

## 图书在版编目(CIP)数据

美术史与观念史.25、26/范景中,曹意强,刘赦  
主编. —南京: 南京师范大学出版社,2020.11  
ISBN 978-7-5651-4745-6

I. ①美… II. ①范… ②曹… ③刘… III. ①美术史  
—世界—文集 IV. ①J110.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 227694 号

---

书 名	美术史与观念史 25、26
主 编	范景中 曹意强 刘 赦
执行主编	杨振国
责任编辑	何黎娟
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市玄武区后宰门西村 9 号(邮编:210016)
电 话	(025)83598919(总编办) 83598412(营销部) 83373872(邮购部)
网 址	<a href="http://press.njnu.edu.cn">http://press.njnu.edu.cn</a>
电子信箱	nspzbb@njnu.edu.cn
照 排	南京开卷文化传媒有限公司
印 刷	江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
印 张	41.5
字 数	589千
版 次	2020 年 11 月第 1 版 2020 年 11 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5651-4745-6
定 价	108.00 元(CXXV、XXVI)

出 版 人 张志刚

---

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

# 目 录

温克尔曼 撰 颜勇 译

关于对希腊绘画与雕塑之模仿的沉思录 / 1

黄 虹

诗人的宗教:泰戈尔艺术思想中的三对概念 / 48

黄 燕

古代图像志的束缚与突破:萨提半神形象及其象征意涵的衍变 / 84

贺 询

丢勒的“忧郁女神”探源 / 116

夏 佳

阿比·瓦尔堡的《记忆女神图集》 / 141

杨 帆

古罗马时期的视觉艺术排序观 / 175

韩文文

西方艺术中的月份劳动图 / 196

李天慧

从欧文·潘诺夫斯基的翻译看叙热的写作 / 230

陈明烨

达·芬奇的女性肖像画与文艺复兴时期关于观看的礼法 / 246

张天怡

白色之谜:文艺复兴时期的中国瓷器 / 261

毕罗[Pietro De Laurentis] 著 姚汪炯 译  
永字八法考论 / 289

王家葵  
再论瘞鹤铭的年代与作者 / 322

祁晓庆  
虞弘墓石椁图像程式的再探讨 / 356

白文  
莲华与妙法:敦煌莫高窟第 285 窟的结构与主题 / 377

陈一梅 杨炜  
《黄庭经》与明代小楷书风 / 433

田振宇  
赵孟頫《赤壁赋》及《东坡笠屐像》松江刻石考 / 449

詹霓  
消失的画家:《六十美人图》的作者 / 476

张波  
“书中美人画”与“美人画中书”:对明清时期读书美人图像的考察 / 515

施铸  
自我与美德:明清文人画中的梦境显现 / 541

周成  
嘉道年间一位居乡绅士首领的生存之道:张廷济研究 / 575

叶康宁  
有正本《芥子园画谱三集》在 1934 到 1949 年间的传播与接受 / 601

王宇  
南纸店、笺扇庄对近代美术流派及社团的影响 / 613



般的、抽象的概念。而化为图像时尤其使用了寓意手法中的人格化手法，即将一个抽象概念转化为具体的人物形象。“忧郁”实际上是画面中的女性本人，是画家赋予她的名。一个并非巧合的佐证是：“**Melencholia**”结尾的字母“**a**”正是女性名字中极其普遍的词尾。

以寓意入画，尤其以人格化的方式表现一个抽象概念，在西方艺术中有着深厚的传统。<sup>1</sup>作为修辞[rhetoric]手法的寓意，其基本方式在于使用比喻[metaphor]来描绘一事物。古罗马时代的文学中尤其衍生出了人格化[personification]的表现方式。《埃涅阿斯纪》中法玛女神[Fama]到处恶意传播狄多女王与埃涅阿斯相爱的事，维吉尔描述：“所有的瘟神中以她为最快；她越快越有精神，越走气力越足……她监守在人家的屋顶上，或宫殿的高檐间，在大都市上面散布恐惧，因为她心里隐藏着害人的谎言，也准备说真话。”<sup>2</sup>法玛由此演化成“流言”的化身。在古典时代的绘画艺术品中，对“幸运”“和睦”“时序”等抽象概念的人格化描绘，形成了幸运女神、和平女神、时序女神等图像。阿尔贝里库斯[Albericus Philosophus]所作的《诸神小像集》[*De Deorum Imaginibus Libellus*]以图文并茂的形式描绘了23位异教神明的形象，被推定为12世纪之前的作品。<sup>3</sup>阿比·瓦尔堡认为，当时以阿尔贝里库斯风格描绘的奥林匹斯山诸神已传播到了德国南部。<sup>4</sup>虽然在《诸神小像集》中描绘的对象本身即为神话人物，但它确实引领了一种以人形入画的传统，因为神话人物总是带有强烈的属性元素，包括性格、品德、时令等等。文学领域同样出现了以寓意为主人公的传奇故事，其代表为法国13世纪骑士文学的寓言长诗《玫瑰传奇》[*Le Roman de la Rose*]，用概念的拟人形式描绘故事：主人公“情人”在梦中遇见“快乐”“青春”“财富”“美丽”等众多位伙伴，并为追逐玫瑰的爱情展开种种冒险。16世纪出现了切萨雷·里帕[Cesare Ripa]所作的更具影响力的《图像志》，收集整理了大量源自古埃及、古希腊和古罗马的人形寓意图像，描绘自然、道德、宗教范畴内丰富的抽象概念。《图像志》的功能定位为文艺创作之人的有效参考，并在之后的历史中经历了不断的译介和再版。试看1709年英文版的《图像志》<sup>5</sup>封面[图2]对这种

