

西方艺术批评史

The Critical History of Western Art

〔意〕

里奥奈罗·文杜里

著

迟轲

译



目 录

译者序	(员)
-----------	------

第一章 艺术批评史导言	(员)
-------------------	------

——今天艺术史的状况。艺术史与艺术批评的一致。趣味的概念。艺术批评史的必要性。艺术批评史中的主要契机。艺术家的评判作为本书的中心。批判的诸要素。艺术家的个性与艺术的法则。艺术评判的绝对性和相对性。

第二章 希腊人与罗马人	(员)
-------------------	------

——公元前 猿世纪希腊的艺术批评及其状况。赛诺克拉特 :模仿自然 , 比例的理论 ,心理表现 ,从波里克莱托斯到李西普的发展 ,从奇蒙到阿佩莱斯 ;艺术的完整性。相对的完整性 ;西塞罗与昆提里安。罗马 :鉴赏家的典型。菲狄阿斯的发现 :精神与物质。想像的概念 :迪奥·克里索斯托与费洛斯特拉托。建筑的批评与维特卢维亚。视觉、技巧与文学性的描述 :疏善。艺术批评中的诸矛盾 :理性与反理性 ,美与丑 ,完整与不完整 ,形与色。

第三章 中世纪	(猿)
---------------	------

——中世纪艺术批评的情况。普洛丁、圣·奥古斯丁和圣·托马斯的美学。画诀的作者们。赫拉克利斯。迪欧菲勒斯 :上帝之家 ,神秘的过程 ,排除再现的冥想艺术 ,色彩。狄欧尼西俄斯 :画像的典型。装饰与人工美的理论。威太卢 :人工美与杏核眼。从西维尔的艾西多拉到毕奥瓦的温森特 :装饰性的美。保罗·塞伦西里斯 :镶嵌画的闪烁与神的光彩。圣·伯纳德 :反对变形。

但丁 :反对装饰品。佛罗伦萨艺术批评与艺术史的再生。薄伽丘 :乔托与中世纪传统之间的对立。彼特拉克 :对艺术的论述。菲利普·威拉尼 :从契马布埃到马索的艺术家的生活。艺术家高于科学家 :物体的写实主义与心理的表现。切尼诺·切尼尼 :艺术家的个性、风格和气质 :爱与优雅 :反折衷主义 :素描与色彩。

第四章 文艺复兴 (源)

——中世纪与文艺复兴。洛伦佐·吉伯尔提 :转变期的批评家 :他对古代的研究 ,他与 15 世纪绘画的不可分的关系。佛罗伦萨与锡耶纳。阿尔伯蒂 :对于人的新观念 ,艺术透视学的理论。物体的静观与道德的表现 ,15 世纪的危机。达·芬奇 :绘画是认识之源 ,万物的视象 ,明暗的层次与综合。米开朗琪罗 :造型意义的重要。意大利透视理论的传播。丢勒 :美的相对性 ,主体的创造性与客体的再现。威尼斯的艺术批评。皮特罗·阿莱丁诺 ,帕奥罗·宾诺 ,卢德维柯·多尔齐 :艺术的审美根源 ,对法则的反抗 ,绘画的观念 ,人与宇宙的联系。记述艺术家生活的作家们。乔尔乔·瓦萨里 :个人的“美德” ,风格主义 ,意大利艺术的三个时期 :初期 ,发展期 ,成熟期。米开朗琪罗的极限 ,艺术家独特的感觉 ,拉斐尔。建筑的论述 :瑟利欧 ,维格诺拉 ,帕拉狄欧 ,斯卡菲兹。鲁马佐与风格主义的批评 :形与色的最初的抽象分析。

第五章 巴洛克时期 (源)

——17 世纪折衷主义的传统与绘画方法的征服。反宗教改革的道德主义。笛卡儿派的理性主义。美学中的新倾向 :情感 ,逼真性 ,逻辑性。罗马与理性主义的批评。贝洛瑞与理念。卡拉奇传统。多明尼其诺与各艺术学派的概念。派瑟里 ,巴尔金努奇 ,斯堪奈利 ,斯卡拉穆齐亚。普桑与其发端。法兰西学院。费利拜恩 :题材的价值和艺术的品类。威尼斯与巴洛克趣味的积极价值。鲍希尼 :绘画形式的概念 ,题材与绘画的方法。巴黎 ,普桑主义与鲁本斯主义的论战。“古代与现代之争”。罗杰·德·佩勒斯 :天才的权力。法则的相对性 ,色彩的绝对价值 ,对分类的反对。

第六章 启蒙主义和新古典主义 (源)

