

…… “不要指责我的
傲慢……
如果，我曾与自然同行，
且我脆弱的心能够承受，
把她奉献为真理每日的牺牲，
我现在能证明我所侍奉的
自然与真理了，她们的神性
因了人类生活方式的冒犯，而迁怒
哲学家，因为，虽然人的灵魂，
具有上千种才能，
和两万种兴趣，他们仍赞美
这样的灵魂，和超验的宇宙
而它们只不过是一面反射
她对自己才智的骄傲自恋的镜子。”

——华兹华斯

目 录

编者序	员
第一版前言	员
第二版前言	员
第三版前言	员

第一部分 摇一般原则

第一章 摇可被绘画传递的意识之本质	猿
第一节 摇导言	猿
第二节 摇艺术中伟大的定义	苑
第三节 摇能力之意识	员
第四节 摇模仿之意识	猿
第五节 摇真实之意识	愿
第六节 摇美丽之意识	園
第七节 摇联系之意识	園
第二章 摇能力	園
第一节 摇能力之意识的一般原则	園
第二节 摇能力之意识依赖于绘画处理	猿
第三节 摇崇高	猿

第二部分 摇真实

第一章 摇真实之意识的一般法则	源
第一节 摇真实之意识、美丽之意识与联系之意识的关系	源
第二节 摇粗俗的人所不能察觉的自然真实	源
第三节 摇真实的相对重要性	
摇——首先,特殊的真实比一般的真实更加重要	缘
第四节 摇真实的相对重要性	
摇——其次,非凡的真实比平凡的真实更加重要	缘
第五节 摇真实的相对重要性	
摇——再次,色彩的真实是所有真实中最次要的	缘
第六节 摇小结	源
第七节 摇前述法则的一般应用	源

第二章摇一般的真实·····	吴冠
第一节摇色调的真实 ·····	吴冠
第二节摇色彩的真实 ·····	吴冠
第三节摇明暗对照的真实 ·····	吴冠
第四节摇空间感的真实	
摇——首先,依靠眼睛的聚焦 ·····	吴冠
第五节摇空间感的真实	
摇——其次,依靠眼睛的辨识能力 ·····	吴冠
第三章摇天空的真实·····	吴冠
第一节摇空旷天空 ·····	吴冠
第二节摇云彩的真实	
摇——首先,卷云区域 ·····	吴冠
第三节摇云彩的真实	
摇——其次,中间云彩区域 ·····	吴冠
第四节摇云彩的真实	
摇——再次,雨云区域 ·····	吴冠
第五节摇现代画家所展现的光的效果 ·····	吴冠
译后记·····	吴冠

编者序

为像罗斯金的《现代画家》这样如此优秀的文学著作写序本身就是一件需要莫大胆识的事情，大概也是无法进行的。它需要笔者非常熟悉罗斯金本人的生活，因为在《现代画家》第一卷与最后一卷发表的十七年间，罗斯金阅人无数，博览群书，名言不断，环游世界，因此，除了罗斯金本人，没有人能够更了解他不断变化的个人经历以及情感。同时它也需要笔者对这部巨著有深入的认识，这种认识是大部分热诚的学生所渴望拥有的，他们必须在具备热情的同时不断地学习以及应用才能获得这种认识。如果一个读者没有被本书高贵的主旨、优美的语言以及对美的直觉所吸引，那么他是不可能走进《现代画家》的任何一个章节的。这部巨著可以说是十九世纪的《圣经》，书中美妙的福音，正如作者所说的那样，宣扬了上帝杰作的完整与永恒的美，并检验了服从于这一原则的所有人类作品。这是一个作家能够赠与他的国人的最美好的福音。

《现代画家》的历史和起源非常著名。当约翰·罗斯金还是个十三岁的小孩子的时候，他收到了一份礼物——《罗杰斯的意大利》一书，书中的插图是透纳画的。这个礼物，就像他自己所说的那样，决定了他生活的道路。四年后，有人在《布莱克伍德杂志》上对透纳的绘画进行抨击，这惹恼了罗斯金，他写了一篇强劲有力的回文，这篇回文直到最近才被出版，它第一次出现在《罗斯金全集》的珍藏版上。这篇文章不仅包括了《现代画家》的雏形，也蕴涵着罗斯金后来的文学风格。罗斯金说它是“《现代画家》的第一章”。接下来的一篇文章是对威尼斯的描述，这是罗斯金散文交响乐的前奏：“五颜六色的薄雾漂浮在遥远城市的上空，这种薄雾不是你想像中的轻飘精神，而是已亡的权贵从意大利古墓里呼出她的灵魂，这些薄雾围绕着她们深爱的地球，徘徊于模糊与无尽的光辉之中。顺着对未知光线的本能，她们移动并在苍白的恒星中混合，然后升入天堂无尽的光明之中，天堂那温柔、悲伤的蓝眼睛向下凝视着深深的海水，而静止、安静的透明海水正播撒着粼光，这束光从海水中蓝宝石般的静谧中散发出来，就好比浓浓的睡意中吸入了光明的梦想。这座光辉之城的尖顶把朦胧的光亮点缀到那些富有生命的薄雾中，就好像一座来自巨大祭坛的用苍白火焰筑成的金字塔，在梦想的光辉中，和曾经一样，那些来自大众的声音进入了视线——这些声音从城市的静寂中升起，就如同夏天的风穿过森林树叶的时候，在人群中聆听低语。”

画家的梦想会更加真实贴切地翻译成诗人的语言吗？透纳的作品对罗斯金幼小的心灵影响如此之强，以至于在他作品中最辉煌的文章里都会让人立刻回忆起透纳的一些绘画作品来。例如，上面这段摘录在读者脑海里唤起了一种珠光宝气、彩光四射的景象。透纳以及后来的罗斯金，都把水城威尼斯——罗斯金十六岁时就游览过的城市——看作是大海的新娘。

与此同时，罗斯金能够继续他在意大利，尤其是在瑞士的旅行。在意大利他坚持并完善他的绘画学习，但是他是从自然中汲取真正的灵感——他的灵感来自于环绕着带刺树干的常春藤，来自于向着蓝天生长的小白杨树，而不是来自于罗马的西斯廷教堂，或者安特卫普的鲁本斯的作品。最重要的，正如他对自己所说的，这不是“我对绘画的爱，而是对高山和大海的爱”，此外，“当我还仅仅是小孩子的时候，我就被带到了山区，并被允许在科莫或者卢塞恩漫步，而这个时间通常是孩子们

学习语法的时候,不管那些诸如艺术品、古董,或者风俗人情多么地占有旅行者的精力,我都全心全意地把自己奉献给纯粹、野生、孤独的自然景观。就一般而言,考虑到人类的知识,这有最坏的效果,但是对于上帝创造的一切美好的事物的奇特的敏感性而言,这有最好的效果,这正是我现在的目标,即提供更多的普遍性的东西”。“在夏姆尼克斯无云、无雪的平静中”,罗斯金领悟到了对自然“持续观察”的奥秘,这种观察方法在《现代画家》中结出了硕果。

