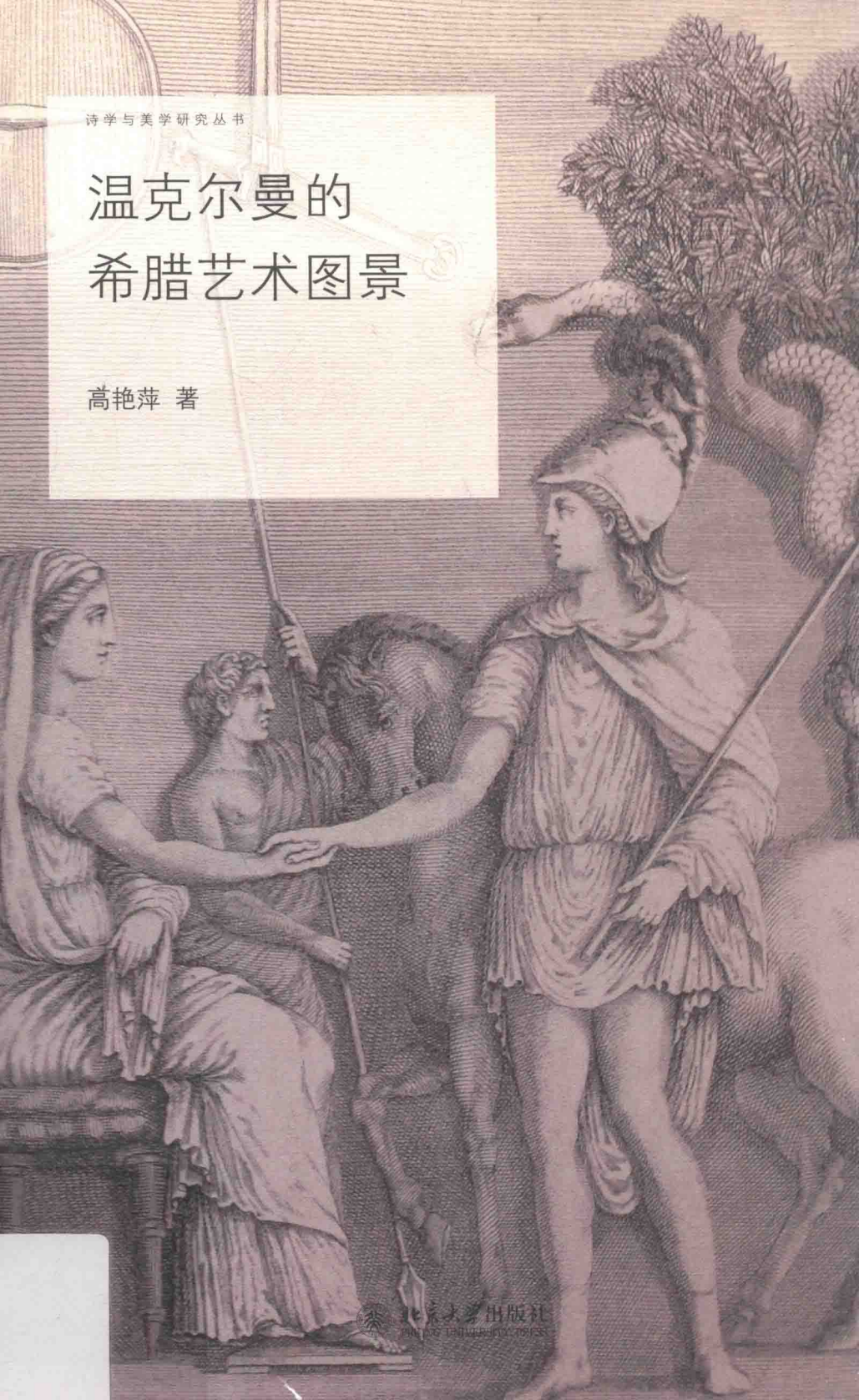


诗学与美学研究丛书

温克尔曼的 希腊艺术图景

高艳萍 著

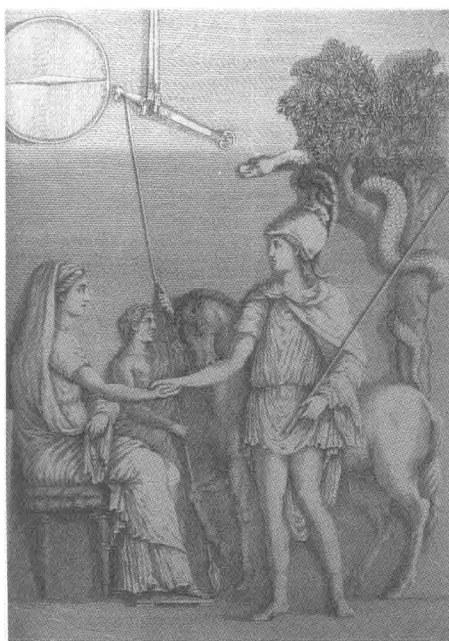


北京大学出版社
BEIJING UNIVERSITY PRESS

诗学与美学研究丛书

温克尔曼的 希腊艺术图景

高艳萍 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

温克尔曼的希腊艺术图景/高艳萍著. —北京:北京大学出版社, 2016. 11

(诗学与美学研究丛书)

ISBN 978-7-301-27550-4

I. ①温… II. ①高… III. ①古典艺术—研究 IV. ①J110. 92

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 224431 号

书 名 温克尔曼的希腊艺术图景

Winckelmann de Xila Yishu Tujing

著作责任者 高艳萍 著

责任编辑 张文礼

标准书号 ISBN 978-7-301-27550-4

出版发行 北京大学出版社

地 址 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址 <http://www.pup.cn>

电子信箱 pkuswz@126.com

新浪微博 @北京大学出版社

电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756467

印 刷 者 北京大学印刷厂

经 销 者 新华书店

965 毫米×1300 毫米 16 开本 17 印张 253 千字

2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷

定 价 42.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题,请与出版部联系,电话:010-62756370

人所能知者，必先已入梦。

——巴什拉

“诗学与美学研究丛书”序

