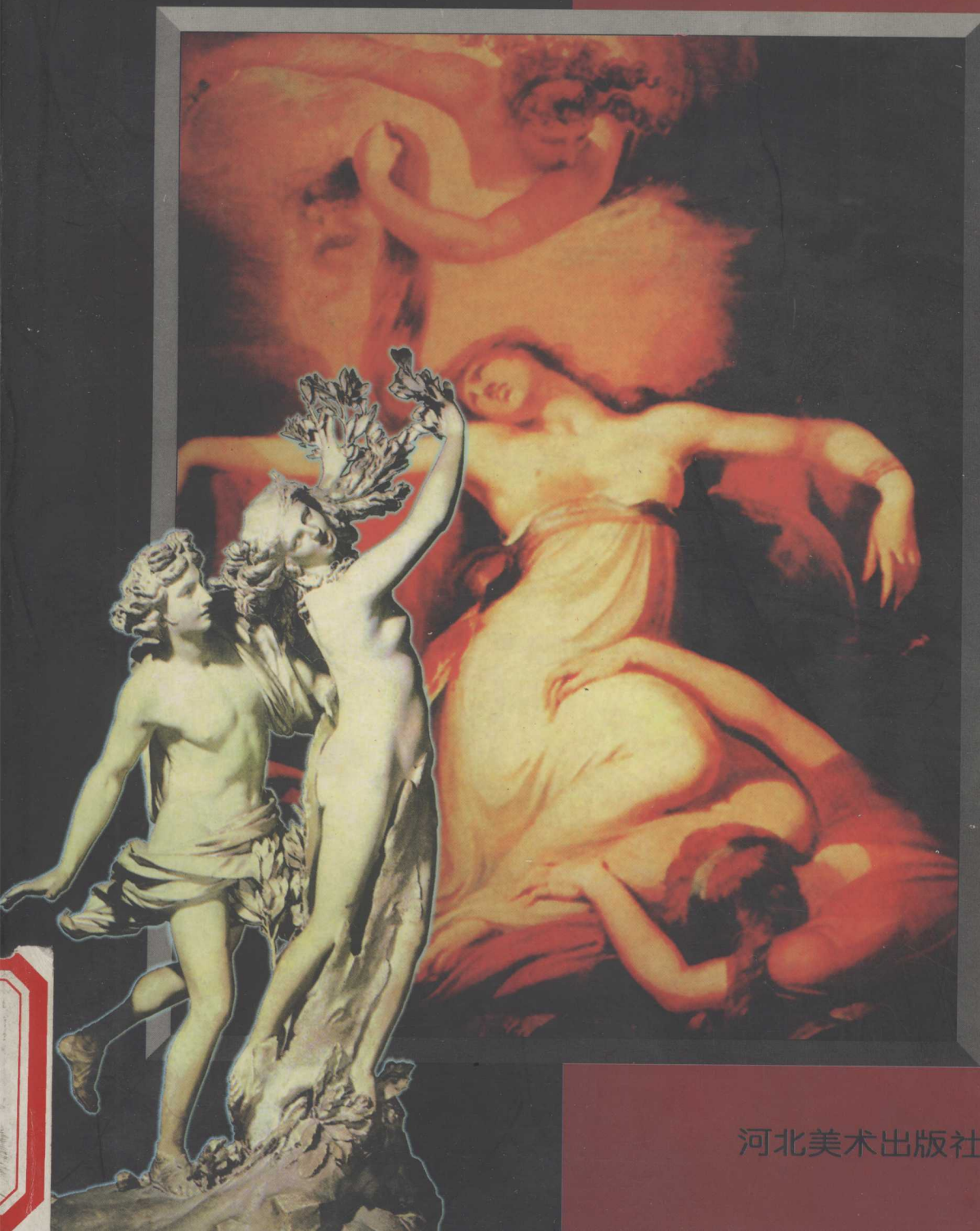


CHUANTONG YU YUWANG

传统与欲望

丁宁 译著



河北美术出版社

传统与欲望

——从大卫到德拉克罗瓦

[英]诺曼·布列逊

丁 宁译

Norman Bryson

Tradition and Desire

From David to Delacroix

Cambridge University Press, 1984.

[本书根据英国剑桥大学出版社 1984 年版译出]

河北美术出版社

1996 年

(冀)新登字 002 号

传统与欲望

出版发行:河北美术出版社

(石家庄市北马路 45 号 邮编:050071)

印 刷:河北新华印刷二厂

开 本:787×1092 毫米 1/16

印 张:14.5

印 数:1—5000

版 次:1997 年 7 月第 1 版

印 次:1997 年 7 月第 1 次印刷

定 价:29 元

ISBN 7-5310-0759-2/J·712

我不幸犹如这些镜子
能够映照却不能注视
我双眸也是空无一物
你不在就将一切皆无

——路易·阿拉贡(Louis Aragon)

中文版序

本书旨在论述欧洲的艺术史。不过，我诚挚地期望中文版的读者会从中发现与中国艺术和文化相关的诸种方法和观念。尽管中西方两种文化潮流的起源及其演变均自行其道，但是在艺术史领域里也确实存在着某种特定的共性，因为欧洲和中国都拥有世界上现存的最古老也最成熟的图象再现传统。当然，较诸西方，中国的文明还要再古老一千多年。不过，就艺术而言，现存最早的中国画（譬如顾恺之的《女史箴图》）则相对要晚一些，这就更使这两种传统并驾齐驱了。虽然，本书所涉的实例均选自西方文化史上一个特定的时期——法国十八世纪至十九世纪的转捩期——然而隐藏在这些实例背后的问题或许能给有兴致的读者提示各种可与中国艺术史进行比较和相提并论的情势与个案。

