



## 大卫的《贺拉斯兄弟之誓》与《处决自己儿子的布鲁图斯》

David's *Oath of the Horatii* and *The Lictors Bearing to Brutus the Bodies of his Sons*

托马斯·克洛 译者：毛秋月 Thomas E. Crow Translated by: Mao Qiuyue

1  
雅克-路易·大卫  
处决自己儿子的布鲁图斯  
布面油画  
323cm × 422cm  
1789  
巴黎卢浮宫

**摘要：**大卫在《贺拉斯兄弟之誓》中对传统构图原理施加了极大的压力，其根本目的在于表达一种视觉的整体等效性，即使图像自然化，成为一个自足的空间。而在后来创作的《处决自己儿子的布鲁图斯》中，大卫将绘画进一步推向分解构图，使得不和谐与不连续成为绘画创作的基本成分。这表明大卫对涉及政治和情感冲突的主题已经更加得心应手。

**关键词：**大卫，贺拉斯兄弟之誓，布鲁图斯

**Abstract:** David exerted great pressure on the traditional principles of composition, with the aim of expressing a holistic visual equivalence, naturalizing the image and becoming a space of self-consistency. In *The Lictors Bearing to Brutus the Bodies of his Sons*, David further decomposed the arrangement of the picture, making disharmony and discontinuity the basic elements of creation, which suggested that David was skillful at the themes involving politics and emotional conflicts.

**Keywords:** David, *Oath of the Horatii*, Brutus

如果大卫希望在他的艺术中囊括绝大部分沙龙观众的政治期望，并将其视为赋予他特殊抱负的一种方式，那么我们必须追问，他是如何实现这一目标的，他是如何将那些期望和雄心壮志融入绘画的？要回答这个问题，我们首先需要更加密切地审视《贺拉斯兄弟之誓》。

评论家和当时其他观众的反应已经在这方面为我们提供了很多线索：我们看到了对传统的蔑视、粗糙、朴素，以及观众尴尬的反应。三个儿子的排列、将人物组分开的空隙、整体图像的绝对简单和叙事性顺序，表明大卫故意拒绝将复杂构图和难度视为价值来源。没有夸张的绘画风格，也没有展示明显的高超技巧。所描绘的物体或图画表面本身都没有诱人的纹理变化；石头、金属、布料、人体等表面具有一种易碎的、强烈的硬度。除了一些宽大的、类似旗标的红色斑点外，其他所有颜色均被柔和处理，并且对比度被减弱；甚至剑上的光芒都是平浅且暗淡的（一位批评家认为，“鲁本斯会将它们涂成黑色，并加上一些白色中和”）。大卫还放弃了戏剧和情感细节，这两个要点在1785年都是受到争论的。例如，卡蒙泰勒建议贝特勒米<sup>1</sup>不要通过刻画当下短暂的激情来让他的主题琐碎化，而要寻求一种“在他最核心的存在中从来没有消失的激情。”我们可以质疑是否有可能将这种激情（如果它存在的话）完全描绘出来。卡蒙泰勒相信大卫成功地表达了这种激情，因为他通过将其叙述压缩为宣誓仪式，选择了一个可以暂时完全消除复杂情感的时刻。（人们常常指出，这个宣誓从来没有出现在故事的古代和现代版本中。）此外，贺拉斯们都以僵硬的轮廓示人，对面部表情的展示最少。而且，对于他们张开的姿态和刺伤的手势，或者父亲平摊的手和呆滞的向上凝视，我们很难对其展开情绪上的解读。大卫在绘画中保留了表达情感的位置，但将其限制在一组女性中，即使在那里也削弱了它。女人看起来更像是昏迷而不是悲伤过度；她们的姿势很松弛，看起来尽管比例正确，但却像是被奇怪地缩小了。她们也是唯一以传统方式构成的人物组；大卫向既定的惯例致敬，在作品中给了它一个位置，但将其推到一边，也将其降级为被贬低的女性气质。两组简单的对立以直观的力量差异显示出来，即男性和女性，没

