

美术史与观念史

范景中 曹意强 刘 赦 主编

XII

南京师范大学出版社

南京师范大学“十五”“211工程”资助项目

HISTORY
OF ART
AND
HISTORY
OF IDEAS

美术史与观念史

范景中 曹意强 刘 赦 主编

XII

南京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术史与观念史 / 范景中, 曹意强, 刘赦主编. —南京: 南京师范大学出版社, 2011. 7

ISBN 978-7-5651-0425-1/J · 127

I. ①美… II. ①范… ②曹… ③刘… III. ①美术史—世界—文集 IV. ①J110. 9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 131452 号

书 名	美术史与观念史(XII)
主 编	范景中 曹意强 刘 赦
责任编辑	何黎娟
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598077(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京理工大学印刷照排中心
印 刷	扬中市印刷有限公司
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
印 张	25.25
字 数	380 千
版 次	2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷
印 数	1—1 500 册
书 号	ISBN 978-7-5651-0425-1/J · 127
定 价	108.00 元(XI、XII)

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

目 录

邵 宏

艺术史与观念史五论/1

颜 勇

魏晋以前中国色彩观析论/80

祁小春

略说《平安帖》/109

易东华

楮墨金石——宋代金石旧本的鉴藏/118

林 霄

祝允明书法真伪标准讨论/135

封治国

项元汴年谱/178

艺术史与观念史五论

邵 宏

一 古代西方的“艺术”概念

学者们普遍认为,约公元前 1050 年出现的腓尼基[Phoenician]字母,在与埃及象形文字[Hieroglyphic writing]结合之后便产生了希腊字母。¹希腊字母是约公元前 1000 年在希腊发展起来的文字体系,是现代欧洲一切字母的直接或间接的祖先。希腊字母的一支卡尔西迪[Chalcidian]字母,可能在公元前 8 世纪衍生出意大利埃特鲁斯坎[Etruscan]字母;到了公元前 6 世纪,由埃特鲁斯坎字母又发展出拉丁字母[又称罗马字母]。

约从公元前 7 世纪始,赫西奥德[Hesiod]的《神谱》[Theogony]和《工作与时日》[Works and Days],以及荷马[Homer]的《伊利亚特》[Iliad]和《奥德赛》[Odyssey]以文字的方式出现,标志着希腊文有别于早期记录功能的描述功能日益强大。不久,希腊文中便出现了 τέχνη[tekhne]这个词来表示“艺术”。不过,当希腊的作者们开始把艺术与自然[physis]相对时,他们考虑的是人类的一般活动。换言之,“tekhne”在相当长的时期里指的是我们常称作工艺或科学的所有人类活动。就如西方医学之父希波克拉底[Hippocrates][ca. 460 B.C.—377 B.C.]的名言:“σ βίος βραχύ, ἡ δὲ Τέχνη μακρὴ”²[生命短暂,艺术长存],他实际想说的是医术。之后拉丁文里也出现了与 tekhne 相对应的词 ars,这个英文 art 的原型词也与 tekhne 的所指相同,并不具有 18 世纪以来的词义。但无论 tekhne 的词义所指为何,西方对于艺术的讨论也从希腊语成为一种文学语言[literal language]之后不久便开始了。

(一)

正如西方文化史的源头要追溯到柏拉图那里一样,西方艺术史学的源头也是来自柏拉图。

英国哲学家罗素曾经将柏拉图和亚里士多德在西方思想史中的地位做过比较,柏拉图和亚里士多德是古代、中古和近代的一切哲学家中最有影响力的人;在他们两个人中间,柏拉图对于后代所起的影响尤其来得大。我这样说有两个原因:第一,亚里士多德本人就是柏拉图的学生;第二,基督教的神学和哲学,至少直迄 13 世纪为止,始终更是柏拉图式的,而非亚里士多德式的。³

柏拉图出身于雅典的贵族阶级,早年受过很好的教育。大约在公元前 400 年的时候,柏拉图在雅典的郊外拥有了一座花园,并在这座花园里办了一个名叫 *akadēmīā* 的学校,英文译作 *Academy*,汉语译作学园,又作学院。柏拉图就是在这所学园里讲授他的哲学的。柏拉图的学园历时 900 多年,在公元 529 年被拜占庭皇帝查士丁尼一世[Justinian I][483—565]关闭。至今西方的美术学院大都沿用 *Academy* 一词,以及 19 世纪以来“学院派”变成艺术上墨守成规的同义语,都可看作是柏拉图的学院制度对艺术学科的影响。据说,年轻时的柏拉图曾接受过艺术家的教育,这点可以从他善于援引艺术事例阐述他的理论得到证明。他在早期的《伊安篇》[*Ion*]里写道:

