

“虚假激情”：关于西方古典雕塑的一个辩题

文 · 贺 询

[内容摘要] 温克尔曼和莱辛讨论《拉奥孔》雕塑时提出了一个关于“虚假激情”（巴伦提尔西斯）的问题，并从中引出了古代雕塑崇高之美的来源所在。在温克尔曼看来，拉奥孔身上的崇高感是因为在极端情况下恰到好处地展现了真实情感，而克服了过分夸张、非必要的不和谐形式。有鉴于此，古典主义理论家有意选择崇高忍苦题材的作品来论证古代艺术携带的美感来源。本文以温克尔曼与莱辛围绕《拉奥孔》雕塑的一处文字争端为出发点，讨论18世纪德国的古典艺术理论中推崇的高度的理想主义和美善结合的艺术追求，并探索情感表现理论在19与20世纪的发展脉络与对它的反思。

[关键词] 拉奥孔 温克尔曼 情感 崇高 优美

总体而言，古典主义艺术观以古希腊—罗马为标尺，遵循和谐的原则，在适度 and 比例中追求超越时间的完美性和理想化的美。雕塑《拉奥孔》（图1）的美感首先来自艺术的造型，其传统可以回溯到古希腊雕塑家波留克列特斯业已失传的《规范》（*Kanon*）中对理想的男性身体比例的规定。然而我们不禁要问，温克尔曼在提出古典艺术的至高典范时，为何在众多人像雕塑的杰作中选取了《拉奥孔》这样一件作品？

一、“虚假激情”的艺术形式

温克尔曼在《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》（以下简称《意见》）中论述古典艺术之美时，选取了一个奇特的手点。他放弃了《观景殿的阿波罗》的那种“高大英武的身体上装点着永恒盛开的青春”^①的显而易见的美，而挑选了一位忍苦的英雄。这种极高的精神力的注入，甚至远远超过雕塑艺术中对自然人体的精确模仿，赋予了作品出尘的美感。因此，温克尔曼将古希腊雕塑中善于传达人性因素的技巧称之为一种特殊的“智慧”，并提出了其对立面是一种名为“*parenthyrsis*”的错误：

希腊雕像的一切动作和姿态，凡是不具备这一智慧特征而带有过分狂激和动乱特点的，便陷入了古代艺术家称之为“巴伦提尔西斯”的错误。^②

在这里我们很容易看到温克尔曼静穆说的延续，带有巨大激情宣泄的戏剧场景固然能够展现悲壮，然而表现身心保持平静和安宁的人物却比表现灵肉均处于激荡状态的人物困难得多，也属于一种更高的美。温克尔曼描写《拉奥孔》雕塑“正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一

样”，^③在后来的《古代艺术史》中又有曲调回旋：“众神与英雄们的面容和状态置于情感的平衡状态中，怀着一个宁静祥和而恒常不变的灵魂，既无惆怅幽情的挂碍，又不滞于内心的怒涛。”^④然而安静恬淡近乎斯多葛派的理想状态，一旦被过分狂烈的表现破坏，就陷入了艺术家创作的谬误。温克尔曼在《意见》中使用的原文“*parenthyrsis*”为希腊文 *παρένθυρσις* (*parenthyrsos*) 误写。^⑤邵大箴音译为“巴伦提尔西斯”，释为“过度夸张，狂烈激愤”^⑥。早在温克尔曼为《模仿》一文写作初稿时，就已经将“*parenthyrsis*”与《拉奥孔》雕塑紧紧关联，“如果《拉奥孔》中只表现痛苦，就成了巴伦提尔西斯”，^⑦并在1755年的正文中再次使用了原句：

身体状态越是平静，便越能表现心灵的真实特征。在偏离平静状态很远的一切动态中，心灵都不是出于他固有的正常状态，而是处于一种强制的和造作的状态之中。在强烈激动的瞬间，心灵会更鲜明和富于特征地表现出来；但心灵处于和谐与宁静的状态，才显出伟大与高尚。在拉奥孔像上面，如果只表现出痛苦，那就是“巴伦提尔西斯”了。^⑧

