

Principles of rt History

西方艺术史论名著

# 艺术风格学

美术史的基本概念

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著 潘耀昌 译



 中国人民大学出版社

# Principles of rt History

甚至最有创造性的天才也不能逾越在其诞生之日就为他确定了的  
一定界限。不是一切事情在任何时候都可能发生，特定的思想只能产生于发  
展的特定的阶段。

——海因里希·沃尔夫林

ISBN 7-300-05203-7



9 787300 052038 >

ISBN 7-300-05203-7

J·85 定价：49.80元

Principles of  rt History

西方艺术史论名著

# 艺术风格学

美术史的基本概念

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著 潘耀昌 译



 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术风格学:美术史的基本概念/[瑞士]沃尔夫林著;潘耀昌译.  
北京:中国人民大学出版社,2003  
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-05203-7/J·85

I.艺…

II.①沃…②潘…

III.艺术—流派—对比研究—世界—中世纪

IV.J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 117197 号



西方艺术史论名著

艺术风格学——美术史的基本概念

[瑞士]海因里希·沃尔夫林 著

潘耀昌 译

出版发行 中国人民大学出版社  
社 址 北京中关村大街 31 号  
电 话 010 - 62511242(总编室)  
010 - 62515351(邮购部)  
网 址 <http://www.crup.com.cn>  
<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)  
经 销 新华书店  
印 刷 深圳大公印刷有限公司  
开 本 787 × 1092 毫米 1/16  
印 张 19.25  
字 数 280 000

邮政编码 100080  
010 - 62511239(出版部)  
010 - 62514148(门市部)

版 次 2004 年 1 月第 1 版  
印 次 2004 年 1 月第 1 次印刷  
定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

## 沃尔夫林和他的美学思想——译者前言

海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945), 瑞士著名美学家和用德语写作的最重要的美术史学家。曾就学于巴塞尔大学、柏林大学和慕尼黑大学, 是著名史学家雅各布·布克哈特的高足, 先后在巴塞尔大学(1893—1901)、柏林大学(1901—1912)、慕尼黑大学(1912—1924)、苏黎世大学(1924—1934)担任教授。他曾被认为是继温克尔曼、布克哈特之后第三位伟大的美术史学家。他的特色是把文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中, 因此不去过多地研究艺术家, 而是紧紧地盯着艺术品本身, 力图创建一部“无名美术史”, 把风格变化的解释和说明作为美术史的首要任务。沃尔夫林的博士论文是《建筑心理学序论》(1886), 在这篇论文中已透露出他后来要发展完善的研究方法的端倪: 以创作过程的心理解释为基础的形式分析。他在后来的一系列著作中都汲汲于这种方法。如他的《文艺复兴和巴洛克》(1888)、《古典艺术》(1899)、《阿尔伯里希特·丢勒的艺术》(1905)等就是例子。其中《古典艺术》一书是他献给他的导师——1892年故去的布克哈特的纪念, 此书长期以来一直被美国许多大学作为教科书。然而, 他的代表作是《艺术风格学》(1915), 这部研究文艺复兴后艺术中风格问题的专著, 把他的思想综合于完整的美学体系中, 这个体系对后来的艺术批评有很重要的影响。沃尔夫林在这部著作中提出了五对基本概念作为准则, 试图解答以下问题: 古典艺术和巴洛克艺术之间的主要差别是什么? 在不同的文化和不同的时代中是否存在这样一个模式? 它构成了表面上显得杂乱

无章的艺术发展的基础。是什么因素引起人们对同一幅画或同一个画家完全不同的反应？他以大量的视觉艺术材料，从素描、绘画、雕塑、建筑等角度，通过对拉丁民族和日耳曼民族不同时期的艺术进行相互比较，阐述了自己的观点。为巴洛克艺术恢复了名誉。后来的沃尔夫林学派从这里进一步发展了他的理论，使他系统地阐述了的体系也能适用于不同时代和不同民族的艺术，例如业已证明的，他的美学思想被应用于日本艺术、古代北欧艺术和现代抽象艺术。

19世纪下半叶的欧洲，受进化论思想的影响，美术史家们都接受以发展、进化的观念来解释视觉艺术的历史进展和自然进展。当时，最有洞察力的艺术批评潮流继续把哲学作为自己的基础。在许多用德语写作的史学家的要论中也流露出德国古典哲学的痕迹，其中有很大影响的是黑格尔的辩证法和循环论。按照黑格尔哲学体系中表现出来的循环论，人类历史呈现出螺旋式发展状态。在当时的史学界，流行着一种辩证地把历史看成是钟摆的观念，认为一极行将结束之际，向相反一极的运动必将到来。由于艺术风格的演变具有钟摆般两种相反运动倾向的特征，因而这种钟摆的理论特别为美术史家所乐于接受。奥地利艺术学家阿洛伊斯·李格尔(Alois Riegl, 1858—1905)由此提出了一个重要的理论，他把美术史看做是具有自然法则约束力的不断进化和发展的过程。他摈弃了以往那种认为美术的历史过程是以无数的盛衰阶段为标志的观点，就风格的演变问题也提出了一组对立的范畴：“触觉的”和“视觉的”。他认为艺术的进步是艺术描绘形式从触觉的形式向视觉的形式转变的过程，更确切地说，是艺术描绘形式的“触觉”原则和“视觉”原则的交替。他的理论对沃尔夫林产生了重要的影响。

19世纪和20世纪之交，艺术批评最主要的倾向是移情论和“纯可视性”的美学原则。当时的艺术史家，不论是采用自然主义或实证主义，还是采用理念论或活力说，都开始从更加心理学的观点来研究自己的课题。移情论对包含在审美经验中的活动过程出色解释，为艺术史家的研究打开了方便之门。由罗伯特·费舍尔对移情论所做的贡献在很大程度上推动了康拉德·菲德勒(Konrad Fiedler, 1841—1895)等人倡导的形式主义倾向。纯可

视性的概念即纯形式的概念。纯可视性的美学原则的最有权威的代表是非德勒。非德勒认为,艺术不是以客观地反映生活为目的,而是根据主观的知觉(视觉的过程)来创造艺术形式。建立在这一认识基础上的纯可视性的提出,从积极意义上说,是对近几个世纪以来,在美术史中占支配地位的强调内容的倾向的质疑和否定,从而引起了人们对形式问题的重视;从消极意义上说,这种纯形式的研究势必走上形而上学的歧途。沃尔夫林的观点明显受到了非德勒等人的形式主义的影响,他在研究中完全排除了艺术的思想内容,把对艺术作品的分析只限于解释一些形式因素。

布克哈特、非德勒、李格尔以及后来的沃尔夫林等人形成了一个新的历史思想学派,后来被称为艺术科学学派。这个学派对艺术史的批评和以前其他派别截然不同,它试图排除对整体的价值判断,例如不再争论拜占庭艺术和哥特式艺术的优劣,而把它们各自的价值理解为不同的观察方式。这种观察方式,按沃尔夫林的解释,“是一种充满生气的理解力,这种理解力有其自己内在的历史,并且经历过了很多阶段”。这个学派的纯形式理论拒绝分析美本身,而只分析美得以显现的要素,主张在由天才创立的视觉和形式的法则上建立艺术科学。当时的史学家们对每个文化时代的自然界和艺术界都试图获得一种多样化但相互一致的领悟、感受和解释的方法。艺术科学学派的出现可以说是顺应了这个“对各个领域中的存在重新评价的时代”的潮流。

把与最强烈的个人差异并存的共性归纳为抽象的基本概念,这是《艺术风格学》的写作意图。沃尔夫林的研究方法,与其说扎根于理论思考,不如说扎根于对具体艺术作品形式特点的敏锐观察。他以文艺复兴和巴洛克艺术为主要研究对象,经过长期探索,先后归纳出五对包含着辩证关系的基本概念,这五对概念是:线描和涂绘,平面和纵深,封闭的形式和开放的形式,多样性的统一和同一性的统一,清晰性和模糊性。沃尔夫林认为观察像知识学问一样,具有普遍的意义,因此他把他的五对概念系统地阐述为两种普遍的观察方式(或称视觉方式)。在这部著作中,他详细分析了一种观察方式(即文艺复兴方式或谓古典方式)向对立的一种方式(即巴洛克方式)的演化。这五对基本概念的确立,目的不是为了价值的判断,而是为了风格的分类。

第一对概念是线描和涂绘，或者可称为触觉和视觉，这是最重要的一对概念。这时概念体现了两种不同的艺术表现方式，前者通过线条来表现事物，后者通过块面来表现事物。前者基本上是客观的，旨在用事物的固体的、明确的关系来理解和表达事物，后者是比较主观的，事物的视觉外貌看上去是真实的，然而这样的视觉外貌同人们对事物的真实形式的概念难以吻合。线描和涂绘的概念也反映了两种不同的造型的基本要素，前者是线条，按照事物的实际情况来表达，后者是块面，按照事物显现于眼前的情况来表达。这对概念也体现了两种不同的风格，其代表人物可以推举丢勒和伦勃朗。这对概念还体现了风格不同的时代，如16世纪和17世纪，以及涉及风格不同的两个民族，如拉丁民族和日耳曼民族。线描风格是有塑形感的清晰性的风格，多半表现固体的对象，其平静的、光滑坚实的、清晰的边界轮廓给观者以质感，以致产生触觉的效果。这种风格的形象具有持久的、可测量的、有限的形式。涂绘风格是运动的、边界轮廓模糊的风格，多半呈现轮廓线含混不清的特征，对观者只产生视觉的效果。从美学意义上看，线描风格意味着事物的意义和美首先在轮廓上寻找，而涂绘风格相反，事物的意义和美恰恰在脱离轮廓边缘的地方。在这里还涉及“入画的”这个概念。在德文原版中，“入画的”和“涂绘的”都使用同一个词(malerisch)，英译本通常根据这个词在行文中的实际意义分别译出，这样更有利于对“涂绘”的本质的理解。“入画的”概念指的是在观察中能直接给人以涂绘的视觉印象的对象的客观属性。例如，衣衫褴褛的乞丐，微风吹皱的水面，市场上熙来攘往的人群，以及墙垣颓断、斑驳脱落的建筑物等。这些对象之所以能给人以涂绘的印象，是因为在它们的外表上表示结构的几何线条和秩序消失的缘故。另外，透视效果也能使对象产生入画的特性。例如，就一幢建筑物的各个可能的观察方向来说，正视面往往最缺少入画的特性，因为在正视面中，建筑物的结构和它的视觉外貌完全重合。但是，其他视面情况就不同了，透视短缩规律一经在视觉画面中发生影响，建筑物的视觉外貌就和它的结构脱离，画面的形式变得不同于对象的真实形式，于是就具备了一种入画的特性。简言之，入画的对象能直接给人以涂绘的画面，虽说涂绘风格的画面并非必定得自入画的对象，但恰恰是

在对这些入画的对象的观察中，完全涂绘地理解世界的感觉产生了。沃尔夫林认为，“从线描到涂绘的发展意味着为了纯粹的视觉外貌而放弃了物质实在”。

沃尔夫林指出，线描和涂绘的概念反映了两种对世界的观念，它们在审美趣味和对世界的理解方面是互不相同的，然而各自都能产生可视事物的完美图画，都有自己的杰出代表。举例来说，文艺复兴时期的艺术家主要是线描的艺术家；而印象主义者及其精神上的先驱伦勃朗、委拉斯开兹、威尼斯画派，以及雕塑和建筑方面的巴洛克和洛可可时期的大师们，则基本上是涂绘的艺术家。当然，对线描与涂绘的划分是辩证的。例如，与丢勒相比，吕内瓦是涂绘风格的画家，在佛罗伦萨人中间，安德列亚被公认是涂绘的画家；从整体来看，威尼斯画派同佛罗伦萨画派相比是涂绘的画派。

沃尔夫林通过对纷繁芜杂的艺术现象的条分缕析，天才地发现了在素描、绘画、雕塑和建筑艺术中都有线描和涂绘两种不同风格的存在，从而证明这两种风格体现出一个普遍的规律。他对建筑的分析尤为精彩，使人读后有豁然大悟之感。

其余四对概念显得较为次要，它们与第一对概念大体上存在着一一对应的关系，也就是说每对概念中的第一个概念都体现了同一种风格，这种风格可以称为文艺复兴风格或古典风格，而后一个概念则都体现了另一种风格，这种风格可以称为巴洛克风格。

意大利美术史最引人注目的是从文艺复兴到巴罗克的风格变迁。然而，认为巴洛克是文艺复兴的衰落这一见解很长时间一直没有被质疑，直到布克哈特，他在盛赞文艺复兴风格的同时，才开始流露出对巴罗克的赞赏。后来李格尔使用了“艺术意志”的理论，认为艺术作品是人类根据特定历史的、社会的条件同世界抗衡的根本态度——艺术意志——而创造出来的。而各种艺术意志因时代、民族及其他条件的不同，不是一律的和一成不变的。所以，他反对用一种固定的尺度来衡量所谓发展、完成和衰落等现象的企图。李格尔的理论为最后承认巴洛克具有与文艺复兴对等的价值铺平了道路。沃尔夫林沿着这条道路进一步充分肯定了巴洛克风格并对巴洛克时代的日耳曼艺术表达了敬意，这使他成为巴洛克研究领域的重要先驱之一。

在本书中，沃尔夫林通过把文艺复兴与巴洛克艺术相比较所做的形式分析，使人们能够较清楚地把握这两种有对等价值的风格，当然他的目的旨在解释巴洛克。比较具体地从建筑艺术上看，沃尔夫林试图通过和稳重、朴素的文艺复兴风格对照来发掘巴洛克风格的特性。他把巴洛克风格归结为两点：厚重与鲜明的运动感。他指出，让人产生厚重感的最根本的原因是建筑体不能完全被划分为小的组成部分。各部分本身失去了分量，又与其他部分没有明显区别，因此无法独立存在。所以巴洛克建筑的外观就像阴暗的团块，具有宽阔沉重，从上压下来的形式。而文艺复兴风格则拒绝这种团块结构，将建筑按各个局部区划分节，使人感到明朗而轻快。让人产生运动感的根本原因是艺术目的不在于建筑体的完美，而在于表现存在于建筑体内部的运动。所以巴洛克建筑在增加规模的同时，还增加力度感。这种力度并不遍及建筑物整体，而是倾注于一点，把建筑物整体牵引于运动之中。以建筑立面为例，文艺复兴风格是单调地均分(如窗户排列)，巴洛克风格则强调中间部分的效果，从而加强了运动感，比这更强烈的运动印象是壁面的曲线，即立面的两端向内弯曲，中央部分向前凸出。简言之，文艺复兴艺术是优美而雅静的艺术，至于巴洛克艺术，沃尔夫林以布克哈特《古物指南》(*Cicerone*)中的一句话“情感和运动不惜任何代价”来概括了它的本质。

虽然，沃尔夫林接受移情论的观点，但他只关心形式方面的分析，而不注重情感分析，然而，从他确立的五对概念，以及在此基础上对文艺复兴和巴洛克两种风格的解释来看，仍然很容易使人联想到尼采的日神和酒神二元说，联想到美与崇高这对审美范畴。可以看出在这些二分法中，大致上存在着——对应的关系。以往的美学中，美和崇高的二分法是建立在情感心理学的基础上的，而在沃尔夫林那里，文艺复兴(古典)和巴洛克的二分法则成为建立在视觉心理学的基础上了。沃尔夫林的后继者们则试图进一步把这些二分法中——对应的关系统一起来，使之具有更普遍的意义。

沃尔夫林最大的影响无疑是对艺术中风格发展的出色的解释，是引起艺术史家们对巴洛克艺术的重新评价。他把建筑视为新生活理想最明确的体现的见解和他那独到的研究方法，为对建筑史

的研究开拓了广阔的局面。此外，沃尔夫林的理论对文学史、音乐史甚至经济学都产生了深远的影响。

沃尔夫林的形式分析主要是母题和母题组合(构图)的分析,把对艺术作品的分析只限于确定一些形式因素。这样一来,势必贬低了艺术题材的作用。例如看一幅圣母像,按沃尔夫林的形式分析理论,只须看成一个等边三角形,或者说,只须注意到这是一个等边三角形就够了,然而这是不可思议的,实际上不可能排除圣母形象本身对观者的心理影响。对此缺陷,后来的美学家,如埃尔温·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892—1968)已提出了中肯的批评。

潘耀昌



## 第六版（德文版）序言

本书第一版(德文版)出版于1915年,现在是第六版,在这里我想以几段简明扼要的话来取代以前几版中冗长的序言。用于解释和详述原文的材料不断增多,以致最后不得不把这些材料单独编入另一卷书中。

下面的几段话将作为总的概括。本书的“基本概念”产生于以更坚实的基础建立美术史分类的需要:不是价值的判断——在这里不存在这样的问题——而是风格的分类。首先弄清在每个具体案例中自己研究的是哪种方式的想像过程,这对风格史学家将大有益处(称想像的方式比称视觉的方式更为可取)。不用说,想像的观看方式并非外在于东西,相反,对想像的内容也是至关重要的,而且到目前为止这些概念的历史也属于心理的历史。

视觉的方式,或者说,想像的观看方式,不是从一开始就是相同的,也不是在各个地方都一样的,而是像生命的每一种表现形式那样,有自己的发展过程。史学家必须考虑到想像的各个阶段。正如我们谈到艺术的“盛”期和“后”期那样,我们也知道早期不成熟的视觉方式。古代的希腊艺术,或者在沙特尔大教堂(Chartres)西门上的雕塑的风格,不应当被看成是今天创造的。史学家不应该问“这些作品是怎样影响我这个现代人的”,并用这个标准来评价它们的表现内容,而应当去认识这个时代有什么样的形式可供选择。这样就将得到一种对作品根本不同的解释。

想像的观看的发展过程,用莱布尼茨(Leibniz)的话来说,“实际上”是一定的(“virtually” given),但是在生活过的历史现实中,

它被各种方式打断了，妨碍了，折射了。因此，现在这本书并不打算成为美术史的摘录，它仅仅试图建立能够更精确地规定历史转变(和民族类型)的准则。

然而，我们明确表达的这些概念只符合于后期的发展。若要运用于其他时代，还应当不断修正。不过这个图式甚至已经证明可适用于日本艺术和古代北欧艺术。

由于认为想像的发展是由规则决定的，艺术个性的重要性便被摧毁了，这种说法是幼稚的。正如人体的生长取决于无一例外的极其普遍的规则那样，支配着人类精神结构的规则决不会与自由相抵触。我们所说的，人们总是只看见他们希望看到的东西，是理所当然的。惟一的问题是人类的这种希望在多大程度上受到某种必然性的支配，这当然是一个超出美学范围而涉及历史生活的所有方面，甚至最终涉及形而上学的问题。

还有一个是连续性和周期性的问题，这个问题本书只约略提及而没有详细论证。历史从来不会返回到同一点上，这是确定无疑的，但是，正因为如此，所以在总的发展之内，可以发现某些独立的发展阶段，而且发展的过程显示出某种类似。从我们的立场，也就是说，从后期的发展过程来看，看不出周期性的问题，但这是个重要的问题，虽然它不能仅仅从美术史家的立场来看待。

过去的视觉制品每次在多大程度上被引入风格发展的新阶段，一种持久不变的发展如何同各种特殊的发展混合，这是个更深入的问题，只能通过详细的研究来阐述。因此我们得到了一些程度不同的单元。哥特式建筑可以作为一个单元，北方中世纪风格的整个发展也可以作为一个轮廓清晰的单元，而且这样划分也同样是站得住脚的。最后，风格的发展在不同的艺术中并不总是同步的：建筑的一种后期风格能够与雕塑或绘画中的新颖观念同时存在，如15世纪威尼斯的情况，直到最后一一切都服从于同一种视觉标准。

而且由于历史上重要的剖面各不相同，这是因为在不同种族中基本的视觉态度的本质不同所致，所以我们应当服从这样的事实：在同一民族中——不管人种学上是否统一——不同类型的想像经常是并驾齐驱的。甚至在意大利也存在想像的不统一，但是在德国，这点表现得最清楚。吕内瓦(Grünwald)和丢勒(Dürer)虽然

是同时代人，但是他们持有不同的想像类型。不过我们不能说这种不统一最终破坏了风格发展的意义，从更大的范围看，这两种类型又统一于一种共同的风格中。即我们一眼就能清楚地看出把这两个代表人物结合在一起的要素。把这种最强烈的个人差异并存的共性归纳为抽象的基本概念，这正是本书的意图。

甚至最有创造性的天才也不能逾越在其诞生之日就为他确定了一定界限。不是一切事情在任何时候都可能发生，特定的思想只能产生于发展的特定的阶段。

海因里希·沃尔夫林

1929年秋于慕尼黑



## 第七版（德文版）前言

第七版基本上是第一版的翻版，只做了一些不触及本质的微小改动。第六版前言中提到的补充材料仍然需要增加。就想像类型的民族差异而言，在不久将出版的《意大利和德国的形式感》(*Italien und das Deutsche Formgefühl*)一书中，将有一定的补充。但是关于那些只能在后期的美术史的狭窄范围中不够完备的论述的发展问题，我打算撰写一本题为《论发展》(*Entwickelungen*)的书。

海因里希·沃尔夫林

1929年夏于苏黎世





第五章 清晰性和模糊性	231
第一节 绘画	231
第二节 建筑	259
结论	266
图版目录	279



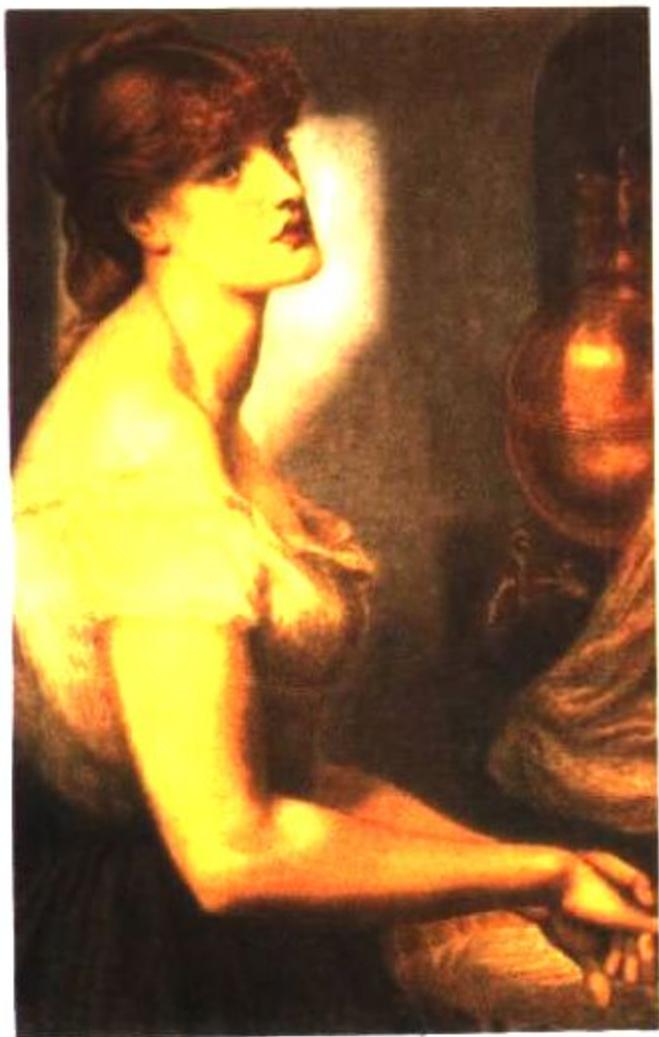
### 一、风格的双重根源

路德维格·利希特(Ludwig Richter)[路德维格·利希特(1803—1884),德国画家、雕刻家,插图画家。——译注]曾在其回忆录中提到,他年轻时在蒂沃利,有一次同三个朋友外出画风景,四个画家都决定要画得与自然不失毫厘,然而,虽说他们画的是同一画题,而且各人都成功地再现了自己眼前的风景,但是结果四幅画却截然不同,就如四个画家有截然不同的个性那样。述者由此得出结论,根本不存在什么客观的视觉,人们对形和色的领悟总是因气质而异的。

对美术史家来说,这种事并不奇怪。人们早已认识到在每个画家的画里都蕴涵着“他的气质”,不同大师和他们的“手迹”之间的全部差异最终以我们承认上述种种发挥个性的创作这一事实为基础。虽然这些画具有相同倾向的审美趣味(我们大概会发现这四幅蒂沃利的风景画有点相似,属于前拉斐尔派类型),但



琼斯 蔷薇物语 画稿  
莫利斯编织



罗塞蒂 美丽的手  
颜色铅笔、纸

72.6cm x 99.7cm

维明顿德拉瓦美术馆藏

19世纪的英国皇家美术学院推崇拉斐尔作品的色彩调和、构图完美的艺术风格，由此而兴起了以米雷、罗塞蒂、莫利斯等人代表的“拉斐尔前派”。

是在这些画中，使用的线条却有刚劲与圆润之别，线条的运动也有凝滞与流畅之异。而在人体造型方面，正如比例有时偏于修长有时偏于敦实那样，某个人或许会把一个人体造型看得饱满丰腴，而另一个人或许会把同一造型中的弯曲和凹陷看得简单、节制。光与色的处理也是如此。尽管画家具有准确地进行观察的最诚挚的愿望，但是不能避免同一种颜色有时显得偏暖，有时显得偏暖，同一片阴影有时显得柔和，有时显得生硬，同一缕光线有时显得隐晦呆滞，有时显得鲜明夺目。

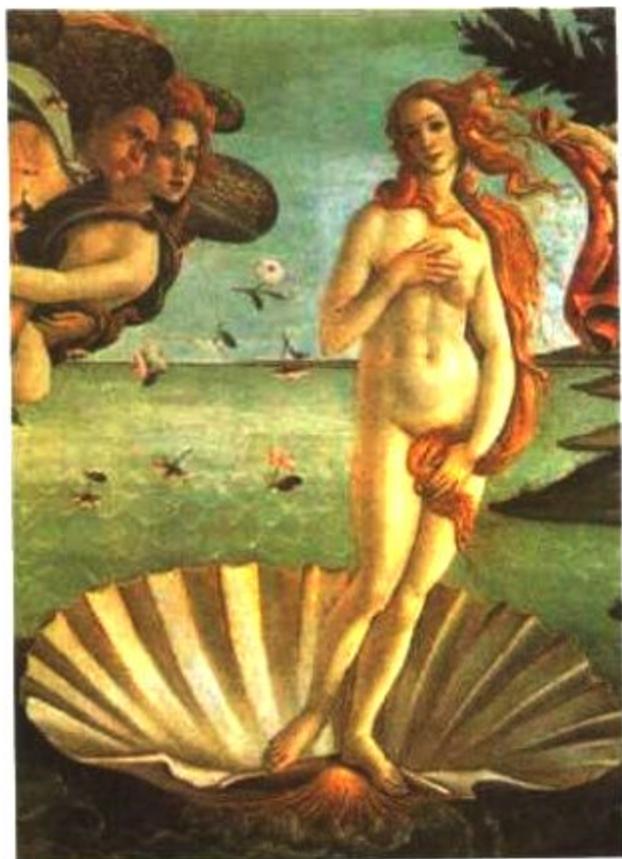
当然，假如我们摆脱了共同的来自自然中的画题的束缚，这些个人的风格就会变得明显得多。波堤切利(Botticelli)[波堤切利(1444—1510)，意大利佛罗伦萨画家。——译注]和洛伦佐·迪·克雷迪(Lorenzo di

Credi)[洛伦佐·迪·克雷迪(1459—1537)，意大利佛罗伦萨画家。——译注]是同一时代和同一民族的画家，都是15世纪后期的佛罗伦萨人。但是当波堤切利描画一个女人身体时，他是用自己独特的方式来理解她的身材体态的，因而所画的人体截然不同于任何洛伦佐画的女性裸体，就如橡树不同于菩提树一样。波堤切利作画时的强烈情绪赋予每个形体以独特的气韵和生命。而在洛伦佐的周密细致的造型中，形象基本上是静态的。最有启示性的是比较两幅画中有着相同曲线的手臂。波堤切利画的是尖削的肘部，线条活泼的前臂，在胸前展开的五指，而且每根线条都充满着活力。另一方面，



米雷 在父母家的耶稣  
伦敦泰德画廊藏

克雷迪却创造了一种较为松软的效果。虽然他画的形体强调体积，塑造得令人心悦诚服，但是他的形体仍然不具备波堤切利的轮廓所含有的动感。这是气质上的差异，而且无论我们拿整体还是拿局部做比较，这种差异到处存在。仅仅从鼻孔的描画中，我们就不得不承认每一种风格都有其本质特征。



波堤切利  
维纳斯的诞生（局部）

在克雷迪看来，这是一个明确地摆好姿势的人。波堤切利却不是这样看。然而不难看出，这两位艺术家的形式观念是和特定的美的形式和美的运动的观念密切相关的。如果说波堤切利在他那亭亭玉立的形象中已充分发挥了他的理想形式的话，那么即使在克雷迪的画中，我们也能感到，这幅真实描写的画丝毫不能阻止他在形象的姿势和比例中表现出他的气质。

研究风格的心理学家在这个时期的风格化的衣饰中取得了极大的收获。在这里。较少的成分产生了许多极不相同的表现法。数百名艺术家描绘了坐着的、两膝间的衣饰像口袋一样鼓起的圣母，但是每一种形式都揭示出了完整的一个。然而不但在意大利文艺复兴艺术的伟大的线条中，而且甚至在17世纪荷兰风俗画画家的涂绘的(painterly)[德语 malerisch 有两种含义，其一是客观的，系存在于对象中的特性，即入画的，其二是主观的，系领悟和创造的方式，即涂绘的。后来在一些英译中，为避免混淆，这两种含义分别使用“picturesque”(入画的)和“painterly”(涂绘的)表示。——译注]风格中，衣饰也具有这样的心理意义。

泰尔博赫 音乐会





(左上图) 梅苏 幻想  
(右上图) 梅苏 桌子旁的女子



众所周知, 绸缎是泰尔博赫(Terborch)[泰尔博赫(1617—1681), 荷兰画家。——译注] 特别喜爱的题材, 而且他画得特别好。看来好像这种华丽的织物只能是泰尔博赫画中的这种样子了。然而我们在每一种形式中看到的只不过是艺术家的固有特性。就连梅苏(Metsu)[梅苏(1629—1667), 荷兰画家。——译注] 也根本不同地看待这种褶皱构成物的现象。在梅苏的画中, 绸缎的下摆和褶子使人感到是沉甸甸的, 褶子的隆起处并不柔软, 它的条条曲线也不优美, 而且从褶子的整体来看, 那种欢快和轻松活泼感消失了。虽然还是绸缎, 而且也是大师画的, 但是看起来却与泰尔博赫大相径庭, 梅苏的织物看上去几乎黯淡无光。

上述情况不是仅出于偶然的結果。这种情况的重复出现, 是如此具有代表性, 以致在我们着手分析人物和组合时, 也能继续



泰尔博赫 音乐家们

用同样的方法。细想一下泰尔博赫的画中弹琴女子的裸臂——关节和动作表现得那么灵巧细腻, 而梅苏画的人物看上去显得多么沉着持重——并不是因为他画得拙劣, 而是因为画家

的感觉不同。泰尔博赫的画组合较松散，而且人物都沐浴在空气之中。梅苏的画则比较厚实而紧凑，如桌上的书写纸和厚桌布组成的那堆褶皱层，这在泰尔博赫的画中是找不到的。

如此等等。即使我们从复制品中几乎看不出泰尔博赫的色调层次明快的闪烁，但是画的整体节奏仍然可以说明一切，可以很容易证明，我们在各部分之间的均衡中能够看到一种与褶皱的描画有内在联系的技巧。

同样的问题也存在于风景画家所画的树中。通过一根树枝或一段树枝，我们可以说出这幅画是雷斯达尔(Ruysdael)[雷斯达尔(1628—1682)，荷兰画家。——译注]的还是霍贝玛(Hobbema)[霍贝玛(1638—1709)，荷兰画家。——译注]的，这不是由于我们可以从孤立的客观“风格”特征来辨别画家，而是因为形式感的全部要素都体现于甚至是最小的一段树枝中。霍贝玛的树，甚至当他画的与雷斯达尔画的是同一种树时，也总是显得较明快，其轮廓比较自由，比较轻盈地在空中升起。而雷斯达尔的风格比较庄重，线条充满独特的沉重的力量。他喜欢缓缓起伏的轮廓，把叶簇紧密地敛聚在一起，他的画的全部特征是他为了避免个别形体间的任何分离而采取的那种紧密组织的方法。在雷斯达尔的画中，树和山的轮廓溟濛地融合着。霍贝玛则喜欢优美的跳跃的线条、扩散的叶簇、色彩斑驳的地面，以及迷人的晕影和狭长的深景——每一部分看上去都像画中之画。



雷斯达尔 雨后 木板油画  
56cm × 86.5cm 1631  
布达佩斯美术馆藏



霍贝玛 水磨坊 59.5cm × 84.5cm  
德累斯顿美术馆藏



霍贝玛 堤上小路  
布上油画 108cm × 128.3cm  
1663 私人收藏

的表现。对描述的美术史来说，这里还有很多事要做。

然而，艺术发展的过程不能简单地归纳为一系列单独的点。每一个人都从属于较大的派别。尽管波堤切利和洛伦佐·迪·克雷迪之间有各种差别，但是作为佛罗伦萨人，当他们同威尼斯人比较时，仍然具有某种相似之处。同样，无论霍贝玛和雷斯达尔两人如何不同，但作为荷兰人，只要同像鲁本斯(Rubens)[鲁本斯(1577—1640)，佛兰芒画家。——译注]这样的佛兰芒人相比较，就立即显得相似了。就是说，个人风格必须加上流派、地区、种族的风格。

让我们拿佛兰芒艺术做对比来解释荷兰艺术。安特卫普附近平坦的草地所呈现的景象正是荷兰当地的艺术以最普遍的宁静方式表现的牧场景象。但是当鲁本斯处理这些画题时，情况看上去就完全不同了：地面像波涛一般起伏，树干热情地往上扭动，而且树叶完全被处理成封闭的团簇，相比之下，雷斯达尔和霍贝玛两

我们必须用这种方法，越来越细微地揭示出局部与整体之间的联系，以便我们不但能够在构图方面，而且在明暗与色彩方面，得出个别风格类型的定义。我们将看到，一定的形式观念必然和一定的色调有密切关系，而且我们将逐渐理解到整个风格的个性特征是特定气质



人都像是同样纤巧的剪影画家。荷兰人的细微性堪与佛兰芒人的厚实性相比。与鲁本斯的设计中的运动力量相比，荷兰人的设计总的说来是宁静的，无论是山峦的突起还是花瓣的曲线，没有一节荷兰人画的树干具有佛兰芒人那种激动人心的运动的力量，甚至雷斯达尔的高耸的橡树与鲁本斯的树相比较也显得纤弱了。鲁本斯把地平线画得很高，并使画面显得厚重，而荷兰人处理天空与地平线的关系则完全不同：地平线画得很低，有时甚至把画面的五分之四让给天空。

上述这些思考只有当它们能形成普遍性结论时才变得有价值。荷兰风景画的细微性应当同类似的现象联系起来并追溯到构造领域中。一面砖墙上的层次或一个花篮的编制都会使荷兰人产生像对树叶簇那样的感觉。特别能证明荷兰人性格的是，不仅像道(Dow)[道(1613—1675)，荷兰画家。——译注]这样的细密画家，而且像简·斯特恩(Jan Steen)[简·斯特恩(1625/26—1679)，荷



鲁本斯 自画像  
油画画布  
109.5cm × 85cm 1639  
维也纳艺术史美术馆藏



鲁本斯  
日落的风景 油画木板  
49.4cm × 83.5cm  
1635—1640  
伦敦国立美术馆藏

兰画家。——译注] 这样的叙述画家，甚至在狂风暴雨的景致里，也还有闲情逸致一丝不苟地描画一件柳条编制品。砖墙上嵌白砌缝的网络，石板齐整配置的式样，所有这些细小的局部都受到建筑画家的青睐。然而，就地地道道的荷兰建筑而论，我们可以说这里的石头似乎显得非常明快。例如阿姆斯特丹的市政厅这样的典型建筑，它回避了一切可能使巨大石块显示出重量的因素，而这些因素对佛兰芒人来说，只要他们想得到是决不会放过的。

我们在这个问题上从各方面都遇到了民族的感觉基础，在这样的基础上形式感与精神的和道德的要素发生着直接联系，而美术史系统地研究形式的民族心理，这是一项可喜的任务。事物之间都是相互联系着的。荷兰人物画中安详的姿态也形成了建筑领域的对象的基础。但是如果我们把伦勃朗(Rembrandt)[伦勃朗(1606—1669)，荷兰画家。——译注] 引入话题，由于他对光的活泼性的敏感(光



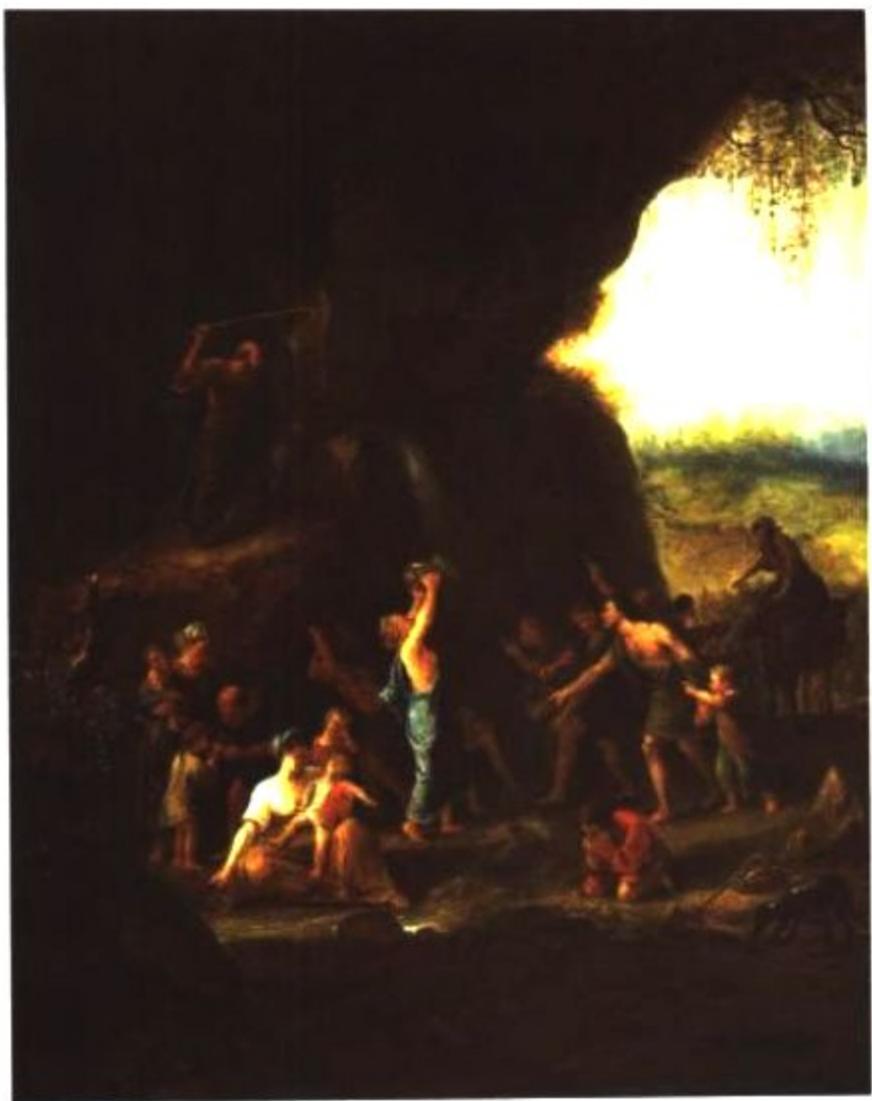
道  
服药的女人

脱离了一切物质形式，神秘地在无垠的空间运动)，我们也许很可能想到把这种研究扩大到同罗马式美术大致相对照的德国美术的分析中。

但到这里问题已经岔开。虽然在17世纪，荷兰人和佛兰芒人仍然有明显区别，但是我们不能贸然靠一个时代来对一种民族类型做出一般判断。不同的时代产生不同的艺术。时代和种族互相影响。在我们能够称一种风格为特殊意义上的民族风格之前，我们必须首先确定这种风格含有多少一般特征。无论鲁本斯怎样充分地把自己的个性铭刻在他的风景画中，而且无论有多少天才画家仿效他，我们也不能承认他像同时代的荷兰艺术那样是“永久的”民族性格的表现，只不过他的时代色彩比别人强烈些。他的艺术受到一种特定的文化潮流——罗马巴洛克艺术的感觉方式的强有力影响，因此，正是他，而不是那些“无时间性的”荷兰艺术家，要求我们形成一种应当称之为“时代风格”的观念。

在意大利获得这一观念最为适宜，因为那里的发展是不受外部影响独自完成的，而且意大利人性格的一般特征还是到处都可以辨认的。从文艺复兴到巴罗克的转变是一种新的时代精神如何要求一种新的形式的典型范例。

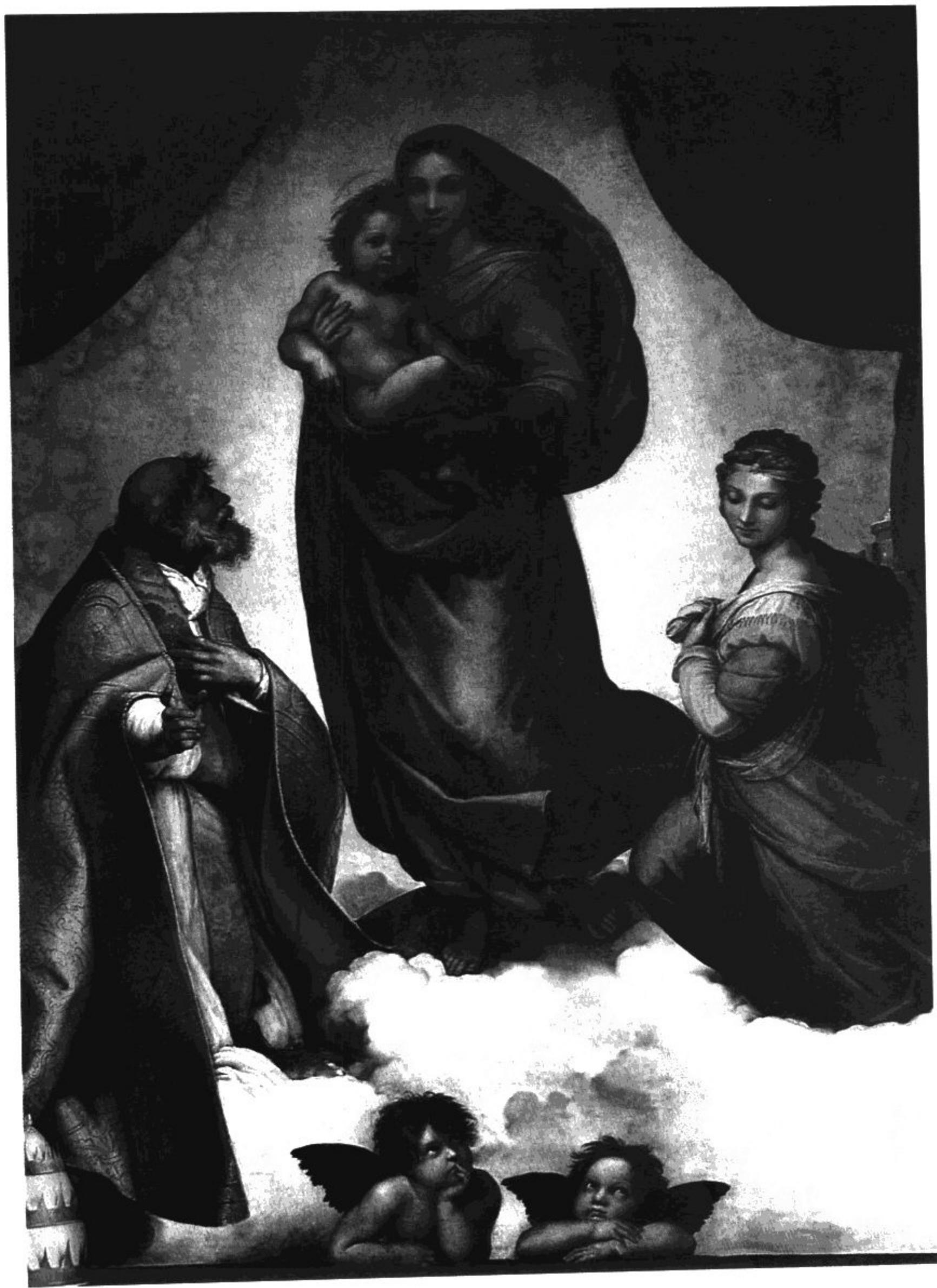
从这里我们踏上了许多人走过的路。对于美术史来说，再没有比在各个时期的文化和各个时期的风格之间做比较更为合乎情理了。盛期文艺复兴的圆柱和拱门像拉斐尔(Raphael)[拉斐尔(1483—1520)，意大利画家。——译注]的人物画一样，明白地表达了那个时代的精神。一座巴洛克建筑能清晰地体现各种观念的转变，在吉多·



简·斯特恩  
摩西引山泉



伦勃朗  
自画像 油彩木板  
25.1cm x 31.9cm 1629  
波士顿美术馆藏



拉斐尔 西斯廷圣母 油画画布  
265cm × 196cm 1513—1514 德累斯顿绘画馆藏

雷尼(Guido Reni)[吉多·雷尼(1575—1642),意大利巴洛克画家。——译注]的豪放的姿态和《西斯廷圣母》的尊严持重之间做比较也同样能清晰地体现这种转变。

在说明这个问题时让我们(把目光)暂时停在严格的建筑领域上。意大利文艺复兴的主导思想是完美的比例,如同在大建筑物中那样,在人的形体上这个时代也努力创造出内心平静的完美形象。每一个形式都发展成独立存在的生命体,整体达到了自由的协调:形式的各个部分都是独自生存的部分。圆柱、镶板,以及整个空间的单独部分的体积都是这样一些形式,人在这些形式中可以找到自身满足的存在体,虽然这些形式超出了人的尺度,但总是为想像力可及的。心灵以巨大的满足把这种艺术理解为一种它能够分享的、更高级的自由存在的形象。

巴洛克艺术运用相同的形式体系,不过它否定、抛弃了圆满和完善,代之以骚动和变化,否定、抛弃了有限性和可想像性,代之以无限和庞大。美的比例的观念不见了,人们的兴趣从存在之物转向了发生的事件上。沉重和厚实的体块卷入到运动之中。建筑不再是文艺复兴时的式样,不再是一种接合式的艺术,曾一度把自由印象引到了登峰造极的程度的建筑结构,变成了没有真正独立性的各部分的团块凝聚。

这种分析当然是不彻底的,但它将足以说明风格是用什么方式来表达它们的时代的。意大利巴洛克风格中显然有一种新的生活理想引起了我们的注意,虽然我们首先把建筑作为这种理想的最明确的体现,但是同时代的画家和雕刻家也用他们自己的语言表达了同一个问题。无论哪个试图把风格的心理基础归纳为抽象原理的人,大概在这里都会比建筑师们更容易发现明确的词语。个人与世界的关系改变了,一种新的感觉领域打开了,心灵渴望融化在巨大而无限的崇高之中。“情感和运动不惜任何代价”,《古物指南》[《古物指南》(Cicerone),系瑞士历史学家、沃尔夫林的老师雅各布·布克哈特(Jacob Burkhadt, 1818—1897)所撰写的关于意大利旅游的导游手册]中的话明确地表达了这种艺术的本质。

在大概地叙述个人风格、民族风格和时代风格这三个例子时,我们已阐明了一种美术史的目的,这种美术史主要把风格设想为一种表现,是一个时代和一个民族的性情的表现,而且也是个人

气质的表现。显然这一切都未触及艺术品的品质：气质当然不能造就艺术品，但它在广义上正是我们可以称之为风格的重要成分的东西，特定的美的理想(个人的以及团体的)也被包含在其中。这种美术史的著作还远没有达到其可能达到的完美境界，但是这项工作诱人的和令人快慰的。

艺术家当然不容易对风格的历史问题感兴趣。他们仅仅从品质的观点上理解作品——它是完美的吗？是独立的吗？自然在作品里得到了生动而清晰的展现吗？此外的一切多多少少都有点无所谓。我们只须读一下汉斯·凡·马雷斯(Hans van Marées)[汉斯·凡·马雷斯(1837—1887)德国画家。——译注]的一篇著作就明白了。



米开朗琪罗  
利比亚女预言家  
395cm × 380cm

在那里他写道，他正在试着把流派与个性放到越来越次要的地位上，只是为了着眼于艺术问题的解答，这一点最终对米开朗琪罗(Michelangelo)[米开朗琪罗(1475—1564)，意大利雕刻家、画家、建筑师和诗人。——译注]和对巴塞洛缪·凡·德尔·赫尔斯特(Bartholomew van der Helst)[巴塞洛缪·凡·德尔·赫尔斯特(1613—1670)，荷兰画家。——译注]都是相同的。另一方面，把完美的作品之间的差异作为出发点的美术史家们总是遭到艺术家们的蔑视：说他们本末倒置，说他们想把艺术仅仅理解为表现，这只是注意了人的非艺术的方面。我们虽然能够很好地分析一个艺术家的气质，但仍然不能解释作品是怎样产生的，而且描述拉斐尔和伦勃朗之间的各种差异只不过是回避主要问题，因为重要的不是显示这两个人之间的区别，而是这两个人如何以不同的方式都创造了相同的东西，即伟大的艺术。

在这里几乎没有必要公然为艺术史家申辩，也没必要在一群持怀疑态度的人面前为美术史家的著述辩解。艺术家把一般的艺术准则放在显著的地位上，这是十分自然的事。不过我们不应吹毛求疵地指责那些对艺术显现于其中的各种形式怀有兴趣的历史观察家，而发现被称之为个人气质、时代精神或种族性格这类作为重要成分的条件，是一个重要的问题，这些条件决定了个人、时代和民族的风格。

然而以品质和表现作为对象的分析决不能详尽无遗地论述各种事实。这里有第三个因素——也就是这项研究的关键因素——即再现的方式。每一个艺术家都在自己面前发现某些视觉的可能性，并受到这些可能性的约束。然而并非任何时候都存在一切可能性。视觉本身有自己的历史，而揭示这些视觉层次应该被视为美术史的首要任务。

让我们试以实例来说明问题。同处于一个时代的艺术家中，几乎不会有哪两个人会像巴洛克大师贝尔尼尼(Bernini)[贝尔尼尼(1598—1680)，意大利雕刻家、建筑师和画家。——译注]和荷兰画家泰尔博赫那样迥然不同了。面对贝尔尼尼的骚动的人物，有谁会想起泰尔博赫的平静而小巧的画来呢？然而，假如我们把这两位大师的素描并置在一起，并比较其技巧上的一般特点，我们将不得不承认这里面有着非常密切的关系。各人在画中用的都是以小块面取代了线条的观察方法，这种手法我们称之为涂绘，与16世纪相比较，这



贝尔尼尼  
阿波罗与黛芙妮 大理石  
高 243cm 1622—1624  
罗马波给塞画廊藏

贝尔尼尼  
阿波罗与黛芙妮  
(局部)



是17世纪的显著特征。在这里我们遇上了一种连最异类的艺术家也能分享的视觉，因为它显然没有把这些艺术家束缚在一种特定的表达方式上。当然像贝尔尼尼这样的艺术家需要用涂绘的风格表达他必须表达的东西，因而，对他竟会用16世纪描画的[描画的：指善于用线条描画的，这个词有别于善于用色块着色的，即英语中的painterly。——译注]风格表达自己的意思感到奇怪，那是不可思议的。但是，我们这儿讨论的概念，显然不是我们谈及与盛期文艺复兴的平静和节制相对照的巴罗克团块处理之活力时所讨论的概念。各种表现的因素是或大或小的运动，这些因素可以用完全相同的标准来衡量；另一方面，涂绘的和描画的方法像两种不同的语言，尽管每一种语言在不同方面各有所长，而且各自可能从不同的角度获得可视性，但都可以表达出一切。

再举一个例子。我们可以从表现的观点来分析拉斐尔的线条，与15世纪过于琐细的轮廓线相比较来评述它的极高贵的风采；我们可以在乔尔乔内(Giorgione)[乔尔乔内(约1477—1510)，意大利

威尼斯画家。——译注]的维纳斯的线条运动中感觉到它同《西斯廷圣母》的密切关系；至于雕刻，我们可以在圣索维诺(Sansovino)[圣索维诺(1486?—1570)，意大利雕刻家和建筑师。——译注]刻的年轻

的巴克斯中发现新的、长长的、连续的线条，而且谁也不会否认我们在这件伟大的作品中感受到新的16世纪的感情气息：能用这种方式把形式和精神联系起来，这绝不是纯粹肤浅的历史编撰法。但是这种现象还有另外一面。通过解释伟大的线条，我们还没有把关涉线条问题解释清楚。拉斐尔、乔尔乔内和圣索维诺在线条中寻找富于表情的力量和形式的美，这绝不是理所当然的事。但这又是一个有地域联系的问题。就北方而言，这个时代也是一个

米开朗琪罗  
哀悼基督 大理石  
高174cm 1498—1499  
梵蒂冈圣彼得大教堂



线条的时代，有两位艺术家，作为名人，他们很少有共同之处。他们是米开朗琪罗和汉斯·小霍尔拜因(Hans Holbein the Younger) [汉斯·小霍尔拜因(1497—1543)，德国肖像画家和历史画家。——译注]，两人彼此的相似之处在于他们都代表着十分严谨的线描的设计类型。换言之，在风格史上可以发现一个涉及再现本身的各种概念的基础，而且人们可以在脑子里再现一部西方人视觉的发展史，对这部历史来说，个人特性和民族特性中的种种变化却是无足轻重的。当然要揭示这种内心视觉的发展不是一件容易的事，因为一个时代种种再现的可能性决不会显示于纯粹的抽象之中，而总是自然地受制于一定的表现内容，于是评述者一般倾向于在这种表现中寻找对整个艺术作品的解释。

当拉斐尔创立他的绘画体系，并通过严格遵守规则表现了前所未有的庄严和节制的印象时，我们可以在他的这个特殊问题中发现目标和动力，然而拉斐尔的构造学不应完全归因于一种源于心境的意向：更确切地说这是他的时代的再现形式的问题，他只不过是用某种方式完善了这种再现形式并把它应用于自己的目的罢了。后来，抱有类似的雄心大志者也不乏其人，但不可能再回到拉斐尔的准则中。17世纪法国古典主义依据另外一个视觉基础，因此，虽然有类似的意向，但必然得出不同的结果。由于把

一切都只归因于表现，我们做出了错误的假设：认为对每一种心境来说，上述的表现方法都是有效的。

我们说的模仿的发展和—一个时代产生的对自然的新印象，这也是一个受制于先验的再现形式的要素。17世纪的观点不能单纯地被编入16世纪意大利艺术的结构中，因为整个基础改变了。美术史采用模仿自然的粗俗观点，仿佛这种模仿只不过是不断完善的同质过程，这是错误的。“屈服于自然”的整个增进过程并不能解释雷斯达尔的一幅风景画怎么会不同于佩特尼尔(Patenir)[佩特尼尔(约1485—1524)，荷

弗朗兹·哈尔斯  
坐着的男人像  
69cm × 60.5cm  
布上油画 巴黎  
雅克马尔—安德烈博物馆



兰画家。——译注]的一幅画,我们也不能通过“逐渐赢得逼真”来解释弗朗兹·哈尔斯(Frans Hals)[弗朗兹·哈尔斯(1580?—1666),荷兰画家。——译注]的头像和丢勒(Dürer)[丢勒(1471—1528),德国画家和雕刻师。——译注]的头像之间的明显差别。模仿的内容,即题材,本身可以尽量不同,关键在于他们各人的观念都是以不同的视觉图式为基础的,不过这种视觉图式比在纯粹是模仿发展的问题中更加根深蒂固,它制约着建筑作品,同时也制约着再现性艺术作品,所以一座罗马巴洛克风格的建筑具有与凡·戈延(Van Goyen)[凡·戈延(1596—1656),荷兰画家。——译注]的风景画相同的视觉标准。

## 二、最普遍的再现形式

本书旨在讨论那些普遍的再现形式,它并不分析达·芬奇[达·芬奇(1452—1519),意大利画家、雕刻家、建筑师、工程师、科学家。——译注]的美,而是分析他的美得以显现的要素;它并不按照模仿的内容来分析对自然的再现,以及诸如16世纪的自然主义如何能够区别于17世纪的自然主义之类的问题,而是分析各个世纪中作为种种再现性艺术的基础的感知方式。

让我们尝试在比较近代的艺术范围内筛选出这些基本形式。我们以早期文艺复兴、盛期文艺复兴和巴洛克等名称指示一系列时代,这些名称没有什么意义,而且当它们应用于南方和北方时必然导致误解,但是现在要把它们取消已几乎是不可能的了。遗憾的是像萌芽、繁盛、衰微这种象征的比拟正在



凡·戈延  
渔夫与海边风景  
布上油画 36.1cm × 32.2cm  
布达佩斯美术馆藏

达·芬奇  
自画像(局部)  
红色粉笔 33.3cm × 21.4cm  
意大利都灵皇家图书馆藏



起着一种引人误入歧途的副作用。假如在15世纪和16世纪之间确实存在着质的差别,即15世纪通过努力渐渐洞悉到一些在16世纪已被自由运用的效果,那么意大利16世纪的(古典)艺术和17世纪的(巴洛克)艺术在价值上是可以等量齐观的。这里古典这个词指的绝不是价值的判断,因为巴洛克也有它自己的古典主义。巴洛克(或称之为近代艺术)既不是古典艺术的复活,也不是古典艺术的衰落,巴洛克是一种完全不同的艺术。近代西方文化的发展不能简单地归结为一条兴起、高潮、衰落的曲线,它具有两个极点。我们可以赞同这方或那方,但我们必须认识到这是一种武断的判断,正像说玫瑰丛在开花时节而苹果树在结果时节达到它们生命的极点是一种武断的判断一样。

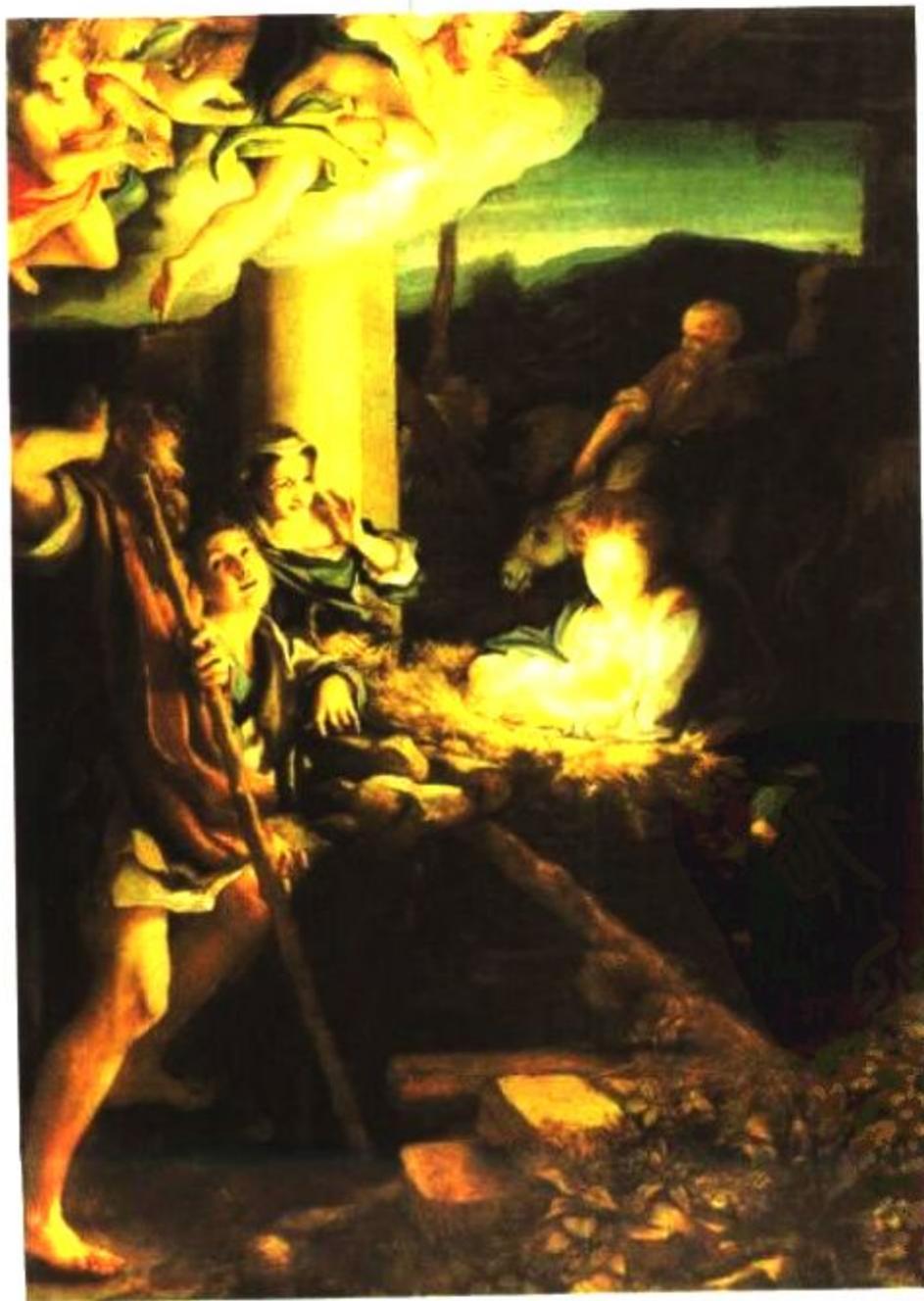
为了简明扼要,我们必须把16世纪和17世纪作为风格的两个单元来看待,虽然这两个时期并不意味着同质的生产。而且,特别是在意大利,17世纪的特征早在17世纪之前就开始形成了,就像这些特征另一方面又长久地继续影响18世纪的面貌那样。我们的

柯勒乔

圣诞之夜 木板油画

256cm x 188cm 1530

这位意大利北部的艺术家比提香更多地使用色彩和光线来平衡作品给人的视觉。



的目的是把典型同典型比较,精致完美的作品同精致完美的作品比较。当然按这个词最严格的意义来说,并不存在什么“精致完美”的东西:一切历史题材都在不断地转变;但是如果我们还打算讨论整个发展问题的话,我们就应当下定决心在一个富有成效的地方确定各种差别,并在那里让这些差别表达为种种对照。盛期文艺复兴的起始阶段不应受到忽视,但是这个起始阶段体现了一种古代风味的(archaic)艺术形式,体现了一种早期艺术家的艺术,目前对这些艺术家来说还没有找到确定的绘画形式。但是,要揭示把16世纪的风格引导到17世纪风格的种种个人差异,就应当把它留待详尽的历史的评述,事实上,只有当这种评述掌握了确定的概念



时，才能胜任它的任务。

假如我们没有弄错的话，作为一个暂定的表达公式，这个发展可以归纳为下述五对概念：

(1) 从线描方法到涂绘方法的发展，即从线条作为视觉途径和观察指导到线条逐渐被贬低的发展。用更通俗的话来说，一方面是根据对象在轮廓和外表上的明确特征来感知对象，另一方面是感知听命于纯粹的视觉外貌，并且能够放弃“实在”图样。前者着重于事物的边界，而在后一种感知中，作品看上去是无边界的。对体积和轮廓进行的观察使对象相互隔开，而对涂绘的观察来说，这些对象却融为一体。前者的兴趣比较集中于对个别的实体，如固体的、实在的对象的感知上；后者的兴趣则比较集中在把世界理解为变动不居的外貌上。

(2) 从平面到纵深的发展。古典(klassisch)[古典(klassisch)：“古典”这个词，有时亦译为经典，贯穿全书，指的是盛期文艺复兴的艺术，然而它指的不单单是一个历史阶段的艺术，而且也是一种特殊的创作方法，盛期文艺复兴的艺术就是这种创作方法的一个例子。——译注]艺术把整个形式的各个部分归纳为连续的平面，而巴洛克艺术则强调深度。平面是线条的生

普桑 黄金小牛的崇拜  
油画 154cm × 214cm  
1633—1637  
伦敦国立美术馆藏

普桑是法国巴洛克艺术风格的代表人物。在这幅作品中，通过对场景的纵深和明暗的得当处理，使得整个画面充满了动感。

存环境，在一个平面上可以展开最清晰的形体。随着对轮廓线的轻视也导致了对平面的轻视，因而视觉观察基本上在向前和往后的方向上把各个物体联系起来。下面的说法并没有质的区别：这种革新与以更大的气力来表现空间的深度没有直接的关系，而只是意味着一种根本不同的再现方式，正如我们所说的“平面风格”并不是早期艺术〔早期艺术：指文艺复兴阶段以前那个时期的艺术。早期艺术家即这个时期的艺术家。——译注〕的风格，而只是在透视短缩法和空间幻觉完全被掌握的时候才出现的那样。

(3) 从封闭的形式到开放的形式的发展。每一件艺术作品都应当是一个有限的整体，假如我们不觉得它是独立的话，这是一种欠缺，但是对这个要求的解释在16世纪和17世纪是如此的不同，以致与巴罗克的松弛的形式相比，古典设计可以看做封闭构图的最典型的形式。规则的放松，构造力量的削弱，或者无论我们如何称呼这个过程，不仅意味着一种兴趣的增强，而且是一种贯彻始终的新的再现方式，因此这个因素将在再现的基本形式中被讨论。

(4) 从多样性到同一性的发展。在一件古典作品的构图体系中，单独的各个部分，无论它们怎样牢固地扎根于整体中，仍然保持一定的独立性。这不是早期艺术的杂乱无章：局部是受整体制约的，然而却仍然具有它自己的生命。对观者来说，这展示了一种接合方式，一种从一个部分到另一个部分的发展，这一切是一种完全不同于17世纪所运用和所要求的那种整体感知的作用。在两种风格中，统一都是主要的目的(这和前古典时期形成对照。前古典时期尚不理解这个概念的真实意义)，但是在前者，统一是由各个自由部分之间的和谐达到的，而在后者，统一是通过在单一主题中各部分的结合，或者是通过从属关系，即所有别的部分都从属于一个占绝对优势的部分达到的。

(5) 主题的绝对的清晰和相对的清晰。这首先是一个近似线描方法和涂绘方法之间对比的对比。这是按照事物真实的样子再现它们与按照事物所显现于眼前的样子再现它们之间的对比，前者对事物做个别的处理并且使其接近于塑形的感觉。后者则把事物看成一个整体，更确切地说是根据它们的非塑形的性质来再现它们。但是古典时代的特征是，它发展了一种完美的清晰的理想，这种理想15世纪只是含糊地感觉到，而17世纪便自动地把它牺牲

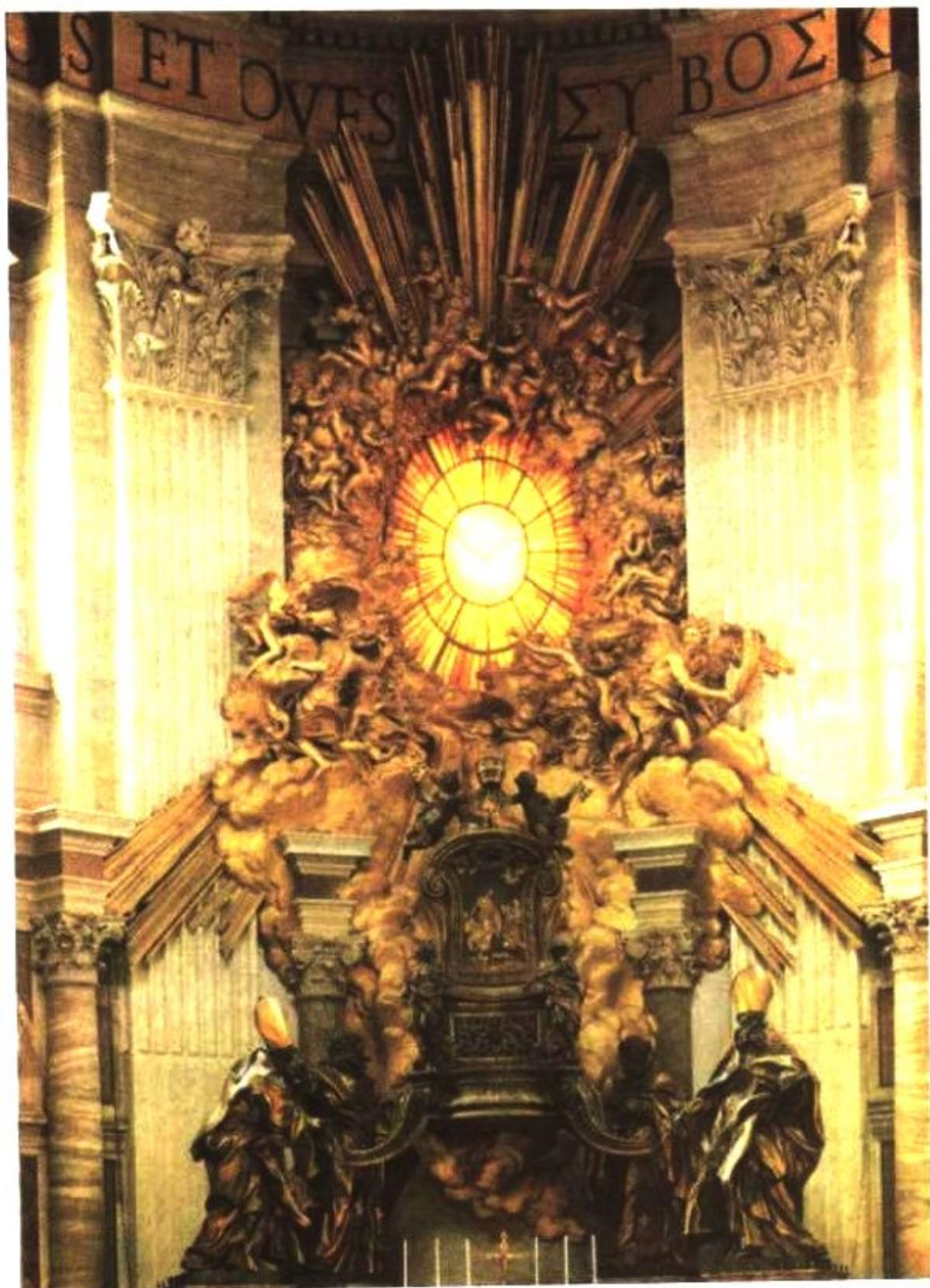


掉了。并不是说艺术形式已变得混淆不清。因为这种混淆总是会产生一种令人不快的效果，而是说主题明确性不再是描绘的惟一目的。构图、光和色彩不再只是用来确定形式，而是具有它们自己的生命。有这样一些实例可以说明，仅仅为了增强效果，绝对的清晰在一定程度上被抛弃了，而“相对的”清晰，作为一种包罗一切的再现方式，在人们观看现实旨在其他效果的时候，首次进入美术史。即使在这里，假如巴洛克艺术背离了丢勒和拉斐尔时代的理想，这也不是质的差别，而是如我们所说的，是对世界的另外一种不同的态度。

### 三、模仿和装饰

这里所描述的再现的形式具有如此的普遍性，以致像泰尔博赫和贝尔尼尼这样性格大相径庭的人(重复一下前面已用过的例子)

布鲁内莱斯基  
佛罗伦萨的帕奇小教堂 1430  
这是一座15世纪文艺复兴初期的建筑，规整的结构表达了一种严肃、含蓄和节制的主题。



贝尔尼尼  
圣彼得的主教座  
镀金青铜、大理石、  
灰泥、着色玻璃  
1656—1666  
罗马圣彼得教堂

也能在完全相同的类型中找到一席之地。这两位画家作品中作为风格共性之基础的东西，对17世纪的人来说，当然是某些基本的条件，生动形式的印象受这些条件的制约而没有属于这些条件的更为特殊的表现价值。

这些条件可以被当做再现的形式或观察的形式来对待：人们用这些形式观察自然，而艺术在这些形式中显露出它的内容。但是只谈及用以确定观念的某些“视觉状况”是危险的：每一种艺术观念，从本质上说，都是按某些特定的快乐原理组织的。因此我们的五对概念具有模仿的意义和装饰的意义。每一种自然的复制品都生活于一个明确的装饰图式中。线描的视觉永远和某种美

的观念有密切关系，而涂绘的视觉也是如此。假如一种高级的艺术类型使线条消失而代之以动荡不安的体块，那么它这样做不仅仅是为了一种新的逼真，而且也是为了一种新的美。同样，我们应该说，在一种平面类型中的再现当然与某观察阶段相对应。但是甚至在这里，这个图式也显然具有装饰的一面。这个图式当然并不自行产生什么，但是它包含着在平面布置中发展美的可能性，而纵深的风格不再具有，并且也不具有这种可能性。我们能够用同样的方法继续整个系列的讨论。

但是，如果这些比较普遍的概念也面对一种特殊的美，我们不是返回到开始的地方去了吗？在那里风格被想像为气质的直接表现，无论这是一个时代的气质，还是一个民族的或一个个人的气质。若是那样的话，那么惟一的新因素不就是截面分割得更细些，各种现象，在某种程度上，被归纳为一个较大的母体吗？

如果照这样说，我们就没能认识到这点：我们的每对概念中的第二个术语，就它们在转化中都服从于一种内在的必然性而言，从本质上说，都属于一种不同的种类。它们表现出一种理性的心理过程。从实在的、塑形的感知到纯视觉的、涂绘的感知的转化，遵循着一种合乎自然规律的逻辑，而且是不可逆转的。同样，从构造的到非构造的，和从严格遵守规则到灵活对待规则的转化，也是不可逆转的。

打一个比方，正滚下山坡的石头，按照斜坡的坡度和坡面的硬度等等会呈现出完全不同的运动，但是所有这些可能的运动都受到完全相同的地心引力的支配。因此，在人类的心理中，存在着某些可视为受自然规律支配的发展阶段，就

凡·戴克  
逃往埃及途中的休息  
1630 慕尼黑旧画廊

在这幅画中，细致的线条荡然无存，而圣约瑟的不安和玛利亚的坚忍却充分凸现了。



像人体的生长要遵循自然规律一样。这些发展阶段会经历多方面的变化。它们能够完全地或部分地被控制，但是滚动一经开始，某些规律的作用在发展的整个过程中就到处可见了。

没有人打算坚持“视觉”不受影响地经过各个发展阶段的说法。它受到制约同时也制约其他，它总是密切影响其他精神领域。当然不存在一种只产生于它自己的前提，并被作为一种定型的模式而强加于世上的视觉图式。不过虽然人们总是看到他们希望看到的東西，但并不排除这样的可能性，即有一条规律在整个变化中一直在起着作用。一部美术史的中心问题就是去确定这条规律。

本文结束之际我们将回到这个问题上来。

## 第一章 线描和涂绘

### 第一节 概说

1. 线描的(描画的, 塑形的 [塑形: 指造型, 而这里特指“像雕塑一样塑造形体”。故译做塑形, 以区别于“造型”这个词的一般意义: “创造美术形象。”——译注])和涂绘的——触觉的和视觉的图画

如果要用最通俗的语言来概括丢勒的艺术和伦勃朗的艺术之间的差异, 那么我们要说丢勒是个善于描画的画家, 而伦勃朗是个善于涂绘的画家。这样说, 我们认为已超出了对个人的评价而强调了时代差异的特征。西方绘画在16世纪是描画的, 而在17世纪主要发展为涂绘的。即使只有伦勃朗一人, 视觉的决定性的调整还是到处发生了。而且无论谁, 只要对搞清楚自己同可视形体世界的关系稍有兴趣, 都首先要尽力研究这两种根本不同的视觉方式。涂绘的方式出现得较晚, 而且如果没有较早的线描方式它是难以想像的, 不过它不是占绝对优势的方式。线描风格产生过涂绘风格不再具有的, 而且不想具有的价值。这两种风格是对世界的两种看法, 它们在审美趣味和对世界态度方面是不同的, 然而各自都能产生可视事物的完美图画。

虽然在线描风格中, 线条只表示物体

伦勃朗 自画像

油彩木板

89.5cm×73.5cm 1629

波士顿伊莎贝拉美术馆藏



的一部分，而且轮廓线不能同它所包围的形体分开，但是我们仍然能够用流行的定义，在一开始讨论时就指出，线描风格是按线条观察的，而涂绘风格是按块面观察的。因此，线描的视觉意味着首先在轮廓上寻找事物的感觉和事物的美——内部的各种形体也有其轮廓——意味着眼睛沿着边界流转并且沿着边缘摸索，而在按块面观察时则注意力撤离了边缘，轮廓作为眼睛的视觉途径来说多少有点受到忽视，而且视觉印象的基本成分是被看成为小斑点的东西。至于这里的小斑点是色彩还是明暗那是无关紧要的。

即使明暗起着重要的作用，单纯明暗的存在仍然不是决定图画涂绘特征的因素。线描艺术同样也必须处理形体和空间，而且需要以各种明暗获得塑形性印象。但是线条作为固定的边界具有比明暗优越的抑或与之相等的价值。达·芬奇被认为是明暗对比法之父，此说很正确，尤其是他的《最后的晚餐》，在较后的艺术中第一次大规模地把明暗用做构图因素。然而假如没有线条所给予的确实可靠的指导，这些明暗将成为什么样子呢？一切都取决

达·芬奇 最后的晚餐  
壁画 460cm × 880cm  
1495—1498  
米兰圣玛利亚感恩修道院藏

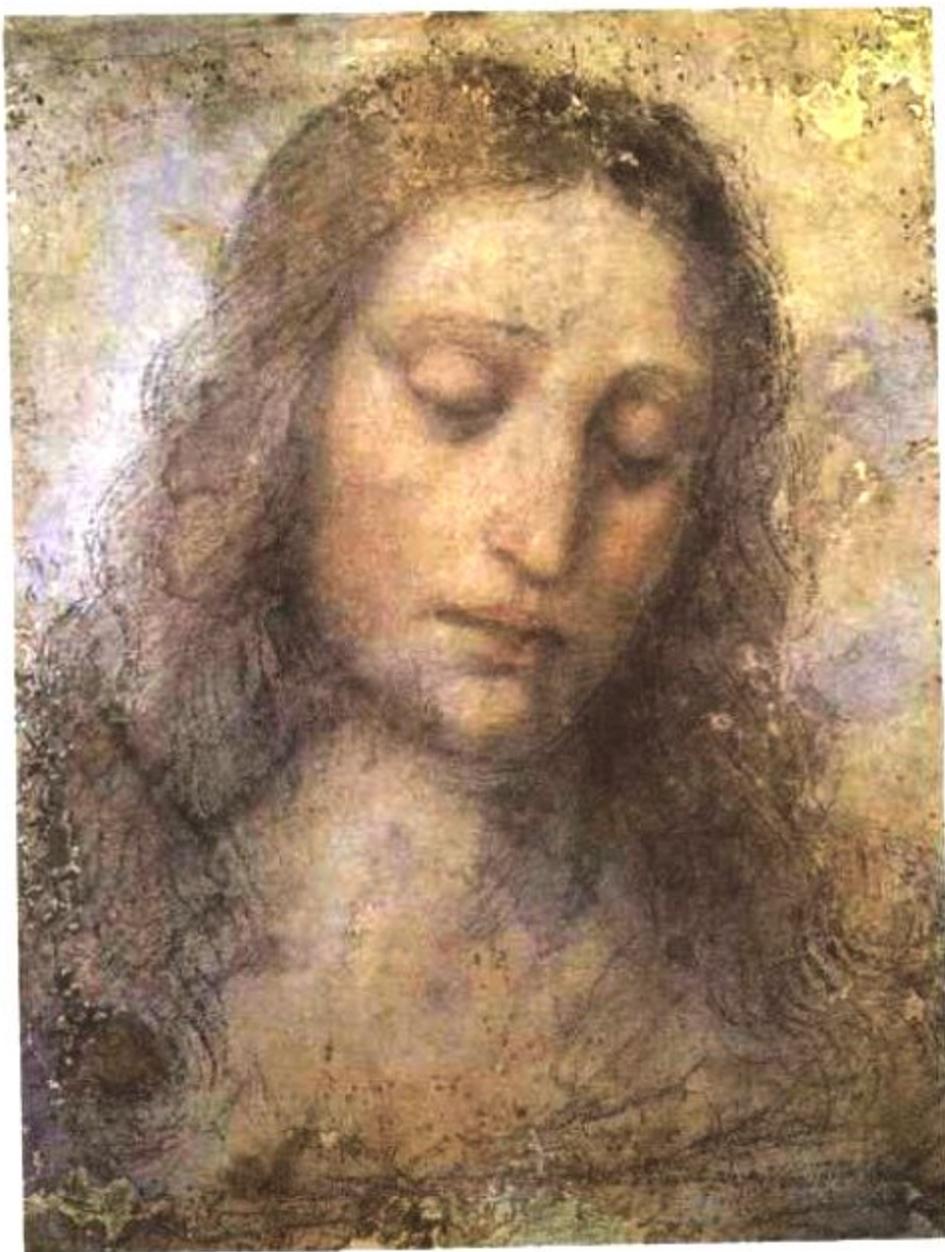


于边缘被赋予多少重要意义或者从边缘上抽出多少重要意义，无论这些边缘是否应该被看做是线条。在一种情况下，线条意味着均匀地围绕形体移动的轨迹，观众能信赖它；在另一种情况下，图画受明暗支配，虽然不一定是模糊的，但不强调边界，只是零零落落地出现一点可见的轮廓线：作为一种贯穿整个形体始终可靠的指导的线条已不复存在。因此，使丢勒和伦勃朗之间产生差异的原因不在于利用明暗之多少，而在于这样的事实：在前者中，块面看上去有被强调的边缘，在后者中，却没有被强调的边缘。

作为边界的线条一经贬低，涂绘的种种可能就出现了。于是仿佛

一切都由于一种神秘的运动完全活跃起来了。尽管有力地被强调的轮廓决定着描绘，但赋予轮廓一种模糊的特征，这就是涂绘的再现的本质所在：形体开始闪动；明暗变成了独立的成分，它们在不同的高度和不同的深度上相映成趣；整体呈现出无休止的面貌。无论这种运动是激烈的跳跃，还是一种温和的颤动与闪烁，它对观众来说都是没有穷尽的。

因此我们能够进一步解释这两种风格之间的差异：线描的视觉明显地把形体与形体区别开来，而涂绘的观察则旨在看到事物在总体上进行的那种运动。在前者中，出现的是均匀清晰、相互分离的线条；而在后者中，出现的是不被强调的倾向于接合的边界。许多成分都有助于产生总体运动的印象——下文将谈到这些成分——但是明暗块面在能够独立地互相映衬之前，摆脱各种明显的束缚仍然是涂绘的印象的基础。这还意味着，这里起作用的不是单独的形体而是整幅图画，因为只有在整体之中形体和光、色的那种神秘的交流才能奏效，而且很显然，这里无形的和无实体的东西应当含有同有实体的物体一样重要的意义。



达·芬奇  
耶稣头像  
(最后的晚餐习作)  
素描 蛋彩修复  
40cm × 32cm  
米兰布雷拉美术馆藏

当丢勒或克拉纳赫(Cranach)[克拉纳赫(1472—1553)、德国画家、雕刻师、素描画家。——译注]把一个裸体作为亮的物体配置在暗的底子上时,各个组成部分依然是非常清楚的:底子是底子,人体是人体,在我们面前的维纳斯或夏娃产生了在暗的衬托上的白色轮廓的效果。相反,假如伦勃朗画中的一个裸体突现在暗的底子上,那么身体的明亮部分便仿佛要从图画空间的暗处放射出来:好像一切都是由同一材料构成的。在这种情况下,物体的清晰性不一定受到削弱。当形体是非常清晰的时候,在产生立体感的明暗面之间的特殊结合可以获得它自己的生命。在对象没有受任何损害之必要的情况下,人体与空间,即有实体的和无实体的,能够结合在一种独立的色调运动的印象之中。

但是——预先说明一下——如果把明暗面从单纯确定形体的功能中解放出来,这对“涂绘画家”来说,当然是相当有益的。当

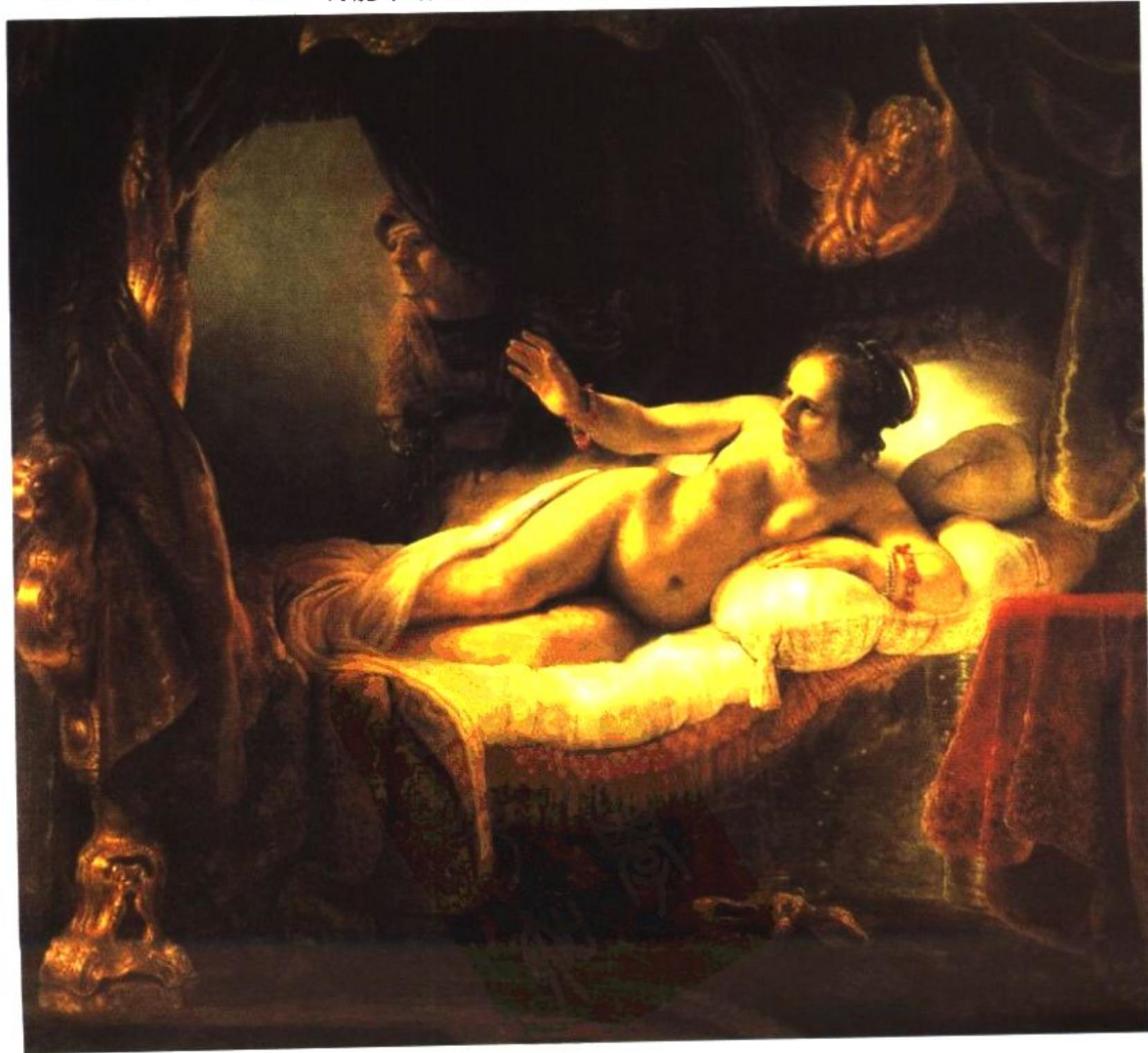
伦勃朗 丹娜埃

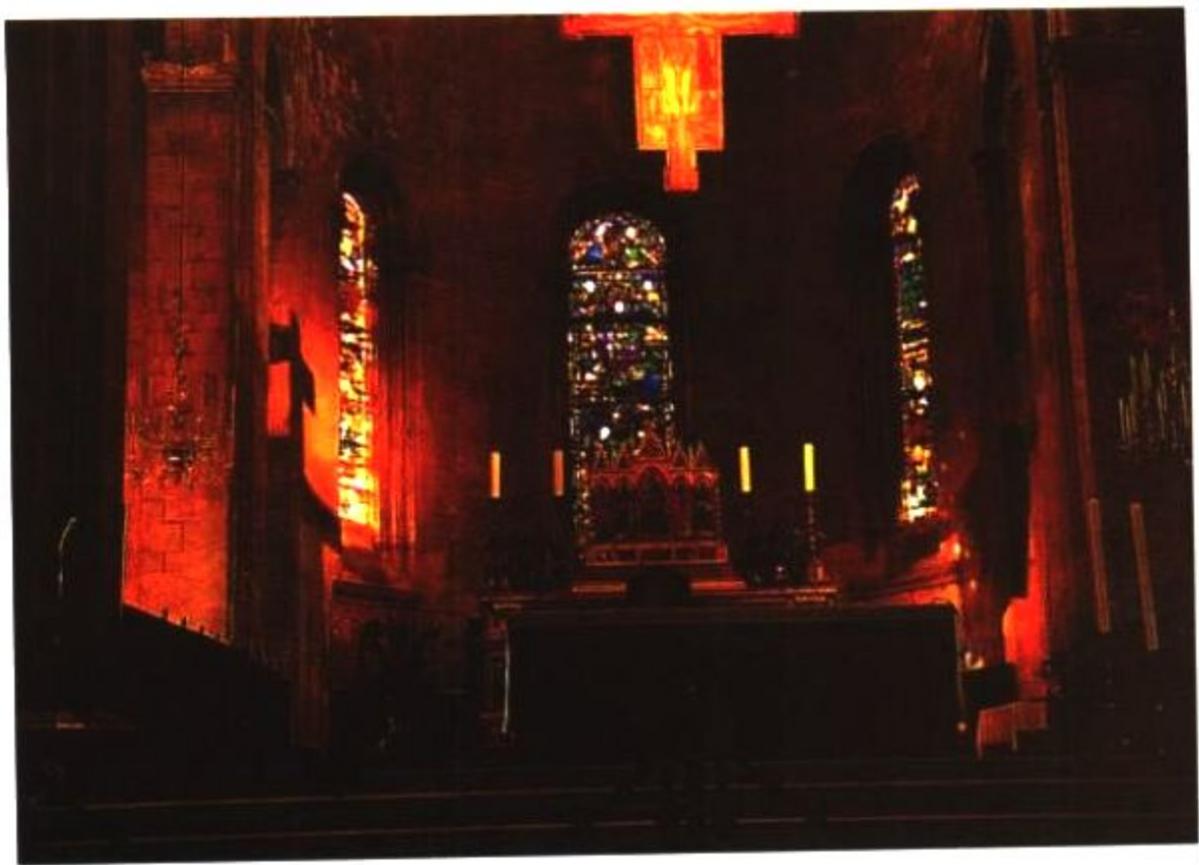
油彩画布

185cm × 203cm

1636—1639

圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏





圣马丁教堂的讲坛  
内部的照明使墙壁在幽暗中更显肃穆。

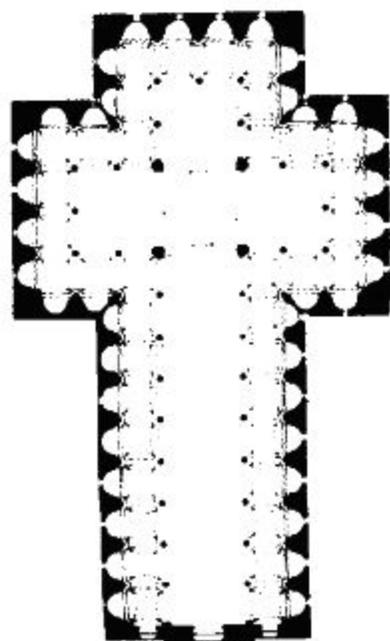
光线不再有助于物体的清晰性，而是故意忽略这些物体时，最容易产生涂绘的印象：就是说，当阴影不再依附于形体，而是在对象的清晰性和照明之间的冲突中，视觉更愿意听从于图画中色调和形体的闪动时，最容易产生涂绘的印象。涂绘的照明——例如在一座教堂的内部——并不是使圆柱和墙壁变得尽可能清晰的那种照明，相反，是滑过形体并部分地遮蔽它的照明。同样，投影轮廓——假如这个概念可以被用于此——将容易变得没有表现力：涂绘的投影轮廓同对象的形体从来是不相合的。只要投影轮廓过于清晰地表达对象，它就使自己陷于孤立并且妨碍图画中块面的聚合。

虽然上面说了这么多，但是我们还应当追溯描画的再现和涂绘的再现之间的基本差异，因为甚至古人也知道这种差异——前者按照事物的真实情况来表现它们，后者则按照事物显现于眼前的情况来表现它们。这种解释听起来有点浮泛，而且在哲学家听来几乎是无法容忍的。因为难道一切不都是外貌吗？按照事物的真实情况来表达它们的说法如何得以解释呢？然而，在艺术中这样的观念永远有其存在的价值。有一种风格，在观察方法上基本上是客观的，旨在用事物固体的、实在的关系来理解事物和表达事物，相反，还有另外一种风格，在态度上是比较主观的，把再现建立在这样的图画上，画中事物的视觉外貌对眼睛来说看上去是真实的。这样的图画同我们具有的事物真实形状的观念总是那