在西方,从学科发展史上讲,先有探讨文艺理论与批评鉴赏的诗学(poetics),后有研究感性知识与审美规律的美学(aesthetics)。前者以亚里士多德的《诗学》为代表,后者以鲍姆嘉通的《美学》为标志,随之以康德的《判断力批判》、黑格尔的《美学讲演录》和谢林的《艺术哲学》为津梁,由此发展至今,高头讲章的论作不少,称得上立一家之言的经典不多,能入其列者兴许包括尼采的《悲剧的诞生》、丹纳的《艺术哲学》、杜威的《艺术即经验》、克罗齐的《美学纲要》、柯林伍德的《艺术原理》、苏珊·朗格的《情感与形式》、阿恩海姆的《艺术与视知觉》、卢卡奇的《审美特性》、阿多诺的《美学理论》等。

在中国,传统上诗乐舞三位一体,琴棋书画无诗不通,所谓“诗话”“词话”“乐论”“文赋”“书道”与“画品”之类文艺学说,就其名称和内容而言,大抵上与西洋科目“诗学”名殊而意近,这方面的代表作有儒典《乐记》、荀子的《乐论》、嵇康的《声无哀乐论》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、严羽的《沧浪诗话》、刘熙载的《艺概》等。至于“美学”这一舶来品,在20世纪初传入华土,因其早期引介缺乏西方哲学根基和理论系统,虽国内涉猎“美学”者众,但著述立论者寡,就连王国维这位积极钻研西学、引领一代风气者,其为作跨越中西,钩深致远,削繁化简,但却取名为《人间词话》,行文风格依然流于传统。这一遗风流韵绵延不断,甚至影响到朱光潜对其代表作《诗论》的冠名。迄今,中国的美学研究者众,出版物多,较有影响的有朱光潜的《文艺心理学》与《西方美学史》、宗白华的《美学散步》、邓以蛰的《画理探微》等。至于中国意义上的美学或中国美学研究,近数十年来成果渐丰,但重复劳动不少,食古不化风盛,在理论根基与创化立新方面,能成一家之说者屈指可数。相比之下,理论价值较为突出的论著有徐复观的《中国艺

术精神》与李泽厚的《美学三书》等,其余诸多新作高论,还有待时日检验,相信会在不久的将来“青出于蓝,而胜于蓝”。

面对国内上述学术现状,既没有必要急于求成,也没有必要制造某种民族性或政治化压力进行鼓噪,更没有必要利用现代媒体进行朝慕“新说”、夕伐“假论”之类的戏剧性炒作,因为那样只能产生焰火似的瞬间效应,非但无助于学术研究的推进,反倒招致自欺欺人、自我戏弄的恶果。我们以为,“非静无以成学”。这里所言的“学”,是探究经典之学问,是会通古今之研究,是转换创化之过程,故此要求以学养思,以思促学,学思并重,尽可能推陈出新。不消说,这一切最终都要通过书写来呈现。那么,现如今书写的空间到底有多大?会涉及哪些相关要素呢?

