

文艺复兴时期的“比较论” 与西方现代艺术传统的建构

刘 君

(西南民族大学 旅游与历史学院, 成都 610041)

摘要:意大利文艺复兴时期是西方现代艺术传统的发轫时期。在这一时期,“艺术”和“艺术家”概念开始从古典形态向现代形态转变,文艺复兴时期的“比较论”(paragone)既见证又极大促进了这一重要发展。“比较论”,即关于绘画与诗歌以及绘画与雕塑之相似性和相异性的热烈探讨,是文艺复兴时期文化生活中的一个重要事件,在当时吸引了众多学者和艺术家的热情和关注。因此,通过考察文艺复兴时期“比较论”兴起的原因、内容及其对当时艺术实践以及视觉艺术和艺术家地位的影响,可以揭示西方现代艺术传统的建构过程。

关键词:意大利;文艺复兴;“比较论”;现代艺术传统

中图分类号:J110.93 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2009)04-0130-09

意大利文艺复兴时期是西方现代艺术传统的发轫时期。在此时期之前,无论古希腊语中的“τέχνη”,还是其拉丁语对应词“ars”,都与现代的“艺术”概念迥然不同^{[1]439}。另一方面,那种具有个性、想象力、创造性和灵感的艺术家观念,对古代和中世纪人来说也是完全陌生的。那时,画家和雕塑家通常被看作从事体力劳动的卑贱手艺人,与鞋匠、木匠、理发师等普通手艺人一样,处于社会下层。到意大利文艺复兴时期,随着艺术品需求的激增和艺术市场的繁荣,艺术和艺术家在社会生活中的重要性日益提高。在这种情况下,人文主义者和艺术家开始借助新近复兴的古代艺术理论,努力使绘画和雕塑从手工艺活动中分化出来,并宣称其作为“自由艺术”(liberal arts)的合理性。与此同时,他们还首次宣称艺术家应该享有更高的社会地位,并努力为艺术家建构一种更受尊重的身份和地位。“比较论”(paragone)就是在这种背景下兴起的。总的来说,文艺复兴时期的“比较论”主要包括两方面的内容:

一是关于绘画与诗歌的比较,这种比较最先由人文主义者发起,从15世纪开始有越来越多的艺术家加入其中;二是绘画与雕塑的高下之争,这一争论起初主要限于艺术家,而后逐渐引起文人学者的兴趣和热情,成为其学术讨论的热点问题。文艺复兴时期的学者和艺术家为什么对“比较论”产生了如此浓厚的兴趣?围绕“比较论”的各种论述对当时的艺术实践产生了什么影响?“比较论”在西方现代艺术传统的建构中又扮演了什么角色?笔者将力图在本文中解答这些问题。

一 “诗如画”(ut picture poesis)

文艺复兴时期围绕诗歌与绘画的比较是有古代渊源的,它受到了一些古代学者关于诗与画关系的言论的直接启发。因此,我们有必要先追溯一下古代的“艺术”和“诗歌”概念,以及时人对两者之关系的认识。在古希腊,“艺术(τέχνη)”一词适用于所有运用技巧完成的作品,或者说依照规则和法规完成的作品。这一概念不仅包括视觉艺术,而且囊括了

收稿日期:2009-04-15

作者简介:刘君(1975—),女,山东邹平人,史学博士,西南民族大学旅游与历史学院讲师。

人类所有的工艺和科学活动。从事“艺术”所需要的是精湛的技能和技術性知识。诗歌与“艺术”则截然不同。按照当时流行的观念,诗歌并非法则的产物,而是个人观念的作品;它并非出乎常规,而是出自创造;它并非生于技巧,而是生于直觉和非理性的灵感;它所表现的是普遍性和本质,而不是现象;它的目的是导人向善,而不是娱乐或功利性的。总之,诗歌被看作一种接近哲学的无与伦比的高级精神活动,诗人也因此享有神学家和哲学家那样崇高的礼遇。诗歌和诗人所享有的荣誉是视觉艺术和艺术家难以望其项背的。不过,除了这种流行的将艺术与诗歌截然对立的观点外,也有一些学者在绘画与诗歌之间觉察到了某些相似性。早在公元前6世纪晚期或公元前5世纪早期,古希腊诗人西莫尼德斯(Simonides)就指出,画是无声的诗,诗是有声的画^{[2]100}。柏拉图(Plato)在其《理想国》中将诗歌与绘画同视为模仿性艺术^{[3]84}。亚里士多德(Aristotle)继承了柏拉图这一主张,他在《诗学》中指出:“诗人之为模仿者,正如画家或任何其他肖像的制造者一样”;在《修辞学》中又说:“模仿之成其为一个令人满意的因素,无论在绘画、雕刻和诗歌的艺术里,情形都是一样”^{[4]106}。到希腊化时期,视觉艺术的价值在一些学者和艺术家那里得到前所未有的高度肯定。他们将视觉艺术提升到诗歌的高度,将其同视为神圣灵感的体现,他们甚至还把此前仅属于诗人的神圣迷狂和创造性赋予艺术家。比如公元前1世纪,迪奥·克里索斯托姆斯(Dio Chrysostom)不仅将雕塑家纳入圣贤之列,而且将诗人的灵感和神圣迷狂赋予雕塑家。这一时期,诗歌与视觉艺术如此经常地被相提并论,以致迪奥主要论述了两者的差异而不是相似性^①。持这种主张的并非迪奥一人。公元2世纪,历史地理学家鲍桑尼亚斯(Pausanias)认为,雕刻家的作品与诗人的作品一样都出自神圣灵感;公元3世纪,画家和作家菲洛斯特拉斯(Philostratus)写道:“落到诗人头上的智慧,同样也决定着绘画艺术的价值,因为后者也包含智慧”;卡利斯特拉托斯(Callistratus)认为:“诸神不仅将神圣之灵感赐予诗人,并且视觉艺术家的双手,有时也会被神圣的灵感所触及”^{[4]109};新柏拉图主义者柏罗丁(Plotinus)认为,正如诗人可以通过“神性迷狂”获得神的意旨,艺术家亦能通过想像力和心灵的洞察力通达神的“精神”^{[5]39-40}。古罗马诗人贺拉斯