布鲁内莱斯基 圣灵教堂内部  
1436 佛罗伦萨

圣灵教堂平面设计图



么不同。

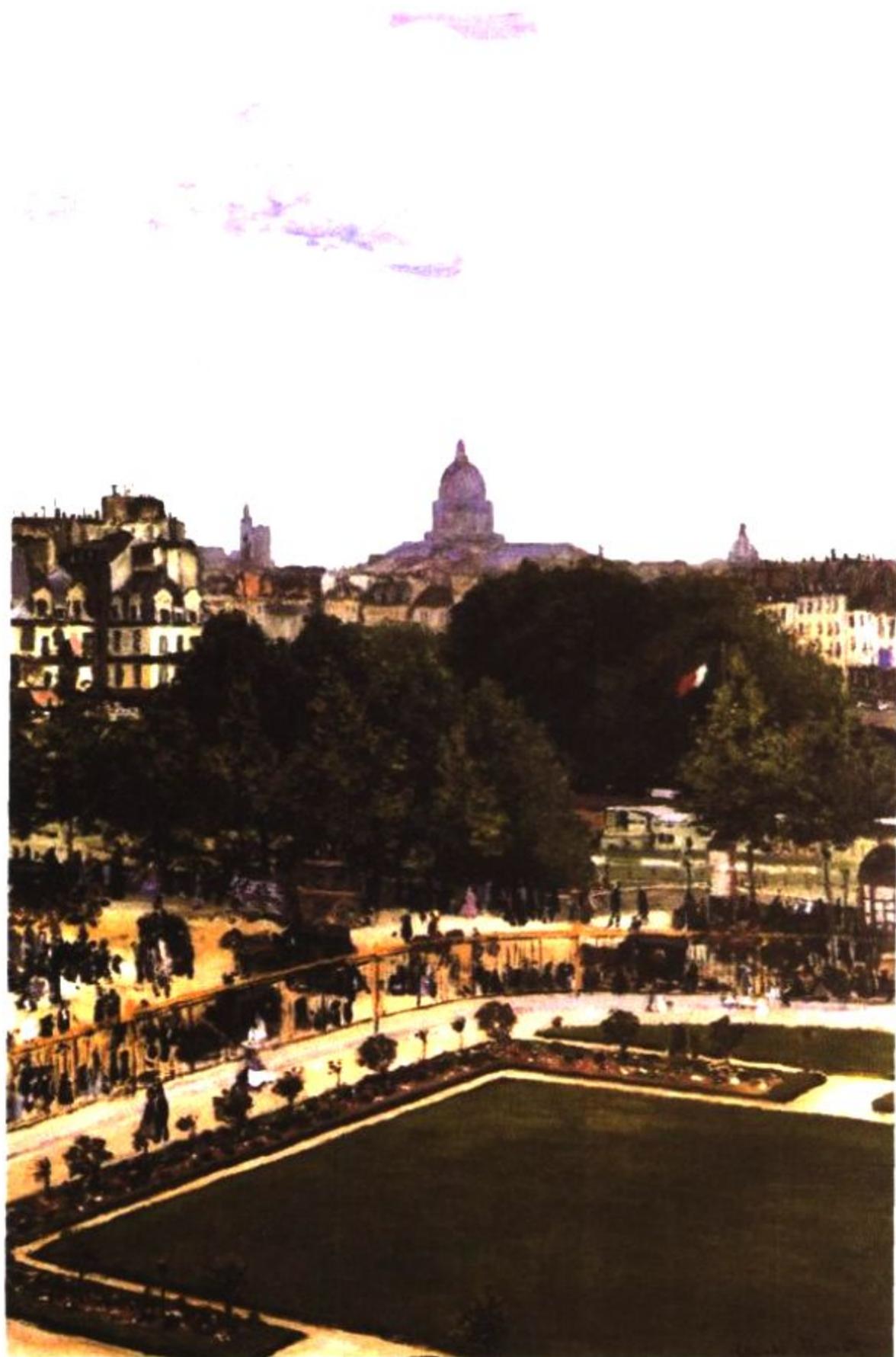
线描的风格是使人有塑形感觉的清晰性的风格。固体物体的均匀、坚实、清晰的边界给观者以一种安全感，仿佛他能用自己的手指抚摩这些边界，而全部产生立体感的阴影如此完全地附着于形体，着实打动了我们的触觉感。这么说来，再现和事物是同一的了。但在另一方面，涂绘风格已多少使自己摆脱了事物的真实面目的束缚。对这种风格来说，不再有连续的轮廓线，而且塑形的表面也被淡化了。素描和立体感在几何意义上不再同底下的塑形的形体重合，而只产生事物的视觉外表。

在自然状态呈现出弯曲的地方，我们可能发现在一个棱角处，均匀地增减的光不见了，取而代之的是以非逐渐过渡的，不规则的交替的明暗块面。所把握的只是现实事物的外貌——这是与线描的艺术通过受塑形制约的视觉创造的形象完全不同的，正因为如此，涂绘风格所使用的符号与真实的形体不会有进一步的直接关系。画的形式保持着模糊性，而且不应该固定在与真实物体的实在性相一致的那些直线和曲线中。

用一条均匀清晰的线条来描摹一个形体仍然具有从物质上领会的成分。眼睛的作用同摸索物体的手的作用相似，而且用光的逐渐过渡来再现现实事物的造型方法也能打动触觉。而另一方面，涂绘的再现不存在这种相似，它仅仅植根于眼睛之中而且仅仅打动眼睛。正如小孩子为了“领会”事物而不再紧抓住事物那样，人们已不再检验图画中的那些表现实体感的触觉价值了。一种较为发展的艺术已学会了听命于纯粹的外貌。

于是绘画的整个观念随之改变了。触觉的图画变成了视觉的图画——这是美术史上最有决定性的革命。

当然，如果我们想了解从线描类型到涂绘类型所发生的变化，我们现在不必直接考虑现代印象派绘画的基本公式。比如说，在莫奈(Monet)[莫奈(1840—1926)，法国印象派画家。——译注]的那种热闹



莫奈 女皇公园  
油画画布  
91.8cm x 61.9cm 1867

的街景中,没有任何东西与我们在生活中所认识的形式相符合,具有这种使人迷惑的让符号同事物疏远开来的图画在伦勃朗的时代当然是找不到的,但是印象主义的基本原理在那时已经存在了。每一个人都知道转动的轮子的例子。在我们的印象中,它的辐条消失了,而在辐条原来的地方出现了一些模糊的同心圆,甚至它的轮缘的圆形也已失去纯粹的几何形式。值得注意的是不仅委拉斯开兹(Velasquez)[委拉斯开兹(1599—1660),西班牙画家。——译注],而且甚至像尼古拉斯·梅斯(Nicolas Maes)[尼古拉斯·梅斯(1634—1693),荷兰风俗、历史、肖像画家,伦勃朗的追随者。——译注]这样谨慎的画家也

表现过这种印象。只有当轮子被画得模糊不清时它才开始转动。这是显现法战胜真实法的一个例子。

然而，这毕竟只是一个极端的例子。新的再现既包括静止的状态，也包括运动的状态。当一个静止的圆球不再用几何学上纯粹的圆形，而是用一条断断续续的线条来描绘时；当一个立方体表面的立体感由按照微妙渐变的层次均匀地处理蜕变为单独的明暗体块时，无论如何我们都站到印象主义的领域上了。

假如涂绘风格真的是不按事物本身的样子体现它们，而是按所见的样子表现世界，也就是说，按世界实际上显现在眼前的样子表现它，这也表明一幅画的各个部分被看成是从同一距离看的统一体。这看来好像是理所当然的事，但实际上完全不是这样。清晰的观察所需要的距离是相对的：不同的事物要求眼睛有不同的接近距离。在完全相同的综合形式中，呈现在眼前的可以是完全不同的情况。例如，我们非常清晰地看到一个头部的各种形状，但是要看清头部下面花边衣领的图案则需要凑得近些，或者，假如要使它的各种形状变得清晰至少需要专门调整观看的视角。作为按事物的真实情况再现事物的线描风格，对对象的清晰性做出这种妥协并无什么困难。各种事物都有其特殊的形式，所以它们自然都应该用完全不同的方式来描绘以便区别它们。对这种类型的

弗朗兹·哈尔斯  
圣乔治军团的官员盛宴  
油画画布  
175cm × 324cm 1616  
荷兰哈勒姆

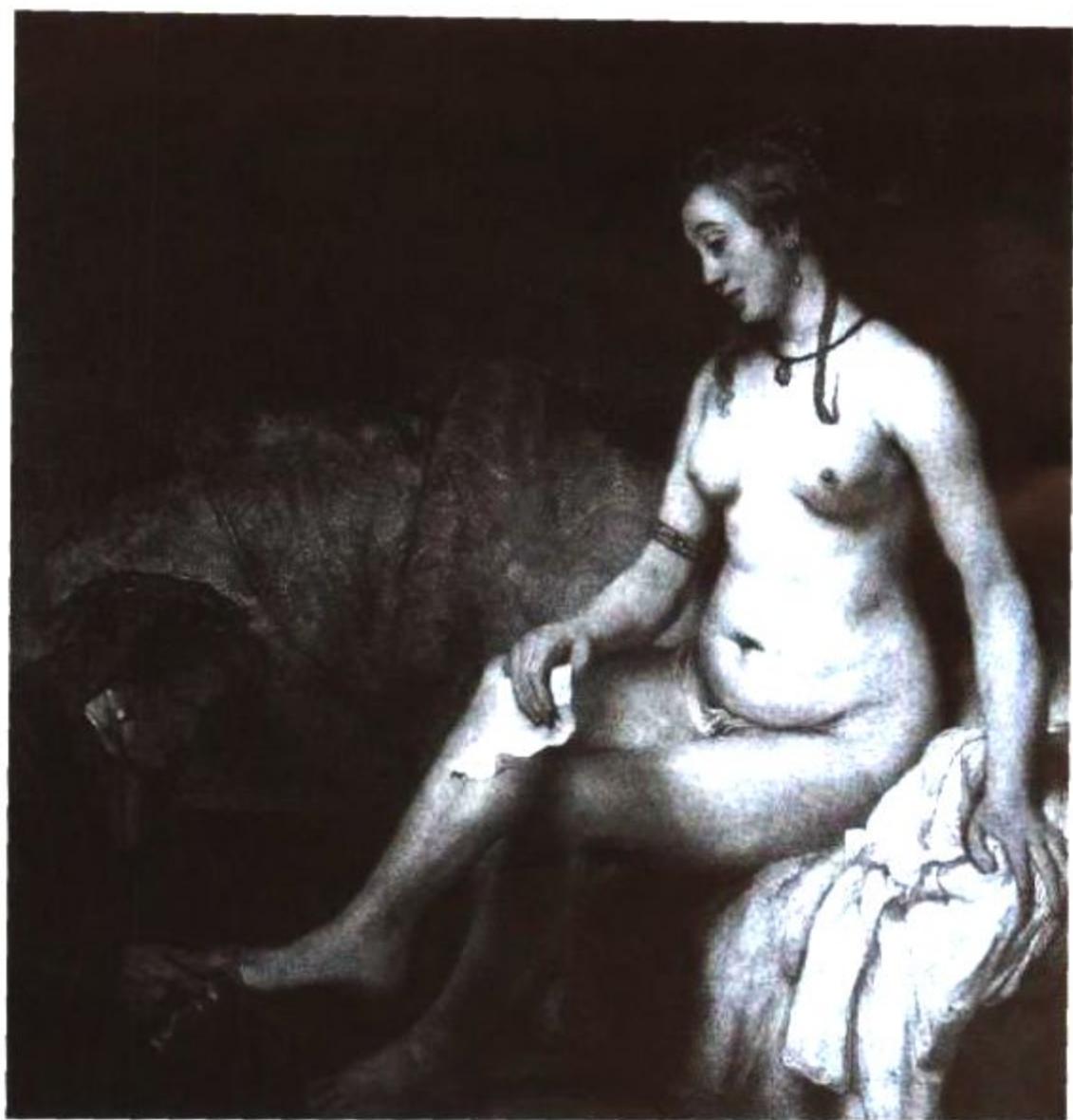


艺术来说，在其最纯粹的发展过程中，要求统一的视知觉是根本不可能的。霍尔拜因在他的肖像画中，追求金匠的小制品和小装饰的设计深入到了最琐细的细节。另一方面，弗朗兹·哈尔斯有时把一只花边衣领仅绘成一道白色的闪光。除了眼睛在对整体做一总的观察中所得到的感觉以外他不想再增添什么。但是，这道闪光必须看上去好像包括了所有的细节，而这种模糊性只不过是远处看时所得到的瞬间的印象。

可以看成是一个统一体的标准受到了极不相同的对待。虽然我们只习惯于把一些较高的等级描述成印象主义，但是我们应当记住这些较高的等级并不意味着某种在本质上是新的东西。要确定纯粹“涂绘风格”和“印象主义”的确切的区别是有困难的。一切都是过渡的。同样，要确定印象主义的任何最终表现，而这种表现可以被看做印象主义的古典终结，几乎也是不可能的。而在相反的一面则完全是可能的。事实上，霍尔拜因所做的是按真实情况表达的艺术的卓绝体现，一切外表的成分都已被从中排除了。难以理解的是这种再现方式目前还没有专门的名称。

更进一步说，统一的观察当然涉及一定的距离，而距离又包含着逐渐抚平物体外表的因素。就在触觉的感觉消失的地方和在只有并置的明暗调子可感知的地方，一定会出现涂绘的描绘。并不是缺乏体积和空间的印象；正相反，固体性的幻觉可以强得多，但是这种幻觉的获得恰恰是因为与整体的外表实际遏制塑形性一样，塑形性也没有被采用到图画中。这就是把伦勃朗的一幅蚀刻画同丢勒的任何一幅版画区别开来的东西。在丢勒的版画中到处都有为获得触觉的价值而做出的努力。这是一种素描方法，只要有可能，它就以其造型的线条来模仿形体；另一方面，在伦勃朗的蚀刻画中，由于有使图画脱离触觉范围的倾向和在素描中放弃以触觉器官的直接经验为基础的一切东西的倾向，因此有些画中的圆形形状便被用一层直线条描绘得很平板，虽然从整体的印象来看它并不使人觉得是平板的。这种风格并非从一开始就存在。在伦勃朗的创作中有着清楚的发展过程。例如早期的《洗浴的狄安娜》仍然完全是用有模仿单个形体的曲线的(相对而言)塑形的风格来制作的；另一方面，后期的女性裸体作品中只用平直的线条。在前一例中，形象突出；而在较后的作品中，形象被嵌入在创造空

伦勃朗  
帕丝虚帕在浴室  
布面油画  
142cm × 142cm  
卢浮宫博物馆藏



间的色调的整体中。当然，清楚地出现在铅笔素描作品中的形象也是着色图画的基础，虽然后一种情况对外行人来说不太容易理解。

然而，在确定平展的表面上再现的艺术特有的那些事实时，不应忘记我们正指望获得一个涂绘的概念，这个概念的约束力超出了绘画的特定范围，而且这个概念对建筑和对模仿自然的艺术都具有同样重要的意义。

## 2. “入画的”和不入画的

前文中“涂绘的”在它于对象无关这个意义上实质是被当做知觉的问题来讨论的，但是由于眼睛本身所具有的自由意志，它能用这种或那种方式，即用涂绘的或非涂绘的方式，感知一切事物。

但是不可否认，事实上自然中存在着某些我们称为“入画的”事物和场面。除了涂绘的视觉所得的知觉以外，“入画的”特征看来是这些事物和场面所固有的。当然，不存在绝对的“入画的”，而且甚至所谓“入画的”对象也只是对正感知的眼睛来说才是入画的。但是尽管如此，我们仍然能够把这样一些画题作为特殊的

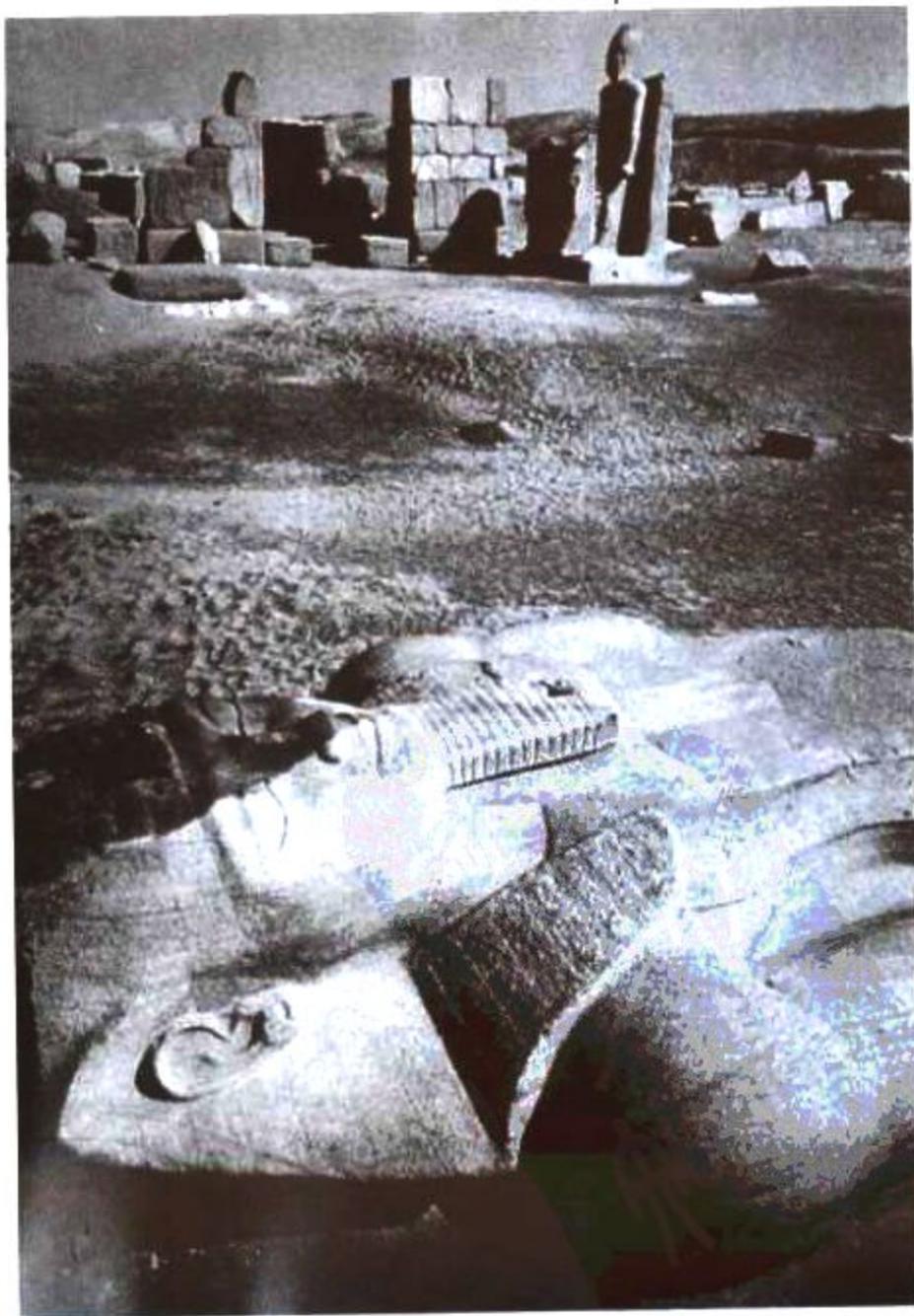
事物分离出来，这些画题的入画的特征存在于可以证实的实际情况中。在这些画题中，单个的形体被卷入到大的范围中，以致产生了一种全面运动的印象。假如存在真正的运动，那就更好，但这并不是必需的。可能是错综复杂的形式，以其错综复杂的性质产生了入画的效果，或者产生了特殊的面貌和照明；在事物的固体的、静态的形体上面，产生运动的因素总是在起作用，这种因素并不存在于对象中，这也表明，整体只作为一幅适合于眼睛的图画而存在，即便在想像的意义上它也不能用手抓住。

我们称头戴风吹雨淋的破帽、脚穿开绽的烂鞋、衣衫褴褛的乞丐是入画的形象，而刚刚从店铺买来的靴帽则是不入画的。它们缺少富有意味的、窸窣作响的有生命的形式，我们可以把这种形式比做微风吹拂水面时激起的涟漪。假如这种解说不太适合于乞丐的破烂衣服的话，我们只须想想比较昂贵的服装，这些服装的各个表面被各种叉缝弄皱，或者纯粹被褶皱引向运动，而达到同样的效果。

根据同样的原理，有一种入画的废墟的美。在废墟的美中严格的构造形式被破坏，而且当墙垣颓断、斑驳脱落时，墙的表面之上会活跃着闪烁与颤动的生命。当边缘变得躁动不息、几何线条与秩序消失时，建筑物能同自由移动的自然形体、同山丘和林木结合在一个人画的整体之中，这对非废墟建筑物来说是不可能的。

当墙壁和顶棚的支架不是最重要的东西时，室内的内景便被看做是入画的，而当深处黑沉沉的并且各种各样的装饰品使墙角落的色调变得柔和的时候，整个房间便会时显时晦地产生一种全面运动的印象。

埃及坦尼司斯遗址





奥斯塔德 饮酒者  
木上油画  
荷兰哈勒姆博物馆藏

L. B.阿尔贝蒂  
佛罗伦萨圣玛利亚教堂西侧  
正视面 1458—1470



甚至在丢勒的版画《圣杰罗姆》中，房间里看上去也是入画的，而当我们拿它同奥斯塔德(Ostade)[奥斯塔德(1610—1685)，荷兰风俗画家。——译注]画的农家拥挤不堪的简舍陋室相比较时，我们可以看到这里装饰性的人画的内容如此广泛，以至于把“入画的”这个词用在这儿更恰当。

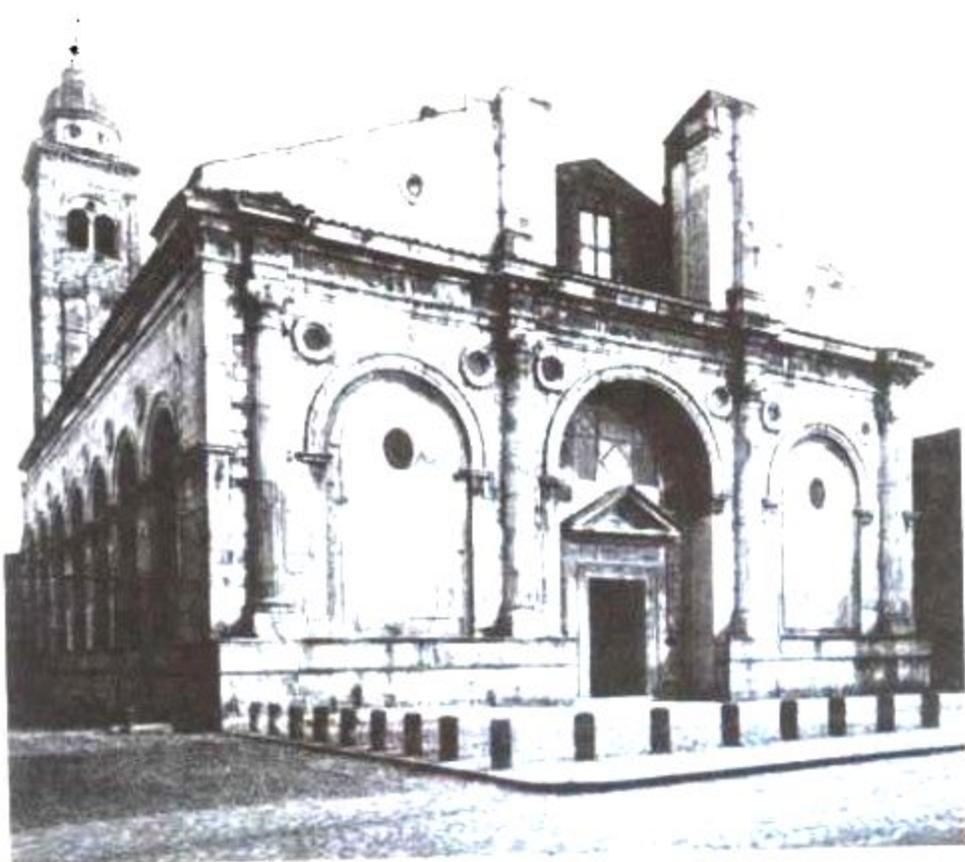
丰富的线条和块面自然总要导致某种运动的幻觉，但是只有丰富的群体才特别容易产生入画的图画。是什么使一个古老的小镇里的一个人画的僻静角落变得如此有趣呢？除了在轴线方向上活跃的变化以外，各种形体被遮盖并被切割的事实在这里也起很大作用。这不仅意味着有一种秘密留待人们去猜测，而且也意味着在各种形体的交织中，一个不同于各部分总和的总体形象产生了。这个形象包含的和事物通常形式有关的惊奇的成分越多，它的人画的价值也越高。众所周知，就一幢建筑物的各个方面来说，正视面最缺少入画的特征：在这里事物和它的外貌完全重合。但是透视短缩的方法一经采用，它的外貌就脱离了事物，图画形式变得不同于对象形式，于是有了一种入画的运动效果。当然，在这种入画的运动效果中，在建筑物从我们身边移开的印象中，纵深的感觉起着重要的作用。然而，这时的实际视觉是，对象的清晰性退居于这样的外貌之后，在这种外貌中轮廓和表面已同事物的纯粹的形体分离开。这种外貌并非已不可辨认，不过，它的直角已不再是直角，而且平行线也已丧失其平行性。正如投影轮廓和内部形状等等一切都被

改变那样，各种形状的完全独立的作用得到发展。基本形式，即出发点，在外貌的整个变化中越是能够被觉察得到，这种作用就越能使人产生快感。入画的投影轮廓从来不能同对象的形体重合。

当然，有动感的建筑形体在入画的效果上总要比静止的建筑形体占有优势。如果存在实际的运动，入画的效果就更容易出现。再没有什么能比市场上熙来攘往的人群更为入画的了，在那里不但纷乱杂陈的

人和事物把注意力从对象单独的形体上吸引开，而且在那里正因为观者面前有运动着的对象，所以他不得不听任于纯粹的视觉印象而不细察单个对象的塑形的形式。不是所有的人都听从于这种倾向的驱遣，而这样做的人受这种倾向驱遣的程度也各不相同——就是说，人们可以用多种方式来理解这种场景的入画的美。但是即便在纯粹线描的描绘中——这一点是至关重要的——也存在某种装饰性的入画的效果。

最后，就此而论，入画的明暗分布的因素应当引起注意。同样，这里也是一个客观事实的问题。除了特殊的感知方式以外，我们还赋予这些客观事实以入画的装饰特征。对通常的感觉来说，这些事实特别能作为光或影忽略形体，就是说，光或影同对象的清晰性相抵触的例子。我们前面举过一个被入画地照明着的教堂内景的例子。假如在这里射入一道划破黑暗的阳光，光线任意地投射到圆柱和地面上形成各种图形，这就产生了一种典型的景象，流行的审美趣味对之表示满意，人们会惊讶地说：“多么入画啊！”但是有这样的一些情况，在这些情况中光线在空中同样引人注目地滑来滑去，虽然形体和明暗之间的冲突没有那么显眼。入画的朦胧的微明时光是十分贴切的一个例子。在这里对象被另外一种方法所征服。各种形体融化在光线朦胧的氛围中，我们看见的不是一些单独的对象而是模糊的或明或暗的块面，这些块面汇合于一种共同的色调的运动之中。



L. B.阿尔贝蒂  
意大利里米尼圣佛朗西斯科  
教堂的侧视面 1451

这种入画的效果的例子有许多。让我们随意举例子来说明这个问题。这些例子显然不都是同一等级的。根据塑形对象在印象中作用的大小可以有较劣的或较优的入画的运动效果之分。所有这些入画的运动效果都具有易于做涂绘的处理的性质，不过它们不是无条件地要求这种处理。即便它们出现在用线描的方式看待的画面中，也产生了只能用涂绘的观念来解释的印象，正如丢勒的版画《圣杰罗姆》所显示的那样。

真正有趣味的问题现在是：涂绘风格的处理和画题的入画性

委拉斯开兹 宫娥  
油彩画布  
105cm x 88cm 1656  
马德里勃拉多博物馆藏



之间的关系是什么？

首先，非常明显，共同的言语表明，作为人画的每个总体形式，即使处于静止状态也能产生一种运动的印象。然而，运动的观念在本质上属于涂绘的视觉：涂绘的眼睛把一切都理解为颤动的，而且不允许什么东西形成明确的线条和表面。就此来说存在着一种基本的关系。但是只要浏览一下美术史，就会发现涂绘的描绘的盛期同通常被认为人画的画题的发展并不一致。一个手法巧妙的建筑画家并不需要借人画的建筑物来作一幅涂绘的图画。委拉斯开兹不得不画的那些王妃公主所穿的笔挺的、具有线描式样的装束，绝不是我们按一般意义称之为入画的东西。但是委拉斯开兹以如此深刻的涂绘的眼睛来看待这些装束，以致它们胜过年轻的伦勃朗画的衣衫褴褛的乞丐，虽说初看起来，伦勃朗在题材方面占优势。

伦勃朗的例子表明，涂绘的知觉的进步能够同日益增强的单纯性齐头并进。在他年轻时无疑认为美存在于衣衫褴褛的乞丐中。

而就头像而言，他比较喜欢老人多皱纹的面孔。他画残破的建筑物、歪歪扭扭的楼梯、强烈的光照、房屋的斜面、拥挤的人群。后来，他的“入画的特性”消失了，而真正涂绘的内容却以同样的比例在增长。

那么，我们能够就此在模仿与装饰之间做出区别吗？既能又不能。显然，对象里存在着一种较为内在的人画性，而且，目前人们对把这种人画性称为装饰的人画的特性暂时没提出什么反驳。但它不是终止在对象的人画性所终止的地方。甚至对晚期的伦勃朗来说，入画的事物和入画的排列布置已变得无足轻重，但他依然保持涂

伦勃朗 东方的贵族  
油彩画布  
152.4cm × 124cm 1632  
纽约大都会美术馆藏



伦勃朗 圣家族与猫  
油彩画布  
46.5cm×68.5cm 1646  
卡塞尔国立美术馆藏



绘的装饰的特性。不过在图画中涂绘的运动不再由种种单独的物体所产生，它像一丝呼吸那样停留在已经静止的画面上。

通常被称为入画的画题的东西对涂绘的审美趣味的较高级形态来说或多或少是个预备阶段，而且具有最重要的历史意义，因为恰恰是在这些比较表面的入画的效果中，完全涂绘地理解世界的感觉看来已经产生。

然而正像存在着入画的美那样，也存在着非入画的美。只是我们还没有专门的词来称呼它。但是在我们的概述中，这是一个自明之理，我们将从各个方面返回到这上面来，即再现风格的一切变化都带有装饰的感觉的变化。线描和涂绘不仅仅是模仿的问题，而且也是装饰的问题。

### 3. 综合

线描风格与涂绘风格的强烈对比是与对世界两种完全不同的兴趣相一致的。在前一种风格中，是固体的形象；在后一种风格中，是变动着的外貌。前者是持久的、可测量的、有限的形式，后者是运动的、功能的形式；前者中的事物在于它本身，后者中的事物在于它的各种联系。而如果我们能够说，在线描风格中，手基本上依据物质世界的塑形的内容摸索这个世界，那么在涂绘的阶段，眼睛已变得对各种各样极不相同的纹理极为敏感。如果说甚至在这里视觉似乎也是被触觉培育的——被另一种爱好这样的表面、爱好事物的不同外表的触觉培育的，这也没有什么矛盾。现



在感觉透过了固体的对象进入到无形体的领域中。只有涂绘的风格懂得无实体的美。由于对世界不同方面的兴趣，各个时代都产生一种新的美。

的确，涂绘风格一开始就是把世界处理成实际被看到的样子，因此这种风格被称为幻觉主义(illusionism)。但是我们不应该推想是这个较晚出现的风格首先敢于同自然较量，而且也不应该推想线描风格与现实只是偶尔发生关系。即使线描风格是绝对的，看来也没有必要在幻觉方面予以加强。对丢勒来说，绘画完全是一种“视觉幻觉”，而拉斐尔则不会在委拉斯开兹的教皇肖像面前服输：他的画只不过是建立在不同的基础上罢了。再重复一遍，这两个不同的基础之间的差别不仅仅是一种模仿的差别，而且在本质上也同样是装饰的差别。发展并不是通过总是着眼于同一目标这样一种方式进行的。在为实现“忠实”表现自然的努力之中，手法已渐渐发生了变化。涂绘风格并不是在解决模仿自然的同一问题中的较高级的阶段，而是一种完全不同的解决方法。只有在装饰的感觉已经改变的地方我们才能期待再现方式的转变。涂绘的

克劳德·洛兰  
示巴女王登船  
58.25cm × 76cm  
1648 伦敦



委拉斯开兹  
教皇伊诺森特十世  
画布油画 140cm × 120cm  
1649—1650  
罗马多瑞尔帕费里画廊藏

画家们在努力捕捉世界上人画时的美，不是以冷漠的决断从一个方面领悟事物，以求取得逼真和圆满，而是被人画的魅力感动了。假如涂绘的画家们学会把易破碎的涂绘的外貌的图画同实在的可视事物区别开来，这一进步也绝不归于持续的自然主义态度。这是由一种新的美感决定的，由对那种无处不在的神秘运动的美的感觉决定的，这种运动，对新一代人来说，同时还意味着生命力。涂绘风格的一切变化过程都只不过是达到目的的手段。甚至统一的视觉也不是有独立价值的一种成就，而是一种与理想共兴衰的过程。

从这个观点来看，假如有人提出反驳说：那些涂绘风格所使用的、脱离形体的符号没有什么特别的意义，我们便可以知道这种反驳没有涉及问题的根本。因为，从远处观察，分开的小斑点会再度聚合成一种封闭的形式，被棱角折断的线条会软化成曲线，因而这种印象毕竟与较早期的艺术中的印象相同，只不过是用其他方式达到的，因而其效果更加强烈。当然这不是问题的真相。从17世纪肖像画中脱颖而出的并不是具有更强的幻觉力量的头像，从根本上把伦勃朗同丢勒区别开来的是作为整体的图画的颤动，这种颤动甚至在眼睛无意去理会个别的形体符号的地方也依然存在。假如在图画的建立中观众被赋予独立的能动性，假如分离的笔触只在凝神观照中才聚合起来，那么这种颤动当然会有力地支持着幻觉的效果。不过所产生的图画根本不同于线描风格的图画。描绘仍然是模糊的，而且不会确立在具有触觉意义的那些线条和平面中。

我们还可以做进一步的论述。脱离形体的素描不必从我们的讨论中取消。从使技巧变得不被察觉这个意义上说，涂绘的绘画不是一种适合远距离观看的风格。假如在弗朗兹·哈尔斯或委拉斯开兹的画中，独特的画法丧失了的话，我们就失去了最宝贵的东西。没有人会想到把伦勃朗的一幅蚀刻画放得很远以致他不能再看到单独的线条。当然，这些线条不再是古典的铜版画中美丽



的素描线条,但是这并不意味着这些线条突然失去了一切意义;相反,它们是应当被看见的,这是些新的、粗犷的线条,是断断续续的、散开的和多层次的线条。画家所力求的形式效果将依然实现。

最后一点。因为即使是对自然外貌的最完美的模仿也仍然是极不同于现实的,所以如果线描方法产生的不是视觉的图画而是触觉的图画的话,那么这种模仿在本质上不能算是拙劣的。对世界的纯视觉的理解是一种可能性,也仅仅是一种可能性而已。与此比较,倒是时时都会产生对这样一种艺术类型的需要:这种艺术类型并不仅仅捕捉世界的变动着的外貌,而且试图对作为被触觉经验揭示的存在之物做出公正的评价。如果在一切教学活动中再现的两种类型都被实践,那就太好了。

当然,自然中有些事物更适合于涂绘风格,而不是线描风格,但是因此就以为较早的那种类型(线描风格)一定感到自己在表现自然方面力不从心,那是一种偏见。它能够描绘一切它要描绘的东西,而只有当我们认识到它为完全非塑形的事物(为灌木丛和头发,

委拉斯开兹  
火神的锻铁场  
油画画布

223cm × 290cm 1630

马德里勃拉多博物馆藏

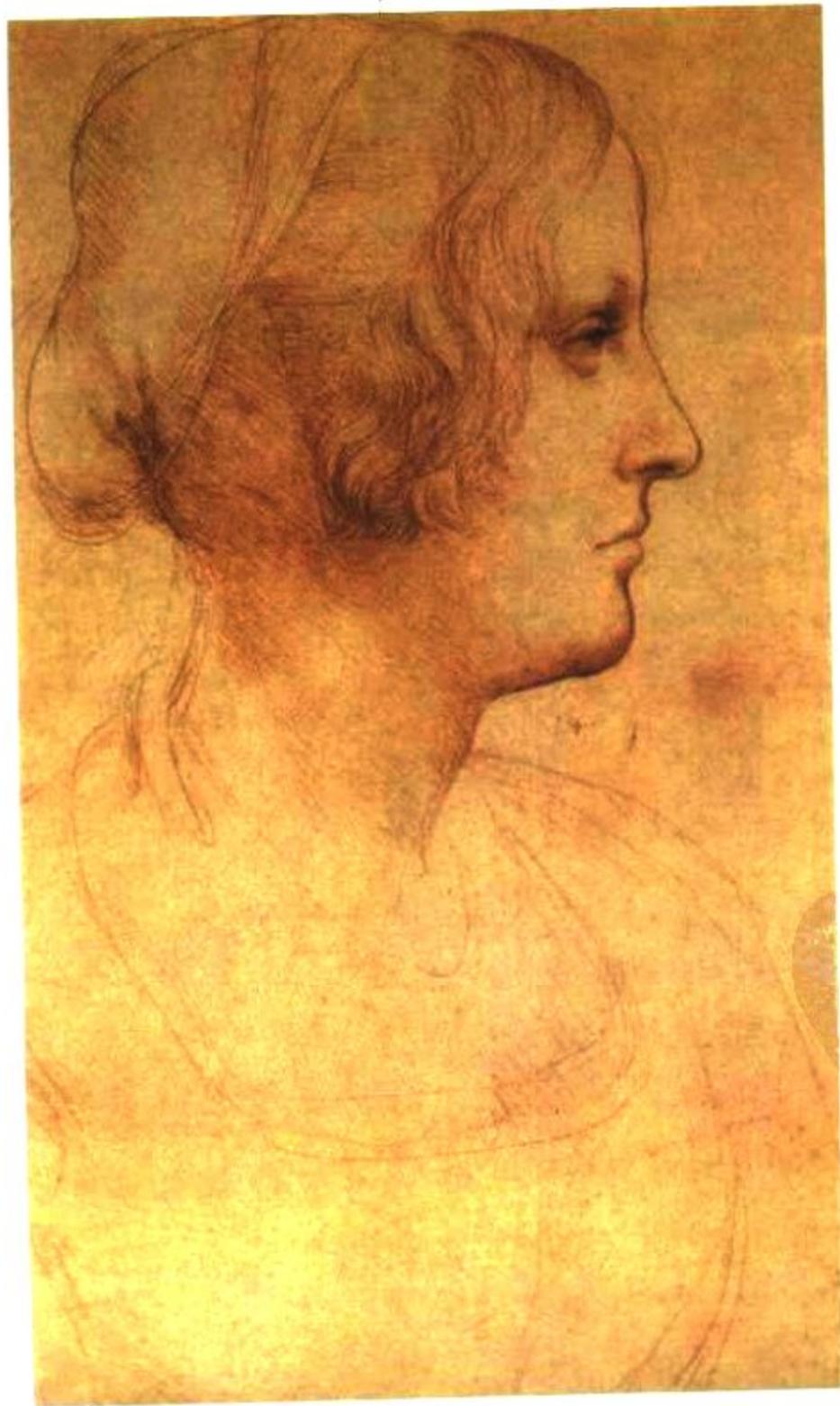
为水和云，为烟和火的现象)找到了一种线描的表现方法时，我们才第一次真正认识到了它的力量。那么，认为这些事物比塑形的物体更难用线条掌握的看法是否有一些根据呢？正如我们能够把各种言语听成种种铃声一样，我们自己也能够把可视的世界用各种完全不同的方法来安排，而且没有人能断言哪一种方法更为真实。

#### 4. 历史的特征和民族的特征

如果美术史上有过为大家接受的事实的话，那就是早期艺术家本质上是善于描画的人，而后来明暗出现了并且最终取得了优势，也就是说，最终把艺术传递给了涂绘风格。因此如果我们把线描风格列为第一位，谁也不会觉得新奇。但是，当我们准备考虑线描方法的典型例子时，我们应该说在15世纪的早期艺术家中

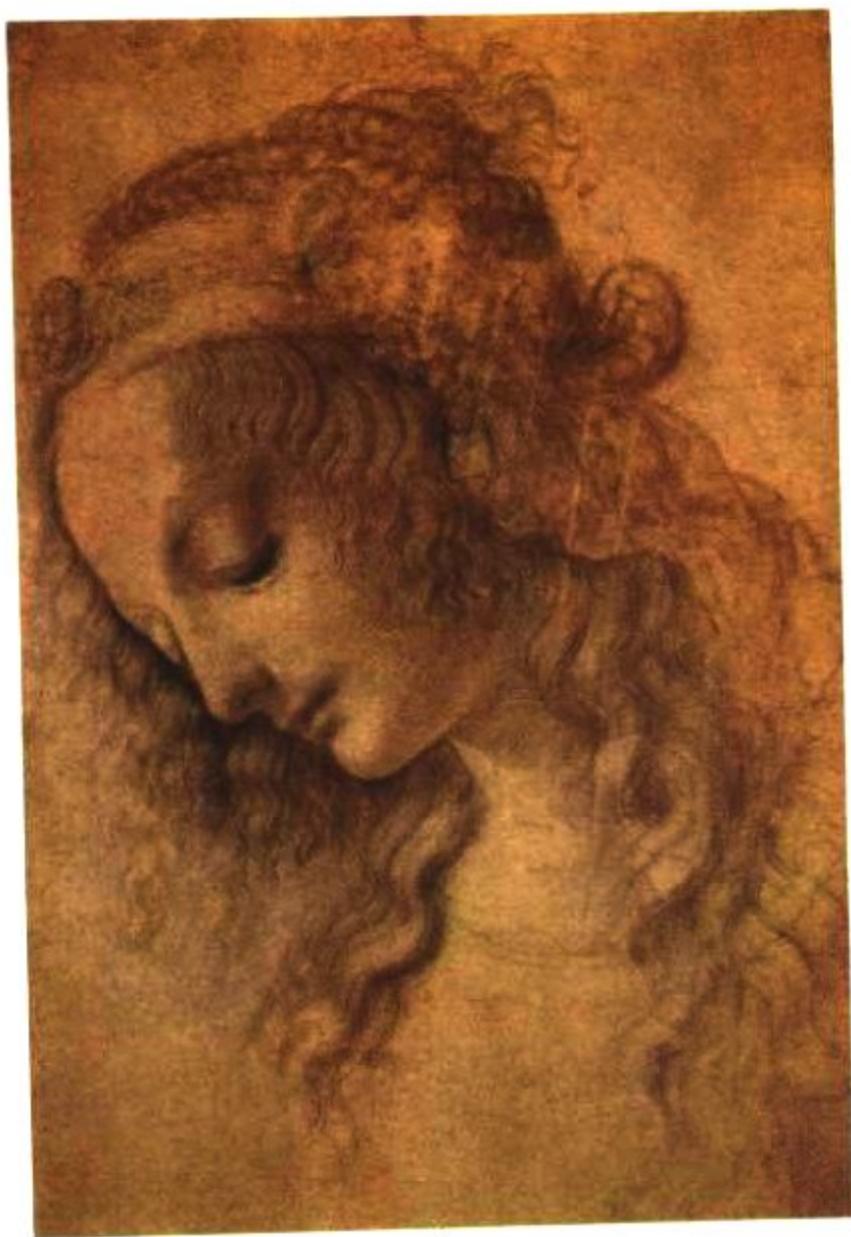
间找不到这样的例子，最早只能在16世纪的古典艺术家中找到。我们的意思是，达·芬奇比波堤切利，汉斯·小霍尔拜因比他的父亲[小霍尔拜因的父亲又称大霍尔拜因(1465—1524)，德国画家。——译注]更具线描的风格。线描的类型并没有开创新的发展，而只是渐渐使自己摆脱一种仍旧不纯的风格。明暗出现在16世纪并成为该世纪的重要因素，这件事并没有影响线条的最高地位。当然早期艺术家也是善于描画的，不过我要说他们虽然使用了线条，但并没有充分利用它。受线描视觉的约束和有意识地对线描的描绘，这是两件不同的事。就线条而言，充分的自由正是在明暗这个相对立的要素成熟的时候发生的。一种风格的线描的特征并不是由线条存在这个事实决定的，而是由——正如我们已经说过的——这些线条用以迫使眼睛去注视它们的力量决定的。古典的设计的轮廓发挥

达·芬奇  
伊莎贝拉·德斯特侧面像习作  
黑色粉笔、纸 18.8cm x 13cm  
1510—1511  
英国温莎堡皇家图书馆藏



着一种绝对的力量：正是这种轮廓向我们吐露出事实真相，而且作为装饰的图画也依赖于这种轮廓。它充满表现力，而且包含着所有的美。我们无论在什么地方看到16世纪的图画，一种明显的线条的主题就涌现在眼前。在线条之歌中形式的真实性被揭示了出来。非常一致地让可视世界服从于线条，是16世纪意大利艺术的巨大成就。与古典的设计相比较，早期艺术家的线描方法只不过是一种折中办法而已[关于这点，我们应当明白的是15世纪意大利艺术没有形成完整的风格。线描化的过程一直延续到16世纪，但它只不过始于15世纪中叶。15世纪前半期对线条不太敏感，或者说，与后半期相比是较为涂绘的。对投影轮廓的感觉只是在1450年之后才变得更加生动——当然，在南方比在北方要更早些而且更普遍些。——原注]。

从这个意义上说，我们已及时地把丢勒作为一个起点。至于涂绘的概念，假如我们把它同伦勃朗联系起来将不会有人反对，虽然美术史需要从更早些时候找到他——实际上，他已悄悄地跻身于与线描艺术的古典艺术家直接相邻的行列之中。与丢勒相比，吕内瓦(Grünwald)[吕内瓦(1455—1528)，德国画家。——译注]被称为涂绘风格的画家；在佛罗伦萨人中间，安德列亚(Andrea)[安德列亚(1486—1530)，意大利画家。——译注]被公



达·芬奇  
受胎告知习作·圣母  
钢笔素描

28.2cm × 19.9cm

佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏



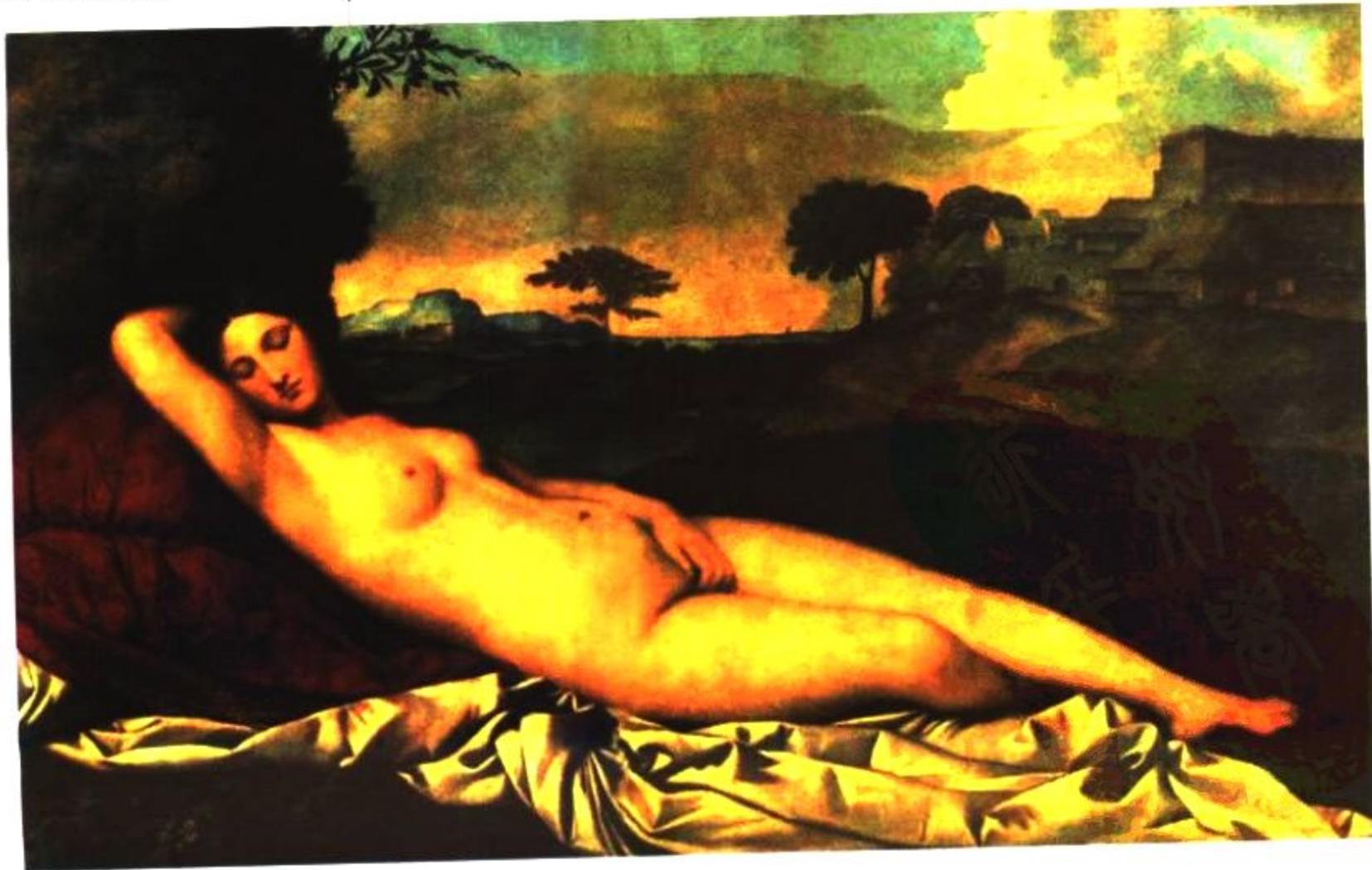
安德列亚  
哀悼基督

认为是“涂绘画家”；从整体来看，威尼斯画派同佛罗伦萨画派相比是涂绘风格的画派，而且，除了涂绘风格的定义之外，没有人想用别的方法来描述柯勒乔(Correggio)[柯勒乔(1494—1534)，意大利画家。——译注]的特性。

这里语言的贫乏终于被我们深深感到了。我们需要千言万语来表示所有这一切的变化。这始终是个相对判断的问题。与前一种风格相比，后一种风格堪称为涂绘的风格。吕内瓦比丢勒当然更具涂绘风格，但与伦勃朗相比，他依然带着16世纪意大利艺术家的印记，即，他是画投影轮廓的人。如果说安德列亚具有特殊的涂绘才能，我们当然应该承认他比其他人把轮廓线变得更柔和，而且在他画的衣饰的表面上处处都有很特殊的颤动。然而他保持在一种基本上是塑形的感觉之中，假如我们真能暂时保留涂绘这个概念的话那就太好了。如果我们真想运用我们的各种概念，那么甚至威尼斯画派也不能被排除在线描派之外。乔尔乔内的《躺着的维纳斯》与拉斐尔的《西斯廷圣母》一样是线描的艺术作品。

在所有同时代的意大利画家中，柯勒乔最为离经叛道。在他那里我们可以清楚地看到为克服线条的统治地位所做的努力。他仍然用线条创作——长长的流动的线条——然而他通常使线条的痕迹复杂化，让眼睛无法跟踪它们。而在暗部和亮部出现了闪动

乔尔乔内  
躺着的维纳斯



和跳跃，好像线条正靠着自己的力量尽力相互靠拢，并企图使自己挣脱线条的束缚。

意大利的巴洛克风格可以和柯勒乔联系起来。但是对欧洲绘画来说，更重要的是较后的提香(Titian)[提香(1488—1576)，意大利威尼斯画家。——译注]和丁托列托(Tintoretto)[丁托列托(1518—1594)，意大利威尼斯画家。——译注]经历的发展过程。在他们这里采取了一系列导致外貌表现的决定性步骤。而这个画派的一位后继者，埃尔·格列柯(El Greco)[埃尔·格列柯(1541—1614)西班牙画家。——译注]，立刻从这种表现中得出结论。这些结论现在是决不可能被超越的。

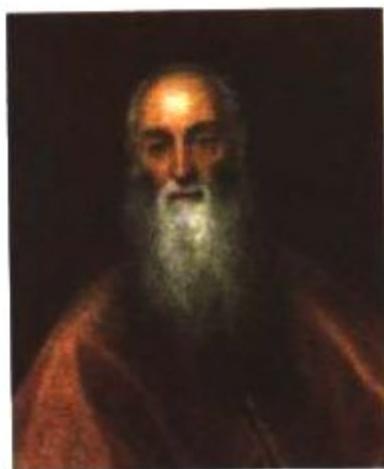
在这里我们不是提出涂绘风格的历史，而是在探索普遍的概念。我们知道为达到目标的运动绝不是始终如一的运动，而且个人的进步往往意味着倒退。个人的成就要变成为共同的财富需要经过许多时间，而且这个发展看来到处都必然会折回到自己原来的地方。然而，这大体上是一个一直持续到18世纪末的同质过程的问题，这个过程在瓜迪(Guardi)[瓜迪(1712—1793)意大利威尼斯画家。——译注]和戈雅(Goya)[戈雅(1746—1828)，西班牙画家。——译注]的画中开放出了最后的花朵。然后出现了大断裂。西方美术史上的一章结束了，而新的一章随着线条的再度被承认为主宰手法而开始。

隔开一段距离来看，美术史的进程在南北方大致是相同的。二者在16世纪初都拥有自己的古典的线描方法，而在17世纪都经历了涂绘风格的阶段。可以证明，丢勒和拉斐尔，梅西斯(Massys)[梅西斯(1466—1530)，佛兰芒画家。——译注]和乔尔乔内，霍尔拜因和米开朗琪罗在本质上是相似的。另一方面，伦勃朗、拉斐尔和贝尔尼尼之间尽管有差异，但他们都围绕着一个共同的中心。假如我们更加仔细地看这个问题，我们会发现这一点。民族感觉的明显对比当然从一开始就在起作用。意大利甚至在15世纪就拥有对线条的敏感，在16世纪，意大利处在真正意义上的“纯”线条的高级阶段(haute école)，而在线条的(涂绘的)瓦解中，意大利巴洛克风格从来没有达到北方那样的程度。对意大利人的塑形感来说，线条或多或少总是每一种艺术形式借以显现的要素。

值得注意的是，我们不能对丢勒的祖国做同样的评价，这是因为我们习惯于从坚实的素描中认出旧时德国艺术的特殊力量。不过，虽然古典的德国素描(它只是缓慢而艰难地摆脱了后期哥特



提香 自画像(局部)  
油彩画布  
75cm × 96cm 1560  
柏林国立绘画馆藏



丁托列托



拉斐尔  
凯旋之礼赞  
湿壁画 295cm × 225cm  
1511 罗马  
拉斐尔的作品被认为是线描和古典美的经典。

式涂绘风格的困惑)无疑地常常能用意大利人的线条来研究它的模特儿,但它基本上不喜欢孤立的、纯粹的线条。德国人的想像中立刻会出现线条缠绕线条的意象,这不是明晰而单纯的轨迹,而是团束的线条、网状的线条。明暗早已结合在它们自己的涂绘的生命之中,而且单独的形体已淹没到总体运动的滚滚波涛中。

换句话说,意大利人根本不可能理解伦勃朗,但北方早已为伦勃朗铺平了道路。当然,本书用以说明绘画史的材料对雕刻史和建筑史来说同样也是有效的。

## 第二节 素描

为了明确区分线描风格和涂绘风格,首先在纯素描的作品中

寻找例证是最恰当的了。

让我们首先对丢勒的一幅版画和伦勃朗的一幅版画做一比较。两件作品的主题相同，都是一个女裸体形象。我们暂不考虑下述情况：我们面对的一例是写生习作，而另一例是几经辗转得来的人体作品；伦勃朗的蚀刻画作为一幅画当然是独立的，但画得很粗放，而丢勒的作品作为铜版画习作是精细地完成的。甚至技术手段的差异——前者用钢笔，后者用粉笔——也只是次要的问题。使这两幅素描看上去明显不同的原因首先是，丢勒画中的印象是以触觉的明暗调子为基础，伦勃朗画中的印象则以视觉的明暗调子为基础。伦勃朗的画给人的第一感觉是一个亮的人体置于暗的背景上；在丢勒的那幅素描上，人体也是画在一片暗的衬托之上，然而不是为了使光线能够从暗处放射出来，而只是为了使影廓能够更鲜明地突现出来。围绕影廓的边线具有最重要的作用。在伦勃朗的画中，边线失去了它的意义。它不再是外形印象的基本承担者，而且它本身也不具有特殊的美。假如我们试图沿着边线追踪，那么我们很快会发现，这几乎是不可能的。15世纪的连续地、均匀地延伸的轮廓线消失了，取而代之的是断续的线条。

现在我不应该提出反对，说这一般只对速写才是有代表性的，而且说无论何时我们都能发现相同的感受过程。画速写的人



伦勃朗  
柯诺利·克雷松·安斯罗  
和妻子 油彩画布  
176cm × 210cm 1641  
柏林国立美术馆藏



伦勃朗 亚伯拉罕和艾撒克  
帆布油画  
158cm x 117cm 1634  
圣匹兹堡修道院藏

是快速地把人像草草画在纸上的,当然也用不连接的线条作画,但伦勃朗的线条甚至在完全完成的版画上也仍然是断续的,不能形成清晰的轮廓,而总是保持模糊的特点。

假如我们分析造型的笔触,较早的那幅版画也证明是一件线条艺术的作品,因为这幅画中的阴影是非常透明的。线条都被画成一样清楚的弧线,而且每一根线条似乎都懂得它是一根美的线条,而且它们都优美地同其他线条相结合。仅是这些线条的形态遵循塑形形状的运动,只有产生阴影的线条超越出形体的限制。对17世纪的风格来说,这些问题已不值得进一步考虑了。在那些类型上是非常不同的,通过其方向和层次或多或少地

可辨认得出的笔触中,只有一点是共同的——就是它们像一个团块一样给人以深刻印象,而且在某种程度上,它们淹没在总体的印象之中。很难说清楚这些笔触是根据什么规则作出的,但清楚的是——这些笔触不再遵循形体,就是说,它们不诉诸触觉感,而只是产生纯粹视觉的外貌,而这样做对于固体特性毫无成见。个别地看,这些笔触在我们看来是完全无意义的,但如做一总体观察,正如我们已说过的,它们以一种特别丰富的效果合成一体。

有一点是值得注意的:这种素描类型甚至能够给我们某种关于材料性质的启示。注意力越是从小形的形体上撤离,对事物外表的兴趣,以及对物体给人以怎样的感觉的兴趣就越活跃。在伦勃朗的画中,肉体清楚地表现为一种柔软的物质,富有弹性,而丢勒的人体画在这方面仍然是不明确的。

现在我们可以坦率地承认我们不能直接地把伦勃朗与17世纪相提并论,更不能根据一个例子来判断古典时期的德国素描。然而正因为有这种片面性,在比较中这样做是有启发性的,这样做的主要目的是为了非常鲜明地表现出这两种概念之间的对立。

假如我们把画题从整个人体转向单独的头部的话,我们就会清楚地看到,风格的变化对细部形式的观念意味着什么。

丢勒作的头像的特殊性质绝不只取决于他那独特的线条的艺术性,而是取决于这样的事实:线条是用很多都是均匀定向的线条画成的,一切都包容在这些线条中,而且这些线条都能毫无困

难地被理解。这种性质是丢勒与他同代人所共有的。它向我们揭示了问题的本质。早期艺术家在素描中也处理过这个问题。一个头像，按其总体布局，能够具有许多外貌，但是这些线条并不突出。它们不像在古典素描中那样显眼，形体还没有被压缩到线条中。

我们以阿尔德格雷弗尔(Aldegrever)[阿尔德格雷弗尔(1502—1560)，德国画家，有“小型画大师”之称。——译注]作的一幅素描为例，这幅素描近似于丢勒，而且更近似于霍尔拜因，它以肯定的、准确定向的外轮廓线确定形体。面部的轮廓线像一条长长的、均匀有力的线条，以不间断的有节奏的连续，从太阳穴流动到下巴、鼻子和嘴巴，眼睑的边缘也都是用均匀的、完整的线条画的，便帽是纯粹的剪影轮廓的形状，它同整体结合起来，甚至络腮胡子也用了相似的表达方式。然而，用擦笔涂阴影的立体感完全附着于极为明确的形状。

伦勃朗的同时代人利文斯(Lievens)[利文斯(1607—1674)，荷兰画家。——译注]画的一幅头像提供了最好的对比。在这幅头像中，表现已完全从边缘上消失，进入到形体内部各部分中。一双暗色的、亮闪闪的眼睛，颤动的嘴唇，线条或此或彼地闪现，但又立刻消失了。线描风格的长长的痕迹完全不见了。分隔开的一段段线条确定了嘴巴的形状，若干断断续续的笔触则确定了眼睛和眼眉的形状。有时素描完全中断。造型的阴影不再具有任何客观的正确性。然而，在面颊和前额的轮廓的处理中，作者尽力阻止形状产生剪影轮廓，就是说，排除它被按线条来辨认的可能性。



丢勒 画家之母肖像  
素描 1514

利文斯 诗人简·沃斯的肖像  
(局部) 法兰克福



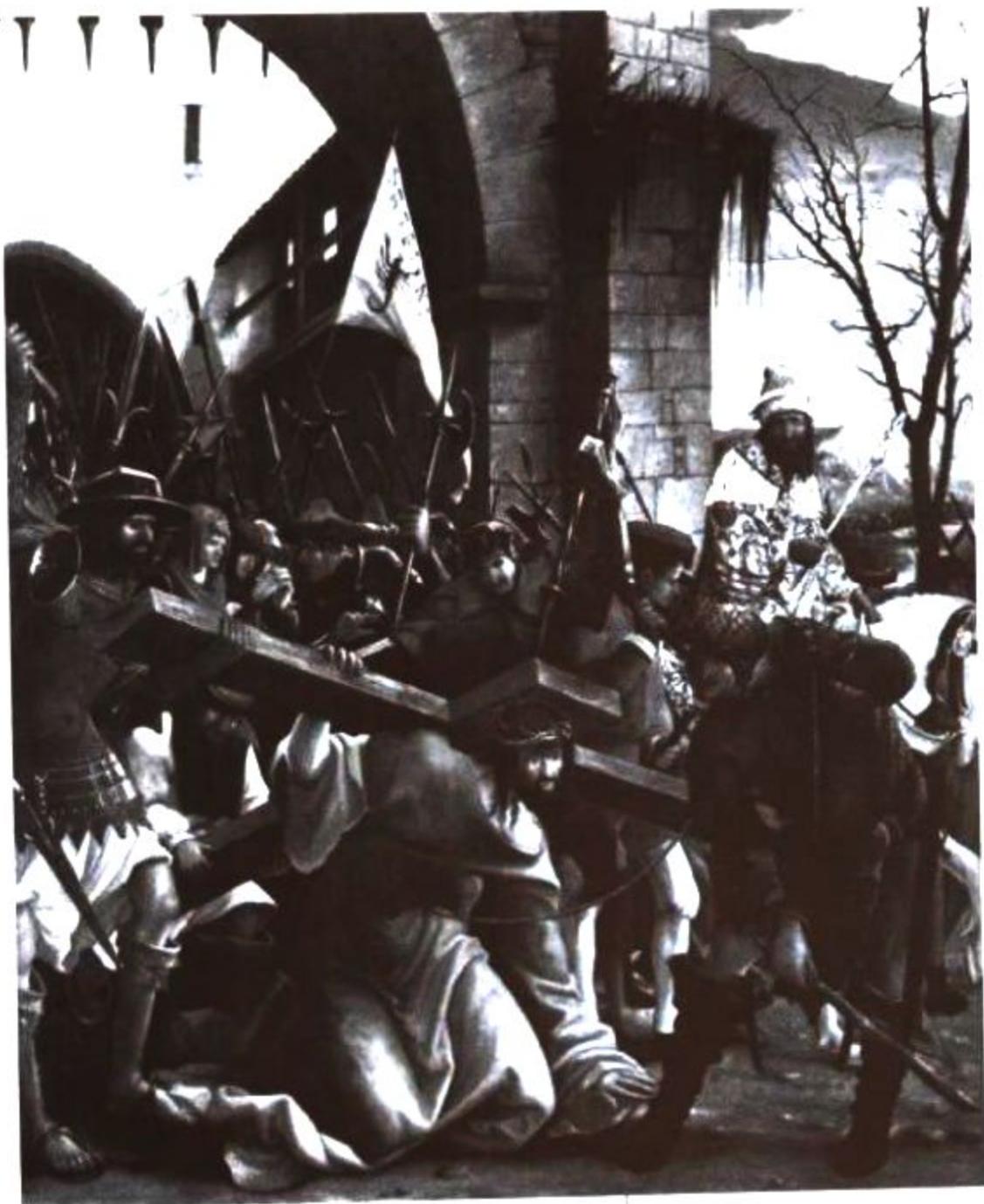
虽然不如伦勃朗画的女裸体那么显著,但是旨在光的结合、明暗块面的交错仍是这幅素描的明确习惯。当较早的风格为了形式的清晰而规定描绘时,运动的印象则自然而然地同涂绘风格相结合,并且当运动的印象为其特殊难题采取再现变化无常的事物的方法时,它服从于它最内在的本质。

下一个例子是衣袍。对霍尔拜因来说,织物的衣饰不仅是一种可以用线条来把握的展示物,而且他还认为这种展示物只有在线描的形式中才能表达其真实的意义。在这里,我们的眼睛也首先是反叛的。除了只有立体感可感知的变化的明暗部分以外,我们还能看到什么呢?假如有人希望以线条来处理这个难题,在我们看来也许只有边缘线的走向能够做这样的描绘。但是甚至这种边缘线也起不到根本的作用:我们在不同程度上被提醒注意到,表面的中断在某些方面是一种特殊的東西,但我们绝没有感觉到这种母题是一种最主要的母题。当这幅素描因其自己的要求描摹边缘的走向并用均匀而不间断的线条勾勒画法使之成为明显可见的时候,这又显然是一种根本不同的观察方式。不仅织物边缘的边缘线,而且纹道的内部形状和褶皱的隆起,也以同样的方式这样做了。到处都是清晰坚实的线条。明暗得到充分的运用,但是——在这里存在与涂绘风格的差异——完全服从于线条的统治地位。

另一方面,涂绘的装束——我们以梅苏作的一幅素描为例做说明——将不会完全排除线条的成分,但也不会使线条占统治地位。根据原理,眼睛首先对表面的生命力发生兴趣。因此我们不能再用线条显示出内容。而一旦内部的图样进入自由的明暗块面中,这些表面的起伏就立即获得更大的活动性。我们注意到这样的小块阴影的几何形状不再是严格地结合着的:我们获得了这样一个形式的观念,这个形式在一定范围内是易变的,而且正是由于这一事实,这种形式才能适当处理不断变化的外貌。此外还有这样一种情况:织物的纹理较之以前更为重要。丢勒当然多次观察研究过如何表现对事物的感觉,但是古典的素描风格在织物的处理上更倾向于中性。然而,对17世纪来说,由于对入画的特征发生了兴趣,自然而然地产生了对表面性质的兴趣。当时,所有的画中都暗示了硬和软、粗糙和光滑的质感。

线描风格的原理最有趣的运用,是在对象与线描风格性质最

不相似，或者甚至最难按线描风格处理的地方。簇叶就是这样的例子。单片树叶能用线描风格来处理，但是成簇的树叶，叶丛——在这里面单个的形状本身变得不易察觉——几乎没有提供用线描处理的基础。然而，这个问题在16世纪并不认为是不能解决的。在阿尔特多夫(Altdorfer)[阿尔特多夫(1480—1538)，德国画家。——译注]，沃尔夫·休伯(Wolf Huber)[沃尔夫·休伯(1490—1553)，德国画家。——译注]和其他人的作品中已有出色的解决。显然不可同化的成分已被归纳成一种线描的形状，这种形状



阿尔特多夫  
背十字架

表现得精神饱满而且完全表现出树的固有特性。无论哪个知道这类素描的人，一定常常想起它们的真实性，这些素描与较为涂绘的方法的最使人惊叹的成就相比，也毫不逊色。它们并不是一种不太完美的描绘方式：这只不过是一种从不同的角度看自然的方法。

让我们把A·凡·德·维尔德(A. Van de Velde)[A·凡·德·维尔德(1636—1672)荷兰画家和版画家。——译注]作为涂绘素描的代表。他的作品不再使外貌成为有清晰笔触的图式。这里最大的成绩是团簇的线条，这种线条使通过素描的单个要素来领会素描成为完全不可能的事情。由于有了几乎不能保持与对象形状有任何看得出的关系，而且只能直觉地画出来的线条，便产生了这样一种效果，即让我们想到在我们面前看见大树运动着的簇叶的那种效果，而且我们也极清楚这是些什么样的树。似乎无论如何都不能确定的形状的完全不可表达性在这里已被涂绘的方法所把握。



凡·戈延  
多德雷赫特风景  
油画木板  
阿姆斯特丹

最后，假如我们看一下整幅的风景画，便会发现一种纯粹线描的版画。这种版画能以清楚的轮廓线把对象分成主要的和次要的，近的和远的。这种版画的总体外貌比一贯执行各单个物体之间涂绘的融合原则的风景素描的形式更易于理解。例如这里有几幅凡·戈延所作的版画。这些版画是他的有色

调的但近乎单色的绘画的姊妹作。由于他那事物及其固有色的朦胧的面纱被看成是一种卓越的涂绘的母题，所以这里可以引证这样的素描，对涂绘风格是特别有代表性的。

水上的船只，有树木和房子的堤岸，有生命的和无生命的形体——一切都不容易拆开地被织入到一个由线条组成的网中。不是说单个物体的形状已被隐藏起来——该看到的東西是可以清楚地看到的——而是说这些形状在这幅素描中紧密地缠绕着，就像一切都是由相同的成分组成的而且都是以相同的运动在颤动。无论我们能看到哪条船，以及在岸上的房子是怎样建造的，这些都无关紧要：受过训练的涂绘的眼睛只会去注意总的外貌，在这个外貌中单个物体不再有重要意义，因为它已被淹没于整体之中，而且所有线条的颤动促进了单个物体交织成均匀的团块的过程。

### 第三节 绘画

#### 1. 绘画和素描

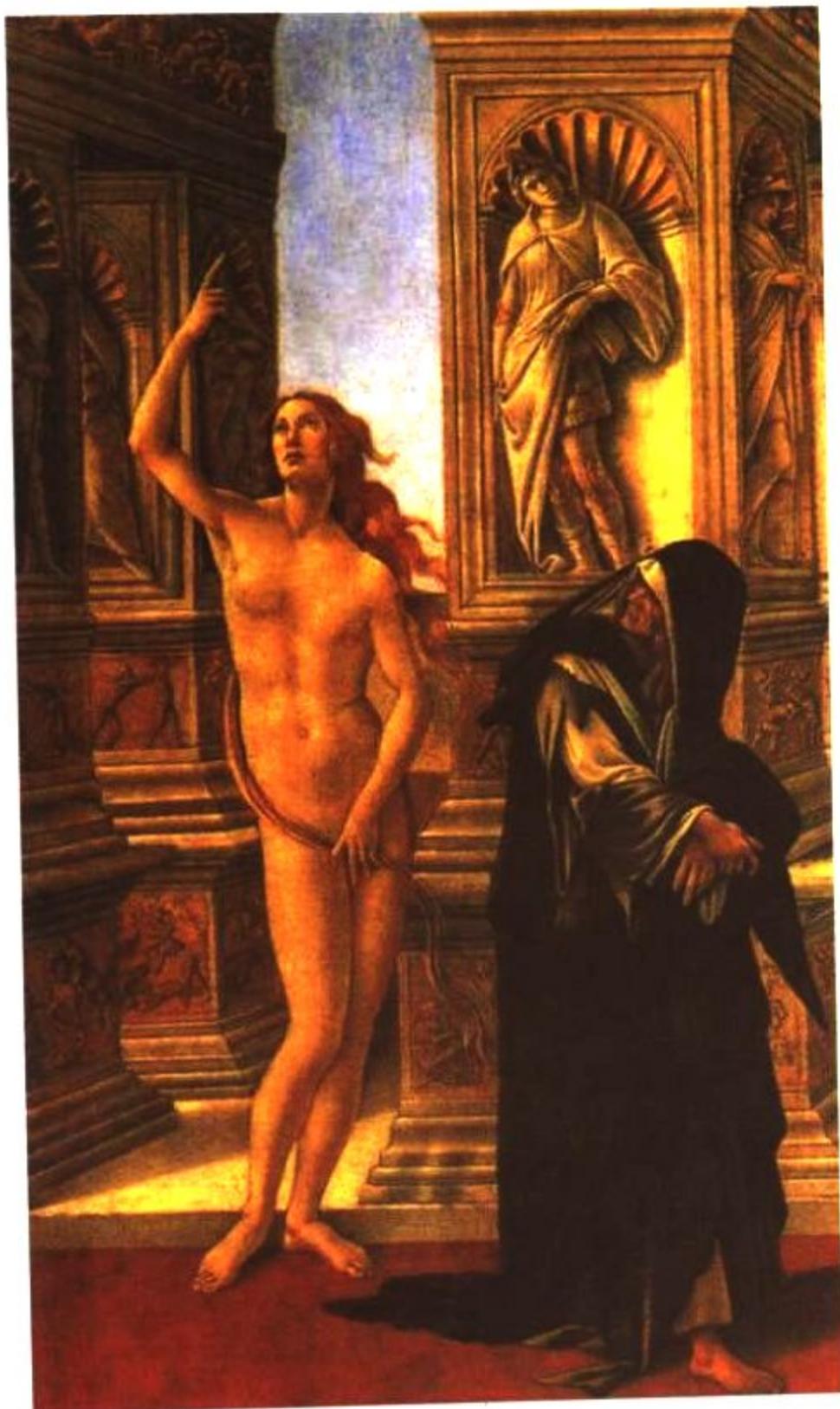
达·芬奇在他的论文《论绘画》中再三告诫艺术家们不要用轮廓线来勾勒形体的轮廓 [达·芬奇：《论绘画》(Trattato della pittura)。——原注]。这听来似乎与迄今为止阐述的关于达·芬奇和16世纪的一切相抵触。但是这种抵触只是表面的。达·芬奇所指的是技术手法的问题，很可能这段话是针对波堤切利的，因为波堤切利非常喜爱用黑色画出轮廓的方法。但是，从某种更高的意义上说，达·芬奇比波堤切利更加是线描的，虽然他的造型是比较柔和的而且

已克服了背景上面各种形体的生硬的轮廓。决定性的因素正是那种轮廓线借以从图画中表现出来并迫使观者注意到它的新的力量。

当我们这样转到对图画的分析时，我们不应该忽略绘画与素描之间的关系。我们如此习惯于从涂绘的角度看待一切，甚至当我们面对线描的美术作品时，我们对形体的理解比理想的更要含糊些，而在只有照片供我们观看的地方，涂绘的模糊不清更加突出了，更不用说我们的图书中小小的锌版了(是复制品的复制品)。要想用像事物指定被看的那种线描的方法来看事物需要一定的练习。仅仅有良好的意图是不够的。甚至当我们以为已掌握了线条的时候，经过了一个有系统的工作时期，我们将发现有许多许多的线描观察方法，而且由确定形状的这一要素所引起的效果的强度能够大大增加。假如我们事先看到并记

住霍尔拜因的素描的话，我们就能较好地领会他的一幅肖像画。线描方法在这里经历过非常独特的提高，这表现为，当其他的一切都被省略时，只有外观呈“形体弯曲之处”的那些部分变成了线条。这种独特的提高产生了它在素描中最直接的效果，而这幅着色的图画完全依靠这一基础，并且素描的图式总应该在这幅绘画中被认为是基本的因素。

“线描风格”这一表达法只涉及部分现象，这对于纯粹的素描来说倒是真实的，因为，就像霍尔拜因和上面用过的阿尔德格雷弗尔的例子所示，立体感可以用非线描的方法来处理，但是我们将清楚地看到，在绘画中指示各种风格的传统方法在多大程度上是片面地以单一属性为基础的。绘画以其无所不覆盖的颜料，根



波堤切利  
诽谤(局部)

画中几乎所有的轮廓都是用轮廓线勾勒出来的。

据原则创造了各种表面，因此，即使它只用单色，它也区别于任何素描。那里有线条，而且线条到处都可以被感觉到，但是线条只是作为那些始终通过触觉塑形地被感觉到并被给以立体感的表面的界线。问题的关键就在于这一观念。造型的触觉的特征决定着—幅素描是否属于线描的类型，即使是完全非线描的阴影，落在画纸上也仅仅像一口气息，轻盈难见。绘画中当然也有这种阴影。然而，与素描形成对比——在素描中边缘线与各种表面的立体感有关，从而获得一种不相称的优势。但在绘画中平衡被恢复了。在一种情况下，轮廓线起着框架的作用，其中的造型阴影是封闭的；在另一种情况下，两种要素呈现为一个统一体，而且形状边界持续均匀的塑形的明确性，也只不过是立体感持续均匀的塑形的明确性的相关物。

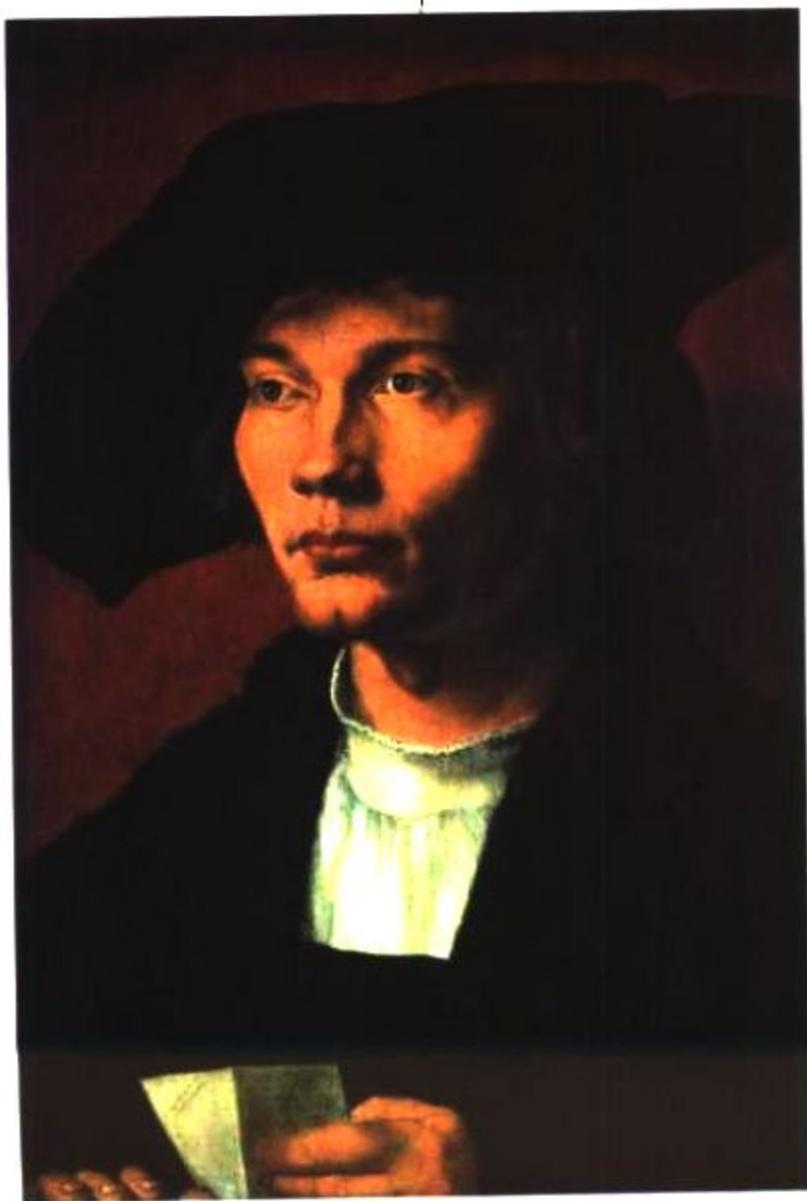
## 2. 范例

作为引言就讲这么多。我们现在可以把一些线描风格和涂绘风格的例子作一比较。丢勒作的着色的头像是以一种与阿尔德格雷弗尔的素描非常相似的方法创作的，这幅素描的复制品前面已

介绍了。丢勒的这幅画特别强调了沿前额下来的剪影轮廓。两唇之间的空间是一条稳妥的、平静的线条。鼻孔、眼睛中的每一小部分都是均匀明确的。但是，正如形状边界是为触觉而确立的那样，光滑、结实的表面是为通过触觉器官的理解而塑造的，而且作为暗部的阴影直接属于形体。事物和外貌完全符合。接近的观察和远距离的观察所看到的是同样的图画。

与此形成对照，弗朗兹·哈尔斯的形式基本上取消了可触知性。它不能被人掌握，就像在风中摇动的灌木丛或河上泛起的涟漪不能被掌握一样。接近的观察和远距离的观察各异其趣。虽然单独的笔触并非要让人看不见，但是面对这样的图画人们仍然感到需要采取远距离的观察。非常接近的观察是没

丢勒 贝伦哈特像



有意义的。浓淡法的造型已让位于小色块的造型。粗糙起皱的表面已没有任何与实物比较的可能性。这些表面只打动眼睛，而不是像可触知的表面那样诉诸各种感觉。过去那种形体的线条被破坏了。没有单独的哪一笔可以被确实实地理解。鼻子在抽搐，



弗朗兹·哈尔斯  
男人像 布上油画  
85.8cm x 66.9cm  
1660—1666  
波士顿美术馆藏

嘴在颤动，眼睛在闪烁。这正与我们在利文斯的作品中已分析过的脱离形体的符号属于同一体系。当然，我们小小的复制品只能把问题的真相搅浑。也许白色材料的处理是最有说服力的。

假如我们把风格的各种巨大差异置于直接的对立中，个人的差异就会变得不那么重要。我们便会看到，弗朗兹·哈尔斯所画的东西在本质上也存在于凡·戴克(Van Dyck)[凡·戴克(1599—1641)，佛兰芒画家。——译注]和伦勃朗的画中。他们的区别只是程度上的不同，而且，与丢勒相比较，他们便结成一个封闭的团体。与霍尔拜因或梅西斯或拉斐尔相比也是这样。另一方面，在孤立地考虑个别画家中，我们将不可避免地要求助于相同的风格概念来表示这个画家发展始末的特性。伦勃朗早期的肖像画是用一种(比较)塑形的和线描的方法来观看的，这与他在成熟期的图画大不相同。

但是如果说屈服于纯粹视觉外貌的力量总是意味着较后的发展阶段，这并不是证明纯粹塑形的类型处于初始阶段。丢勒的线条风格不

伦勃朗 雇佣兵  
油彩木板  
40cm x 29.4cm 1627  
瑞士私人收藏

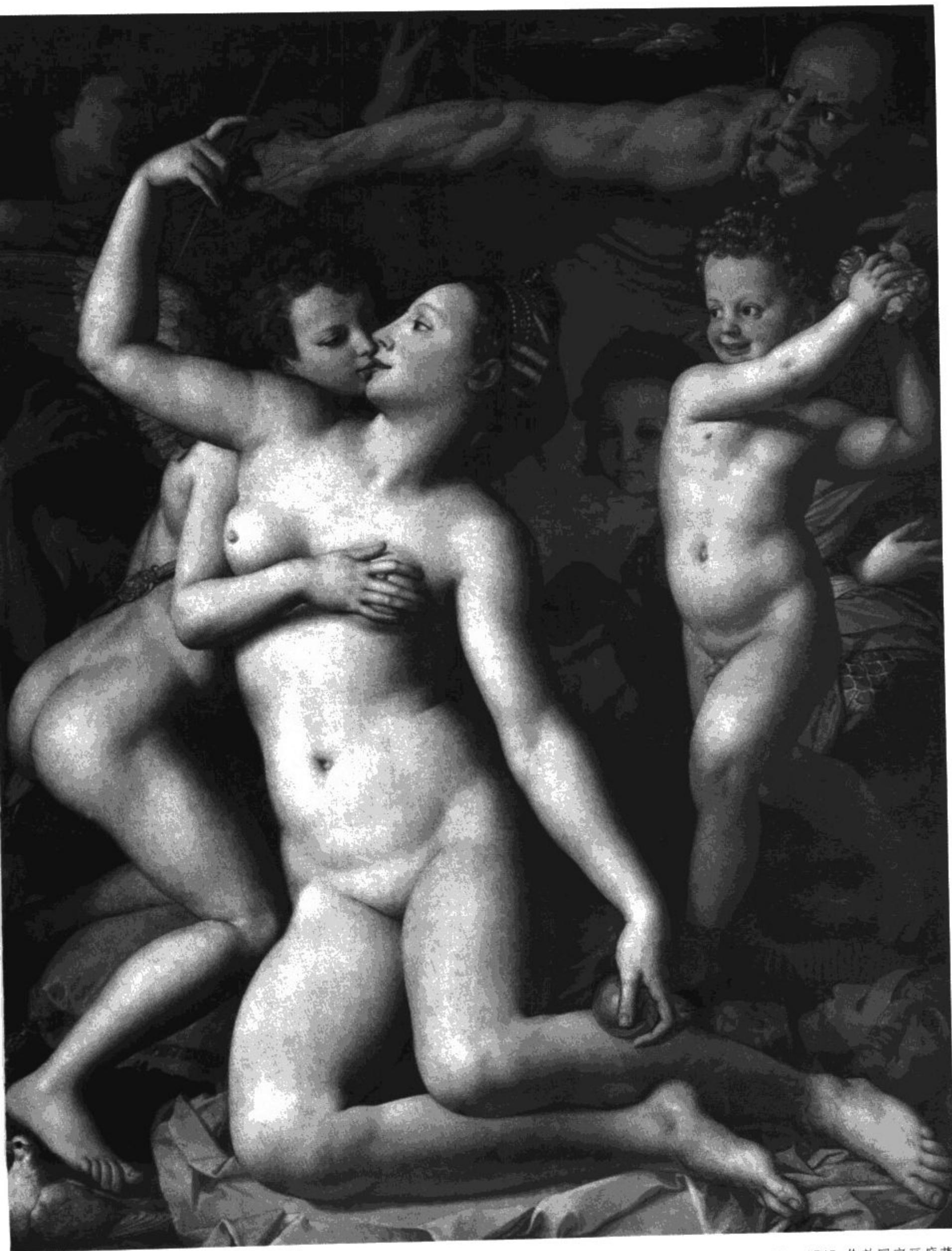


只是一种现存的同形异义的传统增强，而且同时含有排除15世纪传袭下来的风格中一切难以处理的成分的意思。

从纯粹的线描方法到17世纪涂绘视觉的过渡是怎样详细地完成的，这个问题在肖像画中能够得到非常清楚的阐明。然而，在此我们不能深入探究这个问题。一般说来，我们甚至能这样说：正是明暗的更加强烈的结合为明确的涂绘的观念铺平了道路。这话所包含的意味对任何一个把安东尼奥·莫罗(Antonio Moro)[安东尼奥·莫罗(1519—1576)，荷兰画家。——译注]的作品同汉斯·霍尔拜因的作品做比较的人来说都将变得很清楚，这两个人毕竟很相似。虽然塑形的特征没有被抵消，但是甚至在那里明暗面也开始结合于更加独立的生命中。一旦形体边缘的均匀鲜明的特征减弱了，在图画中不是线条的东西也便获得了更大的意义。而且据说所看到的形体也是更概括的。这只不过意味着块面已变得更加自由。于是仿佛明暗部分彼此间得到更加活泼的接触，而且在这些效果中眼睛首先学会信任外表面貌，并且最后为了形体本身而采取完全脱离形体的方式看待设计。

我们再举出两个例子，这两个例子说明了以服装人物为主题的两种风格的典型的对比。这就是拉丁艺术的例子，即布龙齐诺(Bronzino)[布龙齐诺(1503—1572)，意大利画家。——译注]和委拉斯开兹。虽然他们并不属于同一支系，但是在这里并没有什么关系：我们的目的只是找出两种概念之间的区别。

在某种意义上说，布龙齐诺是意大利的霍尔拜因。在他画的头像素描中具有金属般清楚的线条和表面，这是非常独特的，他的图画作为以特有的线描趣味来感受豪华服装的描绘是特别有趣的。没有什么人的眼睛能用这种方法来看事物——我指的是用均匀坚实的线条这种方法。这个画家从来没有背离过对象的绝对的清晰性。这好比再现一个书橱，有的画家企图把架上的书一本一本本地画出来，而且每一本书都是同样清楚地勾出轮廓的，而习惯于看外表的眼睛则只捕捉在整体上产生的闪烁，在这种闪烁中，单独的形体不同程度地被淹没了。委拉斯开兹的眼睛就习惯于看外表。他画的小公主的衣服被绣上“之”字形图案：然而他所画的不是这种装饰本身，而是整体的闪烁的形象。始终如一地从远处看，这些图案已失去了它们的清晰性，但不是看上去朦胧不清的；



布龙齐诺 故事 油画木板 155cm × 144cm 1545 伦敦国家画廊藏



委拉斯开兹  
玛格丽特公主  
油彩画布  
105cm × 88cm 1656  
马德里勃拉多美术馆藏

我们能够很清楚地看到画的是什  
么，但是我们捕捉不住形状，这些  
形状变化不定，织物的高光部分在  
这些形状上面闪烁，而整体由光波  
的律动所支配——这在复制品中是  
不易察觉的——这种光波的律动也  
充实到背景之中。

我们知道古典的16世纪并非  
总是像布龙齐诺那样描绘织物的，  
我们也知道委拉斯开兹只代表了  
涂绘的解释的一种可能性，但是与  
风格的强烈对照相比，个人的差异  
不太重要。吕内瓦在他的时代里是  
涂绘风格的一个奇迹，《圣伊拉斯  
姆斯和圣毛里求斯的辩论》(藏慕尼  
黑)是他最后的绘画作品之一，但  
是，即使我们把这个伊拉斯姆斯

的绣金的无袖长袍同鲁本斯画的长袍做比较，对比的效果也显得  
如此有说服力，以致我们简直不应想到把吕内瓦同16世纪的土壤  
分开。

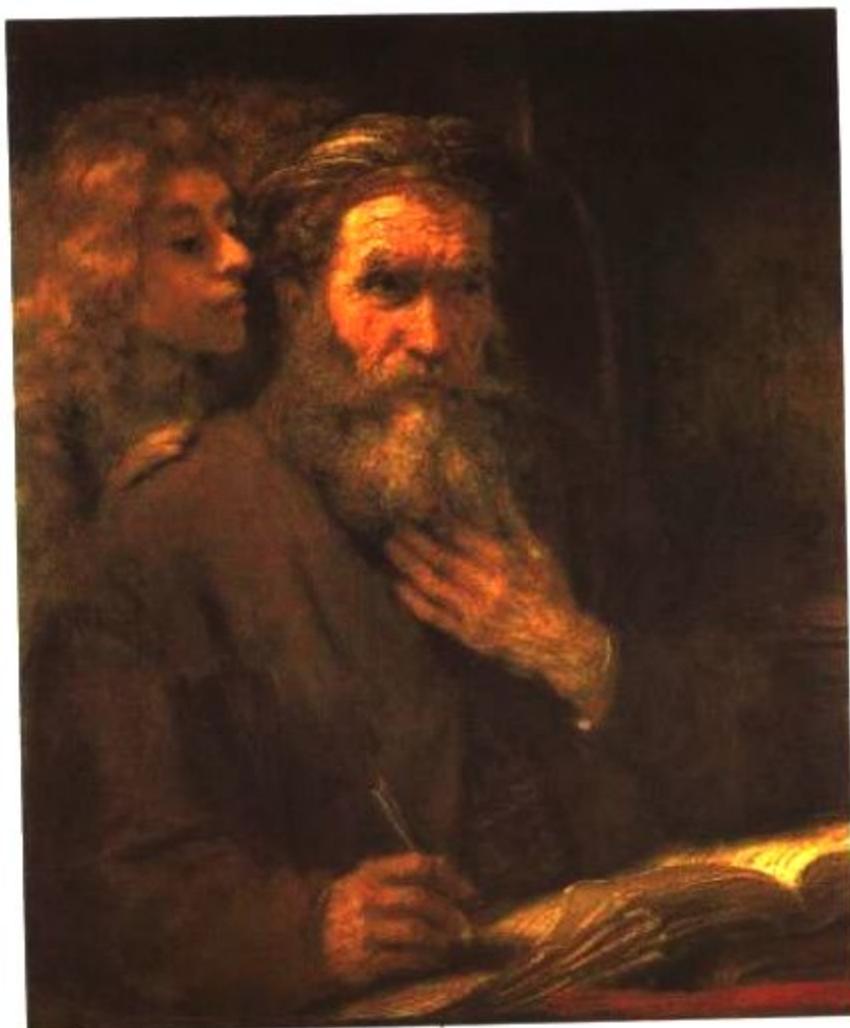
在委拉斯开兹的画中，头发看上去非常真实，然而除了光的  
现象以外，无论是单独的发卷还是个别的发丝都没有描画出来，而  
且这种光的现象与它的客观基础只有一种松散的联系。物质的处  
理从来没有像伦勃朗晚年用大笔颜色涂绘老人的大胡子时所做的  
那么完美，但是丢勒和霍尔拜因所努力达到的形体的可触知的相  
似性在伦勃朗的画中却完全没有了。甚至在刻印作品中，这些作  
品里有用单一笔触表现单根发丝的很大的诱惑力——无论怎么说，  
有些地方存在这种诱惑——伦勃朗后期所作的蚀刻画也切断了与  
可触知的实体比较的任何可能性，并只坚持整体的相似。

让我们转向另一个画题——表现树上和灌木丛中极多的叶  
子——情况也是这样的。同样，这里古典艺术力求完成典型的枝  
叶茂盛的树——即任何可能的时候，它都以单片可视的树叶来处  
理簇叶。但是这种愿望当然有着极大的限度。即使在近距离中，全

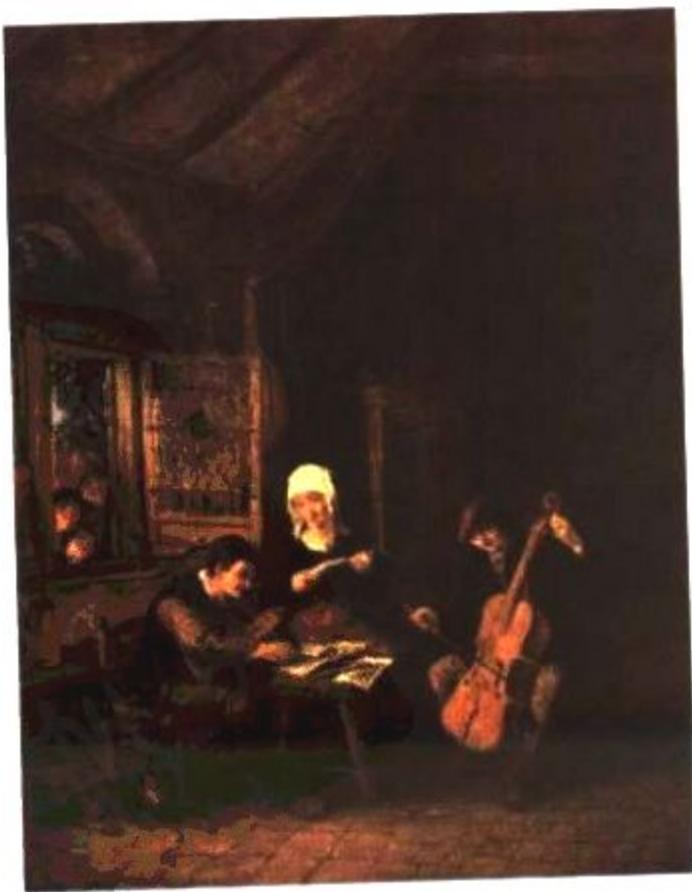
部单独的形状也会结合成一团，使得最纤细的画笔也不能详尽无遗地描绘它。然而，线描类型的塑形的艺术甚至在这里也取得了胜利。如果以明确的形状来处理单片的树叶是不可能的，那么就以明确的形状来表现叶束或个别的叶簇。从这样一些“明显地”与众不同的叶束中，产生了17世纪非线描的树的发展，这个发展是由光和影的逐渐增加的活泼交融促进的。在17世纪非线描的树中，色彩斑点并置而又不要个别色斑同构成它的基础的叶子的形状相一致。

