



上海三联人文经典书库

43

图像学研究： 文艺复兴时期艺术的人文主题

[美] 欧文·潘诺夫斯基 著

戚印平 范景中 译

STUDIES IN ICONOLOGY:
HUMANISTIC THEMES IN THE
ART OF THE RENAISSANCE



上海三联书店

图像学研究：
文艺复兴时期艺术的人文主题

STUDIES IN ICONOLOGY:
HUMANISTIC THEMES IN THE
ART OF THE RENAISSANCE

上架建议：历史

ISBN 978-7-5426-3521-1



9 787542 635211 >

定价：48.00 元



上海三联人文经典书库

43

图像学研究：
文艺复兴时期艺术的人文主题

[美] 欧文·潘诺夫斯基 著

戚印平 范景中 译

STUDIES IN ICONOLOGY:
HUMANISTIC THEMES IN THE
ART OF THE RENAISSANCE



上海三联书店



图书在版编目(CIP)数据

图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题/(美)潘诺夫斯基著;戚印平,范景中译. —上海:上海三联书店,2011.4

(上海三联人文经典书库)

ISBN 978-7-5426-3521-1

I. ①图… II. ①潘…②戚…③范… III. ①文艺复兴—艺术品—研究 IV. ①J110.93

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 043185 号

图像学研究——文艺复兴时期艺术的人文主题

著 者 / [美]欧文·潘诺夫斯基

译 者 / 戚印平 范景中

责任编辑 / 黄 韬

装帧设计 / 鲁继德

监 制 / 任中伟

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷 / 上海师范大学印刷厂

版 次 / 2011 年 5 月第 1 版

印 次 / 2011 年 5 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 250 千字

印 张 / 26.5

书 号 / ISBN 978-7-5426-3521-1/J·119

定 价 / 48.00 元

总 序

陈 恒

自百余年前中国学术开始现代转型以来,我国人文社会科学研究历经几代学者不懈努力已取得了可观成就。学术翻译在其中功不可没,严复的开创之功自不必多说,民国时期译介的西方学术著作更大大促进了汉语学术的发展,有助于我国学人开眼看世界,知外域除坚船利器外尚有学问典章可资引进。20世纪80年代以来,中国学术界又开始了一轮至今势头不衰的引介国外学术著作之浪潮,这对中国知识界学术思想的积累和发展乃至对中国社会进步所起到的推动作用,可谓有目共睹。新一轮西学东渐的同时,中国学者在某些领域也进行了开创性研究,出版了不少重要的论著,发表了不少有价值的论文。借此如株苗之嫁接,已生成糅合东西学术精义的果实。我们有充分的理由企盼着,既有着自身深厚的民族传统为根基、呈现出鲜明的本土问题意识,又吸纳了国际学术界多方面成果的学术研究,将会日益滋长繁荣起来。

值得注意的是,20世纪80年代以降,西方学术界自身的转型也越来越改变了其传统的学术形态和研究方法,学术史、科学史、考古史、宗教史、性别史、哲学史、艺术史、人类学、语言学、社会学、民俗学等学科的研究日益繁荣。研究方法、手段、内容日新月异,这些领域的变化在很大程度上改变了整个人文社会科学的面貌,也极大地影响了近年来中国学术界的学术取向。不同学科的学者出于深化各自专业研究的需要,对其他学科知识的渴求也越来越迫切,以求能开阔视野,迸发出学术灵感、思想火花。近年来,我们与国外学术界的交往日渐增强,合格的学术翻译队伍也日益扩大,同时我们也深信,学术垃圾的泛滥只是当今学术生产面相之一隅,

图像学研究

高质量、原创作的学术著作也在当今的学术中坚和默坐书斋的读书种子中不断产生。然囿于种种原因,人文社会科学各学科的发展并不平衡,学术出版方面也有畸轻畸重的情形(比如国内还鲜有把国人在海外获得博士学位的优秀论文系统地引介到学术界)。

有鉴于此,我们计划组织出版“上海三联人文经典书库”,将从译介西学成果、推出原创精品、整理已有典籍三方面展开。译介西学成果拟从西方近现代经典(自文艺复兴以来,但以二战前后的西学著作为主)、西方古代经典(文艺复兴前的西方原典)两方面着手;原创精品取“汉语思想系列”为范畴,不断向学术界推出汉语世界精品力作;整理已有典籍则以民国时期的翻译著作为主。现阶段我们拟从历史、考古、宗教、哲学、艺术等领域着手,在上述三个方面对学术宝库进行挖掘,从而为人文社会科学的发展作出一些贡献,以求为 21 世纪中国的学术大厦添一砖一瓦。

中译本序

1968年3月潘诺夫斯基[Erwin Panofsky]在普林斯顿去世,艺术史研究的图像学时期随之终结。

这位1892年出生于德国汉诺威的犹太人,18岁就开始准备研究丢勒的著作,那时撰写的关于丢勒作品受意大利人启发的数学论文荣获柏林大学赫尔曼—格林奖[Hermann-Grimm Prize],1923年又与扎克斯尔合作发表研究丢勒的《忧郁 I》[*Melencolia I*],他曾跟随德国中世纪艺术史学家戈尔德施米特[A. Goldschmidt]和弗格[W. Voge]学习,在他俩的指导下,完成了论丢勒艺术观的博士论文,1914年在弗莱堡获得学位。他对丢勒的兴趣,伴随终生。

1926年他担任新建立的汉堡大学的第一位艺术史教授,与校内的哲学教授卡西尔[Ernst Cassirer](1874—1945)和校外瓦尔堡图书馆的瓦尔堡[A. Warburg]与扎克斯尔[F. Saxl]往来密切。1934年因纳粹迫害移居美国。从1935年起在享有学术共和国之誉的普林斯顿高级研究所任研究员,1962年退休后又担任纽约大学的教授。他是20世纪最伟大的艺术史家之一,是最后一位黑格尔派哲学家,也是20世纪后期的艺术史家应当回归的典范。

I

潘诺夫斯基1915年发表《丢勒的艺术理论》[*Dürers Kunsttheorie*],文中表明,他既不喜欢与艺术品和艺术家关系不大的美学,也不能接受沃尔夫林关于形式发展独立于表现意义之外的看法。

图像学研究

他受李格尔[A. Riegl]理论的吸引,认为客观性是心灵之外的一切,即客观状态,而主观性就是心灵投射或是建构的活动,在“关于艺术意志的概念”[*Der Begriff des Kunstwillens*](1920)中,他讨论了李格尔的观念。在“人体比例史之为风格史的反映”[*Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*](1921)中,他把与人体各部分的相互联系有关的比例系统即人体测量学[*anthropometry*]及其如何再现的技术性理论作了区分:古埃及艺术的人体各部分的相关比例与一种网格系统相一致,因此两个比例系统也一致;古希腊艺术把观者的视点也包括在内,并与人体的比例系统相互作用;但只有文艺复兴艺术才随着透视结构的引入,为观者的系统化作了调节,客观的比例性和主观的比例性因之具有概念化的关系。在他看来,比例的理论太精细,以至于不能综合用于实际的艺术作品。但在任何时期,由比例理论暗示的概念性姿势却与潜在的艺术风格相一致。

在卡西尔的影响下,他也注意到了另一种模式:客观性是与感觉的主观性相对的心灵的理性的建构活动。这反映在“论艺术史和艺术理论的关系”[*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*](1925)之中。另一篇论文“透视之为象征形式”[*Perspektive als symbolische Form*](1927),追溯了从古典时期到现代潜藏于空间结构中的各种空间观念,他认为,文艺复兴的透视结构仅仅是把三维世界透视地投射到绘画平面上的可能方法之一。同时,也正是这种结构为思考其他投射模式提供了概念框架,因为它是一个既包括观者又包括被观者,既包括主观世界又包括客观世界的结构;因此这和康德所确立的知识论相似,它考虑了认知者和被知者的相互联系。这成了潘诺夫斯基批评思想的基础。这种联系在《“理念”:论古代艺术理论中一个概念的历史》[*“Idea”: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*](1924)中得到非常明确的思考,在那里,他着眼于古老的关于知识的“理念”和受感知世界的模仿之间的关系的概念,将历史与知识论的历史联系起来,并由此将李格尔和他自己的新康德主义联系起来。

与瓦尔堡圈子的交往,使他考察了观念与图像之间的关系,在一本论证严密的著作《十字路口的赫耳枯勒斯》[*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*](1930)里,他把古典主题的各种演化解释成哲学观念变异的征象。这种解释法即图像学方法,后来在《图像学研究》[*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*](1939)又得到发展,并为他在艺术史领域赢得了卓越的地位。

II

现代意义的图像学是第一次世界大战前夕即1912年瓦尔堡在罗马国际艺术史会议上作的20分钟讲演中首次提出的,《图像学研究》1939年出版,则标志着图像学脱离辅助地位成为艺术史研究的必不可少的学科的转折点。在此之前,人们很少知道图像学;在此之后,人们可以大胆宣称,艺术史之为人文学科,进入了图像学研究的时期,与它前面的风格研究时期形成对比。现从三个方面对此书略为述要。

一、文体

潘诺夫斯基一生的研究工作,从1914年发表的论述丢勒美术理论的博士论文到1968年去世后出版的关于提香的著作,历时54年,在这中间《图像学研究》出版。我们看到,他在德国时期的研究,就像涓涓小溪向着图像学一书汇集,聚成《图像学研究》之后又成为新的起点,向前流去。《图像学研究》中关于提香与墓地雕塑的论述,到他的晚年成了学术之河的终点。

《图像学研究》在这条河流上据为中枢,它的突出特征就是把德语学术和英语学术的传统联结起来。

在英语传统中,有项重要制度就是学术讲座,由于它的对象是一般民众,要求讲稿必须清晰,例证必须引人,因此无须使用显示学术深度与广度的大量注解。即使著书撰文也是这样,例如对于

图像学研究

贝伦森[B. Berenson]和克拉克[K. Clark]等人来说,最重要的是文字优美,是写得高雅,富有品味。而在德语国家,二战之前几乎没有这种讲座制度,布克哈特虽然作过,但不是常规,而是特例。德语国家的学术首先看重的是论证的严密和思考的深度,它要求大量的注释以让人信服。当我们看到一位学者背负着沉重的语言矿藏,在长长的晦暗森林中艰苦跋涉时,那是令人感动的。

一旦把英语讲演的风格和德语学术的惯例结合起来,便可能创造出一种新的文体,这就是《图像学研究》的风格。《图像学研究》几乎每一页都是一半正文,一半注释。正文清晰、流畅,而注释渊雅、难读。对于译者来说,翻译正文或可勉力支撑,翻译注释简直踽步难行。

我们甚至可以这样说,潘诺夫斯基倘若只在一种语言传统中生活,《图像学研究》大概就不会出现。因为《图像学研究》不是一部德语学术意义上的书,而是一部由多次演讲汇成的文集。这在英语国家不觉得碍眼背拗,而在德语国家,这种论文集非但地位不高,也没人愿意给它写书评。

二、理论

《图像学研究》共有6章,除了导言,每一章都是图像学方法运用的案例。导言阐述方法论,给出了一般性的原则,这就是图像意义三层次的解释理论。

潘诺夫斯基认为,对作品的解释落在三个层次上。在第一层,解释的对象是自然的题材,这一解释称为前图像志描述。为了得出这个层次上的正确解释,解释者必须有实际经验,即要了解对象和事件。这种经验至少在某个文化圈子里是人所共有的。不过,他的观察必须受控于对风格史的正确了解,即对不同历史条件下使用各种形式去表现对象和事件的方法有正确的了解。

第二个层次上的解释,称为图像志分析,其对象是约定俗成的题材,这些题材组成了图像、故事和寓意的世界,解释者的必备知识是文献,这种知识使他熟悉特定的主题和概念,解释者的观察须

受下述因素的控制,即对不同历史条件下运用对象和事件来表现特定主题和概念的方法的把握。

第三个层次上的解释称为更深层意义上的图像志分析,或称图像学分析,它的对象是艺术作品的内在含义或内容。这个层次上解释者的必备知识是对人类心灵的基本倾向的了解,控制其解释的是:对各种不同历史条件下通过特定主题和概念表现人类心灵基本倾向的方法的把握。

简而言之,艺术作品的自然题材组成了第一层次,属于前图像志描述阶段,其解释基础是实际经验,修正解释的依据是风格史;图像故事和寓言世界的程式化题材组成了第二层次,属于图像志分析阶段,其解释基础是原典知识,修正解释的依据是类型史;象征世界的内在意义组成了第三层次,属于图像学解释阶段,其解释基础是综合直觉,修正解释的依据是一般意义的文化象征史。

显然,图像学方法与沃尔夫林的形式分析法大不相同,它是一种以内容分析为出发点,根据传统史的知识背景来解释艺术品象征意义的方法。

因此,解释者得时时考虑潘诺夫斯基所说的传统的历史,他的目标立足于把作品理解成某种人类心灵的基本倾向的征象,这种倾向是负责创造此作品的地点、时期、文明和个人所特有的。潘诺夫斯基认为,图像学是一种源于综合而非分析的解释方法。如果要想找出艺术作品的内在意义,艺术史学者就必须尽可能地运用与某件艺术品或某组艺术品的内涵意义相关联的文化史料,去检验他所认为的那件艺术品的内涵意义。正是在寻求内涵意义时,人文科学的各学科在一个平等的水平上汇合,而不是互相充当奴仆。

由于艺术作品的内涵意义不能由艺术史专用的术语描述,而只能借助哲学史、宗教史、社会结构史、科学史等学科的术语描述,所以图像学理所当然地引发了学科间的合作,这就是艺术史发展中这种图像学转向的最大意义。在这方面,艺术史也许是最早对探究意义感兴趣的学科,或者说最早的学科之一。为什么阐释学的

图像学研究

早期硕果是在艺术史之树上累累结出的，其因在此。随后，人类文化学和语言学也出现了类似的发展。此后的艺术史，直到潘诺夫斯基去世前，可以说是图像学时代的艺术史。

三、评价

1948年，27岁的年轻学者比亚洛斯托基[Jan Białostocki]在法国国家图书馆首次读到《图像学研究》，他说那是一种启示，一个崭新的世界出现在眼前。1966年列维·斯特劳斯[Claude Lévi-Strauss]在读了《图像学研究》法文译本后，认为潘诺夫斯基是伟大的结构主义者。也有人认为图像学是一种符号学，因为它研究母题和象征跟符号学方法接近。但也有人指出，图像学的根基是艺术史，起点是艺术作品，而符号学的根基是语义学和人类学，它很少关心风格的意义。

贡布里希则认为，潘诺夫斯基的方法源于神学理论，中世纪的神学家们通常以意义的层次来阐述圣经的微言大义，例如，他们不仅把摩西渡过红海从字面上理解为摩西渡红海那一事件本身，而且认为也是基督施洗的前兆，再进一步说，它还具有道德意义和预言意义。图像学正是用类似的方法解释意义的三个层次。

珀尔曼[J. Perlman]在重新讨论新柏拉图主义和文艺复兴艺术的关系时，干脆把潘诺夫斯基的方法更具体地与新柏拉图主义相联系。他说，潘诺夫斯基的图像学规定了这样一条明确划分级别的路线：从原始的视觉经验——它是世俗的和人人都能得到的（形式与母题）——通过阐明文本的所指事物——可看作博学卓识者的稳定的但是特权的领域（故事与寓言）——最后到在既定文化中盛行的“象征主义价值观”，将形式与观念（内在意义或内容）相联系。最后这个层次是演绎推理力所不及的，只能通过学者的突然的直觉飞跃或者说神的启示才能达到。简言之，“图像学”含蓄地提出了一种艺术创造的模式，这种模式令人想起从抽象的神性王国到具体化的物质世界（即从潜意识文化价值观到编码指令再到物体）的宇宙流溢的新柏拉图主义的体系。图像学的解释方法

于是做了反向的仿效：从个别的和明显的事物上升到统一的本质的事物（从图画到意义）。甚至新柏拉图主义对三个一组的结构（身体、灵魂和统合的精神）的偏爱也在潘诺夫斯基的整个形式框架中得到仿效。

无论这些同时代的伟大学者或稍后的年轻学者如何评价，这种图像学的方法源于瓦尔堡和卡西尔的影响则肯定无疑，在某种程度上也是李格尔的艺术意志[Kunstwollen]、德沃夏克“精神史之为艺术史”[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*]的回声，在现代图像学的发展史上具有纲领性的意义，此后，任何对图像学方法的探讨都不可能绕过这一理论。因此，围绕这一理论已进行了长期而又广泛的讨论。论争中，反对的一方也提出了一些建设性的异议，它们包括：一、意义层次的模式在各自的解释前提方面是站不住脚的；二、图像学不考虑造型艺术的特殊功能，即凭借它的造型表现因素去创造审美意义的功能；三、对象征价值的阐释说明，如果允许为了自身的需要而作解释，在原则上就不能以象征惯例为依据，因为那只是允许作历史-阐释的理解；四、图像学方法并没有达到它的要求，即没有成为一种对一件造型艺术作品的意义范围作综合分析的理论；五、缺乏对经济背景和意识形态的关注。这些质疑不仅是针对潘诺夫斯基的，也是针对整个图像学的。

然而，没有一种质疑认为潘诺夫斯基的方法完全无用，库布勒[G. Kubler]评价他的图像学是以管窥豹，但仍然承认他的方法重要。潘诺夫斯基去世后，人们都认为他是一百年以来最伟大的学者。今天看来也许重要的不是他的方法，而是他的每篇文章的杰出性，这些文章把我们带进一种古典的气氛，展现出一种仿佛在柏拉图的哲学中看到的那种境界，我们无以言之，只能称它们为绝美。

III

但是，如果认为潘诺夫斯基的贡献主要在于图像学，那就忽视了他著述的真正目的。他的著作总是努力探求一个更为雄心勃勃

图像学研究

的前后一致的解释模式：他一直设法把具体的艺术作品置于人类境遇的潜在关系之中，置于客观性（我们接受的与外部世界的关系）和主观性（我们思想的建构活动）的相互作用之中。他在半个世纪发表了 155 项研究成果，既有像《阿尔布雷希特·丢勒》[*Albrecht Dürer*] (1943) 那样研究单个艺术家的纪念碑式著作（在那部著作里，他又回到了早年的兴趣，将丢勒和古物，丢勒和意大利人文主义等多种线索集中在一起，视觉描述上的敏感度与运用图像学技巧一样令人注目），又有像《哥特式建筑和经院哲学》[*Gothic Architecture and Scholasticism*] (1951) 那样研究巴黎周围 100 英里范围内 12—13 世纪建筑与哲学之间关系的专论（他认为，那时的建筑发展与经院哲学的 *Summa* [大全] 的原则类似：通过将结构的各部分带进一个单独的系统将形体予以综合，把一套辩证的相矛盾的因素厘清，以便产生一个果断的设计。那是一部论述在特殊历史条件下视觉表达与概念表达相似性的专论，他提出，在那种历史条件下，公开的神学辩论可以服务于一种建筑思想的模式），还有像《早期尼德兰的绘画》[*Early Netherlandish Painting*] (1953) 那样发现了“隐藏的象征主义”新领域的开拓性著作（又一部丰富翔实的图像学著作，其中的一个主题是基督教的象征符号传统与视觉世界的现实再现的深入综合，因此象征的意义不再打破自然主义外貌的连续性，而是在那些外貌中有所暗示，这样，基督教思想与视知觉综合为一体，*spiritualia sub metaphoris corporalium* [精神的物质隐喻] 在扬·凡艾克的绘画中，获得了最微妙而全面的效果）。在艺术史之外，美学家或许会对他的《视觉艺术中的意义》[*Meaning in the Visual Arts*] (1955) 更感兴趣，而历史学家决不会忽视他的《西方艺术中的文艺复兴和历次复兴》[*Renaissance and Resuscitations in Western Art*] (1960)。

晚年，潘诺夫斯基撰写了他的最后著作《墓地雕刻四讲》[*Tomb Sculpture: Four Lectures on 1st Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*]，论者认为，他几乎以魔术师般的手法把自己的智慧和广博的历史知识调动起来，以揭示人类世世代代如何对付死

神这一秘密，他以人们难以企及的技巧和鉴赏力对这个主题作了超越前人的全面论述。他毕生的研究反映了艺术史学科的发展过程，他的著作目录令我们对他的不断探索新领域的大胆想象力惊奇不已。

IV

潘诺夫斯基是一位人文学者，一位语言的大师，他曾以怀旧的笔调描述过他在柏林人文中学受过的教育，他的造诣深厚的中学老师使他在16岁时便熟记了但丁的《神曲》，他以感恩的心情把这一成绩和掌握流利的意大利语归功于拉瓦伊利[Gino Ravaili]的不落俗套的教学。其时他还熟记了莎士比亚的所有十四行诗和巴哈的《平均律钢琴曲集》中所有的前奏曲和赋格曲的主旋律。他能以德文、英文、拉丁文、法文和希腊文写作格律严谨的应景诗、警句诗、讽刺诗和十四行诗。

早期的训练培养了他极好的语词记忆力和视觉记忆力，他的绝招是不施笔墨而“写出”打算要写的书，他能毫不费力把那些尚未写出的章节背诵给他的同伴。赫克舍尔[W. Heckscher]讲过一个故事，说他和潘诺夫斯基在一次散步后离开普林斯顿外出了两个星期，回来后，他们又去散步，潘氏忘记了曾向他背过打算要写的书《伽利略》[*Galileo as a Critic of the Arts*]的部分内容，于是又向他重述了一遍，几乎和上次说的一样。

潘诺夫斯基涉猎广泛，尤其对电影，充满了兴趣也充满了洞见。1946年到1947年的一段时期，他经常在普林斯顿和周围地区作有关电影的讲演，在讲演结束后往往要放映他喜欢的无声片，例如巴斯特·基顿[Buster Keaton]的《航海家》[*The Navigator*]。他关于“电影的风格和媒介”[*Style and Medium in the Motion Pictures*]的论文可能比他的任何其他论作重印的次数都多。

潘诺夫斯基也是福尔摩斯的喜爱者。福尔摩斯曾说：当所有的不可能性已给排除，剩下的一种不可能性肯定正确。这句名言几

图像学研究

乎被潘诺夫斯基严肃地吸收进了他的图像学方法。他和侦探小说家马修·黑德[Matthew Head]交谊甚厚,黑德曾把《另一个人的生活》[*Another Man's Life*]题献给他。

音乐是潘诺夫斯基生活中另一不可缺少的乐趣,他特别喜欢莫扎特的作品,奥地利植物学家克舍尔[Ludwig von Köchel](1800—1877)的莫扎特作品《编年主题目录》[*Chronologisch-thematisches Verzeichnis*](1862)是他最常用的工具书。他用两句诗表达了对音乐的热爱和虔诚:

Quare, Mors, juvenem Wolfgangum praeripuisti?

Ne secreta mea prodere pergat opus.

死神,你为何抢先夺走年轻的沃尔夫冈?

这不是我的秘密,他的作品会百世留芳。

V

贡布里希是潘诺夫斯基的最早批评者,不仅针对他的图像学,而且针对他的整个学术取向,“图像学的目的和范围”[*Aims and Limits of Iconology*]批评得含蓄,“艺术理论中的‘理念’:哲学还是修辞?”[*‘Idea’ in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?*],“论科雷乔在圣保罗厅的壁画的图像志”[*Sull'iconografia degli affreschi del Correggio nella Camera di San Paolo*]则批评得直接。他说:“潘诺夫斯基代表了我经常批评过的艺术史中的德语传统。我曾经表明,这一传统可以追溯到黑格尔的历史哲学,这一传统喜欢运用时代精神和民族精神等概念,这一传统宣称,一个时代的所有具体显示即它的哲学、艺术、社会结构等等都是一种本质、一种同一精神的表现。结果每一时代都给看成是包含了一体的整体。持有这种信念的艺术史家用了极渊博的知识和机智来论证这类相互联系的存在。潘诺夫斯基也喜欢以其超众的才智和知识建立这种联系。”但是出乎贡布里希意料的是,在20世纪80年代人们几乎把潘诺

夫斯基的书置诸高阁。因此贡布里希又说：“尽管我们的取径不同，但这些不同从来没有在我们诚挚的关系上投下阴影，强调这一点非常重要。我每次去美国，几乎都去看望这位伟大而受人崇拜的学者。我总是为他的热忱欢迎和好客所感动。”“他喜欢人们赞扬，有一点爱虚荣，但他不认为自己很了不起，他有一种真挚的谦虚。他在美国如此成功，好像神一样，但正是因为他受到如此优待，所以他觉得有责任帮助年轻的同事。他非常慷慨地献出自己的时间。他在生前享受了几乎无人可以挑战的地位，今天却有人对他作出气量狭小的反应，对这位能写出像《丢勒》那样巨作的艺术史家的才能和品质作出完全错误的判断，这是一件令人遗憾的事。”

记得一位比较文学领域的美国学者说过，潘诺夫斯基的著作是他们的必读书。这不仅仅是对于文学研究者的告诫。经过多年沉寂之后，人们终于又开始细读他的著作，他关于透视的著名文章，也于1991年翻译成英文出版，1995年出版的《风格三论》[*Three Essays on Style*]，还重印了他的学生赫克舍尔写的著名回忆。

潘诺夫斯基代表了西方艺术史发展的水平，尽管他的史学体系最终没有脱离黑格尔主义的桎梏，他的图像学分析有时也未达到他所预期的高度，但他无疑更精心、更富于批判地探讨了视觉结构与观念范畴之间的对应性，从而捍卫了文化的整体性。在西方，艺术史之所以能成为一个频频为人文学科赢得声望的领域，这与潘诺夫斯基的名字是分不开的。

关于这位杰出的人文主义学者的著述目录，见他的《艺术基本问题文集》[*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*]，奥伯雷[Hariolf Oberer]和费尔海恩[Egon Verheyen]编辑，柏林，1964年，书中列出了155项论著。关于他的人品，可见他本人的文章“美国艺术史学三十年”[*Three Decades of Art History in the United States*]，收在《视觉艺术中的意义》[*Meaning in the Visual Arts*]，芝加哥，1955年。关于对他的成就和人品的评价，见贡布里希的“悼念欧文·潘诺夫斯基”[*Obituary: Erwin Panofsky*]，刊于《伯林顿杂志》[*Burlington Magazine*]，110期，1968年，第357—

图像学研究

360 页；潘诺夫斯基的学生詹森[H. W. Janson]的“欧文·潘诺夫斯基”，收在《美国哲学学会年鉴》[*Yearbook of the American Philosophical Society*]，1969 年，第 151—160 页；W. Heckscher, *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*. Princeton, 1969；J. Białostocki, ‘Erwin Panofsky (1892—1968): Thinker, Historian, Human Being’, *Simiolus kunsthistorisch tijdschrift* 4(1970): 68—89；其他的参考文献有 Roland Recht, ‘La methode iconologique d’Erwin Panofsky’, *Critique* XXIV (1968): 315—523；David Mannings, ‘Panofsky and the Interpretation of Pictures’, *The British Journal of Aesthetics* 13(1973): 146—163；Christine Hasenmueller, ‘Panofsky, Iconography and Semiotics’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(1977/1978): 289—301；Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London, 1982；M. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/London, 1984(此书有易英先生的中译本)；Renate Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*. Koln/Wien, 1977(Dissertationen zur Kunstgeschichte 2), v. a. 227—286；Adolf Max Voge, ‘Panofsky Hut’, *Architektur und Sprache: Gedenkschrift für Richard Zürcher*. Carl-pete Braegger(ed.). München, 1982, 279—296；J. Bonnet(ed.), *Erwin Panofsky*. Paris, 1983(Cahiers pour un temps)；R. Van Straten, ‘Panofsky and ICONCLASS’, *Artibus et historiae* 13(1986): 165—181；O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik; Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt, 1984；S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*, New Haven, 1989；Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads*. Princeton, 1993；以及《美术译丛》，范景中主编，中国美术学院，杭州，1984 年第 1 期，1989 年第 1 期，第 4 期。

本书校译事宜得到刘晶晶女士、王霖先生、毕斐先生、万木春先生的极大帮助，谨致谢意。

译者

1962 年版序言

面对几乎被人遗忘、完全绝版的著作再版，此时作者面临的难题是，究竟从头至尾全部重写，还是原封不动照旧重印。这使我左右为难。

选择前者，年龄和环境已不许可；默认后者，又担心“最后的审判”。所以我决心采取某种妥协，除了修正一些明确的错误和误排，除了我感到应该修订或至少应该进一步明确表达的部分之外，不作任何变动，原样付梓。不过，我也要列举一些论著来激起读者的怀疑，那些论著有的出版于《图像学研究》刊行之后，有的（有两处）因当时疏忽而遗漏，我对它们加了一些简单的评注。我希望以此宽慰，并期待进一步研究这一主题的人从中获益。

I 导 论

§ 1

在“关于文艺复兴绘画的主题与无主题”[On Subject and Non-subject in Renaissance Pictures]（《艺术通报》[*Art Bulletin*]，XXX-IV，1952，p. 202ss.）一文中，吉尔伯特[C. Gilbert]对用“图像学”方法解释文艺复兴美术与巴洛克美术的普遍有效性提出异议。的确，“主题”不能与“讲故事”混为一谈，在16世纪，“纯粹的”风景画、静物画、风俗画确实存在（并在17世纪受到人们的普遍欢迎）。但同样正确的是，正如最近对委拉斯克斯[Velázquez]的《纺织女》[*Hilanderas*]和弗美尔[Vermeer]的《画室中的画家》的研究所表明

的那样,某些表面上并无主题的作品,其实际内涵要比“所见”多得多。^①而另一些事例表明,画家对于作品的主题表现及其属性决不是态度暧昧或漠不关心,而是关注过度了。两年前对此类经典作品中乔尔乔内[Giorgione]《暴风雨》(吉尔伯特,pp. 211—214)的研究,显然已使我们获得了令人信服、至少是可供进一步讨论的解释。^②此外,人们通常认为科雷乔[Antonio Correggio]为帕尔马圣保罗教堂天顶所作的湿壁画,是游戏之作,是放纵想象力的产物,但构成此画的基础却是周到严密的方案。关于这一事例,参见我的近著《科雷乔的圣保罗教堂天顶画的图像志》[*The Iconography of Correggio's Camera di san Paolo*](Studies of the Warburg and Courtauld Institutes XXVI), London, 1961年。

§ 2

关于古典神话在中世纪和文艺复兴时期的延续与复兴,见塞兹内克[J. Seznec]《异教神的延续》[*The Survival of the Pagan Gods*](Bollingen Series, XXXVIII, 1953; Harper Torchbook edition, 1961)。还可见赫克舍[W. S. Heckscher]对此书的重要书评,见《艺术通报》[*Art Bulletin*], XXXVI, 1954, p. 306ss.。关于中世纪“被赋予非古典意义的古典母题与非古典情境中非古典人物所表现的古典主题这两者之间的分离”,参照潘诺夫斯基《西方美术中的文艺复兴与历次复兴》[*Renaissance and Renascences in Western Art*], Stockholm, 1960,尤其是 pp. 54—103。

-
- ① 关于静物画中的象征主义,见贝里斯特伦[I. Bergstrom]:《17世纪荷兰的静物画》[*Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London, n. d. 1956]。此文附有耐人寻味的导论(p. 1 ss)和详细的文献目录(p. 7ss)。
- ② 巴蒂斯蒂[E. Battisti]:《文艺复兴与巴洛克》[*Rinascimento e Barocco*]; *Saggi*, Rome, 1960, p. 146ss.。关于颇为类似的另一则事例(普桑的绘画。起初,人们认为此画出自于比乔尔乔内《暴风雨》更为出色的画家之手),参见作者最近发表的论文《斯德哥尔摩国家美术馆收藏普桑的神话画》[*A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum*], Stockholm (Nationalmusei Skriftserie, V, Stockholm, 1960)。

p. 16: 关于鄂图王朝的福音书作者肖像及其古典原型(图 7—10), 参照魏斯巴赫[W. Weisbach]“鄂图 III 世福音书中的福音作者肖像及其与古典时代的关系”[*Les Images des Evangélistes dans l'Évangélaire d'Othon III et leurs rapports avec l'antiquité*], 见《美术杂志》[*Gazette des Beaux-Arts*], Series 6, XXI, 1939, p. 131ss.。

p. 19: 如果想进一步了解《奥维德的道德寓意》的各种译本(包括韵文和散文体的法文本和拉丁文本)及其插图的各种方式, 见潘诺夫斯基《西方美术中的文艺复兴与历次复兴》, pp. 78—81。

II 皮耶罗两组绘画中的人类早期历史

p. 30ss.: 关于我对皮耶罗·迪·科西莫《伏尔甘的发现》的解释(图 17, 现藏哈特福德), 已故的道格拉斯[R. Langton Douglas]曾在《皮耶罗·迪·科西莫》[*Piero di Cosimo*], Chicago, 1946, p. 27ss. 中提出不同意见, 并引起广泛争论。见《艺术通报》, XXVI-II, 1946, p. 286ss.; XXIX, 1947, pp. 143ss., 222ss., 284。

III 时间老人

p. 68s.: 关于艾翁[Aion]的图像志, 见莱维[D. Levi]的“艾翁”[Aion]; 《河神女儿》[*Hesperia*], XIII, 1944, p. 269ss.。

p. 86: 在文中, 我曾将布龙齐诺[Bronzino]《享乐寓意图》(图 66)左上方身着黑衣的女人解释为“真理”的拟人像正帮助“时间”揭开淫乱场面的覆盖物。但现在看来, 将它视为阻碍“揭开覆盖物”的“黑夜”拟人像似乎更为恰当(据弗里德兰德[Walter Friedlaender]教授给我的信)。

IV 盲目的丘比特

p. 94: 本章注释中关于奥比安[Oppian]《狩猎论》插图(图 93、94)的论述有几处错误。导致错误的部分原因, 是由于缺乏马尔克努斯写本的良好照片, 但这些错误在 K. 魏茨曼[K. Weitzmann]的重要著作《拜占庭美术中的希腊神话》[*Greek Mythology in Byzantine Art*], London, 1971, pp. 100—101 中有所提及。

tine Art](Studies in Manuscript Illumination, IV; Princeton, 1951, p. 123s.)中得到了修正。

p. 99ss.: 在这一章中,我们还讨论了盲目是无知、缺乏道德与理性,或是缺乏其中之一象征。关于“盲目”的图像志意义,德奥纳[W. Déonna]刚刚在“理性盲目与日内瓦圣彼得教堂圣职者席位的母题”[La Cécité mentale et un motif des stalles de la Cathédrale de St. Pierre à Genève](《瑞士考古学和美术史杂志》[*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*], XVIII, 1958, p. 68ss)的优秀论文中对它作了分析。

p. 117: 在被我忽视的题为“圭托内·达雷佐修士关于爱神的未刊论文”[Un Trattato d'Amore inedito di Fra Guittone d'Arezzo], (*Giornale storico di letteratura Italiana*, CXIX, 1931, p. 49ss)中,埃希迪[F. Egidi]证实被巴尔贝里诺[Francesco Barberino]驳斥的有关“爱神”的贬义记述,正是达雷佐的十四行诗的每个细节都有被巴尔贝里诺所赋予的一种不吉的、可怕意味的明确意义。巴尔贝里诺的乐观解释在图90的写本插图中得到体现,而图88与图91的壁画则是圭托内诗意的直接反映。但我们不应忘记,这首诗不仅能帮助我们直追古典,而且还综合了伊西多尔[Isidorus of Seville]在“放荡的……有翼精灵”[daemon fornicationis... alatus]这一“爱神”定义下所概括的基督教教化传统。在奥尔良的德奥多夫[Theodulf of Orléans]的诗中,伊西多尔的描述被改写成韵文,其教化内容亦有描述(参见迪姆勒[E. Dümmler]编辑的《加洛林王朝的拉丁诗人们》[*Poetae Latini Aevi Carolini*], I, 1881, p. 543s., No. XLV)。

p. 126: 厄洛斯与安忒洛斯的主题亦是梅里尔[R. V. Merrill]“厄洛斯与安忒洛斯”[Eros and Anteros],《明镜》[*Speculum*], XIX, 1944, p. 265ss. 一文的讨论对象(并没有取得引人注目的结果)。

p. 128: “厄洛斯与安忒洛斯”这一观念,以及“自己摘下遮眼布的丘比特”(图106)这一相关概念,深深地吸引了绰号为“天童画

师”[The Master of the Putto]的威尼斯雕刻家洛卡塔利亚塔[Nicolò Roccatagliata]。在他那富有魅力的小型青铜群像中,一小孩左手拿着一只鸡(普拉尼西格[L. Planiszig]《文艺复兴的威尼斯雕刻家》[*Venezianische Bildhauer der Renaissance*], Vienna, 1921, p. 605, 图 669。参照本书图 98)。而在同一组的另一个中,他甚至在擦拭眼睛(Planiszig, p. 606, 图 671)。

V 佛罗伦萨和意大利北部的新柏拉图主义

p. 132ss. : 克里斯特勒[P. O. Kristeller]在他的书评(《宗教评论》[*Review of Religion*], V, 1940—1941)p. 81ss. 中,曾就我对菲奇诺思想体系所作概要的部分内容提出过批评。在我的近著《西方美术中的文艺复兴与历次复兴》p. 182ss 中,已对他的看法作出了回应。如果想对菲奇诺有更详细的了解,可参照以下诸书:克里斯特勒的《菲奇诺的哲学》[*The Philosophy of Marsilio Ficino*] (New York, 1943);沙泰尔[A. Chastel]《菲奇诺与美术》[*Marsile Ficin et l'art*] (Geneva 和 Lille, 1945)以及纳尔逊[J. C. Nelson]《文艺复兴的爱的理论》[*Renaissance Theory of Love*] (New York, 1958)。

p. 152: 在出自于提香及其追随者之手的许多维纳斯图画中,我们可以看到音乐家。关于这一表现特征,见布伦德尔[O. Brendel]“霍尔卡姆的维纳斯释义”[The Interpretation of the Holkham Venus](《艺术通报》, XXVIII, 1946, p. 65ss. 以及书信,同期刊, XXIX, 1947, p. 143ss., 222s., 284)。

p. 153ss. : 正如所预料的那样,关于提香《圣爱与俗爱》(图 108)的意义,自 1939 年以来一直争论不休,还将继续下去。1948 年前的文献,收集在弗雷汉[R. Freyhan]的“13—14 世纪爱德拟人形象的演变”[The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries](《瓦尔堡与考陶尔德研究院院刊》[*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*], XI, 1948, p. 68ss.。尤其是 p. 85s.) 之中,检索极为方便。关于这一问题的

当前情况,参见温德[E. Wind]的《文艺复兴时期的异教秘密》[*Pagan Mysteries in the Renaissance*](New Haven, 1958, p. 122ss.),以及特尔维伦[Guy de Tervarent]《1450—1600年世俗美术中的属像与象征》[*Attributs et symboles dans l'art profane, 1450—1600*](Geneva, 1958—1959, col. 397s.)。

p. 154:关于巴黎装饰美术馆的两幅挂毯(图 116、图 117),本书初版的论述有几处错误。现依据波尔谢[J. Porcher]的优秀论文“两幅神秘的挂毯”[*Deux Tapisseries à rébus*],刊于《人文主义和文艺复兴》[*Humanisme et Renaissance*], II, 1934, p. 57ss. (初版时被忽视了)加以修正。

p. 164ss.:关于提香的《达瓦洛斯侯爵寓意图》(图 118),见前引的特尔维伦著作 col. 363ss.。关于威尼斯的神话装束的婚姻图(例如博尔多内[Paris Bordone]的绘画),见温德的《贝利尼的众神的盛宴》[*Bellini's Feast of the Gods*](Cambridge, Mass., 1948, p. 37s.)。

p. 170ss.:关于我对提香《丘比特的教育》所作的解释,温德曾在《文艺复兴时期的异教秘密》p. 76ss. 中予以反驳。

VI 新柏拉图主义运动与米开朗琪罗

p. 191ss.:关于米开朗琪罗的《尤里乌斯二世陵墓》,见以下诸书:托尔奈[C. de Tolnay],《米开朗琪罗》[*Michelangelo*],第 IV 册(*The Tomb of Julius II*), Princeton, 1954,此书载有迄今为止的完整书目;艾内姆[H. von Einem],《米开朗琪罗》[*Michelangelo*], Stuttgart, 1959, pp. 40ss., 71ss., 135ss;沙泰尔,《高贵者洛伦佐时代佛罗伦萨的美术与人文主义》[*Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*], Paris, 1959, p. 459ss.。关于卢浮宫两尊“奴隶像”旁的猴子,我和托尔奈(p. 98s.)作了新柏拉图主义的解释,但詹森[H. W. Janson]找到了孔迪威[Condivi]将猴子视为绘画和雕刻象征的记述(《中世纪与文艺复兴时期的猴子和猴子的知识》[*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Re-*

naissance], “瓦尔堡研究院文萃”[Studies of the Warburg Institute], XX, London, 1952, p. 295ss.)。这两种见解的差异也许可以通过“奴隶像”意义(在当时文献中没有特别言及)在米开朗琪罗心中的变化,以及这一变化在孔迪威记述中的反映加以解决。

我现在依然相信,在陵墓的最初方案(1505年)中,教皇是用坐像而不是卧像来表现的(本书图 131、图 132 与托尔奈的复原图 Fig. 203、修正前或修正后的沙泰尔的复原图 p. 463, Fig. 9 以及艾内姆复原图 p. 42, fig. 6 都不相同)。但在我的复原图中,教皇像和支撑他的两尊天使像太大了,现在我认为它们也许与其他雕像同大。这两点——事实上,雕像表现了王座上的教皇,但它比我以往所想的要小一些——可以用《图像学研究》初版四年后的新发现加以证明。这一发现是指 1508 年用船由卡拉拉运往罗马、在米开朗琪罗 1564 年去世后仍放在他作坊中的教皇像毛坯,这毛坯后经尼古拉·科尔迪耶[Nikolas Cordier]之手,改为现由天国的格里高里教堂[S. Gregorio al Cielo]收藏的《坐在王座上的圣格里高利像》(黑斯[J. Hess],“米开朗琪罗与科尔迪耶”[Michelangelo and Cordier],《伯林顿杂志》[Burlington Magazine], LXXXII, 1943, p. 55ss.)。托尔奈认为,米开朗琪罗死后在他的作坊中发现的雕像(即科尔迪耶的《圣格里高利像》)“肯定是”他为美迪奇家族礼拜堂所准备并在 1524 年拉出毛坯的两位教皇像(列奥 X 世[Leo X]与克雷芒 VII 世[Clement VII])之一。但就技术角度而言,这一看法与当时的情况并不吻合。因为科尔迪耶所完成的 *abbozzo* [毛坯]被发现于罗马的作坊之中,而为美迪奇家族陵墓预备的大理石块应当在米开朗琪罗永远离开佛罗伦萨的 1534 年时自然留在他的佛罗伦萨作坊之中,并在此后挪作他用。

Bara 一词并非指“棺架”,而是“担架”(una sorte di lettiga)。虽然在《秕糠学会辞典》[Vocabulario degli Accademici della Crusca](托尔奈, p. 84, Note 7)中找不到相关的例证,但我很高兴能告诉诸位,在献给欧根大公[Prince Eugene]的版本(Vol. I, Venice, 1806, p. 312)以及普及版(著名的“第五版”[Quinta Edizione],

图像学研究

Vol. II, Florence, 1866, p. 57)中,可看到包括马基雅维里[Niccolò Machiavelli]引文在内的合适例证。

p. 202ss. :关于米开朗琪罗的《美迪奇家族礼拜堂》,见托尔奈《米开朗琪罗》第 III 册(美迪奇家族礼拜堂),Princeton, 1948,载有已知的所有文献。除此之外,还可参见艾尔姆前引书 p. 82ss.。另一种截然不同的解释,是由哈特[F. Hartt]在“米开朗琪罗的美迪奇家族礼拜堂的意义”[The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel](《献给乔治·斯瓦岑斯基的论文集》[*Essays in Honor of Georg Swarzenski*], Chicago, 1957, p. 145ss.)中提出来的。关于这一解释(源于对 1546 年之前贝里诺两行诗句的误解,所以很难认同)我必须另觅机会,详加讨论。

p. 214:由于乌尔比诺大公洛伦佐[Lorenzo of Urbino]金库的装饰动物长着胡须,所以有的动物学家认为这种动物不是蝙蝠,而是山猫(见弗里德曼博士[Dr. Herbert Friedmann]和温德教授给我的私人信件)。但是,它并未对本书的解释产生影响。因为目光敏锐的山猫(山猫被作为视觉的象征,参照里帕[Cesare Ripa]的《图像学》[*Iconologia*]“感觉”[Sensi]条目)不是象征目光敏锐的警戒,而是象征吝啬(这使我想起法国人巧妙地将守财奴称为 un peu regardant)。但我仍然相信,米开朗琪罗笔下的动物与其说是自然主义“肖像”,还不如说是 *mascherone*[戴着面具的肖像],它的区别性特征可能向我们暗示,它不是山猫,而是蝙蝠。蝙蝠的确没有胡须,但如果是在表现山猫,它应该有着尖尖的耳朵,扁平的鼻子,尤其是各国谚语所津津乐道的深不可测的大眼睛。关于这一困难的问题,塞德律弗[O. Cederlöf]在他的“蝙蝠”[Fladdermusen], *Symbolister, I*(《艺术学杂志》[*Tidskrift för Konstvetenskap*], XXX, Malmö, 1957, p. 89ss. 尤其是 pp. 99—115)中作了极为详尽的论述。

p. 216ss. :关于为卡瓦里埃里[Tommaso Cavalieri]所作的素描以及其他相关素描(158、159、162—167 图),可参见以下诸书:托尔奈,前引书第三册 pp. 111ss., 199s., 220s. 和第五册(晚期),

Princeton, 1960, p. 181s; 波帕姆[A. E. Popham]和怀尔德[J. Wilde]合著的《温莎堡皇室收藏品中 15—16 世纪的意大利素描》[*The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*], London, 1949, p. 265ss.; 艾内姆前引书 p. 107ss.; 戈尔德施德尔[L. Goldscheider]的《米开朗琪罗的素描》[*Michelangelo's Drawings*], London, 1951, Nos. 92—97; 迪斯勒尔[L. Dussler]的《米开朗琪罗的素描: 评注性的目录》[*Die Zeichnungen des Michelangelo, Kritischer Katalog*], Berlin, 1959, Nos. 117, 234, 238, 241, 365, 589, 721。将《梦》(本书图 167。并请参照特尔维伦前引书 col. 263)解释为“被伊利斯[Iris]唤醒的许普诺斯[Hypnos]”(皮格勒[A. Pigler]“图像志正确性的重要性”[*The Importance of Iconographical Exactitude*],《艺术通报》,XXI, 1939, p. 228ss.)显然并不恰当(*ibid*, p. 402),所以关于此图的意义,我们已经获得了某种程度的一致。基尔申鲍姆[B. D. Kirschenbaum]的“关于米开朗琪罗为卡瓦里埃里所作的素描的考察”[*Reflections on Michelangelo's Drawings for Cavaliere*],《美术杂志》[*Gazette des Beaux-Arts*], Series 6, XXX-VIII, 1951, p. 99ss.(最迟出版于 1960 年 11 月)没有本质性的出入,只有一些微妙的差异。

我从普特[A. van de Put]的“1549 年,为查理 V 世与菲利普(II 世)所作的二幅在班什祭典的素描”[*Two Drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip(II) 1549*],《瓦尔堡与考陶尔德研究院院刊》[*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*], III, 1939—1940, p. 49ss.,尤其是 p. 52 的阅读中得知下列情况:将提香的《提堤俄斯》(图 160)误解为《普罗米修斯》,一直可以上溯到早在 1550 年之前的埃斯特雷拉[Juan C. Calvete de Estrella]的文章,但这一解释曾被贝罗基[P. Beroqui]的“普拉多美术馆中的提香”[*Tiziano en el Museo del Prado*], *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIV, 1926, p. 247ss. 所否定。贝罗基与普特的差异是,他不承认、并明确否定这样的看法:装饰在马

德里皇宫所谓“复仇女神殿”[*pieza de las Furias*]的四幅绘画在1734年的火灾中被全部烧毁了,现在残存在普拉多中的两幅绘画——《提堤俄斯》和《西西弗斯》——也许是阿伦索·桑切斯·科罗[Alonso Sanchez Coello](卒于1590年)的摹本。这一火灾说(顺便说一下,普特曾在《经典艺术家》[*Klassiker der Kunst*]第二版中引用此说,但在第四版中又放弃了这一观点)与许多文献的记载相抵触,与《坦塔罗斯》和《伊克西翁》的命运不同,《提堤俄斯》和《西西弗斯》并未被烧毁,但是受到了“严重的毁坏”(maltratado)。所以,蒂策[H. Tietze]的《提香》[*Tiziano*], Vienna, 1936, I, p. 188, II, p. 298 刊印了被确认为这两幅普拉多绘画的图版,但为之附加的条件是,已无法从这一现状中清楚了解其原来的状态。

1618年,鲁本斯的原画《普罗米修斯》由画家本人直接出售给卡莱顿[*Sir Dudley Carleton*],并注明画中的鹰为斯尼德斯[*Frans Snyders*]所绘。但直到1950年,它才重现人世,现为费城美术馆所有。见金博尔[F. Kimball]的“鲁本斯的普罗米修斯”[*Rubens' Prometheus*],《伯林顿杂志》[*Burlington Magazine*], XCIV, 1952, p. 67f.。本书图161依据玛索[*Henri Marceau*]馆长善意提供的精彩的原作照片,它取代了1939年版中拙劣的照片。

附 录

p. 235s. : 关于米开朗琪罗的《胜利者像》(图173),我对于怀尔德[J. Wilde]的假设——博纳罗蒂府[*Casa Buonarroti*]的泥塑原型(图172)不是为西尼利亚广场《战胜卡库斯的赫刺克勒斯》所作,而是为这一群像所作——的反驳,得到托尔奈的支持(前引书,第三册, pp. 98ss., 183ss.),但并没有获得怀尔德博士的认可。见怀尔德《米开朗琪罗的胜利者像》[*Michelangelo's 'Victory'*](*The Charlton Lectures on Art Delivered at Kings College in the University of Durham, Newcastle upon Tyne, London, 1954*, 尤其是 p. 18ss.)。 *Et adhuc sub iudice lis est*[问题仍悬而未决]。

我们不能期待以上列举的参考书目无所阙漏。它的主要目的在于强调《图像学研究》作于 20 年前的这一事实。增补其中缺失的各种文献,并进行独立的自我判断,是我留给热心读者的问题。

欧文·潘诺夫斯基
普林斯顿 1962 年 1 月

序 言

本书辑录的玛丽·弗莱克斯那讲座[Mary Flexner Lectures]^①的6篇讲演稿,^②有一部分不是新作。导论由两部分综合而成,一部分是1932年发表的关于方法论的论文的修订稿,^③另一部分是与扎克斯尔博士[Dr. F. Saxl]合作于翌年发表的有关中世纪美术的古典神话学的研究论文。^④“时间老人”的部分内容来自于作者与扎克斯尔博士合写的《忧郁》[*Melancholia*]^⑤中的一章。“皮耶罗·迪·科西莫两组绘画中的人类早期历史”,由分别发表在《瓦尔堡研究院院刊》[*Journal of the Warburg Institute*]^⑥和《伍切斯特博物馆年刊》[*Worcester Museum Annual*]^⑦上的两篇论文综合而成。

-
- ① Bryn Mawr College 的玛丽·弗莱克斯那讲座是伯纳德·弗莱克斯那[Bernard Flexner]在1928年2月17日为纪念她的妹妹、毕业于此校的玛丽·弗莱克斯那女士所设立,并为这个讲座提供了丰厚的捐款。这笔款项的收入用于每年或若干年中由校董事会决定的美国或世界各地“人文科学”领域的优秀学者来此举行讲演的酬金。这一公开讲演通常有六周,其对象是学校的毕业生与在校学生。玛丽·弗莱克斯那讲座是为了提高学院的学术水平,并将讲稿出版。潘诺夫斯基的《图像学研究》是这一系列讲座丛书中的第七部。——1939年版卷前页说明。
- ② 这些讲座得到了 Bryn Mawr College 的帕克[M. E. Park]校长与普林斯顿高级研究所的许可,得以重讲,并由普林斯顿大学艺术与考古学系具体实施。
- ③ *Bibl.* 248。
- ④ *Bibl.* 238。
- ⑤ *Bibl.* 253, *Bibl.* 252 第2版。
- ⑥ *Bibl.* 239。
- ⑦ *Bibl.* 247。

图像学研究

上述编排是出于以下考虑,关于方法论的论文是用德语出版,《忧郁》一书亦计划用德语付梓,对于英、美两国的读者来说,上述论文的理解可能较为困难。除此之外,在研究中世纪古典神话时所论述的各种观念,对于理解本书的全部章节至关重要,因此,应该重新刊印。由于各种原因,关于“皮耶罗·迪·科西莫”的两篇论文曾不得不在两个不同的地方单独发表,和其他的研究失去了联系。

从广泛的意义上说,扎克斯尔博士对这部小书的写作贡献极大。作者在文中所使用的方法,是与扎克斯尔博士一起从已故的瓦尔堡[A. Warburg]教授那里习得,是多年亲密合作的产物。虽然这种私人合作已告终结,但作者觉得已无法从往昔中抽身,*nostrasque domos, ut et ante, frequentat*[他还和以前一样,常常访问我们的家]。

作者还想向下列人士表示谢意:他们是同意我再版“皮耶罗·迪·科西莫”论文的瓦尔堡研究院院刊的编辑和伍切斯特博物馆的 F. H. Taylor 馆长;帮助我收集信息和照片,并对写作提出宝贵建议的 A. E. Austin, Jr., O. Brendel, S. C. Chew, Frhr. H. von Erffa, A. M. Friend, Jr., G. Gerola, H. Gray, T. M. Greene, F. R. B. Godolphin, R. Goldwater, K. Lehmann-Hartleben, H. Janson, R. Offner, A. Panella, K. Th. Parker, J. Rosenberg, M. Schapiro, A. Scharf, O. Strunk, H. Swarzenski, B. L. Ullman, K. Weitzmann, H. E. Wethey, E. T. De Wald, Sir Robert Witt and R. Wittkower 诸位先生,以及 M. Bieber, H. Franc, B. da Costa Greene and L. R. Taylor 诸位女士;在植物学方面为我提供帮助的 Eleanor C. Marquand 夫人,为我制作索引与文献目录的 Margot Cutter 小姐。绘制图 131、132、136、137 和图表的 P. Underwood 先生和 A. M. Wicks 先生。还有在英语文章语法上给我帮助的 M. Scolari 小姐。

作者必须特别感谢的,还有 Bryn Mawr 学院的各位教授与学生。因为正是他们的接受与回应,才给了讲演者进行讲演的乐趣。此外,我还要感谢 Bernard Flexner 先生,他的善意和慷慨的关怀,使本书能以现在这样的形式出版。

目 录

1	中译本序
1	1962年版序言
1	序言
1	I. 导论
29	II. 皮耶罗两组绘画中的人类早期历史
65	III. 时间老人
90	IV. 盲目的丘比特
130	V. 佛罗伦萨与意大利北部的新柏拉图主义运动
174	VI. 新柏拉图主义运动与米开朗琪罗
235	附录 博纳罗蒂府的泥塑模型
238	图版
330	BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED
350	索引

图版目录

扉页插图

提埃坡罗：时间、现在和未来。钢笔淡彩素描。New York, Metropolitan Museum

文中插图

1. 时间老人。Bowery Savings Bank 广告
2. 跑掉的丘比特。11—12 世纪。Lyons, Bibliothèque du Palais des Arts, ms. 22, fol. 17, v.
3. 表现为玛尔斯与维纳斯的康茂德皇帝与克里斯庇娜皇妃(根据 Clarac)。Rome, Museo Capitolino
4. 关于宇宙与人类的新柏拉图主义概念示意图
5. 罗马石棺(根据 Clarac)。Paris, Louvre
6. 萨图恩的王座(根据 Clarac)。罗马浮雕。Paris, Louvre

图版

1. 罗杰·凡·德·威登：三博士看到的灵现。Berlin, Deutsches Museum
2. 拿因青年的复活。约公元 1000 年。Munich, Staats-Bibliothek, Cim, 58, fol. 155, v.
3. 马费：尤滴像。Faenza, Pinacoteca
4. 圣约翰之首。尼德兰木雕。约 1500 年。Hamburg, Museum für Kunst und Gerwerbe
5. 肩负厄律曼托斯山野猪的赫刺克勒斯。罗马浮雕。Venice, St. Mark

6. 拯救寓意图。浮雕。13世纪。Venice, St. Mark
7. 福音书作者约翰。约1000年。Rome, Vatican Library, Cod. Barb. Lat. 711, (già XIV, 84)
8. 阿特拉斯与尼姆罗德。约1100年。Rome, Vatican Library, Cod. Pal. Lat. 1417, fol. 1
9. 阿特拉斯。9世纪。采自 *Utrecht Psalter*, fol. 57
10. 大地。采自奥托 II 世肖像画的局部。约975年。Gospels in Aix-la-Chapelle, Treasury of the Cathedral, fol. 16
11. 皮拉摩斯与提斯帕。1289年。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 15158
12. 面对狄多的埃涅阿斯。10世纪。Naples, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58, fol. 55, v.
13. 异教诸神。约1100年。Munich, Staatsbibliothek, clm. 14271
14. 萨图恩、朱庇特、维纳斯、玛尔斯与墨丘利。14世纪。Munich, Staatsbibliothek, clm. 10268
15. 诱拐欧罗巴。14世纪。Lyons, Bibliothèque de la Ville, ms. 742
16. 丢勒: 诱拐欧罗巴。约1495年。钢笔素描, L. 456, Vienna, Albertina
17. 皮耶罗·迪·科西莫: 伏尔甘的发现。Hartford, Conn., The Wadsworth Atheneum
18. 皮耶罗·迪·科西莫: 作为人类导师的伏尔甘与埃俄罗斯。Ottawa, National Gallery of Canada
19. 火的发现。采自维特鲁维著作的木版画。科莫本, 1521年, fol. 31, v.
20. 火的发现。采自维特鲁维著作的木版画。纽伦堡本, 1548年, fol. 61
21. 搭建原始房屋。约1470年。采自 Filarete, *Trattato d'Architettura*, Florence, Biblioteca Nazionale, Cod. Magliabecchianus, II, 1, 140
22. 搭建原始房屋。采自维特鲁维著作的木版画。科莫本, 1521年, fol. 32

23. 搭建原始房屋。采自维特鲁维著作的木版画。巴黎本,1547年,fol. 16
24. 埃俄罗斯。约1420年。Rome, Vatican Library, Cod. Reg. 1290, fol. 4
25. 打铁的亚当与夏娃。拜占庭象牙盒。约1000年。Cleveland, The Cleveland Museum of Art
26. 四位风神的柱头。约1125年。Vézelay, Ste. Madeleine
27. 皮耶罗·迪·科西莫:石器时代的人类生活。New York, The Metropolitan Museum
28. 皮耶罗·迪·科西莫:石器时代的人类生活。New York, The Metropolitan Museum
29. 皮耶罗·迪·科西莫:石器时代的人类生活。Oxford, Ashmolean Museum
30. 皮耶罗·迪·科西莫:拉庇达伊人与人头马的战斗。London, Ricketts and Shannon Collection, on loan in the National Gallery
31. 皮耶罗·迪·科西莫:发现蜂蜜。Worcester, Mass., The Worcester Art Museum
32. 皮耶罗·迪·科西莫:西勒诺斯的灾难。Cambridge, Mass., Fogg Art Museum
33. 皮耶罗·迪·科西莫:普罗米修斯神话。Strasburg, Museum
34. 索齐(?):岔道口的赫刺克勒斯。Berlin, Schlossmuseum
35. 卡伊洛斯。古典浮雕。Turin, Museum
36. 法涅斯。古典浮雕。Modena, Museum
37. 吉罗拉莫·奥尔吉纳蒂:炼金术的寓意。铜版画,1569年
38. 萨图恩。庞贝壁画,出自 Casa dei Dioscuri, Naples, Museo Nazionale
39. 萨图恩。采自354年的罗马历书(文艺复兴时期的抄本)。Rome, Vatican Library
40. 萨图恩与朱庇特。采自拉巴努斯·毛鲁斯《万有之书》。11世纪。Montecassino

41. 萨图恩与朱庇特。采自拉巴努斯·毛鲁斯《万有之书》。15世纪。Rome, Vatican Library, Cod, Pal. lat. 291
42. 萨图恩与瑞亚。11世纪。Mount Athos, Panteleimon, Cod. 6, fol. 162, v.
43. 死亡。11世纪初期。Munich, Staatsbibliothek, clm. 13601, fol. 94
44. 萨图恩。约1400年。New York, The J. P. Morgan Library, ms, 785, fol. 34
45. 萨图恩。14世纪。Rome, Vatican Library, Cod. Reg. 1480, fol. 5
46. 萨图恩。银笔素描。15世纪初期。Dresden, Kupferstichkabinett
47. 卡拉里奥[Jacopo Caraglio]仿自罗索·菲奥伦蒂诺[Rosso Fiorentino]的《萨图恩》。铜版画, B. 24, 1526年
48. 萨图恩与他的孩子们。木刻板书插图。15世纪中期
49. 萨图恩。16世纪。Rome, Vatican Library, Cod. Pal. lat. 1368, fol. 1. v.
50. 时间。约1400年。法国彩绘本插图, 部分
51. 时间。木版画, 采自 Stephen Hawes, *The Pastime of Pleasure*。London, 1509
52. 时间的凯旋。采自彼特拉克著作(*Jacopo Capcasa di Codeca* 版)的木版画。Venice, 1493, fol. O5, v.
53. 时间的凯旋。采自彼特拉克著作(*Gregorio de Gregorii* 版)的木版画。Terieste, 1508
54. 佩塞利诺: 时间的凯旋。Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum
55. 雅各布·德尔·塞拉伊奥(?): 时间的凯旋。Fiesole, Oratorio di S. Ansano
56. 时间的凯旋。采自彼特拉克著作(*V. Valgrisi* 版)的木版画。Venice, 1560, fol. 203, v.
57. 时间切下丘比特翼翅。铜版画。采自 Otho Venius, *Les Emblèmes de l'Amour Humain*, Brus-

- sels, 1567, p. 237
- 58a. 贝尔尼尼:时间手持圆盘。钢笔素描,淡彩。
收藏者不详
- 58b. 贝尔尼尼:时间手持方尖碑。粉笔素描。Leipzig, Stadtbibliothek, Art. fol. 90, p. 15
59. 贝尔尼尼:揭去真理遮布的时间,粉笔素描。Leipzig, Stadtbibliothek, Art. fol. 90, p. 72
60. 作为破坏者的时间。扉画,采自 Fr. Perrier, *Segmenta nobelium signorum et statuarum . . .*, Rome, 1638
61. 乔瓦尼·罗斯特:纯洁的证明。根据布龙齐诺原作制作的壁挂。Florence, Galleria degli Arrazzi
62. 乔瓦尼·罗斯特:花神(本书定为“春”)。根据布龙齐诺原作制作的壁挂。Florence, Galleria degli Arrazzi
63. 丢勒:凌辱普洛塞芬尼。蚀刻画, B. 72, 1516年
64. 凌辱普洛塞芬尼。14世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 1584, fol. 144
65. 懈怠寓意图。1401年。Leyden, University Library, Cod. Voss. G. G. F. 4, fol. 257
66. 布龙齐诺:享乐寓意图。London, National Gallery
67. 普桑:赫利俄斯前的法厄同。Berlin, Kaiser Friedrich Museum
68. 普桑:人生轮舞。London, Wallace Collection
69. 诱拐欧罗巴。拜占庭象牙宝物箱。约1000年。London, Victoria and Albert Museum
70. 追赶动物的丘比特。15世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2736, fol. 28, v.
71. 维纳斯、丘比特与潘神。采自拉巴努斯·毛鲁斯《万有之书》。11世纪。Montecassino
72. 飞翔的丘比特与“玩耍”拟人像。9—10世纪。Leyden, University Library, Cod. Voss. lat. Oct. 16. fol. 40, v.

73. 丘比特与恋人。采自 *Le Roman de la Ross*。14 世纪。Vienna, National-Bibliothek, Cod. 2592, fol. 13, v.
74. 向诗人马休介绍他的孩子的丘比特。14 世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 1584, fol. D
75. 树上的丘比特。14 世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 1584, fol. 1, v.
76. 盲目的夜。约 975 年。Berlin, Staatsbibliothek, Cod. Theol. lat. Fol. 192
77. 夜。12 世纪初期。Verdun, Bibliothèque de la Ville, ms. 1, fol. 7
78. 犹太会堂。11 世纪初。Munich, Staatsbibliothek, clm. 13601, fol. 94
79. 犹太会堂与教会。12 世纪。Verdun, Bibliothèque de la Ville, ms. 119
80. 被白昼牵着的盲目的黑夜。沙特尔大教堂北耳堂, 约 1220—1225 年
81. 盲目的死亡。巴黎圣母院的西立面, 约 1220 年
82. 盲人舞蹈。15 世纪。Geneva, Bibliothèque Universitaire, ms. 182, fol. 198
83. 恶德及其追随者们。采自 Thomasin von Zerclaere, *Der Wälsche Gast*。约 1380 年。苏黎世, 个人收藏
84. 肉欲之爱。某幅德意志木版画的局部。约 1475 年。
85. 向智者和愚者射箭的爱神。采自 Thomasin von Zerclaere, *Der Wälsche Gast*。约 1380 年。苏黎世, 个人收藏
86. 盲目的丘比特、维纳斯与美惠三女神。14 世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 373, fol. 207
87. 盲目的丘比特、维纳斯与美惠三女神。约 1480 年。Copenhagen, Royal Library, ms. Thott 399, fol. 9. v.
88. 盲目的丘比特。纯洁寓意图的局部。约 1320—1325 年。Assisi, S. Francesco

89. 盲目的丘比特。爱的凯旋的局部。佛兰德斯壁挂。16世纪。Vienna, Gobelinsammlung
90. 巴尔贝里诺:圣爱。局部。1318年前。采自 Rome, Vatican Library, Cod. Barb. 4076 (già XLVI, 18), fol. 99, v.
91. 爱的寓意图。萨比奥纳拉·苏尔·阿维奥城堡的湿壁画,约1370年
92. 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡。盲目的丘比特。Arezzo, S. Francesco
93. 向异教诸神射箭的丘比特。15世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2736, fol. 28
94. 向异教诸神射箭的盲目的丘比特(图93的法国抄本,1554年)。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 2737, fol. 29, v.
95. 解除丘比特的武装。扉页(木版画),采自 G. B. Fulgosus, *Anteros*, Milan, 1496
96. 厄洛斯与安忒洛斯。木版画,采自 V. Cartari, *Immagini dei Dei degl' Antichi*, 1584, p. 242
97. 钓鱼的厄洛斯与安忒洛斯。庞贝壁画(据 *Museo Borbonico*, vol. XI, pl. LVI)。Naples, Museo Nazionale
98. 斗鸡的厄洛斯与安忒洛斯。罗马石棺。Paris, Louvre
99. 丘比特主题的各种变体。出土于安提俄克的玛赛克壁画。Baltimore, Baltimore Museum of Art
100. 厄洛斯与安忒洛斯。木版画,采自 Andrea Alciati, *Emblemata* (Wechel), Basel, 1534, p. 76
101. 追逐盲目丘比特的柏拉图的爱神。铜版画,采自 Achilles Bocchius, *Symbol. Quaest. Libri IV*, Bologna, 1574, p. xliv
102. 盗窃丘比特武器的死神。采自 Andrea Alciati, *Emblemata* (Wechel), 1534, Basel, p. 70

103. 钓取人心的圣爱与俗爱。铜版画, 采自加布齐修会佚名修道士的著作 *Les Emblèmes d'Amour divin et humain ensemble*, Paris, 1631, fol. 5, v.
104. 死神偷走丘比特的武器。据 Matthaeus Bril 已佚的原作制作的铜版画
105. 为丘比特蒙遮眼布的盲目的命运。铜版画, 采自 Otho Venius, *Les Emblèmes d'Amour Humain*, Brussels, 1667, p. 157
106. 老克拉纳赫: 自己摘下遮眼布的丘比特。Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art
107. 班迪内利(仿作): 理性与爱之战。铜版画, B. 44, 1545 年
108. 提香: 圣爱与俗爱。Rome, Galleria Borghese
109. 处于地上幸福与天上生活之间的圣巴西利乌斯。9 世纪。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Grec 923, fol. 272
110. 自然与美惠。康斯坦丁大帝勋章。约 1400 年。Vienna, Kunsthistorisches Museum
111. 自然与理性。约 1500 年。Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 379, fol. 33
112. 大地举起真理。11 世纪。London, British Museum, ms. Cotton, Galba E. IV., fol. 150, v.
113. 皮萨诺。勇敢与贞节拟人像。比萨大教堂布道坛
114. 奥皮奇努斯·德·卡尼斯特里斯: 裸体真理。1350 — 1351 年。Cod. Pal. lat. 1993, fol. 26
115. 波蒂切利: 裸体真理(《阿佩莱斯的诽谤》的局部)。Florence, Uffizi
116. 俗爱的寓意。法国壁挂。16 世纪。Paris, Musée des Arts Décoratifs
117. 圣爱的寓意。法国壁挂。16 世纪。Paris, Musée des Arts Décoratifs
118. 提香: 达瓦洛斯侯爵寓意图。Paris, Louvre

119. 提香:丘比特的教育。Rome, Galleria Borghese
120. 帕里斯的裁判。罗马浮雕局部。Rome, Palazzo Spada
121. 帕里斯·博尔多内:婚姻寓意图。Vienna, Kunsthistorisches Museum
122. 惩罚丘比特。庞贝壁画。Naples, Museo Nazionale
123. 万尼:美惠三女神。Rome, Galleria Borghese
124. 菲奥伦蒂诺:美惠三女神像章
125. 美狄亚石棺局部。Berlin, Altes Museum
126. 米开朗琪罗:钢笔素描,Fr. 103
127. 米开朗琪罗:圣家族。大理石圆型浮雕。London, Royal Academy
128. 米开朗琪罗:先知以西结。Rome, Sistine Chapel
129. 拉斐尔:“勇敢”拟人像。Rome, Vatican, Stanza della Segnatura
130. 米开朗琪罗:先知以赛亚。Rome, Sistine Chapel
131. 米开朗琪罗:尤里乌斯 II 世陵墓第一方案(1505 年)复原图,正面
132. 米开朗琪罗:尤里乌斯 II 世陵墓第一方案(1505 年)复原图,侧面
133. 尼诺·皮萨诺:萨尔塔雷利主教之墓。1341—1342 年。Pisa, S. Caterina
134. 布鲁诺长老(卒于 1194 年)之墓石板。Hildesheim, Cloister of the Cathedral
135. 米开朗琪罗的画稿(摹本),尤里乌斯 II 世陵墓的第二方案(1513 年)。钢笔素描,淡彩, Th. 5
136. 米开朗琪罗:尤里乌斯 II 世陵墓第二方案(1513 年)复原图,正面;显示出摩西像与卢浮宫的二尊奴隶像所处的位置
137. 米开朗琪罗:尤里乌斯 II 世陵墓第二方案(1513 年)复原图,侧面;显示出反抗奴隶像所处的位置
138. 费代里吉:圣水盘。Siena Cathedral
139. 克里斯托福罗·罗贝塔:寓意图铜版画,B. 17

140. 米开朗琪罗:猴子(卢浮宫藏反抗奴隶像的局部)。据 H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*
141. 老布吕格尔:被锁的猴子。1562年。Berlin, Deutsches Museum
142. 被锁的二只猴子,象征着对卑劣欲望的屈从。铜版画,采自 Jacobus Typotius, *Symbola Divina et Humana*, Antwerp, 1666, p. 55
143. 丢勒:被锁的猴子。铜版画,B. 42(圣母子)的局部
144. 米开朗琪罗:洛伦佐·德·美迪奇陵墓。据 A. E. Popp 的复原图,有柱上楣构的全部装饰和河神像,但没有弦月窗的湿壁画和两侧壁龛的雕像。Florence, S. Lorenzo
145. 米开朗琪罗:朱利亚诺·德·美迪奇陵墓。据 A. E. Popp 的复原图,有柱顶楣构的简单装饰与弦月窗的青铜之蛇的湿壁画以及河神,但没有两侧壁龛的雕像。Florence, S. Lorenzo
146. 米开朗琪罗:美迪奇家族陵墓第一方案(独立式纪念性建筑)。粉笔素描,Fr. 48
147. 米开朗琪罗:美迪奇家族陵墓第二方案(复棺壁面墓)。粉笔素描,Fr. 47
148. 米开朗琪罗:美迪奇家族陵墓最终方案(此方案似乎是容纳两人的单独壁面墓),粉笔素描,Fr. 55
149. 朱利亚诺·德·美迪奇陵墓的自由设想图。钢笔素描,淡彩,Th. 511a
150. 米开朗琪罗:上座陵墓的设计方案。钢笔素描,Fr. 9a
151. 米开朗琪罗:上座陵墓的设计方案。钢笔素描,Fr. 9b
152. 米开朗琪罗:上座陵墓的自由设想图。钢笔素描,淡彩,Th. 531a
153. 米开朗琪罗:上座陵墓。A. E. Popp 复原图,显示出大卫像的位置和弦月窗中基督复活的湿壁画

154. 米开朗琪罗:洛伦佐·德·美迪奇雕像。Florence, S. Lorenzo
155. 米开朗琪罗:朱利亚诺·德·美迪奇雕像。Florence, S. Lorenzo
156. 施恩王侯。采自佛罗伦萨铜版画《朱庇特与他的孩子们》的局部,约 1460 年
157. 圣德米特里。浮雕,13 世纪。Venice, St. Mark
158. 米开朗琪罗:伽倪墨得斯(仿作)。粉笔素描, Fr. 18
159. 米开朗琪罗:提堤俄斯。粉笔素描, Fr. 6
160. 提香:普罗米修斯(本书定为提堤俄斯)。Madrid, Prado
161. 鲁本斯:普罗米修斯。Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Courtesy of the Museum
162. 米开朗琪罗:法厄同的坠落。粉笔素描, Fr. 57
163. 米开朗琪罗:法厄同的坠落。粉笔素描, Fr. 75
164. 米开朗琪罗:法厄同的坠落。粉笔素描, Fr. 58
165. 米开朗琪罗(仿本):孩子们的酒神节(据原作模写)。红粉笔素描, Fr. 187
166. 米开朗琪罗(仿本):射手(据原作模写)。红粉笔素描, Fr. 298
167. 米开朗琪罗(仿本):梦。红粉笔素描, Fr. 520
168. 丢勒。博士之梦。铜版画, B. 76
169. 伽倪墨得斯。铜版画,采自 Achilles Bocchius, *Symbol. Quaest. Libri IV*, Bologna, 1574, p. clxviii
170. 法厄同的坠落。采自 Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyons, 1551, p. lxiv
171. 习弓的场景。尼禄金屋中的拉毛浮雕(Francisco de Ollanda 摹)
172. 米开朗琪罗:西尼奥利亚广场群像的泥塑模型, J. Wilde 重建。Florence, Casa Buonarroti
173. 米开朗琪罗:胜利者像。为尤里乌斯 II 世陵墓制作的大理石群像。Florence, Palazzo Vecchio

I 导 论

I

图像志是美术史研究的一个分支,其研究对象是与美术作品的“形式”相对的作品主题与意义。所以,我们首先应当界定主题[*subject matter*]或意义[*meaning*]和相对应的形式[*form*]之间的区别。

假如有位熟人在大街上向我脱帽致意,此时,从形式的角度看,我看到的只是若干细节变化,而这种变化构成了视觉世界中由色彩、线条、体量组成的整体图案。当我本能地将这一形态当作对象(绅士),将这些细节变化当作事件(脱帽)来感知时,我已经超越了纯粹形式的知觉限制,进入了主题或意义的最初领域。此时为我的知觉的意义具有初步、容易理解的性质,我们称之为事实意义[*factual meaning*]。只要把某些视觉形式与我从实际经验中得知的某些对象等同起来,把它们的关系变化与某些行为或事件等同起来,就可领悟到这种意义。

一旦对象与事件被这样认识,就必然会在我心中引起某种反应。通过这位熟人的脱帽方式,我可以觉察出他的心情是好是坏,对我的态度是冷漠、友好,还是抱有敌意。因此,这些心理感觉的细微差别还将使这位熟人的手势具有另一种意义,即所谓的表现意义[*expressional*],它不同于事实意义,因为它是通过“移情”[*empathy*]而不是单纯的等同领悟到的。为了理解这一意义,我得

要有某种程度的感受性。不过,这种感受性依然是我实际经验的一部分,仍限于日积月累、耳熟能详的对象与事件的范围。就此而言,事实意义与表现意义属于同一个层次,它们构成了第一性或自然意义[*primary or natural meaning*]。

然而,我将脱帽理解为致意则属于完全不同的解释领域。这种致意形式是西方特有的行为方式,是中世纪骑士制度的遗风。当时那些披坚戴甲的骑士习惯于摘下头盔向对方表现他们的友好诚意,也表示他们相信对方的和平诚意。我们不能期待澳大利亚土著居民或者古希腊人将脱帽行为理解为一种富于表现涵义的举动,或者视为礼貌的表示。要理解绅士这一举动的意义,我不仅感知对象与事件构成的现实世界,而且必须了解某种文明的独特习俗与文化传统这一超越现实的另一世界。另一方面,如果这位熟人没有意识到脱帽动作的意义,他就不会以此向我致意。对于这一动作所伴随的表现涵义,他可能没有意识到。因此,当我将脱帽行为理解为合乎礼仪的致意时,我实际上已经认识到蕴含其中的所谓第二性或程式意义[*secondary or conventional*]。这种意义不是感觉性的[*sensible*],它是可理解的[*intelligible*],是被有意识地赋予传达它的实际动作的,就此而言,它与第一性意义或自然意义大不相同。

最后,这位熟人的行为不仅构成空间与时间中的自然事件,如实显现某种心境与情感,传达约定俗成的致意,而且还使阅历丰富的观察者从中看到构成其“个性的一切东西”。这一个性由他的民族、社会与教育背景以及他是一个20世纪之人这一事实所决定,由他过去的生活经历以及现在所处的环境所决定;但与此同时,个性也因每个人的观察习惯及其对世界的反应方式而有别于他人,从理性的角度说,这一方式应该称之为一种哲学。尽管在表示礼貌的致意这一孤立行为中,所有这些个性因素并未明确地显现出来,但它们至少还是表现出某种征兆。依据这一孤立行为我们还不能对此人构造出一幅心理肖像,但如果综合了大量的相同观察,并根据我们对他所处的时代、民族、阶级、知识传统的一般了解联系起来加以考察,我们就能够

构造出这种心理肖像。不过,显现于脑子里的这一肖像中的所有特质,本来就隐含于每个单独的行为之中。所以从另一方面说,每个单独的行为亦可以依据上述特质加以解释。

这些被发掘出来的意义或可称之为内在意义 [*intrinsic meaning*] 或内容 [*content*]。它与另外两种现象性的意义即第一性或自然意义和第二性或程式意义不同,它不是现象性的,而是具有本质性的。我们或可为之确立这样一条统一原理:内在意义不仅支撑并解释了外在事件及其明显意义,而且还决定了外在事件的表现形式。一般来说,内在意义或内容高于主观意识判断领域之上的程度相当于表现意义低于这一领域的程度。

如果将上述分析模式从日常生活转用于艺术作品,我们便能在作品的主题与意义中区分出与此相对应的三个层次。

1. 第一性或自然的主题 [*Primary or natural subject matter*]。第一性的自然主题还可以进一步划分为事实性主题与表现性主题两个部分。在这里,我们将某些纯粹的形式,如线条与色彩构成的某些形态,或者青铜、石块构成的某些特殊形式的团块,视为人、动物、植物、房屋、家具等等自然对象的再现,将它们之间的相互关系视为事件,并借助于对象的姿态与形体的悲哀特征,或室内环境的安详气氛等等表现特性,来把握作品的主题。这种被视为第一性或自然意义载体的纯粹形式世界,可称之为艺术母题 [*motifs*] 的世界。而对这些母题的逐一例举,则是对艺术作品的前图像志描述 [*pre-iconographical description*]。

2. 第二性或程式主题 [*Secondary or conventional subject matter*]。对这种主题的领会,就是将手持小刀的男子理解为圣巴多罗买 [*St. Bartholomew*], 将持桃的女子视为“诚实” [*Veracity*] 的拟人像,将按照一定位置与姿态围在餐桌前的一群人看作“最后的晚餐” [*Last Supper*], 而将按照一定方式角斗的两个人理解为“恶与善的搏斗”。在这一认知过程中,我们将艺术母题和艺术母题的组合(构图),与主题或概念联系在一起。因此,被视为“第二性或程式意义”载体的母题就可以称之为图像 [*images*]; 这种图像的组

合就是古代艺术理论家们所说的 *invenzioni* [发明], 我们则习惯称之为故事 [*stories*] 和寓意 [*allegories*]。^① 这种对图像、故事和寓意的认定, 属于狭义图像志的领域。^② 我们常常随意地谈论“相对于形式”的“主题”, 但事实上, 此时所谈论的大多是与美术母题所表现的第一性或自然主题领域相对应的属于第二性或程式主题的领域, 即被图像、故事和寓意表现的特定主题或概念的世界。沃尔夫林 [Heinrich Wölfflin] 意义上的“形式分析”, 大多是对母题或母题组合 (构图) 的分析; 因为严格意义上的形式分析, 连“人”、“马”、“柱子”之类的词语都须避免, 更不用说像“米开朗琪罗 [Buonarroti Michelangelo] 的大卫 [David] 像两腿间的三角形不够完美”或者“人体关节的精确表现”这类评价。很显然, 要正确进行〈狭义〉图像志分析, 其前提就是对母题的正确认定。例如, 如果使我们辨认出圣巴多罗买的那把小刀其实是螺丝锥, 那么这个人物就不是圣巴多罗买。还要特别注意的重要问题是, 当我们明言“这一人物是圣巴

① 当图像不是在传递具体或个别的人物与对象概念 (例如圣巴多罗买、维纳斯、琼斯夫人或温莎宫), 而是表现“信仰”、“奢华”和“智慧”等一般性抽象概念时, 它们被称为拟人像或者象征 (不是卡西尔 [Ernst Cassirer] 所说的象征, 而是一般意义中的象征, 例如“十字架”、“纯洁之塔”等等)。因此, 寓意不同于故事, 它的定义来自于拟人像与/或象征的组合。当然, 中间形态亦为数甚多。例如人物 A 的肖像可能会被表现为人物 B 的姿态 (例如布龙齐诺笔下装扮成尼普顿 [Neptune] 的多里亚 [Andrea Doria] 像; 丢勒作品中扮演圣乔治 [St. George] 的卢卡斯 [Lucas Paumgartner] 像); 或被赋予传统拟人像的装束 (例如雷诺兹 [Joshua Reynolds] 笔下呈静思状的斯坦霍普夫人 [Mrs. Stanhope] 像)。现实的或神话中的具体、个别的人物肖像, 亦能够与拟人像结合在一起。正如我们在众多歌功颂德的美术作品中所见的那样。另一方面, 例如我们在《奥维德的道德寓意》的插图中所见到的那样, 故事有时也表现寓意观念, 或者像《穷人的圣经》 [Biblia Pauperum] 和《济世宝鉴》 [Speculum Humanae Salvationis] 那样, 成为其他故事的“原型”。这种“后附加意义”决不会成为作品内容的一部分, 例如我们在《奥维德的道德寓意》的插图中所看到的那样, 它的外观与表现奥维德相同主题的非寓意性写本插图并无二致。此外, 在某种场合, 尽管这种附加的意义导致“内容”的多义, 但正如鲁本斯为“美迪奇大厅” [Galerie de Médicis] 所作的系列作品那样, 相互矛盾的不同成分被融合在强烈的艺术调节的冶炼之中, 多义之处不仅得以克服, 而且还获得了更高的价值。

② 在修订版中, “狭义”一词被省略, 仅作“图像志”。下同。——译注

多罗买的形象”时，它已经在暗示，艺术家有表现圣巴多罗买的明确意图，而这个形象的表现特质却不包含这种意图。

3. 内在意义或内容 [Intrinsic meaning or content]。要把握内在意义与内容，就得对某些根本原理加以确定，这些原理揭示了一个民族、一个时代、一个阶级、一个宗教和一种哲学学说的基本态度，这些原理会不知不觉地体现于一个人的个性之中，并凝结于一件艺术品里；不言而喻，这些原理既显现在“构图方法”与“图像志意义”之中，同时也能使这两者得到阐明。例如在 14、15 世纪（最初的例子可以追溯到 1310 年前后），圣母马利亚斜倚在床或垫子上的传统的“圣诞图”类型发生变化，表现圣母跪在圣婴基督前礼拜的新类型频繁出现。从构图的角度看，这一变化大致意味着三角形图式取代了长方形图式；从〈狭义〉图像志的角度看，它意味在伪波拿文图拉 [Pseudo - Bonaventura] 与圣布里吉特 [St. Bridget] 的著作中得到明确表述的新主题的引入。但与此同时，这一变化亦表现出中世纪晚期特有的新的情感冲动。因此，如果对作品的内在意义和内容作出真正详尽的解释，我们就可以明白某个国家、某个时期或某个艺术家所使用的技术程序的特征，例如米开朗琪罗的雕刻不喜欢青铜而偏好石头，在素描中特别好用影线，这些特征是同样的基本态度的征象，而这种基本态度也表现在艺术家风格的其他特性之中。如果我们将这种纯粹的形式、母题、图像、故事和寓意视为各种根本原理的展现，就能将这些要素解释为恩斯特·卡西尔所说的“象征的”价值。如果我们认为莱奥纳尔多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci] 的那幅湿壁画表现了围坐在餐桌前的 13 个人，而这群人又在表现“最后的晚餐”，那么我们所讨论的就是艺术作品本身，并将其构图特征和图像志特征解释为作品自身所有或为其自身所定。但是，如果我们将此画视为莱奥纳尔多的个性标记，视为意大利文艺复兴盛期文化的标记或者特定宗教态度的标记时，我们便将这一作品视为其他东西的征象（这种征象又在无数种其他征象中表现出来），并将其构图特征及图像志特征看成了“这种其他东西”的更具体的证据。这些“象征”价值（通常，艺术

家本人并无自觉,甚至可能与他意欲表现的迥然相异)的发现与解释,即是我们所谓的“深义图像志”^①的对象:它是我们解释作品的方法,它产生于综合而不是分析。对母题的正确鉴别是正确进行狭义图像志分析的必要条件,同样,对图像故事和寓意的正确分析

① 在修订版中,深义图像志[iconography]被改为图像学[iconology]。下同。接着,作者论述了后缀 graphy 和 logy 的区别。他说:

图像志的 graphy 来源于希腊语动词 *graphein*,意为“书写”。表示纯粹描述性的,而且常常是统计性的方法。因此,正如 ethnography[人种志]是关于人类种族的描述与分类一样,iconography[图像志]是关于图像的描述与分类。这是一种有限的辅助性研究,它将告诉我们,某一特定主题在何时、何地、被何种特殊母题表现于艺术作品之中。例如,它告诉我们《磔刑图》中的基督在何时何地缠上腰布,又在何时何地身裹长衣。在何时何地,《磔刑图》中的基督被三根或四根钉子钉在十字架上。此外,它还告诉我们,“善”与“恶”在不同时代与环境中有怎样的不同表现。在进行这一描述与分类时,图像志还在确定作品的制作年代、地点及其真伪等方面向我们提供难以想象的帮助,并为进一步的解释提供必要基础。但是,图像志本身并不试图作出这样的解释。它收集证据,进行分类,但不认为自己有义务或资格去探究这些证据的缘由与意义,如各种“类型”的相互作用,神学、哲学与政治观念对作品的影响,不同艺术家及赞助人的目的与爱好,各种概念及其在不同特殊场合中所体现的视觉形式之间的相互关系。简而言之,图像志能够发掘美术作品的固有内容所包含的一部分因素,但是要对其固有内容的知觉进行表达和传授,那就必须使作品中所有的因素变得清晰明确。

正是由于“图像志”这个词的普通用法有这些严格的限制,尤其在美国,所以我建议启用一个相当古老的术语“图像学”,凡是在不孤立地使用图像志方法,而是将它与破译难解之谜时试图使用的其他方法,如历史的、心理学的、批判论等方法中的某一种结合起来的地方,就应该复兴“图像学”这个词。后缀 graphy 意味着某种描述,而“logy”则表示某种解释,它来自于意为“思考”和“理性”的 *logos*。例如,《牛津词典》[*Oxford Dictionary*]给 ethnography[人种志]下的定义是“关于人种的描述”,而将 ethnology 定义为“关于人种的科学”。《韦伯斯特[Webster]词典》亦对这两个术语的混淆用法提出明确警告。它指出:“‘ethnography’仅限于对不同民族与人种的纯粹描述性处理,而‘ethnology’意味着民族与人种的比较研究。”因此,在我看来,iconology 是一种具有解释性功能的 iconography,其作用不应当限于初级阶段的统计性调查,而是应该成为艺术研究的组成部分。但是,确实还存在着某种公认的危险:iconology[图像学]可能不会像相对于 ethnography[人种志]的 ethnology[人种学]那样行事,而是像相对于 astrography[占星志]的 astrology[占星学]那样行事。——译注

亦是正确进行深义图像志解释的必要条件。——除非我们处理的是这样的作品，在这些作品中，第二性或程式主题的整个领域都被排除，因而导致直接从母题转移到内容的情况，正如欧洲的风景画、静物画和风俗画那样；因为就整体而言，这些画种属于例外现象，标志了后来经过漫长发展过程的更为老练的阶段。^①

那么，在以进入内在意义或内容为最终目的时，我们怎样才能达到正确无误的前图像志描述和正确的狭义图像志分析呢？^②

当我们考察囿于母题内的前图像志描述时，事情很简单。正如我们所见，由线条、色彩与体积来表现并构成的母题世界的对象与事件，可以用我们的实际经验加以理解。每个人都可以辨认出人物、动物与植物的形状与活动，每个人都能够区别愤怒的面孔与喜悦的面孔。当我们面对古老或者并不常见的物体或者陌生的动、植物时，个人的经验范围显得极为有限。在这种场合，我们必须借助于原典与专家的帮助，以拓展实际经验的范围。但是，我们仍然不会脱离实际经验的范围。^③

然而，即便在这个范围，我们也将面临一个特殊的难题。且不说艺术作品描绘的对象、事件与情感因作者的技巧不足或故意歪曲而变得难以理解，而且一般说来，无论我们的实际经验与艺术作品多么吻合，亦无法达到正确的前图像志描述，即获得对第一性主题的认识。虽然我们的实际经验具备获得前图像志描述的所有必要知识，仍然不能保证这些描述的正确性。

例如，当我们试图对现藏柏林弗里德里希大帝博物馆[Kaiser Friedrich Museum]的罗杰·凡·德·韦登[Roger van der Weyden]的《三博士》[*Three Magi*](图 1)作前图像志描述时，当然得避免使

① 在修订版中，作者在“风景画、静物画、风俗画”一句后，加上了“非具象美术自不待言”，并省略了“漫长发展过程的……”一句。——译注

② 在修订版中，此句如下：“那么，我们又如何在进行这三个层次的工作，即前图像志描述、图像志分析、图像学解释时，达到正确无误？”——译注

③ 在修订版中，作者加入下列文字：“这些实际经验显然会告诉我们，应该向哪些专家请教。”——译注

用诸如“博士”或“圣婴”、“基督”之类的词语,但却不能不提到婴儿的“显现”被绘于半空中。可是我们怎么会知道绘制这个孩子的意图在于“显现”呢?就这一假设而言,孩子被金色光轮环绕不是充分的证据,因为同样的光环也常常出现于表现圣婴基督真实存在的其他一些《圣诞图》中。所以,罗杰画中的孩子意在“显现”的结论,只能来自于他浮现于半空中这一较为次要的事实。可是,我们又是怎么知道他正悬浮在半空中呢?他的姿态与他在世间坐在枕头上的情形并无二致。事实上,罗杰为绘制此画很可能使用了坐在枕头上的真实孩子的素描写生。因此,假设柏林藏画中的孩子意在“显现”的惟一确凿根据是,他被描绘在空中,没有任何可见的支撑物。

但是,我们可以引证出几百幅作品,其中的人物、动物与非生命物体,似乎都违背引力法则,毫无支撑地悬浮在半空,但这一事实并不足以使我们确认作者的意图是在表现“显现”。例如,在现藏慕尼黑国立图书馆[Staats-Bibliothek of Munich]的《鄂图 III 世福音书》[*Gospels of Otto III*]写本的一幅插图中,画中的人物都站在坚固的地面上,但与此相反,整座城市却被绘于无物空间的中央(图 2)。^①一位没有经验的观者可能会认为,这座城市因某种魔法而飘浮在空中,但是在这幅画中,支撑物的缺乏并不表示这座城市奇迹般地摆脱了引力法则的束缚。这座城市名叫拿因[Nain],是一座真实的城市,耶稣使寡妇之子复活的奇迹就发生在其中(《路加福音》7 章 10—15 节)。在这类大约画于公元 1000 年的写本插图中,“空间”并非如更为写实的时期的绘画那样,表示现实中的三维空间,而是被视为抽象的非现实的背景。作为城塔底线的奇妙半圆形证明,在更强调写实的写本插图中,城市是坐落在丘陵地带的,而现在画家采用了一种再现法,不再按透视的真实去考虑空间。因此,凡·德·韦登画中悬浮人物被视为“显现”,而鄂图 III 世时期这幅写本插图中的飘浮城市并没有神奇的涵义。这两种截

^① G. Leidinger, *Bibl.* 190, PL. 36.

然不同的解释是由于前者绘画的“写实”特征与后者写本插图的“非写实”特征向我们所作的不同暗示。但是,虽然这些特征几乎在一瞬间便被我们本能地把握,可它仍不足以证明,无需推测艺术作品的历史“轨迹”[*locus*]就可以重建正确的前图像志描述。我们认为自己完全是根据实际经验鉴定母题,而实际上,我们是依据在不同历史条件中采用各种形式表现对象和事件的方式来读解“我们的所见”。在这样做时,我们实际上使经验从属于一种可称为风格史的控制原则^①之下。^②

图像志分析涉及图像、故事和寓意,而不是母题,因此,除了根据实际经验获得对事件与物体的熟悉之外,当然还需要更多知识作为前提。在这种分析中,通过有目的的阅读和对口头传说的掌握,熟悉原典中记载的各种特定主题和概念。澳大利亚的土著居民或许不会辨认出“最后的晚餐”的主题内涵,对他们来说,这一画面表现的只不过是一顿令人激动的晚餐聚会。若要理解此画的图像志意义,就必须熟悉福音书的内容。但是,如果“主题”的表现超越了一般“有教养者”所熟悉的圣经故事或历史神话,我们也会变成澳大利亚的土著居民。在这种场合,我们也必须了解这些主题表现者通过阅读和其他方式所获得的知识。然而,与上述的情况

① 在修订版中,“控制原则”一词均被改为“矫正原则”[*corrective principle*]。——译注

② 风格史只能建立在对单个艺术品的解释上,但我们又要根据风格史来矫正对单个艺术品的解释,这也许看上去像是一种恶性循环。这的确是一种循环,但决不是恶性循环,而是一种方法性的循环(参照 E. Wind, *Bibl.* 407; *idem*, *Bibl.* 408)。无论是考察历史现象还是自然现象,只有当个别观察能够与别的类似观察联系起来,并且这种联系起来的整个系列是“有意义的”,这个观察才能称得上“事实”。因此,这种“意义”完全可以作为一种对照,运用于解释同一现象范围中的一个新的个别观察。不过,如果这一新的个别观察确实无法根据这一系列的“意义”来解释,如果某个错误被证明难以对付,那么,这个系列的“意义”就得重新阐述,使它能包含这一新的个别观察。当然,这种 *circulus methodicus* [循环法]不仅适合于母题解释和风格史之间的关系,而且也适用于图像、故事和寓意的解释和类型史之间的关系,以及内在意义的解释和一般意义上的文化征象史之间的关系。

一样,虽然熟悉文献传达的特殊主题和概念是必须,而且也可以为图像志分析提供足够的材料,但它仍不足以确保分析的正确性。正如我们不能通过毫无鉴别地将文献知识运用于各种母题来获得一种正确的图像志分析一样,我们也不能通过毫无鉴别地将我们的实际经验运用于各种形式来获得一种正确的前图像志描述。

17世纪威尼斯画家弗朗西斯科·马费[Francesco Maffei]画了一幅美丽的少妇像。她左手持剑,右手端着一只大托盘,盘中放着一颗砍下的男性头颅(图3)。此画出版时被标为端着施洗者圣约翰[St. John the Baptist]之首的莎乐美[Salome]。^①《圣经》确实记载施洗者约翰的头被砍下后是放在托盘中送给莎乐美的,然而,剑是怎么回事?莎乐美并没有亲手砍下圣约翰的头。但《圣经》中还有一位砍下男子头的美丽女性,这就是尤滴[Judith]。在这个故事中,情境与前者完全不同,尤滴亲手砍下何乐弗尼[Holofernes]的头,所以马费画中的剑是适合的,但《圣经》中明确记载何乐弗尼的头被装入袋中,所以托盘与尤滴的主题不合。这样,我们便拥有两个典故,它们各有与此画相吻合的描述与出入。如果将此画解释为莎乐美,那么原典记述可以说明托盘,但无法说明剑;如果将此画解释为尤滴,原典可以说明剑,但无法解释托盘。假如我们完全依靠原典,就会茫然失措。但幸运的是,我们可以通过探究各种不同历史条件中艺术家表现对象和事件的不同方式,即通过探究风格的历史来修正和控制^②我们的实际经验,同样,我们也可以通过探究不同历史条件中艺术家使用物体和事件表现特定主题和概念的不同方式,即通过探究类型的历史,修正并控制我们从文献中获得的知识。

就眼下这个例子而言,我们必须探询在马费绘制此画之前,在确定无疑的尤滴画中(例如因绘有尤滴的侍女而无可置疑)是否绘

① G. Fiocco, *Bibl.* 92, PL. 29.

② 在修订版中,“修正和控制”一词以及下文中的相同词语一概被改为“补充和修正”。——译注

有原典中没有提到的托盘,或是在确定无疑的莎乐美画中(例如因绘有莎乐美的父母而确定无误)是否绘有原典中没有提到的剑。我们找不到一例持剑莎乐美的形象,但我们在16世纪的德意志与意大利北部找到了几幅表现尤滴手持托盘的作品。^①由此可见,的确有“持盘尤滴”的类型,但没有“持剑莎乐美”的类型,根据这一点,我们可以得出确切的结论,马费此画是在表现尤滴,而不是像人们以往所假设的那样,是在表现莎乐美。

随之而来的另一个问题是,为什么艺术家们觉得有权将托盘这一母题从莎乐美身上转用于尤滴,而不把剑的母题从尤滴身上转用于莎乐美。对照类型的历史,这一疑问可以用两个原因加以解释。原因之一,剑被公认为尤滴和许多殉教者,以及“正义”[Justice]、“勇敢”[Fortitude]等“美德”化身的光荣属像,^②所以它当然不能转用于淫荡的少女。原因之二,在14—15世纪,盛有施洗者圣约翰头的托盘已经演变成为一种独立的礼拜像[*Andachtsbild*],尤其流行于北方诸国和意大利北部(图4)。正如福音书作者圣约翰[St. John the Evangelist]靠着救世主基督的这组形象已经从“最后的晚餐”分离出来,分娩圣母从“圣诞图”中独立出来一样,托盘也从表现莎乐美的构图中分离出来,成为单独的形象。这种礼拜像的存在,使得被砍下的男性头与托盘形成了固

① 其中一幅意大利北部的绘画被认为是出自于罗曼尼诺[Romanino]之手。现藏于柏林博物馆。虽然画中绘有侍女与睡眠的士兵,背景中亦描有耶路撒冷的街道,但藏品目录还是将它记为《莎乐美》(no. 155)。除此之外,类似的另一幅画被认为是罗曼尼诺弟子卡拉瓦乔[Francesco Prato da Caravaggio]的作品(柏林博物馆目录曾引用此画),还有一幅画被认为是大约和马费[Francesco Maffei]同时、活跃在威尼斯的斯特洛齐[Bernardo Strozzi]的作品,他是热那亚人。我们几乎可以确定,“持盘尤滴”的类型起源于德意志。已知的最早作品可能是由与格林[Hans Baldung Grien]有联系的无名画家作于1530年前后。最近,此画已经由G. Poensgen, *Bibl.* 270公开发表。

② 在神话学中,属像(Attribute[拉丁 attribuo],又译作标志),是指固定属于某一神或圣徒等神话或传说人物的图像符号,如宙斯的闪电与权杖,雅典娜的神盾与猫头鹰,海神的三叉戟等等。——译注

定的概念联系。正因为如此,托盘的母题可以替代尤滴像中的袋子母题。它比剑的母题进入莎乐美画像更为容易。

图像学解释所要求的不仅仅是熟悉原典记载的特定主题和概念,如果我们想理解艺术家选择和再现母题以及创造和解释图像、故事和寓意所依据的基本原理(这些原理甚至还为形式安排与技术操作提供意义),我们就不能指望找到某篇原典与这些基本原理相吻合,例如《约翰福音》13章21节以下的文字记述与“最后的晚餐”的图像志表现那样丝丝入扣。要把握这些原理,我们还必须拥有医生诊断所具有的心智能力——在我看来,除了“综合直觉”[*synthetic intuition*]这一令人相当疑惑的词语之外,这一能力难以言传。而这种能力在一个才华横溢的外行身上会比在学识渊博的学者身上可以得到更好的发展。

但是,这一解释之源越是依赖主观与非理性的判断(因为每一种直觉的把握方法都要受到解释者的心理状态与“世界观”的左右),就越有必要运用那些修正和控制因素,事实证明,在只涉及狭义图像志分析甚至只涉及前图像志描述的地方,这些修正和控制因素是不可或缺的。虽然实际经验和文献知识不加区别地运用时可能将我们引入歧途,但是,完全依赖于直觉也许更加危险。正如我们的实际经验必须通过洞察对象和事件在不同历史条件采用不同形式所表现的方式(风格史)来加以控制;正如我们的文献知识必须通过熟悉主题与概念在不同历史条件下被对象和事件所表现的方式(类型史)来加以修正,综合直觉同样需要通过洞察人类心灵的一般倾向和本质倾向在不同历史条件中被特定主题和概念所表现的方式来加以矫正。这就是一般意义上的文化征象史[a history of *cultural symptoms*],或者卡西尔所说的文化“象征”[*symbols*]史。艺术史家必须将他所关注的作品或作品群的内在意义和与此相关的、尽可能多的其他文化史料来进行印证,这些史料就是能够为他所研究的某位个人、时代和国家的政治、诗歌、宗教、哲学和社会倾向提供证据的材料。反过来说,研究政治活动、诗歌、宗教、哲学和社会情境等方面的历史学家也应该这样利用艺术

作品。人文科学的各个分支不是在相互充当婢女,因为它们在这一平等水平上的相遇都是为了探索内在意义或内容。

结论是,如果我们想要非常严谨地表达自己的观点(当然,日常会话与写作并非时时如此,因为当时的上下文有助于说明我们所用词语的意义),就必须区分主题或意义的三个层次:最低层次的主题与意义通常与形式相混淆;第二个层次是(相对于图像学)的图像志的特别领域。无论我们的目光投向哪个层次,我们的认定与解释都必然依赖于主观素养,正因为如此,认定和解释可以通过对不同历史过程的洞察加以修正与控制。而这一历史过程的总合,则可称之为传统。

我用一张简图来概括上文试图说明的内容,但我们必须铭记,虽然表中的各个部分被严格区分,表现为三个独立意义的不同范围,但实际上,它们指的是一种现象,适用于作为一个整体的美术作品的各个方面。因此,从简表中看起来像是三种互不相关的研究方式,但在实际的工作中却彼此融合,成为一个有机的、不可分解的过程。

解释的对象	解释的行为	解释的资质	解释的矫正原理 (传统的历史)
I. 第一性或自然主题——(A)事实性主题,(B)表现性主题——构成美术母题的世界	前图像志描述(和伪形式分析)	实际经验 (对象、事件的熟悉)	风格史(洞察对象和事件在不同历史条件下被形式所表现的方式)
II. 第二性或程式主题,构成图像故事和寓意的世界	图像志分析	原典知识 (特定主题和概念的熟练)	类型史(洞察特定主题和概念在不同历史条件下被对象和事件所表现的方式)
III. 内在意义和内容,构成“象征”价值的世界	图像学解释 [深义的图像志解释(图像志的综合)]	综合直觉 (对人类心灵的基本倾向的熟悉)但受到个人心理与“世界观”的限定	一般意义上的文化征象或象征的历史(洞察人类心灵的基本倾向在不同历史条件下被特定主题和概念所表现的方式)

II

当我们的目光从图像志^①的一般问题转向文艺复兴图像志^②这一特殊问题时,我们自然会对“古典古代的再生”——文艺复兴的名称就是由此而来——这一现象极感兴趣。

论述艺术史的意大利早期作家,如吉贝尔蒂[Lorenzo Ghiberti]、阿尔贝蒂[Leone Battista Alberti],尤其是瓦萨里[Giorgio Vasari]都认为,古典艺术在基督教时代的初期就已经灭亡,直到它成为文艺复兴风格的基础时,才得以复生。这些著述家们还将古典艺术的灭亡归结为蛮族入侵与早期基督教僧侣与学者的敌意。

这些早期作家的观点正谬参半:在中世纪,古代传统并没有完全断绝,就此而言,他们错了。文学、哲学、科学以及艺术方面的古典概念都经由中世纪流传下来,特别是被查理曼大帝[Charlemagne]及其追随者们蓄意复兴之后;但在文艺复兴运动开始之际,一般人对于古典古代的态度确实发生了根本性的变化;就此而言,这些早期作家的观点又是正确的。

中世纪并非对古典艺术的视觉价值视而不见,恰恰相反,它对古典文献的知识价值与诗歌价值极为关注。但值得注意的是,在中世纪鼎盛时期(13—14世纪),古典母题不再用以表现古典主题;而另一方面,古典主题亦不再为古典母题所表现。

例如,威尼斯圣马可大教堂的正面有两座同样大小的大浮雕。一块是公元3世纪罗马人的作品;另一块是大约千年之后在威尼斯制作的(图5、6)。^③ 两者的母题如此相似,以至于有人认为后者是中世纪艺术家为使它与前一块古典浮雕配双成对而有意模仿前者。但是,罗马浮雕表现赫刺克勒斯[Hercules]将厄律曼托斯山的野猪[Erymanthean boar]送往欧律斯透斯王[King Euristheus]那里,而中世纪的制作者却用流畅的衣饰取代了狮皮,用龙取代了惊

① 在修订版中,这里的“图像志”一词被改为“图像志与图像学”。——译注

② 在修订版中,这里的“图像志”一词亦被改为“图像志与图像学”。——译注

③ *Bibl.* 238, p. 231 中的插图。

恐的国王,用牡鹿取代了野猪。通过这一系列的替换,罗马人的神话故事变成了上帝救世的寓意像。在12—13世纪的意大利与法兰西美术中,我们可以发现许多相同的事例。作者有意识、或直接借用古典母题,但将异教主题改换为基督教主题。在这里,我们可以列举前文艺复兴运动[proto-Renaissance]中最著名的几个例子。例如:圣吉尔教堂[St. Gilles]与阿尔[Arles]的雕像;兰斯大教堂[Rheims Cathedral]的著名群像《圣访》[Visitation](它在很长时期被视为16世纪的作品);还有尼古拉·皮萨诺[Pisano Nicola]的《博士来拜》[Adoration of the Magi]。有人认为,《博士来拜》中的圣母马利亚与圣婴基督像,显然受到现存比萨公墓[Camposanto]的菲德拉石棺[Phaedra Sarcophagus]的影响。但在更多的作品中,古典母题不仅毫无中断地传嗣下来,而且还成为传统的一部分,这些作品的数量甚至比上述直接模仿古典的作品还要多。事实上,有些古典母题一直用来表现各种不同的基督教图像。

一般来说,这种重新解释是某种图像志的亲缘性所激发甚至暗示出来的,这类例子,如俄尔甫斯[Orpheus]像被用于表现大卫;将刻耳柏洛斯[Cerberus]带出冥界的赫刺克勒斯的原型被用于表现从地狱边缘拯救亚当[Adam]的耶稣基督。^①但在另外一些例子中,古典原型在基督教艺术中的运用只限于纯粹的构图。

另一方面,当哥特插图画家不得不为拉奥孔[Laocoon]的故事绘制插图时,拉奥孔会被表现为身穿当代衣服的粗野秃顶老头,正在用应为斧子的器物给作为祭品的牡牛致命一击,他的两个孩子不知所措地蜷缩在画面的底部,那几条海蛇正在一潭池水上剧烈地翻腾。^②此外,埃涅阿斯[Aeneas]与狄多[Dido]会被描绘成一对正在对弈的时髦的中世纪男女。而在表现同一人物的另一些插图中,情人和站在她面前的古典英雄成了大卫与站在他面前的先知拿单[Prophet Nathan](图12)。而提斯帕[Thisbe]正在一块哥特式墓碑上,等待着皮拉摩斯[Pyramus]的到来。^③墓碑的铭文是

① 见 K. Weitzmann, *Bibl.* 395。

② *Cod. Vat. lat. 2761. Bibl.* 238, p. 259 中的插图。

③ 巴黎国家图书馆, Ms, lat. 15158, 1289 年。 *Bibl.* 238, p. 272 中的插图。

Hic situs est Ninus rex [这里躺着尼努斯王], 句首刻着常见的十字架符号(图 11)。

艺术家将非古典意义赋予古典母题, 或在非古典背景中用非古典人物表现古典主题, 如果我们要探究产生这一奇怪分离的原因, 那么明确答案就必须求证于再现传统与原典传统的差异。艺术家将赫刺克勒斯的母题用于耶稣基督的形象, 将阿特拉斯 [Atlas] 的母题用于福音书作者(图 7—10),^① 无论他们的制作是直接模仿于

① 托尔奈在 *Bibl.* 356, p. 257ss. 作出了以下的重要发现。即坐在圆球上、头顶神圣荣光的福音书作者的壮丽图像(最初出现于 *cod. Vat, Barb. lat. 711*; 本书图 7), 将“庄严”的基督特征与希腊罗马天神的特征结合在一起。但是, 正如他本人所指出的那样, *Cod. Barb. 711* 中的福音书作者“显然在用力支撑着云块, 但这一云块怎么看也不像是精神的光辉, 而仿佛是拥有重量的物质。它由青绿相间的若干弓形物构成, 其整体轮廓形成为一个圆形。……因此, 这个云块被误认为球状的天空”(楷体为我所加)。据此推断, 这一形象的古典原型不是轻提飘逸衣裳(世界的外套 [Weltenmantel]) 的科埃洛斯 [Coelus, 天空], 而很可能是在天空重压下痛苦不堪的阿特拉斯(参照 G. Thiele, *Bibl.* 338, p. 19ss. 以及 *Daremborg-Saglio Bibl.* 70, ‘Atlas’ 条目)。Cod. Barb. 711 中的圣马太像 (Tolnay, *Pl.* I, a) 在天球的重荷下低下头, 左手还支撑在腰间。这一形象显然具有阿特拉斯的古典遗风。另一个被用于福音作者的阿特拉斯的特定姿态, 还可见于 *clm. 4454, fol. 86, v.* (A. Goldschmidt, *Bibl.* 118, VOL. II, *Pl.* 40 中的插图)。托尔奈 (notes 13, 14) 确实注意到这种相似性, 并列举了 *cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. i* 中的阿特拉斯与尼姆罗德 [Nimrod] 的相似性 (F. Saxl, *Bibl.* 299, *Pl.* XX, *fig.* 42 以及本书图 8), 但他只是将阿特拉斯的类型视为科埃洛斯类型的简单变体。然而在古代美术中, 科埃洛斯的类型来自于阿特拉斯的类型。在卡洛林王朝、鄂图王朝以及拜占庭艺术 (尤其是赖谢瑙画派 [Reichenau school]) 中, 无论是具有宇宙论性质的拟人像还是某种人像柱像, 阿特拉斯都比采用纯粹古典形式的科埃洛斯像出现得更为频繁。我随手引述一些: 《乌特勒支诗篇》*fol. 48 v.* (E. T. De Wald, *Bibl.* 74, *Pl.* LXXVI), *fol. 54v.* (同书, *Pl.* LXXXV); *fol. 56* (同书, *Pl.* LXXXIV); *fol. 57* (同书 *Pl.* XCI), 本书图 9。《鄂图二世福音书》, Aachen 大教堂圣物, *fol. 16* (特尔娜 [Terra] 摆出阿特拉斯的姿态, 支撑着皇帝的宝座。在这里, 皇帝被视为宇宙的统治者。见 P. E. Schramm, *Bibl.* 307, pp. 82, 191, *fig.* 64 及本书图 10)。哥本哈根 [Copenhagen] 皇家图书馆, *cod. 218, fol. 25* (M. Mackeprang, *Bibl.* 206, *Pl.* LXII) 以及《巴西利乌斯 II 世的圣者历集》[*Menologium of Basil II*] (*Bibl.* 289, VOL. II, *Pl.* 74)。从图像志的观点看, 福音书作者更接近于阿特拉斯而(转下页)

古典时代纪念碑,还是模仿在历史演变中发生变形但仍派生于古典原型的较近期作品,他们的制作仍然是基于眼前的视觉模式。相反,将美狄亚[Medea]表现为中世纪公主,或将朱庇特[Jupiter]表现为中世纪法官的艺术家,则是将他们在原典中看到的描述转译为图像。

情况的确如此,无论对中世纪文化的研究者,或者对文艺复兴的图像志研究者而言,原典传统都极为重要,古典主题的知识,尤其是古典神话的知识是通过原典传统流传到中世纪,并延续至今的。因为即使是在15世纪的意大利,许多人所获得的古典神话以及相关主题的概念,不是来自于纯粹的古典文献,而是源于形态繁杂而且常常是错误极多的传统。

仅就古典神话而言,这一传统的传播途径大致如下:希腊晚期的哲学家们已经开始将异教的诸神与半神们解释为纯粹自然力量或者各种道德特质的化身。他们中的某些人甚至将这些神祇与半神视为经过后人神化的凡人。在罗马帝国的最后一个世纪中,这一倾向日趋强化。基督教教父们一方面热衷于证明异教诸神不过是虚妄或有害的恶魔(正是通过这些证明,他们将有关异教诸神的非常有益的知识传递下来),同时异教世界的人们对他们的神祇如此陌生,以至于一般受过教育的人也必须通过阅读百科全书、教化诗歌、小说以及有关神话的专门论述和古典诗人的注释书来了解

(接上页)不是科埃洛斯。人们相信科埃洛斯是天上的统治者,而与之不同的是,阿特拉斯却支撑着天空。在寓意性的意义中,人们认为他“了解”天国。人们还相信他是伟大的天文学家,并将 *scientia coeli*[关于天的知识]传授给赫刺克勒斯(塞尔维乌斯《埃涅阿斯评注》[*Comm. in Aen*], VI, 395。此后的类似记述还可见于伊西多尔的《词源学》[*Etymologiae*], III, 24, I 和《神谱 III》13, 4, *Bibl.* 38, p. 248)。因此,正如用科埃洛斯类型表现上帝并无不妥那样(见 Tolnay, *PL.* 1, c),用阿特拉斯的类型表现福音书作者也不会产生任何矛盾。也就是说,福音书作者也与阿特拉斯一样“了解”天国,但又不统治它。Hibernus Exul 将阿特拉斯解释为 *Sidera quem coeli cuncta notasse volunt*[试图观测天的整体究竟为何天体](*Monumenta Germaniae, Bibl.* 220, VOL. I, p. 410),Alcuin 则这样称呼福音书作者约翰。他说:*Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes*[圣约翰啊,您通过写作,凭着理性的力量升天](同书, p. 293)。

这些神祇。这些古典后期的论著用一种寓意的方式,或以中世纪的表述方式来说,用“道德化”的方式来解释神话人物,这些古典后期最为重要的著作,有马尔蒂亚努斯·卡佩拉[Martianus Capella]的《墨丘利与学术的结合》[*Nuptiae Mercurii et Philologiae*],富尔根丘斯[Fulgentius]的《神话学》[*Mitologiae*],以及尤为出色的塞尔维乌斯[Servius]的关于维吉尔[Virgil]的评注,这部评注书比维吉尔原典长三四倍,它的读者也许比原典更为广泛。

在中世纪,这些论著和类似的其他论著得到充分利用和进一步发展。神谱知识[mythographical information]就这样得以存续,并为中世纪诗人与艺术家们所掌握。它的传播途径有三种,首先是百科全书,其发展始于比德[Bede]、塞维利亚的伊西多尔[Isidorus of Seville]等早期作家,并被拉巴努斯·毛鲁斯[Hrabanus Maurus]所发展,最后在博韦的樊尚[Vincentius of Beauvais]、布鲁内托·拉蒂尼[Brunetto Latini]、巴托罗缪·安戈里科斯[Bartholomaeus Anglicus]等中世纪盛期作家的鸿篇巨制中臻于顶峰。其次是中世纪那些对古典与古典晚期原典的评注著作,特别是保存在对马尔蒂亚努斯·卡佩拉《墨丘利与学术的结合》的评注之中。这篇文献由约翰内斯·斯各特斯·埃里杰纳[Johannes Scotus Erigena]等爱尔兰学者加以注释,并由9世纪的欧克塞尔的莱米吉乌斯[Remigius of Auxerre]作了权威性的评论。^① 第三是关于神话学的专门论著,例如《神谱 I 和 II》[*Mythographi I and II*]之类的著作。这些著作属于较早的时期,主要基于富尔根丘斯和塞尔维乌斯的著作。^② 其中最重要的著作即《神谱 III》[*Mythographi III*],被推测为伟大的英国经院学者亚历山大·尼卡姆[Alexander Neckham, 卒于1217年]所作。^③ 此书对1200年左右所能找到的所有资料作了极为精彩的全面评述,堪称中世纪鼎盛时期神话的总括性手册。

① 见 H. Liebeschütz,《富尔根丘斯的隐喻》[*Fulgentius Metaforalis*], *Bibl.* 194, p. 15, p. 44ss.。这部书对中世纪神话传统的历史做出了很大贡献。参照 *Bibl.* 238, 尤其是 p. 253ss.。

② Bode, *Bibl.* 38, p. 1ss. .

③ Bode, 同书 p. 152ss.。关于著者的问题,见 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 16s. 及其他各页。

就连彼特拉克[Petrarch]在其诗歌《阿非利加》[Africa]中记述异教诸神时亦曾援引此书。

从《神谱 III》问世到彼特拉克之间,对古典诸神的道德化解释进一步增强。人们不仅用一般性的道德化方式解释古典神话中的形象,而且还把这些形象与基督教信仰十分明确地联系在一起。例如,皮拉摩斯被解释为耶稣基督,提斯帕被解释为人类的灵魂,狮子被解释为恶魔,污渎了它的外衣,而萨图恩[Saturn]则在善恶的双重意义上被视为圣职人员行为典范。这类文献例举数种:法文版的《奥维德的道德寓意》[Ovid Moralized],^①约翰·里德瓦尔[John Ridewall]的《富尔根丘斯的隐喻》[Fulgentius Metaphorals],^②罗伯特·霍尔科特[Robert Holcott]的《道德剧》[Moralitates]及其《罗马武功歌》[Gesta Romanorum]。其中最重要的著作是用拉丁语撰写的《奥维德的道德寓意》。此书由一位与彼特拉克相识的法国神学家彼特鲁·贝尔克里乌斯[Petrus Berchorius](即彼埃尔·贝尔舒莱[Pierre Bersuire])撰写于1340年前后。^③书的前面有一章专为异教诸神而设,其主要依据是《神谱 III》。由于附有特殊的基督教道德解释,内容变得更为丰富。为求简洁,曾删去道德性的解释,以《阿尔贝里库斯,诸神形象手册》[Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum]的书名单独刊行,受到人们的热烈欢迎。^④

极为重要的新开端始于薄伽丘[Boccaccio]。在《诸神谱系》[Genealogia Deorum]^⑤一书中,他不仅对这些从大约1200年以来大量增加的资料作了重新研究,而且还旗帜鲜明地重返古代原典,极为谨慎地将它们与原典加以比较。他的论述标志了人们开始对古典文化采取批判性的科学态度,并成为吉拉尔德[Lilius Gregorius Gyraldus]《诸神起源……纲要》[De diis Gentium… Syntagmata]这类文艺复兴时期真正的学术论著的先驱。在吉拉

① C. de Boer 编辑, *Bibl.* 40。

② H. Liebeschütz 编辑, *Bibl.* 38。

③ ‘Thomas Walleys’(或 Valeys), *Bibl.* 386。

④ Cod. Vat. Reg. 1290, H. Liebeschütz 编辑, *Bibl.* 194, p. 117ss.。那里附有完全相同的一套插图。

⑤ *Bibl.* 36。除此之外,还有许多的版本与意大利语译本。

尔德看来,自己已经完全有资格蔑视那些中世纪最有声望的前辈,称他们为“下层平民和不可靠的作家”。^①

值得注意的是,在薄伽丘的《诸神谱系》出版之前,中世纪神话描述的核心地区是远离地中海直系传统的爱尔兰、法国北部以及英格兰等地,由古典文化传给后世的最重要的史诗主题“特洛伊组诗”[Trojan Cycle]的研究中心地也是这样,它的第一部权威性的中世纪修订本《特洛伊传奇》[*Roman de Troie*]被视为出生在布列塔尼[Brittany]的贝努瓦·德·圣莫尔[Benoit de Ste. More]的作品,曾被一再删繁就简,译为拉丁语系的其他各种方言。我们可以这样说,前文艺复兴运动的中心在普鲁旺斯地区[Provence]与意大利,它们无视古典主题,但却对古典母题表现出极大兴趣;与此相反,前人文主义运动[proto-humanistic movement]的中心在欧洲北部地区,它们无视古典母题,但却对古典主题表示出极大热情。彼特拉克在描述罗马祖先的诸神时,不得不参照某位英国人编写的神谱纲要;而15世纪为维吉尔的《埃涅阿斯纪》[*Aeneid*]绘制插图的意大利插图画家们,也不得不借助于《特洛伊传奇》的写本及其转抄本中的插图;要理解真正的文艺复兴运动,这是我们必须铭记在心的重要事实。早在维吉尔史诗附上插图之前,这些曾为非专业的贵族们爱不释手的书籍就已经画有许多插图,它们不仅供学者与学生们阅读,而且还引起了专业插图画家们的注意。^②

我们很容易理解,11世纪末试图将这些前人文主义原典转译为图像的画家们不得不采用与古典传统完全不同的方式来表现这些形象。其中最早也最说明问题的例子是根据莱米吉乌斯的《马

① 吉拉尔德, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 153: “*Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis*”[根据阿尔贝里库所述的情况,在我看来,那位作者是下层平民和不可靠的作家]。

② 在6世纪的“维吉尔传奇”[*Vergilius Romanus*]和15世纪附有插图的维吉尔之间,带插图的《埃涅阿斯》写本只有两部。它们是那不勒斯国家图书馆 cod. olim Vienna 58(我是在 Kurt Weitzmann 博士的帮助下获知此书的。此外,博士还允许我复制了一幅10世纪写本插图,本书图12,表示感谢)和 Cod, Vat, lat, 2761(参照 R. Förster, *Bibl.* 95; 14世纪)。但两书的插图都十分粗糙。

尔蒂厄努斯·卡佩拉评注》[*Commentary on Martianus Capella*]的记述来描绘古典诸神的小画。这幅小画可能是在1100年前后由雷根斯堡派[the School of Regensburg]绘制的(图13)。^①画中的阿波罗乘着农家马车,手持美惠三女神[Three Graces]胸像组成的花束。画中的萨图恩与其说是奥林匹克众神之父,还不如说是罗马风式门窗侧壁上的形象。朱庇特的鹫就像福音书作者圣约翰的鹰和圣格列高利[St. Gregory]的鸽子一样,头上带有小小的光环。

再现传统与原典传统之间的对立尽管极为重要,但仅仅如此,还不足以说明中世纪盛期艺术中所独具特征的古典母题与古典主题之间的奇妙分离。即使再现传统在古典图像的某个领域被传递下来,但是,一旦中世纪人获得了一种完全属于他们自己的独立风格之后,他们就会有意识地放弃这种再现传统,转而采用一种完全非古典特征的再现方法。

首先,我们可以从基督教主题表现中偶尔出现的古典图像找到这一转变过程的事例,它们包括常见于殉教场面的异教偶像,^②以及《耶稣受难图》中的太阳与月亮的拟人像。与卡洛林王朝象牙雕刻中“四马太阳车”[*Quadriga Solis*]和双马月亮车[*Biga Lunae*]这些纯古典类型的表现不同,^③在罗马风式与哥特式艺术中,这些古典类型均被非古典类型所替代。由于偶像是异教信仰的典型象征,所以它比其他形象更长久的保持着古典的外形。但在数世纪的岁月流逝中,这些偶像还是逐渐销声匿迹了。^④其次,更重要的事例是,曾经在古典晚期原典插图出现过真正古典图像。作为视觉范本,它们给卡洛林王朝的艺术家们很大帮助。这些原典包括泰伦斯[Terence]的喜剧,夹杂在拉巴努斯·毛鲁斯的《万有之书》[*De Universo*]中的若干原典,普鲁登提乌斯[Prudentius]的《灵

① Clm. 14271, *Bibl.* 238, p. 260 中的插图。

② 在修订版中,“殉教场面……异教偶像”一句,被改为“《乌特勒支诗篇》[*Utrecht Psalter*]中的自然力量的拟人像”。——译注

③ 见 Goldechmidt, *Bibl.* 117, VOL. I, PL. XX, 40. *Bibl.* 238, p. 257 中的插图。

④ 在修订版中,在“偶像……逐渐地销声匿迹”处改为“自然拟人像有消失的倾向,只是殉教场面中经常出现一些异教偶像,因为它们是异教最典型的象征,所以比其他图像更持久地保持着古典外观”。——译注

魂的争斗》[*Psychomachia*]，和包括天文学在内的一些科学论著。在天文学专论中，神话的各种形象不仅出现在星座中，例如仙女座[Andromeda(安德洛墨达)]、英仙座[Perseus(珀耳修斯)]和仙后座[Cassiopea(卡西俄珀亚)]，而且还出现在其他的星体中，例如土星[Saturn(萨图恩)]、木星[Jupiter(朱庇特)]、火星[Mars(玛尔斯)]、太阳[Sol]、金星[Venus(维纳斯)]、水星[Mercury(墨丘利)]和月亮[Luna]。

在所有这些例子中，我们可以观察到以下事实，为卡洛林王朝的写本制作插图的工匠对这些古典时期形象忠实但却笨拙的模写，使它们以各种变异的形式延存下来。但最迟是在13—14世纪，这些古典形象已完全被抛弃或被不同的形象所取代。

在9世纪天文学原典的插图中，英仙座(珀耳修斯)、武仙座(赫刺克勒斯)以及水星(墨丘利)等神话人物具有纯粹的古典服饰，^①同样，出现在拉巴努斯百科全书中的异教诸神也是这样。^②出现在拉巴努斯著作中的这些笨拙形象显然不只是根据原典的描述胡乱挥就的，相反，它们是依据再现传统与古典原型一脉相承的(图40、69)。那些形象之所以笨拙，主要是由于11世纪复制的今已佚失的卡洛林王朝的写本的写手力不胜任的缘故。

但是，在几个世纪之后，这些真正的古典形象被遗忘了，取而代之的是一些很难被现代人视为古典诸神的形象，它们中的一部分是新的创造，一部分源于东方。例如维纳斯成了手挥琴弦，或嗅着玫瑰花香的时髦少妇，朱庇特成了拿着手套的法官，墨丘利成了年迈的学者或是大主教(图14)。^③直到文艺复兴真正开始之后，朱庇特才恢复其古典宙斯[Zeus]的外观，墨丘利也重新获得了古典赫耳墨斯[Hermes]的青春美貌。^④

① 在修订版中，增加牧夫座[Bootes]和它的图像。——译注

② 参照 A. M. Amelli, *Bibl.* 7。

③ 见 Clm. 10268(14世纪), *Bibl.* 238, p. 251 中插图。除此之外，还有基于斯科提斯[Michael Scotus]原文的其他插图。关于这些新类型的东方来源，见同书 p. 239ss. 和 F. Saxl, *Bibl.* 296, p. 151ss.