(Horace)在《诗艺》(*Ars Poetica*)中的名言“ut picture poesis(诗如画)”,更被文艺复兴时期的人文主义者和艺术家看作是对诗歌与绘画之相似性的高度肯定。

不过,总的来说,古代人对艺术品与艺术家的态度通常是矛盾的。人们推崇杰出的艺术品,但却认为艺术创作是令人鄙视的体力劳动,因此,即便最优秀的艺术家也只是出色的工匠而已。古罗马学者普鲁塔克(Plutarch)清楚地表达了这种态度:“没有一个受过教育的青年因看到奥林匹亚的宙斯或阿尔果斯的赫拉而慷慨到渴望成为菲迪亚斯(Phidias)或波里克利图斯(Polyclitus),因为艺术品以其优美取悦你并不就说制作艺术品的人值得你尊重。”^{[6]24}古罗马学者吕西安(Lucian)也是同样的立场:“成为一个雕塑家所能带来的好处是……只会成为一个用手工作的人……当然,你也会成为一个菲迪亚斯或波里克利图斯,并创造出许多美妙作品;但即便如此,虽然你的艺术会得到普遍赞美,但你不会看到任何有理智的观众会想成为像你这样的人;不管你品质究竟如何,你总会被看作一个用手谋生的普通手艺人。”^{[6]24}对体力劳动的偏见使古代人不可能将诗歌与绘画进行平等的比较。事实上,古代学者大都是在谈论诗时借绘画说明其特点,其着眼点在于诗而不是画。比如亚里士多德就为了说明悲剧中剧情的重要性举了绘画的例子,指出:一件以漂亮的色彩随意涂鸦的帆布画不如一幅只具轮廓的肖像画令人满意。“诗如画”的格言确实出自贺拉斯,但接下来贺拉斯并没有对诗歌与绘画进行实质性的比较,他只是依据诗歌与绘画在审美感知上的相似性,指出欣赏一首诗的最佳条件。这句话的上下文是这样的:“诗歌与绘画相似:有的宜近看,有的宜远观,才能抓住人们的想象,有的适合在阴影处欣赏,有的却喜欢明亮,并不惧怕挑剔者批判的眼光,有的只能带来一时的高兴,而有的却让你百看不厌,满心欢喜。”^{[7]206}总之,除了希腊化时期的少数艺术家和作家外,古代学者大多并未发展出真正的“比较论”。他们所做的大多只是将两者进行了简单的类比。在这样做的时候,他们无意将绘画提升到与诗歌同等的地位,更未曾想过将诗人的美德和荣誉赋予画家。

到中世纪,视觉艺术被归入到“机械艺术”(mechanical arts),而诗歌也沦落到祈祷词和赞美诗的地位,诗歌与绘画的联系至此中断。诗画比较到意

大利文艺复兴时期才再次出现。古代的诗画比较在文艺复兴时期的复兴和大行其道,一方面属于当时复兴和学习古代文化这一宏伟目标的一部分,另一方面也与当时视觉艺术和艺术家重要性的日益提高密切相关。文艺复兴时期,在意大利诸城市,艺术在美化城市、宣扬政治理想、歌颂个人功绩和美德、表达宗教虔诚等多方面发挥着越来越重要的作用。城市政府、君主、教廷、各种世俗或宗教团体以及个人纷纷赞助艺术以满足其宗教、政治、社会等多方面的需求。艺术市场的空前繁荣使那些最杰出的艺术家凭借画笔或雕凿在工匠阶层中脱颖而出。他们常常能得到大件订单,享有相对稳定而丰厚的收入;他们经常被邀请去为教皇、王族和达官显贵服务并慢慢学会了他们的举止和做派,有些人甚至还凭借出色的工作获得贵族头衔;他们与文人学者交往密切,具有一定的学识和修养。在时人眼中,这些艺术家中的贵族与那些经营小店铺、穷困潦倒、无知粗俗、卑贱低下的手艺人简直有着天壤之别。文艺复兴时期的学者对视觉艺术在现实生活中的重要性以及艺术家的“崛起”必定感受至深,事实上,他们中许多人就是某位艺术家的朋友。在这种情况下,将视觉艺术列为“机械艺术”和将艺术家当作卑微手艺人传统做法开始显得不合时宜。当学者们开始寻求提高视觉艺术和艺术家的地位时,古代有关诗与画相似性的言论便成为有力的理论根据。

首先将画家与诗人相提并论的是诗人但丁(Dante Alighieri)。他说:“奇马布埃(Cimabue)自以为在绘画方面擅长,如今乔托(Giotto)成名,使前者的盛名黯然失色。同样,一个圭多(指诗人圭多·卡瓦尔堪提)也夺去了另一个圭多(指诗人圭多·圭尼泽利)在语言方面的荣誉。”^{[8]125}在这里,但丁只是以奇马布埃被乔托超越的例子说明虚荣的短暂无常,但他将两位“出身下层的手艺人”与两位伟大诗人相提并论,显示了两位画家在当时的知名度,并为以后学者评论当代艺术和艺术家提供了范例^{[9]259-260}。14世纪晚期,佛罗伦萨编年史家菲利波·维拉尼(Filippo Villani)指出诗歌与绘画的相似性,并据此宣称画家应得到与学者一样的荣誉和地位^{[10]70-71}。15世纪,人文主义者和诗人巴特罗米奥·法齐奥(Bartolomeo Facio)在其《名人传》中将画家、雕塑家与诗人、雄辩家相提并论,并比较了绘画与诗歌的共性:“诗人和画家非常亲近,一幅画事实

