



当代人文
译丛

死的世界 MONDE MORT, 活的人心 COEURS VIVANTS

陆象淦 / 主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)





当代人文译丛

死的世界 MONDE MORT,
COEURS VIVANTS

陆象淦 / 主编

活的人心

社会科学文献出版社

SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



图书在版编目 (CIP) 数据

死的世界, 活的人心/陆象淦主编. - 北京: 社会科学文献出版社, 2006. 2

(当代人文译丛)

ISBN 7-80190-896-1

I. 死… II. 陆… III. ①文学史-西方国家 ②艺术史-西方国家 IV. ①I109 ②J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 016810 号

死的世界, 活的人心

· 当代人文译丛 ·

主 编 / 陆象淦

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市东城区先晓胡同 10 号

邮政编码 / 100005 网址 / <http://www.ssap.com.cn>

责任部门 / 编译中心 (010) 85117871

项目经理 / 王 静

责任编辑 / 王 静 陈振藩

责任校对 / 周 显

责任印制 / 同 非

总 经 销 / 社会科学文献出版社发行部

(010) 65139961 65139963

经 销 / 各地书店

读者服务 / 客户服务中心 (010) 65285539

法律顾问 / 北京建元律师事务所

排 版 / 北京中文天地文化艺术有限公司

印 刷 / 北京季蜂印刷有限公司

开 本 / 787 × 1092 毫米 1/16 开

印 张 / 24.25 字数 / 312 千字

版 次 / 2006 年 2 月第 1 版

印 次 / 2006 年 2 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 7-80190-896-1/B·097

定 价 / 39.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误,
请与本社客户服务中心联系更换



版权所有 翻印必究

编者的话

在人类文明的发生和发展中，人文科学是不可或缺的基本组成部分，也是最古老的知识和学问之一。如果把半是神话半是记忆的口头传说，或者非文字的某些符号或图形记载视为人文科学的涂鸦时代，那么可以说人类在开始创造自己的历史同时，就产生了人文科学领域里的初步探索。但自古以来，人们对于人文科学的态度臧否褒贬，大相径庭，争议不断，大力颂扬者有之，根本否定其存在者也有之。

一般地说，人文科学是既不属于自然科学也不属于社会科学的那些学科的总和，其基本的也是最为重要的特征，乃是以人文主义的精神来研究人类的价值和精神表现。就其发展的历史而言，人文科学发端于古代罗马政治家、作家和古典学者西塞罗培养雄辩家的教育纲领。后来，在滥觞于意大利的文艺复兴时期，人文主义者把人文科学研究当做批判中世纪神学的锐利武器，开创了从信仰到理性的划时代的转变。到 19 世纪，包括数学在内的古典人文科学教育纲领成为英美学院和欧洲大陆大学预科的基础教育。人文科学从最初界定的古典“三科”到文艺复兴时代的“五艺”，发展至今天欧美国学者通常泛指包括现代与古典语言研究、语言学、文学、历史学、哲学、考古学、人类学、民族学、法学、艺术史、文艺批

评、艺术理论、艺术创作以及具有人文主义内容和运用人文主义方法的其他社会科学在内的广阔领域，其内容和范围随着时代发展不断变化和扩充，但其训练人的知识技能，弘扬人性和人道精神的基本宗旨却始终如一，成为国际学术界的一种共识。

众所周知，今天人文科学的所有学科无论在理论和方法论上，或者在研究的方式、工具和手段上，都发生了革命性的变革，尤其是在当代科学认识的普遍进步和一个浪潮接着一个浪潮的科技革命推动下，革新意识、开放意识、跨学科意识、应用意识、问题意识和全球意识的倡导和确立，已经成为人文科学研究和教学广泛领域里的主流。科学理论内容的突破，引起理性认识和理论思维的基本方式的改变，促使科学认识中自觉的主体性原则越来越突出，并导致整体认识论与个体认识论的融合，使人们有可能以具体化和量化的方式来描述世界的普遍联系，从而要求学科知识本身的不断革新，学科之间——不仅是人文科学本身的各学科之间，而且包括人文科学与社会科学、自然科学的各学科之间——的开放和广泛合作，以及跨学科意识、应用意识和问题意识的不断加强。惟其如此，正如国际哲学与人文科学理事会秘书长让·多尔梅松在《战斗在前沿》一文中指出，研究者今天的关注热点正在从以往的“我们知道什么？”转向“我们不知道什么？”他写道：“关于未知的问题，因而是一个近似性问题，一个关于征服的问题，一个关于和睦的问题，一个关于熟悉的问题。这是一个关于边缘的问题。从我们知道的东西中获得对于我们不知道的东西的启迪。这条道路的标志是一连串接连不断的发现，而已有的发现又等待、企求和呼唤有待做出的发现。”^①