④ 关于这一复兴(复兴加洛林王朝与希腊古风原型)的有趣前奏，见 *Bibl.* 238, p. 247, 258。

这一切表明,当再现传统中断时,古典主题与古典母题的分离是很自然的,但在再现传统得以延续时,这种分离也依然存在。古典形象的形成当然需要古典主题与古典母题的融合,在迫切希望与古典同化的卡洛林王朝,对古典图像的模写一直没有间断。然而当中世纪文化刚达到它的顶峰,古典图像便被抛弃了,直到意大利的15世纪,它才得到复兴。在经过一段可称为“零时”的时期之后,古典主题与古典母题才重获统一,这正是文艺复兴所固有的特权。

根据中世纪人的思想,古典古代既是相距遥远的往昔,同时又是如此强烈的现在,以致无法把它作为一个历史现象来看待。一方面,古典传统似乎从未中断地传承至今,对此,我们可以从下列事实得到印证:德意志皇帝被认为是凯撒[Caesar]与奥古斯都[Augustus]的直接继承人;语言学家将西塞罗[Cicero]与多纳图斯[Aelius Donatus]视为祖先;数学家将他们的祖先一直追溯到欧几里德[Euclid]。另一方面,人们又感觉到异教文明与基督教文明之间横隔着一条难以逾越的鸿沟。^①这两种倾向还无法取得平衡,从而使人们产生了一种历史的距离感。在当时的许多人看来,古典世界就像同时代的异教东方世界一样,神秘遥远,仿佛童话国度。正是在这种情形中,维拉尔·德·昂内库尔[Villard de Honnecourt]才将罗马人的古墓称为“撒拉逊人的坟墓”[*la sepulture d'un sarrazin*],将亚历山大大帝[Alexander the Great]和维吉尔视为东方的魔术师。在另一些人看来,古典世界有着极高价值的知识,是探索传统习俗的最终源泉。但是,还没有一位中世纪人将古典世界的文明视为自身完满的知识体系,是属于过去、与当今时代遥相睽隔的某种现象。也就是说,中世纪人从未将古典文明视为有待研究,并在可能情况下重新复兴的文化宇宙,而是把它看成一个奇迹仍依稀可辨的世界和一个知识的宝藏。经院哲学

① 相同的二元论,是中世纪对于 *aera sub Lege*[律法时代]的特有态度。“犹太教堂”用瞎子来表现,它还与“黑夜”、“死亡”、恶魔和有害动物联系在一起。但另一方面,犹太预言家们又被视为由“圣灵”赋予灵感的人,旧约中的人物被尊崇为基督的祖先。

家可以利用亚里士多德[Aristotle]的许多概念,并将它糅合到自己的体系之中;中世纪的诗人也能够随心所欲地借鉴古典时期作者的诗句,但在整个中世纪,还没有人以古典语文学为研究对象。如上所述,虽然艺术家们可以从古典浮雕和古典雕像中采撷某些母题,但没有一位中世纪人想到古典的考古学。正如中世纪不可能阐述近代的透视法体系,即在明确双眼与对象存在一定距离的认识基础上,使艺术家为视觉对象建立起综合统一的图像,同样,中世纪也不可能发展出近代的历史观念,即确认现在与过去的知识距离,在此基础上建立起融通古今的综合统一的概念。

我们不难理解,虽然古典母题与古典主题属于一个整体,但在一个不能也不愿认识这种整体的时期,实际上是不会去保持它们两者的统一的。一旦中世纪建立起自己的文明标准,找到自己的艺术表现方法,他们便再也不可能欣赏或试图理解任何一种与当时世界现象之间没有共同性的其他现象。对中世纪盛期的人们来说,如果我们将美丽的古典雕像放在他们面前,声称这就是圣母马利亚,或者将提斯帕描绘成坐在哥特式墓石旁的13世纪的少女,他们也许还能够欣赏。然而,^①如果使身着古典服饰的提斯帕恢复坐在古典陵墓旁的古典姿态,那么它就超越了观赏者们的认知范围,成为一个考古学的复制品了。在13世纪,古典文字仍被人视为“异类”之物,就连卡洛林王朝的《莱顿拉丁写本》[*Cod. Leydensis Voss. lat., 79*]中用优美花体大写字母[*Capitalis Rustica*]书写的解说文字,也被改为棱角分明的盛期哥特式文字[*High Gothic Script*],以便缺乏学识的读者翻阅。

然而,人们无法理解古典主题与古典母题的内在“一体性”,不仅是因为缺乏历史感觉,而且还在于基督教中世纪与异教古典时代的情感差异。在希腊的异教思想中——至少是反映在古典美术中的希腊异教——人是肉体与灵魂的统一整体。但在犹太基督教[Jewish-Christian]的观念里,人是被有力地甚至是奇迹般地与不死灵魂结合在一起的“土块”。根据这一观点,即使接受希腊、罗马美

^① 在修订版中,作者在此插入了这样一句:“具有古典形式和古典意义的维纳斯或朱诺[Juno]都是令人忌讳的异教偶像。”——译注

术中令人赞叹的、表现有机之美和动物性情欲的艺术形式,也只能限于被赋予超有机性、超自然意义的场合,也就是说,只有在它们有助于阐释圣经与神学主题之后,才能被接受。相反,在世俗领域,这些公式得由其他公式取代,使之符合中世纪宫廷的文雅气氛和程式化情感,例如,那些疯狂爱恋与残酷打斗的异教诸神与英雄们被改造成成为时髦的王公淑女,其外表与行为都与中世纪的教会生活准则协调一致。

在出自 14 世纪《奥维德的道德寓意》的一幅插图中,“诱拐欧罗巴”的主角毫无情欲地亢奋(图 15)。^① 欧罗巴[Europa]身着中世纪晚期的衣裳,就像喜爱清晨溜马的年轻女性那样,骑着一匹温顺的小公牛。而同样装束的女伴们则成为一小群安静的旁观者。当然,她们理应发出痛苦的呼唤,但她们没有那么做,至少让我们觉得没有那么做。因为这位插图画家无法将感官情欲视觉化,或者他原本就无意于此。

有一幅丢勒[Albrecht Dürer]的素描,可能是他第一次在威尼斯逗留期间仿自意大利原型的(图 16),它强调了中世纪作品中所没有的情感活力。丢勒的《诱拐欧罗巴》依据的不是将公牛视为基督,将欧罗巴看作人类灵魂的散文原典,而是奥维德[Ovid]本人的异教诗篇,后来它在安杰罗·波里齐亚诺[Angelo Poliziano]的两节优美诗句中获得新生:

你可以赞美
因爱情力量而变为美丽牡牛的朱庇特,
他载着优美而惊恐的负荷在奔走,^②
她那美丽的金发在风中飞扬,
风将她的衣裳扯向后方。
她一手抓着牡牛的角,一手扶在它的背上。
她双脚上提,似乎害怕大海,^③

① 见里昂市立图书馆,ms, 742, *Bibl.* 238, p. 274 中的插图。

② 修订版插入“她将脸转向无法回返的岸边”。——译注

③ 修订版改为“她双脚提起,仿佛害怕大海弄湿她的脚”。——译注

因痛苦和恐怖而曲身。
她徒然地向亲爱的伙伴呼喊，
她们仍然留在鲜花盛开的岸边。
每个人都在呼唤“欧罗巴回来”，
整个海岸都在回荡“欧罗巴回来”，
而牡牛却环顾回望，^①不时地吻着她的脚掌。^②

丢勒的素描使这些感官性很强的描述获得了生命。欧罗巴踞蹲的姿态、飘舞的头发，因风扬起衣服而显露的优美躯体，她双手的姿态，牡牛偷偷回头的动作以及海岸边悲鸣的同伴，都得到忠实而栩栩如生的描绘。另外借用 15 世纪一位意大利著作家的话，海滩本身也由于各种 *aquatici monstriculi* [水中怪物] 发出沙沙的细

① 修订版加入“或是奋勇前游”。——译注

② 见 F. Lippmann, *Bibl.* 196, nr, 456 以及 *Bibl.* 238, p. 275 中插图。波利齐亚诺的诗(《武功歌》[*Giostra*] I, 105、106)如下：

*Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento auverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.*

*Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi?*

声,而森林之神萨堤罗斯[Satyrs]则向诱拐者送上欢呼。^①

这一比较可以说明:与中世纪古典倾向的大量零星复苏不同,古典主题与古典母题的重新统一构成了意大利文艺复兴的特征,这种重新统一不仅仅是一个人文主义的事件,而且也是一个人类的事件。正是由于这个最重要的因素,文艺复兴才被布克哈特[*Jacob Burckhardt*]和米什莱[*Jules Michelet*]称之为“世界与人的两大发现”。

另一方面,这种重新统一显然不可能是对古典往昔的简单回归,这是不言自明的。从古典到文艺复兴之间的这段时期已经改变了人们的思想,使他们再也不能变成异教徒。这段时期也改变

① 对神话题材感兴趣的艺术家得常常依靠用本国语写作的同时代作家,这是很自然的事。波利齐亚诺的影响是显而易见的,比如,在波蒂切利的《维纳斯的诞生》、拉斐尔的《该拉特亚》以及意大利北部再现俄尔甫斯的画中(见 *A. Springer*,《拉斐尔和米开朗琪罗》[*Raffaël und Michelangelo*],第二版,莱比锡,1883年,第II卷,第57页起; *Warburg*,见前注,第I卷,第33页起,第II卷,第466页起)。我们也没有必要把丢勒的欧罗巴素描中的许多小海兽(如果确实要为它们找到文字对应的話)追溯到卢奇安和摩斯科斯[*Moschus*]。我们用不着去找其他例证,只需援引一段对一件想象中的古典浮雕的轻快描述就行了,这段描述见于《梦中爱的争斗》[*Hypnerotomachia*], for DIIv. “... offeriuase ... caelatura, piena concinnamente di apuatice monsticuli, Nell' aqua simulata & negli moderati plemmyruli semi-homini & foe-mine, cum spirate code pisciculatis. Sopra quelle appresso il dorso acconciamente sedcano, alcune di esse nude amplexabonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali Tibicinarii, aliri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle extranee Bige sedenti dagli perpeti Dephini, dil frigido fiore di nenupharo incoronati. ... Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate copie. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano.”(缩略词已被补全,并改用现代标点)。在 *Colonna* 所用的迷人的雅俗混合语可以被理解和翻译的范围之内,这段话大致可译为:“那里为眼睛提供了……一尊浮雕,上面和谐地布满了小小的水怪。在模拟的水和轻盈的浪花中[可以看到]一些长着卷曲鱼尾的半男人和半女人。水怪优雅地附坐在他们身上,贴着他们的背,有些裸女与水怪相互拥抱。有些在吹笛子,有些在演奏奇思幻想的乐器。另外一些坐在奇怪的战车上,由灵活的海豚拉着,海豚的头上冠着素净的睡莲花……有些捧着形状各异的装满水果的花瓶和满得溢出来的丰饶角。有些用鸢尾花或 *barba silvana*[意为森林之花]的枝条相互打逗……”——此注据修订版增补,译注

图像学研究

了人们的趣味与创造倾向,使他们的艺术不可能是希腊、罗马艺术的单纯再生。他们得去追求一种新的表现形式,一种无论从风格上,还是从图像志上,都既不同于中世纪,也不同于古典,但又显示着与其联系和借鉴的崭新形式,而阐明这种创造性的解释过程,正是下面几章的目的。

II 皮耶罗两组绘画中的人类早期历史

皮耶罗·迪·科西莫[Piero di Cosimo](1461 - 1521)不是所谓的“大师”，但却是极有魅力、引人兴致的画家。除了在老师科西莫·罗塞利[Cosimo Roselli]带领下为装饰西斯廷教堂而去罗马作短期旅行之外，他一生似乎都在佛罗伦萨度过。正因为如此，如果排除其早期作品中清晰可见的西尼奥雷利[Luca Signorelli]的影响，他的风格则扎根于佛罗伦萨的传统之中。

但是，在佛罗伦萨派的画家中，皮耶罗非常独特，这位极具想象力的发明者，同时还是一个善于观察、令人惊叹的现实主义者。大胆组合的几组裸体像，不仅预示后来手法主义者的风潮，而且还给米开朗琪罗留下了持久的印象。另一方面，他对动物、植物“灵魂”的“移情”的关注，对光和大气色调的细腻感觉，也给他的绘画增添了北方艺术的风韵。与同时代许多其他佛罗伦萨画家们不同——其中最典型的的就是波蒂切利[Sandro Botticelli]，人们认为他们俩的风格正好相反——他是一个真正的色彩画家，而不是一个素描作者。他对事物的表面质感比对事物的抽象形态更为敏感，其作品的基础不是线性图案，而在于色彩的“色调”。浮现于深灰色云层背景上的明亮轮廓，直耸天际的神奇树木，密林森莽的暗淡微光，温暖湖面上的淡蓝薄雾，洒满广阔景色中的强烈阳光，都是令他着迷的生动现象。为了捕捉这些现象，他创造出令人惊讶而顺应变化需要的技巧。在某些方面，这些技巧与同时代佛兰德斯与威尼斯画家的技巧有些相似，似乎带有纤细的光泽；而另一些方面，又类似于 17 世纪巴洛克画家和 19 世纪印象主义者，不拘细

节,鲜艳活泼,并带有几分狂放。

然而,虽然他拥有上述各种技巧,但如果皮耶罗的绘画内容不像他的风格那样不同凡响,就无法说明从他画中溢出的神奇魅力。本章所论,正是皮耶罗绘画的内容。

1932年,康涅狄格州哈特福德[Hartford]的华兹沃斯学园[Wadsworth Athenaeum]收藏了皮耶罗最早期的一幅作品。一般认为,此画是表现许拉斯[Hylas]与水中仙女[Nymph]的神话故事(图17)。^①有人对这一解释提出若干异议。根据神话志资料的记载,^②许拉斯是赫刺克勒斯所宠爱的美丽少年,曾伴随他参加阿耳戈号的远征。在普罗蓬提斯[Propontis]的密西亚[Mysia]附近,赫刺克勒斯与许拉斯一起离船,进入森林。根据其他一些作家的记述,还包括忒拉蒙[Telamon]。赫刺克勒斯由于力大无穷,把船桨划断了,他要找一棵树,做支新船桨。而许拉斯要为晚餐汲水,与其他人在林中分手。可是,当许拉斯来到阿森尼乌[Ascanius](一说丘斯河[Cius])河边时,水中的精灵们爱上了他的美貌,把他拖入河中,住在清澈的水晶宫中。许拉斯再也没有露面,赫刺克勒斯为了寻找他,在空荡荡的森林中四处奔走,徒劳地呼喊着他(当地的一种祭祀仪式就始于此时,仪式中伴有对迷途青年发出的庄严而悲痛的呼声: *ut litus "Hyla, Hyla" omnesonaret* [岸边传来“许拉斯,许拉斯”的回声])。^③

那么,如果对这一主题进行艺术解释,我们当然期待着从中发现以下特征,这些特征在所有表现许拉斯神话的作品中都可以见

① 参照 A. E. Austin, Jr., *Bibl.* 16。此外,参见 R. van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, p. 346, fig. 237 和 L. Venturi, *Bibl.* 375, PL, CCXVII。两书都附有详细的参考文献。

② 参照 Roscher, *Bibl.* 290, 'Hylas' 条目,以及 L. G. Gyraldus, *Hercules*, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 578。

③ 维吉尔《诗选》[*Ecl.*], VI, 44。所以,希腊短语 τὸν ἄγλαν χραυγαζειν 意为“竭尽全力的无用努力”或“尝试不可能之事”。

到。^① 首先,应当有一个水瓶或者类似容器,它表示许拉斯汲水的工具;其次,水在背景中占有重要位置;第三,水中精灵的多情挑逗;第四,许拉斯的奋力抗争。

华兹沃斯画中没有这些特征的任何表现。没有水瓶,没有水罐。场景是鲜花盛开的牧场。左侧背景中的流水是与主题无关的纯粹“风景母题”。六位少女也没有显示出丝毫爱慕的冲动。她们中有的在采花,有的与爱犬散步。然而,这平和宁静的氛围被突然打破,意外变故的惊吓使得画面右侧二位少女将满襟鲜花撒落在地上。这六位少女中,左侧一人停下步子,表情惊愕;右侧的一位少女虽然撒落了鲜花,但表情却颇为怪异。她旁边的少女正用怜悯的表情望着少年,而画面中央充满母爱的少女正帮助跌倒的年轻人起身。如果这个青年是许拉斯,她们应当将他拖入水中。

毫无疑问,我们见到的画面是一种惊奇的、友好的、宜人的景象,而不是悲剧性的激情。同样,少年那奇特的双腿和扭曲的姿态仿佛“跛足少年”,^②不像一位英雄的宠孩。他显然因遭遇意外变故而不知所措,但还未严重到欢意荡然。在古典神话中,与这些表现相吻合的故事只有一个:那个神祇天生不幸,而且命运多舛,他生性幽默善良,具有发明天赋,是异教万神殿中可笑,同时也是最可爱的人物。这个故事就是“伏尔甘[Vulcan]的坠落”,或者更确切说是“伏尔甘的发现”。

几乎所有的古典作家们都提到伏尔甘(希腊神话中的赫淮斯托斯[Hephaistos]),说他被“从奥林匹斯山上扔下”,并在很长的时间内不许重返众神的宫殿。这些传说的细节不尽相同,有人说他被放逐时还是孩子,有人说他已经成年,还有些资料没有提到他的确切年龄。根据一些作家的记述,他的坠落导致了众所皆知的跛足;另外一些人说,这种跛行导致了他的坠落,因为他的双亲讨厌他天生僵硬的膝盖,所以才决定将他放逐,干脆扔下奥林匹斯山。他们

① 参照 Roscher, *Bibl.* 290, ‘Hylas’ 条目。参见 *Bibl.* 151, PL. 224。

② A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 6.

还提到他在大海或楞诺斯岛[Lemnos]找到了暂时的躲避所。^①然而,直到中世纪和文艺复兴时期,才有了一种统一的说法,大意是,母亲厌恶伏尔甘的残疾,在他还是孩子时,将他从奥林匹斯山上“猛然投下”。落在楞诺斯岛上的伏尔甘得到岛上居民的厚待,受到很好的抚养。^②

这个神话故事才是皮耶罗·迪·科西莫绘画的真正主题。由于僵直的左膝,年轻的伏尔甘被扔到六位少女采摘鲜花的草地上。作为一个神,他毫发无损,但还是头晕目眩,无法站立。在这幅画中,我们可以看到他的意外出现,笨拙的躯体,莫名其妙的表情以及孤立无援的处境,这些因素的结合使我们能够理解少女们的各种心理反应,她们或莫名惊诧,或充满怜悯,或快意渐失,还有画面主要人物身上的母爱本能的觉醒。

但画中的一个细节与伏尔甘的故事不相吻合。为什么“楞诺斯岛的居民”不是男女混杂的一群人,而只有仙女般的六位少女。她们很容易让人想起水中精灵。因此,尽管描绘许拉斯神话的那种解释让许多人“有点奇怪”,但至今仍无人提出异议。^③

我们无需求助“艺术上的破格”或“画家古典教养不足”等弥补矛盾的借口,只需回顾一下第一章概述的古典时期之后神话志发展的曲折过程,就可以用纯粹语言学的方法对这些仙女作出说明。

我们曾经说过,文艺复兴初期的古典神话知识大多来自于古典时期之后的资料,而这些资料在不得不论述伏尔甘年轻时的奇遇时,又大多依据塞尔维乌斯[Servius]的《维吉尔评注》[*Commentary on Virgil*]。我们在此书中找到这样几行文字:*qui*(即 *Vulcanus*) *cum de formis esset et Juno ei minime arrisisset, ab Jove praecipitatus*

① 参照 Roscher, *Bibl.* 290, ‘*Hephaistos*’ 条目,吉拉尔德, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 413, 以及 H. Freudenthal, *Bibl.* 99。

② 参照下文引用的段落。

③ A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 5, 以及 P. Schubring, *Bibl.* 309, p. 411, 都注意到这些少女不是水中精灵,而是陆地上的仙女。他清楚地辨认出画面中央的少女正在帮助少年起身,但没有对作品主题提出疑问。

est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintiiis.^① 大意是：“他被朱庇特突然扔到楞诺斯岛上。因为他生来残疾。朱诺[Juno]无法忍受。他在那里受到森提人[Sintii]的养育。”这些“森提人”（荷马[Homer]称之为Σίντοι, 或者Σίντιες άνδρες）^②在拉丁文献中从未出现过,因此,中世纪的著作家与注释者们对此颇感困惑。正因为如此,塞尔维乌斯的《评注》的写本与印刷本以及依据此书的中世纪其他论著有各种各样的不同读解方式。有人认为它毫无意义,有人竭力使这个段落易懂。解读之一是“他在那里被苦艾所养育”[*Illic nutritus absintiis*^③(或为 *absinthio*)^④]。另一解释是：“他在那里被猿猴所养育[*Illic nutritus ab simiis*]。”^⑤最后的第三种解释为“他在那里被仙女所养育[*Illic nutritus ab nimphis*]。”^⑥

如果皮耶罗·迪·科西莫是在表现伏尔甘生平中的这一事件,那么他只能从这三种解释中选择其一。也就是说,他也许会表现伏尔甘采用素食者食用的一种特殊食物;或者表现他正受到猿猴的热情教育;或者表现他成为仙女们母爱的对象。如果科西莫采取了第三种解读,我们无权指责他。

薄伽丘采取了 *ab simiis*[被猿猴]的解读方式。^⑦ 说句题外的话,这可以解释费拉拉城的斯基法诺亚宫[Palazzo Schifanoia]的伏尔甘壁画里为何会出人意料地出现猿猴。^⑧ 但薄伽丘是一位谨慎

① 塞尔维乌斯的《维吉尔评注》[*Comm. in Verg. Eclog.*], IV, 62。

② 荷马《伊利亚特》[*Ilias*], I, 594。

③ 塞尔维乌斯《维吉尔评注》, *Bibl.* 314, fol. 7. col. 2。

④ 引自《神谱 II》, 根据 Bode, *Bibl.* 38, VOL. II, p. 44 引用的梵蒂冈写本。

⑤ 引自《神谱 I》, 根据 Bode(上引书)所引用的梵蒂冈与沃尔芬比特尔[*Wolfenbüttel*]的写本。塞尔维乌斯《维吉尔评注》, *Bibl.* 315, fol. 18V。

⑥ 塞尔维乌斯《维吉尔评注》, Bode(上引书)引用的沃尔芬比特尔的写本, cod. 7. 10. Aug. 815。

⑦ 薄伽丘《诸神谱系》, XII, 70。

⑧ 参照 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. II, p. 641。在这里, Cybele 湿壁画中出现的“空凳”亦可以用同样的方法加以解释。*Sedes fingantur* 取代了 *Sedens fingatur*, 即“她坐着被描绘”成了“座椅被描绘”。

而又富有想象力的作家,不得不设法对猿猴这一来历不明者加以说明。他说,就像人类模仿自然行为一样,猿猴可以在模仿人类行为这一点上与人类作比较。那么,人类又如何模仿自然呢?人类是使用各种技艺来模仿自然。因为按照亚里士多德的定义,τέχνη(技艺),意味着“像自然的活动那样活动”。但在使用各种技艺时,人类需要火。而伏尔甘恰恰是火的拟人像。在薄伽丘看来,伏尔甘被猿猴发现并养育的故事,可能正是这一事实的隐喻表现:即人类只有在发现火,并掌握了它的燃烧与持续之后,才可能在技艺与生产上发挥他的天赋。“*Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse*”;这句话的意思是,“通过他的技艺与天赋,人类努力用各种方法模仿自然。对这些工作而言,火的作用至关重要。因此不难想象,猿猴也就是指人类,他们养育了伏尔甘,也就意味着培育了火”。

在这段论述之后,薄伽丘还赞美了火的各种力量。^①他说:伏尔甘不仅是“服侍于朱庇特的铁匠”和“各类制品的制作者”,而且更是人类文明的创造者。正是由于“伏尔甘的养育”,即有意识的维持火种,才导致最初社会组织的形成以及语言的发明与住房建造。为了证明这一点,薄伽丘原封不动地引用了维特鲁威[Vitruvius]的某些章节:“很久以前,人类像野兽一般生活在森林与洞窟中,吃生食维持生命。其中某地的茂密树木因暴风雨而剧烈晃动,树枝摩擦,产生火花,在场的人们受到惊吓,四处逃散。等

① 薄伽丘亦曾引用塞维利亚的伊西多尔美丽而充满热情的诗句:*Nihil enim paene quod non igne efficiatur ... igne ferrum gignitur et domatur, igne aurum perficitur, igne cremato lapide cementa et parietes ligantur ... stricta solvit, soluta restringit, dura mollit, mollia dura reddit*[事实上,一切事物都来源于火。……火产生了铁,让它驯服。火创造了金子。用火烧热的石头连接石材与墙壁。……火还分解了结合在一起的东西,或使分解的东西再次融合。它使坚固的东西变软,让软的东西变硬]。

风暴平息后，他们又聚集在一旁，发现火的温暖使身体舒适，于是将木块投入火中，保存了火种。然后又召唤同伴，一面用手势指示着火焰，一面向他们说明利用火的方法。在这一群体中，人们用强弱不等的气息发出声音，在经过了长年累月的使用之后，习惯了某个偶然的音节，于是给常用事物起名，并在某个偶然机会中开始说话，从而产生了相互对话。在发现火之后，人类找到了伙伴，形成集团，开始相互间的交流。许多人集中居住在一个地方。由于天生具备优于其他动物的才能，他们不再前屈，而是直立行走。他们可以仰望深邃的宇宙星辰，可以用自己的手指轻而易举地处理他们想干的事情。在这样的社会中，有人用树叶盖屋顶，有人在山麓挖洞窟，有人模仿燕巢的构造，用泥和树枝建造可供自己居住的地方。还有人搭起窝棚，并处心积虑地发明创造。人们建造起房屋，并日复一日地改进它们。”^①

由于薄伽丘将维特鲁威的这段长文插入他的著作《诸神谱系》，他就为一种学说增添了权威，那种学说不仅是非基督教的，而且还是反宗教的。这样，他不得不用近乎于调侃的口吻辩解道，这位优秀的罗马作家显然对圣经一无所知。如果维特鲁威知道圣经，他应当注意到亚当是完全不同的另一个语言发明者，他给所有事物命名，^②该隐[Cain]不仅建造了一所房子，而且还建造了一座完整的城市。^③ 这位“优秀的罗马作家”的教诲显然带有伊壁鸠鲁式进化论的特殊烙印。这一学说在卢克莱修[Lucretius]《物性论》[*De Rerum Natura*]第五书^④中得到了明晰的解释。在这部著作

① 维特鲁威《建筑十书》[*De Architectura Libri decem*]，II，1。上述译文引自 A. O. Lovejoy 及 G. Boas, *Bibl.* 201, p. 375。拉丁文原文亦为同书所收录。维特鲁威的写本在被波焦·布拉乔利尼[Poggio Bracciolini]于 1414 年著名“发现”很早之前，就已被人使用，薄伽丘正确的长篇引文就是一个证据(参照 J. v. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 219)。但耐人寻味的是，要“认识”这项遗产的真正价值，必须具备“文艺复兴的精神”。

② 《创世记》第 2 章第 19 节。

③ 《创世记》第 4 章第 17 节。

④ *Bibl.* 201, p. 222.

中,人性不再是神的创造,也不受神的支配,只是人类自然的发展与进步。

在古人开始猜测人类原始生活的最初时期,有两种截然不同的观念。其中之一是“软性的”、由赫西奥德[Hesiod]阐述的肯定性的原始主义,它将存在的原初形态描绘成“黄金时代”。接踵而来的其余时代,不过是从“恩典”滑向“堕落”的被延长的连续阶段;另一种是“硬性的”或称之为否定性的原始主义,存在的原初形态被想象成彻头彻尾的兽性状态,但同时认为,人类可以凭借技术和知识的进步,幸运地摆脱它们。^①

这两种观念都是在文明生活的基础上对古代所作的精神抽象,但它们的抽象方向却截然相反,在“软性的”原始主义的想象中,人类早期历史就是从文明生活中剔除所有可恶或可疑现象的状态,而在“硬性的”原始主义看来,人类的早期历史状态,就是对舒适与文明成就的一概摒弃。“软性的”原始主义将世界的最初状态理想化了,因此,它融合了对人类的生命与命运作宗教性解释的观念,尤其是融合了“原罪”的各种观念。而恰恰相反,“硬性的”原始主义在重构世界最初状态时也许是现实主义的,因此,它与理性主义甚至唯物主义的哲学模式颇为契合。根据这种哲学,人性起源被

① 关于“软性的”与“硬性的”原始主义[‘soft’ and ‘hard’ primitivism]的使用方式以及原始主义概念的一般性问题,我一定请读者参考 Lovejoy 与 Boas. *Bibl.* 201。当然,在古典后期的著作中,这两种对立的观念的确一再相互融合。在《变形记》的开头,陶醉于赫西奥德式“黄金时代”(I, 89)美丽梦境中的奥维德,显然对描述“比月亮更为古老”的阿卡狄亚人[Arcadia]生活——更不用说他在一种缺少文明的环境中的处境——缺乏热情(《岁时记》[*Fast.*], II, 289, 以及 *Bibl.* 201, p. 373 引用的《恋爱术》[*Ars Amat.*], II, 467)。与其他许多人一样,在朱韦纳尔[Juvénal]看来,尽管原始生活意味着穷困与粗野,但它也意味着道德的纯正(*Bibl.* 201, p. 71 摘引的《讽刺诗》[*Sat.*], VI, 1)。卢克莱修一再对人性的自律发展大加赞扬,但他对人类进步过程中潜藏的伦理危机并非一无所知。在他看来,这一进化的整体过程表现为某种起伏,其中包括以下若干阶段: 1. 远古的兽性; 2. 与技术成果,语言和社会生活同时兴起的人类文明(或许可以分为前期的青铜时代与后期的铁器时代); 3. 社会与伦理规范的衰退以及整体混乱; 4. 走向法制时代的新的复兴。

假定为基于人类天分的自然过程。人类文明始于火的发现。而此后的所有发展,完全可用逻辑方法加以解释。首先被假定的最初事件是自然发生的山林野火。据维特鲁威和普林尼[Pliny]^①的观点,火来源于被风撼动的树木摩擦;在狄奥多罗斯[Diodorus Siculus]看来,^②火来自于闪雷;而在卢克莱修眼里,^③火的产生是这两种现象共同作用的结果。然后,没有随他人逃跑的一个或几个男人勇敢地靠近野火。火使他感到舒适,于是他们便从燃烧的森林中取出火,决心让它按人们的意志永不熄灭。当人们聚居在一起后,相互理解就有了必要,从而促进了语言的发明。最后的探索结果是永久房屋的建造,家庭生活的确立,动物的饲养,技艺的发展(在这一场合中,目睹自然界物质熔解的过程,也启发了人工熔解的方法)^④以及一般社会秩序的确立。这就是启蒙哲学的古典代表们重新编织的图景。后来,这些描述又在文艺复兴艺术家们的手中转为图像,他们为维特鲁威的原典,也为当时依据维特鲁威的

① 普林尼《博物志》[*Nat. Hist.*], II, 111(107), 1。维特鲁威的注释者切萨里亚诺[Cesare Cesariano](*Bibl.* 379, fol xxxi)曾提到1480年米兰附近的火山爆发,“*per simile confricatione de venti come narra Vitruuio*”[与维特鲁威所说的一样,那是缘于风的摩擦]。切萨里亚诺对上述问题的注释(fol. xxx ss.)几乎算得上Lovejoy和Boas《原始主义文献史》的先驱:他引证的许多人中还有赫西奥德、维吉尔(《埃涅阿斯纪》VIII),奥维德(《变形记》I)、朱韦纳尔(《讽刺诗》VI)、西西里的狄奥多罗斯[Diodorus Siculus]以及歌颂比月亮更古老的阿卡狄亚人的斯塔提乌斯[Stattius](《发明》[*Thebais*], IV, 275, 引自 *Bibl.* 201, p. 380)。

② 引自西西里的狄奥多罗斯的《世界史》[*Bibliotheca*], I, 13, 引自 p. 43, N. 30。

③ 卢克莱修《物性论》, V, 1091:

Fulmen detulit in terram mortalibus ignem . . .

Et ramosa tamen cum ventis pulsa vacillans

Aestuat in ramos incumbens arboris arbor ,

Exprimitur validis extritus viribus ignis. . .

Quorum utrumque dedisse potest mortalibus ignem.

[正是雷电,第一次将火带给地上的人类。……还有,当枝叶繁茂的树在风中摇晃,压迫着邻近树枝的时候,火就被强烈的摩擦压挤出来……这都有可能给人类带来火]。

④ 卢克莱修《物性论》V, 1241。

教导所作的建筑书籍绘制了插图(图 19—23)。^①

但即使是彻底的唯物主义理论,其基础若不是宗教,至少也是神话的观念。因此,薄伽丘将维特鲁威的伊壁鸠鲁式的阔论插入到自己有关伏尔甘的篇章之中基本上是正确的,尽管那位罗马作家没有提到伏尔甘和任何其他神话人物。早在提倡进化论的哲学家关注火的文化意义之前,“火神”就在神话诗歌中被赞誉为“人类导师”。荷马式赞美诗这样歌唱道:“声音美妙的缪斯[Muse]歌唱着技巧出众的赫淮斯托斯。他与明眸的雅典娜[Athene]一起,向人类传授出色的技艺,那些凡人曾像野兽一般住在洞穴里。”^②在雅典赫淮斯托斯与雅典娜共有忒提斯[Theseion]神庙,分享盛大的锻冶祭祀[Chalkeia-Feast],被视为希腊文明的共同创造者,是所有优秀工匠的保护神,是柏拉图[Plato]所说的 φιλοσοφία[爱智慧]和 φιλοτεχνία[爱技术]^③的代表。如果说维特鲁威受恩于卢克莱修,同样,他也从欧赫墨洛斯[Euhemeros]的神即人之圣化的学说中获益良多,这些文献将赫淮斯托斯的名字与山火[Forest Fire]的理论清晰地联系在一起:“山中的一棵树被雷电击中,附近的森林发生了

① 最初的插图本维特鲁威 *Bibl.* 378 就有“火的发现”的插图 fol. 13,但它显然缺乏说服力。此图曾被 Prince d'Essling. *Bibl.* 86. II. Partie, VOL. III. I. p. 214 所复制,其主题(本书图 19)亦在科莫[Como]版本 *Bibl.* 379, fol. xxxi 中得到了最大限度的解释,并被用作以下译本,即 *Bibl.* 380, fol. 15 以及 *Bibl.* 382 的 fol. lxi(本书图 20)的范本。由于它们借用了拉斐尔的《帕里斯的裁判》(拉伊蒙迪 [Marcantonio Raimondi], 铜版画 B. 245)和丢勒的《逃亡埃及》[*Flight into Egypt*](木版画 B. 89),科莫本的构图得到了改进。关于维特鲁威各种版本以及意大利建筑论著的有用的文献目录,参见 G. Lukomski, *Bibl.* 203, p. 66 ss.

② *Bibl.* 201, p. 199.

Ἡφαιστον χλυτόμητιν αἰείσειο, Μοῦσα λίγεια,
Ὅς μετ' Ἀθηναίης γλαυχόπιδος ἀγλαὰ ἔργα
Ἀνθρώπους ἐδίδαζεν ἐπὶ χθονὸς οἱ τὸ πάροσπερ
Ἄντροις ναιετάασχον ἐν οὖρεσιν ἤντε θήρες.

③ 参照 Roscher, *Bibl.* 290, 'Hephaistos', V 条目。涉及柏拉图的文字,参见《克里提亚篇》[*Kritias*], 109C(此外,还可参照《法律篇》[*Leges*], XI, 120D、《普罗泰戈拉篇》[*Protagoras*], 321D 以及《克里提亚篇》, 112B)。在 E. C. Olsen 的演讲中,忒提斯神庙的雕像图像志亦按此解释。

火灾。此时，赫淮斯托斯（此处被认为是传说中的埃及国王）尽情享受了冬日里的暖意。火要熄灭时，他将木头堆在火上。这样，他一边让火燃烧，一边召唤别人来同享这种快乐。”^①

薄伽丘对伏尔甘所作的“维特鲁威式”的解释，为解读皮耶罗·迪·科西莫另一幅作品的图像志指明了方向。此画虽然不如前者有名，但也是一幅耐人寻味的作品，它原为苏格兰达尔凯斯的罗斯公爵[Lord Lothian in Dalkeith]所收藏，最近被收入渥太华市的加拿大国家美术馆（图 18）。^②

无论从风格或一般特征看，此画显然与上述“许拉斯”关系密切。两幅作品都绘于粗画布（这种画布，当时的收藏品目录称之为“tele”或“panni”），大小尺寸也几乎一模一样。哈特福德绘画的正面框内尺寸为 60×66.5 英寸，背面尺寸为 61.25×68.5 英寸。渥太华的背面为 61.5×65.5 英寸，当画布被蒙在画框上时，画面四周的边缘略被占去。

因此人们认为，这两幅画可能是一组。^③ 如果情况真是这样，而哈特福德的作品又被正确解释为《在楞诺斯岛发现伏尔甘》，那

① 这一资料来自于（西西里的）狄奥多罗斯的《世界史》I, 13: Γενομένου γάρ ἐν τοῖς ὄρεσι χεραυνοβόλου δένδρον χαί τῆς πλησίον ὕλης χαιομένης, προσελθόντα τὸν Ἥφαιστον χατὰ τὴν χειμέριον ὥραν ἠσθήσαι διαφερόντως ἐπὶ τῇ θερμασίᾳ, λήγοντος δὲ τοῦ πυρὸς ἀεὶ τῆς ὕλης ἐπιβάλλειν, χαί τούτῳ τῷ τρόπῳ διατηροῦντα τὸ πῦρ προχαλεῖσθαι τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους πρὸς τὴν ἐξ αὐτῶ γινομένην εὐχρησίαν。参照同书, v, 74。在这里，作者提到赫淮斯托斯教给人类的所有技术。

② 此画曾被认为是西尼奥雷利所作，但 A. Venturi, *Bibl.* 374, p. 69 (插图 fig. 39) 证明它是皮耶罗·迪·科西莫的作品。van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, p. 344 也提到此画，但两位权威都将它视为曾一度展出过的爱丁堡市国家美术馆的藏品。B. Berenson, *Bibl.* 30, p. 453 以及 *Bibl.* 31, p. 389/390 将此画的收藏地正确地记载为苏格兰达尔凯斯的纽巴特大厅 [Newbattle Hall]。

③ A. Venturi, *Bibl.* 374, p. 69 已经指出，“爱丁堡”的这幅绘画与当时属于 Benson 藏品中的所谓《许拉斯》“有若干点可以进行比较”。这一推测得到 C. Gamba, *Bibl.* 110 的确认。他还认为，这两幅绘画曾属于一套小型嵌板画，从而形成表现“*il formarsi dell'intelligenza humana*”[人类理性形成]的系列作品。

么另一幅画的主题当然也是“伏尔甘的故事”。实际情况的确如此,上述资料亦可以证明此画是在表现伏尔甘的故事。可以确定,渥太华的画是在描绘“作为工匠首领以及人类文明最初导师的伏尔甘”。

破解谜底的关键依然在背景。四个强壮的工人正在搭建原始房屋的框架。虽然他们已经拥有钉子、铁锤和锯子等工具,但树木依然不是方木,而是原木。这与维特鲁威和许多文艺复兴继承者们所说的人类文明初期的“技术阶段”是吻合的。*Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerunt* [首先,他们竖起粗大的原木,用藤蔓将它们捆绑在一起,最后用泥完成墙壁]。画面忠实再现了关于原始建筑的记述。极为类似的一些作品,可以在稍晚的为维特鲁威著作所作的木刻插图(图 22、23)^①和稍早一些的素描插图,例如为菲拉雷特[Antonio Averino Filarete]的《建筑论》[*Trattato di Architettura*]之类的文艺复兴时期论文所作的素描(图 21)中发现,^②这决不是偶然的。

如果以此为出发点,构成皮耶罗绘画的所有成分便很容易得到解释。在画面左侧前景中,我们可以看到面对铁砧的伏尔甘本人。他有思想家的前额、铁匠的手臂与胸膛,还长着遭受众神嗤笑的细

① Vacat, 见 *Bibl.* 378。见 *Bibl.* 379, fol. xxxii(本书图 22)。见 *Bibl.* 380 的 fol. 16, v.(本书图 23)。见 *Bibl.* 382, fol. lxii。此外,它还在 Poleni 版本维特鲁威 *Bibl.* 381, VOL. II, PART I, PL. VIII 复制了 G. A. Rusconi, *Bibl.* 292, pp. 25—28 的木版画。

② 参照 M. Lazzaroni 和 A. Muñoz, *Bibl.* 185, PL. I, fig. 3 和 4。关于后人对原木与树根的“*motif rustique*”[野趣母题]的使用,以及拥有细长柱子、奇特肋式拱和自然主义装饰的哥特风格直接来自于原始建筑的这种文艺复兴时期的理论,请参照 E. Panofsky, *Bibl.* 240, 尤其是 p. 39 ss.。但正如我们依据拉巴努斯·毛鲁斯《万有之书》的插图“巴别塔”进行的推测(参照 A. M. Amelli, *Bibl.* 7, PL. CXIII 和 cod. Vat. Pal. lat. 291, fol. 193, V.),在古典建筑中粗大原木曾被用于搭建框架。

弱僵直的脚步。他举着铁锤，^①似乎正在作出新的发明。他在制作马蹄铁（一只蹄铁已经完成）。很显然，画面中央的骑马青年对这从未见过的东西极为好奇。火堆对面蹲着的慈祥老人肯定是风神埃俄罗斯[Aeolus]。^②他的出现决定了故事发生的地点。维吉尔在他的一段名诗中曾提到伏尔甘的工场就在西西里海岸与埃俄罗斯统治的利巴里[Lipari]岛之间的一个岛屿上：

Insula Sicanium juxta latus Aeoliamque

Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis . . .

[在西西里海岸与埃俄罗斯的利巴里相近之处，
有一个岛屿，耸立的险峻海岸浓烟滚滚……]^③

后来的神话志作家们将这些诗句作为权威性的依据，认为伏尔甘与埃俄罗斯关系密切，甚至把他们看成为工作上的合作伙伴。塞尔维乌斯说道：“为什么说伏尔甘的工场是在埃特纳山[Mount Aetna]（位于西西里）与利巴里岛之间呢？理由是一个自然原因，那就是风与火，它们都适合铁匠工作。埃特纳山是会喷火的山（即

① 参照‘Thomas Walleys’, *Bibl.* 386, fol. 19; *malleum in manu tenens* [手持棒槌]。在《诸神形象手册》[*Libellus de Imaginibus Deorum*] (Liebeschütz 编辑, *Bibl.* 194, p. 122 与 fig. 38) 中, 它又成为 *malleum in manu tenentis* [由于手持槌子]。伏尔甘的坐姿——这一母题的出现是因为他的跛足——在古典美术中并不罕见(例如, 我们可以参照 S. Reinach, *Bibl.* 276, p. 189, 或者 A. Furtwängler, *Bibl.* 109, 1896, PL. 23, no. 2482, PL. 32, nos. 4266, 4268)。在两个拜占庭玫瑰纹饰宝盒上, 亚当表现出“铁匠铺中的别扭姿态”, 这一姿态显然来自于伏尔甘的这种类型 (A. Goldschmidt 和 Kurt Weitzmann, *Bibl.* 116, VOL. I, 1930, PL. XLVIII, no. 67 e 以及 PL. XLIX, no. 68 d, 本书图 25), 此处我们的祖先被描绘成金属技师, 可能因为这些宝盒用放珠宝的缘故。

② 参照 Roscher, *Bibl.* 290, “Aiolos” 条目与 Gyrardus, *Bibl.* 127, VOL. 1, col. 188。

③ 维吉尔《埃涅阿斯纪》VIII, 416。

volcano), 利巴里岛属于埃俄罗斯统治的岛屿。”^①这番话几乎原封不动地被亚历山大·尼卡姆[Alexander Neckham]所重复。^②薄伽丘也引用过它。^③当《诸神形象手册》采用同样的方式,记述埃俄罗斯操纵着两只真正的铁匠风箱(*flabia, instrumenta fabrilia*)^④并且插图也是据此描绘时,不过是更进了一步而已(图 24)。^⑤

这样一来,出现在皮耶罗·迪·科西莫画中的埃俄罗斯就得到了充分的说明。埃俄罗斯左右两手按压的两个大的东西,如果不了解文献及造型表现的先例,也许会感到莫名其妙。但事实上,我们能够认出那是皮袋,它们曾在《诸神形象手册》露过面,与脚踏送风的风箱有同样的效用。也许是由于皮耶罗·迪·科西莫的个人爱好与倾向(对此,我们将作简短分析),他才选择了古风式的因而更有品味的器物来替代新的工具。但是,也许皮耶罗知道荷马对埃俄罗斯将顽皮的风塞进酒囊的描述,也了解大体上依据荷马记述绘制的大量较早作品。例如古典的宝石雕刻、拜占庭的象牙宝

① 塞尔维乌斯《埃涅阿斯评注》VIII,416: *Physiologia est, cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparen; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris. "Aeoliam" autem "Liparen" ideo (scil, appellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit.*

② 《神谱 III》10,5. *Bibl.* 38, p. 224.

③ 薄伽丘《诸神谱系》,XII,70.

④ H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 121: *tenens sub pedibus flabia, instrumenta fabrilia, quasi cum illis insuflans et flata movens*[就像吹气送风一样,将锻冶工具放在脚下]。根据塞尔维乌斯传递下来的欧赫墨洛斯的神即人之圣化的学说,埃俄罗斯观察到司掌火山的邻居(伏尔甘)吐出的云雾与蒸气,因而成为能预报暴风与季节风的优秀气象学家(塞尔维乌斯《埃涅阿斯评注》1,52。这些见解亦在《神谱 II》52, *Bibl.* 38, p. 92 和《神谱 III》4,10, *Bibl.* 38, p. 170 中被重申)。在这些文献中,暴风与季风被称为“*flabra*”(*praedicens futura flabra ventorum imperitis visus est ventos sua potestate retinere*[由于他将风置于其权力的控制之下,所以能够对风作出预报])。正如《诸神形象手册》作者并不知道这一极富诗意的语言,而只是从视觉形象上加以考察那样,“*flabra*”这一词语(他写作“*flabia*”)实际上被解释为铁匠的风箱。

⑤ H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, PL. XXII, fig. 36。因此,埃俄罗斯像具有与伏尔甘像的明显的类似性(同书,PL. XXIII, fig. 38)。

物匣以及罗马式的柱头。^①

画面上还有载着驼鞍从岩石后走出来的小骆驼,羞怯而好奇地环顾四周的可爱长颈鹿(顺便说一句,这二幅伏尔甘绘画的制作时期是在1487年11月11日后不久),^②这些形象可以用皮耶罗对 *cose che la natura fa per istranezza* [大自然的变化莫测和偶然造物]^③的“狂热”兴趣来加以说明。此外,这些母题还表明,那是家畜

- ① 关于荷马《奥德赛》X, 17ss. 的图示,我必须列举的例子包括刻有奥德修斯手持埃俄罗斯皮袋的几块古典时期的宝石(A. Furtwängler, *Bibl.* 109, PL. XX, no. 20 和 PL. XXVII, no. 50 以及 Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, VOL. I, *fig.* 156); 出现在拜占庭玫瑰纹样宝匣上的夏娃;尤其是韦兹莱[Vézelay]圣玛德莱娜教堂[Ste. Madeleine]著名柱头上的四个风神拟人像,插图见 A. Kingsley Porter, *Bibl.* 275, VOL. II, PL. 31, 本书图 26(此外,还可参照克吕尼柱头, V. Terret, *Bibl.* 336 中的插图以及 PL. LVI)。正如本书图 25 所见的那样,韦兹莱的风神拥有新式风箱,他们还采用了图 24 中那种老式的皮革口袋。关于风袋极为方便的出风口,见 cod. Vind. 12600, fol. 30 中表现“Ær”(大气的拟人像)的绘画,收在 H. J. Hermann, *Bibl.* 143, p. 79, *fig.* 36。
- ② 为了观看珍稀动物,皮耶罗曾不辞劳苦(参照下注),他还留下了一册“动物素描集”[*disegni d'animali*]。皮耶罗是一位狂热的“动物爱好者”(参照 Vasari, *Bibl.* 366, VOL. IV, p. 138),所以我们确信他见过真正的长颈鹿并描绘过它。但在母亲带领下步履蹒跚的小长颈鹿应当是皮耶罗的自由创作。根据兰多奇[Luca Landucci]的《日记》[*Diario*],苏丹赠给佛罗伦萨共和国元首的珍稀动物于1487年11月11日送达目的地,其中包括一头长颈鹿:“Una giraffa molto grande e molto bella e piacevole; com'ella fussi fatta se nè può vedere i molti luoghi in Firenze dipinte. E vissi qui più anni.”[长颈鹿非常巨大、美丽而且感觉敏锐。在描有佛罗伦萨街景的绘画中,常常可以看到它不同姿势的形象。这头长颈鹿曾在佛罗伦萨生活了好几年](L. 兰多奇的《日记》, *Bibl.* 181, p. 52。这些记录曾被 C. Gamba, *Bibl.* 110 所引用。他还补充说,这头可怜的动物在1492年之前被门柱扭断了脖子)。这头长颈鹿也许被皮耶罗用作模特儿。(如果将此画与 Schubring 视为出自巴尔特洛梅奥·迪·乔瓦尼[Bartolommeo di Giovanni]之手的箱柜[Cassone]嵌板画中的长颈鹿联系起来,并因此断定1492年的记年有误,那么两幅绘画所表现的或许是同一只长颈鹿;见 *Bibl.* 309, no. 396, PL. XCIII 中的插图)如果认为皮耶罗的这些伏尔甘的风格属于1490年后不久,那么这就与属于皮耶罗最早的佛罗伦萨时期的认识及其伏尔甘画中留有西尼奥雷利的明显影响毫无出入。
- ③ 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. IV, p. 134; *Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cose che la natura fa per istranezza o da caso di molte volte e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto di se stesso* [他观看动物与草,观察自然偶然创造的变异品种,从中获得的快乐与满足使他忘乎所以]。

已得到驯养,^①野生动物还不害怕人类的时代。此外,我们还必须对画面前景处酣睡的青年以及他背后带有西尼奥雷利或米开朗琪罗明显特征的家庭群像^②作出说明。这些母题也与古典文献记述的伏尔甘的性格有关。就一般意义而言,这些母题是在表述原始文明的朴素幸福,它表现了建立在“家庭生活”的原理之上、安逸而自给自足的文明的幸福生活(在画面左侧的背景中,由父母孩子组成的一群人再度出现,他们被画得极小),特别是酣睡青年与身旁“理想社会团体”的对比与伏尔甘的性格联系起来,便具有了某种特别的意义。因为在曾经引用过的有关埃俄罗斯形象的著名诗句的开头,维吉尔赋予伏尔甘黎明即起的勤劳工作者的性格:“午夜过去大半,最初的休息将睡意从他眼中驱走,此时,捻动纺锤、用纺织工作养家糊口的主妇拨开灰烬,燃起火苗,以增加夜晚的劳动时间……她保持夫君之屋的整洁,哺育年幼的孩子,这时候,同样勤勉的火神也从柔软的床上起身,像她们一样,拿起劳动工具。”^③这

- ① 描写原始主义的文献一再强调家畜对于人类文明发展所具有的重要意义,并认为它是动物与人类最初的亲密接触。关于前者,引用奥维德的《岁时记》,II,295足以说明问题。

*Nullus anhelabat sub adunco vomere taurus . . . ,
Nullus adhuc erat usus equi. Se quisque ferebat.
Ibat ovis lana corpus amicta sua.*

[没有任何牡牛被束缚在轭套下喘息,当时还没有使用马,人类自己走路,羊也披着自己的毛到处行走。]关于动物与人类亲密交往的母题,参照 *Bibl.* 201, p. 34, 60, 93 ss.。

- ② 参见西斯廷小教堂天顶画中的约西亚[Josia]群像。关于西尼奥雷利,参照西斯廷小教堂的摩西壁画的中央人物与现藏乌菲齐和慕尼黑的《圣家族》中的背景人物。关于这幅由下蹲人物组成的紧凑群像,我们可以将它的起源追溯到古典美术。此处,这些类似的群像当必须充满在一种较窄的狭带中的时候,这些人物的尺寸也不比那些放在一个正常比例的空间中的人物假定得要小,例如《提帕尔的玛瑙》[*Agate de Tibère*], *Babelon, Bibl.* 17. PL. I 或像 R. Delbrück, *Bibl.* 72, *Tafelband*, 1929, PL. 2 之类的象牙雕刻。

- ③ 维吉尔《埃涅阿斯纪》,VIII,407—415。

*Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae
Curriculo expulerat somnum, cum femina primum,
Cui tolerare colo vitam tenuique Minerva
Impositum, cinerem et sopitos suscitavit ignis*

(转下页)

段令人难忘的记述，显然是创作我们现在所讨论的四个人的灵感来源。伏尔甘与他的忠实弟子及助手，在“午夜过去大半时”已经开始工作，而一般人正如画面前景处曲身而卧者那样，还在酣睡。只有勤劳的年轻夫妇赶走睡意，已经起床。年轻的丈夫正睡眼惺忪地搓揉僵硬的手足；妻子正在照料“年幼的孩子”。这正是新的一天的黎明，同时也象征文明的黎明。

无论是从风格与尺寸，还是从图像志的角度看，渥太华的画都与哈特福德画有着明确的对应关系。^①至于这两幅绘画原为一对

(接上页) *Noctem addens operi, famulasque ad lumina longo,
Exercet penso, castum ut servare cubile
Coniugis et possit parvos educere natos;
Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo
Mollibus e stratis opera ad fabrilia surgit.*

根据 A. H. Bryce, 《维吉尔著作直译集》[*The Works of Virgil, a literal translation*], 1894, p. 375, 我将“*quies*”解释为“休息”而不是“睡眠”, 并省略了“哺育”之前不恰当的“值得”一词。

- ① 我从渥太华绘画以前的拥有者那里听说, A. Scharf 博士正在写有关皮耶罗·迪·科西莫的论文。他认为此画的主题之一可能是有关阿耳戈斯王普洛纽斯 [Phoroneus] 的传说。这一解释与保萨尼阿斯 [Pausanias] 的下述说法相吻合: “他们(指阿耳戈斯人)将火的发现归功于普洛纽斯”(《希腊游记》[*Periegesis*], II, 19, 5), 而且“普洛纽斯……首先将以前单独居住的人们, 组成群居的共同体。因此, 他们首先将一起聚居的城市称为普洛尼科 [Phoronicum]”(同书, II, 15, 5)。然而, 这显然是阿耳戈斯的爱国者们将普罗米修斯与伏尔甘的神话传说与他们传说中的国王扯在一起, 保萨尼阿斯自己也意识到这一点: 这个王既是个立法者(参照柏拉图《蒂迈欧篇》, 22 A/B; 尤西比乌斯 [Eusebius]《年代记》[*Chronic.*], p. 29. Helm; 伊西多尔 [Isidorus] 的《词源学》[*Etymolog.*], v, i. 6; 拉蒂尼 [Brunetto Latini]《宝库》[*Tesoro*], I, 17, *Bibl.* 184, VOL. I, p. 52; 薄伽丘《诸神谱系》, VII, 23 以及佛罗伦萨的钟楼浮雕, 图版见 J. v. Schlosser, *Bibl.* 304, *fig.* 6), 又是本地赫拉 [Hera] 祭祀的开创者(《神谱 II》8, *Bibl.* 38, p. 77, 基于希吉诺斯 [Hyginus]《神话》[*Fabulae*], 225、274), 惟有保萨尼阿斯一个人认为这是阿耳戈斯的爱国者编造并加工的故事。我们很难相信皮耶罗·迪·科西莫知道这一传说, 因为保萨尼阿斯在 15 世纪还默默无闻, 他最初的希腊语版著作直到 1516 年才在威尼斯出版, 虽然另一种译本在 1498 年已经开始翻译, 但出自阿马赛奥 [Romolo Amaseo] 之手第一部拉丁文译本直到 1547 年之后才初步完成并付诸刊印 (C. B. Stark, *Bibl.* 321, p. 93)。附带说一句, 普洛纽斯的传说并不能为伏尔甘神话及渥太华绘画的许多细节提供说明, 它与哈特福德绘画的内容亦大相径庭。

或者属于“伏尔甘”系列组画中的一部分,我们的假设仍不外乎推测。但如果采纳后一种假设,我们还可以从下列事实上找到依据。瓦萨里曾提到皮耶罗的另一作品《玛尔斯,带着丘比特的维纳斯和伏尔甘》,但现已佚失,下落不明^①。我们有理由相信,此画实际上是表现伏尔甘叙事诗的第三章,是内容联贯的系列组画中的第三幅。至于这一组画的其他作品,瓦萨里也许没见过,或者已经遗忘,或者主题无法确定,所以才忽略过去。^②

根据纯粹的图像学观点,我们可以将渥太华的这幅绘画与表现普罗米修斯[Prometheus]和厄庇墨透斯[Epimetheus]神话的另两幅箱柜嵌板画(一幅现藏慕尼黑;另一幅现藏斯特拉斯堡,图 33)加以比较。^③ 在这两幅画中,画家想象力的焦点都集中于“人性的觉醒”,而火亦是促成这一觉醒的关键因素。但是,这两幅表现普罗米修斯的嵌板画比渥太华的画还要迟,事实上,它们都属于皮耶罗创作活动的最后时期。无论内容与氛围,或者风格与技术手法,都与表现伏尔甘的作品不同。为了获得简洁与戏剧性的视觉焦点,不仅现实的如画的细节受到尽可能的限制,而且画中所表现的人类文明显然已经克服了在伏尔甘作品中的那种原始状态。生活的技术水平与社会组织程度也已经达到了很高的水准,建筑物不再是原木与树枝,族群的生活状态也不再是彼此孤立的散漫状态。在人类的进化过程中,“技术”阶段已经结束,在随之而来的另一阶段不能不是对心灵自主的渴望,由于这种自主是属于神性,而非人性,这实际上侵犯了神权,它就不可避免地要牺牲和经受

① 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. IV. p. 139: *E così un quadro di Marte e Venere con i suoi Amori e Vulcano, fatto con una grande arte e con una pazienza incredibile* [同样的情况还有一幅画有玛尔斯、带着丘比特的维纳斯和伏尔甘的作品,画得极为巧妙,令人信服]。

② 可能在瓦萨里撰写《名人传》的时候,这幅绘画订购者的普列塞[Francesco del Pugliese]的财产就已经散尽了。

③ 斯特拉斯堡的嵌板画(本书图 33)载于 Schubring, *Bibl.* 309, PL. XCVI, no. 413 和 van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, *fig.* 256 之中,而慕尼黑的嵌板画载于 Schubring, *Bibl.* 310, PL. XV, no. 412。关于两幅绘画的图像志,请参照 K. Habich, *Bibl.* 130 与 K. Borinski, *Bibl.* 45。

惩罚。后期神话志家,尤其是薄伽丘经常强调的是,伏尔甘是把 *ignis elementatus*[原火]即帮助人类解决实际困难的“物理之火”拟人化,而普罗米修斯的火把则照亮太阳的四轮马车的车轮(*rota solis, id est e gremio Dei*[太阳的车轮即所谓神舆]),它带来了“天火”,“给无知者心灵注入知识的明净”,而这种明净只有牺牲心灵的幸福与和平才能达到。^①

由此看来,普罗米修斯的画很可能是伏尔甘叙事诗的事后增补。它与伏尔甘叙事诗有着抽象而不是具体的联系。但除此之外,皮耶罗还有另外一组小型的嵌板画,无论是从精神、风格、时期、审美态度甚至预定目的上看,都与伏尔甘的绘画有联系。这组画包括现藏纽约大都会博物馆的两幅作品《狩猎图》与《狩猎归来图》;曾为南斯拉夫的保罗殿下[Prince Paul]所有、现藏牛津阿什莫尔美术馆的《动物风景》(图 27—29)。^②

① 据薄伽丘《诸神谱系》XII, 70,(不可见的)*elementatum ignis*[火的元素]被拟人化为朱庇特,*ignis elementatus*[原火]被拟人化为伏尔甘。后者还可以分为大气之火(闪电)与地上之火。伏尔甘的脚象征着“Z”字形的闪电与捉摸不定的火焰形态(对此,请参照 Remigius 对 Martianus Capella 著作的评注以及《神谱 III》10, 4, *Bibl.* 38, p. 223。前者被记录在 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 44 ss.)。关于普罗米修斯的神话,参照薄伽丘前述书 IV, 44: *Hanc demum flammam, id est doctrinae claritatem, immittit pectori lutei hominis, id est ignari*[普罗米修斯用这一火焰即明净的教义去荡涤人类污秽的胸膛即无知]。在皮耶罗的斯特拉斯堡的嵌板画中,这种观念在普罗米修斯雕像的豪迈姿态中得到了优美表现,它与绘画中因痛苦而扭曲的姿态形成鲜明对比。普罗米修斯所受的惩罚,是人类为理智觉醒所付的代价,即 *a meditationibus sublimibus anxari*(深刻沉思所带来的痛苦),它象征着从这种痛苦重返过去的再一次痛苦。关于普罗米修斯神话的本质意义,见 G. Habich, *Bibl.* 130 和 K. Borinski, *Bibl.* 45 以及 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 100。在此,我想列举文艺复兴时期新柏拉图主义运动创始人菲奇诺的三个重要段落:《关于理智的五个问题》[*Quaestiones quinque de mente*], *Bibl.* 90, p. 680;《柏拉图的斐里布篇评注》[*Comment. in Platon. Philebum*], *ibid.*, p. 1232;《柏拉图的普罗塔哥拉篇评注》[*Comment. in Platon. Protagoram*], *ibid.*, p. 1298。

② 关于大都会美术馆中的两幅嵌板画,即《狩猎图》,Catal. p. 61, 1(下称 A 图)与《狩猎归来图》,Catal. p. 61, 2(下称 B 图),参照 Schubring, *Bibl.* 309, no. 383, 384, PL. XC 中的插图、以及 van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, p. 248 与图 169(有详细论述)。对于曾经属于南斯拉夫的保罗殿下下的《动物风景》(下称(转下页))

这三幅嵌板画都表现了这样一个人类的历史阶段,即先于在伏尔甘的教导下带来的技术与社会发展的阶段,换句话说,表现了与金属时代相对照的石器时代。三幅画都没有描绘渥太华绘画中所强调的人类的各种成果。皮耶罗详尽地描绘出人类在学会用火之前的真正的原始形态,当时人类对火的使用还一无所知。罗耶罗以他描绘伏尔甘时期的那种相同的考古学,更确切说古生物学的

(接上页)C图),请参照 Schubring, *Bibl.* 310, no. 932, PL. XVI中的插图,以及 van Marle, *l. c.*, p. 346 和图 236(有进一步参考书),在 Roger Fry 的论文中, Schubring 文集的部分失误与排印错误的绘画尺寸得到以下修正:

A图,本书图 27, Schubring 383:28×66 又 1/4 英寸;

B图,本书图 28, Schubring 384:28×66 又 5/8 英寸;

C图,本书图 29, Schubring 932:28×77 又 3/8 英寸.

Roger Fry 在“伯灵顿美术俱乐部的绘画”*Bibl.* 107 中明确指出,三幅嵌板画的长度相同,风格与情调也一致。它们图解了一个统一的图像志方案,它们显然被预定装饰同一所房子的墙壁(此外,请参照 F. J. M[Mather], *Bibl.* 211)。Roger Fry 认为所有作品都出自皮耶罗·迪·科西莫之手,并修正了 Schubring 视之为 Bartolommeo di Giovanni 作品的观点。但 R. van Marle 却别出心裁,认为 A图与 B图是 Bartolommeo di Giovanni 的作品,而 C图是出自皮耶罗·迪·科西莫之手。贝伦森[Berenson]正确地将所有作品视为皮耶罗·迪·科西莫的作品(*Bibl.* 31, pp. 389—390)。对于这三幅作品构成的组画, Schubring 还加上了第四幅画(下称为 D画),这就是曾为 Ricketts-Schannon 收藏,现已出售给伦敦国立美术馆的《拉庇达伊人与人头马的战斗》[*Battle of Lapiths and Centaurs*](*Bibl.* 309, no. 385 和 PL. XC 以及 van Marle, *l. c.*, p. 248),本书图 30。此画与 A图、B图和 C图大致制作于相同时期——当然,它们都是皮耶罗·迪·科西莫的作品。参照 Berenson, *l. c.*。事实上,它们的尺寸(28×102 英寸)也相同。但从图像志的角度看,将此画视为组画之一的假说很难成立,它与 A图、B图和 C图不同。D图描绘了由更高文明生产的生活用品、尤其是那些金属制品与纺织品。此外,作品中明确的神谱内容,包括那些将燃烧祭坛扔给对手的奇妙细节,都可以用奥维德对于人头马[Centaur Gryneus]的描写(《变形记》XII, 258 ss.)加以说明。在我看来,D图的最大可能是与当时表现类似主题的大多数作品一样,都是独立的作品,例如在博纳罗蒂府米开朗琪罗的著名浮雕就是这样。我还想指出,米开朗琪罗的浮雕与皮耶罗《拉庇达伊人与人头马的战斗》之间存在着某种联系。两幅作品都表现了拉庇达伊人与人头马争夺一个女人的明确母题,而《大洪水》壁画中紧缩的恐慌惊扰的密集人群(虽然形式有修改,但类似的(转下页))

认真态度进行了描绘。^① 由于缺乏金属工具与武器,《狩猎归来图》中藤舟的原木桅杆因没有刨子而没有被削成方形,又由于没有锯子而枝丫依旧(注意画中伸出的枝丫与粗糙的边缘)。人类还没有御寒之物,或赤裸身子,或披着动物皮毛。没有家畜,也没有真正的房子,更没有家庭生活。这组作品刻意强调的“基本母题”,是人类还没有掌握超越原始状态的关键原则,即火的使用。正因为这一“基本母题”,在三幅画中都可以看到吞噬森林、让惊恐的动物四处逃避的山林野火。^② 在其中的两幅画中,山林野火出现了不止一处。这一母题的再三重复不能简单归结为绘画中的想象,很显然,这不是画家凭空想象的 *conchetto* [观念],而是一种图像志中的属像。因为这一母题与卢克莱修、西西里的狄奥多罗斯、普林尼、维特鲁

(接上页)群像,在米开朗琪罗 30 岁前后的素描中出现过几次)及其丹尼尔 [Daniel] 右侧的青年裸体像,则让人意识到皮耶罗绘画的中央群像可能取意于米开朗琪罗的作品。与上述系列嵌板画有关的另外两幅绘画 (Schubring, *Bibl.* 309, no. 386, van Marle, *l. c.*, p. 248; 两书都未给出图版与尺寸) 现为伦敦的 Francis Howard 收藏 (原为伦敦 A. Meyer 收藏)。作品表现了珀里托俄斯 [Pirithous] 与希波达弥亚 [Hippodamia] (或迪达米亚 [Deidamia]) 的婚宴。但是,这两幅作品 (*Bibl.* 65. p. 52 与 53 中的插图) 的作者是 Bartolommeo di Giovanni; 可参见 B. Berenson, *Bibl.* 29. 1909, p. 98。我从伦敦的 A. Scharf 博士处获得了有关这些画的资料,并致谢意。虽然一种奇妙的巧合告诫我们不要过分强调尺寸的一致,但是,Howard 收藏的这两幅画与皮耶罗为乔瓦里 (或圭当托尼奥)·韦斯普奇 [Giovanni (or Guidantonio) Vespucci] 制作的两幅作品几乎同样大小 (31.5×51 英寸)。关于这些绘画 (不能与普列塞的系列作品混为一谈), 见本章的相关论述以及图 31、32。

- ① 《狩猎归来图》(本书图 28) 背景中有两艘船,带有大胆弯曲的船首和安装着长长冲角的船尾。这两艘船与希腊古风时期陶瓶上的船只十分相似。请参照 C. Torr, *Bibl.* 359, fig. 15。考虑到作者与波拉尤奥洛 [Antonio Pollaiuolo] 的关系, F. R. Shapley, *Bibl.* 317 认为关于意大利文艺复兴的画家们了解并曾借鉴过古代陶瓶。而这一点,亦可从发现阿雷佐陶器时的热情洋溢的记录中得到佐证 (参照 Ristoro d'Arezzo,《论世界的构成》[*De la composizione del mondo*], 它被收录于 V. Nannucci, *Bibl.* 227. VOL. II, p. 201。此外,还可参照 J. v. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 31 和 *Bibl.* 306, p. 152)。
- ② 科莫版本的木版画 (本书图 19) 与法语版译本都表现了在火灾中受惊并逃离森林的动物。

威以及薄伽丘等人想象中的屡见不鲜的著名山火完全一致。在所有维特鲁威著作的插图中,我们都可以依序找到。正如塔是圣巴尔巴拉[St. Barbara]的代表特征,山火已成为文艺复兴时期描绘“石器时代”的代表特征。

借用科莫版本的维特鲁威的话,“*priscorum hominum vita*”[古代人类的生活]是这三幅绘画的共同主题。但就整体方案而言,大都会博物馆两幅作品在尺寸及内容方面的密切联系似乎都超过与牛津的作品的联系。两幅作品激情奔放,人类与动物没有差别。人类与萨堤罗斯、人头马这种非人非兽的怪物也没有差别。所有生物都在相互求爱,寻找配偶,或不加分别地搏斗厮杀,而没有注意到他们的共同敌人山林野火。但是,即使这个极端原始的世界也展示了两种形态。在《狩猎图》(图 27)中,画面前景堆满了丑陋的死骸,除了恐怖与死亡,别无他物。那是一场生死相克的丛林搏斗(例如,狮子袭击熊,但同时狮子又遭到人类的攻击)与相互毁灭。正如波拉尤奥洛[Pollaiuolo]在画中表现的英雄,他们起死回生为一群萨堤罗斯和穴居野人,正以棍棒、牙齿、强健的胳膊为武器,为生存而战。

Arma antiqua manus ungues dentesque fuerunt

Et lapides et item silvarum fragmina rami.

[昔日的武器是手、爪和牙齿。

然后是石头,还有树枝。]①

这幅画没有一个女人,也没有任何建筑活动的痕迹。

《狩猎归来图》(图 28)也是同样的原始生活形态,但画面的氛围较为平和。残酷的杀戮结束了。猎物用上述制作精巧的船运回“住处”(顺带说一下,安放在前面船桅上野猪的头盖骨证明了皮耶罗对于考古学的兴趣)。^② 画中还描绘了制作新船的男子,那里也

① 卢克莱修《物性论》v, 1283。

② 实际上,人们起初是用野猪头来装饰船只的冲角。参照 C. Torr, *Bibl.* 359, p. 64 与图 17、43 以及 Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, VOL. IV, 图 5282、5958。在文艺复兴的“考古学家”看来,使用动物头盖骨是为了除魔辟邪。正如至今仍在世界某些不开化地区所施行的那样,它很容易使我们得出这种特征是源于原始习惯的结论(关于意大利,参照 L. B. 阿尔贝蒂《建筑论》X, 13。在这部书中, (转下页)

不缺乏女人,这几组群像似乎将许多文明人所憧憬的梦想^①即石器时代的西提岛[*Isle de Cythère*]变为现实。

牛津的那幅嵌板画是古典艺术之后最早出现的真正风景画之一。在这幅画中,原始人类的激情已经平息,在那个阶段里,文明进化显而易见(图 29)。小屋虽然还有些粗糙,但已搭建起来。屋旁还有几个人正在从事原始陶器的制作(参照 1511 年威尼斯版的维特鲁威著作的木版插图)。虽然还没有进入穿着纺织品的时代,但画面右半部中央的男子已经用粗糙的鞣皮上装代替了兽皮。森林中还有人类与动物乱交后生下的奇妙动物,长着女人脸的母猪与长着男人脸的公羊决不是博斯[*Jerome Bosch*]式的幻想产物,而是试图表现非常严肃的理论——由于卢克莱修用不少于 35 行的诗句进行论辩,这种理论被有效地传承下来。^② 这些奇特的动物与狮子、鹿、鹤、牛,还有惹人喜爱的小熊崽们一起,舒适地生活在森林

(接上页) 作者提到绑在杆子上的马的头盖骨有助于驱除毛虫。而这一习惯至今仍存)。据塔西佗[*Tacitus*]《泽曼尼亚》[*Germania*]45 记载, *Aestii* 即波罗的海的沿海居民习惯将野猪像用作“图腾”: *insigne superstitionis formas aprorum gestant; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes praestat*[打扮成用作图腾的野猪,它替代了武器和其他所有的保护。他们相信,即使身陷敌阵,它也会给女神的皈依者带来安全]。

- ① 根据《纽约客》[*New Yorker*], *Bibl.* 229, Ealine Scroggins 和 Herman Jarrett 就是身着野兽的皮,在洞窟内举行婚礼。
- ② 卢克莱修《物性论》v, 890—924。初期中世纪美术中有一种情况,由于过分忠实地解释“创世记”,它把半人半兽的怪物(它通过那些 *Physiologus*[自然学家]、动物寓言集和百科全书传给我们)放进了一幅表现天堂的作品之中。结果虽然没有皮耶罗·迪·科西莫的知识,却产生了一种可以和他的“原始主义”绘画相比较的东西:见象牙饰物插图,载于 A. Goldschmidt, *Bibl.* 117, VOL. I, 1914, PL. LXX, no. 158; 亚当与夏娃的动物园里,不仅有人头马和人身鸟足的塞壬[sirens],还有鹿头的萨堤罗斯和牛头犬头的人。M. Schapiro 教授告诉我,在文艺复兴时期,对这种与异类怪物杂处加以“现实主义”解释的不光是皮耶罗·迪·科西莫,另一个尝试者是奇马·达·科内利亚诺[Cima da Conegliano]。但后者对怪物所作的说明与其说是古人物学,还不如说是人种学的:西勒诺斯行列[*Procession of Silenus*]中的萨堤罗斯(L. Venturi, *Bibl.* 375, PL. cccx)是明确无误的黑人形象。关于卢克莱修对 15 世纪美术的影响,见 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, p. 41 ss., 321 和 VOL. II, p. 478 以及 H. Pflaum, *Bibl.* 265, p. 15 ss.。

与原野中。如果这幅嵌板画的技巧不是如此精致,我们或许会想起卢梭[Henri Rousseau]与希克斯[Edward Hicks]的作品。^①但事实上,“和平王国”和谐而亲密的平和只是来自于彼此双方的恐怖与辛劳。这些野兽与半人半兽之间的和平共处,是因为疲于战斗,被山林野火吓破了胆。男人们也发现了这一火灾,但他们没有害怕,而是利用这一机会,捕获了几头逃出森林的牛。牛群不久就会被戴上轭,男人们已将准备妥当的轭具扛在肩上。

奠定皮耶罗进化论式构图基础的体系,与将人类史分为 *ante legem*[前律法]时代、*sub lege*[律法]时代和 *sub gratia*[恩典]时代的神学分类法有些相似。如果采取相同的表述方式,前者应该包括 *ante Vulcanum*[前伏尔甘]时代、*sub Vulcano*[伏尔甘]时代和 *sub Prometheo*[普罗米修斯]时代。这种思维方式的相似性还体现于双方的如下事实,第三阶段的创始者都替代了那些命中由他拯救的人类去受苦受难。正因为如此,哈特福德的《楞诺斯岛的伏尔甘》和渥太华的《作为人类导师的伏尔甘与埃俄罗斯》才有可能说明“伏尔甘”时代,而纽约与牛津的三幅小型嵌板画亦足以解释“前伏尔甘”时代。所有的人都认为这两组绘画制作于相同的时期,因此我们能够获得一个激动人心的假设:就整体结构而言,这两套组画也许属于一个系列,也就是说,它们构思可能是源于同一个装饰目的,本来曾属于同一座房子。这个假设与瓦萨里提供的信息是一致的。瓦萨里告诉我们,为了装饰普列塞[Francesco del Pugliese]的府邸,皮耶罗·迪·科西莫曾描绘了“布置在房间的四周的一些小型故事画”。瓦萨里继续说:“要说尽他描绘的千奇百怪的房屋、动物、衣服和工具,以及涌入他头脑的各种幻想之物,简直是不可能的。”^②很显然,他记述的是一些幻想性的绘画,但它应当是指牛津与纽约的三幅嵌板画,即从神话“故事”的角度而言,实际上没有

① 参照 Louisa Dresser, *Bibl.* 78 中附有插图的精彩论文。

② 原文见 Vasari, *Bibl.* 366, VOL. IV. “*Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole; nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle si diletto dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e stromenti diversi, ed altre fantasie, che gli sovvennono per essere storie di favole.*”

确定意义的三幅绘画。这是非常可能的，并且有人这样合理地假设过。^① 瓦萨里还说：“当普列塞和他的儿子们去世之后，这些画被挪到它处，我也不清楚它们的下落。”^②由此可见，这些绘画不是湿壁画，而是嵌板画。在这段文字之后，瓦萨里又将话题转向描绘维纳斯和伏尔甘但现已佚失的绘画，提到“同样的情况还有一幅画有玛尔斯、带着丘比特的维纳斯和伏尔甘的作品”。^③ 虽然我们还不能确定，瓦萨里所说的 *E cosi* [同样的情况] 是否意为此画也是画给普列塞的，但这样推论还是合乎逻辑的。事实上，除了瓦萨里的原典，没有其他佐证的著作家们，已经得出了这样的结论。^④

因此，确有理由假定，纽约与牛津的三幅嵌板画是为同一个雇主制作的。我们可以想象，只能安置在较小房间里的三幅小型嵌板画装饰在前厅，前厅是通向用气势不凡的伏尔甘故事画装饰的大堂的。那幅表现从纯粹兽性转向接近人类生活的牛津嵌板画，应当被放置在门廊上方。如果它们确是这样布置，那么这里讨论的两组绘画便以其雄辩的说服力，就像在古典文献中所描述的那样，并且在维特鲁威著作的两个版本的两系木刻中所图解的那样，描绘了人类历史最初的两个阶段，从而构成一套综合性的大型组画：最初的“伏尔甘”，在林中狂怒，而那时人类还未受到伏尔甘的惠顾，只能与动物和杂种怪物一起兴奋、一起恐怖；随后的“伏尔甘”，以人的形态降至地面，并指出通往文明的道路。

康比[Giovanni Cambi]在《轶事集》[*Istorie*]^⑤中提到一个名叫

① *Bibl.* 200, no. 225.

② 原文为：“*Queste istorie, doppo la morte di Francesco del Pugliese e de' figliuoli, sono state levate, ne sò ove sieno capitate.*”

③ 参见第 46 页注①中引用的意大利原文。

④ R. van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, pp. 380.

⑤ 康比, *Bibl.* 53, VOL. XXI, pp. 58, 125 和 VOL. XXII, p. 28。据他考证, 1513 年, 普列塞曾“*sanza figliuoli d'età 55*”[在 55 岁时销声匿迹]。这一事实还在他 1502 年(1503 年)2 月 28 日关于将财产让给他的表兄弟菲利波[Filippo]和尼古拉[Niccolò]的遗书中得到佐证。参照 H. P. Horne, *Bibl.* 148, p. 52。由此可见, 瓦萨里关于其财产在“他和他的儿子们去世之后”散失的记述显然有误。

弗朗切斯科·迪·菲利波·普列塞或简称弗朗切斯科·德尔·普列塞的人(称他为 *uomo popolano e merchatante e richo* [平民、商人和富翁]),他曾在 1490—1491 年(比我们所讨论的两组绘画的制作时期早几年)和 1497—1498 年间,两度出任佛罗伦萨的市民代表[Priori]。他在引发一场骚乱后的 1513 年被那个城市放逐,因为他竟然在公众面前以拉伯雷[Rabelais]式的口吻,辱骂小洛伦佐·德·美迪奇[Lorenzo de Medici the Younger]是“*el Magnifico merda*”[臭大粪]。这段记述真是趣味盎然。如果真是这个富裕、性格直率的民主人士订购了我们现在所讨论的这套组画,那么作品主题围绕着伏尔甘这个人物,即奥林匹斯山有闲阶级中唯一不像绅士的劳动者——借用卢奇安[Lucian]在《论牺牲》[*De Sacrificiis*]中的话,他就是一位 *βάνναυσος* [工匠]——来展开倒是恰如其分的。而出现在渥太华画中伏尔甘那惊人的个性化脑袋,很可能就是普列塞的肖像。他在此图绘制时大约 35 岁。^①

但是,如果我们以普列塞的政治主张和社会地位来说明上述组画中的完整的原始主题,将是非常荒唐的。实际上,不论主题、赞助人和作品的用途如何,在皮耶罗·迪·科西莫的作品中普遍存在着他对原始生活的环境与情绪特别专注的迹象。

① 我要向佛罗伦萨市政厅档案馆长 A. Panella 表示衷心感谢。他十分慷慨地为我收集了有关普列塞的下列文献资料:这一家族早年从事羊毛生意。弗朗切斯科·迪·菲利波迪·弗朗切斯科·德尔·普列塞——只有他沿用了家族的姓名,所以他与皮耶罗·迪·科西莫保护人的确是同一个人——生于 1458 年 5 月 30 日 (*Liber secundus approbationum aetatum*, Serie delle Tratte, 41, CARTA 32 t)。在 1462 年(或 1463 年)1 月 5 日,他 *ex persona Filippi sui patris* [作为家乡人菲利波]在佛罗伦萨的羊毛公会登记入册 (*Arte della Lana*, 22, CARTA 152)。1469 年,他住在叔父皮耶罗·迪·弗朗切斯科·德尔·普列塞的家中,年仅 10 岁。1480 年,他还在那里登记入册 (*Catasto* [土地账册] 1001, Campione del Quartiere Santo Spirito, Gonfalone del Drago [圣灵区的卡平莱奥], a. 212), 但当时的年龄被记为 19 岁。从前面引用的两条资料判断,这显然是错了。他担任“市民代表”的首次任期是在 1490 年 9 月 1 日,第二次是 1497 年 1 月 1 日。康比对普列塞的年龄及其任期的记述极为严密,应该是正确的。1513 年的记录提到了关于他被弗朗西斯科流放一事,虽然这一事件尚无其他资料加以确证,但我们还找不到怀疑它的理由。

这样,我们看到一个鲜明的人格特征,一种在这位艺术家心中始终关注的一种特殊的兴趣。与纽约及牛津三幅嵌板画极为近似的另一组绘画进一步证明了这一点。这套组画也在佛罗伦萨一座豪宅里被“布置在房间的四周”。但从风格的角度看,它有所推进(我们有足够理由相信,它绘制于1498年或者稍晚的时候),从图像志的角度看,这套组画描绘了巴克斯[Bacchus,酒神]为人类文明所作的贡献,尤其是蜂蜜的发现。所以,它们处于伏尔甘组画与两幅普罗米修斯箱柜画之间的居中位置。

关于这套组画,瓦萨里也有一段记述。他说:“他为住在塞尔维大街圣米凯莱大教堂对面的韦斯普奇[Giovanni Vespucci]绘制了几幅画,表现酒神节[bacchanals]的故事(*storie bacchanarie*),它们被布置在房间的四周。在这些画中,他以极其怪诞的方式表现了浮努斯[Fauns]、萨堤罗斯、西尔瓦努斯[Silvani]、天童和酒神的信徒。牧羊人五花八门的头陀袋和装束,各种各样的山羊特征,无不魅力十足、栩栩如生,看上去真是令人吃惊。在一幅画中,还有与许多孩子一起骑驴的西勒诺斯[Silenus],孩子们簇拥着他,给他喝水。在画中,我们看到高超的技巧所表现的逼真的欢乐场面。”^①根

① 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. IV. p. 141. : “Lavorò per Giovan Vespucci, che stava dirimpetto a S. Michele della via de’ Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie bacchanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani, e putti, e baccanti, che è una maraviglia a vedere la diversità de’ zaini e delle vesti, e la varietà della cere caprine, con una grazia e imitazione verissima. Ervi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli che lo regge e chi gli dà bere; e si vede una letizia al vivo, fatta con grande ingegno.”在广为流传的译本中,“zaino”一词被译为“栗色的马”。但是马显然与酒神节没有关系,“zaini e vesti”这一组合亦证明瓦萨里的意思不是 *záino*, 而是 *zaino*, 即本书图 31 中所见的那种小口袋或牧羊人的头陀袋。这一词语在今天仍用于指称毛皮制成的背囊(与此相对应的是,用其他材料制成的背囊使用“bisaccia”一词)。打动瓦萨里之心并被她视为奇异之物的这一母题,有助于解决我们所讨论的两幅绘画的归属问题。C. Gamba, *Bibl.* 110 指出,韦斯普奇的系列作品不是为乔瓦尼·韦斯普奇所作,而是为他的父亲圭当托尼奥所作,后者于1498年在塞尔维大街[Via de’ Servi]买了一座房子,并在同一年让许多画家为其住宅进行装饰。这个年份与皮耶罗的初期作品(Gamba 并不知道)而不是与稍晚的藏于牛津和纽约的三幅嵌板画的风格与性质完全一致。

据这一生动记述,我们知道从英国比奇伍德[Beechwood]的赛伯赖特[Sebright]被转到美国美术馆的两幅嵌板画,原来是韦斯普奇系列组画中的一部分(图 31、32)。①

两幅嵌板画中的一幅(见图 32)还没有画完。虽然优美的风景接近于完成,但大部分人物还处于“绘制”状态。多亏后来所引证的一份文献,我们可以理解它的主题。以往被视为“大鹿般的动物”,实际是西勒诺斯的驴,驴子的蹄子正踢向从背上跌落的可怜主人。西勒诺斯在这幅画中出现了两次。画面右侧是他的伙伴,一个人正以沉重的木杖作杠杆,其他人竭尽全力帮助他起来。画面左边,西勒诺斯横卧在地上,包括巴克斯与阿里阿德涅[Ariadne]在内的朋友们正笑眯眯地望着他。孩子们正在用碗装泥土,准备涂抹到他的脸上(这种场面不常见。不知道典故很难理解,所以这就是瓦萨里描述“孩子们给他喝饮料”时心中所理解的)。

第二幅嵌板画(图 31)现藏渥切斯特美术馆[Worcester Art Museum]。保存得极为良好。画面表现了开怀大笑、有几分粗野的巴克斯。我们可以从缠卷在小树枝上的葡萄蔓②和银杯认出他的身份。另一位是带着古式酒壶、衣着讲究的阿里阿德涅。巴克斯将 *Thiasos*[酒神祭典行列]从平静的山丘小镇带到草原上。草原中央耸立着一棵空心巨树。由西勒诺斯及其伙伴、萨堤罗斯的男

① 两幅画的尺寸都是 31.25×50.25 英寸。H. Ulmann, *Bibl.* 362, p. 129 最初认为这两幅作品是韦斯普奇的嵌板画,这一判断没有错,但除了瓦萨里的一些版本(德语译本 *Bibl.* 367, p. 193 和新的意大利版本(Collezione Salani) *Bibl.* 368, p. 447s.,我想作者没有注意到最新的文献。F. Knapp, *Bibl.* 167, p. 86s. 只是对这些赛布莱特[Sebright]绘画所作的极不正确的记录(在 P. Schubring, *Bibl.* 309, nos. 391—392 的“Bartolommeo di Giovanni”项中被重印)。R. van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, p. 380 将韦斯普奇的嵌板画放在“佚失作品”的目录之中,而赛布莱特的绘画被归属于巴尔特洛梅奥·迪·乔瓦尼(同书 p. 248)。B. Berenson, *Bibl.* 30 和 *Bibl.* 31 完全没有提到这两幅画,但了解了这一切后,又将它们视为皮耶罗·迪·科西莫的作品。

② 缠绕葡萄藤的木杖是古典酒神的典型属像。木杖也许是与葡萄藤有传统联系的榆木。参照引用卡图卢斯[Catullus]《诗集》[*Carmina*], LXII, 49ss. 的卡梅拉里乌斯[Joachim Camerarius], *Bibl.* 54, 1, SYMB. XXIV。

女老少以及二三个妇女组成的队伍在那里解散，他们随意地休息，或照料孩子，或在林中闲逛。但人数最多的一群人发出凄厉的叫声，他们想让蜜蜂停留在空心树的树枝上。由于三个萨堤罗斯的努力，其中的两个，一个成年，一个孩子，已爬上长有疤痕的树干，占据了有利位置，部分蜂群已经聚集成团，就像特征鲜明的“葡萄串”。

使用闹声工具防止群蜂失散，这种至今仍为全世界养蜂人使用的方法曾被古典时代的众多诗人与博物学家所记述。^① 但是，要弄明白巴克斯、阿里阿德涅及其信仰者们必须按照程序所做的一切就不容易了。答案有赖于奥维德的《岁时记》中的一段文字(III, 725 SS.)，而且此书亦可以说明第一幅画的主题。^② 奥维德试图说明为什么在巴克斯祭祀仪式中，人们常常供奉或食用被称为 *liba* 的小甜点。他说，与通常表示供品的 *libamen* 或 *libatio* 的词一样，这种甜点的名称亦来自于巴克斯的拉丁语名字 *Liber*。正是巴克斯从亚洲回来，教导人们在祭坛上点上火，供奉神圣的祭品，向众神表示敬意。人们相信是这个神祇发现了蜂蜜，所以理所当然地向他供奉甜点。“为此神制作甜点，因为他喜欢甘甜的糖浆。据说蜂蜜也是巴克斯发现的。在森林之神(萨堤罗斯)的陪伴下，他离开了多沙的赫普斯河[Hebrus]，到达罗多彼山[Rhodope]和鲜花盛开的潘盖恩[Pangaion](都在色雷斯)。他的伙伴们敲打着手中的黄铜乐器。瞧！蜜蜂被闹声吸引，聚拢起来，黄铜乐器发出的鸣声把它们引向哪里，它们就到哪里。利柏耳[Liber, 即巴克斯]捉住迷路

① 参照 Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, VOL. V, “*Biene*”[蜜蜂]项, 尤其是 col. 444 ss.。

② 令人回味的是，在皮耶罗的时代，奥维德的《岁时记》在佛罗伦萨的人文主义者中极受欢迎。波里齐亚诺[Angelo Poliziano]公开进行关于《岁时记》的演讲，将它作为拉丁文注解的对象。此外，他的名为维里努斯[Michael Verinus]的朋友还将它称为“*illius vatis*[viz., Ovid]*liber pulcherrimus*”[那个诗人(奥维德)最动人的书籍](参照 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, p. 34)。

的蜜蜂，关入有空洞的树里，作为收获，他发现了蜂蜜。”^①巴克斯的信仰者品尝了这一新发现的美味，这一次他们想自己找到蜂巢，于是便在林中搜寻。但正如大家所知道的那样，贪婪而懒惰的西勒诺斯骑着驴来到了有空洞的榆树旁，他被发现蜂蜜的欲望所驱使，从驴背上站立起来。但他抓住的树枝因不堪重负折断了，蜂巢竟然是一个大马蜂窝。于是，可怜的秃头遭到惨痛的螫刺。他从驴背上摔下来，又被驴子踢了一脚，扭伤了膝盖，发出尖利的求救声，他很快得到同伴的帮助。他们笑着教他用泥涂在螫伤处，最后设法使他站立起来。^②

① 奥维德《岁时记》III, 735—744:

*Liba Deo fiunt; Succis quia dulcibus ille
Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.
Ibat arenoso Satyris comitatus ab Hebro;
(Non habet ingratos fabula nostra jocos)
Jamque erat at Rhodopen Pangaeaque florida ventum;
Aeriferae comitum concrepuere manus.
Ecce novae coeunt volucres, timmitibus actae;
Quaque movent sonitus aera, sequuntur apes.
Colligit errantes, et in arbore claudit inani
Liber; et inventi praemia mellis habet.*

② 奥维德《岁时记》III, 747—760:

*Ut Satyri levisque senex tetigere saporem;
Quaerebant flavos per nemus omne favos.
Audit in exesa stridorem examinis ulmo;
Adspicit et ceras, dissimulatque senex.
Utque piger pandi tergo residebat aselli;
Adplicat hunc ulmo corticibusque cavis.
Constitit ipse super ramoso stipite nixus;
Atque avide trunco condita mella petit.
Millia crabronum coeunt; et vertice nudo
Spicula defigunt, oraque summa notant.
Ille cadit praeceps, et calce feritur aselli;
Inclamatque suos, auxiliumque rogat.
Concurrunt Satyri, turgentiaque ora parentis
Rident. Percusso claudicat ille genu.
Ridet et ipse Deus; limumque inducere monstrat.
Hic paret monitis, et linit ora luto.*

这段愉快的故事说明了韦斯普奇嵌板画中大部分令人困惑的特征。它说明了巴克斯行列与蜜蜂场面结合在一起的原因；说明了两棵有空洞的树木占据画面中心位置的原因——一棵树是家蜂的最初居所，另一棵树还藏着有害的马蜂；说明了萨堤罗斯还攀树寻找更多蜂蜜的原因；还说明西勒诺斯的种种不幸的原因。皮耶罗用一种极具个性的方式解释了奥维德的故事情节。

表情悲伤的驴子曾经出现在17世纪荷兰绘画中，而七扭八歪的奇异树木又出现在了德意志浪漫派画家的笔下，^①尽管它们对那些惊人的特征打了折扣，但是皮耶罗描绘巴克斯行列的这幅作品仍然有别于相同主题的任何作品。在皮耶罗笔下，祭神行列不再是成群结队的狂热信仰者，而是一群子虚乌有的游牧部族。在奥维德的想象中，那是一队欢闹队列的狂乱鼓噪，碰巧吸引了蜜蜂，但在皮耶罗笔下，他们成了一群漫游者，其中有的人安于享乐，有的人只关心自己的私事，但也有人以养蜂为明确目的。与此前描绘巴克斯仪式的所有画家一样，奥维德“*aeriferae comitum manus*”[手持黄铜乐器]的用词亦表明他将吸引蜜蜂的工具视为祭祀用的铜锣。但在皮耶罗的画中，萨堤罗斯们使用着锅、盘子、长把勺、钳子、铲子和擦子之类粗笨的炊具，他们的锣槌是棍棒、兽骨和鹿蹄。右前景蹲着的人——也许是潘神[Pan]——笑着从自己的背囊（瓦萨里称之为 *zaino*）中拿出三个洋葱。背囊中还有一支小牧笛。任何正统的描绘酒神节祭祀的绘画，通常都会有脚步轻盈、蹦蹦跳跳的两位女性迈那得斯[Maenads]，但在这幅画中，她们举止稳重，正牵着小萨堤罗斯的手，在搬运大壶。

皮耶罗对原始状态有着敏锐的认识，他将狄奥尼索斯[Dionysus, 即巴克斯]类型改换成牧歌式的图释，^②超过了一个好玩

① 参照例如 C. W. Kolbe, 图版见于 L. Grote, *Bibl.* 124, *fig.* 13。

② 相同的重新解释，亦见于可与波蒂切利《维纳斯与玛尔斯》（伦敦国立美术馆）作比较的皮耶罗的相同主题（柏林，弗里德里希大帝博物馆）。这一主题——是赞美给全世界带来和平的“宇宙之爱”——一直可以追溯到卢克莱修的《物性论》I, 31—40（参照 H. Pflaum, *Bibl.* 265, p. 20）：（转下页）

笑,尽管有一种故意反讽的成分是明显的,^①它有助于强调奥维德有所触及但未能展开的“滑稽故事”。巴克斯并不比伏尔甘逊色,也具有文明的影响力。他把这些价值引进荒芜的不毛之地色雷斯,对伏尔甘所代表的人类的纯粹技术成果作了补充。这些价值使牧人与农夫的原始生活沐浴在纯朴而充满愉悦的光芒之中,这就是奉献最初收获和香料的乡村的简朴宗教仪式,^②以及田园生活中温文尔雅的愉悦——酒与蜂蜜。奥维德养蜂故事所传递的进化论因素当然会刺激皮耶罗的想象力。但皮耶罗强调这一故事的手法是中世纪末期与文艺复兴时期绘画的通行方法,即将作为背景的风景分为具有象征性对比特征的两个部分。这种可称为

(接上页)

*Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
Mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Reicit aeterno devictus vulnere amoris,
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta
Pascit amore avidos inhians in te dea visus,
Eque tuo pendet resupini spiritus ore ...*

[惟有你才能给予悠闲的和平,
并让濒死之人快乐。因为支配残忍战争的
战神玛尔斯也被爱所痛打。
把他强壮的身体投进你的怀抱,
在你的怀里,翘起头来张开嘴
用他的眼睛注视着你
他的贪馋的眼光噬食着爱情,
他的气息贴住你的双唇。
女神啊!当他倚靠在你神圣的身体上时,
从四围从上面把他拥抱,
从你两唇倾吐出柔和的声音,
来为罗马人争取和平。光辉的女神!]

但是,原始主义者试图唤醒人心的牧歌一再被古典寓意所取代。

- ① 我的朋友 F. 扎克斯尔提醒我注意这一事实:酒神与阿里阿德涅群像对 S. Reinach, *Bibl.* 277, VOL. II, i, p. 129 提到的那些古典范本作了滑稽模仿,并且洋葱的母题暗示了这种植物媚药般的效能(塞尔苏斯[Celsus],《论药物》[*De medicina*], II, 32: *sensus excitant ... cepa...* [洋葱刺激感官])。
- ② 奥维德《岁时记》III, 727—732。

paysage moralisé [道德化风景] 的方法一再被区分 *Aera sub lege* [律法时代] 与 *Aera sub gratia* [恩典时代] 的宗教绘画所采用, 其中最特殊的例子可见于《岔道口的赫刺克勒斯》等主题的作品。在那些画中, 美德与快乐的对立是由蜿蜒于美丽田园的平坦大道与通往危岩的乱石嶙峋的小路的对比来象征的。而我们现在所讨论的皮耶罗《酒神节》的风景与《岔道口的赫刺克勒斯》(图 34)^① 的风景有几分相似。《岔道口的赫刺克勒斯》以前认为是皮耶罗所作, 现在已基本归为索齐 [Niccolò Soggi] 的名下。在酒神节行列中, 皮耶罗在画中下方的左半部分描绘了和平与繁荣的景色。一切都秩序井然, 森林已被砍伐, 那里有建筑物、草坪和美丽的树木。天空明亮而清澈。右半部分是蛮荒的原野, 那里有猿猴和狮子, 还有二三个不知死活的登山野人。树叶纷纷落下, 或已经枯萎, 或茂盛过度。凹凸不平的乱石中还躺着一具动物尸体, 周围飞舞着一群嗡嗡作响的苍蝇与黄蜂。此时预示凶兆的密云绕着恐怖的山崖聚来聚去, 就像左侧的城堡是贝里尼式 [Bellinesque] 或乔尔乔内式 [Giorgionesque] 一样, 此处相对照的是帕蒂尼尔 [Patinir] 式的恐怖山崖。但是, 根据禁欲的道德论与享乐的进化论之间的差别, 这一对照所暗示的象征价值已经被逆转, 在《岔道口的赫刺克勒斯》中, 作者用满目荒芜的风景象征值得赞赏的美德, 用富饶美丽的风景象征应加以谴责的快乐, 但皮耶罗却用这一反差表示漫漫荒原中无法容忍的辛酸与牧歌文明中朴素幸福的对立。在将奥维德的记述表现为绘画时, 皮耶罗不得不转变这种狂欢仪式的诗歌景象, 把它表现为迈向文明可喜一步的原始生活的虚构的真实画面。

与卢克莱修一样, 皮耶罗将人类的进化视为凭借天生能力与技巧的发展过程。画中所赞美的不是圣经中耶和华之类的创造者, 而是古典神祇与半人半神, 它们体现或揭示了人类进步中不可或缺的自然原理。它们的出现不仅代表了自然界的普遍力量, 而且也象征着人类的能力与天赋。但是, 与卢克莱修一样, 皮耶罗也悲

① 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243 中各处。索齐 [Soggi] 的嵌板画亦可见于同书, PL. XXXI, *fig.* 52 以及 P. Schubring, *Bibl.* 309, no. 419 中的插图。

哀地意识到这种发展所造成的危险,虽然他对克服石器时代兽性残忍的人性发展持乐观态度,但却对朴素时代之后的其他阶段并无好感,所以才把那朴素时代称之为伏尔甘和狄奥尼索斯统治的时期。对他而言,文明只是人类与自然保持紧密接触时存在的美丽与幸福的王国,一旦远离自然,文明就变成苦难、丑恶和悲惨的噩梦。^①

在文艺复兴初期的画家中,如此独一无二的态度只能从心理学的角度加以说明。幸运的是,我们对皮耶罗·迪·科西莫的了解比他同时代的任何画家都多。他那离群寡居但又令人倾倒的独特个性在每个人的记忆中竟达到了这种程度,当皮耶罗去世时,年仅九岁的瓦萨里后来竟以最令人信服的心理描述肖像,使他的个性流传千古。

我们曾碰巧提到皮耶罗对于动物以及大自然凭借“想象和偶然”所创造的其他事物有着“疯狂”的热爱。但是,如果他“倾心”*sottigliezze della natura* [自然的精巧],那他就会轻视与人的交往,尤其是与市民邻居的友好交往。如果愿意与人交往,他会展示出独特的机智和令人着迷的才能,但他讨厌市民生活的嘈杂喧闹,喜欢独处。他是可以从长时间独自散步中发现无上乐趣的“隐士”或“孤独之友”: *quando pensoso da se solo poteva andersene fantasticando e fare suoi castelli in aria* [独自一人陷入沉思,徘徊在虚幻的世界之中,建起自己的空中楼阁]。他讨厌教堂的钟声与僧侣们的圣歌吟唱;他拒绝“与上帝和解”,尽管“过着动物般的生活,他却是一个善良而极度热情的人”。瓦萨里还说,他厌恶一般的热食,而靠煮老的蛋为生,“为了节约火”,他预先准备了大量的这种蛋。^② 他反对干涉自然状态,从不打扫自己的工作室,也不愿

① 参照第36页注解中提到的卢克莱修的“第三个时期”。

② 心理分析学家也许会得出这样的结论,皮耶罗讨厌加工后的食品, *per risparmiar il fuoco* [为了节约火]而一次做 *una cinquantina* [约五十个]煮老的鸡蛋。他这一令人惊讶的习惯(van Marle, *Bibl.* 209, VOL. XIII, p. 336 声称,皮耶罗·迪·科西莫“每天吃五十个煮老的鸡蛋”,他误解了瓦萨里的意思)决不是出于经济原因,而是为了满足某种无意识的欲望,即尽可能避免用火。火这一元素既让他着迷,又让他恐惧。

整理庭院,修剪果木,甚至不采摘果实:*allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farci altro*[在他看来,自然界的東西應由自然自己去照管,不必插手其間,只需悄悄地看護它]。他害怕伏爾甘的灼熱武器即閃電,但又喜欢看壯觀的傾盆大雨。

由于皮耶罗对艺术家生活态度的看法富有理性并略有几分世俗色彩,瓦萨里将他的生活态度称为 *una vita da uomo piuttosto bestiale che umano*[与其说是人还不如更像动物的生存方式]。他记录了皮耶罗精神错乱、值得警戒的事例。套用今天的表述方式,这种精神病患者的症状就是“动物癖”[animalitarianism]^①或火焰情结。在 *si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura*[喜欢一切事物保持野蛮状态]这句话中,瓦萨里向我们提供了分析这种人类性格的钥匙。“*salvatico*”[野蛮的]一词,与英语中的“savage”一样,源于拉丁语的“*silva*”[森林],可以使我们在瞬间把握皮耶罗这类原始主义者的特定观念及其用画笔将生命赋予这一观念时的魔力。他画中的原始生活因高度的写实性与具体性得以再现,并未被乌托邦的伤感情绪而弄得失真,那种伤感情绪在被诗意和图画唤起的“世外桃源”[Arcadia]中是常见的,^②皮耶罗不是将其理想化,相反,世界初始的各个阶段都被“现实化”。就连像那些人面兽身的纯属幻想的造物,也都是真正进化论的一种应用。原木制作的小屋,形态怪异的船只,还有被瓦萨里称为 *casamenti e abiti e strumenti diversi*[房屋、〈动物〉、衣服和工具]的富有魅力的所有细节,无不基于考古学的研究,只有在科学书籍的插图中才能见到。我们称皮耶罗的世界是奇异世界,但它并不意味着画面的构成要素纯属子虚乌有。恰恰相反,他的解释真挚感人,让我们回忆起无法经验的遥远时代。他的画洋溢着一种奇异的渗透性气氛,成功地再现了比基督教时代更为久远,比历史意义中的异教时代更为久远,比文明本身更为久远的时代。

① 参照 A. O. Lovejoy 和 G. Boas, *Bibl.* 201, p. 19。

② 也就是说,世外桃源不是奥维德式的感觉,而是维吉尔式的感觉。参照本书第 38 页以及 E. Panofsky, *Bibl.* 241。

如果我们牢记情感性的隔代遗传能使一个人具有最高程度的审美活动和知识上的精雅,那么皮耶罗·迪·科西莫就可以称为一种隔世遗传的现象。在他的画中,我们面对的不是一个文明人的斯文怀旧,他盼望或假装盼望原始时代的幸福,而是一位碰巧生活于世故的文明时期的一个原始人的潜意识追忆。在我看来,皮耶罗不仅重新建构了史前世界的外貌,同时还重温了远古人类的感情,即正在觉醒的人类创造生活时的兴奋,以及穴居人与野蛮人的激情与恐怖。

Ⅲ 时间老人

由于皮耶罗·迪·科西莫的世俗画以一种几乎像达尔文式的进化论为基础,并一再试图重返史前的原始世界,所以,即使放在试图复苏 *sacrosancta vetustas* [神圣古代] 的普遍潮流中,他的作品也是极端而独特。一般来说,这种潮流只是试图复苏历史意义上的古代。正如我们所看到的,皮耶罗既是原始主义者,又是考古学家。但是,古典母题与古典主题的恢复却不过是文艺复兴运动中美术的一个方面,表现异教诸神、古典神话以及希腊罗马诸多历史事件的作品数量极多,至少就图像志而言,人们看不出它们是后中世纪文明的产物。然而,数量更多、从正统基督教立场上看更加危险的是这样一些作品,它们不是通过在古典框架范围内复兴古典类型来表现文艺复兴精神,而是试图通过异教历史与基督教现实之间获得视觉与情感的综合来加以表现。这种综合可以用各种方法获得,这些方法既可以单用一种,也可以多种结合使用。



使用最广泛的一种方法,可称之为对古典图像的再解释的方法。这些图像或被赋予世俗但又并非古典的新的象征内容(看看文艺复兴期间发展出的大量拟人像与寓意像就可以知悉),或使之服务于基督教的观念,而后者又是用对比(例如古典石棺与废墟进入了“圣诞图”。^① 在利比[Filippino

^① 参照 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, p. 155s.。

Lippi]绘于新圣马利亚教堂的湿壁画中,圣菲利浦在充满异教象征的 *scaenae frons*[布景前]战退恶龙)或同化的手法来实现的,例如,基督的形象一再借用观景楼的阿波罗像[Apollo Belvedere]的母题,圣母像则以维纳斯或非德拉[Phaedras]像为模本。虽然中世纪美术使用古典母题不加反思,但文艺复兴使用古典母题则要有个说法。丢勒曾说过:“异教的人们将至高无上的美赋予他们的异教之神 *Abblo*[阿波罗],因此,我们将它用于最美的男性、我主基督;正如他们将维纳斯表现为最美的女性那样,我将谨慎地在圣贞即神的母亲像中展示出相同的特征。”^①

一方面是古典图像被有意识地重新解释,另一方面,复活的古典传统也极其自然或自动地与残存的中世纪传统融为一体。这样的例子极多,早在中世纪,某些古典人物(正如在第一章简要说明的那样)便以完全非古典的形象粉墨登场,当它在文艺复兴时期重现本来面目时,其最终结果就常常显示出这一过程的痕迹。某些中世纪服饰与属像被附着于重塑的形式之中,这样中世纪的成分又保留在新图像之中。

这导致了我想称为“拟形态”[*pseudomorphosis*]的结果。也就是说,有些文艺复兴的形象尽管具有古典化的外貌,但它们却被赋予了一种不存在于古典原型中的意义,尽管这种意义常常在古典文献中已得到预示。正是由于有了中世纪前辈可供借鉴,文艺复兴艺术才常常能够把古典艺术认为不可表达的东西转译成图像。在本章及下一章中,我将通过对两个传闻的古典人物的分析来阐明“拟形态”的典型实例。与同类的众多表现不同,它们依然保留了被19世纪后期美术彻底清除的人文主义主题,时至今日,它们

^① 曾被 K. Lange、F. Fuhse, *Bibl.* 182、1893, p. 316 以及 E. Panofsky、F. Saxl, *Bibl.* 238, p. 275 所引用。令人回味的是,无论是美术或文学领域,这种古典主题的再解释后来都受到对立双方的强烈指责。托兰多宗教会议根据正统的天主教立场,将《奥维德的道德寓意》——而不是奥维德原文本身——视为禁书。而 J. J. 温克尔曼[J. J. Winckelmann]则基于严格的古典主义立场,嘲笑波拉尤奥洛使用狄安娜作为神学的拟人像(E. Panofsky 和 F. Saxl, 本书亦有引用)。

不仅广受欢迎,而且还时常出现在漫画卡通与严肃的广告中,或者情人节与新年贺卡上。它们是“时间老人”与“盲目的丘比特”。

例如,“时间老人”像的简单样本可见于宝华利储蓄银行[Bowery Savings Bank]的广告(见第65页正文插图)。画中暗示拟人像身份的属像只有老人的外貌特征和那把大镰刀。他的早期样子通常要丰富得多。在文艺复兴美术与巴洛克美术中,“时间老人”大多是带翼裸体像。在绝大多数场合,他的属像是大镰刀或小镰刀,此外,还附有沙漏,衔尾蛇或衔尾龙以及黄道十二宫,或者用它们来代替大镰刀与小镰刀。手持松杖行路的例子也为数不少。

在古典时期与古代末期表现“时间”观念的美术作品中,我们可以看到上述形象的若干特征,但却找不到构成近代“时间老人”类型的独特组合。总的来说,古代美术有两种关于时间概念和图像的主要类型。类型之一将“时间”表现为“卡伊洛斯”[Kairos]。它意味着人生或宇宙发展历程中决定性的转折瞬间。这个概念有时被表现为俗称的“机会”(图35)，“机会”是健步如飞的男子(有时是裸体),虽然“时间”在希腊诗歌中有时被称为 $\pi\omicron\lambda\iota\acute{o}\varsigma$ [老苍头],^①但它通常被表现为青年而不是老人。他的双肩与双踝处各有飞翼。他的标志是天平,最初安放在剃刀的刀刃上,稍后又被置于一二个车轮上。“机会”的前额总是披散着几缕头发,所以人们又将他视为谢顶的秃头。^②卡伊洛斯或“机会”的形象以其意味深长的寓意性格倾诉着古代晚期和中世纪人们的心曲。这一形象一

① 见第69页注4中引用的狄菲洛斯[Diphilus]的残篇。

② 参照 Roscher, *Bibl.* 290 中的 Aion, Chronos, Kairos, Kronos, Saturnus 条目。另见 Greifenhagen, *Bibl.* 122, 尤其是 *fig.* 2, 3, 5。抓着“机会”额前头发的血性青年像与伴随着“悔恨”的“彷徨”形成鲜明对照,这一出现在多尔切洛大教堂[Cathedral of Torcello]中的11世纪著名浮雕,其图版刊载于 Roscher 中的 Kairos 条目和 Greifenhagen 的 *fig.* 4。而科普特绘画中的“机会”寓意像载于 J. Strzygowski, *Bibl.* 329, *fig.* 159 之中,同时,亦可见于 G. L. Kittredge, *Bibl.* 164 中。虽然雕像的属像稍有变化,但卡伊洛斯像通常仍被用以表现“时间”。但是,这一形式的实例极为少见,就作者所知,采用这种表现方式的只有一件著名浮雕,即“荷马礼赞”,带翼的“时间”上乘着“伊利亚特”和“奥德赛”。

直保存到 11 世纪,后因相当于卡伊洛斯的拉丁语 *occasio*[机会]与 *fortuna*[命运]为同性词,逐渐与“命运”形象相混淆。^①

古代美术中的类型之二与卡伊洛斯的观念恰恰相反,这就是伊朗人称之为“艾翁”[Aion]的“时间”观念,它是永恒的、创造万物的神圣原理。当这一图像与密斯拉[Mithra]崇拜结合在一起时,就演变成被狮首狮爪之蛇所缠绕、双手持有钥匙的令人生畏的带翼形象。^②而当他被表现为俄耳甫斯教的神祇,即人们通常所说的法涅斯[Phanes]时,又成为被黄道十二宫所环绕,手持许多表示宇宙威力的属像,并且与蛇缠绕在一起的带翼青年形象(图 36)。^③

在这些古代的美术作品中,我们还看不到沙漏、大镰刀、小镰

-
- ① 关于“机会”与“命运”的混淆,见 H. R. Patch, *Bibl.* 254, p. 115 ss 以及 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, p. 150 与 358。最近的文献有 R. Wittkower, *Bibl.* 408a(在此章付诸印刷后出版)。也有裸体女性带有卡伊洛斯的属像(前额的头发有时是剃刀),并表现为在海上浮球和车轮上保持平衡的综合形象。但在中世纪后期和文艺复兴中,它被男性的卡伊洛斯像所取代,这一形象还常常在徽志美术中表现“机会”的概念。参照阿尔恰蒂[Andrea Alciati]的《徽志书》[*Emblemata*],徽志 CXXI(这首讽刺诗是波赛狄普斯[Poseidippos]讽刺莱西波斯[Lysippos]的卡伊洛斯像[Kairos]的拉丁文本。在这首诗中,雕像的名字是“Occasio”),在雅各布斯·提珀提乌斯[*Jacobus Typotius*], *Bibl.* 361,有一些意味深长的警句“*fortunam vel occasionem, in pila volubili statuens*”[置身于不停旋转的球上的命运与机会], p. 367。关于阿尔恰蒂《徽志书》具有极大影响的插图,见阿尔恰蒂最初的一些刊本,即 1531 年的 Steyrer 版本(此书 Occasio, 见 fol. A. 8),1534 年的 Wechel 版本(Occasio 在 p. 20)以及 1546 年的 Aldus 版本(Occasio 被抽出)的摹真本,以上版本见 H. Green, *Bibl.* 121。在由 Bonhomme 刊行的 1551 年里昂本,*Bibl.* 4 中的 p. 133,1608 年巴黎本,*Bibl.* 5——由 Claude Mignault(拉丁名 Claudius Minos)附以重要注释的代表性版本——中的 p. 577,分别载有“Occasio”的形象。《徽志书》中的罗马字番号几乎被 1574 年后所有版本所遵循。
- ② 参照 F. Cumont, *Bibl.* 68, VOL. I, p. 74ss., VOL. II, p. 53 以及 H. Junker, *Bibl.* 159, 尤其是 p. 147。
- ③ 参照 R. Eisler, *Bibl.* 82, p. 2, fig. 28 以及 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 9, figs. 8/9。它还被 1569 年由 Hieronymus Olgiatus 所作的铜版画以及现为伦敦 G. W. Younger 收藏的绘画所描摹。但法涅斯的拟人像被用作“炼金术”[Alchemy]的寓意像(本书图 37)。“*Hoc monstrum generat, tum perficit ignis et Azoch*”这一题款意味着时间生产了原料,同时火与水银使之完美(人们相信,火与水银的结合作用可以将原料变为“哲人之石”)。两行格言诗中提到的“*Turba Sophorum*”(哲人的集合)是一部著名炼金术著作的书名,这一词语译自阿拉伯语。此书在 17 世纪多次再版。

刀、松杖或是任何暗示老者的特征。换句话说，古代的“时间”形象，既是白驹过隙、努力保持危险平衡的象征，也是普遍威力与无限丰饶的象征，而不是衰败和破坏的象征。那么，这些“时间老人”最为特殊的属像又是如何被导入其中的呢？

答案是，希腊人表示时间的语词——Chronos 与诸神中最为年长、最令人恐惧的克洛诺斯[Kronos]（即罗马人的萨图恩[Saturn]）的名字非常相似。作为农耕守护神的克洛诺斯通常手持镰刀。由于他是希腊与罗马万神殿的长老，所以理所当然地年迈。后来当古典的众神与行星对应起来之后，萨图恩亦与地位最高、运行最迟缓的土星联系在一起。在宗教崇拜逐渐式微，并演变成为哲学沉思时，的确共有若干特征的 Chronos 与 Kronos 这两个概念被混为一谈，而这两个词的偶然类似，亦可为上述概念的混淆提供证据。普卢塔克[Plutarch]最早在著作中论述这一偶然的一致性，他告诉我们，正如赫拉[Hera]意味着“空气”、赫淮斯托斯意味着“火”那样，克洛诺斯意味着“时间”。^① 新柏拉图主义者是从形而上学的角度而不是物理学角度来接受这种同一性。他们将众神及人类之父^②的克洛诺斯解释为 *Nous*，即“宇宙心灵”[Cosmic Mind]（另一方面，他的儿子宙斯或朱庇特又被视为宇宙心灵的“流出物”，即 *Ψυχή* 或者“宇宙灵魂”[Cosmic Soul]）。这种解释很容易与“万物之父”、^③“智慧年迈的建设者”^④的“克洛诺斯”的概念融合在一起。公

① 普卢塔克《爱西丝与奥西里斯》[*De Iside et Osiride*]，32；《罗马习俗起源》[*Aetia Romana*]，XII，266 E, F: *ωσπερ ένιοι τών φιλοσόφων χρόνον οΐονται τόν Κρόνον είναι, τó δ΄άληθές εύρίσχει χρόνος* [哲学家中的某些人将 Chronos 视为 Kronos 但只有 Chronos 发现了真实]。

② 《俄尔甫斯赞歌》[*Hymn. Orph.*]，XIII, Abel: *Μαχάρων τε θεών πάτερ΄ ηδè χαι άνδρων* [幸福诸神与人类的父亲]。埃斯库罗斯《普罗米修斯》，line 909s: *πατρός Κρόνου* [父亲克罗诺斯]。参照西里乌斯·伊塔里格斯[Silius Italicus]的《波埃里战诗》[*Punica*]，XI，458: *Saturni... patris* [父亲萨图恩]。

③ 品达罗斯[Pindar]《奥林匹亚祝胜歌》[*Olymp.*]，II，32(17)，p. 13, Schröder。

④ Krates, *Bibl.* 168, VOL. I, p. 142, fragm. 49: *Τέχτου σοφός* [智慧工匠]；狄菲洛斯，见 Kock, *Bibl.* 168, VOL. II, p. 569, fragm. 83: *πολιός τεχνίτης* [年老的白发工匠]以及 Chr. A. Lobeck, *Bibl.* 197, VOL. I, p. 470。

元 4—5 世纪的博学著作家们又将衔尾蛇与衔尾龙这些新的属像^①授予克洛诺斯-萨图恩,以此强调时间的意义。此外,他们还将克洛诺斯-萨图恩的原有特征重新解释为时间象征,他的镰刀按照传统上说是农具或阉割用具,现在已经解释为 *tempora quae sicut falx in se recurrunt* [像大镰刀那样重返原处的时间] 的象征。^② 此外,西摩尼得斯 [Simonides] 声称“时间”拥有“锋利的牙齿”,^③ 奥维德说它 *edax rerum* [吃尽一切],^④ 克洛诺斯-萨图恩食用自己孩子的神话故事,意为“时间”将它创造的一切吞噬干净。^⑤

由此可见,我们必须从克洛诺斯-萨图恩而不是“时间”的图像

① 见卡佩拉,《墨丘利与学术的结合》,I, 70: “*Verum sator eorum* [viz., Saturn, 众神之父] *gressibus tardus ac remorator incedit, glaucoque amictu tectus caput. Praetendebat dextra flammivororum quendam draconem caudae quae ultima devorantem, quem credebant anni numerum nomine perdocere*” [事实上,他们的父亲,即众神之父萨图恩正跛足缓缓行来,头上披着灰色的布。他用右手拿着一条吞噬自己尾巴、口中喷火的飞龙。人们相信这条龙能够说明年数]。如果衔尾龙真的意味着“年”,那么龙原来就不属于萨图恩。正如马克罗比乌斯 [Macrobius] 在 *Saturnal.*, I, 9, 12 中所说的那样,它应该属于雅努斯 [Janus]。而且,这一“自己吞食自己的怪物”也与伊朗的艾翁联系在一起(参照 H. Junker, *Bibl.* 159, p. 172, note 90)。在这种情况下,其意义正如此后多数人所猜测的那样,它意味着“无限”或“永恒”。而《神谱 III》I, 6, *Bibl.* 38, p. 155 则认为这个母题(萨图恩的属像)是从莱米杰乌斯的《卡佩拉评注》中借来的,然后再传给后代,延续下去。

② 塞尔维乌斯,《维吉尔农事诗注解》[*In Verg. Georgica*], II, 406。它后来又被《神谱 III》I, 6, *Bibl.* 38, p. 155 所引用。

③ 斯托帕奥斯 [Stobaios] 《自然学与伦理学选集》[*Eclog. Phys. et Eth.*], I, 8, 22:

Οτι χρόνος οξύς οδόντας
Καὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βιαιότατα.
[任何时候,时间都锋牙利嘴,
而且充满力量,把一切撕碎。]

④ 奥维德,《变形记》, xv, 234。

⑤ 富尔根丘斯,《神话学》[*Mitologiae*], 1, 2, p. 18, Helm: “*Filios vero comedisse fertur, quod omne tempus, quodcumque gignat, consumit*” [人们说他真的吃掉了孩子们。因为所有的时间都会吞下自己生出来的东西]。《神谱 III》I, 5, *Bibl.* 38, p. 154 引用了这一记述。

志中寻找补充性证据。正如我们所知道的那样，“时间老人”形象的综合最终不可能一蹴而就。古典美术中的克洛诺斯或萨图恩大多阴沉而带威严。镰刀与头上的面纱(图 38)，^①以及坐像中用手支撑头部的悲哀形象表明了他的特征。^②但没有翅膀，^③也没有拐棍或松杖。

这种变化发生在中世纪。按照第一章概要叙述的规范图式，萨图恩的古典形象曾在加洛林王朝和中期拜占庭艺术中得以复活，但只持续了较短时间。至少有一些表现萨图恩的作品重复了庞贝城迪奥斯库里府[Casa dei Dioscuri]壁画中最为适当的古典类型。事例之一是 4 世纪的历书抄本，这些历书即著名的公元 354 年的《克洛诺斯志》[*Chronograph*]和《菲洛卡卢斯历》[*Filocalus Calendar*](图 39)；^④事例之二是某些天文学书籍的 *planetaria*[天象仪]插图，图像的来源分别是加洛林王朝和拜占庭；^⑤事例之三是 11 和 12 世纪的一些圣格列高利《说教集》[*Homilies*]写本。但其中萨图恩的神话故事与显示异教诸神不道德的其他场面混在一

① 参照 P. Hermann, *Bibl.* 144, PL. 122。

② 参照 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253 插图中的梵蒂冈科尔努图斯[*Cornutus*]墓和 Roscher, *Bibl.* 290, Kronos 项 *fig.* 13 格列高利美术馆[Museo Gregoriano]中的铜像。即使是被替身的石头所欺骗，克洛诺斯亦保持相同的姿势。参照出土于阿拉·卡皮特里亚[Ara Capitolina]的浮雕(W. Helbig, *Bibl.* 139, no. 511, 图见 Roscher, *Bibl.* 290, Kronos 项, *fig.* 18)。

③ 我们还不能完全确定，太阳神密斯拉[Mithra]信仰中的艾翁与克洛诺斯-萨图恩被视为同一个神的时代是否在此之后。见于比布鲁斯[Byblos]古币(参照 Roscher, *Bibl.* 290, 和对 Kronos 的增补)、也见于根据尤西比乌斯[Eusebius of Caesarea]《福音的准备》[*Praeparatio Evangelica*], I, 10, 36—39 的详细记述由卡尔塔利[Cartari] *Bibl.* 56, p. 19 绘制的带着六张翅膀的奇异的“菲尼基的克洛诺斯”[Phoenician Kronos]确实是闪族的神，他有着有翼天使的外貌，而且也被他的本地名称 *Ilōs* (El) 所证明。

④ 参照 J. Strzygowski, *Bibl.* 328。最近的观点(C. Nordenfalk, *Bibl.* 230)与此恰恰相反。在它们看来，保存至今的文艺复兴时期的写本必定以加洛林王朝这一中介者为前提。

⑤ 参照 G. Thiele,《古代的星象图》[*Antike Himmelsbilder*], *Bibl.* 337, p. 188 ss. Cod. Leyd. Voss. lat. 79 之中萨图恩画像的更好图版, E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253 已准备出版。

起。在写本插图中，萨图恩贪婪地吞食着用布包裹的石头，以代替吞食幼年的朱庇特(图 42)；^①事例之四是拉巴努斯·毛鲁斯的百科全书《万有之书》[*De universo*]中“异教神论”[*De diis gentilium*]的插图，此书现有两种不同的独立写本，分别于 1023 年和 15 世纪前半期写于蒙特卡西诺[Montecassino]和德意志南部(图 40、41)。有意思的是，在蒙特卡西诺的写本中，古典样式的小镰刀(它在更晚些的德意志写本中亦得到忠实摹写)已经被近代的大镰刀所取代。^②

西方美术在中世纪盛期抛弃了加洛林王朝的绘画，直到 15 世纪，它们才得以重续前缘。在此期间，绘画完全被非古典的类型所取代。由于萨图恩亦与朱庇特、维纳斯一样，被对应为某颗行星，所以这些新形象还出现在神话志与占星术的文献当中。

作为司掌行星的统治者，萨图恩^③的性质极不吉利。直到现在，《牛津词典》仍将“saturnine”一词解释为“不活泼的、阴郁的气质”。顺从其力量的人强大而不仁慈，富裕而不慷慨，贤明但不幸福。因为生活在萨图恩统治下的人类无法摆脱忧郁。然而，正是这一极为有条件的优势使我们能够辨认出萨图恩“孩子”中的少数人。萨图恩是最冷、最干燥、运行最为迟缓的行星，它通常与老迈、

① 参照 H. Omont, *Bibl.* 235, PL. CXVIII, 14(引自 ms. Coislin 239)。关于这一主题正确解释与更多例子，见 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253。但有意思的是，我们还不知道初期格列高利写本(9 世纪)中是否缺少神话场面，是否根据原典描述超过了根据再现传统，或者只在 cod. Ambros. E 49/50 Inf., VOL. II, p. 752 中，完全非古典的萨图恩挥舞斧头，似乎要劈开天空。但这是不了解异教神话将希腊文的 Ο ΚΡΟΝΟΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΤΕΜΝΟΝ[克洛诺斯阉割乌拉诺斯]误解为“克洛诺斯劈开天空”。我要向 A. M. Friend, Jr. 教授和 K. Weitzmann 博士表示感谢，他们让我注意到尚未公开发行的格列高利写本，并向我提供了图 42 的图片。

② A. M. Amelli, *Bibl.* 7, PL. CVIII。关于南德意志写本(cod. Vat. Pal. lat. 291)，见 P. Lehmann, *Bibl.* 187. PART II, p. 13ss 以及 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 238, p. 250。残留在 cod. Var. Pal. lat. 291 中的镰刀证明了这一观点，即虽然这一写本是后期哥特风格，但从图像志的角度看，它比蒙特卡西诺的写本更为正确。

③ 在修订版中，此句改为“萨图恩司掌的行星是土星。在这一节中，萨图恩与土星为同义词”。——译注

极端贫困和死亡联系在一起。^①事实上,死亡与萨图恩一样,很早就被表现为手持大镰刀或小镰刀的样子(图 43)。^②萨图恩还被视为洪水、饥饿以及其他所有灾害的原因。出生在其星命下的人,大多属于人类最为悲惨而绝望的那些人,例如跛子、守财奴、乞丐、罪犯、可怜的土包子、污秽不堪者或盗墓贼。直到 15 世纪最后的 25 年,佛罗伦萨的新柏拉图主义者(他们给予文艺复兴美术的影响将在以后章节中加以论述)才重返柏罗丁[Plotinus]的观念,将萨图恩视为代表深刻哲学或宗教沉思的代表,或者它们的保护人,将朱庇特视为纯粹实践与合理理性的象征。^③然而,最终将萨图恩式的忧郁视为天才的新柏拉图主义的复兴,亦无法消除萨图恩是行星中最不吉利者的一般信仰。

占星术画像——部分来自于阿拉伯——从未停止对上述不祥内容的强调。在几乎所有场合,^④萨图恩都被表现为令人厌恶的病态老人,而且通常还是举止粗鲁的乡巴佬。即使头戴皇冠,坐在王座上时,他的小镰刀和大镰刀也还是以鹤嘴锄的形式出现(图

① 参照《神谱 III》,I. 4, *Bibl.* 38, p. 154: “*Sunt tamen qui asserant eum . . . ab effectu frigidum nuncupari, quod sua videlicet constellatione contraria homines enecet. Mortui enim frigidi sunt. Quod si verum est, non improprie senex fingitur, quoniam senum sit morti semper esse vicinos*”[有许多帮助他的机能……取出其中之一,显然是通过星座运动为害人类的严寒。因为死者是冷的。如果这是真实的,那么表现为老人就没什么不合适。因为老人总是与死亡毗邻而居]。

② 《乌塔福音书》[*Uta Gospels*]chm, 1360I(11 世纪初期)中很早就出现了手持镰刀的“死亡”,图版见 G. Swarzenski, *Bibl.* 333, PL. XIII, 本书图 43。手持大镰刀的“死亡”见于《贡佩尔圣经》[*Gumpert Bible*](1195 年之前),图版见 G. Swarzenski, *Bibl.* 334, PL. XLI, 图 129。这两个母题可以用《启示录》第 14 章 14—17 节、以及《以赛亚书》第 40 章 6—8 节加以说明。关于“死亡”的一般图像志,参照最近文献 H. Janson, *Bibl.* 155。

③ 参照下文相关内容,以及 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253 各处。

④ 由于误读,斯科特斯[*Michael Scotus*]的写本以及此系统的各种写本(本书图 14),将萨图恩描绘成身披铠甲的好战分子。参照 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 238, p. 242ss.。

44)。^① 为了表示年迈与健康的衰败，鹤嘴锄也会变成拐棍或松杖（图 48）。最后，为了暗示不可避免的颓势，他被描绘成装着假肢的真正跛子（图 49）。^② 在描绘七大行星如何影响人类性格与命运的写本插图与版画中——这一主题在 15 世纪和 16 世纪初的意大利美术中很受欢迎，在北方各国更是风靡一时——萨图恩的“孩子们”反映了其父亲令人不快的种种性质，他们被描绘成由可怜的土包子、樵夫、囚犯、跛子、绞刑台上的罪犯的麇集。唯一的获救者是修道士或隐士，他们成了 *vita contemplativa* [静思生活] 中较低层次的代表者（图 48）。^③

在源于文献资料的神话志插图中，萨图恩的外貌从想象性的变为令人恐惧和忌讳性的。最早的范例是第一章曾经论述过的约 1100 年的雷根斯堡的素描（图 13）。^④ 在这幅画中，萨图恩披上了巨大的防风物（他被图示为 *caput velatum* [头戴头巾] 或 *glaucamictu coopertum* [身披银色斗篷者]），除了大镰刀与小镰刀，他手中还有衔尾龙。这种形象在 14 世纪的《奥维德的道德寓意》之类的著作开始有插图时发展为一种标准形象。^⑤ 在这些画中，通常附有与萨图恩神话故事相关的若干配角，他们的存在使占星术插图中萨图恩的不祥性质得到更富戏剧性的夸张，并强化了他的残忍与破坏性。写本的插图画家们在描绘生吃婴儿或进行阉割等可怕行为即古典造型表现中从未有过的场景时，没有丝毫犹豫。这种

① 本书图 44 所采用的莫根 [Morgan] 写本 M. 785，由大英博物馆 ms. Sloane 3983 (F. Boll 与 C. Bezold, *Bibl.* 41, PL. XVIII, *figs.* 33, 34) 派生而来。

② Cod. Pal. lat. 1368, fol. i, v., 插图, 见 F. Saxl, *Bibl.* 299, PL. XIII。以及 O. Behrendsen, *Bibl.* 25, PL. XVI (“J. B. 的画师”, 铜版画 B. 11) 或者 H. S. 贝哈姆 [Hans Sobard Beham] 铜版画 B. 113。

③ 参照 F. Lippmann, *Bibl.* 195, 1895, PL. c, I 和 E, Panofsky, F. Saxl, *Bibl.* 253 及各处。

④ 参照前文 20 页以下。

⑤ 见前文 19 页以下。《奥维德的道德寓意》的法文原本 C. de Boer 编, *Bibl.* 40 中, 对萨图恩的描述可见于 VOL. I, p. 22, line 513ss.。本书图 45 根据 F. Saxl, *Bibl.* 299, PL. XVII, 图 36。

食人恶魔的形象成为中世纪晚期美术所接受的类型(图 45)。^① 当它最终与占星术插图混和在一起时,我们可以看到阉割与吞食婴儿的组合(图 46),^②或是吞食婴儿与假肢的组合。^③ 尽管人物形态还大致保持着古典类型的模样,但食人场面与阉割仍然在文艺复兴盛期美术(图 47)与巴洛克美术有所表现,并且传衍到更晚的时期,戈雅[Francisco Goya]那令人毛骨悚然的萨图恩像已是尽人皆知。而在被确定为朱里奥·罗马诺[Giulio Romano]所作的兰特别墅[Villa Lante]壁画中,阉割的场面至今可见。^④

正是在这一情境下,画家们开始为彼特拉克的《凯旋歌集》[*Trionfi*]绘制插图。正如任何人都知道的那样,“爱”被“纯洁”所打败,“纯洁”被“死亡”所打败,“死亡”被“名声”所打败,“名声”被“时间”所打败,而“时间”只被“永恒”所打败。关于“时间”的外貌,彼特拉克仅仅是说他 *andar leggiero dopo la guida sua, che mai non posa* [悄悄尾随着从不休息的先驱者(太阳)],^⑤他将“时间”的形态处理完全委托给画家。虽然有少数“时间”被描绘成经院哲学的拟人像,但在作于中

-
- ① 参照 F. Saxl 和 E. Panofsky, *Bibl.* 235 及各处。将萨图恩与船和船柱表现在一起(表示前往拉图姆[Latium]的漫长航程)的这种特殊类型,可见于圣奥古斯丁《上帝之城》[*Civitas Dei*]的几个写本, A. de Laborde, *Bibl.* 178, VOL. I, p. 198s., VOL. II, p. 322, 367, 385 和 PL. XXIVb 以及 XXXVII 中的插图。
- ② 1420/25 年的法国素描。E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253 中的插图。
- ③ 前文注释中所说的“J. B. 画师”的铜版画 B. 11。
- ④ 参照 J. P. Richter, *Bibl.* 282, PL. X, *fig.* 1。但在那里,朱庇特阉割萨图恩被误认为萨图恩阉割乌拉诺斯。萨图恩吞食尖叫婴儿这一令人恐惧的表现可见于雅各布·卡拉里奥[Jacopo Caraglio]的铜版画 B. 24(本书图 47)以及鲁本斯的著名绘画(马德里普拉多美术馆)。与此不同,普桑恢复了将石块作为孩子替身的古典图式,这的确是萨图恩的特征(参见本书图 67)。
- ⑤ 彼特拉克《时间的凯旋》[*Triumphus Temporis*], 1. 46 中的“前导者”[*guida*]就是驾车在天空飞驰的太阳(就像马克罗比乌斯[Macrobius]所说的“*Sol temporis auctor*”[太阳是时间的助手])。写本画家们没有忠实援用这一母题的确让人费解,但也有一些例外,例如在巴黎国家图书馆的 ms. Fr. 12424, fol. 137 中,“时间”亦被视为“太阳”的写本插图(Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 219 中的插图)以及彼特拉克 *Bibl.* 262, fol. 407 中带翼“时间”像。在后者的木版画中,“时间”正在追赶太阳四轮马车的辙印。

世纪例如 1400 年前后法国的写本插图中，“时间”有三个头（分别代表过去、现在与将来）、四只翅膀（每只翅膀表示不同季节，每根羽毛象征一个月）（图 50）。^① 但是，如此理论化的形象似乎不适合表现彼特拉克想象中强大而冷酷的破坏者本质。彼特拉克的“时间”不是抽象的哲学原理，而是具体而令人恐惧的威力。画家将萨图恩的不祥形象融入无害的“时间”拟人像并非不可思议。他们从前者中借用了翅膀，^② 从后者借用了老迈的颓姿与松杖，最终还采用了大镰刀和食人母题等萨图恩的特定标志。并且这种拟人化“时间”的新形象常常通过一个沙漏（它似乎是第一次在这种新型的插图中出现），有时也通过黄道十二宫或衔尾龙所强调。

关于彼特拉克的这些插图，我想列举其中最具有特色的五个例子：（1）15 世纪末的威尼斯木版画，此像被赋予严格的正面性，并拥有作为四季象征的四只翅膀。就此而言，它与中世纪“时间”的拟人像有联系（图 52）。^③ （2）被认为是佩塞利诺 [Jacopo Pesellino] 所作的箱柜嵌板画，翅膀减少为通常的一对（图 54）。^④ （3）雅各布·德·塞拉伊奥 [Jacopo del Sellaio] 所作的箱柜嵌板画，这幅画

① 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 4ss., *fig.* 5。

② 虽然在彼特拉克插图中不是所有的“时间”都有翅膀，但无翼的形象却极为罕见。从另一角度看，无翼像算得上是一种例外。参照本书图 53，以及 Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87；在 1488 年威尼斯的木版画中，有三位老者乘着由两头龙拉的车。其中呈坐姿的一位老人手持圆球，另一位坐着的老人手持记有“Tempo”[时间]的铭牌。第三位老人手持松杖。见同书 p. 214（以及 E. von Birk, *Bibl.* 35, p. 248 和此后的 PL. 12）。而佛兰德斯挂毯描绘的“时间”坐在由两头鹿、一只雄鸡和一只鸟拉的车上；此外，作者还用沙漏、松杖、黄道十二宫来表示他的特征。同书 p. 234 中亦有一幅法国 16 世纪的写本插图：“时间”站在地上，沙漏表示他的特征。此外，还有我们曾经论述过的巴黎国家图书馆 ms. Fr. 12424 中的写本插图。

③ 这幅木版画首次出现在彼特拉克 *Bibl.* 259, fol. O, 5v 的之中，后来又被几个版本所使用。参照 Prince d'Essling, *Bibl.* 86, VOL. I, no. 79, p. 93。同样带有 4 翼的类型即最接近中世纪 *Temps* [时间] 的拟人像，可能出现在同一时期意大利北部的写本插图之中，即 Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 167 的插图。这些写本插图的三头基座象征着时间的三种形式即过去、现在和未来（参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 2ss）。在这些写本插图中，“四季”用人物来表示。

④ Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 148 的对页图版，以及 P. Schubring, *Bibl.* 309, no. 267, PL. LX。

加入了一些新的和不同寻常的属像：除了沙漏之外，我们看到了日晷和黑白两只老鼠，它们象征昼夜不停的生命破坏(图 55)。^① (4) 另外一幅威尼斯木版画，作者省略了翅膀，但保留了大镰刀，此外，他还使用衔尾龙表示永无止境的轮回观念；与前一幅威尼斯木版画相同，画中用枯树和废墟等荒芜景色表示“时间”的破坏力(图 53)。^② (5) 彼特拉克 16 世纪版本的木版画，此画绘有中世纪晚期萨图恩传统图像中食用幼儿的有翼形象，虽然如此，它又使这位年迈的老者成为手持松杖的健壮裸体像，就此而言，此图显示出文艺复兴的古典倾向(图 56)。^③

这就是我们所知道的“时间老人”像的起源。^④ 这一图像中混入了半是古典、半是中世纪、半是西方和半是东方的不同属性，将哲学原理的抽象雄辩与破坏恶魔的可怕贪婪同时展现在我们面前，而正是这一新形象的复杂性，才显示出文艺复兴美术与巴洛克美术中“时间老人”的常见外貌与丰富含意。

“时间老人”像曾经被用作表示年、月以及世纪推移的工具。例如在莎士比亚《冬天的故事》第五幕前，“时间”上场进行解说。

-
- ① Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 152 的对页图版, 以及 P. Schubring, *Bibl.* 309, no. 374, PL. LXXXVII。两只老鼠的母题(通过巴尔拉姆[Barlaam]与约萨法特[Josaphat]的故事传到西方世界), 见 E. Panofsky, *Bibl.* 241, p. 233 以及同作者的 *Bibl.* 243, p. 92。
- ② 彼特拉克, *Bibl.* 260, 1508, fol. 121 v. ; 参照 Prince d'Essling, *Bibl.* 86, no. 84, p. 98, *fig.* p. 101。
- ③ 彼特拉克, *Bibl.* 261, fol. 203。彼特拉克插图画家们表现吞食母题的另一例子是 Prince d'Essling 和 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 218 提到的马德里挂毯, 但没有插图。在这里, “时间”手持小镰刀, 扼着婴儿, 左脚踩着沙漏。在同书 p. 262, G. 彭茨[G. Pencz]的铜版画插图中, 作者描绘了在“时间老人”面前玩耍的两个孩子。
- ④ 正是以彼特拉克插图画家们发展起来的概念为基础, 才形成了由尤西比乌斯描写的“菲尼基的克洛诺斯”形象, 并且能够重新发现古典的卡伊洛斯。正如 F. Saxl, *Bibl.* 300, *figs.* 2, 4 的木版插画所描绘的那样, 肩和踵带有飞翼。或是像里帕在 *Tempo*[时间](no. 4) 条目下的描写以及 Greifenhagen, *Bibl.* 122, *figs.* 19, 20 的插图那样, (时间老人) 身着莱西波斯式的装束。在其他一些例子中, 脚带镣铐的厄洛斯变成了“时间”的拟人像(Greifenhagen, 前引书 *fig.* 13; 参照脚带镣铐的萨图恩, Cartari, *Bibl.* 56, p. 19 中的插图)。关于“机会”(原为卡伊洛斯)与“命运”的组合, 见第 68 页的注①。

而在贝尔尼尼[Bernini]的一幅草图中,“时间”手持埃及方尖碑(图 58b)。^①除此之外,它还出现在无数具有怀古幽思或者历史性质的寓意像中。^②但在其他场合,或者说更多的场合,“时间老人”像被赋予更为深刻而严格的意义,他通常被视为破坏者和暴露者,^③或是通过生产与破坏的循环所导致的宇宙连续性的普遍而冷酷的力量。用莎士比亚的话说,“您养育了一切,同时又杀死了一切”。^④

在各种自然力量中,由于“时间”最早将挥舞镰刀、吞食活人的萨图恩特征据为己有,所以它又与“死亡”保持着紧密联系。在 15 世纪末,“死亡”的图像从“时间”那里借来了作为其特征的沙漏;^⑤

① H. Brauer and R. Wittkower, *Bibl.* 48, p. 150, Pl. 113B.

