

THE SHOCK OF THE NEW

ROBERT HUGHES

BBC

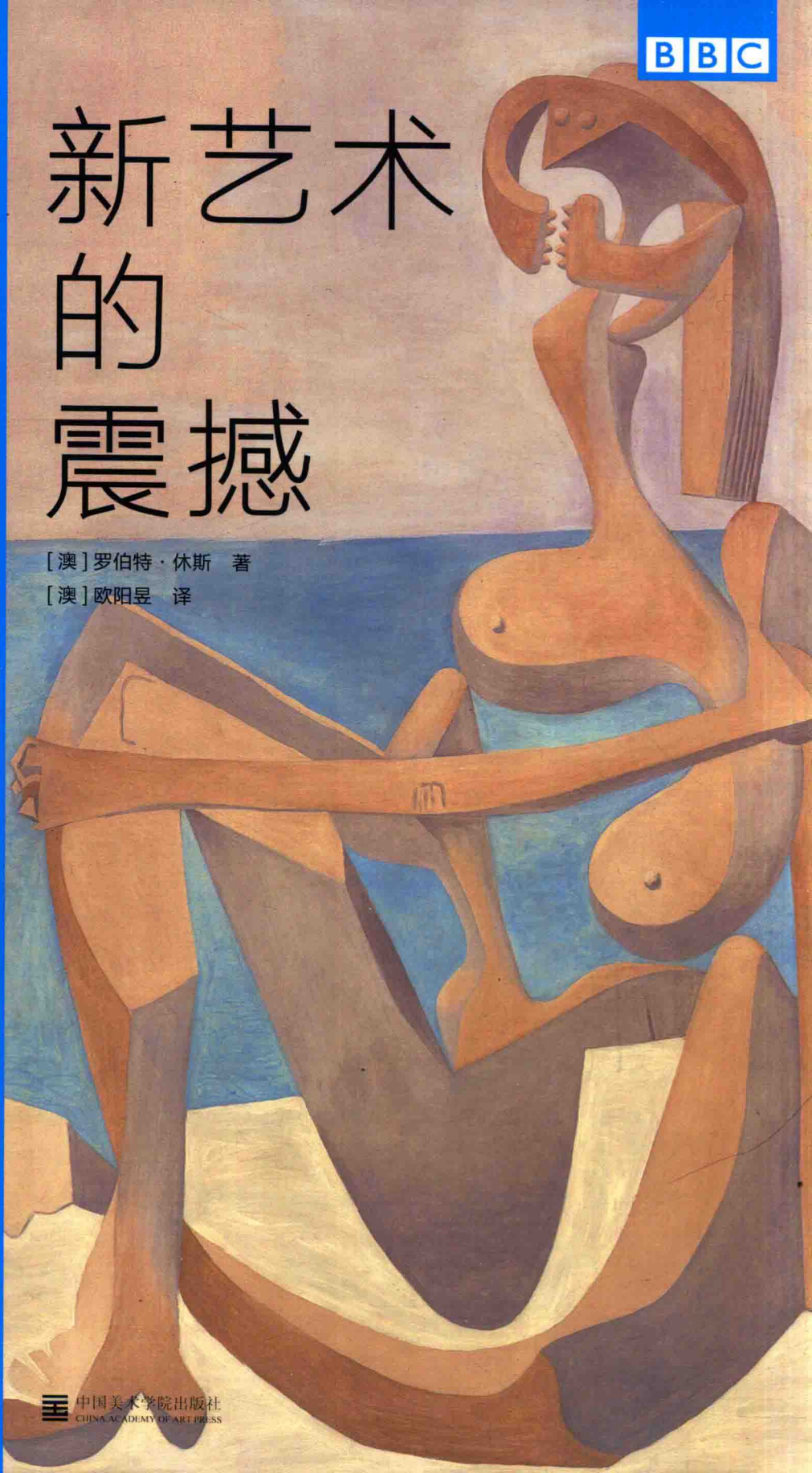
新的震撼

[澳] 罗伯特·休斯 著

[澳] 欧阳昱 译



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



BBC

THE SHOCK OF THE NEW
ROBERT HUGHES

新艺术的震撼

[澳] 罗伯特·休斯 著

[澳] 欧阳昱 译

THE SHOCK OF THE NEW by ROBERT HUGHES

Copyright © Robert Hughes 1980 and 1991

This edition arranged with Ebury Publishing

through Big Apple Agency, Inc., Labuan, Malaysia

Simplified Chinese edition copyright © Beijing Imaginist Time Culture Co., Ltd. 2018

All rights reserved.

