

# “拉奥孔”的历程： 18世纪德意志古典艺术理念刍论

贺 询

---

**摘要** 拉奥孔雕塑在16世纪初重新发掘后，其修复方案和艺术风格引起了广泛争论。各类文献关于拉奥孔雕塑的认知充满矛盾，形成了一个古典话语的场域。从文艺复兴的古物研究出版物，到收藏品类的复制实物，再到18世纪学者笔下的拉奥孔图像，这一迁流过程揭示了不同艺术观念的更替。围绕拉奥孔雕塑的古典文化争论与民族观念分野，体现出温克尔曼“单纯静穆”说在艺术史学意义上的独特价值，即德意志古典主义者试图以古希腊文化为根源，树立民族艺术典范的复杂立场。

---

文艺复兴时期，欧洲掀起了古典艺术再流行的大潮流，德意志人的古典主义理想<sup>①</sup>却如空中楼阁般无法落地，最后追随孤高的观念世界，独自步入诗哲与音乐的国度。直至温克尔曼以希腊艺术为美的标尺，这种状况才迎来转机。1755年，温克尔曼发表了《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》（下文简称《一些意见》），该文以拉奥孔雕塑为例：“希腊杰作有一种普遍和主要的特点，这便是高贵的单纯和静穆的伟大。”<sup>②</sup>他认为，拉奥孔雕塑具有亚历山大大帝主政时期的“古典风格”，并提出一种独到的见解：雕塑展现的是激情在缓和、弱化之后转变为美的效果，“正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一样”<sup>③</sup>。温克尔曼的发现堪称创见，他所倡导的希腊崇拜对之后的德意志文化产生了难以估量的影响，以致20世纪学者甚至抛出“希腊暴政”一论，称德意志人为“希腊精神的奴仆”<sup>④</sup>。

以拉奥孔雕塑为原型的图像在18世纪大量传播，并被树立为古典艺术之圭臬。早期对拉奥孔雕塑的接受多从复杂构图与强烈动态出发，引申出近乎矫饰的“新”与“异”。温克尔曼的“单纯静穆”说发表后引发了无数激辩，阿洛伊斯·希尔特（Aloys Hirt）、莱辛、赫尔德、奥古斯特·施莱格尔、歌德等人纷纷提出或趋同或相左的见解。

本文为国家社会科学基金青年项目“18世纪下半叶德国古典艺术理论和作品研究”（批准号：20CA162）成果

到了20世纪，布克哈特针对拉奥孔雕塑提出“帕加马式巴洛克风格”<sup>⑤</sup>这一论调，指出其主要特征为过分的动律、层次累加的激情表现，与真实鲜活的艺术相反，充斥着过分成熟的技巧。温克尔曼对拉奥孔雕塑的解读为何不同于一般观念，这个问题在西方学界已有颇多讨论，比如，卡尔·尤斯蒂将原因归为新旧时代氛围之分界在个例中的显现<sup>⑥</sup>，伊莉莎·玛丽安·巴特勒（Eliza Marian Butler）则认为单纯与静穆出自温克尔曼探索艺术时“异乎寻常的盲目”<sup>⑦</sup>。近年来，国内学界也逐渐关注到这个问题<sup>⑧</sup>。如果回溯拉奥孔雕塑的图像生成与流变历史，便能清楚看出历代学人的相关认知如何追随历史潮流不断更替。温克尔曼的论说之所以存在有违主流之处，是因为他以观看的原则首次确认了图像在艺术史学意义上的价值。作为温克尔曼的追随者，德意志古典主义者对其倾注的不仅是对艺术的感知与理念，更是以古希腊文化为根源，树立民族艺术典范的寄托。

—

1506年，拉奥孔雕塑于罗马的一处田园出土，之后被珍藏于梵蒂冈观景殿的雕塑展厅。雕塑发掘之后面临的第一个重大问题是修复。1532年，佛罗伦萨艺术家乔凡尼·安吉洛·蒙托索里（Giovanni Angelo Montorsoli）主持的修复方案将主人公表现为受苦巅峰的状态。拉奥孔的右臂抓住蛇尾奋力上扬，表现为身体极端疼痛时的宣泄动作，与今日的手肘回撤的姿态不同（图1）。这一手臂上举的形象借由大量的艺术复制品与出版物不断传播，最后固化成拉奥孔雕塑的标准形象，直至1905年原作右臂重新发掘后才被推翻。如果说今日的手肘回撤姿态使整件雕塑的视觉重心趋于稳健的水平线，那么，16世纪的修复方案显然更富有盈盈欲倾的强烈动势。以非对称的结构打破古典式平衡韵律，激化情感冲突的“表现性”，这反映了巴洛克时代的审美趣味。据此传统，拉奥孔形象逐渐被定格为“痛苦”（pathos）母题的象征。

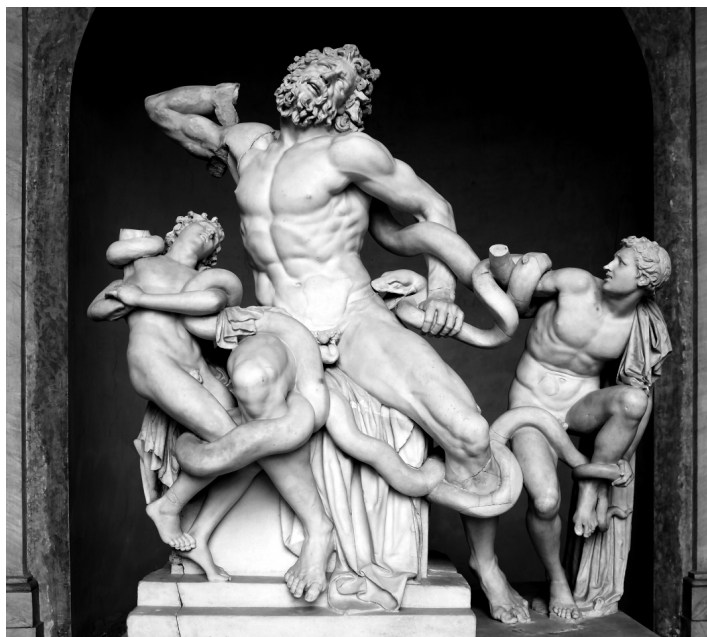


图1 阿格桑德罗斯、波利多罗斯、阿典诺多罗斯 拉奥孔雕塑 约前50 大理石 梵蒂冈博物馆藏

拉奥孔雕塑发掘后迅速声名远播，开始引领同时代的艺术风格。16世纪，雕塑家巴乔·班迪内利（Baccio Bandinelli）受教皇利奥十世所托，制作了拉奥孔雕塑的早期大理石复制品<sup>⑨</sup>。他同时为枫丹白露宫创作了大量古代雕塑复制品，可以由此看出古典艺术之风北上的路径。对当时的画家来说，拉奥孔雕塑是他们模仿



图2 费德里克·祖卡里  
塔德奥在梵蒂冈的观景殿写  
生 约1595

的典范，比如费德里克·祖卡里（Federico Zuccari）于1595年所绘的素描（图2）清晰展示了其兄塔德奥·祖卡里（Taddeo Zuccari）面对拉奥孔雕塑写生的场景。拉奥孔雕塑对巴洛克和样式主义的影响极大，受其影响的艺术家包括罗马诺、鲁本斯和贝尔尼尼。当瓦萨里用来描述文艺复兴三杰的“伟大风格”（*grande maniera*）转变为细小琐碎的样式主义时，便意味着艺术家逐渐远离对自然本质的精确把握，陷入或效仿杰作、或刻意炫技的“有意而为”。拉奥孔雕塑以不平衡的人物姿态呈现出冲击性的场景，在某种程度上正切合理想的古典风格转向杂糅琐屑的过程，这从参与拉奥孔雕塑挖掘和修复工作并受其影响的米开朗基罗身上可以得见<sup>⑩</sup>。米开朗基罗此后一改早期作品中清瘦修长的躯体塑造方式，转向激情炽盛、富于强烈动律的类型。他为美第奇小圣堂所作的《晨》《昏》雕像表现出凝滞与滑动共生的复杂姿态，以及波动不定的情绪流转，与早期修复对拉奥孔形象代表的戏剧性场景和复杂动态的把握相一致。