但是，甚至古典的线描方法也知道有这样一种再现的方式，使用这种方式的画家以完全自由的点和线画出了一种形状的图样。例如，奥尔布雷克特·阿尔德格雷弗尔在藏于慕尼黑绘画馆的《圣乔治风景》(1510)中，已用这种方式处理了枝叶茂盛的灌木丛。当然这些精美的线描的图样同客观实际并不一致，但是尽管如此，这些图样由线条组成，是清晰的装饰图样。画家打算让人们单独看它们。这些图样不仅在整体印象中表现自己，而且甚至在最近的距离也能够维持自己的原样。在其中有着不同于17世纪涂绘的簇叶画法的地方。

如果我们要谈及涂绘风格的前兆，我们将发现这些前兆出现在15世纪而不是16世纪。实际上我们发现，尽管线描在那儿占有优势，但仍然有偶然发生的与线描方法不一致的表达方式，这种方式后来作为不纯的方式被排除了。这种方式也见于刻印艺术中。例如，在旧时的



伦勃朗 圣马太与天使  
油彩画布  
96cm × 81cm 1661  
巴黎卢浮宫美术馆藏



奥斯塔德  
乡村乐师

纽伦堡木刻(Wohlgemuth)中有灌木丛的素描,这些素描具有脱离形体的、纷乱的线条,产生了一种只能被形容为印象主义的效果。正如我们上文所说的,丢勒是第一个坚定地使可观世界的全部内容服从于规定形体的线条的人。

最后,我们能够进一步把丢勒的版画《圣杰罗姆》同在奥斯塔德画中相同画题的涂绘的形式做一比较。如果我们希望在一个表现实景的整体中非常明确地说明线性的话,以拙劣的复制品为材料是不适当的。在图画的小幅的复制品中,一切看上去都是被污损了的。我们应当求助于一幅版画来弄清轮廓鲜明的形体的内在精神是如何在三维的舞台上超越单独的形状表现自己的。同样,奥斯塔德的图画也是用蚀刻版复制的,因为,甚至在这里,摄影术也是不适当的。从这样的比较中,对比的效果非常有说服力地涌现在眼前。同一个画题——一个被从侧面照亮的封闭的空间——被用以产生一种完全不同的效果。在前面一种情况下,一切都是边界,可触知的表面和单独的物体;在后一种情况下,一切都是

丢勒 玫瑰花环的起源



过渡和运动。光不是塑形的形式，它表现一个沉浸在晦暗的微光中的整体，在这个整体中单个的物体变得清楚分明，而在丢勒的画中，物体好像是主要的东西，光是附属物。丢勒主要追求的东西——使单独的物体通过它们塑形的界线成为可触知的——在奥斯塔德的画中原则是回避的：所有的边缘都是变化无常的，各个表面都逃避塑形的感觉，而光像一条冲破了界限的小溪自由地在整体上流动，有形体的物体不是无法辨别的，但是这些物体在一定程度上被融化在超形体的效果中。我们相当清楚地看到在画架旁的画家和在他背后突出的黑暗的角落，但是一个形体的暗色块面同另一个形体的暗色块面的结合，其间带有光的色斑，引进了一种运动，这种运动带有各种各样的分岔，像一支独立的力量支配着整个图画空间。

毫无疑问，我们觉得丢勒属于一种包括了布龙齐诺在内的艺术类型，而和奥斯塔德相比拟的人是委拉斯开兹，尽管他们两人之间有许多差异。

这么说，我们不应忘记再现的方式与面对同样效果的形式安排是永不分开的。正像光是一种均匀同质的运动那样，物体的形状也被描画成一种类似的运动流。在奥斯塔德的画中坚硬刻板的特性已开始动摇起来。在丢勒的画中，左边的布景是一个呆板的柱状物，在奥斯塔德的画中现已成为零碎易变的东西，而天花板和螺旋形楼梯虽然不是破旧不堪的，但从一开始给人感觉便是形状多样的，各个棱角不再是那种齐整光洁的样子，而是由于各种破烂什物而被神秘地损坏的形状——这是“入画的”安排的典型例子。房间里暮色时分的光线本身就是一个极好的“入画的”母题。

但是，正如我们说过的，涂绘的视觉不一定与入画的装饰的环境有联系。画题可以简单得多——甚至可以没有任何入画的性质，但是在处理中却可以得到对一种永无休止的运动的趣味，这种运动超出了所有存在于题材中的入画的性质。正是这些真正的涂绘的天才，不久就把“入画的”特质搁置一旁。在委拉斯开兹的画中就很少见到“入画的”特质。

涂绘的和有色彩的是两个完全不同的概念，还有涂绘的色彩和非涂绘的色彩也是两个不同的概念，一般说来要讨论的问题就在这里。由于不可能复制彩色图例，所以我们只能做简短的论述。

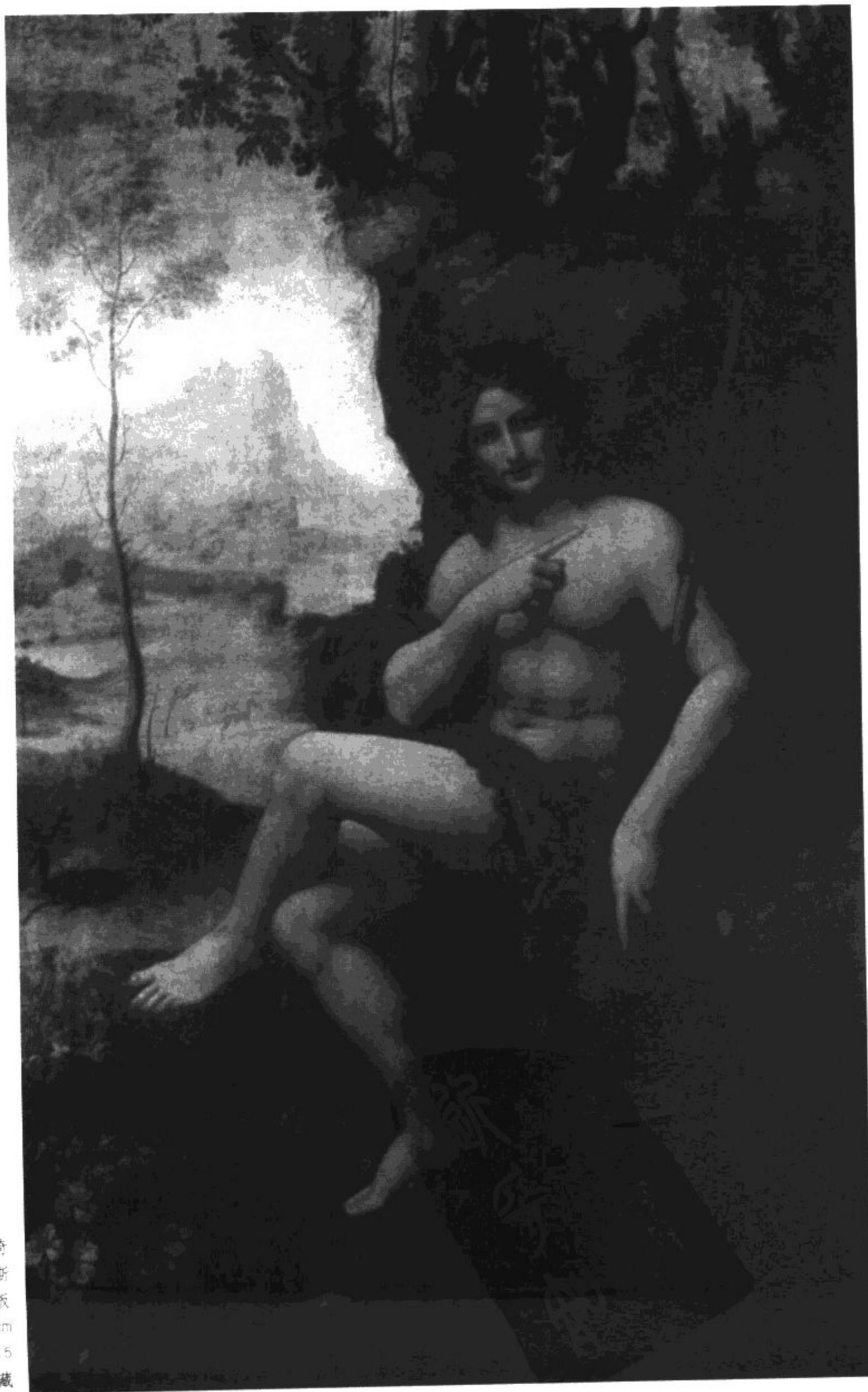
“触觉的”图画和“视觉的”图画这两个概念不能再在这里直接运用了，但是涂绘的色彩和非涂绘的色彩的对比是以非常相似的观念上的差别为基础的，因为，在一种情况下色彩是被作为一种明确指定的要素，而在另一种情况下，外表上的变化是主要的：最复杂多变的色彩在单色的物体上面“闪动”。当然，根据颜色在光中的情况，固有色中发生的某些变化总是被接受的，但是现在发生了更多的变化。一直不变地坚持底色的观念被动摇了，外表以最丰富的色调振动着，而且在整个世界上，色彩只是作为一种闪光而存在，它在永不停息的运动中盘旋。

像在素描中一样，19世纪首先从外表的再现中得出较为极端的结论，因此，后来的印象主义在色彩处理上大大超出了巴洛克。但完全一样的是，在从16世纪到17世纪的发展中，基本的差异是非常清楚的。

对达·芬奇或霍尔拜因来说，色彩是美的物质，它在图画中同样拥有有形的实体，并具有其自身的价值。着蓝色的斗篷以它在实际上所具有的或者可能具有的同种织物的颜色获得它的效果。尽管在明部和暗部中有某些差异，色彩基本上仍然是相同的。因此，达·芬奇要求，阴影只应该以黑色与固有色混起来画，这才是“真正的”阴影 [达·芬奇：见前引书“qualè in se ombra da colori in corpi.”——原注]。

更值得注意的是，达·芬奇具有关于阴影中呈现补色的明确知识。但是他从来没有想到把这种理论知识用于艺术。L.B.阿尔贝蒂(L.B. Alberti) L.B.阿尔贝蒂(1404—1472)，意大利建筑师，学者。——译注] 恰恰也是以同样的方式观察到一个人在绿色草地上散步时，脸上会映出一种绿色。但是他也同样认为这一事实似乎与绘画没有重要关系 [L.B.阿尔贝蒂：《绘画三书》(Della pittura Libri tre)。——原注]。由此我们看到风格很少是仅仅取决于对自然的观察，而被赋予最后决定权力的总是装饰的原理和对趣味的确信。年轻的丢勒在他表现自然的彩色习作中的做法与在他的绘画作品中的做法很不相同，这一点和同一个原则有关系。

另一方面，假如那以后的艺术放弃了这种关于固有色的性质的观念，那就不仅仅是自然主义的胜利，而且是由一种新的色彩美的理想决定的。如果说固有色已不复存在了，那未免太过分，但



达·芬奇  
酒神巴库斯  
沾画画板  
177cm × 115cm  
1511—1515  
巴黎卢浮宫美术馆藏



伦勃朗  
亨德里克耶·斯托弗尔斯  
油彩木板  
99.5cm x 78.8cm 1634  
卡塞尔国立美术馆藏

是变革正是以下面事实为基础的：任何物质的真实存在已成为次要的问题，而主要的问题是它发生了什么变化。无论是鲁本斯还是伦勃朗都开始在阴影中使用完全不同的颜色，假如这另一种颜色竟不再是单独的而只是一种混合成分的话，那只是程度上的差别。当伦勃朗画一件红色斗篷时——我指的是他那《亨德里克耶·斯托弗尔斯》中的红色短斗篷——主要的东西不是自然色彩的红色，而可以说是在观者眼里色彩变化的方式：在阴影中有强烈的绿色和蓝色色调，而纯粹的红色只是偶尔出现于亮部。我们看到所强调的不再是存在之物，而是生成之物和变化。因此，色彩已获得了一种完全新的生命。它规避明确性，而且在每时每地都是不相同的。

对此还可以补充我们已经谈到的表面的分裂的问题。如果说

直接的固有色的风格用浓淡法造型，那么这里的各种颜料却能够直接地并列在一起。这样色彩更进一步失去了它的物质性。真实不再是作为一种实际存在的事物的颜色表面，而是那种产生于单独的色斑、色点和色彩笔触的外观。当然，假若是这样，我们必须站得稍远些看，不过，当然不是说只有远距离把色彩融合起来的观察才应该是最正确的。如果我们理解了色彩笔触的并置，那么对于只有初步知识的人来说，这已超出了纯粹的愉悦。最终的目的是为了达到那种难以捉摸的效果，这种效果在着色画中和在素描中一样，实质上完全受脱离形体的技法所制约。

如果我们想用非常基本的现象做比喻来说清楚这种发展，那么我们可以设想在特定温度下容器中沸腾的水。虽然仍是同样的成分，但是平静让位于骚动，明显可知的让位于难以识别的。只有在这样的形式中巴洛克才清楚地表现出生命。

我们本可以更早地使用这一比较。仅仅是在涂绘风格中明与暗的交流就必然会引起这样的思想。但是现在色彩中新的东西是其组成成分的多样性。明与暗毕竟是同质的。另一方面，在着色法中存在的是一个不同颜色的配合的问题。到目前为止我们的讨

伦勃朗 石桥



论还没有设想到这种多样性。我们已谈到一种颜色，但没有谈到多种颜色。假如我们现在考虑整个复合色，我们将会忽视色彩和谐的问题——这是下一章的论题——并且将只坚持下面的事实：在古典的着色法中，各单独成分孤立地并列着，而在涂绘的着色法中，个别的颜色像睡莲扎根于池底一样牢牢地扎根于总的底色之中。霍尔拜因的珐琅彩般的颜色像景泰蓝的间隔那样被隔开着。在伦勃朗的作品中色彩从神秘的深处零零落落地闪现，正如当(用另一个比喻)火山喷发出灼热的熔岩时一样。而我们知道，说不定什么时候鸿沟会在一个新的地方出现。各种色彩被负载于一种同质的运动之上，而这种印象显然将归因于在明暗中同质运动那样的原因，这种明暗中同质运动我们是知道的。因此我们说这种着色法是受色调关系支配的。

当我们给色彩上的涂绘风格做出这个进一步的解说时，当然可以得出这样的异议，就是这已不再是一个观看的问题，而只是某种装饰安排的问题。我们随时准备回答这个异议。在这里我们面临着的是色彩的某种选择，而不是一种对可视事物的特殊观念。“入画的”特征当然存在于色彩领域，但是依靠选择和安排找到的效果同眼睛从纯粹实际存在的事物中可能获得的东西并非水火不相容。世界的色彩系统也不是固定的。这个系统能用不同的方法来解释。我们能够着眼于观察孤立的色彩，也能够着眼于观察色彩的组合和运动。当然某些有色彩的情况从一开始就包含有一种较其他情况有更高程度的同质运动，但是，毕竟一切都可以用涂绘的方法来表达，而不必像过渡时期某些荷兰大师那样求助于能同化色彩的朦胧气氛。但是甚至在这里模仿的过程也带着一种对装饰情感的明确要求，这是十分正常的。

涂绘的素描的运动效果和涂绘的着色画的运动效果的共同点是：就像光在素描中获得生命一样，色彩也从绘画中获得一种从物体中分离出来的生命力。因此，那些来自自然的母题(在其中构成色彩基础的物体已变得不太容易辨别了)，也被称为非常入画的。一面平静地悬挂着的三色旗不是入画的，而且甚至这样挂着的许多三色旗的集合体，虽然在有透视渐变的色彩的重复中有一种画家喜爱的画题，也并不产生入画的情景。但是一旦这些旗帜随风飘动起来，清晰确定的条纹消失了，而只有零零落落地呈现着的

一些孤立的色块，这时候一般人的鉴赏就会很容易承认一种入画的情景。一个热闹的，色彩鲜艳的市场的场面更是这样。我们所无法使之确定到个别的物体上的东西，不是色彩的光泽，而是各种颜色时隐时现的闪光。与纯粹的万花筒般的情景不同的是，在这种闪光中我们仍然能够确信各种单独颜色的客观意义。这与上文已经做过的对涂绘的剪影轮廓的观察是相一致的。相反，在古典风格中没有不受形体印象束缚的色彩印象。

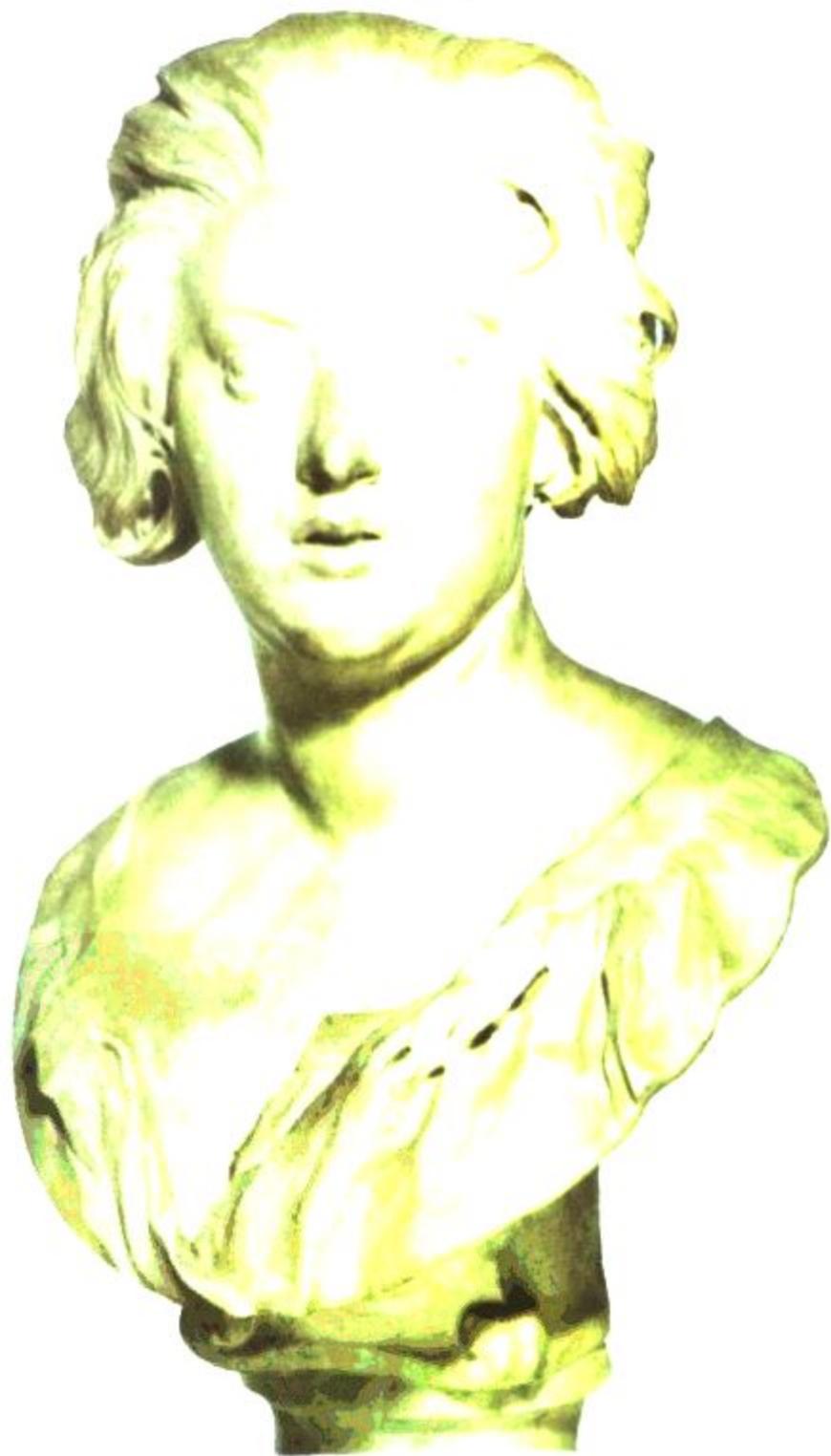
#### 第四节 雕塑

##### 1. 总论

温克尔曼(Winckelmann)[温克尔曼(1717—1768)，德国考古学家和艺术评论家。——译注]在批评巴洛克雕塑时轻蔑地说道：“这算个什么轮廓！”他把那种独立的富于表情的轮廓线视为一切雕塑的基本要素，并且当轮廓线没有向他揭示什么东西时就失去了对它的兴趣。然而在同有被强调的有意义的轮廓线的雕塑相比之下，我们可以想像到轮廓线被贬低的雕塑是怎样的情形了，在那里，表现不是用线条作出的，而巴洛克艺术的技巧正在于此。

按字面上的意思，作为有形的团块艺术的雕塑并没有线条，但是尽管如此，在线描的雕塑和涂绘的雕塑之间的对比还是存在的，而且这两种风格类型在雕塑中的效果与在绘画中的效果几乎没有差别。古典艺术的目的在于边界：这里没有一个形体不是在明确的线的母题内表达自己的，没有一个雕像我们不能说出它所表达的是

贝尔尼尼  
科斯坦扎·博纳里利像  
高 72cm 1635



着眼于什么视阈。巴洛克则否定轮廓线：这并不是指剪影轮廓效果完全被排除在外，而是说雕像回避被统一在明确的剪影轮廓之内。它不能受一个特定的视阈的约束。它同时还躲避试图捕捉住它的观者。当然，古典雕刻可以从不同的观点来看，但是其他的视阈对于主视阈来说显然是次要的。当我们回复到主要的母题时会产生一种颠簸感，而且剪影轮廓在这里显然比偶然停止的形体的可见性更重要：剪影轮廓与雕像相比，正因为它表现了某种独立的东西，所以它要求一种独立性。相反，巴罗克的影廓的本质是不具备这种独立性的。雕塑家没有打算用线的母题来建立属于它自己的实体。没有一种视阈能够非常彻底地研究形体。我们甚至可以更进一步说——只有脱离形体的轮廓线才是涂绘的轮廓线。

各种表面也被做了同样的处理。古典艺术爱好平静的表面，而巴洛克艺术则爱好不安定的表面，这里面不仅有客观的差异，而且形体的处理也是不同的。前者只是明确的，可触知的明暗配合；后者是过渡和变化的，再现着眼于视觉效果而不考虑触觉效果。在古典艺术中，明和暗服从于塑形的形体，而在巴洛克艺术中亮光似乎已得到了独立的生命力。各种亮光以显然自由的运动在各表

面上闪动，而且，这时的形体甚至会完全被隐没在阴影的黑暗中。此外，雕塑即使不具备在表面上的绘画(按定义是外表相似的艺术)所把握的各种可能性，但它可以求助于形体的暗示性，这种形体的暗示性对于物体的形状不再有任何关系，而且它只能被称为印象主义的。

当雕塑因此而致力表现纯粹的视觉外貌并且不再主张把可触知性和真实性作为基础的时候，它就进入了一个全新的领域。在瞬间的再现方面它比得上绘画。而且石头被用来促进各种肌理的幻觉的形成。眼睛的明亮的闪光

贝尔尼尼  
亚历山大七世的墓碑  
1671—1678  
罗马圣彼得大教堂



可以和闪烁的丝绸或柔软的肉体一样得到极好的处理。从那时起每当一个古典的趋势复兴并且捍卫了线条的权利时，它就已在考虑有必要为维护风格的纯洁性而反对肌理上的幻觉主义了。

涂绘的雕像绝不是孤立的雕像。运动必须有所反响，而且决不应该凝结在静止的环境中。甚至壁龛中的阴影现在对于雕像来说也比从前重要得多。它不单是一个陪衬物，而且跃入了运动的闪动中：壁凹的黑暗同形象的阴影相结合了。大体而言，建筑必须同雕塑协调，它准备着或者延长着运动。那么，如果加上强烈的客观的运动，将会出现奇妙的总体效果，诸如特别在北方巴洛克风格的圣坛中我们将发现的那些效果，在那里雕像同建筑结构结合得如此巧妙以致这些雕像看上去像在建筑物的滚滚波涛上的泡沫。一旦它们脱离了自己的环境背景，也就失去了自己的一切意义，如在现代博物馆中被某些不幸的展览所证实的那样。

至于术语，雕塑史像绘画史遇到了同样的困难。线描风格中止而涂绘风格开始的地方到底在哪里呢？甚至在古典主义内部，我们也不得不区别出不同程度的涂绘风格，而且当光与影的重要性增强而明确的形状越来越让步于模糊的形状时，我们能够大体上把这个过程表示为向涂绘风格发展的过程，但是要正确地指出在光和形中哪种运动已达到如此自由的程度以致真正意义上的涂绘的这个观念应该被使用，这是绝对不可能的。

多那太罗

大卫像

1440—1442





安东尼奥·罗塞利诺  
天使

多那太罗 圣乔治像  
大理石 高 209cm  
1415—1416



然而在此有必要说明，明确的线性和塑形的限制的特性只是在长期的发展以后才获得的。只是在15世纪的过程中，意大利雕塑才产生一种较明确的线条感，而且，形状的境界在不排除某些涂绘的运动效果的情况下开始获得了独立性。当然风格史最棘手的问题之一是正确地估计剪影轮廓效果的地位，或者相反，按照安东尼奥·罗塞利诺(Antonio Rossellino)[安东尼奥·罗塞利诺(1427—1479)，意大利雕塑家。——译注]的一件

浮雕的新颖的涂绘内容来鉴赏这件浮雕上的闪光。在这个问题上道路是为业余美术爱好者敞开的。每一个人都以为，当他观看事物时，这些事物都清楚地被他看到了，而且他越是能不理睬事物的涂绘效果就越好。我们且不要把时间浪费在个别的评论上，让我们提到我们现在的书籍中复制品这个伤脑筋的问题，在这些复制品中，按照知觉过程和观察点来说，基本的特征经常是看不到的。

上述评论指的是意大利美术史，对德国来说情况有点不同。线条感从后期哥特式涂绘的传统中发展起来经历了很长的时间。特别典型的事情是，德国人喜欢具有排列紧密并以装饰联系起来的雕像的祭坛神龛，这些神龛中主要的趣味在于——涂绘的——纠缠盘绕。但是在这儿需要特别提醒大家不要用一种过分涂绘的方式观看事物。这种准则随时可以在同时代的绘画中找到。除了诸如艺术家们从自然中获得的涂绘

的效果以外,其他的涂绘的效果当然没有被面对后期哥特式雕塑的公众所体验到,不管哥特式雕塑如何能诱惑我们用完全裂成碎块的画面去看它。

但是某些属于涂绘的本质的东西仍然存留于德国雕塑中,甚至比在意大利雕塑中还存留得更久远。拉丁民族的线性对日耳曼人的感觉来说显得有点冷淡。有意义的是,一个意大利人,即卡诺瓦(Canova)[卡诺瓦(1757—1822),意大利雕塑家。——译注],再度把西方的雕塑纠合于线条的旗帜之下。

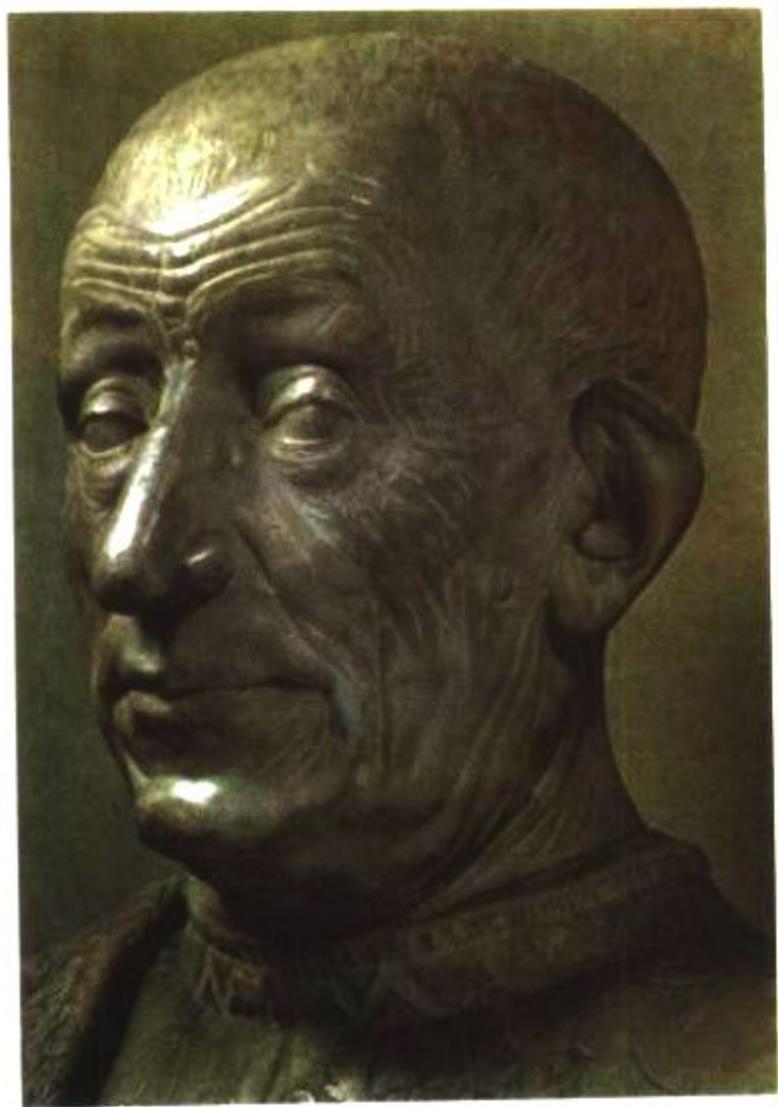


卡诺瓦 拿破仑像  
1811 米兰

## 2. 范例

在说明这两个概念时,我们大体上将限于使用意大利的例子。在意大利,古典的类型是在无与伦比的纯洁中发展的,而在涂绘的风格中,贝尔尼尼象征着西方最伟大的艺术力量。

根据先前的一系列分析类推,让我们以两尊胸像为例。贝内代托·达·马亚诺(Benedetto da majano)[贝内代托·达·马亚诺(1442—1497),意大利雕塑家。——译注]当然不是16世纪意大利艺术家,但是他的塑形的形体的轮廓分明可谓完整无缺,也许各个细节在照片上显得有点过于清晰了。他的胸像的主要特点是形体被包围在一个坚实的剪影轮廓中,而且各个单独的形状——嘴,眼睛,一条一条的皱纹——都被赋予一种基于不变的观念之上的静止而明确的外貌。下一代人本来会把这些形状集合到更大的单位中的,但



贝内代托·达·马亚诺  
米利尼胸像

贝尔尼尼 红衣主教博尔盖塞  
罗马 博尔盖塞画廊藏



是物质实体的体积的古典特征在这里始终被完美地表现了出来。在衣饰上可能被看成是闪光的东西只是复制品中才有的效果。原来织物上各单独的图案是用色彩均匀清晰地涂过的。眼球斜向一边的动势很容易被忽略掉，而眼球也是用同样的方法通过涂色而表现出来的。

贝尔尼尼的作品是以另一种方法表现的，以致用线描的分析对它一点也不能奏效，而这也意味着立体的要素退离了直接的可触知性。衣袍的表面和褶皱不仅表现了它们本性的不安定，而且基本上被作为塑形上的不明确的东西来看待。在诸表面上有一种闪烁，而且形体是无法捉摸的。褶皱上的高光像蜥蜴一样一闪而过，正像鲁本斯引进到他的素描中那些被白色所加强了的高光那样。整个形体不再被作为剪影轮廓来看。以肩膀的外表做比较——在贝内代托那里是一条平静而流畅的线条，而在贝尔尼尼那里则是一种本身不安定的轮廓线，它在各方面都把眼睛引导到边缘以外的地方。同样的效果延伸到头部。一切都是以变化的印象为目的而安排的。使胸像成为巴洛克风格的并不是张开的嘴，而是这样的事实：在两唇间的阴影被视为某种塑形上不明确的东西。虽然我们这里是一个完全被塑成圆雕的形体，但它与我们在弗朗兹·哈尔斯和利文斯的画中所看到的形式基本上属于同一设计类型。对于从物质实体的胸像到非物质实体的胸像的转变来说（非物质实体的胸像只有一种视觉的真实），头发和眼睛在这种情况下总是特别有特征的。“眼神”在这里是通过每只眼中的三个孔获得的。

巴洛克风格的胸像好像总是要求丰富的衣饰。面部运动的印象广泛需要这种支持。这在绘画中也完全一样，埃尔·格列柯如果不能在

天上行云匆匆漂浮中处理人物的运动，他将会一筹莫展。

如果我们想找到各种过渡的变化，我们可以提到像维多利亚(Vittoria)[维多利亚(1525—1608)，意大利雕塑家。——译注]这样一个名字。他作的胸像从基本意义上说不是涂绘的，而完全是以光与影的充分谐振的效果为基础的。纯粹的涂绘风格是被这样一种处理方法所开创的：在这种处理中一种更丰富的明暗的作用基本上是在塑形的形体上面闪动，从这个意义上来说，雕塑的发展与绘画的发展是相一致的。那些胸像中仍然有塑形性，但是光依靠本身已变得非常重要的了。在这种装饰——涂绘效果中，眼睛似乎已被训练成在模仿意义上去做涂绘的观看。

至于全身像，我们将通过圣索维诺和皮热(Puget)[皮热(1620—1694)，法国雕塑家和建筑师。——译注]之间的比较来加以说明。我们的复制品太小了，使我们不能非常清晰地看出细部的处理，但是风格的对比却极为明显。首先，圣索维诺的圣詹姆斯像是古典的剪影轮廓效果的一个范例。遗憾的是这张照片不是从最有特征的正面的，因此节奏变化看上去有点含糊。我们能够看出这幅全身像照片的错误所在：差错出在脚下的厚板上。摄影师站得太偏左了。这个错误造成的后果影响了画面的各个部分，但大概主要影响了拿着书的手：这本书如此明显地按透视短缩了，以致我们只看见书的边缘而看不到它的主体，而且手和前臂的关系也变得极为令人费解，使得受到训练的眼睛一定要提出异议了。假如我们站在正确的角度看，整个雕像立即会变得清楚，而最清楚的视阈也是完满而有节奏的独立的视阈。

另一方面，皮热的雕像显示出对轮廓线的独特的否定。当然，从某种意义上来说，甚至在这里，形体的轮廓也是靠背景衬托出来的，但是它并不会引起我们去注意影廓。对于影廓所包围的内

皮热 克罗托内的米罗  
1671—1672 巴黎

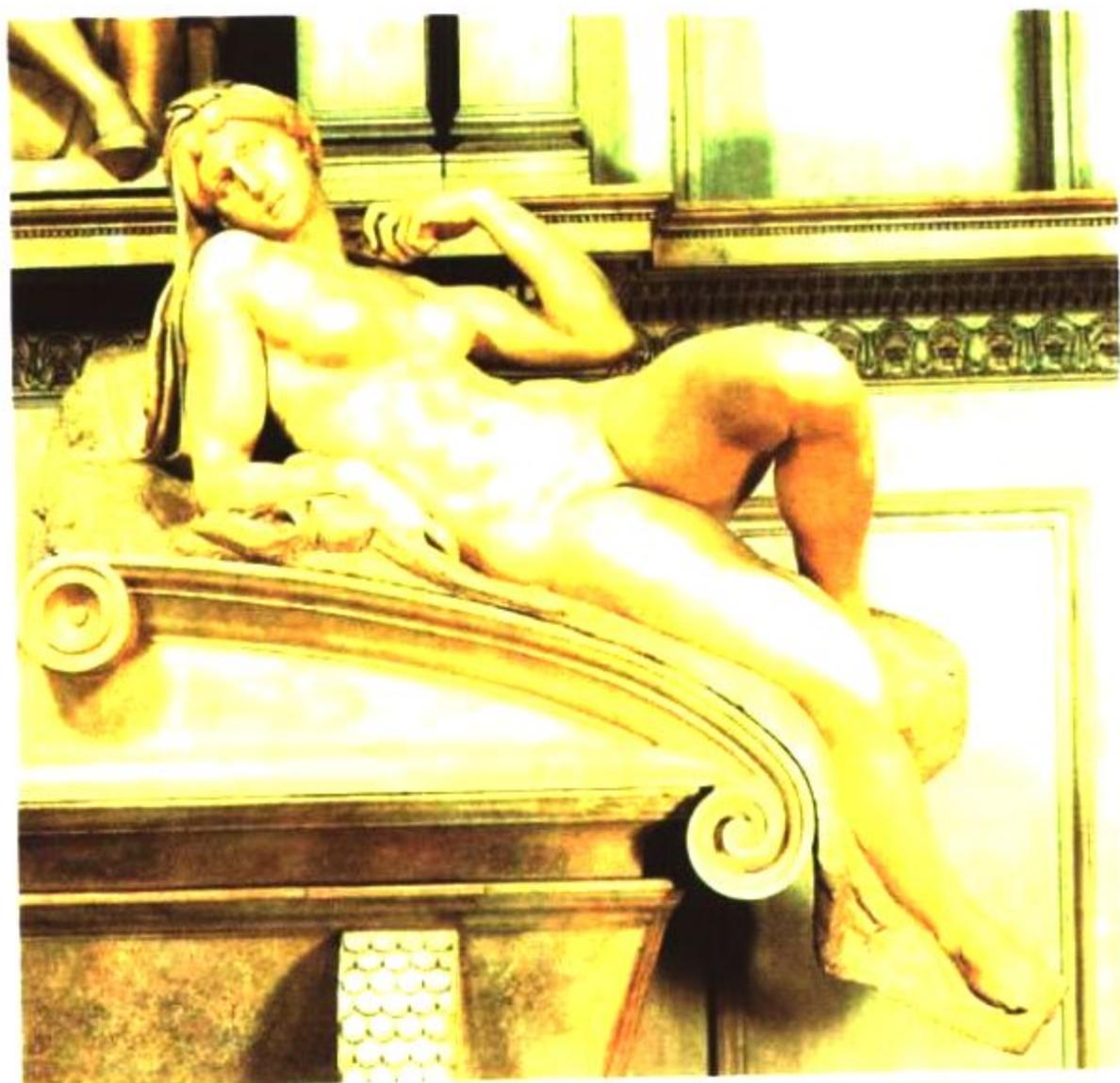


容来说，影廓是不表示什么的：影廓显得好像是偶然的，当观者改变着每个视点时，它不会因此而变得好些或差些。明确的涂绘要素并不在于线条的非常不安定性，而是在于线条并不去捕捉和巩固形体。这点对于整体和局部来说都是一样适合的。

至于皮热的明暗分布，当然从一开始就比在圣索维诺的雕像中要不安定得多，而且我们还看到，它在有些地方是怎样离开形体的，而在圣索维诺的雕像中，明暗完全是为可理解性服务的。然而涂绘风格却表现于这样的情况中：光已获得了其自身的生命力，而这种生命力取消了塑形形体的直接可触知性。关于贝尔尼尼作的胸像的讨论在这儿也许可以作为参考。在一种不同于古典艺术的意义，雕像被表现为适合于眼睛的外貌。虽然有形的形体没有失去其实在性，但是它传递给触觉器官的刺激不再是主要的因素。然而在各种表面的处理上，这一事实并不能阻止石块获得比从前多得多的肌理幻觉。而这种肌理，这种软和硬的区别等等，是一种只须用眼睛就能看出来的幻觉，而且这种幻觉立刻会使触觉无所适从。

另外一些增加运动印象的母题，如绽开的构造支架，从平面构图到纵深构图的变换等等，在此不必予以考虑。另一方面，现在我们可能注意到，在涂绘的雕塑中，壁龛的阴影已成为取得涂绘效果所不可缺少的一个因素。它成为雕像的光的运动的一部分。因此在巴罗克的素描中，我们发现没有一张肖像速写不是仓促地画到纸上而没有背景上的衬影。

对目的在于绘画效果的雕塑类型来说，它应该对墙上和壁龛内的雕像比对独立的雕像更感兴趣才是。但事实上正是巴洛克风格——我们将回到这点上来——避免了平面的影响，因此，限制可能的视点主要是为了它的利益而来的。在这点上，贝尔尼尼的杰作，特别是那些被封闭在一个半敞开的壁凹中的，模仿圣特里萨的迷狂的风格的作品，是有代表性的。圣特里萨的迷狂的群雕被嵌入半圆柱形框架内并且被属于雕像自己的光线从上方照射着，产生了一种完完全全的绘画的效果，亦即一种在某种意义上说已摆脱直接的可触知性的雕塑所具有的效果。而现在，通过涂绘地处理形体，雕像进一步注意到把直接的可触特征从石头上移开。作为边界的线条被排除了，而那么多的运动被引入各个表面上，以



米开朗琪罗  
 晨 大理石 长 203cm  
 1524—1531  
 佛罗伦萨梅迪奇教堂

致可触性在整体形象上或多或少地消失了。

让我们把米开朗琪罗在梅迪奇小教堂里的横卧的雕像作为对照。这是些纯粹的剪影轮廓的雕像。甚至按透视短缩的形体也被置入平面中，就是说，变成了一种富有表现性的剪影轮廓的效果。另一方面，在贝尔尼尼那里，雕像尽力阻止形体用轮廓线来说话。他的陷入迷狂的圣者像的总体轮廓产生了一种完全无意义的形象，而衣饰是用一种不能对之进行线描的分析的方法塑造的。线条零零落地闪现，而且一闪即逝。没有什么东西是有实体的和可触知的。一切都是运动和无休止的变化。印象基本上化为明暗的闪动。

明暗——米开朗琪罗使它们说话，而且是以丰富的对比来说话，但是它们对他来说仍然意味着塑形的价值。作为清楚地规定了块面，它们仍然从属于形体。另一方面，在贝尔尼尼那里，明暗是不明确的，而且好像不再属于明确的形体，而只是一个被解放了的要素，在各个表面和沟纹之上肆意地闪动着。

现在，向纯视觉外貌所做的那些让步的程度是被肉体 and 织物（天使的长袍）的显著肌理效果显示出来的。以同一精神所创造的云

朵也显得缥缈不定，这些云朵明显地在空中自由飘浮，起到了圣者的卧榻的作用。

我们很容易看到在这样的前提下产生的浮雕合乎逻辑的结果，而且大概不用进一步举例说明了。仅仅因为这种浮雕起不到圆雕形体的作用就认为它总是没有纯粹塑形的特征，这将是荒谬的。这些粗略的物质性的差异是无关紧要的。甚至独立的雕像也可以被弄平成一种不失其形体丰满圆润之特性的浮雕：值得考虑的因素是效果，而不是感官事实。

## 第五节 建筑

对建筑艺术的涂绘和非涂绘风格的鉴定特别有趣的是，这个概念(在这里它第一次被从同模仿要求的混淆中解放出来)能够被正确评价为一种纯粹的装饰的概念。当然，绘画和建筑情况不很相同。建筑由于其本身特性不可能与绘画在同等程度上成为一种外表相似的艺术，但是，这只是一种程度上的差异，涂绘风格定义的基本要素照样能够被运用于建筑上。

基本的现象是，这两种完全不同的建筑效果是取决于我们必须把建筑形体视为某种明确的、固体的、永久的东西呢，还是把它视为一种尽管具有稳定性，但上面却浮现着一种明显的、连续不断的运动，亦即变化的东西。对此我们绝不要误解。当然，所有的建筑和装饰都考虑某些运动的暗示，如圆柱在升起，墙上显示出充满生气的力量，圆屋顶向上隆起等等。甚至装饰中最微末的曲线也有其运动的成分，时而较为迟缓，时而较为活跃。但是尽管有这种运动，在古典艺术中的画面仍是经久不变的，而后古典艺术却使画面显得好像它必定要在我们眼下变化。这就是在洛可可的装饰和文艺复兴的装饰之间的区别。一块文艺复兴式嵌板可以设计成具有无限的生命力，其外貌保持着本来的样子。而它的表面一经洛可可艺术那样的装饰品的点缀便产生了不断变化的印象。而且这种效果在大多数建筑中都是相同的。建筑物不会逃走，一面墙仍然是一面墙，但是在古典建筑的精致完美的外观和后来的艺术中从来不可完全同化的画面之间继续存在着一种非常明显的差异；好像巴洛克风格总是害怕直截了当地表现自己。

这种转化和不安的印象有各种各样的起因——以后诸章将会对此做出解释——但是在这里我们将只讨论什么东西在特定意义上可称做涂绘的[原文“malerish”。——英译注]，而流行的用法称为入画的[原文用“malerish”。——英译注]一切东西总是同运动的印象相联系的。

假如我们蒙上眼睛让人引着通过一间比例非常匀称

的房间，我们将感受到这间房间比例非常匀称的效果，这话是对的。空间是物理的，只能被物理的器官所理解。这种空间效果是所有建筑的特性。如果加上涂绘的影响，这是一种纯粹的视觉要素——也即绘画的，因而不为那种最普遍的触觉的感觉类型所理解。一组房间的透视画面之所以是涂绘的，并不是由于单间房间的建筑结构的性质，而是由于画面，亦即由种种附加的形状所产生的视觉的画面：单独的形状本身能够被感觉到，但是产生于连续的退缩形状的画面，只能够被观看。因此每当我们在考虑各种“视阈”的时候，我们就站在涂绘的立场上了。

不用说，古典的建筑必须是被看见的，而它的可触性只有一种想像的意义。同样，我们当然能够用许多方式看建筑物，按透视短缩的方法或者不是这样的方法，用具有各种形状相互交叉的方法或者其他的方法等等。但是从所有的观看点来看，构造的基本形式将作为决定性的要素给人深刻影响，而在这种基本形式被曲变的地方，我们将感受到这仅仅是一种次要方面的偶然效果，而且不能长久容忍它。相反，涂绘的建筑特别乐于使其基本形式呈现出尽可能多样的画面。在古典风格中，永久的形式是被强调的，相比之下外表的变化显得没有独立的价值，而在另一种情况中的构图从一开始就被布置在“各种画面”之中。这些画面越是多样，它们就越是背离客观的形状，建筑物就越被看做是涂绘的。

在一幢华丽的洛可可式公馆的楼梯上，我们不期待得到固体

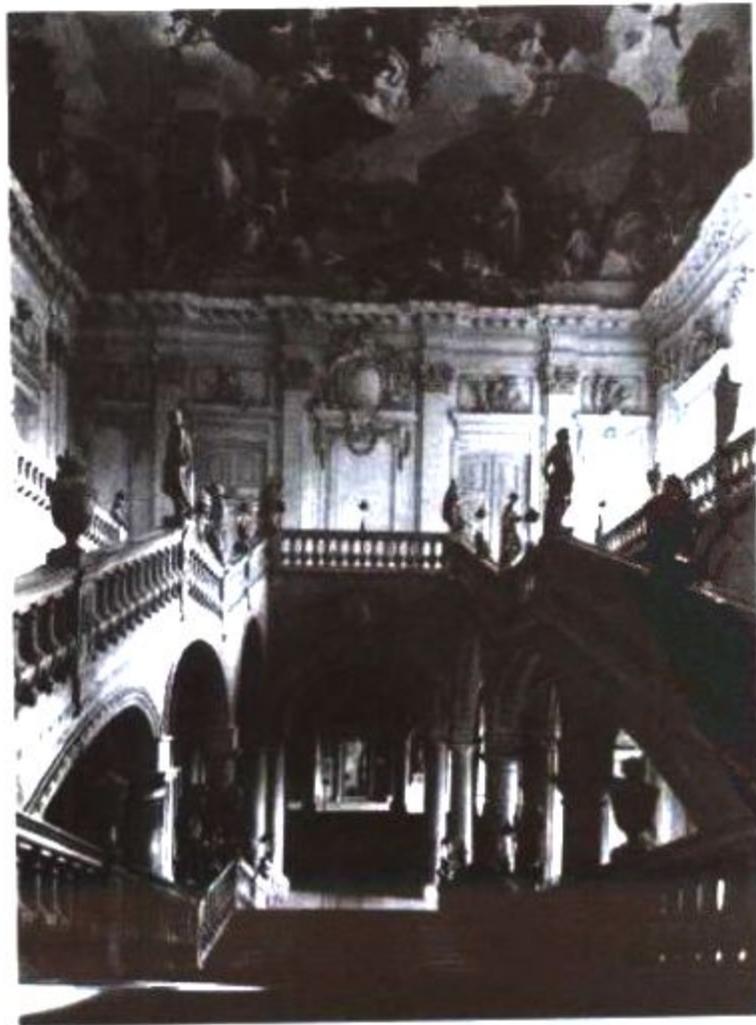


布鲁内莱斯基  
佛罗伦萨的帕奇小教堂  
(局部)

的、永久的、具体的形状布局，而是听任于变化的视阈的节奏，我们确信这些变化的视阈不是出于偶然的副产品，相反，在这种无休止的运动的景象中，建筑物的真实生命得到了表现。

布拉曼特(Bramante)[布拉曼特(1444—1514)，意大利建筑师。——译注]的圣彼得大教堂是一座带有圆顶的圆形建筑物，它也能产生许多视阈，但是那些在我们看来是涂绘的东西，对建筑师和他的同代人来说，也许是没有意义的东西。根本的东西是存在之物，而不是这样或那样改变的各种画面。在严格的意义上，构造的建筑学或者不承认有观者的视点——形体的某些变形总是存在的——或者承认一切视点；相反，涂绘的建筑学总是重视观看的主体，因此丝毫不想创造出诸如布拉曼特为其圣彼得大教堂所设计的那种可以从任何视点上观看的建筑物。构造的建筑学听由观者之便限定空间，以便它能够更有把握地实现其实质上所具有的效果。

虽然完全正面的视阈总是为了自己而要求某种排他性，但我们仍然发现了一些明显打算减小这种视阈意义的建筑结构。例如，维也纳的卡罗·博罗梅奥大教堂很清楚地说明了这点。该建筑立面的正前面设置有两根圆柱，这两根圆柱的真正价值首先显示在非正面视阈之中，在这些视阈中圆柱失去了它们的均等性而且中央的圆屋顶被对直地分开了。



同样原因，假如一座巴洛克风格的建筑立面被这样设置在一条使它几乎不可能获得正前面视阈的街道上，那么这就不会被视作不幸。慕尼黑的西亚梯纳大教堂是有双塔楼建筑立面的著名例子，它只是在新古典主义时期才被路德维希一世解放出来：原先它被挤在狭窄的街道中，因此它

约翰·巴尔特萨·诺伊曼  
普瑞斯主教官殿的楼梯  
1737—1742 德国



波尔塔 罗马耶稣会教堂  
1575—1577

它被称做第一座巴洛克风格的教堂。

必然总是显得不对称的。

我们知道巴洛克丰富了形体。在巴洛克艺术中形象变得更加复杂，母题互相缠绕，各部分的秩序更难以捕捉。就这种做法与回避绝对清楚的原则联系在一起而言，我们下文将必须考虑这些要点，这里将只在举例说明从纯可触知的价值到纯视觉的价值的明确的涂绘的转化中探讨这种现象。古典的趣味始终以轮廓清楚的、可触知的边界进行创作；每一个表面都有明确的边缘，每一个固体都表现为一种完全可触知的形状；在那里没有不能完全被理解为主要形体的东西。巴洛克则取消作为边界的线条，它增多边缘，而当形体本身渐渐变得错综复杂、秩序变得更加晦涩不清时，个别部分要坚持其作为塑形价值的效用就愈加困难；一种(纯视觉的)运动展现在全部形体之上，同特殊的视点无关。墙壁在振动，空间在每个角落里颤抖。

在这里必须特别提请注意，不要把涂绘的运动效果等同于某些意大利建筑的大体块的运动。波状起伏的墙壁引人注目的效果和巨大的圆柱群只是一个特殊的例子。一个几乎不易觉察到含有凸出物的建筑立面的温和闪烁也同样是涂绘的。那么，在这种风格的转变中什么是真正的推动力呢？仅仅提到人们对增添装饰的极大兴趣是不足以说明问题的，说这是在同一基础上增强效果的问题也是不够的；甚至在最丰富的巴洛克风格中，也不仅仅只是



伦勃朗  
坐在扶手椅上的老人  
素描 22.5cm×14.5cm 1631  
哈尔列姆提拉美术馆藏

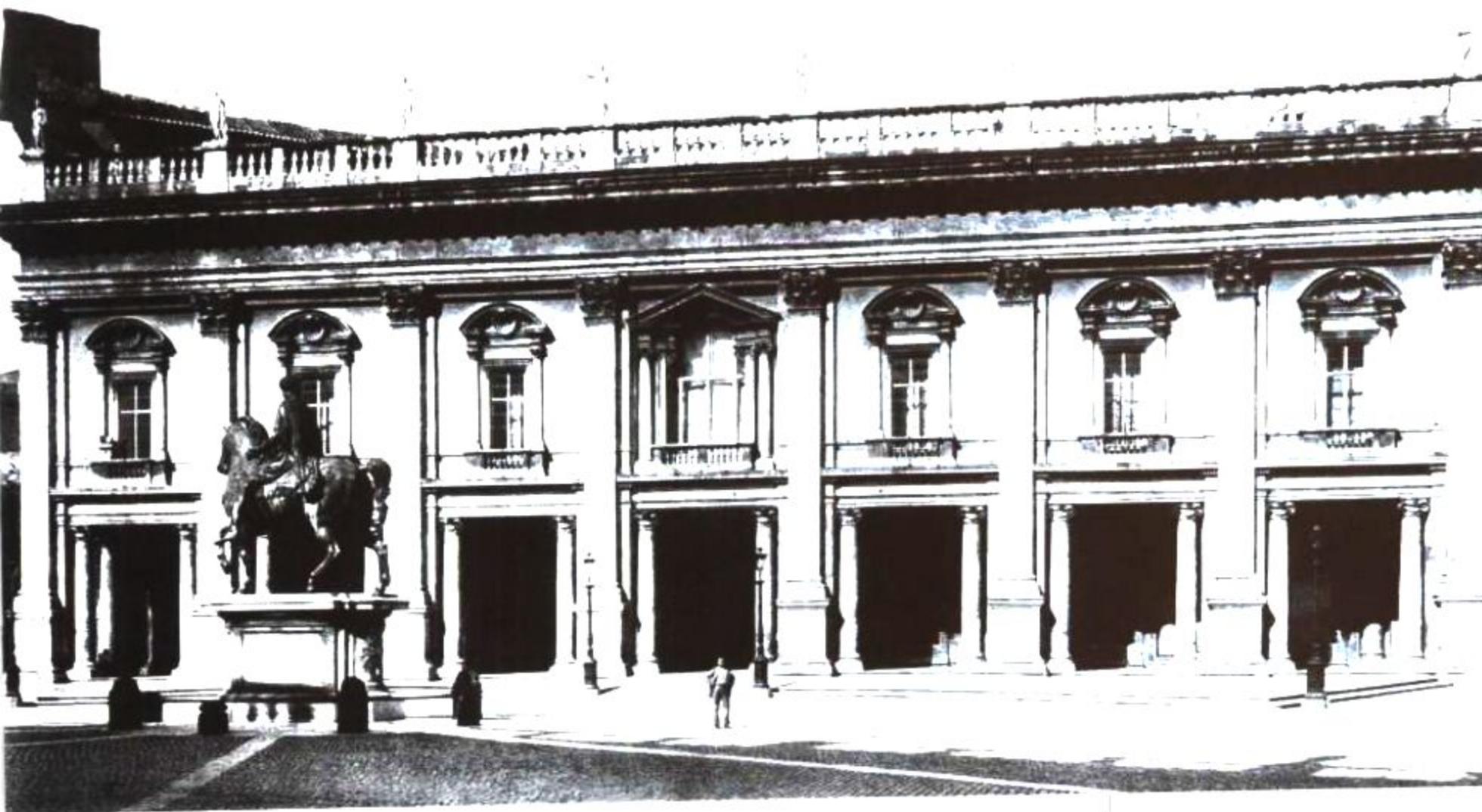
有较多的形状，而且这些形状有完全不同的效果。显然，我们面临着的是与从霍尔拜因到凡·戴克和伦勃朗的素描发展中相同的关系。甚至在建筑艺术中，也没有什么东西要进入可触知的线条和表面之中；甚至在建筑艺术中，永久不变的印象也将被变化的印象所取代；甚至在建筑艺术中，形式也必须生存呼吸。这就是除了所有表现的差异外，巴罗克风格的基本观念。

但是运动的印象只是当视觉的外貌取代具体的真实时才能获得。正如我们已经看到的，这在建筑艺术中不可能达到如在绘画中一样的程度，也许我们应该举印象主义的装饰为例，而不是举印象主义的建筑为例。然而，建筑同样有足够的手段供它支配，可以给古典类型提供涂绘的对比。这种建筑总是取决于个别的形体对(涂绘的)总体运动依附的程度。被贬低了的线条比有塑形意义的、确定形状的轮廓线更容易进入各种形状的强烈跳动之中。依附于每一个形体之上的明暗，在看来好像具有一种脱离了形体的独立意义的时候就变成成为一种涂绘的要素了。在古典风格中，明暗受形体束缚；在涂绘风格中，它们则好像解除了束缚并且获得了自由的生命。我们不再注意到单独的壁柱或窗顶三角饰的阴影，或者至少不只是注意到这些。在各种阴影之间有着相互联系，而塑形的形体常常会完全被淹没在闪动于表面的总体运动之中。在室内，这种光的运动能够在耀眼的光芒和漆黑的黑暗的种种对立中继续实现，或者在纯粹是光的色调中震颤——基本原理仍然是不变的。在前一种情况下，我们必然想到意大利教堂内部生气勃勃的塑形的运动；在后一种情况下，我们会想到造型非常柔和的洛可可式房间的闪烁不定的亮光。如果说洛可可式喜欢壁镜的话，这并不只是意味着它喜欢光，而且也意味着它希望用显然触摸不到的非表面——反射的玻璃来取代作为具体的表面的墙壁。

涂绘风格的致命之敌是孤立的单个形体。为了能够造成运动的幻觉，形体必须相互接近、缠绕、融合。一件按涂绘方式设计的家具总是需要环境气氛的：你不可能把一个洛可可式抽屉橱放得靠着任何一面墙——运动必须有反响。每一个祭坛，每一个忏悔室，都被结合到整体之中，这是洛可可式教堂的特殊魅力。在这种要求的连贯的发展中，建筑的隔栏被破坏到了令人惊讶的程度。这一点可以从涂绘的运动最重要的例子中看出。这些例子有

如慕尼黑的阿萨姆(Asam)兄弟 [阿萨姆兄弟, 兄(1686—1739), 弟(1692—1750), 巴伐利亚艺术家。——译注] 造的圣约翰·尼波姆克大教堂。

一旦古典主义再度出现的时候, 各种形体就暂时分开了。在宫殿的建筑立面上, 我们又能够看见窗户挨着窗户, 每一扇窗户都可以单独地被理解。外表已经消失, 具体的坚固持久的形状必须说话了, 这意味着可触知的世界的诸要素——线条, 平面, 几何形体——又取得了主导地位。一切古典建筑都是从存在之物中寻找美, 而巴洛克的美则是运动的美。在前者中, “纯粹的” 形状有立足之地, 而建筑师寻求赋予可视的形状以尽善尽美的永久有



效的比例。在后者中, 完善的存在之物的价值在有呼吸有生命的观念的对比下变得没有意义了。主要形体的构造不是无关紧要的, 但是基本的要求是它应当具有运动; 在运动中比在别的形式中更多地存在着生命的推动力。

这是些根本不同的对于世界的观念。在这里已陈述的关于涂绘的和非涂绘的问题构成了显示对世界的观念的表达法的一个部分。然而, 这种风格的精神在主要艺术和次要艺术中都存在。只要一只花瓶就足以说明普遍的历史的对立。当霍尔拜因设计一只

米开朗琪罗

卡彼托山冈 1537

为文艺复兴时代的经典建筑, 由三座宫殿环绕。

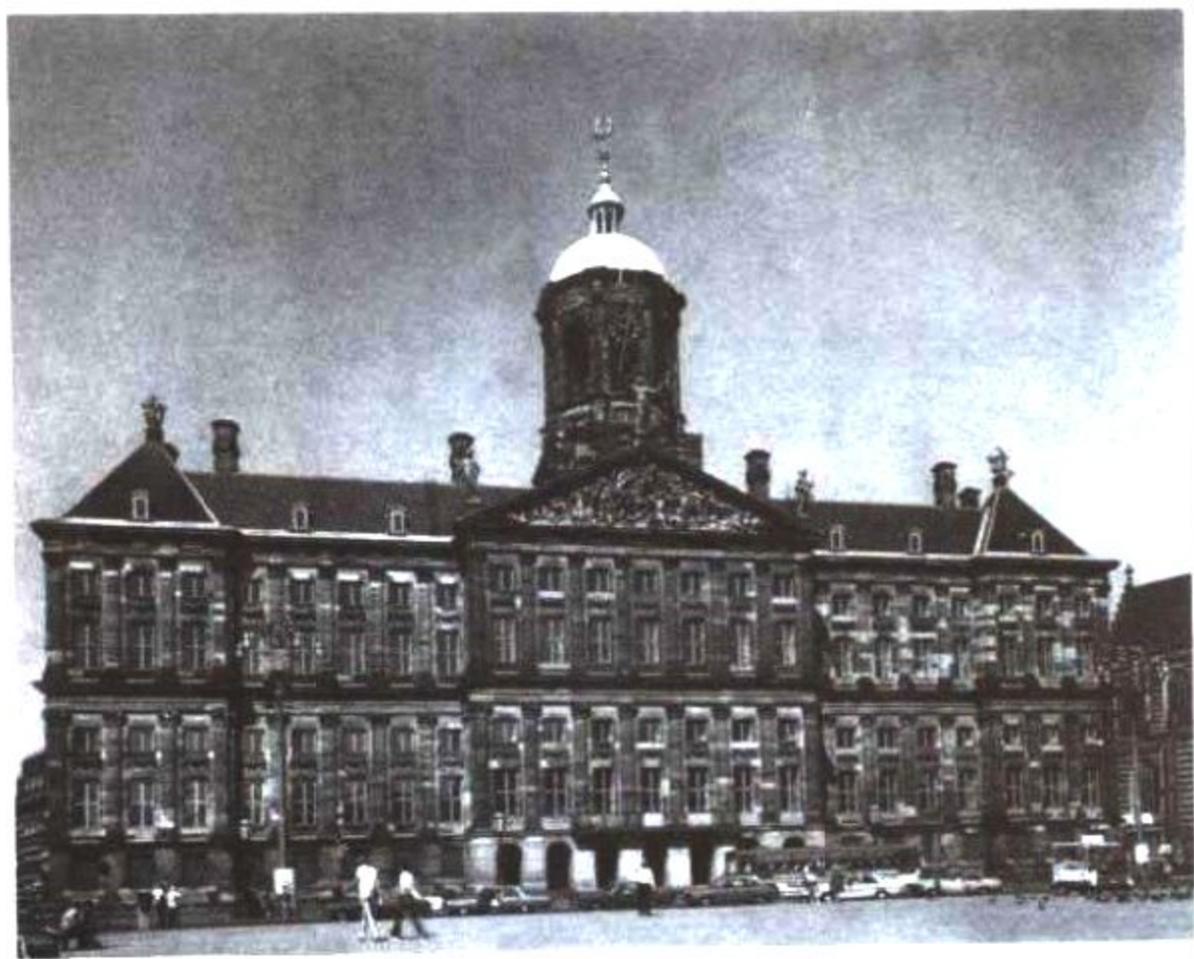
单柄大酒杯时，这是一个绝对完美的塑形明确的形体。而一只洛可可式花瓶是涂绘的、不明确的作品：它不形成任何可触知的外在轮廓，而且在诸表面之上闪动着一种光的运动，使表面的可触性显得变幻不定；形体不能从一个方向上被看透，而是让观者觉得其中包含着某种无穷无尽的东西。

不管我们怎样概括地运用涂绘的和非涂绘的这两个概念，这两个词是绝对不足以表示在历史发展中所有数不胜数的转变的。

首先，自然景色的特性和民族的特性都是不同的。涂绘的精髓在日耳曼民族的血管中奔流，这个民族始终不会对“纯粹的”建筑感到舒适。我们应该到意大利去认识这种源于15世纪并在以后的时代流行的建筑风格。这种风格在文艺复兴时代被剔除了一切涂绘风格的副产品，从而发展成了一种纯粹线描的风格。布拉曼特，作为15世纪风格的对比，日益坚定地着手把构造的效果建立在完全具体的效果的基础上。但是甚至在文艺复兴的意大利，也还是存在着差异。意大利，特别是威尼斯，比起托斯卡纳和罗马总是更为涂绘的，而且无论我们愿意与否，甚至在线描的时代我们也必须使用涂绘的这个观念。

同样，向涂绘风格的巴罗克的转化是在意大利辉煌的发展中完成的，但是我不应该忘记最后的结论只是在北方才得出的。在那里涂绘的感觉方式看来根深蒂固。甚至在所谓的德国文艺复兴时代涂绘的效果也常常是最佳的。这个时代仍然非常认真而且强烈地感受到那些关于塑形内容的新形式。精致完美的形式对日耳曼人的想像力来说几乎没有什么意义，对他们来说在这种形式之上一定要闪现出运动的魅力。这就是为什么在运动的式样中，德国产生了一种不可比拟的涂绘类型的建筑。用这样的标准来衡量意大利的巴洛克风格仍然显示出潜在的(塑形的)感觉的痕迹，而对于具有纯粹光的闪烁的洛可可式来说，布拉曼特的家乡只是在非常有限的意义上才易被理解。

至于年代安排，这些事实当然不能用两个概念来把握。发展是由难以察觉的转变进行的，一个与较早的例子相比较可以称之为涂绘的东西，对于较后的例子来说又像是非涂绘的。特别有趣的是这样的例子，在这些例子中，线描的造型出现在一个涂绘的总的观念之内。阿姆斯特丹的市政厅有光洁的墙面和一排排裸露



阿姆斯特丹的市政厅  
1648

出直角边缘的窗户，好像是线描艺术的一个不可超越的范例。事实上，它产生于对古典的反叛之中，但是与涂绘这一极也不乏联系：主要问题是同时代人如何看待这幢建筑物，而且我们能够从许多17世纪描绘这幢建筑物的图画中学到东西，例如，这些图画看上去与坚定的线描主义艺术家后来处理这个画题时完全不同。长长的一排排相同的窗玻璃本身不是非涂绘的，惟一的问题是人们如何看它们。有的观察者只看见线条和直角；而对另外的观察者来说，主要的东西是具有光与影的最富刺激作用的颤动的表面。

每一个时代都以自己的眼睛来理解，没有人会对它这么做的权利表示异议，但是史学家在每一个实例中都应当问一问，一件作品本身是要求如何被观看的。在绘画中这比较容易解决，但在建筑中就较难了，在建筑中人们的任意的知觉不受限制。美术史驾驭的大量复制品充满着人们各种不正确的观察，其效果也受到各种曲解。在这里惟一能做的是用同时代人的绘画进行验证。

一幢形式多样的后期哥特式建筑，例如卢万的市政厅，不应画成像受过印象主义线条训练的现代人看到的那样（这无论如何不能产生出具有科学价值的复制品），而且一个有低浮雕的后期哥特式的橱柜不应当像一个洛可可式的抽屉橱一样地看待：两个对象都是涂绘的，但是大量的同时代图画为史学家提供了许多关于如何区别这两种涂绘的类型的明确暗示。

涂绘的和非涂绘的(或严谨的)建筑之间的区别,在涂绘的趣味不得不对付一幢过去的风格的建筑物时,最清楚地显露出来了,就是说,在我们看到了一种进入涂绘风格的变化地方最清楚地显露出来了。

在罗马的圣使徒大教堂有一个前面部分是按早期文艺复兴风格设计的,是下面有支柱上面有细长圆柱的两层的联拱廊。在18世纪,上面一层被封死了。虽然整个体系没有被破坏,但是造了一面墙壁,这面墙壁始终使人产生运动的印象,与底层的严谨的特征形成独特的对比。至于这一运动的印象是通过非构造的手段(在拱顶的起拱点的线条之上凸起的窗三角饰)达到的,还是通过有节奏的接合的母题(由在栏杆上雕像造成的强调不相等的柱距——中间的和边缘的柱距被强调了)产生的,我们就不要去管它了。中间窗户的特殊构造也不一定非得在这里讨论。从我们的复制品的边缘上可以看到这扇中间窗户从表面向外凸出。最最涂绘的特征是这里的各种形状完全失去了独立性和具体的可触性,和它们相比,下层的支柱和拱顶好像是某种完全不同的东西,是惟一真正具有塑形价值的东西。这并不存在于风格的细节上——创造的精神是不同的。线条不安定的运动本身不是决定因素(在三角饰的各角落的中断上),线条的增加本身同样也不是决定因素(在拱顶和过梁上),但是这却创造了一种在整体之上颤动的运动。这种效果意味着观者能够不管构造的形式的纯粹的可触性,并且能够服从视觉景象的摆布,在那种景象中外表与外表交织在一起。对形式的处理以一切可能的方法帮助观者做出这种解释。要把旧圆柱作为塑形形状来理解是困难的,甚至是不可能的,而且原先简单的拱边饰也全部从直接的可触性中消失了。通过诸母题的套叠——拱顶和三角饰——该建筑在外貌上变得如此错综复杂,以致人们总是不得不去理解总体运动而不是单独的形状。

在严谨的建筑中每一条线看上去都像一条边界,而每一个体积看上去都是一个固体;在涂绘的建筑中体块的印象并没有消失,但是源于印象的非可触要素的那种全面运动的幻觉与可触性的观念结合起来了。

在严谨风格中一行栏杆是许多栏杆柱的总和,这些栏杆柱给人的印象是它们表现为可触知的单独物体;而在一行涂绘的栏杆



米开朗琪罗  
西斯廷礼拜堂天顶（局部）  
湿壁画 总面积近600平方米  
1508—1512

此作以圣经《旧约》的“创世记”为主线展开，在中央分割成九个画面，周围再画以柱壁等建筑结构作装饰，从而把各画面分隔开。此外，在矩形的两条长边的八个三角档内，和矩形两端的四个大三角档内，以及档与档之间的空地，都画上了圣经故事。

中，效果中的主要因素是总体形式的闪光。

文艺复兴式的天花板是清楚明确的方形镶板的体系，而在巴罗克风格中，即使在图案清楚而且构造的边界也没有受到抑制的地方，艺术的意图也还是在于整体的运动。

这种运动大体上的意图由像罗马的圣安德烈亚大教堂之类的建筑立面的外观的例子，十分清楚而令人信服地说明了重复古典的比较是没有必要的。在这里，各种形状一个接着一个，像一个个波浪被传递到了总体的波动中，以致它们完全被淹没——这是一个与严谨的建筑的原理正好相反的原理。在这里我们可以不顾被用来帮助实现有力运动的特殊的动力手段——如中间的凸起，线条力量的积聚，檐口和山墙的中断等等。就整个文艺复兴时代来说，建筑的明显特征仍然是各种形状的相互作用，这就产生了一种纯视觉的表面运动，这种运动与单独的格距无关，与那些充塞着、适合着和连接着的单独的形状也无关。设想一下，一幅只用画笔敷色的速写能够在什么程度上捕捉住这种建筑立面，而相



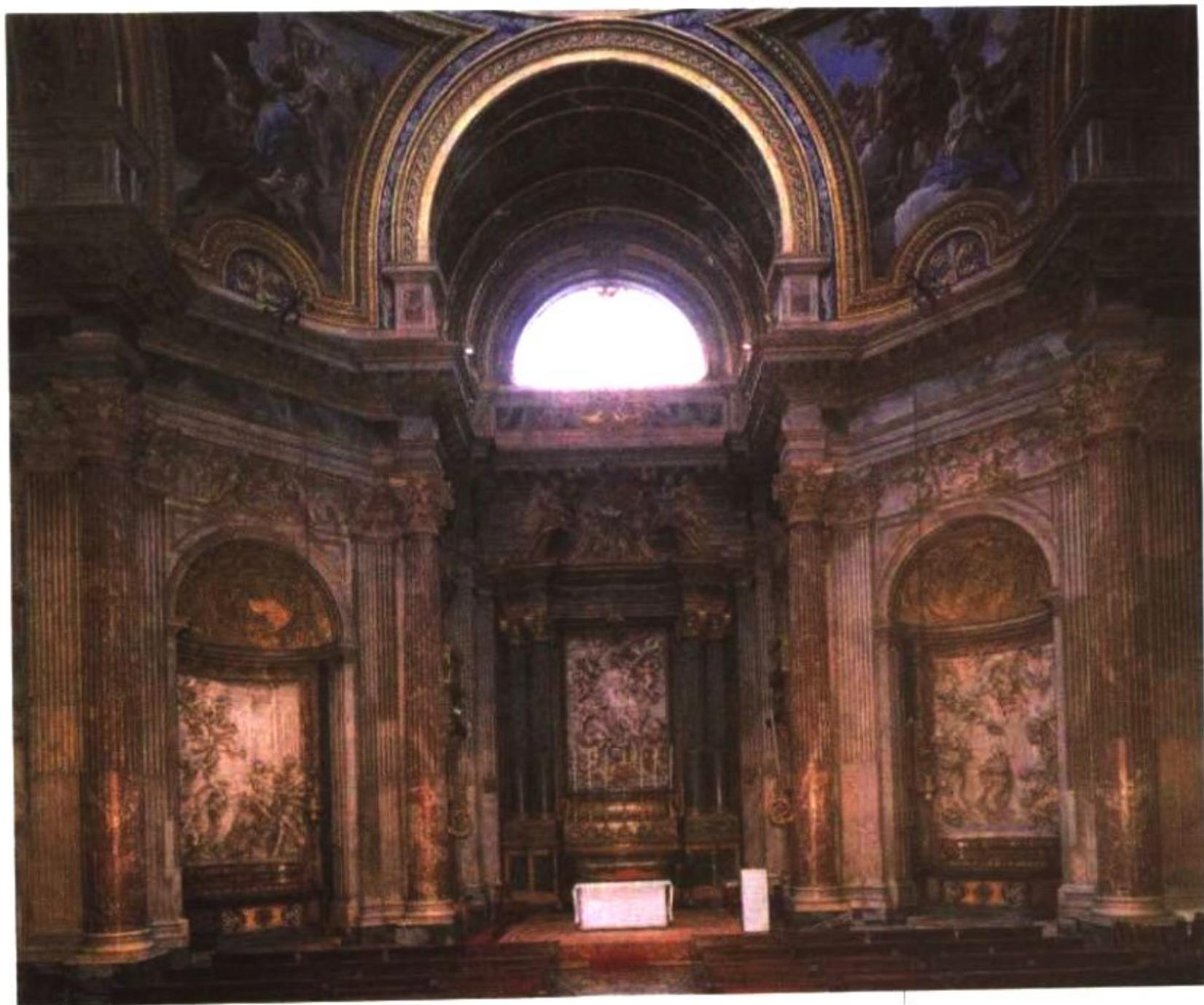
阿尔贝蒂  
曼图亚的圣安德烈亚大教堂  
1460 文艺复兴时期教堂

反，所有的古典建筑又是如何需要最明确地处理比例和线条的！

透视短缩法也在其中起着作用。假如表面的比例被歪曲而且作为外表形状的物体被从其真实的形状中分离出来，那么涂绘的运动效果将更容易为人们感觉到。面对巴罗克的建筑立面，我们总感到不得不站到一边观看。同时，在这里我们应该提到这样的事实：每个时代中都有自己的标准，而且并非一切视阈在任何时候都是可能的。我们总是有以一种更加涂绘的方法看待事物的倾向，而不是像事物预定被看的那样去看它们，甚至有迫使明确的线描特性成为涂绘特性的倾向，只要这是可能的话。以捕捉表面的闪烁

这样的方法来看诸如海德堡城堡的奥托·海因里希堡这样的建筑立面是可能的，但是毫无疑问，对于它的创建者来说，这种可能性并无多大意义。

在讨论这种透视短缩法的观念时，我们已着手讨论透视观察的问题了。在涂绘的建筑中，如已经指出的，透视观察起着主要的作用。对到目前为止已经谈到的东西来说，我们可以用罗马的圣阿涅塞大教堂做例子。这是一个带有中央圆屋顶和两个前面塔楼的教堂。一大群丰富的形状造成了一种涂绘的效果，但是这群形状本身不是涂绘的。在蒙泰普尔恰诺的圣比亚焦大教堂是由相同的组成部分构成的，但在风格上并不相同。表明这幢教堂为涂绘的设计特征的是，方向的变化在那里成为艺术思考的一部分，当然这种方向的变化在任何建筑中都是存在的，但是这种变化的目的从一开始就在于视觉效果的形式处理中，比在纯粹存在之物的建筑中更有存在的理由。任何一个复制品都是不充分的，因为一幅即使在透视中最令人惊讶的图画也只能体现一种可能性，而人们的兴趣却在各种可能的画面具有的无穷无尽的可能性上。古典建筑在有形的实在物中寻找意义，并且只允许方向的美从建筑的有



机体中产生作为其自然结果。而在巴洛克风格中，视觉外貌从一开始在观念上就起着决定性的作用：它强调各个方向，而不是一个方向。建筑物呈现很不相同的各种形态，而这种变化在外貌的样式上被欣赏为对运动的兴趣。各种视阈相互竞争，而且透视短缩和各单独部分重叠的画面很少被人指责为一种不适当的副产品，就像两座对称的塔楼在透视中不对称的外貌那样。这类艺术竭力在对观者富有绘画性的地点建造建筑物。这总是意味着对视点的限制。建立一幢观者可以围绕着走动的建筑物，就是说把建筑物建成一种可触知的对象，就像是古典建筑的理想那样，这对涂绘的建筑并没有好处。

涂绘风格在室内达到了顶点。在这里最有可能把可触知的同不可触知的魅力结合起来。只有在这里不明确的成分(不能够一看就理解它)才实现了它的全部价值。这里对穿堂门厅和透视画，对各种光线和深处的幽暗来说，是真正的用武之地。越多的光被采

博罗米尼和卡罗·拉伊纳尔迪  
罗马纳沃纳广场的圣阿涅塞  
教堂的内部

用到作为独立要素的构图中，建筑在类型上就越成为视觉的和涂绘的。

不是说古典建筑已抛弃了光的美和丰富的空间结合的效果。但是在那里光从属于形式，而且甚至在最富透视性的视阈中，最终的目的是空间的组织或实际的形状，而不是涂绘的画面。布拉曼特的圣彼得大教堂在其透视的各个方向上的效果是出色的，但是我们能够清楚地感觉到，所有的绘画的效果与作为物体的体块所表达出的有力的语言相比，只是一个枝节。这座建筑物的本质在某种程度上是我们以肉体的经验所获得的东西。但是对巴洛克风格来说，新的可能性恰恰是由这样的事实产生的：除了为肉体存在的真实以外，还有一个为眼睛而存在的真实。我们不需要考虑真正幻觉的建筑物，这种建筑物试图产生一种不同于实际存在的东西的幻觉，我们只需要考虑对不再具有塑形的构造特征的各种效果的根本性利用。最终的目的是使围起来的墙壁和覆盖着的

博罗米尼和卡罗·拉伊纳尔迪  
罗马纳沃纳广场的圣阿涅塞教  
堂

1653 盛期巴洛克式的教堂



天花板失去它们的可触性。那样，就出现了一种非常显著的幻觉作品，北方的想像力比南方的想像力把这种作品发展得更“入画”。使一个室内景看上去是入画的不必使用令人惊讶的亮部和神秘的深处。洛可可式甚至以一种清楚的平面和非常清晰的明暗分布就能够创造它的不可触知的美。这样的东西是无法复制的。

假如那时——大约在1800年左右——新古典主义时代，艺术再度成为单纯的，混乱让位于秩序，而且直线和直角再度被恢复了名誉，这显然和人们重新尊敬单纯有关系。但是，与此同时作为一个整体的艺术的基础被改变了。比把趣味重新定在单纯上更有生命力的是从涂绘的到塑形的感觉的转变。线条再一次具有可触知的价值，并且每一个形状也重新在触觉器官中找到了反应。在慕尼黑的路德维希大街上的新古典主义街区的房子具有宽阔的、单纯的表面，是一种新的触觉的艺术对洛可可的纯化的视觉艺术的对抗。建筑再一次从纯粹的立方体中，从明确的可触知的比例中，从在塑形上清晰的形状中，获得了它的效果，而整个涂绘的艺术被蔑视为伪艺术。

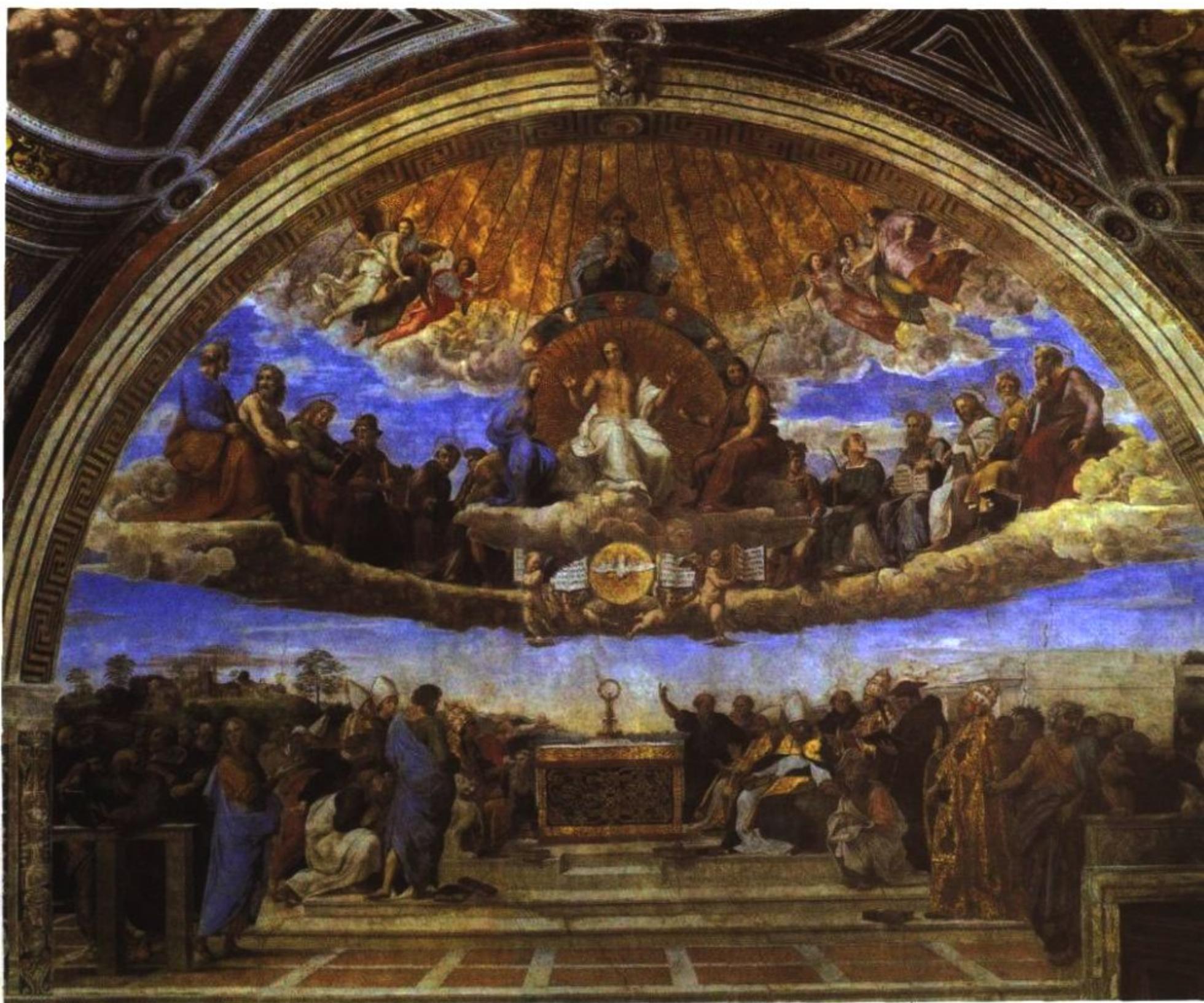
## 第二章 平面和纵深

### 第一节 绘画

#### 1. 总论

如果我们说一种发展是从平面类型走向纵深类型的，那么我们其实什么也没说，因为以圆雕般再现对象和以空间再现纵深的办法只是渐渐地臻于完善的，这一点不言而喻。我们考虑的是另一个现象——正是那个已完全拥有表现绘画空间的方法的艺术阶段，即16世纪，把一个平面上各种形状的结合看成是一条原则，而这条在平面上构图的原则被赞同明确的纵深类型构图的17世纪所抛弃。在前一种情况下是平面的意志把图画安排得逐个层次都平行于图画的平面；后一种情况则倾向于把平面从眼中撤销，倾向于轻视平面并使之不明显。当往前和往后的关系被强调时，那么观者就被迫在纵深关系之中予以合作。

这看来是自相矛盾的，然而完全符合于这样的事实——与15世纪相比，16世纪是更加平面几何化的。虽则早期艺术家尚不发达的想像力在总体上当然是被束缚在平面上的，然而这种想像力也在不断试图打破平面的吸引力，一旦艺术已掌握了透视和空间深度，它便有意地并坚定地认为平面是观看的真正形式。虽然平面处处被纵深的母题抵消，但是它渗透到整体之中成为有约束力的基本形式。在较早的艺术中，纵深的母题基本上看上去是支离破碎的，而且水平的层次只不过显得贫乏而已；而现在平面和纵深已成为同一种要素，而且正是因为整体上散布着透视短缩



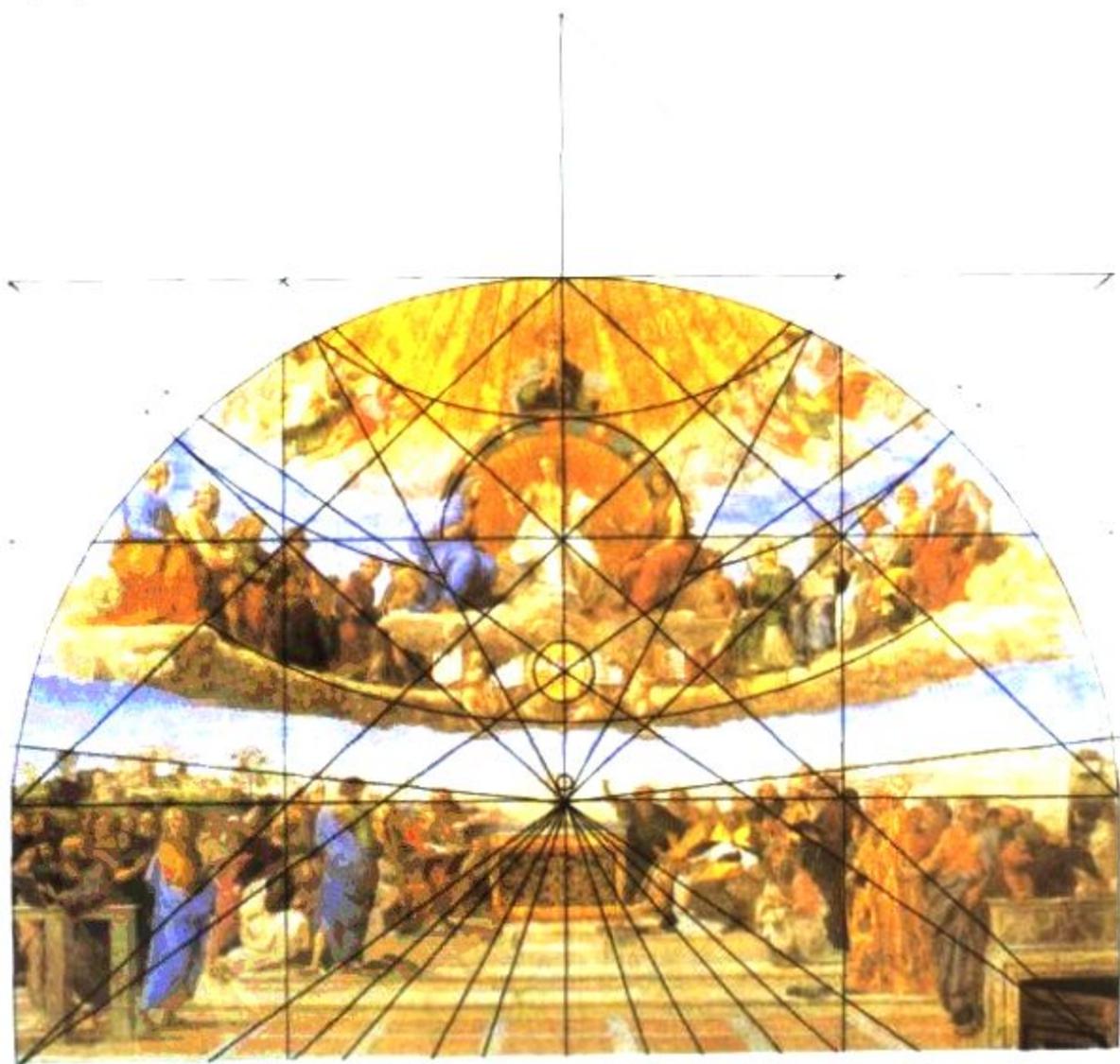
的形状，所以我们感觉到对平面类型的默许是一桩自由选择的事情，而且我们还获得了简化得极其平静和明晰的丰富印象。

没有一个看过15世纪意大利艺术家的作品的人会忘记达·芬奇的《最后的晚餐》在这个意义上对他产生的印象。虽然坐着一群门徒的餐桌必定要被布置得与图画的边缘平行，但是人物的组合和他们同图画空间的关系在这里第一次获得了墙壁一般的坚实性，这种坚实性强迫着我们接受平面。如果我们还想到拉斐尔的《捕鱼奇迹》，那么甚至在这幅画中，人物被布置在缩紧的“浮雕般”平面上的方式也是一种全新的印象；同样，这幅画中只含有单独的人物，如在乔尔乔内或提香的躺着的维纳斯像中那样。在每幅画中，形体姿势都摆得处在图画的明确规定的主要平面上。甚

拉斐尔 辩论  
湿壁画 1508  
罗马梵蒂冈签署厅

至在下面的情况下我们也不会误解这种再现的形式：这样的情况就是，平面的紧缩性显得不是连续的，而在一定程度上只是间断的，具有单独的间隔，或者说笔直的行列被深入到平面的平展的曲线中，如在拉斐尔的《辩论》中那样。甚至诸如拉斐尔的《赫利俄德鲁斯》这样的构图也没有超出这个图式，虽然一种有力的倾斜的运动从侧面插入图画中：眼睛仍然被从深处引回并且左右跟踪着捕捉前景中的人群，把他们作为一个弧形中的基点。

然而古典的平面风格周期有限，正像古典的线条风格一样，因为在古典的线条风格中，所有的线条都被束缚于平面上，所以古典的平面风格同古典的线条风格有一种天然的密切关系。后来出现了这样一个时刻，在这个时刻平面关系减弱而图画的各种形体的连续退缩开始占主导地位，在那里图画的内容不再能在平面的截面上捕捉到，主要部分存在于前景部分与背景部分的关系之中。这就是被贬低了的平面的风格。一个想像的前景的平面总是存在的，但是形式融合于平面中的可能性不再被允许出现。在这个意义上无论什么可能起作用的东西——无论在单独的形象中还是在全部的形象中——都被抑制了。甚至在这种效果看来是不可避免的地方，例如，在若干人物形象沿着舞台边缘站立的地方——画



辩论分析图

《辩论》所蕴涵的对称与均匀使其成为古典主义作品的范本之一。

家也注意不使这些形象排成一排，而且注意迫使视觉不断地形成纵深的关系。

如果我们不考虑15世纪的不完善的解决方法，我们在这里获得了像线描的和涂绘的一样两种不同的再现方法。当然，我们有权怀疑这是否真是两种各有独特的价值而且不可互相取代的风格，或者这种纵深的再现是否只不过是包含一个更大尺度的创造空间的办法，而本质上不是一种新的再现方式。严格地说，这两个概念是完全对立的，它们起源于装饰的感觉，并且不能在纯粹的模仿的基础上理解。这不是一个在被描绘的空间中纵深的程度的问题，而是以什么方式使纵深产生效果的问题。甚至在17世纪明显地沉迷于纯粹的宽构图的地方，只要做一番较仔细的比较就必定可以证明这是一个根本不同的出发点。鲁本斯喜欢用的深入图画中的螺旋形的运动在荷兰绘画中当然不会找到，但是鲁本斯的这种创作方法只是纵深的构图类型中的一种。这里有时甚至不需要前景与背景的塑形的对立：简·维米尔(Jan Vermeer)[简·维米尔(1632—1675)，荷兰画家。——译注]的《读书妇》(阿姆斯特丹)中的妇人以侧面像形式直接对着背后的墙壁，这幅画主要是17世纪意义上的一种纵深的构图，因为眼睛把墙壁上最强的光同形象联系起来。如果雷斯达尔在其《哈勒姆的远眺》中，把原野布置成非常不均匀地照亮的、水平的狭长地面，那么这并没有使它成为一幅旧式平面连续的图画，因为若干狭长地面的退缩的布置比个别的狭长地面更强烈地被强调，观者不能把个别的狭长地面看成隔离的对象。

这可不是可以通过时髦话或粗浅的观察来把握的问题。很容易看到年轻的伦勃朗如何通过他的丰富的排成梯队的形象来赞颂他的时代，但是在他成名之年，他放弃了这种风格，而且如果说他曾经以一种不自然的螺旋形的纵深的人群描绘《乐善好施者》的故事(1632年的蚀刻画)，那么他后来在卢浮宫的1648年的图画中，就把这个故事画成非常简单的一行人。然而这并不是倒退回过去的风格形式中。正是在若干狭长带形的单纯的构图中，纵深的图画的原则变得加倍清楚——画家尽了一切努力来阻止这一系列形象在平面中形成一行。

## 2. 表示特性的母题

如果我们试图比较各种有特性的转变，最简单的实例将是处在两个人物形象的场面中的组合到斜向纵深的变换。这种情况发生在亚当与夏娃的故事画中，在天使报喜中，在圣路加描画圣母玛利亚中，以及在可能有这种情况的任何其他名称的画中。不是说每一幅这样的巴洛克风格的图画在形象布置上一定具有这种斜向的运动，而是说这种斜向的运动是流行的方式，而且在没有这种运动的地方，画家必然会注意以某种其他方式防止并排排列的印象出现。另一方面，也有这样的例子表明古典艺术打开了一条穿过平面的裂缝，但是主要的一点是观者感到该裂缝是对正常的平面的一个突破。没有必要使一切东西都在一个平面上扩展，但是偏差应该被人觉得是在一个平面上扩展。



鲁本斯  
亚当与夏娃  
油画木板  
180cm × 158cm  
1598—1600  
安特卫普鲁本斯邸宅藏

我们的第一个例证是帕尔马·韦基奥(Palma Vecchio)[帕尔马·韦基奥(1480—1528),意大利画家。——译注]的《亚当与夏娃》。我们在这里遇到的作为平面安排的画绝不是一种早期类型的继续,而基本上是新的古典的,精神饱满地摆好姿势于平面上的人体美,



帕尔马·韦基奥  
雅各与雷切尔 布上油画  
146.5cm × 250.5cm  
1515—1525

在这幅作品中,画面基本上是新的古典的,精神饱满地摆好姿势于平面上的人体美,空间层看上去在各个部分上也是同样生动的。

以致空间层看上去在各个部分上都是同样生动的。在丁托列托的画中,这种浮雕般的性质被破坏了。形象已缩回到图画中,一种从亚当传向夏娃的斜向的运动被在地平线上远远发亮的风景所保持。平面的美已让步于纵深的美,这种纵深的美总是同一种运动的印象结合起来的。