回溯温克尔曼所借用的这个古典文艺学概念，其原出自朗吉努斯（*Pseudo-Longinus*）《论崇高》第三节中提到的第三种有碍于崇高感的错误表现。R·布兰特（*Reinhard Brandt*）在德文本中译为“虚伪的狂暴”（*Scheinraserei*）^⑨，英文本中有“假情”（*false sentiment*）^⑩的转译。朱光潜在莱辛的著作《拉奥孔》中意译为“虚假激情表现”（见下文）。那么，何谓虚假的激情（*Pathos*）？《论崇高》明确解释：“这是指一种在无须抒情的场合合作不得当

的空泛的抒情，或者抒发了远远超过情境所许可的感情。”^⑪具体而言，朗吉努斯在这一节集中批评了文辞中的夸张、幼稚、浮躁，盲目追求精致、漂亮的荒唐病。从原义看，温克尔曼正是借这一概念批评造型艺术中“过分狂激和动乱”的不和谐形式。

莱辛在《拉奥孔》一书中表达了对温克尔曼学说的尊崇之余，也在第二十九章自言“吹毛求疵”^⑫地指出了温克尔曼《古代艺术史》中的几处错误。其中就有温克尔曼对“古代艺术家们”所说的“*parenthyrsus*”的误用：

古代艺术家们？这也只是根据尤尼乌斯才能证明。“虚假激情表现”是修辞学里的一个术语，也许只是提奥多柔斯所专用的，朗吉努斯有一段话似乎使人有这样的了解：“除此以外，还有第三种毛病，提奥多柔斯把它叫作虚假激情表现。那就是不应有而有的不恰当的激情，或是应节制住而却没有节制住的激情。”我很怀疑这个术语一般能否转用到绘画上面。因为在修辞和诗里，有一种激情可以尽量地提得很高，而不至于成为“虚假激情表现”；只有最高的激情用得不是地方，才算是“虚假激情表现”。但是在绘画里一切最高的激情都永远是“虚假激情表现”，尽管表现这种激情的人所处的情境有为他辩护的理由。^⑬

莱辛虽然明言，温克尔曼误用的原因在于大而化之地参考了尤尼乌斯的转述，而疏于亲自查阅古人的典籍原文。然而实际上他对温克尔曼的驳斥还包含了第二层含义，即指出将朗吉努斯的理论运用于雕塑艺术本身不成立，因为激情之虚假与否是针对语言文字的修辞术而言。绘画的表现范畴不是最高的激情顷刻，而是能够激

起观者无限想象的幻动的瞬间，因而也谈不上在画中作伪情。某种程度上说，这种诗画有别、各司其职的看法近乎一种普遍的常识，如钱锺书就曾指出中国古代的智慧中也有此类浮泛的论述，即《历代名画记》中传录陆机的话：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”^④然而莱辛坚持认为诗的表现范围要大于画，也许正类似于钱锺书所言，“是我自己偏狭，偏袒、偏向着它”^⑤。有趣的是，莱辛本人对前往罗马亲自观看《拉奥孔》雕塑原作的要求却不以为然，语文学家与艺术史家的争诘恰如诗画分界的镜像。



图1-《拉奥孔》群雕-大理石-高225cm-阿格桑德罗斯、坡留多罗斯、阿典诺多罗斯-约公元前50年(古希腊原作推定约公元前200年)-梵蒂冈博物馆藏

再次回到崇高激情的原典，朗吉努斯在文论第八章中提出，“崇高风格”可以概括为五个来源。他口中的“崇高风格”仅指写作时的风格，而其中最为重要的一种来源是高尚的心性。无论古今，古典主义者对这个崇高意涵的理解都是基于天然、强健的人性本身：“我要满怀信心地宣称，没有任何东西能够像恰到好处的真情流露那样导致崇高；这种真情通过一种‘雅致的疯狂’和神圣的灵感而涌出，听来犹如神的声音。”^⑥然而这里所触及的、以优美形式包裹展现出的“疯狂”(frenzy)又是如何成为古代艺术作品的主题的？换言之，拉奥孔受苦的戏剧情节为真，受苦所激发出的感情为真，然而何以可能在雕塑的呈现中转向虚假？而拉奥孔又是如何完美地展现了“真情”？

温克尔曼对这个问题有两个方面的论证。首先是从内在精神而言，拉奥孔的形象中恰好蕴含着体现崇高感的各种要素。他出于自己力所不逮的强制暴力的包围之中：海蛇的蛮力纠缠是第一重物理上的痛楚，潜在的噬咬与蛇毒^⑦是第二重物理上的痛楚，目睹幼子在面前死亡而激发的父爱之愧是第三重心灵的痛楚，预知希腊人的计谋而无力挽回战争败局是第四重命运的痛楚。外界的暴力和无法违抗的天命显然违背了希腊人的自由和天性，一旦放弃抵抗便意味着将自己的命运可悲地交付给偶然，这不仅是道德的失误，更是对整个