——18 世纪的罗可可艺术与绘画的趣味。新古典主义的反作用。作为

科学的美学的创立。夏夫兹伯里,维柯,鲍姆加顿。批评自立的方式和艺术的历史:展览会的批介,文克尔曼。法国的批评:圣·耶纳,凯路斯,柯琴,狄德罗。对当代艺术家的评判,批评的原则,天才与艺术的法则。艺术批评在意大利:切欧奇,赞尼提,朗兹与艺术的民族价值。建筑中的理性主义。艺术批评在英国:利查森,荷加斯,普赖斯,奈特,雷诺兹:反对条规,对想像力的信念。新古典主义,蒙格斯,折衷主义与对抗巴洛克;从抽象法则产生的艺术中分离出来。文克尔曼:作为形式的合理性和色彩适当性的比例关系,希腊雕塑的分期及其理想,艺术历史与艺术鉴赏之间的联系。莱辛:绘画与诗的区别,造型艺术,人体的美,绘画中的丑。

第七章 浪漫主义和中世纪 (154)

——浪漫主义批评的前提。“哥特艺术复兴”。拿撒勒派。纯粹主义。拉斐尔前派。原始性与美学。18世纪的英国作者:赫费斯,瓦尔波尔,赫德。德国作者:海格道恩,海因斯,福斯里,哈曼,赫德尔,歌德。瓦肯洛德:艺术的直觉,批评家的谦逊,艺术的无限多样性,感性的真诚。弗雷德里克·施莱格尔与原始性的发现。意大利作者:18世纪诸家,齐考纳拉,毕安契尼。法国作者:达金维尔,芒脱,孟塔伯。雷欧与神秘学派。维奥利特·勒杜克。英国作者:奥特莱,林塞爵士,普金。罗斯金:沉迷,情感的真诚,反对艺术中的科学,关于文艺复兴传统的保存,具象艺术的统一,哥特艺术,选择的标准,视觉的历史,与同代艺术的分离。

第八章 艺术史和唯心主义哲学 (155)

——唯心主义观念促进新古典主义与浪漫主义的综合。由当代艺术和“艺术的死亡”中超脱出来。理想的画家。康德:判断力的批判,主观性与随意性之间的区别,美与艺术的一致。赫德尔:艺术的普遍意义与其历史的诸方面。席勒,韩鲍尔特。歌德:美与道德内容的综合构成独特的个性,诗的优势与批评贫弱。威廉·施莱格尔:各种艺术的独立性,作为历史和作为理论的艺术批评。弗雷德里克·施莱格尔:反对艺术中的理智主义,艺术的象征性。谢林:艺术家在有限的形式中表现无限,艺术是自然评价的典型,艺术家是创造者而非模仿者。黑格尔:艺术是感性形式的真实,并且是理念的表现,

艺术导向哲学、美学,艺术史与批评的一致。黑格尔的艺术史:象征艺术,古典艺术,浪漫艺术,建筑,雕塑,绘画,探求精神性的发展,希腊雕像的完美性,原始人与基督徒,17世纪荷兰的绘画。艺术中丑的问题。唯心主义的艺术批评:荷托,施纳斯,基佐,雷欧,德勒克鲁兹,赛尔瓦提科。

第九章 18—19世纪的文献学家、考古学家和鉴赏家们 (188)

——唯心主义哲学与历史。艺术史的文献学方法。普林尼与瓦萨里史料的应用。艺术作品的分析。文献学方法的正确与错误。知识的扩展与怀疑主义。历史学与考古学的手册和百科全书:缪勒,波雷—维索瓦,库格勒,斯普林格,布兰克,米切尔,伯格。从技法方面对艺术技巧的研究:切夫路尔,海姆霍兹和布鲁克,科阿西,柯拉尧,洛威,森泼。对画像的研究:康泽,奥涅贝克,德·罗西,迦鲁奇·威尔泼,康达珂夫斯基,戈斯基,迪勒米耶。作为文化史的艺术史:培洛与契佩兹,迦登纳,考林依,克兰,托德,斯汤达,丹纳,曼兹,伯克哈德,格雷姆,贾斯蒂。鉴赏家与分类目录学:鲁莫尔,帕萨万,瓦金,布兰,克劳与卡瓦尔卡赛勒,乔万尼·莫瑞里,阿道夫·文杜里,鲍德,弗特维格勒,威克霍夫,麦克斯·弗雷德兰德,德·格鲁特,伯林森,金斯里·波特。

第十章 19世纪当代的艺术批评 (196)

——19世纪法国艺术批评的社会条件。新古典主义的批评:德勒克鲁兹。分离者:斯汤达,梯耶尔,费台。浪漫主义批评的开端:德拉克洛瓦,普朗什,林诺曼,拉维隆,培赛。风景画问题。德拉克洛瓦与安格尔:双方原则上的对立,创造与模仿,色彩与轮廓线。新浪漫主义的批评与写实主义的发现。波德莱尔:色彩艺术家的素描,艺术的多样,艺术家的个性,安格尔的局限与德拉克洛瓦的伟大,反对折衷主义,直觉的写实主义。杜尔:自然主义倾向,向本源的复归。库尔贝:实体与存在。蒲鲁东:写实主义的理想价值。商弗勒里:作为艺术的漫画,或杜米埃。卡斯塔尼阿里。反作用。戈蒂耶:为艺术而艺术,艺术描写文。曼茨。龚古尔兄弟与19世纪样式。弗罗曼丹:当代艺术的觉醒与过去艺术的阐释。左拉:艺术家个人的特性,马奈,莫奈,笃雷,伯蒂,杜兰蒂,里维埃与印象主义的批评。惠斯曼,拉弗格,奥赖尔,莫尔,列康特,杰夫罗伊,费内昂,西涅克:点彩派与象征派。