前面已经提到,罗斯金维护和辩护受到批评家们抨击的透纳的渴望是《现代画家》的起源。1844年 远月 14号,罗斯金被人介绍给透纳认识,在罗斯金的描述中,透纳是一个有点古怪、敏锐、实事求是的英国绅士。大约三年后,在 1847年 缘月,一卷“现代画家 在风景画领域其与所有古代大师相比之优越性,经由真、美、智的检验,从现代画家尤其是透纳的作品中更可见一斑 牛津大学一研究生著”的书的出现震惊了整个艺术界。罗斯金本人喜欢一个更加简单的标题——“透纳与古代画家”,但是这个标题被他的出版商梅塞斯、史密斯、埃尔德联合否决了,因此这个意想不到的成为不朽的标题“现代画家”,应该归功于这些出版商。透纳是这部散文史诗中的英雄,正如维吉尔笔下的埃涅阿斯,或者但丁笔下的贝亚特丽丝。罗斯金的著作与但丁不朽的《神曲》有某些相似的地方,因为诗人但丁在实现他天堂般的爱的理想以前,几乎触及了人性全音阶的每一个音符,罗斯金对透纳的热情也是如此,它触及了艺术椭圆上所有的音符并且扫去了每一个和弦,详细说明并证实了上帝的杰作的完整与永恒之美。

凭着激进的性格和过人的胆识,罗斯金加入了这场论战。为了替透纳辩护,克劳德、普桑、克伊普、萨尔瓦托·罗萨、范德瓦尔德,这些在风景画艺术中有着神一样地位的大家们,一个接一个地成为了年轻的骑士罗斯金批驳的对象。他进攻的武器不是纯粹的恶言谩骂,不是方言俗语,也不是逻辑性的归纳演绎,而是对自然、宇宙、天空、云彩、地球以及流水,尤其是高山和海水真谛的绝妙阐述,最重要的是对透纳本性的绝妙阐述,正如罗斯金对画家透纳描述的那样:“即便他失败了或者犯了错误,他失败中的美也没有人能够与之相比,他错误中的尊严没有任何人有资格指责。”

为了理解《现代画家》第一次出版时那种令人吃惊的反响,我们有必要回顾一下当时英国绘画界的状况。现在的皇家学院在当时被认为是与艺术有关的一切作品的权威。雷诺兹、庚斯博罗和罗姆尼的黄金时代与托马斯·劳伦斯公爵一起消亡,取而代之的是冒牌时代,画家伊斯特雷克尔、麦克列斯、代斯以及莫尔雷蒂是这个时期的代表,他们以纯技术的优越性来平衡创作灵感的匮乏,并且对自然中的色彩有着错误的理解。作为女王的陪伴,阿尔伯特来到了这个国家,尽管他想像力丰富并且思维里闪耀着艺术的光芒,但他还是从德国打开了通往绘画学派的大门,这种绘画是建立在对古典艺术浅薄的认识之上的,并且融入了对宗教的异常情感以及对中世纪文学的肤浅认识。虽然伟大的私人图画收藏时代走到了尽头,但是为了排斥早期原始时期,也即前拉斐尔时期的作品,拉斐尔的作品以及后来的意大利画派仍然坚守着阵地。即使是在英国人可以拿透纳和约翰·康斯坦布尔自夸的时候,那些荷兰画派以及其中众多的优秀风景画家与他们种种的习俗,仍然被认为当时绘画界的代表,比如克劳德·洛林就被认为是“风景画王子”。这是一个酝酿与生产的时期,尽管它的后代就像这块神奇的艺术土地上的精灵或者魔鬼。铁路开始将它的触角伸向这块大地,工厂开始向蔚蓝的天空喷出黑色的烟雾,此外,人口无情的增长给自然那美丽的绿色脸蛋涂抹上了肮脏的粘液。在上层社会里,庸俗与偏见占据着统治地位。

无论这些魔鬼是真实的,还是虚假的,无论是不可避免的,还是能够挽回的,罗斯金都用内心和灵魂与它们进行斗争,他仅有的武器就是他的笔。没有任何人可以阻挡时代前进的步伐,但是极少数的人,比如罗斯金,却能够做到改变他们那个时代人们思考的方向。他用了十七年的时间来陈述上帝杰作的完整与永恒之美,并且,就如他自己所说的那样,这十七年的时间打上了“情绪波动”以

及“探索进程”的烙印。《现代画家》的第二卷在 1955 年 1 月出版，在这期间罗斯金专注于学习意大利绘画，并发现了丁托列，他不再像以前那样仅仅局限于对透纳进行辩护以及攻击那些抨击透纳的艺术家，而是大大拓展了自己关注的范围。同时，疾病也影响着他的思维，并且打乱了他对宗教信仰安静而祥和的心态。尽管罗斯金后来对第二卷非常不满意，但就当时的时代背景而言，这卷书对作者的一生作出了非常重要的贡献。

《现代画家》的第三卷和第四卷直到 1959 年 1 月才出版，这比第二卷的面世整整滞后了十年。与此同时，罗斯金创作了《建筑的七座灯塔》和《威尼斯之石》，他的文学皇冠几近完成。同时，婚姻问题给他的生活笼罩上了短暂的阴影，他踌躇在结婚与离异的边缘。他的偶像透纳，在偿还了人情之后，离开了人世，为他的祖国留下了一笔无价的遗产以及绘画上的一系列成就，以此造福于他的国人。他的国人，罗斯金说，在圣保罗埋葬了他的遗体，在查玲十字架路埋葬了他的画，在档案馆埋葬了他的思想。

罗斯金现在是一位著名的作家、评论家、教师、演讲者，并且已经成为了能够在社会各个阶层中呼风唤雨的人物。在 1955 年《现代画家》第五卷出版以前，罗斯金扎进了社会改革和政治经济的流沙中，并且加入到了与经济学家的论战，就像大卫一样，他的武器只有一个投石器。大卫，正如罗斯金形容的那样，面色红润并有着英俊的脸庞，手里握着正准备弹射的石子，并且受到唐吉珂德那崇高的烈火一般的信仰的激励。

在《现代画家》第二卷中，罗斯金已经阐明了一些庄严的真理，这些真理应当作为所有绘画学生指引道路的灯塔。例如，当谈及作品的品位时，他说：“低下的品位通常表现为挑剔、孤傲，要求华丽、壮观以及非常规的结合，并且仅对奇特的风格和独特形状的事物感到满意。因为低下的品位总是干扰、修补、积累和自我欣赏，它总是将目光集中在自己身上，并且始终用适合于自己的方式检验周围的一切事物。相反，高尚的品位则是不断在成长、学习、阅读、顶礼膜拜，它因震惊而用手捂住嘴，在一旁独自哭泣，它用适合于其他事物的方法来检验自己，从而在所有的事物中找到适合自己生长和发育的养分。”

此外，在第三卷的《实现论》一章中，罗斯金是这样结尾的：“真正的艺术评论绝不能仅仅是各种条条款款的堆砌，而只能是建立在无数不由自主的同情与人性变化多端的努力的基础上，并被受一切上帝创造的美好事物永恒不变的爱所引导和磨练。”

以上的这些摘录是熟读《现代画家》以获取思想上的高尚训诫的一些例子。传教士和先知们也都开始拥护透纳是一位伟大画家。正如一条小小的溪流，在打着漩、蹦蹦跳跳地穿过了第一卷之后，会聚了为数众多的、流来知识与灵感的支流，成为了一条流过这个美丽国度的宏伟大河——这条大河沿路流经了自然伟大的作品和人们忙碌的家园。在第五卷中，这条大河进入了一个峡谷，在一段时间里，河流被峡谷的形状、颜色、高山华丽的光辉、大树以及云彩所主宰，直到它流到一个平静安宁的平原，向着远在天边的入海口开阔地流去，在那里，它将消失在浩瀚与无限的真谛中。