我们知道,传统儒家对待治学的态度,总是将其与尊圣宗经弘道联系在一起,故有影响弥久的“述而不作”之说。但从儒家思想的传承与流变形态来看,所谓“述”也是“作”,即在阐述解释经典过程中,经常会审时度势地加入新的看法,添入新的思想,以此将“阐旧邦以辅新命”的任务落在实处。相比之下,现代学者没有旧式传统的约束,也没有清规戒律的羁绊,他们对于经典的态度是自由而独立的,甚至为了达到推翻旧说以立新论的目的而孜孜以求,尝试着引领风气之先,成就一家之言。有鉴于此,为学而习经典,“述”固然必要,但不是“述而不作”,而是“述而有作”,即在“述”与“作”的交叉过程中,将原本模糊的东西昭示为澄明的东西,将容易忽略的东西凸显为应受重视的东西,将论证不足的东西补充为论证完满的东西……总之,这些方面的需要与可能,构成了“述而有作”的书写空间。如今大多数的论作,也都是在此书写空间中展开的。列入本丛书的著译,大体上也是如此。

需要说明的是,“述而有作”是有一定条件的,这需要重视学理(academic etiquettes),重视文本含义(textual meaning),重视语境意义(contextual significance),重视再次反思(second reflection),重视创造性转化(creative transformation)。

对于学理问题,我曾在一次与会发言中讲过:从“雅典学园”(Akadeimeia)衍生的“学者”(academic)一词,本身包含诸多意思,譬如“学

术的、纯学理的、纯理论的、学究式的”等等。从学术研究和学者身份的角度来看,讲求学理(以科学原理、法则、规范和方法为主要内容的学理),既是工作需要,也是伦理要求。就国内学界的现状看,以思想(而非一般的思想性)促研究,是有相当难度的,因为这需要具备相当特殊的条件。“言之无文,行而不远”。近百年来,国内提得起来又放得下去的有根基的思想(理论学说)不多,真正的思想家为数寥寥。因此,对大部分学者而言,以学理促研究,在相对意义上是切实可行的。学术研究是一个逐步积累和推进的过程,国内的西方学术研究更是如此。经常鼓噪的“创新”、“突破”或“打通”等等,如若将其相关成果翻译成便于甄别和鉴定的英文或法文,就比较容易看出其中到底有多少成色或真货。鉴于此况,倡导以学理促研究,是有一定必要性和针对性的。这其中至少涉及三个主要向度:(1)学理的规范性和科学性(借着用);(2)理解与阐释的准确性(照着讲);(3)假设与立论的可能性和探索性(接着讲)。在此基础上,才有可能把研究做到实处,才有可能实现“创造性转化”或“转换性创构”(transformational creation)。

对于经典研读,我也曾在一次与会发言中讲过这样一段感言:“现代学者之于古今经典,须入乎文本,故能解之;须出乎历史,故能论之;须关乎现实,故能用之。凡循序渐进者,涵泳其间者,方得妙悟真识,终能钩深致远,有所成就。”

所谓“入乎文本,故能解之”,就是要弄清文本的含义,要保证理解的准确性。这是关键的一步,是深入研究和阐发的基点。这一步如果走得匆忙,就有可能踏空,后来的一切努力势必会将错就错,到头来造成南辕北辙式的耗费。而要走好这一步,不仅需要严格的学术训练,也需要良好的语文修养,即古今文字与外语能力。要知道,在中外文本流通中,因语文能力不济所造成的误译与误用,自然会殃及论证过程与最后结论,其杀伤力无疑是从事学术研究和准确把握含义的大敌。

所谓“出乎历史,故能论之”,其前提是“入乎历史”,也就是进入历史文化的时空背景中,拓宽思维的广度与深度,参阅同时代以及不同时代的注释评说,继而在“出乎历史”之际,于整体把握或领会的基