以拉奥孔为主题的艺术复制在中世纪几近停滞，直到文艺复兴时期才再度兴盛，并通过温克尔曼上升为一个核心话题。这一方面归功于温克尔曼切中肯綮的论述，另一方面也得益于拉奥孔雕塑发掘后产生的大量复制图像，它们借由印刷和出版的普及，为拉奥孔雕塑赢得了巨大的声誉。乔瓦尼·安东尼奥·达·布雷西亚（Giovanni Antonio da Brescia）所作的版画被认为是关于拉奥孔原作的首个记录（图3），它忠实描绘出雕塑出土时尚未修复的残损状态。值得注意的

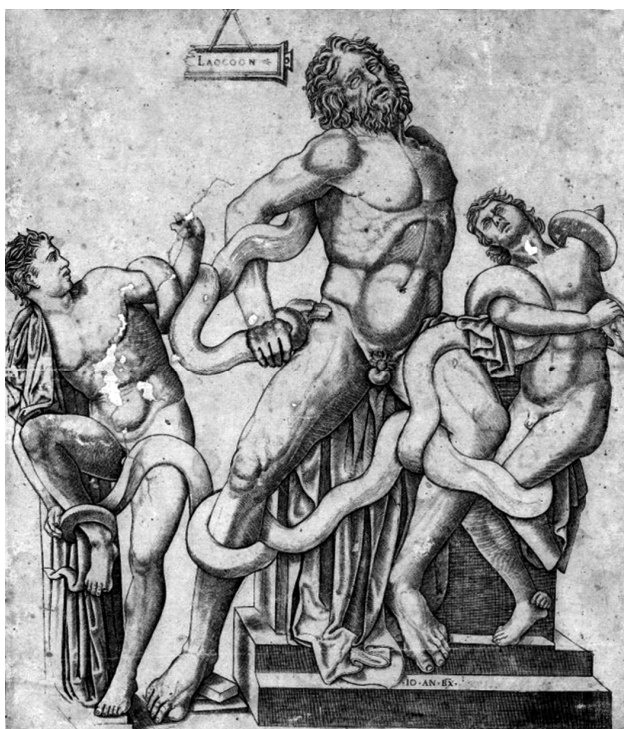


图3 乔瓦尼·安东尼奥·  
达·布雷西亚 拉奥孔  
1506—1520 雕版印刷 大  
英博物馆藏

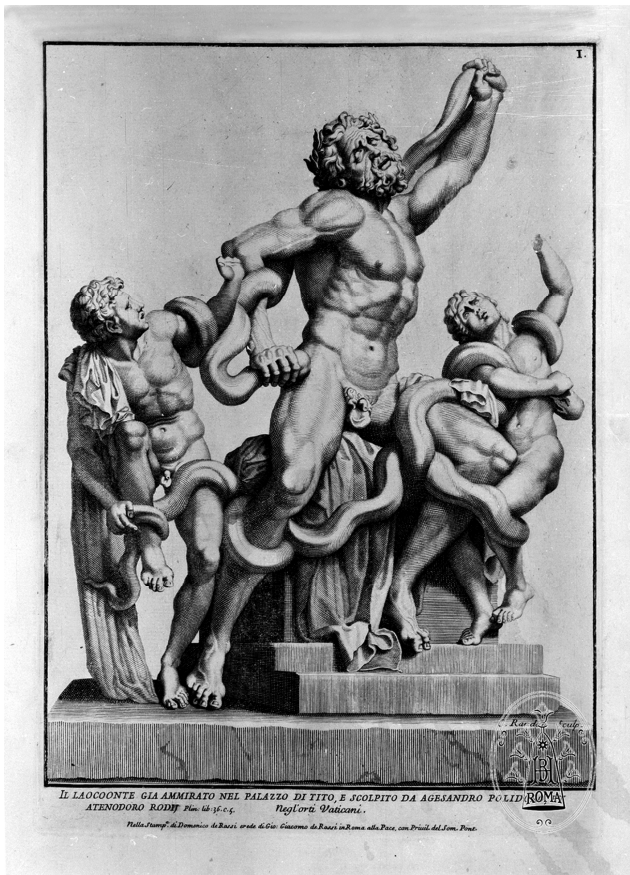


图4 克洛德·朗东 拉奥孔 1704 雕版印刷 罗马 赫尔奇亚娜图书馆藏

是，图中拉奥孔轴向倾侧的角度较大，表现出蛇口已完全咬住了他的髋部。而活跃于意大利北部的画家尼古拉斯·比翠泽（Nicolas Beatrizet）所作的两幅版画表现了典型的雕塑正面像，此类图像忠实还原了雕塑的特征，虽存世数量大，但价值全然在于如实记录和公共传播。

温克尔曼的同时代人受限于糟糕的旅行条件<sup>①</sup>，观看原作仅是少数古代研究者的特权。莱辛写《拉奥孔：论诗与画的界限》时，对雕塑的了解几乎全部来自复制品或插图。学者若想开展研究，必须精确掌握拉奥孔等众多古代雕塑的基本面貌。然而，此时的古物

研究更多依托于私人收藏，它以建立“品味”为目的，收藏家并不热衷于公开自己的藏品，在艺术品的普遍传播与信息垄断之间，一定程度上形成了旨趣私人化与中介神秘化<sup>②</sup>。德国考古学家克里斯蒂安·戈特洛布·海讷（Christian Gottlob Heyne）留下的许多与古代艺术品收藏相关的文献，是为数不多的介绍收藏界情况的资料。他与莱辛、温克尔曼、赫尔德保持密切通信，并声称：“对这件作品（指拉奥孔雕塑——引者注），我们连一件像样的复原版画都没有，更不用说能达到原作的理想高度的版画作品。”<sup>③</sup>海讷在文章《对观景殿的拉奥孔相关消息和观点的验证》（*Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere*）中列举了一系列当时最重要的素描和版画复制品，主要关注它们是否忠实还原了原作细节。例如，他提及意大利艺术家多梅尼科·德·罗西（Domenico de Rossis）1704年的图录《古今雕塑集》（*Raccolta di statue antiche e moderne*），书中分类整理了教皇的观景殿、卡比托利欧山和意大利几大豪门的艺术藏品，其中就有拉奥孔雕塑的插图（图4），画中的雕塑被部分修复，视角偏向侧位，拉奥孔头戴桂冠。海讷评述道，与原作相比，这件作品中“人物镜像翻转”，“戴了桂冠”，“蛇咬的部位偏移”，因此是一幅“有误”的插图<sup>④</sup>。确实，常青桂冠在神话题材中是与世俗皇冠相对的理想冠冕，具有荣誉、胜利、和平、健康等寓意<sup>⑤</sup>，常用于阿波罗、宙斯等人物。将其置于濒死的拉奥孔头上，与原作的情境相去甚远，反映出当时的一种略显粗糙而修养不高的“古典文化热”现象。

18世纪关于拉奥孔雕塑的图像除了收录于藏家图录，还出现在各类百科全书中，成为启蒙时代知识更新的重要附注。拉奥孔图像的经典化过程极大受益于现代美学



的建立与启蒙知识的传播。夏尔·巴托（Charles Batteux）1746年的著作《归结为同一原理的美的艺术》（*Les Beaux Arts réduits à un même principe*）中出现了“美的艺术”（*beaux-arts*）概念，随后德语世界也有了“美的艺术”（*schöne Künste*）概念，首见于瑞士神学家约翰·格奥尔格·苏尔泽（Johann Georg Sulzer）1771年的著作《美的艺术的一般概念》（*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*），作者在书中编纂了与艺术相关的九百多个词汇，涉及文学、修辞学、造型艺术、建筑、舞蹈、音乐和戏剧。此外，该概念还可见于英语世界的《大英百科全书》（*Encyclopaedia Britannica*），以及德语世界的《科学与艺术大百科全书》（*Grosses vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*）<sup>⑥</sup>。拉奥孔图像在此类出版物中多作为“艺术”“雕塑”“美”等词语的注解材料出现。启蒙时代的百科全书承载着时人基于人类感官体验与情感、探索世间万物与普世定律的强烈冲动，思辨历史与编纂史料的风潮也席卷了艺术领域。狄德罗指出，他编纂《百科全书或科学、艺术和手工艺分类词典》（*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*，下文简称《百科全书》）的目的在于“阐明各门学问的相互借鉴，并借此种种关联发掘学问的根本原则”，“为人类精神在一切时代、一切领域的探索画像”<sup>⑦</sup>。对拉奥孔雕塑这类古典文物进行归纳整理，一方面符合“用理性阐明事实，从中得出正当结论”<sup>⑧</sup>的时代精神，另一方面也意在借助古希腊学术渊薮，重新评估现实的艺术导向。