你遇见过这样一个人没有,他只长于判别阿格劳芬的儿子波吕格诺特的好坏,不会判别其他画家的好坏;……再说雕刻,你遇过这样一个人没有?他只长于鉴定墨提安的儿子代达罗斯、潘诺普斯的儿子厄庇俄斯、萨摩人忒俄多洛斯之类雕刻家的优点,可是拿其他雕刻家的作品给他看,他就要打瞌睡,茫然无话可说。⁴

柏拉图是在借苏格拉底之口讨论“有共同一致性的技艺[tekhne]”时说的这番话,按照他在上下文里所表达的观点,“技艺”才是批评的共性标准。从这里我们可以看到后世艺术史写作中最古老的“技术论”的源头。也是在《伊安篇》里,柏拉图借苏格拉底的口说:“诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得到灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话。”⁵柏拉图的这段话,则被解释为有关“灵感”[inspiration]的经典言论和来源。

在稍后一些的《会饮篇》[Symposium]里,柏拉图的一段描述应当对研究西方艺术赞助史有很大的帮助:

他活像雕刻铺里摆着的那些西勒诺斯[希腊神话中的林神之一Silenus,译者注]像,雕刻家们把他们雕成手执管笛,身子由左右两半合成,如果打开,你会看见里面隐藏着神像。⁶

这里记述的雕刻铺,十分具体地描述了古希腊时期的艺术生产情形。对于今天的艺术社会学研究而言,它具有文献性意义。而之后他在《理想国》[Republic]里的一段话,应当是18世纪的温克尔曼[Johann Joachim Winckelmann][1717—1768]所忽略的:“打个比方,譬如我们要给一个塑像画上彩色,有人过来对我说:‘你为什么不把最美的紫色用到身体最美的部分——眼睛上去,而把眼睛画成了黑色的呢?’”⁷因为如果温氏注意到这种记载,想必不会用“高贵的单纯,静穆的伟大”来赞美希腊雕刻了。

有一点我们必须明白,像他的同代人一样,柏拉图并没有什么言论来讨论我们今天所理解的“艺术”[Art]。正如我们所知,在古希腊文化里,与艺术最接近的概念是“技艺”[tekhne]。这个“技艺”与我们今天的“技术”概念相近。柏拉图将技艺看作是一种有意识、有计划性和有目的性的行为,某种完全不同于自然发生的事物。自然的事物是没有驱动力、没有意识力量左右而仅仅发生了的东西。然而,柏拉图似乎并不是围绕着技艺来建构有关艺术的学说的,他更强调“摹仿”[μίμησις, mimesis]的意义。“摹仿”,在其最直接的意义上讲是对自然的复制,但对柏拉图而言,自然

中的事物只是它们真实本体的映像。他相信存在着普遍的本质,他称这种普遍的本质为真、善、美。尽管真、善、美都是非物质的,但却是终极的实在,而其他所有现象都必须受终极实在的检验。在柏拉图看来,所有事物都依据与真善美的亲疏关系而被分成不同等级。“摹仿”,因其最终结果是图像,所以它只是反映而非有终极实在。尽管再现性作品是由绝对实在所派生出来的,但它又远离了绝对实在,它只是对绝对实在的暗示,是一种启发、唤起和影子。因此在艺术作品中没有真实性可言。柏拉图对艺术的态度表明,他的真善美只关涉认识论与伦理学,与其后的美学没有任何联系。

从史学史的角度来看,希腊人虽然不是记录人类史实的第一人,却是批判史实的第一人。换言之,他们首创了史学。⁸所谓史学首先指的是对待历史变化的看法。在希腊人那里,他们最初是这样看待历史变化的:

正如树叶荣枯,人类的世代也如此,秋风将枯叶撒落一地,春天来到,林中又会滋生许多新的绿叶,人类也如是,一代出生一代凋谢。⁹

荷马以有机体盛衰循环的比喻表述的历史决定论,在柏拉图那里便被方便地用在了他的理论中。在《理想国》里他借苏格拉底之口讲道:

一个建立得这么好的国家要动摇它颠覆它确是不容易的,但是,既然一切有产生的事物必有灭亡,这种社会结构当然也是不能永久的,也是一定要解体的。情况将如下述。不仅地下长出来的植物,而且包括地上生出来的动物,它们的灵魂和躯体都有生育的有利时节和不利时节;两种时节在由它们组合成环转满了一圈时便周期性地来到了。¹⁰

柏拉图在其他的著述中也一直坚持这种循环论学说。他在《政治家篇》[*Politicus*]里用这种方式描写了伟大年代的周而复始;而在《蒂迈欧篇》[*Timaeus*]里他进一步将人类历史分为两个阶段,共经历 72 000 年。在前 36 000 年里,由于造物主的控制,人类才不致退化;而在后 36 000

年中,由于造物主的控制日渐松弛,人类不断走向堕落,最后陷于大混乱。在《法律篇》[*Laws*]里,他也应用这一学说解释波斯帝国的灭亡。总之,柏拉图的这种悲观循环论通过他的国家学说得以广泛传播,从而给西方艺术史学提供了一个最便捷和经典的模式。“艺术发展的历史中,有一个冥冥在上的造物主操纵着它”,这种最古老的艺术史观一直延续到今天,足以见柏拉图历史学说的深远影响力。

由于缺乏历史感,我们曾将柏拉图的“理念说”与 19 世纪才产生的“典型说”相联系。《理想国》第五卷中有段文字曾汉译作“假如画家画一幅美得绝无仅有的人像的典型”,¹¹这句译文便成了“典型论”的滥觞。如果去读读标准英译本的话,大概便不会这么地冒失了。“... an artist who has painted a beau ideal of human beauty”,¹²这句话完全与“典型”无关,它可以译作“画一个理想的美男子”¹³。郭斌和、张竹明两位先生依据 Loeb 古典丛书本希腊原文和牛津版 Jowett & Campbell 的希腊原文汉译,英译本也是以这两个源语本为母本,由此而知,“a beau ideal of”并不与“典型”有着必然的关联,也与我们所理解的“现实主义”或“浪漫主义”没有什么渊源,它只构成了一个形容词组而已。

实际上,柏拉图的“理念”论或者说“形式”论[the theory of Ideas or Forms]的关注点就是形式的问题。¹⁴他认为,可见世界不依赖时空、无法为感觉所把握的本质在于它是“用形和数”建立起来的。立方体相当于土,四面体相当于火,正八面体相当于气,正二十面体相当于水。他还说:第五种是正十二面体,是接近球体的形式,被造物主用于设计作为整体的宇宙。¹⁵于是,由埃及人发明、希腊人完善的几何学到了柏拉图手中便被用于演绎推理出一个几何图形的、摒弃时空的抽象世界。

至于柏拉图对艺术家的态度,他在《理想国》第十卷里表达得十分明了。当时的智者曾提出,要把诗人和画家的地位置于哲学家之上,而柏拉图则通过论述绘画或雕刻与原型分离的问题,反对智者们的观点。他认为,只有哲学家而非诗人或艺术家,才能通过对话的方式传达神的形式。为了证明这一点,他以“床”为例:首先,有一个普通的“床”的理念,那

是存在于形式王国里的完美的“床”。工匠则是制造特殊与具体的床,这个具体的床可被使用却并不完美;因为它会受到改变,在制作过程中会出错,它会是不舒服的床,它会被弄得乱糟糟的或被毁坏。当然,无论如何粗陋,工匠毕竟分享了原始的理念,因为他知道“床”是什么以及如何制造它。但在另一方面,画家也许知道如何去画一张床,却不一定知道如何去造一张床;他对床的二维再现仅仅是对摹仿品的摹仿。因为工匠是对存在于形式王国的“床”的理念的摹仿,而画家则是摹仿工匠的摹仿品,因此画家离实在便隔着两层。由于画家远离实在真理,他的地位就比工匠还低,并且他还是个危险的幻觉与欺骗制造者。根据他们“不诚实”的表现,柏拉图将艺术家逐出了理想国。¹⁶

(二)

