

## “画家的天平”：罗杰·德·皮莱的艺术之美标准

Painter's Balance: Roger de Piles's Standard of Artistic Beauty

何青苗 杨贤宗\* He Qingmiao Yang Xianzong

**摘要：**在17世纪下半叶，法国艺术历史学家皮莱在一场关于素描与色彩艺术相对重要性的著名辩论中，毫不掩饰地为以鲁本斯为代表的一派辩护，并为色彩派赢得了最终胜利。在他最后出版的一部著作中，更是将色彩作为重要标准列入他所创造的“画家的天平”艺术评价体系，主张将绘画理论从文学理论中解放出来，并强调绘画对于观众而言所具有的纯粹视觉兴趣问题。早期的艺术鉴赏并不局限于分类或视觉并列等方法论工具，而皮莱大胆地超越了其专业的正常领域，为美术批评建立了评价体系，总结了17世纪的艺术原则并将它视为一个时代的主流品味的结束，是现代艺术批评毫无疑问的先行者。

**关键词：**罗杰·德·皮莱，画家的天平，法国艺术史，艺术批评

罗杰·德·皮莱（Roger de Piles, 1635-1709）从早期的艺术理论中提取出来一些规则，通过构图、素描、色彩和表现四个维度对艺术家进行评价，发明了最早的艺术评级系统“画家的天平”。这种特殊的比较方式很快就被体育和经济等领域所吸收和发展。然而，仔细观察艺术批评现象就会发现，也许正是因为艺术难以描述的顽固性，才注定美学领域是系统性评级的诞生地。也正是在评级的帮助下，像皮莱这样的艺术鉴赏家、批评家能够根据理想典型的价值体系来阐明他们的判断。“画家的天平”的发明是一种新的方式，为艺术鉴赏提供了复杂的可视化的比较方法。

### 一、罗杰·德·皮莱

一些人错误地认为，艺术批评史完全是由专业艺术评论家对当前艺术展览的批评

**Abstract:** In the second half of the 17th century, the French art historian Pillay unabashedly defended the school of Rubens in a famous debate on the relative importance of drawing and colour art, and won the ultimate victory for the colourists. In one of his last publications, he included colour as an important criterion in his 'painter's scale' system of art evaluation, arguing for the liberation of painting theory from literary theory and emphasising the purely visual interest of painting for the viewer. While early art appreciation was not limited to methodological tools such as classification or visual juxtaposition, Pillay boldly went beyond the normal realm of his profession to establish a system of evaluation for art criticism, summarising the principles of 17th-century art and seeing it as the end of the dominant taste of an era, the undoubted forerunner of modern art criticism.

**Keywords:** Roger de Piles, painter's balance, French art history, art criticism

组成的；另一种艺术批评观点认为，它始于评论家对个别艺术家作品的批评，他们评论当代或以前的艺术，并提供作品优秀或失败的观点。实际上，艺术批评的概念始于18世纪的法国，当时一些作家对皇家学院的艺术展进行了评论。这些作家不是专业的艺术评论家，他们是学者、历史学家、画家、诗人、收藏家或业余爱好者。他们分享的是对艺术的参与与热爱，以及对他们认为是卓越艺术的关注。其中一个人便是皮莱，他是法国画家、雕刻家、艺术评论家和外交家，鲁本斯派的领袖人物。政治上的掩护使他有机会发挥其外交阴谋才能，1662年皮莱成为大议会主席查尔斯·阿梅洛（Charles Amelot）的儿子米歇尔·阿梅洛·德·古尔内（Michel Amelot de Gourmay）的家庭教师，并一生跟随阿梅洛，担任法国驻威尼斯、葡萄牙、西班牙大使的秘书。为满足

路易十四时代君主与贵族的享乐和爱好，1682年至1685年在威尼斯，他开始收集著名的版画、绘画和油画，这也为皮莱后来成为对法国艺术理论有巨大影响力的批评家积累了大量的审美经验。

皮莱的第一部艺术作品是翻译杜弗雷斯诺（Du Fresno）的诗歌《图像艺术》（*De Arte Grap*），以诗歌形式表达了古典主义的理想。1709年，他发表了他最重要和最原始的理论著作《绘画原理与画家天平》（*Cour de Peinture par Principe avec une Balance des Peintres*）。这本书包含了他艺术理论的精华：他断言色彩、明暗与素描具有同等价值，以及他对绘画视觉品质的独特性的看法。在皮莱的作品中，帕斯卡尔（Blaise Pascal）等人提到的视觉艺术所独具的“妙不可言”（*je ne sais quoi*）的特性，得到了更成熟的考虑和进一

