

范景中 主编

艺术史  
研究丛书

# 美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe  
Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著

洪天富 范景中 译

中国美术学院出版社

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe  
*Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*

# 美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

[瑞士] 海因里希·沃尔夫林 著

洪天富 范景中 译

中国美术学院出版社

责任编辑 祝平凡  
装帧设计 祝平凡  
责任校对 钱锦生  
责任出版 葛炜光

### 图书在版编目 (CIP) 数据

美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题 / 洪天富，范景中译. — 杭州：中国美术学院出版社，2015.1

(艺术史研究丛书 / 范景中主编)  
ISBN 978-7-5503-0857-2

I. ①美… II. ①洪… ②范… III. ①美术史—研究—欧洲 IV. ①J150.093

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 016697 号

## 美术史的基本概念

后期艺术风格发展的问题

[瑞士]海因里希·沃尔夫林 著  
洪天富 范景中 译

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路 218 号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2015 年 6 月第 1 版

印次：2015 年 6 月第 1 次印刷

印张：18.25

开本：710mm×1000mm 1/16

字数：100 千

图数：127 幅

印数：0001—2000

ISBN 978-7-5503-0857-2

定价：95.00 元

# 目录

Heinrich Wölfflin

*KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE*

*Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*

第一章 绪论 1

第二章 风格的发展 11

第三章 风格的发展 11

第四章 风格的发展 11

第五章 风格的发展 11

第六章 风格的发展 11

第七章 风格的发展 11

第八章 风格的发展 11

第九章 风格的发展 11

第十章 风格的发展 11

第十一章 风格的发展 11

第十二章 风格的发展 11

第十三章 风格的发展 11

第十四章 风格的发展 11

第十五章 风格的发展 11

第十六章 风格的发展 11

第十七章 风格的发展 11

第十八章 风格的发展 11

第十九章 风格的发展 11

第二十章 风格的发展 11

第二十一章 风格的发展 11

第二十二章 风格的发展 11

第二十三章 风格的发展 11

第二十四章 风格的发展 11

第二十五章 风格的发展 11

第二十六章 风格的发展 11

第二十七章 风格的发展 11

第二十八章 风格的发展 11

第二十九章 风格的发展 11

第三十章 风格的发展 11

第三十一章 风格的发展 11

第三十二章 风格的发展 11

第三十三章 风格的发展 11

第三十四章 风格的发展 11

第三十五章 风格的发展 11

第三十六章 风格的发展 11

第三十七章 风格的发展 11

第三十八章 风格的发展 11

第三十九章 风格的发展 11

第四十章 风格的发展 11

第四十一章 风格的发展 11

第四十二章 风格的发展 11

第四十三章 风格的发展 11

第四十四章 风格的发展 11

第四十五章 风格的发展 11

第四十六章 风格的发展 11

第四十七章 风格的发展 11

第四十八章 风格的发展 11

第四十九章 风格的发展 11

第五十章 风格的发展 11

中译本据 München Verlag, Bisher F. Bruckmann 1948 年版  
参照 Dover Publications, Inc. 1950 年版  
M. D. Hottinger 英译本译出

# 目录

中译本札记 I

第六版序言 9

第七版序言 II

第八版序言 12

## 导论

- I 风格的双重根源 15
- II 最普遍的再现形式 28
- III 模仿和装饰 31

## 第一章 线描和涂绘

- 第一节 概说 35
- 第二节 素描 49
- 第三节 绘画 59
- 第四节 雕塑 72
- 第五节 建筑 81

## 第二章 平面和深度

- 第一节 绘画 93
- 第二节 雕塑 127
- 第三节 建筑 137

### 第三章 封闭的形式和开放的形式

第一节 绘画 147

第二节 雕塑 172

第三节 建筑 174

### 第四章 多样性和统一性

第一节 绘画 181

第二节 建筑 213

### 第五章 清晰性和模糊性

第一节 绘画 227

第二节 建筑 253

结论 261

后记：1933年修订稿 275

图录 282



图1 丢勒，《基督正对该亚法》

## 中译本札记

大约七年前，我邀请洪天富教授翻译此书。当时商定，由洪先生据德文本逐译，我再据英文本校勘定稿。原因是：洪先生是冯至的高足，德国文化的研究名家，而我则打学习美术史不久，就成了沃尔夫林这部书的倾赏者。承蒙先生慨然应允，我感悦无己，觉得的是天作人合。未料到，我却患了眼疾，让这部译稿一直拖延到今日，才算风骨初定。

回想畴昔，主编《美术译丛》时也曾邀请潘耀昌先生翻译此书。记得一个秋日，天气佳美，入目清快，井梧乍落，苑桂已开，正是春花卧酒的时节，校院一片清寂。潘先生和我却在浙江美院史论教研室楼下站立良久，说起沃尔夫林五对概念的译名，左说右谈，最终我们还是拿不定主意，只好勉为其难，译成了现在这种笨词笨语，辜负了眼前的风物清瑟。译稿的导论部分先刊登《译丛》（1984年第二期），全书藏事又以《艺术风格学》为名出版，将近三十年来，它不知让多少人受益。直到现在，我还是受益者。因此在定稿中，潘先生的译作常置案头，鼓舞着我们拿出一部完全不同的译稿，以丰富美术史经典的阅读维度。现在，搁笔静思，如果说这部译稿还值得出版的话，那是因为它的确提供了一个新的维度。至少，在两个方面殆是如此：

首先，是所据底本。潘先生选用的是M. D. Hottinger翻译的英文版，这个版本准确忠实，措词高贵，还附有几条有益的译者注释，长期以来是英语国家的美术史教材。可是毕竟是译本，以德文本勘对，还是有可供依校之处。因此，选用德文原本翻译，为名著多提供一种

文本，仍值得一为。否则终是欠缺。下面列举三处，以见一斑。

一、导言第二节介绍五对概念之第五对，Komposition之前有一句：

Es braucht nicht mehr die Form in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet zu werden, es genügt, die wesentlichen Anhaltspunkte gegeben zu haben.此句为英文版所缺。（参见德文版第17页，英文版第16页）

二、第五章p.239: Darum bleibt es nicht nur dem Belieben des Beschauers überlassen, durch die Wahl des Standpunktes Überschneidungen hervorzurufen…

英译本p.222译为It is therefore not left to the spectator's free choice to create intersections by his choice of standpoint…

这诱使中译者不是翻为：因此不让观者有余地去自由创造交错的场面……就是译作：因此观者没有得到通过选择立足地而创造各种相交效果的自由……

三、在结论部分，作者写有一段重要注释，检讨自己的早期著作 *Renaissance und Barock* (1888) (德文版，第251页)，此注为英文版所无。更重要的是1933年的长篇后记。这是一篇作者极为重视的长跋，先是发表在 *Logos*，后来辑入 *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1940)，1943年又把它收入本书。贡布里希评论沃氏的形式分析，特别指出：“美术史之为形式解决史，能够应用奥卡姆剃刀去破除时代精神。史学家研究形式发展所面临的两难困境，沃尔夫林本人最清楚，1933年的修订注意的正是这个问题，他把这个修订附于1943年版《美术史的基本概念》，这一直鲜为人知。”（Cf.《艺术与人文科学：贡布里希文选》，浙江摄影出版社，1989年，第127页）

其次是译本的风格。潘先生采用严格的直译，把翻译当作学问来龟龟而为；全书洋溢着鲁迅当年翻译果戈里《死魂灵》的精神，字句盘折之间，随动着奥峭的涩味。相比之下，我们提供的是较为自由的意译，这也是因为想起鲁迅读严译本《天演论》的那种感动；严复为了吸引读者，开篇写道：“赫胥黎独处一室之中，在英伦之南，背

山而面野，槛外诸境，历历如在几下。乃悬想二千年前，当罗马大将恺彻来到时，此间有何景物？”《基本概念》就像《艺术的故事》一样，表面看都是好懂的书，可深入其间究竟有何景物？

此问提得容易回答却殊难。即使回答，也是The answer is more easily felt than given。笼统言之，文章有方有圆，方者直白，圆者曲宕。例如，经史之书偏方，子集之书多圆。陈寅恪方，有棱有角；钱钟书圆，又苍又润；然而，文到妙处，皆离方遁圆。沃尔夫林乃是规整中洒落珠玉，时出缠绵之笔，极情尽致，总体则明明白白，举涓涓之言。因此，细读之下，《基本概念》中看似简单的描述却又总不那么简单，仿佛月光下看落花，看得清明，却总有一些朦胧、飘迷的意味。所以，要像严几道先生那样引发读者去体察沃氏书中的风物，不说信达雅，一笔清贵是起码的。但我们落笔轻弱，只好转而诉诸浅近通俗的形式，算是为心目中的对象——稍备西方美术史知识的读者——贡献一份礼物。而有一定水平、想看严谨翻译的读者，潘先生的译本，自是不可废读。

据说，沃氏这部书的中译本有五种之多，不论译笔的优劣高下如何，都是令人欢喜赞叹的事。任何严肃从事翻译的人都知道，翻译之难，何止一名之立旬月踟蹰，简直是如临深渊，如履薄冰。水平不够，容易出错，水平够了，还是不知不觉地出错。译者枯坐在冷板凳上尴尬地发呆，是学术生活中常见的图像。况且译者的热心肠还往往苦累不讨好，净是遭受批评，即使认真不苟的译者也难免受到嘲弄。诚然，翻译工作一步数蹶，极其艰辛。但一个翻译者踏踏实实地伏案迻写，风雨莫及，红尘不到，寂寞之心到底却不是灰心；他不仅思接千载，视通万里，而且身为传递火种者，还总能获得极高的报偿，这就是，深知人必犯错，并由此而领略最优美的学习方式：通过犯错来学习，摆脱掉惧怕犯错的可怜愿望。更重要的是，这报偿还可能潜移默化他的生活，让他绝不恋生，而誓在求知[This man decided not to Live but Know]；让他视学问永生无止，视人生明日将逝[studebat discere, quasi semper victurus; vivere, quasi cras mortiturus]。我们翻译沃

氏的书，不敢说有这种伟大的奢望，但却有点别的愿望。

从上世纪八十年代初，翻译《艺术与错觉》、《图像学研究》、《美术史的基本概念》<sup>1</sup>就一直萦萦于心，想让更年轻一代的学生能够看到来自美术史领域的杰作，不像我们读书的岁月那么贫瘠那么狭隘那么荒陋，成了压倒一切的愿望。还时常悬想，一个国家的学术水平是由美术史代表的。王国维以为宋代的学术能凌跨百代，得益于“赏鉴之趣味与研究之趣味、思古之情与求新之念”互相错综。陈寅恪评论哲学史的研究，也说“必须具备艺术家欣赏古代绘画、雕刻之眼光及精神，然后古人立说之用意与对象，始可以真了解”。这些话都深含着美术史的意蕴。说到底，美术史乃无用之学，此种取向，正所谓以出世的心性做现世的事业。梁启超引导后人研究美术史，陈寅恪建议在大学设立美术史，具含此义。缺少了美术史的高水平研究，整体学术就无法越入巅峰。而这三部书乃是二十世纪美术史的核心经典，至今仍是；不仅美术史读者必读，也是其他人文学者的必读书。钱钟书在《七缀集》多次引用《艺术与错觉》即是一例。

这三部经典展现了三种境界，沉志一读，如听音乐：《基本概念》像D. Oistrakh, Y. Menuhin演奏巴赫的《D小调两把小提琴和弦乐曲》[*The Concerto for 2 Violins, Strings and Continuo in D Minor*] (BWV 1043)，整齐简正，参叙相应，往来疏数间，岁月递为两琴风色；《图像学研究》像I. Stern, P. Zukerman, S. Mintz, I. Perlman演奏的维瓦尔第的《四季》[*Le Quattro Stagioni*]，云日既秋，风烟满抱，有江山一线，指下迴环；《艺术与错觉》则像M. Rostropovich演奏巴赫无伴奏组曲的第二套曲[*Suite No.2 in D minor*] (BWV 1008)，俯仰沉奥，立声孤秀，通微处，啣忧怀于过弦之初。

三部经典有此三种境界，但却都从一个简单的假设出发。潘诺夫斯基假设我们从文艺复兴时期的画中能看出它的象征意义，从而找到

---

1 再加上李格尔《晚期罗马的艺术业》[*Die spätrömische Kunstindustrie*] (1901)，我常称为现代美术史“四经”；请见陈平教授的精致译本，《罗马晚期的工艺美术》，北京大学出版社，2010年。

一个国家、时期、阶级、宗教和哲学中潜在的基本精神。贡布里希假设我们从再现的风格史中能看到修改调整图式的轨迹，回答绘画为什么有一部历史。沃尔夫林则假设我们能从16世纪和17世纪的艺术中看出两种观看方式，即文艺复兴和巴洛克，他不只用五对概念阐明两种方式的差别性特征，还进一步提出了形式主义的最深刻洞见：

莱奥纳尔多·达·芬奇早已认识到阴影中的补色现象，但是他从不把这种理论知识用于艺术创作。同样，阿尔贝蒂也清楚地观察到，在绿色草地上漫步的人脸上会映出绿色，可他也觉得这与绘画没有多大关系。我们由此看到，风格很少取决于对自然的单纯观察；对装饰原理和审美趣味的信念，才拥有决定风格的最终权力。年轻的丢勒研究自然色彩的习作完全不同于他在绘画中的做法，就是这个原理的一个证明。（第一章第三节）

人们不仅以不同的方式观看，而且还看到不同的东西。但是，所谓的对自然的模仿，只有受到装饰性直觉[decorative instincts，可简单地理解为绘画性的直觉或美的直觉，译者]的启示而又能产生装饰性作品的时候，才具有艺术的意义。（第四章第一节）

在再现艺术的历史上，作为风格的一个因素，绘画得益于绘画的比它得益于直接模仿自然的还多。

这三个假设，此处说来简单，实际上都是能引发更多更重大而有趣问题的假设。不阅读它们生动迷人的书页，根本就无法领略什么是经典的笔魂文心。因此，以上的概括虽然有助理解，但却是极其糟糕的表述，因为它其实破坏了经典。而所谓的经典，正是我们发愿要读，而从未能细心静读的原典。我们往往抵挡不住诱惑，专食那些把经典简化成条条框框的快餐，大嚼一顿，便觉得腹笥满满。可真正享受经典的人，却决不能满足什么图像学和形式分析之类的方法和概念，而是踏踏实实地像修行者一样，去亲历金河常乐之说，香城实相之谈。

《基本概念》第一版刷印于1915年，此后在西方产生了广泛的影响，从美术界到音乐界到文学界，20世纪的哪部美术史著作都难以望其项背（只有贡氏《艺术的故事》例外）。它在中国的影响，也大得令人吃惊，超过了任何一部美术史甚至美学专著，只要回顾一下滕固《唐宋绘画史》、宗白华《美学散步》、李泽厚《美的历程》就能见其概略。姑且以滕固先生为例。1931年先生在《辅仁学志》第二卷第2期发表“关于院体画和文人画之史的考察”，两次引用沃尔夫林，第一次用《基本概念》的线描与涂绘来区分吴道子（写的）和李思训（画的），第二次引用沃氏的*Die klassische Kunst*；后来在1935年第二卷第1期分析“唐代艺术的特征”，又附设“备考”，专论沃氏的概念：

线描的和渲染（即涂绘）的两个范畴，在美术史有特殊的涵义；德国美术史家洼尔佛林指出十六世纪和十七世纪的艺术之不同，就是由线描的进于渲染的发展。线描的，往往求事物限界的分明，而渲染的，排除限界使沉入漠然混合的状态（参考其所著《美术史的根本概念》[*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915]）。我这里借用这两语，当然不是这么严格。我的意思，——以线条为主，表出形体之清明，可视为线描的；以色彩为主，运用强调的明暗法，表出物象之深远，可视为渲染的。

先生又在1937年翻译戈尔德施密特《美术史》的注中专门介绍了沃氏：“洼尔佛林为柏林大学教授，现已年高，卜居瑞士秋里墟城（即苏黎世）。他的学说影响于现代至为深刻，现今德国有名之美术史家及教授很多是他的门徒和私淑者。其主要著作：《美术史的根本概念》……此等著作已成为专家和一般知识阶级的必读品。”

遗憾的是，《基本概念》反而被后来研究西方学术的学者遗忘了，连朱光潜先生的大作《西方美学史》都未论及。二十世纪八十年代初的“形式美”大讨论，若是有沃氏的这部书用作基础，肯定会高拔人不少慧解，省去不少空洞的笔墨。这也许就是经典之为经典的深

意。也是因此，翻译经典，像抄书匠那样保存它，流播它，成了译者的抱负；传文明的光致，成了他的信念：经典是人类智慧的纪念碑，日月其徂不会让它漫漶，越磨洗字迹越明熠；文明面临危急，它可能被沉埋，而译者和抄书匠的责任，就是拂去尘封，让它焕往辉来。

早在公元二世纪古罗马诗律学家泰伦提安·毛鲁斯[Terentianus Maurus]就说：*habent sua fata libelli*[书籍自有命运]。沃氏此书诞生于1915年，再三年已整整百岁。其命运既如小羊玩水之浅滩，也像大象畅泳之深潭，给了泛泛览者和孜孜研者无穷的裨益。然而它的缺陷也日益明显：作者将建筑和绘画的联系似乎牵强；所述美术史循环论虽有启发，但落到实处则不稳当。半个多世纪前，施马尔索[A. Schmarsow]（1853-1936）和弗兰克[P. Frankl]（1879-1962）都提出过替代的方案，贡布里希也换用更简洁的方式（平面的秩序和立体的自然）讲述了艺术的故事。但无论命运如何，对于我们大多数人而言，正像波德罗[Michael Podro]所说，还很难找到一部书来取代《美术史的基本概念》用作绘画分析的典范[Cf. *The Critical Historian of Art*]。

最后，再次向洪天富先生深致谢忱，若非先生之力，依据德文逐译的文本，恐怕还要延搁十年。

范景中

2012年3月10日

付梓期间，见到金城出版社的新译本《美术史的基本原理》，令人眼明，只是腰封[tummy band]上说此书，“融文化、心理学、形式分析于一个编史体系，抓住艺术品本身，力图创造一部无名美术史”，结句似有不当。“无名美术史”是沃氏在初版中提出的想法，后来觉得不妥，即于修订版剔除了。附记于此，聊供旁参。

## 第六版序言

1915年本书初版问世，现在是第六版，内容一仍其旧。但这里却想用简短的话取代前几版的冗长序言。对那些不断增多的可以解释和扩充本书的材料，我只好把它们裱入另一卷中。

本书的宗旨概述如下。书中所用的“基本概念”源于想为美术史的特性建立一个更坚实的基础：这里不是对价值作出判断，而是要描述风格的特性。首先弄清每个案例所研究的是哪种图像想象的形式，这对风格史学家会大有裨益（称想象的形式[Vorstellungsformen]比称视觉的形式[Sehformen]更可取）。当然，想象的观看形式不是表面的东西，而是决定想象内容的重要因素。至今为止，这些直观概念[Anschauungsbegriffe]的历史也属于精神的历史。

视觉的方式，或者说想象的观看方式，并非自始都一样，也并非在各处都相同，它就像生命的各种形式，有自己的发展史。想象有发展的阶段，历史学家必须考虑这一点。我们一方面认识古代的“不成熟的”观看方式，另一方面也谈论“盛期的”和“晚期的”艺术。古希腊的艺术或者沙特尔主教堂[Chartres]西门的雕塑风格，不应当被视为今天的创造而加以解释。历史学家不应当用“这些艺术作品怎样影响了我这个现代人？”来评价它们的表现内容，他应当去了解特定时代有什么特定形式可供选择。这样，就会引向对作品本质上不同的解释。

想象性观看的发展路线，用莱布尼茨[Gottfried Leibniz]（1646-1716）的话说，是“潜在地”给定的。但是在生活的历史现实中，它经

历了各种断裂、挫折和改造。因此，本书不是向读者呈现一个历史的摘要，而是试图提出一些标准，并以此更准确地确定历史的变化和民族的类型。

尽管如此，我们所用的这些基本概念只符合近代的发展。若要用于其他时代，还须不断修正。不过，事实证明这个图式甚至适用于日本艺术和古代北欧艺术。

有人会提出反对意见：想象的“合乎规律的”发展会摧毁艺术个性的重要性，因此它不过是一种猜测。这种异议幼稚可笑。人体的生长也完全取决于规律，可个体的形式仍然互不相同，不会因此而夭折。支配着人类精神结构的法则绝不会与自由发生矛盾。我们常说，人们总是看到他们所希望看到的东西，这不言而喻。问题是人的这种希望在多大程度上取决于某种必然性。这个问题当然超出了艺术的范围，它涉及历史生活的各个方面，甚至最终涉及形而上学。

另外的问题是连续性和周期性的问题，本书只是略微提及，而未加详论。历史永远不会回到原点，这确切无疑。但同样不容置疑的是，在总的发展范围内，尽管可以区分出个别的、独立的发展阶段，可是其发展轨迹还是会显示出某种类似性。由于我们提出的问题只是对近代的风格发展进行分析，所以周期性的问题无关紧要。当然，这个重要的问题仅仅从美术史的角度去论述还不行。