作为柏拉图的弟子,亚里士多德延续了老师的许多话题,不过在态度上要比他的老师积极得多。柏拉图在国家学说中所体现的比附生物有机体的循环论,亚氏轻易地将之用于艺术发展史中去了。在专门阐述诗歌理论的《诗学》[*Poetic*]里,他不失时机地采用了老师的历史观念描述悲剧:“悲剧缓慢地成长起来,每出现一个新的成分,诗人便对它加以改进,经过许多演变,在具备了它的自然属性以后停止了发展。”¹⁷由此柏拉图的循环论经过亚氏而被后世学者确立为看待艺术历史的基本观念。不过,亚氏的转述却多少带有“进化论”的倾向,因为他所谓“自然属性”其实就是他在《政治学》里解释的,“事物的自然就是目的;……终极因和目的是至善,自足便是目的和至善”。¹⁸

同样,亚里士多德对待“摹仿”的态度也要比他的老师积极。在亚里士多德看来,艺术有一种双重性的功能,它既超越自然,又摹仿自然。因此,摹仿不在于用艺术去简单地再现事物的感性现象,相反,它必须表现它们内在的真实。在解释艺术的产生原因时,亚氏认为其与人的天性有关。“首先,从孩提时候起人就有摹仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最擅摹仿,并通过摹仿获得了最初的知识。其次,每个人都能从摹仿

的成果中得到快感。”¹⁹ 亚氏从认识论和心理学的角度如此这般积极地赞颂摹仿和艺术，而用一整部《诗学》来讨论艺术便成了他值得一为的事。亚氏在这部著作里也针对艺术的“真实性”这一伦理学问题给出了著名的定义：“诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于可能发生的事，即根据可然或必然性的原则可能发生的事。”²⁰

亚里士多德的贡献不仅仅在于以积极的态度继续老师的话题，更在于他对老师未涉猎的学科作出系统的论述。柏拉图在《高尔吉亚篇》[*Gorgias*]中对修辞学表现出强烈的厌恶感，从不承认它是一门科学，而总是把它归为技艺。但是亚氏则从智者们那里继承了这笔遗产，并将修辞学包含在他所讲授的各门科学之内，认为它是一门近似辩证法的艺术论，是伦理学和政治学的补充。亚氏通过所著的《修辞学》和《诗学》，为西方艺术理论的表述提供了一套有效的术语系统。在亚氏的全集中《诗学》紧随《修辞学》的这种排序关系，说明西方传统学科序列的普通分类方法，是将修辞学视作艺术理论观念系统的学科背景。换言之，西方艺术批评中行之有效的术语，大都来自亚氏的《修辞学》和《诗学》。

亚里士多德在《诗学》里还讨论了与艺术相关的时间、空间和事件关系问题，亦即被后人归纳为“三整一律”[时间整一律、地点整一律和行动整一律]的创作原则。²¹ 在《诗学》中，亚氏明确地告诉我们希腊人在演剧时使用布景，并且将其定义为决定悲剧性质的唯一摹仿方式。²² 这表明舞台布景在当时已经被用作对事件发生的地点即空间的限定，按照亚氏的解释则是地点整一律。据此，如果将西方后世出现的风景画看作源于古希腊戏剧的舞台背景，或者说戏剧所呈现的事件才是早期风景画的文本依据，我们便在叙述风景艺术史时找到了文献的支撑。沿着这个思维路径，反观西方绘画中的透视法[perspective]这一在文艺复兴早期由身为建筑师的布鲁内莱斯基完善的风景画利器，我们一定会在古希腊罗马的剧场设计及至建筑壁画设计里发现它的踪迹。因为将建筑形制所提供的平面转换成规定事件发生的具体地点，没有既基于抽象的数学计算又追求错觉主义理想的透视法参与其间，对于企图通过二维平面再现三维空