责任编辑: 孙丽英

执行编辑: 王 怡

责任校对: 杨轩飞

责任印制: 姜贤杰

特约编辑: 马步匀

胡 昊

装帧设计: 彭振威

内文制作: 李丹华

图书在版编目(CIP)数据

新艺术的震撼 / (澳) 罗伯特·休斯著; (澳) 欧阳昱译

—杭州: 中国美术学院出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5503-1799-4

I. ①新… II. ①罗… ②欧… III. ①现代主义—艺

术评论—西方国家 IV. ①J110.99

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第224916号

新艺术的震撼

[澳]罗伯特·休斯 著 [澳]欧阳昱 译

出品人: 祝平凡

出版发行: 中国美术学院出版社

地 址: 中国·杭州市南山路218号 邮政编码: 310002

网 址: <http://www.caapress.com>

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次: 2019年1月第1版

印 次: 2019年1月第1次印刷

印 张: 33.5

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

字 数: 434千

书 号: ISBN 978-7-5503-1799-4

定 价: 138.00元



前言

本书源自我为 BBC 撰稿并解说的一部电视系列片。从第一个镜头到最后一个镜头，《新艺术的震撼》(*The Shock of the New*) 仅调研、写作和拍摄就耗时三年。当我从一地到另一地对着镜头讲话，这些地方在地理位置和精神形态上都相距遥远——吉维尼小镇上莫奈睡莲池塘中的日式小桥，德国达豪集中营的焚尸炉，巴西利亚首都建筑的一片屋顶，美国大峡谷的悬崖边，以及萨德侯爵 (Marquis de Sade) 居住过的拉科斯特城堡 (Château de Lacoste) 的废墟。我发现——把机票全部加起来——光做这项工作，我就走了 25 万英里的路。有些阿拉伯人认为，灵魂只可能按骆驼的步速旅行。他们说得不错。

从一开始，我和我的制片人、导演都同意，正如肯尼斯·克拉克十多年前在他《文明》(*Civilisation*) 一书副标题中所说的，《新艺术的震撼》应该成为我们这个世纪艺术的“个人视角”。播出时长总计八小时，听起来似乎很长，事实上的确如此，但在电视上播放一段正式的现代艺术史，公正地评价并阐释每一个曾经做出重大贡献的艺术家，对于这样一项任务来说，这点时间是完全不够的。更何况在电视屏幕上也做不了脚注。最终，我们决定，就八个对理解现代主义很重要的主题，分别撰写八篇文章。我们以欧洲文化中现代性意识的绽放期作为第一集节目的内容，这大约从 1880 年到 1914 年。在这段时期，随着十九世纪最后的嘀嗒钟声，一下进入了二十世纪，关于未来的神话围绕着机械时代盛期的乐观主义在新千年的气氛中诞生了。结尾时，我们试图用一场电影来描述，艺术如何随着先锋思想

在制度化的现代主义晚期文化中耗尽锐气，进而逐渐失去了那种新鲜感和可能性。而在开头和结尾之间，我们准备用六集节目，来处理六个主题——以视觉随笔的方式。主要探讨绘画——也会涉及雕塑和建筑——与过去二百年中一些重大文化问题之间的关系。艺术怎样创造了持不同政见、宣传鼓动，以及政治高压统治的形象？它怎样以众乐之乐，来阐释欢愉之极和感官交融的尘世？它曾经试图怎样创造乌托邦？它与非理性和潜意识的关系一直都是怎样的？它如何处理了继承的浪漫主义主题，即不是把世界看作极度绝望之剧场，就是看作宗教昂扬之剧院之感？由于大众传媒使绘画和雕塑发生错位，偏离过去作为公共发言人的中心地位，而通过警诫和压力，给艺术强加了什么样的变化？显而易见，这些仅仅是现代艺术中的几个主题。同样显而易见的是，即使八章或八集，也不可能穷尽全部内容。但以主题切入一部正式历史，而不是循序渐进地交代，这似乎是最佳途径，至少能够在如此有限的框架内，呈现这个巨大主题的某一侧面，并较为全面广泛地展露现代主义一百年来艺术与思想、生活之间的种种关系。