② 参照梵蒂冈纸莎草图书室[Sala dei Papiri]中门斯[Raphael Mengs]所作的壁画(H. Voss, *Bibl.* 384, *fig.* 423 中的插图),它代替了其他所有例子:在记有克利俄[Clio]姓名的本子上,Chronos[时间]被画有翼翅。

③ 在 B. Stevenson, *Bibl.* 326 中,有“作为破坏者的时间”主题的著名诗句汇编。

④ 莎士比亚《鲁克丽丝受辱记》[*Rape of Lucrece*], line 929.

⑤ 由于这一结合过于流行,任何种类的钟表都能与“死亡”的观念结合起来,并拥有“*Una ex illis ultima*”[最后时间的一部分]这一题词。里帕在“Vita Breve”[短暂人生]的条目下引用了他的同乡科佩塔[Francesco Copetta]向丧失兄弟的亲戚赠送沙漏时附上的教化诗。在中世纪,沙漏与钟的象征性价值与用于奢华[Luxury]与“死亡”两者属像的镜子有些相似。关于“奢华”,可参照“黑暗时代”展,*Bibl.* 412, no. 138 中所展示的科普特[Coptic]时期壁挂中的塞壬。关于“死亡”,可参见施特劳宾[Straubing]的圣雅各教堂[Jakobskirche]中的墓志铭:

*Sum speculum vitae Ioannes Gmainer, et rite
Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis.*

(我,约翰尼斯·格迈耐尔,是人生之镜。我曾经像现时的肉身那样活着,但这肉身已不在这世上,我也一样。)

在 16、17 世纪,镜子是“时间”的属像,据里帕在 Tempo[时间]条目 no. 1 中所说,这是由于“*del tempo solo il presente si vede e ha l'essere, il quale per ancora è tanto breve e incerto che non avanza la falsa imagine dello specchio*”[关于时间,现在显身,支配存在。但这一现在仍然是镜中影像那样虚假不实]。还有“时间”的形象拉开镜前的帷布表示健康与美丽的逐渐消退(参照 H. Brauer and R. Wittkower, *Bibl.* 48, l. c. 述及的贝尔尼尼为瑞典女王克里斯蒂娜[Queen Christina]所作的素描)。镜子逐渐成为短暂无常的象征,在美术(*Vanitas*[虚空图])和文学两方面同样地频繁出现。文学中的典型事例是莎士比亚《理查二世》第 4 幕第 1 场中的华丽镜子以及十四行诗第 3 歌和第 77 歌。贝尔尼尼素描(H. Brauer 和 R. Wittkower, *Bibl.* 48, Pl. 113A。本书图 58a)中的“时间”手持的空白圆板,很难确定究竟是镜子还是时钟。

正如我们在贝尔尼尼设计的亚历山大 VII 世陵墓所看到的那样，它有时甚至还借用翼翅。^① 另一方面，“时间”则被描绘成向“死亡”提供牺牲的掮客，^②或是站在废墟中露着森森铁牙的魔鬼（参照图 52、53 木版画）。^③ “时间之牙”^④的概念曾不可思议地被考古学所引用，例如在 17 世纪出版的《被好胜的时间之牙饶恕的一百个罗马雕像》[*One Hundred Roman Statues Spared by the Envious Tooth of Time*] 的书籍扉页插图中，它被表现得生动而富有情趣。在这幅画中，我们看到手持巨镰的“时间老人”和建筑物与雕塑的残片中的衔尾蛇，时间老人正用萨图恩吞噬其孩子们时的相同方式，将观景楼的躯干像咬碎（图 60）。^⑤

作为“揭示者”的时间（图 59）不仅出现在许多谚语与诗词^⑥之中，而且还被无数的美术作品所表现，其主题包括被时间显现并拯救的真理，由时间辨明的美德和被时间证明的纯洁等等。^⑦ 最近，F. 扎克斯尔博士根据 *veritas filia temporis* [真理乃时间之女] 的古典短语，对图释“时间与真理”的美术作品作了充分论述。^⑧ 因此，

-
- ① 沙漏本身也安上翅膀，具有徽志性的简洁。H. Janson 告诉我，某幅奇异的作品还将表示白天的鸟和表示黑夜的蝙蝠的翅膀组合在一起。
- ② H. Brauer and R. Wittkower, *Bibl.* 48, (带有关于插图的资料) p. 150 中述及的贝尔尼尼的 *Bozzetto* [草图]。
- ③ 里帕，时间条目 no. 3: *Huomo vecchio alato il quale tiene un cerchio in mano e sta in mezzo d'una ruina, hà la bocca aperta, mostrando i denti li quali sieno del colore del ferro* [手中持轮，站在瓦砾之中，张开口、露出钢铁般的牙齿、带翼的老人]。
- ④ 参照本书第 70 页。在近代诗歌中，最早出现这一形象也许是莎士比亚的《一报还一报》[*Measure for Measure*]，V, I。
- ⑤ François Perrier, *Bibl.* 258。
- ⑥ 参照 B. Stevenson, *Bibl.* 326, p. 2005ss., Time and Truth 项。
- ⑦ 奥托·凡·维恩 [Otho van Veen] 在纪念西班牙建筑师埃雷拉 [Herrera] 的寓意画中，甚至还让“时间”起到了把这位主人与维纳斯分开的作用（参照 G. Haberditzl, *Bibl.* 128, *figs.* 39, 40）。这位画家还颇有魅力地图解了一首讽刺诗，这首诗歌颂“时间”虽未把丘比特的武器剥夺，但剪下了它的翅膀（Otho Venius, *Bibl.* 370, p. 237, 本书图 57）。
- ⑧ 参照 F. Saxl, *Bibl.* 300 和 G. Bing, *Bibl.* 34a。

我只想对某一类作品给予特别关注,因为它们的外在表现充满谜团,而且作者亦极为重要。

在佛罗伦萨的阿拉齐美术馆[Galleria degli Arazzi],有一件佛兰德斯著名编织师罗斯特[Giovanni Rost]根据布龙齐诺[Angelo Bronzino]素描底样编织的挂毯。^① 在一份 1549 年的收藏品目录中,它被记载为 *L'Innocentia del Bronzino*[布龙齐诺的纯洁图]。在这幅画中,“纯洁”受到由四种野兽象征的各种邪恶力量的威胁,它们是犬、狮子、狼和蛇,分别象征着“嫉妒”、“狂怒”、“贪婪”和“背信”(图 61)。^② “纯洁”由“正义”拯救,“正义”有意模仿耶稣基督从地狱拯救灵魂的样子,手持剑和秤。^③ 身负沙漏的带翼“时间”搂抱着曾被某个作家提及的“年轻姑娘”,^④但事实上,“时间”不仅搂抱着这个姑娘,而且还揭开了她的面纱,从而明确她就是“真理”的拟人像。^⑤ 由此可见,这幅画混合着三个相互关联的故事,即“被时间拯救的真理”,“被时间揭开面纱的真理”和“受迫害后被证明的纯洁”。而后者正是为卢奇安所记述的阿佩莱斯[Apelles]的名作《诽

① 参照 Goebel, *Bibl.* 114, PAPT II, VOL. 1, p. 382 和 PAPT II, VOL. 2, *fig.* 380 以及 M. Tinti, *Bibl.* 343, 1920, p. 44 和 A. McComb, *Bibl.* 213, p. 25。

② 根据里帕的记述,狼意味着“Gula”[暴食],狮子意味着“Iracundia”[愤怒],犬意味着“Invidia”[嫉妒](均出自“Passione dell'Anima”[灵魂受难]条目)。说得更详细一些,狼象征着“Rapina”[掠夺]、“Voracta”[暴食]、“Peste”[瘟疫]、“Avaritia”[贪婪]等等,狮子象征着“Vendetta”[复仇]、“Furore”[疯狂]、“Fierrezza”[傲慢] (“Collerico”[胆汁质]条目)等等,而蛇则象征着“Inganno”[阴谋]、“Furore implacabile”[固执的疯狂]、“Perfidia”[背信],等等。

③ 参照布龙齐诺表现这一主题的 1552 年的祭坛画(佛罗伦萨,圣克罗齐美术馆)。正如 Saxl, *Bibl.* 300, p. 204 与图 4 明确指出的那样,在 16 世纪,“基督降临冥界”[Descent into Limbo]的图式时常被转用于“时间与真理”的主题。

④ H. Schulze, *Bibl.* 312, p. XXXI。

⑤ 关于“拥抱真理的时间”,见 Saxl, *Bibl.* 300, *figs.* 5, 6, 7;关于“揭开真理面纱的时间”,见同书 *figs.* 9, 11 和其他的众多事例。

谤》的主题。^①

这件挂毯还有与之相配的另一件挂毯，这就是制作时间稍迟，同样收藏于阿拉齐美术馆的《花神》[*Flora*](图 62)。^②从纯技术的角度看，这两件作品无疑是一对。两件挂毯的尺寸与缘饰完全相同。但《花神》挂毯的构图，中心是被其他人物所簇拥的一个人物，与另一件挂毯众多人物的复杂图案并不对称。从图像志的角度看，两件挂毯所表现的概念也不尽相同。光彩照人、动作轻盈的撒花女神不仅与《纯洁图》道德寓意的严肃精神大相径庭，甚至可以证明《花神》属于另外一个完全不同的作品系列。我们不应当将这

① 参照 R. Foerster, *Bibl.* 98, G. Q. Giglioli, *Bibl.* 112 以及 R. Altrocchi, *Bibl.* 6。一方面，“时间”没有出现在《诽谤图》之中，另一方面，《诽谤图》在以下几点上与布龙齐诺的《纯洁图》有很大差别。首先，各种恶势力完全用人的形式加以表现，第二，“纯洁”的辩白发生的太晚。“真理”在受害者就刑之前没有进入场面。丢勒对此极为清楚，所以在他的素描 Lippmann 577 之中，在“真理”进入之前，引入了“刑罚”[*Poena*]的拟人像。但是，在描绘这一“诽谤”主题的 16 世纪的著名作品中，人不但被换成了动物，而且导入了“大团圆”。就这两点而言，它与布龙齐诺的“纯洁”的构图有相似之处。这就是祖卡里[Federico Zuccari]描绘的《诽谤图》(原作与水彩速写均为 Giglioli 重新发现并发表于前引书。此外，同书还列举了魏玛美术馆的一幅素描)。祖卡里的绘画还被刊载于 Cartari 的几种后来版本的《古代神像集》[*Imagini*](*Bibl.* 56, p. 313)之中，并因为若干铜版画而流传，其中最负盛名的是科特[*Cornelis Cort*]的作品，Le Blan 153，图见 Förster 的书。我还想列举在汉堡美术馆的一幅钢笔素描(Inv. 21516)。此画是科特的铜版画的先导。在画面上方的边饰椭圆勋章上，描绘着“朱诺的胜利”，但令人回味的，是画中还表现了被“太阳”和“月亮”送往天上的“真理的胜利”。祖卡里画中通常由女性扮演的“诽谤”角色变成了由但丁创造的“欺骗”的拟人像(《地狱篇》第 17 曲，开头部分)即人身蛇足的怪物(参照带有木版画的 Cartari, *Bibl.* 56, p. 230)。此外，画中还有两头豹，一只狼和有着人脸、蝙蝠翅膀和狮子躯体，被视为“伪善”的怪物(参照 F. Saxl, *Bibl.* 300, *fig.* 4)，受害者们不仅获得“时间”的帮助，而且还得到各种慈悲力量的帮助，“不让时间迟到”。愚蠢法官的手试图打开“暴虐”的邪恶巨人枷锁的举动被弥涅耳瓦[*Minerva*]所制止。在这里，画家笔下的受害者，此处被鉴定为画家本人(参照 Giglioli 前引书。关于他的月桂冠，见里帕的“*Furore poetico*”[诗人的愤怒]和“*Accademia*”[学院]条目)被“真理”和墨丘利胜利地带走了。

② H. Göbel, *Bibl.* 114, VOL. II, 1, p. 382 以及 VOL. II, 2, *fig.* 379; H. Schulze, *Bibl.* 312, p. XXXi; A. McComb, *Bibl.* 213, p. 25; M. Tinti, *Bibl.* 343, p. 45。据说，这幅挂毯制作于 1553 年。

位不是乘着牡羊而是飞翔其上的女性(顺便说一句,这个女性是以丢勒的铜版画《独角兽的诱拐》[*The Abduction on the unicorn*],准确地说,是以《凌辱普洛塞芬尼》[图 63]为原型)^①称之为“花神”,而应当称之为“春”[*Primavera*],花神是独立的神话人物,而春的形象则属于“四季”的周期之一,两者是有差别的。此外,围绕在这一女神周围的也不仅仅是“牡羊”、“牡牛”和“拥抱着的男女”,而是春季三月的黄道十二宫,即代表三月的白羊座,代表四月的金牛座和代表五月的双子座。这些星相亦可成为上述观点的佐证之一。解释此图不能为牛津辞典中的季节含意即“天候类型和植物生长阶段对一年的划分有关”这种解释所局限,布龙齐诺的构图还拥有更为丰富的内容。根据流传了二千多年的信仰,四季与人类的四个时期、四个要素、四种气质等概念联系在一起,所以,布龙齐诺的“春”是在表现青春、大气、多血质的概念及其衍生的其他意义,例如兴奋与恋爱。^②我们现在所讨论的《花神》显然被构思为另一组四联画中的一幅,将它与《纯洁图》挂毯扯到一起无疑是后人的揣测。从图像志的角度看,这一联系也没有确凿可靠的依据。寻根溯源,将《花神》与《纯洁图》这两件挂毯组合在一起,也许是因为编织师在着手编织时已经无法制作与《纯洁图》相匹配的另一件挂毯,也就是说,他们已经无法获得为另一件挂毯绘制的素描底样。

实际上,如果要寻找构图略显拥挤、图像志特殊、与《纯洁图》珠联璧合的另一幅布龙齐诺的作品,那就是现藏伦敦国家美术馆

① 丢勒这幅蚀刻画的主题多少有些地狱的特征,也许是在表现凌辱普洛塞芬尼[Rape of Proserpine]。在这幅预备性素描 Lippmann 817(摩根图书馆)中,最为意味深长的是,作者用普通的马代替综合了马、山羊和独角兽等特征的传说中的怪物,骑手不是趋向虚空,而是让马疾驰在被征服的敌群之上。另一方面,它表明,凌辱普洛塞芬尼在中世纪晚期的美术中并不罕见,它表现普路托[Pluto]诱拐普洛塞芬尼,他们骑在马背上,代替了乘车。“凌辱普洛塞芬尼”的这一类型,参照巴黎国家图书馆 ms. Fr. 1584, fol. 144 和本书图 64。

② 我们很难确定画面中心的群像是否有意模拟著名的 *Venus épitragia*[骑山羊的维纳斯](R. Hamann, *Bibl.* 134, 附有参考书目),但如果说它源于布龙齐诺的考古修养或许亦无不可。

的一幅著名的寓意图(图 66)。^① 一般认为,这幅画作于 1546 年前后。这一点亦与《纯洁图》素描底样颇为吻合。瓦萨里曾这样记述:“他绘制了一幅奇特而美丽的画,送给法兰西国王弗朗索瓦 [Francis]。这幅画描绘了裸体的维纳斯和与她接吻的丘比特。两人的一侧有快乐 (*Piacere*)、玩耍 (*Giuoco*) 和另外一些丘比特;另一侧是欺骗 (*Fraude*)、嫉妒 (*Gelosia*) 以及其他的爱恋情欲。”^②

由于画已被送往法国,瓦萨里的这些记述当然是凭记忆写成(所以,词语采用的是过去式而不是现在式)。因此,瓦萨里的记述既不全面也肯定有误。他没有提到以翅膀、沙漏为特征的“时间”形象,许多细节也只是以“其他的爱恋情欲”一笔带过。此外,他还提到与其他丘比特在一起的“玩耍”与“快乐”,以及画面上并不存在的人物。^③ 尽管如此,瓦萨里的记述还是有益的。虽然他对画面结构的理解即“快乐”与“玩耍”在“一侧”,“欺骗”与“嫉妒”在“另一侧”的看法未必准确,但确定画面结构是表现内在意义的对比还是一语中的。从图像志来看,画面“一侧”的确是在表现爱的快乐,“另一侧”是在表现爱的危险与苦恼,这一对比鲜明的手法向我们表明,爱的快乐是虚假而徒劳的,而爱的危险与苦恼则是确凿无疑的毒害。

画面的中心人物是手持箭矢和苹果的维纳斯与拥抱着她的丘比特。她向渴望的少年递出苹果,但却将箭矢隐藏起来。这或许是在表现“甜蜜但危险”的观念。但画中的丘比特不是孩子,而是处于青春期的少年,他那超乎于亲情的动作,使这种母子间的无罪

① M. Tinti, *Bibl.* 343, *fig.* 43; A. McComb, *Bibl.* 213, p. 70 以及 PL. 21; H. Schulze, *Bibl.* 312, p. xxi 和 PL. XVII。关于这两幅作品长、宽比例的差异,可能是由于伦敦嵌板画加宽了原作的宽度,或者——这种情况的可能性很大——佛罗伦萨挂毯缩减了原作的宽度。众所周知,为适合特定空间的大小,纺织工匠改变画稿尺寸的情况极为常见。

② 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VII, p. 598; “*Fece un quadro di singolare bellezza, che fu mandato in Francia al re Francesco; dentro il quale era una Venere ignuda con Cupido che la baciava, ed il Piacere da un lato e il Giuoco con altri Amori; e dall'altro la Fraude, la Gelosia ed altre passioni d'amore.*”

③ 见第 86 页注 2。

拥抱给人以极其暧昧的情趣。虽然丘比特的性别表现并不清晰，但由于他身后的桃金娘树是爱情的古典象征，他脚边一对交嘴的鸽子又意味着“爱的抚摸”，暧昧印象的淡化之处又得到了强化。^①我们的结论是，此画所表现的，不是维纳斯拥抱丘比特的普通母子像，而是“奢华”[Luxury]的拟人像。这一结论还可以从丘比特膝下枕头的事实上得到佐证，它是懈怠与好色的共同象征。^②

在优雅而又淫荡的两人左侧，还有一个疯狂拉扯头发的老媪头像。将她视为瓦萨里所说的“嫉妒”是极为恰当的。正如“嫉妒”兼有“嫉妒”和“绝望”等令人恐惧的表情一样，猛烈拉扯头发的动作与丢勒铜版画《绝望男子》[*The Desperate Man*]^③完全一致，而她的表情则类似古代悲剧的面具。在二人的右侧，还有一个天童在抛掷玫瑰花，他的左脚戴着一个饰有小铃的避邪脚环。这种饰物在古典时代，尤其是希腊化时期美术中颇为常见。同样，瓦萨里称这

① 见里帕，*Carezze Amatorie*[爱抚]条目。

② 在16世纪一直未被人遗忘的贝尔克里乌斯的拉丁文本《奥维德的道德寓意》中，作者对维纳斯和丘比特拥抱的群像作了这样一段有趣的说明。“*Cupido matrem osculans significat consanguineos, qui nimis familiariter consanguineos*[应读为：*consanguineas*] *osculantur, sic quod inde per appetitum luxurie ipse consanguineus vulneratur*[应读为：*vulnerantur*]”[与母亲接吻的丘比特意味着骨肉亲情，与亲人接吻的人表示比任何人都更为亲密的爱情。因此，这是在表示，只有沉湎于淫荡与亲情的人才会受伤]。见‘Thomas Walley,’ *Bibl.* 386, fol. lxxxiii(关于奥维德《变形记》x, 525的评注)：“*Namque pharetratus dum dat puer oscula matri . . .*”[肩挎箭囊的少年与母亲接吻]。

关于被褥与枕头的象征性用法及其与著名 *pluma Sardanapali*[撒旦那帕罗斯王的羽毛枕]的关系，见 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 97 和 *Bibl.* 251, p. 8, 以及 E. Wind, *Bibl.* 406。这一母题强调了“好色”[lechery]与“懒惰”[sloth]的关系，当“懒惰”[Acedia]骑在驴上时（即使是在《忏悔的引导》[*Eruditorium Penitentiale*]，*Bibl.* 85, fol. G, I, V 和 Hugo von Trimberg《奔走者》[*Der Renner*]的所有带插图的写本中），有时也有为她准备的、并由小恶魔带来的枕头（*Cod. Leyd. Voss. G. G. F. 4*, fol. 257, 本书图 65）。

③ 关于这幅蚀刻画(B, 70)的图像志，参照 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253。关于它们与米开朗琪罗的关系，参照 E. Tietze-Conrat, *Bibl.* 342。但是，布龙齐诺的“嫉妒”与丢勒的《绝望男子》更为接近，这超过了作为《绝望男子》的原型的米开朗琪罗的作品。

个天童是“快乐”和“玩耍”亦十分恰当。^①很显然,安排这个天童的意图是为了与不祥的“嫉妒”形成对比。但是,年轻女性面具与年迈而充满恶意的男性面具都是不祥的存在,它们向观画者提出警告,他所许诺的快乐是虚幻而不真实的。

众所周知,面具是物欲、不诚实与伪装的象征。对此,我们无需再做解释。^②但是,两个而不是一个面具的存在,以及表现年轻与老迈、美丽与丑陋对比的事实,还通过它们与玩耍小孩背后隐约可见者的形象传达了不同一般的意义。这一隐约可见的形象被称为女首鸟身怪[Harpy]^③或是不太恰当的“绿衣少女”,^④它与瓦萨里所说的“*La Fraude*”即“欺骗”的形象完全一致。布龙齐诺正是通过这一形象,将16世纪图像学家在*Inganno*[阴谋]、*Hippocrisia*[伪善],尤其是*Fraude*[欺骗]这三个标题下记述的伪善而虚伪的特征归纳在一起,并对它作视觉上的解释。根据上述图像学主要代表人物里帕的解释,“伪善”拥有狼足,它常常隐藏在衣服里;“阴谋”可以表现为女人,她将丑陋的脸藏在美丽的面具后面,“交替”递出水与火;而“欺骗”拥有年轻女子与老媪两个头,右手握着两颗心脏,左手拿着面具,她有着代替人脚的翼狮[griffon]的利爪和龙的尾巴。

在布龙齐诺的形象中,这些特征被混合为一体,它既诱人又拒斥人,这或许正是作者的意图所在。布龙齐诺的这位小巧的“欺骗”像就拥有对比鲜明的两种面具。一瞥之下,仿佛是小巧妩媚的

① 这种脚环有带铃铛与不带铃铛的差别。作为避邪之物,它主要被小丑、舞女或妓女所使用。参照 P. Wolters, *Bibl.* 410, 411。并见于 Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, *Tintinnabulum* 条目,尤其是 p. 342, col. 2。以深厚考古学知识而著称的布龙齐诺也许见过这种希腊-罗马形象的类型,例如像现为普林斯顿大学 A. M. Friend, Jr. 教授所收藏,衣服上挂着铃铛、脚上戴着饰铃脚环、迷人的舞女小青铜像。关于布龙齐诺此像的通常形式与姿态,参见 Daremberg-Saglio, VOL. IV, 2, *fig.* 6055 图版中的小舞者像。

② 里帕将面具视为“Bugia”[谎话]、“Fraude”[欺骗]和“Inganno”[阴谋]的属像。脚踏面具,意味着“*dispregio della finzione*”[对虚构的蔑视](*Lealtà*[忠诚]条目)和“*Dispregio delle cose mondane*”[对世俗事务的蔑视](*Contritione*[忏悔]条目)。

③ H. Schulze, *Bibl.* 312。

④ A. McComb, *Bibl.* 213。

“绿衣少女”。但是，她的衣服没有掩住有鳞的鱼形身体、狮子或豹子的爪子、龙或蛇的尾巴。她一手举着蜂巢，另一只手藏着有毒的小动物。她搭在右臂上的手即持蜂巢的手，实际上是左手，而搭在左臂上的手实际上是右手。因此，画像中递出甘甜之物的“善”手实际上是“恶”手；而隐藏着毒物的“恶”手实际上却是“善”手。^① 在这里，作者已经提供了一个艺术家所发明的巧妙颠倒的双重象征，但对于现代人来说，这一奇妙的象征是很难迅速把握的。

由此可见，整个群像组成了“奢华”，被虚有其表的快乐与展露面容的邪恶的拟人像及其象征所包围。^② 现在，这个群像正在被“时间”与“真理”剥下伪装。关于“时间”的形象，参见前述。而画面左侧协助拉开背景大幕的女性，显然就是真理，即时间之女的真理。在《纯洁图》挂毯中，“真理”的形象亦可见于完全相同的场合。在那里，她沉迷于美德的正义性之中。但另一方面，她也像老克洛诺斯的男性激怒一样，流露出女性的厌恶，并协助他揭露恶德。在那个特定的时代，选择沉缅于爱欲这一比其他种种恶德更能诱惑人心的情感作为恶德的象征，与反宗教改革的精神是完全吻合的。

关于伦敦的《寓意图》不能和《纯洁图》构成双联挂毯的理由，

① 关于这类拟人像中“右手”和“左手”的象征意义，见 H. R. Patch, *Bibl.* 254, p. 44。

② 伦敦《寓意图》的中心观念，用一种较为稳妥的方式——“时间-真理”的母题与“欺骗”拟人像被省略，维纳斯与丘比特的联系变得极为高雅——被重复地表现在收藏于布达佩斯的布龙齐诺的一幅绘画之中（M. Tinti, *Bibl.* 343, *fig.* 32; A. McComb, *Bibl.* 213, p. 48 与 PL. 20; H. Schulze, *Bibl.* 312, p. V）。作品表现了持箭的维纳斯，持弓箭的丘比特，他们左侧是“嫉妒”，右侧是彼此修饰头发、制作花环的两个女童。他们的下边有两具与萨堤罗斯相像的面具放在地上。瓦萨里对伦敦绘画的记述并不正确。他对伦敦绘画的记忆与对布达佩斯嵌板画的记忆混在一起。基于这一认识，我想对瓦萨里的记述做以下几点说明：1. 没有提到“时间”与“真理”；2. 严格对称性的强调（*da un lato—e dall'altro*）。这种对称性确实被布达佩斯的嵌板画所遵守；3. 他提到了 *Giucoco* [玩耍] 与 *Piacere* [快乐]。这种错误可以用布达佩斯画中的两个玩耍的天童来加以说明。这两幅绘画都受到米开朗琪罗的维纳斯（素描底样是为 Bartolommeo Bettini 所作，布龙齐诺的老师蓬托尔莫 [Jacopo Pontormo] 将它完成为彩色画）的影响。因为在米开朗琪罗的维纳斯中，面具和相互拥抱都得到了表现。

我们只能作有限的推测。事实上,当我们根据瓦萨里“奇特而美丽的画”一语进行推断时,这幅伦敦的《寓意图》总是不断浮现在我们脑海之中。这幅作品也许给佛罗伦萨宫廷留下深刻印象。可以想象,科西莫大公(科西莫·德·美迪奇)对此画的素描底样一见倾心,他不想将它交给佛兰德斯的编织工匠,而是下令将它绘制成画,这样,素描就可以通过布龙齐诺那泛着冷光的色彩保持住它的坚实和透明,可以更具魅力。这或许能使我们理解,大公为何选择此画作为赠给重要同盟者的礼物。

无论如何,伦敦《寓意图》素描底样原来的确是与《纯洁图》挂毯配对的。如果将它们并置对观,那么其中的一幅画是在表现“纯洁的证明”,另一幅画是在表现“奢华的暴露”,作者是在表现“剥去虚伪面具,把真理引到光明之下”^①这一“作为揭示者的时间”的双重功能。

作为宇宙普遍原理的“时间”曾被各种各样的人加以描述,在诗歌中,从俄耳甫斯教的颂歌到米莱[Edna St. Vincent Millay]和赫胥黎[Aldous Huxley];在哲学中,从芝诺[Zeno]到爱因斯坦[Einstein]和魏尔[Hermann Weyl];在美术中,从古典古代的雕刻家、画家到达利[Salvador Dali]。被彼特拉克的插图画家们所发展的“时间”的形象与《启示录》幻想相融合的伟大概念,可见于霍斯[Stephen Hawes]的《快乐的消遣》[*Pastime of Pleasure*]。在这里,“时间”被描绘成长着胡须的有翼老人,他那强健的躯体披着羽毛,左手拿着钟表,右手拿着“燃尽时间”的火。他带着剑,右翼上附着太阳,左翼上附着水星,身上附着其他五颗星,即“暗淡燃烧”的土星在头上,木星在额上,火星在口中,金星在胸前,月亮在腰间(图51)。意识到自我力量的“时间”这样反驳“名声”:

让自然界生长的,是我时间,不是吗?
让自然界衰老的,是我时间,不是吗?
让人类存在这世上的,是我时间,不是吗?

① 莎士比亚《鲁克丽丝受辱记》,line 939ss.。

除去人类谎言的,是我时间,不是吗?
让死亡夺去人类语言的,是我时间,不是吗?
让人类失去青春与寿命的,是我时间,不是吗?
让一切无忧无虑的,是我时间,不是吗?^①

巴洛克时代是被时间概念的深度与广度、恐怖与超越性所威胁的惟一时代,^②在这个时代,人们意识到自己所面对的不再是神性特权的无限性,而是宇宙特性的无限性。且不论伊丽莎白王朝的其他诗人,莎士比亚一个人就在多达 12 首以上的十四行诗与《鲁克丽丝受辱记》[*Rape of Lucrece*]^③不少于 11 节中吟唱着对于“时间”的恳求、挑战、叱责与征服。他凝缩了蔓延数世纪的思索与感情,并凌驾其上。

在视觉艺术中,有一个更平静、更接近笛卡尔精神的人将“时间”的最高形象表现为宇宙力量,这个人就是尼古拉·普桑[Nicolas Poussin]。在他的笔下,法厄同[Phaethon]成为人类无限欲望与有限能力的伟大象征。作者表现了他命运转折的关键瞬间,他在乞求太阳马车即包含着壮烈终点与毁灭的礼物。在作为绘画依据的奥维德记述中,我们可以找到具有不同特征的大量拟人像(如日、月、年、世纪和时间的拟人像),但普桑只是让“时间老人”作为它们的替代像(图 67)。而在他的《人生轮舞》[*Ballo della Vita Humana*]——用人形表示的一种“命运之轮”中,各种各样的力量构成人类社会宿命这一无法逃避的循环,“贫困”拉着“劳

① Hawes, *Bibl.* 136, p. 215ss. 在 Samuel C. Chew 教授的帮助下,我注意到这首有趣的诗和刊于 1509 年版和 1517 年版本上的木版画。

② 仅大都会美术馆一处,提埃坡罗[G. B. Tiepolo]的此类素描就不少于六幅(其中三幅成为 *Bibl.* 227a, no. 40, 42, 49 的插图),作品的主题包括“时间与命运”、“时间与真理”、“坐在龙车上的时间”、“将丘比特交给时间的维纳斯”等等。我认为,在被用作本书扉页插图的素描(37. 165. 12)中,提埃坡罗不仅表现了背向我们的阴郁人物即“过去”的拟人像,而且还表现了送走“未来”的“时间”。

③ 《十四行诗》[*Sonnets*] XII, XV, XVI, XIX, LV, LX, LXIII, LXIV, LXV, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII。《鲁克丽丝受辱记》, stanzas 133—143 (line 925ss.)。

动”，“劳动”又拉着“富裕”，“富裕”牵着“奢华”，而“快乐”再拉着“贫困”的手，它们正随着“时间”弹奏竖琴的曲调翩翩起舞。一个年幼的孩子玩弄“时间”的沙漏，在画面的另一侧，还有一个孩子正吹着暗示短暂与虚无的肥皂泡。整个画面被赶着马车、通过黄道的太阳神的悠然运行所支配(图 68)。^①

“时间老人”的形象演变有两点意味深长。其一，它证明中世纪的各种特征早已侵入乍看之下外表纯粹的古典形象；其二，它说明了依据单独的图像志解释与依据内在的或本质意义的解释的相互关系。

“时间”既具有稍纵即逝的“机会”(卡伊洛斯)又具有富有创造力的“永恒”(艾翁)才能表现的古典美术特征。而文艺复兴美术的特征，是通过融合“时间”拟人像和令人恐怖的萨图恩形象，才形成了“作为破坏者的时间”，并因此为“时间老人”这一类型赋予了种种新意。只有破坏虚伪的价值，“时间”才能完成揭开遮蔽“真理”面纱的使命；只有基于变化的原理，“时间”才能显示出普遍的威力。在这一点上，普桑所表现的“时间”与古典艺术不同，为了强调“时间”的创造力，他并没有抑制“时间”的破坏力，而是将这些相互对立的功能纳入一体。正是他，“时间”形象才不再与古典艾翁与中世纪萨图恩混为一体。

^① 关于普桑此画以及与之相关的若干绘画，见 E. Panofsky, *Bibl.* 241, 尤其是 p. 241。关于《人生轮舞》，参照 Patch, *Bibl.* 254, p. 171 中所列举的一些“命运之轮”的变体画。关于肥皂泡母题的起源，参照 H. Janson, *Bibl.* 155, p. 447 (此外，关于这一肥皂泡母题，还可见于 W. Stechow 发表于《艺术通报》[*Art Bulletin*]上的论文)。“轮舞”主题力度稍弱的变形，见可能为 J. W. 鲍姆加滕 [Baumgarten] 的作品，作品表现了随着“时间”之笛翩翩起舞的“四季女神”(J. Held, *Bibl.* 141, col. 361/362 中的插图)。

IV 盲目的丘比特

很显然,由于“时间老人”像混入了原本独立的两个要素,所以它才会具有如此复杂的内容。但丘比特给人的第一印象要简单得多,无论在希腊化美术还是罗马美术中,这个手持弓矢、长着翅膀的可爱少年,的确都是人们熟知的形象。然而,在古典文献中,丘比特很少是盲目的;而在古典美术中,他从来就不是盲目的。



当然,所谓“爱者看不见他所爱的对象,所以他的判断会混淆正确、优秀和诚实”^①的观念在古典文献中屡见不鲜,例如 *caecus amor* [盲目的爱]、*caeca libido* [盲目的欲望]、*caeca cupido* [盲目的

① 柏拉图《法律篇》[*Leges*], v, 731e,引自 B. Jowett,《柏拉图对话集》[*The Dialogues of Plato*], VOL. v, 1892, p. 113。必须留意这一段 *Τυφλοῦται γὰρ περὶ τὸ φιλούμενον ὀφιλῶν ὥστε τὰ δίκαια καὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ χαλὰ χαχῶς κρίνει* 后面跟着的句子: *τὸ δὲ ἀληθεία γε πάντων ἀμαρτημάτων διὰ τὴν σφόδρα ἑαυτοῦ φιλίαν αἴτιον ἐχάστω γίνεται ἐχάστοτε* [对于所有人而言,过度自爱将成为一切过错的原因]。

情欲]、*caecus amor sui*[盲目的自爱]之类的短语,^①不过,这些短语中的盲目是把爱作为一种心理情感特征化了,而且常常带有明确的自我中心的性质。当“爱”被想象为一种形象时,例如普洛佩提乌斯[Propertius]在著名诗歌中,把“爱”描写为“像艺术家们描绘他的那样”,^②是手持弓矢和火把,长着翼翅的裸体孩童。在塞内加[Seneca]的《奥克塔维亚》[*Octavia*]和阿普列乌斯[Apuleius]的《金

① 参照以下例子,卡图卢斯[Catullus]《诗集》[*Carmina*], 67, 25: *impia mens caeco flagrabat amore*[盲目的爱欲将烧焦非道之心];卢克莱修《物性论》IV, 1153: *Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci*[因为人们总是因盲目的情欲而行动];奥维德《岁时记》[*Fasti*], II, 762: *et caeco raptus amore fuit*[他被盲目的爱所俘虏];奥维德《变形记》, III, 620: *praedae tam caeca cupido est*[利益的欲望是盲目的];西塞罗《论构思》[*De invent.*], I, 2: *caeca ac temeraria... cupiditas*[情欲是盲目而不加区别的];塞内加《对话篇》[*Dial.*], I, 6, 1: *caecum libidinem*[盲目的情欲];塞内加,同书, VII, 10, 2: *amorem rerum suarum caecum et improvidum*[这一爱欲因盲目而不知所终];塞内加,同书, VII, 14, 2: *Evenit autem hoc*[即道德的沦丧] *nimia intemperantia et amore caecae rei*[然而,“道德的沦丧”源于对于事物的极端、没有节制和盲目的爱]。塞内加,《书简》[*Epist.*], CIX, 16: *quos amor sui excaecat*[爱使他盲目]。普洛佩提乌斯,《希腊诗集》[*Eleg.*], II, 14, 17: *Ante pedes caecis lucebat semita nobis, / Scilicet insano nemo in amore videt*[我们是盲目的,前方的小径虽有明亮的光芒,但被疯狂之爱俘虏的我们却视而不见];贺拉斯,《讽刺诗集》[*Satir.*], I, 3, 39: *amatorem... amicae turpia decipiunt caecum vitia*[就连恋人令人耻辱的缺陷,被恋情遮住眼睛的男人们都会视而不见];瓦勒里乌斯·弗拉库斯[Valerius Flaccus],《阿耳戈斯纪》[*Argonaut.*], VI, 454: *Quid, si caecus amor saevusque accesserit ignis?*[如果靠近盲目之爱的炽热火焰,会发生怎样的后果呢];纳西昂的格列高利[Gregory of Nazianzus],《道德诗》[*Poemata moralia*], XXIX (Bibl. 214, VOL. 37, col. 895/6): *Tam caeca res est amor et praepostera*[爱欲是盲目的,所以它与世人的习惯背道而驰]。

② 普洛佩提乌斯《希腊诗集》, III, 12:

*Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?
Hic primum vidit sine sensu vivere amantes
Et levibus curis magna perire bona.
Idem non frustra ventosas addidit alas,
Fecit et humano corde volare deum.
Scilicet alterna quoniam iactamur in unda, (转下页)*

驴记》[*Golden Ass*]以及希腊化时期大量的讽刺诗[epigram]中,“爱神”的这些属像也都一样。^① 自从希波那克斯[*Hipponax*]感慨世间财富分配不公以来,普路托[*Plutus*, 财富之神]的“盲目”就名躁天下。但是,除了忒奥克里托斯[*Theocritus*]在一首幽默的诗歌中^②

(接上页) *Nostraque non ullis permanet aura locis,
Et merito hamatis manus est armata sagittis,
Et pharetra ex humero Gnosia utroque iacet.
Ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,
Nec quisquam ex illo vulnere sanus abit . . .*

[虽然任何人都会将阿摩耳画成少年,但你依旧认为此人技巧出众。他首先让恋人们的生活无精打彩,看着他们为细枝末节而丧失巨大的幸福。他们还恰当地为阿摩耳画上乘风而上的翅膀,让这神从人们心中飞出。因此,我们当然会被他扔进汹涌的波涛之中,被这风刮得居无定所。阿摩耳还手持与他相称的武器,他拿着带丝线的箭矢,肩背箭囊。所以,他能抢在我们之前射杀隐蔽的敌人。没有人能够不受伤地安全返回]。

① 传为塞内加《奥克塔维亚》[*Octavia*], I. 557 ss. :

*Volucrum esse Amorem fingit immitem deum
mortalis error, armat et telis manus
arcuque sacras, instruit saeva face
genitumque credit Venere, Vulcano satum.*

[这个凶猛的神被描绘成带翅膀的阿摩耳,严厉的双手为箭和弓所武装,并拥有残忍的火把。认为他是维纳斯的儿子、伏尔甘的后裔,是人类的错误]。

事实上,塞内加将爱称为 *vis maga mentis, blandus atque animi calor* [迷惘心智的魔力,蛊惑心灵的欲火],在他看来,它来自于年轻人天生的奢侈与惰性。阿普列乌斯在《变形记》(别名《金驴记》)IV, 30 中说: *puerum suum pennatum illum et satis temerarium, qui, malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens. . . committit tanta flagitia.* [他长着一对翅膀,就像天真的孩子,他诽谤并蔑视所有的成规,栖身于火焰的箭矢之上,深夜在别人的屋顶飞奔……施行残酷的恶行]。

在拉丁与希腊文献中,我们还能找到许多的类似事例(参照《希腊花间集》[*Anthologia Graeca*]中的讽刺诗,例如 *Bibl. 10, VOL. III, p. 244, no. 440* 以及 *VOL. v, p. 272, no. 196*, 同书 *p. 276, no. 201*)。关于这一概念在拜占庭文献中的传承,参照本书下面的引文。

② 忒奥克里托斯,《牧歌》[*Idyll.*], x, 19s. . . . τυφλὸς δ' οὐχ αὐτὸς ὁ πλοῦτος, ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος ἔρωσ[普路托并非瞎子,厄洛斯最是无情]。关于普路托人所共知的失明,见 Roscher, *Bibl. 290* 的 *Plutos* 条目, col, 2583ss.

嘲笑普路托与厄洛斯[Eros]的类似之外,只有一首拉丁语小诗将丘比特描写为瞎子,但这首诗的时代要晚得多,可靠性也有些可疑。^①

在希腊化与罗马美术中,数量众多的丘比特表现与普洛佩提乌斯、塞内加以及阿普列乌斯的描写相同,没有出现用布蒙住眼睛的母题,而现代考古学家关于盲目丘比特古典来源(文艺复兴的作家们非常清楚丘比特在古代美术中不是盲目的)的论述,亦证明那些描写无误。^② 在拜占庭与加洛林王朝的美术作品中,有几件作品使裸童丘比特的形象像其他众多的异教神形象一样,直接从古典源泉中重获新生,证明了蒙眼母题与希腊和罗马图像志没有关系。蒙眼母题既没有出现在拜占庭的宝物箱(图 69)^③和奥比安[Oppian]写本表现厄洛斯拥有支配众神、人类及动物本能的巨大

① 《拉丁花间集》[*Antholog. Lat.*], *Bibl.* 11, VOL. I, 2, p. 209, no. 812。

Parce puer, si forte tuas sonus improbus aures . . .
Sed postquam aurata delegit cuspide telum
Caecus Amor tenuique offendit volnere pectus,
Tum pudor et sacri reverentia pectoris omnem
Labitur in noxam . . .

[孩子啊,你要当心。不要让淫荡的话进入你的耳朵……如果盲目的爱神为他的金矢装上箭头,很小的伤口也会让胸口痛疼。到那时,无论贞节或神圣的谨慎,胸中的一切都会在苦恼中动摇……]

② 关于古典美术中的丘比特,见 Roscher, *Bibl.* 290, Eros 条目, Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, VOL. I, 2, p. 1595, Cupido 条目,只要看看在比萨的著名的菲德拉石棺[Phaedra sarcophagus]那样的纪念物上的盲目丘比特,就会明白 F. Wickhoff, *Bibl.* 398 中的记述显然是 *lapsus calami*[笔误]。E. Müntz, *Bibl.* 226, p. 48(和以此为据的 F. von Bezold, *Bibl.* 33, p. 41)认为,“13 世纪加埃恩的圣埃特恩内[St. Étienne de Caën]修道院院长,希望在蒙着遮眼布、身背箭囊的丘比特周围刻上这样的铭文:‘看啊,这是我派出的天使。’”。但是,在我们所讨论的这枚印章——1282 年加埃恩的圣埃特恩内修道院院长尼古拉[Abbot Nicolas]的 *contresceau*[印章]——中并没有盲目的丘比特,而是头戴皇冠、身长翅膀、手持花环的“胜利”像。参照 G. Demay, *Bibl.* 73, p. iv 以及 p. x, no. 64。

③ A. Goldschmidt 和 K. Weitzmann, *Bibl.* 116, VOL. I, no. 23。

图像学研究

力量的插图(图 70)^①中,也没有出现在拉巴努斯·毛鲁斯的《万有之书》写本中的加洛林王朝插图(图 71)^②和普鲁登提乌斯在《灵魂的争斗》中描述丘比特与其(传称的)兄弟约库斯[Jocus](即“玩耍”拟人像[Jest])在“奢华”可耻堕落后跑掉的插图(见本文第 90 页正

① 奥比安[Oppian]《狩猎论》[*Cynegetica*], II, 410ss. 关于此书的写本,见 A. W. Byvanck, *Bibl.* 52. 现存的插图写本有三种:威尼斯 cod. Marc. Graec. 479(11 世纪);巴黎国家图书馆 ms. Grec 2736(15 世纪,插图仿自前者)以及巴黎国家图书馆 ms. Grec 2737,它仿自 ms. Grec 2736,由昂士·维尔士斯[Ange Vergèce]制作于 1554 年。本书图 93、图 94(与此一致的 Marcianus 写本插图,见 Charles Diehl, *Bibl.* 75, PL. LXXX)中,厄洛斯正在向奥林匹斯山众神射箭。左侧有雅典娜和维纳斯(?)以及两位身分不明的神;右侧是现身在天空中的宙斯和赫耳墨斯(据题款判断),后者正在与一位拜占庭宫廷装束的男子激烈辩论,另一位妇人从窗中向外眺望。这一画既能解释为赫耳墨斯、阿尔戈斯[Argos]和伊娥[Io],又能解释为赫耳墨斯、阿革劳罗斯[Aglauros]与赫耳塞[Herse],但我觉得后者较为合适(参照奥维德《变形记》II, 707ss.。在表现内容上,与这一传说极为接近的作品有曼泰尼亚[Bartolommeo Montagna]的铜版画 B. 18,参见 A. M. Hind, *Bibl.* 146, p. 487, no. 40 中的插图)。被萨堤罗斯们围攻的基督教圣人可能是圣狄奥多拉[St. Theodora of Alexandria](参照 Cod. Vat. Barb. Graec. 372, fol. 195 以及大英博物馆 ms, Add. 19352, fol. 157)。本书图 70 描绘了追赶各种动物的厄洛斯。在拜占庭文献中,类似的记述见于尤斯提乌斯·马克雷姆波利特斯[Eusthatius Makrembolites], *Bibl.* 88, VOL. II, p. 63. 在这里,他向我们叙述了厄洛斯用投枪征服男人,用火把征服女人,用弓征服野兽,用翅膀征服鸟,用自己的赤裸的身体征服鱼:

Ἔρωσ τὸ μειράχιον ὄπλα πῦρ φέρου
Τόξον, πτερῶν, γύμνασιν ἰχθύων βέλος.

[携带名为火的武器和弓,带翼少年厄洛斯,用他的裸体作为对付鱼的武器。]

巴黎国家图书馆 ms. Graec. 2737 中的丘比特是盲目的,但在此前的两个写本中,丘比特不是盲目的。关于这一点,参照本书第 121 页及下页。

② 在 A. M. Amelli, *Bibl.* 7, PL. CXII,提到了中世纪美术中惟一保持丘比特传统表现的实例,L. Freund 的对其他方面有助益的论文“Amor”,见 *Bibl.* 100。关于拉巴努斯原典,见下文。

文插图与图 72)中。^①

中世纪的丘比特表现并非直承古典原型,而是依据文献资料的自由重构,当然,它要遵循文献所给予的指示。直接采用荷马或维吉尔主题的叙事诗,例如特洛伊系列的各种文本都把丘比特看作古典万神殿里的一个正式成员,并且据此描述^②,如果不算此类文献,那么其他的原典可以分为两种主要类型。其一是尚存于人们记忆之中,但已丧失本意,被隐喻或寓意方式加以解释的异教小丘比特形象的“衍生”物;其二是中世纪构建的高尚爱恋的概念。爱在此类文献中被拟人化,成为不同于古典形象并被赋予情感现实的视觉形象。前者构成对丘比特加以解释的记述,在道德化的神话志中形成并传播;后者演变为对于“爱神”的形而上学赞美,虽然它在理想主义的诗歌中得到发展,但这一描写的多数细节仍受益于古典文献或者古典末期与中世纪的学术。^③

柏拉图的爱理论并未在希腊与罗马诗歌中留下痕迹。虽然卢克莱修与奥比安等教诲性诗人将爱赞美为无所不能、无处不在的力量,但又认为,这种力量作为自然的而非形而上的原则只能充

① 参照普鲁登提乌斯《灵魂的争斗》, I, 432—439. 参照 R. Stettiner, *Bibl.* 325, Tafelband, PL. 4(这里只有游戏); 5, 1; 22, 4(本书图 72); 43, 2; 60, 10; 98, 14; 116, 4; 186, 10; 197(其中最晚的写本制作于 1289 年。在那里,“游戏”身着哥特式衣裳)。关于“游戏”与丘比特配对的典故出处,见贺拉斯《诗集》[*Carmina*], I, 2, 其中关于维纳斯的描写如下:

Sive tu mavis, Ericyna ridens,

Quam Iocus circumvolat et Cupido . . .

[她也还是女性,微笑的维纳斯哟,将喜悦从奥林匹斯山上带到“游戏”与丘比特盘桓的地方]。

② 参照维茨堡[Konrad von Würzburg]的《特洛伊战争》[*Der trojanische Krieg*], *Bibl.* 173, p. 12, line 964ss.。

③ 参照 F. Wickhoff, *Bibl.* 398。除此之外的相关文献还有 K. Vossler, *Bibl.* 385; P. Rousselot, *Bibl.* 291; E. Wechsler, *Bibl.* 389 和 390; H. Pflaum, *Bibl.* 265, p. 1ss.; 新近的文献请参照 C. S. Lewis, *Bibl.* 193。关于伊斯兰的影响,见 A. R. Nykl, *Bibl.* 231。

斥但不能超越物质世界。而在抒情诗歌中,爱既带来恩惠,又充满了痛苦,它在赋予生命的同时,也带来了死亡。虽然爱被歌颂为人类最强大的感情,但无论忒奥克里托斯和提布卢斯[Albius Tibullus],还是卡利马科斯[Callimachus]和奥维德,都不想将这种情感对象提升到“超天界”的高度。

但是,柏拉图的信条在东方伊斯兰世界引起了人们的关注,并导致了加扎利[Al Ghāzālī]和奥默·海亚姆[Omar Khayyam]的狂热神秘主义。虽然它被早期基督教会的教父们所采纳,但正如他们将柏拉图的认识论改变为一种神灵的逻辑那样,柏拉图的爱情理论也成为神圣的 *ἀγάπη* 或 *caritas*[圣爱]的理论。*caritas* 的概念最初被限定为“神对于我们的爱”(约翰一书,第4章16节),后来又被扩大为人对于神和他人的无我之爱。但即使在这一场合,圣爱(*appetitus boni*[向善之志]、*amor Dei*[对神的爱]、*amor spiritualis*[精神之爱])也与“*cupiditas*”[俗爱](*appetitus mali*[向恶之志]、*amor mundi*[俗世之爱]、*amor carnalis*[肉欲之爱])所包括的各种形式的“感官之爱”形成鲜明对比。

这种对比在12世纪被淡化,在当时的诗歌中——或许是受东方的影响——感官之爱被吟游诗人及其继承者们纯化为所谓的 *Amour*, *Amore* 或 *Minne*[即爱神],而神学则侧重于情感性的神秘主义,宗教热情集中在了圣母马利亚身上。“感官之爱”的概念被精神化了,同时,西方的异教世界和东方伊斯兰世界都被同样外来的女性崇拜的精神所感染。

在此基础上,正如古典原理与中世纪原理在13世纪盛期哥特式雕像与托马斯·阿奎那[Thomas Aquinas]的神学中达成和解一样,*cupiditas*[俗爱]也能够在13世纪与 *caritas*[圣爱]取得暂时的和解。尽管传统对立按照常理在极为保守的伦理学与诗歌中依然存在,^①但新时代的天才已经将人类之爱的具体对象与多少带有宗

① 参照圭托内·达雷佐[Guittone d'Arezzo]优美的十四行诗:*Donna del cielo, gloriosa Madre*[天上的贵妇,光辉的母亲](V. Nannucci, *Bibl.* 227, VOL. I, p. 163)。诗人在诗中向圣母马利亚进行恳求,使他充满 *quel divino amore*[圣爱],以便把他从丘比特 *saette aspre e quadre*[锋利而坚硬的箭]下拯救出来。

教性质的形而上学的实在难分难解地融合在一起。在《玫瑰传奇》[*Roman de la Rose*]中,现实的女性被代之以神秘的花朵,而圭尼切利[Guido Guinicelli]和其他的“清新诗体”[*Dolce stil nuovo*]的代表诗人又将她变为天使。在但丁的作品中,被比娅特里采[Beatrice]所体现的超自然原理不断向试图确认它的后期注释家们提出挑战,以致比娅特里采被解释成了“启示”、“信仰”、“圣宠”、“经院神学”、“教会”甚至是“柏拉图哲学”。

但是,正如任何对立原理的和解都曾发生过的那样,这种调和并不持久。虽然彼特拉克再次将他的激情对象人类化或感官化,但同时亦将它偶像化甚至神格化。与但丁的比娅特里采不同,彼特拉克的劳拉[Laura]不仅是现实中的人,而且也作为一种理想而备受赞美,甚至被视为分享基督荣誉的圣女。正因为如此,她才更被希望是一个女性。虽然 *cupiditas*[俗爱]与 *caritas*[圣爱]之间的神学对立暂时被“清新诗体”的诗人们和但丁抛弃,但在彼特拉克的诗里再次出现心理上的张力,他的伟大之处在于他将这种张力化为一座纪念碑。但在他的模仿者中间,他的影响(已被称为“意大利诗歌的痼疾”)导致了某种伤感和略带些暧昧的态度,借用歌德[Goethe]的梅菲斯特[Mephistopheles]的话,是 *sinnlich-übersinnlich*[感官—超感官的],这种态度至今仍被误认为“柏拉图式的爱”。^①

“清新诗体”的代表诗人们几乎都将“爱神”与超越感觉经验世界的精神和崇高的原理等同起来,因此,他们不可能对爱神作任何视觉描述。正如卡瓦尔坎蒂[Guido Cavalcanti]所言 *E non si può conoscer per lo viso*[视觉无法认识你]。^② 或如当时的另一位佚名诗人所咏:

Ma io dico ch' Amor non ha sustanza,
Ne è cosa corporal ch'abbia figura.
[但是,我要这样申明,爱神不具备实体;

① 关于菲奇诺及其继承者们对新柏拉图主义爱的理论的发展,见本书第 V 章。

② V. Nannucci, 前书, p. 290。

而且,没有视觉形态的肉身。]①

在其他资料尤其是《玫瑰传奇》类型的寓意叙事诗中,作者将爱神即 il Signor Amore 或 le Dieu Amour 作为一种可见的形象或者说更像一种幻象来描写。在那些诗歌中,“爱神”不再是孩子,而是王子般的英俊青年,他们身边常常伴有举止谦和的仆人,或由一群次要拟人像组成的随从。② 他虽然还有翅膀,但却身着光灿夺目的衣裳,头饰王冠或花冠(图 73、74)。有时还坐在宝座上,仿佛某个城寨或城堡的主人。在其他事例中,他还出现在美丽的花园中,或者让他端坐在树冠上(图 75)。在我看来,这一母题的表现一直可以追溯到阿普列乌斯。③ 他手中的属像或是火把,或是火把与投

① V. Nannucci, 前书, p. 294。

② 参照 F. Wickhoff, *Bibl.* 398, L. Freund, *Bibl.* 100, 以及 H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172 中相关论述,尤其是 p. 39ss.; R. Koechlin, *Bibl.* 169 和 *Bibl.* 170, 尤其是 nos. 1068, 1071, 1076, 1077, 1080, 1092, 1094, 1098。

③ 树上爱神的母题因马肖 [Guillaume de Machaut]《果园故事》[*Dit dou Vergier*] (*Bibl.* 205) 而广为人知,但在 13 世纪的法国文献中,我们已经看到这一母题的表现,见 R. Koechlin, *Bibl.* 169。这一观念可能来自于希腊化时代的诗歌。在那个时代里,人们认为丘比特常常像鸟儿一样在树枝间飞来飞去。(例如,忒奥克里托斯的《牧歌》[*Idyll.*] XV, 120ss.:

...οἱ δὲ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες,
οἰοὶ ἀηδονίδηες ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων
πωτῶνται πτερυγῶν πειρώμενοι, ὄξον ἀπῶτα,

[少年厄洛斯们在头上盘旋,就像嬉戏的夜莺,在树上展开翅膀,在树梢间飞翔]。或《希腊花间集》, *Bibl.* 10, VOL. III, p. 244, no. 440), 并且在绘画中也常有描绘。而这一观念的传统见于下述诗句,作者为圭多·圭尼切利 [Guido Guinicelli] (V. Nannucci, *Bibl.* 227, p. 33):

*Al, cor gentil ripara sempre amore
Siccome augello in selva alla verdura.*

[就像宿在绿林中的鸟儿,爱总是住在高雅的心中]。

甚至见于歌剧《卡门》[*Carmen*]: *Ah, l'amore e strano augello* [噢! 爱是不可思议的鸟儿]。但就《果园故事》的记述而言,它的典故应该来自于阿普列乌斯的《变形记》, v, 24: *Nec deus amator humi iacentem [viz., Psyche] deserens involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus adfatur* [但是,可爱的神并未抛弃躺在地上的女子(即普绪刻),他降临到她身旁的一株杉树上,用高亢而极为兴奋的口吻训斥她]。

枪,或是两支投枪,或是弓和箭,更常见的是两张弓,一张用木头或象牙制成,白腻光滑,另一张漆黑如墨。两张弓装着相应的箭矢。金矢让爱诞生,黑矢通常是铅制成的,让爱消灭。^①“爱神”的美丽常常可以与天使相比(《玫瑰传奇》中说:*il semble que ce fust uns anges*[他看上去就像是天使]),但丁为了描述“爱神”的特征,他使用的语言甚至与《马可福音》中天使向圣女们[Holy Women]揭示基督复活的描述类似:*Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta*[我依稀认出,在我房间之中我的身旁,坐着身着白衣的年轻人]。^②

在这些诗歌描述中,也在从这些诗歌中获得灵感的美术作品中,不论是用 Amour、Amore、Frouwe Amour、Venus Cupido 还是用 Love 来称呼,^③“爱”从来不是盲目的。根据柏拉图的信条,它也不可能是盲目的,那种信条认为,这种感情中最为高贵的感情可以

① 参照《玫瑰传奇》,line 865ss。(Bibl. 288, VOL. II, p. 45。关于附有插图的写本,见 A. Kuhn, Bibl. 176)以及模仿它的无数诗文。例如 *Echecs Amoureux* (E. Sieper, Bibl. 318),以及几乎可称为译本的利德盖特[John Lydgate]的《理性与情欲》[*Reson and Sensuallyte*] (Bibl. 204)。E. Langlois, Bibl. 288, p. 303 和 Sieper, Bibl. 204, VOL. II, p. 123 还列举了许多其他的例子。这一概念的源泉当然来自奥维德的《变形记》, I, 467ss., 在那里,丘比特有一支金箭和一支铅箭。进入中世纪后,箭的数量从二支增加到十支,或者更多。箭不仅被赋予特别的象征意义(金箭代表 Biautez[美], Simplese[纯真], Franchise[自由], Compaignie[伙伴] Biaus Semblanz[美的外观];铅箭代表 Orgiauz[傲慢], Vilainie[卑鄙], Honte[可耻], Desesperance[绝望], Noviaus Pensers[幼稚的考虑]),而且人们还认为,不同种类的箭应该有不同专用弓。薄伽丘的《爱的幻影》[*Amorosa Visione*], V, 重返奥维德的古典简单性。

In man teneva una saetta d'oro/Di piombo un'altra ...

[一只手拿着金箭,另一只手拿着铅箭……]。

② 《新生》[*Vita Nuova*], XII, F. Wickhoff, Bibl. 398 引用。相同的记述见于《马可福音》16 章第 5 节,也被 Wickhoff 引用:*viderunt juvenem sedentem in dextris coopertum stola candida*[她们进入坟墓,看见一个少年人坐在右边,穿着白袍,就甚为惊恐]。但在但丁的 *Ballata per una ghirlandetta* 中,谦恭的爱的小天使并未混同于异教的 *puer alatus*[带翼男子]。这个小天使显然是《新生》中大阿摩耳的助手。因此,他仅仅是 *angiolel d'amore umile*[举止谦恭的爱的天使],但他仍然是天使。在但丁的想象中,他并非赤身裸体,也没有手持古典的属像。

③ 关于丘比特与“Fraw Venus Minne”的混淆,参照 H. Kohlhaussen, Bibl. 172。

通过感觉中最为高贵的感觉进入人类的灵魂之中。在中世纪盛期的诗歌中，我们可以看到这一意义的许多表述方式：*E'l suo cominciamento è per vedere* [他的诞生来自于视觉]；^①*E gli occhi in prima generan l'Amore* [眼睛最早让爱神诞生]；^②*Vien da veduta forma che s'intende* [达到理性必须借助于可见形态]。^③ 某位 16 世纪的彼特拉克注释者在谈论“爱神”形象时表达了下列观点：如果让能够产生并带来愉悦的器官即眼睛失去光彩或视觉，那是令人不快的，“因为爱的原理只能是美，美通过它的光辉诉诸眼睛”。^④

但在 14 世纪从《玫瑰传奇》的后继作品中出现了一个有趣的现象。在《玫瑰传奇》中爱神的明辨秋毫是理所当然的，而一些后来的诗人却不再这样坚持这种事实，而是使之更明确，他们特意申明，丘比特决不是个瞎子。例如利德盖特 [John Lydgate] 在他翻译的《阿摩耳》[*Échecs Amoureux*] 的译本中这样写道：

他完全不能正确地观看，
与棍棒与石块一样，都是瞎子；
还有人言之更甚……
但我从他的表情中得知，
他的眼睛明察秋毫。^⑤

乔叟 [Chaucer] 也说：

所有的人都说他是瞎子，

① Ser Pace, Nannucci, *Bibl.* 227, p. 293.

② Jacopo da Lentino, Nannucci, 同书。

③ Guido Cavalcanti, Nannucci, 同书 p. 287。关于 Uc Brunet 之类的吟游诗人，参照 F. Diez, *Bibl.* 76, 1883, p. 122。

④ 彼特拉克, *Bibl.* 262, fol. 184, 原文为：“*Ne si conviene, che quella parte onde amor nasce et piace, cioè la vista, non bella ma cieca sia, non altro essendo d'amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire, è luminoso in vista*”。

⑤ 利德盖特, *Bibl.* 204, line 5379ss.。关于 *Echecs Amoureux* 中与此类似的诗句，参见 E. Sieper, *Bibl.* 318。

但在我看来，他的眼睛看得很清楚。^①

彼特拉克也在他的十四行诗第 118 首中对“爱神”作了这样的描述：

*Cieco non già, ma faretrato il veggo,
Nudo, se non quanto vergogna il vela;
Garzon con l'ali, non pinto ma vivo...*
[怎么会是盲目的呢，
我看到，除遮挡羞部外，他赤身裸体、身背箭囊，
那不是在画中，而是活生生的带翼青年……。]^②

很显然，上述抗议的前因是有人认为丘比特是盲目的，并且已经有类似的绘画表现。这种观念的演变可在“道德化的神谱”即由我们分类的另一组文献资料中看到。

在前述普洛佩提乌斯的诗歌中，^③作者不仅描述了丘比特的形象，而且还对丘比特的特征作了寓意性的说明。根据他的解释，儿童的外表象征着恋人们“无感觉”[senseless]的行为，他的翅膀意味着恋爱情感的多变与不确定，而箭矢表示人类灵魂因爱所受的创伤难以愈合。这样，在罗马诗歌——以及修辞学——中，丘比特的形象一直受到道德化的解释。这些解释认为，爱让人心绪不宁，是幼稚状态下的危险与痛苦经历，因此，它从一开始就具有很强的悲观色彩。虽然这一贬斥性解释被神谱书籍所继承，并衍生出极为重要的意义，但历史学家在论述“诗歌中的爱神”时却大多忽略了这一点。

将神谱资料传到中世纪的古代后期的著作家们，其前进方向与普洛佩提乌斯完全相同。至于中世纪的著作家们，虽然他们的注意力依然指向与异教记忆有关的小型裸体偶像，但他们对这些偶像含义的批判，都集中在他们的神学见解中，这使他们在“爱神”身上增加了更多的令人讨厌的特征。在塞尔维乌斯的《维吉尔评注》

① 乔叟，“善女传”[*The legend of good women*]，line 169s.

② 彼特拉克，《诗集》[*Canzoniere*]，Sonn. CXVIII，‘*Non d’atra e tempestosa onda marina ...*’

③ 见本书第 92、93 页。

中,普洛佩提乌斯的“道德化说明”被一成不变地全盘接受;^①而塞维利亚的伊西多尔和拉巴努斯·毛鲁斯又对火把加以说明,说它 *quia inflammat* [燃烧心灵];^②在富尔根丘斯《神谱 II》中,作者对丘比特母亲维纳斯裸体的说明与对丘比特裸体的说明如出一辙:“爱的可耻行为总是明目张胆,毫不掩饰。”^③而《神谱 III》(可能是亚历山大·尼卡姆[Alexander Neckham])归纳了这一传统的整个内容,增添了少许人文主义的细节,如二支箭的母题,并对“爱神”的主要特征作了

-
- ① 塞尔维乌斯,《维吉尔的埃涅阿斯评注》,I, 663: “*Nam quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur, ut inter quas curam Clymenen narrabat inanem, id est amorem, item quia imperfectus est in amantibus sermo sicut in puero . . . Alatus autem ideo est, quia amantibus nec levius nec mutabilius invenitur . . . sagittas vero ideo gestare dicitur, quia et ipsae incertae velocesque sunt*” [由于愚蠢的爱欲是不道德的,所以他被表现为少年,正如陷入爱欲并为之苦恼的人们所说,他就是阿摩耳。正如恋爱中的少年那样,语言表现是不完整的……此外,由于再也没有人像恋人们那样不加区别或是移情别恋,所以他有翅膀……事实上,他还带着弓箭,因为箭漫无目标,且飞行快速]。
- ② 拉巴努斯·毛鲁斯,《万有之书》[*De Universo*], XV, 6 (Migne, *Patrolog. Lat.*, VOL. III, col. 432): *Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim daemon fornicationis, qui ideo alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationalis amor. Sagittam et facem tenere fingitur, quia amor cor vulnerat, facem, quia inflammat* [人们因为爱而呼唤丘比特,但他实际上是放荡的精灵。他被描绘成身带翅膀,因为没有人比恋人们更容易不加区别或者移情别恋;他被描绘成少年,因为爱欲是愚蠢而固执的;他手持弓箭和火把,因为爱欲燃烧心灵,并让它化为灰烬]。这段文字被原封不动地摘抄于塞维利亚的伊西多尔的《词源学》,VIII,9,80。
- ③ 《神谱 II》35, *Bibl.* 38, p. 86: *Qui pharetratus, nudus, cum face, pennatus, puer depingitur. Pharetratus ideo, quia sicut sagittae corpus, ita mentem vulnerat amor. Nudus, quia amoris turpitude semper manifesta est et nusquam occulta. Cum face autem, quia turpis amor cum calore et fervore quodam accenditur. Pennatus, quia amor cito pertransit et amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur. Puer autem fingitur, quia sicut pueris per imperitiam facundia, sic quoque nimium amantibus per voluptatem deficit* [他被描绘成手持箭囊、裸体、手持火把的带翼少年。持箭是因为正如箭能伤身,爱能伤心;裸体是因为爱的可耻行为总是明目张胆,从不隐藏;而手持火把,是因为丑恶的爱像烈火与火焰一样刺激人;有翼是因为爱行动敏捷,而且恋人们常常移情它处且一无所获;被表(转下页)]

可供选择的解释。^①

尼卡姆的直接继承者们跨出了关键性的一步，他们把盲目增添到了丘比特的一些属像上。在托马辛[Thomasin von Zerclaere]题为《异国来客》[*Der Wälsche Gast*]的教化诗(1215年前后)中，“爱神”声称：“我是瞎子，我还让人成为瞎子。”^②除了彼特拉克有意的古典化描述^③和二三个特例之外，比《神谱 III》更晚的“异教的”丘

(接上页)现为少年，是因为它与少年一样无知而且好辩，与恋人们一样，在快乐这一点上永不知足]。富尔根丘斯的《神话学》，II, 1, p. 40 Helm: *Hanc [Viz., Venerem] etiam nudam pingunt, sive quod nudos sibi adfectatos dimittat, sive quod libidinis crimen numquam celatum sit, sive quod numquam nisi nudis conveniat* [的确，人们将她(即维纳斯)描绘成裸体，因为情欲或许来自于她的裸露，或者情欲之咎从不隐蔽，或是因为，如果不是裸体，情欲就不能成立]。当然，在以后的年代中，这些见解使得维纳斯与丘比特成为“道德化解释”的典型。《神谱 III》，II, 1, *Bibl.* 38, p. 228 和 ‘Th. Walley’s’, *Bibl.* 386, fol. viii; *dicitur esse nuda propter ipsius indecentiam inevitabilem* [据说，她成为裸体是由于她本人很难避免的粗野]。

① 《神谱 III》，II, 18, *Bibl.* 38, p. 239; *Pingitur autem Amor puer, quia turpitudinis est stulta cupiditas, et quia imperfectus est in amantibus, sicut in pueris, sermo... Alatus, quia amantibus non levius aliquid nec mutabilius. Sagittas fert, quae et ipsae incertae sunt et veloces; sive, ut vult Remigius, quia conscientia criminis perpetrati stimulet mentem. Aurea autem sagitta amorem mittit, plumbea tollit... Ideo nudus, quia turpitude a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum* [阿摩耳还被描绘成少年。因为愚蠢的爱欲是不道德的。语言不足以表现少年和恋人们。……有翼是因为恋人们不加区别、朝三暮四。他手持箭矢是因为爱欲既不确定又来去匆匆，正如莱米吉乌斯所说，自咎意识使犯罪者心绪不宁。此外，与金矢送来爱情不同，铅矢会取消爱情……他是裸体的。因为不道德之事的表演毫无遮掩，而且什么也隐瞒不住]。

② A. von Oechelhäuser, *Bibl.* 232, p. 25, no. 19, 并参照 H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172, p. 40 中的插图。

③ 十四行诗, CXVIII, 此外, 参照《亚非利加》[*Africa*], III, line 215ss. (*Bibl.* 263) 与《凯旋歌集》[*Trionfi*]中的“爱的凯旋”, line 23ss。

Sopr'un carro di fuoco un garzon crudo

Con arco in mano e con saetti a' fianchi,

Contra le qual non val elmo nè scudo;

Sopra l'omeri avea sol due grand' ali

Di color mille, e tutto l'altro ignudo;

[在喷火的四轮马车上,有一个残忍的青年,手中持弓,还带着箭。铠甲和盾牌对他都不起作用。他肩上还有一对五彩缤纷的巨大翅膀,他的一切都暴露无遗]。

比特的描述已不复再有(《神谱 III》没有强调爱神的盲目性,而且在其他特征上也都追随了较早的传统)。在下述的文献中,爱神都是盲目的,它们包括《奥维德的道德寓意》的法语原版,^①但丁老师拉蒂尼[Brunetto Latini]的《宝库》[*Tesoretto*],^②贝尔克里乌斯为《奥维德的道德寓意》拉丁文本所写的导论,^③被称为贝尔克里乌斯

① 《奥维德的道德寓意》I, line 668ss., ed. C. de Boer, *Bibl.* 40, VOL. I, p. 75;

*Venus tient et porte un brandon
Et Cupido l'arc et la floiche . . .
Jocus et Cupido sont point
Au pointures nu, sans veue,
Quar fole amours et jex desnue
Les musars de robe et d'avoir,
D'entendement et de savoir,
D'amor et de bones vertus.
Pour ce sont il paint avugle,
Qu'amours et jex mains folz avugle.*

[维纳斯取来蒿草火炬,丘比特带着弓和箭。……“嬉戏”与“爱欲”没有眼睛,露出的爪子十分尖利。由于懒惰,疯狂的爱欲与嬉戏被剥去衣服、财产、辨别、知识、爱情以及高尚的道德。爱欲与嬉戏完全是盲目的,因此他们被画成瞎子]。关于“嬉戏”与“爱欲”的组合,见本书第 94、95 页。

② 拉蒂尼《宝库》[*Tesoretto*], line 2256ss, *Bibl.* 183, p. 375:

*E'n una gran charriera
Io vidi dritto stante
Ignudo un fresco fante,
Ch'auca l'archo e li strali
E auca penne ed ali.
Ma neente uedea . . .*

[在巨大的车中,我看到一个裸体的年轻战士笔直地站立着。他手持弓箭,但眼睛却看不到……]。

③ 'Th. Walleys', *Bibl.* 386. fol viii. v. : *Vel dic quod Cupido filius Veneris est amor carnalis filius voluptatis; qui alatus pingitur pro eo quod amor subito volare sepe videtur. Constat enim quod homo quandoque subito et sine deliberatione amore alicuius persone inflamatur; et ideo amor iste alatus et volatilis dici potest. Cecus autem iste deus pingitur quia quo se ingerat aduertere non videtur; quia amor ita solet se ponere in pauperem sicut in diuitem in turpem sicut in pulchrum; in religiosum sicut in laicum. Cecus autem aliter dici potest; quia per ipsum etiam homines excecari videntur. Nihil enim est cecius homine inflammato amore alicuius*

论文^①概要的《诸神形象手册》，薄伽丘的《诸神谱系》(此书中的丘比特还不是真正的盲人，但他戴着遮眼布，并有着飞狮的利爪)^②以

(接上页) *persone vel alicuius rei. Unde dicit Seneca quod amor iudicium nescit. Breviter igitur voluerunt poete duos deos depingere cecos scilicet cupidinem et fortunam; quia scilicet cupido et amor (sicut dictum est) ita cecus est quod aliquando nititur in impossibile sicut patuit in Narcisso qui umbram propriam usque ad mortem amavit. Sicut etiam quotidie videmus quod una utilis persona amabit nobilissimam vel econtrario. Fortuna etiam ac si ceca esset, quandoquus subito promouet indignos et deprimit dignos, Roma. II. Cecitas ex parte contigit in israel.* [维纳斯的儿子丘比特或许可称作情欲之子的肉欲之爱。人们认为他常常在空中快速飞翔，所以将他画成有翅膀的形象。因为人们总是突然或莫名其妙地被他人的爱所俘虏，所以人们说爱有翅膀，并能快速飞翔。将爱神画成瞎子，是由于这种状况不可捉摸。因为爱不仅光顾富人，而且亦会照顾贫者，它不仅出现于美人或丑八怪，而且还会发生在俗人与信仰虔诚者身上。除此之外，他还在下列情形中是盲目的，即人们常常自作自受，善恶莫辨。事实上，再也没有比爱慕他人或他物更盲目的人了。正因为如此，塞内加也不知道爱如何分辨。虽然诗人们将“爱欲”与“命运”表现为瞎子，但正如世人所言，丘比特与阿摩耳也是盲目的。如同自恋而死的那喀索斯所言，人类总是求助他人并以失败而告终。虽然我们的有道之士思慕高雅之物，但每天所见却与之相反。如果命运女神也是盲目的，那么卑贱者就会突然变得高雅，而有德之士则迅速堕落。《致罗马人的信》，II章。部分以色列人被盲目所俘虏。]

- ① 参照 Cod. Vat. Reg. 1290, fol. 2, H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, PL. XVIII 和 p. 118. *Huic [viz. Veneri] et Cupido, filius suus alatus et cecus, assistebat, qui sagita et arcu, quos tenebat, Appolinem sagitaverat ...* [她(维纳斯)曾帮助她那有翼而盲目的儿子丘比特，让他拿着弓箭，射向阿波罗……]。
- ② 薄伽丘，《诸神谱系》，IX, 4: *Hunc puerum fingunt, ut aetatem suscipientium passionem hanc et mores designent ... Alatus praeterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstretur ... Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur ... Has aureas esse dicunt et plumbeas, ut per aureas dilectionem sumamus ... Per plumbeas autem odium volunt ... Fax autem illi superaddita ostendit animorum incendia ... Oculos autem illi fascia tegunt, ut advertamus amantes ignorare quo tendant, nulla eorum esse iudicia, nullae rerum distinctiones, sed sola passione duci. Pedes autem gryphis illi ideo apponunt, ut declaretur, quoniam tenacissima sit passio, nec facile inertis impressa ocio solvitur* [为了表现引诱这个年轻人的情欲及其特征，他被表现为孩子……。为了显示被热情所捕获而堕落，人们说他长着翅膀……。为了表示突然而莫名其妙地被俘虏，他还被描绘有弓箭……。人们还说(转下页)]

及一些说明 *Amor Carnalis* [肉欲之爱]、^①*Amor Mundanus* [俗世之爱]^②的流行画像的佚名短诗。

(接上页)那箭矢有金铅之别,被金矢射中便选择最高的快乐,被铅矢射中便憎恨一切。另外附加的火把表明心中的火焰……。正如我们所想象的那样,爱不知所终,不善辨别,不问好坏,仅凭热情的驱导,他的双眼蒙着布带,热情,固执,又没有经验,很难从享乐中得到解脱。一般来说,他脚上还长有翼狮的爪子]。关于有翼狮子的爪子,见本书第 120 页。

- ① Heitz, *Bibl.* 137, VOL. 59, 1925, no. 14 (一部分成为 L. Freund, *Bibl.* 100, col. 645 以及本书图 84 的图版)。“肉欲之爱”被表现为裸体,长有翅膀,并蒙着遮眼布的女性。她携带弓箭,足旁还有装油膏的壶。她的下方还有一具骷髅与一支剑。还可以看到刻着“*Finis amoris*”[爱的终结]铭文的地狱入口。她的对面有圣格列高利、圣哲罗姆[St. Jerome]、圣奥古斯丁(两次)、亚里士多德、“哲学家”(柏拉图?)、圣贝尔纳[St. Bernard]、圣安布罗斯[St. Ambrose],摩西以及‘*Experiencia Jurisconsultorum*’[法学家的经验],正如作者所言,他们发出这样的警告:*Dein salb ist falsch vnd vngerecht, das klag ich armer knecht*[你的油膏是虚假而错误的。我这个可悲的奴仆诉说着这一切]。主要铭文这样写道:

Die lieb ist nacket vnd plint vnd plos,
Des kumbt manger man von treu[应读作 *iret*]*wegen in der helle schos.*
Sie hat zween flugel die sein vnstill.
Sie ist zu allen zeitten wo sie will.
Sie kann salben vnd verwunden,
Wo sie woll zu stunden.
Ire wort sind listig vnd behend.
Gar pitter ist der snoden lieb end.

[爱是裸体,盲目,朝三暮四。热恋者为爱而坠入地狱。爱从不休息,她有两只翅膀。她总是如愿以偿地无孔不入。既令人受伤,也给人抚慰。她的语言狡黠而敏捷,但爱终将痛苦不堪。]

- ② Cod. Casanatensis 1404, fol. 2v., F. Saxl, *Bibl.* 295, PL. XXVI, fig. 45:

Amor mundanus cernit omnia lumine ceco.
Disce, quid sit amor. Amor est insania mentis,
Dulce malum, mala dulcedo, gratissimus error.

[世俗之爱用模糊的光分辨一切。我知道爱为何物。爱就是心智混乱,是蛊惑的罪恶,是不好的魅力,是贪图享乐。]

L. G. Gyrardus, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 409 曾引用过一首模仿里德瓦尔的《富尔根丘斯的隐喻》的风格的中世纪的小诗:

Caecus et alatus,
Nudus, puer et pharetratus.

[她盲目,长着翅膀,裸体,而且带着箭囊。]

对于这种新增加的缺陷，人们的寓意性解释极为刻薄。他们说，丘比特的裸体与盲目是因为他不能享有“人的衣服、财产、好的感官与智慧”。而他的盲目是由于“正如恋爱曾光顾富翁与穷人，美者与丑者一样，丘比特并不介意他前往何处。他被称为瞎子，因为人们因他而失明，因为没有什么比被情爱与物欲所左右的人那样更盲目的了”。还有人说：“坠入情网的人丧失了判断力与辨别事物的能力，仅凭激情的驱使，不知何终。为了强调这一点，画家才蒙上了他的眼睛。”^①

这些观念被十四行诗与短诗作家们热情地利用，费德里科·德尔·安巴[Federico dell'Amba](约1290年左右)这样吟咏丘比特：

*Spoglia i cor di libertà regnante,
E fascia gli occhi della provvidenza.
[他夺去了支配人类的自由之心，
还蒙上了预测未来的双眼。]*^②

① 遮眼布象征着爱的愚蠢，但有的表现甚至比里德瓦尔的 *Amor fatuus* [愚蠢爱神] 像更直截了当(H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 53, PL. XI, fig. 15): *imago pueri nudi, in cuius capite erat scriptum 'Ego sum ignorans et nichil scio'* [那个裸体孩子的额上写着“我无知，一无所知”。爱神拿着剑和火把，横扎在额上的包扎物上写着 *Qui me diligit, insipiens est* [爱我的人是笨蛋]。

② V. Nannucci, *Bibl.* 227, VOL. I, p. 365:

*Se Amor, da cui procede bene e male,
Fusse visibil cosa per natura,
Sarebbe senza fallo appunto tale
Com'el si mostra nella dipintura:
Garzone col turcassio alla cintura,
Saettando, cieco, nudo e ricco d'ale.
Dall'ale sembra angelica figura,
Ma chi l'assaggia, egli è guerrier mortale,
Che spoglia i cor di libertà regnante,
E fascia gli occhi della provvidenza
Saettando disianza perigliosa . . .*

[如果善恶之源的爱神可以用纯正之眼来观察，那么他在画中的姿态同样会受到责难。在画中，他身背带装饰的箭囊，四处放箭。他是盲目、裸体、(转下页)

在另一首诗中,还将丘比特比作恶魔而不是天使(“*L’Amore del Diavol tien semblanza*”)。^①大量的文艺复兴诗人,甚至巴洛克诗人都不遗余力地阐释了这种传统的“道德化”意义。

通过这两种不同见解的传播过程,我们可以理解14世纪某些“理想主义”诗人为何要极力提倡“爱神”的“眼睛明察秋毫”。通过歌唱崇高精神之爱与卑贱感官情欲的对比,他们在哲理诗赞扬的慧眼爱神向道德化的神谱学者发明的、被视为恶者的盲目的丘比特提出的诉讼中,扮演了证人的角色。^②

对现代观者而言,如果丘比特的盲目还具有某种意义,那就是它巧妙暗示了恋爱感情和选择的非理性与常常令人困惑的特征。但依据传统图像志的标准,盲目显然将丘比特置于道德世界不好的一方。“*caecus*”一词可以被解释为下列意义中的任何一种,即“不能看”(狭义的盲目,不论是物质的还是心灵的)、“不为他人所见”(隐蔽、秘密的、看不到),或者“妨碍眼睛与心灵的观察”(昏暗、没有光线、黝黑)。借用中世纪一位道德学家的话说,盲目“传达给我们的只是否定之物,而不是肯定。提到盲人,我们通常视之为罪人”。^③正因为如此,盲目常常与恶联系在一起。盲目的荷马是例外,人们认为他的失明使他的心灵免遭感觉欲望的污染,“正义”的盲目也是例外,它意味着公正无私。但是,这两种解释在古典思想

(接上页)长着翅膀的漂亮少年,他的翅膀使他与天使有些相似,但仔细观察,他是误导他人的青年战士,他夺去了支配人类的自由之心,还蒙上了预测未来的双眼,他射箭,让人们产生危险的念头……]。

此外,可参照 V. Nannucci, 同书 p. 367: *Amore accieca il cor più cognoscente* [取下遮眼布的爱神能够更好地理解人心]。

① V. Nannucci, 同前书 p. 366。

② 虽然彼特拉克提到了 *Caecus deus* [盲目之神] 的丘比特。但仅限于描写围绕着索福尼斯帕 [Sophonisba] 的马西尼萨 [Masinissa] 和斯法克斯 [Syphax] 的不幸的故事——《亚非利加》V, line 119, *Bibl.* 263, p. 106。

③ 贝尔克里乌斯, *Bibl.* 27, *Cecus, Cecitas* [盲目的、盲目的状态] 条目: *Nota quod cecitas est privatio visus, unde cecitas dicit mihi proprie aliquid negativum et nihil positivum . . . Nota igitur generaliter per cecum intelligitur peccator* [盲目者而被夺去视力是不言自明的。因为对我而言,盲目本身就是否定性的,不积极的……正因为如此,一般来说,因为(某种)盲目的原因而成为罪犯是可以理解的]。

和中世纪思想中都是陌生的,尤其是被遮住双眼的“正义”的形象,是新时代人文主义的产物。^①

因此我们发现,在中世纪,“昼”(太阳支配)和“生”与《新约》有关,而“夜”(月亮支配)和“死”与《旧约》有关。这些联系在许多《磔刑图》中得到强调。包括“教堂”拟人像在内的各种善的象征被置于基督的右侧,包括“犹太会堂”[Synagogue]拟人像在内的恶的象征被置于基督的左侧。这一安排最完整的例子见于《乌塔福音书》[Uta Gospels](11世纪初期)。在那里,“教堂”的拟人像与“生”的拟人像构成一组,而 *Pia gratia surgit in ortu* [虔诚之爱从东方升起]的题词引出黎明的观念。在另一侧,“犹太会堂”的拟人像与“死”的拟人像配成一对, *Lex tenet in occasum* [律法沉没于西方]的题词带来日暮的感觉。^② 在这种情况下,“犹太会堂”的拟人像(图78)还没有蒙上眼睛,但她沉没于黑暗之中的含意,就像消失在地平线上的落日一样,是将包括眼睛在内的头部上部隐没于画框之外表示的。但就在同时或稍早些时候,盲目已经由新的象征来表

① 按照古典传统,失明是荷马(以及斯特西科罗斯[Stesichoros])因“中伤”特洛伊的海伦而受的惩罚(参照柏拉图《斐德罗篇》,243a)。从肯定角度对盲目所作的重新解释,仅见于苏伊达斯[Suidas]的《辞典》[*Lexikon*](*Bibl.* 330, VOL. III, p. 252)。关于“正义”的盲目, E. von Mueller, *Bibl.* 225 已经作了全面的研究。这一观念可能是基于由普卢塔克和西西里的狄奥多罗斯传递至今的“埃及”寓意。根据这一传统,为了表示公正,法官是无眼之人;为了表示不收受贿赂,他的同事都是无手之人。这一略有可疑的观念,不仅没有引起古典文化时代的兴趣,而且相反,他们把“正义”想象为长有敏锐而令人生畏的眼睛的模样(格里乌斯[A. Gellius],《阿提卡之夜》[*Noctes Atticae*], XIV, 4)。“埃及”概念的复苏是16世纪人文主义者对它的重新发现。蒙着遮眼布的“正义”首次出现在1530年前后。在布兰特[Sebastian Brant]的《愚者之舟》[*Narrenschiff*](1494年,拉丁语译本是1497年)中,由于愚者为了使“正义”的真正目的无效,给她蒙上了遮眼布。在里帕的《图像学》中, *Giustizia* [正义]——与 *Ambitione* [野心]、*Cupido* [情欲]、*Cupidità* [食欲]、*Errore* [过失]、*Favore* [偏爱]、*Ira* [愤怒]、*Ignoranza* [无知]以及 *Impeto* [急躁]构成对比——是使 *occhi bendati* [蒙着遮眼布之眼]唯一具有褒意的拟人像。但在此书中,这种母题仅限于表现“地上的正义”,而在表现与之相对立的“天上的正义”时,则使用 *occhi miri* [明亮的眼睛]。因此,在稍后讨论 *utrumque ius* [何为正义]的书籍中,“正义”被描写有两个头,一个头被蒙着遮眼布,另一个头睁着双眼。

② 参照 G. Swarzenski, *Bibl.* 333, PL. XIII。

示,这就是遮眼布。这种属像可以归入中世纪的独特母题,即“命运之轮”、^①“智德之镜”和“哲学之梯”的相同类别之中,它们不同于古典拟人像的属像,在古典拟人像中,它们为隐喻提供可见的形象,但不指示功能。遮眼布出现在 975 年前后的写本插图中,“夜”——古典文献通常称之为 *caeca nox* [盲目的夜]——被描绘成戴着遮眼布的女人像(图 76)。^② 我们只需将她与上述事项联系在一起,就很容易理解,为何这一新的母题首先会被用于“阴暗的”犹太会堂(图 79),^③然后再拓展这一概念,引申为“无信仰”^④的拟人像,并在大致相同的时候,转用于“死亡”。

蒙着遮眼布的“犹太会堂”(常常用这样的短语加以描述:*Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum* [旧契约被遮蔽,新契约出现了])通常与《耶利米哀歌》(第 5 章 16、17 节)中的诗句发生关系:“冠冕从我们的头上落下,我们犯罪了,我们有祸了! 这些事我们心里发昏,我们的眼睛昏花。”^⑤ 她的姿态至少在 12 世纪中期就已经出现,不久又成为中世纪美术与文学的典型形象。在 15 世纪,终于有一位抄写《乌塔福音书》的书手将“沉入黑

-
- ① 参照 H. R. Patch, *Bibl.* 254, p. 176ss. 中相关内容。阿普列乌斯将“盲目的命运”称为 *exoculata* [被挖去双眼](参见《变形记》, VII, 2),这一事实说明对于古典古代来说,遮眼布的观念是多么陌生。
- ② 柏林国家图书馆 cod. theol, lat. fol. 192, Adolph Goldschmidt, *Bibl.* 118, VOL. II, PL. 107 中的插图。这个被蒙着遮眼布的原型亦可见于凡尔登市立图书馆 ms, I, fol. 17 的写本插图(本书图 77),插图中用面纱遮住颜面的“黑夜”胸像被置于整个构图中的类似圆形空间中。黑的面纱,黑的颜色,黑的光环,是中世纪美术“黑夜”形象的正规特征。但在沙特尔大教堂的拱门装饰中,“白昼”通过手和看清前方的面部表情领着“黑夜”前行,“黑夜”被特征化为一个盲人(E. Houvet, *Bibl.* 149, VOL. II, PL. 22, 本书图 80)。这一形象显示出当时法国雕刻屡见不鲜的重返古典的精神。
- ③ 参照 P. Weber, *Bibl.* 388, p. 70, 74, 76, 90, 112。本书图 79 表现了凡尔登市立图书馆 ms, 119 中极有情趣的类型, Hanns Swarzenski 博士使我注意到这两种凡尔登写本,并允许我复制他的照片。
- ④ E. Houvet, *Bibl.* 149, VOL. I, pl. 86。
- ⑤ 《哀歌》[*Lamentations*], 第 5 章第 16、17 节。就像圣彼得教堂《唱和圣歌集》[*Antiphonarium*]中的写本插图(G. Swarzenski, *Bibl.* 334, p. 112, PL. CI, fig. 341)所表现的那样,犹太教会的盲目亦曾用面纱或头巾来表示。在那些写本插图中,她放在胸前的双手很容易让人联想起《耶利米书》中的诗句。

暗”的形象改换成蒙着遮眼布的形象。^①“蒙着遮眼布的死亡”像要稍迟一些。也许最早、给人以更深印象的表现出现在巴黎圣母院、亚眠大教堂和兰斯大教堂的西立面的相互关联的启示录连环像中,在那里,蒙着遮眼布的冷酷女人(*la Mort*[死亡])正在对她的受害者切腹取肠(图 81)。^②甚至在用骷髅表现“死亡”的时候,也常常出现蒙上遮眼布的母亲。当莎士比亚笔下的约翰感慨儿子流放时,他依然沉浸在“蒙眼死神”观念所酿造的情感之中:

我这盏油干焰冷的灯,
早已在无边的黑夜里熄灭。
我这径寸的残烛早已烧尽,
蒙眼死神再也不让我看见我的儿子了。^③

盲目丘比特就这样开始了与这些令人恐惧的伙伴为伍的生涯。他们是“黑夜”、“犹太会堂”、“无信仰”和“死亡”,还有“命运”(即古典文献中的 *Caeca Fortuna*[盲目的命运]),他也加入了这群盲目的

-
- ① Clm. 8201, 1415 年, P. Weber, *Bibl.* 388, p. 66 中的插图。此外,随着反犹太主义思潮的高涨,犹太教会也把犹太帽加在了她的衣服上。此外,第 73 页注 2 中提到的“死亡”在这里被骸骨所替代。
- ② 巴黎浮雕被 Viollet-le-Duc, *Bibl.* 377, VOL. VIII, 1866, p. 158, *fig.* 20 所图示。关于亚眠雕像,见 Georges Durand, *Bibl.* 79, PL. XXXVIII, 4;关于兰斯教堂中的雕像,见 P. Vitry, *Bibl.* 383, VOL. I, PL. LXXXII。
- ③ 《查理二世》[*Richard II.*], I, 3。blindfold 一词,莎士比亚只在此处和《维纳斯与阿多尼斯》[*Venus and Adonis*], I, 554(bindfold Fury[蒙着遮眼布的愤怒])中使用过。丘比特——除了《罗密欧与朱丽叶》[*Romeo and Juliet*], II, 4 中的著名台词 blind bow-boy 之外——在以下的作品中,称之为 blind。即《无事生非》[*Much Ado*], I, 1;《李尔王》[*Lear*], IV, 6;《维罗纳的两位绅士》[*Two Gentlemen of Verona*], IV, 4(blinded God);《暴风雨》[*Tempest*], IV, 1(blind boy);《十四行诗》CXXXVII(blind fool Love);以及《仲夏夜之梦》[*Midsummer Night's Dream*], I, 1(见第 123 页注)。Blind Fortune[盲目的命运]亦见于《威尼斯商人》[*Merchant of Venice*], II, 1 和《克里奥兰那斯》[*Coriolanus*], IV, 6;而所谓 Blind concealing Night[笼罩一切的盲目的夜],则见于《鲁克丽丝受辱记》, line 675。

拟人像,但我们不知道确切的时间。^① 在这一群体中,盲目丘比特与“命运”、“死亡”的关系尤为密切,因为无论从自动意义或他动意义而言,这三者都是瞎子。不论是未受启迪的心灵状态或没有光照的存在形式,还是作为与盲人类似的活动力量,它们的拟人像都是盲目的。因此,它们完全不顾年龄、社会地位和个人价值的差异,随心所欲地打击目标。^② 在15世纪,一位名叫米肖尔特[Pierre Michault]的法国诗人在题为《盲人舞蹈》[*La Danse aux Aveugles*]的非同寻常的诗中对这些观念作了简要概括。在这首诗中,“爱神”、“命运”和“死亡”成为三大盲目势力,它们正迫使人类合着它们喜怒无常但又不容变更的毫无规则的曲调舞蹈:

*Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains chacun par accordance.
[盲瞎而且蒙着遮眼布的爱神、命运之神与死神,
让人类合着它们各自的曲调舞蹈。](图82)^③*

这种盲目丘比特图像——如果将他与“诗歌的爱神”[poetic Love]区别出来,或许可以称之为“神谱的丘比特”[mythographical

-
- ① 参照 J. B. Carter, *Bibl.* 57, p. 38 以及更为专门的 H. R. Patch, *Bibl.* 255, p. 191ss.。关于图版,见前引作者 *Bibl.* 254、尤其是 p. 12 和 44, PL. 3, 4, 9。此外,亦可参照 A. Doren, *Bibl.* 77。短语 *caeca Mors*[盲目的死亡]在古典著作中似乎没有出现过。
- ② 除此之外,丘比特还在精神意义上表示招致死亡。在第 106 页注 2 中提到的里德瓦尔的 *Amor fatuus*[愚蠢的爱神]的画中,我们可以看到写着 *MORS DE ME CRESCIT*[死亡由我而生]的题款。
- ③ 关于此诗及其插图,参照 A. de Laborde, *Bibl.* 177。在这一插图系列中,如果引用 1340 年前后的句子,“死亡”的坐骑通常为 一头 *boeuf chevauchant moult lent*[缓慢前行的牛]。此外,见 P. de Keyser(遗憾的是,他并不了解 Laborde 的研究)*Bibl.* 163, 尤其是 p. 57ss.。在米绍[Michaut]诗歌的插图中,也有几幅乘着牡牛的“死亡”的独立绘画。它可以使我们明白,彼特拉克《凯旋歌集》插图中的“死亡”战车为何会被两头黑牛所牵引。虽然彼特拉克本人的诗中并没有提到这一母题,但这一母题已然流行,以致里帕会毫不迟疑地将它归于这位诗人,正像里帕在 *Carro della Morte*[死亡的双轮马车]条目中必定让时间携有沙漏和火把一样。

Cupid]——是依照各种历史条件,通过不同的流行方式发展而来的。

由于 *Liebe*[爱]和 *Minne*[恋爱]这两个德语词语都是阴性名词,所以在德意志美术中,将丘比特表现为女性裸体像的倾向极为强烈。《异国来客》中的插图就是如此,在这些插图中,“盲目并且制造盲目”的爱神被表现为裸体女人。由于写本插图画家对原文的忠实程度各不相同,她有时睁开有时又闭上眼睛,但遮眼布还没有被蒙上。她向“热恋”男人和“愚蠢”男人的眼睛射箭,但“智慧”男人对她的武器则有免疫能力(图 85)。^① 在德意志,这种裸体的女性形象——戴有或没有遮眼布——只表现纯粹的感官之爱,保留在中世纪晚期的无数美术作品之中(图 84)。^②

而在法国与佛兰德斯,由于《玫瑰传奇》和同类诗歌控制下形成的绘画传统有很强的影响力,所以,虽然出现在《奥维德的道德寓意》和所派生的书籍插图中的“神谱的丘比特”被蒙上了遮眼布,但“爱神”依然身着王子般的衣裳,具有成人的外貌。尽管提供蒙眼形象的文献提出裸体孩童形象的明确要求,但插图画家却依然故我。这一实例向我们暗示,造型传统一旦被确立,就会违背书面

① A. von Oechelhäuser, *Bibl.* 232。流传至今的插图写本都是 14 世纪或之后的东西。认为这些插图反映了作于 1215 年前后的诗歌原型是稳妥的。在《以那不勒斯民谣为蓝本的愉快的德意志歌谣的三重唱》[*Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*] (纽伦堡,1576 年)中,我们还可以看到德意志的“盲目维纳斯”与超越国境、四处流传的“盲目丘比特”的奇妙组合。

*Venus, du und dein Kind,
seid alle beide blind
und pflegt auch zu verblenden.*

[维纳斯啊,你和你的孩子都是瞎子,而且还在从事骗人的勾当]。

此诗曾被 A. Schering, *Bibl.* 302, no. 139 所引用。我感谢 Oliver Strunk 先生提供此项参考。

② 表现 *Amor Carnalis*[肉欲之爱]的木版画(见第 106 页注 1)。在 15 世纪类似特征的美术中,亦被表现为裸体,但没有被蒙上遮眼布。关于此类图像,我们将在下文中例举若干个例子。

语言的要求,顽强地自行其事(图 86、87)。^①

我们已经称为“拟形态”的东西,它的完成是在 14 和 15 世纪的意大利。在这里,丘比特的性别没有发生变化,但身材被缩小,衣服也被剥去。这样,在文艺复兴与巴洛克美术中,他演变成为流行的 *garzone*[少年]和 *putto*[天童],而且——如果除去他新获得的盲目属性——重获古典 *puer alatus*[带翼男孩]的外观。

但即使在意大利,丘比特形象的发展过程也不是一种简单的过程。在不长一段时间里,神谱文献所要求的戴着遮眼布的裸体形象,与在“爱神”宫廷装束上加入遮眼布的法国混合类型并无根本区别,^②正如皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡[Piero della Francesca]为阿雷佐的圣方济教堂制作的华美形象(图 92)所显示的那样,要获得文艺复兴时期典型的丘比特形象,就必须剔除那些奇特甚至是恶魔的图像。这种图像出现在一大批作品中,丘比特被描绘成裸体或接近于裸体的带翼少年,这些形象为他重返古典类型作好了最初的准备。但是,这些丘比特不仅有遮眼布,而且长着被用于恶

① 14 世纪的一幅作品为现藏巴黎国家图书馆的 ms. Fr. 373, fol. 207。在画中,丘比特坐在王座之上,“美惠三女神”身着时髦的服装——见 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. II, PL. LXIV, *fig.* 113 以及本书图 86(法国,14 世纪)。此后的例子(也许受到 cod. Vat. Reg. 1290, 前引书 *fig.* 112 和 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, PL. XVIII, *fig.* 28 那些意大利图画的影响)见于哥本哈根 Thott 399, fol. 9v 的佛兰德斯写本(本书图 87)。此画是贝尔克里乌斯《奥维德的变形记》[*Metamorphosis Ovidiana*]的法语印本(参照 M. D. Henkel, *Bibl.* 142, 1922 年)的样板;此处的“美惠三女神”都是裸体的,丘比特亦在空中飞翔。但是,丘比特是青年男子而不是儿童。此外,他虽然戴着遮眼布,却穿着流行的衣服。

② 富尼瓦尔[Richard de Fournival]《爱的动物故事集》[*Bestiaire d'Amour*]的写本可以为此提供证据。此写本现藏 J. P. 摩根图书馆,由于 Helen Franc 小姐的帮助,我才知道此书(M. 459, 意大利北部,14 世纪前半期)。当蒙着眼睛的丘比特向恋爱者射箭时(见 fol. 28, v),他与本书图 85《异国来客》的插图 Minne[爱]一样,也是裸体的(此外,亦可参照本书图 73《玫瑰传奇》的插图)。在对页 fol. 29 中,丘比特让恋爱者与淑女言归于好。在画中,骑在马上丘比特身穿宫廷风格的服装。

魔、有时是“死亡”形象的猛禽利爪。^① 正如费德里科·德尔·安巴在一首十四行诗所写的那样，这一新的烙印实际上使丘比特成了 *diavolo* [小恶魔]。

这一类型中最为人们所熟悉的例子，是阿西西圣方济教堂中乔托[Giotto]画派的《纯洁寓意图》[Inconstancy]（现在一般认为，此画作于1320—1325年之间）（图88）。^② 在这幅画中，丘比特（标有“Amor”的题名）与他的裸体伙伴 *Ardor* [欲火]，被手持大镰刀、用骸骨表示的 *Mors* [死亡] 和身着修道服、持鞭带翼女性象征的 *Penitentia* [悔恨] 逐出“纯洁之塔”。这幅画的整体结构是对“逐出乐园”的有意模仿。丘比特被描绘成十二三岁的有翼少年，头戴玫瑰花冠。他蒙着遮眼布，赤身裸体，虽然只挎着箭囊，就像印第安人悬挂在皮带上的人头皮一样，箭囊的带子上挂着一串死者的心脏。他没有人类的脚，而是长着翼狮的爪子。

在若干个世纪中，这种奇特形象一直零星不断地出现，以致长着猛禽利爪的丘比特并没有随着时间的流逝而消失，有一些出现在15世纪 *tondi* [圆形] 美术作品和箱柜嵌板画上。^③ 在16世纪的图解彼特拉克《爱的凯旋》的壁挂中，我们同样可以看到长着兽爪，头戴玫瑰花冠，束带上挂着一串心脏的丘比特（图89）。^④ 很显然，这些后来的例子源于阿西西画像，但它并没有向我们透露阿西西画像的来历。

① 请参照比萨公墓中特雷尼[Francesco Traini]的著名壁画和早期的例子《传奇克典礼书》[*Leofric Missal*]中的“死亡”像，见 John O. Westwood, *Bibl.* 396, PL. 33 中的插图，它与伦敦大英博物馆 ms. Cott, Tib. C. VI. fol. 6v 几乎一模一样。

② I. B. Supino, *Bibl.* 331, PL. LI 中有很好的图版。

③ 佛罗伦萨的箱柜嵌板画刊载于 Prince d'Essling 以及 E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 1, 正文 p. 115。在现藏卢浮宫的意大利北部的湿壁画中，描绘了维纳斯与她的几个著名牺牲者（参孙、阿喀琉斯[Achilles]、帕里斯、特洛伊罗斯[Troilus]、特里斯坦[Tristan]、朗切洛[Lancelot]等）——R. van Marle, *Bibl.* 210, VOL. II, 1932, fig. 483。维纳斯身边有两个以爪代足的小丘比特。整幅图就像是 *Planetenkinderbilder* [行星子嗣图像]。

④ Prince d'Essling 和 E. Müntz., *Bibl.* 87, p. 212。出色的图版载于 E. Von Birk, *Bibl.* 35, p. 248 的次页 PL. VIII。戴有一串心脏，但没有翼狮爪子的盲目丘比特仍可见于法国16世纪“世俗之爱”的挂毯（巴黎，装饰美术馆）。

然而,萨比奥那拉·迪·阿维奥[Sabbionara di Avio]城堡中有一幅奇异的壁画(可能作于1370年前后),很难想象它也来自于阿西西的湿壁画,它显然出自阿西西之前的另外一个传统。据画像的头部所作的推测,萨比奥那拉的丘比特与阿西西的丘比特一样,都是盲目的,这个带翼的裸体少年拥有弓矢和翼狮的爪子,但没有挂着一串心脏,最令人惊讶的是他立于疾驰的马背上(图91)。^①

由此可见,长着猛禽利爪的丘比特有两个相互独立的系统,即挂着一串心脏、立于地面的类型和没有挂着心脏的立于马背上的类型。可以想象,这两个系统可能派生于某个共同原型,这个原型是把挂着一串心脏和马两者结合在一起的,而这一共同原型又借助于机缘巧合,不是直接而是有转换后,流传至今。由于对这种转换的记述极为严密而清晰,我们只需将正符号换成负符号,即可重构这一原型。这种正本溯源的成就是巴尔贝里诺[Francesco Barberino]艰苦努力的结果,这位富有教养、喜爱美术的诗人同时还是一位法学家,他在1318年之前就写有题为《关于爱神的文献》[*Documenti d'Amore*]的论文,这篇论文构思精巧,书写精整,还附有插图与大量注释。^②

① 萨比奥那拉的壁画已经由 A. Morassi, *Bibl.* 221 和 J. Weingartner, *Bibl.* 393 分别出版。本书图 91 是根据威尼斯的特兰提诺美术负责人[R. Soprintendente delle Belle Arti per la Venezia Tridentina]G. Gerola 先生的照片复制。我由衷地向他表示谢意。虽然丘比特的头部有部分毁损,但迎风招展的衣襟和整个壁画仍被一种悲怆的氛围所笼罩,这证明了 Weingartner 的推测:此像应有遮眼布。Morassi 和 Weingartner 两人都认为:*pargolo antico trasmutato a metà in fiera dalla torbida coscienza medioevale*[在中世纪混浊意识中变形的古代孩子]不仅与阿西西系统的诸像没有瓜葛,而且与巴尔贝里诺的寓意图没有任何联系。以萨比奥那拉壁画为基础的一幅素描(在画中,丘比特的双足是人脚!)已由 J. P. Richter, *Bibl.* 280, PL. 9 公布于世,但它已被证明是一幅伪作(参见 G. B. Cervellini, *Bibl.* 64 和 H. Beenken, *Bibl.* 23)。

② 《关于爱神的文献》,印刷于1640年,现存的写本有 cod. Vat. Brab. XLVI, 18(现在,4076,通常被引作 A)和 cod. Vat. Barb. XLVI, 19(现在,4077 一般被引作 B)两种。它们都由 F. Egidi 记述于 *Bibl.* 81, 而且出版了一部分。完整的原文由 F. Egidi 编辑,见 *Bibl.* 20。还可参照 A. Thomas, *Bibl.* 341。本书图 90 (*Bibl.* 81, p. 8 的对页图版。B 中与此相同的 p. 8)见原文 *Bibl.* 20, VOL. III, p. 407ss., 几乎相同的构图亦可见于这两种写本扉页(*Bibl.* 81, 图版为(转下页))

论文插图实际上综合了阿西西系统与萨比奥那拉系统的作品特征(图 90)。画中的裸体少年丘比特有飞翼、猛禽类的爪子、玫瑰、箭囊、挂着一串心脏的带子,还有马——只是组合方式不同,意图也不同。巴尔贝里诺将爱的神性与被禁止的感官情欲加以区别。在他看来,前者是人类能够接受的爱,而后者太低级,不应称之为爱,也不值得严肃的思想者去考虑。^① 为了赞美 Amor Divino [神性之爱],并给以人以深刻印象,他对她所谓的 *saggi* 即博学之人在往昔创造的这一形象进行了评注。虽然这一形象表现了“神谱的”或者是低卑的丘比特,但巴尔贝里诺对这一形象的每个细节作了重新解释,并赋予其新的良好寓意。他这样写道:

*‘Io non descrivo in altra guisa amore,’ he says,
 ‘Che faesser li saggi che tractaro
 In dimostrar l’effetto suo in figura . . .
 E color che’l vedranno,
 Non credan ch’io cio faccia per mutare,
 Ma per far novo in altro interpretare.
 Che quel che facto e molto da laudare
 Secondo lor perfecta intelligen⁹ a . . .
 Et anco amor comandando m’in forma
 Com’io’l ritragga in una bella forma.
 Nudo con ali, ciecho, e fanciul fue*

(接上页)p. 4 的对页和 p. 4, 原文 *Bibl. 20, VOL. I, p. 14ss.*)。此外,相同的丘比特形象,但为半身像,而且没有骑马,还见于:1. A, fol. 90 (*Bibl. 81, p. 83*) 和 B, fol. 79 (同书 p. 82), 表现丘比特正在向“纯洁”抛撒玫瑰花。2. A, fol. 98, v. 和 B, fol. 87, v (都见于同书 p. 86。标题被修正)。丘比特被绘于“愿望”、“忍耐”、“真理”和“刚毅”之上。“永恒”正试图合上自己无法合上的书。3. A, fol. 98, v 和 B, fol. 87, v (都见同书 p. 89)。已经杀害贵妇人的“死亡”正将丘比特切成碎块。巴尔贝里诺的书在文艺复兴时期被广为阅读(参照 Mario Equicola, l. 5, *Bibl. 84, fol. 11, v. ss.* 和里帕“Eternità”[永恒]条目), 弄清巴氏对彼特拉克《凯旋歌集》的影响是有价值的。

① F. Egidi, *Bibl. 20, VOL. I, p. 9ss.*。据伊西多尔(塞维利亚的)的定义(p. 105, N. 31): 被禁止的爱是 *uno furore inordinato* [一种无序的疯狂]。

*Saviamente ritracto a saettare ,
Deritto stante in mobile sostegno.
Or io non muto este facte e sue ,
Ne do ne tolgo , ma vo figurare
Una mia cosa e sol per me la tegno.*

*Io nol fo ciecho che da ben nel segno ,
Ma non si ferma che paia perfetto ,
Se no in loco d'ogni vilta netto . . .
Fanciul nol faccio a simile parere
Che parria poca avesse conoscen e a ,
Ma follo quasi nel'adoloscen e a . . .
Io, si gli o facti i pie suoi di falcone ,
A intendimento del forte gremire
Che fa di lor chel sa chel sosterranno . . .
Nudo l'o facto per mostrar com'anno
Le sue vertu spiritual natura . . .
E poi per honestura ,
Non per significan e a ; il covre alquanto
Lo dipintor di ghirlanda e non manto . . .
Diedi al cavallo in faretra per pena
Li dardi per mostrar che innamorato
A seco quel dond'egli e poi lanciato . . . ' ①*

诗歌的大意是：“博学之人曾用一个形象展现爱神的效力，我描述爱神也不用其他的样式……看到我描述的形象，人们决不会

① F. Egidi, 前引书, VOL. III, p. 409ss. 。 *Io nol fo ciecho* [我没有让他成为盲目] 显然预示了彼特拉克的 *Cieco non già . . .* [还不是盲目]。巴尔贝里诺为自己著作的扉页(前引书, VOL. I, p. 9ss.)所作的拉丁语注释,比这一意大利语诗的说明更为大胆。在他看来,丘比特的三支箭象征着三位一体,而马承载的箭囊意味着人类正在寻找某种方式,以便将自己的心灵与工作、与神联系在一起(前引书, VOL. I, p. 20)。

认为我有所变更,只会认为我另辟新径,富有新解。前人的设想来自于他们的完美理性,这的确令人赞叹……但被爱神支配的爱也告诉我如何描绘他的优美姿态。过去的人们将他描绘成站在活动的支撑物(即马)上射箭、裸体有翼的盲目少年,这是贤明的做法。我不会改变这些特征,既不增加,也不删减。我也许是在表现自我,或视彼为我。他能准确地命中靶心,所以我没有让他成为盲目。除非将不洁之物一扫而光,否则不会在似乎完美的状态中止步不前……基于相同的理由,我不认为他是少年,因为那样他就没有什么辨别能力。所以,我将他描绘得更接近于青年……我赋予他鹰足,意味着他紧紧抓着可以支撑他的人……我让他裸体,是表示其德行的精神性质,而画家让他身披少许花环而不是斗蓬并无特别用意,只是出于简朴……我让马背上的箭囊中插着箭,作为负荷,是为了表示坠入情网者还给自己带来了从背后打击自己的武器[即除非私下有所准备,否则爱是不会光顾的]。”

除了没有遮眼布这一事实——正是在这一点上,巴尔贝里诺没有遵守“既不增加,也不删减”的承诺——之外,作者在这首诗中说明并在大段拉丁语注释中给予更大胆解释的画像,有助于重构作为阿西西和萨比奥那拉两者原型的“传统”形象。这种原型——当然不是巴尔贝里诺“重新解释”的“神性之爱”,而是并不神圣的爱的类型——即便不是13世纪前的东西,也必定完成于巴尔贝里诺撰写这篇论文之前。像萨比奥那拉的壁画一样,这个原型一定包括象征恋人的马,^①像阿西西的湿壁画一样,它也表现了挂着一串心脏的带子(巴尔贝里诺将带子移至马上)、头戴玫瑰花冠的盲目的丘比特(但花冠却并非如巴尔贝里诺记述的那样,“因遵守圣爱命令而获得的价值”,而是表示世俗的快乐)。最后,与这两幅作品都一样,原型中也肯定有猛禽的利爪,巴尔贝里诺把它解释为象征着“神性之爱”的强力把握。但这一猛禽利爪的原意正如薄伽丘笔

① B. L. Ullman 教授提出一个很有意思的假设,即横立马上的裸体少年丘比特这一奇妙母题,来源于厄洛斯骑在人头马上的古典群像(例如 Clarac, *Bibl.* 66, VOL. II, PL. 150, no. 181)。关于这一类型在中世纪的广泛流传,亦可从载于 O. von, Falke 和 E. Meyer, *Bibl.* 88, a, PL. 120, no. 273 中 13 世纪的 *aquamanilia*[洗手用的水瓶]得到证明。

下的“神谱的丘比特”的图像，它肯定是翼狮的爪子，表示这一“把握”的性质不属于天使，而属于恶魔。

回顾这一过程，我们便很容易理解，薄伽丘试图描述巴尔贝里诺的寓意，但他混淆了这位博学诗人褒意的“重新解释”与反映于阿西西湿壁画中的贬意原型，从而在无意中趋向于对后者的描述。薄伽丘曾说：“在巴尔贝里诺用俗语写的一些诗中，没有无所谓的特点，他用遮眼布蒙住丘比特的眼睛，赋予他翼狮的爪子，并让他挎着挂有许多心脏的带子。”^①

在这些相互关联的事态中，我们注意到这样两个事实：第一（正如从我们引用的利德盖特、乔叟以及彼特拉克的诗句中所推测的那样），丘比特的盲目在14世纪具有非常明确的含意，通过遮眼布简单地蒙上或摘除，丘比特可以从“神性之爱”的拟人像转变为遭人禁忌的“情欲”拟人像，或是从后者转变为前者；第二，人们所熟悉的文艺复兴类型的丘比特，是裸体的“盲目持弓少年”，而这个人造小恶魔的降临是出于教化目的。

然而，由于这个小恶魔与同时期纯属装饰性并开始侵入14世

① 薄伽丘《诸神谱系》IX, 4: “*Franciscus de Barbarino non postponendus homo in quibusdam suis poematibus vulgaribus huic [viz., Cupidini] oculos fascea velat et griphis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circumdat*” (洛马佐[Giovanni Paolo Lomazzo], VII, 10, *Bibl.* 199, p. 570 将它作为自己的东西来使用)。H. Thode, *Bibl.* 399, p. 87 最早关注薄伽丘的记述、巴尔贝里诺的文章以及阿西西像之间的相互关系。他正确地意识到巴尔贝里诺的寓意与薄伽丘的解释、阿西西像之间的差异，并猜想巴尔贝里诺还有另一作品，但现已佚失。Egidi, *Bibl.* 81, p. 14 没有提到薄伽丘，并错误地认为巴尔贝里诺的创作是在模仿阿西西的壁画。Thomas, *Bibl.* 341, p. 74 没有提到阿西西的像，但指出了巴尔贝里诺与薄伽丘的差异。认为薄伽丘对巴尔贝里诺理解并不深刻。Supino, *Bibl.* 331, p. 97ss 的立场并不明确。长期以来，我们一直认为巴尔贝里诺是在有意颠倒黑白，使这一寓意像拥有某种贬义。这一推测可以通过巴尔贝里诺自己的记述，通过以往论述者们所不知道的萨比奥那拉的壁画，以及薄伽丘自己有关丘比特记述（参照上文）中所涉及的翼狮利爪等事实得到确认。我们也不难理解，薄伽丘关于巴尔贝里诺寓意像和阿西西像的混淆是由于两者从纯粹视觉上看许多相通之处。不仅如此，它还使我们发觉薄伽丘关于巴尔贝里诺著作的记忆多少有些模糊（参照本注文所引用的文章以及 A. Thomas, *Bibl.* 341, p. 35 引用《诸神谱系》XV 中的见解）。

纪美术的裸体 *putti* [天童] (其中最著名的例子, 是比萨基地的特雷尼 [Francesco Traini] 的“死亡的胜利”) 非常相似, 两者的混淆难以避免。无论从字面意义或隐喻意义而言, 可称之为“阿西西类型”的形象都被“人类化”了, 通过对古典原型的有意模仿, 最终演变成典型的文艺复兴的丘比特。它被表现为裸体少年或更像小孩, 长着翅膀, 手持弓箭 (手持火把的不多见), 虽然眼睛被 *benda* [包带] 或 *fascia* [细布] 所蒙, 但它的外貌已不再与翼狮利爪结合 (图 92)。这些丘比特的家族声势浩大, 他们完全取代了阿西西恶魔般的小怪物和有着中世纪祖先的“Amore” [阿摩耳] 和“Le Dieu Amour” [爱神] 的天使形象。

无论就传统还是意义而言, 这个蒙着遮眼布的裸体少年像都是意味深长的。当这一形象出现之后, 遮眼布母题的特殊意义逐渐被人们淡忘了。他时常作为普通而没有什么意义的形象出现在艺术中, 就像诗歌中的 *il fanciul cieco* [盲目的少年] 或者 *le dieu aveugle* [盲目的神]。彼特拉克著作的人文主义注释者杰苏阿尔多 [Andrea Gesualdo] 所说的 *vulgo de' moderni pittori* [大批现代画家] 即大多数文艺复兴的艺术家们开始不加区别地使用“盲目的丘比特”与“看得见的丘比特”。^① 在彼特拉克《凯旋歌集》的插图中, 这两种类型的表现已经毫无差异。1554 年为奥比安《狩猎论》 [Cynegetica] 写本绘制插图的法国画家虽然在许多其他方面具有考古学般的忠实, 但仍然不知不觉地为摹自拜占庭原作的丘比特蒙上了眼睛 (图 93、94)。就连阿尔恰蒂《徽志书》——第一部汇集大量的附图讽刺诗或者说用讽刺诗手法解释各种图像的最著名著作, 在 16、17 世纪曾被广泛阅读——的插图画家们, 都因时过境迁而将阿尔恰蒂的意义和观念抛于脑后, 或是对此缺乏理解。在此书后来的版本中, 即使丘比特的盲目是理解正文的根本因素, 画稿

① 彼特拉克, *Bibl.* 262, fol. 184; *Cieco, com'alcuni il dissero et il vulgo de' moderni pittori il dipinge* [正如某些人所说和众多现代画家所描绘的那样, 他是盲目的]。

与刻工也因为无所谓而略掉了遮眼布。^①

尽管如此,我们仍不能忘记“盲目的丘比特”和“看得见的丘比特”本来的区别。文人和有着较高修养的画家们仍然记得这两种类型的本来意义。事实上,丘比特的盲目与非盲目的争议在文艺复兴文献中一直没有停止过,所不同的是这些争议明确地转移到人文主义的水平,从而退化为某种 *jeu d'esprit* [猜谜游戏],或者与下一章所讨论的新柏拉图主义的爱情理论结合在一起。

① 如果与《徽志书》[EMBL.]的下列图表进行比较,我们也许会有许多收获(参照下表)。

	EMBL. CV (盲目是任意的,但还是盲目的好)	EMBL. CVI (盲目是任意的,但还是盲目的好)	EMBL. CVII (盲目是任意的,但还是盲目的好)	EMBL. CXIII (盲目是任意的)	EMBL. CX (丘比特的盲目是必要的)	EMBL. CLIV (两像的盲目是必要的)	EMBL. CLV (两像的盲目是必要的)
Steyner 版 1531 年	fol. A 4, v 盲目	fol. D 8 盲目	fol. D 7 盲目	fol. E 7, v. 盲目	fol. E 1, v. 盲目	fol. D 3, v. 两像均盲目	——
Wechel 版 1534 年	p. 11 盲目	p. 80 非盲目	p. 77 非盲目	p. 102 非盲目	p. 86 盲目	p. 69 丘比特盲目,“死亡”非盲目	p. 70 丘比特盲目,“死亡”非盲目
里昂版本 1551 年	p. 115 非盲目	p. 116 非盲目	p. 117 非盲目	p. 123 非盲目	p. 120 非盲目	p. 167 两像均非盲目	p. 168 两像均非盲目
里昂版本 1608 年 1574 年后的版本 均与此同	p. 476 非盲目	p. 481 非盲目	p. 476 非盲目	p. 512 非盲目	p. 499 非盲目	p. 713ss 两像均非盲目(Embl, CLIV 和 CLV 的木版画 有变化)	p. 713ss 两像均非盲目

表格第一栏中的 CV 是指 *Potentissimus affectus Amor* [最有力量的爱神], CVI 是指 *Potentia Amoris* [爱神的势力], CVII 是指 *Vis Amoris* [爱神的力量], CX 是指 *Anteros, Amor Virtutis, alium Cupidinem superans* [混杂着其他丘比特之德的爱神安忒洛斯], CXIII 是指 *In statuam Amoris* [关于爱神的像], CLIV 是指 *De Morte et Amore* [关于死亡与爱神], CLV 是指 *In formosam fato praereptam* [被命运夺去的美妙姿态]。关于《徽志书》中的 CV、CVI、CVII,我们不需要再作任何说明。关于其他内容,参见下述。

如果不关注图像志的正确性,而只是考虑它的美术价值,比以往作品更优美的木版画——一般认为是萨尔蒙[Bernard Salmon]的作品——显然是 1551 年的里昂版本。

在某些时候，作家们——甚至在莎士比亚《仲夏夜之梦》第 I 幕第 1 场中——通过恰当地解释古老的“道德化”的《神谱 III》或贝尔克里乌斯著作，^①或是倒转过来，通过证明神谱形象的矛盾，发挥了他们的聪明才智。例如阿尔恰蒂本人就从逻辑角度指出了传统遮眼布的内在矛盾。他说：

① 参照 Claude Mignault 对阿尔恰蒂的《徽志书》的注解以及 Natalis Comes (Natale Conti) 的《神话学》，IV, 13 (Bibl. 67, p. 403ss.)。在这里，起码提出了两个由于他们的作者而令人关注的例子。一个是皮科洛米尼 [Enea Silvio Piccolomini] 的一首小诗 (Heitz, Bibl. 137, VOL. 44, 1916, no. 13)，人们认为它可以说明 15 世纪的一幅德意志木版画。

... *Pingitur et nudus nullum servare pudorem,*
Et meminit simplex et manifestus amans.
Pingitur et cecus, quia non bene cernit honestum
Nec scit, quo virtus, quo ferat error amans;
Vel quia, que peccet credit secreta latere,
Cuncta nec in sese lumina versa videt ...