同时，随着第二次世界大战以后世界格局的改变和西方建立的殖民体系的崩溃，以及在当代信息革命推动下，信息传播的日趋加

① 让·多尔梅松：《战斗在前沿》，载于《第欧根尼》中文版，社会科学文献出版社，2004年第1期，第4页。

速和同步化，研究资料的不断丰富和范围的扩大，世界正在成为各个民族和国家之间彼此息息相关的一个联系日益密切的整体，人文科学领域里曾经占据主导地位的“欧洲中心主义”已经打破，以超越民族和地区界限的考察为特征的全球文明观或世界体系理论，在国际学术界得到越来越多的研究者的认同。从全球视野研讨亚洲、非洲和拉丁美洲的文明，包括探索它们的民族、历史、语言、文化、宗教、民俗及生存状态的著述受到广泛关注，而其中对于中国文明的研究，成为一大热点，方兴未艾。

古希腊哲人柏拉图在其名著《会饮篇》中说得好，世界上只有两种人不追求真理和渴望智慧。一种是自命为神的人，另一种是无知者。前者之所以不追求真理和渴望智慧，是因为他们自以为是真理和智慧的化身；后者则因为无知。实质上，两者同出一源，那就是愚昧。柏拉图写道：“其实，使他们如此无可救药的恰恰在于他们尽管不美不善也不聪明，却沾沾自喜，并不渴望他们从未觉得欠缺的美德。”科学发展的意义本质上在于从不知到知的飞跃，逐步超越认识的局限性和相对性，不断接近客观真理。任何一个研究者都不能凌驾于时代之上，完全超越他们所处的时代和社会产生的某些先验的模式和观念的影响。但社会的进步，实践的经验 and 科学研究本身的发展逻辑，开拓着人们的视野和境界。一些曾经被当做真理的假设被屏弃了，因为新时代的实践证明他们已经过时或者是站不住脚的。新的问题和答案，以及与之相应的新的观念和学说取而代之，在更高和更深的层次上认识、理解和揭示物质运动和世界发展过程的多样性和丰富性。当代人文科学在理论和方法论等诸多方面的再认识和创新，无疑构成这种认识进步和发展的无限过程的一个新的阶段和环节。马克思主义的历史唯物主义理论是革命的和开放的，其形成和发展的历史进程表明，它不仅能够而且善于批判地分析和借鉴当代世界文明的各种先进经验和学术领域里的优秀研究成果，与时俱进，实现理论上的创新。

世界文明发展的历史也就是文化、科学技术、人文和艺术不断进步的历史。马克思主义经典作家们早就指出，无论是欧洲的文艺复兴或者后来的启蒙运动，启动了科技革命，造就了近代科学之大成。科学教育与人文教育的融合乃是培养全面发展的优秀人才的有效途径。随着以基因和遗传工程为标志的生物学革命的推进，一方面人类对于自身的探索 and 认识将有所新的突破和飞跃；另一方面，形形色色的唯科学主义模式试图把人分割于不同的范畴之中，从而使作为历史创造者和认识主体的人渐趋消失，成为在人格结构和心理机制层面发生分裂的单向度的人。特别是国际社会围绕人类胚胎克隆和利用基因技术“改造”人性的最新争论，使世人更加清醒地认识到所谓“生物恐怖主义”并非空穴来风。正因为如此，国际学术界的一些知名学者大声疾呼，必须进一步加强人文教育，弘扬人文精神和批判理性，绝不能把人当做“物”或者与自然等同的“他者”。