有中间过渡，也没有缓和。

绘画拒绝为叙事中重要的男性和女性关系赋予形式。人和人的相互关系只存在于紧张的、凝固的宣誓当中；包含这一事件的更广泛的关系网——包括性、情感、社交——都被排除在外：冰冷的后墙隔绝了外界；观众唯一的逃生通道（右拱门后面的开口）阴暗且毫无吸引力。在宣誓一幕之前的浅层空间中，人物之间没有眼神交流。三个拱门像大括号一样，根据人物在戏剧中扮演的三种不同角色中来标记和分隔他们。一切都被抽象化了；没有任何形式调用存储在我们身体记忆中的复杂的、熟知的惯例。作品在每个层面上都在强调，它缺乏一种通用的、约定俗成的身体语言。

一位评论家正是出于这个原因而反对这幅作品（有趣的是，他的意见发表在名为《一位女性的重要观点》的小册子中）：

“……细查物体的整体延伸而不会遇到阻碍、排斥，或使其跳动的粗糙斑点或缝隙，这对眼睛来说是非常合意的，胜过了对手的影响；它的敏感度希望被柔和地引导，毫无困难地在构图链的所有部分中存在。这就是为什么每个人都要求一系列渐进的身体、光的效果和颜色过渡的原因。根据这些标准，《贺拉斯兄弟之誓》是有缺陷的；它在三个几乎没有差别的平面上显示了三个组：一组兄弟，然后是一个洞；老贺拉斯，然后是一个洞；最后是一群妇女，只有她们保留了大师们的样式和教学所要求的渐进式联系。”

这位作者正确地认识到《贺拉斯兄弟之誓》的作用是剥夺想象力的自由发挥，这种自由出现在视觉和触觉之间的对应关系中，总是具有感官成分。大卫打断并干涉了它的发挥。除肉感之外，“身体、光线和颜色的狭窄和渐进的系列”代表了人与人之间精微的整个关系世界。我们回想贝特勒米的绘画就会明白，他的巴洛克式绘画模式和激情的戏剧手法是破产的惯例，但是他在使用它们时，试图在一个更大的社会秩序中描绘动作：构成围观者的人群代表一个社会阶级；向空间中模糊地后退，对应于曼里乌斯坚忍的决心，分解为物体和社会内涵。另一方面，大卫既没有展现贺拉斯之间的关系，也没有展现他们和罗马的关系，他只是声明了这些；他不能表现他们，只能宣布，并且，其中包含的张力被写入绘画——这是绘画最终的信

息。

我们可以从他的草图中看出，这种朴素和不和谐是经过精心设计的。他受到委托的主题是老贺拉斯在卡米拉被谋杀后为儿子辩护，这一事件在道德意义上是矛盾的，需要户外环境衬托，并描述人群的反应。该场景的草图具有不对称的构图，包含着各种复杂的情绪、动作和人们的反应，它所呈现的画面更接近《曼里乌斯·托夸图斯判其子死刑》<sup>2</sup>，而不是最终版本的《贺拉斯兄弟之誓》。大卫回避了这个主题中出现的问题，并做出了令人意想不到且未经批准的决定来展示宣誓的一幕。宣誓的早期草图在概念上与J.A.蒲福（J. A. Beaufort）1771年的《布鲁图斯之誓》（*Oath of Brutus*）非常接近：男女群体重叠；父亲的手势是一种更亲密的手势，向下并指向观者；一组男性人物更自然地与他人隔绝开来，其姿势各不相同。在后来的草图中，他创作了一种组织最终构图的强大单一平面。男性和女性人物的位置和手势都呈现出更加抽象的棱角。在里尔高度近似完成的草图接近最终版本，但两者之间的差别表明，大卫仍在努力减少人物，以使图像更具张力和更不连贯；草图右侧有一位男性，他的存在和站立姿势中和了男性/女性，直线/曲线，直立/仰卧的对立关系，这些对立严格地规整着绘画的秩序；妇女组的比重与男子组相等；画家肯定想达到一种富足的效果——右上方隐约可见一个巨大的安法拉瓶，一把精致的雕花椅子；后退的楼梯灯火明亮，顶端的人物标示出可居住的深层空间；老贺拉斯的右手看上去呈现出更加自然的侧面，而不是它最终变成的平坦象征性标志。在这里，在中心位置，绘画颤抖的紧张感集中在此。我们可能会提醒自己，它的全称是《贺拉斯在其父亲手中的誓言》（*Le Serment des Horaces entre les mains de leur pere*）；但儿子伸出的双手却没能碰到他们父亲的双手——在这起小小的事件中，充满了期待和释放的戏剧性，不管它多么小，都会在画面中央产生明显的裂痕。甚至父子之间的纽带也被打断。

