

在造型艺术的批评传统中,“趣味”一语的应用甚广且由来已久。远在1681年,巴尔金努奇<sup>①</sup>采用“趣味”一词时包含双重的意思:1.指的是可识辨出最佳作品的才能;2.指的是每个艺术家创作采用的方式。1708年,德·佩勒斯<sup>②</sup>曾写道:“趣味是显示出画家倾向的一种观念,它是教育的结果。每一个学派的素描都有自己的趣味。”1762年,A.蒙格斯<sup>③</sup>试图克服巴尔金努奇提出的双重性的含义,要求在艺术家身上把外貌最美之物的选择能力与他创作采用的方式统一起来。基本的看法是从现实之中提出绝对完美的概念,并且认为应该承认在具体艺术作品中只包含着相对的完美性。所谓相对性,指的是每个作家所表现出来的艺术上的偏爱。他说:“审美趣味即画家创制和确定的一种主要目的,使他选择出适宜的东西,删除不适合的东西。故可以说,无论何时,当我们看到一件

① 巴尔金努奇(Abatte Fiorentine Baldinucci, 1624—1696),意大利艺术史家、哲学家。

② 德·佩勒斯(Roger De Piles, 1635—1709),法国艺术家、作家。

③ 蒙格斯(Anthony R. Mengs, 1728—1779),德国画家,新古典主义艺术理论家,曾活动于西班牙宫廷、罗马梵蒂冈等地。



作品中没有任何表现是独具特质的,我们即可认为作者实际上是缺乏审美趣味的,因为看起来它们没有任何特殊性,而这种作品即可称之为无意义的存在。对每位画家来说,作品的成功在于选择,在于他对一切与绘画有关的事物的理解,包括色彩、明暗调子以及披布形状。……然则,必须了解,绘画是由众多的部分所构成,从来没有一位大师对所有部分都具有同样的审美选择趣味,而是对这一部分有很好的选择力,对另一部分有极差的选择力,或对有些部分毫无选择力。”

在18世纪惯用的这种过分具体的区分方法中,上述的文句显示出蒙格斯对于审美趣味的清楚的意见。正如在这位艺术家的活动中所显示的一样,这里表明的不是艺术甚至也是不批评,不是直觉,甚至也不是理性的选择,而只是在各个艺术因素之间的一种选择的偏爱。这种偏爱不是某一审美理想上的,而仅仅是艺术本身的。

问题很清楚,一部艺术批评史必然要从美学和历史的事实获得滋养。

然而,把一部美学著作看成无所不包的学理大成,盲目地接受其原理,浮夸式地宣扬它,把它机械地强加到历史知识上去,乃是一种运用美学经验的最糟糕的方法。理解一种美学的原则,应该意味着用个人的经验去核证它,从一定意义上说是批判它。另一方面,历史的经验也需要由美学所假定的原则中得到启示照耀,并使之发展变化。因此,只有惟一的一条正确理解美学原则的道路,即在美学史的照耀下去认识其理论上的价值。

另一方面,除了编一部批评史外,显然没有别的方法理解艺术了。

而在美学与艺术之间,艺术观点和艺术的直觉之间的联系,则是艺术批评。如果说,艺术家必须了解美学史,其重要的理由在于他必须了解美学的原则是如何应用于艺术作品上的;那么,这就是说,他必须了解艺术的批评史。可惜,尽管看来颇为奇怪,事实却是至今还没有一部艺术批评史。

各种专论著作是有的,的确还不少。可是,能包括整个艺术批评领域的著作,甚至一部也没有,尤其是涉及较广时代的著作。更不用说各式各样的作者在这个领域所追寻的东西又很不相同,并且是经常互相矛盾的。

有关古代艺术方面出现过的两部美学史,只是相当肤浅地涉及艺术批评:



一部是缪勒<sup>①</sup> 1834年到1837年的作品,一部是瓦尔特1893年的作品,相比较更有用处也更符合我们提出的要求的著作是1893年伯特兰德所写的《论古代的绘画和艺术批评》。

德雷斯纳先生曾计划写一部完全的艺术批评史,但是只完成了截至狄德罗<sup>②</sup>时期的第一卷。而从已出版的部分来看,似乎给予实践的和社会的方面重视过多,而有关艺术作品的批评却太少。

施劳瑟<sup>③</sup>先生1924年所写的《艺术文献》一书,取得了颇有价值的成就。作为一部自中世纪至18世纪艺术史作者们的理论上的提要,可算是相当完备。其中载有值得注意的关于艺术批评和论说的许多品目,可惜较为零碎。显然这是由于作者对于历史材料方面比批评价值方面的兴趣更大。

类似的还有威茨奥特先生1921年到1924年所写的《德国艺术史》。该书演述了自桑德拉至贾斯蒂期间日耳曼艺术史的发展,其中包括艺术史家们的批评价值,但却排除了几乎所有未能运用清楚的和综合形式艺术史的评价。

在法国,公认为最好的著作是冯丹1909年写的《法国艺术的论述》。书中展示了自普桑<sup>④</sup>以后的一幅法国艺术趋向和批评反应的出色的图画,只是排除了关于狄德罗的论述。所以,这本书对于了解17至18世纪法国的艺术批评仍具有本质上的价值。

在意大利值得注意的是玛丽·皮塔卢嘉<sup>⑤</sup>1917年至1919年完成的《允金·伏罗曼丹与现代艺术批评之起源》一书,这是一部概括了自文艺复兴到浪漫主义的艺术批评的纲要式的著作。该书的作者正计划撰写一部自柏拉图<sup>⑥</sup>至罗

① 缪勒(Karl O. Müller, 1797—1840),德国古典文化学者、考古学家,多年任艺术史、考古学及神话学教授,力图寻求古典文化与今天的关系,著有《艺术考古学手册》、《希腊文化之发生》等书。

② 狄德罗(Denis Diderot, 1713—1784),法国启蒙主义思想家、唯物主义哲学家、艺术评论家,主编《百科全书》。

③ 施劳瑟(Julius Schlosser, 1866—1938),奥地利美术史家。

④ 普桑(Nicholas Poussin, 1594—1665),法国画家,法国古典主义绘画的奠基者,长期居于意大利。有《阿卡迪的牧人》、《得胜后的大卫》等作品。

⑤ 玛丽·皮塔卢嘉(Mary Pittaluga),现代意大利美术史家、美术批评家。

⑥ 柏拉图(Plato, 公元前427—前347),古希腊哲学家,著有《理想国》及《文艺对话录》等。



斯金<sup>①</sup>的艺术批评史,而且只围绕着原始趣味艺术家们的批评问题(《原始主义的审美趣味》,1926)。

近年来有英国作家的两部重要著作问世,一部是1928年克拉克<sup>②</sup>先生的《哥特艺术的再生》,一部是1927年胡塞先生的《论绘画性》。甚至中国的艺术批评也找到了阐述者,1936年北平出版了西尔伦<sup>③</sup>的《中国人论绘画艺术》。

当然,在追溯艺术批评发展的一般过程及其主要成果方面也需要利用其他作家们所写的专论。

在以下的篇章里我们将论及若干世纪以来对造型艺术发生影响的主要批评,我们将依据形成它们的美学理想和艺术创造的条件加以论断:古代希腊和罗马的;中世纪的,尤其是中世纪末期意大利的;还有意大利文艺复兴的,以及以意大利和法国为主的巴洛克时期的艺术批评。到了18世纪以后,我们将针对新古典主义的发生,介绍两位德国作家完成的以罗马艺术为主的著作;还有浪漫主义的批评,其中德国和英国的作者居于领先地位。我们将了解到,19世纪初德国唯心主义哲学如何企图创造出一种综合了新古典主义与浪漫主义的艺术批评,我们将探讨整个19世纪和20世纪初尽管零断散漫却绝非不重要的文献学家们、考古学家们和鉴赏家们——尤其是德国和意大利的作者——对于艺术批评所作出的贡献。我们将推崇当法兰西走向19世纪中叶时所发生的艺术批评的例外的繁荣,它们在呼唤着现代的绘画。最后,我们将研究19世纪下半期一些德国批评家如何试图为自己创制一种超越唯心主义的实证主义美学之外的批评法则,创造出了纯视觉性的理论。然后我们将自然地这样一次急促的勘察过程里寻求各个时代完全不同或部分不同的艺术批评原则;尊重它们自身的历史进展,但并不排斥使读者由批评经验的历史发展中获得艺术理解的坚实基础意图。

为了本书论述的统一和匀称,必须确定严格的目标,我们主要的目标是艺

① 罗斯金(John Ruskin, 1819—1900),英国政论家,艺术批评家。著有《近代画家》、《威尼斯之石》等。

② 克拉克(Kenneth Clark, 1903—1983),英国艺术史家,博物馆长。

③ 西尔伦(Oswald Siren,生于1879年,卒年未详),瑞典美术史家,攻研东方艺术。



术批评。但我们了解它的复杂性,我们不能不看到艺术史与艺术批评难于区分的关系,因此在这样一种复杂的论题中所涉及的因素是非常庞杂的。但我们不能同等地看待它们,否则即会发生零乱和散漫的危险。每位艺术家作品的“分类目录”,某一历史性艺术资料的文献学的评论,对于艺术批评来说是重要的,有时甚至是具有根本性作用的,但它们毕竟与艺术批评史并不相同。黑格尔的“艺术是理念的感性显现”的理论,费德勒<sup>①</sup>的纯视觉性的理论,其本身都并非艺术批评。可是另外一个方面,乔托<sup>②</sup>的一件绘画固然首先是艺术作品,但它同时也是一个批评的果实,一种审美趣味的活动。不仅许多艺术家在创作他们的艺术作品时由乔托的审美趣味获得了许多教益,而且某些作者进行艺术判断时也曾以乔托作为典型。

无论文献学的著作还是美学的理论或审美趣味的活动,都还不能完满地实现艺术批评。为了实现这一任务,就必须集中于批评判断。举例说,让我们想一想波德莱尔<sup>③</sup>对德拉克洛瓦<sup>④</sup>所作的批评,其中包括了艺术灵性的本质,包括德拉克洛瓦审美趣味的历史规定性。不但区分出浪漫主义与新古典主义审美趣味的不同,而且区分出在浪漫主义审美观里不同的新的形式感觉;还包括了画家个人特有的直觉和他的创造力。所有这一切都体现在一种批评活动中,体现在对德拉克洛瓦伟大天才的评价中,波德莱尔的活动十分明确地集中于批评,他自己也成为了完满意义上的批评家,因为他把自己也集中地表现在批评上。

对艺术家或对于艺术作品的批评必须成为我们探讨的中心。

如果检视艺术批评所包含的主要因素,我们可以概述为:

---

① 费德勒(Conard Fiedler, 1841—1895),德国建筑家、评论家,曾以律师为职业,并长期居留罗马,有美术史著作。

② 乔托(Giotto, 1267—1337),意大利文艺复兴初期画家,佛罗伦萨人。作品富于真挚的感情。被称为文艺复兴的先驱者。有《哀悼基督》、《逃往埃及》等作品。

③ 波德莱尔(Charles, Baudelaire, 1821—1867)法国诗人,艺术评论家,代表作有《恶之花》等诗集及大量美术论文。

④ 德拉克洛瓦(Delaacroix, 1798—1863),法国画家,被认为是19世纪法国浪漫主义绘画的主将,有《自由引导人民》、《但丁的小舟》等作品。



①实际的因素,即作为批评目标的来自艺术作品本身的因素。

②理想的因素,即来自批评家美学的观点的因素。它们一般受制于批评家的哲学观念和道德要求,简言之,受制于他所依附并尽力扶持的文化。

③心理上的因素,它们取决于批评家个人的特性。

心理学的因素在一篇专论中较之在一部全面的艺术批评史的著作里,对于批评家的作用更为重要。尽管某些批评家的个性是不可忽视的,甚至他们的愿望或热情会影响整个批评的过程,对批评的主要目的发生作用,但心理因素本身不可能与批评相等。事实上,正像我们惯用的说法那样,批评的成果比批评家更有价值。

在批评判断中,理想的因素具有本质上的历史的重要作用。如果没有把艺术视为灵性活动的理论,如果不排除把艺术视为自然模仿的观点,波德莱尔不可能理解:德拉克洛瓦的素描无须与安格尔<sup>①</sup>的素描作比较而自有其完美性。尽管如此,艺术批评的历史却不是批评观点发展过程的历史。发展成熟的批评观点,也就是事先已经存在的批评观点,当然是具有本质意义的条件,但是,应该记住,当批评家形成他的观点时,并非根据事先存在的观念去形成,而最重要是根据从艺术作品获得的直觉经验——也就是说根据那些“实际的因素”。离开这种不断地追本溯源和直觉的冲动,离开与作品的交流,还有人与人、心灵与心灵的交流,离开突破批评传统的束缚限制,新的艺术的创造是不可能的。换言之,批评的发展并不像轮盘回旋,遵循惯常的规则,它是在跳跃进发中诞生的,而作为批评起点的跳板则是鼓动人心的艺术作品。

然而,需要避免的是可能出现的二元论方法,也就是,对于艺术的判断,一方面是根据美学的观念,而另一方面又是根据艺术作品。这些因素是抽象了的东西,作为方向性的指导是有用的。但在实际运用上,美学的观念已经与艺术的作品融合在一种批判的冲动、一种意愿的倾向、一种感情的形态里。这也就是我们曾经说过的“审美趣味”。对于艺术的批判也像艺术一样,需要服从相同的“二律悖反”,既要服从批评家审美趣味中可供分析的各个因素,又要服从评判综合得出的正确论断中的各个因素。

---

<sup>①</sup> 安格尔(Jean A. D. Ingres, 1780—1867),法国画家,新古典主义的最后代表者。有《泉》、《大宫女》等作品。



艺术评判的重要条件是要有对于艺术的总体观念,但同时又要按照所评判的艺术家的个性去认识它。换言之,艺术的评判必须把艺术家的个性也作为艺术总体的一个表现来考虑,不应该为了任何抽象的艺术观念去牺牲具体的艺术个性。可是在另一方面,每个人都要求一种艺术批评的普遍原则,不然的话,任何个人的爱好都可以有其历史地位,无所谓判断上的真实或虚假,审美趣味上的优良或低劣了。那么艺术史也不再成其为历史,不过是一堆材料广博的纯粹史料。

解决这种新的“二律悖反”的途径,只有在艺术的完美性与艺术的个人特质固有的一致性中去寻求。一般的见解常以为:存在于艺术作品内的偶然和瞬间出现的特性属于个人的特质,而其永久性的价值则依赖于“艺术的法则”。但艺术的历史和批评史却使我们确信,情况恰恰相反:十分明显的是,所谓“艺术的法则”往往具有偶然的和暂时的性质,它只是符合于某一时期或某一学派而绝不会符合所有的时代和所有的地域。它们是审美趣味中的一些因素,在艺术家个人运用时放射出光彩,因而创造出被视为“法则”的幻象。因此,需要把法则与个性之间的关系颠倒过来,正是艺术家的个性使审美趣味中的若干因素获得了永久性的标记,即所谓的“艺术法则”。只有作品的直觉可以向我们表明其个人的特质是具有真正的艺术性的。我们已经知道了直觉的内涵何等复杂,其中充满各种支配心灵的经验,而且,如果有了艺术直觉,对于艺术作品的评判就不再受硬加到个人特性上的外来法则所局限。

个性本身即是法则。这一法则的某种运用,完全可以得到解释。例如,如果我认为德拉克洛瓦是一位艺术家,我不必挑剔他绘画中的优点和缺陷。在德拉克洛瓦的绘画中不存在优点或缺点的问题,存在的只是德拉克洛瓦的个人风格。因此波德莱尔可以说德拉克洛瓦的素描并不比安格尔的差,而只是风格不同。如果认为德拉克洛瓦的素描不如安格尔,就意味着把素描从它所体现的艺术作品中抽象出来,这也就等于抽掉了它所有的艺术价值。另外一方面,我们已经注意到,安格尔素描抽象的完整性,在他的寓意性人物画中较之肖像画中更为明显,这是因为在肖像画中,即使是安格尔也不得不改变他素描的抽象的完整性,这种改变显然是来源于他的创造最佳状态中的艺术家的冲动。那么,为德拉克洛瓦所不取而出现在安格尔最劣状态下的这种素描是什么呢?这就



是学院派的素描,也即公式化了的素描。安格尔认为它对于教学颇有益处,实际上它却无益于他的艺术。今天,所有这些已是公认的事实,我们于此也就无须再作阐释。

如果说非学院派的素描在今天已不再被视为缺点,可是,另外的一些公式却还在危害着艺术批评,例如所谓“比例”。我们了解,自波里克莱托斯<sup>①</sup>以来直到今天,有关人体比例的问题已作了大量论述。可是事实上却不知何所依据,只有某一些比例的人体被选做模特。建筑的道理也是一样:埃及神殿的比例与希腊的不同,即使是希腊神殿中多利克式与科林斯式的比例也不相同,那么有谁可以说其中哪一种是最完美的?问题的关键在于如果艺术是艺术家个性的表现,那么,比例——各种比例关系——在艺术中所具有的价值,完全应以艺术家的意欲为准。假使一位艺术家崇拜所谓“黄金律”的比例,他当然完全可以创制一件令人想到“黄金律”的作品。不过在这件作品中成其为艺术的那种东西,乃是这样一种意欲的表现力:是对于“黄金律”的向往与沉醉,而非黄金律自身。然而,假如一幅绘画里的人物不合乎或有异于按照一般经验的人体比例,那么即使是艺术鉴赏家也难以接受它。的确,把凡是不合于普通比例的人体都判定为艺术上的谬误,是件容易办的事情。像埃尔·格列柯<sup>②</sup>或是莫迪利阿尼<sup>③</sup>那样把人体拉长的比例,不仅是一般公众,即使是优秀的批评家也难以接受。在这种关系上,人们或许会问,何以艺术批评对于树木的比例没有采取与人的比例同样严格的要求,而在这一问题上提出了拥有久远根源的对于人体比例的批评标准?其中反映出人与其他自然物比较起来更值得自豪的某种观念,这一自豪感使我们不愿意让那种无限美和绝对美受到任何侵犯。然而,只要我们相信艺术是艺术家情感的表现,那么人体的比例在艺术中就会具有肯定的价值——如果表现它们的艺术家怀有对于人体美的自豪感的话。格列柯和莫迪利阿尼却怀有另外的信念,他们对于人的本性及其美质并不抱着乐观的态

① 波里克莱托斯(Polykleitos,公元前5世纪),古希腊雕塑家,艺术理论家,著有《规范》等文,雕塑有《执矛者》等作品。

② 埃尔·格列柯(El Greco, 1541—1614),西班牙画家,作品富有宗教的神秘气氛,代表作有《基督升天》等。

③ 莫迪利阿尼(Modigliani, 1884—1920),生于意大利而主要活动于巴黎的画家,向往非洲黑人艺术的原始趣味,作品多描绘下等酒吧的女人,并善作肖像。



度。格列柯通过超世俗的神秘幻象去看待它,莫迪利阿尼表示出对“堕落的安琪儿”们的温情。那么,他们为什么不能选择适合于自己情感方式的表现手法,一定要服从这种比例的理论呢?我们有足够的理由这样去理解问题:对于比例的喜爱之情可以导向艺术的创造,可是比例的理论却曾经而且依然是创造的障碍。

不难理解,比例上的畸形既可能是艺术表现力的需要,也可能是——一种技术上的无能。但是,如果一个画家已掌握了完美的技巧知识,并且成为具有自己风格的大师,没有遵循比例而且不按照一般传统去处理比例,那么,他就有资格要求人们设法去理解他的“不合比例”的内在原因,而不应付之一笑。

问题还有更为麻烦的方面,在探讨特殊比例之前,人们不能不考虑带有普遍性的模仿自然的问题。极为流行的把艺术解释为自然的模仿的看法,已贯穿了多少个世纪,说明了这一问题的复杂性。今天我们知道,作为艺术家的一位画家描绘一棵树的时候,并非要再造出一棵树,而是尽可能表达出对于这棵树他所有的感情状态——巨大的还是幼小的,繁茂的还是将死的,强壮的还是优雅的等等。然而,甚至在最杰出的唯心主义的天才人物身上,尽管他们很了解艺术创造的特性,仍然有某种自然主义的残余。以黑格尔为例,他就曾认为绘画比起诗歌来存在更多的不足,因为它只能通过面容和身体姿态去表现情感和激情。其实,任何一个对于绘画有经验的人都知道,面容和身体的姿态在绘画的表现力上所起的作用是有限的。画家表现他自己是通过形式与色彩,而不是通过从自然中模仿下来的一些局部,例如像面貌之类所能达到的。有一些最伟大的艺术家的作品曾经在人物面貌的形象和艺术的表现之间创制了明显的对比。达·芬奇<sup>①</sup>的例子就是很典型的。在他的一些绘画中,人物的面部常常是现出笑容的,而且很长一个时期作家们都相信它们反映了达·芬奇的欢乐的灵魂。直到斯汤达<sup>②</sup>之前,没有人意识到达·芬奇在他的绘画中表现了一个忧伤的心灵。他的忧伤心灵明确地表现在阴影的处理中,表现在中间调子不断地渐变中,而那些含笑的面容不过是加强这种忧伤情调的重音。

① 达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519),意大利文艺复兴盛期伟大画家、杰出的科学家,有《最后的晚餐》、《圣母子与圣安娜》及《蒙娜丽莎》等作品。

② 斯汤达(Stendhal, 1783—1842),法国作家,著有小说《红与黑》、《巴马修道院》,并写有《意大利绘画》及《罗西尼传》等书。



固然,不必一定想到自然,对艺术作品的理解也不一定要联系到自然。可是,已经喧闹了近三十年的抽象派绘画和雕塑却没有产生出足以令人信服和值得称赞的艺术作品。道理在于这类绘画和雕塑不过是些智力的游戏和冷漠的设计。当黑格尔考虑人物面部与身体姿态在绘画中的作用时,他想到的效果是盖多·列尼<sup>①</sup>所画的那些仰望天国的眼睛。他把这种耶稣教义图解式的表现称为“灵魂的画家”。这同样是一种抽象作用,一种虚假、讨人嫌而且不道德的情感公式主义,它和立体派的构成同样是一种冷漠的设计。热中技术的人物可以用智力性的或道德性的公式来代替情感状态,可是这种办法却不能产生艺术作品。

不过,当达·芬奇通过渐变的中间调子来表现他的情感特性的时候,他采用的并不是抽象的公式,而是他亲自感受到的,他的情感就是自然,是艺术中真正的自然。他无须依赖外部自然的种种模式。他的作品之所以是艺术性的就是因为来自自然,而不是由于它模仿了自然。

面对着一件艺术作品,将有数不尽的问题。要解决所有这些问题,我们的内心里就要怀有对艺术作品特性的理解——它是直觉的而非逻辑的,具体的而非抽象的,具有个人特征的而非一般性的。

这就是有关艺术判断的绝对性和相对性的阐释。其绝对性的方面依赖于艺术的永久性价值,其相对性方面建立在永久价值产生于艺术家个人特性的事实上。实际上,在普遍性与个人特性之间并不存在着某种具有判断法则价值的东西:既非素描也非色彩,既非古典的也非浪漫的,既非真也非伪,既非优也非劣。每一真正的艺术个性的自身中,即包含着所有的制作方案,且以特有形态表现出来,其中明确地构成了个性特征。要理解那些个人的特征是否属于真正艺术性只有一条道路:保持艺术的直觉,感受它的心灵性的价值,并且认清它的艺术特性,使之区别于其他的人类活动——理性的或宗教的,道德的或功利的。

有必要把这种对艺术判断特性的解释放在多少世纪以来艺术评判的历史解说之前,以便读者们了解我为什么或在什么情况下赞同或不赞同某些艺术的评判。

<sup>①</sup> 盖多·列尼(Guido Reni, 1575-1642),意大利画家,卡拉奇学派的继承者,被认为是模仿拉斐尔及古代风格的能手,有《十字架上的基督》等作品。



## 第二章 希腊人与罗马人

从老普林尼<sup>①</sup>所著《博物志》一书中,我们得知远在基督降生前三世纪(即公元前3世纪)左右,希腊即已兴起了对雕塑和绘画的批评。普林尼提到的对希腊艺术家们的批评意见(无疑并非直接的),出自李西普学派的一位雕塑家赛诺克拉特<sup>②</sup>和卡里斯托的安提冈诺有关雕塑和绘画的评论。这两位艺术家都生活于公元前3世纪的上半期,如今很需确知这些评论究竟确属哪一位。不过,学者习惯于把它们归在赛诺克拉特名下来进行探讨,他是两人之中似乎更重要的一个。所以,我们可以说赛诺克拉特曾写过一篇奉献给雕塑家和画家们的论文,目的是向他们进行忠告和提出法则。但,它并非一篇纯粹抽象的论述,如波里克莱托斯的《规范》一文那样,仅把自己的任务限于人体比例的方面。赛诺克拉特试图在某些具体的艺术家和作为批评范畴的艺术原则之间建立起联系。所谓批评,不正是对艺术家个人艺术作品的直觉和批判原则之间的一种联系吗?因此,就我们所知,赛诺克拉特是第一个为艺术批评树立了明智准则的人。使赛诺克拉特能够达到这种准则的有两个因素——实用的因素和文化的因素:

第一,在公元前5世纪和公元前4世纪的两个世纪中间,希腊艺术家的辉煌成就,给了同代和后世的人们一种特殊的文化和一种延续不断的理想,并且以确定的原理形成了雕塑和绘画的两套完整的法则。很自然,这位生活在那个奇迹般的时代之后不久的艺术家,他既想要制定出可以产生完美艺术的原理和

<sup>①</sup> 普林尼(Pliny, 公元23-79),公元1世纪古罗马作家、科学家,留有《博物志》传世,包罗各种学科及社会生活之记述。

<sup>②</sup> 赛诺克拉特(Xenocrates),此处所说的赛诺克拉特,是公元前3世纪李西普学派的 一位雕刻家,生平不详。公元前4世纪还有一位生于哈尔赛登的著名哲学家赛诺克拉特,是另外 一人。



方法的记录,又要把这些方法与每个艺术家运用法则时所达到的成就结合起来,理论的目的和历史的经验都使他把自己的艺术观结合到具体艺术家的身上去。

第二,文化的因素同样是很重要的。当然,首创的神话艺术的制作者在完成了第一件艺术作品之后,是由首创的艺术批评来评判它的。不过这种评判能引出对特殊的思想价值的兴趣,只有当作为艺术历史经验的艺术思考达到成熟期时才有可能。而在赛诺克拉特之前作为艺术思考范例的,至少有柏拉图和亚里士多德<sup>①</sup>。赛诺克拉特在这位最早的“逍遥派”成员亚里士多德那里,还发现了大量的对于艺术的历史性的兴趣。亚里士多德论诗的著作中有过很多涉及诗的历史的精辟论述——它的起源,以及它由不同的诗人所作出的贡献。逍遥派的学者们很喜欢运用系统的陈述以表明艺术学派的发展,正如那些喜欢用奇闻逸事和艺术家的故事来论证哲学学派的人们一样。迪奥夫拉斯托的一个学生,生活在公元前4世纪下半期的萨莫斯的杜雷<sup>②</sup>,尽管只是讲艺术家的生活,并不讨论他们的作品,却仍有时表现了他对于艺术的评判。例如,他采用过这样一个传说:由于宙克西斯<sup>③</sup>认为人们的身体永远不可能是完美的,因此他曾从几个妇女的身上选择出最好的部分。就这样,当逸闻联系到了艺术理想时,对艺术家生活的叙述就产生出杜雷的艺术批评,与此相同,当叙述一种艺术法则应用于具体的艺术作品时,在赛诺克拉特的艺术论文中,也就诞生了他的艺术评判。这是艺术批评的两个来源,它始于公元前4世纪末和公元前3世纪初,并且几乎少有例外地一直延续下来。直到18世纪,人们才用艺术史的著作代替了艺术家生活的记述,并开始发表对展览会的看法。

赛诺克拉特的批评观,当然受到仅限于公元前5世纪和公元前4世纪的希腊艺术经验(尽管它已提供了很广阔的领域)和希腊美学以及史学观发展程度的约束。

① 亚里士多德(Aristotle, 公元前384—前322),古希腊著名哲学家,曾在学院中随柏拉图学习,其父为著名物理学家,其《诗学》为古代美学著作中之名篇。

② 杜雷(Dorus of Samos, 公元前3世纪),历史学家,一度曾为萨莫斯的君主,故称萨莫斯的杜雷。

③ 宙克西斯(Zeuxis, 公元前5世纪后期),瓶画及壁画家,据说为阿波鲁德罗的学生,他曾致力于明暗画法的探究,其作品已不传,今庞贝遗址所存壁画《赫拉克勒斯杀巨蛇》可能是近于他的风格的作品。



回顾历史的思潮必须考虑到古代希腊人,无论在艺术上还是在科学上都并不想说明人的价值的发展,而是希图解决已发生的事实,用直接的和世俗的原因去解释它们,并以之作为尺度。按照这种方式,依自己需要撰写艺术论文的人,则略过有决定性的总的情况(即艺术家的个性及其作品),而仅仅抽出那些使艺术的法则得以完善的因素。亚里士多德为完成《形而上学》而作的希腊历史的概述,应该是艺术论文写作方式的范本。而亚里士多德对苏格拉底提出的宇宙的定义和“理念”的理解,相当于赛诺克拉特艺术论文中对李西普和阿佩莱斯<sup>①</sup>的雕塑和绘画方面的完美性的理解。

当考察美学思想时,需要记住的是,亚里士多德和柏拉图曾徘徊于美的理论和艺术的理论之间,而并未使这两种理论同一。我们对此当然无须大惊小怪,因为,即使在今天,把美与艺术的完整性等同的看法也是很少的。而对希腊人来说,艺术即是“模仿”,它是自然的再现;他们认为,美具有道德的品格,与善相一致,或具有数学的品质而与比例相关。把美与艺术两者连结起来的并非是哲学,而是一种折中调和的产物。人们认为,模仿自然当然是必要的,但同样必要的是把自然理想化,符合物理的美和道德的美,也就是说,符合数学的比例和高尚的情操。所有的这些要求,当然并非都很严格,不过,它让人们从不同的观点去观看艺术作品——它们模仿的技巧能力,它们抽象的形式和它们的道德内涵。

模仿自然的观念使得赛诺克拉特忽略了波里克莱托斯以前的雕塑家们;他赞美波里克莱托斯,说“他的雕像把重量放到一条腿上”,而责难他创作了没有变化的人体。他相信米隆<sup>②</sup>在许多方面更胜过波里克莱托斯,虽然米隆还未能很好地表现出人物的头发。毕达哥拉斯<sup>③</sup>提高了头发的表现力,并且知道如何

① 阿佩莱斯(Apelles, 公元前4世纪),古希腊著名画家,曾在西奇昂的学校中与潘菲洛斯一起学习美术12年,后在马其顿亚历山大宫廷中供职。据记述,他的著名作品有《爱神出海》和《亚历山大大帝》等,均未传。庞贝壁画中《宝座上的宙斯》据说是根据他的原作所摹制。

② 米隆(Myron, 公元前5世纪),古希腊著名雕塑家,善作处于动态中的运动员雕像,《掷铁饼者》为其名作之一。

③ 毕达哥拉斯(约公元前5世纪),古希腊雕塑家,据说是最早善于表现肌肉、血管和毛发的雕塑家。哲学史所说公元前6世纪建立毕达哥拉斯哲学学派的,是另一个人。



去画出肌腱和血管。最后,李西普<sup>①</sup>则能完美地表现须发,即使最小的细节他也能处理得精巧而优美。于是,按照艺术应服从于模仿的要求,赛诺克拉特所宣布的艺术批评的准则是:雕像要有自然的平衡感;每个人体各不相同;在大理石或青铜上表现出毛发的柔软感;还要把细节处理得优美。另一方面,赛诺克拉特觉得波里克莱托斯运用的比例过于粗重,米隆则有所提高。毕达哥拉斯第一个找出了节奏与对称之间的联系,就是说,即使是在运动着的人体上也要找出它适度的比例。最后,李西普修整了比例的规范,把人体做得更为纤长优雅,也就是表现人物时并非完全依据真的,而是使它显得像是真的。最后这一评判原则的论述,显示了一种要求与自然相似而并不要求相同的艺术方法。这并非指的是抽象形式的问题,而是一个艺术功效的问题。实际上,从粗重的比例改变为纤长的比例,表明对那种无益于艺术的所谓美的观念已经改变了。的确,我们知道,一位艺术家为了表现他的情感,可以要求粗重的比例,由此而实现他的艺术上的完满。不过所谓做一个人不必完全依据真的,而是使它显得像是真的,这种想法却使得艺术大有可为。因为,这是一种从模仿自然(自然主义的)而发生的转变,是一种使雕塑趋于更高水准的努力。这种努力或许是受到皮鲁<sup>②</sup>的怀疑主义影响而形成的,而它的效力却超越了对李西普所作的特殊的历史性的批评。

就批评的角度来看,赛诺克拉特对于绘画所作出的评判,较之对于雕刻所作的更为丰富和重要。对于古风画家的批评,他还是——或几乎还是——限制在对自然模仿的能力方面。在赛诺克拉特看来,绘画的进步,是与当时学校中的教学相一致的:首先是素描,然后用单一的色彩画,然后运用明暗法,然后处理多种的色彩并使之与对象相似,最后在处理色彩上达到调子的统一与和谐。他讲到克里奥奈的奇蒙<sup>③</sup>在研究“近大远小”、理解人体解剖以及按照明暗法处

① 李西普(公元前4世纪末),古希腊雕塑家,西奇昂学派创始人,希腊化风格的先驱者。将波里克莱托斯《规范》的人体比例修改得头小而全身纤长,作品有《刮汗污者》(罗马摹制),曾作多件亚历山大大帝的塑像。

② 皮鲁(Pyrrho,公元前360—前270),古希腊哲学家,怀疑主义创始人,在雅典享有盛名,曾随亚历山大大帝东征。

③ 奇蒙(Kimon of Kleonai),活动于公元前5世纪的古希腊画家。



理布褶方面作出了贡献。波里格诺托<sup>①</sup> 描绘妇女身上的衣服时,用装饰风格的多样色彩,造成透明感;人物口半开,齿微露,面容各有不同。潘非洛斯的成就就是在绘画的科学基础方面:“他是第一个在各种学科里进行彻底钻研的画家,特别致力于算术与几何学,他认为没有这些成就,绘画不可能臻于完善。”

当论及当代画家时,赛诺克拉特对模仿的问题已不太重视,而更多地考虑形式上的(并非仅仅是抽象意义的)问题。他说,如果说宙克西斯常把人物的头和四肢画得过大,那么帕拉西奥<sup>②</sup> 画的比例就是正确的,并且无人能超过他在轮廓上所达到的表现力——“即使在塑造方面他不行”。可见帕拉西奥所作的鲜明的轮廓其生动优美已不再是抽象的形式,而成为了真正的艺术。“轮廓线似乎在向后退去,包容了对象背后的部分。以此让人们清楚地联想到那些隐蔽着的東西。”由于轮廓的逐渐消失,帕拉西奥达到一种浮雕般的效果。在这方面尼奇亚<sup>③</sup> 的成就也很突出:“他反复不断地在光暗方面加工,并且特别精心地使他的形象浮雕般地从背景上凸显出来。”尼奇亚的浮雕性表明一种在黑暗景上突出高亮部分的效果,这是描绘形体的一种法则,不过,批评家们发现鲍西阿<sup>④</sup> 遵循的又是另一种法则。

“最惊人的例子是他想要表示出一头牛的身长,不是从旁侧画它,而是从牛的正前面画它,却巧妙地显出了牛的长度。还有,当所有其他画家用白色画高光部分,用黑色画较低的部分时,他却把整个牛都画成黑色,并且把阴影部分也画得很实在,表现出在平面上使整个形体凸出,以及在近大远小的处理中显示出形体的高超技艺。”

但,还不能断定的是,赛诺克拉特是否明确地意识到鲍西阿的以色彩见长的风格与传统的以造型见长的风格是相对立的。事实上赛诺克拉特很少表示

① 波里格诺托(Polygnotos, 公元前5世纪),古希腊画家,希波战争后雅典权威的艺术大师,作品重视理想且高尚的内容,曾画大型壁画,作品已不存。

② 帕拉西奥(Parthasios, 公元前5世纪末),古希腊画家,普林尼曾记述他的作品匀称而轻快,最早创造了浓淡法。他的生活不平凡,自称“欢乐之友”。作品注重内心刻画。

③ 尼奇亚(Nikias, 公元前4世纪)古希腊画家。庞贝遗址中可能保留了他的《帕修斯解救安德罗美达》画的摹制品。

④ 鲍西阿(Pausias, 公元前4世纪初),古希腊画家,善作装饰壁画。以《牺牲》一画而闻名,其中画有经透视缩短的正面的公牛。



色彩具有的功效,有时他抱怨某些颜色太强烈了,而称赞阿佩莱斯绘画完成后,涂上“暗色的光油,为的是不让过鲜的色彩刺激眼睛”。不过,在我们看来,这恰好是一种学院趣味的迹象。阿佩莱斯,或更晚一点的同代画家们,向赛诺克拉特显示了自己完美的技艺:“米兰迪欧善画各种不同的人物;阿克列匹欧德罗长于远近法,也即处理好两物之间的正确距离;阿佩莱斯超过他以前和以后的所有画家,他称赞他同代人的作品,他赞扬所有的美质,虽然觉得他们的作品还欠优雅,而这正是阿佩莱斯所特有的其他方面的美质。”根据普善洛托金的意见:“也就是说,一个很有价值的记载是,他很懂得何时应在画面上停手。这一值得注意的记述,表明过分地加工常常会带来损害。”总之,创造出优美和自然而生动的形象,是阿佩莱斯难于超越的优点,而这些优点也是赛诺克拉特的艺术批评所取得的重大成果,它不受抽象形式和模仿自然的拘限,它可能深入到美的价值的中心,它流露出了一个画家的艺能,尽管我们不认识阿佩莱斯。可是,老天!我们确信会遇到他,比如,当我们看到拉斐尔的杰作之时。赛诺克拉特对于绘画的批评确乎远远超过了他对于雕塑的批评,因此我们怀疑如果没有阿佩莱斯对艺术的论述给过他影响,他是否会达到这样的水平。

亚里士多德认为,道德的内容应该作为艺术批评的原则之一。在解释诗中的佳作时,他也讲到画家们:波里格诺托描绘的人物超过了我们,保森画的低于我们,狄昂尼西奥<sup>①</sup>画的与我们近似。苏格拉底<sup>②</sup>也说过:“雕塑家的任务是在他的作品里把灵魂注入可见的形式。”亚里士多德还注意到绘画中表现道德的必要性:波里格诺托是位描绘性格的敏锐的画家,而宙克西斯对此却不感兴趣。青年人切勿观看保森的绘画,而应多看波里格诺托和那些在作品中表现了道德感的画家和雕塑家的作品。就我们所知,赛诺克拉特只有两次提到这一问题:“狄弗兰诺第一个赋予英雄以充分的高贵感。”“蒂拜的阿里斯泰德在所有的画家中第一个描绘了灵魂并使人物表情中含有爱和深情。”由于强调道德作用而受到亚里士多德赞赏的波里格诺托,相反,却被赛诺克拉特看做仅仅是在模仿能力上有所成就的人。这是因为他把阿佩莱斯视为极至,故妨碍了他对波里

① 狄昂尼西奥(Dionysios, 约公元前1世纪下半期),著名历史学家,批评家,曾在罗马执教。

② 苏格拉底(Socrates, 公元前469—前399),古希腊唯心主义哲学家,其言行大多记载于柏拉图的对话录,因坚持己见,为希腊当政者判刑,服毒而死。其父为雕塑家,故苏格拉底早年曾习雕塑。



格诺托的了解。正如在雕塑上也视李西普为极至而阻碍了他去认识非狄阿斯<sup>①</sup>的伟大庄严。对于艺术中道德表现的重视,可能矫正关于物体模仿和关于绝对抽象形式的观念,因而成为在技术上发展着的艺术更趋完善的一种象征;因为人们不能依靠气质各异的艺术家用去完成标准划一、道德表现上完善的艺术。不过,当着眼于艺术创作的方法而不是着眼于描写对象的时候,对艺术的道德评价则是正确的。例如,一个画家可能在画静物时显示了他优雅的道德,另外一个画家也可能在创造一个英雄时流露出自己的基本天性。但是,希腊人并不理解这一点,他们重视的是立意,并且为他们所挑选的题材而自豪。于是这就使得甚至是在艺术的道德方面所进行的批评,也既不能从他们所模仿的自然的抽象观察中解放出来,又不能从模仿的科学中解放出来。赛诺克拉特对于李西普艺术所表现的真实性和对阿佩莱斯艺术的优美自然的生动性的敏锐直觉,仍然停留和局限于他对李西普和阿佩莱斯的技巧的信赖上;并且没有扩展至其他的艺术家,比如波里格诺托,他的庄严风格曾受到亚里士多德的重视。艺术的批评也未能认识到一个古风艺术家的独特的完美,像亚里士多德对荷马诗歌的完美所达到的理解那样;也就是说,艺术批评并非对于一般艺术的完美性缺少判断力,而是对每个艺术家独特的完美性缺乏判断力。

在帕格马<sup>②</sup>地区,对于李西普和阿佩莱斯的独有的推崇开始衰落,而逐渐兴起了著名艺术家的“规范”系统化的风气,并且仿效把十位演说家分品级的办法加以排列。这一传统影响及于西塞罗<sup>③</sup>、哈里卡纳索的狄昂尼西奥和昆提里安<sup>④</sup>。西塞罗考虑到普遍的艺术理想和艺术家不同个性之间的对立:“人们说惟

---

① 非狄阿斯(Phidias, 公元前5世纪中期),古希腊著名雕塑家,雅典执政者伯里克里的友人,曾领导建造雅典卫城及帕特农神庙,为古典全盛时期的代表艺术家。但他著名的作品《宙斯》、《雅典娜》已不存。《雅典娜雕像》等传说是他的作品的摹制品。

② 帕格马(Pergamoe),古代希腊城市,在今土耳其境内。公元前3世纪以后,成为“希腊化”时期的文化中心。

③ 西塞罗(Cicero, 公元前106—前43),古罗马著名演说家、政治家与哲学家,曾为元老院中重要人物,留下相当多的演说论文等,被后世视为拉丁语的范本。

④ 昆提里安(Quintilian, 35—95),古罗马雄辩家。文风华美,其著作对古罗马及文艺复兴有很大影响。



—完美的雕塑艺术是由米隆、波里格诺托、李西普创造的,可是他们互相之间又各不相同,而且人们也不可能要求他们变成另外的样子。绘画也同样如此,宙克西斯、阿格拉奥芳和阿佩莱斯之间的相似之处极少,然而他们每个人又似乎都是完美无缺的。”由于抛弃了艺术发展中的偏见,这一看法可能是对赛诺克拉特批评的改进。事实上,如果每个艺术家独有的个性均可达到它自己的完美境地,那么将不存在一种决定人们的追求成功或失败的抽象的艺术的完美性。技术可以改善,但不是艺术。

不过,要注意的是,西塞罗具有丰富的机智和敏感,却缺乏思想系统的一贯性。因此,他怀疑,人们何以喜欢老一辈的大师更胜过现今的大师,尽管后者有了许多提高。于是西塞罗和昆提里安就满怀评论的热诚,去传布那些画家们和雕塑家们的“规范”,这些“规范”却恰恰缺少应有的吸引力。因为他们缺乏集中的研究和足够的力量,所以他们仅仅把矛盾着的意见集中到一起却不进行辩证的探讨。我们可以引用昆提里安如下的评论作为例子:“人们说,李西普和普拉克西台里<sup>①</sup>才是真实的最出色的再现者,因为德米特里欧过分追求真,宁肯相似而不要美。”可见,李西普和普拉克西台里的价值并不存在于对于真实的再现中,而是存在于一种理想的创造中,而这是德米特里欧所欠缺的。这证明昆提里安不能把他的批评建立在一个统一的原则上,他让自己受各种意见和片断的思考所牵引,尽管它们孤立来看是正确的,却缺乏互相之间的联系。他只是从外部去看待批评的问题,而不能更加深入透彻地观察,因之就降到了赛诺克拉特的水平之下。可以说,西塞罗和昆提里安的评论使我们感兴趣之处,在于它们可以作为同代鉴赏家好尚的一种证言,而并非它们本身的想法。

基督降生后的第一个世纪(即公元1世纪),随着罗马的豪华生活涌起了收集艺术品的风尚和对当代的艺术的品评,一般认为与公元前5世纪和公元前4世纪伟大的希腊艺术相比,它正趋于下降,正是由于这种状况才出现了大量的鉴赏家。琉善<sup>②</sup>与卡里斯特拉托曾对这些鉴赏家的任务加以说明:“一件艺术

① 普拉克西台里(Praxiteles, 公元前375—前330),古希腊雕塑家,公元前4世纪代表性的艺术家,他将公元前5世纪的雄健风格变为秀美的风格,他的著名作品中有《赫尔美斯》的原作传世。

② 琉善(Lucian, 约公元125—180),古希腊散文作家,批评家,唯物主义哲学家,著有《对话》,文笔清新,伏尔泰式的人物,对一切宗教均持怀疑态度。



品需要一位有智慧的观赏者,他应该超出视觉的愉快而从所见的形象中作出有道理的鉴别和评判。”“一位鉴赏家是一个具有精细的艺术感觉的人,他能够发现艺术作品中包藏着的各种品格,而且在他的评价中总是伴随着理论。”这类的鉴赏家绝不允许他们自己的评价仅限于成品的完美性,而是对于构想的能力也进行批评。对此,普林尼有段话颇重要:“提曼德斯是惟一能在自己的作品中提供出比画面更多东西的艺术家。他的了不起的构想能力和敏捷足以胜任而有余。”这种新的以精神为转移的旨趣是对早于公元前4世纪的艺术家的真价值的发现,以及从李西普和阿佩莱斯绝对完美的幻象下解放出来的产物。昆提里安虽然未曾理解,却注意到了这一艺术追求,并且很不以为然,他认为这是一种想要做鉴赏家的癖好所致。但在昆提里安的时代里,不论在什么场合都没有人敢于反对菲狄阿斯的艺术获得的永久和绝对价值的评价。人们认为菲狄阿斯对于神比对于人表现得更好,他具有一种崇高庄严的东西是别的人所达不到的,例如波里克莱托斯,尽管使人体的形象理想化,却仍未提高到神圣庄严的水平。通过类似这样的评判——它常常侧重于主题动机,而不在再现现实的方面——我们会觉得鉴赏家们发现菲狄阿斯基于他独有的神圣感而达到独有的完美性。这已经是另外一类的纯批评的成果了,它既超越了模仿现实的各种限制,也超越了数学的形式和道德的内容。在古代的文集里可以发现这类直觉的诗意的形式:“啊!菲狄阿斯!也许是朱庇特降临大地让你看到了他的面容,不然,就是你上升到天堂看到了大神本身。”西塞罗为了对这件朱庇特雕像进行解释,援引了曾赋予雕塑家以灵感,并激动过狄奥·克里索斯托的那种典型美的观点:“雕塑家或画家靠他们自己不能再现出智慧与聪敏,他们永远无法把纯粹的聪敏智慧形之于具体形式,因为这种形式是超乎常人经验之外的,是虚幻的,因之,人们只能依赖一个我们或可承认它代表了某种精神价值的人体形象。由于缺乏神的模特儿,于是用一个像是器皿般地装载了理性和智慧的人体来代表神。我们试图利用可视可感的材料作为象征去表现一种看不见和把握不到的东西。这种象征比那些野蛮人把野兽或其他荒诞低下之物奉为神明的象征要高明得多。”这段论述使我们隐约地看到了,后来黑格尔美学基础中作为艺术原则的“理念的感性形式”,以及由艺术家直觉产生的象征,和由宗教规定下来的



象征人之间的不同的特征。狄奥·克里索斯托的论题,后来又为费洛斯特拉托<sup>①</sup>(公元3世纪)所继续:“是谁教给菲狄阿斯去表现他从未见过的神?是一种东西,是一种充满了智慧的东西,而它又是什么?除去模仿之外你未提出像这样的东西,它是来自想像,这些形态是由与只会模仿的匠人相比要更聪明的艺术家想像的产物。模仿只能做出已经见到过的东西,而想像却能做出未曾见过的东西。”当然,费洛斯特拉托在提到想像时没有把未见事物的想像与艺术家创造的想像加以区别。同样对昆提里安也可以这么说,当他谈到“幻想”时,指的是希腊人所说的“幻象”,也就是由灵魂显现出的遥远的事物,使我们恍如亲临目睹一般。在另外的场合,狄奥·克里索斯托不仅论述了可视之物与不可视之物之间、物质与精神之间的联系,还论述了不同艺术之间的区别:“我们雕塑家不得不在一个单独的、稳定而坚固的姿态中完成每件塑像,其中要包含着神的性情与品格。而诗人们却可在他们的诗中采用许多形式,把动作、休息、语言、行为赋予他们要描写的人物。”这段话令人想到使莱辛的《拉奥孔》获得名声的那种论点。当然,在一种完全不同的成熟的思想于18世纪出现之前,仅从这类偶发的意识中是得不到莱辛的结论的。它不过是一颗特殊的果实,还不是培植新树的种子。

至今我们谈到的仅限于雕塑和绘画的批评。在古代有关建筑的看法,我们通过维特卢维亚<sup>②</sup>的论述才有所了解。但需要补充的是,有关建筑的理论较之雕塑与绘画方面的理论,更加简陋和处于初级阶段,就像今天在建筑理论方面的情况一样。建筑上迫切要解决的两个问题是掌握构造的方法和数学比例的科学知识。按照维特卢维亚的说法,建筑的评判包括六个项目,其中实践的方面(亦即经济的方面)与“拟审美”的方面并列。这样看来文字上的解释是相当含糊的。总之,似乎按维特卢维亚的理解,在使用拉丁语中的“规则”一词时,他考虑的是建筑物的适合其目的;用“安置”一词时指的是遵照计划和“正而图”进行建筑;用“实施”一词时,他考虑的是适合于经济的要求。但他对于审美方面

<sup>①</sup> 费洛斯特拉托(Philostratos, 公元3世纪),古希腊诡辩学家,曾游学各地,后期定居于雅典。

<sup>②</sup> 维特卢维亚(Vitruvius, 公元前1世纪末至公元1世纪初),古罗马作家,服务于奥古斯都大帝的建筑家、工程师,曾著有论述建筑、机械、装饰等方面的书。



的内容,则采用了如下的范畴:“韵律”,指的是某一因素反复出现的效果;“匀称”,指的是整体的以及各因素之间的比例;“修饰”,指的是完美的加工。尽管如此,审美上的迫切需要还是使得建筑求助于绘画和雕刻模仿自然的概念,并使得它与其他的艺术作品发生联系。但是,建筑家不会像画家或雕塑家那样受到普遍的崇拜,因而人们对他们的历史性的兴趣也没有那么强烈。进而言之,建筑是另外一种类型的艺术,要屈从于实际的需要,因此它必得就其本身来发挥艺术的因素。于是,柱子以及它所支撑着的各个部分则被看做是艺术的因素。它们被维特卢维亚分为三种类型:多利克式、爱奥尼式和科林斯式。选定柱式所依据的是,它在比例上与人体的比例近似。也就是说,合于人体的比例显示了建筑的模仿性并使它被人们看做是艺术作品。于是,建筑的历史也就包含在这三种柱式的历史之中。无须多说,这不过是把传说当做历史而已。

另一种类型的艺术批评是文学中的叙述,就如荷马史诗中对于阿基琉斯盾牌的著名的描写那样,这种方法曾受到古代诗集作者们的赞美,由此而兴起了一种运用富于形象和色彩的语言而显示其才能的风气。斯台蒂阿、马夏尔、阿普勒阿斯、小普林尼还有两位费洛斯特拉托,都是追随这种风气的。由于这种批评是哲学家对艺术家所说而非艺术家对艺术家所说,因而这种叙述本身可能是艺术作品,却并非艺术批评上的重大成就。不过琉善关于宙克西斯的半人半马怪们所作的漂亮的评语,或许最能显示出敏锐而新鲜的观察力。琉善懂得艺术家的心理(他有可能曾经做过雕塑家),并且知道他的叙述无须涉及艺术的造型方面,他说:“我不是一位足以评判这幅图画视觉美的鉴赏家。这是画家们的任务,是那些善于欣赏构成一幅完美绘画的各个部分的专家的任务。比如,素描的正确,色彩的真实,明暗的效果,比例的恰当以及整体的和谐等等。我的任务是解释宙克西斯如何在表现出半人半马怪们的野蛮和可怕的表情……以及女半人半马怪们恰如著名的德萨利的母马<sup>①</sup>那种样子时,所显示的杰出的才能。”琉善还谈到了形象表现的心理内容以及形体表现的率真自然,而把上边提到的那些技法方面的项目留给技术专家们去研究,它们是不属于艺术家独有的

① 德萨利(Thessaly)母马,即女半人半马怪,德萨利为希腊北部地方之名,许多神话传说皆与此地有关,据说是半人半马怪的故乡。



想像力的。宙克西斯作品各部分之间的调和是仅仅属于他自己的艺术的,可是人们并不按照宙克西斯的特点,而是依照一般比例的法则去衡量他。这就是被琉善提到的艺术家或鉴赏家都不能有效地讨论宙克西斯的艺术的原因。琉善提到一个传说,当人们高度赞扬宙克西斯的主题的新奇却并不赞扬他艺术处理的才能时,宙克西斯发火了。是的,某些人感兴趣的是画出来的奇事,另一些人感兴趣的是画家的技艺,两者都不属于艺术批评的范畴。无论如何,觉察到心理的角度和从造型自然的角度的去观赏绘画,是近于艺术批评的一个新看法。有时琉善与艺术批评走得更近一些,比如当他评价把妇女与母马结合在一起的女半人半马怪时,解释说只有了不起的艺术才能用一种毫不费力的技巧把这样两个躯体结合在一起,让观赏者们根本觉察不到它是怎么转变过来的。即使在古代艺术指导性的著作中,例如旅行者鲍桑尼亚<sup>①</sup>所写的书,也从未越出叙述艺术作品的这种评论方式。

有些艺术的争论和艺术批评总是和希腊、罗马人联在一起的,他们在这方面的讨论风气一直保持到后来的批评中。议题之一是艺术表现的合乎理性与非理性的问题。人们都听说过,贺拉斯<sup>②</sup>曾邀请他的朋友们看一张画,表现一个美丽的妇女下半身变成丑陋鱼形的“人鱼”形象,为了博得他们一笑。尽管如此,我们对“赛伦”(美人鱼)却是很倾慕的。并非模仿自然而是幻想的综合而产生的畸形形象的流行,引起了维特卢维亚的抗议:“你能同意芦苇可以支起天棚,花蔓的柱子能顶住神殿的屋顶,幼嫩的草枝能够负担雕像的重量吗?有些人虽明知这类的形象是虚假的,不但不去批评,反而加以宽容,那是他们觉得事物的真实或主题的严肃都不是他们所喜欢的法则。因此,我们应避免对这类绘画的赞美,即使它有极高的技能,但它却不模仿真实。除非我们建立了清醒的理性,否则我们应避免批评。”因此,维特卢维亚把清醒的理性看做是衡量艺术的惟一尺度,而他的对手们则同样只是赞赏变形的手法而非其艺术,这说明他们都离开了真正的艺术批评。奇异形象的缺点来自缺乏道德上的严肃性,而并

<sup>①</sup> 鲍桑尼亚(Bernard Pausanias, 公元2世纪),古罗马旅行家,地理学家,所著《希腊纪事》一书拥有极丰富的资料。

<sup>②</sup> 贺拉斯(Horace, 公元前65—公元8),古罗马著名诗人。



非来自它的反理性。

议题之二是美与丑的问题。依据柏拉图的意见,美的本身并非来自有生命的动物或对于它们的再现,而是来自各种几何形体。也就是美在其自身,由其本性所决定这种美超于感觉的愉快。亚里士多德则坚信美的数学的根源。他们两人都在自然与艺术之外去探求美,并发现艺术的法则并非在美而在于模仿。由严格的逻辑推演,亚里士多德从这一意见中作出结论说,艺术可以再现丑,正如它可以再现美:“在自然中那些我们一看就感到厌恶的东西,却在艺术的再造中使我们感到愉快;惟妙惟肖表现出来的事物,即使是可怕的野兽或死尸,也一样。”不过照亚里士多德的意见,赞美的理由是来从观者从形象上发现和认识到的内容,而并非来自审美的观察。普鲁塔赫<sup>①</sup>重述了亚里士多德的意见,并补充说:“如果一幅画以可爱的形式表现了一个可怕的东西,则背离了自己的本性,不再是逼真。”这段话不赞成美的理想,而强调现实主义的真实更甚于艺术上的自由。虽然普鲁塔赫和斯多葛派的人们解决这一问题时一般是说把所有美的性质从肉体上取走而保留给灵魂,丑则变成了灵魂美的一种反衬。维吉尔<sup>②</sup>曾说,德行在一个美好的身体上显得更为优美。赛涅卡<sup>③</sup>反对说:“德行是无须装饰的,其本身即为美。不需要用有缺陷的肉体来损坏灵魂,而要用灵魂去装饰肉体。”普鲁塔赫认为当道德的美增加之时,肉体的丑就变成了内在的美。因此关于丑的概念,有时是为人们拒绝的,有时作为论辩的依据又受到欢迎。

但即使是在真实性上的探讨也并未向着浪漫主义批评所要求的真实前进。美的几何性和理性的原则要求艺术家有一种精确的手法。宙西克斯说过,随意和快速的手法不可能给作品以长久的生命和完善的美,它们是勤奋用功的果实。不过,当技术的完善达到了技术的灵巧之时,赛诺克拉特说,阿佩莱斯知道何时在画面上停手乃是一种必需。而西塞罗则说阿佩莱斯懂得“够了”一词的

① 普鲁塔赫(Plutarch,公元46—120),古希腊散文家,传记作家。

② 维吉尔(Vergil,公元前70—前19),古罗马诗人,有《农事诗集》等,其作品对文艺复兴及古典主义的文艺影响较大。

③ 赛涅卡(Lucius A. Seneca,公元前4—公元65),古罗马哲学家,戏剧家,在暴君尼禄统治下为臣,被勒令自尽,著有悲剧《美狄亚》及哲学论文等。



真义。这是关于绘画完整性新概念的最早的史料。而且古代的鉴赏家们有可能感觉到速写式的绘画的价值,因为它不考虑符合一般需要的表现方式,因而更能直接地流露艺术家的心灵,更自然,也更使人感到亲切。尽管是在一种偶发和含混的方式下,普林尼却向我们提供了这类心理的例子:“十分可怪和值得注意的是,人们对于艺术家留下来尚未完工的作品(例如,阿佩莱斯的维纳斯),较之他已经完成的作品更觉喜欢。实际上是人们赞赏中断下来的草图和艺术家最初的想法,而不是喜欢艺术家为了获得奖赏而在作品上进行的修饰。”

在理性与非理性、美与丑、作品的完整与不完整的议题中,包含有造型与色彩的议题。我们并不认为造型与色彩的问题一定会与以上提出的几项议题有密切的关系,实际情况是古代希腊、罗马与近代文艺复兴和新古典主义的艺术家的艺术家才是这样看待造型与色彩问题的,而中世纪的艺术家的艺术家则不这样看。历史不能确定事情的原因,只能确定它们的条件;而上而论述的一些议题的历史条件大致如下:美的理性的要求基于形式的数学比例。当然,即使色彩也可以理性化,亚里士多德就亲自写过关于色彩的问题,他分别地提出了三个要素:光;传达光的物质;反映光的附近物的色彩。这是从科学的角度对色彩的认识,但是没有人假设过一种色彩或一种光作为应用于各种绘画或建筑的完美的标准,就像应用于人物或柱式的人体比例那样。也就是说,虽然曾发明过一种人体形式比例的规范,可是却没有发明过色彩关系的“规范”。即使是想摆脱它的艺术家也把人体的比例看做是一种法则,可是色彩的和谐问题却只能靠艺术家的感觉去解决。足以穷尽美的源泉者是理性的造型而非感性的色彩,美被看做是理性的,在柏拉图和其他某些人看来,美的对立而是丑。而色彩本身即是美的,但这种美必须在造型形式之下;造型形式不仅是美的,而且是理性的,是绝对的美。反之,当色彩压倒造型时,将产生粗野的趣味和丑。

亚里士多德在《诗学》中为了论证悲剧的基础是故事和布局,其次才是“风格”时,曾作过一种比方:“就像绘画里的情形一样,用最鲜艳的颜色随便涂抹而成画,反而不如在白底子上勾出来的素描轮廓那样可爱。”费洛斯特拉托举过一个例子打算说清楚这种看法:“即使我们仅用白色画一个印度人,仍使人感到他是黑的,他的宽而平的鼻子,卷曲的头发,突出的颧骨和双眼中那种特殊的表情,所有这些都表明他应该是黑色的人。尽管看到的是白色,可是在富有经验



的眼睛中他是一个印度人。”由此，我们可以理解古代人所说的美学上的愉快或称之为幻想的想像是什么：愉快基于认识，而且只有艺术家的技巧才能创造想像力。他们谈论智慧和知识以代替真正的美。因此，重视造型更甚于重视颜色。

艺术的发展，倾向于对色彩的兴趣不断增长。公元1世纪，哈里卡纳索斯的狄昂尼西奥客观地进行了考虑：“在古代的绘画中，色彩的组合是简单的，没有多种色调的表现，而线的运用却是精致和完美的。这就造成了早期绘画的单一的美质。这种精纯的描绘技巧逐渐失传，代之而起的是一种学术性的技法，包含着对复杂光暗的区分和丰富多样的色彩，以此，使得后来艺术家们的作品独具其艺术的力量。”

不过，这种客观的评判意见并不是经常得到赞同的。希腊艺术一般地说胜过东方的艺术特别是波斯艺术，这主要是由于它的适当的比例，而并非由于它色彩方面的创造能力。同时，由于东方艺术制作上的华丽的特点，使人们很难把质料本身的丰富性与运用色彩的艺术技巧区分开来。此外，正如狄昂尼西奥指出的，色彩上的发展，伴随着整个艺术的衰落，因此在罗马的批评家看来，这种衰落正是由色彩引起的。

下边是琉善关于一间大厅的叙述，表明了把运用色彩与野蛮人的奢侈联在一起的看法是相当流行的：“它的惊人之处仅仅在于它的豪华，无论是艺术、美、恰当的比例还是优雅形式的任何一种好处，都没有在华丽的金属制品上得到体现。这是为了给野蛮人的眼睛观看的东西，野蛮人不懂得鉴赏美，他们炫耀自己财富的华丽不是为了让人们欣赏而是为了让人们惊奇，因为对野蛮人来说，豪华即被认为是美。”

普林尼和维特卢维亚两人都觉得色彩的应用要对艺术的衰落负责：“阿佩莱斯和其他画家在他们不朽的作品中只使用四种颜色……可是现在，大红大紫涂满墙，印度人把他们河底下的泥巴、龙蛇和大象的鲜血也都弄来了。艺术杰作不会再有了。比较好一些的东西只是那些加工少的东西，这也难怪，因为一般人喜欢物质的利益更胜过喜欢天才。”维特卢维亚更说：“在古代，人们欣赏的只是艺术家的天才和他作品的完美，今天的人们却只赞美一种东西：华丽的色彩。画家的科学不值钱了。”



但较后,从普鲁塔赫那里发出了反对这类责难的声音:“色彩比素描更为优越,它为心灵造出更为生动的印象,因为它是一个更为巨大的幻想之源。”但这只是对于一个正在升起的新时期的预感,还不是批评的论据。

最后,即使是关于作品的完整与不完整的议论也同造型与色彩问题相关。因为色彩的效果需要的是不整齐的表面,而这种笔触即给人以不完整的印象。谈论帕拉西奥绘画的一本文集中,记述了这一类的艺术效果:“其绘画具有不整齐的表面,无疑是由于笔触的效果而造成了某种粗犷的调子。”

这些就是由古代的古典时期保留下来的、非常分散和零碎而又十分重要的有关造型艺术批评活动中的一些议论。古代遵循的一些原则至今仍是真理,不过今天它们却是由艺术本性的更为深刻的概念予以认识的。古代的人尽管未能解决这些问题,却运用了敏锐而恰当的观察以及良好的感觉探索了这些艺术批评的问题。因此,明智的做法是,不仅要避免他们批评中的错误,还要发展他们的真理,对他们提出的纲目——模仿、比例、道德、内容、心与物的关系、幻想与神话的关系、题材解释与技巧分析之间的关系、理性与非理性、美与丑、完整与不完整、造型与色彩等等——进一步地加以研究。



### 第三章 中世纪

像古代的古典时期所能产生的那种艺术家和艺术作品的个性,在直到 14 世纪之前的整个中世纪里都是缺乏的。差不多十个世纪中,艺术批评似乎趋于沉默,但这仅仅是“似乎”,因为关于艺术的讨论和涉及艺术作品的意见,实际是存在的。不过,追求超然存在的欲望,导致中世纪的人们在艺术品中寻求上帝的至高无上的美,并且仅仅描述上帝。但同时,这就妨碍了他们对尘世的事物产生足够的兴趣,其中包括对艺术品和艺术家的个性兴趣。古风时代末期,普洛丁<sup>①</sup>提出了一个比过去的美学理论更加玄虚的理论,在这一理论中,神秘主义的方法使自然变成精神性的东西,模仿的观念则受到一定的压制。圣·奥古斯丁<sup>②</sup>意识到造型艺术某些法则中的精神的因素。后来,顿·斯各塔斯<sup>③</sup>和圣·托马斯<sup>④</sup>从包括艺术在内的一定专业的范围里,也看到了这一点。这种想法的道德要求,在于使艺术有效地从自然中解放出来(照希腊人所理解的那种“自然”)。艺术摆脱了自然的束缚,使艺术家们得以创造出罗马式和哥特式的建筑及雕塑,拜占廷和罗马式的镶嵌工艺、染色玻璃以及纺织品等方面的杰作。然而,由于对这些作品的偏爱,没有人能够提出批评性的意见。要想对此提出意见,就必须像古希腊人那样,把合乎逻辑的批评过程的意识,与既合乎逻辑又

① 普洛丁(Plotinus, 约公元 204—270),古罗马时期唯心主义哲学家,新柏拉图主义的主要代表,有《九章集》传世

② 圣·奥古斯丁(St. Augustinus, 公元 354—430),罗马帝国基督教思想家,主张“原罪说”,有《忏悔录》、《上帝之城》等著作。

③ 顿·斯各塔斯(Duns Scotus, 1266—1308),中世纪经院哲学家,生于苏格兰,在牛津、巴黎、科隆等地讲学,《论第一法则》为其名著。

④ 圣·托马斯(St Thomas, 1225—1274),中世纪著名经院哲学家,意大利人,罗马天主教堂中的圣者之一。教皇利奥八世把他的著述定为天主教官方的哲学。



带有神秘性的艺术过程的意识融合在一起。由于中世纪的人不是首先而是最后才做到这一点,再加上那种被削弱了的文化,因此,他们把自身限制在以经验为依据的方法上。中世纪时期的艺术批评分为三种方式,当然,它们之中的任何一种也无法彻底地完成这一任务。它们是:神秘美学、图像的收集和“画像诀法”。我们对所有这三种方式感兴趣的只是它们所提供的关于当时艺术的情况,以及它们在随之产生的批评中的意义。

在中世纪,人的精神价值的观念,历史性地取代了古代人所特有的自然主义观念;而天命的概念则代替了命运的概念。艺术之中的精神价值得到了认可,不过是以一种先验的方式被认可的,并没有把它与神灵的范畴区别开来。因此,艺术的概念就完全与神的概念融为一体了。个人在普遍的爱中变得无关紧要,成了颂扬宗教的默默无闻的工具。这个时期给艺术创作提供了有保证的条件,但同时对于撰写艺术批评史却又是最令人失望的。

使普洛丁得以超越“模仿”概念的,是来源于东方的“放射”说原理。他说:“假定你面前有两块石头,一块未经过艺术加工,尚未赋予形式;另一块已经经过艺术家的精心雕琢成了神或人的形象。雕像如果是神,也许是某位格莱丝或缪斯;雕像如果是人,那就不是某某个人,而是各种人的美的综合体。这块已由艺术家按照一定形式的美而雕刻成的石头之所以美,并不是因为它是一块石头,而是由于艺术所赋予它的形式,否则,另一块天然的石头也将同样地美了。形式并不存在于物质(石头)材料之中,而是在未被赋予石头材料之前,就已存在于设计者的头脑中了。而艺术家之所以能把握住形式,并不是因为他有眼睛和手,而是因为他的高深的艺术修养。他原已构思出的这种美,要比体现于雕像的美高得多。”因为当作者把艺术的美赋予材料的过程中,一部分的美已经失去了,若说艺术家们只模仿他们肉眼所看到的東西,这是不对的。“他们除了凭想像来进行创造和改进那些不够完美的塑像之外,还求助于理念。自然本身也包含着并依赖于这种理念。因此这些塑像才是美的。”所以,艺术家就把丑陋的材料变成合于理性的形式。那些人体之所以美,是因为它们分享了代表上帝的理念,一切以合于理性的形式象征着世间永恒的理念的东西,都有权被称做是



美的。正如克利西波<sup>①</sup>所说的那样：美不仅是关于人的，也是关于宇宙的。普洛丁甚至反对美与比例的同性的说法，因为这些比例是关于人的，或者说关于人体的。而美是精神的，美是复杂的。不过也有一种简单的美，那就是色彩，因为色彩存在于光明战胜黑暗的胜利之中。

灵魂超脱物质材料，通过一种神秘的进程，即普洛丁所说的“直觉”，而达到尽美，也就是尽善，也就是神。这是与推理相反的一种冥思苦想的过程，在这个过程中主客观是一致的。视象不再是外在的，而是内在的了，眼睛如果没先把握住太阳的形状，就看不见太阳，灵魂自身如果不美，就无法看到美。这神秘进程的尽头，则是在“狂迷”中使一切都统一了并纯净化了的幻象。也就是说，艺术活动的目的是合于理性的，是为了获得上帝的理念。但这一活动的过程却是凭着直觉和想像，现代无限的天地代替了古代有限的天地。如果说这一天地还有点混乱，那是由于有关艺术精神的新的认识而造成的一种印象。

一生都积极献身于美学研究的圣·奥古斯丁，追随普洛丁的思想，并对其中的一些观念加以解说，例如他认为：丑不仅是形式的不完整，而且是低级的美。这一概念也像关于崇高的概念一样，离开了过去那种超然存在的绝对美，而回到了艺术作品的真实性上来。同样，他认为除了统一、层次、变化和特征之外，对比也是美的各种属性之一。黑颜色尽管不美，但如果把它涂在一幅画的恰当位置上，这幅画还是美的。正如宇宙是美的，虽然宇宙中也有本身丑恶的罪人。不仅如此，美本身也有一定的相对性，与人比较起来，类人猿是丑的，然而类人猿的动作也有它自身的韵律，它也具有这类动物的统一性，以及它身体各部分的和谐性等等。如果改变了类人猿的身体结构，那么它所特有的美也就消失了。一切自然的事物都蕴藏着美。因此，整个大自然，甚至包括类人猿在内都由于上天的意蕴而变得神圣了。

这种神的超然存在，在寓意的概念中找到了它的可信的表现形式。由此而产生的是，当用文字描述一事物时，脑子里所暗示的却是另一事物，例如羊和耶稣。在这个问题上，圣·奥古斯丁未能说明羊的艺术形象是靠涉及耶稣（而体现出来的）还是靠描述的方式才体现出来的。当谈到对艺术品的评价时，圣·

<sup>①</sup> 克利西波(Chrysippus, 公元前280—前207), 古希腊斯多葛派哲学家。



奥古斯丁作出了一个特别宜人的直观论：直接的评价凭感官，而较高的评价则靠推理，也就是按照从上帝那儿来的美的法则（数目、关系、平衡、统一）来进行评价。但是他无法论证这些法则是否有道理。这里就产生了在评价鉴赏过程中，“无法论证”和“普遍适应”这样一个矛盾。有可能解决这一矛盾的将是康德。

最后，虽然圣·奥古斯丁对音乐和建筑的喜爱是不容置疑的，但他却不喜欢绘画和雕塑。在所有造型艺术中，模仿自然的要求对建筑是最不重要的，这证明他的爱好渗透了中世纪的趣味，是中世纪风尚的结果。这一风尚导致了罗马式和哥特式建筑艺术的繁荣。圣·奥古斯丁喜欢各个部分的精确一致，窗户的对称，以及合理的结构尺寸。也就是说，他还没感到有摆脱数学原理的需要，而摆脱数学原理正是中世纪建筑艺术的辉煌成果。但是，当考虑到窗户在建筑艺术中的艺术价值时（亚里士多德仅仅考虑柱子），以及把空间看做是从束缚里解放出来的因素时（有韵律地连接在一起，而不是像古典建筑那样作为封闭的和限制的因素），其审美的趣味即已有别于古典风格了。

