2024 年 5 月　　东南大学学报(哲学社会科学版)　　May 2024
第 26 卷第 3 期　　Journal of Southeast University(Philosophy and Social Science)　　Vol. 26 No. 3

“静穆”探源
——美术史角度的阐释

李艳辉

(山东师范大学 美术学院, 山东 济南 250014)

[摘　要] “静穆”是文艺美学领域的重要旨趣和论题,一般认为由温克尔曼最早提出,但未被明确阐释。学界对静穆的初始含义缺乏认识,又因引申阐释而产生分歧和争议。静穆最初是一个美术史领域的论题。将其置于历史语境作美术史角度的考察,可探知其初始含义。静穆最典型的物质载体是希腊古典前期雕塑中的自我形象,其风格特征体现为人像表情的严肃和身体的放松,其风格成因是技术的限制和理念的表达。就后者而言,静穆表现的是自我的美丽形象和伟大性格。在很多情境下,静穆甚至蕴含力量、启示与鼓舞。自我形象的“静穆”特征在后世得到较长时间的延续。朱光潜在引入“静穆说”的过程中实现了由美术向美学、诗学的跳跃。

[关键词] 静穆　温克尔曼　古希腊雕塑　古典前期　美术史

“静穆”是重要的文艺美学旨趣和学术论题,源自约翰·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768 年)对古希腊美术的评价 “高贵的单纯和静穆的伟大”(edle Einfalt und stille Größe)。一般人都认为这句话是温克尔曼对希腊美术的独到洞察力,但这一断语并非温克尔曼的原创。他通过阅读而接受了前人的这些表述,并最早对其内涵进行了深入发掘①。因此,人们往往将静穆追溯到温克尔曼,但后者对“静穆”的解释含糊而不系统。后世学界高度重视“静穆说”,且将其适用范畴由美术拓展到整个文学艺术领域,但由于对其源头缺乏认识,以及主观的、现代化的引申阐释,学者们在“静穆”问题上产生分歧和争议,例如哥特霍尔德·莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781 年)②对温克尔曼的质疑,以及鲁迅与朱光潜的争论。其中后一组争论甚至涉及 20 世纪初国内文人对希腊的理解③,可见静穆说不仅是西方学界所关注的问题,更成为世界文化交流史、中国现代化史中的重要问题,意义重大,影响深远。国内学界对这组争议关注到最近④。解决分歧和争议的根本之途在于厘清静穆的初始含义。既然温克尔曼由对古希腊美术作品的观照得出“静穆”的结论,那么本文拟从美术史角度探讨“静穆”在历史语境中的物质载体、风格特征与成因,以求揭示“静穆”的初始含义。

笔者认为对造型内涵的理性分析和解构是艺术风格研究的前提,并基于对古典文献、考古学资料和学界研究成果的综合考察,认为古希腊艺术的造型内涵包括写形与写神两个层面⑤。写形是对人物外在形貌的表现,包括身体和空间两部分。写神是对人物内在意识的表现,包括专注度和情感两部分,其中所谓的“专注度”指的是艺术形象融入作品情境的程度,其外在表现是人物通过眼神与

[作者简介] 李艳辉(1980—),男,山东莱西人,博士,山东师范大学美术学院副教授,硕士生导师,研究方向:古希腊艺术史,古希腊罗马史,西方古典文献。

① 参见[德]约翰·亚奥希姆·温克尔曼《希腊美术模仿论》,潘襄译,北京:中国社会科学出版社,2014 年,第 72 页。另参见高砚平《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。

② [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1997 年。

③ 李雪莲:《重审“静穆”说——从鲁迅与朱光潜的“希腊”论争说起》,《文学评论》2019 年第 4 期。

④ 钟优民:《关于朱光潜“静穆”说的论争及其演变》,《社会科学战线》2003 年第 4 期;王本朝:《生存体验与知识趣味:鲁迅对朱光潜“静穆”说的批评》,《江汉论坛》2011 年第 12 期;王学谦:《“热烈”与“静穆”的背后——鲁迅与朱光潜论争的美学、文化根源》,《鲁迅研究月刊》2014 年第 10 期;许江:《鲁迅与朱光潜“静穆”观分歧中的政治文化内涵》,《中国现代文学研究丛刊》2015 年第 9 期;李雪莲:《重审“静穆”说——从鲁迅与朱光潜的“希腊”论争说起》,《文学评论》2019 年第 4 期;姜彩燕:《鲁迅对朱光潜的批评缘起重考》,《中国现代文学研究丛刊》2019 年第 9 期。

⑤ 参见李艳辉《论希腊雕塑中“古风式的微笑”》,《东南大学学报》(哲学社会科学版)2020 年第 3 期。

动作所体现出的与环境的联系。情感包括 ἦθος 和 πάθος。杰罗姆·波利特认为前者指的是人因遗传、习惯和自律而形成的“性格”,后者指的是人对外部世界经历所做出的直接反应,即“表情”(或“情绪”)①。不难看出,“高贵的单纯和静穆的伟大”是对古希腊艺术造型内涵的高度概括,包含了写形和写神两个层面的内容。

一、“静穆”与拉奥孔

温克尔曼使用的 stille(still)一词被汉译者邵大箴译作“静穆的”。朱光潜则用英文 serenity 一词表示静穆②。作为名词的 Stille 与 serenity 含义皆为平静、宁静、寂静。温克尔曼以希腊化时期的雕塑名作《拉奥孔群像》(Laocoön and His Sons)③为例论说静穆。那么拉奥孔是否为静穆的典型体现呢?温克尔曼指出拉奥孔在遭受毒蛇噬咬和缠绕时,身体充分表现了应有的痛苦与紧张,而面部却是平静抑或克制的。对于人物的身体状态,温克尔曼评价道,他的疼痛在周身的全部肌肉和筋脉上都有所表现,即使不看面部和其他部分,只要看他因疼痛而抽搐的腹部,我们也仿佛身临其境,感到自己也将遭受这种痛苦。他又说贝尼尼(Gian Lorenzo Bernini, 1598—1680 年)甚至在拉奥孔像的一条大腿的麻木状态上看到蛇毒开始散发出来。对于人物面部的这种对极端表情的克制,他评价道,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,在一切剧烈情感中都表现出一种伟大和平衡的心灵,虽然表现了巨大的痛苦,这里仍然看到伟大人物经受考验的心灵,他在与剧痛作斗争,竭力克服和抑制痛苦的显露④。可见温克尔曼在此只认可面部表情作为“静穆”的载体,而将身体排除在外,而且在他看来拉奥孔的表情与其说是静穆,不如说是一种因克制而造成的接近静穆。