上就是一首无言的诗。因为事实上两者都同样关注创意和作品的布局……绘画与诗人一样要表现其主题的特性,正是在这一点上,两者的天赋和才能得到最大程度的展现。”^{[2]103}15世纪晚期,随着以佛罗伦萨哲学家马索利诺·菲奇诺(Marsilino Ficino)为代表的新柏拉图主义的兴起,希腊化时期的艺术理论获得复兴,关于绘画与诗歌同是神圣灵感的体现以及画家具有与诗人的“神圣迷狂”和创造性的观念再次传播开来。菲奇诺在其《人生三论》(*De vita triplici*)中指出,各个领域的伟大人物如艺术家、诗人、哲学家、预言家等都受到柏拉图所说的那种外在的、超自然的“神性迷狂”的启发,这种“神性迷狂”借助“忧郁气质(melancholic temperament)”转化为激发出各种非凡成就的神圣天赋^{[10]82}。这种观念得到了其他学者的响应。比如莱奥纳多·朱斯提尼安尼(Leonardo Giustiniani)在向塞普路斯女王献上一幅画的信中写道:“我听说有些将绘画与诗歌联系在一起的最有威望和学识的人在很多方面已经把它们称为一种姊妹艺术。古代的学者不也说‘绘画是无声的诗’吗?我们也能从诗人那里得到佐证:‘画家和诗人总是具有同样的力量’,事实上他们确实相象,因为它们都受到了一种热切的思想 and 神圣灵感的指导。”^{[2]97-98}

有关绘画与诗歌的讨论并不限于学者圈子。从15世纪开始,随着艺术家自我意识的重要觉醒,许多人也开始通过写作参与“比较论”,并力图借助绘画与诗歌的相似性,提高视觉艺术和自身的地位。15世纪早期,艺术家切尼诺·切尼尼(Cennino Cennini)首先在《艺人手册》中将画家与诗人相提并论,强调了想象力对画家与诗人的同等重要性:“正如诗人可以率性创作诗歌,画家也可以依照其想象,即兴绘制一个人像,或立,或坐,或半人半马,因此,绘画应当得到与诗歌一样的尊崇。”^{[11]1-2}15世纪,佛罗伦萨人文主义者和艺术家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leo Battista Alberti)要求画家具备诗歌、修辞、历史等知识,并指出绘画与诗歌在本质、内容及目的上的一致性。他认为,绘画与诗歌一样,其目的不是获取物质财富,而是赢得美德和名誉;绘画与诗歌一样,也表达普遍真理,也具有道德教化的作用^{[12]506}。

莱奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)也指出,绘画与诗歌在表现普遍性、人类情感以及描绘事

物的生动性方面的一致,“如果诗研究伦理哲学,绘画则研究自然哲学;若诗描写人的精神活动,绘画则探讨反映在人体运动中的精神活动;如果诗能用地狱的虚构令人恐怖,绘画将同样地以令人毛骨悚然的故事显示在人的眼前”^{[13]190-191}。更重要的是,莱奥纳多也注意到了两者的差异,并破天荒地认为绘画在某些方面超过了诗歌:“如果说诗人通过耳朵使人领悟,画家则替最高贵的器官——眼睛服务……绘画包含着自然的一切形态,而诗人除了事物的名称以外则一无所有”,“眼睛,这个心灵之窗是人了解自然的主要感受器,依靠这个感受器可最充分最完满地鉴赏自然的无穷作品。耳朵则居于次要地位,它靠收听眼睛看到的事物才获得体面。你们史学家、诗人、数学家如果用文字记述不是亲眼看到的事物,那将是很不完全的……如果你称绘画为哑巴诗,画家就可以称诗为盲人画。试想想,盲人与哑巴哪个更伤残?诚然,诗人的创作与画家一样自由,但诗篇不能像绘画那样给人以美的满足,诗虽然可用文字描写形态、动作和处所,画家用形体的实在外貌进行了再现的创作。试想,是画像,还是人的名称与真实的人更接近?”^{[13]191-192}在这里,莱奥纳多指出了图像较之于语言在表现力和审美感知上的优越性。在这一点上,莱奥纳多超越了时代。当时的学者和艺术家将绘画与诗歌进行比较的主要目标,是借助两者的相似性,努力将视觉艺术提升为一种高级的精神活动。因此,莱奥纳多的主张并未引起多少回应,我们要等到十八九世纪才能再听到类似的声音。

到16世纪,绘画与诗歌的比较取得了实质性的的重要发展。这一时期,人们不仅只是强调两者的相似性,而开始主张绘画应该在主题、内容及目的等方面与诗歌看齐。“比较论”的这一新发展,与当时绘画理论的发展,即学者和艺术家关于绘画的本质、内容及目的的哲学思考密切相关。我们前面谈到,阿尔贝蒂和莱奥纳多·达·芬奇在15世纪已经做过这种尝试,不过那时学者和艺术家主要关心的还是如何通过科学研究和实验掌握再现自然所需要的技术和科学知识。到莱奥纳多·达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔代表的盛期文艺复兴艺术家那里,这一目标似乎已经实现,他们的艺术已经穷尽了再现自然的所有科学知识和技术难题。因此,从16世纪开始,记录和编辑新的技术和科学知识,逐渐退居次要地位,人们的注意力转向探讨绘画的本质、内容及目