这种比较和相提并论的可能性在于这样一种基本共有的情境：差不多任何时代的欧洲画家或中国画家在创作一幅绘画时，新图象得以展示其间的传统因为既有的主要先驱和楷模而早已是成就累累了。无论是在欧洲抑或中国，新生的画家在历史的场景里差不多总是一个晚来之辈。艺术的抉择在很大程度上要取决于过去的艺术遗产。传统已经比任何一个画家的生命周期漫长了许多倍。画家必须和传统的重负打交道，而应对传统的诸种方式往往就是他创作的中心问题。在一种发达的传统中，条条道路不一定都通往罗马。新的画家出现在早已不再是第一幕的剧情中；他甚至或感到已到了最后一幕，或者全剧谢幕已久。本书的研究特别关注于这样的画家——他们感到自己问世其中的艺术传统，在某种意义上说，不只是十分丰富，从他们的观点来看，恰恰是过于丰富了。对拓荒者来说，或许一切都有可能，但对一个自感来之晚矣的人来说，过去的遗产便可能是某种负担、某种难题和某种焦虑。如果用一个词就可概括本书主题的话，那就是“滞后性”（belatedness）。

促使我动笔写作此书的起先是一种较为消极的反应；当时，作为艺术史专业的研究生，我必须学习那种在英文中称之为“connoisseurship”（“鉴赏”）的方法。就鉴赏而言，有些问题可谓至关重要，譬如需要根据科学的原则确定特定作品的年代以及作者的姓氏；需要对原作和复制品进行鉴定，同时要确认此作品在同一作者的其它作品中的位置或者在同代艺术家作品中的位置，等等。当然，诸如此类的问题举足轻重。不消细说，现代的艺术史研究如果不能包容并详尽地回答这类问题，那就步履维艰了。但是，令我忧虑的是，这些问题的设置方式有一种把人们接着可能要问的问题封存起来的倾向。

譬如，“影响”即是一个无以回避的概念。一个好的鉴赏家能在一件特定的作品中看出一系列可能存在的“影响”：尽管某作品显而易见是出诸艺术家 A 之手，但是亦可辨认出艺术家 B、C 和 D 等的痕迹。那种明确无误地辨明诸种影响范围的能力，是鉴赏技巧中一个重要构成部分，而一旦圈定了这种影响的范围，那么对诸如年代、风格以及作品氛

围等问题的解答就变得容易多了。不过,令我不安的是,影响的范围一旦被确定下来,在某种意义上说,研究也似乎到了尽头。进一步地叩问为什么艺术家 A 引用了他的前辈 B、C 和 D 的风格并具有何种意义,就不再是研究中的一个不可或缺的部分。至少就象我在读研究生时所接受的那样,“影响”这一概念似乎还是一种“保护伞”或是什么都可放进去的容器。“影响”应该通过某种更加深入的处理,分解为更加精微而又灵活的概念群。

在艺术家 A 引用或参考同一传统中的其它绘画时,这种参照可以有一些截然不同的意义。它可能是致以敬意,也可能是讽刺式的模仿。它或许是借用他人之作的某种权威性的手段,旨在提高新作的名望;或者截然相反,是一种对权威的公开屈从,但在屈从背后却隐藏着一种悄然的颠覆。它兴许是对他人的、被征引的作品的一种颂扬,而新作就想跻身那种尊贵的行列;它兴许是一种竞争的姿态,由此新作的艺术家得以与引用之作相提并论,从而一方面凸示引用之作的高明之处,另一方面则要替代或超越引用之作。参照另一件作品或另一些作品,也可能是一种联盟的声明;在这样的联盟中,艺术家表明了他要与周围的当代作品或前代作品连续起来的感受——这是一种对共享的基本文化遗产以及社会性归属的意识。或者,对其它作品的参考也可能具有相反的色调,即一种迷失和孤立的感受,艺术家无法依存于一种共享的基本文化或者感受不到社会性归属的意味。如果人们摆脱无济于事的术语“影响”而把那种对过去的艺术风格的借鉴看作是艺术表现性的一部分的话,那么围绕着用典现象的就会是一个充满奇光异彩的整个世界了。用典或充满责任感,或嘲讽挖苦,或嫉妒尤加,或野心勃勃,等等。它可能因为前人赋予新作的支持而信心十足;也可能对能否达到前人的业绩高度而流露出失意之感。它可能是忧郁的或沉思的;它或许带有淡淡的幽默情调,也可能全然是辛辣的讽刺。它可能是乐观的,也可能弥满了那种在德语中被恰切不过地称之为“Vortürschlusspanik”的情绪,意即“在一扇将要关闭的大门前的恐慌”,这是一种觉得所有最后一道门都要关上而人被拒之门外的感受,是一种来之晚矣而且一切早已完结了的感受。