在《百科全书》中，拉奥孔图像是研究雕塑尺度和比例的范例（图5），以展现艺术家在创作人体图像时对各个部分所作的精确造型。这幅插图用简约的线条勾勒出雕塑的轮廓，辅以少量阴影线，布满比例标记，并在画面右上和雕塑基座上给出了三个人物的比例尺。这幅完全“忠于原作”（狄德罗语）的插图运用的比例模件（*Modus*）为“鼻长”，因而三个人物各自遵循的模件长度是不同的。画面几乎摒弃了对空间感和立体度的刻画，更类似于建筑平面图的精细标注，因为它更多是为模仿提供参照。

自17世纪起，依照原件制作雕塑复制品成为流行，因而有了大量基于古代雕塑的素描分析图<sup>⑨</sup>。普桑曾系统测量并辑录众多古代艺术作品的比例关系，对法语世界产生了重要影响<sup>⑩</sup>。如同《百科全书》中



图5 德尼·狄德罗/让·勒朗·达朗贝尔 拉奥孔 1751 素描 法国国家图书馆藏

的拉奥孔插图，此类作品关注古代艺术作品的“比例”原则，计算严整得近乎刻板，反映了研究古代艺术作品与研究自然同等重要的观念。狄德罗在《百科全书》中写道，通过古代艺术作品才能掌握“美的形式”（belles formes）和“比例之雅致”（*élégance des proportions*），正是此二者构成了“伟大与高贵”（*le grand et le noble*）<sup>①</sup>。这种艺术见解顺应了文艺复兴之后人们对古典文化的再演绎与神化运动。维特鲁威曾在《建筑十书》中指出，古希腊人足部为身高的六分之一，而“六”是完美数，代表符合“均衡”原则的比例：“创建了不朽诸神居所的古人，对建筑构件的形状和均衡进行调整，建立起了秩序，以便创造出部分与整体的恰当尺度。”<sup>②</sup>将比例作为“秩序”的缩影，是古典时代一种统合万物的宇宙观的表现。艺术再造的人体是在自然的因果律协调下呈现出的综合整体，是大宇宙的微观镜像。狄德罗呼应这种观念，认为行动中的人体是展现人类心灵图景的最佳形式，人像的整体效果正在于“自然的必然法则”<sup>③</sup>。自然构造出的人体比例理应运用到人的造物上，比如多立克式圆柱模仿人体，采用1:6的比例，具有“男性”气质的效果；若将比例改为1:7，得到的便是被称为“优雅”的效果。由此，古代艺术所倡导的美学原则形成了一套必须遵从的特定典范，也被学院式艺术流派奉为圭臬。

《百科全书》从六千多件罗马雕塑中选录了大约二十件精品，并根据作品的名气，或为其单列条目，如“垂死的角斗士”（*Gladiateur expirant*）；或将其归入某个更宽泛的条目，如“美第奇的维纳斯”（*Venus Médicis*）被列入“维纳斯”词条。词条一般包括艺术家的姓名、词条作者对艺术作品的描述和评价。在《百科全书》第九卷中的“古代雕塑”词条下，学者路易·德·若古（*Louis de Jaucourt*）有一段对拉奥孔雕塑的描述<sup>④</sup>。他在开头写道，“它是我们拥有的希腊雕塑中最美丽的作品之一”，这是承自老普林尼的赞语；而在后面的具体评述中，他引用了一位“现代专家”的话，虽然没有点出姓名，但这显然指的是温克尔曼。若古如此描述拉奥孔雕塑：

在伟大的希腊艺术作品所具备的一切卓越品质中，至高者是一种高贵的单纯：正如大海无论表面怎样波涛汹涌，深处总是保持宁静，希腊人创作的人物表情也是如此，在无论怎样的情感激荡中都保有伟大而宁静的灵魂：这种伟大、这种宁静，即便在最骇人的痛苦中也占据着主导。<sup>⑤</sup>

这显然是对温克尔曼《论摹仿》的转引，法语的“*une noble simplicité*”（“高贵的单纯”）更是与温克尔曼所述德语的“*edle Einfalt*”直接呼应。在《百科全书》出版期间（1751—1780），温克尔曼的《古代艺术史》于1764年在德累斯顿出版，并于1766年被译为法语。《百科全书》的四卷本《增补》于1772年出版，收录了《古代艺术史》和其他考古、美学、游记等相关领域的大量成果。整体而言，《百科全书》中介绍的拉奥孔形象已趋近刻板，是以文艺复兴对抗基督教的文化潮流的延续，趣味上也不脱离法国宫廷的贵族文化。其现实意义更多在于从尊重理性、热爱知识的角度，将古典艺术用于启迪民智。

## 二

拉奥孔图像在传播过程中常有细节上的出入，在摄影术发明之前，始终无法达到对原作的精准复现。18世纪对拉奥孔雕塑的讨论不再是古典时代大而化之的见解，而是进入理性主导、理论建构乃至反思再造的阶段，也就产生了许多争议。观察当时的诸多言论，可发现论者往往陷入对雕塑细节穷其缜密的追索，不知所终；众人又借“观感”的不同，各自阐发独特的艺术观念，洋洋洒洒，蔚为大观。至于对“何为真正的古典”的讨论，更是形成了一神论式的狂热景象。关于蛇口是否咬住了拉奥孔的髌部的争论就属于由雕塑细节激起的争议。

上文提到，在可考证的第一幅拉奥孔复制图中，蛇口完全咬住了拉奥孔的髌部。但在后来修复的雕塑中，蛇并没有真正咬住拉奥孔，毒牙与人物肉体之间还有一段距离。争论的焦点起于希尔特，他于1797年在席勒主编的《时序女神》上先后发表了《试论艺术美》(Versuch über das Kunstschöne)、《拉奥孔》(Laokoon)和《拉奥孔补遗》(Nachtrag zu Laokoon)三篇文章。希尔特遵循蛇口完全咬住拉奥孔的视觉印象，认为雕塑中凝固的时间正是拉奥孔死亡的一瞬，并且死亡的前提是蛇毒进入血液，毒效已经发作，这是身体丧失机能而滑入衰亡的临界点：“整个身体展现出那样的一瞬，不是缓和过的叹息或哀嚎，不是向众神祈怜的眼光，而是最高、最后、竭尽全力蜷曲至痉挛的挣扎。已经昏死的大脑，窒息之痛脱色泛白的口唇，不再呼吸起伏的胸腔，收紧的下腹：窒息与死亡随即降临。”<sup>⑨</sup>也就是说，雕塑展示的是蛇毒已经发作、希腊英雄面临人之终末的震撼场景。拉奥孔雕塑之美在于它还原了濒死的真实感，其核心是人物身上以独特的方式显现出来的本质个性，也就是“特征”(Charakteristik)<sup>⑩</sup>。唯有真实的“特征”才能显出希腊人物的悲壮感。换言之，自然的真实要高于艺术的美化，拉奥孔雕塑以一种近乎猎奇的极端时刻与场景表现给观者带来了视觉上的震撼。与之相比，温克尔曼自始至终都没有讨论过“蛇咬”的细节，只强调蛇身与人体的“缠斗”，当然，这可能是因为温克尔曼接触到的第一份拉奥孔图像资料中缺失了蛇头，给他造成了一种先入为主的视觉印象。柔软的蛇身施加给人体的暴力是一种均匀化、分散后的力量，人体的反抗也是基于各部分的协同发力，双方力量形成稳定的对立平衡。这种特性巧妙地吻合了古典艺术的“均衡”(symmetria)原则，即造型的整体与部分处于和谐而有序的关系，使三个人物与两条巨蛇构成的复杂场景不至于陷入混乱。歌德在短文《意大利游记》中评价和平圣玛利亚教堂的湿壁画和梵蒂冈宫的拉斐尔房间(图6)时，也采用了同样的说法<sup>⑪</sup>。当画面构图服从于悦目的原则，人与人的关系徐徐展开，高度复杂的形象也能形成有条理的整体，形成人眼可捕捉到的节奏。于是，静穆与动荡不再是对立的两极，而是为了美的目标而不断协调变幻的因素。