莱辛作为温克尔曼的论敌,却对后者表示一定程度的认可。他对温克尔曼的说法总结道,“拉奥孔面部所表现的痛苦并不如人们根据这痛苦的强度所应期待的表情那么激烈”,认为“这个论点是完全正确的”。他又说,“我们就须另找理由,来说明为什么诗人要有意识地把这种哀号表现出来,而艺术家在这里却不肯走他的敌手——诗人——所走的道路”⑤。可见,温克尔曼心中的静穆表现为人物面部的平静,强调的是人物表情虽然痛苦,但远未达到与实际情境相符的剧烈程度。他的观点甚至被论敌莱辛接受。后世学界在回到古希腊雕塑理解“静穆”,或利用“静穆”之名的时候,进一步忽略了拉奥孔的痛苦表情,而强调人物表情的平静。

然而,温克尔曼在《罗马贝尔韦德里宫(Belvedere)人像躯体的描述》中又对赫拉克勒斯像躯体评价道,在人体的宁静中,表现出严肃、伟大的心灵,表现出出自对正义的爱使自己的一生充满崇高磨难的人物,把安全赐予许多国家,把和平带给这些国家的居民⑥。看来他也认可身体的宁静对于静穆的表现意义,只是他所举证的“拉奥孔”身体是躁动的和紧张的,因而即便在他本人的话语中,拉奥孔也并非静穆的典型体现。

有学者倾向于强调拉奥孔的痛苦表情。约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832 年)在承认“拉奥孔”表情节制的同时,对雕塑中人物表情的表现进行了肯定。他说自己在拉奥孔、次子及长子身上分别感受到了“惊骇”“怜悯”和“恐惧”甚至“希望”。歌德赞同莱辛“诗”“画”殊途的说法,但指出最高程度的恐惧只适合用雕塑进行表现,因而怀疑拉奥孔的命运

---

① J.J.Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press, 1972, p.43.

② 朱光潜:《说“曲终人不见江上数峰青”》,《朱光潜全集》(第八卷),合肥:安徽教育出版社,1993 年,第 396 页。

③ 大理石材质,规格 208 cm×163 cm×112 cm,创作于公元前 1 世纪,藏于梵蒂冈博物馆(*Musea Vaticana*)。群雕主体部分发现于 1506 年,拉奥孔的右臂发现于 1906 年。高砚平提到温克尔曼在德累斯顿期间所见既非梵蒂冈观景楼(即正文之“贝尔韦德里宫”)的原像,也非石膏浇铸件,而是 17 世纪法国雕刻家的青铜仿制品。他抵罗马之后才亲睹梵蒂冈观景楼的原像。因而他在罗马时期的《古代艺术史》和《佛罗伦萨手稿》对“拉奥孔”的描述出现前后差异。参见高砚平:《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。另参见高艳萍:《温克尔曼的希腊艺术图景》,第三章《静与淡》,北京:北京大学出版社,2016 年。

④ 参见[德]温克尔曼《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社,2001 年,第 17-18, 126, 140, 186-189 页。

⑤ [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,2009 年,第 2-7 页。

⑥ [德]温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社,2001 年,第 64-65 页。

是否适合用文学进行表现①。温克尔曼在《关于如何观照古代艺术的提示》中也承认,在拉奥孔的脸上虽然看到痛苦,也可以在皱起的鼻子上看到有一种对被惩罚的不满和作为父辈的一种怜悯之情,这种怜悯就像朦胧的薄雾,环绕在他的眼球②。因此,拉奥孔无论就面部表情还是身体状态,都表现出痛苦和挣扎。人物的表情即便有所抑制,毕竟也与静穆相去甚远。后世学界肯定了这一点,例如尼格尔·斯皮维将拉奥孔视为“人类痛苦的典范图像”③。总之,拉奥孔无论就身体还是面部表情而言都并不静穆,至少不是“静穆”的典型体现。

二、“静穆”的物质载体

温克尔曼用《拉奥孔》一件作品论证整个希腊艺术的特征,本身其可信性就是值得怀疑的,而上文也表明“拉奥孔”并非静穆的典型体现。那么用“静穆”形容古希腊雕塑是否就是错误的呢?答案是否定的。学界一般性地接受“静穆”作为古希腊艺术的特征表述。瓦尔特·希德指出,对激情和暴力的表现与最佳的希腊艺术格格不入,温克尔曼高度强调的“静穆的伟大”或曰“宁静”才是这种艺术的特征④。在笔者看来,温克尔曼沿用了欧洲世界对古希腊艺术的一个典型评价话语,只是用一个错误的标本进行了论说。笔者认为,古希腊艺术中静穆的物质载体应该重新规定。

首先,“静穆”体现于雕塑而非绘画。作为温克尔曼的论敌,莱辛指出温克尔曼认为希腊绘画雕刻杰作的优异的特征一般在于无论在姿势上还是在表情上,它们都显出一种高贵的单纯和静穆的伟大⑤。可见莱辛认为温克尔曼将“静穆”用于所有的古希腊绘画和雕塑。这是对温克尔曼本义的扭曲,目的是适应自己的论述。因为其著作《拉奥孔》中的“画”指一般的造型艺术⑥。

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》一文中提出了“高贵的单纯和静穆的伟大”。他笔下的“绘画和雕刻”显然针对的是当代艺术概念,而“希腊作品”显然指的是古希腊的雕塑作品,而不包括绘画⑦。因为希腊古风、古典时期的绘画作品几乎无一存世⑧,少数的考古学发现⑨则晚于温克尔曼。温克尔曼显然提到了古希腊的绘画,但由于作品佚失,也不足以被后世模仿。他所举例证皆为雕塑作品,所考察的古代壁画是罗马时期的作品。因此,我们应该认为“高贵的单纯和静穆的伟大”实质是对雕塑风格的表述,虽然作者并未明示。当然,“静穆”所表述的也是雕塑而非绘画。