徽志传统的介绍：

“图像志

或道德徽志

由切萨雷·里帕所作

书中表现了美德、恶德、情感、技艺、体液、元素和天体的各种图像

由古代埃及人、希腊人、罗马人和现代意大利人设计

适用于演说者、诗人、画家、雕塑家和一切热爱巧思的人

配有三百二十六幅人形的插图

并配以注解

.....”<sup>6</sup>

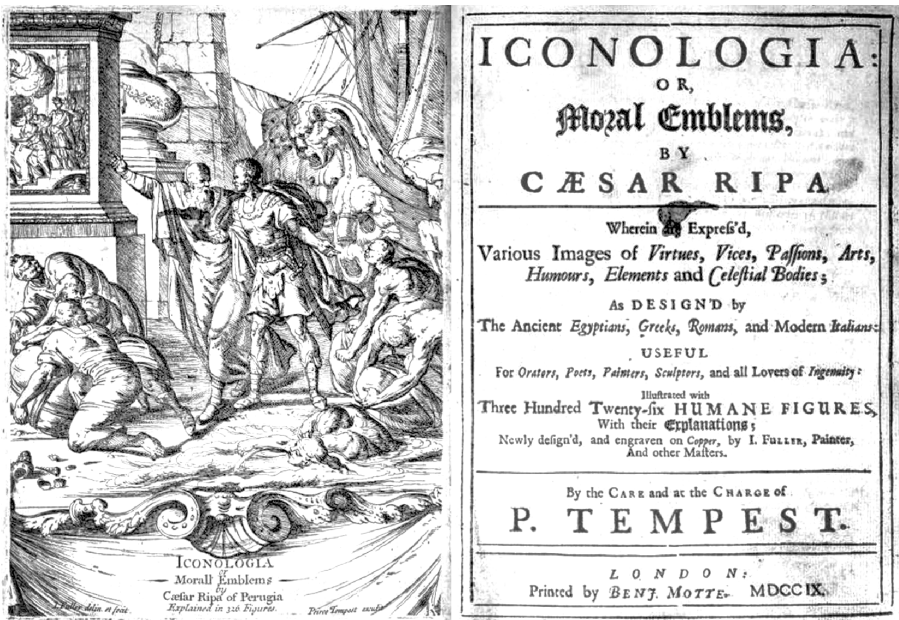


图2 封面,切萨·雷里帕,《图像志》,伦敦,1709年

“古代埃及人、希腊人、罗马人和现代意大利人设计”道出了从古典时代到文艺复兴的顺承，“体液”提示了四种气质入画的悠久传统，而“人形”指明了寓意图像的基本形式。在18世纪的美学论争中，寓意作为一种艺术手法受到了温克尔曼、歌德等古典主义者的再次解释，在《格言和感想集》中，歌德总结了寓意的定义：“寓意将现象转化为概念，将概念转化为图像，并且图像中的概念必须完整地保持和限定在图像之内。”<sup>7</sup>也就是说，寓意图像是自成一体的独立的作品，其含义限定在自身内部而无须借助外在的引用，因为它已按照某种标准或习惯编定。寓意图像在文化范畴中不断扩大，进入以插图、传单、漫画为代表的流行文化领域中。尤富影响力的是晚近国际史上出现的国家人格形象。譬如欧仁·德拉克罗瓦的作品《自由引导人民》[*La Liberté guidant le peuple*, 1830年，油画，260厘米×325厘米，巴黎，卢浮宫]中“自由”实指画面中的自由女神[*La Liberté*]，她与共和国的化身玛丽安娜[*Marianne*]享有同一个图像原型，不仅带有时代地域的标志物，还明显继承来自尼克或雅典娜等古典神像的风貌。在人格图像的创作中，艺术家遵从一个浅显的规律，即人物与对应词汇的性[*genus*]相同。威廉·布莱克在创作版画作品《非洲和美洲支撑欧洲》[*Europe supported by Africa and America*, 1796年，铜版画，19.4厘米×14.1厘米，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆]时，描绘了三位姿态各异的女性来代表欧罗巴、阿美利坚和阿弗里卡。这样一来，图像与它的文字含义便完全合为一体。

弗里茨·萨克斯尔、雷蒙德·科里班斯基和欧文·潘诺夫斯基合著的《土星与忧郁》一书中考证了“忧郁”形象的诗性化过程和人物形象的历史来源。<sup>8</sup>古罗马晚期的诗人普鲁登修斯[*Prudentius*]或乌尔提亚努斯·卡佩拉[*Martianus Capella*]最早开始对人类精神或灵魂生活的内容作人格化描写，其中不乏负面痛苦形象的化身，如“忧虑”[*souci*]、“哀伤”[*tristesse*]。“忧郁”最初就与僧侣维持孤寂生活的苦修状态有关，表现为精神上漠不关心、无精打采、迟钝慵懒的状态，或病理上的抑郁症。随着时间的推移，“懒惰”[*acedia*]和“悲哀”[*tristitia*]的含义逐渐与“忧郁”融



图3 懒惰,切萨·雷里帕,《图像志》,伦敦,1709年

合在了一起,前两者进入了基督教七宗罪的神学理论,后者则在文化意义上广泛流传。《里帕图像手册》中收录了“懒惰”[图3]的典型图像,并加以注解:

“一位衣衫褴褛的巫婆以一种漫不经心的姿势坐在一块石头上,用左手支着头,膝上有一条电鳐鱼……她被画得老态龙钟,因为这把年纪,工作的精力和活力开始衰退。她衣衫褴褛暗示懒惰带来的贫穷,包裹着头的黑布则体现了她愚蠢的念头。那条鱼无

论是用身姿捆着还是用网兜着,都会使人手臂麻木得做不了任何事情,它表示她的怠惰和对劳作的厌恶……”<sup>9</sup>

以手撑头,微微颌首,以至发展到合眼嗜睡,这些典型的动作成为了“懒惰”的象征。妇人的穿着并不富贵华丽,她对这困窘的状况无计可施,究竟应该开始劳动还是寄托于祈祷,也许她已根本无动于衷,将一切思索乃至欲求视为过重的负担。“懒惰”与“忧郁”在文意上从未等同,但老妇人的形象和以手支头的姿势成为了此类图像母题的共同典型。无论七宗罪还是其他同类的精神概念都在后来的历史中获得了大量人格化形象。其中对丢勒的“忧郁女神”尤具原型意义的是1428年法王查理六世的宫廷官僚阿兰·夏提叶[Alain Chartier]所著的《三种美德的愿景和慰藉》中出现的“忧郁女士”[Dame Mérencolye]相关文本。<sup>10</sup>夏提叶在长诗的开头章节说道:

“悲伤与痛苦的念头浮现我心,如影随形,无论晨起还是夜



睡都伴随着我，令长夜愈慢，人生愈苦。长久以来我耗尽心力、受尽折磨，可怜的心智为悲惨的前景催压、纠缠，世间无一物能予我欢乐或安慰……在这穷途之中我看见一位老妇向我靠近，她衣衫不整却毫不在意，清癯、枯瘦、憔悴，有毫无血色、暗沉、泥土般的肤色，目光低垂，言语迟钝，口唇下撇。她头戴糟污蒙尘的头巾，身穿宽袍大衣。”<sup>11</sup>

这份描述与《玫瑰传奇》插图中出现的“哀伤”女士的形象如出一辙，《玫瑰传奇》描绘了一位枯瘦憔悴、长发稀疏、衣衫褴褛的女性，[图4]表明她拥有“泥土般的”深肤色。在长诗的下文中，忧郁女士突然攫住主人公，将他整个人包裹在“不幸的袍中”，令其昏聩无力、双目失明、



图4 哀伤，《玫瑰传奇》，手抄本，14世纪早期，法国德拉吉尼昂图书馆藏

双耳失聪。心理、精神的痛苦和身体上的病症在诗中以梦幻的形式描述出来，她集合了早先各种忧愁概念的特质，整体展现出了一个邪灵般的“忧郁”形象。诗人夏提叶著书，意在哀恸国家的不幸，精英陨落、田地荒芜，城市成为废墟一片。显然，在“忧郁女士”的文本中，忧郁与才能毫无关联，而负面的集合，是过多、过深的思索导致的坏结果。她在诗人痛苦的心头更增添一重打击，让感官失效，人的躯体无法再有行动。忧郁站在生机的绝对对立面，是欢乐和自由的敌人，是衰老和死亡的近亲。这是丢勒版本的忧郁形象出现之前的一种基本看法。