13世纪圣·托马斯奉献给美学的文章显示出与艺术有关的新柏拉图的思想仍然在继续。他指出两个高级感官——视觉和听觉的理性价值：它们是用同化的方法来接受感性知识的工具。沉思的生活是理性的活动，因此理性也就是直观的认识。托马斯提高了感官的价值，感官喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。也就是说，我们感到客观事物之间的关系，就像我们自身各个部分之间的关系一样。在这一点上圣·托马斯预示了现代关于移情说的理论。最后，善和美一样是令人感到愉快的。善直接满足欲念；而美却是以它理论上的兴趣来满足欲念，由于看到了清晰的图像，激情在美的享受中得到了抚慰。因而美是客观的，但是美的力量却取决于主观，取决于由主观创造出来的清晰的图像。

总而言之，从普洛丁到圣·托马斯，从3世纪到13世纪，尽管有一个讨厌的神学制度，但是美学思想仍然没有间断地发展着，并且丰富地预示了现代美学中的许多观点。这一发展过程包括了对以下一系列问题的看法：形式的精神价值；美的普遍以及无限价值；艺术是直觉和狂迷的产物；丑的相对性；无法说明但却可以认为是具有普遍性的感官判断；还有，提高造型艺术中建筑的位置。



其结果是把艺术的感觉看做理论性的活动,并指出了艺术中的主观特性。

如果这些以及另一些敏锐的关于直觉的认识,未能像后来在18世纪时那样在美学原理中占一席之地,那是因为对于艺术的考虑以及对于美的考虑两者之间缺少联系。也就是说,有时非常敏锐的心理观察和常常令人惊奇的先验直觉,未能用于艺术的作品。从实用的方面来看,建筑、绘画和雕塑被当做手工艺品。当然,在谈到黑颜色在一幅画中的美的作用,或空间韵律在建筑物中的美的作用时,绘画和建筑没有被当做工艺品,然而却没有人从这个事实中得出相应的结论,所以绘画仍然被当做像造船工艺一样的一门手艺。普遍的文化的衰落加重了这一缺陷,而当年赛诺克拉特曾经重视过的关于艺术的论文,这时也就降低到了“记账本”的水平了。

在为数甚少的中世纪论文作家中,出现了赫拉克利斯。他也许是个罗马人,一个罗马贵族。他想发现罗马艺术的秘密。这个秘密藏于何处?在他看来是藏在罗马人为了使小瓶子看起来金碧辉煌,而成功地用玻璃把金子裹起来的技巧里面。关于技巧方面提供了广博知识的,是12世纪的迪欧非勒斯<sup>1</sup>。他的考察包括了希腊和意大利,法国和德国,甚至阿拉伯的产品。下面一段话是著作中的要点:“艺术要一点一点、一部分一部分地学,绘画艺术的基础是色彩的布置。其次要注意色彩之间的协调。只要很好地注意了这一点,同时又能准确地掌握好分寸,那么你所画出来的东西,就有可能是既有装饰性,又有创造性的。在艺术实践方面,许多有才能的手工艺匠人所积累的经验,对你一定会有所帮助。”这里描述出来的景象尽管相当模糊,却还是能够表现出罗马时代画家的情况。作者首先考虑的是色彩的布置和协调,而没有谈到素描。因为素描并不困难,也没有很多的麻烦事。在那时,一个人从有才能的手工艺匠人所积累的经验中学画素描,也就是照抄他们的样板。迪欧非勒斯也没谈到对于自然的模仿。创作的需要只是在轮廓线中涂上协调的色彩,以便有可能获得自由而又富于装饰风味,好像鲜花般的艺术效果。还没有谁像他这样有创见地探讨了罗马艺术的要点:一切都似乎有一套格式,然而,处理的过程又是充满了感情、热

1. 迪欧非勒斯(Theophilus),活动于12世纪初期德国的本尼迪克僧人,他的有关艺术问题的著作是中世纪最全面而较系统的书,学者认为他本人或即兼为金属工匠。



望和信心的,以至使无限的创作自由从这种格式中释放出来。

迪欧菲勒斯论述的只是“上帝之家”,而并不是在谈论画家。他也不关心绘画史,他的目的仅仅是记录下艺术怎样产生于技术——这是自从亚当被驱逐出伊甸乐园之后,就不得不从事的那项技术工作。在迪欧菲勒斯看来,艺术家一步也没有越过用纯粹的手工艺技术——涂颜色——和为上帝画像这条界线。他不懂得大自然,不懂得比例,也不懂人类推理的那套方法。“上帝之家”中的神秘气氛,抹杀了艺术家的个性。因此迪欧菲勒斯所想像的完美的作品是:“如果你用各式各样的图形和五颜六色的色彩把天花板和墙壁装饰起来,也就是在某种意义上向信徒们展示了用无数的鲜花装点起来的上帝的天国,也就成功地使创世主由于他的创造而受到赞美,让人们看到上帝的作品,而使他们感到上帝是多么令人钦佩的。起初,人的眼睛简直不知道停在什么地方才好:如果望一眼天花板,天花板上都是花,就像闪闪发亮的金银彩带;如果看看墙壁,墙上有一个漂亮的花园;如果从窗户透进来的闪烁的亮光照花了眼,那么玻璃的无价之美和最可贵的手工的精细变化就会受到赞美。如果忠实的灵魂看到素描表现出来的救世主受难的景象,灵魂就会充满了怜悯。”这里提到了素描的作用是可以透过心理描写而引起人们的同情心。但如果是赞美创世主的创造,如果关系到对天国的向往,那只需要色彩和明亮的光就足够了。也就是说,迪欧菲勒斯尽管没有认识清楚,但却天才地给形式的表现力指派了一项道德任务,并且认为色彩和光的价值,存在于神秘的冥想之中。同样,绘画如果没有一个宗教说教的目的,如果仅仅表现色彩和光亮的美的话,那么它就只不过像建筑艺术一样,是一个冥想的物象,而不是对某种情景的描写。无须说,这显然是一个与中世纪艺术有关的重大发现,而且具有不朽的价值。在现代艺术的意识中,它特别显出了生命力。

如果把狄欧尼西俄斯<sup>①</sup> 修士的《绘画指南》拿来与迪欧菲勒斯的论文作比较,则在前者的内容中很难找到与批评的直觉有关的重要论述。这部著作的写作日期未能确定,大概是在16世纪,但它却反映了一个更早的文化传统。作者确实讲到了,他希望解释图案的排列方法及人物的性格特点,然而他却未能贯

<sup>①</sup> 狄欧尼西俄斯(Dionysios, 1440—1505),生于俄国的诗人、画家。



彻这一计划。他把自己限制在运用色彩的方法和圣像的搜集上。既然教学绘画的目的在于道德说教,那么为了避免犯错误,当然不仅必须服从教学的一般教条,还要服从于一种特殊的圣像画的教条。例如,《绘画指南》希望这样来描写上帝创造亚当:“亚当,年轻、无须、挺拔、裸体。在他面前,是被智慧的光芒环绕着的天父,用左手扶持着他。他们的周围是树和各式各样的动物。他们的上面是有着太阳和月亮的天空。”这样,图像志的“指南”里就包含有一个既实用又有教育意义的目的,而与艺术却毫无关系。艺术家可以服从这一教条,因为他另外有其艺术创作的自由,那是在迪欧菲勒斯称之为“流畅的装饰”里面,只是到了文艺复兴时期,这种传统的圣像画法,才被对艺术有利而对教堂不利的自由所改变。所以,“反宗教改革”才不得不借助于补救的办法,重新建立一套圣像画法的教义。在圣山阿道斯的《指南书》中,甚至暗示了破坏圣像和按照应有的寓意去画圣像两者所发生的争吵:“我们不说这幅画或那幅画描绘的是耶稣或圣母,但是当我们向某个形象致以敬意时,我们认为这是在向这个形象所代表的典范致敬。”在迪欧菲勒斯的著作中找不到这类的描述,因为西方人(此处指欧洲西部诸地区的人)很少涉及圣像破坏运动。任何由于害怕崇拜偶像而对形象所产生的特殊感觉,都在代表典范的抽象形象的冥想中消除了。甚至在西方人中——例如在圣·奥古斯丁的著作中也是如此。因此,这是一个用艺术的手段来解决问题的方法。

修辞学著作和诗集中的装饰理论,影响了关于造型艺术的著作,也就是说注重风格本身,把风格与带有象征意义的内容区别开来。这对于中世纪的批评来说,有着很重大的意义。今天,我们懂得艺术品既不是自然物,也不是手工产品,而是像自然创造万物那样,是被创造出来的,它并不模仿自然所创造出来的那些物体,然而,中世纪的艺术,虽然从模仿自然的观念中解放了出来,但却落入了人工技术的框框里。圣·托马斯的朋友,一位叫做威太卢<sup>①</sup>的波兰哲学家写了一篇关于透视的论文。在这篇论文中,作者并不满足于从古代和阿拉伯的科学中获取教益,而是专门探讨透视与艺术的关系,他得出了一个出人意料的

① 威太卢(Erasmus Witelo, 约 1210—1265),波兰哲学家、学者。



断语：“人造物看起来比自然物更美。”这句话展现了一个新世界的诞生。这个新世界反对古代的自然主义，充满了人类对自己技艺的信心。和这句话有关的另一句话是：“杏核形状的眼比圆形的眼更美。”这是一种使人惊讶的审美理想，这种理想来源于对东方艺术的热爱，其后在哥特艺术中得到发展，形成了哥特艺术在眼睛画法上的特点。这是典型的艺术创造了自然的表征，是艺术唯灵论的一个高潮。按照新柏拉图主义的传统，威太卢也喜欢光，但他还注意到色彩的美在于彩色的闪烁，因为它们扩散了自身的光，而暗部的美仅仅是因为它衬托出了光。谈到距离与美之间的关系时，他断言：“远距离就是美，因为远距离使刺眼的部分显得没那么突出。然而，如果形式有着微妙的特点，如果形象的结构使线条显得高贵的话，那么近距离就是美了。如果你站在远处观察一幅很小的画，几乎看不清这幅画的长处，那么这幅画在你看来就是丑的。”在此，他似乎给自己提出了一个难题（探讨看画的适当距离），这一问题的探讨只是到了19世纪才有所发展。接着威太卢的论文，我们还可以补充13世纪一位法国建筑家威拉·德·洪涅阔特的作品。这是一篇带插图的讨论比例问题的文章，一篇为了手工艺时代勤奋学习的人们写的基础图解论文。

6—7世纪西维尔的艾西多拉<sup>①</sup>的一篇著作，由13世纪毕奥瓦的温森特重新抄写过，其中曾宣称：“美就是人们为了使建筑物显得富丽豪华而加上的那些装饰品，例如镀金的屋顶、珍贵的大理石镶嵌面，以及彩色的绘画。”很大一部分的历史记载，和纪念性的记述文中都详细描述了它们的豪华，描述了它们灿烂的色彩以及它们放出来的光亮。一个典型的例子，是保罗·塞伦西里斯关于君士坦丁堡的圣·索菲亚大教堂的描述：“半圆形的后殿外壳，就像有着上百只眼睛的孔雀羽翎，巨大的金色拱顶放射出使人眼花缭乱的光芒。这里集野蛮民族与拉丁民族的华丽于一身。祭坛是金的，由金的底座和柱子支撑着。点缀这一片金色的是光彩夺目的珠宝。傍晚时分，当你看到神殿映照着周围的一切光华，就会说那里有了一个午夜的太阳。辉煌灿烂的夜像白昼一样微笑，而且她的脚步是踏着玫瑰走来的。水手不需要其他的灯塔，他只要看到神殿上的光芒就足够了。”

① 艾西多拉(Isidorus of Seville, 560—630)，西班牙西维尔的著名僧人，中世纪的百科全书，写过自然科学及宗教、人文科学等多种著述。



无论是7—9世纪拉文纳的教皇或主教的礼品记录,还是镶嵌画上的题词,以及苏戈关于圣·丹尼斯作品的完成的备忘录,同样让我们看到光亮、金、银和珠宝都是艺术价值的象征。然而,到了12世纪的时候,圣·伯纳德开始反对教堂的奢侈,反对金子,反对雕塑家们的装饰以及他们对动物和妖魔的异想天开的描绘:“在任何出现这些千奇百怪的形状的地方,人们都宁愿看大理石雕像,而不愿做礼拜,宁愿整日地赞美这些东西,而不愿按照上帝的圣训来进行反省。”这里揭示出修士们在罗马式雕塑面前的欣悦,同时也表明为了宗教的原因而想回避这种欣悦的要求。但丁<sup>①</sup>也曾反对中世纪过分的装饰,但却是为了艺术的目的,而不是为了道德的需要,但丁说:“当事物的表面看起来并没有进行什么装点,而内部却真正地装饰起来了,这才是好的修饰方法。”这里预告了一种朴素的艺术精神的新纪元的到来。

在一篇发现了古典文化里的模仿自然的观念及其艺术评判方法的文章中,薄伽丘<sup>②</sup>暗示了那种表面上缺乏装饰,而其实蕴藏着深沉的美的绘画特点。在这篇文章中,他提到了乔托。薄伽丘依据昆提里安的看法,认为应当理解艺术的原理而不要像那些门外汉一样只要求花哨的东西。他论述了乔托,说乔托“使埋没了许多世纪的艺术又一次显现出来;因为许多世纪以来,画家们只想使无知者的眼睛感到愉快,而不去适应聪明人的智慧”。根据乔托的绘画,薄伽丘认为,思想应该包含在有局限性而又实实在在的人体内,鼓励那些有能力的人去反映人的本性,反对那些缺乏人的理性的拜占廷镶嵌画,反对一切珠光宝气和迷人的金子。

乔托去世还不到二十年,薄伽丘就清楚地看到了乔托已开创了一个艺术的新纪元。十个世纪以来,还没有人能像他这样提出一个既尖锐又有历史意义的看法。由此,意大利的文化结束了传统中把美学分割为圣像的收集和技术传授

① 但丁(Alighieri Dante, 1265—1321),意大利诗人,曾为佛罗伦萨共和国执政官,后被放逐。代表作《神曲》为不朽的经典诗篇。

② 薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313—1375),意大利文艺复兴时期的作家,开辟了小说和散文的道路,颂扬人文主义思想,代表作有《十日谈》等。



的方式,结束了中世纪,并且迎来了一个新时代。但丁也谈到过契马布埃<sup>①</sup>和乔托,在他之后彼特拉克<sup>②</sup>、薄伽丘、沙切提、菲利普·威拉尼<sup>③</sup>和切尼尼<sup>④</sup>都论述了他们时代图斯坎地区的艺术。从这里他们得到鼓励,形成了他们自己的艺术批评的标准。他们现在崇拜这个标准,担心这个标准的命运,寻求这个标准的法则。他们现在希望颂扬那些给他们的城邦带来光荣的艺术家们的名字。这样,沟通了造型艺术和文学、古典艺术、各种文化以及批评理论之间的联系,把从古代作家那儿学来的原理与日常的艺术经验联系起来;理论的原理被运用到活生生的艺术现实中去,在批评中得以完善。另一方面,古代的艺术被作为标准来与当代的艺术家相比较;在这个比较中,初步形成了关于艺术的,而不仅仅是关于艺术家的历史,展开了一个具有历史意义的时代。

第一个着手编纂造型艺术论文集的是彼特拉克。虽然这已不再是一本杂乱无章的目录,但从遗留下来的一些残断的篇章上来看,作者的意图不过是在普林尼提供的一些资料和看法上再加上一点新的道德感。在他那封《成功的信》中,彼特拉克把自己装扮成他那个时代的“愤世者”和古典艺术的赞美者。这样,他首先提出了后来发展成为“古人和现代人之间的争吵”的问题。他同时代的一些画家们,自以为在绘画上超过了古人,而雕塑比起绘画来是更为生动也更接近于自然的一门艺术。后来这一看法发展成更为完整的概念,即雕塑材料的特性及其自然主义的优越性,与绘画的手艺性及其表达精神的优越性是相对抗的。然而,他却倾心于他的朋友西蒙·马提尼<sup>⑤</sup>的画;并以之与维吉尔相比,他认为马提尼超过了宙克西斯。还推想这位画家怎样进入天堂,因为他能够画出马丹娜·罗拉的神圣的面容。这些说法很像是对于过去《古希腊诗集》中

① 契马布埃(Cimabue, 1240—1302),佛罗伦萨画家,但丁曾把他与乔托并提,有《宝座圣母像》、《庄严》等作品传世。

② 彼特拉克(Petrarch, 1304—1374),意大利诗人,人文主义者,文学上的重要人物。研究拉丁文化、柏拉图思想及希腊文化获得崭新的成果。有《抒情诗集》、《我的秘密》等。

③ 威拉尼(Filippo Villani, 1325—1405),意大利作家,艺术批评家。

④ 切尼尼(Cennino Cennini, 1370—1440),意大利佛罗伦萨画家,其绘画作品已不存,因撰写绘画方面的著作,如《画师手册》等而闻名后世。他追随乔托,起到了从中世纪向文艺复兴过渡的作用。

⑤ 西蒙·马提尼(Simon Martini, 1284—1344),意大利文艺复兴初期著名画家,与彼特拉克有深厚的友谊,曾为彼特拉克女友罗拉作画像。



一首赞颂菲迪阿斯的诗篇的回声。

自1351年至1352年间,威拉尼写了一部赞美他的城市佛罗伦萨的书,书中所赞的知名人士里也提到了画家。因此,这部书就成了自从古典时代以来直到他那个时代的第一本关于“艺术家生活”的书。他觉得在谈论科学家和画家的时候,应该公正地对待佛罗伦萨的画家。他恢复了古代的历史方法,也恢复了普罗米修斯的传说。他采用中世纪的观念,把它解释成为象征着艺术创造力的寓言。高贵的天资、出色的记忆力和灵巧敏感的手,这一切都属于艺术家。普林尼说过,在希腊人中,绘画居于文艺的首位。威拉尼毫不犹豫地宣称,画家胜于学术大师——也就是科学家。因为后者只需要学习学术的原理就足够了,而画家却必须用他们高贵的天资和出色的记忆力来表现他们所感觉到的东西。注意,在这里画家被认为胜于科学家的那些东西,就是后来被称为“天才”的那种东西。也许威拉尼只是重述了一种流行的说法,但这却使得这个说法变得更重要了。艺术需要的特殊的精力,包括表现情感的才能和记忆力。这种看法,在14世纪末的艺术家们中颇为流行,可以说,不久它即被提高到了理论的水平上。科学的研究不需要一个从感情到创造力的过程,美学的探求则恰好需要这些,这里也就为美学提供了一个解释。当然,美学的解释并不能做到十分清楚,因为在威拉尼看来,画家的创造是这样地自然,就好像是有生命,能呼吸似的;人体的姿势是那么恰如其分,他们描绘出演说、哭泣和欢笑这一类动作的形体的真实和心理的表现;因此,艺术的物象也就没法与科学的物象完全区别开来。如果古人引用宙克西斯、波里克莱托斯和阿佩莱斯的话,威拉尼就谈论佛罗伦萨的画家们。如果有人嘲笑,他就让他们闭嘴。因为,就像但丁使诗歌复活那样,佛罗伦萨的画家们使毫无生气、濒于死亡的艺术获得了新生。契马布埃用模仿自然的方法,第一个开创了这条新路。乔托在这条已经开创了的路上前进,并且变得与古代的画家们一样有名,甚至在艺术和才能方面超过了前人。由此,绘画恢复了古代的尊贵地位,获得了无比的名声。在树立乔托的绝对的声名时,威拉尼希图从他的文化素养、历史修养和诗的造诣,以及他的道德天赋(向往光荣而并非为了获得它)等方面寻找出他的特色。迪欧非勒斯曾表明过,这正是一种反对臣服于宗教的人道主义的理想。虽然威拉尼把乔托描述成一个完美的人,但他却未能确切地说出他个人的品质——他个人的完美性——怎



样地与众不同。然而,他在乔托身上未能达到的东西,却在对于乔托的学生们描述时达到了。他说:斯台芬诺<sup>①</sup>是解剖方面的专家,台德欧·盖迪<sup>②</sup>描绘背景上的建筑特别擅长。而对于马索<sup>③</sup>来说,威拉尼感到他的价值不是来自外部,也不是来自他所处理的对象,而是来自他的风格。威拉尼觉得自己无法用文学来描述他的特点,只能赞美说:他是所有人中最好的。他画得那么迷人,不仅是不可思议,简直是难以置信。

当然,关于艺术家的看法,普林尼对威拉尼曾起过一定的作用,但在评论艺术家的方面,他未能做出典范,所以,在威拉尼那儿找不到关于艺术发展的看法。相反,当乔托使绘画得到新生之后,他的追随者们的作品却日益变得华贵而静穆。一种赞美中世纪传统的神秘意识,使得威拉尼没有彻底地去追随古代的自然主义。

14世纪末,切尼诺·切尼尼写出了他的《艺术指南》,此书概括了他从阿格诺罗·盖迪那儿获得的学说,阿格诺罗是台德欧的儿子,曾做过乔托的学生。按照中世纪的传统,这部书中绝大部分讲的是用色的方法,但却包含有新的意思。他理解乔托“把希腊的绘画艺术改革成拉丁的,并使其变得现代化,变得带有前所未有的更完美的艺术特性”。他理解阿格诺罗·盖迪的色彩,“比他的父亲台德欧的色彩要更含蓄,也更清新。”因此他试图在讲授阿格诺罗·盖迪的色彩风格的同时,结合讲授乔托的学说,尽管在两代人这么长的时间里,乔托的学说也许变得不太重要了。有时,他的那些画诀反映出他那个时代的绘画知识;这些画诀不仅涉及绘画,而且常常成了绘画的评论。所以与迪欧菲勒斯和狄欧尼西俄斯的著作比起来,切尼尼的《艺术指南》表现了一个新的方面。迪欧菲勒斯讲授的目的是教堂的装饰;切尼尼的目的是人们怎样成为一个画家。这样就使切尼尼能够把他的批评对象具体化,讲授的内容则变得更丰富了,它们涉及:学生

① 斯台芬诺(Fiorentino Stefano),活动于14世纪前期的佛罗伦萨画家,乔托的学生,已无可靠作品传世。

② 台德欧·盖迪(Taddeo Gaddi, 1334—1366),意大利画家,乔托学派的著名画家,佛罗伦萨的教堂中有他多幅壁画。

③ 马索(Maso di Banco),活动于14世纪中期的佛罗伦萨画家,生平未详,但属乔托学派的重要画家,有《圣·西尔维斯特的生平》等壁画。



和导师之间的关系；艺术和科学、艺术和自然之间的关系；对想像和个人风格的认识；对爱和优雅的需要；折衷主义的危险；色彩和素描之间的关系；素描的理性价值；色彩的魅力；以及使素描和色彩之间达到和谐统一的困难。这一切都属于切尼尼评论的主题。

还有在切尼尼看来，人们是通过临摹名家的作品来学习绘画的，然而他却得出了另外的结论：“如果大自然引起你的想像力，让你看到怎样去形成你自己的风格，那么你就可以学习绘画，而且结果总是好的，因为，如果你的手和才智是用来摘花的，它们就应该知道去摘比蒺藜更好的花。”他认为如果通过摹写泉水的练习来考察艺术家的才能，那么，既不是靠理论，也不是靠推理，而是靠想像的力量。和威拉尼一样，在考虑到科学的时候，切尼尼不敢坚称艺术优于科学，但他却用艺术家的自由来反对科学。因艺术家的自由——想像的自由优于科学家——而感到自得。

关于大自然，切尼尼懂得“一个人能得到的最完善的指导和最好的舵轮，就是在大自然写生中获得的成就。在所有的范例之中，大自然居于首位。在对大自然写生时，你应该总是信心百倍，特别是当你开始对绘画有了一些感情时”。切尼尼认为，大自然虽然是最好的导师，但并不是第一个导师。“你应该尽量早地使自己处于一位名师的指导下，尽量晚地离开这位名师。”他还认为绘画中的情感就是风格。一个人从导师的榜样中学到这一点，应该带着这一点勇敢地面对大自然。对大自然的写生和临摹导师的范本都不是艺术。风格应该矫正大自然，同时大自然也在矫正风格，切尼尼求助于昆提里安著作中关于希腊人称之为幻想景象的那些章节。通过幻想，大脑使眼睛看到了那些不存在的事物的形象。他把这种心理观察运用到绘画上去，给绘画下了一个定义：“人们称之为绘画的艺术必须有幻想。通过手的活动去发现那些看不见的事物（它们躲藏在大自然的暗部），用手把它们固定下来，展示出可能有而并不一定有的形象。”切尼尼这段话的重要性，不论怎么强调也不会过分。事实上，这是第一次把对自然的模仿看做是独立于自然，而又与自然平行的产物；也就是一个看起来像自然，但却不属于自然的产物。这是对艺术的真实和自然的真实（或称科学的真实，如果你愿意这样认为的话），两者相一致的认识，因此也就是对它们之间的区别的认识。艺术家一定要想像，但他的想像必须看起来似乎很真实，整个文



艺复兴时期,没有比这更高的见解,没有比这更开明的对艺术特色的认识;就好像是第一次张开的眼睛,初次看到了真实。这个真实保持了中世纪超然的特点并在新发现的真实上留下了理想的印记,而它们(理想和真实)结合的痕迹将在智识的发展中消失。所以,切尼尼给予定义的不是一般的艺术,而是他特别谈到的艺术:乔托的艺术。

他知道,只是为了得利是产生不了艺术的,艺术的产生是由于“对自然的爱,由于爱和温情,在作画时因智慧而获得喜悦,和自然赋予被画的对象的那种喜悦相同,用不着导师的指导,而是借助于温厚的心和爱”。在但丁学派的著作中用的是“灵感”;而“温厚”一词,在切尼尼看来,是高尚的情感。在反对贪财欲的同时,狄欧尼西俄斯也反对上帝的惩罚;威拉尼还反对追求名誉和出身地位的欲望。可以说,最好地体现了基督教精神,最符合14世纪绘画风格的,是切尼尼说的话:爱与温厚。

14世纪下半叶折衷主义常常给佛罗伦萨的绘画带来损伤。在佛罗伦萨不仅仅有乔托和他的伟大的追随者们,还有给佛罗伦萨大师们带来影响的西爱尼画家。切尼尼不赞成折衷主义,认为它阻碍了个人风格的形成:“如果你今天心血来潮,学这位名师的风格,明天又换另一位,那么谁的风格你也学不到,而且肯定会变得很古怪。对不同风格的喜爱会把你搞糊涂,你现在想用这个人的样式画,明天又想用另一个人的样式画,结果你哪种样式也画不好。”

迪欧非勒斯曾研究过构图和调色,但却没有研究过作为绘画基础的素描。由于需要,切尼尼清楚地说明了乔托素描所达到的新标准,他说:“艺术的基础,是素描和色彩。”素描对于切尼尼不仅仅是个用什么方式(如钢笔)画的问题,而且是“用你的脑子”的问题,也就是说,是一种感觉和表现形体能力的问题。在第二层的意思里,“素描”不等于“练习”与技术。他还说,为了使素描显得比较高明,通过明暗来突出形体的立体性是次要的,明暗的转变不能太突然,而是要通过深浅层次不同的光逐渐转变过去。然而,这种对形体、明暗的喜爱,却与切尼尼认为漂亮的色彩给人以快感的看法形成对抗:他知道衣饰的皱褶里包含着明暗,但他也知道,明暗破坏了色彩的美,他喜欢圣母外衣上漂亮的蓝颜色,所以他劝画家们尽可能少在上面画衣褶。他梦想着蓝色和金色响亮的表现力——金色“使我们一切的艺术作品放出异彩”。



## 第四章 文艺复兴

人们一向认为文艺复兴时期由于宗教的消失和钻研古典文化因而与中世纪完全对立；这种看法，这些年逐渐有所改变。宗教在文艺复兴时期并没有消失，而是变得更富于人道主义精神了，因为它把信心建立在人——这一宇宙的缩影身上。我们知道，对于古代作家、雕塑家和建筑家的研究，并不是引起关于人的新宗教观念产生的原因，反而是这一新的宗教观念导致了一系列对于古代的研究。在整个15世纪中，艺术的基础和科学的基础一样，是建立在对于人，对于人的美、人的力量、人的理智的强烈信赖之上的。

洛伦佐·吉伯尔提<sup>①</sup>于1455年前不久所写的《评论》，预示了这个新世界的朦胧的开端，吉伯尔提翻译和总结了维特卢维亚、普林尼和其他一些古代作家的论述，提议用古代的原则来画出新作品。他仿效维特卢维亚，把关于雕塑家和画家的定义用到建筑家身上去。在译述中，随时加以增补，使之反映出当时的情况。他后来认识到，雕塑和绘画不仅仅包括行动（运用材料），而且还包括理论（思考）。他特别指出“思考”的重要性。希腊人“是绘画和雕塑艺术的创造者。这些作品显示出素描的理论。缺少了这种理论，你就无法成为一个好的雕塑家和画家”。由于他自己是个雕塑家，所以他坚持造型胜于色彩的古典标准。对于绘画、雕塑两者，“素描是基础的理论，因此我们看到，产生了迪欧菲勒斯的文明消失了”。然而，吉伯尔提批评的价值并没有真的包含在理论的那一部分里，而是在历史的那一部分里。他是自古典时期以来第一个艺术家著书论述了他所知道的最好画家和包括他自己在内的两个雕塑家。为了使威拉尼曾谈到

<sup>①</sup> 吉伯尔提(Lorenzo Ghiberti, 1378-1455),意大利文艺复兴初期雕塑家、画家。所作佛罗伦萨洗礼堂大门浮雕,以《圣经》故事为题材,极为著名。著有《评论》等书。



的有关佛罗伦萨画家的那组文章更为完整,他的视野超出了佛罗伦萨,转向了罗马和锡耶纳。任何地方值得记录下来可与古代艺术文明相媲美的伟大艺术时期,都出现在13世纪末和14世纪上半叶。吉伯尔提明确地指出,他认为,尽管有马萨乔<sup>①</sup>和多那太罗<sup>②</sup>,尽管有他自己,吉伯尔提,但他那个时代却是一个衰落的时代。在谈到14世纪的画家时,他为普林尼作出的范例所激励;他的主张和威拉尼的相同。他试图解释艺术家们的作品,解释那些他见过并且喜欢的作品,作为后代人们回忆的依据。然而,由于吉伯尔提是个艺术家,所以他并不引证他人的评论,而只是表达自己的看法。他表达的方式是简单的,既没有人文主义者的文辞,也不能自如地在批评的领域内活动。然而他的直觉却令人可喜,并且对我们来说是有价值的。因此,他谈到乔托的“发现”时首先说:“他发现了被埋没了近六百年的学说,使艺术达到了最伟大的完美程度。”我们应该注意到,吉伯尔提的这一观点比如今仍然流行在各种艺术史中的观点更公正。它谈到了艺术的开始、发展、成熟以及衰落。既然“艺术与具有创造性的个性有关系,那么开始的就总是完美的”这样一个反证就是正确的了。对于乔托或凡·爱克<sup>③</sup>,马萨乔或乔尔乔内、伦勃朗<sup>④</sup>或委拉斯开兹<sup>⑤</sup>来说,情况确实如此。乔托的完美性是公认的,而且我们已经在威拉尼的著作中注意到了这一点。但应该肯定的是,吉伯尔提对这一点有他的亲身体会。而且运用这样一种思考方式,他可以把中世纪建立在奇迹思想上的对艺术与人类的极力赞美,同属于人类无限威力的人道精神结合起来。

吉伯尔提是如何去解释乔托的伟大的呢?“他能够有分寸地同时表现出模仿自然的艺术以及它们的优雅性。”如果模仿“自然的艺术”和“分寸”是来自于

① 马萨乔(Masaccio, 1401—1428),意大利文艺复兴时期画家,15世纪艺术创新者之一,作品有《逐出乐园》等。

② 多那太罗(Donatello, 1386—1466),意大利文艺复兴初期著名雕塑家,曾为吉伯尔提的助手,作品有《大卫》等。

③ 凡·爱克兄弟(扬·凡·爱克[1385—1441],胡伯特·凡·爱克[1370—1426]),尼德兰画家。善于精确描绘物象,曾被认为是油画艺术的先驱。

④ 伦勃朗(Rembrandt van Rijn, 1606—1669),荷兰著名画家,在油画及铜版画方面均有重大创造,擅长表现光暗效果,作品常借《圣经》题材表现对贫苦人民的同情。有《夜巡》等。

⑤ 委拉斯开兹(Diego Velazquez, 1599—1660),西班牙著名画家,终生任腓力四世宫廷画家,作品具有深刻的现实主义精神,代表作有《纺织女》等。



普林尼的话,那么“优雅”就暗示了切尼尼和吉伯尔提之间的相似之处,也就是感情的崇高。他欣赏斯台芬诺画中在风暴之下的动荡效果以及凸起的人物形象。他注意到波奈米柯<sup>①</sup>自然而熟练的技巧:“他天生具有艺术气质,他工作时很少感到疲劳;当他认真对待他的作品时,这些作品就会超过所有其他画家的作品。他在艺术创作中如鱼得水,是个非常快活的人。”虽然这只是一种不完整的速写式的批评,但他却看到了即使是这种为了使自己快活的心理动机,也是天才的画家秉性中的一个部分。天才画家的即兴创作,已能赢得无限的赞美,而他专心创作出来的作品则是卓绝无比的了。吉伯尔提给马索风格下的定义是:“他使绘画的艺术大大地简练。”普林尼曾把柯马卡斯的风格称为“简笔画”,而吉伯尔提加以解释说:“这位画家追寻名家的敏捷手法,并且发现了绘画中的某种简练技法。”因此,关于马索,吉伯尔提想要说明的是,他的绘画不是再现,而是暗示,它们给人的印象越是不完整,暗示就越是强烈。从佛罗伦萨的桑塔·克罗契的那幅已经证实为马索的作品中,我们可以理解吉伯尔提的看法是准确的。

吉伯尔提对阿姆布罗乔·罗伦兹提<sup>②</sup>表现出很高的热情:“最杰出的创作者、最完美的大师,一位才华横溢的人,一个具有极好技巧的人,是我们谈论的这门艺术理论的专家。”他对阿姆布罗乔表现戏剧性效果的技巧产生了由衷的赞美:那些人物“留着柔软的、滴着汗水的头发。充满了痛苦和焦虑”;“天空和大地雄伟惊人,周围的一切似乎都在剧烈地颤抖着”等等。当吉伯尔提描述他自己在佛罗伦萨洗礼堂的大门上所做的浮雕时,他只谈到形象的表现力。他十分热心于艺术,因此,他以一个艺术家单纯的眼光就像普通人那样把绘画看做是自然的存在物,使得他激动、兴奋或痛苦,就好像孩子们看了小说中的英雄人物以后,就想去模仿他们那样。然而,在他比较罗伦兹提和西蒙·马提尼的时候,我们看到他却从这种普通的单纯性中走了出来,他说:“西蒙大师是一个最高尚的画家,并且非常有名,锡耶纳的画家认为他最好。而在我看来,阿姆布罗乔·罗伦兹提比任何人都好,他更有才华。”尽管洛伦佐·吉伯尔提喜爱线条,但

① 波奈米柯(Bonamico),13世纪初期的意大利画家

② 阿姆布罗乔·罗伦兹提(Ambrogio Lorenzetti, 1319—1347),意大利锡耶纳画家,有《圣母与圣婴》等作品。



他始终是一个佛罗伦萨人,是位雕塑家,这是肯定的。因此他无法从艺术因素中概括出阿姆布罗乔·罗伦兹提的造型能力。而正是这种造型能力使罗伦兹提成为一个在技巧上比西蒙·马提尼更结实、更有力量的画家。锡耶纳画家在艺术上的见解和他是不同的。那种美妙的光线使我们可以看出锡耶纳与佛罗伦萨显然不同的一种重要的传统,所以他们把自己的赞美都集中在西蒙·马提尼身上,就像佛罗伦萨的传统始终都是聚集在乔托的名字周围一样。

如果吉伯尔提的思想仍然可以被看做是从中世纪到文艺复兴的一种过渡的话,那么里昂·巴提斯塔·阿尔伯蒂<sup>①</sup>就很完整地阐述了文艺复兴本身的理想。这并不是说中世纪的宗教狂热和哲学观在他那里已经完全死去,而是说他怀有“让基督教明智的训导与异教的教义相一致”的明确的理想。而能够使这些歧异相一致的是一种关于人的新概念。人不再是一种不被注意的附属品,而是站到了宇宙的中心。他用不着走出自己的活动范围去获取对真知的认识,因为他自己身上,他就能理解一切,他自身就是一个反映了大世界的小世界。中世纪和文艺复兴时期宗教观念之间的分歧,与对人性的肯定和否定之间的分歧是相应的。宗教中上帝的超然存在,和上帝存在于万物之中的看法,是两种象征着不同的精神状态的形式。在谈到这一点时我们必须加上一句,上帝存在于万物之中的这种看法,凭着一种无所不在的威力也给自己罩上了神秘而超然的光环。艺术则完全被放入精神生活的形式中来。如果有可能从但丁以来的前辈作家中寻出这一发展因素的话,那么阿尔伯蒂则是头一个充分表现出了这种新的精神状态 of 评论艺术的作家。

他写作的动机和思想形式都是新的。他出身于一个被放逐的佛罗伦萨人的家庭,而当回到佛罗伦萨时,他已经是一个思想成熟的人了。作为一个人文主义者,他在波隆那得知古希腊和古罗马曾经有过伟大的艺术家。回到本国以后,从布鲁尼勒斯基、多那太罗和马萨乔等人的身上,他觉察到一种新的艺术出现了,这种艺术可以与古典艺术媲美。他本人是一位画家、建筑家,但首先是一位哲学家。八年以后,1436年他写了关于绘画的论文,希图使之成为佛罗伦萨

① 阿尔伯蒂(Leone Alberti, 1404—1472),意大利建筑家、音乐家、画家、人文主义者,有《论绘画》等著作。



新艺术的理论。他希望绘画能以自然为根基,成长壮大。他说:“我们不必像普林尼那样去详述历史,而是要建立起一种新的绘画艺术。”他有意地反对历史,可是仍然记录和丰富了历史。但由于受到时代趣味的局限,他的原则只是对那个时代的佛罗伦萨艺术有效,而未能成为普遍的艺术规律,但他的影响很大,直到15世纪末,佛罗伦萨的艺术家们都在追随他的主张。

他说绘画是由视线形成的锥体的横断面,也就是说,绘画是现实事物透视的结果。再没有比这种说法更抽象的了,但是,我们要记住,在15世纪,整个科学都包含有情感价值,那么,就能理解阿尔伯蒂是怎样以一个画家的身份而不是以一位数学家的身份来看透视学了。他想像画家具有一种普洛丁学派所说的“理念”,并能把这种“理念”用手表现出来。不过这种“理念”已不再是超自然的了,而是这个人的数学知识。艺术的根源不再像古典时期和中世纪那样来自传说,而是要在视觉的样式中去寻找。这种视觉样式在每一件艺术作品的创造中都会有所更新。所以,艺术的创造与历史以及艺术家个人的心理状态是相一致的,它们可以是不朽的。他的关于艺术根源的论述不仅涉及绘画,还涉及雕塑和建筑——主要指的是造型风格方面的原则。技术代替了幻想,这种意见的长处是在科学知识艺术的结合中消除了“技法口诀”。而它的缺点是把用于科学的理性主义,拿来加在艺术的身上。然而,阿尔伯蒂并没有排除上帝创造美好事物的神秘性的作用:这些美好的事物比那些实用的事物更好地向我们显示了上帝。在自己纯粹的感性中,他觉察到了对严格智性的节制。他说:“那些使明暗柔和地结合在一起,看不到生硬的界线的表面才是美的。”这是对缺乏数学的理性但却能引人入胜的美的追求。甚至他对于浮雕感,对于从平面转向立体、对于柱体和球体的热爱,也反映出一种不满足于模仿自然真实,而是对于造型美的热爱。他非常喜欢光亮和鲜艳的色彩,他太喜欢它们了,以至希望能够像躲避某种诱惑物那样躲开它们。他否定切尼尼喜欢采用的真金,使他这样做的理由有两点。首先,彼特拉克蔑视物质的主张受到重视,因而模仿金子的颜色比真金更可取,它是人类的创作,因而也就是属于理性的了。然而更有说服力的理由是关于明暗表现方面的:金子不符合明暗的规律,它的反光到处闪烁,缺乏明暗就无法表现出透视视象所必需的鲜明的轮廓。因此画面上金色的背景就再也看不到了。本来那是一种令人高兴的奇想,对于中世纪幻想出来的极



端浓艳的色彩来说,是合适的衬托,但是当绘画必定要接受我们这个尘世法则的局限时,天空的蓝色和墙壁的灰色就一定会把金色的背景赶跑。

现在要讲到有关自然物体的看法。为了使艺术作品达到统一和协调,阿尔伯蒂也很注意精神方面的表现,他说过:“死人的指甲也显示出死亡的迹象。”他使身体的运动与心灵的运动相适应。但为了保持作品的高贵感,更重要的是保持其优美感和高雅感,他经常要求不要太过分。仅仅解释现实是不够的,他说必须要有沉思冥想所不可缺少的理想的美。构图不能太拥挤,否则就会失去每个形象的造型效果。必须避免过分的装饰,因为这不是美的本质。他始终把画面各个部分结合着他的透视原理来进行构思。切尼尼曾经提供的那些素描和色彩的方法已不能满足需要了。必须要划出许多有界线的区域,根据这些区域布置构图,再根据色彩和造型的区域布置光暗。15世纪佛罗伦萨一位画家曾经记述过这种方法,他说:“每一个部分的范围本身都是美的,而且与别的部分的透视关系也很协调。在这样的画幅中,色彩让位于明暗,为的是更好地突出形象的立体感。”

突出形象的立体感这一要求,还促使了另外一些原理的产生:轮廓必须柔和,就像普林尼所形容的帕拉索斯的画那样,轮廓线应该是“物体外表的边缘和界限”,面不是一道裂缝;应该在覆盖衣物之前,先画出裸体,在覆盖皮肉之前先弄清骨骼和肌肉的结构造型。立体感的完美性也就是人的形象的完美性;人体所占有的空间,必须是一个更准确的透视空间。但艺术表现的诸因素必须是为了突出人。阿尔伯蒂甚至要求画家把“风”也加以人化,画成“风神”的形象,以便表现服饰的飘动。用这样的一种方式,实现了使整个宇宙融会于人类之中的那种理想。

在写了这本关于绘画的著作许多年以后,阿伯尔蒂于1452年写了一篇关于建筑的论文。这时他对于创造新的艺术的热情大大降低了,引自维特卢维亚和其他一些教科书的学说占据了论文大部分的篇幅。这类内容取代了对15世纪佛罗伦萨建筑的直接研究。尽管如此,由于拱顶和圆柱需要合理安排,所以透视学还是必不可少的,同时出现了一股对于圆形平面的偏爱,这种形状更适合大厦建筑物的造型效果。然而他的评论的杰作还是关于绘画方面的那些论文,这些文章和他那个时代的艺术联结得更紧密。



也就是在这些艺术的评论中,阿尔伯蒂意识到了一种关于人的新的概念,一种关于艺术的新的科学理论,一种新的造型理想;因此,它可以被看做是意大利文艺复兴的“大宪章”。

中古艺术的结束和一群大师——达·芬奇、拉斐尔<sup>①</sup>、米开朗琪罗<sup>②</sup>、提香<sup>③</sup>……的出现,成了由15世纪到16世纪的这一过渡时期的分界。在很长的一段时期里,这一群大师们都被看做是艺术的成熟和完美的体现者。他们用一种比上个世纪更令人满意的方式来运用技巧,而且还掌握了关于自然中物质的和精神的的知识。但危机也正是产生于这种胜利的过程中。正是由于艺术家对自然更了解了,所以他不再像过去那样对人的无限力量充满信心(人不再是宇宙的中心了)。人与大自然之间出现了有时似乎是戏剧性的对立,因为对上帝的信念不再那么重要,而科学的知识越来越变得确实,因此人们就开始感到对科学所知反而有限,开始怀疑艺术和科学是否能把人引向上帝。由于艺术再用不着像15世纪那样去征服科学,而只是把科学知识作为一种现成的工具来为自己服务,所以反而又觉得需要在非科学的事物中去探寻艺术的本性,需要认识艺术与新生的科学之间的不同。正是从那场危机中,从那些怀疑和直觉中,产生了一系列对艺术、艺术家和艺术作品的看法。这些看法成为了17、18世纪批评的基础,甚至直到今天也还未被人们所忘记。

在15世纪结束之前,莱昂那多·达·芬奇已写出了他的论文的主要部分,这篇著述后来成了16世纪艺术的基本纲要。达·芬奇说:“绘画不只具有科学性,而且还具有神性,因为它是把画家的心灵转变成一种近乎上帝的心灵的东西。”这可以说是“新柏拉图主义”,但却带有新的特点。近乎上帝的画家,当然与科学家不同,因为科学家只不过是个凡人,而艺术考虑的是事物的质。艺术的真实是人们首先意识到的那种真实,是神圣的思想、事物的特质以及原本的真实

① 拉斐尔(Raphael, 1483—1520),意大利文艺复兴著名画家。所作圣母子形象为当世所推重,作风典雅优美,为后世古典主义者奉为典范,作品有《西斯廷圣母》等。

② 米开朗琪罗(Buonarroti Michelangelo, 1475—1564),意大利文艺复兴盛期的雕塑家,画家,建筑家及诗人。作品富于英雄主义的浪漫色彩,有雕塑《大卫》、壁画《最后的审判》等作品。

③ 提香(Tecellio Titian, 1490—1576),意大利文艺复兴威尼斯派著名画家。在油画技巧及色彩表现方面有巨大的贡献。作品有《纳税钱》、《乌尔宾诺的维纳斯》等。



性。这些东西直到今天我们都还认为是艺术特有的性质。但对达·芬奇来说,科学与艺术之间的区别并不是太明显,因此他把艺术原本的真实性看做是科学真实性的第一步:“绘画是所有艺术和工艺的根本,也是一切科学的源泉。”这可以说是他的自我表白。达·芬奇在他的一生中的确是在利用艺术,利用他的素描来了解解剖学、透视学,以及他所研究的一切机械科学。

一个画家要想通过创造各种艺术和科学而受到重视,就必须无所不能。一般人所能掌握的知识是远远不够的。这样的画家一定要具有描绘出大自然一切的才智,甚至能描绘出各种浓淡程度不同的雾、云、雨、烟和透明的水,以及天上的星辰。

为了实现这样的目的,曾被阿尔伯蒂理论化了的造型形式就不够用了。因之达·芬奇的透视方法就不仅限于线的透视。他把透视分为三类:线条、色彩和浓淡。在形体与背景的关系中,立体的造型要求光亮照在形体上,而背景是暗的;但是对达·芬奇来说,这种关系要更为复杂:“当我们看到一个比环境暗的物体时,我们发现它离我们越远就变得越亮。相反,一个比环境亮的物体,离我们越远就越暗。”由此,他留意于明亮的天空背景上暗色的物体形象,或许可以说,这使得他肯定了风景画本身就是艺术作品。

在观察大自然的过程中,达·芬奇发现阴影并非像阿尔伯蒂所想像的那样是黑色的,而是蓝色的。读者们大约记得,阴影的色彩问题在19世纪又一次被提出。德拉克洛瓦再次发现了蓝色的阴影,不过他根本没注意到达·芬奇早先的重要经验。达·芬奇知道,阳光中有红和黄的华丽色彩,但阴影中却有蓝和绿的最美的色调。总之,达·芬奇发现了色彩中的明度。古希腊人把这称为“色度”,意大利人称其为“调子”,而法国人叫它“色调”。达·芬奇也进一步地谈到了画面的粗糙和平滑的问题,两者之中他宁可取前者。就是说,为了能像一位善于运用色彩的画家那样在画面上表现出笔触。值得注意的是他的这种想法已经超出他自己的作品,他那些画的画面都是很平滑的。可是他预见到了16世纪末期的威尼斯画派或者是17世纪的弗莱米什画派和荷兰画派的画法。

虽然他看到了将来的绘画艺术的特点,但他自己仍然是属于15世纪佛罗伦萨传统的画家,因此他没有抛弃立体造型的方法。尽管他很好地理解了色调特性的效果,但他还是不喜欢色彩。他想像的是这样一种绘画风格:既通晓立

体造型,又注意环境气氛。虽然还是把表现人的形体放在首位,但却要求这一形象是在一定的气氛中表现出来。因此达·芬奇的方法不只是体现一个人的形象,而是同时表现了整个自然空间。是什么把人和周围的事物连接起来的呢?是什么充实了透视空间笼罩在人的形体上呢?是阴影。他说:“构成绘画基本部分的是质、量、位置和形体。质就是阴影,是深浅程度不同的阴影;量是阴影的大小,以及大小不同的阴影之间的关系。位置是由各形体造成的阴影之间的布局,形体就是阴影的几何形状。”看起来这有点像亚里士多德哲学范畴的学说,客观地说明了他对绘画的看法,但事实上达·芬奇只是表示了他对阴影的喜爱。对这个问题他曾多次加以强调过:“傍晚时分,穿过大街,在阴天的时候看看那些男人和女人的面孔,你会发现它们是那样地高雅和温柔。最温柔的美正是来自傍晚时分,因为如果光线过强,会感到太生硬,光线太弱,又混淆不清。柔和的光是最好的光。”因此,作为一位诗人和理论家的达·芬奇认为,美是柔和的阴影。把黄昏时的门洞画成是山岩中的洞穴就行了,这种阴暗的效果使人产生一种神秘感。他的杰作《岩间圣母》就是这样创作出来的。

构成各种造型本质的阴影,再加上运动的必要性,则使有关艺术的概念更觉完整。达·芬奇认为,运动是一切生命的源泉。这是对大自然的科学性的解释,同时也是艺术目的的宣言。他说:“正像弓的力量产生于拉弦的力量一样,人的力量取决于他自身的运动。”

绘画中真正的运动感是由善于运用色彩的画家来实现的,只要回忆一下丁托列托就够了。所有的色彩画家都采取了自己独特风格的明暗,可是达·芬奇却声称,处理明暗的方法是普遍性的。他为了取得优美的柔和的阴影效果,从而限制了强光造成的暗影,可以说这是对佛罗伦萨传统的形式最后的一点保留。

但同时,他又反对佛罗伦萨传统里那种对坚硬形体的爱好。在他看来,轮廓必须具有数学般的特性。也就是说,要模糊到几乎看不清。这是我们已经提到过的古希腊人的原则,但达·芬奇给它下了一个很极端的结论。他认为物体和背景一定要在其界限相接处融为一体,不要形成鲜明的对照。达·芬奇喜欢一种微妙的感觉,他笔下的形象看起来都有朦胧的味道。16世纪以来,艺术评论家们已经意识到,达·芬奇把绘画从那种以精确的轮廓线为基础的死板的风



格中解放了出来。然而,要想画出体积感,就必须用比较精确的轮廓线。朦胧的轮廓线减少了形象的力量,画出来的不是一个结实的人体,而是一团气氛。

达·芬奇原则的巨大优点,在于强调了通过阴影来表现各种事物,以达到综合。技巧也是适应这种新的综合的需要。达·芬奇说,画家一定要首先画出全体人身的草图。只有在这个基础上他才能完美地把各个部分画好。在他之前,当一幅画的各个部分按照适当的关系拼凑起来时,没有人知道草图的必要性。在达·芬奇看来,画面上所有的部分都必须服从第一稿的草图,而这幅草图是规定了整个的阴影效果的。

达·芬奇是一位少有的伟大画家,同时也是位大胆的思想家。他借助于探讨普遍性的绘画问题,而把思考的成果集中在自己的作品上。为了获取整个的真实性,他给绘画的风格贡献出最后的一次进展。但在他所写的文字中,有时也表现了自己对于佛罗伦萨传统形式产生的视象的尊重和喜爱。而同时,他维护并改进传统,把形象与周围的气氛联系起来,用半调子的气韵,创造出了一种无色彩的色彩效果。随着时间的发展,自然科学在他的头脑里占据了越来越多的位置。可是这种探求阴影效果的意识,却满足了他终生作为艺术家而不是科学家的愿望。

米开朗琪罗没有写有关艺术的论文,但他偶尔发表一些对这个问题的看法。葡萄牙人弗·德·赫兰达收集了他的言论。与达·芬奇比起来,米开朗琪罗的意见是保守的。对他来说,15世纪佛罗伦萨传统的造型形式是惟一的艺术理想。需要注意的是米开朗琪罗之所以有这样的看法,并非由于他首先是一位雕塑家。雕塑家多那太罗比他同代的任何佛罗伦萨画家都更好地表现了绘画的视觉效果。而米开朗琪罗在他自己的雕塑中所创造的形式也不仅仅是纯造型方面的。所以,他的看法和他的情感的方式之间的这种矛盾,还是与他富于戏剧性的艺术家个性有关的。他的富于戏剧性的个性表面看起来是粗率而不加雕饰的。

米开朗琪罗写道:“我的确认为,当绘画倾向于浮雕时,就一定是好的;而当浮雕倾向于绘画时,就应当被认为是糟糕的了。所以雕塑是绘画的指导者,前者是太阳,后者是月亮。”达·芬奇曾声称:绘画胜于雕塑,所以一幅有透视关系

的青铜浮雕比一座大理石的雕像价值要高。而米开朗琪罗反对说：“我认为大理石雕像才是真正的雕塑，因为青铜浮雕与绘画太相似了。虽然雕塑和绘画都由人的智慧创造出来的，但有人著文认为绘画胜于雕塑，其见解可谓与仆婢相同。”这是直接针对达·芬奇而说的。

我曾谈到达·芬奇对于风景画的兴趣，以及他要在绘画中表现雾、云、水和远山的目的。现在再看看弗·德·赫兰达记述过的米开朗琪罗的批评意见：“弗莱米什的绘画只是想骗骗人们的眼睛。这种画由树木、小桥、河流以及装饰物、旧房子和草地所组成。弗莱米什的画家们称之为风景画，并有时加上一两个小人作为点缀。有的人喜欢这种玩意，但这种东西既缺乏思想性也缺乏艺术性，既不对称也不均衡，既没有智慧也没有经过精心的构思。总而言之，它们既非坚实有力又非生气蓬勃。”这些意见说得相当明确，不过，当人们想到被米开朗琪罗指责的近代艺术的重要性，想到16世纪下半叶佛罗伦萨艺术趣味的衰落——这种衰落正是由于紧跟米开朗琪罗的僵化了原则所引起的——人们就会感到达·芬奇是那么有远见的了。

在16世纪，了解达·芬奇思想的人只限于很小的一个范围。随着意大利艺术传遍全欧洲的也不是这一思想，那时候，人们对于意大利倍加赞扬的是他们给艺术带来了均衡与透视的法则。乔弗洛依·托里曾说：“意大利人是基督教文化中最完美的画家和雕塑家，因为他们手里总是拿着圆规和尺子。”阿尔伯蒂的见解当时很流行，同时也流行着其他一些15世纪理论家的见解，如弗·德·乔治·马提尼<sup>①</sup>和柏罗·弗朗西斯卡<sup>②</sup>。他们常常远离艺术要遵循精确科学的那种看法。路卡·帕西欧里在他著名的关于“神圣的均衡”的论文中，传播了柏罗·弗朗西斯卡的思想。阿尔伯特·丢勒<sup>③</sup>和1505年出版的《人工透视学》的作者詹·维阿特尔也都受到意大利思潮的影响。为了按照意大利人的原则找出艺术的规律，丢勒在他关于均衡的那篇论文中，用空前的准确性和精密性来寻找每

<sup>①</sup> 乔治·马提尼(Giorgio Martini, 1439—1501), 15世纪锡耶纳学派的重要画家、雕塑家及建筑家。有《天使环绕着天父》等作品。

<sup>②</sup> 柏罗·弗朗西斯卡(Piero Francesca, 1416—1492), 意大利文艺复兴时期重要画家, 生于乌姆布利, 游学佛罗伦萨期间与阿尔伯蒂等人相交。有《圣母子与圣徒们》等作品。

<sup>③</sup> 丢勒(Albert Durer, 1471—1528), 文艺复兴时期德国著名画家, 油画及版画均有卓越贡献, 有《四使徒》等作品, 并著有《人体比例研究》四卷。



件事物的尺度。他把艺术看做是一种理论性的东西,而与实践相对抗;并深信给艺术定出精确法则是必要的,以此与德国传统的纯粹靠实践作对比。但是当他为了要给艺术定出理性的法则而得出了绝对性的结论时,他感到了测量法的不足。他感到运用所有测量法在一年的时间内画出来的作品,也赶不上那些上帝赋予才华的艺术家在一天之内只用笔画出来的东西。

他写道:“我希望知道什么是美的形象,有人会这样回答说,形象的美丑是由人们的判断来决定的。对这样一种说法,别的人不一定会同意,我也是不同意的。如果作出美丑判断的是群无知的人怎么办呢?那么,能够决定谁能作出正确判断的又是些什么呢?”他认为在任何被认为是完美的事物中都能找出其不足之处,只有神圣的心灵才知道什么是绝对的完美。所以,丢勒给自己提出的任务,只是让人们心中有数,尽可能地画出接近于美的作品。因此,每一个人必须依自己的能力来画。如果有人说,用科学把自己弄得疲惫不堪是无益的,如果有人无法达到完美的程度,丢勒则认为,即使不能达到最好,也还是应该力求较好。

丢勒的这种对于绝对美的怀疑论,受惠于他作为一个艺术家的自觉意识。他是一个喜欢画黑人和农民的画家。他由这一怀疑论中推断出,根据客观事物创造出来的主观形象具有一定的独立性。因此,绝对美并不是评判艺术品价值的标准。总之,丢勒以他自己严格的道德感为动力,揣测出阿尔伯蒂对客观美和人性完美的信念包含着危机。

达·芬奇的艺术思想没有被直接继承下来。至少在佛罗伦萨不怎么流行,那里流行的是米开朗琪罗的思想。然而,在威尼斯,在皮特罗·阿莱丁诺<sup>①</sup>、帕奥罗·宾诺<sup>②</sup>和卢德维柯·多尔齐<sup>③</sup>的著作中,却可以看到达·芬奇的思想得到很好的继承,或者说达·芬奇对未来绘画的预见得到了发展。从美学观点来看,这些人的著作似乎不太重要,他们的艺术理论也没有比阿尔伯蒂或达·芬奇提出

① 阿莱丁诺(Pietro Aretino, 1492—1556),意大利作家,善写讽刺文学及喜剧小品,为名画家提香之友人。

② 宾诺,活动于16世纪中叶的意大利作家,艺术批评家。

③ 多尔齐(Ludovico Dolce, 1508—1568),意大利作家,艺术批评家,著有《绘画对话录》(1557)。

更多的东西。但是,由于暂停了理论上的继续探讨,由于恢复了直接接触艺术的本能,却产生了一个有趣的结果,这种情况在艺术批评史上也并不是头一回。回想一下阿尔伯蒂给艺术所定下的科学基础,达·芬奇加强了它,但并没有改变原意。这一条路几乎已走到了头,要想打开这条路往前走的话,就必须给艺术中非理性的特质找出理论根据,也就是说要有一套不同于16世纪哲学概念的新概念。但那些感到了理性概念不适用,却又无力提出一套非理性概念的人,又采取了什么办法呢?他们只好听从自己直觉的指挥,尽量少受理性概念的束缚。强调独立见解和继承文化传统是构成艺术批评的两种因素,在16世纪的威尼斯,强调独立见解的因素更为流行。接近这一世纪的中期时,世界上注意到威尼斯出现了一种绘画,它所追求的主旨与流行在佛罗伦萨和罗马的有所不同,却显示出重要的艺术趣味。

威尼斯的人文主义与佛罗伦萨的相比,是非常单纯和疏简的。当新柏拉图主义在佛罗伦萨流行了多年之后,帕都亚大学里还在继续教亚里士多德和阿拉伯的哲学。佛罗伦萨造就出一批批的画家、哲学家、雕塑家和科学家;而威尼斯相反,除了一些伟大的画家之外,只培养了商人、政治家和音乐家。在这种情况下,怎么可能出现新型的威尼斯批评家呢?伟大的威尼斯画家们不会写评论,他们的文化知识不够。阿莱丁诺和多尔齐根本不是艺术家,而宾诺只是一个三流的艺术家。阿莱丁诺也是在罗马接受艺术教育的,因而与拉斐尔和米开朗琪罗有过接触。他著书评论威尼斯绘画的真正原因,只是由于他很赞赏某些威尼斯画家。因为作为一位作家,他觉得自己与那些画家的趣味相近。他说过,他的活泼而有生气的论文,胜于那些人文主义者们的又长又准确然而却枯燥无味的文章。同样,他也相信,提香的轻快而逼真的油画胜于那些造型鼓吹者们的充满学究气的素描。他对艺术的想法散见于信件之中,很像现代报纸上的文章,并没有什么系统。

阿莱丁诺去世两年以后,多尔齐出版了一部献给他的书——《绘画对话录》(1557)。尽管多尔齐的欣赏力不如阿莱丁诺,但他却能够以其有系统的文体从他的导师提出来的前提下推断出一些有趣的结论。

在多尔齐出版《绘画对话录》九年前,1548年,帕奥罗·宾诺也曾出版过自己的《绘画对话录》。他的文化和智力都很有有限,不过他的文章却反映出威尼斯画



家们讨论艺术的情形。当我们开始看宾诺的论文时,我们和主人公一道碰见一些漂亮的妇人。这篇对话录似乎是为了告诉你怎样在美女之中选出最漂亮的美女而写的。威尼斯人讨论艺术,不是为了发现科学的真理,而是为了发展美的感官。我们也不应该忘记,16世纪伟大的威尼斯绘画,是由乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》开始的。

这种精神条件的第一个结果就是对法则的反抗。佛罗伦萨的绘画是在运用透视法则反对中世纪混乱的色彩中而兴起的。可是在威尼斯,多尔齐声称,只有当一个人超越了法则,才能开始作画。对大自然千姿百态的描绘靠的是偶然的机遇,不是经过研究,按照自己的筹划设计出来的。

宾诺甚至对比例也提出了异议。他说,画家很少能按照比例尺画出来人体,因为画面上的每一个人都是在运动之中,而运动破坏了抽象的比例。

对米开朗琪罗来说,他的某些作品没有最后完工;但在威尼斯,人们却知道,应该避免把一件作品修整得过分完美,修整加工破坏了绘画的生气。阿莱丁诺言称,敏捷总是成功的,他赞美丁托列托<sup>①</sup>的敏捷性。丁托列托画得比别的画家都快,因为他想获得更活泼、更有生气的明暗效果。达·芬奇曾写道:要学会综合法就要画速写。阿莱丁诺更进一步说,速写是受人欢迎的一种绘画,这是对迂腐的“文法式”的画家们的对抗。

多尔齐和宾诺都赞成构思、素描、色彩是绘画三要素的说法。构思是出于美感,是用绘画来表现抒情诗或历史诗的技巧,而非仅仅解决视象问题。多尔齐知道,绘画中表现的感情似乎是画面以外的东西,就是说,只有通过观众的想像才能产生。可惜他却并没有从这一观察中得到应有的结论。

威尼斯的批评家非常注重色彩的经验,而佛罗伦萨却正好相反。我们知道,在解决明暗之后,才可依暗部的界限去设色;但多尔齐却反其道而行之,他声称立体感的问题也就是色彩的问题,结果是立体感服从色彩,而不是色彩服从立体感。这是威尼斯与佛罗伦萨相对立的最主要的一点。

多尔齐写道:“当一个画家有能力再现肉的真实色彩和一切物体的真实质感时,他的画就活了;除了呼吸之外,他的画具有生命的一切因素。着色的关键

<sup>①</sup> 丁托列托(Tintoretto, 1518—1594),意大利文艺复兴后期威尼斯派画家。作品色彩丰美,有《最后的晚餐》、《婴儿虐杀》等作品。

部分是明和暗的对比之处,需要用一块中间的颜色使明暗两部分有个过渡。这是为了取得各个人体圆浑的效果,并找出它正确的远近位置。有的人把肉的颜色画得很强、很硬,看起来就像有颜色的石头;而阴影又画得很黑,有时简直就像是纯黑色。有的画家把肉色画得太白,有的又画得太红。我宁愿把肉色稍微偏棕色一些,也不喜欢太白的肉色。无论如何都不要认为,着色的关键在于选择漂亮的颜色,比如鲜红、鲜蓝和鲜绿。我相信,一定程度的漫不经心是必要的。色彩既不要太漂亮,人体也不要太完美;每一部分都应该是既结实又柔和的。过于周到是最大的危险。”

事实上真正实现了多尔齐有关色彩的理论的是提香,而不是多尔齐自己。这种色彩,复杂、优美,源于感觉,成了完美绘画领域中的有机部分。这种绘画即使花费的功夫让丢勒和阿尔伯特都感到吃惊,也还是显示了它的艺术家的而非工匠的技巧。它是自觉的精神力量的更为自由的表达,单色消失了,形体环绕着大气,明暗不光意味着黑白,运动感大大增加,因为即使是一个坐着的人,也被闪动的光线包围起来了。

这一切都表明,佛罗伦萨人文主义的危机已经找到了解决的出路。人类绘画的想像力不再和宇宙隔离。找到了把人的想像和周围事物结合起来的方法,这个方法被称为光和影。威尼斯的画家们解决了这一课题,威尼斯的批评家们的功绩,在于从他们同代人的绘画中总结了这一点。但是,要想能够以批评的观点来解释威尼斯的绘画,使之理论化,就必须不仅具有阿莱丁诺的敏感,还要有阿尔伯特或达·芬奇那样的学识,要善于思辨。但威尼斯的批评家缺乏思辨的能力,宾诺认为完美的绘画应该是米开朗琪罗的素描与提香的色彩相结合。这里,折衷主义的理论首次出现在宾诺的著作中,这是个性消失的一个信号。后来当切尼诺·切尼尼走上折衷主义时就变得更加明显,个性消失,折衷主义出现,艺术自然就衰落了。

15世纪吉伯尔提探讨过艺术家的“生平”,后来仍有续作。曼尼提写了一部有关布鲁尼勒斯基<sup>①</sup>生活的书,为了抬高他的主人公,他描述了建筑史的轮廓,

<sup>①</sup> 布鲁尼勒斯基(Filippo Brunelleschi, 1377—1446),意大利建筑家,雕塑家。



说明艺术经过中世纪的野蛮时期之后是怎样恢复起来的。16世纪初,撰写艺术家的生平的愿望越来越强。我们知道,佛罗伦萨有三篇这样的文章。其他人——威尼斯的马·麦琪尔和那不勒斯的皮·萨蒙特也有同样愿望。但这类著作中最出色的,要算乔尔乔·瓦萨里<sup>①</sup>的那本《画家、雕塑家和建筑家的生活》(写于1550年和1568年)。瓦萨里以他对艺术的论述作为序言。这篇论文比阿尔伯蒂的更为专业;并表明,他是想以一种与众不同的方式把艺术家的传记和艺术理论联系起来。因此,他明确地肯定,通过艺术家的生活,人们能够了解艺术品的完美和不完美,了解艺术家不同的风格。然而,他超过前人甚至古典作家的独到之处,在于他以大量篇幅加重了对于艺术家们的生活逸事以及他们的作品的描写,因而提供了一种新的历史兴趣。瓦萨里所写的历史与文艺复兴时期历史研究的实用主义作风也有关,就是说,重视个人的实际力量,而并不涉及他们那些只能从心理方面加以解释的恣意放纵的思想。因此,只有在他批评家的本能超过了理论概念的时候,瓦萨里才理解作为艺术家的整个人乃是完美的艺术与独特性格的综合。而他能这样做的时候又是很少的。所以他遵照传统,认为模仿自然的概念是与具备一切艺术和科学才能的概念相通的。瓦萨里有时又想把这一概念解释为与大自然并行的活动,这种活动允许自由、专断、任性的行为,具有发泄艺术情感的权力。但尽管如此,它还是受制于才能和技巧。他说:“某个人创造出了伟大的艺术作品,是由于他天生勤奋,而另一个人,是由于他专心研究。这一位是由于他善于模仿,而那一位是由于他具有科学的知识。”原因太多了,可是,人们最需要的,也恰恰是最关键的,乃是富于创造性的想像力。瓦萨里承认,除了模仿自然以外,也可以通过模仿风格来取得艺术成就。这就否定了过去达·芬奇的传统,例如,达·芬奇排斥模仿名师的方法,认为模仿自然才是惟一的好方法。瓦萨里之所以会提出这样一个新奇的理论,只有以他在艺术界所处的地位才能得到解释。

众所周知,瓦萨里不仅仅是位作家,也是一位画家和建筑家,而且他认为自己首先是后者。作为米开朗琪罗的学生,他是16世纪佛罗伦萨的风格主义的画家之一。他学习风格,也就是说,学习米开朗琪罗和拉斐尔风格的外貌,随即

① 瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574),意大利画家、建筑家、作家、风格主义绘画代表人物之一。所著艺术家传记作品为后世留下了宝贵的有关文艺复兴巨匠的史料。

重复这一手法,却从未成功地表现出富于个性的想像力。风格主义画家吹嘘他的素描,称之为艺术之父。但那些素描往往缺少产生造型形式价值的直感以及有意义的创新。也就是说,只是把许多人体、装饰品以及种种物体的景象安排在一起,而并未赋予其作品任何感染人的力量。作为一个追随米开朗琪罗风格的画家,这对瓦萨里的历史观,对他的理论有着更大的影响。他把米开朗琪罗捧为像马基雅弗里亲王<sup>①</sup>那样的英雄。用这个代表着完美艺术的英雄来衡量其他一切画家。就像赛诺克拉特把李西普和阿佩莱斯看做是艺术的方向那样,瓦萨里也把米开朗琪罗和拉斐尔认作是艺术的方向。

他把艺术按照十四、十五、十六世纪分为三段。他认为在第一阶段中,艺术还远非完美,由于还有错误,不值过多地赞扬。在第二阶段,艺术在很多方面有所提高,最主要的是开始注意建筑的规律和原则,因为人们认识到古代作品中的比例,并学会了怎样表现挺直的身姿及其完美的四肢。此外,在第二阶段中人们习惯于表现经过选择的公认的最美形式,而且无论其灵感来自什么样的模特儿,也能使美的各种因素得到表达。因之当时绘画风格有所提高。第二阶段的不足之处,在于过分强调自然科学严谨的规律,运动感还不够自由,缺乏千变万化的丰富的创造性,缺少把各种事物画得优美自然、可爱而又生动的才能。所有这些第二阶段缺乏的东西,在第三阶段都获得了。“在第三阶段,绘画和雕塑里的人物,通过精确的法则、清晰的条理、正确的比例、完美的设计、高雅的风度、丰富的创造性,以及精湛的艺术性而达到了自身的完美性和真正的表现力。”

显然,身为一个艺术家,瓦萨里的艺术理想就是他对画家们,包括那些观点与他不同的画家们提出评价的标准。因此,吉伯尔提对14世纪大师们那种带有自发性却是令人折服的十分出色的评价,在他这里不起作用了。例如,瓦萨里谴责乔托把圆眼画成杏核的形状。这一批评不仅带有自然主义的偏见,而且是以古典传统中认为圆形是完美的审美偏见为依据。但很显然,正是这两种偏见的结合,抹杀了威太卢非常可贵的直感。瓦萨里造成的后果使得人们不去考虑文艺复兴的艺术有多少是从中世纪那里继承来的,并且认为只是在16世纪才达到艺术的完美性。这一看法一直延续了两个世纪。

① 马基雅弗里(1469—1527),意大利文艺复兴时期著名作家、政论家、政治活动家,有《论霸权》等著作。



瓦萨里批评的积极因素存在于他对艺术完美性敏锐的直感之中。谈到米开朗琪罗时,他觉得自己的批评标准不够了,便求助于上帝,因为上帝对那些无法创造完美艺术的工匠们感到失望后,才把米开朗琪罗送到人间来。上帝已经把他塑造成一个在绘画、雕刻、装饰的设计方面,在建筑的实践方面具有完美素质的人。至于他在哲学和诗学上道德品质的完美,就更不在话下了。米开朗琪罗已运用艺术的主要手段,通过人体,尤其是裸体形象,以其雄伟的气魄、精确的比例、有力的姿态和表情,表现出了艺术上和人格上的完美性。“为了达到这惟一的目的,他抛弃了色彩的妩媚,细节的变化和多样。这些东西,别的画家是不会完全忽视的。而他的忽视大约不会没有道理。由于素描的基础不扎实,别的画家就用各式各样新发明的奇特方法在色彩上寻求浓淡和层次的变化。总之,他们靠的是另一套办法确定了自己名家的地位。”在1550年的版本中,瓦萨里只表示了对米开朗琪罗的崇敬之心。而在1568年的版本中,由于受到阿莱丁诺的影响,他加了一些保留意见。而恰恰是这些保留的意见,显出了瓦萨里艺术批评的价值。艺术的批评是要指出不足的,米开朗琪罗的神圣形象却使瓦萨里看不到他的不足。但与此同时,当瓦萨里意识到艺术世界中有着比人体更丰富的东西时,就提出第一点不足之处。而当他承认色彩浓淡和层次的各种变化也是通向艺术的一条道路时,他肯定了威尼斯艺术的审美价值是有权和米开朗琪罗并列的。毫无疑问,这里提出的批评定义中的诸要素,还只是初步的,但却有其自身的价值。应该说这是文艺复兴留给我们的最好遗产。