古风、古典时期的绘画虽然佚失,但古典文献透露出的绘画特征也与“静穆”不符。老费洛斯特拉托斯(Philostratus of Lemnos, 约 190—230 年)将艺术品作为文学作品进行描述。他对画面的描述着眼于故事讲述和人物情感的表现。“在他看来,一幅画的卓越之处在于它对人物性格的成功描绘,对特定情境中表情的描绘,或者它所表现的人物情感。”⑩实际上在其他古典作家笔下,画面的描述也基本着眼于故事情节与人像“写神”。

古希腊哲学家瑟奥弗拉斯托斯(Theophrastus, 约公元前 371—前 287 年)将波吕格诺托斯(Polygnotus)⑪视为希腊绘画的发明者⑫。波吕格诺托斯的划时代意义在于“写神”层面的进步。拉

---

① 参见 W.G.Howard, “Goethe's Essay, Über Laokoon”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 1906, 21(4), p.940; [德]歌德:《论拉奥孔》,《歌德文集》(第十卷),范大灿等译,北京:人民文学出版社,1999 年,第 26-37 页。

② [德]温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社,2001 年,第 68 页。

③ N.J.Spivey, *Enduring Creation: Art, Pain, and Fortitude*, Berkeley: University of California Press, 2001, p.25.

④ W.W.Hyde, *The Olympic Victor Monuments and Greek Athletic Art*, Washington: The Carnegie Institution of Washington, 1921, p.57.

⑤ [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1997 年,第 5 页。

⑥ [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1997 年,第 4 页。

⑦ 在古希腊艺术史研究语境下,“绘画”指的是大型绘画,包括壁画和架上绘画,而不包括陶绘。古希腊的陶绘有系统而丰富的考古学资料存世。

⑧ G.M.A.Richter, *A Handbook of Greek Art*, London, New York: Phaidon, 1959, p.273.

⑨ “大希腊”派斯图姆(Paestum)的“跳水者之墓”建于公元前 470 年前后,于 1968 年被发现。其中的壁画属古典前期作品。

⑩ Philostratus the Elder, *Imagines*; Philostratus the Younger, *Imagines*; Callistratus, *Descriptions*, A.Fairbanks trans., London: William Heinemann, New York: G.P.Putnam's Sons, 1931, p.xviii.

⑪ 此人生于萨索斯(Thasos),后长期生活于雅典,并获得公民权。

⑫ Pliny, *Natural History*(Ⅱ), H.Rackham trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, pp.644-645.

丁作家普林尼(Gaius Plinius Secundus, 23/24—79年)记载道,他对绘画艺术进行了诸多改进,如表现人开口笑,露出牙齿的样子,他开始表现人的表情,使之摆脱了过去僵硬的面孔①。希腊地理学家波桑尼亚斯(Pausanias, 约110—180年)在《希腊行述》(Description of Greece)10.25-27中描述了波吕格诺托斯在德尔斐"议事厅"(λέσχη)的两幅壁画,其中右侧画面表现的是特洛伊(Troy)陷落之后希腊人正在返航的情景,左侧画面表现的是奥德修斯(Odysseus)下至冥府的情景。画面中人物的表情受到画家的重视。后世画家笔下的人物表情更是较多见诸古典文献。绘画中的人物表情从波吕格诺托斯开始受到重视,因而古典时期的绘画显然不符合"静穆"的特征。

其次,"静穆"最早体现于古典风格而非古风、希腊化风格。朱光潜在美学中持"静穆"说,他说道:"我们可以明白古希腊人何以把和平静穆看作诗的极境,把诗神阿波罗摆在蔚蓝的山巅,俯瞰众生扰攘,而眉宇间却常如作甜蜜梦,不露一丝被扰动的神色……古希腊——尤其是古希腊的造型艺术——常使我们觉到这种'静穆'的风味。"②不难看出,朱光潜虽然在论述诗的静穆,但回到美术中寻求静穆的依据。他在做出这番论断时,其心中的艺术品已经不是希腊化时期的"拉奥孔",也不是更早的古风时期的雕塑作品,而是古典时期的作品。

实际上,古典前期的雕像更贴合"静穆"的特点——即便温克尔曼本人也承认这一点。他说道,假如崇高风格的基本任务在于依靠感情的平衡和心灵的平静与安宁来描绘神和英雄的没有感性和没有内在激情的动态和面部,那么就不会去追求某种不合时宜的优雅。他在评论优雅风格时说,在这些作品里,心灵似乎通过平静、流动的外表表现出来,任何时候都不带汹涌澎湃的激情。在描绘痛楚时,激烈的折磨仍然是隐蔽的,如在拉奥孔雕像上那样③。他所谓的"崇高风格"存在于菲狄亚斯(Pheidias, 约公元前480—前430年)到普拉克西特勒斯(Praxiteles, 活跃于公元前375—前330年)之间的时代,所谓的"典雅风格"存在于普拉克西特勒斯直至希腊化时期。可见,在他看来,古典前期的雕像面部更加静穆,而古典后期与希腊化时期的雕像面部的"静穆"并不典型。

最后,"静穆"体现于自我形象。即便在古典时期,也并非所有的形象都保持静穆。这是为什么呢?古希腊雕塑作品可分为圆雕和浮雕两种类型,其中前者塑造的是希腊的诸神、英雄或凡人,而后者表现的多为斗争场面。弗兰克·塔贝尔指出,希腊人在大多数艺术门类中都极少利用最近的历史材料。这一点在纪念碑性雕塑中表现得尤其明显。在希腊艺术伟大的中心阶段,即公元前5—前4世纪,已知的希腊建筑中除雅典的胜利女神雅典娜(Athena Nike)神庙④之外,没有任何一座的雕塑表现的是最近的历史事件。神话传说中的几次重大的战斗成为装饰性希腊雕塑中大量使用的题材⑤。在斗争场面的表现中,自我与他者的区分被艺术家所关注。在非斗争题材的作品,尤其是作为偶像与供品的圆雕作品中,人像也可被视为"自我"形象。因此,古希腊艺术中的人物形象可分为自我与他者两类,古希腊艺术家对不同类型的角色采取不同的塑造方式以体现他我之别。他我之别导致的形象差异应该在艺术风格研究中引起重视。