第十一章 艺术批评与纯视觉性 (111)

——艺术科学的起源。艺术家的视觉与情感的表现,作为物体象征的视觉图象。历史与图象解释。艺术的评判与视觉的图象。康德与自由美。赫尔巴特:艺术的纯粹性与抽象的形式。齐麦尔曼:艺术评判的模式或相对两方,可感知的视力。费歇尔:关于移情的理论与情感的图解。康纳德·费德勒,艺术的科学与纯视象的理论,制作的意图,艺术的知觉性,形式与材料,建筑的两个美点。海尔德布兰:艺术的或远距离的,或视觉影像与经验感觉,或近距离的,或触觉的视象。表面与空间的统一性。阿劳伊斯·雷戈尔:观察方式与艺术普遍性的解说,风格的统一,罗马帝国与巴洛克艺术。艺术意向是风格变化的动力,是艺术家创造的自觉表现,艺术作品的个人性与视觉的一般发展。韦尔夫林:艺术史的基本概念或把纯视觉的五项分类简化为如下一点:可感触的视觉。纯视觉分类的语言学价值。

第十二章 现代艺术 (111)

——现代艺术的开端。立体派批评的主张。未来派。从立体派到超现实主义派。英国与美国的反抗。现代建筑。

第十三章 艺术批评的历史 (111)

——批评与艺术,批评与美学。艺术的直觉经验。19世纪前直觉较理论在批评史上更占优势。流行于19世纪以前批评理论中的艺术直觉。19世纪理论与直觉之间的对立及其对19世纪的影响。新古典主义与唯心主义思想的对比。新古典主义,浪漫主义与哲学性的批评从当代艺术的分离,以及通过写实主义批评恢复了它们的联系。现代美学中本质的和偶然的规律。审美的知识与批评的历史。与文学批评的比较:诗与文学。艺术与欣赏。审美趣味的历史。艺术批评史的两个基本要求:艺术制作过程中的直觉意识,绝对性和相对性,艺术与审美趣味之间的区分。

第十四章 结语 (111)

译者序

文杜里在本书英文版的《前言》中说过,他的研究工作的开始只是由于想要回答一个简单的问题:在众说纷纭的评论意见中如何分辨出比较正确的艺术批评。他不满足于单纯理论上的阐释,因而希图从历史的经验中求得解决。可是这样一条研究道路竟使他整整走了 10 年。

里奥奈罗·文杜里 1907 年出生于意大利的莫德纳。他父亲阿道夫·文杜里是著名的美术史家,出版过 10 卷的巨著《意大利美术史》(本书第九章中有所介绍),所以他首先是一位家学渊源继承父业的美术史家。他的《西欧近代画家》一书,曾由我国几位美术史家翻译并由人民美术出版社出版,获得国内读书界的重视。他还写过《今日的艺术批评》(1934)、《走向现代艺术的四个步骤》(1934)等书,并一直在大学里担任美术史的教授。1933 年墨索里尼上台以后,文杜里拒绝在效忠法西斯的“誓言书”上签字,并且成为知识分子中最先因政治原因离开意大利的带头人物。随后,他即在法国、美国及墨西哥等大学任教,同时参加了“马志尼社团”等的反法西斯的活动。法西斯垮台后,文杜里立即于 1945 年返回祖国,担任了罗马大学艺术史教授。这些事件说明了他是个坚守原则的民主主义者和爱国主义者。他死于 1975 年,享年 68 岁。

《西方艺术批评史》是文杜里二十几年研究美术史的产物,也可以说是他对艺术史的看法和他的美学观点的一个总结。他不赞成当时学术界使艺术批评、艺术史、美学三门学科完全分立的观点,他认为三门学科分离的结果是“使得它们变得空洞无物”,而在三者的相互联系中尤其是艺术批评与艺术史的关系更为密切。他引申康德讲过的话:“任何脱离了直觉的概念都是空洞的,任何脱离了概念的直觉都是盲目的。”以此证明自己的论点:“如果一个事实不是从判断作用的角度加以考察的,则毫无用途,如果一项判断不是建立在历史事实的基

础之上的,则不过是骗人。”文杜里的这一见解,无疑是正确的。近几年来,我国在西方美术史和美学方面的介绍与研究正进入一个空前高涨的新阶段。可是有关西方美术理论发展的研讨,即使不是空白,也是非常贫弱的。美学的研究,如果缺乏对于各类艺术专门理论的探讨,将会被架空,而美术史的研究,如果不能结合理论批评的分析,也只会停留在表面。为此,我才决心把这本尽管并非完美无缺的作品翻译出来。