更为重要的,是他对拉斐尔的评价。在他1550年的著作中,瓦萨里把拉斐尔的艺术历程看做是不断进步的历程。认为他在最后的作品中达到了完美的高峰,这里进一步地宣示了米开朗琪罗也有他的局限性。另一方面,在1568年的书中他同时批评了拉斐尔和米开朗琪罗的个性,指出了他们两人的不足。拉斐尔的成就使他看到,绘画不仅仅存在于裸体的素描中,而是可以通过独具的匠心,通过透视的处理,通过衣物、肖像和“描绘生动美丽的妇女和小天使的面貌”来达到艺术的完美。“我认为,这些是拉斐尔所追求的。他无法在画裸体方面达到米开朗琪罗的高度,就在其他方面可与米开朗琪罗比高低,甚至可能超过了后者。”这样瓦萨里就得出了一个令人满意的结论。他指出拉斐尔在他最后的作品中由于运用了米开朗琪罗式的素描,因而也就“部分地失去了他原来

获得的声誉”。这一评价已得到了现代批评家们的赞同。其中表现出了对艺术个性的理解,因此超越了文艺复兴时期批评的局限。显然,在这个例子里,瓦萨里的批评胜于他所能提出的概念。从这一特殊的批评例子中,瓦萨里进一步总结出了一段箴言:“每个人都应该满足于从事自己出于本能而喜爱的工作,不要希望把手伸向与自己本性不合的东西,去与人竞争。这样就不至于徒劳地使自己精疲力尽,而且羞愧伤心。”这一段箴言与阿莱丁诺早在1537年写的那段话完全一致,阿莱丁诺说:“那些画家傻乎乎地盯着米开朗琪罗的小教堂……想去模仿他的伟大作品,强迫自己描绘那些雄伟人物的动作和神态,忘掉了来自生活的第一手材料。结果不但没有学到米开朗琪罗的风格,连自己的风格也忘掉了。”这是对米开朗琪罗式的风格主义的谴责。而瓦萨里居然接受了这种看法,这就证明了他的艺术批评是胜于他的艺术实践的。

由于米开朗琪罗和拉斐尔两种个性所达到的不同特征的完美,奠定了瓦萨里的艺术鉴赏力的基础,再加上阿莱丁诺的影响,因此他的理论才达到了这样的高度。然而,当他碰到一些更近代,与自己的欣赏趣味有距离的作品时(例如像科雷乔<sup>①</sup>、乔尔乔内或提香的那些作品),他只能赞美它们细部的美,但却不理解它们整体的效果。他在科雷乔作品面前感到束手无策,他虽然预感到这位艺术家的伟大之处,却又无法说出道理来。他在乔尔乔内的壁画面前不知所措,因为他无法确定其主题;他在提香最新的作品前同样陷入困境,因为那些粗犷不连贯的笔触是只有在一定距离以外才能欣赏的。在不理解的情况下,他抓住佛罗伦萨的素描,遵循古代绘画的原则,赞美那些从中获益的作品,哀叹那些没有掌握这些原则的作品。也就是说,他特有的审美趣味和他个人的兴趣阻碍了他对作品的理解。

由于达·芬奇、阿莱丁诺和瓦萨里的著作,16世纪关于绘画方面的批评有了显著的发展,而关于建筑方面的批评却不然。瑟利欧<sup>②</sup>、维格诺拉、帕拉狄欧<sup>③</sup>

① 科雷乔(Correggio, 约1489—1543),意大利文艺复兴盛期画家,色彩明丽,追求欢愉快乐的情调,有《牧人来拜》等作。

② 瑟利欧(Sebastiano Serlio, 1475—1554),意大利建筑家、作家。

③ 帕拉狄欧(Andrea Palladio, 1508—1580),意大利建筑家、工程师、城市规划家、园林设计家。



和斯卡菲兹的四篇关于建筑的论文,虽然取得了很大的成功,并重印了许多版,但由于是以研究维特卢维亚和古代遗址为出发点,因而未能阐明他们那一时代建筑艺术中的问题,仅止于反映了实际生活和社会的需要。瑟利欧的文章比其余的三篇更重要些。尽管他提出忠实于古代的法则,但正由于学识不足,反而坦率地流露了他自己的艺术趣味。好像是破坏了内部逻辑的一致性,他喜欢的是在严谨的古典风格里加上质朴的乡村气息。他不把空间看做是距离和高低的综合体,而把它看做是一种气氛集结的效果。他更多地从色彩并列的对比方面,而不是从立体形式的关系方面来看建筑艺术各个因素的分布情况。去法国的时候,因为不受意大利严肃的古典艺术的约束,他更沉迷于千奇百怪的艺术变化,并试图用抽象的心理学的术语给建筑组合的新原理下定义。例如:强烈的、柔和的、脆弱的、粗糙的等等。也就是说,一些片断的感觉,还没有从感性上升为理性知识。因此,从某些方面看来,他的批评与威尼斯评论家们对绘画的批评有相似之处。像他们一样,虽然有着明显的艺术倾向,却无法阐明其理论。

米利札<sup>(1)</sup>和歌德对新古典主义进行批评时,感觉到了帕拉狄欧不属于传统式的纯古典主义建筑家。然而帕拉狄欧自己却没有意识到威尼斯古典建筑风格变化的过程中他所起的作用。因此,当人们读他的文章时,只看到维特卢维亚、阿尔伯蒂和瓦萨里的思想,尽管在帕拉狄欧的文章中也能找到一点建筑史的线索。在他看来并非如马提尼所说恢复了美好建筑艺术的是布鲁尼勒斯基的作品,而应该是布兰曼特<sup>(2)</sup>。所以,布兰曼特的作品就被划归到古典建筑的行列里去了。

曾经有人敏锐地指出风格主义者是文艺复兴时期真正的批评家。的确,由于他们在艺术上创造本性的不足,于是从名师的作品中挑选值得赞赏的因素,认为那就是艺术。他们身兼艺术家和批评家,虽然这是一种误解,因为与其说选出来的因素是艺术,还不如说它们只是艺术的象征物。然而毕竟他们态度是批评家的态度,因此风格主义者所写的艺术的论文,比他们的绘画创作更为重要。

(1) 米利札(Francesco Milizia, 1725—1798),意大利艺术史家、建筑评论家。

(2) 布兰曼特(Donato Bramante, 1444—1514),意大利建筑家与画家。

运气最好的是詹·帕·鲁马佐<sup>①</sup>的那篇译成了英文和法文的《关于绘画艺术的论文》。他是一位伦巴底的风格主义画家,后来眼睛失明。他把自己的艺术从实践上升为理论。他的鉴赏趣味以达·芬奇的理论为基础,并吸收了米开朗琪罗和拉斐尔的特点。总的来说他欣赏提香和威尼斯画派的“色彩的幻术”,但却把他们排除在典范画家之外,也颇可理解。他是一个没有落入风格主义框框的风格主义画家。他阐述了折衷主义的要点,又指出了它的危险性。他的思想摇摆于经验主义的观察和抽象概念之间。因此,根据他的看法,艺术既是对自然的模仿,又是思想的表现。他既看不到形式自身也看不到色彩自身所具有的价值,所以就按照达·芬奇的思想来更新自己的看法,以生动的光线作为本质的表达手段。对于生动的光线的欣赏力,使鲁马佐较之瓦萨里对北方的绘画(科雷乔和提香)有更深的理解,但这还未足以形成一种统一的鉴赏原则。所以,他把卡拉奇<sup>②</sup>而不是卡拉瓦乔<sup>③</sup>看做是艺术家中理想的代表。

他的论文包括三部分:理论、实践以及圣像画法。最后这一部分是绘画怎样处理对象的书面范例。理论部分解决的是绘画科学可能性的范围,并引证了各式各样古代、近代画家们在艺术中的“发现”。实践部分表达了鲁马佐的艺术鉴赏的倾向性。

艺术的表现是有实际根据的,也就是说它具有真实性。但真实本身也许会被装饰所掩盖。只有富于想像的意识才能理解其真实性。比例和透视构成了绘画的法则,但风格主义的特点是把抽象的几何概念看做是具有象征性的统一体,从而取代了阿尔伯蒂解释现实的方法。运动感和光暗是绘画的顶点。运动感所反映的对象的心理状态表现出了巨匠的创作激情。美妙的光暗能补救素描之不足(这也许是在他那个时代里形成的对于艺术最敏锐的直觉了)。鲁马佐援引中世纪神秘崇拜的传统来为光线辩护,他说光就是上帝。运动表现心理

① 鲁马佐(Giua Lomazzo, 1538-1600),意大利画家。曾以论画的著作而闻名,积极介绍风格主义绘画。

② 卡拉奇(Caracci)三兄弟:路多维柯(1555-1619),阿戈斯廷诺(1557-1602),安尼巴尔(1560-1609)。以路多维柯为首,卡拉奇三兄弟在意大利建立了波隆纳学院,形成卡拉奇学派。他们反对风格主义,主张综合各家长处,故被目之为折衷派,对后世影响甚大。

③ 卡拉瓦乔(Michelangelo Garavaggio,约1573-1610),意大利画家,与卡拉奇学院派相对抗,真实地描写生活,强调光暗对比,画中有独特创造,后世许多大师都受到他的启发。



状态,光线表现肉体状态。色彩与绘画里其他部分相结合完成了真正的幻想。像对待比例、运动和光一样,他也从抽象的角度考虑感情的问题,因而制定了一篇有关感情的论文提纲。

当论述这些问题时,鲁马佐虽然时常提出这位或那位画家,但却没有觉察到在他所论述这些抽象的造型或心理因素的后面,正包含有艺术家的个性。鲁马佐著作的最重要之处,在于它使抽象的造型因素系统化了。鲁马佐追求哲学式的思考,把艺术与艺术理论区别开来。阿尔伯蒂和达·芬奇给艺术家们定出种种规则,指导他们的创作,而鲁马佐则试图合理地解释艺术家们所创作出来的作品。因此,形式和色彩的抽象因素不再存在于艺术家作品的技术手段中,而是存在于批评家解说的分析之中了。因而,我们也许可以承认,鲁马佐似乎是近代德国艺术科学的先锋。不过应该警惕的是反映了鲁马佐对于艺术家的理想的那些具体规定,使他无法在考虑艺术问题时,看到他们的局限性。

然而,无论如何这是16世纪意大利风格主义最大的成就。

## 第五章 巴洛克时期

大致地看一看 17 世纪艺术的情况,我们就会了解在各个国家都广泛地流行着的对于意大利风格主义艺术的反抗,这种反抗导致了艺术的异常繁荣。

在意大利有卡拉瓦乔,在弗兰德斯有鲁本斯<sup>①</sup>和凡·戴克<sup>②</sup>;在荷兰有伦勃朗、佛朗兹·哈尔斯<sup>③</sup>、维米尔<sup>④</sup>和其他一些画家;在西班牙有埃尔·格列柯和委拉斯开兹。更不用提一些次要的画家了。这些人不仅创作了一批名作,而且还创造了崭新的绘画艺术。尽管雕塑家、建筑家也有出名的,甚至是重要的作品,但他们都没有达到这些画家的卓越艺术水平。这些画家没有抛弃 16 世纪艺术极其丰富的经验,虽然他们清楚地意识到 16 世纪艺术与他们自己的艺术存在不同之处,比如卡拉瓦乔就是这样。与风格主义不同的是,他们没有特别地把拉斐尔或米开朗琪罗当做经验的范本,而是对提香、丁托列托或委隆内塞<sup>⑤</sup>特别注意。但最重要的是,他们没有急急忙忙、随随便便地搬用学来的形式和色彩的因素,而是把个人的肉体 and 心灵上的真实情感注入到这种文化中去,使其充满了自由纯朴的力量。缺少了这一点,艺术也就不存在了。艺术曾由于理论

① 鲁本斯(Peter P. Rubens, 1577-1640), 弗兰德斯画家。为巴洛克风格的代表人物,作品华丽奔放,富浪漫色彩,曾担任外交使节,对法国、英国的艺术均有影响。作品有《劫夺列其普的女儿》。

② 凡·戴克(Van Dyck, 1599-1641), 弗兰德斯画家,鲁本斯的主要助手,以肖像画著称,曾长时间在英国宫廷工作。有《查理一世像》等作品。

③ 哈尔斯(Frans Hals, 约 1580-1666), 荷兰画家,以肖像画著称,笔法奔放,形象生动,对油画技巧发展有较大贡献,作品有《占卜赛女郎》等。

④ 维米尔(Johannes Vermeer, 1632-1675), 荷兰画家,善作室内景象的人物风俗画。在造型及色彩上有独到的成就,但久不为世人所知,至 19 世纪始被发现。

⑤ 委隆内塞(Paolo Veronese, 1528-1588), 意大利文艺复兴威尼斯画家。善画宴乐生活的豪华场面,色彩华美,有《迦拿的婚宴》等作品。



的武断、手法的熟练、虚伪地强调感情以及肤浅的目的而陷入题材与道德上的混乱,他们以新的方法澄清和整顿了这种混乱局面。

他们对风格主义的反抗是很直接的,正是由于他们需要按照个人特性来进行创造,因此他们是17世纪完美的艺术家。当然对于风格主义持反对态度的不仅仅是他们。

另外一些人寻求一种不够自然、缺少感觉但却更带有批评性和更有学术性的方法;也就是说,从16世纪所有伟大的作品中,总结出他们认为刚好符合于最好的艺术的那些经验。他们可以说是风格主义的革新者,这不是因为他们反对风格主义,而是因为他们发展了风格主义。他们想在所吸收的各种各样的艺术因素中寻求可以与风格主义相结合的东西。鲁马佐对于受伦巴底传统影响的威尼斯色彩的赞赏,已经过时了。卡拉奇派改变为这样一种局面:他们试图仿效威尼斯画家的色彩,因为他们认为提香的明暗比拉斐尔的更富于艺术性。所以他们不再被称为风格派了,因为在以名作为典范与他们自己的风格之间有了一段风格主义所缺乏的批判性的区域。他们被称为折衷主义者。在这一方面,鲍罗·宾诺是他们的先驱。他在1548年就提出了要有米开朗琪罗式的素描和提香式的色彩。他们的目的只是要认识艺术的价值,而不是自己创造艺术的价值,因此他们对风格主义的反对也就不是直接的了。并且他们的个性是按照一定的信条,而不以其情感为基础来取得发展。自然,他们很少,而且只是部分地达到了真正的艺术水平。法国画家普桑是这些有学问的革新者之中最出色的一位。他非常认真地看待他的信条,以致自己的生活都颇富于戏剧性,并且为艺术提供了新的材料。虽然他们的作品整个来说要比我们开始提到的那些艺术家的作品差得很远,但他们却征服了17世纪,受到更多的欣赏和吹捧。

在“特林特会议”<sup>①</sup>之后出现了道德方面的偏见。绘画和雕塑中很少有敢于用裸体形象冒犯伪善的统治势力,也很少有人敢于用诗意的想像违犯宗教的教条。几里欧于1564年和阿曼奈提<sup>②</sup>于1582年所写的书,正是为了躲开历史

① “特林特会议”(Council of Trent),指16世纪中叶(1545—1563)罗马天主教全国范围的历史性的重要会议。

② 阿曼奈提(Bartolomeo Ammanati, 1511—1592),意大利雕塑家、建筑家,受米开朗琪罗风格影响,并有著述。

的错误和不适宜的艺术形象。卡丁诺·帕辽提甚至在1582年和1594年出版了一部类似圣像画规则的书。这部书与狄欧尼西俄斯神父的那部不同。狄欧尼西俄斯向画家们建议他们可以画的东西,而帕辽提的目的是要限定画家所不能画的东西,并且自命负有“意识控制者”的职务。他希望劝导画家们成为沉默的神学家和无言的传道士。因为,没有理性的扶持,人类的弱点使他们无法理解神圣的事物。也就是说,这些神学家们试图把艺术变为文辞和理性的图解。因此,论述艺术的道德性的文献,例如波罗米欧的《神圣绘画》(1634),或奥托尼利和画家波德·柯托奈于1652年合写的《论文》,就没有追求美学的兴趣。他们说,不管是什么原因,仅仅注视肉体的美是远远不够的。总之,出现了道德美的需要,虽然这种道德美常常是虚假的,伪道学的,当然有时也是真挚的。这时,把人的裸体当做抽象形式规范因而视之为一切美的基础的那种偏见被取消了,为了取得多样的色彩效果,人们鼓励对穿衣服的人物形象的探讨。由于制定了描绘宗教作品的法则,因而限制了一切自动表现宗教题材的可能性。教堂有时对卡拉瓦乔(他也许是17世纪意大利艺术家中仅有的一位宗教画家)也加以拒绝,因为人们觉得他“太不寻常”,也就是说,怀疑他是异教徒。同时,强加了绘画艺术的说教目的取消了美感中的一切自由意志,反而使其含有罩上了道德面纱的“肉体快感”的意识。其结果之一就是描绘殉教的圣徒们如何忍受肉体上的痛苦,以便刺激起一种苦乐混合的,也可称之为快感的特殊感受,并且非常不恰当地被解释为亚里士多德的悲剧“净化”作用。

“反宗教改革”的道德主义与笛卡儿<sup>1)</sup>的理性主义结合在一起了。通过数学精神,科学以绝对的推理优势找到了研究外部世界的方法。在意大利,对理性主义来说,艺术的传统太富于生气了,以至于不得不给它罩上一圈神秘的光环,使之成为柏拉图主义,或新柏拉图主义。例如,贝洛瑞<sup>2)</sup>就曾这样解释他的“理念”的概念:“即使理念来源于自然,也仍然胜于自然,并成为艺术的源泉。理念受到智识的指导,又反过来指导手的动作。”但是在法国,一般来说,科学的精神,特别是笛卡儿的思潮,更倾向于追求理性主义,因而就有了法则的无限权

1) 笛卡儿(Rene Descartes, 1596-1650),法国哲学家、数学家、生理学家,反对经院哲学,主张唯理论,把数学的推理方法运用于哲学。

2) 贝洛瑞(Gian Pietro Bellori, 1615-1696),17世纪意大利画家和作家,曾任罗马修道院院长。



力和布瓦罗<sup>①</sup>《论诗的艺术》。所以,当时的一个意大利人安·柯恩提正确地指出:法国人在评判艺术时不受对感官刺激的程度的支配,而且让艺术与哲学在相互融合中向前发展。

与道德的美学观和理性主义相反,还流行着一种看法,即认为艺术关系到感情问题。所以,在判断美的感受时,“审美力”的概念就用来反对理性的概念。在这一点上人们认识到,所谓艺术法则,并不是算术或几何原理,因此他们容忍艺术上的特殊情况和不足之处。与科学智力相对的是“天赋”,后来在下个世纪称之为“天才”,也就是艺术创造的才能。艺术家被分为两类:一类有“天才但缺乏鉴赏力”,另一类有“鉴赏力但缺少天才”。这种看法非常普遍,以致很难确定究竟谁是首创者。但无论对道德还是对理性法则来说它都是一种反抗。杜波斯<sup>②</sup>在他的《关于诗和画的批评意见》中,对这一点有清楚的阐述:“绘画的首要目的是要感动我们。使我们非常感动的作品必定很出色。同样,不感动、不吸引我们的作品,就一钱不值。即使批评家们在这样的作品里找不到违背法则的缺陷,也只能说明这类作品虽然没有毛病,却很糟糕。可是一件违背法则、带有许多毛病的作品,却可能非常出色。”“情感将较之所有批评家写的论文更清楚地告诉你这件作品是否动人。那些可敬的先生们喜欢用的辩论和分析的方法,对于是否真实,对于追寻一幅作品好坏的原因是有效的,但只有情感才是决定的因素。”毫无疑问,这种看待艺术的态度,不仅比过去进了一大步,而且包含了绝对和永恒的真理。后来的美学家们虽然对此阐述得更完整些,但就本质上来看,并没有改变其基础。

另一方面,远在1644年,帕拉威辛诺<sup>③</sup>就试图说明对自然的模仿只是取得真实感的某种手法,而不是真的用幻象代替实物。尽管古代传说中说,宙克西斯所画的葡萄引得鸟雀都来啄食,但一个人作画不是为了画出这样的葡萄,而是为了画出激起人们的愉快感和热烈情感的生动作品。这一看法里即使保留一些感觉主义的要求,却显然是对道德主义和理性法则的否定。

① 布瓦罗(Boileau-Despreaux, 1636—1711),法国诗人、艺术批评家,有《论崇高》等作。

② 杜波斯(J. Baptiste Dubos, 1670—1742),法国修士、历史家、美学家。

③ 帕拉威辛诺(Sforza Pallavicino, 1607—1667),意大利作家,曾任红衣主教,著有《论模仿》。

最后,1684年,莱布尼兹<sup>①</sup>注意到,虽然画家和其他的艺术家们能够很好地对艺术作品作出评判,但却不知如何说明自己的看法。假使有人要问,他们也习惯于回答说,他们觉得树叶画得“说不出来的”那么好。莱布尼兹以他那善于鉴别的能力把这类看法称为以明白但不精确的知识为基础的批评,也就是说没有道理可讲。这类批评依靠的是实例,而不是依靠论证,所以只是在衡量鉴赏力和敏感程度时有其重要性。读者们会记得,中世纪的思想中有过类似的观点,但在17世纪它显示出更高的发展,因此在18世纪的美学基础中起了主导的作用,而且没有受到任何干扰。

总之,在17世纪,道德主义、理性主义和美感主义是并列或交错在一起的,没有任何一方特别占优势。因此对于艺术的批评不但是各式各样的,而且往往还是自相矛盾的。

然而,有两股主要的批评潮流,显示出有目的的趋势:

来自卡拉奇的理性主义,通过贝洛瑞在意大利获得了极其有力的表现,而在法兰西学院中则得到了系统化的成果。

起始于威尼斯的感觉主义的潮流,以鲍希尼<sup>②</sup>为其最有天才和最令人信服的代表,而德·佩勒斯则是其最有见识和最公正的代表。

罗马修道院院长贝洛瑞投身于研究考古学和拉斐尔,写出《现代画家、雕塑家的生活》一书。他只谈到很少几个生活在他那个世纪并对审美鉴赏有重要影响的艺术家。他不仅仅从意大利,也从弗莱米什和法国选出一些艺术家进行论述,以便满足当时只是在罗马才会产生的对于艺术知识的普遍需要。贝洛瑞的资料准确性是惊人的,而且在寻求事实与思想之间的关系的那种严肃态度也是令人赞叹的。他站在与自然主义和风格主义相对立的角度来进行批评:首先考虑的主要人物是卡拉瓦乔,其次是卡·德·阿尔品诺<sup>③</sup>,然后指出安尼巴尔·卡拉奇超过了他俩,就像真理在与两个谬误相比较。他用来指责风格主义的理由

① 莱布尼兹(Gotfried Leibnitz, 1646—1716),德国学者,哲学家,客观唯心主义者,德国资产阶级与封建主义妥协的思想代表。

② 鲍希尼(Marco Boechini, 1613—1678),意大利画家,艺术史家,批评家。最早肯定委拉斯开兹的评论家。

③ 阿尔品诺(Cavaliered' Arpino, 1568—1640),著名的意大利风格主义画家,既反对新起的卡拉奇派的折衷主义,又反对卡拉瓦乔的自然主义。



很简单,说他们光是仿效名作;风格主义的作品只不过是大自然的私生子,而不是它的儿子。但反对自然主义者们的种种议论就要复杂得多了。他说:自然主义者们不得不面对着那些赞美画得很像自然事物的公众;这些公众之所以这样,是因为他们看惯了这类东西。欣赏美丽的色彩,而不欣赏他们不理解的美丽的形式,他们对优雅精致感到厌倦,因而赞美新奇的普通事物;贬低理性、随大流,脱离了艺术的真谛,也就是脱离了以理念为基础的艺术。在贝洛瑞看来,普通无知的人只喜欢花哨的颜色和新奇的事物,而与这种嗜好相反的另一类具有学术性的艺术科学,则存在于观念、理念、真理、优雅和美的形式之中。当然,观念、理念、真理都是神圣的事物,因此上帝亲自把拉斐尔送到人间(在这一点上,拉斐尔代替了瓦萨里的米开朗琪罗)。既然拉斐尔之后的工匠们都衰退了,洞察一切的上帝又把安尼巴尔·卡拉奇这位绘画的复兴者送到人间来。

曾受到阿尔班尼赞赏的阿戈斯廷诺·卡拉奇所作的一首十四行诗中,阐述了卡拉奇画派的理论纲要:汲取罗马派的素描,也就是米开朗琪罗的力量和拉斐尔的比例和谐,以及威尼斯派的运动感和明暗法——提香的作品曾以此而获得真实感;汲取伦巴底派的色彩——安尼巴尔·卡拉奇曾以此而获得了纯粹的贵族风格。贝洛瑞赞成并强调安尼巴尔·卡拉奇从拉斐尔那儿总结出来的经验:创造,感情的抒发,优美的模仿,最后是理念与自然的统一。今天人们都清楚地知道,艺术不可能用折衷主义的纲领来实现。然而,无法成为真正的艺术纲领的卡拉奇的“纲领”,如果不是在批评性的问题上陷入一个相当长时间的错误的话,本来至少可以称之为一种批评方面的纲领;因为它尽力阐明从每位名师那儿选出来的带有艺术个性的特点。威尼斯画派的明暗对色彩有作用,而科雷乔的色彩又对立体造型有作用。由于卡拉奇派相信伦巴底派的色彩胜于威尼斯派,因而也就无法理解他们那一时代仅有的色彩传统的真正可能性是什么,同时也误解了威尼斯画派的运动感和明暗法:牺牲了一切来追求他们在科雷乔那里所看到的高尚秩序、华丽、纯正和优雅的贵族气派。也就是说,正是由于卡拉奇派和贝洛瑞不理解色彩是独立于“希腊—罗马”造型形式之外的一种艺术形式,所以他们看不到那个时代最需要的是什么。他们想效仿瓦萨里的评论方式,可是那位评论家却看到了刚出现的威尼斯派的色彩成就,他在理论方面虽不大严谨,但艺术敏感性却是很强的。

所以,贝洛瑞在理论上认为,卡拉瓦乔的艺术在色彩上与乔尔乔内的一致,是对拉斐尔和古代雕塑的背叛;而在承认其色彩和模仿自然的真实的同时,又谴责他的画思考欠周到,素描不得体,总之,缺乏科学性。在贝洛瑞看来,多明尼其诺<sup>①</sup>是位伟大的艺术家,因为在表现历史题材方面没有人能超过他。但鲁本斯,尽管有天才,头脑灵活,技法熟练,色彩丰富,却缺少表现自然魅力的深厚的素描功夫,因而不大受欢迎;而凡·戴克,虽然色彩生动,肖像画得好,但在构图和素描方面仍有不足。

在以上所提到的这类偏见中,最严重的是所谓“选择”,它来自古典文学,并且一直顽固地延续到今天,因为它是以持久的社会偏见为其基础的。“反宗教改革”运动在豪华享受和宗教需要之间造成的这种混乱局面,使美的观念要按照社会的需要进行解释,而道德的美也不能在完美的肉体上得到体现,因而,只是在新教徒区域里的伦勃朗的作品中,方可以找到表现道德美的平民们的形象。

使卡拉奇的体系完整化,使贝洛瑞的理想具体化的艺术家是尼·拉·普桑——一位哲学式的画家。为了抬高他,贝洛瑞描述了他画里的那些有代表性的场面,强调他的人物的寓意价值,但却很少指出形象本身的因素。因此,贝洛瑞不仅在理论方面,而且在批评实践方面表明,他需要求助于艺术之外的抽象原理来认识艺术本身的价值。

文艺复兴时期,重要性仅次于乔尔乔·瓦萨里所著的《画家、雕塑家和建筑家的生活》一书的,也许还应提到其他一些人的作品,例如阿尔伯蒂、达·芬奇和鲁马佐的著作。但另一方面,在17世纪,“生活”形式的著作很流行。在绘画批评的范畴中,批评家们不是尽力使理论系统化,而是宁愿对个别作品和个别艺术家加以批评,我们已经看到,卡拉奇是怎样暗示出各种批评范畴——例如:对称、色彩等等——之间的关系,并在每一范畴中找出可作为榜样的完美的艺术家。既然这里的每一位艺术家都与别人密切相关,所以多明尼其诺就想把他们分门别类加以区分和典型化,比如:罗马派——模仿古人;威尼斯画派——模仿

<sup>①</sup> 多明尼其诺(Domenichino, 1581—1641),意大利波隆那画家,阿尔班尼好友,曾在卡拉奇学院学习,追随安尼巴尔·卡拉奇的风格。



自然；伦巴底派——模仿得更柔和流畅；托斯堪尼派——精心雕琢。注意，尽管这种区分十分武断，却在许多画廊和素描陈列室里一直被沿用着。

在批评上进行这样武断的分类必定会陷于理论上的荒谬。事实上，对于任何一个有个性的艺术家，运用这种想像出来的种种完美标准，也都可以给予否定，就像有些人那样把有名的艺术家的缺陷也进行分类。比如：拉斐尔——雕琢生硬；提香——素描贫弱；科雷乔——缺乏教养；委隆内塞——散乱模糊；米开朗琪罗——粗野不文；卡拉奇——谨小慎微等等。在这类批评中，我们可以看到对卡拉奇派批评的拙劣的模仿。

提出过这样一些看法的是派瑟里<sup>①</sup>。他描述了那些曾在罗马工作过，并死于1641—1673年间的艺术家的生活。他不像贝洛瑞那样博学严谨，具有选择的能力，但他的作品却具有某种生动性，反映了当时的艺术界的逸闻。他单纯到竟不知道所谓艺术家的“非凡才能”来自柏拉图的理念，所以，这个可怜的人把艺术创造看做是随心所欲的奇想。

在意大利每个有画派的城市中，都产生了描写艺术家生活的传记作家。他们一般都站在与瓦萨里相反的立场上跟他辩论，指责他对佛罗伦萨城市光辉业绩的看法有偏见。佛罗伦萨人巴尔金努奇急切地反驳说，佛罗伦萨比别的城市最先产生了伟大的艺术。巴尔金努奇的主要著作，是1681年开始出版的《素描专家纪事》。这个题目是有意义的，因为瓦萨里用轻松的口气谈到的那些放任不羁的画家和雕塑家们，已经由于对他们学术修养的研讨而变成专家了。他们当然是某种理念的专家，但也被称为素描的专家。佛罗伦萨的保守特点，的确在艺术和批评两个方面都表现了出来。巴尔金努奇是一个博学、精确和严肃的人。他不是按照风格和学派，而是按照他所谈到的每十年出现的画家们来排列他的材料。他写的是一部编年史，而不是历史。他自己不是一位批评家，而只是把自己局限于介绍当时艺术竞赛中的评价。因此，要了解当时佛罗伦萨的艺术家们对伦勃朗的画有些什么反映，也是很有趣的。他们当然知道这位画家在荷兰很有名，但不知道究竟为了什么，他们只看到“他画得太放肆，无论外部与内部，轮廓与结构的线条都不清，重复的笔触粗犷有力，但却使得暗部给人印象

<sup>①</sup> 派瑟里(Giovanni Battista Passeri, 1610 - 1679), 意大利作家, 艺术批评家。

太强烈,不够柔和”。他们知道,也就是说,伦勃朗画的阴影带有透明感,不同于卡拉瓦乔的画法。然而他们却看到了伦勃朗的画比最大胆的意大利光线派的画家还要缺乏清晰的轮廓线,因此对之十分不满。有趣的是,伦勃朗的铜版画比他的油画更受佛罗伦萨人的欣赏,因为版画不像油画那样,带有那么强烈的地方色彩,它看起来纯粹是刻出来的图画。

巴尔金努奇虽然缺乏有说服力的理论,但却很能欣赏贝尔尼尼<sup>①</sup>。贝洛瑞曾对这位艺术家百般挑剔,而巴尔金努奇却看出来贝尔尼尼懂得怎样使油画、雕像和建筑获得一致性,并指出他的风格存在于令人惊叹的灵活的笔法之中。“这种灵活的笔法,使他得以用我们称之为漫画或速写的形式创造出卓越的作品来。用一种粗率的开玩笑的方式把别人的相貌加以夸大和变形,但画得仍然很像本人。”由此我们得知漫画这一艺术样式的起源。那时候漫画还不带有实际的、道德的或政治的目的,只不过是随意挥写的自然结果。

斯堪奈利和斯卡拉穆齐亚两位作家,于1657和1674年出版了他们的两篇论文,阐述了批评界发生的变化。他们不再试图建立什么法则,而是陈述他们绘画方面的历史经验。与其说这些是论文,不如说是作者借着叙述某位艺术家而对绘画价值进行认真探讨的文章。斯堪奈利首先是从科雷乔展开论述的,而斯卡拉穆齐亚则是由拉斐尔开始。他们两位对所谈论的艺术家的个性都相当地了解。斯堪奈利反对宾诺所提出的使米开朗琪罗的素描与提香的色彩相综合的理想。他肯定地说,提香事实上并不需要学别人的素描才能获得艺术的完美,因为他本来的作品就够完美了。如果伟大的画家们有时也画了些糟糕的作品,只不过是人皆难免的偶然性造成的,无损于他们最出色的作品中的完美性。斯卡拉穆齐亚也反对用比较的办法来贬低伟大的艺术家,如果拉斐尔没有像提香那样大胆地运用按透视法缩短的画法,只不过是出于画家不认为把这种方法运用到自己的构图中去是必要的,而并非不会这样画。可惜的是后来他把这种原则发展到破坏了批评的依据,他说,为了避免判断上的错误,就应该赞美所有的艺术家,结果是以“一视同仁”取消了批评标准。

贝洛瑞记下尼·普桑对绘画的一些看法:既然绘画是借助有限的自然表现

① 贝尔尼尼(Giovanni Bernini, 1598—1680),意大利雕塑家、建筑家,巴洛克风格的代表人物,曾应路易十四之邀,赴法设计卢浮宫。有《圣德列萨的幻觉》等雕塑作品。



出的一种实物的“理念”，那么只有在理性教义的控制下画家们所进行的模仿实践才是正确的。

绘画的主要题材是人的行为。动物和其他的一些自然物都处于次要地位。他所说的“行为”含有“表演”的意思，这就像诗歌中的修辞一样，是绘画的一种修饰技巧，为了使画家能获得“高贵的风格”，题材必须重大，例如英雄业绩之类。画家们用不着描绘细节，排除一切卑下的主题；构图要自然；个人风格、手法和趣味要合乎一定的标准；造型是为了表现笑或恐惧之类的表情；色彩只是为了吸引眼睛的注意。普桑在意大利罗马形成了他的思想和风格。他非常崇拜多明尼其诺、拉斐尔和古代雕像，多少也注意到了提香，但并不像对其他的艺术家那么欣赏。在他的论著中，已出现了脱离意大利，甚至古典艺术家的倾向，出现了一种更为严格周密而僵硬的原则。

继1648年法兰西学院在巴黎成立，1665年在罗马也建立了“法兰西学院”。这使得法国艺术家们有机会“在那里形成他们的趣味和风格”。普桑是遵循的榜样，无论如何都要像罗马人那样，即使比罗马古典主义者更加“古典主义化”也是好的。弗·德·坎布瑞于1662年写了一篇论文，反对那些色彩怡人，但不顾几何、透视和解剖关系的过分放肆的画，好像他们是些相信唯物主义异端学说的自由主义分子。查特屢在访问巴黎的时候，指责贝尔尼尼设计建筑物时思想太自由化了。贝尔尼尼觉得法国艺术家的风格过于沉闷平庸，需要给他们一些雄伟感。其实这和普桑说的高贵的风格是一回事，后来则被称之为“崇高的风格”。

甚至对于包括了绘画、雕塑和建筑在内的总的称呼也改变了。瓦萨里当初考虑到它们的统一感是需要精心设计的，故把它们统称为“设计艺术”，同时还称它们为“采用了设计构思的美术”，而斯堪莫兹称它们为“美的艺术”。巴尔金努奇称它们为“采用了构思的美术”，而斯堪莫兹称它们为“美术”。法兰西“学院派”兴起后，“美术”的说法才被普遍接受，并一直保留下来。设计的统一性为美的理想所取代。

与学院派的“独裁者”勒·布朗<sup>①</sup>看法一致的费利拜恩<sup>②</sup>在他所著的《有关

① 勒·布朗(Charles Le Brun, 1619—1690), 法国画家。法兰西美术学院创造者及首任院长, 普桑学派的倡导者, 路易十四的首席画师, 为学院派建树了一套刻板的艺术教义。

② 费利拜恩(Aandre Febbien, 1619—1695), 法国建筑家, 作家, 艺术理论家。

古今最优画家的对话》(1666)一书中,阐述了“学院派”的艺术纲领。这部书在论述原则的同时,还谈到了艺术家的生活。

他说,为了纠正自然,就要研究古代雕塑;而为了达到理想的美,首先要抓紧构图。只有构图是属于精神性的东西,因为它高于技法,只形成于想像之中。素描支配色彩,在表现历史、寓言和人物表情方面,素描是重要的。但色彩却不然,人们无法科学地对色彩进行控制。既然绘画描绘的是想像出来的各种行为,那么表情就非常重要,表情是画面的灵魂。尽管有一些保留,但费利拜恩还是赞成勒·布朗的“相貌学”式的意见。也就是说,赞同他那本画出了愤怒、恐惧等各种典型表情的版画小册子。这本书可以让学生们避免由于考虑自然本身而产生的干扰。他在美与优雅之间划了条界线。美包括比例和自然形体之间的和谐,而优雅只是与心灵的感情有关,他赞美题材的高尚和技法的适意。费利拜恩承认美是没有规则的,只有理智的光芒才能帮助我们获得美,而且这种美有时甚至违反了规则。他认识到想像的力量和依靠“天才”的必要,但是当天才把构图设想出来之后,就需要依照范例来画好素描。他认识到艺术与实物翻成的蜡型没有任何相似之处,因为艺术的相似是由心理的创造所表现出来的。总之,他提出的原则颇具学识,却未必都是合理的。也就是说,他经常把社会的习惯和理性的需要混为一谈。他把绘画的品类分成等级:既然人体是上帝创造的最完美的杰作,那么画人物的画家就是最优秀的;其次是画活的动物,而不是画死的不会运动的事物的画家;再其次是风景画家;最后是画花和水果的画家。

费利拜恩所提出的这样一些刻板的规则,实际运用时当然不困难,因此就要有所让步,例如对鲁本斯,尽管他的不正派是有罪的。还有伦勃朗,费利拜恩都采取尊重的态度,承认了欣赏趣味的不同。但另一方面,又认为委拉斯开兹不值得重视。尽管瓦萨里有所异议,但费利拜恩还是认为拉斐尔的《基督显灵》是他的杰作。总之,费利拜恩的书里面充满了集录起来的,特别是从普桑和其他一些意大利作家那儿集录来的笔记、逸闻与评语。很少,或几乎没有加入自己的批评意见。但这部书颇为有趣,因为它反映了17世纪下半叶流行于巴黎的各种古典派的思想。尽管这些思想以严谨的理性加以装点,实际上却是杂乱无章的。



如果 17 世纪的艺术批评只限于上面提到的这些,也只能说是差强人意。事实上,这些评论对于人们称之为“理念”的那种超然的艺术标准发生了作用,同时也影响了如何按艺术家的风格进行归类的问题。正因为如此,批评家们才能各行其是地对作品进行独自的选择。尽管有“法兰西学院”,可是“理念”的原则和普桑艺术之间的一致性仍然得不出结论。因为,如前所说,不能算是画家的雄辩家勒·布朗继承了可以称之为哲学家的画家普桑。尽管规定了严格的律条,而多种多样的欣赏趣味还是流传甚广。后来除了在风格中进行选择之外,其他都不能成立;风格虽然也是来自主观的,但却没有僵化。艺术的批评必须与艺术的实效相结合;被选中的风格应该是具体的而非抽象的,是有审美价值的而非图解的;是生动的艺术经验,而非理性化了的智识。

对这样一些要求作出反应的是《美妙旅行的地图》及《威尼斯绘画的丰富宝藏》的作者,威尼斯人马柯·鲍希尼,他的文化修养和智慧远不如贝洛瑞,但对绘画却更敏感。真正的感觉主义者是指那些用一套理论证明知识都是来源于感觉的人。马柯·鲍希尼不算是感觉主义者,因为他没有提出一套理论,而是接受了当时普遍流行的理论方式。但他没有依靠他人的思想,而是以自己对绘画机敏的感受方式作出了判断。所以,他的判断与所谓感觉主义的理论相符。由于对新柏拉图主义和道德主义的观点有所纠正,觉察到了艺术自主的需要,在审美的基础观点上产生了混合状态,所以,他的判断与那些更有前途的艺术思想及那些更有生命力的艺术更为一致。当人们说鲍希尼用抽象的色彩主义代替了贝洛瑞的抽象的理想造型时,似乎是指他把艺术中的衰落与腐败都一块赶走了。不过实际上他是以辩论的方式证实了惟一有发展的艺术和惟一合乎实际的理论。这也正是历史发展证明了的惟一站得住的审美趣味。在这一点上,“巴洛克趣味”表现了并非受轻视而是得到欣赏的积极意义。如果你要问,为什么那时色彩家们在艺术上可以有所创造,而造型家们却不行,其原因虽然颇难回答,但我却可以列举出若干例子让我们看看米开朗琪罗以后的艺术史。

首先,由提香、丁托列托和鲍·委隆内塞表现出来的威尼斯画派的独一无二的完美性,在鲍希尼看来是无可置疑的。鲁本斯和委拉斯开兹都是完美的画家(这是对他们的艺术最早的承认),因为他们的风格联系着威尼斯派的绘画。鲍希尼未能拒绝风格主义画家,也无法把当时威尼斯绘画中有生命的力量和衰亡

的部分区分开来。但他意识到了丁托列托和委隆内塞之后的衰落。他的地位近于瓦萨里,而优于贝洛瑞。因为瓦萨里受到一位真正的艺术家米开朗琪罗的启发,而贝洛瑞却受到一位有缺陷的艺术家安尼巴尔·卡拉奇的鼓舞。但鲍希尼更爱争论,他对那些与威尼斯派的艺术趣味不同的艺术家——例如拉斐尔——的看法就颇不公正。他为自己的宗派主义立场找出了异常有力的信念,即使是人们颂扬备至的古代雕塑也无法动摇他的信心。他认为那是些死的东西,而威尼斯的绘画则是活的。而且他还用威尼斯的世界声誉来证实自己判断的正确性。像瓦萨里一样,鲍希尼也以一位鉴赏家自诩。也就是说,联系到作者的个性和作品的风格来辨识一件作品中的优点和不足。在鲍希尼看来,要想知道什么是好的什么是不好的,就必需自己懂得怎样画画,通过实践获得真知。但他并不否认,有些特别有“天才”的人,不需实践也可以获得真知。换句话说,他并不自找麻烦地来规定如何才能获得真知,而只是想确定真知是什么。按照鲍希尼的理论,素描是油画的基础,而在实践中,素描只是艺术的人门,赋予素描生命的是色彩。没有色彩,素描只是没有灵魂的肉体。他总结说:“画家创造的是非定形的形式。或者说,为了寻求绘画的艺术表现,他突破了拘于形似的形式。”这也许是历来给绘画的表现形式下的最好的定义,而且要想换个说法给这一定义加以进一步的解释也很方便。他说绘画形式并不是立体造型的形式,而是一种为了探求新形式的变形,只是求得看起来像某件事物,因而构成了绘画艺术的一种形式。如果莫奈<sup>①</sup>或雷诺阿<sup>②</sup>知道他的这一说法,肯定是能够接受的。如果人们想到,鲍希尼写下这些话的时候,正是贝洛瑞论述他对古典艺术的看法的时候,我们就可能十分清楚地理解立体造型和绘画性两者之间存在着何等的矛盾。当考虑到色彩的运用时,他有这样一些“基本意见”:有的人厚涂,这种方法的根据是便于产生速写效果;有的人把颜色点上去,这是为了求得一种风格,以便从客观自然对象中解放出来;有的人强调色彩的统一性,以使调子柔和;有的人喜欢用笔匀齐、色彩平滑,这样使各个部分更清晰,也就是说,

① 莫奈(Claude Monet, 1840—1926),法国印象派画家中的代表人物之一,他的《日出印象》一画使印象派得名,善于以丰富的色彩表现阳光、大气、行云、流水。

② 雷诺阿(Auguste Renoir, 1841—1919),法国印象派画家,善以明艳的色彩和疏松的笔法描绘青年妇女及儿童。有《包厢》等作品。



更突出了各个部分。用渐强或渐弱的方法使色彩显得丰满圆润。迅速的笔触可以获得大胆的色彩效果,这也就是色调处理的艺术。而在画面上罩一层薄纱,就是说,涂上一层透明的色彩,则可以达到更加协调统一。在他的那个世纪里,肯定还没有谁能对色彩提出这么丰富的见解,这的确需要创见性。除此而外鲍希尼再没有什么新的见解。

鲍希尼希望写下他自己喜欢的那些画家的生活,但不是像里道尔斐在1648年出版的《威尼斯油画奇迹》中那样来描写威尼斯画派。他既不关心什么奇迹,也不想讨论令人惊奇的见解,他只想阐明“绘画的过程”。事实上,他从来不谈那些与形象欣赏无关的题目。甚至贝洛瑞都不理解应以如此严肃的态度遵循艺术批评史这样一条主要的道路。鲍希尼之所以能这样做,并非他更有天才,而是因为他对艺术更为专心。

由此出发,他描述了提香完成绘画的独特方式:“最后的几笔使画面到处都充满了生气,用手指抹擦一下太强烈的亮光,使它们近于中间调子,使色调之间协调统一。有时他用手指在某个角落抹上一些黑色,以加强效果,有时点上一笔像血滴似的红色,显得特别有精神。他不断地修改加工,以便使他那些活生生的人物更为完善。”在谈到巴桑诺<sup>①</sup>时,鲍希尼注意到,这位画家不管达·芬奇曾主张采用常见的光暗,他却是运用自己主观臆想创造出来的光暗。他蔑视细心琢磨的技法,而凭自己的直觉涂抹出缤纷缭乱的色彩。他理解这种涂色方法的价值,没有含糊其辞不加褒贬,而是把它解释为诗意的美。鲍希尼也不像“法兰西学院”那样按题材分等级,他说,尽管巴桑诺画狗和其他动物,却能在纯粹卑下之物中显出其卓越的才能。任何熟知19世纪关于题材类别争论的人,一定会感到鲍希尼不寻常的天才。在他看来,丁托列托就好像“一盏灯、一个响雷,或者说,是一枝裂开了绘画世界所有最雄伟的高峰的利箭”。委隆内塞是油画的宝库,因为他把自己聚珍盒里的珠宝都分给了别人。最后关于运动感,他认为更多的是在绘画风格中,而不是在人物的动作中。他说:“我们看到了建筑物在行进。”这当然是一个比喻,而且是巴洛克式的,但提示的含义却非常重要,并使风格具有了新的个性。

① 巴桑诺(Jacopo Bassano, 1515-1592),16世纪意大利威尼斯传统的重要画家。用色丰富,光暗对比强烈,可能曾给予埃尔·格列柯和卡拉瓦乔等影响。

正当普桑派的古典主义教条流行于“法兰西学院”时，两场论战的突然出现使它发生了动摇。第一场来源于德·佩勒斯（独立于官方艺术家之外的业余艺术家的最伟大的代表）1676年为鲁本斯所作的辩护。佩勒斯所作的辩护结束了普桑派画家以素描、古典样式和“崇高风格”的欣赏趣味为名所进行的对于鲁本斯主义的打击。因为鲁本斯派主张注意色彩、时代性和真实感。另一场辩论的来源可以远溯至1620年由一位意大利人塔索尼<sup>①</sup>提出的原则。这条原则认为，即使艺术在开始时很粗糙和不完整，但经过勤奋的学习研究就可以达到完美的程度。1688—1697年间，培洛特写了一本《古人与今人并行》。他不仅强调说16世纪的意大利画家胜于古代画家，还强调说，他那一时代的绘画胜于16世纪的绘画。这一场辩论扩展开来，而且在布瓦罗和芳坦纳尔的著作里进一步得到发展。可惜的是这种发展的方向很糟，因为它是以技术的进步为基础的。然而，在各种意见的交锋中产生了两种可喜的结果：一是从古代艺术的迷信中解放了出来；二是开始思考科学能力的进步和朗萨德形容过的“风驰电掣”般的艺术灵感之间的不同之处。德米尔也说了大致相同的话，诗人“应该在诗中表现自己，就像大自然在花朵中表现自身一样”。这是用“反古典主义”的方法来看待古典艺术。

德·佩勒斯是位多产的作家，他最著名的的一本书是《画家生活简述》（1699）。如果只着眼于他的理论，看不出有什么真正的革命变化，反而会在他那里重新找到费利拜恩所搜集过的全部古典主义思想。然而，正是从这些东西中，人们又会发现独到的思想，例如，无论有多少规则，无论有多少名师杰作，如果缺少天赋的精神光彩和天生的才能，你就无法创造艺术。艺术中的破格显然是违反法则的，但如果它符合时宜，就成为了新的法则。只有伟大的天才才能超越法则，一个有头脑的人，即使没有艺术法则指导，也可以评判一幅绘画的好坏，只不过未必每次都能为自己的感觉找出理论的根据。就像肉体有所癖好一样，精神也有其自身的欣赏癖好。这种趣味是本能的、自然的，它可能会随着艺术文化的提高而更趋完善，但也可能会败坏与堕落。随着感觉式判断的多次重复，这种趣味就成了一种习惯，而习惯也许会变成观点，成为批评的原则。批评时

① 塔索尼（Alessandro Tassoni，1565—1635），意大利作家、诗人，善作讽刺诗，有拟英雄诗《葡萄酒桶》等。



非常重要的是不要先入为主,尽管听取聪明的画家和敏锐的鉴赏家的意见是有益的,但也不要要把他们的意见当做圣旨,而应该把他们看做是有可能犯错误的人。只有整个理解了他们,才能遵循他们的意见。绘画的法则应该被稳定下来,但不能依靠任何作家的权威或画家的例子,而应该依靠理性的力量……看来,德·佩勒斯很希望成为艺术批评中的笛卡儿。可惜才能所限,而使他无法取得那种成就,何况他又不断地接受着那些无法杜绝的传统观念。德·佩勒斯所提供的审美趣味,终于帮助华托<sup>①</sup>形成了自己的艺术,并为18世纪的法国绘画开辟了新的方向。这是个了不起的结果,对任何时代的批评家来说都是并不多见的。

佩勒斯在考虑到艺术的因素和处理色彩的方法时,与法国的传统方法有很大的分歧。他甚至在用词方面都受鲍希尼的启发。他补充说,在绘画中素描虽然位于色彩之前,但并不意味着前者更重要。素描只不过是基础的材料,必须经色彩的充实,才能形成自身的基本形式。色彩的价值(色调)并不能再造事物的颜色,但它们表现出来的方式却好像能够做到这一点。他引用伦勃朗的话说,他是个画家,不是个染色工。与那些迷恋纯粹的想像而醉心于虚构的人相反,他不赞成只是把乔尔乔内、提香和委隆内塞当做模仿的最高范例的人就可以称之为最好的画家。

佩勒斯眼中的鲁本斯,就像是瓦萨里眼中的米开朗琪罗,贝洛瑞眼中的拉斐尔和卡拉奇,也就是说,是来自天国的。他把鲁本斯与威尼斯绘画联系起来,发现他比提香更熟练,比委隆内塞更纯正、更科学,比丁托列托更雄伟、更平静、更温柔。

佩勒斯买了一幅他非常欣赏的伦勃朗的肖像画,但他却不敢否认多数人对伦勃朗艺术的保留态度。尽管如此,他仍然认识到伦勃朗是色彩的大师,其笔触表现了生命活力,他的肖像画有一股令人惊奇的力量,温厚而又真实。但他又不无遗憾地回想起伦勃朗曾经说过:“旧盔甲、旧服饰——这就是我的古人。”

佩勒斯尊敬古典的艺术:拉斐尔和普桑。但他也有自己的独立见解,他说:“古代艺术值得赞美,但却是在一定的条件之下。人们好像对待一本被翻译成

① 华托(Antoine Watteau, 1684—1721),法国著名画家,受鲁本斯及威尼斯画派影响,突破学院古典主义,有独创的创造,作品有《发舟爱情岛》等。

另一种文字的书那样来看它,这本书要能不受到文学的限制,表达出其精神内容,那才是好的。”由于普桑对古代的东西看得太多了,结果“他变得很死板,缺少人情味”。

佩勒斯甚至对题材品类也毫无偏见。他欣赏彼特·布鲁盖尔<sup>①</sup>。谈到风景画时,他作了如下的评述:“如果绘画的特性在于创造,那么在风景画中比在别的画中能够更清楚地看到这一迹象。”风景画家特别应该“表现出独特的趣味和个性,他的作品在不甚工整的恰到好处时尤其显得有生气,表现出惊人的真实感和自然的朴素美”。

这些和其他的一些看法反映了佩勒斯敏锐的直觉,但他对于“画家标准”的意见却不那么高明。出于错误的“教学法”观念,他想像可以对各个画家作出各种标志,记下来每个画家在素描、色彩、构图和表现力方面的长处。也就是说,追求平均数的偏见,使他看不到艺术的个性。

17世纪,出版过有关艺术和艺术家生活的著作的国家,除了意大利和法国以外,还有西班牙、尼德兰和德国。但这些国家的作家没有自己独特的批评见解,只不过把意大利的观点运用到自己国家的艺术家身上。除了克劳德·培洛特(1676)过分强调对透视法的兴趣和摆脱开古典比例的新观念之外,关于建筑艺术的论文也没有多少重要的新成果。即使在17世纪,绘画也是对批评产生了主要鼓舞作用的基本因素。

---

<sup>①</sup> 布鲁盖尔(Pieter Brueghel, 1525—1569),尼德兰画家,最早主要以农民生活为题材的画家,风格独具,富于民间趣味,有《冬猎》等作品。



## 第六章 启蒙主义和新古典主义

虽然稍有改变,但18世纪最好的画家们依然保持着17世纪杰出画家们的艺术趣味。德·佩勒斯以鲁本斯和威尼斯画家为旗帜给法国的艺术趣味开辟了一条新道路,随即出现了压倒普桑派传统的艺术家——华托。华托之后法国两位卓越的艺术大师,夏尔丹<sup>①</sup>和弗拉格纳<sup>②</sup>,像华托一样承担起了在绘画艺术中表现个性的责任。而像凡·卢<sup>③</sup>那一类的次要艺术家,则在17世纪学院派传统和新的艺术趣味之间找到了一条折中的道路。同时,在威尼斯,由波斯奇尼预言过的16世纪威尼斯传统的恢复,加上弗莱米什以及荷兰绘画的影响,遂形成了产生提埃波罗<sup>④</sup>和古阿第<sup>⑤</sup>这样的艺术家的有利条件。自卡拉瓦乔以来,意大利还没出现过像他们这么高水平的艺术家,在威尼斯之外,意大利的其他一些城市继续走着一条介于卡拉奇派传统和威尼斯、弗莱米什、荷兰及西班牙的影响之间的道路。18世纪的德国、佛兰德斯和荷兰保持着沉默,英格兰在

---

① 夏尔丹(Jean Chardin, 1699—1779),法国画家,长于风俗画及静物画,画风朴实,迥异于流行的罗可可艺术。作品有《餐前祈祷》等。

② 弗拉格纳(Jean Fragonard, 1732—1806),法国画家,布歇的门人,多描绘贵族游乐生活,作品有《秋千》等,罗可可风格之代表人物。

③ 凡·卢(Van Loo, 1684—1745),法国历史、风俗画家,且多作皇家人物肖像,有《路易十五像》等,其弟卡勒·卢亦为有名画家。

④ 提埃波罗(Giovanni Tiepolo, 1696—1770),意大利著名罗可可风格的画家,继承威尼斯绘画传统,色彩华丽,作品数量甚多,有《爱神与战神》等。

⑤ 古阿第(Giacomo Guardi, 1712—1793),意大利威尼斯画家,以作威尼斯风光绘画而著名,探讨自然景象中的光色变化,亦善作人物画。

经过了几世纪的艺术沉寂之后,向世界宣称了荷加斯<sup>1)</sup>、雷诺兹<sup>2)</sup>和根斯鲍罗<sup>3)</sup>的名字。也就是说,显示了他们受到佛兰德斯和意大利影响的艺术趣味。伴随着18世纪的绘画运动,出现了装饰性绘画的繁荣,把“巴洛克”变成了“罗可可”,放纵感情而放弃严整,甚至更进而追求一些新的建筑韵律。同时,雕刻也屈从于压倒一切的绘画运动,以至使得乌东<sup>4)</sup>的新的艺术价值得到了普遍的承认。总之,罗可可<sup>5)</sup>是后起的巴洛克,依靠这种手段甚而古典主义也公然承认了想像的权利。

然而,接近18世纪中期的时候,出现了一股反对华美风格和“罗可可”的力量。它来自道德和理智。从道德方面反对罗可可,是因为罗可可过分赞美了法国大革命即将摧毁的贵族阶层以及他们那种矫揉造作的生活。因此,像格鲁兹<sup>6)</sup>这样的画家,就用装腔作势的说教,把自己沉浸于感伤主义中。从理智方面反对罗可可,是因为庞贝城和赫克兰纳姆<sup>7)</sup>的新发掘,以及对“希腊罗马”艺术产生的更浓厚的兴趣,使人们了解到古代杰作的严肃和伟大。因此出现了哲学家式的画家,而且首先出现在酝酿着伟大哲学文化的德国,尽管当时的艺术思想与最杰出的美学观之间尚缺乏直接有益的联系。这种哲学式画家的典型,具体地体现在蒙格斯身上。正因为人们把这股潮流看做出自于“哲学”而不是出自于艺术,指导它的是种种法则,而非感情或风格,因此它从传统艺术中创造

1) 荷加斯(William Hogarth, 1697—1764),英国油画家及版画家、艺术理论家。有《浪子生涯》等讽刺上流社会的绘画,并著有论文《美的分析》。

2) 雷诺兹(Joshua Reynolds, 1723—1792),英国肖像画家、皇家美术学院创建者及院长。理论上颇有建树,如《艺术讲话》等,绘画有《抱狗的少女》等。

3) 根斯鲍罗(Thomas Gainsborough, 1727—1788),英国画家,长于肖像及风景,画风生动清新,为当时上层社会推重,有《蓝衣少年》等作品。

4) 乌东(Jean Houdon, 1741—1828),法国雕塑家。兼具古典主义及巴洛克风格,作有大量杰出人物的雕像,如《伏尔泰》等。

5) 罗可可(Rococo)艺术,继巴洛克风格之后,在法国18世纪发展起来的艺术风格,以纤巧华丽为能事,流行于当时的绘画、雕塑、工艺及建筑艺术中。

6) 格鲁兹(Jean B. Greuze, 1725—1805),法国画家,以道德训诫性的风俗画为狄德罗所赞誉,而其真正的成就则为女性肖像,如《打破的水壶》等。

7) 庞贝(Pompeii)和赫克兰纳姆(Herculaneum),该地在意大利南部,为古罗马之城市,公元79年维苏威火山爆发,二城均埋于火山灰下。小普林尼虽曾记述过此事,但千余年间几为人遗忘。18世纪上半期,地被发掘后,又引起一次对古典文化向往的热潮。



了一个支流,其力量之巨大,在后来的艺术史上的确很难再找到。

蒙格斯之后,这一思潮的两位典型代表人物,是法国画家大卫<sup>①</sup>和意大利雕塑家卡诺瓦<sup>②</sup>。继提埃波罗去世不到九年,蒙格斯也去世了,而弗拉格纳就亲眼见到了大卫的全面胜利。古阿第在卡尔瓦之后则被威尼斯画院所接受。也就是说,罗可可和新古典主义的这一代在某种程度上交融在一起了。但这两种艺术趣味在风格上有着明显的分歧。对自己那一时代的厌倦和对希腊、罗马艺术的崇拜使艺术家们脱离他们的当代生活,而这对于他们几乎是致命的弱点。只有像戈雅<sup>③</sup>那样的天才重新创造出浸染政治与道德的艺术,才能代替这种生长于过分纯净气氛里的偏颇的美学。

18世纪与艺术相关联的思想运动的进展,导致了以美学为名的一种新哲学学科的出现。要记住,在前一世纪有两种针锋相对的艺术观念。一种是来自笛卡儿的理性主义。然而,与笛卡儿的思想交织在一起的还有其他一些来自柏拉图主义以及新柏拉图主义的神秘的东西。这是笛卡儿的某些追随者的观点,马勒伯朗奇<sup>④</sup>是他们之中的头一个。他认为艺术的真实与理性的真实是一致的。然而,按照新柏拉图主义“理念”的说法,理性是来自上帝的。贝洛瑞、普桑和法兰西学院派的古典主义都服从这种“理念”及其法则。

对这种“理念”滥用的反抗,产生了一种新看法,即认为艺术是情感问题。因此,对艺术的评判不应该是凭法则,而应该凭感觉和趣味。以此,模糊的,有时甚至是武断的心灵状态,就用相对性的艺术趣味代替了艺术的法则。

然而,受过哲学教育的头脑不可避免地会反对凭借情感的理论,因为它在判断中是被动的,它在理性之外去寻求艺术的本性。艺术的判断不应在情感中,而是应在有创造性的精神活动中去寻求。那种靠情感的判断离开了理性,

① 大卫(Jacques Louis David, 1748—1825),法国新古典主义的主要画家,曾为雅各宾党的主要成员,后为拿破仑一世宫廷画家。有《马拉之死》等作品。

② 卡诺瓦(Antonio Canova, 1757—1822),意大利雕塑家,新古典主义代表者之一。曾为拿破仑一世作雕像,尤以拿破仑之妹《宝琳娜裸像》著名。

③ 戈雅(Francisco Jose de Goya, 1746—1828),西班牙杰出画家。多年任职宫廷,但富有民主及爱国思想。在油画及版画方面均有卓越贡献,有《五月的枪杀》等作品。

④ 马勒伯朗奇(Nicolas Malebranch, 1638—1715),法国哲学家。他希图将笛卡儿的理性主义与圣·奥古斯丁的宗教思想予以综合,对于后来的莱布尼兹等人有影响,著作有《真理的探求》等。

只凭想像。这场争论结束于18世纪中叶。夏夫兹伯里<sup>①</sup>在他对新古典主义探讨的结论中,理解了艺术家的创造个性。他结束了模仿的概念,并设想出一种哲学式的艺术批评,也就是说,一种不过多地涉及或改造情感与趣味的本质,而只能用纯粹的知识来阐明它们的批评方法。维柯<sup>②</sup>考虑的是诗的历史问题,他把诗意的逻辑和科学的逻辑加以区分,并把知识启蒙的作用归功于艺术。最后是鲍姆加顿<sup>③</sup>,他是一位对烦琐逻辑进行分析的大师,而且认识到这种逻辑的局限性。他以莱布尼兹的“连续性”法则为自己的理论基础,依次地论述了模糊、混合以及清晰的感觉。鲍姆加顿把模糊的感觉归于感官,清晰的感觉归于理智。他认识到,混合的知识——也就是艺术的知识——有其自身的近似于清晰的科学知识的完美性。所以,他把艺术看做是知识生动灵活的样式,虽然这一样式先于或不同于科学的知识。这样,他在人类意识系统中划出了艺术自身的领域,并名之为“美学”以表示对它的强调。这就是“美学”第一次出现的情况。从此,它就成了一门新科学的名称。

这些发现是非常重要的,它孕育着19世纪艺术批评的一连串的果实,但却没有保存多少18世纪的东西。维柯和鲍姆加顿的美学观点产生于启发情感的愿望,因而是和笛卡儿理性主义相反的。然而在艺术批评中,笛卡儿的理性主义和新柏拉图的神秘主义混合,作为理想美的美学盛行于一时,而到了18世纪的中期之后,更进一步向继承于上一世纪的艺术感觉主义展开了进攻。艺术批评不认真研究和透彻地阐述艺术品里的情感,却首先注意理想的美,这样就把艺术的情感,即使不是完全抛掉,也是放在次要的位置上。本来,直到18世纪中人们还在关心情感问题,但后来随着对那个世纪从华托到古阿第等伟大艺术家们兴趣的降低,对这一问题的关心也减弱了,甚至几乎消失了。与古希腊的美相一致的形式美成了批评中惟一的理想。这是新古典主义独占鳌头的时期,但在这一世纪结束之前,却涌现了维柯、鲍姆加顿以及最后是康德以观念为基

① 夏夫兹伯里(Anthony Shaftesbury, 1671—1713),英国哲学家,自然神论者,他主张人的道德感与审美感均来自天赋,有《德性研究》等著作。

② 维柯(Giambattista Vico, 1668—1744),意大利哲学家、文艺理论家,对浪漫主义思潮有所影响

③ 鲍姆加顿(Alexander Baumgarten, 1714—1762),德国哲学家,最早将“美学”作为独立科学者,著有《美学》等。



本的、以原始艺术为名义的反理想美的潮流。这股潮流的力量非常强大,以至影响了整个 19 世纪,于是出现了浪漫主义。尽管事实上新古典主义也流入了 19 世纪,但浪漫主义运动使它丧失了一切生命和力量。

18 世纪不仅在名称上和事实上创造了美学,并使其在意识领域中居一席之地,而且还创造了艺术的批评和艺术的历史。众所周知,直到此时有关艺术的批评还只能到关于艺术和艺术家生平的著作中去找。然而,18 世纪特别是在法国,却以艺术展览会造成了产生批评报道的机会。也就是说,艺术批评找到了自己的形式,不再需要寄人篱下了,不再是硬把判断强加在别人提供的事实和既定的法则之间,而完全是为了表达自己个人对于一群艺术家及其作品的意见了。既然艺术家和批评家是在同一个时代的,因而就产生了重新看待原则的要求。从作品给人直接印象出发,进一步用作品来检验原则的真理性,通过艺术家的总的个性来理解其作品,以及通过当时的各式各样的审美趣味来理解艺术家的个性。总之,批评家们所探求的是艺术作品的综合效果以及构成它的一切因素之间的关系。换句话说,这种愿望把艺术的批评变做了现实的批评,尽管有时还显得有些急躁和肤浅。但如果没有启蒙主义哲学和它分析事实本身以探求原因的新的兴趣,就不可能在当时有局限的条件下进行对于多次艺术展览的批评。直到 18 世纪初的哲学,还都认为“自然和历史的问题是统一的不可分割的”<sup>1</sup>。它力求对这两个方面都运用同样的思想方法,采取相同的普遍适用的“理性”方式对自然和历史加以阐释。自然知识和历史知识为了保护自己而要共同对付的敌人是“超自然的神性”,而保护自己的武器则是“自然神论”。这种思想的基础是把自然和历史看做是自身形成的,并环绕着自身的中心而发展。正如凯西勒<sup>1</sup>所说:“科学的最大作用就是使一个人拒绝承认有任何超乎自然或历史的力量”。

这样一个纲领只是部分地在 18 世纪或后来的一个世纪的批评里得到了实现,因为艺术批评的“卓越的职责”仍然局限在所谓艺术法则的形式中。这种法则限制了 18 世纪最伟大的展览会评论家狄德罗,和当时最伟大的艺术史家文

<sup>1</sup> 凯西勒(Ernst Cassirer, 1874—1945),德国哲学家,曾任汉堡、牛津、耶鲁等大学教授。

克尔曼<sup>①</sup>的批评判断。

然而,文克尔曼的特殊的重要性,在于他对古代艺术品比他的前人有着广泛的兴趣并更加关心。他对在18世纪出现的大量古代艺术品作了学术渊博的研究工作。文克尔曼的美学观点既非出之于也没有继承当时流行的新柏拉图主义。他的审美观不大肯定,但他对自己古代艺术的历史知识充满了信心,相信自己能够驳倒而且也明确地驳倒了当时美学、哲学的结论。他并不因博学而看不起艺术批评,但他相信自己能直接从艺术品或古代作家论证中作出美学的结论。在他之前,人们以介绍的形式所作的艺术论文中,曾描写过著名艺术家们的生活。只是在生活描述的过程里反映出的某种评论观点,却被人们看做是论文中提出的艺术规则。文克尔曼把这整套系统都推翻了,他在欣赏作品时试图从中发现能使他作出某种判断的因素;或者更确切地说,他认为自己的看法与富于“美的风格”的古希腊艺术家所具有的特殊魅力是一致的。也就是说,他认为艺术是与它所处的那个历史时期相一致的。自然,这样做的结果,是使他所研究的艺术作品失去了个性,而成了某种类型。因此,文克尔曼开拓的道路偏离历史和美学的标杆。但同时,他在这条道路上却有相当的收获。他把“艺术家生活”置之脑后,而创造了“艺术史”的一种类型。并用后者作为他于1764年出版的关于古代艺术一书的题目。这就是头一次有人采用“艺术史”为书的名称。

毫无疑问,文克尔曼对艺术价值的判断中混合着历史的感觉。当艺术批评在当代画展的评述中确立了自己的社会地位之后,就强调对古代和久远的艺术品进行研究。同时,作为哲学的分支,产生了美学法则,或艺术理论。所以人们可以认为,18世纪是艺术批评特别繁荣的一个时期。尤其是从心理分析、理论建设以及大大丰富了的批评观点方面来看,无疑是有着明显的进步的。可惜,这类批评所持的观点往往是错误的,甚至给19世纪的艺术批评带来了不良的后果,其主要原因是18世纪下半叶对当代的艺术采取了歧视的态度,对唯一的古希腊艺术盲目地崇拜,以及艺术上与当代生活的分离。这种分离状态既表现在艺术创作上,也表现在艺术批评上。文艺复兴和巴洛克时期都没有犯过这

① 文克尔曼(Johann Winckelmann, 1717-1768),德国考古学家、艺术史家,曾在意大利罗马等地对古代艺术进行深入研究。所著《古代艺术史》影响甚大。



样的错误,从瓦萨里到德·佩勒斯都没发生过这类的问题。可是在这个时期,凡是“古代与当代人的争论,其结论肯定是对古代有利”。另一方面,系统地考虑艺术问题,以避免情感和审美趣味过分地反复无常,虽然也是很有必要的,但问题是对古代艺术的历史兴趣变得那么浓厚,以至再没有地位留给当代艺术了。何况到世纪结束之前,流行科学、道德以及社会问题又占去了很多的地位。因此,尽管自文艺复兴之后再没有对古代艺术产生过如此热烈的兴趣,但18世纪的批评由于不注意本世纪有影响的艺术现象,因此造成了造型艺术方面的贫乏。可以说,这是18世纪向19世纪过渡时期特有的标记。

自17世纪以来鼓励讨论的法兰西学院,在18世纪,确切些说自1747年以后,更富有生气地保持并扩大了这方面的活动。这一年出版了圣·耶纳的画展述评里的第一篇文章。这种新鲜事物很不受艺术家们的欢迎,因为他们看到自己受到了批评。但后来这一新鲜事物在狄德罗的手里得到巩固,并确立了自己特殊的权威地位。有关艺术的出版物日益增多,可是在相当长的时间内,艺术观点和审美趣味并没有多少变化。它们仍然是德·佩勒斯的那一套,也就是说,忠实地崇拜古典雕塑家。但对16世纪以来愈来愈丰富的艺术表现形式也有深刻的理解。然而,在热心于古典和新柏拉图主义并赞美学院的作品的文人和那些没有理论却欣赏弗莱米什或荷兰画派色彩,并热爱自然,喜欢优雅风格的艺术家或业余画家们之间存在着分歧。

华托就曾劝过朗克利<sup>①</sup>不要浪费时间浪费在临摹大师的作品上,而是到外面去“描绘巴黎周围的景色,再画些人物,用这些东西凭想像按自己的爱好画出作品来”。马里提由于他的同时代人喜欢到古人的画里面寻找本来“天天发生在他们家里、他们眼皮底下的事物”而感到痛心,与普桑的作品比较起来,他更喜欢台尼尔<sup>②</sup>的作品。德·达金维尔<sup>③</sup>毫无偏见地、客观而公平地谈论一切流派和艺术家。这种不分彼此的态度有时是有用处的,事实上,他反对费利拜恩把艺术分成等级的看法。为了能像欣赏普桑的诗一般的构图那样来欣赏委隆内