这部书是适合于所有时代的书，它不是那种经过图书馆借书台后堆积在陈旧、过时的废书堆中的书。这本书就好像《圣经》，或者但丁的《神曲》一样，只要读者能够感受到书中蕴藏的内涵，即使他没有通读全书，也不需要感到惭愧。罗斯金本人能感受到书中的不平等和不连续，感受到书中的矛盾与冲突，但是他为这一切感到无比自豪。没有《现代画家》的最后一卷，罗斯金的创作绝不会完整。他迎来了多年的创作和斗争，这期间罗斯金用无所畏惧的热情大胆地质问周围世界存在的根基和残酷的发展趋势。“我不知道，”他在完成《现代画家》时哭着说，“我的英国到底期望什么，或者像现在这样，她到底还能坚持多久。她用右手扔掉人们的灵魂，用左手扔掉上帝的馈赠。”大约八年后，罗斯金在回顾这本书的前期作品时说：“这些我在年轻的时候说的充满激情的话语，一开

始被分散开来,二十年后,我在牛津大学做课程讲座的时候,又把它们集中在一些格言中,教给我的学生,‘一切伟大的艺术都是赞美’,在这一格言中还找到了这些用加粗字体写的句子:‘从艺术在终极力量中成为不道德的那天起到现在,只有艺术是有道德的。没有工业的生活是罪恶的,没有艺术的工业是野蛮的。’”

罗斯金在十九世纪初离开人世,但他的谆谆教导仍然回响于耳。这些教导会在二十世纪被引起重视吗?在美丽的英国,天空已经被浓烟染成了黑色,自然那葱绿的脸蛋儿不是被钢筋铁骨的工业化进程殴打得青一块紫一块,就是被自私的商人那卑劣的贪欲折磨得伤痕累累。空气中充溢的不再是鸟儿动人的歌声,不再是和谐美妙的音乐,不再是幸福人儿欢乐的圣歌,而是受到人类奴役和毁灭的机器撕心裂肺的尖叫声,以及来自于悲痛与无望的大众的哀号。大山昂着她们高贵的头颅,似乎并未发现那些人类扔在她们短裙上的肮脏排泄物。这些排泄物开始腐烂,就如苍蝇爬满了动物的死尸一样。在 1854 年,罗斯金描写的威尼斯,这也是透纳和乔尔乔涅眼中的威尼斯:“她在艾德里安湖大道上空闪耀,缠绕着金色的树干;从海巫西比尔嘴里,人们将永远认识到什么是高贵,什么是公平。远远地,盘绕着的贝壳里的低语发自整个民族的内心,将永远成为威尼斯迷人的声音。”现在他还能用这样的语句来描写威尼斯吗?

我们可以很轻易地说,无论艺术与道德的感情能够以多么美妙的方式表达出来,人类前进的步伐都不会被这种情感所阻碍。但是人类的这种进步不必行进在虚伪、失真与丑陋的方向上,不必朝着会产生魔鬼摩菲斯特的方向行进。我们即将跨入新世纪的门槛,但我们还看不到它的城墙。也许,让这些工业社会中的制造商和劳动者熟读《现代画家》,可以有效地传播希望、真实和纯洁的福音。现在这部书被时代的尊严赋予了神力。书中的章节就像各种各样的多姿多彩的边界,这些边界把生长在古老的、富丽堂皇的建筑物阴影下的,沐浴着夏日阳光的高贵植物分隔开来。成千上万的读者,应该像蜜蜂一样,带着愉悦的“嗡嗡”声,轻轻掠过一朵朵花儿,在狂喜中紧紧地附着抖动的花瓣,吮吸那些可以使冬日生活甜美、滋润的花蜜,并将花粉附着在身上。这些花粉,在自然规律的作用下,会不知不觉地在他们国人同伴的思想中孕育、生长、结果。即便是在今天,人们仍然没有足够地认识到英国到底亏欠了罗斯金多少。

莱昂纳尔·卡斯特

温莎, 1854 年 5 月

第一版前言

现在呈现在大众面前的这部作品，是因为某天某杂志对一位伟大的在世画家进行了肤浅错误的评论，我在愤慨之余下笔所著。它原本是要写成一本小册子，摒弃那些文艺评论的内容和风格，并指出这些文艺评论作为群众感受的指导所具有的危险倾向。但随着观点一个个展示出来，我发现自己不得不引申了原先只是给杂志主编的一封信，使之变得很像艺术专题论文。为此我不得不坚持和完善这篇文章，因为它辩护了一些对普通鉴赏家来说听上去像是左道邪说的观点。我现在不知道是否我应该宣称它是一篇风景画论文，并为文中经常提到某位大师的巨作而道歉，或者称它是一部特定作品的文艺评论，并为其对原则的冗长评论而致歉。但无论这部作品该称为什么，驱使我不下笔的动力绝不能被误解。对个人名誉的追求，以及对任何事物的个人感受，于我而言没有丝毫动力和影响。我在作品中主要提及的这位伟大作家的名誉是建立在绝对合理的基础之上的。在所有人中，他具有高尚的地位，尽管他的名誉在某种程度上被自命不凡和装模作样的无知讥讽所伤害。但当大众的口味日渐堕落，当出版社影响力日益广泛，以至于能够左右读者的感受，使他们更全面地关注那些具有戏剧性、感染力和错误的绘画作品时，当它将下流的打诨发泄到高贵的真理和风景画的崇高理念时，任何人都已经意识到，所有那些对绘画的真正精髓有任何认知或了解、希望绘画在英国有所发展的人都有紧迫的任务，那就是毫无畏惧地前进，不计较被一些诸如探讨什么才是好和对的论调所伤害，并宣布和展现美与真的本质和权威——无论它们存在于何处。

在完成这项工作的过程中，任何可能令人觉得厌恶或者偏袒的东西并不全然取决于这部作品的大意，而是由于它的不完整。我尚未对当今所有画家进行系统的评论，但我已用每种特定绘画形式鼎盛时期的作品对该绘画形式的优越和真实进行了阐述，并且我相信，如果人们曾经在这些作品中正确地感知并享受了这种绘画的精髓，那么这种绘画也将在其他任何作品中被发掘并被欣赏。对于画家之间高低的评论我从未反对过，我认为这要基于事实以及对该事实必要的理解。尽管如此，我一直细心谨慎不去说那些具有积极意义的排名的坏话，虽然我质疑相关的排名。一直以来我唯一的愿望和目标，不是要去削减对目前喜好的敬仰，而是我们应该更多地去仰慕那些被我们所忽略的经典之作。就我所知，一种持续攀升的认可和对真与美的感受虽然可能会干扰我们对相关画家排名的尊重，但它会恒久地倾向于提升我们对所有真正杰出画家的崇敬之情。当一个人现在在心里把斯坦菲尔德和卡尔科特放在透纳之上，随着他认识到透纳远胜于这两人，他会以上两位画家产生比现在更深的仰慕。

我只在三个例子中直接表明了我对现在画家作品的不屑，这些都是长期享有美誉的，以至于在一个个人意见中几乎毫发无损的例子。只有从最高权威发出的责难之辞才能使它们遭受确实实的损伤。

