

---

克里斯和库尔茨著

E. H. 贡布里希序

关于艺术家  
形象的传说  
神话和魔力

---

# 关于艺术家形象的 传说、神话和魔力

一次史学上的尝试

恩斯特·克里斯

奥托·库尔茨合著

*E. H.* 贡布里希作序

邱建华 潘耀珠译

浙江美术学院出版社

责任编辑 曹意强 装帧设计 周小英

关于艺术家形象的传说、神话和魔力 [奥]克里斯和库尔茨合著 邱建华和潘耀珠合译

---

浙江美术学院出版社出版 开本1/16 印张9 1990年10月第1版 1990年10月第一次印刷  
浙江新华书店经销 字数 100千 图58幅 ISBN 7-81019-053-9/J·52  
杭州云轩印刷厂印刷 印数 1—2000 定价 7.60元

---

这是一本简明、极具学术价值、充满独创见解的著作的第一个英文译本。它探讨了在所有文化中有关艺术家的传说和E. H. 贡布里希在其引言中所称的“人类精神某些永恒的特质之间的关系。”

——*Denis Thomas*, 皇家艺术协会会刊

这本书集各种有关艺术家的传说和观念之大成,古代和现代,东方和西方,莫不荟萃其中。它对各种艺术创作态度进行了独特的分析,提供了非凡的见解。它在心理学、艺术史、历史、美学、传记、神话和魔术等等方面所进行的探讨,必将会引起各个领域里的广大读者强烈的兴趣……这是一项充满快乐而又独一无二的研究。

——*Howard Hibbard*

对美学心理学和艺术创造心理学感兴趣的广大读者来说,对所有那些从历史、批评或治疗的角度出发而对精神病学和艺术怀有兴趣的读者来说,这是一本充满耐人寻味、极有价值的思想的书籍。

——*Albert Rothenberg*,

《美国精神病学杂志》

## 目录

<i>E.H.</i> 贡布里希的序言	1
前言	5
<b>一、 导论</b> .....	6
作为社会学问题的“艺术家之谜” .....	6
有关艺术家的历史描述.....	7
艺术家的轶事和一些传记题材.....	10
<b>二、 在传记中艺术家的英雄化</b> .....	14
艺术家的青少年时代.....	14
天才的发现，作为神话的一个题材.....	26
艺术之神和神性艺术家.....	35
<b>三、 作为魔法师的艺术家</b> .....	53
摹写现实的艺术作品.....	53
有魔力的形象.....	60
诸神的嫉妒.....	69
<b>四、 传记中艺术家的特殊地位</b> .....	75
艺术家的精湛技艺.....	75
艺术家与公众.....	82
生平与作品.....	100

译后记

# 序 言

这是一本不同寻常的著作，其思想之丰富，材料之广博，足够让其他学者写一部厚厚的、注解繁密的书。然而，恩斯特·克里斯[*Ernst Kris*]和奥托·库尔茨[*Otto Kurz*]却用最经济的笔墨写就了这本书。同时，并没有约束自己的大胆想法或约减必要的例证。其次，这两位作者本身的经历和才华也与他们所写的这本著作一样与众不同。恩斯特·克里斯出生于一九〇〇年，写这本书时刚三十出头；奥托·库尔茨生于一九〇八年，当时是二十五、六岁。然而这年龄与他们在学术上的成熟正形成鲜明对照。他们两个都是智力非凡的奇才。