① 朗克利(Nicolas Lancret, 1690—1743),法国画家,以风俗、肖像画著称,华托的著名继承者。

② 台尼尔(David Teniers, 1610—1690),弗兰德重要风俗画家,善画市集、酒馆等景象。

③ 达金维尔(Dezaller Dargenville, 1680—1765),法国艺术史家。

塞的画一般的构图,杜波斯提出了显然是高于莱辛意见的特有看法。他的意见事实上与德·佩勒斯的意见相反,他注意到“绘画性”构图注重“画面的整个效果”。要达到这一点,只要“安排好各个部分,让光源的方向很明确,使各种固有色鲜明而不紊乱,使人的眼睛感到舒适而和谐”就行了。另一方面,所谓“诗意的”构图就是朴素而单纯地安排好所创造出来的人物,使其表现的动作行为显得更加感人,更加令人信服。

圣·耶纳宣称他在阐释公众的舆论,其实是在阐发他自己传统的学院派观点。他说“历史画家是惟一打动人的灵魂的画家”,而“其余的只是为了眼睛才作画”。他认为当代艺术衰落了,为了使其得到补救而提议建立博物馆。与他相反,有一群人却坚决支持当代艺术。凯路斯伯爵喜爱收集古玩,被认为是学院里古典趣味的恢复者,然而他欣赏布歇<sup>①</sup>,并以自然为名义反对风格主义。他说:“热爱过去美的作品,意味着用其优雅和朴素的美来充实自己,然后毫不迟疑地把它们转化到模仿生动的大自然的作品里去。”他劝告一位年轻的艺术家说:“不要再画那些别人已经画过的东西,朝着你想到、感到和看到的事物前进。”不过,这并未表明古典主义已面临危机,而是在古典艺术的扶助下重新赋予18世纪艺术以优雅的风格。最后,柯琴<sup>②</sup> 赞美提埃波罗说:“他几乎有数不尽的创造美的事物的方法,而所有的这些方法都是完善的。”

狄德罗从1759年开始写沙龙画展的评论,一直写到1781年。对于谈论艺术,他在理论和实践方面的经验都很有有限。他评论画展的口气只是一个记者的,而不是一位哲学家的。由于只凭一时的印象,加上对题材的文学性的兴趣,以及缺乏深思熟虑的判断,使他的评论常常显出矛盾。不过对于所评论的那些作品他本来没有深入探讨的愿望,而只是与公众们,以及与艺术家们共同分享一种艺术信念,因而形成了共同的审美趣味。他没有自己独创的美学观。而作为纲领的那些意见仍是缺乏力量的,但他的直觉很敏锐,并且很相信自己的直觉,再加上非常严肃的道德感,这一切又使他在某种程度上形成了自己的思想观点,同时避免了偏见的过分干扰。

① 布歇(Francois Boucher, 1703-1770),法国画家,18世纪罗可可风格的代表人物,画风浮艳轻佻,得宠于蓬巴杜夫人,作品有《猎神浴后》等。

② 柯琴(Charles Cochin, 1715-1790),法国画家,多为宫廷作历史画等,写有不少艺术论文。



古典主义者维恩<sup>1</sup>创作了一幅《拉撒路斯的显形》。并且宣称“惟一重要的工作是安排好画面上的人物”。狄德罗则用伦勃朗画的《基督复活》来反对他，并且告诫他“学院派”的无能和艺术应有的严肃性。狄德罗还批评了凡·卢“既缺乏思考也缺乏感觉”。狄德罗的朋友格鲁兹展出了一幅《扮成贞女的格鲁兹夫人》，狄德罗说：“你在嘲弄我们……这只不过是个伤心的母亲，但性情纤弱，表情平庸。”这几句评语表面上似乎是批评表现贞女所采用的形象不够真实，但其真正的含意却在用“嘲弄”一词批评了绘画与艺术家的感情缺乏真实的联系。1761年他对布歇说了如下的一段话：“在这个人身上什么都有，就是缺乏真实性。但你却无法离开他的画，它吸引着你。”1765年他又说：“（布歇作品的）色彩、构图、人物、表情以及素描等所构成的艺术趣味的低下已经一步步地走上了道德的堕落。”道德的偏见在这种情况下是有助于艺术批评的，但并不总是这样，例如，当他赞美格鲁兹的艺术本质时，称之为道德的绘画。他认为夏尔丹的价值比所有人的都高。“他才算是画家，他才算是位色彩家。人们无法解释他魔法般的技巧，层层色彩相互覆盖，其效果从最底层一直透到最外层。”在弗拉格纳的第一幅画面前，他采取了鼓励、期待的态度；在大卫的第一幅画面前，他赞不绝口，尽管认为“画上肌肤的色彩太生硬了一点”。

作为1765年沙龙评论的附录，狄德罗写了《绘画随笔》。这篇东西并不是艺术法则的演述，因为狄德罗主张艺术的自由而反对法则。这是一篇零金碎玉式的思想随笔，其中说：“自然造物中没有不正确的东西，一切形式，无论美或丑，都有其原因。”歌德<sup>2</sup>注意到，这句话着重的不是正确与否的问题，而是是否合乎逻辑的问题。因此，考察一下狄德罗如何确切地把艺术的正确性纳入自然的逻辑性之中是很有意思的。狄德罗讨厌在他那一时代的艺术中常常出现的“雄辩姿态”。他声称：“姿态是一回事，行为又是另一回事，一切故作姿态都是虚伪和低劣的，一切实际的行为都是美好和真实的。”他认为色彩是生命的形式，同时观察到“素描的能手并不缺乏，但伟大的色彩家却很少”。他寻求的是不同于风格主义而足以表现情感的色彩。

1 维恩(Maria Vien, 1716-1809), 法国历史画家, 新古典主义的先行者, 画家大卫的老师。

2 歌德(Johann Goethe, 1749-1832), 德国大诗人, 作家, 思想家, 青年时为狂飙运动的左将, 曾习绘画多年, 并有大量论述艺术的文学传世, 其名作品有《浮士德》等。

谈到润色加工问题时,他喜爱完整的作品;但考虑到伦勃朗的时候,他又尊崇不加修饰的作品;关于比例的严格要求,他提出的质问定会使某些人感到难堪。他问所谓维特卢维亚派(仿古罗马的派别)的体系是否只是为了窒息天才,使一切变得单调无味?绘画和雕塑至今未曾遭到毁灭,是否由于它们也像建筑一样受到严格的科学制约?罗马的圣彼得教堂当时备受赞赏,因为它的比例是那么严密,以至使它看起来比它本身小。他问道:“你怎么能够把缩小了整体效果的东西称为和谐呢?你怎么能够把增强了整体价值的东西看做是缺陷呢?”又说:“你感到一个人崇高的美时,不是因为你在他身上找到了精确的比例,相反,而是由于你看到了他身上的那些关系恰当而又必要的变形。”

在以上的篇章中,狄德罗表现出他最好的那一面:他的思想的严肃性以及公众偏见面前的独立性。但他也接受了别人的一些观点,从文克尔曼那里接受了对题材处理的重视。在这些地方他产生偏差的原因,是由于他没有用自己敏锐的直觉去抵制那些假设的艺术原则。但由于他能够理解和判断当时法国出现的各种各样的艺术气质,因而在他严肃的那一方面,在他对美学法则的要求这一点上,他仍然是18世纪法国艺术趣味的权威的见证人。在他所主持的“大百科全书”有关艺术的一章内,可以发现他对传统法则有条件的接受,是与他由直觉判断的道德感和对于当代艺术产生影响的生活的认识结合在一起的,是与敏锐的艺术感觉恰当的控制结合在一起的。这类论断,在威太卢主编的《艺术辞典》里也可以找到。

17世纪保守的传统思想在意大利延续的时间和在法国的一样长。切欧奇·波塔里和阿尔葛罗提所做的惟一工作是继续贝洛瑞的传统。他们更沉着坚定、更认真地研究优雅风格,不那么富于创造性和具有信心。例如,赞尼提<sup>①</sup>也赞赏巴桑诺,但他却忽略了波斯奇尼提出过的他那拘束的作风,朗兹<sup>②</sup>在世纪末写了《绘画史》一书,他建议像植物学家给植物分类那样来对艺术家进行分类——按照地区的派别(佛罗伦萨、锡耶纳、罗马等等)、个人的派别(某个大师及其追随者)和艺术种类来重新分组。他的学问渊博,头脑灵活,对原始艺术也显然不

① 赞尼提(A. M. Zanetti, 1716—1778),意大利艺术史家、版画家。

② 朗兹(Laigo Lanzi, 1732—1810),意大利考古学家及艺术史家。



抱偏见。他收集一般的意见,不计较其间的矛盾之处,但在接受的时候却经过深思熟虑。所以,他认为掌握了一切派别的知识足以判别并解释这些派别及其艺术家的成就。他认为每一位画家的个性都很重要,但他是从画家生活发展的特征方面来看,而不是从文克尔曼式的艺术史方面来看的。他了解并赞美文克尔曼的著作,但对于艺术史的目的却并不相同。他注意的中心不再像文克尔曼所认为的那样,是理想和艺术的完美性。在朗兹看来,意大利艺术史的中心应该是意大利和她的辉煌成就。18世纪对意大利艺术家卓越的伟大性还有各种争议,比如,达金斯的著作中即有此类意见。而1755年维纽提又在他以“意大利艺术”为名的著作中作了回答。因此,有必要在绘画方面把意大利的伟大的成就记录下来,这就是朗兹的目的。那时候人们认为,他的著作之所以有价值,更多是由于其知识的渊博和有条理地概括了历史,而不是因为其中包括了许多艺术批评的见解。然而,值得注意的是这部书了不起的成功,不仅是因为它被重版过多次,更因为它在19世纪很长一段时期内都被看做是意大利绘画史的基础,例如曾为作家斯汤达的著作提供了基础。在18世纪的意大利有两位建筑理论家赢得了自己的声誉。一位是罗德利<sup>①</sup>,他是头一个认为大厦的美在于“表现出了”它的功用。众所周知,这种看法在今天获得了新的生命,而在当时这与追求外表的罗可可建筑艺术的方法是背道而驰的。当然他倾向于建筑的理性主义,就像米利札一样,后者也许是新古典主义艺术趣味最伟大的建筑艺术批评家。米利札并不是没有意识到18世纪绘画和雕刻中的精美、优雅、华丽的价值,但他认为自己的任务是坚守古典秩序传下来的逻辑组织原则,排除建筑艺术中的绘画倾向。

在英国,18世纪出现了一场业余艺术的伟大运动。正是这些业余画家形成了对法国或意大利风格的普遍看法,但他们却并没有取得多少有影响的成就。1715年和1719年利查森写的一些著作虽是对欧洲大陆批评情况的认真报道,却没有提出多少新的看法。当时英国美学的重要性对英国批评界没有多大影响。荷加斯所写关于美学的文章,只是在批评史以及美的分析方面起到一些作

① 罗德利(Carlo Lodoli, 1690--1751),意大利作家,有论建筑的著述

用。他想解释什么是美的线条。在观察到装饰品更多地运用曲线而不用直线之后,他提出波状线就是美的线条。曲线因为显示了更多的变化,所以是优雅的。如果把它看做是一条普遍的原理,当然是毫无道理的;但是只要想想路易十五的那些装饰品,就可以理解荷加斯的话了。在与自认为是造型美典范的古典艺术作比较时,他把罗可可看做是曲线美的典范,并总结了他对哥特建筑艺术的鉴赏趣味。要不是因为新古典主义的反对,他的著作很可能成为从罗可可过渡到浪漫主义审美趣味的一个典型。

从规则中解放出来的要求,在艺术趣味和绘画理论中得到了证实。对这一点作出了贡献的首推普赖斯和奈特。前者在绘画中发现了近于“美与崇高”的第三类美学范畴,后者在绘画中发现了无法用可见事物来表现的价值。

如果衡量一下“绘画式”的趣味和将在下章谈到的哥特艺术,我们就会看到英格兰的新古典主义要比欧洲大陆的弱一些。落在雷诺兹身上的任务是去记述那些散布得很广的批评意见。这些意见当然倾向于古典艺术,但并不打算放弃巴洛克的最好经验。谈到鉴赏家们的法则时,雷诺兹的口吻略含讽刺。他承认只有理性指导下的趣味才具有普遍的意义,但他坚持说趣味与天才之间有密切的关系,仅有的不同之处只是在于创作的能力,这是天才所特有的。同样,他相信,美不存在于观念,而存在于自然之中;趣味的根本依附于自然。所以应该对想像力和情感有信心,它们之中蕴藏着理性原则。这种理性不同于那些孤立的、抽象的东西,而是实在的、具体的。他不赞成对于现实的空想式的模仿,因为他希望艺术对优美的活力有所反映,通过想像来表现自然。同样,他也反对折衷主义“想要把两种美的风格统一起来,把意大利派和荷兰派混合在一起,就意味着要把两种相反的东西结合起来,结果会破坏了它们本来的效果”。“如果有人问我是否认为米开朗琪罗的风格如果更多样化一些,就会有更大的成就。我会回答说,这样一来,就会毁了他的杰作。这些作品无须增改,充满了才气,表现了灵魂。”雷诺兹相信拉斐尔是伟大的,但米开朗琪罗超过了他,普桑把理论作用过于夸大了;而科雷乔的艺术是高贵的,他的明暗具有色彩的效果。他赞美提香的朴素的伟大,称颂鲁本斯的天才的、大胆的构图,鲜明的色彩对比和生动熟练的画风。

这些看法大部分是在蒙格斯和文克尔曼的新古典主义的庄严风格已经过



时之后出现的。所以,雷诺兹的敏锐的感觉,他的审美趣味、绘画经验,以及他的不受当时大多数偏见影响的看法,在我们看来,似乎是对考古生涯的审美趣味的一种抗争。并且相信一个虽然遥远,但却是可以信赖的未来。像保守派通常所受到的待遇一样,雷诺兹当时一定被认为是落伍者。但过了一两代人之后,他却毫无疑问地成了审美趣味上的先驱。

1750年刚过不久,两位德国人,蒙格斯和文克尔曼,在罗马奠定了新古典主义的基础。古典主义流行于不同时期、不同地区,但只是在那时,新古典主义才正式得到认可。我们知道古典的倾向流传很广,但蒙格斯和文克尔曼在审美趣味上有所单新。我们也知道,18世纪时期美学最值得夸耀和最大的成就就是从笛卡儿的理性主义中解放出来。然而蒙格斯和文克尔曼给艺术趣味又加上了新的严格的理性主义。蒙格斯是个平庸的画家,文克尔曼是位出色的考古学家,两个人都不是思想家。可是令人奇怪的是,人们居然说他们主要的功绩是因为他们得以置身于哲学家的行列中,蒙格斯首先被看做是位哲学式的画家。从米利札的一段话里,可以看出他留给意大利文化界的印象:“米开朗琪罗以他的雄健、坚强、豪放和野性获得了成功。尽管拉斐尔所有的作品都非常之美,可是,给了我们什么启示呢?什么也没有。”不过与前辈们比较起来,“拉斐尔就像牛顿对他的前辈哲学家们可以自豪一样:蒙格斯也值得自豪,他为了成为一名画家,学习拉斐尔出色的表现技巧,学习科雷乔的明暗和优雅气质,学习提香的色彩以及古典艺术中一切美的东西,从而成为一名卓越的画家”。在这些看法中间有没有新东西呢?可以说很少,或没有。我们知道,从卡拉奇时代已经有过类似的说法,甚至对古代艺术顶礼膜拜的言辞中也没有多少新意。只有当反对较近的巴洛克和罗可可传统的果断态度和进攻的要求才可以说是新的东西。蒙格斯说:“完美是古希腊人的完美,不是现代人的完美。因为只有哲学的头脑才能作出美的选择。拉斐尔在选择表达情感的最重要的因素时,具有哲学的头脑。但拉斐尔的美还不够完满,他更擅长的在于表现力,而不在于美。绝对美只能在希腊雕像中才可找到。而不完美的风格的代表者是鲁本斯。绝对美为神圣超然的‘理念’所证实,并通过圆浑的形式与和谐的色调表现出来。艺术趣味是不完美的‘相对美’,是人们的能力可以获取的美,它是画家进行选择时的

决定性因素。最好的审美趣味是中性的趣味,既不太粗犷也不太纤细。”现在,我们只要想想狄德罗对他那一时期画家追求自然的要求,想想荷加斯对罗可可线条的幻想,想想雷诺兹感受大自然的细腻,你就会发现蒙格斯离开了艺术而追求抽象的东西,追求一种既不存在于古希腊雕塑之中,也不存在于任何其他地方的理想美,简直是一种无法想像的美。当他从高空跌入荒谬的境地以后,就把自己投入中性的审美趣味中,既不太粗犷,也不太纤细。他所从事的这场论辩当然自有道理,可以说是对于后期巴洛克艺术过分放肆和熟练的一种反动,这是可以理解的。可惜的是尽管蒙格斯摆脱了种种束缚,却发现自己一无所获。

蒙格斯和文克尔曼互相影响,文克尔曼的艺术观点也并不比蒙格斯的更高明。他把艺术家的内外感觉加以区分。内部感觉指的是欣悦、温柔和具有想像力的情感;外部感觉由造型和色彩表现出来。造型是基础,因为它能准确地表现出对象的实在性,而色彩却是随着观察者个人而起变化。然而,照新柏拉图主义的观点来看,如果艺术家的感情可以被承认,艺术品就只能是美的。认识建筑艺术的美,对他来说是很容易的,因为在这里,美由比例表现出来。他说过:“佛罗伦萨很少美的建筑,因此只有一件小东西可以称得上美。”另一方面,由于色彩和明暗的缘故,所以很难认识油画的美。现代的人不如古代的人,正如画家不如雕塑家。要观察一件作品,首先要考察艺术家的思想(这并不是以创造性为标准的);然后考察由人体表现出来的存在于变化和单纯之中的美;最后考察制作的方法应该做到完善无缺。

无论花多少时间进行研究,最终也无法在文克尔曼的思想里发现新的观点或看法。但与蒙格斯的情况不同,文克尔曼的平庸的思想和抽象的审美趣味却是以渊博的古代艺术历史知识为基础的。而在历史知识和他的思想的联系中产生了他对于古代艺术所作的新的解释。他说:“希腊作品基本和主要的特点,表现在其姿态和表情上的高贵的单纯和静穆的伟大。”那么,这已不再是自然和自然中进行选择的问题,不再是新柏拉图神圣的理念的问题,不再是比例和技巧的问题了。他把希腊美归之于希腊艺术家特殊的心灵状态。从历史上看来,他这一观点当然要受到责难,因为不是所有的希腊杰作都像他说的那个样子。而且只有在考虑到个人风格时,艺术品才表现出其自身的价值。文克尔曼的理



想是高贵的单纯和静穆的伟大,他在自己喜爱的作品中发现了这些特点,就把它们归之于古希腊杰作。正是由于文克尔曼用个人理想来鉴别他最喜欢的艺术家,因而他在艺术史领域中起了决定性的带头作用,使其成为名副其实的艺术史,而不是艺术家的生平。

显然是受到了斯卡利杰罗对诗歌和弗洛罗对罗马历史划分方式的启发,文克尔曼把古希腊艺术史分为四个时期,每一时期都有各自的风格:

1. 古风期,至菲狄阿斯时期为止;
2. 崇高风格,菲狄阿斯以及他的同代人的风格;
3. 优美风格,从普拉克西台里至李西普和阿佩莱斯;
4. 模仿的风格,直至艺术的衰亡。

这里,按照他的概念,第一至第三时期是进步的,然后就走向衰亡。文克尔曼还进一步制定了与古希腊艺术发展相对应的近代绘画艺术的风格:

1. 古风期,至拉斐尔为止;
2. 崇高风格,主要是拉斐尔和米开朗琪罗;
3. 优美的风格,主要是科雷乔和盖多·列尼;
4. 模仿风格,从卡拉奇到卡罗·马拉塔。

我们不难看出,这只不过是缺乏历史事实根据的推想。因为这一发展进步的观念,既与艺术无关,又降低了艺术个性的绝对价值。不过,由此而流传下来的关于“崇高”与“优美”两种审美类型艺术家的明确定义,在事实上还是有意义的。

另外,在谈到寓意的时候,文克尔曼认为早期的希腊艺术家考虑意义方面多于美的方面,于是创造出具有象征意义的作品。只有更成熟的艺术家,才把美看做是艺术的主要和最高目的。这是一个重要的论题,具有历史的价值,黑格尔后来对这一点又进行了探讨和发展。

这些就是文克尔曼所能发现的有关艺术史的较为真实的精神。但他却对过分的自然主义感到迷惑不解:古希腊人应该能够利用观赏青年人裸体的习惯创造出更完美的作品。他也对于追求抽象的愿望感到不解,这种愿望强调的是把各种神加以类型化才算是艺术上的完美。因此,这些紊乱的思路使他无法考虑艺术的本质特征。然而,由于文克尔曼了解古代艺术品,并相信它们不寻常

的美,希望从理论上证明它们的价值,所以他在艺术品及其审美价值之间所找到的联系,比过去的成果更经受得起考验。

莱辛<sup>1)</sup>以“拉奥孔”(1766)作为题目的名著推动了艺术批评的发展。在18世纪有大量对造型艺术以及艺术作品质量中占主导地位的观念感兴趣的作家,把批评家们引向了一般性地解释作品的道路上去。其结果是心理的动机与通过形式和色彩表现出来的意图完全脱离了关系。在这方面斯宾思<sup>2)</sup>和凯路斯<sup>3)</sup>在考察古代艺术时曾把这种批评方法加以理论化。凯路斯甚至说过,诗人们提供给艺术家绘画题材数量的大小就可证明诗的高低。结果是在缺少价值的东西里抬举出两种作品:一种是叙事诗,一种是寓意画。对这种情况反抗是需要的,而且是势在必行。我们在杜波斯的言论中已看到了这种萌芽。但莱辛的长处在于用心钻研问题,清楚地把绘画与诗歌区分开来。绘画的对象是同时在空间中表现出来的人物,诗歌的对象是依时间先后表现出来的行动。这一区分的功绩,是在观赏方面恢复了绘画的真实性和具体性,使欣赏者不用离开观赏再去推想。莱辛根据他的发现创造了一个名称,也就是在他之后,人们对绘画、雕塑和建筑所用的总名称:“造型艺术”。而在他之前,它们被统称为“美的艺术”。除去论战的作用之外,莱辛的发现包含有一定的真理,但这点真理也附着着各式各样的错误。首先他肯定说,荷马既可以描述可见的事物,也可以描述不可见的事物,但画家却只可以描绘可见的事物。这是个很容易驳倒的错误观念,适合于绘画的空间同时性,和适合于诗歌的时间先后性,都属于物理现象,而在它们各自的物理局限性中,作出一定的区分是恰当的。但是当我们谈到看不见的事物时,往往指的是精神上的东西。因此,如果说绘画不能表现看不见的事物,就意味着绘画不能表现精神上的东西了。当然,莱辛曾断言绘画服从美的法则,而不服从诗的法则。什么是美呢?他认为那就是人体的适当比例。既然服饰的美次于裸体的美,所以维吉尔就可以描述拉奥孔的衣服,而雕

1) 莱辛(Gotthold Lessing, 1729—1781),德国启蒙运动的思想家、文艺理论家,其美学论著《拉奥孔》、《汉堡剧评》产生了重大影响。

2) 斯宾思(Joseph Spence, 1699—1768),英国作家、评论家。

3) 凯路斯(Count Caylus, 1692—1765),法国考古家、艺术史家。



塑家却把他表现为裸体,而且也不去强调这座塑像的痛苦的表情。这并不是考虑到文克尔曼所说的高贵的单纯和静穆的伟大,而是因为考虑到美的法则,痛苦的表情会破坏美的法则。也就是说,莱辛认为造型艺术只能表现物理的美,所以他不赞成他当代的艺术。他认为当代艺术无选择地包容了整个自然,而不是只表现美的自然。他希望绘画能以拉奥孔群雕为样板,因为后者在三度空间中更好地表现了肉体与物质的特性。

那么,很显然,文克尔曼试图用道德理想来解释古希腊作品的批评原则要比莱辛更为高明。后者把这种解释降低到自然物理性的水平。

当我们探究莱辛关于绘画中表现丑的言论时,就会从以上所谈到的问题里得出反面的验证。亚里士多德谈到绘画中的丑时提到了天才,他说:“即使是个很丑的形象,通过绘画表现出来,也可能使我们感到愉快。”莱辛为了反驳这一点,把绘画作了如下的区分:为了显示模仿能力的绘画,也许会表现丑,而作为美的艺术的绘画,是不会表现丑的。这种说法事实上是同义反复。然而,作为艺术的绘画到底能不能表现丑呢?莱辛承认我们有能力从丑的事物的描绘中欣赏画家的艺术技巧。“但即使是这类欣赏的愉快,也会由于在艺术中所表现的丑而时时被打断。其结果,常常是降低了艺术家在人们心中的地位。”总而言之,莱辛不得不陷入矛盾重重、难以摆脱的困境。这正是因为他不理解艺术的精神价值可以存在于一个丑的形体中,他看不到道德的美——例如在伦勃朗的绘画中所具有的魅力——并且从自然物理的方面去解释希腊雕塑的美。

现在,我们反问自己,如果造型艺术和诗歌之间的区分取决于这么多的物质特性,那么,这种区分又有什么真理可言呢?事实上惟一的真实的道理是审美顺序上的不同。风格(崇高、优美、模仿)方面的区分,对于在艺术史中研究每个艺术家个人的倾向是有用处的。出于同样的理由,诗歌与绘画的区分对于引起评论界注意艺术家处理造型与色彩的风格来说,也是有用的。那么这些区分的本质在什么地方呢?这当然不属于哲学性的,那么除了语言学的意义以外,恐怕也不能归入任何一类学科。这些区分事实上带有语言学分析的因素,这种探讨终归会走向对于艺术个性的解释,认识到它们胜于过去的艺术理论以及那些画家生平的记录。在所有艺术批评的伟大创业者中,文克尔曼和莱辛得到了确认,对于艺术进行区分的方法也在发展和提高,以期更接近于正确的目的。

通往目的地的道路是漫长的。首先要能认识到不同于“希腊—罗马”艺术语言的各种艺术的完美性。然后要重新找到近代艺术创作和艺术思考方式之间的关系。由于审美趣味上的缺陷以及陈旧文化传统的顽固性,新古典主义没有感觉到上述两件事的迫切性。18世纪结束之前,两种纠正前患的思潮就已经来临:第一种思潮带来了浪漫主义运动和对原始艺术的发现;第二种思潮带来了唯心主义哲学。然而,完美地体现了这两种思潮的作品,只有在19世纪才能找到。



## 第七章 浪漫主义和中世纪

赞赏与向往哥特式建筑和后期中世纪艺术家的这股运动自兴起和发展以来,就时间上看,从18世纪中期一直延续到19世纪的中期,只有19世纪最后的十年可算是个短短的尾声。

在英国,整个的18世纪,哥特艺术都保持着它的地方风格。作为外来的文艺复兴意大利风格还有巴洛克艺术与地方风格并列,例如,建筑家雷恩<sup>①</sup>虽然并不喜欢哥特式风格,但在客观要求下有时也采用哥特式的风格。总之,哥特艺术的复兴开始于反对外来的帕拉狄欧派的新古典主义,反对伯灵顿爵士<sup>②</sup>和他的同伙们的作品。他们不顾雷恩和他们的同行所采用的后期和片断的哥特传统。这种复兴,在论战和批评方面的收获多于实际创造的艺术上的收获。第一个花园里的所谓“哥特式遗址”建成于1745年之前,以此为始直到韦斯门斯宫殿,哥特式的结构数量虽多,也不仅限于英格兰,可是却并未超出照本宣科的做法,也未达到足够的艺术水平。

18世纪末期开始,一些画家也从中世纪的范本中寻求灵感,或是想方设法地创造古风的艺术。其最早者,是丹麦人卡斯丹<sup>③</sup>,他采取与大卫和蒙格斯相反的办法,取消光暗,而把他的理性的线条一直夸张到抽象式轮廓的地步。威廉·

---

① 雷恩(Sir Christopher Wren, 1632—1723),英国建筑家,曾在大学中任天文学教授,并在巴黎研究建筑,仅伦敦就有经他建造的教堂50余座。

② 伯灵顿(Richard Burlington, 1694—1753),英国建筑家,政府领导人。

③ 卡斯丹(Asmus Carstens, 1754—1798),丹麦人,新古典主义画家,曾任教于柏林美术学院,模仿米开朗琪罗的风格。

布莱克<sup>①</sup>创制了具象的神秘主义,除了诗的意义外却未表现出更多的艺术感觉,于是在10世纪的初期就由几位德国人给新古典主义的解放提供了天主教的内容和古风的形式爱好。奥渥贝克<sup>②</sup>是这一学派的奠基人,他们自称为“拿撒勒派”。这些人于1810年聚集于罗马的圣·埃赛朵罗(St. Isidoro)修道院,挑选了复归中世纪和沉溺于神秘气氛的环境。他们受到歌德与黑格爾的非难,可是却得到弗雷德里克·施莱格尔<sup>③</sup>的支持和庇护。1830年到1840年之间,在意大利人“拿撒勒派”的支持者与反对者之间展开了争论。画家闵纳迪<sup>④</sup>与雕塑家丁纳拉尼<sup>⑤</sup>是站在意大利“纯正主义者”一边的。在法国与大卫的学派相对抗,兴起了以莫里斯·夸伊<sup>⑥</sup>为首的“返古”派。在英国,为了反抗居于统治势力的学院势力,罗赛蒂、杭特和密莱斯于1848年建立了“拉斐尔前派小组”<sup>⑦</sup>,他们除受到罗斯金著作的鼓舞外,更从莫多克斯·布朗<sup>⑧</sup>的油画,以及拉森尼欧根据比萨的桑托教堂的绘画所制的版画中获得了灵感。1851年,当这三位“拉斐尔前派”画家几乎被公众的责骂摧垮的时候,罗斯金给《泰晤士报》写的两封信,扭转了局面,并且确定了他们若干年之内的运气。

然而,今日的批评所认可的意见是:无论拉斐尔前派还是复古的组织,无论“纯正主义者”还是“拿撒勒派”或“哥特艺术的复兴”,都没有什么艺术上的价值。也就是说,就理论批评上的重要性来看,复古运动所达到的不过是对于中古艺术遗迹和艺术作品本身价值的认可。但是,当某些艺术家希图把中古时代的艺

① 威廉·布莱克(William Black, 1757—1827),英国画家、诗人、音乐家,具有独特的风格,富于浪漫的奇想,诗、画均佳,常表现出革命精神,有诗作《亚美利加》及为《神曲》所作插图等。

② 奥渥贝克(Fredrick Overbeck, 1789—1869),德国画家,久居罗马,19世纪初期与考奈利乌等人建立“拿撒勒派”,主张风格上的纯正主义和宗教情感,模仿早期文艺复兴作品,强调线条的表现。

③ 施莱格尔兄弟:威廉·施莱格尔(William Schlegel, 1767—1845),德国诗人、学者、艺术史及文学史教授。弗雷德里克·施莱格尔(Fredenek Schlegel, 1772—1829),德国哲学家、批评家、作家,浪漫主义奠基者之一,著作有《历史的哲学》、《文学史》等。

④ 闵纳迪(Tommase Minardi, 1787—1871),意大利画家。

⑤ 丁纳拉尼(Pietro tenerani, 1798—1869),意大利雕塑家。

⑥ 夸伊(Maurice Quai, 1779—1804),法国画家。

⑦ 拉斐尔前派小组,19世纪50年代初由罗赛蒂(1828—1882)、密莱斯(1829—1896)和杭特(1827—1910)等青年画家组成的一个画派,主张发扬拉斐尔以前的艺术传统,故而得名。

⑧ 布朗(Brown, 1821—1893),英国画家。



术变得更真实、更富于时代感时,他们并未真正达到目的;把精神生活投入过去的意图,破坏了艺术上的创造性,不管那过去的是希腊—罗马,还是中世纪的艺术。

在19世纪的上半期里,有一些真正的甚至是伟大的艺术家,他们在某种方式中代表了浪漫主义的运动,可是他们并未参与复古的追求,这些人是西班牙的戈雅,英国的康斯太布尔<sup>①</sup>和波宁顿<sup>②</sup>,法国的柯罗<sup>③</sup>、杜米埃<sup>④</sup>和德拉克洛瓦。从当代艺术的分离,曾毁坏了新古典主义的理论批评,同样也毁坏了复古主义的艺术批评。

意大利人杰巴蒂斯塔·维柯,第一个从美学思想上宣告了艺术中原始性的绝对价值。远在1725年,他即宣称伟大的诗人(正如伟大的画家),不是诞生在过去那些深思的时期里,而是诞生在那些想像的时期里,即所谓野蛮的时期。所以,荷马是古代野蛮主义的产物,但丁出现于中世纪意大利新生的野蛮主义中。他说:“远古的人,是人类的孩子,他们最初建立了艺术的世界。然后经过更长的时间,作为民族的壮年,哲学家们建立了科学的世界,这样人类在实际上才得到充实。”维柯的这种思想,其实指的是神话,是历史性的传说。不过,它的根源是出自从理性限制中获得自由的艺术的认识;出自摆脱理智和智识的直觉性的想像活动;出自人类原本的认知能力——是再现的创造者,而非实际的思考者。维柯坚持其主张说:“理性愈是软弱,则想像愈是强大。”这种思想既包含了对于新古典主义观点的责难,也包含了整个原始主义的美学观,而并不需要任何先决的条件,所以也难断定他曾给过哈曼<sup>⑤</sup>和赫德尔<sup>⑥</sup>两人多少影响。

① 康斯太布尔(John Constable, 1776—1837),英国著名风景画家,强调向大自然学习,反对学院派的墨守成规,在风景画发展上作出重要贡献,有《干草车》等。

② 波宁顿(Richard Parkes Bonington, 1802—1828),英国画家,长于水彩画。善画风景,对法国风景画发展颇有影响。

③ 柯罗(Camille Corot, 1796—1875),法国著名风景画家,作品富于诗意的抒情气氛,与巴比松派画家关系甚密,被认为是印象派的先驱者。

④ 杜米埃(Honore Daumier, 1808—1879),法国油画家、漫画家、雕塑家。

⑤ 哈曼(Johann Hamann, 1730—1788),德国哲学家,曾受莱辛启蒙主义思想影响,并与赫德尔在美学观上有共同主张,“狂飙派”成员之一。

⑥ 赫德尔(Johann Herder, 1744—1803),德国文艺理论家,哲学家,狂飙运动的指导者,强调天才与灵感,重视民族民间文化。同狄德罗、歌德、莱辛均有交往。有《论语言的起源》等著作。

然而,哈曼却在1762年继续了相同的想法:“诗是人类的语言之母——正好像沃土比耕地古老,图画比文学古老,歌唱比演说古老,争夺比交易古老一样。最远古的人们用感觉和情感去说话,假使他们不能想像,他们也就不能理解。想像正是人类全部幸福与知识财富的组合。”赫德尔支持这一看法说:“天然的人所描绘的正是他所见到的景象:生命、威力、巨大;无秩序的或是有秩序的,依照他的所见所闻去再现它,以之驱使他的语言,不仅原始人如此,希腊人、罗马人也一样。遵循感觉的要求,诗才能得到解释,尤其是荷马。”当深思的时代到来,继诗史而出现的即是历史。

不过,在作家们中间,从美学角度认识到艺术中原始主义的价值,是由于诗的经验。英国早在1711年即把弥尔顿<sup>①</sup>和斯宾塞<sup>②</sup>看做是“哥特式的诗人”<sup>③</sup>。而赫德尔则曾以诗的感情生动印象,研究了奥西安和古代的民谣,研究了莎士比亚、民间情歌、希伯来和东方的诗歌。另一方面,当美学的作者们谈及造型艺术的时候,却不能从原始时期以后产生的艺术技巧的要求中完全解放出来。因此,厄默斯·维斯康提就用“古典主义在文学中应予否定,在造型艺术中应予肯定”的说法,结束他的《浪漫主义诗歌的基本观念》一文。

于是,不只那些理想主义的哲学家们感觉到要想恢复原始的艺术就必须明确自己的职责,而且施莱格尔也宁肯在这种争辩中反对黑格尔。对于原始性的重新估价,主要的原因是要以之代替道德的和宗教的感情;而它的理论上的不足,则是它在批评上软弱无力的原因,也是后来使人不能信服的原因。没有继续维柯与赫德尔对黑格尔的批评,对历代创造出来的真正艺术作品中非理性、幻觉以及神秘的特性加以说明,也没有为神秘性的艺术作品提出合乎理性的批评,却只有神秘性的理论批评。宗教所需要的往往只是用民族风习的神秘性和情感的发泄来代替艺术的理论批评。人们发现,各式各样的新教徒在转变为天主教徒时,需要的是一种遵循永恒的法则和按照宗教的能效去品评艺术作品

① 弥尔顿(John Milton, 1608—1674),英国著名诗人,曾扶助克伦威尔革命,晚年失明,其长诗《失乐园》赞颂了撒旦的叛逆精神。

② 斯宾塞(Herbert Spenser, 1552—1599),文艺复兴时期英国诗人,对英国诗格律形成有贡献。

③ 哥特式(Gothic),原文来自欧洲古代北方民族“哥特”人。但实际与哥特族无关,主要用于中世纪后期11—13世纪在欧洲兴起的建筑样式——哥特式大教堂。随之也用于雕塑、绘画以及戏剧文学。



(真实的或虚构的),而非依照美学角度去品评的宗教性的艺术作品。在中世纪对这类作品的研究并非为了去理解其真实性,而是把它们作为一种高尚情感、骑士精神和宗教情绪,以及赞颂无限坚贞、忠诚、仁爱的代表物。这种观念不仅离开了美学,也离开了历史。

即使在今天,艺术的批评也仍然未能避免原始艺术的经验或浪漫主义复古性的批评。而当人们谈到文克尔曼的著作时,很显然的是对艺术家的宗教和道德的情感并未予以重视。至多不过是考虑到了形象所表现的道德和宗教的价值,而没考虑其表现的艺术方式。因此,人们可以把比例计算法的评价,看得比雕像创造性的价值更为重要。于是一件希腊雕像的冷漠而机械的摹制品就被尊崇为美的范本。新古典主义由于把全部任务放在追求作品的客观性方面,因此拒绝去理解创作的主体。可是另一方面,浪漫主义者则运用他们善于把批评从客观转移到主观方面的办法,苦苦追寻包含在绘画和雕塑中的艺术家的创造个性,连同他们的情感、理想与苦痛。全部的心灵的生活都是批评的对象,只有理性是不够的。而以道德和宗教的情感为其批评的特征,则正是浪漫主义者永远具有的特长。

17世纪对于中世纪的兴趣,表现在宗教文献的广博搜寻。镶嵌画与其他宗教纪念物在契安皮尼<sup>①</sup>的著作中可以找到说明。宗教主题的作品在意大利是以具有地方特色而引为骄傲的。经瓦萨里肯定过的佛罗伦萨的绘画制作曾居首位,接着锡耶纳、罗马、威尼斯、波隆纳等地都竞相研究中世纪的作品。自17世纪中叶,在英国出现了对中世纪历史纪念物的历史性的研究。不过,对哥特式的建筑首先建立了美学评价的是赫费斯<sup>②</sup>,1715年他曾著文在古典作家与斯宾塞之间,在罗马式建筑与哥特式建筑之间进行对比:“前者无疑更具有自然的宏伟和朴素感,后者使我们看到了美与野蛮主义的出色的混合,并且点缀着独出心裁的各种并不高雅的装饰。虽然前者从整体来看更为庄严,后者却令人惊奇不已,许多的局部都颇为可取。”1725年,鲍普<sup>③</sup>曾把莎士比亚比做像哥特式

① 契安皮尼(Giovanni Ciampini),17世纪英国作家,评论家。

② 赫费斯(Arthur Hughes),18世纪英国作家,评论家。

③ 鲍普(Alexander Pope, 1688—1744),英国诗人,评论家。

的纪念物那样：“更觉强大，更觉庄严；尽管与现代（新古典主义）的建筑相比，或许不够优雅，不够鲜明。”1762年，贺拉斯·瓦尔波尔<sup>①</sup>在格雷<sup>②</sup>影响下所写的《绘画逸事》展示的鉴赏趣味的新方向，表明这类批评已不再是偶发的了。尽管当时存在着把每一件宗教作品都视为神甫骗人的迷信勾当的偏见，瓦尔波尔仍然写道：“哥特式建筑奇异的尖拱券确乎是对于圆拱券的一种改进。那些未能有幸受到希腊法则启示的人们，却幸运地创造出了无数美好而适用、庄严而优雅、巨大而轻盈、神圣而华丽的作品。要想使高贵的希腊神殿把杰出的哥特教堂所能给人心灵的强大印象传达出来一半，也是困难的。”“我确实并没有这样的意思……要在具有理性美的合乎规则的建筑与打破常规、无拘无束、被称为哥特式的建筑之间作任何比较。虽然我清楚地了解，建造后者的人们具有着比我们肯于想像的更多的艺术知识、鉴赏能力、天才和适度感。在他们的作品里有一种魔法般的力量，如果只靠奇想，那是不可能获得的。”

由这种敏锐的批评精神出发，瓦尔波尔开始去构思一篇骑士精神的小说（《奥特朗托城堡：哥特式的故事》），并且把一座别墅改建为典型的罗可可的华美的哥特式建筑。其中包括有炫目的罗可可装饰和哥特式遗址的风格。小说的成功和别墅的出名，造成一阵哥特式的时髦风气，并且也像一切时髦风气一样，它们也成了“怪癖”和讽刺的论题。更为严肃地表明要把罗可可艺术及其中国式的变体风格直接地通向哥特式艺术的看法，来自倍蒂·兰格雷<sup>③</sup>于1742年所写的《各杰出设计中改进了比例与规则的哥特建筑》一书中。他收集了各种论题以充实他的论述：“古代样式私人住宅中的每一个部分都是非常美的。”对于曾被人侵者毁坏的撒克逊的建筑遗址，他抱憾地说，它们曾是很舒适的。可是对于哥特式建筑，他宣称：“认真观察的公平判断，将会看出建筑的每个局部，正如其高度和投影一样，是由美的比例和几何规则所决定和设计的。这种比例和规则是希腊或罗马建筑的任何局部所不能超过（也许只是等同）的。”荷加斯1753年在其《美的分析》中赞扬哥特建筑的调和及其细部杰出的美，而认为中国

① 瓦尔波尔(Horace Walpole, 1717—1797), 英国作家, 与托马斯·格雷友好, 热中于中世纪的建筑, 并参与过浪漫派运动, 他为自己在斯特劳伯雷建的仿哥特式城堡, 成为游览胜地。

② 格雷(Tomas Gray, 1716—1771), 英国诗人, 与瓦尔波尔为友人, 有诗作《致春人》等。

③ 兰格雷(Batty Langley, 1696—1751), 英国建筑家。



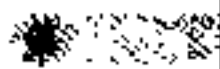
式的建筑艺术平庸,同时赞赏威斯敏斯特教堂所表达的那种完美的宗教理想。1755年,有位匿名的作者所著的题为《研究者》的书,确认野蛮人的艺术更胜过古典的艺术。

对于“绘画式”、“哥特式”和早期浪漫派的兴趣,在一些旅行家中间继续发展着;他们追随了布楞<sup>①</sup>于1767年,格雷于1769年所表达的对于“湖区”那些“激流的狂暴与山岩的恐怖”之崇敬。所谓“绘画式”,也就是说,自然的主题是在绘画风味的要求下出现的,而且是受萨尔瓦多·罗萨<sup>②</sup>的风景画的影响而产生的。因为在英国流行很广的罗萨的风景画,吸收了哥特式的艺术。而照一般的意见,再没有比哥特建筑更称得上是“绘画式”的了。即使不是作为蛮人主义与暴烈情绪的表现,哥特艺术作为十字军骑士精神与诗歌的象征,它也就足以与浪漫主义相融合了。这种融合,在李查·赫德的《骑士精神与传奇的书信集》(1762)中已经有所表达。其中荷马式的英雄气派以及哥特式的风格同样有趣,他说:“但,我要更进一步说,凡是在两者有区别的场合,很显然哥特艺术的匠师们更占优势。哥特主义充实了诗人,是由于它比之希腊人的简单而不加控制的粗暴,具有更加美妙的场景与题材。”当莎士比亚与弥尔顿采用了哥特式风格时,他们才更加伟大。“假使你用希腊人的尺度去衡量哥特建筑,你只会看到畸形,可是,当你以它自己的尺度去检验它的时候,其结果则迥不相同。”由此可以引向这样的结论:历史地,而非毫无依据地进行评判,哥特艺术是想像的激情的具体结果。哥特艺术家是与古典主义的法则比较,才认识了莎士比亚对诗歌的解放的(瓦尔波尔曾写信给马雷特:“一位学者可以讲解戏剧的‘三一律’,可是要写出《麦克白》就还需要更多的大才。”)。而无论热情的激荡曾是如何猛烈,对中世纪的发现乃是使幻想再生的必然需要。这种发现给诗歌提供了新的土壤。在研究哥特艺术方面,18世纪末出现了最早的两部对于考古学颇有价值的英文著作——麦尔纳的《温切斯特的历史》和班塔姆与韦里斯合写的《英国的哥特艺术与萨克逊建筑史》。两部著作均发表于1798年。

在英国,对于哥特建筑评论的兴趣,来自它与民族诗歌的某种近似,来自对

① 布楞(Lancelot Brown, 1715—1783),英国园林建筑家

② 罗萨(Salvator Rosa, 1615—1673),意大利画家。



于罗可可艺术趣味的偏爱,来自一种有别于古典主义情感的民族式的情感。在德国,情况不同的是蒙格斯和文克尔曼与古典主义评论的分离,引起了对于哥特艺术的鉴赏趣味。如果说在英国哥特艺术的兴起是以较为自然的方式,那么在德国则是由于理论争辩的原因;所以,反对古典主义的理论批评更甚于反对古典主义的艺术。对于浪漫主义的趣味来说,蒙格斯与文克尔曼既是最大的阻力,又是最大的鼓动力。18世纪浪漫主义的趣味在此兴起的较迟,且遇到较多困难,但德国人却比英国人更深刻地理解如何形成它的理论。海格道恩<sup>①</sup>是蒙格斯与文克尔曼的朋友,他由于崇拜鲁本斯而在维也纳学习。因此他主张某种从德·佩勒斯那里继承来的折衷主义传统。鲁本斯的声誉还特别受到海因斯<sup>②</sup>的保护,即使对他画的那些胖女人,海因斯也以幽默的态度予以宽容。海因斯要求的是想像的自由、独具的天才和自然。他相信艺术与产生它的人体之间具有一种必然的联系。在大自然面前,他采取一种卢梭式的态度。他说,艺术是人类的而不是希腊人的。在莱辛开创的论题中,他不再满足于找出诗与绘画之间的区别,而是还要找出素描与油画之间的区别。如果用色彩作画,那么从头到尾色彩就是绘画的目的。他认为,由于莱辛与文克尔曼从来没有任何色彩感,所以才提出了与他相反的意见。他在1776—1777年所写的论杜塞尔道夫画廊的书信,其精神特征正与其发表的时间一样,介于文克尔曼论模仿的文章(1755)和瓦肯洛德<sup>③</sup>的著作(1794)之间。像瓦尔波尔一样,海因斯把新闻评论式的艺术批评转化为一本小说《阿丁盖罗》。这是第一本关于艺术家的小说。

亨利·福斯里<sup>④</sup>是一位正牌的美术家,尽管歌德把他划分在诗人式的美术家之列。他具有着德国和英国的双重文化,一生的大部分时间生活在英国。1801年在英国出版了他的《前奏曲》一书。他为荷马、埃斯库罗斯、但丁和莎士比亚的作品画过插图,并且通过这些伟大的诗篇他有可能比他同代的人更近于马萨乔、米开朗琪罗、鲁本斯和伦勃朗的艺术。他第一个提出了伦勃朗与莎士比亚之间的联系,两者都达到了最高的完美,同时都具有不可宽恕的过错。他

① 海格道恩(1713—1780),德国艺术批评家。

② 海因斯(Wilhelm Heinse, 1746—1803),德国作家,评论家。

③ 瓦肯洛德(Wilhelm Wackenroder, 1773—1798),德国作家,25岁即逝世。

④ 福斯里(Henry Fuseli, 1741—1825),生于瑞士的英国画家、插图家、作家。



记下了伦勃朗具有独特风格的光暗效果。完全可以这样说,只有到了1851年德拉克洛瓦再一次地投入批评时,我们才能了解这些批评中所具有的浪漫主义精神。

众所周知,“狂飙派”最纯正的代表者,要求以情感反对理智的最强音,是哈曼。1762年,哈曼为了反对海格道恩的“折衷主义”,主张“自发性”与“幻想”就是艺术中的一切;天才可以反对所有的法则、“真实”、体系和艺术的基础。赫德尔接过来哈曼的意见,但把它建立在历史的基础上。哈曼所说的单个的个人,到了赫德尔那里成了人民的整体。尽管如此,两人在不同的探索中,同时倾向于把艺术的原始特性看得比它的文化的特性更重要,把“动人”看得比“准确”更重要。莎士比亚被尊为具有北方人性的诗人。

歌德支持哈曼与赫德尔的意见。难得的是,年仅23岁的歌德为庆祝斯特拉斯堡大教堂的建成,写了论文《哥特式建筑》,并以之反对一年前出版的苏尔泽的《造型艺术的一般原理》。歌德坚信,本色使美术显示出它真正的特性和最好的效能。他并不相信艺术理论的作用,而相信自己情感的经验。因此他反对把哥特艺术视为蛮人风格的想法。他说:“哥特艺术不只是强劲和粗犷,而且还具有美,它的美有别于罗可可的唯美主义和那种软弱的美,艺术并不完全屈从于美。真实、伟大的艺术比美的艺术要更加真实和伟大,人身上具有一种特殊的性质,一旦生存得到保证,这种特性即发挥作用。看起来他有如半神,他努力使自己不再迷惑或恐惧,他让自己的精神统驭物质。只有情感使得蛮人们在生产中达到精神上的联合。但不论是来自蛮人粗犷的感情还是来自精致优雅的感情,艺术都是完满而富于生气的,只有带个性的艺术,才是真正的艺术。一切的天才都不必去寻找模特儿或法则,不要利用别人的翅膀,而要运用自己的翅膀去飞。”艺术的崇高价值,感情的创造特性,天才应摆脱一切法则的羁绊,这是青年歌德用以表达他对斯特拉斯堡大教堂热情的一项原则。他明确地推崇这个教堂是德国的艺术,因为它建立在自己民族的基础上,而非古典艺术的剽窃。它的法则来自自然而非来自学院。

我们知道,在较后的年代里,歌德对于艺术有了完全不同的观念,甚至几乎是对立的观念。然而,他年轻时期对斯特拉斯堡大教堂的这种热情,却是对于

成为统治力量的新古典主义公式的一种反抗要求的明显的标志。

这时出现了一个由哈曼、赫德尔和整个“狂飙派”所酝酿的新事件。尽管其中许多因素都是以前可以找到的,但它的语言与调子仍然是新的。这就是威廉·亨利·瓦肯洛德于1797年出版的《一个热爱艺术的修士之心灵的吐露》。作者是位多病的青年,书出版后一年即于25岁时去世。其作品中诗的风格更甚于评论的风格。而又遵照海因斯的《阿丁盖罗》的格调,力求将艺术家的生活与艺术作品加以诗化的描述。这的确是他作品的最大弱点,但却不应该像近时人们那样,以此作为否定他在历史上应有的批评地位的理由。新式古典主义有它的一套内容空洞的考察作品的法规,“狂飙派”则正好据此构成了它反抗和冲击新古典主义的动力。在瓦肯洛德那里,像神赐的圣礼一般保存在心里的是一种新的情感,一种在艺术品面前的衷心膜拜。宗教的信仰也越不过情感的需要。所有这些,还不能算是一个美学的体系,但它们却提出了一个较之以前或以后出现的任何理性主义的要求,更加纯净、更加自由的美学体系的要求。它以一种前所未有的强度把注意力转向艺术家的情感方面。这正是瓦肯洛德的巨大成就。

他认为艺术家的作品来自“天赐的灵感”。瓦肯洛德知道,所谓天赐的灵感也就等于创造的自发性。他说:“如果很长一段时间,艺术家还不能使那由太阳神圣的光芒注入他心中的想像得到体现,他将会在不知不觉的某一刻中完成其作品。这时一股清澈的光华提醒他,奇迹发生了。”对批评来说,这是一种隐喻的含糊的方式,不过这里表现了对于创作的自发性的理解。不存在“艺术家的秘密”,或者,至少他们自己并没意识到这种秘密。“比起考虑用什么方法去表现,他们经常更多考虑的是他创作的主体。”这个说法是委婉的,但却极好地表明了艺术的直觉作用。它具有自己意识不到的秘密,而且并不受表现方法影响,它正是批评所探寻的根源,但它把灵感作为自己的动力。

每个完美的艺术家都有他自己的风格。对瓦肯洛德来说,它似乎是与生俱来的,既非辛劳所能得,也“非学习所能致”,也就是说,它不能像蒙格斯所向往的那样被分析得清清楚楚,使其他人也能接受。他说:“啊,可悲的智慧!啊,盲目的信心!谁能相信,有人可以把世间一切伟大艺术家各种不同的美的所有优点都重新集合在他身上,而且紧紧靠着思考就打算掌握他们的心灵并获得一



切,包括那么多样的天才?这是可能的吗?”“只有当我们的眼睛在同一时间里不再转向其他的美的时候,艺术的真正美质才能完满地显示给我们。”就这一意义来说,这种看法必将使人感到学习艺术家们的风格是不可能的。这里宣称了艺术家个性的绝对价值,它是不可分割的,它是无法比较的,它只适合它自己的需要。人们必须拥抱艺术家全部的独特性来研究他所向往的艺术家,而不要像“一位法官那样,摆出一副严肃的自以为是的样子”,不要像一位道德的权威那样“把艺术家们按照功利的重要性的和自然的标准去排队”。如果有人反对他,说希腊的雕像是用它的美的观念打动人心的,瓦肯洛德则会承认这与他的意见并无矛盾。不过他感到除去了“所谓认识的巨大力量之外,在我们的心里还有一面魔法的镜子,它们有时向我们展现更具威力的形象”。这是对于纯粹直觉的一种含蓄的说法。艺术批评中缺乏的是“宽容与博爱”;艺术本是“人类感觉的花朵”,对作者来说,“哥特式的神殿与希腊神殿同样地可喜……为什么你不责备印第安人只讲印第安语而不讲其他语言,却要去责备中世纪的艺术,只因为它们的神殿与希腊人的不同?”“美是一个多么不可思议的字!一个有创造性的适用于各个不同艺术的新字,让每件作品都带有不同的颜色,带有各种由人的技能创造出来的独特活力。可是,你的严密的体系和理性的艺术却降低了美,你要求所有的人对公式和法则都和你有同样的感觉。然而你自己却什么都没感觉到。”“静观以往一切的时代和一切的人民,我们总是想要在各种情感中和所有的作品中去了解人性!”

“就这样,关于神圣的灵感;创作的自发性及其非理性的特征;自己并没有意识到其秘密的艺术家的直觉;艺术忘我地沉浸于激动人的主题;不受宗教职务的约束的艺术家个性的绝对价值;在艺术作品面前批评家必须要谦恭,他只要做一个作品的解释者而无须有批评的优越感和个人的特别资格;热爱艺术作品,要有人类同情心,要能宽容其他人的感情;感觉到艺术的无限和多样性;蔑视和坚决反对一切法则,反对选民的自傲;不应该由于哥特式的神殿与希腊神殿之不同而责难它们……所有这些相当肯定的论题却未加以论证。可是,每个人都会感觉到它们的公正和真实,因此它并非抽象,而是属于实实在在的人类理性的。”在这位十分年轻的瓦肯洛德之前,还没有人如此全面地感觉到这些问题,也没有像这样表达过意见。正是他的这种情感的类型,他的“爱”把这些论

题纳入了合于理性的真理。

由于知识太少,当把他的原则应用于历史时即常常表现出不够成熟,而且在接触到别人的意见时,他比表达自己的情感时更胆怯。然而,在丢勒作品面前,他不但觉得这位艺术家的伟大几乎是前无古人的,而且以一种精确的批评来论证自己的感觉:“没有一个人物(像现代匠师们老一套的绘画那样)半心半意地出现在画面上,每个人都是从充实的生活中取出来放在画布上的。要他哀叹他就哀叹,要他愤怒他就愤怒,要他祈祷他就祈祷,所有的形象都在说话,并且说得响亮清楚,没有一只手臂做无益的动作,或是只为了看来舒服或填充空间。所有画上的人都向我们说话并且具有同样的力量,于是我们能强烈地感到每个对象的心智与灵魂。我们相信艺术家所表现的每件东西,并且永远不会从记忆中消失……可是现代的艺术家们事实上根本没有要求人们认真地投身于他们所表现的事物里去。他们为财主们而作画,那些人根本不需要受感动或让艺术提高自己的精神境界,顶多是要求惊奇和逗乐。”这里可以看到,瓦肯洛德的道德情操不仅导致他去发现艺术的价值,而且对他自己的发现进行了社会的判断。

瓦肯洛德的几页著作产生的影响是非常巨大的,首先是对施莱格尔兄弟,并通过他们影响了整个浪漫主义和“拿撒勒派”的人们,包括上边我们已经提到过的那些画家,他们试图实现瓦肯洛德的思想,然而并未成功。在这样的影响下,弗雷德里克·施莱格尔和他的朋友们重新认识了德国和弗莱米什的古风艺术,并以之为德国民族运动振兴了艺术上的欣赏趣味。因此,甚至较之意大利的古风艺术,他们更喜欢德国和弗莱米什的,因为他们相信这里有着更多的宗教的虔诚,也就是说,恰恰是他们所要求的那种特别的宗教的虔诚。不过,施莱格尔很理解贝里尼<sup>①</sup>与培鲁金诺<sup>②</sup>的艺术,看到了它们高于弗拉·巴托罗米欧<sup>③</sup>的地方,承认自己喜爱更早的意大利学派,而且也看到了但丁和乔托两者的相

① 贝里尼(Jacopo Bellini, 1430—1516),意大利15世纪重要的画家之一,善表现光色,重视诗意的表达。

② 培鲁金诺(Perugino, 1450—1523),意大利画家,拉斐尔的教师。

③ 巴托罗米欧(Fra Bartolomeo, 1475—1517),意大利佛罗伦萨画家,可能与从事改革的著名僧人萨伏纳罗拉有较密的关系。



似之处，以此为据，他在阿尔班尼<sup>4)</sup>和卡瓦里尔·马里诺之间作了类似的对比。因之，他不但在审美趣味上而且从艺术上否定了卡拉奇学派。这也就是瓦肯洛德曾由他的直觉获得过的重大结论。弗雷德里克·施莱格尔如上的论断提出于1802—1804年，而自卡拉奇学派以后的两个世纪以来，他们给人的印象却是使绘画得到了复兴。19世纪期间，施莱格尔的论断曾得到最重要的批评家们的附议；可是到今天对于卡拉奇学派又重新出现了赞赏，这是倒退吗？假使是的话，我们相信，那就需要把瓦肯洛德的情感方式给予最大的重视。

弗雷德里克·施莱格尔也曾为了维护拿撒勒派而抗拒歌德和梅耶尔<sup>5)</sup>的攻击，可是他坚决反对拿撒勒派也向往的大卫的新古典主义和他的戏剧性的追求。这一批评任务十分微妙，实际上拿撒勒派结果是离开了艺术。不过施莱格尔一定早已感觉到了这一点，以前他写的文章中就说过，需要的是不再运用一种新的理论去观看艺术，这种观念是本世纪理性主义的缺陷，它使情感变得枯萎。

瓦肯洛德的原则被理想主义哲学完全改变了，所以在瓦肯洛德身上固有的那种道德要求的真理继承人，多数是来自一些作家们。他们并不是靠哲学的原则获得力量，而是在浪漫主义提倡的宗教新生的名义下来谈论艺术的。

在意大利，整个18世纪中间，不乏对于中世纪艺术的重要研究。1757年拉米<sup>6)</sup>写了一篇关于1000—1300年的雕塑家和画家的论文，以反驳在建筑中对“哥特式”和在绘画中对“拜占庭风格”蔑视的观点。1766年一位数学家伏瑞西<sup>7)</sup>写了一篇文章论哥特建筑的结构技巧，这篇文章曾被赫德尔大加赞扬并译成德文。1779年，巴雷蒂赞扬阿斯提大教堂的哥特建筑，并以他从英国建筑中陶冶而成的观念加以比较。1785年戴拉·瓦利<sup>8)</sup>论述了锡耶纳学派与佛罗伦萨学派之间的对立就像诗与科学，幻想与思考的对立一样。1813年继文克尔曼著作之

4) 阿尔班尼(Francesco Albani, 1578—1660),意大利画家,卡拉奇学派的主要追随者之一,与盖多·列尼相友善。

5) 梅耶尔(Hans Meyer, 1760—1832),瑞士画家。

6) 拉米(Giovanni Lami, 1697—1770),意大利美术史家。

7) 戴拉·瓦利(Della Valle, 1740—1794?),意大利艺术史家。

后,出现了第一卷由齐考纳拉<sup>1)</sup>撰写的《意大利雕塑史》。他不同意把中世纪艺术形容为“野蛮人的”,认为构成它的乃是宗教的精神。当他指出14世纪含有的无限的美时曾这样说:“当对于贞洁与真理的沉迷化做主宰与动力之时,就是艺术的最高境界。”还有,“科学的严密成果限制了艺术的天才,束缚了艺术的想像,削弱了那种神奇的强大力量。”但这些看法却并不妨碍他对于卡诺瓦的崇拜。

德国拿撒勒派在罗马的出现,激起了1830—1840年间的各式各样的争论,并一直扩展为1843年安东尼奥·毕安契尼所写的《纯正主义者宣言》。这篇文章并未着重于模仿复古主义,而强调的是绘画中表现高度的道德感与宗教的严肃性。赛尔瓦提柯与马切斯神甫支持了毕安契尼的意见。

在法国,萨罗·达金维尔<sup>2)</sup>远在法国大革命前即着手准备他的不朽的《中世纪艺术历史》——从公元4世纪叙述至16世纪。此书出版于1823年,书中显示了对中世纪艺术家作品本身的浓厚兴趣,并把他们的作品制成铜版插图予以推广。不过他的看法与文克尔曼的意见没有什么不同。的确,他曾从某一点上解释自己的作品说:“文克尔曼告诉了艺术家们,他们应该去模仿什么,我则要向他们指出必须避免什么。”收藏家兼但丁诗作的翻译家德·芒脱对于古风艺术中新鲜的色彩和某种笔触异常欣赏。德·孟塔伯于1829年赞美意大利占风的画家们而反对16世纪的那些人,并断言,艺术的衰落始于16世纪。

在所有的人中间尤为著名的是《基督教艺术》一书的作者雷欧<sup>3)</sup>。1836年开始出版的这本书,被认为是表达基督教理想的典范之作。在奉献给神圣的安吉利科的论神秘学派的一章中,反映了他对待历史的特殊方式。雷欧论述批评问题时说:“通常称之为鉴赏家的那种能力,在这里是用不着的,因为鉴赏安吉利科的作品要求的是一种与评判普通作品不同的器官。神秘主义对于绘画的关系,正如同狂迷状态对于心理学的关系。因此,仅仅确定它属于什么学派是不够的,而必须要评判者自己怀有深厚而强烈的同情,怀有早就洋溢在那位艺术家的工作室里或与他同道的僧人身上的某种宗教意识,并且把这种感受与他们

1) 齐考纳拉(Leopoldo Cicognara, 1767—1834),意大利美术史家

2) 达金维尔(Dezaller Dargenville, 1730—1814),法国艺术史家

3) 雷欧(Alexis F. Rio, 1797—1874),法国艺术史家。



那个时代的精神生活联结起来。”这种要求是有道理的,却是不适当的。应该说对于精神生活深切的理解与同情,不仅对神秘学派而且对一切学派都是需要的。可是另一方面,对于宗教生活本身的知识,却不能充分保证批评家达到他艺术上的判断。所以,雷欧给我们的印象是他对于宗教的历史以及宗教胜利的兴趣,远远大于他对于艺术史的兴趣。

在法国,哥特式风格的复苏,是和建筑家、批评家维奥利特·勒杜克<sup>①</sup>的名字分不开的,毫无疑问,他对中世纪艺术的热爱颇深,然而,不幸的是,他对于古代纪念物的恢复,如他所写的文章一样,表露出工程师的过分的理性化,而压倒了对艺术批评的情感道德要求。正是他的这种对于哥特式的实用原则,帮助了反对他的人们去恢复新古典主义。

我们必须转向英国,以寻求 19 世纪评论中世纪艺术的一部重要著作。这位瓦肯洛德的真正继承者,尽管他或许从未读过瓦肯洛德的作品,但却有可能把那篇预言式的文章,转译成为一个庞大的批评体系,此人就是罗斯金。他的精神气质是纯粹英国式的。

除了建筑的经验,中世纪其他的艺术只有对于收藏家才是有重要意义的。属于这方面的作品之一,是 1823 年出版的威廉·杨·奥特莱<sup>②</sup>的《意大利学派的素描》。在书中他宣称,乔托绘画的明晰性“或许是从未有人可以超越的”。1836 年,有一个委员会决定为国家购买一批拉斐尔之前的作品,理由是它们较之名气很大的卡拉奇学派的作品,具有更加纯正与高尚的风格。这样一个决定,是具有独特声望的“国家画廊”作出的。雷欧的《基督教艺术》一书在英国获得巨大的成功,而在 1847 年则出现了和它的作风近似的洛德·林塞的著作,此书对罗斯金理解意大利艺术起了指导的作用。

与此同时,哥特式的建筑在英国广为发展。建筑家兼作家普金<sup>③</sup>宣示了一种与 18 世纪不同的新的精神。在其 1835 年所写的《对比》,以及 1841 年出版的《基督教建筑的真正法则》一书中,他宣称哥特式并非一种风格而是一种宗教,它比希腊风格更有价值,因为基督教本身就比异教的价值更高。为了崇敬哥特

① 勒杜克(Viollet Le-Duc, 1814—1879),法国建筑家,艺术批评家。

② 奥特莱(William Young Ottley, 1771—1836),英国作家,批评家。

③ 普金(Augustus Pugin, 1812—1852),英国建筑家,作家。

艺术,他做了天主教徒,甚至幻想整个社会返回到中世纪去。在英国要求以作者的道德角度去批判艺术作品的观点,也是由他开始的,也就是要求绝对的诚挚与遵循真理。根据这一要求,在建筑中则必须清楚地显示出结构的本质的各种要素。

因之罗斯金的《真理的明灯》一书的基础是由普金奠定的。但罗斯金并不十分赞同普金,他比普金具有更强烈和更纯正的艺术家的感觉。因此,他不去追随当代哥特艺术的样式,而是寻求威尼斯和阿美恩斯的纯正的古老的艺术。他的批评的原动力,既非来自宗教,也非来自道德,而是来自对于艺术的热情。1852年他在维隆纳写给父亲的信上说:“有一种我无法分析的强烈的本能,迫使我去描绘或叙述我所热爱的东西。不是为了出名,不是为了讨好别人,也不是为了自己的利益,就像需要饮食的本能一样,我要把整个的圣·马可大教堂画下来,把整个维隆纳一块石头一块石头地画下来,一笔一笔地把它们全都吃到我的心里去。”正是这种激情和敏感,使罗斯金摆脱了他所爱的道德与宗教教育的限制,而达到对于艺术的理解。这是与他同时代的人清楚地看到的,可是今天却已很少为人理解。当然,罗斯金的思想决不比瓦肯洛德的思想更富于有组织的逻辑性,但我们却不得不承认,有组织的逻辑思维很可能使他丧失了由直觉获得的宝贵成果。

他反对绘画中的“规矩”,并且代之以爱的原则:“一件事物‘如果不是为了爱而去画它,一定画不好,如果是为了爱而去画,则永不致错误。爱所产生的讹误,定然比数学的最大准确还要真实’”。在自然面前,古希腊人欠缺的是同情和怜悯。当我们接近自然界各种事物时,我们会觉得“顽皮的山泉在歌唱,纯良的花朵在欢笑。并且,内心里既觉得不好意思又感到愉快,既有些惶惑又觉得高兴;我们从自然获得了共鸣,虽不相信是它给予的;我们给予自然以同情,虽并不相信它能接受……可是,古希腊人却从来不让他们的神仙从自然中分离出来,从来也不曾打算否认他的本能的感觉:神是无所不在的。他感到同情和亲切的总是那些溪水的精灵而非溪水,总是那些森林女神而非森林。他满足于这种对于人的感情,却对于波浪和森林自身的特性无动于衷”(引自《现代画家》)。这就是罗斯金的自然之爱,他认为这也就是热爱、尊崇甚或是敬畏的感情。由此,人类的心灵获得了精神上的感染(见《艺术演讲》)。因此,很自然地,他并不



喜欢他那个时代的宗教绘画,在中世纪“艺术是为了展示宗教活动而服务。在今天,宗教的活动是为了展示艺术而服务”(《现代画家》)。他重视艺术家的真诚,很恰当地认识到艺术受宗教支使就会发生道德上的冷淡,结果不能出现真艺术;而当一种真诚的宗教情感发生时,则可能自然而然地创造出艺术。在这一点上,罗斯金甚至对于神圣的安吉利科的赞颂也有所保留。他说:“像埃及人那样崇敬一只鹰隼,描绘的时候好像他从未想到曾看过一只扁毛的禽鸟。因为,你所体验到的狂喜将通过你的手而达到画面,并将给它以威力,使其他人也感到同样的狂喜。”在此,他陈述了在狂喜状态中宗教情感与自然神秘交往时,发现了艺术的真髓。

如此阐明了艺术的特质之后,罗斯金也考虑了艺术家的问题:“世间艺术家的全部功能,在于他是一个善于领悟和感觉的动物,是个具有如此温情和敏感的器具。无论是明暗、色彩、线条,无论是在他周围瞬间即逝难于捕捉的视像,也无论是那些足以传达他所感受到的灵性的种种情感,全都会载入他的记录,无所遗漏,永不消失……有时他也会动动脑筋。在他漫无目的之际,偶尔也思考一下,悟出一点道理。由宗教观和热诚的信念熏陶起来的他们的门徒也接受了这些东西,并同时畅饮了在那个时代开放了的知识之泉,因而成了举世瞩目的人物。于是愚钝而惶惑的世人们,相信他们之所以伟大是源于新的知识,而无视那古老的宗教之根,它远离灭亡而使得生命长存。可是从那时直到今天,有些人仍然试图以演说枯燥的科学来颂扬米开朗琪罗和达·芬奇,并且哀叹和伤悼未能产生出更多的米开朗琪罗。他们不理解这些伟大的父辈们只是因为根植于历代积成的山岩上才可能获得如此丰富的滋养,而我们今日的科学说教,最多不过像是辛勤地往断了根的树上不停地浇水而已。”(《威尼斯之石》)他认为即使在拉斐尔那里,也显出了科学的毛病。在丁托列托《婴儿的虐杀》一画中,他区分了怜悯与恐惧的不同程度:也许有人说“其中哲学的精神压倒了艺术的想像……其实并不是丁托列托认为或感觉到在这种场合人类的面部不会有表情,只是这种追求的结果,会产生丑和造作……他只是表现了屠杀的一些细节和死的可怖。没有血污,没有劈刺和砍割,而代替这些东西的是强烈动人的明暗对比”(《威尼斯之石》)。可以说在艺术批评的历史上,这是一种新风格的、巨大的理论发现,在绘画中依靠一系列的自然因素,例如毫无光彩的死尸之类,

是产生不出戏剧性效果的。在绘画中只有把视觉的因素,例如含有恐怖意味的光暗,融合进去,才可能产生戏剧的效果。总地看起来,使罗斯金达到这种结论的,是他道德上的敏感,而不是明确的美学理想。

在解释哥特风格时,罗斯金并未把自己局限于讲述尖顶拱券、交叉穹顶或前后凸凹等一般结构的形式方面。他以其惯有的精密分析,进一步地探讨了艺术家的“道德情感与品格气质”。他尤其对于绘画、雕塑、建筑具有同样的鉴赏力,并宣称,真正的建筑当它不止于纯粹的工程结构时,必然包含有画家与雕塑家的劳绩,因此应该从雕塑与绘画的角度去观察它。他承认哥特建筑芜杂野气,但正确地指出它的好处是装饰手法上的随心所欲,创作上的自由以及不受所谓绝对完整性的束缚:“一切容许不规则性存在的东西,是由于它们包含有变化,而所谓消除不完整性,实际是破坏了表现力,是压制了力量的发挥,削弱了生命感。”(《威尼斯之石》)他赞美哥特艺术家们对于多种多样的奇想的热爱,划清知识与爱的界限;他们对于大自然的喜欢,舍弃一切抽象的法则;他们对于变形的兴趣;他们的“生动刚劲,使得运动感变得紧张,并强化了矛盾特有的生命力”;最后,还有他们的慷慨贡献,他们创造出了“丰富的、意想不到的劳动财富的产品”。凡是对哥特艺术杰作有所了解的人,都会感觉到罗斯金的批评的启示,像他的道德指导一样有力。