"静穆"被赋予自我形象,而他者形象则不然。早在古风时期,雕塑人物表情并不成熟的时候,艺术家就尝试表现他者的痛苦表情。"大希腊"(Magna Graecia)塞里诺斯(Selinus)神庙F建于公元前6世纪中叶,其中一个倒地的巨人被表现出痛苦状。他张大嘴巴,露出牙齿⑥。进入古典时期后,他者的痛苦表情越来越自然和真实。奥林匹亚(Olympia)宙斯(Zeus)神庙⑦和雅典帕特农神庙(Parthenon)⑧是古典前期最重要的两座神庙,二者都对他者的痛苦表情有所强调。吉塞拉·李克特指出,对

① Pliny, *Natural History*(*IX*), H.Rackham trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, pp.304-305.
② 朱光潜:《说"曲终人不见江上数峰青"》,《朱光潜全集》(第八卷),合肥:安徽教育出版社,1993年,第396页。
③ [德]温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社,2001年,第186-189页。
④ 神庙西侧中楣浮雕表现的是希腊人之间的战斗。
⑤ F.B.Tarbell, "Centauromachy and Amazonomachy in Greek Art: The Reasons for Their Popularity", *American Journal of Archaeology*, 1920, 24(3), p.226.
⑥ G.M.A.Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven: Yale University Press, 1929, p.59.
⑦ 建于公元前470—前456年。
⑧ 建于公元前447—前432年。

一些人马兽的写实主义表现,表明[艺术家]对情感表现的强烈兴趣①。伯罗奔尼撒战争(Peloponnesian War, 公元前 431—前 404 年)之后,他者的痛苦表情得到了更加真实的表现。这种新的发展始于埃庇道罗斯(Epidaurus)的阿斯克勒庇奥斯(Asclepius)神庙②。马克·富勒顿甚至认为若与 17 世纪时的欧洲艺术相似的情感表现相类比,埃庇道罗斯的“普利阿摩斯”头像开启了一种新的“巴洛克风格”③。特格亚(Tegea)的雅典娜·阿勒娅(Athena Alea)神庙④残存的人像头部的痛苦、绝望的表情体现了建筑师斯科帕斯(Scopas)的影响,而后者是古典时期雕塑家中表现人物表情的杰出代表,具有划时代意义。

综上,“静穆”体现在希腊古典早期雕塑中的自我形象上体现得最为典型。那么,静穆具体体现为哪些风格特征呢?温克尔曼实际上已经为我们提供了静穆的考察对象——人像的面部和身体。

三、“静穆”的风格特征

(一)“静穆”是表情的严肃

“静穆”首先体现为严肃的表情。古希腊雕塑的表情起源于古风时期的不自然状态。古希腊最早出现的大型雕塑库罗斯(κοῦρος, 青年男子立像)与科莉(κόρη, 青年女子立像)面部都是一般化的,其特征为:双目突出,状如杏核,面部刻板而僵硬。公元前 580—前 570 年,雕像开始出现“古风式的微笑”。“微笑”在整个公元前 6 世纪延续,直到最后出现于埃基纳(Aegina)阿费娅(Aphaea)神庙的西山墙人像⑤。“微笑”出现于大部分古风时期的人像面部。上翘的嘴角与面部的其他部分极不协调,更与人物所处的情境不符。更有甚者,那些身受胁迫或与敌激战的人物也面带“微笑”⑥。浮雕中的人物表情塑造与圆雕相似⑦。

公元前 6 世纪末和公元前 5 世纪初,希腊艺术发生了古风-古典风格的转变⑧。这种转变因其重大意义而备受学界关注,被视为希腊艺术通往自由的“大觉醒”,又被称为“希腊革命”,其根本性表现是“自然主义”的突破。在这股自然主义的历史大潮中,人像的写形与写神都发生了深刻的变化,只是学界对前者较为关注,对后者相对忽略。克利提奥斯少年(Kritios boy)⑨被认为制于公元前 480 年,更被视为古典风格开端的重要标志⑩。“少年”已经摆脱了库罗斯式的面部,具备了一幅自然而专注的脸。约翰·比兹利指出,少年的嘴唇已经没有了微笑,他的表情看上去甚至有些忧郁;而严肃甚至忧郁的表情在古典早期非常普遍⑪。这种严肃的表情与人物相对静止的身姿极其协调,令人信服。斯坦斯伯里-欧·唐奈尔指出克利提奥斯少年在面部塑造的两大突破:首先,嘴巴位于一个较为中间的位置,似乎紧闭的嘴唇仿佛努力对所见到的一切保持缄默或无动于衷。其次,双颊变得平滑,眼窝(曾经被内嵌的眼睛充满)真正凹入颅骨,就如现实中人的状态那样⑫。

然而,联系希腊雕塑艺术的整体发展来看,克利提奥斯少年“写神”的自然主义是有限度的。我们不能认为当时艺术家已经完全掌握了表情的表现手法,并能灵活地加以运用。少年的面部塑造的历史意义在于解剖角度的相对准确,以及严肃表情塑造的合理。我们看到的是,新的雕像面部摆脱

---

① G.M.A.Richter, *A Handbook of Greek Art*, London, New York: Phaidon, 1959, p.115.
② 建于公元前 380 年前后。
③ M.D.Fullerton, *Greek Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.136; *Greek Sculpture*, Malden, MA: Wiley Blackwell, 2016, p.230.
④ 重建于公元前 360—前 350 年。
⑤ K.Levin, “The Male Figure in Egyptian and Greek Sculpture of the Seventh and Sixth Centuries B.C.”, *American Journal of Archaeology*, 1964, 68(1), p.23.
⑥ R.Th.Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p.157.
⑦ 关于“古风式的微笑”,参见李艳辉《论希腊雕塑中“古风式的微笑”》,《东南大学学报》(哲学社会科学版)2020 年第 3 期。
⑧ 西方学界一般以公元前 480 年为界点。
⑨ 制于公元前 480 年,藏于希腊雅典卫城博物馆。
⑩ 关于“克里提奥斯少年”是否制于波斯占领雅典城之后,学界存在争议,因而以公元前 480 年作为希腊艺术古典风格的开端是并不可靠的。
⑪ J.D.Beazley, *Greek Sculpture and Painting: to the End of the Hellenistic Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932, p.33.
⑫ M.D.Stansbury-O'Donnell, *A History of Greek Art*, Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015, p.238.

