

艺术、感知与恋母情结的形而上学

——西格蒙德·弗洛伊德与列奥纳多·达·芬奇

●刘丽荣

随着路德维克·莫洛 (Lodovico Moro) ——列奥纳多长期的资助者——统治的没落,列奥纳多的明朗情绪失去了光泽,兴趣逐渐从绘画转向科学¹。对绘画失去兴趣,创作过程出现“尽人皆知的迟滞”(sprichwoertliche Langsamkeit) (Freud, 2000),甚至无力最终完成一幅作品,按照弗洛伊德的分析,这是列奥纳多绘画创作的两个突出特征,在其所处的时代就已经被人多次提及²。与列奥纳多同时代人的评价相反,弗洛伊德认为这种“贯彻能力的障碍”(Hemmung in der Ausfuehrung)³,是列奥纳多回避绘画创作的一个证据。“与作品的艰难抗争,直至最终逃离,以及对作品未来命运的无动于衷,虽然这种情况在其他许多艺术家身上反复出现,但是无疑在列奥纳多身上达到了极致。”⁴

从列奥纳多同时代人的叙述中,弗洛伊德发现了列奥纳多的另外两个性格特征:“消极”(gewisse Inaktivitaet)⁵与“冷漠”(Indifferenz) (Freud, 2000)。弗洛伊德将其解释为“女性温柔感知”(weibliche Zartheit des Empfindens) (Freud, 2000)的表现:“在那个时代,每个个体都在努力寻求个人行动的最为广阔的空间,个人发展不可避免地会对他人构成侵犯,他却以宁静平和、避免一切对立与争吵卓尔不群⁶。他对所有的人都温和友好,拒绝食荤,因为他认为剥夺动物的生命是不公平的,而且他有一个特殊的嗜好,从市场上买鸟放生。他厌恶战争和流血,在他看来,人类不是百兽之王,而是最凶残的野兽。”⁷

从“女性的温柔感知”——尽管不乏对血腥与暴力的参与⁸——以及对善与恶的“冷漠”入手,弗洛伊德开始对列奥纳多的性特征进行分析。

根据为数不多的史料,弗洛伊德使用了一个引人注目的词汇来概括列奥纳多的性生活:“性冷淡”(kuehlen Sexualablehnung) (Freud, 2000)。坚决回避所有与性有关的事情,是列奥纳多性生活的一个特点。许多艺术家借助性感的、甚至是粗放淫荡的描绘来宣泄自己的幻想,与之形成鲜明对比的是,列奥纳多留下来的只是一些有关女

性生殖器官以及胚胎在子宫内的解剖草图⁹。至于列奥纳多与他的漂亮学生之间的关系,弗洛伊德认为这只是一种柏拉图式的同性恋,在性的方面是非常节制的。史料记载,列奥纳多在做学徒时,曾因非法同性恋被控告,后被无罪释放。弗洛伊德认为,列奥纳多的同性恋倾向并不是基于性吸引力,而是源自温柔的感知¹⁰。

弗洛伊德认为,列奥纳多把性冲动转化为对知识的渴望,由此营造出一种独特的感知世界。情感在其中长期处于被束缚的状态,只有在获取了一定认知之后,才被释放出来。弗洛伊德在此引用了列奥纳多的一段话:“如果没有获得对事物本质的彻底了解,人就没有权利去爱或是去恨”(Freud, 2000)。列奥纳多对于真爱的看法,显然与心理学的现实背道而驰。更多的时候,人们是冲动地爱与恨,而不是等到对事物的本质有彻底了解后,才释放情感。

尽管如此,在弗洛伊德看来,列奥纳多并不是一个缺乏激情的人,他“只是把激情转化为对知识的渴望”(Freud, 2000)。列奥纳多强烈的求知欲,作为情感压抑的替代品,使创作和绘画等具体行为,变得越来越不可能。弗洛伊德认为列奥纳多是一个有心理障碍的艺术家,作为研究者的列奥纳多束缚了作为艺术家的列奥纳多,最后成为一种压迫。为艺术服务的科学研究,最终使列奥纳多远离艺术。他无法再孤立地面对一件艺术作品,在更为广泛的关联性中,绘画变得力不从心,他不得不在作品未完成的情况下放弃它或是宣布作品未完成¹¹。