恩斯特·克里斯在中学时代就开始听讲和研习大学课程。这种不合常规的情况，是由于维也纳在第一次世界大战和战后的不幸时期严重的缺煤状况所造成的。当时学校开始采取轮班上课的办法，这使得一些早慧的学生能够将上午的时间用来听大学的艺术史讲座。奥托·库尔茨在中学时代的最后几年里，利用课余的全部时间，废寝忘食地阅读德国人文主义者的拉丁文著作。在这些晦涩难懂的文献中，他还真发现了一个以前从未见于记载、却能说明问题的有关丢勒的材料。他们俩都是尤利乌斯·冯·施洛塞尔[*Julius von Schlosser*]所在的维也纳大学的学生。尤利乌斯先生是一位非凡的学者，满腹经纶。库尔茨后来曾在一篇感人的赞词中把他描述为一个超越他那个时代的人。与其说尤利乌斯是一个现代大学专业系科的主任，还不如说更象一个十八世纪博学的神父。他愉快地遨游在那些被遗忘的古籍中，谈论着它们的作者，就象他亲眼见过本人似的。尤利乌斯的声誉是建筑在他的一部至今还未有人超越的，有关文艺复兴到十八世纪的艺术文献的概论（1924）之上的。这本书不但收入了过去出版过的艺术家传记和参考手册的书名目录，而且还有对它们的评价和随感。克里斯作为他的学生，因为编写此书第一版时的索引而得到他的感谢。以后，库尔茨又负责这本书的意大利文版本的修订工作。

没有这一开端，读者手中这本书可能就写不成。但克里斯之所以着手这一研究还与另一次不同的智力探索有关。他曾在维也纳美术馆的雕塑和应用艺术研究部工作，维也纳美术馆当时收藏有（至今尚存）哈布斯堡[*Hapsburg*]大师的作品，克里斯很快就成为文艺复兴宝石雕刻和凹雕研究的主要专家。二十九岁这年，他出版了一本关于凹雕的权威著作。但是，成为一个能有机会接触所有的收藏品的鉴赏家并不能完全满足他那

不断求索的愿望。特别在他通过婚姻关系与弗洛伊德[Sigmund Freud]的个人圈子有了接触以后。他在一九三二年发表的著作，最早出色地把他两方面的兴趣结为一体。这是一本引人入胜的书，它研究的是奥地利巴洛克雕塑家梅塞施米特[Franz Xavier Messerschmidt]。这位雕塑家由于创作了一系列表现不同性格和面部表情的头像而闻名于世。这类题材在十八世纪时很风行。但可以看出，梅塞施米特的作品不能被解释为一种完全运用理智的结果。从这些怪异的头像中可以看出精神病的迹象。循着这一线索，克里斯发现，这位大师确有患过严重精神病的记录。

正是在对这位奥地利雕塑家的传记的研究过程中，克里斯遇到了本书所讨论的问题——为什么有这么多关于过去艺术家的轶事和传说都这么似曾相识。比如，和乔托或其他无数的艺术家一样，梅塞施米特在一本早期的传记中也被说成年轻时是一个牧羊人。这个并不可靠的故事算是他的社会背景。同样，他的耶稣受难像所采用的写实主义手法又引出了这样一种说法——这同样是经常遇到的——艺术家把他的模特儿钉在十字架上是为了表现他自己的痛苦。

对恩斯特·克里斯来说，在他生活之路的这一关头，为自己寻找一位合作者，和他一起探寻艺术家传记中这一典型的特性是很自然的。他需要帮手，因为他当时正身兼两职，除每天在维也纳美术馆紧张地工作八小时外，还要担起作为一个精神分析学家的工作，在每天清晨和下班后接待病人。能遇上奥托·库尔茨真是他的幸运。似乎可以说，库尔茨正从山的另一头挖掘着这一隧道。他曾发现瓦萨里[Vasari]所讲的关于佛罗伦萨画家菲力普·利比[Filippo Lippi]的故事实际上是从一个意大利中篇小说中提取出转用到这位艺术家身上的。这位艺术家平时真实的浪漫行为可能需要这种佐料。库尔茨虽然刚从学校毕业，但他的几乎无所不知和富于机智的头脑已在同学中小有名气。绝不喜抛头露面和从不谄媚的个性使他集理想的研究助手和正直的批评家于一身。

因此，我们应当将这一发现——即在所有时代和地方所流传的有关艺术家的故事，表现了人类对于形像创作的神秘魔力所作出的一种普遍的反应——归功于克里斯的深刻直觉；而将追寻那些类同的例子以便阐明、检验这些随处可见的题材归功于库尔茨的足智多谋。且从“作为魔术师的艺术家”这一章