我对自身经历的鉴赏方面的训练有这样一种印象,那种必须确认可靠的归属感以及年代等的使命有可能排除掉另一领域里的问题,即同艺术借鉴和用典的意义等相关的问题——人们或可称为诗学的问题。作为一个年青好胜的研究生,我决意著书立说,用其它概念来替代“影响”这一概念,至少是要确立一种更加深刻的阐述:这不是一种有关我们(艺术史学者)依据职业化的叙述路子把特定的艺术作品置于何种位置上的问题,而是一种有关艺术家本人把自己放在历史的何种位置上以及同以往的杰作建立何种联系的问题。(我在本书中对鉴赏表示了小小的异议,但由于命运的摆布,我现在却经常在为哈佛大学福格博物馆的艺术史研究生们张罗鉴赏方面的期末考试;这正应了一句英国的谚语:“偷猎者成了猎场看守人”。)

虽然我对自己所接受的鉴赏训练的不足之处持一种消极的评价态

度,但是与之相随的还有一种比较积极的意识,即围绕“影响”而生发的一系列概念可能对西方现代艺术的研究大有裨益——所谓“现代”,指的是欧洲封建制秩序崩溃的时期,大略在法国大革命期间。这是由于大革命不仅仅是历史上——法国,十八世纪末——所发生的一种转折,而且也是有关历史问题的一种转折,有关人在一种当时正进入崩溃状态的传统社会中的地位的转变。对革命者来说,社会须与过去彻底决裂并且从根本上予以整体的重建。在1793年,法国不再有国王或女王;建立在贵族特权基础上的政治秩序被资产阶级的男性普选权以及公民社会地位人人平等等原则替而代之。人们废弃了基督教;月份也重新起名;一周的长短另作计算(传统的七天一周被理性地也更别出心裁地改为十天一周);有关君主制与封建制的符号,不管是塑像抑或图象(甚至还包括扑克上的人像),均被毁弃和置换。任何社交安排不再因为因袭传统而显得天经地义,而须诉诸理性、自由、平等和正义。但是,尽管这样,大革命后来还是前功尽弃了,首先是因为拿破仑的军事独裁,其后是因为1815年拿破仑大败之后回复到某种类似君主立宪制的状态,不过所有各方都承认,大革命对历史的改变是不可逆转的,不仅仅是因为它曾是令人吃惊的长达二十五年的历史性剧变,而且还在于它确立了新的有关历史本身是什么、人民在历史中的地位等的现代观念。

这一新的时代之所以被看作为有异于所有过去的历史时期,就在于它是以彻底决裂于过去为基础的;崭新的、史无前例的社会境况——包括政治、经济和文化——使资产阶级法国在本质上同以往一切法国的社会形态区分开来了。对我们来说,最常用以说明这种决裂意义的词就是“现代性”。它与本文中的讨论的相关之处在于,不管如何界定现代性,它总是要求人们深刻地意识到文化的滞后性。走向现代和融入大革命,正意味着把过去体认为与当下的社会秩序相斥的东西。现代人就是那些在古老的和传统的世界被推翻之后登上舞台的人们。他们本质上都来之迟矣,用一种晚辈的眼光回视经历了许多世纪的封建制;他们的体验都基于生之晚兮这一基本事实上。

对本书涉及的每一个早期的现代画家来说,过去与现在不再有任何明确可辨的连续性;他们的作品也弥满了同过去的诸种艺术风格相断绝的情绪。我们最先讨论的大卫,兴许是最一目了然的例子。在大革命之前,大卫属法兰西学院的产物;在他作于十八世纪八十年代以前的作品里,我们可以发现,他是用一系列相当正统的风格策略把此大师的风格与彼大师的风格对峙起来,支持此权威(如普桑和希腊——罗马艺术),反对彼权威(如宫廷风格和罗可可)等等。从其早期的作品看,他显然是一个很有天分的画家,但对他的第一幅杰作《霍拉蒂之誓》来说,则要完全刮目相看了。在这一作品中,他使图象全然褪尽了宫廷风格、贵族画家弗拉戈纳尔(Fragonard)和布歇尔(Boucher)的痕迹,从而强有力地回归到希腊和罗马艺术的“纯净性”。这种风格上的净化直面于欧洲仅存的最古老的作品——古代的雕像(而不是绘画,因为只有希腊和罗马的雕塑艺术才留存至今;油画与壁画却几乎荡然无存了)。他的意愿就是要回到源头,回到最少受到几百年以来被颓废和浮华所侵蚀的

楷模。大卫在风格上的变革显然是和大革命时期的政治联系在一起的。他参与了大革命时期的“极左派”，热衷于政治，投票决定处决国王，为废除美术学院推波助澜，并且多年以来为大革命本身担任文化部长（或宣传部长）。从其大革命以来的作品看，大卫对旧王朝时期的艺术传统采取一种既拒绝又加以纯化的态度：为了劝勉他的观众参与伦理以及政治活动并且摒弃一己的快乐而去履行公民不可动摇的职责，他在画布上去掉了所有装饰性和奢侈的痕迹，替而代之的是那些在那时与共和制的希腊和罗马政治文化相关的克俭和自我牺牲精神。