间的画家来说是不可想象的。

亚氏在《诗学》里面提到,希腊的悲剧诗人索福克勒斯[ca. 496 B.C.—406/5 B.C.][“率先使用画景”。²³这个说法虽然已无法考证,不过据古罗马作家的记载,雅典画家阿伽萨耳科斯[Agatharcus][公元前5世纪中期或晚期]于公元前468—456年间曾为年长于索福克勒斯的另一位悲剧作家埃斯库罗斯[525/524 B.C.—458/455 B.C.]置景[painted a scene]。他在明确的区域里确定一个中心,并根据视线安排相应的线条,巧妙地使画在垂直平面上的建筑物的一些局部给人一种前进和后退的感觉。²⁴这表明阿氏是将希腊瓶绘上描画物体空间关系的“短缩法”[foreshortening],通过对建筑物的再现而较为系统地转换成关涉画面整体空间关系的透视法,并成功地运用到剧场布景上的第一位画家。维特鲁威[active in 46 B.C.—30 B.C.]在主要依据著名的希腊建筑师如赫莫琴尼[公元前3世纪]等人的著作所写的《建筑十书》[*De Architectura*]里,不仅记载了阿氏如何用透视法为剧场置景,还记录了希腊剧场置景的不同类型。悲剧的背景为王宫建筑,喜剧的背景是民居建筑,讽刺剧的背景则是山野景致。²⁵由于悲剧在希腊艺术中至高无上的地位,这可以解释为什么建筑物在西方风景画从雏形到成熟的发展中,一直是画面主要母题的原因。至少,希腊舞台布景的类型直接影响到古罗马壁画中的风景图像。

(三)

在艺术批评中,得体[*Decorum*]是古典后期特别流行于罗马的诗学和修辞学理论中的一个决定性观点。它的两个基本要求是:一件艺术品中的各种成分要相互协调;艺术品与它所反映的外部现实的各方面要相适应。克里斯特勒认为,是亚里士多德在他的《修辞学》里首先使用了这一术语。²⁶的确如此,亚氏在《修辞学》的第三卷里是这样使用“得体”的:“用语若是能表达情感和性情,并且与事实载体或题材相比之下显得协调,就称得上得体。”²⁷应该说,亚氏是在最严格的意义上使用得体原则

的。但是,这一原则却是通过罗马中期的斯多葛哲学创始人帕奈提奥斯[ca. 180 B.C.—109 B.C.]而传播的。帕氏从亚氏的《修辞学》中借用得体原则,使之与道德美[moral beauty]相联系。显然,帕氏的得体原则恢复了这一用语的原本意义。因为在亚里士多德之前,正是希波克拉底在讨论医生道德问题时首先使用了这一术语。

归于希波克拉底名下、用爱奥尼亚方言写的论文约六七十篇,在公元2—3世纪汇编成册。其中有篇题为 *Decorum* 的关于医德的文章最后说道:“such being the things that make for good reputation and decorum,…”²⁸ 作为马其顿王阿明塔[Amyntas]御医的儿子,亚里士多德应当对“得体”在作为一门艺术的医术中的用法相当熟悉,更何况亚氏的大部分科学工作都致力于有机自然界的研究。为了这一目的,他无疑利用过许多自然科学家和医学家的研究成果。因此我们有理由认为“得体”同“净化”[Katharsis]一样,同属于亚氏借用的医学术语。“净化”,按照希波克拉底的解释:人体内任何一种成分的蓄积,如果超出了正常的水平,便可能导致病变,医治的办法是通过净化把多余的部分疏导出去。²⁹ 这个术语也是通过亚氏在《诗学》中的使用而成了论述艺术功能的核心术语。

帕奈提奥斯从亚氏的《修辞学》里借用“得体”,并将其拓展成了讨论道德美的专论。然而我们却是通过罗马作家西塞罗[106 B.C.—43 B.C.]了解到帕氏的学说,西方学者普遍认为,帕氏现已失传的《论义务》[*On Duty*]正是西塞罗《论义务》[*De Officiis*]前2卷的范本。而帕氏最杰出的学生帕奥西多尼乌斯[Posidonius][135 B.C.—51 B.C.]在公元前97年定居于罗德岛,西塞罗在公元前78年在那里听过他的讲课。这种师承关系对于西塞罗终其一生将希腊观念拉丁化有着至关重要的影响。而“得体”原则也是在这种师承关系中得到伦理学和修辞学的双重范畴界定。至于“得体”在诗学中的标准地位,则是由罗马的诗人贺拉斯[65 B.C.—8 B.C.]在他被后人辑为《诗艺》[*Ars Poetica*]的书札里得以确立的。

贺拉斯在《诗艺》里将“得体”奉为艺术创作的主要原则,根据这个原则,他要求无论是画家还是诗人,不论做什么,至少要做到统一、一致。在《诗艺》的开头,贺拉斯举了画家的例子来说明什么是不得体的:

如果画家作了这样一幅画像:上面是个美女的头,长在马颈上,四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的,四肢上又覆盖着各色羽毛,下面长着一條又黑又丑的鱼尾巴,朋友们,如果你们有缘看见这幅图画,能不捧腹大笑么?³⁰

