

January 2018

Descartes's Theory of Passion and Le Brun's Theory of
Expression: A Study of Details Regarding the French Classicist
Aesthetics during the 17th Century

Ying Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Ying. 2018. "Descartes's Theory of Passion and Le Brun's Theory of Expression: A Study of Details Regarding the French Classicist Aesthetics during the 17th Century." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.49-60. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

笛卡尔的激情论与勒布伦的表现说

——对十七世纪法国古典主义美学的一个细部考察

张 颖

摘 要: 路易十四的首席画师夏尔·勒布伦在王家绘画与雕塑学院的若干演讲中把如何表现人物的激情作为一个核心课题,他借鉴笛卡尔《论灵魂的激情》而提出自己的“表现说”。一些研究者据此认为,笛卡尔影响了勒布伦及王家绘画与雕塑学院的古典主义美学之塑造。另有一些研究者认为勒布伦对笛卡尔有根本性的误读,并因此而贬低其绘画理论。本文认为,“表现说”是通过对笛卡尔文本进行大幅度改造而架构起来的,因而在根本上背离了笛卡尔。这种改造是勒布伦有意为之,一方面,作为画家的勒布伦始终关注面部表现如何传达灵魂,另一方面,作为院长的勒布伦内化了制度的外部压力。对这个问题的考察将从一个细部折射出十七世纪下半叶法国古典主义美学的资源、方法、建制等面貌。

关键词: 笛卡尔; 勒布伦; 激情; 表现; 王家绘画与雕塑学院

作者简介: 张颖, 哲学博士, 中国艺术研究院《文艺研究》杂志社副编审, 从事现当代法国美学研究。通讯地址: 北京市朝阳区惠新北里甲一号《文艺研究》, 邮政编码: 100029, 电子邮箱: serena1116@163.com 本文为文化部文化艺术科学研究项目“法国存在主义艺术理论研究”[项目编号: 14DA02]阶段性成果。

Title: Descartes's Theory of Passion and Le Brun's Theory of Expression: A Study of Details Regarding the French Classicist Aesthetics during the 17th Century

Abstract: Charles Le Brun, the first painter of Louis XVI, delivered several speeches in the *Académie royale de la peinture et de sculpture* and talked about the question of expressing people's passions. He developed his own theory of expression by consulting the *Les passions de l'âme* by René Descartes. Some scholars think that it was Descartes who influenced essentially the classicist aesthetics of Le Brun and the académie. Others think that Le Brun radically misread Descartes, and thus they depreciate his theory of painting. This article has a different opinion: the theory of expression was formed by reforming substantially the text of Descartes, and in so doing it deviated fundamentally from the latter. Le Brun made the reform on purpose: on the one hand, Le Brun, as a painter, always concerned how to use the visage to express the soul; on the other hand, Le Brun, as president of the académie, internalized the pressure of the institution. By exploring this problem, this article tries to use this detailed issue to reflect the resources, methods, institutions of the French classicist aesthetics during the first half of the 17th century.

Keywords: Descartes; Le Brun; passion; expression; *Académie royale de la peinture et de sculpture*

Author: Zhang Ying, Ph. D., is an editor of the *Literature & Art Studies* in the Chinese National Academy of Arts. Her research interests cover modern and contemporary French aesthetics. Address: *Literature & Art Studies*, No. 1, Huixinbeili, Chaoyang District, Beijing 10029, China. Email: serena1116@163.com This article is funded by the Project of Cultural and Artistic Science Research of the Ministry of Culture (14DA02).

引子：一幅普桑作品

1667年11月5日,路易十四的首席画师夏尔·勒布伦(Charles Le Brun, 1619年-1690年)在王家绘画与雕塑学院举办讲座,解读路易十四所收藏的普桑作品《以色列人收集吗哪》(*Les Israelites recueillant la manne*, 1637年-1639年)^①的画法。^②

勒布伦特别关注位于画面前景左侧的一组群像。这组群像的故事是围绕着女子对母亲的哺乳而发生的。一位年轻女子正敞开胸怀,一边为自己年迈饥饿的老母亲喂送自己的乳汁,一边满面愁容地侧脸朝向身旁同样饥饿的孩子,似乎行将出言安慰;她们身后是两位注视者,一位是蹲坐的男子,一位是站立的男子。按勒布伦的解释,两位女性形象是该群组的叙事主体,两位男子的形象是这个整体叙事的烘托者。其中,对于那位站立的男子,勒布伦的解读如下:

[……]这个人代表着一类被奇迹所震惊和打动的人:他的两只胳膊向后伸着,支撑着他的身体,因为,人在陷入巨大的震惊中时,四肢通常都是向后伸展、相互支撑的,此时此刻,首先,那令我们震惊的对象只不过在我们头脑里印下一幅图画,令我们吃惊于正在发生的事情,行为并未促使我们产生任何恐惧或害怕,不会令我们的感官颤抖并因此而寻求帮助或抵御威胁、捍卫自身。并且我们看到,对于一件如此非凡的事情,他唯有惊愕而已,他尽其所能地睁大双眼,仿佛只消用力去看,便可更加彻底地理解这个行为的伟大之处似的[……]。

他身体的其他部分被精气所遗弃,呆若木鸡。他的嘴巴紧闭着,仿佛是担心刚才所领会的东西会溜走,也因为他无法找到词汇去表达那种行为之美。并且,既然呼吸通道在这一刻被关闭,这就使得腹部各部分比平时提得更高,隐约可见几块肌肉暴露出来。(Le Brun 91—92)

在这段话里,勒布伦把这个形象看成一种激

情——震惊或者说惊愕——的载体,并分别描述了这种激情的外部成因、生理原理和身体的外部表现。此人目睹了正在发生的事情,即年轻女子在极端困厄的处境中反哺母亲这一非凡而罕见的善举。这一事件触发了男子的生理变化:动物精气离开身体的其他部分,全部流向大脑,呼吸通道被关闭。生理变化反映在身体外部,表现为四肢后伸,双目圆睁,嘴巴紧闭,腹部上提,呆若木鸡。

这段十七世纪画评的语言带有鲜明的时代感,在今天看来格外新鲜。“精气”(esprit)一词在此指动物精气,是那个世纪特有的话语。在该世纪的哲学家笛卡尔那里,对于类似激情也有相关描述。在早于此讲座十余年出版的《论灵魂的激情》(1649年)里,“惊奇”(admiration)被列为第一种基本激情。其定义为:“惊奇是灵魂的一种突然的惊讶,它使灵魂处于一种专心地思考一些似乎对它来说罕见和特别的事物的状态中”(笛卡尔 48)。他把这种激情的外部成因分析为遭遇了外部事物的新异性:“当我们与某个事物第一次突然邂逅的时候,我们判断它是一种新的东西,或者是与我们之前认识的东西非常的不同,抑或是与我们所设想的它应该是的样子完全相异,由此,这个事物就使我们感到惊奇、惊愕”(笛卡尔 48)。“惊奇的出现,首先是由人们大脑中的某种印象引起的,这种印象把相关的对象显现为是罕见的,由此是值得好好地思考的”。他指出,惊奇“是由动物精气的运动引起的,在这种印象的支配下,动物精气带着很大的力量涌向大脑,在那里,这种惊奇的激情就会被加强和得以保持,如此,那些动物精气又在这种印象的作用下从那里流向人的一些肌肉中,这些肌肉可以使人的感官维持在当前它们所处的处境中,以便通过它们——如果这种惊奇是由它们造成的话——来维系这种激情的存在”(笛卡尔 66)。