础上,就相关问题与论证进行分析归纳、论述评判。这里通常会涉及“视域的融合”“文本的互动”与“语境的意义”等时下流行的解释学概念。当然,有些解释学概念不只限于文本解读与读者接受的技术性方法,而是关乎人之为人的存在形式与历史意识间的本体论关系。因此,我们在解释和论述他者及其理论观点时,自己会有意无意地参与到自我存在的生成过程里面。此时的“自我”,经常会进入“吾丧我”的存在状态,因为其感受与运思,会涉及他者乃至他者的他者,即从两人的对话与体验中外延到多人的对话与体验中。在理想条件下,这一过程所产生与所期待的可能效应,使人油然联想起柏拉图标志诗性智慧的“磁石喻”。

所谓“关乎现实,故能用之”,具有两层意思。其一是在关注现实需要与问题的基础上,将相关思想中的合理因素加以适宜的变通或应用,以期取得经世致用或解决现实问题的可能效果。其二是在系统研究的基础上,通过再次反思,力求返本开新,实现创造性转化或转换性创构,以便取得新的理论成果,建构新的理论系统。譬如,牟宗三以比较的视野,研究宋明理学与康德哲学,成就了牟宗三自己的思想系统。海德格尔基于个人的哲学立场,研究尼采的哲学与荷尔德林的诗歌,丰富了海德格尔本人的理论学说。后期的思想家,总是担负着承上启下的使命,他们运用因革之道,吸收不同养料,究天人之际,通古今之变,成一家之言。这一切都是在“入乎文本”“出乎历史”和“关乎现实”的探索过程中,循序渐进,钩深致远,最终取得的成就。

在此诚望参与和支持本丛书的学者,均以严谨的学理和创化的精神,将自己的研究成果呈现给广大读者诸君,以此抛砖引玉,促进批评对话,推动诗学与美学的发展。

借此机会,谨向出版资助单位北京第二外国语学院跨文化研究院诚表谢忱!

以上碎语,忝列为序。

王柯平

千禧十一年秋于京东杨榆斋

序 言

《温克尔曼的希腊艺术图景》颇富新见，值得一读，其中所论不仅有助于把握温克尔曼古代艺术史学的思想精髓，而且更有助于赏析古希腊雕刻作品的审美特质。例如，书中在阐发“火喻”(the fire allegory)时指出：

“美就像是通过火从物质中提炼出来的精神(Geist)。”温克尔曼这一表述令人联想到赫拉克利特所言：“火令灵魂更加优秀。”在赫拉克利特这里，灵魂作为生命原则是“火”，它发现由水和土构成的身体是可恶的；在温克尔曼关于美的概念中，精神发现物质是可恶的，因而需要将之去除或“焚尽”，美是纯粹抽象的象征，因而必定是物质性的对立面。火作为精神性的叙述同样回荡在温克尔曼的文本当中，甚至在海德格尔、德里达等人的文字中依然可见将火与精神性相系的表述。……在温克尔曼眼里，希腊雕刻的美正在于其超越物质性。(参阅本书第一章第三节)

我们知道，赫拉克利特是将“火”视为宇宙生成的始基(arche)或本源，认为其存在高于“水”和“土”等其他元素。温克尔曼因循这一理路，将“火”转喻为艺术美创生的重要中介，以此促使希腊雕刻经由物质向度跃入精神领域。我们可以想象，这“火”理应是“永恒的活火”，是富有生命力和精神以太的永久动能。借着燃烧的火光来凝照希腊雕刻所表现的美，既有可能洞透对象身上蕴含的活力机制或生命精神，也有可能点燃观众心中潜在的爱美欲求或创美热情。

应当说，阅读此书，还会收获更多的惊喜。之所以有此效果，我以为这至少得益于三个条件，一是作者享有精细的艺术鉴赏兴味，二是其具备审慎的理论反思能力，三是其对研究对象做过卓有成效的实地

调研。事实上,本书作者高艳萍博士乐于艺道,习于思辨,曾先后应邀赴意大利和希腊短期研修,借机考察了当地博物馆、艺术馆和教堂里陈列的诸多古代精品佳作。在其发送的微信微博里,她以图文并茂的方式记录和呈现了自己亲临其境的直觉、观感、解析和评判。这些文字富有实感才情,所附图片可以言物互证,给我留下的初步印象是:作者大抵可入乎其内以思其精微,出乎其外以观其渊源。这一切均有利于她修改和深化自己的新作内容。