事实上，歌德对希尔特的观点做过完整详实的回应。1769年(一说为1771年)，歌德在曼海姆古物陈列厅第一次观摩到整件的拉奥孔雕塑复制品，并于1771年写下一篇论拉奥孔的短文<sup>⑫</sup>。歌德提出，蛇咬的位置和拉奥孔瞬间的反应决定了整个作品的走向——躯干回缩、胸膛挺起、肩膀和头部下沉，拉奥孔的身体状态使他此刻不可能喊



图6 拉斐尔《女先知聆听天使讯息》1514 湿壁画  
罗马和平圣玛利亚教堂

得出来。歌德从生理机制的角度肯定了温克尔曼“叹息”的说法。因此，歌德坚持认为当时的雕塑修复方案是不妥的，蛇的身体的摆放应该显示出原有的咬的动作<sup>⑩</sup>。他也否定了希尔特，“不要以为现在毒汁在蛇牙刚刚咬住的那个身体部分已经发生了作用，不要以为一个强壮的、奋发的、健康的、几乎还没有受伤的身体正在进行垂死挣扎”<sup>⑪</sup>。显然，在歌德的古典主义观念中，希腊雕塑不可能以病态的躯体为表现对象，对特征的过度强调也不符合古典主义艺术追求和谐、理想、平衡的观念。席勒在刊发希尔特的文章之前曾写信与歌德讨论，歌德在回信中赞誉了希尔特关于“特征”和“古典艺术也能表现悲壮”的大胆观点。这些观点其实与他早年对德国民族艺术的思考不谋而合。歌德早在1772年发表的文章《论德意志的建筑》中，就已经明确提出唯一真实的艺术是富于特征的艺术。处于狂飙突进时期的歌德在观摩了宏伟的哥特式建筑斯特拉斯堡大教堂之后得出这一结论，其中具有很浓的感性色彩，包含了一种摸索民族艺术面貌时理想化、浪漫化、富于自豪感的强烈情感因素。进入古典时期之后，歌德虽然并未完全抛弃特征论，但整体已转向温克尔曼所倡导的古典主义，一方面拒绝割裂人的自然天性，另一方面也不愿忽视拉奥孔这位涵养极高之人的精神力量所起的抑制乃至规训作用。具体到拉奥孔雕塑，歌德将其最终呈现的效果归结为“平衡”。“平衡”概念虽是歌德对亚里士多德戏剧理论中“净化”（Katharsis）的误译<sup>⑫</sup>，但也寄托了一种新的盼望，即悲剧英雄应寻求自身激情与理智的调和、私情与公义的统一，以达至和谐完满的人性。此时的歌德从罗马回归宫廷，他所倡导的魏玛古典主义呈现出一种深具包容性的综合的艺术观。

关于蛇咬的争论揭示了图像的面貌在艺术评判中占据的基础地位。学者从自身的视觉印象出发，描摹了种种饱含人性特征的“风格”概念，并将其描述潜能向艺术之外的领域泛化。德语世界关于拉奥孔的大讨论——大约从1755年温克尔曼发表《一些意见》至1832年歌德去世为界——借蛇咬的争论开启了古典主义者探索古代艺术精神内涵和审美趣味的思想理路。论者开始跨出艺术内部问题，跨入创作实践乃至社会实践的层面，将古代艺术创造性地转化为滋养现实创作的养分。这种分野从拉奥孔争端的早期就已浮现，甚至在不同地区激发出强烈的偏差与互鉴。

温克尔曼与莱辛之前的先驱者是英国画家威廉·荷加斯<sup>③</sup>，其著作《美的分析》在出版一年后即由德国作家克里斯特洛布·米利乌斯（Christlob Mylius）翻译为德文，并在1761年出版了意大利语版本。莱辛对此书兴趣浓厚，在报刊两度发表文章对荷加斯大加赞赏。荷加斯在《美的分析》的第一幅插图中罗列了古代雕塑杰作的群像，在画面中心偏左的背景中出现了拉奥孔雕塑（图7）。他在《美的分析》第四章围绕拉奥孔雕塑提出一种金字塔结构论：“古往今来所有雕塑中最杰出的一件（我指‘拉奥孔和他的儿子们’），其中两个儿子虽已具备一切成人的标志，身形却只有父亲一半大小。雕塑的三位作者不惜犯这样一个荒谬的错误，也要把构图放入一个金字塔的框架内。”<sup>④</sup>金字塔形是荷加斯眼中单纯与多样最完美、最平衡地组合在一起的形式。荷加斯在《美的分析》的扉页绘制了金字塔符号，并在基座上加了“多样”（VARIETY）一词（图8）。透明的三角形有着三位一体的神学意味，中间包藏的S形曲线一方面代表他的“美之线条”（line of beauty）概念，另一方面隐喻夏娃受魔鬼诱惑，为形式之美的分析增添了宗教意义上的道德审视。按照荷加斯的解说，“高贵的单纯”不直接等同于美：“缺乏变化的单纯，是寡淡无味的，至多只是不叫人反胃；然而一旦加入了变化，它就变得悦目起来，因为眼睛能够轻易地欣赏它，便加深了变化之趣。”<sup>⑤</sup>拉奥孔雕塑正是如此。荷加斯强调，视觉愉悦的基础在于通过眼睛感受新奇和变化<sup>⑥</sup>，有如猎狗好追逐的天性。林间小径或蜿蜒河流是自然中的曲线，而人的身体尤其集中呈现了线条、比例和适宜的复杂性。荷加斯提出一种“构造出的复杂形式之美”（the beauty of a composed intricacy of form）来形容这类图像，比如灵动的舞者和波纹的发卷。他所关注的原则是“多样”和“复杂”。“多样”在德语译本中的用词是“Vielfalt”，刚好对应温克