在本书的《结语》中,文杜里说:“我们这条漫长的研究道路未免走得过于匆忙。”的确,以这样一个篇幅概述两千多年艺术理论批评的发展,只能提纲挈领甚或会挂一漏万。不过,文杜里的这部书在由最初完稿到最后修订再版的时期内(1954—1966),这种类型的著作,即使在西方也还是因其稀少而显得重要。所以,在本书导言中,他不无慨叹地说:“可惜,尽管看来颇为奇怪,事实却是至今还没有一部艺术批评史。”而对于我国的读者来说,我相信也仍然会发现书中提供了相当丰富的资料和线索,甚至有些重要方面是我们长期所忽略了的。

一般美术史的介绍,对古代希腊罗马多着眼于雕塑而忽略绘画,尤其很少涉及当时的美术理论;本书则介绍了远古时期的绘画理论,其中已涉及了模仿、比例、道德的问题,以及美与丑、完整与不完整、素描与色彩等问题。对于中世纪和哥特艺术,我们也很少注意其理论方面的反映,本书引用歌德青年时代所写的对斯特拉斯堡教堂的颂文则是十分重要的理论文献。文杜里提出的哥特教堂、莎士比亚的戏剧和伦勃朗绘画之间的联系也是耐人寻味的。对于古典主义和新古典主义,我们多半注意大卫作品中的革命性,却很少探究文艺复兴后期自卡拉奇学院开始,经过罗马修道院院长贝洛瑞以及法国的普桑、勒·布朗所形成的一条学院古典主义的牢固的根子。而忽略了这一点,不仅不能充分理解17世纪反学院派斗争的巨大意义,也会低估17世纪的巴洛克和18世纪罗可可艺术在历史上的革新价值。对于浪漫主义,一般我们熟悉的是所谓“积极浪漫主义”的作品和画家(如杰里柯、德拉克洛瓦等),却不看重(因而也不大了解)它在发生与发展过程中同基督教和中世纪艺术的关系。而在历史的事实中,这个方面的比重却是相当大的。

文杜里结合美术史的实际,把西塞罗、普洛丁等等一些重要哲学家的论点作了简明的介绍。尤其是对他所熟悉的唯心主义哲学家康德、施莱格尔、谢林、

黑格尔等人的见解作了相当扼要而明晰的解说(见第八章)。书中还提供了一些我们过去较少介绍但确又相当重要的人物或批评见解,例如法国业余艺术家德·佩勒斯,德国的新古典主义理论家蒙格斯,以及以诗名传世的歌德和波德莱尔等人的美术评论。应该说,波德莱尔把和他同时的安格尔与德拉克洛瓦从各个方面加以对比,以阐发他崇尚个性的美学观,是推动了当代艺术的发展的。而他对于比他后起的库尔贝虽然并不赞成,却能提出:“库尔贝是一个意志强悍坚忍而充满力量的劳动者。”并说“他所主张的就是一种反叛精神”,这种精神“有时却是不无益处的”。这也的确反映了一个评论家广阔的眼光。

本书的第九章虽然略嫌枯燥,但作者以他涉猎群书的渊博学识,集中介绍了两百年来西方美术史、考古学、文献学方面的重要作者和著述,为有志于进一步探讨大量学术原著的研究者们提供了一个方便的线索。第十一章探讨的是一个新鲜的命题——“艺术的纯视觉性”。这里不仅使我们了解到“纯形式”的追求在理论上的渊源(如韦尔夫林的五种相对的视觉符号),同时也提出了一个形式与风格的关系问题。文杜里认为,拉斐尔线条的“典雅”,提香色彩的“华美”,正如拜伦的诗“沉郁”,拉马丁的诗“纤柔”一样,表明了各种符号也联系着各个特殊的个人和各个不同的时代。这当然也是艺术批评中不应忽视的问题。

1956年此书再版时,文杜里特意增写了《现代艺术》一章。虽然自1946年以后他逐渐倾心于抽象艺术,不过本书中关于现代艺术理论的评述仍然保持一定的客观性。比如,他指出现代艺术两个首创的画派——“野兽派”和“立体派”的诞生,是由于社会不稳定和激进主义的影响,是对理性的反抗和柏格森直觉主义的胜利;它们反对一切习俗和道德,而又不去建立新的道德原则;最后,甚至对文化中的人道主义也失去了信心,认为反对旧的东西就可以建立起新的秩序(第十二章)。有关现代建筑和工艺美术(工业设计)的简介是值得注意的。书中肯定了“包豪斯学院”的革命意义首先在于把建筑、工业设计与时代和社会生活紧紧地联系在一起。其领导者格罗佩斯深感第一次世界大战造成的灾难,而决心使建筑和工业设计成为从精神上改造人的手段。格罗佩斯说:“建筑是社会的证明书,是影响集体的标记,它显示了社会发展的进程。”他的思想受到19世纪英国思想家和社会改革家莫里斯的影响。美国建筑家赖特的主张从根本上来说和格罗佩斯是一致的,他在教学中对学生的第一要求是认识物质材料