自我的否定，即成为奴隶。希腊英雄的内在道德不应该随着外在处境的变化而改变，他的心灵必须强烈要求理想成为实存，因而拉奥孔的这一忍苦的抵抗时刻凭借崇高的精神反而升华为酣畅淋漓的“痛快”。席勒在《审美教育书简》中指明了崇高感的复杂性，“崇高感是一种混杂的情感，是由痛苦和快活混合而成的”。^⑧也就是说，单纯感觉的惬意只能引起肤浅层次的愉悦，而崇高的精神状态是感性与理性相协调的更高的幸福：“倘若，有个人具有构成美的性格所应有的一切美德，他在实施正义、善行、节制、坚定和忠诚中就会找到他的快乐，环境迫使他遵守的一切义务对他来说就都会成为轻快的游戏，幸福就会使他觉得任何总是由他仁慈的心所要求的行动都不难做到。”^⑨从这个意义上说，受苦的程度愈高，忍苦的激情愈炽盛，而最高的痛苦将引向无限接近理想的梦幻般的战栗。

其次，雕塑人物有了这一重精神境界的要求，也就有相应的美学外在形式的要求，在《古代艺术史》中表现为崇尚清简直白，抵触非必要的丰富，“清水出芙蓉，天然去雕饰”。温克尔曼在抛出静穆说的重要结论之前，讨论的是服饰的问题。服饰的问题又分为几个层次：人体是否应该着衣？如果不做裸体，衣服又应该如何塑造？对前一个问题，温克尔曼推崇以裸身



图2-尼俄柏-大理石-罗马复制品(古希腊原作推定为公元前200-前300年)-乌菲齐美术馆藏

为美，身体代表自然而然的高尚的美，而服饰反而是人拘泥于社会生活的耻感而增添的矫饰：“竞技场成了艺术家的学校。迫于社会的羞怯感不得不着衣的青年人，在那里全身裸露地进行健身活动。”^⑩歌德呼应这种看法，也曾经提出雕刻艺术是理所当然的高级艺术，“因为它表现的人除去了一切对他来说是非本质的东西”^⑪ (von allem entblößt, was nicht wesentlich ist)。这种看法符合西方艺术以“人”为根本表现对象的传统。然而后世考古研究发现古代雕塑和建筑并非纯白大理石，而是着色品，验证了温克尔曼的美学论断带有趣味性的倾向，是一种有意的选择。着衣的问题涉及服饰本身带来的风格变化问题。温克尔曼推崇简单而贴合身体线条的服饰。当古典式的贴合肌肤转向风气涌动、腾腾欲飞的宽袍大袖和层出不穷的华美装饰，就为原本的完美端正注入了一种膨胀和倾斜的律动，古典艺术这颗浑圆饱满的珍珠产生了名为“巴洛克”的变形。沃尔夫林后来总结出了“从平面到纵深”“从封闭形式到开放形式”的形式元素，^⑫用尽量中立的眼光来捕捉古典到巴洛克的风格变化。而温克尔曼敏锐地将后者看作一种带有负面色彩的形式，会营造出过而不当的“虚假激情”。