中国文化有着悠久的人文传统，《易经》中就有“观乎人文，以化成天下”之说。近年来，中国教育界和科学界强调科学技术教育与人文教育并重和融合的呼声也日益高涨。包括李政道等海内外著名科学家和两院院士在内的有识之士指出，长期以来中国科学教育与人文教育分离成为教育思想和教育实践的一大顽症，其结果是培养出来的学生知识面狭窄，素质不高，虽然不乏优秀的人才和科研成果，但在世界科学技术和社会研究领域里能称得上大师级的顶尖人物却很少，得到公认的独创性成果也不多。所以必须把握人文教育与科学教育密切交融的大趋势，彻底改变应试教育，扭转只重视可以带来眼前效益的所谓实用知识，轻视基础理论，轻视人文精神和素质教育的实用主义急功近利思想的影响，在教育理念上实现创新，真正认识到实现人文精神与科学技术教育的完美结合是现代教育成功的重要标志，也是培养能够适应 21 世纪发展所需要人才的希望所在。素质教育离开了人文精神教育，不啻空谈。

CONTENTS

目 录

- 1 危机与艺术的闪光 扬·比亚维奥斯托茨基 / 1
- 2 美国黑人艺术运动的非洲源流 爱德华·O.艾科 / 19
- 3 弗洛伊德与文学传记 理查德·埃尔曼 / 32
- 4 作为启蒙运动工具的 18 世纪法国戏剧
汉斯·乌尔里希·古姆布莱希特 / 50
- 5 没有信仰的行为与没有观众的艺术品 保尔·韦纳 / 77
- 6 世纪的终结，“包罗万象风格”的终结？
——现代艺术中的对象概念 彼得·波尔 / 101
- 7 文学与丧失魔力的世界 米歇尔·福舍 / 120
- 8 从激情到冲动 奥利维埃·波 / 138
- 9 死的世界，活的人心
——浪漫主义神话学原理 让·斯塔罗宾斯基 / 174

- 10 危机与文明 埃德蒙·拉达尔 / 193
- 11 城市生态学的审美范型 阿诺德·伯利恩特 / 210
- 12 民族建筑学的交叉领域
——从印度—喜马拉雅山地区到西欧 热拉尔·托芬 / 239
- 13 人文地理学的道德维度 居伊·梅西埃 吉尔·里特肖 / 264
- 14 从莫斯科的寒潮到上海的热浪
——两种形成鲜明对比的共产主义城市秩序出路
菲利普·海林格 / 278
- 15 后共产主义城市：一个不可比较的社会地理学实验室
加里亚·比热尔 居伊·比热尔 / 293
- 16 展望俄罗斯的城市政策 列昂尼德·科甘 / 300
- 17 一种城市文明的缓慢建设：解读城市形态中的
社会—历史距离 吉勒·韦尔普莱特 / 304
- 18 现代非洲艺术
——一部多元化的历史 阿卜杜·西拉 / 308
- 19 语言消亡的原因和环境 斯蒂芬·阿道尔夫·沃尔姆 / 325
- 20 非洲的语言消亡
马赛厄斯·布伦津格 伯恩特·海因
加布里埃尔·萨默 / 341
- 21 美国土著语言的现状 奥弗丽娅·齐伯达 简·H.希尔 / 364

扬·比亚维奥斯托茨基 (Jan BIALOSTOCKI) 生于 1921 年。艺术史学家，华沙大学教授，华沙博物馆馆长。从事 15 ~ 19 世纪的艺术、艺术理论著作和评论著作史、肖像画和方法论的研究。曾执教于欧洲（法兰西学院，1978 年；剑桥大学，1985 年）和美国。他是波兰科学院和其他许多国家科学院的院士。主要著作有：《早期佛来米艺术汇编》（丛书中论述波兰藏品的一本文集）；《风格与肖像画》；《东欧的文艺复兴技术》。