的。当人们力图从古代寻求启发和帮助时,却发现几乎没有可资利用的资源,因为古代几乎没有专门论述视觉艺术的理论著作。在这种情况下,他们开始依据“比较论”,将古代的诗学理论挪用于绘画。这一过程由于亚里士多德《诗学》的发现获得极大推动。随着学者们对《诗学》的翻译[最早流行的拉丁文版本是1498年瓦拉(Lorenzo Valla)翻译的]、评注和大量论述,亚里士多德的诗学理论广泛传播开来^{[14]158}。于是,批评家们以亚里士多德的诗学理论为框架,建构起一套系统的人文主义绘画理论。这种理论要求绘画在主题、内容、目的等方面与诗歌看齐。按照当时艺术理论家的论述,著名的如多尔斯(Ludovico Dolce)、卡斯特尔韦托(Castelvetto)、阿美尼尼(Armenini)、洛马佐(Giovanni Paolo Lomazzo)等主张,绘画应当与诗歌一样遵从三一律,即情节、时间、地点的一致性;与诗歌一样具有道德教化的功能,而不只是使人愉悦;与诗歌一样表现人类的情感和精神活动;与诗歌一样模仿自然“应当有的样子”;与诗歌一样表现普遍真理,而不是表现事物的表象;画家也应该具备诗歌、修辞、历史等知识^{[15]67}。为使绘画在内容之深刻性、目的之严肃性及主题之崇高性方面与诗歌匹敌,他们认为,绘画应该从古代和当代诗歌以及世俗或宗教历史中选取主题。总之,这种建立在“比较论”基础上的人文主义绘画理论强调主题的至关重要性,确立了“叙述性”绘画(如历史画)的崇高地位。

需要指出的是,这种人文主义绘画理论并非乌托邦。它与中世纪以来艺术创作中注重内容和主题的传统密切相关。在中世纪,教会允许视觉艺术存在的一个重要(如果不能说唯一)理由,就是认为它能担当向文盲信徒传达教义的任务。教皇大格列高利(Pope Gregory the Great)明确无误地表达了这一点:“教堂中使用图画,这样那些不识字的人可以通过看墙上的图画来读到他们不可能从书中得到的东西。一幅画对于不识字的人来说,就好比是书本对于识字的人,它们起着同样的作用。”^{[7]10}教会的这种立场决定了自中世纪直到文艺复兴时期主题和内容在艺术创作中至高无上的重要性。从某种意义上说,16世纪的艺术批评家只是用“比较论”的语言对这个长期以来一直存在的现象进行了重新诠释。

另一方面,这种理论也对当时的艺术实践产生了实际影响。15世纪晚期到16世纪,越来越多的

画家开始从古代和当代诗歌中寻找绘画的灵感和素材。这种以诗歌为文本基础的绘画在当时被称为“poesie”,即“诗意画”。这个词最早在16世纪初由学者雅科波·德·巴尔巴里(Jacopo de Barbari)正式使用^{[16]173}。15世纪晚期,佛罗伦萨画家桑德罗·波提切利(Sandro Botticelli)的《春》就是按照波利齐亚诺提供的“方案”创作的最早的“诗意画”^{[16]172}。另外,波提切利还将贺拉斯、塞涅卡(Seneca)和西塞罗(Cicero)等古代作家笔下的人物引入这幅画。16世纪,曼图亚女赞助人伊莎贝拉·代斯特(Isabella d'Este)的书房和“洞室”(grotta)的系列壁画,有些就是按照人文主义者提供的“诗意方案”创作的,比如画家佩鲁吉诺(Perugino)绘制的《贞洁与爱之战》^{[17]165};美第奇家族别墅“卡伊亚诺宫”(Poggio a Caiano)的装饰是按照人文主义者保罗·乔维奥(Paolo Giovio)提供的方案制作的;诗人安尼巴莱·卡罗(Annibale Carlo)曾为卡普拉罗拉的法尔内塞宫设计装饰方案^{[18]117}。总之,到16世纪,诗人与画家携手合作,诗歌与绘画彼此学习,已经成为一个相当普遍的现象。

最后,这一时期也确实出现了这种理论所倡导的那种学者型艺术家。瓦萨里(Giorgio Vasari)在其《意大利艺苑名人传》中就记载了许多诗人画家,如菲利波·布鲁内莱斯基(Filippo Brunelleschi)、多拉托·布拉曼特(Donato Bramante)、安德雷亚·菲奥索莱(Andrea Fiesole)、焦瓦尼·桑提(Giovanni Santi)、拉斐尔(Raphael Sanzio)以及米开朗基罗(Michelangelo)等都曾创作十四行诗,米开朗基罗的许多诗甚至达到了很高的文学造诣。

总之,到16世纪,通过使绘画在主题、内容、目的等方面与诗歌看齐,文艺复兴时期的艺术家和批评家们将绘画塑造成一种对人类生活的严肃诠释,从而牢固确立了绘画作为一种高尚、严肃的自由艺术的地位。至此,绘画已经取得了诗歌的一切优点和美德,它们不仅仅是相似,事实上成了同一种艺术。鲁多维科·多尔斯甚至认为,不仅诗歌,所有文人学者的作品都是绘画;不仅诗人,所有作家都是画家^{[15]3-4}。