因此，我并未试图把所有的人都写进来，这样，在《新艺术的震撼》一书中，有很长一串艺术家的作品没有加以讨论（甚至未提及）。除了布朗库西、毕加索，以及一些构成派画家的作品之外，我很少注意雕塑：没有罗丹、梅达尔多·罗索、亨利·摩尔，也没有胡里奥·冈萨雷斯、考尔德、安东尼·卡罗、路易丝·内维尔森或大卫·史密斯。绘画中，一些重要而又风格迥异的艺术家的作品如爱德华·维亚尔、汉斯·霍夫曼和巴尔蒂斯等都排除在外。我只能谦恭地聊以自辩，排除他们不是因为无知，而是因为要把他们置于叙述的框架之中，同时我有着难以克服的困难。无论如何，仔细地考察几个艺术家，似乎总要比东鳞西爪、浮光掠影地泛泛而谈要好。如果这在写作上可以作为忠言而姑妄听之，那么在电视表现上则是雷打不动的铁律。

本书八个章节在主题和总的结构上，与八集电视系列片跟得相当紧，尽管要比电视剧本长得多——约五倍。但我还是决定，利用额外的空间，来进行有血有肉的讨论，而不是介绍更多人

物上场。在电视上没法进行抽象辩论，也没法展开冗长的分类。即便这个系列还有一段不断重复的话在我脑海中回响，尽管声道上是听不见的。那是制片人洛娜·佩格兰姆（Lorna Pegram）毫不留情地在低语：“这个论点很精妙，亲爱的鲍勃，可你想要观众看什么呢？”

电视能够办到的是呈现画面，讲述故事。屏幕上不准确的图像并不是真正的绘画，也不能代替真正的艺术体验。正如纸上印出的复制品，那种不用电子线条而用印刷网点重新组合的不准确的形象不是真货、也不能代替真实体验一样。无所谓了，反正我们已经习惯了艺术品被印刷复制的常规，随着越来越多的艺术节目的制作，同样的事情还会在电视上发生。除此而外，电视节目的优点在于，它有一种传达热情的力量，这就是我为什么喜爱它的原因。我不是哲学家，而是一个记者，有幸研究课题却从不因此感到乏味。波德莱尔（Baudelaire）1860年看过《唐豪瑟》（*Tannhäuser*）之后说：“我试图发现其中的奥妙，把我的愉悦转化为知识。”（“Je résous de m’informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance.”）愉悦是艺术批评和欣赏之本。没有什么比一个长期而持续的项目，更能让人发现（更有幸，传达出）本世纪的塞壬歌喉中隐藏的意义了。这种声音在我还是一个小男孩儿时就萦绕在周围——那时，我第一次读到由罗杰·沙特克（Roger Shattuck）翻译的阿波利奈尔诗文，为了不被耶稣会教士发现，我把它包在了拉丁文法的书皮下面。

1991 年版前言

书籍自有其命运。这本书运气不错，寿命超过了十年——肯定要比根据它改编的电视系列片活得久。与此同时，我不得不承认，制作《新艺术的震撼》原系列片时，我对将电视作为传播视觉艺术信息和观点的手段本来还抱有热情，但现已热情大

减。尽管我不接受美国新保守批评家如希尔顿·克拉默（Hilton Kramer）的极端意见——认为凡能在电视上展示或说明的有关艺术的一切都是流毒和谎言——我现在也意识到，我在前面所表达的乐观主义愿望，现在看来是错了。我曾希望电视制作本身存在的对艺术品的歪曲，能以某种方式不再那么重要，因为这种歪曲很大程度上也存在于印刷复制品中。愿望是思想之父。由于电视强调艺术的偶像内容，把本来应该慢慢加以思考的形象，强行制作成简单的叙述框架，从而把电视的快速时间，强加在绘画和雕塑的缓慢时间上，同时又消除了表面、质地、细节和真实的色彩，抗拒艺术品具有抵抗力的实体存在和规模。而超乎这一切的是，电视鼓励人们发展短时注意力。因此，即使电视掌握在最富同情心的导演手中，也不可能塑造出与静态艺术经验相平行的令人满意的结果。在一个不会将电视与现实混为一谈的文化中，这就没有关系。不幸的是，美国文化却正是这样一种文化。不过，有关艺术的更完整的真实在博物馆、画室、画廊和书籍中，而不可能安放在屏幕上。