中抽几段来看，你会惊叹文中所引用的丰富例证。作者以十分流畅的文笔先从希腊人对有关代达罗斯 [Daedalus] 神话的各种解释写起，进而是那些神奇动人的艺术形象的描写，再转到荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》中的章节，接着写到有关芬兰 [Finnish] 和立陶宛 [Lithuanian] 神话中的相应的故事。在对皮格马利翁 [Pygmalion] 和潘多拉 [Pandora] 略作介绍后，他又从中亚和东亚所流行的众多的传说故事中选择了吐火罗 [Tocharish] 的传说——一个关于一位画家和一个自动装置的制造者之间进行比赛的故事。

读者不必为自己从未听到过吐火罗的传说而感到尴尬。只有研究中亚早期印欧语系方言的专家才听说过这些传说。但仅举这一例也许会引起读者对本书的错误印象。事实上，这本书丝毫不想以炫耀学问来使读者望而生畏。相反，作者旨在开创一种学术探讨的新风格：提供充分的材料，却不以那些显示博学的注释和注脚来分散读者的注意力。字体不同的铅字排印足以区别论点的结构部分和背景材料。在本书中既找不到一个推测的事实，也找不出一个已知的事实。读者会一次又一次地注意到：某种思想倾向只是略作暗示而未作透彻说明；令人兴奋的前景已经展开，但我们不在那里逗留，也不去深究。因为我们切不能失掉本书的主要目的——在那些有关艺术家的传说与精神分析学已开始洞察的人类心灵中某种永恒不变的特性之间建立起联系。然而这些中心问题，正如作者在他们合写的前言中所强调的，只是偶尔警句式地暗示到。除了他们选择的领域，克里斯不想使库尔兹在他自己所选定的领域以外承担义务。库尔兹曾经是，后来也基本上一直是一个历史学家。克里斯正确地感觉到他能够，也应该以自己的名义，由自己负责来阐述这些从专业上来说更属于精神分析领域的结果。一九三四年十月他在维也纳给精神分析协会就此作了一个学术报告，这论文发表在他自己主编的《无意识意向》[Imago]杂志上，(它基本构成了他在《艺术中的精神分析探索》一书中的第二章：“艺术家的形象”)。

如果需要证据来证实恩斯特·克里斯至此已在创造性的想象力和心理学理论之间建立起了重要的联系，这证据可以从他的演讲稿“弗洛伊德与未来”[Freud und Zukunft]——托马斯·曼 [Thomas Mann] 在一九三六年弗洛伊德八十寿辰纪念会上散发了这一讲稿——中找到。这位伟大的小说家当时



称赞了克里斯呈送给他的这一论文，他对文中有关角色扮演的概念产生了极大的共鸣。在创作他的圣经史诗《约瑟夫和他的弟兄们》时，他曾与这一概念结下了不解之缘。在读这本书时，读者会在最后一页的结束语中发现托马斯·曼所最感兴趣的观点：即套式对艺术家自身生平的影响。这观点全在那儿，不过是以一种极其浓缩的形式——数行引喻性散文——来进行表达的。但难道全书不都是这样吗？只是在四十四年后的今天重读这本书时，我才发现有多少超越字面意义的深意蕴含其中。

我是在准备去帮助恩斯特·克里斯从事另一项研究工作时参与到他们中间的。一项有关漫画的历史及其作用的研究也是出于他对艺术的神奇力量的兴趣。库尔茨当时正在为一本有关各个宗教文化禁忌的画像的重要著作收集材料。当然，当我看到他们俩人在前言中真诚地提到我的帮助时，我深为感动。虽然我记不起自己对他们的想法和研究有过什么贡献，我确实记得在我们合作共事后的日子里我去造访他们时所感受到的那种充满热情和快乐的气氛。当克里斯告诉我库尔茨怎样不辞辛苦地寻找到一些口头传说，却又由于材料太充裕而没有选用时，大家便开怀大笑。我也不曾忘记：在希特勒得势的那些乌云笼罩的日子里，克里斯出于对他年轻的合作者们的深切关怀，还为我们到处奔波，寻找工作。