(木、砖、金属……)的本性,然后根据对象固有的规律进行创造。他说:“设计,是人类的个性和行为与自然直接联系的问题。”通过这些理论主张可以使我们看到,虽然在形式上现代建筑、工业设计与现代抽象派的绘画、雕塑有近似或相通之处,但其思想的核心却是相异甚至是相反的。格罗佩斯、赖特等人考虑的是客观事物的法则、社会人群的需要和从精神上提高人。而立体派、未来派、超现实主义以及相当多的抽象艺术的鼓吹者,却往往主张对客观事物的怀疑,对社会人群的逃避和极端的自我扩张。尽管文杜里没有作出明确的论断,但他所介绍的史实是可以导致这一结论的。

文杜里在介绍一些重要的美学思想和理论观点时,都提出了自己批评性的意见。即使对他尊崇的人物——如黑格尔和克罗齐也不例外。他一再指出黑格尔认为现代艺术渐趋衰亡的看法是违背事实的,而对盖多·列尼一类公式化的学院艺术的赞赏也反映了黑格尔审美趣味的保守和肤浅。克罗齐虽然正确地反对了“未来派”,但维护古典主义却是可笑的。在整本书中,文杜里批评最多的是文克尔曼。他认为文克尔曼虽然在建立古代艺术史学上有功,但由于他所见的多是罗马的复制品,所以他所认可的艺术概念,不是属于希腊的,而是属于新古典主义的——学院式的。文克尔曼的影响不仅造成了新古典主义的“外表光亮似乎诱人”而缺乏真情实感的艺术作品,同时也导致 18世纪美学、美术史和理论批评中“食古不化”和脱离现实的毛病。所以他称文克尔曼为“伟大的绊脚石”。文杜里认为理论批评和美术史都应以当代艺术为立足点,他说“艺术之所以能超越历史,正由于它投身于历史之中”,因此“正是当代艺术的经验帮助我们了解过去的艺术,而不是相反”。这些看法都是很有启发意义的。

文杜里认为文克尔曼把古典艺术视为无上的楷模,严重地束缚了艺术的创造精神,而离开了独创性既不会出现真正的艺术也不会产生真正的批评。他赞成歌德对艺术家的劝告:“不要用别人的翅膀,而要运用自己的翅膀去飞。”同样,他认为批评家也应该“明确地用自己的思想和感情阐述他所谈论的艺术家”。因此,他也不赞成丹纳在《艺术哲学》中提出的“环境”和“种族”是艺术的决定因素的观点。尽管他自己也说过“如果对艺术家的历史环境没有全面的了解,那么要想从批评的角度去理解他的创造性是不可能的”(第十四章),可是他

觉得丹纳的错误在于“没有考虑到个人创造的自由性”,并且“把环境看成了实体化了的一些物质的因素”。应该说,这些意见也都是有道理的。

同时,我相信,读者们也一定会感觉到本书中有许多论点是不能令人同意的,是含糊不清或自相矛盾的。

比如,作者一方面对狄德罗关心社会生活与“严肃的道德感”予以高度评价,说他“使18世纪的艺术批评大放光彩”,对罗斯金的“使美学观与道德观高度融合”也予以肯定,说“他能够看出来情感、宗教与道德之间的联系”,认为这是他们的艺术批评富于生命力的原因。但他又常常表示道德、伦理的观念与艺术创作是不相容的,因此不仅否定了“拉斐尔前派”,也贬低了夏尔丹和大卫。

又如,一方面他在第十章(最令人感兴趣的一章)中,以充沛的热情赞扬了18世纪法国的艺术和批评的空前繁荣,指出其原因在于不仅政治家和文学家们都参与了艺术评论,而且画家们自己就投身于批评论战甚至政治斗争。他说:“带来骚动而充满生气的有关人道的迫切的现实问题,正是这种因素形成了那个时代的真正的艺术。”他引用蒲鲁东的话:“库尔贝的理想主义是极其深挚的”;“他是一位批判性的、分析性的、综合性的、人道主义的画家,是我们时代的代言者”,来阐明写实主义的社会价值。又引用卡斯塔尼阿里称赞印象派画家的话:“富有内容而又坚强的根本性的革命已经到来,他们期待着帝国的垮台和民主生活的恢复,只有这样,新的艺术才能发展。”这些都相当有力地阐明了艺术与政治的关系。可是,同时文杜里又认为“艺术与社会生活之间的紧密联系”也可能是“一种危险的、有时会误入歧途的观念”。因为在文杜里看来,艺术的高低主要不在于所反映的社会生活和作品中的道德伦理观念。他对于盛期文艺复兴并未给予足够的重视,对于有些重要的艺术家,例如米开朗琪罗、米勒、罗丹等很少提到(或根本不提),对于左恩、莱尔米特等人则一笔抹杀,大约也是受到这种偏见所支配。