罗斯金往往以一种道德的理由反对希腊人从自然中进行选择的著名的原则。事实上,罗斯金感到选择带有蛮横的意味,他热爱和尊崇自然,整个的大自然。而选择却意味着反对或蔑视自然中的某些因素,因此,这是亵渎神圣的。不过,假使整个的自然都值得再现,那么,在一位画家的一件绘画中却是不可能全部表现出来的。因此,画家所应该加以选择的,不是自然本身的事物,而是他艺术表现中的诸因素。他不应去挑选自然中他自以为是地认为美的那点儿东西,而必须去选择在表达他对于自然之爱时,究竟是用线条好还是用色彩好,是靠外形好还是靠光暗好,还是用其他什么方法好。于是选择的标准就这样转移到画家观察的方法上,从客观对象转移到主客观之间的关系,从自然转移到艺术。而这一观点同样也是一种天才的闪光。

而且,罗斯金的神秘主义并未妨碍他去清晰地观察画家们造型的过程,这是一切艺术批评家所不可缺少的。甚至可以说,他第一次赋予造型的方式以历



史的内容,把它们从技术的水平提升到了审美的水平。他认为:

- 1.线条(早期的学派);
- 2.线与光(希腊陶画);
- 3.线与色彩(哥特式彩色玻璃画);
- 4.块体与光暗(达·芬奇及其学派);
- 5.块体与色彩(乔尔乔内及其学派);
- 6.块体、光暗与色彩(提香及其学派)。

(《艺术演讲录》)

他把视觉的抽象因素转化为特定历史条件的象征,并提出了抽象因素的某一个方面与自然发生联系,同时使它们与审美趣味的关键具体地联系起来。不过,罗斯金并未想从造型因素中抽去其中包含的人的特性。他观察到审美发展的三个关键:(1)线,(2)面(表面),(3)块体或空间的深度。他还观察到人们用怎样的方法去完成这样一个过程,也就是说他们通过两种方法,一个是光暗,一个是色彩。他认为光暗的方法与抽象性真实的科学探讨相一致,而色彩的方法则与天然之趣、自由以及艺术想像的优美而恰当的处理相一致(《艺术演讲录》),这样去构成审美趣味的真正的历史。正是由于罗斯金能够明确地使艺术家的审美观与其运用的一种或更多的造型技巧相统一,所以,他成功地摆脱了古典艺术认为造型高于色彩的偏见。他发现了波提切利线条的美丽,理解了圣·马可教堂的美在于色彩,还有其他艺术批评方面的许多发现。

从新古典主义的偏见中解放出来,给中世纪艺术的价值以公正评价,通过美学观与道德感的高度融和,使罗斯金作为一个艺术批评家不但不会被湮没,而且在今天更使得人们发现他的优点,并显示出无比的生命。他的许多意见是不会过时的。

但不无遗憾的是,必须承认从当代艺术分离的严重缺点,使得浪漫主义的批评仅仅着眼于中世纪的艺术,正如新古典主义批评的缺陷在于仅仅着眼于古代,实际的情况是,面对着和他同代的艺术作品,罗斯金似乎失去了他的审美感觉。对于英国审美趣味的不正确的引导,事实上他也是有责任的。而不幸的是,由于拉斐尔前派之故,其影响还不仅限于英国。当然,拉斐尔前派的人们脱离了罗斯金而自行其是,可是,如果没有罗斯金,今天也许没有人会记得他们

了。罗斯金有时也对哥特式的仿造物予以肯定,而后他又为了自己的原则在建筑上被乱用而后悔和气恼。罗斯金为了抬举特纳<sup>①</sup>,却轻视了19世纪两位最杰出的英国画家——康斯太布尔和波宁顿。其实,特纳是远远不及他们的。而德拉克洛瓦和19世纪30年代法国的风景画家们却比罗斯金看得更清楚。由于过分地把自己关闭在他引为骄傲的中世纪艺术中,使得他不能够理解在他周围发生的事情。

但无论如何,他仍是浪漫主义批评的顶峰,并且可能永远存留在艺术批评的领域之中。

---

① 特纳(Joseph Turner, 1775 - 1851),英国风景画家。早期作品严谨而宏伟,后期转向奔放空濛;追求光色效果,倾向于浪漫主义。年轻的罗斯金最先在评论中为他创新的风格辩护。



## 第八章 艺术史和唯心主义哲学

在前面两章中,我们阐述了艺术批评受审美趣味的两种倾向所推动:一种是以理性化的形式为艺术的惟一价值,它体现于古典的雕塑中;另一种是在艺术的解释和创作中承认宗教和道德情感的权利,因之,它抬高了中世纪的艺术家们。

新古典主义的审美趣味是把崇拜古代艺术推向极端的一个结果。这种崇拜自文艺复兴开始几乎从未中断,而启蒙主义者又加固了它的基石。中世纪的审美趣味的出现,是对于新古典主义的一个反动,而当代生活的冲击加上浪漫主义的文学更促进了它的诞生。这两个运动发生于18世纪中期相隔不远的几年间。而当18世纪结束之前,已开始出现了一种企图把新古典主义与浪漫主义的审美趣味加以综合的倾向。我所指的是“唯心主义”,它的雄心是要造成一种浪漫主义内容和古典主义形式的艺术。唯心主义艺术批评的巨大成果产生于19世纪的最初十几年间,那时统治着整个艺术的是新古典主义。但直到19世纪中叶,唯心主义的批评随着浪漫主义的发展仍在继续着。19世纪的下半期,唯心主义的批评与浪漫主义艺术两者蓬勃的生气才渐趋衰败。确切地说,浪漫主义艺术此后未再兴起,而唯心主义的批评却相反地再度出现于20世纪初,似乎至今仍在发展。

另一方面我们看到,首次出现于艺术批评史上的情况是:新古典主义者和浪漫主义者同样都偏爱过去时代的艺术更甚于同代的艺术。他们抱着一种怀旧的情绪——古典主义者觉得那是一种不可企及的完美,而浪漫主义者则觉得那是失去的乐园。他们两者都以复兴艺术为己任,于是或是宣称要模仿古典的艺术,或是宣称恢复哥特式艺术。两者都与当代艺术根深蒂固的传统失去了联系,而与传统观念分离开来的结果,势必要在黑暗中摸索几十年。唯心主义者

们由于思考过多和自觉其批评功效的局限性,因而未能充分实现其艺术复兴的幻想,其结果是只能加深了艺术批评与当代艺术之间的分离。他们在推理上下功夫很大,可是却不利于浪漫主义的奇想。他们过分地注意历史的永久创造性,却未能完全动摇古典主义与新古典主义的基础,其最终的结果仅仅是让过去把他们彻底吞没了。黑格尔在其著名的艺术衰亡的理论中对于这种分离现象作了极其含糊的论断——一种简单化而又影响甚广的论断。这一论断明显的谬误,动摇了他整个的对艺术的看法。

对这一情况的有力证据是19世纪后半期那些更加伟大的艺术家们——戈雅、柯罗和杜米埃——与唯心主义的批评并无联系。而唯心主义批评家们曾赞赏过的大卫倒是于1793年宣称:“艺术家必须研究人类心灵所有的源泉,他必须对自然有广博的知识,一句话,他必须是哲学家。苏格拉底本来可能成为雕塑家,卢梭<sup>①</sup>是位音乐家;不朽的普桑在画布上体现了最崇高的哲理——无数贤明的智者证明了对于艺术最好的引导者即是理性的火炬。”不过像蒙格斯那种类型的新古典主义者,理性还并非“火炬”;而“人类心灵源泉”的说法令人想到勒·布朗谈论的对于热情的表现,而不是文克尔曼所提出的美的多样性。即令像大卫那样为革命着想的人,也感到不得不把自己的新古典主义纳入浪漫主义,正像唯心主义者所做的那样。同样的情形是,纯粹的新古典主义者将不情愿地同意建筑家狄托内勒<sup>②</sup>于1793年所作的预言:“两年内人们就会看到一种崇高事物的诞生,它将超越我们偏爱古代艺术时所尊崇过的一切。不再是雅典人,不再是罗马人,不再是挂着自由人名义的奴隶,而是法兰西人,有自由的天性,有哲学家的性格,有纯洁的情感,有艺术家的趣味。”可是天知道,崇高事物不仅并未在1793年诞生,若干年之内也未出现。而战胜了新古典主义的只是一种对于法国大革命的空洞的幻想。随着法国政治上的复辟,新古典主义被弃置一旁,引起这种趣味上变化的不是德国唯心主义,而是德国的神秘主义,阿莱·舍弗<sup>③</sup>把这种神秘主义解释为拜伦式的叛逆诗歌中的感伤主义。它诱发

① 卢梭(Jean Rousseau, 1712—1778),法国启蒙主义思想家、哲学家、作家,为法国大革命创造了思想条件,为狄德罗主编的百科全书写过音乐解说。创作过歌剧,著有《忏悔录》等。

② 狄托内勒(Athanasius Detournelle),活动于18世纪末19世纪初的法国雕塑家,评论家。

③ 阿莱·舍弗(Ary Scheffer, 1795—1858),生于荷兰的法国画家,雕塑家,插图画家。



了德拉克洛瓦的绘画以及司各特<sup>①</sup>热闹的历史小说。后来戴拉罗赫<sup>②</sup>又继续把它们画成历史画。

在德国,有些画家或多或少受到唯心主义思想的相当鼓舞,这些画家与拿破仑派有某种程度的联系,例如考奈利乌<sup>③</sup>、考尔巴赫<sup>④</sup>和贝台尔<sup>⑤</sup>。1838年,一位尊崇考奈利乌但颇有见地、叫做拉辛斯基的人写道:“他观察对象时采取一种尽力抬高它的观点。很少分心去研究自然和艺术中技巧的部分,而且,他笔下的那些最富有威力和庄严性的人物,却缺乏生活中的某些东西,人们甚至会说那些角色们已经停止了血液循环。”对于所有唯理性的画家都不可避免地会发生这种情况,而德国的这些唯心主义的不成熟的后代们则更少会是例外了。

对于当代的艺术进行具体批评的时候,古典的偏见使唯心主义者们只允许自己去看死人的外表,甚至糟踏了对于过去时代艺术的历史概念。事实很明显,人们如果没有现实生活的经验,是无法理解过去的精神生活的。不过,唯心主义艺术批评的真正价值是属于另一种性质的。就总的方面来看,美学和思维由于它而得到大大的丰富,而作为发展的历史概念,它同样也极大地推动了对艺术发展的研究,这包括了个人创造性的发展以及风格的客观需要的发展两个方面,所以,可以毫不夸大地说,德国的唯心主义为艺术批评的历史提供了一个具有永久价值的方法。

在启蒙主义与唯心主义的过渡期间,出现了康德,他对于审美的判断力给予了完整的系统论证。他认为审美趣味在于判断一件作品是否美,可以要求这一判断具有普遍性,却不可要求对这一判断的正确与否给予理性的证明。以此

① 司各特(Walter Scott, 1771—1832),英国作家,写过大量富于浪漫色彩的历史小说,对后人影响甚大,有《艾凡赫》等作品。

② 戴拉罗赫(Hippolyte Delaroche, 1797—1856),法国画家,善作历史画,常取材于流行的历史小说,为格罗的学生,有《爱德华四世的孩子》等。

③ 考奈利乌(Peter Cornelius, 1783—1867),德国画家,在罗马居住八年,与奥泽贝克为“拿破仑派”之主要成员,后任教于慕尼黑学院。

④ 考尔巴赫(Friedrich A. Karlbach, 1805—1874),德国油画家,插图家,曾与考奈利乌合作壁画,并在巴伐利亚美术学院任教,有《在缪斯们中间的阿波罗》等作。

⑤ 贝台尔(Bethel),德国画家,活动于19世纪。

之故,人们不可能对审美力加以任何客观的法则。每一个来源于此的判断都是美感。换言之,它的决定性的原因是主体的情感,而非客体的概念。探求审美趣味的原则,也就是由明确的概念而决定的普遍的美的标准,是徒劳无功的,因为这种探寻是不可能的,而且其自身即是矛盾的。没有一种关于美的科学,只有关于美的批评;没有美的科学,只有美的艺术。在美的艺术品面前需要了解它是艺术而非自然,但它的最后的形式却必须显出不受任何人为法则的约束,就像直接由自然造成的,是自动产生的而非有意产生的。美的艺术是天才的艺术,天才必定是有创造性的,但为了避免随心所欲的解释,天才应该有它的规范,但又无须了解它是怎么制定的。

以这种方式,康德在艺术与艺术批评中的主观性与随意性之间进行了区分;反对艺术中的一切法则,使美的概念与艺术的概念相混,区别了艺术与科学、艺术与自然、感觉与想像之不同;强调了天才创造艺术的自发性与创造性。这些原则非常真实,它们变成了共通的财富。在另一方面,康德知道艺术属于一种应该遵循却不应模仿的传统。因为脱离了传统就意味着艺术要返回到粗野的自然能力,而如果只是模仿就意味着抛弃了天才的独创性。这就是康德为了理解和适应他那个时代的艺术文化传统以及反对模仿古典艺术所采取的认识方式。

赫德尔,康德的反对者,也给新古典主义以界说。他尊崇文克尔曼,不过却感到需要有更深的历史依据。他认为,审美趣味具有感性的特征,但却是由经验中成长起来的。如同想像一样,审美趣味仍然是要从属于特定的历史决定因素。在文克尔曼看来,艺术是赠予全世界精选出来的人——希腊人的礼品。而在赫德尔看来,艺术是人性在历史发展过程中产生的神的幻想。然而,古典主义的偏爱,使他把雕塑的形式(显然是希腊的)推崇为永恒的形式,因为它适应了纯粹的人类本性;绘画中的人物则不同,它们因时间而改变,绘画要靠光暗而取得效果,因之画家可以随心所欲地表现它们。但,赫德尔并没有意识到,他的这种论述结果是把艺术的特性归属于绘画,却抛开了雕塑。

赫德尔曾为莱德尔<sup>①</sup>在1767年表达的忽视艺术理想的普遍性而过于重视

① 莱德尔(Friedrich J. Riedel),活动于18世纪的德国作家,评论家。



历史因素的意见而感到不安。事实是,莱德尔主张人之间的审美趣味是因气候、习惯、风尚以及其他条件而各不相同的,并且每个世纪和每一个个人都是有所不同的。因此,用所谓好的审美趣味反对坏的审美趣味的谬误,是由于以“真”作为标准代替了“美”;美是没有标准的,决定它的只是愉快或不愉快。为了反驳莱德尔的这些意见,只要反对康德主义关于审美趣味的主观性及其普遍有效性的概念就够了。赫德尔还反对莱德尔所说的只有从受到民族的、时代的和个人局限的审美趣味中走出来,才能享受由各个时代各个地方和各种人那里发现的各种不同的审美趣味。无论在哪里,不受其他条件的影响,人们都能享受到它的纯正趣味。对美的分享正如对于人性历史的分享一样,是无限制的:美与审美趣味构成一个核心,它的周围延伸至一切时代与一切作品。就全面的意义上来讲,一个没有审美趣味的人,即使是希腊艺术他也不能欣赏。在这里,赫德尔看出了艺术批评中的理论性与历史性两者相符之处。

席勒<sup>21</sup>在他著名的《论朴素诗与感伤诗》一文中,寻求的是现代诗歌可取的价值,而不是追究它们与古代诗歌的差异。并且较之有局限的特性,更指出它们不受限制的特性,也即较之形体更看重精神。不过在造型艺术方面,他遵从莱辛所说的雕塑依靠空间而获得表现的意见。席勒同意说,让视觉感觉到完美的作品,仅是由于它的恰当的形体,因此,古代杰出的雕塑优于近代的作品。他没有谈到过绘画。

赫德尔对雕塑与绘画作了如下的界说:“雕塑是真实的,绘画是梦境的。绘画所表现的,是一个魔法师的作。最美的绘画是传奇式的,梦幻之梦。”因此,绘画享有了近代的特性,为雕塑所不及。

韩鲍尔特<sup>22</sup>更进而言之,他说,古代的诗歌给人的印象,正如古代雕像美丽的残躯一样。而现代诗歌对我们所产生的效果更像是动听而感人的音乐。所以,文克尔曼对于希腊雕塑所表现的热情与莱辛对于造型艺术价值的确定,很像是现代生活中滋长着的倾向于音乐而轻视雕塑的一种反抗。我们应记得,

<sup>21</sup> 席勒(Johann F. Schiller, 1759—1805),德国诗人、作家,狂飙运动的主要人物。有剧本《阴谋与爱情》等,并写过美学论文《美育书简》等。

<sup>22</sup> 韩鲍尔特(Wilhelm von Humboldt, 1767—1835),德国作家、政治家。

在韩鲍尔特之后的很多年,瓦尔特·帕特<sup>①</sup>从理论上明确地提出一切艺术都倾向于音乐的说法。韩鲍尔特还试图从心理特征的不同进行解释,他说:“希腊人具有一种对于外形的直觉感觉力,这使得他们追求比例与和谐;现代人具有的内心的感受力可能造成了理性自身所不能解决的更强的对比、猛烈的转变与不协调。”当韩鲍尔特把他对希腊人富于外形的直觉感受力的看法更加深化时,他就陷入了寻求形式的理性的旧时谬误:让数学与解剖学成了主要依据,而夸大了科学对于希腊艺术所起的作用。在这时,康德的精妙的思想与鼓动人心的浪漫主义运动再也显不出生命力。因此,最值得注意的还是韩鲍尔特关于艺术的创造性的解释。他指出,特殊的艺术因素,是通过艺术家感到全新的那些东西而构成的。他并不把对象的价值,也就是说那些与创造本身无关的因素,看做是美的。最后一点,是不同意按照种类划分等级的看法,形式才是艺术的本质。一个历史画家作为一个人来说也许比一个花卉画家更伟大些,可是作为画家来看他们是同等的。

康德、赫德尔、席勒与韩鲍尔特较之一切更为感兴趣的,是关于艺术问题的想法。而歌德自己更感兴趣的却是造型艺术的作品,较之批评家,他更多地是以诗人和艺术家的方式来看待它们。在罗马时期,比起分析艺术作品,他更多地是以学习素描而自娱。他梦想过这样一种让自己屈服和拜倒于对象之前的批评家,为了要了解对象,这对于任何人都是必要的,可是对于批评家来说这又是不够的,因为他不只是需要服从,还需要明确地用自己的思想和感情来阐述他所谈论的那个艺术家。先前我们已经说过,青年歌德曾参加了浪漫主义运动,把哥特式艺术尊奉为德国民族的艺术。可是后来,一方面他需要普遍性的理解,另一方面他又对于各种技巧因素具有了丰富的经验,这就导致他赞赏希腊的艺术高于一切,并责难哥特艺术。尽管如此,他的古典主义中却时常受到当代艺术经验的影响,例如,他相信所有的造型艺术都倾向于绘画,并称赞鲁本斯和17世纪的荷兰画家们,他相信自己可以用推崇拉斐尔来解决古与今的问题,拉斐尔并未受过希腊的培育,可是他怀有希腊人的意趣。他不同意莱辛的

① 帕特(Walter Pater, 1839—1894),英国作家、批评家,著有《希腊研究》等书。



看法：古代艺术所表现的仅仅是美。也不同意文克尔曼所说：古代艺术表现的只是高贵的单纯与伟大的静穆。歌德认为它们在各种可能的形式下表现出了特有的个性。只是为了特殊需要，为了划分界限，为了艺术的具体研究，他才适当地接受了莱辛对艺术种类之间划分的界限。他说过，在一定程度上艺术之间倾向于从某一品种融入另一品种。但一个真正艺术家的品质、功绩和责任包括他善于把每件艺术品和每种艺术建立在它自己的基础上，并且尽可能地保持它的独有特性。歌德谈到历史时，就没有那么有创造性了。他想像出一部艺术发展的“精神编年史”，它所显示的是完美的理想之后接着是一个时期的衰落。我们从贝洛瑞到文克尔曼的著作中也了解到这种看法。

在意大利旅行期间，歌德有过各种愉快的个人直觉感受，例如关于帕拉狄欧、委隆内塞和提香，而且也不自觉地重述了许多老生常谈。在波隆纳面对着盖多·列尼的绘画，发生了一次他个人的直觉与老生常谈之间的有趣的对比：“当神圣的天才盖多和他的大笔把你吸引过去的时候，你禁不住要从某些拙劣的对象面前躲开来，几乎没有足够的贬词评判它们。盖多把他的神圣的英雄们画成了一些侏儒，他们身上披着带有华丽褶纹的豪华的斗篷。其中没有表现出任何人性的理想，而且糟踏了历史，我不能不用恶意的幽默说：信仰确乎使艺术得到了复兴，可是迷信变成了主人又再次把艺术毁掉。”这就是说，歌德的确感到盖多·列尼的作品不是艺术，但由于人们千百次地向他述说过列尼是位神圣的天才，他才把这一恶果归罪于教会。在这里很典型地同时表现出了他作为一个诗人的敏锐和作为一个批评家的弱点。

总而言之，歌德尽管对造型艺术非常热爱，但是仍然接受了传统的批评观点，又吸收了新的观念，并且用自己敏锐的直觉使这两个方面获得了生气。

在黑格尔之前，威廉·施莱格尔试图把理论、历史与艺术批评融合在一起；他曾尝试从美学中划分出一种“艺术的哲学理论”，以便把各种艺术的特征、本性及其区域给予解说。他认为，历史必须考虑与真实性紧紧相连的问题，但这就会由于理论的探讨而失去其编年的特性。理论研究个别的特征与艺术理想之间的关系，充实了历史，而历史则以各种具体例子充实了理论的概念。艺术作品完成于其自身，但它却可以造成历史，因为它是由民族的各种条件和关系而决定的。时代与环境为艺术的永久性提供了材料，每一位天才被理解为只不

过是伟大人类天才的某一方面的显现。因此,文克尔曼把希腊艺术视为惟一完美时期的历史观被否定。即使是十分显然的野蛮时期,也是人类艺术对于不和谐的一种必需。而置身于历史与理论两者之间的是艺术批评,这些批评家则同时需要艺术的理论和艺术的历史。所以他必须反对只把批评用于一幅画的美的部分,这种分解主义是反历史的。

所有以上这些意见,至今仍是艺术批评史的基础。可惜威廉·施莱格尔所作的具体的批评判断却很少能引起人们的兴趣。由于对待雕塑的解剖学的观点,使得他认为自古伯尔提采用了绘画性的浮雕手法以来,雕塑已处于衰落的状态。由于建筑不需要依靠自然的模特儿,因此它是依据人类精神的特殊观念而想像出来的。虽然哥特艺术是德国的,但他并未完全放弃出自古典精神的对于哥特式艺术的消极态度。最后威廉·施莱格尔自己还常常处于矛盾的状态,比如他对科雷乔和伦勃朗就时而赞誉时而贬抑。

他的弟弟弗雷德里克·施莱格尔同样也从事并使自己沉浸于艺术历史中,他走得更远些,甚至除去了艺术理论的历史而外,不承认任何其他艺术理论,但他也搞不清这理论的历史里到底包含的是什么内容。在瓦肯洛德的影响下,他反对蒙格斯和他的折衷主义,并且对于15世纪德国、弗莱米什甚而意大利的哥特艺术表示了很大的兴趣。他第一个提起人们对于15世纪科隆学派的注意,并把文艺复兴以前的艺术称为拉斐尔前派。以15世纪具有性格的艺术去反对16世纪装饰豪华的作风,并且对卡拉奇学派不表赞同。他曾考虑过建立近代“基督教—民族”的绘画学派,但感觉到了实际的不可能,于是把它归罪于他同时代出现的理性主义使人们的情感枯竭。总之,弗雷德里克·施莱格尔反对歌德向拿撒勒派发出的谴责,并且蔑视以大卫为典型的法国古典主义,目的是维护德国的艺术家们,例如希克<sup>①</sup>和珂科<sup>②</sup>。一般对他们的评价确实比大卫要低。

他知道理解艺术的价值中视觉感受力的重要性,并使自己从事色彩、光和造型的研究。但同时他又认为诗的价值高于物理的价值,想像高于视象,主题的选择和处理高于形式,结果他以赞同寓言式的说明而告终。他在凡·爱克作

① 希克(Gottlieb Schick, 1776—1812),德国画家,去过罗马,并曾为路易·大卫的学生,善作肖像画

② 珂科(Kock, 1768—1839),奥地利画家



品里看到了基督教之理想,在拉斐尔那里看到了异教思想,在阿尔道弗尔<sup>①</sup>那里看到了德国的骑士精神。更糟的是,像威廉·施莱格尔一样,弗雷德里克不能区分清楚艺术的历史与诗的描述之间的差别,因而沉迷于历史的拟古诗作之中。因此,他在批评的事业上未能作出价值巨大的贡献,既没有重要的见解,也缺乏新的见解,无论是在历史的结构还是在批评的形式方面都没有什么成就。

以上我们所论到的作家们曾以各种不同的方式给唯心主义的美学作了准备,而谢林<sup>②</sup>与黑格尔则使之完成。

谢林总括了当时流行的把艺术作品视为由两个对立因素综合而成的看法,并进而阐明这两个对立面即为有意识的活动与无意识的活动,而这两者的对立是一种无限的对立。不过,由于这两种活动在艺术的作品中必须表现为统一,因此之故,无限性将表现于有限性的形式中。艺术家除去在作品里表现了他的明确意图外,似乎还出于本能地表现了一种无限性。但要完全展示出这种无限性的内涵,却又是有限的知性无能为力的。正因为美是在有限形式中表现出来的无限,所以伴随着克服了矛盾之后而出现的情感,就是净化、恬静、肃穆的宏伟,即使是在应该表达出高度紧张的悲痛或欢快的时候也不例外。

艺术与自然的区别,是自然缺乏有意识的活动。因此,自然性的美只是附带的,这样就取消了模仿自然的法则。并非自然(它的美是偶然性的)为艺术提供法则,而是艺术的完美性为自然的美提供了尺度与法则。艺术又是明显地区别于科学的,尽管它们同样有认识的作用,因为艺术的天才是以使有限性与无限性、有意识与无意识达到统一,而科学则只在有限性与有意识中进行工作,并不需要天才。因此科学低于艺术。

所有这些思考的成果,都曾被谢林在1807年所发表的《论造型艺术与自然之间的关系》一文中加以阐述。他反对文克尔曼舍弃了真实的自然而去模仿理想的自然的观念,因为其中并无创造的生命。艺术家应不是模仿自然,而是以自己的造物来与自然媲美。他说:“文克尔曼调换了模仿的对象,而只保存下

① 阿尔道弗尔(Albrecht Altdorfer, 1480—1538),德国建筑家,油画家,版画家,亦作插图

② 谢林(Friedrich W. Schelling, 1775—1854),德国哲学家,美学家,认为美是对立统一,是绝对的象征和体现。早期有反封建倾向,后则追随普鲁士王朝,有《先验唯心主义系统》等著作

了模仿物。他用古典的美的作品代替了自然，并且试图从中取得永久的形式，而忽视了富有生气的创造精神。”

然而，谢林的美学弱点正在于未能从目的性上划清艺术与科学的界限。因为，离开了有生气的法则，自然的美的形式将不能引起人的兴趣。而在他那里，这个法则却是一个概念，一套规矩，一个理性的法则，仅止于说明在每一艺术品中都包含无意识的因素，或者包含有天才的闪光是远远不够的，在艺术中理想化了的自然并不与真实相违背，而是从无数偶然的事件中选出具有永久意义和最纯正的那种真实。有特性的美只是美的基础，从这个基础上，人们进而获得“真正美”的果实，取得心灵自身的美，也即是说，使美成为一种概念，具有了普遍的意义，而不再仅限于个人。同样的道理，尽管谢林意识到文克尔曼美的观念的公式化的弱点，但他同意文克尔曼所说的人物表情的辅助作用。谈到拉斐尔时，他说：“他不仅创造了绝对的美的范型，而且也能够用多种多样的表情打破单一化的美。”他还谈到属于艺术制作的有限的概念在人体中获得了物质的体现：“雕塑需要借助于人体的表现来达到观念与人体的平衡，但却不可能摆脱物质材料的局限以提高心灵的表达。”绘画则不同，它运用“光线和色彩而显示灵性，具有更大的精神力量”。所以，在古代是雕塑占据优势，而近代则是绘画占据优势。米开朗琪罗追求强劲和深度，却未表现出足够的造型能力，也未如拉斐尔那样具有造型的完美性。拉斐尔以其智慧和技巧使天才与能力相结合。无须夸大地说，依赖于精神优于物体，艺术可以达到一个柔和的新的品级。可以作为例子的是盖多·列尼的作品，谢林称他为“表现灵魂的真正画家”。对于自乔托至拉斐尔的古代大师们，他自认也曾怀有珍视与敬重，那是因为当考虑到自然的真实与严肃性时，这些大师们承认自然本身的局限。

这就是说，谢林爱的是艺术概念；至于艺术作品本身，他既缺乏理解也缺乏爱。为了替自己的概念辩护，他不是用自己的新概念来纠正传统的判断，而是假设自己的概念是与传统相符合的。

乔治·黑格尔接受了前人，尤其是谢林建立的有关美的解说：真实是理念存在于其自身，而美则是理念的感性显现，是它的外部存在的直观认识，因此，艺术的目的是“在感性的表达形式下体现真理”。从这一原则出发，黑格尔引证出



了较之谢林更彻底也更多方面的结论。他反对模仿自然,认为那是无益的行为。他说:“客观的自然既非尺度与法则,对它外部形象的纯粹模仿也就不是艺术的目的。”艺术家惟一的任务是对于理念的表现。当考察科学或哲学时,他认为科学与艺术在目的上是相同的,并且在与显而易见的肤浅艺术比较起来,他坚持说认识真理具有深刻的思想价值,因之,艺术是一种哲学的变形或是一种幻想式的哲学。而最终当体现理念的秩序和现世历史真实的真正哲学诞生之时,艺术则将趋于衰亡。的确,这看起来是荒谬的,却是合乎逻辑的。因为,无论从取消了艺术与科学的目的上的区分的观点来看,还是从艺术批评上所持完美艺术只存在于古代杰作而非人类永久的创造的观点来看,都会导致这一结论。

黑格尔并不满足于批评的实例和解说他对美的意见,而是要实现关于美学、艺术和批评的历史的论证,阐明一种辉煌的艺术史,其中反映出他的审美观念的威力和极限。自希腊艺术批评以来,他第一次把艺术的发展看做是并非依赖于模仿自然(初期是诞生,然后是成熟期,再后是衰落期),而是依赖于对于理念的表现。这就是早期借用抽象符号的象征主义艺术;而后逐渐具体化,达到观念与人体平衡的古典主义艺术;然后,热情高涨,以强大的观念压倒形体,这就是浪漫主义艺术。依据这三种艺术的类型,黑格尔提出了与之相对应的三种造型艺术:建筑是属于象征主义的;雕塑是属于古典主义的;绘画是属于浪漫主义的。不难看出,黑格尔主义所进行的这种历史的划分是多么地不切实际。不管他具有多么丰富的学识和敏锐的艺术感觉,都未能使他抛弃这种僵化的分类法。事实上,黑格尔把古典的雕塑视为完美的艺术,可是他并未考虑到仅限于象征性的建筑和当代雕塑绘画,同样有其艺术上的完美性。他认为尽管绘画有较多的精神价值,但其艺术的完美性仍然少于雕塑。

黑格尔认为,建筑的目的是运用从无机自然界取得的形式,运用几何学与机械原理而组成形体的比例与分布,来表达一般的理念;它的物质形式可能成为一种精神的象征,却不能包含精神。古代东方的建筑中包括有雕塑,它独立于一切实用的目的之外,而成为宗教的象征。而希腊罗马的建筑则不同,它们具有一种实用的需要,因而它们具有从属的性质;而雕塑则是和它们分开的。基督教的建筑则既具有从属的性质,因为它服务于礼拜;又具有独立的性质,因

为它象征着基督的精神。希腊建筑的典型部分是柱子，它是实用的，因为柱子所含的支撑力必须服从于物质材料的可能性，它是从自然中采纳的，可是它的规则化与几何式的外形又是自然界中所没有的。希腊的建筑比雕塑的模仿有机形式更为自由，而且除了优美与和谐以外，没有别的法则标准。不过，从这些论述中黑格尔并未作出结论，是否由于建筑创作上的自由可能更大，那么它作为艺术作品的艺术性就不应更小，或只具有象征意义，而仅仅是存在着差异。哥特式的大教堂具有明确的目的，而且无论在其雄伟的方面，还是在其崇高的恬静的方面，它都超越一切实用的目的，达到一种本身具有无限性的境地，而与基督的精神完全一致。因为它既是一个聚集而安静的场所，表现出基督徒们内心的反思，又是升高耸几乎达于无限，有如对于天国的冥想。

雕塑作品较建筑更为优越，因为它不是从无生命的自然界取得形体，而是再现了富于生气的活的身体，尤其是足以表达心灵的人类的身体。有形的肉体中充斥着生气，因而成为活生生的形象。雕塑所要表达的，既不是私人内心的情感，也不是个别的激情，除去具有普遍的意义外，它不表现个人的特性。它不借助于运动，不借助于行为，不借助于演变，而是通过静止的人体表达出带有普遍意义的精神。它不需要色彩，因为雕塑抽象的形式决非不完整，而恰是在它的有限的形式中表现了自己的艺术性。雕塑显示了它与异教的宗教观以及异教的人生观的完满的一致性。希腊人很自然地达到了雕塑艺术的完美境地，因为他们理解那种排除了偶然性而具有一定自由意志的性格。雕塑必须通过其自身无限的静穆、崇高、永恒、稳定，并不借助行为与环境，而表现出庄严的神性。在人的形象上，雕塑也使人看到一种超越外来影响的稳固的性格。遵照这种方式，雕塑艺术完满地表现了人体的美。就这样，黑格尔深入地分析了希腊雕塑的理想形式，在充分接受文克尔曼思想的同时，使之系统化。而且，尽管他也赞赏了源于灵魂无限性的基督教雕塑的表现力，却认为基督教的精神是不适合于雕塑的。他把米开朗琪罗视为例外，但也只是为了论证他的法则。

他把绘画引入浪漫主义的行列，与之相随的还有音乐与诗。心灵不再局限于可感知的造型形象，而是集中于挖掘自己深藏的本性。把自己从自然和肉体上区分开来，寻求的是他个人的自由的情感，是其无限的特性，是神圣的本质。于是，心灵与肉体之间的纽带松动了，心灵要求更为理想的形式，较少受物质局



限,获取更广阔的表现的领域,运用更丰富更多样的材料手段,达到一种更生动更深刻的表现。而自然本身也变得更富于精神性,处处呈现出思想的映象,震荡着情感的回声,闪现出心灵跃进的火花。这就是绘画的对象,因此之故,绘画的中心自然是基督教的世界了。显然希腊的画家们不可能获得近代画家的观念,因为他们的异教思想总是适应着雕塑的限制。画家以幻想取代真实,因而需要更多的精神上的东西。色彩所擅长表现的,是要在对象上反映出更多属于个人的生动的特征,因为情势的多样,瞬间的不同,就要用各种绘画材料去适应它。还有,绘画需要的是更多的个人风格,更敏锐的感觉。需要激情和更多的调子。它给特殊的、个人的与偶然的東西开辟了天地。它的领域非常广阔,因为它容纳了一切自然界的对象,一切人类活动的产品,一切存在物的细节。

这里附带要说的是,依据唯心主义者的哲学原则——他们对精神性的认识及其对宇宙活力的看法——黑格尔对于绘画的阐述足以代表艺术的总的特征。今天我们不仅用这种看法去解释绘画,同样也用以解释雕塑和建筑。黑格尔之所以未能这样做,是因为受到他一直赞同的文克尔曼思想的支配。

黑格尔还继续阐明:绘画的形式是由平展的画面与色彩所构成,所以它必然舍弃了物质材料的实在性。但,这个明显的欠缺又正是它的长处。绘画不再通过对象自身获得表现,而是把它们转化为图像,它们好像是心灵的镜子,以其永不停止地变换着的形貌,展示出心灵自身。比起面对实物时观者有一种自由得多的态度审视着艺术,它是以永恒世界的形式所作的精神性的表达。属于绘画的物理的因素是“光”,是明暗效果的对比,它们已非物质,而是由绘画创造和产生出来的。“光”是色彩的基础,它是绘画的主体。明暗对比具有一种造型的特征,这正是素描所要求的,而光亮与黑暗的反衬又产生绘画的华美。色彩具有一种心理学的象征性,并且依赖于基本色(红、黄、蓝、绿)的配置,而可以达到自身的调和。它不应该像蒙格斯及其追随者所显示的那样软弱无力,而应该是大胆和充满力量的。

于此,人们期待着黑格尔将要把绘画看做是对于精神世界的最完满的发现,然而,不幸的是并非如此。他说,绘画比起诗歌来还是有着更多的不足。因为,当表现情感和热情时,绘画的用武之地仅在于人物的身体和面部。就是说形体与色彩的本身并不能表现什么,它们只能依附于人的身体及其动作的表

现，这里反射出唯心主义艺术批评中最后残存的一点自然主义的余晖。

然而，黑格尔毕竟理解杜塞尔道夫<sup>①</sup>的华美学派的感伤主义是必须医治的一种病态；他也理解早期的意大利人是真正的艺术家，而拿撒勒派的成员则全然不是。他敏锐地分析了宗教的虔敬与意大利文艺复兴绘画中沉静的艺术冥想之间的关系，并且注意到那些艺术家们在对待主题方面的自由和独立自主。即使是在肖像画中，他们描绘的也是艺术家创造的另一个世界中的形象，他们这些形象是天国里盛开的玫瑰。早期的艺术家们尽管与文艺复兴盛期的大师相比不够完美，却依然以其纯真的虔诚、崇高的意念、深挚的情感以及形式上率真的美而值得赞扬。比起那些技术完美的画家们造成的毛病，他们以不够完美的技巧所取得的收获要大得多。这里特别提到的是一个附带的看法，对于黑格尔来说，很明显，问题的关键在于以感性形式去表现理念，而并非技巧上的问题。

最后，关于17世纪荷兰的绘画，黑格尔很明确地看出，如果说它们的题材是琐碎的、偶然的，甚至是平庸的、粗野的，可是它们却以坦率的欢愉和快乐达到了深入的表现。所以，并不是题材，而是欢愉与快乐构成了真正的主题，并成为绘画的基础。这就是说，荷兰的画家们在反映真实的人的性情时，表达了诗的特性。而在近来出现的历史画中，却没有一个与真实的人或个性相似的形象，人们立刻会觉得画家无论是对于人还是对于人性都并不了解。

我希望通过这些主观选择的片断和简略的解释，足以说明黑格尔所构想的艺术史中伟大的方面和局限的方面。对于艺术作品的新的精神性的觉悟以及艺术鉴赏趣味的发展，构成了他的伟大之处。因此，可以明确地说，不是从文克尔曼的史学，而是从黑格尔的史学开始，必然会开辟把艺术史与艺术批评结合起来的道路。至于局限性，则表现于不同性质的问题上。他首先论述的是建筑、雕塑、绘画的完美而不是艺术家个人，他没有认识到任何一个实际艺术家的完美性。他的精敏的审美力使他足能像认识16世纪意大利艺术那样，认识17世纪荷兰绘画的美，但却不理解古风的画家们、基督教的雕塑和哥特式的建筑。假使他对于各种艺术特性的区分是正确的，然而他却未能看到，只有为了理解

① 杜塞尔道夫(Dusseldorf)，德国西部城市，1777年在此建立了美术学院，19世纪成为学院派的中心之一，称为杜塞尔道夫学派。



所有艺术家的特征而划定的类别才是有根据的。他把艺术的特征看做是有限的,事实上它们是无限制的。产生这种误解的理论根据,是由于把艺术中的表现加以普遍化,而没注意每一个艺术家对理想的表现是不同的。黑格尔的另一局限,来自他所受的新古典主义的教育,来自他深信希腊雕塑的普遍和永久的完美性;他不得不把造型的形式与艺术的形式混为一谈,把人体的形式视为最完美。因之,在他的唯心主义中也就保留了自然主义的残余。他对于绘画甚至近代的绘画表示出衷心的喜爱,承认它较之雕塑更有发展,可是,由于他认为雕塑是最完美的艺术,那么绘画的发展则成了艺术上的倒退和朝着哲学的方向上的转变了。于是,合乎逻辑的结论则是,近代的艺术正走向衰亡。

作为艺术批评的启发者,唯心主义美学的巨大成就之一,是使美的概念与艺术的概念相合并。不过,在这条思路中碰到了如何表现“丑”的障碍,亚里士多德与圣·奥古斯丁也曾遇到过这个障碍。康德曾把美的分析与崇高的分析并列;弗雷德里克·施莱格尔则隐约涉及关于丑的理论。而强大的理性主义不允许黑格尔去开拓这个领域。苏尔格曾直觉地意识到,在丑的概念中有某种积极的东西,在一定范围中它是美的代替物,而并非简单地只是美的反面。但他不赞成绝对的丑可以进入艺术的区域,而是同意在由“崇高”到“喜剧”的途程上,美与丑紧紧靠在一起。韦塞从他的角度出发,坚持认为当丑以一种变换了的或是变态了的形式有助于美的表现时,是具有积极作用的。罗森克兰似乎要补足黑格尔的意见,以美的相对性为名,公然写了一篇《丑的美学》。他主张同样的因素可以导致美、崇高、愉悦,也可以导致另一个相反的目标——丑;或是表现为精神的愚钝,或是滑稽,或是某种悖谬的欲望。因此,艺术中含有丑,不仅有时是由于它未能完满地达到美,而且也由于有时它的目的恰恰就是丑。即使是希腊人也创造过丑的形象、恐怖和疯狂的罪行。尤其是在基督教的艺术中,恶魔的因素是精灵世界的一部分,对于那个世界一点也不理解的话,就无法降伏它们。换言之,谁要是把恶魔打扮成美的,那他就是在装点了丑,他是有罪的。所以,常常需要通过理想化的强有力的手段来表现丑。卡瑞尔<sup>①</sup>赞同把丑当做艺

① 卡瑞尔(Eugene Carrière, 1849—1906),法国画家,曾为作家龚古尔画像,有《母爱》等作品。

术中一个重要组成部分,因为它是脱开各种定了型的美显示出特性和富于个人表现力的一种本质的因素。至于真正的丑,乃是对自由个性的虚假的伪装,它无论是对于艺术还是对于美都是不相干的。这里提出一个原则,它超越美与丑的抽象的对立,而把对立的双方并置于个性化的要求之上,不再是仅仅从客观对象的创造方面去考虑,而是从主观的个性和自由表现的方面去考虑了。哈特曼<sup>1)</sup>补充说,丑与恶魔反映在两个不同的世界里,一个是美的世界,一个是道德的世界,这种反映是非理性的,可是终究又与理性有关。通过这样一种曲折的方式,某些德国的美学家试图解释19世纪艺术中新古典主义的美何以越来越受到外来的压力。

把历史看做是一个发展过程的新观念应归功于德国的唯心主义,它使得文献学变得活跃并积极推动了艺术史的研究,鲁莫尔<sup>2)</sup>的著作可以作为这个新方向的例子,但我们把它放到后面去讲。

这里我们将提到两位论述艺术的作家,他们把黑格爾的理念作为首要的研究任务。一个是荷托<sup>3)</sup>,他认为对历史探求的主要命题,是人民在各种艺术中呈现出的种种不同的观念。按照这一要求,他并不看重艺术作品中的个人性格,而着重说明各个艺术时期的理想生活。1842—1843年间他写了《德国与弗莱米什绘画史》一书,值得重视的是他的总的看法,而非对于个别作品的批评。荷托也涉及了审美趣味的历史,研究了凡·爱克兄弟名声的衰落及其复兴。对近代的艺术他也稍有论述。法国艺术家中他赞赏霍拉斯·维尔奈<sup>4)</sup>,对于德拉克洛瓦却不置一词。

在黑格爾的影响下,施纳斯<sup>5)</sup>于1843—1864年间撰写了一部总括性的艺术史,他把一般艺术有关宗教和精神的因素作为具有代表性的本质的价值,并

1) 哈特曼(Eduard Hartmann, 1842—1906),德国哲学家,修正了黑格爾的观点,企图调和理性主义与非理性主义,著作有《无意识的哲学》。

2) 鲁莫尔(1785—1843),德国艺术史家。

3) 荷托(Heinrich G. Hotho, 1802—1873),德国艺术史家。

4) 维尔奈(Horace Vernet, 1758—1836),法国画家,善画马及战争场面,画过歌颂拿破仑功绩的一些作品。

5) 施纳斯(Karl J. F. Schnaase, 1798—1875),德国艺术史家。



运用包含着经验主义和推论的辩证的方法,对艺术与文化加以综合,甚至对启蒙主义与浪漫主义也加以综合地描写与叙述。他认为自己所写的是一部集大成的历史,其中概括了东方与西方,古代、中世纪与现代的艺术。他采取的是哲学与史学兼有的方法。他把艺术看做是人们的一种中心活动,其中表达了情感、思想与风习。所以他是将艺术当做人民生活的根本性的文献来看待的。他在每件作品中寻求其精神的底蕴,并把这种方法叫做用“诗意的看相术”来解析“视象的画图”。他最出色的成就是对于中世纪艺术的探讨,在他最为倾心的艺术史中,他看出了深刻情感的直接表达,并试图找出中世纪人性的生活与艺术之间的历史性联系。他对于不同艺术时代的精神倾向的兴趣,超过了对于各个艺术家本身的兴趣,这正是他的特点,但作为一个艺术史家,这也是他的局限。

德国唯心主义的美学传播到了法国,但却变得丧失了或几乎丧失了批评的活力。柯桑<sup>①</sup>是在哲学方面的一位传播者(约于1818年);拉明奈<sup>②</sup>则把唯心主义与宗教混在一起介绍。乔伏罗伊<sup>③</sup>从柯桑的论点开始,进一步使唯心论的形而上学与敏锐的心理观察联系起来,他认为艺术的任务是透过肉体发现人们看不到的东西。19世纪初期他卷入了一场艺术批评上的论战,一方是把古典艺术原则贬低为纯模仿自然的艾米里·戴维<sup>④</sup>;另一方是赞同古典艺术,主张艺术的理想价值并以文克尔曼的教条反对初期浪漫主义的德·昆西<sup>⑤</sup>。1816年,基佐<sup>⑥</sup>以莱辛观点开头写了一篇论述雕塑与绘画之间的界线的论文,但后来却极力强调对于理念的表现,颇近于黑格尔。不过,他对于卢浮宫所藏许多历史画的理想化的内容所表现的兴趣,证明他对于黑格尔教义中最有生命的部分仍缺乏了解。古典主义的倾向与一种含糊的神秘主义,在法国官方的艺术著作中流

① 柯桑(Victor Cousin, 1792—1867),法国哲学家。

② 拉明奈(Felcité Lamennais, 1782—1854),法国作家,批评家。

③ 乔伏罗伊(Theodore Jouffroy, 1796—1842),法国哲学家,受到过柯桑哲学的影响,曾执教于法兰西大学。

④ 戴维(Emeric David),活动于19世纪上半叶的法国艺术批评家。

⑤ 德·昆西(Q. de Quincy),活动于19世纪的法国评论家。

⑥ 基佐(Francois Guizot, 1787—1874),法国政治家,历史学家,曾任法国总理,并撰写过艺术批评的文章,著作有《英国革命史》等。

行了相当长的时间,甚至直到新古典主义几乎衰亡之时。而这正是法国官方的教义与真正的艺术生活之间愈来愈深的分裂所造成的主要后果。在查理·布兰克的著作里曾提到这种过了时的古典主义者的典型例子。

法国批评界的宗教倾向与官方的古典主义达到完全的妥协,其主要的两部著作是巴娄·德·孟塔伯 1828 年写的《绘画论集》和雷欧 1836 年写的《基督教艺术》。雷欧的作品充满了对宗教的兴趣,并接受了谢林的影响,甚至明白地承认与德国比起来,法国的美学传统是非常薄弱的。不过他的气质更倾向于修辞而非批评,所以,与他同代的人相比,从已有的杰出美学成果中,他所作出的论断甚少。尽管如此,他对神圣的安吉利科以及西爱纳学派的艺术所作的解释却是判断公正、具有新意的。

自然,最切合于艺术的批评是艺术家们自己所写的艺术论文,即使他是新古典主义的门徒。大卫的一个学生——德勒克鲁兹<sup>①</sup>写了一本评论他老师的书,其中对于新古典主义艺术的审美趣味及其有功效的价值,作了十分精敏的解释。同时也评述了大卫学派的产生以及宗教画家或复古主义者。从别人阐述的理论中,德勒克鲁兹很好地区分了古典主义与宗教艺术所需的感情和艺术的直觉。

19 世纪艺术批评的历史上,成为法国人活动的灵感的源泉是多种多样的,有的来自唯心主义的美学方面,也有的来自宗教的复兴,还有的来自新古典主义的实际经验。

在意大利,谢林一类的唯心主义美学也产生过各种不同的反响,受它影响的基奥伯蒂把艺术的理念与宗教的理念合并为一。19 世纪初,齐考纳拉于 1813—1818 年间完成了《雕塑的历史》。他理解某些基督教雕塑的完美性,并坚信艺术中宗教激情的价值。远在 1808 年,培特罗·乔尔丹尼即宣称,艺术家必须是一位哲学的导师,以便把私人的情感改造成为公众的福利并且展示出人类的希望。彼得罗·赛尔瓦提科研究过黑格尔和雷欧,访问过慕尼黑,在国外宣传他曾在意大利“纯正主义者”中提倡过的“哲学性的艺术”。1852—1856 年他完成

① 德勒克鲁兹(Etienne J. Delecluze),法国 19 世纪批评家、画家。



子《一部、绘画艺术的美学批评史》,在这部书中他把指导的任务以及使人们理解中古艺术的道德和宗教的价值、巴洛克和新古典主义艺术在道德上的败落、荒谬的“新哥特”艺术的无聊和可笑等等的任务,往往从哲学那里转移到历史的方面。首先注意的是那些“在实际与理念的确立的秩序中,增添了生命与激情的”大师们。他坚持绘画、雕塑、建筑的统一性。然而他的著作却欠缺某种组织性,因为一向成为传统主题的艺术家的生活,只是穿插在唯心主义哲学问题中隐约地加以介绍。

因此,我们可以断言,直到今天,唯心主义类型的艺术史中,最严密、最渊博、最精彩的作品还是属于黑格尔的。

## 第九章 19—20 世纪的文献学家、 考古学家和鉴赏家们

唯心主义的哲学以理念与实际、神性与人性互相融合而又发展着的观念，给史学以猛烈的推动。理念不再被视做超绝独在的，而是被视为包含在实际之中，融合在实际之中——黑格尔即持这种看法。但是，正如我们已注意到他对艺术史的看法，这种融合并不是经常可以实现的，而是更多地表现为理念与实际间的差异，其结果只能是以屈就实际而告终。这样，很自然地使现实性的精神需要以实际来充实自己，起初还努力去寻找实际与理念之间的联系，而后索性就把自己从理念之中解放出来。于是出现了史学的哲学方法，它在 19 世纪初的德国获得了完好的体现。这种方法包括了探寻事物的根源和证据，然后再分析它们。这就是说，在确认事实之前，先要试图决定发现什么，然后去分析事物来源的更远的各种根源。运用由外部探寻根源的批评方法，最后是要探寻其内部，也就是说，人们由此可以确定提供证据的作者多大程度上或根据什么理由讲的是事实，是修改过的意见还是伪装。

这也就是说，艺术的历史也应该按照哲学的方法去验证它写作所依据的来源。普林尼对古代的画家和雕塑家们所作的种种描写，都经过一定的注解加以重述。对他引申或否定的来源，经过考察再作确定。1850 年由亚罕<sup>1</sup>开始，接着是布兰<sup>2</sup>和弗特维格勒<sup>3</sup>，还有两位乌尔瑞区以及尤金·塞勒，1898 年又有卡尔克曼<sup>4</sup>等人，都对此进行解决，或大部分予以解决。其方法是结合着敏锐的

1. 亚罕(Otto Jahn, 1813—1869), 德国艺术史家。

2. 布兰(Henrich von Brunn, 1822—1894), 德国考古学家。

3. 弗特维格勒(Adolf Furtwaengler, 1853—1907), 德国考古学家及艺术史家。

4. 卡尔克曼(August Kalkmann, 1853—1905), 德国艺术史家、考古学家。



直觉并对照各种原文,这样就有可能鉴别出赛诺克拉特所写的艺术批评以及公元前3世纪希腊的一般批评,并使之与罗马共和国末期至帝国初期的艺术批评加以区别。最值得谈论的是瓦萨里,他的《著名画家、雕塑家的创作与生活》一书,是有关意大利文艺复兴的知识的主要来源。密兰奈斯<sup>1)</sup>、弗赖<sup>2)</sup>、斯考提-伯蒂内里、卡拉伯<sup>3)</sup>与施劳瑟等人对瓦萨里著作的来源进行了考订,使我们今天几乎可以掌握确凿的规律,用以肯定或否定瓦萨里派提供的每一条资料。以上是两个比较典型的例子,此外还可以举出其他不少事例。

当传统著作中的材料获得验证,或更多的是得到订正之时,就进一步迫切地要求探索或发表更为原始的资料:档案中的各种笔记和文件等。特别重要的是,这种研究尤其增长了有关文艺复兴和近代的一些知识。让我们得以确知艺术家们的文化和他们的生活,分辨出艺术品的作者的身份、他们的年代、制作的条件,艺术作品与当时的生活、宗教、社会、文学之间的外部联系。在有些情况下,文学性的记述(例如瓦萨里的著作)已被分解,而有关作品和艺术家们的材料则是根据档案文献写成的。发表和评述这些文献,构成了19世纪在艺术史方面积极成果的一个部分。

有关著述的考证以及档案文献的出版,事实上是在政治历史学家们的指引下完成的。不过对于艺术家来说,这只是第二性和辅助性的任务,而艺术文献学主要探求的根据,是艺术作品本身。因此,政治性的史学家们所提供的帮助,是有限度的,是不具体的,需要的是研究出一种解释艺术文献的方法。为了评价一项资料,文献学的历史学家们把它恢复到原本的真义,文献学所要求的犹如艺术史家们一样,要依据一定的分类方法进行对于艺术遗物的分析,其原则如下:

①艺术作品的内容,着重的不是它所表达的艺术家的感情,而是它如何处理主题,以及由此而产生的特殊的处理方法,例如图像志。

②技巧,一个相当宽泛的概念。其中包括建筑中结构的科学方法,雕塑中大理石、青铜、木料等的处理方式,绘画中各种颜料(蛋胶、油彩、水彩)的混合方

1) 密兰奈斯(Gaetano Milanesi, 1813—1895),意大利艺术史家。

2) 弗赖(Karl Frey, 1857—1917),德国艺术史家。

3) 卡拉伯(Wolfgang Kallab, 1875—1906),奥地利艺术史家。

法,此外还有透视、解剖和其他表达自然现象的手段。

③风格,指的是体现外形上习用的造型手段的总效果,它浸染着艺术家个人的特性或来自老师的影响,并传达给学生。

文克尔曼曾研究过希腊艺术的内容与形式,为的是确定完美艺术的原则;黑格尔向往一种由精神的普遍进展中生发出来的完美艺术的契机;罗斯金以他的道德的感觉在真实与虚伪的艺术之间进行辨识;所有这三位都尽一切力量去理解和判断艺术。可是文献学批评家们注意的中心却有所不同,比起艺术来他们更注重文献学本身。艺术的成果只是被视为记载宗教知识,风俗习惯,人们的性情、智能和实际生活的文件,而把艺术家的想像力排除在外。因之文献学家们有时是无意识地,有时是有意识地抛弃了18世纪所取得的巨大收获——对于艺术独立的自觉认识。

文献学家们也常常对于艺术发生真正的热心,甚至有时候具有艺术的才能,这表现在他们对素描、绘画或是诗意的叙述中,可是他们几乎总是缺少对于艺术的思考。出于这样的态度,鄙弃哲学成了时髦的精神,这在19世纪的下半期实证主义正流行之时尤为突出,结果以放弃一切真正的思考——无论是哲学的还是历史的法则——而告终。不过,与此同时也有—种十分正当的要求,那就是不要忽视事实,在评判作品之前要验证它们确实的存在条件和种种局限。所谓艺术作品,意味着它表现了什么,它运用什么样的技巧,它的各种风格要素与其他作品之间有什么关系;在—定时间或地点的作品,是出自同一艺术家之手还是有其他的艺术家参加。所有这些问题,文献学家们都运用了过去无法比拟的有效方法加以解决。固然这是无可非议的,但,他们依据这些实际的陈述,想要得出对于艺术的历史性的复原或批评性判断,则是另外一回事了。真正的历史学家式的批评家和真正批评家式的历史学家有理由对此感到恼火,因为无论是图像学,还是技术的历史或抽象造型因素的历史,都不能算是艺术的历史。艺术与所有上述的东西都有所不同,它确乎更近于黑格尔所提出的看法,而并非文献学者们提出的看法。因此,当我们回顾差不多一个多世纪以来文献学家们所完成的巨大的劳动时,会觉得与其说它像一座由岩石造成的建筑物,不如说它像一座堂皇的假山。

尽管如此,文献学在艺术方面的功绩,即使抛开直接的精确事实的参考价



值,它也为艺术批评贡献了两项重大的成果,两项贡献中的一项是属于消极方面的:谢林式的唯心主义者曾把艺术捧为知识(哲学)的一种形式,艺术所作的贡献也只是智识性的,他通过理性地解释天才而使艺术的天才理性化。艺术文献学的历史家们则以其他的因素来解释艺术,把天才放到一边儿,或是无视天才的价值,有时承认它是某种文化素养,但宁可避开它们,而且这也是一种避免把天才理性化的方法。这对任何一个不相信思考能理解缺少理性事物的人,的确是惟一的方法。限于种种实际情况,文献学的评论考虑到它自己的界限,至少这是它所显示的一种真正的明智之处,于是它就像把艺术看做是有限发展的黑格尔那样,倾向于怀疑主义。它没有足够地去考虑艺术中的“非逻辑”的特质,由此而产生的后果是导致一种不可知论,因而给后来更广泛的艺术概念造成了阻力。

另一项贡献是属于积极方面的。文克尔曼曾认为自己很理解希腊和埃及的艺术,虽然事实上他所知道的几乎只是罗马的复制品。对于真正希腊艺术的发现,应该说是始于1800年,当时埃尔金侯爵掠取了雅典卫城的建筑物,并把雕塑带到了伦敦。假使今天有人把近年的希腊艺术史拿来与文克尔曼的著作比较,就会发现观点上几乎没有改变,可是其中所举的作品几乎完全是新的了。有时整个的时代,例如像迈锡尼或米诺安的艺术<sup>①</sup>,在有幸的发掘过程中得见天日。给人印象更深的,是对于埃及艺术积累了完全新的知识。浪漫主义运动对于中世纪艺术的向往,使文献学家们以一种新的眼光去发现拜占庭的、罗马式的和哥特式的艺术遗物,并且勘察基督教的地下墓穴。在20世纪成百倍地增长了对于亚细亚式的艺术的知识;今天我们可以很好地辨别美索不达米亚、波斯、中亚细亚、印度、印度支那、中国、日本以及大量所谓野蛮人,例如席迪安<sup>②</sup>、非洲、玛雅、阿兹提克和印加人的艺术产品。最后,甚至对于艺术的各个时代的传统也有了更多的了解,例如文艺复兴在近代有相当数目的艺术作品被重新发现或重新分类。被遗忘了的艺术家的个人的情况又重新获得了历史的地位,其

① 迈锡尼(Mycenean)、米诺安(Minoan)艺术——指希腊半岛南部及克里特岛上的古代文化,或统称爱琴文化,1870年帕什里曼先发掘了迈锡尼地区,至19世纪末伊万斯又发掘了克里特岛,获得公元前16—前12世纪间的精美文物,即称迈锡尼米诺安艺术。

② 席迪安(Scythian),境跨欧亚的古国,兴盛于公元前8—前4世纪间。

中格伦瓦尔德<sup>①</sup>、埃尔·格列柯和维米尔是最典型的例子。使文献家们担心的那些空缺,可能还会无限地存在,不过,由于知识的丰富,无论艺术感多么迟钝,以某种谬误来支配文献学的潮流不会再有了。文克尔曼和黑格尔曾认为完美的艺术只能求之于特定时期里的希腊雕塑;今天,这样一类谬见会被看做是可笑的了。罗斯金曾相信真正的艺术只是或几乎只是与基督教的东西相关连,对我们来说这也是一种古怪的见解。尽管原因不同,文献学家们也像文克尔曼、黑格尔、罗斯金一样,对过去的艺术感兴趣,却不关心当代的艺术。的确,对于当代的艺术,文献学家无话可说,既不探求作品的根源,又不研究其贡献的功效,也未注意图像学的探究对它们的需要。由于文献学的批评不能运用其仅有的手段,它们就脱离了与当代艺术问题的联系,因而把道德教育的任务,一方面交给了振兴新古典主义的文克尔曼,一方面交给了捍卫拉斐尔前派的罗斯金。另一方面,由于越来越趋完善地了解在各个时代和地方艺术不同形式的制作方法,文献学的批评为艺术家们提供了无数的经验,并且有效地使他们犹如从基督教的神话中解放出来一样从古典中解放出来。

文献学所推重的分析精神,使得他们的艺术史著作看起来像是把艺术作品加以排队和分类的写出来的博物馆。这就很自然地会把材料的完备视为最根本的价值。因此,艺术的历史就变成了“艺术大全”式的艺术史,以及包括了对一个艺术家全部作品进行检阅的专论。古典考古学探查的广度有些地方超过了艺术的历史。1807年,沃尔夫<sup>②</sup>开始在造型艺术的文物中寻找它与文献学和语言学的关系,与美学与艺术理论的关系,与文化史、宗教、法律以及古代特有的生活之间的关系。因之考古学家们就创建了所谓古文物的科学,为的是使他的兴趣倾注于不完全是属于艺术的那些方面。

第一本《艺术考古学手册》是1830年缪勒(Karl O. Muller)的作品,与其说他是位考古学家,不如说是文献学家。他要求一种极严格的历史,并把古代艺术文献作了有计划的全面收集。这样的文化性的内容自然要采取一种百科全书的样式。波雷-维索瓦负责古典文物,克劳斯负责基督教的文物,都整理成为

① 格伦瓦尔德(Matias Grunewald, 1475?—1528), 19世纪后才引起注意的德国画家。生年不详,师承何人亦不详,后期作品可能受意大利文艺复兴的影响。

② 沃尔夫(Friderich Wolf, 1759—1824), 德国哲学家,艺术批评家。



百科全书式的基本研究工具。1842年出现了库格勒<sup>①</sup>的《艺术史手册》，该书所产生的重大影响已不限于德国。库格勒有着丰富的经验主义特性的知识，据此进行工作，并且反对黑格尔的唯心主义。他反对浪漫主义，并且也并不把艺术的研究作为自己的主要目的。但他没有放弃从艺术遗物中去探寻艺术家的本质特性，宁可依据文物形象上的特征予以重新编类，而不采取只依靠外在特征，例如民族区别之类的办法。比如当他对14世纪佛罗伦萨绘画的客观感与锡耶纳派绘画的抒情诗意进行比较和区别的时候，就表现出他的敏锐的直觉。同样地，他善于区分出具有艺术性的建筑物和那些作为结构起来的实物之不同。他探求普遍规律的倾向很明显，因此在理解史前艺术时用事实作为论证的依据，以避免依靠趣味的原则所造成的错误。按照他的区分，艺术可划为四个阶段：原始人的艺术、古典艺术、浪漫的或中世纪的艺术和近代艺术。1855年斯普林格<sup>②</sup>的著作最为流行，甚至直到20世纪还在翻译和出版，其中大量运用了实证主义。他认为艺术是自然的模仿，它不是一种独创性的活动，而是依据人民的风习而产生的有规则的演变。艺术史的方法必然与一般的历史方法相同，无须以艺术内容的要求去改变它。斯普林格知道艺术家的个性发展是艺术史的主要任务，不过他却把个性看做是一种实际性的活动。只是靠着 he 特有的虽不太充分的艺术上的感觉能力，才使他的粗疏的理论获得了生气。

在法国，大量出版的一部兼有理论与实践的著作，是1880年查理·布兰克<sup>③</sup>的《绘画艺术法典》。在这本著作中，艺术的历史性经验按照有系统的方式加以分割，可是其中对于统一的思想的缺乏，却达到了令人吃惊的地步。它所采用的分类原则既缺乏深刻的信念又缺少艺术上的感觉。

在更近些的全面性的或几乎是全面性的艺术的历史中，值得提到的是安德列·米切尔<sup>④</sup>主编的著作。自然的趋势是，在艺术文物研究的无限增长过程中，即使不考虑各种各样的评判原则或理想，也必然会倾向于专门化。因此，一部

① 库格勒(Franz T. Kugler, 1808—1858), 德国艺术史家。

② 斯普林格(Anton Springer, 1825—1891), 奥地利艺术史家。

③ 布兰克(Charles Blanc, 1813—1882), 法国艺术批评家。

④ 米切尔(Andre Michel), 19世纪末20世纪初的法国艺术史家。

包括了从公元4世纪到我们当代的所有基督教国家的艺术史,决不可能是由一个人完成。根据这种理由,安德列·米切尔让各个合作者分别负责各章,并试图在每一章的末尾由他自己撰写结论以达到统一。1906年他谈到自己的任务时说:“我们所规定的职责是对事实加以评述和归类,就是说,文物是艺术史的论题和对象,我们试图在探寻它与一般历史的关系中去说明它。”所以,他所作的“结论”考虑的不是艺术,而是不同时期中的思想和宗教,以及在艺术的生产中各个国家所起的作用。在德国由弗赖茨·伯格<sup>1)</sup>打下基础却未曾完成的《艺术科学指南》,由于分工的方式而受到局限。这可以说是一组集合起来的著作,按照每个作者的水平,有些部分写得好,有些部分写得不好,其间并没有起指导作用的人,也没有任何代表整体的观念。

可惜,文献学活动的百科全书式的倾向,很少能取得实际的成果。不过,如果片面抽象地去研究艺术品的某个单独的方面,成果却要更好些。技巧所要求的是艺术家的实际活动,并且与物质的世界相关,它必然引起文献学家们的注意,使他们经常关怀一定的材料。而且,事实上在19世纪里对于技巧的研究特别发达,物理与化学的科学也都作出了贡献。只要回想一下切夫路尔<sup>2)</sup> 1838年写的《色彩同时对比规律》一书对于后来的绘画所发生的重大影响,还有1855—1877年之间出版的海姆霍兹与布鲁克的有关视觉生理学与心理学的著作就足够了。技术方面的问题特别受到重视,在著作中常居主要地位,例如像维阿莱·勒-杜克、科阿西、戴希俄<sup>3)</sup> 以及毕佐尔有关建筑的著作;或在一切所谓小型的艺术论文和手册中,如拉巴特<sup>4)</sup> 的《工艺美术史》,在重要性上略差一点的柯拉尧<sup>5)</sup> 对中世纪艺术的研究,和洛威对于希腊艺术的研究。洛威的著作中很强调理想性的价值,不过,主要的纲领却经常表现在对于自然外部的仿造能力上。

森泼<sup>6)</sup> 把技术看做是具有普遍价值和美学意义的问题,他是一切理想主义

1) 伯格(Fritz Burger),19世纪至20世纪初的德国艺术史家。

2) 切夫路尔(Michel Eugene Chevreul, 1796-1889),法国化学家,写过色彩学的著作。

3) 戴希俄(Georg Dehio, 1850-1932),德国艺术史家。

4) 拉巴特(Charles Labarte, 1797-1850),法国艺术史家。

5) 柯拉尧(Louis Courajod, 1841-1896),法国艺术史家。

6) 森泼(Gottfried Semper, 1803-1879),德国建筑家,曾在德累斯顿大学任建筑教授,撰写过论述「技术艺术风格」的文章。



的反对者并且倾向于达尔文式的自然科学。他对于艺术的内部精神并无兴趣，而把形式运用的发展看做是本质的东西。他自信可以从技巧中找出艺术的象征性、风格以及形式本质的根源。但他既不涉及绘画也不涉及雕塑，而仅限于建筑、装饰艺术、染织、陶瓷和金属制品的研究，他不但只是注意物质性的艺术，而且把实际功利视为艺术的唯一品格。其实，即使按照艺术物质化的观念，或说它有其功利，仍然会引起历史学家们注意到在物质中所体现的精神，在一定的艺术中赋予了物质以感觉。总之，森泼的素养使得他无法以历史的感觉突破他自己的法则，像后来罗伯特·费歇尔和阿洛依·雷格尔所作出的突破那样。

在考察艺术作品时最无知的人先要问这幅作品表现的是什么，它的“题材”是怎么表现出来的。甚至于那些在学者中最有见识的人，当他有意避免森泼的错误，结果却忽略了艺术的特殊性时，也同样会倒退到对待题材的方面来。他认为艺术作品只有通过“题材”才可能与产生它的精神世界再统一起来。最先在题材方面开展研究的是由文克尔曼开头的考古学者们。由于他自信从神的完美的典型中理解了艺术的完美性，因之就断定艺术的批评与图像的研究是一回事。不过，19世纪的文献学者们却并未陷人同样的谬误，他们注意研究的是图像自身，是一般艺术中的神话，把艺术作品单纯地看做是神话历史过程中的一种工具，也就是说宗教信仰的产物，康泽<sup>①</sup>、奥渥贝克<sup>②</sup>是在这个领域中特别有成绩的人。

基督教的考古学者们则对于图像学特别感兴趣，当然，他们研究的原因更多的是在于解释原本的基督教义而并不在于艺术的历史。卡希尔<sup>③</sup>、马丁、狄德隆<sup>④</sup>、德·罗西<sup>⑤</sup>、约瑟夫·威尔泼<sup>⑥</sup>都提供了关于图像学的著作。在这方面有康达珂夫斯基、戈斯基、迪勒米耶等人，则可称之为拜占庭艺术的学者们。

① 康泽(Alexander Conze, 1831—1914), 德国考古学家及艺术史家。

② 奥渥贝克(Fredrick Overbeck, 1826—1895), 德国考古学家, 艺术史家。

③ 卡希尔(Charles Cahier, 1807—1882), 法国艺术家。

④ 狄德隆(Adolphe Didron, 1806—1867), 法国艺术家。

⑤ 德·罗西(Giovanni B. De Rossi, 1822—1894), 意大利艺术史家。

⑥ 威尔泼(Josef Wilpert, 1857—1944), 德国艺术史家。

图像学所采取的方法在很大程度上成了对于艺术理解的障碍,这决不仅限于技巧方面的问题;因为即使在文化和个人想像力极不相同的情况下,神话情节和神圣场景的构图和风格也几乎始终是一个样子的。因为艺术中的创造性并非一种制作方法,把主题说明得浅明易解显然也不等于艺术家独有的贡献,或表明了一个时代或学派的审美趣味。而图像学的这种特殊情况,还要归因于艺术史上保持了相当时期的固定不变的严重偏见。把希腊艺术看做是永恒的审美标准或绝对的崇高,这种观点在美学上是荒谬的,正如其在史学上也是错误的一样,这一偏见今天已得到纠正。可是历经百年而无变化的拜占庭艺术,却并没有打破。

当转向罗马式、哥特式的艺术或文艺复兴艺术的时候,图像学的方式就非常清楚地显露了它的弱点,因为丰富的遗物让我们从有特性的各个方面更好地认识了它们。马尔<sup>①</sup>所写的论法国宗教艺术的一些著作正是这种弱点的典型产物。

在另一种情况下,当艺术的所有因素——不只是对于题材的解释和处理,还有技巧上的和形式上的因素——都能与文化的历史联系在一起时,其成果就要好得多。考古学方面具备了这种条件的著作,也出现了一些典型的例子,如培洛和契佩兹所写的古代东方和早期希腊艺术的著作;迦登纳和考林依的希腊雕塑的著作,克兰有关希腊艺术的著作;还有托德<sup>②</sup>的两部图录,其一是意大利早期艺术中从圣·弗朗西斯的神秘主义考察情感特性的新方式,另一部是文艺复兴结束时期,米开朗琪罗作品里基督教形式和异教形式之间的对照。

在法国发展了一种考察文明与艺术之间联系的独特态度,其首创者是作家斯汤达。他向观众提供了一幅意大利文艺复兴时期公共和私人生活中动乱的、放纵的、不顾道德行为的场景作为绘画所以繁荣的条件。他确认,在艺术与缭乱的生活之间有一种联系。