当然，《贺拉斯兄弟之誓》不仅是不和谐的、抹平细微差别的，而且是脱节的；大卫放弃了控制权——放弃了传统的学术实践——在另一个层面上重申了控制权。首先，绘画具有明显的数学性，其构成基础是

严格的几何结构：人物组的间距、透视结构、柱子的高度，甚至肢体、剑和矛的角度都以黄金分割为基础，精确地依附于几何形状之间的相互联系 [ 欧特克尔 (Hautecoeur) 对此有过描述和分析 ]。用罗伯特·赫伯特 (Robert Herbert) 的话来说，图画表面具有持续的均匀性，“这种紧张的、缩小的视野是大卫的独创，在巨大的帆布上延伸，细密地延展在绘制于最小数量人物的颜料薄膜上。”伴随着这一点的，是透明的大气，物体异常清晰的轮廓。

现代艺术史学家将这些绘画品质 ( 数学秩序、平展性，甚至对表面的关注，描述的清晰性 ) 视为大卫的根本成就：

“严格规划的地平面和直角对齐的箱形空间带有无所不在的知性控制，采用了 18 世纪 60 年代和 70 年代初步展开的绘画改革……在这个像舞台一样的中庭的精确边界内，人物坚定地摆出了他们世俗的姿势，并带有和谐一致的几何预设。空间秩序的色调清晰性也与光相匹配，光一劳永逸地摧毁了洛可可的阴霾和闪光的痕迹。在这冷静且简洁流畅的氛围下，在卡拉瓦乔式锐利的戏剧性光照下 ( 如果这光不代表温暖的话 )，人物以最大的可塑性被定义，他们尖锐的轮廓与清晰描绘的阴影交相呼应……这种清晰是这幅作品将形式和精神完美融合的产物。” [ 罗伯特·罗森布鲁姆 (Robert Rosenblum) ]

“这种结构上明明的色调被清澈的晨光、纯粹的颜色、以及周围环境的原始和朴素所增强……形式和内容的完美融合，体现了非凡的清晰度和视觉冲击力。” [ 休·昂纳 (Hugh Honour) ]

这些陈述代表了对绘画的有力视觉解读，而且就其所言之处，它们当然没有错。但是，它们所指出的特质并非构成了某些新的、连贯的美学体系，而是维持和验证着一些更为直接的信息，这些信息包含着不和谐与挑衅。这些言论呈现出的是强加在图像创作上的一套体系，这套体系宣称自己源自画布之外的世界，即那个已被看到和已被感知的世界，充满物理定律以及某些固定的、不变的自然秩序的世界。它们最终的作用，却是反对自然，反对艺术。

这种对立被解读出来，是建立在这些“自然”系统是如何强加给绘画破坏力的基础上

的，因为大卫并未掩饰其影响。几何结构并不只是简单地安排了人物的构成和位置；我们太意识到他的操作，太意识到大卫为使绘画的每个部分行使预定任务的努力 ( 例如，最前面的儿子持矛的怪异而毫无意义的方式；他的右前臂变形，比例不当；后面的两个儿子用左手宣誓；三人姿势几乎可笑地统一 )。身体与空间之间的其他关系也被有意识地排除在外，结果，大卫的几何结构变得有些不顾一切而紧张。它传达的部分信息是，结构与纯粹的秩序——即形式之间的所有细微调整、调节和对应，都转化为这些相同的过程和人与人之间的联系——不可能再相互分离。