然而以哀伤为主导的一系列负面情绪中同时也包含正面作用，并在古代文献中同样由来已久：<sup>12</sup>因为忧郁之情让人暂时脱离俗世，所以能端

正视听、帮助判断、促成改变；最重要的是，它因摒弃轻浮的享乐而孕育出创造的伟力。故而忧郁犹如人性中的双刃利剑，一方面它能导向抑郁、疯狂、迟缓和精神委顿的病灶，另一方面它又能通往最富活力的一种创作状态。这种认知致使“忧郁的天才”[*melancholia generosa*]在以马尔西利奥·费奇诺[Marsilio Ficino]为代表的佛罗伦萨人文主义学者圈子中发展成为了一个专门术语。<sup>13</sup>与丢勒同时代、居住在莱比锡的神学家莫泽拉努斯[Petrus Mosellanus]在点评古罗马诗人革利乌斯的《阿提卡之夜》时写道：“忧郁是最具英雄气息的情感，只降临于伟大心灵中。它是胆汁和血液，沸腾又凝结，载于亚里士多德的《论问题》和柏拉图的许多书中。”<sup>14</sup>所谓英雄的气息甚至为忧郁添加了奥林匹斯山的神性色彩，而丢勒所绘制的忧郁的人物在外形上同样浸染这种色彩：她头戴花环，背负双翼，身着长袍。只是古希腊光荣的桂枝在这里变成了朴素的毛茛，抑或是能够



图5 丢勒，《复仇女神》，约1501年，铜版画，32.9厘米×22.9厘米，伦敦，大英博物馆藏

治愈头脑燥热的水芹。长袍与其说是地中海飘逸舒展的帔络袍[*peplos*]，不如说更符合北方修士僧袍的形制。画中人长卷发、花环与翅膀似女性，然而又显得皮肤黝黑、四肢粗壮，特别是重要的性征符号一概被遮掩，确实有些雌雄莫辨。外形上元素的杂糅让艺术家定义人物身份的意图变得暧昧难明，于是一个重要的问题被反复提出：这是自画像吗？<sup>15</sup>

再回到图像的认定中，除了西方艺术表现手法中的悠久传统，在丢勒本人的创作中或与他同期的作品中是否能找到同样的类型？丢勒1501年的另一幅版画作品《复仇女神》[*Nemesis*，或《涅墨西斯》][图5]同样采用了“寓

意”入画的艺术手法：画面中心是一位带翅膀的女性，一手持斗盏示意对善行的嘉许，一手握辮具象征对欲望的约束。她脚踩一个不稳定的球体，令身姿产生了一种摇摇欲坠的不确定感，仿佛预示尘世命运的迁流无常。画面的一切细节综合表现出“复仇”或者“命运”一类抽象的概念。涅墨西斯[*Némēsis*]是希腊神话中的复仇女神的名字，源自希腊语 *νέμειν*，词义为“应得之物”，又是一个将抽象概念人格化的神名。而涅墨西斯身披翅膀的女性形象，与《忧郁 I》中身披翅膀的女性有类型上的呼应，为丢勒的人物托寓形象找到了系列的创意：与操纵命运的“复仇女神”相呼应的是陷入沉思的“忧郁女神”。丢勒作品之后的另一件以“*Melencolia*”为名的版画出自纽伦堡的画家汉斯·赛巴德·贝哈姆[*Hans Sebald Beham*]之手，创作于 1539 年，被视为对丢勒作品的致敬与模仿。<sup>16</sup> [图 6] 画中同样描绘着长袍、披双翼、持圆规的女性，人物姿态和环境布置与丢勒作品几乎完全一致。贝哈姆的忧郁女神一手持圆规丈量球体，另一手托腮斜倚；虽然同样描绘了年轻女性，但她双目紧闭，陷入睡眠，且体态臃肿，似乎全然去到了“懒惰”的情味中。事实上，纵观丢勒之前和同期的忧郁化身图像可以看到，这个衰老痛苦的形象在丢勒的笔下似乎经历了一个高光时刻。



图 6 汉斯·赛巴德·贝哈姆，《忧郁》，1539 年，铜版画，7.9 厘米×5.2 厘米，纽约，大都会博物馆藏

## 二 从写入正典到营造正典

在今天,《忧郁 I》常常被看作对某些古代文字资料的注解,对《忧郁 I》的阐释几乎与图像学本身的建立和发展完全同步。<sup>17</sup> 这个发展的链条从阿比·瓦尔堡[1908年、1920年]开端,由卡尔·吉罗在论文《丢勒的版画〈忧郁 I〉与马克西米利安一世时期的人文主义者圈子》[1907年]中提出了对创作背景的考察和对文献来源的初步构想;<sup>18</sup> 潘诺夫斯基与萨克斯尔在《丢勒〈忧郁 I〉来源与类型史研究》[1923年]中延续星相学与人文主义“忧郁天才”的主题,梳理了古典时代—中世纪—文艺复兴—丢勒的发展线索;<sup>19</sup> 最终集合手稿研究专家[弗里茨·萨克斯尔]、哲学和古典语文学专家[雷蒙德·科里班斯基]以及图像学家[欧文·潘诺夫斯基]三方面的力量,在专著《土星与忧郁》[1964年]中臻至尽美。之后关于作品各种细节的钻研和争论层出不穷。这个演进过程也反映出了一幅图像在阐释世界中如何走向具体、精微和细碎。对这个过程稍加回溯,可以清楚地看到图像和阐释之间的关联与置换。

瓦尔堡率先奠定了《忧郁 I》阐释中浓郁的人文主义思想底色:他从“异教”角度入手,寻找这幅图像背后的古典文化根源,从一开始就淡化了基督教文明的脉络。瓦尔堡在1908年的演讲《古代众神与南北欧洲的早期文艺复兴》<sup>20</sup>中首次谈到了忧郁型的创造力天性,并谈论星相学对早期文艺复兴图像的影响,尤其是一种普遍的行星化为人形入画的做法,南方有波提切利的金星-维纳斯[Venus],北方有丢勒的土星-忧郁女神[Saturn]。<sup>21</sup> 瓦尔堡后来在1920年发表的文章《路德时代文字和图像中的古代异教预言》<sup>22</sup>中再次论及《忧郁 I》,并提出了他对古典文化重要的总体论断:

“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,它其实是有智识的人文主义文化带来的新发明。古典时代‘神性’

[olympisch]的一面其实是从更古老的‘魔性’[dämonisch]的一面挖掘出来的。因为古代众神自古希腊伊始就一直以宇宙之魔的形象属于基督教欧洲宗教力量的一部分,并深刻影响欧洲的现实生活状态……”<sup>23</sup>

在这个中心论点的指引下,异教的宇宙学,尤其星相学在各种文献和图像中的演变成为瓦尔堡研究的核心,因为其神秘性质与智识活动相结合最能带来丰富万端的演绎推理。星相学的基础是将天空方位以数学的逻辑方法划分为十二个区域,对应不同的主星,也包括化为人形的庇护神,同时与时间维度上的时令序列相对应,再进一步与琐碎凡俗的人间事物对应。瓦尔堡感兴趣的是,由最为宏大抽象的神秘知识领域向下对应到最为细微具体的尘世生活中,即大宇宙与小宇宙之间的神秘感应。譬如所示的天宫图中[图7],从核心的自然宇宙,到七位主神,到十二星宫位,再到人世的十二种命运状态:生命、利益、兄弟、父母、子女、健康、婚姻、死亡、虔信、统御、义施、囤囤。<sup>24</sup>这种知识阶层专属的智慧游戏,既是审美的,又是政治的,与中国古代的卜筮祭祀如出一辙。土星是“忧郁”气质的主星,而土星作为土地之神,也掌管了土