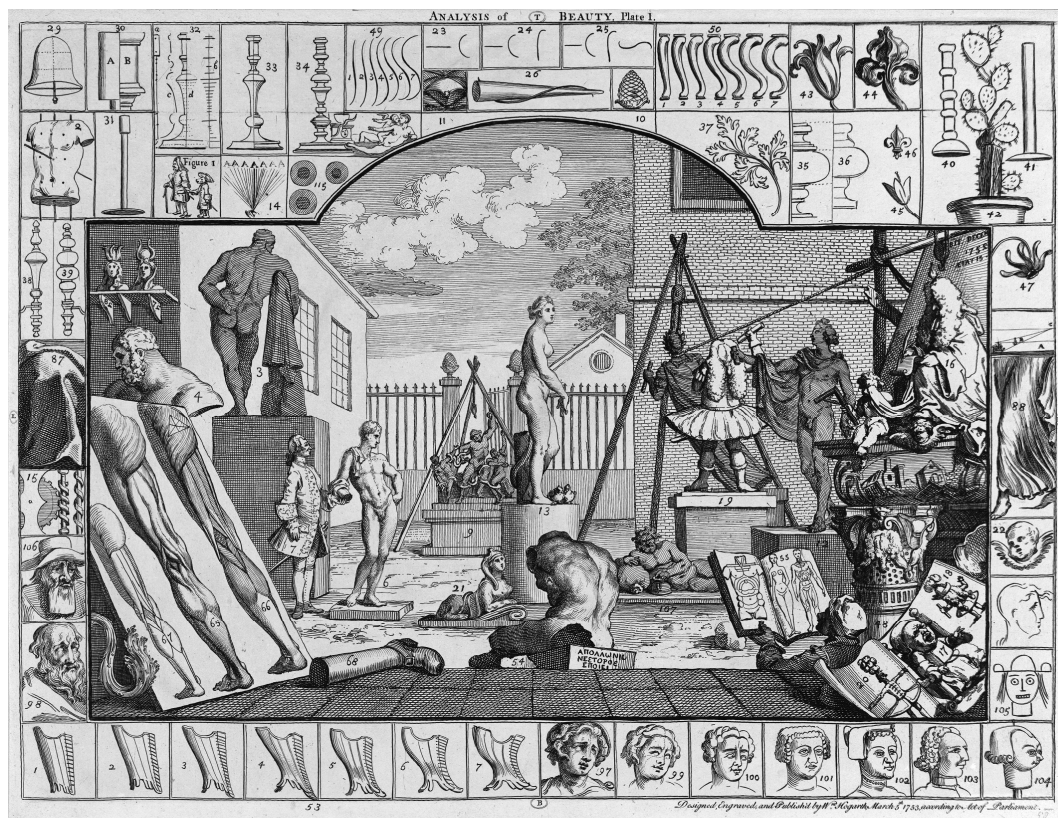


图7 威廉·荷加斯 《美的分析》图版I 1753 版画 38.8×50cm 大都会博物馆藏

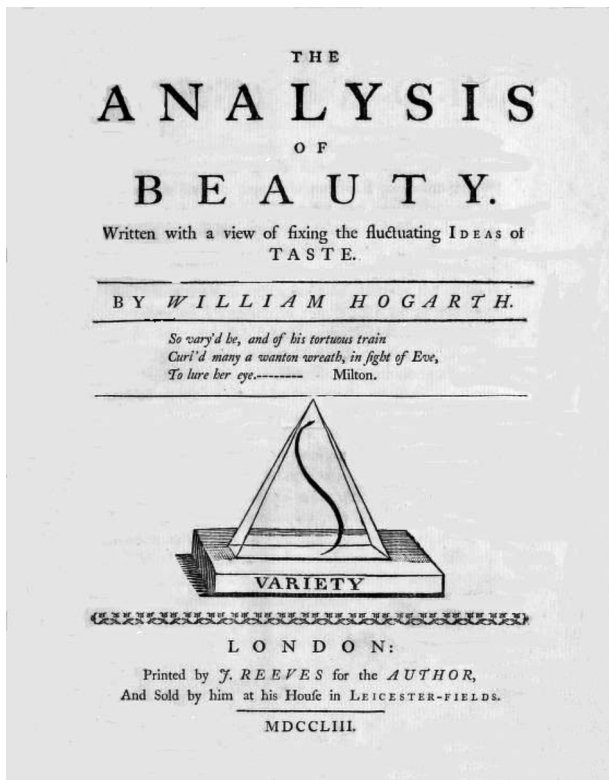


图8 威廉·荷加斯 《美的分析》扉页

尔曼的“单纯”（Einfalt）。拉奥孔既“单纯”又“多样”的观点，在某种意义上与歌德的观点更有共鸣<sup>⑤</sup>。从万类竞逐中窥见自然的复杂之美，小到蝴蝶的翅膀、贝壳的纹路、叶片的筋络，大到云相的变幻、水脉的线条、大陆的廓形，都是出于一种探索世界、归纳万物的好奇欲求。《美的分析》尝试以分门别类的“分析”找出构成美的要素和原因，本身就是理性主义的方法。荷加斯作为借由政治讽刺画而深入社会现实的画家，并非文艺复兴的狂信者，却并不脱离古典的土壤，这实际上折射出古典的普泛性价值。

荷加斯围绕雕塑所作的探讨直接启发了莱辛对绘画中的时间与动作的关注<sup>⑥</sup>。荷加斯认为，艺术作品最宜表现的是转变的瞬间，古代最杰出的艺术作品总是在表现一种非生非死的“濒死挣扎”的状态。比如尼俄伯哭子的雕塑，既非生又非死，而是悲而石化，眼泪从哀恸的空洞中汨汨淌出。又如垂死的角斗士的雕塑，展现的是战士由生入死的迅疾而破碎的一瞬，是生命滑落的最后一息。至于拉奥孔雕塑，父子三人尚未死亡，但痛苦已趋于极限，这是海水涌动而未澎湃激浪的临界时刻。荷加斯图版中罗列的其他古代作品都具有这种特点：阿波罗正转动身体并伸出右臂，仿佛刚射出弓箭便旋即离开，斗篷还留有转瞬即逝的风痕；维纳斯微微一动，惊觉需要遮住自己的隐私部位，于是她在这一刻同时透露出女性的美与矜持。这与莱辛所谓的“包孕的一刻”（fruchtbarer Augenblick/pregnant moment）非常接近。“包孕的一刻”应该存在于冲突至高的顷刻之前，如此才能在具现的画面中留下主观想象“自在游冶”（freies Spiel）的空间。然而，莱辛讨论雕塑艺术问题时特意加入了对时间维度的观照，“我的出发点仿佛是拉奥孔”<sup>⑦</sup>，实际上更是一个“现代知识人”的现实关心。历史的创造根本上仰赖于人的行动，因此情节、戏剧、转折与冲突是莱辛真正关心的对象，艺术的再现不过是对人之行动的一种优美而吸引人的模仿。出于对行动的肯定，相比“画”，莱辛赋予了“诗”更深刻的意义，进而通过探索市民戏剧发出了对“有人气的英雄”<sup>⑧</sup>的召唤。正因为古典主义者不断在历史与当代之间寻找关联，美术史家维尔纳·布歇（Werner Busch）提出，18世纪艺术的典型特征就在于从伯里克利黄金时代“古典的英雄”到“市民的英雄”的转变，并将之视为现代精神的起源<sup>⑨</sup>。

然而，《美的分析》的艺术思想虽与温克尔曼同属古典领域，却又显示出细微的区别。插图中景的露天场地部分可能是以曾在海德公园角陈列的雕塑藏品为原型，其货



物陈列般的作坊式场景代表了古典文化在当时的商业化流行。在18世纪50年代的英国，古典艺术占据审美高位，其爱好者遍及艺术圈、学院，也包括在宅邸和花园里摆满古代雕塑的邦君。在英国工业革命的背景下，物质文化的积累激发了人们现世享受的需求，当时的英国作家索姆·詹宁斯（Soame Jenyns）写道：“快乐是现存的唯一具有真正价值的事情：富有、权力、智慧、学问、力量、美丽、美德、宗教甚至生活本身都不具有任何重要性，除非它们有助于快乐的产生。”<sup>④</sup>因此，荷加斯的美学观也被称为“乐享的美学”（hedonist aesthetics）<sup>⑤</sup>。经验主义美学更贴合变幻不拘的形式与感性的亲近观照。对荷加斯而言，古典艺术之美首先体现为从身体延伸出的感性表现，因此一旦与形而下层面结合过密，便滑落至色情享受<sup>⑥</sup>。这种观点与温克尔曼引领的对古代雕塑的美学崇拜似乎存在某种契合。温克尔曼的“理想美”“愉悦”（Wohlgefühl）和“陶醉”（Entzückung）的感性体验联系在一起，同样包含了对艺术形象的某种恋慕，或可称之为“肉性之升华”<sup>⑦</sup>。然而，仔细探究便会发现，荷加斯与温克尔曼对雕塑的观察有明显区别。由于荷加斯所掌握的图像为完整的早期修复方案，他对曲线的强调也回到拉奥孔图像之前所处的文艺复兴传统，即更重视强烈的动感与情感宣泄，将其看作幻动中的壮丽激情表现。他将蜿蜒曲线的形式之美总结为“美与优雅”（beauty and grace）<sup>⑧</sup>，这种审美偏好与时人强调观看者之愉悦感觉的追求相结合。荷加斯所理解的“古典”侧重于一种繁复堆叠到近乎夸张的艺术倾向，其华美的装饰效果偏向巴洛克和洛可可的“造作”趣味。迈克尔·弗雷德敏锐地看出，这是18世纪艺术的一种具有“鲜明戏剧性”的新绘画追求<sup>⑨</sup>。当戏剧场景的价值和效果优先于对题材的严肃表达，艺术便容易走向题材等级制乃至历史题材至上的等级观念，这实际上已经强烈地修改了古典的价值。而温克尔曼提出的“单纯静穆”说看到的是宁静的面容与深沉的灵魂：“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。”<sup>⑩</sup>从中呈现的更多是借由审美情趣与艺术风格对同时代艺术潮流的反思<sup>⑪</sup>。