① 马尔(Emile Male, 1862—1954),法国艺术史家。

② 托德(Henry Thode, 1856—1920),德国艺术史家。



由孔德<sup>1)</sup>的实证主义哲学,丹纳发展出了关于环境是艺术的决定因素的观点,这样就把斯汤达的直觉加以体系化。他不止于论述意大利的文艺复兴,而且也论述了荷兰和德国的艺术。丹纳正确地考虑到艺术作品不是孤立自生的,因此要理解它,就必须把它放在同一作家的其他作品中去,放到艺术家所属的学派或集团中去,放到环绕着艺术家以及形成他的艺术趣味的那个世界中去。他说:“要想理解一件艺术作品、一个艺术家、一个艺术团体,就必须对它们所属的那个时代的总的精神和风尚的状况,有一个精确的理解。”

丹纳著作中的谬误,在于他认为环境就是绘画产生的原因。这一观点含有双重错误:首先,它没有考虑到个人创造的自由性;其次,它把环境看成了实体化的一些物质的因素。另一方面,他并不像自己所认为的那样脱离开了唯心主义的偏见。他说所有的学派,所有的审美趣味,甚至那些极为相反的,他都同样接受。然而按照他的看法,意大利的绘画在1475—1530年之间达到了完美的程度,在此以前则尚未成熟,在此之后则趋于衰落。丹纳对意大利文艺复兴的绘画的看法又回转到了文克尔曼和黑格尔所犯过的错误上去。当然不能要求接受一切审美趣味,但是对一切的存在都应该去发现其个人的创造性。

丹纳把意大利绘画的成就限制在所谓黄金时代的文艺复兴时期,然后问自己,它的原因或说它的环境是什么。他回答说:这些人与希腊、罗马人同属一个族类,意大利借希腊、罗马人的力量对抗哥特人,他们同样喜欢优美的音乐,富有欣赏“秩序”的趣味,并且比起自然来,他们更了解人。在这种长久不变的原因(族类)之外,还可以加上另一些短暂的原因:由于文艺复兴时期的意大利具有更多的文化,不过这种文化的基础更多地是属于人的而不是属于观念的(再一次显示出了黑格尔的影响)。这些人穿着华丽的衣饰并且对宗教采取不严肃的态度,他们对人体及其激情的兴趣是缺少稳固的政府并经常发生暴行的产物,宾乃诺托·切利尼<sup>2)</sup>是这种人物的典型。一句话,那种半心灵半肉体的对于

1) 孔德(Auguste Comte, 1798—1857),法国实证主义哲学家。主张哲学应以“实证的”“事实”为依据,认为只能认识事物的现象而不能认识本质,因而否定了事物规律的可知性。有《实证哲学教程》等著作。

2) 切利尼(Benvenuto Cellini, 1500—1571),意大利文艺复兴时期雕塑家、金属首饰师、作家。他的著名的《自传》虽有如“绿林豪侠”的小说,却是16世纪社会的重要文献,作品有著名的《手举美杜莎之头的波修斯》铜像等。

华美生活的追求,那种对于精力旺盛的个性与狂暴风气的向往,正是与艺术的造型形式的审美趣味和创作智识相适应的。

今天我们似乎会奇怪,何以像丹纳那样的天才竟会相信,艺术种类来源的不同首先存在于它的不同的种族之中,而这就是基本的原因。的确,丹纳影响甚广的观点在后来的文化中显出了它的不切实际。不过,它们的贡献在于认识到了艺术与社会生活的关系,并且通过社会生活才得以理解先前未曾认识或认识不足的审美价值,例如表现在对荷兰艺术的评价中。

受到丹纳思想的鼓舞,尤金·曼兹<sup>①</sup>于1888—1895年完成了《文艺复兴时期的艺术史》。其编排如下:首先叙述艺术的保护人(也即各个宫廷里的君主们);其次叙述传统(即古代的文化);然后是宗教生活,对现实的研究,透视、解剖的研究,漫画,服饰,教学的方法,艺术劳动的组织,题材的处理,风格或习用的技法;最后是建筑、雕塑、绘画的作者们。这是一幅包罗了所有艺术活动外部因素的庞大而又有条理的画图。作者毫无差别地对待艺术家个人的想像才能,以及他们各自的审美趣味所产生的不同效果。

远远超过了丹纳和曼兹的是雅克布·伯克哈德<sup>②</sup>,不仅因为他掌握了更好的批评和历史的方法,而且显然他是一个具有十分灵活的艺术感觉的审美评判家。他醉心于文艺复兴,视之为与中世纪截然不同的、一种充满了放任与奇想的文化。这种看法当然经不住推敲,特别是他那有名的“作为艺术品的符号”的观念,也经不起时间的考验,除非是作为反证的例子来看待。但是,伯克哈德的功绩在于当他研究文艺复兴的文化时,始终与艺术史划清界限。在1855年所写的《向导》一书中,他只要求自己告诉人们意大利最伟大的作品是什么,仅仅简短地表示了自己的爱好。可是在《意大利文艺复兴史》一书中却提供了一部建筑和装饰的真正的历史。所以他超越了文化的报道和旅游者们的优雅趣味而去探寻艺术创作中形式发展的意义。理想主义的美学曾经确立了“造型结构”的概念,认为它最适合于理解希腊建筑的本质。后来人们认为同样这一个概念也适合于理解哥特式的大教堂。不过有一系列的文物遗址用这种概念是不易理

① 曼兹(Eugene Muntz, 1845—1902),法国艺术史家。

② 伯克哈德(Jacob Burckhardt, 1818—1897),瑞士历史学家、文化史家,曾于巴塞尔等大学教授艺术史,强调文艺复兴时期的人文主义精神,其《意大利文艺复兴的文明》一书影响甚广。



解的,比如古罗马后期、拜占庭、罗马式时期、意大利的哥特式结构,而且还有最突出的意大利文艺复兴时期作为主要典型的那类结构。为了使这一系列的建筑与前者有所区别,伯克哈德创造了“空间的风格”这样一个概念。这样一种设想孕育了良好的果实,它使得伯克哈德超越了单纯的文化分类,而使自己归于纯视觉的探讨中去。

有两位艺术专论的德国作者,格雷姆<sup>①</sup>和贾斯蒂<sup>②</sup>可以列为偏重于文化的历史学家。在格雷姆1860年所写的关于米开朗琪罗的生活和1872年所写的关于拉斐尔生活的著作中,作者孜孜以求的是以诗的热情表达类似神话般的两位巨匠的个性,但却没描述个性如何体现于他们感人的艺术中。可是,贾斯蒂却在他1888年所写的论委拉斯开兹的著作中与格雷姆相反地坚守着叙述上的真实性。1867年贾斯蒂在罗马撰写有关文克尔曼的专论时,开始着手委拉斯开兹的专论。很难想像,还会有什么差异比在文克尔曼的艺术观(贾斯蒂是他著作的最好的译者)与研究委拉斯开兹所需的艺术观之间区别更大的了。但贾斯蒂本人似乎并未完全意识到其间的巨大差异。不管怎么说,他对于研究主题的专心,他考察的恒心毅力,大量有关资料的收集;他吸取了公认的委拉斯开兹是忠于真理与生活的画家之中最纯正的画家的看法,尤其是贯穿在贾斯蒂著作中的道德的力量;所有这些,使得他对于画家的论述始终充满着生气。著作中某些评论的缺点在于站得还不够高,眼界还不够宽。此外,造成贾斯蒂批评著作的不足还由于他对于19世纪的艺术完全缺乏了解。

文献学式的艺术批评所显示的最大优点,不在于对于一般艺术史的组织工作,不在于对图像学和艺术技法资料方面的研究,甚至也不在于对文化史方面的贡献,而是在于对个别人物的探讨。对于每个艺术家作品的分类目录乃是史学方面的杰作,而且在历史学家中间最有天才的人都为此作出过贡献。每个作者依据他们的特长,用富于诗意的文化报道以及美术学上的实验法则,使这个中心的目标获得新的表现。人们以各种方式集中了他们的经验:有些人通过艺术史的鸿篇巨制,有的通过专题论述,有的通过对于博物馆和画廊的考察,最

① 格雷姆(Herman F. Grimm, 1828—1901),德国艺术史家。

② 贾斯蒂(Karl Justi, 1832—1912),德国艺术史家。

后,还有些人单纯地从事编目——不用说,根本目的是整理出艺术家的分类目录。

由这一目的发展出了鉴赏家的典型,在19世纪结束的时候,这种典型可以说压倒了一切类型的艺术史家。的确,正是由鉴赏家的才能,艺术史家找出了他与一般文献学和历史学家们的区别,认识到他自己应用的特殊的方法。毋须讳言,一位艺术史家的文化智识可能会低于一位文学史家或一般的文化史家,他的思维能力可能少于一位美学理论家。可是仅靠文化智识或思维能力却不能产生出鉴赏家。在一般的观念里,艺术史家应是这样的人:当他面对一座雕像或一幅绘画时,无须去参考以往的文献,只要对作品固有的形象因素进行简明的解释,即可成功地判别其等级的高下。当然,事实上对于一切时代和各个地方的艺术品都有鉴赏力的人是没有的。即使仅限于某些时期的艺术鉴赏家,在判断上不出错误的人也是极为稀少的。鉴赏家的鉴赏水平来自他多次反复地观赏某一时期的艺术作品的习惯,根据直观的感受辨识出这些艺术作品属于某一特定的集团,以及这一群艺术家所联系的前辈的先行者与后辈的继承人,可以在一群艺术家彼此作品的差异中,见出风格的演变,并且用已有定评的艺术集团的标准,去确定哪些作品还可以列入,哪些应予排除,这些作品是否原作,是如何保存下来的,是否临摹品,什么年代,或者终归是件赝品。文字记录的文献学的批评,也必须参照鉴赏家的判断:假使某一大师的作品没有一件可以根据文字材料的论证加以肯定,那么对于这位大师的材料的知识,自然也就失去效用了。不过,当考证某一大师的作品时,从复原过的部分中认出了真实可信的原貌,那么这真实可信的部分就可以显示出这位大师的风格。其中的技法、造型手段和显示形象的各种因素都可以提供这位艺术家的个人特征。在这种情况下,不是靠个人批评的经验对作者的名字作出回答,而是通过艺术家的作品来了解作者本人的特性。所以,鉴赏家的理解力确实成为艺术批评的基础,事实上,鉴赏家所作出的评判是可以相当于艺术批评的,它所需要的只是历史文化与普遍的艺术知识的基础,当然要充分具备这些条件也并不容易。如果说至今我们还很少看到鉴赏家与艺术批评家的统一,那是因为流行的观念更多地倾向于文献学式的批评,而非真正的艺术批评。另外,鉴赏家本身的任务使他更多地致力于鉴赏,而没有集中足够的精力从事思想和文化的探讨。



在身兼文献学家和鉴赏家的人物中,最早的无疑应该是鲁莫尔<sup>①</sup>,在谢林的影响下他掌握了广博的哲学知识,而且经常超越了文献学的限制达到了纯粹的艺术批评。1827—1831年他写的《意大利考察》一书,涉及自查理曼大帝至拉斐尔时期的意大利艺术,它并非事实的搜罗,而是按照艺术批评的兴趣挑选出各个不同的问题进行探讨。他对于文字材料的鉴别是敏锐而不带偏见的,对艺术作品的观察既考虑到精神思想方面又考虑到技巧方面。例如,他觉察到了由于重视人物形象的生动性和真实性,乔托的确是位革新者,而恰恰是在这一点上乔托脱离了基督教的传统理想。在另外的地方他还论述了吉伯尔提构图的空间效果。使鲁莫尔与现代鉴赏家接近的最为突出的一种直觉,是他很重视艺术作品的独创性。这种独创性是临摹品所达不到的,因为它显示了个人独有的艺术特性。

在鲁莫尔影响下,1839年帕萨万<sup>②</sup>写了拉斐尔的专论。作者在回顾了以往有关这位大师的各种著作之后,又陈述了自己独到的经验,他说:“为了尽可能对这位大师的作品扩展自己的眼界,我又回到意大利待了一年,虽然以前我在那里住过七年。我安排了去英国的旅程和去巴黎的旅程,青年时期我曾向往于拿破仑博物馆中的艺术珍藏,1816年我看过邦内麦松先生收藏的拉斐尔派的一批作品,如今已归属马德里的普拉多博物馆。我曾完全熟知德国的博物馆,只有维也纳博物馆是我即将去访问的,因此我有足够的理由说,我曾亲见并且研究了几乎所有的桑基俄(拉斐尔)的作品,我到过他生长和工作过的故乡——乌尔宾诺;为了收集文献,我查遍了意大利、德国、英国和法国的图书馆。最困难的工作是对作品进行编目,我的任务是要对那些曾经属于他的一切重新检验。为了这些验证我作了六年旅行。比这还要困难的是对那些素描的研究。不过,作为画家的实际经验,长期养成的对于艺术作品观察的习惯,无论在批评鉴定方面还是在理论研究方面,使得我还不至于陷入严重的错误。”这样一种历程不仅是帕萨万的专论所需要的,也是每一位鉴赏家应有的工作:他不仅必须作广阔的游历,审阅再审阅,还要集中精力进行分类编目。以此我们可以得知尽管帕萨万对拉斐尔的批评意见至今已有些过时,可是他所作的分类编目虽然过了

① 鲁莫尔(Karl F. Rumohr, 1785—1843),德国艺术史家。

② 帕萨万(Johann David Passavant, 1787—1861),德国艺术史家。

一个多世纪,仍然是学者们必须依赖的。

在德国,瓦金<sup>①</sup>提供了另外一种类型的鉴赏家,他没有把自己的探讨集中在一部专论中,而是体现在对英国、法国和俄国的一些公共及私人藏品的见解中。他两次造访英格兰,一次在1835年,一次在1850年,并且于1854年出版了著名的《大不列颠的艺术珍藏》。这是一部直到今天学者们仍未发掘尽净的资料、校勘和索引的矿藏。他虽然已感觉到自己运用的纯粹鉴赏家式的简括的艺术判断是不够充分的,需要对艺术作品的解释进行更深入的开掘,可是他缺少适当的方式表达他的这一特殊需要。

古典的考古方面,鉴赏家们的方法进展较慢,布兰迈出了有重要意义的一步,他首先收集了所有论述古代个别艺术家的文字资料,同时也利用形象方面的比较。用这样的方式他把注意转向艺术家个人特性方面,虽然其理解仍多限于经验的感觉。

总之,无论如何,对于鉴赏家来说,主要的领域是文艺复兴与近代的艺术,因为有数不尽的艺术作品应予分编。而在克劳与卡瓦尔卡赛勒<sup>②</sup>合写的一批著作中,我们确实发现了具有更高鉴赏水平的成果。他们在1857年写了《弗莱米什的绘画》,1864—1871年写了自初创到16世纪的意大利绘画史,1877年写了关于提香,1882年写了关于拉斐尔的两本专论。克劳是位英国文学家,他为合写的著作提供了文化背景;卡瓦尔卡赛勒是位意大利画家和政治革命家,他用了大部分时间去旅行并画下来他所见的作品。围绕着这些作品他描述了那些具有特殊风格的人物。用这种方式他较以前任何人都更深入地理解了画家们的风格。以其特有的牢固的视觉记忆力和对于绘画质量辨别的敏锐感觉,加上他自己亲自画的图录,卡瓦尔卡赛勒成功地把所见到的漫长时代和广阔地域中的作品,进行了精确的风格上的比较和鉴别。以此他揭穿了大量靠传说而确定为真迹的复制品或模仿品,辨别出是老师的作品还是学生的作品,并且还可指明出于同一位大师的续作。他的鸿篇巨制可以说是艺术史上的一个转折点,多次再版,至今仍为学者们所珍视。

卡瓦尔卡赛勒靠他强固的视觉记忆力和他手画的图录所达到的成就,后来

① 瓦金(Gustav F. Waagen, 1794—1868),德国艺术史家。

② 卡瓦尔卡赛勒(G. B. Cavalcaselle, 1820—1897),意大利艺术史家。



的人们则借助于对绘画和雕塑的摄影而达到了。当然,摄影只能拍下来作品的某一个方面,不过任何一个亲眼见到原作的人都会容易地依靠照片再现他的记忆。因此在许多照片中作比较,以确定其风格的相近或不同,就必须是由那些对原作熟悉的人来进行,否则是不行的。最早通过照相的比较纠正了以往许多错误的——包括卡瓦尔卡赛勒忽略的——是另一位意大利人乔万尼·莫瑞里<sup>①</sup>。他本人是位医生,是解剖学家道林格的门人,因而他对于科学的精密性颇有兴趣;他又是位收藏家,并且有出众的艺术感受力,但他并非思想家,所以没有意识到他的敏感在艺术判断中的重要性。他相信自己有责任克制情感,以恢复艺术史的本来面目,运用经验或称之为实验性的方法,而达到科学上的高度。他擅长鉴定15世纪的画家们,集中研究模特儿的变化,反复多次地观察模特儿的手和耳朵,总结观察的结果,最终制定法则。他认为,在绘画作品中,凡是手和耳朵的画法相同的,必定是出于同一个作者。这里需要回想一下1850—1880年间实证主义科学风靡一时的情况,就不仅会理解何以一位天才的人物会创制出这样一种理论,而且也理解为什么这种理论能造成这样大的国际性影响,甚至艺术史的学者们对此也颇为倾心。不过我们必须立即补充说明的是,莫瑞里观察艺术作品时,更多地凭借他的生动的直觉,而不是这种理论,他为艺术鉴赏所作出的贡献在于文献考察的自觉意识和对于细节的严密审查。

他的著作采取了对于德国和罗马画廊历年(自1874年始)收集的艺术品巡礼的形式写成,这就有可能对意大利最著名的作品加以详细的编目说明。在这一校正过程中,他提出了一些十分著名的发现,例如,他认为德累斯顿画廊所藏的乔尔乔内的维纳斯一画可能是萨索费拉托<sup>②</sup>的摹制品。莫瑞里另一项重大的成就和修正,是有关科雷乔早期的复制作品。他曾表明自己的愿望说:“我希望让意大利绘画中所有的伟大人物在我的心中复醒,我希望我对他们的理解臻于两心融合的地步。”这些话可以使人们了解在他的《分类编目》的背后有着何等生动的直觉精神。

卡瓦尔卡赛勒和莫瑞里的著作,使得意大利有关艺术史的研究在19世纪

① 莫瑞里(Giovanni Morelli, 1816—1891),意大利艺术史家。

② 萨索费拉托(Giovanni Sassoferrato, 1605—1685),意大利画家。

未到20世纪初大为繁荣。请允许我提出阿道夫·文杜里<sup>①</sup>的《意大利美术史》，这部著作自1901年始至今共完成了21卷。这部著作成功地使鉴赏家、文献学家和艺术史家的经验结合在一起，而且以一种全新的方式对公元4世纪至16世纪意大利艺术中的所有问题都加以探讨。依赖生动敏锐的艺术感觉，作者能够赞赏一件过去被视为标志着艺术严重衰退的公元7世纪拜占庭的镶嵌画，也可以赞美米开朗琪罗派的风格主义者有时会突破陈套而有所创新。

在德国，与莫瑞里相反的是鲍德<sup>②</sup>，他宁愿继承瓦金和卡瓦尔卡赛勒的鉴赏家的传统，而且他对荷兰绘画、意大利雕塑和陶瓷、波斯地毯的特有知识是普遍承认的。但威克霍夫还有考古家弗特维格勒则从莫瑞里那儿受到更大的鼓舞。至于今天，麦克斯·弗雷德兰德<sup>③</sup>不仅是有关德国和弗莱米什艺术最杰出的鉴赏家，而且也可以说是鉴赏家传统在德国的最卓越的代表者。

在荷兰，霍夫斯太·德·格鲁特以锐利的鉴赏家的眼光重新修订了艺术的《分类目录》。

莫瑞里直接影响了伯林森<sup>④</sup>的艺术史的研究。他不仅极大地扩展了意大利绘画研究的领域并予以论述，而且还运用精确的心理分析提供了许多艺术家内在的性格特征。最后，他还对纯粹视觉的论题勾划了一个轮廓。有关中世纪建筑和雕塑的杰出的鉴赏家金斯里·波特<sup>⑤</sup>，也同样未局限于事实的解释，而是扩展为基于道德感的美学的评价。

① 阿道夫·文杜里(Adolfo Venturi, 1856—1941),意大利艺术史家,本书作者之父。

② 鲍德(Wilhelm von Bode, 1845—1929),德国艺术史家,博物馆长。

③ 弗雷德兰德(Max Friedlander, 1867—1958),德国艺术史家,博物馆长。

④ 伯林森(Bernard Berenson, 1865—1959),美国艺术史家,收藏家。

⑤ 波特(A. Kingsley Porter, 1883—1933),美国考古学家,艺术史家。



## 第十章 19世纪当代的艺术批评

自公元前3世纪赛诺克拉特写作以来,除了文克尔曼之外,艺术史与艺术批评全都在当代艺术的评价中找到了自己存在的根据。即使在研究过去的艺术时,其判断的依据也还是常常要联系到当前的艺术。瓦萨里膜拜乔托,是因为他以米开朗琪罗为楷模;贝洛瑞崇尚古典与拉斐尔,是因为他以卡拉奇与普桑为楷模;而蒙格斯推崇拉斐尔、科雷乔和提香,是依据他自己的风格标准。但文克尔曼则反其道而行之,他是用古代希腊的标准来衡量近代艺术的。现在的艺术向过去的艺术寻求完美性,浪漫主义者从中世纪的艺术中(虽然不是从希腊艺术中)寻求其完美性,他们总是要从一种过去的艺术中寻找这种完美。唯心主义哲学家们由此推演出一个结论:在现今的时代,艺术趋于死亡,因为它被哲学的科学所融合了。从唯心哲学里滋生出来的文献学家、考古学家与鉴赏家们,继续把他们的注意力倾注于过去的艺术而忘记了现时的艺术。一方面是因为他们认为现代艺术缺少价值,另一方面也是因为他们的文献考据和分析的能力擅长解决的是有关过去艺术的问题。偶有例外的情况是,假使他们留意到了现代的艺术,那也只是因为在现代艺术中他们发现了有些模仿过去的作品或过去的法则、值得称赞的东西;但这些作品事实上是缺少艺术上的创造性并且也不能代表当代艺术的。

然而由于不同的条件,例外地却在法国造成了对于当代艺术批评的发展。19世纪,法国出现了一系列超越其他国家之上的伟大画家,而且他们又具有良

好的理论的武装——只要想一想德拉克洛瓦、安格尔、库尔贝<sup>①</sup>、马奈<sup>②</sup>、塞尚<sup>③</sup>、高更<sup>④</sup>就足够了。他们投身于批评的论战,不只是用语言和文字,而且也用他们的绘画。浪漫主义者尤其在诗人、小说家和艺术家中鼓动起了一大批同路人,于是作家们促进了关于画家的作品的解释和讨论:斯汤达、戈蒂耶<sup>⑤</sup>、波德莱尔、龚古尔兄弟<sup>⑥</sup>和左拉<sup>⑦</sup>就起了这种作用。还有,19世纪的法国,艺术分担了在法国受到如此重视的道德和政治方面的任务,于是又吸引了政治家们的关心;梯耶尔<sup>⑧</sup>、克来门梭<sup>⑨</sup>是其中一些例子。任何地方也没有像在法国这样发展了艺术与社会生活之间的紧密联系。这固然是一种危险的、有时会导致歧途的观念,但却有可能保证了艺术的生命力。再加之频繁的展览会——两年一度或一年一度——在位居中心的首都巴黎举行。对这些展览的评介,自18世纪即得到发展,而经狄德罗它的身价倍增。每两年或一年,一些杰出的作家就对展出的作品给予评判,试图概括出当代艺术的形势或批评的形势,甚而要从中得出审美风尚的预言。所有这类文章都带有新闻评论即兴式的缺点,它经常缺乏足够的历史的或美学的知识,可是它无可比拟的优点却是专注于艺术是

① 库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877),法国画家,写实主义的倡导者,1851年发表“写实主义宣言”,巴黎公社时期任公社委员,公社失败曾入狱,后流亡瑞士,有《采石工》等作品。

② 马奈(Edouard Manet, 1832—1883),法国画家。绘画风格独树一帜,以《草地上的午餐》画引起官方不满和艺术界的骚动。与印象派画家们关系密切,故被视为印象派之首要人物。

③ 塞尚(Paul Cezanne, 1839—1906),法国画家,后期印象派之代表人物。追求造型色彩上的坚实稳固,致力于形式探讨,故被称为“现代绘画之父”。有《玩牌者》等作品。

④ 高更(Paul Gauguin, 1848—1903),法国画家,一般称之为后期印象派的主要人物,但也被视为“象征主义”的先驱者。因厌恶现代社会的文明而避居塔希提岛,作品富装饰风格,具有原始意味及神秘感。有《游魂》等作。

⑤ 戈蒂耶(Theophile Gautier, 1811—1872),法国诗人,小说家,艺术批评家,提倡“为艺术而艺术”,追求浪漫主义。有《浪漫主义史》等著作。

⑥ 龚古尔(Concourts)兄弟(爱德蒙·龚古尔,1822—1896;于勒·龚古尔,1830—1870),法国自然主义作家,除写长篇小说外,并著有《法国18世纪的艺术》等美术史论方面的著作。

⑦ 左拉(Emile Zola, 1840—1902),法国作家。提倡自然主义的小说,为“德莱费斯”冤案平反而抨击法国官方的黑暗。与马奈友好,写有《论马奈》等论文。

⑧ 梯耶尔(Adolphe Thiers, 1797—1877),法国资产阶级政治家,历史学家,并撰写过批评文章,曾镇压巴黎公社起义。

⑨ 克来门梭(Georges Clemenceau, 1841—1929),法国资产阶级政治家,两任法国总理,曾著有《思考之夜》等作品。



如何形成的。审美趣味经常更替所产生的变化,造成了法国艺术批评的片断性。然而它却仍然经常保持着对于普遍美学价值的追求,从没有陷入到当代考古学和文献学图像学式或技术式的谬误倾向中去。而且从目睹完成的作品中证明其艺术性,这种直率的方法又使它摆脱了唯心主义美学的局限。为了从古典艺术和哥特艺术的束缚中解脱出来,历史学家们追寻到遥远的远东和古代美索,发现了史前时期的民间艺术。法国的批评家们则求之于自己的身边,找到了属于今天的艺术理念。假如说一切的历史都是以今天来解释过去,那么今天的艺术理念则是一切既往艺术史的基础。

法国艺术批评的复兴,与从大卫的新古典主义中解放出来是极一致的。如果把时间再确切一些,可能是始于1831年的沙龙。

不过,审美的倾向总是交叉进行的,新古典主义的艺术评论,即使经历了如许的审美革命之后,直到今天也仍未完全停息。只是自1831年之后,它丧失了所有的生气,尽管直到1863年,它还拥有大卫的学生德勒克鲁兹那样有创造力和有活动能力的“斗士”。1819年他写了第一篇沙龙评论之后,从1822年到1863年继续不断地以坚定的信念无情地反对一切新的艺术现象。他以古典雕塑形式的名义反对任何表现性的效果,并且坚信绘画必然是由雕塑产生出来的,犹如雕塑之来源于建筑。德勒克鲁兹封闭在自己的理论中,对他周围发生的事情可以说毫无所知。他不理解在他的时代中,只有绘画富于生气,而雕塑,正如波德莱尔所说,是属于枯燥无味之列的。他的批评作用当然完全是消极的,其重要性则在于无论如何他也不妥协。在法国,更甚于其他任何国家的,传统派与革新派之间存在着决不宽容的斗争;其结果常是革新者们以创造出自己新的传统而占了上风。所以到今天,不但是德拉克洛瓦、塞尚也一样在卢浮宫居有地位了。可是,除去很少的例外,革新者们在生前从未得到传统派的赞同,他们也从不接受法国政府曾赐给传统派的那些荣衔和世界性的名声。法国的革新者们并不像有些国家的革新派那样逐渐趋于妥协,他们对于个人观察和感受的独特方式始终坚守不移,这更给他们作为艺术家的伟大增添了道德的光彩。而促成他们的独立不羁,应该说德勒克鲁兹是有责任和有功劳的。

另一方面,即使在1831年之前,也已出现了标志着新方向的艺术评论。在1824年的沙龙中,批评家们碰到了德拉克洛瓦的问题。斯汤达出于新古典主义

的立场是反对他的,他崇尚的是大卫,更不幸的是他赞扬贺拉斯·渥尔内<sup>①</sup>。不过他反对过大卫的追随者们,即使他不承认德拉克洛瓦有权用自己的“非理性”反对“大卫派”的保守无能。他注意到了自己与英国批评家们的相通之处,而且承认自己对于色彩和运动的喜爱之情,尤其是他认为康斯太布尔的风景画是卓越出众的。

1822年德拉克洛瓦展出了他最初的作品(《但丁与维吉尔》)。梯耶尔立刻接纳了这一“伟大画家”的先兆,声言“超众的画家的出现,使其余低能画家造成的几乎令人破灭了的希望又重新振兴了”。梯耶尔曾是大卫的崇拜者,但却坚决反对他的那些模仿者。他主张对于风格,对于线画的“崇高风格”进行革命,反对“17世纪的谨小慎微、虚假造作”,感到如今“人们必须建立另外的法则,不应仅仅称颂崇高风格——所谓的‘崇高风格’”。他赞赏大卫在借鉴弗莱米什和荷兰画家时因色彩的更新而产生的力量,但也注意到这种色彩与他的风格是不一致的。所有这些都使他向往那种“在画布上追寻更多的生活,更多的真实和更加自然生动的人”。

1827年费台<sup>②</sup>指出德拉克洛瓦画的《马林诺·法叶罗》(据拜伦诗剧所作的历史画)惊动了整个展览会,尽管他喜欢其中的色彩“具有动人的力量和丰富感”,可是他说:“你可以数清楚所有的笔触,没有一点融合与渐变的效果。”费台这种“缺乏完整性”是有意识的,是为了避免“那种由于十分严整而常常带来的僵冷的效果”。他说,人们必须赞扬德拉克洛瓦的色彩,“但它太粗糙、太嘈杂,有时会令人疲惫而失去快感”。在审视这幅画的构图时,费台认为它缺少统一性(他考虑的是结构的统一性)。他赏识它是历史的记录,发现了其中富有巨大的精神力量、丰富的想像力,有着我们称之为历史性艺术的深厚的知识,但简单说来却不是艺术作品。这样,远在1827年,费台就在19世纪的艺术批评中提出了两个问题:一个是绘画生动的完整性与抽象形式完整性的对抗;另一个是艺术表现力与新古典主义构图的对抗。

1829年,德拉克洛瓦对那些“拼命维护由趣味高雅的人定下的原则”的批评

① 渥尔内(Horace Vernet, 1789—1863),法国画家,作有拿破仑的战争画,其父为石版画家,祖父亦为画家。

② 费台(Ludovic Vitet),法国19世纪艺术批评家。



家们,作出了锐利的批评回答。他说:“一方面是有胆量有新精神的人们——他们能够摧毁整个高贵教条的大厦——受到了粗暴的斥责,要他们循规蹈矩;另一方面是那些得到现成法则支持的人,他们是些蹩脚诗人和低能的画手,是些鼠目寸光不求长进的后代,他们驯顺有余而便于领导,毫不费力地向着腐败和舒适前进。”德拉克洛瓦所写的这些意见,保卫的不单是他自己,也保卫了艺术的批评

七月革命后一年,1831年沙龙上展出了德拉克洛瓦的《自由引导人民》,引起了一场“反对丑陋理想”、“反对唯物主义”之类的喧嚣。可是一位青年人古斯塔夫·普朗什<sup>①</sup>却致以欢呼,说德拉克洛瓦是“新式的勇敢的人物,诞生于昨日而壮大雄强于今日,担负着特殊的严峻的使命,呼唤着社会的重建与制度的更新”。对于这样的人来说,他决不认为革命的胜利“依然不会影响到艺术的想像力”。这里需要回忆一下1830年和1848年法国革命在精神生活上所产生的结果,才可以理解与普朗什相类似的一些宣言所包含的意义。

普朗什的沙龙评论始于1831年,他继续撰写这类文章直到1852年,尽管他对艺术判断的水平并不很高,但他的直觉能力却是敏锐的。1833年,他即发现安格尔认为现代艺术的发展在于追随拉斐尔,而把委隆内塞、鲁本斯、伦勃朗都排除在外的看法是错误的。1831年他认识到最伟大的人物是格罗<sup>②</sup>、杰里柯<sup>③</sup>和德拉克洛瓦。1838年他看出了柯罗已经超过了写实主义。而到1848年时,他不顾所有反对柯罗的偏见,高度赞扬他的技巧。

1831年到1834年之间有两位批评家——林诺曼<sup>④</sup>和拉维隆<sup>⑤</sup>——似乎是超脱于新古典主义与浪漫主义的斗争之上的。林诺曼的确是用妥协的办法使

① 普朗什(Gustave Planche, 1808—1857),法国艺术批评家

② 格罗(Baron A. J. Gros, 1771—1835),法国画家,大卫的学生,为拿破仑一世所重视,画有《拿破仑在阿尔柯》等作品。对浪漫派的兴起有影响。

③ 杰里柯(Jean I. Géricault, 1791—1824),法国画家,浪漫主义的先驱者,对德拉克洛瓦影响甚深,其《梅杜萨之筏》一画,因暴露政府的腐败而引起颇大的社会波动。

④ 林诺曼(François Lenormant),法国19世纪评论家

⑤ 拉维隆(Laviron),法国19世纪评论家

之融合,也就是说肯定贺拉斯·渥尔内的折衷主义的风格<sup>1)</sup>。但拉维隆却攻击渥尔内以及一切折衷主义,包括卡拉奇派。两个批评家都认为惟一取得进步并且预示着未来的艺术是风景画。而新风景画的代表人物则是提奥多·卢梭<sup>2)</sup>。1833年林诺曼和拉维隆两个人的评论都选中了卢梭,林诺曼对他的一幅绘画写道:“地平线推得很远,通过树丛显出的建筑物和谐而清晰,中景上的地面美妙而有光彩。卢梭先生的前途还未可限量,但我不想说,他的前途可能比我们有名的二十位风景画家的整个成就还要多。”1836年沙龙展览拒绝了卢梭的作品,拉维隆和普朗什均表示抗议<sup>3)</sup>,极力赞美这位大师的质朴和构图的宏伟。

与德拉克洛瓦的浪漫主义和卢梭式风景画的写实主义相对抗的,是安格尔的作品。林诺曼赞美它们,另一些人批评它们。1841年路易·培赛<sup>4)</sup>则给予安格尔的风格及其学派以精确的评述:“这是一种现代的古典主义,不像旧式的古典主义那么枯燥无味,但也许更学院气,最主要的是较为诱人,而不那么朴实。我们很容易从下列特征中认出这一派的作品:构图简略;人物形象轻柔并相当于自己尺码的一半;表情冷淡;素描准确而板滞;造型处理考究甚而是精美的,缺少浮雕感;灰调子,色彩软弱而单调;采用平光;笔触匀腻。”假使培赛再能认识到安格尔线条的富有诗意,那么他的评述可以说是完美无缺了。

当19世纪进入50年代的时候,两个对立的学派——德拉克洛瓦派和安格尔派——已经完全形成,同时也各自有了一套理论;而青年一代又在追寻新的倾向了。人所共知的两方面理论的基础,早已决定了后来在批评上的分歧,虽然它们是后来才记载下来的。

远在1824年,德拉克洛瓦就已经写道:“我认为惟有想像力,或者,照你所喜欢的,换一个说法——只有细腻的感觉,才使你看到别人所看不到的东西。”艺术家的任务就是“从他的想像中并且依自己的气质提炼出表现自然及其意趣的

1) 折衷主义:指贺拉斯·渥尔内综合了古典主义与浪漫主义的风格。

2) 卢梭(Theodore Rousseau, 1812—1867),法国风景画家,巴比松派的主要人物,长期在巴比松村作画,反对学院派因循的画风,有《阳光下的橡树》等作品。

3) 卢梭的作品自19世纪30年代至40年代,十二次遭沙龙拒绝,故有“落选大师”之称。

4) 培赛(Louis Prusse),法国19世纪艺术批评家。



手法”。“即使是些幼稚的灵感也比其他东西可贵。”“表达出艺术家纯粹想像的作品乃是最优的佳作。”他赞美“绘画性的破格——伦勃朗缺少工整，而鲁本斯偏要过火”。他出自本性地崇敬古代艺术，可是反对它演变为新古典主义，成为抽象的纯技术上的东西，他理解不拘于对象的色块分布在构图上的作用，附属性的细部必须完全服从整体的色彩效果。较之其他事物，德拉克洛瓦首先考虑的是色彩自身的力量、效果和它的变化。他说：“我非常清楚，对于现代的学派来说，色彩的质量问题使他们感到麻烦和不便，他们只把素描视为质量的关键，为它牺牲了其他一切因素。”在研究色彩时他所提出的这类嘲弄讽刺的宣言，是他对抗唯心主义美学与新古典主义艺术必需的“解毒剂”，而且也是表达他的艺术思想所必需的本质的要素。他无穷尽地去探讨色彩的各个方面：“我越多地思考色彩的问题，越发现掌握中间色调的处理法则是多么重要，因为它对于取得真实的色调最富于效果。它是具有决定性价值的调子，它是使对象富于实在感的要素。”阴影是蓝色的，为了取得各种色彩的明亮，要尽可能运用色彩的并置。还有更重要的是在研究提香、委隆内塞、鲁本斯或伦勃朗不同的色彩方法时，注意其各色的混成……所有这些对德拉克洛瓦都具有理论上的重要意义。

在大型的创作中，要有激情，要奔放不羁，要有丰富的感情。而对德拉克洛瓦来说，尤其要反对安格尔那种平静、周到、谨守教条、拘束和枯燥无味。

这里是安格尔的一些箴言：“绘画中最主要的也是最重要的原则，是要看到自然中那些最美和最适合艺术的事物，以便按照古代艺术的感觉和趣味进行选择。”“素描才是真正的艺术。”“除色彩外素描包括了艺术中的一切。”“如果需要，在门上挂一个招牌，我将写上：‘素描学校’，我确信以此可以造就出油画家。”“色彩给予绘画以装饰，但它只不过是个婢女，它除去能使真正完美的艺术显得可爱之外，别无他用。”“勿用过于热烈的色彩，它与传统不合，宁可偏于灰暗，切勿偏于火炽。”“阴影内琐碎的反光和沿着轮廓画出的反光，都对艺术的庄严感毫无价值。”“对于古代艺术的惊人之美产生任何怀疑，都是应予谴责的。”“自菲狄阿斯与拉斐尔之后，艺术中没有再出现更具有本质价值的东西；但是在他们之后，为了维护对于真理的崇敬和保存美的传统，我们仍可有所作为。”

再没有比安格尔和德拉克洛瓦两人之间的对比更鲜明的了。在这两个体系之间的折衷主义也只能体现在某些缺乏艺术价值的作品上。到19世纪40年

代时,对于安格尔和德拉克洛瓦已经各有定论,批评则转向另外的方面去了。

1845年和1847年的沙龙批评,受到呼吸着导向1848年事件的革命空气的新人们的评论所支配。他们觉得初期的浪漫主义华而不实,于是希图寻求一种孕育着写实主义胚胎的新的浪漫主义,有时或可称之为卓越的写实主义。这些批评家除去评定了安格尔和德拉克洛瓦之外,还对柯罗进行了阐释性的评说,对库尔贝以及艺术的社会功利表示同情,并肯定了杜米埃的伟大成就。这些人——波德莱尔、蒲鲁东<sup>1)</sup>、商弗勒里<sup>2)</sup>、戈蒂耶、曼茨<sup>3)</sup>、弗罗曼丹<sup>4)</sup>,尽管他们的水平各有高低,可是他们合起来的力量,却在艺术的批评史上产生了无与伦比的作用。

1845年波德莱尔写了他的第一篇沙龙评论,最后一篇则终于1859年。而他整个的艺术观,在1846年即已形成。对他来说,艺术即是个人气质的率真表现,法则必须从艺术中,同样也必须从批评中加以驱除。批评必须是有偏爱的,充满激情的,政治性的,来自一种独特的观点,这样才可以扩展开艺术的天地。他认为更有新意和更能真正表现美的是浪漫主义。这并不是由于它选择题材的独特,也非描写的真实性,而是由于它独有的情感态度。不能从外部,而必须从我们的内部,从心底,从灵性,从色彩,从那永无满足的渴望中去发现它。波德莱尔的艺术经验建立在两位人物的身上,安格尔和德拉克洛瓦。照一般的看法,安格尔是素描的能手,而色彩贫弱,德拉克洛瓦则与之相反。但这种划分主要是着眼于外部技法方面,波德莱尔则要求站得更高一些,他说:“素描也有各式各样的。把素描纯粹看成一种手艺的人,首先要求精细周到,而这种精细是排除笔触的表现力的。本来笔触是很美的,当一位色彩画家运用色彩表现自然时,他会由于追求精严的素描放弃美妙的笔触而削弱表现力。色彩并不排除杰出的素描,比如,以委隆内塞为例,他全力以赴地争取大块的整体效果,而忽略

1) 蒲鲁东(Pierr J. Proudhon, 1809-1865),法国经济学家,社会学家,无政府主义创造者之一。与库尔贝友好,写过艺术评论方面的文章。

2) 商弗勒里(Champfleury, 1821-1889),法国写实主义小说家。自1849年即发现并支持库尔贝等人,写过不少批评文章并致函乔治·桑为库尔贝辩护。

3) 曼茨(Paul Mantz, 1821-1895),法国艺术批评家。

4) 弗罗曼丹(Eugen Fromentin, 1820-1876),法国画家,艺术史家。



了某些素描的细部以及轮廓上的小变化,在这些地方色彩的笔触吞没了清晰的线条。追求空气感和选择运动着的对象,要求震颤着的含混的线条。”

要想理解有个性的艺术就需要具有无限多样的艺术感觉,他说:“一位现代的文克尔曼会说些什么(这种人有的是,生活里到处是他们,懒人最中意他们),在一件中国艺术作品面前,一件奇妙的、异常的、以线为主的、色彩明艳的、有时是精妙入微的作品面前,他能说些什么呢?但它无疑含有普遍的美。”这并不是进步提高的问题,而是一个重视个性与否的问题。他说:“艺术家们所依赖的不是任何其他的人,而是他自己。他给予未来几百年的并非他物,而只是他的作品;他敢于担保的不是别人,而只是他自己。他死后无须继承人,他就是他自己的君王,自己的教父,自己的上帝。”

在评论安格尔和德拉克洛瓦的时候,波德莱尔凭仗的不只是感觉的经验,也有理论的概念。他认为安格尔的理想是“一半沉静,一半稳当,几乎没有什么与古典理想不一致的地方,然后加上些少而精妙的现代艺术的感觉。也正是这样一种结合物,经常使得他的作品具有奇妙的魅力”。尽管从他的作品上,我们觉察到一种纯净的空气,一种似乎经过化学提炼过的气氛,一种标准化了的人物,“他的过分清晰和明显的冷漠,给我们带来的感觉却是不太正常”。“他相信自然应予修正、改变,他常常削弱体积感,减低它,甚至到了觉察不到的程度,以期达到更好地突出轮廓线”依据这些特点,“他是一位有天赋的人,一个有才智维护美的人,可是拒绝接受对形成天才有决定作用的激昂奋发的气质”。

“德拉克洛瓦自幼年就是了不起的人,有时优雅,有时独特,有时更像一位画家,可他总是了不起的。”“对德拉克洛瓦的素描有的人会说它太荒唐、太没道理,可是他们却误解了一个最根本的真理,好的素描并不是些坚硬的、武断的、僵化的线条,就像紧绷在人物身上的一件外套。好的素描应该像大自然一样,有着活的脉搏。简单化是不自然的,大自然呈现给我们的是无限多样的曲线,断断续续,游动不定。德拉克洛瓦的素描至少有一个重大的优点,它持久而有效地抵抗了直线条的蛮横霸道。”他的色彩“具有自身的思想价值,它和涂饰的物体保持一定的独立性,所以他来自色彩的表现力常能把我们引入和谐与旋律的梦乡”。最后,他受到诗人们的喜爱,因为他“本质上是文学性的”。

由德拉克洛瓦那里获得的鲜明有力的经验,使波德莱尔清楚地看出渥尔内

一类折衷派画家们的软弱无力,认为“他们是艺术家的反面教材”。他责备阿里·舍弗<sup>①</sup>的感伤主义,故意地要在绘画中寻找诗意,那肯定无法获得它。诗意必定是不知不觉中到来的,它是绘画自身的产物。

波德莱尔理解创造性的想像力是艺术家的重要品格,因此他喜欢宗教性的绘画,可是他反对说教性的艺术,反对像奥渥贝克那样钻研过去的美,只是为了“更好地宣传宗教”。他反对写实主义与实证主义的画家们,而且在理论上表示对于风俗画和风景画的怀疑,然而他却赞赏库尔贝并且看到他与安格尔之间的联系,说他“是一个意志强悍坚忍而充满力量的劳动者,政治与文学也助长了这类精力出众的性格,这类抗议家,这类反对派的超级自然主义分子,他所主张的就是一种反叛精神,而有时却是不无益处的”。他很喜欢柯罗和卢梭,他说卢梭“是一位不断地向着理想前进的自然主义者”。而对于柯罗,波德莱尔抗议有人认为他的画缺少修饰,他说:“在创造与修饰之间存在着巨大的区别,一般说来,创造的东西不是修饰的结果,而有的东西极尽修饰,却根本不是创造。”

由于自诩为浪漫主义者,波德莱尔把漫画艺术加以理论化,深深地理解其道德上的特性。在这方面他认为杜米埃的杰出之处是毋庸置疑的,他说:“他像一位大师那样作素描,他的素描奔放而丰富,具有即兴式的敏捷而决无纤弱之感。他的素描本身即有丰富的色彩感,他的石版画和木刻唤起人们的色彩感觉。”

于此,可以结束波德莱尔的艺术批评了,后来他曾维护他的朋友马奈,可是他并不理解马奈的艺术。总之,波德莱尔是研讨安格尔、德拉克洛瓦、柯罗、卢梭和杜米埃的一位大师。敏捷的直觉为他开辟了道路,而且在有些场合构成了一种美学的体系,当然并非真正的体系,而是在涉及对艺术的掌握时,诗人的直觉使他获得了权威。

杜尔<sup>②</sup>,采用假名伯格尔,是一个精神不安、为哲学与宗教所困扰的福赖

① 舍弗(Ary Scheffer, 1795—1858),德国画家、雕塑家,多作风俗、历史画及肖像。

② 杜尔(Theophile Thore, 1807—1869),法国艺术批评家。因首先著书评介久经湮没的荷兰画家维米尔而使人注目。与米勒、库尔贝均保持友谊。



尔丹的追随者,受卢梭的影响而倾心于艺术批评,并且从现代的艺术转向古代,尤其是荷兰和英国艺术,对于德尔夫的维米尔的发现是他的一项贡献。对杜尔来说,艺术即是对于自然的爱,艺术的衰落归罪于丧失了对自然的感情。真正艺术家的作品是这种情感形之于外部,因此,艺术是一种语言。“艺术来自大自然在人心中所产生的印象,来自对外在世界反映的缩影,来自藏在我们心中的那个缩小了的世界。”“寻求自然的含义也就是描摹情感的特征”与科学不同,艺术独到之处在于“表达环绕于自己周围的一切和谐,乡村中最小的角落也如天宇般深远,将我们导至无限”。而那些决心采用细节描绘的风景画家就不会去注意气氛的渲染。“在艺术中,题材是完全无关重要的,文艺复兴时期创造的奇妙的阿拉伯式的花饰比成万个贵重的雕像还要更长久。夏尔丹画的一只瓦锅比得上所有现代贵族学派创作的罗曼史。奥斯塔德<sup>②</sup>是他那些小农舍的君主,正像‘巴拿斯’神山上的拉斐尔。”更甚于波德莱尔,杜尔由浪漫主义退出而向自然主义迈出了决定性的一步。他意识到自然主义的生命力在于与社会运动相联系,自然主义者所选择的表现对象并非出于偶然,他们表示“决心要追求的,是那些几乎为学院派一向予以弃绝的品类或等级”。甚至面对所谓“完整性”问题他也公正地看出:越是富于表现力的绘画,才越是完整。

他热爱卢梭,相信他是当代最伟大的风景画家,虽然他认为卢梭最初的速写式的风格比他后期工整的风格更好一些。他赞美柯罗,而且理解那种含混的速写式的风貌之下蕴涵着精神的世界。而且还理解质朴的素描可达到更高的优美。他很幽默地劝告柯罗,最好用布雷顿地方的农民们来代替他风景画里那些希腊传说中的神仙。他称赞德拉克洛瓦,但不把他看做是自己批评领域里的中心人物。一面是风景画家们,一面是库尔贝,使得他认识到第二帝国时期审美趣味的戏剧性发展,而1863年的“落选沙龙”则是一次突破性事件。他看到商业化的官方艺术对于社会的审美风尚与“罗马大奖”都成了一种讽刺。与之相反,他坚信从整体看,发展前途在被排斥的艺术家们中,并且认为这种趋势使艺术

① 福赖尔(Charles Fourier, 1795—1858),法国哲学家,研究社会问题,提出过乌托邦式的社会主义观念,对19世纪法国知识界颇有影响。

② 奥斯塔德(Adriaen van Ostade, 1610—1685),荷兰画家,善作肖像、室内景及静物,曾随哈尔斯学画,后期也受到伦勃朗的影响。

恢复了它的创造力。尽管他们的作品从轮廓明确的方面看素描有欠缺,尽管看起来不够工整和缺乏细部刻画,可是就总体的精神效果来看却具有打动人心、饱满的力量。一般认为,观众与艺术家之间对于主体表现的理解没有多大差异,但事实上,观众希望在画中看到对象本身的样子,而真正的艺术家却以他们自己观察与感受的方式来进行处理。就这样,杜尔不仅鼓励了库尔贝,也鼓励了马奈,使他开辟了自己的途径。

库尔贝的写实主义运动兴起于1848年的革命。他要求只描绘“普通的和现代的生活”,并自称“库尔贝既不要理想也不要宗教”,围绕在库尔贝周围的有商弗勒里、杜兰提<sup>①</sup>、马克斯·布商<sup>②</sup>、波德莱尔、蒲鲁东、卡斯塔尼阿里<sup>③</sup>、西尔维斯特<sup>④</sup>、迪康普<sup>⑤</sup>、杜米埃和柯罗等人。众所周知,库尔贝的信条是:“绘画艺术的本质是具象的,只能由客观存在着的真实事物的表现形成。眼睛看不到的抽象事物,不在绘画的领域之内。艺术中的所谓想像,也就是认识并找出如何最完全地再现客观事物,而绝不是去臆测或创造它们。美存在于自然中,存在于极为多样的形式的真实性中。一旦美被发现,它即属于艺术,尤其属于那有能力从中发现美的艺术家。美也如真理,是与时代相关的,在一定的时代它才被发觉并找到适合于创造它的人。对美的表现力与一个艺术家具有的知觉力的强度成正比,不存在学派的作用,只存在艺术家们。”

从美学的要求来看,所有这些意见都没有多大价值,可是对于艺术生命的发展来说,它却是解除新古典派的学院气息和浪漫派空虚的幻想,以及折衷派的庸俗的机会主义的一剂良药。库尔贝自然主义的热情,在卢梭影响下成长起来的风景画家中获得共鸣,并且在抗拒第二帝国的知识分子日益激化的民主要求中得到反响,而且其巨大的回声远远越出了法兰西的国境。

哲学家和政治家蒲鲁东以库尔贝的经验为基础撰写了有系统的美学著作,题名为《艺术的法则及其社会目的》(1865)。他说:“18和19世纪的那种无理性

① 杜兰提(Edmond Duranty, 1833—1880),法国艺术批评家。

② 布商(Max Buchon, 1818—1880),法国作家,库尔贝之友人。

③ 卡斯塔尼阿里(Jules A. Castagnary, 1830—1888),法国作家、批评家。曾撰写论文支持写实主义,终生与库尔贝保持忠实的友谊。

④ 西尔维斯特(Theophile Silvestre, 1823—1876),法国艺术批评家。

⑤ 迪康普(Alexandre Decamps, 1803—1860),法国作家。



的艺术,已经堕落为放荡和腐败,若非完全结束,必将毁灭天才”他不同意库尔贝的主张,而认为“艺术的目的在于揭示我们所有的——包括那最秘密的思想,我们的脾性,我们的德行、恶习以及我们的谬误。由此引导我们去认识自身,取得我们尊严的进一步发展,而达到人性的完善。我们需要艺术,并非是要从荒诞怪异中求一时的刺激,不是让我们沉醉在梦幻里,用海市蜃楼和欺骗引导我们走向邪恶,就像古典主义、浪漫主义以及所有那些徒作空想的学派曾经做过的那样,而是要帮我们脱离那些有害的毒品并且批判它们。”“事实上,库尔贝在其写实主义中表现出我们从未有过的理想主义者的力量,表现出一个画家最生动的想像力。库尔贝的理想主义是极其深挚的,只有他竭尽全力地去发现一切事物,他可以穿过身体看到灵魂,为了表现它,形式因而成为一种语言,每一个面容都标示出其内心。一句话,库尔贝是一位批判性的、分析性的、综合性的、人道主义的画家,是我们时代的代言者。他的作品与奥古斯特·孔德的实证哲学、法切罗的《实证心理学》以及我(蒲鲁东)的《人权与普遍正义》是相符合的。”

商弗勒里从文学的方面去考察库尔贝,1848年波德莱尔在文章中说“一出现的时候就勇敢地以大自然充实自己而且对它充满了信心”。1857年,商弗勒里以《写实主义》为题发表了他的学说。远在1846年时他在一篇沙龙评论中就称赞了德拉克洛瓦和一些风景画家,而反对折衷主义者们,反对感伤主义者们和“新异教”主义者们。1848年他已经全力“倾向于当代法国学派的三位大师——德拉克洛瓦、安格尔和柯罗”,而且又加上第四位刚刚作为画家而显露头角的杜米埃。可以说商弗勒里为艺术所作的最大的贡献,是他1864年所写的《现代漫画史》,这是一本对于杜米埃最真实而确切的专论。他很好地理解了其漫画的艺术价值,说“它出自天才人物之手,使我们不得不赞美他版画刻刀下阴影变化和灵动的笔触,他使石墨笔发挥了特殊效果,产生出意想不到的戏剧性的光线变化,在绘画的奇想中创造了宏伟、力量、风格、形体和运动感。这种喜剧感和漫画艺术生存在广阔的基地上,它不隶属于任何单独的国家或文化”。在杜米埃身上“总括了许多先辈漫画家的喜剧力量,而且在自己的艺术创作中注入了丰富的色彩感,这使他的每件速写都富于力量,杜米埃的一件版画足以与现代最勇敢的艺术观念相匹敌。在热情方面,只有德拉克洛瓦堪与这位漫画

家媲美”。这些话足以使我们了解商弗勒里锋利的文笔,以及何以他常常对库尔贝表现出某种保留。

属于官方的对写实主义艺术进行评论的是卡斯塔尼阿里,1857—1879年他所写的沙龙评论包括有关米勒<sup>①</sup>和库尔贝的议论以及对于柯罗和杜比尼<sup>②</sup>的敏锐的评价。较之其他,他首先关心的是艺术总的主题,揭示出“我们时代中艺术性”的角度,他赞美自然主义,也就是说,艺术的理论要与地域、气候、种族有所联系,他推崇艺术作品中的农民形象,视之为把人与大自然连接起来的纽带。

德拉克洛瓦第一阶段的浪漫主义,对抗的敌手以安格尔为代表;当它发展到了第二阶段时,库尔贝的社会写实主义和杜米埃的卓越的写实主义已经出现,这时浪漫主义所对抗的敌手,在艺术上的软弱正如其社会地位的强大。1855年世界博览会上的英雄是安格尔,但环绕在安格尔周围的官方画家中没有一个是具有真正的艺术价值。在画家们之间横着一条鸿沟,一边是传统的维持者,他们受到政府的保护和公众的抬举,而为一切稍有艺术感觉的人所蔑视;另一边则是真正的画家,曾被称为前卫派,他们受到政府的冷遇和公众的嘲弄,而为极小的一个少数派所庇护,受尽了物质上和道德上的痛苦,他们在等待着,却一直要到1890年以后才得到承认与幸运。

一位来自反对写实主义力量典型的代表人物,是提奥费尔·戈蒂耶,他是为艺术而艺术的宣扬者。他写道:“可以不必说形式是为了形式,但,的确可以说形式是为了美。抽象可以由各种观念加以解释,可以为各种学说服务,可以直接产生效益。”从他结合着1855年的画展而写的《论欧洲美术》的两卷著作中,可以较好地理解他关于美的看法。他所认为的美即安格尔艺术的美,他说:“不让他居于艺术顶峰的地位是不可能的,他坐在象牙阶梯的黄金宝座上,头戴桂冠,技艺精湛,无与伦比。”当然,他也称赞德拉克洛瓦,可是同时也一样地称赞杰罗

---

① 米勒(Jean F. Millet, 1814—1875),法国画家,生于农家,成为画家之后在巴比松村定居27年,长期描绘农民生活。作品风格淳朴,情感深厚。有《拾穗者》、《晚钟》等。

② 杜比尼(Charles F. Daubigny, 1817—1878),法国巴比松派风景画家。



姆<sup>1)</sup>和贺拉斯·渥尔内<sup>2)</sup>。一句话,过去十年中艺术批评经历了如许的痛苦才达到的成就,至此则毁于一旦。戈蒂耶的艺术批评与真正的法兰西精神之间已经不再有任何联系。1863年圣佩韦<sup>3)</sup>写道,艺术的批评在不停地发展,而至查理·布兰克和戈蒂耶则臻于顶峰。圣佩韦写到了好多个标志着发展的人物,却没有提波德莱尔,也没有提杜尔。他特别欣赏戈蒂耶的评论技巧和多才多艺,尤其是他的描述本领:“戈蒂耶运用描写所构成的体系,是一种同位转化的体系,一种再创造。与其说是翻译,不若说是同价物,就好像是人们在把交响曲谱在钢琴上再现一样,他把一幅画再现为一篇文章。”我无须再多讲这类文学技艺的危险性了,它游离于艺术批评,它只是因善于对任何事物致以赞词而感到自得,而在评判力上则显软弱,越是辞藻华美越把人导向远离批评问题而追求描述的文采。德拉克洛瓦就很有道理地指出:“戈蒂耶挑中了一张画,用他自己的办法去描述它,他自己创造了一幅动人的图画,可是他的所作所为并非真正的艺术批评。”

还有位不乏天才而于1845年开始其沙龙论文的批评家,是保尔·曼茨。他和波德莱尔、杜尔、商弗勒里不同,正如他自己拟定的,他运用学理而从“理想之国”攀上了艺术之岸。他说:“脱离了法则的艺术,犹如无效的医疗。”什么是他说的法则?即“比例、布局、调和”。在1847年时,他表现得像个反叛者,他欣赏柯罗、卢梭和德拉克洛瓦,而不欣赏安格尔(认为他虽努力而无成果),也不欣赏科图尔<sup>4)</sup>和渥尔内。除去在艺术法则上的偏见之外,他的批评在1847年时显然是具有指导作用的。由此以后直到1891年,他不断地写沙龙评论,并相当敏锐地从事于古典艺术研究,例如有关米开朗琪罗和华托的研究。不过,坦白地说一句,在1890年的沙龙中却可以感觉到一种他自身的矛盾,不顾其天才和44年沙龙评论的不息的研究,不坚持批评原则,他用了大量公式化的赞语来称道

1) 杰罗姆(Jean-L. Gerome, 1824—1904),法国学院派著名画家

2) 圣佩韦(Sainte-Beuve, 1804—1869),法国文学批评家,曾倾向于浪漫主义,强调宗教道德,重视作者的经历及心理特征。著有《当代人物像》等。

3) 科图尔(Thomas Couture, 1815—1879),法国画家

莱尔米特<sup>1</sup>、罗尔<sup>2</sup>和左恩<sup>3</sup>。他在艺术法则上的偏见,造成的不只是一次牺牲,而且在法国官方艺术和艺术批评中泛滥成灾,一直延续至今。

继戈蒂耶提出了艺术问题中的抽象观之后,按照那个时代法国人生性活泼的脾气来说,自然会发生1862—1869年之间龚古尔弟兄对于18世纪风尚攻击的这种事件。不难理解,18世纪的风尚为浪漫主义提供了一个历史性的错误,因而使人们对夏尔丹及弗拉格纳的艺术价值绝对不会有所怀疑。不过当时法国官方的审美要求,恰恰觉得能够把自己回复到旧时罗可可的面貌,以保证所谓的优雅、精致和聪俊,是一个可喜的机会。这样就可以避开那些带来骚动而充满生气的有关人道的迫切现实问题。而正是这种因素形成了那个时代的真正的艺术。谈到龚古尔弟兄在审美观念方面所作的批评,足以使人想起他们赞赏迦瓦尔尼<sup>4</sup>甚至超过了杜米埃。后来龚古尔弟兄提出的“艺术的样式主义”和倾心于日本的版画,也帮助一些真正的画家们摆脱了对于艺术的厌倦。

还必须给弗罗曼丹留下一个相当的位置。这是一个聪明的画家,出色的作家,并有志于历史文化的整理,他还希望写出一部艺术批评的历史,以便申明他的艺术观。1845年在一篇沙龙评论中他写道:“自然对于你来说应该像是一个可以提供感觉、梦想回忆和创造的依据,可以从大师那里研究经验,从自然中发现真实。但是,除非你自己身上含有灵感和自生的美的形象,探寻才会有收获。”1873年他似乎明显地觉察到所谓艺术的“主观视象”问题,他向自己提出问题:是否存在着一种和普通看的方式并不相同的“真实”。从这一前提出发,他收集材料于1876年出版了《过去的大师们》一书。此书的重要性显然在于它第一次用19世纪形成的丰富的绘画观念去研究17世纪弗莱米什和荷兰的画家们。这种观念的基础来自德拉克洛瓦的经验,来自其他浪漫派画家或法国折衷派画家以及弗罗曼丹自己的经验。他分析了某些个别的画家,主要是鲁本斯和伦勃朗;但他仍然依照一定的绘画观念去评判他们,把今天艺术批评的经验贯

① 莱尔米特(Leon A. Lhermitte, 1844—1925),法国画家。常以农民为题材,受米勒影响,写实能力很强,属于学院派。

② 罗尔(Alfred Roll, 1846—1919),法国学院派画家,雕塑家。

③ 左恩(Anders Zorn, 1860—1920),瑞典画家,具有熟练的写实技巧,多以乡上人物形象为题材,善画光的效果。

④ 迦瓦尔尼(Paul Gavarni, 1804—1866),法国版画家、插图画家。



彻到过去艺术的研究中去。他不停地把思路从过去引向现在；他用现在来认识过去，用过去衡量现在。历史研究对象的选择正好表明他的目的。他认为，弗莱米什和荷兰画派极大地鼓舞了浪漫主义对于绘画表现力的复兴，例如，德拉克洛瓦受鲁本斯鼓舞，卢梭受鲁意斯达<sup>①</sup>和霍比马<sup>②</sup>的鼓舞等等。自文克尔曼之后，弗罗曼丹第一次以现在的眼光去看待过去，因而较之那些文献学家和鉴赏家们十分精密的考据，他使过去的艺术放射出更大的光彩。弗罗曼丹有关鲁本斯或伦勃朗的某些论述至今仍无人可以超越。

弗罗曼丹的局限性在于他的批评是由一种过去拘谨的观念所组成。他曾经很认真地从德拉克洛瓦和迪康普学画，可是并未能成为一位绘画艺术家，他自己也意识到这一点。而他的艺术批评也流露出这种失望的感情。他并没有像波德莱尔或杜尔那样的美学方面的信念，可是又有波德莱尔同样的错误，他未能看出，安格尔精于素描的形式传统与德拉克洛瓦的色彩奔放的形式传统是不可调和的。他想依据折衷派的惯例去解决风格问题和技法趣味的传统问题，因而相信一个画家可以同时既有精巧素描（抽象式）的技巧，又是一位优秀的色彩家。所有这一切想法都使他崇拜荷兰画家那种“像事物本身那样描绘事物”的能力，结果是否定了他自己关于视觉主观性的意见，尽管他对此是有所认识的。因此，渗入他艺术批评里的学院派的偏见，就对抗着在他眼前进展着的新的艺术趋向。他赞成印象主义者的眼力“具有十分正确的观察力和特别精细的感觉”，可是他并不支持他们与传统的素描和构图法分离。面对着可以使他的艺术理想获得领悟的艺术，他却用疑惑封闭起自己，而置身于对立的地位上去。

然而，在研究17世纪艺术的领域里，弗罗曼丹使艺术的历史研究与批评相一致，根据那些真正艺术作品里取得的成果，他作出了前无先例的对于色彩价值的解释——色彩的结构、组合以及光与色之间的关系。最后，还有否认艺术题材中的等级观念。总之，他在艺术批评上所作的贡献仍使人不能不认为是19世纪中最有价值的—一个部分。

① 鲁意斯达(Ruysdael, 1628—1682), 荷兰风景画家, 被认为欧洲风景画最早创始者之一, 善画荷兰农村风光, 有《水磨坊》等作。

② 霍比马(Meindert Hobbema, 1638—1709), 荷兰风景画先驱者之一, 鲁意斯达的学生, 以乡土之爱描写农村景物, 有《夹树道》等作品。

19世纪60年代,艺术界的流言飞语集中于马奈的作品,而批评界则集中攻击左拉对马奈的辩护。库尔贝的写实主义风格已经得到认可,甚至为了照顾公众的趣味而作出些许妥协,以求得舆论的平静。正当此时,马奈又弄出来了新玩意,其危险并不在社会内容方面,而是在处理形式方面。库尔贝的写实主义实际上对传统的形式观念还是尊重的,而马奈则要突破它:不要圆浑的立体感,不要明暗渐变的过渡,强调的是对比反衬、截取的形体和即兴式的笔触。这种从无先例的东西所激起的愤怒不限于观众,因为那些传统的艺术家们已感觉到他们牢不可破的法则正在受到威胁。

左拉于1866年沙龙评论中,对写实主义的问题表明了他的见解:“对我来说,写实主义者一词没有别的意思,那就是表明他要使真实为气质服务。要真实,这我当然赞成,不过,如果要是把独有的个性和整个生命都投进去,那我就要喝彩!”尤有其者的是,他还说:“库尔贝看起来有点过时了。有些人定然会到他家去,像位外交官一样应许给他以荣誉与头衔,只要他能够拒绝他的门徒们。”“大多数的人在看画时希望受到感动和激动,而艺术家所要的也只是一把眼泪一阵笑声。相反,对我来说,一件艺术作品就是一个独有的人,一个个性。我对于艺术家所要求的不是要他给我画出温情的形象或是吓人的噩梦,而是要他交出来他自己,包括心灵和血肉。我所要求的是在自豪中产生的威力和有个性化的精神,使他能勇敢地用自己的手去把握自然,而且挺立在我们面前的也就是他自己。”左拉的意见不能说是一种美学评判,而只是一篇“简短的控诉”,它指斥了社会对艺术的习俗观念,也指斥了在写实主义名义下日益增长着的艺术上“主题主义”的倾向。

他说:“马奈先生的天才在于单纯和正直。毫不犹疑,他面对着那些性情欠诚实的某些同行进行坦率的争辩,他拒绝求助于一切科学,拒绝一切古代的经验,在艺术上他从头开始,也就是说,从对客观事物的精确开始。于是他勇敢地面对着对象,看到对象上宽大的块和体以及它们之间有力的对比,而且,就像他最初看到的那样把它们画下来。”

所有这些说法,只有部分的正确性,今天我们都会理解,马奈其实也具有综合与统一的能力。左拉意见中正确的部分在于:尽管马奈也曾运用综合与统一,可是他却达到艺术开始时的新鲜感。由此,正如一切真正艺术家那样,找到



了自己创造性的特征,因而也正如很多大师一样,证明了他自身的艺术个性和创造勇气。

“相信我,最大的威胁不是写实主义,而是独特的气质。只要有一个人跟别人不一样,他就会变成受怀疑的对象,只要人群一看到不了解的东西,他们立刻就嘲笑。要能真正接受天才必须有一整套教育才行。”

对莫奈的《卡麦尔小姐》一画,左拉还说:“它告诉了我真实和生命力的全部历史。啊!这就是气质。这是在成群太监中间的一个真正男人。看着挂在它附近的那些画,你就会为了它虽然紧靠着向大自然打开的窗口,却竟然画出这种东西而深感遗憾。莫奈的画胜过了写实主义,它就像一位精细而有力的解说者,他抓住了最细微的东西而决不含糊。”

我们知道,左拉没有继续用他的沙龙评论去惹恼当时的读者,可是已经引起了流言飞语,而且在相当长的一段时间里造成了公众与有才气的艺术家之间的争论。沙龙评论重印后献给了左拉的友人塞尚,一位受到左拉重大鼓舞的人。不用说,现在轮到了塞尚成为招致公众的骚动和反感的主要目标,而只是到了20世纪初他才被承认为世界性的大画家。左拉文章中新的东西是对于艺术个性价值的强调,而这种强调是有力的,独创的,富有革命意义的。

第二件有革命意义的事情是1867年世界博览会上马奈的个人画展。当然这已不算新鲜了,因为1855年库尔贝已经先干过类似的事情。可是它仍然是惊人的,因为它恰恰是马奈的展出。左拉分析了马奈的艺术个性:他的色彩比其他写实主义画家的更明亮;各种调子的明确性,要求画家运用大块来表现;他的优雅中带有一些鲁莽,可是,却带有更多的人性和世俗感。而最重要的是马奈独有的纯粹画画的特征对抗着那些时髦的伪道德和假文学的绘画,“他画人物时的态度就像美术学校里人们画静物的态度一样。”

1868年沙龙上,马奈获得成功;德加、雷诺阿、巴济依和莫奈都受到了注意,于是卡斯塔尼阿里宣称说,一次“富有内容又坚强的根本性的革命”已经到来了。他感到安慰的是,写实主义完成了从浪漫主义束缚里解脱出来的任务,并认识到写实主义仍在库尔贝观念的局限之中。当然从中又可以看出它与占优势的哲学、道德、政治精神的联系,而他期待着的是公众生活的恢复——就是说帝国的垮台——这样,新的艺术才可以发展。

战争前夕,1870年沙龙展览,印象主义的评论老将笃雷<sup>①</sup>撰写了评论,他反对写实主义照相式物质感的局限性,反对有些画家“带着一种独具的视象去看事物,按照适当的形式把他的视象体现在画布上,同时却要它传达出自己的印象……除了为了视觉的满足,我们甚至不需去看一张画,我们看一张画就是为了要感觉到它,为了要从它的外貌上得到一种印象或一种感情”。在这里,左拉的“纯粹的画家”得到了正确的解释。而艺术的总任务,肯定了印象主义的创造是正确的。笃雷注意到马奈的素描并不像安格尔的素描那样来自想像,而是为了色彩的和谐与对比。这种素描并不是由亮进于暗,由阴影渐进于亮部,而是由一个产生明亮效果的色调到一个产生黝黯效果的色调。在毕沙罗的一幅画前,他并不管其主题的平庸而赞许说:“人们会觉得被某种忧郁感情逐渐刺入心中,这种感情定然是由自然景象的外部体验产生的。”

经历了普法战争和公社起义之后,见到过各种革命宣言的公众比起过去来更容易恼火,对库尔贝的怨气(虽然在政治方面有所减弱)更延伸到了一切创新者的身上,因而出现了对印象派脱离官方沙龙的三次展览(1874,1876和1877年)的猛烈的反对。

两位写实主义传统的评论家,伯蒂<sup>②</sup>与杜兰蒂,担负起保卫印象主义的责任。1875年伯蒂对印象主义画家的作品写道:“那种删除细节的果断气概让胆小的人害怕;类似的效果也表现在光线的运用上,调子、轮廓、面块的对比,很少考虑近看的效果而采用大刀阔斧的手法。无所不在的生命、转瞬即逝的运动、斑斓的色彩、优雅美妙的事物反映在此,犹如许多小小的镜片,它们具有十足的力量打动人,令人叹赏。”

1876年杜兰蒂与弗罗曼丹讨论时,提出了对印象派艺术的见解,说他们的“发现之一在于正确地认识到了使各种色调发生变化的强烈的光。太阳清晰而强烈地映射着种种物体所造成的灿烂效果,是由于混合了棱镜色谱上的七种色彩而产生了无比的光芒,这就是光的组成。通过多次的直觉感受,印象派画家们一点一点地分解了太阳光芒的闪烁,分解了它的元素,然后按照彩虹色调和谐的总要求,把它们分布在他们的画面上”。他深信印象派画家们乃是一个伟