非常类似的是画家和他的模特儿的画题的发展,这个主题就较早的艺术来说被认为是圣路加和圣母玛利亚。假如我们想在两幅北方的图画之间做比较,并且同时要求这两幅画在时间上有相当大的间隔,那么我们可以拿维米尔的巴罗克图式同德克·布茨(Dirk Bouts)[德克·布茨(1400—1475),荷兰画家。——译注]画派的一个

丁托列托 亚当与夏娃  
油彩画布 150cm × 220cm  
1598—1600  
威尼斯艺术学院藏



画家的平面图式进行比较，在布茨画派的那个画家那里，图画在各个平行的平面中分层次的原则——在形象中如同在环境中一样——被绝对地执行了，虽然执行得有点拘束，而对维米尔来说，转到纵深的变化是自然的处理方法。模特儿被远远地布置在房间后面，但是模特儿只为她的画家活着，因而，从一开始，一种生气勃勃的深入图画的运动便进入到场景之中，这种运动在很大程度上由明暗分布和透视所支持。最亮的部分被置于背景上，而且在姑娘和近处的与桌椅连在一起的帷幔之间强烈对立的尺寸价值的冲突中，这幅图画获得了一种明显的纵深特性。画中当然有一面与图画平面平行的封闭的墙，但是这对视觉定向来说没有根本的意义。

在诸如鲁本斯的《亚伯拉罕和梅尔基齐德克》这样的图画中我们可以看到，画家可以在什么程度上做到既维持两个人物形象以侧面像形式相对着，同时又克服平面的影响。这种面面相对的形式在15世纪只是模糊而不确定地表现出来，现在被鲁本斯处理成两伙主要人物站成几排，这种站法打开了一条进入图画中的通道，由于这种站法，并排的母题设计让步于纵深的母题。我们看见梅尔基齐德克伸出他的手，他与身披盔甲的亚伯拉罕面对面站在同一水平上。在这里要获得一幅浮雕般的画是再容易不过了。但是正是这种效果为时代所回避，而且由于主要的人物以一种明显



鲁本斯  
亚伯拉罕和梅尔基齐德克

的纵深的运动被卷入到行列中，要在平面上显示出这些人物的关系已变得不可能了。后墙的建筑不再能够抵消这些视觉的事实，即使它不是那么高低不平，而且也没有通向画面上明亮的宽处。

十分相似的是鲁本斯的《圣弗朗西斯的最后的圣餐》(安特卫普)的画中的情况。拿着圣饼的牧师面对跪在他面前的男子——这使我们很容易想到在拉斐尔的风格中的场景！接受圣饼的男子和向他弯下腰的男子的形象几乎是不可避免地结合在一个平面的图画中。然而当A·卡拉奇(A. Caracci)[A·卡拉奇(1557—1602)，意大利画家。——译注]以及在他之后的多梅尼基诺(Domenichino)[多梅尼基诺(1581—1641)，意大利画家。——译注]处理这个故事的时候，他们已经决定了要回避连续的平面：他们通过在两个主要人物之间打开一个进入画中的深景，削弱了两个主要人物的视觉结合的基础。而鲁本斯走得更远些，他强调了附属的人物之间的关系，这些附属人物被布置成一排延续到图画中的行列，以致在左边的牧师和



拉斐尔  
捕鱼奇迹 蛋彩  
360cm × 440cm 1515  
罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂藏

在右边的垂死的圣徒之间的自然的与事实有关的联系被一种完全相反连续形式所抵消。与古典时代相比较，这时的价值取向已完全转变了。

如果我们要恰当地以拉斐尔为例，那么平面风格的一个特别好的例子是挂毯彩样中的《捕鱼奇迹》。图中的两只船六个人，以一种平静的平面形式同有极好的走向的线条相结合，这个走向是从左边起到站着的圣安德鲁的头顶，然后是非常明显的降落，正好落到基督的面前。鲁本斯当然也画过这幅画。他复制了(在梅克林)拉斐尔画中的所有要点，惟一的差异是他加强了人物形象的运动。然而这种增强还不是图画风格的决定性特征。比这更重要的是他用以抵消平面的方法，而且，通过船只的变动，更不用说通过从前景引入的运动，使过去的平面的图画分解成有力地强调了的退缩的连续。我们的复制品展示出的是由凡·戴克模仿鲁本斯的摹本，他在模仿时作了自由发挥，使这件摹本在安排上更加宽阔。

这种类型的下一个例子我们可以提到委拉斯开兹的《布雷达

委拉斯开兹  
布雷达的投降  
油彩画布 307cm × 367cm  
1633—1635  
马德里勃拉多美术馆藏





的投降》，在这幅画中，虽然过去的平面图式在主要人物的安排上仍然保留着，但这幅图画又一次呈现出一种基本上新的外貌，因为它屡次迫使我们把前景与背景联系起来。关于两个主要人物以侧面像形式的会晤和交出城堡钥匙的这种描画，原则上与《喂我羔羊》中的基督和圣彼得以及交出教会的钥匙的画相似。然而如果我们提到一系列挂毯中的拉斐尔的构图，或者甚至是西斯廷小教堂中佩鲁吉诺(Perugino)[佩鲁吉诺(1450—1523)，意大利画家。——译注]的壁画，我们立即会看到，在委拉斯开兹的画中，侧面像的会见形式对图画的整个习惯来说具有的意义简直微不足道。画中的人群不是在一个平面上展开；纵深的关系占主导地位，并且在可能会加强平面性的地方，亦即在两位将军的母题上，由于有了通往背景上喜气洋洋的军队的深景，避免了加强平面性的危险。

委拉斯开兹的另一幅主要的图画——《纺纱女》——具有相似的情况。如果我们只考虑布局，我们可能想到这位17世纪艺术家在这里已复现了《雅典学院》的构图：前景两侧分布有大致相等的主要人群，在后面，正好在中间，是一个高出来的、较小的

佩鲁吉诺  
基督将天国的钥匙授予圣彼得  
1480—1482



委拉斯开兹  
 纺纱女 油彩画布  
 220cm × 289cm 1653  
 马德里勃拉多美术馆藏

空间。拉斐尔的图画是这种平面风格的一个重要范例，这种平面风格只是由一个接一个的水平层次组成的。在委拉斯开兹的画中有相似的印象，就单个的人物形象而言，这种印象当然要排除素描中的差异，然而甚至整个构图对委拉斯开兹来说也具有不同的意义：阳光明媚的中景与前景右方单方面来的光相呼应，因此，从一开始，就产生了一种支配着图画斜向的光。

每幅图画都有纵深感，但是这种纵深感根据是空间把自己组织到各平面中还是被体验为一种均匀的纵深的运动而具有完全不同的效果。在16世纪的北方绘画中，是佩特尼尔以他那独立的退缩的极其宁静而清晰的带形地面来展开他的风景画。在这里，也许我们比在别的地方能够更好地看清有待讨论的一种装饰原则。这种以带状地面表现的空间不是表现纵深感的权宜之计，这种用带状地面的安排本身是令人喜爱的。这是这个时期借以欣赏空间的美的形式。在建筑中也是同样的。

色彩以同样的方式存在于各层次中。各带状色域以清晰的、柔和的渐变层次相互连接。着色层次的相互协作在佩特尼尔的风景

画的总体印象中是如此重要，以致要在这里摆上一幅无色彩的复制品几乎是没有价值的。

如果后来图画的带状区域的色彩渐变层次的分隔不断增多，并且由此产生了一个强烈的色彩透视体系的话，那么这只是些向纵深风格转变的现象，它们与把具有强烈的光的对立的风景分成条纹状的现象十分相似。我们也许可以举简·勃鲁盖尔(Jan Brueghel)[简·勃鲁盖尔(1601—1678)，佛兰芒画家。——译注]为例。然而，真正的对比只是当我们不能再获得一系列狭长带形的观念，并且当纵深成为直接的经验时才能得到。

这不一定非得要由塑形的方法才能产生。在明暗分布、色彩分配和透视画法的类型中，巴罗克拥有了加强纵深运动的方法，即使没用塑形——空间的母题为它做准备。当凡·戈延把海边沙丘斜向地布置在画中时——纵深的印象立即恰到好处地产生了。而当霍贝玛在《米德尔哈尼斯林阴道》中，使道路把主要母题引入画中时，我们也说棒啊，这正是典型的巴罗克风格！但是，这种采取了这些纵深的母题为主题的图画毕竟是多么的少啊！在维米尔作的精彩的《代尔夫特的风景》(海牙)中，房屋、水面和附近的堤岸几乎全是用纯粹的狭长带形来展示的。在所有这一切中，哪有半点现代的因素呢？在照片中不能恰当地欣赏这幅图画。只有色彩才能透彻地解释：整体如何在纵深形式中获得如此明确的效果，以及构图可以由纵向的狭长带形构成这一思想为什么甚至没法产生。在有阴影的前景的空间之上，眼睛立即会投向后面的东西上，而且那条在某处通往城镇深处的阳光灿烂的小巷本身就足

以消除这幅画与16世纪的图画的任何相似。正像雷斯达尔在使一条条光舌通过有阴影的地面时很少和过去的风格有任何联系那样。这些不是恰好同明确的形状重合并把空间划分成单独部分的光带(如转变时期的大师们所做的那样)：这是些在只能被理解为空间整体的一部分的图画上面自由掠过



霍贝玛  
米德尔哈尼斯林阴道  
油画 103.5cm × 104.9cm  
1689 伦敦国立美术馆藏

维米尔  
代尔夫特的风景  
油画画布  
96.5cm × 115.7cm  
1660—1661  
海牙莫里斯邸宅美术馆藏



在这一点上，我们必须了解夸张的前景。[见詹特森(Jantzen)：《在小的视觉距离中的空间表现》(Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz)，引自《美学和普通艺术科学期刊》(Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)，iv. 119ff。——原注] 透视的缩减大家都知道，但是从迫使观者在空间意义上同时想到两种尺寸到把小的景物置于大的景物旁边是很长的一段路程。达·芬奇极力劝告画家们通过伸出拇指使自己确信，如果较远的物体同近旁看到的形体有直接关系的话，那么较远处的物体就会显得难以置信的小。作为一个画家，他自己非常注意不与这样一类外观有任何关系。另一方面，巴

达·芬奇  
天使报喜  
油彩版画  
104cm × 21.7cm  
1473—1475  
佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏



罗克则乐意利用这一母题，并且通过采取非常接近的观测点来增强透视缩减的意外效果。

维米尔的《音乐课》就是一个这样的例子。初看起来构图似乎很少改变16世纪的图式。如果我们想起丢勒的《圣杰罗姆》，房间也没有什么两样。在左边是透视短缩的墙，往右是展开的空间，背后是墙壁，当然，平行于图画的平面，而且有屋椽的天花板也是平行走向的，在过去的风格的意义上比丢勒的由前向后走向的木板接合更加明显。在桌子和钢琴的平面几何的关系上——这种关系基本上没有被桌子和钢琴之间斜放的椅子所扰乱——没有任何现代的东西。人物形象完全保持在并排的关系上。如果这幅复制品在光和色上较真切的话，我们的这位画家风格上的新要素当然会显露出来；不过即使在这里，也可以看到某些因素，这些因素毫无疑问地使人想到巴罗克风格。首先，这是一系列的透视的大小，是与背景相比有显著尺寸的前景。这种急转直下的缩减是由接近的观测点产生的，它总是要加强纵深的运动。在地面图案上的外观也有同样的效果。展开的空间被展示为一条有最显著的纵深运动的走廊，这是一个重要的母题，这个母题在同一意义上起作用。当然，在色

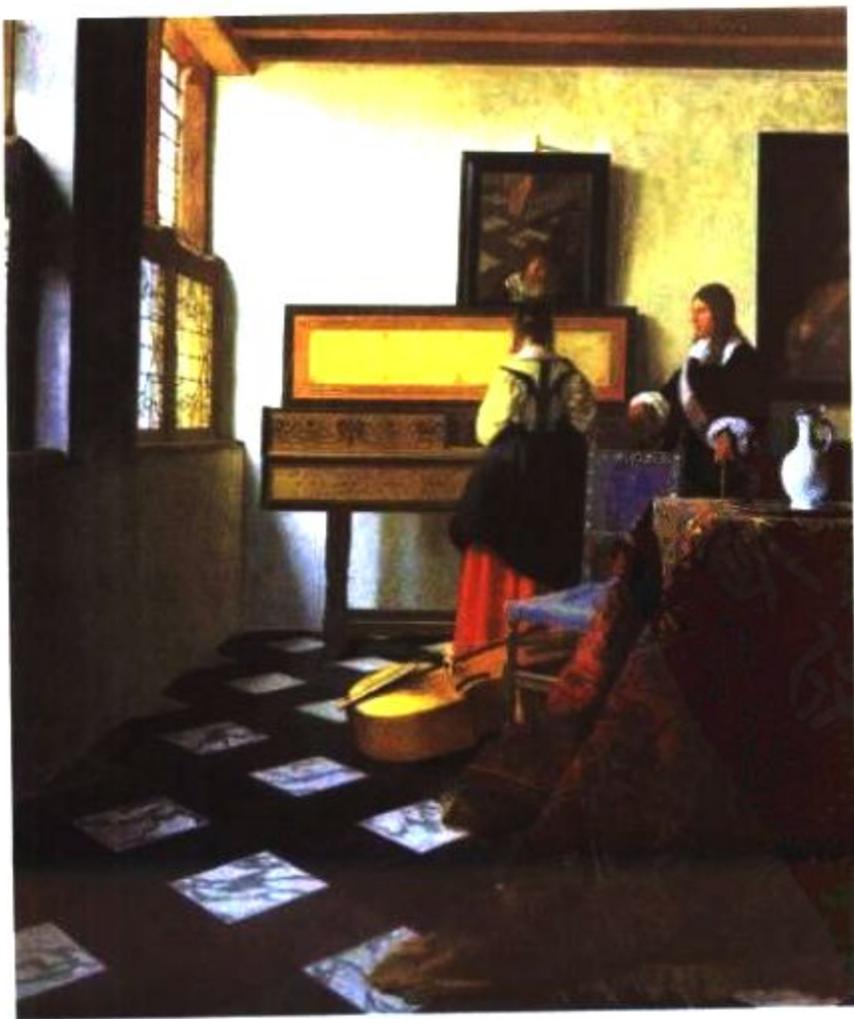


达·芬奇派  
丽妲与天鹅  
油彩画布

112cm × 86cm

1510—1515

罗马波策司美术馆藏



维米尔 音乐课  
油画画布

74cm × 64.5cm

1662—1664

英国皇家收藏

雷斯达尔  
麦田 油画画布  
98.5cm × 108cm  
1670 纽约



彩透视上也存在着一种对纵深效果的类似的强调。

甚至像雅各布·雷斯达尔这样谨慎的画家也有用这些“夸张的”前景来强调纵深关系的倾向。要用古典风格构想出一幅具有像我们在《本特海姆的城堡》中看到的前景那样的图画是不可能的。巨大的石块本身是微不足道的，但它们被赋予一种大小尺寸的外表，这种外表必定会引起空间透视运动。在背景上建有城堡的山丘虽然带有强烈的真实的特点，但它在比较中看上去显得很渺小。我们禁不住要把两种尺度联系起来，就是说，我们禁不住要以纵深来理解这幅图画。

与非常近距离的观察对照的是独特的远距离的观察。然而在场景和观者之间被插入了这么大的空间，以致在不同的平面上相等尺寸的缩减发生得极为迟缓。很恰当地说明这点的例子也是由维米尔(在《代尔夫特的风景》中)和雷斯达尔(在《哈勒姆的远眺》中)所提供的。

被用做对比衬托的光和影增强了塑形的幻觉，这一点是众所周知的，而且达·芬奇特别要求应当注意把亮的形状放在暗处或把暗的形状放到亮处。但是如果把一个暗的物体放在亮的物体之前，并且部分地遮盖着亮的物体，这却是另外一回事了：在这里眼睛寻找亮的物体，但只能在与置于它之前的形状的关系上捕捉到它，与这一形状相比，亮的物体总是呈现为某种缩在后面的东西。



达·芬奇 岩窟中的圣母 油彩画布  
189.5cm × 120cm 1506—1508 伦敦国立美术馆藏

如果我们把这转到整体上，它便产生出暗的前景的重要母题了。

交搭和构成框架是艺术的旧有财富。但是巴罗克的穿堂门厅和巴罗克的构成框架具有特殊的驱使事物后退的力量，这种特殊的力量在从前没有被追求过。因而如果简·斯特恩画一个美人，而这个在房间后部正忙着穿长筒袜的美人出现在入口的暗框上(白金汉宫)，那可是一个特殊的巴罗克的观念了。拉斐尔的一组房间的壁画具有拱廊的框架，但是这个母题的处理在纵深的意义上一点也没有给人深刻的印象。另一方面，如果一个形象从一开始看上去好像它被后撤到一个插入的物体的后面，那么这是巴罗克建筑已广泛地贯彻的同一思想。贝尔尼尼的列柱只有在这样一种对纵深的感觉的基础上才是可能存在的。

### 3. 题材

从正规母题的立场上的考察可以通过从纯粹肖像画的立场上对单个画题的考察来完成。虽然我们无论如何也无法指望使我们的概括评述变得完满，但是一种肖像画的逆向检验至少将消除下面的怀疑：某些特例是从一种片面的观点中挑出的。

肖像对我们的概念来说似乎是最不重要的，因为它主要处理单个的人物形象，而不是几个能够产生一种队列或纵深的关系的人物形象。但是这一点也不要紧。甚至在单个人物形象中，诸形状也能布置得产生平面的印象，而且各种对象在空间中的安排只是开始，而不是结束。在霍尔拜因的画中，一只搁在栏杆上的手臂总是被应用于产生前景平面的明确观念：如果说伦勃朗重复这个母题，在客观意义上一切都是相似的，然而平面的印象并没有出现，而且伦勃朗也没打算让它出现。视觉重点的安排使观者感到任何其他的组合都比在平面中的组合更加自然。纯粹正面性的实例在两种风格中都可以找到，但是霍尔拜因的《克利夫斯的安妮》看上去活像一面墙壁，而伦勃朗却通过诸如一只伸出来的手臂的方法来回避这种印象，甚至在他不是有意抵制它的地方，他也回避了这种印象。他在早期的图画中使用了这样极端的方法，希望能求得时新感：我指的是在德累斯顿美术馆中的《萨斯基亚和鲜花》。后来的画到处都是平静的，然而他掌握了巴罗克的深度感。但是假若我们要问古典的霍尔拜因将会如何处理这种萨斯基



伦勃朗  
花神 油彩画布  
125cm × 101cm 1634  
圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏

亚的画题，我们可以看看《姑娘和苹果》这幅藏于柏林美术馆中的可爱的图画。这幅画不是霍尔拜因的，倒是更近似于年轻的莫罗，然而这种用平面几何来处理这个画题的方法基本上会得到霍尔拜因的赞成。

作为基本的示范，当然应提出较丰富的叙事画、风景画和风俗画的画题。单个的细节已经分析过了，我们现在将在肖像画的意义提取若干抽样。

达·芬奇的《最后的晚餐》是古典平面风格的最重要的范例。内容和形式在这个主题上互为条件，以致仅仅在这里寻找与被贬低的平面形成对比的例子便有一种特殊的趣味。这种对比可以通过倾斜安排的桌子来加强，比如，丁托列托就曾用这种方法对此做过尝试，但不是必定要求助于这样的方法。蒂耶波洛(Tiepolo) [蒂耶波洛(1696—1770)，意大利画家。——译注] 在他的《最后的晚餐》中



丁托列托  
最后的晚餐 油彩画布  
360cm × 554cm 1592—1594  
威尼斯圣乔尔乔马列乔教堂藏

没有放弃桌子和图画边缘平行的方法，并且在建筑上给予这种倾向以反响。虽然这幅画作为一件艺术品不能与达·芬奇的相比拟，但是它在风格上呈现出完全的对立。人物形象并没有在平面中结合成一体，而这一点是决定性的。基督不能脱离与斜向地出现在他面前的一伙门徒的关系，这伙门徒，由于他们的体量感以及深重的阴影和最明亮的部分并列在一起的缘故，在视觉上占据主要的地位。无论我们愿意与否，各种因素都配合起来把眼睛吸引到这点上来。与在前景的一组人和后面的中心人物之间的纵深的紧张感相比，平面的要素完全变成次要的了。这一点完全不同于早期艺术中被孤立的犹太的形象。那些犹太形象看来好像拙劣的附属物，不能够引导眼睛向前。在蒂耶波洛的画中，纵深的母题当然不仅一次被指出，而是有多层的反响。

在发展史上居间的承前启后的人物中，我们只挑选巴罗乔(Baroccio)[巴罗乔(1526—1612)，意大利画家。——译注]，他提供了一个平面风格如何首先同纵深相结合的具有启发性的例子。这幅图画以极大的活力加入纵深运动之中。从左前方，更不用说从右前方，我们在不同的点上都被引向基督。如果说巴罗乔因此比达·芬奇更具有纵深感的话，那么他还是近似于达·芬奇，因为在他的画

中，空间的分隔的狭长带形的布置方法清楚地被保留着。

这一点把这位意大利人同北方转变时期的画家如彼得·勃鲁盖尔(Pieter Brueghel)[彼得·勃鲁盖尔(1564—1638)，佛兰芒画家。——译注]区别了开来。他的《乡村的婚宴》在题材上颇像《最后的晚餐》：一张以新娘作为中心人物的长桌。然而这幅图画与达·芬奇的图画几乎没有一根线条相同。由于一块小毛毯挂在新娘背后，因此她自然很突出，不过在表面的尺寸上她是非常小的。然而对于风格史来说，重要的是她必须在与前景的大的人物形象直接的关系中被看见。观者的眼睛把她作为想像的中心点来追寻，正因为这个原因，眼睛将把透视上小的形象同透视上大的形象联系起来，但是为了我们不要回避这点的缘故，画家注意通过那位从卸下来的门板做的托盘上，取下并传递碟子的坐着的人的动作构成从前景到背景的关系(参看在巴罗乔画中相似的母题)。在更远的地方的小的人物形象也是从前有过的，但是它们同前景上的大的人物形象没有关系。在这里出现了达·芬奇在理论上懂得但在实践中回避的东西——把实际上尺寸相等的东西以极不相等的外貌并置在一起，新的因素在于必须同时观看这些东西。勃鲁盖尔还不是维米尔，但是他为维米尔铺平了道路。桌子斜向安排的母题是使图画

勃鲁盖尔  
乡村的婚宴  
油画画板

114cm × 163cm 1567  
维也纳艺术史美术馆藏



脱离平面性的另一个要素。另一方面，两个角落的填充物又恢复了这种平面性。

昆特恩·梅西斯作于1511年的杰作《哀悼基督》(安特卫普)是“古典的”，因为主要的人物形象都非常清楚地坐落在平面上。躺着的基督的尸体完全平行于图画的水平的底线，马格德琳和尼科代莫斯使图画的的空间达到画布的整个宽度。各个人物的身体连同四肢像平面几何的浮雕般展开，甚至在后排中也几乎没有一个姿势打破了这种平静的平面连续的形式。连风景也最终采取了这种形式。

由于前面已经讨论过平面几何形式，所以在这里几乎没有必要再解释这种平面几何的形式不是早期的形式了。先于梅西斯的一代人中有杰出的大师雨果·凡·德尔·戈斯(Hugo van der Goes)[雨果·凡·德尔·戈斯(1440—1482)，佛兰芒画家。——译注]。如果我们选取他的杰作——作于佛罗伦萨的《牧羊人的礼拜》为例，我们就可看到这些北方的15世纪艺术家对于平面几乎无所偏爱，看到他们怎样通过把人物形象向里移动并通过把它们一个置于另一个之后等方法试图打开图画的深度，以及看到这些形象恰恰产生了一

一种什么样的扩散的和虚幻的效果。在那幅小的维也纳的画中，我们看到了一幅在题材上同梅西斯的《哀悼基督》相同的作品。甚至在这里也是一种明确的纵深感，而且尸体也是斜向地被置入图画中的。

这种斜向的安排，虽然不是惟一的公式化的表达方式，但仍然是富有特性的。它随着16世纪的逝去几乎完全消失了。如果说尸体仍然是按透视短缩的，那么画家在别的方面注意到不使尸体扰乱图画的“平面习惯”。丢勒在他早期的一些《哀悼基督》中，明确地坚持把基督放在平面上，后来他也只是偶尔按透视短缩身体，最佳范例是在不来梅的杰出的素描。在卢浮宫的朱斯·凡·克利夫(Joos van Cleve)[朱斯·凡·克利夫(1480—1540)，佛兰芒画家。——译注](玛利亚之死的大师)作的《有捐赠者的哀悼基督》则是一个涂绘风格的重要范

丢勒 圣诞夜 版画  
18.5cm x 12cm 1504



例。在这样的一些实例中按透视短缩的形体看起来正像在墙上的一个裂口：关键是在那里确有一面墙。较早的艺术家们甚至当他们保持同图画边缘平行的时候也没有达到这种效果。

作为在南方对应的古典作品，我们可以选弗拉·巴尔托洛梅奥(Fra Bartolommeo)[弗拉·巴尔托洛梅奥(1472—1517)，意大利画家。——译注]作于1517年的《哀悼基督》(佛罗伦萨皮蒂宫)。这幅画更加显得服从于平面，更加隶属于严谨的浮雕式风格。虽然人物形象具有完全自由的运动，但是它们仍然紧紧地结合在一起，以致我们觉得能够实实在在地摸到前景的层次。这幅图画因此达到了一种和平与宁静，这几乎没有一个现代观众是感觉不到的，但是要



弗拉·巴尔托洛梅奥  
复活的基督和四福音书著者  
皮蒂馆藏

说这幅图画仅仅是为了这则悲惨故事中的静寂气氛才采用了这种沉默寡言的独立的形式，那将是不正确的。我们不要忘记这种方式在当时是普遍的，如果不能否认我们正面对着一种特别庄严肃穆的气氛，那么当时观众对这幅画的印象也不可能与我们的印象相同，因为当时的观众处于与我们很不相同的环境中。然而，在这个问题中关键是17世纪的画家，即使在追求宁静气氛的时候，也不可能回复到这种描画类型上来，即使是“古风的”普桑(Poussin)[普桑(1594—1665)，法国画家，法国古典主义绘画创始人。——译注]也不例外。

《哀悼基督》这个题材真正向巴罗克的转变可见于鲁本斯1614年作的著名范例中，在那里尸体按透视短缩的程度几乎令人吃惊。单单靠透视短缩的事实还不能使图画成为巴罗克的图画，但是，这幅画中纵深的要素被赋予如此大的分量，以致任何文艺复兴类型的平面印象都被取消了，而且按透视短缩的尸体完全是自然而然地以一种前所未有的力量贯穿空间。

当纵深能够呈现为运动的时候，它表现得最为强烈，因此一件真正的气势磅礴的巴洛克作品是一个表现出不安的人群的画题

普桑  
花神芙萝拉帝国 油画  
131cm × 181cm 1631  
德累斯顿国立美术馆藏





普桑  
哀悼基督 油画  
94cm × 130cm 1657  
都柏林爱尔兰国立美术馆藏

从平面向第三维的转换。《背十字架》就是这个画题。在所谓的《西西里的受难》(马德里)中体现的是古典的形式。这幅画仍然受拉斐尔的有秩序的力量所支配。运动从图画的深处展开,但是构图仍然坚定地保持其平面性。丢勒在小耶稣受难的木刻中所作的精彩的素描,尽管在尺度方面不太重要,但却是古典平面风格的非常纯粹的例子,拉斐尔曾把丢勒的这幅木刻用做主要的母题。丢勒比拉斐尔对现存传统的依赖要少。在丢勒的前辈中,舍恩高尔(Schongauer)[舍恩高尔(约1450—1491),德国版画家。——译注]当然具有一种对平面非常敏锐的感觉。然而在同他的各方面的比较中,丢勒的艺术才算是真正的平面风格,而舍恩高尔的杰作《背十字架》仍然难以统一在平面之中。

在巴罗克风格中,与拉斐尔和丢勒形成对照的是由鲁本斯的《基督背负十字架》(由蓬蒂厄斯[Pontius]作的版画,是比布鲁塞尔的那幅画早的变体)。在这里纵深的运动得到了极好的发展,并且通过一种向上的运动变得更有趣味。我们正在寻找的风格上新的因素当然不存在于纯粹的运动方向的有形母题上;而是——由于这是一个描画原则的问题——存在于处理这个画题的方法中,体现于每一个纵深的要素是如何显示到眼前



鲁本斯  
基督背负十字架

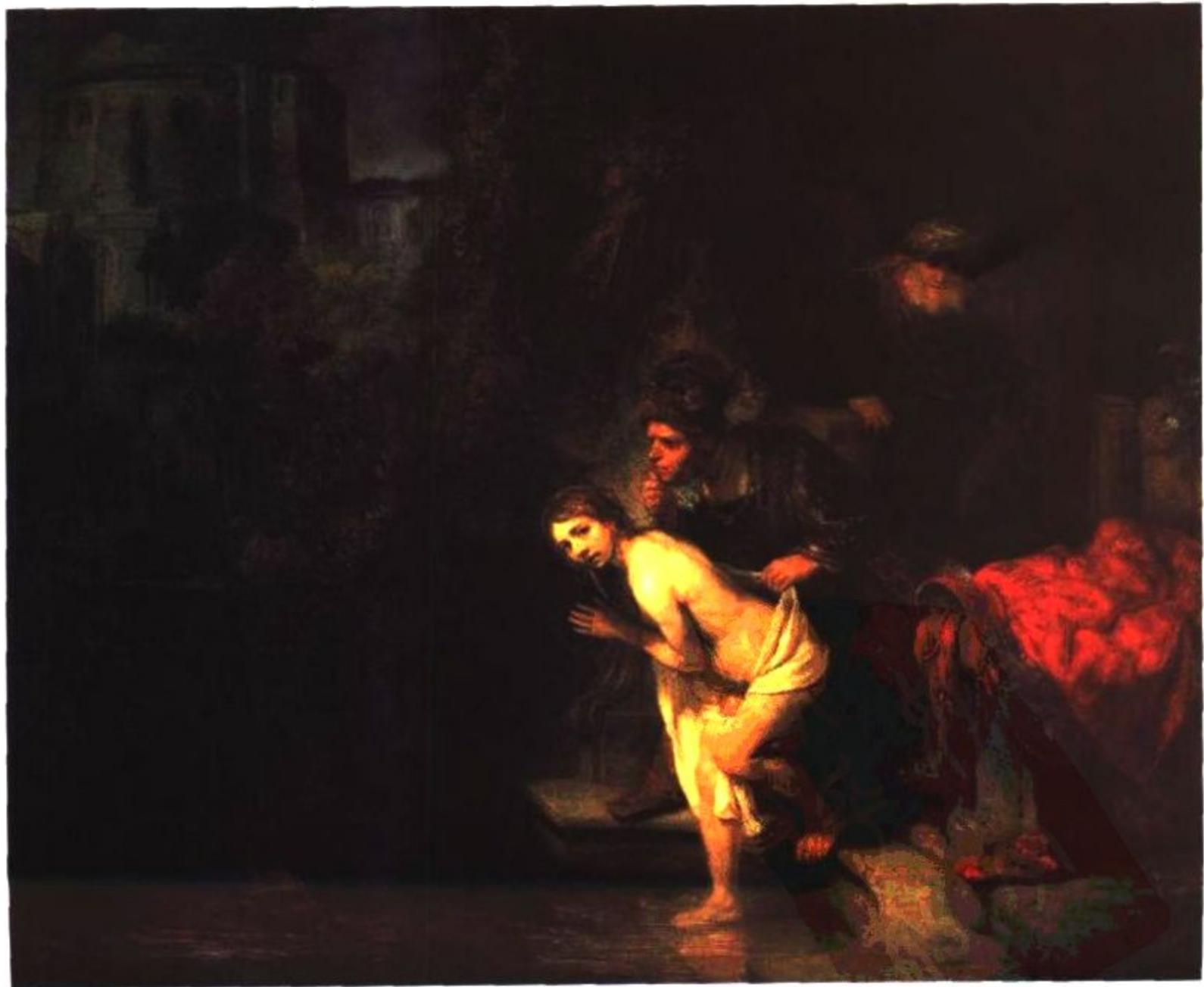
的，以及从另一方面说，一切可能强调平面的东西是如何受到抑制的。

正因为这个原因，伦勃朗同他的荷兰同代人，即使不像鲁本斯那样用塑形的手段强烈地打开图画的空间，他们也能够分享巴罗克的纵深描画的原则：在贬低或者隐蔽平面方面，他们与鲁本斯相合，但是他们更特别地以涂绘的方法获得对深入图画的运动的兴趣。

甚至伦勃朗最初也以一种强烈的纵深的人物形象进行创作——在前面我们已提到他的蚀刻画《乐善好施者》——如果后来他以一种几乎全是带状展开的人物形象来描述同一则故事的话，那也不是说回复到上一世纪的形式：由于明暗分布的影响，具有各种对象的平面再度被瓦解，或者至少被转化到次要母题的地位。也许不会有人想到把这幅画看成是浮雕。我们只是极清楚地注意到，人物的层次是怎样与图画的真实生活内容极不相称的。

杰出的《头戴荆冠的耶稣》（蚀刻画，1650）是一个相似的例

伦勃朗  
沐浴的苏珊娜 油彩木板  
76.5cm×92.8cm 1647  
海牙莫里斯邸宅美术馆藏



子。众所周知，构图的图式可追溯到一个16世纪的艺术家庄卡斯·凡·莱登(Lucas van leyden)[卢卡斯·凡·莱登(1494—1533)，荷兰画家。——译注]身上。画中是从正前面看的，有房子的一面墙壁，墙壁前面是一个平台，平台前面和平台上并排站立着一些人——我们怎样才能从这一切中得到一幅巴罗克的图画呢？我们和伦勃朗一样认识到重要的不是主题而是处理方法。当卢卡斯·凡·莱登在纯粹平面的图画上费尽心机的时候，伦勃朗的图画以纵深的要素装饰点缀到这样的程度，以致观者显然看见了现存的实际平面，但是观者将只把它理解为一种在类型上完全不同的图画所有的多少有点偶然的底层。

对16世纪的荷兰风俗画家来说，我们可以从同一个卢卡斯·凡·莱登，从彼得·艾尔特森(Pieter Aertsen)[彼得·艾尔特森(1508/09—1575)，荷兰画家。——译注]，从阿弗坎普(Averkamp)[阿弗坎普(1585—1663)，荷兰画家。——译注]的作品中举出大量可做比较的主题。甚至在那些风俗画中(在那里当然没有对环境做任何虚礼的义务)，16世纪的画家们也紧紧追随严谨的浮雕的图式。在边缘的人物形象形成了第一层次，有时完全贯穿图画的宽度，有时只是暗示的，再往后的东西也是以同样的方式接合起来的。彼得·艾尔特森是这样处理内景的，稍年轻的阿弗坎普的画，即那些有滑冰者的图画也是用这种方法建立的。但是平面的一致性渐渐松弛了，明确地从前部引向背景的母题增加了，最后图画就这样被转换了，以致水平的关系不再可能或者不再显得符合于图画的意義了。我们应当把艾德里安·凡·德·维尔德的一幅冬景同阿弗坎普做比较，或者把奥斯塔德画的一幅农村内景同彼得·艾尔特森作的一幅厨房场景做比较。然而，最有趣的将是这样一些画例，在这些画中艺术家并不以大量“入画的”内景进行创作，但是，在这些画中，从正面看到的房间的后墙简明清晰地封闭了场景。这是彼得·德·胡格(Pieter de Hooch)[彼得·德·胡格

奥斯塔德  
乡间酒馆四人物  
木上油画



(1629—1684)，荷兰风俗画家。——译注] 特别喜爱的画题。因此，取消空间支架的平面几何层次，并且通过光与色诱使眼睛转向其他方向也是这种风格的一个特点。在彼得·德·胡格画的母亲和在摇篮中的婴儿的画中，运动对角线地进入画中，直冲着门口的最亮



丢勒  
有火炮的风景

部分。虽然房间是从正前面看到的，但是图画不能按图画宽度的各个截面来把握。

前面已做出的对风景问题的几点论述说明了佩特尼尔的古典类型是怎样转化成巴罗克类型的。为了强调这两种类型必须在它们的整个历史意义上作为独立的力量来把握，回到这个问题上来也许不是多余的。应当承认佩特尼尔创造的空间形式与丢勒在诸

如《有火炮的风景》中创造的形式是完全相同的，而且应当承认提香，这位文艺复兴时代最伟大的风景画家，在带状图式中与佩特尼尔也完全一致。

不熟悉历史的观者从丢勒画中感到的局促不安的东西——前景、中景、背景的平行布置——正是一个非常清晰的时代理想在风景这个特殊问题上的运用。地面应该是这样明确地按层次组织的，村庄应该是这样平面几何般出现在其区域之内的。当然提香更加自由而强烈地领悟了自然，但是他的见解始终被同样的对平面的趣味所支持，这在他的素描中表现得特别清楚。

提香  
别拉住我（局部）  
106cm × 182cm 1512  
英国布列治华德美术馆藏





鲁本斯  
参孙和达丽拉  
油画木板  
185cm × 205cm  
1609—1610  
伦敦国立美术馆藏

另一方面，尽管鲁本斯和伦勃朗看上去如何不同，但他们在对空间描画的变换这一点上是完全一致的。纵深的运动处于支配地位而且没有什么东西形成狭长带形。条条道路都通向内里，虽然透视短缩的林阴道较早就出现了，但是它们没有支配图画。现在强调的正是这样的母题。现在，主要的东西是有纵深感各种形状，而不是这些形状左右之间的相互关系。甚至可以完全没有具体的对象，然后新的艺术才真正得到承认，这时画面要求观者把普遍的空间深度同时理解为一个统一的整体。

这两种类型的对立越是清楚地被认识到，转变的历史就将变得越是有兴趣。甚至追随丢勒的一代人——赫希沃格尔(Hirschvogels) [赫希沃格尔(1503—1553)，德国蚀刻画家。——译注] 家族和劳坦萨克(Lautensacks) [劳坦萨克(1522—1568)，德国画家。——译注] 家族——也抛弃了平面的理想。在荷兰，彼得·老勃鲁盖尔(Pieter Brueghel the Elder) [彼得·老勃鲁盖尔(1525—1569)，佛兰芒画家。——译注] 也是一位天才的革新家，他的画表明他脱离了佩特尼尔并直接转向了鲁本斯。我们必须复制出他的《雪中的猎人》作为本节最后的图例，这幅画可以作为两个极端的展现。在右边，在中景和背景，这幅画有许多能够使人想起过去的风格的要素，但是画中从左边山



勃鲁盖尔  
雪中的猎人  
油画版画  
117cm × 162cm 1565  
维也纳艺术史美术馆藏

顶上到山脚下房子附近的树木——在透视中山下的树木已非常之小——这个浩大的母题表明，向新时代的决定性的一步已经迈出。这些树木从山下延续到山顶，填塞着图画直到中景，它们产生了一种纵深的运动，这种运动甚至影响到那些难以处理的成分。几个带狗的猎人以相同的运动方向奔走，突出了这一行树木的力量。向着边缘走向的房屋和山脉也加入了这个运动之中。

#### 4. 历史的特征和民族的特征

大约在1500年，追求平面性的意愿在各地取得突破是一个最值得注意的景象。艺术越是克服了早期的观察方法的拘束(这种观察方法具有摆脱单纯平面性的最明显的愿望，但仍然部分地坚持保留着这种平面性)，就越有把握驾驭透视短缩和空间纵深等手法，对于已把各自的内容集合于一个清晰的平面上的那些图画来说，

这种愿望就能更明确地被感觉到。这种古典的平面看上去完全不同于早期的平面，不仅因为各部分的关系更深刻地被感觉到，而且因为这种关系中散布着对比的母题。只是通过引导到图画中的透视短缩的母题，被扩展并被结合于平面中的各部分的特征才实现了其全部的意义。这种平面性并不要求一切都应当被调整到一个平面上，但是主要的形体必须存在于一个共同的平面中。这种平面性应该不断让观者感到它是根本的形式。从整体上看，15世纪没有一幅画是像拉斐尔的《西斯廷圣母》那样具有坚定的平面几何形式，而且，在这个整体中，拉斐尔笔下按透视短缩了的婴儿是如何牢牢地被置于平面之中，这也是古典风格的一个特点。

早期的艺术家们与其说试图发展这种平面性不如说是想克服它。

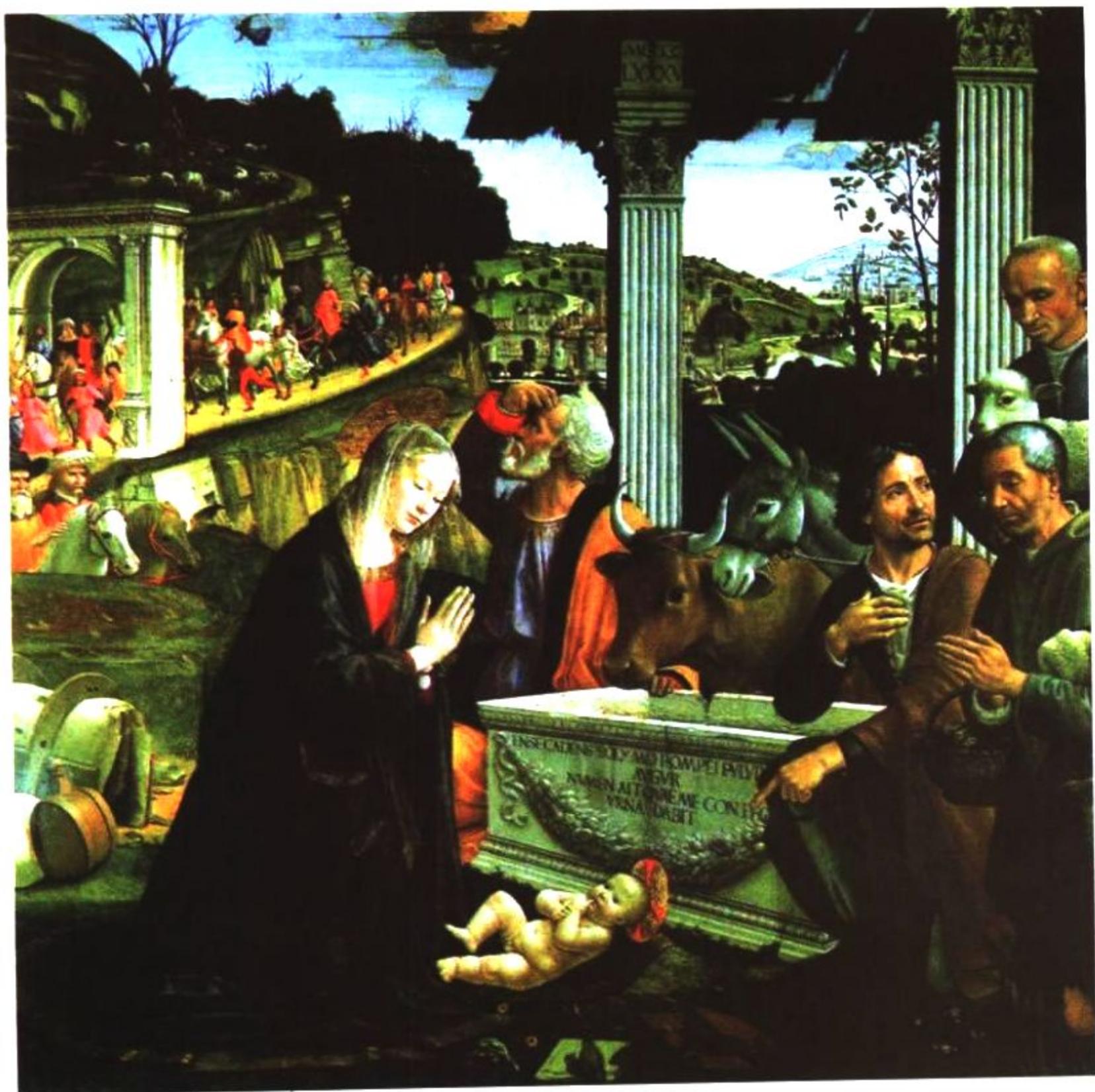
比如描画三个大天使，像博蒂奇尼(Botticini)[博蒂奇尼(1446—1498)，意大利画家。——译注]这样的15世纪意大利艺术家，在一幅非常著名的画中把三个大天使排成倾斜的一排；而盛期文艺复兴(卡罗托[Caroto][卡罗托(约1480—1555)，意大利画家。——译注])则把三个大天使安排为一直线。也许当时人们觉得对一组行走着的形象来说倾斜的顺序是比较活跃的形式——总之，16世纪感到需要赋予这个主题以另一种形式。



博蒂奇尼  
三个大天使  
佛罗伦萨美术学院藏

当然，笔直的排行是经常出现的，但是后来的艺术家们总要批评像波堤切利的《春》这样的构图过于单薄和过于松散：它缺乏古典艺术杰作的简洁优雅。古典艺术杰作甚至在人物以较大间隔相互连接的地方，甚至在整个一侧是开放的地方也能获得这种简洁优雅。

由于要求纵深感并且担心显得平板，较早的艺术家们倾向于把图画中显眼的要素配置成倾斜的状况，特别是容易按透视短缩的构造要素更是这样。我们可以细想一下在《耶稣的复活》中石棺的有点突出的效果。霍弗圣坛(慕尼黑)的大师以这种分明的线条



吉兰达约  
牧羊人的礼拜  
板上画  
167cm × 167cm 1485  
佛罗伦萨圣三一教堂藏

完全毁坏了他的正面的主要人物的质朴感。像吉兰达约(Ghirlandaio)[吉兰达约(1449—1494),意大利画家。——译注]这样一个意大利人,以同样倾斜的形式,把不必要的骚动引入到他的《牧羊人的礼拜》(佛罗伦萨,美术学院)之中,尽管在其他作品中他在积极地为把他的人物形象有目的地分层次的古典风格做准备。

创造直接纵深的运动的努力,例如,从背景展开的一系列人物形象的努力,在15世纪一点也不罕见,但是这些人物形象看上去是不成熟的,因为前景人物和背景人物之间的联系并不清楚。典型的例子是舍恩高尔的铜版画《博士来拜》中的人物队列。这幅画与《玛利亚的一生》(慕尼黑)的大师作的《圣母引见》的母题相似,在《圣母引见》中正步入背景中的圣母已失去了同前景人物

的一切联系。

有一个简单的启发人的例子表现了在不同深度的间隔中活跃的图画空间，这种空间发生在没有进出于背景明确运动的情况下。这个例子就是慕尼黑同一位大师作的《圣母诞生》，平面的一致性在这里几乎被破坏殆尽。另一方面，如果一个16世纪的艺术师——《玛利亚之死》的大师——在描绘同一问题的主题时，把房间中的临终床榻和人群变为非常平静的平面连续，这不仅暗示了对透视的较好的理解（这种理解在这里创造了奇迹），而且这是一种新的——装饰的——对平面的感觉，没有这种感觉，透视在这幅画中将有这么大的作用。[在这幅复制品中，我们当然感到了缺少色彩的指导作用这个棘手的问题。——原注]

然而，北方早期的艺术家们画的描写婴儿诞生的画，尽管显出一种不安定的被分裂的面貌，但作为与同时代的意大利艺术的对照是同样有趣的。在这里我们能够清楚地看到意大利人对平面的直觉意味着什么。与佛兰芒人相比，15世纪的意大利人看来非常保守，与北方日耳曼人相比，则更是这样。他们极少用他们清楚的空间感觉去冒险。仿佛他们不愿意在这株花完全盛开之前将它连根拔掉。然而这一说法并不完全符合真实情况。他们并不是由于畏惧而踌躇，而是有意识地乐于选取了平面。在吉兰达约和卡尔帕奇奥(Carpaccio)[卡尔帕奇奥(约1460—1525/26)，意大利画家。——译注]的宗教画中严格地分层次的行列不是产生于一种仍然受抑制的感情的笨拙产品，而是一种新的美的前兆。

在单个人物的素描中也完全一样。如由波拉尤奥洛(Pollaiuolo)[波拉尤奥洛(1431—1498)，意大利画家。——译注]作的身体几



吉兰达约  
最后的晚餐  
佛罗伦萨万圣教堂藏

拉斐尔  
喂养我的羊

1515 西斯廷礼拜堂藏



乎完全呈平面几何安排的战斗人群的镌刻图版就是一例。这种安排甚至在佛罗伦萨也是不常有的，在北方是完全不能想像的。这幅素描当然缺乏使平面显得自然的那种充分的自由，然而这样的例子不应当被认为是固执的古风的表现，而应该被认为是行将到来的古典风格的预言。

波堤切利  
塞巴斯蒂安  
蛋彩画白杨木板  
195cm × 75cm 1474  
柏林国立美术馆藏



我们在这里所做的是讨论概念而不是记录历史，但是如果我们希望获得古典平面风格的正确印象的话，就必须具有一些对各初始阶段的知识。在南方，平面似乎有自己真正的故乡，我们应当学会在那里感受不同程度的平面效果；在北方，我们一定看到了相反的力量在起作用。但是在16世纪，一种高度发展了的对平面的感觉似乎胜利地支配着整个再现的领域。在各个地方——在提香和佩特尼尔的风景画中，在丢勒和拉斐尔的宗教故事画中——就连单独的置于框架内的人物形象也突然变得坚决地在平面中摆出自己的姿势。由利贝拉莱·达·韦罗纳(Liberale da Verona)[利贝拉莱·达·韦罗纳(约1445—1526/29)，意大利画家。——译注]作的一幅《塞巴斯蒂安》是以完全不同于波堤切利作的《塞巴斯蒂安》的方法保持着平面性的，相比之下，这种方法很容易使人觉得有点不牢靠；直到提香和卡里亚尼(Cariani)[卡里亚尼(1485—1547)，意大利画家。——译注]躺卧的女裸体素描才似乎变成了真正平面的图画，虽然早期的艺术家们(波堤切利，皮耶罗·迪·科西莫[Piero di Cosimo][皮耶罗·迪·科西莫(1462—1521)，意大利画家。——译注]，等等)已经以一种完全相似的方法着手解决这个问题了。同一个母题——一幅完全正面的耶稣受难像——在15世纪看上去有点乏味，而在



16世纪却能够获得具有独立而显著效果的平面图画的特征。关于这点的一个极好的例子是吕内瓦在伊森海默圣坛上作的杰出的《各各他》，在那里，钉在十字架上的耶稣像以一种当时前所未有的方法，在一种统一生动的平面印象中同在场人物结合在一起。

分解这种古典平面的过程与贬低线条的过程是完全平行进行的。有朝一日写这段历史的史学家将不得不考虑那些涂绘风格的发展中的重要的人物。在这里，柯勒乔同样也是16世纪意大利艺术家中巴罗克的先驱。在威尼斯是丁托列托对平面理想的破坏起着强有力的影响，而在埃尔·格列柯的画中几乎没有留下平面理想的一点痕迹。反对线条的人，例如普桑，也是反对平面的人。但是，尽管普桑具有“古典的”意向，又有谁会认不出这个17世纪的人呢？

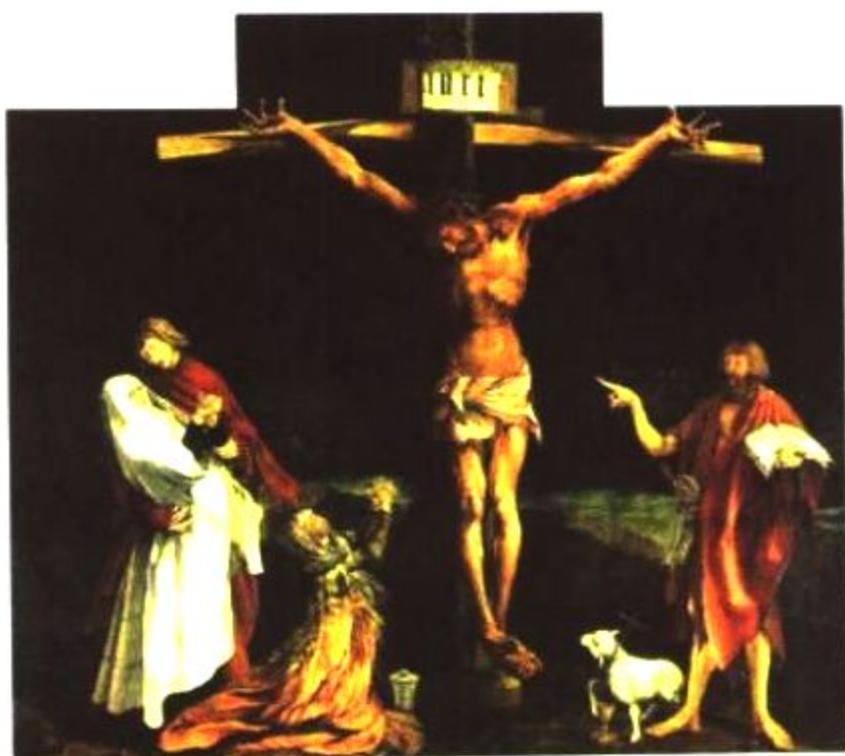
就像在涂绘风格的历史上一样，塑形的纵深的母题先于纯粹视觉的母题，而且在这个过程中北方总是优先于南方的。

不存在各民族从一开始就有分歧的问题，而存在着一些始终不变的民族想像力的独特性。意大利总是比日耳曼的北方对平面具有更强烈的本能，在北方人的血管中流着挖掘深度的那种血液。

提香  
丹妮的午睡  
油彩画布

120cm × 172cm 1538

拿坡里·卡波迪莫米  
美术馆藏



吕内瓦  
各各他

无可争辩的是，古典的意大利的平面在阿尔卑斯山的北方平行地发展着；而同样值得注意的是，纯粹的平面不久在那里被感觉到是一种拘束并且不再被容忍。但是北方的巴洛克从纵深原则中得出的结论只能被遥远的南方所遵循。

## 第二节 雕塑

### 1. 总论

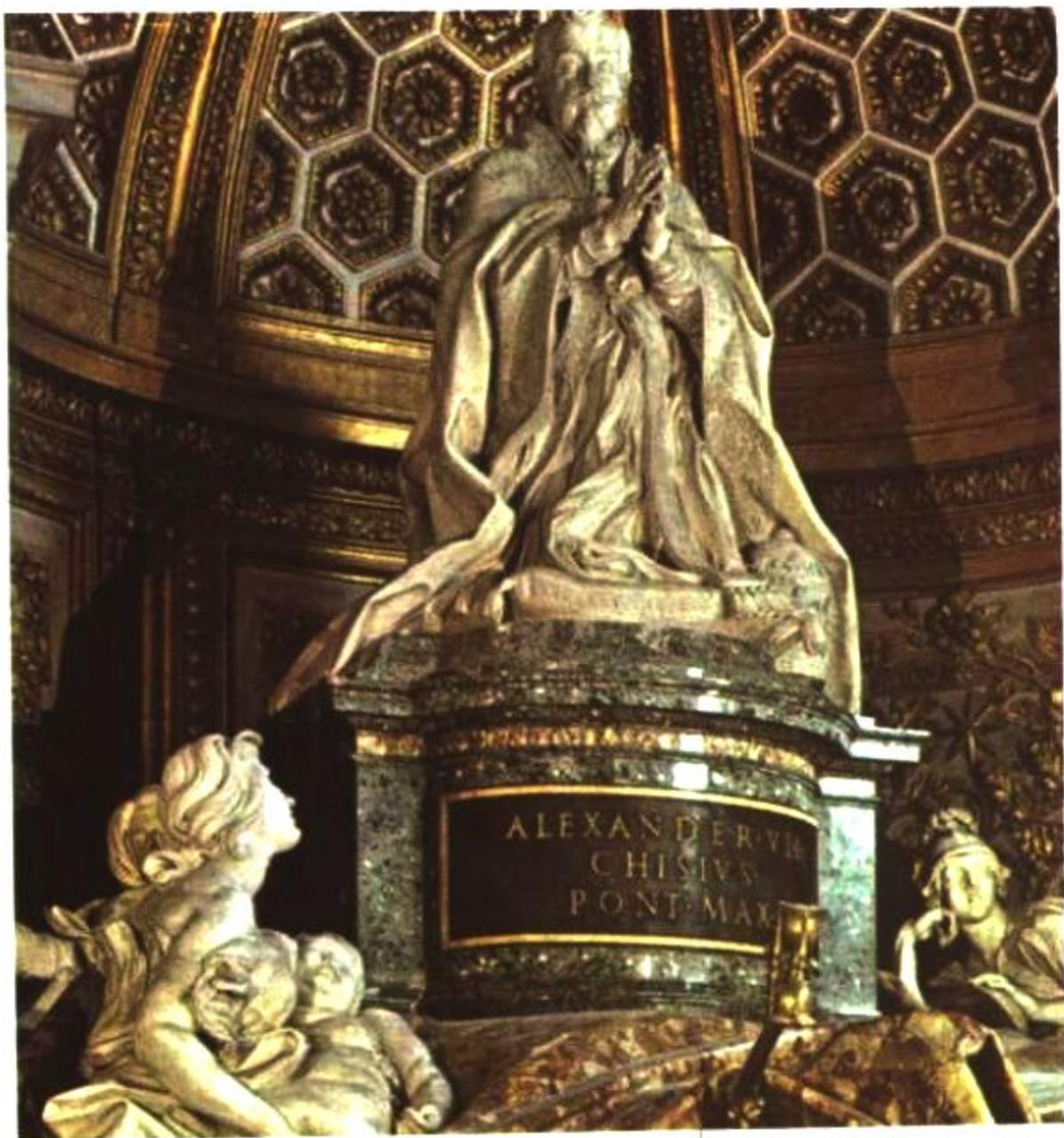
我们能够把雕塑的历史表现为人像的发展史。比如说，最初的拘束感被抛弃了，四肢活动了并向外伸展，接着身体作为一个整体开始运动起来。但是这样的客观题目的历史与我们理解的风格的发展并不十分一致。我们指的是，一方面有一种对平面的自我限制，这种自我限制并非指对丰富的运动的抑制，而只是对各种形状的另一安排，另一方面有一种在显著的纵深运动的意义上对被强调的平面的有意识的分解。这种形式安排当然受惠于丰富的综合运动，但也能同非常简单的母题结合。

线条和平面的风格显然一致。一般说来，15世纪面对着线条，同样它大体上也是一个平面的世纪，只是这个观念尚未发展到它的能力的极限。艺术家们坚持平面，但有点无意识地这样做，而且常常发生平面被抛弃但艺术家又没有特别注意到这一点的情况。韦罗基奥(Verocchio)[韦罗基奥(1435—1488)，意大利雕塑家和画家。——译注]的《疑惑的托马斯》中的一组人物颇具特性。这组人物立在一个壁龛内，但是一个门徒的一条腿仍留在外面。

然而，在16世纪，对平面的感觉开始成为一种严肃的事情。各种形状被有意识地并且协调地集合于一个层次中。塑形的内容增加了，方向的对立更加显著，只有在这个时候，这些人体看上去才显得它们在接合中变得自由了，但是整个作品已变持重而成为

一幅纯粹的平面的图画。这就是轮廓分明的古典风格。

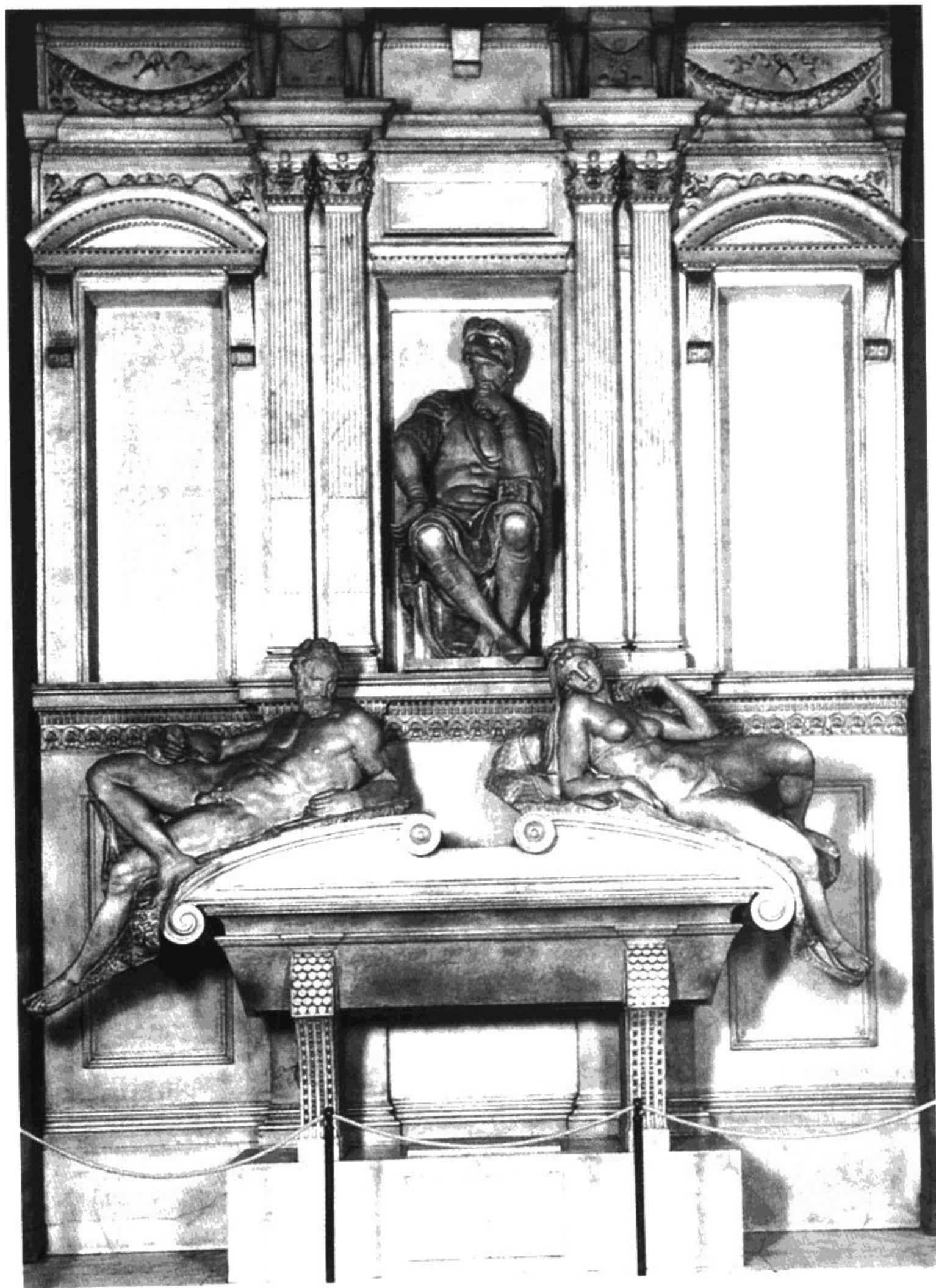
但是这种古典的平面没有持续很久。不久就出现了这种情况：当事物服从于纯粹的平面的时候，它们看来好像是被束缚着的，投影轮廓被软化，观者的视线被引向边缘的四周，按透视短缩的形状增多，依靠支搭的、交叉的母题，产生了非常真实的从前至后的关系。简言之，艺术家们有



意识地防止平面印象的出现，即使实际上存在着平面。贝尔尼尼是用这种方法创作的。主要的例子是圣彼得大教堂中的乌尔班八世的墓以及在同一教堂中的(更为明显的)亚历山大七世的墓。与这些作品相比，米开朗琪罗作的梅迪奇家族墓看上去完全像圆盘一样。正是在贝尔尼尼的创作从早期到晚期的发展中，我们能够逐渐理解这种风格的真正精神。主要的平面更厉害地起皱，最前面的人物形象基本上是从狭窄的侧面被观看的。后面出现的是半身人像。甚至双手合十的祈祷的旧母题(在教皇身上)，本来似乎毫无疑问地要求以侧面像的形式再现的，在这里也服从于按透视短缩的视阈。

过去的平面风格被削弱到什么程度，从这两个例子看应该是更加清楚的，因为在这两个例子中我们基本上仍然是在研究壁上墓穴的类型。当然平展的壁龛变成了纵深的壁龛，而且主要人物形象站在一个凸出的底座上接近我们；但是，就连站在同一个平面上的人物形象也被处理得好像它们之间几乎没有任何相互交流的感情：我们看到了并列的安排。而且，各种线索甚至也从一侧

贝尔尼尼  
亚历山大七世的墓碑(局部)



米开朗琪罗  
乌必诺公爵罗伦佐陵墓  
佛罗伦萨梅迪奇教堂

传递到了另一侧，但是，对向里引导的母题的注意被编入了这种纬线中。这位巴罗克的大师一定非常满意于在中景找到门径，这种中景远不是照较早的石棺的样式形成一种水平的联系，它垂直地切开间隔，由此开辟了一种新的纵深的形式：死神从阴影的黑暗中向前冲出，扬起了沉重的衣裾。

我们也许会认为巴罗克宁可避免壁画般的构图，因为这些构图本质上呈现出某种对摆脱平面性的抵抗。但是恰恰相反，巴罗克把人物形象排成行列，把这些形象安排在壁龛里：它对坚持空间的方向性怀有极大的兴趣。只是在平面上，在对平面的否定上，纵深性才变得易于感觉到。全方位的，独立式的人群不是典型的巴罗克。巴罗克必然回避严谨的正前面的印象，仿佛人像具有一个决定性的主要方向，而且要求从这个方向上被观看。它的纵深感总是暗示着从不同角度的视阈。如果雕塑想要形成明确的平面性，对巴罗克来说这将似乎是一种违反生命力的罪过。巴罗克雕塑不只是面对着一侧，而且拥有大得多的放射状的区域。

在这里我们应当引证阿道夫·希尔德勃兰德(Adolf Hildebrand)  
[阿道夫·希尔德勃兰德(1847—1921)，德国雕塑家。——译注]，他需要平面性不是为了特殊的风格，而是为了艺术。他的论著《形式问题》已



席拉尔东  
仙女西蒂斯为阿波罗洗浴  
大理石  
1666—1675 凡尔赛

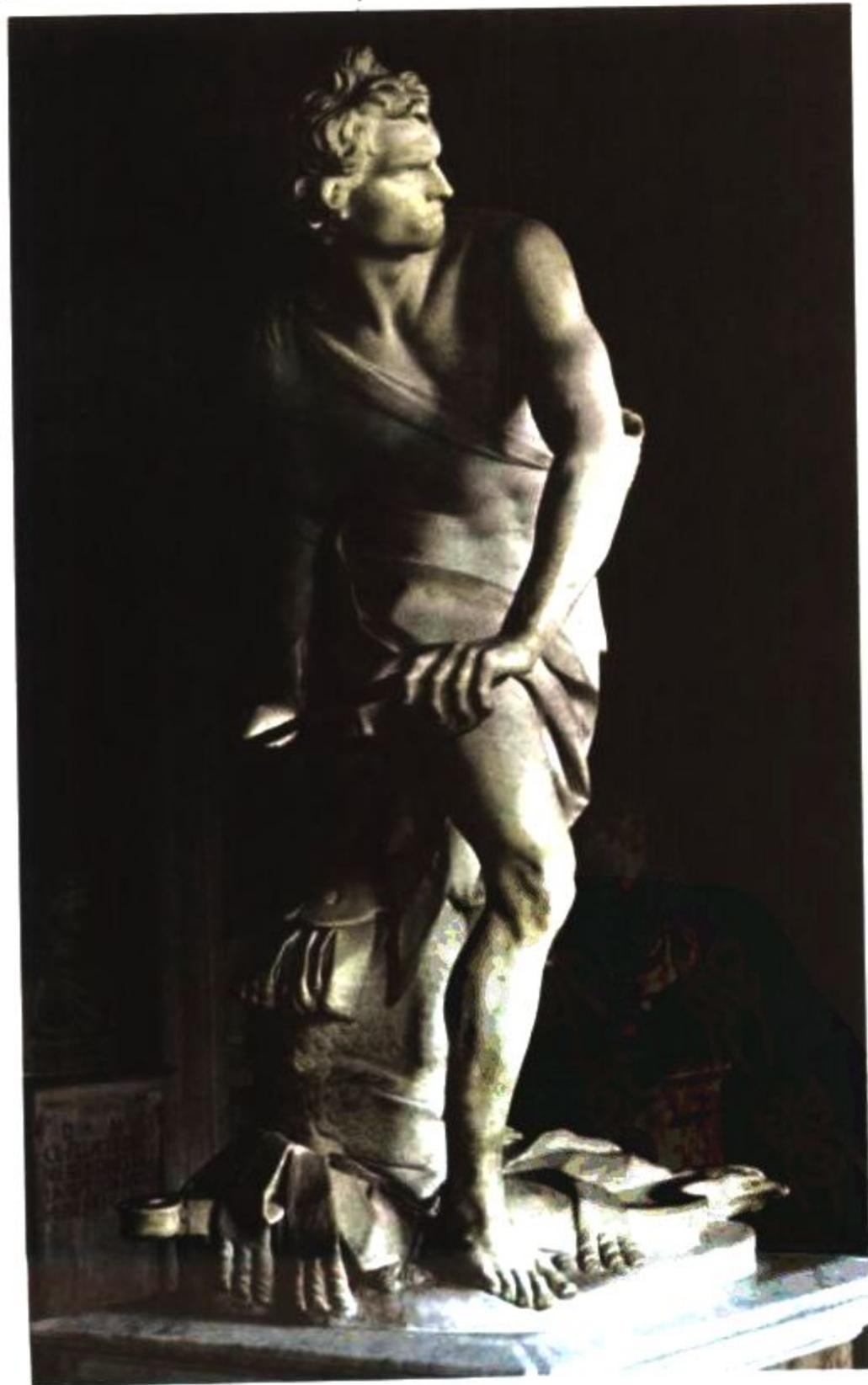
成为德国一大新学派的指南。希尔德勃兰德说，尽管圆雕的形体是凸状的，但只有当它转化成在平面中被理解的图画时，在艺术的意义上才成为可视的。当一个雕像还没能把它的各种内容集合于一幅平面的图画中时，就是说，当想理解这个雕像的观者还被迫围绕它移动，并且必须以个别的运动来收集总体的图画时，那么在这种情况下，艺术并没有逾越自然一步。艺术家本来应当把自然外貌中分散的要素结合在一幅一致的图画中，以便于眼睛观看他的作品，但是这时候他们还没有这样做。

按照这个理论，似乎没有贝尔尼尼和巴洛克雕塑的位置。但是如果我们(如已经做的那样)只把希尔德勃兰德视为他自己的艺术的提倡者，那对他是不公平的。他反对的是对要求平面的原则一

无所知的肤浅见识。但是贝尔尼尼——让我们用一个名字来作为整个类型的代表——已经具有他的平面时期了，他用以否定平面的作品也因此而具有与仍然不能区别平面和非平面的艺术样式的作品完全不同的意义。

正因为巴洛克没有产生出一致性的图画，所以毫无疑问它有时会做得太过分而变得令人生厌。在这种情况下希尔德布兰德的批评是很有针对性的，但是我们不应试图把这种批评扩展到整个文艺复兴以后的艺术中。也有完美无缺的巴洛克风格——这不是当它影响古风的时候，而是当它完全成为它自己的时候。在经历了一个非常普遍的观察方法的发展阶段之后，雕塑找到了一种面对某种不同于文艺复兴作品的风格。对这种风格来说旧的文艺复兴的美学术语已不够用了。现

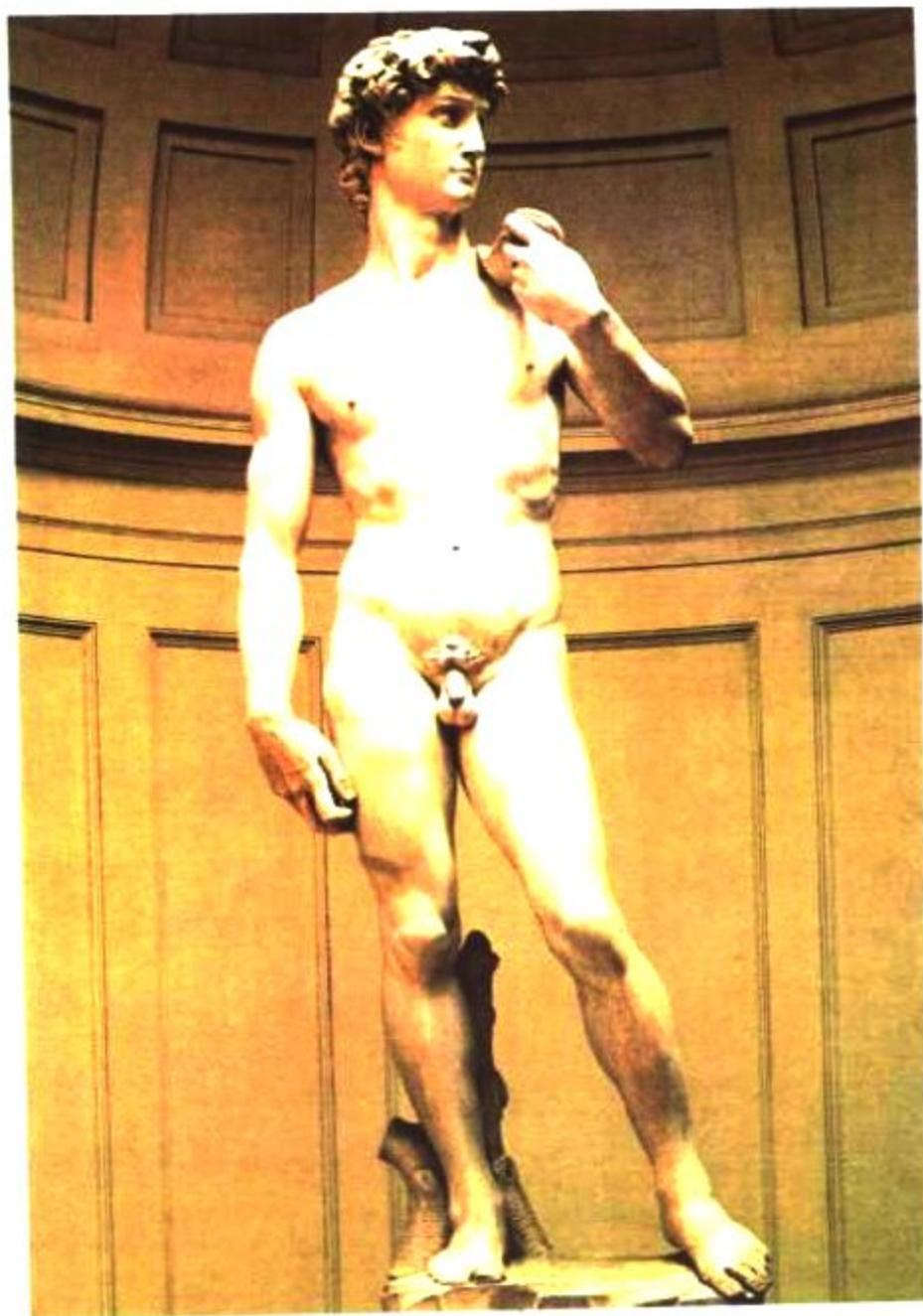
贝尔尼尼  
大卫 1623  
罗马波给塞画廊



在出现了一种精通平面的艺术，但是这种艺术不容许平面明显地表现在印象之中。

因此，为了叙述巴罗克的特性，我们不当把任何像贝尔尼尼的带投石器那样的大卫像与米开朗琪罗的古典的大卫像那样的正面像相对照。当然这两件作品表现出强烈的对比，但是在这种对比中巴罗克呈现出虚假的模样。贝尔尼尼的大卫是他早期的作品，而这个大卫的诸方向的多样性是在牺牲了全部使人满意的方面的情况下获得的。在这里我们真正“围绕雕像匆匆忙忙地行走”，因为我们总感到不得不去寻找其中缺少的某种东西。贝尔尼尼自己也感觉到了这点，而他较成熟的作品被保持在一种更加综合的，在某种意义上更加——不完全地——统一在一个方向上的风格中。作品看上去比较温和平静，但仍然保持某种不明确性。

如果说早期的风格是一种艺术家本人没有意识到的平面风格，而古典的风格是有意识的平面风格，那么我们就能够称巴罗克艺术为有意识的非平面几何的风格。巴罗克艺术拒绝承担对作品强制的正面性的义务，因为只有在这种自由中，生动的运动的外貌对它来说才是可以理解的。雕塑总是呈圆形的，而且没有人会相信古典雕像只能从一侧被观看；但是无论从哪个侧面看，正面的视阈都使人感到是标准的，而且甚至当正面的视阈不是正好在我们眼前的时候，我们也能感受到它的重要性。如果我们称巴罗克是非平面几何的，我们并不是指混乱已经发生，以及在特定方向上的秩序已经结束。我们仅仅指平面上块状的一致性就像把雕像固定到一个明确的投影轮廓中那样，几乎不为人所希求。但是对不同的视阈应当产生穷尽题材的不同的图画的要求，只要稍加修改，依然有效。艺术家们视为解释形式所必不可少的方法并非总



米开朗琪罗  
大卫 大理石  
高 434cm 1501—1504  
佛罗伦萨美术学院美术馆藏

是相同的。

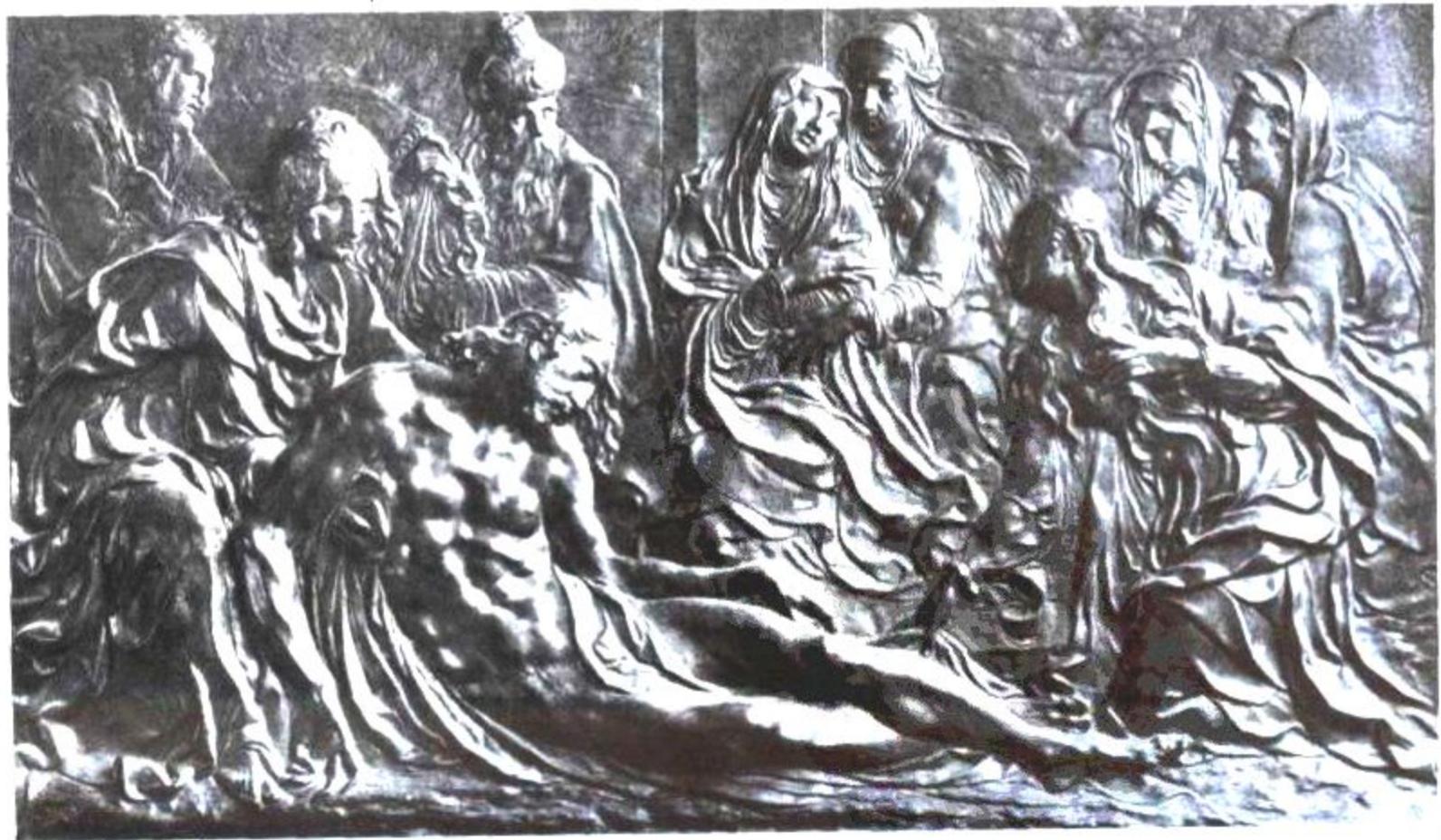
## 2. 范例

作为我们各章的标题的几对概念，当然是同时起作用的——它们是一株植物上不同的根系，或者换句话说，在各种情况中完全是同一回事，只不过从不同的观点来看罢了。因此在分析纵深的构图时，我们遇到了应当被称为涂绘风格的组成部分的要素。用事物和外貌分离的涂绘面貌取代与实际形体相一致的投影轮廓的问题，在讨论涂绘的雕塑和建筑时我们已论述过了。关键问题是，这样的种种面貌不可能是偶然产生的，而是从一开始，它们就成为艺术思考的一部分，而且它们为数众多，并向观者呈现出某种自发性。这一转变始终是与从平面到纵深的发展联系在一起的。

这在骑马的纪念像的历史中能够得到充分的说明。

多那太罗(Donatello)[多那太罗(1386—1466)，意大利雕塑家。——译注]的《加泰梅拉塔》和韦罗基奥的《科莱奥尼》都是用强调纯粹侧面视阈的方法建立的。在第一例中，马与墙成一直线并与教堂成直角；在第二例中，马的方向与纵向的轴线平行，离开侧面一段距离。在两个例子中，场地都为平面感觉的产生做准备，而且作品通过表现如此清楚而独立的画面使这样一种感觉的正确性更加巩固。如果我们不懂得全侧面视阈的话，我们就没有理解《科

毕龙  
基督从十字架降下  
青铜浮雕 1583  
巴黎卢浮宫  
北欧文艺复兴时期雕塑  
艺术代表作。



莱奥尼》。而且，雕塑家取的是从教堂方向的视阈，即从作为画面基础的雕像右侧的视阈，因为只有在这个视阈上，元帅的官杖和执缰绳的左手，以及雕像的整体才是清楚的，虽然头部转向了左侧，但也没有什么损失。当然由于底座的高度，立即会产生透视变形，但是主视阈仍然成功地扩散开来。而这是惟一的决定性的视阈。没有人会愚蠢地坚持认为：过去的雕塑家真的只面对着

单一的视阈，因为那样的话要创造一件圆雕的作品将是多余的。我们应当通过围绕作品转来欣赏作品的圆满性，但是观众总得在某处停下来，而在这件作品中，观者是在最大宽度的视阈处停下。

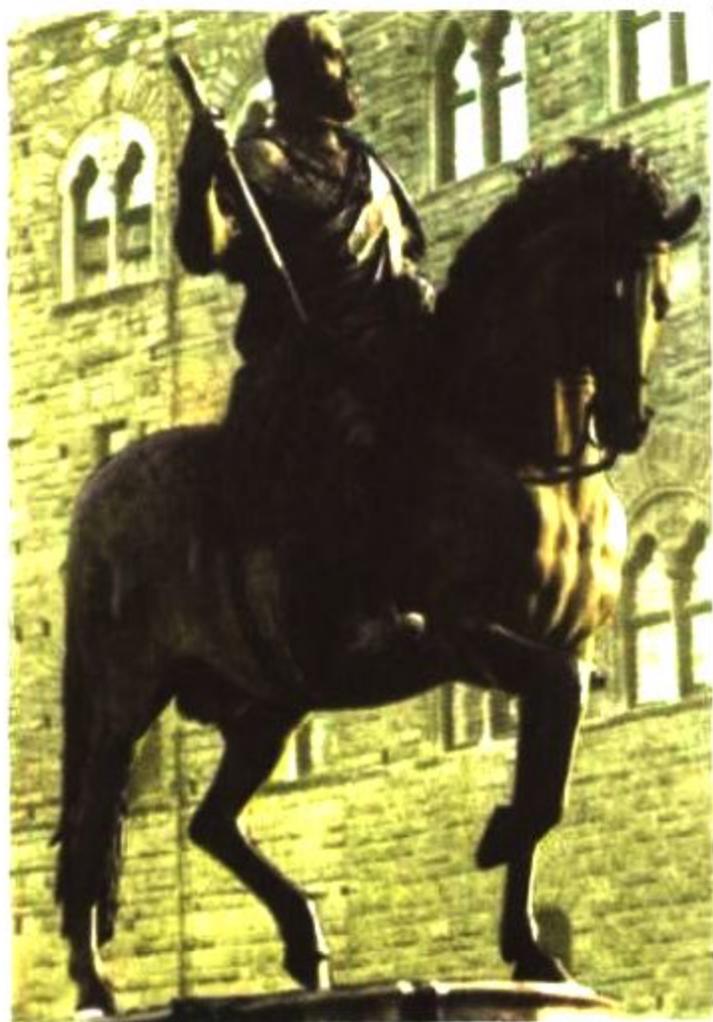
甚至在焦万·博洛尼亚(Giovan Bologna)[焦万·博洛尼亚(1529—1608)，佛兰芒雕塑家。——译注]作的在佛罗伦萨的《诸大公像》中也没有根本的改变，尽管雕塑家以比较严谨的建筑感，把每个大公像都置于广场的中轴线上，因此使它们更加均匀地沐浴在空间之中。雕像以平静的宽度展开各个方向，透视变形的危险性被底座的降低所减小。但是一个新的要素是，由于各个纪念碑的朝向，透视短缩的视阈与宽广的视阈相比之下被证明为合理的。雕塑家无疑考虑到了向骑马像走来的观众。

米开朗琪罗把《马库斯·奥里利厄斯像》[《马库斯·奥里利厄斯像》：罗马时代作品，系罗马皇帝的肖像。——译注]设立在罗马市政广场上就是这样做的：骑马像立于广场中央一个低的底座上，能够从侧面称心合意地被观看，而对于踏着宽阔、庄严的台阶登上卡彼托山冈的观众来说，这匹马变成全正面的了。而这一视阈看来不是偶然产生的：后期的古式雕像是为这个目的而布置的。这是否能够被称为巴洛克呢？巴罗克的发端显然存在于此。广场的明显纵深的效果总是要迫使我们不去考虑骑马像的宽阔的视阈，即二分之一或四分之三的视阈。

纯粹的巴洛克类型见于在柏林的长桥上由施吕特(Schlüter)(施吕特(1664—1714)，德国雕塑家和建筑师。——译注]作的《格罗泽·库弗



多那太罗  
加泰梅拉塔



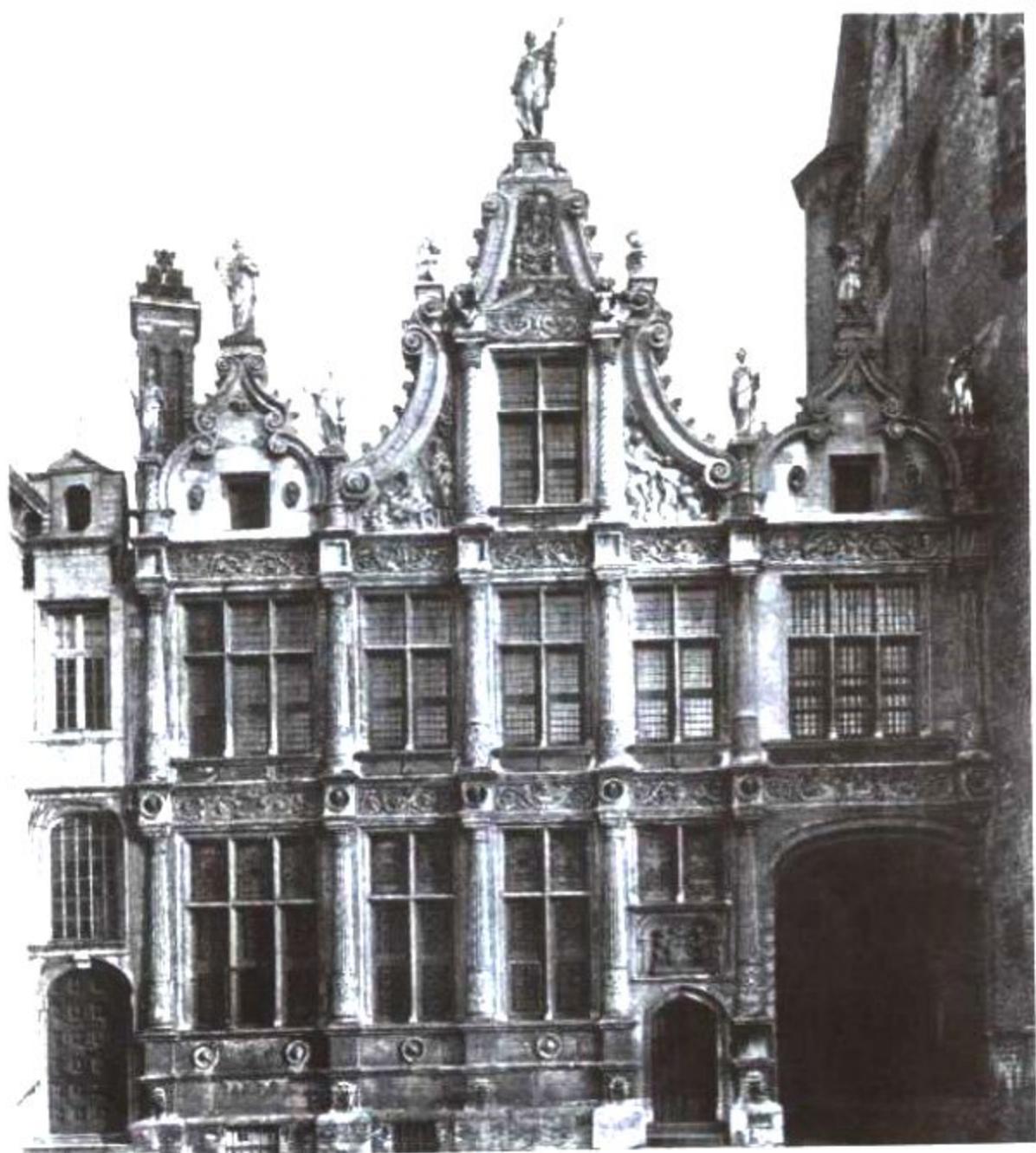
焦万·博洛尼亚  
诸大公像之一

斯特像》。雕像当然同人行道站成直角，但是在这里从侧面观看马已经不再可能。从每个立脚点上看，雕像都像是透视短缩了的，而且它的美恰恰在于：对正走过桥来的观者来说，丰富有趣的视阈展开了，而且各个视阈都是同样值得注意的。透视短缩的类型因为紧凑的视觉范围而变复杂了。它没有别的用意：透视短缩了的画面比没有透视短缩的画面更加有趣。纪念碑形式的建设以什么方式面对这种外貌式样，在这儿无须详细讨论：我们只需说明，在早期艺术家看来是一种必然的弊病，而且古典艺术家尽可能回避的东西——形体的视觉变形——在这里已被有意识地采用为一种艺术的手段，这就足够了。

我们可以取在意大利王宫古代驯马人的一组雕塑作为相似的例子，这组雕塑同一个方尖碑组合在一起，并且(后来)由一个形成喷泉的水池而最后完成。这组雕塑构成了巴罗克的罗马最有代表性的画面之一。两个往前走的青年人的巨大雕像——在这里我们不必注意他们和他们的马匹之间的关系——从中间的方尖碑斜向地往前移动，也就是说，这两个雕像对着他们之间的钝角。这个钝角向通往广场的主要通道展开，而风格史的重要事实是：主要的形象在主视阈中显现为透视短缩了的，而且由于这些形象在本质上拥有非常明确的正面的平面，这种效果显得更加出人意料。雕塑家尽了一切努力阻止这个正面被人感受到，而且阻止画面的固定化。

但是，即使在文艺复兴艺术中，带有与中心成对角线站立着的雕像的全方位构图不也是充分流行着的吗？最大的差别是，意大利王宫的驯马人群像不是一种全方位构图(在这种构图中每个形象对观众来说都有属于它自己的观察点)，但是这些形象要求作为一幅画面被整体地观看。

在建筑中，从各个侧面都可以看到的单纯的中央大楼决不会是巴罗克的母题，同样，在雕塑中，单纯的全方位群雕也不是巴罗克的母题。巴罗克对明确的朝向感兴趣，正因为巴罗克以对抗的效果部分地抵消了朝向的作用。若要获得被征服了的平面的效



扬·沃格特和  
克利斯蒂安·西克斯丹尼尔  
布鲁日的旧公署  
1535—1537  
北方文艺复兴建筑

果，首先必须有一个平面。贝尔尼尼创造的有世界四大河流的喷泉并不平均地面对四周的四个观察点，而是具有一个凸出的和一个缩入的正面，其中的形象成双地结合在一起，然而这些形象被组合得如此巧妙，以至于它们连角落也能被尽收眼底。平面和非平面互相影响着。

在《格罗泽·库弗斯特像》中，施吕特用同样的方法处理底座上的俘虏。看上去俘虏们正以起自底座的对角线一致地移动着；事实上，最前面和最后面的形象是联系着的，甚至实实在在地说，是以锁链联系着的。另一个图式是文艺复兴的图式。在纽伦堡的《道德泉》中或者在奥格斯堡的《赫丘利泉》中的形象是这样站立的。我们可以拿在罗马的由兰迪尼(Landini)[兰迪尼(约1550—1596)，意大利雕塑家。——译注]作的著名的“龟”泉作为意大利的例子，这个喷泉中有四个男孩，他们手伸向上面水盆中的龟(后来加上去的)。

朝向能够用非常轻微的办法表示出来。在一个有中心出水点

的喷泉中，即使中间的方尖碑在宽阔的侧面上看只是一点儿，但也足以表现朝向。在一组雕像，或者甚至是一个单独的雕像中，艺术家可以通过同样的处理方法，随意把这种效果转移到一侧或另一侧。

反过来的情况发生在平展的或墙壁的构图中。当巴罗克为了显示其纵深感而用平面装点文艺复兴中心化了的构图时，当然它



贝尔尼尼  
“四条河”喷泉  
1648—1661 罗马

必须在一个特定的平面母题中，以这样一种甚至不可能产生平面印象的方法为纵深的效果做好准备。甚至单个雕像也是这样的。贝尔尼尼的横卧的《贝亚塔·阿尔贝托纳》完全躺在一个与墙平行的平面上，但是形体起着皱纹以致使平面变得不明显了。在贝尔尼尼的作品中我们已经看到墙壁墓穴的平面几何的特征是如何被抵消的。最大的、最好的例子是诸如《丰塔纳·特雷维》这种巴罗克的壁式喷泉。这一作品所给定的是一面墙壁，房屋的高度，和房子正前面的一个深水池。这个水池向外鼓起的东西是基本的母题，这个母题背离了文艺复兴类型的平面连续性，但是主要之点是从墙壁中间把水挤向前面各个方向的各种形状的景观。中间壁龛的海神尼普顿已完全被从平面中解放出来，变成了水池中放射的形状的洪流的一个部分。主要的形象——海马——可按透视短缩的方法从不同的角度来观看。我们不会产生在某个地方有一个主视阈的念头。每个视阈都是完整的，然而却都极力想不断改变