了“古风式的微笑”;脸型为宽椭圆形;眼睛收缩到比额头要浅,眼球的形状与位置也更加准确,上下眼睑宽厚,但眼睛形状更加准确;嘴部厚重而呈水平状,嘴角逐渐过渡到面颊;颧骨与下颌并不明显;当然,眼睛与嘴唇周围依然有轮廓线。总之,厚重与简约是造型的主要特点①。克利提奥斯少年的面部表情代表了一个时代的特征,即“严肃风格”②。也可以说,此时的“静穆”体现于人物表情的“严肃”。

严肃的表情在相当长时间段内得到延续。古典时期的批评家已经注意到人物面部的这一特点,并将其归结于艺术家对“写神”的忽略。根据普林尼的转述,公元前3世纪艺术批评家认为著名雕塑家米隆(Myron of Eleutherae, 活跃于公元前470—前440年)在表现人物外在的身体结构方面取得了极大的成就,却不表现人物内心情感③。在存世的考古学资料(原作或复制品)中,圆雕如《哈尔摩狄奥斯(Harmodius)与阿利斯托格通(Aristogeiton)组像》《阿尔特米西昂青铜像(Artemision Bronze)》④《掷铁饼者”(Δισκοβόλος)》和《持矛者(Δορυφόρος)》,浮雕如奥林匹亚宙斯神庙浮雕和雅典帕特农神庙浮雕。不可否认,在公元前5世纪的雕塑作品中,人物的面部在解剖角度存在着发展进步。然而面部无论多么逼真,都表现出一种不被干扰的严肃与淡定。我们也可以说,这时的人物表情是脱离情境的。

(二)“静穆”是身体的放松

“静穆”还体现为放松的身体。这种放松的身体是由古风时期不放松的状态发展而来的。古风时期的雕塑并不强调表现复杂的身姿。以库罗斯为例,所有人像身姿几乎如出一辙。吉塞拉·李克特指出,库罗斯这一类型……贯彻整个古风时期的雕塑,犹如音乐中的主旋律。其被采用的体系总是相同的——一个裸体青年,一般是宽肩细腰,以正面姿势站立,一条腿,通常是左腿往前迈出⑤,身体重量均匀地分布,双臂在早期大理石雕像中垂于体侧,双手握拳,在个别情况下伸平,紧贴大腿外侧⑥。在库罗斯身上,所有的部位处于一种零散的状态,被按照固定的规则组合起来,整体观感拘谨、僵硬。关于库罗斯的产生,学界存在埃及影响说和反埃及影响说两种争议。前者认为库罗斯在埃及艺术的影响下产生,他们的重要论据是两种雕塑人像身姿的一致性。这类学者中有代表性的包括吉塞拉·李克特⑦、基姆·列文⑧、惠特尼·戴维斯⑨、拉莉莎·邦方特⑩、彼得·斯图尔特⑪。反埃及影响说者强调埃及与希腊雕像身姿的差异。鲁道夫·安希斯将二者进行了较为细致的对比描述,并对其中的差异进行了揭示,对二者的共性进行了解释⑫。可以说,关于库罗斯站姿来源的解释,学界并未达成一致。

---

① G.M.A.Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, p.57; M.D.Fullerton, *Greek Sculpture*, pp.103, 104.

② 即“过渡时期”的风格,时间约为公元前480—前460/450年。

③ Pliny, *Natural History(IX)*, pp.170-171.

④ 学界对此像的身份说法不一,分别提出宙斯说、波塞冬(Poseidon)说及运动员说三种说法。

⑤ 亚里士多德说,运动始发于躯体的右面,人们总是以左肩负重的事实表明了这一点:因为这样的话他们可以使引起运动的一面处于自由状态,使负重的一面被推动。我们向前迈步的方式也表重物必须被置于从动的一面而非主动的一面;如果重物被置于运动的主动和始发的一面,那它要么不会移动,要么较为艰难地移动。我们迈步前行的方式也表明运动的始发处位于躯体的右侧,因为所有人以左脚起步,在站立时喜欢把左脚放在前面,除非在偶然的情况下他们采取相反的做法。参见 Aristotle, *Parts of Animals*, *Movement of Animals*, *Progression of Animals*, A.L.Peck, E.S.Forster trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, pp.492-495.亚里士多德的说法似乎能够为库罗斯的站姿提供理论与语境的依据,然而此说似乎与现代运动学的解释恰恰相悖。

⑥ G.M.A.Richter, *Kouroi: Archaic Greek Youths*, *A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, London: Phaidon Press, 1960, p.1.

⑦ G.M.A.Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, p.39; *Kouroi*, *Archaic Greek Youths: A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, p.5.

⑧ K.Levin, “The Male Figure in Egyptian and Greek Sculpture of the Seventh and Sixth Centuries B.C.”, *American Journal of Archaeology*, 1964, 68(1), p.23.

⑨ W.M.Davis, “Egypt, Samos, and the Archaic Style in Greek Sculpture”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1981, 67, p.67.

⑩ L.Bonfante, “Nudity as a Costume in Classical Art”, *American Journal of Archaeology*, 1989, 93(4), p.549.

⑪ P.Stewart, “Sculpture”, in E.Bispham, Th.Harrison, B.A.Sparkes eds., *The Edinburgh Companion to Ancient Greece and Rome*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p.186.

⑫ R.Anthes, “Affinity and Difference between Egyptian and Greek Sculpture and Thought in the Seventh and Sixth Centuries B.C.”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1963, 107(1), pp.63, 64.

克利提奥斯少年的身姿也标志着新风格的开端。狄米特利·达马斯科斯指出,此像与此前人像的区别在于站姿①。他不再目光直视前方,而是将头部稍微转向右侧。他不再将身体重量平均地落在两条腿上,而是将重心置于稍微偏后的左腿上,并将左侧的臀部稍微提起。身体上的变化实际上微乎其微,但其效果却不可限量。雕像“活”了起来②。实际上克利提奥斯少年身姿的变化绝非“微乎其微”。这种变化并不是说人像由两腿前后开立转变为单腿承重,而是由左腿在前转变为左腿在后作为支撑腿,由一种极度不自然的身姿发展到一种自然轻松的站姿。这表明艺术家由遵循一种来源不明的程式法转变为依赖人类自身的经验与观察进行创作。此像构图在艺术史上最为重要的意义的是,人物左臀的微提、左肩的微降与头部的略微右倾,共同构成一个微妙而和谐的站姿,并为后世确立了一条宝贵的法则——对立平衡(Contrapposto)。在此后的时间里,该法则被不断运用。