对照来看,关于惊奇的外部成因和体内状况,勒布伦与笛卡尔的论述基本一致。现在只剩下这种激情的身体外部表现了。他在讨论“惊愕”这种更高强度的惊奇时提到:“这种惊讶,它有足够的力量使存在于大脑脑腔中的动物精气流向人们对自己所欣赏的事物保有着印象的区域,它有时还会把它们全部都推向该区域,使得它们如此地致力于保持这种印象,以至于根本不会有什么精气可以流向肌肉中,也不会有什么精气以某种方

式偏离自己已经在追随的原来的痕迹,所有这些就使得整个人的身体像雕塑一样停在了那里[……]”(笛卡尔 58—59)。

至少在这个例子里,勒布伦与笛卡尔显示出文本上的相似。这难免令人疑心他曾受到这位哲学家的直接影响。早在1708年,比勒布伦年轻十六岁的鲁本斯派(或曰色彩派)画评家德·皮勒(Roger de Piles, 1635年—1709年)就表明了这一发现:勒布伦的激情论(*Traité de Passion*)里大部分定义都取自笛卡尔。^③

二十世纪之后,在宏观艺术/美学史著作里,我们看到一种倾向:笛卡尔的影响力不单直接施与勒布伦,而且笼罩整个王家绘画与雕塑学院。1921年,路易·乌尔迪克(Louis Hourticq)在《从普桑到华托》一书中专列一章“笛卡尔与勒布伦”,他称王家学院的院士们为“笛卡尔主义画家”,认定他们把笛卡尔的概念和推理方式用于自己的古典主义美学,“在这项艺术-科学结构里,笛卡尔提供了形式和质料”。^④八十年代,“新艺术史”家诺曼·布列逊(William Norman Bryson)在其《语词与图像:旧王朝时期的法国绘画》里断言,笛卡尔是以勒布伦为代表的“这整整一代画家背后的声音”(布列逊 58)。在2015年出版的《早期现代美学》里,年轻的当代美学史家科林·麦奎兰也屡次指出,勒布伦的方法在很大程度上基于笛卡尔的《论灵魂的激情》。^⑤

另有一些研究者在做了更细致的考察后,更注重发掘勒布伦的误读或背离。其中,凡·海斯廷根(H. W. van Helstingen)的观点颇有分量。他不否认勒布伦使用了笛卡尔的文本,甚至不少地方“几乎是从笛卡尔作品中逐字抄来的”;不过,勒布伦对笛卡尔的借鉴充其量是技术性的,貌合而神离,因为他对后者文本中若干细节的袭用脱离了语境,同时却“没能采用笛卡尔哲学中最为根本的部分”,从而“泄漏出对笛卡尔学说之实质的错误理解”(van Helstingen 14, 19)。在他看来,勒布伦对笛卡尔的模仿是笨拙的、表面化的。这种观点在后来的研究里引起了显著的反响。有应和者指出,在勒布伦与笛卡尔的文本之间,确实只能看出语词上的接近。^⑥不过,当今最出色的勒布伦激情论研究者詹妮弗·蒙塔古(Jannifer Montagu)坚持认为,勒布伦理解并吸收了笛卡尔的思想,并在其未尽之处加以补足,其该理论的原

创性更值得重视。^⑦

在这个问题上,笔者的观点是:第一,勒布伦的“表现说”借用了笛卡尔的激情论文本和若干思路,同时进行了明显的改造,在重要问题上背离了笛卡尔;第二,这改造与背离并非出于对笛卡尔学说的无意识的误解,而是出于一种有意的操作,说到底,它们出于勒布伦——作为画家和作为院长的他——的意图。因此,倘若忽略二者的边界,或许会夸大笛卡尔哲学对同时代艺术的影响(就像布列逊书中所做的那样);而假若不考虑勒布伦的身份及其相关意图,亦有可能低估艺术家/艺术理论家本身的问题意识(就像海斯廷根的断言那样)。本文希望通过考察这个问题,从细部折射十七世纪下半叶法国古典主义美学的资源、方法与建制。

一、笛卡尔论激情及其表现

《论灵魂的激情》(*Les passions de l'âme*, 1640年)是笛卡尔有生之年面世的最后一部作品。在书中,笛卡尔把人分作界限分明、职能有别的两个部分:身体和灵魂。身体负责肢体的热和运动,灵魂负责思维。二者虽有关联,各自的职能却互不僭越。灵魂没有广延,也没有任何物质维度或物质特性,但它与(活的)身体之间拥有全面的关联,令这种关联得以发挥作用的主要身体器官就是松果腺。《论灵魂的激情》里也称之为小腺体。笛卡尔指出,松果腺是灵魂对印象进行初加工的处所。正是通过它,我们身上那些成双的外感官(眼睛、双手、耳朵等)从事物那里接受的双影像,才被领会为一个统一的事物。松果腺位于大脑最深处的正中央,下方是一只导管,导管通过里面的动物精气而连通着前后脑腔。所谓动物精气(*les esprits animaux*),^⑧指的是血液中最有活力、最精细的部分,游走在与身体的运动和感觉有关的微细神经里,并遍布周身肌肉。位于心脏内部的热量是身体运动的原动力,而维持这种运动则是动物精气的职责(25—27)。

笛卡尔从灵魂里分出灵魂的行动和灵魂的激情。灵魂的行动指的是意志活动,因发生位置的不同而分为两种,即在灵魂自身中完成的行动和在身体上完成的灵魂行动。综合该书各处的表述,所谓“灵魂的激情”,指的是通过动物精气的

活动来影响松果腺,从而引发、维持和加强的知觉(或感觉、情感)。这个定义相当宽泛,但笛卡尔此书所关注的,是那些只“与灵魂自身相连”或“特别地相关于我们的灵魂”的知觉(或感觉、情感)。他格外侧重以身体为起因的知觉,鉴于此书思考的是灵魂与身体的联系,也就不难理解。从而,考察范围缩小到了狭义的“灵魂的激情”。

具体说来,在这个狭窄化了的定义里,以下这些知觉类型被排除出了《论灵魂的激情》关注的重心:以灵魂为起因的知觉(即那些相关于我们的意志和所有的想象的知觉);那些由身体引起、但不以神经为中介的知觉(即不与意志相关的想象,如梦境中发生的错觉,又如清醒时发生的幻想,它们属于对真实事物的漫无边际的印象);那些以神经为中介、我们把它们与外在物体相连的知觉(如看到烛光、听到钟声);那些以神经为中介、我们把它们与我们的身体相连的知觉(如饥饿、口渴);那些仅仅由精气的偶然运动所引发的想象(与前述第二种情况的表现类似,只是引发路径有别)(笛卡尔 16—23)。这些被排除的激情在清晰程度上不尽相同,有一些在今天看来多属于生理现象,或可概称为“感觉”;另一些或可名为“幻觉”。