大卫对颜料的处理达到了同样的目的。其均匀、持续的涂抹会抑制那些使颜料单纯记录人体、戏剧、表现性场面，以及个人和物体有时难以驾驭的个别要求。进一步说来，绘画正在掩饰自己是劳动的产物。操作是朴素、含蓄的，既不精美也不显眼。对大卫来说，巧妙的笔触是工匠的标志；他的这句话代表了价值观从私人领域到公共领域的转变：“一个人的剖面线是向右、向左、从上到下，还是从一侧到另一侧，有什么关系？”大卫在 1789 年给维卡的信中写道，“只要把光线安排在适当的位置，就可以永远画好。说因为不知道如何绘画而感到痛苦，其实是在表示他不知道该如何混合。即使熟知自己的混合技术，他也永远不会知道如何绘画。”要合并，要结合，将一个由不同物质组成的世界置于一个统一的观察过程中：这就是一个自信的、共享的图像惯例系统所完成的。大卫反对这一点。我们不妨看看沙龙评论家的一种观点：“他试图通过物体之间的对立来产生效果，而不是被画家称为明暗对比法的魔术。”他关心的是“对立”；大卫脑海世界中物体是相对、分离、等价的，没有“明亮——阴暗”的粘合。因此，生动的场景，生硬的和人为的光线以及紧张的轮廓集中在人物的平面安排上。与视错觉过分生动、笼统和分离的特征相比，绘画所具有的视觉调和特性更少。这种特征在画中大多数男性人物的手中得到了体现。正如我们已经注意到那样，以复杂而尖锐的方式绘成的张开手掌占据了绘画的中心位置；此外，他们的手可见，却与身体在手腕处分离：剑隔离了老贺拉斯伸开的手；柱子的边缘将儿子的三个

伸出的手分开。矛杆将长子的左手从前臂分开；第二个儿子紧握的右手完全与身体脱离，它出现在第一个儿子的腰部后方，一块褶皱的布在手腕上投射出一个深色的阴影。在一个物质彼此分离、等价的世界里，“事物对立”的逻辑甚至被加诸于人体。

在这种增强的、视觉的整体等效性中，绘画代表事物的冷漠和互不渗透。绘画的空间不是观者自身想象的延续；这是另一个空间，某种程度上令人生畏。它并没有改变观者站立的空间，也没有为他提供一条富有吸引力的空间路径，让他走进绘画；它面对着他所站的地方，拒绝提供虚构的乐趣，而这正是在一个象征性的秩序中进行游戏的乐趣。( 并且，这是一个人物本身都不知道该如何占据的空间。 ) “放下所有的艺术准则；它在这里消失了，只允许自然本身出现”：这是大卫如此严格地控制其意象所传达的信息。它们反对艺术；它们的作用是使图像自然化；它们使绘画的不和谐和计算出的“错误”成为可能，通过将其自然本身的顺序联系起来。

……

大卫在《贺拉斯兄弟之誓》中对传统构图原理施加了极大的压力，他几乎将《处决自己儿子的布鲁图斯》( 下文简称《布鲁图斯》 ) 推向了分解构图。这两幅画的中心都有一只平坦的张开的手：在《贺拉斯兄弟之誓》中，这只手标志着平面线性图案中电光火石的一刻，从而主导了构图；在《布鲁图斯》中，手指向中性的虚空，被空椅子突显。戏剧中的各种元素散布在画布的侧面———具尸体在最边缘隐约可见；中心演员撤离画面中心，坐在角落的阴影中。人们认为，在《贺拉斯兄弟之誓》中的人物布置被“裤子”隔断，空隙向空间敞开；一个巨大的缝隙占据了《布鲁图斯》的中心。跨过它，男女之间的对立，紧握的棱角与柔和的曲线形之间的对立，受控的和不受控制的情感之间的对立趋于分离；这些对立至少在先前的绘画中是连续的。男性和女性的根本分离不仅在画面的空旷处得以展现，而且在基本的明暗对比中也是如此。雕像的深色大体块遮蔽了布鲁图斯，他弯腰的身体与明亮而充满活力的女人们形成对比；它们共同构成了一对偏斜的、独立的等边三角形，绘画围绕它们而展开。