大卫的弟子安格尔的情况则要复杂得多。首先是辈份不同：大卫属于发动大革命的一代，而安格尔则是继承大革命。大卫不断地鼓动观众与过去相决裂从而建立一种新的平均主义的秩序，而到了安格尔那儿，这种决裂早已是大功告成。安格尔绝对是一个晚辈：不仅生于旧王朝时期终结以后，而且也晚于大革命结束之后才诞生。或许没有一个欧洲十九世纪的艺术家会如此强烈地体会到这种生之晚矣的意味，而且在他以《荷马的神话》一画描绘西方的艺术史时，这一历史就象是急转直下的衰落：从希腊和罗马的灿烂辉煌到次而为之（尽管依然给人灵感的）文艺复兴时期的画家拉斐尔的作品，再到现代更不起眼的人物以及画幅底部聚集的微不足道的生灵……饶有意味的是，安格尔甚或不让他的同代人进入他笔下的图象：仿佛现代艺术几乎不足挂齿。

在此同时，安格尔由于能认识那种始于西方第一位诗人荷马而终结于十八世纪的衰落历史的全貌而确立了对现代性的独特理解。无论是荷马还是拉斐尔都无法了解未来，但作为一个现代人，安格尔却能从头至尾地巡视整个历史。剧终之后才登场，使他获得了既无计可施而又有另辟蹊径可能性的感受。既然当下整个历史周期业已结束，作为一个现代人，他与以往所有的艺术风格就都等距离了，而且还可以自如地采纳任一风格为己所用。在西方艺术中很少有象安格尔的《拿破仑御像》那样，如此令人眼花缭乱地充满折衷的色彩，其中同时引用了希腊、罗马、拜占庭、中世纪和文艺复兴时期的种种风格。就如拿破仑完成大革命，划上一个历史性句号一样，安格尔也似乎以天赋般的才气把诸种风格连贯起来，从而为欧洲艺术史划定了一个终点。作为一个现代人，安格尔可以引用所有过去的风格；同样，作为一个现代人，他所缺的也正是自己的风格，因为艺术史已经完结而一切有待完成的东西也已经完成了。《拿破仑御像》纯为引用之作；它庆幸自身具有一种历史意义的灵活性与自我意识，并以惊人的速度和能量穿梭于世纪之间。然而，其中任何一种风格都不占上风——不象大卫那样，新古典主义风格总是凌驾于任何其他对手之上。在安格尔本人看来，构成自己现代性的东西恰恰是那种理解历史的能力，即在一种历史终结之后置身于历史之外并且超越历史。

安格尔描绘诸如此类的现代性情境时所展现的精到之处，正是本书中两个专述其创作的章节的主题。不过，我在这里只想单独提到他的《首任领事拿破仑肖像》。这是一幅频频引用中世纪后期艺术（尤其是十五世纪北欧绘画风格）的作品。但是，安格尔并非简单地注解这种古老

的风格或者抬高、装点他自己的现代之作。拿破仑画得酷似中世纪的人物；仿佛安格尔离开了自己的时代而在时间中逆行，同时也赋予拿破仑一种他可能有过的形态，似乎他生于四百多年以前。现代这一时期本身好象无以描绘这一欧洲现代的代表人物拿破仑了。引用过去便成了一切的一切——但是，这是一种当时被体认为同当下无关的过去，即因为现代性本身而与现在毫不相干的过去。安格尔好象并不想寻求自己的某种风格；他消去自我及其自身所处的时代，从而获致一种纯然引经据典的艺术。

本书最后考察的画家德拉克罗瓦最明显不过地表明了，他是尾随历史周期终结之后问世的。在他为波旁宫图书馆所作的天顶画里，他完整地展现了古代欧洲的历史风貌：从希腊文化的起源（以传说中的诗人兼音乐家俄耳甫斯为代表）一直到罗马帝国败落在北方蛮族匈奴阿提拉（他毁灭了罗马城）的军队手中为止。但是，有意思的是，俄耳甫斯和阿提拉这两个人物在德拉克罗瓦的想象中具有同等的份量。

对安格尔来说，文化过程就象是物理学中的“熵”——最初的有序状态逐渐衰变为失去能量的状态；古人高雅而又荣耀，而现代人则偏狭而又平庸。但是，对德拉克罗瓦来说，破坏性的一极——阿提拉——却具有非同寻常的魅力和力量。也许，阿提拉是一个名符其实的毁灭文明的人，但他的形象却充满了力度；德拉克罗瓦有意把他英雄化了，而阿提拉对传统的破坏也蒙上了超人的意味。对安格尔来说，现代性属于一种更为机智但可惜又低人一手的文明，因为尽管现代人理解过去的历史，对过去的文化业绩也博学多识，但是他为这种知识付出了总是要低人一筹的代价，只能是注释史册或添加附言。德拉克罗瓦则把现代性看作是对过去的剧烈而又任意的破坏——这是一种更令人不安同时也险象环生的理解。无论是对安格尔还是德拉克罗瓦来说，现代性截然有别于现代以前的文化情势和力量。不过，就在安格尔扭转过来的地方，德拉克罗瓦颂扬着现代性与过去的一切相决裂的力量，甚至要通过推翻最为人敬重的旧秩序（包括艺术）的象征，毁灭传统并开创新的历史周期。