在狭义的激情里,笛卡尔进一步分出原初的激情和其他激情。其中原初的激情有六种,分别是惊奇、爱、恨、渴望、高兴和悲伤。其他激情要么是对某一种原初激情在程度上的改变,要么由若干的原初激情组合而成,要么两种情况兼有,总之,皆可还原为原初激情。于是,只要考察清楚原初激情的特质,便可给出激情(按:指狭义的激情。下同)的特质。在定义每一种原初激情时,笛卡尔的一般句式是:“由一种动物精气的运动所引发的[……]情感”。可见,狭义的激情以身体为起因,通常带有情感性(即笛卡尔说的“特别地相关于灵魂”(笛卡尔 23),在强度上比上述被排除的诸激情更加剧烈,或可称作“情绪”。

这类激情/知觉往往在外物刺激之下产生,于是笛卡尔将刺激感官的对象作为“激情产生的和基本的原因”(笛卡尔 41)。至此,激情产生的过程可概括如下:外物刺激感官,在松果腺里,灵魂对感官接收来的印象进行初加工,驱动动物精气经由神经在周身血液和肌肉里冲奔,造成心脏的收缩或扩张,以及血液和肌肉的运动。在不同的

激情状态下,人的血液和动物精气的运行方式——包括速度、数量、强度、位置、路径等等方面——而有所不同。以上是身体内部对外物的生理反应机制;自外观之,即是从面部到肢体的种种身体表现,如面部表情、肢体动作、皮肤颜色、呻吟和叹息等。

在提到笛卡尔所论的激情之表现时,蒙塔古表达了遗憾。在她看来,既然笛卡尔把激情的生理学原理解释得那样清楚,便有“可能”以此为基础,建立一种同样清楚的理论,来相应地解释激情的外在表现;然而笛卡尔的相关论述实在“再简略不过了”(Montagu 17—18)。公允地说,笛卡尔有关激情之身体表现的内容在全书里所占比例并不小,论述也并不简略。《论灵魂的激情》第一百一十二条到第一百三十五条,都在专题讨论激情的外在表现及其生理学原理,其中一条总论,一条论脸部表现,四条论皮肤颜色的变化,一条论战栗,三条论无精打采,两条论昏厥,四条论笑,七条论流泪,一条论叹息,共计二十四条。因此笔者推测,真正令蒙塔古感到遗憾的,其实并不是笛卡尔在这方面论述之“简略”,而在于“解释”得不够“清楚”。说得更明白些,她所不满意的应该是,笛卡尔没有像描述每种激情的确切而独有的生理过程那样,描述出其确切而独有的外在表现,从而也就没能建立起每种激情状态下从内在生理活动到外在表现的清楚搭配,没有解释出这两个领域的准确对应关系,于是,笛卡尔没能建立一种具有普遍有效性的、系统化的激情表现论。

然而,笔者认为,这种表现论在笛卡尔那里并无“可能”。笛卡尔之所以不肯从每一种激情的生理学原理出发去描述其外在表现,正是因为他并不承认激情之外在表现的独有性。比如,《论灵魂的激情》第一百一十八条指出,颤栗有可能是因为悲伤或害怕,也可能是由于强烈的渴望或生气(笛卡尔 91)。在前一种情况下,大脑的动物精气进入神经的数量过少,在后一种情况下,则是过多;过少会令血液变得粘稠,产生了像寒冷那样的颤栗;过多则精气拥挤不堪,会出现像醉酒一样的颤栗。所以,相反的精气运行状况,却可能导致相似的外在表现;故而,相似的外在表现可能指向不同的激情。

不止如此。在这二十四条里,笛卡尔在很多地方都提到了外在表现指向的模糊性,以及从外

在表现去判断激情类型的困难。笔者试着把笛卡尔列举的情况、或者说造成困难的原因归拢起来,发现它们有三种情形。首先,通常所见的身体迹象,往往混合着数种激情,而其变化(尤其是面部表情的变化)之细微、之迅疾,更令人常常无法捕捉到全部表现。这可以算作一种客观原因。依笛卡尔的早期思想,简单的东西相比复合的东西更可靠、更易认知,而难以还原为简单之物的复合物则容易带来认识上的错误和混淆。其次,个体差异可能令身体表现有所不同,比如先天的生理构造或脾气秉性、后天的人生阅历等。这大概属于主客观兼有的原因。笛卡尔举例道,同样是流泪,老人的泪很可能包含喜悦,小孩的泪往往只是悲伤;但有的老人精神虚弱,也会在悲伤时流泪,有的小孩秉性强势,心有悲伤却只表现为面色苍白。再次,个体的动机会改变自然的身体表现。这全然是一种主观原因。比如在希望掩饰某种激情时,可以在一定程度上抑制身体的自然反应,甚至借助于可控的体外表现,有意在别人面前制造出别的激情的错觉(笛卡尔 86—104)。^⑨

依我们的日常生活经验,读解身体的语言或曰信号,是经常发生的事情。在人际交往中,通过察言观色而从他人的音容笑貌、举手投足里获取信息,判断其心理活动,比如从语调上解读某句话的弦外之音,这对一般人来说并不是太难的事。不过,有时候情况特别复杂。像笛卡尔所列举的那种有意假装某种激情的情况,就不易对付。更有甚者,刻意训练表情,甚至高明到以假乱真的地步,比如怀有秘密目的的间谍,又如练习过表情管理的政客、明星等公众人物。这样的话,我们若想洞穿实情,那就非得练就“世事洞明”和“人情练达”的功夫才行。^⑩所以,仅就一般的人际交往而言,当我们结合以中等水平的人生阅历,辅之以对当下的环境等因素的认识及判断时,是能够胜任去解读激情的体外表现所传达的激情内容的,那属于我们的基本生存能力。

然而,问题的关键并不在于可解读性,而在于可描述性。对于灵魂激情的表现来说,即便已经具有了清楚准确的认识,也难以极尽其描述。设想一份清单,上面列出每种激情所可能对应的各种身体表现,那么,它的条件项可以无限罗列下去,不单人有气质、性格、性别、年纪、阅历等等之别,而且具体判断发生的时机更加难以尽述。正

如阿德里亚娜·波蒂埃指出的那样,人们尽可以领会到一个眼光想要说些什么,但要想把那些内容分割成块,并从中提取出每种特殊激情的截然分明的特征,恐怕是一件很难的事——“我们在一张面孔上读出的东西,尚未找到其在分析上的等价物”(Bontea 865—66)。昂利·苏逊(Henri Souchon)则更清楚地阐述道,那是由于外在表现的性质迥异于身体的内部活动,它易于感知和解释:“外在迹象的具体性[……]来自于它们易于被感知与被解释。就此而言,它们所具有的性质不同于产生激情的那些身体‘内在’符号。它们无法被还原到那些令身体各部分活动得以可能的‘内在’符号”(439)。意思大概就是说,外在表现往往带有主体间行为所携带的不稳定的主观性,从而阻碍着客观描述之可能。

所以,在笛卡尔这里,一种充分系统化的激情表现理论是不可能的。然而,这种不可能的理论恰恰在勒布伦的演讲里得到了充分的施展。蒙塔古认为它说出了笛卡尔的未尽之处。果真如此吗?