1

危机与艺术的闪光

扬·比亚维奥斯托茨基

为了说明我们的问题的意义，笔者试图给艺术下一个定义：艺术是某种特定类型的事物的总和，是通过材料、工具、机制、与之发生联系的人（艺术的生产者、保护者和爱好者）以及艺术家所掌握的技术手段和技巧秘诀制造出来的人类工艺产品。这样理解的艺术，没有确切的界线。它是通过数以百计的结合点同整个社会生活、经济生活、知识和精神生活联系起来的领域。艺术始终对各种干扰十分敏感，毗邻领域里的几乎一切震动都不可避免地波及艺术机制，影响它们的进程。对这种或那种艺术作品需求的下降，不可避免地导致这类艺术品的衰落，直至完全泯灭；例如，随着宗教改革的发展，德国的圣像画渐趋消失。因此，一般说来，可以认为，几乎各种不同的社会经济因素都对艺术的发展产生影响，而艺术的发展应该或多或少反映干扰社会、政治和经济生活的危机后果，虽然艺术对不同类型的社会震荡作出反映的方式是不同的。在通货膨胀和失业时期，社会不乐意对文化产品进行投资，这看来是正常的现象。

危机概念^①意味着在某个决定性时刻，我们面临改变事物正常进程的抉择，这种抉择将决定这种或那种选择产生积极的或者消极的作用。上述定义引导我们追溯从希波克拉底以来的危机概念的希腊渊源，并促使我们对不同危机作出区别：“向坏处转化”的危机，即通常意义上的危机，以及通向丰富的首创精神的危机。

我们将首先分析我们称之为艺术领域的消极危机的现象及其起因和根源。然后再探讨具有积极后果的危机。最后，将论述有关艺术与危机状态下存在的其他各个侧面的若干问题。

一 作为消极现象的危机

有些因素一般被看作艺术领域里的危机征兆的特征。它们有的同艺术生活的物质侧面有关：由于订货不景气或艺术家缺乏创造性而出现生产停滞；艺术品市场价格下跌。有的同知识或精神侧面有关：对公认的原则的价值以及对艺术生产的目的和规范丧失信心。在所谓社会主义现实主义时代，受这一方法的原则束缚的艺术家不止一个感受到观念与行为之间冲突的痛苦。在虚构占第一位的时代，危机可能表现为缺乏新思想，降低可接受的解决方案的标准，怕担风险。

——列举我们所描述的艺术这个朦胧的领域里的各种现象，殊为困难，但至少可以试着把它们划分为几类：

1. 首先我们要谈一下同艺术的特殊问题毫不相干的外来因素引起的危机。这种例子很多。可以把它们区分为同艺术的物质侧面有关的危机和同艺术的意识形态或精神领域有关的危机。

雅各布·布克哈特在 1868 年曾举行过一系列讲座，在他去世以

^① 关于“危机”概念的历史，参见 G. 马萨尔：《历史上的危机》（*Crisis in History*），载《观念史词典》（*Dictionary of the History of Ideas*）第 1 卷，纽约，1973 年版，第 389～596 页；R. 斯塔恩：《一个概念的变形》（*Métamorphoses d'une notion*），《交流》第 25 期（危机概念专号），1976 年版，第 4～18 页。

后，这些讲座经过整理，于1905年以《世界历史的考察》为题问世。在这部著作中，布克哈特把日耳曼人大举进攻罗马帝国和奥斯曼土耳其人占领拜占庭作为“历史危机”的例证，认为这样的历史事件显然对文化和艺术的发展具有巨大的影响。在那个时代的民众的集体意识中，它们是巨大的灾难：由外来因素造成的挫折，无异于龙卷风或者火山爆发造成的灾难。

由艺术领域以外的事件引起危机的另一个例子同样富有说服力，并给人以深刻的印象，这就是，欧洲人对土著美洲人的征服同时带来了先进得多的文明。对于土著居民来说，征服者无疑代表着高于自己的文明阶段，而同征服者的对抗，不仅仅是一场简单的“危机”，而且是巨大的灾难，彻头彻尾的灾祸——土著文化在直接暴力下被毁灭。

15世纪佛罗伦萨的雕塑大师洛伦佐·吉贝尔蒂几乎用同样的语言来描述促使古典时代告终的那场危机。他在《评论》一书中写道：“大约在君士坦丁大帝和西尔维斯特教皇时代，基督教的信仰得到确认。偶像崇拜受到普遍攻击，以致所有的雕像和画像都被捣毁和损坏，而在此之前，它们因完美和古老而受到极大的尊重；在雕像和绘画被毁的同时，论述如此高尚和精美的艺术创作所必需的法则和概念的书籍和评论也销声匿迹。随后，为了抹掉古代偶像崇拜习俗的任何痕迹，决定所有寺庙不加任何装饰。同样还规定，任何人胆敢使用刻刀和画笔，将受到严厉惩罚，雕塑和绘画艺术连同造就艺术家的教育不复存在。这是一件坏事，在长达六百年的时间里，寺庙被禁止作任何装饰。”^①