二 绘画与雕塑:谁更优越

与诗画比较一样,将绘画与雕塑进行比较的做法在古代也有先例可循。公元3世纪,画家和作家菲洛斯特拉斯就声称,绘画通过运用色彩超过了使

用三维媒质的雕塑^{[16]142}。与诗画比较一样,文艺复兴时期的绘画与雕塑之争也与艺术家提高艺术和自身地位的努力密切相关。自中世纪以来,学校和大学里的学者就热衷于争论不同学科、艺术或其他人类活动谁高谁低、谁大谁小的问题,比如医学与法学之争、“文与武”之争等^{[1]453}。通过从理论上探讨绘画与雕塑的高下,艺术家们不仅证明绘画和雕塑是具有理论知识基础的智性活动,而且也表明他们能和学者一样进行学术探讨活动。另一方面,绘画与雕塑之争还受到了当时艺术实践的影响。文艺复兴时期,研究和学习古典艺术的热情以及逼真表现自然和人体的强烈愿望,促使画家们日益注重临摹古代和现代雕塑及三维模型。对于当时的画家来说,古代的绘画大多已湮没无闻或只存在于一些古代学者的文字描绘中,要了解古人的绘画成就,只能从残存的古代雕塑中寻求灵感;不仅如此,三维雕塑或模型也是画家们进行光学、解剖、数学等研究和科学实验的重要工具。雕塑在艺术实践中享有的这种明显的优越地位,促使一些画家起而捍卫绘画的尊严。

绘画与雕塑之争起初主要在艺术家中展开。为了为各自的艺术辩护,艺术家们罗列的证据可谓五花八门,其中甚至包括对体力劳动的传统偏见,即通过争辩哪种活动需要更多(或更少)体力活动,从而确定谁更高贵(或卑贱)。这些艺术家中甚至包括伟大的莱奥纳多·达·芬奇。莱奥纳多认为,绘画优于雕塑的一个理由是雕塑家工作的时候常常汗流浹背,满身泥污,而画家却能穿着自己喜欢的漂亮衣服,轻松自在的画画^{[19]5}。

绘画的支持者当然还列举了其他一些更严肃的证据。艺术家和人文主义者阿尔贝蒂在1435年的《论绘画》中指出:“石匠、雕刻家以及所有艺人的作坊和行业莫不以画家的规则和艺术为指导。事实上,我发现几乎没有一种艺术,除最卑贱的外不与绘画相关。因此,我斗胆断言,所有事物中的美均来自于绘画。”^{[20]61}建筑师菲拉雷特(Filarete)对当时的比较论及双方的观点和主张十分熟悉。在其《论建筑》中,雕塑的支持者米兰公爵阐述的雕塑高于绘画的理由,事实上综合了当时许多雕塑家的观点:“大理石或青铜中的素描和雕塑比绘画更有价值,因为(如果)当一个人用大理石雕刻一个人像时,他很有可能会碰掉一块鼻子或其他部分,有时当你在敲掉一块大理石时就会发生这种事,那时,他要怎样才能

修复这个人像呢？但是一个画家却能用颜色加以遮盖，即便弄坏一千次也能拼凑好。”不过，菲拉雷特本人显然认为绘画高于雕塑，因为“不管雕塑多么好，它们看起来似乎总还是些雕塑，但画的东西却能像真的一样。”^{[21]89-90}

绘画最强有力的支持者是莱奥纳多·达·芬奇。他说：“雕塑家说，如果他敲掉了不应敲掉的部分就无法像画家一样改正错误。对此，我的回答是，敲掉不应敲掉部分的人不是大师，因为一个大师必须懂得自己职业的真正科学知识……我们深知，一个具有实践技能的人不会犯这种错误。相反，他遵从着好的规则，每次只会去掉一点，使工作进行。”^{[19]6} 莱奥纳多还指出：“绘画要求富有想像力和熟练的技巧，绘画艺术比雕塑更了不起。作为自然和艺术之间的解释者，画家的精神须与自然的精神一致。画家应能说明自然规律种种表现形式的道理，阐明眼前种种物体如何经瞳孔在眼内成像，应能区别同样大小的许多物体，哪些物体看起来比较大，颜色相同的物体哪些较深，哪些较浅，放在同一高度的物体哪些显得高些，远近不同的物体中哪些清晰，哪些模糊。绘画艺术的领域包含着一切现成的事物，诸如强度改变着的各种物体，颜色深浅的改变，及物体的透明度。雕塑则显示出局限性，雕塑家显不出更高的技能，只是简单地向你显示自然物体的外形”，相比之下，“雕塑家不能区分物体的各种自然色；画家在这方面有他独到之处。雕塑家的线透视显得不够真实，画家的透视可使其作品显示于百里之外。雕塑家的作品没有任何空气透视的效果，他们既不能表现透明体，发光体，也不能表现光的反射，不能表现镜子一类具有晶亮表面的闪光体，不能表现云雾、沉闷的天气以及其他无数事物”^{[13]195-197}。

到16世纪，绘画和雕塑的比较开始引起学者的关注和兴趣，甚至成为宫廷廷臣严肃谈话的主题，从而显示了视觉艺术地位的实质性变革。16世纪，著名学者巴尔达萨雷·卡斯提利奥内(Baldassare Castiglione)就在其《廷臣论》(*The Book of the Courtier*)中记录了乌尔比诺宫廷的贵族们对绘画与雕塑之争的关注^②。1546年，著名佛罗伦萨学者贝内戴托·瓦尔基(Benedetto Varchi)就绘画与雕塑孰优孰劣的问题做了一次演讲，以期最终解决这一争端。之前，他曾致信当时许多著名艺术家，征询