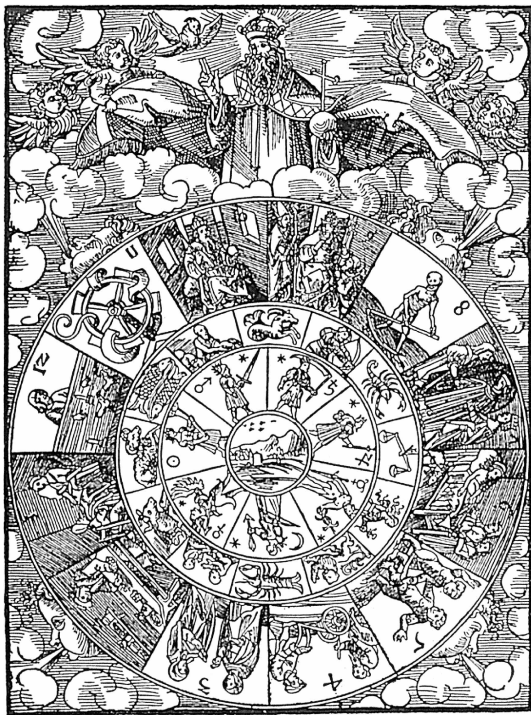


图7 埃尔哈特·许恩,《莱恩哈特·雷曼新历书》,封面木刻画

地测量,于是也就成了几何学的代表。瓦尔堡视“土星”为《忧郁 I》的真正描绘对象,为了阐述这种天体与个体之间的关系,他引述了多种古代文献,大致可分为以下三类:

1. 马丁·路德的友人菲利普·梅兰希通[Philipp Melanchthon]的占星理论。梅兰希通认为孩童的自然天性受制于出生时占统治地位的主星,土星对应时令上的十二月,此时出生的“冬之子”天生具有迟缓、凝滞的沉思特性,如哈姆雷特就是典型的土星之子。<sup>25</sup>哈姆雷特在刺杀叔父之前压抑激情的巨大冲动,经历了漫长的迟疑、深刻的矛盾心理,确属于思虑多于行动的表现。

2. 更具创建意义的是费奇诺的著作《生命三书》[*De triplici vita*],<sup>26</sup>反转了传统倾向中土星的恶性影响,即上文所述忧郁的病理性消极影响。费奇诺认为,借助某种介于医学和魔法之间的手段,结合精神的镇定,可以将无所建树的消沉意志翻转为天才的创造力,土星由此也转变为思想与创作之星。这种推导与原作画面中纷繁庞杂的物象相和。瓦尔堡还特别指出了一处证据,即画面右上的方形四阶幻方其实是木星[Jupiter]的代表。<sup>27</sup>木星作为土星的对抗宫,能够帮助打消土星的邪恶影响,促成费奇诺所说的翻转。

3. 从体液学说发展出的四种气质理论,主要经历了亚里士多德、希波克拉底、盖伦的阐发。古希腊语中的“*μελαινα χολη*”本意便是“黑色胆汁”。按照传统观点,忧郁是一种可堪治疗的疾症,是黑胆汁造成的狂躁状态,譬如暴怒中的赫拉克勒斯。<sup>28</sup>这种历史悠久的学说明显也穿插在梅兰希通和费奇诺的观点中。

后继者潘诺夫斯基等人在阐释《忧郁 I》时进一步搜罗了古代理论家的文字材料来作为画面的注解,并通过证实丢勒本人与这些理论材料的接触,推论它们作为这幅作品的灵感来源,从而完成了一个经典的阐释范例。除了上述文献来源外,《土星与忧郁》一书引入了阿格里帕·封·内斯特海姆的《神秘哲学三书》<sup>29</sup>所提出的三种“忧郁天才”的划分,即人的灵魂中天然存在的三种活动:想象活动[*imaginatio*]、理性活动[*ratio*]和

精神信仰活动[mens],分别对应艺术家、科学家、神学家,以此来解释“忧郁 I”的分类意义:事实上应该有从“忧郁 I”一直到“忧郁 III”的层次划分,并分别对应丢勒本人转向不同兴趣的不同人生阶段。<sup>30</sup> 艺术家从“忧郁”中吸收创作的养分,忧郁是天才的母床,而画中人正是丢勒的精神自画像。正如上文“雌雄莫辨”的分析,这种论断不无道理。更重要的是潘诺夫斯基作为图像学家,为《忧郁 I》找到了丰富的母题来源:钱袋和钥匙是丢勒对画作仅存的只言片语的提示,<sup>31</sup> 与中世纪的星相学和体液学说的文本相互印证,并且出现在早先的土星人格图像中;<sup>32</sup> 画中人物的姿态早在古埃及石棺雕塑上已有原型,即以手撑头,手指触碰面颊,表悲悼、表倦怠、表沉思;<sup>33</sup> 人物黝黑的面颊可能是疾病或体液[黑色胆汁]的表征,曾在古代的医学和星相学文献记载中反复出现,表现为黑脸、泥土色、泥土般的黑躯等母题。<sup>34</sup>

然而必须注意到,从瓦尔堡到潘诺夫斯基的阐释,描绘出了一位人文主义者丢勒。这条广为接受的传承脉络,背后仍留有追问的余地,那就是有可能被忽视的图像本身:忧郁的化身形象是否必定与前文列举的文献相关联? 究竟艺术家丢勒创作的本意为何? 1978 年康拉德·霍夫曼 [Konrad Hoffmann] 的研究<sup>35</sup> 完全推翻了先前尽善尽美的阐释,直到三十年后依然被学者评论为“胆量无异于自杀”<sup>36</sup>。他为画面中的所有物象寻找了一套对应的基督教艺术象征符号,意图还原丢勒作为中世纪虔信教徒的初衷。

霍夫曼的论述从画面右上方小小的蝙蝠入手,认为画中的蝙蝠并不是单纯的铭牌,因为单纯的铭牌应如贝哈姆的《忧郁》所示,模仿现实的书籍装帧配件以纯装饰的面貌出现。画面中的蝙蝠张口尖叫,欲飞出画外,飞离背后的强光、彩虹和水面,是一个强烈的表意形象。在图像学的传统中,蝙蝠带有邪恶的负面色彩,此处飞动的姿态仿佛展现一种基本的动物天性:避光。霍夫曼因此推论蝙蝠背上的“Melencolia § I”是对立于画面中沉默不言、未经标注的“Melencolia § II”,即带翼女性本人,它们共以“忧郁”为名,立场却分属积极和消极的两种类型。<sup>37</sup> 因此四种气质理论或