对于古代巨著我有宽松得多的发言自由，但必须铭记的是，现在只有一部分的作品呈现在大众面前，尽管在某一特定的章节，或提到一些特定优点的时候我一直保持蔑视，但绝不可因此就猜想我对其他只能在该作品的后几部分才能被发掘出的优点没有任何感受。请别在我已说过的话中挖

掘更深的含义,也不要在我仅仅只是陈述事实的时候让我为所谓的结论负责。我已说过古代巨著并没有展现自然的真实,如果某位作者愿意,那么他可以推断这些作品根本不是巨著——这是他的结论,不是我的。

无论我在整部作品中坚持了什么,我一直努力根据一些实例作出评论。这些例子只能依靠它们自己的力量决定成败,或牵涉到权势或地位的程度不超过欧几里德的例子。大众所需要明白的是,作家不仅仅是理论家,他们在年轻时就已经投身于繁重的绘画实践研究中了。

人们普遍认为,对每一幅重要绘画作品的熟悉撑起了古代风景画派,这些作品展示了从安特卫普到那不勒斯等地的风景。一旦我们与现代画派进行近距离直接的比较,就可以发现它对罗马或慕尼黑时期的作品细节没有任何的涉及,而一些私人画廊中的作品,则几乎不能让画廊主人乍一看就能凭感觉说出什么,也很难让人们第一眼就能坦率说出感受。无论我对画面作了什么样的注解,都因为我的能力有限,它们只局限于国家画廊和达威奇画廊里的作品。

最后,我必须为这部作品的不完美深表歉意。我原本不希望马上出版,而是要经过数年的深思熟虑和不断校正。现在这部作品只有一部分是呈现在大众面前的,正是因为这个原因我觉得有这种校正的必要,但这部分作品无论是形式上还是本质上都是完整的,并更特别地直指那些亟须救治的哭泣的恶魔。我是否能完整地实施我的意图将部分取决于目前卷册的精髓被读者接受的程度。如果它被交给一个令人厌恶的灵魂,或者出于追寻个人利益发展的话,那么我更多的努力也只是徒劳。相反,如果它真实的感受和意图能被理解,我便不会为了实现这样一个任务需要付出辛劳而退缩。这项任务虽然微弱,然而会有助于英国真正绘画事业的发展,重现那些现在被我们所忽略或诽谤的真正现代大师的荣耀。让逝者聆听到我们虔诚的恭维吧!让我们用苍白的喝彩,歌颂着那些既不需要赞美也不在乎世人感激之情的伟大名字吧!

作者

第二版前言

最有能力的作家也必须承认，在陆海军战术上，要抵御进攻一方的连续攻击绝对需要抵抗另一方所具有的一种在力量方面与生俱来的优越感，这种优越感的意识可以使他的前沿部队或者冲锋舰队在抵御庞大敌军时支撑相当长一段时间。如果坚持不屈不挠，这种优越感的意识还能确保敌军最大数量的损失。对于这个事实我深信不疑，因此，我相信我所提倡的这个理念会取得最终的胜利和传播。同时我也自信，我的观点的抵抗力必须重视即使是它最弱小的攻击者所给予的打击。我容许自己屈服于一个有点草率而急躁的欲望，无论冒何种危险，在枪林弹雨中与那个我能控制的即使是最微不足道、最无足轻重的部分进行斗争。现在我发现这部作品如此完整地呈现在大众面前，如同特拉法尔加的君主统治那样，孤独无援地承受着敌人一支舰队的全部火力。同时周围的混沌从一开始就阻碍着我，也将在未来一段时期内阻碍着我，这使我在这次行动中没法使自己的杀手锏。起初我怀着一丝忧虑，凝望着那孤独战舰的挣扎，那真理的旗帜在战争的硝烟中鲜明地舞动着——但现在我已停止了这种焦虑。而那些正竭尽全力决心要毁灭我的冲锋舰队的敌人们已经弃绝他们的地位而不顾，在毫无防备的混乱中经受着后援纵队的袭击。

然而，考虑到这部孤立无援的作品最终出版了，如果我觉得没有理由为我草率的进取行为后悔的话，我发现它会引起人们对该书章节的许多误解，并减少目前这篇文章的影响。因为虽然这部作品只会象我敢于希望的那样，在一些乐观的时刻才会被接受。虽然我很高兴地知道在许多情况下，这部作品的原理已经赋予它们自身一种确信的力量——相当于它们真实性的一种说明——并且即使是在这部作品没有造成影响的地方，它也唤起了兴趣，提出了质疑，并促使了绘画和自然之间的一种公正坦率的比较。如果这部作品被许多读者认为是一部完整的专题论文，理解所有我对绘画观点的系统阐述，这部作品的影响将更为深远。考虑到这点，我惊讶地意识到这本书可能已受到了最微弱的关注。这样一位试图要将伟大风景画家的作品进行评论和分类，却未能发掘或暗示任何一个有关美或神圣的简单道理的作家，可以作出什么样的奉献？这部作品远远够不上成为一篇完整的论文，它只不过是比介绍我已提出的大量证据和观点的文章丰富那么一点罢了。它仅仅只是停留于绘画的启蒙阶段，阐述了评论的基本规则，触摸了靠眼睛的精准和手指的忠诚即可触碰到的美德，却可让后人进一步思考绘画的每一种奇特的特性，留下了让后人思考的备受争议的作品——所有感情促动的善和所有判断指引的伟大。它的功能和视野应该被误解得少一些，因为我不仅仅在它的开头就很小心地安排了话题，而且在整部书中不断提供参考资料——而我原本希望通过这些参考它能取得成功，并应该在其中尽力指出那些外在自然现象的重要性和价值——我迄今为止被迫在毫无参照的情况下描写自然现象的内在美和源于它们的教训。

好吧，为了避免未来发生同样的误解，也许读者能谅解我占用了他们的时间来对这部作品所承担的感受、对它的纲要和结论以及那些我希望最终能去掉和保留的部分作更全面的阐述。

也许，从表面上看来，没有什么比想要减弱被世世代代送上宝座的那些人的荣耀更愚蠢、无知、不恰当的了。因为近代真正伟大的人物，几乎毫无例外地在别人身上获得了他们所感觉到的对失

去的权力的尊敬，他们谦卑地满足于跟随那些荣耀被久远历史照耀的人们，并等待着许过已往的日子的光辉积累在自己头上之时，沐浴在达到极致后退去的光辉中。嫉妒和无能的人经常攻击别人，或者说是竞争的主要发起者，就像地球的污浊，他们可能因为注意到他们的有害而彼此吸引，就像地球的害虫一样，将隐藏的毒性诱发出来从而提升自己。然而同时，邪恶之人的嫉妒以及无知者的傲慢经常赤裸得一览无余，却无法以此羞辱逝者。值得考虑的是它们是否经常成功地羞辱了生者而逃脱人们的发指——这相似的恶意是否令人不悦，那种对当今名家的不公平贬低和对已消亡势力的偏颇抬举中体现出来的相似的无能——如果用一种并不太准确的方式对它进行延伸和证明，可以将批评家按尼禄和卡利古拉，以及佐伊拉斯和佩罗进行分类。但需要牢记，贬损的实质只有当它失败的时候才能被察觉，而且当诽谤散播出最强劲的伤害时它所受到的惩罚是最小的。而我们可以感受得到，隐藏在模糊迷雾中冉冉升起的新星和那些被天上云朵所隐蔽的继承者同样是危险的。