过去的视觉成果在多大程度上被纳入风格发展的新阶段，长期持续的发展如何同各种特殊的发展相融合，这是更深刻的问题，只有进行详细的研究才能阐释清楚。因此，我们发现一些程度完全不同的单元。哥特式建筑可以视为一个单元，北方中世纪风格的整体发展也可以视为一个单元，其发展曲线我们可以绘制出来，而且有效。最后，风格的发展在不同的艺术中并不总是步调一致，例如，一种晚期的建筑风格能够与雕塑和绘画中的新颖独到的观念同时并存——这让我们想到15世纪的威尼斯艺术——直到最后所有的形式都统一在一种视觉标准之下。

由于不同的种族其基本视觉态度的本质差异，导致了时代的重

大截面产生不了完全一致的画面，所以我们必须承认：在同一民族中——不管人种是否相同——不同的想象类型经常同时并进。甚至在意大利，类型也不统一，不过在德意志，民族相同但想象类型不同的情况，表现得最清楚。格吕内瓦尔德[Grünewald]（约1475-1528）和丢勒[Dürer]（1471-1528）虽然同时代，可他们却代表着不同的想象类型。但我们不能认为他们的不一致破坏了风格发展的意义：从更广阔的视角上看，这两种想象类型都受制于一种共同的风格，因为我们立即就能看出把这两个代表一代人的艺术家联系起来的要素。这两个强大的个体既有别又存在共同性，把这种共同性归纳为一些抽象的基本概念，正是本书撰写的意图。

即使最具独创性的天才，也不能超越其诞生之日就已存在的限制。某些事情只能发生在某些时代，某些思想也只能产生于某些发展的特定阶段。

慕尼黑，1922年秋

## 第七版序言

第七版系第一版的重印，所作的修改无关宏旨。前面序言述及想增补的内容，依然需要，例如，不同民族的不同想象类型，在将要付梓的《意大利和德意志的形式感》[*Italien und das deutsche Formgefühl*]中有所补充。至于艺术发展的各种问题，只能在后期美术史的有限范围内作不全面的讨论，这反映在计划撰写的另一部书中，题为《论发展》[*Entwickelungen*]。

苏黎士，1929年夏日

## 第八版序言

这个版本只对原来的文本补充了一个后记，即一个“修订”[Revision]。修订写于1933年，最初发表在《逻各斯》[Logos]杂志上。但从其效果来看，本应该放在本书，因为它使这里的某些主要论点更易为读者接受和理解。作者曾希望撰写第二卷来补充本书，这种希望仍然存在。仅仅是一篇简短的后记，不可能取代所缺的东西。遗憾的是，对于这个分支越来越细的题目，一般的观看史和表现史（塑造史）还不足以完成它的任务。

有一个局部问题，即有关形式感的民族差别的问题，我已在1931年出版的《意大利和德意志的形式感》作了论述。撰写于1940年的《美术史研思集》[*Gedanken zur Kunstgeschichte*]，又对形式发展的一些原则提出了看法。

H·沃尔夫林  
苏黎士，1943年1月

第九版和第八版一样，没有任何改变。

慕尼黑，1947年秋。出版社附记



图2 蒂耶波罗，威尼斯拉比亚官湿壁画



图3 凡·格因，《河景》

# 导 论

## I 风格的双重根源

路德维希·里希特[Ludwig Richter] (1803-1884) 在其回忆录中讲过一件事，他年轻时生活在意大利的蒂沃利[Tivoli]，有一次同三个伙伴一道外出画风景，四个人下定决心要丝毫不差地描绘自然风光。他们画的是同一主题，每个人都倾其才华去再现自己眼前的景色，可是画出的四幅画却截然不同，就像这四位画家的个性迥异一样。里希特由此得出结论，客观的视觉根本不存在，人们对形象和色彩的理解总因气质而别。

对于美术史家来说，这种观察不足为怪。人们早已认识到，每个画家都“凭自己的气质”[mit seinem Blute]作画。不同的大师及其“手法”[Hand]的全部区别，归根结底在于：他们创作的个性不同。虽然这四幅蒂沃利风景画的趣味倾向相同（我们可能觉得它们非常相似，属于拿撒勒画派[Nazarene]<sup>1</sup>的类型），但在这些画中，不同画家使用的线条却有刚劲与圆润之别，线条的运动也有迟滞和流畅的差异。在人体造型方面，有的画家比例偏于修长，有的画家偏于宽厚，有的会把人体描绘得丰腴饱满，而其他画家也许会以更为节制的态度看待这些弧线和凹陷处，从而以更简洁的手法表现它们。光线与色彩也是如此。纵然画家具有最诚挚的准确观察的愿望，还是避免不了同一种颜

1 英译本作前拉斐尔派[Preraphaelite]，此系照顾英文读者。凡此情形，一律从德文。



图3 波蒂切利，《维纳斯的诞生》（局部）

造型细致周密，描绘的维纳斯形象基本上给人静止不动的印象。比较一下他俩画中曲线相似的手臂更有启发性，波蒂切利画的肘部尖削，前臂的线条活泼，五指在胸前舒展，每根线条都精神盎然；克雷迪的画（图5）却较为软弱无力。虽然他画的形体具有体积感，塑造得令人信服，但是毕竟缺乏波蒂切利笔下的轮廓所含有的丰沛饱满的生动感。这是他们气质上的差异，不管我们是比较整体还是比较局部，这种差异贯穿始终。仅仅从鼻孔的描画上，我们就不得不承认每种风格都有其本质特征。

对克雷迪来说，他看到的是某个摆好姿势的人体，而波蒂切利就不这样看了。尽管这样，我们却不难体会，这两位艺术家的形式构想

色有时显得偏暖，有时显得偏冷；同一片阴影有时显得较为柔和，有时显得较为生硬；同一缕光线有时显得晦暗，有时显得明亮。

假如我们摆脱了以大自然为共同主题的束缚，那么这些个人的风格当然会变得更加鲜明。波蒂切利 [Sandro Botticelli]（约1445-1510）和洛伦佐·迪·克雷迪 [Lorenzo di Credi]（约1459-1537）生活在同一时代，属于同一民族，都是15世纪后期佛罗伦萨的画家。波蒂切利描绘《维纳斯》[Venus]（图4）女人体时，他对其身材体态有着自己独特的理解方式，所以笔下的女人体和洛伦佐的任何一幅女人体都大不相同，就如橡树与菩提树全然不同。波蒂切利的笔法迅疾，赋予每个形体独特的热情和活力。而洛伦佐的

都受到优美形态和优美动态的特定观念的制约。波蒂切利在亭亭玉立的形象中展现他的理想形式，而克雷迪让我们看到的是，他对特定现实的描绘并没有阻止他在人体姿态及其比例中表现出他的个人气质。

探索形式的心理学家[Formpsychologe]可以从这段历史时期风格化衣褶的研究中取得丰硕的成果。在这里，通过较少的元素变化就产生了许多截然不同的个人表现方式。数以百计的画家描绘了端坐着的、层层衣褶在两膝间隆起的圣母，每一种形式都展现一个完整的人。不仅在意大利文艺复兴艺术的卓越线条中，甚至在17世纪荷兰珍品画[Kabinettsbilder]的涂绘风格[malerischer Stil]中<sup>2</sup>，衣褶也具有同样的心理意义。



图4 克雷迪，《维纳斯》

众所周知，绸缎是泰尔博赫[Gerard Terborch] (1617-1681) 钟爱的题材，并且画得特别出色，好像华丽的织物只能是泰尔博赫画中的样子（见他的《家庭音乐会》[Häusliches Konzert]（图6））。其实画家通过各种形式向我们表现的只是他内在的秉赋。就连梅苏[Gabriel Metsu] (1629-1667) 也以全然不同的眼光看待褶痕构成的现象。他的《音乐课》[Die Musikstunde]（图7）中的织物，下摆和皱褶给人沉甸甸的感觉，皱褶的隆起线不够精致，曲线不够优美，整体安排也缺少

2 英译本注：德语Malerisch有两层意义：一层是客观的，指对象本身的属性；另一层是主观的，指一种理解，也指一种创作方式。为了避免混淆，英译分别使用picturesque[如画的]和painterly[涂绘的]。中译本从英译，据语境选词。——译注。



图6 泰尔博赫，《家庭音乐会》

令人愉快的率意，没有欢快和轻松的感觉。两位大师画的都是绸缎，但与泰尔博赫相比，梅苏的画看上去呆板。

我们描述的情景绝非偶然之事：它重复出现，非常典型，以至我们去分析人物及其安排也能继续这种思路。看一看泰尔博赫画中那位弹琴女子，她的手臂裸露，关节和动作多么精巧，而梅苏画的那么沉重，这不是他画得拙劣，而是他的感受不同。泰尔博赫笔下的群像结



图7 梅苏，《音乐课》

构松散，人物之间保持着许多空间。而梅苏的画呈现出较多的人物和杂物，显得拥挤，桌上厚厚的桌布和书写工具组成了一堆东西，这在泰尔博赫的画中几乎是找不到的。

凡此种种，虽然在复制品中我们几乎无法感觉泰尔博赫色调层次的明快，但是整幅画的形式节奏仍然可以说明在画面各部分的均衡中，那种技巧与衣褶的处理有内在的联系。

风景画家所画的树木也是这样：通过一根树干或一段树枝——我们可以说出它的作者是霍贝玛[Meindert Hobbema]（1638-1709）还是雷斯达尔[*Jacob Ruysdael*]（约1628/9-1682），我们能辨认出他们，并非根据其“手法”[*Manier*]的外部特征，而是因为形式感的全部要素已然存在哪怕是最小的枝条当中。霍贝玛《磨坊风景》[*Landschaft mit Mühle*]（图8）中的树，即便和雷斯达尔画的《林中沼泽地》[*Waldsumpf*]（图9）是同一种，也总是较为明朗，轮廓也较为自由，而且它们伫立在地上舒展得也较为轻盈。雷斯达尔不然，他的风格比较凝重，线条饱含着独特的沉重的力量。他喜欢缓缓起伏的轮廓，也喜欢把叶簇团团地聚拢在一起，此外他的画还有一个特点：他不允许个别的形体彼此分离，而是将它们紧密地结合起来。在他的画中，树干的轮廓很少和天空的轮廓分开。地平线从后面切入，树和山的轮廓隐约地融合起来。霍贝玛则喜欢运用优美跳宕的线条、稀疏的叶簇、斑驳变化的地形、秀丽的风光和透过树木、房屋及云雾看出的景色：每一部分看上去都像画中之画。

面对这种不断增强的微妙性，我们也必须尝试去越来越细微地揭示画面的细节与整体的关系，以便在构图方面，在明暗与色彩方面，确定各种类型的个人风格。我们将会意识到，特定的形式观念必然和特定的色调有关，并让我们逐渐理解，作为特定气质表现的个人风格，尽管错综复杂，却受制于总体风格。这对描述性的美术史来说，是大有文章可做的。

个人总是归属于较大的群体，所以艺术发展的过程不能简化为一系列孤立的点，不管波蒂切利和洛伦佐·迪·克雷迪多么不同，但他们毕竟都是佛罗伦萨人，比起威尼斯人，还是具有某些共同之处。同



图8 霍贝玛，《磨坊风景》

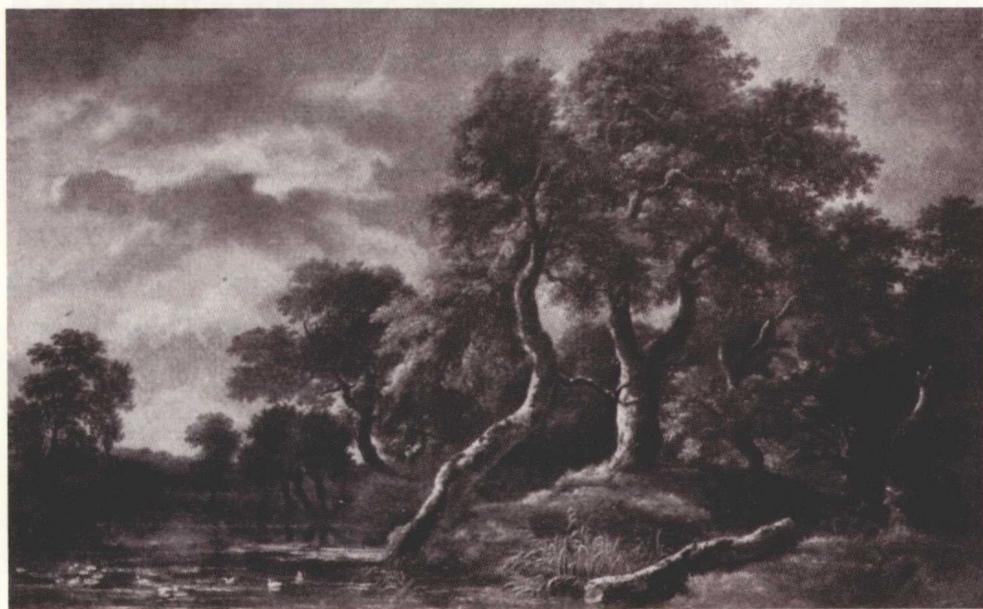


图9 雷斯达尔，《林中沼泽池》



图10 鲁本斯，《牧牛风景》

样，霍贝玛和雷斯达尔尽管区别很大，但是同为荷兰人，一旦与像鲁本斯[Peter Paul Rubens]（1577-1640）这样的佛兰德斯人相比，马上就显得相似起来。这就是说，除了个人风格之外，还必须考虑流派、地区和种族的风格。

现在，我们以佛兰德斯艺术为比较对象来说明荷兰艺术。安特卫普[Antwerpen]附近的平坦的草地景色，会让人想到荷兰本土画家笔下的广阔宁静的牧场。但是当鲁本斯处理这种母题时，情况就大为不同。他的《牧牛风景》[*Landschaft mit Vieh*]<sup>3</sup>（图10），把土地画得像波涛一般起伏透迤，树干热情地往上扭动，树叶聚成封闭的团簇。相比之下，雷斯达尔和霍贝玛都成了纤巧的剪影画家。荷兰画家的描绘细腻微妙，而佛兰德斯画家的描绘粗犷厚重。与鲁本斯表现的运动活力相比，荷兰人的构图普遍宁静，不管是突起的山丘还是曲线的花瓣。荷兰人画的树干缺乏佛兰德斯人那种运动的感染力，就连雷斯达

3 此画现名《利肯农场》[*Farm at Laeken*]（藏于伦敦白金汉宫）。英译者注。

尔的高大橡树与鲁本斯的树木相比也一下子柔弱了。鲁本斯拉高地平线，让画面满布题材，以加强厚重感。荷兰人处理天空与地平线的关系时却把地平线放低，有时干脆把画面的五分之四留给天空。

上述这些观察，只有当它们能普遍化时，才有价值。我们必须把荷兰风景画的细腻和类似的现象联系起来，并追溯到建筑领域。在荷兰，人们对砖墙的堆叠层次或篮子的编制都会产生一团团叶簇那样的独特感受。最能说明这一特征的不仅有道欧[Dow]（1613-1675）那样的细密画家，而且有扬·斯特恩[Jan Steen]（1625/6-1679）那样的叙事画家，他甚至在最喧闹活跃的画面里也一丝不苟地描绘一件柳条制品。对于建筑画家来说，砖墙结构上白色砌缝组成的网格，整齐排列的铺路石块，如此之类的微小细节都是他们欣然挥笔的对象。然而，就荷兰的建筑实体而言，我们会发现，石头似乎特别轻巧，例如阿姆斯特丹市政厅那样的典型建筑，就尽量不让巨大石块显出重量，可那种重量感却是想象力丰富的佛兰德斯人不会错过的。

这个问题处处触及民族感觉力的基础，在此，形式感与精神和道德的因素产生了直接的联系，而美术史面临的值得一为的任务，就是系统地研究民族的形式心理学。一切都相互关联，荷兰人物画中的静态姿势也成了建筑领域的意境基础。不过，如果我们将伦勃朗[Harmensz van Rijn Rembrandt]（1606-1669）纳入研究，想到他对光的活泼性的敏感，想到他笔下那种脱离了一切实体、在无垠的空间里神秘飘荡的光线，就忍不住要把这种研究扩大到罗马式艺术与日耳曼艺术的对比上了。

但在此处问题开始岔开。在17世纪，荷兰人和佛兰德斯人的性格区别尽管非常明显，我们还是不能贸然依据某个单独的艺术时期来论定一种民族的类型。不同的时代孕育了不同的艺术，时代与种族互相影响。在把某种风格称为特殊意义上的民族风格之前，我们首先必须指明这种风格到底含有多少一般性的特征。鲁本斯在自己的风景画中充分地表现了自己的性格特征，有许多天才画家以他为楷模，但是我们仍然不能承认，他像同时代的荷兰艺术那样是“恒定的”民族性格的

表现，只不过他的时代气质比别人强烈些。一种特殊的文化潮流，比如罗马巴洛克艺术的感觉方式，强烈地影响了他的艺术风格。因此，与其说是那些“不受时代限制的”荷兰艺术家，不如说是鲁本斯让我们形成了一种应当称之为*时代风格* [Zeitstil] 的观念。

在意大利，人们最容易获得这种观念，因为那里的发展不受外来的影响，由其独自完成，而且意大利人的普遍性格始终可以辨认。从文艺复兴到巴洛克的风格转变是一种新的时代精神 [Zeitgeist] 如何促成一种新的形式产生的典型范例。

此处我们踏上了许多人走过的老路。就美术史而言，在各个时期的文化和各个时期的风格之间划上平行线是自然而然的事。盛期文艺复兴的圆柱和拱门像拉斐尔 [Raffael Sanzio] (1483-1520) 画的人物一样，清楚地表达了那个时代的精神。我们只要比较一下圭多·雷尼 [Guido Reni] (1575-1642) 描绘的强劲姿势与《西斯廷圣母》 [Sixtinischen Madonna] 的庄严姿势，就会想到一座巴洛克建筑所体现的观念转变。

请允许我在这里专门谈谈建筑领域的问题。意大利文艺复兴的核心观念是完美的比例。这个时代，在人物塑造上，在较大型的建筑上，都试图创造出平静的完美形象。每个形体都发展成自我存在的个体，整体获得了自由和谐：各个部分都是独立存在的生命体。圆柱、墙壁上的镶板、空间的个别体积乃至整个空间——所有这一切艺术形式，虽然已经超出了人的尺度，但终究还是让人能够诉诸想象力，都让人们从中找到了自足的存在。心灵以无限的满足感，将这种艺术看作能够分享的更加高级的自由的自由的存在。

巴洛克艺术运用的是同样的形式体系，不过它以动荡和变化取代了完美和圆满，以无限和庞大取代了有限性和可想象性。美的比例理想消失了，人们感兴趣的不再是存在，而是发生。沉重坚实的体块站了起来。建筑不再是文艺复兴时的那种分节式艺术 [Gelenkkunst]，当初，那种艺术曾被视为至高程度的自由的表现，如今却变成了没有真正独立性的各部件的麇集。

这种分析还不详尽，但是它足以说明风格用什么方式表现了时

代。意大利巴洛克风格体现了一种新的生活理想，尽管我们把建筑放在首位，当作实现这种理想的最明确载体，但也不应该忘记，那个时代的画家和雕刻家也用各自的语言表达了同样的东西。在这里，任何想把风格的心理基础归纳为抽象原则的人，大概都会比建筑师还要容易找到明确的词语。个人与世界的关系变了，一种新的感受王国展现在人们的眼前，心灵渴望融化在恢宏无限的崇高之中。“一切都让位于情感和运动”，雅各布·布克哈特[*Jacob Burckhardt*]（1818-1897）所撰写的《古物指南》[*Cicerone*]以最简洁的语句表达了这种艺术的本质。

我们通过概略地叙述个人风格、民族风格和时代风格这三个例子阐明了一种美术史的目的，它把风格主要理解为表现，是一个时代的表现，一个民族气质的表现，也是个人性情的表现。显然，以此并不能触及艺术品的质量：光靠气质不能造就艺术品，但在广义上它恰恰像个人和群体的特定的美的理想一样，都被称之为风格的重要成分。此类美术史的著作还远远没有臻于完美的境界，但是，这是一项迷人而让人愉悦的任务。

当然，艺术家很难对风格的历史问题发生兴趣。他们仅仅从品质角度评价一部作品：它美吗？是独创的吗？是否有力而清晰地表现了自然？其他的一切大都无关紧要。我们只要读一读汉斯·封·马雷斯[*Hans von Marées*]（1837-1887）的自传就可以理解这一点。他写道，他总是试图撇开流派和个性，以便思索艺术的问题。米开朗琪罗[*Michelangelo*]（1475-1564）和巴塞洛缪·凡·德尔·赫尔斯特[*Bartholomäus van der Helst*]（1613-1670）大致上也是如此。而美术史家正好相反，他们把比较作品的差异当作出发点，所以总是遭到艺术家的嘲讽：说他们颠倒了本末，说他们想把艺术仅仅理解为表现，因而执着于人类非艺术的方面。我们可以很好地分析一位艺术家的气质，但仍然无法解释艺术作品是怎样创造的。对于拉斐尔和伦勃朗各种差异的描述，不过是回避了主要问题，因为关键之处不在于指出两者的差异，而在于说明：他们如何以不同的方式创造了相同的东西，即伟大的艺术。