① 笃雷(Theodore Duret, 1838—1927),法国批评家,印象派支持者,雷诺阿的友人。

② 伯蒂(Philippe Burty, 1830—1890),法国艺术批评家。



大的艺术革新运动的创始者,并且又提出这种成果可能被折衷派的画家们所滥用,而事实上果然出现了这种情况。

1877年的展览较为成功,以此之故,里维埃<sup>1</sup>创办和主编了一份刊物《印象主义者》,为了探讨和确定每位大师的个人特点,他曾写道:“为了色调去处理描绘对象,而并不是为了对象自身,这就是印象主义者们与其他画家们之间的区别。”他认为:“雷诺阿的作品是欢乐的,活跃的,人物富于生命;莫奈抓住了各种事物的灵魂;德加研究技巧却带有一点粗率之风;塞尚的画宏伟,反复推敲,有巨大的科学精神;毕沙罗是虔诚的,牧歌式的却又如史诗般庄严;而在西斯莱的画中则洋溢着优雅和恬静。”

然而对于印象主义最出色的分析,出自一位颇有见地的人物保尔·曼茨的批评,他说:“印象主义者是率真而自由的艺术家,他们打破了学院的常规,以一种新式的精致手法表达了淳朴心灵的感受和从大自然演化出来的真正的魅力,他们单纯地、最大可能地以坦率的态度表达了自己经验过的强烈印象。”

不过,比较起来,我们不得不承认,19世纪70年代的法国批评,对于新的艺术大师们的解释,仍然比不上19世纪50年代的艺术批评对浪漫派和写实派所作出的解释。

在1880—1881年之际,印象主义者们由于物质和艺术两方面的原因,发生了分化,可是批评界对此仍然未能觉察,甚至相信真正的印象主义是在1880年以后出现的。

曾在1876年认为印象主义是一种“无秩序”的病态与疯狂的惠斯曼<sup>2</sup>,到了1881年却转而称颂毕沙罗,说他解决了表现日光和户外空气感的困难;而在1882年他表达了对雷诺阿和莫奈的赞赏。原先他说过莫奈的画粗疏而过分夸张,如今却认为他很有涵养。奇怪的是,事实上莫奈到了1882年时,较之1876年的作风要更加夸张和粗放。而这时的毕沙罗尽管确实解决了不少技术上的困难,但就艺术性方面说却已经减退了。真正的原因是惠斯曼意识到了1876年他犯的错误,却不说明其原因,于是就对他以前嘲弄过的人物再加以颂扬,把自己提高了的认识加到他们身上去。不过,在惠斯曼身上也并不缺乏天才的闪

1 里维埃(George Riviere),法国19—20世纪艺术批评家。

2 惠斯曼(J. K. Huysmans, 1860—1907),法国批评家。

光,他能看出来塞尚的印象主义的伟大即可为证。在这段时间里,拉弗格<sup>1</sup>的评论正确地看出来印象主义者身上的质朴与天真,但却导致他夸大了莫奈与毕沙罗技术方面的能力。1883年,洛斯塔罗<sup>2</sup>的评论使莫奈得到保守派的承认。他称赞莫奈作品的精微的诗意和非自然主义的特色,并声称他并不像其他印象主义者那样流于“无政府主义”或“缺乏才学”。1886年费内昂<sup>3</sup>意识到了印象派的终结,并反对一些人对色彩方面随心所欲地进行分解,特别是印象主义者中毕沙罗、修拉<sup>4</sup>、西涅克<sup>5</sup>等人提倡的那套体系。可惜他的用语没有表达清楚,在谈到莫奈时他用“自发性”的说法代替“随心所欲”。但,如果他用“自发性”来反对“体系化”的追求,或许会达到更完美的正确性。

1891年,米尔博<sup>6</sup>给予毕沙罗以极高评价,说他是哲学家和社会教育家,说莫奈是太阳的主人,而高更的象征主义的友人奥赖尔<sup>7</sup>于1896年曾称赞毕沙罗是“体现了环绕在我们身边的诗意”的“新印象主义者”。1892年他又称赞“印象主义者莫奈”是“表现神圣太阳”的魔术师,而惟一宣称这个画派衰落的不为人注意的声音,来自莫尔<sup>8</sup>1893年的文章。他提出了很多关于马奈、莫奈、毕沙罗尤其是西斯莱的公正的批评,而惊讶于毕沙罗竟然陷入对自己门徒的模仿,而当谈到1881或1882年他曾报道过的色彩分割主义时,他认为那是“衰败的绘画,科学的绘画”。

最早的两部关于印象主义的绘画史的著作,一部是列康特<sup>9</sup>1892年的著作,另一部是杰夫罗伊<sup>10</sup>1894年的著作。当它们出现之际,印象主义已濒于衰亡,而作者们并未意识到这一点。这个时期,色彩分割主义和象征主义已经造

1 拉弗格(Jules Laforgue, 1860—1887),法国诗人,艺术批评家。

2 洛斯塔罗(Alfred de Lostalot),法国19—20世纪批评家。

3 费内昂(Felix Feneon),法国19—20世纪批评家。

4 修拉(Georges Seurat, 1859—1891),法国新印象派或称点彩派画家。

5 西涅克(Paul Signac, 1863—1935),与修拉同为新印象派画家。依照光谱色彩,将颜色分割成点,以之组成形象与色调。

6 米尔博(O. Henry Mirbeau, 1850—1917),法国艺术批评家。

7 奥赖尔(Albert G. Aurier),法国19—20世纪作家。

8 莫尔(George Moore, 1852—1933),英国作家。

9 列康特(Georges Lecomte, 1867—1958),法国作家,批评家。

10 杰夫罗伊(Gustave Geffroy, 1855—1926),法国艺术批评家。



成了审美趣味的转换,而自写实主义给 1870—1880 年间带来清醒的意识之后,这时却继之兴起了一种神秘颓废的趋势。反对印象主义的时期也结束了,莫奈、雷诺阿、毕沙罗领受了公众的拥戴,而这两位艺术史家就一块儿跟着沾了光。杰夫罗伊没有探讨包括印象主义在内的那些艺术上的局限性,而只是接触了各个印象主义艺术家。因此,他就把极不相同的一些艺术倾向任意地加以重新编排。这两位艺术史家同样都提供了许多有价值的艺术技巧的详细说明,以及对他们所论述的艺术家的性格描述,这是他们熟知的。可惜的是主题重点安排上的错误妨碍了他们作出全面综合的探讨。与此书较为近似的,甚而更偏重逸闻方面的是马奈的朋友笃雷有关印象主义者早期情况的著作,这部书于 1906 年以《印象主义史》之名印行了第一版。作者记载了许多情况,他也很了解至 1886 年之际印象主义已经结束了,可是,他却未能从这一事实中引出应有的结论。

由于没有能够按照一般普遍的艺术观念了解印象主义,当时的艺术批评甚至未能理解在 19 世纪末期出现的这种新的艺术倾向。修拉实行的印象主义或色彩分割主义,曾由西涅克在他的科学主张中(而非艺术的方面)给予解释。高更的象征主义由他自己以一种杂乱的方式(虽然含有很多有趣的细节)加以说明;奥赖尔在这方面的解释引证了黑格尔;而丹尼斯则从宗教和装饰的方面进行分析。最后,塞尚的各种艺术观念在向公众传播的过程中发生了改变,以致失去了它本来的特性,这些观念被解释为发展抽象形式和几何构图的艺术趣味,而这类趣味一直扩展至近些年。要理解这类的趣味就要知道所谓纯视觉的理论,我们将在下一章中论述它。

不过,为了探索现代艺术批评的起源,就仍然需要回顾一下 19 世纪 50 年代从浪漫派到写实派的艺术观。现代批评完全忠实于其论述的艺术,并且,如果不是给了这些艺术以一种明确的体系,至少提供了一种自觉而有信心的批评的范例。

## 第十一章 艺术批评与纯视觉性

当代的艺术批评与过去的艺术批评之区别在于它集中注意于视觉的符号。如果我们回忆一下本书第二章中琉善所作的区分,即可对这些符号的遥远根源获得好的理解。当琉善论述宙克西斯所画的半人半马怪时,他说他只想谈论男性半人半马怪野蛮的相貌和女性半人半马怪诱人的相貌,而让其他的人们——艺术家和鉴赏家们——去谈论素描和色彩的好坏、造型与明暗的效果等方面的问题。在这里,琉善看出来两种类型的现象:一种考虑的是心理方面的表现,另一种是属于艺术视觉方面的表现。这就给艺术批评提出了双重性的任务:必须理解心理的表现如何转化为绘画,同时,艺术家的视象又如何传达出他的感情。不过,倘若对于这两个方面的矛盾对立缺乏认识,则不可能使两者达到综合。当然,批评家经常注意和研究的是情感和视觉的现象。他们无须研究情感方面的科学,因为这门科学早就存在了,即所谓心理学。

可是,批评家们何以能找到解决“视觉现象学”的科学?无论是物理学还是几何学都不可能解决,因为雕塑家或画家们在造型和色彩方面所需求于它们的与此毫不相干。因此,艺术视觉的科学应该是通过观察艺术家所运用的色彩和形式而获得的带普遍性的知识成果,在任何作品中,造型与色彩本身即是浸透了艺术家个人情感的艺术业绩。但是,如果把两个不同个性的作者的造型或构图进行比较的时候,则原来注入艺术中的情感要素已被抽出去了。那么剩下的则是一种代表真实事物的物理符号。而真实事物本来是由精神的和物理的两种成分组成的。正因为是作为一种象征物,把构图由艺术作品中抽象出来之后,它就具有了一定的历史内涵。因此,它也不只是一种物质性的东西了,而是一种审美趣味的表现以及艺术家个人创造力与历史进展之间的联系。

例如,拉斐尔与米开朗琪罗所运用的构图方法,有某种近似之处,这种相近



的特征可称之为“闭合式”的构图。我们还会注意到提香与丁托列托两人采用的构图格式也极相近,可是它们却明显地有别于拉斐尔和米开朗琪罗的构图。提香与丁托列托作品里相近的特征即所谓“开放式”的构图或开放的形式。于是,就构图的格式上看就区分成两类,一种是“闭合”的,一种是“开展”的。之所以产生出这样的一些构图类型,其目的是服务于相应的心理类型。我们说拜伦的诗是沉郁的,拉马丁的诗是纤柔的,这里提供的两种心理特征并不在于说明诗人的艺术作品,而是有助于说明诗人本身的个性。同样的道理,当人们说拉斐尔线条典雅而提香色彩华美时,也并不是评判他们的艺术作品,而是在论断两种表明他们个性的基本倾向,所谓“沉郁”和“纤柔”的经验,正如“典雅”和“华美”的经验一样,乃是一种辨别品级、规律、样式以及符号的经验,是人们判断任何艺术作品的个人特征时所不可缺少的。普遍性的艺术观念和一件具体作品之间的直观联系是极其紧密的。历史的任务要求我们去说明这种直观性的关系并找到相应的具体概念,也就是符号或样式。而且还要求我们说明对直观感觉进行分析的活动,也就是观者运用其审美能力的活动。因此,把符号或是样式由普遍性而转化为具体的艺术作品时,这种样式已经合乎逻辑地存在于作品之内了。

然而,重要的是不可把艺术品与观者的审美趣味混淆起来,因而也永不要把一种视觉符号当做批评的尺度。举例说,我们已从赛诺克拉特的著作中得知,早在公元前3世纪,轮廓美与立体感之间的区别即得到普遍的承认。帕拉西奥长于表现人物轮廓的美,可是在立体感方面就比不上借助光暗造成浮雕般效果的尼奇亚。我们也知道,从轮廓线转化为立体感曾被看做是一种进步。其实这是误解,我们必须抛开“进步”的观念,其实只是帕拉西奥善于在轮廓线中达到其完美,而尼奇亚则长于明暗的立体感。尽管只用“轮廓线”和“立体感”来概括帕拉西奥和尼奇亚复杂的个性未免过于简单,然而无疑,对赛诺克拉特来说,确是用轮廓线或立体感来说明两个艺术家之不同,用这一特征来标明他们独有的个性。

我们所说的各种符号,联系着各个特殊的个人,同样也联系着各个不同的时代。12世纪的时候,迪欧菲勒斯说过绘画是由构图与色彩的组合而构成的,14世纪时切尼尼宣称绘画由素描与色彩构成。15世纪时,阿尔伯蒂认为绘画

的要素在于外形和各个“面”的构成,而把色彩的效应降低为明暗的对比。可以找一幅12世纪拜占庭的镶嵌画,一幅14世纪加了金底子的图斯坎绘画和一幅马萨乔的湿壁画,然后分别地请迪欧非勒斯、切尼尼和阿尔伯特蒂给予指导,我们就能很容易地理解拜占庭关于色彩的种种想法、14世纪绘画追求的线条与色彩的平衡,还有湿壁画那种极力强调的立体造型感。缺乏对这三篇著作的知识,有些艺术的小册子就仍然把模仿自然的能力作为艺术进步的标尺而提出这一类的看法说,拜占庭的镶嵌画属于蛮人风格的中世纪艺术,此时造型的知识已失传,而只有华丽的色彩被看做是重要的。直到乔托再发现了自然的造型,但他的作品还不免有生硬之感,直到马萨乔才懂得如何使人物形象确切地占据空间,这时画出的人物就像他们在生活里一样。

这类见解,今天看来显然是谬误的,可是在本世纪初却并非如此。从那时起艺术批评取得真正的进步,它需要认识那些以不同的方式显示出来的视觉符号,这些符号里,包含着不同的艺术家和属于不同集团的艺术家的风格以及他们使用的不同的艺术语汇。不过,对于艺术的批评来说,符号可以同时具有反面的和正面的作用。因为它的形式是抽象的,符号是属于心理学方面的,却并不具备艺术判断的价值。亚里士多德曾认为线条对艺术具有本质的意义,而色彩的价值是附带的。其实,正因为线条和色彩只是两种符号,并非艺术本身,故可以说它们具有同等的价值,而且任何选择都可能是恰当的,这有赖于审美趣味更甚于理性的认识。任何符号都可能既出现在杰作中,也出现在劣品中。

与此同时,由于艺术批评里常常使用符号作为批评的手段,而我们对与艺术相关的各种符号都是一视同仁的,这就避免了批评中的抽象化和概念化。我们不会向米开朗琪罗要求色彩,而能理解他的艺术在于造型的完善;我们不会责备伦勃朗的黑调子,而理解那正是他的光暗语汇中的一个组成部分。从这一意义上,采用视象符号以摆脱偏见是十分有益的,它使得艺术批评获得了一种历史的一贯性。

采用视象符号的方法与艺术史中历史考古的方法有关。把一件艺术作品从审美趣味上分割成若干因素,很像是历史性的著作中把资料来源分割开来一样。当作品所属的各种成分的、道德的、宗教的、哲学的、政治原则上的以至技巧方面的因素都被分割开来,那么视象符号也就被发现了。其实自古以来对于



视象符号已经在一定程度上进行过提炼和系统化。比如,依照蒙格斯的意见,一个青年人若要成为画家,他必须学会:(1)线画素描,(2)明暗浓淡法,(3)色彩,(4)和谐,(5)构图,(6)典雅,(7)人体的比例关系。如果把蒙格斯的这些符号与韦尔夫林<sup>①</sup>提出过的符号——“线条严整”与“色彩华美”、“开展式”构图与“闭合式”构图等等——相比较,第一眼就可看出,蒙格斯的符号倾向于“求同”和一致,而韦尔夫林的符号则倾向于“相异”和对比。在很长的时间里,线条并未要求“严整化”,色彩也未要求“华美化”,它们只是作为模仿自然的技巧,在一定历史要求下它们完成了艺术的任务。正如提出了“视象符号”之后一样,在构图方面,蒙格斯的要求包括了主题和人物特征的表现,它们之间比例上的、质量上的以及年龄上的对比。而对韦尔夫林来说,构图的要求可以表现于外表或隐藏在深度之中。在蒙格斯的符号之中包括有“典雅”的要求,这确乎是艺术追求中所向往的一种愿望,但却并非画家在他的艺术中可以具体把握到的标准。他可能有时候画得十分典雅,那么实际上取得的不过是装腔作势。因此,几乎一个多世纪以来,视象符号曾按照这种情感的因素加以提炼和体系化,并且常常把心理学的因素看成技法的因素,这种要求可以说完全与视象符号本身相分离了。

某种艺术的倾向和某些美学的理论赞成符号的创造。

为了反对浪漫派对现实采取的神性和浪漫式自发性的无节制倾向,汉斯·马雷斯<sup>②</sup>提出了形式的迫切要求,再次发现了视象的种种规格。在意大利,对古典艺术的向往唤醒了,但他并未成为新古典主义者,因为他的艺术态度倾向于道德上的自制、沉思和意志的集中。在审美趣味的发展上他起了影响作用,康纳德·费德勒<sup>③</sup>和阿道夫·海尔德布兰<sup>④</sup>都得到过他的启发。不幸的是

① 韦尔夫林(Henrich Wofflin, 1864—1945),生于瑞士的艺术史家。从艺术形式的方面进行艺术史的研究,对近世艺术理论影响很大,著有《艺术史的基本观念》等。

② 马雷斯(Hans von Marées, 1837—1887),德国画家,在构图与造型上有独到的成果,对当时及后世画家影响颇大。他的作用类似夏凡之于法国美术。他的作品中相当重要的是为那波里所作的湿壁画。

③ 费德勒(Conard Fiedler, 1841—1895),身为律师的德国美术批评家,他的美学观发展了康德的意见,对19世纪及20世纪的美术均发生较大的影响,对韦尔夫林的影响尤大。

④ 海尔德布兰(Adolf von Hildebrand, 1848—1921),德国雕塑家、美术理论家,与马雷斯及费德勒均有友谊,雕塑有《青春》等,其《造型艺术的形式问题》影响颇大。

他在艺术创作上的能力和他的审美修养不相称,他的色彩死板,而在形式造型方面又带有某种抽象的毛病。

探讨“纯视觉艺术批评”的首创的理论,需要回溯到康德对于“纯粹美”与“依存美”所作的区别。纯粹美指的是美在其自身,而并不包含内容的意义,例如希腊的涡形花纹或是装饰在画框上和毯子上的叶状花纹。依存美指的是一个女人的美,一匹马或一幢建筑物的美,所有这类美都以某种有目的的概念为先决条件,它说明对象是什么,而且达到了理想的完善性。唯心主义的美学中尤其是黑格尔的美学,只承认依存美,并且认为艺术的形式不过是理念的可感触的外在表现。

然而,乔·赫尔巴特<sup>①</sup>在参与唯心主义哲学的论辩中尽管完全拥护康德所主张的“物自体”是不可知的,人们所能认识的只是形式,但却把所有的知识和美归为脱离思想情感的形式。因此,他建立了一种抽象的形式主义,而与黑格尔唯心主义美学要求内容的原则对立。对他来说,各种艺术之间的区别具有新的重要意义,每一件艺术品的价值取决于它是否纯正地代表了它所属的那个门类。按照他的看法,各门艺术之间的混淆是对艺术的否定,而对于美的认识则需要双重的抽象。第一是思想情感的抽象,第二是与艺术特征相一致的抽象。实际上,赫尔巴特对于有些人认为音乐近于绘画,绘画近于诗歌,诗歌有如出色的雕塑或雕塑近于美的哲学等看法,表示激烈的反对。

赫尔巴特的追随者齐麦尔曼<sup>②</sup>在纯视觉性的艺术批评中具有显著的影响,在1865年所写的论美的著作中,他把想像力内容方面的研究划归到心理学范围,而把想像所产生的形象划归美学的范围。他认为,美学不可能像逻辑学那样创造出系统性的知识,它只能为艺术判断提供范型。这类范型是由艺术作品的简化的表现形成的。对于艺术作品他提出来的第一类表现因素,是物质性的和触觉性的,其中包括线条、表面和体积的表现形式。划归第二类的,是在艺术的表现中有赖于人们的知觉的那些因素,其中包括明暗调子和色彩。而诗意是

① 赫尔巴特(Johann Herbart, 1776—1841),德国哲学家,接受了莱布尼兹、康德、费希特等人的哲学思想,著有心理学方面的作品,强调从抽象形式研究美,是较早的“形式美学”派的代表。

② 齐麦尔曼(Robert Zimmermann, 1824—1898),奥地利哲学家、美学家、批评家。



别为第三类因素的,它表达思想。

赫尔巴特派的艺术批评放弃了关于“抽象形体主义”理论化的工作,可是,这种理论批评早就出现过,我们无须再予重述。不过更重要的是应该指出,齐麦尔曼的纯视觉理论体系与那种承担思想内容的诗意的体系是完全不同的。

也许初看上去有些奇怪,心理学方面“移情论”的发现(巴希把它解释为“象征化了的同情”),却是通向纯视觉性的另一条道路。赫德尔曾强调过“移情”的概念,但只是费歇尔<sup>①</sup>于1872年才从视觉的形式的意义上对移情说加以辩护。费歇尔认为作为精神活动的情感所以会采取外界的形式作为它自身的象征,是由于对外界事物产生了同情,是由于人们自己的亲切感受与外界事物之间有着类似之处,还由于要求以“万物有灵”的向往使自己与世界相契合。对费歇尔来说,显然一件艺术作品的内容并不是它的物质性的题材,而是艺术家自己和他的精神生活。总之,他以情感的象征性作为分析艺术作品的方法。比如,一条垂直线所唤起的反应是精神的高扬,水平线则引起开阔的感觉,而转折的线较之直线更富于运动的活泼的感觉。正是由于我们使自己与构图的诸因素有同感,因而我才能探讨艺术本身的诸因素。按照伏尔盖特(Johannes Volkelt)的说法,由这些因素唤起的情感是“外化的”情感。因而移情作用则是审美因素的直觉外化情感的一种联合,1908年,沃林格<sup>②</sup>在他的《抽象与共鸣》一书中遵照里普斯<sup>③</sup>“移情说”的体系从另一方面进行了研究。这种研究把抽象解释为“移情活动的完成”,这样就以万物有灵论把抽象解释为对于世界的一种先验的概念,因此就可以有效地从“移情”转化为艺术作品抽象出来的形状与色彩的某种含义。

费德勒完成了有关纯视觉理论的著述。他遵循康德派的理论,划分出决定快感与非快感的主观性的知觉和表现某种事物的客观性知觉。在费德勒看来,

① 费歇尔(Vischer, 1807—1887),名弗雷德利区,德国著名的黑格尔派美学家,著有《美学》六卷,其子罗伯特·费歇尔也是美学家。他们首创了“移情”的理论。

② 沃林格(Wilhelm Worringer, 1881—?),德国艺术史家。

③ 里普斯(Theodor Lipps, 1851—1914),德国哲学家,美学家,原为慕尼黑大学心理学教授。继承了罗伯特·费歇尔“移情”的理论,在美学上着重探讨形体与心理的关系,有《空间美学》等著作。

客观性的知觉是艺术特有的领域,由此,视觉与再现,直觉与表现才能与艺术作品达到同一。艺术的本质特性倾向于“创作的静观”,而这种创作的静观使艺术与认识问题相联系,从艺术中排除情感并引导艺术走向对于形式(即纯视觉)的理解,这是一条返回康德的道路,然而却是与赫尔巴特所创造的康德主义的思想不同。事实上,费德勒是以审美的实在主义反对审美的理想主义。但是也像赫尔巴特一样,费德勒不仅拒绝承认美的问题,而且拒绝承认共同性的艺术。他认为只有某些特殊性的艺术,他本人只是把注意力放在视觉的艺术上。但他却是使“艺术的科学”与美学区别开来的先驱者。

把视觉与触觉进行比较之时,费德勒注意到触觉本身没什么特殊的表现,我们不外是依赖坚硬、柔软、粗糙等概念去说明它。但显然不同的是视觉却具有更大的活力,视象感受直接产生出种种后果,例如姿态、描绘、涂色、造型等。这类活动并不需要思想作为中间物,以此之故,绘画、雕塑、建筑自身的规律并非自然的法则,而是视觉的法则。作为科学所了解的自然永远不可能成为艺术再现的对象。作为客观的对象既可以当做科学的素材,也可以当做艺术的素材,其区别即在于艺术的特性是可视的,而科学的特性则是要加以说明的。艺术的方法是再现的和有形的,它所要服从的条件即可视性的科学法则。但,一切法则都不能强加于艺术的活动,因此我们必须了解何以它对于自己视觉习惯的规律是适合的。要想理解伦勃朗阴影昏暗的绘画作风,那就需要弄清楚他风格的形式意义。

艺术的历史应该是通过艺术本身而取得特殊知识的历史,而不是作为表现时代或人民精神的一种艺术虚构的形象,或是近乎哲学的学究式烦琐的历史。在反驳那类仅限于探寻历史根源和历史关系的著作时,费德勒指出,意义重大的艺术个性,真正的天才人物,常是出现于意料之外,而且更多地是出现于一个新时期的开始,而不是在旧时代的结尾。天才人物的本质是启发人们用新的眼光去观看世界。他没有先例可援,而只有追随他的人。

一个画家向往的境界,并非依法则演变之自然,而是深深根植于艺术个性之中的对自然了解和再现的方法。所以,赞扬艺术由原始的装饰进展到伟大时代的杰作,实在是一种误解;艺术不是在进步,而是在跳跃。艺术法则的价值存在于人们的艺术创作之中,而不是存在于流传下去要人们服从的东西之中。假



使把技巧看做是学来的东西,那么学习艺术其实是学习风格。拉斐尔、米开朗琪罗、达·芬奇、科雷乔、提香,每个人都在其自身的统一中创造了他们自己的天地,虽然不可能说谁比谁更强,与此相反,卡诺瓦、大卫、卡斯丹<sup>D</sup>和考奈利乌就没表现出这种艺术的真诚,因为他们生活在一个“反艺术”的时期。

费德勒以片断的警句形式记下了这样一些和另外一些颇有说服力的见解。论述建筑的著作是他仅有的、意图扩展为有连贯性的一部艺术史,他感到只有两个时期——希腊和罗马式的时期——建筑才真正达到了艺术的高度。他的论文建立在一种建筑实体的观念上,而拒绝把建筑作为人民和时代的表现来研究。建筑的本质在于由“无定形”到“形式化”的进展。所谓无定形,指的是处理材料的艺术,是封闭和覆盖空间的原始的实际需要。但形式并不是硬要加到材料上的事先存在的因素,因为它并非存在于材料之外,它是与原始的实际需要紧密结合在一起的表現的可能性(在这一问题上费德勒同意森泼的看法)。希腊的石造神殿根源于一种木造的建筑结构,并且是早先由于木造建筑结构的实际需要而产生的那些形式因素的最高表现。这也正是希腊建筑何以如此完美的原因。继希腊之后,建筑的意图降落到并不很完满的水平上去。哥特式建筑展现了令人惊异的结构的可能性,但并不是一种遵循规律的发展,也不是为了满足合乎实用的需要。由拱形圆顶把空间封闭起来的罗马式的风格,就比它更为高明。在这里,屋顶的薄壳是整体性的,这里的拱形屋顶与支撑物不会出现割断的问题,而是通过坚实的墙壁直接从地面上升起来。典型的罗马式的建筑风格,用“壁间柱(方柱)”代替了希腊圆柱,这些“壁间柱”实际上是空隙中间留下来的一部分墙壁。而最富于表现力的是集合的壁间柱,因为它成为支撑起来的拱顶的直接延续。罗马式风格在布鲁尼勒斯基和米开朗琪罗所做的圆顶中获得反响,米开朗琪罗把它从连接的材料中解脱出来,更使之变成纯净的形式。

这样一些建立在法则基础上的严格论述,在建筑领域中也如其他领域中一样,当建筑不再受原先发展下来的僵硬规则所控制的时候,丰富的新发现和各种新观念就会使之摆脱这些法则,而不是去附和它。很显然,乌特茨(F. Uitz)和其他一些人都曾在费德勒的著作里察觉到这种由于过分的理性化而给法则带

<sup>D</sup> 卡斯丹(Asmus Carstens, 1754—1788),德国新古典主义画家,曾在柏林美术学院教学,模仿米开朗琪罗的风格。

来不幸。事实上人类的想像远较固定的进展所容许的限度要自由得多。总之，费德勒的价值并不在他那些规定性的法则，而是在他对希腊和罗马式建筑所作的解说。

阿道夫·海尔德布兰是费德勒与在罗马的马雷斯的亲近友人，他于1893年所著的《造型艺术的形式问题》一书，受到了广泛的赞扬。虽然海尔德布兰有限度地运用并削弱了费德勒的观念，而且显示出一种学院艺术的倾向，但却更为直接地考察了他朋友理论批评的成果，并用之于雕塑。他发现了退远看与逼近看之间的符号性的区别。退远看是综合的要求，是艺术家的视觉；而逼近看是分解的要求，是一种经验性的视觉。退远看是对于各个方面的观察，而任何用艺术方法进行纵深的表现都需要不断地借助于投影的平面。最重要的是，纵深感的视象存在于由许多面组成的视象之中。这种视觉常常可以表达艺术家使各个面达到统一感的要求。米开朗琪罗运用这种方法，但，切里尼未用这种方法。而所谓相似，只是自然存在形式的一个部分，只是与艺术家的视觉效果相一致的形式。不过，明暗的阴影较之造型的形式具有更强大的力量。每一表现对象都应沉入空间里去，对象的表现效果有赖于所产生的与空间统一的印象，看起来它像是被包围在一个体积中。在艺术中，只是靠静止的身体做出一种动态来表示运动，不可能有运动感，因为这并不能收到艺术上的活力价值，除非把它们统一在空间之内去处理。卡诺瓦以为建筑性的纪念碑就是把塑造的人形附加到建筑物上去的，这是一种错误。因为它的全体都要有一个统一的结构，如果浮雕好像是深入到建筑的结构中去，那就比像是钉在墙上的更好。另外一种错误，通称为《法尔奈公牛》的古代雕塑群像可作为例子。在这里，塑造的各个部分仅只是被情节联结在一起，而不是被一种密切的空间关系联结在一起。在近代艺术中，空间统一的风格上的要求已完全被忘掉，而希腊雕塑家们和米开朗琪罗却一向是遵守它的。总之，海尔德布兰开创了有决定意义的艺术视觉问题，以反对感觉上对于自然的模仿。而且在历史性的阐述和论辩对抗的范围内，毫无疑问，他取得了成功。

费德勒与海尔德布兰把他们的批评建立在对于希腊和意大利文艺复兴艺术的生动的体验上，其见解已如上述。根据这种看法，除了那两个时期以外再



没有哪个时期达到过完美。费德勒企图把希腊神殿上特殊的艺术准则运用到罗马式教堂上,这是含糊而欠明确的。任何人都会反对他对哥特式建筑艺术所持的否定态度,因为任何人都会承认在夏特里大教堂、莱姆大教堂中显示出了完美、统一和处理自如的人类高度的想像力。同样,当我们赞同海尔德布兰以静止的人体姿势表现运动的作品去解释某些希腊和文艺复兴的浮雕的艺术价值时,我们应该注意这并不是像海尔德布兰所想的那样是一条定制,这只是用于解释某些作品的一种方法,而不能用于其他。其实,以光影不断地转换来表现人物形象,如提香、伦勃朗和杜米埃那类典型,是有充足的权利在艺术的完美性中占据地位的。

因此,如果想在艺术批评中发展纯视觉理论的可能性的尺度,那么就必须放弃树立种种标准的追求,并且承认当运用到一定历史条件时它是具有相对性的。

在这方面作出最重要贡献的是雷戈尔<sup>①</sup>。我们不知道他是否与费德勒有过一些知识上的直接交往,不过他们都继承了赫尔巴特的形式主义学派(雷戈尔曾是齐麦尔曼的学生),同时对于森泼的唯物主义的种种解说怀有浓厚的兴趣;最后,他们都反对纯粹哲学式的方法,同时反对丹纳的艺术史的理论。雷戈尔没有费德勒那种康德派的严密性,虽然他强烈地感到需要克服实证主义的观念。还有,他在艺术作品的知识方面是十分广阔的。

他相信艺术史应是多方面的历史,极力反对艺术史领域中带有主导倾向的两种传统偏见。第一种是由来已久且依然继续在表现人物和与人有关事物的美术与只是具有装饰性的实用或小型艺术之间的主从的等级区别。1893年他发表了一部包括埃及和伊斯兰的装饰艺术史——《风格问题——装饰艺术史的基本过程》。

某些时期的艺术作品曾经甚或至今仍然受到轻视,其中包括罗马帝国和巴洛克时期的艺术。人们常常以希腊和文艺复兴的标准去衡量它们。1901年雷戈尔出版了《晚期罗马的工艺美术》,并写了《罗马巴洛克艺术的起源》(此书于作者逝世后的1907年出版),其目的正是为了对那些时期艺术的感觉和观察的

<sup>①</sup> 雷戈尔(Alois Riegl, 1858—1905),德国美术史家、批评家,著有《晚期罗马的工艺美术》等书

特性予以确认和再发现,说明它们并非衰落,而只是与先于它们的艺术有所不同。因为它们创造了一种新的艺术,尽管这是通过试探、失误以及打破常规才取得的。

指导雷戈尔的历史志趣和美学批评原则的,是所谓“艺术的意愿”。对此他并未给予理论上的明确界定,但却用它去反对那种艺术仅仅是以技巧再现自然的看法。既然确认了各个时代的艺术形式都具有变化,他就反问自己是什么力量改变了它们。森泼及其门徒们把风格的产生归之于目的、材料和技法,而没有把创造精神考虑在内。雷戈尔批评了这种解释,并建议用表明理性的“艺术的意愿”代替之。如果与精神性的创造过程相分离,艺术作品将趋于死亡,它必须归宗溯源,返回创造的起点。“艺术的意愿”并非某些时期艺术诸多目的的综合物,而是艺术追求的倾向,是它美学的脉搏,它的生命之芽。换言之,是一种能动的价值,一种力量;这是必须与风格的外部特征相区别的风格根源。雷戈尔还提出,是否属于“艺术意愿”的范围(也就是品类),可能决定其优越的问题;他认为是不可能的。也就是说按赫尔巴特的传统方法,从客观和主观方面、从自身和它与空间的关系中去考察视觉的与触觉的效果,是不可能的。而为了表明每件艺术作品都同时既是对自然的再现又是对自然的风格化,他不承认自然主义与理想主义之间的对立。其实他的错误在于他所认为具有优越性的品类,同样也可以排列在落后性的品类里。他觉察到了在艺术中个性是惟一真实的,而学派仅仅徒具名目,但他也相信,精神甚至那些最基本的因素在其发展的过程中都会有所变化。从这一点上说,雷戈尔忽视了人类精神的永久性,而且他的理论更偏重于理想主义,这迫使他脱离了那个时代的历史观和实证主义的成见,因之也并未成为那种思想结构中的一个美学体系。

不过,在《风格问题》一书中,雷戈尔还是屈从了实证主义的偏见,认为通过分割开的个别因素不可以认识复杂的现象。用这种方法他从史前、埃及、美索不达米亚、腓尼基、波斯、希腊、罗马、拜占庭和伊斯兰的艺术文物中分离出了某些装饰的风格,并研究了它们的发展。例如,有些属于几何形的样式,或对称的样式,其中主要的图形沿着中心部分延续发展。还有叶状的图形(荷花、苜蓿、棕榈等),无论从哪个方面,从正面或侧面看起来,整体的结构与和谐感都是良好的。他的目的在于发现每一个装饰图形的结构法则,并且探寻自希腊直至伊



伊斯兰艺术中装饰手法的演变。就这样,他所考虑的是抽象出来的装饰图形的演变和起源的历史,而这些装饰图形在历史的实际中本来是以有个性的艺术作品而出现的。不过,雷戈尔在后来的著作中没有再犯这一错误。

雷戈尔的最后一部著作论述的是晚期罗马的工艺美术。他明确地概括出那一时期建筑、雕塑、绘画以及装饰艺术的历史,提供了一幅时代“艺术意愿”的总的图景,并且把艺术的样式联系到那个时代的社会、宗教和科学的条件,甚至于在考察圣·奥古斯丁的美学时还涉及艺术批评的历史。不过,作者并非从事于客观事物的综合,因为他注意力的集中点在于单独的艺术作品,在于“艺术的意愿”。更确切地说,他借助于种种视觉的式样探寻每件独立的艺术作品所赖以创造的基本原则。就这一意义上讲,“艺术意愿”乃是他创造的艺术家强大的自觉意识。就历史的意义看,也可以说是一种再创造。

例如,雷戈尔曾对罗马的卡皮托兰博物馆中号称亚历山大·赛伏鲁斯的石棺作过如下的分析:浮雕的背景看上去只剩狭窄的一条,人物头部的线条代替了先前惯用的连续平面。自此以下再看不到任何背景了,人物排成了两行,而后排人物只露出来头部。前排的人物刻成颇高的浮雕,造成形象之间很深的阴影,因而看上去那些人物在空间里可以自由活动。这件石棺的特征似乎整个地都在表明它与同代或近于同代的其他作品的对比。那些石棺上,人物的群像好像粘在背景的平面上。而在雷戈尔称许的作品上寻求空间距离的要求达到了充分的表现。不过,背景产生的效果有一种持久性,即使是只剩下很狭窄的一条,它提供给艺术家以形象的轮廓,造成了向前的突出感,而一般依靠人物间的空隙是达不到这种效果的。亚历山大·赛伏鲁斯石棺显示了古典造型的精密性已让位给在光影方面取得的卓越手法。虽然,过分的阴影效果违背了一向遵循的形体触觉性的艺术观念。当这种风格日臻完善时,人物形象则更富于视觉性,而外轮廓则变得更为单纯。

事实上这些分析中并未包括真正的评价,因为,追求视觉性风格的抽象手法不一定是艺术性的作品。艺术性作品需要的是作者独有的个性,而不是任何抽象方法。触觉效果与视觉效果的综合,既可达到完美的形式,也可能是失败的形式。但雷戈尔分析的重要性在于他确定了这种综合的特质。就是说,他不仅说明了这件“石棺”所具有的“触觉—视觉”的双重关系,并且说明了古代艺术

中艺术视觉的演变,艺术品的价值在于艺术家创造性的方法。人们当然可以再造出比雷戈尔论述的更好的方法,何况他的分析又显然是不完备的,因为艺术的视觉本是情感的特殊方式的一种反应。在这个需要阐明的问题上,他是有缺陷的,可是,就他所论的范围而言,却是无可争辩的。

如果没有对于出现在古代艺术上这种造型综合的清晰的理解,雷戈尔不可能通过艺术品的直接分析而获得这样一些创造性的成就。其要点可以总括如下:在埃及的浮雕上由于对表面触觉的重视,当人物形象与背景平面连接的时候,根本不考虑纵深的要求。希腊的作品则给予形象以更多的空间自由,取得这一效果靠的是构图的集中、透视缩短法和阴影的效果。他们的革新仅限于封闭的三度空间中,而并不包括无限的开放空间;他们的兴趣只在于一定空间内的单独造型,而并非空间本身。直到希腊化时期之前,人物形象的构图仍然一直是从高与宽的方面去考虑它们与背景的关系,而不是从纵深的方面。到了希腊化时代才开始考虑人物形象在三度空间中的关系,而不使它们在一个平面上。其后,罗马帝国的早期又前进了一步,这时,视觉效果的增长代替了触觉性效果(这里雷戈尔得益于韦柯夫<sup>①</sup>进行过观察),浮雕变得更低了,阴影则与之相适应。整个图景采取了远距离的视象。到了罗马帝国中期,产生的过渡现象值得注意的是:人物形象更多地重叠,背景的平面被取消,反差更强烈的光暗代替了前期的明暗渐变。而在罗马帝国后期出现了返回过去的征兆,预示未来的萌芽。后一种风格的特点主要包括对人物形象表现的新的感情方式(基督教的),以及一种新的割离开的三度空间表现方法。总之,倾向于视觉性的结果,使触觉性的细节消失,轮廓线再度受到重视,很像是古代近东地区流行的那种轮廓的处理方法。

可以再回顾一下亚历山大·赛伏鲁斯的石棺,如果没有以上简略说到的所有那些古代作品的视觉符号,对这件作品的种种分析是不可能进行的,对“石棺”的解释也将采用不适于它的标准,结果会产生理解上的暧昧不明。

雷戈尔曾用类似的符号方法分析罗马地区的巴洛克艺术。就是说,他依据的是符号运用的一贯性或非一贯性,而不是根据各种符号去评判高低,这样就

① 韦柯夫(1853—1909),奥地利艺术史家



从对于文艺复兴和希腊艺术形式主义理解的学院偏见中解脱出来了。

韦尔夫林比起雷戈尔来名声大得多,如今已被看做纯粹视觉符号的首要发现者。他更为敏锐地意识到有关艺术的心理学传统和文化历史的需要,因为伯克哈德教过他文化史,海尔德布兰教过他视觉的历史。不过,他把各种历史的方法并列,结果却使之变得混乱和不完善。他的思想较之雷戈尔远为精密,却欠缺那种创造性。更重要的是他的审美趣味局限于文艺复兴和巴洛克艺术中,而且没有雷戈尔具有的那种普遍的理解力。比如,韦尔夫林并不理解中古的艺术,在论述中曾说它们僵硬、凌乱、缺乏统一性。

他的两部著作——1888年的《文艺复兴与巴洛克》和1899年的《古典艺术》——对于心理学文化史和纯粹视觉方面的注释相当丰富。他于1915年所著的《艺术史的法则》一书更为严密,而在论述现代艺术风格的发展问题时,无疑较前两部著作更为出色。此书论述的基本观念建立在纯视觉的五类符号上,对这一问题的探讨贯穿于全书。

每类符号包含两个相对的项目。

#### 1. 由“线描式”向“图画式”的发展。

韦尔夫林首先说明线条具有引导眼睛的作用,接着逐渐贬低了线条的价值。他认为较普遍的情况是:线描式引起的概念是对于客观物体表面和轮廓的触觉上的感受。图画式则排除线描可触摸的要求而偏重于对象外貌纯视觉的感受。前者强调的是对象清晰的界限,而后者则把握对象含糊和变动着的外观。依据造型和轮廓去观看对象,需要对它们分解;而运用图画式则需要将它们混合。前者的注意力集中于对象的个体性和物质性,要求它具有可触摸的坚实的价值;后者则着眼于整体的视觉效果,捕捉那似乎不太确定的外貌。

#### 2. 由“水平法”向“凹凸法”的发展。

在古典艺术也就是盛期文艺复兴艺术中,构图的所有部分都力求安置在同一个水平面上。反之,在巴洛克艺术中则强调的是重叠和凹凸。平齐是线条的特性,而向着同一平面的延伸所产生的形式,则具有极大的明晰性。不重视轮廓的清晰必定伴随着不重视表面的严整,这时眼睛对于事物的感受主要是向前移或向后退的效果。这种区别并不是实质上的,因为凹凸性的视觉对于空间表

现力的较大或较小并没有什么联系。这只是观察方式上的一种基本区别。所以,追求“面”或“平齐”的风格并非中古艺术的风格,而是当透视学和透视短缩法已被完全掌握了的时候,它才第一次出现。

### 3. 从“关闭形式”到“开放形式”的发展。

虽然每件艺术作品都应该具有其自身的统一性,否则即是不完整的,可是对这一要求的解释,在16世纪与17世纪里却有很大的不同。如果与巴洛克艺术所采用的松动的形式相比较,就可看出古典的绘画是属于“封闭式”的。这不只是一种单独因素的转变,因为对于法则的放松和对结构强度的减弱,必然带来艺术表现上具有本质意义的新方法,这种方法包括在艺术形象的种种基本形式之中。

### 4. 从“多样性”向“统一性”的发展。

在古典艺术形象并置的原则中,不论对部分服从整体多么重视,那些单个的部分总是保持某种独立性。可是中古艺术中却并没有这种分离的感觉,因为局部不必牺牲其独自的个性,它与整体总是和谐的。一种方法是让观众清晰地从一个人物转向另一个人物;与此极不相同的情况是从总体着眼,像17世纪的艺术所探求和擅长的那样。两种风格都具有统一性(与之相反的是“前古典时期”的艺术,它们并不理解这一概念的真正含义)。不过,古典艺术是通过各个自由的局部而达到统一,相反,17世纪艺术则通过各局部联合在单一主题下而达到统一。或换个说法,所有的局部都服从一个主要的因素。

### 5. 从对象的“绝对清楚”向“相对清楚”的发展。

这种对比略近于线描风格与图画风格的差别。“绝对清楚”要求像事物本身那样去表现它,单独地把握它,并富有确切的造型感觉;而“相对清楚”则要求按照事物看起来的样子去表现它,要总体地去看,尤其从它“非造型”的状态去表现它。要强调说明的是在古典时期,理想完美的清晰性是艺术修养的体现,这一要求在15世纪的时候仅仅偶然受到怀疑,而到了17世纪就被任意抛掉了。这不是说巴洛克艺术变得混乱——混乱总是令人不快,并且是没有艺术性的——而是说主体的清晰性已不再被视为艺术表现的首要目的。形式不必一览无余,只要能把本质显现出来就算充分了。构图、光线和色彩也不再把清晰性当做唯一的目的,而是要在其自身中注入生命。“相对清楚”作为艺术表现的



普遍形式在艺术史上得以推广之时,事物本质的表现则显出了一种完全新的面貌。还有,这时巴洛克艺术脱离开丢勒和拉斐尔的理想,虽然并未造成根本性的区别,但它趋向通往一个极不相同的艺术天地。

像韦尔夫林自己曾表示过的,以上五类符号可以看做是从五种不同的角度去观察同一现象。“线描式”或造型性强调的是表面结构在固定空间分布中的一种基本关系,强调的是结构主义或“封闭主义”,或说强调局部分割的单独性以及“绝对清楚”。另一方面,形式的“相对清楚”可能更适于使局部含糊而达到统一,在外貌的处理范围内追求一种不强调结构的流畅性,以及绘画印象主义式的综合。除去外表形貌的表现力外,这第二种风格还擅长表现深度,因为它所追求的形貌效果,对于视觉方面较之触觉方面具有更大的作用。至此,我们可以把这五类符号归纳到雷戈尔使用过的双重概念——“触觉性和视觉性”的范畴里去(这一点是通过齐麦尔曼由赫尔巴特那里继承来的)。

在后来的年代中,艺术符号的批评方法使韦尔夫林作出了某些修正。他更为慎重地避免形式与内容之间的严格界限,他说在每一个新的视象中都凝聚着一个新的世界。人们不仅用不同的方式去看,也看到了不同的东西,不可能只简单说这是一种新的表现方法,因为我们所谈及的事物虽然产生在视象王国内,但却属于心灵历史的种种发展;如果离开了一个个形象和一种种形式内在因素的不断影响,它们是难于解释的。韦尔夫林没有考虑到每一个艺术作品的根源是在生活里而非存在于先前的艺术作品中。他曾说过,当哈尔斯和委拉斯开兹用颤动笔法代替荷尔拜因(Hans Holbein)的严格素描时,人们就会相信这是一种新的视觉方法的产物。这时,作者不是从静态方面去观察事物本质,而是从运动的方面去看了。在不可能具有真正运动的“静物”中也发生了同样的变化;静物其实也具有一种动感,当然,不是表现在物体本身,而是表现在光和暗的起伏中,这正是17世纪画家引以自豪的。韦尔夫林对自己所说的符号的历史演变也是不大有把握的,如他所说,封闭的形式之后必然接着开放的形式,其实,历史向我们展示的情况是,艺术趣味的转换并不依照一定的逻辑。比如开放的形式也常常转变为封闭的形式。这一点,已由现代艺术清楚地表明了。

今天,纯视觉的符号已为艺术史家和批评家们所普遍采用,很多人甚至把它们再予增加,因为这对他们进一步理解艺术作品是有益处的。当然,要想给

每件艺术品都找出适合它的视觉符号的确也是荒谬的。

这种对于符号的运用有时会激起种种艺术史方面的野心,比如,可以把抽象符号的历史作为一种艺术根源的历史,或说一种“没有作家名字”的历史,因为它要解决的是视觉的方式问题。这种历史抛开了艺术作品中曾被费德勒予以重视的艺术家个性的有机作用。事实上,视觉符号的历史必须限于仅仅是审美趣味历史的一个方面的补充,这样它就很容易与风格类型发展的文化史相结合。这是伯克哈德和德沃拉克<sup>①</sup>都曾说到的,并曾在上一章中论述过

① 德沃拉克(Max Dvorak, 1874-1921),奥地利艺术史家



## 第十二章 现代艺术

冯·马雷斯和费德勒的“纯视觉性”与法国艺术中初期的抽象性之间的历史上的联系,或许可以从我们已经提到过的拉弗格那里看到。总之,到1880年,当印象主义发生危机之时,就出现了对形式研讨的需要和追求抽象艺术的倾向。

塞尚、点彩主义的修拉和象征主义的高更,被认为是法国抽象艺术的先驱。大约在1890年,摩里斯·丹尼斯<sup>1</sup>讲了关于“新传统主义”定义的那段名言:“在描绘一匹战马、一个裸体或任何什么事件之前,应该记住,一幅画,从根本上来讲,是一个平面按一定的要求涂满了颜色。”

1905—1910年间,绘画中发生了两次大的革命——野兽派和立体派。尽管起初看来,它们注定会是短命的,但是却延续了很长一段时期;而且,如果未曾有过它们,今天的绘画也就不复存在了。

从社会条件方面来看,这两个革命是不稳定不适应的结果,是追求那种自本世纪开始就已成为我们这个时代特征的激进主义的结果。

从哲学方面来看,它们是对理性的反抗和柏格森<sup>2</sup>直觉主义的胜利。

从道德方面来看,它们代表不惜牺牲一切地追求率真的渴望,反对一切习俗,而又不建立新的道德原则。

最后,从文化方面来看,它们强调了人道主义的危机,强调了用不着参照旧的东西,甚至反对旧的东西就可以建立一种新的秩序的信念。自然科学对知识界的新的倾向起了一定的作用;因为,了不起的新假设显示了理性和推理不一

---

1. 丹尼斯(Maurice Denis, 1870—1943),法国画家,作家。19世纪90年代的“纳比画派”名义上的领袖。80年代末曾以高更的象征主义风格出现,后又向往原始性的美。他认为形式是艺术的重要因素。

2. 柏格森(Henri Bergson, 1859—1941),法国哲学家,生命哲学与现代非理性主义的主要代表。强调直觉的作用,认为直觉即创造。

定能完全理解现实,而想像却有可能发现现实。科学上的发现已揭示了某种神秘的事物,而我们正在研究着另一些神秘的事物。这样,人人都相信自己能揭示更多的秘密,而在这些人之中画家是一马当先的。

文艺复兴以来,对科学有两种态度。艺术家们各自采取了其中的一种,他们要么把艺术建立在推理的基础上,从中取得成果;要么就以想像的权利为名义,反对科学。野兽派采取了第二种态度。相反,立体派宣称用艺术代替科学,或至少创造一种他们自己的科学。这样一个目标需要有自己的理论。塞尚、修拉、高更和凡·高<sup>①</sup>也感到了对理论的需要。而野兽派却没有考虑这方面的需要,他们的美学理论含糊不清。正是由于立体派有了理论的武装,所以他们比野兽派造成了更大的骚动。

然而,野兽派与立体派并不是完全对立的。阿波利奈尔<sup>②</sup> 1919年就断言,1906—1908年之间的野兽派的作品是立体派的序言。事实上,野兽派和立体派两者都反对以对事物表象的反应所产生的情感为基础而进行创作。并声言,他们想摒弃印象派的感性的手法,想接触更真实、更深刻的现实。从这里,就产生了对传统文化的否定。因为传统文化的条条框框妨碍这种接触,妨碍了对历史价值的进一步的怀疑。事实上,正如高更的塔希提岛之行和里保德<sup>③</sup>的非洲历险所表现出来的那样,他们企图用转向反历史文化的方法来回避历史。所以,在视觉表现方面,野兽派和立体派都反对传统的透视法和古典理想的造型形式,而转向一种平面上涂满色彩的绘画。也就是说,注重色彩绝对的“价值”和“直接表现力”。

毕加索<sup>④</sup>在他创作立体派绘画的第一个时期,受到了非洲艺术的极大影

① 凡·高(van Gogh, 1853—1890),荷兰画家,后期印象派代表人物。

② 阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire, 1880—1918),法国诗人,批评家,曾受象征主义诗人作品的影响,并与画家毕加索、布拉克交往密切,著有《立体派画家》等书。

③ 里保德(Arthur Rimbaud, 1854—1891),法国诗人。16岁发表诗作,19岁可能即停笔。其诗属于象征主义,近于梦境,后长期漫游于非洲南部及欧洲各地,死于37岁。

④ 毕加索(Pablo Picasso, 1881—1973),西班牙画家,雕塑家,少年时期在西班牙受过学院派艺术教育,20世纪初与布拉克等创“立体主义”。其后画风多次转变,对现代艺术影响很大。



响。而另一位立体派的祖师爷布拉克<sup>1</sup>,却主要是受了野兽派的影响。

正如梅景琪<sup>2</sup>、德劳内<sup>3</sup>和莱歇<sup>4</sup>这样一些法国艺术家所描述的那样,毕加索在他的第二个创作时期,确定了一种历史性的信条,他大声疾呼忠实于机器时代。机器时代的这种神秘性看起来似乎与野兽派形成了尖锐的对比,然而这种神秘性也是回避历史的一种手段,是设想自己处身于未来的一种手段。就像非洲艺术的粗暴是一种设想自己处身于古老的过去,离开了历史处身于史前时期的一种方法一样。

可是,“分析的立体派”<sup>5</sup>代表了一种批判性的思想需求,这种批判思想是通过仔细研究塞尚的不同于野兽派直接表现的绘画而形成的。

同时,立体派无法回避另一种根植于现代艺术之中的需求,它也是绝对探求的另一个方面,这就是路阿<sup>6</sup>强烈表现过的宗教情感。它们也给后来的“表现主义”开了路,因此这也可以解释毕加索风格的一连串的变化,这些变化正是为了满足复杂的矛盾的需要而产生的。

最后,如果真实与表象、自然或历史确实不一样,而我们的经验又确实是由这些表象、自然和历史积累起来的,那么只有通过分析它们,才有可能获得产生它们的那个“真实”的直觉。因此,不管立体派开始时是怎样的,它都是对传统的一种修正,它企图发现法则和有规律的大自然所应该具有的比例和数学定律。这是一种打算恢复对视觉的语言来说有更深刻和更重要意义的分析。

然而,当这些革命的艺术家注意到博物馆里的作品时,他们吃惊地发现:从觉察到并且表现了“结构连续的真实性”这样一个观点和范围来看,几乎所有过去的大师都可以被看做立体派。

1 布拉克(George Braque, 1882—1963),法国现代派画家,早期为野兽派,后经阿波利奈尔介绍与毕加索相识,乃倡导立体主义。

2 梅景琪(Jean Metzinger, 1883—1956),法国画家。

3 德劳内(Robert Delaunay, 1885—1941),法国画家。

4 莱歇(Fernand Leger, 1881—1955),法国画家,工艺家。

5 “分析的立体派”,立体主义形成于20世纪初聚集在法国的一批画家,主张打破正常的时空观念,表现物体看不见的结构,或不同时间不同角度所见物象拼合在一起的形状。其前期(约1909—1911年)称“分析的立体派”,特点是分析割裂自然形态以后重新拼合。

6 路阿(Georges Rouault, 1871—1958),法国现代画家,曾在莫罗工作室学习,后成为野兽派主力,早期创作题材多取穷苦不幸的人,后转入追求中世纪宗教的情调。

虽然,正如过去经常出现的情景一样,20世纪的绘画已经形成了自己的风格,而雕塑则不得不大步追上由绘画提供的对世界新的理解,既然这种视象的基础是表现物体与周围事物的关系,而不是一个孤立的雕像——那是古典雕塑的特征——那么现代雕塑只好打破它的传统,从立体派那里接受抽象形式的原则。

上溯至20世纪初,建筑艺术方面的风格并没有随着绘画和雕塑的急剧变化而改变。文艺复兴时期的形式和巴洛克形式以更机械的方式重复着,可是,一旦产生了变革,在反对传统方面,建筑艺术比起别的艺术来更加激烈。毁灭得越彻底,恢复得就越慢,越不知从何下手。而且,尽管这种建筑概念的改变有着更重要更深远的社会意义,但作为艺术作品的成果却更少。这种新风格的原则是以形式与实用的一致性和各种形式的有机联系为基础的。

一位立体派的画家,阿伯特·格莱茨<sup>①</sup>,在古老的艺术形式中,特别是在罗马式和哥特式的作品中努力寻找韵律的基本规则,这种韵律正确表达了对真实的基本感觉。只要承认艺术史一定要有一个以明确的原则为基础的科学方法,那么,对于古典艺术形式的概念就要进行重新的估价;立体派尽管是“通过机械主义来探讨体积,和通过连续的不同透视焦点来重新组合复杂的现象”,却应该承认它与历史的演变有关的看法是不难理解的。虽然方法不同,但这种做法所得出的结果与雷戈尔和韦尔夫林的“纯视觉性”的理论所得出的结果实质上是一样的。从历史的价值上剥夺了古典形式之后,则重新出现了对古典形式绝对的、理论上的或抽象(或说“反历史”)价值的认可,并且恰恰出现在人们以为会产生激进的反古典主义的地方。

另一位理论上的立体派画家安德烈·洛特<sup>②</sup>怀着更多的对比喻的兴趣和积极的分享来看待艺术作品,至少,他对安格尔的评价是奇怪的。对他来说,安格尔不是一个像浪漫派评论家所认为的那样是与德拉克洛瓦对立的、真正古典的和严格的拉斐尔主义的画家。相反,他说:“专业批评家已经在这幅裸体画(《大宫女》)中发现了毛病,主要的是显然增多了两节脊椎骨,而一个乳房又错误地

① 格莱茨(Albert Gleizes, 1881—1953),法国画家

② 洛特(Andre Lhote, 1885—1952),法国立体派画家、艺术教师及理论家。写过研究艺术中几何形式的论文,赞赏古典艺术的形式因素,倾心于毕加索、布拉克。



被画在了手臂底下。这是对于解剖这门神圣的科学、这块衰落的学院艺术神庙上的拱石的亵渎。”他接着说，安格尔受大自然的感染最深，所以“如果解剖结构与他面对这个躯体时所得的感受相对立的话，那么解剖结构就是毫无意义的了。背上的这条可爱的曲线，那么流畅，那么柔和，那么长——他有意延长这条线，以便更清楚地表现出他所感受到的东西，他歪曲、反对了理智上所认识到的东西”。在《朱庇特与苔蒂斯》一画中，苔蒂斯伸向朱庇特头上的手臂“不像一条真实的手臂那样有着错综交叉的血管和肌肉的转折，而是一个发明出来的形体，是一个供人爱抚和拥抱的、有热度的、弯弯曲曲的东西”。正是这种二重性，这种对比，这种感性和理性的交互作用，迫使安格尔表现了一种超出大自然的真实。那条从安格尔到印象派，到塞尚，再到立体派的行程就是由这里开始的。起先，印象主义的传统被当做浪漫派传统的一部分，遭到误解和指责。可是在塞尚的手中，这种传统却变成了非常有意义的东西，他用以创造出了“像摆在博物馆里的艺术品那样经久而坚实的作品”。这里，感觉又一次起了最主要的作用，要不是深信自己的感觉，塞尚一辈子也不会取得“透过对象而认识它的能力”。没有这种感觉，“宇宙将受物质的拘限”，有了它，“表象变得透明，并显露了它们的本质”。古典标准又成了艺术的理想，不过，是由于一种新的感觉的意义而得到了发展。

在包威<sup>①</sup>关于绘画构图以及对拉斐尔、杜其欧<sup>②</sup>、鲁本斯和约安·格里斯<sup>③</sup>作品进行几何图式分析的著作中表明，对立体主义来说，重视感觉成了评判新老大师的指导标准。他所有的力量仍是集中于解决立体派的“二重性”问题，对此，他采用的是纯几何性的术语：“面（或平面）的概念和纵深（或体积）的概念”。实际上，这种二重性是由严格的观察分解出来的。显而易见的是，不能为了强调纵深而排除“面”或是为了强调平面而排除“体积”。这里表露了“两重性”的态度：既要求不完全破坏传统地表达创造性的理想和形式上的新东西，又要求尽量实现自我而又不完全否定自然的外貌和情感价值的真实性。

① 包威(J. W. Power), 法国评论家, 活动于 20 世纪初。

② 杜其欧(Duccio di Buoninsegna, 1255—1319), 意大利画家。

③ 格里斯(Juan Gris, 1887—1927), 原籍西班牙的画家, 曾学习于马德里艺术工艺学校, 后参加巴黎的立体主义。

这是约安·格里斯的贡献。这位西班牙画家和毕加索、布拉克一样,是最早的立体派画家之一。卡恩威勒<sup>1)</sup>在一部仔细分析名画家作品的书里记下了格里斯对艺术的看法。他说,也许可以像把拉斐尔与米开朗琪罗相比较那样,把约安·格里斯与毕加索相比较。格里斯和拉斐尔是工整、平静、古典和纯净无瑕的;毕加索和米开朗琪罗是混乱、浪漫和感情强烈的。不过,格里斯又是把情感置于首位的,他曾用“宁可以情感纠正法则”的说法,来回答布拉克的“喜欢以法则纠正情感”的说法——正如本体先于现象一样,法则先于情感;在直觉的韵律感受中,经验被淹没,法则却得到新生。总之,格里斯希望把自己“综合的立体派”<sup>2)</sup>与“分析的立体派”区分开来:“我一开始先组织画面,然后把物象确定下来,目的是要创造出不可能与现实中共存的物象相比的物象。正是由于这一点,综合的立体派不同于分析的立体派。这些物象不是变形而来的。我的《小提琴和版画》中的小提琴,因为是一个重新创造出来的物体,所以用不着害怕比较。”也就是说,在约安·格里斯的作品中,变形的追求乃是表现了阿波利奈尔指出过的“概念价值”的根本手段。他用“概念”这个词来说明那种不同于以比拟或隐喻的手法而直接表现思想的艺术。宁可是中世纪的艺术,而非文艺复兴的艺术。所以,作为总结,我们必须说立体派虽然一方面把自己说成是注重纯粹的情感或色彩的感觉,使装饰画蓬勃兴起,广为流传;可是另一方面又绕了一个圈子,回到了罗斯金和威廉·莫里斯关于中世纪艺术的价值在于它是集体或社会的艺术,是物体的模式的论述上来,回到了关于作品渐趋成熟时具有的那种精神性特质的论述上来。

如果艺术品不再是对大自然的优美的描绘,而是一件实在的事物,换句话说,就是它不代表它所描绘的对象,而是自己本身成为了一件人造的“物”。这样的话,艺术家的活动与手艺人匠的技术操作过程基本上差不多了。艺术家既不创造也不发明,只不过服从现实的深刻法则,并能够在自己身上发现这种法则,同时摒弃自身一切因袭保守的和多愁善感的東西。

1) 卡恩威勒(D. H. Kahnweiler),活动于20世纪的法国画商,撰写过评论。

2) “综合的立体派”,立体主义的后期(约1912—1919年)向更为抽象和错杂的形态发展,常将割裂片的物象重叠交错,故称“综合的立体派”。



虽然是隐约其词,意大利的未来派却宣称了分析性立体派形式上的局限性。这个未来派中最突出的有雕刻家乌姆伯托·波丘尼<sup>①</sup>、画家卡洛·卡拉<sup>②</sup>和建筑家安托尼欧·桑特·艾利亚<sup>③</sup>。波丘尼发表了首创性的意见,这些意见集中体现在“同时并存”和“造型动力主义”上。波丘尼也像卡拉一样批评了立体派的静止和执著于客观事物。他们坚持说,未来派不再是一门描绘客观事物的艺术,它要描绘的是精神状态。然而,比起印象派的欧洲传统来,纯粹是意大利遗产对这些艺术家的吸引力更大。他们谈到综合性,却不是所见物的综合,而是经验的综合。波丘尼说,一匹跑动的马并不等于一匹静止的马在跑动,而是一件完全不同的东西。他这样说,是用“运动”这个概念代替了“马”这个概念,也就是用一个客观事实代替了另一个。可是这个“同时并存”的概念如果不变成综合性的东西,很容易就会弄成速度的概念。由此产生了受到更多攻击的“机器时代”的神话和实际上的而不是风格上的“反传统主义”。并且美学方面的争论很快就变成了纯粹的政治争吵。

另一位意大利画家吉诺·塞弗里尼<sup>④</sup>在巴黎工作了很长一段时期,接触到了立体派。他的著作涉及对各种形式的结构规律和比例的基本规则方面的研究,这些形式自文艺复兴以来就没有引起注意,过去有瓦肯洛德与罗斯金相比较,有拿撒勒派与拉斐尔前派相比较;可是在塞弗里尼的书中,作为对立面相比较的不再是中世纪和文艺复兴了,而是真实的艺术与幻想的艺术之间的比较,是以传统的古老智慧为基础的艺术与求助于发明创造和戏剧效果的艺术之间的比较。艺术“只不过是富于人性的科学”。艺术的衰退,是由于脱离了科学,而理论也永远不应该脱离实践和经验。艺术家的目的是“按照统治宇宙的法则重建一个宇宙”。但是,如果这种“重建”不重复创造的过程和行为的话,它就既无意义也没有目的了。所以在雅克斯·马里坦<sup>⑤</sup>新学院派美学观点的影响下,宗教思想又一次渗入现代艺术理论。但不幸的是,这种宗教思想失去了凡·高

① 波丘尼(Umberto Boccioni, 1882—1916),意大利画家、雕塑家。

② 卡拉(Carlo Carrà, 1881—1966),意大利画家。

③ 艾利亚(Antonio Sant'Elia, 1888—1916),意大利建筑家。

④ 塞弗里尼(Gino Severini, 1883—1966),意大利画家。

⑤ 马里坦(Jacques Maritain, 1882—1973),法国新托马斯主义哲学家,曾受到柏格森较大的影响,宣扬宗教意识,他曾任法国驻梵蒂冈大使,有《知识的等级》等著作。

的严肃的道德力量,仅仅成了控制艺术活动的原则依据。正是由于这一点,随着立体派兴起的艺术运动变成了毫无价值的“新原始主义”或更糟的“新古典主义”。这就是未来派和立体派所共有的最重要的特征的必然产物,也就是“反传统主义”。

阿梅德·奥尚凡<sup>①</sup>和其他的一些批评家,坚持要把真立体派(它到1914年就已经死去了)和第一次世界大战以后欧洲艺术中出现的运动和潮流区别开来。初看上去,这种主张似乎很有历史眼光。可是当人们记起,这些运动的领导人正是那些早期立体派的参加者时,这就显得缺乏说服力了。说到底,艺术史首先和主要还是一个关于艺术家的历史,而不能按照逻辑推理来归类。另一个有力的论点是,立体派曾经创造了一种视觉语言,用它迅速地代替了以前一向以其变幻无穷的形态作为绘画和雕塑语言的大自然的语言。事实上,自立体派以来,所有现代艺术的最一致的看法,都是以其形式化的“新自然主义”为基础的,也就是以“非形象”或“非具象”的形式原则为基础。换句话说,不是以“有形式的形象”,而是以“形式本身”为基础。因此,可以把立体派看做是生物学上的“属”,而把随之而来的运动看做是“种”。乔治斯·莱梅特<sup>②</sup>在他的《从立体派到超现实主义的法国文学》中,把立体派的发展分成四个方面:

(1)科学立体派,是这个运动的最早形式。它主要是作为对塞尚创新的反响和扩展。集中于发现超越感官幻觉的“纯真实”。

(2)“神秘立体派”。离开“科学立体派”的分析过程,努力寻求宇宙意识的神秘性,也就是所谓的“整个世界精神的真谛”。

(3)“有形立体派”。尽管它有这样一个名称,其实却是向抽象性迈进了一步。为了能够与“不受物质束缚的纯精神”进行交流,他们希望在物自身之外创造出有形的东西,使画家借以表达出自己的思想。早期立体派描绘的仍然是自然形体的破碎片断,只不过是他们的内在自我作为组合的指导;而有形立体派认为可以接受的,只是那些从他们内在意识的深处滋生出来的、与视觉经验毫无关系的形式。

① 奥尚凡(Am'ed'ee Ozenfant, 1886—1966),法国画家。

② 莱梅特(Georges Lemaitre),20世纪法国作家,评论家。



(4)“直觉立体派”。与柏格森的“直觉是一条通向超自然的悟性之路”的学说有关，这乃是超现实主义的“自动主义”<sup>①</sup>的最初形式。

虽然莱梅特讨论的是文学，不是视觉艺术，但他的意见对两者来说是同样适用的。毫无疑问，立体派否认形式作为表现形象时的价值，而把艺术的价值看做是纯粹的创作活动，从而打破了隔在各种艺术形式之间的屏障。艺术成了一个隐蔽的更真实的世界的代言物。这是一个超出了理性的世界，一个纯粹的存在状态。因此，立体派必然发展成为超现实主义。超现实主义以它的诗意战胜了前者的科学公式。事实上，有关超现实主义的最有影响和最关键的论述是诗人们作出的。从杰里<sup>②</sup>和阿波利奈尔那里可以找到最早的超现实主义的诗句。他们在第一次世界大战前就已经是立体派和未来派的先驱。“超现实主义”这个词首先出现在阿波利奈尔1917年写的喜剧《特莱西阿的乳房》的副标题里。第二年，在他的宣言《新的精神》一文中，他重申了“以生活本身表现出来的任何形式来提高生活”是艺术家的任务的观点。

马塞尔·普鲁斯特<sup>③</sup>说得更清楚了：“真正艺术的伟大之处……在于重新发现，重新把握，使我们认出与我们生活着的这个世界有很大不同的真实。我们用来代替这个真实的传统认识越是积累得深厚，我们与这个真实就离开得越远；在我们体验到这个真实之前就有死去的危险。而这个真实却正是我们的生活，真正的生活，被最后揭示出来的变得清晰的生活，也就是惟一真正存在的生活。从某种意义上讲，这生活既存在于艺术家的生命中，也存在于每个人的生命的每时每刻之中。但是他们却看不见它，因为他们不去寻找启示，因此，他们的一生就被无数使智慧得不到发展而变得陈腐无益的思想堵塞了。”诗歌跟绘画一样，是生活，也跟生活的行动一样，不是供人批评判断的对象。杜波斯

① 超现实主义的“自动主义”，20世纪20年代出现的超现实主义，受柏格森的直觉主义和弗洛伊德的精神分析学影响，强调艺术创作来源于受压抑的潜意识、受到非理智的力量所推动，即所谓“自动主义”。

② 杰里(Alfred Jarry, 1873—1907)，法国诗人、作家，提倡超理性主义的创作，撰写过超现实主义类型小说。作品有《绝对的爱》等。

③ 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)，法国小说家。追求个人内心的意识，对现代文学有相当影响，曾获龚古尔文学奖。有《追忆似水年华》、《论艺术与文学》等作品。

认为,批评家的作用与艺术家的创造活动是不可分的。保罗·瓦莱里<sup>1)</sup>也不止一次地表示过同样的意见,结果出现了按照艺术的活动重新改造批评的倾向,批评变成了“艺术作品的附属物”。

“超现实主义”的主要评论家是安德列·布雷顿<sup>2)</sup>、路易·阿拉贡<sup>3)</sup>、保罗·艾吕雅<sup>4)</sup>、吉恩·柯克梯欧<sup>5)</sup>、让·保罗·萨特<sup>6)</sup>。他们的原则来自柏格森、弗洛伊德<sup>7)</sup>和存在主义的非理性主义理论。在《超现实主义第一宣言》(1924)中,布雷顿给这个运动下的定义是:“纯粹的精神自动主义。这一运动就是企图通过文学或其他方式来表示思想活动的真正过程。它是思想的记录,没有任何受理性控制的以及美学上或道德上的偏见。”布雷顿揭示了现实和幻想这两个极端之间的紧密联系,希望给主观和客观之间的区别重新下定义,希望在清醒与酣睡、外部与内部、理智与疯狂、冷静与热烈、生活与革命等长期隔离的领域之间建立起联系。

这是具象艺术的最后危机,当人们自觉到内心具有反对一切传统的要求时,也就意味着他加入了一场大革命的行列。一件艺术作品可能起到影响甚至是全面修改价值标准的作用,它已经成了评判的准则,因而也就成了对“非具象”作品评论的原则。毕加索接受这一原则,“他不停地用真实来破坏表象”。布拉克拒绝这一原则,尽管“他喜欢用原则纠正情感”。但他认为这样的“原则”

1) 瓦莱里(Paul Valéry, 1871—1945),法国诗人、哲学家。

2) 布雷顿(André Breton, 1896—1965),原籍罗马尼亚,主要活动于法国的诗人。最初倡导达达主义,后提倡超现实主义,1924年发表《超现实主义宣言》。

3) 阿拉贡(Louis Aragon, 1897—1982),法国作家,早期曾参与过超现实主义的运动,1931年赴苏联访问之后成为马克思主义者,主编过法共报纸,反法西斯抵抗运动的领导者之一。作品有《夜行者》、《年轻的世纪》等。

4) 艾吕雅(Paul Eluard, 1895—1952),法国诗人、社会活动家,早期参加达达主义和超现实主义流派。第二次世界大战时参加反法西斯斗争,1942年加入法国共产党。