美术批评当然要探讨形式技巧的问题,本书在这一方面引述了不少有价值的理论,包括《艺术批评与纯视觉性》一章中提出的论点,有许多也是值得重视的。但必须注意的是,文杜里强调形式的价值常常是和他的反对艺术反映现实和轻视思想内容的意义结合在一起。他称赞罗斯金第一个发现了丁托列托在

《婴儿的虐杀》一画中,并不靠死尸和血污去表现恐怖,而是借明暗处理造成了恐怖的气氛。这一看法正确地解释了绘画的表现力。而他指出斯汤达第一个看出来达·芬奇所画的笑容中含有悲哀凄冷的意味,这也可说明斯汤达敏锐地认识到了达·芬奇艺术形象内涵的复杂性。但当他更进一步地说“他的忧伤的心灵明确地表现在阴影的处理中……而那些含笑的面容不过是加强这种忧伤情调的重音”的时候,显然就颠倒了内容与形式的主次关系。他不满意于黑格尔看重人物的表情和姿态,曾说:“任何一个真正的画家表达他的情感和激情时,依赖的是造型和色彩,而不是面孔和身体的姿态。”这一类把形式强调为首要作用的想法,在书中常有流露。尽管文杜里说过,近三十年来抽象派的绘画和雕塑,大多是些“智力的游戏和冷漠的设计”,但他后来终于渐渐倾向于现代派,这也可以从这部著作中看出一些端倪。

文杜里认为:“美学领域中有一个基本的无可争辩的批评核心”,“这就是艺术的自由性被认为是由精神的能动性形成的”。但“精神的能动性”又是从何而来呢?他却没有明确的回答。普列汉诺夫曾经说过:“文学和艺术中任何一个潮流的深度都要以它对于自身所代表趣味的那个社会阶级或阶层的意义,以及这个阶级或阶层的社会作用如何来决定。所以这里的情形归根到底也是要以社会发展进程和社会力量对比关系为转移。”(《论个人在历史上的作用问题》)文杜里当然不会同意这一唯物史观的论断,但这就使得他在历史的考察中,反而有些地方比不上丹纳。因为尽管丹纳忽视了社会的经济基础,尽管有忽视个人创造性的缺陷,但他毕竟试图去寻找历史发展的物质依据,而文杜里却只能在精神的范围里绕圈子,并且常常把精神的自由和艺术家的个性夸大到绝对的地步。他说:“只有艺术家在其作品中所显示的个性才是艺术中的真实。”他很欣赏瓦肯洛德带有神秘色彩的浪漫激情,把天才看做是“非辛劳所得,非学习所能致”。因此不仅否定了艺术的规律和法则的必要,而且把艺术与科学、形象思维与逻辑思维对立和割裂开来。他认为“批评家要在整个激情与幻想的人性世界之内进行活动”,所以“科学分解的方法不适于艺术批评”。我们知道,从审美感受直到艺术创造,情感的因素固然是重要的,但绝不可能完全排除理性和逻辑的思维。至于艺术批评,当然也需要有激情,却更需要科学的分析,否则即

使对所谓“人性的世界”也无法认识清楚。

而文杜里却断言：“从理论上说，直觉和表现是一致的。”因而他把“敏锐的直觉”视为批评家最重要的才能。但对“直觉”的含义，他的解释又常常是矛盾和含糊的。有时他说“直觉”就相当于“审美趣味”；有时他说，直觉虽然与科学、宗教、美学不同，却是“情感化了的科学、宗教或美学”。“而且，在审美趣味中包含着所有的科学、宗教道德和功利的因素，它们集合在艺术家创造的活动中，并且由艺术家赋予形式。”可是他又认为罗斯金虽然在理论上很薄弱，却因为具有“敏锐的直觉”，故能作出卓越的批评，甚至说“有组织的逻辑思维很可能使他丧失了由直觉获得的宝贵成果”。我们知道，事实上罗斯金首先是位社会改革的思想家，他的艺术批评的成就是与他对社会和艺术理论的思考完全一致的。文杜里在理论观点上的明显谬误是不难分辨的。

但是，该书不但较系统地介绍了种种不同的美学观点，文杜里本人也阐述了不少精辟的见解。他说过，艺术批评应该是美学观点与艺术直觉经验的统一，是普通的艺术观念与个人的特性的统一。他又说：“宏观世界即存在于微观世界之中。”这些意见是具有辩证观点的。而他本人之所以能为我们提供不少富于启发意义的论断，正是来自他对艺术史考察的丰富知识和对于艺术实践精敏的体验。他认为：“批评家同样需要创造形象的饱满的想像……就像自己掌握了技巧那样。”因此他慨叹现代美学家和史学家们缺乏艺术的“直觉”以及艺术实践的实际体验。至于他美学观和艺术观上的一些谬误，则是来自唯心主义的哲学和美学，特别是克罗齐与柏格森所鼓吹的“直觉即表现”的理论。好在朱光潜教授和国内其他学者们对这两个人的哲学和美学思想都写过专文评析，这里就不再详加剖析了。