在这里，我们没必要为美术史家承担责任，也没必要在持怀疑态度的观众面前为他们的著述辩护。艺术家很自然地会把艺术的普遍准则放在重要的位置，而历史观察家则对艺术形式的多样性感兴趣。我们不应为这样的历史学家吹毛求疵，他们把所谓的个人气质、时代精神或种族性格这类重要成分揭示出来不应受到轻视，正是这些成分形成了个人、时代和民族的风格。

然而，单纯分析品质和表现还不能详尽地论述全部事实。这里还有第三个因素——也就是本书研究的重点——再现方式 [*Darstellungsart*]。每一个艺术家都有其特有的视觉可能性，并受其约束。但是并非任何时候都存在所有的可能性。观看本身有自己的历史，揭示这些视觉层次是美术史的首要任务。

让我们举例说明这个问题。在同时代的艺术家当中，几乎不会有哪两个人像巴洛克大师贝尔尼尼 [*Gian Lorenzo Bernini*] (1598-1680) 和荷兰画家泰尔博赫在气质上那么不同。他们及其作品无法进行比较。在贝尔尼尼的狂暴人物形象面前，谁还会想到泰尔博赫的那些宁静、纤巧的绘画？但是，假如我们把这两位大师的素描放在一起并观，找出技巧上的普遍特点，那就不得不承认，它们具有非常密切的关系。两人都以块面的观察方式取代线条的观察方式，这就是所谓的涂绘，与16世纪相比，这正是17世纪的显著特征。我们发现，这是一种连最不相容的艺术家都能分享的视觉方式，因为它显然没有把艺术家束缚在特定的表现形式上。当然，像贝尔尼尼这样的艺术家确实需要用涂绘的风格去倾吐感情，要是人们以为他会用16世纪的线描风格去表达内容，那简直是荒唐透顶。不过，我们这里探讨的概念却另有所指，它不是我们在比较盛期文艺复兴的平静、节制和巴洛克驱遣团块的活力时所讨论的概念。艺术品表现的动态，不论强烈还是微弱，都是表现性的因素，可以用统一的标准衡量，用涂绘和线描衡量；但它们像两种不同的语言，我们可以用它们表达出一切可能的东西，尽管这两种语言都各有所长，都从各自特定的方向获得了可视性。

再举一例：从表现的角度去分析拉斐尔的线条，通过和15世纪过于

琐碎的轮廓线比较来描述它高贵的笔势；再通过乔尔乔内[Giorgione]（约1477-1510）笔下维纳斯的线条特征来感受它跟《西斯廷圣母》的密切关系。在雕塑艺术方面，我们可以发现桑索维诺[Andrea Sansovino]（1460-1529）雕塑的高举盘子的年轻酒神所呈现的新颖的长长的连续线条，我们在这件伟大的雕塑上感受到了16世纪的新气息，这一点谁也不会否认。我们能用这种方式把形式和精神联系在一起，但这绝不是浅薄的历史主义[äußerliches Historisieren]。这种现象还有另外一面，我们只解释了伟大的线条，并没有把线条本身解释清楚。拉斐尔、乔尔乔内和桑索维诺都能在线条中寻找表现的力量和形式的优美，绝不是无足轻重。可这又涉及国际间的联系问题。因为北方也同样处在一个线条的时代。有两位艺术家，一位是米开朗琪罗，一位是小汉斯·霍尔拜因[jüngere Hans Holbein]（1497/8-1543），他们都大名鼎鼎，只是在个性上很少有共同之处，但他们都是严格的线描风格的代表。因此风格史可为涉及再现[Darstellung]问题的各种概念提供基础，从中人们可以想象出一部西方的视觉发展史，在这部历史中，个人性格和民族性格之间的差异不再重要。当然，要揭示这种内在视觉的发展不可能一蹴而就，因为一个时代再现世界的可能方式都不是纯粹抽象的方式，它总是受制于一定的表现内容，所以观者总是倾向从这种表现中去解释整个艺术作品。

当拉斐尔设计他的图像结构时，他严守规则，表现了前所未有的庄严和节制，我们可以从中发现他的目标和动力；然而，拉斐尔的“结构学”[Tektonik]并不依赖某种心境，确切地说，这关系到他那时代的表现形式，他只不过以特殊的方式完善了这种形式，用来服务于自己的理想。尽管后来也有怀着同样雄心壮志的人，但他们不可能再回归拉斐尔的图式。17世纪的法国古典主义建立在另外一种“视觉”基础上，所以即使有类似的意向，也产生不了这样的结果。谁要是把一切都与表现联系起来，谁就会认为：同样的表现手段能适用于所有的心境。然而，这是一个错误的假设。

当我们说起模仿中的进步[Fortschritten im Imitativen]和一个时代

对自然现象的新看法时，这也是一个和最初产生的表现形式紧密联系的问题。17世纪的观察不能简单地纳入16世纪意大利的艺术结构，因为整个基础变了。如果不加斟酌，就采用模仿自然的单调概念，仿佛美术史是一个性质不变的不断完善的过程，那将大错特错。把艺术看成是一个比另一个更加“献身于自然”[Hingabe an die Natur]，这不能解释雷斯达尔的风景画为何不同于帕特尼尔[Joachim Patenier]（约1485-1524）的风景画。同样，“持续不断地征服现实”[fortgeschrittene Bewältigung des Wirklichen]也不能解释弗朗兹·哈尔斯[Frans Hals]（1580/85-1666）的头像和丢勒[Albrecht Dürer]（1471-1528）的头像的显著差别。题材和模仿的内容可以千差万别，但是起决定性作用的是，每一个人的观点都是以不同的“视觉”图式为基础的，不过这种图式不光贯穿在纯粹模仿自然的发展中，它还有更深的根源，它对建筑和再现艺术同样起制约作用，一座罗马巴洛克的建筑立面和一幅凡·格因[Van Goyen]（1596-1656）的风景画有着相同的视觉标准。

## II 最普遍的再现形式

本书旨在探讨那些普遍的再现形式，但不是去分析莱奥纳尔多[Leonardo da Vinci]（1452-1519）或丢勒的美，而是分析这种美得以展现的因素。也不是根据模仿的内容去分析对自然的再现，诸如16世纪的自然主义为何与17世纪的自然主义不同之类的问题，而是分析各个世纪中再现艺术的感知基础。

我们打算从近代艺术筛选出一些基本形式，并用早期文艺复兴、盛期文艺复兴和巴洛克等名称标示时期的顺序。这些名称不能说明什么，把它们应用于南方和北方都会导致误解，但是要排除它们已不可能。不幸的是，像萌芽[Knospe]、开花[Biüte]和衰败[Verfall]之类的象征类比至今还在引人误入歧途。15世纪费尽心力才取得的成果在16世纪随手可得，如果这就是15世纪和16世纪的本质差别，那么我们会说16世纪的古典艺术和17世纪的巴洛克艺术在价值上完全均等。这里古典[klassisch]一词不表示价值判断，因为巴洛克也有自己的古典主义。巴

洛克，或称之为现代艺术，它既不是古典艺术的衰落，也不是古典艺术的进一步发展，而是一种完全不同的艺术。我们不能简单地把近代西方文化的发展归结为一条兴起、高潮和衰落的曲线，而是看到它具有两个顶点。我们可以同情任何一方，但是必须清楚这是一种主观的判断：就像说玫瑰在花朵艳开时是生命的顶点，苹果树在硕果累累时是生命的顶点一样。

为了简便起见，必须把16世纪和17世纪看成两个风格单元，尽管这两个时期的作品不同。17世纪的面貌特征[Züge der Physiognomie]早在它之前就已开始形成，并且继续影响着18世纪的外貌。我们的方法是用类型同类型作比较，完美的作品同完美的作品作比较。当然，严格地说，没有什么“完美”的东西，一切历史性的东西都在不断变化，但是，我们不想让整个发展从我们的指缝间溜掉，我们必须下决心从一个富有成效的角度出发，去区分各种差别，把它们比较对照。我们不应该忽视文艺复兴的起始阶段，这些阶段体现了一种古风式的艺术，一种原始的艺术[Kunst der Primitiv]，它还没有确立自己的绘画形式。如果要揭示从16世纪到17世纪的风格差异，就要进行专门的历史研究。当然，我们只有从研究中掌握了十分重要的概念，才能胜任这项任务。

假若没有弄错，我们可以使用一个暂时的表达公式，把这个发展归纳为下述五对概念：

(1) 从线描到涂绘的发展[Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen]，即从线条作为视线的轨迹[Blickbahn]和引导眼睛的媒介到线条逐渐被贬低的发展。用更通俗的话说，线描是按照轮廓和表面的可触特性去领会物体，涂绘则是感知纯粹的视觉外观，放弃“可触性”。前者强调事物的边界，后者看上去则无边界。立体的和轮廓式的观看[konturierendes Sehen]把事物隔开，而涂绘的视觉则把事物融为一体。前者的兴趣在于把个别的物体视为固定清楚的物体，而后者则喜欢整体的可见度，并把世界理解为一种飘浮不定的表象。

(2) 从平面到纵深的发展[Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften]。古典艺术<sup>4</sup>把整个形式的各个部分概括为一系列连

续的平面；而巴洛克艺术强调深度。平面是线条的生存空间，形体可以在平面上清晰地展开；轮廓线的溃散，也导致平面的溃散，因而视线联结各个物体基本上是在向前和向后的方向中进行。以下说法并无本质区别：巴洛克的这种革新，和以更强的能力表现空间的深度没有直接的关系，它是一种根本不同的再现方式，正如“平面风格”[Flächenstil]不是原始艺术的风格一样，它只有在完全掌握透视缩短法和空间错觉的时候才能产生。

(3) 从封闭形式到开放形式的发展[Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form]。每件艺术作品必须是封闭的整体。要是我们觉得它本身不能自成一体，那就是一种缺陷。但是，16世纪和17世纪却对此有不同的解释，和巴洛克的松散形式相比，可把古典的设计称作封闭的构图。规则的放宽、结构力量的削弱，不管我们怎样称呼这个过程，这一切都不是单纯趣味的提高，而是一种贯彻始终的新型再现图式，因此这个主题将被纳入再现的基本形式里。

(4) 从多样性到统一性的发展[Die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen]。古典作品的构图体系中，个别的部分，不管怎样牢固地依附于整体，仍然保持一定的独立性。这不是原始艺术的杂乱无章的独立性：古典的局部，虽受整体制约，但仍有自己独立的生命。对观者来说，它以一种分节方式[Artikulieren]为前提，从一部分发展到另一部分，和17世纪所运用所要求的整体观完全不同。这两种风格都重视统一性，而前古典时期还不理解这个概念的真正意义。对于古典来说，统一是各个独立部分之间的和谐，而对17世纪，统一是各个部分联合成一个母题，或者通过从属关系，让个别部分从属于一个占绝对优势的部分。

(5) 主题的绝对清晰和相对清晰[Die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen]。这种对比近似线描和涂绘之间的对比：前者按照事物真实的样子进行再现，对事物做个别的处理并寻求造形

---

4 贯穿本书的“古典”一词，主要指盛期文艺复兴这个艺术阶段，有时也指具体的艺术创作模式。

的感觉。后者按事物呈现的状态进行再现，把事物看成一个整体，更重视它们的非造型性质。古典时代的独特之处在于它发展了一种完美而清晰的理想，这种理想在15世纪只有朦胧的感觉，而17世纪则将之摒弃于外。这不是说人们不清楚什么是令人不悦的混乱印象，而是说母题的清晰性已不是再现本身的目标；人们不需要形式以其完整性展现在自己的眼前，而只要有一些重要的线索就够了。构图、光线和色彩不再无条件地为确定形式服务，而是具有自己的生命。有时，仅仅为了增强效果，人们部分地放弃了绝对的清晰，而“相对的”清晰则是一种包罗一切的再现形式，在人们追求其他方式观看现实的时候，相对的清晰开始进入美术史。即使巴洛克艺术背离了丢勒和拉斐尔的理想，也不是质的差别，而是观看世界的另外一种态度。

### III 模仿和装饰

此处所说的再现形式极具普遍性，以至像前文述及的泰尔博赫和贝尔尼尼这样天资迥异的人也能在同一种类型中找到立足之地。17世纪的人自然会认为这两位艺术家的风格之所以具有共同的基础，在于某些基本条件，生动形式的印象就依托于这些条件，但不赋予它们更特殊的表现价值。

我们可以把这些基本条件当作再现形式或观看形式：人们用这些形式观察自然，艺术也用这些形式表现内容。如果说“眼睛的状况”[Eustände des Auges]决定了观念，那就危险了：因为从本质上讲艺术观念都按特定的愉悦原则进行组织。所以我们的五对概念既具有模仿意义也具有装饰意义。每一种对自然的模仿也是在特定的装饰图式中进行。线描的视觉方式总是和某种美的观念相关，涂绘的视觉方式也是如此。假如一种向前迈进的艺术废除了线条而代之以变动不居的体块，那么它就不仅仅是为了一种新的逼真自然，而且也是为了一种新的美感。同样，平面类型中的再现也符合某个阶段的观察方式，但是甚至在这里，图式仍然具有装饰的一面。图式本身当然不能产生什么效果，可它含有在平面系统里发展美的可能性，而深度风格

[Tiefenstil]却没有，也不再想有这种可能性。我们用同样的方法能够继续讨论这整个系列。

不过，如果这些较为概括的概念针对的是某一特殊形式的美，那我们不是回到了起点，回到了把风格理解为气质的直接表现（无论是一个时代的气质，还是一个民族或个人的气质）的老问题上去了吗？这样的话，难道新事物不能被分截得更细些，各种现象难道不能在某种程度上建立在一种更普遍的共同基础之上？

我们认为，这样说会忽略一个问题：这五对概念中每对概念的第二个本来属于另一种类型，它们在其转化的过程中具有内在的必然性，表现出一种理性的心理过程。从实在的造型的感知到纯视觉的涂绘的感知，其发展遵循着一种合乎人类天性的逻辑，而且不可逆转。同样，从结构到非结构、从严守规则到灵活对待规则的发展，也不可逆转。

这里打个比方，当然不要用机械力学的意义曲解这个比方：一块石头正从山坡滚落，它会依照山的倾斜和地面的软硬呈现出完全不同的运动，但是，所有这些运动都从属于同一个万有引力定律。与此类似，人的心理状态的发展，也会像人的生理发展一样受自然规律的支配。这种发展会经历各种各样的变化阶段，它们可能部分或全部受到阻碍，但是，一旦滚动的过程开始，到处都会发现某种规律在起作用。

没有人会断言，“眼睛”不受影响地经历各种发展阶段。它总是受其他精神领域的制约，同时也制约它们。不会有一种凭空出世的视觉模式：以一个定型的模式把自己强加给世界。尽管人们也许总是看到他们希望看到的东西，但这并不排除下述的可能性：在千变万化中总有一条规律在起作用。认识这种规律是难题所在，它是一部科学的美术史的基本问题。

本书结束之际我们将再次回到这个问题。



圣阿涅塞教堂



# 第一章 线描和涂绘

## 第一节 概说

I 线描的（造型的[plastisch]，描画的[zeichnerisch]）和涂绘的触觉图像[Tastbild]和视觉图像[Sehbild]

丢勒是善于线描的画家，伦勃朗是善于涂绘的画家。我们可以用最通俗的语言来概括他们艺术之间的差异。此外，我们还意识到，他们的差别已超出了个人的范围，换句话说，我们通过他们的差别看到了时代的差异。西方的绘画在16世纪是描画的，而在17世纪，就细节方面说是朝涂绘的方向发展。即使只有伦勃朗一人，具有决定意义的视觉调整毕竟处处发生了。谁要是出于兴趣想搞清自己同可见的形式世界的关系，就不得不去研究这两种截然不同的视觉方式。涂绘的方式出现得较晚，若没有较早的线描的方式就不会产生，但它不占绝对优势。线描风格创造的价值，涂绘风格不想拥有。这两种风格代表两种世界观，它们对趣味[Geschmack]和对世界的关注不同，然而各自都能提供可见事物的完美图像。

即使在线描风格中线条只表示物体的一部分，轮廓线也不能同它所包围的形体分开，我们还是能够使用流行的定义，一开始就指出：线描风格是按线条观察，涂绘风格是按块面[Massen]观察。线描的视觉方式首先是从轮廓——各种形体的内部也有轮廓——寻找事物的特

征和美，也就是说，眼睛沿着边线观察，然后触及到边缘；按块面观察的注意力不集中在边缘，轮廓对于眼睛的视觉途径来说，或多或少变得无关紧要，它给人的印象是，事物显现为一些小块面。至于它们是色彩还是明暗，则不重要。

光线和阴影起着重要的作用，不过，仅仅光线和阴影，还不能决定一幅画的涂绘性质。线描艺术同样也得处理形体和空间，而且需要有光线和阴影，以便获得立体的印象；它的线条是固定的边界，其作用与光线和阴影相当，甚至更为重要。莱奥纳尔多·达·芬奇不愧为明暗对比法[*Hell Dunkel*]之父，尤其是他的《最后的晚餐》[*Abendmahl*]，在近代艺术里头一次大规模地运用明暗，让它成为构图因素。然而，如果不能准确无误地运用线条，这些光线和阴影又会是什么样子！这一切都取决于多大程度上边缘被赋予优势，取决于从边缘上提取多少重要的意义，取决于边缘是否必须被看作线条。一种情况是，轮廓意味着均匀地围绕形体移动的轨迹，观众可以冷静地观察它。而另一种情况让明暗支配图像，虽不那么彻底，仍有些零星的清楚轮廓，但毕竟没有强调边界，那种统摄整个形体的均匀、可靠且具有指导意义的轮廓已不复存在。因此，丢勒和伦勃朗的不同不在于使用的光线和阴影的程度，而在于丢勒强调了块面的边缘，伦勃朗却没有强调边缘。

一旦体现边界的线条失去价值，涂绘就大有施展余地。仿佛突然之间所有一切都给某种神秘的运动赋予了生命。虽然极力强调轮廓决定着线条描绘，但是让轮廓变得模糊却是涂绘再现的本质所在：形体开始闪烁，光线和阴影成为独立成分，远近高低互引互聚，整体呈现一种无休止的运动状态。不管这运动跳跃激荡，还是轻微的颤动与摇曳，它对观众来说都永不停息。

现在我们能够进一步确定线描和涂绘之间的区别：线描的视觉明显地把形体与形体区别开来，而涂绘的视觉密切注意整体事物的运动。前者强调起分界作用的均匀清晰的线条，后者注重有利于形体聚合的不受强调的边界。还有一些成分有助于产生连贯的运动——下文

将谈到这些成分——但是，使块面摆脱明暗，让它们在独立的游戏相互捕捉，仍然是涂绘的基础。也就是说，真正起作用的不是单个的形体，而是整幅图画，因为只有在整体之中，形体、光线和色彩才能神秘地互相融和与渗入，在此，虚的东西与实的东西显然同样重要。

当丢勒或克拉纳赫[Lucas Cranach] (1472-1553) 把一个人体画为亮的形体放在晦暗的背景上时，各个部分依然清晰：背景是背景，人体是人体。在我们面前的维纳斯或夏娃看上去像是暗底上衬托出的白色轮廓。相反，伦勃朗画在暗底上的人体，身体的亮部就仿佛从画面空间的暗处放射出来；似乎一切都是同一质料构成。在这种情况下，对象的明晰性并没有削弱。形体仍然保持清晰，起塑造作用的光线和阴影形成的奇特结合，获得了它自己的生命。它们没有损害对象，而是让人体与空间、实体与虚无统一为独立的色调运动。

但是要预先说明，“画家”当然希望光线和阴影能摆脱单纯塑造形体的功能。当光的运用不再服务于物体的清晰性，而是故意忽略它时，最容易产生涂绘的印象，换言之，当阴影不再附丽于形体，当物体的清晰性和光的运用发生矛盾、眼睛更属意图画中色调和形体的单纯游戏时，最容易产生涂绘的印象。例如在一座教堂的内部，涂绘式的照明不会让柱子和墙壁变得尽可能清晰，相反，它要避开形体并部分地遮蔽它们。如果投影轮廓[Silhouetten]这个概念此处也适用的话，就会发现它缺乏表现力：涂绘的投影轮廓从来不和对象的形体吻合。一旦投影轮廓过于清晰地表达对象，它就陷于孤立，并且妨碍图画中块面的接合。

但是以上这一切还不算关键。线描的再现和涂绘的再现之间的基本差异才是根本。古人也知道这种差异：线描按照事物的真实情况来再现，涂绘则按照事物看起来的样子来再现。这种解释听起来有点空泛，哲学家几乎无法容忍。难道一切不都是现象吗？按照事物的真实情况来再现它们，这是什么意思？然而，这些概念在艺术中倒有持久的生命力。一种风格在外貌上是客观的，是说它按照事物的固体的、实在的关系来理解事物并使之生效。另一种风格看待事物的态度较为