本书阐述的是“滞后性”，也讨论了现代性以及现代的到来如何改变了人们对艺术与其历史的联系的理解。如今，现代性远远超越了十九世纪所达到的水平。对艺术以外的事物而言，现代化业已成为全球性的过程。大卫、安格尔和德拉克罗瓦都生活于一种限定了的文化圈——这是自成一体并热衷于自身文化传说、英雄以及艺术家的欧洲。现在，对我们来说，无论是在西方抑或中国，圈子的观念已经不再一仍其旧。在我们这一时代里，现代性意味着在世界的每一角落人们都感到比以往更密切地维系在一起。文化势能相互作用，而以往有限而又缓慢的文化交往——西方和它的近邻，以及中国和它的近邻——如今在我们的生活中成倍地递增和深化。在学术界，曾被文化圈意识所限定的诸种观念现在也能传播和迁移，这是从未有过的事情。尽管本书所关注的还是欧洲文化圈里的事件，但我仍希望读者会从中找到与中国绘画和画家相平行的东西。正如所有文化交流那样，有用的东西终将迈越或有可能消

除某些文化界限；无用的东西则可原封不动地置于古老的（或欧洲，或中国，或东方，或西方）旗帜下。在这种激荡人心而又无可预言的文化对话过程中，翻译发挥了重要的作用。所以，我十分感激本书的译者丁宁，同时衷心祝福中文版的读者们。

诺曼·布列逊
于哈佛大学
一九九三年九月

原序

本书旨在讨论体现在大卫(David)、安格尔(Ingres)和德拉克罗瓦 [xvii] (Delacroix)这三位法国画家的创作中的传统问题。它并不想面面俱到地描绘这些画家的成就,或在任何包罗万象的意义上记叙他们的创作,而是要探究大卫、安格尔和德拉克罗瓦对自身在艺术传统中所处地位的感受以及与此感受打交道的种种方式。在这些艺术家的丰硕成果里,我选择了那些在我看来最能说明他们对传统的个体反应以及他们为传统所出的诸种难题而给予的高度个性化答案的作品。不过,即使是在这样限定了的范围里,我还不得不对许多我想要纳入的作品略而不论了,大卫、安格尔的肖像画以及德拉克罗瓦的架上画(easel painting)等即是明显的例子。在这种情况下,省略的做法总会伴有足以令人痛苦和抱憾的东西。我只能在讨论时要求读者去思考那些业已涉及了的作品,而不再去一一说明尽管我本人也已充分意识到的种种略而未论的作品。我希望读者会通过那些讨论到的作品深化自己对那些未被论及的作品的一系列看法。

在第一章里,我提出的疑问是,传统在什么意义上才是一个问题呢?我觉得对绝大多数的观赏者乃至艺术史家来说,传统是给人们的活动和庆典提供种种理由的。但是,对艺术家来说,他要么由于模仿过去时代的艺术而受约于某种风格的共性(比如新古典主义的风格共性),要么觉得自己在传统的位置上只是一个晚辈,或者两者同时兼而有之;由此,传统就可能显出一副不那么宽大为怀的面目了。传统会对这个作为画家的人(即一个把从未见过的东西奉献出来的人)进行自我界定的基础构成威胁。在这里,我的看法从W·J·培特(Bate)和布卢姆(Harold Bloom)所撰写的那些属于文学史的著作里得益匪浅,尽管我总是认定文学是一种通过社会获得活的语言从而总能躲避传统重负的实践。较诸图象,传统较难对文学构成什么压力;而图象则缺乏那种去拥有任何可比拟的活的东西的途径(至少在图象诉诸大众传播之前是这样的)。在第二章里,我勾勒了大卫在早期作品中对传统的处理,我把这种处理称为转义(trope)^①。有关对转义的研究还远不是详尽靡遗的 [xvii]——也许学院派推崇的历史画以及大卫作品中所用的“变通”传统的种种策略远比我所确定的要多得多;但转义的概念很是有用,它使人们转而觉察到大卫的一种与日俱增的痴迷,即一方面(在处理其叙述材料时)注意有关转换或夺取人的视觉的规律,另一方面(在处理艺术遗产时)则关注有关转换或夺取艺术化了的视觉的规律,而后一种视觉会逐渐地与过去的艺术认同。上述两种视觉夺取力量的相互作用正是第三章中有关《霍拉蒂之誓》一画讨论中的问题。

由于大革命的岁月会把传统本身的兴衰暂时搁在一边,所以毫无

^① 转义,也可译为通变、变通等;似可参证中国古代美学中“旁依博喻”之类的说法。——译者注。

疑问在随之而来的折衷主义、好古主义和风格迭合的潮流中,“渊源”问题会重新成为中心话题。这首先就体现在奎耶(Quai)^①以及追随者们的理论焦虑中,也在安格尔的早期创作中显得尤为突出。安格尔对奎耶所提出的诸种问题都设想了前所未有的解法。我在第四章有关拿破仑和里维埃一家的肖像画的讨论中,则试图寻求传统地位的转变或它的新作用,安格尔在这种传统中有意地强化了他在绘画中对过去的援引,但是到最后又能声称他的图象就是他自己的独一无二的创造。这种策略使他的绘画有奇特的空洞感或自我架空的意味。在第五章,我追究的是这种策略在宫女画、“资产阶级的”肖像和主要的 tableaux d'histoire (历史画)中所造成的某些结果。我指出,在安格尔那里,当创造崭新而又独特的图象这一曾受着传统威胁的欲望终于同它的手(即传统)齐心协力时,传统就为其自身所设的难题提供了征服性的手段;传统和欲望交相为济是借助某种极其老到、含而未露并且自我解构的技巧而达到的。至于德拉克罗瓦在波旁宫图书馆所作的组画,则显然是另一种格局了:德拉克罗瓦与其是把文化遗产塑造成一种累积的份量,还不如说是把它当作一种前文化或反文化的力量的转型,他把作为成果的文化改变成了作为过程的文化,与此同时,他也把这种“动态的”观念应用到对文化传统的阐述上,从而为作为整体的组画所设定和预想的观照带来了意想不到的效果。