我们的友谊一直保持到流亡以后。恩斯特·克里斯在英国呆了一段时间后便到纽约安顿下来。直到一九五七年去世时，他一直是一位受人尊敬的精神分析理论权威和令人敬佩的师长。经克里斯推荐，库尔茨进了本书所题献的瓦尔堡 [Warburg] 研究院，在研究院从汉堡迁至伦敦后，他一直留在该院，是那里必不可少的图书馆专家和博学的长者。他死于一九七五年，逝世前为本书第二版修订了参考书目，并增加了一些注脚。

1978年4月

E.H.贡布里希

# 前 言

我们把本书的副标题定为“一次尝试”，并不是为了减少我们的责任，而是想说明这一研究的出发点。我们希望记录一系列问题，而并不主张提供肯定的答案。

考虑到篇幅和其他的一些客观原因，我们不得不放弃了想要尽善尽美的念头。在所获的丰富材料中，我们只选了在我们看来足以作为本书的论点提供论据、并能证明我们的设想的那一部分。另一些由于材料本身的性质关系，而不得不加以约减的是：我们在研究过程中所发现的众多联系的一部分，因为它们所通往的领域从我们的起点——艺术史——是难以达到的。

本书尽可能严格地从历史的角度来写。对与艺术史有关联的一些心理学的解释，我们只是顺便作一些扼要的介绍。我们认为没有必要作更详尽的叙述。我们中间的一人（克里斯）——对他来说本书研究的那些互相关系，事实上是由心理学研究首先提出来的——打算在另一本书中对本书中提供的一些材料作更深入的心理学解释。〔1〕

就艺术史的文献而言，我们很高兴地沿用了著名的弗朗兹·维克霍夫 [Franz. Wichhoff]，施洛塞尔 [J. von Schlosser]，阿比·瓦尔堡 [Aby Warburg]，以及E. 潘诺夫斯基 [Erwin Panofsky] 为代表的学派。

借此机会，我们对那些曾经给予我们忠告和建议的人表示感谢。我们要特别提到 H. 冈珀斯 [H. Gomperz]，L. 普拉尼西格 [L. Planiscig]，以及 K. 拉特 [K. Rathe]（维也纳），F. 扎克斯尔 [F. Saxl]（伦敦），施洛塞尔和 H. 蒂策 [H. Tietze]（维也纳），尤其是我们的朋友贡布里希，他曾给了我们坚定不移的支持。

〔1〕 克里斯以两种文字发表了在这里提及的论文：一次是以“Zur Psychologie älterer Biographik dargestellt an der des Künstlers”的题目发表在德文杂志《无意识意向》[Imago] 上（21：320—44，1935）。另一次是经过修改后作为《艺术中的精神分析探索》一书（英文版）中的第二章：“艺术家的形象——关于传统在古代传记中的作用的心理学研究。”

恩斯特·克里斯  
奥托·库尔茨  
一九三四年七月 维也纳

# 一 导 论

## 作为社会学问题的 “艺术家之谜”

“艺术家之谜”，环绕于艺术家的神秘光环和他所发出的不可思议的魔力，可以从两个方面加以分析。一是心理学的方法——研究能创造出为我们所赞赏的艺术作品的艺术家的本性。二是社会学的方法——探求一个艺术家——他的作品常常具有特殊的价值——是怎样被他的同时代人所评价的。

这两种研究方法都假设存在有这样一个谜：即艺术创作需要某种特殊的，虽然至今还解释不当的性格和气质，以及某些时期，某些文化都准备赋予艺术创作者以特殊的、即使是有争议的位置。

这两种方法自然有着许多联系。我们有理由假设：一方面，社会对一个艺术家的反应部分地取决于该艺术家的个性和才干；另一方面这种反应也不可能不对艺术家产生影响。

这两种方法都需要追溯历史。很显然，无论是那些产生“天才”和激发艺术创作的多种多样的个性和气质，还是艺术家在任何特定社会中所起的作用，都不是在一系列固定的历史条件下产生的。相反，它们会随着无数的历史条件的变化而变化，而这，只能在有关的历史环境中才能得以理解。

本书所讨论的是社会对于艺术家的态度，因而可以说是从社会学的角度来写的，只有在涉及到社会对于艺术家个性之谜的关注的有关问题时才会联系到心理学，但我们不会超越这个界限。