在该信札的第 153 至第 192 行里,贺拉斯又重点讨论了性格类型和得体的其他原则。他认为,所谓得体就是作品的部分与整体应该和谐统一,各细节要和谐地成为一个整体,表现出整体美。应该说,《诗艺》的主导思想就是得体原则,是贺拉斯将修辞学的得体原则引入了艺术理论之中。

但需要引起我们注意的是,与贺拉斯同时代的维特鲁威之于这一原则在艺术批评中的确立,同样具有经典性的意义。如果比较一下约成书于公元前 19 年的《诗艺》和约成书于公元前 27 年至前 23 年的《建筑十书》³¹,《诗艺》在中世纪的不为人知和《建筑十书》在中世纪一直以手抄本形式的流传,我们起码可以得出这一结论:维特鲁威与贺拉斯共同构筑了西方古典艺术批评的范畴体系。更何况《建筑十书》的体系感比《诗艺》要强得多,前者在实践领域的影响力比之后者也要持久得多。

《建筑十书》第一书第二章“建筑的基本原则”的开篇,便对建筑学的六个概念作了规定:

建筑基于秩序 [order, ordinate, τ á ξ ι ς]、布置 [arrangement, dispositio, δι á θε σ ι ς]、协调 [eurythmy, eurythmia]、比例 [symmetry, symmetria]、得体 [propriety, décor] 和经营 [economy, distributio, οίκονομία]。³²

维特鲁威是用拉丁文写作的,但在给定这六个概念的拉丁文对应词时,他对其中的三个概念又作了希腊词的补充说明。维特鲁威正处于确

立拉丁文建筑学科术语体系的初期,因此他不得不分别求助于古老的希腊文和时兴的拉丁文。从上述三个标有希腊词的概念可以看出,秩序、布置和经营,对于以拉丁文为表述语言的建筑学科而言应当是首次出现的全新术语,且作者在书中十分具体地分别指向建筑物各部分的尺度和整体比例的协调[秩序]、合适安排建筑物的各个部件[布置]³³以及对建筑材料和建筑工地的合适管理。而没有标希腊词的协调、比例和得体三个普通范畴,则主要关涉对建筑物整体外观的审美评价。³⁴这种用法无意中向我们暗示出,这三个术语应当在古典拉丁文学的写作中已具有了明确的词汇学地位。换言之,维特鲁威借用了古典拉丁文学中成熟的批评范畴来表述对建筑的审美评价,亦即,这三个术语与古典修辞学中的批评术语有着密切的关联,而“得体”则是这个评价体系中的关键概念。由此我们再反观由维特鲁威首次引入拉丁语建筑学的“秩序”、“布置”和“经营”这三个概念,以及他用“协调”和“合适”来修饰它们的做法,同样表明它们也具有古典修辞学的来源,只不过对它们的理解还得借助于古老的希腊文而已。

维特鲁威在《建筑十书》第七书中有关“壁画”的一节里,也讨论了得体原则:

这些东西既不存在也不可能存在,并且从未存在过。这是一种新趣味,它导致对拙劣艺术的有害评价战胜了真正的艺术杰出性。因为,藤萝怎能实际地支承屋顶呢?烛台怎能支承有装饰的山花墙呢?如此柔软的细茎怎能支承立于其上的雕像呢?或用这些根和茎怎能创造又是花朵又是半身像呢?然而当人们看到这些骗局时,他们不仅挑不出毛病而且欣喜若狂,并且不论这些东西中的一些方面真不真实。他们的理解能力被堕落的批评原则所蒙蔽,竟无法权威地、依据得体原则[the principle of propriety]对那些实际可能存在的事物表示认可。事实是,与实际不符的图画是不应该得到赞许的,即使它们技艺精湛,如果它们的题材缺乏必须遵守的真实原则[the principles of