### 三

虽然古代文化的故乡在地中海区域，但18世纪欧洲的精神中心更趋近于北方。在欧洲各国的古物研究中，温克尔曼对古代艺术的论述能够脱颖而出，有其深刻的历史背景。观察当时的艺术潮流可以发现：法国的古典艺术在宫廷落地生花，走向诙谐而富于游戏性的装饰效果、情色妩媚的题材以及庄严矜重的场景；英国的皇家学院派将古典艺术与绅士的堂皇气派相融，而新的生产方式也为风景画、风俗画和肖像画等类型带来了前所未有的新图像。与之相对，德国的古典艺术在理念上推崇冷静、克制、崇高、严肃的美感；市场上成功的艺术作品则多具有市民趣味的随和性或田园生活的温馨感（如当时柏林最负盛名的画家丹尼尔·霍多维茨基）。历史学家保罗·兰多由此推论：作为法国古典艺术终点的洛可可导向了1789年大革命的文化崩盘，而德国的艺术倾向却产出了歌德的诗歌与康德的哲学<sup>⑫</sup>。温克尔曼去世近四十年之后，歌德编纂出版了文集《温克尔曼与他的世纪》（*Winckelmann und sein Jahrhundert*），以纪念这位美术史

家与考古学家。温克尔曼的观点之所以有说服力，正在于其深植于人文传统，同时保持独立的、真实有效的视觉判断。他对拉奥孔的描述最不同寻常，以“安静”和“克制”为关键词，事实上包含了对巴洛克式古典风格含蓄却又严厉的批评。

如果单看图像中的拉奥孔形象，温克尔曼的论点“高贵的单纯，静穆的伟大”确实颇为独特。这一方面源自雕塑形貌本身的复杂和矛盾，另一方面也反映了学者见解的能动性。温克尔曼自投身艺术研究以来便长期坚持“描述”（Beschreibung）艺术原作，这是一种有意识、有文采、有品味地运用修辞术来书写的研究习惯<sup>①</sup>。“描述”构成了温克尔曼写作的基础，在缺乏摄影术等现代辅助工具的时代，充当了图像及记忆档案的功能。

温克尔曼的读图工作始于他在德累斯顿居留时期（1748—1755）<sup>②</sup>。他所能接触到的藏品由热衷艺术的萨克森选帝侯弗里德里希·奥古斯特一世（Friedrich August I der Starke）购于意大利红衣主教弗拉维奥·基吉（Flavio Chigi），这些收藏即今日德累斯顿历代大师画廊（Gemäldegalerie Alte Meister）的前身。这批藏品来到德累斯顿之后长年存放于临时仓库，直到1785年才被移至充满东方风情的日本宫（Japanisches Palai）。当时德累斯顿的藏品中有一些十分珍贵的作品，包括勒姆尼亚的雅典娜雕塑复制品、仿波留克列特斯原作的青年男子雕像、被温克尔曼误称为罗马皇后阿格里皮娜的缪斯坐像<sup>③</sup>。温克尔曼对作品有一种天性的敏感，好比只有最出色的裁缝才能分辨出狗牙边掐成尖角后衬出的衣料的脆弱的华丽感，这不光是对技艺的敏感，还要一种源于情念和灵魂的温情。

然而，没有证据显示温克尔曼在到达罗马之前曾看过任何拉奥孔雕塑的复制品。为何他没有选择先写一件至少亲眼见过其复制品的艺术作品来立论？有学者认为，温克尔曼可能仅凭拉奥孔雕塑的巨大声望就展开了写作<sup>④</sup>。直到1784年，德累斯顿才在画家安东·拉斐尔·门斯（Anton Raphael Mengs）的主持下收入了一件拉奥孔石膏像<sup>⑤</sup>。不过，温克尔曼可能已经在约阿希姆·冯·桑德拉特（Joachim von Sandrart）主编的《德意志学院》（*Teutscher Academie*）上见过根据拉奥孔素描稿本绘制的版画插图（图9）<sup>⑥</sup>。另一个间接证据是，温克尔曼在《一些意见》中对拉奥孔雕塑的描写几乎完全忽略了对两个儿子的艺术表现，而只取拉奥孔的部分，这正符合《德意志学院》上刊载的雕塑形态。

自1755年起，温克尔曼开始长居罗马<sup>⑦</sup>。温克尔曼到达罗马后，起初计划的研究项目名为“论古希腊艺术家的品味”，“品味”一直是其写作思想的核心，其研究成果后来结集出版为《古代艺术史》。在为这部作品做准备的阶段，他写了一系列对观景殿所藏雕塑的描述，作为“小小的准备工作”<sup>⑧</sup>，其中涉及的雕像包括安提诺乌斯像、克利奥佩特拉像、尼罗河神像、康茂德像等。温克尔曼总共有三份关于拉奥孔雕塑的描述<sup>⑨</sup>。一是他早年在德累斯顿所写，主要用在1755年发表的《一些意见》中。这份简短的描述将重点放在人物的精神状态上，开篇即点明“拉奥孔脸上强烈的痛苦中显露出他的灵魂”<sup>⑩</sup>，整段文字的基调全部围绕着关键词“痛苦”展开。这一方面承自文艺复兴以来拉奥孔作为痛苦之“圣像”（icon）的传统，另一方面也体现了温克尔曼笔下富于精神崇高之美的“忍苦英雄”的特殊形象。二是佛罗伦萨手稿本中对拉奥孔的描述，

属于温克尔曼在罗马期间的写作。这是一份对雕塑整体造型最为精确的细描，包括大理石的物质状态、人物肌肉的走势、胡须和发型的设计，以及与朱庇特、尼普顿、阿斯克勒庇俄斯形象的对比等等。结尾部分还首次出现了对两个儿子的描述。温克尔曼尤其强调拉奥孔的面部表情：虽张开嘴，“与其说是因疼痛而呐喊，倒更近似一种有节制的悲鸣”<sup>⑩</sup>。温克尔曼对拉奥孔忍耐痛苦而凸显灵魂伟大的论述，完全建立在他对人物面部表情的判断之上，同时这一判断激发了莱辛、歌德等人的争论，甚至19世纪对古代雕塑表情的生理学研究。三是



图9 约阿希姆·冯·桑德拉特 拉奥孔（父亲） 约1632/1635 红粉笔素描

1764年出版的《古代艺术史》中的描述，在前两篇文章的基础上打磨完善而成。文中进一步提及三个人物的互动关系，并细致刻画了拉奥孔的额、眉、眼、鼻、口、唇等面部细节的状态。

温克尔曼的描述甚至比拉奥孔雕塑本身更深刻地影响了后世对这个雕塑的理解。这三份描述完整地呈现出温克尔曼对他的研究对象逐渐确立观点的过程。对温克尔曼来说，在罗马直面原作是一个全新的开端，这份经历也赋予了他在古物研究领域的权威地位。他在一封1759年的信中写道：“想要在罗马以外的地方全面地讨论古代艺术是很困难的，甚至几乎不可能。”<sup>⑪</sup>只有回到雕塑本身，才能澄清肌肉的运动、衣袍的褶皱、不同角度所见的表情、雕塑的材质、保存状态、构图与比例等细节。温克尔曼身处罗马的地理优势和掌握信息的时间优势，导致他面对北方古代研究界的攻讦时采取了近乎傲慢的无视态度<sup>⑫</sup>。这种在场的亲眼观看对温克尔曼来说不仅是一种便利或愉悦，更是他与语文学式学术生涯告别后的彻底转向，在他长期浸淫于拉丁文化之后，上升为研究艺术作品的方法论。就知识的传播价值而言，文本对实物取而代之，图与词的关系悄然转化。