探索这一主题所用的材料是按照历史的标准加以筛选的。它所依据的并不是关于艺术家生平的种种细节、史实或别人对他的看法的大量材料，更确切地说，它们依据的材料在性质上很相似，主要是有关艺术家怎样被他们的同时代和后代的人所评判——这是真正的艺术家传记，它的核心是有关艺术家的传奇故事。〔1〕

尽管我们希望这一探索将成为未来的艺术家社会学研究工作的前奏，我们的范围必须在下列两个方面进一步加以限制：第一，我们只考虑视觉艺术家——画家、雕塑家、建筑师。第二，我们实际上只从一个角度来论述艺术家的经历。我们相信，我们可以展示在所有的艺术家传记中所一再重复的有关艺术家的某些先入之见。这些先入之见有着共同的根源，可以一直追溯到历史的肇始。尽管有许许多多的修正和改变，它们的某些意义一直保持到最近。只是它们的出处已沉入历史的大海，因此有必要去努力寻找回来。

〔1〕如作者后来所进一步解释的：这些传奇为“艺术家的形象”下了定义。1952年，克里斯为他的论文“艺术家的形象——关于古代传记中传统角色的心理学研究”的英译本加了以下注释：“自本文发表（1934）以来，‘形象’这一概念已在同一意义上被一再使用……。在‘艺术家的形象’与林顿 [Linton] (1943, pp. 129-130) 所描述的‘身份个性’之间有着密切的联系，林顿曾写道：‘……在每一个社会中，都有一些附属性的反应组合 (configuration of response)，这些反应组合和社会内部一定的社会群体相联系。例如，实际上几乎在所有的情况下，男人、女人、青少年和成年都有自己独特的反应组合。在一个有阶层的社会里，我们可以从不同的社会阶层，如贵族、平民的不同性质的反应组合中看到相似的情形。这些与身份有关的反应组合也许可以称为身份个性。’——艺术家不就是一种特殊的身份个性吗？艺术形象的相对稳定性不正提出了一个值得社会学家进一步研究的问题吗？”(P. 65 f.)。——编者注。

## 有关艺术家的历史描述

记录艺术家生平的传统，只是在人们有了把艺术品和其创作者联系在一起的习惯后才开始的。众所周知，这不是一个普遍的习惯，并不是在所有民族、所有时期都可以见到的。无须特别解释，这种习惯在那些被认为是没有“历史”的、原始的、没有文化的人们中间是找不到的。但当我们讲到文明社会——它们的艺术品为我们所欣赏，它们的历史为我们所熟悉——却依然讲不出一个艺术家的名字时，我们就遇到了问题的核心。一个艺术家的名字是否被记载下来并不是依据他的艺术成就的伟大和完美的程度——尽管这有可能客观地加以评定——而是根据艺术品所被赋予的意义的大小。要想确定这一点反过来会在多大的程度上有助于解释艺术品本身的特性，那将会超越我们的研究范围。

一般说来，人们可以说：想要标出艺术品创作者的姓名的迫切愿望表明了艺术品已经不再只是为宗教、礼仪服务了，或从广义上说，只起魔法的作用了。它不再为了一个单一的目的而存在，反之，它的价值至少已在某种程度上变得独立于这些联系。换言之，把艺术作为艺术，作为创造性成就中一个独立的领域来理解的认识——这一认识的极端便是“为艺术而艺术”——表达了一种不断增强的愿望：即要把艺术家的名字和它的作品联系起来。在已知的人类文化史中这一愿望有两次得到了充分的表述：一是在西方文明中，在地中海盆地；另一次是在远东。我们的论点是：从艺术家见诸于史书的那时起，某些定型性的看法就与艺术家及其作品联系起来——这些模式从来没有完全失去它们的意义，直到今天还在影响着我们对艺术家的看法。

这一观点与我们所拥有的远东的史书记载相吻合的程度更高。因为我们一直被告知：东方的传统力量扮演着怎样特殊的角色，以至我们非常警觉：在应用源于西方经验的历史发展观来看待东方时是否会有得出错误结论的危险；而在欧洲，那种假设存在有某些一致的艺术家形象的观点似乎与大家所接受的西方文明的发展史相违。所以，在试图呈现我们将据以得出结论的材料之前，我们觉得应该至少是粗线条地介绍一下在西方各种有关艺术家的故事的一致性。