步的发展。<sup>[1]</sup>

皮莱的美学理论有三个目的：将绘画理论从文学理论中解放出来；强调对绘画或艺术品的视觉兴趣独立于对图像主题的知识、道德或宗教兴趣；将我们看待图像的方式转变为与我们看待自然的方式更密切的方式。<sup>[2]</sup>最后一点与17世纪法国学院派提出的对艺术作品的欣赏方式有了重要的区别。根据法国古典主义画家尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin）和安德烈·费利比安（Andre Felibien）的观点，愚蠢轻浮、仅满足感官的享受称不上艺术，绘画必须表现人类以理性的态度做出最适合当下的努力，表现出的真诚和高尚情操，绘画与诗歌相似，主要目的是叙述一个故事。一幅画应该被阅读，观众应该把视线集中在描述故事情节的人物组合上。这些学术理论家忽视了两种媒介之间的差异，强调艺术家关注绘画主题的统一性，而不是对象、形式和色彩的统一性。绘画的这些形式方面虽然得到了承认，但它们被认为只是艺术家工艺的一部分，不如所表现的主题的适当性与清晰性重要。

皮莱不同意古典理论家看待艺术的方式，他认为主题只是艺术家准备工作的一部分，还应该考虑到画面的视觉效果，绘画的目的“与其说是为了说服人们，不如说是为了欺骗人们的眼睛”。<sup>[3]</sup>皮莱欣赏拉斐尔的艺术，不喜欢卡拉瓦乔及其追随者的艺术。他相信理想表现的道德利益，认为姿态和方法上的现实主义表明艺术家缺乏想象力或从自然界选择美丽形式的技巧。皮莱同意帕斯卡尔的观点，即审美愉悦的体验无法被定义，但与帕斯卡尔和其他人不同的是，他认为直观、惊奇和有效性等因素可以帮助解释这种体验。<sup>[4]</sup>在皮莱的《绘画原理与画家天平》中，他将“热情”（Enthusiasm）定义为观众在欣赏艺术家的作品和感受作品主题的崇高效果时，达到的一种高尚的精神状态。依据皮莱的说法，观众之所以能够接受主题的全部效果，只是因为一幅画的感官吸引力。

### 二、画家的天平

素描和色彩的重要性之间的争论长期存在。可以追溯到乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511-1574），他坚信，一幅画的

重要性在于它的设计，而不是它的执行。对于瓦萨里和其他后来的评论家，如安德烈·菲利比安，色彩被认为仅仅是装饰。一些艺术理论家认为，这种观点始于柏拉图，另一种说法是色彩和素描之间的二分法起源于亚里士多德。皮莱打破了这一传统，强调了色彩的重要性。

1671年，菲利普·德·尚帕涅（Philippe de Champaigne）在皇家艺术学院发表的关于提香·韦切利奥（Titian Vecellio）《圣母子与圣约翰》（*Virgin and Child with St John*）中色彩相对优点的演讲，掀起了素描与色彩的持续性争论，并将皮莱带入了关于素描和色彩在艺术中相对重要性的辩论中心。<sup>[5]</sup>1673年，皮莱在《色彩对话录》（*Dialogue sur le coloris*）一书中，首次为鲁本斯进行辩护。这场争论最吸引人的地方在于古典主义比例透视法则与现代主义色彩笔触方法之间的争论。争论的过程中，皮莱引入了术语“明暗对比”（clair-obscur）一词，以突出色彩在强调绘画明暗关系之间的重要作用。皮莱宣称色彩将绘画与其他视觉艺术区分开来，通过色彩画家才能创造出完美的现实幻象，这是其他艺术无法达到的成就。<sup>[6]</sup>皮莱最终获得了色彩支持者的胜利，他也被公认为艺术界最杰出的人物之一，并于1699年被任命为皇家艺术学院荣誉顾问，鲁本斯也被普遍认为是有史以来最伟大的欧洲大师。<sup>[7]</sup>