对立平衡法则是希腊雕塑艺术家发现的第一个伟大的原则,使得人像更像是一个有机的人体,即从表象上看更像现实中的人,站姿更为自然和悠闲。从塑造技术层面讲,头部略微倾斜,使得人像目光不再正视前方,重心后移,削弱了人像的驱前性以及由此造成的紧张感;人体相邻部位的关系以对立取代对称,从而对原先的对称原则进行了否定;对立平衡法则使得人体相邻部分之间有了联系与呼应而不再各自孤立,使人体形成一个有机统一的整体。吉塞拉·里克特根据克里提奥斯少年的站姿改变得出结论:“这标志着在数千年内作为古代艺术特征的正面律和对称构图开始解体”③。在古典前期,对立平衡法则最著名的例证是波吕克利托斯(Polycleitus of Argos, 活跃于公元前 460—前 410 年)的《持矛者》。艺术家以一种直观的形式阐发自己在论著中对人体结构与人体美的认识。波吕克利托斯自豪地称之为“范例”(κανών,一译“法则”)。普林尼解释道,此题指的是它作为一个范例,可供雕塑家学习艺术原则④。对立平衡法则使得静立的人像身体显得自然、放松而非拘谨、僵硬。

可见,古典早期雕塑中的自我形象,具备严肃的表情和放松的身体两大特征,因而是“静穆”的典型体现。

值得注意的是,古典前期的艺术家也开始塑造表现剧烈运动和紧张战斗的人像,前者的典型代表是《阿尔特米西昂青铜像》和《掷铁饼者》,后者的典型代表是奥林匹亚宙斯神庙的山墙、陇间壁雕塑以及帕特农神庙的陇间壁雕塑。《阿尔特米西昂青铜像》为青铜原作,具有极高的价值。人物侧身而立,身体略微前倾,两腿前后开立,膝盖微曲,左臂平直向前,右臂在后手持标枪预备投掷,头部转向左侧,目视前方。这是古希腊雕塑中的伟大创举,是目前已知古希腊最早表现剧烈运动的大型人像。实际上这种身姿并非原创,而是套用了传统的“抛掷雷电的宙斯”图式。这种形式有一些青铜雕像存世⑤。然而与青铜雕像相比,《阿尔特米西昂青铜像》有着无可比拟的表现力。人物的身姿与神态都表现出标枪即将出手时的紧迫感。即便如此,此像还是存在严重的问题,主要是相对于艺术家通过这一动作所预期的紧迫感,人物的身体紧张感显然不够,肌肉没有紧绷到足够的程度,身体对于四肢的运动也没有恰当的反应。与现实中标枪投掷者对比,此像的四肢与躯干的动作与位置显然并不准确。类似的情况也出现在《掷铁饼者》身上。更有甚者,《掷铁饼者》躯干的一件复制品在 18 世纪竟然被误以为是一尊垂死的战士像的一部分,并被用来复原那尊垂死的战士像⑥。身体同样的放松状态也体现于战斗中的人像,甚至是那些受伤和垂死的人像。总之,在剧烈运动及激烈战斗中的人像中,身体并没有紧张到应有的程度,从某种程度上讲甚至是放松的。放松的身体与严肃的表情是相称的,与静立的状态也相符,但与人物运动和战斗的情境相悖。

同样值得注意的是,那些表现剧烈运动和激烈战斗的人像面部也是严肃的。在《阿尔特米西昂

① D.Damaskos, “Free-standing and Relief Sculpture”, in T.J.Smith, D.Plantzos eds., *A Companion to Greek Art*(1), Hoboken: Blackwell Publishing Ltd., 2012, p.113.

② S.Woodford, *The Art of Greece and Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p.12.

③ G.M.A.Richter, *A Handbook of Greek Art*, London, New York: Phaidon, 1959, p.79.

④ Pliny, *Natural History*(*IX*), H.Rackham trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, pp.168-169.然而,普林尼认为此“范例”与“持矛者”为不同的两件作品。

⑤ 关于这些青铜小像,参见 G.E.Mylonas, “The Bronze Statue from Artemision”, *American Journal of Archaeology*, 1944, 48(2)。

⑥ S.Woodford, *The Art of Greece and Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p.18.

青铜像》和《掷铁饼者》中,剧烈的运动几乎并未对面部造成任何影响。奥林匹亚的宙斯神庙西山墙左侧遭到人马兽侵犯的拉庇泰(λαπ ίθαι)女子,右侧被人马兽咬住右臂的拉庇泰青年,他们的平静表情都与紧张的情境不符。雅典帕特农神庙存世的南侧陇间壁中,无论对手人马兽表情如何,无论自己在战斗中处于何种态势,拉庇泰人全呈现出严肃、镇定的表情。这样的表情过于平静,甚至对情境无动于衷。

四、"静穆"的风格成因

自我形象严肃的表情、放松的身体与运动和战斗的情境不符,这就令古典前期雕塑中的静穆特征尤显怪异。为何会出现这种看似矛盾的情况呢?

首先应该从技术的角度进行解释。剧烈运动、紧张战斗的形象是瞬时的和不可维持的。一般认为希腊古典时期的雕塑艺术以自然主义为发展方向,因而强调利用模特儿。在没有现代摄影、摄像器材的情况下,剧烈运动的瞬间图像无法被捕捉——这一点是不证自明的。模特儿所能做到的就是摆出剧烈运动时的姿态,而不是在实际做出这个动作。在这种情况下,模特儿的姿态与雕塑作品的姿态跟实际运动的状态有所出入就可以理解了。也就是说,我们现在见到的古典时期的剧烈运动的雕塑作品,实质都是模特儿的"摆拍"。正因如此,很多剧烈运动或激烈战斗中的人像,身体的某些部位的位置和形态并不正确。