[他不能坚守任何谨慎，所以被画成裸体。人们认为他正在进行愚蠢的恋爱。他被画成瞎子是因为他不能正确分辨道义，不了解道德将人导往何方，而声色之恋又将人引向何处。他相信犯罪可以掩人耳目，只要自己挡住光线，任何东西都会无从辨别。]

另一个是《仲夏夜之梦》第 I 幕第 1 场海丽娜 [Helena] 对爱神的描绘。其内容与古老的“道德化解释”相一致。尽管它的精神不是侮辱性或合理主义的，而是“甜蜜的悲痛”，是情绪化的：

Things base and vile, holding no quantity
 Love can transpose to form and dignity.
 Love looks not with the eyes, but with the mind;
 And therefore is wing'd Cupid painted blind.
 Nor hath love's mind of any judgment taste;
 Wings and no eyes figure unheedy haste;
 And therefore is love said to be a child,
 Because in choice he is so oft beguil'd ...

[一切卑劣的弱点，在恋爱中都成为无足轻重，而变成美满和庄严。爱情是不用眼睛而用心灵看着的，因此生着翅膀的丘比特常被画成盲目；而且爱情的判断全然没有理性，光有翅膀，不生眼睛，一味表示卤莽的急躁，因此爱神便据说是一个孩儿，因为在选择方面他常会弄错]。（用朱生豪先生译文）

如果他是瞎子,那块布头又有何用?
难道用布蒙住盲少年的眼睛,他便更加一无所见?①

其他著作家们,尤其是徽志学者,赋予了遮眼布母题一种新的、更为尖锐的含意。例如在奥托[Otho van Veen]幽默的铜版画中,为了表现情爱变幻莫测的经验,“盲目的命运”为丘比特蒙上遮眼布,并让他站在她的球上(图 105)。② 另一些作家们还详述了由于丘比特的盲目,当他射错人时,或是用铅矢代替金矢选错箭时,所造成的各种悲剧。③ 采用这一主题的作品之一(属于文艺复兴关于《盲人舞蹈》的变体画一类),由于胜任工作的画家,所绘的插图给人留下了深刻印象:爱神与死神一起外出狩猎,死神不辞辛苦地带了两个箭囊,而小丘比特拥有两张弓,由于他们都是瞎子,所以错拿了对方的武器(或者,据另一个版本,是故意的:丘比特睡眠时,死神偷走了他的武器,留下了自己的),结果人们的命运发生了逆

① 阿尔恰蒂《徽志书》CXIII:

*Si caecus, vittamque gerit, quid taenia caeco
Utilis est? Ideo num minus ille videt?*

② Otho Venius, *Bibl.* 370, p. 157。这幅铜版画是依据奥维德的 *Et cum fortuna statque caditque fides* [命运女神站起来,信义女神便倒下去](《来自黑海的书简》[*Ex Ponto Epistolae*], II, 3, 10)和传为西塞罗的话——*Non solum ipsa fortuna caeca est, sed etiam plerumque caecos efficit quos complexa est, adeo ut spernant amores veteres ac indulgent novis* [命运女神不仅自己是瞎子,还常常让恋爱者看不见。他刚刚脱却旧恋,又一头扎入新欢]。但是,接着:

*Benda gl'occhi al Amor Fortuna cieca,
E mobile lo tien sul globo tondo,
E miracol non è s'ei cade al fondo,
Poiche l'um cieco l'altro cieco accieca.*

[盲目的命运女神抓住在滚球上活动的爱神,给他扎上遮眼布。然而,一方是盲目的,另一方也是盲目的,即使取下遮眼布,也会摔落下来。]

③ 参照,例如 Achilles Bocchius (Achille Bocchi), *Bibl.* 37, I, SYMB. XII, p. 28s., 题为 *Cupidini caeco puello haud credito* [全无信誉的盲童丘比特]。

转,老人坠入爱河,而青年人在人生之初便面临死亡(图 102、104)。^①

正如我们所预料的那样,文艺复兴新柏拉图主义理论的代言者们与中世纪拥护“诗歌的爱神”的人们同样,强烈反对“爱神”是盲目的这一观念。在他们看来,如果使用“盲目的丘比特”,也只能限于崇高观念的陪衬物。^② 值得关注的是,有时他们的主张不仅出于哲学考察,而且还基于怀古之思。埃柯伊科拉[Mario Equicola]在他的著名论文《关于爱的本性》[*Di natura d'Amore*]中说:“在希腊、罗马的古代,人们不知道丘比特是盲目的,他们的俗话说:爱来自于视觉。柏拉图、阿弗罗狄西亚的亚历山大[Alexander of Aphrodisias]、普洛佩提乌斯都对丘比特的形象作过明确描绘,既没

① 第一幅作品载于阿尔恰蒂的《徽志书》,CLIV,第二幅作品载于同书 CLV。原属 CLIV,但被以后各版误为 CLV 的木版画,显然通过佚名画家的铜版画(Anton Mayer, *Bibl.* 212, PL. III, 本书图 104),给今已佚失的布里尔[Matthew Bril]的绘画以灵感。作品的主题在阿尔恰蒂的二行诗中得到妥贴的表现:

Cur puerum, Mors, ausa dolis es carpere Amorem?

Tela tua ut iaceret, dum propria esse putat.

[死神啊!你为什么要将它视为私物,并以你投出标枪的罪恶举动,割取少年的爱]。在相传作于鼠疫大流行时的徽志 CLIV 中,武器交换只是一个偶发事件,但在悼念某个美丽少女的徽志 CLV 中,“死亡”收取武器便是明显蓄谋已久的害人举动,两者有着明显的区别。在 Claude Mignault 看来,这一母题本身来自于 Johannes Marius Belga 的一首诗,这首诗被确认为重印于 J. Stecher, *Bibl.* 190, VOL. III, 1885, p. 39ss. 中。然而,这首诗在初版的《以丘比特与阿特罗波斯为题的三个故事》[*Trois contes intitulez de Cupido et Atropos*]中却是译自奇米内利[Seraphin Ciminelli dall'Aquila]所作的意大利语诗,在这两首诗中,箭矢的交换是由于丘比特与“死亡”在小酒店中饮酒过度。所有这一切,充分表现出在文艺复兴美术与诗歌中,北方与意大利、中世纪观念与古典观念的相互融通。

② 参照 Natalis Comes, *Bibl.* 67,对慧眼、瞎子、“正确的”爱和“恶毒的”爱作了长篇论述;重印于 G. Zonta, *Bibl.* 413, p. 31 的贝图斯[Giuseppe Betussi]的《拉维塔》[*Il Raverta*];以及 Leo Hebraeus 的《爱的对话》[*Dialoghi d'amore*], *Bibl.* 192, p. 136,它汇集了最好的“神谱”风格,并对其作了道德性的解释。

有给他面罩也没有让他盲目。”^①

因此,虽然蒙住丘比特双眼的遮眼布在文艺复兴美术中使用得颇为随意,但在表现低层次的纯属感官性质的世俗之爱和所谓夫妇之爱跟“柏拉图”的精神之爱和基督教之爱的更高层次的精神性的神圣之爱所形成的鲜明对比时,它通常仍具有特殊意义。在中世纪,人们还可以在“诗歌的爱神”与“神谱的丘比特”中选择其一,但现在,“圣爱”[Amor sacro]已经与“俗爱”[Amor profano]势不两立。例如,丘比特战胜代表纯粹本能欲望的潘神,丘比特不再是盲目的了。^②但在表现丘比特被缚受罚时,他的眼睛又必定蒙着遮眼布。^③这一点在文艺复兴时期更用心表现厄洛斯与安忒洛斯[Anteros]的敌对时尤为如此,他俩之间的抗争常常被错误地解释

-
- ① Mario Equicola, II, 4, *Bibl.* 84, fol. 67; *De cecità nulla mentione si fa, et il proverbio è 'amore nasce del vedere.'* Platone, Alessandro Aphrodiseo et Propertio, quali distintamenta della pittura di Amore parlano, velo non gli danno, nè cieco il fanno. Se Vergilio et Catullo cieco amor nominano, intendono latente et occulto, Se Platone nelle leggi afferma l'amante circa la cosa amata inciecarsi, è che li amanti giudicano bello quello gli piace[关于丘比特的盲目,没有留下任何报告。谚语也说“爱来自视觉”。无论是对爱神像有明确表述的柏拉图、阿弗罗狄西亚的亚历山大还是普洛佩提乌斯,都没有让他披上斗蓬,成为瞎子。维吉尔和卡图卢斯提到了盲目的爱,但他们并未过分强调这一点。虽然柏拉图在《法律篇》确认恋爱对于事件而言是盲目的,但他是在恋爱就是认真考察自己所爱对象这一意义上说这番话的]。此外,还可参照 V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 246。
- ② 虽然此类作品的数量极多,但我们所能列举的只有被视为科雷乔[Correggio]的一幅素描, A. Venturi, *Bibl.* 372, PL. 175 插图; Achilles Bocchius, *Bibl.* 37, III, SYMB. LXXV, p. 110 和 V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 250(其中尤其令人回味的,是同书 p. 247 中战胜人类的丘比特也是盲目的)。这一主题是古典的,一个范例见于 *Bibl.* 151, PL. 709。
- ③ 丘比特的惩罚是希腊化时期美术与文学的常见母题。参照 O. Jahn, *Bibl.* 152, p. 153ss. (关于讽刺诗,见《希腊花间集》, *Bibl.* 10, VOL. v, p. 272ss., nos. 195—199)。但是,这里的惩罚是一种报复性的方法,而这一报复性方法又是通过那些为爱所苦的人来执行的。例如普绪刻[Psyche]和制作被缚的丘比特的艺术家们(这当然是讽刺诗作者开的玩笑),或者奥索尼乌斯[Ausonius]的诗歌《被拷问的爱神》[Amor cruciatus]中报复心极强的女主人公(参照 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, pp. 183—359)。被缚的丘比特有时会成为“贞节”的象征,彼特拉克的《贞节的凯旋》[Triumphus Pudicitiae](94 行以下)显然采(转下页)

为“感官之爱”与“道德”的斗争。人们认为，古典的安忒洛斯是维纳斯或者涅墨西斯[Nemesis]的儿子，而他的作用在于确保恋爱双方的互惠性。虽然学识渊博的古物学者对此有清楚的认识(图96)，但偏好柏拉图主义的道学家与人文主义者们将它的前置词 *ἀντί* 解释为“反对”而不是“报答”，从而将保护爱情互惠性的神变成道德纯粹性的拟人像。^① 在这些人文主义者当中，有一个名叫佩特鲁斯·哈埃德斯[Petrus Haedus, 或者 Hoedus(应为 Cavretto)]发表了题为《安忒洛斯》[*Anterici*]的论文，对爱大加鞭笞。而另一位名叫富雷戈斯[G. B. Fulgosus, 应为 Campo Fregoso]的人文主义者，用同样的思绪，也在《安忒洛斯》[*Anteros*]的题目下发表了教化性的论文。但是在这部书籍的扉页上，画着绑在树上、蒙着遮眼布的丘比特。树上的枝条分别象征各种感官情欲的解毒剂

- ① (接上页)用了这一母题。关于在15世纪一再被绘画化的奥索尼乌斯的诗(A. Warburg, 参照前引内容), 我们应留意薄伽丘所作的下述解说(《诸神谱系》IX, 4): *Eum* [i. e. Cupidinem] *cruci affixum si sapimus, documentum est quod quidem sequimur, quotiens animo in vires revocato laudabili exercitio mollitiem superamus nostram et apertis oculis perspectamus quo trahebamur ignavia* [如果我们确认他(即丘比特)被绑在十字架上, 那么我们是否还听命于他, 或是不断在心中欢呼值得称赞这一行为。克服柔弱, 睁开眼睛, 警惕无知将我们带往何处]。
- ① 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 242。关于文艺复兴和巴洛克美术中具有古典原意的表现互惠之爱的安忒洛斯图像, 见 V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 242; 卡拉奇[Annibale Carracci]的法尔内塞画廊[Galleria Farnese]角隅壁画, *Bibl.* 242, fig. 2; Otho van Veen 的《爱的徽志》[*Amorum Emblemata*], *Bibl.* 370, p. 11 (亦参照 p. 9, 15, 17)。关于战胜肉欲之爱的“德”的拟人像安忒洛斯, 可见于雷尼[Guido Reni]作于比萨的绘画(*Bibl.* 242, figs. 4 和 5)和阿尔恰蒂的木版画徽志 CX (关于这些, 见本书第 122 页注和图 100)。厄洛斯与安忒洛斯之间的真实战斗(即《灵魂的争斗》的类型), 厄洛斯没有遮眼布被表现在罗马的祖卡里宫[Palazzo Zuccari]的壁画(W. Körte, *Bibl.* 171, p. 24s 和 PL. 27, 18A)和若干巴洛克绘画(例如巴廖内[Giov. Baglione], 图见 H. Voss, *Bibl.* 384, p. 127)之中。古典美术中厄洛斯与安忒洛斯的对立, 不仅表现在曾经见过的摔跤比赛(*Bibl.* 242, fig. 1)和火把竞走, 而且还有以下的表现方式: 进行斗鸡的两个丘比特(例如 C. E. Morgan, *Bibl.* 224a 中的红像陶瓶[Pyxis]插图; 本书图 98 的卢浮宫石棺; C. Robert, *Bibl.* 287, VOL. III, 3, PL. CXV, fig. 350b 的法厄同石棺); 正在玩 *astragaloi* 游戏的两个丘比特(C. Robert, 前引书 fig. 350a); 正在钓(转下页)

即婚姻、祈祷、工作和禁欲。丘比特的武器被折断，散抛在地上。而他的邪恶力量分别是“愚蠢”和“贫困”的拟人化。在另一侧，恶魔[*Mors Aeterna*]正带着被爱所伤的灵魂跑掉(图 95)。^①更为常见的是，安忒洛斯被描绘成一个眼神明亮的英俊青年，他将打败了的厄洛斯(丘比特)绑在树上，将他的武器付之一炬。只要插图画家不是过于粗疏的人，他就会把丘比特画成蒙着眼睛(图 100)。

反宗教改革将这种“纯洁”爱神与“感官”爱神的对比提升到信仰的层面，并一再以动人的虔诚精神加以解释。在基于这一目的制作的众多美术作品中，有一幅小型铜版画尤其值得注意，它返回了基督教初期的渔夫[*Fisher of Men*]的观念，^②但是，同时也采用了两个希腊化时期的天童类型，他们正在进行钓鱼比赛。结果，蒙着双眼的丘比特(*L'Amour mondain*[俗世之爱])正在与同样呈孩子模样，但头戴光环、耳聪目明的圣爱[*Saint Amour*]争钓人心。题词写着 *Mittam vobis piscatores multos*[要召许多打鱼的](《耶利米书》

(接上页)鱼比赛的两个丘比特(*Museo Borbonico*, XI, 1835, PL. LVI, 此画被 W. Helbig, *Bibl.* 140, no. 820, 本书图 7 所列举)。在安提俄克[*Antioch*]新发现的镶嵌画(R. Stillwell, *Bibl.* 326a, PL. 48, no. 64, p. 189. 本书图 99), 是采用纯粹装饰性手法表现这些母题以及与之组合的其他母题的集大成者: 两个斗鸡的丘比特, 一个钓鱼的丘比特(见于 Helbig, no. 820 的两个丘比特被编成一组), 一个站着的丘比特, 一个睡觉的丘比特, 作品中还表现鸟笼中已经有一个丘比特, 但一位老人正将另一个丘比特塞入笼中, 无一不是对 Helbig, no. 825 的忠实模写(P. Herrmann, *Bibl.* 144, PL. 199 和 Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, VOL. I, 2, p. 1608 中插图)。关于以丘比特的惩罚而闻名的庞贝的壁画, 参见本书第 170 页注①。

① G. B. Fulgosus, *Bibl.* 108(参照 M. Equicola, I, 12, *Bibl.* 84, fol. 26ss)。法语译本(巴黎, 1581 年)题为 *Contramours*。Petrus Hoedus 在他的著作《安忒洛斯》[*Anterici*](*Bibl.* 131)中将安忒洛斯与希波吕托斯[*Hippolytus*]和约瑟[*Joseph*]联系在一起。见 M. Equicola, I, 15, fol. 31s。

② 参照最近的著作 L. Strauch, *Bibl.* 327。关于希腊化美术中钓鱼的丘比特, 见上文。

第 16 章第 16 节)(图 103,并参照图 97)。^①

有时,与盲目丘比特对垒并战而胜之的对手,明显地与柏拉图式的爱合二为一。在一幅铜版画中,*Amor Platonicus*[柏拉图主义的爱神]正挥舞着两支火把,追赶蒙着眼睛的对手(图 101)。^②老克拉纳赫[Lucas Cranach the Elder]从中提炼出极为巧妙的寓意(图 106)。在现藏宾夕法尼亚美术馆的那幅画中,小丘比特用自己的手取下遮眼布;从而使自己变成“看”的爱的拟人像。作品的处理严格遵循柏拉图主义,因为爱神站在赫然写着 *Platonis Opera*[柏拉图著作集]的一本厚书上,似乎正“飘飘欲飞”,升往更高的领域。^③

-
- ① 加布齐修会的佚名修道士[Un Père Capuchin], *Bibl.* 257, fol. 5, v, 6。此画在表现“俗爱”钓取“懦弱”之心,“圣爱”*choisit les nobles et mieux naiz*[选择高贵者与天生的优秀者]这一意义的三行韵文后,又借助于 *O saint Amour, pesche mon coeur, / L'Amour mondain n'est qu'un moqueur*[神圣之爱啊,请钓去我的心,因为俗世之爱只能是嘲笑者]这二行韵文作了更为详细的说明(见同书 p. 59s。在这里,爱的胜利是以本书上文中提及的厄洛斯与安忒洛斯的战斗为样板:“圣爱”打败了盲目的丘比特。盲目的丘比特手持折断的武器伏在地上。而“圣爱”正与人类灵魂拟人化的可爱少女握手)。刊载于这本小册子中的徽志画大多源于 Otho Venius 或者 Vaenius (van Veen),《圣爱的徽志》[*Amoris Divini Emblemata*], *Bibl.* 371, 和 Hermannus Hugo 的《虔诚的愿望》[*Pia Desideria*], *Bibl.* 150, 但这两部书中都没有钓鱼比赛。此外,此类书籍中的佼佼者,是本尼迪库图斯·哈夫特尼乌斯[Benedictus Hafftenius]的《理性之爱》[*Schola Cordis*], *Bibl.* 132。
- ② Achilles Bocchius, *Bibl.* 37, I, SYMB, XX, p. 44, 题为 *Platonico Cupidini*[柏拉图的爱神]。此外,通常带有贬意的蒙着遮眼布的丘比特还出现在同书 I, SYMB. VII, p. 18; III, SYMB. L. XX, p. 150; III, SYMB. LXXXIX。
- ③ 此画被载于 J. G. Johnson, *Bibl.* 156, VOL. III, 1913, no. 738 以及 M. I. Friedländer 和 J. Rosenberg, *Bibl.* 104, p. 68, no. 204q 中,但没有图版。

V 佛罗伦萨与意大利北部的 新柏拉图主义运动

班迪内利与提香

路卡斯·克拉纳赫是德意志的地方画家，他在柏拉图教义的影响下，独立绘制出“摘下蒙眼布”的丘比特。这一事实雄辩地证明了在16世纪最初的25年中，所谓“柏拉图主义”的爱理论已经赢得人们的广泛支持。在克拉纳赫的时代，这种理论通过许多装饰精美的小册子而世俗化，成了时尚会话中不可缺少的话题。但是，这种理论的初始形态，只不过是构建人类精神所有理性结构中最为大胆的哲学体系的一种要素。

这一体系的起源可以追溯到佛罗伦萨的“柏拉图学园”，但这一精英团体的形成，却是出于相互间的友情，盛宴时的交谈，对于人类文化的共同嗜好，近乎于宗教情感的柏拉图崇拜，以及对一位身材矮小、为人亲和、感情细腻的学者马尔西利奥·菲奇诺[Marsilio Ficino]（1433—1499）的敬爱之情。

马尔西利奥·菲奇诺是一位“柏拉图式的哲学家、神学家兼医学家”，出于严肃而天真的本性，他将柏拉图的生活



作为自己的典范,他的愿望是将卡雷基[Careggi]附近那座朴素而适于居住的庄园(科西莫·德·美迪奇[Cosimo de Medici]赠送的礼物)变成 *redivivus*[复苏的]柏拉图学园。他不但是那个非正式“协会”的核心人物,而且还是它的精神领袖。这个团体不仅是一个柏拉图式的学园,而且还兼有现代意义上的小组、研究团体或是学术流派的多种性质。这个团体的众多成员中有这样一些重要人物,如维吉尔、贺拉斯以及但丁的著名注释者、因著有《卡玛尔多利的争论》[*Quaestiones Camaldulenses*]而名噪一时的兰迪诺[Christoforo Landino],高贵者洛伦佐[Lorenzo the Magnificent],因导入东方资料的研究而扩大“柏拉图学派”的知识范畴,并始终与非奇诺保持一定距离的皮科·德拉·米兰多拉[Pico della Mirandola],以及迪亚切托[Francesco Cattani di Diacceto](他对非奇诺的态度与皮科恰恰相反)和波里齐亚诺[Angelo Poliziano]等人。^①

非奇诺主动承担的工作有三重性。第一,将柏拉图以及“柏拉图主义者”即柏罗丁[Plotinus]及其此后的著作家们,例如普罗克洛斯[Proclus]、波菲利[Porphyrius]、亚姆利科斯[Jamblichus]、伪判士狄奥尼修斯[Dionysius Pseudo-Areopagita]以及包括“魔法护神赫耳墨斯”[Hermes Trismegistos]和“俄尔甫斯”[Orpheus]在内的所有柏拉图主义的文献^②译为拉丁语,并通过梗概与注释使之通俗易懂。第二,通过这一数量庞大的知识整合,使当时全部文化遗产即

① 关于佛罗伦萨的新柏拉图主义,主要可参照 Arnaldo della Torre, *Bibl.* 360 和 N. A. Robb 的近著, *Bibl.* 286(后附有益的文献目录)。关于非奇诺,重点参照 G. Saitta, *Bibl.* 293 和 H. J. Hak 的近著, *Bibl.* 133 以及 E. Cassirer, *Bibl.* 59 的相关记载。

② 在文艺复兴时期,人们还只能通过柏拉图后继者的著作来了解柏拉图,至于柏拉图及其与新柏拉图主义之间的本质区别,或者有了解它们的要求,还是莱布尼兹[Leibniz]之后的事情。参照 R. Klibansky, *Bibl.* 165。值得注意的事实是,尽管非奇诺在 22 岁时就已经消化了亚姆利科斯、普罗克洛斯、伪判士狄奥尼修斯以及“魔法护神赫耳墨斯”的著作,但对于柏拉图,他只是 *winkte hem van verre* [从远处眺望而已](H. J. Hak, *Bibl.* 133, p. 18)。

包括圣奥古斯丁[St. Augustine]、但丁、维吉尔和西塞罗，自然科学、占星术和医学以及希腊罗马神话学在内的所有遗产具有新的意义，重新构建前后连贯、富有活力的体系。第三，使这一体系与基督教协调一致。

事实上，亚历山大的斐洛[Philo of Alexandria]就曾对犹太教（严格地说，那只是犹太教和希腊化时期神秘崇拜的混合体）^①作过柏拉图主义的解释。对基督教思想家们来说，将日益增多的各种古典概念融入自己的思想体系是一个基本课题。但在菲奇诺之前，还没有人能在不损坏任何一方的独立性与完整性的前提下，将极为成熟的基督教神学与伟大的异教哲学成功地结合在一起。《柏拉图神学》[*Theologia Platonica*]是菲奇诺最引以为豪的著作，此书的标题与内容告诉我们，他非常希望能在重新统一“柏拉图体系”的同时，证明它与基督教的“完美和谐”。^②

大致说来，菲奇诺体系^③是对经院哲学与晚期泛神论的折衷，前者主张神存在于有限宇宙之外，而后者认为宇宙是无限的，神与宇宙是同一的，也是无限的。在菲奇诺看来，神就是柏罗丁所说的、语言无法表述的“一者”[即 *ἓν*]。然而，菲奇诺在努力将它定义为语言无法表述的概念的同时，还采用了所知有限的人类所使用的两种方法——这些方法的特征是否定所有属性（柏罗丁）；采用表面相互矛盾的术语（库萨的尼古拉[Nicolaus Cusanus]所说的 *coincidentia oppositorum* [对立归一]），菲奇诺的神既是 *uniformis* [唯一]，又是 *omni formis* [所有]，它是 *actus* [能动]的，但却不是 *motus* [动态]的。神通过“思考自我”而创造世界。因为对神而言，“存在”、“思维”和“意志”是一回事。神不可能存在于无边无际但又并非无限的宇宙内部，而宇宙则存在于神的内部。也就是说，神

① 参照 E. R. Goodenough, *Bibl.* 120。

② 参照菲奇诺致大主教乔万尼·尼可里尼[Giovanni Niccolini]的信，转引自 H. J. Hak, *Bibl.* 133, p. 63。

③ 对于菲奇诺体系，下文给出浅显的概括，因为此处只想说明对本书研究目的有意义的那些概念。

“充斥于宇宙,但不会被充斥;渗透于宇宙的每个角落,但不能被渗透;包容宇宙,但不会被包容”。^①

虽然这一至高无上的存在者及其奇妙之处可以被识别,但不可能分离的宇宙是通过完整性逐次递减的四个不同等级[hierarchy]来显现自我。第一个等级是“宇宙知性”(希腊语“Νοῦς”,拉丁语“*mens mundana*”,神或天使的智性[*intellectus divinus sive angelicus*]),它属于纯智慧的超然领域,像神那样不灭不动,由不同于神的众多要素所构成,事实上,它还包括存在于较低等级的所有事物原形的理念[*idea*]与智性(天使们)。第二个等级是“宇宙灵魂”(希腊语“ψυχή”,拉丁语“*anima mundana*”),它依然是不灭的,但已经不是不动的,它通过自我诱导的运动而运动(*per se mobilis*),它已经不是纯粹形相的领域,而是纯粹原因的领域。正因为如此,可以将它等同于众所周知的九层或九重天,即被分割为至高天、恒星层与另外7个行星层的天界或超月界[*empyrean*]。第三个等级是“自然界”,即月下界或地上界,由于它是形相与物质合成物,因此这些成分一旦分离就会毁坏,故不是不灭的。它无法自我(*per se*)运动,而是通过所谓 *spiritus mundanus*[宇宙精神]、“*nodus*”或 *vinculum*[均为“黏结物”之意]等无法明确定义的媒介物相结合的天界而运动,或是与天界一起运动。第四个等级是“物质界”,它既无形相,又无生命。完全由物质所构成。它对“自然界”有贡献,当它与形相融为一体时,就被赋予形状、运动以及存在。

上述宇宙整体是 *divinum animal*[神的造物]。正是由于“来

① 菲奇诺《神与灵魂之间的神学对话》[*Dialogus inter Deum et animam theologus*], *Bibl.* 90, p. 610(参见 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 201 的译文): *Coelum et terram ego impleo et penetror et contineo. Impleo, non impleor, quia ipsa sum plenitudo. Penetror, non penetror, quia ipsa sum penetrandi potestas. Contineo, non contineor, quia ipsa sum continendi facultas*[我充斥、浸透、包含于天地之中。我充斥而不会被充斥,因为我是充溢的;我渗透而不会被渗透,因为我具有渗透力;我包含而不会被包含,因为我自身拥有包含的能力]。

自于神、贯流诸天、下降至自然万物、及止于物质的神的影响力”，^①整个宇宙才被赋予生命，构成宇宙的不同等级也才有相互联系。超自然的能量流既能通行无碍地上行下达，又能逆向回溯，下行上达。借用菲奇诺喜欢的表述方式，它构成了某种 *circuitus spiritualis* [精神循环]。^②“宇宙知性”总是在冥想神、敬爱神的同时，注意到存在于下方较低层次的“宇宙灵魂”。与此相反，“宇宙灵魂”则是让“宇宙知性”包含的各种静态理念与知性变质为能够使月下界活动并产生生产力的各种动态原因，以此刺激自然，从而产生映现于肉眼之中的种种物体——“宇宙知性”对于神和“宇宙灵魂”的各种关系，可以与萨图恩对于父亲乌拉诺斯 [Uranus] 和儿子朱庇特的关系进行比较。^③

月下界虽然是腐朽之物，但它却因为“神的影响力”而被赋予神的永恒生命与美。但新柏拉图主义者们在为美所下的定义“神的至善光辉”^④通过天界时，会分裂为与构成“宇宙灵魂”的层次或者

① 菲奇诺《柏拉图神学》[*Theolog. Platon.*], X, 7, *Bibl.* 90, p. 234: “... *divinus influxus, ex Deo manans, per coelos penetrans, descendens per elementa, in inferiorem materiam desinens...*”。

② 菲奇诺, 前引书, IX, 4, p. 211 (转引自 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 141)。

③ 关于萨图恩和 *mens* [知性] 与静思的关系, 以及带有 *anima-ratio* [灵魂-理性] 的朱庇特和行动生活的关系, 见 E. Panofsky 和 F. Saxl, *Bibl.* 253。有关这一教义最简洁的说明之一, 见于皮科对贝尼维耶尼 [Benivieni] 的评注, *Bibl.* 267, I, 7, fol. 10 和 11, 17, fol. 30, v。萨图恩被乌拉诺斯阉割可以解释为下述事实的象征: “大一(神)”创造了“宇宙知性”后停止了生育。但是, 必须无视朱庇特对萨图恩的阉割, 朱庇特只是捆绑了萨图恩, 与“知性”即不动(静思)不同, “灵魂-理性”意味着自我诱导的(行动)。如果需要对皮科的贝尼维耶尼评注作进一步的了解, 见 N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 60ss., 297, 305s。

④ 菲奇诺《柏拉图〈会饮篇〉评注》[*In Convivium Platonis Commentarium*] (下略作《会饮》) II, 3, *Bibl.* 90, p. 1324。根据这一定义, 正统的新柏拉图主义者理所当然地赞同柏罗丁的观点, 而反对关于纯粹现象美的定义。这种定义认为, 美伴随有美好感觉的色彩, 不同的局部既不同于整体, 又彼此拥有, 同时具有和谐的比例。参照菲奇诺的《会饮》V, 3, *Bibl.* 90, p. 1335 以及他对柏罗丁的《九章集》[*Ennead.*] 的评注, I, 6, *Bibl.* 90, p. 1574。他还在后者中强调视觉之美优于听觉之美。 *Pulchritudo est gratia quaedam quae magis est in his, quae videntur, quam quae audiuntur, magis etiam, quae cogitantur, neque est proportio* (转下页)

天体相同数量的光芒。正因为如此，地上才不存在完全的美。所有的人、野兽、植物和矿物都受到一个或数个行星的“影响”（正因为如此，至今没有任何变化的 influence[影响]一词，原为宇宙论的术语），火星的影响力使狼有别于狮子（狮子是太阳的动物）。荷兰薄荷的医药特性可以用太阳与木星的效用积蓄来加以说明。所有的自然物和自然现象都充盈着天界的能量。^①

新柏拉图主义的宇宙没有地狱的一席之地。皮科将物质界称为 *Il mondo sotterraneo* [地下世界]。^② 然而，即使是纯粹否定性的物质^③ 也不被认为是恶的。因为没有物质，自然便不存在。^④ 但正是由于这种否定性质，物质可以成为恶的原因，事实上也是如此。^⑤ 因为“虚无”对 *summum bonum* [至善] 有着消极的抵抗作用：如果物质滞留于无形态的状态，它就会倾向于摆脱强加给它的各种形相。^⑥ 月下

（接上页）[美大多来自于所见而非所闻，而且更多地来源于认识。它们之间并不均衡]。关于 16 世纪美术理论中新柏拉图主义的美的定义与“现象美”定义间的矛盾，见 E. Panofsky, *Bibl.* 244, pp. 27ss., 55ss., 122ss.。关于对视觉美与听觉美的评价，见第 151 页注^③。

- ① 根据这一观点，科学与魔法的界限与热衷地上之美与崇尚神性之善的界限同样流动不定。在非奇诺看来，如果意识到行星的力量并使之服务于某种目的，那么依据占星术制作避邪物就与将植物用于医药并无本质差异，因为植物的不同特性亦来自于天体。
- ② 皮科, I, 9, *Bibl.* 267, fol. 12ss. 及其相关记述。
- ③ 见非奇诺对柏罗丁的《九章集》的评注, II, 4, *Bibl.* 90, p. 1642ss., 尤其是第 7、11、13、16 章。非奇诺的柏罗丁评注被 1835 年 G. F. Creuzer 牛津版的柏罗丁文集所收录。
- ④ 非奇诺对伪判士狄奥尼修斯的评注, *Bibl.* 90, p. 1084: *Materia neque malum est, neque proprium bonum, sed aliquid necessarium* [物质非恶, 亦非天生即善, 乃某一必须之物]。
- ⑤ 见非奇诺对柏罗丁《九章集》的评注, I, 8, *Bibl.* 90, p. 1581ss., 尤其是第 8 章 “*Quomodo materia est causa mali*” [为何物质是恶的原因] 和第 10 章。
- ⑥ 见非奇诺的《九章集》的评注, II, 4, 第 16 章, *Bibl.* 90, p. 1654. 物质 *non simpliciter quasi nihilum, sed extrema ad primum ens oppositio... Proinde, cum acceptis bonis, id est formis, adhuc restet informis... , formarumque iacturae sit prona, merito adhuc dicitur esse malum* [不是纯粹的无, 而是本源大一的对应物。……因此, 当它依赖于善即形相时, 物质便止于无形状, ……而且具有脱离各种形相的倾向。就此而言, 我们说物质是恶的]。

界的不完善性就这样得到说明。天上的各种形相不仅是不灭的，而且还是“纯粹的、完全的、有效力的，不受激情干扰的、平静的”，与此相反，月下界的事物受到物质的污染，所以它不仅会腐朽，而且还是“不完整的、没有效力的、被无数欲望所支配、一旦行动就会因相互竞争而归于毁灭”。^①

如果与没有形态、没有生命的纯粹物质进行比较，这一“自然界”中充满了作为“神的影响力”的显现的活力与美，但另一方面，它不仅无法与超天界相提并论，而且无法与天界相比，它是充斥着恒久争斗、丑恶与苦恼的场所。佛罗伦萨的新柏拉图主义者一方面承认“精神存在于物质之中”，^②同时又对它表示不满，认为地上界使得各种纯粹形相或理念“被消弱”、“被渗透”，“被搅乱”，是让它们“彻底崩溃，无法辨认”的“牢狱”。在他们看来，自然界的这两种属性并不矛盾，理所当然。作为 *splendor divinae bonitatis* [神的至善光辉] 的反映，地上生活给了超天界至福的清静，但与此同时，它又因不可避免的与物质相结合的存在形式，分担着希腊人称之为 Hades [冥府] 和 Tartaros [地狱] 的阴霾与悲惨。其中 Tartaros 一词源于希腊语的 *ταράττειν*，意为“扰乱”。^③

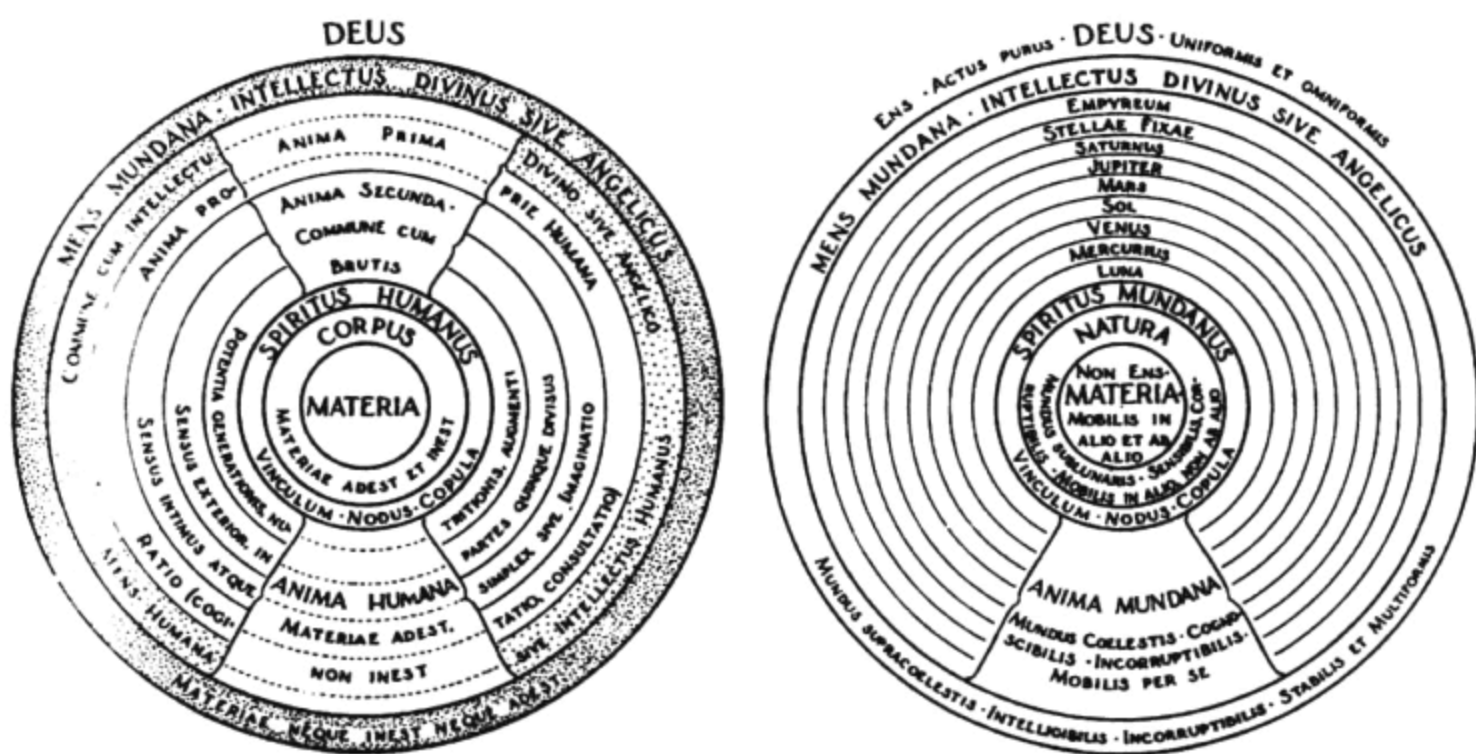
上述隐喻的大致含意，是指由于与物质的结合，人类的灵魂——肉体中的灵魂就像是生活在冥府中的居民——表现着曾经存在于超天界的纯粹形相或理念与肉体的相互关系。

菲奇诺和他的继承者们抱有一个古老的信念：大宇宙

① 见菲奇诺对柏罗丁《九章集》的评注，I, 8, 第 8 章, *Bibl.* 90, p. 1587: *Formae quidem sub coelo a coelestibus longe degenerant, Illinc* [应读作 *Illic*] *enim purae sunt et integrae et efficaces, passionis expertes, neque pugnaces. Hi* [应读作 *Hic*] *autem commixtione aliqua inquinatae mancae, inefficaces, innumeris subditae passionibus, et, siquid agunt, ad perniciem inter se pugnantes* [月下界的各种形相确实远离诸神。也就是说，后者(诸神)是完满的，有效力的，无欲而平稳的。与此相对应的前者(月下界的各种形相)，是污秽之物的混合，是不完满的，没有效力的，被无数的欲望所支配。一旦行动，便会相互争斗，最终归于毁灭]。

② 见 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 66。

③ 兰迪诺, *Bibl.* 179, fol. L3, v. 与此相关的段落，详见下文。



[Macrocosmus]与小宇宙[Microcosmus]的内在结构具有某种相似性。他们用某种特殊方式来解释这种相似性。为了便于理解，我将它们制作成这样的示意图(见文中插图)。^①正如宇宙由物质(自然)界与月亮轨道上方的非物质领域构成，人也由肉体与灵魂构成。肉体是物质的天生形式，而灵魂只是暂时依附于物质的形式。正如 *spiritus mundanus* [宇宙精神]将月下界与超月界结合在一起，*spiritus humanus* [人类精神]将肉体与灵魂融为一体。灵魂由五种能力组成，大致可分为 *anima prima* [第一灵魂]与 *anima secunda* [第二灵魂]两大类。

“第二灵魂”即所谓“低级灵魂”，与肉体保持着密切关系，它由既支配生理机能，又依赖于它的三种能力构成。第一种能力是生殖、养育和生成能力 (*potentia generationis, nutritionis, augmenti*)；第二种能力是外在知觉，它接受外界刺激，并传达于五官 (*sensus exterior, in partes quinque divisus*)；第三种能力是内在知觉，即将这些支离破碎的刺激统一为前后一致的精神图像的想象力 (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*)。正因为如此，“低级灵魂”是不

① 图表中使用的术语，主要来自于菲奇诺对柏罗丁的《九章集》的评注，I, 1, *Bibl.* 90, p. 1549ss.，以及《三种类型的生活》[*De vita triplici*]，III, 22, *Bibl.* 90, p. 564。

自由的,并为“命运”所决定。^①

“第一灵魂”即“高级灵魂”,由二种能力构成。“理性”(ratio)和“知性”(即 *mens*, 人类或天使的智性 [*intellectus humanus sive angelicus*])。“理性”比“知性”更接近于“低级灵魂”,它依据某种逻辑法则,为想象力所赋予的各种形象确定秩序。而“知性”可以直接通过对超天界理念的冥想来把握真理。“理性”是思辨或反省,而“知性”则具有直观与创造性。与“理性”可将通过感觉与想象力传达至肉体的各种经验、愿望以及欲望加以综合不同,“知性”不仅与 *intellectus divinus* [神的智性] 建立联系,而且还参与其中。其证据是,如果“知性”不具备永远、无限的本质,那么人类的思考就无法想象或描述永远或无限的概念。^②

“理性”与“低级灵魂”不同,它是自由的,它可以趋向于低层次的感觉与感情,并被它们所迷惑,但也可以克服它们。这种关系意味着纠葛,虽然“知性”不直接参与这些纠葛,但它必定会在整个战斗期间启示“理性”,因此,“知性”会受到这种纠葛的间接影响。因为“理性”寻求光明,趋向于高层的权威,所以人类能够克服低级的本性欲望。也正因为如此,“知性”才不得不一再中断自己的本职工作,即对于更高层次的超天界的仰望,而去俯视发生于低层次领域的混乱。

以上论述向我们说明了人类在新柏拉图主义体系中的特殊位置。人类不仅和动物共有“低级灵魂”的各种能力,而且还共有“神的智性”及其“知性”。但是,人类从不与宇宙中的任何东西分享他们的“理性”。人类的“理性”为人类所仅有,是动物无法获得的能力。它虽然低于神和天使们的纯粹智性,但有能力向高低两方面转化。这意味着菲奇诺给人类下的定义:“既宿于肉体,又参与神

① 菲奇诺对柏罗丁《九章集》的评注, III, 2, *Bibl.* 90, p. 1619: *Quomodo anima rationalis non subest fato, irrationalis verso subest* [理性的灵魂不从属于命运, 但非理性的灵魂却在相同程度上从属于命运]。参照 p. 1673ss.

② 菲奇诺,《柏拉图神学》, VIII, 16, *Bibl.* 90, p. 200, 转引自 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 74。

之知性的理性灵魂”。^① 这一定义还与下述观念相吻合，即人类是“联结神和世界的一环”，^②用皮科的话说，人是“宇宙的中心”。^③ “人类既无法抛弃低层次世界，登上高层次的领域，也无法放弃高层次的领域，下降到低层次的领域”。^④

人类的这一地位是高贵的，同时又是不确定的。人类的感觉冲动总是徘徊于服从与反抗之中，人类的“理性”不断往返于成功与失败之间。甚至应当恒定不动的“知性”也一再中断自己的使命，所以人类的“不死灵魂始终陷于肉体中的悲惨境地”。^⑤ 它在肉体中“昏睡、梦呓、胡言乱语、沉痾难消”，^⑥而且还充满着如果不能“回归本原”就永无尽头的浓浓乡愁。

不过，当人类灵魂摆脱这一屈服顺从的状态，虽然还有些漠然，但已记忆起以前存在的经验时，^⑦“知性”便从妨碍其本来活动的所有间接琐事中获得解放。那时，即使人仍然生活在地上，也可以获得片刻的至福。这种至福亦保证人在另一个世界中被

① 菲奇诺，《柏拉图〈阿基比阿德篇〉概要》[*In Platonis Alcibiadem Epitome*]，*Bibl.* 90，p. 133：*Est autem homo anima rationalis，mentis particeps，corpore utens。*

② 菲奇诺，《柏拉图神学》，III，2，*Bibl.* 90，p. 119。在此书中，人类灵魂被称为“*essentia tertia et media*”[第三位格的中间性存在]。

③ 参照 N. A. Robb，*Bibl.* 286，p. 67ss.；H. J. Hak，*Bibl.* 133，p. 93ss.；E. Cassirer，*Bibl.* 59，p. 68ss.。关于就此观念作精彩发展的皮科的名著《关于人类尊严的讲演》[*Oratio de hominis dignitate*]，见 E. Cassirer，前引书，p. 90。

④ 菲奇诺，《柏拉图神学》，II，2。

⑤ 菲奇诺，《关于理性的五个问题》[*Quaestiones quinque de mente*]，*Bibl.* 90，p. 680。

⑥ 菲奇诺，参照第 200 页注引用的书信。

⑦ 见兰迪诺，*Bibl.* 179，fol. A. 5，V/A6。坠入 *hanc ultimam faecem* [某种最低级的沉淀物] 的人类灵魂在恢复“尽管不那么清晰的”的前存在记忆之前，总是延续着因翻滚而造成的眩晕状态。这种回忆会引发 *ardor divinarum rerum* [对神的渴望]，或试图在肉体的存在界限中满足这种渴望。这种怀旧之情只会在死后才能消除。At vero cum iam omni mortalitate exuti fuerint animi nostri，et in simplicem quandam naturam reversi，tum demum diuturnam sitim dei cognoscendi non modo sedare，sed penitus extinguere licebit [事实上，只有当我们的灵魂耗尽地上之物的一切，并重返本性时，我们始终无法抑制、试图认识神的渴望才会允许它平息下来，并且完全消除]。

救赎。^① 这一地上的片刻至福具有双重意义。即人类“理性”可以在“知性”的光照下专注于地上人类生活及其命运的至善至美,同时“知性”也能够直接洞察永恒真理与美的领域。在第一种情形中,人类实践着被“正义”命题所涵括的各种普遍道德,在行动生活中显示了自我存在。人类因此可以与利亚[Leah]和马大[Martha]等圣经人物相提并论。从宇宙论的角度说,他们被置于朱庇特的支配之下。在第二种情形中,各种普遍道德被附加了各种神学道德(*religio*),人类沉缅于静思生活。在这种情形中,他们成为拉吉[Rachel]和抹大拉的马利亚[Mary Magdalen]范例的模仿者,人类被置于萨图恩的保护之下。

那么,这两种可能性哪一种更有价值呢?对此,“柏拉图学园”内部也有不同意见。兰迪诺曾在有关“行动生活与静思生活”的著名谈话中努力使两者取得平衡。他将 *iustitia*[正义]和 *religio*[神学诸德]即行动与静思的两种原理比作“将灵魂带到更高境界”^②的

-
- ① 对于佛罗伦萨的新柏拉图主义者来说,灵魂的前存在及其再度返回这一柏拉图观念与基督教复活理论的结合是极其自然的。C. Tolnay, *Bibl.* 355 (p. 306, n. 1)曾引用菲奇诺《柏拉图〈斐德罗篇〉评注》中的一段文字: *ubi videtur*[即柏拉图]*mortuorum resurrectionem vaticinari*[在这里,我想起了柏拉图死者再生的预言]。参见现藏普林斯顿的兰迪诺著作写本《卡玛尔多利的争论》[*Quaestiones Camaldulenses*], IV, fol. L6, v。(在这里,阿尔贝蒂解释了柏拉图的复活的理论),一位16世纪初期的人在页边写有批注: *Opinio Platonis de resurrectione*[柏拉图关于复活的见解]。
- ② 兰迪诺, *Bibl.* 179, fol. A5, V. /A6。灵魂在恢复前存在的“模模糊糊的记忆”时, *iustitiaque ac religione, veluti duabus alis suffulta, se in altum erigit, atque dei lucem, quoad animi acies contagione corporis hebetata patitur, non sine summa voluptate intuetur*[它就像被双翼支持着那样,被正义和信仰支持着,将自己送往更高的境界,虽然与肉体的结合使它受损,但是灵魂的目光在它视力所及之处,以巨大的喜悦望着神光]。此外,关于 *duae alae*[双翼]富有启迪的解说,见同书 fol. K2, V. /3: *totidem virtutum genera, et aes, quae vitae actiones emendant, quas uno nomine iustitiam nuncupat, et eas, quibus in veri cognitionem ducimur, quas iure optimo religionem nominant*[双翼是指两种道德,一种称为正义,通过行动生活笃行正业,另一种被最高的法律称为信仰,把我们引向对真理的认识]。在这里,“正义”并非“与智慧、勇敢、节制相提并论的特殊的美德”,而是“被赋予不同独特机能的灵魂的某种本质力量”。关于这一解释的柏拉图起源以及这一观念对于“签字厅”绘画方案的重要性,见 E. Wind, *Bibl.* 405。

双翼。他还提到了维吉尔,将他视为值得拯救这一信念的见证人。他不仅是虔诚的贤者与学者,而且还以心地纯正、廉洁的行动者为人赏识。^① 兰迪诺最后试图调合自己的观点,即马大与马利亚是住在同一屋檐下的姐妹,两人都被神所接受。但他在此举的同时还用这样的语言提出结论:“不要懈怠我们对于人性的义务,我们不要忘掉马大。然而,我们的心是由 nectar[众神的饮料]和 ambrosia[众神的食物]所哺育的。让我们更加亲近马利亚吧。”^②

菲奇诺对 *vita contemplativa*[静思生活]的支持更为彻底。在

① 兰迪诺, *Bibl.* 179, fol. A5, V.: *Laudat igitur [即, Virgil] eos qui diuturna investigatione varias disciplinas atque scientias excogitarunt... Sed ut ne alterum vitae genus inhonoratum relinqueret, et rectas actiones sic persequitur:*

‘*Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,*

Quique sacerdotes casti, dum vita manebat,

Quique pii vates et Phoebos digna locuti.’

[于是,维吉尔赞扬了经过长久探索、获得各种学识的人……为了使其他生活方式不被视为卑劣而遭到摒弃,他又这样解释了正确的行动:

‘置身此地的人有一些是为祖国而战的受伤之人,

另一些在世时是圣洁的祭司,

有的是虔敬的通神者,吟出无愧于太阳神的诗句。]

对相同诗句(《埃阿涅斯》,VI,660ss)的类似注解,见谈话四,fol. L5。

② 兰迪诺, *Bibl.* 179, fol. C2: *Sorores enim sunt, sub eodem tecto habitant Maria atque Martha, amboe deo placent, Martha ut pascatur, Maria ut pascatur... Qua propter haerebimus Marthae, ne humanitatis officium deseramus; multo tamen magis Mariae coniungemur, ut mens nostra Ambrosia Nectareque alatur*[事实上,马大和马利亚是住在同一个屋檐下的姐妹。由于马大的款待和马利亚对款待的享用,他们分别被神看中。……因此,正如我们不可懈怠人类的义务,我们不能忘记马大;正如我们的心灵被琼浆(Nectar)和仙食(Ambrosia)所哺育,我们更亲近马利亚]。从本质上说,这一兼顾彼此的申明更倾向“静思生活”,fol. B2: *Vides igitur minime contemnendam esse vitam, quae in agendo versatur. Maxime enim naturam humanam contingit suaque industria suisque laboribus mortalium genus inter sese suavi vinculo colligat et, ut iustitiam et religionem colat, efficit. Verum, cum mens nostra (qua sola homines sumus) non mortali actione sed immortalis cognitione perficiatur...: Quis non viderit speculationem esse longe anteponendam?* [正因为如此,我要让你明白,决不可轻蔑面向行动的生活。因为学习是人类的本性,正是这一劳动,人类才得以用甜美的绳索相互(转下页)]

在他看来,永恒价值的获得不是来自于顺从于理性的实践,而只能是对它的直观把握,这才是达到地上至福的唯一道路。这一道路是“将‘知性’诚挚奉献给追求真善美的”的一切人所开辟的,但圆满无缺的幸福只有当静思达到销魂[ecstasy]这一高尚而奇妙的瞬间才能成就。在那个时候,“知性”将“以无形之眼进行观察”,^①它“不仅使自己脱离肉体,而且还超越了感觉和想象力”,并将自我变为“神的工具”。^②女巫们、希伯来先知们以及基督教的沉思者们——其中最典型的例子是摩西[Moses]与圣保罗[St. Paul]^③——能够体验而不可言说的至福,就是柏拉图所说的 *θεία μανία* 即 *furor divinus*[神性迷狂]。诗人的“纯粹迷狂”(我们应该铭记,反映于这句话中的绝非中世纪的天才概念是菲奇诺哲学的真正源泉)、先知的忘我、神秘主义者的恍惚、恋爱者的销魂都是一回事。^④但用菲奇诺的话说,在感受灵感的迷狂的四种类型中,最后的 *furor amatorius*[爱的迷狂]是“一种决意的死亡”,^⑤是最强大、最崇高的。

对于那些将柏拉图视为“操着希腊阿提卡方言的摩西”,^⑥将圣保罗的销魂与 *amor Socraticus*[苏格拉底之爱]相提并论的思想家

(接上页)联结彼此;只有尊重正义和信仰,正确的生活才得以实现。但是,我们的知性(正因为如此,我们才能作为人类而存在)不是通过生命有限的凡人的行动,而是通过对永恒之物的认识而得以完成……谁会不认为静思更值得尊重呢?]

① 皮科,II, 7, *Bibl.* 267, fol. 23。

② 菲奇诺,《三种类型的生活》,I, 6, *Bibl.* 90, p. 498。

③ 参照皮科前引书: *Con questo viso vidde Moyse vidde Paolo viddono molti altri eletti la faccia de Dio, et questo e quello che nostri Theologi [viz, the Neoplatonists] chiamano la cognitione intellettuale, cognitione intuitiva*[由于这一目光,摩西、保罗以及被神选中的许多其他人也看到了神的面容;而神的这一面容被我们的神学家(即新柏拉图主义者)称之为知性认识,即直观认识]。

④ 菲奇诺,《会饮》,VII, 14 和 15, *Bibl.* 90, p. 1361ss.; 参照《柏拉图斐德罗篇评注》,IV, ss., 同书 p. 1365ss. 以及其他相关之处。

⑤ 菲奇诺,《会饮》,II, 8, *Bibl.* 90, p. 1327。参照将爱称为 *vital morte*[决意之死]的 B. 卡斯蒂廖内[B. Castiglione]《廷臣论》[*Il Cortigiano*](转引自 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 193)。

⑥ 菲奇诺,《基督教信仰》[*De Christian. Relig.*], XV, *Bibl.* 90, p. 29 和《摩西与柏拉图的和谐》[*Concordia Mosis et Platonis*], 同书 p. 866ss。

们而言,柏拉图的 ἔρως [厄洛斯]与基督教的 *caritas*[圣爱]^①没有什么本质区别。菲奇诺将其著作《基督教信仰》[*De Christiana Religione*]的写本与关于柏拉图《会饮篇》的评注的写本一起交给友人时,曾写下了这样的说明:“我将和你约定的阿摩耳(意为爱,此处是指前面提到的关于柏拉图《会饮篇》的评注)送给你。但是我还想将宗教(指《基督教信仰》)也送给你。因为我想让你知道,我的爱是宗教性的,而我的宗教又充满了爱。”^②

事实上,爱的理念是菲奇诺哲学体系的核心。爱是神将其本质射于人世——或者神之所以成为神——的原动力。这种力反过来又促使神创造的人再次与神合为一体。用菲奇诺的话说,“爱”只能是从神流射于人世,再由此重返于神的自我回归之流(*circuitus spiritualis*[精神循环])的别名。^③ 陷入爱的人正置身于这一神秘的回流之中。

① 关于新柏拉图主义的爱的理论,见 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 138ss.; H. J. Hak, *Bibl.* 133, p. 93ss.; 以及 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 75ss. (关于菲奇诺的会饮篇评注)和 p. 112ss. (关于贝尼维耶尼与皮科)。

② 菲奇诺致菲利浦(不是路加)·孔特罗尼[Filippo Controni]的信, *Bibl.* 90, p. 632(参照 E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 139): *Mitto ad te amorem, quem promiseram. Mitto etiam religionem, ut agnoscas et amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriam.*

③ 菲奇诺《会饮》, II, 2, *Bibl.* 90, p. 1324: *Quoniam si Deus ad se rapit mundum mundusque rapitur, unus quidem continuus attractus est a Deo incipiens, transiens in mundum, in Deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem, unde manabit, iterum remeat. Circulus itaque unus et idem a Deo in mundum, a mundo in Deum, tribus nominibus nuncupatur: prout in Deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in autorem remeans ipsi suum opus coniungit, voluptas*[因此,如果神将世界引向他自己,被牵动的世界将会产生一种连续不断的关系,来自于神、经过世界、最后又归止于神的性质使它成为一种循环,它循着来时的同一道路再次返回。因此,这一独一无二、由神到达世界、再由世界归返于神的循环就有了三个不同的名称。它源于神,并归于神,所以被称为美;它通过世界,并获得世界,所以被称为爱;它重归于神,使神与神的造物融为一体,所以它又被称为快乐]。 *Allicit* 这一动词暗示了 *χάλλος*[美]来自于 *χάλλειν*[称呼]这一新柏拉图主义者们非常熟悉的古典语源。

爱通常是指欲望(*desiderio*),但并非所有的欲望都是爱。在与认知能力无关的某些场合,这种欲望不过是单纯的自然冲动,就像使植物生长、石子下落的盲目之力一样。^① 欲望受 *virtù cognitive* [认知能力]的引导,只有当意识到一个终极目标时,它才与爱的名称相符合。这种终极目标就是显现于美的神善,所以爱只能定义为“一种享有美的欲望”,^②或更为简单明了的 *desiderio di bellezza* [美的欲望]。^③ 如上所述,这种美遍布于宇宙,但它的主要存在形式就是柏拉图在《会饮篇》中论述的两个维纳斯(新柏拉图主义者们常常称之为“孪生维纳斯”),^④ 即 *Αφροδίτη Ούρανία* 和 *Αφροδίτη Πάνδημος* 象征的两种形式。

Αφροδίτη Ούρανία 或“*Venus Coelestis*”即“天上的维纳斯”,她是乌拉诺斯的女儿,没有母亲,这说明她完全属于非物质的领域,因为“*mater*”(母亲)一词可以与“*materia*”(物质)一词联系在一起。她居住在宇宙中最高等级的超天界即“宇宙知性”的领域。她所象征的美是神性的本源性的普遍光辉,因此她可以与居于人类知性与神之间的“圣爱”相提并论。^⑤

而另一位维纳斯 *Αφροδίτη Πάνδημος* 或者 *Venus Vulgaris*, 是宙斯与狄俄涅[Dione]或朱庇特与朱诺的女儿。她的居所位于“宇宙知性”与月下界之间,即所谓“宇宙灵魂”的领域(实际上,将

① 皮科,II, 2, *Bibl.* 267, fol. 19, 本书第 231 页引用。

② 菲奇诺,《会饮》,I, 4, *Bibl.* 90. p. 1322: *Amor sit fruendae pulchritudinis desiderium* [爱就是享受美的欲望]。这一定义的意大利语译文 (*Amore è desiderio di fruire la bellezza*) 在后来一再出现在有关爱的所有论文与对话之中。

③ 皮科,II, 2, *Bibl.* 267, fol. 18, v.

④ 菲奇诺,《会饮》,II, 7, *Bibl.* 90, p. 1326 (*De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere* [关于爱的两次诞生与两种类型的维纳斯]), 这一教义的古典依据在下面的段落中总结。此外,参照对柏罗丁的《九章集》的评注,III, 5, p. 1713ss. 尤其是第 2 章、第 3 章 (*Geminae Veneres* [两个维纳斯]), 同书, I, 6, p. 1574ss., 尤其是第 4 章: *Duplex pulchritudo est...* [美的两种类型……]。

⑤ 菲奇诺,《柏罗丁〈九章集〉评注》,I, 6, p. 1574。

她的名字译为“地上的维纳斯”并不正确。或许更应该称之为“自然的维纳斯”^①。因此，她所象征的美是本源之美的具体形象，已经与具有实质的地上世界很难分离，或者说，它在这一世界中得以实现。与天上维纳斯是纯粹的 *intelligentia* [智性] 不同，这个维纳斯就像卢克莱修所说的 *Venus Genetrix* [作为生育之母的维纳斯] 那样，将生命和形姿赋予自然界的事物，因而使智性之美成为我们感觉与想象力所能接近的 *vis generandi* [发生力]。

每个维纳斯都有与其性质相同的厄洛斯即阿摩耳陪伴左右。由于美的不同形式产生与之相对应的爱的形式，所以他们理所当然地被视为她的孩子。天上的爱即所谓的“*amor divinus*”使人类的最高能力即所谓的“知性”或智性为我所有，并促使知性沉思惟有它才能理解的神性之美的光辉。但维纳斯的孩子即所谓“*amor vulgaris*”，掌管着人类的中等能力，即他们的想象力与感觉器官，并使人类创造出神性之美在现象界的类似姿态。

在菲奇诺看来，两个维纳斯与两种爱都以各自的方式追求美的创造，所以都“值得尊敬和赞赏”。^② 尽管如此，但从可见的和个别的事物上升到智性的和普遍事物的“静思”之爱^③与在视觉领域中

① 关于皮科对两个维纳斯所作的非菲奇诺的解释，见第 146 页注②。

② 菲奇诺，《会饮》，II, 7, *Bibl.* 90, p. 1327。参照同书，VI, 7, p. 1344。 *Sint igitur duae in anima Veneres: prima coelestis, secunda vero vulgaris. Amorem habeant ambae, coelestis ad divinam pulchritudinem cogitandam, vulgaris ad eandem in mundi materia generandam... immo vero utraque fertur ad pulchritudinem generandam, sed suo utraque modo* [灵魂有两种类型的维纳斯，第一种是天上的维纳斯，第二种是地上的维纳斯。天上的维纳斯用于认识神的美，而地上的维纳斯在地上的物质中培育相同的美，所以她们又拥有相通的一个爱。事实上，两个维纳斯都在创造美，只是她们的行事方式各不相同]。

③ 作者将达到这目的的不同阶段与雅各布梯子的横挡加以比较，详细论述见皮科 III, 10, *Bibl.* 267, fol. 64ss.。1. 对个别事物的可见之美的喜悦(感觉性); 2. 将这一可见的特殊之美理想化(想象性); 3. 对可见之美中某一事例加以解释(应用于视觉经验的理性); 4. 将可见之美解释为道德价值的表现 (*Conversione dell'anima in se* [内在的灵魂变换], 因视觉经验而转移视线的理性); 5. 将这些道德价值解释为形而上学的道德反映(例如给“知性”让(转下页))

得到满足的“行动”之爱还是具有不同的价值,而从视觉领域下降到触觉领域的单纯则毫无价值可言,高傲而自负的柏拉图主义者也决不会称之为爱。在他们看来,尽管无可避免,人的视觉经验却只有在通向智性与普遍之美的第一步时,才能达到“神性之爱”的阶段,并在这一时刻与圣人和先知并驾齐驱。满足于可见之美的人只能留在“人类之爱”的范围之中。而对可见之美无动于衷,屈服于堕落行为,或因感官享乐而放弃已经获得的沉思状态的更坏的人,只能成为“兽爱”(amor ferinus)^①的饵料。对菲奇诺而言,它不仅是恶德,更是一种疾病,是有害体液长期滞留心脏而诱发的一种疯狂。^②

作为个人,菲奇诺过着与学者尊严相称的在他看来能够保持身

(接上页)道的“理性”);6. 将各种形而上学的价值解释为一种普遍或知性之美具有的各种机能(将自己统合于“宇宙知性”的“人类知性”)。值得注意的是,这一体系(经过了几个世纪才俘虏了玄学诗人的想象力)在非物质的领域中从4向6的升华过程一再重复从1向3的升华过程,因此,对个别事物的仅仅“内在之美”的爱,仅仅是为了它的道德品质,还没有达到柏拉图之爱的最高境界;参照皮科,II,10, *Bibl.* 267, fol. 24v。

- ① 菲奇诺,《会饮》,IV, 8, *Bibl.* 90, p. 1345: *Amor... omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu...* *Contemplativi hominis amor divinus, activi humanus, voluptuosi ferinus cognominatur*[所有的爱都始于观察。沉思者的爱从视觉上升至知性,情欲者的爱从视觉下降为触觉。而行动者的爱则停留在视觉上。……因此,静思者的爱被称为神性之爱;行动者的爱被称为是人性之爱;情欲者的爱则被称为是兽性之爱]。参照同书 II, 7, p. 1327: *Siquis generationis avidior contemplationem deserat, aut generationem praeter modum cum feminis, vel contra naturae ordinem cum masculis prosequatur, aut formam corporis pulchritudini animae praeferat, is utique dignitate amoris abutitur*[如果人类更渴望生殖并抛弃静思,或是以非常手段将它与女性结合在一起,或是违反自然秩序与男性行此事,将肉体之美置于精神之美之上,那将会伤害所有的爱的尊严]。
- ② 菲奇诺,《会饮》,VII, 3, *Bibl.* 90, p. 1357。作为医生的菲奇诺当然熟悉医学理论中将难以控制的爱称为“*hereos*”,即一种疯狂(参照 J. L. Lowes. *Bibl.* 202)。皮科 II, 5 中曾论述过神爱、人爱和兽爱的区别,参见 *Bibl.* 267, fol. 20, v. /21。他在 II, 24 和 25, fol. 36, v. ss. 中有更为详尽的论述。菲奇诺与皮科的相关论述有下列区别:菲奇诺对三种爱的论述不会导致柏拉图和柏罗(转下页)

体健康的纯洁而有节制的生活。但他的《柏拉图〈会饮篇〉评注》不是伦理法典。此书无视伦理的一切分类,正如他的所有哲学主张那样,拒绝乐观论与悲观论的对立,神的内在论与超越论的对立,或者感觉论与概念论的对立。

在一个精神压力不断增长的时期,人们都渴望用新的形式来表达当时各种令人惊心动魄而又大有收益的冲突,即自由与专制、信仰与思想、无限欲望与有限满足等等,我们很容易理解,这种哲学必然会激发那些渴望者的想象力。但与此同时,那些有别于“低级冲动”但又容许对可见或可触摸之美产生强烈愉悦的崇高之爱的

(接上页)丁所论述的维纳斯的数量增加。因为在他看来,兽爱与任何维纳斯或者人类灵魂的各种能力完全没有关系,只能简称为一种精神错乱。与菲奇诺相比,皮科是个较少正统性的柏拉图主义者,他对这一伦理问题的考察越来越远离医学的角度。皮科认为,爱的三种形式与三种心理能力有关,从而需要与之相对应的三个维纳斯,即需要导入“第二个天上的维纳斯”。在他看来,这个维纳斯是萨图恩的女儿,因此她占据了柏拉图所说的Αφροδίτη Οὐρανία(乌拉诺斯的女儿)和Αφροδίτη Πάνδημος(宙斯和狄俄涅[Dione]的女儿)之间的中间位置。这样一来,后者就不再是“值得尊敬和赞赏的”形象了。上述引文向我们表明,即使是神谱的作者,意见也不完全一致,有人认为维纳斯没有母亲,她所诞生的大海因乌拉诺斯或萨图恩的生殖器而受精(参照《神谱 III》,I, 7, *Bibl.* 38, p. 155)。关于皮科和菲奇诺之间的基本差异,详见下表:

爱的种类	菲奇诺		皮科	
	对应的人类灵魂能力	对应的维纳斯	对应的人类灵魂能力	对应的维纳斯
Amor divinus (Amore divino) 神性之爱	Mens (intellectus) 知性	Venus Coelestis 天上的维纳斯 乌拉诺斯的女儿	Intelletto 智性	Venere Celeste I 天上的维纳斯 I 乌拉诺斯的女儿
Amor humanus (Amore humano) 人性之爱	人类灵魂的所有其他能力	Venus Vulgaris 地上的维纳斯 宙斯和狄俄涅的女儿	Ragione 理性	Venere Celeste II 天上的维纳斯 II 萨图恩的女儿
Amor ferinus (Amore bestiale) 兽性之爱 (精神错乱) (精神错乱)	Senso 感觉	Venere Volgare 地上的维纳斯 宙斯和狄俄涅的女儿

赞歌,也必将诉诸一种精雅或渴望精雅的社会趣味。

在这一情景中,详细论述新柏拉图主义爱之理论的代表性著作——例如菲奇诺对柏拉图《会饮篇》的评注(后来常被引为菲奇诺的《会饮篇》[*Convito*])以及皮科对贝尼维耶尼[*Girolamo Benivieni*]依据菲奇诺《会饮篇》改写为韵文长诗的评注——在严肃的哲学著作中和者甚寡。^① 莱奥内·埃布雷奥[*Leone Ebreo*]的论文《爱的对话》[*Dialoghi d'Amore*]是16世纪惟一被视为创造性思想家的作品。^② 但菲奇诺与皮科的著作则对艺术家、诗人以及从米开朗琪罗到布鲁诺[*Giordano Bruno*]、塔索[*Torquato Tasso*]、斯宾塞[*Edmund Spenser*]、多恩[*John Donne*]甚至沙夫茨伯里伯爵[*A. C. Shaftesbury*]在内的所谓“诗意思想家们”产生过直接或难以确定的间接影响。^③ 另一方面,构成菲奇诺与皮科著作基础、几乎都产生于意大利北部的“关于爱的对话”,却如同雪崩一样大量涌现,它们在16世纪社会所扮演的角色就像现代社会里流行的心理分析著作一样。它将曾经颇具神秘色彩的哲学转化为一种社交游戏。16世纪某位语言学家曾以揶揄的口气嘲讽道:“最终连朝臣们都想知道爱有多少种类?分别是什么?把了解它们作为自己必须完成的工作之一。”^④

为此类有关爱的对话奠定基础的,是本博[*Pietro Bembo*]的《阿索拉尼》[*Asolani*]^⑤和出于卡斯蒂廖内[*Baldassar Castiglione*]之

-
- ① 见菲奇诺最忠实的学生迪亚切托[*Francesco Cattani di Diacceto*]的论文, *Bibl.* 62,这是正统的佛罗伦萨派理论的“教科书”。
- ② 参照 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 197ss.,以及更为专业的 H. Pflaum, *Bibl.* 265。
- ③ 关于布鲁诺,参照 E. Cassirer, *Bibl.* 59 相关论述。关于佛罗伦萨的“新柏拉图主义”在英国的影响,参照同一作者的 *Bibl.* 60。
- ④ Tomitano, *Bibl.* 358,转引自 G. Toffanin, *Bibl.* 344, p. 137 中的引文。关于“爱的对话”的一般情况,见 H. Pflaum, *Bibl.* 265 和 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 176ss. (附有进一步参考文献),此外见 G. Toffanin, *l. c.*; G. G. Ferrero, *Bibl.* 89。
- ⑤ 威尼斯第一版,1505年;威尼斯第二版,1515年。参照 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 184ss. (附有进一步参考文献)。

手的《廷臣论》[*Cortigiano*]。^① 后者是生于曼图亚的一位朝臣。他将本博视为“柏拉图”教义的代言者，故将此书呈献给本博。就真正理解菲奇诺哲学、表述方式和洞察力而言，《阿索拉尼》和稍逊一筹的《廷臣论》都鹤立鸡群，其造诣远远胜过同类的所有著作。^② 但本博与卡斯蒂廖内还算不上创造性的思想家。他们都试图用高雅的社交氛围和华丽的词藻来迷惑读者。本博的文字充满了纯粹诗意的浪漫，而卡斯蒂廖内则以谨慎的教育为目的。我们有理由相信，他们对新柏拉图主义哲学的反应方式只是“本质上的审美”。^③

结果，来自于佛罗伦萨的那些福音以一种引人的形式广为传播，^④不过，又总是被稀释，更重要的是，被“社交化”和女性化。

菲奇诺的“会饮”的背景是位于卡雷基的美迪奇家族别墅的一间华丽大厅。“柏拉图家族”的9名成员于11月7日聚集于此，重现柏拉图所记述的庄严的会饮场面，以庆祝柏拉图的诞辰和忌日。^⑤ 但“爱的对话”的典型舞台常常设在名媛淑女们的花香袭人

① 参照 N. A. Robb, 前引书, p. 190ss. (附有进一步参考书目)。

② 这些学识几乎都源于埃柯伊科拉[Mario Equicola], *Bibl.* 84(参见上文)。关于此人,见 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 187ss., 这里需要指出的是它把1554年的版本误称为第二版,以及 J. Cartwright, *Bibl.* 58 中相关论述。埃柯伊科拉写于1494年的拉丁语论文形成了自成一派的独特文体,它既不是哲学论文,也不是关于艺术的著作,而是一种百科全书。当时,这一与众不同的历史态度引起了人们的关注。在第一卷中,作者不仅对从菲奇诺到卡兰德拉[Giovanni Jacopo Calandra](他是埃柯伊科拉在伊莎贝拉·德·埃斯特宫廷中的伙伴。他的论文《微风》[*Aura*]从未刊行于世)关于爱的文艺复兴文献作了综合性的考察,而且总结了圭托内·达雷佐、圭多·卡瓦尔坎蒂、但丁、彼特拉克、巴尔贝里诺、薄伽丘以及《玫瑰传奇》的作者“让·德·默恩”[Joan de Meun]和一些吟游诗人的见解。

③ N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 192。

④ 我们很容易理解,斯宾塞的灵感不是来于佛罗伦萨教父们的秘教论文,而是卡斯蒂廖内的《廷臣论》。参照 R. W. Lee, *Bibl.* 186 的优秀论文。

⑤ 菲奇诺, *Bibl.* 90, p. 1320。柏拉图“圈子里”的人们实际上用宴会庆祝这一日子。

的庭园,^①甚至还设在多才多艺的名妓们的妆房,后者还包括因撰写对话“论爱的无限”^②而名动一时的图里娅·达拉科纳[Tullia d'Aragona]。虽然他们在提到佛罗伦萨人所说的肉体美或伦理美的具体事例时,仍然引证费德罗斯[Phaidros]和阿尔西比德[Alcibiades],但更多的“对话”只是热衷于定义、记述或赞美女性之美与女性之德,^③并对有关男女交际的礼仪问答津津乐道。^④正因为如此,我们不必为这些著作中一再曲解“天国”之爱与“世俗”之爱的差异而大惊小怪。有些作者只是将它们简单区分为“诚实的”爱情与“不诚实的”爱情,^⑤另一些作者则进一步拉开“两位维纳斯”

① 本博《阿索拉尼》[*Asolani*]的舞台被设定在塞浦路斯岛的前女王科尔纳罗[Caterina Cornaro]的庭园中,在那里,女王最受宠的侍女举行婚礼。随后三天中,人们一直就爱的价值进行高雅的谈话。在第一卷中,爱受到非难;在第二卷中受到赞赏;在第三卷中,人们议论的问题是两种类型爱的“柏拉图主义”理论。在贝图斯的《莱奥诺拉》[*Leonora*]中,这一对话的舞台被放在某个公园中。《莱奥诺拉》重印于 C. Zonta, *Bibl.* 413。

② 重印于 C. Zonta, 前引书。贝图斯的对话体著作《拉维塔》[*Raverta*]的舞台,是威尼斯女诗人巴法[*Franceschina Baffa*]或者是贝法[*Beffa*]的闺房。

③ 还有人从数学比例的角度给美下定义,但从新柏拉图义的观点看,是非正统的(参照第 134 页注④)。

④ 接吻的柏拉图化的形而上学意义,见 N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 191 以及 G. Toffanin, *Bibl.* 344。

⑤ 参照 M. 埃柯伊科拉, *Bibl.* 84, Book V 或 V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 454。在后者中,作者将 *amore dishonesto e brutto* [不诚实的丑陋之爱]和 *amore bello e honesto* [美丽的诚实之爱]的差异,简化为我们灵魂的 *quello che è rio* [有害之物]和 *le cose buone* [善良之物]。这种观念被归为《神谱 III》, 11, 18, *Bibl.* 38, p. 239 所引用的莱米吉乌斯的话, *Duae autem secundum Remigium sunt Veneres; una casta et pudica, quam honestis praeesse amoribus quamque Vulcani dicit uxorem; dicitur altera voluptaria, libidinum dea, cuius Hermaphroditum dicit filium esse. Itidemque amores duo, alter bonus et pudicus, quo sapientia et virtutes amantur; alter impudicus et malus, quo ad vitia inclinamur* [在莱米吉乌斯看来,有两个维纳斯。一个贞洁而谨慎,保护着诚实之爱,她是伏尔甘的妻子。另一个是享乐、情欲的女神,她的儿子被称为赫姆阿芙洛提斯。同样,阿摩耳也有两人,一个善良谦和,为贤明与道德所宠爱;另一个不贞而邪恶,让我们陷入罪恶]。(这段莱米吉乌斯的话转引自 H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 45)。

的距离,认为“地上的维纳斯”不可能升华为“天上的维纳斯”。^① 总而言之,这种文学作品实际传授的只是用新柏拉图主义语言表现的彼特拉克与波斯特[Emily Post]的某种混合物。^②

菲奇诺与皮科为一方,本博与卡斯蒂廖内为另一方,其间的区别,缘于佛罗伦萨与威尼斯之间的差异。佛罗伦萨美术依赖于素描、造型的坚实性与构成的结构,而威尼斯美术却基于色彩、气氛以及图绘般的丰润与音乐性的和谐。^③ 作为不同的典型表现,佛罗伦萨的理想之美是傲然矗立的大卫雕像,而威尼斯的理想之美却是躺着的维纳斯画像。

有两幅绘画或许是这一反差最意味深长的表现,它们都是新柏拉图主义爱的理论的形象化,分别作于佛罗伦萨与威尼斯。它们的差异或许可以使我们从窥见佛罗伦萨的正统爱情理论与本博《阿索拉尼》的相互关系。

其中一幅是依据班迪内利原画所作的铜版画,瓦萨里把它描述为“有众神参加的丘比特与阿波罗之战”(图 107)。^④ 作品展现了

-
- ① 尤其适合于 G. 贝图斯的《拉维塔》。在这里,“地上的维纳斯”不再依据菲奇诺的观点,而是具有皮科观点的色彩。但他忽视了皮科将第二个“天上的维纳斯”作为中间者而引进的事实。
- ② 关于彼特拉克主义在柏拉图哲学框架中的再现,参见 G. Toffanin, *Bibl.* 344, p. 134ss. 以及 G. G. Ferrero, *Bibl.* 89。16 世纪中叶主要的“柏拉图主义者”瓦尔基[Benedetto Varchi]几乎逐页引用彼特拉克(*Bibl.* 365, pp. 271 - 457)。因此,阿雷蒂诺[Pietro Aretino]嘲笑的不仅是新柏拉图主义的腔调(《哲学》[*Il Filosofo*], 尤其是 V, 4),而且还有瓦尔基在《议论》[*Raggionamenti*]中关于崇高的对话部分对但丁和彼特拉克的频繁引用(*Bibl.* 12 以及 13)。
- ③ 威尼斯派的伟大画家一再被人与两位加布里埃利[Andrea & Giovanni Gabrieli]加以比较(从某种意义而言,当时的佛罗伦萨还没有什么重要的音乐),他们还注意到音乐在贝利尼[Giovanni Bellini]、乔尔乔内、提香、韦罗内塞等人绘画中所起的重要作用。在这种联系上,我们注意到,本博和贝图斯不是用眼睛,而是用耳朵作为精神之美和爱的手段,这是很有意思的(本博,《阿索拉尼》,III, *Bibl.* 26, p. 217; 贝图斯,《拉维塔》, *Bibl.* 413)。但从正统的立场看,这是一种罪恶。
- ④ 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. V, p. 427: *La zuffa di Cupido e d'Apollo, presenti tutti gli Dei*。瓦萨里同意将这幅铜版画——上有 1545 年的日期,菲奇诺《会饮》在意大利出版的翌年——放在维科[Enea Vico]的名下,但大多数人还(转下页)

在深谷两侧构筑阵地的古代神祇的两大集团。左侧有萨图恩、墨丘利、狄安娜[Diana]和赫刺克勒斯(即表示静思、敏捷、贞节以及男子汉勇气的诸神)。朱庇特与阿波罗负责指挥。阿波罗正向敌人的阵营射箭。另一边主要由伏尔甘及其助手和大批不知姓名的裸体男女构成。他们由维纳斯和像萨堤罗斯一样的丘比特率领。在维纳斯的唆使下,丘比特正将箭瞄准朱庇特。阿波罗一边的上方晴空万里,而另一边在维纳斯的神殿和烈炎中废墟的背景的衬托下,天空正因巨大喇叭中流出的黑烟而黯淡。画面中央有一位美丽女性浮现在云层之上,她神情困惑地举起左手,目光向下,注视着维纳斯一方。她伸向阿波罗支持者头上的右手握着一个花瓶,无烟的烈火从瓶中喷出。

这幅铜版画的含意可用下列诗句加以说明。“在这里,神圣‘理性’正与繁杂的人类‘欲望’进行战斗。宽容厚道的‘知性’,你是裁判者。但你将光投给值得赞誉的行为,用云层遮覆褻渎的举止。如果‘理性’获胜,‘理性’就与太阳一起,让光辉在天空中闪耀;如果维纳斯获胜,那荣光便化作一缕轻烟。你们这些凡人啊,要记住,星星总是高照于云端之上,就像神圣的‘理性’总是高居于污秽的欲望之上。”^①

对不了解正统佛罗伦萨新柏拉图主义体系与术语的人而言,这

(接上页)是赞同巴尔奇[Bartsch]将此画归属于比娅特里采[Nicolas Beatrizet]的观点(*Le Peintre Graveur* VOL. XV, p. 262, no. 44.)。

① *En Ratio dia, en hominum aerummosa Cupido
Arbitrio pugnant, Mens generosa, tuo.*

*Tu vero hinc lucem factis praetendis honestis,
Illinc obscura nube profana tegis.*

*Si vincat Ratio, cum sole micabit in astris;
Si Venus, in terris gloria fumus erit.
Discite, mortales, tam praestant nubibus astra,
Quam ratio ignavis sancta cupidinibus.*

一说明不会使他们获得启发,而是让他们感到困惑。但如果是菲奇诺与皮科的热心阅读者,马上就会理解丘比特、维纳斯和伏尔甘(在这里,他的角色是武器制造者),与太阳神阿波罗和由他组织的贤明而纯洁的众神之间的争斗,是用形象化的手法表现“低级灵魂”与“理性”之间的紧张关系以及“知性”的特殊立场,并会让他们记忆起,在“理性”与下等冲动的斗争中,*mens* 即“知性”不仅没有参与其中,而且未对事态进程施加影响(*arbitrio tuo* [你是裁判者]一词由此而来)。但是“知性”并非对下方的混乱无动于衷(正因为如此,“知性”的拟人像才将目光投向下方,并做出表示不知所措的动作),它必然以神的智慧光焰启蒙“理性”。^①

读解这幅作品,有助于研究现藏博尔盖塞博物馆的提香的《圣爱与俗爱》^②(图 108)。提香的这幅画最迟作于 1515 年前后,当时本博《阿索拉尼》的影响正如日中天。虽然这两幅作品的构图与氛围有很大差异,但仍有若干共同点。两幅作品的主要人物都手持天火熊熊的花瓶;两幅作品都表现崇高原理与低级原理的对立;这种对立都以 *paysage moralisé* [道德化风景] 的便利手段作为象征。^③ 提香作品的背景也被分为两个部分,在画面左半部分的薄暮景色中,有要塞般的城市与两只野兔或家兔(动物之爱与多产的象征),^④右半部分虽然质朴无华,但却阳光明媚。那里有羊群,还有乡村教堂。

提香画中的两个女性与里帕在“*Felicità Eterna*”(永恒之福)与“*Felicità Breve*”(短暂之福)这一题目下加以描述和说明的一组拟人像极为相似。“永恒之福”是一位金发碧眼、光彩照人的妙龄美女,她的裸体表示对转瞬即逝的俗世之物的蔑视,她右手中的火焰

① 见本书第 138—139 页。

② 关于在此之前的各种解释,见 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 173ss.。与其他画题相比较,相当正确而且目前广为人知的画题《天上的爱和地上的爱》[*Amore celeste e mondano*]似乎首见于 D. Montelatici, *Bibl.* 219。

③ 见本书第 60—61 页。

④ 见里帕 *Fecondita* [多产] 条目。

象征了神的爱；“短暂之福”是一位“贵妇人”，她身上黄、白两色的盛装意味着“满足”，她身上装饰着昂贵的宝石，怀抱一只容器，容器里满盛着的黄金与珠宝，象征着短暂或虚幻的幸福。

通过里帕的记述，我们可以确认，在16世纪末，手持火焰（仿自班迪内利[Bandinelli]原作的铜版画中“知性”的象征，既意味着“基督教信仰”，又意味着“圣爱”）的裸体女性与装饰华丽的贵妇人的同时出现，依然被视为永恒价值与瞬间价值的对比。但里帕的描述不足以完全说明提香绘画的内容。“永恒之福”和“短暂之福”构成了冰炭不容的伦理冲突与神学对立，这种对比与现藏装饰美术馆[Musée des Arts Décoratifs]中的两件法国挂毯完全相同。其中一件挂毯描绘了一位绅士，他因辛劳、禁欲、信仰和希望坚强起来，并由于神恩而获得拯救；另一件挂毯描绘了执著于世俗快乐、与盲目的丘比特手拉手的一位贵妇（图116、117）。^①然而，提香的绘画不是中世纪新伦理主义的记录，而是新柏拉图主义的记录。画中人物不是表示善恶的对立，而是用两种存在方式和两种完美程度来象征一个原理。拥有高贵精神的裸体女性并没有蔑视尘世的贵妇，而是降尊纡贵，与她同座。她那晓喻对方的柔和目光，仿佛是要她也享受更高境界的神秘。任何人都会注意到这一点，她们亲密无间，宛若姐妹。

事实上，我们应该将提香绘画的名称读解为 *Geminae Veneres* [两个维纳斯]。它表现了菲奇诺所说的、并包含菲奇诺词语全部

^① 〈1939年版上半句为，绅士陷入圈套，但被神之手所拯救。——译注〉见 R. van Marle, *Bibl.* 210, VOL. II, 1932, p. 462。圈套的母题可以用《诗篇》XXV, 15加以说明(Vulgate): *Oculi mei semper ad dominum, quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos* [我的眼睛始终向着主，因为主必将我的脚从圈套里拉出来]而 *Amour sacré* [圣爱]的挂毯表现了不死鸟 (*figura resurrectionis* [复活的预兆]) 和塘鹅 (*figura passionis* [受难的预兆])，而且还引用《诗篇》中的诗句(所有数目都由织工作了窜改): xcvi, 11; xvii, 15; xxx, 1; xvi, 10; cii, 6。与之配对的另一幅挂毯的背景是一对身着当代服装的恋人，而且还记述引自奥维德、提布卢斯、塞内加、普洛佩提乌斯以及圣安布罗斯等人非难丘比特的话。盲目丘比特腰间还挂着一串心脏。

意义的“两个维纳斯”[Twin Venuses]。裸体女性是“天上的维纳斯”，象征着宇宙的、永恒的、但又可为纯粹知性所把握，着衣的女性是“地上的维纳斯”，象征了一种“发生力”，这种力在世间创造出有死有灭而又可见的有形的“美”的形象：人类与动物、鲜花与树木、黄金与珠宝以及技艺的作品。正因为如此，两个女性才如菲奇诺所言，“在各自的方式中，都值得尊敬和赞赏”。^①

两个维纳斯之间的丘比特更靠近于“地上”或“自然”的维纳斯，搅混泉水的举动表现出新柏拉图主义的信念：爱既是“混合”宇宙的原理，又是天地之间的中介。^② 在提香的画中，水池是一个古代的石棺，^③原本是盛放尸骸的，现在成了生命之泉，这一事实只能表明作品是在强调菲奇诺所说的 *vis generandi*[发生力]的观念。

提香无需以炫耀学识的拉丁文诗歌为自己的《圣爱与俗爱》加以说明。不知道《两个维纳斯》这一正确画名的人也可以理解这幅画。而感到困惑的，只有那些并非“单纯观赏者”的学者。与班迪内利复杂而严谨的线条处理的作品不同，提香的作品质朴并讲究色彩；与班迪内利隐晦的辩证对立不同，提香的作品充满了明快的诗意；与班迪内利画中“理性与感官”的剑拔弩张、胜负未决的情形不同，提香描绘了智性之美与视觉之美的奇妙和谐。总而言之，我们在班迪内利的作品中看到由某位佛罗伦萨学究所解释的新柏拉图主义，从提香的作品中读出威尼斯文艺复兴盛期某位代表者所图示的新柏拉图主义。

提香的绘画在各个方面都有创新，但就图像志与构图这两者而

① 见本书第 145 页。

② 参照本书第 144 页以下。除此之外，另见菲奇诺，《会饮》1, 2, 3, *Bibl.* 90, p. 1321 (“爱”来自于“混沌”)，特别是同书 VI, 3, p. 1341: *Atque ita amorem ex huiusmodi mixtione medium quendam effectum esse volumus inter pulchrum et non pulchrum, utriusque participem* [我们认为诞生于混沌之中的阿摩耳正活动在美与不美之间，因为他的行动涉及美与不美两个方面]。Otto Brendel 博士提醒我注意提香的丘比特行为所具有的象征意义。

③ 我们还无法对提香用古典风格所设计这一石棺上的浮雕作出说明。

言,他并未割断与先前传统的联系。

古希腊的普拉克西特利斯[Praxiteles]制作过着衣与裸体两尊维纳斯雕像,裸体维纳斯曾被科斯岛[Kos]的居民拒之门外,但后来成为克尼多斯岛[Isle of Knidos]的光荣,这一事实在文艺复兴时期为人熟知。^①曼特尼亚[Andrea Mantegna]在《科摩斯王国》[*Realm of Comus*]中表现享受俄尔甫斯音乐的古典众神的会饮图时,在排除了不喜爱的成分后,有人建议将“裸体和着衣的两个维纳斯”[*doi Veneri, una vestida, l'altra nuda*]绘入画中,可能就是受了上述轶事的影响。^②虽然这两个维纳斯是否表示天上的维纳斯和“地上”或“自然”的维纳斯,我们无法证实,但却极有可能,因为委托他绘制科摩斯之画的伊莎贝拉·德·埃斯特[Isabella d'Este]有几个渊博的朋友,都是有关“柏拉图之爱”的权威人士,^③而且卢奇安已经将克尼多斯岛的裸体像比作Αφροδίτη Οὐρανία[天上的维纳斯]。^④显然,对与提香的圈子过从甚密的那些人文主义者与艺术家而言,在画中并置裸体维纳斯与着衣维纳斯是不足为奇的。

不过,这幅绘画的构图源于另一个非常古老的类型。这一类型中有两个正在进行辩论的寓意性人物,象征着两种不同的伦理与神学原理,与“辩论图”[*debating-picture*]的名称极为吻合。虽然古典文献中常常表现这种辩论即συνχρίσεις[对比],但更让人关注并

① 普林尼,《博物志》,XXXVI, 20(J. A. Overbeck, *Bibl.* 236, no. 1227)。这一段落曾被 L. G. Gyrardus, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 395 和 M. Equicola, II, 3, *Bibl.* 84, fol. 60, v 所引用。

② 关于曼特尼亚画了一半,并由科斯塔[Lorenzo Costa]最后完成的这幅画(现藏卢浮宫),见 R. Förster, *Bibl.* 96, pp. 78, 154, 173 以及 J. Cartwright, *Bibl.* 58, VOL. I, p. 365ss.

③ 埃柯伊科拉是伊莎贝拉的私人秘书,而本博和卡兰德拉也与这幅“科摩斯”有直接关系。这幅画在委托给曼特尼亚之前,已有几个画家被列入候选人,但本博与贝利尼进行了交涉,要求他为所承诺的地方提供 *invenzione*[创意]。另一方面,卡兰德拉继续与曼特尼亚进行交涉,告诉他 *doi Venere*[两个维纳斯]一词来由的记录。最后的方案据说是由名为切雷萨拉[Paride da Ceresara]的画家所完成(参照 J. Cartwright, *Bibl.* 58, p. 372)。

④ 卢安奇,《图像》[*De Imaginibus*], 23(Overbeck, *Bibl.* 236, no. 1232)。

且回味无穷的事实是，古典美术的某些作品曾专门表现阿波罗与玛耳绪阿斯[Marsyas]、缪斯与海妖塞壬[Sirens]进行实际竞技的戏剧性情节。而使“对话”的类型^①适用于抽象的人格化的辩论，则是由于基督教对“语词”的强调。当辩论双方用于表现“自然”和“理性”(图 111)，或者“自然”与“美惠”[Grace] (“自然”常常成为夏娃[Eve]，“理性”或“美惠”则等同于圣母马利亚，即所谓的“新夏娃”)这些概念时，其中一人便赤身裸体，另一个人则穿着衣裳。在表现康斯坦丁皇帝[Constantine]的法国像章(1400年前后)的背面，“自然”与“美惠”出现在生命之泉的两侧(图 110)。我们可以有把握地断定，正如帕维亚的契尔托萨修道院[Certosa di Pavia]的雕刻家们对像章正面极为熟悉一样，提香也一定对像章的背面图案了如指掌。^②

无论是上述作品，还是把圣巴西利乌斯[St. Basilus]放于“地上幸福”与“天上生活”中间的拜占庭的幽默写本插图(图 109)，^③着衣女性总是表示高级的原理，而裸体女性则表示低级原理，但提香的“两个维纳斯”将这种关系颠倒过来。如果图像志母题的裸体包含对立情感的看法能够成立，那我们就不会对提香的处理大惊

① 见 F. Saxl, *Bibl.* 297 以及 W. Artelt, *Bibl.* 14。

② 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 176, 和 PL. LXIII, figs. 110 和 111。G. von Bezold, *Bibl.* 34 最早指出它受康斯坦丁像章的影响。关于帕维亚的契尔托萨修道院浮雕，见 J. von Schlosser, *Bibl.* 303, PL. XXII 与 fig. 14。关于这一略显世俗化的形象类型的由来，见凡尔登的写本插图、凡尔登市立图书馆 ms. 119(本书图 79)。在这里，“教堂”与“犹太会堂”(半身裸体像)位于竖着小十字架的像喷泉一样的圆形物的两侧。

③ 巴黎国家图书馆 ms. Grec, 923, fol. 272。魏茨曼[Kurt Weitzmann]提醒我注意，对这一写本插图的解释，见巴西利乌斯[Basilus], *Homilia dicta tempore famis et siccitatis*[饥饿与贫困时的说教]，Migne, 《希腊教父文集》[*Patrol. Graec.*]，VOL. 31, col. 325:在这里，地上的幸福与天上的生活被对应为两个姑娘，她们中的一个是好色的，而另一个则是跟基督许婚的贞洁姑娘。不要为了她的姐妹失去贞洁的姑娘，“她由于内在之德的帮助，具有优秀品质和新娘称号”，父亲还被建议要给她“合适的衣服，使她出现在新郎面前时不会受到拒绝”。

小怪。事实上,无论圣经还是以此为依据的罗马文学,裸体总是因表现贫困与寡廉鲜耻^①而一再遭人唾弃,但在比喻性的表现中,裸体通常被视为曲折、欺骗或者外在表现的对立一方,等同于率直、诚实或者事物本质。在神的眼里,一切都是“赤裸而无法隐瞒的”。^② γυμνὸς λόγος[赤裸的语言]意味着直率与正直的词语。*nuda virtus*[赤裸的道德]意味着不以财富与身分差别为念的美好古代才能够享受的真正美德。^③ 尽管贺拉斯早就谈论过 *nuda Veritas*[赤裸的真理],^④但希腊作家们却极富创造性地将“真理”想象为身穿朴素衣服的拟人像。^⑤

在古典古代的末期,当现实裸体在公共生活中变得如此罕见以致与其他许多形象的图像志一样需要“解说”时,裸体的解释具有褒奖与贬斥两种含义。那些极力攻击裸体丘比特与维纳斯的作家们将美惠三女神的裸体解释为完满无损的爱与诚实的象征。^⑥ 在

① 《圣经》(除了《创世记》,III, 7 以及 IX, 21ss.) 中有特色的段落是:《约翰启示录》,III, 18 和 XVI, 15;《耶利米书》,XIII, 26 和《那鸿书》,III, 5。关于罗马时代的文献,见西塞罗,《在图斯库卢姆的讨论》[*Tuscul.*], IV, 33(70/71), 其中引用恩尼乌斯[Ennius]: *Flagiti principium est nudare inter cives corpora*[在市民们中暴露肉体,是耻辱之始]。

② 《致希伯来人的信》[*Hebr.*], IV, 13: *Omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius.*

③ 参照佩特罗尼乌斯[Petronius],《萨特里科》[*Sat.*], 88: *Priscis temporibus cum adhuc nuda virtus placeret*[在尚能享受裸体之德的古代]。以及塞内加,《关于善行》[*De Beneficiis*], III, 18: *Virtus... non eligit domum nec censum, nudo homine contenta est*[美德不会选择房屋与财产,而是满足于裸体的人类]。

④ 贺拉斯,《诗集》[*Carmina*], I, 24, 7。

⑤ 菲洛斯特拉托斯,《图像集》[*Imagines*], I, 27(安菲阿刺俄斯[Amphiaraios])。

⑥ 富尔根丘斯,《神话学》,II, 1, p. 40 Helm: *Ideo nudaе sunt Carites, quia omnis gratia nescit subtilem ornatum*[美惠三女神是裸体的。因为所有的优雅之物都无需再作素朴的装饰]。塞尔维乌斯,《埃涅阿斯评注》,I, 720: *Ideo autem nudaе sunt, quod gratiae sine fuco esse debent*[美惠女神们是裸体的。因为优雅不需要装饰的存在]。《神谱 III》II, 2, Bibl. 38, p. 229: *Nudaе pinguntur, quia gratia sine fuco, id est non simulata et ficta, sed pura et sincera esse debet*[美惠女神被画成裸体,因为她们无需虚饰。即使被人观看也不需要装饰,她们是纯粹而正直的存在]。关于裸体美惠三女神的这些肯定性解释,以及对裸体丘比特的否定性解释,并行不悖地不断出现在文艺复兴的诗歌之中。

中世纪,人们相信卡瓦罗山的驯马者像[Horse-Tamers on Monte Cavallo]表现了菲迪亚斯[Phidias]和普拉克西特利斯这两位年轻哲学家,他们对人世间的财富一无所求,认为世间万物“在他们的眼中都一丝不挂,无可隐瞒”,^①所以要求绘制裸体肖像。

就伦理角度而言,中世纪神学认为裸体具有四种不同的象征意义:导致谦卑行为、人类自然状态的 *nuditas naturalis* [自然裸体]; 自愿身无长物、不要现世财产的 *nuditas temporalis* [暂时裸体](如使徒与修道士); 作为纯洁象征(或称作因忏悔而获得纯洁)的 *nuditas virtualis* [美德裸体]; 象征欲望、虚荣以及道德沦丧的 *nuditas criminalis* [罪恶裸体]。^② 但在美术作品中,四种类型中最后那种裸体实际上被排除在外。^③ 当中世纪美术确立裸体像与着衣像的对比时,不着衣裳的一方通常表示低级的原理。而“自然裸体”的典型范例就是上述的“自然”与“美惠”,或者“自然”与“理性”的对话。

将丘比特的裸体解释为爱的“精神本质”(巴尔贝里诺语)的象征,或者用裸体人物表现“道德”,还必须等待前文艺复兴[Proto-Renaissance]精神的出现;不过,即使在那个时候,男人体也不像女人体那样令人回避。约1260年尼古洛·皮萨诺使用裸体的赫刺

① 《罗马的奇迹》[*Mirabilia Urbis Romae*], II, 2, *Bibl.* 217。值得注意的是,这里所用的短语(*Omnia nuda et aperta*)引自《致希伯莱人的信》,IV, 13。

② 见 P. Berchorius, *Bibl.* 27, *Nuditas*, *Nuditas* [赤裸的、裸体] 条目。

③ “自然裸体”的表现还可见于《创世记》,“最后的审判”,离开肉体的灵魂野蛮人,当然,它还出现在殉教图和科学插图之中。“罪恶裸体”可见于异教诸神、恶魔、恶德以及罪人的描绘之中。参照以下二、三例典型事例。裸体之“爱”的各种“神谱”形象(除上述之外,见 P. Kristeller, *Bibl.* 174, PL, c),还有莱比锡市立美术馆的绘画《爱-魔力》[*Love-spell*],以及哥特工艺品中常见的许多异教表现(参照 R. van Marle, *Bibl.* 210; H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172; W. Bode 和 W. F. Volbach, *Bibl.* 39)。其中的两个典型例子见于《异国来客》:被“恶德”绑缚的“罪孽深重的灵魂”(A. von Oechelhäuser, *Bibl.* 232, p. 56, no. 80)和 *Untugend* [恶德]及其追随者们(Oechelhäuser, 同书, p. 59, no. 84。正如本书图 83 那样, *Untugend* 在若干写本中被误记为 *Dugende*)。

克勒斯表现了“刚毅”的拟人像(比萨洗礼堂的布道坛),^①而在1302—1310年之前,他的儿子乔瓦尼·皮萨诺[Giovanni Pisano]却不敢在比萨大教堂的布道坛里支撑着庄严的马利亚-新娘-教会[*Maria-Sponsa-Ecclesia*]形象的道德群像中加入一个采用了古典的“羞怯的维纳斯”(Venus Pudica)样式的“节制”或“贞节”的女性形象(图113)。^②

从图像志的角度看,裸体的道德拟人像仍然具有基督教的典型

① G. Swarzenski, *Bibl.* 332, PL. 27.