超强的研究欲望和性生活的压抑,在列奥纳多身上表现为一种意念中的、纯化的同性恋倾向。弗洛伊德把列奥纳多归纳为一种极为少见的完美的人格类型,这种人格类型把被压抑的性欲升华为对知识的渴求,而不是深深埋入潜意识中¹²。在对列奥纳多的孩提时代进行深入研究后,弗洛伊德的这一推测得到了证实:“很显然,那种超强的欲望在一个人的孩提时代就已经存在了,并且童年生活的印象确立了这种欲望的主导地位。”(Freud, 2000)

列奥纳多的孩提时代与秃鹫童话

重构列奥纳多孩提时代的心灵发展历程，在弗洛伊德看来非常困难，因为关于列奥纳多的童年，人们知之甚少。弗洛伊德的分析建立在外部的生活状况和列奥纳多家庭情况的相关资料上，注意力主要集中在一点，即列奥纳多自己对孩提时代的一段记忆。那是关于飞翔尝试的一段笔记，列奥纳多这样写道：“对于秃鹫作细致深入的研究，看起来，好像是早已注定的，我所以这样做是因为一段早期的记忆，当我还躺在摇篮里时，一只秃鹫飞到我的身边，用它的尾巴打开我的嘴，多次用它的尾巴击打我的嘴唇。”（Freud, 2000）

弗洛伊德认为，这个非常奇特的记忆并不是列奥纳多孩提时代的记忆，而是在以后的成长过程中逐渐形成、被时空置换到孩提时代的一个幻想。在古埃及人的象形文字中，秃鹫的画像代表母亲。秃鹫之所以被视为母亲，是因为人们相信秃鹫只有雌性，临风受孕¹³。弗洛伊德对列奥纳多秃鹫幻想的真实内容进行了解读：列奥纳多是一个秃鹫的孩子，只有母亲，没有父亲。“秃鹫的尾巴”象征了母亲的哺乳和亲吻，这些动作由于激起了婴儿的口唇快感而具有了性的含义，导致婴儿对母亲的依恋和性早熟。

列奥纳多是一个私生子，1452年生于佛罗伦萨附近一个叫芬奇（Vinci）的小城。父亲皮埃罗·达·芬奇（Ser Piero da Vinci）是一个富有的公证人，母亲卡特琳娜（Catarina）是一个乡下姑娘。弗洛伊德认为，列奥纳多在孩提时代的最初三至五年，单独和自己的生母卡特琳娜生活在一起，没有父爱，仿佛一个秃鹫的孩子。在此期间，列奥纳多的父亲与第二任妻子多娜·阿尔比拉（Donna Albiera）结婚，婚后一直没有生育，列奥纳多因此被送入父亲家中教养，得到阿尔比拉的悉心照料¹⁴。弗洛伊德认为，生母卡特琳娜的爱与温柔是列奥纳多“厄运”与成就的根源：受到压抑的恋母情结转化为一种柏拉图式的同性恋情感，无法释放的性欲升华为一种普遍的求知欲。列奥纳多在艺术和科学等多个领域的探索，正是性欲升华的不同表现。

弗洛伊德的理论虽然富有想象力，但是难以令人信服。众所周知，弗洛伊德的研究中有许多学术研究技术方面的缺陷。关于列奥纳多与生母长期共同生活的理论，已经被新的史料证伪。在列奥纳多出生一年后，列奥纳多的生母卡特琳娜嫁给了一个烧石灰的人，两年后生下了列奥纳多

同母异父的妹妹皮埃拉（Piera）。列奥纳多被送入小城芬奇的祖父家中时，应该只有一、两岁，而不是弗洛伊德所推断的五岁¹⁵。此外，很早人们就指出弗洛伊德研究中的一个具有理论颠覆性的错误。列奥纳多孩提时代记忆中的秃鹫（Geier），其实是一只鸢鹰（Milan）。达·芬奇笔记的德译本出现了误译，导致弗洛伊德犯了这个错误¹⁶。列奥纳多对鸢鹰的飞翔非常着迷，并曾以此作为参照，研制飞行器。雌性鸢鹰善于嫉妒，常常会把长大的幼鸟赶出鸟巢，或是饿死，与传说中秃鹫的伟大母性截然相反。但也有学者认为，弗洛伊德有意将列奥纳多孩提时代记忆中的“nibbio”（德文为“Milan”）（鸢鹰），置换为“Geier”（秃鹫），因为秃鹫作为母性的象征，是弗洛伊德的理论兴趣所在¹⁷。其实，秃鹫鸢鹰之争，对于弗洛伊德的分析来说，并不是决定性的。列奥纳多孩提时代记忆的核心部分，是一只鸟拜访了尚在襁褓中的婴儿。至于这只鸟是秃鹫还是鸢鹰，并不具有颠覆意义。