立脚点。构图的美存在于它的无穷无尽的变化之中。

但是如果我们要寻找分解平面的原始阶段的话，提到晚期的米开朗琪罗将是适当的。在朱力斯的陵墓中，他使摩西像如此凸出以致我们不应当再把这个形象视为“浮雕”的形象，而应看做可以从许多侧面观看的独立式的雕像，这些侧面不可能被包含在一个平面之中。

于是，我们得出了雕像和壁龛的一般关系，早期艺术家把这种关系处理成可变的：雕像有时深藏于壁龛之中，有时则从里面突出来。对于古典艺术家来说，标准的方法是把所有的雕塑撤到墙壁的深处。于是雕像不过是一面苏醒过来的墙壁。正如我们所见到的，甚至在米开朗琪罗的时代，雕像也是在变化着的，而就贝尔尼尼来说，填充壁龛的雕塑必须从壁龛内突出来，这不久成了理所当然的事。例如，锡耶纳的大教堂中的马格德琳和圣杰罗姆的单个雕像就是这样的，而亚历山大七世的墓碑，则完全不把自己限制于挖空墙壁的空间中，而是向前突现到这个空间前面作为框架的半圆柱的那条线上，甚至在有些地方还突过半圆柱。当然，非构造的倾向在这里起了作用，但是脱离平面的欲望是极为清楚可见的。如果这座亚历山大墓碑被描述为一座推入到壁龛中的独立式的墓碑，那么这不完全是没道理的。

但是有克服平面的另一种方法，这就是把壁龛发展成一个真正的三度空间，正如贝尔尼尼在他的《圣特里萨的迷狂》中所做的那样。在这里底层平面图是椭圆形的而且像一个突然破裂的无花果那样往前绽开，不是沿着整个宽度向外扩展，而是用在各个侧

米开朗琪罗 摩西像  
大理石雕塑  
高 235cm 1513—1515  
罗马教皇朱力斯二世陵寝





贝尔尼尼 圣特里萨的迷狂  
罗马 维多利亚圣玛利亚教堂

面使底层平面被交搭的方法。壁龛形成了一个凹进处，在其中雕像能够明显地自由移动，而且无论可能性怎样有限，观者总是被诱使在不同地点上选取他的位置。在拉特兰宫中的使徒壁龛是运用同一种方法处理的。对高圣坛的构图来说，这个原则是极其重要的。

从这一点起只要再走一步，而且是一小步，就能使塑形的雕像在有自己光源的独立的建筑框架后面显得深远后退，像《圣特里萨的迷狂》那样。那时空虚的空间被作为构图的一个因素。贝尔尼尼在他的《康斯坦丁像》(在梵蒂冈的雷贾楼梯下面)中想创造这种效果：他想让雕像只能从圣彼得大教堂的有柱的门廊，通过最后的拱门而被看到。但是这道拱门现在被筑墙堵塞了，我们只能通过一座低劣的查理曼大帝的骑马像 [在圣玛利亚·马焦雷教堂的有柱的门廊中为菲利普四世全身像的类似计划也没有实现。参看弗拉斯凯蒂 (Fraschetti) 的《贝尔尼尼》第412页] 得到贝尔尼尼创作意图的概念。这里也涉及圣坛的建筑，特别是北方巴罗克中有一些很好的例子。参看韦尔顿堡的高圣坛。

但是在新古典主义那儿，整个事情不久就偃旗息鼓了。新古典主义带来了线条，而且随之而来的是平面。所有的外貌再度变得非常稳固。交搭和纵深的效果被视为与“真正的”严肃的艺术是格格不入的感官错觉。

### 第三节 建筑

平面和纵深的概念转移到建筑中似乎碰上了一些困难。建筑总是依赖于纵深的，平面几何式的建筑令人觉得是无稽之谈。另一方面，即使我们承认一幢建筑物像一个雕像那样是一个受相同条件支配的物体，我们也应该说，一个通常为雕塑本身提供了框架和背景的构造性结构从来不能像巴罗克雕塑那样远远离开正面性，即便是提供一个比较。然而那些证明我们的概念是正确的例子俯拾即是。当一幢别墅有柱的门廊上的柱子看上去不再是往前的而是相互呼应的时候，这除了是背离了正面性以外，还能是什么呢？还有其他什么词能够描述圣坛经历的过程呢？——在这个过程中一种纯粹正面的结构渐渐变得越来越多地点缀着纵深的要

素，直到最后，在富丽的巴洛克教堂中，竖起了从诸形状的纵深性中获得其根本特性的围墙。如果我们分析诸如罗马的《西班牙式台阶》之类的巴洛克的楼梯和平台的平面图，而不涉及任何其他细节，我们会发现空间的纵深只是通过台阶的多样取向而被显示出来的，所用的这种方法是使有直楼梯的古典严谨设计与巴洛克楼梯和平台相比显得平板的方法。布拉曼特为梵蒂冈宫廷设计的楼梯和斜坡道的体系能够为16世纪意大利艺术家提供对比。另外，我们还可以把《平乔露台》的新古典主义的直墙布局同《西班牙式台阶》相比较。二者都给予空间以形式，但是在一例中是平面在说话，在另一例中是深度在说话。

换言之，固体和空隙的客观存在本身不包含风格的迹象。意大利古典艺术具有高度发展的体积感，但是它是以一种不同于巴洛克的精神形成体积。它追求用平面分层，而且整个深度在这里是这种平面连续的结果，而巴洛克从一开始就回避平面几何的印象，并且在深度的强烈透视中追求真正本质的效果，追求作品的趣味。

如果我们在“平面风格”中遇上了圆形建筑物，我们不应当被弄糊涂。当然，它似乎具有某种使观者围绕它走的特有的诱惑力，然而它并没有因此产生纵深的效果，因为从各个侧面看它都产生相同的画面，尽管入口一侧可以清楚地被确定，但前面和背面之间没有明显的关系。巴洛克就是在这里开始产生。无论巴洛克在哪里着手处理圆形建筑，它总是用不相同性来取代各个侧面的相同性，这种不相同性表现出了朝向并产生了前面和背面。在慕尼黑的霍夫加顿花园中的凉亭不再是纯粹的圆形构图。甚至被弄平的圆柱体也不是什么希奇物。但是在教堂建筑中，广泛地存在一种在小圆屋顶前面置一个有角塔的建筑正面的连接规则，对比之下，小圆屋顶看上去被推到后面去了，而且观者可以通过这一正面在立脚点的每一个变化中，都能看到空间的关系。当贝尔尼尼在万神殿小圆屋顶的正前面添加了这样的角塔，即所谓的“驴耳朵”时，他获得了一个预期的完全合乎逻辑的对象，这种“驴耳朵”在19世纪变得声名狼藉而被拆除了。

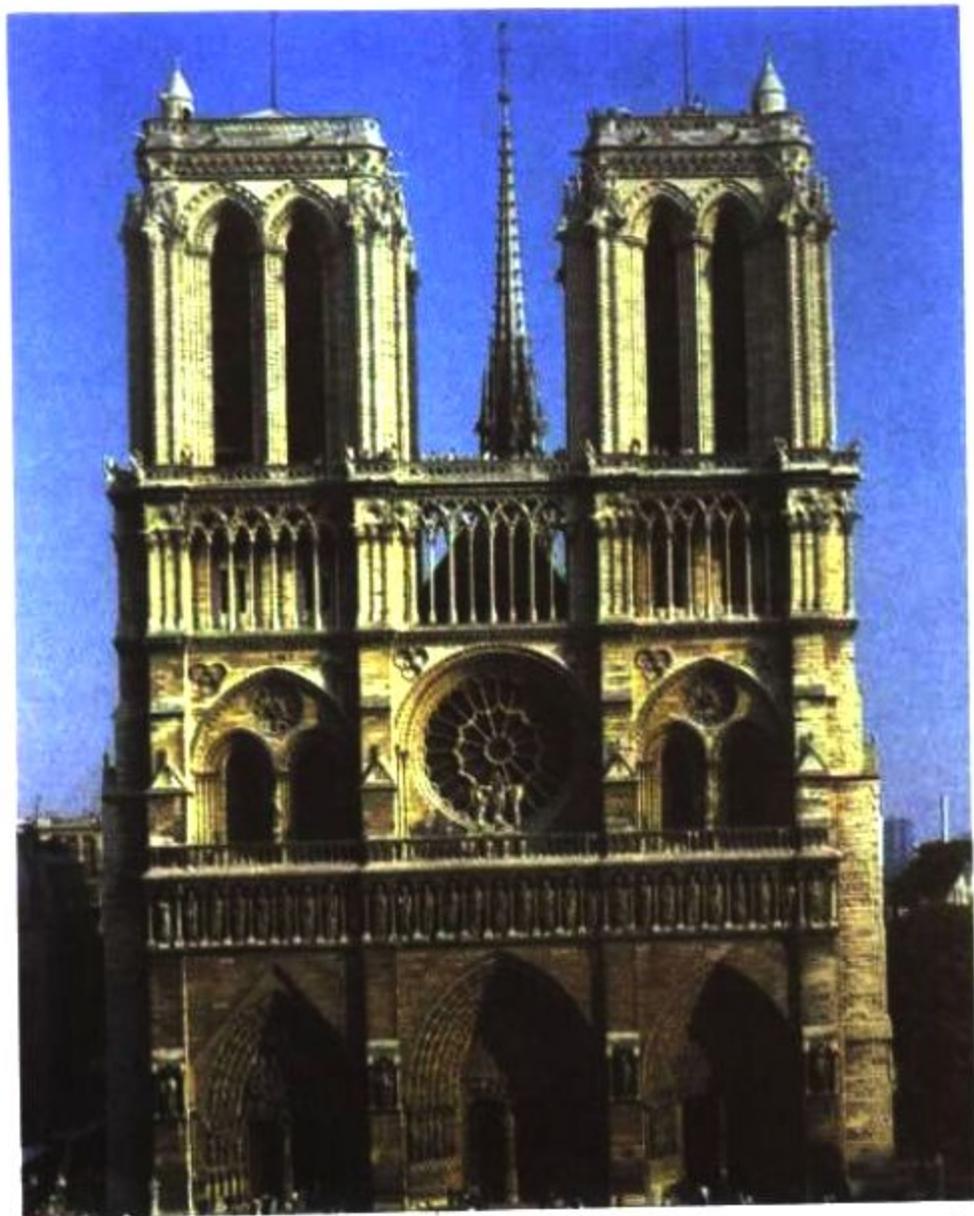
而且，“像平面的”并非意指主体建筑不应当有凸出部分。坎切莱利亚宫或法尔内西纳别墅是古典平面风格的完美的例子，在



罗马圣彼得大教堂

第一例中，边角稍稍向外凸出，在第二例中，建筑物的两个正面在两条轴线上向外凸出，然而在两例中我们都得到平面连续的印象。如果在平面图上是半圆而不是直角，这一印象将不会改变。巴罗克把这种关系改变到什么程度呢？它只是使后退的部分与凸出的部分作为完全不同的东西相对照。在法尔内西纳别墅的主体大楼和侧楼上有一系列相同的带有窗户的壁洞：在巴尔贝里尼宫或博尔盖塞别墅的娱乐场上这些壁洞是完全不同类型的表面，而且观者必然要把凸出部分与纵深部分结合在一起并在纵深的发展中探求建筑的特殊观念。这种母题在北方尤其重要。呈马蹄铁形的城堡的庭园，即具有敞开的宫廷，都是以这样一种方式表达的，以至于我们必须领会往前突出的侧楼和主要的建筑立面之间的关系。这一关系是以空间位置上的差异为基础的，这种差异本身不会表现出巴罗克意义上的纵深性，而且在任何时候建筑师都可以想像出这种布局，但是由于特别的处理形式的缘故，纵深的紧张感被加强了。

至于教堂内部，当然不用等到巴罗克来发现纵深透视的好处。多面综合的建筑完全可以被称为盛期文艺复兴的理想形式，然而正像必定要有纵向的中殿那样，向高圣坛的线的运动完全是这些



巴黎圣母院教堂  
1163—1250  
典型的哥特式教堂

建筑物的精粹所在，以致要相信这种运动没有被感觉到是完全不可能的。不过当一个巴洛克艺术家以纵向的透视画这样的教堂时，他并不认为这种纵深运动本身是一个令人满意的母题：他利用光创造了从前面到后面的更加明显的关系，他在一段距离上安置有若干间断；总之，存在于空间的事物被人为地加以强调从而产生了一种更加强烈的纵深效果。这的确是在新建筑中发生的情况。在意大利巴洛克教堂中具有来自后面的大圆屋顶的照明的全新效果。这种教堂没有在较早的时候出现，这绝非偶然。建筑没有较早使用凸出的穿堂门厅的母

题，即交搭的母题，而且各种分割只是现在才被固定在纵向的轴线上，这些分割并没有把中殿划分成单独的空间单位，而是被用来使向内的运动变得均匀而引人入胜，这也绝非偶然。没有什么比以帕杜阿的圣朱斯蒂纳教堂的风格建造的一系列独立的分隔空间更缺少巴洛克风格了，而另一方面，一座哥特式教堂的一系列相同的拱顶对巴洛克风格来说也将是毫无吸引力的。从诸如慕尼黑的女子教堂的历史中，我们能够看到巴洛克在必要的时候是知道如何克服困难的。在这个教堂中，建筑物通过在中间的中殿引进一个横向的结构，即贝诺拱门，首先产生了巴洛克意义上的纵深的效果。

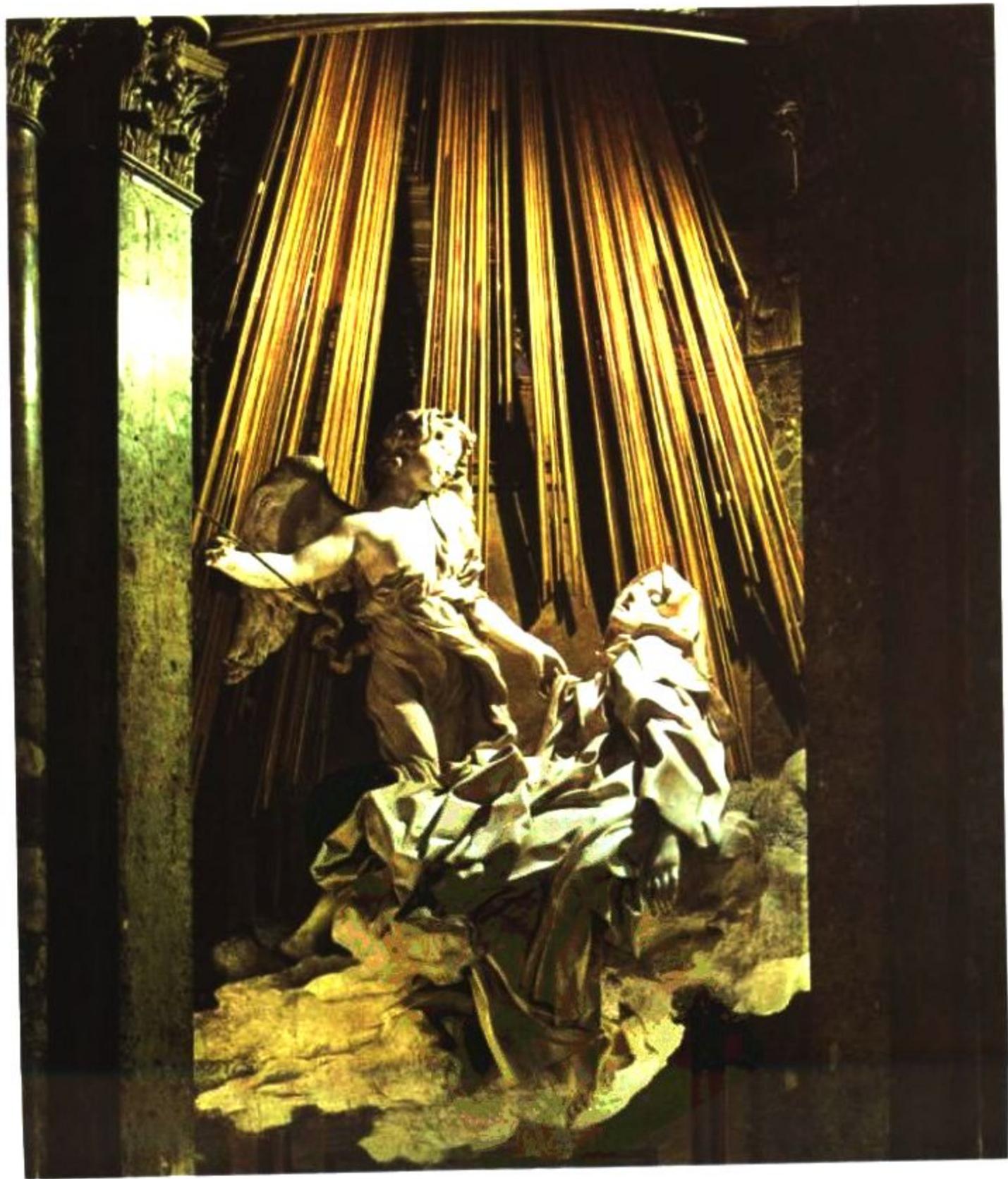
如果均匀的几段楼梯现在被楼梯平台截断的话，这是出于同样的看法。据说这是为了装饰，这一点毫无疑问，不过正是因为有了这种分割，楼梯的纵深方向才因间断而变得有趣。让我们拿贝尔尼尼在梵蒂冈作的《雷贾楼梯》与其独特的降落的光做比较。母题是由物质的需要决定的，但这从风格的观点看并不损害母题的重要性。而贝尔尼尼在他的《圣特里萨的迷狂》的壁龛中所做的同一件事——即在壁龛空间前面竖起构成框架的圆柱，以便使

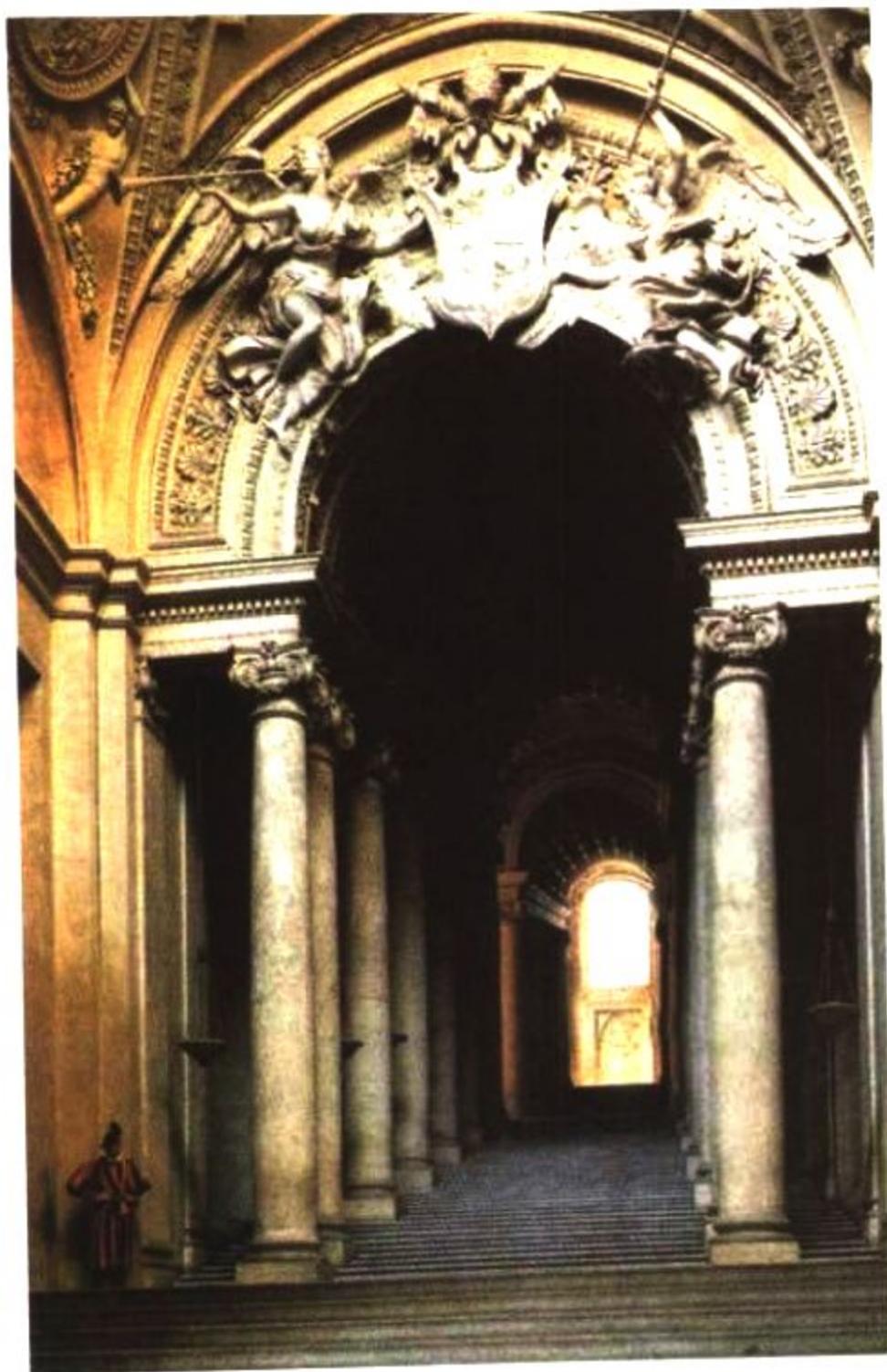
壁龛看上去总是被遮蔽的——在一些重要的建筑中也被重复。我们有这样一些小教堂和圣坛的结构形式，其入口变得很窄，从每一个观察点来看，这些结构形式都被这种框架遮蔽着。主要的房间在一间前室的框架中首先成为可看见的，这与该原理的扩展是相一致的。

在巴洛克艺术风格中，调节建筑物和广场的关系的感觉也是这同一种感觉。

在可能的地方，巴罗克的建筑都要提供一种前面庭院。最理想的例子是贝尔尼尼在罗马的圣彼得大教堂前设计的庭院。而且虽然这项巨大的工程在世界上是独一无二的，但我们也能够在这

贝尔尼尼 圣特里萨的迷狂  
罗马 维多利亚圣玛利亚教堂





贝尔尼尼  
雷贾楼梯  
罗马梵蒂冈

许多多小的作品中看到相同的艺术推动力。关键的一点是建筑物和广场形成了一种强制性的关系，即一方不能在没有另一方的情况下被设计出来，而且由于这个庭院是一个入口的庭院，这种关系当然是纵深的。

由于贝尔尼尼的柱廊，圣彼得大教堂从一开始就呈现为某种在空间中后退的东西，柱廊是一种作为框架的穿堂门厅。它明显表示出前景，而这样被围绕住的空间即使处在我们后面，即使我们单独站在建筑立面之前，也仍然能够感觉到这种空间。

一个文艺复兴时代的广场，例如在佛罗伦萨的杰出的圣安奴齐亚塔广场，却不允许有相同的印象。虽然它清楚地表达为一个完整单位，比如它的纵深部分比宽阔部分

要大并一直引向教堂，但空间关系仍然是不明确的。

纵深的艺术从来不完全包含在纯正前面的视阈中。它极力要求侧面的视阈，这在室内和室外都一样。

当然，要不让眼睛多少成角度地观看一幢古典建筑物是决不可能的，但是这幢古典建筑物并不要求这么看。如果这样看能引起兴趣，那不是来自于内部的，而纯粹正前面的方向将总是使人感到是存在于事物本质上的东西。从另一方面说，一幢巴洛克建筑物，甚至当它的主要一面确定无疑的时候，也总是起着促使观者运动的作用。从一开始建筑师就考虑到一系列的画面，这样做应归于以下的认识：美不再存在于纯粹的平面几何的价值中，而且纵深的母题只有通过改变立脚点才变得完全有效。

像维也纳的卡洛·博罗梅奥大教堂那样的设计，在建筑立面的前面有两条自由的圆柱，这在其几何正视图上看来是最糟糕的。



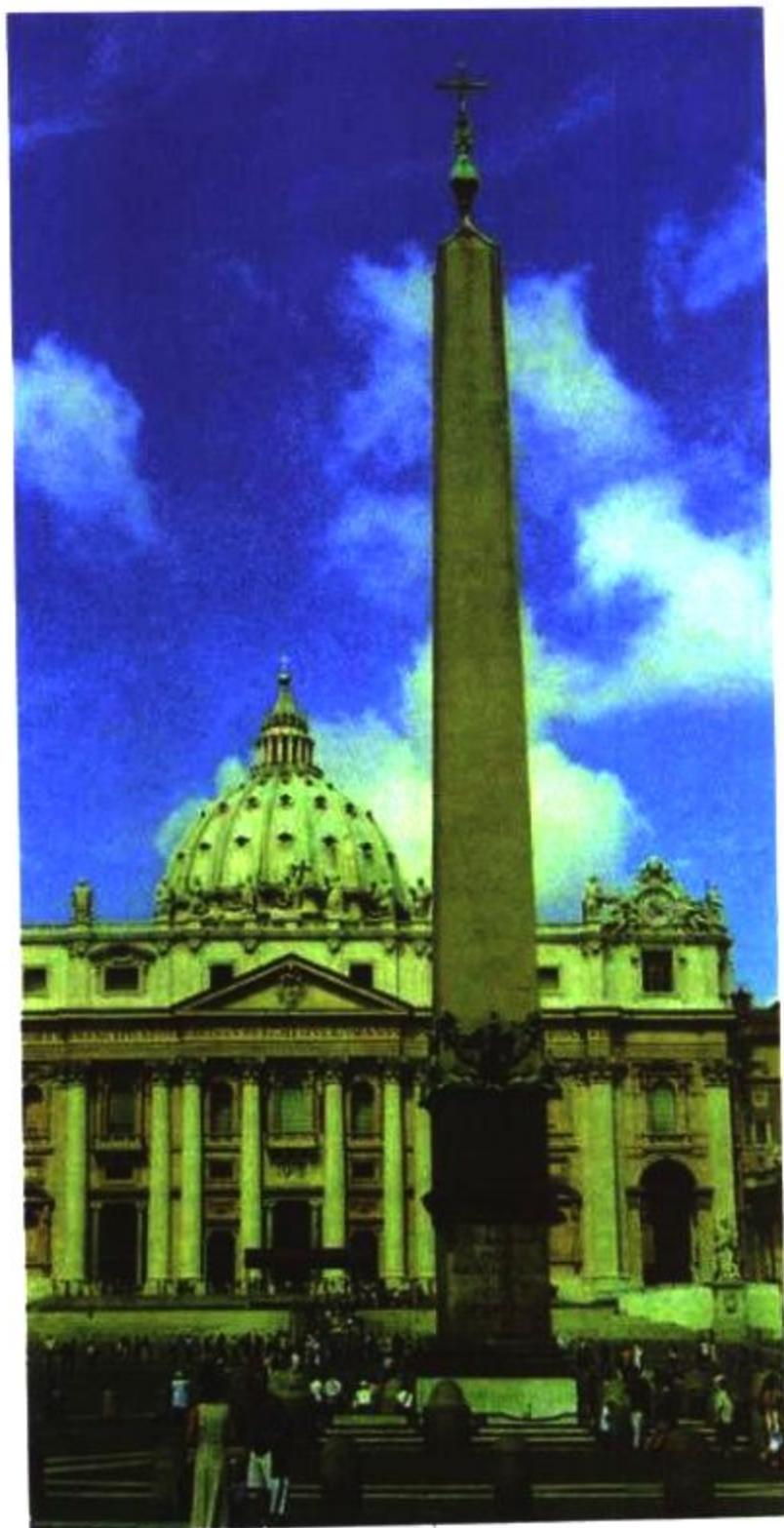
罗马圣彼得广场

毫无疑问这两条圆柱原是想用来造成同小圆屋顶的交叉，这种交叉首先出现在半侧面的视阈中，而且每走一步外形都在变化。

这对那些低矮的，通常位于圆形教堂的圆屋顶两侧的角塔来说，具有相同的意义。我们可以想到罗马的圣阿涅塞大教堂，在那里，由于空间受到限制，使穿过纳沃纳广场的观者能看到大量富有魅力的画面。另一方面，在蒙泰普尔恰诺的圣比亚焦大教堂中，16世纪意大利艺术的双塔显然不是用这种意图表达的。

树立在罗马圣彼得大教堂前面广场上的方尖碑也是一种巴罗克的安排。当然它首先规定着广场的中心，但是它也考虑了教堂的轴线。现在我们能够想像，如果它同教堂的建筑立面的中央相一致的话，方尖碑就会看不见了。这就证实了这种视阈不再单纯地被看做是标准的视阈。但是更有说服力的是以下的事实：按照贝尔尼尼的平面图，现在开放着的柱廊入口部分，也应当被封闭起来，至少部分地通过一个使宽阔的通道向两侧开放的中间部分封闭起来。但是，这些通路当然是与教堂的建筑立面成斜角地布置的，也就是说，最初的观察必然是一种侧面的观察。可以把这样的入口车道与宁芬堡之类的城堡相比，在那里车道位于一侧，一个水池位于主轴线上。在这方面建筑的绘画也提供了相似的例子。

巴洛克风格并不想使建筑主体形成一定的视阈。通过使边角



罗马圣彼得大教堂前面广场上的方尖碑

变圆，巴罗克获得了引导眼睛继续前进的倾斜的平面。无论我们站在前面还是立于一旁，在画面中总有按透视短缩的细节。这个原则在家具上是非常普遍的：有独立的正面的长方形碗橱具有延伸到正面的倾斜的边角，正面和侧面上有自成一体的装饰的低柜橱，是以五斗橱这样的更为现代的形式出现的，它变成了一个立刻把边角发展成独立的、斜向平面的物体，虽然蜗形支腿桌案看上去理所当然应该是而且只能是就在眼前的，但我们现在到处看到正面和斜向(桌腿转向半侧面)的相互作用。在人物形体构成形式之基础的地方，我们可以从字面上说，这张桌案确实不是正在眼前，而是在一旁；然而，根本的意义不是斜向性本身，而是它与正面性的相互作用，并且是这样的事实：没有一个方面能使我们完全理解对象——或者，用我们的老话说，物体并不形成明确的方向性。

把边角及其有形象的装饰斜截，这本身并不表示巴罗克风格，但是当斜向平面同正面平面结合于同一个母题中时，我们就站到

巴罗克的立场上了。

适合于家具的情况也同样适合于大多数建筑，虽然适合的程度有所不同。我们不应忘记一件家具后面总有房间的墙壁，这个墙壁说明了方向；建筑物本身自然也应该产生方向。

在《西班牙式台阶》中，如果这些台阶从一开始看上去就是斜着的，而接着又反复改变其方向，那是为了保持空间面貌的不明确性，但这只是因为楼梯从环境中得到其明确的方向才成为可能的。

在教堂塔楼上常常发生边角被切去的情况，但是塔楼只是整体的一部分；而建筑整体的展开——例如在宫殿中——甚至在完全建立起一直线的地方也不是常见的。

如果一面窗户的三角饰上的柱子或者位于房屋门廊侧面的圆

柱偏离本来正面的位置而相互呼应或相互乖离，或是一整面墙壁破裂，而垂直的和水平的要素在各种各样的角度上出现，这些也应是产生于基本原则的充分显示特性的例子，但是，甚至在巴罗克内部，这些例子也仍然是特殊的和引人注目的。

甚至表面装饰也被巴罗克转变成有深度的了。

古典艺术感受到平面的美，并且欣赏在各部分中都保持平面几何性的那种装饰，无论这是填充一块镶板的装饰或仅是许多镶板组合的布置。

米开朗琪罗的西斯廷天顶画，尽管有沉重的塑形性，仍然是一种纯粹平面几何的装饰：而由卡拉奇家族所作的法尔内塞游廊的天顶画，却不再充分表现纯粹的平面价值。平面本身并不重要：它只是由于被加在上面的各种形状才变得有趣。这些形状被覆盖并被分割，因而产生了纵深的效果。

已经发生过这样的事：拱顶画打开了一个穿过天顶的洞，但是假若真是那样，那也是在本来很紧密地结合的天顶形式中的一个洞。巴罗克拱顶画通过在其幻觉空间的深处开拓纵深的效果而使自己具有巴罗克的特性。在盛期文艺复兴画家中间，柯勒乔最早具有对这种美的预感，然而只是在巴罗克时代才从这种对美的



米开朗琪罗  
西斯廷礼拜堂天顶画(局部)

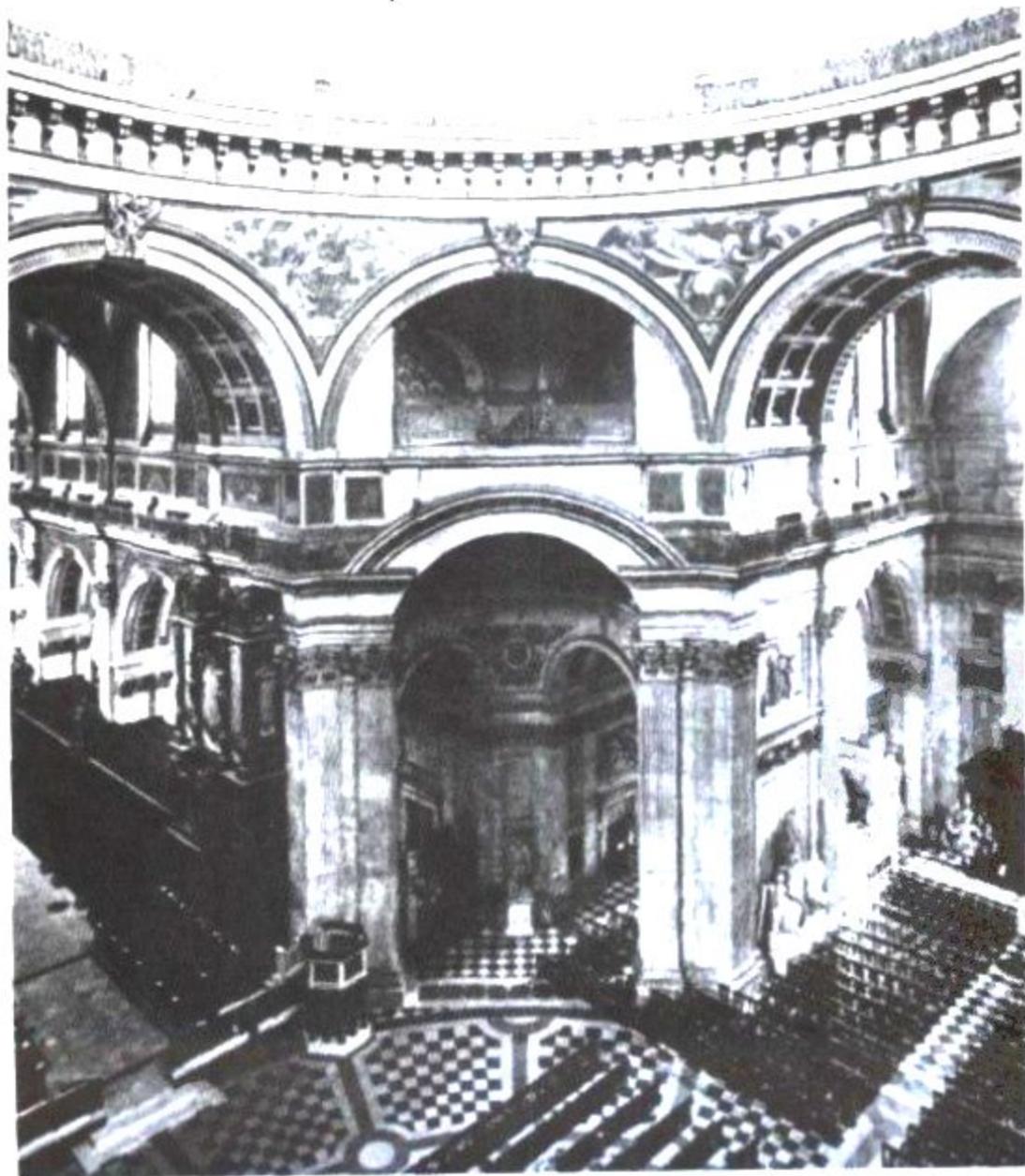
新看法中做出正确的结论。

对于古典的感觉来说，一面墙壁是用镶板接合起来的，这些镶板在高度与宽度上都不相同，它们在纯粹平面几何的并置的基础上呈现出一种和谐。如果这些镶板不再存在于一个平面上，兴趣就立即被转移了，这些镶板将不再是同一件东西。平面的大小比例不是无关紧要的东西，但是与凸出和深入的运动相比，这种大小比例不能再作为效果中的基本因素。

对于巴罗克来说，有趣味的壁上装饰没有不带深度的。在关于涂绘的运动那章里已讨论过的问题也能够从这一观点上加以考虑。没有任何涂绘的色斑效果能够完全排除纵深的成分。在建筑师看来，无论哪一位想对慕尼黑古老的格罗顿庭园进行改造的人——无论是居维列(Cuvillies)[居维列(1695—1768)，法国建筑师。——译注]还是别的什么人——都必须做出一个中间凸出部分以打破平面的呆板。

古典建筑也懂得这种凸出部分，而且有时也应用它，但这完全是在另外一种意义上的应用，并且有完全不同的效果。坎切莱

伦敦圣保罗教堂中心大殿

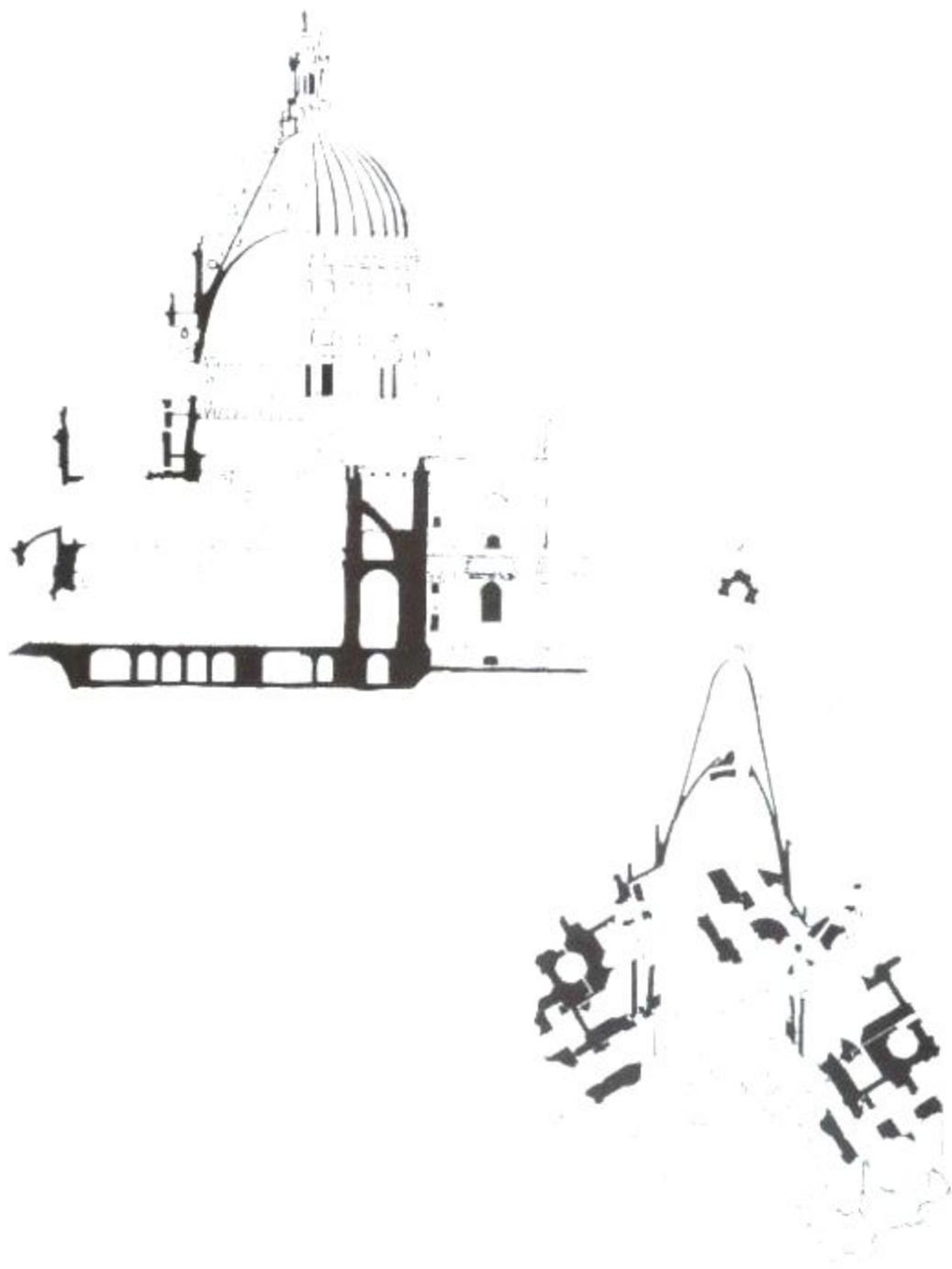


利亚宫的边角上的凸出部分是一些角柱，我们也能够把这些角柱想像成是从主要的表面上分离出来的，而在慕尼黑的霍夫庭园的建筑立面上，我们竟然不知道在哪里分段。凸出部分的根基在于表面之上，它不可能被从这个表面上分离出来而不使主体受到致命损伤。巴尔贝里尼宫的凸出的中间部分可以按这种方式来理解，而且罗马的奥代斯卡尔基宫中著名的有壁柱的建筑立面更加典型地体现了这种风格。说它更典型是因为它不太显眼，它只在未

被接合的侧楼之前稍微向前突出。实际纵深的程度在这里一点也不重要。主体和侧楼的处理属于这样一类，即使一个贯穿整体的平面印象仍然完全服从于占支配地位的纵深母题。甚至一幢普通的住宅也能够以同样的方法，通过不重要的凸出部分使墙壁失去其纯粹的平面特征。直到大约1800年，新一代出现了，这代人完全赞颂平面并且拒绝任何使明显的运动作用于简朴的建筑关系的效果，这点已在关于涂绘风格的一章中加以说明了。

这时帝国式的装饰也以绝对的平坦性取代了对洛可可装饰的纵深关系的兴趣。不管这种取代是什么程度上的，新风格使用的古代形式与这种形式表示的新产生的平面美这个基本事实是两码事。这种平面美就是在文艺复兴时代已经存在的，而后来又不得不屈服于对纵深效果日益增长的欲望的那种平面美。

一块16世纪的意大利镶板在凸起和大量阴影效果的力量方面大大超过了15世纪的比较浅薄、比较透明的设计，但是不管超过到什么程度，这不是一种完全对立的风格。风格的对立只是在平面印象被削弱的时候才产生。我们也不能急着谈及艺术的毁灭。一般说来，装饰感的性质优越于较早的时代，这是被公认的，但是作为一个原则，另一种观点也是可取的。任何一个不能欣赏巴罗克的引人注目的效果的人，毕竟可以在北方洛可可风格的优美中得到充分补偿。



圣保罗教堂截面示意图

一个特别启发人的研究领域是花园和教堂栏杆的铁制品、坟墓的十字架和客栈的招牌，在这些东西上面我们禁不住把平展的样式视为不可征服的，在那里这些东西尽管有点不怎么样，但它们通过每种可能的设计，实现了这样一种美，这种美存在于纯粹的平面之外。后来的新古典主义再度导致了平面的最高地位，并因此而导致了线条的最高地位，仿佛除了线条和平面再也想像不出别的可能性了。在这个时候，这方面的成就是卓著，对比就越明显。

## 第三章 封闭的和开放的形式

### 第一节 绘画

#### 1. 总论

每一件艺术品都有形式，都是一个有机体。其最基本的特点是无可更改性——没有一样东西可以从原来位置上改变或移开，一切都应该是它本来的样子。

如果从这种质的意义上说，一幅雷斯达尔的风景画，就如拉斐尔的一幅作品一样是完全独立的东西，然而这是有差别的，那就是这种不可更改性的特性在每一幅画中是在不同基础上被实现的：在意大利16世纪的艺术中，一种构造的风格被发展到尽善尽美的地步，在17世纪荷兰风格中则是那种自由的非构造的风格，成了雷斯达尔绘画的惟一可供选择的形式。

如果有一个特殊的词能把质的意义上封闭的构图同类型上属于构造的那种绘画风格的单纯基础(例如16世纪所具有的风格)区别开来，并且能够将它与17世纪的那种非构造的风格相对照就好了。尽管会出现讨厌的模棱两可性，我们还是用了“封闭的和开放的形式”这对概念作为标题，因为这对概念如此普遍，以致它们比“构造的和非构



雷斯达尔 风景  
布上油画  
62.5cm x 89cm 1646  
荷兰鹿特丹美术馆藏

造的”能更好地解释这个现象，而且也比诸如“严谨的和自由的”，“规则的和不规则的”等等大致上同义的词更加确切。

我们所说的是这样一种构图风格，它或多或少以构造的手段把图画处理成一个独立的统一体，这个统一体处处都引向自身，然而，相反，开放形式的风格到处都引向本身之外，并且故意显得像是无限的，尽管隐蔽的限制还是理所当然地继续存在着，并使图画可能具有美学意义上的独立性。

有人也许要反对：构造的风格总是庄重的风格，总是被用于产生一种给人深刻印象的效果。我们可以回答，对法则的清晰的展现当然倾向于产生庄重的效果，但这里问题是，尽管17世纪面对着与16世纪相同的环境，但它要恢复16世纪意大利艺术的形式是不可能的。

一般说来，我们不应当仅仅以严谨形式的最高级作品(如《雅典学院》或《西斯廷圣母》)来描述封闭的构图的概念。不应该忘记，这样的构图，即使在它们的时代也体现了一种特别严谨的构造的类型，而除了这些构图以外总是出现一种较自由的形式，这种形式虽然没有几何学的主要成分，但同样应当被视为我们所谓的“封闭的构图”——例如拉斐尔的《捕鱼奇迹》或者在佛罗伦萨的安德烈亚·德尔·萨尔托作的《圣母诞生》。我们应当对这个概念有广泛的理解，要广泛到甚至使北方的图画也在这个概念中能有一席之地。这些北方的图画，甚至在16世纪，便更加倾向于自由的一方，但总体上却又清楚地使自己区别于下一世纪的风格。如果说也许丢勒在他的《忧郁症》中为了情绪(stimmung)而故意违背封闭的形式的印象，那么他与同时代艺术的关系仍比同开放形式风格的作品的关系更加密切。

所有16世纪图画的特别之处在于垂直线和水平线不仅仅作为方向而存在，而且它们被用来支配图画。17世纪则避免让这两个基本的对立因素居于支配地位，甚至当它们真正以完全纯粹的形式出现的时候，也不具有构造的力量。

在16世纪，图画的诸要素围绕着中央轴线组成和谐的构图(即使不存在这样的轴线)，为的是取得图画两半面的完美平衡，这种平衡，虽然不容易确切地指出，但是当同17世纪的比较自由的样式相比较时还是可以清楚地感受到的。这种对比可由力学中稳定



的和不稳定的平衡来解释。但是典型的巴洛克艺术对中间轴线的稳定作用最为反感。于是纯粹的对称消失了，或者说被各种对平衡的干扰弄得不明显了。

16世纪在填充图画的过程中，从特定的表面确定其方向，这是很自然的。虽然绝没有因此产生明确的表达方式，但是图画的内容在框架中的安排使人觉得一物似乎是为了另一物而存在。边缘线和边角使人感到是连接在一起的并在构图中相互照应。在17世纪，填充物已与框架失去了接触。艺术家所做的一切都是为了避免“这幅构图正是为了这个表面而创造的”这种印象。虽然一种隐藏的和谐性还在起作用，但是画的整体看上去更像一件从可视世界中任意割下的一部分。

作为巴洛克的主要方向，对角线本身是对图画的构造学的一种削弱，因为它否认或者至少搞混了图画空间的长方形性。然而，对非独立的，偶然的东西的追求，进一步导致了对所谓明确的正面像和明确的侧面像中“纯粹的”方向的放弃。古典艺术喜欢这

拉斐尔  
捕鱼奇迹 蛋彩  
360cm × 440cm 1515  
伦敦维多利亚美术馆藏



鲁本斯  
水果花环 油画画布  
120cm × 203cm 1618  
慕尼黑古典绘画陈列馆藏

两种“纯粹的”方向的简朴力量，并且喜欢把它们作为对立面；巴洛克则不允许事物固定在这些早期艺术的方向中。在这两种方向仍然出现的地方，似乎它们的存在与其说是有意识的不如说是偶然的。因为它们在画中不具有任何显著点。

但是最终总的倾向是，产生的图画不再作为世界上独立存在的一部分，而是作为一瞬间的展示，这种展示观者可能只欣赏片刻。最终的问题不再是正面像和侧面像，垂直的和水平的，构造的和非构造的问题，而是作为一种可视形式的整幅图画的形象，看上去是不是预想好的问题。在17世纪绘画的概念中，追求短暂的瞬间也是“开放的构图”中的一个因素。

## 2. 主要的母题

让我们更详细地分析这些主要的概念。

1) 古典艺术是一种有明确水平方向和垂直方向的艺术。这两个要素表现出充分的清晰性和分明的线条轮廓。无论是一幅肖像画或是一幅人体画，一幅宗教画或是一幅风景画，这幅画的各个部分总是被垂直线和水平线对立所支配的。所有的变化都是由纯粹的早期艺术形式的标准来衡量的。

与此形成对照，巴洛克喜爱的不是抑制这两个要素，而是隐



蔽它们的明显对立。如果构造的支架显得过于清晰的话，那么它对于生动的现实的概念来说将是刻板的和难以驾驭的。

前古典的世纪是一个无意识地构造的时代。我们到处都感受到垂直线和水平线的网，但是这个时代更倾向于使自己摆脱这些网络。值得注意的是这些早期艺术家对方向的确切效果几乎没有什么要求。甚至在一条垂直线非常纯净地显现出来的地方，这条垂直线也并不被强调。

然而，如果我们说16世纪有一种强烈的构造感，这并不意味着每一个形象——用一个流行的说法——应当看上去好像吞下了一条拨火棍那样生硬。但是在整幅图画中，垂直线作为主要因素而存在，而对立的方向同样清晰可见。方向的对立看上去是能理解的和坚定的，即使在不出现直角相交这样极端的例子的地方，也是这样。可以说明问题的一组有不同倾斜角度的人头是如何坚定地、被16世纪的意大利艺术家描绘的，以及当时这种关系是如何越来越导致非构造的和不能按同一标准衡量的。

可见，古典艺术并不把正面像和侧面像的方向作为惟一的方向，但是这种方向使人感到是标准的。重要之点不在于16世纪中

普桑 阿卡迪亚的牧人  
油画 85cm × 121cm 1639  
巴黎卢浮宫美术馆藏

作品体现了他庄严优美的风格和对古典传统的深刻理解。

纯粹的正面肖像占有多大的比例，而在于这种正面像对于霍尔拜因可能是自然的，而对于鲁本斯却是不自然的。

这种对几何学的排斥自然在各个领域里改变着艺术的面貌。对古典的吕内瓦来说，围绕着他那复活的基督的灵光自然是一个圆圈；即使面对着同一个给人深刻印象的气氛，伦勃朗在回复到这种形式时也还是不可避免地显得古气。生动的美不再存在于有限的形式中，而是存在于无限的形式中。

上述情况可以在色彩和谐的演变中得到说明。纯粹的色彩对立就在纯粹的方向对立出现的时候产生了。15世纪还不知道这些对立。颜色的出现是逐渐的，与构造的线条系统的巩固过程相似，颜色作为各种互补成分，相互提高价值并且给予图画以坚实的色彩基础。随着向巴洛克的发展，直接对立的力量也在这里受到挫损。色彩的纯粹的对立仍然出现，但是图画并不是在这些对立的基础上建立的。

2) 甚至在16世纪，对称也不是构图的普遍形式，但是它常常出现，而且在对称不是明显地被作出的地方，我们也能发现图画的两个部分的清楚的平衡。17世纪把这种稳定的平衡变换成一种不稳定的平衡，图画的两个部分成为不一样的，而且巴洛克觉得纯粹的对称只有在建筑术形式的有限范围内才是自然的。在绘画中它完全被制服了。

当我们谈到对称时，我们首先想到非常庄严的效果：无论在哪里只要目的在于一种较为纪念碑式的面貌，就会觉得需要对称。然而对世俗的心理状况来说，对称仍然是不受欢迎的。毫无疑问，在这个意义上对称总是被理解为一种表现的母题，不过有时代的差别。16世纪也能够使自由活动的场面服从于对称而不显得呆板，而17世纪则把形式限制于各种实际的再现要素。但是更重要的是，甚至描画仍然是非构造的形式的时候，绘画从与建筑共同的基础上解脱出来之后，它本身便不再体现对称，而是只把它表现为它实际上被看到的样子，以及在方向上被这样或那样变形的样子。可以描绘对称的布局，但是图画不是被对称地建立起来的。

在鲁本斯画的伊尔迪方索圣坛画(维也纳)中，圣女们当然成对地聚集在圣母两旁，但是整个场面是按透视短缩的，因此规则的形象变成了明显不规则的形象。



鲁本斯 伊尔迪方索圣坛画 油画木板  
552cm x 236cm 1631—1632 维也纳艺术史美术馆藏



伦勃朗  
埃马厄斯的晚餐  
油彩木板  
68cm x 35cm 1648  
巴黎卢浮宫美术馆藏

伦勃朗并不想在《埃马厄斯的晚餐》(卢浮宫)中免除对称的布局，画中的基督恰好坐在后墙大壁龛的中间，但是壁龛的轴线同图画的轴线并不重合，右边部分比左边部分更宽些。

巴罗克常常喜欢用单侧扩大来弥补左右对称的构图以使之更加生动。从这些构图中可以看到多么强烈的反抗纯粹的对称的感情。

在各个美术馆中并不乏这样的例子。[参看慕尼黑美术馆，黑默森(Hemessen)的《韦克斯勒》(Wechsler, 1536)，该画中有17世纪补缀的一个大的基督形象。——原注]我们在这里引用一个更加值得注意的例子是一件巴罗克复制拉斐尔的画《辩论》的浮雕，在那里复制者简单地使其中一半比另一半短些，尽管古典构图似乎正是靠两部分完全对称的力量而存在的。

甚至在这里16世纪意大利艺术也不能把这个图式作为来自其前辈的完美的遗产。严格地遵照法则不是早期艺术的特性，而只是古典艺术的特性。在15世纪的



德克·布茨  
最后的晚餐

风格中，法则只是不严格地被应用的，即使在它被严格地运用的地方，也只达到一种不严谨的效果。除了对称还是对称。

直到达·芬奇的《最后的晚餐》，通过孤立的一个中央人物和分布在左右的人群的对比处理，对称的形式首次变得生动起来。较早的画家或者完全不允许基督呈现为中央的人物，或者至少不让他照此表现出全部的效果。而且在北方也是如此。在卢万的德克·布茨作的《最后的晚餐》中，基督虽然坐在中央，而且餐桌的中央也是图画的中央，但是图画安排缺少构造的力量。

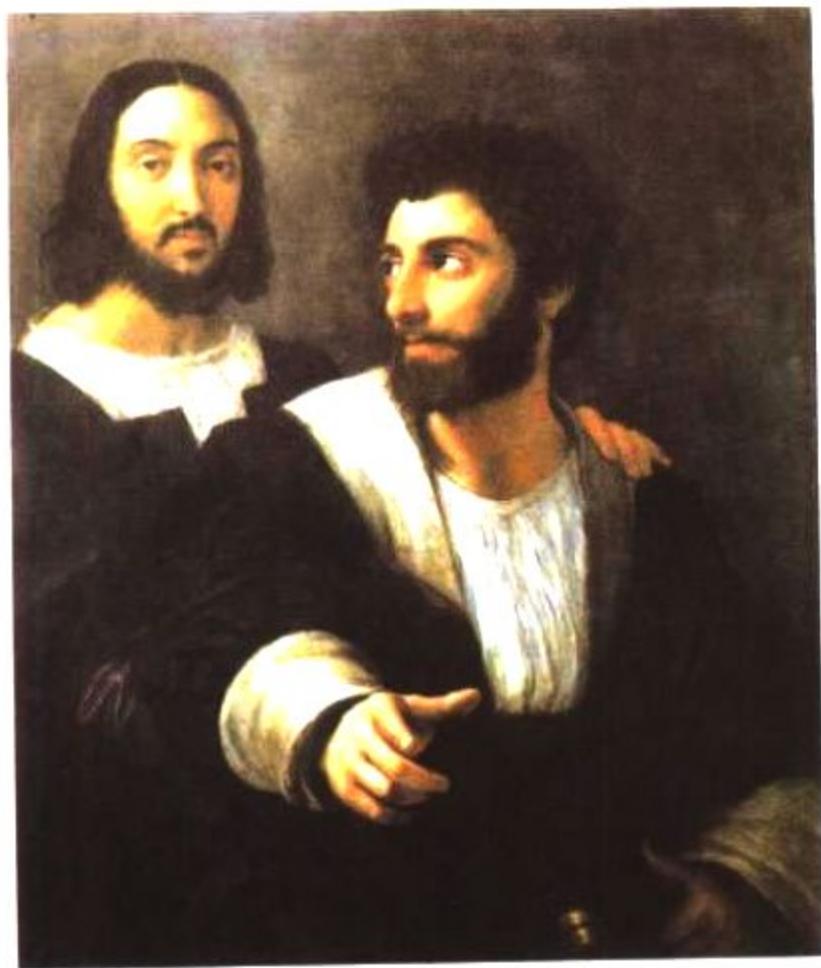
然而，在其他例子中，纯粹的对称甚至不是画家的目的。波堤切利的《春》只是表面上对称的图画，中间的主要人物并不站在正中而罗杰·凡·德尔·韦登(Roger van der Weyden)[注：罗杰·凡·德尔·韦登(1399?—1464)，佛兰芒画家。——译注]的《博士来拜》(慕尼黑)也是这样的。这些些居间的形体，这些形体，就像后来明确的非对称的形体一样，被用来加强生动的运动印象。

甚至在没有发展了的中心的构图中，左右对称的关系在16世纪也比以前更强烈地被感觉到。对早期艺术家的感觉来说，似乎再没有什么比两个相等的形象的并置更加简单和更加自然的了，然而诸如梅西斯作的藏于卢浮宫的《造币者》这样的图画在古代

波堤切利  
春 蛋彩画 白木杨板  
203cm x 314cm 1482

佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏





拉斐尔  
拉斐尔及其友人像  
油画画布  
99cm × 83cm 1518  
巴黎卢浮宫藏

艺术中没有任何类似的东西。由画《玛利亚一生》(科隆)的画师作的《圣母和圣伯纳德》显示出了这种差异,对于古典趣味来说,这里总留有某种不平衡的残余。

然而,巴洛克有意识地只强调一侧,并由此创造出摆动的平衡关系,因为真正不平衡的已不再是艺术。我们应当把凡·戴克作的双人肖像画同霍尔拜因或拉斐尔作的同类图画做比较。图画的平衡总是以很不为人注目的方法打破的,甚至在不是两个头像,而是两个圣徒像的地方,如在凡·戴克作的《两个圣约翰》(柏林)中,平衡也被打破,当然这里不应该有实际意义上的差别。

在16世纪每一个方向都有其对立的方向,每一种光,每一种色也都有其补偿的一方。巴洛克则喜欢让一个方向占绝对优势。然而,在巴洛克艺术中色与光的分布除了给人一种紧张的关系外,别无令人舒适满意的关系。

甚至古典艺术也容忍图画中的斜向运动。但是如果说拉斐尔在《赫利俄德鲁斯》中从一侧斜向地切入图画深处的话,那么在另一侧他则再次斜向地从深处出来。后来的艺术创造了一种单侧运动的母题。而且以同样的方式改变光的影响以便打破平衡。我们通过下述方式可以从远处认出古典的图画,即按这种方式亮部是均匀地被分布在图画的空间之上的,例如在一幅肖像画中头的亮部被双手的亮部平衡时那样。巴洛克不是这样考虑的。它能在不产生骚动的印象而仅仅为了生动的紧张感的前提下把光只投射到一侧。平衡的分布方式对它来说似乎是无生命的。凡·戈延的《多德雷赫特风景》(阿姆斯特丹)中寂静的河流的景色(在那里最亮的部分完全落在一边),便是因此而得到的一种光的处理,这种处理对于16世纪来说是达不到的,即使它当时已找到了表达热情兴奋的方式。

至于在着色上改变平衡体系的例子,我们可以提到存于柏林的鲁本斯画的《安德罗墨达》,在那里一团鲜艳的洋红色——被丢弃的斗篷——被置于右下角,还可以举鲁本斯的《苏珊娜之浴》(柏

林), 此画在最右边的边缘上有反射着樱桃红的衣服: 在这里偏离中心的布置是容易感觉到的。但是甚至在不那么明显的布置中, 我们也能感觉到巴罗克在故意回避古典艺术使人满意舒服的印象。

3) 在构造的风格中, 填充物与特定的空间有关系, 在非构造的风格中, 空间和填充物之间的关系显然是偶然的。

无论空间是长方形的还是圆形的, 我们都发现古典时代遵循特定条件支配个人意志的原则, 即整幅画画得好像这种填充物正好是为这个框架而作的, 或者说这个框架正好是为这种填充物而做的。平行的线条只存在于框内并把形象固定在边缘。无论是陪衬头部的树还是陪衬结构性形体的树, 现在肖像画显得比从前更加牢固地固定在特定的空间范围中。从前这些关系只是不严谨地被感觉到的。有这样一些基督蒙难图, 这些画利用了十字架的梁木把形象安置在框架之内。每一幅风景都有依靠用单独的树木形成边缘的倾向。无论哪种早期艺术家都不能不受到这种方式的触动, 在佩特尼尔作的广泛流传的风景画中, 就是通过这种方式使人感到水平线和垂直线好像是某种与平面的构造学有关系的東西。

与此相对比, 雷斯达尔的风景画尽管具有有目的的结构, 但基本上仍然受制于使图画脱离框架并防止它看上去好像由框架支配的意志。图画摆脱了构造关系的影响, 或者只允许构造关系被感到好像是某种在图画内部秘密地起作用的东西。树木仍然向天

拉斐尔  
赫利俄德鲁斯 湿壁画  
1651—1652 梵蒂冈





鲁本斯  
安德罗墨达 油画木板  
159cm × 94cm 1635—1640  
柏林国立美术馆藏

空生长，但是艺术家们避免使同框架的垂直线的和谐关系显得引人注目。霍贝玛的《米德尔哈尼斯林阴道》就完全失去了与边缘线的接触！

较早的艺术之所以有这么多构造上的背景，其中一个原因就是在这个各种形状的世界中，较早的艺术具有与构造性平面有联系的题材。巴罗克当然并不放弃建筑，但是它有通过衣饰等物来破坏建筑给人深刻印象的倾向：作为垂直线的圆柱并不打算介入同框架的垂直线的关系之中。

人物形象也同样如此。它的构造的内容尽可能地被隐蔽了。这种转变中的极端分离主义的绘画，例如丁托列托的无拘无束的《美惠三女神》就是一例。三女神在图画的一角嬉戏，这样的画是完全打算让人从这种观点来评判的。

承认或者否定框架的问题涉及更进一步的问题——框架内的母题在什么程度上成为可视的或者被框架截断。甚至巴罗克也不能完全回避对完整的可视性的合理要求，但是它避免图画空间和图画内容的任何明显的一致性。我们应该看到——即使古典艺术也不得不割断边缘，然而图画看上去是完整的，因为它在各个基



丁托列托  
美惠三女神 油彩画布  
146cm × 155cm 1576  
威尼斯总督府藏

本点上向观者提供信息，而只有不强调的东西才被截断。后来的艺术家们追求强烈的横断的外观，但是实际上甚至他们也没有牺牲真正本质的东西(这样做看上去总是令人讨厌的)。

在丢勒的版画《圣杰罗姆》中，右面的空间是开放的而且有一点轻微的横断，但是作为一个整体图画看上去是完全独立的。我们在左边看到一条作为框架的侧面的支柱，前景上的台阶与图画下面的边缘平行，两只动物完全可见，正好适合于画幅的宽度，而在右上角悬挂着的南瓜，也是完全可看见的，这个南瓜充实着这个角落并作为整体的终止。让我们把这幅画与在慕尼黑美术馆中彼得·詹森斯(Pieter Janssens)[彼得·詹森斯(1623?—1682)，荷兰画家。——译注]画的室内内景做比较：场景(与丢勒的画调了个方向)非常相似，一侧是开放的。但是一切都被转化成非构造的。这里没有与图画边缘和图画空间相合的椽：天花板仍然是部分地被截断的。在一侧没有支柱，角落不能完全看见，而在另一侧是一把椅子，上面扔着一件外衣，椅子也是非常明显地被截断的。在丢勒画中挂着南瓜的地方，是半扇窗子，窗子与图画的角落相悖，而且——附带提一下——两只动物的平静的平行线，现在被两只随随便便扔在前景上的拖鞋取代了。然而，尽管这幅画有这些横断之处和不一致之处，但是它看上去并非没有界限。显然是任意地被围住的空间仍然是非常安静的。

4) 如果说在达·芬奇的《最后的晚餐》中基督作为被强调的中心人物坐在两侧对称的人群中间，那么这是一种我们已经谈到过的构造的安排。但是如果基督同时被引入到与陪衬的建筑形式的和谐中，那么这就是某种不同的和新的东西了。他不仅坐在空间的中央，而且他的形象如此准确地与中间的门的强光部分恰好重合，以至于他取得了增强的效果——一种光环的效果。当然，通过众人物形象的环境来扶持它们也同样为巴洛克所希求，而所不希望的是，各种形状的这种一致性竟会显得露骨和造作。

达·芬奇的母题不是孤立的母题。在一个重要的地方，即在《雅典学院》中，拉斐尔重复了这个母题。不过，甚至对意大利的盛期文艺复兴来说，它也不是必需的东西。比较自由的布置不仅得到允许，而且形成了主流。对于我们惟一重要的是这种布局曾经是可能的，然而后来它就不再可能了。鲁本斯作为北方意大利



风格的巴罗克的典型代表，证明了这点，他把图画移到一侧，而这种轴线的偏差现在不会像16世纪那样被认为背离了比较严谨的形式，而只会被认为不过是当然的事情。另一种布局将显得是不堪“追求的”。

后来，我们能够看到伦勃朗如何反复地利用意大利古典艺术中纪念碑效果的长处。但是尽管在他的《埃马厄斯的晚餐》中，他的基督坐在图画的正中，但在形象和壁龛之间完美的和谐仍然被搅乱了，形象被淹没在夸大了的空间之中。在另一个例子中——椭圆形的杰作《头带荆冠的耶稣像》(蚀刻画)——在此他无疑参考了意大利的样式，他创造了一幅对称的建筑物，这幅建筑物强大的生命支持着小小的人物形象的运动，这画中最有趣的一点是，尽

拉斐尔 雅典学院  
湿壁画 1509—1510  
罗马梵蒂冈签署厅



伦勃朗  
埃马厄斯的晚餐（局部）

管如此，他也能够在这种构造的构图上塑造偶然的外貌。

5) 构造的风格的决定性观念将在一种只能部分地被理解为几何学的规则中找到，但是这种规则从线条、明暗分布、透视渐变等等中清楚地表现为一种根本的法则。非构造的风格并不是无法则的，但是它所依据的秩序是如此自由的，以致我们完全可以把这两者作为一般的法则和自由相对比。

至于线条，在丢勒作的一幅素描和伦勃朗作的一幅素描之间的对比已经叙述过了，但是，第一例中线性运动的规则性和第二例中几乎难以确切表达的线的运动性不能直接从“线描的”和“涂绘的”观念中得出来：我们一定要从构造的和非构造的风格观点研究图画。如果画中涂绘的簇叶的处理方法是以斑点取代了明确的形状，那么这也能说明一些问题。斑点本身不是一切。斑点的分布中具有一种完全不同的比在所有古典的树的素描线条形式更自由的节奏，在古典树的线条形式中我们不可避免地产生一种有约束力的法则的印象。

当马布斯(Mabuse)[马布斯(约1478—约1532)，佛兰芒画家。——译注]在1527年作《达那厄》(慕尼黑)一画画金雨的时候，这是一种构造的风格化的雨，在这种雨中不仅单独的雨滴是细小的直线笔触，而且整体保持着一种一致的秩序。虽然没有出现几何学的形状，但是

这种金雨看上去与任何巴罗克的一连串水滴根本不同。例如，可比较在鲁本斯画的《受萨堤罗斯袭击的狄安娜和众宁芙》(柏林)中满溢出喷水盆的落水。

同样，委拉斯开兹作的一个头像上的亮部不仅有涂绘风格的不明确的形状，而且这些亮部比在古典时代任何光的分布中更自由地跳动着。那里存在着法则，否则就不会有节奏，但这是另一种类型的法则。

这样，我们能把这种分析扩大到图画的所有要素中。如我们所知，文艺复兴艺术所描画的空间是根据规则分等级的。达·芬奇说：“虽然眼前有各种东西，当这些东西渐渐退远时，它们以连续的联系互相接触，不过我将把我的

丢勒 克拉纳赫肖像





吉兰达约 圣母诞生  
湿壁画 1491 佛罗伦萨

(距离的)尺度定为 20 埃尔左右，正如音乐师那样，虽然各种音调都结合在一个整体中，但他们还是规定了一些音调之间的等级。”

[参看，达·芬奇：《论绘画》。——原注。埃尔：古尺，一埃尔等于 45 英寸。——译注] 达·芬奇所规定的明确的测量法并不一定要有约束力，然而甚至在 16 世纪北方图画的平面几何的层次中，也有一种明显的连续的法则处于支配地位。另一方面，夸大的前景这样一种母题只有当美不再存在于大小比例中时，而且当艺术家们能够欣赏不连贯节奏的趣味时，才是可能的。当然，甚至那时也有一种潜在的法则，但是那种法则不是一种直接明显的均衡性，因此它起到了自由秩序的作用。

封闭的构图风格是一种建筑上的风格。它像自然那样建立起来，并且在自然中寻找与它相类似的东西。对早期艺术垂直线和水平线的形式的偏爱是与对界限、秩序、规则的需要相称的。人物形象的匀称从来没有像那时那样强烈地被感受到，垂直线与水平线的对立和独立的比例也从来没有比那时更强有力地被感受到。在各方面这种风格都力求掌握稳固的和持久的形式要素。自然是一个完整的体系，而美是被揭示的规则。[参看，L.B.阿尔贝蒂：《论建筑》，第 9 卷。——原注]

在非构造的风格中，人们对结构和独立的兴趣下降了。图画不再是一种建筑。在形象中构造的因素是次要的因素。形式的重

要成分不是构架，而是把不断的变动和运动带入刻板形式中的生命气息。在一种情况之下，是存在的价值，在另一种情况之下，是变化的价值；在一种情况之下，美存在于明确性中，在另一种情况之下，美存在于不明确性中。

我们再度遇到了那些揭示在艺术的范畴背后的不同的世界观。

### 3. 题材

15世纪的观众觉得古典大师肖像画中的垂直性是某种新的东西。确定形式对立的发展，作垂直姿势的头像，给予构造性扶持的附属形体的协作——对称的树等——一切东西都是为了同一个目标。如果我们以巴伦德·凡·奥利(Barend van Orley)[巴伦德·凡·奥利(1492—1542)，佛兰芒画家。——译注]的《卡兰多列特》为例，我们将容易相信这种观念是如何深刻地受制于稳固的构造框架的理想。而且嘴、眼、下巴和锁骨的平行线是如何被强调并通过清楚地对立的垂直方向被突出的。水平线被便帽所强调并被平放的手臂和墙壁的护壁板重复，笔直的形状被护壁板的高出的线条维

丢勒 自画像



持着，到处都感受到形象和构造的基本成分的密切关系。整体如此顺应于图画空间，以致它显得极为固定。这种印象甚至当头部不被画成正面像时也表现了出来，但是笔直的姿势仍然是标准的，而且在这样一种观念的基础上，我们理解到纯粹正前面性可以被认为是一种当然的形式，而不是某种被寻求的东西。藏于慕尼黑的丢勒的《自画像》，作为一幅纯正面像的图画，不仅是以他自己的名义表现的一种信仰声明，而且是以新的构造艺术的名义表现的信仰声明。霍尔拜因、阿尔德格雷弗尔、布鲁因(Bruyn)[布鲁因(约16世纪)，德国画家。——译注]——都步他的后尘。

我们可以把鲁本斯的《苏尔登博士》中的巴洛克类型与16世纪牢固结

实的类型做对比。首先涌现在眼前的对比当然是精细不足。然而我们必须提防用同一种标准从表现方面来评价这两幅图画，仿佛它们是用同一方法表现模特儿的特征的。图画结构的整个基础已经改变。水平线和垂直线的体系并没有被全部废除，但它已被故意弄得不明显。画家不打算显示出严谨的几何学关系——形体在这些关系之上起着作用。在头像的描画中构造的对称要素受到抑制。图画空间仍然是长方形的，但是形象却和轴线体系没有关系。而且甚至在背景上也没有作出什么来使这个形状适合于框架。正相反，艺术家寻求创造框架和内容彼此不相关的印象。运动是斜向走向的。

正面的方向自然应当被回避，但是垂直线是不可回避的。甚至在巴罗克中也有“笔直的”人。但是，说也奇怪，垂直线已失去其构造的意义。不管它能够怎样清楚地被表现出来，它不再成为整体体系中的一部分。以在皮蒂宫中提香的《贝拉》这幅半身像同在列支敦士登美术馆中凡·戴克的《路易贾·塔西斯》做比较：在第一例中，形象在一个构造的整体中存在，形象从这个整体中汲取力量并把力量给予整体；在第二例中，形象同构造的基础疏远。前一个形象看上去是固定的，后一个形象看上去是活动的。

同样，从16世纪起男性立像的历史是框架和内容之间的关系逐渐松弛的历史。当泰尔博赫在虚空的空间摆上孤单的人物时，人物的轴线与框架的轴线的关系似乎已完全消失。

从肖像我们转到斯科雷尔(Scorel)[斯科雷尔(1495—1562)，荷兰画家、建筑师、雕刻家。——译注]作的坐着的《马格德琳》的画像，在这幅画中艺术家当然没有拘泥于明确的姿态，但是在那个时

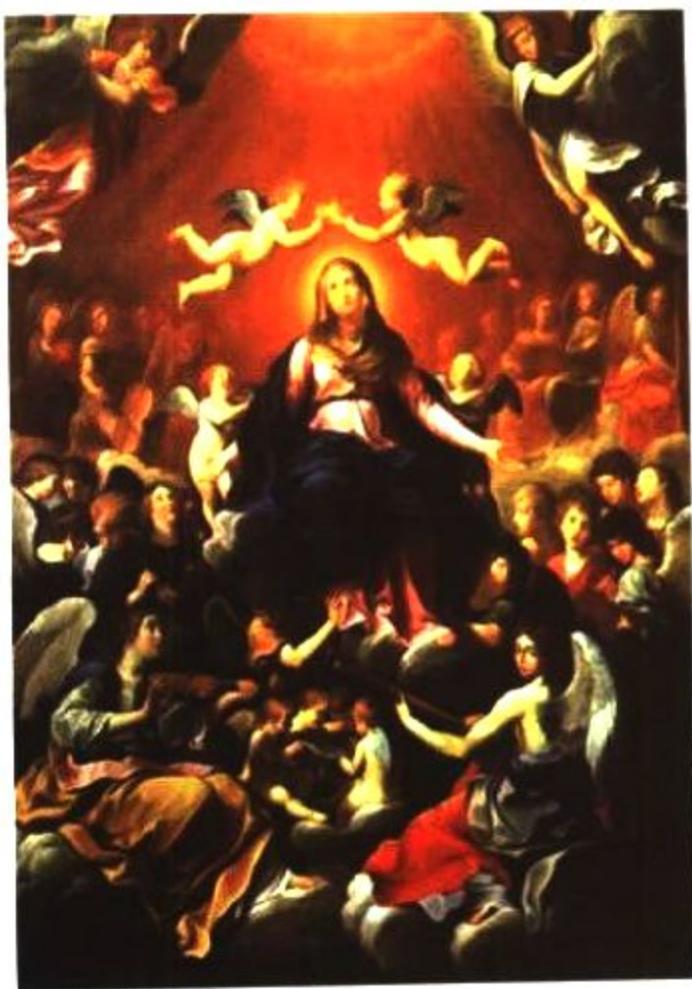
提香  
贝拉 油彩画布  
75cm × 100cm 1536  
佛罗伦萨皮蒂宫藏





(左图) 泰尔博赫  
为狗除跳蚤的男孩  
布上油画 慕尼黑

(右图) 吉多·雷尼  
圣母加冕  
黄铜油画 1626  
法国巴约讷博纳博物馆藏



代,他认为水平线和垂直线理所当然地应该决定图画的一般趋向。人物的垂直线符合于树木和山岩的垂直线。坐着的母题本身包含有相反的水平方向:它在风景和在树枝上都被重复。这些直角不仅决定了图画的外貌,而且它们还赋予图画的外貌一种非常特殊的独立特征。类似关系的重复大大增强了图画的表面和内容彼此归属的印象。

鲁本斯反复地处理过像《马格德琳》这样的坐着的女性形象的画题,如果我们把这幅斯科雷尔的画与一幅鲁本斯的画做比较,我们看到了已在《苏尔登博士》的肖像中讨论过的同一种差异。但是如果我们从荷兰转到意大利,甚至一幅吉多·雷尼的画——虽然更确切地说他是个保守主义者——也显示出图画习惯向非构造的风格转化。作为积极的、确定形状原则的图画空间长方形性已经基本上被否定。主要的趋势是斜向的运动,而且尽管体块的分布没有完全背离文艺复兴的左右对称,但对提香作品的回忆将足以使我们认识到这幅《马格德琳》的巴洛克特征。被放弃了的形象姿势不是决定性的因素。当然这个母题精神上的形式背离了16世纪的样式,但是现在,力量就像柔韧性一样,将在非构造的基础上产生。

没有一个民族像意大利那样令人信服地在裸体画上表现出构造的风格。在这里我们可以说这种风格超过了对人体的沉思默察,而且除非在建筑状态下被观看,简直不能对人体的卓越发展做出公正评价。我们将继续这样认为,直到我们看见像鲁本斯或伦勃朗这样的艺术家如何以另一种沉思默察的方式对待这个主题,以及甚至在这种形式中,自然似乎除了它自己以外不表示其他什么的时候,我们才会改变这种看法。



提香 马格德琳  
油彩画布  
97cm × 118cm 1565  
列宁格勒·艾米塔吉  
美术馆藏

我们以弗兰恰比焦(Franciabigio)[弗兰恰比焦(1482/3—1525),意大利画家。——译注]的优雅端庄而且清晰明净的作品为例做说明。和15世纪意大利艺术形式相比——比如和前面复制了的洛伦佐·迪·克雷迪的《维纳斯》相比——在这幅画中,好像艺术首次发现了直线。在这两例中我们都看到一个完全笔直站立的形象,但是垂直线在16世纪已达到了一种新的意义。对称不再总是意味着对称——正如直线的概念几乎总是不具有相同的价值一样。这里有一种严谨的解释和一种自由的解释。弗兰恰比焦同模仿意义上各种性质的差异无关,它具有那种明确的构造的特征,这一特征正像在人体本身中形式结构的再现那样决定了图画空间中的布置。人体被归纳为一个图式,如在单独的头像中那样,以致形体的各个部分以基本的对立因素相互作用,而且图画作为一个整体始终被构造的力量所支配。图画的轴线和人体的轴线相互加强效果。当



洛伦佐·迪·克雷迪  
维纳斯 乌菲齐

弗兰恰比焦 维纳斯  
罗马博尔盖塞美术馆藏

一条手臂被举起，而且女人体反映在贝壳形中时，出现了一种——被形成概念的——水平线，这种水平线再次有力地加强了垂直线的效果。在这样一种人体的观念中，建筑的安排(有台阶的壁龛)总是显得非常自然的。在同一种推动力的驱使下，(即使不是用相同的严谨的技术)，北方的丢勒，克拉纳赫和奥利也画了维纳斯和卢克雷斯的画，这些画对于发展史的意义，首先应该按照构造学的绘画观念来评价。

后来，当鲁本斯着手处理这个画题时，我们对这些图画这样快地并且这么自然地摆脱它们的构造的特征感到惊讶。杰作《安德罗墨达》中，安德罗墨达被绑的双手高高挂起，这幅绘画一点也不回避垂直线，但是垂直线不再在构造的意义上起作用。图画空间的长方形似乎不再通过其线条与人体发生关系。人体至框架的距离不再成为构成绘画的价值。人体即使呈现为全正面的，也不从图画空间中获得正面性。方向的纯粹的对立被中和了，而且人体上的构造的要素好像只是从深处秘密地表达出来。效果上的强调已转化到对立的一面。

庄严的展览性绘画——尤其是在教堂里的众使徒的画——好像是依靠构造的秩序的。然而，在17世纪，即使对称继续产生，但这种构图类型在绘画创作中不再是必不可少的。形象的布置可能是为了达到对称，但图画看上去并不这样。即使一组对称的形象被用按透视短缩的方法展现出来——像巴洛克倾向于去做的那样——绘画中也并不出现对称。但是如果按透视短缩的方法被放弃的话，这种风格还可以通过其他的办法使观者意识到绘画的精神不是构造的，即使艺





(上图) 拉斐尔·帕耳那索斯  
湿壁画 1510  
罗马梵蒂冈签署厅

(下图) 伦勃朗  
夜巡 油画布  
56.5cm x 47.7cm 1642  
阿姆斯特丹国立美术馆藏



术家多少已承认了对称。鲁本斯的作品中含有说明这种对称—非对称构图的非常明显的例子。但是即使姿势和平衡的非常微小的置换都足以阻止产生构造秩序的印象。

当拉斐尔画《帕耳那索斯》和《雅典学院》时，他能坚信，对于这种崇高气氛的集会来说，只有中央被强调的严谨图式才相配。普桑在他的《帕耳那索斯》(马德里)中就仿效拉斐尔的这点，然而尽管他对拉斐尔顶礼膜拜，但作为一个17世纪的艺术家，他仍然给予他的时代以该时代所要求的东西。他通过很不明显的方法，把对称变换成了非构造的。

荷兰艺术中团体军人的绘画经历了一种类似的发展。伦勃朗的《夜巡》在纯粹构造—对称的图画中有其16世纪意大利艺术的祖先。当然，我们不能肯定伦勃朗的画是一种旧式的对称图式的解体：他的出发点根本不是那种方法。但是，事实上：对称的构图(中央的人物形象和在两侧头像的平均布置)曾经被感到是表现这种肖像的适当形式，然而18世纪，甚至在其最僵化和最浮夸的时候，也简直不能再承认这种布置是生动的东西。

因此，在宗教画中，巴洛克也拒绝这一图式。甚至在古典艺术中，左右对称的布置也从来不是一种描绘事件的普遍形式——

不强调中央轴线也可以从构造上进行构图——但是中央轴线还是非常频繁地出现，而且在每一种情况下似乎都有给人深刻印象的优点。当鲁本斯处理《圣母升天》时，他脑子里的深刻印象当然不亚于提香画《圣母升天》时所具有的印象，但是在16世纪是理所当然的事情——把主要人物形象放到图画的中央轴线上——已经不能为鲁本斯所容忍。他把古典的垂直线搁置一边，并且给予运动以一种斜向的动向。在《最后的审判》中他以同样的方式把构造的轴线(如他在米开朗琪罗中发现的)改变为非构造的。

重复一遍，左右对称的构图只是构造风格的一种孤立的加强。要作出这样一种《博士来拜》的变体画是可能的。达·芬奇这么做了，而且在南方和北方有一些著名的图画仿效了这一

鲁本斯 圣母升天  
1626 安特卫普大教堂





提香 圣母升天 360cm × 690cm  
1516—1518 圣玛利亚格洛烈佐教堂藏



鲁本斯  
最后的审判 油画木板  
286cm × 224cm 1615—1620  
慕尼黑古典绘画陈列馆藏

类型(参看在那不勒斯的切萨雷·达·塞斯托[Cesare da Sesto][切萨雷·达·塞斯托(1477—1523),意大利画家。——译注]和在德累斯顿的《玛利亚之死》的大师的作品),但是要非中心地构图而又不陷于非构造的风格是可能的。北方更喜爱这一形式(参看在柏林博物馆的汉斯·冯·库尔姆巴赫[Hans von Kulmbach][汉斯·冯·库尔姆巴赫(约1480—1522),德国画家。——译注]的《博士来拜》),但是这一形式对16世纪意大利艺术也是非常熟悉的。拉斐尔的草图同等地考虑到了两种可能性。在这里看来是比较自由的东西,一旦它同巴罗克的松弛性进行比较,便完全显得是受约束的。

有一个关于乡村田园牧歌场面如何同样地渗透着构造精神的极佳例子,这个例子就是伊森勃朗(Isenbrant)[伊森勃朗(约1510—1551),佛兰芒画家。——译

注]的《逃亡中的休息》。该画从各个方面为中央形象的构造的效果作了准备。仅仅靠轴线上的安排并不能做到这点,垂直线被从边上加强并且被延续于背景中,而且,画家还注意通过地形结构和图画区域使对立的方向也被感觉到。不论其母题怎样谦逊和庄重,这幅小小的图画因此成为《雅典学院》所属的大家庭中的一员。但是该图式是普遍的,甚至中轴线未被强调这一点也是普遍的。就像当巴伦德·凡·奥利处理同一主题的时候那样。在这里人物形象被移到了一侧但又不打乱画面的平衡。自然,要多多感谢这棵树。树并不立于正中,但是,我们还是非常清楚地看见中间在哪里。树干并不是精确地垂直的,但是我们感到它和图画框架的线条有联系:整棵树进入了图画空间。仅这点就决定了这种风格。

在风景画中我们清楚地看到,是图画中的几何学价值的重要性主宰着图画的构造特征。16世纪的风景画都以这样一种方法展示在垂直线和水平线上,这种方法尽管具有“自然主义”成分,但却使构造性作品的内在关系完全被感觉到。体块平衡的稳定作用和填充图画空间的垂直性完善了这种印象。为了明白起见,让我们用一个例子来作说明,这个例子不是纯粹的风景画,但是正因此更清楚地显示出构造风格的印记。这个例子就是佩特尼尔的《基



米开朗琪罗  
最后的审判 壁画  
1700cm × 1330cm  
1536—1541  
梵蒂冈西斯廷礼拜堂藏

督的浸礼》。

首先，这幅图画是平面风格的佳例。基督与施洗约翰同在一个平面上，约翰的手臂没有离开平面，接近边缘的树被包括在同一区域中。一件(棕色的)大氅形成了中间过渡。纯粹的宽度以贯穿所有平面的平行连续形成。基督决定了图画的基调。

但是这幅画的布置同样也能在构造的风格这个标题下讨论。于是我们将从基督的绝对垂直性着手看看这个方向是如何被种种对立显示的。这棵树是在它与图画边缘的关系上被充分感受到的，从这幅画的边缘上，这棵树汲取了力量，正像它另一方面又确立了图画的终端一样。同样，风景地带的水平线与图画的底线相一致。后来的那些图画从来不允许产生这种印象。各种形状与框架抵触，图画空间看上去是偶然的，而轴线体系仍然是不予强调的。这样做也不必依靠极端的方法。在常常提到的《哈勒姆的远眺》中，雷斯达尔赋予平坦的原野以平静的，低矮的水平线。这条非常有表现力的线条应作为一种构造的价值。这点好像是必然的。但是印象却是完全不同的：我们只感觉到无限宽广的空间，这幅画是无限之美的典范。巴罗克是最早能够理解这种无限之美的。

#### 4. 历史的特征和民族的特征

为了充分了解这对特别复杂的概念的历史意义,必须摆脱“早期艺术阶段是真正受构造束缚的阶段”这种想法。当然早期艺术家也受到构造的限制,但是,我们毕竟已经说过,必须认识到只有当艺术得到充分自由的时候它才成为严谨的。较早的绘画不具备在构造的内容上可以同达·芬奇的《最后的晚餐》或拉斐尔的《捕鱼奇迹》相比较的东西。德克·布茨作的一幅头像,作为建筑看待,当同梅西斯或奥利的作品的牢固结构相比较时使人感到是松弛的。罗杰·凡·德尔·韦登的杰作,藏慕尼黑的《三王祭坛》,与16世纪简单明了的轴线体系相比较,在各个方面都具有某种不牢靠的和易变的东西,而且色彩缺乏独立性,因为它并不考虑使基本的对立因素相互平衡。而且甚至在下一代,我们看到舍恩高尔离开古典杰作完全构造性的效果走得多么远!我们有这样的感觉:没有什么东西是十分牢固的。垂直线和水平线并不互相支配。正前面的视阈仍然不被强调,对称看上去很薄弱,图画空间和图画填充物之间的关系仍然显得偶然。为了证明这点我们可以举舍恩高尔的《基督的浸礼》为例,这幅画应当同沃尔夫·特劳特(Wolf Traut)的古典构图(纽伦堡,日耳曼博物馆)一起理解:它以主要的形象,全正面像和完全中心的安排,用一种特别严谨的形式表现16世纪的那种类型,这种严谨的形式在北方并没有持续很久。

德克·布茨  
大城市的男子



当最独立的形式在意大利艺术中被认为是最生动的时候,日耳曼的艺术甚至还不曾着手形成最终的公式就直接挤入到更自由的形式中。阿尔特多尔夫处处以一种自由的感情使我们感到吃惊,这种自由几乎使他显得不合历史秩序。然而甚至是他也没有脱离他的时代。如果藏慕尼黑美术馆的《圣母降生》看上去好像已经否定了整个构造学,那么,仅仅是那一圈位于图画中的天使的画法,以及拿香炉的天使在中间的安排,将会挫败任何想把这幅画偷换到后来的场合中的企图。

众所周知,在意大利,柯勒乔很早就抛弃了文艺复兴的形式。他并不像韦罗内塞(Veronese)[韦罗内塞(1528—1588),意大利画家。——译注]那样轻率地对待孤

立的移置，在这种移置背后我们仍然能感觉到有一个决定性的构造体系。但是，从精神上和从本质上说，他所属的类型是非构造的。但这些仍然是最早的早期阶段，如果从一开始就用佛罗伦萨——罗马的样式的标准来衡量他，把他作为一个伦巴第人，那将是错误的。整个上意大利保留着它自己对严谨和自由的评判标准。

写一部构造的风格的历史不能不讨论民族的区别和场景的差异。正如已经说过的，北方比意大利缺少构造感。方向和“规则”在北方看来显得是致命的因素。北方的美不是一种自我控制的和自我限制的美，而是一种无拘无束的和无限的美。

## 第二节 雕塑

不用说雕像本身只受逼真的形象的支配，而不受别的条件的支配。构造的和非构造的问题作为一个配置的问题，或者换句话说，作为一个与建筑的关系的问题，首先对雕塑有特殊的要求。

任何一个独立的雕像都有其建筑的根基。雕像的底座，与墙壁的关系，空间的方向——所有这些都是构造的特征。现在在雕塑中出现了某种类似于我们在绘画中注意到的图画内容与图画框架之间的关系的東西。在一个相互认可的时期之后，两种要素开始变得疏远了。雕像摆脱了壁龛的影响。它将不承认在它后面的墙壁是一种约束力，而且雕像中的构造的轴线越不清楚，它与各种建筑背景的关系就越紧张。

皮热的雕像缺少垂直线和水平线，因而挤出了壁龛的建筑体系，而且壁龛空间也不被重视。边缘被切掉而且前景的平面被突破。但是矛盾对立并不等于武断任性。非构造的要素在这里首先通过有一种形成对照的要素突现出来而使自己被感觉到，而且就此范围来说，巴罗克的强烈要求自由与不知道自己在做什么的早期艺术家的松弛构图是两回事。当德西代里奥(Desiderio)[德西代里奥(约1430—1464)，意大利雕塑家。——译注]在佛罗伦萨的马尔苏皮尼陵墓上，使一些纹章式雕像靠着壁柱的柱脚，但又不真正把它们固定在结构中时，这是一种仍然未发展的感觉的迹象，但是巴罗克用雕塑截断建筑物的各部分的方法是对构造的拘束性的有意否认。在贝尔尼尼设计的、奎里纳尔赞助的圣安德烈亚大教堂中，这



克洛斯·施吕特  
摩西井

位赞助人圣徒像高耸于弓形三角墙之外的自由的空间之中。我们能够说这是一种表现运动的自然结果，然而这个世纪甚至在非常静止的母题中也不再容忍构造上简化了的东西和有建筑秩序的和谐形象。尽管如此，如果这种非构造的雕塑风格不能摆脱建筑的影响，这也并不矛盾。

文艺复兴的雕像是如此坚定地安置在平面，这点也能被理解为一种构造的母题，正如巴罗克为摆脱壁龛而扭转的扭曲雕像应属符合于非构造的趣味一样。在各个雕像被排成一行的地方，无论在祭坛上还是沿着一面墙，这些雕像总是与主要平面站成一个角度。雕塑获得了一种像花一样的自由，这是洛可可式教堂的一种魅力。

新古典主义首先回到了构造的风格。当克伦采(Klenze)[克伦采(1784—1864)，德国建筑师。——译注]不顾所有其他的表现形式，安排慕尼黑寝宫的设有宝座的觐见室时，以及当施万特勒(Schwanthaler)[施万特勒(1802—1848)，德国雕塑家。——译注]不顾一切形式为皇室的祖先塑像时，雕像无疑必须与圆柱排成一线。当用洛可可风格处理奥托比尤尔皇宫中的类似问题时，使雕像成对地相互对视，这样一来，这些雕像维护了它们既独立于墙壁表面，但又仍然是墙壁上的雕像的原则。

### 第三节 建筑

绘画能够成为构造的风格，而建筑则应该是构造的风格。绘画只是在它摆脱了构造的特性束缚的地方才显现出自己特殊的价值；而对建筑来说，取消构造的构架无异于自毁。在绘画中本质

上属于构造学的东西只是框架，但是其发展是以这样的方式进行的，以至于图画与框架分道扬镳；建筑是明确地有构造特性的，而且似乎只有装饰才能够更自由地表现自己。

然而，正如再现艺术的历史所表明的，在建筑中构造性的削弱也伴随着类似的变化过程。当谈论非构造的建筑似乎显得牵强附会的时候，用“开放的”构图作为“封闭的”构图的对立面这个观念却可以不遭到反对。

这个概念的表现形式是非常多样的。如果把这些表现形式划分成组的话，观察将变得容易些。

首先，构造的风格就是严谨地布置和明确地坚持规则的风格；另一方面，非构造的风格则多多少少是隐蔽地坚持规则和自由布置的风格。在前者，每种效果中的生命活力都是有机组织的必然性和绝对不可改变性。在后者，艺术利用着无规则的外貌。说它利用，那当然是因为从审美意义上来说，所有艺术中的形式都受必然性束缚，但是巴洛克倾向于隐蔽规则，使框架和接合处松弛，引入不和谐，并且在装饰中几乎给人以偶然的印象。