至此可以看到，对“虚假激情”问题的讨论，进入了一种普遍文化与社会生活

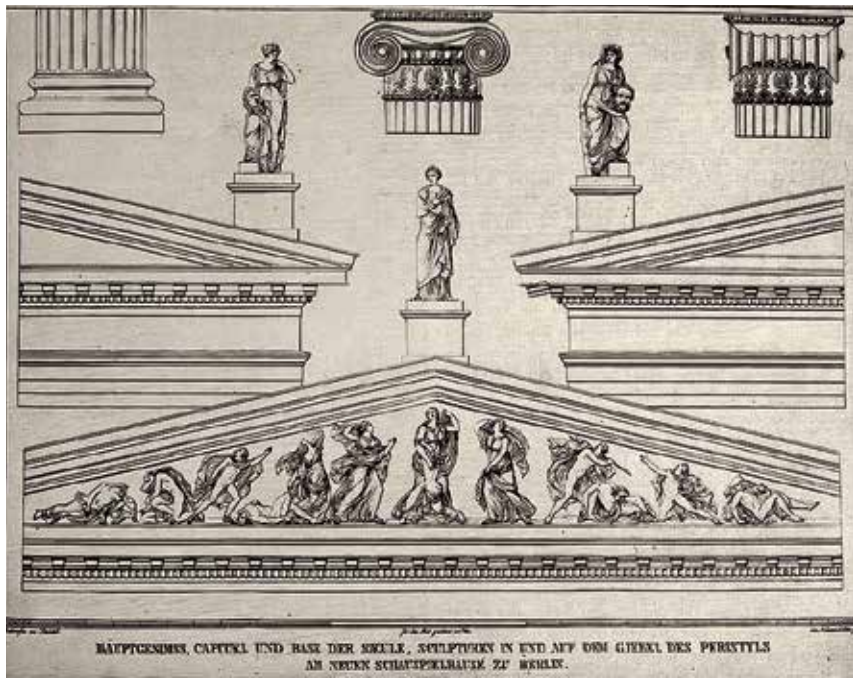


图3-《建筑设计合集(第一册)》(Sammlung architektonischer Entwürfe) 图12-卡尔·弗里德里希·申克尔-1858年



图4-《记忆女神图集》图版6-阿比·瓦尔堡-瓦尔堡研究所藏

的层面。朗吉努斯将修辞的弊病归因于“虚弱而又狭窄的心灵的通病”，虽然极端宣扬天才般的天赋能力，但也是对外部文学环境的一种对应。朗吉努斯对崇高的论述，是想对古罗马晚期现实社会中腐败没落、矫揉造作的文风加以针砭。以温克尔曼为代表的18世纪古典主义者在当时面临相似困境。在18世纪的欧洲艺术潮流中，以法国宫廷文化为代表的“古典主义”是毋庸置疑的强势文化，四分五裂的德意志相映之下却缺少一种真正有凝聚力的艺术作为精神内核。“德意志是什么？”为了回答这个问题，温克尔曼等人迫切地想要找到代表民族文化的标杆。为此他们不愿借鉴其他民族的阐释和加工，而希冀追溯到欧洲文明的根源，回到古希腊这一欧洲人共同的精神故乡。歌德笔下梦幻般的“那柠檬盛开的地方，金橙在阴沉的叶里辉煌”，^②正沾染了强烈的幽情与热望。1764年出版的《古代艺术史》将古代的艺术塑造为真正健康、美丽的代表，是自由的人民在自由的土地上培育出来的文明精华。这种艺术上极度崇古的姿态和单纯、宁静的美学理想实际上正是在着意对抗现实情况的落差。尤其当时德意志的知识界和宫廷文化几乎为强势的法国潮流所垄断，而巴洛克的繁复瑰丽中满载罗马-拉丁文化的辉煌。绕回古希腊，摆脱肤浅直白的模仿，其做法充分显示出德意志民族深沉内敛的特性。

对比之下，莱辛是刚毅勇猛的激辩者。他虽然驳斥温克尔曼的治学细节，客观上也增添了论敌的受关注度，挑动了学术的生机。

从更广泛的社会语境中看，“虚假激情表现”（巴伦提尔西斯）的问题，不仅古已有之，而且具有一种跨越民族与地域的普泛价值。它反映艺术之风、文学之风，往往代表潮流的先声。譬如新文学运动中，胡适《文学改良刍议》中议论新文学的第一条特征便是“言之有物”，因为文学若无情感与思想的支撑，“便如无灵魂无脑筋之美人，虽有秾丽富厚之外观，抑亦未矣”。^③在此基础上，应“不作无病之呻吟”，“务去滥调套语”。陈独秀则在《文学革命论》中呼应其看法，认为旧文学“其形体则陈陈相因，有肉无骨，有形无神，乃装饰品而非实用品；其内容则目光不越帝王权贵，神仙鬼怪，及其个人之穷通利达”。^④与古典主义者讨论“虚假激情”问题的社会根源一致。

二、从真情涌现到作为激情程式的“痛苦圣像”

温克尔曼与莱辛讨论“虚假激情”的问题，本质上是艺术作品应如何抒情的问题；这里的“抒情”，指的是通过恰当、适宜地展现真情，进而表达出某种艺术的风格，乃至人格的特质和事物的内在本质。而激情的表现，某种意义上，与注重秩序