令我害怕的是，在多数人心中藏有太多的恶意，使他们吝于给予别人可以带来极大乐趣的赞美，但当这些美言不再能被享受时，他们则给予慷慨的赞颂。他们并不嫉妒虚伪的善意，因为将无知觉的尸体作为嫉妒的目标并不是什么引以为荣的事情，但他们吝于追求能带来幸福的名誉，或是能带来财富的任何努力。他们热衷于吹捧优越高尚的人们以得到慷慨而谦卑的称赞，以此逃避对现存竞争者表达敬意而带来的更加痛苦的必然性。他们热衷于建立理想国似的标准，坚持一项暂时的工作对既成事物造成的不利，却回避这种工作的优越性对事情发展的好处。嫉妒的潜在力量同样在我们对谴责的接纳中作祟。人一般喜欢能伤人的批评而非赞美，一般更易容忍让人伤心、摧毁幸运的严苛，而非软绵绵发泄到坟墓上的指责。

慈善而深刻的思想家理查德·胡克说得好：“对于至善的智者而言，当他们活着的时候，世界是持续向着反向前行的，而对于一个仔细考察他们的缺点和瑕疵的观察家而言，当以后再审视他们的成就时，将会表示绵绵不绝的崇敬。正因为如此，在许多时候，那些值得被尊崇的人们如果不打算宣称他们是古代学者的追随者，他们将几乎得不到任何青睐。因为这个世界不能忍受我们比前辈更聪明的说法。”因此他现在拥有和古人同等程度的优秀，这个事实必然使得每个阶级的人们与之对立。慷慨之人不会去找寻对已建立的尊严进行指责的事实，嫉妒之人不乐意听到一个现世平民的赞美之声，智者喜爱历经岁月洗练的箴言，而不是那些异军突起的新观点，愚者则根本没有能力建立起自己的观点。如此普遍的强烈指责通常难以承受，而那些为数不多的为了维护自己的作品而努力堵住暗流的人们只配得到蔑视——这也是他们唯一的奖赏。考虑到这种新理论从技术和交流上对事物的进步和保护的影响，受到这种指责并不是什么遗憾的事。对古代的敬重是对绘画的救赎，尽管有时这种敬重直到消亡一直蒙蔽着我们的双眼。它强化了画家的力量，尽管削减了他的自由创意；尽管在某些时候对古代的这种崇敬妨碍了创新的产生，但更多的是防止了鲁莽的后果。绘画的系统和规则、岁月经历累积的艺术硕果，倘若不是受到早已定势的古代权威的庇护，它们可能会被时尚的浪潮冲刷干净，或在新生事物的光芒中隐没。而耗时数个世纪积累下来的知识，那些令伟大的心灵在垂死之时才获得的原则，将不是被狂热的神话所推翻，就是在短暂的孤立中被抛弃。

在普通实践中，对早期作品优越性的见解不仅仅是有用的。这些见解的数量越多，就必然无法估量地优于目前所努力的任何结果，因为这是四千年历史长河中所有作品的精华之所在，必然由于其日积月累而优于从任何一个年代的作品中挑选出来的竞争对手。但我们始终必须牢记的是，尽管出现了极好的作品，但许多作品不太可能——并且所有的这些作品都不可能——接近所谓的完美，必然有些东西还有待我们继续前行完成之。任何一个年代都如从前一样，都同样有机会创造出

具有一流能力的独特人才。如果出现了这样的人才，他便有机会在经验和先例的帮助下，经由所选取的路径，完成比前人更伟大的事业。

因此我们必须留意，不要误解了前人留下珍宝的真正用途，也不要将其作为一种完美的模型——它们在许多情况下只是一种引导。当我们指望从一幅画中找寻这幅作品对自然的解读时，它是无穷无尽的。但如果我们把这幅画当成是自然的替代品，那它最好被烧掉。当年轻的画家因为改革者夺走了古人赠与的每一份杰作和荣耀而胆怯地蜷缩发抖时，他也同时获得了一个自由自在的童年。也许他也同样意识到，那些要将历史的力量和知识传授给他的人们出卖了他，束缚了他所有前行的力量，使他的眼睛只能看到一条前人走出的路——先人的知识使他难以攀登极顶，固有的传统使他无法接近上帝。

而这样的传统教学是更令人担忧的，因为最高境界的绘画、所有创新和富有想像力的作品，都是由每位大师独创、不能为别人所重复或模仿的。我们判断一个成长中的画家是否优秀，并不是根据他的作品和前人之作的相似性，而是他的作品与之比较的不同之处。而当我们建议他进行初次尝试时，在考虑其他细枝末节前先建立起以下方面的固有模式：一是章法，二是安排，三是处理手法。而直到他从所有的模型中破茧而出，并创造出独一无二的作画章法和处理手法时，我们才会承认他的伟大。

因此在所有对现代绘画的评论中，有三点是必须铭记在心的。第一，从某种角度来看，即使是古代最好的作品也很少——或者说可以说几乎没有明显的不完美，而通过进一步的研究，这些作品在理论上是可以提高的。每一个国家，或许每一代人，都很可能具有某种特别的天赋、某种独特的心灵特点，使得这个国家或这代人作出某些与前人有所不同，或在某方面更优越的东西。因此，除非绘画是一种骗术或一种粗制滥造并已丧失了所有的神秘，现存最伟大的人才——如果他们拥有和前人同等的技术、热情和忠实目标——便有机会以他们独特的处事方法获得成功，或者如果将早先的例子一并考虑的话，他们也可能做得更好。难以想像一些对以下文章进行评论的书评家是用哪门子的逻辑把文章的第一句话解释为对这个原则的一种否定——这种否定在他们自己对现代作品传统而肤浅的评论里一直隐含着。我已经说过：“任何作品如果不具有一些一定高度的优秀元素，那么它都无法历经百年仍受到人们的敬重。”那么就因此表示它在每方面的成就都是出类拔萃的吗？贤明的书评家说：“因此，他承认了一个违背其主要理论的事实。这个事实也就是，这种历经岁月洗礼的作品具有优越性。”似乎拥有某种模糊的优秀便暗示着拥有各种不可比拟的优异！人类作品中极少数是完美到找不出它们出色的理由的。^①有成千上万的作品已被人们推崇了数个世纪之久，并还将继续流芳百世，它们在许多方面还不完美，但已很出色并可以再一次辉煌。是否我的对手意在宣称“烂泥贴不上墙”？而过去最好的就必然是所有时代中最好？假设佩鲁吉诺拥有一些优异的特点，但事实上佩鲁吉诺被拉斐尔超越了。同样，假设克劳德拥有一些优异的特点，但结果并不是他不可能被透纳所超越。

我所坚持的第二点是，如果一个作家能唤起具有与以前同等或更甚的力量，这样一位作者的作品，很有可能在方式或内容上与从前作品截然不同。这位作者的能力越是强大，他的作品就越难以与其他无论是前辈还是同辈的作品相似。因此，对于绘画来说，不能用我们平常所作的推理，因为这样一位作者和这样一幅作品并不遵循迄今为止公认的准则，因此它必定在固有的原则上是

^① 米开朗基罗的作品是希腊雕塑的一两个缩影，考虑到根据它们的含义和力度，我个人认为应把它们和西斯廷教堂的《圣母玛利亚》与塞斯托教堂的《圣女和小孩》归为一类。不是因为它们没有缺点，而是因为它们的缺点是诸如道德所不能矫正的。