其次，一切在限制和完整的意义上起作用的东西都属于构造的风格，而非构造的风格则打开封闭的形式——即它把完美的比例转化成不太完美的比例，以明显地未完成的形象取代完成的形象，以无限取代有限。静止的印象消失了，紧张和运动的印象出现了。

第三，与此相关的是从僵硬的形式到流动的形式的转变。并不是说直线和直角被排除了：各处都有凸出的檐壁和弯成曲线的角。这足以产生这样的观念：一种对非构造的自由的意志从一开始就存在着，它只是在等待时机。对文艺复兴的感觉来说，严谨的几何学要素既是开始又是结束，它对平面图和立视图是同样重要的；在巴洛克中，我们很快能感觉到它是开始但不是结束。这里有一种如自然中从晶体结构到有机形体的发展那样的过程。当然，形体能获得植物生长的自由的真正领域主要的不是建筑，而是从墙壁中解放出来的家具。

假如没有物质观念上的转化，这种变化几乎是不可想像的。物质似乎到处都已变得较柔软。物质在工匠手中不仅变得更加柔顺，而且它本身灌注着一种对形式的多方面的推动力。这当然是在所

有被视为艺术的建筑中的情况，而且是其特殊的状况，但是与早期构造风格的建筑本身有限的表达方式相比，我们在这里见到的是在形式创造上的财富和灵活性。这种财富和灵活性迫使我们再次使用有机的和无机的生长这个比喻。并不只是一面三角墙的三角形软化成流动的曲线，而且墙本身也像蛇一样蜿蜒起伏。

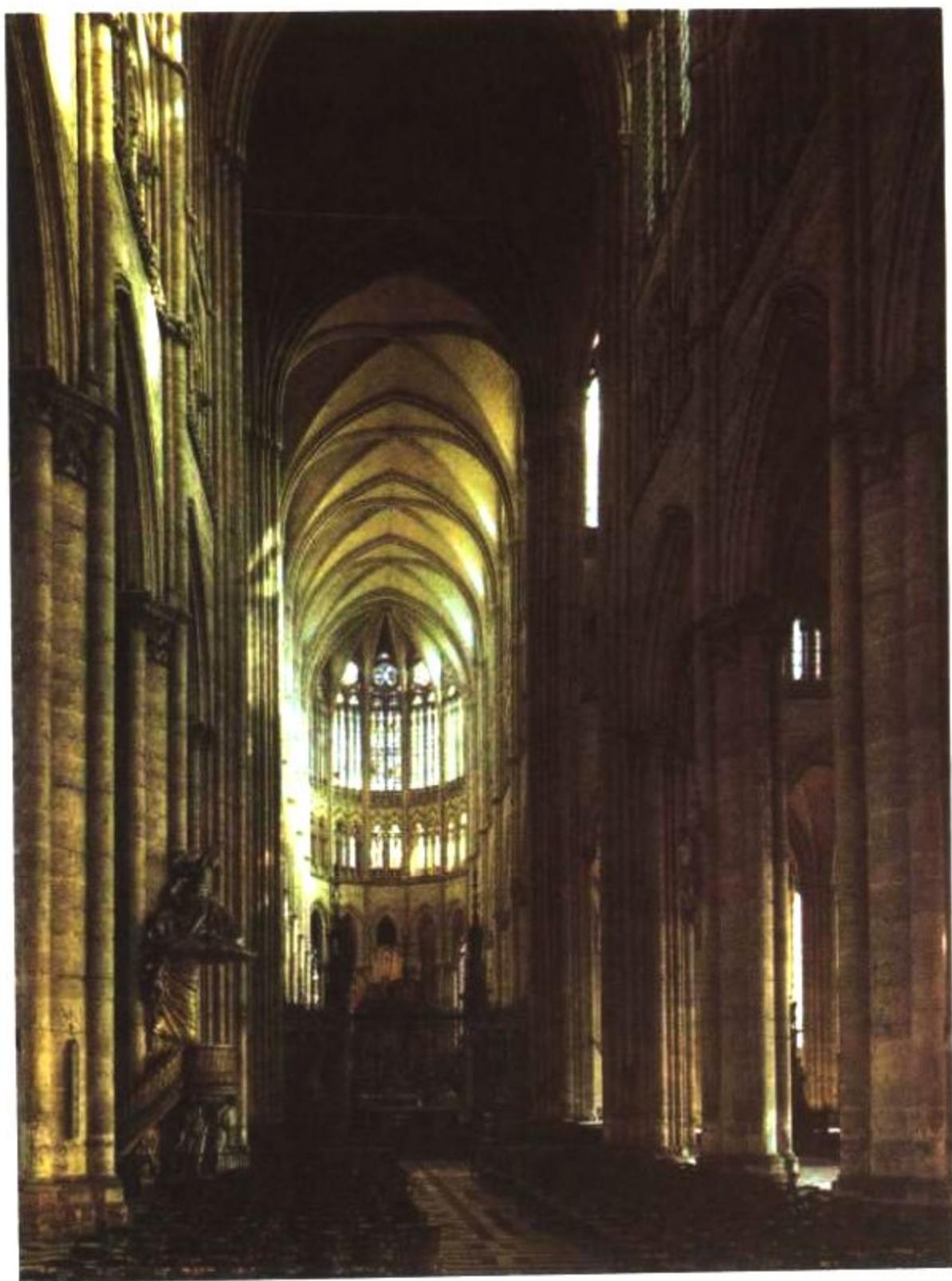
当我们因此准备更精确地解释各个要点时，重复“一种永恒的形式器官当然是该变化过程的基本条件”这句话可能并不多余。意大利巴罗克中之所以有非构造的性质，是由于在这种风格中继续存在着文艺复兴时代一连好几代都熟知的各种形式。即使意大利当时感受到一个新的形式领域的侵入(如偶然发生于德国那样)，但是这个时代的情绪可能还是同一种，而且作为其表达方式的建筑将不会产生相同的母题。北方后期哥特式的情况也是如此。后期哥特式产生了非常相似的形式创造和形式组合的现象，但是我们可别指望仅仅通过时代精神来解释这些现象：这些现象之所以出现是因为哥特式建筑在发展上是如此长久，而且在它背后经历了这么多代人。非构造的特点在这里也是受到后期的风格的约束的。

正如我们所知，北方后期的哥特式延续到16世纪。我们由此可见，南方和北方的发展在时间上并不完全一致。即使在内容上也不完全一致，因为对于意大利来说，一个较严谨的封闭形式的观念是正常的，而从遵循规则到明显的无规则的变换在北方看来是完全不可能的事情，就像几乎是一种自由的植物生长的形式观念是不可能的那样。

意大利盛期文艺复兴在其特殊价值的基础上，实现了盛期哥特式也许以完全不同的出发点实现的绝对独立的形式理想。风格在带有绝对必然性印记的形式中被具体化，在这些形式中每一个部分在位置和形状上，看上去都是不可改变的和不可移动的。早期艺术家有关于这种美的预感，但并没有清楚地理解它。15世纪的德西代里奥或安东尼奥·罗塞利诺风格的佛罗伦萨的壁上墓碑，看上去都显得有点不牢靠：单个的雕像不是牢固地被固定住的。这里是一个天使在壁面上飘行，那里是一个使者站在角柱的柱脚旁，二者都没有使观者确信这种形式在这里是惟一可行的形式。到了16世纪，这种情况不再出现了。形式的每个部分都是极有组织的，



布鲁内莱斯基 佛罗伦萨大教堂圆顶  
1420—1436 哥特式教堂的典型特征



亚眠主教堂内部  
哥特教堂的典范

简直没有留下故意的痕迹。我们可以把在波波洛圣玛利亚教堂中A·圣索维诺作的罗马基督教会墓碑同刚刚提到的佛罗伦萨的例子做比较，罗马的基督教会墓碑这种类型，甚至诸如威尼斯的那些设计得不那么具有构造感的风景也会直接对它做出反应。暴露的规则是最高级的生命形式。

当然，美对巴洛克也同样是必需的，但巴洛克漫不经心地对待偶然性的魅力。对巴洛克来说，局部细节也同样被整体加强并受整体制约，但是它看上去不能是故意的。谁能说文艺复兴艺术的作品中有拘束感？一切东西都符合整体然而又自行生存着。但是可以感觉到的规则在较后的时代是不能容忍的。在或多或少被隐蔽的秩序的基础上，有一种获得自由印象的努力，只有这种自

由印象好像才能保障作品具有生命力。贝尔尼尼作的墓碑是这种被解放了的构图的特别显著的例子，虽然作品中保留了对称的安排。然而，规则的印象的松弛甚至在较平庸的作品中也是清楚可见的。

在乌尔班墓碑中，贝尔尼尼零零落落地点缀了一些蜜蜂，作为偶然随意的斑点，这是罗马教皇的纹章图案。这当然只是一种小的母题，它并不减弱整个结构的构造基础，然而在盛期文艺复兴中这种漫不经心的做法是多么不可思议的啊！

在主要的建筑中，非构造的形式的可能性当然更加受到限制，但基本事实仍然是：布拉曼特的美是暴露的规则的美，而贝尔尼尼的美是更加隐蔽的规则的美。什么是遵循规则，这不能用一句话来说清。它存在于各种形体的和谐中；存在于各种比例的基本一致中；它存在于各组对立的清楚安排和相互扶持中；它存在于严谨的、每一要素看上去都是独立的接合中；它存在于各种形状连续的明确秩序中。巴罗克的程序在各方面都是相同的；它不允许混乱无序侵占秩序的位置，而是把严格地受约束的印象转变为较自由的印象。非构造的形式总是在构造的形式的传统中得到反映。一切都取决于出发点。规则的松弛只是对那些曾经把规则看成自然的艺术家才有意义。

举一个例子。在奥代斯卡尔基宫中，贝尔尼尼用穿过两层楼的壁柱产生出一种巨大的秩序。这本身不是什么特别的东西。帕拉迪奥(Palladio)[帕拉迪奥(1508—1580)，意大利建筑师。——译注]也有同样的作品。然而，这两大排叠加的窗户，作为水平的母题，把行行壁柱截断，而且没有过渡部分。在古典的感觉在各方面已经要求各部分清楚的接合和清楚的区分的时候，这种安排就必然被感到是非构造的。

在德蒙泰奇托里奥宫中，贝尔尼尼使用上楣带形装饰(与两层楼的壁柱相联系)，但是上楣看上去不是构造的，它也

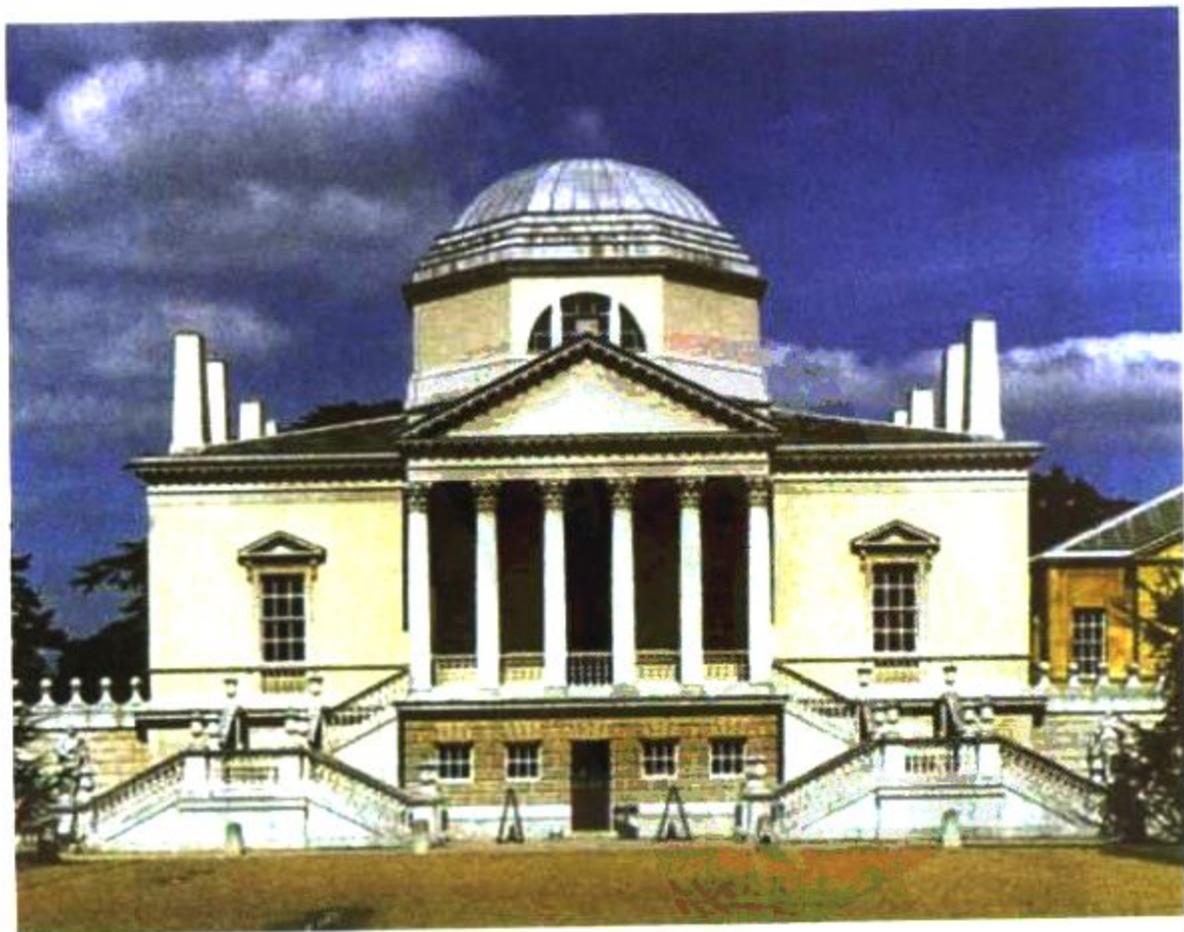
安东尼奥·罗塞利诺  
葡萄牙主教纪念碑



不作为在过去意义上的接合，因为它完全靠在壁柱上，但又一点也不受壁柱的支持。在这样一个不引人注目而且甚至不是新的母题中，我们更加认识到所有效果的相互关系：这种母题只是因为贝尔尼尼在罗马不能摆脱布拉曼特的影响才获得其真正意义的。

更加重要的变化发生在比例的领域中。古典的文艺复兴的比例是属于这样一类比例：即同一个比例以不同的尺度重复——不管是平面的还是立体的比例。这就是为什么一切都“坐得”那么合适。巴洛克回避这种清楚的关系并寻求用更隐藏的和谐克服“完美地完成”的印象。然而，在这些比例中，紧张的和不满意的因素渐渐取代了完全和谐的宁静。

与哥特式形成对照，文艺复兴总是把美想像为一种饱和。这不是呆滞的饱和，而是使我们感到是一种永久状态的平静和活力之间的那种关系。巴洛克取消了这种饱和。比例倾向于变得更加不安定，外表和内容不再重合；简言之，所发生的一切在我们看来产生了一种热烈的紧张的艺术效果。然而我们不应忘记巴洛克不仅产生戏剧性的教堂建筑，而且在这种建筑旁边有一种生命情绪不太激烈的建筑。这里所描述的不是由这种新艺术在高度兴奋的时刻慷慨给予的一种强化的表现方法，而是构造的形式这个概念在完全平静的时刻是如何变换的。我们有一种非构造风格的风景画，这种风景画表现出最深的平静；同样也有一种非构造风格



伯林顿勋爵和威廉·肯特  
伦敦奇兹威克府邸 1725

的建筑，这种建筑旨在产生一种和平幸福的效果。然而，过去的诸图式甚至对这点也已变得无用了。生动的东西现在已被普遍理解并有了另外一种形式。

因此，如果具有明确持久特征的各种形式有消失的倾向，那是可以理解的。椭圆形并不完全取代圆形；然而即便在圆形仍然出现的地方，例如在平面图中，它在处理中也已失去其一贯的饱和。至于长方形的比例，黄金分割线的关系在独立的意义上是非常显眼的；艺术家尽了一切努力阻止这种效果的产生。卡普拉罗拉(维尼奥拉)的五棱堡是一个完美平静的形象，但是当德蒙泰奇托里奥宫(贝尔尼尼)的建筑立面成为五个平面时，它只是从不容易理解的角度这样做的，因此是明显易变的。波佩尔曼(Pöppelmann) [波佩尔曼(1662—1736)，德国建筑师。——译注] 把同样的母题应用于伟大的中院楼阁中。后期哥特式也运用了 this 母题(鲁昂，圣麦克路教堂)。

与在绘画艺术中已评述过的过程相似的是这样一个过程：通过这样的过程，装饰的内容与特定的表面分道扬镳，而对文艺复兴艺术来说，这两种要素的完美一致是美的基础。在涉及立体的关系的地方，原则仍然是完全相同的。当贝尔尼尼在圣彼得大教堂不得不建立起他那大圣龕(有四条扭曲的圆柱)时，每一个人都认识到这主要是一个比例的问题。贝尔尼尼宣称，他应该把这种成功的处理办法归功于一种偶然的灵感(caso)。他的意思是，他不能求助于任何规则，但是我们却不禁要补充说，贝尔尼尼目的在于创造一种看上去是偶然的的美。

如果说巴洛克把刻板的形式转变成流动的形式，那么这也是巴洛克与后期哥特式共同有的一个母题，只不过软化被进一步推进。我们已经注意到我们很难把变整个形式为流动的意向归因于时代。有趣的是，自由的形式如何使自己脱离刻板的过程。甚至一些在檐口上的具有植物般自由的涡卷形托石就足以使观众信服。非构造的形式具有更普遍的意向。相反，在洛可可的自由形式的最完美的范例中，如果我们要真正获得这样一种室内景的效果，即有圆形角落并且从墙壁到天花板的过渡几乎难以察觉的室内景，那么同外部建筑的对照便是绝对必要的。

当然，甚至对于同类型的外部建筑，我们也必须认识到构造

希尔德布兰特  
维也纳的眺望楼  
1720—1724



的主体的性质已整个地改变了。各种单独形状的界线已消失。从前墙壁绝对区别于非墙壁的东西；现在砖石建筑的层层砖石可能直接和一个门廊结合在一起——也许具有一个四分之一圆形的底层平面图。从比较沉重和比较拘谨的到比较自由和比较有区别的形式的转变是很多的而且是非常微妙的。实体似乎已变得更加生动，而且形体各部分之间的对比不再被同样明显地显示出来。因此在洛可可式的室内中，一条壁柱可能仅仅表现为一片阴影，或是墙面上的一缕气息。

然而，巴罗克也与纯粹自然主义的形式交好：这样做不是为了它自己，而是作为一种对比，构造的要素可以发展到这种对比中或从这种对比中发展出来。自然主义的石块是允许出现的。自然主义的衣饰得到了广泛的运用。而且一种自然主义的花幕墙十分自由地在形体的表面上活动，在极端的例子中，这种花幕墙能够取代带有风格化叶饰的旧式壁柱装饰。

当然，这是一切带有强调中心和左右对称展开的布置方式的必然终结。

同样，在这里把这种装饰同后期哥特式的类似现象(自然主义的花饰窗，在镶板上的无穷无尽的流动的图案)做一比较是有趣的。

每一个人都知道洛可可式装饰是被严谨的构造学的新风格所取代的。取代之后，这些母题的内在一致性更加巩固：暴露的规则的形式重新出现，有规则的分布再度取代自由的有节奏的连续，石块变得坚硬了，壁柱重新获得从贝尔尼尼起已经失去的那种接合力。

## 第四章 多样性和同一性

### 第一节 绘画

#### 1. 总论

封闭形式的原则自然意味着图画是一个统一体。只是当形式的总体被感到是一个整体时，这个整体才能被认为是受规则安排的，此外，无论是产生一种构造的中介物还是盛行一种更自由的秩序都是无关紧要的。

这种对统一性的感觉只是逐渐地发展的。在艺术史上没有哪个明确的时刻可以让我们说“现在这种感觉已经出现了”：在这里我们也应当考虑到纯粹相对的价值。

一幅头像是一个总的形体，15世纪佛罗伦萨的艺术家，像早期荷兰艺术家一样，也认为这是一个整体。然而，如果我们拿拉斐尔或昆特恩·梅西斯的一幅头像做比较，我们将感到我们面临着另外一种态度，而且如果我们寻求领会这种对比的话，那么我们最终会发现这是局部观察和整体观察的对比。这并不是说局部观察可能意味着局部的拙劣堆积，（艺术大师为了帮助学生，反复纠正这些局部的堆积）——这种性质上的比较甚至在这里简直不需要考虑——然而实际情况是，与16世纪的古典杰作相比，这些过去的头像总是较多地在局部上吸引我们的注意，而且似乎较少具有一致性，而在另一种情况中，我们在任何局部中都会立即想到整体。不认清眼窝这个较大的形状，不认清它是如何被置

梅西斯 从良的圣玛丽  
油画木板 45cm x 29cm  
安特卫普皇家美术馆藏



于前额、鼻子和颧骨之间，而且立即反应于双眼、嘴巴的水平线上和鼻子的垂直线上，我们就看不到眼睛的形状有一种唤醒视觉并迫使我们采取多方面统一的感觉的力量，这种力量甚至会影响到一个愚钝的观众。他醒悟过来后会忽然感受到自己成了一个全新的人。

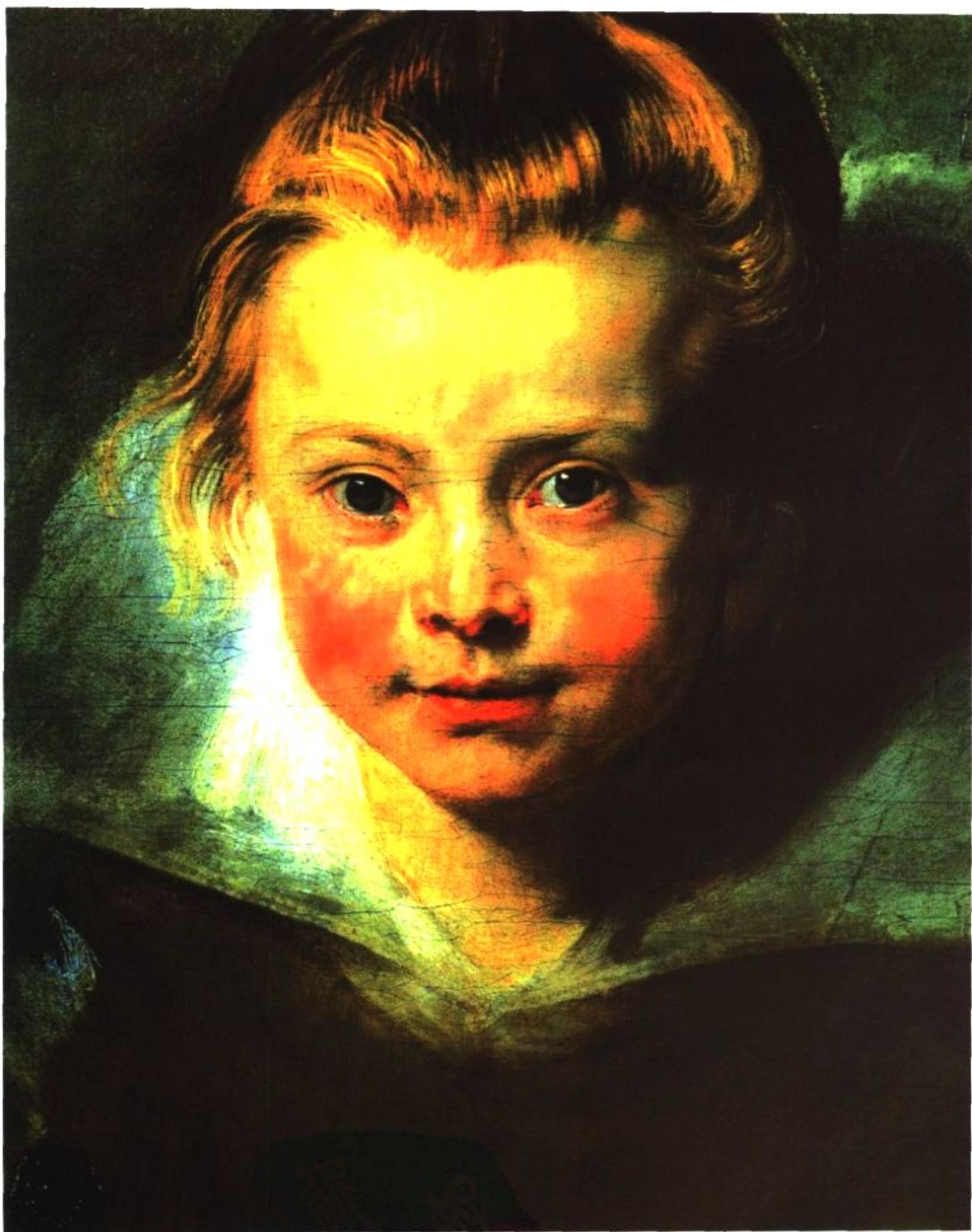
15世纪和16世纪的绘画构图之间存在着同样的差别。在前者中是分散的，在后者中是统一的。在前者，时而缺乏孤立的成分，时而太多纠缠不清的混乱；在后者，是一个有机的整体，其中每一部分都有独立性而且是能理解的，然而在其同整体的一致性上又使自己被感觉到是总体的一部分。

在确定古典时期和前古典时期之间的这些差别时，我们首次为真正的主题找到了根据。但是在这里我们立即感到缺少可资辨别的词汇的苦恼：就在我们称统一的构图为16世纪意大利艺术的基本特征的时候，我们同时又必须说拉斐尔生活的这个时代对于后来的艺术及其同一性的倾向来说，又是一个多样性的时代。这个时候没有从较贫乏的形式到较丰富的形式的发展，而只有两种不同的类型，这两种类型各自代表着一种基本的形式。16世纪没有受到17世纪的怀疑，因为在这里不是一个性质上的差别的问题，而是某种完全新的东西的问题。

鲁本斯画的一幅头像，作为一个整体来看，并不胜过丢勒或梅西斯画的头像，但是单独的各个部分的独立设计被取消了，这种取消使丢勒或梅西斯两件作品的总体形式呈现出一种(相对的)多样性。17世纪意大利艺术家设想一个明确的主要母题，他们使其他的一切都服从于这个母题。有机体中这些相互制约并相互保持和谐单独要素不再在图画中起作用，但是单个的形体，超出整体之外，被化为一条统一的溪流，呈现为纯粹的主要因素，然而单个形体的超出用的是这样的方式，以至于这些主要的形体对于眼睛来说也不意味着任何可分开的东西，或可以被隔离的东西。

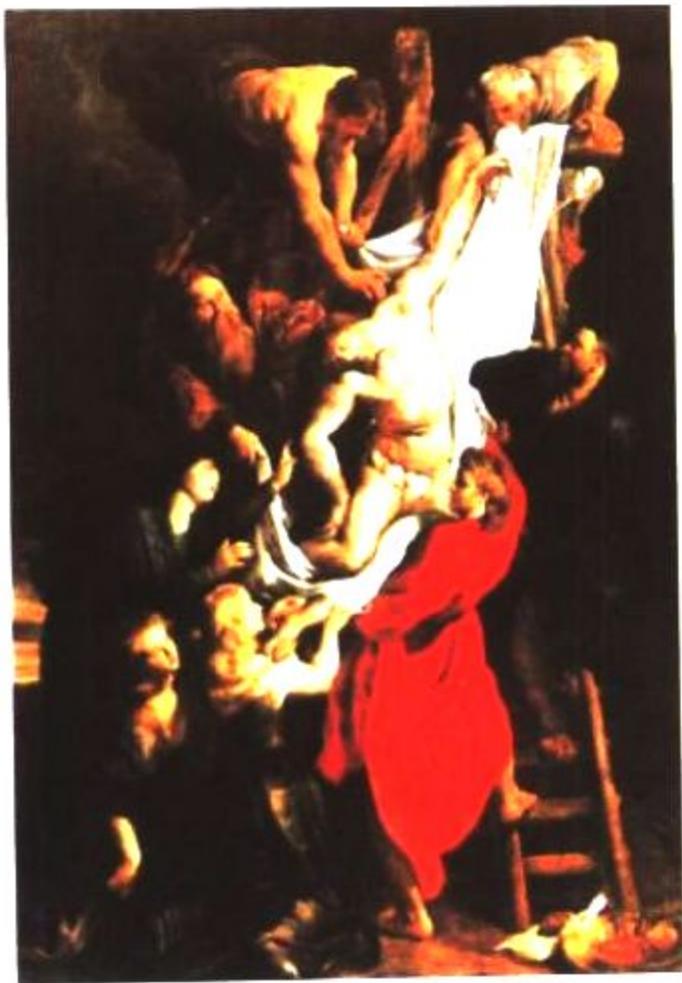
这种关系在复合的宗教画中能够最令人满意地得到解释。

圣经画中最丰富的母题之一是“基督被解下十字架”，这个情节使许多只手处于运动中，并且还包含有强烈的心理对比。罗马的蒙蒂三一教堂中，达尼埃莱·达·沃尔泰拉(Daniele da Volterra) [达尼埃莱·达·沃尔泰拉(1509—1566)，意大利画家和雕塑家。——译注]的



画是这个画题的古典的形式。这幅画一直受人称颂，因为它的人物形象显现为完全独立的部分，而这些独立的部分又是如此共同发生影响的，以致各个部分看上去却像是受到整体的支配。这正是文艺复兴的接合方式。作为巴洛克代言人的鲁本斯，在一件早期作品中也处理了这个主题。他违背古典类型的第一点就是人物

鲁本斯  
克拉娜·赛瑞纳肖像  
油画木板 37cm × 27cm  
1615—1616  
列支敦士登国王藏



鲁本斯  
自十字架上解降  
420cm × 310cm  
1611—1614  
安特卫普大教堂藏

形象被紧密结合于一个同质的团块中，个别的形象几乎不能从这个团块中分离。他使一个被光线设计加强了的巨流从顶部倾斜地通过画面。这股巨流从横向的梁上降下的白布开始；基督的尸体以同样趋向躺着，而运动流倾泻到有着围拢来接住放下的尸体的人群的凹处。如在达尼埃莱·达·沃尔泰拉的画中一样，昏厥的圣母不再是脱离主要情节的次要的注意中心。她站立在围绕十字架的人群中，完全被淹没了。如果我们想用一般的表达方式来表示其他形象中的变化，那么我们只能说各个形象把它的部分独立性让位给总的效果了。从原则上说，巴罗克不再考虑和谐地相互依存的同等个体的多样性，而在考虑一种绝对的一同性，在这种一同性中，

个体的部分已失去其个别的权利。但是主要的母题也因此被一种前所未有的力量所强调。

我们不应该反驳说这些东西的发展的差别要小于民族审美趣味的差别。当然，意大利对清晰的组成部分总有一种偏爱，但是这种差别在意大利17世纪艺术与16世纪艺术的任何比较中，或者在伦勃朗和北方的丢勒的比较中，也同样存在。虽然，与意大利相反，北方的想像力更注重各部分的相互交织，但是丢勒作的一幅《耶稣被从十字架上解下》，与伦勃朗的同题材画进行比较，提供了独立人物形象的构图同依赖性人物形象的构图之间非常明白的对照。伦勃朗的画把这则故事聚焦在两种光源的母题上——在左上角的是强烈的、夸张的光源，在右下边是微弱的、水平方向的光源。这样一来，有关的一切都被表明了。只能部分被看见的尸体，正被放下，并且将被放到地上的裹尸单上准备入殓安葬。耶稣从十字架上“放下”被缩减成了最简洁的表达方式。

由此可见，16世纪的多样统一和17世纪的一同统一之间存在着对立：换言之，古典艺术的各种形体的接合体系和巴罗克的（无止境的）流动之间存在对立。而且，从先前的例子中可以清楚地看到在这种巴罗克的统一中两种要素相互影响——单个形体的独立发挥作用之终止和占优势的总体母题之发展。这种相互影响能够在塑形上达到，如在鲁本斯中那样，或者依靠更涂绘的效果达到，

如在伦勃朗中那样。《耶稣被从十字架上解下》的例子只是一个典型的孤立的例子：统一还可以以许多种方式表现出来。有一种色彩的统一，也有一种光线的统一，有人物形象的构图的统一，也有单个的头部或躯体中的形式观念的统一。

最有趣的一点是装饰图式成了一种理解自然的方式。不仅伦勃朗的图画是建立在不同于丢勒的体系上，而且事物也是不同地被观看的。多样性和同一性好像是两个容器，现实的内容被捕捉到这两个容器中并获得形式。我们不应该认为任何一种装饰体系都受到了世人的注重：物质也起了一份作用。人们不仅不同地看，而且他们看见了不同的东西。但是所谓对自然的模仿，只有受到装饰的直觉的启示并且产生装饰的作品时才具有艺术的意义。除了任何模仿的内容以外，还存在着多样的美和同一的美的概念。这一点是被建筑证实了的。

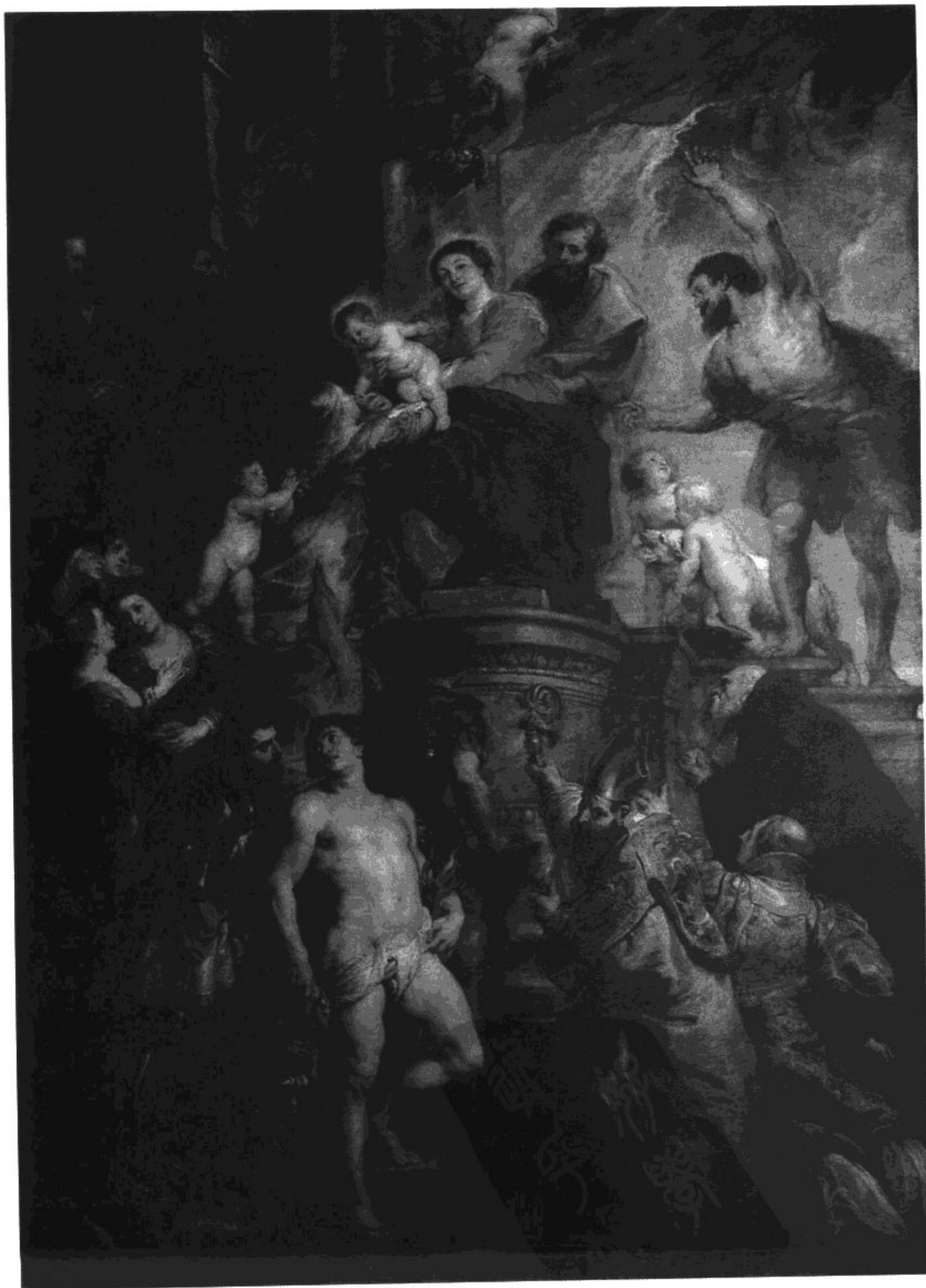
这两种类型作为独立的价值是等量齐观的。如果我们把较后的形式仅仅想像为对较前的形式的提高，那将不符合真相。不用说巴洛克艺术确信是它首先发现了真理而文艺复兴艺术只是初具形式，但是史学家的评价却正好相反。自然可以不止用一种方法来解释。因此，在18世纪末，巴罗克的公式正是在自然的名义下被推翻了，取而代之的又是古典风格。

## 2. 主要的母题

这一章的主题是部分与整体的关系——古典艺术通过使各个部分成为独立的自由的组成部分来达到统一，而巴洛克则取消了各部分一致的独立性以利于更统一的总体母题。前者是各种特征同等的关系，后者是从属关系。

我们先前讨论过的范畴已渐渐把话题引到这种统一上了。涂绘的风格把诸形状从孤立中释放出来；纵深的原则正是由一致的纵深运动取代连续的单个平面，而非构造的情趣把几何学关系的刻板结构融化为流动。我们不可避免地要部分重复已经提到过的问题，但这里所讨论的问题的基本观点仍然是新的。

图画的各个部分不是从一开始就自然而然地起着一个有机体的自由部分的作用。早期艺术家的作品之所以出现被抑制的印象是因为各组成部分或者太分散，或者显得混乱不清。只有在单独



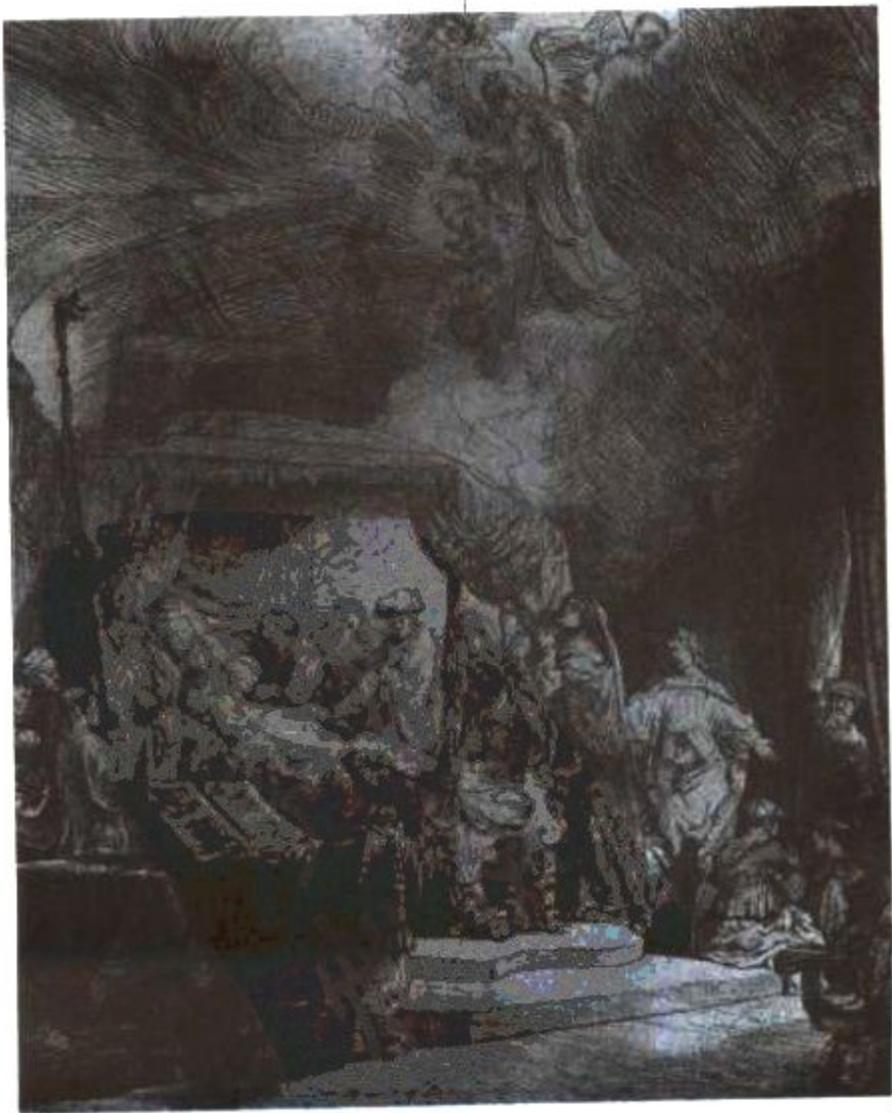
鲁本斯 圣母和众圣者 油画画布  
564cm × 401cm 1628 安特卫普圣奥古斯丁教堂藏

的局部好像是整体的一个必要的部分的地方，才谈得上有机体的接合方式，而且只有在被紧密联系于整体的组成部分仍然被感到是一种独立地起作用的部分的地方，自由与独立的观念才有意义。这就是16世纪古典的形式体系。正如我们说过的，无论我们通过整体来理解一幅单独的头像还是一幅复合的宗教画，这种古典形式体系都是一样的。

丢勒的给人深刻印象的木刻《圣母之死》(1510)胜过了所有从前的创作，因为作品的各部分形成了一个体系，在这个体系中各部分都有自己的位置，它们看上去好像是被整体规定的，然而又显得完全独立。这幅画是构造的构图的佳例——整体简化为清楚的几何学的对立——但是与此相比，这种独立价值的(相对的)同等关系总是应当被视为某种新的东西。我们称之为多样统一的原则。

巴罗克总是想回避或者隐蔽纯粹的水平线和垂直线的会合。我们不应该再有一个接合的整体的印象：各个组成部分，无论是床上的华盖还是一个使徒，总是被融合于支配画面的总体运动之中。如果我们想起伦勃朗的蚀刻画《圣母之死》这个例子，那么我们将认识到向上流动的云雾的母题多么受巴罗克的欢迎。对比的运用并没有停止，但是它变得更加隐蔽。明显的并列和清楚的对立的布局被单独的纬线取代。纯粹的对立物被破坏了。有限的、可隔离的东西消失了。各个形体之间相互沟通，在这些沟通的渠道之上运动不受抑制地加快着。但是从这种在巴罗克意义上的统一趋势中，到处出现了一种被极大地强调的母题，这一母题能够像透镜聚光那样使眼睛的注意力集中到其上。在素描中，属于这一类的是那些最富表现力形式的点，这些点与光和色达到顶点的目的相似(下文我们将要谈到这点)，它们从根本上把巴罗克艺术同古典艺术分开。在古典艺术中，是强调匀称；在巴罗克艺术中，则

伦勃朗  
圣母之死 铜版画  
40.9cm x 31.5cm 1639  
巴黎国立图书馆藏



是一种主要效果。这些表现主要特征的母题不是可以从整体中分离的碎片，而只是总的运动的最高潮。

表现复合人物的画中同一运动的典型例子是由鲁本斯提供的。鲁本斯的画在各方面都是多样和分离的风格向集合的风格转化，这种风格随着独立的单独价值被抑制而流动。《圣母升天》是巴洛克的作品，这不仅是因为提香的古典体系——主要人物作为垂直的形式与众使徒的水平形式相对立——已被转变为总的斜向的运动，而且还因为各部分不能再被隔开。充实提香的《圣母升天》中央的光和天使形成的圆环在鲁本斯的画中得到反响，但是这种圆环只在整体的关系中获得审美的意义。那些复制者竟然只把提香的中央人物拿来出售，这样做尽管很令人遗憾，但还是可能的；至于鲁本斯，则没人会想到这样来对待他的画。在提香的画中，使徒的母题左右相互平衡——一个人抬头仰望而另一个人则向上举起双臂。在鲁本斯的画中，只有一侧在说话，而另一侧，就内容



提香  
圣母升天（局部）

而言，已变得没有意义了，变成了一种抑制力量，右边一侧片面的强调由于这种抑制而变得更加强烈。

第二个例子是鲁本斯的《基督背负十字架》，我们已经把这幅画同拉斐尔的《受难》比较过了。这是一个从平面到纵深变换的例子，也是一个从接合的多样性到非接合的同一性变换的例子。在《受难》中，有士兵、基督，和妇女们——三个单独的、相等地强调的母题；在鲁本斯的画中，题材是相同的，但是这些母题被糅合在一起，而且前景和背景在一致的、毫不停息的漂流的运动中相互渗透。树和山和人物一道起作用，而明暗分布完善了这种效果。一切都成为一体。但是从这股潮流中到处涌现出强有力的波涛。在魁梧的军士猛抗十字架的地方，凝聚着那么多力量以致图画的平衡可能受到了威胁——不是作为单独母题的男子，而是形和光的整个综合体在规定着效果——这些是新风格特有的突出特点。

艺术不一定非得有如包含在鲁本斯这些作品中的塑形手段才能产生同一的运动，它不需要有移动的人物的队列，仅仅通过明暗分布就能达到统一。

16世纪也区分了主要的光和次要的光，但是——诸如丢勒的《圣母之死》这样一幅黑白版画的印象表明——这仍然是一种均匀的纬线，这种纬线是由依附于塑形形状的光线创造的。另一方面，17世纪的图画总乐意把光投射于一点之上，或者至少把它集中于若干最亮的点上，于是这些最亮的点形成了一个容易理解的形状。但是这只是问题的一半。巴洛克艺术的最亮部分出自光线运动的总体一致中。与先前完全不同的是现在的明暗在一个共同的光流中翻滚，而且光增强到最亮的地方，正是光从强烈的总体运动中现出的地方。光在个别点上的这种聚集只是同一性的主要趋势的派生物，与此形成对照，古典的明暗分布总被感到是多样的和分离的。

在一个封闭的空间中，如果光只从一个光源流出，那么这一定是显著的巴

奥斯塔德  
画家在其画室中 橡木油画  
38cm × 35.5cm 1663  
德累斯顿美术馆藏



罗克画题。前面已提到奥斯塔德的《画室》，是这个问题的一个清楚的例子。然而巴罗克的特征不仅仅是一个主题的问题：我们知道丢勒在他的《圣杰罗姆》的版画中，从相似的情况中得出了完全不同的结果。但是我们将不讨论这些特殊的例子，而只把我们的分析基于一幅明暗分布不太明显的版画上。让我们以伦勃朗的蚀刻画《基督布道》为例。

在这里最显著的视觉事实是整个聚成一团的最亮部分存在于基督脚下的墙壁上。这个处于支配地位的亮部与其他的亮部有最密切的关系。它不能像丢勒的画那样被隔离为单独的事物，它也不与一个塑形的形状重合：正相反，光在形体上面滑动，它抚弄着各种物体。因此，所有的构造的要素变得不太明显，而且台上的人物以最奇特的方式被拉开并重新聚集，仿佛图画中现实的要素不是它们而是光。一种斜向的光线从左前景经过中景再穿过拱道射入背景中，然而这样的描述，除了遍及整个空间的明暗的微妙颤动之外还有什么意义呢？这种微妙的明暗颤动的节奏伦勃朗比谁都用得更多，他用这种节奏给他的场景带来一种迷人的同一性的生命。

当然，其他的同一因素也在这里起作用。我们不管那些不属于这个主题的东西。为什么这则故事能描绘得这样生动突出，主要在于这种风格也使用了清晰性和模糊性来加强效果，而且，这种风格不是在所有地方都以完全一致的明确性说话，而是使有最



伦勃朗  
基督布道 蚀刻画  
15.5cm × 20.7cm 1652

生动形体的地方从沉闷的或不太生动的形体的背景中浮现出来。

色彩的发展提供了类似的景象。在早期艺术作品中色彩的并置缺乏系统的关系，代替这些作品“鲜明的”着色的是16世纪的选择和统一，也即是这样一种和谐，在这种和谐中各种颜色以纯粹的对立相互平衡。这个体系是非常明显的。每一种颜色都对整体起作用。

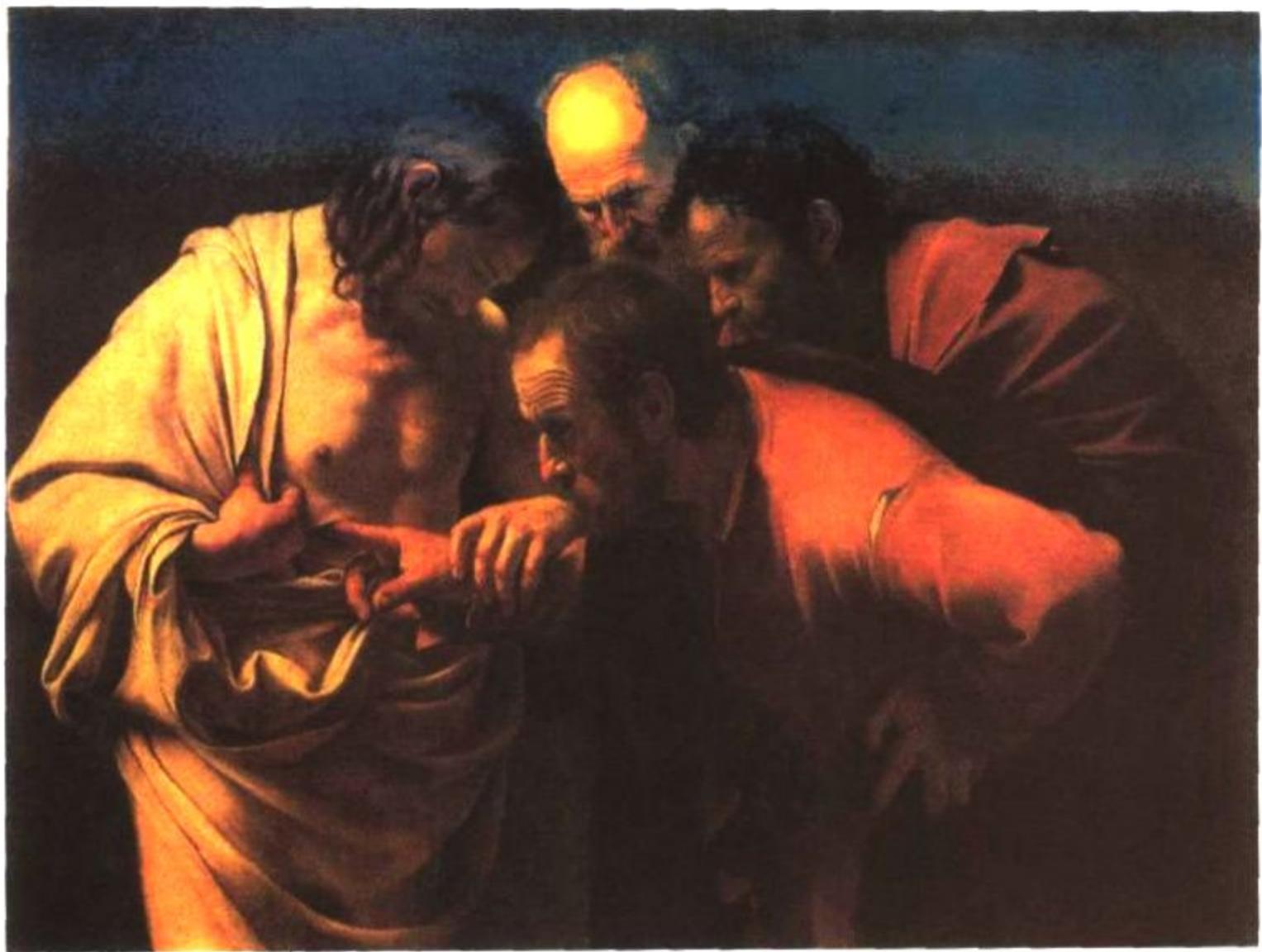


摩西击磐取水  
壁画 245—246

早期艺术作品的简单呆板的着色更显古老的朴素特色。

我们感到每种颜色都像一根不可缺少的支柱一样，支撑着建筑物并同建筑物结合在一起。这个原则可以或多或少的一致性展开。事实仍然是，古典时代作为一个基本上多样的着色法的时代，与目的在于色调关系的以后时代相比，有明显的区别。无论什么时候我们在一个美术馆里从16世纪意大利艺术的展室进入到巴罗克的展室中，我们感到惊讶的是，清晰的、明显的并置停止了，而且各种颜色看来好像以一个共同的底色为基础，在这个底子上这些颜色有时渗透得几乎就是单色画，然而，如果说这些颜色在这个底色上清楚突出的话，那么它们仍然是神秘地被固定住的。甚至在16世纪，我们也能够找出作为色调大师的个别艺术家，并且能够把一种普遍色调的风格归因于个别的画派；但这并不妨碍这样的事实：甚至在这样的情况下，“涂绘的”世纪也采用了一种应当用它自己的言语来区别的加强法。

单色调的画只是一种过渡的形式。艺术家们不久学会了同时使用色调和色彩，而且在这样做时，他们以这样一种方式来加强个别的颜色：使这些与最亮的部分相似、作为最强烈的色点的个别颜色根本上改变了17世纪绘画的整个面貌。代替均匀分布的色彩，我们现在看到单个的色点——它可能是两种或三种颜色的和音——这个色点绝对地支配着画面。如我们所说，这些图画是用明确的调子定调的。与此相关的是对着色法的局部否定。正如素描放弃了一致的清晰性一样，这种对着色法的局部否定也促使色



卡拉瓦乔  
多疑的多马  
1602—1603

彩效果的集中，从而使纯色从半色或无色的暗淡中产生。它不是作为一种只发生一次的，或者孤立的现象出现的，而是长期准备的必然结果。17世纪的色彩画家用各种方式处理这种“生成的”色彩，但总是存在下列与古典的色彩构图体系的区别：古典时代在一定程度上以各种完美的单元建立图画，而在巴罗克中，色彩时而出现，时而消失，而后又出现；时而响亮，时而低沉，除了通过一种到处弥漫的总体运动的观念以外，整体将无法理解。基于这个意义，柏林大型绘画目录的序言说到，色彩的描绘方式试图使自己适合发展的进程。“根据详细的色彩符号来看，存在着一种向面对整体色彩印象的描绘方法的逐渐过渡。”

但是单个色彩作为孤立的显著点突现出来，这是巴罗克的一性的进一步结果。古典的体系不懂得把一种孤立的红色投射到场景中的做法，即伦勃朗在他的藏于柏林的《苏珊娜》中的那种做法。互补的绿色并非没有，但只是柔和地从深处发生作用。同等关系和平衡不再被作为目的，色彩旨在给人以孤立的印象。我们在设计中有类似的比较，巴罗克艺术首先为孤立形式的效果找到了地方，即在一棵树、一座塔楼、一个人上找到了地方。

所以，从对局部的考虑中，我们回到了总的原则。在本章中产生的易变的显著点的理论或许是不可理解的，除非艺术能够从内容上表现出同样的类型上的差别。16世纪多样统一的一个特征是，图画中各单独的物体的物质价值使人感到是相对等同的。叙述画当然分清了主要形象和次要形象。与早期艺术作品的叙述法相反的是，我们在很远的地方就能看出事件的关键所在。但尽管如此，形成的东西仍然是那种相对统一的作品，这些作品在巴罗克看来好像是多样性的。所有附属的人物形象仍然有其自己的生存价值。观者在各局部中将不会忘记整体，但是局部本身足以被看见。德克·维勒特(Dirk Veuert)[德克·维勒特(1511—1544)，佛兰芒画家。——译注]的素描(1524)能很好地说明这点，这幅素描表现的是童子扫罗正走向祭司长。创作这件作品的人并不是16世纪的先驱人物之一，但是他也不是一个落伍者。正相反，这幅完完全全接合的绘画在风格上是纯古典的。然而每一个形象都有其自己的注意中心。主要的母题当然最突出，然而不是为了使次要的形象失去其生存的空间。构造的要素也是这样被处理的以致它必定会引起人们一定的注意。这仍然是古典的艺术，而且也不会同早期艺术作品的松散的多样性混淆：一切都与整体有明确的关系，但是一个17世纪的艺术家将会多么残酷地把这个场景中生气勃勃的注意点给砍去啊！我们且不谈性质上的差别，但是对现代的趣味来说，主要母题的观念也缺乏实际事件的特征。

16世纪的艺术家，甚至在非常同一的地方，也很明白地描绘事件，17世纪艺术家则把事件集中于瞬间。但是只有用这种方法，历史画才能真正栩栩如生。我们在肖像画中也得到同样的经验。对霍尔拜因来说，画中的大髻像那个男子一样有价值。心理情境不是超越时间的，然而不能被理解为生命自由流动的瞬间的凝滞。

古典艺术并不懂得最普遍意义上的瞬息性、强烈性，或高潮性的观念：它具有从容的、明白的性质。虽然其出发点绝对是整体，

霍尔拜因 男子肖像



但是它并不考虑第一印象。巴罗克的概念在这两个方面都转变了。

### 3. 题材

在一个像头像这样明确指定的整体中，要用言语来讲清这个观念如何在一种情况下是多样的，而在另一种情况下是同一的，这是不容易的。各种形状毕竟尚未变化，而且甚至古典的类型也把这些形状混成一个同一的整体。但是任何比较都将显示出，在霍尔拜因的画中，这些形状是怎样作为独立的和相对等同的价值并列在一起的，而在弗朗兹·哈尔斯或委拉斯开兹的画中某些形状



弗朗兹·哈尔斯  
哈勒姆养老院的女管事们  
布上油画  
172.5cm × 256cm 1664  
荷兰哈勒姆博物馆藏

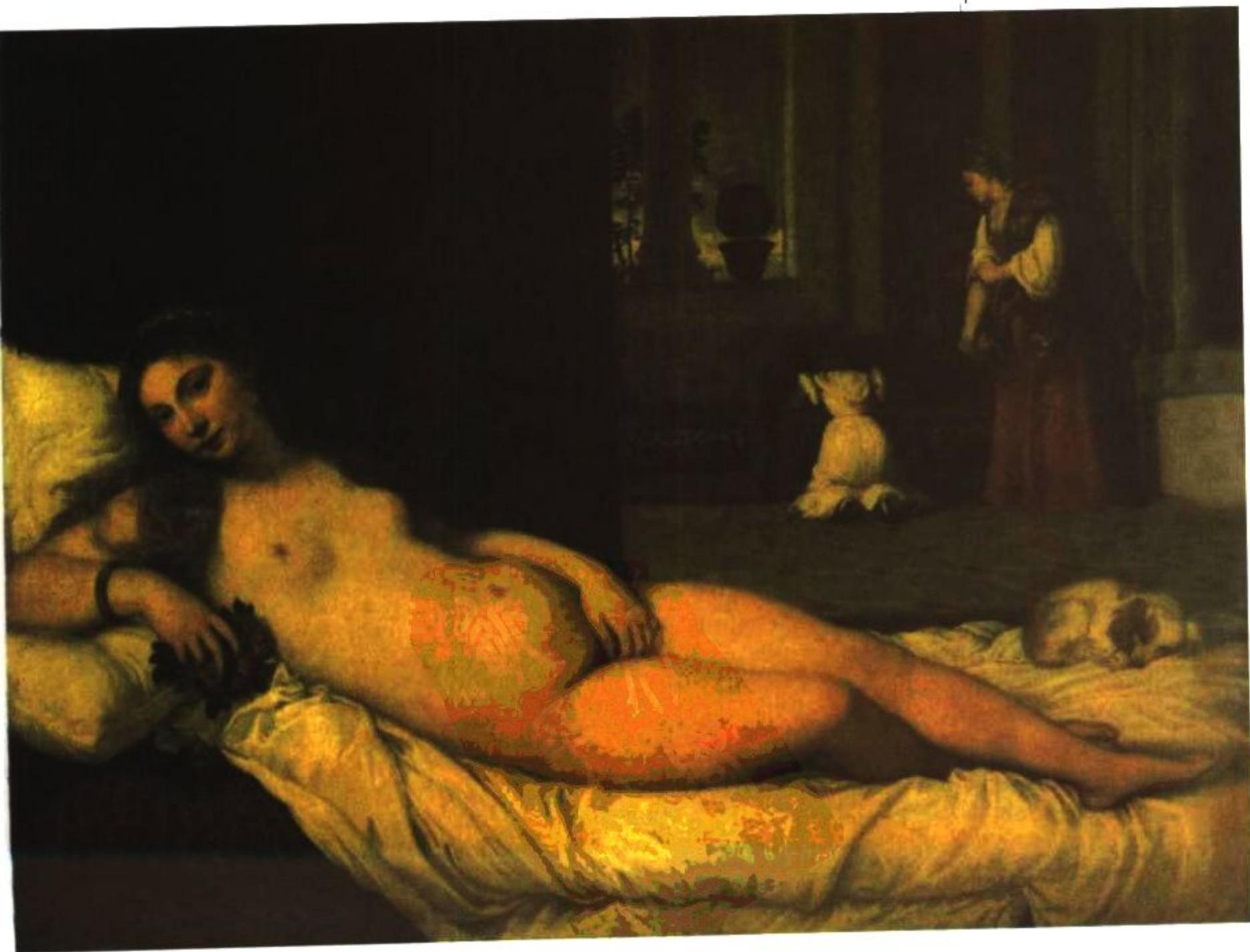
组群占主导地位，整体从属于运动或表现的明确的母题，而且在这种组合中局部不再具有过去意义上的存在价值。这不仅是涂绘的、同一的视觉与单独部分的线描限制的对比。在古典艺术中各种形状好像是相互穿插的。而且，通过对内在对比的强调，这种形状获得了最大限度的独立效果，而在巴罗克艺术中，随着构造价值的降低，单个的形状也已失去一些独立性和单独的意义。但这不是问题的全部。无论采用什么方法，整体中单个部分的显著特征总应当被人理解。例如，让人理解面颊的形状是如何强烈地突现于鼻子、眼睛、嘴巴旁边的。除了这种比较纯粹的等同关系的类型外，还有许许多多的从属关系的样式。

如果我们想起头发和头饰之类的头部装束，这可能有助于把问题弄清楚，因为在那里多样性和同一性的观念有了一种装饰的意义。本来我们应该在前面一章谈到这点。它与构造的和非构造

的风格的关系是非常密切的。古典的16世纪首先提供了与戴平展的帽子的面部垂直线有意识地对立的例子，这种帽子使额部现出一条水平线，而且在随意下垂的头发中形成了一种与头部所有的水平要素相对照的框架。17世纪的装束不能接受这种方法。不管流行式样改变得多么厉害，在巴罗克艺术的所有变体中都可以看到对更同一的运动的冲动。不仅在各个方向上，而且在各表面的处理上，艺术家的目的都不在于分隔和对立，而在于联系和同一。

这一点在整个形体的表现中变得更加清楚。这里出现的问题是在自由灵活的关节中保持一定姿势的各种形状，因此紧张或松弛的效果的各种可能形式起很大作用。文艺复兴的美的典型例子是提香的躺着的《美女》，这幅画采用了乔尔乔内的样式。这里只有被组织于一种和谐之中的清楚明确的肢体，在这种和谐中仍然可以清楚地看到单独的色调。每一个关节都得到了清楚的表现，而且在两个关节之间的每一部分都是独立的形状。在这幅画里谁会

提香  
展起的维纳斯 油彩画布  
119cm × 165cm 1538  
佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏



提起解剖的准确性方面的进步呢？整幅图画的自然主义的、物质的内容与统辖这个观念的明确的美的实现相比，变得没有意义了。如果音乐的比喻合适的话，那么可以说这种内容存在于各种美的形状的和声之中。

巴洛克有另外一个目的。它并不追求接合的美，各关节处显得不太清晰，艺术家期待的是运动的场景。这种运动并不一定要是意大利戏剧性的大摇大摆的身体，这种姿势曾给青年时代的鲁本斯以灵感，甚至委拉斯开兹，尽管他和意大利巴洛克没有关系，也具有这种运动。他的斜卧的《维纳斯》中的主要感觉与提香画中的感觉是多么不同！委拉斯开兹画中身体表现得更加优雅，然而它的效果不是以各种单独形状的并置为基础，而是以作为一个整体的整体为基础的，它服从于一个主要母题，而且作为孤立部分的一致性强调消失了。我们可以换一种方式表达这种关系：我们可以说强调集中在单独的地方，而且该形体被聚焦在单独的点上——两种解释是同一回事。从一开始我们就应当假设，身体系统被不同地感觉到了——是不太“有系统地”被感觉到的。对于古典风格的美来说，各部分一致的可视为必要条件；而巴洛克则可以免除它，正如委拉斯开兹的例子所展示的那样。

这些却不是气候和民族的差异。拉斐尔和丢勒像提香那样描绘人体，而鲁本斯和伦勃朗则像委拉斯开兹一样描绘人体。即使在伦勃朗设想的只是清晰性的地方，如在他的坐着的青年的蚀刻画中，在那里他细微地处理裸体的接合方式，他也不能使用16世纪的特有方式。同样，从这样的例子中也可以得到对单独头部处理的有启发性的见解。

但是如果我们看看整幅图画，即使从这些简单的问题中，我们也能够看到古典艺术的基本特性，即图画中个别人物形象的可隔离性，是古典设计的当然结果。我们能够把这样的—一个形象去掉：这个形象当然不如它在过去的环境里那么具有优势，但是它并不会崩溃。在另一方面，巴洛克人物形象的存在本身受到图画中其他母题的约束。甚至单独的肖像的头部也不可避免地被编入背景的运动中，哪怕仅仅是光和影的运动。这对于诸如委拉斯开兹的《维纳斯》这样的构图来说更为正确。提香的美丽的形象只有其本身的节奏，但在委拉斯开兹的画中，形象仅仅通过图画中

被附加于其上的东西来完善，而且这种完善越是必要，巴罗克作品的同一性就越是完美。

至于复合的图画，我们首先可以以荷兰的肖像群像来说明各个发展阶段。16世纪的军事画是构造地被创造的，这些画是只带有等同价值的总体。队长可能比其他人更为重要，然而整体仍然是同等地强调的人物形象的并列。伦勃朗画的同一画题的《夜巡》却与这种类型形成强烈对比。在这里我们发现单个的人物形象，甚至人物的组群几乎变得不能辨认；但是正因为如此，少数可以辨认的母题以更大的力量作为主要因素涌现在眼前。同样的情况也发生在人物形象较少的《国王巡礼》中。年轻的伦勃朗，在1632年作的《解剖学课》中，如何破除了过去的同等关系的图式，并且使整群人物只服从于一个光源和一个运动，这是一种令人难忘的印象，而且每一个人都会觉得这个过程是新风格的特征。但是使人意外的是，伦勃朗并不遵守这种解决办法。1661年作的《商会理事们》是完全不同的。这个画题表现的是五位绅士和一个仆人。但是五个绅士中，每人都同样重要。在这里一点没有《解剖学课》中略带间歇的集中的痕迹，而只有一排松散的均等的人物。没有造作的集中的光线，只有在整个图画空间上自由散开的光与影。这是古代样式的回归吗？当然不是。在这里统一存在于整体运动的使人



伦勃朗 夜巡（局部）



伦勃朗  
解剖学课 油彩画布  
169.5cm × 516.5cm 1632  
海牙莫里斯邸宅美术馆藏

绝对信服的一致性中。有人曾正确地评论说，该画总的母题的关键在于说话者伸出的手上(詹特森)。随着这种自然姿势的必然结果，五位显贵人物一行展开了。没有一个头部可以摆出不同的姿势，没有一条手臂可以放得不一样。看上去每个人好像都是为自己而活动的，但是只有整体的一致性才给予个别人的活动以意味和意义。当然，不是由人物形象单独地组成这幅构图的。统一是由光和色的一致性维持的。极为重要的是桌布上的明亮部分，可惜没有一张照片能够显示出这样的效果。同样，在这里我们又得回想到巴罗克的要求，即形象应当如此融合于整幅画中，以致统一只能在色、光、形的总和中被理解。

当从狭义上考虑这些形式要素的时候，我们不应忽略，精神特征的新系统在什么程度上帮助了统一的实现。这一系统在《解剖学课》中就如在《商会理事们》中一样起到了它的作用。图画的精神内容在前者中比较外在，在后者中则比较内在，它被集中到一个同一的母题上，这一母题在有独立的并列头像的旧式肖像群像中是前所未有的。在这种并列中没有什么特别落后于时代的东西，仿佛艺术在这个问题上被束缚在早期的公式上了：相反这种并列完全符合于同等强调的观念，这种观念甚至在可以有更大自由的地方也被保留着，比如被保留在风俗画中。

希罗尼姆斯·博希(Hieronimus Bosch)[希罗尼姆斯·博希(1450—1516)，荷兰画家。——译注]的《狂欢节》是这样的一幅旧式风格的图画，不仅在形象的安排上，而且在注意力的分布上都是旧式的风格。画中没有早期艺术作品中可能出现的分散注意力的特征，相反，一切都被统一于感觉之中并且作为一个整体而起作用，然而在这一系列母题中，每一个母题都在争取得到一致的效果。这对巴罗克来说是不能忍受的。奥斯塔德创造了一件大得多的作品，而统一的观念也被更大胆地应用了。从整体的纷乱中，出现了一组三个站立的人，形成了图画波状起伏中的最高波峰。主要的母题没有脱离总体运动，但它却直接把节奏引入场景之中。虽然画中的一切都是富有表现意味的，但是这一组人物显然带有最生动的表现特征。在这里各种喧哗声变成了可以理解的言语。

有时，这种情况并不妨碍描绘街道或市场上完全不能辨别的嘈杂气氛。于是所有的母题或多或少被剥夺了意义，同一性也因

此成为总体效果，成为某种完全不同于在较早的艺术中各独立部分共存性的东西。

当然，由于有了这样的目的，宗教画必然最大限度地改变了其面目。同一性的叙述法的概念在16世纪虽已被建立起来，但却是巴罗克首先感觉到了瞬间的紧张，只是从那时起戏剧性的叙述法才产生。

达·芬奇的《最后的晚餐》，就故事本身而言，是一幅同一性的画。他选了一个明确的瞬间加以表现，画中每人扮演的角色都是由那个瞬间决定的。基督已经说过话了，而且正以一种能持续一会儿的姿势滞留着。而在基督的听众身上，根据各人的气质和理解，基督的谈话产生了不同的效果。至于基督说了些什么我们可以肯定的：众使徒的骚动和基督的听天由命的手势，都表明基督已经宣告了有人要背叛他。为了同样的精神统一的需要，仅仅能够给观者快感或分散注意力的因素都从场景中取消了。只有能够满足这个主题迫切需要的东西——有覆盖的桌子和封闭的房间的母题才被提供给想像力。没有一样东西是为了它自己而存在的：画里的一切都是为了整体。

我们知道，这样一个过程在当时意味着一种什么样的革新！同一的叙述法的观念在早期艺术作品中当然也存在，但在处理上是不确定的，而且当早期艺术家以不属于故事而只会引起观者注意自己的那些母题来充实故事时，一切都被视为合适的。

达·芬奇  
最后的晚餐（局部）



然而什么东西能够被视为胜过古典形式的进步呢？是否存在任何优于这种同一性的可能性？答案要在一种转变的关系中找。这种转变我们在肖像画和风俗画中已经注意到了，就是同等关系价值的取消，在视觉上和精神上支配其他一切母题的主要母题的发展，以及更大胆地捕捉纯粹的瞬间。达·芬奇的《最后的晚餐》，虽然被表达为一个统一体，但与后来的叙述法相比，它仍然给观众提供了这么多的注意点，以致它看上去完全是多样的。如果在这里提到蒂耶波洛的《最后的晚餐》，这对许多人来说可能显得是亵渎的行为，但是我们仍然能够看到在那里发展是如何进行的：这里并没有十三个头像，而且所有的人都不是被相同地看到的——只有几个人从整体中突现出来，其余的人被抑制或者完全被遮掩。因此，真正可视的东西在整幅画中以加倍的力量表现出来。这与本文开头在丢勒的和伦勃朗的《耶稣被从十字架上解下》的类比中试图弄清的关系是相同的。可惜除此之外蒂耶波洛不能给我们提供更多的东西。

图画以简单明显的效果聚合的做法，必然与更强烈地集中在瞬间上的做法有密切联系。16世纪的古典故事画与后来的艺术相比，仍然具有一种静态的成分，具有某种包含较持久的或者较好表达了的东西，它仍然着眼于一种明白显著的瞬间，而现在瞬间的时间短缩了，表现的目的实际上只在于捕捉情节的短暂的完美性。

我们可以用《旧约全书》中苏珊娜的故事做比较。这则故事的较早的形式其实不是表现人们调戏这个妇女，而是表现长老们如何从远处窥视他们的受害者或者匆匆向她走去。渐渐地，随着戏剧性的情调的增强，出现了表现这样的瞬间的形式：在这个瞬间中，歹徒在苏珊娜洗澡时已跳到她身边并在她耳旁低声诉说调情的话。同样，非利士人制伏参孙的戏剧性场景，也只是渐渐从一个睡着的人的图式中发展起来的，这个人平静地躺在达利拉的膝上，被这个女人拔去了头发。

上面说明的基本变化当然决不能只在单一概念的基础上解释。本章中新的东西只说明部分现象，而不是全部。我们以风景的主题作为最后的例子，现在让我们回到对视觉形式的分析中。

一幅丢勒的或佩特尼尔的风景画可以与任何鲁本斯的风景画



伦勃朗 耶稣被从十字架上解下 油彩画布  
159.3cm x 116.4cm 1634 圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏

区别开来，因为前两人是把独立发展的局部组合在一起的。在这些局部中我们当然感觉到一种对总体的深思熟虑，然而，尽管有这些组合层次，我们仍然不能明确地看出主要的母题。这些分离的屏障只是渐渐减弱了，前景和背景相互交融，一个母题在图画中占了明显的优势。甚至纽伦堡的丢勒画派的艺术家中，赫希沃格尔家族和劳坦萨克家族，也是不同地构图的：在彼得·勃鲁盖尔的杰出的冬景中，一行树木从左边有力地插入图画中。这幅画中强调的问题突然面貌一新。而后出现了依靠巨大的带形明暗的统一，就像简·勃鲁盖尔的作品中常见的那样。埃尔希默(Elsheimer)[埃尔希默(1578—1610)，德国画家。——译注]以长长的树和山的排列斜向地通过画面的同一性做法从另一方面促进了这种发展，就像在凡·戈延的沙滩风景的“地形学斜线”中得到反响的那样。简言之，当鲁本斯得出结论时产生了一种图式，这种图式形成了丢勒图式的对立面，这种图式在《梅克林的饲草收获季节》中得到了最好的说明。

这是一幅平坦的牧场风景画，有一条弯弯曲曲的路通往背景。

鲁本斯  
虹 油画画布  
92cm × 122cm 1636  
慕尼黑古典绘画陈列馆藏

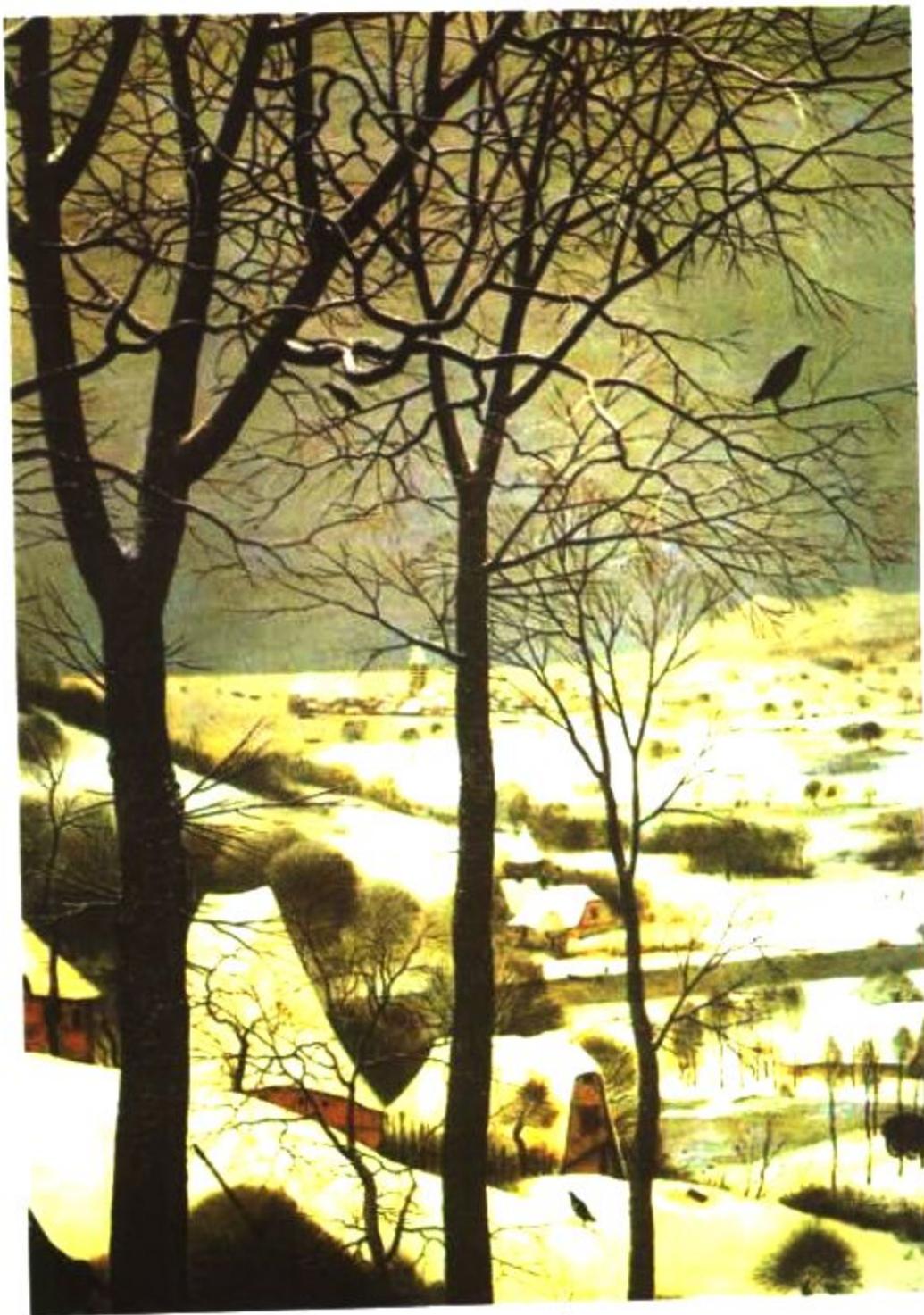


通过附属的马车和动物,纵深的运动被加强了,而正在离开道路的收获者们建立了前景的平面。道路的曲线与飘浮的流云是平行的,这些流云在强烈的光亮中从左边升起。在左边的背景上,正如画家们说的,图画“稳坐着”。天空的亮光 and 明亮的牧草地(在照片中变暗了)立即把眼睛吸引到背景的深处。在分隔的地带中没有更进一步的分布配置的痕迹。没有一棵树可以被视为超越形和光的总体运动范围的独立成分。

当伦勃朗在他那幅最流行的蚀刻画,即三棵橡树的风景中,把强调更多地集中于一点时,他当然获得了一种新的、重要的效果,但这基本上还是同一种风格。在伦勃朗的画中,一个

母题如此突出,这是完全没有先例的。仅仅这三棵树当然不是关键,关键是三条垂直线与广阔无垠的原野形成的潜在对立。但是三棵树承担着主要的强调。一切都服从于它们,甚至空气中的各种运动:天空在橡树周围编织成一个光环;橡树像胜利者一样傲然挺立着。这样一来,我们可以回想起克劳德·洛兰(Claude Lorrain) [克劳德·洛兰(1600—1682),法国画家。——译注] 画中孤立壮观的大树,这些树因为它们前所未有的孤立性,看上去在画面中是那么新颖。而当画中除了上方有高高的天空的远眺风景以外别无他物的时候,只有地平线的那根线条的力量才能给予这幅风景画以巴罗克的特征。当天空的巨大团块以沉重的力量充实画面空间时,是天空与大地之间的空间关系给予图画以巴罗克的特征。

在同一的统一这个概念中,就是这个观点使大海的崇高感在现在,而且只在现在,才能得到表现。



勃鲁盖尔  
雪中的猎人(局部)

鲁本斯  
梅克林的饲草收获季节  
油画木板  
121cm × 194cm 1637  
佛罗伦萨皮蒂宫藏

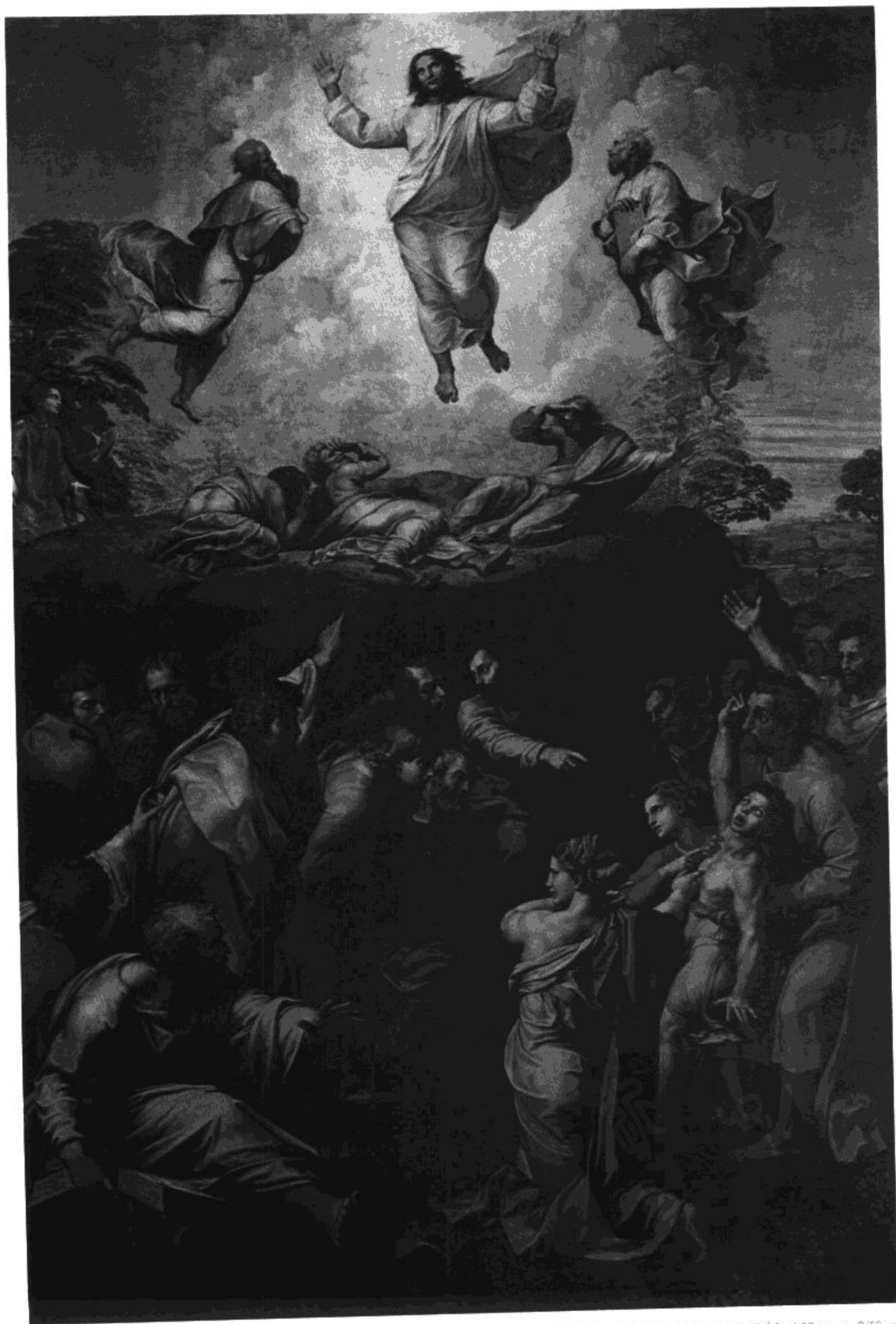


#### 4. 历史的特征和民族的特征

任何人只要把丢勒的一幅宗教画同舍恩高尔的一幅宗教画做比较——例如，把耶稣受难的木刻中的《基督被捕》与舍恩高尔的一系列版画中的同题图版比较——将总会对丢勒的故事画的清晰性和明白性感到新奇。于是我们说他的构图构想得较好，而且这则故事更圆满地被概括到最本质的部分。但是在这里我们首先要讨论的绝不是个别成就之间性质差别，而是不同的表现形式，这些表现形式，远远超出了个别例子的范围，对整个艺术思维方式是有约束力的。我们得再次回到前文艺复兴阶段的特征上来，这些特征中最基本的东西在本书的开始就已经提到了。

当然，丢勒的构图具有较清晰的外貌。作为斜向形体的基督支配着整个画面，而且第一眼就使人深切地感到画中暴力的母题。把基督向前拖的人，在相反方向的对比下，更突出了这种斜线的力量。但是画中的彼得和马尔丘斯则仅仅是一段插曲，仍然从属于主要的画题。这段插曲构成一种(对称的)角落的填充物。在舍恩高尔的画中，还没有主次之间的区别，他还没有方向和逆方向的明确体系。有些地方人物形象显得杂乱无章；相反，其他的细节有时却看上去太孤立、太松散。画的整体与文艺复兴风格的构图相比是比较单调的。

意大利的早期艺术家，因为是意大利人，所以他们在质朴性与透彻性上比舍恩高尔要强些——这就是为什么德国人觉得他们拙劣的原因——但是，即使在这里15世纪意大利艺术和16世纪意



拉斐尔 耶稣的变容 油画画板 405cm × 278cm  
1518—1520 罗马梵蒂冈美术馆藏

大利艺术的构图也有同样的差别。由于这种构图差别太小，所以在其组成部分中是不太具有独立性的。我们可以参看诸如贝尔尼尼的《耶稣的变容》(那不勒斯)和拉斐尔的《耶稣的变容》等著名例子。贝尔尼尼的画中表现的是三个完全相等地并肩站立的人，基督站在摩西和以利亚之间，在他们脚下，也有三个相同地俯伏着的人，这是三个门徒。而在拉斐尔的画中，不仅分散的要素被聚集于一个大的形式中，而且单个的细节也被置于更鲜明的对立中。基督作为居于附属人物之上的主要人物而屹立着(这些附属人物现在是面向着基督)，众门徒处于一种更明确的依存关系中。一切都是紧密结合着的，然而每一个母题显然又是自由发展的。文艺复兴从这种接合方式以及从各种对立物的创造中获得的增强的客观清晰性本身就是重要的一章。在这里，根据装饰的基础来讨论原则大概更为可取。另一方面，原则的效验在像故事画中那样纯粹表现圣徒的图画中得到了清楚的说明。

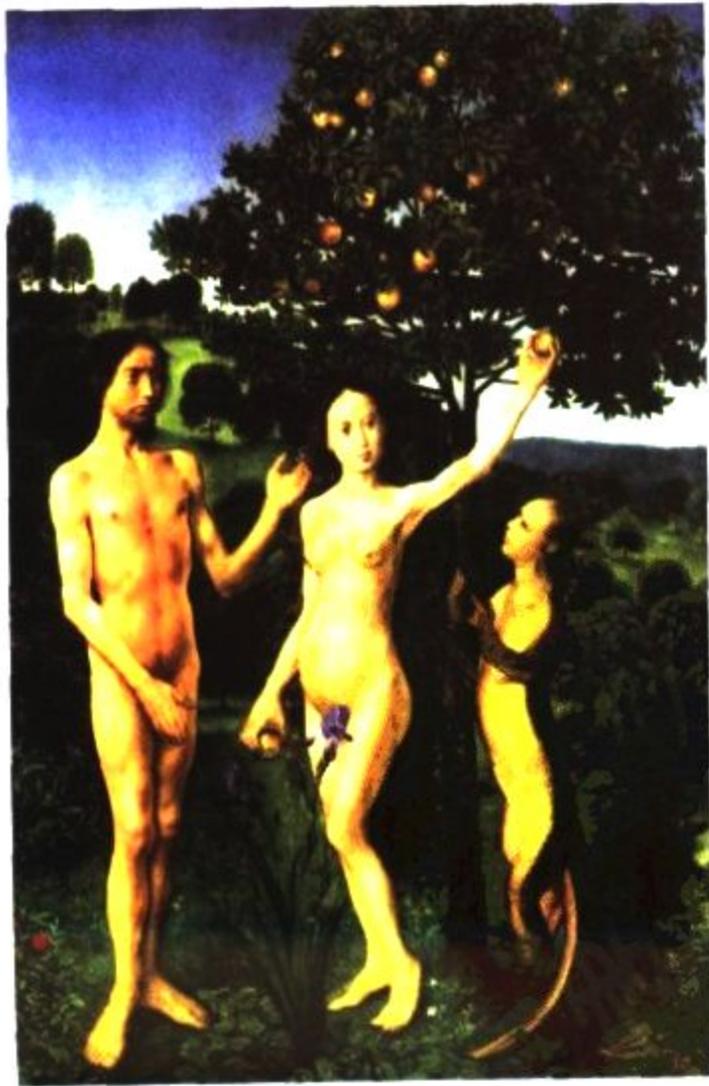
波堤切利  
维吉尼亚的故事 (局部)



使波堤切利或奇马(Cima)[奇马(1459—1517/18), 意大利画家。——译注]的构图在和弗拉·巴尔托洛梅奥或提香的画例对比中显得纤弱的原因,除了没有对比的同等关系和没有真正统一的多样性以外还能是别的什么呢?只有当整体变为一个统一的体系时,才能产生对各部分差别的感觉,而且只有在一个构图严谨的统一体中,组成部分才能够获得独立的效果。

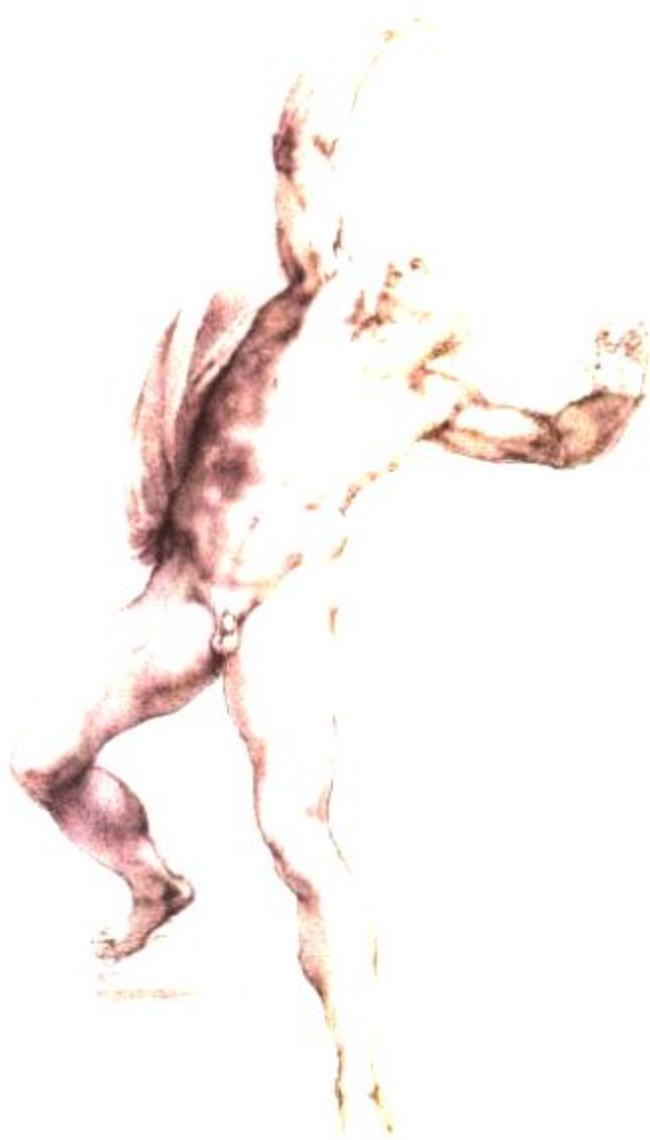
当这种方法在描写性圣坛画中能够很容易被仿效并且不引起惊奇感的时候,正是这种观察结果首先使身体和头部的设计史变得可以理解了。躯干的接合方式,如盛期文艺复兴时代产生的那种接合方式,与人物画的

构图在较大规模上所获得的效果是完全相同的，这些效果是统一、系统以及对立物的发展。这些对立物彼此联系越是明显，就越被感到是整体价值的组成部分。如果我们不考虑民族性的一般差别，那么这种发展在南方和北方是相同的。韦罗基奥的裸体素描与米开朗琪罗的素描有完全相同的关系，就像雨果·凡·德尔·戈斯的一幅素描与丢勒的一幅素描有完全相同的关系一样，换句话说，韦罗基奥的《浸礼》(佛罗伦萨，美术学院)中的基督的身体在风格上与雨果·凡·德尔·戈斯的《诱惑》(维也纳)中的亚当的裸体处于同一水平：尽管亚当的裸体具有自然主义描写的柔弱性，但它同样缺乏接合方式和对对立效果的有意识的处理。如果说在丢勒的《亚当与夏娃》中，或者在帕尔马·韦罗基奥的前面已复制过的画中，强烈的形式上的各组对立仿佛自行分开，而且身体也具有清晰系统的效果，那么这不是“在领悟自然中的进步”，而是在新的装饰基础上的一种自然印象公式化的结果。而且即使在存在着古代影响的地方，也只有当一种相应的装饰感的条件完备时，才有可能采用古代图式。



在头像中，只要没有人人为的强调，只要一组特定的刻板的形状从一种松散的并置关系发展到一种生动的同一关系中，这种联系就更加清楚。当然，这些是我们能够描述的效果，但是如果这些效果未被体验的话，它们仍然不能为我们所理解。像德克·布

雨果·凡·德尔·戈斯  
诱惑



米开朗琪罗  
站起来的耶稣  
37.3cm x 22.1cm  
温莎堡皇家图书馆藏

雨果·凡·德尔·戈斯  
诱惑



德克·布茨 伦敦的男子

茨这样的15世纪佛兰芒艺术家和他的意大利同代人克雷迪是彼此相似的，因为在他俩的作品中，头像都不服从于一个体系。到目前为止脸部的各种形状还没有出现彼此相应的张力，因此这些形状没有成为独立的部分。如果我们现在看一幅丢勒的画或奥利的画(奥利的画在主题上特别近似于克雷迪)，我们会觉得似乎是第一次发现嘴巴有一种水平的形状，而且它似乎以特殊的力量与垂直的形状相对比而表现自己。然而，就在各种形状渐渐形成基本的方向时，总体的结构变得坚固了：部分在整体中获得了一种新的意义。我们已经谈到了头饰的独特的小配件。在肖像画中总的画面经历了同样的转变。例如，如果一个窗户的狭长开口起着—个明显对立形状的作用的话，那么它就只能出现在16世纪。

虽然意大利人生性有一种对构造风格的特殊爱好，并因此对独立部分组成的体系也有特殊爱好，但艺术沿着德国人的路线发展的结果却是惊人地相似。霍尔拜因画的法国大使的头像也是以拉斐尔画彼得罗·阿雷蒂诺的素描时所用的强调的体系为基础的。拉斐尔的这幅画见于马尔克·安东尼奥摹刻的版画中。正是在这样的国际间的比较中，我们能够最好地培养我们对部分与整体之间效果关系的感受，这种关系是难以描述的。