运动与战斗的状态除了表现为特殊的身姿,还体现为肌肉的紧张与血管的突出。这些都是人像塑造的细节问题。古典作家的记载表明,古希腊艺术的发展,或曰自然主义的进步实质是在逐步强化细节的过程中实现的。普林尼记载道,意大利勒基乌姆雕塑家毕达哥拉斯(Pythagoras of Rhegium)第一个刻画人物的肌腱和血管①。肌腱和血管的突出表现显然对于表现运动人体至关重要。此毕达哥拉斯的年代说法不一。普林尼将其与波吕克利托斯、米隆共同置于第90奥林匹亚季(Olympiad),即公元前420—前417年。这个断代显然晚于实际情况。英译者哈里斯·拉克姆(Harris Rackham)指出,米隆的最佳作品完成于公元前450年之前,毕达哥拉斯的最佳作品完成于公元前475年之前②。《牛津古典辞书》将毕达哥拉斯活跃的年代定于公元前490—前450年③。无论如何,普林尼在叙述的时候,将毕达哥拉斯置于波吕克利托斯和米隆之后。我们可以认为,《阿尔特米西昂青铜像》和《掷铁饼者》创作的时候,古希腊艺术家尚未发现肌腱和血管的表现手法,至少没有意识到它们的重要性而加以强调。

因此从技术的角度上讲,艺术家塑造的是一个人像的"形式"而非直观的"印象",更多是在构建一个人物形象而非模仿自然。若着眼于自然主义的发展,可以认为此时雕塑在技术层面并不成熟。

除了技术角度的解释,"静穆"是否还有其他的解释呢?需要注意的是,就身体的放松而言,自我与他者都是一样的。可见艺术家在这方面并不想区分他我,也不想通过自我的特征强调什么。然而严肃的表情则只属于自我形象,这就与他者的痛苦表情和狰狞的面部形成对比。艺术家通过严肃的表情表现自我,必然是大有深意的。

早在18世纪,温克尔曼与莱辛便对"静穆"进行了解释。温克尔曼从哲学的"斯多亚主义"(stoicism)角度出发进行解读,认为对人物表情的抑制是为了体现内心的"克制",表现"伟大的心灵"。莱辛着眼于"诗"与"画"的特殊表现形式,认为美是希腊艺术的最高追求,对人物表情的抑制是为了避免"丑"。可见,二者分别从理念与技术两个角度对人物表情的克制进行了解释。然而二者都以"拉奥孔"为参照物,因而其结论对于古典前期的雕塑仅具有间接的和参考性的价值。

后来,学界的认识逐渐深入。有学者认为严肃的表情实际上反映了当代希腊人的精神风貌,认

① Pliny, *Natural History*(Ⅸ), H.Rackham trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, pp.172-173.

② Pliny, *Natural History*(Ⅸ), H.Rackham trans., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd., 1961, p.165 note d.

③ S.Hornblower, A.Spawforth, E.Eidinow eds., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p.1246.

为若将人物表现为因疼痛而大声喊叫,或者因胜利而大声欢叫,都会对风格造成破坏。虽然荷马(Homer)①笔下的英雄们可以大喊大笑,但古风时期,克制成为公民精神的重要组成部分,这也孕育了诗歌与艺术的独特气质②。有学者从支配艺术创作的根本原则角度进行解释。杰罗姆·波利特指出,进入古典风格之后,艺术家所关心的不仅是表现一个个体,更是表现一个在特定空间中运动以及思考和反应的个体。支配运动的塑造规则是“节奏”(ῥυθμός)。可见,无论是人物身体的运动还是面部的严肃表情,都并非立足于对自然的再现,而是基于特定的艺术原则与理念。鉴于此,运动的人体与严肃的表情甚至可以被认为是不矛盾的。“节奏”与“性格”在古典早期雕塑中和谐共存③。国内学界中,朱光潜解释道,“静穆”是一种豁然大悟,得到皈依的心情。它好比低眉默想的观音大士,超一切忧喜,同时你也可说它泯化一切忧喜④。朱光潜的解释主要立足于诗,却是以美术做比。

笔者认为,在古典早期的雕塑中,静穆表现的是“自我”的美丽形象和伟大性格。古典文献表明,希腊人认为扭曲的面部容易导致丑,因而加以抵制。雅典帝国著名政治人物亚西比德(Alcibiades,约公元前 450—前 404 年)上学的时候,拒绝学习吹奏奥罗斯笛(αὐλός),因为他认为这是一件不光彩的事,不适合自由人。他说道,用琴拨演奏里拉琴(λύρα),无损于一个体面人的举止或容貌;然而一个吹笛的人,即便他的亲属都很难辨认出他来⑤。根据神话传说,女神雅典娜发明了奥罗斯笛,但因吹奏时面部扭曲而心生厌恶,便将其抛弃。在米洛斯酒神赞歌诗人墨拉尼庇德斯(Melanippides of Melos, 公元前 5 世纪后期)的《马尔叙亚斯》(Marsyas)中,雅典娜“用那神圣的手抛弃那些乐器”,并说道:“你们这些可耻的东西,简直是对我身体的侮辱,所以赶快死去吧。我不会容忍如此卑劣的行为。”塞里诺斯酒神赞歌诗人特勒斯特斯(Telestes of Selinus, 公元前 5 世纪后期)也在《阿尔戈》(*Argo*)中提到,雅典娜对奥罗斯笛所造成的不堪入目的丑态感到恐惧,便将它抛弃⑥。可见古典文献表明,希腊人对自我有着强烈的理想主义自我认知,认为面部的扭曲会造成丑态,反之,平静、严肃的面部则是美丽的。与此理念相适应,雕塑艺术中若表现人物极端的表情,也会使人物面部扭曲。对于“自我”形象而言,这是绝不允许的,因为这不符合希腊人对“自我”形象的理想主义期待。这一解释看似对温克尔曼与莱辛观点的折中,然而值得注意的是,这种以严肃表情达到美丽的做法根植于古希腊人的理念,而非艺术家出于艺术表现而做出的选择。因而笔者观点不同于温克尔曼之处在于强调严肃表情的美丽特征,区别于莱辛之处在于强调历史语境和社会意识。

战斗场景中自我的严肃与他者的对比尤其应该引起注意。这种图像一般出现于神庙的装饰浮雕,承担重要的城邦教育职能⑦。在古希腊,战争是常态。摩西·芬利指出,战争在古希腊社会是家常便饭。拿雅典来说,从希波战争到公元前 338 年的凯洛涅亚(Chaeronea)战役,平均每三年就有两年在打仗⑧。在这种背景下,参与战争、保卫城邦是每个公民的义务。这也导致公民时刻要为战争做好准备,而城邦也有必要在城邦教育中强调这种保家卫国意识。马克·富勒顿评价道,希腊城邦是一个十分脆弱的结构,它的存在取决于其中的每个参与者在扮演自己的角色时为使自己变得杰出甚至完美而拼搏的意愿。城邦结构是脆弱的,因为它有众多敌人,而且这些敌人同时存在于城邦社会的外部和内部。雅典的伟大之处在于雅典人对遵守规则和抵抗内外敌人表现出的高度的警惕性⑨。

---

① 古希腊传说中的盲诗人,有《伊利亚特》(*Iliad*)和《奥德赛》(*Odyssey*)两部史诗传世。

② E.Kjellberg, G.Säflund, *Greek and Roman Art*, 3000 *B.C.to A.D.*550, P.Fraser trans. , New York: Thomas Y.Crowell Company, 1968, p.95.