主观，它以图像[Bild]为再现的基础，眼睛觉得画中的事物看上去是真实的，其实往往跟我们所认知的事物的本来形态殊少相似。

线描的风格是一种具有明确的立体感的风格。物体的均匀、坚实和清晰的边界给观众带来一种可靠感，仿佛手指可以触摸这些边界，而全部起造型作用的阴影紧紧贴附形体，这的确刺激我们的触觉。几乎可以说，再现已跟事物同一。相反，涂绘的风格或多或少摆脱了本来的事物，它没有连续的轮廓线，破坏了可触摸的面，到处都是并列的小斑块，从几何学的意义上说，描绘和塑造不再迁就立体的形体，而只提供事物的视觉外观。

在大自然的弯曲之处，我们可能会发现棱角。此时，均匀增减的光被断续出现的明暗块面所取代。画家只截取现实的外表[Erscheinung]，而线描的艺术是借助受立体制约的视觉再现现实的；正因为如此，涂绘风格所使用的符号与客观的形体不会有直接的关系。这是一种表象的艺术[eine Kunst des Schein]。图像的外形[Bildgestalt]漂浮不定，而且不会落定在与真实物体的可触摸性相配合的那些直线和曲线之中。

用一条均匀清晰的线条勾画出的图像仍然具有明显的实体成分。眼睛的作用就像摸索物体的手的作用，用光的渐变效果再现现实事物的造型方法，也同样求助于触觉。相反，涂绘的再现仅仅用斑块[Flecken]，所以与上述情况不同。它仅仅依赖眼睛，并仅仅打动眼睛。正如小孩子渐渐学会了不用抓住物体就能“领会”事物一样，人们也不再求助于可触摸感去检验一件雕刻。一种进一步发展的艺术已经学会了听任纯粹的外观。

于是绘画的整个观念改变了：触觉的图像变成了视觉的图像，这是美术史上具有决定性的一场革命。

当然，想了解从线描到涂绘的过渡，我们没必要马上想到现代印象派绘画的那些最彻底的做法。例如，莫奈[Claude Monet]（1840-1926）所画的热闹的街景，没有任何东西合乎我们从大自然中获得的形式，这种符号与事物惊人疏远的图像在伦勃朗的时代当然没有，但是

印象主义的基本原理那时已然存在。谁都知道转动的轮子的例子。它给我们的印象是：轮辐消失了，一些模糊的同心圆取代了它，甚至轮缘的圆形也不再是纯粹的几何形式。这种印象，不仅委拉斯克斯[Diego Velazquez]（1599-1660），甚至像尼古拉斯·梅斯[Nicolaes Maes]（1632-1693）那样拘谨的画家也描绘过。只有当轮子模糊时，它才显示转动。这是表象[Scheins]对存在[Sein]的胜利。

当然，这毕竟只是一个特例，新的再现既包括静止，也包括运动。当一个静止的球体轮廓不再画成纯粹的几何学圆形，而是画成一条断断续续的线条时，当一个立方体的外观造型被分解成单个的光影块面时，换句话说，光线和阴影不再按照细微渐变的层次均匀处理时，我们已经立足于印象主义的土地了。

诚然，涂绘风格不是按事物本身的样子，而是按所见的样子再现世界，按世界实际显现眼前的样子再现它，这也表明一幅画的各个部分是从相同距离看到的同一个整体。这看起来理所当然，实际上完全不然。距离对清晰的观察来说是相对的：不同的事物要呈现同样清晰的面貌，就要求眼睛从不同距离观看。在看同一个综合形体时，眼睛要完成各种各样的任务，例如我们非常清晰看见了头部，但要弄清头部下面衣领花边的图案就需要凑得近些，或者，至少要调整视角才能看清楚它的各种形状。线描风格再现事物的存在状态，所以在服从对象的清晰性上，毫无困难。任何事物都有其特具的形式，应当尽量清晰地描绘这些形式不言而喻。在艺术的纯粹发展过程中，要求统一的视觉感受根本不可能。霍尔拜因的肖像画，尽可能地再现了刺绣品和金匠小制品的细微末节。相反，弗朗兹·哈尔斯有时会把花边衣领仅仅画成一道白光。除了眼睛在浏览整体时所得到的感觉以外他不想再添加什么。当然，这道白光必须看上去使人相信它的确包括了所有的细节，那正是我们从远处观看时所得到的瞬间的模糊印象。

要怎样才算是统一的整体？其标准因人而异。人们习惯于把一些走得更远的做法称为印象主义，但是我们应当记住，这些走得更远的做法并不是本质上的新东西。要指出“纯粹涂绘风格”何时停止，印

象主义风格何时开始是困难的。因为一切都在过渡中。同样，要确定印象主义的终极表现，也就是它的古典终结在何时也是不可能的。而从相反的一面追究则大有可为。事实上，霍尔拜因最卓越体现了按事物的真实面貌再现的艺术，一切纯粹的表象因素都被他排除了。奇怪的是，这种再现形式目前还没有专门的名称。

我还要补充一点。统一的观看当然受一定距离的约束，而距离又意味着把事物表面逐渐抚平的过程。触觉一旦消失，所能感知的只有并置的明暗色调，这就为涂绘的表现做好了准备。但体积感和空间感不会被削弱，实际上，固体的错觉反倒会加强，由于抑制了塑造而又确实画出了整体的外表，于是固体的错觉得以产生。这就是伦勃朗的蚀刻画和丢勒的任何一幅版画之间的区别。丢勒的版画处处都体现了为获得触觉价值所作的努力，它是一种素描的方法，只要有可能，它就以造型的线条去画形体。而伦勃朗则倾向于使图像脱离触觉，在描绘中放弃所有基于触觉的直接经验，所以他有时会把圆形用直线绘得近乎扁平，尽管从整体来看它并不让人觉得扁平。涂绘风格并非从一开始就有，它在伦勃朗的作品中才得到清楚的发展。他的早期作品《狄安娜沐浴》[*Diana*]，相对而言，仍然以一种对形体分别塑造的曲线精心描绘，而在后期的女人体中，就几乎只用平直的线条。在早期作品中，人体形象突出，而在后期构图中，形象被嵌进空间的整体色调。这种清楚地出现在素描线条中的形象，当然也是敷色图像的基础，尽管后一种情况外行人也许不太容易理解。

在此，虽说我们的讨论限于在平面上进行再现的事实，但却不应忘记，我们正指望获得一个涂绘的概念，这个概念超出了特定的绘画范围，对建筑对模仿自然的一切艺术都有同样重要的意义。

## II 客观的如画及其对立面

在前文中，我们主要把“涂绘”理解为知觉的问题，意思是说，重要的并不是客观对象，而是眼睛，因为眼睛能够按照自己的意愿用这种或那种方式，不论用涂绘的还是非涂绘的方式，感知一切事物。

但是我们不能否认，大自然中存在合乎我们称之为如画的事物和场景。“如画”就像那些事物和场景的固有特征，它们不依赖于涂绘视觉的特殊感知。当然，不存在就其本身而言是如画的东西，甚至所谓的客观如画的事物也只是相对于正在感知的眼睛来说才是如画的。尽管如此，我们仍然能够把一些母题当作特殊之物加以强调，它们就存在于可以证实的现实情景中。这些母题的特征是，单个的形体常常融入一种大关系，以至产生了一种全面运动的印象。最好能有真正的运动，但也不是必段如此。可能是形体的纷繁交织产生了如画的效果，产生了特殊的外观和光影，而使静态实体产生运动的因素却并不存在于物体本身，也就是说，整体只作为适合于眼睛的图画而存在，即便凭借想象，也无法用手触及。

人们把头戴破帽、脚穿烂鞋、衣衫褴褛的乞丐称之为如画的形象，而刚从店铺买来的靴帽则不入画，它们的生命还缺少岁月的勘磨，缺少微风拂水激起涟漪那样的丰富性。假如乞丐的破衣烂衫还不能说明问题的话，那就让我们想想比较昂贵的服装，它们或是由于缝合褶皱，或是由于衣纹交叠而使表面产生动感，从而产生了相同的效果。

由于同样的原因，有一种如画的废墟之美。在废墟之美中，呆板的构造形式被打破，墙垣倾圮，寒花寂寂，柱石委地，荒草离离，古墙的表面上会闪烁着生命的振颤与光芒。当边缘不再固定、几何线与秩序消失时，建筑物、自由移动的自然形体、山丘和林木构成了一个如画的整体，而完好的建筑物很难具有这种效果。

当墙体和天花板不是重要之物，当暗影沉沉，弥漫深处，各种器具堆满了角落，以致整个房间时明时晦地产生一种全面运动的印象，那么这种室内的景象就是如画的。就连丢勒的版画《屋中的圣杰罗姆》[*Hieronymus im Gehäus*]，房间也是如画的，不过，如果把它同奥斯塔德[*Adriaen van Ostade*] (1610-1684)画的那些拥挤不堪的农家茅舍相比，后者就更有如画的装饰效果，如画一词用在此处也更恰当。

丰富的线条和块面会导致运动的错觉，而丰富的组合更适合如画的图画。是什么使一个古老小镇的街头屋角变得如此诱人？除了活

跃在轴线方向上的变化以外，屋宇之间的掩映重叠也增益了如画的效果。这不仅意味着有供人猜测的秘密，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。这个新形象的如画的价值，随着它赋予事物的已知形式的惊奇成分的多寡而增减。众所周知，一幢建筑物的正视面最缺少如画的特征：在这里外貌正好反映了事物本身。可一旦采用透视缩短，它的外貌就偏离了事物，图画形式变得不同于对象形式，一种如画的运动效果随之而生。当然，在这种运动效果中，纵深感发挥作用，让人觉得建筑离开了我们。然而，这时的视觉事实是，外貌印象压倒了对对象本身的清晰性，因为在我们所获得的外貌印象中，它的轮廓及表面已和事物的纯粹形体分离。这种外貌虽然仍可辨认，但是它的直角已不再是直角，平行线也失去了平行。随着投影轮廓和内部形状的改变，正在生成的形式之间开始了一种完全独立的游戏。基本形式和原初形式在外貌的各种改变中越是能够生效，形式之间的游戏就越能使人产生快感。如画的投影轮廓决不会同对象的形体重合。

当然，动态的建筑形式在如画的效果上总比静态的优越。如果实际上真有运动，如画的效果就更容易出现。再也没有比熙熙攘攘的市场更如画的了。在那里观者总是看到热闹的人事场面，很少去注意单个的对象，他总是面对变动的景物，顾不上单个的对象，只听任于纯粹视觉印象的支配。在这种情况下，当然不是所有的人都受制于视觉印象，即使如此，程度也因人而异。这里只是说，人们可以用各种方式来领会此类场景的如画之美。不过，至关重要的是，即使在纯线描的表现中也存在某种装饰性的如画效果。

最后，还要注意如画的光线。这里同样有一些客观的事实，我们对它们除了特殊的感知外，还要赋予它们如画的装饰特征。在通常的感受中，光和阴影会忽略形体，与形体的清晰性有矛盾。比如前面例举过的被如画的光线照耀着的教堂内景。若是一线阳光划破黑暗，任意射到柱子和地面上，形成各种图形，那就会产生一种符合大众审美情趣的典型景象。人们会兴奋地说：“多么像画啊！”但也有这样的

情况，光线在空间里同样引人注目地飘移，而形体和光线的矛盾却不显眼。黄昏时刻的如画景象就是一例。此时，对象呈现为另一种方式：形体融化在光线微弱的气氛中，不再是一些孤立的形体。我们只看到忽明忽暗的块面，这些模糊的块面在一种共同的色调运动中汇合一体。

类似的如画效果不胜枚举。为了说明问题，我们随意举出几例，只是它们不在同一层次：根据造型对象在印象中作用的大小它们也相应地具有或强或弱的运动效果。虽然运动效果有强弱之分，但它们都有一个共同的特性，都易于做涂绘的处理，当然并不是非得如此处理。甚至在线描的风格中也能遇到它们，例如丢勒的版画《圣杰罗姆》，它产生的印象，我们只能用涂绘的观念来解释。

现在真正有趣的问题是：涂绘的风格和主题的如画之间是什么关系？

首先，非常明显，能够引起一种运动印象的总体形式即使是静止状态，也可以称之为如画。但是，运动的观念本质上也属于涂绘的视觉：涂绘的眼睛把一切都理解为颤动之物，它不允许什么东西凝固为明确的线和面。就此而言，涂绘和如画之间存在着一种基本的联系。不过，当我们浏览美术史时，就会发现涂绘的盛期同如画的主题的发展并不一致。一个敏锐的建筑画家无需用如画的建筑来作一幅涂绘的图画。委拉斯克斯受命所画的那些公主所穿的上浆的具有线描图案的服装，绝不是通常被人们称之为如画的东西。但是委拉斯克斯把它们看作是如画的，它们胜过年轻的伦勃朗笔下的褴褛乞丐，虽说初看起来，伦勃朗在题材方面占了优势。

正是伦勃朗的例子说明，涂绘知觉的进步能够同画面简单性的增强同步。这里的简单性意味着：抛弃母题如画[*das Motivisch-Malerische*]的那种流行理想。伦勃朗年轻时，一定认为美存在于乞丐的破衣烂衫中，他最喜欢白发老人的皱纹沧桑的面孔，他画破败不堪的建筑、歪扭的楼梯、房屋的斜面、强烈的光照、熙来攘往的人群等等。后来，他的“画意”[*Pittoreske*]特征——我有意使用这个外来词以示区别——渐渐消失，而真正涂绘的内容却以同样的比例在增长。

那么，按此说法，我们能区别出哪些是模仿-如画哪些是装饰-如

画吗？答案是既能又不能。显然，某种如画更像是事物本身所固有，我们可以称之为装饰-如画，不过，这种装饰-如画并不随着对象的终止而终止。就是伦勃朗晚年，画意之物[*die pittoresken Dinge*]与如画的布置已无关宏旨，但涂绘的装饰性依然如故。只是涂绘的运动不再由画面中单个物体所具有，换言之，涂绘的运动像一股气息[*Hauch*]洋溢在静止的画面上。

通常人们所说的如画的主题多少只是进一步的涂绘情趣的一个预备阶段，而且最具历史意义，因为恰恰是这些比较外在的如画效果，使一种普遍的以涂绘看世界的感知得以形成。

但是，正如有如画之美一样，当然也有非如画之美，只是还没有专门的术语来称呼它。线描之美[*Lineare Schönheit*]，造型之美[*plastische Schönheit*]都不是令人信服的名称。不过，在我们的阐述中有一个定理，我们将从各方面返回到它：再现风格的一切变化始终伴随着装饰感的变化。线描风格和涂绘风格不仅是模仿的问题，而且是装饰的问题。

### III 综合

线描风格和涂绘风格的强烈对比，原则上是两种完全不同的关注世界的方式。在线描风格中，是凝定的形象；在涂绘风格中，是变动的外貌。线描是持久的、可测量的和有限的形式；涂绘是运动的、功能的形式。线描注意事物本身，涂绘看重事物间的关系。如果说在线描风格中，手基本上按照物体世界的造型内容去触摸世界，那么在涂绘风格中，眼睛已经对各种各样、丰富多彩的肌理[*Stofflichkeit*]变得越来越敏感。要说此时涂绘风格的视觉也受了触觉的滋养，受了另一种不同于线描风格的爱好对象外表的触觉的滋养，也并不矛盾。但是现在感觉透过可触及的固体进入无形体的领域：只有涂绘风格懂得无形体之物的美。由于对世界的关注不同，因而产生了另一种美。

的确，只有涂绘风格依据眼睛所见来再现世界，因此被称为错觉主义[*Illusionismus*]。不过我们不要就此以为，只有这种较晚出现的涂

绘风格首先敢于同自然较量，也不要以为线描风格只是偶尔与现实有关。线描艺术也是一种绝对的艺术，它不需要在错觉方面加强自己。对丢勒来说，绘画完全是一种“视错觉”[Augenbetrug]，假使拉斐尔面对委拉斯克斯的教皇肖像，也会毫不服输：他的画不过是另有基础罢了。此处再重申一遍，这两种不同的基础不仅是模仿的差别，而且本质上是装饰的差别。艺术的发展并不像人们想象的那样总是对着同一目标。在为“忠于事实的”再现努力之中，手法已渐渐发生变化。涂绘风格在解决模仿自然的同一任务中并非较高级的阶段，而是一种完全不同的解决方法。只有装饰感变得不同的时候，才有再现方式的转变。涂绘画家之所以致力于表现世界的如画之美，不是出于冷静的考虑，从另一个侧面领悟事物以取得逼真完美，而是为如画的魅力[Reiz]所动使然。假如涂绘画家学会把敏感的、如画的外观图像[das zarte malerische Scheinbild]同可触摸的能见事物[tastbare Sichtbarkeit]区别开来，那也不应归因于一种更为彻底的自然主义的信念，而应归因于一种新的美感的觉醒，这是一种神秘地使整体活跃的动态的美感，这种动态对新的一代人来说，同时还意味着生活的方式。涂绘风格的所有变化过程都是达到目的的手段。此外，统一的视觉也不是一种具有独立价值的成就，而是一种随着理想兴衰浮沉的过程。

从这个角度上看，假如有人提出，说那些涂绘风格使用的脱离形体的符号没有什么特别的意义，我们会知道这种看法还未涉及根本的问题。因为从远处观察，那些分开的小块面会重新聚合，形成封闭的形体，那些断续的线条会柔化为曲线，它给人的印象与较早的艺术一样，只是这种印象要通过不同的途径获得，效果更加强烈而已。这还不是问题的实质。在17世纪的肖像画中，不是具有更强的错觉力量的头像而是作为整体的画面的颤动，从根本上把伦勃朗同丢勒区别开来，这种颤动甚至在眼睛无意去顾及个别的形体符号的地方也依然存在。当然，这种颤动有力地支持着错觉的效果，条件是，观者要能动地对图画的构成进行参与，那些凌乱的笔触只有在凝神观察中才能最终整合，以臻完美。但它产生的图画与线描风格根本不同：它的外貌始终

是模糊的，不会凝固在具有触觉意义的线条和平面中。

现在我们还可以进一步地讨论脱离了形体的素描[*die formentfremdete Zeichnung*]。涂绘作品不是一种适合远距离观看的风格，因为从远处看，图画的结构会变得模糊不清。假如在委拉斯克斯或弗朗兹·哈尔斯的作品中笔触消失了，那么我们就失去了最宝贵的东西。情境的重要性对他们的作品不言而喻。谁也不会想把伦勃朗的一幅蚀刻画放到离自己很远的地方，以致看不到单独的线条。尽管那些线条不是古典铜版画中美丽的干刻线，但却不会因此而失去意义。相反，我们看到的一些新的、粗犷、断续、分散、层叠的线条依然有益。它们体现了画家希望达到的形式效果。

最后一点。即使对自然现象的最完美的模仿也总是和现实相差甚远，如果说线描方法塑造的更多是触觉的图画而不是视觉的图画，那也不意味着线描在本质上的低劣。对世界的纯视觉的理解只是一种可能性，也仅仅是一种可能性而已。此外，人们总还需要一种艺术，它不仅仅捕捉世界变动不居的外貌，而且还想对被触觉经验所揭示的存在给出公正的评价。在教学活动中如果这两种再现风格都能践行，就太理想了。

当然，自然中有些事物更适合涂绘而不是线描，但因此而认为较早的线描艺术拙于再现自然，那就是偏见。线描艺术能够再现一切它想要再现的事物，只要想想它对那些完全缺乏造型的事物例如灌木丛和头发、水和云、烟和火所作的描绘，就能真正认识它的力量。可这些事物是否就比造型物体更难用线条表现呢？答案是，正如我们能把各种言语当作不同铃声来听一样，我们也能用各种不同的方法安排好可见的世界，很难说哪种方法更为真实。

#### IV 历史特征和民族特征

在美术史上，大家普遍接受的事实是，原始艺术本质上是线描的，后来光线和阴影加入进去并最终取得主导地位，把艺术移交给了涂绘的风格。因此线描风格的时间在前，这样说谁也不会奇怪。但

是，当我们准备展示线描方法的典型例子时，却又不得不说，15世纪的原始艺术没有这样的典型，最早也要到16世纪的古典画家作品里才能找到这样的例子，因为莱奥纳尔多·达·芬奇，小汉斯·霍尔拜因比他的父亲大霍尔拜因[Hans Holbein d. Ä.] (1465-1524) 更具线描的风格。线描的类型不是开创了现代，而是逐渐摆脱了一种还不纯粹的风格。光线和阴影成为重要的因素出现在16世纪，然而它并没有动摇线条的最高地位。当然原始艺术家[Primitiven]<sup>1</sup>也善于线描，不过我要说，他们只是使用了线条，却没有充分发挥它的作用。受制于线描视觉和有意识运用线条是两码事。线条要获得充分的自由，只有到了明暗这个对立因素成熟之时才会发生。线描风格的特征不取决于线条存在的事实，而取决于我们所说的线条迫使眼睛去注视自己的力量。古典素描[klassische Zeichnung]的轮廓具有一种绝对的力量：它强调事物，同时又是装饰的承担者。它充满表现力，又包含着全部的美。每当我们观看16世纪的绘画，切实的线条就跃入眼帘，形体会在线条唱出的歌声中显示其真实性，线条的表现力成为美的化身。16世纪意大利艺术家的巨大成果乃是坚持不渝地使可视性服从于线条。与这些古典画家的素描相比，原始画家的线描方法还只是一种不彻底的措施。<sup>2</sup>