落后错误的。我们宁愿承认在它的与众不同之中具有使之成为一种新的,或者是一种更高级的准则的可能性。如果有任何现代绘画的作品可以受到自然权威的支持,并且建立于永恒的事实之上的话,它将无比荣耀地完整展现自己,最大程度地进一步证实自己的能力,并与从前所见彻底不同。^①

第三点我要坚持的是,如果这种心灵被唤醒了,它必然会将评论的世界分割成两个派别。其中一派数量最大、呼声最响的必然是自身没有判断力的人,他们只知道以先人的至理名言为准则,对普遍真理却无甚了解,只熟悉一些已由以前作品说明或指出的特定事实。这个派别充满激烈的谩骂,并且随着伟大作品偏离他们特定的、预先设想的正确准则,他们的仇恨也越发激增。这些争吵和敌意冲击着他们的判断力,刺穿了他们的虚荣心。另外一派,必然是数量少的一派,由拥有广泛知识和公正的思维习惯的人所构成,他们赏识勇敢革新者的作品并从中找到对事实的记录和描述,他们会如此公正诚实地精确估计事实的价值,并且当大师大步迈向前方时,他们的狂热崇敬之情也越发加深,在得到或知晓权力之时更勇敢地加以掌握控制。当他们愈发热情,他们的队伍就会逐渐缩小。如此一来,他们的领袖在步伐上将变得越来越不耐烦——他对于成功的渴望与他的研究深度成正比,跟随者的数量则越来越少。直到最后,假设他从未停歇过脚步,在他的完美成就的最终时刻,只有极少数的忠诚者留在他的身边。他众叛亲离,从前的对手却在恶意和数量上成倍增长,而他的无上成就只有奉献众人的生命对他所发现和记录的新的真理进行认真地研究才能得出。

这样的领袖在我们的时代已经产生。他的力量逐渐强盛,眼前已经出现了一片有待开创征服的区域。他如预料的那样时常在评论的流派里遭遇分裂,现在他正处在势力的最高点,因此,也就是在趋向衰落前的最后一个阶段里。

对于这点我不仅了解,也可以证明。索西说,如果没有在心中感受到这种力量,没人会相信任何伟大的真理。同样适用的是交流真理的欲望。为了阐明并展现这个伟大真理的至高无上,我需要立即投身于真正的绘画事业,并展现许多被广泛应用但迄今为止还没有被承认的风景画原理。

但我并不希望得出那些对大众心理有快速作用的理论。理查德·巴克斯特说:“我们误解了人们的疾病,当我们认为除了真实的证据而不需要其他东西来救治他们的错误时。哎呀!其实心灵的许多混乱在接触这个证据前就应该被消除了。否则,当这个证据完全呈现在他们面前时,我就将无能为力,判决随后会准时到达。”

对于杂志上的一般评论,我并不认为自己需要以任何方式回应,或必须为此做点什么。他们的写作不应是指引,而是表达大众的意见。一位报刊作家自然也必须努力尽可能去迎合大多数读者的感受,他不得不以此来获取他的面包。他的工作性质妨碍了他获得关于艺术的任何知识,他明白他可以通过表达读者的意见得到金钱。他嘲笑大众所忽略的图画,而赞美那些人们喜爱的帆布画。

^① 这个原则是危险但并不是不真实的,需要我们牢记在心。几乎所有的真理都必须容忍被扭曲成邪恶的企图,并且我们也决不能拒绝新的创意蠢蠢欲动想要颠覆真理的欲望。因为人们在追求真理的路上可能犯错误。或者假设因为出现的一个假象,掩盖了它的缺陷。尽管如此,创新不会无缘无故地出现——不然它将只会成为一种不正常现象——它应当自发地从对自然的艰苦独立思考中升华而来。并且应当牢记,如果创意的水平仅是低劣,它是不足以从技术上改变许多事情的。因此,正如斯宾塞说的那样,“真实在左手,权力在右手”,会有各种各样的错误产生。“罪恶,”拜伦在《马里诺·法列诺》里说到,“肯定是多种多样的,但美德就像太阳那样独一无二,所有围绕着她转动的生命都源于她的照耀。”

像《布莱克伍德杂志》^①这种刊物的现代评论家们值得获得更多的尊敬——这份尊重是因为诚实、绝望和无助的愚蠢。从他们纯真的低能行为中不难发现：人们不能怀疑他们的偏袒，因为这偏袒蓄藏着情感，也不能怀疑他们的成见，因为这成见中包含着他们对话题的熟悉。我在这个流行冒牌专家的年代也对这些毫不知情，我只能指出那些赤裸裸地欺骗人们简单思维的例子，而不善于分辨这些杂志中的评论片断。当不熟悉音符的人对音乐发表意见，或当不熟悉字母表的人写了哲学专题论文，我们都不会觉得受到侮辱。但这里是一页接一页的评论，从头读到尾的读者想要找寻作者所了解的东西，结果却空手而归。这并不是他自己的语言，因为经过了混合，他必须在他自己的字典里寻找那个出现在他的《圣经》中的最重要章节之一里的那个词；^②这并不是流派里最普遍的传统，因为他不知道为什么普桑被称为“学识高深的人”；^③也不是绘画最简单的准则，因为他比起庚斯博罗更喜欢李；^④不是自然中最一般的事实，因为当说到橘子丰收时，我们发现他正被“银色”这个概念所困扰——显然我们从未在他的生活中看到任何和橘子相关的银色，除了一把银勺。不仅如此，他让我们没法从内在证据推测他的能力。他坦诚地告诉我们（~~1844~~1844年 10月），他只是从木材开始研究树木的，并且他的评论言辞主要建立在对桦木的实践经验上。他比我们的朋友桑丘更无私，它的鞭答批判使大众从透纳的魔幻中清醒过来，就像赞西阿斯一样，他的忍耐使他获得了不朽的力量。那么克里斯多夫·诺斯如何？他是否从伊顿或哈罗那里得到了他自己的评论——基于对鸟儿筑巢及其结果的一周观察？当大众的心灵不能够觉察出这种厚颜无耻的无能，绘画和它的利益将不可避免地堕落到什么地步？为了对马加好，我们告诫她，尽管这部作品的本质没有给我们留下太多揭发的空间，但未来必定会有一个时期大众能够依靠自身的判断从推理中区分出下流的笑话，并提高绘画评论的水准，而不仅仅停留在一个学生的经验和小丑的水平。

近代伟大绘画创作所依赖的基础原理的发展已耗费了我多年的心血，这不仅仅是为了维护受到这种肤浅伪善作家诽谤的画家的名誉——只能期望若干年后人们的自然而然的反省来校正。同时我有一个更高的目标——我想，这个最终目标可以证明我是正确的，不仅在于我奉献了自己的时间，更在于唤起我的读者们跟随我经历一场远比劳累更艰苦的探索，这场探索的回报远不仅是审视一位特定大师的美德或者一个特定时期的精神。

尽管绘画被称为诗歌的姐妹，但我对绘画是否曾经在它最初和最粗糙的时期以外对人有过深远的道德影响这个问题存有很大的疑问。在“士兵可以将精雕细琢的酒杯打碎，然后做成马笼头”时期的罗马比起墙壁闪着大理石和黄金光芒，“火焰燃烧着无尽的奢侈品”时期的罗马地位更高。在意大利，乔托打破拜占庭式学校的不文明前的宗教的地位比《最后审判日》的作者和珀尔修斯的雕刻者并驾齐驱时的宗教地位更高。在我看来，粗鲁的符号常常比优雅的符号更能有效地打动人心，正如图画和艺术作品出现等级一样，它们被给予了更少的投入和更多的好奇心。