二、勒布伦有关表现的演讲

勒布伦的以激情之表现为主题的演讲,一般被称作“有关一般的与特殊的表现的演讲”(conférence sur l'expression générale et particulière),^⑪大约于十七世纪60/70年代^⑫在王家绘画与雕塑学院举办。与前述解读古典主义绘画作品的讲座不同,这次他只做理论阐述。演讲内容可分作三个部分:第一部分总论“表现”,概要地点出其与激情的关系;第二部分是论述主体,分论各种特殊的激情及其面部表现(共计二十二种);第三部分简述各激情的肢体表现。除文字内容外,演讲还配有大量以特定激情命名的面部表情图示。

在进入演讲正题之前,对于“一般的表现”,勒布伦提供了一个多角度的界定:“在我看来,表现(Expression)就是生动而自然地肖似我们所再现的事物:它是绘画的所有部分所必不可少的元素,绘画若缺少了它,将是不完美的;它描绘出事物的真实特征;亏得它,不同的身体性质被区分开;人物看似在活动,并且画上的每一样被仿造的东西都显得栩栩如生”(Montagu 126)。“它既体现在着色上,也体现在素描上;无论是风景之再

现,还是人物之构图,都应该发现得了它”(126)。“这,先生们,就是我此前的讲话里竭力向诸位呈现的东西;我现在向诸位明言,表现(Expression)也是标示灵魂之活动、显现激情之效果的一个部分”(126)。

这三句话分别提供了“表现”的一般涵义、它在绘画中的普遍性以及它与灵魂之激情的关系。勒布伦的“expression”指的是绘画对真实事物的忠实摹仿,所以,这个词更适宜对译为中文里的“表现”,而非偏主观一端的“表达”。十七世纪画评通常关注四个元素:构图、素描、色彩、表现。勒布伦在第二句话里指出表现贯通其余三个元素,以展示其普遍性。“表现”广泛应用于多画种,无论是静物画、风景画还是肖像画,抑或通常兼含风景与人物的历史画。第三句话承前启后,预告此次专论激情问题。这等于是将“表现”范围缩小,只考虑对激情的身体外部表现的描摹。勒布伦所使用的“激情”一词,看来属于笛卡尔那里的狭义“激情”。就学院评价系统中等级最高的历史画而言,人物形象研究是必要的,而人物的面部表情和体态动作传达着情感状态,起到画面叙事的作用(如前述普桑作品)。可见,这里其实兼涉两种“表现”,它们在思维方向上正好相反:一是人的内在激情在身体外部的显现;一是画家用人物的身体符号对其内心激情的传达。对勒布伦及学院画家们而言,研究前者,为的是更好地实现后者。

对前者的研究,如前所述,是笛卡尔在《论灵魂的激情》里尝试的工作。笛卡尔的生理学进路显然启发了勒布伦,他的演讲首先夯实激情的生理学基础。^⑬这是演讲第一部分的主要任务。同笛卡尔一样,激情在这里也被视作灵魂与身体发生关联的契机。勒布伦把激情发生的生理过程描述为,脑腔里的精气驱动肌肉里的神经末梢而引起肌肉的变化;血液持续地穿过心脏,携带着精气送向大脑,使大脑变热,使精气更加精纯;被精气充满的大脑通过神经,复将精气送回到其他部位的肌肉,从而带动肌肉及其中的血液活动起来。以上与笛卡尔的说法基本一致。在第二部分讨论特殊的激情时,生理学原理部分亦与笛卡尔基本相合,^⑭这一点在本文起首的另一场讲座有关惊奇/惊愕之激情的生理学原理描述上已有展现,此处不赘。

我们着重要说的是,在讨论表现的一般理论时,勒布伦在两个重要问题上明显背离了笛卡尔:一是灵魂与身体发生关联的位置;二是激情的分类。下文我们将要展现的是,正是这两处背离相互支撑,一步接一步消解着笛卡尔激情论的基础,搭建起勒布伦自己的立论框架。

关于灵魂与身体发生关联的位置,勒布伦列出了两种观点:一种认为发生在大脑中央的小腺体,因为唯有这样,才能解释我们的诸多成双的感官所接收的成双图像或印象被合成为一个;另一种认为发生在心脏,因为我们是在这个部位感受激情的。前一种观点,我们知道,应是笛卡尔松果腺理论的简明版;至于后一种观点,参考笛卡尔研究者的说法,乃是源自柏拉图的《蒂迈欧篇》。^⑮而在《论灵魂的激情》第三十三条里,笛卡尔明确说,那种“认为灵魂是在心脏那里接受激情”的意见“完全不值得考虑”(27)。面对水火不容的两种观点,勒布伦勉力做了折中调和,表明自己的观点是:灵魂在大脑中接收激情的诸印象,在心脏里感受到激情的诸效果。在此,虽未出现笛卡尔之名,仍不难断定,勒布伦是笛卡尔的激情理论的,他是有意对之做了改动。

这种综合笛卡尔与非/前-笛卡尔思想的做法,也被勒布伦应用在激情的分类方面。他说:

古代哲学家们给灵魂的感觉部分赋予两种欲望,把简单的激情放到情欲(concupiscibile)之欲望里,把狂热而复合的激情放到愤怒(irascibile)之欲望里。因为他们主张,爱、恨、渴望、高兴、悲伤被包含在前者里,害怕、勇敢、希望、失望、生气和恐惧则属于后者。其他一些人则添加了惊奇,把它放在第一位,即爱、恨、渴望、高兴、悲伤的前面,从这些激情派生出其他复合的激情,诸如害怕、勇敢和希望。(Montagu 126)

联系前文,这段话里的“其他一些人”应包括笛卡尔,然而,笛卡尔想必并不愿意简单地将“惊奇”添加到已有的激情分类里。他在《论灵魂的激情》第六十八条里表示,“不认为在灵魂中有任何部分的区分”,所反对的正是“古代哲学家们”的这种灵魂学说(66)。一般认为,这里的“两种欲

望”理论主要来自经院哲学家托马斯·阿奎那的亚里士多德主义。^⑥阿奎那将灵魂的感觉部分进一步区分为情欲(*concupiscibilem*)和愤怒(*irascibilem*)。^⑦对于这两个词,我们不可从中译词的通常意义上直接理解。按阿奎那的说法,前者倾向于获得合适的事物并避免有害的事物,后者倾向于抵制那些破坏或阻碍其活动的东西。^⑧经院哲学的这种灵魂理论在笛卡尔时代依然存续,比如在与《论灵魂的激情》同时出版的另一部五卷本巨著《激情的特征》(*Caractères des passions*, 1640年—1662年)里就有所继承,其作者是物理学家、医生库洛·德拉尚布尔(Marin Cureau de la Chambre, 1594年—1669年)。根据蒙塔古的考察,库洛与勒布伦颇多人生交集,难免彼此熟悉,加之这套著作在当时颇为流行,故而很可能也为勒布伦所用。库洛把“*concupiscibile*”解释为“在观善恶时并不考虑追求或逃跑之困难”,把“*irascibile*”解释为“考虑到追求善或远离恶之困难”(Montagu 17, 193),这与阿奎那给出的解释略有差别,但拿来辅助理解勒布伦对激情的新分类方式倒是很适合:勒布伦将“*concupiscibile*”联系于利害感较不明显的轻度的、简单的激情,将“*irascibile*”联系于利害感较明显的激烈的、复合的激情。