大卫在一个新层次上组织《布鲁图斯》

的构图，即错位和分离，他似乎对此更加胸有成竹。《贺拉斯兄弟之誓》的扁平、僵硬、过度雕琢已一去不复返了。他似乎不再觉得需要对图像进行严格、焦虑的控制。人物不再排成一排；戏剧穿透了绘画空间，并以各种方式与之互动。底层的几何网格还存在，但是被打断和破坏了，如同一个指向构图而不是施加在构图上的脚手架。《布鲁图斯》也脱离了早期绘画中情感和时间的停滞。这些女人具有了意识，在尸体前展露各种情感。她们聚集在一起，意味着奔忙，空椅子和废弃的缝纫为证据。从整体上看，大卫现在似乎可以表现时间感和事件的相互作用。正如人们经常观察到的那样，布鲁图斯的手和头的位置表明，他被刚刚经过的送葬队伍唤醒了遐想。时间感是被捕捉到，而不是被强加的，它在种种事件中流动，比如抬架者从侧面投来的一瞥，仆人单独的手势，布鲁图斯的椅子上滑下来的垫子。

不同于《贺拉斯兄弟之誓》中硬朗的光线，这里的光更柔和，人工雕琢的痕迹更少，且变化更多。它突出显示了罗马雕像后面的妇女和尸体，落在布鲁图斯的脚上，而画面其余的部分则愈显昏暗。此处没有出现《贺拉斯兄弟之誓》中硬度的、“整体性的”阴影。颜色是亮色调的，大卫使用接近互补色的强烈对比来衬托哭泣的仆人和妇女的悲伤。涂料的处理有了新的自由和多样性。他在这里介绍了薄涂的应用，这将成为他的标志之一；在《贺拉斯兄弟之誓》中似乎无处可寻。他使用这种技术及其抽象的、按实际情况处理的触感来达到不同的效果：从空椅子上木纹的神秘自然主义到画面上方阴暗部分近似大气的效果。针对这些细节，他对妇女的身体和衣饰进行了均匀的、几乎光滑的处理，并在缝纫篮的独立静物中同时使用了类似于夏尔丹的手法般厚厚的颜料。通过这些不同的方式，他引入了分散的多种事件：雕像横亘在明亮的门廊与曲折的通道之间；仆人的手势和被绳索捆住的脖子；布鲁图斯用脚做出的突出手势；从木工雅各布制作的模型中成型的家具；缝纫篮；滑动的垫子。

因此，大卫曾经的焦虑得到了缓解，他曾在构图上的众多不连续性之间过分地渴望统一 ( 比如模仿真实的其他空间；对颜料均匀的、谦逊的运用；将人体四肢人为地扭曲；严格地去除情感、特殊性和偶然性 )。《布

鲁图斯》更完整、更直观地描绘出图案。但这并不是说他已经回到了传统画家巧妙地调整过的变化形式；用 1785 年的《女人的重要观点》中的话来说，他此时已经远远超越了“依次展开的一系列身体、光的效果和颜色过渡……这种渐进式的联系是老大师们做出的范例和教导。”画面分散的关注点是孤立的，或彼此矛盾。各种各样的涂料使画布成为一种极好的混合比喻：完全不同的处理方式与有意的朴质并列，两者顺畅衔接。他已经能够利用颜色和色调的突然过渡来强调众多对立。通过《布鲁图斯》，我们可以说大卫已经将不和谐与不连续当做绘画创作的基本成分。这完全适合涉及政治和情感冲突的主题，这些主题不允许立即解决。卡拉在 1787 年写道：“新秩序本身就源于过度的混乱。”这可能成为 18 世纪 80 年代后期，大卫在事业上的口号。到了 1789 年，他已充分扩展了《贺拉斯兄弟之誓》的含义；蓄意过度的无序状态已成为具有其自身连贯性和正当性的新秩序。