皮莱尊重绘画作为一种艺术形式的独特性，是人为、有意识地欺骗观众，他说：“一般来说，绘画只是涂抹，它的本质在于欺骗，最大的欺骗者是最好的画家。<sup>[8]</sup>他对古典理想的解释比其他许多理想更现实，因为它最常强调令人信服的现实主义标准。皮莱认为，画家必须观察自然，寻求日常自然的真理与理想自然的真理，而这种结合将产生完美的真理。由于色彩是视觉现实的一个重要方面，因此它也是绘画的重要组成部分。对于皮莱来说，色彩是绘画的灵魂。他在描述鲁本斯的《堕落的人》（*Fall of the Damned*）时，对其娴熟的绘画、色彩和对大量光影的运用赞不绝口。在他的《画家简史》（*Abrege de la vie des peintres*）中，他甚至对普桑也提出了批评，指出由于画家“对古典主义过于重视，他的画往往

NOMS des Peintres les plus connus.	Comparaison.			
	De l'In- vention.	De l'Ex- pression.	De la Coloris.	De la Composition.
<b>A</b>				
Albane.	14	14	10	6
Albert Dure.	8	10	10	8
Andre del Sarte.	12	16	9	8
<b>B</b>				
Baroche.	14	15	6	10
Baffan, Jacque.	6	8	17	0
Baftift. del Piombo.	8	13	16	7
Bclin, Jean.	4	6	14	0
Bourdon.	10	8	8	4
Le Brun.	16	16	8	16
<b>C</b>				
Calliari P. Ver.	15	20	16	3
Les Caraches.	15	17	13	13
Correge.	13	13	15	12
<b>D</b>				
Dan. de Volter.	12	15	5	8
Dicpembex.	11	10	14	6

1. 罗杰·德·皮莱《绘画原理与画家天平》，1708年，画家鉴赏名单

看起来像石头，缺乏一些人情味。”<sup>[9]</sup>

皮莱对古典主义的大部分态度已经在他对杜弗雷斯《图像艺术》的翻译注释中体现。该书于1668年出版，1673年重新编辑时，皮莱的开创性著作《色彩对话录》紧随其后，由此可以推断，皮莱的理论基础在此之前已经奠定，后来才得到发展和润色。在这场著名的素描色彩之争中，他也很难被解读为坚决反对古典主义的现代派，他接受古典作为艺术之美的标准，并承认这是传统所崇尚的普遍观念：“古老的东西一直被各个时代的专家视为美的准则。”这句话被重复了好几次，在《图像艺术》和31年后出版的《画家简史》中，他用了几乎相同的词。事实上，在这一部分中，我们可能会惊讶地发现皮莱对古典主义的肯定如下：

不可能有任何糟糕的雕塑家，或者确切地说，不那么熟练的雕塑家，因为尽管他们的作品远不如一流的作品，但人们还是会注意到某种宏观以及各部分的和谐分布。<sup>[10]</sup>

这种基于直觉的、赞赏的全面认可，在1699年重复时略有细微差别：

所有作品都不是同样好，但即使在平庸

的作品中，也有某种美的特质，使鉴赏家将它们与现代作品区分开来。<sup>[11]</sup>

两者对比，皮莱的语气变得更加温和，显然他采取了和解的态度。通过缓和其严厉，他留下了足够的余地，使他的观点被现代人有力地解释。古代的美是由古人自己证明的，皮莱对这一点非常认同。但无论接受传统古典主义作为衡量美的标准多么有说服力，皮莱都不是一个盲目的崇拜者。他试图对其进行分析，以便令人信服地发现古典主义优越性的原因。在这个问题上，他最详尽的讨论是在1677年的《关于绘画知识的对话》（*Conversations sur la connaissance de la peinture*）中，其中提到了构成古代形式美的品质：形式的正确性、轮廓的纯洁和优雅、表达的天真和高贵、多样性、正确的选择、秩序，特别是“一种巨大的简单性，它使所有的装饰品变得超然……”<sup>[12]</sup>这种观点的力量在于它不断地参考和尊重自然，从而将古典主义视为一种仍然存在的艺术，其美至少在理论上可以被独立于传统压力的当代意识所接近和衡量。

1719年，法国学者让·巴蒂斯特·杜博斯（Jean Baptiste Dubos）首先提出了“鉴赏判断”一词，并将其解释为一种品味的“比较”。<sup>[13]</sup>杜博斯对两个主要概念特别感兴趣：“情感”（sentiment）和“品味”（goût）。人类保持着始终追求良好品味的天性，尽管情感是主观的，但杜博斯认为仍然有可能就共同的品味达成一致。这就提出了如何获得这种共同品味的问题。在第一次提到品味的比较之后的几章中，杜博斯解释了这句话的含义以及如何获得良好的品味：