但是，来自外界的暴力攻击并非总是在艺术中引起如此深刻的危机，1527年神圣罗马帝国军队对罗马的洗劫证明了这一点。毫无疑问，在当时目击这一事件的同时代人眼里，也许把“洗劫罗马”看作世界末日，类似至福千年说长期以来所预言的堕落之城毁灭那样的事件；不过如果说这场危机导致了某种毁灭和灾难，那么它对艺术

^① 参见C. 吉尔伯特：《1400年至1500年的意大利艺术——资料和文献》（*Italian Art 1400 ~ 1500, Sources and Documents*），新泽西州恩格伍德克利夫斯，1980年版，第76页。

生活只有短暂的影响。^① 的确，数十名艺术家离开罗马，到曼托瓦、波伦亚和威尼斯等北方城市寻求避难；另一些艺术家应弗朗索瓦一世之邀，流亡到法国去寻找工作。这种痛苦的经验对于身历其境者来说无疑是一场肉体上和心理上的噩梦，但它并没有在艺术领域里留下持久的烙印，而且从本质上说，它没有割断历代教皇所推崇的艺术创造传统，这种传统至少没有间断地延续到贝尼尼时代；或者说，它也没有明确地改变这一时期的表现手段、主题选择和作品风格。虽然有些著作家把风格主义的最早征兆的出现溯源于这个悲剧性的事件，但很难提出证据来说明“洗劫罗马”是风格主义出现的真正原因。

2. 第二种类型的危机并非起源于直接的暴力破坏，而是来自触及艺术的道德和精神侧面的潜移默化的影响。一个典型的例子是拜占庭的和宗教改革各国的圣像破坏运动，尽管在这两种不同情况下都有过用暴力毁坏艺术品的放纵行为。

圣像破坏运动的后果已经众所周知。^② 在拜占庭帝国，圣像破坏浪潮使以往的全部艺术作品毁灭殆尽；在德国、瑞士和荷兰，则是中世纪的艺术遗产毁于一旦。这类破坏活动除了直接的暴力行为这个侧面之外，圣像破坏运动者的狂热也深刻影响到对待一切艺术活动的思想态度。

在它的冲击下，艺术在德国一蹶不振。恕笔者冒昧直言，丢勒死其时矣，总算免遭这场最糟糕的危机的磨难，正如路德在这位画家死后所说的那样。^③ 霍尔拜因流亡到英国，并且为了免遭抨击，在那里专心致力于肖像画艺术，挑选当时的名流作为自己的模特儿。如果说“洗劫罗马”是一场来自天外的龙卷风，其影响十分短

① A. 查斯特尔：《1527 年的罗马洗劫》（The Sack of Rome 1527），普林斯顿，1983 年版。

② 在 S. 米恰尔斯基的论文《新教的圣像破坏运动的若干侧面》（Aspekte der protestantischen Bilderfrage）中，可以找到关于这次运动的丰富书目，见《汉堡艺术大厅思想年鉴》第 3 卷，1984 年第 65～86 页。

③ 《马丁·路德全集》第 4 卷（《书信集》）（Werke, Briefwechsel, IV），魏玛，1933 年版，第 459 页，注 1266。

暂，那么宗教改革的危机对于德国的艺术特别是宗教艺术却具有深远的影响，明显地改变了宗教艺术的性质，降低了它的基本作用。在落入新教徒之手的一切领地里，教会的订货不是完全停止，就是减低到为数有限的肖像画谱。留给艺术家来扮演的主要角色是追悼亡魂：手绘的或雕刻的墓碑几乎成为艺术家在德国能够获得的惟一“订货”。

1526年，巴勒的画家行会致函地方当局，陈述艺术家的悲惨境遇：“最后，他们（画家）要求（市政委员会）能够善意地考虑他们也有妻儿老小，从而采取行动使他们能够在巴勒——无论从哪方面来说，画家的职业在这里正受到威胁——居住下去。许多画家已经抛弃了自己的手艺，如果在这方面和其他各方面的情况得不到改善，势必将有更多的人步他们的后尘。”^①