他们的意见和看法，画家瓦萨里、布龙齐诺(Agnolo Bronzino)、彭托尔莫(Pentorno)、塔索(Tasso)、弗朗切斯科·达·圣加罗(Francesco da San Gallo)、特里波罗(Tribolo)及雕塑家本维努托·切利尼(Benvenuto Cellini)和米开朗基罗等回了信。其中，布龙齐诺在回信中详细列述了双方的观点，因此我们可以将之看作对“比较论”的总结。按照布龙齐诺的描述，支持雕塑的理由包括：雕塑能更长久地保存，因而能使记忆更长久；雕塑需要更多努力，由于雕塑无法修改，因而需要更高超的技艺和更高的判断力，因而更高贵有价值；雕塑是三维的，不仅能看，还能触摸，因而更真实^③；雕塑是多视角的，因而更困难，而绘画却是单视角的^④；雕塑比绘画更有用，它可以装点城市、作建筑的支撑、喷泉、墓室等。对此，画家们做了反驳：雕塑的持久不是因为其艺术，而是其天然的材料；至于说雕塑需要更多努力，画家们反驳说，如果说这是指体力的努力的话，这不仅不能证明雕塑的高贵，反而有损其尊严，因为体力付出越多，就越接近机械劳动，因而越卑贱；至于雕塑不能修改，画家们说真正的大师是不会犯这种错误的，这样的人只证明其无知；至于说雕塑是三维的因而更真实，画家们说，雕塑家模仿自然更多只是因为他们直接取用自然界的三维物体，其三维立体感不是由于其艺术，而是材料本身固有的特性，不仅如此，雕塑在模仿自然方面有很多不足，比如无法表现光与影、色彩、空气、透视效果等；最后，画家们认为，雕塑更需依赖自然，比如说，假如没有自然光线，雕塑就无法显现，相比之下，绘画更具有审美自足性，因而更“纯粹”^{[19]10-13}。此后，关于绘画和雕塑的比较并未就此结束，甚至伟大的物理学家和天文学家加利略也曾关注这个问题^{[6]173}。但“比较论”逐渐成了一些毫无新意和枯燥的陈词滥调。

绘画与雕塑的高下之争并不只是通过口诛笔伐进行，一些画家和雕塑家还通过艺术创作反驳对方的攻击，并展示本门艺术的优点。比如15世纪雕塑家多纳泰罗在其浮雕作品《希律王的宴会》中就运用了透视法，营造出一种三维空间错觉；16世纪，瓦萨里在其佛罗伦萨的府邸(Sala delle Arti)创作的系列壁画也着重展示了惟有绘画能表现的一些母题，如光与影，从而展示了绘画较之于雕塑的“多样性”(universality)^{[22]22}。

最后，需要补充说明的是，在文艺复兴时期，虽

然人们就绘画和雕塑孰优孰劣的问题莫衷一是,但两门艺术具有某种共同基础或原则这一点却得到了许多艺术家和学者的认可。关于这一点,14世纪早期,佛罗伦萨雕塑家安德烈亚·皮萨诺(Andrea Pisano)提供了最早的视觉证据。在为乔托建造的钟楼制作的浮雕装饰中,绘画、雕塑和建筑独立成组,排在七门自由学科之后^{[23]20}。随后,关于绘画与雕塑的长期比较和争论进一步强化了这种认识,并使其更广泛的流传开来。在这一时期,绘画和雕塑(以及建筑)通常被归为“disegno”艺术。“人文主义之父”彼特拉克(Francesco Petrarck)在其《论命运的补救法》中最早将“disegno”视为绘画与雕塑艺术的基础:“画家和雕塑家从事的是同一门艺术,如果说它们不同,它们也都来自同一本源——disegno。”^{[2]61}15世纪初,雕塑家吉贝尔蒂(Lorenzo Ghiberti)在其《回忆录》中指出,“disegno”是绘画和雕塑的基础和理论^{[24]148}。“disegno”可翻译为“设计”或“构图”,但该词在文艺复兴时期还与某种先验的“理念”联系在一起。瓦萨里对这个概念曾进行过较为详细的解释,并将其视为绘画、雕塑和建筑艺术的精神之源:“作为三门艺术——绘画、雕塑和建筑艺术——之父,disegno源于智性,他从众多单独的事物中抽出一种普遍的判断,就像蕴藏于自然万物中的一种普遍形式或思想……从这一知识中诞生出某种观念和判断……这种最先形成于头脑并通过双手表达出来的东西就是disegno。总之,disegno就是一种成诸于精神的概念的清晰表达和声明……从普遍判断中得到关于某个事物的形象后,disegno还需要一只通过多年学习和实践,能够自由和熟练地进行素描正确表达的手,借助笔、银笔、碳笔或粉笔,将自然所创造的一切素描和表达出来。”^{[25]205-106}另外,绘画和雕塑都模仿自然这一点,也得到了艺术家和学者们的普遍认同(虽然人们对自然的理解可能不同)。比如画家布龙齐诺说,“两门艺术都必须模仿自然——即它们的老师”^{[19]11};同一时期的威尼斯画家保罗·皮尼(Paolo Pini)指出,绘画和雕塑“追求同样的目标和目的:模仿和模拟自然及人工制品”^{[19]15}。