“但是要获得这种比较的相对品味，使我们能够通过一幅已经不存在的画来判断现在的画，鉴赏者必须处于绘画的中心。在他年轻的时候，他一定经常有机会，在完全轻松和平静的情况下观看过一些出色的作品。心灵的自由是必要的，这样才能感知作品内在的美感，就像创作它一样。要成为一个好的观众，必须拥有平静的灵魂，这种平静不来自疲惫，而是从想象的宁静中升起。”<sup>[14]</sup>

一方面，这些段落很有价值，因为它们描述了18世纪早期鉴赏家的做法。另一

方面，我们可以了解到在杜博斯的解释中，至少需要两个步骤才能达到每个判断所需的“比较的品味”：第一，反复揣摩优秀的作品；第二，一定程度的专业知识以及真正地参与有关艺术的讨论和创作。那些对公众舆论影响最大的是“鉴赏家”，根据杜博斯的说法，他们和艺术家本身一样研究绘画。

皮莱在他的《鉴赏对话》（*Conversations sur la Connoissance*）中提出了鉴赏的三个核心观点：第一，作品的质量；第二，艺术品的归属；第三，原作和复制品的区别。<sup>[15]</sup>这三个观点无疑都是以比较为基础。1708年，如此精确地定义鉴赏家工作的皮莱发明了最早的评级，通过参考“构图”（composition）、“素描”（drawing）、“色彩”（color）和“表现”（expression）类别来分析艺术。他强调：“进入绘画的所有对象，所有线条，所有颜色，所有光线和所有阴影都没有大或小，强烈或微弱，除了通过比较。”<sup>[16]</sup>

他最后一部出版的作品《绘画原理与画家天平》中，附加了一份名单，上面列出了他在旅行中认识的56位画家的作品。皮莱使用0到20之间的数字来评估每个类别中艺术家的表现，对于名单上的每一位画家在构图、素描、色彩和表现力方面都给了0到18分（表1）。重要的是，皮莱没有在他的表中包括总分数，因为这样做将意味着每个分数具有同等的重要性。这给了一个审美欣赏的概述，取决于色彩和素描之间的平衡。得分最高的是拉斐尔和鲁本斯，鲁本斯在颜色上略逊色，拉斐尔在素描上略逊色。“画家天平”的发明是一种新方法，不仅可以提供复杂的比较，还可以具体地可视化作者的“比较品味”。当然，只有那些熟悉价值观、想法、初步决策的人才能理解这种复杂性，最重要的是，这种比较链隐藏在某些数字值后面。考虑诸如“鲁本斯”和“普桑”之类的名字，这一点就变得很明白了：鲁本斯则偏爱“色彩”，而普桑则表现出对“设计”的偏爱。正是在评级的帮助下，像皮莱这样的作者能够从理想、典型的价值体系的角度来证实他们的判断。

在《绘画原理与画家天平》中包含了皮莱对著名画家的批评判断以及建议。他还描述了评价艺术的正确方式，包括以开放的心

态看待艺术，对它进行审美体验，然后解释这种体验的性质。他认为为了明智地进行批评，人们必须完全了解一幅画的所有部分，以及使整个画好的原因，因为许多人只根据他们喜欢的部分来判断一幅画，而不考虑其他部分。批评家必须对绘画的无偏见印象持开放态度。他们应该寻找产生“热情”效果的原因，需要尽可能多地研究伟大的大师，通过艺术家之间的比较来评价艺术，以得出艺术的所有标准。

### 三、品味的永恒

正如皮莱的评估所表明的那样，数字是事物进行相互比较的一种方式。它们代表了在艺术评估中定量使用的聚类比较的复杂形式。然而，作为先定性判断的结果，可以说它们总是可以追溯到皮莱的第二个领域，即艺术作品的归属，这本身就是比较视觉实践的结果。事实上，无论是收藏艺术品还是将图像并排放置的做法都不是18世纪的创新。例如，我们可以在中世纪祭坛画或圣物棺材的类型安排中找到无数并列图像的例子。<sup>[18]</sup>