经过很长一段时间之后，即直至16世纪末17世纪初，风格主义和早期巴洛克风格才得以进入德国的领土，因为当时的皇帝和领主们开始对收藏艺术品和珍奇玩物表现出兴趣。实际上，几乎直到18世纪，艺术生产才重又恢复了自己的发展速度，而且首先是在神圣日耳曼罗马帝国的天主教国家里开始复苏。

从历史上看，许多精神运动采取了否定教堂装饰的态度，其中尤以西都会的宗教改革运动为最突出。众所周知，圣贝尔纳·德·克莱尔伏曾同本笃会修士进行过论战，^②并在论战中确立了西都会的美学。本笃会修士镶贴在修道院建筑上的华丽装饰在西都会的建筑中简化为最少量的非形象性装饰。最近，彼得·弗格森把西都会的

① A. 沃特曼：《霍尔拜因及其时代》（*Holbein and His Time*）伦敦，1872年版，第288页；转引自W. 斯特乔夫：《北部的文艺复兴艺术——1400至1600年：资料和文献》（*Northern Renaissance Art 1400-1600, Sources and Documents*）。新泽西州恩格伍德克利夫斯。1966年，第131页。

② 圣贝尔纳：《吉列尔姆·圣西奥多里克修道院颂》（*Apologia ad Guillelmum sancti Theodorici abbatem*），见《拉丁文教会圣师著作大全》（*Patrologia Latina*）第182卷，后又收入J. 施洛塞尔：《西方中世纪艺术史原始文献》（*Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*），维也纳，1896年版。

建筑称为“隐士式建筑”。^①

大家也了解萨伏纳罗拉在佛罗伦萨的文艺复兴文化鼎盛时期对艺术的谴责。然而无论是圣贝尔纳抑或萨伏纳罗拉，他们都不是艺术家。他们的批判来自艺术领域之外。我们还可以举出另一类例子，即对艺术的道德或精神审判出自艺术家本人，从而引起某种思想危机，以不同的形式在他们的艺术发展道路上表现出来。弗拉·巴托洛美奥曾经在萨伏纳罗拉的说教影响下，放弃了绘画，直到萨伏纳罗拉被烧死后许多年才又重操画笔。^②

反宗教改革运动在以往遵循风格主义的某些倾向而热衷于表现富有性感的裸体像的艺术家中间，掀起了一股自我批判和忏悔的新浪潮。我们只想以阿曼纳蒂的思想危机作为例证。这位雕刻家在1582年8月22日致画院同仁的一封著名信件中表示忏悔：“出于对上帝的爱，也为了你们的灵魂得救，愿你们警惕我在自己的作品中所犯的错误：我画了许多一丝不挂和赤身裸体的模特儿，在这方面沿用了——毋宁说是滥用了——前人的惯例，而没有遵循对于他们和对于我都适用的准则，这就是对于艺术家来说，廉耻和礼俗比虚荣和淫荡更重要，不论他们的作品的质量如何。

我不能用其他方式来弥补如此严重的错误和过失——因为我不可能修改我的雕塑或者向看过这些雕塑的所有人表达应该表达的歉意，于是决定诚恳谢罪，作公开的书面忏悔，尽我所能，使每个人都知我犯了多么大的罪孽，并为此而感到深沉的痛苦和刻骨铭心的悔恨：我的例子为所有艺术家、我的兄弟们敲响了警钟，告诫他们切不可陷入如此悲惨的邪恶泥坑……”^③

① P. 弗格森：《隐士建筑——12世纪英国西都会影院》（*Architecture of Solitude. Cistercian Abbeys in Twelfth-Century England*），普林斯顿，1984年版。

② G. 瓦萨里：《圣马可的弗拉·巴托洛美奥生平》（*Vita di Fra Bartolommeo di S. Marco*），并见该书法文版，C. L. 拉吉扬蒂出版社，第2版，米兰-罗马，1942年版，第78~79页。

③ B. 阿曼纳蒂：《致画院同仁的信》（*Lettera agli Accademici del disegno*），见P. 巴罗基主编的《十六世纪艺术论文集》第3卷（*Trattati d'arte del Cinquecento III*），巴里，1962年版，第119页。