与和谐、单纯追求美感进而美化周遭万物的艺术倾向是互相矛盾的。莱辛在《拉奥孔》中对这个问题毫不忌讳。^⑤《拉奥孔》图像的复杂矛盾性，成功地将“美”的问题引向了“表现”“特征”乃至“丑”等概念。奥古斯特·施莱格尔（August Wilhelm Schlegel）在他的戏剧理论中，延续温克尔曼的论述，认为这类作品中寄托着悲剧的本质：“《尼俄柏》或《拉奥孔》群雕其实教会了我们如何理解索福克勒斯的悲剧。”^⑥歌德也曾总结过这种受苦题材的同类，包括《尼俄柏》《法尔内塞公牛》（即《狄耳刻之死》）和拉斐尔的《屠杀无辜》。他甚至在书信体小说《收藏家及其亲友》中以匿名群像剧的形式描写了古典主义者与论敌之间的争论，并借助“我”之口大声惊呼：“古代艺术的黄金时代，竟然有这样完整地表现这类令人作呕对象的独具一格的艺术作品？还是相反，这是一些次要的作品，即兴的作品，是属于追求外在意图因而正在沉沦的那种艺术的作品？”^⑦试看上述文论中列举的几件例子。

（一）《尼俄柏》（图2）：指1583年发掘于罗马附近的尼俄柏庇护女儿的雕塑，其古希腊原作推定为公元前4世纪，18世纪移入佛罗伦萨的乌菲齐宫。^⑧原作故事见于奥维德《变形记》，^⑨忒拜的王后尼俄柏因为拥有十四位^⑩朝气蓬勃的子女而感到自豪，甚至不把女神勒托及其一

双儿女日神阿波罗和月神阿尔忒弥斯放在眼里。勒托听闻震怒，派日神和月神先后杀死了尼俄柏的七个儿子和七个女儿，尼俄柏的丈夫安菲翁也在悲痛中自杀。雕塑中的画面恰为神话故事中尼俄柏哭子的最后一幕。^⑤只剩一人独活的尼俄柏，因悲伤过度而化为了石头。尼俄柏的题材后来也被大量运用到古典主义的建筑上，如卡尔·弗里德里希·申克尔(Karl Friedrich Schinkel) 1818年修筑柏林音乐厅时在正门的三角楣上就模仿了这组群雕(图3)。

(二)《法尔内塞公牛》：这件作品是意大利法尔内塞家族收藏的古罗马复制品，原作为希腊化时期雕塑，自1826年起藏于意大利那不勒斯国立考古博物馆，对雕塑的记录见于老普林尼的《博物志》。^⑥刻画的内容是希腊神话中的故事。底比斯的王后狄耳刻想要折磨美丽的安提俄珀，于是命令孪生兄弟仄托斯和安菲翁去杀她，却没想到这两人就是安提俄珀和宙斯的私生子。安提俄珀的两个儿子为了惩罚狄耳刻，将她绑在牛角上拖曳至死。

(三)拉斐尔《屠杀无辜》：来自《圣经》故事，希律王听闻伯利恒将有君王(耶稣)诞生，于是下令杀掉城中所有两岁及两岁以下的男婴。温克尔曼在文艺复兴的大师中尤其推崇拉斐尔，认为他能够高度成熟地表达纯美的细致感觉，远胜于米开朗琪罗或贝尼尼。尤其贝尼尼过分夸张的人物塑造“试图使那些取自鄙陋自然的形体变得典雅高尚”，^⑦而创作出的形象却是表情与动作无法和谐，犹如“为可怕的痛苦所征服的汉尼拔在微笑”。^⑧相反，拉斐尔的作品具有高度的调和性，能够将极端残酷的题材表现得庄严凝重。

上述例子全都是激烈残酷的题材成功转化为造型艺术的示例。然而在这些雕塑或绘画作品中，戏剧场景的极端化和内在情感的总爆发并不导向人物的表现性特征，而转向一种相对宁静且有秩序的形式表现。尤其尼俄柏的例子与拉奥孔极为类似，因为尼俄柏也面临着多重的极端痛苦，既包括目睹子女在眼前受死而出于对亲子爱的痛苦，也包括对命运不公和命运残酷的强烈愤恨，还包括自身面对死亡威胁的巨大恐惧。最终进入雕塑的一幕，是整个故事中极悲痛、极惨烈的一幕：