阿格里帕的三种天才划分都不能简单套用到《忧郁 I》上,尤其丢勒是否能够接触到 1510 年才以手稿形式出现的《神秘哲学三书》本身即存疑。<sup>38</sup> 霍夫曼指出蝙蝠背后出现了“彩虹”和“彗星”的天象,下方有大片水域和城市剪影,近处的人物坐在塔座前方,这些都是传统的“忧郁”母题中不曾出现的。<sup>39</sup> 以 16 世纪初的科技水平来看,彗星属于无法计算的神秘天象,代表了自然的不可控与不可抗。而彩虹的物象可以回溯到《创世纪》中大洪水的传说:诺亚进入方舟后,上帝以彩虹为凭信,承诺世界不会第二次被淹没。蝙蝠逃离彩虹和彗星的姿态因此染上了不虔诚、不信神的色彩;同时,对天体的恐惧引出了对自然的恐惧,进而引出了对洪水的恐惧,于是进入了贴合创作者时代背景的现实层面:当时的星相学曾预测 1542 年将会发生大洪水,而丢勒绘制的图像正是顺应这个现实的动机。霍夫曼如此总结《忧郁 I》的表意:“人类的手段[测量术、金钱、权力]无法抵御行星和起决定作用的上帝意志的影响,人类也不能干脆躲到深山高塔中去;然而,人其实不必抵抗,因为彩虹中有上帝的应许,即不会再有第二次大洪水。”<sup>40</sup>

启蒙思想的萌芽带来了信仰与知识的对立,以人力获取的知识不断挑战神的权威,同时也承受高傲自大的指责。傲慢[*superbia*]为七宗罪之首,是最原始、最严重的致命激情,也是对神最大的不敬,因它与权力的滥用结合在一起。神学教义的引入让画面的内涵变得更加复杂、矛盾:一方面,圆规、天平、沙漏、钟、锤等物品代表了一切知识与艺术[技艺]的集合,同时也是人类傲慢的集合;另一方面,经院哲学中又有“好奇”[*curiositas*]的范畴,人的理智由它牵引才有望达至上帝的知识。丢勒所绘的忧郁女神,其附属物适用于测量、计数、称重,正符合《所罗门智训》中上帝所言“一切用以测量、计数、称重的事物”[*Omnia in mensura, numero, et pondere disposuisti*]。而同时,林林总总、细小有型的工具明显属于尘世领域,倏忽的物质并非永恒长存,这是丢勒的谦卑与虔诚所在:以属于人世的傲慢的好奇来探究天象只是徒劳,上帝的意志只在信仰中显现。丢勒曾直言“好作品是向上帝奉献的最高敬意”<sup>41</sup>,这一方面是



出于德国文字传统中职业[Beruf]等同于“使命、召唤”的文化渊源,另一方面也因为严谨、严肃地完成本职工作对信徒丢勒而言是悉心看护灵魂,在彼岸获得救赎的大事,是生命中必不可少的盐花。因而,艺术家偏居于画室一隅,这里于他却也是灵魂不断奋争、不断求索的试炼之地。

《忧郁 I》画面右上向外散射的光束,与将近三百年后丹尼尔·霍多维茨基绘制的启蒙-密涅瓦形象背后的光束乍见之下如此相似。“光”在之后的历史中成为启蒙思想最重要的象征,也是瓦尔堡赋予忧郁神的精神底色;然而光同时也是基督教象征体系中神[圣灵]的象征,恰恰能够驱逐恶魔邪灵一类的负面形象,即逃离的蝙蝠。两套象征体系的重叠引导观者的视线再度回归图像本身,会更加注意到这光束本身也似乎并非光源散射,而是一束飞迹——其实“彗星”之说才更符合图示。《忧郁 I》中丰富物象可以回到上文提出的“忧郁的化身形象是否必定与某些文献相关联”的问题,并引出一个更深入的,关于图像学本身的问题:即便确有证据证明丢勒接触过特定的古代文献,但艺术作品是否需要以文献中的含义为依托?霍夫曼的阐释把画面背景中的水面与历史上具体的洪水事件联系起来,也许失去了一些贴合精神史背景的宏大意味,但在追溯艺术家本意的层面上是很有说服力的。他的例子同时说明了中文世界有时将丢勒作品与“忧郁症 I”对应的误区,因为这种对应可能是从一个具体的阐释中来[潘诺夫斯基等],而不是从绘画艺术中来。

### 三 意象缤纷

由上文可知,“寓意”这种“不直接”的描述方法,在诞生之初就在描绘对象中包藏了秘密,在我们与所要领略的真实意义[truth]之间制造了屏障。寓意的研究者因此常引述柏拉图评价客观标准:“要知道你我作为听者讲者都只是人而已,因而要是我们在这个问题上接受近似的说法而不去奢求,我觉得是应该的。”<sup>42</sup>这似乎成为寓意问题无法解释时的一种权宜之说。正因为艺术家创造出了与传统相悖的新的人格形象,又使用了丰富的物象组合,所以表意晦涩难解,立场暧昧不明。无论是人文主义者

高屋建瓴的诠释,还是从基督教象征系统出发尝试的“正本清源”,都能与作品相合。这种表意的复杂性,来源于丰富意象的使用。意象介于客观实在和纯粹概念之间,“既不是一种物理的实在,也不是一个抽象的理念世界,而是一个完整的、充满意蕴、充满情趣的感性世界”<sup>43</sup>,它本身即是审美的对象。宗白华在论述艺术意境的诞生时说道:“画家诗人‘游心之所在’,就是他独辟的灵境,创造的意象,作为他艺术创作的中心之中心。”<sup>44</sup>又论:“以宇宙人生的具体为对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最心灵反映;化实景而为虚境,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术境界’。”<sup>45</sup>从意象到意境—境界的论述其实很好地道出了丢勒绘画中“寓意”的手法在表现艺术家心灵世界、衬托其人格特质时发挥的作用。我们也许可以从“人形”和“物象”两个方面,来做一个考察丢勒作品中意象运用的简单尝试。

首先,从“人形”而言,丢勒的“忧郁女神”是忧郁情感的化身无疑,并且在图像的历史层面上有丰富的来源与继承关系,然而在丢勒的生平和作品全集中还能轻易找到另一种贴合艺术家个人心灵史的人物形象来源:1514年5月,丢勒的母亲在经历一段严重病痛之后去世,<sup>46</sup>同年,丢勒绘制了母亲63岁的肖像素描[图8],一幅老妇人的坐像作为《忧郁I》的习作[图9],以及最终成型的《忧郁I》。习作中的妇人,其穿着与姿态与《忧郁I》中完全一致,而在《忧郁I》中,我们看到“忧郁女神”的身侧陪伴着一位男童小天使[Putto],这种一长一幼的安排又似有所指。虽然这两张图像无论在《土星与忧郁》中还是在霍夫曼的文章中都几乎未被讨论,<sup>47</sup>但另有几位学者曾谈论了母亲的去世如何深刻地影响到艺术家的精神世界。<sup>48</sup>对于母亲的一生,丢勒的评价是:

“我这位虔诚驯良的母亲曾生养了18个孩子,经常罹患瘟疫和其他病症明显的重疾,经受过巨大的贫穷,还有被嘲笑、轻蔑、讥讽、恐吓和其他恶事,然而她却从未有过报复心。”<sup>49</sup>