② 见巴奇[P. Bacci], *Bibl.* 19, figs. 26, 27; 和 A. Venturi, *Bibl.* 373, PL. 101, 102; 关于和古代雕像的关联, 见 J. von Schlosser, *Bibl.* 306, p. 141ss.。尽管巴奇作了富有启迪的说明(p. 63ss.), 但这一布道坛的图像志还有不少问题(参照 W. R. Valentiner, *Bibl.* 363, p. 76ss.)。正如巴奇说明的那样, 裸体像不是代表“智慧”, 而是表示“节制”或“贞洁”。另一方面, 头戴常春藤花冠、手持圆规和丰饶角杯的形象(Bacci, PL. 23)不是代表“节制”, 而是“智慧”。巴奇还恰当地提到了圣安布罗斯的《天国》[*De Paradiso*], 并从中找到了丰饶角杯——富裕的象征——的典故: *Non enim angusta, sed dives utilitatum prudentia est* [因为“智慧”并不贫穷, 他是富有助益的](Migne, *Patrol. lat.*, VOL. 14, COL. 297)。同样, 由四俗德拟人像所支撑的头戴王冠、正在给两个孩子哺乳的女性形象(Bacci, figs. 22, 29)既不是“大地”也不是“比萨”的寓意像, 正如巴奇所正确指出的那样, 它是“教会”的拟人像。这种解释可以在关于《所罗门雅歌》权威注解中的下列段落中得到确认: *Ecclesiae huius ubera sunt duo testamenta, de quibus rudes animae lac doctrinae sumunt, sicut parvuli lac de uberibus matrum sugunt* [两个圣约是教会的乳房, 没有经验的灵魂就像孩子从母亲那里吸吮乳汁一样从那里吸受教义的乳汁](欧坦的洪诺留[Honorius Augustudun]的《所罗门雅歌释义》[*Expositio in Cantic. Cantic.*], I, 1, Migne, *Patrol. lat.*, VOL. 172, col. 361; P. Berchorius, *Bibl.* 27, Ubera[丰饶]条目)。还必须加以说明的唯一形象是赫刺克勒斯(Bacci, fig. 21)与尼古拉·皮萨诺布道坛的赫刺克勒斯像不同, 它不是表现“勇敢”, 因为这种美德已经在支撑《马利亚-新娘-教会》四体像中得到了表现。他也许象征着与七个(可能更多)特别的美德相对立的 *virtus generalis*(一般性美德)。这种观念完全是“近代”的: 15世纪的第三个25年, 菲拉雷特还将这种 *in una sola figura*[单独像]代表的美德看作一个新问题(参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 151ss., 187ss.)。但他只是巴尔贝里诺的先驱者(参照本书第117页以下), 他曾在乔瓦尼·皮萨诺制作布道坛的相同时期, 试图驳倒无法表现“一般性的美德”的信念, 并设想用撕裂狮子的“类似于参孙或者赫刺克勒斯”的形象来表现它(F. Egidi, *Bibl.* 81, p. 92 和 fig. 89)。

特性,在这一点上,最初的“裸体真理”像的范例,即在《诗篇》第 85 篇的“慈爱和诚实彼此相遇;公义和平安彼此相亲”的插图中,首次随穿衣 *Misericordia*[慈爱]登台亮相的“裸体真理”(1350 年前后)也同样如此(图 112、114)。^①但在 15 世纪的意大利,“裸体真理”这一概念被引申到世俗的层面上。而导致这一结果的主要责任,应由阿尔贝蒂承担。他在名为《绘画论》(最初的拉丁文版刊行于 1436 年)的著作中,使具有新时代精神的画家们注意到卢奇安记述的“阿佩莱斯的诽谤”。此画的主题是,由于“后悔”和“真理”迟于辩护,无辜者被宣布有罪,并被处刑。^②阿尔贝蒂在记述这一寓意时援引了瓜里诺[Guarino da Verona]对希腊语的忠实翻译。卢奇安对“真理”的外貌未置一词,只是描述说“‘后悔’在哭泣,羞愧满面”,而阿尔贝蒂则声称“‘后悔’背后出现了一位神情羞怯而腼腆名叫‘真理’的少女(*una fanciulletta vergogniosa et pudica, chiamata: la Verita*)”。通过他的这番记述,我们可以逆向推测卢奇安记述的状况。^③*pudica* 或 *pudibunda*(两词都意味着“羞愧”和

① 《诗篇》lxxxv, 10(lxxxiv, 11)。对于作者来说,最早例子一直是 cod. Pal. lat. 1993 中 1350—1351 年的一幅写本插图(本书图 114);参照 R. Salomon, *Bibl.* 294, p. 29, PL. XXXII。一般情况下多由“圣拜访图”中两位着衣的女性相见来表现。这与《乌得勒支诗篇》以及许多派生作品相吻合。但在这些写本中,跟着“真理诞生于大地,而正义正从天上向下俯视”的诗句的这组群像,由包括裸体真理在内的一大群形象表现。在这里,“真理”被再现为由一位代表着“大地”的妇女举着的裸体孩子;参照 E. T. DeWald, *Bibl.* 74, p. 38, PL. LXXVIII 和 M. R. James, *Bibl.* 154, p. 31, fol. 150, v, 本书图 112(正确地辨认出这个女性不是“大地”,而是“真理”)。但 DeWald 正确的指出,从再现传统上看,根据《约翰福音》xiv, 6, 基督被视为“真理”,所以这些像只能是圣婴耶稣和圣母马利亚。

② 参照 R. Förster, *Bibl.* 98, 和 R. Altrocchi, *Bibl.* 6。

③ 参照 R. Förster, *Bibl.* 98, p. 33s., 其他的译文也一并收录于此;关于瓜里尼[Guarini]的译文的具体年代,参照 R. Altrocchi, *Bibl.* 6, p. 459。关于鲁切拉伊[Bernardo Rucellai]的《诽谤的胜利》[*Triumpho della Calumnia*], 参见同书 p. 487。在不同的译本中,我们所讨论的语句有如下列:

卢奇安,《诽谤》, 5: ἐπεστρέφετο γοῦν [viz., Μετάνοια] εἰς τοῦπίσω δαχρῦουσα χαί μετ' αἰδοῦς πάνυ τήν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν [她(即“后悔”)哭泣并充满羞愧地返身而去,而“真理”则向前迈进]。(转下页)

“腼腆”)这些形容词从“后悔”演变为“真理”,因变化极小,长久无人关注,但这一词义的变化极为重要,因为“后悔”暗示一种近于羞愧的负罪感,如果“真理”不是裸体,“羞怯和腼腆”就无从谈起。因此,当阿尔贝蒂描述“真理”时,他显然已联想到那些裸体像的类型。它们在波蒂切利表现“诽谤”主题的乌菲齐嵌板画和其他众多作品中被表现为“羞怯的维纳斯”(图 115)。

由于文艺复兴和巴洛克美术,“裸体的真理”像成为最受人们欢迎的拟人像之一。在表现“被时间揭开遮盖物的真理”的大量作品中,我们都可以见到她。当其与着衣形象形成对照时,人们通常将裸体像理解为一般哲学意义上的“真理”象征,将裸体解释为与人工修饰[*ἐπέισαχτον χάλλος*, *ornamentum*]形成对比的天然之美[*φυσικὸν χάλλος*, *pulchritudo innata*]。^① 随着新柏拉图主义的兴起,裸体的意义又发展成为与肉体、感官相对立的观念与知性,并逐步演变为与生性易变的各种“形象”相对立的纯粹的“真

(接上页)维罗纳的瓜里诺·瓜里尼(1408年): *obortis igitur lacrimis hec [viz., Penitentia] retrovertitur, ut propius accedentem Veritatem pudibunda suscipiat* [在那里,她(即“后悔”)流着眼泪回过头去,极为谨慎地靠近“真理”]。

L. B. 阿尔贝蒂(拉丁文本,1436年。现在一般认为是在1435年): *Poenitentia, proxime sequente pudica et verecunda Veritate* [“后悔”随后便“深感羞愧”地陪伴着“真理”]。1472年的佚名译本(柏林国家图书馆, cod. Hamilton, 416): *lacrimando si volta indietro La verita, che ne viene vergognosa et timida raghuardando* [“真理”含着眼泪回过头来,以“害羞而胆怯”的目光靠过来]。

鲁切拉伊,《诽谤的胜利》(1493年前后): *La tarda penitentia in negro amanto Sguarda la verità, ch'è nuda e pura* [身着黑上衣的“后悔”,盯着“赤裸而纯洁”的“真理”]。

① 参照引用阿尔贝蒂(《建筑论》[*De re aedificat.*] VI, 2)以及与此相关古典资料(西塞罗《论诸神本性》[*De Nat. Deor.*], I, 79)的 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 174。另见 Godolphin 教授提醒我注意的普洛佩提乌斯的《诗集》[*Eleg.*] I, 2: *Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo Et tenues Coa veste movere sinus?...* [喜欢以盛装头饰出现在人们的面前。因为,恋人啊,正穿着轻薄丝绸的衣裳在城中漫步……]。

正”本质。^① 所以,我们不难理解,第一个论述提香《圣爱与俗爱》的作家、著名诗人弗兰库奇[Scipione Francucci](1613年)为何将裸体像解释为 *Beltà disornata* [天然之美],并通过贬低装饰过度的着衣像对它大加赞扬:“高贵之心热爱并敬重不事修饰之美,相反,野鄙之心喜欢与之相对应的粗俗虚饰。‘天然之美’了解这一点。虽然与生俱来的高雅之美因缺乏黄金而被粗俗之心所轻蔑,但正如天上的太阳在打扮自己时,除了源于自身的光芒,别无他求。”^②

在我看来,《圣爱与俗爱》是提香主动向新柏拉图主义哲学呈上赞誉的唯一作品。但在他晚年的作品中,象征伦理原理和单纯自然原理的两个维纳斯的概念并未销声匿迹。在《横卧的维纳斯》、《化妆的维纳斯》、^③依据菲洛斯特拉托斯[Philostratus]的《维纳斯的庆典》、^④《维纳斯与阿多尼斯[Adonis]》等丰富多采的作品系列中,把维纳斯赞美为神性的动物之美和感官之爱的女神,而其

① 里帕《图像学》中富有启迪的裸像典型事例(已经论述的“永恒之福”可另当别论)还包括“亲爱”、“生命”、“美”、“清澈”、“才气”、“学识”、“真理”、“勇气之德”等等。而1645年威尼斯版本(Bibl. 284)中还加上了“理想”的拟人像。她也因包含菲奇诺所说的 *sostanza semplicissima* [最纯洁的实体]而成为裸体,但她还是穿着象征纯粹性的透明白纱。像“永恒之福”与提香的天上的维纳斯一样,她也手持火把。

② 这段出自弗兰库奇 *La Galleria del Illustrissimo Signore Scipione Cardinal Borghese* [博尔盖塞枢机卿西皮奥尼阁下的画廊],很难确定其可靠性(参照 E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 174)。Hanns Swarzenski 博士证明它是梵蒂冈图书馆的 Fondo Borghese S. IV, TOM. 102, fol. 55s.。本片断译文的原文第166节如下:

*Sapea Costei che quanto s'ama e apprezza
Disornata beltà da cor gentile,
Tanto barbaro cor prende vaghezza
Di barbarica pompa a lui simile,
E se pouera è d'or ricca bellezza
Di natie gratie, ei la si prende a uile:
Quasi che d'altro s'adornasse mai
Nel Cielo il sol che de'suoi proprii rai.*

③ 参照 S. Poglayen-Neuwall, *Bibl.* 271。

④ 参照 F. Wickhoff, *Bibl.* 399。

他作品则把她理想化为神性的婚姻幸福的女神。

在提香最著名的两幅“象征性”作品即现藏卢浮宫的《达瓦洛斯侯爵寓意图》[*Allegory of the Marquis Alfonso d'Avalos*]以及现藏博尔盖塞美术馆的《丘比特的教育》中,我们可以看到扮演后一种角色的维纳斯。

《达瓦洛斯侯爵寓意图》——尽管作品与那位优雅的将军没有任何实际关系^①——表现了一位气宇轩昂、身穿庄重铠甲的绅士。他身边有一位年轻女性,望着膝上的巨大玻璃球,陷入沉思。而将军正充满情爱并彬彬有礼地将一只手放在她的乳房上(图 118)。这位女性正在接受来自右方三个人的问候。其中一人是肩负一捆树枝、长着翅膀的丘比特;另一人是头戴桃金娘花冠,以其姿态与表情表示献身精神的少女;还有一个人手捧盛满玫瑰花的敞口花篮,满脸喜色,兴奋异常地仰望天空。

如果将画中的男性视为达瓦洛斯,我们就会相信,绘画主题不是即将奔赴前线的 *condottiere*[雇佣兵队长]的临行辞别,而是表现正在结婚或刚刚结婚的男女的“幸福结合”。画中绅士的这一姿态,亦可见于表现《雅各与拉吉的婚约》[*Betrothal of Jacob and Rachel*]的作品,^②或是伦勃朗的《犹太新娘》这类更为严肃的作品。另三个次要人物肯定是“爱”、“信仰”和“希望”,他们带着与这一场合相适宜的标志。

就本性而言,丘比特显然是在表示“爱”,但他扛着一捆树枝,以替代通常携带的武器。成捆的树枝是人们所熟知的结合的象征。^③ 从表情

① 见 K. Wilczek 结论性的论文, *Bibl.* 400。Wilczek 认为,此画的年代不是以往所认为的 1533 年,而可能是 1550 年。但这一假定的制作年代似乎稍晚了一些。

② Jacob Rosenberg 博士提醒我注意的桑特弗尔德[Dirk Zandvoort]的画为柏林的私人收藏。

③ 里帕, *Concordia*[和谐]条目。 *fascio*[束]意味着 *la moltitudine de gl' animi uniti insieme col vincolo della carità et della sincerità*[连结在爱和诚实的绳索上众多灵魂]。并见于 *Unione Civile*[民众的结合]条目。艺术中象征结合的束,还可见于马塞尔[Maser]的巴尔巴罗·贾科梅里别墅[Villa Barbaro-Giacomelli]收藏的韦罗内塞的《结婚之德》[*Virtù Coniugali*](G. Fiocco, *Bibl.* 91, Pl. XXXVIII 中的插图),以及鹿特丹博伊曼斯美术馆中伦勃朗的《国家的团结》[*Eendracht van het Land*]。

与姿态看,他身后充满感情的少女具有“信仰”的性质,^①由于戴着桃金娘花冠,她又赢得了扮演“婚姻信仰”[Fede Maritale]这一特别角色的资格。因为桃金娘是维纳斯的标志,是多年生的植物,所以象征着永恒的爱。在古典文献中,它被称为 *myrtus coniugalis* [婚姻的桃金娘]。^② 最后第三个人物因满怀喜悦的目光(里帕称之为 *occhi alzati*)^③和花篮而被确定为“希望”。由于“希望就是对果实的预感”,^④所以花篮是“希望”的标志。但是,当篮中的花是玫瑰时,它的含意就与丘比特用一捆树枝替代箭囊完全相同,因为玫瑰表示“永远和睦的快乐”。^⑤

由于球形是图像学等式中最不定的变量之一,所以我们对女性膝上玻璃球含意的解释不能过于简单。正在为这一主题准备论文的奥托·布伦德尔[Otto Brendel]博士提示说,作为“完满形态”^⑥

-
- ① 参照里帕, Fede Cattolica [圣爱信仰] 条目 (*Donna... che si tenga la destra mano sopra il petto* [右手按着胸膛的女性]), 以及“信仰”和祈祷圣人等为数众多的形象。韦罗内塞的《贞节》[*Fedeltà*] 或《幸福的结合》(大英博物馆 no. 1326, G. Fiocco, *Bibl.* 91, PL. LXXXIX, 2) 中的诚实女性, 几乎是对卢浮宫提香画中人物的忠实模写。作为“忠诚”象征而广为人知的犬(参见里帕 *Fedeltà* [忠诚] 条目) 用锁系在她的腰间, 丘比特释放了它(关于里奇[Sebastiano Ricci]的这一母题——名为《盼望忠诚的爱》[*Amour jaloux de la Fidélité*], 波尔多美术馆, no. 56——在这幅作品中, 丘比特从维纳斯那里牵走了那只犬)。
- ② 普林尼,《博物志》, XV, 122。关于维纳斯的植物桃金娘 [*myrtle*], 见 Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, VOL. XVI, V, *Myrtos* [桃金娘] 条目, 尤其是 col. 1182。在以后的时代中, 我们还在《神谱 III》, II, I, *Bibl.* 38, p. 229 以及薄伽丘的《诸神谱系》III, 22 中见到。
- ③ 里帕, *Speranza divina e certa* [神圣而确切的希望] 条目。
- ④ 里帕, *Speranza* [希望] 条目, II: *La ghirlanda di fiori ... significa Speranza, sperandosi i frutti all'apparire, che fanno i fiori* [因为花不久将结出果实, 所以花环意味着希望]。
- ⑤ 里帕, *Amicizia* [亲爱] 条目, II: *La Rosa significa la piacevolezza quale sempre deve essere tra gli amici, essendo fra loro continua unione di volontà* [玫瑰意味着相互间的意志结合, 以及友人之间长存的快乐]。
- ⑥ 参照里帕 *Scienza* [学问] 条目: *La palla dimostra che la scienza non ha contrarietà d'opinioni, come l'orbe non ha contrarietà di moto* [正如地球不存在对立运动, 球体亦表现出学问的意见一致]。

的球形,最普通的意义之一就是“和谐”。如果接受博士的这一解释,那么它与丘比特的树枝、“希望”的玫瑰花的象征结合在一起,可以得出令人信服的结论。但是,球是玻璃制成的,玻璃“因其脆弱而意味着万物皆空”,^①这又表示它的和谐极易毁坏。这也许是整个寓意中最妙的一点:男人庄重地占有他的新娘,向她献上自己的爱、信仰和希望。女人接受他的支配与奉献,但又发现自己对于这一易损坏的完美即两人共同的幸福负有责任。

然而,提香此画不仅是寓意性肖像,也是神话人物的肖像,美丽女性与身穿铠甲的绅士依依爱恋,再加上小丘比特,使人联想到玛尔斯[Mars]与维纳斯。事实上,在提香的追随者和模仿者当中(虽然他们做得并不特别成功),《达瓦洛斯》一画的寓意性曾发生过各种变化,^②有些画家甚至将此画作为范本,描绘假扮玛尔斯与维纳斯的优雅情侣的双重肖像;例如韦罗内塞[Paolo Veronese]画派的一幅作品、^③博尔多内[Paris Bordone]的两幅作品——在其中的一幅画中,女性不是手持柠檬,而在采摘作为结婚果实的木瓜[quince],因此它显然是一幅婚姻图(图 121)^④——以及鲁本斯的一幅作品。^⑤

① 里帕, *Miseria Mondana* [现世的不幸] 条目(将头探入透明玻璃球中的一位女性); *Il vetro... mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua*。

② 这些变体作中的两幅,其图版见 O. Fischel, *Bibl.* 94, p. 212。由于《达瓦洛斯侯爵》的构图非常著名,所以画中的陶壶亦被人模仿(罗马,威尼斯宫,玻璃球被换成西瓜)。

③ 法兰克福,施泰特尔美术学院, no. 893, 与里奇的绘画一样,丘比特卷入了与狗的战斗。他受到了狗的攻击。

④ 维也纳美术史美术馆, no. 233, 我向 Eleanor C. Marquand 夫人表示谢意。她已经鉴定出这幅画中的“柠檬”是木瓜,并且使我注意到一些原典,这些原典可以证明一种古老的习俗,这一习俗是在结婚日向两人赠送盛有木瓜的器皿。所罗门法律宣称认可这一习俗。参照里帕的 *Matrimonio* [结婚] 条目,以及 H. N. Ellacombe, *Bibl.* 83, p. 234s.。在博尔多内的另一幅画(维也纳, n. 246)中,玛尔斯夺去了丘比特武器,维纳斯在胸前抱着一束桃金娘,而一位年轻女性在为更多的桃金娘枝条忙碌。

⑤ 藏于德尔维奇画廊[Dulwich Gallery], R. Oldenbourg, *Bibl.* 234, p. 330 中有插图。

将值得尊敬的男女或新婚夫妇表现为关系并不合法的玛尔斯与维纳斯，这的确有些不可思议，但这一构思却不乏先例与正统性。从某种意义上说，美与勇敢的结合比美与技艺的搭配更为自然。事实上，赫西奥德和保萨尼阿斯[Pausanias]就曾向我们提供证据，早在荷马让维纳斯嫁给伏尔甘之前，玛尔斯就是她的正式丈夫，^①而且他们还生了一个叫 *Ἀρμονία*[和谐]的女儿。这一古老的传说并未因荷马史诗而销声匿迹，虽然它略有些变形，但还是在古代后期、中世纪的神谱^②和文艺复兴时期更为渊博的著作^③中代代相传。拜占庭诗人普拉努得斯[Maximos Planudes]将这一传说视为理所当然，全盘接受，他向我们描述了玛尔斯与维纳斯的婚礼盛典，并声称她从未嫁给伏尔甘。^④更为重要的是，这个故事总是跟宇宙论观念息息相关，后来还为占星术思考奠定了基础。如前所述，卢克莱修将维纳斯解释为自然中的发生力，在他看来，只有维纳斯才有能力抵消玛尔斯所象征的破坏原理。^⑤在农诺斯[Nonnos]的《狄奥尼索斯》[*Dionysiaca*]和斯塔提乌斯[Statius]的《底比斯》[*Thebais*]中，只有爱和美才能缓和争斗与怨恨，当他们浑然一体时，宇宙和谐才会出现。这一观念十分重

① 参照 Roscher, *Bibl.* 290, Ares[战神]条目, 尤其是 col. 646 和 Harmonia[和谐]条目。Godolphin 教授使我注意到一个古老的传统, 即赫淮斯托斯没有与阿佛罗狄忒结合, 相反, 他是与美惠女神[Charis](荷马,《伊利亚特》, XVIII, 382), 或者阿格莱亚[Aglaia](赫西奥德,《神谱》, 945)结婚的。

② 参照《神谱 I》, 150、151 和《神谱 II》, 78。在后者中, 哈耳摩尼亚[Harmonia]被误读为哈尔米奥纳[Hermione](中世纪文献大都如此), 而且还加上了 *ex Martis et Veneris adulterio nata*[她因玛尔斯与维纳斯的私通而出生]。

③ 见 Natalis Comes, *Bibl.* 67, IX, 14, p. 1007ss.。虽然孔蒂[Natale Conti]已经赋予他正确的名字, 但他仍固执地认为 *adulterio nata*(因私通而出生), 尽管他引用了赫西奥德的话。

④ 这首优美的小诗发表于 C. R. von Holtzinger, *Bibl.* 147。关于因编辑《希腊花间集》而闻名并将许多拉丁语作品译为希腊语的普拉努得斯[Planudes], 以及他曾作为拜占庭特使访问威尼斯一事, 见 K. Krumbacher, *Bibl.* 175, p. 543ss.。

⑤ 参照第 59 页注②。

要,所以维纳斯与玛尔斯的女儿哈耳摩尼亚[Harmonia]会出现在他们的诗歌之中。^① 在有关占星术的书籍中,我们也能找到这样的公式,即维纳斯的柔情蜜意可以平息玛尔斯的狂怒,作为“求婚者”,玛尔斯无力抵御她那优雅的力量。佛罗伦萨的新柏拉图主义者为一见解增添了影响深远的形而上学解释。^②

由于将一对高贵的情侣与玛尔斯和维纳斯联系在一起,提香没有把他们的婚姻比作荷马式恋人的偷偷摸摸的情欲,而是比作导致和谐的两种宇宙力量的结合。在这一时刻,提香使寓意性的神话解释与神话学的肖像类型获得了新生,这种类型在安东尼奥[Antonine]时代的罗马美术中曾经十分流行。我们认为,提香可能早已熟知被不断复制的康茂德[Commodus]皇帝与科里斯皮娜[Crispina]皇妃大理石像,可以说,这一群像把这对皇帝夫妇表现为“玛尔斯与维纳斯的结合”。^③ 如果不考虑在这类作品中“维纳斯”比“玛尔斯”的动作更为主动,那么它们的构图与《达瓦洛斯》是极为相似的(第130页文中插图)。

人们普遍承认,《达瓦洛斯侯爵寓意图》会使我们联想起提香晚年

① 斯塔提乌斯,《底比斯》,III, 295ss., 被 V. 卡尔塔利引用于 *Bibl.* 56, p. 266 关于维纳斯一章的结论。

② 参照皮科,II, 6, *Bibl.* 267, fol. 22, 或非奇诺,《会饮》,V, 8, *Bibl.* 90, p. 1339: *Diis aliis, id est planetis aliis, Mars fortitudine praestat... Venus hunc domat... Martis, ut ita dicamus, compescit malignitatem... Mars autem Venerem nunquam domat... Mars iterum sequitur Venerem, Venus Martem non sequitur, quoniam audacia amoris pedissequa est, non amor audaciae* [与其他神、即其他行星相比,玛尔斯的勇敢极为突出……维纳斯支配着他……正如我们常说的那样,玛尔斯的恶意受到抑制。但与此相反,玛尔斯决没有支配维纳斯。玛尔斯跟随着维纳斯,而维纳斯不会跟随玛尔斯,因为勇敢是爱的仆人,爱不会是勇敢的仆人]。

③ 见 H. Stuart Jones, *Bibl.* 157, PL. 73 和 S. Reinach, *Bibl.* 277, VOL. I, p. 346 (J. J. Bernouilli 已在 *Bibl.* 32, VOL. II, 2, 1891, p. 249 中有所论述)。此外,亦可参照 S. Reinach, 同书 VOL. I, p. 165 和 VOL. III, p. 257。我感谢 Margarete Bieber 教授促使我注意到了这些群像。

的一幅杰作，即现藏博尔盖塞美术馆中的《丘比特的教育》(图 119)。^①在这幅画中，头戴小皇冠的年轻漂亮女性——将衣袖挽束在肘弯之上的手镯与卢浮宫绘画完全相同——正在给偎依在她膝上的小丘比特蒙上眼布。另一个没有蒙上眼布的丘比特倚在她的肩上，正试图引吸她的注意力。两个手持爱情武器的侍女从右边接近，其中一个献上弓，另一个离主要人物更近的拿着箭囊。

这幅绘画的总体意义不难解释。由于提香的其他作品没有出现过盲目的丘比特，所以我们可以解释说，这两个可爱的爱神的对比显然具有明确意图。头戴皇冠的年轻妇女目光转向身后的丘比特，这一母题来自可称作“超自然的说服”的古典形式。在希腊化时期，这一形式曾用于受到厄洛斯鼓动的波利非摩斯[Polyphemus]或帕里斯[Paris](图 120)；^②随着厄洛斯演变成天使，它对文艺复兴美术的影响在米开朗琪罗的以赛亚[Isaiah]中得到体现。但我们现在所面临的问题是，画中的女主人公与其说是被劝服，还不如说是被劝阻。她正在替膝边的丘比特蒙上遮眼布，因此根据事情发展的一般步骤，两个侍女手中的弓和箭将交给丘比特，让他去人间“恶作剧”。

另一个丘比特极力反对这样做。他的亮眼使他看到了麻烦：如果将危险的武器交给这个盲目的小伙伴，让他随心所欲地放箭，将会导致某种灾难，诱发终将幻灭的情欲。他似乎暗示摘下伙伴的遮眼布，^③还是要求把弓箭交给自己？人们只能推测，但基于以下细节，后一种解释也许更恰当：能够使用的武器只有一副，而画面

① 但是，重返自我创意并试图将它变形的巨匠，与平庸的模仿者编造的诸如 W. R. Valentiner, *Bibl.* 364, VOL. I, 1930, PL. 25 公之于世的《丘比特的教育》(现藏芝加哥美术学院)那样的 *pasticcios*[混成品]以及相关之物，例如藏于热那亚、慕尼黑的作品(古代绘画馆, no. 484。在此之前为 no. 1116, Morelli 曾将这幅画正确地评为“甚至不如绘画学生的作品”。参照 G. Morelli, *Bibl.* 223, p. 61)的差异是显而易见的。

② Th. Schreiber, *Bibl.* 308, PL. IX, XXVIII 和 LXV; C. Robert, *Bibl.* 287, VOL. II, *fig.* p. 17。

③ 这一解释以及与之极为相似的解释，可见于《提香画展》[*Mostra di Tiziano*]的目录, *Bibl.* 369, no. 84; ... *si vede Venere che benda Amore a prima di*(转下页)

前方的侍女正不安地望着女主人公,因为她不知道应当将箭囊交给何人。不过,有一点可以确定,这位女主人公接受了身后小忠告者的建议,不允许盲目的丘比特用弓箭去惹祸。她已经停止蒙眼的动作,在倾听另一个丘比特的建议,她若有所思,略带冷漠,似乎正在“倾听理性的声音”。手持箭囊的侍女与《达瓦洛斯侯爵寓意图》中的“婚姻的信仰”的化身非常相像,就像是一对姐妹。但她的衣着更具魅力,也许我们应当称之为“婚姻的爱情”。此外,她的女伴身穿背带猎装,表情严肃,显然是在表现纯洁女神狄安娜。

因此,提香的《丘比特的教育》也拥有婚姻图必备的所有要素。女主人公的个性化并不比《达瓦洛斯侯爵寓意图》逊色。在我看来,如果要确定此画的主题,那么没有比“美”在盲目丘比特与“慧眼之爱”之间作出选择——为确保明智的判断,有时“婚姻的爱情”与“纯洁”也会出现在画中,借用当时人们所喜爱的表述方式,那就是“美”在厄洛斯与“安忒洛斯,道德的阿摩耳”之间作出选择^①——更为合适的了。

但还有一个问题,我们必须找到适合画中主要人物的名字。作

(接上页) *lasciarli andare, forse per quello che dietro le spalle le susurra Imene, dubita se stringer la benda* [最初的表现是,阿摩耳蒙着遮眼布,由于身后赫拉墨斯的忠告,试图照料他的维纳斯正在思考是否要给他蒙上遮眼布]。就作者所知,此画还有许多大为不同的解释。L. Venturi 认为这一主题来自于阿普列乌斯《变形记》, V. 29 (Bibl. 374a)。他的假设引人入胜,但没有说服力。在阿普列乌斯的故事中,丘比特不再是孩子,而是青年。此外,故事也没有说明遮眼的母题。还有也没有提到维纳斯的恐吓:要“生另一个比你好的儿子”,或者“从我的小仆人中挑选一个,我将把给你的双翼、火把和弓箭都给他,以便更好地使用它们”。

- ① 博尔盖塞的提香绘画和被称为《惩罚丘比特》的著名庞贝壁画(本书图 122)的确有不少相似之处。在壁画中,一个丘比特在维纳斯的肩上向外眺望,另一个丘比特被判做 *fossor* [挖洞] 工作,他被一位严厉的女性拖走。对于这位女性有各种解释,或认为是维纳斯又一次出现,或认为是 Peitho [说服], 或认为是涅墨西斯 [Nemesis] (P. Hermann, *Bibl.* 144 附录图版, 以及 p. 5ss.; R. Curtius, *Bibl.* 69, p. 280ss., *fig.* 165—166; O. Jahn, *Bibl.* 152, 尤其是 p. 166)。另一个版本 (P. Hermann, 同书, 正文卷, *fig.* 7) 只表现了两位丘比特和一位维纳斯。表现了由于安忒洛斯的控诉,厄洛斯正在受罚,我们记得,安忒洛斯是要(转下页)

为一个具体的人，她当然是一位漂亮的新娘，正在与喜爱游戏冒险的盲目之神分手告别。^① 但作为“象征人格”，她又会是誰呢？

弗兰库奇是此画最早的目击者，他曾将她视为维纳斯，将两位侍女称为“两个敌视爱的仙女”，说她们一心要击败“不忠实的蒙眼丘比特”。他甚至还提到了她们的名字，一个是 *Dori, ninfa pudica è bella* [多丽，羞怯而美丽的仙女]，另一个是“准备狩猎用具”的 *Armilla, gloria dell' honestate* [阿尔米拉，贞洁的荣光]。^② 马尼里 [Jacopo Manilli] (1650) 采纳了这一解释，将这幅画简单地记为 *una Venere con due Ninfe* [伴有两位仙女的维纳斯]。^③ 而里多尔菲 [Carlo Ridolfi] (1648) 将这一主题描述为 *le Gratie con Cupidine et alcune pastorelle* [美惠三女神、丘比特和牧羊女]。^④ 里多尔菲的解释——由于画中只有三个人，即使从纯粹事实的角度看，他的结论也不正确——被大多采纳了马尼里的维纳斯解释的现代美术史家们所忽视。事实上，将中心人物确定为维纳斯已无可置疑，当这个维纳斯——从厄洛斯重返安忒洛斯——被解释为“回首的维纳斯”即 *Ἀφροδίτη Ἀποστροφία* 或者 *Venus Verticordia* 时，情况更是如此。

(接上页) 防止或揭发不名誉的风流韵事的发生。这证实了 Curtius 的观点，他将第二个女性视为涅墨西斯。涅墨西斯是安忒洛斯的母亲，与她的孩子一样，她热衷于向情人们主持公正(参照保萨尼阿斯，《希腊游记》，I, 33, 6)。

- ① 关于“告别丘比特”这一婚姻观念(如果愿意，新娘可以拥有几个情人，但她更愿专注一个值得尊敬的丈夫)，见 E. Panofsky, *Bibl.* 242, p. 199, Note 3。
- ② 弗兰库奇，前引书，fol. 111ss. 的描写非常冗长(20 诗节以上)，为了完整地描写理想中的女性之美，弗兰库奇使用了他的阿尔米拉。 *per fido Amor bendato* [不忠诚的、被蒙着遮眼布的阿摩耳] 出现在第 400 节中，而在第 401 节中，作者对阿尔米拉作了这样的描述。... *nom è Amor mai cieco, qual'hor apre i begli occhi, o, ch'egli è teco* [……“爱”决不是盲目的，她现在睁开了美丽的眼睛，并与君共在]。
- ③ Jacopo Manilli, *Bibl.* 208, p. 64。
- ④ Carlo Ridolfi, *Bibl.* 283, VOL. I, p. 197。G. P. Lomazzo, VII, 10, *Bibl.* 199, p. 570, 他也许将博尔盖塞的作品和其他表现维纳斯的作品搞混了，他这样写道：*Fu dipinto [viz., Cupid] dal nostro Ticiano appoggiato sopra la spalla di Venere con le altre stagioni, la primavera ornata di verde, co'l specchio in mano, li colombi à piedi di Cupido* [我们的提香将丘比特描绘成倚靠在维纳斯肩上。其他的季节女神手持镜子，身着绿色的服装。丘比特的脚下有鸽子]。

因为这个维纳斯被视为有别于天上、地上的任何一个维纳斯的“第三个维纳斯”，“由于她反对各种贪欲，将贪欲逐出灵魂，让少女和已婚妇女的精神从肉体之爱转向纯洁”^①而受人崇拜。

不过，尽管里多尔菲可能仅仅出于对弗兰库奇一再提及的“美惠三女神”^②的误解，但他的令人惊奇的描述可能反映了一种早期的解释，按照文艺复兴时期的观念，它与有关维纳斯的理论相当融

① 见 Roscher, *Bibl.* 290, Verticordia[回首]条目。文艺复兴时期所知的这种“古典典故”(参照 L. G. Gyraldus, *Bibl.* 127, VOL. I, col. 390 以及 V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 260)有:保萨尼阿斯的《希腊游记》, IX, 16, 2; 瓦勒里乌斯·马克西穆斯的 [Valerius Maximus]《言行录》[*Fact. et Dict.*], VIII, 15 和奥维德的《岁时记》, IV, 157ss.。V. Cartari 的说明如下: *E come che da Venere venghino non meno gli honesti pensieri che le lascive voglie, le votarono già i Romani ... un tempio, acchioch'ella rivoltasse gli animi delle donne loro... à più honeste voglie, et la chiamarono Verticordia... Et era questa Venere de' Romani simile a quella che da' Greci fu chiamata Apostrofia ... perchè era contraria a' dishonesti desiderii, et rimoveva dalle menti humane le libidinose voglie ... Apresso di costoro [viz., Thebani] fù anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero Amore, che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un'altra ve ne fù, detta popolare et commune, che faceva l'Amore, d'onde viene la generatione humana [维纳斯还产生了并不逊色于淫乱欲望的认真思考, 因为她还向崇拜她的女性许下更为诚实的愿望。罗马人向她奉献神殿, 称她为维纳斯。……罗马人的维纳斯与希腊人的阿佛洛狄忒是相同的。……因为她与不诚实的欲望恰恰相反, 从人们的心中取走情欲。而且, 他们的传说中还有纯粹的、由诚实之爱所生的天上的维纳斯, 但却没有通常所说的产生人类的爱之源泉的另一位维纳斯]。还需要注意的是, 维纳斯与倚她肩头休息的丘比特这一古典类型, 无论正确与否, 都应被视为“回首的维纳斯”[Venus Verticordia](参照 Roscher, *Bibl.* 290; O. Jahn, *Bibl.* 152 和 E. Babelon, *Bibl.* 18, VOL. I, p. 383)。*

② 弗兰库奇, 前引书, 第 382 节对两个“仙女”有如下描写:

Ambe son belle, ambe leggiadre, e altere,

E di gratia celeste ambe fornite,

Si che ceder potrian di numer solo

De le tre Gratie all'amoroso stuolo.

(两人美丽、优雅而高洁。如果在这爱的一群体中再增加美惠三女神中的一人, 会给她们两人带来天惠)。

在第 396 节中, 作者还提到“美惠三女神”“用手臂抱着阿尔米拉的美丽脖颈”。

洽。这是因为流行的神谱将“美惠三女神”描述为维纳斯的随从或“侍女”(Pedissequae),而文艺复兴时期崇尚柏拉图的人文主义者却用哲学方式来解释她们与维纳斯的关系。在他们看来,“美惠三女神”的本质具有维纳斯的属性,她们被称为“三位一体”,而维纳斯则是她们的统一体,正如圣父、父子与圣灵体现了神性的三种位格一样,“美惠三女神”也是维纳斯至上之“美”三种位格的体现者。因此,她们的传统名字(阿格莱亚[Aglaia]、欧佛洛绪涅[Euphrosyne]、塔利亚[Thalia])明确暗示了她们与维纳斯同为一体,她们的名字也是可以置换的。例如,她们被称为 *Pulchritudo* [美]、*Amor* [爱]、*Voluptas* [快乐] 或者 *Pulchritudo* [美]、*Amor* [爱]、*Castitas* [贞节](这两组称呼见于尼古拉·菲奥伦蒂诺[Niccolò Fiorentino]制作的像章铭文,图 124)。^① 因为“美”通常被视为维纳斯的特权。从这种观点来看,对提香的《丘比特的教育》的两种解释之间几乎没有什么差别。无论取何种解释,三个主要人物都可以视为表示“婚姻的爱情”[Marital Affection]和“纯洁”的两个 *ninfe* [仙女]和在她们陪伴下的“回首的维纳斯”——我认为这种观点最为恰当——或是在 *Voluptas* [快乐]和 *Castitas* [贞节]这对“姐妹”陪伴下的“美惠三女神中的美”[Grace *Pulchritudo*],而试图在盲目丘比特和慧眼爱神作出选择的女性无疑是“美”的拟人像。^②

① 参见 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, PL. VII, *fig.* 11 和 p. 29, p. 327, 带有一段引自皮科的话: *Qui [viz., Orpheus] profunde et intellectualiter divisionem unitatis Venereae in trinitatem Gratiarum intellexerit* [俄耳浦斯拥有深思熟虑的心,因维纳斯统一某种活动而被美惠三女神所分割]。参照菲奇诺,《会饮》,V. 2, *Bibl.* 90, p. 1335 以及书简,同书, p. 816。在对柏罗丁的《九章集》的评注 I, 3 中,菲奇诺曾这样解释原初之美“神圣知性”的三种性质: *quasi Gratiae tres se invicem complectentes ad integram pulchritudinem plenamque gratiam ueque conducunt* [美惠三女神们相互补充,与完全之美与充实之美合为一体]。

② 稍后的画家弗朗切斯科·万尼[Francesco Vanni](1565—1609)将古典群像的美惠三女神与厄洛斯、安忒洛斯的观念结合在一起。当时,他在“美惠三女神”身边加上了正在睡觉的盲目丘比特和在周围快乐飞翔并射箭的慧眼丘比特(罗马,博尔盖塞美术馆,本书图 123)。Achilles Bocchius, *Bibl.* 37, SYMB. LXXX, p. 170s. 中,甚至将厄洛斯与安忒洛斯的教育委托给“美惠三女神”。

VI 新柏拉图主义运动与米开朗琪罗

瓦萨里曾说：“米开朗琪罗具有极强的记忆力，只要看一眼别人的作品，就能完全记住。他用这种方法借用他人的作品而又不被察觉。”^①

“不被察觉”这一点很容易理解。因为米开朗琪罗在利用“他人的作品”时，无论是古典古代还是同时代的作品，都能彻底改变它们，最终完成后的作品看来就是“米开朗琪罗式”，如同他自己创作的一样。事实上，如果将米开朗琪罗“借用”后制作的作品与原型作一比较，就可以清楚地看出某些完全属于他本人的构图原则，而且这些原则一直到他晚年作品风格发生根本性变化之前，始终未发生本质的改观。^②



我们可以用他受到皮耶罗·迪·科西莫作品影响的若干母题为例。我们还可以将耶利米 [Jeremiah] 左侧的 *Ignudo* [青年裸体像] 或朱利亚诺·美迪奇 [Giuliano de' Medici] 像与观景楼的躯干雕像作比较；将《厄立特利亚的女巫》 [Erythrean Sibyl] 与西尼奥雷利

① 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VII, p. 277; K. Frey, *Bibl.* 103, p. 251。

② 见本书第 233—234 页。

的青年摩西之作的中央青年像作比较；将素描 Fr. 157 中的战斗者群像与西尼奥雷利《地狱》中的一个场面作比较；将《楼梯上的圣母》与新雅典风格的陵墓浮雕作比较；将素描 Fr. 103 中扭曲的人物(图 126)与美狄亚石棺[Medea Sarcophagi]上被烧的克瑞乌萨[Creusa](图 125)作比较。^① 我们总是能看到如下的变化：

一、填补凹陷，省略凸出部分，使结构单位(即一些形象或群像)凝聚为一个简洁的量块，完全独立于周围空间。米开朗琪罗曾经说过，好的雕像即使从山上滚落下来也不会损坏。虽然我们无法确定这是否是他的原话，但它相当准确地表现了米开朗琪罗的艺术理想。

二、无论是二维空间模式，即绘画、浮雕，或者从固定一点观看的雕像等直入眼帘的平面，还是三维空间的体积，米开朗琪罗的人

① 在本书中，无论米开朗琪罗自己的素描，还是与之有关的素描，凡刊载于 Karl Frey,《米开朗琪罗的素描》(Bibl. 102)者，都标为“Fr. 某某号”，而为 H. Thode,《关于米开朗琪罗及其作品的评论性研究》(Bibl. 340, VOL. III, 1913)所列举的作品，则标为“Th. 某某号”。关于米开朗琪罗的整体情况，参照 E. Steinmann 和 R. Wittkower, Bibl. 323 (在 E. Steinmann, Bibl. 324 中附有补遗)以及 Thieme-Becker 的《艺术家通用词典》[Allgemeines Künstlerlexikon], Bibl. 349 中 K. Tolnay 撰写的优秀论文“米开朗琪罗”。关于米开朗琪罗所受古典艺术的影响，参照 F. Wickoff, Bibl. 397; A. Grünwald, Bibl. 125, Bibl. 126; J. Wilde, Bibl. 402; K. Tolnay, Bibl. 351, 尤其是 p. 103ss; A. Hekler, Bibl. 138 (还可见 E. Panofsky, Bibl. 246)。关于本文所列举的事例，参照前引文献(皮耶罗·迪·科西莫); K. Tolnay, Bibl. 351, p. 112 (《楼梯上的圣母》与载于 Springer-Michaelis, Bibl. 320, fig. 655 中、出土于锡拉[Syra]的石碑有明显的相似之处); 和 E. Panofsky, Bibl. 246。素描 Fr. 103 的母题，使用的是真人模特儿，采用克瑞乌萨的姿态，这一母题被用于《卡西那之战》，而它的变形还被用于“大洪水”[Deluge]、“利比亚女巫”的壁画中。在伦敦皇家学院的大理石圆形浮雕(本书图 127)中，所受美狄亚[Medea]石棺(C. Robert, Bibl. 287, VOL. II, PL. LXII-LXIV)的影响清晰可见。在这里，圣婴基督的姿态显然来自于石棺浮雕中脚踏圆柱碎片的小孩形象。还有值得注意的是，班迪内利所作的悲哀人物被疑为模仿了一个酒神的跳舞女伴，并被毫无说服力地描述为“奔跑动作的凝固”(F. Antal, Bibl. 8, p. 71 以及 PL. 9D)。而实际上它也取法于克瑞乌萨石棺，只是把所据的第二个原型的右臂改变了一下，这个原型可能是也可能不是酒神女伴。

物总是在大力强调“空间的基本倾向”上有别于借用的原型。曲线被横线和直线所替代,短缩法处理后的体积倾向于正面化或直角化(即:使与正面相交为90度直角),通过把横线和直线、正面和直角面用于人物形象的两个或多个关键之处,而进一步强调它们。结果,无论是图画平面还是三维空间,整体布局似乎都取决于作品内部的坐标系。

三、然而,这种直角体系的严格性不是作为静态原则,而是动态运作的。一些曲线母题被省略,另一些被保留,并通过与基本倾向的强烈对比而得到强调。不仅如此,一部分的“封闭”和固定与另一部分的“开放”和运动形成两部分的对比,而不是对称;45度角频频出现。除此之外,他好像通过突出凸出部分消解了直线与平面。

在素描与未完成的雕刻中,这些对比更为突出,这些对比的获得不是由于内部塑造受了加长曲线的笔法的影响(而那种笔法在丢勒或拉斐尔的素描中似乎追随着有机形体的起伏运动),而是由于短促、笔直的平行线交叉阴影的运用,本来这些交叉的平行线与它们要表现的圆浑是矛盾的。

尝试比较米开朗琪罗的追随者与模仿者对他作品的改变,和米开朗琪罗对他借用的原型的改变是很有意思的。那些模仿者们似乎认真地去除了我们所特认的米开朗琪罗的特征,这足以证明,米开朗琪罗的风格既不是文艺复兴盛期的样式,也不是手法主义的样式,^①更不是巴洛克的样式。^②

① 关于 Wölfflin 在《古典美术》中曾称之为 *der Verfall* [颓废] 的手法主义的定义,见 W. Friedländer, *Bibl.* 105, *Bibl.* 106 以及 F. Antal, *Bibl.* 9。

② 此类实例极多。比较拉斐尔对米开朗琪罗的众所周知的借用,例如收录于 O. Fischel, *Bibl.* 93 中的素描,包括取自于《卡西那之战》的 PL. 81,取自《大卫像》的 PL. 82, 85,取自于《圣马太》的 PL. 172,博尔盖塞美术馆《十字架降下》中取自于《圣家族》圣母形象的跪着的女性。此外,还包括以此图圣婴基督为蓝本的一些少年像(G. Gronau, *Bibl.* 123),将以西结(本书图 128)和以赛亚(本书图 130)组合在一起的“签字厅”中的“勇敢”拟人像(本书图 129)。如果将它们与原作进行比较,肯定会获益良多。

在文艺复兴盛期,人像围绕着起支点作用的中心轴来构筑,这样,头部、肩部、骨盆和四肢可以自由而均衡地运动,这是一个规则。然而,它们的自由度又受到希尔德布兰德[Adolf von Hildebrand]称为 *Reliefanschauung*[浮雕观照]原理的制约。但是他把这一原理误认为艺术的普遍法则。事实上,它只是运用于古典风格和拟古典风格的一个特殊法则:由于体量清除了“令人烦恼的性质”,^①所以观者即使面对圆雕,也不会感觉“被驱使着环观一件三维空间的物体”。这种效果来自于我所说的“二维空间模式”的完善。其构成如下:首先是作品自身的和谐外观(大致的对称,选择适度的角位,抛弃僵硬的平行线、垂直线和对角线;尤其强调通常被视为“和谐”的起伏轮廓);其次,要使三维空间物体的结构明晰化,观者不需要动用自己的想象力去弥补“不足部分”,便能够合成没有过度短缩法与碍眼重合等因素干扰的图画。因此,从美学角度上说,文艺复兴盛期的雕像不是“圆形”物体,而只是浮雕,正如莱奥纳尔多·达·芬奇所说,一具雕像实际上只是表现正面与背面的二具浮雕的结合。我们可以将他的这番话理解为对三维雕像概念的否定。^②

与之相反,手法主义的 *figura serpentinata*[蛇形线]^③不仅没有回避而且实际上是极为热衷希尔德布兰德所说的 *das Quälende des*

① Adolf Hildebrand, *Bibl.* 145, p. 71(及其他各处)。

② 莱奥纳尔多·达·芬奇, *Bibl.* 376, VOL. I, p. 95: *dice lo scultore che non può fare una figura, che non faccia infinite, per l'infiniti termini, che hanno le quantità continue. Rispondesi che l'infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioè una mezza del mezzo indietro, e l'altra mezza del mezzo inanti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda*[雕刻家或许会说,一尊雕像会有数量无穷的轮廓线,如果放弃无数的造形,就无法制成一尊雕像。但我的回答是,关于这一造形的无数轮廓线可以归纳为两个侧面形态,其中之一是来自于背面的侧面,另一个是来自于正面的侧面。如果它们采用合适的比例,它们就能构成一具圆形雕刻]。

③ 这种表达,即米开朗琪罗所宣称的术语,还发现在 G. P. Lomazzo, VI. 4, *Bibl.* 199, p. 296 之中。

Kubischen(令人烦恼的立体性)。因此,如果观者不用他的想象力加以补充,手法主义的那种扭曲并被显著短缩化的人物形象就难以理解。结果,手法主义雕像不是使观者的视线落在某个关键而令人愉悦的点上,而是使观者的实际感觉围着雕像旋转,借用这种风格的主要代表人物切利尼[Benvenuto Cellini]的话说:“由于所展示的不是一点而是上百个视点,所以似乎是在逐渐旋转。”^①其中任何一个视点都能引起观者的兴趣,但同时又是不充分的。由此一来,观者的确被迫围绕着雕像观看。这决不是偶然的,盛期文艺复兴的雕像通常被置在壁龛之中,背靠墙壁,而手法主义时代多为耸立在喷泉和纪念碑上的独立雕像。

与手法主义雕刻的“多重视点”[multi-view]或我更愿称之为“环观视点”[revolving-view]的原则形成鲜明对照的是,^②虽然巴洛克美术与文艺复兴盛期占主导地位的“浮雕观照”完全不同,但它还是重新返回了单一视点的原则。在巴洛克时代,人们对手法主义时代的复杂构图以及扭曲姿态不再感兴趣,但也不喜欢古典的原理与均衡,因为他们更喜欢布局上的毫无限制的自由,喜欢光线和表现。巴洛克雕像不再让我们围着雕像环观,但这并非由于造型单元的平面化,以顺应实际上的浮雕平面,而是因为这些单元与周围的空间融为一体,从而像投射在我们视网膜上的映像那样,构成某种二维性的综合视觉图画。所以,巴洛克构图的 *flächenhaft* [平面性]只是出现在与我们主观视觉体验相一致的范畴之中,而它的客观设计不是“平面性的”。这种情形与其说是浮雕,还不如

① 切利尼, *Bibl.* 63, p. 231: *La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incommincia a volgere poco a poco... e cosi gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più, alle quali egli è necessitato a levare di quel bellissimo modo, in che ella si dimostrava per quella prima veduta*。在致瓦尔基的信中,切利尼更为谨慎地提出对每件雕刻而言同等完美的“八个视点”[otto vedute](G. G. Bottari 和 S. Ticozzi, *Bibl.* 47, VOL. I, 1822, p. 37)。

② 如前所述,手法主义浮雕在 *relievo schiacciato* [伸缩凹凸]处理法与强烈突出母题之间显示出尖锐对立。切利尼的《拯救安德洛墨达》作为一个警告例证被图解在 A. Hildebrand, *Bibl.* 145, fig. 12 之中。

说是剧场舞台。甚至独立雕像的纪念碑，例如傲然耸立在纳沃那广场上的贝尔尼尼的《四河喷泉》和 17 世纪无数的庭院雕刻，也应该从若干固定视点进行眺望（它们与周围的各种建筑因素或准建筑因素融为一体，从而使人“感到满足”），而不像在类似情况下的手法主义作品，提供无数的环观视点。

米开朗琪罗讨厌独立雕像，他成熟期的风格与手法主义大相径庭，因为他的雕像除了少数证据确凿的例外，^①总是迫使观者注目于在他看来最为动人、最为完美的主要视点。^②与巴洛克风格不同，这一主要视点不是缘于主观的视觉体验，而是基于客观的正面性。不仅如此，这种正面性的审美心理效果也有别于文艺复兴盛期的艺术风格，与适用于希尔德布兰德浮雕原理的那些作品截然不同。米开朗琪罗拒绝为获得二维图像的和谐而牺牲体积的力量，在若干范例中，他甚至使雕像的厚度凌驾于宽度之上。他也会使观者“心烦”，但从不让观者围着雕像团团转，而是更有效地使观者面对体积，这些体积似乎与墙壁连为一体或者嵌入浅浅的壁龛之中，表达出一种无言而又激烈的抗争，那是各种永远相互制约的力量之间的抗衡。

表现被我称为“环观视点”的手法主义艺术家们的 *figura serpentinata* [蛇形线]，是由无限延伸并可任意扭曲的柔软实体构成。它给人以不确定、不稳定的印象。但是，如果这些雕像无目的的随意变通性被稳定和制约的力量规定了方向，这种状态也可以转变为古典式的均衡。米开朗琪罗并不缺少这种制约力，然而却正如我们看到的那样，他的任何雕像无不屈从于近似埃及式僵硬的一种体积系统。事实上，由于这种体积系统建立在完全非埃及的活力结构之上，因此创造出了永无休止的内在张力。也正因为如此，当米开朗琪罗用“粗野的变形、不协调的比例和不完整的

① 见本书第 192 页注②与第 237 页。

② 最近的论述可参照 C. Aru, *Bibl.* 15。

构图”^①来表现人物时，雕像既有内在的张力，也不缺乏外在的方向感与秩序。米开朗琪罗人物雕像的悲壮是本质的，不可回避的，而手法主义的类似人物雕像却是偶然的，有附加条件的。

很显然，在那种时代氛围中，中世纪的基督教思想与古典主义难以融洽的新认识会诱发某种文化上的 *malaise* [不安]。但在米开朗琪罗的人物像中，我们看到的不仅仅是在特定历史状态下的不安，而且是人类体验本身所经历的痛苦。他们被无情地束缚着，难以摆脱这种既看不见又无法回避的枷锁。^② 反抗愈激烈，冲突就愈强劲。一旦达到突破点，他们的活力便崩溃了。就像《奴隶像》和《卡西那战役》中的士兵们那样，虽然没有表现出真正的物质上的障碍，但他们的动作似乎从一开始便受到抑制，没有结束就麻痹了。此外，无论躯体扭曲多么可怕，肌肉如何紧张，仍无法完成有效的动作，甚至无法使躯体移动分毫。在米开朗琪罗的世界里，我们既看不见有目的的行动，也找不到彻底的休息。即便是《胜利者像》(图 173) 中青年征服者的豪迈举止，《最后的审判》中基督进行裁决的姿态，也似乎被自省的悲哀所抑制，即使是休息的姿态，也不是平和而是极度疲劳、濒临死亡的麻痹和突然袭来的浓浓倦意。

因此，米开朗琪罗的雕像构成，均与结构中轴无关，而是与长方石块的表面联系在一起。雕像形态宛若缓缓引来的槽中之水，从石块中显现出来。^③ 即使在素描中，他笔下的形象也被赋予斧劈

① 参照 C. R. Morey, *Bibl.* 224, p. 62. Morey 的句子值得全部引用：“米开朗琪罗充满力量但又受到抑制的雕像，反映了基督教情绪与古代理想的冲突，反映了人类自由意志与神的意志的矛盾：由于古典雕刻的理性形式无法用以表现基督教神秘家的销魂，因此，他们为获得未知的精神而歪曲（古典雕刻的形式），而正是这一残酷的歪曲、不和谐的比例，打破常规的构图，暴露出中世纪基督教信仰与文艺复兴冲突的强烈程度。”

② 见本书第 199 页。

③ 瓦萨里关于“波波利”奴隶像的著名记述，见 *Bibl.* 366, VOL. VII, p. 272ss. (Frey, *Bibl.* 103, p. 247)。值得回味的是，瓦萨里所谈论的“横躺在水槽中的模特儿”，仅仅用一个比喻方式说明了这一最重要的事实，即无论是正面还是正交，形状都从一种平坦的平面中“显现”出来。

般特征的网状线条,它不会融合于空间,而是被封闭在造型体积的界限之中。所有的能量都在相互刺激,最终在这种内在冲突中消耗殆尽。所有这些风格原则与技法习惯都不仅具有纯形式上的意义,而且体现了米开朗琪罗人格本质的表征。

这些风格原则与技法习惯揭示了这位天生的石雕家一种近乎图腾信仰的感情,他拒绝将雕刻这种名称赋予任何并非 *per forza di levare* [直接刻自“坚硬的高山石材”]^①而只是依据 *per via di porre* [用黏土或蜡塑造] 的作品。当大理石雕刻被破坏或即将被破坏时,他伤感不已。^②正是这些风格原则与技法习惯把视觉表现的力量给了这个孤独之人,他避免与同事们交往,但他心仪同性的倾向却已强烈到使他百无聊赖,尽管还不至于取代通常的爱情形式,^③并且它们也反映了一种柏拉图之爱的信仰。

米开朗琪罗的诗歌充满了“柏拉图式”的思想,这一事实不仅被他同时代人所承认,^④也是现代学者的一致公论。^⑤确实,他对

① 关于“直接刻自坚硬的高山石材”的雕像与“用黏土或蜡塑造”的雕像的差别,参照米开朗琪罗致瓦尔基的信, G. Milanesi, *Bibl.* 216, p. 522。并可参照 E. Löwy, *Bibl.* 198, 以及 K. Borinski, *Bibl.* 44, VOL. II, p. 169s.。在米开朗琪罗的诗歌中,我们时常可以看到这样的词语: *pietra alpestra e dura* [坚硬的高山石头]; 见 K. Frey, *Bibl.* 101), no. LXXXIV; CIX, 50; CIX 92。

② 参照孔迪威说,米开朗琪罗对于布拉曼特[Bramante]随意地处理老圣彼得教堂的圆柱极为愤怒(Frey, *Bibl.* 103, p. 110ss.)。他还告诉我们,米开朗琪罗还对佛罗伦萨美迪奇家族图书馆入口长期被人遗忘的“基石”极为关注(E. Panofsky, *Bibl.* 249, 尤其是 p. 272)。

③ 我们应该关注米开朗琪罗风格中极为显著的特征,即“没有移动的运动”。心理分析家告诉我们。如果普通人陷入上述感情状态,会有趋于某一方向的冲动。当它被相反情感的逆向冲动所阻止时,就都会产生旷野恐怖症。

④ 见 Frey, *Bibl.* 101, no. CLXXII 中引用的贝尔尼[Francesco Berni]以及 Frey, *Bibl.* 103, p. 204 中引用的孔迪威。

⑤ 参照尤其是 K. Borinski, *Bibl.* 46; 此外, L. von Scheffler, *Bibl.* 301; V. Kaiser, *Bibl.* 161; J. Oeri, *Bibl.* 233; E. Panofsky, *Bibl.* 244, p. 64 (在米开朗琪罗的艺术理论中,对亚里士多德的因素作了若干强调)。近期研究: G. G. Ferrero, *Bibl.* 89; C. Tolnay, *Bibl.* 355, *Bibl.* 357; O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 106ss.。

但丁的崇拜和学者式的了解在当时已是常识。^① 他的文字中有许多对彼特拉克的明确记忆,^②事实上,像他这样的佛罗伦萨人,他的思想和语言不可能不带有菲奇诺之前种种思想影响的成分。如果我们将这些影响与这位波里齐亚诺的弟子在少年时代就接触到的新柏拉图主义进行一下比较,前者显然是无足轻重的。他对但丁《神曲》的真挚研究必然使他对“柏拉图学院”的教义产生兴趣,因为所有的人都以评注的方式去阅读但丁。在刊印于1500年之前的10至11种版本但丁著作中,有9种版本带有兰迪诺的评注。在这些评注中,诗人的全部诗句都在新柏拉图主义的基础上加以解释,都与兰迪诺在其他著作中阐述的理论有关。我们知道,米开朗琪罗对这些评注的熟悉程度并不逊色于对原文的了解,^③虽然他未必读过菲奇诺的拉丁语著作,但我们相信,他一定读过皮科为贝尼维耶尼[Benivieni]的《恋歌》[*Canzona d'Amore*]所作的意大利语评注。^④

所有这些绝不是特例。对于16世纪意大利的艺术家来说,接

① 参照 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 2ss. 及相关之处。

② 见 G. G. Ferrero, *Bibl.* 89 以及 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 19ss.。尤其令人回味的是,我们甚至可以在米开朗琪罗若干素描的记录中看到援引彼特拉克的句子。例如素描 Fr. 27 中写有 *Rott'è l'alta colonna* [高大的圆柱被破坏]。博纳罗蒂府的速写页被 (C. Tolnay, *Bibl.* 347, p. 424) 发现时,上面的 *La morte el fin d'una prigione scura* [死亡是黑暗牢狱的终结] 显然来自于彼特拉克的《死亡凯旋》[*Trionfo della Morte*], II, 33。更令人回味的是米开朗琪罗对彼特拉克拉丁语著作的熟悉程度。在 Fr. 54 的素描上“略有些模糊的”诗句 *Valle locus chlausa toto michi nullus in orbe* 也是引自彼特拉克,它是彼特拉克致卡韦龙 [Cavaillon] 主教菲利普·德·卡巴索尔 [Philippe de Cabassoles] 信中关于沃克斯泉 [Vaucluse] 的短小悲歌中开头一行:

Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe

Gratior aut studiis aptior ora meis

[即使走到世界尽头,也找不到四面群山环绕、适合我工作的良好场所]

(Petrarch, *Bibl.* 264, VOL. II, 1934, p. 330)。

③ 参照 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 3 引自贾诺特 [Donato Giannotti]《对话篇》[*Dialoghi*]的一段。

④ 米开朗琪罗与贝里维耶尼在词语上有着并非偶然的相似性。我们只需引用可与米开朗琪罗十四行诗 (Frey, *Bibl.* 101, XCD) 进行比较的贝里维耶尼的几行诗 (皮科, *Bibl.* 267, p. 41v.), 就可以充分理解这种相似性:(转下页)

受新柏拉图主义的影响要比不接受它的影响更容易理解。但在同时代人之中,米开朗琪罗是全盘而并非有限接受新柏拉图主义的唯一一人。并且,他不是将它作为某种令人信服的哲学体系来接受,更不是作为时代的风尚来接受,而是把它视为自己的一种形而上的解脱来接受的。当时,他自己的情感体验更接近于纯粹意义上的柏拉图的爱理论,他的第一次情感高潮是对卡瓦里埃里[Tommaso Cavalieri]的爱,第二次是与科隆娜[Vittoria Colonna]的友谊。新柏拉图主义对于“精神存在于物质中”的信仰不仅为他的审美体验提供了类似于情爱的狂热的哲学背景,同时又将人类生活比作在哈得斯[Hades(冥界)]之下的生活,解释为不真实的、派生而苦恼的存在形式,又与他对世界和自我的深深不满相一致,而这种不满正是他天才的标志。就像皮耶罗·德·科西莫在受卢克莱修影响的众多艺术家中是唯一真正的伊壁鸠鲁主义者一样,米开朗琪罗也可以称为接受新柏拉图主义影响的众多艺术家中唯一真正的柏拉图主义者。

正因为如此,米开朗琪罗的诗歌对于敏感的意大利人来说是粗

(接上页)... *quanto ellume*

Del suo uiuo splendor fia al cor mio scorta (st. 1)

[那簇熠熠生辉的光芒如何成为我心灵的向导]。

Ma perche al pigro ingegno amor quell'ale

Promesso ha... (st. 1)

[爱如何约定将翅膀赋予愚钝的心灵……]。

Ra frena el uan disio... (st. 9)

[抑制空虚的欲望啊……]。

...*quinc' eleuand*。

Di grado in grado se nell'increato

Sol torna, ond'e formato (st. 7)

[从那里逐步上升,重返诞生自己的永恒太阳]。

Quest'al ciel uolga, et quello ad terra hor pieghi (st. 2)

[一方接近天空,另一方趋向大地]。

Quel lune in noi, che sopr'aciel ci tira (st. 4)

[来自天空、到达世上的光,就在我们中间]。

糙的,刺耳的,与同时代人朗朗上口的有真实意味的诗歌大相径庭。然而那是他发自肺腑的由衷心声,就像在他的绘画和雕刻中我们所见到的精神现实[reality],在这些诗句中也表现出相似的新柏拉图观念。

他不辞辛苦、近乎执著地偏好在坚硬的高山石材上直接雕刻,全神贯注于石块形态,都给这些诗以精神意义;同时又从这些诗里获得哲学意义;他使柏罗丁对“过程”的寓意性解释在他的诗歌中复苏,这个“过程”就是雕像的形状从桀傲不驯的石块中获得自由的过程。^①他的人物形象的那种超个人乃至超自然的美感,并非来自于有意的思想或明确的情感,^②而是来自于一种忘我状态的痴迷,或闪耀着 *furor divinus* [神性迷狂] 的兴奋。这种美反映出同时也被反映出他的新柏拉图主义信念,即:欢娱的心灵在个体形式与精神特质这面“镜子”中见到并赞美的^③只能是一道不可言状的圣光反射的壮丽映像。这道圣光是灵魂降入尘世前所享受的光芒,^④是在降入尘世后的不断回忆与憧憬,^⑤是 *della carne ancor vestita* [现在因包裹着肉体衣裳的状态]^⑥只能偶尔惊鸿一瞥的神之光芒。然而,就像许多人曾经论说并继续论说的那样,当米开朗琪罗将人

① 见 Frey, *Bibl.* 101, LXXXIII, LXXXIV, CI, CXXXIV; 参见前文所述和 E. Panofsky, *Bibl.* 244, p. 65 和 Notes 59, 157, 281ss., 有进一步的参考文献。

② 关于这一点,米开朗琪罗的“表现”的观念与古典主义观念截然不同。在古典主义看来,一个形象的表现性,不仅在于它可以告诉我们这像“是”谁,而且还能使我们明确认识到这个人物在“想”什么(H. Jouin, *Bibl.* 158, p. 56, 勒布朗 [Charles Le Brun] 的讲演)。正因为如此,我们才不会对德皮勒 [Roger de Piles] 在其《画家的天平》[*Balance des Peintres*] 中的打分感到惊讶。在关于“表现”评判中,他将拉斐尔评为 18 分,将勒布朗评为 16 分,而米开朗琪罗只得到 8 分(参照 J. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 605)。

③ 见 Frey, *Bibl.* 101, CIX, 99, 104, 105。

④ 见 Frey, 前引书, CIX, 96, 105。

⑤ 见 Frey, 前引书, LXXV。

⑥ 见 Frey, 前引书, LXIV。

类肉体称为“*carcer terreno*”即不死灵魂的“尘世牢狱”时，^①他已将人们频繁使用的这一隐喻在各种进行抗争和为失败而苦恼的人类形象中予以具体化。他的人物象征着灵魂为摆脱物质羁绊所发起的抗争，而这些人像在造型上的孤立，又表明了牢狱的坚固与冷漠。

令人回味的是，在人生与艺术两方面都堪称米开朗琪罗强劲对手的莱奥纳尔多·达·芬奇所信奉的哲学与新柏拉图主义恰恰相反。莱奥纳尔多所表现的人物形象不像米开朗琪罗那么“压抑”，^②它们已摆脱束缚，获得了自由，他的 *sfumato* [渐隐法] 原理使得雕塑体积与空间趋于融合，所以对他来说，灵魂不是被肉体所束缚，而是肉体——或者更准确地说是肉体物质元素中的“第五元素” [quintessence]——被灵魂所束缚。按照新柏拉图主义的解释，当死亡不再使肉体禁锢灵魂时，它会返回原来的处所。但对莱奥纳尔多来说，死亡既非灵魂的解放，也不是它的回归。恰恰相反，死亡对于莱奥纳尔多意味着物质因素的解放和回归，当灵魂不再强使这些物质因素附在一起时，物质本体也获得了自由。莱奥纳尔多说道：“你们要注意，重返故乡或试图回归原初状态的希望与憧憬，就像驱使飞蛾扑向火光的冲动。那些从未放弃憧憬，充满喜悦，总是期待新春、新夏、新月和新年的人，并未意识到他正希望着自己的毁灭。正是这种希望，才是第五元素，才是四大元素的精髓，这种精髓发现自己被灵魂所禁锢，因而热切期望离开人类肉

① Frey 前引书, CIX, 103, 105。关于将人类的肉体频繁地比作牢笼的柏拉图哲学的资料, 见 W. Scott 对《关于赫耳墨斯灵魂的矫正》[*Hermes de castigatione animae*] 的论文的注释 (Bibl. 313, VOL. IV, 1936, p. 277ss.。尤其是 p. 335)。柏拉图的《斐德罗篇》62, B 使用的词是 φρουρά; 《阿克西库斯》[*Axiochus*] 377, D 使用的是 εἰρηχή (均为牢狱)。《赫耳墨斯集典》[*Corpus Hermeticum*] 中有 ἡ ἐν τῷ σώματι ἐγγεχλεισμένη ψυχή [被封闭在肉体中的灵魂]。关于 *salma* (肉体、重荷) 一词 (再次出现在 Frey, *Bibl.* 101, CLII 中), 参照马可·奥勒利乌斯 [Marcus Aurelius] 为人所下的定义 ψυχάριον βαστάζων νεχρόν [搬运行尸的小灵魂]。

② C. R. Morey, *Bibl.* 224, l. c.

体,重返把它送出去的上帝那里。”^①

米开朗琪罗的作品不仅在形式与母题上,而且在图像学意义和内容上都反映出新柏拉图主义的态度。然而,我们却不能把它们看作是非奇诺体系的单纯图示,即班迪内利所说的理性与感官之战(图 107)^②。与班迪内利在说明新柏拉图主义理论要点时创造的各种拟人像不同,米开朗琪罗是为了寻求他所经验的人类生活与命运的视觉象征而诉诸新柏图主义的。

这种新柏拉图主义的象征主义在尤利乌斯 II 世[Julius II]陵墓和美迪奇家族礼拜堂中得到了清晰的反映。^③ 因为从人类历史最古老的时代开始,葬礼美术就比其他艺术形式更为清晰、直接而明确地反映出人类的形而上学信念。^④

在古代埃及人看来,他们更希望为死者的未来做好准备,而不是赞美他逝去的人生。陵墓雕刻与浮雕制作出来不是给人看的,而是为了给死者提供死后生活的必需品,即大量的食物、饮料、奴隶、狩猎与垂钓的乐趣,尤其重要的是,还有永不毁坏的肉体。那样,死者漂泊的灵魂“卡”[K ā]会经过假设的门进入墓室,隐入墓室雕像并使用它,就像仍然活着的人的灵魂使用他们的肉体一样,描绘在壁面上的图像也会以神奇的方式活现起来,听从主人的意愿并为之所用。埃及雕像的静态性向我们证明,它不是要再现被注入实际生命的人,而是要重建一个人体,从而等待着被某种魔力

① J. P. Richter, *Bibl.* 281, VOL. II, no. 1162: *Or vedi la speranza e'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni...: E'non s'avede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito degli elementi, che, trovandosi rinchiusa per l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatorio.*

② 参照本书第 151 页以下。

③ 关于西斯廷礼拜堂天顶画中新柏拉图主义的象征主义,见 C. Tolnay, *Bibl.* 357。关于为卡瓦里埃里制作的系列素描及其主题,见本书第 220 页以下。

④ 参照 A. della Seta, *Bibl.* 316。

赋予活力。

希腊人的观念与埃及人的看法正好相反。他们对现世生活的关心更胜于来世，宁愿火葬死者而不是制成木乃伊。希腊语中的坟墓 $\mu\nu\eta\mu\alpha$ 一词也是指纪念碑。因此，古典时期的希腊墓室美术不同于埃及墓室美术的前瞻性[*prospective*]与魔法性[*magical*]，而是回顾性[*retrospective*]和再现性[*representational*]。雅典墓碑表现打败敌人的英雄和赴死的战士，准备死亡之旅的丈夫与依依惜别的妻子；罗马的政治家和商人们也宁可在石棺浮雕上再现自己经历过的种种场面。^①

随着古典文明衰退以及东方信仰的入侵，人们的趣味发生了逆转。注目于未来而不是过去，再次成为葬礼美术的焦点。但是，未来不再是埃及人那种永恒不变的人世生活的简单继续，而是转到完全不同的存在阶段。与埃及葬礼美术为向死者提供肉体能力与各种物质的魔法性设计不同，古典后期与早期基督教的葬礼美术是创造各种象征，使人联想到精神的拯救，在那里，永恒生命的保证不是来自魔法，而是源于信仰与希望，人们相信，不朽的生命不是具体人物的永存，而是不朽灵魂的升入天堂。

在异教时期的作品中，这种观念在 *sarcophagi clipeati* [有圆形浮雕的石棺] 之类的纪念物上直接表现出来，在浮雕中，用圆环和贝壳作为缘饰的死者画像被胜利女神带往天界。这种观念也通过酒神节祭典场景或者表现伽倪墨得斯[Ganymede]、恩底弥昂[Endymion]、墨勒阿革洛斯[Meleagros]和普罗米修斯等相应的神话故事得到间接的暗示。早期基督教美术很容易便吸收了异教时代的两种趣味倾向，他们只需将胜利女神换成天使，用基督教的故事与象征来替代异教的场景。甚至在非洲 *Stelai* [墓碑] 上见到的等身大的肖像也不是怀念过去，而是预示未来。在那里，死者被表现为 *orantes* [祈祷者]，他的周围常常绘有鸟、鱼、羔羊、烛台等等拯救的象征。

^① 见 K. Lehmann-Hartleben, *Bibl.* 188, pp. 231 - 237.

在若干世纪中,基督教的葬礼美术回避表现死者生前的情况。当然,也有一些例外,例如当墓室不再是墓地而是教堂时,他们会表现圣人们的各种行为,或是添加某些象征,以表现从教会的严格角度看值得纪念的品性和行为。供养人在他们的墓室里常被再现为与一个小教堂模型在一起,那正是供养人修建的教堂。^①如果是德高望重的主教,他们的形象会用手杖刺向“恶德”与“无信仰”的象征。^②但即使按照1200年前后的标准,使用乞丐们哀悼一位曾在生活中救济过他们的仁慈神父之死的场面(图134),这也许是死者所能获得的最大赞美。

这位“*qui sua pauperibus tribuit*”[向贫者施舍]的长老布鲁诺[Presbyter Bruno](1194年卒)的简朴墓碑^③表现出一般被称为*enfesus*[嵌入墓]^④的纪念性哥特式墙墓[wall tombs]的特征。这种嵌入墓是由异教时代和早期基督教时代频繁出现的壁龛墓发展而来,它使得盛期中世纪神学所阐述的拯救理论获得一种视觉形式。被置于墙壁拱型凹处的石棺用作*lit de parade*[安放高贵者遗体的

-
- ① 表现供养人手持教堂模型的这一特权,有时也被赋予*magister operis*[工匠首领],这正是13世纪法国建筑家具有很高社会地位的特征(参照E. Moreau-Nelaton, *Bibl.* 222, p. 33 插图中兰斯圣尼克斯教堂[St. Nicaise at Reims]的建筑者里贝齐[Hugues Libergier]之墓)。
- ② 其中最著名的例子是马格德堡[Magdeburg]大教堂中弗里德里希·冯·威丁[Friedrich von Wettin]的墓石。在这里,他用杖刺向拔除荆棘的小男孩。在13世纪,基于《诗篇》第91章,伟大人物被表现为站立在狮子或龙的身上。这一类型的表现本来仅为基督所有,但在12世纪已经用于圣母马利亚。大主教海因斯贝格[Philipp von Heinsberg, 1164 - 1191年](他在科隆大教堂中的墓地在他死后近二百年才建成)用杖刺向一头狮子。墓石板被锯状墙壁所围绕,这使人想起他建造的城堡。
- ③ 希尔德斯海姆,大教堂附属修道院,插图见H. Beenken, *Bibl.* 22, p. 247。参照莱昂大教堂附属修道院中费尔南德斯[Martin Fernández]的陵墓。这具石棺表现了慈善工作的场面(F. B. Deknatel, *Bibl.* 71, *figs.* 91 - 93)。美因茨两位大主教爱波斯坦[Siegfried von Eppstein]和阿斯佩尔特[Peter Aspelt(或 Aichspalt)]的陵墓都表现了德意志王的加冕典礼。与其说是在表现两人的业绩,还不如是在展示他们任务中的某些特权。
- ④ 参照L. Pillion, *Bibl.* 268 和 D. Jalabert, *Bibl.* 153。

台子],死者(*gisant*)的像横卧其上,周围是哀悼的 *pleureurs*[泣者]和执行葬礼的神父。在这种尘世场景的上方常常有特定圣徒陪伴着的圣母马利亚守护像,在环绕这一拱型凹部的最上方,被天使们携往高处的小人表示灵魂的升天。但整体结构被基督或圣父的形象所辉耀。

当哥特式艺术浪潮席卷意大利全境时,这种嵌入墓的形式被广泛采用,乔瓦尼·皮萨诺为它的进一步发展引领了趋势。例如,天使们不再带着灵魂升天,而是拉开安放横卧像场所的帷幔,并取代了执行葬礼的神父。随着时代的推移,泣者与基督或圣父的至高形象常常被省略。^①但即使是哥特式被古典化的样式取代时,总体布局也没有多少改变,在文艺复兴早期或盛期最为典型的墙墓中,我们仍然可以看到这一点。

唯一显示出新的“人文主义”感觉的是14世纪期间传记性和赞美性因素的逐渐侵入。表现已故者生前人格的等身大的雕像,或者被置于横卧像的上方,或者干脆取代横卧像。^②人们还增添了“美德”,稍后又增添的“学艺”拟人像,用以赞美死者的人格与业绩。在装饰石棺的浮雕中,王者总是被宗教官员和世俗官员拥戴登极,^③但就在王者获得这种荣誉之前,博洛尼亚教授们就至少被表现在墓室雕像[*effigy*]而不是墓碑[*grave*]上继续着他们演讲。^④

① 在那不勒斯圣吉亚拉教堂[St. Chiara]蒂诺[Tino de Camaino]制作的几座墓中,至今仍可以见到“泣者”的形象。参照 W. R. Valentiner, *Bibl.* 363, *fig.* 4 和 *PL.* 60, 67, 70, 71。

② W. R. Valentiner 前引书诸处。在蒂诺为奥尔西主教[Bishop Antonio degli Orsi]制作的陵墓(Valentiner, p. 63, *PL.* 27, 34)中,我们看到令人回味的妥协:主教虽然坐着,但已经与死者像一样闭着眼睛,双手交叉。

③ W. R. Valentiner, 前引书, *PL.* 60, 62, 63, 72ss.

④ 见 Corrado Ricci, *Bibl.* 278。教学的场面亦可见于博洛尼亚以外的各地。例如,现在被视为阿尼奥洛·迪·文图拉[Agnolo di Ventura]制作的位于皮斯托亚[Pistoia]的奇诺·德·西尼巴尔迪[Cino de Sinibaldi]的墓碑上的教学场面。参照 W. R. Valentiner, *Bibl.* 363, p. 84 以及 p. 11, *fig.* 1。

然而,通过描绘个人轶事或事件来补充寓意图像与象征性特征的典型化再现,这种情形不会早于14世纪20年代或30年代的比萨圣卡特琳娜大教堂[S. Caterina]中的萨尔塔雷利主教[Bishop Simone Saltarelli]之墓,在那座墓上就有表彰其一生事迹的场面(图133)。^①在维罗纳的斯卡利杰里[Scaligeri]家族陵墓上也有表现墓主的征战业绩。^②

这种回顾性态度的复活,仅限于荣耀性嵌入墓布局的若干补充上,总的来说,它完全服从基督教传统的限制。像斯卡利杰里家族或科莱奥尼[Colleoni]家族那样将骑马像置于世俗或宗教场景之上的威严的纪念碑还不多见。像里乔[Andrea Riccio]为著名解剖学家托雷[Marcantonio della Torre]之墓制作的浮雕所采取的那种明显的异教方式的例子则更为少见,在那些浮雕中,基督教象征已荡然无存,这位科学家的全部生涯,包括再现真正的 *Suovetaurilia*[猪牛羊祭品],都使用了纯粹的古典服装与背景。^③

在15世纪,尤其是佛罗伦萨,由于赞成品位高雅的简洁与纯粹的设计,14世纪奢侈陵墓的复杂图像受到限制。这种倾向在罗塞利诺[Bernardo Rossellino]为布鲁尼[Leonardo Bruni]所作的陵墓(1444年)^④中臻于顶峰。到15世纪后半期的60年代之后,可以给予基督教解释的古典主题开始进入了起初并不那么起眼的场所。^⑤在大致相同的时期,世俗人物之墓也开始显露出浮夸的征

① 见 M. Weinberger, *Bibl.* 392。在这座美丽的陵墓中,撒下幕布的天使母题与搬送灵魂的天使母题被组合在一起。

② 在斯卡拉[Can Grande della Scala, 1329年卒]的陵墓上,表现了贝卢诺、费尔特雷、帕多瓦、维琴察这些城市的拟人像和征服这些城市的事件。关于文艺复兴陵墓上的胜利象征,参照 W. Weisbach, *Bibl.* 394, p. 98ss.

③ 见 L. Planiscig, *Bibl.* 269, p. 371ss.。其中猪牛羊祭品的场面,出现在 *fig.* 487 之中。

④ 在这个教堂由赛特尼亚诺[Desiderio da Settignano]制作的卡洛·马尔兹皮尼[Carlo Marzuppini]的陵墓中,死者的地位和业绩同样由摊在膝上的书籍来强调。

⑤ 参照 A. Warburg, *Bibl.* 387, VOL. I, p. 154ss. 和 F. Saxl, *Bibl.* 298, p. 108ss.。

象。不过，“名声”的拟人像直到盛期文艺复兴将要结束时才出现在葬礼美术中。^①事实上，“最佳时期”的最杰出的纪念碑，例如在人民的圣马利亚教堂[S. Maria del Popolo]中桑索维诺[Andrea Sansovino]为罗韦雷[Rovere]家族设计的陵墓(1505—1507年)，给观者留下了深刻印象不是由于它们的夸饰，而在于它们的沉默，至少从图像志的角度看是这样。

为了确定米开朗琪罗的尤利乌斯 II 世陵墓在这一发展过程中的地位，我们不必关注最后立于圣彼得镣铐教堂[S. Pietro in Vincoli]中的伤感的建造物，而必须考察那个“美观、自豪，在华丽装饰和雕像数量上凌驾于古代任何皇陵”^②的最初的设计方案。^③

根据最初的设计(1505年)，这座陵墓的尺度引人注目(12×8库比特，合7.20×10.80米)，是一座内部拥有椭圆形墓室的独立纪念碑。外部的第一层有一系列壁龛作为装饰，每龛中都有“胜利群像”。两个侧面装饰着胸像柱，胸像柱上是被捆绑着的姿态各异的“奴隶”(prigioni)。祭坛四角还有四尊巨大的雕像，据瓦萨里记述，除“摩西像”外，其他雕像分别是“圣保罗”、“行动生活”与“静思生活”的拟人像。梯形金字塔的第二层是由两个天使抬着的台座，这个台座有各种名称，叫作 *arca*(棺)或 *bara*(棺架或担架)，也可能是 *sella gestatoria*(一种舆)，教皇的像坐在上面。^④ 一个天使面带微笑，“似乎为教皇的灵魂被天堂的亡灵所接受而愉悦”；另一个天

① “名声”的拟人像可见于米开朗琪罗为美迪奇家族礼拜堂“高贵者”的陵墓所设计的方案之中(Fr. 9a, 本书图 150, 见本书第 203 页)。这也许是第一方案中的雕像，但它在此后的方案(Fr. 9b, 本书图 151)中被放弃了。

② 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VII. p. 164; Frey, *Bibl.* 103, p. 63。

③ 关于这一陵墓的历史, C. Tolnay, *Bibl.* 349 中有出色的研究。见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. I, p. 127 ss.; Tolnay, *Bibl.* 347, 348, 353; J. Wilde, *Bibl.* 401, 403; E. Panofsky, *Bibl.* 250。

④ 参照 E. Panofsky 前引书。

使正在哭泣，“仿佛为这个世界失去了这么一个圣人而悲痛”。^①除了“四十多尊”（实际数量也许是四十七尊）大理石像之外，这座陵墓还有众多的装饰性雕刻和表现“伟大教皇各种业绩”的几块（也许是六块）青铜浮雕（图 131、132）。

1513年，教皇去世后，这座纪念碑的结构又做了修改，前突了7.70米，成为陵寝和墙墓的奇特混合物。图像设计变得更为复杂。除了比例变更后的若干变化，第一层一切如旧，但台上的雕像数量增加到六尊，相互放置成直角而不是从前的对角线，正面二尊，两个侧面各两尊。^②巨大的灵柩上，教皇的雕像被四个天使支撑着，头部两个，脚部两个。这组群像的上方还有一个突出壁面的 *capelletta* [高大后殿]。这个弧形后殿中有五尊非常大的雕像，即一尊圣母像和另外四尊圣人像。除此之外，浮雕数量减少到三块，分别置于不同面的中央。根据这个第二方案，摩西像（为平台右侧正面制作）和现藏卢浮宫美术馆的两尊奴隶像（为下层左侧正面制作）在随后的数年里开始制作，而在圣彼得镣铐教堂中陵墓的底层部分，是由一位熟练石匠完成的（图 135、136、137）。

据记载，上述方案在 1516 年开始面临被缩减的悲惨命运。虽然还是三维空间的结构，但现在的纵深已不足三米，更接近于墙墓的形式。虽然正面第一层仍保持原样，但 1513 年设计的复杂的台上结构被放弃，第二层与第一层处于同一垂直面上。第二层的中心是一座壁龛，装饰着被天使运往天堂的教皇，但天使数量也减少到二个。中心壁龛的两侧有小壁龛，饰有坐像，上方还有方形浮雕。

① 正因为如此，瓦萨里才将第一像称为 *Cielo*，即天神，将第二像称为 *Cibale*（正确的名称应该是 *Cybele*），即地神。他采用这一称谓可能是因为他还记得米开朗琪罗为美迪奇家族礼拜堂制定的方案（参照本书第 204—205 页）。

② 这一配置与米开朗琪罗的风格原理极为和谐。《摩西像》的位置与邻近雕像有着密切关系，所以它当然拥有不止一个令人满意的视点，但是正面视点显然最为重要。然而，在卢浮宫美术馆中《反抗的奴隶像》和两尊《波波利奴隶》（*Thode, Bibl. 340, VOL. I, p. 213ss., no. I, IV*）中，侧面的视点更为重要。

1526年,这一过渡性方案被缩减为真正的墙墓。在1532年订立的契约中,有关人士一致同意采取与1516年设计相同的配置,但不再突出于墙外。这一设想也许与现在的结构没有多大区别。撇开横卧在石棺上的教皇雕像不谈,要求米开朗琪罗制作的雕像数量减少到六尊,它们分别是女巫、先知、圣母、摩西(现在它被移到下层中央)和现藏卢浮宫的两个奴隶像。这两个奴隶像显然是一种“应急处理”。因为碰巧这些雕像已是现成的雕像,而摩西像左右壁龛中又没有什么其他东西可放进去。这样,我们便很容易理解,米开朗琪罗本人为何会在十年后提议取消这两个雕像,用表现“静思生活”与“行动生活”的拉吉[Rachel]和利亚[Leah]取代它们,因为这些奴隶像不适合整个陵墓的设计。在1542年至1545年之间,这座陵墓正是以这种形式建造的。

但就在1532年,当陵墓不得不缩小为单纯墙墓的时候,米开朗琪罗试图以雕刻的力量来弥补建筑结构上的损失,他为此付出了最后的努力。他决定采用四尊巨大的奴隶像和与之相当的新的胜利群像。就动作的剧烈程度与体量力度(在这里,雕像的厚度大于宽度)而言,这四尊奴隶像在整个古代和近代都无可匹敌。为了给这些雕像腾出空间,他决定放弃在1513年至1514年已经完成的全部建筑。但是,这一设想宏大得超出常理,就像他后来为菲奥伦蒂尼的圣乔瓦尼教堂[S. Giovanni dei Fiorentini]所做的方案一样,他也考虑推翻已完成的所有颂扬乌托邦景象的东西^①。失败的结局不可避免。现在,只有保存在佛罗伦萨学院中的四尊未完成的“波波利”奴隶像[‘Boboli’ Slaves]和老宫的《胜利者像》(图173),向我们诉说着这个被孔迪威[Ascanio Condivi]称作 *la tragedia della Sepoltura* [葬礼悲剧]的英雄主义的插曲。^②

① 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 237; C. Tolnay, *Bibl.* 346, 附有进一步文献。

② Frey, *Bibl.* 103, p. 152。《波波利奴隶像》和《胜利群像》的大小与现在圣彼得镣铐教堂中建于1513—1514年的建筑物并不一致,人们认为这些雕像的制作年代应该更晚一些(C. Tolnay, *Bibl.* 349 认为这些雕像制作于(转下页))

正如瓦萨里与孔迪威所记述的那样,如果尤利乌斯 II 世陵墓按 1505 年的计划(图 131、132)得以实现,教皇将受到“喜悦”的引导,并在“悲哀”的陪同下,像 *triumphator*[凯旋者]那样进入天国。浮雕会用来记述教皇的功绩。奴隶像可以被视为“臣服于教皇、归顺罗马教会的各个地区”^①的拟人像,或是被看作“学问”和“技艺”,例如绘画、雕刻和建筑(以此暗示“所有这些美德都随着教皇尤利乌斯的去世而成为死亡的俘虏,因为它们再也不会发现像他这样去颂赞和繁荣它们的人了”)的拟人像,^②或是代表这两者的拟人像。^③ 而壁龛中的群像却没有任何寓意,它们只是名副其实的胜利者像。

然而,如果仅仅将这座陵墓解释为 *all' antica*[仿古]的凯旋纪念碑,^④即使就第一方案而言,也是错的。的确,在内部带有可进入的墓室的皇陵,这种观念本身就包含着某些“异教色彩”。而造型装饰也可能受到君士坦丁大帝和塞维鲁斯皇帝[*Septimius Severus*]凯旋门的影响,也可能还受到过例如利比的湿壁画《驱逐恶龙的圣菲利普》中想象的古典化建筑的影响。当米开朗琪罗离开佛罗伦萨前往罗马时,此画刚刚完成。传记作家们前后矛盾和吞吞吐吐的记述,也许正好反映出当时人们的普遍看法。

尽管如此,尤利乌斯 II 世陵墓决不仅仅是人类自信与荣誉的纪念碑。这点已有证明:首先是天使们的存在,他们正将死去的教皇送往永恒的终极,这显然源于中世纪葬礼美术的常见母题;其次

(接上页)1532 至 1534 年间),上述两点已经为 J. Wilde, *Bibl.* 403 所证明。此外,根据维尔德的精彩假设,博纳罗蒂府的泥塑模型(Thode, *Bibl.* 340, VOL. III, no. 582, 本书图 172)是与《胜利群像》配对。这一假设不像前述事件那样可靠。本书第 235 页起的“附录”对它进行了讨论。

① 瓦萨里,第一版(1550年);Frey, *Bibl.* 103, p. 66。

② 孔迪威(1553年);Frey,前引书。

③ 瓦萨里,第二版(1568年),*Bibl.* 366, VOL. VII, p. 164; Frey,前引书。

④ C. Justi, *Bibl.* 160 和 W. Weisbach, *Bibl.* 394, p. 109ss. 采用了这一解释。Weisbach 否定了《胜利群像》与尤利乌斯二世陵墓的联系。因为《胜利群像》的图像志与狭义的胜利象征并不一致。

是坛上的4尊雕像，即“行动生活”和“静思生活”两尊拟人像和摩西与圣保罗像。^① 显而易见，这些母题超越了政治和军事的纷争和胜利，展示出另一个世界的情景。但是，这个世界与以往陵墓纪念碑以极大热情表现的基督教乐园并不相同。

在这些情况中，尘世的情景与天上的情景泾渭分明，以致在中世纪的嵌入墓，甚至14世纪的纪念碑，例如萨尔塔雷利主教的陵墓(图133)中，横卧像也只是表现死者的肉体存在，以别于代表灵魂的小图像。但在尤利乌斯陵墓中，天上与尘世已很难区分，台上的四尊巨大雕像，其下层为奴隶像和胜利者像，顶部有两个天使抬着坐有教皇的棺架的群像，这样四尊雕像就成了尘世与天堂的中介者，正是这种布局，教皇所显示的神圣化不是一个突然而神奇的转变，而是一种逐渐的自然升天；换句话说，这已经不是正统基督教教义中的复活，而是新柏拉图主义哲学意义上的升天。^②

在由兰迪诺阐述的佛罗伦萨学院的教义看来，尽管行动性正义仅仅是启迪静思的先决条件，但“行动生活”与“静思生活”都是通向神的两条道路。而当兰迪诺将*iustitia*[正义]和*religio*[信仰]比作“将灵魂携往天国的两只翅膀”时，这个隐喻或许恰巧适用于两个“天使”，一个天使在感叹正义而富有成果的行动生涯的终结，另

① 瓦萨里，第二版。瓦萨里认为第二尊男性像是圣保罗。无论是从圣经的角度还是从新柏拉图主义的角度，摩西与圣保罗的并置都符合于传统，因此不应有异议。但是，他将两尊女性像解释为“行动生活”和“静思生活”尚有商榷的余地。放弃现存卢浮宫的那些《奴隶像》，代之以《拉吉》和《利亚》组合，我们虽然在文献上找不到1542年此举的证据，但我们知道在1532年的方案中包括一尊女巫像和一尊先知者像。因此，从理论上说，1505年方案中的两尊女性像不会是“行动生活”和“静思生活”的拟人像，而应当是女巫像。也许在1513年的方案中，交叉放置的这六尊男性和女性坐像不会是摩西像、圣保罗像、一尊女巫像、一尊先知像和两尊拟人像，而可能是摩西像、圣保罗像、一尊先知像和三尊女巫像。但是，这一推测以及其他的推测都缺乏可靠的理由来说明瓦萨里的描述。

② 见 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 96ss. 和 O. G. von Simson, *Bibl.* 319。后者一般依据了 Borinski, 但他将米开朗琪罗以前的纪念碑和尤利乌斯 II 世陵墓进行了精彩的比较, 并认为前者从来不在天上领域和地上领域之间设置中间性或过渡性的区域(pp. 48, 108)。

一个天使则在为奉献给神的永恒静思的生涯开端而欢欣鼓舞。

由于行动与灵性直观的完全统一，摩西与圣保罗成为在人世间生活中获取精神永恒者的最伟大的典范，佛罗伦萨的新柏拉图主义者总是将他们归为一类。因为尽管摩西在人类的记忆中通常不是作为灵性直观者，而是被视为立法者与统治者，但他同时又是“用内在之眼观物”^①的人。米开朗琪罗所表现的摩西兼有领袖与接受灵感的先知的双重形象。在16世纪，“静思”一词已经成为新柏拉图主义的专用术语，在这一事实的前提下，我们不难理解孔迪威关于摩西雕像的朴素记述比另一种至今仍广为流传的见解更为正确，并进而认识到米开朗琪罗这一著名雕刻的真正价值。孔迪威记述说：“他的脸洋溢着光和圣灵，使观者起了爱与敬畏的念头；他那思想者的静思姿态，表明他是希伯来人的统率和领袖。”^②而另一种见解认为，这是在表现摩西由于某种不可言说的理由坐下后，看到他的人民围着金牛舞蹈而发怒，正欲起身击碎法板。当然，如果米开朗琪罗的摩西像没有从预定的位置挪走，这种解释也许不会产生。米开朗琪罗的摩西像除了看到新柏拉图主义者所说的“神光辉耀”之外，别无所见。就像西斯廷教堂天顶画中的女巫和先知以及作为这两者先驱的中世纪福音书作者那样，^③摩西忽然停止的动作和令人敬畏的表情，不是表现惊奇的愤怒，而是超自然的激情，用菲奇诺的话说，那是“让灵魂欢愉，让躯体化石，并几乎混

① 见本书第142页。

② 孔迪威, Frey, *Bibl.* 103, p. 66。

③ 先知与女巫的母题部分来自米开朗琪罗之前的意大利传统(如前所述,“厄里特利的女巫”来自西尼奥雷利;“德尔斐的女巫”来自奎尔恰 [Jacopo della Quercia]——锡耶纳的该亚泉 [Fonte Gaia]——和皮萨诺;“耶利米”来自吉贝尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂西侧门所作的圣约翰),另一部分例如“以赛亚”、“利比亚女巫”来自于古典美术。但是,扎迦利 [Zechariah] 和“波斯女巫”与通常用于圣马太像的福音书作者像的类型有关。而约珥 [Joel] 亦与《兰斯福音书》中圣约翰 (Morgan, M. 728, fol. 141; *Bibl.* 228, Pl. 3 中的插图) 所代表的福音书作者像有着惊人相似。关于中世纪福音书作者像可能给文艺复兴艺术大师的影响, 参照 H. Kauffmann, *Bibl.* 162, p. 89, Pl. 19。

灭了躯体”。^①

这样一来,台上的这四尊雕像通过作为尘世世界与天上世界中介者的行为,象征着确保不朽的各种力量。于是,下一层的装饰不仅颂扬教皇本人的功绩,同时也象征“尘世的生活”。

与上述利比的湿壁画不同,胜利群像与战俘群像并未被赋予明显的异教气氛,因此,它的意义不能限定在凯旋这一象征主义的狭义范围。对于熟悉 *Psychomachia*[灵魂的争斗]传统的 16 世纪的观者来说,即使不了解新柏拉图主义观念,也不会认为胜利群像是表现军事胜利,而会把它们看成是美德与恶德之间的道德抗争。事实上,后人一直以象征性意义来解释米开朗琪罗的胜利群像。例如,丹蒂[Vincenzo Danti]曾以此为蓝本,去表现击败了“欺诈”的“荣誉”;博洛尼亚[Giovanni Bologna]把它改变为美德与恶德的战斗;而卡拉瓦乔[Michelangelo de Caravaggio]这位米开朗琪罗的狂热倾慕者,则基于画家特有的怪癖,将这些雕像变为古老格言 *Amor vincit omnia*[爱能征服一切]的图解。

在文艺复兴时代,人们非常熟悉被缚奴隶像所具有的伦理寓意。他们被用以象征为天生欲望所束缚的罪孽深重的人类灵魂。这一解释还适用于费代里吉[Antonio Federighi]为锡耶纳大教堂所作的圣水盘(图 138)上的奴隶群像。米开朗琪罗应该很熟悉它。确切地说,它被认为是尤利乌斯陵墓的小型先驱。^② 这个圣水盘与中世纪的烛台颇为相似,^③象征着基督教宇宙,它建于世界的四隅,为大地(海龟)所承载,经历了自然状态(奴隶)与异教状态

① 摩西像动作的误解似乎源于巴洛克晚期,当时流行的兴趣主要集中在戏剧冲突上,新柏拉图主义传统已被人遗忘(参照收录于 Thode, *Bibl.* 340, VOL. I, p. 197 中的萨皮[Giovanni Battista Zappi]作于 1706 年的十四行诗)。但这一误解已由 Borinski, *Bibl.* 46, p. 122ss 所更正。C. Tolnay 已经恰当地指出,摩西像是 *Weiterbildung der Propheten der Sixtinischen Decke*[西斯廷教堂天顶画中先知像的发展](*Bibl.* 349)。

② P. Schubring, *Bibl.* 311, p. 66, PL. 11。

③ 见 Adolph Goldschmidt, *Bibl.* 115, 各处。

(*bucrania*[燔祭的牛头])之后,再进入恩宠(圣水)的境界。而在罗贝塔伯特[Cristoforo Robetta]的铜版画(B. 17,图 139)中,自由的人类精神与被缚的人类肉体之间形成了鲜明对比:前者被表现为一个威严的青年,不被拟人化为手持酒杯的萨堤罗斯、弹奏竖琴的裸女和袒露乳房的裸女所表示的 *Wein, Weib und Gesang*[美酒、女人和歌曲]所诱惑;而后者被表现为受到束缚并在痛苦中挣扎的形象。

然而,米开朗琪罗的奴隶像还表现出更特殊的含意。众所周知,在卢浮宫的《濒死的奴隶》身旁,还有一只用粗糙石块表现的猴子,人们认为,这只猴子是一个标志,它显示奴隶像是“绘画”的拟人像。^① 这一解释符合图像志传统,而且与孔迪威的说法一致:奴隶像是一切“学艺”的拟人化。但是,这一结论又与下列事实相冲突,《反抗的奴隶》左膝下方也雕刻有一只猴子,虽然它不那么明显,但我们决不会认错。它有圆形头颅,狭小的四方形额头和突出的口鼻部(图 140)。因此,猴子不应当解释为将一个别奴隶区别于其他奴隶的特殊象征,而必须看成是一般的象征,意在说明作为一个类别的奴隶的意义。

猴子最通常的意义——比与绘画的联系要通常得多,更不要说与其他技艺的联系了——在于它的伦理含意。在外表和举动上,比其他任何动物都更接近人类,但缺乏理性、以好色著称(*turpissima bestia, simillima nostri*[丑陋的野兽,和我们一样])的猴子又被用以象征人类自身中所有低于人类的恶行,如淫荡、贪婪、馋嘴以及更为广义的不知廉耻。^② 就此而言,由猴子所暗示的所有奴隶像的“公分母”只能是人的动物性。在新柏拉图主义者看来,“低等的灵魂”乃是 *commune cum brutis*,即人类与不会说话的可怜动物的共有

① Thode, *Bibl.* 340, VOL. I, p. 181ss.。Thode 提到,画家常被称为 *scimmia della natura* [像猴子那样模仿自然的人](关于这一隐喻的历史,见 E. Panofsky, *Bibl.* 244, p. 89, Note 95),但他还应该引用里帕的 *Pittura*[绘画]条目。

② 参照里帕的 *Sensi*[感觉](*Gula*[暴食])和 *Sfacciataggine*[无耻]的条目,以及 E. Mâle, *Bibl.* 207, p. 334s.。在中世纪美术中,“脚带铁锁”的猴子常常(转下页)

特性。根据这一观点,暗示“低等灵魂”的猴子应当是身负枷锁的囚犯们的合理标志。奴隶们被绑在胸像柱上,物质通过胸像柱显现自己的真容,似乎,奴隶象征着没有自由的人类灵魂。这使我们想起 *carcer terreno* [尘世牢狱] 与 *prigion oscura* [黑暗牢狱]^① 这两个古老比喻,以及新柏拉图主义关于将无形灵魂和有形肉体绑缚在一起的原理:所谓的 *vinculum* 一词,在他们看来,具有“链结”和“脚镣”的双重含义。^② 菲奇诺曾在一篇文章中论述灵魂下降到物质界之后的不幸状态,这篇文章或许有助于解释米开朗琪罗原来曾想制作的 20 尊表现反抗、疲惫等各种姿态的奴隶^③(不言而喻,现藏卢浮宫濒死的奴隶实际并非面临死亡)。“如果少许气息(在这里,菲奇诺谈到了 *humor melancholicus* [忧郁气质] 对于心理健康的影

(接上页)象征着新启示(新约时代)之前的世界状态(艾克斯[Aix]圣马德莱娜教堂[Ste. Madeleine]的《圣告》;莫萨[Lucas Moser]所作的蒂芬布隆[Tiefenbronn]祭坛画。在此画中,脚带铁锁的猴子和毁坏的雕像表示异教,并作为圣母马利亚像的支撑物;现藏纽约大都会美术馆的凡·爱克[Hubert van Eyck]的《圣告》)。在文艺复兴的美术中,这一母题常常表示对低级情感的征服。其中的例子有丢勒的铜版画 B. 42(本书图 143)和 J. Typotius, *Bibl.* 361, p. 55s. 中的有趣插图(本书图 142),后者附有表示抑制 *genius Luxuriae* [享乐灵魂] 的题识 *Exacuerunt dentes suos* [他们磨去了自己的牙齿]。柏林美术馆中布吕格尔[Peter Breughel]的带着铁锁的猴子(本书图 141)被恰当地解释为象征着盲目而不幸的人类灵魂的形象(见 C. Tolnay, *Bibl.* 345, p. 45),这一解释也适用于米开朗琪罗所表现的观念。

- ① 见本书第 184—185 页。
- ② 参照本书第 137 页以下。皮科在《七重天》[*Heptaplus*], IV, 1, *Bibl.* 266, fol. 5V. 中为此作了以下定义: *Verum inter terrenum corpus et coelestem animi substantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes naturas invicem copularet. Hinc munere delegatum tenue illud et spiritale corpusculum quod et medici et philosophi spiritum vocant* [实际上,由于相互隔膜的本性的结合,地上肉体 and 天上灵魂的存在之间需要中间性的纽带。而为此受派遣、纯粹完成精神任务的,就是医生和哲人称之为灵魂的小实体]。
- ③ 除了卢浮宫美术馆中的两尊《奴隶》和四尊《波波利奴隶》之外,我们还知道他在素描 Th. 5(其基部保持着 1505 年方案的姿态)中绘有六幅奴隶像,素描 Fr. 3(1513 年)也有六幅奴隶像。此外,还有表现单独奴隶像的各种素描及其复制品存留于世(C. Tolnay, *Bibl.* 353)。

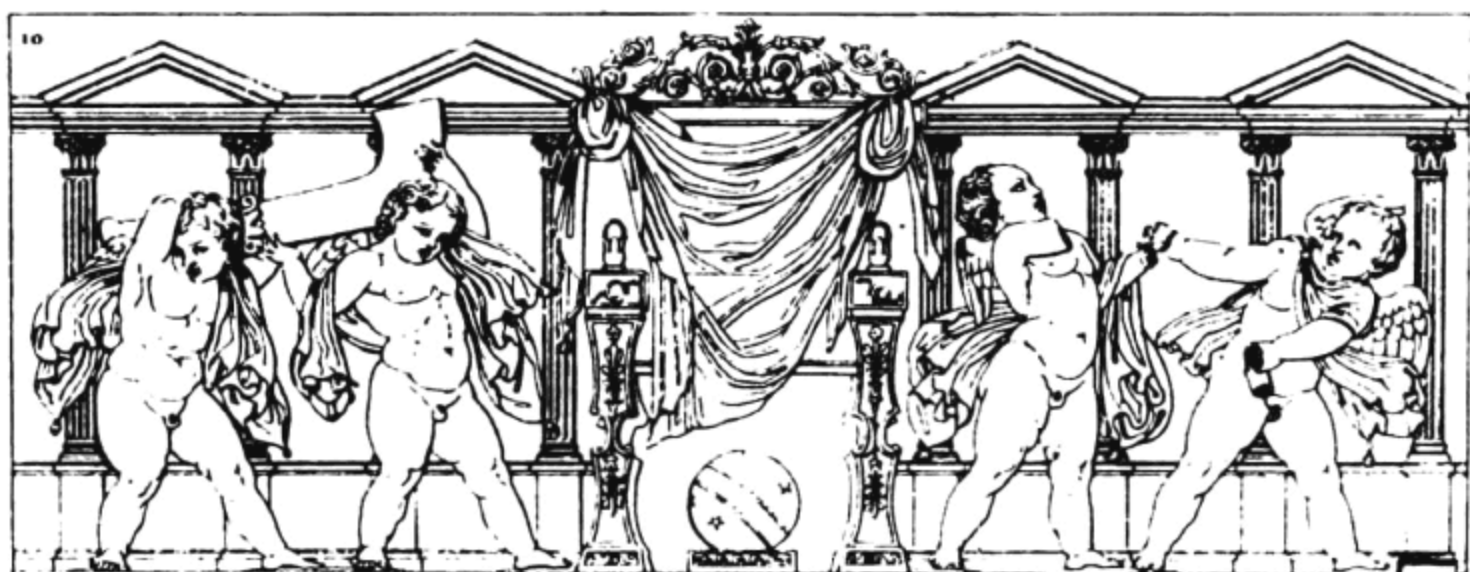
响)便能影响我们,那么当天上灵魂降下来,开始了我们的生命,它创造于纯粹之中,却被监禁在黑暗的尘世和凡人的躯体之内,它的本初状态会发生多大的变化呢?……在毕达哥拉斯主义者和柏拉图主义者看来,只要我们的崇高灵魂无法摆脱在卑贱肉体中活动的命运,灵魂就会因不间断的烦躁而异常冲动,时而昏睡,又总是狂迷,而我们的举动、行为和热情,亦不过是苦恼者的眩晕、沉睡者的梦幻和疯狂者的呓语。”^①

如果将这些奴隶像视为被物质束缚的人类灵魂,因此类似于不会说话的动物的灵魂,那么胜利群像就是 *anima proprie humana*, 即在理性引导下战胜各种人生的卑贱欲望、处于自由状态的人类灵魂。奴隶像与胜利像相互补充,表现了经历失败,付出巨大牺牲后,终于获得胜利的地上的人类生活。

因为,纯粹理性的胜利值得在表现教皇“伟绩”的背景浮雕中给予赞誉和歌颂,但仅仅如此,尚不足以确保不朽性。我们知道,无论尘世的生活如何值得赞赏,也仍然是地狱中的生活。持久的胜利只能通过人类灵魂中的某种至高无上的力量才能实现,这种力量决不参与人世的争斗,它是启示而不是征服:知性或天使的智性的双重性不仅被行动生活与静思生活的拟人像所象征,而且为摩西与圣保罗所体现。

① 菲奇诺致洛克德乌斯·内伦尼乌斯[Locterius Neronius]的信, *Bibl.* 90. p. 837. 此信涉及本书的第139—140页。信中写道: *Anima in corpore dormit, somniat, delirat, aegrotat* [肉体中的灵魂在睡眠、做梦、胡言乱语,而且还在病中]。此处的一段原文如下: *Si fumus quidam exiguus tantam in nobis vim habet, ... quanto magis censendum est coelestem immortalemque animum, quando ab initio ab ea puritate, qua creatur, delabitur, id est, quando obscuri terreni moribundique corporis carcere includitur, tunc, ut est apud Platonicos, e suo illo statu mutari? ... Quamobrem totum id tempus, quod sublimis animus in infimo agit corpore, mentem nostram velut aegram perpetua quadam inquietudine hac et illac sursum deorsumve iactari necnon dormire semperque delirare Pythagorici et Platonici arbitrantur, singulasque mortalium motiones, actiones, passiones nihil esse aliud quam vertigines aegrotantium, dormientium somnia, insanorum deliramenta.*

因此,尤利乌斯 II 世陵墓的内在含意不是指政治和军事的胜利,而是意味着精神的胜利。^① 教皇的“永垂不朽”不是因为他在现世的赫赫名声,而是由于永恒的拯救^②;他不是作为个别的人,而是作为人类的代表。正是这种真正的哲学精神,使某种可见之物具有了超越性的意义,背景的再现,寓意像与拟人像的创作,都有助于成为与菲奇诺的著作《柏拉图神学》和《摩西与柏拉图的和谐》[*Consonantia Mosis et Platonis*]相对应的一种美术方案。这一方案断然否认要么赞美人世生活要么向往来世永生的这一古老的两难抉择。



极为重要的一点是,在教皇去世时,人们已经认为这种异教与基督教的完美和谐具有几分异端色彩。1513 年的方案(图 135、136、137)显然重新返回嵌入墓类型,作者为陵墓增添了一个高大的后殿,那里有圣母和圣人的雕像,基督教色彩明显增强。1542 年,原有方案中的奴隶像和胜利像被完全排除,象征尘世的所有设

① 从收集在 W. Weisbach, *Bibl.* 394, p. 102ss. 之中的其他文艺复兴陵墓来看,表现凯旋的陵墓为数不多。正如 K. Lehmann-Hartleben 所指出的那样,在罗马时代,凯旋仪式的表现已经进入到葬礼美术之中,并且与某种宗教意义上的神化理念结合在一起了(*Bibl.* 189)。

② 梵蒂冈的一具石棺(E. Panofsky, *Bibl.* 250 中的插图,有进一步参考文献)被视为尤利乌斯 II 世陵墓基底部的古典原型。石棺表现了关于现世生活和永恒生活的可资比较的类似观念。据 K. Lehmann-Hartleben 教授考证,石棺表现了一对夫妇被引向死亡之门,门上装饰着“四季”的拟人像(时间的象征),两侧是 *genii*[飞天小童],上方是胜利像,它们暗示了死后的重逢与“生命之冠”的赠予。

计都荡然无存。这一方案的最终结局不仅是艺术家个人的失败，而且象征着新柏拉图主义体系的失败，这一体系试图为中世纪之后不同的文化趋势带来永久的和谐。换句话说，试图获得“摩西与柏拉图的和谐”的纪念碑演变成反宗教改革的标志物。

在葬礼美术的领域中，米开朗琪罗的第二个伟大方案美迪奇家族礼拜堂^①也未能完全实现。当米开朗琪罗于1534年永久地离开佛罗伦萨时，它尚未完成，并一直留存至今。这座纪念碑虽然没有完成，但它却未歪曲作者的本意。在1520年底形成的明确方案中，^②作者将他的各种观念表现得更为精致，这些观念在尤利乌斯II世陵墓的第二方案中已经有所体现，在那个方案里，虽然“柏拉图主义的”成分屈从于基督教的因素，但还没有沦为它的牺牲品。然而，米开朗琪罗没有直接追求这些观念，而是在其他方向上迈出实验性的步伐之后，重新返回这些观念。

当小洛伦佐·德·美迪奇在1519年去世时，决定仿照圣洛伦佐教堂的旧圣器室曾为家族前辈所用的先例，将新圣器室用作新一代的家族纪念礼拜堂。这一新圣器室应当容纳两位 *Magnifici* [高贵者]，即高贵者洛伦佐 [Lorenzo the Magnificent] (卒于1492年) 和朱利亚诺 [Giuliano] (1478年被帕齐家族阴谋杀害) 以及两位 *Duchi* [公爵]，即小洛伦佐 (乌尔比诺大公) 和小朱利亚诺 [Giuliano the Younger] (纳穆尔大公 [Duke of Nemours]，卒于1516年) 的陵寝。^③

最初，米开朗琪罗计划用一个巨大的石质结构 (素描 Fr. 48, 图 146)，或所谓的雅努斯之门 [Janus Arch] (*arcus quadri frons* [四面有

① 关于美迪奇家族礼拜堂的历史，参照 Thode, *Bibl.* 340, VOL. I, p. 429ss.; A. E. Popp, *Bibl.* 273; C. Tolnay, *Bibl.* 354。

② 参照 C. Tolnay, 前引书, p. 22。

③ 在四个墓中增添美迪奇家族的两个教皇——列奥 X 世和克雷芒 VII 世——的计划很迟才得以实现 (1524 年 5 月 23 日)，所以不会对整个方案造成影响。米开朗琪罗设计的唯一解决方案是将两位教皇的陵墓纳入于不同的小型附属建筑物 (*lavamani* [洗礼处])，但这一想法不久又被放弃了。

拱]),将四个墓室纳入一个独立结构之中。^①但这个计划^②被放弃了。变更后的新方案为双棺式墙墓,在室内两侧的墙壁上,一侧是“两位公爵”,另一侧是“两位高贵者”。面向祭坛入口处的壁面饰有圣母像,两侧是美迪奇家族的守护圣人科斯马斯[Cosmas]与达米安[Damian](素描 Fr. 47,图 147;它简单重复素描 Fr. 48 的正面而加以发展)。

最后的解决方案是,两侧的壁面仅用于“两位公爵”,入口处壁面的“圣会话”[Sacra Conversazione]与“两位高贵者”的墓室融为一体,构成一个统一整体。这一双棺式墙墓与祭坛奇妙组合的最早画稿是素描 Fr. 9a 与 Fr. 9b。在素描 Fr. 9a(图 150)中,结构尚未轴对称,也不包括死者像,但在石棺与“圣会话”间隔处的中央,可以见到“手持与场合相适”的纪念铭板的“名声”的拟人像。^③ Fr. 9b(图 151)的构图更为严谨,死者的坐像被置于中间层中。但中央部分是一片空白。更接近于最后布局的方案有许多模本传世。从中可见,中间层被完全取消,而顶部圆形壁龛中的小型雕像被置于两位圣人的上面(图 152)。^④

关于“两位公爵”的单独陵墓,确为米开朗琪罗所作的素描只

-
- ① 根据 C. Tolnay, *Bibl.* 354 的考证,在这一方案中,四个石棺被分别置于四个拱上,而红衣主教朱里奥·美迪奇(后为克雷芒 VII 世)的墓则位于交叉处之下。
- ② 见素描 Fr. 48, 125a, 267b, 39, 70(C. Tolnay, *Bibl.* 354, *fig.* 8—12)。在 Fr. 70 上的另一幅速写(Tolnay, *fig.* 16)似乎提供了一个独立纪念物。在后退的一面,这些石棺虽然没有投影,但不会妨碍这种假设,因为在 Fr. 48 中可以看到,投影同样被省略了。考虑到水平基准被置于巨大拱门上方这一点,假定速写 Fr. 39 的中央部分(Tolnay, *fig.* 10)类似于雅努斯门的推测还有待进一步的确认,因为这些大拱是由一个水平楣梁跨越的,这一水平楣梁似乎是以素描 Fr. 125a(Tolnay, *fig.* 9)的体量结构为前提。
- ③ 此像是以轻松的速写画成,它包含的东西似乎是事后加的。*La Fama tiene gli epitaffi a giacere* 的说明也许可译为:“‘名声’在恰当的场所拿着墓志铭。”*epitaffi* 一词并不意味着横卧死者像,而只是指铭板。这与素描中没有雕像位置以及在方案中不包括死者像是相吻合的。
- ④ 素描 Th. 531a(A. E. Popp, *Bibl.* 273, PL. 28);还可以参照素描 Th. 246b, 386a, 424, 459b, 462, 531b。A. E. Popp, p. 131 已经说明,在这些复制品中看到的死者像很难说是米开朗琪罗的设想。关于素描 Th. 241(Popp. PL. 30a 以及 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 136 对面的图版),见 Popp 前引书 p. 129s。

有 Fr. 55 留传给我们(参照图 148、149)。^① 但在这幅素描中,墓室从外观而不是从图像志和设计目的看才是单独的。就整体而言,素描 Fr. 55 比其他任何画稿都更接近于实际制作的建筑、雕刻和模型。^② 但是,位于中央的空间实际上是方形,不适合肖像雕刻,因此,位于石棺两侧、实际配置也不一致的坐像却让人觉得是肖像雕刻,而不是寓意像,更不要说圣人像了。^③ 于是看来更有可能的是,尽管素描 Fr. 55 只表现了一具石棺,但用作双棺式墙墓的本来目的仍清晰可辨(旧圣器室中韦罗基奥[Andrea der Verrocchio]的著名石棺中也装着乔瓦尼·美迪奇[Giovanni de Medici]和皮耶罗·美迪奇[Piero de Medici]两人的遗体)。在此之后,这一构图被用于实际制作的单独墓,而石棺两侧的两尊坐像不得不因此去掉。^④

根据上述并不完整的资料,我们足以观察到图像上的方案演变。Fr. 48 草图中的独立纪念碑只有浮雕——其中的四尊也许表示四季女神,作者采用这种传统形式来象征时间观念^⑤——和八尊哀悼者像。伴有两位圣徒的圣母像、死者肖像和石棺下方横卧的河神像的设计与双棺式墙墓的方案(Fr. 47)有关,而将四季女神换成“晨昼日夜”拟人像[Times of Day]的设想可能更晚一些才有(Fr. 55 和画于 Fr. 47 页边上的草图)。

最终方案包括以下特征:

1. 高贵者的双棺式墓面向祭坛(米开朗琪罗称之为“*la sepoltura in testa*”[上座陵墓])(图 153)。无像的石棺上部安置着“美迪奇圣母像”,两侧是现存圣洛伦佐教堂的圣科斯马斯与圣达

① 关于素描 Fr. 39 右上方的速写(C. Tolnay, *Bibl.* 354, *fig.* 13)究竟是单独壁面墓,还是描绘了独立纪念碑的一面,我们仍然找不到令人信服的解释。

② 根据陵墓草图与实际采纳的陵墓方案所画的自由变体的素描 Th. 511a(A. E. Popp, *Bibl.* 273, PL. 29)不在此例。参照 Popp, 前引书, p. 134。

③ 参照素描 Fr. 9b。

④ 这种解释,由 B. Berenson, *Bibl.* 28, no. 1497 提出,在最近的研究中几乎不被认可。Fr. 55 与双棺式墙墓计划的密切关系已经从 Fr. 55 上可见到的一个横卧像被绘入 Fr. 47 得到确认。

⑤ 参照 A. E. Popp, *Bibl.* 273, p. 130 和 p. 165ss。

米安像,它们的上面还有几尊小型雕像——其中一尊被确定现藏巴杰罗美术馆[Bargello]的大卫像。^①

2. 朱利亚诺和洛伦佐的陵墓(图 144、145)。除了现存圣洛伦佐教堂的几尊雕像,即两位公爵的坐像和晨昼日夜拟人像,这两个陵墓上还有以下雕像:

(a)两座陵墓的基底部分别有两尊横卧的河神像(其中之一的雕像习作现存于佛罗伦萨学院)。(b)朱利亚诺像两侧装饰壁龛中悲哀的“大地”拟人像与微笑的“天空”拟人像。^②当然,“大地”像在“夜”像之上,“天空”像在“昼”像之上。^③洛伦佐陵墓与之相对应的雕像的主题仍然囿于推测,也许它们是“真理”和“正义”的拟人像。依据的是《诗篇》85 篇第 11 节,“真理从地而生,正义从天而现”。或许它们的意义就是兰迪诺所说的“正义”与“信仰”。^④(c)素描 Fr. 55 所展示的柱顶楣构[entablature]有造型精巧的装饰:它包括在一对立柱顶上虚位以待的宝座,我们现在还能在美迪奇礼拜堂中见到它们,尽管装饰丰富的椅背已经缺失,^⑤还包括中央部分的战利品,两侧壁龛上方的一对蹲着的孩子像,其中之一被认为是现存列宁格勒的《蹲着的少年》^⑥。

此外,三座陵墓上部的巨大弧形空间也计划用湿壁画装饰。“高贵者”陵墓上方的弧形空间描绘基督的复活(素描 Fr. 19 和 Fr.

① 这一确认是由 A. E. Popp 在前引书 p. 141s. 给出的。

② 关于 Fr. 162 的注解;参照瓦萨里 *Bibl.* 366, VOL. VI, p. 65; Frey, *Bibl.* 103, p. 360。

③ 参照素描 Th. 511a。只是这一素描被左右颠倒了。在这幅素描中,“昼”作为太阳[*Sol*]的特征,而“夜”则被视为月亮[*Luna*]的特征。

④ 参照本书第 140 页以下。主张洛伦佐两侧雕像可能是表现“火”、“水”元素的猜测(A. E. Popp, *Bibl.* 273, p. 164)显然难以成立,因为,微笑的 *Cielo*[天]和悲叹的 *Terra*[地]的图像只是形而上学意义中的天、地的拟人化,而不是作为“大气”、“大地”元素的拟人化。这四元素显然是由这一构图中最下层的“河神”象征(参照下文)。

⑤ 削减它们的理由一直不太清楚。关于空着的宝座的精细画稿,见素描 Fr. 266。

⑥ 这一确认也由 A. E. Popp, *Bibl.* 273, p. 142 给出。

59)。在“两位公爵”的陵墓上方，一个弧形空间是“青铜之蛇”（素描 Fr. 51），另一个也许描绘尤滴的故事。^①

人们很早就注意到，朱利亚诺像和洛伦佐像都朝着圣母像的方向。^②为了眺望作为拯救中介者的“圣母马利亚和圣人们”以及正统基督教义中永生的伟大证明“基督的复活”，这两尊像必须朝向“上座陵墓”。

与此同时，两位公爵的陵墓还应该分别展现菲奇诺及其同伴所设想的那种神圣化——灵魂经过新柏拉图主义宇宙的若干阶段，升入了天堂。^③

如前所述，佛罗伦萨的新柏拉图主义者将物质领域称为 *il mondo sotterraneo* [地下世界]，将肉体中所“禁锢”的人类灵魂的存在比作 *apud inferos* [冥界居民] 的生活。^④ 因此，我们可以将放置在纪念碑基底部的“四河神”视为冥界的四条河流，即阿谢隆河 [Acheron]、斯提克斯河 [Styx]、佛勒革同河 [Phlegethon] 和科库托斯河 [Cocytus]。这决不是单纯的推测。这些河流在柏拉图的《斐多篇》^⑤ 和但丁的《地狱篇》中都具有重要作用。但佛罗伦萨的新柏

① A. E. Popp 前引书 p. 158ss. 最早注意到素描 Fr. 19, 59, 51 是用于美迪奇家族礼拜堂弧形空间的装饰。“尤滴”的场面（预示着圣母马利亚战胜恶魔）可能与“青铜蛇”（预示着基督的受难）配对，这一猜测被西斯廷天顶画和外典内容的素描 Fr. 306 所暗示，Fr. 306 似乎反映了 16 世纪第三个 10 年的米开朗琪罗的构图，并非不适合把这个空间填满。

② C. Tolnay, *Bibl.* 355.

③ 美迪奇家族礼拜堂的“柏拉图式”解释，由 V. Kaiser, *Bibl.* 161 和 J. Oeri, *Bibl.* 233 提出，由 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 97ss 进行了阐述，K. Borinski 的见解被 O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 106ss 所继承，并由 C. Tolnay, *Bibl.* 355 加以确定。虽然 K. Borinski 对资料缺少批判态度，事实错误亦不在少数，但是他使我们注意到米开朗琪罗作品的解释不应该基于柏拉图自己的著作而是应该基于佛罗伦萨新柏拉图主义者的著作，并促使我们关注此类文献。这一功绩应给予承认。本文以下所进行的分析亦极大地受惠于 Borinski 和 Tolnay。

④ 见本书第 135—136 页。

⑤ 参照 J. Oeri, *Bibl.* 233; K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 130ss.; O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 107; C. Tolnay, *Bibl.* 355, p. 305.

拉图主义者用完全不同的方法来解释它们。在柏拉图或者但丁看来,这些河流意味着人死后灵魂接受惩罚的四个阶段,但对于兰迪诺和皮科而言,这些河流意味着在人诞生时监禁人的灵魂的物质四个层次。当灵魂离开超天界的故乡,刚渡过使它忘掉从前幸福的勒忒河(忘河),灵魂就“失去了喜悦”(Acheron 一词也许来自希腊语的否定性前缀“ἀ”与表示“喜悦”的动词χαίρειν)。灵魂受到悲伤(Styx)的袭击,成为“疯狂与愤怒的火热激情”(Phlegethon 一词来自希腊语φλόξ,意为“火焰”)的牺牲品,从而陷入哭泣的悲伤(Cocytus 来自希腊语χώχυμα,意为“悲哀”,用兰迪诺的话说,它 *il pianto che significa confermato dolore* [表示确切痛苦的眼泪])^①的无穷沼泽。所以,冥界的四条河流象征着“来自于一个源泉的所有罪恶,这个源泉就是物质”,^②它破坏了灵魂的幸福,正如菲奇诺所说:“感觉的深壑总是被阿谢隆河、斯提克斯河、科库托斯河与佛勒革同河的洪水震荡着。”^③新柏拉图主义对于冥界四河的解释极为流行,它甚至出现在卡尔塔利[Vincenzo Cartari]的《想象》[*Imagini*]之中。^④

如果米开朗琪罗的河神像是皮科所说的 *mondo sotterraneo* [地

① 兰迪诺,《但丁地狱篇评注》,XIV, 116, *Bibl.* 180, fol. LXXI, V(参照同书,地狱篇,III, 78, fol. XXI, 以及兰迪诺 *Bibl.* 179, fol. K2ss.)。

② 兰迪诺 *Bibl.* 179, fol. K2ss, *Ex Hyle igitur unico flumine mala haec omnia eveniunt*。

③ 菲奇诺致加尔皮诺[Andrea Cambino]的信,*Bibl.* 90, p. 671。

④ V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 145: *Circonda questa Palude l'Inferno, perchè altrove non si trova mestitia maggiore, et perciò vi fu anco il fiume Lete, Acheronte, Flegetonte, Cocito, et altri fiumi, che significano pianto, dolore, tristezza, ramarico et altre simili passioni, che sentono del continuo i dannati. Le quali i Platonici vogliono intendere, che siano in questo mondo, dicendo che l'anima allhora va in Inferno, quando discendo nel corpo mortale, ove trova il fiume Lete, che induce oblivione, da questo passa all'Acheronte che vuol dire privatione di allegrezza, perchè scordatasi l'anima le cose del Cielò... et è perciò circondata dalla Palude Stigia, et se ramarica sovente, et ne piange, che viene a fare il fiume Cocito, le cui acque sono tutte di lagrime et di pianto, si come Flegetonte le hà di fuoco et di fiamme, che mostrano l'ardore dell'ira et de gli altri affetti, che ci tormentano mentre che siamo nell' inferno di questo corpo* [这种沼泽包围(转下页)]

下世界]，即纯粹物质的世界，那么，在两位公爵的纪念碑中占据稍高位置的晨昼暮夜拟人像就是在象征地上世界，即由物质与形式构成的自然领域，包容地上人类生活的这个领域是唯一服从于实际时间的领域。绝对物质和纯粹的形式一样，也是永恒和不灭的。天上领域创造时间，但决不服从于时间。只有在自然界中物质和形式的短暂组合，才会有始有终。

“晨”、“昼”、“暮”和“夜”等像都是试图表现时间的破坏力。米开朗琪罗自己曾说：“昼和夜在说话。他们还说，我们的即逝过程会给朱利亚诺带来死亡”。^① 孔迪威的说法也证实了这种寓意，“昼”和“夜”都象征着 *il Tempo che consuma il tutto* [吞噬一切的时间]

(接上页)着冥界，因此其他地方找不到如此巨大的悲苦。此外，这里还有勒忒河、阿谢隆河、佛勒革同河、科库托斯河和其他几条河，它们分别意味着悲叹、苦恼、悲哀、悔恨以及落入地狱的人们不断感受到的类似感情。柏拉图主义者试图表明这个世界亦充满了上述东西。根据他们的观点，灵魂在降临必死肉体时来到了冥界，灵魂在使它们忘却记忆的勒忒河边相会，再通过让灵魂忘却天上事物、剥夺人们喜悦的阿谢隆河，……此外，在斯提克斯沼泽的包围下，它们被悔恨所深责并悲叹不已，感慨的泪水汇成了科库托斯河。佛勒革同河是由流动的火和焰所构成的，所以这条河象征着我们在肉体这一地狱中饱受折磨的愤怒和其他愿望]。

- ① *Il Di e la Notte parlano, e dicono: Noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il duca Giuliano* (Fr. 162 以及 Frey, *Bibl.* 101, XVII)。相类的诗句亦出现于较早的传统之中，例如题于 1470 年左右的德意志木版画 (F. M. Haberditzl, *Bibl.* 129, I, p. 168 和 PL. CVIII。这一图版还可见于 E. Panofsky, *Bibl.* 243, PL. LXVIII, fig. 102) 上的诗就提到太阳和月亮所象征的“昼”与“夜”：

*wir tag und nacht dich ersleichen
des kanstu n(it en)weichen.*

[昼和夜悄悄地抓住你。所以你无从逃遁。]

人们很难想象米开朗琪罗曾在他的诗中提到新柏拉图主义的永恒教义 (C. Tolnay, *Bibl.* 355, p. 302)。他的诗句 *Che avrebbe di noi dunque fatto, mentre vivea?* (如果还活着，他会和我们做些什么呢?) 被解释为“如果他活得更久些，他的灵魂又能将我们怎么样呢?” (即：“如果他的灵魂具有更大的力量，是由于他在世上的长寿?”) 依据他的原诗无法找到确定的答案。在 Fr. 9a 方案中加入“名声”像表明，米开朗琪罗在方案成熟之前不完全反对用精巧的寓意性赞词。

间]。孔迪威还说,“与吞噬一切的时间一样,老鼠会将物体啃噬殆尽”,所以米开朗琪罗还想给这两座雕像加上这个小动物。^①

但在美迪奇礼拜堂里,这一设想的实现并未像最初计划的那样,用四季来表现时间的传统寓意和拟人化身,而是通过另外四尊雕像。这些雕像在以往的图像志中从未见过,它们给人以深切而难以愈合的痛苦印象。与尤利乌斯 II 世陵墓的奴隶像颇有些相似,它们仿佛正处于“梦想、沉睡、烦恼和激怒之中”。“晨”[Aurora]刚刚睡醒,对生抱着深深地厌恶,“昼”[Giorno]扭动身躯,为无名的怒火而震撼,“暮”[Crepuscolo]因不可言说的辛苦而困乏,就连“夜”[Notte]也只是两眼微合,不像是真正的休息。

“四河神”表现了潜在的罪恶源泉即物质的四个方面,另一侧的“晨昼暮夜”表现了尘世生活无穷烦恼的四种形式。因为,我们很容易察觉出这两组雕像间的内在关联。对于文艺复兴时期的思想家来说,冥界四条河流所象征的四种物质形态无非是四大元素,阿谢隆河象征着大气,佛勒革同河象征着火,斯提克斯河象征着土,科库托斯河象征着水。^② 另一方面,人们通常还认为这四种元

① Condivi, Frey, *Bibl.* 103, p. 136: ... *significandosi per queste il Giorno et la Notte o per ambi duo il Tempo, che consuma il tutto. ... Et per la significatione del tempo voleua fare un topo... percioche tale animaluccio di continuo rode et consuma, non altrimenti chel tempo ogni cosa diuora.* 关于鼠的母题,见本书第 77 页注。

② 皮科, I, 9, *Bibl.* 267, fol. 12ss 以及菲奇诺《关于斐德罗篇的讨论》[*Argumentum in Phaedonem*], *Bibl.* 90, p. 1394: *Acheron... respondet quoque aeri partique mundi meridiana. Phlegethon igni respondet atque orienti... Styx Cocytusque respondet terrae atque occasui*[阿谢隆河与世界的大气和南方相对应,佛勒革同河与火和东方相对应,斯提克斯河和科库托斯河与土和西方相对应]。参照《柏拉图神学》,XVIII, 10, *Bibl.* 90, p. 421。但是出于语言学家的良心,菲奇诺并未完全接受将冥界的四条河流解释为物质四元素及其特性的象征,因为他知道柏拉图是在纯粹的终结意义上谈论这些河流的。*quae[viz., flumina] quisquis secundum nostri corporis humores animique perturbationes in hac vita nos affligentes exponit, nonnihil adducit simile vero, veruntamen veritatem*(转下页)

素与构成人体、决定人类心理的四种气质有相同的本质。而四种气质又与四季和晨昼暮夜相联系,即大气与多血质、春天、晨结合在一起,火与胆汁质、夏天、昼结合在一起,土与忧郁质、秋天、暮结合在一起,水与粘液质、冬天和夜结合在一起。^①

我们已经提到这种宇宙图式和布龙齐诺的所谓《花神》挂毯之间的联系,它在几个世纪里一直保持着诗意的魅力,据此,米开朗琪罗的晨昼暮夜像实际上已将建立在四大元素之上的自然生命全部包括在内,^②因此,它们才会以完美一致的方式与四河神像联系在一起。阿谢隆河即“没有喜悦”,放置在晨的下方,因为它与晨一起与大气和多血质相对应;佛勒革同河即“燃烧”,位于昼之下,与昼一起对应着火与胆汁质;斯提克斯河即“悲叹”,在暮之下,与暮一起对应着土和忧郁质;科库托斯河即所谓的“眼泪沼泽”,与夜一起对应着水和粘液质,安排在“夜”之下。

当然,米开朗琪罗的晨昼暮夜并非四气质的“拟人化”。然而它们说明了各种扰乱和压抑,只要人的灵魂住宿在缘于四种“物质”原理构成的肉体之中,它便受到各种扰乱和压抑的影响。在新柏拉图主义者尤其是像米开朗琪罗那样不可能制作真正喜悦或真

① (接上页) *integram non assequitur, Plato enim et hic et in Republica significat praemia virtutum et supplicia vitiorum ad alteram vitam potissimum pertinere* [由于我们肉体中的体液和这世上令我们烦恼的灵魂错乱,任何人都因这些河流而毁灭。即使将我们导向真实,也不能达到完全的真实。事实上,柏拉图也在《斐德罗篇》和《国家篇》中向我们预示,德的善报和恶的悲苦主要将施行于来世]。((《关于斐德罗篇的讨论》,同上引书;罗马字体[中文本用黑体。——译注]系我给出。)

① 见前注所引非奇诺的 *corporis humores animique perturbationes* [肉体中的体液与灵魂错乱]的表达法。关于“夜”亦被视为水的观点,参照维吉尔《埃涅阿斯纪》V, 738 和 835 中的短语 *nox umida* [露夜]。

② E. Steinmann 假定晨昼暮夜意味着某种程度的四元素与四气质的作用是正确的 (*Bibl.* 322)。但他在以下三点犯了错误:第一,仅仅将极少反映伟大宇宙论传统的谢肉祭之歌作为这一解释的根据 (Thode 说 *man stutzt von vorn herein* [人们从前面投去怀疑的目光]);第二,对这一计划缺乏整体的考察;第三,把四形象和四元素等等联系起来,是随意的,而不是以坚实的传统为基础。

正平静的雕像的艺术家看来,虽然“多血质”和“粘液质”的状态不同于“胆汁质”和“忧郁质”,但它们决不是幸福的气质。当时的观者们非常了解忧郁质的苦恼可由四种气质的任何一种来引起,包括多血质在内;这种理论也许会将晨昼暮夜的拟人像解释为 *melancholia ex sanguine* [多血质引起的忧郁]、*melancholia ex phlegmate* [粘液质引起的忧郁]、*melancholia ex cholera rubra* [火的气质引起的忧郁]或是 *melancholia ex cholera nigra* [暗的气质引起的忧郁]这四种类型。^①

朱利亚诺像与从16世纪起以“静思者”[Pensieroso]或“冥想者”[Pensoso]著称于世的洛伦佐像^②就来自于这个缺乏活力的物质世界,来自于这个充满痛苦、被时间所支配的自然世界。这些雕像的非个性化处理足以让米开朗琪罗同时代人大大为惊讶,这些雕像又被一些象征着低级存在形式向高级存在形式演变的雕像衬托着。这些雕像既不是某个真实个体的肖像,也不是抽象概念的拟人化。人们正确地认为,这些雕像不是表现死者生前的经历,而是表现他们的不死灵魂。这些雕像与位于下方的晨昼暮夜像的结构安排,会使我们想起罗马石棺,石棺上的死者像被带离尘世,是通过卧靠着两个形象“大海”与“大地”来象征的(见第174页文中插图)。^③

然而雕像无论如何神圣化,朱利亚诺像和洛伦佐像还是通过不同姿势、表情,以及区别性属像表现出明确的对比。这种对比除了用行动生活与静思生活这组传统的古典概念来描述外,我们找不到更令人信服的说明。^④

从新柏拉图主义的角度看,将“两位公爵”表现为不死灵魂的

① 关于这一广泛流传的理论,参见 *Bibl.* 252, *Bibl.* 253。

② 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VII, p. 196, Frey, *Bibl.* 103 p. 133。

③ C. Tolnay, *Bibl.* 355, p. 289, p. 292 和 *fig.* 10。

④ 这一解释的最初倡导者被认为是 J. Richardson, *Bibl.* 279, VOL. III, p. 136ss.。但是,最早将这一解释与当时新柏拉图主义文献联系起来进行考察的是 Borinski。

事实,与将朱利亚诺视为 *vir activus* [行动之人],将洛伦佐视为 *vir contemplativus* [静思之人]的事实并不矛盾。^① 不仅如此,这些特征还证明了他们两人的神圣化。因为正如我们所知道的那样,人类只有通过被“正义”与“信仰”所规定的真正的行动生活和真正的静思生活,才有可能从自然存在的恶性循环中摆脱出来,从而获得现世的欢乐和永恒的不朽。

那么,按照新柏拉图主义的标准,理想的“静思之人”与理想的“行动之人”应如何表现呢?前者必须是萨图恩的真正崇拜者,而后者只能是朱庇特的绝对崇拜者。我们知道,柏罗丁早已将萨图恩解释为 *Noûς* 即宇宙知性,将朱庇特解释为 *Ψυχή* 即宇宙灵魂,后来人们相信,当人类灵魂降落到尘世时,已经拥有萨图恩赋予的“洞察与思索力”和朱庇特赋予的“行动能力”。^② 而在佛罗伦萨的新柏拉图主义者看来,萨图恩的“孩子们”——从常规公正的占星术来看,他们是人类中最不走运的人——命中注定要过智性的静思生活,而朱庇特的孩子们则理所当然地要过理性的行动生活。

在此谈论这个教义的更普遍的方向是不可能的;不久,这个教义又与“重新发现”的亚里士多德关于所有伟人都是忧郁质的理论结合起来,并引出近代的天才概念;在此也没有必要甄选某些文献加以说明。我们只需从皮科对贝里维耶尼的评注中摘引最具特色的一段文字便足以说明问题:“萨图恩代表一种知性本质,这种本

① 正因为如此,完全可能接受 C. Tolnay 将两个公爵的肖像解释为 *immagini delle anime trapassate, divinizzate alla maniera antica* [根据古代样式神格化的死者灵魂之像] (*Bibl.* 355, p. 289),但并不否认,两尊雕像的鲜明对照引出了行动生活和静思生活的对比,这两种生活也证明了永恒性。

② 这一教义虽然在中世纪未被忘却,但进入文艺复兴之后,又具有了新的重要意义,它的古典根据就是马克罗比乌斯 [Macrobius] 的《斯科皮奥之梦的注解》 [*Comm. in Somnium Scipionis*], I, 12—14; *In Saturni* [viz., *sphaera producit anima*] *ratiocinationem et intelligentiam, quod λογιστικόν et θεωρητικόν vocant; in Jovis vim agendi, quod πραχτικόν dicitur* [在萨图恩的星(即天体使灵魂诞生)拥有理性与知性,它们被称为理性或静思者。而朱庇特的星拥有活动力,它被称为行动者]。

质献身并热衷于理解和静思，而朱庇特代表一种行动生活，这种行动生活致力于监督、管理和用制度制约事物。这两种特性也可在名为萨图恩与朱庇特的两颗行星即土星与木星那里找到。因为，正如人们所说，土星造就了静思者，而木星则赋予其所辖之人以公国、政府和管理人民的权利。”^①

皮科的这段评注也许参照过图文并茂的占星术书籍，其中分别诞生于土星和木星下人们的心理特征，与近代心理学家所说的“内向型”和“外向型”极为相似。在这些古代占星家看来，这种基本不同也反映在对待金钱的态度上。出生于静思型土星下的人“回避世界”，忧郁寡言，情绪孤独而阴晦，生性贪婪，至少为人吝啬。而出生于行动型木星下的人则“面对世界”，机敏雄辩，交际广泛，关心同伴，而且极为慷慨。^②

在美迪奇礼拜堂中，这种对比主要体现在朱利亚诺像(图 155)的“开放性”构图与“静思者(洛伦佐)”像(图 154)的“封闭性”构图以及与此相关的两组拟人像之中。朱利亚诺像位于强健的男性“昼”像与丰满的女性“夜”像之上，后者在古典诗歌中被歌颂为 *Mήτηρ Νύξ* 或者 *Mater Nox* [黑夜之母]；^③洛伦佐像被置于处女“晨”[Aurora]像(注意她的腰带[zone])和年长的“暮”[Crepuscolo]像——他的年龄与情绪暗示了奥罗拉[Aurora]与她的丈夫提托诺斯[Tithonus]的神话，提托诺斯得到了永恒的生命，却没有得到永

① 皮科，I，7，*Bibl.* 267，fol. 10: *Saturno è significatiuo della natura intellettuale, laquale solo attende et è uolta allo intendere et contemplare. Gioue è significatiuo della uita attiua, laquale consiste nel reggere, administrare et muouere con lo imperio suo le cose à se soggiete et inferiori. Queste dua proprietà si truouano ne pianeti da e medesimi nomi significati, cioè Saturno e Gioue; perchè come lore dicono, Saturno fa li huomini contemplatiui, Gioue dà loro principati, gouerni, et administratione di popoli.*

② 代替其他所有的例子，参见佛罗伦萨铜版画“朱庇特孩子们”的铭文(F. Lippmann, *Bibl.* 195, PL. A II, B II)。

③ 参照 J. B. Carter, *Bibl.* 57, Nox[黑夜]条目，以及 C. F. M. Bruchmann, *Bibl.* 51, Νύξ [黑夜]条目。

恒的青春——之上。^① 两尊像中萨图恩和朱庇特的内涵被几个更为特殊的特征所强调，与丢勒的“忧郁”的面庞一样，“静思者”的脸上被浓重的阴影加暗，暗示出这是一张具有萨图恩式忧郁的“阴沉的脸”。他的左手食指放在嘴上，正是萨图恩式沉默的手势，^②而肘靠着紧闭着的钱箱则是萨图恩式吝啬的典型象征。^③ 为了使这一象征更为显著，钱箱的正面采用蝙蝠头部作为装饰，而这正是丢勒的铜版画《忧郁 I》[*Melencolia I*]的徽志性动物。^④

另一方面，朱利亚诺手持王者的权杖，张着的左手放着两枚硬币。它们象征性地对比了他“勤于”外在的行动和“疏于”自我中心的沉思。里帕曾在“雅量”[*Magnanimità*]的标题下记述过这两个不同母题，正如当时最流行的占星术文献所言：“*Iupiter dat magnanimitatem animi*”[朱庇特将雅量赋予灵魂]。^⑤ 如果吝啬是萨图恩类型的特征，那么“雅量”就是朱庇特类型的特征。正因为如此，我们不会为表现朱庇特的孩子们的佛罗伦萨版画中出现手持权杖、给臣民施恩的王侯而大惊小怪(图 156)。^⑥ 朱利亚诺像的

① K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 157 ss.。

② 里帕, *Silentio*[沉默]条目: *il dito indice alla bocca*[放在口上的手指]; *un dito alle labbre della bocca*[放在唇上的手指]; *col dito alla bocca*[用手指着口]。里帕的 *Malanconico*[忧郁质的人](见 *Complessioni*[体质]条目)用布带封在嘴上 *significa il silentio*[意为沉默]。

③ 在 *cod. Vat. lat. 1398, fol. 11* 中, 萨图恩手持关闭钱柜的钥匙。在 *cod. Tubingensis M. d. 2* 中, 忧郁质的人试图将装满金钱的钱柜掩埋起来。洒满金币的桌子和钱包(两者亦被同时描绘)常用来作为表现萨图恩和忧郁质人的属像(参照 *Melancholia, Bibl.* 253 中的几幅插图)。在达蒂[Leonardo Dati]的 *Sfera*[球]中, 深思熟虑与吝啬的特征被放在一起加以讨论: *Disposti*[viz., the melancholics] *a tucte larti davaritia, et a molti pensieri sempre hanno il core*[这一倾向的人们(即忧郁质的人)总难免形形色色的吝啬, 而且总是保持着深思熟虑]。

④ 洛伦佐左手拿着皱巴巴的毛巾, 它所表现的观念可能与里帕在 *Pensiero*[思虑]条目中提到的一团乱麻的观念有些相似。

⑤ 引自出现于“Kyeser”写本中的前述马克罗比乌斯段落的修订本, 重印于 A. Hauber, *Bibl.* 135, p. 54。

⑥ F. Lippmann, *Bibl.* 195, PL. A II, B II.