如果史学家想要掌握从提香到丁托列托和埃尔·格列柯，或从霍尔拜因到莫罗和鲁本斯的发展中发生的转变，他便需要具有这种感觉。在这种转变中，我们说“嘴巴已变得更富于表情”，“眼睛更富有表现力了”。当然，是这样的，但是这里的问题不是表现的问题，而是有单独的显著部位的统一图式的问题，这个统一的图式，作为一个装饰的原则，对作为整体的图画安排也是具有约束力的。各种形状卷入流动之中并且因此出现了一种新的统一，一种新的局部与整体的关系。柯勒乔对组成部分失去其独立性后所产生的效果已有一种独特的感觉。晚期的米开朗琪罗和晚期的提香，都以自己的方式追求同样的目标，而丁托列托和埃尔·格列柯，强烈地抨击了靠扼杀单独实体使图画获得更高程度统一的做法。当然，对于各个单独实体我们不应当只想到单独的对象：对



丁托列托  
亚当与夏娃 油彩画布  
150cm × 220cm 1550—1553  
威尼斯艺术学院藏

贝尔尼尼  
劫夺普洛塞耳皮那

于单纯的头像和对于人物构图，以及对于色彩和对于图画中的几何方向来说，问题是完全相同的。我们该在什么场合使用风格的新定义，这当然不是固定的。任何东西的效果都是暂时的和相对的。如果我们来自盛期文艺复兴，我们会发现乔瓦尼·达·博洛尼亚的群像《劫夺妇女》（佛罗伦萨，兰齐凉廊）让我们用一个雕塑的例子来结束本节，看来好像是以绝对的统一为目标的。但是一旦我们拿它同贝尔尼尼的（早期的）《劫夺普洛塞耳皮那》做比较，整个作品就会分解成单独的效果。

在所有的民族中，意大利给古典类型留下了最清晰的印记；这是她在设计上的荣耀，也是她在建筑上的荣耀。甚至在巴洛克风格中，意大利也从来没有像德国那样使作品中各个部分失去独立性。我们能够用一种音乐的比喻来表示想像力的差异。意大利教堂的钟声总是保持明确的音型，而德国教堂的钟声只不过是一种连续的和声。当然，同意大利的“丁当”声的比较并不十分恰当：艺术中的决定因素是对独立的整体中具有独立部分的要求。只有北方才能产生伦勃朗，这当然是有意



义的，在他的艺术中占支配地位的光与色的形式似乎来源于神秘的深处，但是我们不能仅以伦勃朗为例子来对待我们称为北欧人的巴罗克的同一性。在北方从一开始就普遍感到局部应结合于整体中，感到每一个实体只有在同其他实体、同整个世界的联系中才可能有意义和意味。因此他们对团块的表现极为偏爱，这种偏爱在米开朗琪罗看来是北欧人绘画的特征。如果我们相信弗朗切斯科·达·霍兰达(Francesco da Holanda)的话，那么米开朗琪罗曾对此提出过异议：他抱怨道，德国人在一幅画中表达得太多了，本来一个母题就足够作一幅画了。在这个问题上，米开朗琪罗这个意大利人一开始就不能对民族差别做出公正评价。各个形象的多样性不一定是必须的，但是形象必须看上去好像以稳定的统一性与图画中其余的形式结合在一起。丢勒的《圣杰罗姆在他的斗室中》在17世纪的意义仍然不具备同一性，但是在诸形状的缠绕之中，丢勒预示了一种北欧人独有的可能性。

接近18世纪末，西方艺术开始了一种更新，现代批评的基本表现形式之一是，西方艺术以纯正艺术的名义，再次要求局部的孤立性。布歇(Boucher)[布歇(1703—1770)，法国画家。——译注]的沙发上的女裸体创造了一种同一的形式，衣饰和所有的细节都出现在整体中，如果我们把人体从其环境中取出，那么这个人体就会瓦解。在另一方面，大卫(David)[大卫(1748—1825)，法国画家。——译注]



布歇  
黑发宫女 油画画布  
巴黎卢浮宫美术馆藏



的《列卡米尔夫人》却是自信的、独立的形象。洛可可的美存在于稳固的整体之中；对于新古典主义的趣味来说，美的形式仍然是和过去一样的，即自身完美的各部分的和谐。

大卫  
列卡米尔夫人 油画画布  
174cm × 244cm 1800  
巴黎卢浮宫美术馆藏

## 第二节 建筑

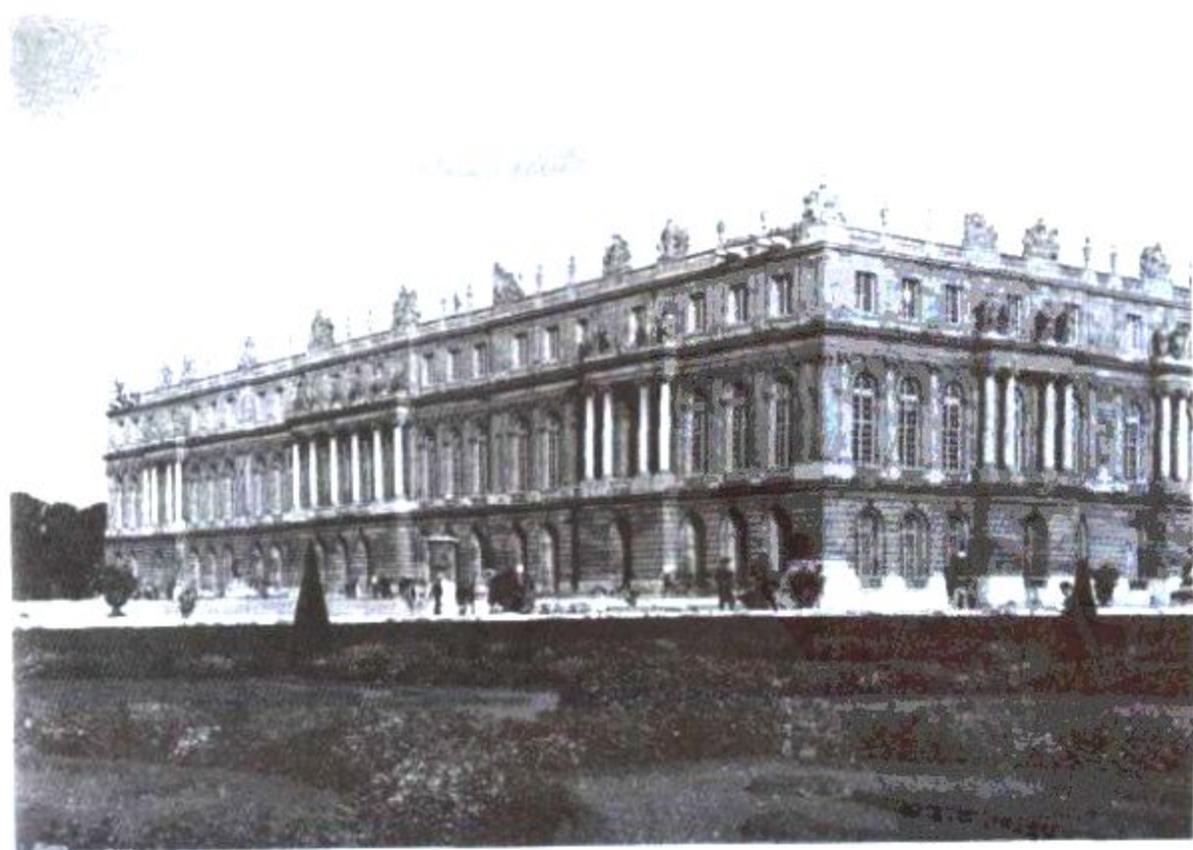
### 1. 总论

每当一种新的形式体系产生的时候，一开始总是局部显得相当突出，这是不言而喻的。人们已意识到整体的更大作用，但是局部往往被认为是一个单独的实体，而且它往往在总的印象中表现为单独的实体。当现代(文艺复兴)的风格落在早期艺术家手中时，就是这种情况。早期艺术家技巧娴熟，足以不让局部占据优势，但是局部反过来又必须被看成整体之外的单独体。文艺复兴首先产生了平衡。甚至现在一个窗户也是清楚地被隔开的部分，但

是在感觉上，它并不显得分离。如果我们不同时注意到它同形状较大的间隙的联系，不同时注意到墙壁的全部表面，我们就不能领会它；反过来说，如果我们全神贯注于整体之上，我们一定立即会清楚地看到它在什么程度上受到各部分的制约。

接着巴洛克带来的新东西不仅仅是同一性，而且是绝对同一的观念，在这种同一性中，部分，曾作为一种独立的价值，现已被淹没到整体之中。各种美的要素不再结合于它们可以继续独立地生存在其中的统一体，各部分已服从于一个占支配地位的总的母题，并且它们只有同整体的协作才能获得意义和美。L.B.阿尔贝蒂对于完美的经典定义是：形式必须是这样一种类型，即我们哪怕改变或者移动其中任何最小的部分也会破坏形式的完整。这个定义适用于文艺复兴的艺术，也适用于巴洛克的艺术。每一个构造的整体都是一个完美的统一体，但是“统一”[统一：这个词在本文中有时泛指艺术作品的统一性，以区别于多样性，有时专指巴洛克艺术的同一性的统一，有别于文艺复兴艺术品多样性的统一，请读者细心体会。——译注]这个概念在古典艺术中和在巴洛克艺术中有不同的意义。对布拉曼特来说是同一的东西，对贝尔尼尼来说却是多样的，尽管布拉曼特在同早期艺术的多样性相比时，可以被认为是强有力的同一性的代言人。

巴洛克的同一性是以各种各样的方法产生的。在有的情况下，统一是由失去独立性的各个部分实现的；或者说，单个的母题被



凡尔赛宫及正前方  
设计的花园设计

发展成了主要因素，于是这些母题比其他作为从属因素的母题更突出。主要的母题和从属的母题都存在于文艺复兴艺术中，但是在那里从属的部分仍然有一种独立的价值，而在巴罗克中，即使是主要的部分，一旦脱离了环境，也将多多少少丧失其意义。

从这个意义上说，垂直的和水平的形式系列被改变了，杰出的同一的纵深构图出现了。在这些构图中大部分空间已放弃了它们的独立性而服从于新的总体效果。毫无疑问这里面存在着一种提高。但是统一的概念的转变与表达感情的母题无关，或者说这种改变至少不是以这样一种方式进行的，以至于我们可以说，这代人更广阔的视野已创造了不只穿过一层楼的巨大的柱式，或者说，文艺复兴的平静已创造了有独立部分的类型，而巴罗克的庄严这时已坚决要求抑制这种独立性了。当然，在美只是以自由的部分保持平衡的地方，我们也获得了愉快的印象，但是，即使相反的类型也能形成愉快感。还有什么比法国洛可可更欢快的风格吗？但是这个时代将会发现，它已不可能回复文艺复兴的表

路易·勒瓦和朱  
勒·阿杜安-芒萨尔  
巴黎附近的凡尔赛宫  
1655—1682  
巴罗克式宫殿



现方法，而这正是我们的问题所在。

这个发展显然近似于我们所描述的向涂绘的非构造的风格的发展。涂绘的连续运动的效果总是意味着部分的某种从属关系，而且每一种同一性都有和非构造趣味的母题结合的倾向，正如接合的美反过来也基本上熟悉整个构造学那样。然而，多样的统一和同一的统一这对概念在这里也需要特别对待。这对概念只有在建筑上才有一种独特的清晰性。

## 2. 范例

在意大利建筑中我们特别能发现我们可以称为理想的清晰性的例子。我们把雕塑放到同样的关系中考虑，它的特殊的绘画性质就在诸如墓碑等的塑形—构造的问题中显露出来了。

威尼斯的墓碑和佛罗伦萨—罗马的墓碑在形式的分化和综合的连续进程中变成了古典的类型。各部分在越来越明确的相互对比中形成对立，于是整体在有机体中获得了越来越多的必然性，以致任何一个部分被改动都会使整个有机体受到损害。早期艺术类型和文艺复兴类型是具有独立部分的统一体，但是在早期艺术中，统一仍然是松弛的。自由只有在同抑制相结合时才成为富有意味的。当A·圣索维诺在罗马波波洛圣玛利亚教堂中作的基督教教士的墓碑与德西代里奥和A·罗塞利诺的对比时，便给人以这种印象，圣乔瓦尼和圣保罗教堂(威尼斯)中的莱奥帕尔迪(Leopardi) [莱奥帕尔迪，意大利雕塑家。——译注] 的文德拉明墓碑同15世纪风格的多格斯墓碑对比时也给人以这种印象。在梅迪奇墓碑中，米开朗琪罗做出了一种集中的崭新效果：这些墓碑基本上仍然是有独立部分的古典的接合方式，但是笔直的中央形象和一些斜卧的附属形象的对立已变得非常强烈。如果我们要对贝尔尼尼在发展历史中的成就做出公正评价，我们就应当使自己心里充满这种印象。要在孤立的局部的基础上加强效果是不可能的，但是巴洛克不涉及任何对抗：想像中的形象和形象之间的屏障崩溃了，被创造的形状的总体像宽阔而同一的潮流滚滚流动。圣彼得大教堂里的乌尔班八世的墓碑是这样的，亚历山大七世的更为同一的墓碑也是这样的。在这两个例子中为了获得更大的统一，坐着的主要形象和斜卧的附属形象的对立被取消了。陪衬的形象是站着的，而且

被引导到与教皇形象直接的视觉接触。这种统一在多大程度上被观众所理解是因人而异的。我们是能够清楚地说明贝尔尼尼的，但是他并不想要观者用那种方法去理解他。无论哪个理解这种艺术的意义的人都知道个别的形状的创造不仅与整体有关系——这也是文艺复兴艺术的意义——而且它已经为了整体而放弃了自己的独立性，并且只从整体中汲取空气和获得生命。



在意大利世俗的建筑领域中我们可以举罗马的坎切莱里亚宫为例，虽然这一建筑不再像文艺复兴的多样统一的古典范例那样是以布拉曼特的名义建的。这是一幢由三个部分构成的建筑，实际上它是完全独立的，但是它的各层楼，它的边角的凸出部，它的窗户和间隙都是清楚的、孤立的实体。莱斯科特(Lescot)[莱斯科特(1515—1578)，法国建筑师。——译注]作的卢浮宫建筑立面也是这样的。在海德堡的奥托·海因里希斯堡也是这样的建筑。到处都有等价的类似建筑部分。

如果我们更仔细地看，我们确实得被迫修改“等价”这个概念。坎切莱里亚宫的底层，对于其他各层来说，仍然清楚地具有底层的特性，因此，从某种意义上说，它是从属的。只是上面两层有连接的壁柱。而且，在把墙壁划分成单独的间隙的这排壁柱

雷恩  
伦敦圣保罗大教堂  
1675—1710



波提切利  
 圣母与两位圣约翰  
 蛋彩画画板  
 185cm × 180cm 1484  
 柏林国立美术馆藏

中，建筑师构思的同样不是单纯的同等关系——正相反，他使较宽的柱间间隙与较窄的间隙交替出现。这可以被称为文艺复兴风格的相对的同等关系。我们已知道佛罗伦萨的鲁切拉伊府邸中的15世纪意大利艺术的初始形式，在这种形式中，流行的是完全相等的柱间间隙，而且说到接合方式，各楼层是完全相等的。在这两幢建筑中，主要观念是相同的——都是有独立部分的体系——但是坎切莱里亚宫已经显示出一种更加朝气蓬勃的有机构成形式。它们之间的这种差别与我们在再现艺术中描述为15世纪意大利艺术家的松弛的对称和16世纪意大利艺术家的严谨的对称的差别是完全相同的。藏柏林的波提切利的画《圣母与两位圣约翰》中，形象的并列是绝对地同等平衡的，而圣母只有一种作为中央人物的形式上的优先地位。在安德烈亚·德尔·萨尔托这样一位古典大师的画中——我指的是藏于佛罗伦萨的《阿匹斯的圣母》——圣母玛利亚在各方面都被置于她的同伴之上，虽然她的同伴仍有自己的重心。这是关键点。坎切莱里亚宫中的一系列柱间间隙的古典特征产生于这样的事实中：即使狭窄的间隙仍然是独立的均

衡的价值，而且底层尽管处于从属地位，但仍然是一种有其自身的美的组成部分。

事实上，像坎切莱里亚宫这样一幢仅由美的单独成分组成的建筑是提香的《维纳斯》这种形式在构造上的对应物。这件《维纳斯》在前面已复制了。假如我们在上文中把委拉斯开兹的《维纳斯》与此画做对照，并把它作为绝对统一的生动形式的类型，那么我们将会毫不费力地为这件作品找出构造上的类似物。

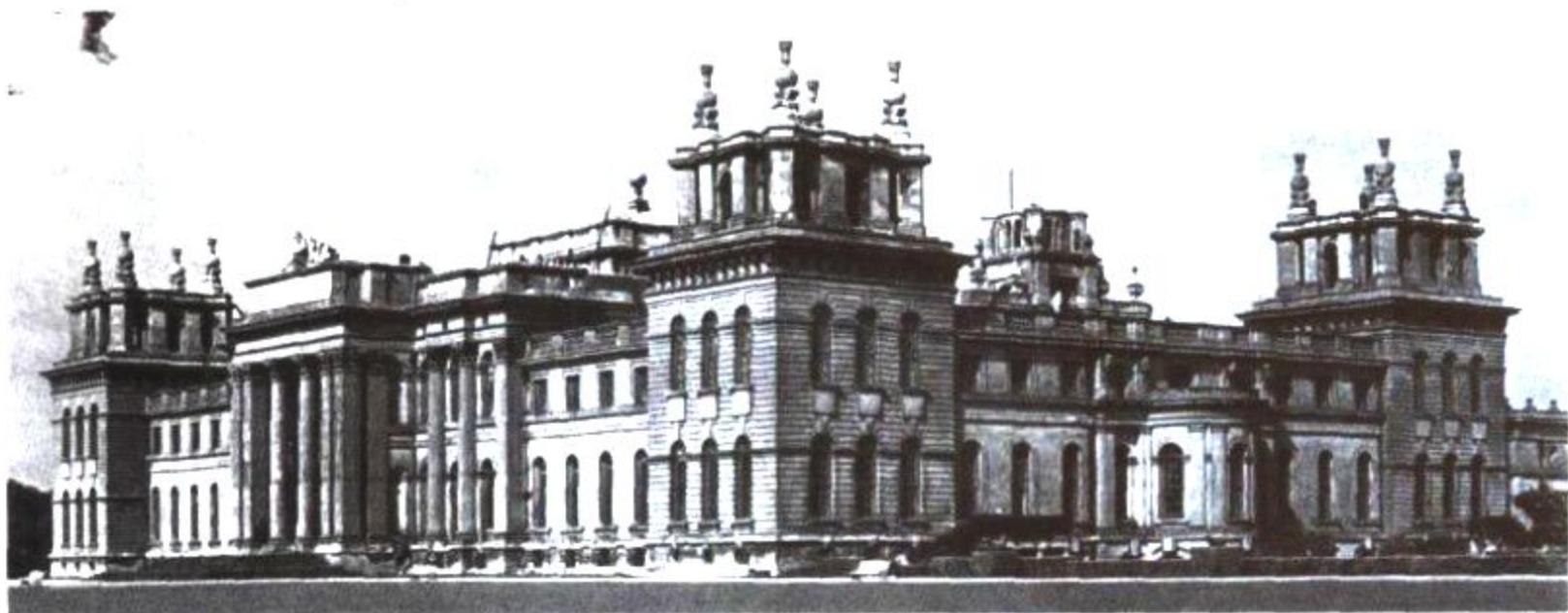
当通过更重大的总的母题来克服多样性成为明显的要求时，文艺复兴的类型就难以发展了。于是我们毫无疑问要谈到决定更加综合的形式的“更开阔的视野”。然而，这样做是不正确的。谁不是从一开始就确信，文艺复兴时代的建筑的赞助人——教皇朱力斯就是其中之一——在追求人类意志能够达到的最高形式？但是，不是每一件事在什么时候都是可能的。只有当多样的美的形式得到体验时，同一的安排才成为可以想像的。米开朗琪罗和帕拉迪奥是过渡人物。与坎切莱里亚宫对应的纯粹巴洛克形式是罗马的奥代斯卡尔基宫，这幢建筑的上两层展现出巨大的柱式，这种柱式从这时起便成为西方的标准。底层具有明确的底座特征，即，它成为一个从属的部分。而在坎切莱里亚宫中，每一个柱间间隙，每一个窗户，甚至每一条壁柱本身都有一种明显的富有表现意义的美，其中的各种形状都被融合于一种总体的效果中。在壁柱之间各个独立的部分只有在整体中才有意义。窗户与壁柱混成一体，而壁柱除了在主体中之外，它们自己几乎没有任何更多的作为孤立形状的效果。奥代斯卡尔基宫是一个开端，后来的建筑继续沿着这条道路发展。慕尼黑的霍恩斯坦宫(今天是大主教宫)，是由大居维列建造的特别著名的建筑，它只是作为动的表面才给人以深刻印象：没有一个柱间间隙能被单独地理解——窗户和壁柱混成一体，这些壁柱几乎完全失去了构造的意义。

这些事实的必然结果是，巴罗克的建筑立面将倾向于强调个别的部分，首先是在占支配地位的中央母题的意义上而言。实际上，甚至在奥代斯卡尔基宫中，中间大楼和侧楼之间的关系就已经在起作用了。在我们讨论这点之前，我们应当弄清楚，有壁柱或圆柱的巨大柱式的图式到底是惟一的图式，还仅仅是占优势的图式。

即使在各层楼之间没有垂直组合的建筑立面上，统一的要求

也能得到满足。我们复制了在罗马的女士宫现在的参议院大楼。知识浅薄的观者可能认为这幢建筑看上去本质上与文艺复兴时期流行的建筑并无二致。但决定性的因素是，我们在多大程度上能把部分感受为独立的和不可缺少的成分，以及局部在多大程度上被淹没于整体之中。这幢建筑的特征是，单独的楼层在明显的总体运动效果中退缩了，而且，与配合得像一个总体的窗户三角饰的生动性相比，单独的窗户几乎不被感觉为整体的组成部分。按此方式，北方巴罗克即使不用塑形的丰富有力的语言，也得到了多种多样的效果。通过从属的窗户的节奏，墙壁产生了一种团块运动的强烈印象。

但是，正如我们已说过的，对显著部位的偏好一直存在于巴



范布勒 布伦亨宫 牛津郡  
1705—1724

在众多的巴罗克式建筑中，布伦亨宫被公认为安妮女王风格的杰出范例。

罗克之中：作品的效果倾向于聚集到一个主要母题上，这个母题使次要母题永远处于从属的地位。但是总的来说，这还得取决于那些附属部分，它本身不可能有任何意义。即使在奥代斯卡尔基宫中，中间部分在宽阔的表面上也非常轻微地凸出，这没有实际的意义，而在侧面仍然还有不成比例的从属的短侧楼(后来它们被延长了)。这种从属风格的最大类型是法国式的封建城堡，从这种城堡的中间和边角的突出部分上，可以看到这种从属风格。甚至在小型住宅中，我们也发现有中间的凸出部分，这种凸出部分总共只凸出几英寸。在长的建筑立面中有两个位于两侧的强调部分，而不是一个中央的强调部分——当然，这两个强调部分不是在边角上，这种做法是文艺复兴的式样(参见在罗马的坎切莱里亚宫)，而像布拉格的金斯基宫那样，是离开边角的。

在教堂建筑立面上基本上重复了相同的发展。意大利盛期文艺

复兴，以其充分的完美把两部分的建筑立面的类型传给了巴洛克。这种类型的建筑立面在下面有五个，在上面有三个带过渡的涡纹的柱间间隙。但是现在柱间间隙越来越丧失了它们的成比例的独立性，一系列相等的部分被一种明显的中间的优势所取代，中间部分存在着最强烈的塑形的和动态的强调部分，运动的脊饰从两边增大。巴罗克的建筑很少用把各层楼连接起来的方法来达到垂直的柱式的统一，但是，当建筑仍然是两层楼的时候，便需要使一层楼对另一层楼有明确的优势。

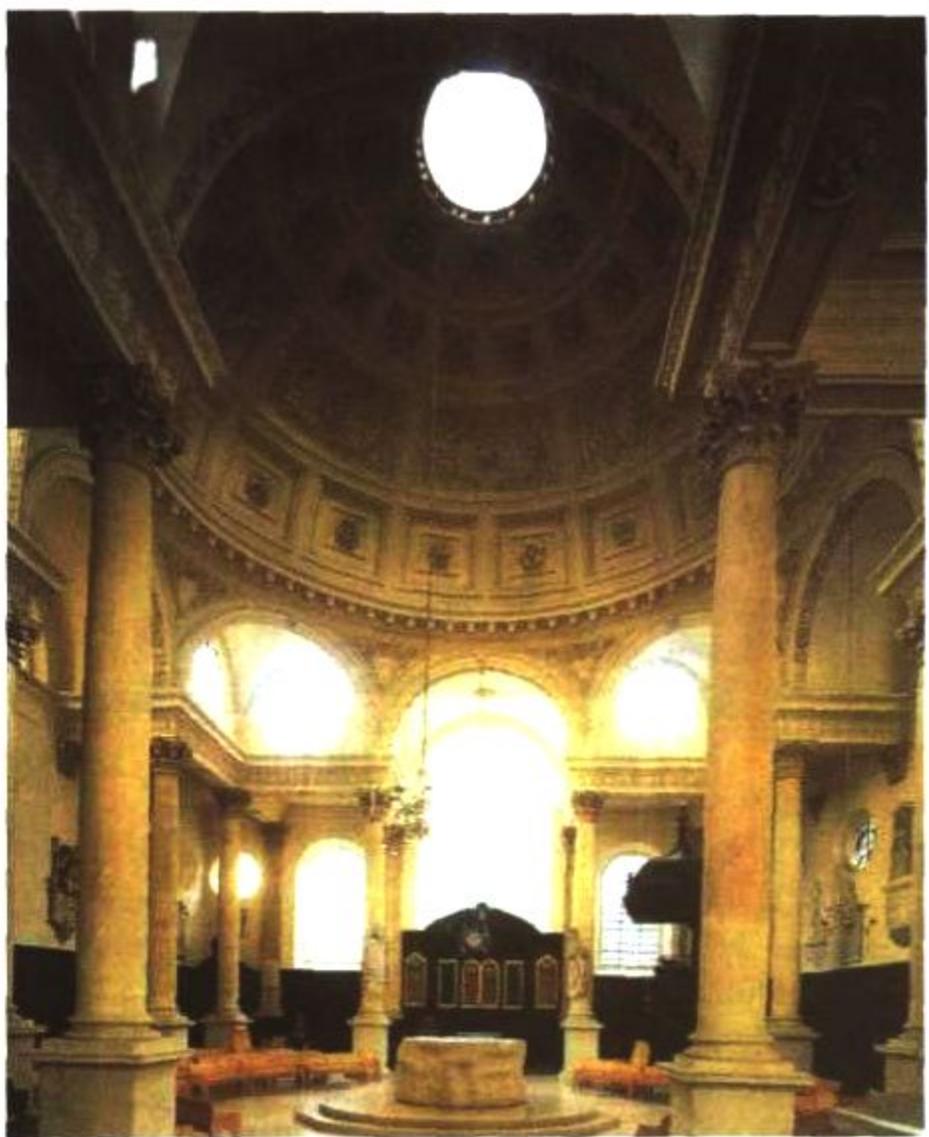
我们已经有机会在如荷兰风景画这个大不相同的领域中回想起类

似的发展，在这里重复这种类似的发展也许可以使我们不至于失去在建筑史的孤立事实中间的一般原则。事实上，使17世纪荷兰风景画同16世纪的均匀等同的描绘区别开来的正是这种同一性效果的理论。

当然，我们不仅可以在主要的建筑中，而且也可以在家具和器具这些较小的领域中找到例子。我们可以认为文艺复兴样式的两层碗碟橱转化为同一的巴罗克的碗碟橱也许是出于实用的考虑。但是这种转化取决于趣味的总倾向的转化，而且它是无论如何都会发生的。

在一系列水平的形状中，巴洛克追求同一的组合。当它装饰一系列相同的唱诗班的长排座椅时，它倾向于把这一系列座椅统一在一条弯曲的线脚之下，正如在教堂中一样，它这样做并非出于什么实际理由，它使教堂中殿的圆柱趋向排列的中间。

当然，在所有这些例子中，对总的母题的说明并不等于透彻说明了整个作品。统一的效果总是取决于各种要素的转化，由于这种转化，这些要素很难把自己表现为单独的实体。那些唱诗班的长排座椅已成为一个同一形式中的一部分，这不仅是因为构成



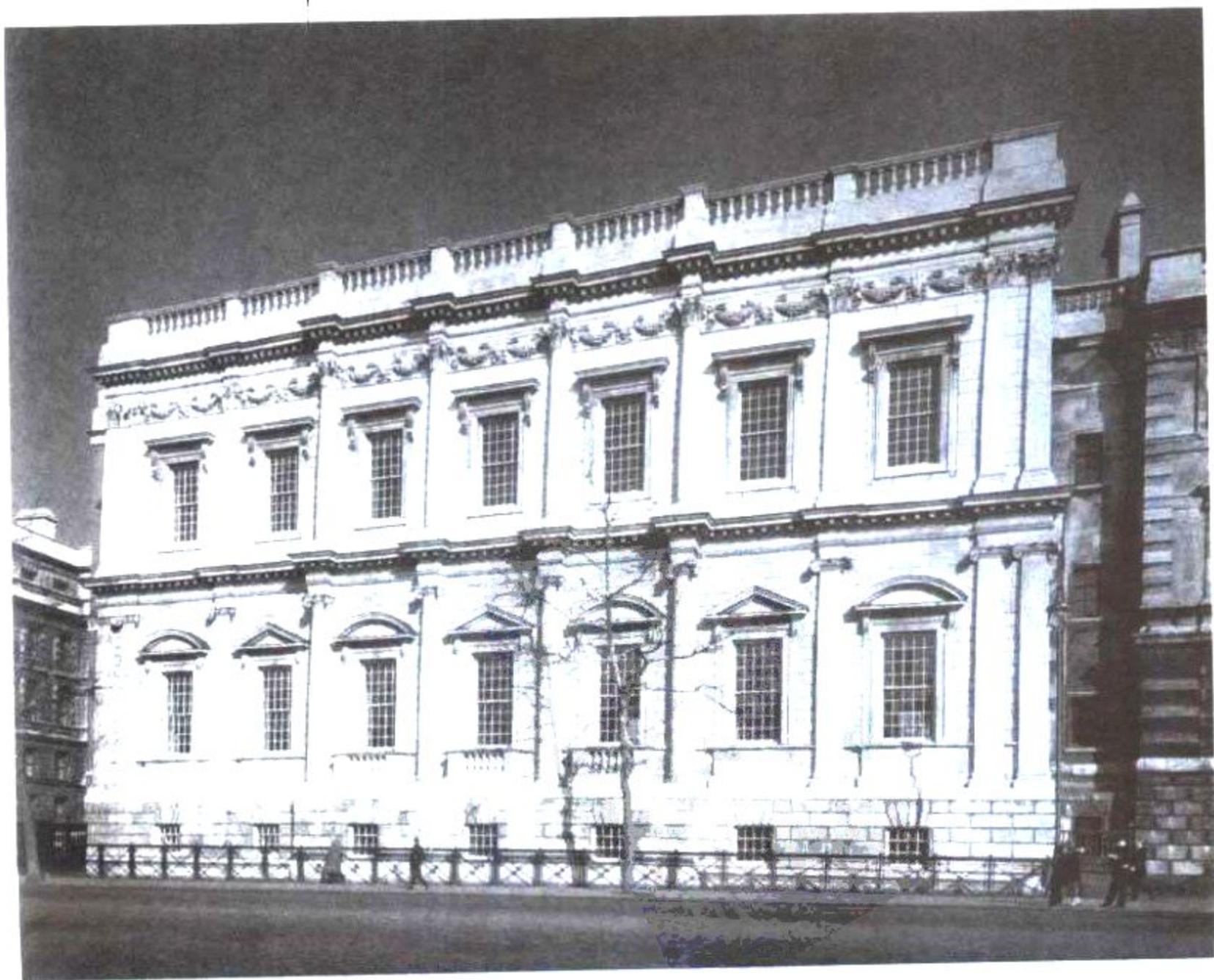
雷恩  
伦敦圣斯蒂芬·沃尔布  
鲁克教堂内部 1672

顶部的弓形结构，而且因为单独的镶板都必须在相互之间找到支持。它们不再是独立支持的。

这同碗碟橱的例子是完全相同的。洛可可一种弯曲的线脚连接了门的两个侧面。如果当时门上方的边缘遵循着这种方法，向中间部分隆起的话，那么把它们看成一对那是很自然的。单独的部分没有更进一步的独立性。同样，洛可可式桌子不再有独立形状的腿脚，而且这些腿脚也被结合成整体。对非构造性风格的要求与对绝对统一的要求有着根本的联系。最终的结果可以在那些洛可可式建筑的内景中看到，但主要是在教堂中看到。教堂里的所有器具设备是如此被融合到整体之中，以致我们简直不能想像单个的对象是可以分离出来的。在北方将可以找到极好的例子。

从各方面说我们都碰到了民族的想像力的一般差别的问题：意大利人比北欧民族更自由地发展了局部，而且他们从来没有完全牺牲掉局部的独立性。但是各个自由的部分并不是从一开始就存在的。它们是些首先必须被创造的，亦即被感受到的东西。我

琼斯 政府宴会厅大楼  
伦敦 1619—1622  
巴洛克式建筑



们可参考这一节的绪言部分。意大利文艺复兴的特殊的美存在于一种独特的方法中，它用这种方法把部分——一根圆柱、一块镶板、一部分空间——安排于一种自我完善的平静之中。日耳曼人的想像力从不允许局部获得这样的独立性。接合的美的概念基本上是一个拉丁人的概念。

这看来是矛盾的，因为北方的建筑被认为具有非常强大的个体化的单独母题，而且因为一个凸窗或一座塔楼根本不是包含在整体之中，而是以其个体的意志来抗拒整体。然而，这种个体性与各部分在一个以凝聚性为法则的整体中的自由毫无关系。而且个体意志的强调并不能解释一切，重要的是这些任性的派生物如何坚定地植根于建筑物之中。这样的凸窗不经过流血的痛苦是不能把它去掉的。不同成分组成的部分能够被一种对生命的共同意志所维持，这点对意大利人的想像力来说是不可企及的统一的概念。最初的德国文艺复兴的“粗野”样式，也就是我们在阿尔滕堡、施韦因富特、罗森堡等地市政厅中发现的样式，这种样式后来渐渐变得庄重起来，但是甚至在奥格斯堡或纽伦堡的市政厅这类慎重的纪念碑样式中，也存在着一种构成力量的神秘的统一性，这种统一性不同于意大利的类型。建筑的效果存在于形式的连续的巨流中，而不存在于部分和间断中。在所有的德国建筑中，决定性的因素是运动的节奏，而不是“美的比例”。

虽然巴洛克大体上也是这样的，但是北方对牺牲个体部分在总体运动中的重要性方面产生了比意大利深远得多的结果。特别是在建筑的内部，北方因此而达到了惊人的效果。我们可以有理由说这种风格在18世纪德国教堂和城堡中呈现出其最大限度的可能性。

即使在建筑中，这一发展也不是一种均匀的过程。在巴洛克之中我们也遇到过对塑形的、构造的趣味的反叛，当然，这种反叛总是有利于单独部分的。像阿姆斯特丹的市政厅这样的建筑能够产生在伦勃朗的时代，这对于任何一个想单从伦勃朗身上得出影响整个荷兰艺术的结论的人来说都应当是一个警告。但是在另一方面，我们也不应夸大风格的对立。我们第一眼看阿姆斯特丹市政厅时，可能有理由相信，在整个世界没有什么东西像这幢房子那样完全与巴罗克的统一相对立。这幢房子有檐口和壁柱的轮廓

清楚的间隔，有平直地切入墙壁的裸露的窗户。然而组合仍然是巴罗克的同一性的组合，而且它的空隙也不再表现为分隔的美丽的柱间间隙。另外我们在同时代的图画中也可以看到这些形状可以在多大程度上被视为总体效果的形状，以及它们曾经在多大程度上被这样观看。单独的窗户的空穴并不意味着什么，只有由全部的窗户所造成的运动才有意义。这种情况当然也可以不这样看。大约1800年，当隔离的风格重新出现时，阿姆斯特丹的市政厅在绘画中当然也呈现出一种新面貌。

然而，当时人们在这个新的建筑中看到这些组成部分突然被再度分离了。窗户再度成为一个独立的完整形状，镶板再次获得自己的生命，家具变得独立了，在建筑内部，碗碟橱变成自由的部分，桌子的腿脚不再作为某种不可分解的东西被结合到整体中，而是作为垂直的柱子脱离桌面和榫眼，而且在有些情况下它们能够被拧掉。

正是在同19世纪新古典主义建筑的比较中，我们才能够完全欣赏阿姆斯特丹的市政厅这样的建筑。想想在慕尼黑的克伦采作的新柯尼斯堡：它的楼层、它的柱间间隙、它的窗户——都只是一个个的局部。这些局部，本身是美的，它们在总的画面中使自己表现为独立的部分。

## 第五章 清晰性和模糊性

### 第一节 绘画

#### 1. 总论

每一个时代都要求清晰的艺术，称一种表现为模糊的，总有些批评的意思。但是模糊这个词在16世纪的含义，不同于后来时代的含义。对古典艺术来说，一切美都意味着形体的毫无遗漏的展现；而在巴洛克艺术中，即使在力图完美地描绘实际的画中绝对的清晰也变得模糊了。绘画的外貌不再同极度客观的清晰性相一致，而是回避它。

众所周知，艺术在向前发展中都在追求增加眼睛工作的难度；就是说，一旦清楚表现的问题被掌握，某些难点将会自然而然地落到知觉方式上，图画的形式会变得复杂，观者会觉得简单的东西已变得太明白，他会为解决更为复杂的问题感兴趣。然而巴罗克的使图画模糊的做法(我们必须谈到这点)，只能部分地被理解为在这种意义上的兴趣的增强。这是一种更为深刻而且更加广泛的现象。这并不是在解决一个好歹可以被阐明的课题中被强化了了的难度的问题，这个问题中总是有一个未解决的残余部分。绝对的和相对的清晰性，这两种风格形成了一种表现方式的对比，这种对比与迄今被论述的那些概念是完全并行不悖的。这两种风格与两种根本不同的态度相对应。如果巴洛克觉得图画中这些形状的以往的表现形式是不自然的和不能重复的东西，那么这就不仅仅是一种增加兴趣的欲望了。



布歇 维纳斯的诞生与胜利  
油画画布  
101.5cm x 86.5cm 1743  
慕尼黑私人收藏

在古典艺术中，一切手段都是为形式的清晰服务的，而巴罗克则原则上避免使图画看上去好像它是为凝神静观而安排，并能够在凝神静观之中被全部理解。我说，“避免”使图画看上去这样，因为实际上整体的设计考虑到观者和他的视觉要求。每一种真正的模糊都是缺乏艺术性的。但是，用一个悖论来说，有一种模糊的清晰性。即使艺术抛弃了完全客观的清晰这个理想，它仍然是艺术。17世纪发现了一种在吞没形体的黑暗中的美。运动的、印象主义的风格，由于其本性的关系倾向于某种模糊性。它不是作为一种自然主义观念的产物而被采用——可视的世界不能单纯地产生完全清晰的画面——它被采用是因为人们有一种对不明确的清晰性的情趣。只有这样印象主义才成为可能。它的环境不只存在于模仿的领域，而且也存在于装饰的领域。

另一方面，霍尔拜因完全意识到事物并不以他的画中的样子呈现于自然之中，物体的边缘不是以他所描绘的那种一致的清晰

性被看见，他还意识到对实际观察来说，刺绣品、珠宝、胡须等等个别的形状或多或少地看不见了。但是他或许不会承认，普通的观察可以作为一种批评。对于他来说，惟一的美是绝对清楚的美，正是在对这一要求的坚持中，他看见了在艺术和自然之间的差别。

霍尔拜因周围以及在他之前有些艺术家不像他那样严谨地思考。或者，如果你喜欢的话，也可以说他们以一种比较现代的方式思考。但这并不改变这样的事实：霍尔拜因代表了一条风格曲线的顶点。然而，一般情况下我们应该说，性质意义上的清晰性观念对两种风格之间的差异毫无影响。这是一个不同目的的问题，而不是不同能力的问题，巴洛克艺术的“不清晰性”总以发展阶段上的文艺复兴的清晰性为前提。性质的差异只存在于早期艺术家的艺术和古典艺术家的艺术之间。清晰的概念不是从开始就存在的，它是渐渐获得的。

## 2. 主要的母题

每一个形体都有特定的外貌样式，在这些样式中存在着最高度的清楚性。首要的样式应当是一个连最小细节都是看得见的样式。现在，没有人会期望一幅复合的故事画中每一个形象，连手脚都应当被表现得清清楚楚。即使严谨的文艺复兴的风格也从不这样要求。然而意味深长的是，达·芬奇《最后的晚餐》中的二十六只手——基督的和十二门徒的手——没有一只是“垂在桌面下的”。在北方也正是这样的。我们能够在藏安特卫普的梅西斯的《哀悼基督》中证实这个问题，或者在朱斯·凡·克利夫的《哀悼基督》中考察一下所画的手。手全部画出来了。对于北方来说，这样做是更有意义的，因为在北方不存在这类传统。相反，在如伦勃朗的《商会理事们》那幅如此实事求是的习作中，六个人的十二只手只有五只看得见。泰尔博赫在他那两个奏曲的贵妇人的画（柏林）中只画出一只弹琴的手。当然梅西斯在他的《造币者》这幅风俗画习作中全部画出了两双手。

所有的文艺复兴的设计都不顾这种客观的全面性，都把一种可以被视为详细地展现形体的描绘方式作为目的。整个形体被迫放弃其特有的内容。单独的母题在生动的对比中得到发展。距离



伦勃朗  
商会理事们 油彩画布  
191cm × 279cm 1662  
阿姆斯特丹国立美术馆藏

都能被精确地测量出来。撇开素描性质的问题不谈，在提香的《维纳斯》或《达那厄》中，或者在米开朗琪罗的《游泳的士兵》中，身体的布置便足以成为清楚暴露的形式的绝对顶点，这种形式没有留下任何未交待的问题。

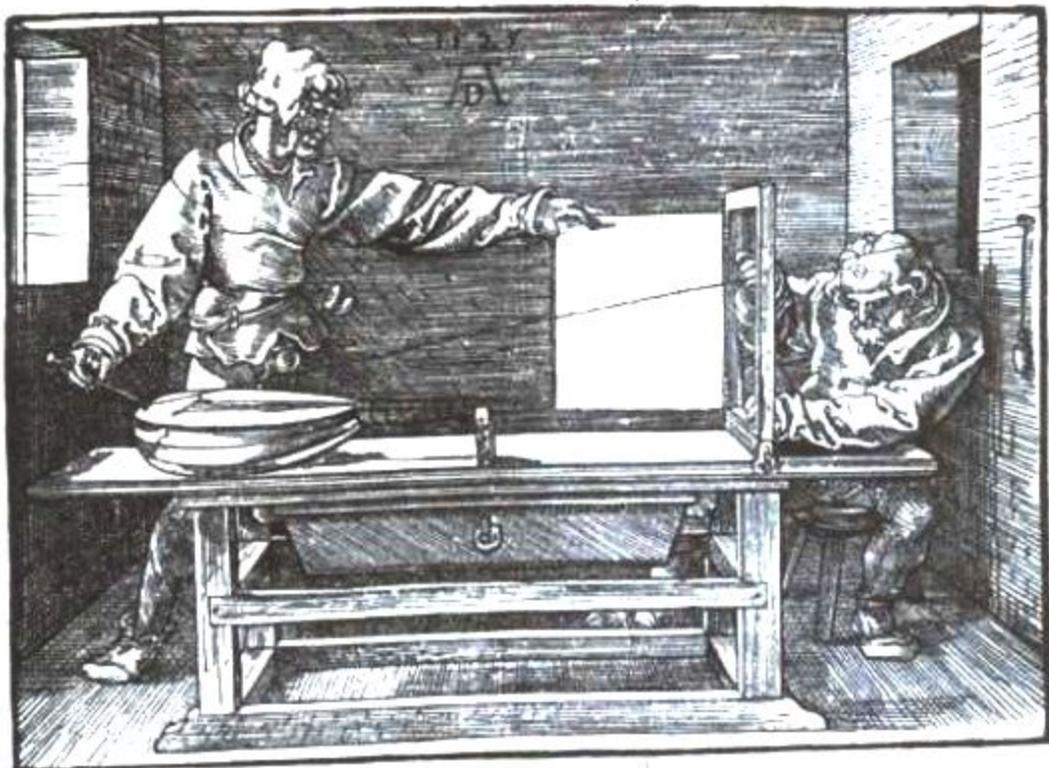
巴罗克回避这种极度的清晰。只要它能够留下某些东西让人猜测，它就不会把一切都表现出来。我们能够更进一步说——巴罗克的美根本不存在于完全可理解的清晰中，而是供给了那些不能完全被理解的而且似乎总要躲避观众的形体。对成形的形状的兴趣让步于对不明确的、变动的外貌的兴趣。因此，基本的、明确的完全正面和完全侧面的方向消失了，艺术家在偶然的外貌中寻觅富有意味的东西。

16世纪的设计完全从属于清晰性。这并不意味着当时的绘画仅仅显示清楚的方面，而是说每一个形式中都存在着自我展示的动力。虽然不可能都达到最大限度的清晰的自我展示——在一幅内容较丰富的画中这是不可能的——但是也没有留下未展示的部分。甚至最隐蔽的形状也可以被理解，但是主要的母题被安排在

清晰的视野的焦点上。

首先，投影轮廓就是这样的。甚至淹没大部分表现特征的形状的透视短缩的视阈，在处理上也使投影轮廓显得外露，也就是说使它包含充实的形体。相反，“涂绘的”投影轮廓的特征是形体显得贫乏。投影轮廓不再同形象的意义相一致。线条已完全获得独立，而且在线条中有我们已经讨论过的那种新的兴趣。当然，艺术家们始终注意使基本的特征都传达到观者的眼睛里，但是不再把描绘的清晰性当成图画的指导原则。

完全以清晰性为基础的东西变成可疑的，好像它可能是没有生命的。如果发生这种情况，例如一个裸体被画成完全正面观察的投影轮廓——虽然这种情况很少——我们便能非常有趣地看到艺术家会用一种可能的分散注意力的方法打破它的清晰性；换言之，他要阻止这个清晰的形体传达出清晰的印象。



丢勒  
正在研究短缩法原理的画家  
木刻 1525

另一方面，即使古典艺术也不是什么时候都有办法把外貌变为完全清晰的。从远处被看见的一棵树上面的叶子总是结合在一种纯粹的团块印象中。但这不是一种矛盾。我们只有在这里才完全认识到我们不应把清晰的原则理解为一个原材料的问题，而应该把它看做是一个装饰的原则。问题的关键不在于树上单片的树叶是否看得见，而在于用以描绘叶子的方式应当是清楚的和可以一致地被理解的。在16世纪的艺术中，A·阿尔特多弗尔(A. Altdorfer)[A·阿尔特多弗尔(约1480—1538)，德国画家。——译注]的树簇表明了一种先行的涂绘的风格，但是这些树簇还不属于真正的涂绘类型，因为树簇中单独的涡卷所描绘的仍然是明确的能理解的和装饰性的形象，而雷斯达尔的一幅画中的簇叶已经不再是这个样子了。[此外，我们能够在阿尔特多弗尔的画中看见一种从不太清晰到完全清晰的发展。——原注]

不清晰的风格实质上对16世纪来说不是个值得考虑的问题。

17世纪则认识到这是一种艺术的可能性。整个印象主义便是以此为基础的。当眼睛在半明半晦中发现了某种魅力时，通过使形状变模糊来描绘运动(参见对滚动的轮子的分析)才首先成为可能的。但是不仅实际的运动现象，而且所有的形式中都保留着某种适合于印象主义的不明确性。所以，如果极为明确的高级艺术常常回复到最简单的方面，这是不足为奇的。尽管如此，艺术还是满足人们对相对清晰的效果的迫切需要。

达·芬奇坚决认为，即使是公认的美，一旦它妨碍清晰，哪怕是有一点点的妨碍，就应该被摒弃掉，在这里我们看到了古典艺术的灵魂。他承认当太阳光透过叶子的时候，没有比这些叶子的绿色更美的绿色了，然而同时他又告诫画家们不要画这样的东西，因为，形式上的外貌的清楚性一旦被扰乱，就容易产生使人误解的阴影。[达·芬奇：《论绘画》。——原注]

明暗被古典艺术用以确定形体，正像它们被素描(较狭义上的素描)用以确定形体一样。每一处光源都从细节上确定着形体，并且在整体中起接合和调整秩序的作用。巴洛克艺术也得依靠光线的这些帮助。但是在巴洛克中光不再是惟一的确定形体的手段，它在有些地方从形体上穿过，它能够隐蔽重要的母题而强调次要的母题：图画中充实着光的运动，这种运动无论如何不打算服从对客观的清楚性的迫切需要。

在有些情况下，形体和明暗分布之间有着公开的冲突。当肖像画中头部的上部分处在暗处，而只有下部处于亮处，或者当一幅表现基督的浸礼的画中只有施洗者一人处于亮处，而基督则立在暗处，这时候就会发生这种冲突。丁托列托的画充满了与对物体的感觉发生冲突的明暗分布的效果，而在年轻的伦勃朗的画中，还有什么样的笔触自由的明亮形象没有被他用于主要的人物！然而，对我们重要的不是独特的、引人注目的东西，而是正常的，但又根本不受同时代公众特别注意的变化过程。巴洛克的大艺术家比过渡时期的大师们更有趣，而伦勃朗在他晚年比在他青年时代有更多的东西使我们感兴趣。

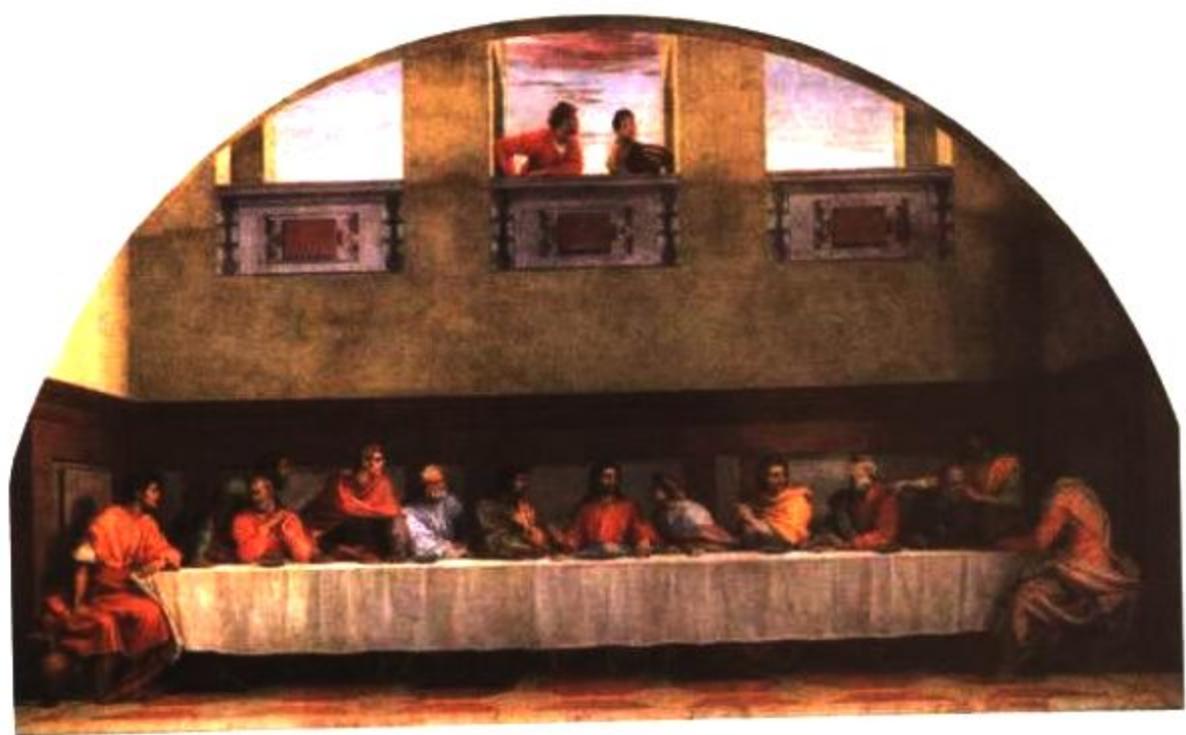
没有什么比他的1654年的《埃马厄斯》的蚀刻画更简朴的了：明暗分布和对象是明显地完全一致的。基督处于照亮背后墙壁的光晕之中，一个门徒被窗户的光照着，是亮的，另一个门徒是暗



丁托列托  
基督磔刑（局部）油彩壁画  
518cm × 1224.5cm  
意大利威尼斯圣马可公馆藏

的，因为他逆光而坐。同样，那个逆光站在前景楼梯旁的小孩也是暗的。即使在16世纪，也没有任何东西不能这样处理。但是在右下角有一片暗部，这是图画中最暗的地方，它标志着这幅版画是巴罗克风格的。它并非没有明确目的。我们能够确切地看出为什么那里必须是暗的，但是通过阴影存在的方式，画中的阴影仅出现一次，而且是独特的和偏离中心的，它获得了一种重大的意义。突然，我们在图画中看到了一种光的运动，这种运动显然与桌旁庄严地对称的几个人不协调。我们应当把这幅画与一幅诸如丢勒仿小耶稣受难木刻作的《埃马厄斯》图版那样的构图做比较，才能认识到伦勃朗的这幅画里明暗分布如何完全获得了在对象之外的独立的生命。在形式和内容之间没有不一致——这样说将是一种批评——但是过去的形式和内容之间的联系被切断了，在这种新的自由中，场景首先为巴罗克时代赢得了生命的气息。

一切通常意义上称为“人画的照明”的东西都是一种光的闪动，这种闪动已经独立于物体之外，无论它是以分离的碎片在大地上空风驰电掣的暴风雨的天空，还是从上面射入教堂在墙壁和柱子上折断的光线，抑或在壁龛和屋角里把有限的空间转变为某种无穷无尽的东西的朦胧之光，都已经独立于物体之外。古典的风景画认为光是各个物体之间的结合物，因此古典画中到处都在追求醒目的对比。但是只有当光基本上被认为是无理性的时候，新的风格才能诞生。这时光才不再把图画分成单独的区域，而是独立于任何塑形的母题之外，横穿过一条道路，或者在波涛滚滚的



安德列亚  
最后的晚餐

大海上掠过。现在没有人会认为在这种光中会存在一种与形式的冲突。诸如叶丛的阴影在房子的墙壁上闪动之类的母题，现在是可以画的了。这不是因为它们现在第一次被观察到——它们一直是被看到的——而是因为它们在形式上是不明确的，所以过去具有达·芬奇精神的艺术不能够利用它们。

最后，单个的形象也是这样。泰尔博赫能画一个在桌旁读书的女子：光从她的后面射来，掠过两鬓，一缕卷发漫不经心地垂下，在她细腻的皮肤上投下了一片阴影。这一切似乎是非常自然的，但是文艺复兴艺术并不允许这种自然主义。我们只须想到那位大师的女性半身像的画，就会明白这一点。他的画在题材上是相似的，在这些画中明暗分布和立体的造型完全重合。文艺复兴时期个别的自由也可能被采用，但是那时这些自由是例外，而且人们也是这样认为的。非理性的照明现在是正常的东西，而且，在

物体是偶然被照亮的地方,看上去也不是有意的,而是漫不经心的。然而,在印象主义中光的运动本身获得了这么大的活力,以致艺术在光与影的安排中能够放弃“入画地”使母题变模糊的做法。

非常强烈的光具有消灭形体的效果,非常弱的光具有融化形体的效果。对古典时期来说,这两种效果都在艺术考虑的问题之外。即使文艺复兴时期的绘画也描绘夜晚,形象也被置于黑暗之中,但那时仍保持着形体的清楚性。而现在的形象则同整个黑暗结合起来并且只保持着一种近似。审美趣味已发展到甚至认为这种相对的清晰也是美。

色彩的发展史也能够拿到相对的和绝对的清晰性这个标题之下讨论。

达·芬奇已经掌握了关于色彩反射和阴影补色的精确的理论知识。但他总是不允许画家把这些现象引用到画中。他显然是担心对象的清楚性和自信将受到损害。因此他说要表现物体的“真实的阴影,只可以使用黑色和固有色的混合”[达·芬奇,见前引书,参见他关于簇叶的“真实的”色彩的评述。一片叶子应当取自要画的树上,因此色彩用这一方式混合。——原注]。绘画史不是对色彩现象的洞察力不断增强的历史;色彩的观察更确切地说被用在完全与纯粹自然主义观点不同的选择上。达·芬奇的公式的正确性是有限的,这点是由提香证明的。然而,提香不仅年轻得多,而且他靠着他的长时期的发展过程,在这里以及在别处,形成了向另一风格的转变,在那另一种风格中,色彩原则上不再是某种依附于物体的东西,而是物体借以获得可视性的重要成分,是某种紧密结合的,每时每刻都在一致地移动着和改变着的东西。我们应当回想一下那些关于涂绘运动的概念的论点。在这里我们只能说,巴洛克对色彩的暗淡怀有兴趣。色彩的一致清晰的清晰性被色彩的局部的模糊性取代了。色彩不是从一开始就在那里,并在各方面都被完成了的:它是在生成着的。和素描中富有表现性的斑点一样(这些斑点我们在上一章中已经谈到了,这种斑点的存在在一定程度上要求形体的不清楚



达·芬奇  
岩窟中的圣母(局部)



达·芬奇  
岩窟中的圣母(局部)



提香  
圣母引见（局部）

性，并且以此作为前提），色彩斑点的图式也是以承认模糊着色法为图画中的一个要素作为基础的。

按照古典艺术的原则，色彩不仅像达·芬奇所认为的那样，只在细节上扶持形体，而且也在整体上扶持形体。色彩把作为整体的图画接合为各个组成部分，而且，色彩的强调点也是构图的实际强调点。不久艺术家们在稍稍改变强调点中找到了乐趣，在更早些时候，色彩的安排中就可以发现个别的异常，但是只是当色彩原则上摆脱了装饰形体和解释形体的义务时真正的巴罗克才开始到来。色彩不会妨碍清晰，然而色彩越具有属于它自己的生命，它就越不能为物体服务。

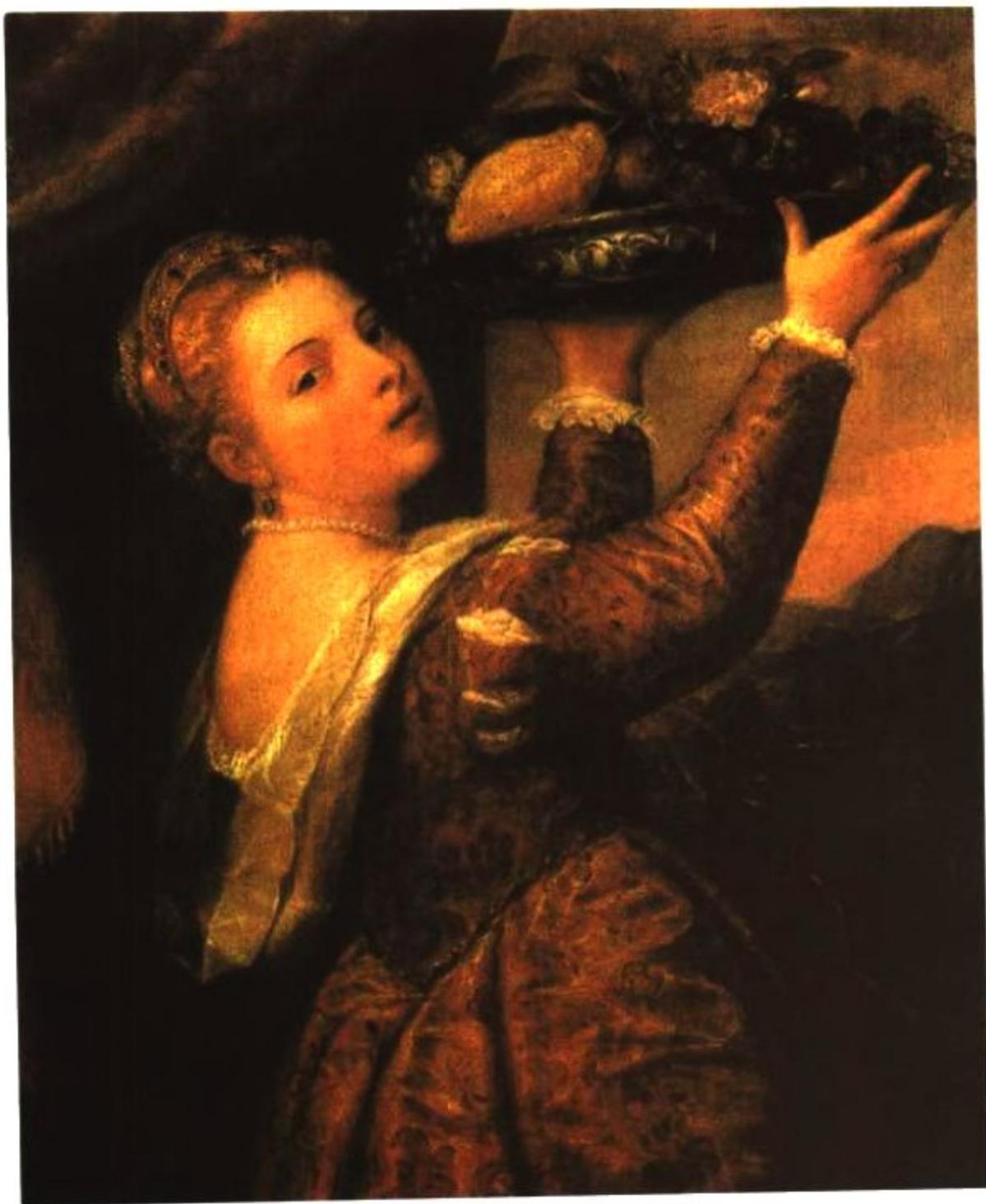
同一种色彩在图画中不同地方的重复也表明了要减弱色彩的客观作用的意图。观者依靠色彩把本来属同一类的东西结合起来，因而踏上了与解释题材无关的道路。举一个简单的例子——提香，在《查尔斯五世》的肖像画中采用了一条红色毡毯，而安东尼奥·

莫罗在《英格兰的玛丽》这幅肖像画中则采用了一把红色椅子，两者都强有力地表现为固有色，并把自己作为物体——红色毡毯和红色椅子——而印刻在想像力中。这正是后来的艺术家们要回避的效果。委拉斯开兹在那些著名的肖像画中使用的方法是在其他的物体——衣服、软垫、帷幕上，重复特定的红色，但在每一处都稍稍做了改变，这样一来，色彩极容易陷入脱离物体的组合之中，而且或多或少地跟作为基础的物体分开。

色调关系越多，这个作用越是容易被完成。如果同一种色彩被分布在意义完全不同的物体之上，或者，如果实际上是一个统一体的物体因处理方法而被分成各个部分，着色的独立效果也能够得到促进。凯普(Cuyp)[凯普(1620—1691)，荷兰画家。——译注]画的一个牧羊人不会是孤立的有些苍白的黄色主体，这个牧羊人会倾向于与天光发生联系，同时画中一些动物能被展示在一种能把它们与它们的同伴分开的环境中，它们会与土地的棕色建立起联系。

这样的色彩配合数不胜数。但是最强烈的色彩效果根本不需要被束缚在实际的主要母题上。在彼得·德·胡格画的母亲坐在有睡着的婴儿的摇篮旁这幅画中，色彩的配合建立在闪烁的红色和暖黄褐色的和谐之上。最强烈的黄褐色是在背景的门柱上，最强烈的红色——不是如有的人可能预期的那样——在妇人的衣服上，而是在偶然挂在床上的一条裙子上。色彩作用的完美性完全把形象置于考虑之外。

在鲁本斯的《安德罗墨达》或伦勃朗的《苏珊娜》(两幅画均藏于柏林)等画中，问题是相似的，但不完全相同。在《苏珊娜》中，如果说苏珊娜丢弃的被乳白色的身体所衬托的鲜红色披风，从画的深处闪烁出来，那么我们不会弄错这种色彩斑点所表示的对象，而且不太可能忘记这块红色是一件衣服，是苏珊娜的衣服，但是我们会感到远远离开了16世纪所有的图画。这不仅仅是一个设计的问题。当然，红色的团块作为一个形象是难以理解的，这块红色娇艳欲滴，好像是从悬挂的细绳上滴下，并好像再次聚集到下面的拖鞋上，就像一盆炭火一样，这在感觉上完全是涂绘的；但是这种效果中的决定因素是这种色彩的独特性，它被安置得完全像是偏于一方的。因此这幅画得到一种与位置的必然地位无关的



提香 持花女 油彩画布  
1555 柏林国立美术馆藏

强调点。

同样，鲁本斯在他的非常注重事实的画《安德罗墨达》中，觉得有必要把一种巴罗克的非理性的色彩斑点运用到构图中。在图画的右下角，在看上去是完全正前面的、令人目眩的裸体人像脚旁，有一片恣意翻腾的深红色。虽然作为一个对象它是完全可解释的——这是国王的女儿丢弃的天鹅绒罩衣——但是把它放在这个地方并使它这样突出，这对任何熟悉16世纪的人来说都会觉得意外。从风格史上说，重要之处在于色彩的显著点的力量，这种显著点与作为它基础的物体的真正价值根本无关，但是正因为这个原因，它使图画中的色彩自由地发挥作用。

在藏于同一画廊的提香的一幅画中，可以看到类似的东西经常以古典风格处理的那种方式，这幅画就是提香画的罗伯托·斯特罗齐的小女儿的肖像画。在这幅画的边缘上也有一块红色的长

毛绒织物，但是这块红色被附属的颜色从四周扶持并调和，以致它并不突出也不引起任何惊奇。实际的事物和绘画的形式完全一致。

最后，在空间形象的构图中随之而来的是，美不再存在于最完美和最清晰的安排中。虽然巴罗克不愿以一种迫使观者寻找母题的模糊性来作弄观者，但原则上它也是考虑不太清晰的，甚至完全不清晰的东西。于是发生了抑制重要成分，并突出不重要成分的转变：这不仅是被允许的，而且是被希冀的，虽然主要母题照例能以一种隐蔽的方式表现出来。



达·芬奇  
东方三博士的礼拜  
褐色油彩木板  
246cm × 246cm 1481  
佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏

在这儿我们可以把我们的讨论同达·芬奇联系起来，并推举他为16世纪艺术的代言人。通过“夸张的”前景来加强纵深运动，这是一个巴罗克绘画特别喜爱的著名母题。一旦选取一个非常近的观测点进行观察，这种情况就会发生，深入远处的巨大比例就会因此而比较快地缩减；也就是说，“非常接近”这种母题将显得不相称的突出。达·芬奇当然也观察到这种现象[达·芬奇，见前引]但是这种现象对他只有理论上的影响；他似乎觉得这对于艺术实践是无用的。为什么呢？因为这削弱了清晰性。他认为，在透视的表现中使实际上紧密相连的东西疏远是一种不能接受的方法。当然，任何纵深都涉及对象的缩小，然而在古典艺术的意义上，达·芬奇推荐一种在透视比例的缩减中的温和发展的方法，并且拒绝没有过渡地从非常小的物体跳到非常大的物体的做法。如果后来的艺术家正从这种形式中得到快乐的话，这意味着纵深的印象取得了不小的收获，但是对产生于使图画模糊的效果的乐趣也有发言权。维米尔的画可以作为说明这一点的最显著的例子。

同样，我们可以举出这样一些组合法，作为巴罗克的模糊法的例子，在这些组合法中相互间无关系的東西——或者因为它们合乎透视画法相互靠近，或者因为它们相互遮蔽——产生了一种

维米尔  
情书 油画画布  
44cm x 38cm 1669--1670  
阿姆斯特丹国立美术馆藏



密切的视觉关系。遮蔽总是存在的。关键之处是我们在多大程度上被迫把近的和远的，遮蔽的和被遮蔽的形象结合起来。这个母题也加强了纵深的紧张感，因此我们在前面提到了它。但是，即使从考虑实际对象的观点出发，我们也可以回到这个母题上来，因为结果总是会出现这样一幅图画，这幅图画中的单独物体的形状本身不论怎样熟悉，但由于其新的外形所特有的陌生感总使人感到惊奇。

但是，在一种全体的描绘中，当个别的头部和个别的形体不再指望成为完全可认识的时候，这种新的风格就会非常清楚地显露出它的面貌。在伦勃朗的蚀刻画中，围绕讲经布道的基督的人群只是部分地可以辨认的，因而画里有一种模糊性的残迹。比较清楚的形状从不太清楚的底子上产生，在这种底子上有一种新的效果。

但是这样一来，一则故事的精神意义上的场景布置现在也完

全改变。古典艺术目的在于揭示绝对清晰的母题，而巴罗克的目的是为了模糊，而是为了使清晰看上去像一种偶然的副产品。有时巴罗克以隐秘的魅力自娱。人人都知道泰尔博赫的图画，即《父亲的忠告》。这个题目并不适合于图画，但是无论如何，表现的要点在于坐着的男子正向站着的女孩说些什么，或者更确切地说在于女孩如何聆听教诲。但是艺术家却让我们这样困惑着。这个女孩身着白缎子衣服，作为明亮的调子，她已经成为注意的主要中心，但她仍然把脸转过去。

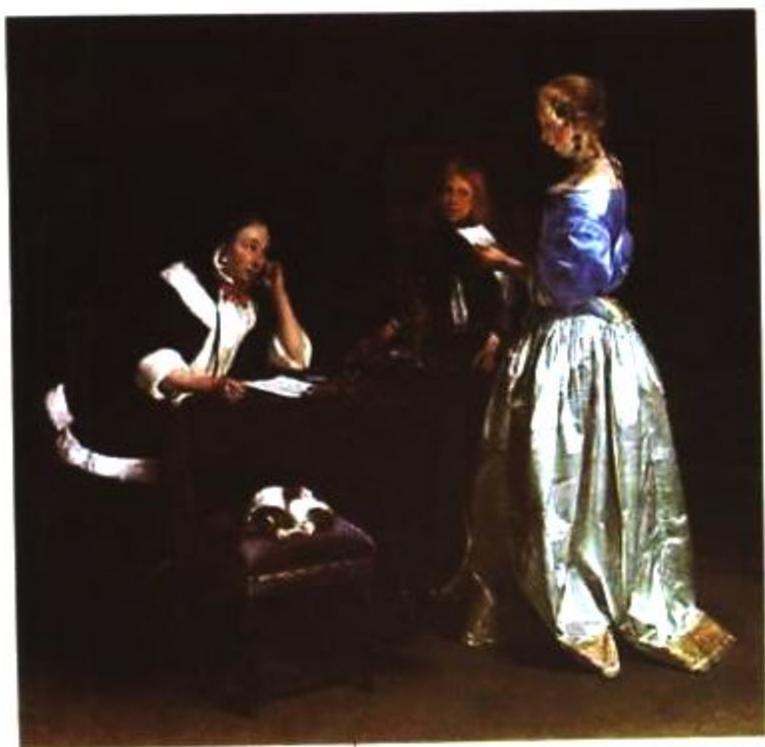
这是一种只有巴罗克才懂得的表现方法。

### 3. 题材

如果说清晰和模糊的概念在这里不是第一次被应用，而是在以前已经常常被应用了，其原因是它在某些方面与这个重大过程的所有因素相联系，并与这种线描的和涂绘的对比部分地一致。所有的涂绘的母题通过使某种明确的形体变模糊而存在，而作为基本取消可视物体具体性的涂绘的印象主义只有当“模糊的清晰性”在艺术中享有自由的时候，才能出现。我们只需要回忆一下如丢勒的《圣杰罗姆》和奥斯塔德的《画室》这样的例子，就能感到，从各种意义上说，“入画的”都要求具有相对清晰的概念。在前一例中，房间里面最远的角落里最小的物体仍然看上去十分清楚；在后一例中，昏暗的光很快使墙壁和物体变得难以辨别。

然而到目前为止我们还没有能透彻地讨论这个概念。最主要的母题已讨论过了，我们现在将从各种各样观点来讨论单个图画中完全清晰向相对清晰的转化——我们不会详尽无遗地分析个别的例子——以期我们可以用这种方法对周围的现象做出最公正的评价。

我们依然还是以达·芬奇的《最后的晚餐》开始我们的讨论。没有比这更高级的古典清晰的阶段了。形式的展现是完美的，而且，这一构图中的图画重点与实际重点完全一致。另一方面，蒂耶波洛创造了典型的巴罗克样式：基督身上当然具有一切必要的



泰尔博赫  
一封信 1660

在这幅作品中，画家几乎重复了《父亲的忠告》的风格。

强调，但是他显然不决定图画的运动，而且画家在众使徒身上大量采用遮蔽形体和使之变暗的原则。文艺复兴艺术的清晰对这代人来说是没有生命力的。生命力所安排的场景不会使我们看见场景里的一切，也不会使正在发生的事情的内容由组合来决定。在现实生活的汹涌波涛中，本质要素只是偶然使眼睛产生上述印象。新的艺术正是以这样的瞬间为基础的。但是要在以自然主义为目的的画中寻找这种风格的基础将是错误的；只有当相对的不清楚性非常普遍地被认为是一种值得注意的母题时，这种自然主义的绘画才有发言权。

像达·芬奇一样，丢勒在《圣母之死》的木刻中，把绝对清楚看成是自然的事情。但这位德国艺术家并不像那位意大利人那样认真地对待这种要求，特别在木刻中，他倾向于使线条自由发挥作用。但是尽管如此，这一构图是实际的对象和绘画的外貌完全重合的典型例子。每个明亮部分——这特别在黑白之中是主要的东西——都清晰地表现了一个明确的形状，而且，虽然亮部的总体中也产生了一个有意味的形象，但即使在这种效果中现实的对象也使自己成为决定性的因素。朱斯·凡·克利夫的着色画《圣

丢勒 圣杰罗姆



母之死》，从复制品上看，比丢勒的要差，但这只是因为看不到起调整整体作用的色彩。即使在这里一种总体印象从各种各样的颜色及其重复的体系中产生了，但是每一种颜色都以其下面的物体为基础。而且，即使这种颜色被重复，在两个地方出现的也不是同一种类的生动的要素，只不过是在红色床单近旁立着一顶红色的床帐。

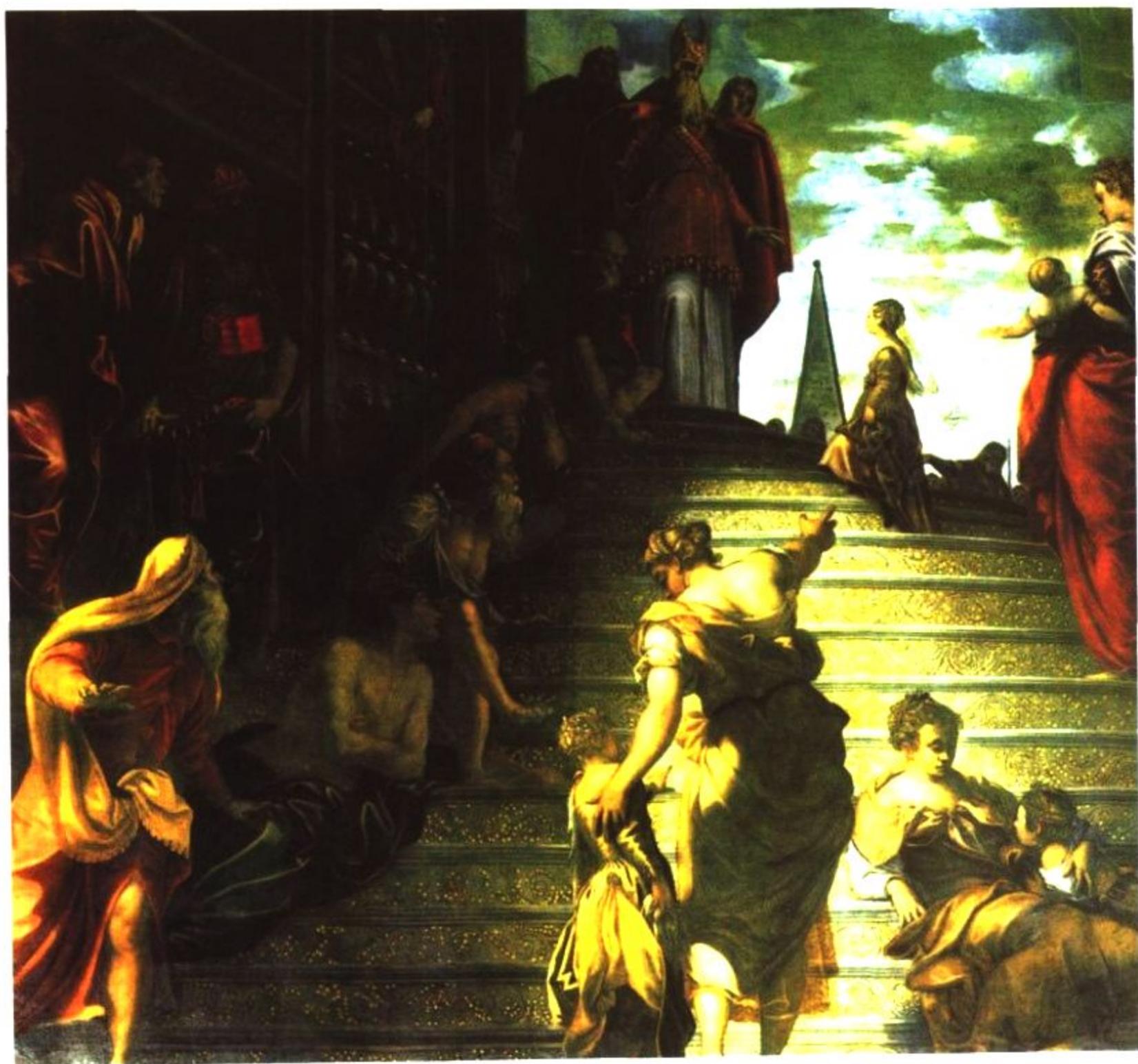
这里存在着与下一代人的差别。色彩开始获得了独立性而且光从物体中解放了出来。与此相联系的是，对完全从塑形的母题中起作用的兴趣越来越减少，而且，即使不可能放弃故事主体的清晰性，那么这种清晰也不是直接从对象中获得的，而显然是作为一种巧妙的

副产品偶然产生的。

在一件著名的蚀刻画杰作中，伦勃朗把《圣母之死》转化成了巴罗克的语言。这幅画中也有一团把床笼罩在内的光，还有明亮的斜向往上流动的云。在两幅画中，都有强有力的对立的强调重点，整体是一幅生动的明暗的图画，在这种明暗中，单个的形象被吞没了。事件不是不清楚的，但是我们应该肯定这种翻滚着的光是掠过对象而没有被这些对象抓住的。蚀刻画《圣母之死》作于《夜巡》之前不久，它属于伦勃朗后来觉得是过于戏剧性的东西。他成年时代的故事画要单纯得多。这并不意味着他返回到了16世纪的风格——即使他想这么做也不可能——但是他抛弃了虚幻的东西。于是明暗分布也变得十分简单了，但是这种单纯之中充满了神秘感。

属于这种类型的有《耶稣被从十字架上解下》。虽然我们在关于统一这章里已经论述这幅重要的版画了，但是现在我们可以进而补充说，这种统一当然只是在牺牲了一致的清晰性的情况下获得的。基督身体的各部分中，只有弯曲的膝盖才是真正可视的，身体的上部部分地消失在黑暗之中。从这一片黑暗中有一只手伸向基督，这是一个几乎不可辨认的人的一只受光照亮的手，这只手的可辨程度是动摇不定的。从黑夜的深处我们看见单个断裂的明亮部分，但是这些明亮部分似乎被一种充满生气的结合力联系在一起了。主要的强调重点完全落在这则故事的意义所要求的地方，但是和谐与一致是隐秘的。每一种16世纪的布置安排，从其直接的清楚性上说，无论是整体还是单独的形象都显得雕琢过度和矫揉造作。

在《基督背负十字架》中，使憔悴的基督处于尽可能最清晰的面貌，并同时把基督放在习惯于清楚性的想像力所要求于他的位置上，这样做对拉斐尔来说是理所当然的事。基督成了空间第一大层次中的中心人物。而鲁本斯则以不同基础的思想进行创作。为了运动的印象起见，他回避了平面的和构造的风格。因此他认为只有明显的模糊才是充满生气的。在鲁本斯的画中，用肩猛抗十字架的士兵，从表面上看，比基督更为重要。很深的投影减弱了这位精神上的主要人物的地位，而且作为一个塑形的母题，这个枝节本身是不容易被理解的。然而我们不能说对清晰性



丁托列托  
圣母在圣堂中引见 油彩画布  
423cm × 480cm 1552 威尼斯  
圣玛利亚戴尔·奥尔托教堂藏

的合理要求仍然未得到满足。观者在不知不觉中被从各个方向引导到这位不太显眼的主人公的形象上，而且在这个崩溃倒塌的母题中，这个瞬间最重要的是一切为了视觉的缘故而被强调的东西。

当然，主要人物形象的变模糊只是应用这种原则的一个方式，而且更确切地说是一种过渡的方式。后来的艺术家们在基本母题上是非常清晰的，然而在总体面貌上却是不可思议的、不清晰的，或者说模糊不清的。例如《乐善好施者》的故事——也是个难画的题材——没有谁能比成熟的伦勃朗在1648年作的画中描绘得更清晰了。但是作为文艺复兴标准的破坏者，在几乎所有的主题上，没有谁能比丁托列托更重要。

有一则故事画，如果要把它画得完全清晰，那么它似乎总是要求人物形象纵向展开，这则故事画就是《圣母在圣堂中引见》。

即使丁托列托自然地回避了纯粹的平面，他也没有放弃主要人物以侧面像形式会晤的画法，而山一般的楼梯——这种楼梯不必达到投影轮廓的效果——是采用斜向的方法处理的，但是他赋予挤人和挤出图画的力量以大得多的强调。背向着观者用手指点着的妇人的形象，和在墙壁阴影处的一行人物，这些人物像一股连续不断的潮流，承担着进入背景中的运动。这些人物即使不具有表面宏大的优势，仅仅由于他们的方向也足以冲淡主要的母题。在楼梯上的亮的形象也明灭不定地隐入背景。这幅充满着空间活力的构图，是一件基本上以塑形方法创作的纵深风格的佳例，但是，它同时又是图画的强调重点和主题的强调重点相分歧的典型例子。然而那个小的女子没有消失在空间中。她被不引人注目的附属的形状扶持着(图画中没有第二个形象重复这些形状)，她独立地站着，并维系着她与祭司长的关系——这一关系是整幅画的关键——虽然明暗分布还把这些主要人物分离开来。这就是丁托列托的新的舞台布置。

在《哀悼基督》中——这是丁托列托最了不起的力作之一，从真正重要的意义上说，这幅画的效果被高度地集中于若干主要的强调重点——清晰与模糊的描绘原则起了多大的作用啊！从前的艺术家们力求把每一个形状浇铸成一致的清晰的画面，他把这一切都删除了，而使这些形状变模糊，并受到抑制。基督的脸上有一片阴影，这片阴影完全不理睬塑形的基础，但是它通过强调前额的一部分和脸面下方的一部分而得到补偿，它的存在对产生痛苦的印象有无法估量的意义。而且昏厥的圣母那双眼睛是多么富于表现力啊！整个眼窝是一个充满黑暗的大圆洞。柯勒乔是第一个想到这种效果的人。但是严谨的古典大师，即使当他们表现性地处理阴影的时候，在形式清晰方面也从不越雷池一步。

在北方，这个概念有被更自由地运用的倾向，即使在完

丁托列托  
哀悼基督 布上油画  
227cm x 294cm 1559  
威尼斯学院画廊



全清晰的著名范例中，也发展了《哀悼基督》这个综合的画题。谁不会想到昆特恩·梅西斯和朱斯·凡·克利夫呢？他们的画中每一个形象直到四肢末端都是清楚的，而且，还有一种为了达到最客观的造型目的的明暗分布。

风景画中，光对于古典的清晰化所起的作用要少于对巴罗克的朦胧化所起的作用。光与影的广泛应用只是这种转变的一个成就。那些光与影的带形形状，例如在鲁本斯之前或与鲁本斯同时代的艺术所用的带形形状，若即若离，而且当它们真正毫无意义地割裂整体的时候，它们仍然清楚得足以使它们同这个地带的单独的母题完全重合。只有在明确的巴罗克中，光才以自由的斑点在风景上移动。这意味着在墙壁上树叶的阴影和沐浴在阳光中的树林按照原则现在也是可以画的。

让我们转到另一个论点上：图画的内容不应当看上去是客观



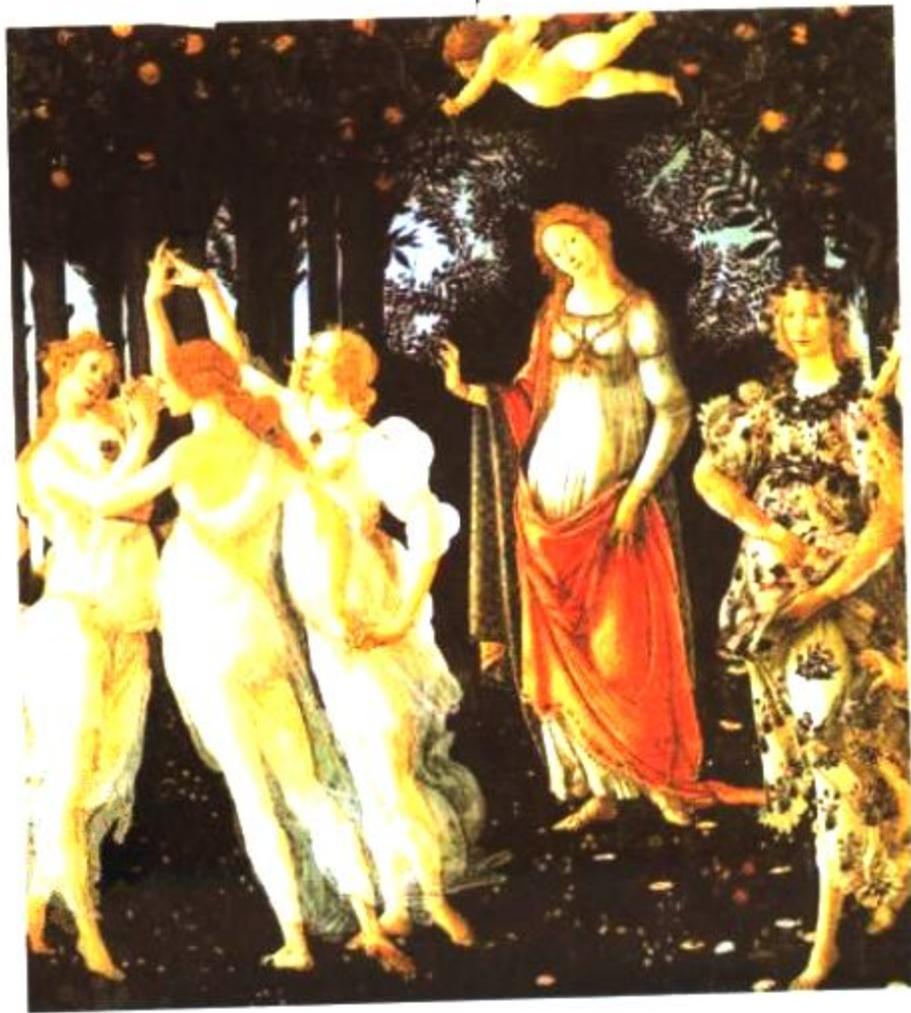
维米尔  
代尔夫特的街道 油画画布  
53.5cm × 43.5cm  
1657—1658  
阿姆斯特丹国立美术馆藏

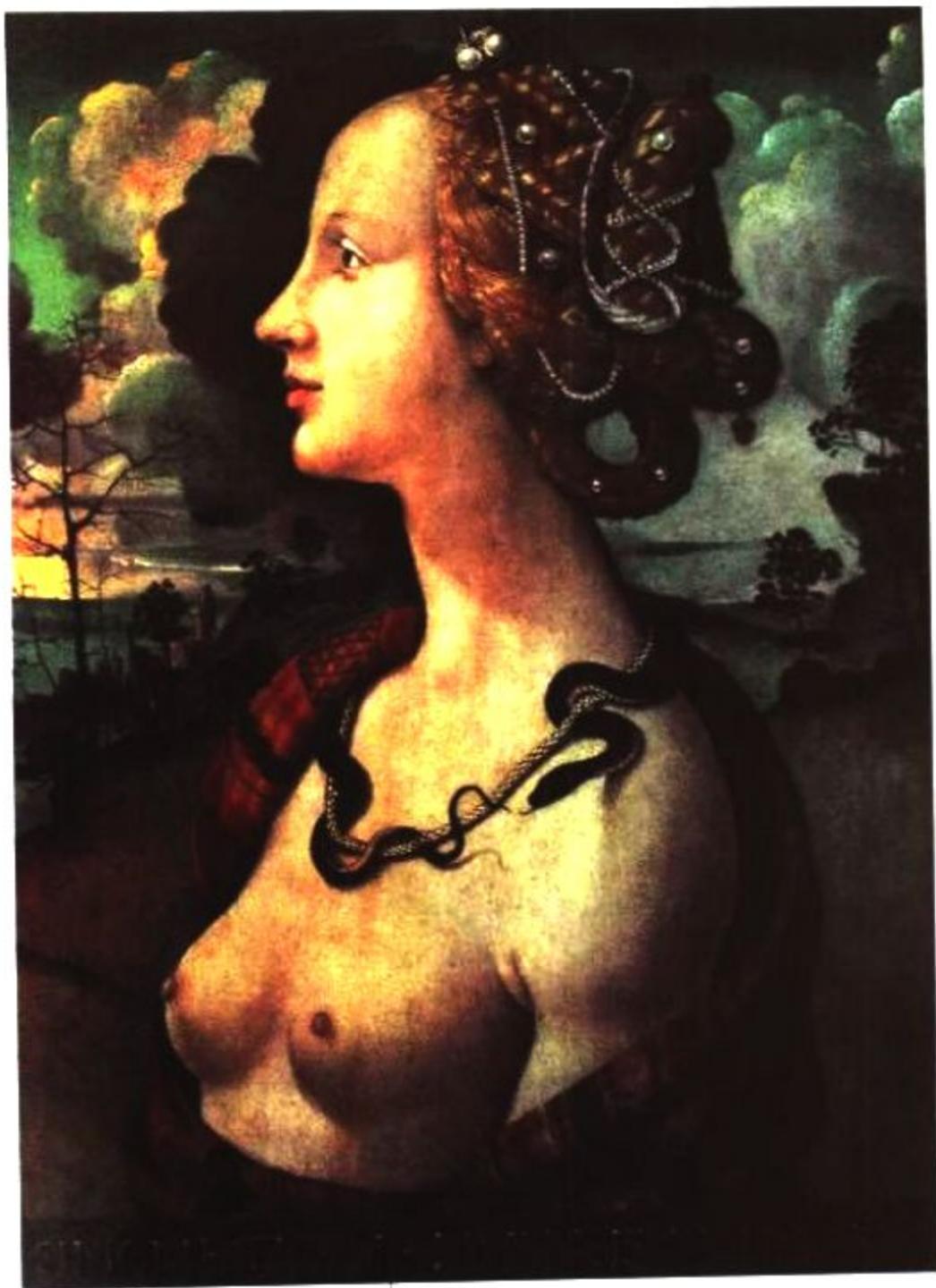
合理的，这点也属于巴罗克风景的特点。画题失去了直接的表面上的真实性。现在我们看到的那些场景，就所涉及的题材而言是无偏见的，当然这些场景对风景画比对肖像画和故事画更加适当，例如，维米尔的《代尔夫特的街道》：没有完整的東西，无论是单独的房子还是街道都是不完整的。建筑的景色在实际内容方面可能是丰富的，但是这些景色应当表现得好像它们与实际事实的联系无关。阿姆斯特丹的市政厅的图画既可以通过强烈的透视短缩法艺术性地画出，但如果这幢建筑是正前面地展现的，那么它也可以部分地画成一个简单的对象。至于教堂的内部，我们可在保守的老尼夫斯(Neefs the Elder)[老尼夫斯(约1578—约1661)，佛兰芒画家。——译注]的画中举出一个较早的风格的例子。由于对象是清晰的，所以明暗分布当然是明显的，但是基本上仍然从属于形体：光没有脱离形体而又丰富了图画。与此形成对照，E·德·威特(E. de Witte)[E·德·威特(1617—1692)，荷兰画家。——译注]的画体现了现代的类型：明暗分布基本上是非理性的。在地上，在墙上，在圆柱上，在空间里，明暗分布同时产生了清晰性和模糊性两种效果。建筑本身如何错综复杂，这是无关紧要的：空间被处理成一种无休止的、永远无法完全弄懂的难题，使人目不暇接。一切看上去都如此简单纯，但实际上又不尽如此，这是因为无比巨大的光已脱离了形体。

这里有一部分印象是由形体外貌上的不完整性决定的，然而这种不完整性使观者满意。在所有的巴罗克的设计中，这种完整—不完整的类型应当区别于早期艺术家缺少深思熟虑的类型。前者是有意识的不清晰性，后者是无意识的不清晰性。然而，在两者之间的是对清楚表现的完美性的意愿。这一点在人体形象中能得到最好的说明。

我们再次回顾横卧的女裸体这幅杰出的画，在这件范例中提香采纳了乔尔乔内的画的概念。选取这幅模仿品比那幅原作更为恰当，因为在这里，

波堤切利  
春(局部)





皮耶罗·迪·科西莫  
美女西莫内塔  
尚蒂伊博物馆藏

脚旁的画面就足以显示出原作的风貌——我指的是那只被搁在前面的腿遮盖住仍然可见的脚这个必不可少的母题。这种设计看来是一种精彩的自我展示的形式，一切东西仿佛自然而然地力求完整的表现。基本特点都很清晰，而且每一个组成部分都可辨别出其大小尺寸和特有形状。在这里，艺术尽情地沉迷于清楚明白之中，与此相比，从特殊意义上说，美似乎是次要的。当然，只有懂得早期阶段艺术并且清楚地认识到一件波堤切利的作品，一件皮耶罗·迪·科西莫的作品多么缺少这种观察方式的人才能正确欣赏这种印象——这两位艺术家缺乏这种观察方式，不是因为

个人才能的不完备，而是因为他们这代人的心灵还没有完全觉醒。

但是即使提香的太阳也有落山的时候。为什么17世纪不再产生这样的图画了呢？是美的理想改变了吗？当然是，但是这样解释将会被感到是太不自然了，太迂腐了。委拉斯开兹放弃了完全可视性。他的形式通常是对立的：在这里是夸张，在那里是含蓄。臀部的凸出处不再是古典的清晰，正像手臂和腿的消失不是古典的清晰一样。如果乔尔乔内的维纳斯失去了交叉的腿的下端，那么我们立即会感到失去了一个基本的要素。后来，对形体的更加广泛的覆盖也不再使我们吃惊。正相反，它为了图画的利益起到了自己的作用，而且即使偶尔有一个人体完全显现出来，它就被画得看上去仿佛这是偶然发生的而不是为了观者起见的。