这时这位无儿无女的母亲，望着周围

儿女和丈夫的尸体，坐在地上，悲痛得直像木雕泥塑的一样。她的头发在风中也不飘动，她的脸苍白而无血色，满面愁苦，两眼呆呆地望着。看上去一点儿生气都没有了。连她的嘴都不说话了，舌头冻住在上颌，血管也不跳动了，头颈不能弯，手臂不能抬，两脚不能走路。她的五脏六腑也变成石头。^⑨

诗人直截了当地以“石化”情节来表现感情的浓度，温克尔曼同样捕捉到这一点，他描述尼俄柏在面对月神的死亡之箭时，“处于无法形容的恐惧之中……当前的死亡剥夺了她的一切思考能力，而展示这夺人心魄的恐惧的画面便是尼俄柏转化为石的一幕”。^⑩神话故事中的情节又如何直接转化为美？因为“石化”恰好暗合温克尔曼对理想美的那种灵魂脱离外境、不再随之起舞的要求，此时人物进入一种“淡漠”(Gleichgültigkeit)的状态：“这种状态类似于淡漠，感觉和思考都停下来，外表和造型不再变化，伟大的艺术家由此构造出最高的美。”^⑪也就是说，石化的情节完美体现了温克尔曼所说的那种由于过度惊惧和悲恸反向激发出来的漠然、超然，以至于无动于衷的美。这种论述类同于对拉奥孔“失声”的判断：“像维吉尔在诗里所描写的那样，他没有可怕地号泣。他嘴部的形态不允许他这样做。这里更多的是惊恐和微弱的叹息。”^⑫温克尔曼否定拉奥孔发出尖叫，虽然引起了诸多评论家的争执，但贯彻了他本人认为古典艺术轻表现(Ausdruck)的判断。按照“表现”(ausdrücken)一词的原意，这是人将丰沛的内在感情“向外挤压”，不可阻挡地呈现为表情、姿态、歌哭、动作，乃至无节制地放诞任气。“石化”和“失声”作为诗性的概念，指一种忽视外境变化、断绝内在情感的性格状态，类同于古希腊的“冷漠”(Apathie/ἀπάθεια)。然而“冷漠”的概念中也包含某种失衡的微妙因素，因为身体的感官失去对外在刺激的反应，某种程度上也是病态的表现。尼俄柏的“淡漠”与拉奥孔的“静穆”(still/Ruhe)形成了呼应。在斯多葛派的学说中，一旦失去对冲动和感情的控制，人就会陷入没有束缚的欲望和各种正面或负面的情感冲突之中，对这种被动状态不但应该努力克制，更应该超越。^⑬沉着、冷静、克制内心情感是

通向“心灵的平静”(Ataraxia)的途径，这是一种远离外界的纷纷扰扰，强大而安宁的灵魂状态，它不是妥协和平衡的技巧，更类似于整体心灵的大幅抬升或者完全弃绝。中国文化传统中也有一些类似的不诉情感、抵抗外境变化的人格追求，如《逍遥游》中描写宋荣子“举世誉之而不加劝，举世非之而不加沮，定乎内外之分，辩乎荣辱之境”；又有《岳阳楼记》“不以物喜，不以己悲”。温克尔曼对《拉奥孔》或《尼俄柏》雕塑的美学判断，是将视觉感官的美通过人格力量的注入加以强化，也就打破了单纯的“美丑”之别，表现出古典主义的人性理想。

在18世纪的语境中，温克尔曼的理念代表了一种庄重、稳健、出乎必然性的艺术理想，成为德国古典主义艺术理论的一个发展高峰。它与当时实际的考古发掘、艺术创作与研究活动产生了多样的交互关系，并塑造了今天学术界对古典主义艺术的认知，即高度的理想主义、美善结合的道德追求和取悦眼目的感性感召。古典主义艺术整体上是回溯过往的崇古倾向，有一种天然的保守态度，然而这段艺术讨论中也蕴藏着转向反叛、保守或多元风格的各种新可能。尤其随着启蒙运动的不断展开，古典主义的艺术理念开始遭遇新一轮的反思。崇高忍苦的精神使得造型艺术中的形象完全脱离了古代文本描述中渲染出的极度恐怖和极端情绪，完全以美的姿态出现，雕塑中的悲剧情境处处服从于崇高、尊严、优美、有节制的理念。于是观者看到，古典美的理想理念甚至达到了一种至高的审美之梦的境地，连冰冷恐怖的死亡也可以入画，转变为激起审美愉悦的图式。正如《收藏家及其友人》中众人欣赏的“巴斯浮雕”，也同申克尔在柏林音乐厅正门三角楣上安置的浮雕那样：“尼俄柏死去的女儿们不正是作为装饰物而安排在这里的吗？这是最高的艺术迷醉！它居然不是用花卉和果实来进行装饰，而是用尸体，用一位父亲，一位母亲可以遭受的最大痛苦来进行装饰……”^⑭古希腊艺术所包含的这样一种在节制、规律、均衡等原则和形式的崇高、庄严中构造美的精神，在谢林和尼采的哲学中被总结成“带着深刻的喜悦和愉快的必要性，亲身体验着梦”^⑮的日神艺术。而在启蒙运动中“惨遭”祛魅的另一面，则是同样恒久寄居于人性之中