它们毫无例外地都起源于古希腊。我们从古代东方和埃及王朝幸存下来的记录中很难找到艺术家的名字，即使他的名字被提到了，也不和任何作品联系在一起。只是在《旧约》中，艺

术家及其作品才偶而被提及。

我们所知的爱琴海区域的前希腊化传说是由希腊人自己流传给我们的。因而有必要将它们从古希腊神话中分离出来。即使是在阻力较少的古典希腊时期，艺术家的特殊地位还是确立得相当晚。公元前六世纪希腊艺术家的签名是以后的艺术家声誉鹊起的第一批预告者。散见于古风时代和古典时代文献中的有关艺术家的资料是艺术家传记的前身。到了希腊化时期它们发展成为一种独特的文学类型。这就是传记的最早形式。

它们的重要性很快达到了这样的程度，以至有些希腊艺术家，如宙克西斯 [Zeuxis] 和阿佩莱斯 [Apelles]，仅举两例——的不朽声誉完全是建立在这些传记上的。如果没有这些传记，后人就没有可能对这些艺术家的实际作品形成印象。传记可以使艺术家的声誉比他的作品流传得更为久远，这本身就突出地证明了希腊的艺术家传记的有力影响。自古以来，这种传记一直为人们所熟悉，至少在整个中世纪和拜占庭时期是这样。

在古希腊艺术家传记中所见的艺术家形象，必须被看作是希腊文化的果实。甚至那些罗马收藏家们——除了共和时期的个别例外——也只知道希腊艺术家的名字。

罗马艺术家隐名埋姓习惯的影响超出了帝国范围，并存留在那些想要进入欧洲文化社会的民族之中。在中世纪初期，即使有极个别艺术家享有声誉的例子，也总追溯到古希腊罗马文化时期。不知是在罗马式风格时期还是在哥特式风格时期，出现了一种违背艺术家隐名传统的倾向——开始，像以往的情形一样，是出现艺术家的签名——其艺术作品的规范特征是从古典文化的源泉中借鉴而来的。尔后，在中世纪后期，在十五、十六世纪，当艺术家出现在历史舞台上，并在各方面取得独立的地位时，艺术家的传记也开始以一种独立的存在出现。它最初发源于古典的土壤，但很快传播到阿尔卑斯山以北，因此，在我们所积累的大量资料中，几乎每一例都表明：它是直接受那些相同的、有关艺术家生活的最早的记载启发的。

从那时起，有关艺术家的文学记载就不断地一直延续到今天。它们所提供的社会学场景简直使人眼花缭乱：我们从行会和共济会会馆的世界出来，又到了充满人文主义精神的文艺复兴时期艺术大师的工作室；我们看到了各种各样的艺术保护人，有来自教会的，有商人还有王侯；我们还感到了那种作为

手艺人所受到的束缚以及学院传统带给人的压抑；在神性艺术家 [ *the divino artista* ] 的身上我们更看到了那种个人自我表现所达到的辉煌的高度和对创造活动的最大尊重。在这一历史性发展的每一个阶段，新的社会形态伴着旧的社会形态萌发、生长，但从未完全取代它们。革命的创新者与守旧的学院派领袖并驾齐驱，饮誉世界的天才或绅士风度的艺术家与那些默默无闻、孤独孑然的艺术家共享天下。十九世纪的艺术家所处的社会背景也是多种多样的：他们既有可能成为王侯和国家喜庆盛宴上的宠儿，又可能做一个懒散的波希米亚人（指生活狂放不羁的艺术家——译注），自认为天才就应该居住在社会的边缘，住在施瓦宾 [ *Schwabing* ]，蒙特马特 [ *Montmartre* ] 或格林威治村——那是一个正在消失的世界，即使在某些地方它还维持着，那也只是属于昨天。然而，在这一世界中，艺术家也并不是孤独一人，他是伟大的“天才社会”的一员。