除了视觉判断的强力论证之外，“高贵的单纯，静穆的伟大”之所以引起德国古典主义者的强烈共鸣，还在于一种崇尚精神、淡化表象的理想主义倾向，它也成为德意

志古典主义理论的一种特色。温克尔曼笔下的拉奥孔雕塑是形式的完美与灵魂的崇高共同达到的伟大平衡：“正如海水表面波涛汹涌，但深处总是静止一样，希腊艺术家所塑造的形象，在一切剧烈感情中都表现出一种伟大和平衡的心灵。这种心灵就显示在拉奥孔的面部……”<sup>④</sup>表象（Schein）的美浅显、直白、转瞬即逝，源于一种美化周围万物的倾向，因而容易走入非真实的模仿和非必要的矫饰。所以，晚期古代艺术进入圆熟得近于浮华的希腊化阶段，而复生的古典主义艺术在成熟之后转向巴洛克和洛可可。从这种对浅层美感的反对，可以看到某种对同时代法国式“美的艺术”观念的驳斥。歌德甚至提出以“造型艺术”（bildende Kunst）替代“美的艺术”：“艺术与其说是美的艺术，其实更多是造型的艺术，这种艺术如此真实、伟大，甚至通常比美本身要更真实、更伟大。”<sup>⑤</sup>

选择拉奥孔雕塑这种崇高、忍苦的题材是温克尔曼有意为之，他明确将尼俄伯雕塑和拉奥孔雕塑并称为“古代最美的两件作品”，分别表现了“死亡之惧”（Todesfurcht）和“至高的苦痛”（höchstes Leiden und Schmerzen）<sup>⑥</sup>。温克尔曼虽然并举尼俄伯和拉奥孔为最高的杰作，但对它们各自的论述又有细微差别。在《古代艺术史》中，面部凝滞舒缓的女性尼俄伯属于“高古”（hoch）风格，代表简朴、久远、脱离肉身的美；而有着挣扎表情的男性拉奥孔则更接近“优美”（schön）的一面，具有更多精巧的设计、丰富的律动和感性因素<sup>⑦</sup>。相对而言，其他重要雕塑被温克尔曼一并归入古典艺术的衰落阶段。这种选择的另类之处在于，古代艺术中着意表现悲壮的作品并非天然的主流。对比温克尔曼的德累斯顿手稿与佛罗伦萨手稿，可以清晰地看到描述重心从“痛苦的表现”到“人格的节制”的转变。在他写作的后期，艺术作品外在形式的完美比不上题材的深刻沉重。

一方面，温克尔曼宣称希腊人的艺术不同于紧密围绕王权、仅为极少数群体服务的古埃及艺术，前者孕育出民主政治的城邦国家，暗含了温克尔曼对高度集中的王权（法兰西）和四分五裂的封建制（德意志）的不满；另一方面，对“单纯”与“伟大”的向往直指现实中僵化而堕落的艺术表现形式，从中尤其可以看出温克尔曼对巴洛克式宫廷及宗教艺术的讽刺。阿诺尔德·豪泽尔（Arnold Hauser）指出，《威斯特伐利亚和约》签订之后，德意志艺术逐渐失去了15、16世纪的市民精神，诸多袖珍国的宫廷一律模仿和照搬凡尔赛宫式的华丽风格<sup>⑧</sup>，但这种华丽缺乏健全有力的内在精神的支撑。歌德在1772年的《论德意志建筑》中讽刺法国人<sup>⑨</sup>和意大利人“匍匐在那些壮观的遗迹上来乞得某些比例，靠那些神圣的断垣残壁来拼合起自己的塔楼”<sup>⑩</sup>。无论是流行于民间的游吟诗歌和浮夸喜剧，还是宫廷生活中顶礼膜拜的优美风度，都只能展现被歪曲的天性。在温克尔曼等人眼中，拉奥孔的“痛苦的激情”转变成一种不甘成为命运之奴隶、内心德性不随外境而改变的“崇高的激情”。于是，“激情”这个看似与崇高感矛盾的概念反过来成了孕育崇高感的必要条件，因为需要抵御的外部自然力量越强大，内心的道德力量便越崇高。这种要求最终寄望于回归纯然健全的人性：“悲剧英雄首先必须向我们证明他是一个有感觉的生物，我们才会敬他为理性生物并且相信他灵魂的坚强。”<sup>⑪</sup>这种崇高的激情号召激发了古典主义者在严峻环境中发掘理想人性的潜在意愿：超越如日中天的罗马-拉丁文化，摆脱华丽、直白而浅显的模仿，重回古希

腊。对18世纪德国的古典主义者来说，模仿时兴的艺术潮流并不可取，即使完全模仿古代大师，也不过是制造更多二流作品，而他们真正向往的是活生生的艺术生命。

- ① 值得注意的是，德语中的“理想主义”（Idealismus）一词本身就有“唯心主义”的内涵。席勒将“理想主义”视为对更美好的世界的乌托邦式想象，虽具有实现蓝图的期望，但始终属于理念的王国（吕迪格尔·萨弗兰斯基：《德意志理想主义的诞生：席勒传》，毛明超译，社会科学文献出版社2021年版，第724页）。
- ②③④ 温克尔曼：《论古代艺术》，邵大箴译，中国人民大学出版社1989年版，第41页，第41页，第41页。
- ④⑦ 伊莉莎·马丽安·巴特勒：《希腊对德意志的暴政：论希腊艺术与诗歌对德意志伟大作家的影响》，林国荣译，社会科学文献出版社2017年版，第8页，第63页。
- ⑤ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Wien/Leipzig: Bernina Verlag, 1938, S. 398.
- ⑥ 尤斯蒂出版于19世纪下半叶的三卷本传记《温克尔曼与他的同代人》是考察温克尔曼生平的重要资料（Vgl. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Bd. 1–3, Köln: Phaidon-Verlag, 1956）。
- ⑧ 张坚梳理了温克尔曼独特的艺术“史学”观念，指出文献记载与视觉证据之间的沟壑（张坚：《风格史：文化“普遍史”的隐喻——温克尔曼与启蒙时代的历史观念》，《文艺研究》2006年第5期）。高砚平从考证温克尔曼所有的史料证据的角度，解读了“静穆”说的可疑之处（高砚平：《复制的“拉奥孔”与可疑的“静穆”——早期温克尔曼的“拉奥孔”阐释》，《学术月刊》2021年第8期）。
- ⑨ 该复制品现存于佛罗伦萨乌菲兹美术馆（Vgl. Klaus Meister, *Der Hellenismus: Kultur- und Geistesgeschichte*, Stuttgart: Metzler, 2016, S. 37–39）。
- ⑩ 据文献记载，班迪内利的手臂上举修复方案是对原作的完整复制。后来米开朗基罗受教宗克雷芒七世委托，依据此方案复原了原作的残损部分。伯特霍尔德·辛茨（Berthold Hinz）对米开朗基罗受拉奥孔雕塑影响而产生的艺术风格转向做了详细分析 [Hubert Cancik u. a. (Hrsg.), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Bd. 15/1, *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte La-Ot*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 13]。
- ⑪ 就18世纪的旅行条件而言，一是需要花费大量资金，二是耗费漫长时间，三是无法保障安全。歌德旅行意大利时条件比较优越，自驾马车且有仆役相伴；而温克尔曼本人就死于旅行途中，在借宿旅馆时被强盗杀害。
- ⑫ Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 237.
- ⑬⑭ Christian Gottlob Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann Erben & Reich, 1779, S. 1, S. 2.
- ⑮ 关于对神话人物附属物的解释，参见 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart: Reclam, 2016, S. 270。
- ⑯ 关于启蒙时代百科全书的出版情况，参见 Heinrich Beck, Dieter Geuenich und Heiko Steuer, *Altartumskunde-Altartumswissenschaft-Kulturwissenschaft: Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altartums-kunde*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2012, S. 7–9。
- ⑰ Denis Diderot, “Prospectus (1750)”, *Œuvres complètes de Diderot*, Tôme 13, Paris, 1972, p. 130. 此处翻译参考了德语译本 Irene Schwendemmann (Hrsg.), *Hauptwerke der französische Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München: Kindler Verlag, 1983, S. 191。
- ⑱ 转引自王养冲：《十八世纪法国的启蒙运动》，《历史研究》1984年第2期。
- ⑲ 关于古代雕塑和建筑中的人体比例学说及其在17世纪的流行，参见 Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven: Yale University Press, 1981, pp. 38–40。
- ⑳ 作为西方绘画训练的传统，人体比例学说的发展经历了更为复杂的过程。在绘画中着重刻画人体比例的潮流起自文艺复兴盛期的莱昂纳多·达·芬奇，并由丢勒的著作《人体比例四书》（*Vier Bücher von menschlicher Proportion*）进一步传扬，此书译为法语后影响了普桑。
- ㉑ Zitiert nach Valentin Kockel, “Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der Encyclopédie Diderots”, in Theo Stamm/Wolfgang Weber (Hrsg.), *Wissensicherung Wissensordnung und Wissensverarbeitung: Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin: Akademie, 2004, S. 339–370, 361.
- ㉒ 维特鲁威对人体比例学说在艺术创作中的运用多有论述（维特鲁威：《建筑十书》，陈平译，北京大学出