三 结论与余波

综上所述,我们认为,文艺复兴时期的“比较论”虽然植根于古代,但并非对古代传统的重复,而毋宁是对后者的一种有意识“误读”或创造性接受。因为

正如我们看到的,古代学者并未发展出真正的“比较论”,他们大都是在谈论诗时借绘画说明其特点,其着眼点在诗而不是画。而文艺复兴时期的情形却完全颠倒了过来。古代那些诗与画的类比被文艺复兴时期的学者和艺术家们塑造成了对绘画之价值的高度肯定。关于这种“误读”或创造性接受古代传统的情况,最生动的例子就是贺拉斯的名言“诗如画”的命运。从这句名言的上下文来看,贺拉斯只是在探讨诗学理论时提到了绘画与诗歌在审美感知上的相似性,并以此为例讨论了欣赏诗的最佳条件。而当文艺复兴时期的学者和艺术家援引这句话时却完全忽略了其语境,将其改造成了一条高度肯定绘画艺术价值的教条。从这个意义上说,“诗如画”的格言完全是文艺复兴时期的创造。在讨论诗歌与绘画以及绘画与雕塑的相似性和相异性的过程中,文艺复兴时期的学者和艺术家不仅使绘画和雕塑从传统的机械艺术和手工艺活动中分化出来,而且将其与诗歌并置在模仿原则之下。在这样做的过程中,他们不知不觉地勾勒出了包括绘画、雕塑、诗歌、音乐和舞蹈在内的五门现代“美术”(five arts)体系的大致轮廓。到18世纪,法国学者巴托(Abbe Batteux)在其《相同原则下的美的艺术》(*Les Beaux arts reduits a un meme principe*, 1746)中沿着文艺复兴时期学者和艺术家的道路,按照模仿的原则将诗歌与绘画及雕塑、音乐、舞蹈从知识体系中独立出来,并统一在“美术”这一名目下,从而最终完成了西方现代美术体系的建构。此后,虽然一些学者对该体系进行了不同程度的调整,但绘画、雕塑和诗歌作为其核心成员的权威地位始终未被动摇,该体系本身也最终保留了下来^⑤。这一体系一直持续到20世纪,直到现在它在一般公众中仍具有广泛影响。

文艺复兴时期“比较论”的另一项意义深远的成就是促成了艺术家地位的巨大变革。我们前面提到,古代对艺术品和艺术家的态度通常来说是矛盾的,人们赞美杰出的艺术作品但却认为艺术家只是卑贱的工匠。到文艺复兴时期,艺术作品与艺术家的这种分歧消失了,人们不仅盛赞艺术,同时也给予艺术家高度关注。这一时期艺术家被封为贵族的事例、艺术家越来越多地在作品上签名的现象以及艺术家传记的大量出现,都证明了不仅艺术家开始意识到自身的重要性,包括文人学者在内的普通公众也对艺术家的个人经历、职业生涯甚至艺术家个性

萌发了越来越强烈的兴趣。人们逐渐认为,对于那些具有广泛社会知名度和崇高威望的艺术家来说,传统的工匠身份对他们已变得不合时宜,一些人更开始努力为其寻求新的社会身份。正是在这一背景下,学者和艺术家的“比较论”不仅努力为绘画进入“自由艺术”正名,而且还从古代有关诗与画的简单类比中创造性地推演出关于提高艺术家地位的主张。到16世纪,不仅绘画分享了诗歌的一切美德和优点,画家也分享了在古代只有诗人才拥有的“神性迷狂”、灵感和创造性,赢得了与诗人同等的地位和荣誉;随后画家赢得的成就又扩展至其他视觉艺术家,从而促进了艺术家身份和地位巨大变革,为作为现代文化精英的天才艺术家的观念形成奠定了基础。

最后,文艺复兴时期的学者和艺术家还依照“诗如画”的原则,以古代的诗学理论为框架建构起一套系统的人文主义绘画理论。这种理论要求绘画在主题、内容、目的等方面取法诗歌,从而将绘画塑造成与诗歌一样的人类生活的严肃诠释者,由此确立了绘画作为一种严肃和高贵的艺术中的地位。这种密切取法诗歌的绘画理论强调主题的至关重要性,将其作为评价艺术品价值的最高标准。文艺复兴时期建立的绘画类型等级序列便受到了这一理论的直接影响,其中“历史画”被视为最高级的绘画,风景画、静物画则处于次要位置。这种人文主义者绘画理论在西方艺术实践中的影响通过法国的艺术学院一直延续到19世纪。

文艺复兴时期之后,到17世纪巴洛克时期,为绘画争取与诗歌相等的地位仍是人们努力的目标,因此人们对“比较论”的热情不但未尝消减,甚至更

胜从前。这一时期的批评家甚至在绘画与诗歌的诸要素间一一划上等号:如诗的情节等于绘画的设计,诗的语言等于绘画的色彩等等。同时,“诗如画”也俨然成了绘画与诗歌创作的指导性原则:绘画竭力图解诗歌,诗歌则描写那些易于入画的事物。这一时期绘画与诗歌的亲密度,正如当时作家弗雷斯诺(Du Fresnoy)在其《画艺》中指出的,“且让诗如画,并让画如诗”^{[4]119}。

到十八九世纪,情况出现了新的变化,那时视觉艺术已经成功地从机械学科和手工艺活动中分化出来,并牢固地确立了其作为自由艺术的地位,因而不需要再倚重诗歌证明自身的价值。因此,从18世纪开始,比较论的重点转而成为探讨和强调两种艺术的审美差异性。在十八九世纪,关于绘画与诗歌审美差异性的诸多论述中,最经典的要算德国学者莱(Gotthold Ephraim Lessing)在其《拉奥孔》(Laokoon, 1766)中的有关论述。莱辛批评将诗歌与造型艺术的审美原则混同的做法,他认为,画与诗“无论从模仿的对象来看,还是从模仿的方式来看,却都有区别”^{[26]2-3}。总的来说,莱辛认为,诗歌与视觉艺术以下几方面有着重要差异:注重空间与注重时间;运用自然符号与运用语言符号;有限的空间画面与不确定的时序安排;模范与表现;身体与心灵;外形与内在;沉默与雄辩;表达美与表达崇高;女性化与男性化;诉诸眼睛与诉诸耳朵等^{[27]37}。总之,莱辛的《拉奥孔》结束了那种植根于古代并在文艺复兴时期直到18世纪大行其道的“比较论”,使绘画摆脱了对主题的严格关注,转而关注空间中存在的基本形式要素,促进了艺术自律性的发展。