那么，是什么让艺术鉴赏中的比较观看最引人注目呢？简而言之，鉴赏家对多个图像产生了特别的兴趣，既不是因为某些宗教、政治或美学功能，也不是因为对特定技术、图案等的艺术兴趣。相反，它允许他们在分类学上系统化，从而重新构建他们在任何性质的艺术史叙事中的位置。即使许多最早的艺术鉴赏家本身就是艺术家，然而比较观看始终是接受文物的一部分，但它在18世纪首次成为一种明确的、有条不紊的分析工具。<sup>[19]</sup>这种关于比较实践的重要性的早期反思令人惊讶，可以作为研究其在艺术鉴赏中的基本作用的起点。鉴赏家通过越来越有效的比较来扩展特定技能，使他们能够系统化和分类庞大的艺术文物的遗产。

皮莱将评价艺术家的整体水平分解为四个属性，这在当时是革命性的，也是雄心勃勃的。即使在今天，仍然是有争议的。他从数百或数千种可能性中选择了58位艺术家来进行排名。乔治·瓦萨里选出了265位艺术家，他们被收录在他1568年版的《著名画家、雕塑家、建筑家传》（*Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*）中。而皮莱只保留了其中21位

表1 皮莱《绘画原理与画家天平》(1708年)画家鉴赏名单<sup>[17]</sup>

序号	画家	构图	素描	色彩	表现	序号	画家	构图	素描	色彩	表现
1	阿尔巴尼 (Albani)	14	14	10	6	29	卡拉瓦乔 (Caravaggio)	6	6	16	0
2	丢勒 (Dürer)	8	10	10	8	30	牟利罗 (Murillo)	6	8	15	4
3	德尔·萨托 (Del Sarto)	12	16	9	8	31	奥托·维尼乌斯 (Otho Venius)	13	14	10	10
4	巴罗奇 (Barocci)	14	15	6	10	32	韦基奥 (Palma il Vecchio)	5	6	16	0
5	巴萨诺 (Bassano)	6	8	17	0	33	乔凡尼 (Palma il Giovane)	12	9	14	6
6	德·皮翁博 (Del Piombo)	8	13	16	7	34	帕尔米贾尼诺 (Parmigianino)	10	15	6	6
7	贝里尼 (Bellini)	4	6	14	0	35	潘尼 (Gianfrancesco Penni)	0	15	8	0
8	波登 (Bourdon)	10	8	8	4	36	德尔·瓦加 (Perin del Vaga)	15	16	7	6
9	勒布伦 (Le Brun)	16	16	8	16	37	科尔托纳 (Cortona)	16	14	12	6
10	委罗内塞 (Veronese)	15	10	16	3	38	佩鲁吉诺 (Pietro Perugino)	4	12	10	4
11	卡拉奇 (Carracci)	15	17	13	13	39	卡拉瓦乔 (Caravaggio)	10	17	-	15
12	柯勒乔 (Correggio)	13	13	15	12	40	波尔德诺内 (Pordenone)	8	14	17	5
13	沃尔泰拉 (Volterra)	12	15	5	8	41	彼得·普布斯 (Pourbus)	4	15	6	6
14	迪彭比克 (Diepenbeck)	11	10	14	6	42	尼古拉斯·普桑 (Poussin)	15	17	6	15
15	多美尼基诺 (Domenichino)	15	17	9	17	43	普里马蒂乔 (Primaticcio)	15	14	7	10
16	乔尔乔内 (Giorgione)	8	9	18	4	44	拉斐尔 (Raphael)	17	18	12	18
17	圭尔奇诺 (Guercino)	18	10	10	4	45	伦勃朗 (Rembrandt)	15	6	17	12
18	圭多·雷尼 (Guido Reni)	-	13	9	12	46	鲁本斯 (Rubens)	18	13	17	17
19	荷尔拜因 (Holbein)	9	10	16	3	47	萨尔维亚蒂 (Francesco Salviati)	13	15	8	8
20	达·乌迪内 (Da Udine)	10	8	16	3	48	勒·叙厄尔 (Le Sueur)	15	15	4	15
21	乔登斯 (Jacob Jordaens)	10	8	16	6	49	特尼斯 (Teniers)	15	12	13	6
22	卢卡斯 Lucas Jordaens)	13	12	9	6	50	彼得罗·特斯塔 (Testa)	11	15	0	9
23	亚皮诺 (Cavalier D' Arpino)	10	10	6	2	51	丁托列托 (Tintoretto)	15	14	16	4
24	罗马诺 (Giulio Romano)	15	16	4	14	52	提香 (Titian Vecellio)	12	15	18	6
25	兰弗朗科 (Giovanni Lanfranco)	14	13	10	5	53	安东尼·凡·戴克 (Van Dyck)	15	10	17	13
26	达·芬奇 (Leonardo da Vinci)	15	16	4	14	54	瓦尼乌斯 (Vanius)	15	15	12	13
27	凡·莱登 (Lucas van Leyden)	8	6	6	4	55	塔迪奥·祖卡罗 (Taddeo Zuccari)	13	14	10	9
28	米开朗基罗 (Michelangelo)	8	17	4	8	56	费德里科·祖卡罗 (Federico Zuccari)	10	13	8	8