谈及古希腊雕刻艺术,有一点兴许会让现代人甚感诧异。通常,我们所见的雕像,大多是表层泛黄、锈迹斑斑的大理石作品,殊不知新近的考古发掘证实,这些作品原本全部涂有颜色,多以紫色为主调。这让我们自然联想到秦始皇兵马俑刚出土时的形态,那也是全身上下涂有颜色,常以黑红两色相间为主调。现如今,这些古希腊雕像历尽沧桑,尽洗铅华,呈现出如此这般古朴自然的色泽与风姿。

那么,当代人对古希腊雕刻艺术特征究竟了解多少呢?我猜想,不少人在这方面的认知,都离不开温克尔曼在《古代艺术史》里所作的精要概括:“希腊杰作上共通的卓越特征,是姿势与表情上高贵的单纯与静穆的伟大。正如同大海的表面即使汹涌澎湃,它的底层却仍然是静止的一样,希腊雕像上的表情,即使处于任何激情之际,也都表现出伟大与庄重的魂魄。”^①在这部新著里,高艳萍博士根据不同语境,就此进行了专门阐释,提出了可信的理据支持。如其所言:

从德累斯顿到罗马,温克尔曼的思想在保持连续性的同时也存在差异性,明显发生着从道德原则(思想原则)到艺术原则(美的原则)的变迁。《拉奥孔》群像让位于《贝尔维德尔的阿波罗》和《尼俄柏》,审美标准从“静”转为“淡”,道德诗学从显明转为潜隐。……“高贵的单纯,静穆的伟大”蕴含的道德精神在《古代艺术史》中得到进一步例证、阐发、推进及变异。温克尔曼后期的艺术理解逐渐超越了早期的道德关注,而渐趋艺术美的原则。就

^① 温克尔曼:《希腊美术模仿论》(潘梓译并笺注,北京:中国社会科学出版社2014年版),第72—73页。

“静穆”而言,早期的温克尔曼将其视作道德人格的表达与象征,而后期的温克尔曼则更加关注其作为造型艺术原则的意义所在。(参阅本书第三章第一、二节)

其实,挂在温克尔曼名下的这句“口头禅”(catchphrase)——“高贵的单纯,静穆的伟大”(die edel Einfalt und die stille Grösse),若究其来历,通常上溯到18世纪前半期伏尔泰、理查德森与夏夫兹博里等英法学者那里。在当时,他们将自己对古代艺术的感悟表述为 noble simplicity(高贵的单纯)或 grande simplicité(伟大的单纯)。在1726年的德国文献中,也出现过“高贵的单纯”这一言论。至于“静穆的伟大”(grandeur tranquille)或“静谧的伟大”(grandeur sereine),在当时亦属常用的艺术性修辞。此外,理查德森本人还用过“真实的伟大与……高贵的单纯”(vêritable grandeur et... noble simplicité)之类说法。由此可见,此说并非温克尔曼个人的独创,而是其忠实的翻译和借用,相关时段大约在1754—1755年间(温克尔曼的论文《希腊艺术模仿论》是于1775年5月出版的)。^①

不过,意义毕竟是人给的。温克尔曼转借上述说法,在历史考古、作品剖析和言之有据的基础上,用来概括与彰显希腊雕像的典型性特质,并将其上升为希腊艺术“自律性的内在创造冲动”,这不能不说是他本人化虚为实的重要理论贡献之一。如今观之,该说不仅反映出古希腊雕刻作品外在的直观特征(审美形象)及其内在的结构特征(心理状态),而且反映出其象征性的道德追求(道德蕴含)。无论就其表现的裸体姿势、目光神态和德性范式而论,还是就其附带的衣褶发髻、装饰纹样或法器神具而言,都会让真诚的观众在沉静中凝神观照,在景慕中欣然而乐,在纯真中感悟德性,在遐想中思接千载……总之,现存的古希腊雕刻精品,的确在一定程度上折射出古希腊人作为“正常儿童”的独特心智、精神境界与艺术风范。