① 很遗憾的是，在这样一部自然的作品里，我注意到了这些评论，这些评论仅仅只是想要愚弄粗心的读者，这种文章简直让人边读边忘。但我这样做只是顺从了那些对绘画怀有深切兴趣、比我对此事还要重视，并从这部作品的出版开始就一直向我表达了美好愿望的人们。因此我标出了两三段，让大众自己来判断这些评论的质量，并且我认为我的作品对如果我不采取行动就会被评论引入歧途的人们来说是一种公正——这已是我的底线。如果我不得不撕掉每一个艺术检查官的外衣，我只需用拥有一个猎犬小屋，然后用铃铛和小玩意儿就能把他轰走。

② 《绿玉髓》（参阅 1844 月的期刊，~~1844~~1844 年，第 184 页）。

③ 每一个学生都明白，给普桑这个称号是因为这位画家拥有博大精深的各种知识。然而这位评论家（参阅 1844 月的期刊，~~1844~~1844 年）却告诉我们，这个称呼是因为他在“拼凑组合”方面的技巧。

但是无论如何,不管我们倾向于接受庄严的绘画作品给我们带来的什么影响,我想,我们毫无疑问都能适当接受那些迄今为止被山水画家完成的作品。他们的作品没有对道德终点的回答,也不会带来永久的好处。它们愉悦过智力或锻炼了灵活性,但它们没有对心灵说话。山水画不会教会我们深奥或神圣的东西,它不能记录飞逝的事物,不能洞察隐藏的东西,不能解释朦胧的物体,它也不能让我们感到对宇宙的震惊、力量和荣耀,它不能促使我们去热爱,也不能怀着敬畏被感动——它感动和提升心灵的力量被不幸地滥用了,并且在滥用中毁灭。本应当作神的万能证明的却成了人类灵巧的显示,本应当将他们的思想提升到神性的却用自己的造物阻碍了它们。

如果我们在任何著名的风景画作品前站一会,听路过的人的评论,我们将听到关于对这个画家技巧的无数表述,却很少听到关于对大自然完美的表述。成百上千的人带着敬佩之情谈论着,只有个别人在高兴中保持沉默。大家都称赞着他的创作,口里充满了对克劳德的赞美,没有人觉得它不是一幅创作并心里怀着对神的赞美。

这些都是低劣、错误、虚伪的画派的标志。画家的技巧、作品的完美,除非都被遗忘,否则将无法被证实。画家将无所作为,除非他将自己隐藏,因为只要艺术可见,它就并非完美。即使我们跟随感觉去思索它们的激动,它们也只是被轻轻地触及。在阅读一首伟大的诗作时,在倾听一场精彩的讲演时,是作者的主题,而非他的技巧;是他的激情,而非他的力量让我们的思想驻留。我们见他所见,却看不到他。我们成了他的一部分,同他一起感受、判断、目睹但正如我们很少会想到自己一样,我们很少会想到作者。当我们在卡珊德拉的寂静中等待时,我们曾想过埃斯库罗斯吗?^①当我们听着李尔王的哀号时,曾想到过莎士比亚吗?并没有这样。大师的力量就在于指引时的自我湮没,与他不出现在自己的作品中的程度相称。如果游吟诗人的辉煌只来自于他所记录的内容,那么他的竖琴只是被不真实地弹奏着。每个伟大的作者都曾指引过一个远离自己的人去接近并非他所创造出来的美丽,去超越他所知的学问。

而这对绘画而言必须有所不同,因为在其他方面,这已经有所不同了。而其主题也仅是纯粹的主题,在此之上,画家的能力得以展示。而这样的能力,或是模仿,或是创作,或是理想化,或是其他的任何能力,是欣赏者所注意的主要对象。鉴赏家一直在找寻和敬仰的是人与其想像,是人与其谋略,是人与其创造。贫穷、渺小、柔弱,只看得见自己的人。在陶瓷碎片与垃圾堆中,在醉酒的粗人与干瘪的老妪中,穿过放荡与堕落的每一个画面,我们追随着这位误入歧途的画家,并不是要去接受有益的教训,并不是要被同情所触动,并不是要为义愤所动容,而是要去注视用笔的灵巧,去凝视色彩的灿烂。

我所讲的并不仅仅是佛兰德画派的作品,要知道我无意在他们的崇拜者中挑起战争,他们应该被安安静静地晾在一边细数镜中的干草堆和驴子的毛发。我所讲的更是真实思想的杰作,在这样的作品中,有着天赋的留痕和能力的成果。在这样的作品中,包含着所有艺术或是人类所能设想到的美。在此,我遗憾地断言,迄今为止在风景画领域通常由那些大师所构思的所有作品中,从未有

^① 在阿里斯托芬的《青蛙》里面有一个绝妙的描述,也许暗示了阿伽门农的这一部分。“我在他们的沉静中感到满足,这带给我的快乐不比今天我们的谈话少。”相同的评论也许可以被很好地应用于透纳画布上看似空洞或者无法理喻的部分。在他们神秘潜在的火焰中,埃斯库罗斯和我们的伟大画家或许心有灵犀一点通。至少他们拥有同样的一个特点——曲高和寡。“爱考斯:人们在外面呼喊审判(埃斯库罗斯与欧里庇得斯之间)。赞西阿斯:你是指那群无赖吗?爱考斯:确实如此,他们无赖至极。赞西阿斯:但是,难道埃斯库罗斯的支持者们不可能倒戈吗?爱考斯:有可能,好人在少数。”

过任何站在民族立场的神圣思想。它总是在展示个人纯熟技巧中开始，在常规系统中结束。它使整个世界都充斥着克劳德和萨尔瓦托的荣誉，却从不试图提及上帝的荣誉。

是否读者在阅读上述最后几句话的时候，觉得它们好像是狂热之情下所说出来的？——似乎我降低了信仰的尊严并假设可以通过这些方式来达到它的目的？读者的惊讶证明了我的立场。它听起来就像可笑的荒诞之辞，疯狂地在风景画家中等待确切的道义代理？但它听起来真是如此吗？是否因为这视觉色彩的华丽灿烂、这现实形式的荣耀光环、画家手中的画笔色盘如此无能为力，使得它们不能达到比好奇心的消遣或者慵懒闲散的打发时光更高级的目的吗？当文字和声调（这些表现自然的手法肯定不如线条和颜色具有冲击力）点燃并澄清了人性灵魂的最深处，当画家只希望通过自己对表现手法的努力来取悦大众时，难道这不可能是因为自己的粗心疏忽或者不正当的使用方式，而必须永远思索他自己难以传达的思想吗？