此处与其说勒布伦综合了经院哲学与笛卡尔,倒不如说生硬地嫁接了二者;更准确地说,他把笛卡尔的激情分类嫁接到经院哲学的灵魂学上说,并不顾及笛卡尔本有的灵魂理论。

勒布伦按位置的远近来推断关联的直接性,提出一种内-外联动的生理学假说:既然大脑是灵魂直接发挥功能的位置,则脸部就是展现感觉的特殊部位;再者,既然位于大脑中央的松果腺是灵魂接收激情图像的地方,所以,双眉就是脸部最能分辨激情的部分。之所以选择双眉,而非人们(包括笛卡尔)^⑨通常更看重的眼睛或嘴巴,勒布伦的理由是后两者随心脏活动而活动。言下之意可能是,双眉的活动更加直接、快捷地受到大脑松果腺里动物精气的刺激。他进而指出,既然所有激情皆出自灵魂的两种欲望,那么,双眉的两种活动正可表现出两类激情活动:双眉向着大脑方向上扬,表现的是所有最轻柔而温和的激情;双眉向着心脏方向斜落,表现的是所有最剧烈而残酷的激情。双眉的简单活动表现一种简单的激情;如

果激情是混合型的,则双眉的活动也是类似的;如果激情是温和的,双眉活动也是如此;如果激情是剧烈的,双眉活动也同样剧烈(Montagu 128)。

就这样,双眉成了内心激情的风向标。这是关键的转折点。在这里,第一条参照线——眉部中位线——出现了。进一步的规定更加直观,更具有画面感:双眉在中间位置拱起时,表现的是愉快的情感;双眉斜落至中位以下,表现的则是痛苦与悲伤的情感。从而,激情在脸部的表现被描述为一个由双眉带动、其他感官配合的过程:

应该观察到,当眉毛抬至中位以上时,嘴角向两端伸展(按:此处指“欢乐”之激情),而在悲伤时,嘴巴抬至中位以上。

但当眉毛落至中位以下时,它表现出身体之痛,此时嘴巴向反方向移动,因为它向两端拉扯。

在大笑时,面部的所有部分朝向一个方向,因为双眉向面部中央斜落,导致鼻子、嘴巴和眼睛随之活动。

在流泪时,活动是混合的和相反的,因为双眉内端将下沉,眼睛和嘴巴将抬至中位以上。(Montagu 131)

由上可见,嘴巴的激情标示能力仅次于双眉。其原因可结合第一处背离来理解:心脏是感受激情之效果的地方,而嘴巴的活动与心脏形成联动,一如勒布伦所给出的双眉与大脑的关系那样:“[……]应该观察到,当心脏悲痛时,嘴角下沉,当心脏高兴时,嘴角上扬,当心脏感到任何厌恶时,嘴巴撅起,上扬到中位以上”(Montagu 132)。

仍以惊奇为例。勒布伦把惊奇看做是一切激情里最温和的一种。在惊奇时,心脏所感到的波动最少,所以在面部表情上,五官的变化也是最少的,主要有:双眉高挑,两端几乎平行;眼睛比平常略大,眼球静止盯着引起惊奇的对象;嘴巴可能张开,但显得并没有比脸部其他部位有更多改变(Montagu 132)。与这些文字并肩发挥描述作用的,是勒布伦为每一种激情搭配的面部表情素描图。这些素描至今被珍藏在卢浮宫。在每幅激情图示上皆有三个人面简图,分别是正面像、侧面像和女性正面像。图中起到关键作用的是十一条参

照线。它们包括八条横线与三条纵线,三条纵线用于为面部提供中轴线,八条横线用于为面部的主要符号确定位置。具体来说,两条横线确定头颅上下端,一条横线确定发际底端,三条横线确定眉眼,一条横线确定鼻翼下端,剩下一条横线确定嘴巴。在这八条横线里,其中四条的两端被标以星号,它们就是更具基础意义的中位线。就这样,通过相应部位在中位线上下的不同位移方式及其不同幅度,就可以展示出各种激情的面部表现之细微变化。

上述内容,再加上对肢体表现的简述,就是勒布伦的系统化的激情表现理论的基本面貌。文本上的差异显示出,笛卡尔的激情论受到大幅度的改写,被嫁接到与自身对立的非-笛卡尔哲学上。从勒布伦对笛卡尔文本的熟悉程度,我们可以断定这种改写是有意识的。勒布伦借助于曾被笛卡尔抛弃的古代哲学和经院哲学的灵魂理论,从中衍生出“大脑-双眉”+“心脏-嘴巴”这套组合,他视之为破解面部感官活动与内心动荡之关系的密码。他以此来架构对激情之面部表现的系统描述,并精心勾勒出与之相配的面部示意图。这些都是勒布伦“表现说”的独特之处。

倘若回顾前文并略加对比,会发现这种借助于异质学说的表现理论并未回应笛卡尔的问题。对于前述三种阻碍对激情之表现进行系统化描述的情形,勒布伦的讲座统统未予以专题性的关注。有种观点认为,这种不关注所反映出的是勒布伦对笛卡尔的不理解,或者考虑不周。当时的学院秘书昂利·泰斯特兰(Henri Testelin, 1616年—1695年)对勒布伦提出了以下补充意见:“鉴于形式与秉性气质的差别,给不同激情的迹象做出准确规定是不可能的,因为:一张宽大的脸与一张干瘦的脸不会泛起同样的皱纹[……]一个胆汁质的人与一个粘液质或多血质的人的活动会很不一样;相似地,蠢人的动作会迥异于聪明人;因此,画家必须注意所有这些差异,注意让激情之表现符合人物性格,以及比例和外形”(Testelin 164)。这个反驳立足于所绘人物在先天体貌与性格禀赋上的区别。我们知道,这些属于笛卡尔所举出的第二种情形,即个体差异。不过,让我们读一读勒布伦演讲的结语:

假如我们希望巨细无遗、时机精确

地表现出所有激情,那还要对其他东西再做观察。不过,先生们,我希望你们接受我出于对我们的保护人的尊重而勾勒出的这个小小的轮廓,将它当成与我个人的健康状况、与我其他工作所允诺我的时间相称的一份作品。由于担心令你们扫兴或丧失耐心,我知道还余有大量激情未被触及。待到这场聚会再次轮到我发言,我将向你们专讲面相学,以及激情在不同人身上产生的不同效果。(Montagu 140)

除去这段话里的客套和官腔,可以看出两个重要信息:第一,勒布伦自知这场讲座并未穷尽对激情之表现的描述;第二,他自认擅长面相学,也颇为精通激情在不同人身上的不同效果。所以,他并非没有注意到个体差异所可能引起的表现之差异,只不过并未纳入现场谈论的内容。看来,泰斯特兰的批评并未切中肯綮。何况,很难设想像勒布伦那样一位成功的画家和才智超群的官员会犯那样低层次的常识性错误。所以,他很可能另有所图。

三、勒布伦的面部研究

笔者倾向于认为,勒布伦之所以会构建那样一种表现说,主要并不是受到笛卡尔的灵魂激情论的启发(因而也并不受其拘限),而是内外两个方面作用的结果:一是他对面部研究的长期兴趣;二是王家学院的任务与制度。它们分别关联于勒布伦作为画家和院长的双重身份。