本书是一个大型研究计划的第三部分,该计划的总体目标是要对那种和艺术史相关的有关绘画是一种“符号的”艺术的见解加以烛幽发微。我不敢说我对这一见解的含义已发挥得淋漓尽致了。在《语词与图象》中,我考察的是绘画作为符号事实的可能性,这样绘画不仅可以从图象的或风格的方面加以描述,而且也可以从叙述分析和叙述史的角度加以把握。在《视觉与绘画》中,我则反驳了绘画源自知觉并可以以知觉为核心加以分析的看法。该书作为研究计划的第二部分阐明了绘画是一种不能呈现“本真的”知觉的活动,但在古典的、写实的体系中绘画却被看作知觉的重现。在我看来,绘画所否认的是一种“外向的”观察方法,即越过再现而去注意与再现相对应的现实;它似乎越来越明显地提出这样的问题:再现达到了何种自我指涉的程度;而再现的意义也并不在知觉中,而是在于再现本身。这种考虑把我引向了有关传统及其理解的问题的前沿,而此类问题不仅仅是美学家们所讨论的对象,而且也是和画家本人的实践相关联的。有些人希望此画即彼画,同时又害怕如此;本书正是对绘画在这些人手中将会变成什么而作出的一种分析。

[xix]

① 奎耶(约 1779 年—1804 年),法国画家。——译者注。

致 谢

本书实际上应归功于两所机构,没有它们的资助我几乎写不成这本书的,剑桥的国王学院提供的研究员基金使我得以完成一个本书作为其中第三部分的研究计划;^① 不列颠学院的慷慨则使几次在英国以外的重要实地考察变为现实。 [xxi]

在本书的写作过程中,我幸蒙许多人的襄助,那些和我在许多场合讨论过与本书内容直接或间接有关的同事和友人中,我要特别感谢约翰·巴雷尔(John Barrel)、阿妮塔·布鲁克纳(Anita Brookner)、迈克尔·卡米尔(Michael Camille)、拉纳·卡巴尼(Rana Kabbani)、苏·卡普勒(Su Kappeler)、约瑟夫·柯纳(Joseph Koerner)、玛格丽特·品达(Margaret Pinder)、马丁·鲍尔斯(Martin Powers)和托尼·坦纳(Tony Tanner)。我还得感谢麦尔科姆·鲍伊(Malcolm Bowie)、安妮·凯夫(Annie Cave)和特伦斯·摩尔(Terence Moore),他们细读了本书的手稿。莫里斯·塞库莱兹(Maurice Sécullaz)和让·博德里·德·沃(Jean Baudry de Vaux)慷慨地提供了波旁宫里德拉克罗瓦画作的照片。

作者与出版者感谢下列各处允准本书印制插图:伦敦国立美术馆理事会(图 1、11、69、97、99);伦敦曼塞尔藏画馆(图 2、6、7、12、58、66、68);巴黎卢浮宫(图 3、15、18、24、25、28、29、32、33、38、40、41、42、48、49、55、56、57、59、60、61、64、65、70、74、75、76、78、85、86、87、88、91、92、93、98);罗马梵蒂冈博物馆(图 4、5);米兰的波尔提一帕佐里博物馆(图 8);波士顿的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆(图 9);华盛顿史密斯学院佛列尔美术馆(图 10);波莱藏画馆(图 13);爱丁堡国立苏格兰美术馆(图 14);巴黎的小王宫博物馆巴里斯别墅(图 16);巴黎的国立图书馆(图 17、39、45、46);明尼阿波利斯艺术学院(图 19);巴黎的国立高等美术学院(图 20、22);伦敦的维特图书馆(图 21);马赛美术博物馆(图 23);利物浦的沃尔克美术馆(图 26);里昂美术博物馆(图 27);维也纳的阿尔贝蒂纳藏画馆(图 34);乌比诺马尔凯艺术和艺术史摄影馆(图 35);布鲁塞尔的皇家美术馆(A. C. L. 布鲁森尔版权,图 36、37);巴黎的卡纳佛莱博物馆(图 37、47;吉罗东摄);伦敦大英博物馆管理会(图 43);汉堡美术馆(图 44);列日现代美术馆(图 50);华盛顿国立美术馆塞缪尔·H·克莱斯藏画室(图 51);尚提利贡德博物馆(图 52、62;吉罗东摄);巴黎的军事博物馆(摄影版权;图 53、54);南次的美术馆(图 63、94、95);普罗旺斯的马尔特宫格拉内博物馆(图 67);华盛顿的国会图书馆(图 71);哈佛大学福格美术馆(图 72);巴尔的摩的沃尔特美术馆(图 73);巴黎 SPADEM 摄影档案馆(图 81、82、83);圣保罗美术馆(图 84);贝约纳的波拿博物馆(图 90);纽约的佛利克藏画馆(图 96);巴黎时代出版社(图 100—122)。 [xxii]