因此我们一开始就把丢勒当作出发点。另一方面，把涂绘的概念同伦勃朗联系起来，想必也不会有人反对，尽管美术史在更早就需要他，是啊，他已悄然跻身与线描的古典艺术家毗邻的行列。和丢勒相比，格吕内瓦尔德[Grünewald] (1475-1528) 是涂绘的画家，安德列亚·德尔·萨尔托[Andrea del Sarto] (1486-1531) 在佛罗伦萨，是公认的“涂绘画家”。和佛罗伦萨画派相比，威尼斯画派是涂绘的画派，

1 艺术史家对工作在1500年前艺术家的称呼。本书的原始艺术即指这些艺术家的作品。其后称为古典。阅读时请特别注意原始与古典在时间上的分野，前者约相当于早期文艺复兴，后者相当于盛期文艺复兴。——译注

2 在这个问题上，我们应该清楚地认识到，15世纪意大利艺术还没有统一的风格概念。线描化的过程始于15世纪中叶，延续到16世纪才成熟。15世纪前半期对线条不太敏感，或者说与后半期相比更带涂绘性。对投影轮廓的感觉直到1450年之后才活跃。当然，与北方相比南方要更早些也更普遍些。——原注

尤其是科雷乔[Correggio]（约1494-1534），人们用涂绘风格的预定目标来说明他的绘画特点。

这里，语言的贫乏造成了恶果。要说明这一切转变，语言不敷所用。判断也始终是相对的：只是和别种风格相比，人们才可以把此种称之为涂绘的。诚然，格吕内瓦尔德比丢勒更具涂绘风格，但与伦勃朗相比，他毕竟带着16世纪意大利艺术家的痕迹，还是那种描绘投影轮廓的画家。我们不得不承认，假如认为安德利亚具有特殊的涂绘才能，那是指他画的轮廓线比他人画的更柔和，所画的衣饰上随处都有独特的颤动感。然而，他基本上始终保持着造型的特征。所以，我们最好还是暂时收起涂绘这个概念去看他的画。如果真想运用我们的基本概念，那么连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》[*Ruhende Venus*]与拉斐尔的《西斯廷圣母》，都是线描的艺术。

在所有同时代的意大利画家中，科雷乔最不为畦径所缚。我们可以清楚地看到他摆脱线条的主宰所做的努力。虽然他一如既往地运用长长的连续的线条，但他却使线条的走势复杂化，以致眼睛难以跟踪它们。暗部和亮部出现了吐舔般的闪动和跳荡，仿佛线条擅自靠拢，企图脱逸形体的控制。

我们可以把科雷乔同意大利的巴洛克风格联系在一起。但对欧洲绘画来说，较后的提香[Tizian]（1487-1576）和丁托列托[Tintoretto]（1518-1594）的艺术历程才更为重要。他们把绘画引向了再现视觉外貌的决定性一步，后继者埃尔·格列柯[El Greco]（1541-1614）立刻从中得出结论，其独特性是前所未有的。

我们在此不想叙述涂绘风格的历史，而是想探索一个普遍的概念。我们知道，向涂绘这个目标前进的过程决不是和谐一致的运动，在个别的突进之后，紧接着又会出现倒退。个人的成就在变成共同财富之前要经过大量的时间，而且不排除会有反向的发展。但总的看来，这是一个统一的发展过程，它持续到18世纪末，在瓜尔迪[Francesco Guardi]（1712-1793）和戈雅[Francisco Goya]（1746-1828）的

画中绽放出最后的花朵。接着又发生断裂，结束了西方美术史上的一个篇章，而新的一章再以线条为主宰重新开始。

美术史的发展，从远距离观察，南方和北方大致同步。它们在16世纪初都是古典的线描方法，在17世纪又都经历了涂绘风格的阶段。可以看出，丢勒和拉斐尔，马西斯[Quinten Massys]（1465/6-1530）和乔尔乔内，霍尔拜因和米开朗琪罗在本质上是相似的。而伦勃朗、拉斐尔和贝尔尼尼尽管其间有差异，但仍是围绕着一个共同的中心。不过，如果我们仔细观察就会发现，民族感觉从一开始就有明显的对立。意大利早在15世纪就对线条具有明确的感受，16世纪的意大利已然是严格意义上的“纯”线条的*haute école* [高等学府，指高超造诣]。而在用涂绘突破线条上，意大利的巴洛克从来没有达到北方那样的程度。对意大利人的造型感来说，线条或多或少总是一切艺术形象的形成要素。

然而此处要注意，我们无法对丢勒的祖国作出同样的评价，因为我们老是从坚实的素描中认出昔时德意志艺术的特殊力量。当古典的德意志素描缓慢而艰难地摆脱了后期哥特式涂绘风格的纠缠之后，它虽然能从意大利的线条中寻找样板，但归根到底，它厌恶孤立的纯粹的线条。在德意志人的想象中惯常会出现线条相互交织的图像，它不是明晰单纯的线条，而是团束的线条和网状的线条。明与暗早已结合在自己的涂绘性的生命里，个别的形体被整体运动的浪涛所淹没了。

换句话说，意大利人根本不能理解伦勃朗，而北方却早为伦勃朗铺平了道路。当然，这里用以说明绘画史的材料，同样也可以说明雕刻史和建筑史。

## 第二节 素描

为了清楚说明线描风格和涂绘风格之间的对比，最好先在纯素描的领域寻找例证。

我们首先比较一下丢勒和伦勃朗的作品，它们的主题相同，都是

女性裸体。一幅是写生形象《夏娃》[Eva]（图12），另一幅是派生出的形象《女人体》[Weiblicher Akt]（图13），我们暂且不考虑这一点，而是先看风格。伦勃朗的素描虽然独立完整，但画得粗略，丢勒的作品则精细，是铜版画的初稿。两件作品在技术手段上也不同，一幅用钢笔，一幅用粉笔，不过这也是次要的。它们的真正区别首先在于，丢勒所画的印象根据触觉的价值，而伦勃朗则根据视觉的价值。伦勃朗给我们的第一印象是把一个亮的人体画在暗的背景上；丢勒的人体也以一片黑暗为衬托，但不是为了让光线能从暗处放射，而是为了更鲜明地突出投影轮廓，换句话说，是为了强调围绕着投影轮廓的边



图12 丢勒，《夏娃》

线。在伦勃朗的画中，边线失去了意义，它不再用来确定外形轮廓，本身也没有什么特殊的美。谁要是想沿着边线追踪伦勃朗的形象，很快就会发现，那几乎是不可能的。涂绘风格的断断续续的线条取代了15世纪那种连续而均匀延伸的轮廓线。

对此人们也许不会提出异议，认为这正是速写的手法[Skizzenmanier]，我们在任何时候都能发现这种方法。当然，把迅速捕捉到的形象大略记录的速写也用不连贯的线条，但伦勃朗的线条甚至在完成的版画上也是断续的，它不能形成可触摸的轮廓，而总是保持着模糊的特点。

即使从造型的笔迹分析，丢勒的版画也是一件线描艺术作品，因为画中的阴影是透明的。

一条又一条的线条画得均匀而清晰，似乎每一根线条都知道自己是美的线条，与其他线条共同行动，组成美的整体。它们依势随形，追附着形体的造型，只有标示阴影的线条才不受形体的限制。17世纪的风格已经不再考虑这些问题。它们的笔触各种各样，在导向和层次上有时可以辨清，有时则不容易，不过却有一个共同点，都给人团块的印象，并在某种程度上淹没在总体的印象之中。我们很难说清依据什么法则画出这些笔触，但有一点再清楚不过：它们不再遵循形体，不再寻求造型的触觉感，它们只求诸纯视觉的外貌，却又不危及形体的坚实。这些笔触个别来看毫无意义，一旦联系起来观察，就像我们说过的那样，它们联合成了一个独特而丰富的整体。

值得注意的是：这种素描方式甚至能告诉我们物质的特性。注意力越是远离要塑造的形体，就越能激发对事物外貌的兴趣，就越对物体给人怎样的感觉有兴趣。伦勃朗画中的人体让人感到肌肤柔软，富有弹性，而丢勒的人体则是中性的。

坦率地说，把伦勃朗等同于17世纪艺术，用个别的例子去判断古典时期的德意志素描，都是片面的。但是，正因为这种片面性，比较才富有教育意义，因为它能非常鲜明地揭示这

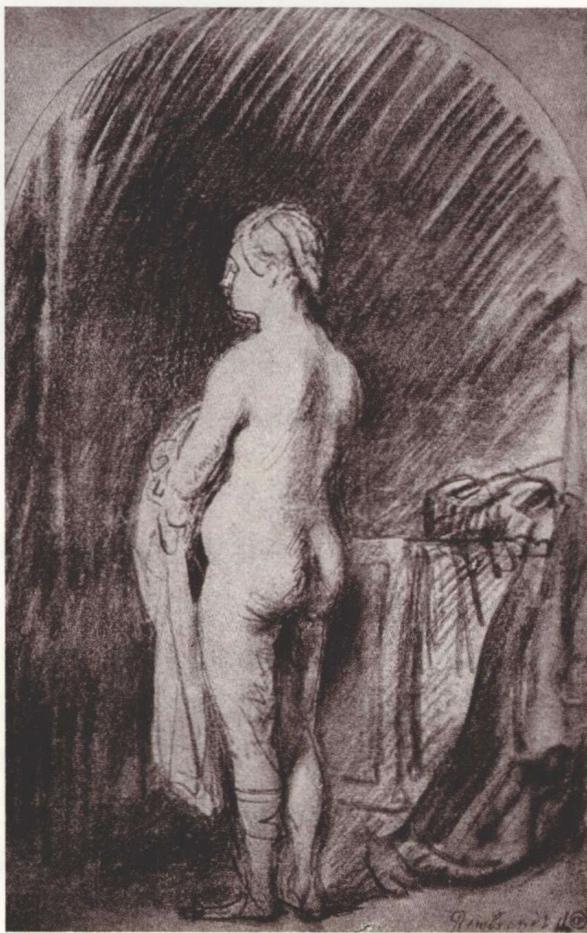


图13 伦勃朗，《女人体》



图14 阿尔德格雷弗尔，《男子像》局部

两种概念的对立。

倘使我们从描绘人体转向单独的头部，那么风格的变化对细部形式的理解具有何种意义，就水落石出了。

丢勒所画头像的特点，不仅在于他那独特的线条的艺术质量，而且在于：他运用了均匀定向的长线条，这些线条既包容一切，又很容易为人理解。丢勒和他同时代人所共有的这种特性，让我们看到了问题的本质。原始艺术家在素描中也处理过这个问题，从总体结构看，他们描绘的头像与此类似，但是线条并不突出，不像在古典素描中那样触目，形体还没有被压缩到线条中。

我们以阿尔德格雷弗尔[Heinrich Aldegrever]（1502-约1555）的一幅



图15 利文斯，《诗人扬·沃斯像》局部

素描《男子像》[*Männliches Bildnis*] (图14)为例，它接近丢勒，更接近霍尔拜因，它以肯定而准确的轮廓线表现形体。面部的轮廓线从太阳穴流向下巴，既长又均匀有力，既连贯又有节奏。鼻子、嘴巴与眼睑的边线也都是用均匀完整的线条画的；扁平礼帽纯粹以剪影轮廓的形式同整体结合起来，甚至连胡子也是这样。<sup>3</sup>并且，用擦笔涂阴影的立体感完全依附于触觉感知的形式。

伦勃朗的同代人利文斯[Jan Lievens] (1607-1674)画的一幅《诗人扬·沃斯像》[*Bildnis des Dichters Jan Vos*] (图15)与此形成极佳的对

3 复制品中的污渍源于版画某些地方的敷色——原注

比。它所有的表现都从边缘上消失，转入形体的各部分。暗色的、闪闪发光的眼睛，颤动的嘴唇，线条在有些地方闪现，但又立刻消失。线描风格的长长的笔迹不见了。一条条断续的线条描绘了嘴巴的形状，若干离散的笔触表现了眼睛和眉毛。有时描绘完全中断，造型的阴影对于表现客观内容也不起作用。而且，在面颊和下巴的处理上，作者尽力阻止形状产生剪影轮廓，也就是说，避免人们依照线条去辨认它们。

利文斯画的头像虽然不如伦勃朗画的女人像那么引人注目，但是，光的结合，明暗块面的对立，对这幅素描的外部特征仍然起着决定的作用。较早的线描风格为了形式的清晰而增强力度，涂绘的风格

则和运动的印象结合，它完全服从于自己的内在本质，把表现变化着的和瞬息即逝的事物当作自己的任务。

另一个例子是服装，以霍尔拜因的《装束素描》[*Kostümzeichnung*]（图16）为例，服装的衣纹不仅可以用线条来把握，而且只有用线描的形式才能表达出衣饰的真实意义。可现在，我们的眼睛看到的却是相反的一面，除了表示衣饰立体感的明暗变化之外，我们似乎忘了线条。假如有人想用线



图16 霍尔拜因，《装束素描》（巴塞尔女子）

条来处理这个问题，或许只能去描绘边缘线。不过，此处连边缘线也没有那么大的作用：我们多少会注意到，事物的表面在某些地方的中止是一种特殊的现象，因此不会把它看成一种主导母题。当这幅素描致力于描摹边缘线，进而用均匀的线条使之明显可见的时候，其实，一种根本不同的观察方式出现了：不仅织物的边缘线，连衣纹和褶皱的凹凸形状也是用线画的，到处都是清晰坚实的线条。光和阴影也得到了充分的运用，但它有别于涂绘的风格，因为线描的素描完全臣服于线条。



图17 梅苏，《装束素描》

相反，涂绘的服装，此处以梅苏的《装束素描》（图17）为例，它虽然不完全排除线条的成分，但是不会让线条居于领先地位：从原则上说，眼睛首先对物像表面的生命力感兴趣。因此不能再用轮廓线显示内容。一旦用自由的明暗块面去表现内在结构，那些表面上的起伏就立即产生出更大的活力。我们注意到，这种小块阴影的几何形状并不具有严格的约束力；我们获得了这样一个形式的观念：形式在一定范围内是易变的。这正好说明形式能适应不断变化的外貌。此外，物料[Materie]的物质特征较之以前也更加重要。丢勒显然多次观察研究过人们的触感方式，不过，古典的素描风格在勾画织物时却宁愿采取

中立的态度，而17世纪随着“如画”品味的风行，人们自然而然对表面性质更怀有兴趣，所有绘画都表现了软和硬、粗糙和光滑的质感。

在所画对象与线描风格的原理相去甚远甚至相抗拒的时候，运用线描风格表现对象，是极为有趣的。树叶就是这样的例子。单片树叶能用线描风格来处理，但是叶簇，灌木丛的叶子——此处单个的形状变得不易察觉——用线描风格描绘几乎是不可能的。然而，16世纪却不认为这是无解的问题。阿尔特多夫尔[Albrecht Altdorfer]（1480-1538），沃尔夫·胡伯尔[Wolf Huber]（1490-1553）等人都有出色的解答。在他们的作品中，例如胡伯尔的《各各地》[*Golgatha*]（图18），看似不可思议的东西已被化归为一种线描的形状，这种形状精神奕奕又



图18 胡伯尔，《各各地》



图19 维尔德,《林中小屋》

充分体现了树的特性。谁看到这类素描都会想起现实中的树,和更富于涂绘性方法的惊人成就相比,毫不逊色。它们不是一种还不完美的表现方法,而是从另一个角度去观察自然的方式。

我们可以把凡·德·维尔德[Adrian van de Velde](1636-1672)看作涂绘素描的代表。他画的《林中小屋》[Hütte in Bäumen](图19),无意用清晰醒目的笔触图式表达可感觉的现象。其最大成绩在于那些无限的东西和线条累积成的团簇,它使按照素描的单个要素来领会素描成为不可能之事。这种线条与对象的形状几乎没有任何内在联系,且只能凭直觉画出,但却获得了这样一种效果:我们眼前出现的是具有一定密度的大树的叶簇在摇曳,而且我们也非常清楚它们是什么树。这里,画家用涂绘的手段表现了那种无法捕捉到的形体的不确定性。

最后,我们如果对整幅风景画投上一瞥,就会看到一种纯粹线描的图画。它以清楚的轮廓线区别路径的大小和远近的位置。比那种让单个物体融合在一起、按涂绘原则画出的风景素描更易于理解。例如凡·格因就画过一些这样的作品,它们都有色调且近乎单色。由于他

画的物像迷离以及他运用的固有色[Lokalfarben]是一种卓越的涂绘母题，所以我们在这里引用了他的素描，这是一种典型的涂绘风格（参看本书第一页上的插图，它作于1646年）。

水上的船只，有树木和房子的堤岸，有形之物和无形之物，都交织在一个无法拆解的线条组织中。并不是说单个形体受到压制——该看到的东西还是清楚可见——而是说这些形体在素描中紧密地相互交错，仿佛一切都由相同的成分组成，都以相同的节律颤动。重要的不是我们看到这条船或那条船，看到岸边的房子怎样建造；因为受过训练的涂绘之眼只会去发觉事物的总体外貌，在这总体现象中，单个物体意义不大，换句话说，单个的物体消失在整体之中，所有线条都在颤动，它促使单个物体交织成均匀的团块。

### 第三节 绘画

#### I 绘画与素描

莱奥纳尔多·达·芬奇在《论绘画》中反复告诫艺术家不要用轮廓线勾勒形体。<sup>4</sup>这似乎与迄今我们对莱奥纳尔多和16世纪艺术的论断不一致。不过，这只是表面的矛盾。莱奥纳尔多所指的是技术问题，他很可能针对波蒂切利，因为波蒂切利特别习惯用黑色勾勒轮廓。但从更高层次上看，莱奥纳尔多比波蒂切利更具线描性，只是他的造型较为柔和，克服了背景形体的生硬轮廓罢了。关键在于他有一种新的力量，这种力量使轮廓线从图画中表现出来，并迫使观者注意。

当我们分析绘画时，不要忘了绘画与素描的关系。我们早已习惯从涂绘的角度看待绘画，以至当我们看线描艺术品时，对形体的理解也比理想的马虎，要是只看照片，涂绘的模糊性就更突出，不用说我

4 见《论绘画》[*Buch von der Malerei*]，德文版，出版者路德维希[Ludwig]，140（116）——原注

们书中的小小锌版插图了（是复制品的复制品）。要想用图画所要求的那种线描方法看事物，需要一定的练习。光有良好的愿望还不够。即使人们自以为掌握了线条，经过一段时间的系統训练后，还是会发现，不同的线描观察方法之间存在着许多差异，随着线描程度的提高，由表示形体的要素引起的效果的强度也会随之增加。

如果我们事先看到并用心记住霍尔拜因的素描，那就能更好地领会他的一幅肖像画。在这幅画里，线描的程度有独特的提高，它略去其他一切，只保留现象的部分，也就是说，那些“形体弯曲处”的部分都变成了线条。这种手法在他的素描中产生了最直接的效果，他的着色画就建立在这种基础上，这使人们看到素描图式在绘画中总是一个基本的因素。

线描风格[linearer Stil]这一术语只符合部分现象，在纯粹的素描中也是如此，因为，就像霍尔拜因和上述的阿尔德格雷弗尔的例子所示，造型也可以用非线描的方法处理，但我们在绘画中也清楚地意识到，传统的风格命名片面地依靠了个别的特征。绘画以其覆盖一切的颜料创造了各种表面，即使它只用单色，也有别于素描。绘画中有线条，到处都可以感觉到线条，然而，它们只是通过触觉所感受到的立体表面的界线。这一点非常重要。造型的触觉性[Tastbarkeit]是把一幅素描归于线描艺术的决定因素，尽管阴影完全是非线描的，尽管阴影仅仅像一股气息落在画纸上，但也属于这种类型。对绘画来说，色调的明暗层次一开始就是理所当然的。不过，跟素描相反，在素描中，边缘线和物面的造型相比，有种不相称的优势。在绘画中平衡关系得到恢复。在素描中，轮廓线起框架的作用，各种起造型作用的阴影都纳入这一封闭的框架；而在绘画中，轮廓和阴影是一个统一体，它们共同维持着立体感造型的明确性。

## II 范例

在这段引言之后，我们可以举一些例子来说明线描的绘画和涂绘的绘画之间的差异。丢勒作于1521年的敷色画《凡·奥莱像》[Bildnis



图20 丢勒，《凡·奥莱像》

*des B. van Orley*] (图20) 和阿尔德格雷弗尔的素描(前面我们已经看到了他的素描插图)建立在完全相似的基础之上。丢勒的这幅画特别强调了额头以下的投影轮廓。两唇之间是一条准确无误、平静的线条。鼻翼和眼睛的每一细小部分都均匀明确。但是,正如形体界线是为触觉而确立的那样,光滑而结实的表面是为触觉感受而塑造的,暗部的阴影也直接附丽于形体。事物的存在和外貌是一个统一的整体。不管从近处还是从远处,看到的是同一种东西。