整体结构可能受到两块拜占庭浮雕(图 157)的启迪,它们是圣马可教堂正面的圣乔治和圣德米特里像[St. Demetrius]。^① 如果这一推测——从米开朗琪罗开始制作朱利亚诺像之前重访威尼斯来看,这种看法并非没有道理——无误,那么用朱庇特雅量的象征物来代替这些圣人的标志剑就更意味深长了。

静思的思想家与雅量的行动者都堪称新柏拉图主义的神圣化,这种神圣化的完成是由公爵陵墓第四层即最上层的装饰母题所象征的。这一领域也许应当解释为天空之上的超天界。当中的战利品暗示了战胜低级存在形式的终极胜利;蹲着的孩子满怀悲哀和恐惧,可能象征着注定要落入低级世界的尚未诞生的灵魂;^②虚位以待的宝座是为了表示永恒之物的不可观看,这一象征很早就被广泛使用。为最后审判而准备的空缺宝座即所谓的“Hetoimasia”也许是依据《但以理书》第7章第9节中的相关记述。但它在美术中的表现,^③我们只能向众多流传至今的异教作品寻求范例。在古代罗马,虚位以待的宝座在救赎仪式中为某些女神而设;更为重要的是,空宝座还在 *ludi scaenici*[舞台剧]中发挥作用,它被庄重地搬到剧场,以便众神使用。恺撒死后,他也获得了这一特权。后来,其他神圣化的皇帝也有权享用。^④ 如果米开朗琪罗出生在哈德良皇帝[Hadrian]时代,他也许选不出更有说服力的象征物加在 *Divus Caesar*[死后成神的皇帝]的纪念碑上。但在美迪奇家族礼拜堂中,空缺宝座本应加上来自旧约书中的故事,这些故事应使公爵陵墓的整体内容从属于由“上座陵墓”若干雕像所体现的基督教的救赎观念。

① E. Steinmann, *Bibl.* 322, p. 110s., *fig.* 27 - 28.

② K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 135.

③ 见 P. Durand, *Bibl.* 80; J. Wilpert, *Bibl.* 404, VOL. I, p. 58ss.。圣马拉[St. Maura]在她的灵视中看见了(Wilpert 前引书中)“用布覆盖的”宝座正是这种特征,它也出现在所有异教的再现中;参照本书 201 页中的文中插图。

④ 见 L. R. Taylor, *Bibl.* 335 以及 A. L. Abaecherli, *Bibl.* 1。

圆形天顶原来曾计划绘制湿壁画。皮翁博[Sebastiano del Piombo]在1533年7月7日的一封信中提到这个计划。他说：“关于那个采光穹窿的绘画，我主（即教皇克雷芒 VII 世）将听凭您的爱好。我想那个伽倪墨得斯适合于那里。你可以给他加上光环，使他看起来像被送往天堂的启示录作者圣约翰[St. John the Apocalypse]。”^①如果人们了解皮翁博极具个性的书信语言，并注意到他写给“*compare*”[老兄]米开朗琪罗的信中随处可见的玩笑语气，那么谁都能理解这种建议只是一个玩笑。^②但是，这是一个非常好的玩笑。我们不清楚皮翁博是否记得，但事实上，伽倪墨得斯在《奥维德的道德寓意》一书中已经被作为福音书作者圣约翰的预示。鹰也有许多不同解释，它或是基督的象征，或是向圣约翰启示上天秘密的至高“圣洁”的象征。^③在16世纪，这些解释仍被人们津津乐道。^④

即使是在文艺复兴时期，这种道德性的说明仍为人们所熟悉。人文主义者在说明朱庇特爱慕俊美少年时曾毫不犹豫地引用它们。例如：*Sinite parvuli ad me veniant* [别禁止孩子们来我这里]（《马可福音》第10章第14节和《路加福音》第18章第16节），*Nisi efficiamur sicut parvuli* [若不变成小孩子的样式，断不得进天国]（《马太福音》第18章第3节）。^⑤我们很容易理解，对于教会来说，

① G. Milanesi, *Bibl.* 215, p. 104.

② 只有 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 142 和以他为依据的 O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 109 严肃地采用了这一段。甚至在谈论事务性工作时，皮翁博也很难十分严肃，例如他交给贡扎加公爵[Duke Ferrante Gonzaga]的有趣提案(P. D'Acchiardi, *Bibl.* 2, p. 276)。

③ “Thomas Walleys”, *Bibl.* 386, fol. lxxxii.

④ 见 Claudius Minos 对阿尔恰蒂的徽志书 IV, *Bibl.* 5, p. 61ss. 的评注。鹰(*aquila* “鹰”一词也许派生于 *acumen* [敏锐、睿智]) 作为圣约翰的属像，是 *ut eius in divinis rebus acumen longe perspicax et oculatum, ut ita dicam, ostenderent* [人们为了表现他在神性工作中的明智与洞察力]。Minos 将此段总结如下：*Sed hic me cohibeo, quod id esse videam Theologorum pensum* [我在此逃遁，因为我认为这样做是神学家的义务]。

⑤ Claudius Minos, 前引书。

将这种异教神话善意地基督教化比直接援引纯正的古典诗歌更让人不快。^①但这种解释不过是在若干世纪中有关伽倪墨得斯神话——他是被允许进入奥林匹斯山的宙斯的唯一变童——的解释的历史中的一个章节。

我们可以看到，早在公元前4世纪，就有两种截然不同的观念。在柏拉图看来，伽倪墨得斯的神话是克里特人为使少年与青年之间的同性恋正当化而编造出来的。^②但对色诺芬[Xenophon]而言，这个神话是在说明精神优于肉体的道德性寓意。根据他的考证，伽倪墨得斯这一名称源于希腊语 γάνυσθαι(享受)和 μήδεα(智性)，这足以证明他不是倚仗肉体的俊美，而是凭借着精神优势才获得众神宠爱，进而确保永生。^③

关于伽倪墨得斯主题更现实的解释(此后，它被基督教的教父们攻击异教教义时所用)^④或许是从欧伊迈罗斯的诸神即人的神圣化的观念发展而来，^⑤它甚至被解释为一种星体神话。^⑥理想的解释方式大多从道德层次转向形而上学或神秘主义的层次，例如在罗马石棺上，表现灵魂超越“大地”与“海洋”的尘世领域，升入天空，而伽倪墨得斯与鹰的组合出现在构图的中央(参照第174页文中插图)。^⑦

在中世纪盛期，人们只有两种选择，他们或是满足于欧伊迈罗斯的观点或者天文学的解释，^⑧或是在进行特殊的基督教教化时，

① 见第66页注①。

② 柏拉图，《法律篇》，I, 636c。

③ 色诺芬，《会饮》，VIII, 30。

④ 参照可能根据西塞罗的《图斯库卢姆》[*Tuscul.*]，IV, 33(70, 71)的奥古斯丁《上帝之城》，VII, 26和XVIII, 13。但是，在《图斯库卢姆》，I, 26(65)中，西塞罗过于拘泥色诺芬的解释。

⑤ 见富尔根丘斯《神话学》，I, 25。它后来被《神谱 II》198所继承。

⑥ 见希吉诺斯[Hyginus]，《天文学》[*De Astronomia*]，II, 29。它后被《神谱 III》，3, 5, *Bibl.* 38, p. 162所继承。

⑦ Clarac, *Bibl.* 66, VOL. II, PL. 181, no. 28。

⑧ 这一传统的流传过程，被薄伽丘的《诸神谱系》，VI, 4所概括。

热衷于推导伽倪墨得斯与福音书作者圣约翰的对应关系。但在文艺复兴,人们理所当然地倾向于将伽倪墨得斯的神话与新柏拉图主义的“神性迷狂”结合在一起进行解释。

兰迪诺在但丁《炼狱篇》第9章第19节以下的注解中,将过时的前辈们所主张的基督教解释与新柏拉图主义的解释明确地区别开来。他虽然引用了布蒂[Francesco da Buti (1324—1385)]的观点,但他认为,鹰意味着 *la divina charità* [神爱],而伽倪墨得斯被诱拐的伊达山森林会让人们想起这样的传说,在森林中赎罪的隐士比其他必死之人更可能获得拯救。兰迪诺认为,这一解释“*pietosa et accomodata alla christiana religione*”[对基督教而言是虔诚而合适的]。但他更倾向于这样的观点,伽倪墨得斯代表人类灵魂中与各种低级能力相对立的“知性”(mens),伽倪墨得斯的诱拐意味着灵魂升向令人销魂的静思境界:“正因为如此,伽倪墨得斯意味着被朱庇特即最高存在所宠爱的 *mens humana* [人类知性]。而他的伙伴们象征着灵魂的其他能力,即摄取[vegetal]和感觉[sensorial]的能力。朱庇特发现‘知性’在森林之中,于是就化为鹰,将它带入天堂——使它离开必死之物。这样一来,‘知性’将它的伙伴——摄取与感觉灵魂——抛在了背后,并远离肉体,或者就像柏拉图所说的从肉体中分离出来,忘记具体的事物,潜心静思天国的神秘。”^①这种新柏拉图主义的解释似乎是以色诺芬的语源解释为依据,并且得到了阿尔恰蒂(他的《徽志 VI》有两个标题,即 γάνυσθαι μήδεσι [喜爱知性]和 *In Deo laetandum* [敬爱神])、^②阿希

① 兰迪诺,《但丁评注》, *Bibl.* 180, fol. CLVI, V. : *Sia adunque Ganimede l'humana mente la quale Giove, idest el sommo Idio ama. Sieno e suoi compagni l'altre potentie dell'anima come e vegetatiua et sensitiua* [在这里,后者显然包含着外在知觉和内在知觉或想象力]。 *Apposto adunque Giove, che essa sia nella selua, idest remota delle cose mortali, et con l'aquila già detta la inalza al cielo. Onde essa abbandona e compagni, idest la vegetatiua et sensitiua; et abstratta et quasi, come dice Platone, rimossa dal corpo, è tutta posta nella contemplatione de'secreti del cielo.*

② 米诺斯对徽志书的评注(见第216页注),几乎是关于伽倪墨得斯的专题论文。

勒·博奇乌斯[Achilles Bocchius]、^①纳塔利·孔蒂[Natale Conti]^②这些人文主义者几乎一致的认可。这些解释还说明了皮翁博所开的玩笑。他在致米开朗琪罗信中所提到的“那个”伽倪墨得斯肯定是指米开朗琪罗半年前送给他的青年朋友卡瓦里埃里的伽倪墨得斯素描(图 158),那幅画在当时非常有名。^③在那幅素描中,处于恍惚状态之中的伽倪墨得斯,丧失了自我意志与思考能力,被巨鹰抓住的躯体无法动弹,双臂的姿态像失去意识的人或尸体,^④用兰迪诺的话说,这是在表现灵魂实际已 *rimossa dal corpo* [脱离肉体]。

毫无疑问,这幅素描象征着 *furor divinus* [神性迷狂],^⑤说得更

-
- ① A. Bocchius, *Bibl.* 37, SYMB. LXXVIII (*Vera in cognitione dei cultuque voluptas* [认识神与理智的真正欲望]; Οὐχ ἡδὺ σώματος ὄνομασθεῖς, ἀλλὰ ἡδὺ γνώμων [不是肉体的快乐,而是认识的快乐]以及 LXXIX (*Pacati emblemata hoc corporis atque animi est* [这是平静肉体与灵魂的拥抱]; Γάνυσθαι μήσεσ [乐于理智])。关于这两个 *concetti* 标题的插图,见下文。
- ② Natalis Comes, *Bibl.* 67, IX, 13。他知识渊博,但最终选择了理想主义的解释方式: *Nam quid aliud per hanc fabulam demonstrabant sapientes, quam prudentem virum a Deo amari, et illum solum proxime accedere ad divinam naturam?* [昔日的智者无非想通过这个故事,表明富有洞察力的人受到神的爱抚,只有他才能获得最接近神的认识]。
- ③ 素描 Fr. 18 是已佚原画的最好的模写。关于其他摹本与铜版画,参见 Thode, *Bibl.* 349, VOL. II, p. 350ss.。前注中 Bocchi 的 SYMB. LXVIII 和 LXIX 中的插图及其对米开朗琪罗构图的模仿值得注意,但第二种为了表现灵魂与肉体完全和谐,即不会被鹰爪所伤的伽倪墨得斯,作者没有让他赤身裸体,而是让他穿上了衣服(参见普林尼关于古典时期雕刻家莱奥卡雷斯[Leochares]的记述,《博物志》XXXIV, 8)(图 169)。
- ④ 此画有明显修补的痕迹。原来的姿态是借助于 Clarac, *Bibl.* 66, III, PL. 407, no. 696 的铜版画才为人所知,它的古典原型已由 H. Hekler, *Bibl.* 138, p. 220 指出。相同的类型由在苏萨[Sousse]的镶嵌画流传至今(*Bibl.* 151, PL. 136)。但在此之前,像米开朗琪罗那样表现鹰爪紧抓伽倪墨得斯的作品还没有出现过。
- ⑤ 参照 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 142 引用的兰迪诺。F Wickhoff, *Bibl.* 397, p. 433 引用了对应的诗句: *Volo con le vostr'ale e senza piume* [无翼的我靠你的双翅才飞上天空], 出自 Frey, *Bibl.* 101, CIX. 19, 和 Frey, 同书, XLIV, 十四行诗中的第二行。

确切一些,它象征着 *furor amatorius*[恋爱迷狂]。这种象征不是采用抽象的一般的方式,而是用真正的柏拉图的广为弥漫而又全然淡化的激情去表达,当米开朗琪罗邂逅卡瓦里埃里时,那种激情震动了他的生活。

凑巧的是,我们知道 1532 年底赠给卡瓦里埃里的素描《伽倪墨得斯》时还送有另一幅作品,而且卡瓦里埃里将这两幅画视为一对。这幅作品就是《提提俄斯》[Tityus](Fr. 6、图 159)。^① 提提俄斯是与坦塔罗斯[Tantalus]、伊克西翁[Ixion]和西西弗斯[Sisyphus]一起在冥府中受苦的四大罪人之一。他因对阿波罗和狄安娜之母拉托娜[Latona]强行无理受到惩罚,除了啄食他的“不死肝脏”^②的是秃鹫不是鹰之外,受罚的形式与普罗米修斯相同。^③ 肝脏是造血器官,因此也是肉体激情的源泉(与其他许多人一样,

① 见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 350, p. 356ss, 有进一步参考书目。Frey 本的图版被颠倒了。正确的图版载于 B. Berenson, *Bibl.* 28, PL. CXLXXX。

② 维吉尔《埃涅阿斯纪》,VI,497。

③ 在 16 世纪之前,提提俄斯[Tityus]被两只秃鹰啄食的荷马故事(《奥德赛》,XI, 576ss)已经被人遗忘。自奥维德《变形记》,IV, 456ss 之后,本文所列举的四人组合成了描述和再现哈得斯(冥界)或者“复仇女神领域”的代表特征。哈得斯常常被称为“复仇女神领域”是由于奥维德在《变形记》,VI, 449 中将这一“三姐妹”描述为哈得斯的门卫。提提俄斯与普罗米修斯形式的近似,在近代书籍中造成了许多混乱。米开朗琪罗的《提提俄斯》也常常被误引(F. Wickhoff, *Bibl.* 397, p. 434; 实际上,鲁本斯将这一素描用以表现普罗米修斯,见 R. Oldenbourg, *Bibl.* 234, p. 74, 本书图 161)。此外,普拉多的提香的《提提俄斯》至今仍被说成为描绘普罗米修斯,并在图版中也这样说明。提香此画(本书图 160)的提提俄斯主题不仅体现在画中暗示地下世界的蛇,它的另一个证据是此画属于包括西西弗斯(至今尚存),坦塔罗斯和伊克西翁[Ixion](后两者被刊于匈牙利马利亚女王的藏品目录中;R. Beer, *Bibl.* 24, p. CLXIV, no. 86)在内的一个系列。这四幅画被布置在一个叫作 *la pieza da las Fruias*[复仇女神房间]之中,意为哈得斯之屋,V. Carducho, *Bibl.* 55, p. 349 有正确的记述。造成提香绘画的混淆还缘于瓦萨里的误记,他将另一幅现在已不太为人所知的《普罗米修斯》与《提提俄斯》排列在一起,虽然他在文章中一再明确记述说这幅《普罗米修斯》并没有去西班牙(*Bibl.* 366, VOL. VII, p. 451, G. P. Lomazzo, VII, 32, *Bibl.* 199, p. 676 的 *Della forma delle tre furie infernali*[冥界的复仇三女神]一章重述了这一点。

彼特拉克也认为肝脏是丘比特箭矢的目标),^①因此,我们很容易看出,这个拉托娜的不幸求爱者所受刑罚的寓意:“由非礼之爱带来的折磨。”卢克莱修吟道:

*Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem
Quem volucres lacerant, atque exest anxius angor
Aut aliae quaevis scindunt cuppedine curae.*

[不,提堤俄斯就在我们这个世界。
他倒在情欲中,为兀鹰所撕食,
为不安的痛苦所啃啮,
为难以满足的欲望之苦所撕裂。]^②

本博曾说:“恋者的苦恼,在于以自身为饵食,从而使折磨加剧。提堤俄斯就是用自己的肝脏喂养秃鹫的人。”^③而里帕的“爱的折磨”的寓意就包括“一个悲哀的男子……亮出胸膛,让一只秃鹫撕裂它”^④。

事实上,这两幅素描的“配对”不是因为技法,而在于它们的内在含意。如果乘着鹰的双翼、升入天空的伽倪墨得斯象征着柏拉图之爱达到了销魂境界,它如此有力以至泯灭一切,但却将灵魂从肉体束缚中解放出来,送到了奥林匹斯山的至福之地,那么在冥府受秃鹫折磨的提堤俄斯就象征着情欲的苦恼,它监禁着灵魂,并把灵魂贬到比一般现世状态更糟的境地。如果将两幅素描联系起来考虑,可称其为米开朗琪罗化的“圣爱与俗爱”[*Amor Sacro e Profano*]。两幅作品都采用了对神话主题作寓意性解释的传统方法,但由于这一解释还带有个人自白的另一番深意,所以爱的两种

① 彼特拉克,《亚非利加》, *Bibl.* 263。参照前文第 108 页注②。

② 卢克莱修,《物性论》, III, 982ss。

③ 本博,《阿索拉尼》[*Asolani*], I, *Bibl.* 26, p. 85。

④ 里帕, *Tormento d'Amore*[恋爱的痛苦]条目。

形式又可视为一种本质上的悲剧性体验的不同侧面。^① 如果波波利 [Boboli]《奴隶像》和老宫的《胜利者像》(图 173)至迟在 1532—1534 年制作的话,那么这五尊雕刻无疑是为尤利乌斯陵墓制作的,但另一方面,我们也可以认为它反映了米开朗琪罗对于卡瓦里埃里的激情。无论是将欢欣鼓舞的带翼胜利像改为因自己的胜利而沮丧的无翼胜利像,无论是青年与老年的悲剧性对比(1532 年,米开朗琪罗已经 57 岁了),都不会不让人想起米开朗琪罗的那一句话:*Resto prigion d'un Cavalier armato*[我是被武装骑士(即卡瓦里埃里)所俘虏的人]。^②

在米开朗琪罗为卡瓦里埃里绘制的第三幅画《法厄同的坠落》中,我们同样能看到他对神话的“道德性”所作的主观解释。^③ 此画共有三个版本(Fr. 57、75、58;图 162、163、164),其中最后的一幅(Fr. 58)在 1533 年 9 月初交给卡瓦里埃里,而第一幅(Fr. 57)绘制于较早时期,可能比《伽倪墨得斯》和《提提俄斯》更早一些。^④

如果将欧伊迈罗斯的诸神即人的神圣化理论和自然主义解释排除在外,^⑤那么法厄同神话只有一种寓意性说明:试图挑战人类

① 参照致安焦利诺[Bartolommeo Angiolini]的信,见 Milanesi, *Bibl.* 216, p. 469。

② Frey; *Bibl.* 101, LXXXVI。从这一角度看,《胜利群像》可以解释为柏拉图式的精神自画像,尽管此像实际是为尤利乌斯 II 世陵墓所作,但这一观点还是可以成立的。

③ Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 358ss.。关于古典资源,参照第 175 页注中引用的论文。

④ Thode 所主张的顺序(Fr. 57, 75, 58)得到了广泛承认(但 A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, p. 45ss. 提出的顺序为 Fr. 57, 58, 75),事实上这一排序也是正确的。在 Fr. 57 中,米开朗琪罗较为忠实地保持了古典原型,很不对称是由于把原来并排于水平空间的母题垂直排列的结果。在 Fr. 75 中,严格的轴对称,并且几乎是强调非古典性,马被分为左右对称的两群,倒栽葱摔下来的法厄同被描绘在画面中央(参照 Alciati 的徽志, LVI 中的插图,本书图 170)。Fr. 58 中,通过把前述两画的构图加以综合的原理,给出最终的解决。

⑤ 见卢克莱修,《物性论》,V, 396ss. 和《神谱 III》,8, 15, *Bibl.* 38, p. 208。关于欧伊迈罗斯的神即人的圣化观念与自然主义解释的综合者,可见于薄伽丘的《诸神谱系》,VII, 41 以及 Natalis Comes, *Bibl.* 67, VI, I, p. 552。

极限的胆大妄为者必死无疑，而他的命运，象征着所有妄自越过既定“位置与处境”的 *temerarius* [莽撞汉] 的命运。^①

考虑到这一点，我们就可能理解，米开朗琪罗赠给卡瓦里埃里的《法厄同》表明了一种绝对的自卑情感。他当时刚刚与卡瓦里埃里建立起友谊。他在写给这个年轻贵族的最初信件中也坦陈了这一情感，在写于1533年1月1日的信中，他说道：“实在冒昧，我竟敢给您写这封信。我本该征得您的答复，但我却放肆地首先给您写信。”还有：“您给我们的世纪带来了光明，您是独一无二的，没有人能与您相提并论或与您相似，所以其他人的任何工作都不会使您满足。”^②在后来，他还写道：“我这卑微之人，这样说话实在是太放肆了，但我认为没有任何东西可以阻碍我们之间的友谊。”^③

从理性的角度看，如此可悲的谦恭几乎不可理解，所以有人认为，米开朗琪罗的这些信也许是写给科隆娜，而卡瓦里埃里只是中间传递者。^④但是这种感情与超验的爱情方式难分难解地混合在一起。柏拉图式的求爱者总是将具体的情感对象等同于形而上学的理念，并赋予这一对象一种近乎于宗教的崇高性，让他自己觉得

-
- ① 参照下列文献。法文本《奥维德的道德寓意》，C. de Boer, *Bibl.* 40, VOL. I, p. 186ss. (“太阳”象征着基督，法厄同表示傲慢的哲学家或是反基督 [Ante-Christ]); “Thomas Walleys”, *Bibl.* 386, fol. XXVI, V (法厄同表示罪恶的法官与高级教士); 加甘 [Robert Gaguin] 的《罪恶之地索多马》[*De Sodoma*] (法厄同的命运与索多马的命运相对应。因此在《上帝之城》的一些写本中，法厄同虽然不出现在文章里，但却表现在插图之中。参照 V. de Laborde, *Bibl.* 178, VOL. II, p. 410 和 PL. XLVII, cx); 兰迪诺,《但丁地狱篇评注》，XVII, 106, *Bibl.* 180, fol. LXXIX (法厄同与伊卡洛斯 [Icarus] 代表着 *tutti quelli e quali mossi da troppa presunzione di se medesimi et da temerità ardiscono a fare imprese sopra le forze e le facultà loro* [对于自己极端狂妄而目空一切，不顾能力与力量进行冒险的所有人]); Alciati,《徽志书》，LVI, *In temerarios* [莽撞汉] (本书图 170)。
- ② G. Milanesi, *Bibl.* 216, p. 426—464 (注意 *prosuntuoso* [放肆] 一词的运用，它会让我们想起兰迪诺使用的 *presumptione* [自负] 一词)。
- ③ 1533年7月28日的信。前引书, p. 468。
- ④ 见 Milanesi 关于 1533年7月28日的信的注。

与他自己创造的神并不般配。“如果不怕被人视为疯子,他也许会献上真的祭品来崇拜他的朋友。”^①

这样一来,我们便可以理解米开朗琪罗为何将他心中想象的“放肆”与法厄同的鲁莽进行比较,又为何将他激情的烈焰与击落法厄同的雷霆相提并论。对法厄同神话作如此主观的情欲的解释,在16世纪是有可能的,它不仅见于米开朗琪罗自己的诗歌,^②而且还可以从莫尔扎[Francesco Maria Molza]写于同时期的十四行诗中推知。莫尔扎出入于米开朗琪罗为核心的圈子,肯定熟悉卡瓦里埃里收到的这几幅作品:

*Altero fiume, che a Fetonte involto
Nel fumo già de le saette ardenti
Il grembo de' tuoi rivi almi e lucenti
Apristi di pietà turbato il volto:*

*E le caste sorelle, a cui l'accolto
Dolor formò così dogliosi accenti,
Ch'en selve se n'andar meste e dolenti,
Pasci ancor su le sponde e pregi molto:*

*A me, che'ndarno il pianto e la voce ergo,
Cinto di fuoco alla mia fiamma viva,
Pietoso dal tuo verde antro rispondi:*

*E se pur neghi entro'l gran letto albergo
Al duro incendio, almen su questa riva
Verdeggi anch'io con pure e nove frondi.*

① 柏拉图,《斐德罗篇》,251a。

② 特别见 Frey, *Bibl.* 101, CIV; K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 35 曾引用。

[哦！高傲的河流啊，
您在光芒闪耀的河流底部，
怜悯而不快地迎来了，
被燃烧雷霆的烟雾所包裹的法厄同，

此外，清纯的姐妹们，*
满怀悲痛，仿佛隐形于林中，
因身受煎熬而发出悲鸣的仙女们
您至今仍让她们在那岸边休养生息。

高傲的河流啊，
您感叹着我欲火焚身、徒劳地发出悲鸣和恳求之声，
真是可怜！那回答来自于绿色的深邃。

而且，即使是逃避火焰的场所，
亦拒绝宽大的河床，河流啊，
至少允许我披上清新的枝叶，让我也化成绿色。]①

最后一幅能确定是为卡瓦里埃里制作的作品《孩子们的酒神节》，通过复制品 Fr. 187(图 165)流传至今。② 画面中央是七个小

* 他的姐妹们为珀利阿得斯与法厄同之死而悲痛不已，在厄里达诺斯河畔化为树木。——译注

- ① 参照 F. M. Molza, *Bibl.* 218, no. LVI, p. 145 和 E. Panofsky, *Bibl.* 246, col. 50。由莫尔扎赠给米开朗琪罗的十四行诗亦为同书所收录。米开朗琪罗的浮雕风格被用作一种精妙的寓意写于十四行诗, no. CXXVII, p. 416。莫尔扎与对卡瓦里埃里素描极为关心的红衣主教法尔内塞[Cardinal Ippolito Farnese]从 1529 年至 1535 年期间居住在一起, 当中有过短暂的中断(参照 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 351)。
- ② 根据 C. Tolnay, *Bibl.* 349。关于其他仿作与铜版画, 见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 353ss.

孩,他们正运来一只死鹿。^① 上部分,一群孩子正在准备煮食一头小猪。另一群带着明显的醉意,围着一桶酒嬉戏。左下角,一只老母潘[she-Pan]正在给婴儿喂奶,另一个婴儿正在她膝上玩耍,右下角有四个小孩跟一个醉汉逗趣,这个醉汉可能是也可能不是西勒诺斯[Silenus]^②。

与米开朗琪罗的其他作品相比,这幅作品的异教倾向更为鲜明。一般说来,这幅作品可能与多那太罗[Donatello]《尤滴像》[*Judith*]的基座浮雕^③、提香《维纳斯的庆典》和《安得罗斯岛的人们》有关。^④ 米开朗琪罗在1529年和费拉拉的阿方索公爵[Duke Alfonso of Ferrara]交往时也许见过提香的作品。若干母题是借自罗马石棺,^⑤而有些人物,例如躲避烟雾的少年可以说是作者的自我模仿。^⑥ 米开朗琪罗的《孩子们的酒神节》与皮耶罗·迪·科西莫为韦斯普奇家族所绘嵌板画之间的明确关系,不仅表现在构图的整体图式上,而且还反映在多个母题上。在米开朗琪罗作品的左下角,给孩子喂奶的母潘姿态显然是基于皮耶罗《发现蜂蜜》(图31)中描绘在同一位置的讨人喜欢的母子像。^⑦ 虽然米开朗琪罗借用的形象改变了左右的方向,但形式上的类似性无可置疑,不仅如此,这种类似性还表现在母题的某些细节上,例如母亲的手臂成对角线地横过身体。

① 真是奇妙,这一显然是偶蹄类的动物一直被人当作一种驴。K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 69 正是基于这一假定而得以构建图像志解释。

② 文艺复兴美术中存在着较为“理想化”的西勒诺斯类型。

③ K. Frey, *Bibl.* 102, 关于 Fr. 187 的文字。

④ 值得注意的是,提香《酒神节》(正确名称应为《安得罗斯岛的人们》[*Andrii*])中撒尿孩子借用的石棺类型(*Bibl.* 66, VOL. II, PL. 132, no. 38),也是米开朗琪罗的《孩子们的酒神节》的主要来源之一。

⑤ 见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 363ss.。关于古典来源见本书第175页注中列举的论文。

⑥ 此像可以称之为《诺亚燔祭》中少女的缩小版,而那个少女又是模仿古典原型的(参照 E. Gombrich, *Bibl.* 119)。搬运成捆木棍的少年像来源于相同壁画中的形象,而“西勒诺斯”群像一般说模仿了《诺亚的羞耻》。

⑦ 见本书第55页以下。

然而，在皮耶罗的画中用来揭示母亲的责任和天真的好奇之间诙谐的冲突的 *contrapposto* [对位法]，却被米开朗琪罗用来表现丧失希望的沮丧与倦怠。他肯定感受到潜藏在瓦萨里称之为 *una letizia al vivo* [生存欢乐] 中的悲哀与屈辱。事实上，整个作品几乎没有一丝欢乐。围在死去的美丽动物周围的人们——作品构图来自相同的古典形式，曼特尼亚和拉斐尔都曾经借用过来描绘基督从十字架上降下——正以他们的悲哀而不是逗趣打动我们。几乎看不到真正幸福的孩子。与年迈而疲惫的母潘对称的“西勒诺斯”仿佛正处于濒临死亡的麻痹状态，以致米开朗琪罗在很久以后为科隆娜制作《哀悼基督》时还能用这一相似的母题去表现死去的基督。^①

我们很难说清这一奇怪作品拥有怎样的象征内容。虽然暴饮狂舞的酒神节自古便与“奢华”联系在一起，^②但考虑到米开朗琪罗作画的通常态度，这一解释的教化色彩还是太多了。由于没有更妥帖的解释，我们或许会想起兰迪诺对伽倪墨得斯神话的说明。在他看来，“知性”在上升到更高领域时，将灵魂中的低级能力，包括五官与想象力在内的“感觉”能力，只管“生殖、养育和生成”（菲奇诺称之为“*vis generationis, nutritionis, augmenti*”）^③的“摄取”能力抛在身后。而《孩子们的酒神节》所描绘的各种活动，都属于最原始、最自然的能力范围之内。他们吃饭饮水（还包括相反的行为），喂孩子吃奶，或者喝醉和酣睡。这些行为与其说是完全的人，还不说与小动物相差不多，这些行为者们极度缺乏自我意识与自尊。如果伽倪墨得斯的飞升象征着“知性”的欢乐升华，而提堤俄斯的受罚和法厄同的坠落是无法控制情欲与想象力的人们的命

① 参照 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 492ss.。

② 参照 E. Wind, *Bibl.* 406。正是这个特点，F. G. Bonsignori 翻译的奥维德，*Bibl.* 42，限于下述几行《变形记》，XII, 219ss. : *Uno degli centauri ardea di duplicata luxuria: cioè amore e per ebbrezza di vino* [半人半马族的一个人被两种快乐即情欲和嗜酒狂热所俘虏] (转引自 C. Tolnay, *Bibl.* 351, p. 106, Note 2)。

③ 见本书第 137 页。

运,那么,完全没有爱情强度的《孩子们的酒神节》就是更低领域的形象,“知性”比人类的特定局限高多少,那种纯属酒囊饭袋的生活领域就比人类特有的尊严低多少。

关于相同时期的其他绘画,我们还不清楚是否还有为卡瓦里埃里绘制的作品,对它们的考察也许可以依据上述观点。不管怎么说,刚才讨论的四幅素描作品通过自己的表现特征而互有关联。

上述四幅素描将象征意义赋予传统的神话主题,但现在要讨论的两幅作品,却是纯粹想象力的自由发挥。因为经过米开朗琪罗的解释而变质的主角不是具体的人物,而是来自于他的想象力,并由他赋予生命的抽象拟人像。

第一幅画是有众多仿本的“Sogno”[梦](素描 Th. 520,图 167。此作的真伪尚有疑问)。^① 作品表现了一个青年,他坐在装满各种面具的箱子上,上身倚着标有赤道的地球仪——此后的许多仿作中还添加了大陆。这个青年的周围还有一些用不真实的朦胧方式勾画的小人物与群像,他们围在青年的身旁,构成了一个半圆形的光晕。他们都是非现实的人物,我们很容易辨认出这是梦中的幻象。这些人物们显然是表示“七种大罪”,从左到右,分别是“贪食”、“好色”、“贪婪”、“暴怒”、“嫉妒”和“懒惰”。与之形成对比的是,带翼精灵或天使从天而降,他吹响喇叭,将青年唤醒。

关于这幅作品的含意,希耶罗尼姆斯·泰提乌斯[Hieronimus Tetius]已经作了恰当的说明。他在 1642 年出版的关于巴尔贝里尼宫[Palazzo Barberini]的记述中,提到了一幅《梦》的摹本,并作了这样的解释:“在我看来,这个年轻人无疑表现了从‘恶德’中被唤回到美德的人类‘知性’,就像人类‘知性’在长途旅行后重返故地。”^②

① 详见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 375ss.。并参照 A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, no. 59 以及 T. Borenius 和 R. Wittkower, *Bibl.* 43, p. 39。

② H. Tetius, *Bibl.* 337, p. 158: *Mundi globo Juvenis innixus, nudo corpore, eodemque singulis membris affabre compaginato, primo se intuentibus offert*; (转下页)

这一解释不言而喻,况且,面具作为虚伪和欺骗的象征而广为人知的意义,也支持了这种解释,^①尤其是手持喇叭并由里帕记于“光荣的竞争、竞赛和激励”的形象名下的语言,也足以使这种解释得到确认:“名声的喇叭唤醒了德行的心灵,使他从怠惰的昏睡中醒来,而彻夜地保持清醒。”^②事实上,米开朗琪罗的《梦》是在教化的图像志中启用了一种相当流行的再现类型。它也许是对丢勒那幅铜版画《博士之梦》[*Dream of Doctor*](B. 76,图 168)的强烈反抗。丢勒的铜版画实际上是在表现懒惰的寓意。画中一位饱以甘旨的老年懒汉正在巨大的暖炉旁打盹,恶魔趁机用一对风箱引诱他,使他产生 *Venus Carnalis*[肉欲维纳斯]的感官幻觉。^③米开朗琪罗的《梦》与此不同,那个精力旺盛的青年虽然被邪恶之梦包围,但他正被天使的喇叭唤醒。不过,甚至这个道德寓言也受到了少许新柏拉图主义形而上学的影响,青年倚靠在球上,而球常常代表不稳定,足以令人想起乔托的“无常”[*Inconstantia*]拟人像和大量易变的女神“命运”的拟人像,命运有时和美德形成对比,并带有这样的说明:*Sedes Fortunae rotunda; sedes Virtutis quadrata* [“命运”之座为圆形,“美德”之座系方形]。^④但这个球体具有地球的特征,

(接上页)*quem angelus, tuba ad aures admota, dormientem excitat; hunc non aliud referre crediderim, quam ipsam Hominis mentem a vitiis ad virtutes, longo veluti postliminio, revocatam; ac proinde, remota ab eius oculis longius vitia circumspicies*[四肢发达的一位裸体青年倚靠在地球仪上,他首先出现在观者面前。天使在他的耳旁吹响喇叭,让他从梦中醒来。人类在长途旅行后重返原来的场所,这可能是在暗示从恶德重返美德。因此,观者逐渐地远离周围的恶德]。《米开朗琪罗文献》[*Michelangelo-Bibliographie*], *Bibl.* 323, no. 1901 中提到这段文字,但最近的著述却忽视了这一点。

- ① 见本书第 85 页。
 ② 里帕, *Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria*[驱向荣誉的激励]条目: *La tromba parimente della fama escita gli animi de' virtuosi dal sonno della pigrizia et fa che stiano in continue vigilie*。
 ③ 参照 E. Panofsky, *Bibl.* 251。
 ④ 参照 A. Doren, *Bibl.* 77 和 E. Cassirer, *Bibl.* 59, Pl. II; 另见里帕, *Fortuna*[命运]和 *Instabilita*[不安定]条目。

因此它暗示了人类“知性”的状况，球体的下面是虚妄的不真实的尘世生活，球体的上方是带来觉醒的灵感、驱除邪恶之梦的天上世界，球体位于两者之间。当泰提乌斯论述 *longum postliminium* 即“人类‘知性’在长途旅行后重返故地”时，他一针见血地道出了这幅画中新柏拉图主义的意味。

第二幅画是《射手》，借用瓦萨里的话是“*Saettatori*”（素描 Fr. 298，图 166 是一幅极为出色的仿作），画中的谜团并不比《孩子们的酒神节》难解。^① 画中的九个裸体人物向挂在胸像柱前的靶子放箭，他们中间还夹杂着两位女性。米开朗琪罗的范本也许是尼禄金屋中的小型拉毛浮雕（图 171）。但与它不同的是，这些射手情绪激昂，举止冲动：四个射手在往前奔，一个跪着，两个倒在地上，两个女人正飘起。在这些人的背后，还有个类似于萨堤罗斯，他身披迎风招展的斗篷，正张弦搭箭。此外，还有两个小孩正搅和在射手们中间，另两个小孩在点火加柴，这显然是为了使箭镞加热，在杯中淬火。在胸像柱的下方，丘比特正在一捆东西上酣睡。

画中最让人困惑的特征是，被“萨堤罗斯”拉开的弓画得极为详细，射手们却没有弓，虽然靶子上插有几支箭。临摹此画的版画家和画家确认作品尚未完成，于是便毫不犹豫地加以修正，但在增加了弓、弦、矢后，此画的整体效果已受到损害。所以，人们认为这一省略是有意为之。我们从非常好的临摹品 Fr. 298 来看，原作像米开朗琪罗的其他素描一样并非没有完成。因此我倾向于相信，弓和箭是故意省略的；尽管从美学的角度来讲无此必要。因为如果米开朗琪罗愿意的话，他完全可以既解决好形式上的麻烦，又武装起他的人物。因为我们能够假定，省略武器是为了传达某种明

① 见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 365ss. 和 A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, no. 52. A. E. Popp, *Bibl.* 272, *Bibl.* 274 指出素描 Fr. 298 只不过是仿作。著者曾认为这幅素描是真品 (*Bibl.* 245, p. 242), 后来认识到这是错的。关于这一解释, 参照 K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 63ss. 和 R. Förster, *Bibl.* 97 (E. Panofsky 写的书评, *Bibl.* 246, col. 47)。关于古典范本, 见 A. Hekler, *Bibl.* 138, p. 222 (卡伊洛斯型 [Kairos-type]) 以及 F. Weege, *Bibl.* 391, p. 179。

确的观念。画中有些人在跑,有些人向靶子漂去,还有些人倒在地上;他们似乎被某种不可抗拒的力量控制,使他们的行为像射箭,而实际上他们本人已经成为箭矢。如果我们用这一观点读解这幅素描,那么武器的省略是因为射手们已经成为某种力量的工具,这种力量左右了他们的意志和意识,所以才省略掉武器。就作品图像的其他特征而言,这一解释当无大碍。

我们记得,皮科将爱定义为“*desiderio della bellezza*”[对于美的欲望]时,曾将它区分为无意识的欲望与有意识的欲望(*desiderio senza cognitione* 与 *desiderio con cognitione*)。由此看来,有意识追求美的欲望才是爱。然而不是由认识能力指导的欲望,仅仅是自然欲望(*desiderio naturale*),它像引力法则那样难以抗拒,并存在于所有生物之中。有意识的欲望只限于理性生物;自然欲望将生命自动地导向目标,但这一目标不是美,而是幸福。皮科说道,“要充分理解‘自然欲望’的意义,必须铭记,善是每种欲望的目标,任何生命都带有一些自我的完善而去参与神的善事……,因此,任何生命都必然拥有某种目标(*fine*),并能发现自我能力范围内的幸福。正如一切重物趋向于中心那样,它们会自然地转向这个目标。在未被赋予认识能力的生命中,这种倾向被称为‘自然欲望’,也是对神理的伟大证明,正是凭借神理,这些生命才会像射手的箭矢一样被导向靶子(*berzaglio*),然而箭矢不知道靶子,只有那些有先见之明的慧眼才懂得有的放矢”。^①

① 皮科, II, 2, *Bibl.* 267, fol. 18, V. —19, 关乎上文之处: *Et per piena intelligentia che cosa è desiderio naturale, e da intendere che essendolo oggetto del desiderio el bene, et hauendo ogni creatura qualche perfettione à se propria per participatione della bontà diuina... bisogna che habbia uno certo fine, nel quale quel grado, di che lei è capace di felicità, ritruoua, et in quello naturalmente si diriza et uolga, come ogni cosa graue al suo centro. Questa inclinatione nelle creature che non hanno cognitione, si chiama desiderio naturale, grande testimonio della prouidentia diuina, dalaquale sono state queste tali creature al suo fine dirizate, come la saetta del saggittario al suo berzaglio, il quale non è dalla saetta conosciuto, ma da colui che con occhio di sapientissima prouidentia uerso quello la muoue.*

既然到目前为止关于《射手》还没有完全令人信服的解释,^①我们不妨假设它与皮科在书中所写的这段话有联系,而米开朗琪罗也极有可能熟悉那本书。如果将它解释为派生于“自然欲望”主题的幻想作品,那么它便可以解释为一种大胆的图像,既图解了不可抗拒之力,也图解了“自然欲望”的永不失误,虽然个体的生命难免失败或堕落。那些冲向胸像柱想击中它的人用他们自己可能根本没有发的箭击中了它,这种情形可译为一种视觉象征,象征着“生命由一种未知的力量驱使,朝向他们的目标”这种观念,以及飞箭的隐喻:“击中了只有箭手才看得见的靶子。”根据传统的意义,我们可以将准备武器、煽动射手狂热的小孩和“萨堤罗斯”解释为各种自然力量的拟人像,正是这些自然力刺激了这些生命开始行动。而睡眠的丘比特也巧妙地显示出皮科试图阐明的基本对比——自然欲望在被认识能力控制之前,与爱无关,无论是地上的爱还是天上的爱。只有当自然冲动在有意识的生命中活跃起来,“自然欲望”才会转化为对美的有意识的渴望,爱神也才会睁开眼睛。

在这些章节的最后,以又一个 *non liquet* [不确定] 来作终结,或许让人失望。但是,天才们的象征性创造物比起小艺术家们的那些寓意性发明物,是难以限定在一个明确的主题之内的。

① 在以往的这些解释中,R. Förster, *Bibl.* 97 强烈支持的解释是唯一妥当的解释。作者也在上述的皮科段落(*Bibl.* 246, col. 47)中采纳了这一观点:这一解释认为米开朗琪罗的构图灵感是来自于卢奇安的《尼格利努斯》[*Nigrinus*], 36, 在卢奇安的著作里反复推敲的哲学修辞的效果,被比喻为有的放矢的效果。这种解释又被下述事实所加强:卢奇安的文章最后引用的荷马短语 βᾶλλοῦ τωζ [或射出箭矢], 被红衣主教法尔内塞用作座右铭,并在素描 Fr. 298 中带盾牌的胸像柱中被图释。这似乎更确定了《射手》的构图和卢奇安文章的联系,这样,F. M. 莫尔扎所提到的座右铭就更是如此了。但是,与睡眠中的丘比特、萨堤罗斯式的形象、准备武器的小孩,以及画中人物不能按自己意志采取行动的这一印象,很难与卢奇安的原典(R. Förster, 前引书中有翻译)达成一致,这些母题与皮科的文章却是一致的。正因为如此,莫尔扎在观看米开朗琪罗的素描时,他可能已无意中猜中,画中带盾牌的胸像柱只是 βᾶλλοῦ τωζ (这一短语也不是来自于卢奇安,而是直接引自荷马)这一格言的图解,而与米开朗琪罗发明的内容完全无关。

如果将米开朗琪罗作品的图像当作一个整体来回顾,那么我们能够注意到,世俗主题只能在他的早期作品之中找到,然后又出现在1525年到1534年决定性地重返罗马的那段时期,并在他与米瓦里埃里的友谊最初阶段中达到高潮。“好像他又回到了年轻时代”,人们说道,“米开朗琪罗在这种激情的左右下重返古典古代,完成了一系列素描作品,就像一系列自白打动着我们。”^①

除了与其说是艺术倾向的表现还不如说是政治记录的《布鲁图斯胸像》^②之外,我们在米开朗琪罗1534年之后的作品中找不到任何世俗主题,他的风格逐渐向与古典理想对立的方向发展,并最终放弃了从前作品中显而易见的构图原理。他那剧烈而又受到节制的*contrapposti*[对位法]表明了自然与精神的矛盾冲突。在他晚年的最后作品中,精神获得了胜利,战斗终于平息。《最后的审判》成为真正意义上的“晚期”风格的前兆,并将这一过渡期的所有特征一览无余地展现出来。但这一杰作的某些因素依然能使我们回想起观景楼躯干像[Torso Belvedere]、尼俄柏[Niobe]群像和其他希腊化时期作品对他的影响。从保利纳礼拜堂[Paolina Chapel]的圣彼得的磔刑^③开始,他最后的作品与他的十四行诗平行对应,在那些诗中他悔恨自己曾经对“现世故事”过于关注,并求助基督的抚慰。^④ 这些作品显示了一种无实体性的透明和凝固性的紧张,令人想起中世纪美术,在一些作品中,我们还可以看到,他实际使用了哥特式的原型。^⑤

① F. Wickhoff, *Bibl.* 397, p. 433.

② 参照 C. Tolnay, *Bibl.* 350。

③ 见 F. Baumgart 和 B. Biagetti, *Bibl.* 21, p. 16ss.

④ Frey, *Bibl.* 101, CL.

⑤ 此类例子如下:晚年的《磔刑图》,重新使用古代 Y 字型十字架(Fr. 129),或者(Fr. 128, 130)显示出圣母马利亚的姿态与1385年米尔豪森[Mühlhausen]祭坛画(参照 C. Glaser, *Bibl.* 113, p. 20 的插图)那样14世纪作品中的姿态相同;《龙达尼尼的哀悼基督像》[*Pietà Rondanini*](参照 C. Tolnay, *Bibl.* 352);《圣告图》,Fr. 140 重新回到了由莫纳科[Lorenzo Monaco]的嵌板画(收藏在佛罗伦萨学院[Accademia in Florence])为例证的类型(C. Tolnay 曾在讲演中指出了这一点,但据我所知,尚未发表);佛罗伦萨大教堂中的《哀悼基督》。

这样,在米开朗琪罗最后的作品中,基督教与古典的二元性得到了解决。但这些解决是由于让步。只有当基督教与古典的冲突不再是现实的,并且使这个现实性原则变成了主观的人类意识时,另一种解决方式才有可能。这种情况在巴洛克时代发生,当时,近代戏剧、近代歌剧和近代小说等全新的艺术表现形式与笛卡尔的 *Cogito ergo sum* [我思故我在] 相呼应,不可调合的对立观念在塞万提斯 [Cervantes] 和莎士比亚的幽默中找到了突破口,而多种艺术的共同努力则将教堂与宫殿改造为壮观的展示物。这一解决来自于主观意识的释放。但是,这种主观的释放却自然地把基督教信仰与古典人性一起推向崩溃的边缘,其种种后果在今天的世界上依然处处可见。

附录

博纳罗蒂府的泥塑模型

J. 维尔德[J. Wilde]在关于尤利乌斯 II 世陵墓的论文^①中告诉我们,根据他所发现的“遗失的”头部,已成功地复原了博纳罗蒂府的那件泥塑模型(图 172),模型并非像通常所认为的那样是米开朗琪罗与班迪内利相互委托,并由后者最后完成的现在西尼奥利亚广场[Piazza della Signoria]上名为赫刺克勒斯击败卡库斯[Cacus]的著名大理石群像,而是与现存佛罗伦萨老宫的《胜利者像》配对的作品。^②

确实,瓦萨里在班迪内利的传记中提到了“争执的原因”:早在 1580 年左右,一块巨大的大理石已被切割,但直到 1525 年 7 月 20 日还没有装船运往佛罗伦萨,大理石的尺寸为 5×9.5 库比特(cubits,长度单位,等于 45.7 厘米),^③比例约为一比二。但事实上,黏土模型的比例约 1 : 3。然而,在更有权威性的文献即佛罗伦萨市的官方记录中,这块石料的尺寸为 2.5×8.5 库比特,且底面接近方形。^④ 据此推测,这块石料的比例比 1 : 3 更细长些。这一

① 参照 J. Wilde, *Bibl.* 403 以及同作者 *Bibl.* 401。

② 见 Thode, *Bibl.* 340, VOL. II, p. 288ss., 带有在此引用的全部文献。

③ 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VI, p. 148; Frey, *Bibl.* 103, p. 365。在《米开朗琪罗传》, *Bibl.* 366, VOL. VII, p. 200(Frey, *Bibl.* 103, p. 143)中,高度被缩小到 9 库比特。

④ Florence, *Bibl. Riccardiana*, ms. Riccardiano 1854, fol. 128, 重印于 G. Gaye, *Bibl.* 111, VOL. II, 1840, p. 464。我在确定 Gaye 的原典的解读时受到 A. Panella 先生的很大帮助。瓦萨里的错误是将 3 写成了 5。也许 3×9 库比特或是 3×9.5 库比特更接近正确的数字。

点还可以从西尼奥利亚广场的班迪内利的赫刺克勒斯与卡库斯群像上得到确认。^① 此像的正面比例约 1 : 3, 侧面比例为 1 : 3.5。这样一来, 所测定的黏土模型比例便没有妨碍它与广场计划的联系。

就图像志而言, 我们已经知道了如下事实: (1) 约 1508 年前后, 米开朗琪罗打算将这块石料用于赫刺克勒斯与卡库斯群像。^② (2) 1525 年, 他停止了这项工作, 新的计划准备将它用于赫刺克勒斯与安泰俄斯 [Antaeus] 群像。^③ (3) 1528 年 8 月 22 日, 他正式受托 “*una figura insieme o congiunta con altra, che et come parrà et piacerà a Michelagnolo decto*”, 即根据他的意愿, 制作一件把几个人联系在一起雕像。^④ (4) 此后, 他曾试图制作参孙 [Samson] 与两个腓力斯人。瓦萨里知道作品的构图, 至今为止, 我们仍保存有雕刻与素描两种形式的许多仿作。^⑤

由此看来, 还没有任何证据表明在 1525 年至 1530 年 (我们确定他在这一年委托给班迪内利) 期间, 米开朗琪罗试图制作赫刺克勒斯与卡库斯群像。当然, 也没有与之相反的证据。在 1528 年的合同中, 他得到了选择主题的 *carte blanche* [自由权限]。瓦萨里曾说米开朗琪罗为制作参孙与两个腓力斯人而放弃了赫刺克勒斯与卡库斯, 但瓦萨里的记述并不能排除这样的可能性: 米开朗琪罗也制作了一件只有两个人物的群像模型, 这件模型瓦萨里没有提到, 它不是赫刺克勒斯与卡库斯, 就是参孙与一

① 应该注意, 四角各有一头动物头的宽大台基不是石头的一部分: 它由一块单独的大理石组成, H. Arnasson 先生已向我指出了这一点。

② 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VI, p. 148; Frey, *Bibl.* 103, p. 365。

③ 康比 [Giovanni Cambi], 《历史》[*Istorie*], 重印于 G. Gaye, *Bibl.* 111, *l. c.*, p. 464; 见素描 Fr. 145 和 Fr. 31。群像的比例在 Fr. 31 和 Fr. 145 左侧的速写稿中, 是 1 : 2.5, 在 Fr. 145 右侧的速写稿中, 是 1 : 2.8。

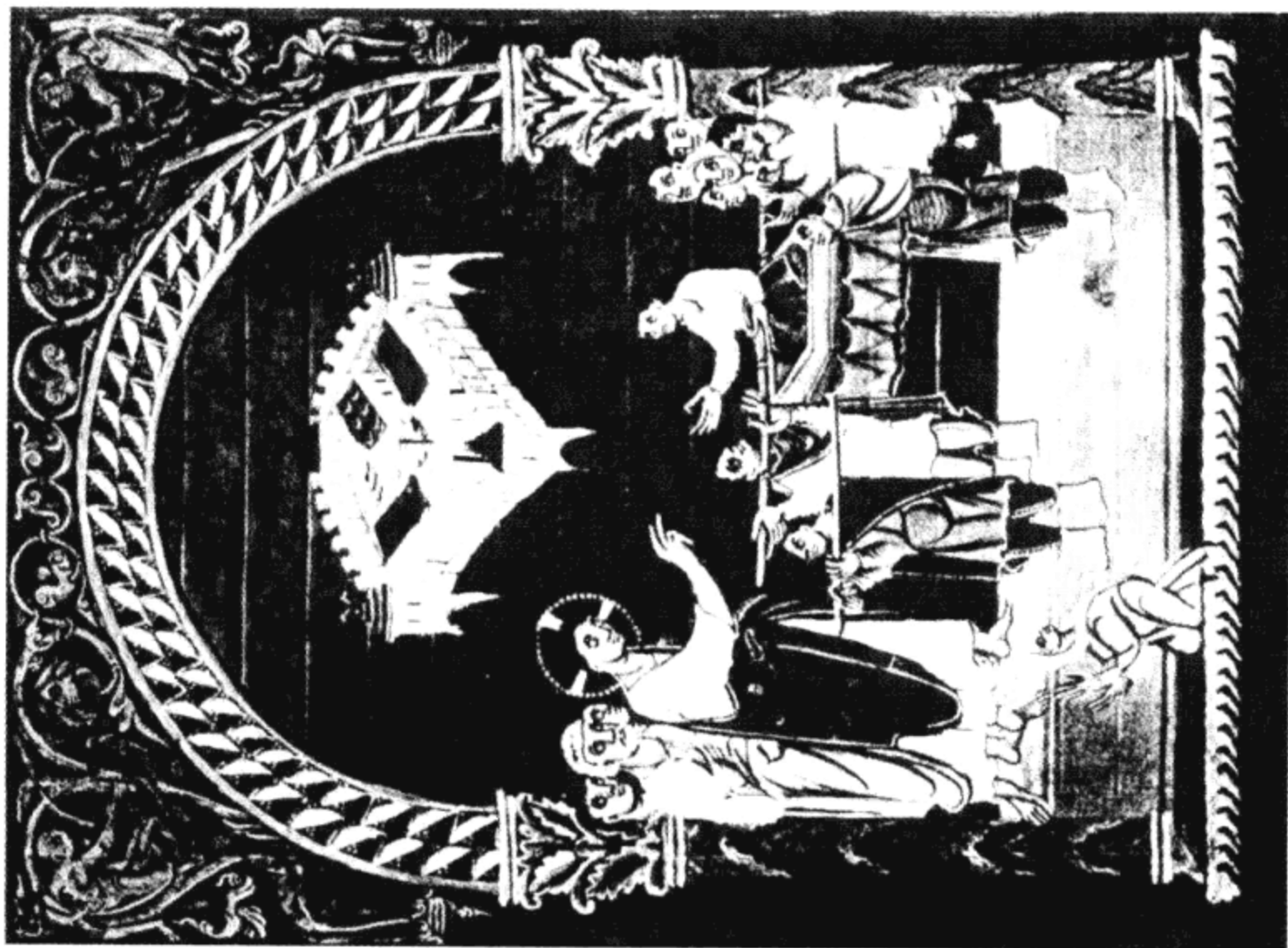
④ G. Gaye, *Bibl.* 111, *l. c.*, p. 98; G. Milanesi, *Bibl.* 216, p. 700。

⑤ 瓦萨里, *Bibl.* 366, VOL. VI, p. 145; Frey, *Bibl.* 103, p. 368。亦参照瓦萨里, *Bibl.* 366, VII, p. 200; Frey, *Bibl.* 103, p. 143。出版于 A. E. Brinckmann, *Bibl.* 50 的这一作品摹本, 其比例大致为 1 : 2.5。

个腓力斯人。^① 这样看来,它与 1528 年的订货合同并无出入。那份合同不仅提到这块大理石在 1525 年 *per farne la Imagine et figura di Cacco* [为了制作卡库斯像或另一座雕像]而被运往佛罗伦萨,而且还明确写道:*una figura insieme o congiunta con altra*,即此像为仅有两人的群像。

因此,我们无需放弃现存博纳罗蒂府的泥塑模型是为西尼奥利亚广场所作的旧假说。而以下两个事实的确认,也使得旧假说更具有说服力。(1)泥塑模型与《参孙与两个腓力斯人》的群像颇为相似,但不像米开朗琪罗其他成熟期的作品。但是,这一泥塑模型还是向我们提供了若干令人满意的方面;就像维尔德所指出的,胸部的倾斜从某些视点看有损群像的左右对称,但拿着棍棒或颞骨向上举起的右手或许能够保持平衡。这一结构更适合放置在户外广场而不是尤利乌斯 II 世陵墓的壁龛上。(2)维尔德发现的头部表明那是一个身材魁梧但稍显粗鲁的中年有须斗士。这一类型与赫刺克勒斯与参孙的传统形象是吻合的。事实上,他与带有两个腓力斯人群像中的参孙的特征也基本相同,不过,要与《胜利者像》中修长的青年配对,却似乎不太合适。

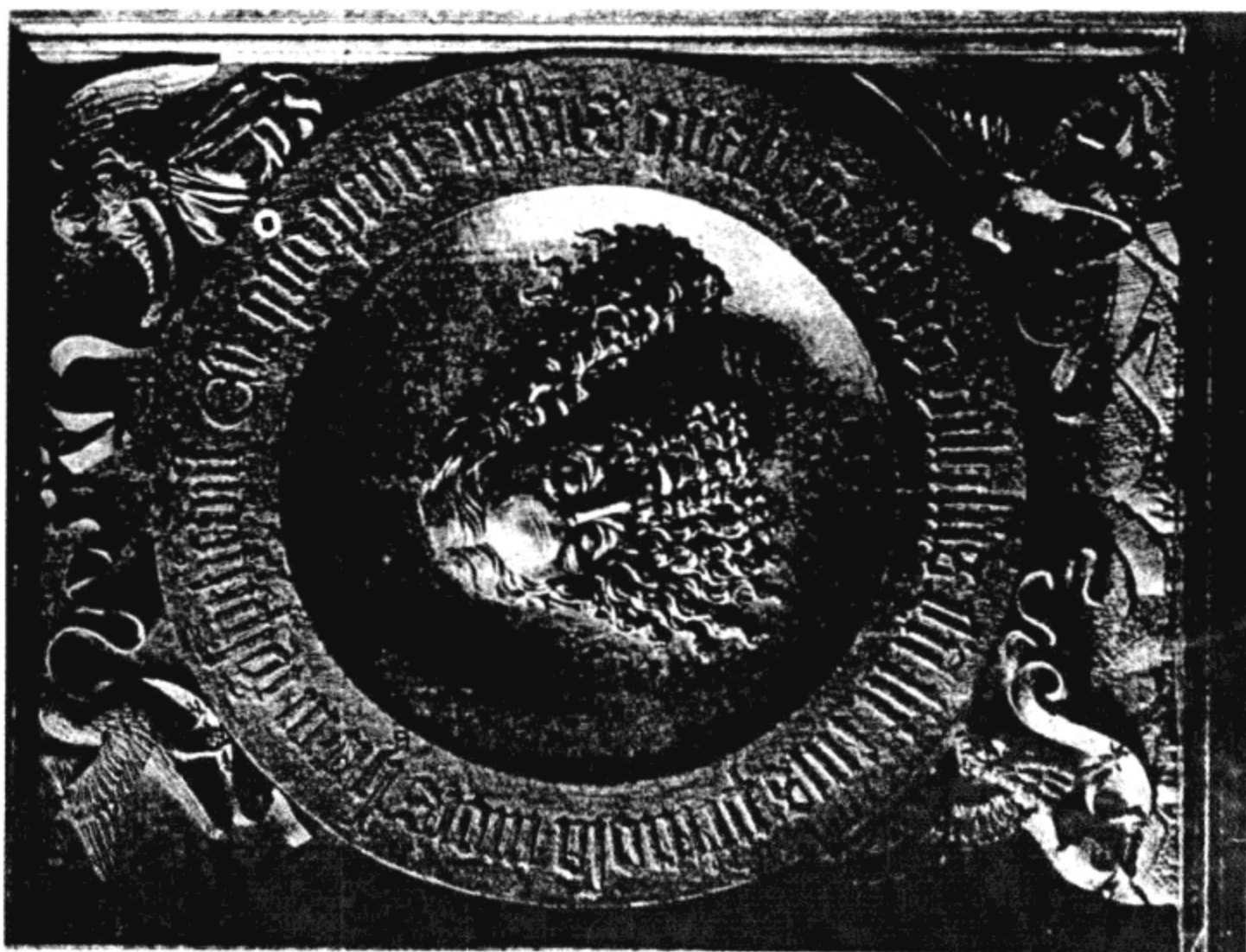
① 这一解释是由 K. Frey, *Bibl.* 102(对 Fr. 157 的说明)提出的, F. Knapp, *Bibl.* 166, p. 166 予以采用。



2



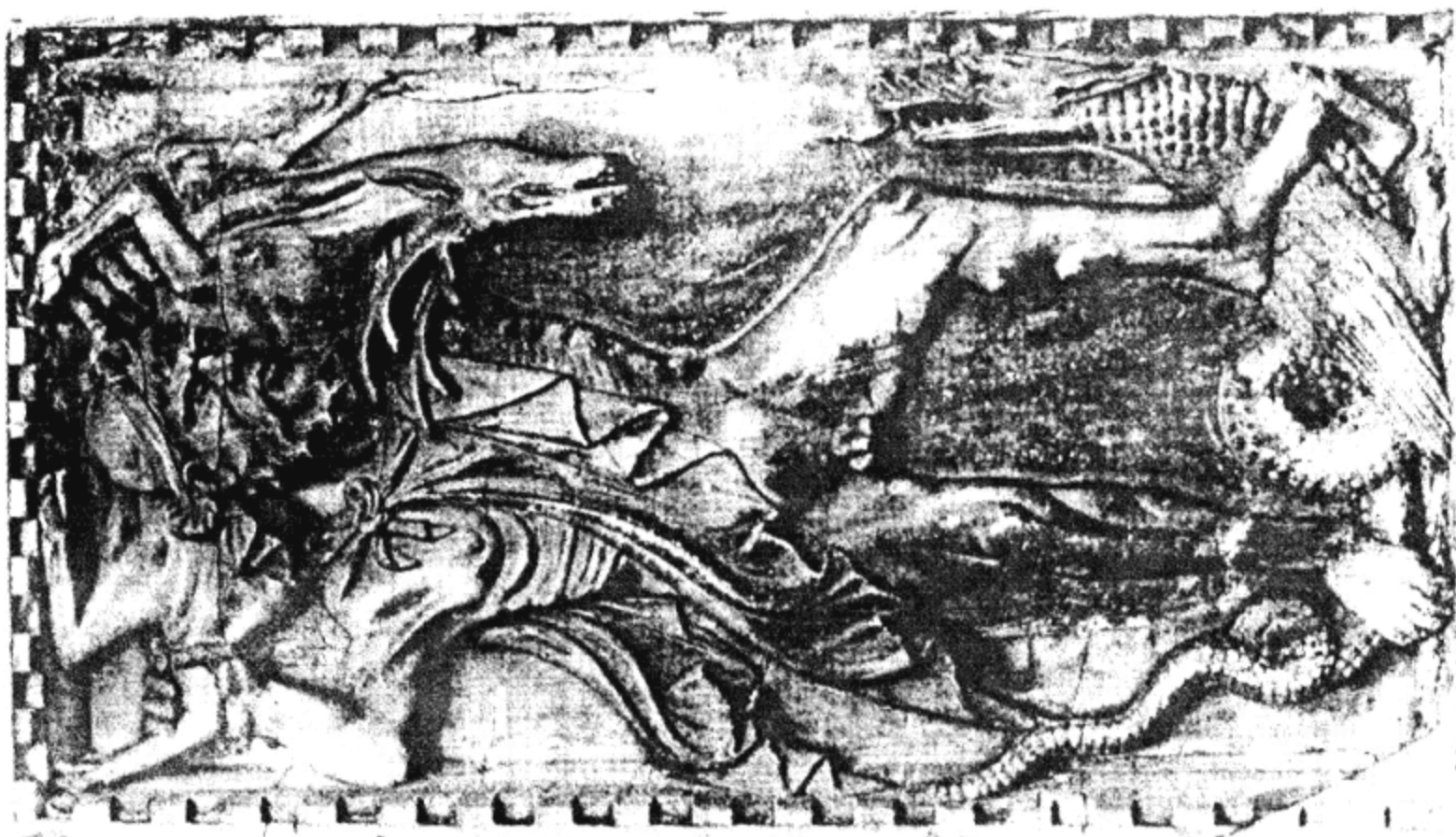
1



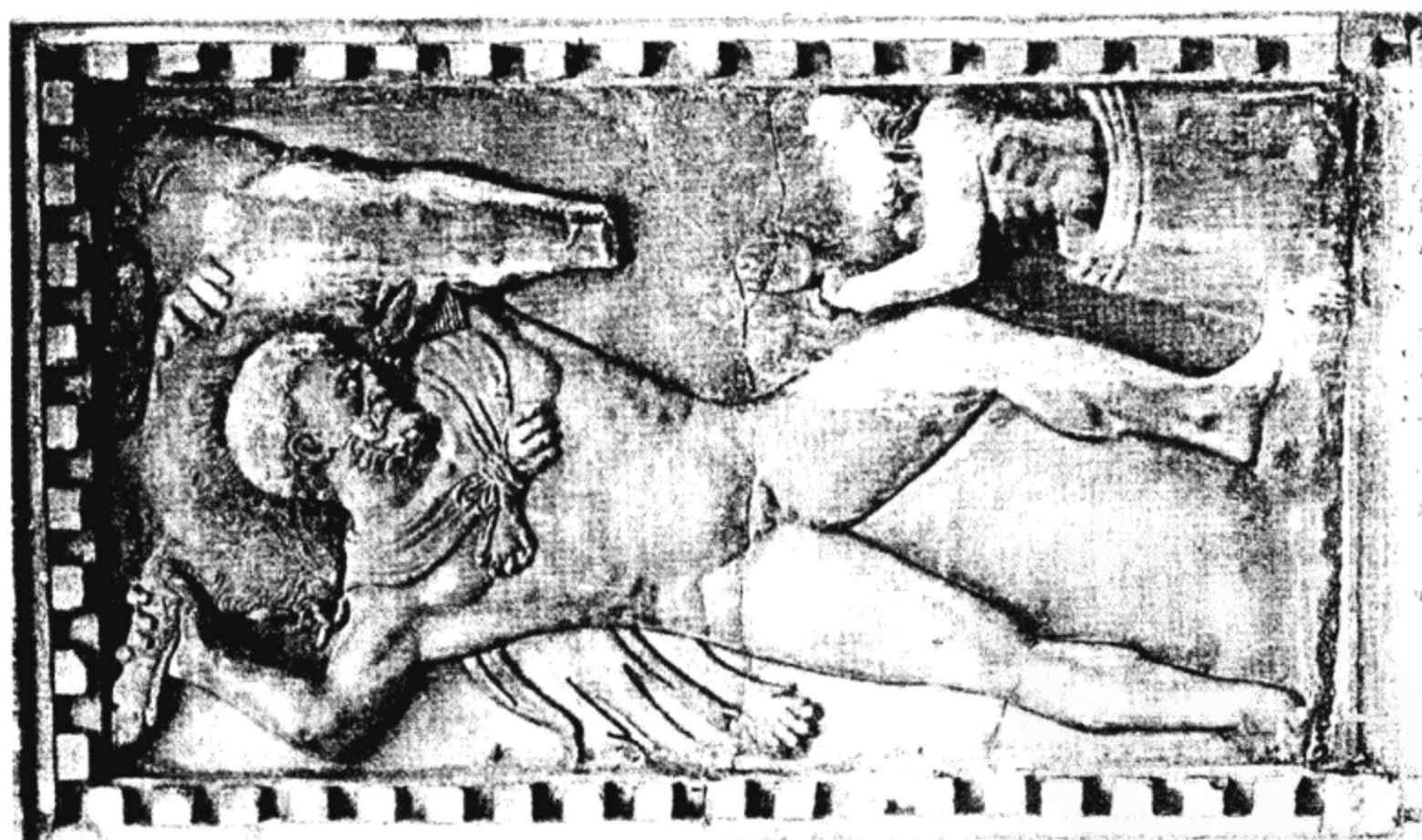
4



3



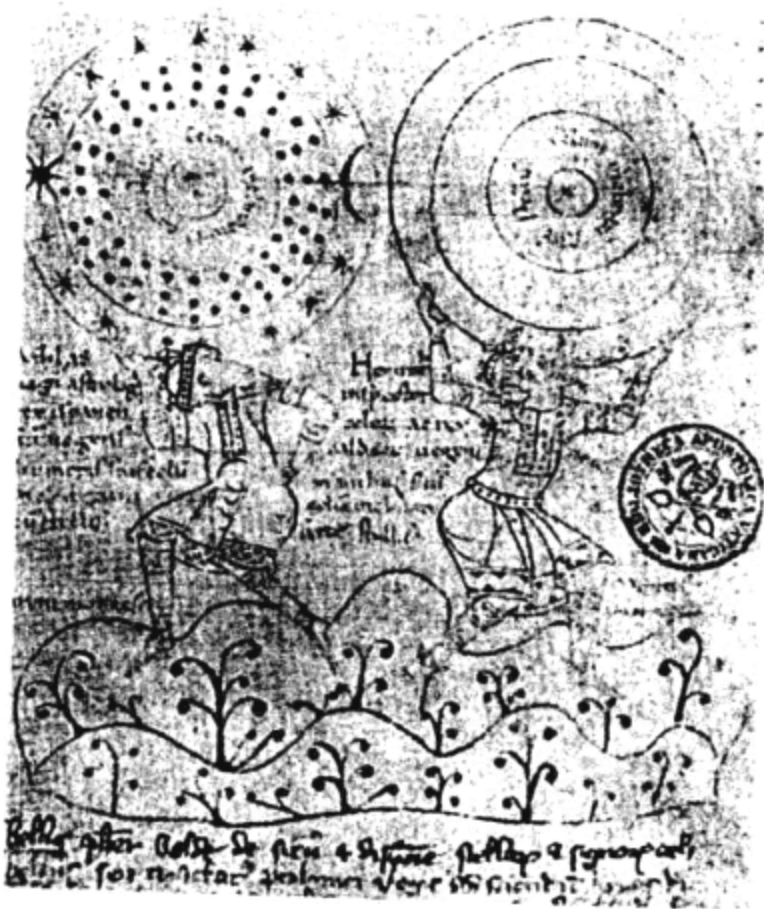
6



5



7



8

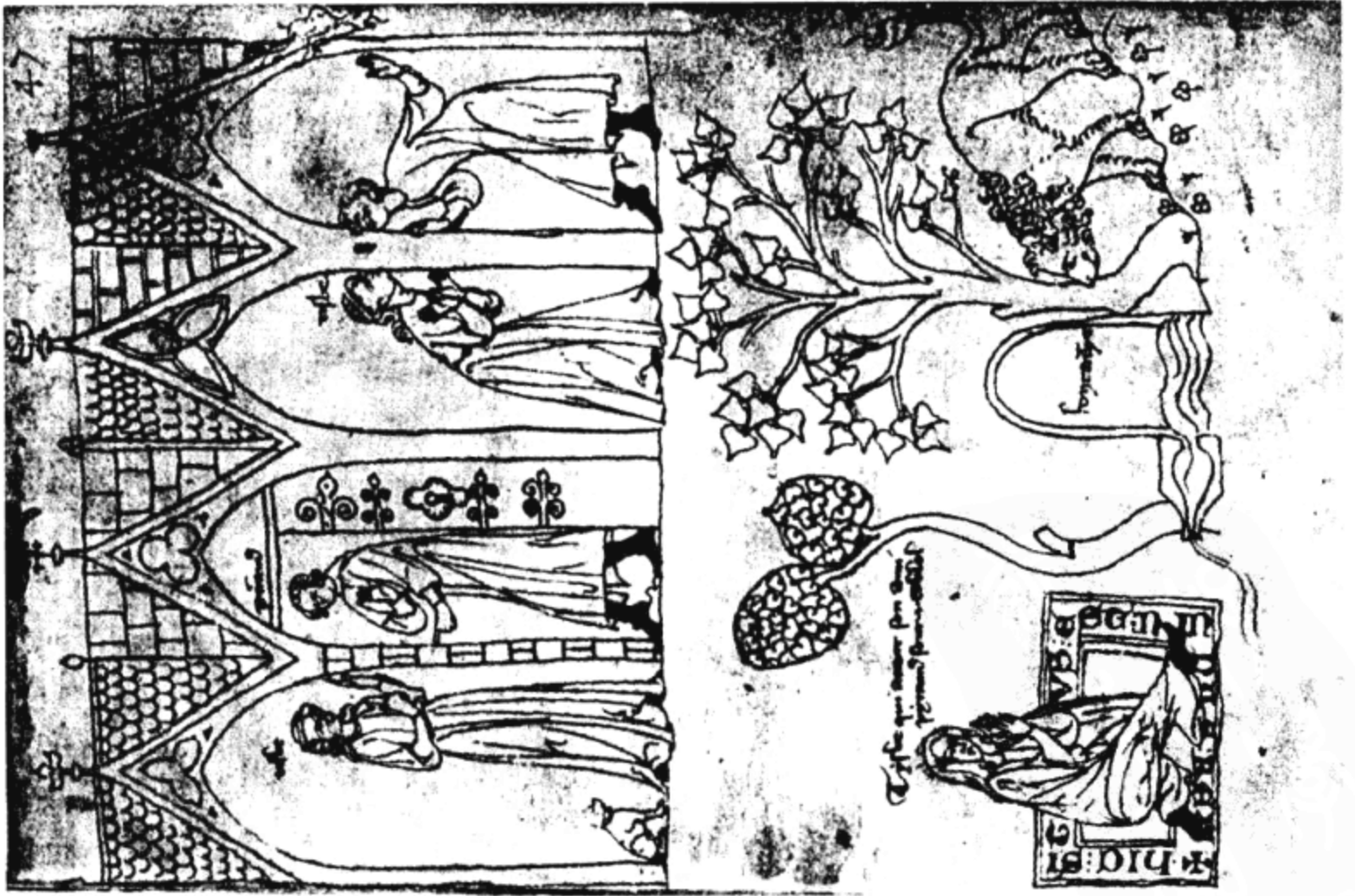


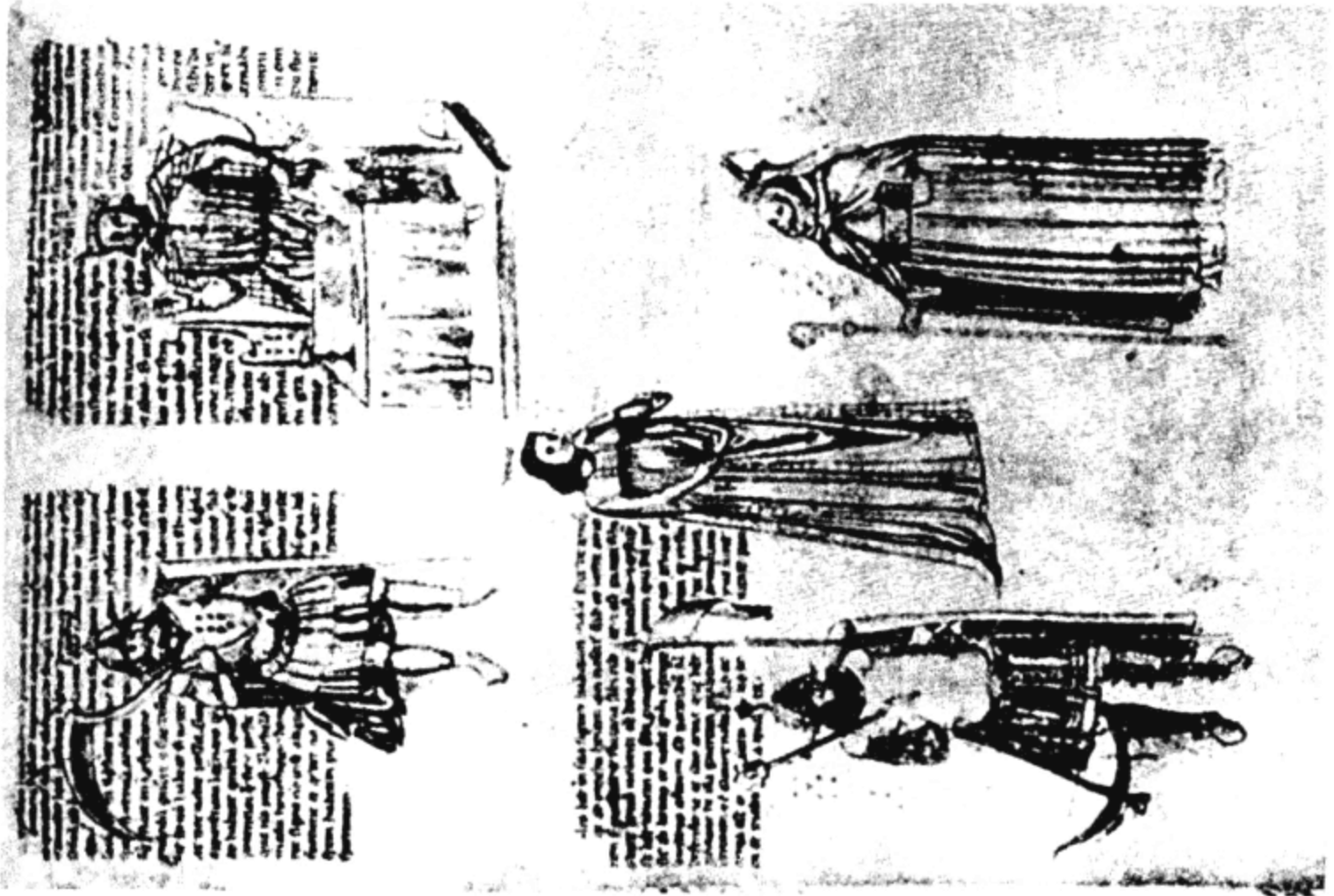
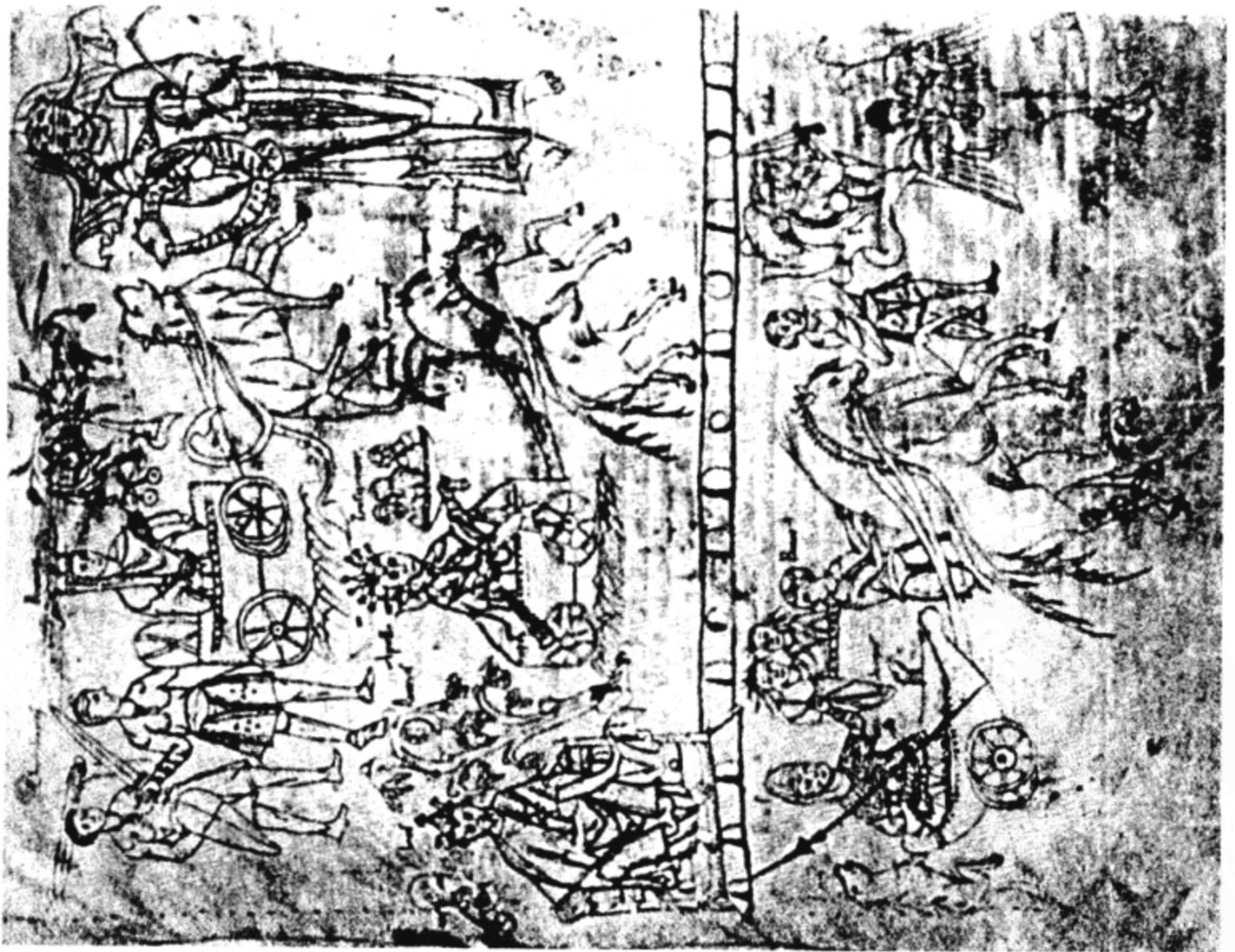
TIANTURNOMINUTU

9



10







15



16

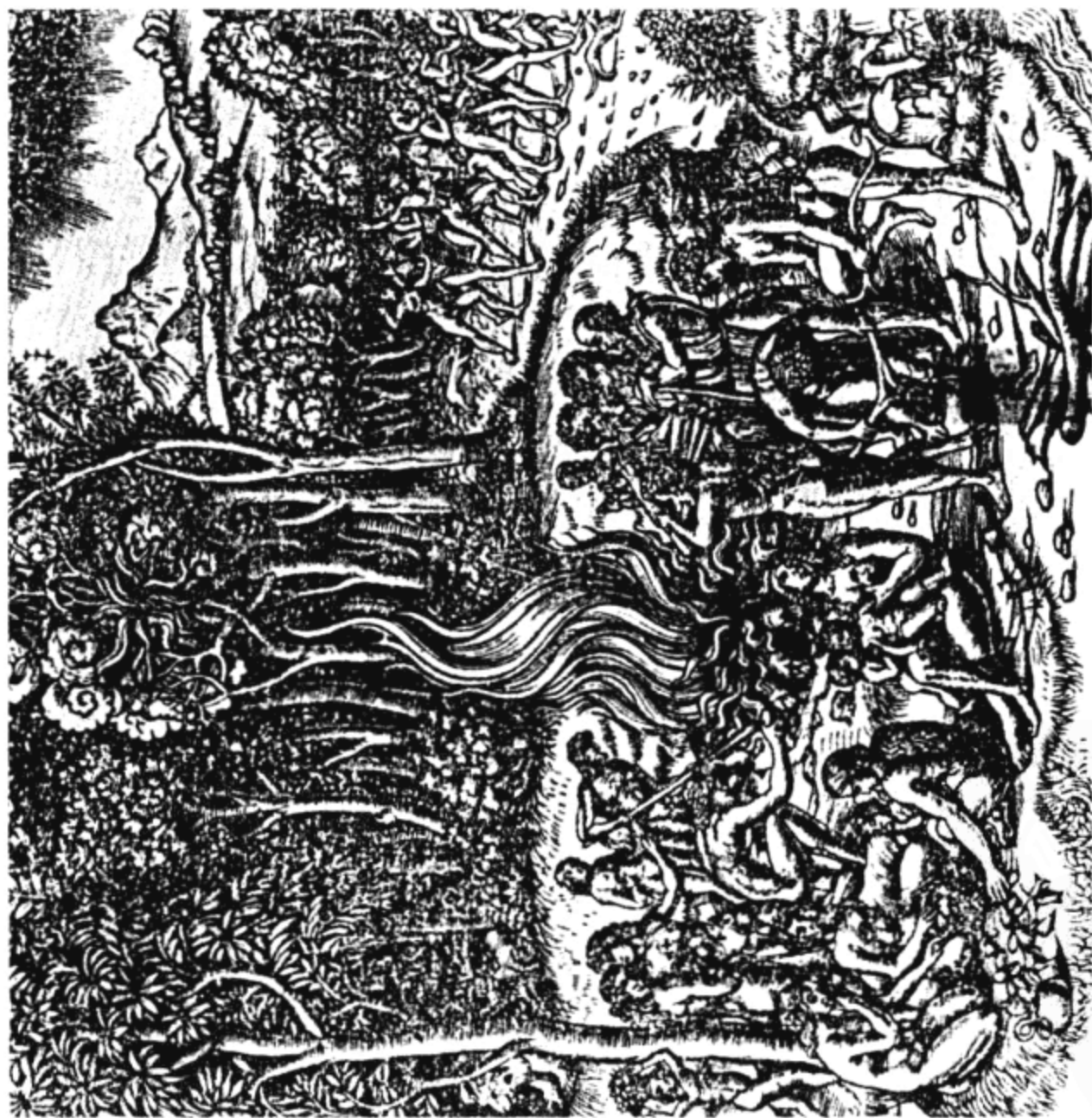


17



18

Künstliche Verleschung wie man sich vermehrt, die aller ersten Menschen ge-
 lebt und durch erfindung des feuers in gemeinschaft und freundschaft be-
 nützt werden, und der sprach der redet sich weiter zum erhabnen hat.



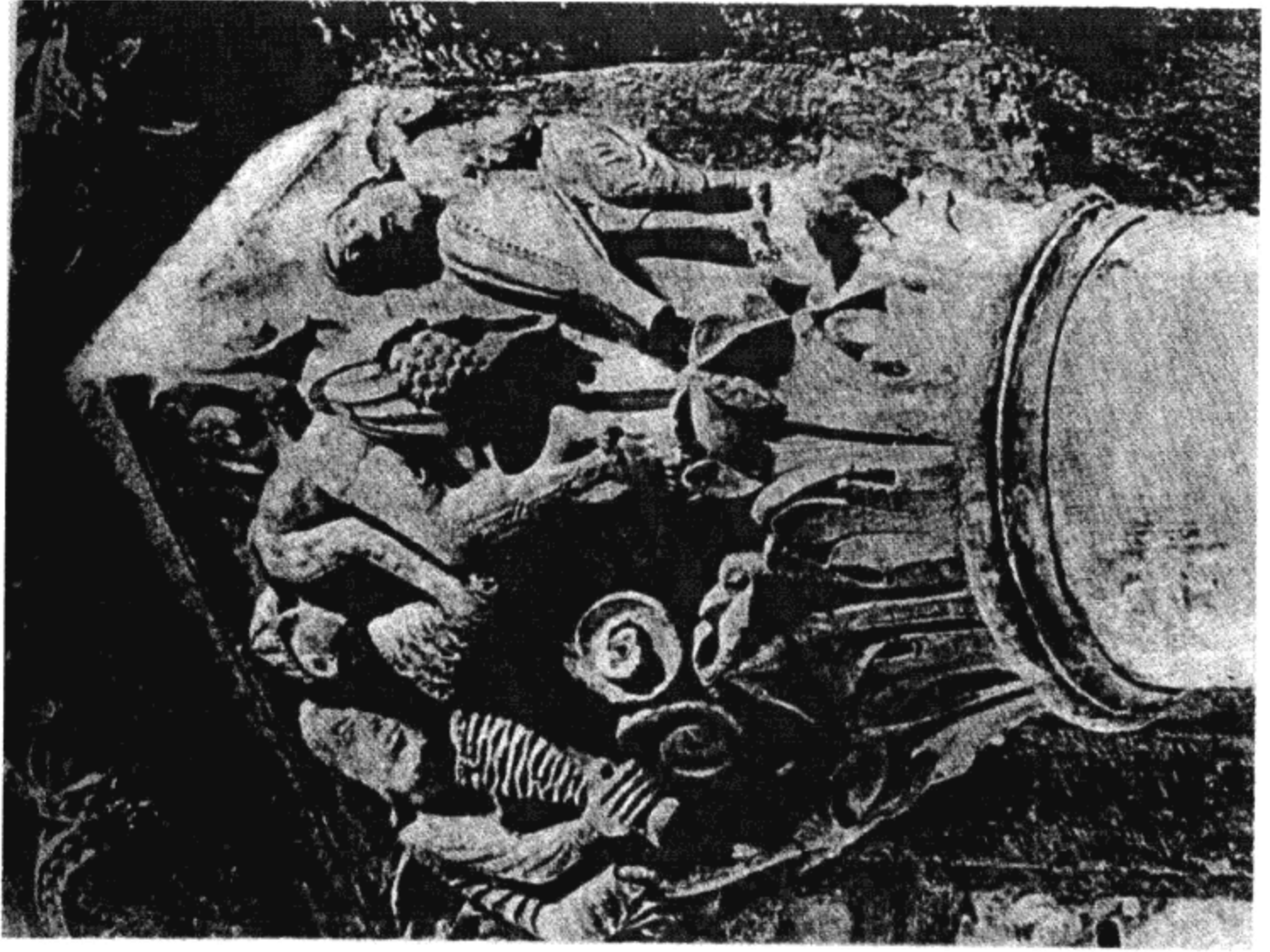




22



23



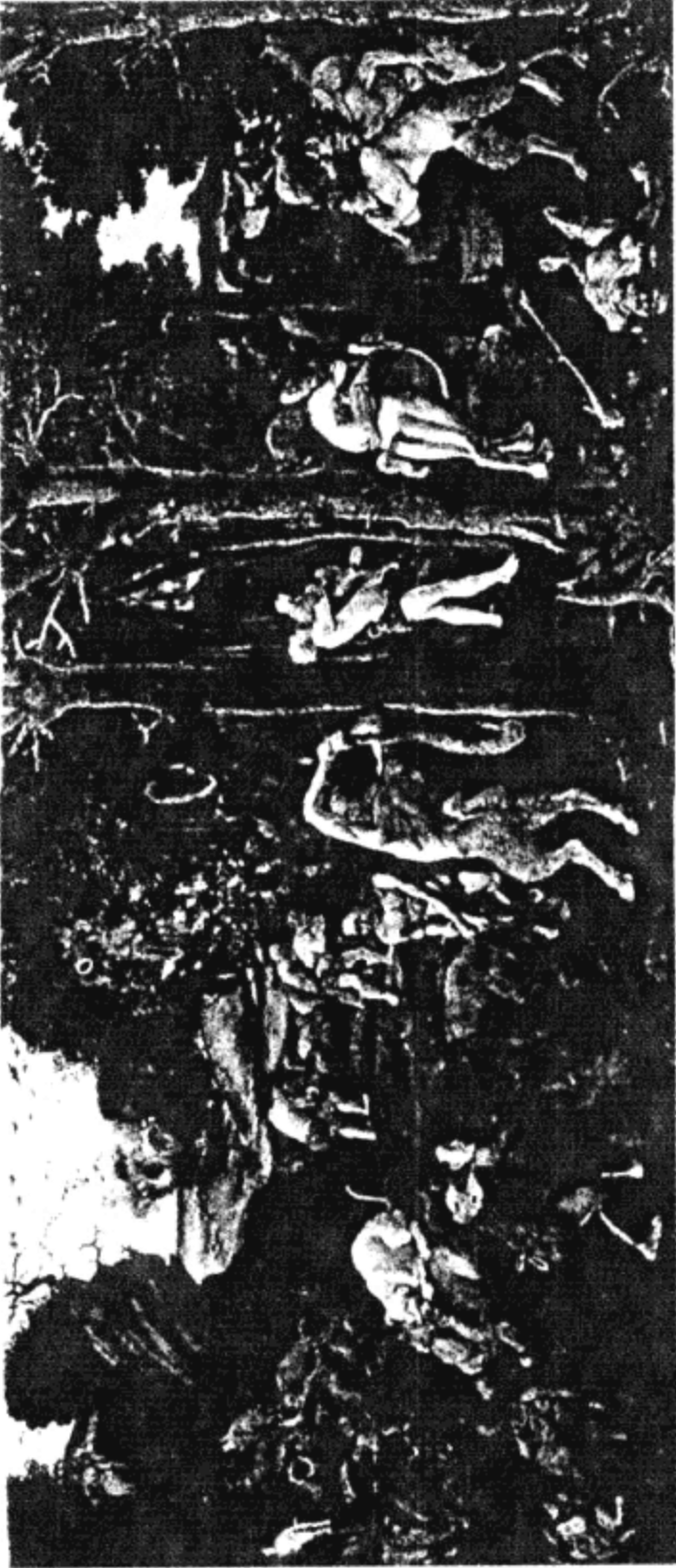
26



24



25



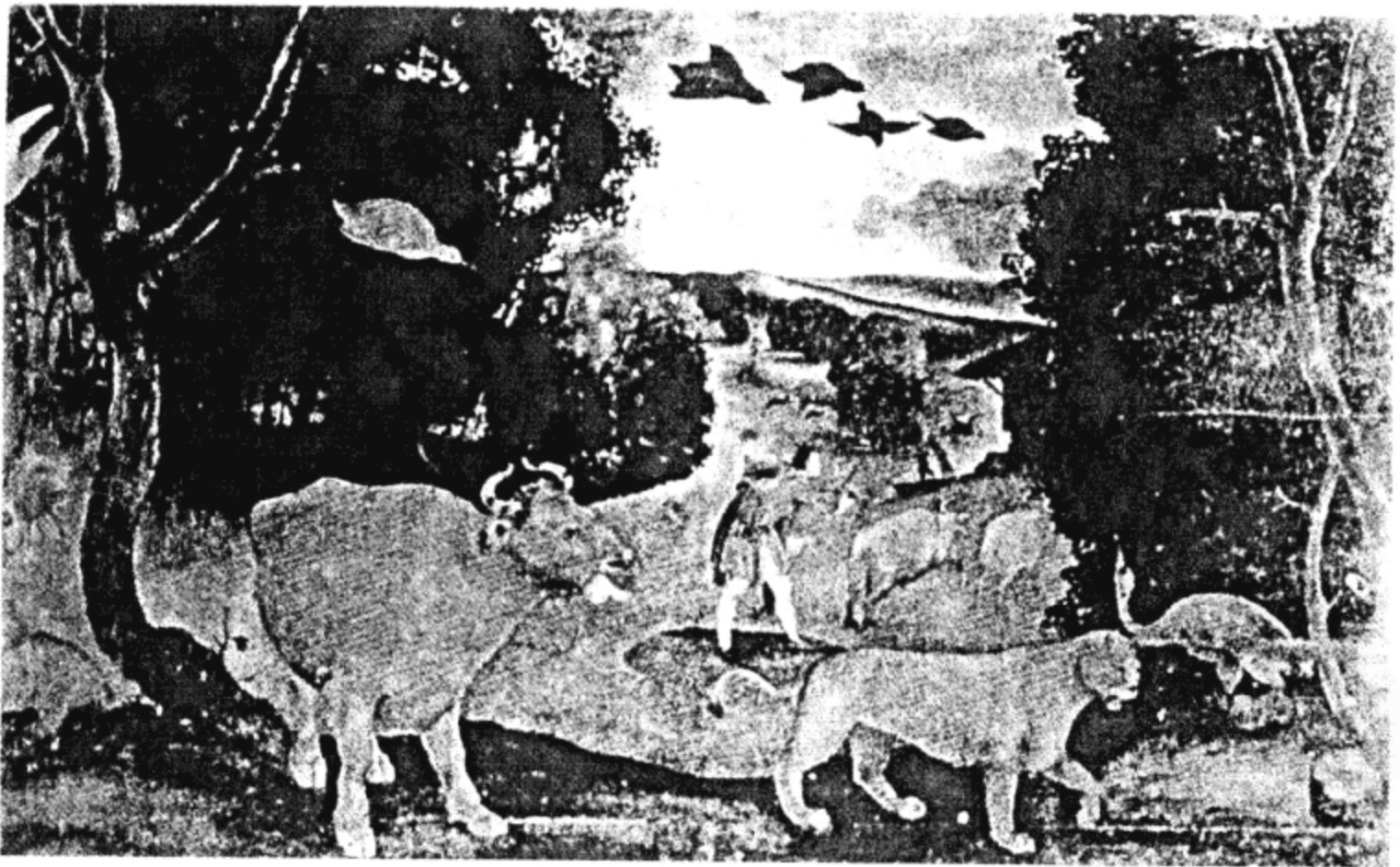
27



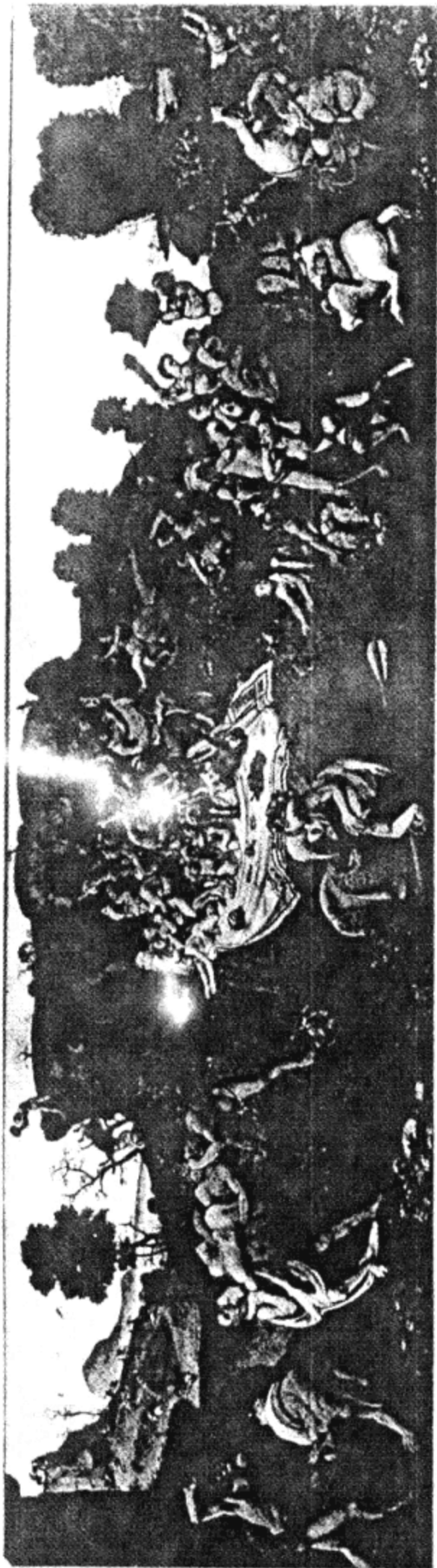
28



29(left half)



29(right half)



30







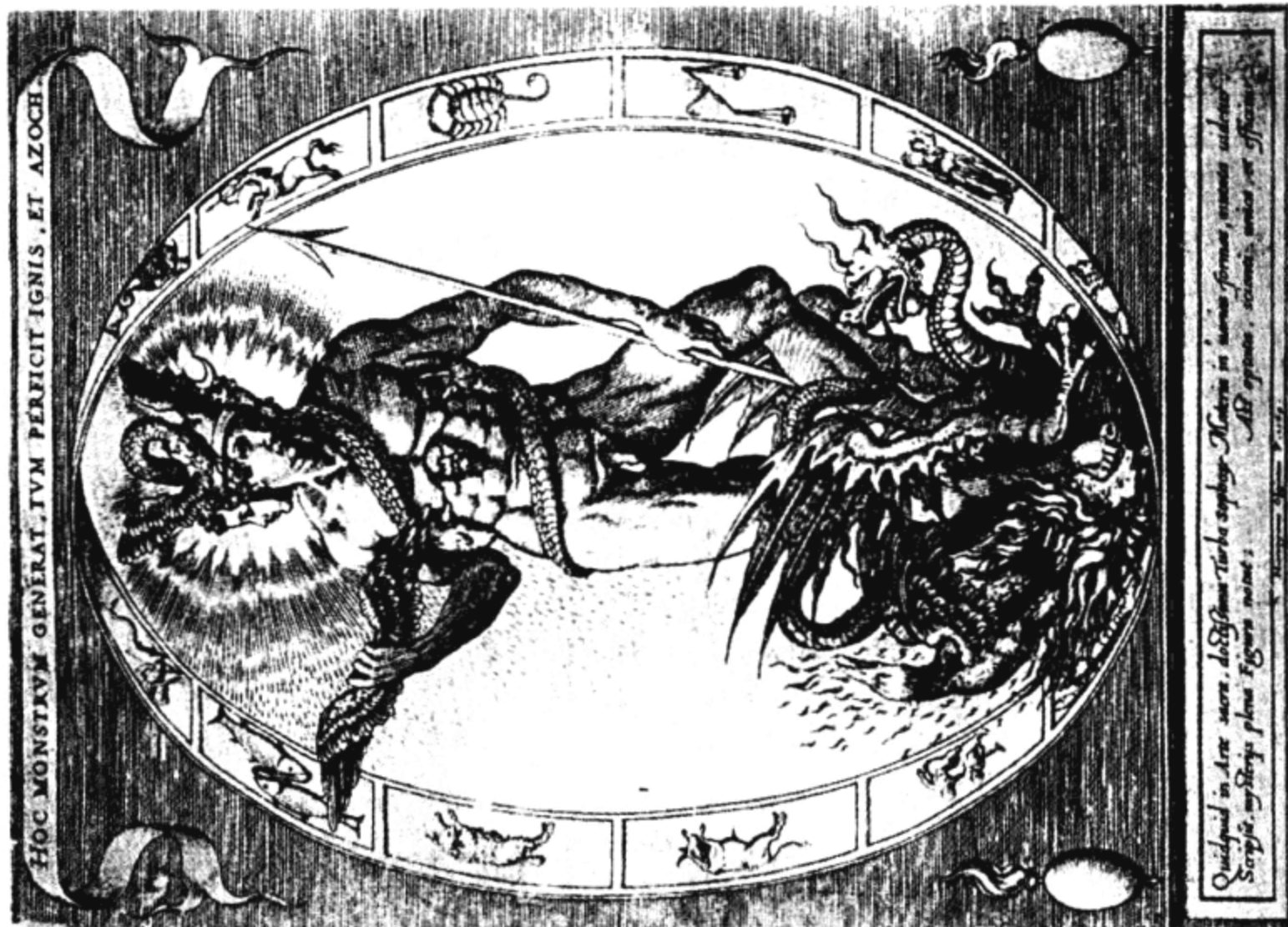


34



35

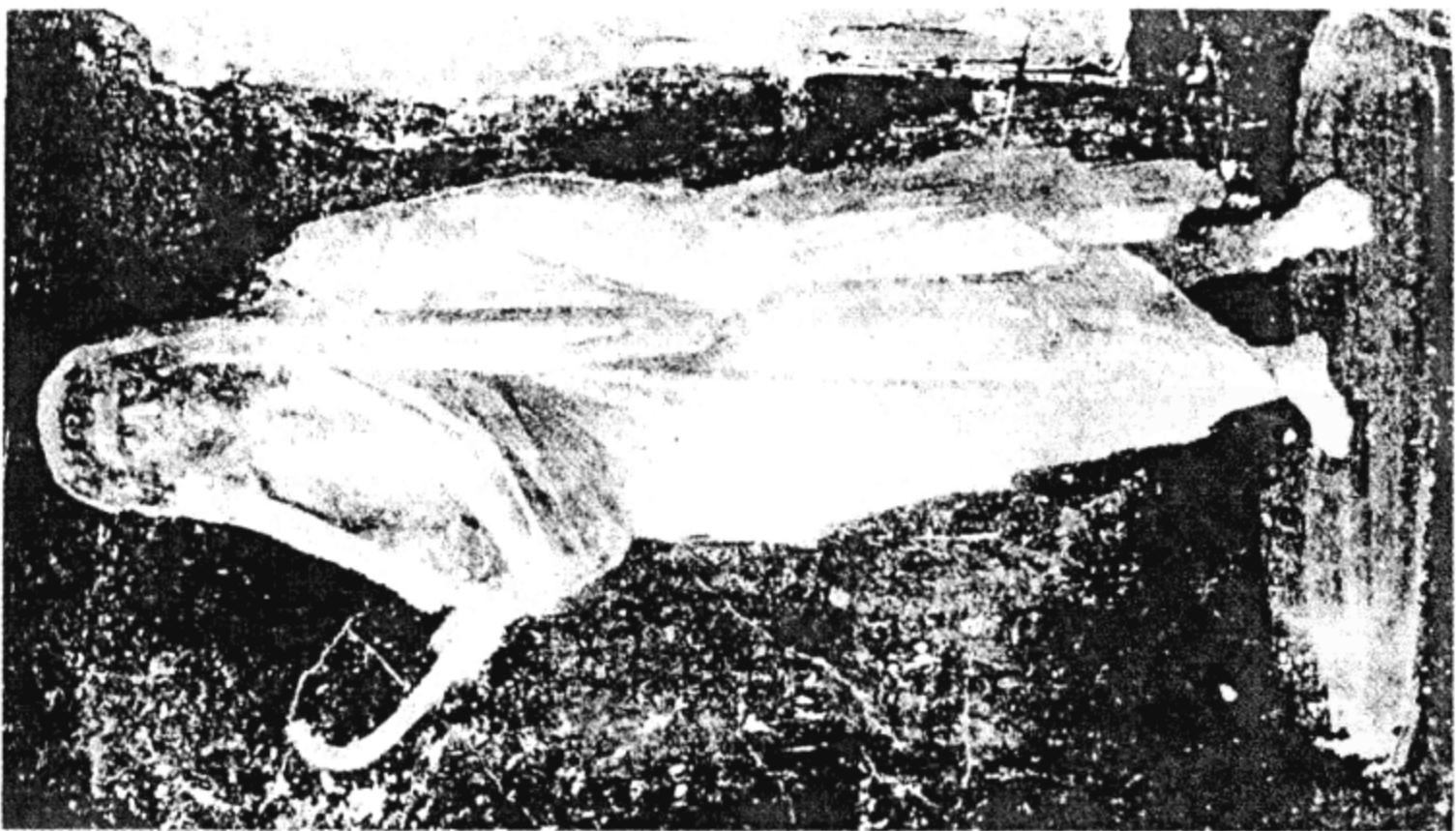
研
究
所
P.D.G.



37



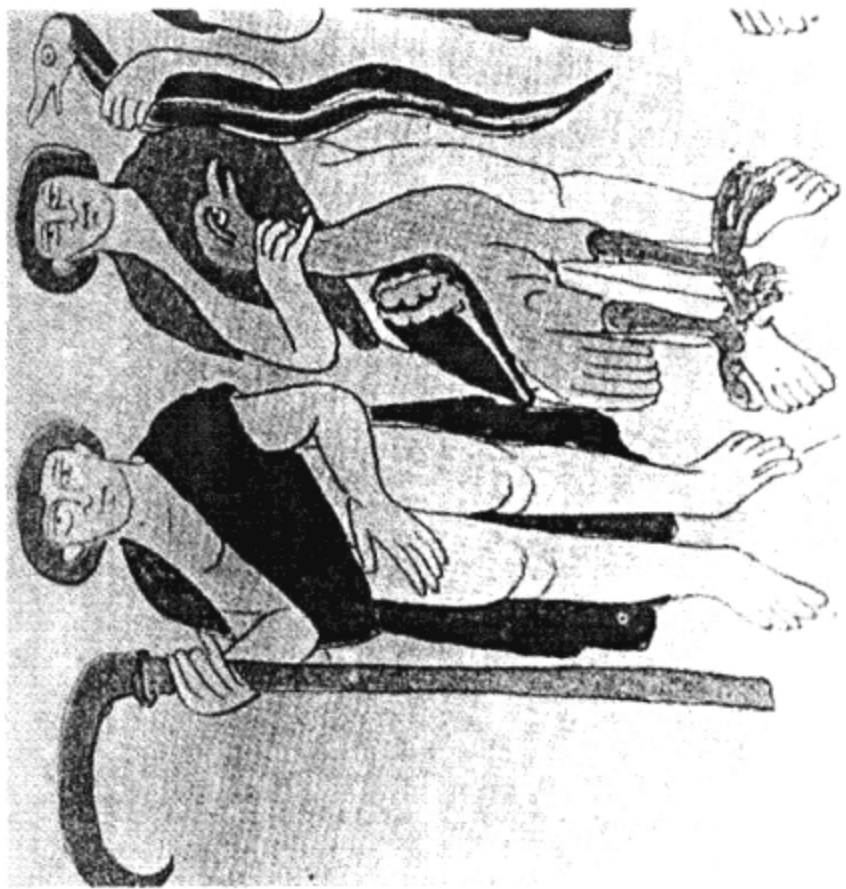
36



38



39



40



41



42



*Plurimus in capris et in ovibus
Cetera bibunt*

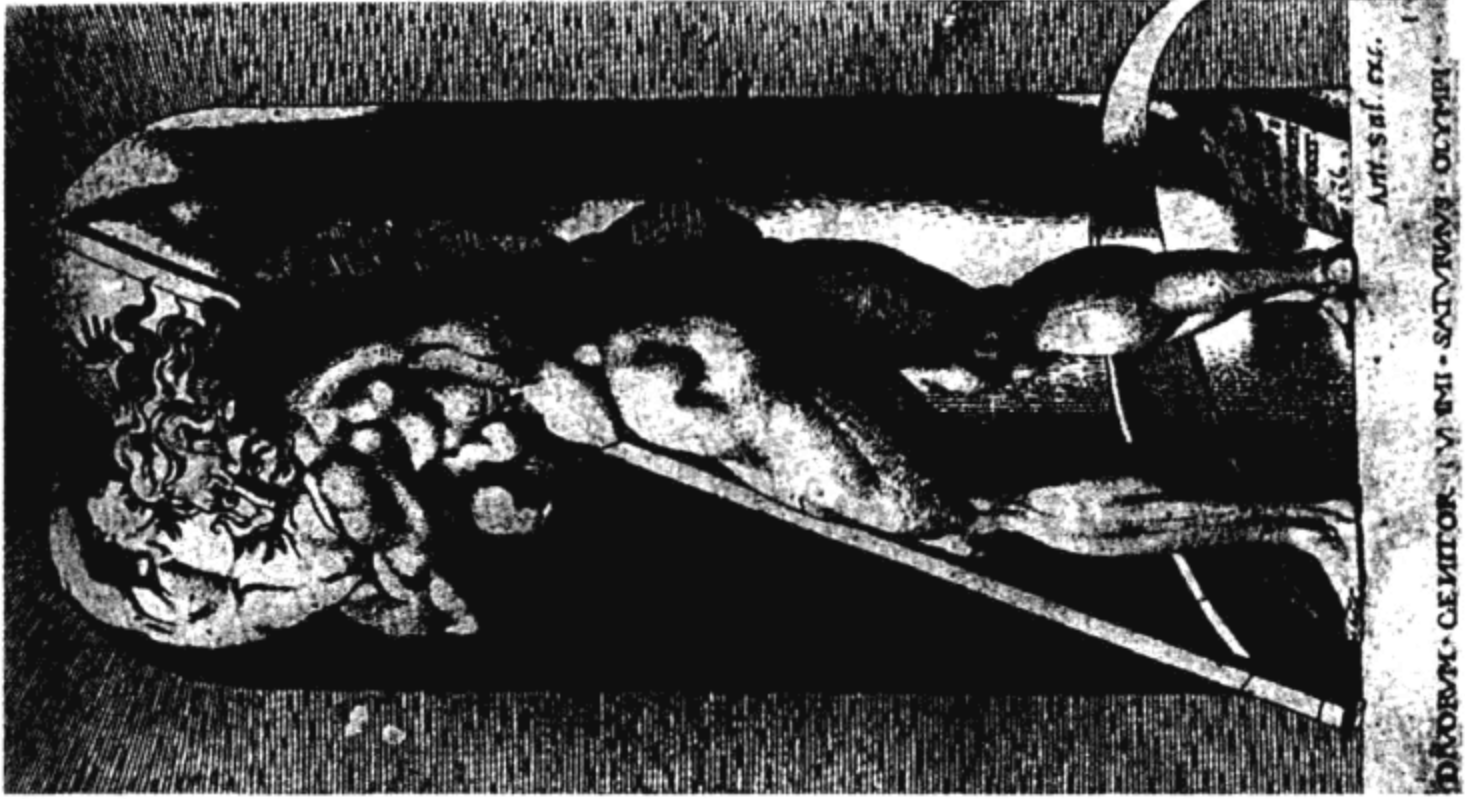
44



43



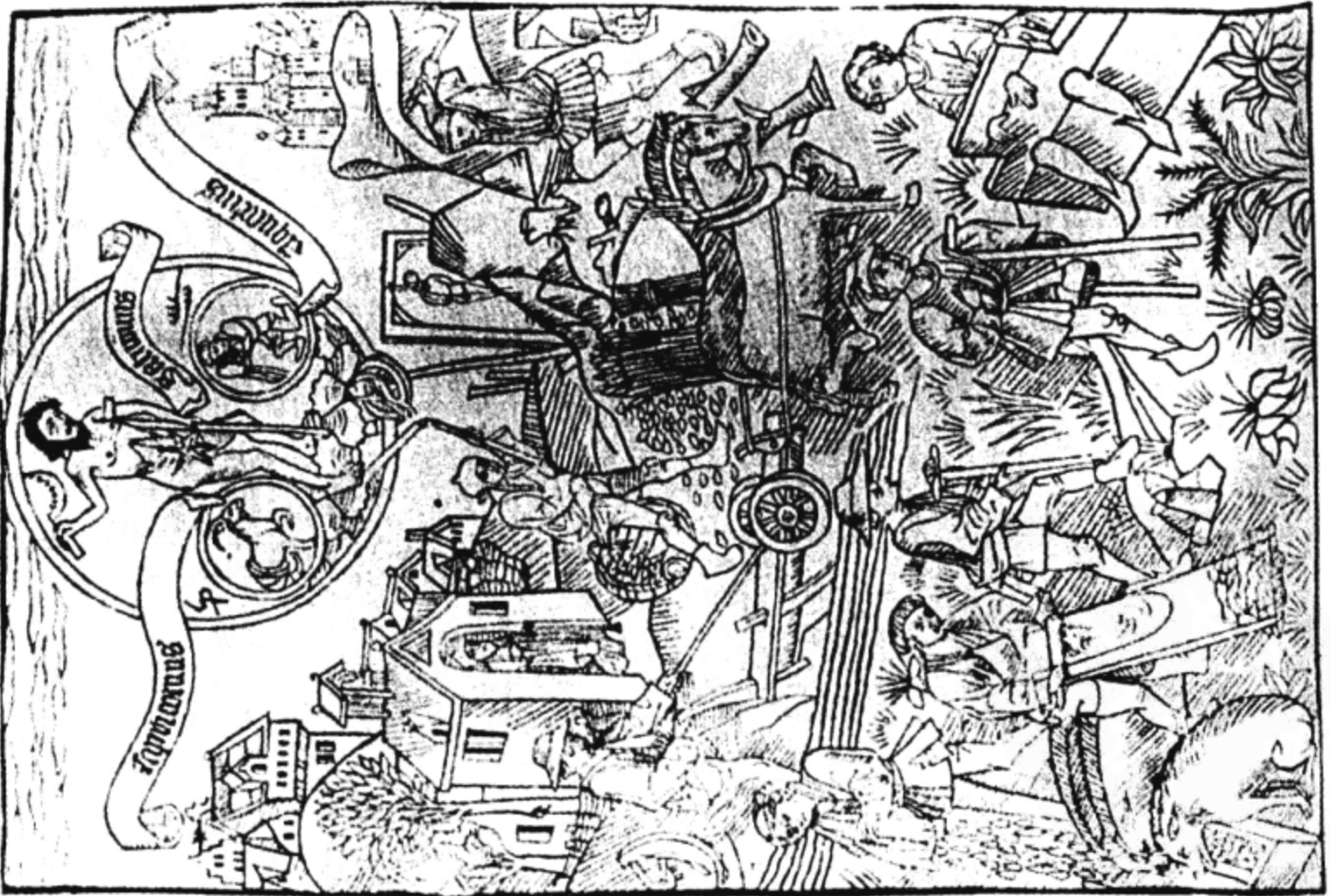
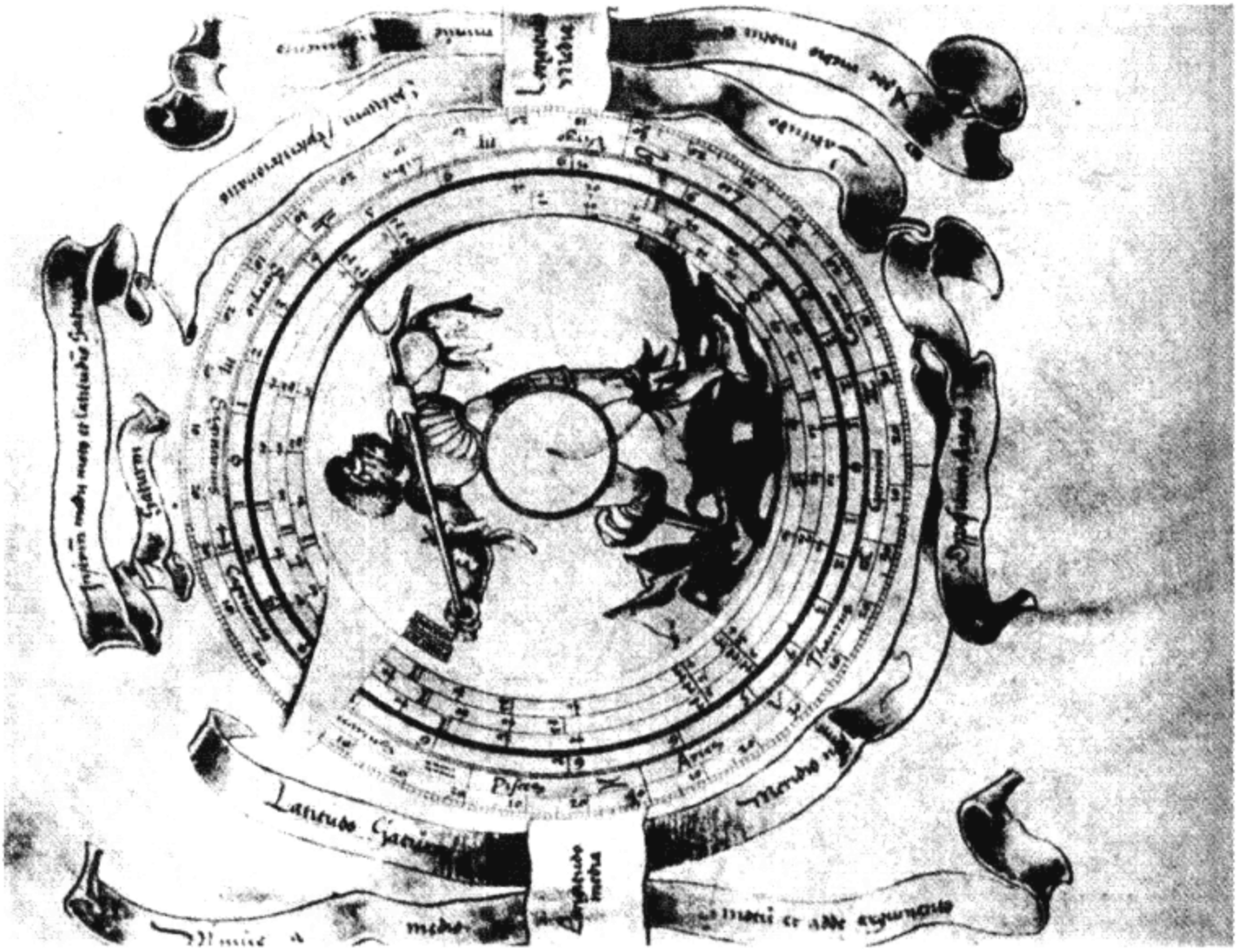
45

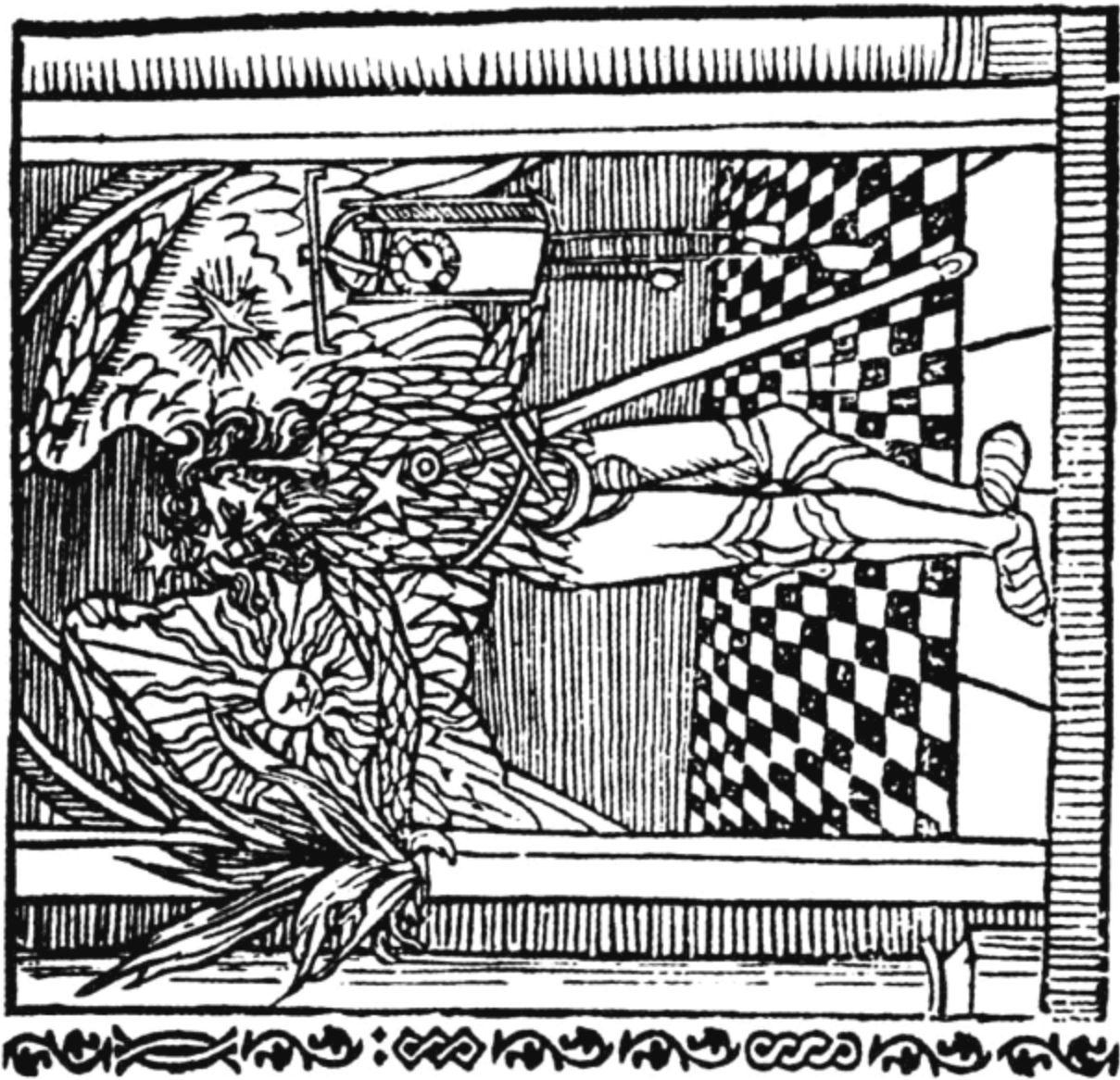


47



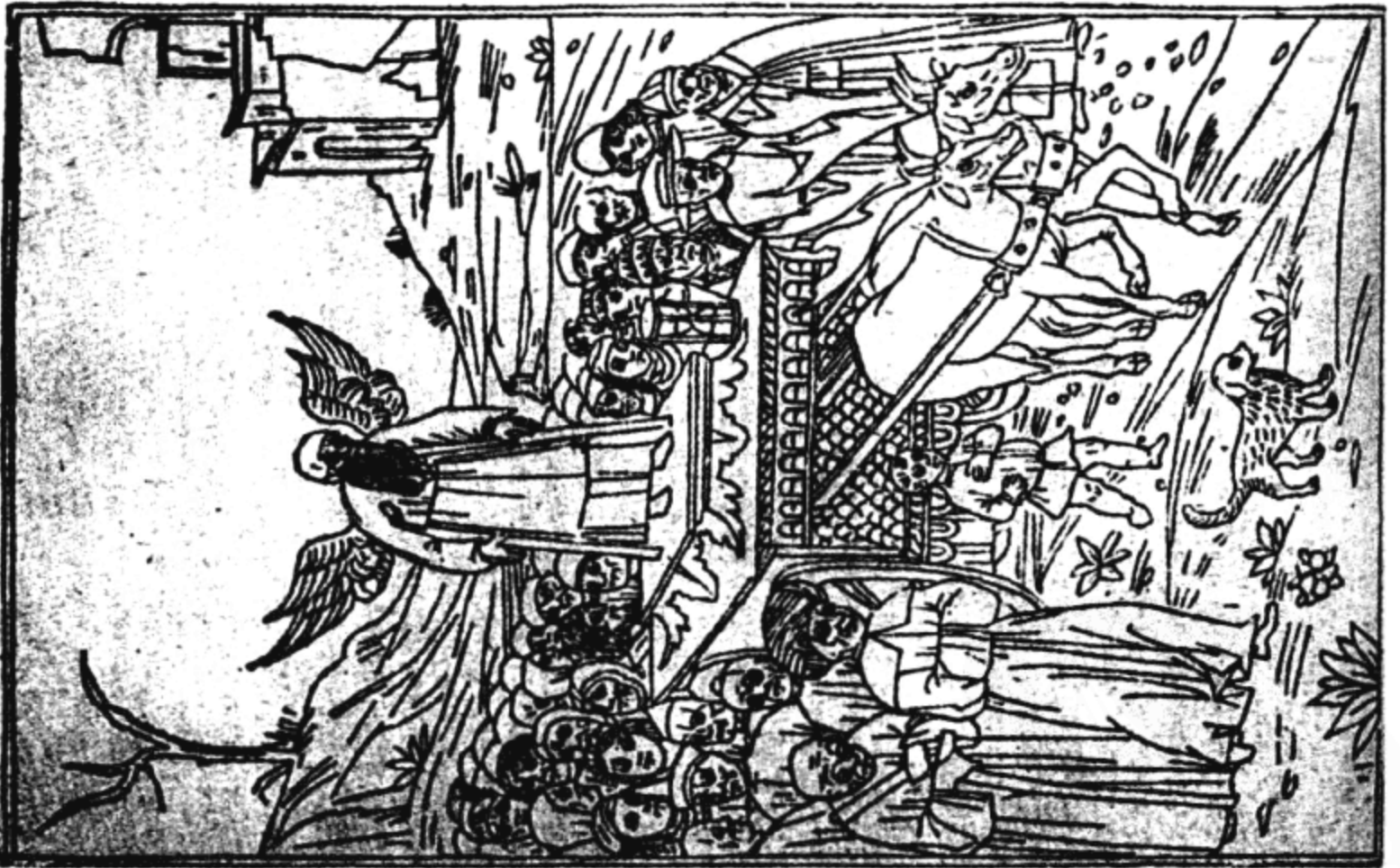
46



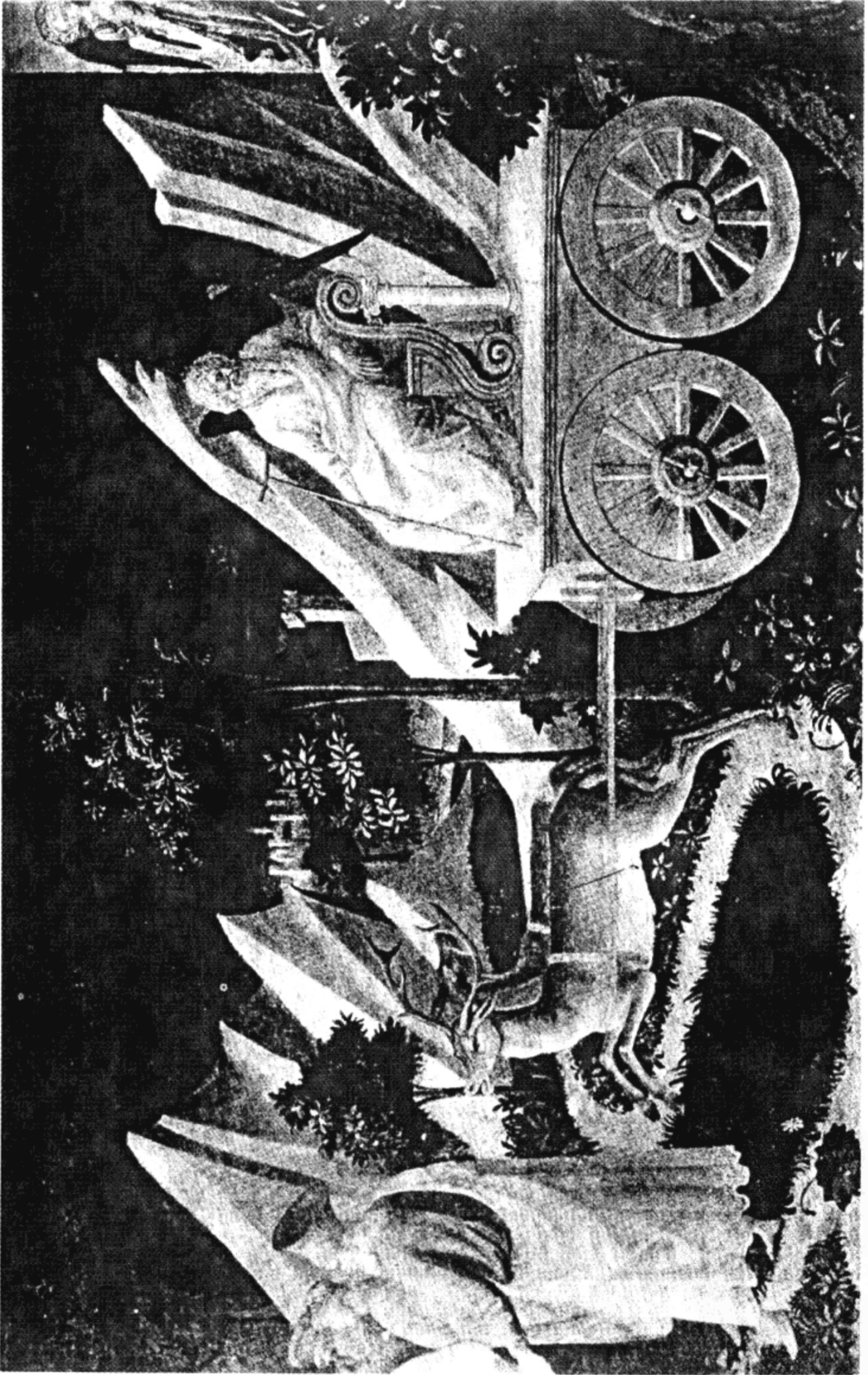




53



52





55



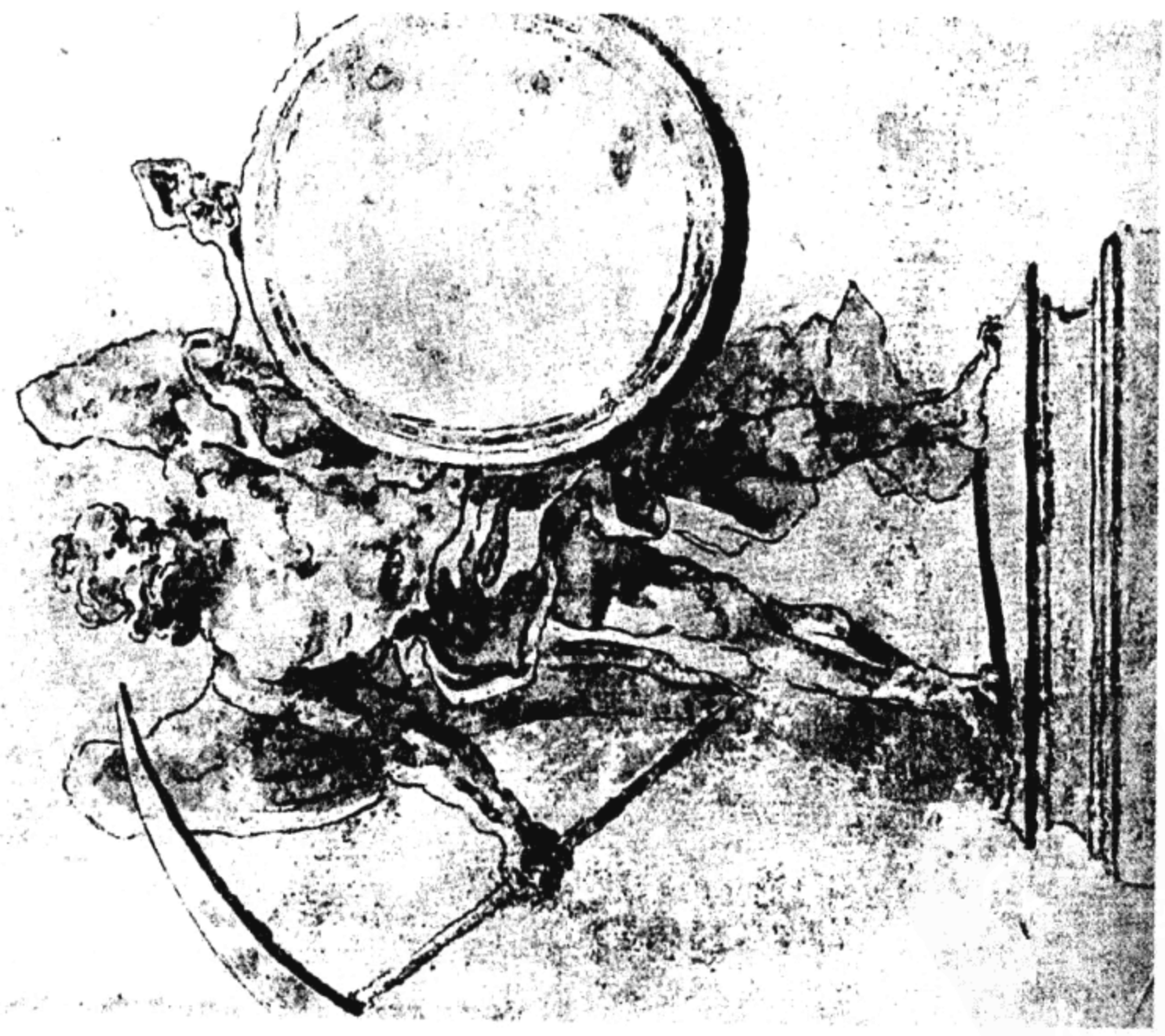
56



57



58b



58a





EIGENTLYKE AFBEELDINGE,
 van Hondert der Aldervermaerdste
 STATUEN, of ANTIQUE-BEELDEN.
 Staande binnen ROMEN.