话说回来，对那些《新艺术的震撼》原系列剧作组的工作人员，我一如既往地深表谢意，如系列制作人和八集中三集的导演洛娜·佩格兰姆，其他三位导演，戴维·切塞尔（David Cheshire），罗宾·拉夫（Robin Lough）和戴维·里查森（David Richardson），以及研究图像和电影的罗伯特·麦克纳波（Robert McNab）。BBC 坚持要用“新艺术的震撼”作该系列的标题，因此我依然十分感激我的朋友伊恩·丹洛普（Ian Dunlop），感谢他允许我们使用这个标题，尽管他对七个现代主义画展的出色研究，在 1972 年出版时也用了这个标题。在《时代》周刊相继担任主编的亨利·格兰瓦尔德（Henry Grunwald）和雷·凯夫（Ray Cave）对我至为宽宏大量，容许我在拍摄外景时经常长期告假离开编辑部。如果没有维多利亚·惠斯特勒（Victoria Whistler），如今她叫维多利亚·休斯（Victoria Hughes）了，在最后两年的电视制作中一直给我以支持，无论本系列或本书都根本无以为继。

1	机械天堂	5
2	权力的面孔	69
3	愉悦的风景	143
4	乌托邦的烦恼	203
5	自由的门槛	269
6	边缘的景色	339
7	作为自然的文化	407
8	已经成为过去的未来	461

译名表	523
-----	-----

前言

本书源自我为 BBC 撰稿并解说的一部电视系列片。从第一个镜头到最后一个镜头，《新艺术的震撼》(*The Shock of the New*) 仅调研、写作和拍摄就耗时三年。当我从一地到另一地对着镜头讲话，这些地方在地理位置和精神形态上都相距遥远——吉维尼小镇上莫奈睡莲池塘中的日式小桥，德国达豪集中营的焚尸炉，巴西利亚首都建筑的一升屋顶，美国大峡谷的悬崖边，以及萨德侯爵 (Marquis de Sade) 居住过的拉科斯特城堡 (Château de Lacoste) 的废墟。我发现——把机票全部加起来——光做这项工作，我就走了 25 万英里的路。有些阿拉伯人认为，灵魂只可能按骆驼的步速旅行。他们说得不错。

从一开始，我和我的制片人、导演都同意，正如肯尼斯·克拉克十多年前在他《文明》(*Civilisation*) 一书副标题中所说的，《新艺术的震撼》应该成为我们这个世纪艺术的“个人视角”。播出时长总计八小时，听起来似乎很长，事实上的确如此，但在电视上播放一段正式的现代艺术史，公正地评价并阐释每一个曾经做出重大贡献的艺术家，对于这样一项任务来说，这点时间是完全不够的。更何况在电视屏幕上也做不了脚注。最终，我们决定，就八个对理解现代主义很重要的主题，分别撰写八篇文章。我们以欧洲文化中现代性意识的绽放期作为第一集节目的内容，这大约从 1880 年到 1914 年。在这段时期，随着十九世纪最后的嘀嗒钟声，一下进入了二十世纪，关于未来的神话围绕着机械时代盛期的乐观主义在新千年的气氛中诞生了。结尾时，我们试图用一场电影来描述，艺术如何随着先锋思想