的情绪的放纵、激情的表达和深沉的醉境。这种使“每个人感到自己同邻人团结、和解、款洽，甚至融为一体了”^④的深沉力量，不失为一种在理性泛滥的年代对抗理性的人生救赎之力。当然，这已经走上另一条批判之途。

正是基于尼采的反思，瓦尔堡和潘诺夫斯基所建立的图像学研究于20世纪初补全了《拉奥孔》雕塑的另一重意涵。瓦尔堡在发表于1920年的文章《路德时代文字和图像中的古代异教预言》中明言：

“正统而完美的古代众神世界自温克尔曼起就几乎成为了我们心中古典时代的象征，以至于我们完全忘了，它其实是有智慧的人文主义文化带来的新发明。”^⑤他认为文艺复兴艺术中对人类强烈感情的表现，丝毫不亚于古典艺术对单纯静穆形式之美的追求。《拉奥孔》雕塑代表的正是至高的痛苦与严峻的人类苦难。只不过这种古典的情感表达，已化为“激情程式”（Pathosformel）中所保留下来的人类记忆，并以此长存。《记忆女神图集》（图4）中对拉奥孔的讨论，不再一味关注形式的构造，也不苛求形式恰当与否的问题。拉奥孔作为一个“母题”，回归到象征“痛苦”的文学意味上。可以说，瓦尔堡等人的学说对18世纪古典主义者笔下注重形式分析的艺术研究具有一种补全的意义。

项目：本文为国家社科基金艺术学项目“18世纪下半叶德国古典艺术理论和作品研究”（批准号：20CA162）阶段性成果。

注释：

- ① 约翰·约阿希姆·温克尔曼，《阿波罗描述》，贺询译，《世界美术》2022年第3期，第128页。
- ② 温克尔曼：《论古代艺术》，邵大箴译，中国人民大学出版社，1989，第42页。
- ③ 同上书，第41页。
- ④ “das Gesicht und den Stand der Goötter und Helden rein von Empfindlichkeit, und entfernt von inneren Empöörungen, in einem Gleichgewicht des Gefühls, und mit einer friedlichen immer gleichen Seele.” Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4/1, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. (Text, Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776), hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmischer und Max Kunze (Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2002), S. 452. (此德文版温克尔曼全集以下简称SN)
- ⑤ 这个错误到了《古代艺术史》中又被温克尔曼悄悄改