值得注意的是,温克尔曼的结论源自艺术考古学和艺术史学的研究成果。在此过程中,他扼要地总结了古希腊艺术的历史发展阶段及

^① 温克尔曼:《希腊美术模仿论》(潘梓译并笺注),第72页注释2。

其风格流变特征。譬如,他将希腊艺术大体分为四种风格。首先是早期的远古风格,其刚毅而僵硬的轮廓,虽然凸显出雄伟的表现力,但却破坏了优美,不那么自然。随后便是崇高风格,其柔和的轮廓代替了僵直的棱角,自然的姿势代替了不自然的造作,合理的运动代替了激烈的夸张,由此所奠定的人体比例,显得更为精确、优美和宏伟,这一切在菲狄亚斯与米隆等人的作品中得到充分展现。接下来是鼎盛的典雅风格,其宏伟感已然融入了和谐感,人体作品中柔和的目光、优美的双手与优雅的神态,在雅典娜的雕像中表现得十分完美。正是在此阶段,艺术家试图表现两种优雅,一是基于伊奥尼亚式和谐或秩序的优雅,二是基于多里克式和谐或秩序的优雅。最终则为后期的摹仿风格,其圆润而讲求细致的艺术表现手法,虽然使作品变得更加悦目可爱,但由于缺乏独立思想和英雄气概,结果使雕刻像音乐一样,均沾染上过多的女性纤柔色彩,因此显得枯燥、干瘪、琐碎、迟钝和卑俗,这可以说是为了追求更好的东西反倒失去了原有的美好质素。对此,温克尔曼断言,第四种摹仿风格的灿烂时期并不长久,因为从伯里克利时代到亚历山大逝世,只经历了将近 120 年,而在亚历山大逝世之后,艺术的蓬勃景象开始趋向衰落。^① 以上所述,既是艺术流变的遗憾,也是艺术发展的必然。花开花落,逝者如斯,历史总是不以人的意志或愿望为转移。

黑格尔曾言:每谈及古希腊,总会使人产生某种家园的感觉。在我这里,每谈及古希腊,最令人感慨和最值得反思的则是古希腊人崇尚与践履的“自由”观念。这一观念既是锻造古希腊人思维方式的铁砧,也是孕育古希腊艺术家创造力的基质,同时也是打开古希腊人精神世界的钥匙。正是得益于这一“自由”观念,雅典城邦解放了公民思想,摆脱了专制统治,构建了民主社会,改变了被邻邦鄙视的困境,开拓了黄金时代的盛世。温克尔曼作为当时德国启蒙运动的主导者之一,确对古希腊人的文化和政治理想满怀深情。他在多年研究和考察

^① 温克尔曼:《希腊人的艺术》(邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社 2001 年版),第 200 页。

的基础上,以感慨与羡慕的语气指出:

通过自由塑造出来的全民思维方式,犹如健壮树干上萌发的优良分支一样。诚如一个习惯于反思之人的心灵,在广阔的田野里、敞开的道路上或房子的屋脊上,一定要比在低矮的居室里或任何受限的处境中,会上升到更高的位置。享有自由的希腊人的思维方式,当然与在强权统治下的民族有着迥然不同的观念。希罗多德引证说,自由乃是雅典城邦获得力量与尊重的唯一缘由,而在此之前,雅典由于被迫承认独裁君主,则无力与邻近的城邦匹敌。……

希腊人在风华正茂时就善于沉思,比我们通常开始独立思考要早二十余年。当青春的火焰引燃后,他们便在精力旺盛的体格支持下开始训练自己的心灵,而我们的灵魂所吸收的却是低等的养料,一直到其走向衰亡为止。希腊人年富力盛的理智,犹如娇嫩的树皮,保存和放大一种留在上面的印记,不会因空无思想概念的单纯声响而转移自身的注意力;至于其大脑,犹如涂上蜡层的刻写板,只容纳一定数量的词汇或形象,当真理需要容纳空间时,它不会被各种梦想挤得满满登登。知晓别人先前已知之物的博学,是后来修养而成的。我们今天所理解的那种博学,在希腊鼎盛时期可以轻而易举地获得,那时人人都可成为智慧之士。那时的世界没有现在这样虚荣,这样看重许多书本知识,因为,直到第 61 届奥林匹克竞技会(the 61st Olympiad)之后,最伟大诗人的散文作品才汇集在一起。儿童们学习这些诗篇,青年们像诗人一样思索,倘若有人贡献出某种有价值的东西,他就会加入到最佳公民的行列之中。^①

不难看出,温克尔曼在此将古希腊人尊奉为人之为人的范型,借此为当时的人们设立一种追求完善的参照样板。今日重温古希腊人的品格秉性,我们会发现其成熟独立的思维习惯、精致健康的思想养

^① Johann J. Winckelmann, *History of the Art of Antiquity* (trans. Harry F. Mallgrave, Los Angeles: Getty Publications, 2006), p. 188.