而对于母亲离世时的情景,丢勒如此描述:



图8 丢勒,《63岁的母亲肖像》,1514年,素描,42.1厘米×30.3厘米,柏林,铜版画收藏馆



图9 丢勒,《忧郁I》习作,1514年,素描,柏林,铜版画收藏馆

“她强烈地惧怕死亡,但她说自己并不怕走向上帝。她走得很痛苦,我注意到,她看见了什么可怕的事物。然后她说想要圣水,之前她已很长时间都没有说话了。并且她睁开了眼睛。我还看见,死亡如何两次重击她的心脏,她如何合上了嘴和眼,在痛苦中逝去。我在她面前祈祷,然而我如此悲痛,已说不出话来。上帝请予她仁慈。”<sup>50</sup>

将说出口的情感付诸画笔,应该是艺术家自然而然的選擇。如果说丢勒的自画像中有将自我比喻为上帝的表达,那么在对圣母子题材的描绘中同样也可以看见现实生活经历里亲子爱意的涌现。在伟大艺术家对人之终末的描绘中,都有同一种强烈深刻同时又清冷幽微、无可索寻的心迹流露,在米开朗基罗《隆达尼尼圣殇》中表现为轻灵到几乎失去自主能力的石像身体,或莫扎特《安魂曲》中从暗处飘入的单簧管,或丢勒的那幅从笔迹草草的袍中浮现出的、毫不掩盖清癯干枯和肉体因病痛变形的母亲画像。这种内心情感的维度与当时当地的创作绝对无法割裂,据鲁道

夫·伍斯特曼考证,15世纪的德文-拉丁文词典中“melencolia”一词本身就有“哀悼”[Trauer]的意思,丢勒以此为《忧郁I》画面铭文,不可能不清楚。<sup>51</sup>更为精妙的一种分析是弗洛伊德在《哀悼与忧郁》[1917年]中所说:哀悼与忧郁都是源自“失去所爱之人”[Verlust einer geliebten Person]<sup>52</sup>;不过前者尚能够将情感转移,进而从痛苦中恢复过来,也就是说,失去之物是可以被取代的;后者却因为无法接受这份“失去”而陷入长久的沮丧、不感兴趣、爱的消失、活动的抑制,乃至自我谴责和惩罚。现在问题在于,为何衰老痛苦的母亲在《忧郁I》会以焕然一新的年轻女性形象出现,在这个形象中融入丢勒追思母亲而产生的“心像”是否牵强?其实,这恰恰是画家在艺术中的一种代偿。丢勒在母亲去世后曾有一句颇为矛盾的诉说:“比起她尚有生命时,她死后看起来更可爱[lieblich]得多。”<sup>53</sup>这未尝不是对母亲饱经忧患的生命深感痛惜:因一生承受痛苦,死便成为一种解脱,是灵魂被天国温柔接纳之途。也正因为如此,在当时的创作中绘制一位女性坐像,既是对现实人生的回溯,又是对现实人生的超脱,生命中真实的病态与丑态需在笔下转化为美而获得新生,这也是创作者的“游心之所在”。同时画面还诉说着:人生在世对知识与技艺孜孜以求,然而当人真正面对生离死别,仍然毫无招架之力。画中女性形象产生于一种根植于现实的创作动机,但又无法用某个具体的现实人物或图像学母题来完全对应。

其次,就“物象”而言,丢勒安排在画面中的事物并不是一种写实,而是一种编码,在他一贯的创作中可以找到种种草蛇灰线用以解索。从图像学的角度来看,图像的母题是以形象携带含义的构成元素,艺术家将元素组合才能化实景为虚境,让不同母题在不同时代和背景中产生的视阈彼此交叠。这种叠加与组合,又如唐人李商隐《锦瑟》诗中的颔联与颈联:“庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。”艺术家最终完成的“象”,不是某个具体的现象,而是艺术作品整体的呈现,也是心灵从幽暗遮蔽处的浮现,是他本人人生境界的体现。《骑士、死亡与魔鬼》[1513年][图10],《书斋中的圣哲罗姆》[1514年][图11]和《忧郁I》[1914年]这三件几乎同期的作品常被并称为丢勒版画艺术成熟时期的最高杰

作,<sup>54</sup>在三件作品中都可以看到沙漏的形象,分别出现在死神手中、圣哲罗姆身后的墙上,以及“忧郁”背后的塔状建筑上。这种反复出现的物品携带着艺术家的同一种“用意”在不同情境下的变化。《骑士、死亡与魔鬼》中死神手中的沙漏出现在更早的《死亡与雇佣兵》[1510年][图12]中,两件作品中都有死神意图拦住战士的去路的场景,死神向主人公展示手中的沙漏正是向人威胁生命的有限与易逝。丢勒在《死亡与雇佣兵》画面上方的文字中明确写下了他的思想:“终有一死无计可施,或迟或早命归上帝”[Keynding hilft fur den zeytling Todt/Darumb dienen got frirwe vnd spot]<sup>55</sup>。这是创作者对死亡和思考,也突显了绘画的“警喻”功能。死神警示凡人的图像在当时并不鲜见,在塞巴斯蒂安·布兰特[Sebastian Brant]所著《愚人船》[1494年]中早已出现了手持圆规丈量球体的“圆规愚人”[图13]:愚人拿着巨大的圆规想要“丈量天空、大地和海洋,从中寻找欢乐、愉悦和教益”<sup>56</sup>,转头却看见死神在墙外向自己招手。布兰特无不讽刺地描写道:



图10 丢勒,《骑士,死亡和魔鬼》,1513年,铜版画,24.6厘米×19厘米,卡尔斯鲁厄,州立艺术厅



图11 丢勒,《书斋中的圣哲罗姆》,1514年,铜版画,24.7厘米×18.8厘米,德累斯顿,州立艺术馆



图 12 丢勒:《死亡与雇佣兵》,1510年,木刻版画,21.2厘米×31.5厘米,斯图加特,州立美术馆



图 13 圆规愚人,塞巴斯蒂安·布兰特,《愚人船》,1494年,巴塞尔,第66章

“他研究如此高深的事物，  
却对自己的死期浑然不知，  
不知死亡已如一片阴影悄然而至。”<sup>57</sup>

从中可以看到,《忧郁 I》中高悬的沙漏既是计时工具,也是护符与警示,将死亡时刻置于眼前才能保持对生命的责任心。计时工具提示世俗世界的短暂与脆弱,故而需要按照基督教教义驯良为人、为生,保持谦卑,克服傲慢。这种理想化的追求借由沙漏的形象在《骑士、死亡与魔鬼》中一以贯之,达到了更高尚的境界:由于时刻清醒地意识到时间的流逝和死亡的存在,骑士甚至能熟谙死亡的把戏,凌驾死亡而坚定向前。