在制度化的现代主义晚期文化中耗尽锐气，进而逐渐失去了那种新鲜感和可能性。而在开头和结尾之间，我们准备用六集节目，来处理六个主题——以视觉随笔的方式。主要探讨绘画——也会涉及雕塑和建筑——与过去二百年中一些重大文化问题之间的关系。艺术怎样创造了持不同政见、宣传鼓动，以及政治高压统治的形象？它怎样以众乐之乐，来阐释欢愉之极和感官交融的尘世？它曾经试图怎样创造乌托邦？它与非理性和潜意识的关系一直都是怎样的？它如何处理了继承的浪漫主义主题，即不是把世界看作极度绝望之剧场，就是看作宗教昂扬之剧院之感？由于大众传媒使绘画和雕塑发生错位，偏离过去作为公共发言人的中心地位，而通过警戒和压力，给艺术强加了什么样的变化？显而易见，这些仅仅是现代艺术中的几个主题。同样显而易见的是，即使八章或八集，也不可能穷尽全部内容。但以主题切入一部正式历史，而不是循序渐进地交代，这似乎是最佳途径，至少能够在如此有限的框架内，呈现这个巨大主题的某一侧面，并较为全面广泛地展露现代主义一百年来艺术与思想、生活之间的种种关系。

因此，我并未试图把所有的人都写进来，这样，在《新艺术的震撼》一书中，有很长一串艺术家的作品没有加以讨论（甚至未提及）。除了布朗库西、毕加索，以及一些构成派画家的作品之外，我很少注意雕塑：没有罗丹、梅达尔多·罗索、亨利·摩尔，也没有胡里奥·冈萨雷斯、考尔德、安东尼·卡罗、路易丝·内维尔森或大卫·史密斯。绘画中，一些重要而又风格迥异的艺术家的作品如爱德华·维亚尔、汉斯·霍夫曼和巴尔蒂斯等都排除在外。我只能谦恭地聊以自辩，排除他们不是因为无知，而是因为要把他们置于叙述的框架之中，同时我有着难以克服的困难。无论如何，仔细地考察几个艺术家，似乎总要比东鳞西爪、浮光掠影地泛泛而谈要好。如果这在写作上可以作为忠言而姑妄听之，那么在电视表现上则是雷打不动的铁律。

本书八个章节在主题和总的结构上，与八集电视系列片跟得相当紧，尽管要比电视剧本长得多——约五倍。但我还是决定，利用额外的空间，来进行有血有肉的讨论，而不是介绍更多人

物上场。在电视上没法进行抽象辩论，也没法展开冗长的分类。即便这个系列还有一段不断重复的话在我脑海中回响，尽管声道上是听不见的。那是制片人洛娜·佩格兰姆（Lorna Pegram）毫不留情地在低语：“这个论点很精妙，亲爱的鲍勃，可你想要观众看什么呢？”

电视能够办到的是呈现画面，讲述故事。屏幕上不准确的图像并不是真正的绘画，也不能代替真正的艺术体验。正如纸上印出的复制品，那种不用电子线条而用印刷网点重新组合的不准确的形象不是真货、也不能代替真实体验一样。无所谓了，反正我们已经习惯了艺术品被印刷复制的常规，随着越来越多的艺术节目的制作，同样的事情还会在电视上发生。除此而外，电视节目的优点在于，它有一种传达热情的力量，这就是我为什么喜爱它的原因。我不是哲学家，而是一个记者，有幸研究课题却从不因此感到乏味。波德莱尔（Baudelaire）1860年看过《唐豪瑟》（*Tannhäuser*）之后说：“我试图发现其中的奥妙，把我的愉悦转化为知识。”（“Je résous de m’informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance.”）愉悦是艺术批评和欣赏之本。没有什么比一个长期而持续的项目，更能让人发现（更有幸，传达出）本世纪的塞壬歌喉中隐藏的意义了。这种声音在我还是一个小男孩儿时就萦绕在周围——那时，我第一次读到由罗杰·沙特克（Roger Shattuck）翻译的阿波利奈尔诗文，为了不被耶稣会教士发现，我把它包在了拉丁文法的书皮下面。

1991 年版前言

书籍自有其命运。这本书运气不错，寿命超过了十年——肯定要比根据它改编的电视系列片活得久。与此同时，我不得不承认，制作《新艺术的震撼》原系列片时，我对将电视作为传播视觉艺术信息和观点的手段本来还抱有热情，但现已热情大