瓦萨里选出的艺术家。皮莱扩大了他的选择，在他的排名中包括了有限数量的其他意大利画家，除了在瓦萨里生前就已经出名的法国和德国艺术家，以及其他在瓦萨里死后出名的画家。皮莱选择的58位艺术家中，大部分都是当时著名的艺术家。并且直到今天仍然很重要。此外，他的排名较高的艺术家获得了更高的评价，他们的画作的价格也随着时间的推移而上涨。

回顾皮莱的四个特征：构图、素描、色彩与表现。构图包括作品的排列和布局，把各种物体放在画布上的方式。表现是指作品对观众的情感影响，可以通过表现力或人类

情感的表现来实现。而素描与色彩之间的平衡代表的不仅仅是绘画或描绘一个物体的物理能力。在皮莱看来，素描应被视为整个想象过程的关键，是画家的思想和具体表达的媒介。色彩在哲学上经常被用来与朗诵或装饰相比较，皮莱打破了传统，不认为色彩仅仅是偶然的装饰，而是物体可见性的主要条件，是绘画自然秩序的一部分。

皮莱的大部分生活都是在皇家绘画和雕塑学院之外度过的，他的观点，尤其是在色彩方面的观点，与当时的主要批评家查尔斯·勒布伦 (Charles Le Brun, 1619-1690) 与安德烈·费利比安并不一致。皮

莱尤其不同意一幅画应该被视为一个带有情节的故事。对他来说，一幅画应该更符合自然，其中的颜色和形状是非常重要的。尽管在《绘画基本原理与画家的天平》出版时，皮莱已经是皇家学院的成员了。但显然他的观点受到了威尼斯绘画中色彩重要性的影响，它们可能反映了流行的观点，而不是当时的专家理论观点，通过对每种风格分别进行评级，让皮莱可以批评艺术，并在某种意义上绕过了对个人特征的品味变化。

凯瑟琳·格拉迪 (Kathryn Graddy) 曾建立关于被皮莱评级的艺术家作品的历史交易价格数据集。数据显示，皮莱强调颜色

而不是素描是有先见之明的，素描的重要性似乎在过去的几十年里有所下降，而颜色的重要性却没有下降，而且可能有所增加。与相对较新的专家意见相比，被皮莱评价的艺术家和皮莱的总体评级在一段时间内保持得非常好。[20]皮莱“画家的天平”，无论是为满足某些人，好奇地想知道每一位享有盛誉的画家的价值程度，还是对于主观判断的系统分析与比较更感兴趣的人，都无疑是提出了一些具有挑战性和有趣的可能性。

四、结语

古代各种情况结合在一起，在希腊产生了一种无与伦比的理想化艺术，诞生了像波利克里托斯（Polyclitus）创作的《执矛者》（Doryphoros）这般的伟大作品，但它本身就是对人体比例进行长期研究的结果。虽然皮莱把绘画定义为对所有可见物体的模仿，即对自然的模仿。但并不是完全追随变化的自然，而只是遵循自然偶然性的完美状态。由于很难找到大自然的完美状态，所以现代画家必须在前辈的研究基础上进行创作。皮莱认为画家应该模仿古典中的理想之美，而不是对象本身。要避免让人觉得画布上充满了摆放着一动不动的雕塑人物。如果古典主义被完全压制，不与自然界的活生生的美感相融合，便会很危险。

理论家对定义明确的概念工具的探索，总是与寻找词语来区分微妙图像质量的需要相矛盾。而皮莱发明“画家的天平”是建立在一个鲜明的推理基础上，即对自然的持续尊重，并利用这个机会解释了古典主义的不足之处。皮莱为美术批评建立了一个特别的量化评价体系，总结了17世纪的艺术原则，并将它视为一个时代的主流品味的结束。作为评论家，皮莱灵活且思想开放，本着皮莱的精神，现代艺术批评理论发展也不应完全取悦评论家自己，相信皮莱也会赞同继续探索非常规的尝试。