《西方艺术批评史》最初完成于 1961 年，到 1985 年重版时文杜里作了较大的修改，增写了《现代艺术》一章。译稿完成后虽经迟兰认真校阅，而错误仍恐难免，希望读者随时指正。原书无注，为了我国读者的阅读方便，我在每章增写了一些重要人物的注释（总计约有四百余条）。

迟轲于广州美术学院

第一章 艺术批评史导言

人们如果注意到近五十年艺术史学的进展,必将为收获的丰盛而惊异和欣喜。为数众多的艺术家和艺术文物的专论,总纲性的艺术史或民族的、断代的、个别艺术家的专史,讲述图像志和技巧方法的文章,文献资料的出版,博物馆和收藏品的编目,供鉴赏用的技巧性的刊物或面向公众的文化刊物,最后,还有超乎其他方面的对于各个时代和地方的艺术作品的复制——所有这一切都为研究工作提供了汗牛充栋的资料。有些美术史博物馆起了特别重要的作用:比如,在罗马有“意大利建筑和艺术史学院”,还有“赫兹基金图书馆”,在佛罗伦萨有“日耳曼学院”,在巴黎有“建筑与艺术学院”,其中设有著名的“道塞图书馆”;在伦敦有“考蒂奥学院”,其中有“威特图书馆”和“瓦尔堡图书馆”;最后还有马萨诸塞州作为哈佛大学美术史研究室的“剑桥福格博物馆”,在这个研究室里不仅可以找到各种所需的照片和书籍,而且还有安吉利柯^①和波提切利^②精美的原作。

有机会经常去这些大型学院的人都知道,这里复制了所有主要的艺术作品,甚至很多次要或更次要的作品,这些作品涉及各个时代、地区的一切艺术。因此,即使可能有的已不完整,但这些图片文献的知识,不但可以满足专家们,也可以满足普通的人。如果不是很多,也是相当多的材料是早已发现并载入已出版的有关艺术和艺术家的历史文献中的。因此,可以说这个领域的大部分和最重要的部分已被征服。可是文献数量之庞大和出版物的杂乱,却使得一些学

^① 安吉利柯(1395—1455),意大利文艺复兴前期画家,发展、改进了中世纪的绘画传统。作品中强调宗教虔诚的诗意之美。

^② 波提切利(1433—1494),意大利文艺复兴前期画家。代表作有《维纳斯的诞生》、《春》等。

者要获得全面的知识十分困难,因此就会出现几位学者宣布同一项“发现”的情况,因为他们互不了解彼此的工作。这是一种很难免除的麻烦,但本身并不是什么严重的问题。纽约“弗瑞克艺术参考图书馆”和罗马的“赫兹图书馆”编成了延续至今包括所有艺术出版物的完善的索引,在相当程度上减少了这类麻烦,尤其是考虑到使出版的画片和文字性的资料便于我们运用,因而编制成的单独艺术家的分类目录,证明了这项工作达到了相当的完整。在欧洲和在美洲一样,几乎各处的专论作家们都按照这类方式编制了某个艺术家的“分类目录”。这已构成一项值得强调的学术成果了。

但是,不言而喻,尽管一部艺术史中包含有“分类目录”,却不能只靠它而完成史的著作。“博物馆志”有了很大发展,艺术的出版物更为它提供很多方便,以致它被看做一种无所不包的博物馆资料,人们为了找出探讨的基础,要对文献进行解释,可是由于事实论据的分散,就需要美术史家付出艰苦的劳动。这些工作成果可观,而且是值得赞美的。可以想像得到,艺术史家们为了让收罗到的资料集中、丰富和更为完备,已把精力全部倾注在这类基础工作上,而再也顾不上去考虑其他的方面了。

因此,当肯定了艺术的出版物和文献资料的成果之后,如果我们希望为自己找出现存艺术史的主导思想,找出有代表性的精神价值,指出由哲学、史学和文学形成的种种联系,那么立刻会发觉到这里仍然处在缺乏统一的混乱状态下。一位英国作者致力于乔尔乔内^①的研究,阅读了所有已发现的关于这位画家的文献,寻出各种论据来支持他肯定这件作品或那件作品为真迹,而其实,它们早已在意大利、德国和法国出版了。但假使有一位意大利人已经撰写了某些理论著述,它们对于评价乔尔乔内或其他艺术家颇有裨益,人们却可以断定那位正有此需要的英国作者却从未读过它们。可以理解,这类不幸的事件确实是有,所有的或几乎所有欧洲大陆的艺术史作者都读过伯伦森或希尔的著述,可是有谁读过 1904 年出版的赫尔姆所著的《艺术考察》一书?更不幸的是类似的现象也会产生在不同的国家之间,两个不同的大学里讲授的美术史很可能给人一种印象,觉得它们来自两种不同的体系。那么除了“博物馆志”一类学科以