Abgetekent door den seer uitvermaerde en Constrycken
FRANCISCO PERRIER Burgund.
Nu in Cooper gesneden
 door Cornelis van Dalen de Oude, ende de Jonge.
Dienstigh en vermakelyk voor alle Edellieden en Studenten
 die tot Romaen geweest sijn. Ook voor alle oeffenaers
 en Liefhebbers der Teicken Const.
 hier is mede bygewoecht onder selck Beeld
 sijn naam, en merck staen binn
 naen Romaen.







Antoine qui s'a muer de l'oy

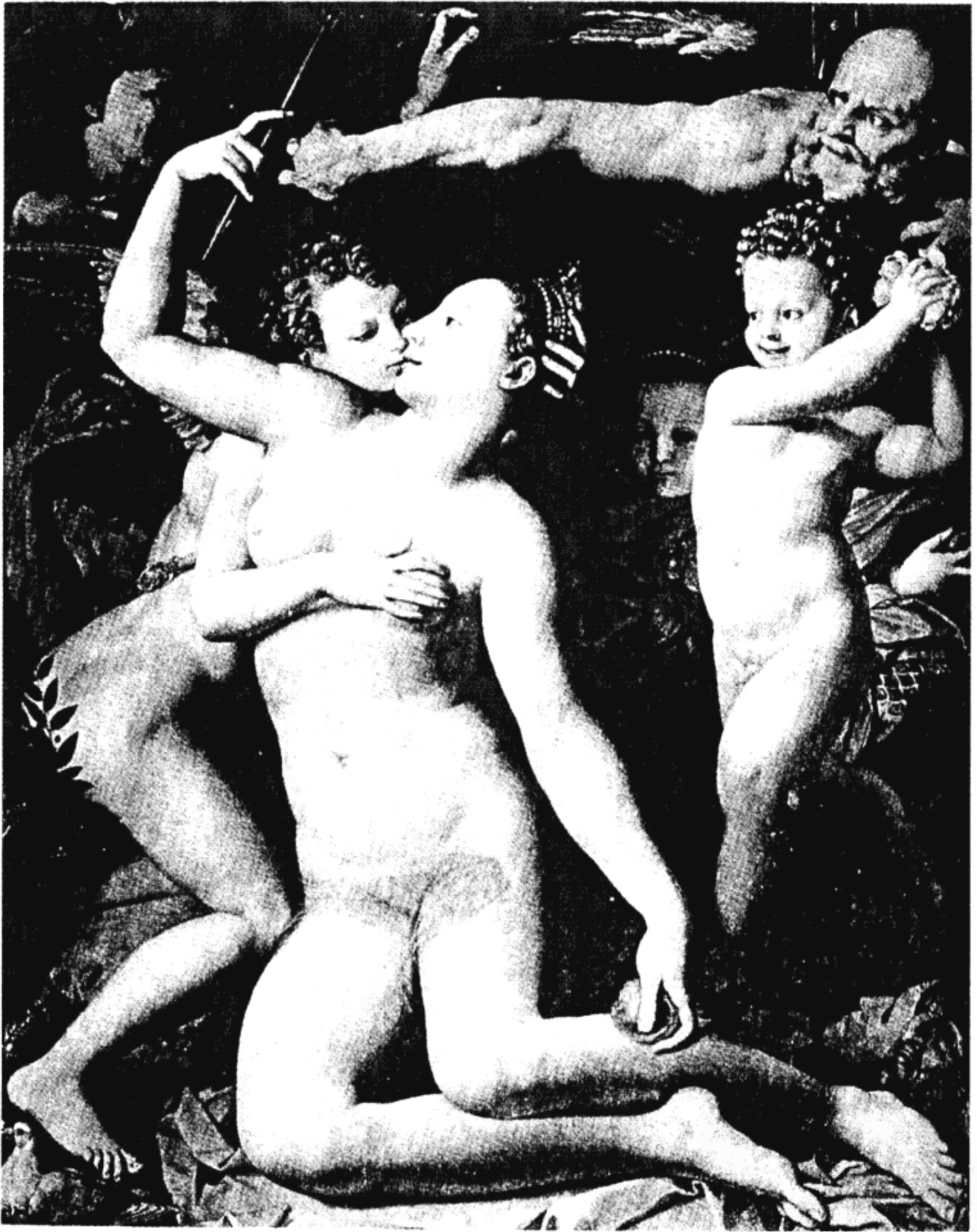
64



65



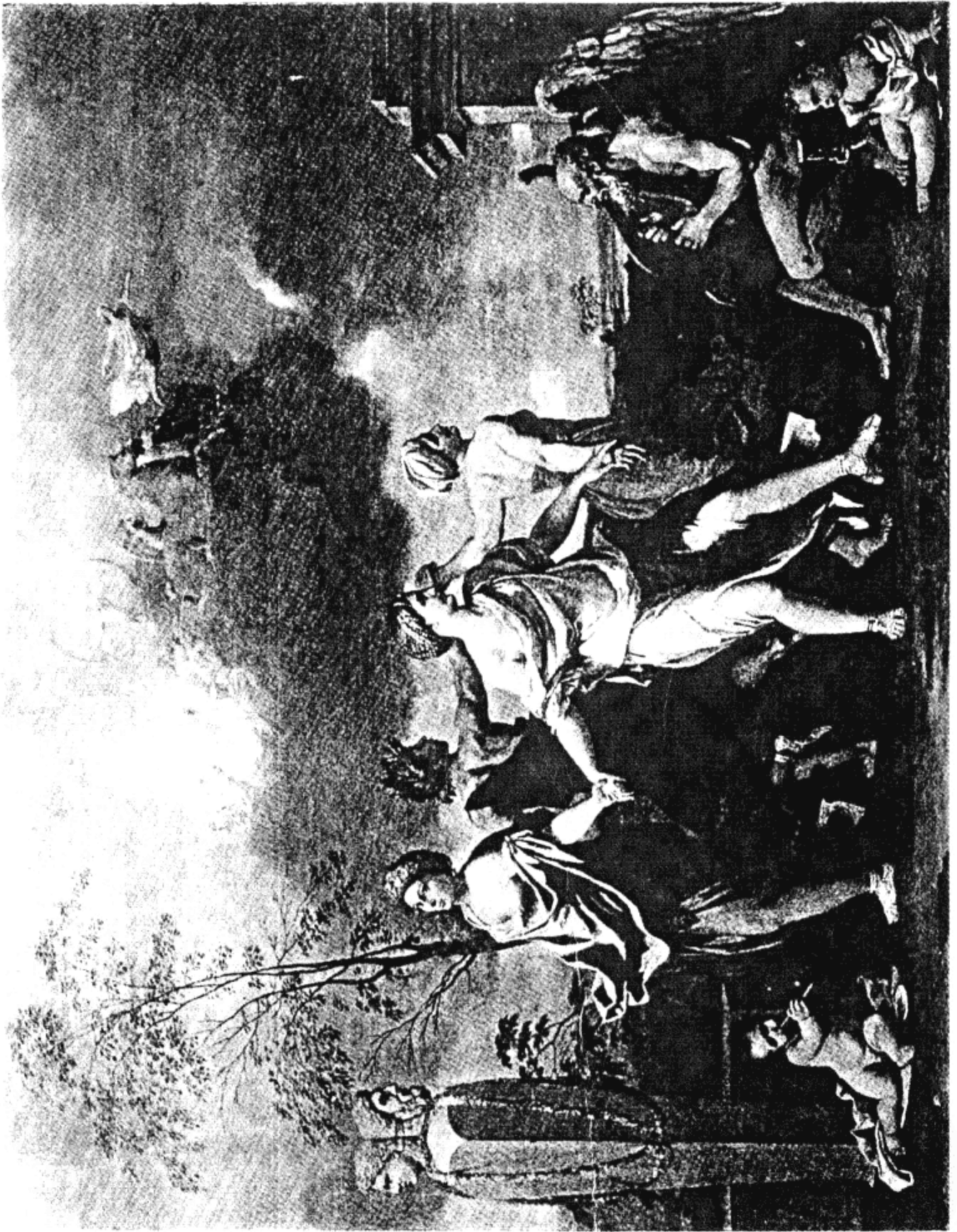
63



66

275







69



70



71



72



73



75



74



76



77



78



79



81



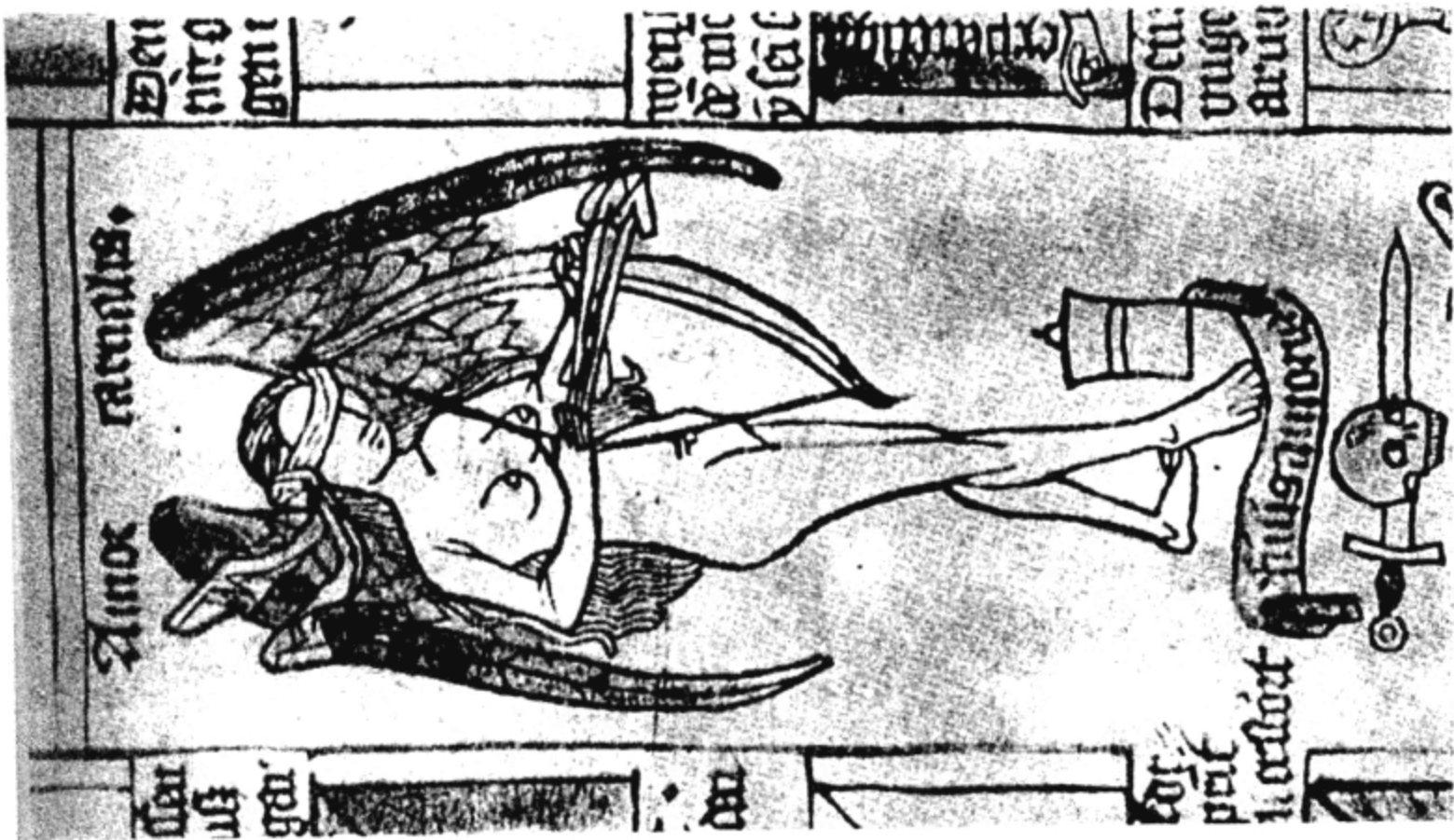
80



82



83



84



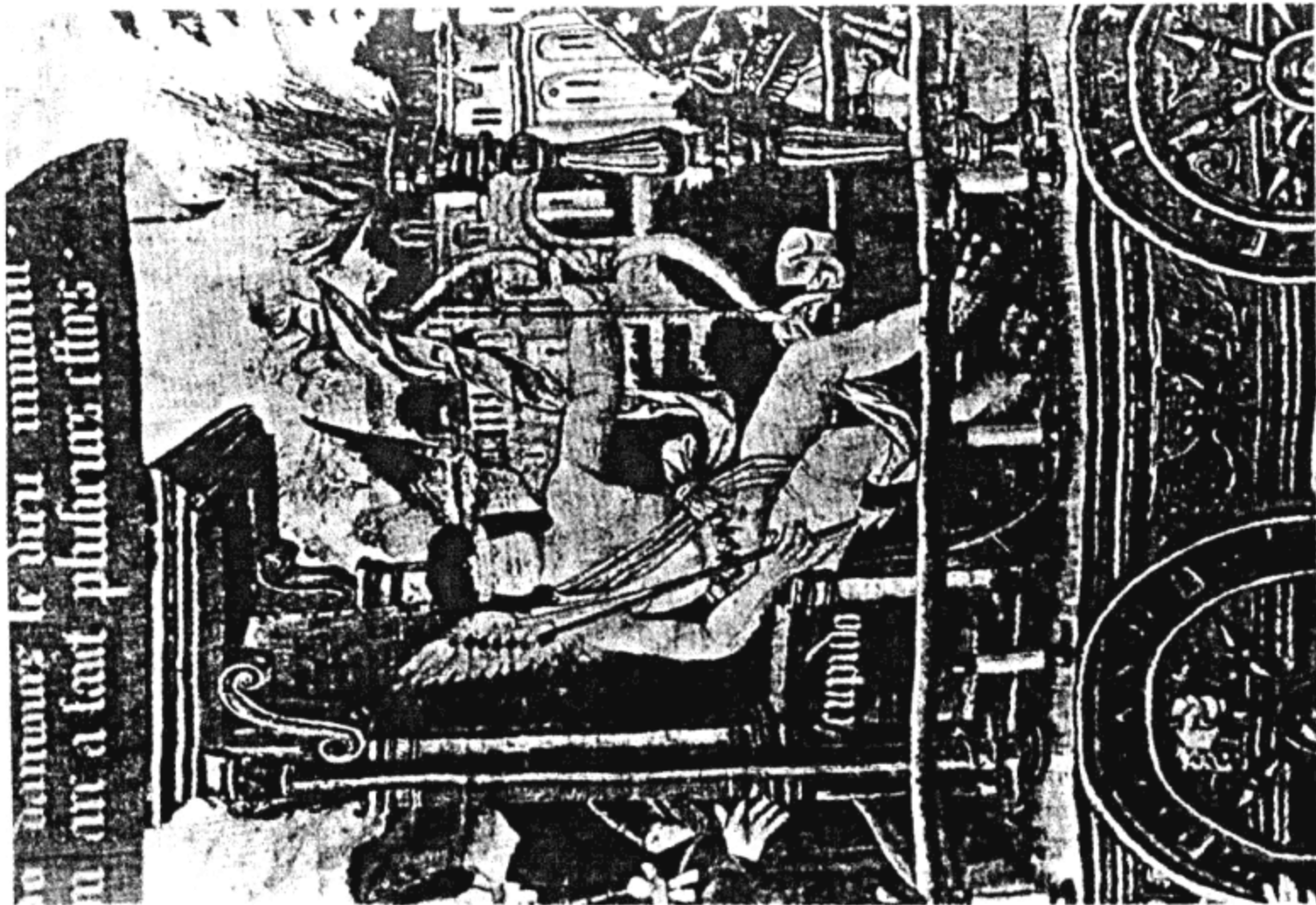
85



86



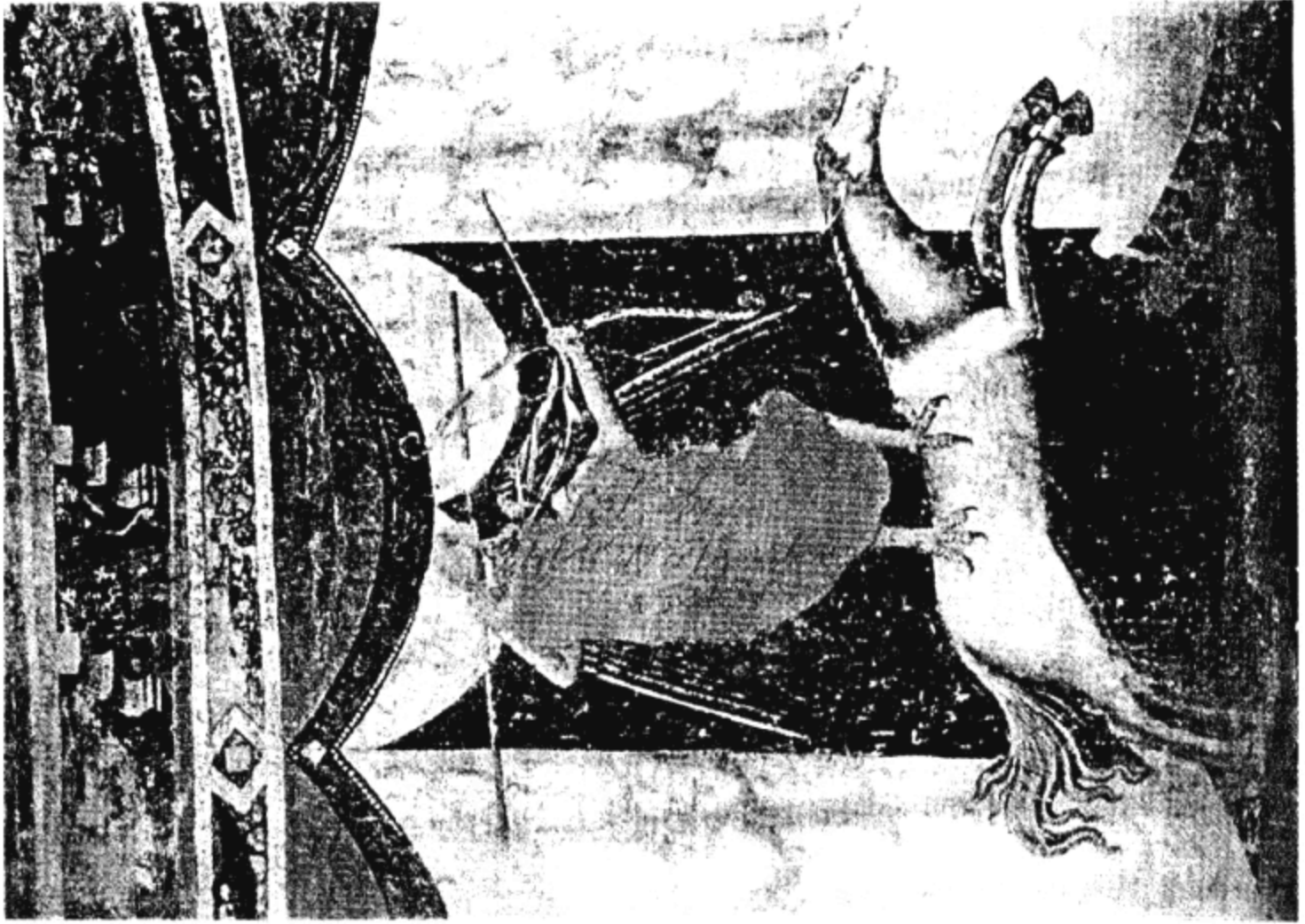
87



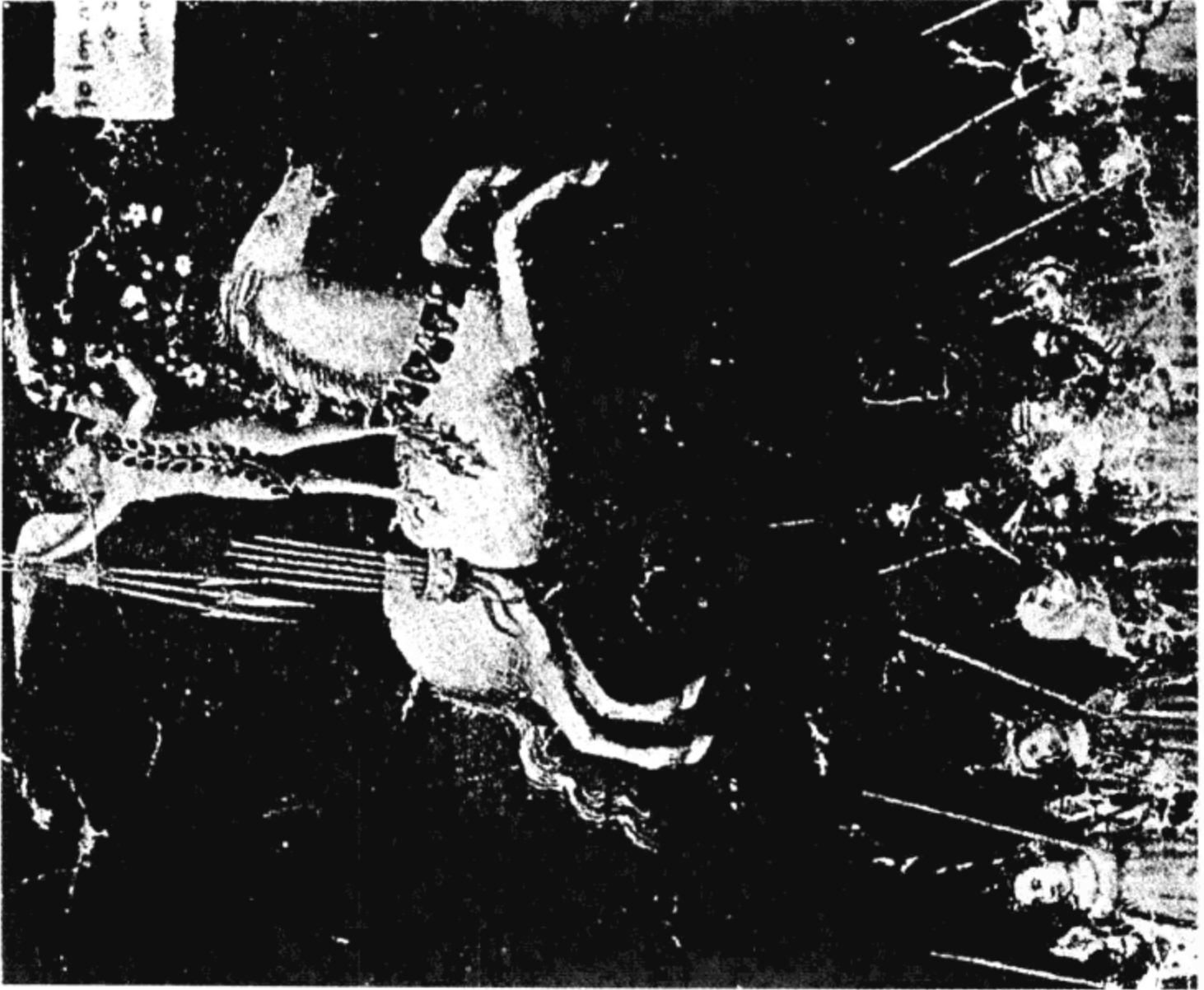
68



88



91



90



92



93



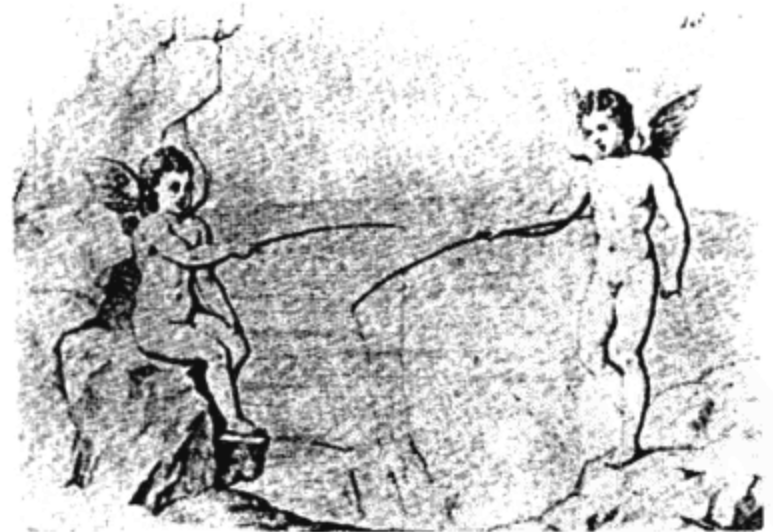
94



95



96



97



98



99



100



101



102



*Mittam vobis piscatores multos
O saint Amour pesche mon cœur,
L'Amour mondain n'est qu'un moqueur.*

103

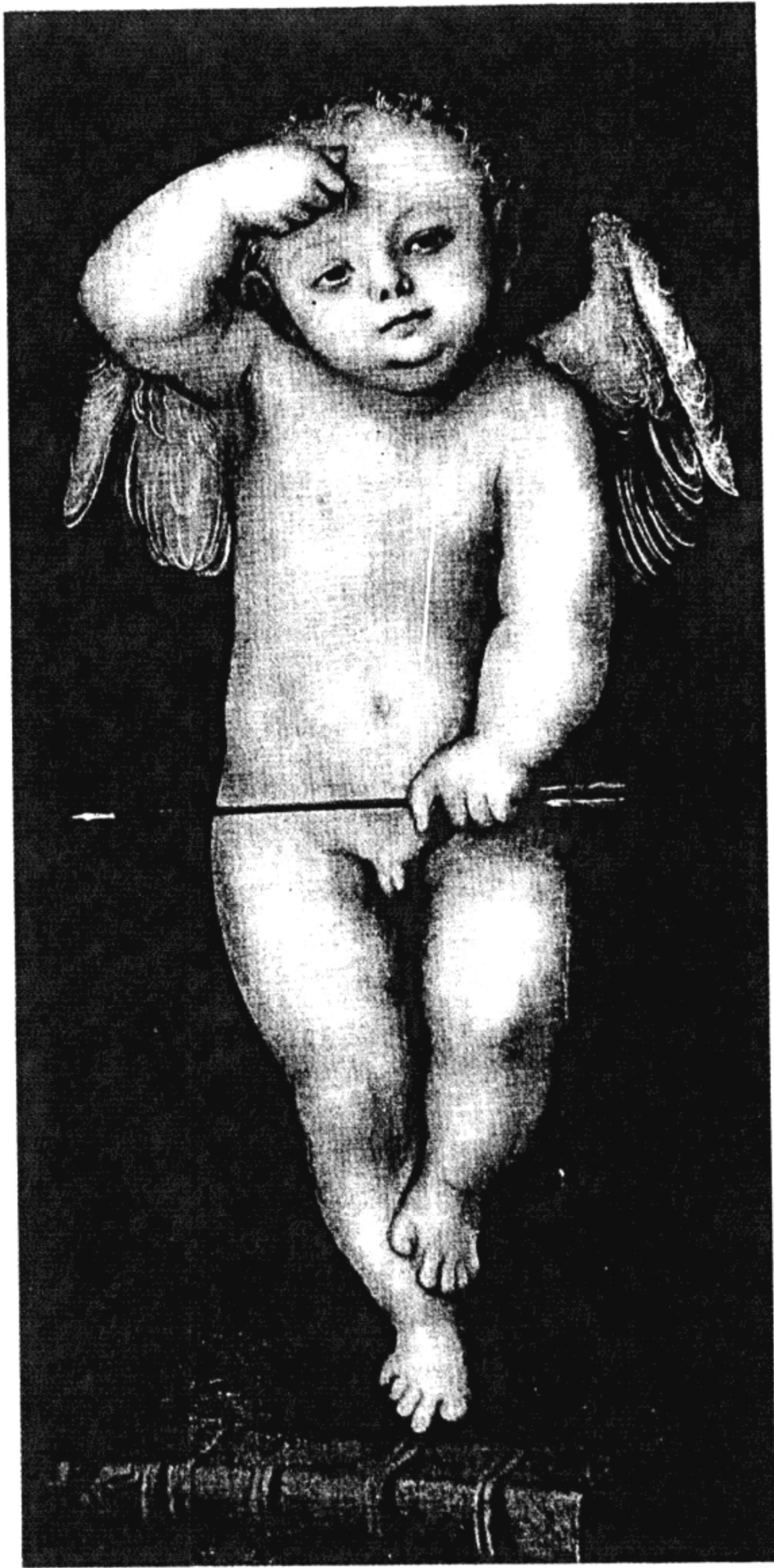


104



105

293



106

294



107



108





109



110



111



112



113



114



115



116

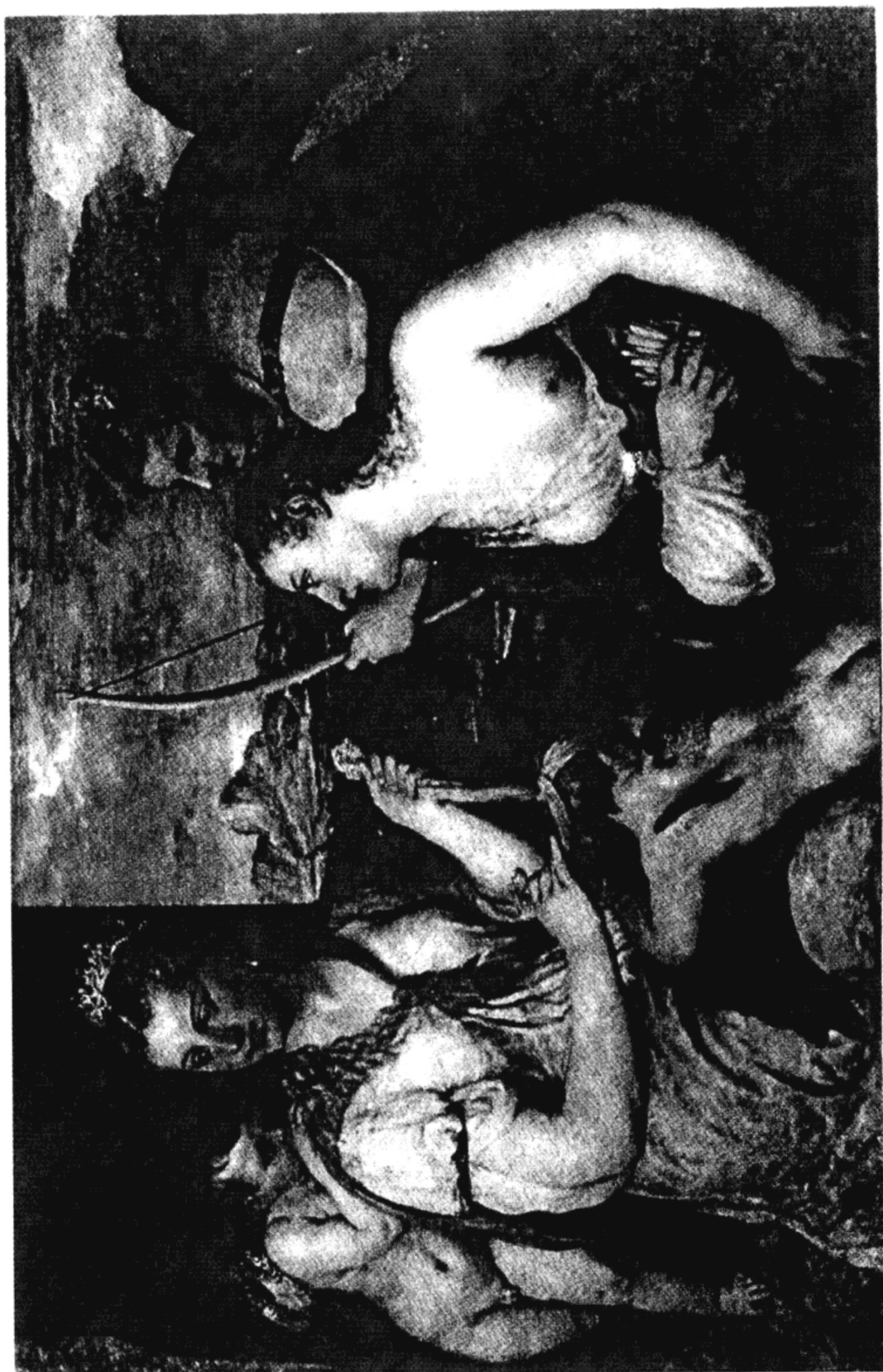


117



118

301





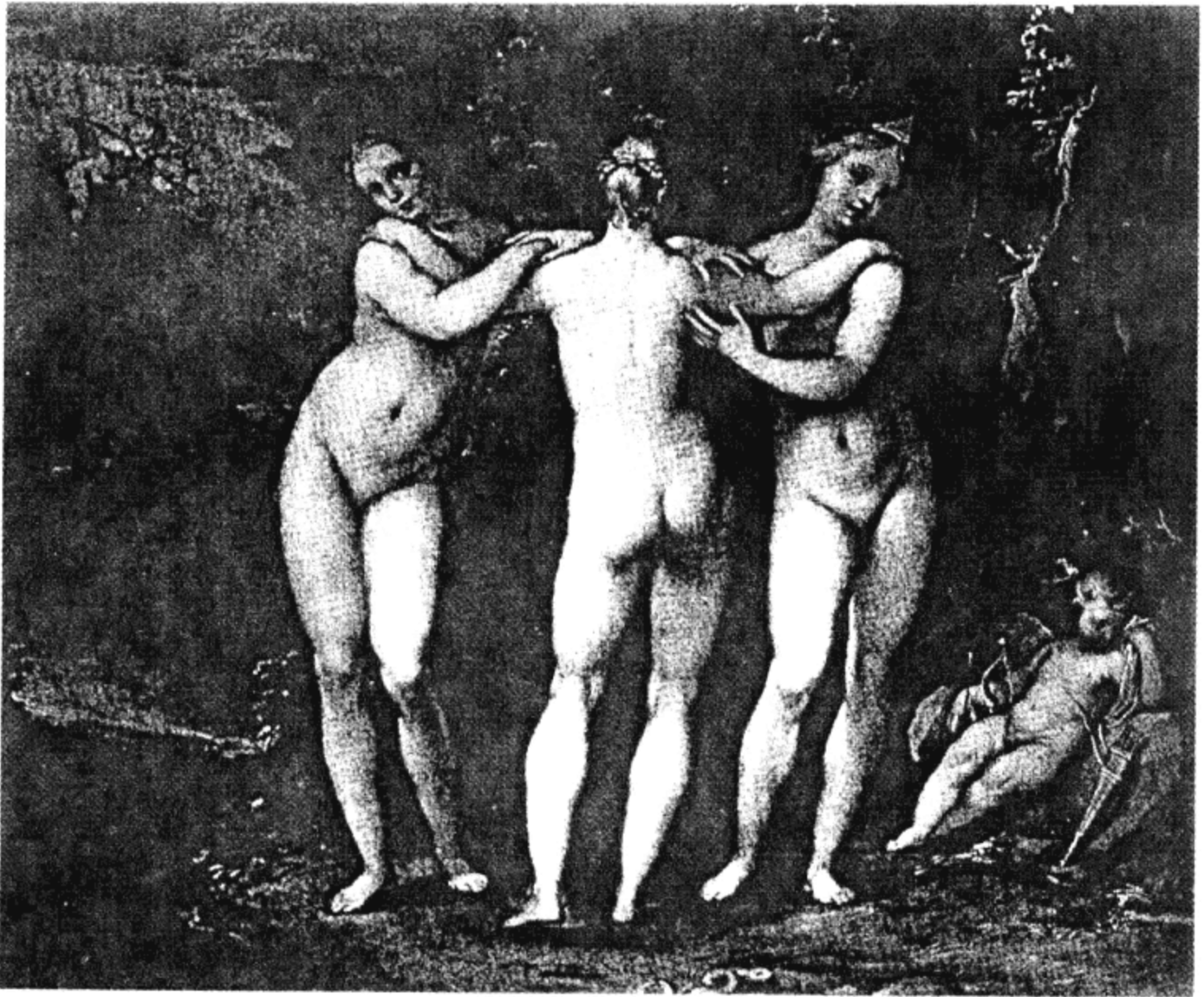
120



121



122



123



124



125



126



127



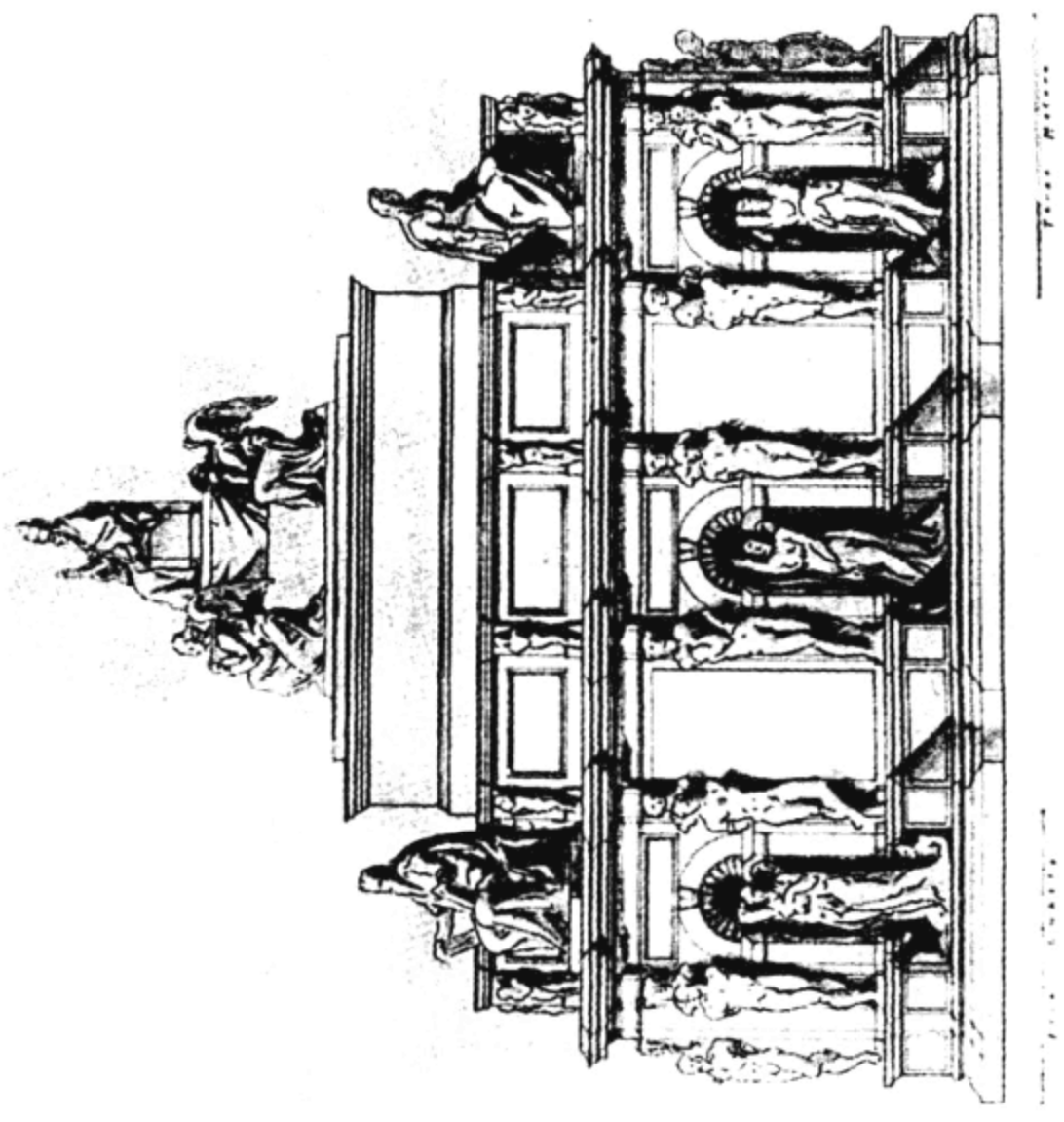
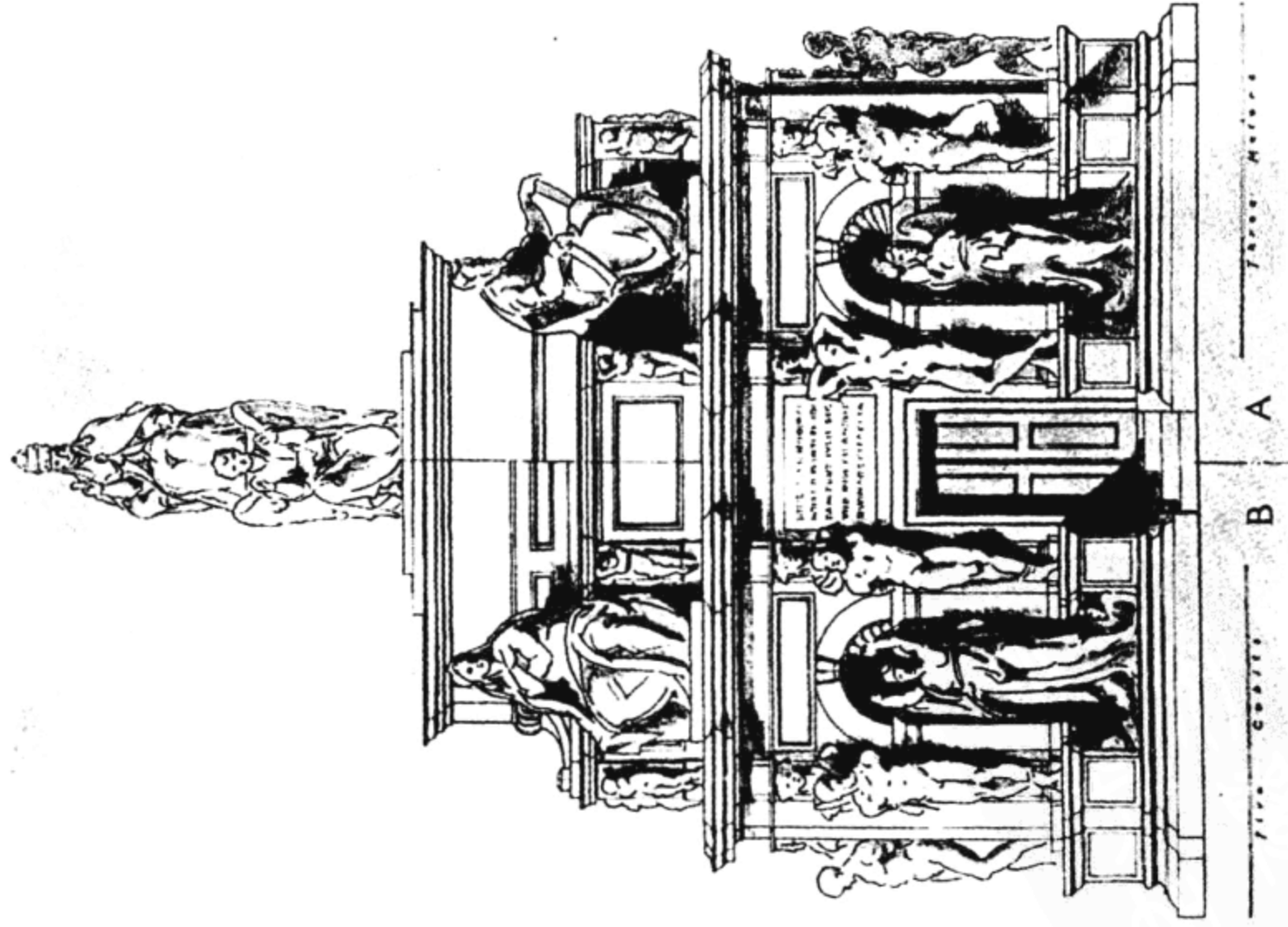
128



129



130

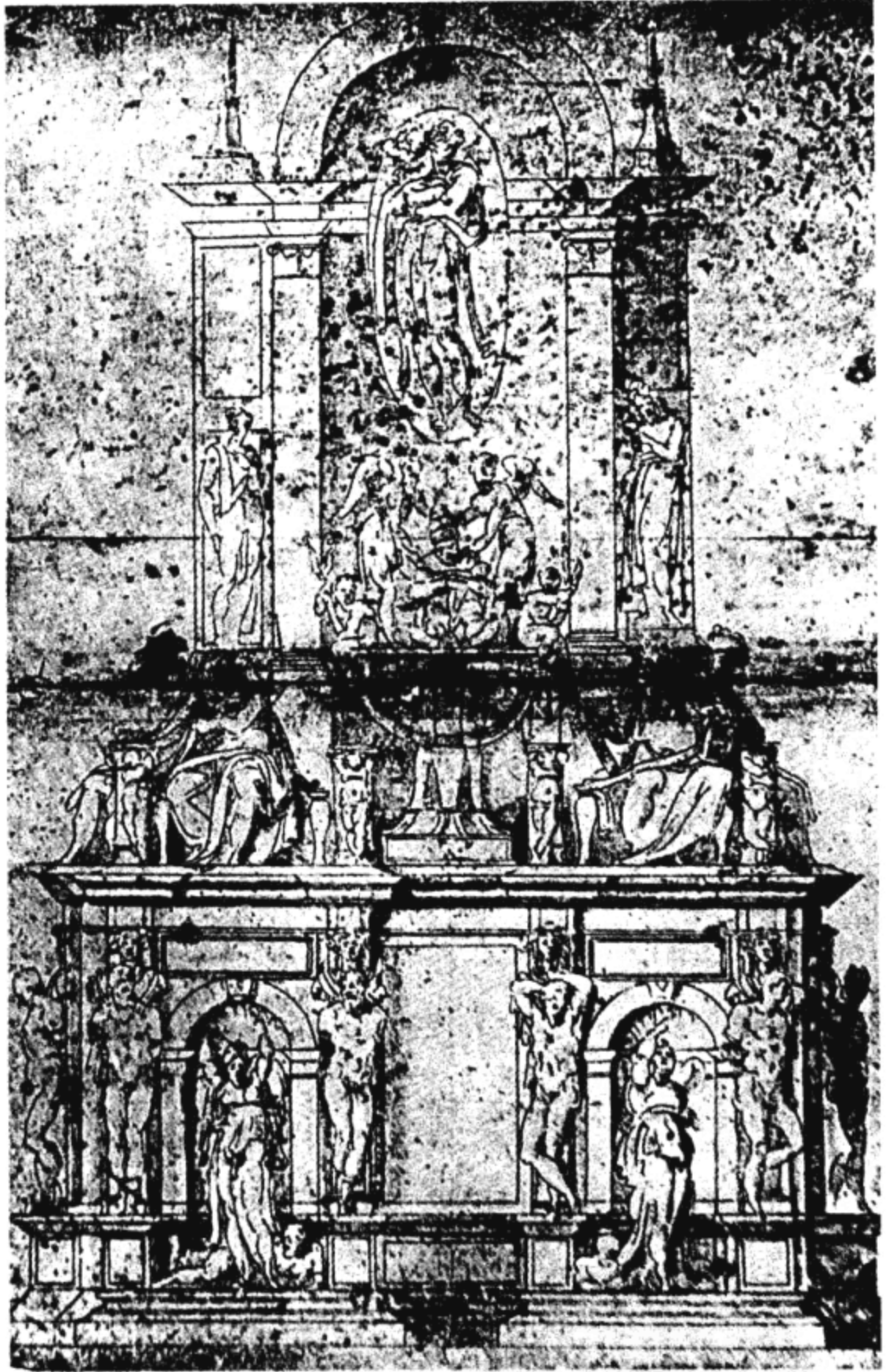




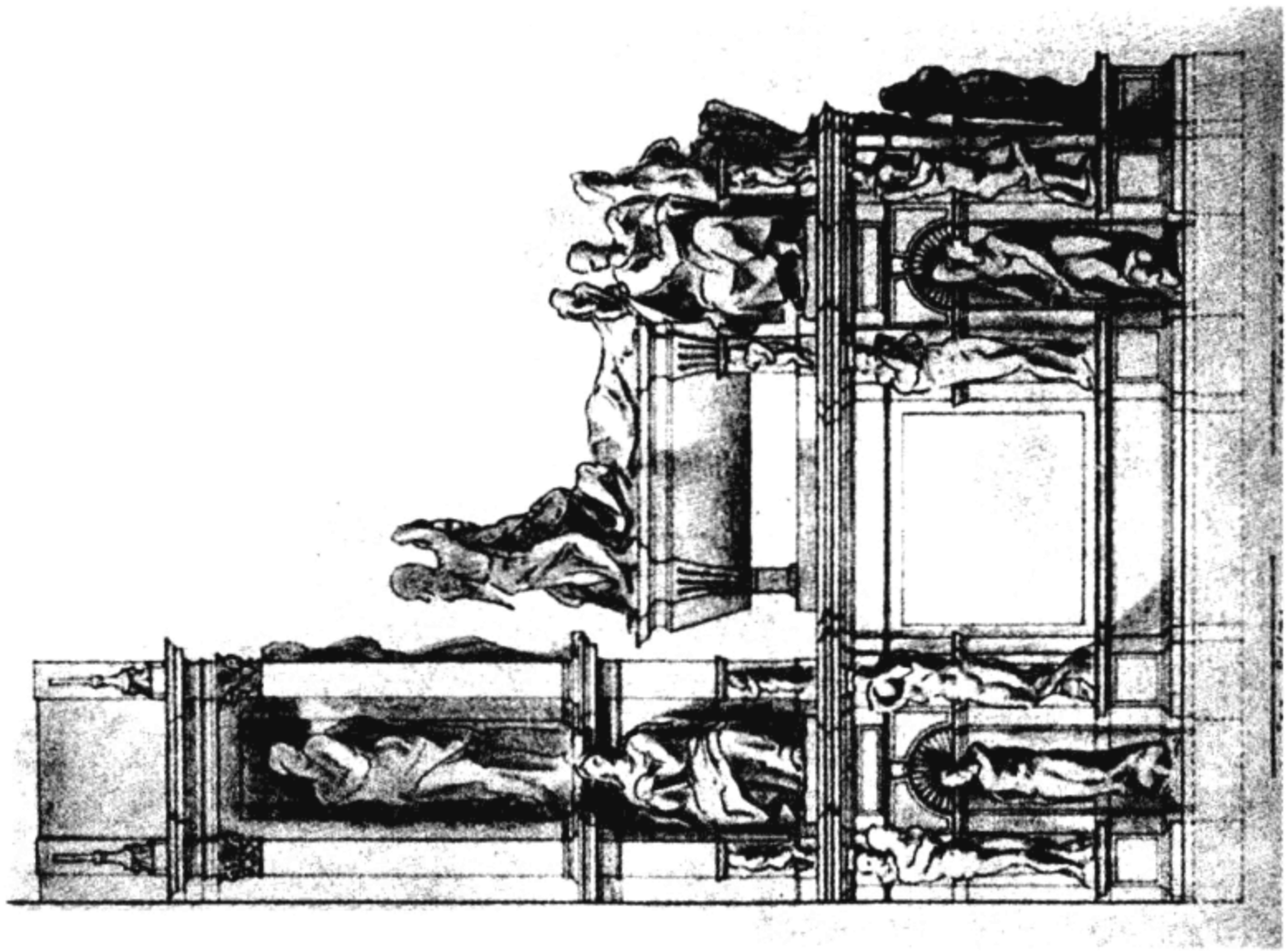
133



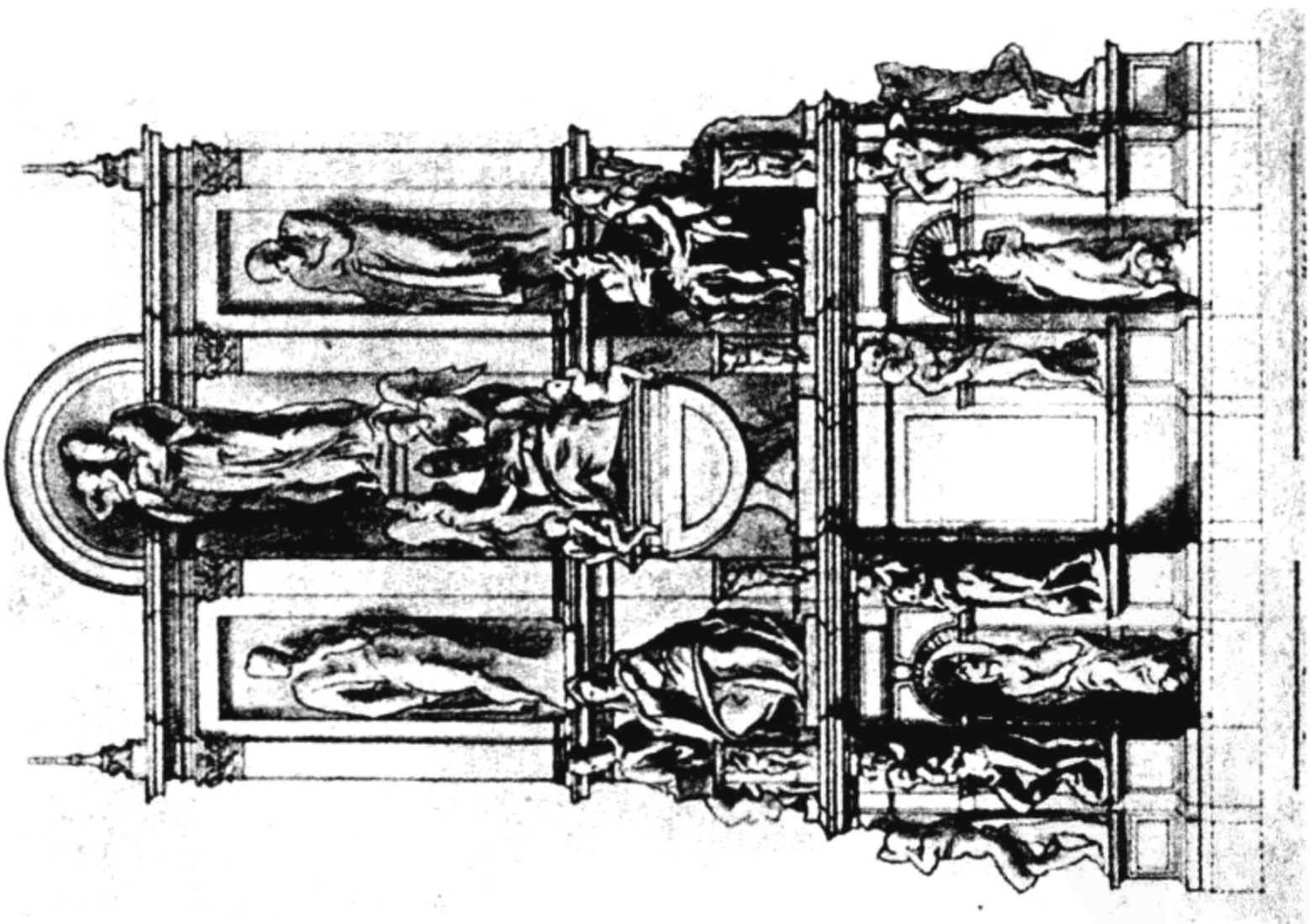
134



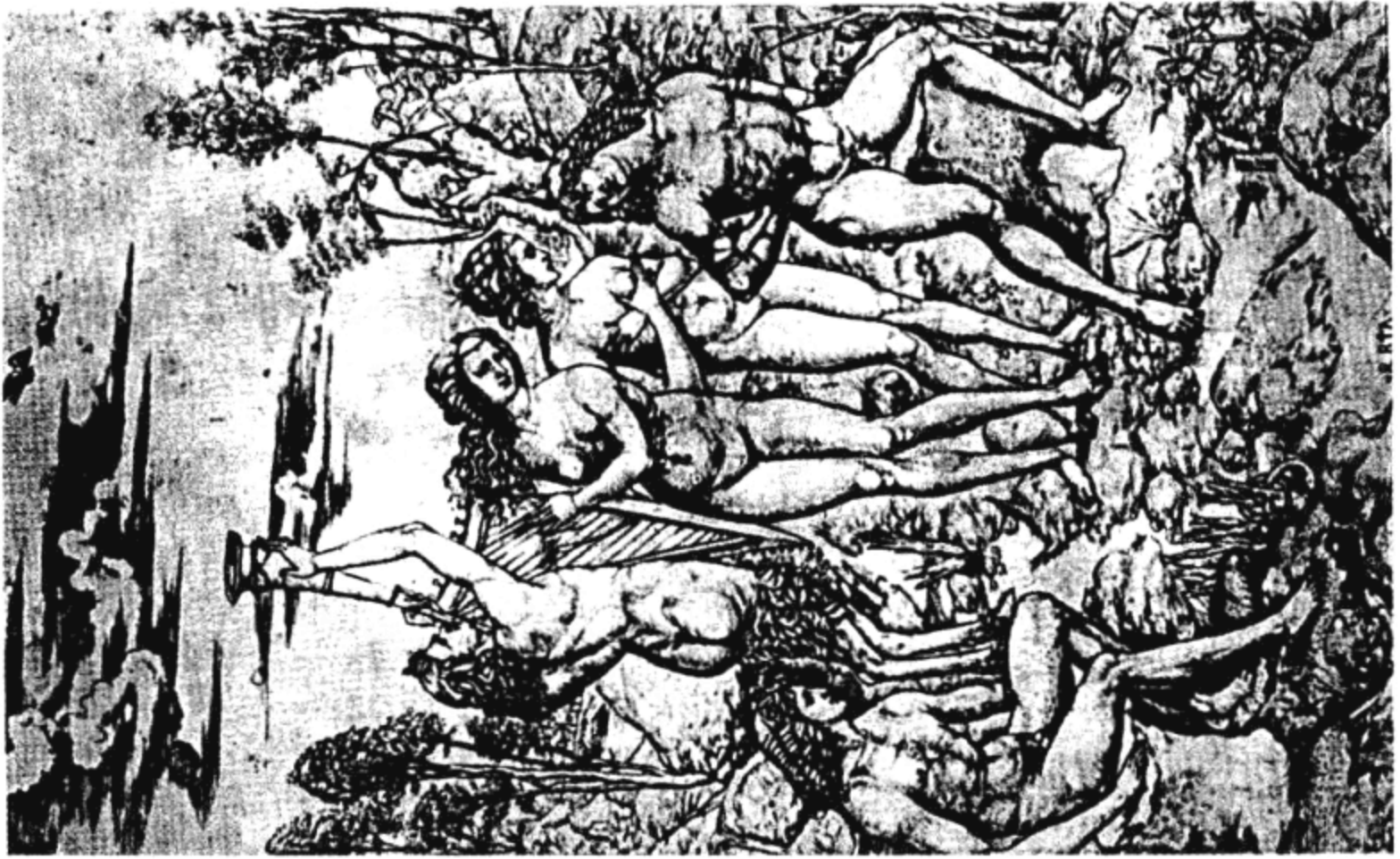
135



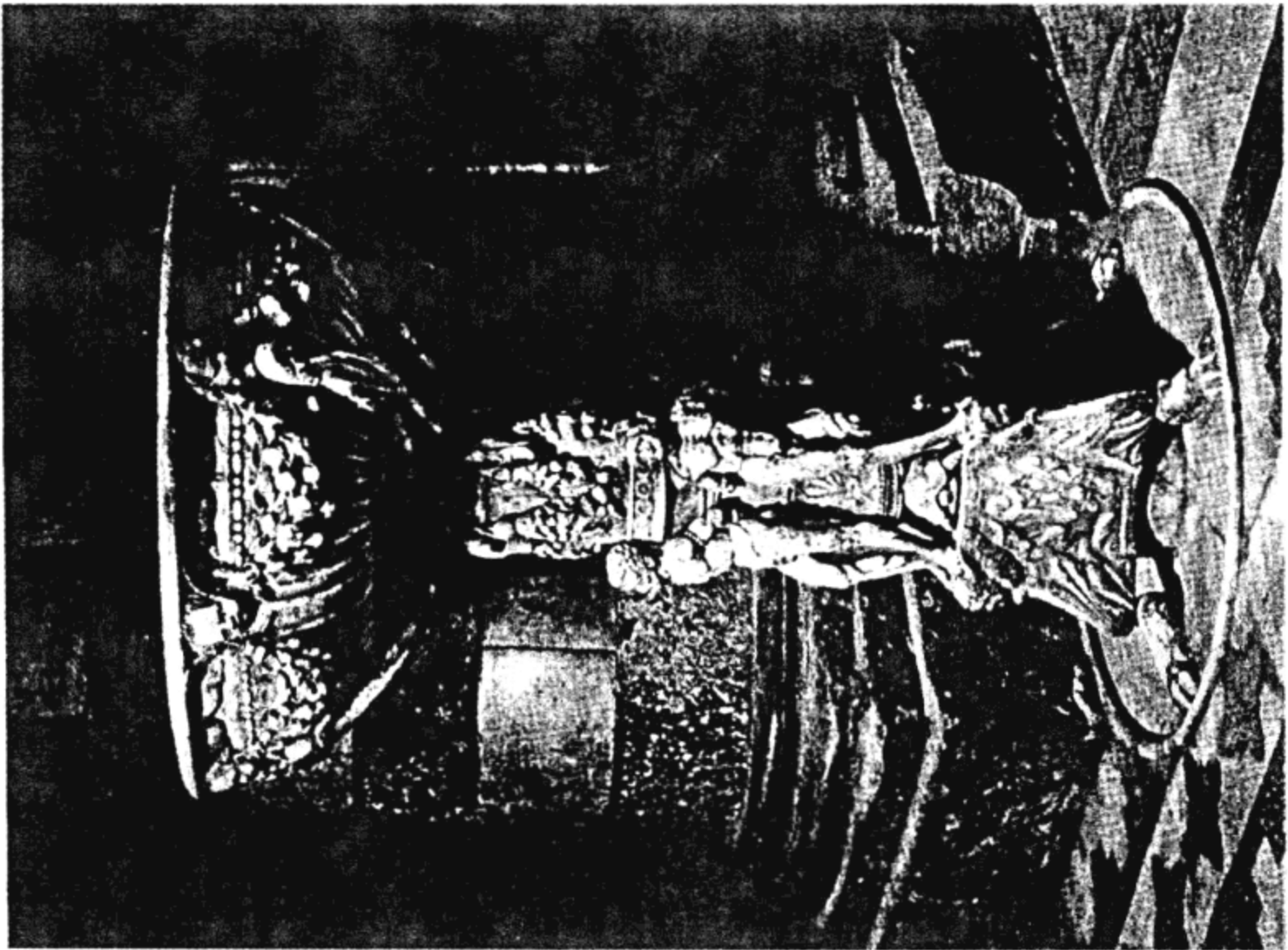
137



136



139



138



140



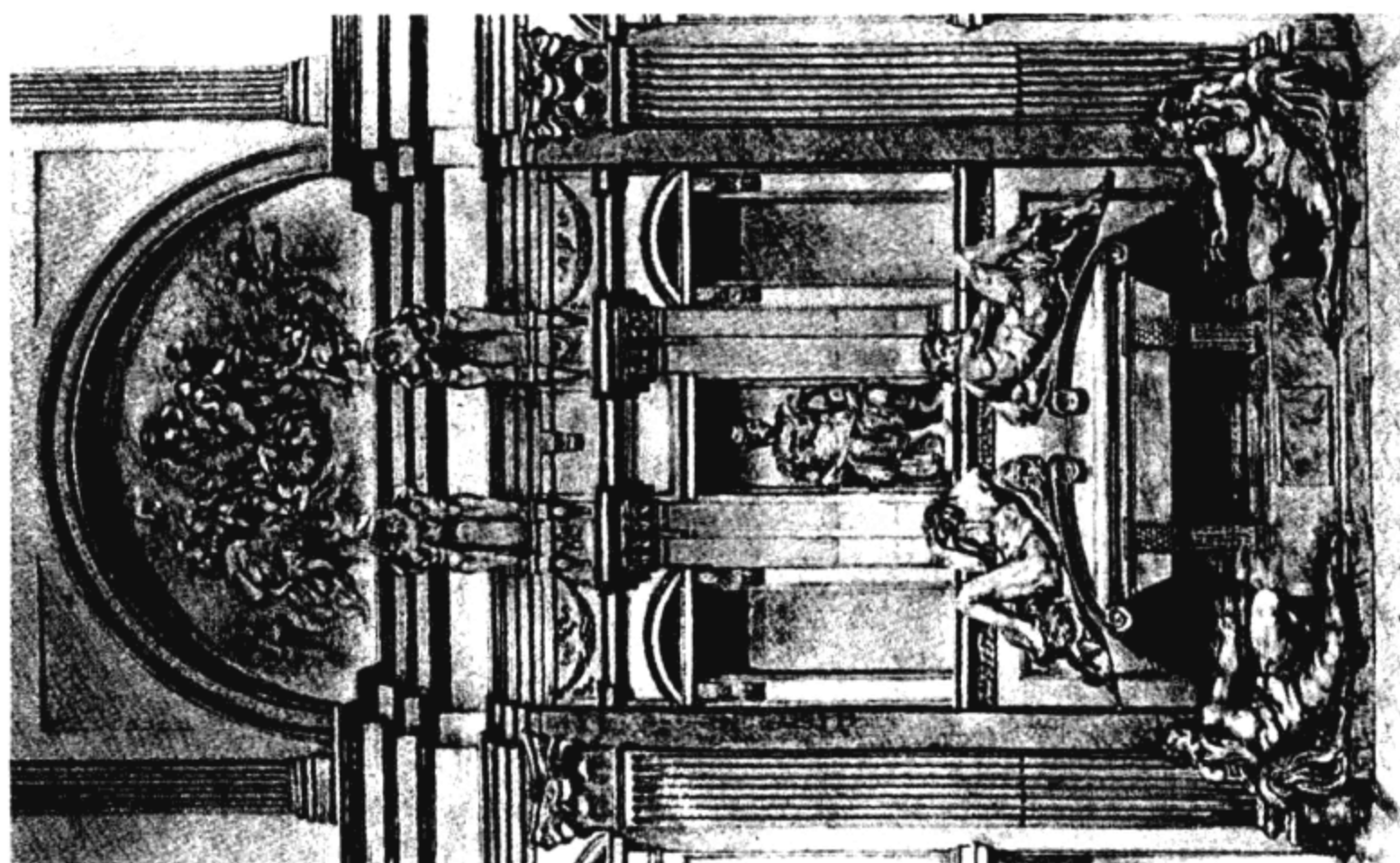
141



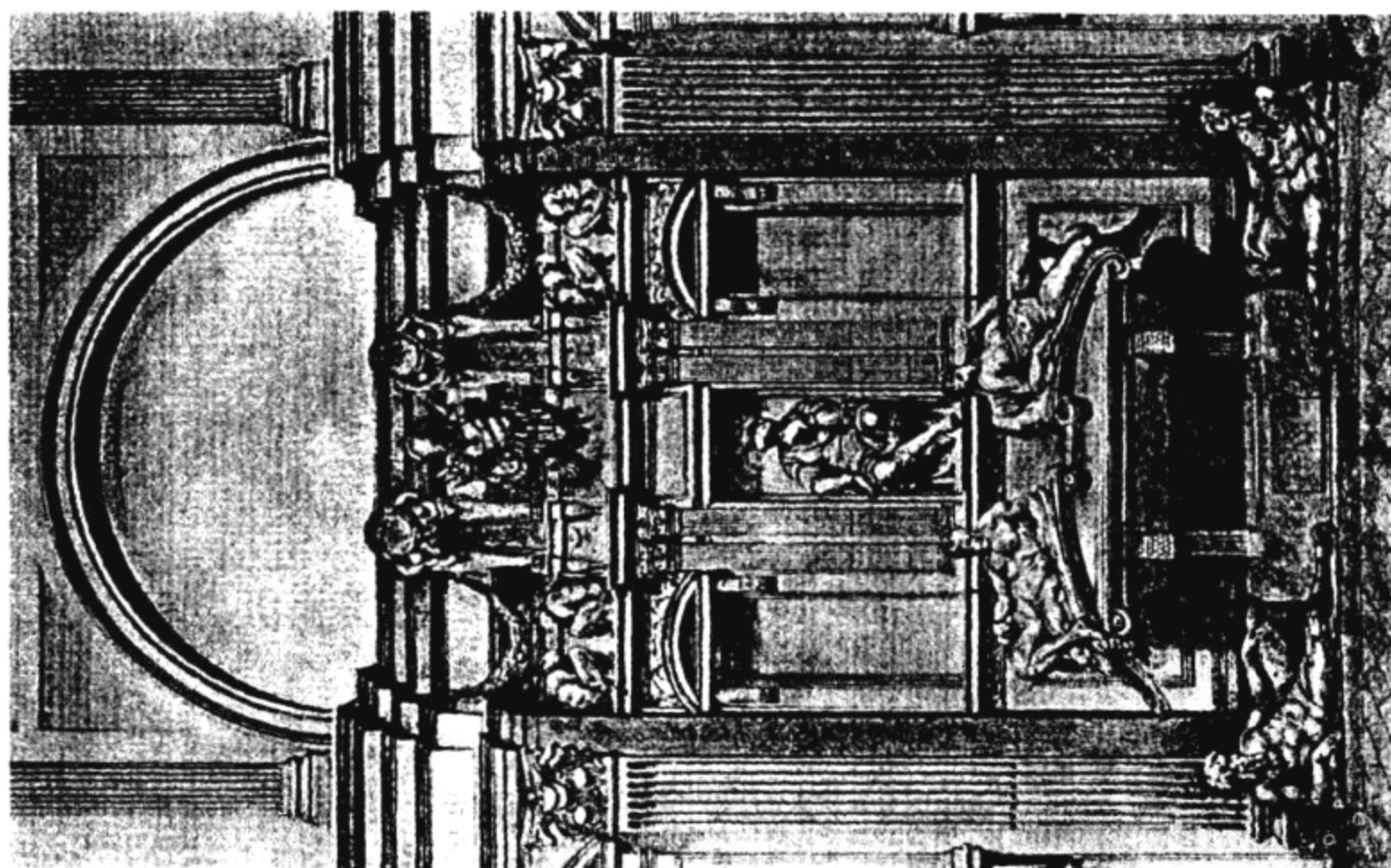
142



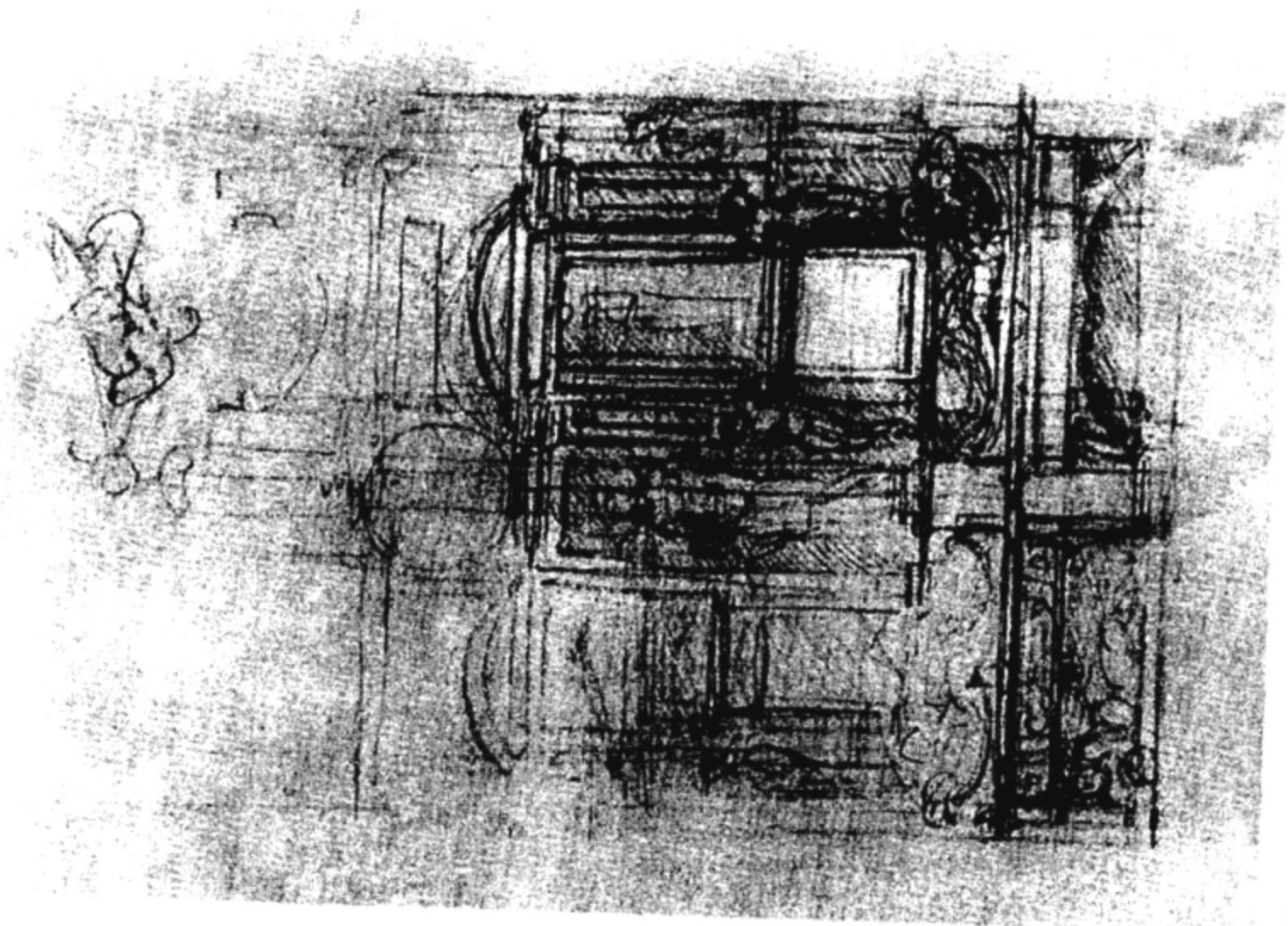
143



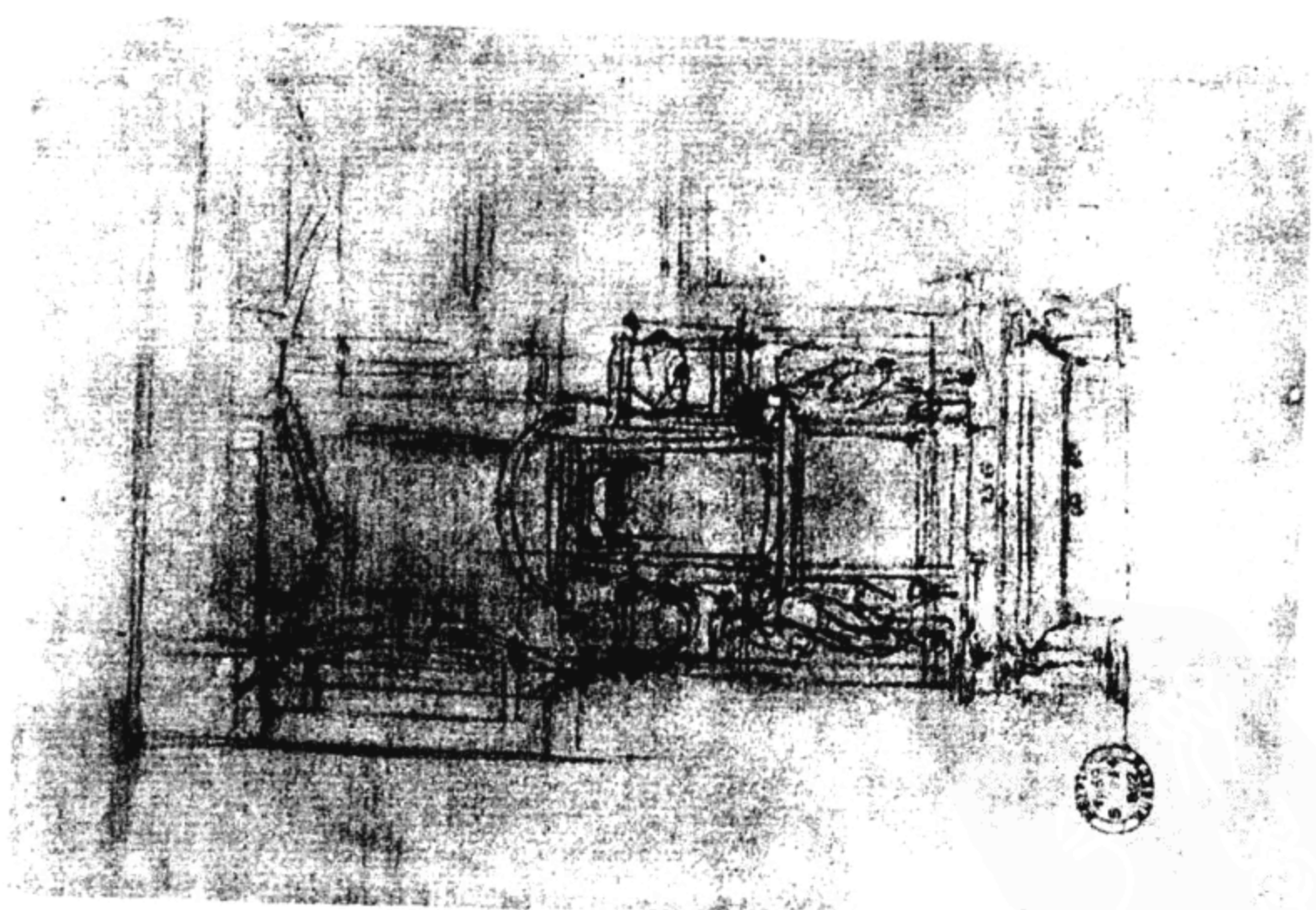
145



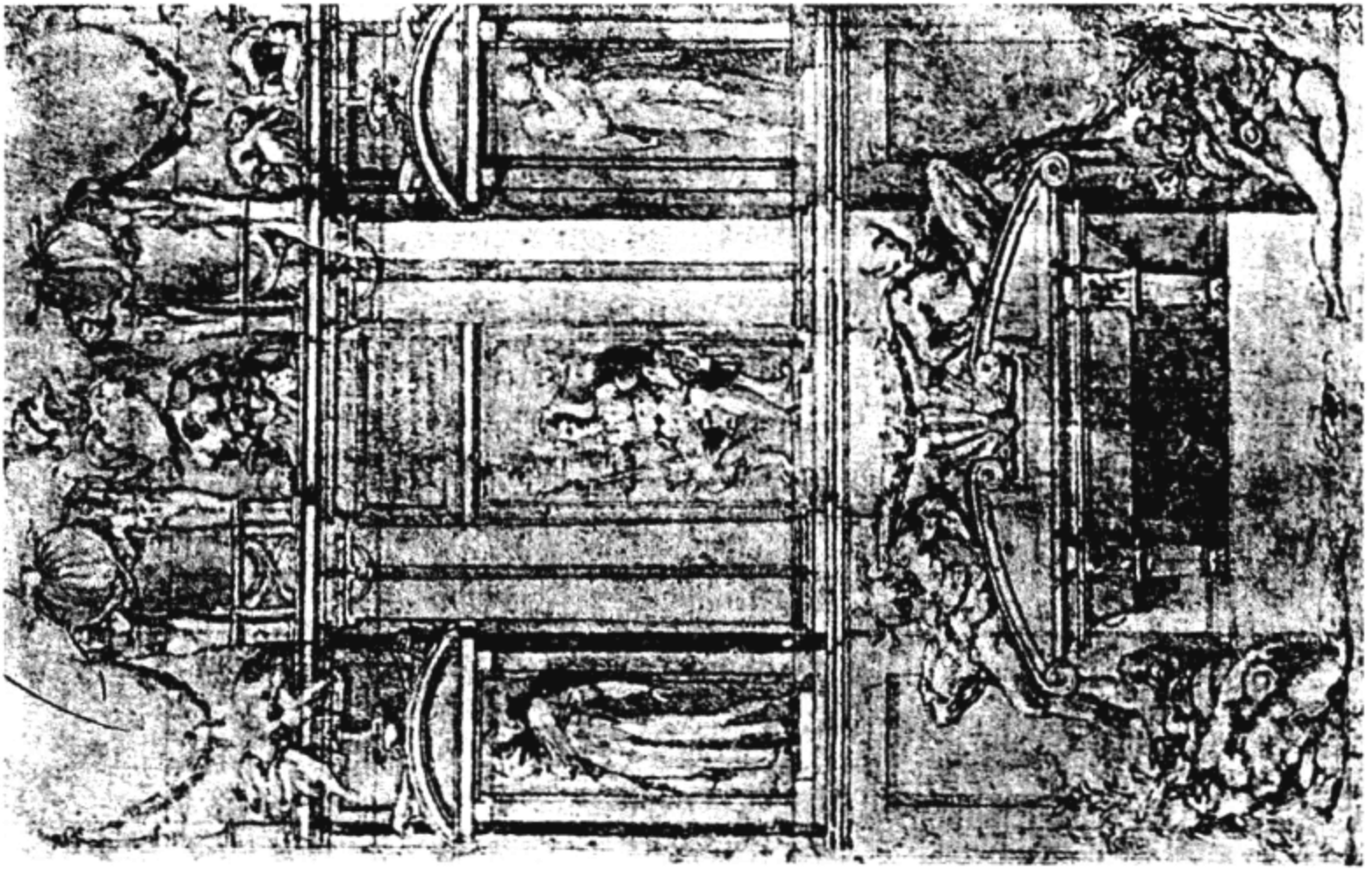
144



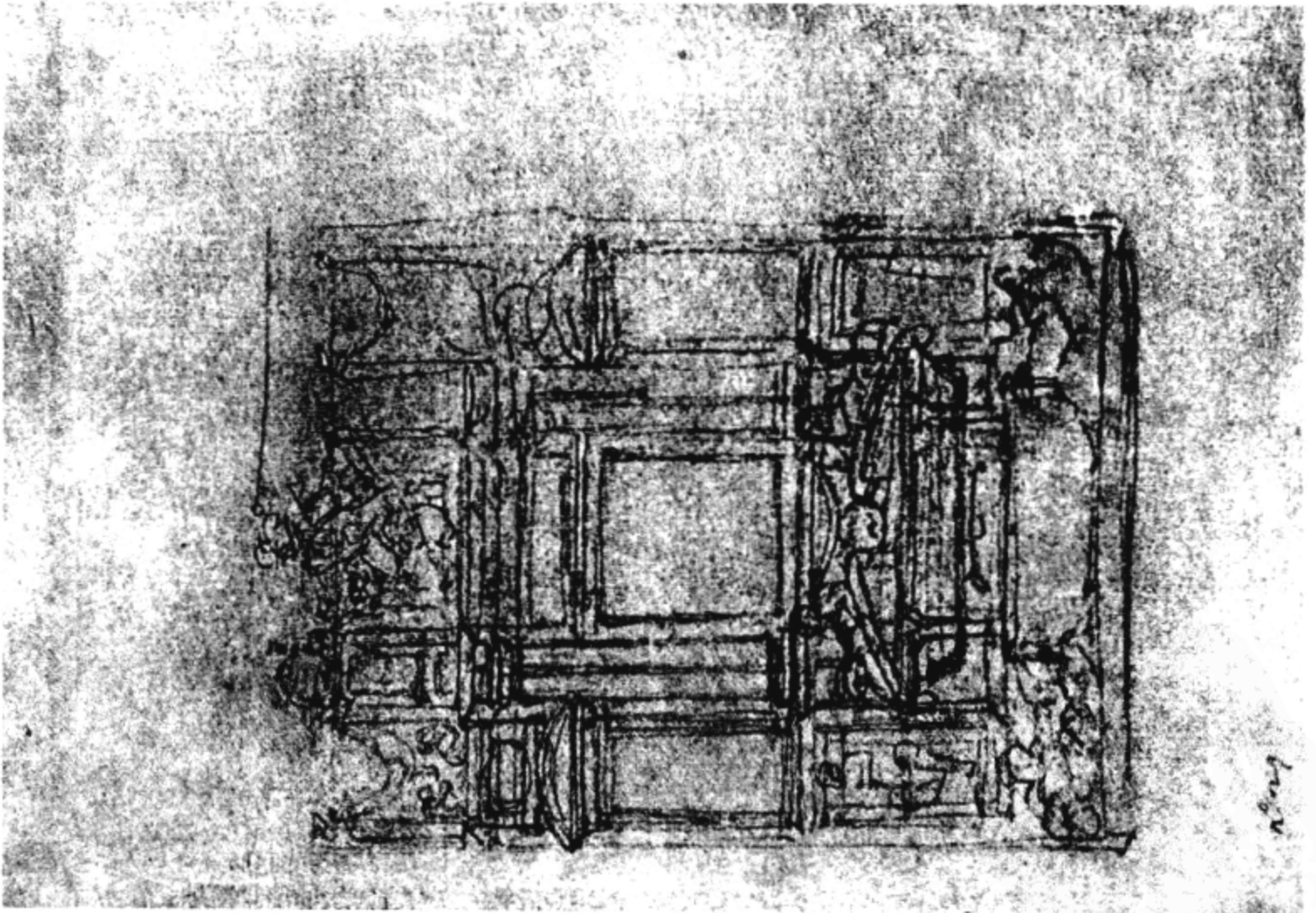
147



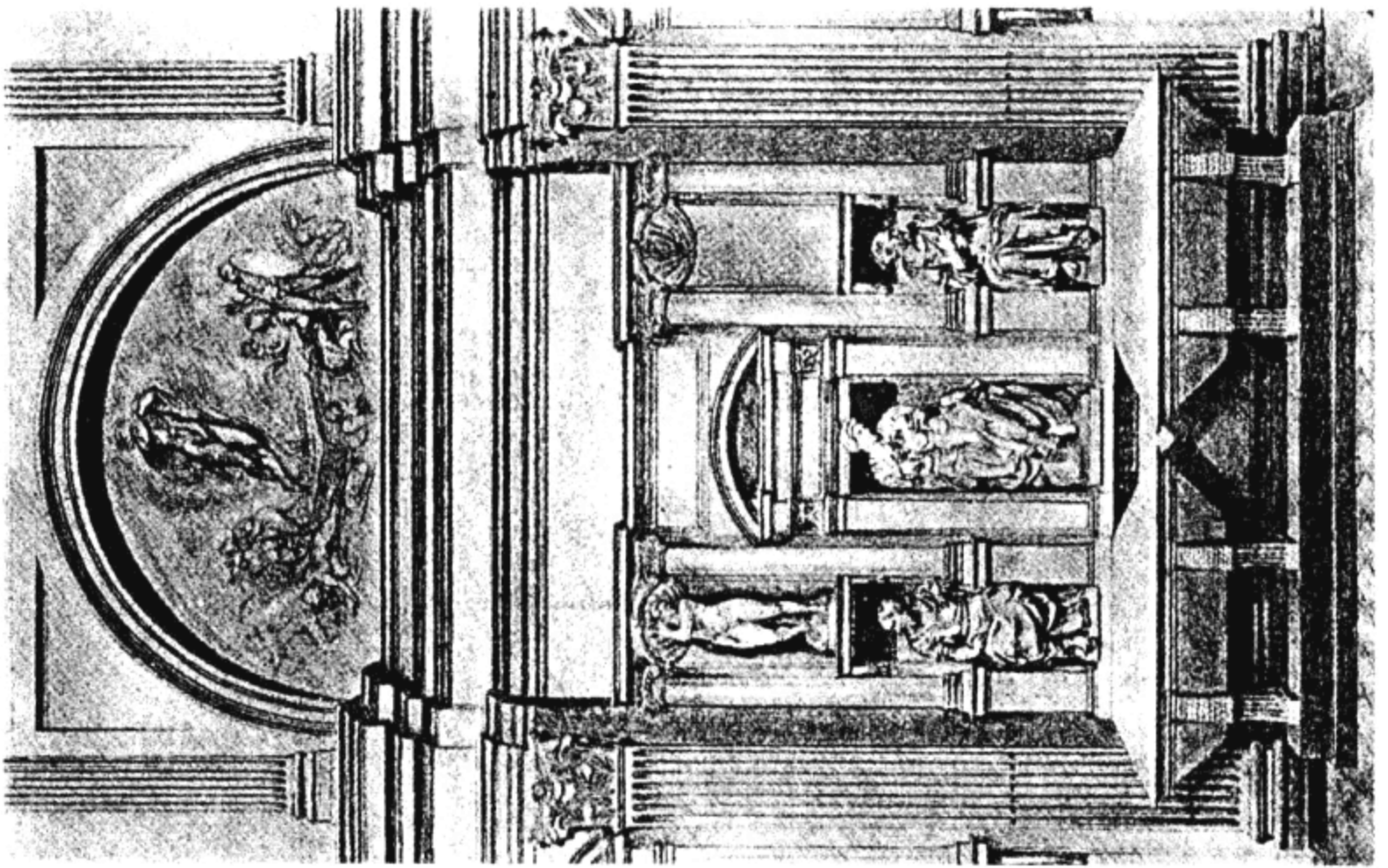
146



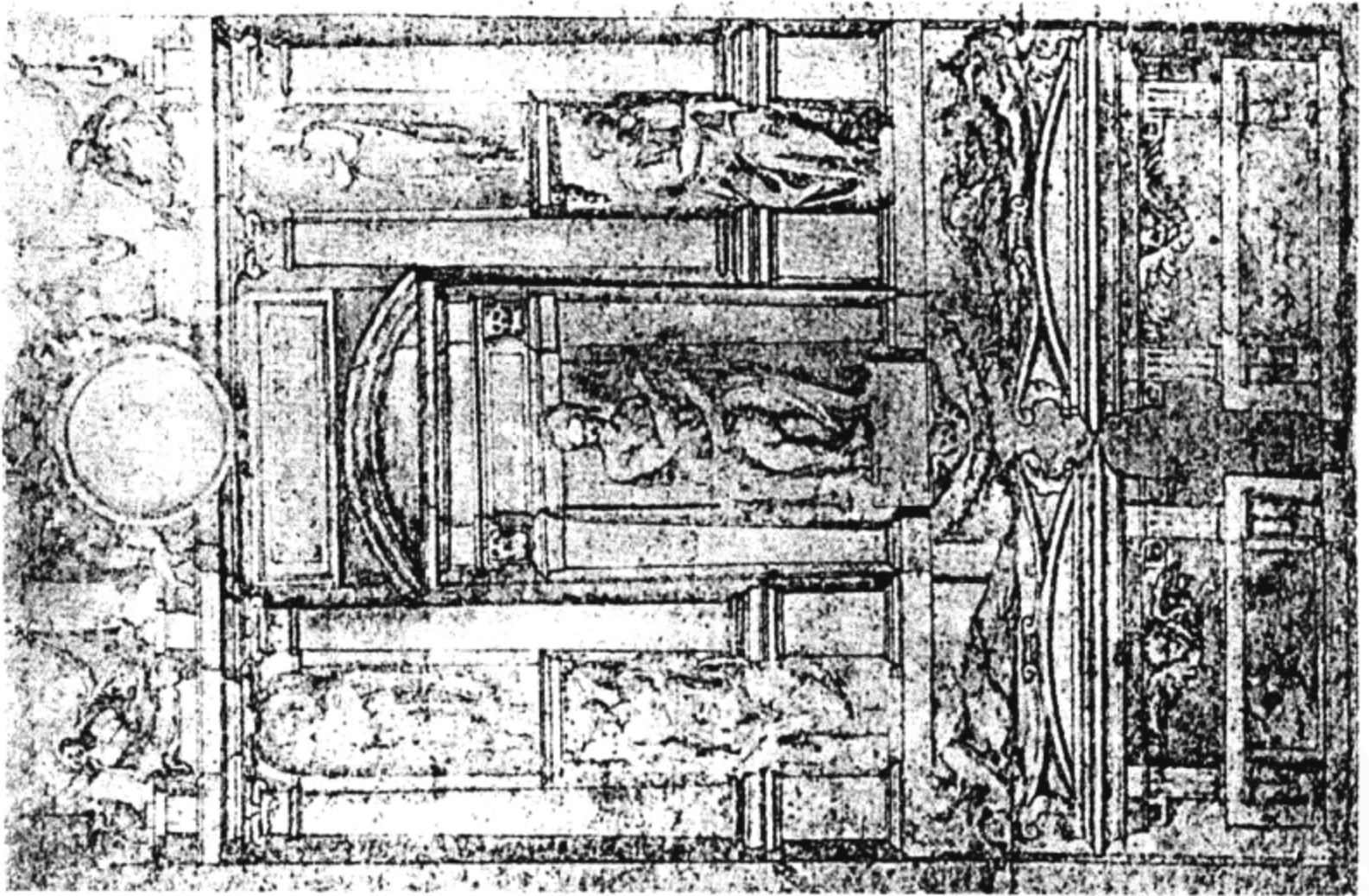
149



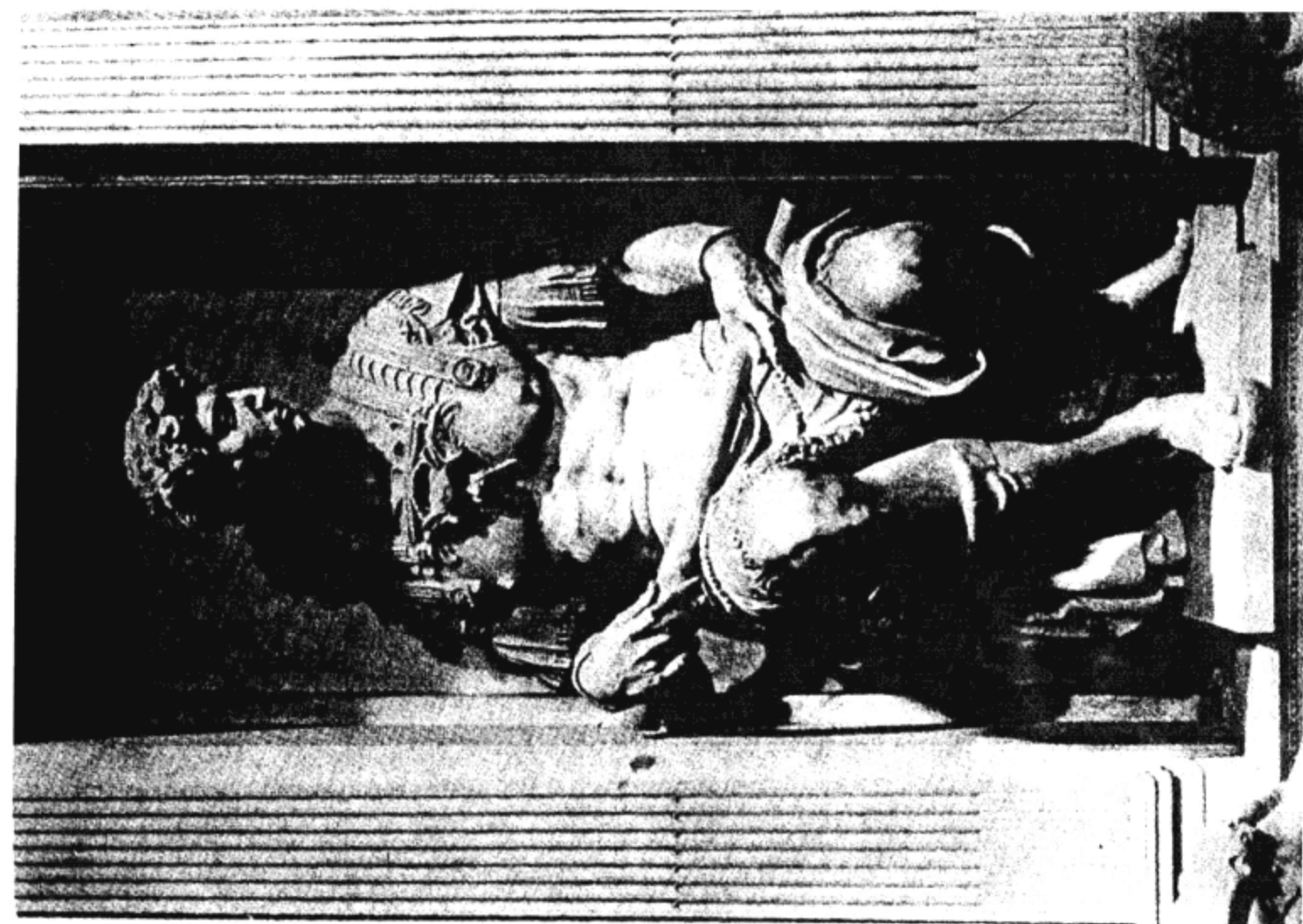
148



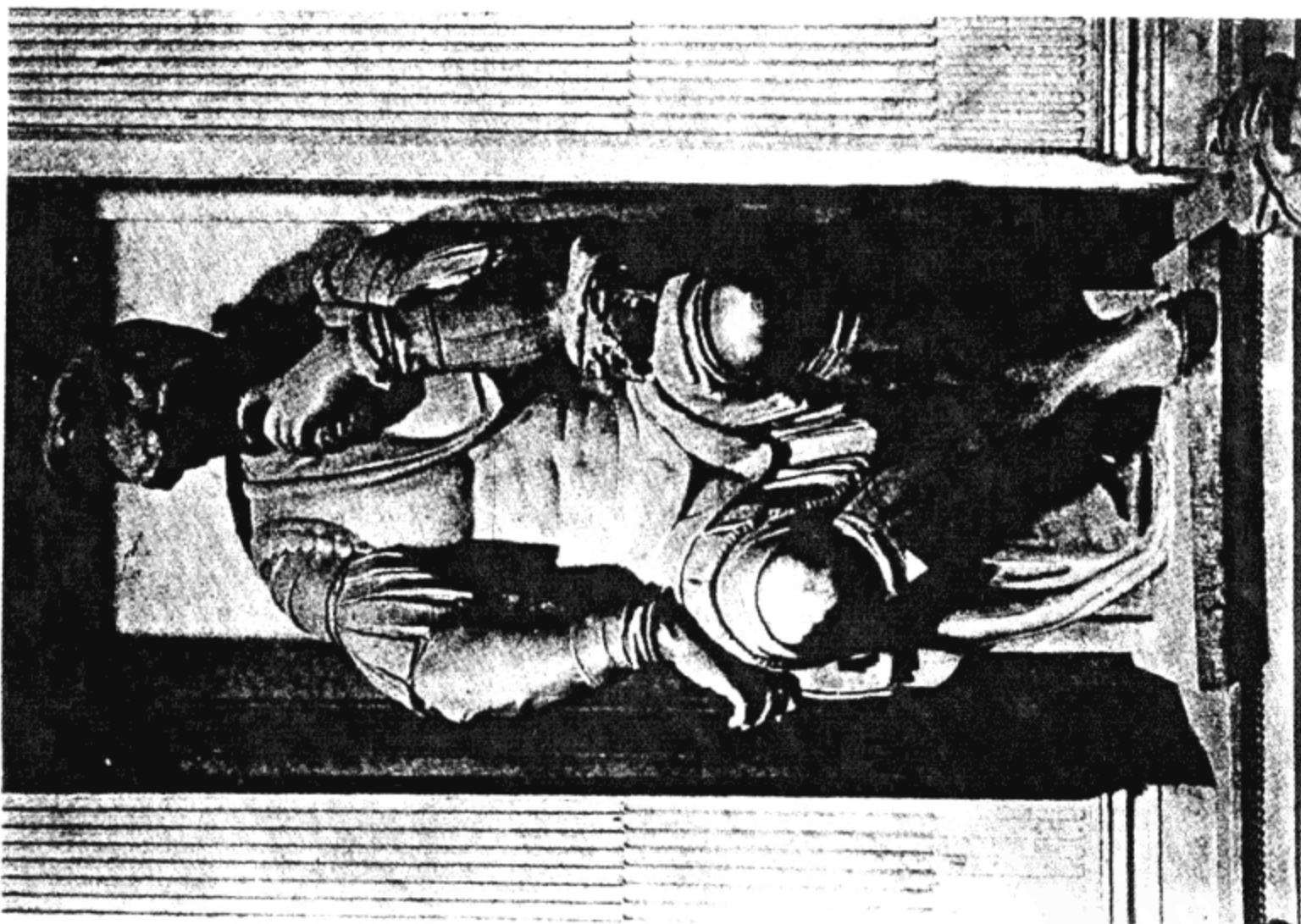
153



152



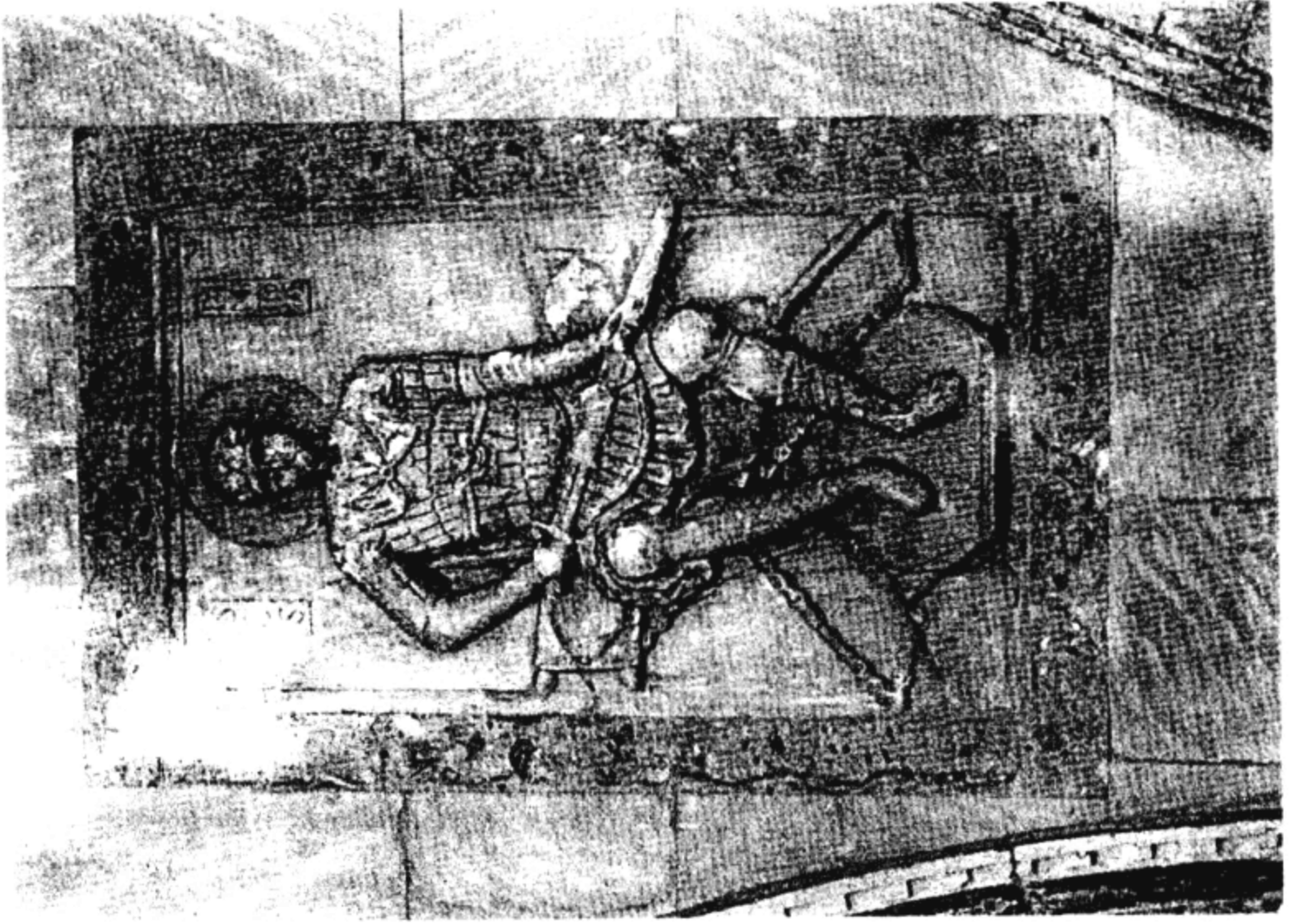
155



154



GIOVE PLANETA MARCVINO PORTO NELBERTO
 DINATIVA DARIA DOLCE ZANGVIGNO 2PERANTE A
 A BELLE VEZTE ROZZO EBELLO DIACCA EGVARDA,
 GNO ELZOLE DI EGIOVE CONLORA PRIMA 8 15 ET Z
 ICA E LAIVNA NIMICO MARTE HA DVA HABITAEIOI
 TE LAZVA VITA OVBRO EXALTATIONE ECANGER ZV
 E CAPICORNO VA E LZ ZEGNI IN IZ ANNI COM
 VA VNEGNO INVMERE DVA GRADI EMEQ IN
 TI INVNA HORA IZ ZCONDI EMEQ





158



159



160



161

323



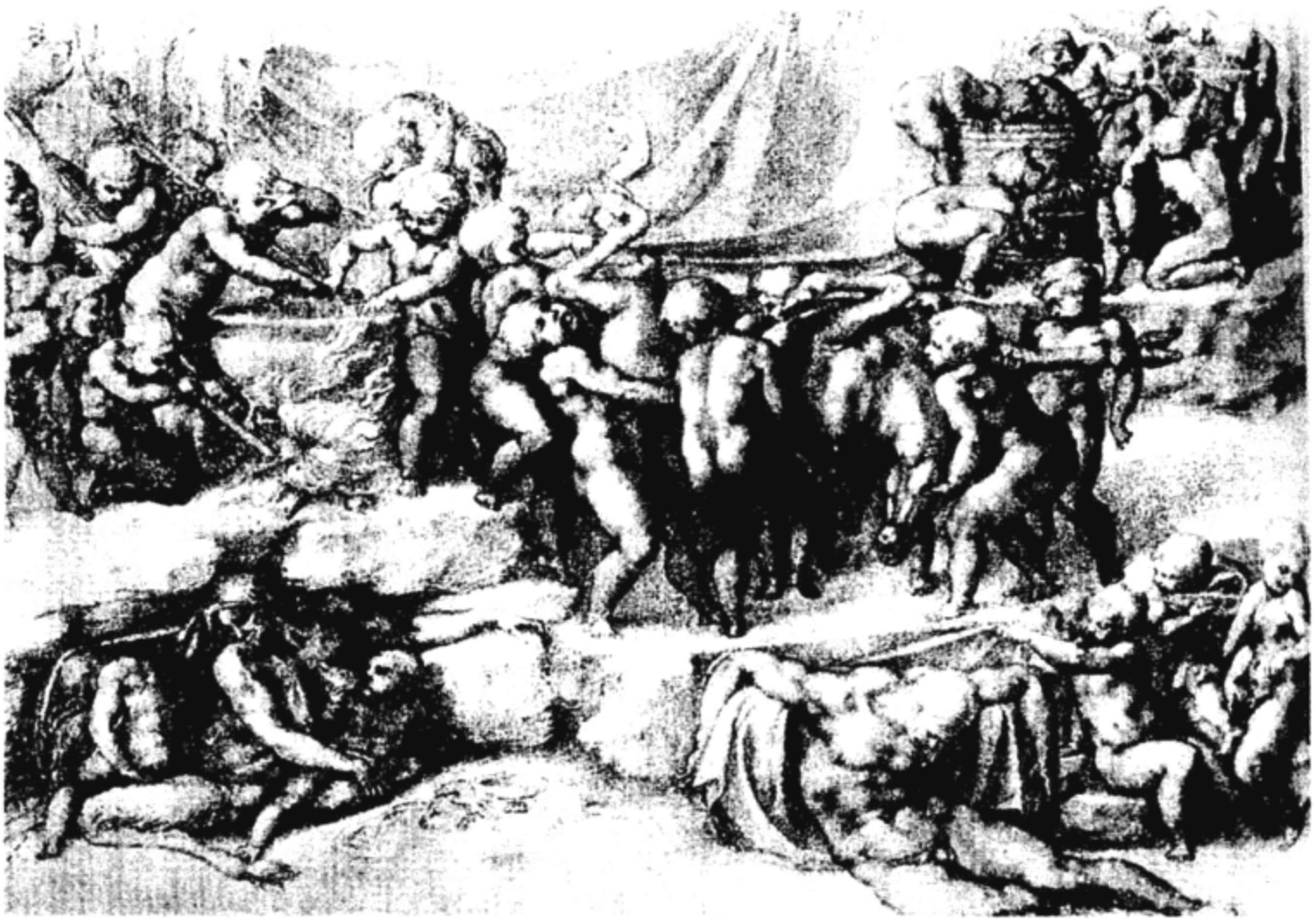
163



164



162



165



166



167



168

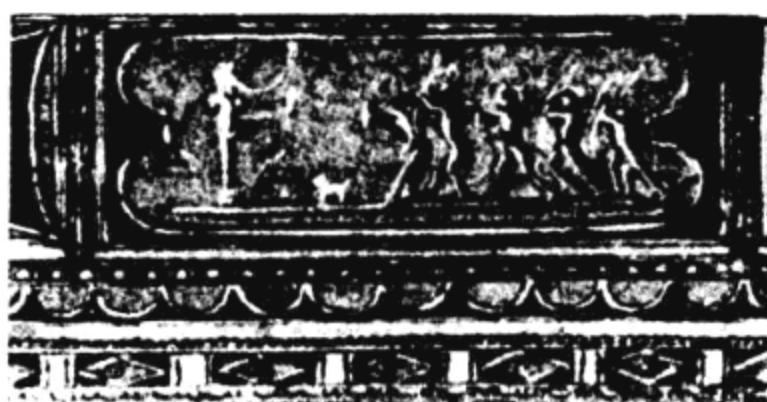
天



169



170



171



172

328

杭州大学图书馆
PDG



173

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED^①

- 1 ABAECERLI, A. L. , Imperial Symbols on Certain Flavian Coins; *Classical Philology*, XXX, 1935, p. 131- 140
- 2 Achiardi, P. d', *Sebastiano del Piombo*, Rome: 1908
- 3 Alberti, L. B. , *De re aedificatoria* ... , Florence: 1805
- 4 Alciati, A. , *Emblemata ... denuo ab ipso autore recognita ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, Lyons: 1551
- 5 Alciati, A. , *Omnia Andreae Alciati ... emblemata ... adjectae novae appendices ... per C. Minoem*. Paris: 1608 Alciati, A. , For the editions by Steyner (1531) and Wechel (1534) see: Green.
- 6 Altrocchi, R. , The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento; *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVI, 1921, p. 454 - 491
- 7 Amelli, A. M. (ed.), *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino: 1896 (Documenti per la storia della miniatura e dell' iconografia)
- 8 Antal, F. , Some Examples of the Role of the Maenad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Sixteenth Centuries (The Maenad under the Cross, Part 2); *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 71 - 73
- 9 Antal, F. , Zum Problem des niederländischen Manierismus; *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, II, 1928/29, p. 207 - 256
- 10 *Anthologia graeca*, The Greek Anthology, with an English translation by W. R. Paton ... , London and New York: 1916 - 26, 5 vols. (The Loeb Classical Library)
- 11 *Anthologia latina; sive, poesis latinae supplementum*, F. Buecheler and A. Riese (ed.), Leipzig: 1894 - 1926, 2 vols. in 5
- 12 Aretino, P. , *Opere*, ordinate ed annotate per M. Fabi, Milan: 1881
- 13 Aretino, P. , *L'oeuvre du divin Aretin* (S. Apollinaire, tr.), Paris: 1909/1910 (Bibliothèque des curieux, 2 vols.)

① Editions listed in the bibliography are editions actually used. Well known authors, such as classical writers and poets like Shakespeare and Chaucer, have been omitted except in cases where a special edition has been used for a special reason.