注释:

- ① 迪奥认为,视觉艺术与诗歌的差异表现在四个方面:(一)视觉艺术呈现的图像是诗无法在时间进程中展现的;(二)视觉艺术无法用图像唤起所有的观念,艺术家只能依靠象征手段;(三)视觉艺术不得不与物质媒介斗争,缺少诗人的自由;(四)视觉艺术不能让眼睛去相信看不见的事,而诗人却能用言语的魅力那样欺骗眼睛(参见朱狄《当代西方艺术哲学》,人民出版社1994年版,第14页)。
- ② 这本书于1528年出版,主要记录了1506年乌尔比诺宫廷的一些学术讨论活动。
- ③ 雕塑家们常常以此强调雕塑更真实,因为它与自然物体一样都是三维的。比如切利尼就指出,雕塑与绘画的差别,就如同物体与它投射的影子(Mosche Barasch. *Theories of Art*, vol. 1: *From Plato to Winckelmann*. New York: Routledge, 2000. p. 173)。
- ④ 切利尼在回信中就强调了这一点,他指出:“雕塑七倍伟大于绘画,因为一个雕塑必须有八个表现角度,而且每个角度都一样出色”(Mosche Barasch. *Theories of Art*, vol. 1: *From Plato to Winckelmann*. New York: Routledge, 2000. p. 172)。
- ⑤ 关于该体系的建立以及其他学者对该体系内成员的调整,详见范景中、曹意强主编《美术史与观念史》,南京师范大学出版

社 2003 年版,第 437-483 页。

参考文献:

- [1]范景中,曹意强. 美术史与观念史[M]. 南京:南京师范大学出版社,2003.
- [2]Michael Baxandal. *Giotta and Orators* [M]. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- [3]柏拉图. 文艺对话集[M]. 朱光潜译. 北京:人民文学出版社,1963.
- [4]瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇. 西方六大美学观念史[M]. 刘文潭译. 上海:上海译文出版社,2006.
- [5]恩斯特·克里斯,奥托·库尔茨. 艺术家的传奇[M]. 潘耀珠译. 杭州:中国美术学院出版社,1990.
- [6]Moshe Barasch. *Theories of Art, vol. 1: From Plato to Winckelmann* [M]. London: Routledge, 2000.
- [7]温尼·海德·米奈. 艺术史的历史[M]. 李建群等译. 上海:上海人民出版社,2007.
- [8]但丁. 神曲:炼狱篇[M]. 田德旺译. 北京:人民文学出版社,1997.
- [9]欧金尼奥·加林. 文艺复兴时期的人[M]. 李玉成译. 北京:三联书店,2003.
- [10]Noel Brann. *The Debate Over the Origin of Genius During the Italian Renaissance* [M]. Leiden: Brill, 2002.
- [11]Cennino Cennini. *The Craftsman's Handbook* [M]. trans. by Daniel V. Thompson. New Haven: Yale University Press, 1933.
- [12]Carroll Westfall. Painting and the Liberal Arts: Alberti' View[J]. *Journal of the History of Idea*, Vol. 30, No. 2 (19).
- [13]里斯特·莱奥纳多·达·芬奇笔记[M]. 郑福洁译. 北京:三联书店,1998.
- [14]加林. 意大利人文主义[M]. 李玉成译. 北京:三联书店,1998.
- [15]Rensselaer W. Lee. *Ut Pictura Peosis: The Humanistic Theory of Painting* [M]. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1967.
- [16]Francis Ames-Lewis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* [M]. Yale University Press, 2000.
- [17]Alison Cole. 意大利文艺复兴的宫廷艺术[M]. 黄佩玲译. 台北:远流出版公司,1997.
- [18]彼得·伯克. 意大利文艺复兴时期的文化与社会[M]. 刘君译. 北京:东方出版社,2007.
- [19]Robert Klein and Hennri Zerner. *Italian Art 1500—1600: Sources and Documents* [M]. Evanston: Northwestern University press, 1989.
- [20]Alberti. *On Painting* [M]. trans. by Cecil Grayson. Penguin Books, 1991.
- [21]Creighton Gilbert. *Italian Art 1400—1500: Sources and Documents* [M]. Evanston: Northwestern University Press, 1997.
- [22]Michiaki Koshikawa. Apelles's Stories and the "Paragone"[J]. Debate. A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence[J]. *Artibus et Historiae*. 2001, Vol. 22, No. 43.
- [23]Joanna Woods-Marsden. *Renaissance Self-portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist* [M]. Yale University press, 1998.
- [24]Karen-edis Barsman. *The Florentine Academy and the Early Modern State* [M]. Cambridge University Press, 2000.
- [25]Giorgio Vasari. *Vasari on Technique* [M]. trans. by Louisa S. Maclehorse. Dover Publications Inc. , 1960.
- [26]莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜译. 北京:人民文学出版社,1982.
- [27]朱狄. 当代西方艺术哲学[M]. 北京:人民出版社,1994.

[责任编辑:凌兴珍]