心理分析式的作品解析

以列奥纳多孩提时代的记忆为参照，弗洛伊德对列奥纳多的绘画作品进行了心理分析式的作品解析。分析表明，潜意识的、幼儿时代的经验和个性干扰，在成年画家的作品中以密码的形式表现出来。在弗洛伊德看来，经过心理分析解密的个性特征，在列奥纳多的绘画作品中都得到了验证。

在对列奥纳多绘画作品的解密过程中，弗洛伊德的注意力主要集中在两幅最负盛名的绘画作品：《蒙娜·丽莎》（Mona Lisa）以及《圣安娜与圣母子》（Anna Selbdritt）。两幅作品的创作时间极为相近，差不多是在同时。弗洛伊德对《圣安娜与圣母子》的分析，着重于作品的创作过程，也就是作品的前期创作，参考伦敦草图，以及列奥纳多在定稿中所作的修改。

1. 蒙娜·丽莎的微笑

“任何一个想起列奥纳多油画的人，都会想到一个独特的、令人沉醉的、迷一样的微笑，他把这一微笑魔术般地附着在画中女性形象的唇间。这个微笑停留在那既长又弯的嘴唇上，成为作者的艺术特征，并被命名为‘列奥纳多式’的”（Freud, 2000）。按照文艺复兴时期意大利艺术史学家瓦萨里（Vasari）的讲述，列奥纳多对女性微笑的着迷可以追溯到其艺术创作的最初阶段：“他在年轻的时

候,用泥捏了一些微笑着的女性头像,复制成石膏模型,还有几个儿童的头像,是那样的漂亮,仿佛出自大师之手”(Freud, 2000)。根据对秃鹫想象的解释(一个婴儿被秃鹫,也就是他的母亲爱抚和亲吻),弗洛伊德认为儿童头像是列奥纳多对孩提阶段自己的复制,这一阶段以婴儿与母亲的亲密关系为标志。

按照弗洛伊德的解释,从1503到1507年,当列奥纳多为佛罗伦萨的美妇人吉奥孔多(Giocondo)绘制肖像时,列奥纳多在婴儿时代所亲历的母亲的微笑,重新出现在记忆中。弗洛伊德这样写道:“列奥纳多很可能是被蒙娜·丽莎的微笑迷住了,因为这个微笑唤醒了他心灵中长久以来沉睡着的、往昔的一个记忆。这个记忆对他来说实在是太重要了,一经再现,就不能被忘却,他必须不断地赋予它新的表现方式”(Freud, 2000)。这一迷人的笑容出现在列奥纳多笔下的众多面孔,例如《施洗者约翰》(Johannes der Taeufer)、《圣安娜与圣母子》(Anna Selbdritt)、《勒达》(Leda)和《酒神巴库斯》(Bacchus)等。按照弗洛伊德的解释,这是一幅记忆中的画面、梦境,也就是潜意识中的现实,与要表现的现实,即肖像的构图,融合在一起。列奥纳多式的微笑,按照弗洛伊德心理分析的观察方法,是一种基于潜意识愿望的、被动的情感维系形式,这种潜意识的愿望关系到列奥纳多本人(自画像),也可以追溯到列奥纳多与母亲的亲密关系(在前俄狄浦斯的幼童阶段)。赫茨菲尔德(M. Herzfeld)认为,列奥纳多在《蒙娜·丽莎》的创作过程中与自己相遇,使之有可能将尽可能多的自我融入画布,“那些存在于列奥纳多灵魂中的谜一样的情感与特征。”(Freud, 2000)