勒布伦结语中所预告的专论面相学的演讲并未实际举办。不过,他对面部研究的浓厚兴趣至今仍留有佐证。蒙塔古根据曾任勒布伦助手的倪福龙(Nivelon)留下的文字,将勒布伦的面部研究分作三个方面:一是史上赫赫有名的古代统治者与哲学家的头部;二是人与兽之头部比较;三是人与兽之眼部研究。这对我们颇有参考价值。^⑨这些研究的图像资料十分丰富,现在主要保留在法国国家图书馆。至今留存的十一张兽眼素描和五张人眼素描,是勒布伦眼睛研究的部分图像证据。这项研究应该是对前两项研究的延伸和细化,因此我们着重谈前两项研究。

勒布伦画过睿智者如苏格拉底、亚里士多德，也画过贤帝如安东尼·庇护、暴君如尼禄。这类古代伟人性格鲜明，而其头部图像亦可袭用传统制式，易于对照揣摩。在这项研究里，眼睛的斜度最具辨识性，或者用蒙塔古的话说，它被当做“支配性符号”（dominant sign），是决定肖像创作成败的要素。这很像“表现说”演讲中发挥关键作用的双眉位置之变化，只不过，这里讨论的是静态面容的不同种类，而非灵魂之波动的不同状态。勒布伦把眼睛的斜度分成上斜、水平和下斜三种，认定它们分别传达精神性递减的三种灵魂状态，其生理学依据是，在前两种斜度的面孔上，两条上眼睑延长线的交叉点正可对应于松果腺的位置。除此之外，他还考察了脸型、鼻型等相对次要的符号。

在勒布伦生活的时代，波塔（Giovanni Battista della Porta, 1535年—1615年）面相学相当风靡。其《自然的面相》一书写于十六世纪末，于1655年和1665年两度被译成法文。书中利用人面和兽面相结合的图像，试图展示人的面部某些相似于某动物的特征，从而与该动物的性情建立关联，诸如山羊脸人机警、豹脸人优雅、乌鸦脸人严酷、鹦鹉鼻人善言，等等。^②波塔的图像尽管粗糙，却一度引起勒布伦的痴迷和效仿。出于勒布伦之手的兽-人面部图更加精美，在类型化上也更加精细。他甚至给同一动物脸型再加细分，比如给同一奶牛形人脸分成“大胆”“执拗”“愚钝”“粗野”四类。这里透露出他与波塔在旨趣上的分野。他其实是在借助波塔的面相图示来从事一种人物肖像实验，研究不同的秉性气质在面孔上的迹象，寻求一种具有普遍借鉴价值的作画之法。

在研究动物头部时，勒布伦发明了一套（据倪福龙宣称）“前所未有”的三角形系统：在侧面像上，以鼻孔和内眼角为端点做一条直线，此线延伸至耳朵或（如果有角）角根；以鼻孔和嘴角为端点拉一条直线并延长；以耳朵为起点，向前颈方向划线，使之与前两条线构成一个等边三角形。然后，以内眼角为起点，做一条与第三条线平行的线。倘若这第四条线恰好穿过嘴巴，则此动物为食肉动物，反之则为食草动物。再将这条线向上延长，倘若延长线切过突出的眉毛，则具有领导群兽的力量，倘若切过下陷的眉毛，其性情则为驯服从的。

尽管勒布伦也摹仿着兽面画出了相应的狮-人或马-人面部像，却并不认为这个三角形系统适用于人面分析。在动物头部，有一条静脉从鼻孔通向内眼角，继而分成两支，一支通向大脑，一支通向耳朵（或角）；人的视神经十分发达，并直接通向大脑，大脑当中的松果腺是动物所不具备的，相较之下耳神经和鼻神经则显得较小。动物主要靠嗅觉识别环境之吉凶，人则主要依靠视觉。故而，在人脸正面图上，若以两只瞳孔为端点做一条直线，此线正好穿过双耳和鼻子，而动物正面像上的眼、耳（或角）、鼻并不位于一条直线上。可见，动物面相与人之面相的根本区别源于其生理构造之不同。

这些研究皆预设了灵魂决定论或生理决定论，从这个角度归纳总结人类的面部表现，作为参照而引入了兽面研究。在这里，动物被当做低-精神性之代表，与人类灵魂的等级进行对比，人与兽的相似与分野所表征的是精神性的共通与高下等级。另外，这些研究贯彻着变量分析法，即设定其他因素保持不变，观察某一变量的变化所可能带来的不同效果，从而考察该变量的独特功能，比如双眉位置、眼睛斜度、鼻型等等。综上所述，勒布伦的这三项研究与其“有关一般的和特殊的表现之演讲”之间是连续的和贯通的，它们属于画家勒布伦长期研究的主课题之一：面部表现对灵魂的传达。这个发现可以帮助我们进一步地否定泰斯特兰对勒布伦的指责：首先，这些形形色色的肖像实验，正是从先天属性（包括物种、秉性等）方面对个体差异的细致分析；其次，“表现说”之演讲同样应用了变量分析法，预设一张抽象的、无差别的人脸作为恒量，为的是观察包括双眉在内的面部感官随内心激情变化而发生的位置改变。

四、王家学院的规矩

蒙塔古曾经指出，勒布伦的面部研究在当时达到了前人所无法比拟的精细与成熟。我们确实能够看到，其中贯透着一种科学家般的求真意识，一种对绘画的“客观性”的刻意追求。勒布伦用灵魂理论和生理学区保障这种客观性。这种求真意识未必催生于笛卡尔的实验精神，却也不一定缺少相通性，毕竟，它们共享着当时最先进的生理学成果。不过，倘若因此而以为勒布伦的思想中

存在着进步主义的端倪,则实在是大大的误解。这位王家绘画与雕塑学院院长是普桑派(线条派)的代表,在立场上是保守的复古分子。该学院古典主义美学的头一个规矩,就是对古典主义大师作品的严格模仿。而作为院长的勒布伦应被看做一个体制的拟人化存在,^②而非一个自由的、独立的理性主体。

王家绘画与雕塑学院组建于1648年,1663年改组。成立的初衷是同当时的画家行会相对抗,将画家从行会转移和汇聚到国王的统一管理之下,为国王的事业增添荣光。这是总体性的绝对主义政治在艺术管理上的落实。^③法国行会对艺术作品交易准入资格的管束和规定相当苛刻,引起年轻一代画家的不满。为了聚拢画家,学院打出了为绘画恢复“自由艺术”^④地位的旗号。这不仅客观上将艺术家提升至博学的人文主义者,也决定了学院的教学方式不限于技法传承,而实施跨学科的博雅教育。^⑤在这样的主旨下,学院出台了一系列新制度,比如命题绘画竞赛、定期的讲座和交流等。经财政大臣柯尔贝尔提议,讲座自1666年开始成为每月的常设项目。现场发言和讨论的内容由官方速记员记录,^⑥集成书面文字后公开发表。在一份于1667年3月28日由柯尔贝尔签字的计划书里,讲座制度被进一步规范,要求每一场演讲者须陈述前一场的主题,有演讲意向者,需预先递交一份发言概述,等等。引人注意的是,讨论受到高度重视和鼓励:

学院的各项决定应当伴之以何以如此解决的原因,在决定之前,先要提出各个方面的论据并加以讨论,不能无凭无据地颁布给公众,就像迫使人接受的神谕似的。由于这些事情都服从于讨论,故而不会有人不同意学院的决定,除非他没有看到那些被交代的原因和证明,甚至以及针对他所提出的异议的一种恰切的回应。所以,最好是每年只处理和决定两三个问题,此前对它们进行充分深入的检验,倘若缺乏有说服力的证明或者至少非常坚实的论据来支撑,切不可做出大量决定,因为,相较于大量被肤浅处理的问题,一个被严肃对待的主题是更有成效的。(Montagu 70)

这段话表示,任何看法皆有待检验,主观的、个人的看法是靠不住的;通过多人反复的商讨、辩难,可以得出客观的、正确的看法。这些话表面上并不像是出自艺术学院的语境,它对语言和逻辑力量的信赖,倒更像在谈论哲学或科学研究。

这样的讲座制给整个学院带来理论化的压力。长期在行会控制下的绘画界,原本并无太多直接可用的理论资源,于是演讲者们纷纷向其他学科求助。布列逊曾指出,雕塑家奥布斯塔(Gerard van Obstal)以及勒布伦的政敌米尼亚(Nicolas Mignard),也同勒布伦一样不言明地使用了笛卡尔的激情论。比如,关于拉奥孔雕塑的脑袋为何垂向肩膀,奥布斯塔解释道,“人在担忧时,躯体的所有血液收缩到心脏区域,失血的部位变得苍白,肉也不结实,由于四肢失却正常的热量和力量”。又如,米尼亚在论及兴奋这种激情的表现时说:“兴奋使心脏膨胀,这样,变得更加温暖更加纯粹的机体气力,就上升到了大脑并遍及脸部,尤其是眼睛;热化了血液,扩张了肌肉,舒展了眉头,致使整个面貌都神采奕奕。”布列逊在《论灵魂的激情》里找到了这两段话的(疑似)出处,显示出二人其实几乎在机械地照搬笛卡尔,以应付讲座制的要求(布列逊 58)。但他们同勒布伦一样仅限于引用,并未加以解释或消化,而是径自谈论另外的道理。所以,笛卡尔确实影响和塑造着学院的话语,但只是一种表面的渗透,一种登高去梯式的被应用。

从那段学院计划书的文字还可看出,讨论只是抵达学院之“决定”的途径。最终的“决定”被视同于普遍有效的真理,将用于规范学院的观念。可见,王家学院并不接受“趣味无争辩”,他们认为多元的趣味是成问题的,恰恰需要通过“争辩”来达成一致,从而得出最终的“决定”,也就是“正确”的趣味。在这个视觉艺术的最高机构里,求真与求美被混为一谈,更准确地说,求真高于求美,就像布瓦洛那句诗——“没有比真更美的了”。所以,讨论的目的是化多为一,众水归流,形成一个笼罩性的单一审美趣味和单一创作方式,温尼·海德·米奈称之为一种非常严格(或者说过于严格)的定势,^⑦这正是“古典主义”。

这种“正确”的趣味、严格的定势,在苏逊的文章中被称作“美的生产规范”。他指出,勒布伦之表现说的深层缘由,正是为学院创设一套“美的

生产规范”之需要,而唯有通过这种体制性的创造,其表现说才是有意义的(Souchon 445)。在笔者看来,表现说的意义并不只有参照其体制才能成立,如前所述,勒布伦的绘画研究课题自然地衍生出一种关乎激情之表现的理论,而该课题本身自有其价值。不过,笔者认同苏逊的前半句话,它点出了勒布伦改造笛卡尔激情论的外部压力:“表现”是绘画研究的课题,也就是在可见之处表现不可见的东西,用面部的细微活动传达内部灵魂的动荡;笛卡尔虽然谈之甚多,却难以令勒布伦满意,因为体制要求他构建一种严密而系统的表现理论,用于教授学生、规范创作;于是他求助于其他理论资源重建激情表现说,并配以一幅幅面部表情素描,作为“美的生产规范”。

规范是排他性的,是“正确”的标准,违反规范者就是“错误”的绘画。这是学院的规矩,也是表现说所暗含的规训意味。人们对勒布伦表现说以及学院古典主义美学的负面批评,主要就源于这一点。^⑧它也进一步强化了与笛卡尔的异质性。笛卡尔虽未专题性地讨论过美学,却显示出相对主义的审美取向:“一般地说,所谓美和愉快的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系;人们的判断既然彼此悬殊,我们就不能说美和愉快能有一种确定的尺度”(北京大学哲学系美学教研室 78—79)。^⑨所以笛卡尔不可能支持美学领域的立法。那种学院古典主义美学势必与笛卡尔背道而驰。正像苏逊所评价的那样,“勒布伦用他的表现说延伸、完成、激进化并因此而脱离了那本应是一种真正的笛卡尔美学的东西”(Souchon 451)。

至此,勒布伦及其背后的王家学院与笛卡尔的关系可总结如下:勒布伦的“表现说”修改了笛卡尔激情论的理论基础,这种改造一方面是画家勒布伦一以贯之的面部研究的一种延伸,另一方面是院长勒布伦对外部制度压力的应对之策。在这个十七世纪的古典主义美学案例里,哲学与艺术其实走在既交叉又分离的道路上。

注释[Notes]

① 该作品现藏卢浮宫。以色列人收集吗哪的故事典出圣经。《出埃及记》记载,在出埃及之后的第二个月第十五日,摩西和亚伦率以色列人来到无水无食的旷野。人们又饥又渴,遂向二人发出怨言。耶和华闻言,在云中显现

出荣光。清晨时分,从天降下白霜状的圆物,据说味如掺了蜜的薄饼,这就是吗哪。以色列人纷纷拾捡吗哪,并致谢耶和華。具体可参见《圣经·出埃及记》(中文和合本·中英对照)(中国基督教三自爱国运动委员会,2007年),第118—20页。

② 讲座全文见: Charles Le Brun. “Sixième conférence tenue dans l’académie royale.”《艺术理论选集》里收有这篇演讲的英译本节选版(See Charles Harrison, Paul Wood, and Jason Gaiger eds. *Art in Theory, 1648 - 1815, An Anthology of Changing Ideas*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2000. 123 - 31.)。

③ Coreau Roger de Piles. *Cours de peinture par principe*. Paris. 1708. 164. (转引自 Montagu 192, note 42) 蒙塔古(一译“蒙太鸠”)这部专著《激情之表现: 夏尔·勒布伦有关一般的和特殊的激情的演讲的源头及影响》是迄今为之对激情论最全面的研究成果。

④ Louis Hourticq. *De Poussin a Watteau*. Paris: Hachette, 1921. p. 45, 68.

⑤ Cf. J. Colin McQuillan. *Early Modern Aesthetics*. Rowman & Littlefield, 2015. Chapter 2.

⑥ 比如 Bontea, 865. 该文作者并未明言此说是受到谁的影响。

⑦ Cf. Montagu - 17 - 18; 192 - 93 note 46.