减。尽管我不接受美国新保守批评家如希尔顿·克拉默（Hilton Kramer）的极端意见——认为凡能在电视上展示或说明的有关艺术的一切都是流毒和谎言——我现在也意识到，我在前面所表达的乐观主义愿望，现在看来是错了。我曾希望电视制作本身存在的对艺术品的歪曲，能以某种方式不再那么重要，因为这种歪曲很大程度上也存在于印刷复制品中。愿望是思想之父。由于电视强调艺术的偶像内容，把本来应该慢慢加以思考的形象，强行制作成简单的叙述框架，从而把电视的快速时间，强加在绘画和雕塑的缓慢时间上，同时又消除了表面、质地、细节和真实的色彩，抗拒艺术品具有抵抗力的实体存在和规模。而超乎这一切的是，电视鼓励人们发展短时注意力。因此，即使电视掌握在最富同情心的导演手中，也不可能塑造出与静态艺术经验相平行的令人满意的结果。在一个不会将电视与现实混为一谈的文化中，这就没有关系。不幸的是，美国文化却正是这样一种文化。不过，有关艺术的更完整的真实在博物馆、画室、画廊和书籍中，而不可能安放在屏幕上。

话说回来，对那些《新艺术的震撼》原系列剧作组的工作人员，我一如既往地深表谢意，如系列制作人和八集中三集的导演洛娜·佩格兰姆，其他三位导演，戴维·切塞尔（David Cheshire），罗宾·拉夫（Robin Lough）和戴维·里查森（David Richardson），以及研究图像和电影的罗伯特·麦克纳波（Robert McNab）。BBC 坚持要用“新艺术的震撼”作该系列的标题，因此我依然十分感激我的朋友伊恩·丹洛普（Ian Dunlop），感谢他允许我们使用这个标题，尽管他对七个现代主义画展的出色研究，在 1972 年出版时也用了这个标题。在《时代》周刊相继担任主编的亨利·格兰瓦尔德（Henry Grunwald）和雷·凯夫（Ray Cave）对我至为宽宏大量，容许我在拍摄外景时经常长期告假离开编辑部。如果没有维多利亚·惠斯特勒（Victoria Whistler），如今她叫维多利亚·休斯（Victoria Hughes）了，在最后两年的电视制作中一直给我以支持，无论本系列或本书都根本无以为继。

1

机械天堂

“世界自耶稣基督时代以来的变化，还不及过去三十年的大。”前卫的工程技术似乎与先锋的艺术，有着某种共同之处。文化通过科技对自身再造的速度，快得不可思议。

1913年，法国作家夏尔·佩吉说：“世界自耶稣基督时代以来的变化，还不及过去三十年的大。”他所指的是西方资本主义社会的所有情况：它关于自身的观念、它的历史感、它的种种信仰、虔行敬举和种种生产方式，以及它的艺术。在佩吉的时代，亦即我们祖父和曾祖父的时代，视觉艺术所具有的重要社会性，今天已不再具备，当时它们似乎处于一种极为动荡不安的状况之中。莫非文化的骚动预示着社会的动乱？当时有许多人都这么认为。而今天，我们已经不那么肯定了，但这是因为我们生活在现代主义终结之时，而他们健在时正是现代主义的发端期。在十九世纪八十年代到二十世纪三十年代这段时期，欧洲和美国上演了世界历史上最重要的一场文化实验。四十年代之后，各处都对这场实验进行了深化、发展和探索，并将它最后发展成对它过去自身的某种混乱性的制度化的嘲弄。很多人都认为，现代主义的实验室现今已经空空如也。它不再是重大实验的场所，而更像博物馆中某个时期的展厅，一个我们可以进进出出、东瞧西看，但却再也不能成为其中一部分的历史空间。在艺术中，我们到了现代主义时代的终端，但这并非像某些评论家似乎认为的那样——是一件值得暗自庆幸的事。先锋派艺术在十九世纪九十年代拥有的东西和我们的文化在二十世纪八十年代失去的东西究竟是什么？感情奔放、理想主义、信心百倍、一种坚信有大量领域可以探索的信仰，以及一种超乎一切的感觉，即仿佛艺术以其最为崇高而大公无私的方式，能够找到必要的隐喻，来向寓于艺术中的人，解释正在发生极