以弗洛伊德的心理分析研究作为出发点,围绕蒙娜·丽莎神秘的微笑,学术界又提出了一系列推测和诠释。蒙娜·丽莎的神秘笑容,被归因于著名的摇摆效应,随着欣赏者视角的变换,蒙娜·丽莎的面部表情也会发生细微的变化,给观赏者的视觉造成一种不确定性,使观赏者不得不在画布面前驻足徘徊¹⁸。蒙娜·丽莎的微笑及其魅力,也被认为是绘画技巧创新的结果,这种绘画技巧在列奥纳多在世时就引起人们的欣赏和赞叹,至今仍不失为一个神话。艺术史学家贡布里希(E. H. Gombrich)评论说:“这就是列奥纳多发现的著名的画法,意大利人称之谓‘sfumato’(渐隐法)——这种模糊不清的轮廓和柔和的色彩使得一个形状融入另一个形状之中,总是给我们留下想

象的余地。”¹⁹

“时代的影响”以及“社会决定论”,勾勒出列奥纳多偏爱微笑的女性造型的另一个解释脉络。根据这一理论,列奥纳多只是在绘画作品中再现了微笑这一高雅的上流社会的特殊的行为举止。微笑的蒙娜·丽莎,属于文艺复兴时期典型的女性造型,列奥纳多的作品与之相应²⁰。蒙娜·丽莎的微笑是否符合现实,或者是画家本人所倾向的一种表达,也就是说,用“优雅的微笑”象征女性的高贵,同样只是一种推测。有评论说,列奥纳多尝试将母性理想化,体现女性的完美和美德,这也是他对生母潜意识中的一种期待²¹。

可以确定的一点是,列奥纳多对于人的面部表情进行过集中的研究,特别是人的情感表达方式,例如笑与哭。在《论绘画》²²中,列奥纳多阐述了解剖学与情感的细微表达之间的关系。值得一提的是,列奥纳多在几幅肖像作品中,对画中人物的名字所作的象征性转化。巴罗斯基(Paul Barolsky)指出,至少在两幅作品中,列奥纳多画出了女性的名字。在《德·本西夫人像》(Ginevra de'enci)中,肖像被欧洲刺柏(ginepra)环绕,影射画中人姓氏中的“Ginevra”;在另一幅作品《Cecilia Gallerani》(《抱鼬妇人》)中,画中人怀抱一只银鼬,希腊文“galee”,影射画中人物的姓氏“Gallerani”。由此可以推想,列奥纳多在创作《蒙娜·丽莎》时使用了类似的方法,将其姓名中蕴含的愉悦色彩表现为浅浅的微笑²³。

有关列奥纳多与老师韦罗其奥(Andrea del Verrocchio)的关系,在弗洛伊德的研究中只字未提。事实上,二者之间的关系非常紧密。托马斯·大卫(Thomas David)认为,韦罗其奥是一个非常优秀的老师,对青年列奥纳多有极大的影响。韦罗其奥的大部分雕塑作品极尽妩媚与优雅,面部表情细腻柔和,常常浮现一丝微笑。列奥纳多素描中的面容也是如此。列奥纳多在他的绘画创作中一直保持了这种微笑,直至生命的终结²⁴。

2. 圣安娜与圣母子

如果把圣安娜与圣母子这一绘画母题以及列奥纳多的表述方式,与同时代的其他画家进行比较,就会发现,列奥纳多摒弃了僧侣式的表情,用具有亲和力的构图取代了传统的、有一定距离感的、近乎冷漠的造型。按照弗洛伊德的观点,圣安娜与女儿和外孙这一题材,在当时的意大利绘画中并不多见,“列奥纳多的表现方式不同于其他所有已知的方式”(Freud, 2000)。这种对内在情感和天伦之乐的独特的