料、志存高远的人生目标和自由放达的生存环境，依然是那样非同凡响、求之不得。

的确，古希腊人是极其幸运的，因为他们享有精神的“自由”。这种“自由”，既是希腊人从事思想创造的保障，也是希腊人进行艺术创造的保障，同时更是希腊人享受幸福生活的保障。尽管古希腊哲人柏拉图对无政府状态下不负责任的“过度自由”严加批判，但却对“适当自由”倍加推崇，认为此乃公民社会的基本权利，城邦善治的必要条件，人之为人的制度保障，思想启蒙和人文化成的重要组成部分。

有趣的是，在两千余年之后的一次征文比赛中，康德在其所撰的《何为启蒙？》一文里，再次从思想自由的角度论述了启蒙的可能途径。当然，这种“自由”，是基于理智和责任的自由，是自然向自由生成的自由，同时也是人之为人所应追求的积极自由。康德本人作为哲学家，试图从理智直观经由审美判断抵达自由直观，由此开辟一条从启蒙到自由、从意志到道德的新理路。追随其后的席勒，则将前者开启的宏伟事业，尽力趋向审美王国，试图以审美方式来实现人类启蒙与自由的理想目标。

迄今，多少年过去了，这类带有乌托邦色彩的审美王国，如同柏拉图最早创设的理想城邦一样，在现实生活世界里总是难以建成的美好愿景。但是，与此相关的理论假设与不懈探索，在古往今来各色工具理性、公权私用或愚民政策泛滥成灾的时期，总能为人类提供一种可资参照的坐标或灯塔，这抑或使人类尽可能避免陷入为生活表象所遮蔽的异化生活，抑或给人类在绝望中带来一丝有必要为之奋斗的希望之光……

话说远了，就此打住，忝列为序。

王柯平

千禧 16 年春草讫于澜沧江畔

目 录

序言	1
导言	1
第一章 不可见之美	6
第一节 知性及其表象	8
第二节 寓意	28
第三节 不可见之美	47
第二章 可见表面的形式美学	62
第一节 微妙的形式	62
第二节 椭圆问题	68
第三节 希腊表面	79
第四节 温克尔曼的中性美学	100
余论 作为身体的希腊雕像	114
第三章 静与淡:道德诗学的显与隐	120
第一节 “静穆”的道德诗学	120
第二节 审美的“静”	127
第三节 道德诗学的偏离:希腊的抑或罗马的?	134
第四节 静穆之下:隐匿的狄奥尼索斯	140
余论 温克尔曼论审美感受力的培养	149
第四章 温克尔曼的视觉肌理	158
第一节 温克尔曼的“视象敷写”	159
第二节 “凝视”:触觉的介入	164
第三节 被雕像“回看”	174

第五章 艺术史的哲学	178
第一节 艺术史的建构	178
第二节 诗化的历史哲学	192
余论 雄浑与优美	201
第六章 温克尔曼的希腊图景	209
第一节 原型与教化	209
第二节 希腊性情	214
第三节 德国的“希腊图景”	226
结语 温克尔曼的悖论	236
主要参考文献	240
后记	255

Contents

Preface	1
Introduction	1
Chapter 1 Invisible Beauty	6
I “Verstand” and its Appearance in Art	8
II Allegory	28
III Invisible Beauty	47
Chapter 2 The Formal Aesthetics of Visible Surface	62
I The Subtle Form	62
II “Ellipse” as Form	68
III Greek Surface	79
IV The Aesthetics of “In-between”	100
Appendix The Greek Sculpture as Body	114
Chapter 3 The Presence and Concealment of Moral Poetics	120
I The Moral Poetics of “Stillness”	120
II “Stillness” as Beautiful Form	127
III Moral Poetics: Greek or Roman?	134
IV Beneath “Stillness”: The Hidden Dionysus	140
Appendix The Training of Aesthetic Sensibility	149
Chapter 4 Winckelmann’s Visual Texture	158
I “Ekphrasis”	159
II “Betrachtung”: the Engagement of Touch	164
III How the Sculpture Looks Back	174