而同时,愚人寓言中圆规的存在与《忧郁 I》中手持圆规的女性形成了巧妙互文,丈量球体的母题也是贝哈姆在《忧郁》[图 6]中所展示的动

作。在《愚人船》中，凡人以有限的生命探索球体代表的无限的知识，僭越了上帝的领域，便成为引人发笑的愚人，因为能够持圆规测量与规训大宇宙的只有上帝本人。<sup>58</sup>这个角色在贝哈姆的作品中展现为身穿希顿[chiton]，梳古希腊发式的古典女神，因主体的神格化而似乎拥有了某种正当性。如果问及郁郁之情的来源何在，在古老的《图像志》中，它是融于肤发血液的天生气质；在丢勒以后的图像中，忧郁开始与探索宇宙的纷繁物象共处一室。然而贝哈姆的忧郁女神以圆规测球体，却将面目偏至一侧，似乎无尽的知识与研究早已带来厌倦，只能靠逃离和回避聊以排解。而在丢勒的《忧郁 I》中，主人公手持圆规，却并未进行测量，而是坐在一旁陷入了“忧郁”；虽不事测量，状似漫不经心，却又始终迎向了球体和多面体的抽象世界。“不作测量”或是“无法测量”的表意，显然都是与傲慢相反的谦卑的表现，然而真正有趣的是，这种“谦卑”却是站在人的立场上而言，因为神无所谓傲慢，也无所谓对知识孜孜以求。所谓的“神性”，其意义已经悄然转化。转化带来的暧昧含义，让我们仿佛看到艺术家探索自然万物时心灵中的希望与忧愁在不断矛盾交替。在这个意义上，同样在人物头上高悬沙漏的《忧郁 I》与《书斋中的圣哲罗姆》形成了镜像关系。一为全身沐浴在阳光中的现实人物哲人罗姆，肉体凡躯而孜孜不倦，侍奉上帝的生活同时获得安宁智慧的赐福；另一为背光而将脸庞陷于阴影的灵性化身、虚拟人物“忧郁女神”，以丰富的器具和技艺展开与上帝竞争的生活，而人类造物本身的悲剧根源却隐含了无所适从的不安定。《忧郁 I》中对“*vita activa*”[实践的生活]的迟疑和倦怠在《书斋中的圣者罗姆》获得了另一种解脱之途，即“*vita contemplativa*”[沉思的生活]。<sup>59</sup>只需将一个具体的物象[沙漏、圆规、球体]铺陈在画面上，就可借由它携带的韵味、情致向观看者传达丰富的信息，借助母题自身的象征与联想，令余味悠长，在伟大艺术家的心灵映射中尤其如此。

- 1 这个领域的综述类研究汗牛充栋,本文主要参考从古典文化和艺术手法角度研究“寓意”的专著一例:Jon Whitman, *Allerogy. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, 1987.
- 2 维吉尔著,杨周翰译:《埃涅阿斯纪》,南京:译林出版社 1999 年版,第 86 页。
- 3 参考阿比·瓦尔堡:《费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术和国际星相学》,见范景中主编:《美术史的形状[第 I 卷]》,杭州:中国美术学院出版社 2003 年版,第 415—416 页。此文同时详细论述了北方中世纪文化对古典知识的浓厚兴趣。
- 4 同上,第 416 页。
- 5 切萨雷·里帕著,李晓中译,陈平校译:《里帕图像手册》,北京:北京大学出版社 2019 年版。下文简称《里帕图像手册》。
- 6 见图 2:“Iconologia; or, moral emblems, by Caesar Ripa, Wherein are Express'd, Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; As DESIGN'D by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italiens: USEFUL For Orators, Poets, Painters, Sculptors, and all Lovers of Ingenuity: Illustrated with Three Hundred Twenty-six HUMANE FIGURES, With their Explanations; ...”
- 7 “Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an denselben auszusprechen ist.”转引自: Benedikt Jeßing. *Metzler-Goethe-Lexikon: Person, Sachen, Begriffe*, Stuttgart, 2004, S. 8.
- 8 详见此书第三部分第一节:Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy*, Frankfurt a. M., 1990, S. 319—396.
- 9 《里帕图像手册》,第 11 页。
- 10 Klibansky 1964, S. 324—333.
- 11 Alain Chartier. *l'Espérance, ou consolation des trois vertus, c'est à sçavoir, Foy, Espérance et Charité [1428]*.转引自:Klibansky, 1964, S. 329,笔者自译。
- 12 对“忧郁”正面效果比较早的专门研究可参考卡尔·吉罗[Karl Giehlow],见注释 18。
- 13 Klibansky, 1964, S. 351—333ff.
- 14 原文:“Atra bilis [...]. Sed esse fermè affectionem hanc heroicam, et maximis ingenijs accidere. Est autem bilis sanguis adustus & concretus. Aristo, in Proble. Plato in multis libris.”转引自:Steffen Schneider [Hrsg.], *Aisthetics of the Spirits. Spirits in Early Modern Science, Religion, Literature and Music*, Göttingen, 2015, S. 119.



- 15 自画像的说法最早见于潘诺夫斯基和萨克斯尔的论述[Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Dürers Melencolia I: eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin 1923]。伊万·芬约编纂的丢勒版画图录中赞同潘诺夫斯基精神自画像的说法,认为这是一幅“带有文艺复兴艺术家自我意识的内省”[Iván Fenyő, *Albrecht Dürer*, Budapest 1956, p.52]。比阿特里斯·汉森进一步借助丢勒的“忧郁”人格形象讨论了不同时期和领域的知识分子的自我精神图像[Beatrice Hanssen, *Portrait of Melancholy: Benjamin, Warburg, Panofsky*, in: MLN, Vol. 114, No. 5, Comparative Literature Issue, Dec., 1999, pp.991—1013]。新近朱利亚·巴特鲁姆编纂的文艺复兴艺术家图录中收录了弗里德里希的两幅自画像性质的作品,认为其延续了丢勒的“忧郁艺术家的自画像”传统[Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London, 2002, p.296—298]。
- 16 *Nuremberg. A Renaissance City, 1500—1618. Exh. cat.*, Archer M. Huntington Art Gallery. Austin 1983, No.86.
- 17 图像学在德国的建立历史以及它与丢勒《忧郁 I》之间千丝万缕的关系在约翰·康拉德·埃博莱因的研究中有详细梳理:Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, in: Hans Belting usw. [Hrsg.], *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7. Aufl., Berlin, 2008, S. 175—197.
- 18 Karl Giehlow. *Dürers Stich “Melencolia I” und der Maximilianische Humanistenkreis*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Wien Jahrgang, 1903, S. 29—35;此文后进一步拓展为专著:Karl Giehlow, *Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern*, Wien, 1907.事实上吉罗对丢勒的研究比瓦尔堡更早,作为瓦尔堡的友人,他对《忧郁 I》的研究也对瓦尔堡影响颇深,然而就影响力而言,吉罗的研究是由瓦尔堡发扬光大。
- 19 Panofsky 1923.此外克劳迪亚·韦德波尔曾详细考察这本著作写作过程中两位作者与瓦尔堡的交流和继承关系,见:Claudia Wedepohl, *Warburg, Saxl, Panofsky and Dürer’s Melencolia I*, in: *Schifanoia*, 48—49, 2015, pp.27—44.
- 20 Aby Warburg, *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden [1908]*, in: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Berlin, 1998, S. 451—454.
- 21 Warburg, 1998, S. 453.
- 22 Aby Warburg, *Heidnisch-Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*