表现能力,以及圣安娜面部温柔的笑容,在弗洛伊德看来,只有列奥纳多才能创作出这样一幅作品。这幅画承载、折射了列奥纳多的孩提时代和秃鹫童话。

弗洛伊德认为,《圣安娜与圣母子》可以视为列奥纳多童年时代记忆的合成体:“事实上,列奥纳多给了这个孩子两个母亲”(Freud, 2000)。画面中的圣安娜和圣母玛丽亚,分别代表了列奥纳多的两位母亲,生母卡特琳娜(圣安娜)和父亲的第二位妻子阿尔比拉(圣母玛丽亚)。在著名的伦敦草图中,画面中的小耶稣,坐在母亲的怀抱中,仿佛列奥纳多在孩提时代所经历的那样。两位母亲的姿态和笑容反映了列奥纳多备受呵护的童年:生母无微不至的关爱,之后是在父亲家中继母温柔体贴的照顾。弗洛伊德认为,列奥纳多根据自己的幻想,把这三个人置于同一画面中,结合圣安娜与圣母子这一母题的传统表达方式,无意中将自己的体验融入其中。画面中的两位母亲都很年轻,弗洛伊德认为这进一步验证了安娜与玛丽亚是两位母亲的化身。在画面构图中,圣安娜距离小耶稣较远,玛丽亚较为贴近,也与列奥纳多的童年经历相吻合。在伦敦草图中,两个母亲头挨头,好像是从一个身体里长出来的。对比同一母题的两个构图,不难发现,在油画定稿中,列奥纳多试图消除两个女人梦一般的融合,使之在空间上有所区分,因此不得不将小耶稣从母亲的怀里推向身侧²⁵。

弗洛伊德认为,正是列奥纳多在孩提时代得到的超过一般剂量的母爱(两位母亲),塑造了伟大天才的个性心理特征。但是应该指出的是,弗洛伊德从列奥纳多童年所获得的认知,诸如被遗弃的生母的分过分温柔,剥夺了列奥纳多的男子气概,把父亲视为情敌等,与《圣安娜与圣母子》的画面象征意义并没有直接关系。

心理学研究与艺术史研究的对峙

《列奥纳多·达·芬奇孩提时代的记忆》一书的重心,并不是为列奥纳多作传,而是对一种特定的性格类型进行心理分析层面的解读。列奥纳多作为艺术家的天赋,在弗洛伊德看来,是列奥纳多孩提时代一种偶然状态的结果。这种偶然的家庭状况,对列奥纳多的个性造成了极为深遽的扰动,同时也是其成为天才的诱因。对母亲的强烈依恋,与之相关的同性恋倾向,父亲权威的缺失,使性冲动升华为创造力成为可能。弗洛伊德在列奥纳多身上发现了一种清晰的分裂和对立,即作为画家的列奥纳多和研究者的列奥

纳多²⁶。现实中性生活的压抑状态,在列奥纳多身上表现为各种不同的升华尝试,也可以用来解释列奥纳多作为艺术家的不同创作阶段。

在这一研究中,弗洛伊德首次尝试将艺术作为人类心理学的一部分来理解。虽然人们对弗洛伊德的理论基础(例如性理论)和深层心理分析方法仍抱有疑问,但是弗洛伊德的尝试,动摇了艺术创作作为有意识的、理性的、自我决定的人类行为的神话。

弗洛伊德有关列奥纳多艺术创作和人生之路的解析,看起来是建立在单维度的因果关系之上,特别是弗洛伊德有关儿童早期性格和性学的理论。弗洛伊德的贡献在于,把艺术家本人置于作品和生活环境之中,对艺术家创作的一般心理过程、个人对外在影响的理解和消化及其相互作用进行研究。弗洛伊德的研究遭到艺术史学家的批评。艺术史学的研究通常是以作品为中心,从社会历史的角度出发。心理学研究和艺术史研究过程中,基于不同视角产生的观点冲突,在我看来,并不是孑然的对立,因为人的心理过程是社会进程的一部分,二者无法完全剥离。

弗洛伊德的非历史观点,是想把心理分析作为一门科学来建构,探索心理学的普遍规律和基本方法。对影响人类行为的诸多因素进行解析,不管是出自弗洛伊德假设的心理规律,或是社会环境,或是今天所确知的其他影响,都是从同一个假设出发,即人是自由的,每个人都拥有特定的人格。艺术现象、艺术家及其作品尤其如此。弗洛伊德在心理学研究中试图解答的问题,又出现在今天的基因研究中。人们尝试解析不同的社会环境、不同的历史阶段对个人的影响,试图对左右人类行为的决定性因素作出终结性的解释。