我相信，罪恶的源头存在于古代风景绘画系统的最深处。简言之，它源于画家乐意承担修正上帝之作的责任，在他所见之物上刻上自己的影子，在建立一个荣耀的规则时使自己成为一个独裁者，并且展现了自己将不可能获得的无上荣耀糅合在一起的灵活性。我们不能经过一间古老绘画的专业画廊而不去聆听人们经常给予赞美的话题。人类的干涉显然都是缘于人为造作的意义、所有事实展现的缺乏以及笨拙的混合，而烙印在他巨大躯体无机组织上的软弱的双手，则被作为发明的力量之证明和模糊概念之证据而提出。并且，对特殊形式的违反，对一个物体的所有有机和个体特征的绝对摒弃（在接下去的文章中我会给出从古代巨作中找出的无数例子），经常被没有经过深思熟虑的评论家认为是伟大或者历史性的风格，同时也是得到一个纯粹理想模型的第一步的基石。现在，无论如何，在所有对物体的处理中只有一个伟大的风格，同时这个风格是建立在完美的指示上，是由简单、没有阻碍的、对给定事务的特定特征的实施组成的，这些给定事物可以是人物、野兽，或者花儿。每一个变化和讽刺，或对这些特殊特征的放弃，对真实性的摧毁就像对奇迹的糟蹋，对恰当性的毁灭正如对美丽的践踏。每一个自然特性的改变都有特殊的源头或是无力的慵懒、盲目的鲁莽，或是遗忘的愚蠢、亵渎的傲慢，它们都将损害神明引以为豪和喜爱的作品。

有些时候我们听到这样的对普遍法则的侵犯——在古代风景中经常引入神学的抽象需要想像与之相关的物质实体的形状特征。在雷诺兹的第十四篇演讲中也隐含了某些这种论调，但没有有什么能比这样的推理更失败了。如果在精神存在的源头概念里存在着任何被如此推崇的真理或者美丽，那么在模糊概念^①和自然特征中必然在过去和现在都有一个真实存在的联系。希腊人将典型生活赋予树木和流水使之人性化，而它们和现在正在希腊神殿的废墟上摇摆的树木和低吟的泉水没什么区别。在他的想像中充满了树木流水的实际视觉形式，而那被人性化的物体的魅力只能在意念模型造就的纯粹理想国中被理解。如果神学被注入到这些特征中去，或者在这些精神生物的形式上显而易见，那么人们便不会因为它展现出的至高无上而惊讶。但如果这些特征中显现出死

① 我不知道在古代文学中是否存在着什么篇章能将这个联系阐发得比这些文字还要高贵。尽管它们是滑稽可笑的，描绘了获取阿里斯托芬式云彩里的和谐之音的途径——我相信，在未来，除了荷马以外会有一位作家，比其他将作品流传下来的画家更能了解并感受更多其他国度里的高贵风景画元素。这种概念的独立和特别性——可视的空想特征因为这篇独特文章中的每一个词而变得清新而明亮——对我来说正如迎着真正的山风一样清爽。“云彩倾斜地穿过峡谷和树林的文字只可能出自于痴迷于登高眺望美丽风景的人——他长久地眺望着云彩的渐渐消散，以及它们在山川和峡谷中的漂浮成形。在这里，山顶的云彩没有笨重的沉积，没有柔和的突兀，有的仅仅是融化、漂移、消散——充满空气、阳光，还有露珠。”

亡的痕迹,那么对这片土地特征的侵犯便不会在其与上帝之间建立起哪怕是最单一的连接。

那么是不是就没有如同高尚完美的油画特征的东西呢?毋庸置疑,乔舒亚·雷诺兹先生在心中构思着带有这个特征的伟大杰作。尼古拉·普桑,他应该已经如我们现在所看到的,不仅仅在作品中有了一些模糊的概念,更应该已经得到了一个更为真实的有关它的本质的结论。风景画的真实理想模型准确说来是和人类形式一致的。这是特点的表达,而非个体的表达,而这种特点——也就是各种物体的特征,都显现在他们的完美理想当中。每一种草本、花朵、树木都有一种理想的模式,正是那种理想模式的存在使得每种物种的个体都有一种要成为这种模型的趋势,从而逃脱意外或者疾病的干扰。每一个风景画家必须明白他想要表现的每种物体的独特性质,无论是岩石、花朵或者是云彩,并且在他的极致理想作品中,所有的差别都会被绝妙地表述,宽泛或者精致,微小或者完整,这取决于这个物体的特征,以及在整个构图中这一部分的地位所决定它所受到的关注的程度。哪个部分需要表现出高尚,这样的差别就应该被极度简洁地表现出来,正如一个巨大的着重标记。哪个部分需要展现美丽,它就必须双手有能力表现的最高精妙程度上被创造。

这听起来有点像最高权威发布的自相矛盾的原则,但其实它只是权威们特殊的和最容易被误解的应用所产生的矛盾之一。历史上的画家对风景画的评论已经对绘画造成了莫大的伤害。他们习惯于将作品的背景处理成浅显而大胆的,并且觉得任何实现完整性的手段都已穷尽了(尽管,正如我现在应该向读者展示的,这只是因为他们自己能力的欠缺),这些都因为干涉了主题而伤害了他们的作品,他们便自然而然地对他们认为有害的元素的独特之处和特殊之美视而不见,除非这些有害元素对他们来说并不是最险恶的。因此雷诺兹及其他画家经常提出这样的建议:在风景画中应当忽视特定的形状,对描绘的物体进行总体的处理,即只关注普遍真理——关注植物的灵活性,而不是它的种类纲目;关注石头的坚硬性,而不是它的岩石类型。在这个与主题特别相关的段落里(在雷诺兹先生的第十一讲里),我们被这样告知:“风景画家并不是为绘画鉴赏家或者自然主义者活着的,而是为生命和自然的观察者而存在的。”这是正确的理论,换成下面一句话说意思也是相同的:版画家并不是为解剖家而工作,而是为生活和自然的观察者服务的。但是,版画家并不能因为这个理由而在解剖细节的知识或者表达方式上有所欠缺。并且,他表达得越是精准,他的作品就越是完美。也就是说,解剖细节的表达对解剖家来说是一个结果,然而对版画家来说,这是一种方式。前者渴望细节是因为他们自身的原因,后者则通过这样的细节,可以赋予作品生命与美丽。所以在风景画创作上,生物或者地理的细节并不是为了满足好奇心或者作为一种追求的物质,而应该是每一种物种魅力的表达和层次的根本元素。

当看到圣皮特罗的前景的时候,乔舒亚·雷诺兹先生赞赏地认为,树木被区分为“足够且必要的种类,并不累赘或重复”。如果这个前景被一大群动物所占据,我们会被吃惊地告知:狮子、蛇、鸽子或者其他被描绘出来的生物,正如它们所需要被区分的种类一样被彼此分开,并不累赘。是否可以假设,对于植物世界的区分,从源头上来说,不如对动物世界的区分那样完整、原始、神圣?如果这些动物的独特形状只是为了我们虔诚的观察而存在的话,是否植物的种类只是为了被清除而产生?后者的答案从本质上来说隐含且晦涩:为什么忽略它们不需要太多的理由呢?因为它们吸引眼球或使人产生联想带来的危险更小些。

但是乔舒亚·雷诺兹先生不仅在原则上错误,在实际中也不准确。正像他指责瓦塞尼“只看到自己希望看到的”那样,他自己也是如此。或者,就现在的情况来讲,他不过是“不看到自己不希望看到的”。意大利画派的大师们,几乎无一例外都习惯于把他们画中前景的植物描绘得异常逼真,其中提香可能比其他人更甚(因为他有最高水平的风景画知识)。《巴克斯与阿里阿德涅》就是证明,画中的前景被普通的蓝色鸢尾、耬斗菜和野玫瑰所铺满,每个雄蕊的末梢都画得很清楚,同时