- [1920], in: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2, Berlin, 1998, S. 487—558.
- 23 “Die klassisch-veredelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingeprägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese ‚olympische‘ Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten ‚dämonischen‘ abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antiken Götter ununterbrochen seit dem Ausgange des Altertums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so einschneidend, ...” 引自 Warburg, 1998, S. 491.
- 24 见 Warburg 1998, S. 508, 注释 3, 十二种描述分别为: “Vita lucrum fratres genitor nati valetudo uxor mors pietas regnum benefactaque carcer.”
- 25 Warburg 1998, S. 507. 哈姆雷特的例子出自瓦尔堡引用罗库斯·封·李黎恩科荣描写基督教七宗罪的小说, 参见: Rochus von Liliencron, *Wie man in Amwald Musik macht. Die siebte Todsünde*, Leipzig, 1903, S. 158.
- 26 Marsilius Ficinus, *De vita triplici*, in: Marsilus Ficinus, *Opera omnia*, Basil, 1576.
- 27 Warburg 1998, S. 526. 瓦尔堡的方形数字盘指代木星的说法同样借鉴自吉罗的研究。吉罗本人在结论中放弃了星象之间的对抗论, 认为数字盘宽泛地象征人的计算力等思考创作能力, 而瓦尔堡坚持把星相学作为解读丢勒图像的出发点。
- 28 同上。
- 29 Agrippa von Nettesheim, *De Occulta Philosophia Libri Tres*, Paris, 1533.
- 30 Klibansky, 1990, S. 522: “他在青少年时期迫随意大利仿古艺术中对英雄和情色题材的热情, 到 16 世纪的第二个十年, 他找到了通往《忧郁 I》和《骑士, 死亡和魔鬼》中那种伟大象征形式的道路。在他生命最末尾、最伟大的岁月里他几乎只创作宗教题材。”这也是《土星与忧郁》的一个重要结论, 然而这种文献、作品与人物生平的套用式对应不免令人感到有过度阐释之嫌。
- 31 在对画中小天使形象的素描习作中出现了丢勒的笔记: “Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum. [钥匙意味着权力, 钱袋意味着财富。]”, 是除了画面文字外艺术家本人对这件作品留下的唯一记录。
- 32 Klibansky, 1990, S. 406.
- 33 Klibansky, 1990, S. 409.
- 34 同上, S. 412.

- 35 Konrad Hoffmann, *Dürers "Melencolia"*, in: Werner Busch/Reiner Hausscherr/Eduard Trier [Hrsg.], *Kunst als Bedeutungsträger: Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin: Gebr. Mann, 1978, S. 251—277.
- 36 “Nahezu suizidal musste daher der Mut wirken”, Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, Belting, 2008, S. 191.
- 37 Busch, 1978, S. 252.
- 38 同上, S. 254.
- 39 同上, S. 256—258.
- 40 Busch, 1978, S. 266.
- 41 丢勒著, 邵宏译:《给青年画家的食粮》, 见迟轲主编:《西方美术理论文选》, 南京:江苏教育出版社 2005 年版, 第 100—103 页。
- 42 柏拉图著, 谢文郁译:《蒂迈欧篇》, 上海:上海人民出版社 2005 年版, 第 29 页。维特曼在以“寓意”为主题的专著中曾作此引用, 见:Whitman, 1987, p.1.
- 43 叶朗:《美学原理》, 北京:北京大学出版社 2009 年版, 第 82 页。对意境理论的来源和具体含义的辨析参考彭锋:《现代意境说辨析》, 北京大学学报[哲学社会科学版], 2018 年第 1 期。
- 44 宗白华:《美学散步》, 上海:上海人民出版社 2005 年版, 第 76 页。
- 45 同上。
- 46 1502 年丢勒父亲去世, 两年后丢勒将没有收入来源的母亲接来与自己同住, 此时他已结婚十年, 无子女。1514 年母亲去世, 去世之前有大约一年时间卧病在床, 受到丢勒照顾。这段历史记录参考: Rudolf Wustmann, *Als Dürers Mutter starb*, in: *Kunstchronik*, 14, 1902/1903, S. 425—431.
- 47 《土星与忧郁》的图录中引用了妇人坐像草图, 但仅作为《忧郁 I》的练习素描介绍。
- 48 威尔赫姆·韦措尔特所做的丢勒传记中曾详述丢勒对母亲的感情 [Wilhelm Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*, Vienna 1935, S. 239ff]。中译本可参考: 威尔赫姆·韦措尔特:《丢勒和他的时代》, 北京:北京大学出版社 2009 年版。此外, 鲁道夫·伍斯特曼直接将丢勒的“忧郁”情感归因于母亲的死亡, 参考: Wustmann, 1902/1903。
- 49 “Diese meine fromme Mutter hat 18 Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt und viele andere schwere Krankheiten, hat große Armut erlitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Worte, Schrecken und grosse Widerwärtigkeiten, noch ist sie nie rochselig gewest.” In: Ernst Heidrich [Hrsg.], *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Geleitwort von Heinrich Wölfflin, Berlin, 1910, S. 19.

- 50 “Und sie forcht den Tod hart, aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Gramsames sah. Dann sie fordret das Weihwasser, und hätt doch vor lang nit geredt. Also brachen ihr die Augen. Ich sah auch, wie ihr der Tod zween groß Stöß ans Herz gab, und wie sie Mund und Augen zutät und verschied mit Schmerzen. Ich betet ihr vor. Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig.” in: Heidrich, 1910, S. 20.
- 51 Wustmann 1902/1903, S. 428.
- 52 Sigmund Freud. “*Trauer und Melancholie*”, in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, London, 1946, S. 428—446, hier S. 429.
- 53 “Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, als da sie noch das Leben hatte.” In: Heidrich, 1910, S. 20.
- 54 譬如杰弗里·史密斯在研究 16 世纪纽伦堡的艺术发展所作的总结,见:Nuremberg. *A Renaissance City, 1500—1618*. Exh. cat., Archer M. Huntington Art Gallery. Austin, 1983, p.109.
- 55 *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Durer* [The Illustrated Bartsch, 10, Commentary], New York: Abaris Books 1981, p.411.
- 56 圆规愚人的故事出自:Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Kap.66, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart, 1975, S. 236ff, 原文:“Wer ausmißt Himmel, Erd und Meere/Und darin sucht Lust, Freud und Lehre.”
- 57 同上,原文:“wenn er erfährt so hohe Dinge und seines Todes Zeit nicht kennt, die wie ein Schatten von hinnen rennt.”
- 58 关于圆规丈量球体的图像母题考察以及它在基督教神学体系中的含义,另有一篇专门文献:Philip L. Sohm. Dürer’s “Melencolia I: The Limits of Knowledge”, in: *Studies in the History of Art*, Vol.9, 1980, pp.13—32.
- 59 潘诺夫斯基将《骑士、死亡与魔鬼》中骑士形象阐释为“实践生活”的化身,而圣哲罗姆代表相对的“沉思的生活”。详见:Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p.156.