作者简介：何青苗，华中师范大学美术学院硕士研究生，研究方向：西方美术史。  
杨贤宗，通讯作者，喀什大学美术与设计学院特聘教授，华中师范大学美术学院教授，研究方向：西方美术史、西方美术史学史与方法论。

注释：  
[1] Holt, David K, “An Example for Art-Critical Instruction: Roger De Piles”,

Journal of Aesthetic Education, Vol. 28, No. 2, 1994, pp. 95 - 98.  
[2] T. Puttfarcken, *Roger De Piles's Theory of Art*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985, introduction.  
[3] T. puttfarcken, p.70.  
[4] T. puttfarcken, p.111.  
[5] Jane Turner, ed., *The Grove Dictionary of Art* (24), Macmillan Publishers Limited, 1996, pp.805-806.  
[6] Rubin, James Henry, “Roger de Piles and Antiquity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 2, 1975, pp. 157 - 63.  
[7] Jane Turner, ed..  
[8] Roger De Piles, "The Principles of Painting", *Literary Sources of Art History*, Elizabeth Gilmore Holt, ed., Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947, p.411.  
[9] LionelloVenturi, *History of Art Criticism*, New York: E. P. Sutton, 1936, p. 131.  
[10] Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica*, translated into French by Roger de Piles, and followed by the *Remarques of the translator* (Paris, 1668). Hereafter referred to as *Remarques*, edition of 1673 used here, p. 108.  
[11] Roger de Piles, *Abrege de la vie des peintres*(Paris, 1st ed. 1699); edition of 1715 used here, pere, pp.24-25.  
[12] Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture*, first edition, (Paris, 1677); edition used here in de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, (Paris, 1775), p. 38  
[13] Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*(Vol.1), Paris: Jean Mariette, 1719, pp.24-27.  
[14] Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Vol.2), Paris: Jean Mariette, 1719, p.293.  
[15] Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677.  
[16] Original quote: “Tous les objets qui entrent dans le Tableau, toutes les lignes & toutes les couleurs, toutes les lumieres & toutes les ombres ne sont grandes ou petites, fortes ou foibles que par comparaison.” See Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p.105.  
[17] 这里摘抄的完整名单出自曼利奥·布鲁萨廷（Manlio Brusatin）的《色彩的历史》（*Histoire des couleurs*），(Paris:

Flammarion, 1986, pp. 103 - 104), reproduced in Elisabeth G. Holt *Literary Sources of Art History*, (Princeton: Princeton University Press, 1947), pp. 415 - 416 .  
[18] 有关比较中可见的作为视觉体系的“类型学”，参见：Arwed Arnulf, *Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen Quellen bildlicher Typologien von der Spätantike bis 1200*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 48, 1995,19 - 23; Marek T. Kretschmer, *La typologie biblique comme forme de pensée dans l' historiographie médiévale* (Textes et études du Moyen Âge), Turnhout 2014.  
[19] 约翰内斯·罗斯勒（Johannes Rößler）强调，直到1870年代，德国博物馆的关键职位仍然掌握在训练有素的艺术家中，参见约翰内斯·罗斯勒，*Das Notizbuch als Werkzeug des Kunsthistorikers: Schrift und Zeichnung in den Forschungen von Wilhelm Bode und Carl Justi*, in: Christoph Hoffmann (ed.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich 2008, 73 - 102, see 75, note 10.  
[20] Graddy, Kathryn, “Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (1709) and Three Centuries of Art Prices”, *The Journal of Economic History*, Vol. 73, No. 3, 2013, pp. 766 - 791.

# 晦涩、真美与商业骗局：毕加索在民国“黄金十年”的接受状况研究

## Ambiguity, Beauty and Commercial Fraud: A Study of Picasso's Acceptance during the “Golden Decade” of the Republic of China

陈能泳 Chen Nengyong

**摘要：**西方现代艺术的译介工作在民国“黄金十年”取得较大进展。本文从“黄金十年”的报刊文献入手，从译介者、阐释者和反对者三方面分析了毕加索在民国知识分子间的接受状况，进而还原西方现代艺术在民国接受状况的具体侧面，揭示译介过程的再塑造在西学接受中的重要性。

**关键词：**黄金十年，毕加索，立体主义，西学东渐

**Abstract:** The translation and introduction of Western modern art made significant progress during the “Golden Decade” of the Republic of China. This article starts from the newspaper literature of the “Golden Decade” and analyzes Picasso's acceptance among intellectuals in the Republic of China from three aspects: translators, elucidators, and opponents. It then restores the specific aspects of the acceptance of Western modern art among intellectuals in the Republic of China, revealing the importance of the reshaping of the translation process in the reception of Western studies.