^① 乔尔乔内(1478—1510),意大利文艺复兴威尼斯画派画家。代表作有《沉睡的维纳斯》等。

外,艺术史研究中这种缺乏统一性和分类方法上的紊乱状态,从何而来呢?答案很简单,文献出版和文献注释虽然在发展,可是对于艺术作品或艺术家的批评判断的论述却没有发展,甚至更不幸的是根本没有意识到这种评判的必要性。可以说这方面未能发展的真正原因正在于缺乏这种自觉的意识,因为能否前进的首要条件是有没有这种愿望。

如果你向一位美术史的教授说,他所讲的内容里完全没有评判,他可能会恼火。那么如果你再问,他所持的评判标准是什么,他将会回答说,他忠于事实,就看事实上有没有艺术的感觉;或者他将会立刻提出一些作为评价标准的格式,比如,古典艺术的完美性,尊重真实性,装饰性效果,技法的完善,形式的卓越等等。如果进一步用他所论述的那些精确的事实来衡量一下这些艺术观念的可靠性,你就会发觉,尽管掌握了事实的文献,他的艺术修养却显得对他谈到的观念的某种程度的无知。

不难理解,造成这种局面并非毫无理由,为此,有必要再回到 19 世纪之初看看当时在唯心主义哲学鼓舞下各种历史学科繁荣的特殊情况。当时一些人以唯心主义哲学的发展观念为基础,投身于发现和探寻历史的事实。一方面的情形是把兴趣全部集中在鉴定事实的准确性上,而忘记了他们开始时所遵循的观念和指导他们解释事实的观点;另一方面是他们发觉唯心主义哲学家们所反映的事实不真切,但不是把造成这种不真切的结果归之于缺少严格的方法,而是归之于观念本身。因此,新的史学家就是一些文献学式的历史学家,他们对哲学式的历史学家表示轻蔑,于是,逐渐丧失了把观点与事实联系起来的理想。尤其是在至今仍未完全结束的实证主义的时期,他们放弃思考而把每种科学活动都降低为自然科学式的分类法。把历史的事实编排起来,即使是十分精确,也仅仅是炫耀其多闻博识,却丧失了对于人类精神上的意义,因为它忽略了有关美学价值方面的解释。历史于是降为编年史,而且由于缺少批判的历史方法,使得艺术史著作即使在最基本的一些看法上也常因即兴式的判断而显得背情背理。新的历史学者们不是以深思和讨论的方法通过批评发展的知识求得完整的理解,而是按照把传统文化中最缺乏艺术理解的学院派的艺术传统作为根据。要不然就是从一些与艺术无关的,比如科学的真理、道德的法则或风习

历史等因素中寻求解释。丹纳^①把这一谬见演为“环境法则”的极端结论,视艺术为时代和人民的社会产品。他的这一武断式的意见使艺术完全失去其所有的自主性和自由精神。

在降落到最低点之后,美学于19世纪初又开始升起,摆脱了包围着它的各种纷争与矛盾,吸收了艺术自立的新意识,并且排除了无穷的偏见和谬误。

然而,接着出现了对于艺术史指导标准完全予以修正的状况,并由此而影响艺术史、艺术批评与美学之间的关系。近时法国响起了一阵权威式的声音,坚持三种学科的分立:艺术史应提供艺术作品——所有的艺术作品——无须去批判它们,无须加以评论,而以尽可能丰富的文献说明事实;艺术批评应以符合美感要求的原则对艺术作品进行批评;美学则就普遍意义上将艺术的界说加以体系化。

不过,明显的是,像这样把三门学科加以区分的结果,所得到的不过是使得它们变得空洞无物。事实上,即使叙述政治的历史也不可能不按照一定的理论去选择和解析那些需要详加议论的事件,同时删除大量没有重要意义的事件,比如,需要重视的是俾斯麦^②而不是他的看门人。撰写哲学的历史也一样需要一种哲学的理论作为准则,以便淘汰掉那些为了满足人类的奇想而捏造出来的观念。同样,艺术的历史也需要一种理论,以便甄别出一件绘画或雕像是否是艺术作品——一件审美的创造物——或者不过是属于记事性的、经济性的或者道德性的作品。同样的道理,假使批评家惟一依靠的是他自己的感受,最好还是避开尊口。因为,如果抛弃了一切理论,他就无法确定自己的审美感受是否比一个普通路人的更有价值。最后,一种美学如果不去吸收具体的艺术创造成果,则不过是智力的游戏,而绝不是科学,也不是哲学。此外,为了深切地理解把三种学科分立的谬误之处,只需要回忆一下康德^③的原则就够了。按照他的原则,任何脱离了直觉的概念都是空洞的,任何脱离了概念的直觉都是盲目的。

① 丹纳(1813—1882),法国艺术批评家、历史学家,其代表作有《艺术哲学》、《英国文学史》等。

② 俾斯麦(1815—1898),德国政治家,有“铁血首相”之称。

③ 康德(1724—1804),德国唯心主义哲学家,其《判断力批判》为著名的美学著作。