第三章曾单独刊于《法国研究》,本书中略有修改。

^① 即由《语词与图象》、《视觉与绘画》和本书所构成的研究项目——译者注。

目 录

中文版序	(1)
原序	(7)
插图目次	(9)
致谢	(13)
第一章 传统及其缺憾	(1)
第二章 大卫与继承的难题	(29)
第三章 凡间的视域:《霍拉蒂之誓》	(58)
第四章 视觉的延宕:安格尔在大卫画室	(79)
第五章 传统与欲望	(115)
第六章 波旁宫图书馆:欲望和超越	(162)
跋	(196)
索引	(198)
译者后记	(201)

插图目次

原文页码

- 1 让—奥古斯特—多米尼克·安格尔:《穆瓦蒂西尔夫人》(局部);伦敦,国立美术馆。 2
- 2 《赫拉克勒斯和未成年的忒勒浮》(局部);赫库兰尼姆壁画,罗马复制品;拿不勒斯,国立博物馆。 3
- 3 欧仁·德拉克罗瓦:《但丁和维吉尔横渡冥河》(局部);巴黎,卢浮宫。 3
- 4 《眺望楼的身躯》;罗马,梵蒂冈博物馆。 4
- 5 米开朗琪罗:选自西斯廷教堂的人体画;罗马,梵蒂冈博物馆。 5
- 6 乔托:《受难基督》(十字架画中的局部);佛罗伦萨,S·玛丽亚·诺凡拉。 11
- 7 奇马布埃:《受难基督》(十字架画中的局部);阿瑞佐,S·多明尼可。 12
- 8 安东尼奥·波拉伊奥:《一个夫人的肖像》;米兰,波尔提—帕佐里博物馆。 16
- 9 相传是为宫廷画圣母诞生图的大师所作:《一个夫人的肖像》;波士顿,伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆。 17
- 10 相传是郭熙所作:《溪山秋霁图》;华盛顿,佛列尔美术馆。 27
- 11 提香:《巴克科斯和阿里阿德涅》;伦敦,国立美术馆。 28
- 12 安东·拉斐尔·门斯:《帕耳那索斯》;罗马,阿尔伯尼别墅。 29
- 13 本杰明·韦斯特:《捧着格尔曼尼库斯骨灰的阿格瑞皮娜》;北安普敦,波莱藏画馆。 30
- 14 加文·汉密尔顿:《安德洛玛刻哭悼赫克托耳之死》;D·居内可刻制,爱丁堡,国立苏格兰美术馆。 31
- 15 雅克—路易·大卫:《马尔斯和密涅瓦的较量》;巴黎,卢浮宫。 34
- 16 大卫:《塞涅卡之死》;巴黎,小王宫。 39
- 17 根据让—弗朗索瓦—彼尔·佩雄《塞涅卡之死》刻本;巴黎,国立图书馆。 40
- 18 佩雄:《赛蒙和米太亚德》;巴黎,卢浮宫。 41
- 19 普桑:《格尔曼尼库斯之死》;明尼阿波利斯艺术学院。 42 [xi]
- 20 大卫:《安提奥库斯与斯查冬妮卡》;巴黎,国立高等美术学院。 43
- 21 根据彼德罗·达·科尔托纳《安提奥库斯与斯查冬妮卡》刻本;伦敦,维特图书馆。 44
- 22 与20同。 48
- 23 大卫:《圣·洛克为鼠疫受害者求情》;马赛,美术博物馆。 51
- 24 普桑:《圣母出现在圣·詹姆斯大帝面前》;巴黎,卢浮宫。 52
- 25 大卫:《求乞的贝利撒》;巴黎,卢浮宫。 54
- 26 普桑:《与佛西翁遗孀收集的骨灰共存的风光》;利物浦,沃尔克美术馆。 55
- 27 让—巴蒂斯特·格勒兹:《女施主》;里昂,美术博物馆。 56