图21 哈尔斯，《男子像》

与此对照，弗朗兹·哈尔斯的《男子像》[*Männliches Bildnis*]（图21）取消了触觉性。它就像风中飘摇的树丛或河上泛起的涟漪一样难于掌握。远近观看，各异其趣。虽然单独的笔触还引人注目，但是面对这样的画，人们还是想站在远处观看。近距离观察毫无意义。明暗渐变的造型已让位于色块的造型。这种粗糙而皱折的表面已无法和现实之物进行比较，它只打动眼睛，而不诉诸触觉感受。往昔那种形体的线条被破坏了。单个的笔触已不再具有实实在在的意义。鼻子在抽

缩，眼睛在闪烁，嘴巴在颤动。这与我们在利文斯的作品中分析过的脱离形体的符号同一眷属。当然，本书中的小小复制品只会搞混事实。也许白色织物的处理最有说服力。

假如我们把这两种风格的对比看作彼此对立，那么个人的差异就无关紧要。我们会看到，弗朗兹·哈尔斯、凡·戴克[van Dyck]（1599-1641）和伦勃朗的画本质相通，其差别只是程度不同而已，比起丢勒来，它们结成了一个团体。同样，与霍尔拜因、马西斯或拉斐尔相比也是如此。另一方面，当我们分析个别画家的时候，也不可避免地要求助于类似的风格概念来显示一位画家的发展始末。年轻的伦勃朗所画的肖像画，和这位大师在成熟期所作的肖像画相比，相对而言，具有造型的和线描的特征。

听命于纯粹的视觉外观往往意味着一个较后的发展阶段，但这决不是说，纯粹造型的类型处于初始阶段。丢勒的线条风格不只增强了当时存在的同名异义的传统，而且还排除了15世纪传承下来的风格中一切相互矛盾的成分。

从纯粹的线描向17世纪的涂绘风格过渡，其详细情况在肖像中非常清楚。只是此处不能深入讨论这个问题。我们可以泛泛说：正是光线和阴影的强烈结合，为明确的涂绘观念铺平了道路。谁都清楚这意味着什么，例如，当人们把安东尼斯·莫尔[Antonis Moor]（1519-1575）同汉斯·霍尔拜因进行比较，就会发现，他们俩的作品很相似。但在莫尔的作品中，造型的特征虽未被削弱，可明暗部分已开始结合为更独立的生命。一旦打破了形体边缘的均匀感和清晰感，画中不是线条的东西也随之获得了更大的意义。可以说，形体变得更宽泛了，块面变得更自由了。此时，仿佛光线和阴影的相互接触更加活跃，由于这些效果，眼睛开始学会欣赏形体的外观，最后把完全脱离形体的描绘看作形体。

我们再举两个着衣人物母题的例子，说明这两种风格的对比。此处择选罗马语族艺术[romanische Kunst]中的布龙齐诺[Agnolo Bronzino]（1503-1572）的《托雷多的艾里奥诺蕾像》[Eleonore von



图22 布龙齐诺，《托雷多的艾里奥诺蕾像》

*Toledo*] (图22)<sup>5</sup>和委拉斯克斯的《公主玛格丽特·特蕾西娅像》[*Infantin Margaretha Theresia*] (图23)，尽管他们不属同一流派，但却无关紧要：我们的目的只是找出这两种概念的区别。

布龙齐诺在某种意义上堪称意大利的霍尔拜因。他所画的头像素描具有金属般清楚的线条和表面，非常独特。特别是，他的画表现了一种华丽花纹的服装，具有高雅的线描风格。不过，没有人会用这样的

5 此画现名《托雷多的艾里奥诺蕾和她的儿子费尔迪南多》[*Eleanor of Toledo and Her Son Ferdinand*]。英译本注。



图23 委拉斯克斯，《公主玛格丽特·特雷西娅像》

眼睛看事物，也就是说，没有人会用这样均匀坚实的线条看事物。可他却一刻也没有离开对象的绝对清晰性。这好比画家再现一个墙式书橱 [Bücherwand]，会画出一本一的书，并给每本书加上清楚的边；但人的眼睛习惯于在看外表时只捕捉整体上浮现的微光，这种情况下，单个形体多少有些被闪没了。委拉斯克斯的眼睛就习惯于这样看外表。他画的那个小公主，衣上绣有齿形图案，然而他却不画花纹本身，而是画闪烁的整体形象。站在远处看，这些图案看不清，但也不给人模糊的印象。我们完全清楚他画的是什么，只是它们变幻不定，我们捕捉不到形状，只见织物的高光在衣服上闪烁，光线的律动支配了主体——这在印刷品上不易察觉——连画面的背景也满是光线的律动。

我们知道，古典的16世纪不总像布龙齐诺那样描绘织物，委拉斯克斯也只代表了涂绘解释的一种可能性，比起风格间的强烈差异来，这些个人的差异就无足轻重。格吕内瓦尔德是他那时代涂绘风格的一个奇迹，《圣伊拉斯莫斯和圣毛里求斯的辩论》[*Disputation des heiligen Erasmus mit Mauritius*]（藏于慕尼黑）是他晚期的一幅绘画，我们把画上的伊拉斯莫斯的绣金长袍[Kasula]同鲁本斯画的长袍一比较，就会看出，它们大为不同，以至我们不想让格吕内瓦尔德离开16世纪的土地。

委拉斯克斯画中的头发看上去极有质感，然而，无论是一束束鬃发还是一缕缕发丝都没有描绘出来，他画的只是光的现象，与所画的对象只有松散的联系。当晚年的伦勃朗用大笔触涂绘老人的大胡子时，他已经更胜一筹了。但在他的画中，丢勒和霍尔拜因所致力的形体触觉感却消失殆尽。通常，版画总有一种诱惑，它引诱艺术家用一丝丝笔触去表现一根根头发，可伦勃朗后来的蚀刻画却完全不想让人把他所画的形象与可触知的实体进行比较，他只坚持整体的相似性。

让我们转到另一个题目：描绘树木和灌木丛的叶簇。古典艺术试图表现典型的枝叶茂盛的树木，任何时候，它都是用一片片可见的树叶来表现一团叶簇。这种做法显然有很大的局限性。在现实中即使近距离看，那些单独的叶子也会聚成块状的形式[*Massenform*]，再尖的画笔也不可能巨细无遗地描绘树叶。然而，线描风格的造型艺术在这里却获得成功。假如不能赋予单片树叶以明确的形状，那么就以明确的形状来表现一丛叶子或一团叶簇。17世纪非线描的树叶画法能脱颖而出，就是得益于这种叶簇画法，其过程是由明暗块面之间越来越活跃的交融促进的，在这种非线描的树中，斑驳的色块并置在一起，却不要求个别的色块同它表现的叶子形状相一致。

但是，古典的线描方法也懂得这种再现形式，它让画笔以完全自由的线条和斑点画出了一种形状的图样。例如，在藏于慕尼黑绘画馆的《圣乔治风景》[*Georgslandschaft*]（1510）中，阿尔布莱希特·阿尔特多夫尔已用这种方式描绘了枝叶茂盛的灌木丛。当然，这些优美的线条图样同真实事物并不吻合，尽管如此，它们毕竟由线条组成，而



图24 丢勒，《屋中的圣杰罗姆》

且是清晰的装饰图样。画家打算让人们单独欣赏它们，不仅让人们在整体印象中保持这种装饰图样，而且近距离观看也是如此。这一点正是《圣乔治风景》和17世纪涂绘风格的树木类型在原则上的区别。

要追溯涂绘风格的前兆，与其说出现在16世纪，不如说在15世纪。尽管15世纪线描占优势，但也有个别的表现方式与线描方法不一致，只是后来它们被排除了。版画艺术就有这种情况。例如，古老的纽伦堡木刻《欢愉》[*Wohlgemut*]所画的灌木丛，它们以其脱离形体的纷乱线条，创造了一种堪称为印象主义的效果。后来，正如我们已讲过的那样，让可见世界的全部内容服从于刻画形体的线条，丢勒是第一人。



图25 奥斯塔德，《画室》

最后，我们还要把丢勒的版画《屋中的圣杰罗姆》（图24）看作线描的室内画[Interieurbild]与具有相同主题的奥斯塔德[Adriaen van Ostade]（1610-1684）的涂绘形式《画室》[Malerwerkstatt]（图25）作一比较。由于要用一个表现实景的整体明确地说明线描的特性，通常的印刷品不足胜任，而小幅的油画复制品看上去又模糊不清，所以我们不得不求助于版画，以弄清轮廓鲜明的形体的内在精神如何在三维空间中超越单独的形状表现自己。奥斯塔德的《画室》也是蚀刻版，用摄影复制，会有许多欠缺。尽管如此，二者的比较还是具有充分的说服力。他们画的同一个母题——光线从侧面射进照亮的封闭空

间——产生了完全不同的效果。在丢勒的版画中，每个形体都有边界，是有触觉感的表面和单独的物体；在奥斯塔德的画中，一切都处在转化和运动之中，光线起着决定作用而不是造型的形式，整体处在朦胧的微光之中，光线使其中的单个物体清晰起来。丢勒的画，让我们觉得物体才是主要的，光线只是附属物。他首先关心的是使单个物体通过造型界线成为可触可摸；而奥斯塔德原则上回避这样做，他画中的所有边缘都不固定，各个表面都避开造型的感觉，光线就像决堤的水流自由地冲破形体的界限。我们虽然能辨认出有形的物体，但是这些东西在某种程度上溶于一种超形体的气氛中。我们看到画架旁的画家和他背后的突出而黝暗的角落，两者都足够清晰，不过，一个暗色块形体同另一个暗色块形体的结合，配合其间出现的块块光斑，创造了一种运动感，这种运动变化多端，成为一种独立的力量，支配着整个图画空间。

无疑，我们觉得丢勒和布龙齐诺属于同一种艺术类型；而奥斯塔德和委拉斯克斯尽管其间有许多差异却属于另一种艺术类型。

此外，我们也应该承认，再现的风格与追求同样效果的形式设计是相互配合的。正如光线起到一种均匀同质的运动作用那样，物体的形状也卷入类似的运动之流。奥斯塔德把僵硬之物变成了生动的活跃之物。在丢勒的画中，左边是一个呆板的柱子；而奥斯塔德的柱子忽明忽暗地闪烁，天花板和螺旋形楼梯虽未破败，但从一开始就给人多样化的印象，角落零乱不整，堆放着各种破烂家什，有一种神秘感，这是“如画布局”[*malerische Anordnung*]的典型例子。房间里暮色渐起的光线，其本身就是一个*par excellence*[卓越]的如画的母题。

然而，如前所述，涂绘的视觉不一定与如画—装饰的场景有关。画题可以简单得多，可以完全没有如画的性质，但是通过处理，它却能获得一种永无休止的运动的魅力，超出题材所包含的如画之物。正是这些真正的涂绘的天才，很快就把“画意”[*pittoreske*]抛诸脑后。在委拉斯克斯的画中，我们很少发现这种如画的东西！

## III

涂绘和敷色的概念完全不同。但却有涂绘的色彩和非涂绘的色彩，这里我们打算——至少以暗示的方式——谈一谈这个问题。由于无法示范彩色图片，所以只做简短的论述。

触觉的图像[Tastbild]和视觉的图像[Sehbild]这两个概念在此不能直接运用，但涂绘的色彩和非涂绘的色彩的对比却是源于非常相似的观念上的差异，因为涂绘的色彩把色彩看作一种明确指定的要素，非涂绘的色彩强调外貌上的变化：单色的物体“闪耀”[spielt]在各种不同的色彩中。通常，人们根据颜色在光线中的情况发现固有色的某些变化，但是现在发生了更多的变化：底色[Grundfarbe]是均匀分布的通用观念被动摇了，事物的外貌在丰富的色调中颤动，在整个世界，色彩看上去只不过是一种光亮[Schein]，是种飘浮不定、永远运动着的東西。

像在素描中一样，19世纪首先从外观的再现中得出更为极端的结论；因此在色彩处理上，新近发生的印象主义远远超出了巴洛克。不过，从16世纪到17世纪的发展过程中，这种原则的区别已然充分表现出来。

对莱奥纳尔多或霍尔拜因来说，色彩是美的物质，它在画中具有形体，具有自身的价值。画中的蓝色斗篷与现实中的斗篷所具有的或可能具有的颜色一致。尽管存在明暗上的差异，色彩却基本相同。因此，莱奥纳尔多要求，阴影只应该以黑色与固有色调配起来画，那才是“真正的”阴影。<sup>6</sup>

要注意的是，莱奥纳尔多早已认识到阴影中的补色[Komplementärfarbe]现象，但是他从不把这种理论知识用于艺术创作。同样，阿尔贝蒂[L. B. Alberti]（1404-1472）也清楚地观察到，在绿色草地上漫步的人脸上会映出绿色，可他也觉得这与绘画没有多大关系。<sup>7</sup>我们由此看到，风格很少取决于对自然的单纯的观察；对装饰原理和审美趣味的信念，才拥有决定风格的最终权力[Man sieht hier,

6 莱奥纳尔多，见前引书729（703）：“qual'è in se vera ombra de'colori de'corpi”[物体色彩的真实阴影]。——原注。英译本意大利文后几词为da colori in corpi，略有不同。

wie wenig der Stil durch Naturbeobachtungen allein bestimmt wird, und daß es immer dekorative Grundsätze sind, Überzeugungen des Geschmacks, denen die letzte Entscheidung zusteht]。年轻的丢勒研究自然色彩的习作完全不同于他在绘画中的做法，就是这个原理的一个证明。

可后来的艺术放弃了固有色的观念，那不单是自然主义的胜利，也是一种新的色彩美的理想起了作用。如果说固有色已不复存在，未免言过其实，但是观念的转变恰恰基于下述事实：事物的真实存在退到次要的位置，它发生了什么变化才是主要之事。无论是鲁本斯还是伦勃朗，都开始用不同的颜色。如果这不同的色彩本身并不独立，而只以混合色的成分出现的话，那也不过是程度上的不同而已。伦勃朗画一件红色斗篷——我想到藏于柏林的《亨德里克耶·斯托弗尔斯》[*Hendrickje Stoffels*]的斗篷——主要的不是自然色的红色，而是色彩在观者眼里发生的变化：阴影中的红色有深绿色和深蓝色色调，纯粹的红色只是瞬间出现在亮部。我们发现，他强调的不再是事物的存在[*Sein*]，而是事物的生成与变化。因此，色彩已获得一种全新的生命，它不再固定不变，而是随时随地更新变动。

对此，还可以补充我们在前面提到的事物表面的解体现象。直接的固有色画法是用浓淡法造型，而这里的各种颜色却直接并置在一起。如此一来，色彩更进一步失去了实在性。真实的东西不再是某种实际存在的事物的颜色表面，而是那种由单个色块、笔触和色点组合的外观。同时，我们必须站得稍远些才能观赏。这当然不是说，只有远距离把色彩融合起来的观赏才是最合理的方式。对于专家[*Techniker*]来说，感受色彩笔触的并置，已不再是一种纯粹的愉悦；最终的目的是去捕捉那种不可思议的效果，那种效果不管是在素描中还是在着色画中实质上完全受制于脱离形体的技法。

让我们用一种简单现象来说明这种发展，我们可以想想在特定温

---

7 L. B. 阿尔贝蒂，《绘画三书》[*Della pittura libri tre*]，雅尼泽克[*Janitschek*]编，第67(66)页——原注

度下容器中的沸水。虽然成分未变，但从静止变成了沸腾，从明确之物[*das Faßbare*]变成了不明确之物[*das Unfaßbare*]。巴洛克正是靠这种形式获得了隽永的生命力。

我们本可以更早地进行这种比较。在涂绘风格中，明与暗的交流必然会引起这样的想法。但是现在色彩中出现的新东西在于其组成要素的多样性。光线和阴影最终毕竟是某种统一的东西，而在着色画中涉及一个不同颜色的配合问题。到目前为止，我们的讨论尚未涉及到色彩成分的多样性问题，我们谈到一种颜色，还没有谈到多种颜色。假如我们现在就讨论复合色[*Gesamtkomplex*]，很容易忽视色彩的和谐问题，因此把它放在下一章讨论，这里只坚持下述事实：古典的着色法是单独的颜色一一并列，涂绘的着色法是个别的颜色像扎根池塘里的睡莲那样牢牢地植根于总的底色。霍尔拜因的珐琅质般的颜色各自独立，像景泰蓝的釉色被间隔开一样。而伦勃朗的作品，色彩从神秘幽深之处突现出缤纷点点，就像火山喷发出灼热岩浆。但我们知道，岩浆也会在新的火山口涌出。丰富的色彩基于一种同质的运动，出现这种效果的原因显然在于光线和阴影的同质运动，而这种同质运动我们是知道的。因此我们说这种着色法受色调关系的支配。

当我们进一步确定色彩中的涂绘风格时，有人肯定会提出反对意见，说涂绘风格不再是一个观看的问题，而是某种装饰安排的问题。我们随时准备回答这种异议。此处，我们面对的是色彩的某种选择，而不是对可视之物[*Sichtbarkeit*]的特殊理解。诚然，在色彩领域也存在着客观上如画的东西，然而，借助于选择和安排得到的效果同眼睛从纯粹实际存在之物所获得的东西可以相容。世界的色彩体系也非一成不变，人们可以对它进行各样的解释。我们可以着眼孤立的色彩，也可以观察色彩的组合和运动。当然，与其他情况相比，某些色彩自始就有更高程度的同质运动，但是不论如何，毕竟一切都可以用涂绘方式表达，不必像过渡时期的某些荷兰大师非得求助于朦胧气氛去同化色彩。不过，甚至在这里模仿的行为也明确地要求装饰感，这是很正常的。

涂绘的素描和涂绘的着色画其运动效果有个共同之处：素描中的光线和着色画中的色彩，都获得了脱离形体的独立的生命力。因此，当构成色彩基础的物体变得不太容易辨别的时候，那些自然母题[Naturmotive]就被称为如画的母题。一面静静悬挂的三色旗不如画，甚至集合很多这种旗帜，在透视层次的色彩重复中有一种有益画家的因素，也不产生如画的景象。而一旦这些旗帜随风飘扬，清晰的条纹开始消失，只有一些零散的色块闪现时，人们才会不约而同地承认，这是一种如画的情景。一个热闹的琳琅满目的市场更有这种效果。在这里，光有新的光泽还不够，还需要有几乎不再局限于个别物体的色彩的混合。跟纯粹的万花筒相反，在这种色彩的混合中，我们仍然能够确定各种单独颜色代表的事物。这与在上文述及的对涂绘的投影轮廓所做的观察相一致。相反，在古典风格中任何色彩印象都与其形体印象密不可分。

## 第四节 雕塑

### I 总论

温克尔曼[Jahann Joachim Winckelmann] (1717-1768) 在批评巴洛克雕塑时讽刺说：“这也算轮廓！”他把那种独立、富于表现性的轮廓线视为一切雕塑的基本要素，若轮廓线表达不了什么，他就不感兴趣。但是，除了强调有意义的轮廓线的雕塑之外，还有不强调轮廓线的雕塑，这类雕塑的表现力不是来自线条，巴洛克就是这种艺术。

按字面理解，雕塑是没有线条的有形的团块艺术，尽管如此，还是有线描的雕塑和涂绘的雕塑之分，而且这两种风格与绘画的情况相同。古典的雕塑密切注视边界：任何形体都在一个明确的线条母题[Linienmotiv]内表达自己，可以说，任何雕像都按照一定的视域[Ansicht]设计。巴洛克则否定轮廓线，当然它不是完全忽略剪影轮廓的效果，不过，它不想让雕像固定在明确的剪影轮廓之内，受制于

某种视域的约束，而给观者一种固定不变的印象。诚然，我们可以从不同的角度去观看一座古典雕塑，但是，它有一个主要视域，相比之下，其他视域都是次要的。我们看其他视域再回到主要视域，有时会觉得一愣[Ruck]，此时出现的剪影轮廓显然比偶然止步看到的形体更重要：剪影轮廓和雕像相比保持了某种独立性，因为它表现了一种自身完整的东西。相反，巴洛克的剪影轮廓没有这种独立性，巴洛克的雕塑家从来也不想把某个线条主题塑造成独立自主的东西。它没有一种视域能让人概览整个形体。甚至可以进一步说，只有摆脱形体的轮廓才是涂绘的轮廓。