只有与总的倾向联系起来，我们才能够理解丢勒在人体形象上所花费的功夫，即他在那些地无法付诸实践的理论中所花的功夫。《亚当与夏娃》的版画(1504)与他最后对美的理解不是完全相

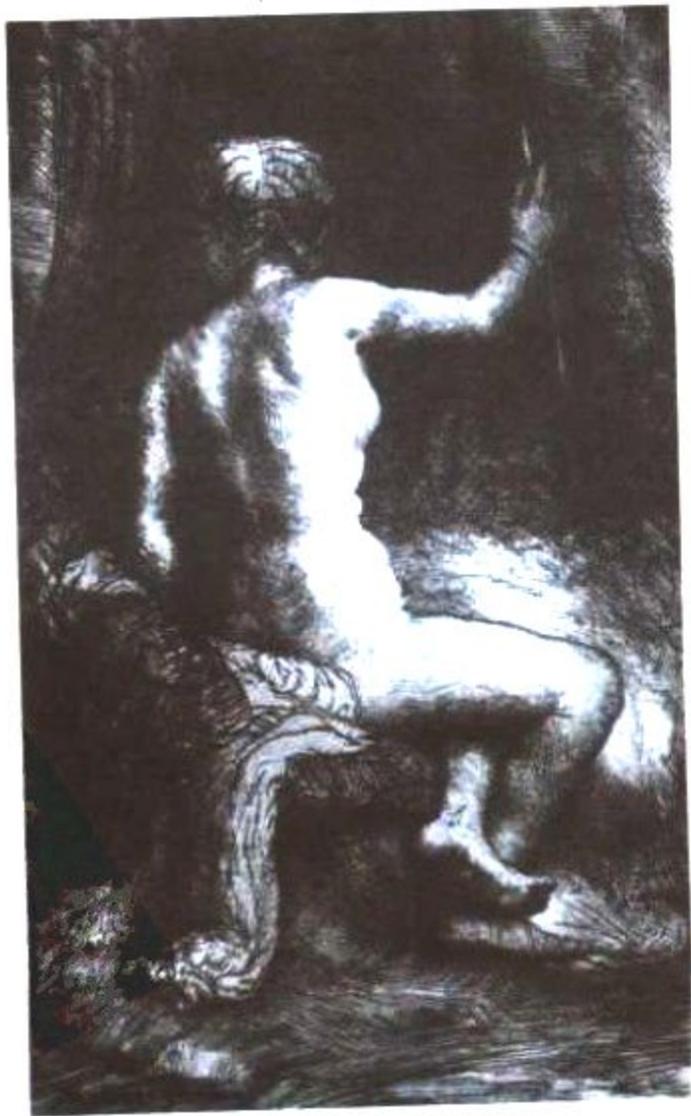
同的，但是作为一种非常清晰的设计，这幅版画已经立足在古典的基础上了。当伦勃朗在他的青年时代把同一个画题用到他的版画中时，他从一开始就对人类堕落这件事比对裸体的表现更有兴趣。因此，与丢勒风格相似的富有成效的作品大都见于后来的裸体画中。伦勃朗的《持箭的女子》是他非常单



伦勃朗  
亚当与夏娃 铜版画  
16.3cm × 11.5cm 1638  
圣彼得艾米塔什美术馆藏

纯的最终风格的极好例子。这个画题所用的描述方法和委拉斯开兹的《维纳斯》中所用的方法相同。主要的东西不是人体本身而是运动。身体的运动只是图画运动中的一个小浪花。从画中我们几乎不会想到客观的清晰性，它已经因四肢的改变位置而牺牲掉了，但是，通过明暗面的动人的节奏感(在这种节奏感中人体被暴露出来了)，我们的注意力被远远地引出纯粹的塑形形体的效果之外。伦勃朗晚期的表现公式的秘密在于物体看上去非常单纯，然而又像奇迹一般地呈现出来。隐蔽和不自然的模糊化从根本上是不必要的；他毕竟能够从纯粹的正前面观察和单纯真实的明暗分布中产生出这样的印象，即他不是表现单个的物体，而是在表现一个总的要素，在这个总的要素中各个物体都改变了形状。我还想到了所谓的《犹太新娘》(阿姆斯特丹)，在这幅画中一个男子把手放到一个姑娘的乳房上。一种古典清晰的形状在这里被扑朔迷离的神秘的东西围绕着。

我们总倾向于从伦勃朗画中的色彩的魅力和光从暗处出现的方法中寻找这个谜语的答案，而且不能认为这样做是没有道理的。但是伦勃朗的风格只是这个时代总的风格的一个特殊分支。整个印象主



伦勃朗  
持箭的女子 铜版画  
20.5cm × 12.5cm 1661  
巴黎国立美术馆藏

伦勃朗  
犹太新娘 油彩画布  
121.5cm×166.5cm 1668  
阿姆斯特丹国立美术馆藏



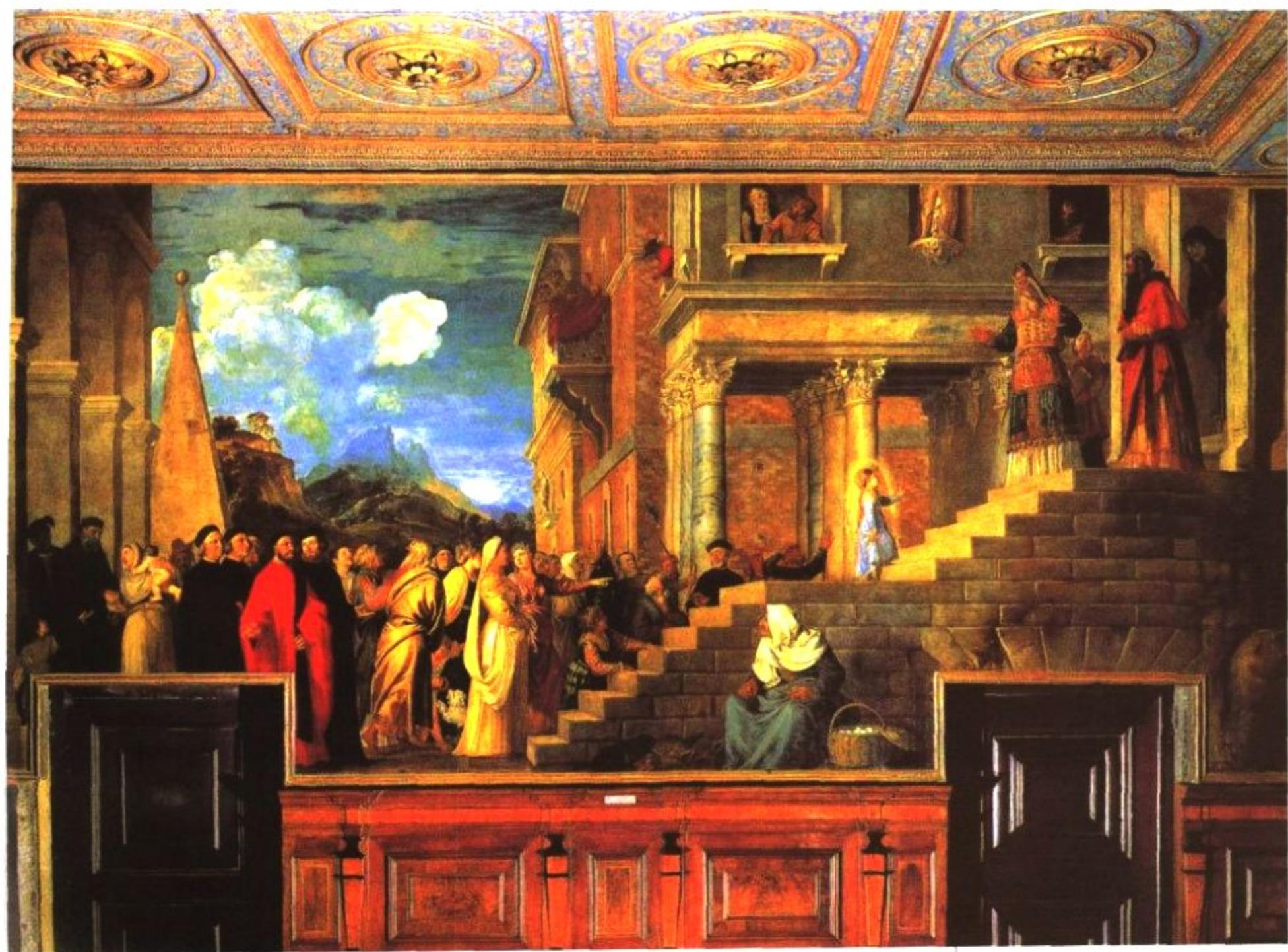
义只是特定形式的一种神秘的模糊化。因此，即使委拉斯开兹作的一幅肖像，是以明朗的目光非常庄重地画成的，也能具有在清晰和模糊之间摆动的完美的装饰效果。当然这些形体在光线中获得了外形，但是这儿的光本身又是一种似乎在形体之上自由地闪烁的要素。

#### 4. 历史的特征和民族的特征

意大利对西方的最大贡献在于她在后来的艺术中第一次使“完全清晰”这个概念获得了新的生命。被意大利尊为设计的高超骑术的并不是轮廓线的美声唱法，而是这种轮廓线中形体的完全可视性。我们可以毫无顾虑地赞美像提香的横卧的维纳斯这样一个人体形象：但问题的关键在于，塑形的内容在形体和纬线的旋律中被完美地表现的方式。

当然这种关于完全清晰的概念在文艺复兴时代并不是从一开始就存在的。尽管对早期艺术来说交流中清晰性是很重要的，但它从一开始并没有给我们看到几个完全清楚的形体。当时对于清晰的事物的感觉还没有觉醒。清晰与半清晰是相混合的，这不是因为艺术家们不能画得更好，而是因为对绝对清晰的要求还不存在。与巴罗克的有意识的模糊性不同的是，在前文艺复兴时代，有一种无意识的模糊性，这种模糊性显然与巴洛克有关系。

尽管意大利人要求清楚的愿望总是在某种程度上比北方强烈，



但我们会对15世纪的佛罗伦萨竟然也容许粗放的做法这点感到惊讶。贝诺佐·戈佐利(Benozzo Gorroli)[贝诺佐·戈佐利(1420—1497),意大利画家。——译注]在梅迪奇家族小教堂画的壁画上,在最显著的地方画了一匹马的背面这类东西,马的整个前面部分被骑马者遮盖了。画里还有一个观者很容易凭理解力来完善的不完整的躯干,但是纯艺术或许会拒绝这种眼睛所无法忍受的东西。那些在后排聚集的人物形象也是这样的情况。我们能够知道这个设计所表示的是什么,但是它并不给眼睛以充分的暗示,使之能了解图画的真正完整的意图。

直接的反对理由是,在一种团块的表现中,画面要给眼睛以足够的暗示是不可能的,然而我们只须看一下如提香的《圣母引见》这样的图画就能认识到16世纪意大利艺术能够达到的境地。在这里同样也有一群人,如果没有这群醒目地插入画中的形象,问

提香

圣母引见 油彩画布  
345cm × 775cm 1539  
威尼斯艺术学院藏

吉兰达约

仕女乔凡娜别尼 木板油画  
96cm × 50cm 1488





波提切利  
希蒙涅特肖像  
蛋彩画画板  
82cm × 54cm 1485  
法兰克福市立美术馆藏

题是不能解释清楚的，但这样想像力可得到完全的满足。同样的差别把波堤切利或吉兰达约画中的许多形象同罗马16世纪艺术家的清晰性区别开来。我们可以想想塞巴斯蒂亚诺(Sebastiano)[塞巴斯蒂亚诺(约1485—1547)，意大利画家。——译注]的《拉撒露的复活》中的人群。

在北方，如果我们从霍尔拜因和丢勒回溯到舍恩高尔和他那代人的话，对比将更加明显。舍恩高尔在图画的净化上比他同时代所有人都做得多，然而，对于受到16世纪教育的观众来说，要在他画的形体的复杂纬线中寻找主要的点并在分散的和割裂的形式中找到一个完整的東西有时是很困难的。

我选取耶稣受难系列版画中的一幅——《基督在安纳斯面前》作为例子。主要的形象

有点挤，像被楔入画中一样，但是这点可以不管它。然而，在基督的交叠的双手之上，出现了一只抓住绕在基督脖子上的绳索的手。这只手属于谁的呢？我们寻找并在基督的肘旁找到了戴着披甲的手套，执着戟的第二只手；在基督的肩膀上，有一个部分现出的戴头盔的头部。这就是这双手的主人。如果我们凑近看的话，我们



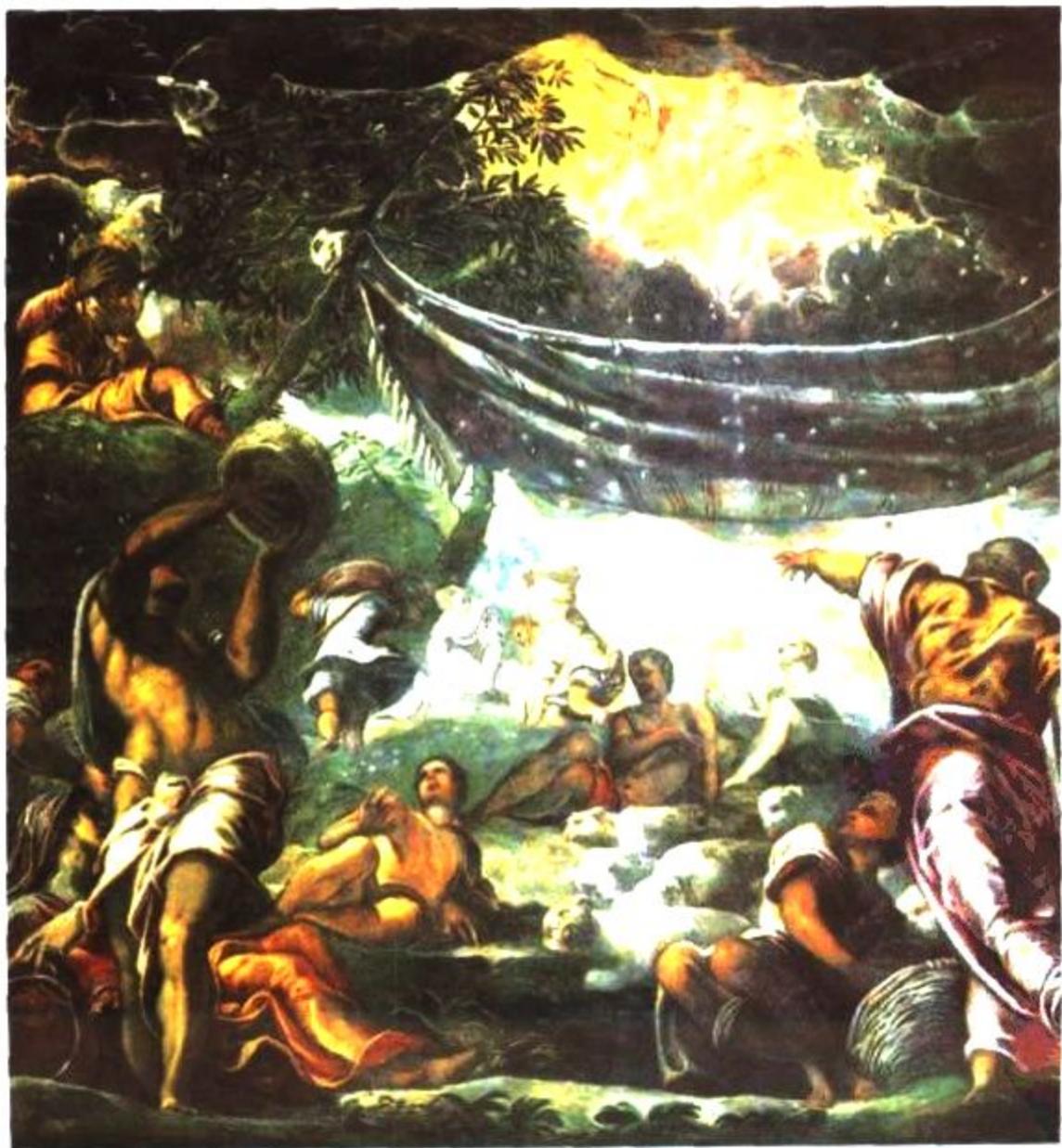
舍恩高尔  
基督在安纳斯面前  
版画

我们能够发现一条穿盔甲的腿，这条腿完善了手下面的形象。若要指望眼睛去收集这样的分散的部分，我们会觉得这是十分荒谬的：但15世纪的人不是这样想的。当然，也有比较完整的形象，而且我们的例子毕竟只是涉及一个次要的形象，然而这是一个与故事中受难的主人公直接有关的形象。

另一方面，在丢勒描画

的《基督在该亚法面前》中，图画展开得多么简明而自然。形象与形象毫无困难地分开了。每一个母题在整体和细节上，都是清晰而容易被理解的。我们开始认识到已经发生了一种视觉的改革，这种改革就像路德的清晰的演讲对于思想方式的影响一样重要。和丢勒联系起来看，霍尔拜因似乎就是这个预言的实现者。

当然，这种比较只是这种改革的更容易理解的表达方式，这种改革是在诸如故事画的舞台布置那样的单个形体的描画中完成的。但是，除了16世纪在客观的清晰中得到的这一切以外，还有一种在主观意义上对图画的净化，这种净化的目的在于使图画的感官效果同其物质内容完全一致。我们已指出，图画的强调重点和它的主题的强调重点相分歧，或者至少事物的印象伴随着一种不以事物为基础的效果，这是巴罗克的一个特征。在前文艺复兴时期一种类似的特征，作为无意识的副产品存在于艺术之中。这种设计编织出它自己的网。晚期丢勒的版画在效果上并不比早期的差，但是这种效果完全来源于实在的母题。构图和明暗分布完全服从于各种事实的清晰性，而早期的版画并不区分由事物产生



丁托列托  
天上圣食 油彩画布  
550cm × 520cm 1577 威尼斯  
斯库奥拉·圣马可公会藏

的效果和不是由事物产生的效果。意大利艺术的范例从这个意义上说有一种“净化的”影响，这是无可争辩的，然而意大利人除了被精神相通的民族奉为典型外，或许从来不会被别的民族奉为典型。但是，屈从于作为独立表现生命的语言的线条和斑点的作用，这总是北欧人想像力的一种特性。意大利人的想像力比较拘谨，它不懂得神话故事。

然而在意大利盛期文艺复兴中有一个柯勒乔，在他那里指针明显地离开了清晰的极点位置。他始终试图使客观的形体失去其清楚性，并通过复杂的情况和使人误解的母题迫使熟悉的事物以一种新的、不同的面貌出现。彼此之间不相归属的东西结合起来了，而相互归属的东西却被分离开了。这种艺术在没有失去同时代理想的联系的情况下，仍然有意回避绝对清晰性。巴罗乔和丁托列托继续这种情况。各种折叠起伏恰好在人们期待清楚性的地方折断了形象。在站着形象中，正是那种不存在强调的形体被表现得最为明显可见，无关紧要的东西变成大的，而重要的东西

勃鲁盖尔  
圣保罗的皈依 油画画板  
80cm × 156cm 1567  
维也纳艺术史美术馆藏



却变成小的——在有些地方画家为观者设立了陷阱。

不过，这种虚假的迹象不是最终的表达公式，而只是过渡的产物。不管是在形、光，还是在色彩的运动中，如果我们说真正的意图是表现一种截然不同于客观内容的总体印象，我们只不过在重复熟知的情况。北方总是易感受到这样的效果。在多瑙河流域的大师中，像在荷兰一样，我们甚至在16世纪初期就遇到自由的绘画表现的惊人例子。如果说后来的一幅彼得·勃鲁盖尔的画给主要的画题以非常小的而且不明显的形式，那么这又是过渡时期一个独特的印象。决定性的因素是，艺术家能够不为客观价值所烦恼，而屈服于这种外貌的能力。假如前景不顾理性视觉的抗拒，而按一个接近的视觉距离所决定的“夸张的”尺度被观看的话，这就称为一种屈服。但是，把世界理解为色彩斑点并置的能力也是以同样的基础产生的。哪里发生了这种情况，哪里就完成了伟大的、孕育西方艺术发展的真正内容的变化。这样一来最后这部分讨论的题目与第一部分的题目联系起来。

众所周知，19世纪的人从上述这些事实中得出了比我们多的过激结论，但是，只有在绘画再次从头开始以后他们才能这么做。大约发生在1800年的线条的回归当然意味着完全如实的绘画外貌的回归。从这个观点来看，巴洛克艺术容易受到一种必然是毁灭性的批评，因为任何不直接从再现的意义上产生的效果都被否定为风格主义了。

## 第二节 建筑

清晰性和模糊性，就我们在这里对它们的理解，是装饰的概念，而不是模仿的概念。有一种绝对清晰的、形状外貌完全能理解的美。而与这种美比较，还有另一种美，它就植根于不完全可理解的事物中，植根于从不完全露出真面目的神秘的事物中，植根于每时每刻都在改变的不可同化的事物中。前者是古典的类型，后者属于巴罗克的建筑和装饰的类型。前者的形式是完全明显的，后者确实也相当清晰，不会使眼睛感到不适，但是它仍然不会那么清晰以致观者总是能够一览无遗。在这种类型中，后期哥特式超过了盛期哥特式，巴洛克超过了古典的文艺复兴。说一个人只



矗立在威尼斯运河口的圣塔玛利亚撒路帖教堂，这是一栋白色的巴洛克式教堂。教堂的建造是为了纪念1630年黑死病的侵袭、感念玛利亚的恩典。这座教堂是由建筑家巴尔达萨尔毕其一生的精力，于1687年设计建筑的。

能在绝对清晰中得到愉快是不正确的。他同时也希望摆脱清晰而达到为视觉所无法穷尽的东西上。尽管后文艺复兴的风格的变革复杂多样，但这些变革都具有这样一种值得注意的性质，即图画以某种方式避免完全的可理解性。

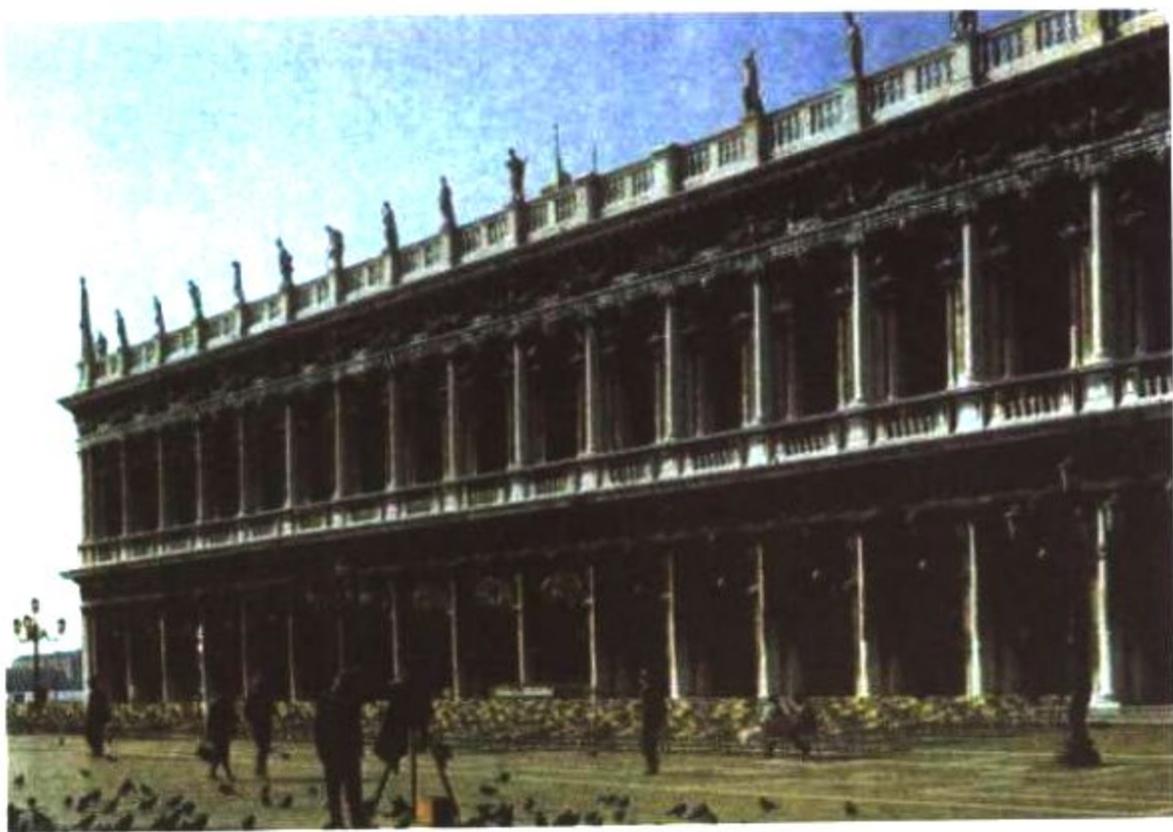
当然，在这个问题上每一个人都会想到充实形式的过程：无论是构造的还是装饰的母题，都处理得更充实，这只是因为眼睛自然而然地要求有更加困难的任务的缘故。然而，即使认识了比较简单的和比较复杂的视觉问题之间程度的差异，我们还是没有达到要点：要点在于这是关于两种根本不同类型的艺术的问题。

问题不在于某种东西是否更难以理解，而在于它是完全可以理解的还是不完全可以理解的。像在罗马的《西班牙式台阶》这样一件巴洛克的作品，即使对它反复凝神静观，也永远不能得到我们在一幢文艺复兴的建筑物的正面上一下子就能认出的清晰性：即使我们把它的各种形式中的每一个细节都牢记了，它也是秘不可测的。

一旦文艺复兴的建筑找到了表达墙壁与接合处，支柱和横梁以及支撑的和被支撑的部分的最终方式，所有这些表现公式就显得刻板 and 缺乏生命力了。变化不是在细节上零星地发生的，而是整个原则被改变了。因此流行着的新信条认为，要提出任何作为精致完美的和终极的东西是不可能的，建筑的生命力和美存在于其外貌的不确定性之中，存在于这样的事实之中，即不断生成的生命力和美总是以新的图画展现在观众面前。

冲破文艺复兴的各种单纯的和理性的形式靠的是取消独立形式的限制的意愿，而不是靠一种幼稚的、以各种变化来发泄自己的对游戏的热爱。难怪我们要说，旧的各种形式已失去了它们的意义并继续被有意地“仅仅为了效果地”使用着。但是这种“有意”具有非常明确的目的：通过贬低清晰的、单独的形状，一种

神秘的总体运动的外貌产生了。而且，各种形式的旧的意义的消失所产生的结果并非没有价值。体现在德累斯顿尊阁宫的那种构造的生命力的思想，几乎不能用模仿布拉曼特的建筑所用的那种语言来解释。为了使这个关系变得清楚，让我



雅各布·桑索维诺  
威尼斯的圣马可图书馆  
1536 文艺复兴盛期建筑

们做一个比较：巴洛克艺术中难以理解的那股力量和明确地实现了的文艺复兴的力量的关系，与伦勃朗的明暗分布和达·芬奇的明暗分布的关系是相同的。后者的样式完全是清晰的形状，而前者则使光以神秘地流动的团块席卷画面。

换句话说，古典的清晰性指的是以终极的、不变的形式来表现；而巴洛克的模糊性指的是使各种形状看上去好像是某种在变化的、生成的东西。通过增加所属部分实现的古典形式的彻底改革和通过各种明显无意义的组合实现的旧形状的彻底变形，这两者能够被置于同一个标题之下讨论。在绝对的清晰中有一种固定形象的母题，巴洛克原则上避开这种母题，把它视为某种不自然的东西。

相交的现象总是一直存在的，但是当这些相交的现象被认为是一种无关紧要的设计的副产品时，并当一种装饰的强调重点存在于这些相交现象之上时，情况就不同了。

巴洛克喜爱这样的母题。它不只看到一个形体在另一个形体前面，相交的形体在被相交的形体前面，而且还欣赏由相交产生的外形。因此在巴洛克艺术中观者没有得到通过选择立足点而创造各种相交效果的自由：相交作为必不可少的东西被采用到构造的设计中。

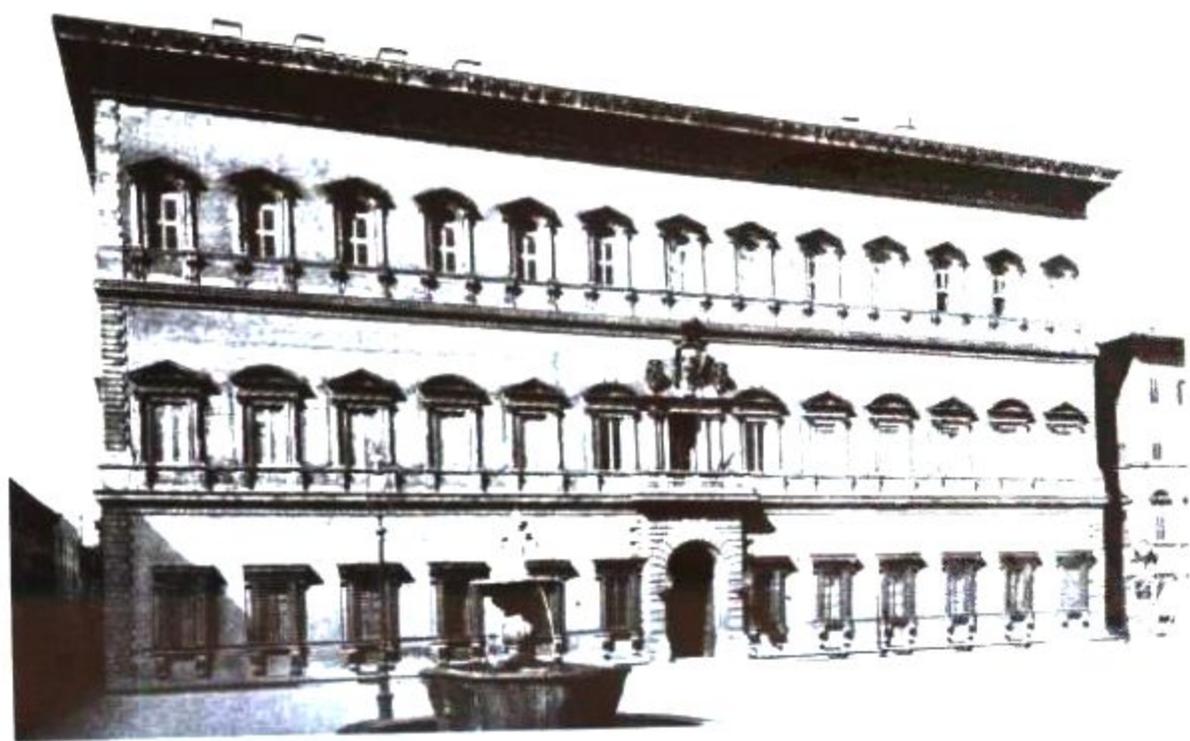
每一种相交都是一种对形式外貌的模糊。被圆柱或支柱相交的走廊比起开放视阈的走廊来，当然是不太清晰的。但是如果观者在这样一个相交的室内景中——比如在维也纳的宫廷图书馆或

在阿默尔湖的安德克斯的女修道院教堂中——觉得不得不反复改变他的立足点，那么，他这样做的动力并不是要看清被隐蔽的形体的外形——外形看来清楚得足以让人满意——我们愿意围绕它移动，是因为在这种相交中常常会产生新的画面。移动的目的不是为了最终揭示被相交的形状——根本没有这样的愿望——而是为了从尽可能多的方面，感知潜在的景象。但是这个问题仍然是无底的。

在较小的范围内巴罗克的装饰也是这样的。

巴罗克考虑到各种相交，即考虑到因为被遮蔽而显得不明确的方面，甚至在完全从正前面看到的构造的设计根本没有包含这样的方面时，也考虑到这种相交。

我们已经提到：巴罗克回避古典的正面性。这里应当再次从清晰的观点出发讨论这一母题。非正面的透视总会引起轻微的相交现象，但是它也意味着一种视觉的模糊，因为一个庭院或一个教堂内部，特定的两个相等的半面中必然会有一个半面看上去比另一个大些。没有人会认为这种错觉是使人不愉快的。正相反，我们知道所看见的事物实际上是个什么样子，而且把所见的画面与现实的这种差异视为一种收获。巴罗克的城堡建筑的布局，即使是一系列相对应的建筑以一个宽阔的半圆形形式围绕着中央大楼的布局，也始终以这种观察经验作为基础。正面的透视产生特征最少的画面。我们这样说是道理的，这不仅是因为有同时代的复制品作标准，而且因为有建筑引道的指示。这些布局的典型例



安东尼奥·桑加罗  
法内塞尼榭官北侧  
1530—1546 罗马

子中，我们总是应当提到贝尔尼尼的圣彼得大教堂的柱廊。

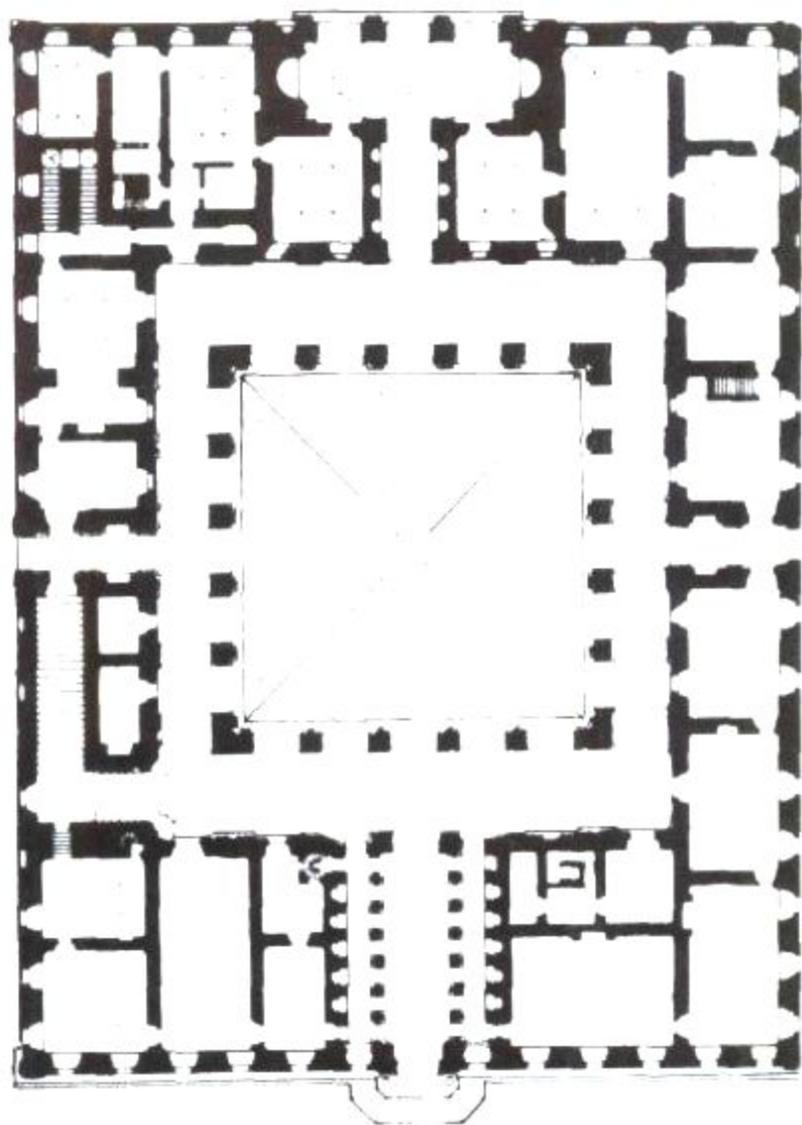
因为古典主义代表一种实在价值的艺术，所以它总是要使实在价值呈现出最完备的可视性：均匀的空间具有非常清楚的边界，装饰能够被同化到最后一根线条。相反，因为巴罗克懂得纯粹的绘画外貌的美，所以它能够处理隐蔽而又神秘朦胧的形式。确实，只有在这些条件下巴罗克才能完全实现它的理想。

文艺复兴式室内美的最终效果在于几何比例。这种美和洛可可式镜厅的美的区别，不仅是一个实在和非实在的问题，而且也是一个清晰性和模糊性的问题。洛可可式镜厅是非常涂绘的，而且也是非常模糊的。这种作品表明对外貌的清晰性的要求已经改变，并且有一种不清晰的美——这是文艺复兴风格的一个对立物。当然，模糊性只有在不成为妨碍的情况下才被认为是美的东西。

对于文艺复兴来说，美和绝对的可视性是完全一致的。这里没有神秘的狭长的深景和昏暗的深处，没有细部难以分辨的装饰上的闪光。一切都被完全展示，而且使人一目了然。在另一方面，巴罗克原则上避免完全展现那种表现出局限性的形式。在教堂中，巴罗克不仅把光作为新的价值因素——即不仅作为一种涂绘的母题——而且以这样一种方式构成了它的空间，以至于这些空间靠眼睛或理智都不能完全理解。当然，即使布拉曼特的圣彼得大教堂的室内景也不是从任何观察点上都能被接受的，但是我们总知道我们必须期待什么。巴罗克中有一种从来没有打算被完全理解的紧张关系。在创造这种惊人的空间关系方面，没有一种艺术比18世纪的德国艺术更有创造力了，尤其是德国南部的大修道院和朝圣的教堂。但是即使在非常庄重的底层设计中，也能得到这种



安东尼奥·桑加罗  
法内塞尼榭官  
内部庭院  
1530—1546 罗马



法内塞尼榭宫  
平面示意图

神秘的效果。阿萨姆兄弟设计的圣约翰尼波末克大教堂(慕尼黑)内景就是一例。这座教堂对于想像力来说,简直是不可穷尽的。

盛期文艺复兴只在建筑中增加了可以在整体观察中被理解的装饰成分。这是盛期文艺复兴对早期艺术的一个革新。巴洛克采取了相同的原则,但达到了不同的结果,因为它不再要求每一个细节都有绝对清楚的表现。在慕尼黑的首府剧院的装饰并不需要细看。眼睛能捕捉住主要的点,在这些点之间存在着清楚性不稳定的地带,而建筑师的意图绝不是要求观者应当通过凑近观察看清形状。在凑近观察中这幢建筑只会有一种空洞的外表。这件艺术的精髓只有能够接受整体上有魅力的闪光的观者才明白。

尽管这样我们还没有真正触及新的要点:我们的目标只是从客观的清晰性的观点出发扼要重述先前讨论过的论点。在每一章中巴罗克的观点都意味着一种模糊化。

在涂绘的画面中,如果各种形状结合于一种总的独立运动的印象中,那么这只能当这些形状的个体价值表现得不太强烈时才能发生。但是这除了减少对象的清晰性之外还会是什么呢?对象清晰性的减少到了黑暗完全吞没了某些部分的地步。根据涂绘风格的原则这应当是合乎需要的,而且主题方面也不会有异议。所以其他的几对概念被这一对概念完善了。被接合的比不被接合的清晰些,明确的比不明确的清晰些等等。所谓的衰退的艺术大量使用的模糊性母题,是由文艺复兴艺术的特性产生的,也是由艺术的必然性而产生的。

这两种艺术中产生形式的手段是相同的,这是我们讨论的先决条件。只有当这种形式变得众人皆知时,它才能够被转化为新的外貌。即使在最复杂的巴罗克的山墙断裂处,原有形状的印象依然存在,只是像建筑立面和空间这样的旧形态,不再被感到是完全有生命的形态了。

直到新古典主义时期,“纯粹的”形状才再次被感到具有生

命力。

作为对整个这章的说明，我们只拿两个花瓶做比较，一个是霍尔拜因设计的单柄大酒杯，另一个是在维也纳的施万曾堡花园中的一个洛可可花瓶。前者，是一种完全展现的形状的美；后者，是一种永远不能完全理解的形状的美。两者的表面造型和填充物像轮廓线的走向一样重要。在霍尔拜因的作品中，塑形的形状属于非常清晰的和非常详尽的投影轮廓，装饰的设计不仅精确齐整地充实了主要方面的特定表面，而且从非常清楚的外貌中获得其总体效果。相反，洛可可的艺术家原则上回避霍尔拜因所追求的东西：在洛可可艺术中我们能够像我们喜欢的那样去建立形状，因为它的形状从来不能被完全掌握和确定，“入画的”画面为了眼睛而提供了某种无穷无尽的东西。

## 结论

### 一、外部的和内部的美术史

把艺术称为生活的镜子并不是恰当的比喻，认为美术史基本上是表现史的理论具有片面性的危险。我们能够就题材问题发表任何意见，但我们仍然应当考虑到表现的手段并不总是一成不变的。当然，在时间的进程中，艺术表现出很不相同的内容，但是这并不决定艺术外貌的变化：语言本身和文法以及句法一样在变化着。语言不仅在不同的地方发出不同的声音——这点我们很容易承认——而且它完全有它自己的发展，最有影响的个别的天才也只能从它那里获得一种明确的不太超越一般可能性的表现形式。在这点上我们同样可以反驳说，表现的方式自然只是逐渐获得的，这是不言而喻的。这里要解释的不是这一点。即使当表现的方式得到了充分的发展，风格的类型也还是各种各样的。换句话说——世界的内容并不会为了观看者而具体化为一种不变的形式。或者，回到最初的比喻上来，观看并不是一面一成不变的镜子，而是一种充满生气的理解力，这种理解力有其自己内在的历史，并且经历过了很多阶段。

在古典类型和巴洛克类型的对比中，这种观看方式的变化已经叙述过了。需要分析的并不是16世纪和17世纪的艺术——这是某些较丰富较生动的东西——而是这两种类型的艺术赖以存在的图式以及视觉的和创造的种种可能性。当然我们只能通过提出个别的艺术作品来说明这点，但是，我们对拉斐尔和提香，伦勃朗

和委拉斯开兹的一切评论，只是为了阐明问题的一般过程，而不是要揭示特定图画的特殊价值。要揭示这种价值可能需要更广泛并且更精确的论述，但是也不可避免地要提到重要的作品：作为真正开拓者的最著名的作品毕竟能够最清楚地说明艺术发展的倾向。

另一个问题是我们到底在多大程度上有权讨论这两种类型。一切都是过渡，要对把历史看成是永无止境的潮流的人提出反驳是很困难的。对我们来说，理智的自卫本能要求我们应当根据若干结果对大量的事件加以分类。

从广度上说，想像力变迁的整个过程已被归纳为五对概念。我们可以把它们称为观看的范畴，而不会与康德的范畴相混淆。虽然它们显然在同一方向上发展，但是它们却不来源于同一原则（对于康德的思想来说，它们看上去只不过是偶然的）。或许还可以建立其他的范畴——我没法发现它们——而且上述的这些范畴也不是如此紧密相关以致它们不能在一种不太相同的结合中被想像。尽管如此，它们在一定程度上是相互包含的，而且只要我们不照字义来理解这一表述，我们就能够称它们为同一事物的五种不同的观点。线描—塑形的风格与平面风格的紧密的空间层次相联系，正像构造上的独立性与各组成部分的独立性和完善的清晰的独立性之间有一种自然的密切关系。另一方面，不完全清晰的形式和具有被贬低的组成部分的统一效果将自然而然地同非构造的波动相结合，并在印象主义—涂绘的观念中找到其最好的位置。如果纵深的风格似乎并非必然属于同一家族，那么我们可以回答说，这种风格的纵深的紧张关系完全是以只打动眼睛而不打动塑形感的视觉效果为基础的。

我们能够对此做出检验。在图示的复制品中几乎没有一个作品不能从任何其他观点来讨论。

## 二、模仿的形式和装饰的形式

所有这五对概念既能从装饰的意义上解释，又能从模仿的意义上解释。有一种构造风格的美和一种构造风格的真实，又有一种涂绘风格的美和一种明确的内容，这种内容只表现在涂绘的风

格中，而且仅仅在涂绘风格中。但是我们不要忘记我们的范畴只是形式——是理解的形式和表现的形式——因此它们本身没有任何表现的内容。在这里，这只是一个让明确的美能够显现的图式的问题，而且这是一个容器的问题，在这个容器中各种自然的印象能够被捕捉和保存。如果一个时代的理解方式在类型上是构造的，如在16世纪那样，那么这绝不足以解释一件米开朗琪罗作品和一件弗拉·巴尔托洛梅奥的作品的画面和形象所具有的构造的力量。有一种“骨骼突出的”感觉，这种感觉很可能首先把它的生气灌注到图式中。我们所谈到的这些在(相对的)无表现性中，在人类看来是理所当然的事。当拉斐尔为法尔内西纳别墅起草构图时，他惟一的~~想法~~就是形象必须以“封闭的”形式充实各个表面。而当鲁本斯设计带果实花环的孩子们的队列时，“开放的”形式——形象被置于空间中而没有充实空间——同样是惟一可用的形式，虽然这两件作品所处理的同是优美和欢乐这一主题。

如果我们从不同时代相互并置在一起的图画中得到的印象进行评价，那么将会在美术史上做出不正确的判断。我们不应当仅仅根据情绪来解释这些图画的不同表现类型。不同的类型用着不同的语言。因此试图从情绪出发在建筑方面把布拉曼特的作品同贝尔尼尼的作品做一直接的比较将是错误的。布拉曼特不仅体现一种不同的理想，而且他的思想方式从一开始就组织得不同于贝尔尼尼的思想方式。古典的建筑在17世纪看来好像不再是非常有生命力的。这不是由于环境气氛的平静和清晰，而是由于它被用以表达的方式的缘故。巴罗克的同时代人也能够处于相同的~~感觉~~领域中，而又不失现代风度，这一点，我们能够从17世纪的法国建筑中看到。

观看和表现的每一种形式都会自然地倾向于一个方面，倾向于某种美，倾向于特定的自然描绘类型(我们即将谈到这点)，而且到了这样的程度以至于把这些范畴称为无表现性的将是错误的。然而要消除这个误解不应该是困难的。目的是要达到一种充满生气的、同时又不被其更加独特的内容决定的形式。

无论讨论的是一幅图画还是一幢建筑物，是一个形象还是一件装饰品，生气勃勃的印象植根于两种情况不同的图式中。它同特殊的感情色彩无关。但是观看的重新调整不能完全脱离一种不

同的兴趣倾向。甚至当不存在明确的内容感受这个问题的时候,存在之物的价值和意义也是在不同的领域中寻求的。对于古典的静观来说本质存在于固体的、不变的、以非常明确和完全清楚的方式勾画的形象中;对于涂绘的凝视来说,生命的效果和证明存在于运动之中。当然,16世纪并没有完全放弃运动的母题,而且米开朗琪罗作的一幅素描在这方面看来是不可超越的,然而只有仅仅为了外貌的观看,即涂绘的观看,才给予表现以变化意义上产生运动印象的媒介。这就是古典艺术和巴洛克艺术之间的决定性的对比。古典装饰的意义存在于实际呈现的形式中,巴洛克的装饰则在观者的眼底下变化着。古典的着色法是一种由单独的颜色组成的特定的和谐,巴洛克的着色法则总是一种色彩的运动,而且总给人一种生成着的印象。我们必须说,在与古典的肖像不同的意义上,巴洛克的内容不是眼睛而是观看,不是嘴唇而是呼吸。身体在呼吸。整幅图画空间充满了运动。

现实的概念同美的概念一样已经改变了。

### 三、发展的原因

不容否认,发展的过程在心理上是可以理解的。只有先产生出清晰的概念,人们才能对部分地被扰乱的清晰发生兴趣,这是完全可以理解的。同样能够理解的是独立性已被淹没于总体效果中的各部分统一的概念,只能够出现在有独立发展了的部分的体系之后,而要利用对(非构造的)规则的潜在依附必须以明显依附规则的阶段为前提。从线描的到涂绘的发展,包括所有其余的发展,意味着从对空间事物的触觉理解到学会通过纯粹的视觉印象进行凝视的发展,换言之,这种发展意味着为了纯粹的视觉外貌而放弃了物质的实在。

当然,应当规定一个出发点。我们只谈到了古典艺术向巴洛克艺术的变革。但是古典艺术既然能够产生,为争取一幅在塑形上是构造的、清晰的,并且在各个方面都深思熟虑的表现世界的画的努力也能够存在——这绝不是一件理所当然的事,而只能发生在人类历史上特定的时间和特定的地点。虽然我们认为事情的发展是可以理解的,但这仍然不能从根本上解释它为什么发生。是

什么原因使这种发展得以产生呢？

在这里我们遇到了这样一个大问题——在各种形式的理解中，变化是一种内在发展的结果，是一种在一定程度上自臻完善的理解方式发展的结果呢，还是一种来自外部的推动力，对世界的另一种兴趣，和决定着变化的另一种态度呢？这个问题远远超出了叙述性美术史的范围，而我们将只提供我们所想像的答案。

对待这个问题的两种方式都是可采纳的，即每一种方式都仅仅被独自考虑。当然，我们不应设想有一种内部的机制在自动地运转，并在任何情况下都产生上述的一系列理解的形式。要产生这些形式，应当以一定的方式来感受生命。但是人类的想像力总是要使它的机体和各种发展的可能性在美术史中体现出来。不错，我们只看见我们寻找的东西，但是我们只寻找我们看得见的东西。毫无疑问，某些观看的形式作为种种可能性事先存在着，这些形式是否发展和如何发展取决于外部的环境。

若干代人的历史发展与个人的历史发展并无两样。如果像提香这样一个伟大的人，在他的最终风格中体现了各种完全新的可能性，那么我们当然能够说一种新的感觉需要这种新风格。但是这些新风格的可能性首先为他出现是因为他已经抛弃了那么多旧的可能性。无论如何了不起的人，如果他不是先立足在包含了必要的初步阶段的基础之上，那么他便不能够想像出这些形式。生命感的连续性在这里如同在结合成为一个历史单位的许多代人中一样，是必然的。

形式的历史从来没有处于静止的状态。它有加速冲动的时候，也有缓慢的想像活动的时候，但即使在后一种情况下，一种不断重复的装饰也将渐渐改变它的外观。没有什么东西能永远保持住它的效果。今天看来生动的东西到了明天就不一定很生动了。从反面看，这个过程可以用兴趣丧失的理论和兴趣的刺激作用的必然性来解释，从正面说，这个过程可以用每一个形式都将继续存在并产生着新的形式，而且每一种风格都呼唤着一种新的风格来解释。我们在装饰和建筑的历史中清楚地看到了这点。但是，即使在再现艺术的历史上，作为风格的一个因素，绘画对绘画的影响也要比直接来自模仿自然的影响要重要得多。绘画的模仿是从装饰发展来的——作为再现的设计图案过去是产生于装饰的——

这种关系的后效应已影响到整个美术史。

一个艺术家竟然可以毫无先入之见地在自然面前采取他的态度，这是一种浅薄的涉猎者的见识。但是他接受为再现的概念的东西，以及它如何继续对他发生影响，比他从直接观察中得到的任何东西都重要得多(至少只要艺术是创造性的和装饰性的而不是科学地分析的)。只要我们不知道观察以什么样的形式发生，对自然的观察就是一种空洞的观念。“模仿自然”的整个过程都固定在对装饰的感觉上。能力只起次要的作用。我们虽然不应当放弃我们对过去时代做出定性评价的权利，然而也应当承认艺术总是在做它想做的事，并且它不怕有什么题目是“它不能对付的”，只有被感到是没有绘画趣味的东西才被它忽略。因此美术史主要是一部装饰史。

一切艺术的观看都被束缚在某些装饰的图式上，或者——重复一遍那句老话——可视的世界对于眼睛来说被结晶(体现)于某些形式上，然而，在各个新的结晶(体现)形式中，这个世界的内容将出现一种新的晶面。

#### 四、发展的周期性

在这种环境中，最重要的一点是，某些持久的发展可以在西方所有的构造的风格中被观察到。不仅在比较现代的时候。不仅在古式(antique)的建筑中，而且在哥特式这样完全不同的领域中，都存在着古典的和巴罗克的风格。尽管盛期哥特式对各种力量的考虑是完全不同的，但是从最普遍的创作方面上说，盛期哥特式能够用我们为文艺复兴的古典艺术建立的概念来解释。盛期哥特式是一种纯粹的“线描的”特征。就它也体现了受规则约束的类型而言，它的美是一种平面的美，构造的美。整体能够被缩简为一个由各独立部分组成的体系：不论哥特式的理想怎样与文艺复兴的理想不一致，哥特式只存在看上去独立的各个部分，而且在这个由各种形状组成的世界里，到处都是绝对清晰的。

与此形成对照，后期哥特式追求颤动形状的涂绘效果。不是在现代的意义，而是与盛期哥特式的严谨的线描性相比较，形式已脱离了塑形的刻板的类型，并且被迫使转向运动的外貌。后

期哥特风格产生了纵深的母题，即在装饰上和空间上都交搭的母题。这种风格利用明显地无规则性，并在有些地方软化成流动的形态。而且由于现在要考虑团块效果(在团块效果中单个的形状不再完全独立地表达意义)，所以这种艺术喜爱上了神秘的和不清楚的特性，换言之，喜爱上了一种部分变模糊的清晰性。

实际上，如果我们——一直牢记完全不同的结构体系的实现——遇到了我们从后来时代中所看到的相同的形式变化(参看第三和第五章中的有关例子)，直到在因戈尔施塔特市的女修道院的正面塔楼上的那种向内旋转的形式(这种塔楼以一种前所未有的勇气打破平面风格而代之以纵深风格)，那么我们除了把它称为巴洛克以外还能称它为什么呢？

一般说来，J·布克哈特(Burckhardt)和德希奥(Dehio)支持这样的观点：在建筑史上应该有一种周期性。每一种西方的风格，正像它有其古典时代一样，也有其巴洛克时代，假定它有时间存在那么久的话。我们可以用任何我们喜欢的方式来解释巴洛克——德希奥有他自己的见解 [见德希奥(Georg Dehio, 1850—1932)和贝佐尔特(Gustav von Bezold, 1848—1934)：《西方教堂建筑艺术》，ii·190。德希奥是德国艺术家；贝佐尔特是德国建筑师。——原注] ——但关键是他同样相信一部内在地自行发展的形式史。然而发展只在各种形式已足够长久地继承下来的地方，或者更确切地说，在想像力相当活跃地开始探索产生种种巴洛克的可能形式的地方，才能使自己臻于完善。

但是这绝不是断言巴洛克阶段的风格不能作为表现时代情绪的喉舌，当时产生的新内容只在后期风格形式中寻找其表现形式。后期风格本身能够呈现出最丰富多彩的面貌。我们知道，它起初产生的东西只是有生命的形式。北欧后期哥特式的特征受到了新题材要素的非常强烈的影响。但是罗马的巴洛克同样不应该仅仅被描述成一种后期的风格，而应当被理解为新的情感价值的传达。

这种建筑形式的历史过程在再现的艺术中怎么也会没有类比呢？某些从线描到涂绘的同形异义的发展已不只一次以不同的波长在西方发生了，这是无可争议的事实。古代艺术史与现代艺术史一样以同样的概念发展，而且——在根本不同的情况下——这个场景也重复于中世纪。从12世纪到15世纪的法国雕塑提供了说

明这种发展的非常清楚的例证，在绘画中与这种发展相似的情况并不少见。关于现代美术，我们只须考虑一个根本不同的出发点。中世纪的设计不是近代的透视空间设计，而是一种较抽象的平面类型的设计，这种类型只是最后才闯入三度空间图画的纵深效果之中。我们不能把我们的范畴直接应用于这个发展中，但是总的运动显然是平行发展的。而且，重要的正是这种平行的发展，而不是世界的各个时期的发展曲线应当完全重合。

甚至在同一个时期中，历史学家也永远不能够预见到一种相同地发展的要素。各民族和各代人是有所差别的。在一种情况下发展可能比较迟缓，在另一种情况下则比较迅速。有时，那些已经开始的发展突然停止了，而只是后来才又继续发展，有时，各种倾向岔开了，而且在一种先进的风格旁边会有一种保守的风格，并在对比之下获得一种特殊的性质。这些问题在这里不是本书所要研究的。

甚至在个别艺术之间的平行也是不完全的。各种艺术像在后来的意大利那样完全并列地发展的情况，在北方各地也有发生，但是，无论哪里，只要一出现一种对外来形式式样的爱好，平行性就被扰乱了。外来的成分出现在地平线上，并立即导致眼睛的适应性的改变，德国文艺复兴建筑的历史就是一个明显的例证。

另外一点是，建筑基本上停留在形式表现的基本阶段。当我们谈到涂绘的洛可可风格时，我们不应忘记在那些适于比较的室内装饰的旁边，总是有一种慎重得多的外部建筑。洛可可能够升华为自由奔放而又轻如浮云的风格，但是它不是非得这样做，而实际上它只是偶然这样做过。和其他艺术相比较。建筑艺术的特殊性恰好表现在这一点上。其他那些艺术都是从这种艺术得来的，但它们已渐渐完全解放了自己。建筑艺术总是保持它自己构造的清晰性和实在性的地位。

## 五、复归的问题

周期性的观念涉及各种发展的停滞和复归。我们在这里也应当探明原因。为什么发展总是要回归？

在本概评的整个过程中，我们已考虑到大约在1800年发生的

风格的复兴。当时一种新的“线描的”视觉方式带着非常透彻的明确性在与18世纪涂绘的方式的对立中兴起。认为每种现象必然会引起对立面的笼统解释并不能给我们很大的帮助。中断现象仍然是某种“非自然的”东西，而且只在与精神世界的深刻变化的联系中发生。如果我们把从塑形的到涂绘的变化看成难以察觉的和几乎是自然而然的变化的，为的是我们能够询问这种变化到底是不是从涂绘到塑形的回归中的一种纯粹内在的发展。而主要的动力当然存在于外部环境中。我们这一点是不难证明的。这是一个对各个领域中的存在重新评价的时代。新的线条开始服务于一种新的客观现实。现在人们所要求的并不是总体的效果，而是单独的形状；不是近似的外貌的魅力，而是实际呈现的形态。自然的真和美存在于能够被捕捉并被测量的东西之中。从一开始批评界就最清楚地表达了这个观点。狄德罗在《布歇》中争论的不仅是布歇这位艺术家，而且是布歇这个人。这种纯粹的人的感觉寻找单纯的东西。这时出现了我们已经知道的那些要求：在图画中各个形象必须是孤立的，并且必须通过能够被包含在浮雕中这一点来证明它们的美，当然，这儿的浮雕指的是线描的浮雕 [狄德罗《沙龙，布歇》：“他的画中杂乱无章地堆积着那么多本来不应该在那里出现的东西……我敢说他没有鉴赏力。在他画的众多男女形象中，你找不出四个适合用浮雕表现的人，更谈不上用雕塑表现”（《作品选集》，ii, 326ff）]。后来，在同一意义上弗里德里克·施莱格(Friedrich Schlegel)说：“(布歇的画中)没有混杂的人群，只有几个清楚的形象，这些形象是以庄严朴素的、轮廓清楚的形状认真地完成的，显得非常鲜明突出，没有一幅在夜晚和阴影中的画是清晰——模糊和朦胧的，而只有如同在清楚的和音中那样完美的比例和色彩的团块……只有表面上到处始终洋溢的那种纯朴温厚……我倾向于把这视为人的原始特性：这就是过去的绘画风格，是我惟一喜爱的风格” [E·施莱格：《对1802至1804年巴黎和荷兰绘画的评述》（《全集》，VI.14f）]。

施莱格在这里以颇带前拉斐尔派的口吻所表达的，只不过是在更普遍的人性领域中以对纯粹的古代—古典形式新的崇敬为基础的东西。

但是发生在大约1800年的艺术复兴是独特的，就像当时所伴随的环境一样独特。在一段比较短的时间内，西方的人性经过了

一个全面更新换代的过程。于是新的东西在各方面都直接与旧的东西形成对抗。在这里似乎真的有可能再次从头开始了。

当然，更周密的考察马上会证明，即使在这里艺术也不会回归到过去的阶段，事实证明，只有一种螺旋式的运动。但是，如果我们对过去发展的早期阶段做一调查，那么我们无论如何也找不到这样一种相应的形势，在这种形势中，一种对线描和简朴风格的意志随时可能会非常果断地割断非入画的传统。当然在15世纪有类似的情况。我们说15世纪的风格是早期的风格，我们所指的是现代艺术发轫于15世纪。然而马萨乔(Masaccio)[马萨乔(1401—1428)，意大利画家。——译注]是站在14世纪意大利艺术之上的，而简·凡·埃克(Jan van Eyck)[简·凡·埃克(1385/90—1441)，佛兰芒画家。——译注]的画也不是哪一种倾向的开始阶段，而是一种起源于更早时期的后期哥特式涂绘传统的全盛期。尽管这样，从某些观点来看，如果这种艺术在我们看来是16世纪古典时期的初步阶段的话，这是非常正常的。然而，新与旧在这里如此相互吻合以致很难区分彼此。因而历史学家们总是不能断定应该从哪里开始论述现代艺术史。对明确分期的严格要求很快就会使我们碰壁。因为在旧的形式中已孕育着新的形式，正像在枯枝烂叶旁已萌发出新芽那样。

## 六、民族特性

尽管有那么多的偏差和单独的运动，后期西方艺术风格的发展还是同质的，正像欧洲的文化总体上能够被视为同质的一样。但是在这种同质性中，我们应当考虑到永久存在的民族类型的差异。本书开始时，我们已提到各种视觉方式如何受到民族性的折射。一种明确的意大利的或德国的想像力在各个世纪总是相同地表现着。当然这些世纪不是数学意义上的常数，但是建立一个民族的想像力类型的图式，对历史学家来说是个必要的帮助。不久的将来，欧洲建筑的历史将不再仅仅被划分成哥特时期、文艺复兴时期等等，而将勾画出民族面貌的轮廓。甚至连舶来的风格也不能消除这种面貌。意大利的哥特式是一种意大利的风格，正像德国的文艺复兴只能在北欧—日耳曼的整个创作传统的基础上被理解那样。

在再现的艺术中，这个关系显得更清楚。有一种日耳曼的想像力，它当然通过了从塑形风格到涂绘风格的总的发展，但是它从一开始就比南方更强烈地对涂绘的刺激做出反应。它运用的不是线条而是线条组成的网，不是被确定的单个形体而是形体的运动。甚至对不能用手抓住的事物它也表现出信心。

对于持这种想像力的民族来说，集合于纯粹的平面上的形式是没有长久的吸引力的。他们在深挖穷溯，寻找从下往上作用的运动流。

甚至日耳曼的艺术也有其构造风格的时期，但在所谓最严格的秩序任何时候都被认为是最生动的这个意义上。在这里也有灵感闪现的余地，有明显地按自己意愿间接应用规则的余地。描绘力求超越规则的束缚，达到解脱束缚和不受控制的地步。窸窣作响的树林对于想像力来说比独立构造的结构更有意味。

罗马式的感觉认为独特的东西——接合的美，各部分轮廓鲜明清楚的体系——作为一种理想当然为日耳曼的艺术所知晓，但是日耳曼的思维方式是直接探索统一和全面充实，在这种统一和全面充实中体系被废除了，各部分的独立性被整体淹没了。每一个形象都是这样。当然艺术曾试图使形象独立生存下去，但是总是有一种生动的富于想像力的冲动秘密地把形象编入更广泛的关系之中，把它的单独价值融合到一个新的总体外貌中。这一点正是北方风景画的状况。我们没有看见树木、山丘、流云本身，一切东西都被融化到一个巨大景色的瞬息之中。

在一个极早的早期阶段，想像力服从于那些并非产生于事物本身而是不考虑事物的效果——在由此产生的那些图画中，传达印象的不是各个物体单独的形状和这些物体的理性联系，而是，可以这么说，在单独形状之上出现的偶然的图形。我们可以回溯到前面论述过的艺术的“模糊性”概念的内容。

当然与此相关的事实是，被北方的建筑接受了种种形态，对南方的想像力来说是不能理解的，就是说，不能感受的。在南方，人是“万物的尺度”，而且每一根线条，每一个平面，每一块立方体都是这种塑形的人类中心观念的表现。在北方没有得自于人的、有约束力的标准。哥特式考虑了那些难以与人进行比较的力量。当较新的建筑利用意大利的样式系统时，它在这样一种形式的生命

中求得效果，这种形式如此神秘，以致每一个人都会立即看出对模仿的想像力的要求中存在的基本差别。

## 七、重心的转移

使一个时代与另一个时代对抗的做法总有点令人反感。然而我们不可能否认这样一个事实：每一个民族在它的艺术史上都有这样一些时代，这些时代看上去比其他时代更能展示它的民族特性。对于意大利来说，是16世纪最多地产生了这个国家特有的要素；对于日耳曼的北方来说，则是巴洛克时代。在意大利，是一种塑形的才能形成了线描法基础上的古典艺术；在北方，是一种涂绘的才能，这种才能仅第一次以巴洛克风格非常独特地表现了自己。

意大利能够一度成为欧洲艺术的中心，这当然不是由艺术史的原因造成的，而是有其他的原因，但是可以理解的是，在一种西方的同质的艺术发展中，重心一定按照个别民族的特殊才能而转移。意大利曾经以一种特别清晰的方法表现普遍的理想。北方之所以创造了罗马式风格，并不是由于丢勒或其他艺术家到意大利旅行过这样的偶然事件；意大利这个具有同时代欧洲视觉总倾向的国家，必然对其他各国产生吸引力，上述的旅行就是这种吸引力的结果。无论民族的特性可以怎样不同，但有约束力的普遍的人的要素比所有那些分离的要素都要强大。一种稳定的补偿产生了，而且这种补偿即使在混乱发生的时候，仍然是有旺盛的繁殖力。而且它也带来了未被理解的使人觉得陌生的要素，这在每一种模仿中却是不可避免的。

与意大利的联系在17世纪并没有停止，但是北方最独特的要素产生于意大利以外。伦勃朗通常的艺术旅行没有越过阿尔卑斯山，而且即使他越过了阿尔卑斯山，他也难以为那个时代的意大利所触动，因而这种旅行不可能给予他的想像力以任何他还没有在更高程度上拥有的东西。但是我们可以问——为什么相反的运动在当时没有开始呢？为什么北方在涂绘的时代没有成为南方的老师呢？对此我们可以这样回答：西方诸流派都通过了塑形的地带，但是进入涂绘风格后的进一步发展，一开始就存在民族的界限。

正像每一部视觉历史必然要超出纯粹的艺术范围一样，这种民族的视觉差异也不仅仅是一个纯粹的审美趣味的问题，这是不言自明的。这些差异既受制约又制约别的东西，它们包含着一个民族的整个世界心像的基础。这就是为什么作为视觉方式理论的艺术史不仅是历史学科中的一个小伙计，而且它像视觉本身一样是必不可少的。

### 导言

- 1/ 琼斯 蔷薇物语 画稿 莫利斯编织
- 2/ 罗塞蒂 美丽的手 颜色铅笔、纸 72.6cm×99.7cm 维明顿德拉瓦美术馆藏  
19世纪的英国皇家美术学院推崇拉斐尔作品的色彩调和、构图完美的艺术风格，由此而兴起了以米雷、罗塞蒂、莫利斯等人为代表的“拉斐尔前派”。
- 2/ 米雷 在父母家的耶稣 伦敦泰德画廊藏
- 3/ 波堤切利 维纳斯的诞生（局部）
- 3/ 泰尔博赫 音乐会
- 4/（左上图）梅苏 幻想
- 4/（右上图）梅苏 桌子旁的女子
- 4/ 泰尔博赫 音乐家们
- 5/ 雷斯达尔 雨后 木板油画 56cm×86.5cm 1631 布达佩斯美术馆藏
- 5/ 霍贝玛 水磨坊，59.5cm×84.5cm 德累斯顿美术馆藏
- 6/ 霍贝玛 堤上小路 布上油画 108cm×128.3cm 1663 私人收藏
- 7/ 鲁本斯 自画像 油画画布 109.5cm×85cm 1639 维也纳艺术史美术馆藏
- 7/ 鲁本斯 日落的风景 油画木板 49.4cm×83.5cm 1635—1640 伦敦国立美术馆藏
- 8/ 道 服药的女人
- 9/ 简·斯特恩 摩西引山泉
- 9/ 伦勃朗 自画像 油彩木板 25.1cm×31.9cm 1629 波士顿美术馆藏
- 10/ 拉斐尔 西斯廷圣母 油画画布 265cm×196cm 1513—1514 德累斯顿绘画馆藏
- 12/ 米开朗琪罗 利比亚女预言家 395cm×380cm

14/ 贝尔尼尼 阿波罗与黛芙妮 大理石 高 243cm 1622—1624 罗马波给塞画廊藏

14/ 贝尔尼尼 阿波罗与黛芙妮 (局部)

15/ 米开朗琪罗 哀悼基督 大理石 高 174cm 1498—1499 梵蒂冈圣彼得大教堂

16/ 弗朗兹·哈尔斯 坐着的男人像 69cm × 60.5cm 布上油画 巴黎 雅克马尔-安德烈博物馆

17/ 凡·戈延 渔夫与海边风景 布上油画 36.1cm × 32.2cm 布达佩斯美术馆藏

17/ 达·芬奇 自画像 (局部) 红色粉笔 33.3cm × 21.4cm 意大利都灵皇家图书馆藏

18/ 柯勒乔 圣诞之夜 木板油画 256cm × 188cm 1530

这位意大利北部的艺术家比提香更多地使用色彩和光线来平衡作品给人的视觉。

19/ 普桑 黄金小牛的崇拜 油画 154cm × 214cm 1633—1637 伦敦国立美术馆藏

普桑是法国巴洛克美术风格的代表人物。在这幅作品中,通过对场景的纵深和明暗的得当处理,使得整个画面充满了动感。

21/ 布鲁内莱斯基 佛罗伦萨的帕奇小教堂 1430

这是一座 15 世纪文艺复兴初期的建筑,规整的结构表达了一种严肃、含蓄和节制的主题。

22/ 贝尔尼尼 圣彼得的主教座 镀金青铜、大理石、灰泥、着色玻璃  
1656—1666 罗马圣彼得教堂

23/ 凡·戴克 逃往埃及途中的休息 1630 慕尼黑旧画廊

在这幅画中,细致的线条荡然无存,而圣约瑟的不安和玛利亚的坚忍却充分凸现了。

## 第一章 线描和涂绘

25/ 伦勃朗 自画像 油彩木板 89.5cm × 73.5cm 1629 波士顿伊莎贝拉美术馆藏

26/ 达·芬奇 最后的晚餐 壁画 460cm × 880cm 1495—1498 米兰圣玛利亚感恩修道院藏

27/ 达·芬奇 耶稣头像(最后的晚餐习作) 素描 蛋彩修复 40cm × 32cm 米兰布雷拉美术馆藏

28/ 伦勃朗 丹娜埃 油彩画布 185cm × 203cm 1636—1639 圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏

29/ 圣马丁教堂的讲坛 内部的照明使墙壁在幽暗中更显肃穆。

30/ 布鲁内莱斯基 圣灵教堂内部 1436 佛罗伦萨

- 30/ 圣灵教堂平面设计图
- 31/ 莫奈 女皇公园 油画画布 91.8cm × 61.9cm 1867
- 32/ 弗朗兹·哈尔斯 圣乔治军团的官员盛晏 油画画布 175cm × 324cm 1616  
荷兰哈勒姆
- 34/ 伦勃朗 帕丝虚帕在浴室 布面油画 142cm × 142cm 卢浮宫博物馆藏
- 35/ 埃及坦尼司斯遗址
- 36/ 奥斯塔德 饮酒者 木上油画 荷兰哈勒姆博物馆藏
- 36/L.B.阿尔贝蒂 佛罗伦萨圣玛利亚教堂西侧 正视面 1458—1470
- 37/L.B.阿尔贝蒂 意大利里米尼圣佛朗西斯科教堂的侧视面 1451
- 38/ 委拉斯开兹 宫娥 油彩画布 105cm × 88cm 1656 马德里勃拉多博物馆藏
- 39/ 伦勃朗 东方的贵族 油彩画布 152.4cm × 124cm 1632 纽约大都会美术馆藏
- 40/ 伦勃朗 圣家族与猫 油彩画布 46.5cm × 68.5cm 1646 卡塞尔国立美术馆藏
- 41/ 克劳德·洛兰 示巴女王登船 58.25cm × 76cm 1648 伦敦
- 42/ 委拉斯开兹 教皇伊诺森特十世 画布油画 140cm × 120cm 1649—1650  
罗马多瑞尔帕费里画廊藏
- 43/ 委拉斯开兹 火神的锻铁场 油画画布 223cm × 290cm 1630 马德里勃拉多博物馆藏
- 44/ 达·芬奇 伊莎贝拉·德斯特侧面像习作 黑色粉笔、纸 18.8cm × 13cm  
1510—1511 英国温莎堡皇家图书馆藏
- 45/ 达·芬奇 受胎告知习作·圣母 钢笔素描 28.2cm × 19.9cm 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏
- 45/ 安德列亚 哀悼基督
- 46/ 乔尔乔内 躺着的维纳斯
- 47/ 提香 自画像(局部) 油彩画布 75cm × 96cm 1560 柏林国立绘画馆藏
- 47/ 丁托列托
- 48/ 拉斐尔 凯旋之礼赞 湿壁画 295cm × 225cm 1511 罗马  
拉斐尔的作品被认为是线描和古典美的经典。
- 49/ 伦勃朗 柯诺利·克雷松·安斯罗和妻子 油彩画布 176cm × 210cm 1641  
柏林国立美术馆藏
- 50/ 伦勃朗 亚伯拉罕和艾撒克 帆布油画 158cm × 117cm 1634 圣匹兹堡修道院藏
- 51/ 丢勒 画家之母肖像 素描 1514
- 51/ 利文斯 诗人简·沃斯的肖像(局部) 法兰克福
- 53/ 阿尔特多夫 背十字架
- 54/ 凡·戈延 多德雷赫特风景 油画木板 阿姆斯特丹

55/ 波堤切利 诽谤 (局部)

画中几乎所有的轮廓都是用轮廓线勾勒出来的。

56/ 丢勒 贝伦哈特像

57/ 弗朗兹·哈尔斯 男人像 布上油画 85.8cm × 66.9cm 1660—1666

波士顿美术馆藏

57/ 伦勃朗 雇佣兵 油彩木板 40cm × 29.4cm 1627 瑞士私人收藏

59/ 布龙齐诺 故事 油画木板 155cm × 144cm 1545 伦敦国家画廊藏

60/ 委拉斯开兹 玛格丽特公主 油彩画布 105cm × 88cm 1656 马德里勃拉

多美术馆藏

61/ 伦勃朗 圣马太与天使 油彩画布 96cm × 81cm 1661 巴黎卢浮宫美术馆藏

61/ 奥斯塔德 乡村乐师

62/ 丢勒 玫瑰花环的起源

65/ 达·芬奇 酒神巴库斯 油画画板 177cm × 115cm 1511—1515 巴黎卢

浮宫美术馆藏

66/ 伦勃朗 亨德里克耶·斯托弗尔斯 油彩木板 99.5cm × 78.8cm 1634 卡

塞尔国立美术馆藏

67/ 伦勃朗 石桥

69/ 贝尔尼尼 科斯坦扎·博纳里利像 高72cm 1635

70/ 贝尔尼尼 亚历山大七世的墓碑 1671—1678 罗马圣彼得大教堂

71/ 多那太罗 大卫像 1440—1442

72/ 安东尼奥·罗塞利诺 天使

72/ 多那太罗 圣乔治像 大理石 高209cm 1415—1416

73/ 卡诺瓦 拿破仑像 1811 米兰

74/ 贝内代托·达·马亚诺 米利尼胸像

74/ 贝尔尼尼 红衣主教博尔盖塞 罗马 博尔盖塞画廊

75/ 皮热 克罗托内的米罗 1671—1672 巴黎

77/ 米开朗琪罗 晨 大理石 长203cm 1524—1531 佛罗伦萨梅迪奇教堂

79/ 布鲁内莱斯基 佛罗伦萨的帕奇小教堂 (局部)

80/ 约翰·巴尔特萨·诺伊曼 普瑞斯主教宫殿的楼梯 1737—1742 德国

81/ 波尔塔 罗马耶稣会教堂 1575—1577

它被称做第一座巴洛克风格的教堂。

82/ 伦勃朗 坐在扶手椅上的老人 素描 22.5cm × 14.5cm 1631 哈尔列姆提

拉美术馆藏

83/ 米开朗琪罗 卡彼托山冈 1537

为文艺复兴时代的经典建筑，由三座宫殿环绕。

85/ 阿姆斯特丹的市政厅 1648

87/ 米开朗琪罗 西斯廷礼拜堂天顶 (局部) 湿壁画 总面积近600平方米

1508—1512

此作以圣经《旧约》的“创世记”为主线展开，在中央分割成九个画面，周围再画以柱壁等建筑结构作装饰，从而把各画面分隔开，此外，在矩形的两条长边的八个三角档内，和矩形两端的四个大三角档内，以及档与档之间的空地，都画上了圣经故事。

88/ 阿尔贝蒂 曼图亚的圣安德烈亚教堂 1460 文艺复兴时期教堂

89/ 博罗米尼和卡罗·拉伊纳尔迪 罗马纳沃纳广场的圣阿涅塞教堂的内部

90/ 博罗米尼和卡罗·拉伊纳尔迪 罗马纳沃纳广场的圣阿涅塞教堂 1653 盛期巴洛克式的教堂

## 第二章 平面和纵深

93/ 拉斐尔 辩论 湿壁画 1508 罗马梵蒂冈签署厅

94/ 辩论分析图

《辩论》所蕴涵的对称与均匀使其成为古典主义作品的范本之一。

96/ 鲁本斯 亚当与夏娃 油画木板 180cm × 158cm 1598—1600 安特卫普鲁本斯邸宅藏

97/ 帕尔马·韦基奥 雅各与雷切尔 布上油画 146.5cm × 250.5cm 1515—1525

在这幅作品中，画面基本上是新的古典的，精神饱满地摆好姿势于平面上的人体美，空间层看上去在各个部分上也是同样生动的。

97/ 丁托列托 亚当与夏娃 油彩画布 150cm × 220cm 1598—1600 威尼斯艺术学院藏

98/ 鲁本斯 亚伯拉罕和梅尔基齐德克

99/ 拉斐尔 捕鱼奇迹 蛋彩 360cm × 440cm 1515 罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂藏

100/ 委拉斯开兹 布雷达的投降 油彩画布 307cm × 367cm 1633—1635 马德里勃拉多美术馆藏

101/ 佩鲁吉诺 基督将天国的钥匙授予圣彼得 1480—1482

102/ 委拉斯开兹 纺纱女 油彩画布 220cm × 289cm 1653 马德里勃拉多美术馆藏

103/ 霍贝玛 米德尔哈尼斯林阴道 油画 103.5cm × 104.9cm 1689 伦敦国立美术馆藏

104/ 维米尔 代尔夫特的风景 油画画布 96.5cm × 115.7cm 1660—1661 海牙莫里斯邸宅美术馆藏

104/ 达·芬奇 天使报喜 油彩版画 104cm × 217cm 1473—1475 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏

- 105/ 达·芬奇派 丽妲与天鹅 油彩画布 112cm × 86cm 1510—1515  
罗马波架司美术馆藏
- 105/ 维米尔 音乐课 油画画布 74cm × 64.5cm 1662—1664 英国皇家收藏
- 106/ 雷斯达尔 麦田 油画画布 98.5cm × 108cm 1670 纽约
- 107/ 达·芬奇 岩窟中的圣母 油彩画布 189.5cm × 120cm 1506—1508  
伦敦国立美术馆藏
- 109/ 伦勃朗 花神 油彩画布 125cm × 101cm 1634 圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏
- 110/ 丁托列托 最后的晚餐 油彩画布 360cm × 554cm 1592—1594 威尼斯  
圣乔尔乔马列乔教堂藏
- 111/ 勃鲁盖尔 乡村的婚宴 油画画板 114cm × 163cm 1567 维也纳艺术史  
美术馆藏
- 112/ 丢勒 圣诞夜 版画 18.5cm × 12cm 1504
- 113/ 弗拉·巴尔托洛梅奥 复活的基督和四福音书著者 皮蒂宫藏
- 114/ 普桑 花神芙萝拉帝国 油画 131cm × 181cm 1631 德累斯顿国立美术  
馆藏
- 115/ 普桑 哀悼基督 油画 94cm × 130cm 1657 都柏林爱尔兰国立美术馆藏
- 115/ 鲁本斯 基督背负十字架
- 116/ 伦勃朗 沐浴的苏珊娜 油彩木板 76.5cm × 92.8cm 1647 海牙莫里斯  
邸宅美术馆藏
- 117/ 奥斯塔德 乡间酒馆四人物 木上油画
- 118/ 丢勒 有大炮的风景
- 118/ 提香 别拉住我(局部) 106cm × 182cm 1512 英国布列治华德美术馆藏
- 119/ 鲁本斯 参孙和达丽拉 油画木板 185cm × 205cm 1609—1610 伦敦国  
立美术馆藏
- 120/ 勃鲁盖尔 雪中的猎人 油画版画 117cm × 162cm 1565 维也纳艺术史  
美术馆藏
- 121/ 博蒂奇尼 三个大天使 佛罗伦萨美术学院藏
- 122/ 吉兰达约 牧羊人的礼拜 板上画 167cm × 167cm 1485 佛罗伦萨圣三  
一教堂藏
- 123/ 吉兰达约 最后的晚餐 佛罗伦萨万圣教堂藏
- 124/ 拉斐尔 喂养我的羊 1515 西斯廷礼拜堂藏
- 124/ 波堤切利 塞巴斯蒂安 蛋彩画白杨木板 195cm × 75cm 1474 柏林国立  
美术馆藏
- 125/ 提香 丹妮的午睡 油彩画布 120cm × 172cm 1538 拿坡里·卡波迪莫  
米美术馆藏
- 126/ 吕内瓦 各各他
- 127/ 贝尔尼尼 亚历山大七世的墓碑(局部)

- 128/ 米开朗琪罗 乌必诺公爵罗伦佐陵墓 佛罗伦萨梅迪奇教堂
- 129/ 席拉尔东 仙女西蒂斯为阿波罗洗浴 大理石 1666—1675 凡尔赛
- 130/ 贝尔尼尼 大卫 1623 罗马波给塞画廊
- 131/ 米开朗琪罗 大卫 大理石 高434cm 1501—1504 佛罗伦萨美术学院美术馆藏
- 132/ 毕龙 基督从十字架降下 青铜浮雕 1583 巴黎卢浮宫  
北欧文艺复兴时期雕塑艺术代表作。
- 133/ 多那太罗 加泰梅拉塔
- 134/ 焦万·博洛尼亚 诸大公像之一
- 135/ 扬·沃格特和克利斯蒂安·西克斯丹尼尔 布鲁日的旧公署 1535—1537  
北方文艺复兴建筑
- 136/ 贝尔尼尼“四条河”喷泉 1648—1661 罗马
- 137/ 米开朗琪罗 摩西像 大理石雕塑 高235cm 1513—1515 罗马教皇朱力  
斯二世陵寝
- 138/ 贝尔尼尼 圣特里萨的迷狂 罗马 维多利亚圣玛利亚教堂
- 141/ 罗马圣彼得大教堂
- 142/ 巴黎圣母院教堂 1163—1250 典型的哥特式教堂
- 143/ 贝尔尼尼 圣特里萨的迷狂 罗马 维多利亚圣玛利亚教堂
- 144/ 贝尔尼尼 雷贾楼梯 罗马梵蒂冈
- 145/ 罗马圣彼得广场
- 146/ 罗马圣彼得大教堂前面广场上的方尖碑
- 147/ 米开朗琪罗 西斯廷礼拜堂天顶画(局部)
- 148/ 伦敦圣保罗教堂中心大殿
- 149/ 圣保罗教堂截面示意图

### 第三章 封闭的和开放的形式

- 151/ 雷斯达尔 风景 布上油画 62.5cm × 89cm 1646 荷兰鹿特丹美术馆藏
- 153/ 拉斐尔 捕鱼奇迹 蛋彩 360cm × 440cm 1515 伦敦维多利亚美术馆藏
- 154/ 鲁本斯 水果花环 油画画布 120cm × 203cm 1618 慕尼黑古典绘画陈  
列馆藏
- 155/ 普桑 阿卡迪亚的牧人 油画 85cm × 121cm 1639 巴黎卢浮宫美术馆藏  
作品体现了他庄严优美的风格和对古典传统的深刻理解。
- 157/ 鲁本斯 伊尔迪方索圣坛画 油画木板 352cm × 236cm 1631—1632  
维也纳艺术史美术馆藏
- 158/ 伦勃朗 埃马厄斯的晚餐 油彩木板 68cm × 35cm 1648 巴黎卢浮宫美  
术馆藏

- 158/ 德克·布茨 最后的晚餐
- 159/ 波堤切利 春 蛋彩画 白木杨板 203cm × 314cm 1482 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏
- 160/ 拉斐尔 拉斐尔及其友人像 油画画布 99cm × 83cm 1518 巴黎卢浮宫藏
- 161/ 拉斐尔 赫利俄德鲁斯 湿壁画 1651—1652 梵蒂冈
- 162/ 鲁本斯 安德罗墨达 油画木板 189cm × 94cm 1635—1640 柏林国立美术馆藏
- 163/ 丁托列托 美惠三女神 油彩画布 146cm × 155cm 1576 威尼斯总督府藏
- 165/ 拉斐尔 雅典学院 湿壁画 1509—1510 罗马梵蒂冈签署厅
- 166/ 伦勃朗 埃马厄斯的晚餐（局部）
- 166/ 丢勒 克拉纳赫肖像
- 167/ 吉兰达约 圣母诞生 湿壁画 1491 佛罗伦萨
- 168/ 丢勒 自画像
- 169/ 提香 贝拉 油彩画布 75cm × 100cm 1536 佛罗伦萨皮蒂宫藏
- 170/（左图）泰尔博赫 为狗除跳蚤的男孩 布上油画 慕尼黑
- 170/（右图）吉多·雷尼 圣母加冕 黄铜油画 1626 法国巴约讷博纳博物馆藏
- 171/ 提香 马格德琳 油彩画布 97cm × 118cm 1565 列宁格勒·艾米塔吉美术馆藏
- 172/ 洛伦佐·迪·克雷迪 维纳斯 乌菲齐
- 172/ 弗兰恰比焦 维纳斯 罗马博尔盖塞美术馆藏
- 173/（上图）拉斐尔 帕耳那索斯 湿壁画 1510 罗马梵蒂冈签署厅
- 173/（下图）伦勃朗 夜巡 油彩画布 363cm × 437cm 1642 阿姆斯特丹国立美术馆藏
- 174/ 鲁本斯 圣母升天 1626 安特卫普大教堂
- 175/ 提香 圣母升天 360cm × 690cm 1516—1518 圣玛利亚格洛烈佐教堂藏
- 176/ 鲁本斯 最后的审判 油画木板 286cm × 224cm 1615—1620 慕尼黑古典绘画陈列馆藏
- 177/ 米开朗琪罗 最后的审判 壁画 1700cm × 1330cm 1536—1541 梵蒂冈西斯廷礼拜堂藏
- 178/ 德克·布茨 大城市的男子
- 180/ 克洛斯·施吕特 摩西井
- 183/ 布鲁内莱斯基 佛罗伦萨大教堂圆顶 1420—1436 哥特式教堂的典型特征
- 184/ 亚眠大教堂内部 哥特教堂的典范
- 185/ 安东尼奥·罗塞利诺 葡萄牙主教纪念碑
- 186/ 伯林顿勋爵和威廉·肯特 伦敦奇兹威克府邸 1725
- 188/ 希尔德布兰特 维也纳的眺望楼 1720—1724

## 第四章 多样性和同一性

- 189/ 梅西斯 从良的圣玛丽 油画木板 45cm × 29cm 安特卫普皇家美术馆藏
- 191/ 鲁本斯 克拉娜·赛瑞纳肖像 油画木板 37cm × 27cm 1615—1616  
列支敦士登国王藏
- 192/ 鲁本斯 自十字架上解降 420cm × 310cm 1611—1614 安特卫普大教堂藏
- 194/ 鲁本斯 圣母和众圣者 油画画布 564cm × 401cm 1628 安特卫普圣奥古斯丁教堂藏
- 195/ 伦勃朗 圣母之死 铜版画 40.9cm × 31.5cm 1639 巴黎国立图书馆藏
- 196/ 提香 圣母升天 (局部)
- 197/ 奥斯塔德 画家在其画室中 橡木油画 38cm × 35.5cm 1663 德累斯顿美术馆藏
- 198/ 伦勃朗 基督布道 蚀刻画 15.5cm × 20.7cm 1652
- 199/ 摩西击磐取水 壁画 245—246  
早期艺术作品的简单呆板的着色更显古老的朴素特色。
- 200/ 卡拉瓦乔 多疑的多马 1602—1603
- 201/ 霍尔拜因 男子肖像
- 202/ 弗朗兹·哈尔斯 哈勒姆养老院的女管事们 布上油画 172.5cm × 256cm  
1664 荷兰哈勒姆博物馆藏
- 203/ 提香 晨起的维纳斯 油彩画布 119cm × 165cm 1538 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏
- 205/ 伦勃朗 夜巡 (局部)
- 205/ 伦勃朗 解剖学课 油彩画布 169.5cm × 516.5cm 1632 海牙莫里斯邸宅美术馆藏
- 207/ 达·芬奇 最后的晚餐 (局部)
- 209/ 伦勃朗 耶稣被从十字架上解下 油彩画布 159.3cm × 116.4cm 1634  
圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏
- 210/ 鲁本斯 虹 油画画布 92cm × 122cm 1636 慕尼黑古典绘画陈列馆藏
- 211/ 勃鲁盖尔 雪中的猎人 (局部)
- 212/ 鲁本斯 梅克林的饲草收获季节 油画木板 121cm × 194cm 1637  
佛罗伦萨皮蒂宫藏
- 213/ 拉斐尔 耶稣的变容 油画画板 405cm × 278cm 1518—1520 罗马梵蒂冈美术馆藏
- 214/ 波堤切利 维吉尼亚的故事 (局部)
- 215/ 米开朗琪罗 站起来的耶稣 37.3cm × 22.1cm 温莎堡皇家图书馆藏

- 215/ 雨果·凡·德尔·戈斯 诱惑
- 216/ 德克·布茨 伦敦的男子
- 217/ 丁托列托 亚当与夏娃 油彩画布 150cm × 220cm 1550—1553 威尼斯艺术学院藏
- 217/ 贝尔尼尼 劫夺普洛塞耳皮那
- 218/ 布歇 黑发宫女 油画画布 巴黎卢浮宫美术馆藏
- 219/ 大卫 列卡米尔夫人 油画画布 174cm × 244cm 1800 巴黎卢浮宫美术馆藏
- 220/ 凡尔赛宫及正前方设计的花园设计
- 221/ 路易·勒瓦和朱勒·阿杜安—芒萨尔 巴黎附近的凡尔赛宫 1655—1682 巴洛克式宫殿
- 223/ 雷恩 伦敦圣保罗大教堂 1675—1710
- 224/ 波堤切利 圣母与两位圣约翰 蛋彩画画板 185cm × 180cm 1484 柏林国立美术馆藏
- 226/ 范布勒 布伦亨宫 牛津郡 1705—1724  
在众多的巴洛克式建筑中,布伦亨宫被公认为安妮女王风格的杰出范例。
- 227/ 雷恩 伦敦圣斯蒂芬·沃尔布鲁克教堂内部 1672
- 228/ 琼斯 政府宴会厅大楼 伦敦 1619—1622 巴洛克式建筑

## 第五章 清晰性和模糊性

- 232/ 布歇 维纳斯的诞生与胜利 油画画布 101.5cm × 86.5cm 1743 慕尼黑私人收藏
- 234/ 伦勃朗 商会理事们 油彩画布 191cm × 279cm 1662 阿姆斯特丹国立美术馆藏
- 235/ 丢勒 正在研究短缩法原理的画家 木刻 1525
- 237/ 丁托列托 基督磔刑(局部) 油彩壁画 518cm × 1224.5cm 意大利威尼斯圣马可公馆藏
- 238/ 安德列亚 最后的晚餐
- 239/ 达·芬奇 岩窟中的圣母(局部)
- 239/ 达·芬奇 岩窟中的圣母(局部)
- 240/ 提香 圣母引见(局部)
- 242/ 提香 持花女 油彩画布 1555 柏林国立美术馆藏
- 243/ 达·芬奇 东方三博士的礼拜 褐色油彩木板 246cm × 246cm 1481 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏
- 244/ 维米尔 情书 油画画布 44cm × 38cm 1669—1670 阿姆斯特丹国立美术馆藏

245/ 泰尔博赫 一封信 1660

在这幅作品中，画家几乎重复了《父亲的忠告》的风格。

246/ 丢勒 圣杰罗姆

248/ 丁托列托 圣母在圣堂中引见 油彩画布 423cm × 480cm 1552 威尼斯  
圣玛利亚戴尔·奥尔托教堂藏

249/ 丁托列托 哀悼基督 布上油画 227cm × 294cm 1559 威尼斯学院画廊

250/ 维米尔 代尔夫特的街道 油画画布 53.5cm × 43.5cm 1657—1658 阿  
姆斯特丹国立美术馆藏

251/ 波堤切利 春（局部）

252/ 皮耶罗·迪·科西莫 美女西莫内塔 尚蒂伊博物馆藏

253/ 伦勃朗 亚当与夏娃 铜版画 16.3cm × 11.5cm 1638 圣彼得艾米塔什  
美术馆藏

253/ 伦勃朗 持箭的女子 铜版画 20.5cm × 12.5cm 1661 巴黎国立美术馆藏

254/ 伦勃朗 犹太新娘 油彩画布 121.5cm × 166.5cm 1668 阿姆斯特丹国立  
美术馆藏

255/ 提香 圣母引见 油彩画布 345cm × 775cm 1539 威尼斯艺术学院藏

255/ 吉兰达约 仕女乔凡娜别尼 木板油画 96cm × 50cm 1488

256/ 波堤切利 希蒙涅特肖像 蛋彩画画板 82cm × 54cm 1485 法兰克福市  
立美术馆藏

256/ 舍恩高尔 基督在安纳斯面前 版画

257/ 丁托列托 天上圣食 油彩画布 550cm × 520cm 1577 威尼斯 斯库奥  
拉·圣马可公会藏

258/ 勃鲁盖尔 圣保罗的皈依 油画画板 80cm × 156cm 1567 维也纳艺术史  
美术馆藏

260/ 矗立在威尼斯运河口的圣塔玛利亚撒路帖教堂，这是一栋白色的巴罗克  
式教堂。教堂的建造是为了纪念1630年黑死病的侵袭，感念玛利亚的恩  
典。这座教堂是由建筑家巴尔达萨尔毕其一生的精力，于1687年设计建  
筑的。

261/ 雅各布·桑索维诺 威尼斯的圣马可图书馆 1536 文艺复兴盛期建筑

262/ 安东尼奥·桑加罗 法内塞尼榭宫北侧 1530—1546 罗马

263/ 安东尼奥·桑加罗 法内塞尼榭宫 内部庭院 1530—1546 罗马

264/ 法内塞尼榭宫 平面示意图