28	格勒兹:《醉鬼回家》;巴黎,卢浮宫。	57
29	格勒兹:《塞维勒和卡拉克拉》;巴黎,卢浮宫。	58
30	根据列奥那多《单眼透视图》(选自《列奥那多·达·芬奇的文学作品》,J·P里希特编;伦敦,1939年版,第1卷第150页)。	65
31	视觉间距图。	68
32	大卫:《霍拉蒂之誓》;巴黎,卢浮宫。	71
33	大卫:《侍从官给布鲁图斯抬来两儿子的尸体》;巴黎,卢浮宫。	72
34	大卫:《霍拉蒂之誓》素描;维也纳,阿尔贝蒂纳藏画馆。	73
35	彼艾罗·达拉·弗兰切斯卡:《理想城》;乌比诺,国立美术馆。	76
36	大卫:《马拉之死》;布鲁塞尔,皇家美术馆。	83
37	无名氏:《在科德列尔教堂举行的马拉葬礼》;巴黎,卡纳佛莱博物馆。	86
38	大卫:《网球场的宣誓》;巴黎,卢浮宫。	87
39	福路艾斯特:《网球场的宣誓》刻本;巴黎,国立图书馆。	87
40	大卫:《萨宾妇女的调停》;巴黎,卢浮宫。	89
41	同上(局部)	91
42	大卫:《列奥尼达斯在特摩比勒》;巴黎,卢浮宫。	92
43	约翰·弗拉克斯曼:《特洛亚人抓获被弑者》;伦敦,不列颠图书馆。	93
44	让-巴蒂斯特·勒尼奥:《自由或死亡》;汉堡,美术馆。	97
45	彼尔-保罗·布鲁东:《平等》;科比厄刻本;巴黎,国立图书馆。	98
46	大卫:《水罐军》;巴黎,国立图书馆。	98 (xii)
47	大卫:《法国人民的胜利》;巴黎,卡纳佛莱博物馆。	99
48	大卫:《卢森堡的景色》;巴黎,卢浮宫。	99
49	让-詹曼·德鲁埃:《曼列乌斯在明多诺》;巴黎,卢浮宫。	101
50	安格尔:《首任领事波拿巴》;列日,现代美术馆。	102
51	大卫:《书房里的拿破仑》,华盛顿,国立美术馆。	105
52	安格尔:《二十四岁自画像》;尚提利,贡德博物馆。	108
53	安格尔:《拿破仑御像》;巴黎,残疾宫,军事博物馆。	111
54	安格尔:同上(局部)。	114
55	大卫:《杰昂三妇人》;巴黎,卢浮宫。	115
56	安格尔:《菲利贝尔·里维埃肖像》;巴黎,卢浮宫。	117
57	安格尔:同上(局部)。	117
58	拉斐尔:《椅中圣母》;佛罗伦萨,彼第宫。	118
59	安格尔:《里维埃小姐肖像》;巴黎,卢浮宫。	120
60	拉斐尔:《美丽的园丁》;巴黎,卢浮宫。	121
61	安格尔:《里维埃夫人肖像》;巴黎,卢浮宫。	122
62	安格尔:《德芒赛夫人肖像》;尚提利,贡德博物馆。	126
63	安格尔:《塞松纳夫人肖像》(局部);南次,美术博物馆。	127
64	与59同(局部)	128
65	安格尔:《瓦尔宾松的浴女》;巴黎,卢浮宫。	131
66	拉斐尔:《勒·福娜瑞纳》;罗马,国立古代美术馆。	132

- 67 安格尔:《朱庇特与忒提斯》;普罗旺斯,格拉内博物馆。 134
- 68 选自神秘山庄的壁画;庞贝。 135
- 69 安格尔:《俄狄甫斯与狮身人面像》(局部);伦敦,国立美术馆。 135
- 70 安格尔:《大宫女》;巴黎,卢浮宫。 137
- 71 阿契约·雷维耶:《大宫女》刻本(1851年);华盛顿,国会图书馆。 138
- 72 安格尔:《宫女和女奴》;麻省剑桥,福格美术博物馆。 138
- 73 安格尔:《宫女和女奴》;巴尔的摩,沃尔特美术馆。 139
- 74 安格尔:《路默勒斯战胜阿克隆》(局部);巴黎,卢浮宫。 140
- 75 大卫:《萨宾妇女的调停》(局部)。 140 [xiii]
- 76 大卫:《雷加米埃夫人》;巴黎,卢浮宫。 141
- 77 大卫:《被维纳斯卸械的马尔斯》;布鲁塞尔,皇家美术馆。 142
- 78 安娜—路易·吉洛德·德·卢西—特利欧松:《恩底弥翁的睡梦》;巴黎,卢浮宫。 143
- 79 安格尔:《宫女和女奴》草稿;英国私人收藏。 143
- 80 安格尔:《拉斐尔和勒·福娜瑞纳》;美国私人收藏。 145
- 81 毕加索:《第314号》(1968年9月5日第1幅),选自《347系列》;巴塞罗那,毕加索博物馆。 146
- 82 安格尔:《路易十三的誓言》;蒙托邦,大教堂。 148
- 83 与82同(局部) 150
- 84 安格尔:《披蓝纱巾的圣母》;圣保罗,美术馆。 151
- 85 安格尔:《圣母和圣体》;巴黎,卢浮宫。 151
- 86 安格尔:《荷马的神化》;巴黎,卢浮宫。 153
- 87 安格尔:《土耳其浴室》;巴黎,卢浮宫。 156
- 88 安格尔:《斯塔默蒂一家》;巴黎,卢浮宫。 158
- 89 安格尔:《M·勒勃朗先生》;出处不详。 159
- 90 安格尔:《保罗与弗兰西斯卡》;贝约纳,波拿博物馆, 160
- 91 大卫:《夏尔格兰夫人肖像》;巴黎,卢浮宫。 161
- 92 大卫:《塞里西亚夫人肖像》;巴黎,卢浮宫。 162
- 93 安格尔:《马科特·德·圣·玛丽夫人肖像》;巴黎,卢浮宫。 164
- 94 安格尔:与63同,全画。 165
- 95 安格尔:与63同。 166
- 96 安格尔:《奥松维约伯爵夫人肖像》;纽约,佛利克藏画馆。 168
- 97 安格尔:与1同,全画。 170
- 98 拉斐尔画室:《阿拉贡的乔安娜》;巴黎,卢浮宫。 171
- 99 安格尔:与97同(局部)。 174
- 100 波旁宫国民议会图书馆全貌;巴黎。 179
- 101 德拉克罗瓦:《俄耳甫斯驯化希腊人》;巴黎,波旁宫。 180
- 102 德拉克罗瓦:《阿提拉毁灭意大利和艺术》;波旁宫。 181
- 103 德拉克罗瓦:《士兵谋杀阿基米德》;波旁宫。 183
- 104 德拉克罗瓦:《亚历士多德描绘亚历山大送来的动物》;波旁宫。 185