雕塑的各个面也是同样的情况。古典艺术喜爱平静的表面，巴洛克艺术崇尚不安定的表面，它们之间不仅有这种客观的区别，而且对形体的处理也大相径庭。前者重视明确的和触觉的价值，后者强调过渡和变化。前者塑造一成不变的形体，后者塑造不断变化的外观，着眼于视觉效果，而不考虑触觉效果。在古典艺术中，明和暗服从于塑造形体，在巴洛克艺术中，亮光似乎获得了独立的生命，自由地在形体的表面上闪动，而且现在有可能发生这样的情况：形体完全被隐没在阴影之中。尽管雕塑不像绘画（按定义是一种外表相似的艺术）那样在表面上丰富多彩，但它却可以借助暗示性而跟表现对象的形状无关，因此只能说是印象主义的。

当雕塑因此致力于表现纯粹的视觉外貌，不再以触觉和真实为基础的时候，它就进入了一个崭新的领域。在再现瞬间场面上可以同绘画一较高下，而且石头更有助于创造肌理错觉。灿烂的眼睛，闪烁的丝绸和柔软的肢体都能得到极好的再现。因此从那时起，每当古典潮流再次兴起，都要捍卫线条的权利，都要打着维护风格纯洁性的旗号来抵制这种肌理上的错觉主义。

涂绘的雕像绝不是孤立的雕像。它强调的动态，不会凝定在静止的环境中，因此，必然会引起连带的反响。甚至壁龛中的阴影对于雕像都比从前重要多了，它已然跃入运动的闪耀，不再是纯粹的陪衬物：壁龛深处的黑暗同雕像的投影相结合了。在大多数情况下，建筑

必须同雕塑合作，以便酝酿或延长运动。如果再加上强烈的客体的动态，就会出现一种奇妙的总体效果。我们在北方巴洛克圣坛中首先发现这种效果，那里的雕像同建筑结合得非常巧妙，使雕像看上去就像是建筑物的一道奔涌的河流上的泡沫。一旦那些雕像脱离了与建筑的内在联系，也就失去了一切意义，就像现代博物馆中某些倒霉的展品所证实的那样。

至于术语，雕塑史就像绘画史一样遇到了同样的困难：线描风格止于何处，涂绘风格又始于何处？即使在古典主义内部，人们也能看出不同程度的涂绘风格，光与影的重要性增强，明确的形状渐渐让位给模糊的形状，人们可以把这个过程泛泛地称作向涂绘风格发展。但是，要明确地指出光和形体中的运动已经达到了如此自由的程度，以致我们可以真正地运用涂绘这个概念予以说明，却是不可能的。

然而在此有必要指出，明确的线性特征及其对造型的限制是在经历了较长的发展之后才获得的。只有15世纪意大利的雕塑才产生出较明确的线条感，在不排除某些涂绘运动的情况下，那些形体的边界开始获得了独立性。当然，风格史的最棘手任务之一是，正确地估计剪影轮廓效果的程度，或者反过来，根据涂绘内涵去评定例如安东尼奥·罗塞利诺[Antonio Rossellino]（1427-1479）一件浮雕上的闪光。此处也为艺术爱好者打开了方便之门。每个人都会以为，当他观看事物时，事物会满足他的期望，他越能在现代意义上眯起眼睛看出涂绘效果，就越好。让我们不要在评论个别作品上浪掷笔墨，不妨想想我们时代那些令人伤脑筋的印刷图片。就知觉的过程和观察的特定而言：原作的基本特征在复制品中全丧失了。

这是针对意大利美术史而言，对德意志美术史来说，造型的线条感从后期哥特式涂绘的传统中脱颖而出经历了很长时间。特别典型的是，德意志人偏爱人物排列紧密并以装饰联系起来的雕像祭坛，它们的主要魅力就在于涂绘性的错综关联。但现在要特别提醒大家，不要用过分涂绘的方式看待它们。在其同时代的绘画中，也能随时看到这个准则。除了艺术家从自然中获得的涂绘效果以外，面对后期哥特式

雕塑的公众还未体会到其他的涂绘效果，不管那种雕塑如何诱使公众把它看作一个个零散的画面。

但是，德意志后来的雕塑毕竟具有某些涂绘的本性。对日耳曼人的感觉来说，拉丁民族的线性显得有点冷淡。有意义的是，正是一位意大利人卡诺瓦[Antonio Canova]（1757-1822），再次把西方雕塑集合到线条的旗帜之下。

## II 范例

为了说明这两个概念，我们基本上以意大利为例。在意大利，一方面，古典类型的发展具有不可超越的纯正性。另一方面，在涂绘风格的领域，贝尔尼尼也代表了西方最强大的艺术力量。

按惯例，我们首先以两尊胸像为例。贝内代托·达·马亚诺[Benedetto da Majano]（1442-1497）不是16世纪的艺术家，但是他塑造的《彼得罗·梅里尼像》[Bildnis des Pietro Mellini]（图26），轮廓鲜明无可指摘，也许在印刷照片上各个细节显得过于清晰了。其胸像的主要特点是，形体被包围在一个坚实的剪影轮廓中，诸如嘴巴、眼睛、一条一条的皱纹这些单独的形状都基于一种不变的观念，表现出非常明确和静止的外观。下一代人也许会把这些形体合并到一个更大的单位，但在这里，代表着古典特征的贯穿在作品中的体积感得到了完美的表现。衣饰上的某些闪光也许只是复制品所造成的效果，而在原作中，织物上的不同花纹都均匀清晰地涂过色彩。同样，斜向一边的眼珠很容易被忽略，它也是用同样的方法涂色表现的。

贝尔尼尼的《红衣主教博尔盖塞像》[Kardinal Borghese]（图27），处理方法不同于贝内代托，所以用线描分析得不出什么结果。同时立体感也从直接的可触知性中退离。衣袍的表面和褶皱既表现了它们本来的易动性，又反映了造型的不明确性。形体的表面有种闪烁的效果，使形体无法捉摸。褶皱上的高光像蜥蜴一样忽明忽闪，正像鲁本斯在他的素描中引入白色加强的高光。整个形体不能再被当作剪影轮廓去进行观看。我们还可以拿肩膀的外表做比较：在贝内代托那



图26 马亚诺，《彼得罗·梅里尼像》

里是一条平静的流畅线条，在贝尔尼尼那里却是一条动荡不安的轮廓线，处处都把观者的眼睛引到边缘以外的地方。在头部也可以看到同样的效果。一切都以变化的印象为根据。这尊胸像之所以成为巴洛克，其决定性因素不是由于张开的嘴，而是两唇之间的阴影，它体现了某种造型上的不明确性。虽然这是一个圆雕胸像，但可以看到我们在弗朗兹·哈尔斯和利文斯的画中所看到的设计类型。对于从物质形体转化为视觉真实的非物质形体来说，头发和眼睛特别能说明问题。在这里，“眼神”是通过每只眼中的三个小孔获得的。

巴洛克胸像好像总是要求丰富的衣饰。脸部运动的印象要频频依赖这种衣饰。绘画也完全一样，假如埃尔·格列柯不能借助天上飘浮的行云来表现人物的运动，他也就太马虎眼了。

如果想了解过渡的情况，我们可以去看维多利亚[Alessandro



图27 贝尔尼尼，《红衣主教博尔盖塞像》

Vittoria] (1525-1608) 的作品。他创作的胸像，严格地说算不上涂绘风格，完全建立在明暗谐振的基础之上。在这里，雕塑的发展也与绘画的发展相一致，纯粹的涂绘风格正是由这种处理方法开创的；这种方法让丰富的光和影的无规则的跳动优先于基本的造型。胸像的造型感仍然存在，但光线本身变得非常重要，而且受到特殊的处理。在这种装饰—涂绘效果中，眼睛似乎已练成用涂绘的眼光去观看作品。

至于全身雕塑，我们可比较圣索维诺 [Jacopo Sansovino] 和皮热 [Pierre Puget] (1620-1694)。由于复制图片太小，无法对细部处理获得较为清晰的印象，尽管这样，风格之间的对立仍然极其明显。首先，圣索维诺的《圣雅各像》 [Der hl. Jacobus] (图28) 是古典的剪影轮廓效果的一个范例。遗憾的是，这张图片显示的角度不是以能说明特征的正面拍成，因此看上去节奏变化有些模糊。不过，我们能够看出问



图28 桑索维诺，《圣雅各像》

题之所在：差错出在雕像脚下的垫板上，因为摄影师站得太偏左了。这个错误造成的后果在其他部分也可以感觉到，也许在手上最为明显。和拿着书的手相比，书明显地按透视而短缩了，以致我们只看见书的边缘，看不到主体。并且手和前臂的关系也变得不易理解，受过训练的眼睛肯定会觉得诧异。假如我们站在正确的位置，整个雕像立即会变清楚，而最清楚的视域也是一个具有完美节奏感的独立的视域。

与此相比，皮热的雕像《至福的A·索利》[*Der selige A. Sauli*] (图29) 显示出对轮廓线的否定。当然，在某种意义上，雕像的轮廓也是靠背景衬托出来的，但是我们不会去注

意它的剪影轮廓。剪影轮廓相对于它所包围的内容，并不表示什么，好像是偶然的，即使不断地改变观看角度，它也不会因此而有所改观。涂绘的要素不在于线条不确定性，而在于线条不去捕捉形体和确定形体。这对于整体和细部同样是适用的。

至于皮热作品中的光线运动，它自始就比圣索维诺的雕像活跃，我们看到，它在一些地方脱离形体，而圣索维诺雕像的光线和阴影完全用于表达事物。然而，真正的涂绘风格首先表现为：光已获得了自身的生命力，它使形体的塑造摆脱了直接的可触知感。在此，有必要回顾一下我们对贝尔尼尼的胸像所作的论述，它不同于古典艺术，

雕像作为一种外貌，是为眼睛设想的。尽管有形的形体没有失去可触知感，不过，它给我们触觉器官的刺激已不是首要因素。但是，这不妨碍石头在经过表面的处理之后，会获得比从前更多的质感，而这种性质——软硬之分等等——只是一种归因于眼睛的错觉，一旦用手检查，这种错觉就烟消云散了。

雕塑家用以增强运动印象的其他因素，诸如破开构造框架，把平面结构转换成纵深结构等等，在此不予考虑。一方面我们可能注意到，在涂绘雕塑中，壁龛阴影已成为获得涂绘效果不可或缺的组成部分，它介入雕像的光的运动。同时，我们在巴洛克的素描里发现，即使一幅草草而就的头像也会在背景加上阴影。

对追求绘画效果的雕塑来说，它始终对墙上壁龛内的雕像感兴趣，而较少关心独立的雕像 [Freifigur]。而巴洛克——我们将回到这点上来——却避免了平面的束缚，因此，从原则上说，它所关心的是限制可能的视点。在这方面，贝尔尼尼的杰作，特别是那些被封闭在半敞开的壁龛中的、《圣特雷莎的迷狂》 [Entzückung die heilige Therese] (图30) 式的作品，颇具代表性。圣特雷莎群雕重叠地嵌入半圆柱形框架内，还被属于雕像本身的光线从上方照射着，因而产生了十足的绘画效果，一种在某种意义上说摆脱了可触知的效果。并且，通过对形体的涂绘处理，石头进一步失去了直接的可触知性。



图29 皮热，《至福的A·索利》



图30 贝尔尼尼，《圣特蕾莎的迷狂》

作为边界的线条被排除了，各个表面都充满了运动，在整体的印象中，可触知性或多或少退到了次要的位置。

跟它成对比的例子，让我们想起米开朗琪罗在梅迪奇小教堂的卧姿雕像。那是些纯粹的剪影轮廓雕像。甚至连透视短缩的形体也是按平面效果安排的，成为一种富于表现力的剪影轮廓。相反，在贝尔尼

尼那里，一切都是为了阻止形体用轮廓线表现自己。他的迷狂状态的圣特雷莎像其总体轮廓没有什么意义，衣饰也不能用线描法分析，闪现在各处的线条瞬间即逝。没有哪个部分是实体的和可触知的，有的只是运动和无休止的变化。给人的基本印象就是光和影的闪动。

光和影——米开朗琪罗也让它们说话，并让它们显示为丰富的对比，对他来说，光和影始终具有造型的价值，由它们清楚规定的块面始终从属于形体。但贝尔尼尼的光和影却不明确，它们仿佛不再依附于明确的形体，而像一种被释放的元素，肆意地闪动在形体的各个表面和沟纹之上。

现在，对单纯视觉外观所作的让步，通过身体和织物（例如天使的长袍）的显著质感获得充分体现。以同一精神塑造的云彩使用错觉的手法，让云彩自由地飘浮，起到了圣者的坐垫的作用。

在这样的前提下，大概无需进一步举例。就很容易看出浮雕会有什么结果。要是有人因为浮雕起不到圆雕的形体效果，而认为它没有纯粹造型的特征，那是荒谬的。粗略的物质厚薄无关紧要。连独立的雕像也可以转变成一个扁平但不失其形体圆满的浮雕：因为起决定作用的是效果，而不是感官。

## 第五节 建筑

研究建筑艺术中的涂绘风格和非涂绘风格别有趣味，因为在建筑中，这对概念和模仿无关，我们可以把它们当作纯粹的装饰来看。当然，绘画和建筑不同。建筑不可能像绘画那样成为与对象相似的艺术。但是，它们的差别只是程度上的差别，定义涂绘风格的基本要素在建筑上同样适用。

情况是这样的，要看出建筑的这两种完全不同的效果，取决于我们的观察角度：我们既可以把建筑形体视为某种明确的、坚固的永久之物，也可以把它视为虽然具有稳定性，但却显然在不断运动的变

化之物。这样说希望切勿误解。当然，所有的建筑和装饰都会考虑到运动，如圆柱挺拔的动势，墙面盎然的生气，圆顶的盘旋向上。甚至装饰中那些不起眼的卷须曲线也会产生运动，它们时而缓慢，时而活跃。尽管有这种运动，但古典艺术的画面仍是稳定的，只是后古典艺术的画面产生出动势的外观，仿佛它必定在我们眼前发生变化。这就是洛可可装饰和文艺复兴装饰的区别。文艺复兴装饰中的嵌板[pilasterfüllung]，可以设计得非常生动，其外貌却保持不变；而洛可可会在嵌板表面点缀花饰，给人不断变化的印象。那些雄伟的建筑物的效果是相似的。建筑物不会运动，墙仍旧是墙，但古典建筑的完美外观和巴洛克艺术的永远不会一成不变的画面之间，具有非常明显的差异；巴洛克风格好像总是半遮半掩，不肯袒露自己。

这种不断生成和变动不居的印象，其起因多种多样，以后几章再作解释。这里我们只想探讨malerisch[涂绘的]这个词的特殊含义，而流行的惯用法把一切同运动的印象联系起来的东西都称为malerisch<此语境既指涂绘亦指“如画”>。

一座比例匀称的房屋的确能使蒙上眼睛走进其间的人感受到它的匀称效果。房间是实体的，只能用实体的感官把握。这种空间效果是一切建筑物的特性。但是，如果加上涂绘的效力，加上纯视觉即绘画的要素，那么一般的触觉就不能把握了。一组房间的透视效果之所以是涂绘的，并不是由于单个房间的建筑特性，而是由于观者所获得的由各种附加形体所产生的视觉画面[Augenbild]。我们能够感受单个的形体本身，但是由系列形体的连续退缩[Hintereinander]产生的画面，我们只能观看。只要考虑到“视域”，我们就站在涂绘的立场上了。

不言而喻，古典建筑也应该是被看的，它的可触知性只有一种想象的意义。同样，我们可以用各种各样的方式观看建筑，可以用透视短缩法，也可以不用，而从各种形体相互掩映的角度观看，或者选用其他的方法，如此等等。但是不论在何视域，结构的基本形式毕竟起决定作用，当这种基本形式走样的时候，我们会把它当作仅是一种次要视域[Nebenansicht]的偶然效果，并且不打算长久地容忍它。与

古典建筑相反，涂绘的建筑特别乐于使其基本形式呈现出丰富多彩的画面。古典风格强调的是永久的形式，外表的变化并不具有独立的价值，而涂绘风格的构图从一开始就着眼于“各种画面”。其画面越多样，它们就离客观形状越远，建筑物也就越是涂绘的。

在一幢华丽的洛可可式宫殿的楼梯间，人们不会去寻找其坚实、永久和具体的形状布局，而是听任变化的视域的此起彼伏，人们确信这些像波涛一样变化起伏的视域不是偶然产生的副效应[Nebenwirkung]，相反，在这无休止运动的景象中，建筑的真实生命得到体现。

布拉曼特[Donato Bramante] (1444-1514) 的圣彼得大教堂是一座带有圆顶的圆形建筑物，它也能产生许多视域，今天我们会把它看成涂绘的，但对于布拉曼特和他的同代人，也许毫无意义。根本的是存在之物，不是移来变去的画面。严格地说，结构性的建筑物要么不管观者的视点——形体的某些变化总是存在的——要么承认观者的一切视点。与此相反，涂绘的建筑总是考虑观者的视点，所以它也许压根儿不希望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。涂绘的建筑为观者限定位置，以便更有把握地获得它所心仪的视域效果。

纯正面的视域其本身就具有排他性，因此有些建筑显然要减小这种视域，维也纳的卡尔·博罗梅奥大教堂[Karl-Borromäus-Kirche in Wien]就足供佳例。这座建筑立面的正前方有两根圆柱，它们的价值首先体现在那些非正面的视域中，从非正面的视域看，圆柱失去了它们的均等性，把中央的圆顶也对直地分隔了。

由于相同的原因，一座巴洛克建筑的立面矗立在一条小巷，获得不了正前面视域，那也不是坏事。慕尼黑的西亚梯纳教堂[Theatinerkirche]是有双塔楼立面的著名例子，我们现在看到的是新古典主义时期路德维希一世[Ludwig I] (1786-1868) 拓宽场地后的面貌，而原先它有一半坐落在一条狭窄的街道，因此外观总显得不对称。

巴洛克丰富了形式，形象变得复杂，各种母题相互交错，各个部

分的秩序也更难把握。这种特点与避免绝对清晰之物的原则有关，对此下文再谈。这里我们只想通过纯触觉价值[reine Tastwerte]变为视觉价值[Schwerte]，也就是向涂绘的转化来说明上述现象。古典的趣味始终重视轮廓清楚的可触知的边界；每个面都有明确的边缘；每个固体都是可触可摸的形体，任何东西的实体性[Körperlichkeit]都易于理解。巴洛克使作为边界的线条失去价值，它增多边缘，使形体本身渐趋复杂，秩序渐趋晦涩，因此个别部分要想获得造型价值就愈加困难，其结果是，一种纯视觉的动态体现在所有形体上，而取消了与特殊视域的关联。墙壁在振动，每个角落的空间都在颤动。

此处尤其要注意，不能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。弧形的墙壁和宏伟的柱群所激起的情念[pathos]只是一个特例。如果一个含有不易觉察的挑出部分[Ausladungen]的建筑立面，其轻微的闪烁也同样是涂绘的，那么，在这种风格的转变中什么才是真正的动力？有人以对添加装饰物日益高涨的兴趣作答，但仅此一项还不够；说是在装饰基础上增强效果也不足以说明问题；即使是最富丽的巴洛克风格，也不仅是含有较多的形状，况且它们还大都具有完全不同的效果。显然，我们面临的是一种发展关系，相似于从霍尔拜因到凡·戴克和伦勃朗的素描的发展。现在，建筑艺术也不再有什么东西被凝定在可触知的线和面之中，换言之，连建筑中的静止和恒定的印象也将被发展和变化的印象取代；就是在建筑艺术中，形式也需要呼吸。撇开一切表现上的差异，这就是巴洛克风格的基本观念。

然而，只有当视觉化的外观取代实体的真实性时，才会获得运动的印象。如前所述，这在建筑艺术中不可能达到和绘画艺术一样程度的运动印象，因此，我们也许可以讨论印象主义的装饰，而不是印象主义的建筑。但是，建筑毕竟很容易提供涂绘类型，以和古典类型对比。问题取决于单个的形体在多大程度上顺从涂绘的总体运动。跟用为造型的标示形体轮廓边界的线条相比，被贬抑的线条更容易造成形体的跃动感。依附于每个形体的光和影，当它们脱开形体获得独立的时候，就会变为一种涂绘的要素。在古典风格中，光和影受形体束

缚；在涂绘风格中，它们好像飞逸形体而获得了自由的生命。人们不再注意单独的壁柱、突出于墙或柱的横线脚[Gesimse]以及窗顶三角饰的阴影，至少不光是注意它们。这些阴影互相连结起来，形体此刻会淹没在表面的总体运动之中。在室内，光线的运动同样能在闪闪光芒和漆漆黑暗的对立中自由地进行，或者在全然明亮的色调中震颤：基本原理是一样的。前一种情况，我们会想到意大利教堂内部生气勃勃的造型动势；后一种情况则让我们想到造型柔和的洛可可房间的闪烁不定的光线。倘若说洛可可喜欢壁镜，那不仅是它喜欢光，而且也是它想通过显然无法触摸的非表面，即反光的玻璃，来取代实体表面的墙壁。