如果在技术层面上没有这种胆识，我们会怀疑大卫能否支撑他前所未有的叙事所需要的混乱图像。因为不仅像《贺拉斯兄弟之誓》那样的场景完全是他自己的发明，而且他的图像还涉及故意侵犯了有关罗马葬礼的既定知识。在 1791 年绘画第二次公开展出后，一位充满敌意的批评家发泄了对这种历史错误的愤怒，他写道：“一个人不能”违反所有礼仪，假设布鲁图斯在儿子被处决之后，本该回到房间，回到他的母亲、妻子和两个女儿正在忙碌的房间；接下来，两个儿子的尸体将被带到同一个房间，以供他们埋葬。从这一实例中很容易地看出，该主题没有任何真实内容，艺术家没有遵循古代习俗，因为所有的历史学家和诗人都认为，罗马人从来不会将死者埋葬在自己的城市中……如果一出戏充满了如此多的无条理性，那将是令人无法忍受的；但是绘画却允许任何事物，因为人们根本不习惯去思考绘画之外的问题。

那么，我们究竟应该如何看待这种重大“错误”，即大卫对罗马风俗的公然无视 ( 十二铜法表严禁在城市中埋葬死者 )？任何博学的沙龙观众都会意识到这一点。似乎有两个因素值得考虑。首先，绘画主要是关于博学的极限；大卫显然不关心少数学究

的反应。任由他们发表书呆子们的抱怨；绘画的成功表明他与其他任何人一样，对他们狭窄的约束没有任何顾虑。其次，更重要的是，大卫在图像上不正确，使他能够将悲剧的所有基本要素置于家庭内部的构造和叙事方面，并将其放在单一的画面中。他对这幅画的第一个构想——如同《贺拉斯兄弟之誓》一样——是展现一个公共场景，即父亲的谴责，但正如他在 1784 年那样，他退居到家庭这个集中且富有象征性的空间。1791 年，评论家的责备重复了绘画与悲剧之间的一种简单概念，它始终与两种叙事媒介在深度和丰富性上的真正对等相抵触。绘画由于没有时间的维度，总是被迫寻找最意味深长的时刻进行描绘。但是，如果是从文本叙事中做出绘画上的选择，那么相对于其文本而言，图画总会显得不足，是一种妥协的、次要性的表达方式，因为文学形式无处不在满足浓缩的需求。在《贺拉斯兄弟之誓》和《布鲁图斯》中，大卫拒绝了这种限制，创造了独立于文字资料的意义。结果是绘画以前所未有的方式抓住了古典悲剧的元素，并且在纯粹的美学品质上远远超越了同时代的伏尔泰和阿尔菲耶里<sup>3</sup>所塑造的布鲁图斯形象。

( 本文节选自 Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University, 1985, pp.235-241; pp.251-254. 译者为同济大学人文学院艺术与文化产业系助理教授。 )

注释：

1. 路易·卡罗日·卡蒙特勒 (Louis Carrogis Camontelle 1717–1806), 法国剧作家、画家、建筑师、设计师和作家；让·西蒙·贝泰勒米 (Jean-Simon Berthélemy 1743–1811), 法国历史画家。
2. 贝泰勒米创作于 1785 年的作品，现藏于法国图尔美术馆。
3. 伏尔泰 (François-Marie Arouet, 1694–1778), 笔名伏尔泰 ( 法文: Voltaire ), 18 世纪法国启蒙思想家、文学家、哲学家；阿尔菲耶里 (Vittorio Alfieri 1749–1803), 意大利剧作家。