5) 柯克梯欧(Jean Cocteau, 1889—1963),法国作家,电影导演。

6) 萨特(Jean Paul Sartre, 1905—1981),法国作家,哲学家。受德国哲学家海德格尔影响,后来成为20世纪存在主义哲学的主要提倡者,并撰写过文学作品《可敬的妓女》等。

7) 弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939),奥地利精神病医生,后创建精神分析学,并应用于艺术创作。认为艺术创作受潜意识所支配,是受压抑的精神(尤其是性的要求)获得宣泄的产物。



却应该首先反对。因此,批评不再是看其表现得像不像,因为艺术的价值已经有新兴的原则超越了再现事物的原则,它提供的符号使事物的意义更能得到保存。换言之,它存在于对保存物的识辨之中;或者说,事物毁灭了很久以后仍存在于符号的常新的生机之中。事实上,布雷顿打算把纯粹的理论争辩过程引到批评上来,这种批评是为了搞清楚艺术作品本身的直接性或它内部革命力量的合法性。这样,布雷顿就缩小了把德·契里柯<sup>①</sup>的绘画看做是真正的“超现实主义”的那段短暂的时期。他同时声称,夏加尔<sup>②</sup>的贡献受不到欣赏,是使诗歌和视觉艺术相结合的那些运动(达达派和超现实主义)的严重的缺陷。最后,当布雷顿对自动主义的主动性和被动性两方面给予同样认可时,他超越了历史上“超现实主义”的局限性:“‘实际上超现实主义’最初的发现是钢笔在机械地写,铅笔在机械地画,没有事先想好的目的,而织出来的却是一件无价之宝。它也许不是金子,可它至少看上去闪烁着来自诗人和画家的情感中的光芒。”

或者再加上:“只有当艺术家在进行创作时努力进入一个完全属于精神学的领域(在这个领域里意识只占很少的一部分),这件艺术作品才能被称为超现实主义的。弗洛伊德已经阐明,这个深藏的地带受矛盾的解除和情感转化的控制。这种情感转化是因为情欲抑制,不合时宜和受享乐原则统治的精神现实代替了外部世界的现实而引起的。而自动主义则是直接通向这个领域的途径。超现实主义有可能采取的另一个方法是不准确地(这是个弱点)记录下梦中的形象。在积累经验方面,这是一条不太可靠的道路,而且布满了陷阱。”这是他给伊夫·唐吉<sup>③</sup>所作的肯定性评语的基本观点。他想在唐吉的作品中发现诗的原则。这也是给达利<sup>④</sup>下的否定性评语的基本观点。他把达利的表现技巧看

① 契里柯(Giorgio de Chirico, 1888—1978),生于希腊的意大利画家。早期受伯克林、克里姆特等人影响,后成为超现实主义的主要人物之一,其后则追求神秘的新古典主义。作品有《离别的痛苦》等。

② 夏加尔(Marc Chagall, 1887—1985),生于俄国的巴黎画派画家,属于超现实主义运动中之一员,强调幻想的诗意和象征性,多作俄国民间和犹太传说中的神秘景象。有装饰风格,曾作过不少教堂彩色玻璃画。

③ 唐吉(Yves Tanguy, 1900—1955),生于法国的超现实主义画家。未受过绘画专业学习,因见到契里柯的作品而从事创作,有《时间和再生……永不》等作品。

④ 达利(Salvado Dalí, 1904—1989),西班牙籍画家,超现实主义绘画的代表者之一。把弗洛伊德的学说用于创作,曾拍摄超现实主义影片《黄金年代》。绘画有《内战的预感》等。

做是一种倒退(退回到麦松尼埃<sup>①</sup>),把他的风格看做是学院派的。

因此,布雷顿提出了一个有趣的看法——抽象艺术在不带任何精神分析的暧昧性的雕塑中找到了自己最有说服力的形式。“尽管处于局外人的地位,雕塑却度过了立体派和未来派的两大危机,变得越来越不顾其外表的存在形式(例如阿契本可<sup>②</sup>、利普希茨、劳伦斯、波丘尼、杜桑和维隆<sup>③</sup>),而且从束缚中挣脱出来,用披着精确和优美外衣的构成主义衡量自己。然而,它只求助于产生‘自动主义’的那种力量,即可在自己的灰烬中再生(阿尔普<sup>④</sup>),或追求纯粹的平衡乐趣(卡德尔<sup>⑤</sup>),或探寻体积和空间两者必需的辩证方法(摩尔<sup>⑥</sup>)。”

过分详尽地解释或描述视觉艺术的重新改造,特别是像柯克梯欧对待毕加索和德·契里柯的作品那样,或像阿拉贡那样主要进行学理上和道德上的争论,是不恰当的。阿拉贡把驱逐世界上的基督徒和历史人物的力量归于现代艺术,特别是“超现实主义”。从那以后,欧洲艺术的方向显然是与“超现实主义”的模糊的社会观和革命的臆想背道而驰的。

1941年形成自己纲领的法国画家们认为他们自己是“实体抽象派”。他们对历史有新的感受。并把自己看做是法国传统画派中的年轻一代。他们拒绝接受“纯形式”,想去重新发现蕴藏在形式的语义法则之中的精神实质,重申不断发展着的传统价值标准。这并不是回转或反动的运动,而是恢复经验体验及其对意识起的积极作用。但过去的艺术潮流只是把意识与外界的事物联系起来,与机械性的实验联系起来。所以,这些新运动对于立体派、超现实主义和抽象艺术的理想的经验世界来说,是一种突破,它经常带着强烈的情感,有时又带着富于戏剧性的社会意识。

① 麦松尼埃(Ernest Beissomer, 1815-1891),法国画家,受荷兰画派影响,善画风俗画及战争画。

② 阿契本可(Alexander Archipenko),俄国雕塑家,活动于20世纪。

③ 维隆(Jacques Villon),法国画家、雕塑家,活动于20世纪。

④ 阿尔普(Jean Arp, 1887--1966),法国雕塑家、画家,与“青骑士派”、“超现实主义”、“达达主义”均有联系,以各种材料进行抽象性的创作。

⑤ 卡德尔(Alexander Calder, 1898—1976),美国雕塑家。

⑥ 摩尔(Henry Moors, 1898--1986),英国现代雕塑家,多运用抽象手法,强调塑像与空间的关系,追求材料本身自然属性的表现。



有两个展览会引起了英、美公众以及评论家们对当代艺术新倾向的注意。一个是1910年伦敦格拉弗顿美术馆的展览,另一个是1913年在纽约、波士顿和华盛顿举行的“军械库展览会”(Armory Show)。与伦敦展览会的联系使罗杰·弗瑞<sup>①</sup>的保守因素的影响大大减少,并且使他成了新一代艺术家的偶像和领路人。

1912年,罗杰·弗瑞提出了新画家们的理想:“现在,这些艺术家追求的不再是外表形象苍白的复制品,而是力求准确地表现一个新的、明确的现实。他们不模仿形式,而是创造形式;不模仿生活,而是发现生活的等价物……这种方法在逻辑上发展的极至,毫无疑问地就是要放弃对一切自然形体的模仿,创造一种纯抽象语言的形式——一种视觉音乐;而且……毕加索的作品已经很清楚地显示了这一点。”

罗杰·弗瑞清楚地看到,这种新型的“创造性”的起源可以在塞尚那儿找到。1917年,他打算澄清塞尚的作品及其地位。在1927年发表的一部专著中他完成了这项工作。如果弗瑞不了解立体派,他也许就无法理解塞尚作品中的“抽象”成分。但正因为他很了解,所以他对此才加以强调。对抽象的认识,当然使他能够把自己对这位艺术家的看法建立在一个新的基础上。在讨论一幅风景画时,他写道:“摆在艺术家眼前的那些物象早已失去了它们特有的个性,我们通常是根据这些个性来理解它们的具体存在的,而现在它们纯粹只是些空间和实体的块块。艺术家凭他感觉的智慧,把这些块块在抽象世界中完美而协调地组织起来,使它们有逻辑上的一致性。这些抽象的形象把真实的东西带回给这个有形的世界,不是以模仿事物的特性,而是以不断变化和更换着的结构来表现。”

合乎规律地理解艺术作品创作过程的这种态度,使弗瑞的评论受到重视。他在这方面对乔托和弗拉·巴托罗米欧<sup>②</sup>,对伦勃朗和中国艺术的解释,跟他对现代艺术的解释一样是很成功的。他对艺术认真执著的看法,来自他对当代艺术——一种演变着的艺术的直接体验。这使得他不同于像韦尔夫林那样的德

① 弗瑞(Roger Fry, 1866—1934),英国批评家与画家,曾任美国大都会博物馆研究员。强调对作品形式本身的内在涵义的分析,有《塞尚》等论著。

② 巴托罗米欧(Fra Bartolomeo, 1475—1517),意大利画家。

国学者们。

有好几次弗瑞想毫无保留地提出一套能说明他的看法的理论。他所写出的最好的文章是第一篇关于转变——“美学方面的一些问题”的论文。他用与里查兹<sup>1</sup>（早几年发表过《批评的原则》）讨论的方式，研究了艺术作品的心理和形式这两个方面，以便弄清它们之间的关系。然而论文中最好的部分是充满了他独特趣味的对画例的分析，而不是那些缺少必要哲学基础的理论。

明确地给当代提出了一套理论的是尊敬的赫伯特·里德<sup>2</sup>（《现在的艺术——现代绘画和雕刻理论介绍》，伦敦，1933）。里德比弗瑞看过更多艺术理论的书，但由于他偏激地反对任何先验哲学，因而使他在理论上陷入含糊不清和自相矛盾。例如，他认为维柯的理论是经验主义，这正因为他自己用经验主义的眼光来看待它。他反对克罗齐，却根本没有看到，克罗齐用艺术的概念合并了美的概念这一美学上的伟大成就，是理解当代艺术的关键。他还由于未能在现代哲学中找到一条说明艺术是企图塑造绝对和理想范型的感性和理性活动的论断而感到不安。因为他认为当代艺术是以这一点为基础的。在实际上是不恰当地讨论了森泼、费德勒和其他一些批评家的理论之后，他往往提出一些奇怪的、错误的论点。比如他把马蒂斯完整的视象拿来与弗朗西斯科·德·山克梯斯<sup>3</sup>关于但丁的论述相比；或者用柏拉图在《斐利布斯篇》中关于几何形的绝对美学为抽象艺术说话。如果他不是混淆了美和艺术这两个概念的话，是不会作出这种论断的。

因此，里德寻求当代艺术和现代美学之间的联系是颇为古怪的。他没有取得什么成果，因为他不很了解美学史。但这并没有贬低其他几个方面的工作。对当代艺术的亲身体验使他能够解释马蒂斯作品的象征特点、抽象艺术的价值以及主观理想主义的价值。他在结尾时说，通过艺术他理解了那种“通过技艺来表现个性，表现思想和行为之间神秘的相似能力。铅笔在纸上、画笔在画布上的活动，变成了克罗齐称之为抒情直觉的活动。恰是在这一时刻的这一活动

1 里查兹(I. A. Richards, 1893—?), 英国批评家。

2 里德(Sir Herbert Read, 1893—1968), 英国现代美术理论家, 美术史家。曾为爱丁堡大学教授, 后又执教于其他大学。有《现代绘画简史》等著作。

3 山克梯斯(Francesco De Sanctis, 1693—1740), 意大利建筑家。



中,的确能揭示出画家的个性和精神”。这里表现出了他的审美趣味,虽然里德没有准确、系统地阐述这个问题。在谈到某些艺术倾向,例如德国的表现主义<sup>①</sup>时,也未能一贯地注意到这个问题:当他把当代艺术看做是与过去的一切彻底决裂的时候,这种理论上的不肯定就成了历史性的不肯定。而作为历史学家的任务却是应该看到历史的进展,即使是在革命的过程中。

雕塑家摩尔以历史的超现实主义和抽象派的前提作为出发点,形成了一套清楚的形式价值概念:“一座完全独立的圆雕没有一个角度看起来是一样的。追求一种非常可信的形式的要求是与不对称有关的。”“从某种意义上讲,所有的艺术都是抽象的,仅是材料这一项,就使雕塑家无法完全真实地,而只能是抽象地表现物象。”艺术作品必须有“它自己的生命力……独立于它所代表的物象之外,从一开始,艺术家就得在脑子里有一个鲜明的、物象本身应该有的形象——一个想像的形象,不管大小,就好像他把它紧紧抓在手心里一样。”他用这种方法使自己的作品具有可视性,“他了解当体积在空间转换位置时所获得的价值”,因此艺术家创造过程中的一个任务就是有意识地解决两方面的矛盾……既需组织记忆,又要防止同时走两条道的意图。但又要让人感到形式是纯粹的,实实在在的,不是描写和回忆。基于这一点,形式超出历史而纯粹地只是一种存在。很显然,复杂的形式是不能仅限于此的,因为它是经过混合的创作过程而形成的。不过与混合的或构成的形式比起来,基本形式是有机的。这是从弗兰克·劳埃德·赖特<sup>②</sup>的建筑理论那儿借来的定义。无论如何我们称之为抽象的那种形式,是有机的并且是按照由现实组成的内部规律而形成的。也就是说,它是具体的和有深刻的现实意义的,把抽象形式看做是“绝对现实”的这种理论,大大减少了立体派和超现实主义理论上的含糊不清,及其经常陷人的那种与形象性形式相比较的理论上的困境。而按照印象派的理解看来,绝对存在的形式本身并没有现实的直接性,而是形式在其直接性中表现了心灵。由此,抽象形式又融入印象派的“经验感受”理论中。欧洲艺术又发现了一条使它

① 表现主义,20世纪初首先兴起于德国的艺术思潮,后波及全欧,强调个人主观情感和内心世界的自我表现。“桥社”和“青骑士社”是德国表现主义的艺术集团。

② 赖特(Frank Lloyd Wright, 1867-1959),美国现代著名建筑家,受“立体派”艺术影响而用于建筑,在美国设计过大量建筑物,如罗比楼等。

与自己的传统结合在一起的道路上,从而证明了抽象形式存在的合理性。像印象派画家一样,抽象雕塑家又一次考虑到在室外为自己的作品选择适当的环境,这并不是偶然的。

“军械库展览会”后好几年内,当代艺术都没有被大多数美国批评家所接纳或受到美国公众的注意,也没能在博物馆里占领一席之地。可是,在美国,新的形式一般来说都比較容易被接受,不至于引起很大的争议,因为在那里传统的美学思想不像在欧洲那样根深蒂固。

当了许多年“现代艺术博物馆”馆长的阿尔弗雷德·巴尔<sup>①</sup>,在使公众接受抽象派和超现实主义方面做了很大的努力。在其著作中,他非常清楚准确地把各式各样的潮流和支流分了类。可是他的整理略显简单了一些。他说,抽象艺术“是以这样一种设想为根据的,就是说一件艺术品,比如一幅油画,值得看一看,主要是因为它呈现了色彩的构图或组织,呈现了线条、光和阴影。当不该毁掉这些因素的美的价值时却去模仿自然物,就很可能破坏了它们的纯洁性。所以,既然模仿自然是完全不必要和使人分心的,那就最好不要模仿”。更简单的是,巴尔宣称,对于超现实主义的兴趣是由于人们可能常会感到需要不合理的、自发的、奇怪的和神秘的东西,需要那些属于梦境世界的东西。

总之,这类艺术究竟有多大价值的问题虽然被忽视了,但当代绘画雕塑的存在却被当做一个事实接受了下来,并且进行了分析和归类。詹姆斯·史洛尔·索毕<sup>②</sup>在他关于艺术的两本书中——《毕加索之后》和《早期的契里柯》——对艺术本身表明了同样的态度。但必须强调的是,巴尔,特别是索毕的分析是敏锐和具有洞察力的,他们的批评论述,即使不算是精练的话,也可以说是含蓄的。

在试图解释现代雕塑的起源时,瓦伦廷奈<sup>③</sup>在美学理论方面虽然是伴随着丰富的艺术实践,却也表示了同样的“不可知论”。他着重指出史前时期、罗马式和哥特式雕塑与现代雕刻家的作品之间的相似之处。他还强调了取得造型效果时光线的重要性。还有“面”,也就是轮廓鲜明的平面所产生的重要作用。

① 巴尔(Alfred H. Barr, 1902— ),美国艺术批评家,艺术馆长。

② 索毕(James Thrall Soby),美国现代艺术批评家。

③ 瓦伦廷奈(Wilhelm R. Valentiner),美国现代艺术批评家。



他涉及的另一问题是浮雕与圆雕固有的不同之处。后者的例子是一座骑马者的雕像。这座雕像先是与一面以原野作为背景的墙连在一起的,而当它移建在广场的中心,让它呈现在一个无限的空间中时,却失去了艺术的价值。把原野作为背景的这种需要是抽象的造型效果与现实之间产生联系的重要条件之一。进而言之,跟史前时期和中世纪一样,现代艺术中的造型意象不是像古典雕像那样与周围世界无关的,而是在自己与整个宇宙之间建立起一种联系,它利用光的效果使宇宙得到反映。

这样,瓦伦廷奈在研究雕塑的起源过程中阐述了现代雕塑的特点。但是由于他在美学方面坚持不可知论,所以他无法分清一件成功的艺术作品和一件旨趣完全在于实用方面的作品之间的区别。这正是他的批评中的弱点。

在美国,对艺术理论的兴趣很浓,出现了大量关于美学和批评原则的论著。和别处一样,这里缺的是美学家和鉴赏家的组织。美国的美学论著家的特点是倾向于使他们的理论更多地涉及现代艺术,而较少提及过去的艺术。首先引用塞尚、马蒂斯和其他同时代的艺术家作为例子的是杜威<sup>①</sup>(在他的《作为经验的艺术》一书中),其他的作者便以此为例,跟随而来。

史蒂芬·倍泊<sup>②</sup>的《艺术批评的基础》(1945)是最新的一本,也可能是最好的一本试图使美学思想适应当代批评的需要的书。倍泊也属于实用派的传统,并坚持自己作品的实验特征。然而,在别人有选择的哲学体系的配合下,他用自己的方法创造了历史性的而不是实验性的作品,并试图用这些作品从已讨论过的理论中推出折中的结论来。

在倍泊看来,关于艺术本质的有根据的假设或理论共有四点:

(1)机械批评给美学领域下的定义是:“有目的的乐趣”,就像乔治·桑塔雅纳<sup>③</sup>在他的《美感》中提到的那样。

(2)结构批评,这是实用的,把“美学领域”看做“是一种自发、生动的直觉能力。经验越生动,这种能力就越大越强,美的价值就越高”。

① 杜威(John Dewey, 1859—1952),美国哲学家、教育家,提倡实用主义,主张阶级“合作”以进行社会改良,著有《哲学的改造》等书。

② 倍泊,美国现代艺术批评家。

③ 桑塔雅纳(George Santayana, 1863—1952),美国哲学家、美学家、诗人,有《美的知觉》等著作。

(3)有机批评。这是理想化的、把艺术品看做能使自身成立的高级结合物,而直觉能力只是其中的一部分。这一定义来自伯纳德·鲍山奎<sup>①</sup>的《美学三讲》。

(4)形式批评涉及“令正常人满足的”感知问题。美的标准是由一种准则来代表的。它是与隐藏在艺术品中的准则相一致的。也与风格或流派,最后与文化相一致,它是这种文化的表现。

情感净化的理想也与令人满意的正常状态有关,这是最古老的批评方法之一,可以追溯至柏拉图和亚里士多德。

这四种批评方法可以同时使用,它们各自揭示同一件艺术品的不同方面。倍泊折中的结论是:“美感经验是一种生动的、组织得很好的经验,对正常的头脑来说是直接快感的源泉。或者说,客观美是各种极愉快的生动的情感的正常的混合物。”

经过这样解释的艺术可以是过去的,也可以是现在的,可是在倍泊脑子里的是现代艺术。他常常提到像毕加索这样的艺术家。从倍泊自以为对古典派和客观性以及立体派绘画中的完整组织的理想中也可以看出他与折衷主义的相似之处。

现代建筑与绘画比起来,著名作品要少一些,不过它产生了一场相当巨大的观念改革。钢筋水泥结构的推广和工程学上的进步,造成了自19世纪中叶以来在建筑方法上的对于传统的革命。不难理解,像为大博览会而建的伦敦的“水晶宫”以及巴黎的“艾菲尔铁塔”,即使不算是艺术作品,但与一般把各种历史风格拼凑在一起的公共建筑比起来,应该说也是相当重大的严肃而真诚的建筑成品。

在这个时代,产业革命提出了两个新问题:一个是手工业的危机,一个是城市居民剧增造成的调节需要。在英国,罗斯金和威廉·莫里斯<sup>②</sup>认为工业发展

<sup>①</sup> 鲍山奎(Bernard Bosanquet, 1848—1923),英国哲学家、美学家,曾执教于牛津大学,著有《美学的历史》、《美学三讲》等。

<sup>②</sup> 莫里斯(William Morris, 1834—1896),英国诗人、艺术家、设计家、社会改革家。接受了罗斯金社会观及美学观的影响,并曾参与拉斐尔前派的艺术活动。



将引起传统手工业的败落并且导向一种新的野蛮状态,他们主张返回靠商业和有计划的手工业的公社制度。德国的工业生产力开始也有罗斯金和莫里斯提出的问题,却由于生产质量的持续增长而对社会的进步相当有利。而且工业生产与工匠们对大批原料的手工加工的不同,创造出了新的风格和形式,这是机器工业进程的自然表现。因此,和罗斯金认为建筑的特性在于装饰相反,阿道夫·路斯(Adolf Loos)觉得建筑应该单纯,无须装饰,只要求表现出它实用的功能。但应该指明的是,虽则罗斯金与莫里斯有自己的路子,路斯有另外的路子,但他们的目的却是一致的,就是说他们都坚持建筑结构与装饰的统一,不论其装饰是暗含在结构中,还是比较明显的。他们共同的敌人是学院派建筑对历史风格的模仿或把几种风格拼凑在一块。

1914年,桑特·艾利亚在意大利发表了他的未来派建筑的宣言,他同样也宣称了结构与装饰统一性的必要,而且夸耀新的结构方法中固有的空间效能足以表现出机器时代狂热式的空间尺度。总之,他也要求在这种构造或综合的观念中表现出美。不过,由于艾利亚于第一次世界大战期间即早丧,他只留下来极少的表达他理想中的机器时代城市的设计草图,所以不可能确定他所采用的方法以及他如何体现出这种美的价值。桑特·艾利亚的现代建筑可以说是没有抛开理想性的要求,它在号召人们不要放弃艺术的目的,不要把实用主义与只是历史现实的一点模糊的意识混淆起来。

如果没有立体主义把视觉经验转变成风格化的手法,有关建筑的争论或许会限制在社会实用的需要中。把建筑艺术的最高要求看做是解决视觉需要的功绩,必须归于在法国工作的瑞士建筑家勒·考伯西尔<sup>①</sup>。他宣称,所谓建筑就是表面、块体和空位的集合。不过,为了要取得表面、块体或空位的纯粹和绝对的价值,就要舍弃决定与空间设计有关的每种因素的价值,惯用空间和透视。因而,必须从其自身的联系和功能中考虑形式才能合乎逻辑地解决问题。自然,这是一个实践性的问题,但是要找出表达方法与合理的形式问题,由实验性的论据所确定的方案也必须化做成套的办法。考伯西尔打算把他的观点变成社会性的讨论,可是却把它建立在错误的前提上,他把一种实际性的问题弄成

<sup>①</sup> 考伯西尔(Corbuser, 1886—?),生于瑞士的建筑家,1950年所建高山圣母院造型奇特,为建筑史上的名作。

了抽象性的方针,反而模糊了它的历史意义。他企图在一种革新的社会模式里实现其革新的建筑趣味,而他考虑的并非合乎历史的社会进步,而是一个乌托邦式的理想文明——机器文明——这样就陷入了与立体主义相同的错误。也像立体主义的理论家们一样,当考伯西尔从古代遗物中看出来绝对的形式价值之时,他就力求找出建筑的合乎理性的证据,尽管不是有意识地,他却再次地重复了古老的“神话”,认为古典艺术较之北方的浪漫主义更富于形式上的清晰之美,因而断言地中海文化的优越性。所以尽管他脱开传统的格式,追求一种社会性的或是国际性的建筑,而最终还是落入了建立在西方智力优越论基础上的一种“普遍主义”中去。

但,瓦尔特·格罗佩斯<sup>①</sup>在建筑和工业设计中所提出的国际风格,却具有重大意义。格罗佩斯是一位德国建筑家,他最初的艺术活动因第一次世界大战而中断,战争的恐怖以及战后的悲惨引导他去考虑建筑的作用应该是文化的一种新的力量,将有助于架起现实与理想之间的桥梁。在欧洲他的工作只限于魏玛共和国的短暂时期,希特勒掌权后带来的迫害使他迁居美国,在美国继续工作。比起考伯西尔来,格罗佩斯的道德感具有更深的基础,他认为建筑不只是一种形象,而是一个较好的(当然不是完美无缺的)社会的“证书”。建筑虽非进步的目标,却是影响集体意识的标记,并且显示了发展的进程。从这种社会性的意见中,会使人感觉到莫里斯的人道主义以及他维护艺术与道德、政治、宗教联系的共鸣。而且,事实上通过他的老师贝伦斯和魏尔德,格罗佩斯与以工艺生产为基础的社会艺术运动建立了密切的联系。这种活动以莫里斯的设想为出发点,终于建成了“德国工业组合”。这是第一座使优质家具与按照功能进行装备的工业生产联结在一起的艺术学校,尤其是自1910年始,格罗佩斯受到弗兰克·赖特著作的强烈影响,这些著作由于埃什比(Charles Robert Ashbee)的介绍而在欧洲闻名,赖特又是由继承了莫里斯思想的老师们——沙利万(Louis Sullivan)和李查森(Jonathan Richardson)培养出来的。

格罗佩斯的著述既少而又简要,并且几乎主要显示的是技术和经济的问题。其中的两个问题——理性化和标准化的问题——已是考伯西尔曾一再谈

<sup>①</sup> 格罗佩斯(Walter Gropius, 1883—?),德国艺术家、设计家、工艺教育家,“包豪斯”工艺学院的领导者,对现代工业设计建筑及工艺美术起了革命的作用。



到过的。不过格罗佩斯认为,尺寸比例更多是纯形式问题而非理论问题,由机械制造的完美形象可以由复制而达到非个性化的绝对精密。这一重要的特性使机械制造达到一种表现的完整手段,而立体派之所以抵制和反对印象派所强调的那种感觉和情感以及模糊的特点,也就不难理解了。同时,只要想一想立体派采用的拼贴方法也就足够了。另外一个普遍采用的意见是,抽象形式的具体特点在于它并非联系到生活的形象,而是联系到生活自身。它的作用不在于情感的净化,而在于行动。实际上,建筑的理论中已含有发展进步,它提供了有关艺术概念的解释:艺术已不再是理论的问题,而是伦理和社会的问题了。说得更明确些,它同时是伦理的又是理论的,因为如果精神的表现不能脱离行为,那么行为也就是知识。以此,把伦理与美学分隔开来的传统屏障就应该撤除,正如同应该拆掉视觉艺术与文学之间的屏障一样。

当格罗佩斯宣称他的理论与实用性的运动不可能分离之时,就更清楚地表明艺术评论在他的简要论文中并未发生直接的作用。正因为他的理论实际上是一种完全来自经验的纲要(于此我们看到历史要求的一种必然结果,而考伯西尔对此并不理解,他的现代文明的神话式的观念与此恰恰相反),所以,必然导致一种讲学式的法则或从更高的意义上说是一种艺术教授法。在魏玛的“艺术与工艺学校”,自1919年经格罗佩斯重新组织之后命名为“包豪斯学院”(后来迁往德索),已不只是一座普通的艺术学校;来自许多国家的艺术家们——俄国的康定斯基<sup>①</sup>、瑞士的克利<sup>②</sup>、匈牙利的纳基<sup>③</sup>——在此集合。他们被一种共同的艺术兴趣联结在一起,这种艺术通过国际性的社会意识发现了明确的表现力,也就是对于一个民主和社会主义欧洲的历史现实的直接表现。表现主义者们的社会革命和达达主义者们的无政府主义的破坏,就这样在一个新的具体的历史观点中达到了互相吸收和借鉴。

生于1867年的弗兰克·赖特曾贡献了建筑的杰作,同时也是诗的杰作。他的广泛的著作尽管缺乏明晰性和有组织的理论,却充满了激情;并且促使他在

① 康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944),俄国画家。

② 克利(Paul Klee, 1879—1940),瑞士画家。

③ 纳基(Mohaly Nagy, 1895—1946),美国画家。

建筑中以同样的力量、同样的忘我精神和即兴的冲动对待结构,正如画家或雕塑家们忘我地投身于画布和石块中一样。

我们提到过,赖特曾通过沙利万和李查森继承了罗斯金与莫里斯的原则。作为一个生长于中西部的人,他倾心于瓦尔特·惠特曼<sup>①</sup>的诗篇,而从心里不喜欢保持古典文化和天主教传统的欧洲。他不倦地告诫美国人防止欧洲人的影响,防止机器文明的工业神话及其艺术:那是些聪明的构造物,却与基本的有机法则无关。

他所说的法则不是空间抽象的法则,而是统驭着事物自身固有特性的法则。所以它们不是形式的法则,而是事物本身的法则。他教导学生开始就要研究物质材料的特性并且熟知和理解它们。学生必须了解砖就是砖,木就是木,水泥、玻璃、金属每样东西都有它的本性。虽然这种要求听起来未免奇怪,但它却需要想像力的高度集中。每种物质材料都以它特别的属性向人们表示出它独有的能力并且要求不同的处理方法,对某种质料所作的設計不可能用于其他,因为设想的质朴性就有如是天然生成的一样。

对赖特来说,设计或计划就是以几何形的语言对于自然诸因素的抽象。在这里,几何的形式并非按照欧几里得<sup>②</sup>几何学的空间表现,而是一种纯粹的心理的抽象,一种向着有机形式最高效能的有意的探求,它们来自现实而成形于创造性的心灵中。这已经不是机械时代或机器巨魔的文明,而是最高形态的当代的文明,或更明确地说,是一种具有本质价值的现实。这样,“真实”已不再如超现实主义者那样表现于无意识中,而是获得了新的价值。由此也可以解释自从超现实主义者一再变化之后,何以那位与赖特有关的意大利作家波西科<sup>③</sup>提到了塞尚,认为现代艺术为了澄清一项不可背离的传统,又一次转向了这位画家。

由此也可以说明为什么在这一基础上进行工作的赖特,不仅能于建筑形式的功能与美之间,而且能够在城市规划与建筑物之间总结出明确的公式。当考伯西尔还在用一种理想的都市语言构思他的城市规划,而格罗佩斯把它视为社

① 惠特曼(Walt Whitman, 1819—1892),美国诗人。

② 欧几里得(Euclid),公元前3世纪希腊数学家,几何学的创始者。

③ 波西科(F. Persico),20世纪意大利作家。



会问题的时候,赖特则看出这是一个人类的个性和行为与自然直接联系的问题,是一个实现个性自由与继续不断地有机创造的问题。赖特的观点和作品——现代建筑的理论,甩掉了曾在欧洲拘禁它的传统的绳索。不难理解,经过了这么多有争议的讨论之后,需要有一部新的建筑史是十分明显的。这样的一部建筑史必须准确地总结和论述各个方面为了解释建筑语言的发展所提到的理想目标,它们涉及结构方法方面的发明,涉及形式的演变或社会以及政治的变革。不言而喻,重修一部建筑的历史不可能不考虑到现代的审美趣味。而且技术上的、社会的或政治方面的考虑可能比起形式具体要求的论辩性的表现更实际一些。这也就是佩夫斯涅<sup>①</sup>在建筑上和曼弗尔德<sup>②</sup>在城市规划上所得出的结论。

---

① 佩夫斯涅(Nikolaus Pevsner, 1902—?),美国艺术史家。

② 曼弗尔德(Lewis Mumford, 1895—?),美国艺术史家,城市规划家。

### 第十三章 艺术批评的历史

学者、考古学家、技术史家、圣像画与文化鉴赏家、报刊评论家、还有纯视觉的批评家，所有这些人不断地为艺术而写作，所有的人都提供了真理。但是，从所有这些片面观点的总和中仍不能获得一种新型的艺术史，这只有从对艺术问题的新的领悟中才可以获得。虽然实证主义曾认为它已趋衰落，但在20世纪开始时，人们却感觉到它恢复了较之过去更强大的生命。看来，显然无论对于任何人，如果他要写政治的历史，就需要有一个什么是政治的观念，如果写艺术史，就需要理解什么是艺术。而关于如何获得这种艺术史和艺术批评的看法，我们已在第一章中予以论述。

因此，本书已挑选并且论述了一些每个时代典型的艺术评判，一方面把它们与艺术的评价联系起来，另一方面联系到批评的原则。不过，章节的安排是很不均衡的，实际上，以四章的篇幅分配给了公元前3世纪到公元18世纪，而其余的六章所涉及的只是一个半世纪略多一些的艺术批评。可以为这种不均衡状态作辩解的理由是，作为一门独立科学的美学，诞生于18世纪中期；虽然艺术的批评一直就存在着，可是18世纪之前却未能形成科学性的体系。18世纪以前，评判的原则尽管包含一些真理的种子，却是含糊不定的，因为它在美学的评判中或是混入了逻辑学，或是加入了道德判断，或是消失在神秘的高空中，或是游荡在技术的经验主义里。不过，我们也曾看到，在18世纪中叶前的艺术批评中充满了优秀的美学思想，不仅在当时，即使是对于我们这个世纪（指20世纪）也仍然是有益而富于启发性的。不无遗憾的是，我们不得不承认大量的艺术史著作——尤其是在19世纪——却未伴随着真正的美学成果而形成富有生命的批判能力，甚至比不上当美学成为独立科学之前的某些批评。相反的情况是，某些艺术史家对于美学怀有反感。这并非为了建立一种新的体系（在那种



情况下,反抗意味着进步),而是否认美学,放弃对艺术的批评,甚至以不作批评而自鸣得意。虽然他们从观察中取得了一些经验性的观念,但有利于描述而无助于批评。他们运用这类观念创立了一种艺术的科学,有些人怀着寻求批评原则的目的,转向美学的种种异说,进行了颇为具体的评判,希图在法则与直觉之间找到一种调和的办法,尽管付出了巨大的努力,但仍未能取得人们完全的理解。

人们可能怀疑是否这类美学走上了歧途,因此,成了一种障碍而无益于艺术的批评。不然就是那些艺术史家忽略了或是误解了美学的真理。正如先前说过的,对艺术的评判乃是基于美学的艺术观念与对于艺术作品直觉之间的一种联系。如果毛病不是出在观念上,那么就要从直觉方面去找。难道19世纪的艺术史家们在艺术的直觉能力上还不如瓦萨里或鲍希尼,不如德·佩勒斯或是狄德罗吗?

让我们分别地去检查这种可能性。任何一个具有美学史知识的人都理解,除去除种种类别之外,美学领域中有一个基本的无可争辩的批评核心。如果不是限于一点,则可说自鲍姆加顿到克罗齐形成了一条线,这就是艺术的自由性被认为是由精神的能动性形成的。这是一种与逻辑活动相区别的非模仿性的能动的创造性。逻辑的活动属于理性的活动,而审美的活动属于形象的或说直觉的活动。如果说理性活动由论证而取得成果,形象性的活动则由再现而取得成果。由此可见,就理论上说直觉与表现是一致的。既然概念的形式是逻辑性的工作,艺术性的表现就是非概念的而是感情的——从实践上看即是感觉的、欲望的、意愿的。在艺术的活动之外,美即不存在,因为离开精神性的活动,一切都无所依存。当事物不再是感官的对象而成为完美的艺术之时,它就叫做“美”,因为既然美的范畴都是空洞的,那么只有艺术家在其作品中所显示出的个性才是艺术中的真实:既存在着艺术家个人的特性,又存在着艺术的普遍性的观念。而在个人特性与普遍观念之间并无中间物的存在,存在着的只有实践性的方案。它将有助于实现普遍的艺术观念,或个人对于艺术的评判。而普遍的观念与个人的判断应该是一致的,因为宏观世界即存在于微观世界之中。换言之,艺术家个性的表现正是普遍性艺术的一个方面,一个瞬间。

倘若我们理解了这一美学的核心问题,我们不能不看到美术史家们应该由此获得教益。他们研究一位画家和雕塑家,要理解他们而必须进行的工作不在别处,即在名匠们的作品之中——其艺术的个性,严整性的美。他们只需追踪作者的形象,还它们以本来的面貌;最后,进一步证实其中的艺术价值。至今他们所掌握的种种标准,所有想像到的方法,无论是心理方面的还是造型方面的,他们都使之与个人的特性相结合,只有当这些东西成为构成个性的不可分割的部分时才是值得赞美的。

假使今天的艺术批评不能令人满意,这并不是美学的过失。那么缺点是不是由于艺术史家们对美学的忽视或误解而造成的呢?在大多场合下是如此,或许相当多的人是如此。不过另一个无可置疑的事实是,有些人即使在理论上有了对美学的认识也未必一定能克服在艺术判断上所遇到的困难。

因此,惟一剩下的问题是,找出在艺术经验直觉能力上的不足。于此,我们需要对以上篇章中展示的艺术批评的直觉问题给予概括的巡视。

回顾一下赛诺克拉特,他的评判依据一种艺术的智识概念或技巧的实践,但他也依据李西普和阿佩莱斯的经验进行判断。因而,他能正确地理解线条的妙处在于显示那些隐蔽的东西,艺术的高明在于表现出人物看上去所显示的样子,而非他本来的样子;艺术的完美性与材料处理的完整性并不完全一致,反而有可能存在于不完整中。他所以能获得这些真理,依靠的既非美学也非技巧,而是直觉的经验。

当基督教精神接近胜利的时候,为了达到精神上的需求,克里索斯托看到了在菲狄阿斯所表现的人物身上“我们以极大的明确性感受到那是心灵的表现”。而赛涅卡对他所看到的当代罗马而绝非希腊的作品,下过这样的结论说:“美德是不需要装饰的。”目的是要艺术从美的偏见中解脱出来。

威太卢固然从普洛丁和圣·奥古斯丁那里了解到“人工之物似乎较自然之物尤为美丽”,不过,假如他不是亲自感受到哥特式雕像的美,则永不会写出杏核式的眼睛更美过圆形的眼睛。如果不是看到镶嵌画的华丽,西维尔的艾西多拉不可能写道:“美是为了装饰大厦而增添的东西。”另一方面,没有自己特殊的诗篇和乔托的绘画,但丁不会宣称这件作品外观朴素而内涵精深,显出技巧卓



越的风格之美，薄伽丘看到乔托的作品时，意识到他重新发现了只有学问渊博的人才能够欣赏的艺术。可是，在好几个世纪里这种艺术只是为了取悦于无知的人们。威拉尼认识到了乔托和他的门人作画时，理解了物体的写实与情感的表现所具有的价值。切尼尼感觉到了形象的创造性的价值而反对折衷主义，同时在体现精神观念与物质处理的素描之间进行了区分。类似的情况是，吉伯尔提不再继续希腊和罗马批评的错误，那时曾把技术的进步与艺术发展混为一谈。他看到了乔托是一位发现者，同时创造了新型艺术的完美性。

阿尔伯蒂的美学是理智性的，他把艺术看做是现实的数学性的表现，并且把优雅的探讨视为神秘不可解的。可是他却为马萨乔、布鲁尼勒斯基和多那太罗的作品而激动。阿尔伯蒂在此所运用的理论不是透视法的几何学，而是理想的人类的外形，是他所崇拜的那些画家们所想像出的那种艺术的外形。达·芬奇用他自己的艺术来谈问题，尽管他崇敬科学，但却通过渐变的绘画性把美加以理论化，这种美来自他向往的日落黄昏的自然景象。当他把这种美体现在自己的绘画上的时候，完全是一种感觉性的成果，而绝非来自科学的道理。尤其是在16世纪威尼斯感觉主义的艺术批评中，充分地提供了“不完整”可以使笔法和色调更有生动感的理论：表现为造型与色彩的综合以及自动性的挥写等等。指导他们的并非来自不成熟的美学思想，而是提香、丁托列托艺术经验的一种直觉。这种灵机在威尼斯兴旺了两个世纪，直到鲍希尼——此人虽缺少文化，观察力却很正确——并且直到赞尼提。

直觉的因素尤其洋溢在瓦萨里的评论中，他那远远超过前人的历史兴趣，使他有可能大致上确定什么人是14—15世纪最伟大的艺术家。这类判断大部分为后来的艺术批评所认可。对于他所向往的人物——拉斐尔和米开朗琪罗——瓦萨里不但能够成功地阐明他们的个人特性，甚至认识到在拉斐尔的艺术个性中由于米开朗琪罗的影响而产生的危害，反映出作者意识到了艺术中个性的价值。甚而对于自己既是评判者又是参与者的同代艺术，瓦萨里有时也能恰当地肯定和赞许那些与他本人的艺术有所不同的新威尼斯和伦巴底画家的倾向。

到了17世纪，从贝洛瑞的著作中可以看到，艺术批评的河流被搅乱了。尽管贝洛瑞对于拉斐尔和古代艺术具有知识，可是这种知识中艺术经验的直觉甚少，而有关美的“理念”的论述和有关模仿古代的偏见却甚多。尤其是在拉斐尔

与贝洛瑞之间又出现了卡拉奇,就是说,出现了折衷主义的理论。他主张从不同的艺术家身上挑出各种“优点”,以之为基础而建成完美的艺术。这样,在艺术批评的直觉与贝洛瑞之间,就出现了理论的障碍——虽然这是一个与17世纪的艺术中更富有生命力的东西相反的理论。还有,源自普洛丁的“理念”在贝洛瑞这里被宣布为对自然进行选择的标准,一种带着社会偏见的选择标准。所有这些意见使贝洛瑞迷失了方向。他赞美多明尼其诺的方法更优于卡拉瓦乔或鲁本斯,而对于普桑的赞美也仅能做到把那些描绘出来的景象重新述说一遍。

普桑的近似于贝洛瑞的艺术原则,远较其艺术作品糟糕。这些带到法国而成为法兰西学院基础的法则,毫无疑问会导致一种混合着社会风习的抽象的理性主义,导致艺术种类的僵死的等级制,导致较之艺术的处理方法更为强调主题的选择和表现。所有这些,意大利称之为“壮丽风格”,而在法国则称之为“崇高风格”。

普桑的崇拜者与鲁本斯的崇拜者之间的争论,古代艺术与近代艺术之间的争论,尤其是德·佩勒斯强调个性的批评,有效地使审美趣味从批评的理智主义,从按种类分等级,从古典艺术的专制之下解放了出来。法兰西18世纪的绘画和审美趣味的复苏证明了这种反抗的强大生命力,而在华托的艺术中达到了高潮。

这一生动的批评思潮由杜波斯继续下去。他把绘画性的构图与寓言性构图加以区别,后者他称之为诗意的构图。到了狄德罗,则感觉到了艺术的严肃的道德价值。他认为艺术的正确性与忠于自然是一致的,并坚持在尊重法则和倡导浪漫主义批评的同时取得艺术的自由。最后,到了雷诺兹,他坚信审美趣味与天才的亲密关系,漠视艺术上的法则,并且拒绝折衷主义。

在此同时,怀恋中古的感官式的批评,鲍希尼与德·佩勒斯绘画性的观念,以及杜波斯与英国美学的感觉主义,所有这些,都在维柯的非理性主义观念与原始艺术,还有鲍姆加顿的“感觉的认识”中,找到了它们体系化的哲学基础。一刹那间,艺术批评的合理性与清楚的美学观念,第一次在历史上汇合在一起。然而恰在此时,对于巴洛克艺术的激烈反抗和审美趣味上的相对主义,正在发展为矫饰的哲学绘画和蒙格斯的折衷主义,而且第一次要求当代的艺术像神话一样膜拜希腊艺术不可企及的完美和统一。这一要求体现在文克尔曼的著作中,并且提出了新古典主义的名称。文克尔曼的美学观念是反动的,它以新柏



拉图的理论为基础,而属于自贝洛瑞到蒙格斯的传统。他对于艺术的直觉判断是有限的,不只是因为他对当代的艺术缺乏感觉,而且还因为他只是通过罗马的复制品去认识希腊艺术,换言之,只是通过学院派的规格去认识。但应该补充的是,他具有十分敏锐的历史感觉,因而他较前辈学者要更准确和精密地找出了艺术作品之间的联系,由此而提供了一种新的遗传学式的艺术史。由于对艺术、对个人的特性、对于非理性缺乏直觉判断,他所创造的只是方式与类型的历史,虽然以艺术史为史,实际却并非属于艺术的。

所以,他所认可的艺术的概念,并不是像他所愿望的那样属于希腊的艺术,而是属于新古典主义体系的。而同时,他破坏了近代艺术中自由创造的信念。无论是文艺复兴时期的古典文化还是贝洛瑞的古典主义,都没有像他走得这么远。因为阿尔伯蒂或瓦萨里还理解真正的古典艺术就在当代的艺术中,而贝洛瑞还是喜爱普桑的。可是文克尔曼却用过去死的程式来代替对于当代艺术批评的直觉。由于他对19世纪的美学和艺术史具有令人仰慕的影响,因此就成了批评发展上的一位最伟大的绊脚石。

随着对原始艺术和中世纪的发现,浪漫主义运动把心灵从新古典主义束缚下解放了出来。这里必须弄清的一个问题是,至少在造型艺术中,古典主义与浪漫主义中间从来没有过悬殊的差别,而这种差别只是存在于新古典主义和浪漫主义中间。然而,浪漫主义运动却容忍了新古典主义造成的灾难性的后果——与当代的艺术分离。如果说哥特式建筑是可以理解的,人们会看得出它与莎士比亚式的古典主义是有联系的。而莎士比亚的独特个性又有助于去理解伦勃朗的艺术。另一方面,新的历史意识防止了把艺术看做是古代希腊留给人类的一份礼物的观念。同时赫德尔早已反对过在历史的发展中把艺术当做上帝的影像,而瓦肯洛德为了批评家的过于谦卑,为了评价艺术作品受时间与地域的局限,曾说过一些反对折衷主义和学院派以及社会律条制约的值得称颂的意见。施莱格尔打破了对卡拉奇的偶像崇拜。罗斯金比任何人都更理解哥特式和所谓意大利中古艺术,因为他能够看出情感、宗教与道德之间的联系。他反对伪装的均匀美和从自然中进行选择,由此他引申出无可置疑的一些真理以说明古代艺术与意大利文艺复兴的局限性。所有这一切主要都是得自敏锐的直觉,因为罗斯金在美学的推理方面是十分薄弱的。可惜,与当代艺术的距

离导致罗斯金贬低了康斯太布尔并且落入了“拉斐尔前派”的陷坑。正好像是弗雷德里克·施莱格尔偏爱“拿撒勒派”一样。

可是,与当代艺术的这种分离很大程度上影响了美学,尤其是黑格尔的美学,他曾克服古典艺术与浪漫艺术之间的对立。通过在美学中间增添了一般的艺术史,使他的影响无论对后来的美学还是对艺术的批评都是巨大的。自然,黑格尔从文克尔曼那里接受了希腊雕塑具有不可企及的完美性的观念,并且相信,这种完美性足以体现他的“艺术是理念的感性显现”的概念。由此他提出了艺术的三个阶级,象征的——古典的——浪漫的。象征艺术的先行阶段,理念还不能完满地与感性的显现相一致;古典艺术——也就是希腊的艺术——达到了理念与感性显现的平衡;而浪漫艺术,或说基督教艺术,由于理念处于压倒的优势,其结果是与艺术分离而趋向于科学。按照这一逻辑,黑格尔在他的美学体系中判决了现代艺术的死刑——尽管他对于古代的艺术,尤其是对荷兰艺术有着极为敏锐的直觉。总之,虽然构成文克尔曼的思想基础的诸因素与唯心论的哲学并不相同,可是他的权威性终究使黑格尔在其美学中产生了艺术批评的偏差,其后果是对于19世纪在艺术上并无价值的所谓画家们予以赞颂,对那些在任何一个艺术时期都是公式概念化的反历史的东西加以赞颂,对于把艺术当做人们生活文件的主张加以赞颂。一句话,出现了各种各样与艺术批评相背离的现象。

从唯心主义获得滋养的历史文献学家、考古学家和鉴赏家们的著作,与当代艺术没有什么关系,他们强调的是与艺术保持一定的独立性。的确,当代的艺术不必与文献学打交道,对它主要感兴趣的是19世纪的历史学家们,而且经常投身于古代艺术也造成了他们对于周围发生的事物过分冷淡。几乎少有例外的更糟的情况是,历史学家说起现代艺术则支持那些伪艺术家们,这些人完全不表现他们自己那个时代的理想,而是通过对于古代作品或巧或拙的一些模仿物,向历史学家们提供他们在古代文物中已经看惯了的那类表现程式。

无论图像学的研究还是文化的历史,都不会对现代艺术感兴趣,甚至技巧研究也如此,因为现代的技巧显然是一种知识。因此由文献学家、考古学家和鉴赏家贡献给艺术史的,是一些美学评判上的怀疑主义,是天才们的“非理性化”,是连篇累牍的知识材料。所有这些都未能直接支持艺术批评的直觉。



考虑到赫尔巴特的艺术观、费德勒的审美趣味和海尔德布兰的艺术倾向,可以看出纯视觉性的批评最初是从古典艺术出发的。而且,韦尔夫林也是由古典主义开始的,后来他以不存偏见的方法对巴洛克艺术的某些方面进行分解而取得了进一步的理解。还有雷戈尔的最重要的成就,是以他的“普遍主义”为手段,识别出罗马艺术与希腊艺术的不同价值,识别出巴洛克建筑与某些装饰性艺术的价值。最后,弗瑞相信自己从塞尚的艺术法则中抽出来的原理,可以解释以往的艺术。

几乎少有例外的是,无论美学的著作家还是19世纪艺术史的著作家们,都缺少对于造型艺术(仅仅就艺术本身而言)的直接经验,没有这些经验,批评就不可能,而在这方面,这些作家并不比文克尔曼为当代艺术所建立的东西更多。但,这一部分欠缺的任务,在19世纪则留给展览会评述的记者们去完成了。值得庆幸的是这种形式的批评创始于18世纪的法国,而由狄德罗的名声使之大放光彩。同样在19世纪的法国,这类评论中也并不缺少有个性的大艺术家们参加。在法兰西这样一个国家里,美学的发展甚差,甚至艺术史也未显示过巨大成果。因此,19世纪艺术批评的特殊繁荣,较之得到美学观点的指导,更多地是依靠了画家自身经历的生活,依靠了敏锐的直觉。法国有才智的艺术家中间有些人能够整理出他的评论著述(首先是德拉克洛瓦),画家与某些著名作家(斯汤达、波德莱尔和左拉)之间的兄弟般的友谊,还有艺术与政治和社会斗争的相结合,所有这些都使得法国的艺术批评与艺术的现象紧紧地连在一起。艺术不再是辞藻雕琢的命题文章,不再是学院作业的研究,它是普遍活跃在艺术家和批评中间的精神生活。另一方面,法国学派的传统比其他任何地方都要强大,这就使它与创造性的艺术之间产生了不可妥协的分歧,存在一道不可逾越的深渊。每一种新的艺术精神都采取了革命的姿态,而每一次革命都出现了可资学习的偶像,由它形成了在一定条件下的批评原则的体系。

举例说,这种偶像之中就有风景艺术,这是为了肯定那些从未受到学院传统公开赞许过的1830年的风景画家们;或是浪漫主义,这是为了评价德拉克洛瓦而产生的;或是写实主义,这是因库尔贝而产生的;或是漫画艺术,这是与杜米埃有关的;或是印象主义,这是由1870—1880年之间的一些画家形成的。其中也绝不缺少像波德莱尔那样思想广阔、悟性敏捷的人,他取消了造型与色彩

之间的对立,提出了色彩在造型方面的功能,区别出“完成”与“做成”之间的不同,“正确性”与“创造性”之间的不同,并断言艺术的一般特性与文克尔曼的主张是对立的。杜尔很好地说明了现代艺术中泛神主义的理想——它的社会特性,它的多样性。他力图使艺术返回原始的根源,这不是指历史上的原始根源,而指的是心理方面的原始根源。左拉的美学是十分自然主义的,它是完全可以理解的,而且保卫了最伟大的现代艺术家中的一些人,例如马奈。这种美学的合乎需要是因为左拉及其友人的直觉,是受到一种黑格尔所不知道的敏锐性指导着的。

对过去的艺术的考察,也常常证明了当代艺术经验的价值,例如弗罗曼丹就提供了这种成果,他的杰作《过去的大师们》就与19世纪资料式的历史作品完全不同。弗罗曼丹投身于弗莱米什和荷兰艺术的研究,他发现了这些作品与当代法国的艺术之间的联系,他以德拉克洛瓦和他自己为例判断过去的艺术,客观地考察,不带偏见,并以他自身的艺术理想进行批评。与此同时,他以自己有关过去艺术的经验来讨论他的同代人时颇有收益,用这些经验来指导他对当前艺术的批评。但使他感兴趣的仍是当前的作品,他对艺术创作生活的强烈兴趣代替了明智的美学观点。

当然,艺术批评史的知识为我们提出的问题投射了一道亮光。迄今为止尽管美学已取得了巨大的进展,但艺术史要达到批评的水准却有如许的困难,其原因不仅在哲学文化的欠缺,还在于艺术经验的直觉能力的欠缺。

认为19世纪没有出现像几个世纪前一样伟大的艺术的想法是愚蠢的。说这种话的人不过是根本不想了解事实。至少,19世纪有八位画家是属于超级的巨匠:戈雅、柯罗、杜米埃、马奈、雷诺阿、塞尚、修拉、凡·高。这些人已足够向我们保证艺术并没有死亡,我们的渴望,我们往日的理想在此找到了完美的绘画表现。他们指导我们在今天创造真正的艺术。

很显然,长久以来我们对收集的史料不去掌握它,不去复活它,不使它与我们思想结合。这只能是编年的记录而并非历史。同样的道理,没有用今天的艺术理想使古代的艺术再获得生命,没有把它们转化到今天的艺术生活中,这样所完成的著作也只是编年的纪事而非艺术史。



可是,对于现今艺术的批评经验,却是构成艺术史的必要条件。因为这里有两个涌出真理的源泉,一个是艺术由今天引申出来的批评史的源泉,另一个是历史理论基本法则的源泉。

何以美学在深究方法论的时候忽略了这样一些真理?因为美学是和新古典主义同时出现的,新古典主义时期限定了现代美学关于艺术的概念。艺术到了现代已趋死亡的论调与黑格尔“艺术是理念的感性显现”的定义毫无关系,但却来自受到文克尔曼影响的黑格尔公式化了的审美观念。因之黑格尔不可能对于他当代的艺术具有直觉的经验,因为他认为艺术已经死亡了,而且怀着对于希腊雕塑完美性的盲目信念,认为那是无法企及也不可能达到的。

无论多么平常,某种艺术观点或某种艺术定义都要包含着对于各个艺术作品的全面判断,都怀有对于一定集团的艺术作品进行评量的强烈激情。按照这种推论,在美学的著作中就需要把美学观点与批评判断结合起来。当然,这种联系只是一定程度上的,并不是美学观点的评价中必须包含有全部的艺术判断,美学观可能与暂时性的有限度的批评判断分离,而追求永久性的观念。

康德阐述过审美趣味是具有普遍性并且是不可论证的,因此,艺术的规则是不必要的。这一观念中含有永久性审美真理的一个方面,可是,同时他也写过,在一切造型艺术中,素描具有本质的意义,色彩只是为了增加魅力而附加上去的,并且受制于造型。那么,这是一种永久性的美学真理呢,还是某种审美趣味的偏爱?在某一情况下是适合的,另外情况下则不适合?是不是说批评判断并非绝对地而只是相对地适用于某种特定的历史现象?凡是熟知艺术史的人都知道康德对素描和色彩所作的界说,对所谓“雅典学派”的拉斐尔是真理,可是并不适用于“波尔森纳集团”的拉斐尔;对米开朗琪罗是真理,但并不适合提香。因此,这种界说并非客观的真理,并非带着普遍的哲学意义,而是康德个人感觉上的主观偏爱。

同样,当黑格尔宣称艺术表现的是观念而非自然的时候,没有人会反驳他。可是当他宣称绘画中的感情和激情只有通过人物的面孔和身体姿态才可能表现的时候,凡是对于绘画有经验的人都不会相信他。实际上,任何一个真正的画家表达他的情感和激情时,依赖的是造型和色彩,而不是面孔和身体的姿态。更不用说,风景画显然是一种艺术,因为它表达了作者的情感,既不依赖人物面孔

也不依赖身体的姿态。黑格尔这两项论断朝向两个不同的方向,第一个是美学的普遍真理,另一个是由散布在唯心主义哲学里的自然主义残余而造成的谬误。

还有,当克罗齐宣称艺术主要表现的是感情而非概念的时候,每位评论家都会由于他在艺术与科学之间所作的区别而感谢他,可是当他宣称“当前美学中的问题是恢复和保卫古典主义而反对浪漫主义”的时候,则异议纷起。首先是在古典主义与浪漫主义之间向来并未存在过斗争,这种斗争只是存在于新古典主义与浪漫主义之间。事实上,当今对于古典主义的捍卫已经断送在新古典主义的手中,此外,当今的美学问题不可能是反对浪漫主义的斗争,这是政治口味的问题而非美学上的问题。克罗齐敌视“未来派”,无论就美学上说还是就道德上说,都是正当的;然而从敌视“未来派”到梦想恢复古典主义,其间的差距未免太大。这中间存在着一种现代艺术,无论“未来派”还是古典主义,和它都不相干,然而它确实是一种完美的艺术。譬如波德莱尔就看到了这一点,以上提到的克罗齐的见解,也导向了两条不同的路,第一条可以说是哲学上的真理,而第二条是大可怀疑的实际观感。

因之,从艺术批评的方法论角度去考虑,何以现代美学忽视甚至不去考虑当前艺术批评中直觉经验迫切需要的课题。这里可以予以回答:这是因为,实际上当今的艺术并未进入那些美学撰述者们审美观念的系统中去,还因为他们未能使美学的真理与个别人审美趣味的表现保持明确的区别。

艺术的直觉经验并不是艺术家的直感,因为它是不可重复的,甚至是不可评量的,因为它并未包含人们用来判断的艺术观念。那么它是什么?它是批评的感性阶段,是个性的一种倾向,而且作为普遍性的要求来说,它带有过多的个人特性。一句话,它就是“审美趣味”。批评的历史告诉我们,批评家需要具有当今的审美趣味来指导他的批评——即使是分析过去的艺术。可是还有另外一种困难,似乎与此相对但又是必须统一起来的,即,他也还需要具有过去艺术经验的直觉,我们要重新生活在意念中过去的艺术里,不能曲解它;我们不能依据我们的愿望和观点去解释它,而必须按照过去艺术的愿望和观点去解释它。对于作品的理解,要按照原作者的审美趣味去进行客观的分析。瓦萨里的错误不在于他怀有米开朗琪罗学派的审美趣味,而在于当他讨论乔托的时候,没有



把乔托和米开朗琪罗区分开来。赛诺克拉特对于李西普艺术的完美性曾怀有信念,因而表现出他的卓越的评判,可是,由于他不能把李西普的完美性与非狄阿斯的完美性加以区别,赛诺克拉特就犯了批评上的错误。

因此就需要阐明,如果艺术是绝对的和永久的,那么审美趣味则是相对的。所有各种审美趣味都同样涉及艺术某一方面的价值,这样才可以避免在评判中按照既定的范型对“进步”或“衰落”的概念产生狭隘的偏见。一句话,避免一切对于艺术家个人特性的种种误解,同时也不致造成用今天的审美需要去辨识不同的审美趣味。可是另外一方面,批评家对于当前审美趣味了解得越多,就越能看到它的局限性,因而就越能理解超出这种局限以外的东西。如果他常常能够看出来艺术如何从今天的审美趣味中兴起,他也不难找出艺术在古代审美趣味中的根了。需要看到的是艺术的永久性与审美观的相对性的这种对立,是与美学和历史性的批评相关联的,最后则总括到艺术批评的历史中。

还需要阐明的是审美观点的知识是如何取得的。当然,对于艺术作品的艺术直觉以及分析其构成的基本因素是首要和根本的条件。但,对于个人的直觉和个人分析的鉴别,以及保证它们的客观性,却只能求之于艺术批评的历史。按照艺术家自己的理想和技巧,按照同代人的评判,按照后代人的解释等不同的意见去说明一位艺术家时,每一审美观都表明了他特性的某些本质的因素,同时构成了艺术批评进展中的一个阶梯。而且,在审美趣味之中包含着所有的科学、宗教、道德和功利的因素,它们集合在艺术家创造的活动中,并且由艺术家赋予形式。在这里,文化史的因素表明了它的作用,并且得到了体现。它不再与艺术作品分离,因为它已与审美趣味融合,文化的历史已与艺术的历史交织在一起。它曾经与艺术作品的直觉分手,在精神的各个领域中进行旅行,然后,受到全部人性的滋养,再回到艺术作品的直觉与艺术家的个性中来。

与此同时,恰恰在诗的历史中发生了类似的情况。我们知道,诗的历史与文学的历史之不同,并不在其外部的特征——即韵文的或散文的——而是在其内部的价值。诗具有普遍的和永久性的价值,而一般文学的价值则关联到地域和时代,即关联到它所属的文明。诗是个性与普遍性、有限性与无限性的综合,而一般文学则仅属于个性的和有限的。由于关系到个性和有限性,一般文学的

功能有其常规和定则,相比之下,诗则是自由的,特别需要天才。普通所谓诗的文学的历史,经常是文学的历史。除去在并不很多的情况下它才接触到了真正的诗,这些诗令人神魂动荡,令人忘掉一切,抓住了我们,带我们到达魔幻般的境界。可是,魔法消失了,我们发觉诗的境界不过是我们日常劳动中的一段愉悦的插曲,我们就像做了一场梦一样返回日常生活。所以,一般文学所表现的感情的、道德的或智识的探求,尚未能而且永不能找到其完整的诗的形式,它所表现的只是作为历史材料的被分解了的诗的片断。

至今在造型艺术的历史中还缺乏类似诗与文学之间的那种区分。然而,却没有人敢于宣称构成历史主体的所有绘画、雕塑、建筑都是完美和纯粹的艺术——就是说,都是诗。的确,在造型艺术中,正如在文学与音乐中一样,完美和纯粹的艺术只是稀有的例外,而所有其余那些作品又是什么呢?当然,可以认为是丑的或是反艺术的。然而,相当多的绘画、雕塑和建筑作品,尽管不是完美和纯粹的艺术,但也不是完全“反艺术”的作品。一般说来,它们是引起“兴趣”的,不能以纯粹的艺术为标准。它们或者是感情、意愿以及产生于一定文明的理想的历史文件,向人们提出所谓“插图性”的价值;或者是一些为伟大杰作的诞生而作出实践条件的作品——即所谓“先行者”们的作品;或者是艺术大师中某一种风格的继续,宣扬这种风格,让它在公众之间更熟识易解,就是说,这是学生或门徒们的作品。当然,绝不应否认这些“插画家”、“先行人”或“门徒”们的作品中,有时也会出现完美的艺术。不过,当做一种规律来看,这些作品的效果,实用性更多于艺术性。作为插图、预习或解说,这一点是很明显的。它们在期待着英雄主义时刻到来的过程中维持了绘画、雕塑、建筑的日常生活。艺术的历史是由日常生活填充起来的,虽然它时时关注着“杰作”的被发现。

我们应该如何说明这种与真正的艺术活动并行着的“说明性艺术”的日常生活,这种只是在稀有的时刻才显现出艺术的真正目的的文化过程呢?所谓“风格”,一般情况下在日常生活中具有与历史联系着的特性,但当它和这种日常生活相区别时则与历史的实际脱离而更多地抽象化,或说在更多的情况下是从实际中抽象某些方面。我们可以回忆一下本书开始时所说的审美趣味的功能:它既是艺术作品分析的要素,又是天才创造与历史进展之间的桥梁。我们则将能理解,何以诗与一般文学之间的分界正相当于造型艺术中的艺术与审美



趣味之间的分界。

从如此漫长过程的回顾可以看到,结合着对艺术的各种判断所得到的鉴定,呈现出审美趣味的种种特有个性。读者们当能记得这样的例子,曾经认为金色的底子的背景不合理而代之以透视法表现的蓝色的天空。其实,用金色的背景正像用透视法的背景一样,既可以创造出纯粹艺术的杰作,也可以产生劣品。无论哪一种背景的处理都并非艺术的绝对要求,而是取决于审美的趣味。按照审美的要求,才可以理解透视法的背景属于一种更加重视物理世界的文化系统,在这里,理性的统治力量更为活跃。类似的情况是,对风景画的爱好,只有当人自以为较自然尊贵的观念减弱,而人类的同情心转向无知之物日益强烈之时才可能产生。当然,无论是把人的形象从自然中分离出来,还是赋予万物以人的灵性,都可以产生杰作,也都可以产生不完满的作品。不过这一种或另一种观察和感受的类型,却隶属于不同的审美的历史。

固然,历史不仅是英雄业绩的历史,而且也是日常生活的历史,没有普通生活,英雄的业绩不会出现也不可理解。而艺术的历史则向来是,并且在可以预见到的将来也总会是审美趣味的历史。由于审美观有转化为艺术的倾向,而且要求自己尽可能地体现于艺术,因此,在艺术史中分析和论述审美观的目的,正是为了把握住由于天才力量使审美趣味与艺术相统一的机遇。在这时,艺术史才可能与批评的原则契合一致。

艺术史要想在辨识出绘画、雕塑或建筑艺术属于完美和纯粹的艺术方面取得更高的成就,就必须达到如下两项要求:一个是有关艺术完成进程中直觉意识的问题,这指的是当代的艺术;另一个是在纯粹的艺术与说明性的艺术,永久的艺术与暂时的艺术,超越出历史的价值与从属于历史的实际之间的区别,简言之,即在审美观念与艺术作品之间作出区分。只有当一个人具备了他的文明条件所允许的十分完善的审美观时,才能够理解过去的文明和遥远区域的审美观;才能从他眼前的或过去的时代中识辨出哪些是永久性的艺术,哪些是审美趣味中相对性的反映。艺术史必须具备这一条才能摆脱各种杂学的唯美主义的或“艺术科学”的所谓“日常事件”,而成为真正的艺术批评史。

本书如能在这一目的上有所贡献,即可说已实现了作者的意图。

## 第十四章 结语

我们这条漫长的研究道路未免走得过于匆忙。不过,可以引为自慰的结论是,近一个半世纪以来,艺术批评史取得了相当的进步。的确,使艺术批评与艺术史结合起来的迫切需要虽尚未达到,可是历史与评论却各自有了更大的发展。留待解决的问题是促使它们更进一步地靠拢。

以波德莱尔为著名代表的法国 19 世纪的艺术批评,表现出敏锐的感觉能力。就是说,投身到艺术的经验中去成了批评知觉力的一种自发的要求。这种批评创造出新的、更富有生气的对于当代艺术的领悟,能够在艺术发生的过程中去把握它,也即重新恢复艺术家的个性。不借助于唯心主义美学的观念,它不会达到如此的成就。不过,若不是亲身参加到艺术经验中去,若不是怀有如此的热情,那些唯心主义的美学观是不会诞生出这些硕果的。这种交互影响的重要性,曾由黑格尔的美学批判和他同时的艺术史家们予以论证。事实上,美学和艺术史的学生们较之当代艺术更多接触的是过去的艺术。我们从来不能或几乎不能在艺术的成长中去把握它,他们往往认为发生在周围的事是衰落的表现,是对艺术的否定。这一点使他们无法理解人类永恒的创造力。对于过去的文化产生共鸣是可以理解的,但这并不等同于对艺术的激情。尤其是他们把这样一种文化上的共鸣常常发展为用过去的标准来衡量自己时代的艺术,因而不能理解当代艺术中的纯真性和独创性。或者,更为糟糕的是把对传统的模仿与创造精神,把因袭的能力与艺术的自由混为一谈。还要看到,这种态度可能还意味着:不是依据过去艺术具有直接性因而得以流传的创造精神去理解它们,而是依据并非属于艺术而是属于审美趣味的文化类型去理解它们。这类趣味是有条件的,暂时性的,并无长久流传的价值。所以,不论对过去的艺术还是对现代的艺术,都不能用这种方法去认识。



正是当代艺术的经验教会了我们去了解过去的艺术而不是相反。因为这种经验本身即总结和证明了过去的艺术的经验。这一真理的正确性在艺术中一如在哲学中,因为所有文明的历史都留在今天的思想里。如果一个人对于当代的审美观无法理解,他也不可能找到对于希腊审美趣味的理解。这一点已由文克尔曼和黑格尔作出了证明;正因为他们把希腊艺术作为卓绝的标准去解释一切艺术,结果是对希腊艺术和现代艺术两者都不能理解。后来,所有使古典艺术的观念成为应用于一切时期艺术最高尺度的企图,都遭遇了失败。结果造成了一种外表光亮、似乎诱人的文化,而缺乏真正的艺术情感。

一个人面对现代的艺术作品,不要依赖人所共知的既定评价和被视做权威的传统。他同样需要通过创造性形象的饱满的想像,通过智识综合的探求,训练自己的选择、删除和批判的敏锐性,就像自己掌握了艺术的技巧那样。仅靠对过去艺术评价而获得的一些能力,就会暴露出缺乏精神内容的审美上的贫乏。

不可避免地,批评家将表明他挑选或抛弃的偏爱。由此而显现出每个有生命力的批评家激动的(或如波德莱尔所说,政治的)性格。只有那种不是来自对于创造性的天然热爱,而是根据抽象原则产生的热情才是应予避免的。科学特性所要求的分解的方法,不适于艺术批评家,因为他要在整个激情与幻想的人性世界之内进行活动。批评家的偏爱并不会妨碍他从不同方面进行观察,甚或多少带有理论性地从一切方面进行观察。他特别重视艺术作品中每时每刻都再生出来的永不衰竭的创造活动。如果他熟悉那种构成艺术作品的内在力量,他就能够从任何作品,即使是体现不同审美趣味的作品中认识到这种力量。波德莱尔理解了德拉克洛瓦和杜米埃的创造性,但他也同样能够从完全不同的像安格尔那样的艺术家身上认出艺术的特性。借助这一批评基础,其他的人也可以去理解菲狄阿斯和拉斐尔。

由于艺术家的灵魂不是借造型和色彩的方式表现出来的,而是就寓藏在造型与色彩之中,因此,20世纪的批评曾强调对于造型和色彩处理的方法进行探讨。即使有时候这种探讨堕入了一种片面的抽象形式的评价,忘记了主题与形式的统一,或是另外一种偏向——批评的中心脱离了艺术家的个性,例如像雷戈尔或韦尔夫林那样——但有关形式和色彩的这种认识上的进步仍然是不可

忽视的，随着现代艺术的发展，当生活的经验并未能贯穿和完全体现在它们的形式和色彩的价值里时，艺术批评会否认那种只靠联想而不要真实经验的艺术价值。

对艺术的统一和谐的要求，体现在有创造力的造型与色彩上。但这种创造力不应该也不可能从生活中孤立出来。绘画固然需要专业技术，但为了达到艺术的境界，甚至要求绘画越过专门技术的限制而接纳整个艺术家的存在。当然，道德与宗教需要艺术作品去表现，但这并不是说艺术的作用就在于进行宗教和道德的教育（这种场合产生的是说教而非艺术）。不过，从需要上看，艺术家对自己的创作活动采取的态度，常常是由严肃的道德感和对于无限的宇宙的向往而形成的。罗斯金教导过这一点，现代艺术的批评中不应该忘记这一点。

当谈到一件艺术作品超越了它自己的时代的时候，我们的意思是说它的创造价值属于所有的人类，不论什么地域或时代的人都会有所感受和唤起想像。并且，从创造力来看，想像的作用永不枯竭，而是参加到了它所属的时代生活中去，或是推动它，或是反对它。总之，艺术之所以能超越历史，正由于它投身于历史之中。因此，如果对艺术家的历史环境没有全面的了解，那么要想从批评的角度去理解他的创造性是不可能的。有两项要素为这种认识作出了贡献，这就是黑格尔所运用的使人类理念系统化的方法，和伯克哈德与德沃拉克加以系统化的文化史的类型。

艺术的批评史与传统的艺术史较大的区别在于它更强调批评的功用和突出批评的活动。它中心考虑的不是一般人的个性，而是艺术家的个人特性。其中所显示的人的创造性的想像，体现于造型与色彩里。智识、道德、宗教、社会以及所有构成历史的人类的活动，都集合在这一中心周围，用以解释它的特点，并且只是作为这一中心的功能而获得价值。因此，艺术批评史的根本原则可以简括为一句话：显示出艺术批评功能的艺术史。

假使从艺术批评史发展的认识中，可以导致人们接受这一原则，那么，本书即已达到了它的目的。