这里可以清楚地看到，阿曼纳蒂是把道德准则和审美准则加以区别的，因此他鼓吹廉耻和礼俗，而“不论作品的（艺术）质量如何”。但是，题材的构思在艺术活动领域中占有如此重要的地位，以致很难把同主题有关的问题与同想像和形式有关的问题分开。这里，我们逐渐接近了艺术的特殊价值问题和艺术家必须认识的创作者与公众关系的结构问题。

3. 第三种类型的危机是艺术世界的特殊危机。在这类危机中，再次需要区分同艺术世界的物质侧面有关的因素和同思想或精神侧面有关的因素。我们在下面将进行考察的那类因果关系是作为交流手段的艺术系统本身所固有的，它们只在特定的过渡时期表现出来，并且同艺术家与顾客之间的关系有关。

一般说来，在19世纪以前，艺术与社会生活的关系是建立在演变缓慢的传统的基础上的。18世纪末19世纪初发生的资产阶级革命及由此而出现的19世纪的状况，确立了艺术生活的新结构。这种新的结构是同艺术家要求在他们同行会、领主和教会的关系中取得完全自由的愿望相适应的。但是新结构并不能同样确保艺术家与顾客之间的和谐共存。艺术家的希望与占统治地位的资产阶级的要求不相适应，在19世纪的艺术关系中打上了持续危机的烙印。艺术家终于摆脱了一切束缚，但其代价是牺牲同可能购买艺术品的买主之间的融洽关系，这对于他们来说是一种巨大的风险。结果是众所周知的，备受广大公众推崇的平庸的官方学院艺术与放荡不羁而穷困潦倒的无名艺术家的大胆创造之间出现分裂。凡是以往存在严格按照行会原则调节的某种行业的地方，艺术家的职业无不变成了建立在灵感和天才基础上的冒险。艺术不再像以往那样被看作一种普通的行业，而成为一种使命。

公众和部分评论家对经过一代或两代之后才能得到确认的浪漫主义、现实主义和印象主义杰作的不理解和否定，成为艺术家的态度在道德上的某种辩护词。真正的正直感要求艺术家把订货、荣誉

和各种报酬置之度外，因为如果接受了这些东西，他们就有可能对公众的趣味作出让步。一个真正的艺术家应该分尝爱欲的苦果。“反潮流沙龙”傲慢地向官方评审委员会的评判提出挑战。今天被推崇为19世纪大师的许多画家的历史往往是曾“被诅咒的画家”的历史。艺术家与庸人、放荡不羁者与资产者的冲突成为19世纪各种问题的症结。艺术家与他们主顾间的和谐联系的破裂是那个时代艺术这一特殊领域里的一切危机的根源。

这种冲突有着顽强的生命力：在画廊、画商和现代艺术博物馆建立和出现之前，在艺术家与社会环境的适当的新型关系生根之前，它一直延续着。20世纪下半叶，先锋派倾向的最杰出的代表重新赢得尊敬而走运。他们在工业巨头以及体育、电影、新闻和游艺明星中间找到了保护人，得到了现代艺术博物馆馆长们的支持。危机已经过去，今天即使是对艺术家的最放肆的丑闻也很少有人敢于公开提出批评性的见解。而这一点可能成为新的危机的根源。我们将在后面再加以论述。

4. 艺术界危机的另一个根源同艺术生活的社会结构关系较少，而同创作活动本身的问题有关：有些也许是技术上的问题，有些则是理论方面的问题。引起艺术工艺深刻变化的任何技术发明和进步，都可能导致危机的局面。用印刷来复制文稿和图像促使手工着色艺术逐步消失和最终被淘汰。19世纪，石版印刷的发明和木刻的普遍应用，对金属版画造成了同样的后果。整个美术史的最深刻的转变是同摄影术的发明和推广联系在一起的。展示具体实在，描绘相互联系的事件、地点和人物，曾经被认为是美术的首要功能。但摄影在很大程度上剥夺了美术的这种形象。摄影侵入20世纪的艺术领域而造成的后果是众所周知的；可以说，摄影侵入美术界标志着一个危机性的转换。

在艺术史的每一个时期，艺术家无不遵循或是明确或是模糊的模式和法则：行会曾颁布过如何使用材料和达到技法完美的条文；