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- 14 Artelt, W. , *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung* , Berlin: 1934 (Kunstgeschichtliche Studien, Heft 3)
- 15 Aru, C. , La "veduta unica" e il problema del "non finito" in Michelangelo: *L'Arte*, n. s. VIII, 1937, p. 46 - 52
- 16 A(ustin), A. E. , Jr. , Hylas and the Nymphs, by Piero di Cosimo: *Bulletin of the Wadsworth Atheneum*, X, no. 1, January, 1932, p. 1 - 6
- 17 BABELON, E. , *Le Cabinet des antiques . . .* , Paris: 1887 - 88, 2 vols. (Bibliothèque Nationale; département des médailles et des antiques)
- 18 Babelon, E. , *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine . . .* , Paris: 1885 - 86, 2 vols.
- 19 Bacci, P. , *La Ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa* , Milan: 1926
- 20 Barberino, F. (F. Egidi, ed.), *I documenti d'amore di Francesco da Barberino* , Rome: 1905 - 27 (Società filologica romana. Documenti di storia letteraria, 3 - 6)
- 21 Baumgart, F. , and B. Biagetti, *Die Fresken des Michelangelo, L. Sabatini und F. Zuccari in der Capella Paolina im Vatikan* , Città del Vaticano: 1934 (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte . . . vol. 3)
- 22 Beenken, H. , *Romanische Skulptur in Deutschland* , Leipzig: 1924 (Handbücher der Kunstgeschichte)
- 23 Beenken, H. , (Review of J. P. Richter, *Altichiero . . .*): *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V, 1936, p. 78 - 80
- 24 Beer, R. , (ed.), Acten, Registen und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* , XII, 1891
- 25 Behrendsen, O. , *Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten* , Strassburg: 1926
- 26 Bembo, P. , *Opere del Cardinale P. Bembo, vol. 1* , Milan: 1808 (Società tipografica de' Classici Italiani)
- 27 Berchorius, Petrus (Pierre Bersuire, Bercheur), *Dictionarii seu repertorii moralis . . . pars prima-tertia* , Venice: 1583
Berchorius, Petrus. See also: Walleys
- 28 Berenson, B. , *The Drawings of Florentine Painters* , New York: 1903
- 29 Berenson, B. , *The Florentine Painters of the Renaissance* , New York: 1909
- 30 Berenson, B. , *Italian Pictures of the Renaissance* , Oxford: 1932
- 31 Berenson, B. , *Pitture Italiane del Rinascimento* , Milan: 1936
- 32 Bernouilli, J. J. , *Römische Ikonographie* , Stuttgart: 1882 - 91, 2 vols.
- 33 Bezold, F. von, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* , Bonn: 1922
- 34 Bczold, G. von, Tizians himmlische und irdische Liebe: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* , 1903, p. 174 - 177
- 34a Bing, G. , Nugae circa Veritatem: *Journal of the Warburg Institute* , 1, 1937, p. 304 - 312
- 35 Birk, E. von, Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* , 1, 1883, p. 213 - 248 (+13 plates)
- 36 Boccaccio, G. , *Genealogiae Ioannis*

图像学研究

- Boccatii, etc., Venice; 1511
- 37 Bocchius(Bocchi), A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere ... libri quinque*, Bologna; 1574
- 38 Bode, G. H. (ed.), *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Celle; 1834, 2 vols.
- 39 Bode, W., and W. F. Volbach, *Mittelrheinische Ton-und Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts; Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1918, p. 89 - 134
- 40 Boer, C. de(ed.), "Ovide Moralisé"; *Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam; Afdeeling Letterkunde*, vol. I; n. s. XV, 1915; vol. II; n. s. XXI 1920; vol. III; n. s. XXX, 1931/32
- 41 Boll, F., and C. Bezold, *Stern-glaube und Sterndeutung* (3rd ed.), Leipzig and Berlin; 1926
- 42 Bonsignori, G. (tr.), *Ovidio methamorphoses vulgare*, Venice; 1497
- 43 Borenius, T., and R. Wittkower, *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters, formed by Sir Robert Mond*, London; 1937
- 44 Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig; 1914 - 1924, 2 vols.
- 45 Borinski, K., Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder; *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, no. 12, 1920
- 46 Borinski, K., *Die Rätsel Michelangelos*, Munich; 1908
- 47 Bottari, G. G., and S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, Milan; 1822 -25, 8 vols.
- 48 Brauer, H., and R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin; 1931, 2 vols. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vols. IX-X)
- 49 Brinckmann, A. E., *Michelangelo, Zeichnungen ...*, Munich; 1925
- 50 Brinckmann, A. E., Die Simson-Gruppe des Michelangelo; *Belvedere*, XI, 1927, p. 155 - 159
- 51 Bruchmann, K. F. H., *Epitheta deorum, quae apud poetas graecos leguntur*, Leipzig; 1893 (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, ed. W. H. Roscher. Supplement, 1893)
- 52 Byvanck, A. W., Die geillustreerde Handschriften van Oppianus' Cynegetica; *Mededelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*, V, 1925, p. 34 - 64
- 53 CAMBI, G., *Istorie*, Florence; 1785 - 86, 4 vols. (Delizie degli eruditi toscani, vols. XX-XXIII)
- 54 Camerarius, J., *Symbolorum et emblematum centuriae quattuor*, Nürnberg; 1605
- 55 Carducho, V., *Dialogos de la Pintura*, Madrid; 1865 (Biblioteca de el arte en España, vol. I)
- 56 Cartari, V., *Imagini delli dei de gl' antichi ...*, Venice; 1674
- 57 Carter, J. G., *Epitheta deorum, quae apud poetas latinos leguntur*, Leipzig; 1902 (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, ed. W. H. Roscher. Supplement, 1902)
- 58 Cartwright, J., *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474 - 1539; a Study of the Renaissance*, New

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- York; 1903, 2 vols.
- 59 Cassirer, E. , *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig: 1927 (Studien der Bibliothek Warburg, 10)
- 60 Cassirer, E. , *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig: 1932 (Studien der Bibliothek Warburg, 24)
- 61 Castiglione, B. , *Il Cortigiano*, Venice: 1546
- 62 Cattani di Diacceto, F. , *I tre libri d'amore*, Venice: 1561
- 63 Cellini, B. (C. Milanese, ed.) *I trattati dell' orificeria e della scultura*, Florence: 1857
- 64 Cervellini, G. B. , La cronaca su Altichiero recentemente pubblicata è falsa; *Atti del R. Istituto Veneto*, XCV, 1936
- 65 *Christie's Season*, London: 1928 - 31, 4 vols.
- 66 Clarac, C. O. F. J. -B. de, *Musée de sculpture antique et moderne ...*, Paris: Text 1841 - 1850, Plates 1826 - 1853
- 67 Comes, Natalis (Conti, Natale), *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem ...*, Frankfurt: 1596
Condivi, A. , see: Frey, K. , *Le Vite ...*
- 68 Cumont, F. , *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Brussels: 1896, 2 vols.
- 69 Curtius, L. , *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig: 1929
- 70 DAREMBERG-SAGLIO (ed.) , *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877 - 1919, 5 vols.
- 71 Deknatel, F. B. , The Thirteenth Century Sculptures of the Cathedrals of Burgos and Leon; *Art Bulletin*, XVII, 1935, p. 242 - 389
- 72 Delbrück, R. , *Die Consulardiptychen, und verwandte Denkmäler*, Berlin: 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2)
- 73 Demay, G. , *Inventaire des sceaux de Picardie ...*, Paris: 1877/75 (Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie, vol. 2, 1875)
- 74 DeWald, E. T. , *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton: 1932
- 75 Diehl, C. , *La peinture byzantine*, Paris: 1933 (Histoire de l'art byzantin)
- 76 Diez, F. , *Die Poesie der Troubadours*, Leipzig: 1883
- 77 Doren, A. , Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance; *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922/23, I, p. 71 - 144
- 78 D(resser), L. , The Peaceable Kingdom; *Bulletin of the Worcester Art Museum*, spring, 1934, p. 25 - 30
- 79 Durand, G. , *Monographie de l'église Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens*, Paris: 1901 - 03, 2 vols. (Mémoires de la société des antiquaires de Picardie)
- 80 Durand, P. , *Etude sur l'étimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne*, Chartres: 1868 (Extrait des Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loire)
- 81 EGIDI, F. , Le miniature dei Codici Barberini dei "Documenti d'Amore": *L'Arte*, V, 1902, p. 1 - 20; 78 - 95
- 82 Eisler, R. , Orphisch-Dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike; *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922/23, II,

图像学研究

- p. 2-end
- 83 Ellacombe, H. N. , *The Plant-lore and Garden-craft of Shakespeare*, London and New York: 1896
- 84 Equicola, M. , *Libro di natura d'amore*, Venice: 1531
- 85 *Eruditorium Penitentiale*, Paris: 1487
- 86 Essling, Prince d', *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Florence and Paris: 1907 - 14 (Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise)
- 87 Essling, Prince d', and E. Müntz, *Pétrarque; ses études, d'art, son influence sur les artistes ses portraits, et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits . . .*, Paris: 1902
- 88 Eusthatus Makrembolites (L. H. Teucher, ed.), *De Ismeniae et Imenes amoribus libellus, graece et latine*, Leipzig: 1792
- 88a FALKE, O. von, and Meyer, E. , *Bronzegeräte des Mittelalters*, Berlin: 1936
- 89 Ferrero, G. G. , *Il Petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino: 1935 (Estratto da *L'Erma*, VI, 1935)
- 90 Ficino, M. , *Opera, ☉ quae hactenus extetere ☉ quae in lucem nunc primum prodiere omnia . . .*, Basel: 1576, 2 vols.
- 91 Fiocco, G. , *Paolo Veronese, 1528 - 1588 . . .*, Bologna: c. 1928
- 92 Fiocco, G. , *Venetian painting of the Seicento and the Settecento*, Florence and New York: 1929 (The Pantheon Series)
- 93 Fischel, O. , *Raphaels, Zeichnungen*, Berlin: 1913 - 23
- 94 Fischel, O. , *Tizian* (Klassiker der Kunst, III; 4th ed.), Stuttgart: 1911
- 95 Förster, R. , Laocoon im Mittelalter und in der Renaissance; *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, p. 149 - 178
- 96 Förster, R. , Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga; *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXII, 1901, p. 78 - 87; 154 - 180
- 97 Förster, R. , Tizians himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschützen; *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XXXV, 1915, p. 573 - 588
- 98 Förster, R. , Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance; *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1887, p. 29- 56; 89 - 113
- 99 Freudenthal, H. , *Das Feuer im deutschen Glauben und Brauch*, Berlin: 1931
- 100 Freund, L. , "Amor": *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart: 1937, vol. 1, col. 641 - 651
- 101 Frey, K. (ed.), *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti*, Berlin: 1897
- 102 Frey, K. , *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlin: 1909 - 11, 3 vols. (vol. 3 ed. by F. Knapp)
- 103 Frey, K. (ed.), *Le Vite di Michelangelo Buonarroti; scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, Berlin: 1887 (Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, II)
- 104 Friedländer, M. I. , and J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas-Cranach*, Berlin: 1932
- 105 Friedländer, W. , Der antimanieris-

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- tische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen; *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1928/29, p. 214 - 243
- 106 Friedländer, W., Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520; *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 49 - 86
- 107 Fry, R., Pictures at the Burlington Fine Arts Club; *Burlington Magazine*, XXXVIII, 1921, p. 131 - 137
- 108 Fulgosus, G. B. (Battista da Campo Fregoso), *Anteros*, Milan: 1496
- 109 Furtwängler, A., *Die antiken Gemmen; Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig and Berlin: 1900, 3 vols.
- 110 GAMBÀ, C., Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici; *Bolletino d'Arte*, ser. 3, XXX, 1936, p. 45 - 57
- 111 Gaye, G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence: 1839 - 1840, 3 vols.
- 112 Giglioli, G. Q., La Calumnia di Apelle; *Rassegna d'arte*, VII, 1920, p. 173 - 182
- 113 Glaser, C., *Die altdeutsche Malerei*, Munich: 1924
- 114 Goebel, H., *Wandteppiche*, Leipzig: 1923 - 34, 3 vols.
- 115 Goldschmidt, A., *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin: 1895
- 116 Goldschmidt, A., and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin: 1930 - 34, 2 vols.
- 117 Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin: 1914, 4 vols. (Denkmäler der deutschen Kunst, II)
- 118 Goldschmidt, A., *German Illumination* (I. Carolingian period, -II. Ottonian period) Florence and New York: 1928, 2 vols. (The Pantheon Series)
- 119 Gombrich, E., A Classical Quotation in Michael Angelo's "Sacrifice of Noah"; *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 69
- 120 Goodenough, E. R., *By Light, Light; the Mystic Gospel of Hellenistic Judaism*, New Haven and London: 1935
- 121 Green, H. (ed.), *Andreae Alciati emblematum fontes quattuor*, Manchester: 1870 (The Holbein Society's Fac-simile Reprints, vol. IV)
- 122 Greifenhagen, A., Zum Saturnglauben der Renaissance; *Die Antike*, XI, 1935, p. 67 - 84
- 123 Gronau, G., *Aus Raphaels Florentiner Tagen*, Berlin: 1902
- 124 Grote, L., Carl Wilhelm Kolbe (1758 - 1835) ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, III, 1936, p. 369 - 389
- 125 Grünwald, A., Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike; *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVII, 1907, p. 125 - 153
- 126 Grünwald, A., Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance; *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, VII, 1912, p. 165 - 177

图像学研究

- 127 Gyraldus, L. G. (Giraldi), *Opera omnia*, Leyden; 1696
- 128 HABERDITZL, F. M., Die Lehrer des Rubens: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVII, 1907, p. 161 - 235
- 129 Haberditzl, F. M., *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Hofbibliothek zu Wien*, Vienna: 1920 (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1920)
- 130 Habich, G., Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo: *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, phil. -hist. Klasse, 1920, no. 2.
- 131 Haedus (Hoedus), p., *De amoris generibus*, Treviso; 1492
- 132 Hafftenius (van Haeften), B., *Schola Cordis*, Antwerp; 1635
- 133 Hak, H. J., *Marsilio Ficino*, Amsterdam and Paris; 1934 (Diss. Theol., Utrecht, 1934)
- 134 Hamann, R., Girl and the Ram: *The Burlington Magazine*, LX, 1932, p. 91 - 97
- 135 Hauber, A., *Planetenkinderbilder und Sternbilder; zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins*, Strassburg; 1916
- 136 Hawes, Stephen (W. E. Mead, ed.), *The Pastime of Pleasure*, London; 1928 (Early English Text Society, Original Series, vol. 173)
- 137 Heitz, P., *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, Strassburg; 1899 - 1937, 92 vols.
- 138 Hekler, A., Michelangelo und die Antike: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, 1930, p. 201 - 223
- 139 Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3rd. ed., Leipzig; 1912/13, 2 vols. (vol. I, Die vatikanischen Sammlungen,)
- 140 Helbig, W., *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig; 1868
- 141 Held, J., "Allegorie": *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart; 1937, vol. I, col. 346 - 365
- 142 Henkel, M. D., *De Houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé*, Amsterdam; 1922
- 143 Hermann, H. J., *Die deutschen romanischen Handschriften: Beschreibendes Verzeichnis der illustrierten Handschriften in Oesterreich*, N. F., vol. VIII (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien), part II, Leipzig; 1926
- 144 Hermann, P., *Denkmäler der Malerei des klassischen Altertums*, Munich; 1904 - 31 (I. Serie)
- 145 Hildebrand, A., *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 3rd ed., Strassburg; 1913
- 146 Hind, A. M., *Catalogue of Early Italian Engravings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London; 1910
- 147 Holtzinger, C. R. von, Ein Idyll des Maximus Planudes: *Zeitschrift für das Oesterreichische Gymnasium*, LXIV, 1893, p. 385 ff.
- 148 Horne, H. P., The Last Communion of St. Jerome by Sandro Botticelli: *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, X, 1915, p. 52 - 56; 72 - 75; 101 - 105.
- 149 Houvet, E., *La Cathédrale de Chartres; portail nord*, Chelles; 1919

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- 150 Hugo, P. Hermannus, *Pia desideria, emblematis, elegiis et affectibus SS. patrum illustrata*, Antwerp: 1624
- 151 *INVENTAIRE des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, Paris: 1909 - 25 (Publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres), vol. III
- 152 JAHN, O. , Über einige auf Eros und Psyche bezügliche Kunstwerke: *Berichte der Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, III, 1851, p. 153 - 179
- 153 Jalabert, D. , Le tombeau gothique: *Revue de l'art ancien et moderne*, LXIV, 1933, p. 145 - 166; LXV, 1934, p. 11 - 30
- 154 (James, M. R.), *The Canterbury Psalter*, London: 1935 (published for the Friends of Canterbury Cathedral)
- 155 Janson, H. , The Putto with the Death's Head: *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 423 - 449
- 156 Johnson, J. G. , *Catalogue of a collection of paintings and some art objects ...*, Philadelphia: 1913 - 14, 3 vols.
- 157 Jones, H. S. , *The Sculptures in the Museo Capitolino (A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome, by Members of the British School at Rome, vol. I)*, Oxford: 1912
- 158 Jouin, H. A. , *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris: 1883
- 159 Junker, H. , Ueber iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921/22, p. 125 - 178
- 160 Justi, C. , *Michelangelo; Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig: 1900
- 161 KAISER, V. , Der Platonismus Michelangelos: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, XV, 1884, p. 209 - 238; XVI, 1886, p. 138 - 187, 209 - 249
- 162 Kauffmann, H. , *Donatello; eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin: 1935
- 163 Keyser, P. de, I. Het "Vrou Aventure" - Drukkersmerk van Jan van Doesborch; II. De Houtsnijder van Gerard Leeu's van den Drie Blinde Danssen (Gouda, 1482): *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, I, 1934, p. 45 - 57; 57 - 66
- 164 Kittredge, G. L. , To take time by the forelock: *Modern Language Notes*, VIII, 1893, p. 459 - 470
- 165 Klibansky, R. , Ein Proklosfund und seine Bedeutung: *Sitzungsberichte des Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil. - hist. Klasse, XIX, 1928/29, no. 5
- 166 Knapp, F. , *Michelangelo* (Klassiker der Kunst , VII; 5th ed.), Stuttgart: s. a.
- 167 Knapp, F. , *Piero di Cosimo; ein Uebergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento*, Halle a. S. : 1899
- 168 Kock, T. (ed.), *Comicorum atticorum fragmenta*, Leipzig: 1880 - 88, 3 vols.
- 169 Koechlin, R. , Le dieu d'amour et le château d'amour sur les valves de boîtes à miroirs: *Gazette des beaux-arts*, ser. 2, LXIII, 1921,
- 170 Koechlin, R. , *Les ivoires gothiques*

图像学研究

- français*, Paris: 1924, 3 vols.
- 171 Körte, W., *Der Palazzo Zuccari in Rom; sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig: 1935 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XII)
- 172 Kohlhaussen, H., *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin: 1928
- 173 Konrad von Würzburg (A. von Keller, ed.), *Der trojanische Krieg*, Stuttgart: 1858 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, XLIV)
- 174 Kristeller, P., *Holzschnitte im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin: 1915 (Graphische Gesellschaft, XXI)
- 175 Krumbacher, K., *Geschichte der byzantinischen Literatur, von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches*, Munich: 1891 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft)
- 176 Kuhn, A., Die Illustration des Rosenromans; *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXI 1913/14, p. 1 - 66
- 177 LABORDE, A. de, *La mort chevau chant un boeuf; origine de cette illustration de l'office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XV^e siècle*, Paris: 1923
- 178 Laborde, A. de, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris: 1909, 3 vols. (Société des bibliophiles français)
- 179 Landino, C., *Christophori Landini libri quattuor*, Strassburg: 1508
- 180 Landino, C., *Commedia di Dante Alighieri con l'espositione di Cristoforo Landino*, Venice: 1529
- 181 Landucci, L., (T. del Badia, ed.), *Diario fiorentino dal 1480 al 1516*, Florence: 1883 (Biblioteca di carteggi, diarii, memorie)
- 182 Lange, K., and F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Halle a. S.: 1893
- 183 Latini, B., (B. Wiese, ed.), *Der Tesoretto und Favolello; Zeitschrift für romanische Philologie*, VII, 1883, p. 236 - 389
- 184 Latini, B. (P. Chabaille, ed.), *Il tesoro*, Bologna: 1877 - 83, 4 vols. (Collezione d'opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua)
- 185 Lazzaroni, M. and A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rome: 1908
- 186 Lee, R. W., Castiglione's Influence on Edmund Spenser - Early Hymns; *Philological Quarterly*, VII 1928, p. 65 - 77
- 187 Lehmann, P., Fuldaer Studien, neue Folge; *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, 1927, no. 2
- 188 Lehmann-Hartleben, K., *Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres; Beiträge zur Geschichte des Städtebaus im Altertum*, Leipzig: 1923 (Klio, Beiheft XIV, neue Folge, Heft I)
- 189 Lehmann-Hartleben, K., L'arco di Tito; *Bolletino della commissione archeologica comunale, Roma*, LXII, 1934, p. 89 - 122
- 190 Leidinger, G., *Das sogenannte Evangelium Otto's III (Miniaturer*

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- aus *Hand-schriften der königlichen Hof-und Staatsbibliothek zu München*, vol. 1), Munich: 1912 - 1928
- 191 Lemaire, Jean (J. Stecher, ed.), *Oeuvres de Jean Lemaire de Belges*, Louvain: 1882
- 192 Leo Hebraeus, (S. Caramella, ed.), *Leo Hebraeus, . . . dialoghi d'amore*, Bari: 1929 (Scrittori d'Italia, 114)
- 193 Lewis, C. S., *The Allegory of Love, a Study in Mediaeval Tradition*, Oxford: 1936
- 194 Liebeschütz, H., *Fulgentius Metaforalis; ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig: 1926 (Studien der Bibliothek Warburg, 4)
- 195 Lippmann, F., *The Seven Planets*, transl. from the German by F. Simmonds, London and New York: 1895 (International Chalographic Society)
- 196 Lippmann, F., *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Berlin: 1883 - 1929, 7 vols.
- 197 Lobeck, C. A., *Aglaophamus, sive, de theologiae mysticae graecorum causis libri tres . . .*, Königsberg: 1829, 2 vols.
- 198 Löwy, E., Stein und Erz in der statuarischen Kunst: *Knustgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, XXXVI, 1915, p. 5 - 40
- 199 Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milan: 1585
- 200 London. Royal Academy of Arts. *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art held in the Galleries of the Royal Academy, Burlington House, London, Jan. -Mar. 1930*, London: 1931, 2 vols.
- 201 Lovejoy, A. O., and G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, vol. 1)*, Baltimore: 1935
- 202 Lowes, J. L., The Loveres Maladye of Hereos: *Modern Philology*, XI, 1914, p. 491 - 546
- 203 Lukomski, G., *I maestri della architettura classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi*, Milan: 1933
- 204 Lydgate, J. (E. Sieper, ed.), *Lydgate's Reson and Sensuallyte*, London: 1901 - 03 (Early English Text Society, extra series, LXXXIV, LXXXIX)
- 205 MACHAUT, Guillaume de, (E. Hoepffner, ed.), *Oeuvres de Guillaume Machaut*, Paris: 1908 - 21 (Société des anciens textes français)
- 206 Mackeprang, M., V. Madsen, and C. S. Petersen, *Greek and Latin Illuminated Manuscripts . . . in Danish Collections*, Copenhagen: 1921
- 207 Mâle, E., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France; étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris: 1925
- 208 Manilli, J., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Rome: 1650
- 209 Marle, R. van, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague: 1923 - 36, 16 vols.
- 210 Marle, R. van, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures*, The Hague: 1931 - 32, 2 vols.

图像学研究

- 211 M(ather), F. J. (Note to W. Rankin, Gassone-Fronts in American Collections): *The Burlington Magazine*, 1907, X, p. 335
- 212 Mayer, W., *Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Bril*, Leipzig: 1910 (Kunstgeschichtliche Monographien, XIV)
- 213 McComb, A., *Agnolo Bronzino: his Life and Works*, Cambridge, Mass.: 1928
- 214 Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus; seu bibliotheca universalis. ... omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum*, Paris: 1857 ff.
- 215 Milanese, G. (ed.), *Les correspondants de Michelange. I. Sebastiano del Piombo*, Paris: 1890 (Bibliothèque internationale de l'art)
- 216 Milanese, G. (ed.), *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florence: 1875
- 217 *Mirabilia urbis Romae. The Marvels of Rome, or a Picture of the Golden City*, Eng. ed. by F. M. Nichols, London and Rome: 1889
- 218 Molza, F. M., *Poesie*, Milan: 1808 (Società tipografica de'Classici Italiani)
- 219 Montelatici, D., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, con l'ornamenti che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Rome: 1700
- 220 *Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlin: 1881-1923, 4 vols.
- 221 Morassi, A., Una "Camera d'amore" nel Castello di Avio: *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich: (1926), p. 99 - 103
- 222 Moreau-Nélaton, E., *La cathédrale de Reims*, Paris: (1915)
- 223 Morelli, G., *Italian Painters ... The Galleries of Munich and Dresden (Italian Painters ... , vol. II)*, London: 1893
- 224 Morey, C. R., *Christian Art*, London and New York: c. 1935
- 224a Morgan, Charles E. II, A Pyxis by the "Eretria Painter:" *Worcester Museum Annual*, II, 1936/37, p. 29 - 31
- 225 Mueller, E. von, Die Augenbinde der Justitia: *Zeitschrift für christliche Kunst*, XVIII, 1905, no. 4, col. 107 - 122; no. 5, col. 142 - 152
- 226 Müntz, E., La tradition antique au moyen âge: *Journal des savants*, 1888, p. 40 - 50
- 227 NANNUCCI, V., *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana*, Florence: 1883.
- 227a New York. The Metropolitan Museum of Art. *Tiepolo and his Contemporaries*, an exhibition held March 14 through April 24, 1938, New York: 1938
- 228 New York. Pierpont Morgan Library. *Exhibition of illuminated manuscripts held at the New York Public Library*, 1933/34
- 229 *The New Yorker*, XI, New York: 1936
- 230 Nordenfalk, C., *Der Kalender vom Jahr 354 und die lateinische Buchmalerei der IV. Jahrhunderts*, Gothenburg: 1936 (Göteborgs K. Vetenskaps-och vitterhets samhälle, Handlingar, 5. foljder, ser. A, bd. 5, nr. 2, 1936)
- 231 Nykl, A. R., 'Alī ibn Ahmed telled Ibn Hazm, A Book Contain-

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- ning the *Risāla known as The Dove's Neckring*, Paris: 1931
- 232 OECHELHÄUSER, A. von, *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere*, Heidelberg: 1890
- 233 Oeri, J., Hellenisches in der Mediceercapelle; *Basler Nachrichten*, LXI, July 3, 1905
- 234 Oldenbourg, R., *Rubens* (Klassiker der Kunst v; 4th ed.), Stuttgart: s. a.
- 235 Omont, H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris: 1929
- 236 Overbeck, J. A., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig: 1868
- 237 PANOFSKY, E., Bemerkungen zu Dagobert Frey's Michelangelostudien; *Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur* (supplement of *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*), I, 1920/21, p. 35 - 45
- 238 Panofsky, E. and F. Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art; *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228 - 280
- 239 Panofsky, E., The Early History of Man in a series of paintings by Piero di Cosimo; *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 12 - 30.
- 240 Panofsky, E., Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gothik in der italienischen Renaissance; *Städel - Jahrbuch*, VI, 1930, p. 25 - 72
- 241 Panofsky, E., Et in Arcadia ego: *Philosophy and History*, Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford: 1936, p. 223 - 254
- 242 Panofsky, E., Der gefesselte Eros; *Oud Holland*, I, 1933, p. 193 - 217
- 243 Panofsky, E., *Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig: 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, 18)
- 244 Panofsky, E., "Idea"; ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig: 1924 (Studien der Bibliothek Warburg, 5)
- 245 Panofsky, E., Kopie oder Fälschung; ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos; *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927/28, p. 221 - 243
- 246 Panofsky, E., Die Michelangeloliteratur seit 1914; *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921, Buchbesprechungen, col. 1 - 63
- 247 Panofsky, E., Piero di Cosimo's "Discovery of Honey" in the Worcester Art Museum; *Worcester Art Museum Annual*, II, 1936/37, p. 32 - 43
- 248 Panofsky, E., Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst; *Logos*, XXI, 1932, p. 103 - 119
- 249 Panofsky, E., Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo; Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos; *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XV, 1922, p. 262 - 274
- 250 Panofsky, E., The first two projects of Michelangelo's Tomb of

图像学研究

- Julius II; *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 561 - 579
- 251 Panofsky, E. , Zwei Dürerprobleme: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. , VIII, 1931, p. 1 - 48
- 252 Panofsky, E. , and F. Saxl, *Dürers "Melencolia I"*, eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung, Berlin and Leipzig: 1923 (Studien der Bibliothek Warburg, 2)
- 253 Panofsky, E. , and F. Saxl, *Melancholia*, Second edition of *Bibl.* 252 (in print)
- 254 Patch, H. R. , *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Mass. : 1927
- 255 Patch, H. R. , *The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature*, Northampton: 1922 (Smith college Studies in Modern Languages, vol. III)
- 256 Pauly-Wissowa, *Realencyclopaedie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: 1894 - 1937
- 257 Un Père Capucin, *Les emblèmes d'amour divin et humain ensemble*, Paris: 1631
- 258 Perrier, F. , *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem inuidium [sic] euasere*, Rome: 1638; Dutch ed. , *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der aldervermaerdste Statuen of Antique-Beelden Staande binnen Romem*, Amsterdam: 1702
- 259 Petrarch, *Petrarcha . . .* , Venice (Johannes Capcasa di Codeca): 1493
- 260 Petrarch, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, Trieste (Gregorio de Gregorii): 1508
- 261 Petrarch, *Il Petrarca con l'espositione d'A. Vellutello*, Venice: 1560
- 262 Petrarch, *Il Petrarca con l'espositione de M. G. A. Gesualdo*, Venice: 1581
- 263 Petrarch (N. Festa, ed.), *Petrarca, L'Africa*, edizione critica, Florence: 1926 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, I)
- 264 Petrarch (V. Rossi, ed.), *Petrarca, Le Familiari*, edizione critica, Florence: 1933, 1937 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, X, XI)
- 265 Pflaum, H. , *Die Idee der Liebe-Leone Ebreo*, Tübingen: 1926 (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, VII)
- 266 Pico della Mirandola, G. , *Ioannis Pici Mirandulani philosophi . . . omnia quae extant opera*, Venice: 1557
- 267 Pico della Mirandola, *Opere di Giovanni Benivieni Fiorentino . . . con una canzona dello amor celeste & divino, col commento dello Ill. S. conte Giovanni Pico Mirandolano*, Venice: 1522
- 268 Pillion, L. , Le portail roman de la Cathédrale de Reims; *Gazette des beaux-arts*, XXXII, 1904, p. 177 - 199
- 269 Planiscig, L. , *Andrea Riccio*, Vienna: 1927
- 270 Poensgen, G. , Beiträge zu Baldung und seinem Kreis; *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36 - 41
- 271 Poglayen-Neuwall, S. , Eine Tizianeske Toilette der Venus aus dem Granach-Kreis; *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. , VI, 1929, p. 167 - 199

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- 272 Popp, A. E. , Kopie oder Fälschung, zu dem Aufsatz von Erwin Panofsky: *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXII, 1928/29, p. 54 - 67
- 273 Popp, A. E. , *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, Munich: 1922
- 274 Popp, A. E. , (Review of A. E. Brinckmann, *Michelangelo Zeichnungen*): *Belvedere*, VIII, 1925, "Forum," p. 72 - 75
- 275 Porter, A. K. , *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston: 1923, 10 vols.
- 276 REINACH, S. , *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Paris: 1909 -12, 3 vols.
- 277 Reinach, S. , *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris: 1897 - 1930, 6 vols.
- 278 Ricci, C. , *Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV, XV*, Bologna: 1888
- 279 Richardson, J. , *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam: 1728, 3 vols.
- 280 Richter, J. P. , *Altichiero*, Leipzig: 1935
- 281 Richter, J. P. , *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London: 1883, 2 vols.
- 282 Richter, J. P. , *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Leipzig: 1928 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, V)
- 283 Ridolfi, C. (D, von Hadeln, ed.), *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Berlin: 1914 - 24, 2 vols.
- 284 Ripa, C. , *Iconologia . . . , nella quale si descrivono diverse imagini di virtu, vitij, passioni humane*, Rome: 1613
- 285 Ripa, C. , *Iconologia di Cesare Ripa . . . divisa in tre libri . . .*, Venice: 1645
- 286 Robb, N. A. , *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London: 1935
- 287 Robert, C. , *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin: 1890-1919, 3 vols.
- 288 Roman de la Rose (E. Langlois, ed.), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, Paris , 1914 - 24, 5 vols.
(Société des anciens textes français)
- 289 Rome, Vatican Library, *Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613)*, Torino: 1907 (Codices Vaticani selecti phototypice expressi consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, VIII)
- 290 Roscher, W. H. (ed.), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig: 1884 - 1924, 5 vols.
- 291 Rousselot, P. , *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*, Münster: 1908 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, VI, 6)
- 292 Rusconi, G. A. , *I dieci libri d'architettura*, Venice: 1660
- 293 SAITTA, G. , *La filosofia di Marsilio Ficino*, Messina: 1923 (Studi filosofici, 15)
- 294 Salomon, R. , *Opicinus de Canistris; Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London: 1936 (Studies of the Warburg Institute, I a - b)
- 295 Saxl, F. , *Aller Tugenden und Laster Abbildung: Festschrift für*

图像学研究

- Julius Schlosser zum 60. Geburtstäge*, Zürich; (1926), p. 104 - 121
- 296 Saxl, F., Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Occident; *Der Islam*, III, 1912, p. 151 - 177
- 297 Saxl, F., Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen; I, Der Dialog als Thema der christlichen Kunst; *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, II, 1923, p. 63 - 77
- 298 Saxl, F., *Mithras; typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin; 1931
- 299 Saxl, F., Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken; *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil. - hist. Klasse, VI, 1915
- 300 Saxl, F., *Veritas Filia Temporis; Philosophy and History*, Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford; 1936, p. 197 - 222
- 301 Scheffler, L. von, *Michelangelo; eine Renaissancestudie*, Altenburg; 1892
- 302 Schering, A., *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig; 1931
- 303 Schlosser, J. von, Die ältesten Medaillen und die Antike; *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVIII, 1897, p. 64 - 108
- 304 Schlosser, J. von, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura; *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII, 1896, p. 13- 100
- 305 Schlosser, J. von, *Die Kunstliteratur; ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna; 1924
- 306 Schlosser, J. von, Über einige Antiken Ghibertis; *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1903, p. 124 - 159
- 307 Schramm, P. E., *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Leipzig; 1928 (Leipzig, Universität, Institut für Kultur - und Universalgeschichte; Veröffentlichungen, Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, 1)
- 308 Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig; 1894, 2 vols.
- 309 Schubring, P., *Cassoni; Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig; 1915
- 310 Schubring, P., *Cassoni, Supplement*, Leipzig; 1923
- 311 Schubring, P., *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin; 1907
- 312 Schulze, H., *Die Werke des Angelo Bronzino*, Strassburg; 1911
- 313 Scott, W., *Hermetica; The Ancient Greek and Latin Writings ascribed to Hermes Trismegistus*, Oxford; 1924 - 36, 4 vols.
- 314 Servius, *Commentarii in Virgilii opera*, Strassburg edition of about 1473 (Rusch; Hain, *Rep. Bibl.* 14704)
- 315 Servius, *Commentarii in Virgilii opera*, Milan edition of 1475 (Zarotus; Hain, *Rep. Bibl.* 14708)
- 316 Seta, A. della, *Religione e arte figurata*, Rome; 1912; Eng. transl., *Religion and Art*, London; 1914
- 317 Shapley, F. R., *A Student of Ancient Ceramics*, Antonio Polla-

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- juolo: *The Art Bulletin*, II, 1919, p. 78 - 86
- 318 Sieper, E. , *Les échecs amoureux . . .* , Weimar: 1898 (Litterarhistorische Forschungen, ed. by J. Schick and M. von Waldberg, vol. IX)
- 319 Simson, O. G. von, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock* , Strassburg: 1936 (Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte)
- 320 Springer-Michaelis (ed.) , *Handbuch der Kunstgeschichte* , 9th ed. , Leipzig: 1911
- 321 Stark, C. B. , *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst* (Handbuch der Archäologie der Kunst, I) , Leipzig: 1880
- 322 Steinmann, E. , *Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos* , Leipzig: 1907 (Kunstgeschichtliche Monographien, 4)
- 323 Steinmann, E. and R. Wittkower, *Michelangelo - Bibliographie, 1510 - 1926* , Leipzig: 1927 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. I)
- 324 Steinmann, E. , *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit* , Leipzig: 1930 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. VIII)
- 325 Stettiner, R. , *Die illustrierten Prudentius - Handschriften* , Berlin: 1895, 1905
- 326 Stevenson, B. , *Home Book of Quotations* , New York: 1934
- 326a Stillwell, R. , *Antioch - on - the - Orontes* , II, Princeton, N. J. , 1938
- 327 Strauch, L. , "Angler": *Realexikon der deutschen Kunstgeschichte* , Stuttgart: 1937, vol. I, col. 694 - 698
- 328 Strzygowski, J. , *Die Calender-* bilder des Chronographen vom Jahre 354: *Jahrbuch des Kaiserlichen, deutschen archaeologischen Instituts* , 1888, Ergänzungsheft I
- 329 Strzygowski, J. , *Koptische Kunst* , Vienna: 1904 (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire)
- 330 Suidas (A. Adler, ed.) , *Suidae lexicon* , Leipzig: 1928 - 35, 4 vols. (Lexicographi graeci, vol. I)
- 331 Supino, J. B. , *Giotto* , Florence: 1920
- 332 Swarzenski, G. , *Nicolo Pisano* , Frankfurt a. M. : 1926 (Meister der Plastik, I)
- 333 Swarzenski, G. , *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts* , Leipzig: 1901 (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, I)
- 334 Swarzenski, G. , *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils* , Leipzig: 1908 - 13 (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, II)
- 335 TAYLOR, L. R. , The "Sellisternium" and the Theatrical "Pompa": *Classical Philology* , XXX, 1935, p. 122 - 130
- 336 Terret, V. , *La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles, ses origines et ses sources d'inspiration* ; Cluny, Autun, Paris: 1914
- 337 Tetius, H. , *Aedes Barberinae ad Quirinalem* , Rome: 1642
- 338 Thiele, G. , *Antike Himmelsbilder* , Berlin: 1898
- 339 Thode, H. , *Giotto* , Bielefeld and Leipzig: 1899
- 340 Thode, H. , *Michelangelo; Kri-*

图像学研究

- tische Untersuchungen über seine Werke, Berlin: 1908 - 13, 3 vols.
- 341 Thomas, A. , *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge*, Paris: 1883 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 35)
- Thomasin von Zerclaere, see: von Oechelhäuser
- 342 Tietze-Conrat, E. , Lost Michelangelo Reconstructed: *The Burlington Magazine*, LXVIII, 1936, p. 163 - 70
- 343 Tinti, M. , *Angelo Bronzino*, Florence: 1920 (Piccola collezione d'arte, 10)
- 344 Toffanin, G. , *Il cinquecento* (Storia letteraria d'Italia), Milan: 1929
- 345 Tolnay (Tolnai), K. (C.) , von (de) , *Pierre Bruegel l'Ancien*, Brussels: 1935 (Bibliothèque du XVI^e siècle)
- 346 Tolnay, K. , Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 1 - 48 (LIII, 1932, p. 231 - 253)
- 347 Tolnay, K. , Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. , V, 1928, p. 377 - 476
- 348 Tolnay, K. , Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVIII, 1927, p. 157-205
- 349 Tolnay, K. , "Michelangelo": Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon* , vol. XXIV, p. 515 - 526
- 350 Tolnay, K. , Michelangelo's Bust of Brutus: *The Burlington Magazine*, LXVII, 1935, p. 23 - 29
- 351 Tolnay, K. , Michelangelostudien; die Jugendwerke: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LIV, 1933, p. 95 - 122
- 352 Tolnay, K. , The Rondanini Pietà: *The Burlington Magazine*, LXV, 1935, p. 146 - 157
- 353 Tolnay, K. , Eine Sklavenskizze Michelangelos: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. , V, 1928, p. 70 - 85
- 354 Tolnay, K. , Studi sulla Capella Medicea, I: *L'Arte*, n. s. , V, 1934, p. 5 - 44
- 355 Tolnay, K. , Studi sulla Capella Medicea, II: *L'Arte*, n. s. , V, 1934, p. 281 - 307
- 356 Tolnay, K. , The Visionary Evangelists of the Reichenau School: *The Burlington Magazine*, LXIX, 1936, p. 257 - 263
- 357 Tolnay, K. , La volta della capella Sistina: *Bolletino d'arte*, ser. 3, XXIX, 1935/36, p. 389 - 408
- 358 Tomitano, B. , *Quattro libri della lingua Thoscana, . . . ove si prova la philosophia esser necessaria al perfetto oratore, & poeta*, Padua: 1570
- 359 Torr, C. , *Ancient Ships*, Cambridge: 1895
- 360 Torre, A. della, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florence: 1902 (Pubblicazioni del R. Istituto de' studi superiori . . . in Firenze. Sezione di filosofia e filologia, 28)
- 361 Typotius (Typoets), J. , *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum*, Arnheim: 1666
- 362 ULMANN, H. , Piero di Cosimo:

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVII, 1896, p. 120 - 142
- 363 VALENTINER, W. R. , *Tino di Camaino, a Siennese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris; 1935
- 364 Valentiner, W. R. , *Unknown Master pieces in Public and Private Collections*, London; 1930 Valeys, see: Walleys
- 365 Varchi, B. , *Lezioni ... sopra diverse materie, poetiche e filosofiche, raccolte nuovamente*, Florence; 1590
- 366 Vasari, G. (G. Milanese, ed.), *Le vite de' più eccellenti pittori, scrittori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino*, Florence; 1878 - 1906, 9 vols.
- 367 Vasari, G. (E. Jaeschke, ed.), *Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, vol. II; *Die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts*, Strassburg; 1904
- 368 Vasari, G. , (E. Bianchi, ed.), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architetti. . . .*, Florence; 1930 Vasari, see: Frey, *Le vite . . .*, Veen, Otho van, see: Venius
- 369 Venice. *Mostra Tiziano, Venezia, 25 apr. - 4 nov. 1935, Catalogo delle opere*, Venice; 1935
- 370 Venius (Vaenius, van Veen), O. , *Amorum Emblemata*, Antwerp; 1608; reprint: *Les emblèmes de l'amour humain*, Brussels; 1667
- 371 Venius (Vaenius, van Veen), O. , *Amoris divini emblemata*, Antwerp; 1615
- 372 Venturi, A. , *Correggio* (German edition), Leipzig and Rome; 1926
- 373 Venturi, A. , *Giovanni Pisano; his Life and Work*, Paris; 1928
- 374 Venturi, A. , *Studi dal vero; attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milan; 1927
- 374a Venturi, L. , *Contributi; L'Arte*, n. s. , III, 1932, p. 484
- 375 Venturi, L. , *Pitture Italiane in America*, Milan; 1931
- 376 Vinci, Leonardo da (H. Ludwig, ed.), *Das Buch von der Malerei*, Vienna; 1881 (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 15 - 18)
- 377 Viollet-le-Duc, E. E. , *Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris; 1858 - 68, 10 vols.
- 378 Vitruvius [Giocondo, Fra.] M. *Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut jam legi et intelligi possit*, Venice; 1511
- 379 Vitruvius [Cesariano, C.] *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura. . . libri dece*, commentato ed affigurato da Cesare Cesariano, Como; 1521
- 380 Vitruvius [Martin, J.] M. V. P. *Architectura ou art de bien bastir, mis de latin en françois par Jean Martin*, Paris; 1547
- 381 Vitruvius [Poleni, J.] M. V. P. *Architectura . . . cum exercitationibus notisque . . . J. Poleni*, Udine; 1825 - 30, 4 vols.
- 382 Vitruvius [Ryff] M. V. P. *De Architectura, Vitruvius Teutsch, durch G. H. Rivium*, Nürnberg; 1548
- 383 Vitry, P. , *La cathédrale de Reims; architecture et sculpture*, Paris; 1919, 2 vols.
- 384 Voss, H. , *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin; 1924

图像学研究

- 385 Vossler, K. , *Die philosophischen Grundlagen zum " süssen neuen Stil" des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg: 1904
- 386 WALLEYS (Walleis, Valeys), T. , *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, Paris: 1515
- 387 Warburg, A. , *Gesammelte Schriften*, Leipzig: 1932, 2 vols. (ed. Bibliothek Warburg)
- 388 Weber, P. , *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ibrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart: 1894
- 389 Wechsler, E. , Eros und Minne: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921/22, p. 69 - 93
- 390 Wechsler, E. , *Das Kulturproblem des Minnesangs; Studien zur Vorgeschichte der Renaissance* (vol. I. *Minnesang und Christentum*), Halle a. S. : 1909
- 391 Weege, F. , Das goldene Haus des Nero: *Jahrbuch des Kaiserlichen deutschen archaologischen Instituts*, XXVIII, 1913, p. 127 - 244
- 392 Weinberger, M. , Nino Pisano: *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 58- 91
- 393 Weingartner, J. , Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. , V, 1928, p. 1 - 63
- 394 Weisbach, W. , *Trionfi*, Berlin: 1919
- 395 Weitzmann, K. , Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra: *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, p. 83 - 98
- 396 Westwood, J. O. , *Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*, London: 1868
- 397 Wickhoff, F. , Die Antike im Bildungsgange Michelangelos: *Mitteilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*, III, 1882, p. 408 - 435
- 398 Wickhoff, F. , Die Gestalt Amors in der Phantasie des Italienischen Mittelalters: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XI, 1890, p. 41 - 53
- 399 Wickhoff, F. , Venezianische Bilder: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 1902, p. 118 - 123
- 400 Wilczek, K. , Ein Bildnis des Alfonso Davalos von Tizian: *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXIII, 1929/30, p. 240 - 247
- 401 Wilde, J. , Due modelli di Michelangelo ricomposti: *Dedalo*, VIII, 1927/28, p. 653 - 671
- 402 Wilde, J. , Eine Studie Michelangelos nach der Antike: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, IV, 1932, p. 41 - 64
- 403 Wilde, J. , Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. , II, 1928, p. 199 - 218
- 404 Wilpert, J. , *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau: 1916, 4 vols.
- 405 Wind, E. , Platonic Justice, Designed by Raphael: *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, p. 69 - 70
- 406 Wind, E. , Donatello's Judith: a Symbol of "Sanctimonia": *Journal*

BIBLIOGRAPHY OF REFERENCES CITED

- of the Warburg Institute, 1, 1937, p. 62
- 407 Wind, E. , *Das Experiment und die Metaphysik, zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Tübingen: 1934 (Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte, 3)
- 408 Wind, E. , Some Points of Contact between History and Science; *Philosophy and History*, Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford: 1936, p. 255 - 264
- 408a Wittkower, R. , Chance, Time and Virtue; *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, p. 313 - 321
- 409 Wölfflin , H. , *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich: 1898
- 410 Wolters, P. , Ein Apotropaion aus Baden im Aargau; *Bonner Jahrbücher*, CXVIII, 1909, p. 257 - 274
- 411 Wolters, P. , Faden und Knoten als Amulett; *Archiv für Religionswissenschaft*, VIII, Beiheft, 1905, p. 1 - 22
- 412 Worcester, Mass. Worcester Art Museum. "The Dark Ages", *Loan Exhibition*, 1937
- 413 Zonta, G. (ed.), *Trattati d'amore del cinquecento*, Bari: 1912 (Scrittori d'Italia)

索引

- ACHERON [阿谢隆河], 206; 参见 Personifications: River-Gods
- Achilles [阿喀琉斯], 115N.
- Adam [亚当], 15, 35, 41N., 51N.
- Aeneas [埃涅阿斯], 15
- Aeolus [埃俄罗斯], 41s., 44
- Aeschylus [埃斯库罗斯], 69N.
- Aglaia [阿格莱亚], 167N., 173
- Aglauros [阿革劳罗斯], 94N.
- Agnolo di Ventura, tomb of Cino de' Sinibaldi (attr.) [传为阿尼奥洛·迪·文图拉制作的奇诺·德·西尼巴尔迪的墓碑], 189N.
- Aix; Ste. Madeleine, Annunciation [艾克斯: 圣马德莱娜教堂的“圣告”], 199N.
- Aix-la-Chapelle; Treasury of the Cathedral, Gospels of Otto II, 'Terra' [艾克斯教堂, 《鄂图二世福音书》“大地”], 16N., 图 10
- Alberti, Leone Battista [阿尔贝蒂], 14, 50N., 140N., 161, 162
- Albricus [阿尔贝里库斯], 见 *Libellus de imaginibus deorum*
- Alciati, Andrea [阿尔恰蒂], 68N., 121, 123, 218, 222N.; 图表: 122; 'Death Stealing the Weapons of Cupid' [“死神偷走丘比特的武器”], 125, 图 102; 'Eros and Anteros' [厄洛斯与安忒洛斯], 128, 图 100; 'Fall of Phaethon' [法厄同的坠落], 222N., 图 170
- Alcuin [阿尔昆], 17N.
- Alexander of Aphrodisias [亚历山大大帝], 125
- Alexander the Great [亚历山大大帝], 23
- Al Ghāzālī [加扎利], 96
- Amaseo, Romolo [阿马赛奥], 45N.
- Ambrose, St. [圣安布罗斯], 106N., 154N., 160N.
- Amiens; Cathedral (west façade), sculptures, 'Blind Death' [亚眠大教堂西立面雕刻: “盲目的死神”], 111, 111N.
- Amor [爱], 见 Cupid
- Angiolini, Bartolommeo [安焦利诺], 222N.
- Antaeus [安泰俄斯], 236
- Apelles, 'Calumny' [阿佩莱斯, “诽谤”], 80, 162
- Apollo [阿波罗], 21, 66, 151s., 157, 220
- Apuleius [阿普列乌斯], 91, 93, 98, 98N., 110N., 170N.

- Aretino, Pietro [阿雷诺蒂], 151N.
 Argos [阿尔戈斯], 94N.
 Ariadne [阿里阿德涅], 56, 57, 60N.
 Aristotle [亚里士多德], 23, 34, 106N., 181N., 212
 Arles: St. Trophime, sculptures [阿尔:圣特罗菲姆教堂,雕像], 15
 Aspelt, Peter, Archbishop of Mayence, tomb of [美因茨大主教阿斯佩尔特的陵墓], 188N.
 Assisi: S. Francesco, fresco (detail), 'Blind Cupid' [阿西西:圣方济教堂壁画(局部),“盲目的丘比特”], 115, 116, 117, 图 88
 Athene [雅典娜], 38, 94N.; 参见 Minerva
 Atlas [阿特拉斯], 16
 Augustine, St. [圣奥古斯丁], 106N., 132, 217N.; 图版见 *Civitas Dei Mss.*, 'Saturn' [《上帝之城》,写本“萨图恩”], 75N.
 Aurora [晨], 213; 参见 Michelangelo, Florence: S. Lorenzo, 'Times of Day'
 Ausonius [奥索尼乌斯], 126N.
 Avalos, Marquis d' [达瓦洛斯侯爵], 164s.
- BACCHUS [巴克斯,酒神], 55ss.
 Baffa, Franceschina [巴法], 150N.
 Baglione, Giovanni, 'Sacred and Profane Love' [巴廖内,“俗爱与圣爱”], 127N.
 Baltimore: Baltimore Museum of Art, mosaic from Antioch, 'Cupids' [巴尔的摩:巴尔的摩美术馆,出自安提俄克的“丘比特”], 128N., 图 99
 Bandinelli, Baccio [班迪内利], 154, 155; 'Descent from the Cross' (drawing) [“下十字架”(素描)], 175N.; 'Hercules Conquering Cacus' [“赫刺克勒斯击败卡库斯”], 235, 236; engraving B. 44 (after), 'Combat of Reason and Love' [“理性与爱之战”], 152s., 186N., 图 107
 Barbara, St. [圣巴尔巴拉], 50
 Barberino, Francesco [巴尔贝里诺], 116ss., 149N., 159, 160N.
 Barlaam and Josaphat [巴尔拉姆与约萨法特], 77N.
 Bartholomaeus Anglicus [巴托罗缪·安戈里科斯], 18
 Bartholomew, St. [圣巴多罗买], 3, 4
 Bartolommeo, Giovanni di [巴尔特洛梅奥·迪·乔瓦尼], 43N., 48N., 56N., 'Marriage Feast of Pirithous and Hippodamia' [“珀里托俄斯与希波达弥亚的婚宴”], 49N.
 Basilus, St. [圣巴西利乌斯], 157
 Baumgarten, J. W., 'Time and Four Seasons' (attr.) [J. W. 鲍姆嘉滕,“时间与四季女神”(传)], 89N.
 Beatrice [比娅特里采], 97
 Beatrizet, Nicolas, engraving B. 44 (after Bandinelli), 'Combat of Reason and Love' [比娅特里采, B. 44 铜版画(仿班迪内利),“理性与爱之战”], 152s., 186N., 图 107
 Bede [比德], 18
 Beffa [贝法], 见 Baffa
 Beham, H. S., engraving B. 113, 'Saturn' [贝哈姆,铜版画,“萨图恩”], 74N.

图像学研究

- Belga [贝尔加], 见 Lemaire
- Bellini, Giovanni [贝利尼], 61, 151N., 156N.
- Bembo, Pietro [本博], 148, 150N., 149, 151, 153, 156N., 221
- Benivieni, Girolamo [贝尼维耶尼], 143N., 148, 182
- Benoit de Ste. More [贝努瓦·德·圣莫尔], 20
- Berchorius, Petrus, ('Walleys') [贝尔克里乌斯], 19, 41N., 84N., 103N., 104, 108N., 114N., 123, 159N., 160N., 216N., 223N.
- Bergamo: Ste. Maria Maggiore, Colleoni tombs [贝伽玛: 圣玛利亚教堂, 科莱奥尼家族陵墓], 190
- Berlin: Altes Museum, Medea sarcophagus [柏林: 阿尔特斯博物馆, 美狄亚石棺], 175, 图 125; Staatsbibliothek, *Cod. theol. lat. fol. 192*, 'Blind Night' [国家博物馆, *Cod. Theol. lat. fol. 192*, "盲目的夜"], 110, 图 76
- Bernard, St. [圣贝尔纳], 106N.
- Berni, Francesco [贝尔尼], 181N.
- Bernini, Gianlorenzo, Fountain of the Four Rivers [贝尔尼尼, "四河喷泉"], 179; 'Time' (drawing) ["时间"(素描)], 78N.; 'Time and Death' (clay model) ["时间与死亡"(泥塑模型)], 79N.; 'Time Revealing Truth' (drawing) ["时间揭去真理的遮布"(素描)], 79, 图 59; 'Time with Obelisk' (drawing) ["时间手持方尖碑"(素描)], 78, 图 58b; 'Time with Roundel' (drawing) ["时间手持圆盘"(素描)], 79N., 图 58a; tomb of Alexander VII [亚历山大 VII 世陵墓], 79
- Bersuire [贝尔舒莱], 见 Berchorius
- Bettini, Bartolommeo [贝蒂尼], 86N.
- Betussi, Giuseppe [贝图斯], 125N., 150N., 151N.
- Biblia Pauperum* [《穷人的圣经》], 4N.
- Boccaccio [薄伽丘], 19s., 34ss., 38, 39, 42, 45N., 47, 49, 99N., 105, 120, 127N., 149N., 165N., 217N., 222N.
- Bocchius, Achilles [阿希勒·博奇乌斯], 124N., 126N., 173N., 219, 219N., 图版: 'Platonic Love Chasing Blind Cupid' ["追逐盲目丘比特的柏拉图的爱神"], 129, 图 101
- Bologna, Giovanni, 'Combat of Vice and Virtue' [博洛尼亚, "恶德与美德之战"], 197
- Bonaventura, Pseudo—[伪波那文图拉], 5
- Bonsignori, F. G. [邦西尼奥里], 227N.
- Bordone, Paris, 'Mars Disarming Cupid' [博尔多内, "玛尔斯夺去丘比特的武器"], 166; 'Matrimonial Allegory' [婚姻寓意图], 166, 图 121
- Bosch, Jerome [博斯], 51
- Botticelli, Sandro [波蒂切利], 29; 'Calumny of Apelles' [阿佩莱斯的诽谤], 162, 图 115, 'Venus and Mars' [维纳斯与玛尔斯], 59N.
- Bracciolini, Poggio [布拉乔利尼], 35N.
- Bramante, Donato [布拉曼特], 181N.
- Brant, Sebastian [布兰特], 109N.
- Breughel, Peter, 'Fettered Monkeys' [布吕格尔, "被锁的猴子"], 199N., 图 141
- Bridget, St. [圣布里吉特], 5
- Bril, Matthew, engraving (after a lost picture), 'Death Stealing Weapons of Cupid'

- [布里尔,铜版画(仿照一幅已佚的画)“死神偷走丘比特的武器”], 124, 图 104
 Bronzino, Angelo, ‘Allegory of Luxury’ [布龙齐诺,“享乐寓意图”], 83ss., 图 66;
 ‘Descent into Limbo’ [基督降临冥界], 80N.; ‘Flora’ [“花神”], 81s., 210;
 ‘Innocence’, [“纯洁”], 80ss.; Portrait of Andrea Doria [“多里亚肖像”], 4N.;
 ‘Venus and Cupid’ (Budapest) [“维纳斯与丘比特”(藏布达佩斯)], 86N.; 参
 见 Rost
 Brunetto Latini [拉蒂尼], 见 Latini
 Bruni, Leonardo, tomb of [布鲁尼陵墓], 190
 Bruno, Giordano [布鲁诺], 148
 Bruno, Presbyter, tomb of [布鲁诺长老墓], 188, 图 134
 Buti, Francesco da [布蒂], 218
- CABASSOLES, Philippe de, Bishop of Cavillon [卡韦龙主教菲利普·德·卡巴索
 尔], 182N.
 Cacus [卡库斯], 236s.
 Caesar [恺撒], 215
 Cain [该隐], 35
 Cairo: Museum, Coptic relief, ‘Opportunity’ [开罗博物馆藏科普特浮雕,“机会”],
 Calandra, Giovanni Jacopo [卡兰德拉], 149N., 156N
 Callimachus [卡利马科斯], 96
 Cambi, Giovanni [康比], 53, 54N., 236N.
 Cambino, Andrea [加尔皮诺], 207N.
 Camerarius, Joachim [卡梅拉里乌斯], 56N.
 Campo Fregoso [富雷格斯], 见 Fulgosus
 Caraglio, Jacopo, engraving B. 24 (after Rosso Fiorentino), ‘Saturn’ [雅各布·卡拉
 里奥,铜版画(仿罗索·菲奥伦蒂诺),“萨图恩”], 75N, 图 47
 Caravaggio, Michelangelo da, ‘Amor vincitore’ [卡拉瓦乔], 197
 Carducho, Vincenzo [卡都乔], 220N.
 Carracci, Annibale, ‘Eros and Anteros’ [卡拉奇,“厄洛斯与安忒洛斯”], 127N.
 Cartari, Vincenzo [卡尔塔利], 71N., 77N., 81N., 126N., 150N., 168N.,
 172N., 207; 图版: ‘Eros and Anteros’ [“厄洛斯与安忒洛斯”], 127, 图 96.
 Cassirer, Ernst [卡西尔], 5, 12
 Castiglione, Baldassare [卡斯蒂廖内], 142N., 148s., 151
 Catullus [卡图卢斯], 56N., 91N., 126N.
 Cavalcanti, Guido [卡瓦尔坎蒂], 97, 100N., 149N.
 Cavalieri, Tommaso [卡瓦里埃里], 183, 186N., 220ss.
 Cavretto [卡夫雷托], 见 Haedus
 Cellini, Benvenuto [切利尼], 178; ‘Deliverance of Andromeda’ [“拯救安德洛墨
 达”], 178N.
 Celsus [塞尔苏斯], 60N.
 Ceresara, Paride da [切雷萨拉], 156N.
 Cesariano, Cesare [切萨里亚诺], 37N.
 Charis [美惠女神], 167N.
 Chartres: Cathedral (north transept), sculptures, ‘Blind Night Led by Day’ [沙特尔

图像学研究

- 大教堂北耳堂雕刻,“被白昼牵着的盲目的黑夜”, 110N., 图 80
- Chaucer [乔叟], 100, 120
- Chicago: Art Institute, ‘Education of Cupid’ (imitation of Titian) [芝加哥美术学院藏“丘比特的教育”(仿提香)], 169N.
- Christina, Queen of Sweden [瑞典女王克里斯蒂娜], 78N.
- Cicero [西塞罗], 91N., 132, 158N., 217N.; (pseudo) [(伪)], 124N.
- Cielo [天神], 192N.; 参见 Personifications: Heaven
- Cima da Conegliano, ‘Procession of Silenus’ [奇马·达·科内利亚诺,“西勒诺斯行列”], 51N.
- Ciminelli dall’Aquila, Seraphin [奇米内利], 125N.
- Claudius Minos [克劳狄乌斯], 见 Minos
- Clement VII, Pope [教皇克雷芒 VII 世], 202N., 216
- Cleveland: The Cleveland Museum of Art, Byzantine ivory casket, ‘Adam and Eve Doing Blacksmith’s Work’ [克利夫兰美术馆,拜占庭象牙盒,“打铁的亚当与夏娃”], 41N., 图 25
- Clio [克利俄], 78N.
- Cluny: Musée Ochier, capital, ‘Wind Gods’ [克吕尼:Ochier 博物馆,柱头,“风神”], 43N.
- Cocytus [科库托斯河], 206; 参见 Personifications: River-Gods
- Coelus [科埃洛斯], 16N.; 参见 Personifications: Heaven
- Colleoni, tombs of [科莱奥尼陵墓], 190
- Cologne: Cathedral, tomb of Archbishop Philipp von Heinsberg [大主教海因斯贝格在科隆大教堂的陵墓], 188N.
- Colonna, Vittoria [科隆娜], 183, 223, 227
- Comes, Natalis [科穆斯], 123N., 125N., 167N., 219, 222N.
- Commodus and Crispina [康茂德与科里斯皮娜], 168
- Comus [科摩斯], 156
- Condivi, Ascanio [孔迪威], 181N., 193, 194N., 196, 198, 209
- Conti, Natale [孔蒂], 见 Comes
- Controni, Filippo and Luca [孔特罗尼], 143N.
- Copenhagen: Royal Library, *cod.* 218 [哥本哈根:皇家图书馆, *cod.* 218], 16N.; *Ms. Thott 399*, ‘Blind Cupid, Venus and the Three Graces’ [Ms. Thott 399,“盲目的丘比特,维纳斯和美惠三女神”], 114, 图 87
- Copetta, Francesca [科佩塔], 78N.
- Cornaro, Caterina [科尔纳罗], 150N.
- Cornutus [科尔努图斯], 71N.
- Correggio, ‘Cupid and Pan’ (drawing, attr.) [科雷乔,“丘比特与潘”(素描,传为)], 126N.
- Cort, Cornelis, engraving, Le Blan 153 (after F. Zuccari) [科特,铜版画,Le Blan 153 (仿祖卡里)], 81N.
- Cosmas, St. [圣科斯马斯], 见 Michelangelo; Florence: S. Lorenzo
- Costa, Lorenzo [科斯塔], 156N.
- Cranach, Lucas the Elder, ‘Cupid Unblinding Himself’ [老克拉纳赫,“自己摘下遮眼布的丘比特”], 129s., 图 106

- Creusa [克瑞乌萨], 175N.
- Cupid [丘比特], 67, 83ss., 86N., 88N., 90ss., 151s., 155, 158, 159, 164, 165, 169, 172N., 221, 230, 232N.; as *Dieu Amour* [爱神], 98ss.; blind [盲目的], 90ss.; 99ss.; 154, 169ss.; nude [裸体的], 91ss., 114ss.; 参见 Personifications; Anteros and Eros
- Cusanus, Nicolaus [尼古拉·库萨], 132
- Cybele [地神], 33N., 192N.; 参见 Personifications: Earth
- DAMIAN, St. [圣达米安], 见 Michelangelo, Florence: S. Lorenzo
- Dante [但丁], 81N., 97, 99, 104, 132, 149N., 151N., 182, 206, 218
- Danti, Vincenzo, 'Honour Conquering Dishonesty' [丹蒂, "荣誉击败欺诈"], 197
- Dati, Leonardo [达蒂], 214 N
- David [大卫], 15; 参见 Michelangelo, Florence: Accademia
- Deidamia [迪达米亚], Hippodamia
- Demetrius, St. [圣德米特里], 215
- Devil [恶魔], 108, 114, 128
- Diacceto, Francesco Cattani di [迪亚切托], 131, 148N.
- Diana [狄安娜], 152, 170, 220
- Dido [狄多], 15
- Diodorus Siculus [狄奥多罗斯], 37, 39N., 49, 109N.
- Dione [狄俄涅], 144, 147N.
- Dionysius Pseudo-Areopagita [伪判士狄奥尼修斯], 131
- Dionysus [狄奥尼索斯], 见 Bacchus
- Donatello, 'Judith' [多那太罗, "尤滴像"], 226
- Donne, John [多恩], 148
- Doria, Andrea, portrait of [多里亚像], 见 Bronzino
- Dresden: Kupferstichkabinett, drawing, 'Saturn' [德累斯顿:铜版画陈列馆,素描, "萨图恩"], 75, 图 46
- Dürer, Albrecht [丢勒], 66, 176; portrait of Lucas Paumgartner [卢卡斯像], 4N.; drawing L. 456, 'The Abduction of Europa' ["诱拐欧罗巴"], 25s., 图 16; drawing L. 577, 'Calumny' ["诽谤"], 81N.; drawing L. 817, 'Abduction Scene' ["诱拐场景"], 82N.; engraving B. 42, 'Madonna' ["圣母子"], 199N., 图 143; engraving B. 76, 'Dream of the Doctor' [铜版画, "博士之梦"], 229, 图 168; engraving, 'Melencolia I' ["忧郁 I"], 214; etching B. 70, 'The Desperate Man' ["绝望男子"], 84; etching B. 72, 'The Abduction of Proserpine' ["凌辱普洛塞芬尼"], 82, 图 63; woodcut B. 89, 'Flight into Egypt' ["逃亡埃及"], 38N.
- ÉCHECS AMOUREUX [《爱棋》], 99N.
- Endymion [恩底弥昂], 187
- Ennius [恩尼乌斯], 158N.
- Epimetheus [厄庇墨透斯], 46
- Eppstein, Siegfried von, Archbishop of Mayence, tomb of [美因茨大主教爱波斯坦陵墓], 188N.
- Equicola, Mario [埃柯伊科拉], 117N., 126N., 128N., 149N., 150N., 156N.

图像学研究

- Erigena, Johannes Scotus [埃里杰纳], 18
Erlangen: University Library, Ms. 121, (Gumpert Bible) [埃尔兰根大学图书馆, Ms. 121, 《贡佩尔圣经》], 73N.
- Eros [厄洛斯], 见 Cupid; Personifications: Anteros and Eros
Eruditorium Penitentiale, Acedia [《忏悔的引导》, 懒惰], 84N.
- Este, Alfonso d', Duke of Ferrara [费拉拉的阿方索公爵], 226; Isabella d' [伊莎贝拉·德·埃斯特], 149N., 156
- Euphrosyne [欧佛洛绪涅], 173
- Euristheus, King [欧律斯透斯王], 14
- Europa [欧罗巴], 25s.
- Eusebius [尤西比乌斯], 45N., 71N., 77N.
- Eusthatius Makrembolites [尤斯提乌斯·马克雷姆波利特斯], 94N.
- Eve [夏娃], 43N., 51N.
- Eyck, Hubert van, 'Annunciation' [胡伯特·凡·爱克, “圣告”], 199N.
- FARNESE, Cardinal Ippolito [红衣主教法尔内塞], 225N.
- Federico dell' Amba [费德里科·德尔·安巴], 107, 115
- Federighi, Antonio, Siena Cathedral, Holy Water Basin [费代里吉, 锡耶纳大教堂, 圣水盘], 197, 图 138
- Fernandez, Martin, tomb of [费尔南德斯陵墓], 188N.
- Ferrara: Palazzo Schifanoia, frescoes, 'Vulcan' and 'Cybele' [费拉拉城: 斯基法诺亚宫, 壁画, “伏尔甘”和“地神”], 33
- Ficino, Marsilio [菲奇诺], 47N., 130ss., 153, 155N., 163N., 168N., 182, 186, 199, 200N., 201, 206, 207, 209N., 210N.
- Filarete (Antonio Averlino) [菲拉雷特], 40, 160N.; 图见 Florence: Biblioteca Nazionale
- Flora [花神], 81s.
- Florence: Biblioteca Nazionale, *Cod. Magliabecchianus, II, 1, 140* (Filarete, *Trattato d' Architettura*), 'Erection of Primitive Buildings' [佛罗伦萨: 国立图书馆, *Cod. Magliabecchianus, II, 1, 140* (菲拉雷特《建筑论》), “搭建原始房屋”], 38, 40, 图 21
- Campanile, relief, 'Phoroneus' [钟楼浮雕, “普洛纽斯”], 45N.
- Uffizi, Classical sculpture, 'Niobe' [乌菲奇, 古代雕像, “尼俄柏像”], 233
- Fournival, Richard de [富尼瓦尔], 114N.
- Francucci, S. [弗兰库奇], 163, 163N., 171, 172
- Fulgentius [富尔根丘斯], 18, 70N., 102, 158N., 217N.
- Fulgosus [富雷戈斯], G. B., 127, 'Disarmament of Cupid' [解除丘比特的武装], 128N., 图 95
- GAGUIN, Robert [加甘], 223N.
- Ganymede [伽倪墨得斯], 187, 216ss., 227
- Gellius, Aulus [格里乌斯], 109N.
- Geneva: Bibliothèque Universitaire, Ms. 182, 'La Danse aux Aveugles' [日内瓦: 大学图书馆, Ms. 182, “盲人舞蹈”], 112, 图 82
- George, St. [圣乔治], 215; Lucas Paumgartner as [扮演圣乔治的卢卡斯], 4N.

- Gesta Romanorum* [罗马武功歌], 19
- Gesualdo, Andrea [杰苏阿尔多], 121
- Ghiberti, Lorenzo [吉贝尔蒂], 14; Florence, Baptistery door, 'St. John' [佛罗伦萨洗礼堂侧门, “圣约翰像”], 196N.
- Giannotti, Donato [贾诺特], 182N.
- Giorgione [乔尔乔内], 61, 151N.
- Giotto, 'Inconstancy' [乔托, “无常”], 229
- Giulio Romano, Villa Lante frescoes [朱里奥·罗马诺, 兰特别墅壁画], 75
- Goethe [歌德], 97
- Gonzaga, Duke Ferrante [贡扎加公爵], 216N.
- Goya, Francisco, 'Saturn' [戈雅, “萨图恩像”], 75
- Graces, Three [美惠三女神], 21, 114N., 158, 172s.
- Gregory of Nazianzus [纳西昂的格列高利], 91N.
- Gregory, St. [圣格列高利], 21, 106N.
- Grien, Hans Baldung (school of), 'Judith' [格林, “尤滴像”], 11N.
- Guarino da Verone [瓜里诺], 161
- Guinicelli, Guido [圭尼切利], 97, 98N.
- Guittone d'Arezzo [圭托内·达雷佐], 96N., 149N.
- Gyraldus, Lilius Gregorius [吉拉尔德], 19, 30N., 32N., 41N., 106N., 156N., 172N.
- HAEDUS, Petrus, (*recte* Cavretto) [佩特鲁斯·哈埃德斯], 127
- Haeften, van [范·黑夫滕], 见 Hafftenius
- Hafftenius, Benedictus [本尼迪库图斯·哈夫特尼乌斯], 129N.
- Hamburg: Kunsthalle, drawing (after Zuccari), Inv. 21516, 'Calumny' [汉堡: 美术馆, 素描(仿祖卡里), Inv. 21516, “诽谤”], 81N.
Museum für Kunst und Gewerbe, wood-carving, 'Head of St. John' [美术与工艺博物馆, 木刻, “圣约翰之首”], 11, 图 4
- Harmony [和谐], 167, 167
- Hawes, Stephen, 图版: 'Time' [霍斯, “时间”], 87, 图 51
- Heinsberg, Archbishop Philipp von [大主教海因斯贝格], 188N.
- Helen of Troy [特洛伊的海伦], 109N.
- Hephaistos [赫淮斯托斯], 见 Vulcan
- Hera [赫拉], 45N., 69; 参见 Juno
- Hercules [赫刺克勒斯], 14, 16, 17N., 30, 61, 61, 152, 159, 160N., 236s.
- Hermes [赫耳墨斯], 94N.; 参见 Mercury
- 'Hermes Trismegistos' [“魔法护神赫耳墨斯”], 131
- Herse [赫耳塞], 94N.
- Hesiod [赫西奥德], 36, 37N., 167
- Hibernus Exul [希贝努斯·埃克萨尔], 17N.
- Hicks, Edward [希克斯], 52
- Hildesheim: Cloister of the Cathedral, tomb of the Priest Bruno [希尔德斯海姆: 大教堂附属修道院, 布鲁诺长老墓], 188, 图 134
- Hippodamia [希波达弥亚], 49N.

图像学研究

- Hippolytus [希波吕托斯], 128N.
Hipponax [希波那克斯], 92
Holcott, Robert [罗伯特·霍尔科特], 19
Holofernes [何乐弗尼], 10s.
Homer [荷马], 33, 38, 42, 95, 167, 220N., 232N.; blindness of [盲目的], 108
Honorius of Autun [欧坦的洪诺留], 160N.
Horace [贺拉斯], 91N., 95N., 131, 158
Hrabanus Maurus [拉巴努斯·毛鲁斯], 18, 21, 22, 40N., 72, 94, 102s.; 图见
Montecassino and Rome: Vatican Library
Hugo, Hermannus [于格], 129N.
Hyginus [希吉诺斯], 45N., 217N.
Hylas [许拉斯], 30ss.
- ICARUS [伊卡洛斯], 223N.
Io [伊娥], 94N.
Isidorus of Seville [塞维利亚的伊西多尔], 17N., 18, 34N., 45N., 102, 117N.
Ixion [伊克西], 220, 220N.
- J. B., Master, engraving *B. 11*, 'Saturn' [J. B. 的画师, 铜版画, B. 11, "萨图恩"],
74N., 75N.
Jacob [雅各], 164
Jacopo da Lentino [雅各布·达·伦蒂诺], 100N.
Jacopo del Sellaio, 'The Triumph of Love' (attr.) [雅各布·德尔·塞拉伊奥, "时间的
凯旋"], 76s., 图 55
Jamblichus [亚姆利科斯], 131
Janus [雅努斯], 70N.
Jerome, St. [圣哲罗姆], 106N.
John the Baptist, St. [施洗者圣约翰], 10, 11
John the Evangelist, St. [福音书作者圣约翰], 11, 16, 16N., 21, 216, 218
Joseph [约瑟], 128N.
Judith [尤滴], 10s., 206N.
Julius II, tomb of [尤利乌斯陵墓], 见 Michelangelo, Rome: S. Pietro in Vincoli
Juno [朱诺], 33, 81N., 144; 参见 Hera
Jupiter [朱庇特], 17, 22, 22, 25, 33, 34, 47N., 69, 72, 73, 75N., 87, 94N.,
134, 140, 144, 146N., 152, 213s., 214, 216, 218; 'Children of' (Florentine
engraving) [孩子们的(佛罗伦萨版画)], 214, 图 156
Juvenal [朱韦纳尔], 36N., 37N.
- KĀ [卡], 186
Konrad von Würzburg [维茨堡], 见 Würzburg
Krates [克拉特斯], 69N.
Kronos [克洛诺斯], 67N., 69ss., 77N.; 参见 Saturn
- LANCELOT [朗切洛], 115N.

- Landino, Christoforo [兰迪诺], 131, 136N., 139N., 140, 182, 195, 205, 207, 218s., 219, 223N., 227
- Landucci, Luca [兰多奇], 43N.
- Laocoön [拉奥孔], 15
- Latini, Brunetto [拉蒂尼], 18, 45N., 104
- Latona [拉托娜], 220
- Laura [劳拉], 97
- Leah [利亚], 140; 参见 Michelangelo, Rome: S. Pietro in Vincoli
- Le Brun, Charles [勒布朗], 184N.
- Leibniz [莱布尼茨], 131N.
- Leipzig: Städtisches Museum, 'Love Spell' [莱比锡: 市立美术馆, “爱—魔力”], 159N.
- Lemaire, Jean de Belge [勒迈尔], 即 Johannes Marius Belga, 125N.
- Leo X, Pope [教皇列奥 X 世], 202N.
- Leochares [莱奥卡雷斯], 219N.
- Leo Hebraeus [莱奥·埃布雷奥], 意大利文拼为 Leone Ebreo, 125N., 148
- Leon: Cloister of the Cathedral, tomb of Martin Fernandez [莱昂: 大教堂附属修道院中费尔南德斯陵墓], 188N.
- Leonardo da Vinci [达·芬奇], 177N., 185; 'Last Supper' [“最后的晚餐”], 5
- Leyden: University Library, *Cod. Voss., G. G. F. 4*, 'Allegory of Sloth' [莱顿: 大学图书馆, *Cod. Voss., G. G. F. 4*, “懈怠寓意图”], 84N., 图 65; *Cod. Voss. lat. 79, 24, 71N.*; *Cod. Voss. lat. Oct. 16*, 'Cupid and Jest in Flight' [*Cod. Voss. lat. Oct. 16*, 飞翔的丘比特与“玩耍”拟人像], 94, 图 72
- Libellus de Imaginibus Deorum* [《诸神形象手册》], 19, 41N., 42, 42N., 105
- Liber [利柏耳], 见 Bacchus
- Libergier, Hugues, tomb of [里贝齐之墓], 188N.
- Lippi, Filippino, 'St. Philip Exorcizing the Dragon' [利比, “驱逐恶龙的圣菲利普”], 66, 194, 197
- Lomazzo, Giovanni Paolo [洛马佐], 120N., 171N., 177N., 220N
- London: British Museum, Classical relief, 'Apotheosis of Homer' [伦敦: 大英博物馆, 古代浮雕, “荷马礼赞”], 67N.; *Ms. Add. 19352*, 94N.; *Ms. Cott. Galba E. IV*, 'Truth Lifted by Earth' [*Ms. Cott. Galba E. IV*, “大地举起真理”], 161, 图 112; *Ms. Cott. Tib. C. VI*, 115N.; *Ms. Sloane 3983*, 74N.
- Victoria and Albert Museum Byzantine ivory casket, 'Abduction of Europa' [维多利亚暨阿尔伯特博物馆藏拜占庭宝物箱, “诱拐欧罗巴”], 21, 93, 图 69
- Lorris, Guillaume de [洛里斯], 见 *Roman de la Rose*
- Lucian [卢奇安], 54, 80, 156, 161, 232N.
- Lucretius [卢克莱修], 35ss., 49, 50N., 51, 59N., 61, 91N., 95, 145, 167, 183, 221, 222N.
- Luna [月亮], 22, 81N., 205N.
- Lydgate, John [利德盖特], 99N., 100, 120
- Lyons: Bibliothèque de la Ville, *Ms. 742*, 'The Abduction of Europa' [里昂: 市立图书馆, *Ms. 742*, “诱拐欧罗巴”], 25N., 图 15
- Bibliothèque du Palais des Arts, *Ms. 22*, 'Cupid' [丘比特], 94; 图版 p. 90

图像学研究

- Lysippos, 'Kairos' [莱西波斯,“卡伊洛斯像”], 67N.
- MACHAUT, Guillaume de [马肖], 98N.
- Macrobius [马克罗比乌斯], 70N., 75N., 212N., 214N.
- Maffei, Francesco, 'Judith' (so-called 'Salome') [马费,“尤滴”(即所谓的“莎乐美”)], 10s., 图3
- Magdeburg: Cathedral, tomb of Friedrich von Wettin [马格德堡大教堂:弗里德里希·冯·威丁墓], 188N.
- Manilli, Jacopo [马尼里], 171
- Mantegna, Andrea, 'Deposition of Christ' [曼特尼亚,“基督下十字架”], 227; 'Realm of Comus' [“科摩斯王国”], 156
- Marcus Aurelius [马可·奥勒利乌斯], 185N.
- Mars [玛尔斯], 46, 53, 59N., 87, 135, 166ss.
- Marsyas [玛耳绪阿斯], 157
- Martha [马大], 140, 141
- Martianus Capella [马尔蒂亚努斯·卡佩拉], 18, 70N.
- Mary Magdelene [抹大拉的马利亚], 140, 141
- Mary, Queen of Hungary [匈牙利女王玛利亚], 220N.
- Marzupini, Carlo, tomb of [卡洛·马尔兹皮尼陵墓], 见 Settignano
- Masinissa [马西尼萨], 108N.
- Matthew, St. [圣马太], 16N.
- Maura, St. [圣马拉], 215N.
- Mayence: Cathedral, tombs of Archbishops Siegfried von Eppstein and Peter Aspelt (Aichspalt) [美因茨:大教堂,爱泼斯坦和阿斯佩尔特两位大主教的陵墓], 188N.
- Medea [美狄亚], 17, 175
- Medici, de': Cosimo [科西莫·德·美迪奇], 87, 131
Giovanni, tomb of [乔瓦尼陵墓], 见 Verrocchio
Giuliano [朱里亚诺], 202, 208; 参见 Michelangelo, Florence: S. Lorenzo
Giuliano the Younger, Duke of Nemours [小朱里亚诺,纳穆尔大公], 202
Giulio, Cardinal [红衣主教朱里奥], 见 Clement VII
Lorenzo the Magnificent [高贵者洛伦佐], 131, 202; 参见 Michelangelo, Florence: S. Lorenzo
Lorenzo the Younger, Duke of Urbino [小洛伦佐,乌尔比诺大公], 54, 202
Piero, tomb of [皮耶罗陵墓], 见 Verrocchio
- Meleagros [墨勒阿革洛斯], 187
- Mengs, Raphael, 'Allegory of Time and History' [门斯,“时间与历史寓意图”], 78N.
- Mercury [墨丘利], 22, 81N., 87, 152; 参见 Hermes
- Meun, Jean de [让·德·默恩], 见 *Roman de la Rose*
- Michael Scotus [斯科特斯], 22N., 73N.
- Michault, Pierre [米肖尔特], 112s., 124
- Michelangelo [米开朗琪罗], 4, 29, 84N., 148, 174ss.
Florence [佛罗伦萨]:
Accademia, 'Boboli Slaves' [学院,“波波利奴隶像”], 180, 180N., 191N.,

- 193, 222; 'David' ["大卫像"], 176N.; 'River-God' (model) ["河神像"(模型)], 204, 205; 'St. Matthew' ["圣马太像"], 176N.
- Casa Buonarroti, 'Battle of Lapiths and Centaurs' [博那罗蒂府, "拉庇达伊人与人头马的战斗"], 48N.; 'Madonna at the Stairs' ["楼梯上的圣母"], 175; clay model for two figures in combat [两个战斗形象的泥塑模型], 235, 图 172
- Museo Nazionale, Bust of Brutus [国立博物馆, "布鲁图斯胸像"], 233; 'David' ["大卫像"], 205
- Palazzo Vecchio, 'Victory' [委基奥宫: "胜利者像"], 180, 193, 194N., 197, 222, 235, 图 173
- S. Lorenzo, Medici Chapel [圣洛伦佐, 美迪奇家族礼拜堂], 186, 191N., 202ss.; 'St. Cosmas' [圣科司马斯], 203, 204, 204; 'St. Damian' 203, 204, 204; statue of Giuliano de' Medici [朱利亚诺·德·美迪奇像], 174, 205, 211ss., 图 155; statue of Lorenzo de' Medici [洛伦佐·美迪奇像], 205, 211ss., 图 154; 'Madonna' ["圣母像"], 203, 204, 204, 206; 'Times of Day' ["晨昼暮夜"], 204, 205, 208ss., 213; reintegration of tomb of Giuliano de' Medici [朱利亚诺·美迪奇陵墓复原图], 205, 图 145; reintegration of tomb of Lorenzo de' Medici [洛伦佐·德·美迪奇陵墓复原图], 205, 图 145; reintegration of the *Sepoltura in Testa* ["上座陵墓"复原图], 204, 图 153
- Uffizi, 'Madonna Doni' [乌菲齐, "圣家族圣母形象"], 176N.
- Leningrad [列宁格勒]:
- Hermitage, 'Crouching Boy' [艾米尔塔什, "蹲着的少年"], 205
- London [伦敦]:
- Royal Academy, 'Holy Family' [皇家学院, "圣家族"], 175N., 图 127
- Paris [巴黎]:
- Louvre, 'Slaves' [卢浮宫, "奴隶像"], 180, 192N., 192, 195N., 198ss., 图 140
- Rome [罗马]:
- Palazzo Sanseverini-Vimercati, 'Pietà Rondanini' [山瑟维立尼—维梅尔卡提大厦, "龙达尼尼的哀悼基督像"], 233N.
- S. Pietro in Vincoli, Tomb of Julius II [圣彼得镣铐教堂, 尤利乌斯二世陵墓], 186, 191ss.; 'Leah' ["利亚像"], 193s., 195N.; 'Rachel' ["拉吉像"], 193s., 195N.; 'Moses' ["摩西像"], 191, 192, 195, 200; reconstruction of the First Project (1505) [最初设计(1505年)的重建], 191, 194, 图 131, 图 132; reconstruction of the Second Project (1513) [第二次设计(1513年)的重建], 192, 201, 图 136, 图 137
- Vatican, Paolina Chapel, 'Crucifixion of St. Peter' [梵蒂冈, 保利纳礼拜堂, "圣彼得得的磔刑"], 233
- Vatican, Sistine Chapel [梵蒂冈, 西斯廷礼拜堂], 186N., 206N.; 'Deluge' ["大洪水"], 48N., 175N.; 'Sacrifice and Shame of Noah' ["诺亚的燔祭和羞耻"], 226N.; 'Ezekiel' ["以西结像"], 176N., 图 128; 'Isaiah' ["以赛亚像"], 169, 176N., 196N., 图 130; 'Joel' ["约珥像"], 196N., 'Josiah' ["约西亚像"], 44N.; 'Zechariah' 196N.; 'Delphian Sibyl' ["德尔斐的女巫"], 196N.; 'Erythrean Sibyl' ["厄里特利亚的女巫"], 174, 196N.; 'Libyan Sibyl' ["利比亚女巫"], 175N., 196N.; 'Persian Sibyl' ["波斯女巫"], 196N.;

图像学研究

- 'Last Judgment' [“最后审判”], 180, 223; 'Slaves' [“奴隶像”], 52N., 171
Drawings (by and after) [素描(原作与仿作)]:
Fr. 3, 199N.; *Fr.* 6, 220ss., 227, 图 159; *Fr.* 9a, 191N., 203, 图 150; *Fr.* 9b,
191N., 203, 204N., 图 151; *Fr.* 18, 219ss., 227, 图 158; *Fr.* 19, 205; *Fr.*
27, 182N.; *Fr.* 31, 236N.; *Fr.* 39, 203N., 204N.; *Fr.* 47, 203, 204, 图
147; *Fr.* 48, 202, 203, 204, 图 146; *Fr.* 51, 206; *Fr.* 55, 204, 205, 图 148;
Fr. 57, 222ss., 227, 图 162; *Fr.* 58, 222ss., 227, 图 164; *Fr.* 59, 206; *Fr.*
70, 203N.; *Fr.* 75, 222, 227, 图 163; *Fr.* 103, 172N., 图 126; *Fr.* 125a,
203N.; *Fr.* 128, 233N.; *Fr.* 129, 233N.; *Fr.* 130, 233N.; *Fr.* 140, 233N.;
Fr. 145, 236N.; *Fr.* 157, 175, 237N.; *Fr.* 187, 225ss., 230, 图 165; *Fr.*
162, 205N., 208N.; *Fr.* 266, 205N.; *Fr.* 267b, 203N.; *Fr.* 298, 230, 图
166; *Fr.* 306, 206N., *Th.* 5, 192, 199N., 201, 图 135; *Th.* 241, 203N.;
Th. 246b, 203N.; *Th.* 386a, 203N.; *Th.* 424, 203N.; *Th.* 459b, 203N.; *Th.*
462, 203N.; *Th.* 511a, 204N., 205, 图 149; *Th.* 520, 228, 图 167; *Th.*
531a, 203, 图 152; *Th.* 531b, 203N.
- 'Battle of Cascina' [“卡西那之战”], 175N., 176N., 180
'Pietà' (for Vittoria Colonna) [“哀悼基督”(为科隆娜制作)], 227
'Venus' (cartoon for Bartolommeo Bettini) [“维纳斯”(为 Bartolommeo Bettini 作素
描底样)], 86N.
- MIGNAULT, Claude [米诺莱], 见 Minos
Milan: Biblioteca Ambrosiana, *Cod. E.* 49/50, *Inf.* [米兰:安布罗西亚那图书馆,
Cod. E. 49/50, *Inf.*], 72N.
- Minerva [弥涅耳瓦], 81N.; 参见 Athene
Minos, Claudius [米诺斯], 68N., 123N., 125N., 216N., 218N.
Mirabilia Urbis Romae [《罗马的奇迹》], 159N.
- Modena: Museum, Classical relief, 'Phanes' [摩德纳:博物馆,古典浮雕,“法涅
斯”], 68, 图 36
- Molza, Francesco Maria [莫尔扎], 224, 225N., 232N.
- Monaco, Lorenzo, 'Annunciation' [莫纳科,“圣告图”], 233N.
- Montagna, Bartolommeo, engraving *B.* 18, 'Mercury and Herse' [曼泰尼亚,铜版画
B. 18,“墨丘利与赫耳塞”], 94N.
- Montecassino, Hrabanus Maurus, *De Universo*, 'Saturn and Jupiter' [蒙特卡西诺,拉
巴努斯·毛鲁斯,《万有之书》,“萨图恩与朱庇特”], 22, 72, 图 40; 'Venus, Cu-
pid and Pan' [“维纳斯、丘比特与潘神”], 94, 图 71
- Moser, Lucas, Tiefenbronn altarpiece [莫萨,蒂芬布隆祭坛画], 199N.
- Moses [摩西], 106N., 142, 196, 201; 参见 Michelangelo, Rome: Vatican, Sistine
Chapel; Signorelli, 'Youth of Moses'
- Mount Athos: Panteleimon, *Cod.* 6, 'Saturn and Rhea' [阿索斯山:帕特莫修道院,
Cod. 6,“萨图恩与瑞亚”], 72, 图 42
- Munich: Alte Pinakothek, no. 484, 'Educa-tion of Cupid' (imitation of Titian) [慕尼
黑:古代绘画馆, no. 484,“丘比特的教育”(仿提香)], 169N.
Staatsbibliothek, *Cim.* 58 [国立图书馆, *Cim.* 58], 8, 图 2; *Clm.* 4454, 16N.;
Clm. 8201, 111N.; *Clm.* 10268, 'Saturn, Jupiter, Venus, Mars and Mercury'

- [“萨图恩、朱庇特、维纳斯、玛尔斯与墨丘利”], 22, 73N., 图 14; *Clm. 13601* (Uta Gospels), ‘Death’ [(乌塔福音书), “死亡”], 73, 图 43; ‘Synagogue’ [犹太会堂], 109s., 图 78; *Clm. 14271*, ‘The Pagan Divinities’ [“异教诸神”], 21, 74, 图 13
- Muses and Sirens [缪斯与塞壬], 157
- Mythographus I [《神谱 I》], 18, 33N., 167N.
- Mythographus II [《神谱 II》], 18, 33N., 42N., 45N., 102, 167N., 217N.
- Mythographus III [神谱 III], 17N., 18, 19, 42, 42N., 47N., 70N., 73N., 102, 104, 123, 147N., 150N., 158N., 165N., 217N., 222N.
- NAPLES; Biblioteca Nazionale, *cod. olim Vienna 58*, ‘Aeneas before Dido’ [那不勒斯:国家图书馆, *cod. olim Vienna 58*, “面对狄多的埃涅阿斯”], 15, 20N., 图 12
- Museo Nazionale, Pompeian mural, ‘Eros and Anteros’ [国立博物馆, 庞贝壁画, “厄洛斯与安忒洛斯”], 127N., 129, 图 97; Pompeian mural, ‘Punishment of Cupid’ [庞贝壁画, “惩罚丘比特”], 170N., 图 122; Pompeian mural, ‘Saturn’ [庞贝壁画, “萨图恩”], 71, 图 38
- Neckham, Alexander [亚历山大·尼卡姆], 见 Mythographus III
- Nemesis [涅墨西斯], 127, 170N.
- Neptune, Andrea Doria as [扮成尼普顿的多里亚形象], 4N.
- Neronius, Locterius [洛克德乌斯·内伦尼乌斯], 200N.
- New York; Pierpont Morgan Library, *M. 459* (Richard de Fournival, *Bestiaire d’Amour*) [纽约:摩根图书馆, *M. 459* (富尼瓦尔, 《爱的动物故事集》)], 114N.; *M. 728* (Reims Gospels) [*M. 728* (《兰斯福音书》)], 196N.; *M. 785*, ‘Saturn’ [“萨图恩”], 73, 图 44
- Niccolini, Archbishop Giovanni [大主教乔万尼·尼可里尼], 132N.
- Niccolo Fiorentino, medal of ‘Three Graces’ [尼古拉·菲奥伦蒂诺, “美惠三女神”像章], 173, 图 124
- Nicolas, Abbot of St. Étienne de Caën [尼古拉, 加埃恩的圣埃特恩内修道院院长], 93N.
- Nimrod [尼姆罗德], 16N.
- Niobe [尼俄柏], 233
- Nonnos [农诺斯], 167
- ODYSSEUS [奥德修斯], 43N.
- Olgiati, Girolamo, ‘Allegory of Alchemy’ (engraving) [奥尔伽蒂, “炼金术的寓意”], 68N., 图 37
- Omar Khayyām [奥默·海亚姆], 96
- Opicinus de Canistris [奥皮奇努斯·德·卡尼斯特里斯], 图 114
- Oppian [奥比安], 93, 95, 121; 图见 Paris; Bibliothèque Nationale
- Orsi, Bishop Antonio degli, tomb of [奥尔西主教陵墓], 189N.
- Orpheus [俄尔甫斯], 15, 131, 156
- Ovid [奥维德], 36N., 37N., 44N., 48N., 57, 59, 59N., 60, 61, 63N., 70, 88, 91N., 94N., 96, 99N., 124N., 154N., 172N., 220N., 227N.
- Ovid, *Moralized* [《奥维德的道德寓意》], 4N., 19, 25, 66N., 74, 104, 113,

图像学研究

216, 223N.

PARIS: Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5066 [巴黎:阿尔瑟纳图书馆], 80N.

Bibliothèque Nationale, Ms. Coislin 239 [国家图书馆, Ms. Coislin 239], 72N.; Ms. Fr. 373, 'Blind Cupid, Venus and the Three Graces' ["盲目的丘比特, 维纳斯与美惠三女神"], 114, 图 86; Ms. Fr. 379, 'Nature and Reason' ["自然与理性"], 157, 图 111; Ms. Fr. 1584, 'Abduction of Proserpine' ["凌辱普洛塞芬尼"], 82N., 图 64; 'Cupid Introducing his Children to the Poet Guillaume de Machaut' ["向诗人马休介绍他的孩子的丘比特"], 98, 图 74; 'Cupid in a Tree' ["树上的丘比特"], 98, 图 75; Ms. Fr. 12424, 75N., 76N.; Ms. Grec 923, 'St. Basilius between Worldly Happiness and Heavenly Life' ["处于地上幸福与天上生活之间的圣巴西利乌斯"], 157, 图 109; Ms. Grec 2736 (Oppian), 'Cupid Attacking Pagan Divinities' ["向异教诸神射箭的丘比特"], 93N., 121, 图 93; 'Cupid Pursuing Animals' ["追赶动物的丘比特"], 94, 图 70; Ms. Grec 2737 (Oppian), 'Cupid Attacking Pagan Divinities' ["向异教诸神盲目射箭的丘比特"], 93N., 121, 图 94; Ms. Latin 15158, 'Pyramus and Thisbe' ["皮拉摩斯与提斯帕"], 15, 图 11

Louvre, North Italian fresco, 'Venus' [卢浮宫, 北意大利湿壁画, "维纳斯"], 115N.; Roman relief, 'Throne of Saturn' ["萨图恩的宝座"], 215, 图版 p. 201; Roman sarcophagus, 'Eros and Anteros' ["厄洛斯与安忒洛斯"], 127N., 图 98; Roman sarcophagus, 'Ganymede' [罗马时代的石棺, "伽倪墨得斯"], 218, 图版 p. 174

Musée des Arts Décoratifs, French tapestry, 'Allegory of Profane Love' [装饰美术馆, 法国挂毯, "俗爱的寓意"], 115N., 154, 图 116; French tapestry, 'Allegory of Sacred Love' ["圣爱的寓意"], 154, 图 117

Notre Dame (west façade), sculptures, 'Blind Death' [巴黎圣母院(西立面), 雕刻, "盲目的死亡"], 111s., 图 81

Paris, Judgment of ["帕里斯的裁判"], 38N., 115N., 169

Patinir, Joachim [帕蒂尼尔], 61

Paul, St. [圣保罗], 142, 191, 195, 196, 200

Paumgartner, Lucas, portrait of [卢卡斯像], 见 Dürer

Pausanias [保萨尼阿斯], 45. 167, 172N.

Pavia: Certosa, reliefs [帕维亚:契尔托萨修道院浮雕], 157N.

Peitho [说服], 170N.

Pencz, G., engraving, 'Time' [彭茨, 铜版画, "时间老人"], 77N.

Un Père Capucin [加布齐修会的佚名修道士], 图见 '*Saint Amour and Amour Mondain Fishing for Hearts*' [钓取人心的圣爱与俗爱], 128, 图 103

Perrier, François, frontispiece: 'Time the Destroyer' [作为破坏者的时间], 79, 图 60

PERSONIFICATIONS [拟人像]:

Accademia [学院], 81N.

Acedia [懒惰], 84N.

Aion [艾翁], 68, 70N., 71N., 89; 参见 Personifications; Eternity; Time

- Air [大气], 205N., 209, (Aër) [大气的拟人像], 43N., (Hera) [赫拉], 69
 Alchemy [炼金术], 68N.
 Ambition [野心], 109N.
Amor Carnalis [肉欲之爱], 106; German woodcut [德国木刻], 106N., 113, 图84; 参见 Cupid and Personifications; Love, Profane
 Anger [愤怒], 109N.
Anteros and Eros [安忒洛斯与厄洛斯], 126ss., 170s., 173N.
 Ardor [欲火], 115
 Arts, Liberal and Technical [学问和技艺], 194, 198
 Avarice [贪婪], 228
 Beauty [美], 163
Belluno [贝卢诺], 190N.
 Bliss, Eternal and Transient [永恒之福与短暂之福], 153, 163N.; 参见 Personifications; Happiness
 Calumny [诽谤], 80, 161, 162
 Charity [纯洁], 75, 170
Chronos [《年代记》], 67N., 69, 70, 86
 Church [教堂], 109, 157N., 160
 Contemplation, Mrs. Stanhope as [静思, 斯坦霍普夫人], 4N.
 Contrition [忏悔], 85N.
 Cupidity [食欲], 109N.
 Dawn [晨], 205, 208, 213; 参见 Michelangelo, Florence; S. Lorenzo, 'Times of Day'
 Day [昼], 205, 208, 110N., 213; 参见 Michelangelo, Florence; S. Lorenzo, 'Times of Day'
 Death [死亡], 23N., 73, 75, 78s., 115, 117N., 109ss., 122N., 124, 125N.
 Deceit [欺骗], 81N., 83ss., 85
 Despair [绝望], 84
Dieu Amour [爱神], 见 Cupid
 Dishonesty [欺诈], 197
 PERSONIFICATIONS [拟人像], 续上栏
 Earth [大地], 33N., 160N., 161N., 192N., 205, 209, 211, 217; 参见 Cybele and Personifications; *Terra*
Ecclesia [教会], 见 Personifications; Church
 Emulation [竞争], 229
 Envy [嫉妒], 84, 228
 Error [过失], 109N.
 Eternity [永恒], 75, 117N.; 参见 Personifications; *Aion*
 Evening [暮], 205, 208ss., 213; 参见 Michelangelo, Florence; S. Lorenzo, 'Times of Day'
 Evil [恶魔], 19
 Faith [信仰], 154; Catholic [圣爱], 165N.; Marital [婚姻], 165, 170
 Fame [名声], 75, 87, 191, 203
 Favour [偏爱], 109N.

图像学研究

- Feltre* [费尔特雷], 190N.
Fertility [多产], 153N.
Fidelity [忠诚], 165N.
Fire [火], 205N., 209, (Hephaistos) [赫淮斯托斯], 69
Fortitude [刚毅, 勇敢], 11, 117N., 140N., 160, 161; 参见 Raphael
Fortune [命运], 68, 88, 89N., 110, 111s., 124, 229
Friendship [友谊], 162N., 165N.
Fury [愤怒], 111N.; Poetic [诗人的愤怒], 81N.
Future [未来], 88N.
Genius [才气], 163N.
Gluttony [贪食], 198N., 228
Grace [美惠], 157, 159; 参见 Graces
Happiness, Worldly [地上的幸福], 157; 参见 Personifications; Bliss
Harmony [和谐], 164N.
PERSONIFICATIONS [拟人像], 续上栏
Heaven [天], 16N., 192N., 205; 参见 Cielo and Coelus
Honour [荣誉], 197
Hope [希望], 164, 165
Hypocrisy [伪善], 81N., 85
Idea [理想], 163N.
Ignorance [无知], 109N.
Impulse [急躁], 109N.
Inconstancy [无常], 229
Infidelity [无信仰], 110, 111
Innocence [纯洁], 79, 80ss., 87, 117N.
Irresoluteness [彷徨], 67N.
Jealousy [嫉妒], 83, 84, 85
Jest [玩耍], 83, 85, 94
Jocus [约库斯], 见 Jest
Justice [正义], 11, 80, 108, 140N., 205; Divine [天上的], 109N.; Wordly [地上的], 109N.
Kairos [卡伊洛斯], 67s., 77N., 89, 230N.
Labour [劳动], 89
Lechery [好色], 84N., 228
Lie [谎话], 85N.
Life [生, 人生], 109; Active and Contemplative [行动和静思], 191, 195, 200, 211; Brief [短暂], 78N.; Heavenly [天上的], 157
Love, Platonic [爱, 柏拉图式], 129; Profane [世俗], 115N., 128, 153ss.; Sacred [神性], 117, 119s., 120, 128, 153ss.; 参见 Cupid; Personifications; Anteros and Eros
Love, Tortures of [爱的折磨], 221
Loyalty [忠诚], 85N.
Lucidity [清楚], 163N.
PERSONIFICATIONS [拟人像], 续上栏

- Lust [欲望], 152
 Luxury [奢华], 78N., 84ss., 89, 94
 Magnanimity [雅量], 214
 Matrimony [结婚], 166N.
 Melancholy [忧郁], 213, 214
 Mercy [慈爱], 161
 Mind [知性], 152, 153, 154
 Mockery [愚蠢], 128
 Moon [月], 见 Luna
 Nature [自然], 157, 159
 Night [夜], 23N., 110s., 205, 208, 213; 参见 Michelangelo, Florence: S. Lorenzo, 'Times of Day'
 Occasio [机会], 67
 Ocean [大海], 211, 217
 Opportunity [机会], 67; 参见 Personifications: *Kairos*
 Padua [帕多瓦], 190N.
 Painting [绘画], 198
 Past [过去], 88N.
 Peace [平安], 161
 Penitence [悔恨], 115
 Perseverance [忍耐], 117N.
 Persuasion [说服], 见 Peitho
 Philosophy [哲学], 110
 Pisa [比萨], 160N.
 Pleasure [快乐], 60, 83, 85
 Plutus [普路托], 92; 参见 Personifications: Wealth
 Poverty [贫困], 88, 128
 Primavera (Spring) [春], 82; 参见 Personifications: Seasons
 Prudence [智德、智慧], 110, 140N., 160N
PERSONIFICATIONS[拟人像], 续上栏
 Punishment [刑罚], 81N.
 Reason [理性], 152s., 157, 159
 Repentance [悔恨], 67N., 161, 162
 Righteousness [公义], 161
 River-Gods [河神], 204, 205, 207s., 209
 Science [学问], 165N.
 Seasons [四季], 76N., 89N., 201N., 204, 209
 Sensuality [情欲], 120
 Shamelessness [无耻], 198N.
 Silence [沉默], 214N.
 Sloth [懒惰], 84N., 228
 Solitude [愿望], 117N.
 Sorrow, Earthly [现世的不幸], 166N.
 Soul [灵魂], 163N.; Sinful [罪孽深重的], 159N.

图像学研究

- Sun [太阳], 见 Sol
Synagogue [犹太会堂], 23N., 109, 111, 111, 157N.
Temperaments, Four [四气质], 210
Temperance [节制], 140N., 160
Temps, (French miniature, ca. A. D. 1400) [《时间》,(法国写本插图,约公元1400年)], 76, 89, 图 50
Terra [地], 16N., 205N.
Testament, New [《新约》], 见 Church; Old, see Synagogue
Thought [思虑], 214N.
Time [时间], 65ss., 112N.; as *Aion* [称之为艾翁的], 68; as Destroyer [被视为破坏者], 78; as Kairos [表现为“卡伊洛斯”的], 67s.; as Kronos (Saturn) [视为卡洛诺斯(即萨图恩)的], 69; as Revealer [被视为揭露者], 79ss.; Venetian woodcut [威尼斯的木版画], 76N.; 参见 Personifications: *Temps*
Times of Day [晨昼暮夜], 见 Michelangelo, Florence; S. Lorenzo
PERSONIFICATIONS [拟人像], 续上栏
Truth [真理], 79, 80, 81N., 86, 88N., 89, 117N., 161, 162, 205; Nude [裸体], 157, 161
Veracity [真理], 3
Vice [恶德], 159N., 197
Vicenza [维琴察], 190N.
Victory [胜利], 见 Michelangelo, Florence; Palazzo Vecchio
Violence [暴虐], 81N.
Virtue [美德], 61, 79, 197, 229; Conjugal [结婚], 164N.; General [一般性的], 160N.; Heroic [勇气], 163N.
Water [水], 205N., 209
Wealth [富裕], 89, 92
Winds [风], 42N.; 参见 Aeolus
Wisdom [才气], 163N.
Wrath [暴怒], 228
Pesellino, Jacopo, 'The Triumph of Time' [佩塞利诺,“时间的凯旋”], 76, 图 54
Petrarch [彼特拉克], 18, 19, 20, 76, 97, 100, 101, 103, 108N., 112N., 115, 118N., 120, 126N., 149N., 151, 182, 221; 图见: 'The Triumph of Time' (Venice, 1493) [“时间的凯旋”(威尼斯,1493年)], 76, 79, 图 52; 'The Triumph of Time' (Trieste, 1508) [“时间的凯旋”(特列斯特,1508年)], 76N., 77, 79, 图 53; 'The Triumph of Time' (Venice, 1560) [“时间的凯旋”(威尼斯,1560年)], 77, 图 56
Petronius [佩特罗尼乌斯], 158N.
Phaedra [菲德拉], 15
Phaethon [法厄同], 88, 222
Phanes [法涅斯], 68
Philip, St. [圣菲力普], 见 Lippi
Philo of Alexandria [亚历山大的斐洛], 132
Philostratus [菲洛斯特拉托斯], 158N., 163
Phlegethon [佛勒革同河], 206; 参见 Personifications; River-Gods

- Phoroneus, King of Argos [阿耳戈斯国王普洛纽斯], 45N.
- Piccolomini, Eneo Silvio [皮科洛米尼], 123N.
- Pico della Mirandola [皮科·德拉·米兰多拉], 131, 134N., 135, 139N., 142N., 144N., 145N., 145N., 147N., 148s., 151, 153, 168N., 182, 199N., 207, 207N., 209N., 212, 213N., 231
- Piero della Francesca, 'Blind Cupid' [皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡, “盲目的丘比特”], 114, 图 92
- Piero di Cosimo [皮耶罗·迪·科西莫], 29ss., 65, 174, 175N., 183; 'Battle of Lapiths and Centaurs' [“拉庇达伊人与人头马的战斗”], 48N., 图 30; 'Discovery of Honey' [“发现蜂蜜”], 49N., 226, 图 31; 'Finding of Vulcan' (so-called 'Hylas and the Nymphs') [“伏尔甘的发现”(即“许拉斯与水中仙女”)], 30, 图 17; 'Human Life in the Stone Age' (so-called 'Hunting Scene,' 'Return from the Hunt,' and 'Landscape with Animals') [“石器时代的人类生活”(即“狩猎图”、“狩猎归来图”和“动物风景”)], 47ss., 图版 27-29; 'Venus and Mars' [“维纳斯与玛尔斯”], 59N.; 'Venus and Mars' (lost painting) [“维纳斯与玛尔斯”(已佚)], 46, 53; 'Misfortunes of Silenus' [“西勒诺斯的灾难”], 49N., 227, 图 32; 'Myth of Prometheus and Epimetheus' [“普罗米修斯与厄庇墨透斯神话”], 46s., 55, 图 33; 'Vulcan and Aeolus as Teachers of Mankind' [“作为人类导师的伏尔甘与埃俄罗斯”], 39ss., 图 18
- Piles, Roger de [德皮勒], 184N.
- Pindar [品达罗斯], 69N.
- Piombo, Scdastiano del [皮翁博], 216., 219
- Pirithous [珀里托俄斯], 49N.
- Pisa; Camposanto, Classical sarcophagus, 'Phaedra' [比萨公墓:古典石棺,“菲德拉”], 15, 93N.
S. Caterina, tomb of Bishop Simone Saltarelli [圣卡特琳娜大教堂,萨尔塔雷利主教之墓], 190, 195, 图 133
- Pisano, Giovanni [乔瓦尼·皮萨诺], 189, 196N.; Pisa pulpit, 'Fortitude and Chastity' [比萨布道坛,“勇敢与贞节拟人像”], 160, 图 113
- Pisano, Nicolo [尼古拉·皮萨诺], 160N.; 'Adoration of the Magi' [博士来拜], 15; Pisa pulpit, 'Hercules' [比萨布道坛,“赫刺克勒斯”], 159, 160
- Pisano, Nino, tomb of Bishop Simone Saltarelli [尼诺·皮萨罗,萨尔塔雷利主教之墓], 190, 195, 图 133
- Pistoia; tomb of Cino de' Sinibaldi [皮斯托亚:奇诺·德·西尼巴尔迪之墓], 189N.
- Planudes, Maximos [普拉努得斯], 167
- Plato [柏拉图], 38N., 45N., 90N., 95, 106N., 109N., 126, 129, 130, 142, 144, 147N., 149, 185N., 201, 206N., 206, 210N., 217, 218, 223
- Pliny [普林尼], 37, 49, 156N., 165N., 219N.
- Plotinus [柏罗丁], 73, 131, 132, 146N., 184, 212
- Plutarch [普卢塔克], 69, 109N.
- Pluto [普路托], 82N.
- Poliziano, Angelo [安杰罗·波里齐亚诺], 25s., 57N., 131, 182
- Pollaiuolo, Antonio [波拉尤奥洛], 49N., 50; 'Theology' [神学], 66N.
- Polyphemus [波利菲摩斯], 169

图像学研究

- Pontormo, Jacopo, 'Venus' (after Michelangelo) [蓬托尔莫,“维纳斯”(仿米开朗琪罗)], 86N.
- Porphyrius [波菲利], 131
- Poseidippos [波赛狄普斯], 68N.
- Poussin, Nicolas, 'Phaethon before Helios' [普桑,“赫利俄斯前的法厄同”], 75N., 88, 图 67; 'Il Ballo della Vita Humana' [“人生轮舞”], 88s., 图 68
- Prato, Francesco, da Caravaggio, 'Judith' [卡拉瓦乔,“尤滴像”], 11N.
- Praxiteles [普拉克西特利斯], 156
- Princeton, New Jersey; Prof. A. M. Friend, Jr., Bronze statuette of dancer [普林斯顿, 新泽西: 小弗伦德教授藏舞蹈者青铜像], 85N.
- Proclus [普罗克洛斯], 131
- Prometheus [普罗米修斯], 45N., 46, 52, 187, 220
- Propertius [普罗佩提乌斯], 91, 93, 101, 125, 154N.
- Prudentius [普鲁登提乌斯], 21, 94
- Psyche [普绪刻], 126N.
- Pugliese, Francesco del [普列塞], 46N., 49N., 52, 54, 54N.
- Pyramus [皮拉摩斯], 15, 19
- QUERCIA, Jacopo della, 'Fonte Gaia' [奎尔恰,“该亚泉”], 196N.
- RACHEL [拉吉], 140, 164; 参见 Michelangelo, Rome: S. Pietro in Vincoli
- Raimondi, Marcantonio, engraving B. 245, 'Judgment of Paris' [拉伊蒙迪, 铜版画, B. 245,“帕里斯的裁判”], 38N.
- Raphael [拉斐尔], 176, 184N.; 'Deposition' [“十字架降下”], 176N., 227; 'Judgment of Paris' [“帕里斯的裁判”], 38N., 'Prudence, Fortitude and Temperance' [“智慧、勇敢、节制”], 140N., 176N., 图 129; drawings: Fischel 82, 85, 172, 176N.
- Reims; Cathedral, sculptures [兰斯: 大教堂, 雕像], 15; (west façade) 'Blind Death' [(西立面)“盲目的死亡”], 111, 111N.; tomb of Hugues Libergier [里贝齐之墓], 188N.
- Rembrandt, 'Eendracht van het Land' [伦勃朗,“国家的团结”], 164N.; 'Jewish Bride' [“犹太新娘”], 164
- Remigius of Auxerre [莱米吉乌斯], 18, 20, 47N., 70N., 150N.
- Reni, Guido, 'Eros and Anteros' [雷尼,“厄洛斯与安忒洛斯”], 127N.
- Reynolds, Joshua, portrait of Mrs. Stanhope [雷诺兹,“斯坦霍普夫人像”], 4N.
- Ricci, Sebastiano, 'Amour jaloux de la Fidélité' [里奇,“盼望忠诚的爱”], 165N.
- Riccio, Andrea, reliefs on tomb of Mercantonio della Torre [里乔, 托雷之墓浮雕], 190
- Ridewall, John [里瓦尔德], 19, 107N., 112N.
- Ridolfi, Carlo [里多尔菲], 171, 172
- Ripa, Cesare [里帕], 77N., 78N., 79N., 80N., 81N., 84N., 85, 109N., 112N., 117N., 153N., 154, 163N., 164N., 165, 166N., 198N., 214, 221, 229, 229N.
- Ristoro d'Arezzo [里斯托罗达雷佐], 49N.
- Robetta, Cristoforo, engraving B. 17, 'Allegory' [罗贝塔伯特, 铜版画, B. 17,“寓意图”], 198, 图 139

- Roger van der Weyden, 'Three Magi' [罗杰·凡·德·韦登,“三博士”], 8, 图 1
- Roman de la Rose* [玫瑰传奇], 97, 98, 99, 100, 113, 114N., 149N.
- Roman de Troie* [特洛伊传奇], 20
- Romanino, 'Judith' [罗曼尼诺,“尤滴像”], 11N.
- Rome: Arch of Constantine [罗马:康斯坦丁大帝凯旋门], 194
- Arch of Septimus Severus [塞维鲁斯皇帝凯旋门], 194
- Biblioteca Casanatensis, *Cod. 1404*, 106N.
- Golden House of Nero, stucco relief, 'Archery Scene' [尼禄金屋,拉毛浮雕,“习弓的场景”], 230, 图 171
- Monte Cavallo, 'Horse-Tamers' [卡瓦罗山,“驯马者像”], 159
- Museo Capitolino, relief, 'Saturn and Rhea' [卡皮托利诺博物馆,浮雕,“萨图恩与利亚像”], statue, 'Commodus and Crispina' [雕像,“康茂德与科里斯皮娜”], 168, ill. p. 130
- Museo Gregoriano, bronze statue, 'Kronos' [青铜雕像,“卡拉诺斯像”], 71N.
- Palazzo Spada, Roman relief, 'Judgment of Paris' [斯巴达宫,罗马时代浮雕,“帕里斯的裁判”], 169, 图 120
- Palazzo Venezia, faience, copy of Titian's 'Allegory of Marquis d'Avalos' [威尼斯宫:彩绘陶壶,仿提香“达瓦洛斯侯爵寓意图”], 166N.
- Palazzo Zuccari, fresco, 'Duel of Eros and Anteros' [厄洛斯与安忒洛斯的对决], 127N.
- Vatican, Roman sarcophagus, 'Funerary allegory' [梵蒂冈,罗马时代石棺,“葬礼寓言图”], 201N., tomb of Cornutus, [科尔努图斯之墓], 71N.; Torso Belvedere [美景楼的躯干雕像], 174, 233
- Vatican Library, *Cod. Barb. 4076*, già XLVI, 18 (Francesco Barberino, *Documenti d'Amore*) 'Amor Divino' [梵蒂冈图书馆, *Cod. Barb. 4076*, già XLVI, 18(巴尔贝里诺,《关于爱神的文献》)“圣爱”], 117, 图 90; *Cod. Barb. 4077*, già XLVI, 19 (Francesco Barberino, *Documenti d'Amore*) [*Cod. Barb. 4077*, già XLVI, 19(巴尔贝里诺,《关于爱神的文献》)], 116N.; *Cod. Barb. Graec. 372*, 94N.; *Cod. Barb. Lat. 711*, 'St. John the E-vangelist' [“福音书作者圣约翰”], 16N., 图 7; *Cod. Pal. Lat. 291* (Hrabanus Maurus, *De Universo*), 'Saturn and Jupiter' [(拉巴努斯·毛鲁斯,《万有之书》,“萨图恩与朱庇特”)], 40N., 72. 图 41; *Cod. Pal. Lat. 1368*, 'Saturn' [“萨图恩”], 74, 图 49; *Cod. Pal. Lat. 1417*, 'Atlas and Nimrod' [“阿特拉斯与尼姆罗德”], 16N., 图 8; *Cod. Pal. Lat. 1993* (Opicinus de Canistris), 'Nude Truth' [奥匹奇努斯·德·卡尼斯特里斯,“裸体真理”], 161, 图 114; *Cod. Reg. 1290*, 'Aeolus' [“埃俄罗斯”], 23N., 42, 114N., 图 24; *Cod. Reg. 1480*, 'Saturn' [“萨图恩像”], 75, 图 45; *Cod. Vat. Lat. 1398*, 214N.; *Cod. Vat. Lat. 2761*, 15N., 20N.; *Chronograph of 354* (Renaissance copy), 'Saturn' [“萨图恩”], 71, 图 39; *Menologium of Basil II* [“巴西利乌斯 II 世的圣者历集”], 16N.
- Roselli, Cosimo [科西莫·罗塞利], 29
- Rossellino, Bernardo, tomb of Leonardo Bruni [罗塞利诺], 190
- Rosso Fiorentino [罗索·菲奥伦蒂诺], 见 Caraglio
- Rost, Giovanni, tapestry, 'The Vindication of Innocence' (after Angelo Bronzino) [罗斯特,挂毯,“纯洁的证明”(仿自布龙齐诺)], 80s., 86, 87, 图 61; tapestry, so-

图像学研究

- called 'Flora' (after Angelo Bronzino) [挂毯, 所谓的“花神”(仿布龙齐诺)], 81s., 图 62
- Rousseau, Henri [卢梭], 52
- Rovere Tombs [罗韦雷家族陵墓], 见 Sansovino
- Rubens, Peter Paul, 'Galerie de Médicis' [鲁本斯, “美迪奇大厅”], 4N.; 'Matrimonial Allegory' [“婚姻寓意图”], 166; 'Prometheus' [“普罗米修斯”], 220N., 图 161; 'Saturn' [“萨图恩”], 75N.
- Rucellai, Bernardo, 'Triumph of Calumny' [鲁切拉伊, “诽谤的胜利”], 161N.
- SABBIONARA sul Avio, Castle of, fresco, 'Allegory of Love' [萨比奥那拉·迪·阿维奥城堡, 壁画, “爱的寓意图”], 116, 117, 图 91
- St. Gilles, Church, sculptures [圣吉尔教堂, 雕像], 15
- Salmon, Bernard [萨尔蒙], 122N.
- Salome [莎乐美], 10.
- Saltarelli, Bishop Simone, tomb [萨尔塔雷利主教之墓], 见 Pisano, Nino
- Samson [参孙], 115N., 160N., 232.
- Sansovino, Andrea, Rovere Tombs [桑索维诺, 罗韦雷家族之墓], 191
- Saturn [萨图恩], 19, 21, 67N., 69ss., 77N., 87, 89, 134, 140, 147N., 152, 212s., 214; 'and his Children' (15th century blockbook) [“萨图恩与他的孩子们”(15世纪刻本)], 74, 74, 图 48; 参见 Kronos
- Scaligeri Tombs [斯卡利杰里家族之墓], 190
- Sebastiano del Piombo [皮翁博], 见 Piombo
- Seneca [塞内加], 91, 93, 154N., 158N.
- Seraphin Ciminelli dall'Aquila [奇米内利], 见 Ciminelli
- Ser Pace [塞尔·帕切], 100N.
- Servius [塞尔维乌斯], 17N., 18, 32, 41, 42N., 70N., 101, 158N.
- Settignano, Desiderio da, tomb of Carlo Marzuppini [塞特尼亚诺, 卡洛·马尔兹皮尼之墓], 190N.
- Shaftesbury, Anthony A. -C [沙夫茨伯里伯爵], 148
- Shakespeare [莎士比亚], 77s., 79N., 87N., 88, 111N., 123
- Signorelli, Luca [卢卡·西尼奥雷利], 29, 39N., 196N.; 'Holy Family' (tondi, Florence and Munich) [“圣家族”(圆形画, 佛罗伦萨和慕尼黑)], 44N.; 'Inferno' [“地狱”], 175; 'Youth of Moses' [“青年摩西”], 44N., 175
- Silenus [西勒诺斯], 51N., 55, 56, 58, 226, 227
- Silius Italicus [西里乌斯·伊塔里格斯], 69N.
- Simonides [西摩尼得斯], 70
- Sinibaldi, Cino de', tomb of [奇诺·德·西尼巴尔迪墓], 189N.
- Sisyphus [西西弗斯], 220, 220N.
- Soggi, Niccolò, 'Hercules at the Crossroads' (attr.) [索齐, “岔道口的赫刺克勒斯”], 61, 图 34
- Sol [太阳], 22, 81N., 89, 205N., 223
- Sophonisba [索福尼斯帕], 108N.
- Sousse; mosaic, 'Ganymede' [苏萨: 马赛克, “伽倪墨德斯”], 219N.
- Speculum Humanae Salvationis* [《济世宝鉴》], 4N.

- Spenser, Edmund [斯宾塞], 148, 149N.
 Stanhope, Mrs., portrait of [斯坦霍普夫人像], 见 Reynolds
 Statius [斯塔提乌斯], 37N., 167
 Stesichorus [斯特西科罗斯], 109N.
 Stobaios [斯托帕奥斯], 70N.
 Straubing: St. Jacob, tomb of Johannes Gmainer [施特劳宾: 圣雅各, 约翰尼斯·格迈耐尔之墓], 78N.
 Strozzi, Bernardo, 'Judith' [斯特洛齐, “尤滴像”], 11N.
 Stuttgart: Museum, Mühlhausen altarpiece [斯图加特博物馆: 米尔豪森祭坛画], 233N.
 Styx [斯提克斯河], 206; 参见 Personification: River-Gods
 Syphax [斯法克斯], 108N.
- TACITUS [塔西陀], 51N.
 Tantalus [坦塔罗斯], 220, 220N.
 Tasso, Torquato [塔索], 148
 Telamon [忒拉蒙], 30
 Terence [泰伦斯], 21
 Tetius, Hieronymus [泰提乌斯], 228, 230
 Thalia [塔利亚], 173
 Theocritus [忒奥克里托斯], 92, 92N., 96, 98N.
 Theodora of Alexandria, St. [圣狄奥多拉], 94N.
 Thisbe [提斯帕], 15, 19
 Thomasin von Zerclaere [托马辛], 103, 113, 159N.; 图见 Zurich: Private Collection
 Tibullus [提布卢斯], 96, 154N.
 Tiepolo, Giovanni Battista, drawings involving 'Time' (Metropolitan Museum of Art) [提埃坡罗关于“时间”的素描(大都会美术馆)], 88N., 扉画
 Tino da Camaino, tombs in S. Chiara, Naples [蒂诺在那不勒斯圣吉亚拉教堂制作的几座墓], 189N.; tomb of Bishop Antonio degli Orsi [奥尔西主教之墓], 189N.
 Tithonus [提托诺斯], 213
 Titian [提香], 151N.; so-called 'Allegory of Marquis Alfonso d'Avalos' [传为“达瓦洛斯侯爵寓意图”], 164, 图 118; 'Andrii' [“安得罗斯岛的人们”], 226; 'Education of Cupid' [“丘比特的教育”], 164, 169ss., 图 119; 'Feast of Venus' [“维纳斯的庆典”], 163; 226; 'Prometheus' [“普罗米修斯”], 220N.; 'Recumbent Venus' [“横卧的维纳斯”], 163; 'Sacred and Profane Love' [圣爱与俗爱], 153ss., 图 108; 'Tityus' [“提堤俄斯”], 221N., 图 160; 'Toilet of Venus' [“化妆的维纳斯”], 163; 'Venus and Adonis' [维纳斯与阿多尼斯], 163
 Tityus [提堤俄斯], 220ss.
 Torcello: Cathedral, mediaeval relief, 'Opportunity' [多尔切洛大教堂的中世纪浮雕, “机会”], 67N.
 Torre, Marcantonio della, tomb of [托雷之墓], 见 Riccio
 Traini, Francesco, 'Triumph of Death' [特雷尼, “死亡的胜利”], 115N., 121
 Tricinia. *Kurtzweilige teutsche Lieder* ... Nürnberg, 1576 [《以那不勒斯民谣为蓝本的愉快的德意志歌谣的三重唱》(纽伦堡, 1576年)], 113N.

图像学研究

- Trimberg, Hugo von [特兰伯格], 84N.
- Tristan [特里斯坦], 115N.
- Troilus [特洛伊罗斯], 115N.
- Tübingen: University Library, *Cod. M. d. 2.* [图宾根大学图书馆, *Cod. M. d. 2.*], 214N.
- Tullia d' Aragona [图里娅·达拉科纳], 150
- Turin: Museum, Classical relief, 'Kairos' [都灵博物馆藏古典浮雕, “卡伊洛斯”], 67, 图 35
- Typotius, Jacobus [雅可布斯·提珀提乌斯], 72N. ; 图见 'Fettered Ape' [被锁的猴子], 199N. , 图 142
- UC BRUNET [乌茨·布鲁内特], 100N.
- Uranus [乌拉诺斯], 75N. , 134, 144, 147N.
- Utrecht: University Library, Psalter, 'Atlas' [乌特勒支大学图书馆, 《诗篇》, “阿特拉斯”条目], 16N. , 161N. , 图 9
- VALERIUS Flaccus [瓦勒里乌斯·弗拉库斯], 91N.
- Valerius Maximus [瓦勒里乌斯·马克西穆斯], 172N.
- Vanni, Francesco, 'The Three Graces' [弗朗切斯科·万尼, “美惠三女神”], 173N. , 图 123
- Varchi, Benedetto [瓦尔基], 151N. , 178N. , 181N.
- Vasari, Giorgio [瓦萨里], 14, 43N. , 46, 55, 56, 59, 62, 63, 83, 84, 85, 87, 151, 174, 180N. , 191N. , 191, 194, 194N. , 205N. , 211N. , 220N. , 227, 230, 235, 236
- Venice: St. Mark's relief, 'Allegory of Salvation' [威尼斯圣马可大教堂: 浮雕, “拯救寓意图”], 14, 图 6; relief, 'Hercules Carrying the Erymanthean Boar' [浮雕, “肩负厄律曼托斯山野猪的赫刺克勒斯”], 14, 图 5; relief, 'St. Demetrius' and 'St. George' [浮雕, “圣德米特里”与“圣乔治”], 215, 图 157
- Library of St. Mark's, *Cod. Graec. 479* (Oppian) [圣马可图书馆, *Cod. Graec 479* (奥比安著作)], 94N.
- Venius, Otho [奥特·维尼乌斯], 79N. , 127N. , 129N. ; 图见 'Fortune and Cupid' [“命运与丘比特”], 124, 图 105; 'Time Cutting the Wings of Cupid' [时间切下丘比特翼翅], 79N. , 图 57
- Venus [维纳斯], 22, 46, 53, 59N. , 79N. , 82N. , 83, 86N. , 87, 88N. , 94N. , 99, 102, 113N. , 115N. , 127, 144, 160, 162, 165, 166, 172, 173; *Coelestis* [天上的], 145, 147N. , 151, 155, 172; *Vulgaris* [地上的], 145, 147N. , 151, 152, 172
- Venuses, Twin [两个维纳斯], 154, 163
- Verdun: Bibliothèque de la Ville, *Ms. 1*, 'Blind Night' [凡尔登市立图书馆, *Ms. 1*, “盲目的夜”], 110N. , 图 77; *Ms. 119*, 'Synagogue and Ecclesia' [*Ms. 119*, “犹太会堂与教会”], 110, 157N. , 图 79
- Vergèce, Ange [昂士·维尔士斯], 94N.
- Verinus, Michael [维里努斯], 57N.
- Verona: S. Maria Antica, tomb of Scaligeri [维罗纳斯卡利杰里家族之墓], 190
- Veronese, Paolo [韦罗内塞], 151N. ; 'Fedeltà' [“贞节”], 165N. ; 'Virtù Coniugali' [“结婚之德”], 164N. ; School of, 'Mars and Venus' [威尼斯画派, “玛尔

- 斯与维纳斯”], 166
- Verrocchio, Andrea del, tomb of Giovanni and Piero de' Medici [委罗基奥, 乔瓦尼·美迪奇和皮耶罗·美迪奇陵墓], 204
- Vespucci, Giovanni [韦斯普奇], 49N., 55
- Vézelay: Ste. Madeleine, capital, 'The Four Winds' [韦兹莱: 圣玛德莱娜教堂, 柱头, “四位风神”], 43N., 图 26
- Vico, Enea [维科], 151N.
- Vienna: Gobelinsammlung, Flemish tapestry, 'The Triumph of Love' [维也纳: 壁挂收藏馆, 佛兰德斯壁挂, “爱的凯旋”], 115, 图 89; Flemish tapestry, 'The Triumph of Time' [佛兰德斯壁挂, “时间的凯旋”], 76N.
Kunsthistorisches Museum, Medal of Constantine, 'Nature and Grace' [美术史博物馆, 康斯坦丁大帝勋章, “自然与美惠”], 157, 图 110
National-Bibliothek, *Cod. 2592 (Roman de la Rose)*, 'Cupid and Lover' [国立图书馆, *Cod. 2592 (《玫瑰传奇》)*, “丘比特与恋人”], 98, 114N., 图 73; *Cod. 12600*, 43N.
- Villard de Honnecourt [维拉尔·德·昂内库尔], 23
- Vincentius of Beauvais [博韦的樊尚], 18
- Virgil [维吉尔], 20, 23, 30N., 37N., 41, 44, 63N., 95, 126N., 131, 141, 210, 220N.
- Vitruvius [维特鲁威], 34, 37, 38, 40, 49; 图见 'Discovery of Fire' (Venice, 1511) [“火的发现”(威尼斯本, 1511年)], 51; 'Discovery of Fire' (Como, 1521) [“火的发现”(科莫本, 1521年)], 38, 49N., 图 19; 'Discovery of Fire' (Paris, 1547) [“火的发现”(巴黎本, 1521年)], 49N.; 'Discovery of Fire' (Nürnberg, 1548) [“火的发现”(纽伦堡本, 1548年)], 38, 图 20; 'Erection of Primitive Buildings' (Como, 1521) [“搭建原始房屋”(科莫本, 1521年)], 38, 40, 图 22; 'Erection of Primitive Buildings' (Paris, 1547) [“搭建原始房屋”(巴黎本, 1547年)], 38, 40, 图 23
- Vulcan [伏尔甘], 31ss., 69, 152, 167
- WALLEYS [瓦利斯], 见 Berchorius
- Wettin, Friedrich von, tomb of [弗里德里希·冯·威丁墓], 188N.
- Winckelmann, J. J. [温克尔曼], 66N.
- Würzburg, Konrad von [维茨堡], 95N.
- XENOPHON [色诺芬], 217, 218
- ZANDVOORT, Dirk van, 'Marriage of Jacob and Rachel' [桑特弗尔德, “雅各与拉吉的婚姻”], 164N.
- Zappi, G. B. [萨皮], 197N.
- Zerclaere, 见 Thomasin von
- Zeus [宙斯], 见 Jupiter
- Zuccari, Federico, 'Calumny' [祖卡里, “诽谤图”], 81N.
- Zurich: Private Collection, Thomasin von Zerclaere, *Der Wälsche Gast*, 'Love Shooting the Wise and Foolish Man' [苏黎世: 私人藏品, 托马辛《异国来客》, “向智者和愚者射箭的爱神”], 113, 114N., 图 85; 'Vice and her Adherents' [“恶德及其追随者们”], 159N., 图 83

上海三联人文经典书库



已出书目

1. 《世界文化史》(上、下) [美]林恩·桑戴克 著 陈廷璠 译
2. 《希腊帝国主义》 [美]威廉·弗格森 著 晏绍祥 译
3. 《古代埃及宗教》 [美]亨利·富兰克福特 著 郭子林 李凤伟 译
4. 《进步的观念》 [英]约翰·伯瑞 著 范祥涛 译
5. 《文明的冲突:战争与欧洲国家体制的形成》 [美]维克多·李·伯克 著 王晋新 译
6. 《君士坦丁大帝时代》 [瑞士]雅各布·布克哈特 著 宋立宏 熊莹 卢彦名 译
7. 《语言与心智》 [俄]科列索夫 著 杨明天 译
8. 《修昔底德:神化与历史之间》 [英]弗朗西斯·康福德 著 孙艳萍 译
9. 《舍勒的心灵》 [美]曼弗雷德·弗林斯 著 张志平 张任之 译
10. 《诺斯替宗教:异乡神的信息与基督教的开端》 [美]汉斯·约纳斯 著 张新樟 译
11. 《来临中的上帝:基督教的终末论》 [德]于尔根·莫尔特曼 著 曾念粤 译
12. 《基督教神学原理》 [英]约翰·麦奎利 著 何光沪 译
13. 《亚洲问题及其对国际政治的影响》 [美]阿尔弗雷德·马汉 著 范祥涛 译
14. 《王权与神祇:作为自然与社会结合体的古代近东宗教研究》

- (上、下) [美]亨利·富兰克福特 著 郭子林 李岩 李凤伟 译
15. 《大学的兴起》 [美]查尔斯·哈斯金斯 著 梅义征 译
16. 《阅读纸草,书写历史》 [美]罗杰·巴格诺尔 著 宋立宏 郑阳 译
17. 《秘史》 [东罗马]普罗柯比 著 吴舒屏 吕丽蓉 译
18. 《论神性》 [古罗马]西塞罗 著 石敏敏 译
19. 《护教篇》 [古罗马]德尔图良 著 涂世华 译
20. 《宇宙与创造主:创造神学引论》 [英]大卫·弗格森 著 刘光耀 译
21. 《世界主义与民族国家》 [德]弗里德里希·梅尼克 著 孟钟捷 译
22. 《古代世界的终结》 [法]菲迪南·罗特 著 王春侠 曹明玉 译
23. 《近代欧洲的生活与劳作(从15—18世纪)》 [法]G.勒纳尔 G.乌勒西 著 杨军 译
24. 《十二世纪文艺复兴》 [美]查尔斯·哈斯金斯 著 张澜 刘疆 译
25. 《五十年伤痕:美国的冷战历史观与世界》(上、下) [美]德瑞克·李波厄特 著 郭学堂 潘忠岐 孙小林 译
26. 《欧洲文明的曙光》 [英]戈登·柴尔德 著 陈淳 陈洪波 译
27. 《考古学导论》 [英]戈登·柴尔德 著 安志敏 安家瑗 译
28. 《历史发生了什么》 [英]戈登·柴尔德 著 李宁利 译
29. 《人类创造了自身》 [英]戈登·柴尔德 著 安家瑗 余敬东 译
30. 《历史的重建:考古材料的阐释》 [英]戈登·柴尔德 著 方辉 方堃杨 译
31. 《中国与大战:寻求新的国家认同与国际化》 [美]徐国琦 著 马建标 译
32. 《罗马帝国主义》 [美]腾尼·弗兰克 著 官秀华 译

33. 《追寻人类的过去》 [美]路易斯·宾福德 著 陈胜前 译
34. 《古代哲学史》 [德]文德尔班 著 詹文杰 译
35. 《自由精神哲学》 [俄]尼古拉·别尔嘉耶夫 著 石衡潭
译
36. 《波斯帝国史》 [美]A. T. 奥姆斯特德 著 李铁匠等 译
37. 《战争的技艺》 [意]尼科洛·马基雅维里 著 崔树义 译
冯克利 校
38. 《民族主义：走向现代的五条道路》 [美]里亚·格林菲尔德
著 王春华等 译 刘北成 校
39. 《性格与文化：论东方与西方》 [美]欧文·白璧德 著 孙
宜学 译
40. 《骑士制度》 [英]埃德加·普雷斯蒂奇 编 林中译 等译
41. 《光荣属于希腊》 [英]J. C. 斯托巴特 著 史国荣 译
42. 《伟大属于罗马》 [英]J. C. 斯托巴特 著 王三义 译
43. 《图像学研究》 [美]欧文·潘诺夫斯基 著 戚印平 范景
中 译
44. 《霍布斯与共和主义自由》 [英]昆廷·斯金纳 著 管可秣
译

欢迎广大读者垂询，垂询电话：021-64749520 王小姐