**Keywords:** Golden Decade, Picasso, Cubism, Western learning spreading eastward

1927年，南京国民政府成立。是年内，中华民国大学院成立，蔡元培担任第一任院长，负责全国教育和学术工作，进一步贯彻落实其美育思想；大学院艺术教育委员会第一次大会召开，通过筹备国立艺术大学的提案，同意在杭州设立国立艺术院；“第一次全国美术展览会”开始筹办，在蔡元培、李毅士和刘海棠等人的努力下于1929年4月10日在上海顺利召开。美术事业的建设如火如荼地推进，为“黄金十年”的繁荣奠定了基础：美术史的专著和教材初具规模、学生群体对新兴的现代画派津津乐道、各类报刊对新画派的引入工作不断深入、毕加索的照片和作品开始被刊登在各类报刊中、对毕加索进行专门性报道文章开始出现，对西方现代艺术的了解较民国初期近乎空白的状况取得了进步。[1][2]

在此背景下，面对新兴但纷乱的西方现代艺术，不同文化背景、政治立场的民国知识分子会产生怎样的接受态度？本研究以此问题为出发点，以毕加索为个案展开研究，借此管窥“黄金十年”的民国知识分子对西方现代艺术的接受态度。

### 一、如实地转述：理念玄深的艺术大师

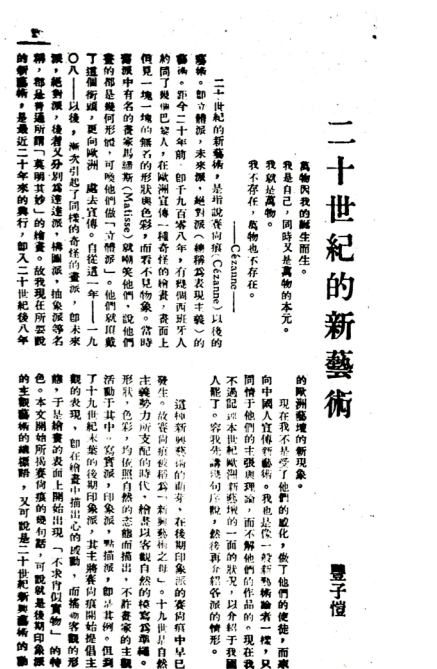
1927年后，汪亚尘的《近代底绘画》和《近五十年来西洋画的趋势》、郑锦的《西洋新派绘画》、丰子恺的《现代艺术潮

流》、俞寄凡的《法国近代的绘画》等文章相继发表，逐渐在中文世界中构筑起了西方近现代艺术流派的基本框架。但面对中西方文化的差异，构建出这些框架的译介者们理解起西方艺术的艺术流派依旧艰难。

1929年，丰子恺在《二十世纪的新艺术》（图1）中直接表明了他对现代艺术的不解，认为“看了立体派、未来派等的作品，又觉得不知所云”。[3]但面对不解，还是根据其生活经验对立体派的艺术意义进行了揣摩：

他们描写人骑马，两只脚都看见，马的肚子犹如玻璃制的……因了这乡下孩子的壁画的暗示，我似乎摸着了对于立体派绘画的理解的线索。回家翻开比卡索（Picasso）的画集来看，虽仍是不知所云，但是“这种表现法是可以有的”的信念，从此加深了。[4]

在丰子恺看来，立体派可能有与乡间小孩相似的“自然观”，并且这种“自然观”与以“透视法”和“明暗法”为原则构建起来的“自然观”是不同的。因此，虽然不能确定这一“自然观”引导下的画作的更深层次的价值，但是如尊重儿童的天性一般，这一“自然观”的存在应该被尊重。在表明自己的不解和试图理解立体派的努力后，丰子恺并未止于此，他还是按照阿波利奈尔的理论对立体主义进行了引介，将立体主义分为



1. 丰子恺《二十世纪的新艺术》

了科学的立体派、物理学的立体派、音乐的立体派和本能的立体派。丰子恺对音乐的立体派的描述如下：

音乐的立体派。这是全然脱离现象——视觉的物像的。到了这地步，绘画的要素，对现实完全断绝关系了。这在艺术家是完全的创造。与音乐的全部摹写现