端变化的那个文化。

对于法国人，同时也对一般欧洲人来说，这种变化感的巨大隐喻——其主导形象即似乎将现代主义所有意义都囊括了的那个结构——就是埃菲尔铁塔。该塔建成于 1889 年，成为当时巴黎世界博览会的聚焦点。该博览会的举办日期具有象征意义，那是法国大革命一百周年纪念日。举办一届届的世博会，让一个又一个国家，在这些高级机器时代资本主义的节日中，炫耀其工业力量和广袤无际的殖民资源，这当然不是什么新鲜事。这个风尚是维多利亚女王的阿尔伯特亲王，在 1851 年那次伟大的博览会中创建的。是次博览会上，最令人叹为观止的展品，不是伯明翰炉子、往复式发动机、纺织机、银餐具，甚至也不是中国的舶来品，而是展览馆本身，即那座有着闪闪发光的玻璃穹隆和几乎看不出铁窗花格的水晶宫。人们也许会嘲笑一些维多利亚时代的人，嘲笑他们对机器时代这座大教堂感到惊异而做的文章，但那些人的感情确是真实的。

巴黎世界博览会的规划者想把它办得比水晶宫更加壮观，但再造一座水平方向的建筑物，是不可能超过约瑟夫·帕克斯顿成功设计的水晶宫的，因此他们决定往上走：建造一座地球上最高的人造铁塔，高度达到——在当今的广播和电视天线塔建造之前——1056 英尺（约合 321 米）。毫无疑问，无论是否有意为之，这个设计思路中有《圣经》的暗示在起作用。因为博览会要囊括各个国家，其中心的，就应该是巴别塔。但这座铁塔还包含着其他隐喻，以及社会含义更深刻的隐喻。博览会的主题是制造和变化，即资本的互动，而非简单的所有制。要用它来描绘现在相对过去的胜利，工业财富相对土地财富的胜利，而这正代表着第三共和国与旧制度（Ancien Regime）之间的根本经济差别。建造一种背弃土地所有制的结构——占领无人拥有、一直无用的天空本身——还有什么比这样一种中心结构物更棒呢？在地球表面一块蕞尔之地上，竖立一座垂直巨物，可以证明过程的力量。任何人想买土地都可以买，但只有“现代的法国”（la France moderne）可以征服天空。

博览会的委员们找了一个工程师而非建筑师来设计铁塔。这个决定本身就具有象征意义，它无视学院派建筑师作为国家官方声音的尊严。但古斯塔夫·埃菲尔却设法在这个结构中，注入了现在看来似乎独一无二的丰富意义，他接受这项工作时五十七岁，已经达到了事业的顶峰。其遥远的灵感来自人的体形——铁塔被想象成一个乐善好施的巨人，叉开双腿矗立在巴黎中心。它还涉及十七世纪最伟大的永久性仪式建筑，即罗马纳沃纳广场（Piazza Navona）贝尼尼的《四河喷泉》¹，该结构（就像埃菲尔铁塔一样）呈尖钉状，耸立于一片空地之上，有四道拱边——就像博览会本身——象征世界的四角，是一个主宰全球的形象。

你没法躲避埃菲尔铁塔。从前和现在，它都是从巴黎市任何一点都能看到了的一个结构体。欧洲没有一个大都市，能像这样在视觉上，被一个结构体所主宰，除了罗马的圣彼得大教堂之外。即使在今天，一般来说，埃菲尔的塔尖在它本市，也比米开朗基罗的圆形穹隆更容易看到。一夜之间，铁塔成为巴黎的象征，一旦成为象征，它就宣称，这个光明之城（la ville lumière）是现代主义的都城——相当地独立于在那儿可能成为写作、作曲、制作或绘画的任何主题。作为这样一件物体，它曾在即将来临的新千年，即二十世纪的边缘，受到纪尧姆·阿波利奈尔的赞颂。这是一位世界主义诗人，他曾信仰天主教，并曾以一种混合着讽刺和欢乐的口吻，想象基督的再度降临，在中心为铁塔的新巴黎上演：

你终于厌倦了这个旧世界。

牧人埃菲尔铁塔啊，今晨，桥梁群羊般咩咩叫着

1 “Fontana dei Quattro Fiumi”，贝尼尼为教皇英诺森十世宫殿设计的喷泉。“四河”，指多瑙河、尼罗河、恒河与拉普拉塔河，分别象征欧洲、非洲、亚洲和美洲。（书中注释，除特别说明，均为译注。）