③ J.J.Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press, 1972, pp.54, 60.

④ 朱光潜:《说“曲终人不见江上数峰青”》,《朱光潜全集》(第八卷),合肥:安徽教育出版社,1993 年,第 396 页。

⑤ Plutarch, *Lives*(*IV*), B.Perrin trans. , Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinmann Ltd. , 1959, pp.6-7.

⑥ Athenaeus, *The Deipnosophistes*(*VI*), C.B.Gulick trans. , Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd. , 1950, pp.320-323.另参见 Plutarch, *Moralia*(*VI*), W.C.Helmbold trans. , Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd. , 2000, pp.110-113; Aristotle, *Politics*, H.Rackham trans. , Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd. , 1959, pp.666-667.亚里士多德对雅典娜抛弃奥罗斯笛原因解释有异。

⑦ 参见李艳辉:《图像叙事与城邦教育——论神庙在希腊城邦的社会意义》,《艺术评论》2020 年第 4 期。

⑧ M.I.Finley, *Ancient History: Evidence and Models*, New York: The Viking Press, 1986, p.67.

⑨ M.D.Fullerton, *Greek Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.59.

浮雕中所展示的战斗场面,提醒公民随时警惕和英勇斗争,浮雕中的那些“自我”形象就是他们的榜样。在古典前期,城邦发展到最繁荣的程度,因而艺术的教育职能也被发挥到极致。在这一时期的艺术中,“自我”的严肃表情所塑造的美丽形象,所体现的好的“性格”都是以城邦政府的名义对公民自身形象的理想化塑造。艺术家将“自我”在战斗中乃至在受伤的情况下都表现为严肃表情,而将痛苦、绝望等元素赋予“他者”,是对城邦公民的心理暗示。因此古典前期雕塑中“自我”的严肃表情的意涵不是“拉奥孔”遭受痛苦、面临死亡时悲壮的克制与无望的隐忍,而是理想中的城邦公民御敌卫国、追求胜利时沉着的内心和强大的力量。因此,严肃的表情实际是自我伟大“性格”的外在表现。

总之,雕塑中战斗场面的塑造服务于城邦教育和一般性的战争宣传,“自我”形象的严肃表情是城邦向公民传递信心与价值观的关键符号。杰罗姆·波利特指出,古典盛期的希腊艺术将集体经历与对成就整体文化的信念作为主题,又说“性格”的观念不可避免地与特定社会群体的道德和理念有关①。

综上所述,美学中的“静穆”源自对古希腊雕塑风格的描述,具体而言,以古典早期雕塑中自我形象为典型体现。“静穆”表现为表情的严肃和身体的放松。然而这两种特征与剧烈运动和激烈斗争的情境不符。这是由技术和理念双重原因造成的。就后者而言,“静穆”以表情的严肃为主要表征,表现的是自我的美丽形象和伟大性格,是出于城邦教育需要而对公民理想形象的塑造。因此“静穆”表面上看似平静,实则蕴含力量,意在启示与鼓舞,因而是“伟大”的。就图像的城邦教育意义而言,鲁迅的“热烈”说更接近希腊雕塑的精神实质和创作初衷。古希腊雕塑自我形象的“静穆”特征,尤其是表情的严肃在后世得到较长时间的延续,只是古典后期开始,自我形象开始出现于私人情境之中,表情由严肃过渡到温和乃至喜悦,但无论如何没有因极端的表情而造成面部扭曲变形。“他者”并非静穆的典型体现,相反他们较早体现出艺术家对极端表情(以痛苦、绝望、愤怒为主)的探索。

朱光潜很大程度上从西方学术传统引入“静穆说”,并且也注意到此说的美术史源头,但他的静穆说与源头相比显然发生了重大偏转:其着眼点是美学、诗学而脱离美术,阐发过程忠实于字面含义,其美学理想是营造和平、静谧的氛围和情境。本文的探讨表明,就静穆说的源头古希腊雕塑而言,平静只是其外在表象和给观者的第一印象,而对历史语境的考察则表明平静表象下的力量与鼓舞才是作品真正要传递的信息。可以说,朱光潜在引入“静穆说”的过程中实现了一次由美术向美学、诗学的跳跃。他对静穆的阐发对后世美学、诗学界影响深远,甚至进而反哺了美术学界。就本文的考察而言,静穆说的跳跃看似一种误读,但这种误读有其深刻的原因。此说是国内学界探讨的热点问题,其成因也得到了多种解释,笔者较为认可其中两种意见:其一,历史背景与文艺的功用。朱光潜的静穆说的意图很大程度在于主张在动荡的时代保持内心的安宁,而他也反对文艺的现实应用性,反对文艺“入世”。其二,个人趣味与中西的适配。朱光潜推崇中国传统诗歌中的含蓄恬静之美,因而将古希腊艺术、诗歌中的静穆特征加以抽取以与中国传统诗歌适配。或者说,源自西方的“静穆说”与他的美学理想不谋而合。

朱光潜对“静穆”的阐释体现出特殊的历史背景及个人趣味,而他的看似误读主要源自时代局限:在那个时代,西方学界对“静穆说”的美术史源头认识是模糊的;朱光潜本人也不是古希腊美术史研究专家,甚至直到现在,国内的古希腊美术史、西方美术史的研究都相对滞后。本文的探讨所带来的学术启示是,时过境迁之后,传统重大问题应该在新材料、新研究的基础上得到重新审视:一方面应该对具体问题具体分析,一方面应该对重要概念追根溯源。

(本文在写作过程中得到了内蒙古大学哲学学院潘兆云、王强老师的帮助,在此谨表谢忱)

(责任编辑 卢 虎)

① J.J.Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press, 1972, pp.136, 137.