⑧ 一译“血气”或“生精”。

⑨ 笛卡尔强调激情是可以而且应当被控制和训练的(比如该书第五十条),也就是说,他认可个人主观意愿对于激情具有改变作用(当然也包括对激情之外在表现的改变)。

⑩ 对于这类情况,今人尝试用“微表情”来解读。但这种方式无非将表情与对应心理进行了细化,仍不出笛卡尔所列举的第一种情形的范围,却并未在根本上克服困难。

⑪ 该演讲最早出版于1698年,在勒布伦生前未获发表(勒布伦卒于1690年)。法文本可参考法国国家图书馆 Gallica 数字图书馆项目的影印本: Charles Le Brun. Conférence de M. Le Brun, ... sur l’expression générale et particulière. (Ed. 1698). Hachette Livre. 较完整的英译本可参考蒙塔古的译本(Montagu 126 - 40)。《艺术理论选集》里亦收有这篇演讲的另一种英译本的节选版(See Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger eds. *Art in Theory, 1648 - 1815, An Anthology of Changing Ideas*. pp. 131 - 32)。由于蒙塔古版本印刷质量比较好,故本文选择它作为参考。

⑫ 关于该演讲发生的日期,至今没有定论。根据苏逊的整理,情况大略如下: 乌尔迪克认为该演讲发生在1678年2月9日。但蒙塔古经考证而打破了这个成说,将时间大大提前到1668年4月7日,并认为勒布伦于十年后的1678年1月29日在柯尔贝尔面前进行重述。此说受到

了研究者们的重视和广泛采纳。另外还有第三种说法：安德烈·冯丹在1909年出版的著作《法国艺术学说》(*Les doctrines d'art en France*)里提出,应为1674年底或1675年初,并于1678年复述(Henri Souchon 458)。我们在此综合各说,取了个大约的时限。

⑬ 在蒙塔古看来,“调式说”与“生理学”乃是勒布伦表现说的双翼。关于“调式说”,此处不赘,具体可参见Montagu, 9。

⑭ 对此,斯蒂芬妮·罗斯做过特别扎实的考察。她以“惊奇”为例,分别找出各个描述句在笛卡尔文本里的对应句。结果显示,它们有的是直接复制,有的是凝练简化。由此可知,勒布伦在这个方面对笛卡尔的借重是有据可查的(Ross 29)。

⑮ 具体可参见李珣:“身体的激情——论笛卡尔激情理论的现代性”,《哲学动态》3(2015): 59。

⑯ 持此观点的有斯蒂芬妮·罗斯(Ross 28-29)、苏珊·詹姆斯(具体参见苏珊·詹姆斯:《激情与行动:十七世纪哲学中的情感》,管可秣译,商务印书馆2017年版)等。海斯廷根也简略提过这一点,但仅点到“前-笛卡尔”(van Helsdingen 19)。不过,布列逊则误以为,在两种灵魂的分类上,勒布伦“几乎一字不改地秉承了笛卡尔在《论灵魂的激情》中的话”(布列逊 54),这导致他对笛卡尔之影响的判定难免有所夸大。

⑰ 这里采用的是托马斯·阿奎那《神学大全》中译本的译法。苏珊·詹姆斯《激情与行动》中译本将这两个词分别译作“贪欲”和“愤欲”。

⑱ 具体可参见托马斯·阿奎那:《神学大全》第一集第六卷,段德智译(北京:商务印书馆,2013年),第163-70页。

⑲ 笛卡尔说过,“任何一种激情都可以通过眼睛的某种特殊的活动表现出来”(笛卡尔 87)。

⑳ 部分相关资料可参见Jannifer Montagu. *The Expression of the Passions*. pp. 20-30。亦可参见布列逊:《词语与图像:旧王朝时期的法国绘画》,第49-54页。

㉑ 笛卡尔也曾提及怪诞图像。在“第一沉思”里,他说,“当画家们用最大的技巧,奇形怪状地画出人鱼和人羊的时候,他们也究竟不能给它们加上完全新奇的形状和性质,他们不过是把不同动物的肢体掺杂拼凑起来”(笛卡尔 17)。这是在批评人鱼、人羊图像是复合而成,故而缺乏可靠的确定性。

㉒ 勒布伦与国家制度的关系相当紧密。他是财政大臣柯尔贝尔倚重的得力助手,掌控着王家绘画与雕塑学院、罗马学院以及哥布林制毯厂。1662年,他因历史画《大流士家眷拜见亚历山大大帝》博得路易十四欣赏(赞其为“法兰西史上最伟大的艺术家”),被授爵位,成为国王的首席画师。1663年,他开始担任王家绘画与雕塑学院的院长;由于在趣味上甚契圣意,卢浮宫的阿波罗厅、凡尔赛宫的

镜厅以及诸多王宫官府的装饰工作,皆交由他来负责。至少在柯尔贝尔去世之前,勒布伦是法国体制内最有权势的画家,是法国绘画界的立法者,他一手塑造、指导并对外输出着他所理解的古典主义美学,即所谓的“路易十四风格”。

㉓ 关于设立王家绘画与雕塑学院的背景以及当时法国艺术体制的整体情况,可参见张颖:“艺术国家化的一个样本:17世纪法国古典主义美学”,《美育学刊》3(2016): 29-40。

㉔ 传统意义上的“自由艺术”以语法、逻辑、修辞为核心,皆以语言为基础。

㉕ 从学院的人文主义新定位的角度,也适合于探讨当时的绘画理论与哲学的关系。鉴于这条路径离本文主题稍远,暂不赘述,感兴趣的读者可以参见伦斯勒·李的“诗如画——人文主义理论(续)”,李本正译,《新美术》(1(1991): 55-71),以及罗斯的文章《描绘激情:夏尔·勒布伦有关表现的演讲》,罗斯的结论是,学院“对系统化和图示化的渴望并不来自于新近产生的对科学的羡慕或对哲学的关注,而是来自习惯和争论,而它们已经长久搅动姊妹艺术”(Ross 47)。

㉖ 我们今天看到的演讲文字之所以皆以第三人称叙述的方式出现(“某某先生说……”),就是因为出自速记员之手而非演讲者之手。

㉗ 参见温尼·海德·米奈:《艺术史的历史》,李建群等译(上海:上海人民出版社,2007年),第19页。

㉘ 比如冯丹说:“可怕的是,当时的绘画有不少照此模式描出的头部图。毫无疑问,勒布伦不可能糟蹋任何真正的天分[……]但我们应该对他的影响力深表遗憾,因为二流画家原本能够保持对自然的忠实,从而生产出有趣的作品”(Ross 33)。

㉙ 见1630年2月25日笛卡尔致麦尔塞纳神父的信(朱光潜译)。他还说过:“同一件事物可以使这批人高兴得要跳舞,却使另一批人伤心得想流泪;这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。例如某一批人过去当听到某种乐调时,跳舞的欲望就会又起来;就反面说,如果有人每逢听到欢乐的舞曲时都碰到不幸的事,等他再次听到这种舞曲,他就一定会感到伤心”(北京大学哲学系美学教研室编 184)。

引用作品[Works Cited]

北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》。北京:商务印书馆,1980年。

[Aesthetics Section of Philosophy Department of Peking University, eds. *Beauty and Feeling of Beauty in the Western Estheticians*. Beijing: The Commercial Press, 1980.]

(下转第211页)