- 版社2017年版，第75、105—106页)。
- ②③ 迈克尔·弗雷德：《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》，张晓剑译，江苏凤凰美术出版社2019年版，第96页。
- ②⑤ Louis de Jaucourt, “Laocoon”, *Encyclopédie*, Tôme 9, Paris, 1765, p. 279f, 279f.
- ②⑥ Aloys Hirt, “Laokoon”, *Die Horen*, Vol. 10 (1797): 1—26.
- ②⑦ 关于希尔特“特征论”的研究，参见王静、张典：《美与特征之辩——论由希尔特“特征论”引发的美学思考》，《北京社会科学》2013年第5期。
- ②⑧ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise. Teil 1 u. 2*, hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, S. 647.
- ②⑨ 关于歌德对拉奥孔雕塑的观摩情况，参见Ernst Osterkamp, “Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums. Text und Kontext”, in Matthias Winner u. a. (Hrsg.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998, S. 443—458.
- ③⑩ 歌德：《论拉奥孔》，《歌德文集》第10卷，范大灿等译，人民文学出版社1999年版，第31—32页，第32页。
- ③⑪ 参见歌德：《亚里斯多德〈诗学〉补遗》，《歌德文集》第10卷，第382—385页。歌德在文中用德语翻译了亚里士多德的术语“Katharsis”，其用词“平衡”(Ausgleich)与今日德语学界公认的译法“净化”(Reinigung)有较大差异。
- ③⑫ 约亨·贝登克考察了荷加斯在《美的分析》中提出的“蜿蜒曲线”概念及其对18世纪德国思想界的影响(Vgl. Jochen Bedenk, *Verwicklungen: William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004)。
- ③⑬ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London: John Reeves, 1753, p. 21. 该书中文译本可参见威廉·荷加斯：《美的分析》，杨成寅译，上海人民美术出版社2017年版。
- ③⑭ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, p. 43, p. 15.
- ③⑮ 关于荷加斯对“感知”的阐述，参见Robert W. Jones, *Gender and the Formation of Taste in Eighteenth-Century Britain. The Analysis of Beauty*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 49—56.
- ③⑯ “拉奥孔这一群雕，除了公认的一切成就以外，同时还是既有对称性又有多多样性，既有静又有动，既有截然的对立又有逐步的过渡的典范。这些特点聚合在一起，既从感性上也从精神上呈现给观赏者，就能在激起高度悲壮感觉的同时又能给人一种舒适感，就能通过优美和和美来减轻暴风骤雨般的痛苦和激情。”(《论拉奥孔》，《歌德文集》第10卷，第28—29页)
- ③⑰ Jochen Bedenk, *Verwicklungen: William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, S. 81f.
- ③⑱⑲ 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1979年版，第4页，第30页。
- ④① 布歇在其代表作《感伤的图像：18世纪的艺术危机与现代的诞生》中提出“感伤的图像”概念，它发端自席勒的论文《论朴素的诗和感伤的诗》，指脱离自然而寻求自然的“感伤”概念。布歇以此为基础，从历史画、风俗画、风景画、肖像画和漫画五种门类中总结出感伤图像的诞生(Vgl. Werner Busch, *Das sentimentale Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: Verlag C. H. Beck, 1993)。
- ④② 转引自阿萨·布里格斯：《英国社会史》，陈叔平等译，商务印书馆2015年版，第199页。
- ④③ Ronald Paulson, *Hogarth: Art and Politics, 1750—1764*, Cambridge: Lutterworth Press, 1993, p. 94.
- ④④ 荷加斯早年的许多版画作品正是以色情因素而著称[Hans-Peter Wagner, “Eroticism in Graphic Art: The Case of William Hogarth”, *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 21 (1992): 53—74]。
- ④⑤ Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Studie und die Entdeckung der “Darstellung” im 18. Jahrhundert*, München: Fink Verlag, 1998, S. 25.
- ④⑥ 弗雷德对洛可可的评判以“走向至高的虚构”为论点，清理出这种新艺术潮流引发人文主义绘画和古典体系走向衰败的细微线索(《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》，第83—84页)。
- ④⑦⑧ Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4/1, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2002, S. 452, S. 309.
- ④⑨ Cf. Wladyslaw Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Etude sur l’esthétique et les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Champion, 1925.
- ⑤⑩ Paul Landau, *Daniel Chodowiecki, Ein kulturgeschichtliches Lebensbild*, Berlin: Carl Flemming und C. T. Wiskott,



- 1923, S. 86ff.
- ⑤① See Jaś Elsner, “Art History as Ekphrasis”, *Art History*, Vol. 33, Issue 1 (January, 2010): 10–27.
- ⑤② 温克尔曼在德累斯顿宫廷供职时接触了大量古代艺术藏品及画家和画廊藏品 (Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Bd. 1, S. 286–347)。
- ⑤③ 对这些雕塑的描述散见于温克尔曼的几篇文章 (Konrad Zimmermann, *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, Berlin: Akademie-Verlag, 1977, S. 45ff)。
- ⑤④ 这种观点在德语及英语学界都已受到广泛认可, 参见Hugh Barr Nisbet, “Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann”, *Oxford German Studies*, Vol. 10 (1979): 22–63; Balbina Bäßler, “Laokoon und Winckelmann: Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe”, in Dorothee Gall, Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *Laokoon in Literatur und Kunst: Schriften des Symposions “Laokoon in Literatur und Kunst” vom 30. 11. 2006*, Universität Bonn, Berlin: de Gruyter, 2009, S. 218–240。
- ⑤⑤ Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Bd. 1, S. 490ff.
- ⑤⑥ 温克尔曼在1747年9月29日的信件中提及他曾在桑德拉特的书中看过一些复制图像, 而书中所刊图像就包括拉奥孔雕塑 (Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Walther Rehm and Hans Diepolder, Berlin: de Gruyter, 1952, S. 75f)。
- ⑤⑦ Vgl. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Bd. 2.
- ⑤⑧⑤⑨⑩⑪ Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller, Thomas Franke (Hrsg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, S. 499, S. 186–191, S. 189, S. 189.
- ⑥② Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Walther Rehm and Hans Diepolder, Berlin: de Gruyter, 1954, S. 56.
- ⑥③ 温克尔曼几乎不关心当时德国关于古代文化艺术的新出版物, 除非涉及批评或质疑他本人的内容, 他甚至对莱辛的文章也没有做过正面回应 (Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 1986, S. 92ff)。
- ⑥④ Zitiert nach Bernd Witte u. a. (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/1, Stuttgart: J. B. Metzler, 1998, S. 161. 可参见歌德:《论德意志建筑》, 范景中编:《美术史的形状I: 从瓦萨里到20世纪20年代》, 傅新生、李本正译, 中国美术学院出版社2003年版, 第147—156页。
- ⑥⑤ 关于这两种风格的详细讨论, 参见Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press, 1994, pp. 67–71。
- ⑥⑥ 关于豪泽尔对德国古典主义和启蒙运动时期的艺术的论述, 参见阿诺尔德·豪泽尔:《艺术社会史》下, 黄燎宇译, 商务印书馆2020年版, 第542—543页。
- ⑥⑦ 主要指当时法国的权威建筑师马克-安东尼·洛吉耶 (Marc-Antoine Laugier)。
- ⑦⑦① 歌德:《论德意志建筑》,《美术史的形状I: 从瓦萨里到20世纪20年代》, 第148页, 第52页。

作者单位 北京大学艺术学院

责任编辑 吴青青