reality],它们便不能被随意地视作正确的。³⁵

维特鲁威的这段话几乎与贺拉斯的那段讨论绘画的言论如出一辙,不过,贺拉斯想要引出的话题是诗如画[ut pictura poesis]这么一个对后世影响极大的文学批评概念,而维特鲁威却完整地将得体原则运用于艺术批评。也是在第七书里,维特鲁威把“得体”称作 *ratio decoris*; 合适的英译为 *rational theory of appropriateness* [理性的得体理论]。维氏将 *decor* 视作评价建筑形式以及其环境、功能建筑物局部与整体形式协调与否的原则。³⁶ 西塞罗在《演说家》[*Orator*]里追溯 *decor* 的来源时说,*decor* 是希腊文里 *prepon* [propriety 或 appropriateness] 的拉丁译法,它被亚里士多德用来指好的修饰风格中的基本要素。³⁷ 西塞罗用“得体”批评语言中的过度修饰,维特鲁威则是用“得体”检讨艺术中的过度装饰,足以见文学与艺术共享一套批评术语的源流。《建筑十书》自成书以来,尤其是自文艺复兴以来,从它对确立艺术批评的标准所作出的贡献来看,³⁸ 维氏无疑成功且完整地将古典修辞学术语体系移植到了艺术批评领域。其影响直至巴洛克和新古典主义时期,它构成了古典建筑学批评范畴的核心基础。不过,“得体原则”在词源学上与伦理学的联系表明,它的核心指向仍然是“真”与“善”,即以中庸为德[in medio virtute]。³⁹

其实,“得体”在修辞学里是防止言辞过度修饰的武器。也就是说,在修辞学开始兴盛的罗马早期,雄辩家如西塞罗已经感到外加于事实的修饰,有着使用过度的危险。为了抵御修辞学中的这种由滥用言辞修饰所导致的荒谬性,以中庸为德的得体原则从而变成了一个有力的武器。在修辞学家这里,我们仍然可以见到得体与伦理学的渊源。不过,如果注意一下“得体”[*decorum*]与“装饰”[*decoration*]有着相同的词根这一词源学上的事实,我们会极自然地想到维特鲁威的贡献。贺拉斯似乎是从艺术形态学的角度讨论“得体”原则,但是,当从《诗艺》里获得“寓教于乐”的观念时,我们仍然看到了伦理学的影子。当然也是通过《诗艺》,我们继承了 *ridicules mus* [荒唐可笑]、*purpureus pannus* [华丽辞藻]、*dormitat homerus* [荷马也会出错]和 *in medias res* [直入本题]等短语;在我们的上

下文里,最重要的是诗如画[ut pictura poesis]这么一个比较学的概念。而“得体”在 17 世纪的历史画和达官贵人的肖像画中成为学院派的教义,这不能不说是受到亚里士多德的《诗学》、维特鲁威的《建筑十书》和贺拉斯的《诗艺》这一传统的影响。

(四)

在古希腊文中,“历史”[historia]的最初含义是指询问和调查,引申为“通过询问和叙述所获得的知识”。被称作西方历史学之父的希罗多德[ca. 484 B. C. — 425 B. C.],正是由于不断提问,才能够从有关事件报道者的意见中绌绎出知识。希罗多德通过所撰的《历史》奠定了记叙体史书编撰体例的基础;而《历史》因其涉及山川地理、民族分布、经济状况、政治制度、趣闻轶事、风土人情、宗教信仰、名胜古迹等,被班兹认为是“希罗多德首先发觉了文化史之意念”⁴⁰。而另一位古希腊卓越的历史学家修昔底德[ca. 460 B. C. — 396 B. C.]则是将编年与记事结合,使之成为西方传统史学正宗体例的第一人。当然,艺术的历史并不在他的《伯罗奔尼撒战争史》记事中占有一席之地;因为政治和军事才是他的主题,这一主题便成了西方历史学的正宗。在公元前 2 世纪,出现了古代欧洲最杰出的历史学家波利比奥斯[ca. 204 B. C. — 122 B. C.]。波氏的《通史》被认为是修昔底德和亚里士多德二人史学传统中的最好成分的结合:修氏“追求支配各个事件之间关系的不变法则”⁴¹与亚氏“诗倾向于表现带普遍性的事,而历史却倾向于记载具体事件”⁴²的结合。对于波利比奥斯而言,“历史”已不再是传统意义上的询问,而是驾驭众多史实的一种研究。不过,上述先贤都有一个共同点:他们都显示了关于人类历史发展的进化和倒退的循环论观念。因为在他们的表述里,进化和退化其实是同一过程。恰恰是古希腊人所共有的历史循环论成了西方艺术史写作中最古老的思想遗产。

在西方古典时期,艺术未能使自己进入历史学家的视野,却在传记和旅行指南里找到了自己的位置。换句话说,艺术史的传统形式就是传记