在对列奥纳多的研究中,弗洛伊德首次尝试将造型艺术纳入心理分析的范畴。弗洛伊德何以首先选择列奥纳多作为理论研究的样本,有评论家认为,这是因为弗洛伊德在列奥纳多身上发现了自己²⁷。这项研究,不仅出于学术上的兴趣,也有弗洛伊德个人兴趣的因素。1909年12月2日,弗洛伊德在给荣格的信中说,他对列奥纳多的研究是一种“强迫症”(Obsession)(Freud, 1974),并多次谈及列奥纳多对他的“吸引力”。弗洛伊德的传记作家琼斯(Ernest A. Jones)认为,弗洛伊德把自己视为列奥纳多。和列奥纳多一样,弗洛伊德和母亲的关系非常亲密,和父亲则比较疏远;和列奥纳多一样,弗洛伊德也是一个充满

激情的研究者,蔑视任何形式的权威²⁸。弗洛伊德对列奥纳多的研究,实际上是以列奥纳多作为参照系和映射面的一种自我分析,对列奥纳多孩提时代的叙述,也蕴含了弗洛伊德自身的经验与感悟。

此外,弗洛伊德和列奥纳多还有许多共同之处。例如,弗洛伊德认为列奥纳多具有同性恋倾向,虽然只是停留在精神层面。弗洛伊德本人也有一定的同性恋倾向,只是他认为自己已经克服了这种情感。1910年10月6日在给匈牙利心理分析学家费兰茨(Ferenczi)的信中,弗洛伊德谈及与弗里斯(Wilhelm Fliess)²⁹的关系时这样写道:“一部分同性恋倾向被收敛,用于自我的放大。我做到了,但是偏执狂没有做到”(Freud, 1993)。克莱门茨(Manfred Clemenz)提出了一个有意思的观点,他认为弗洛伊德对列奥纳多的研究是介于研究者与被研究者之间的一种对话,是对所仰慕的伟大人物的一种心理上的胜利³⁰。在克服同性恋倾向的问题上,弗洛伊德做到了,列奥纳多没有做到。 ◎

注释:

1. 评论家甚至认为,弗洛伊德的这份研究报告是一个自我分析,是对自身问题的一种影射。有关影射问题的探讨参见 Herding: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1998, 第8—9页。
2. 弗洛伊德的批评者认为,弗洛伊德对列奥纳多的认识很表层。根据弗洛伊德在伦敦的私人图书馆的藏书目录,这种说法被证实是错误的。参见:同上,第16页,脚注21。麦莱施可夫斯基(Mereschkowski)有关列奥纳多著述的德译本,据说是弗洛伊德最喜爱的书籍之一。据推测,这本书是弗洛伊德从事列奥纳多研究最为重要的参考文献。
3. 类似的尝试参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第88页。
4. 参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第92页。尽管在当时的社会,艺术家的行为举止大都如此,但是弗洛伊德仍倾向于认为,这种举止是列奥纳多个性的一个特征。
5. 弗洛伊德在此引用了列奥纳多《论绘画》中的一段文字。列奥纳多在这篇论文中,把雕塑家肮脏、繁重的体力劳动,与绘画的舒适整洁对立起来。参见:同上,第92页。从列奥纳多的这段表述中,人们可以从社会历史的角度,感受到文艺复兴时期社会角色的变迁,手工艺者摆脱行会的束缚,上升为宫廷艺术家,一个新的艺术家群落诞生