要想从这样的多样性中找出共同的特性看起来是一件冒险的事。很显然，只有当人们认识到对艺术家的观点已发生了某种变化时，这一点才有可能做到。这种变化使得我们自己能够与我们所要研究的对象之间拉开一段“距离”，可以听到这样一种呼声：当代的艺术家决意要与旧传统决裂，他要向社会中寻求一个明确的位置。同时，人们可以看到社会对艺术家的态度也在改变，而在这一方面，艺术史研究站到了前列。在放弃了探胜好奇的癖好后，它们的旗帜上写着：“没有艺术家的艺术史”。一位眼光敏锐的当代学者B. 克罗齐 [ *B. Croce* ] 这样贴切地描述了这一看待事物的新方法：重要的是艺术家所具有的审美意识，而不是艺术家——艺术品的创造者——的个性、经验，和这个生活在现实世界中的人。即使这似乎是在切断，而不是在解开艺术家和其作品之间的难解的结，在我们看来，这一观点代表了一种从新的角度来看待艺术家地位的倾向；同时它或许还暗示：艺术大师愿意把优先地位让给他的作品。

## 艺术家的轶事和一些传记题材

在自文艺复兴至今所流传下来的无数的有关艺术家、画家、雕塑家的故事中，人们会一再碰到一些典型的题材——那些重复出现在难以数计的传记中的几乎或完全没有变化的主题。这些故事或是关于艺术家的生平——特别是他的童年，或是关于他的作品对社会影响。

许多传记告诉我们，艺术大师是怎样在画他自己放牧的牛羊时第一次显露出他的天才的。当时正好有一位艺术鉴赏家路过，他从这个孩子的最早的艺术尝试中发现了不同凡响的才华，于是就开始注意对这个年轻的牧羊人的培养。这个牧羊人后来便成为这样或那样的著名天才。这个故事有许多不同的说法，其中有一些保留了全部的情节或只是略作个别更改，而另一些则只保留了中心主题——艺术家的天才在童年时代就初露端倪。

另一个常见的故事是为了说明艺术家无可置疑的才能：一位大师对自然界的某一物体描绘得如此逼真，（例如他画了一只蜘蛛，像是要急促地穿过画面）以至观赏者误以为它是真的。当他竟成功地瞒过了他的艺术家同行的眼睛时，他的这一成就更备受赞扬。与此相同或相似的故事真是太多了。它们在场景、艺术家的工作室的气氛等方面会有所改动，但情节的核心却从不改变：即艺术家的作品被误认为是自然界真实的物体。

我们已经举了两个基本的例子。这也可以作为后面章节的开端，以便提出一个基本的问题：我们可以从这些如此一致的叙述中得出什么结论呢？在第一个有关艺术家青少年时代的例子中，人们或许会说：这个故事意在强调一个艺术家成长中的一种典型要素；而牧羊或牧牛这一职业被认为是特别有助于激发潜在的艺术才华。以及，一般地说，艺术家在童年时就初露才华是最具重要意义的事。人们甚至可以把这些有关伟大的艺术家生活的传统故事作为心理学思考的基础。现在，我们同样可以试着来理解第二组故事：伟大的艺术家显然有才能创作出可以乱真的作品。既然这样，我们就无须惊讶传记作者们为什么要特别强调艺术家的这些才能。

这样的解释——它们或许可以被说成是理性主义的——在联系到第一组的故事，特别是在我们考虑到有这么多完全相似

的故事时，是难以成立的；至于第二组故事，也是站不住脚的。在回答“艺术家的模仿能力可以达到怎样的逼真程度”这个问题时，我们完全可以自信地说：“还达不到那一步。”我们既不会把提香 [Titian] 所作的查理斯五世 [Charles V] 的肖像误认作查理斯本人（传说他的儿子菲利普二世曾误以为真），也不会把据说是丢勒 [Dürer] 画在米开朗琪罗的一幅画（Hampe, 1928）上的那个蜘蛛看作是真的蜘蛛。人们早就意识到：应该去寻找不同的解释。在这一努力中，考证原典的方法被证明是成功的。这一方法显示：对有关互不相同的人物故事存在着共同要素这一点可以用它们来自同一源头这一事实加以解释。牧羊人成为艺术家的故事来源于一个有关乔托 [Giotto] 青少年时代的一个很流行的故事。这是在这位大师去世约一个世纪后，在佛罗伦萨开始形成的口头传说。另一个故事一直可以追溯到古希腊时代，那是以两个希腊艺术家，宙克西斯 [Zeuxis] 和巴尔拉修 [Parrhasios] 之间的一次有名的竞赛为模本的。这故事记载在小普林尼 [Pliny the Younger] 的“百科全书”中。后来人们开始习惯把这些模式化的情节故事贴上标签，逐渐形成了我们所知的“艺术家的轶事”。