正了过来。

- ⑥ 温克尔曼：《论古代艺术》，第42页，注释2。
- ⑦ “Im Laocoon würde der Schmerzallein gebildet, Parenthysis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das bezeichnende u. edle der Seele in eins zu vereinigen eine Action die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war.” 此引文参见：SN 4/5, S. 16。
- ⑧ 温克尔曼：《论古代艺术》，第42页。
- ⑨ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen, griech.* und dt. von Reinhard Brandt (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983; Nachdruck der 1. Aufl. 1966), S. 35.
- ⑩ 朗吉努斯：《世界学术经典·英文版：论崇高》，上海译文出版社，2020，第9页。
- ⑪ 《论崇高》，钱学熙译，载伍蠡甫、胡经之编《西方文艺理论名著选编（上卷）》，北京大学出版社，2003，第117页。
- ⑫ 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社，1979，第168页。
- ⑬ 同上书，第166页。
- ⑭ 钱锺书：《读〈论拉奥孔〉》，载《七缀集》，生活·读书·新知三联书店，2002，第35页。
- ⑮ 同上书，第57页。
- ⑯ 钱学熙译：《论崇高》，引自：伍蠡甫、胡经之（编）：《西方文艺理论名著选编（上卷）》，北京大学出版社，2003年，第119页。
- ⑰ 关于雕塑中的拉奥孔是否被咬伤，乃至毒液是否侵入主人公身体，是历代学者和评论家的又一个争论点，由此可对雕塑塑造的形象产生不同解读。譬如考古学家艾洛伊斯·希尔特（Aloys Hirt）就认为毒蛇咬伤了拉奥孔的髌部，毒液已经由尖牙注入，拉奥孔的机体已崩溃，雕塑塑造出的是人之垂死一瞬[Aloys Hirt, “Laokoon,” *Die Horen* 12 (1797), 10. St., S. 1—26]; 歌德则认为蛇头距离拉奥孔的皮肤尚有一段距离，因此拉奥孔的机体仍然健康，正处于强力的反抗之中（歌德《论〈拉奥孔〉》）。
- ⑱ 席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，上海人民出版社，2020，第203页。
- ⑲ 同上书，第206页。
- ⑳ 温克尔曼：《论古代艺术》，第30页。
- ㉑ 歌德，《论拉奥孔》，范大灿译，收入《歌德文集》（第十卷），人民文学出版社，1999，第30页。
- ㉒ 参考海因里希·沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题》，洪天富、范景中译，中国美术学院出版社，2015，第29—30页。
- ㉓ 歌德：《迷娘之歌》，冯至译，收入《冯至译文全集》（卷一），上海人民出版社，2020，第17页。
- ㉔ 原载《新青年》1917年1月第二卷第五号。
- ㉕ 原载《新青年》1917年2月第二卷第六号。

- ㉖ 莱辛的主张是，艺术具有表现美的天职，画家表现丑更多是为了制造可笑或可怕的效果。参见莱辛：《拉奥孔》，第11—17，135—137页。
- ㉗ 见于1809年发表的《关于戏剧艺术和文学的讲稿》[August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (München, Meyer & Tessen, 2004), S. 46]。
- ㉘ 歌德：《收藏家及其友人》，范大灿译，收入《歌德文集》（第十卷），第88—89页。
- ㉙ 雕塑信息见于Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (München, Hirmer Verlag, 2001), S. 65—66。
- ㉚ 奥维德：《变形记》卷六，杨周翰译，人民文学出版社，1984，第146—312页。
- ㉛ 在不同的神话版本中也有尼俄柏拥有儿女各六位，九位甚至十位的说法，这也影响了相关作品的创作和评述。
- ㉜ 原文见于奥维德：《变形记》，第78页。
- ㉝ “Asinius Pollio, being an ardent enthusiast, was accordingly anxious for his collection to attract sightseers. In it are the ‘Centaur carrying Nymphs’ by Arcesilas, the Muses of Helicon by Cleomenes …and then Dirce and the bull with its rope, all carved from the same block of stone.” Pliny the Elder, *Natural History*, trans. D. E. Eichholz (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), xxxvi. 33. 老普林尼的记录中这件作品与《拉奥孔》一样是来自罗德岛的艺术家的作品，由罗马执政官盖乌斯·波利奥（Gaius Asinius Pollio）带回收藏。
- ㉞ 温克尔曼：《论古代艺术》，第146页。
- ㉟ 同上。
- ㊱ 奥维德：《变形记》，第78页。
- ㊲ SN 4/1, S. 310。
- ㊳ 同上。
- ㊴ 温克尔曼：《论古代艺术》，第41页。
- ㊵ 对这个问题，高艳萍在其专著中也有论及，作者以“不确定性”一词概括了温克尔曼对美的性质的定义，详见高艳萍：《温克尔曼的希腊艺术图景》，北京大学出版社，2016，第51—58页。
- ㊶ 歌德：《收藏家及其友人》，收入《歌德文集》（第十卷），第90页。
- ㊷ 在哲学领域，“日神—酒神”的对立概念最早由弗里德里希·谢林（Friedrich Wilhelm Joseph Schelling）提出，后由弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche）在他1872年的著作《悲剧的诞生》中进一步阐释并发扬光大。此处参见尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，生活·读书·新知三联书店，1986，第28页。
- ㊸ 同上书，第30页。
- ㊹ 引自Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2 (Berlin, De Gruyter, 1998), S. 491. (贺询，北京大学艺术学院助理教授德国慕尼黑黑文学艺术史博士。)