了。有关艺术家社会地位的历史变迁,参见Warnke: *Hofkünstler*, Köln: DuMont Verlag, 1996。

6. 参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第93页。
7. 人们可以把列奥纳多同时代人的评价,解释为不理解,甚至是批评。列奥纳多显然无法满足同时代人对行会艺术家角色的习惯性期待。
8. 索尔密(Edmondo Solmi)把这种“贯彻能力的障碍”解释为对无法企及的完美的追求。参见:同上,第94页。
9. 这种无力完成作品的状态,弗洛伊德称之为升华的失败。艺术史学家贡布里希(E. H. Gombrich)在论述文艺复兴时期艺术家社会地位的变迁时,把这种未完成的创作状态视为一种新的艺术家态度,认为这是艺术家自由和自我决定的表现:“正是像列奥纳多那样一些人的雄心与虚荣心,试图证明绘画是一种自由艺术,艺术家在进行绘画创作时,与诗人在写作时,对手的需要并没有什么区别。可能就是那个有关艺术意志的观点经常影响着列奥纳多与赞助人的关系。他不想被人看作是一个普通的店主,什么人都可以到店里来订制图画。”参见Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997, 第296页。
10. 这种消极也表现在列奥纳多孩提时代的幻想中。在秃鹫童话中,婴儿扮演了性被动的角色。
11. 在此人们也可以猜测,这种行为方式是否属于宫廷艺术家必须的明哲保身的思维策略。作为领主身边深受信任的人,他们一方面需要仰仗赞助人的恩宠,又要时刻面对卷入政治冲突和宫廷阴谋的危险。
12. 参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第96页。艺术史学家试图用习俗和传统的观点来解析这种行为,而不是将之视为施虐狂的、具有攻击性的本能表达的反应。参见Eissler: *Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem*, 1994, 第61—63页。
13. 为了研究死囚在行刑时的面部表情,列奥纳多曾陪伴被判死刑的囚犯去刑场;他还发明攻击性武器,亲自参与了鲍吉亚皇帝(Cesare Borgia)的血腥战役。参见Eissler: *Leonardo da Vinci. Psychoanalytische Notizen zu einem*, 1994, 第61页。
14. 参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第97页。
15. 列奥纳多的最后一位学生,弗兰西斯科·迈尔茨(Francesco Melzi),一直陪伴着列奥纳多,直至其生命终结。
16. 参见:同上,第102—104页。
17. 参见:同上,第106页。
18. 参见Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X,

Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第115页。

19. 同上, 第107页。

20. 参见 Clemenz: *Brillant misslungen, Sigmund Freuds Studie in der Kindheitserinnerung des da Vinci* Neue cher Zeitung, 26. Juli 2008。

21. 参见 Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Bd. X*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第89页, 编者前言(Editorische Vorbemerkung)。

22. 克莱门茨 (Manfred Clemenz) 认为, 弗洛伊德通晓意大利语, 因此不太可能搞错这个名词。

23. 参见 Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern: Verlag Hans Huber, 1994, 第141页。

24. 参见 Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997, 第296页。同时可参见第303页, 贡布里希特别指出, 列奥纳多在处理蒙娜·丽莎的嘴角部分时, 有意识地模糊, 使之融入柔和的阴影之中。

25. 参见 Herding: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1998, 第52—55页。

26. 参见 Debolini: *Leonardo da Vinci*, DuMont Verlag, 1999, 第24—28页, 有关《Cecilia Gallerani》和《Ginevra de' Medici》两幅作品的评论。

27. 十六世纪的医学—哲学论文, 对笑容产生的阴影进行了研究, 列奥纳多的研究被认为是这一领域的先行者。参见 Herding: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1998, 第54页。

28. 瓦萨里认为, 蒙娜·丽莎的微笑, 只是一种个性的表达, 也就是吉奥孔多 (giocondo) 这一姓名中所蕴含的明朗。“giocondo”来自拉丁文“iocundus”。参见 Barolsky: *Warum heißt Mona Lisa? Vasari Erfindungen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1995, 第85—86页。

29. 参见 David: *Leonardo da Vinci: Mona Lisa*, Hamburg: Rowohlt, 1997, 第57—58页。同时可参见 Kenneth: *Leonardo da Vinci*, Hamburg: Rowohlt, 2000, 第10页。

30. 参见 Freud: *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Bd. X*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, 第138—139页。有关幸福与忧伤矛盾情感的解释可参见 Herding: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1998, 第57—62页。

刘丽荣: 复旦大学

(上接第87页) 将会使艺术表现出各种人类的世俗感受, 或崇高、或堕落。罗斯金这里所强调的理性是一种主观的对真理追求方向的把握, 不使艺术审美在激烈的情感冲击下失去其道德真理探寻的方向。因此, 罗斯金认为从生命的本源出发, 充分发挥艺术的自由感知并对人生形成深刻的价值反思, 不仅使理性为情感提供了必要的帮助, 而且使艺术创作中的道德体验更加完善、明确。

罗斯金将道德与艺术审美都看作是心灵的感发、是生命的行动, 艺术要追求内在的道德真理和生命自由体验, 就必须借助情感的力量。因此罗斯金被视为英国19世纪浪漫主义艺术理论家的代表之一, 他所提倡的情感表现为艺术道德融入了新的思想, 在英国资本主义文明主导的时代, 使艺术具有了回归自然、回归生命情感体验的倾向, 在英国具有深远的影响。(本文选自作者硕士学位论文) ©



缪远洋: 无题 玉溪师范学院