为了给这些标签的意义确定范围，这里有必要讲一下这些轶事的性质，因为这关系到我们以后的讨论。

目前我们倾向于将轶事与笑话联系在一起。这两者间的区别虽然确实存在，却是极其细微、难以确定。它们的结构是相同的。一件轶事就像一个玩笑一样，有一个和获得快乐联系在一起的“笑点”（有关这个方面我们将不作详细陈述，因为本文中我们所感兴趣的只是轶事的内容）。通常，轶事是与一个重要人物或一个英雄——或者某个特殊的社会类型的代表——联系在一起的，轶事会加深我们对这类人物的理解，从而使更容易认识他们。因此，与英雄有关的轶事通常总会被看作是这个英雄的“正”史中的光彩所在。它们显示了伟大人物身上的普通人的弱点或是从一个新的、令人意想不到的角度来显示他的机敏。人们可以把轶事看作反映英雄的秘密生活的插曲。在此我们似乎触及了轶事这个词的原始含义。它派生于希腊文 *ανεκδοτον*，至今还保留了它在古代已有的含义，即表示某种新的，未知的，因而是秘密的事物（Dalitzsch, 1922）。这



样，轶事便踏入了短篇小说的领域，就象意大利文 *novella* 最初的含义一样。在十九世纪初这两者的含义十分相近，以至批评家鲁莫尔 [C.F.von Rumohr] (1835, 2:38) 倾向于把两者看作是同义词——这一用法一直保留了下来。

轶事在历史著作中一再被当作资料来使用。轶事有时能揭示主人翁某些有意义的方面，并常常比其他史料更有助于我们深入了解主人翁的个性。显然，正是由于这一事实，使得尼采 [Nietzsche] 断言：人们可以通过三件轶事概括出任何一个历史人物的性格。人们同样可以利用艺术家的轶事来作他们的传记资料。通过收集这个或那个杰出艺术家的故事来展现他的生活，窥见他的内在个性——这是其他史料有时难以做到的。对在这一研究中我们所提出的一些问题，人们可以把它们看作是 为这样的研究所奠定的一些基础。而由于人们各自的出发点不同，它们的用处和价值也会有争议。我们所要讨论的只是那些有普遍意义的艺术家轶事，因而，如果有人有意把这些分析应用到某一个具体的艺术家的传记中去，那么他必须对我们这些分析的可用性作严格的核查。

我们所做的是从对各个不同的艺术家的生活记载中选取那些有典型意义的轶事。我们把这些轶事中的英雄看作是典型的艺术家形象——即历史学家头脑中的“艺术家形象”。至于一件轶事这样或那样的陈述是否真实，这个问题关系倒不很大。重要的是轶事重复出现这一事实，其重复率之高使得我们有理由得出这样的结论：它代表了一种典型的艺术家形象。这一观点迫使我们去扩大“艺术家轶事”一词现有的含义。用最普通的话讲：我们可以说我们想要了解的是“那些固定的传记题材的意义”。从这个意义上说，轶事可以被看作是传记的原细胞。这一点对一般的传记来说显然是适用的，而对艺术家传记来说，就更显得如此，这已为历史所证实。

我们所知的最早的艺术文献之一——它写于公元前四世纪末，作者是迪里斯 [Duris]，萨摩斯岛 [Samos] 的独裁者，亚里斯多德学派的博学的追随者——已经包含了我们后面所要讨论的最重要的那些轶事的胚芽。在迪里斯的著作(经过极为细致的校勘工作原文已整理出来)中，轶事自始至终是作为一种写作手段来使用的。