涂绘风格的对头是孤立的单个形体。为了制造运动的错觉，形体必须相互靠拢、交织、结合。一件按涂绘风格设计的家具总是需要环境气氛的衬托：你不可能把一件洛可可橱柜随意靠墙摆放，因为运动必须有所回应。洛可可教堂之所以具有特殊的魅力，就在于每个祭坛每个忏悔室都被融于整体。随着这种要求的持续发展，建筑边界的破坏达到了令人惊讶的程度，这一点可以从涂绘风格最重要的例子慕尼黑的阿萨姆兄弟[Brüder Asam]设计的圣约翰·尼波姆克小教堂[Johann-Nepomuk-Kapelle]上看起来。

古典主义一旦再度出现，整体就开始分成部分了。在宫殿的建筑立面上，我们又能够看见窗户挨着窗户，而且每扇窗户都是可以触知的。涂绘的外观消失了。具体的坚固的实体形式又说话了，这意味着可触知世界的元素，像线条、平面和几何形体，重新获得主导地位。古典建筑的美是存在之物的美，而巴洛克的美是运动的美。在古典建筑中，“纯粹的”形状找到了自己的家，人们试图赋予完美的、永恒的比例以可视的形状。而巴洛克建筑追求有呼吸有生命的观念，完美的存在之物已失去了价值。形体的特性并非无关紧要，但首要的是形体应当具有运动：在运动中，生命的活力才明显地表现出来。

这是截然不同的世界观。我们在此讨论的涂绘风格和非涂绘风格展现了这些世界观的一部分。风格的精神不只在在大艺术品，在小件艺

术品中也同样存在。一个花瓶就足以说明这种普遍存在的历史对立。霍尔拜因设计的有柄大酒杯是一个绝对完美的造型明确的形体。而一只洛可可花瓶却呈现出涂绘的造型不明确的外观，没有可触知的轮廓线，诸表面上闪动着一种光，使表面的可触知性显得变化莫测，观者靠单一的视域无法洞彻形体的外貌，而是感受到某种无穷无尽的东西。

我们非常概括地使用了涂绘风格和非涂绘风格这两个概念，其实它们表达不了历史发展中数不胜数的一切变迁。

首先，自然特征和民族特征就各不相同。日耳曼民族天生就有涂绘的特性，“纯粹的”建筑从不会让他们感到自如。我们应该到意大利去，以便了解始于15世纪并盛行于近代的“纯粹的”建筑，这种风格在古典时期（klassische Epoche指文艺复兴时期——译者）摒除了所有涂绘风格的副产品，从而发展成一种纯粹“线描的”风格。和15世纪风格相比，布拉曼特日益坚定地把结构的效果建基于纯实体的价值。但是，在文艺复兴时期的意大利，也还是存在着差异。意大利北部，特别是威尼斯，比起托斯卡纳和罗马总是更为涂绘的。没有更好的办法，即使在线描时代我们也必须使用涂绘的这个概念。

同样，标志着涂绘风格发展的巴洛克在意大利获得了辉煌的成就，但是我们不应该忘记，只有在北方才发展到极致。看来，涂绘的感受深深地扎根在北方。甚至在所谓的德意志文艺复兴时代，涂绘的效果也不同于一般，尽管在那个时代，人们对以造型为基础的形式非常认真而且感受强烈。在日耳曼人的想象力中，精致完美的形式没什么意义，重要的是，形式所闪现的动态魅力。所以，正是这种动态的风格使德意志创造出了卓越的涂绘类型的建筑。以此为准，意大利的巴洛克还是会露出潜在的造型意识[Grundempfindung]的痕迹，而对于追求光线闪烁效果的洛可可艺术，布拉曼特的故乡仅仅是在非常有限的意义上才理解它的涂绘性。

至于时间上的顺序，这些事实当然不能只诉诸两个概念。发展是以觉察不到的过渡进行的，与较早的例子相比可称为涂绘的东西，相对于较后的例子就成了非涂绘的。特别有趣的是这样的作品，它们当

中出现了线描的类型，但从整体来看，涂绘的观念仍占主导。例如，阿姆斯特丹的市政厅好像是线描风格的一个范例，因为它不仅有滑溜的墙面，还有成排直角边缘的窗户。事实上，它来源于对古典主义的反叛，与涂绘风格有着联系：关键在于当时的人如何看待这座建筑，我们从17世纪描绘它的画中可以看出这一点，这些画和后来的坚定的线描主义艺术家对这画题的处理完全不同。长长的一排排相同的窗户本身是线描的，而看待它们的眼光则不同。有些人只看见线条和直角，而有些人看到的却是具有光影颤动的刺激人心的表面。

每个时代都以自己的眼睛了解事物，这是不言而喻的。但是历史学家每次都得问一问，事物本身是如何要求人们去观察它的。这在绘画中比较容易，在建筑中就困难了，因为在建筑中人们的观看不受限制。美术史选用的图片常常曲解原作给人错误的看法。在这里，只有用同时代的图画进行验证，才有助于解决问题。

例如卢万[Löwen]市政厅这样一座形式多样的后期哥特式建筑，不应像受过印象主义训练的现代艺术家那样去画（这样做产生不出科学价值的复制品）。同样，带浅浮雕的后期哥特式的箱柜不应该与洛可可式的抽屉橱相等看待：两种作品都是涂绘的，但不少同时代的图画为史学家提供了区分这两种涂绘风格的线索。

要区别涂绘的和非涂绘的严谨的建筑，我们只要带着涂绘的趣味去深入研究一幢古建筑，就清楚了。在古建筑被改建成一幢具有涂绘风格的建筑之处，涂绘的和非涂绘之间的区别最显而易见。

罗马的圣使徒教堂[Kirche Ss. Apostoli]（图31）前的联拱廊是用早期文艺复兴的风格设计，原为两层，下面有支柱，上面有细长圆柱。但在18世纪，封掉了上面一层。它没有破坏整个体系，只是成了一面墙，而且给人运动的印象，并和底层的严谨风格形成独特的对比。至于这种运动的印象是由非结构的装饰（拱线上凸起的三角形窗饰）造成的，还是通过有节奏的分节母题（栏杆上的雕像让人觉得柱间距离不对等，强调了中间的分格和拐角处的分格[Eckfelder]）产生的，我们就不必费词了。中间窗户的独特造型——我们从复制品的边缘上可



图31 圣使徒教堂

以看出它从表面向外突出——也不必在此详论。它的最典型的涂绘特征就是各种形体不再是独立的和可以触知的，与此相比，下层的支柱和拱顶迥然有别，简言之，它们只有造型的价值。原因并不在于个别部分的风格特征，而在于造型的精神不同。在这里，起决定作用的既不是线条本身的不安定的运动（表现在一排三角形窗饰各角落的动荡起伏上），也不是线条本身的增加（在拱顶和过梁上），而是一种在整体上造成的颤动。这种效果的前提是，观者可以不管结构形式的单纯的可触知特征，而只沉醉在外表与外表交织在一起的视觉景象。对形体的处理提供了一切可能的条件，以帮助观众如此理解。我们很难把旧圆柱当作造型形式，原先简单的拱门缘饰也失去了直接的可触知性。各种母题的重叠（拱顶和三角饰）使这座建筑的外貌显得错综复杂，让人们总想去体会它的总体运动而非单独的形状。

在严谨的建筑中，每一条线都起边界的作用，每个体积都像一个固体。而在涂绘的建筑中，体块的印象虽没有消失，但是整体的运动感和

可触知性的观念结合起来，而这种运动感恰恰源于可触知的要素。

在严谨的风格中，一排栏杆是许多栏杆的总和，它们给人的印象是一个个可触知的单独个体；而一排涂绘的栏杆所产生效果，主要是整个形体的闪烁。

文艺复兴的天花板体系是由边界明确的方形镶板组成，而在巴洛克，即使图案清楚而且结构的边界仍在，其主旨还是整体的运动。

这种运动大体上意味着什么，罗马的山谷的圣安德烈教堂[S. Andrea della Valle]（图32）的建筑立面为我们提供了有益的例子，我们用不着重复与古典的比较。在这里，各种形状一个接着一个，像波浪一样汇入总体的波动之中，似乎单独的形状已然消失。这种原则与严谨建筑的原则直接对立。在此我们无需计较那些有利于加强运动的特殊手段，诸如中间的凸起，力线的聚积，檐口和山墙的中断等等。相对于整个文艺复兴时代的建筑，它的特征就在于各种形体的相互交融，这导致一种纯视觉的运动景象，它不依赖于单个的墙壁部分[Wandfeld]，也不依赖于那些个别起填塞作用、构成框架和起划分作用的形式。不妨想想，草草的速写能多大程度上捕捉住这种建筑立面，与此相反，所有的古典建筑又是多少需要明确的比例和线条。

在涂绘的建筑中透视短缩也起了作用。如果表面的比例发生变化，外表形体改变了它的真实形状，那就很容易让人看到涂绘的运动效果。观看巴洛克的建筑立面，我们总感到必须从侧面看。可是，这里还得再次提醒读者，每个时代都有自己的衡量

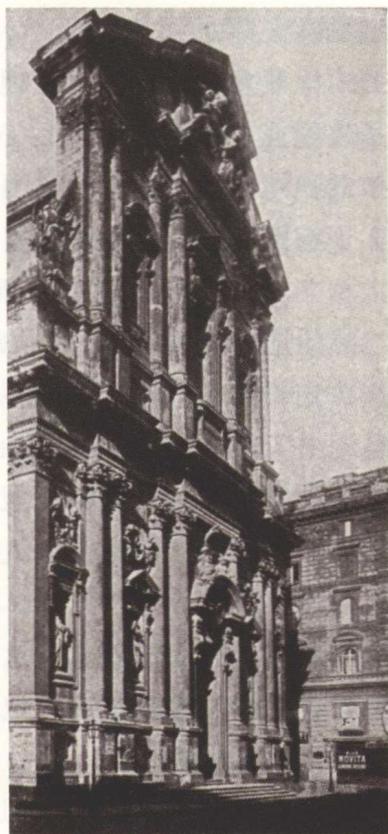


图32 山谷的圣安德烈教堂

标准，并非一切视域在任何时代都通用。我们总喜欢把事物看作涂绘的，而超越了事物的本来面貌；更有甚者，只要有可能，我们就会从明显的线描中看出涂绘来。我们可以把海德堡城堡的奥托·海因里希堡[Otto-Heinrichs-Bau]那样的建筑立面看作某种闪烁的东西，但对于建造它的人来说，无疑没有多大意义。

使用透视短缩法的概念，涉及了透视观察的问题。如前所述，透视观察在涂绘的建筑中起着主要的作用。到目前为止，我们可以提及罗马的圣阿涅塞教堂[S. Agnese]。它是一座中央带有圆顶和两侧各有一座正面塔楼的教堂。丰富多彩的形状造成了一种涂绘的效果，但是这些形状本身不是涂绘的。位于蒙泰普尔恰诺[Montepulciano]的圣比亚焦[S. Biagio]教堂<建于1518-1537年>与圣阿涅塞教堂的组成部分相同，但风格两样。这座教堂在布局上具有涂绘的特征，它把变化不定的视域纳入艺术的思考。当然，任何建筑都会考虑视域的变化，不过，圣·比亚焦教堂在形式处理上一开始就考虑它的视觉效果，完全不同于表现纯粹存在的建筑。任何复制品都有欠缺，即使是最令人惊讶的按透视法作的图画也不过提供了一种可能性，而这座建筑的吸引力却在于它的画面具有无限丰富的可能性。古典建筑在有形的实在物中寻求意义，把外观的美[Schönheit der Ansicht]仅仅看作建筑有机体的理所当然的结果。而巴洛克风格从一开始就让视觉外貌对构思[Konzeption]起决定作用。巴洛克需要各种各样的视域，决不是一种。它使建筑物呈现出各种不同的形态[Gestalten]，其样式的变化要让人当作运动的魅力大加欣赏。它的各种视域产生的景观争相比赛，透视短缩和各部分重叠掩映的画面也很少被人指责，就像两座对称的塔楼在透视中显得不对称不会被人指责一样。因此巴洛克艺术力图把建筑确定在能为观者带来丰富画面的地方。这往往意味着对视点的限制。涂绘的建筑无意于让观者围绕着环视。把建筑物建成一种处处可观可触知的对象，那是古典建筑的理想。

在室内设计上涂绘风格达到了顶点。在这里，可触知的和不可触知的因缘相合，变幻不定无法一目了然的母题实现了它的全部价值。这里

是穿堂门厅、透视法、射入的光线和幽深空间的施展之地。光线作为一种独立的因素用于构图越多，建筑就越成为纯视觉的涂绘风格。

这不是说古典建筑已放弃光线之美、放弃了丰富的空间组合效果。但是在古典建筑中，光服务于形式，即使是在最为丰富的透视外貌中，空间的组织，即此在的形式[Daseinsform]仍然是决定性的，而不是涂绘的画面。布拉曼特的圣彼得大教堂，其透视景观极为壮丽。然而我们也清楚地感到，与其建筑体块所表达出的巨大的力量相比，所有的绘画的效果都微不足道。这幢建筑物的本质就在于我们身体经验过的体量感。不过，对巴洛克风格来说，新的可能性在于：除了身体经验的现实之外，还有眼睛经验的现实。我们无需考虑真正的幻觉建筑[Scheinarchitekturen]，那种建筑的目的是追求一种有别于现实之物的假象；我们要考虑的是当建筑不再追求造型的结构特征时的各种效果。归根结底，涂绘式建筑的目的是使起封闭作用的墙壁和起覆盖作用的天花板失去它们的可触知性。这样就出现了一种非常引人注目的错觉作品[Illusionsprodukt]。较之南方，北方的想象力把这种作品发展得更“如画”。要使一个室内景观如画，也不必使用令人惊讶的光线和神秘的幽深感。洛可可只用一种清楚的平面和清晰的明暗分布就创造出了不可触知的美。这样的美无法用图版复制。

如果说在1800年左右，即新古典主义时代，艺术再度变得单纯，化混乱为秩序，提倡直线和直角，那么这显然和人们重新崇尚“单纯”[Simplizität]有关。不过，与此同时，艺术的整个基础也发生了改变。比审美趣味转向单纯还重要的是，涂绘趋向造型，线条又一次获得可触知的价值，每一个形体都会引起触觉感官的反应。慕尼黑路德维希大街上的一栋栋新古典主义的房子具有宽阔的、简洁的外表，这显然是用一种新的触觉艺术来对抗洛可可的纯视觉艺术。建筑再一次从纯粹的立方体、明确的比例和造型清晰的形状中获得效果，而整个涂绘艺术被蔑视为伪艺术。



## 第二章 平面和深度

### 第一节 绘画

#### I 总论

谈论艺术从平面类型[Flächenhafte]向纵深类型[Tiefenhafte]的发展，没有多大帮助，因为用以表现浑厚实体和深度空间的表现手段是逐渐完善的。此处，我们不想论述平面和深度这两个概念的发展，而是探讨另一个现象：16世纪完全拥有的表现空间的绘画手段，把平面上各种形状的结合看成是一项原则，而17世纪主张明确的纵深构图[Tiefenkomposition]，将平面构图[Flächenkomposition]的原则抛弃。平面构图是一种倾向于平面的意志[*ein Wille zur Fläche*]，它使画面的每个层次都平行于画面。而纵深构图则让眼睛避开平面，换言之，深度构图贬低平面，使它不明显，强调向前和往后的关系，使观者不由自主地进入深度空间。

这似乎是自相矛盾的，然而完全符合事实：较之15世纪，16世纪更重视平面。诚然，原始艺术家由于想象所限，通常把注意力集中在平面，然而也有人不断地试图冲破平面的魔力。我们知道，一旦艺术完全掌握了透视法和深度空间法[tiefe Bühne]，它便有意并坚定地认为平面才是真正可看的形式，尽管平面总可能被纵深感的母题[Tiefenmotive]取消，但它毕竟作为有约束力的基本形式渗透在整体之中。在较早的艺术中，纵深感的母题大多使画面散乱，水平的层次

也单调贫乏；而现在，平面和深度已变为同一种要素，尤其透视短缩法在整体中发挥作用，所以我们对平面类型的默认是一件自觉自愿的事，我们还获得了丰富的内容被简化得极其平静、极其明确的印象。

在这个意义上，任何一个15世纪的意大利人都不会忽略莱奥纳尔多的《最后的晚餐》给他造成的印象。尽管耶稣十二门徒的餐桌在方向上与画面边缘平行，但是人物的组合和人物同空间的关系却首次获得了墙壁般的一致性，它迫使观者不得不把注意力集中在平面上。甚至拉斐尔的《捕鱼奇迹》[*Der wunderbare Fischzug*]，由于把人物布置在一层连续的“浮雕般的”平面上，也给人一种崭新的印象；同样，只含有单个人物的画面，例如乔尔乔内或提香描绘的躺着的维纳斯，也是如此：在画中，形体姿势总是安置在画面的主要平面上。即便在下述情况，我们也不会对这种再现形式判断失误：在那里，面的结合不是连续的，它在某种程度上被断开，具有单独的间隔，或者在平面层次内直排的行列向里延伸化为扁平的曲线，例如拉斐尔的《圣礼辩论》[*Disputa*]。就连拉斐尔的《赫利俄德鲁斯被逐出圣殿》[*Heliodor*]那样的构图也属于这种模式，虽然一种来自侧面的运动非常倾斜地插入深处，眼睛仍然会从深处返回，本能地把前景中的右边和左边的人群合并，把他们看作一条弧形线上的各个基点。

但是，古典的平面风格就像古典的线描风格一样，有其流行的期限。由于平面风格的所有线条都依赖平面，所以两者有一种天然的密切关系。当平面的关系开始减弱时，各种形体的连续退缩[Tiefenfolge]随之占据主导地位。此时，图画的内容不在平面的各个部分，它的主要部分是在前景与背景的关系当中。这样就贬低了平面。常常能呈现出一个想象的前景平面，但是形式和平面的统一却不复存在。在这个意义上，任何起作用的东西，无论是在单独形象中，还是在形象组成的整体中，都被抑制了。甚至这种效果无可避免时，例如，一群人物沿着舞台边缘站立，画家也尽可能不让形象成排而列，以便观者的眼睛产生纵深感。

如果撇开15世纪不完善的解决方案，我们还是能发现像线描风格和

涂绘风格的两种不同再现方式。当然，我们也可以即兴发问，果真有两种风格，而且每种都有其独立的价值，相互不能取代吗？或者，这种纵深的再现是否仅仅包含更多创造空间的手段，而根本算不上一种新的再现方式？严格地说，平面和深度这两个概念是完全对立的，都起源于装饰感，所以单纯从模仿的角度无法理解它们。这不是描绘空间纵深程度的问题，而是一个如何产生纵深效果的问题。尽管17世纪热衷宽广构图，但细加比较，还是可以发现这是一个根本不同的出发点。鲁本斯喜爱的旋转式运动，在荷兰绘画中绝无仅有，而鲁本斯的体系也只是纵深构图的一种类型。在这里，压根儿不需要前景和背景[Vorwärts und Rückwärts]的造型对比：扬·维米尔[Jan Vermeer]（1632-1675）画的读书女子（藏于阿姆斯特丹）侧身站在笔直的墙壁前，它之所以是17世纪意义上的纵深图画，主要由于我们的眼睛把墙上最亮的光同人像联系起来。在《远眺哈勒姆》[Fernblick auf Haarlem]（藏于海牙）中，雷斯达尔把原野安排成受光不匀的水平的狭长地面，这并没有使它成为一幅旧式平面层次的图画，因为狭长地面一个接一个地连接，要比单个的狭长地面更具表现力，事实上，观者不可能把狭长的地面隔离成一块块的。

用句老生常谈，粗浅的观察无法解决问题。不难看出，伦勃朗年轻时用人物丰富的纵深梯队[Tiefenstaffelung]荣耀他的时代，但在他成名之后，放弃了那种风格。例如，他曾把人物安排成别扭的螺旋形去描绘《善心的撒马利亚人》[Der barmherzigen Samariter]（1632年的蚀刻画）。到了1648年他画《以马忤斯的晚餐》[Abendmahl von Emmaus]（藏于卢浮宫），则把人物排列得非常简单，但那不是不得已动用旧式的风格，而是在长带形的简单构图中，让纵深的图画原则加倍清楚：画家尽力阻止一系列形象在平面上排成一行。

## II 典型的母题

如果我们想比较那些典型的转变，最简单的就是把两个人物并列

的场面改变成斜向的前后排列。在亚当与夏娃、天使报喜、圣路加画圣母等等故事画中，都会发现这种从平面到深度的变换。不是说每一幅此类题材的巴洛克图画在人物姿势上都必定具有斜向运动，但通常具有。即使缺少这种运动，画家也会以他种方式防止出现人物并列的平面印象。另一方面，也有一些古典作品在平面上开了一条裂口；而且重要的是观者会把这条裂口看作对正常平面的突破。没有必要让一切东西都在一个平面上延伸，而偏离常规却会给人延伸的感觉。

我们举出的第一个例子是帕尔马·韦基奥[Palma Vecchio] (1480-1525) 的《亚当与夏娃》[*Adam und Eva*] (图33)。这幅用平面手法处理的画不是早期类型的继续，充满新颖的古典美的人物，生气焕发地立于平面，让空间的各个层次都同样的生动。而在丁托列托的《亚当



图33 韦基奥，《亚当与夏娃》



图34 丁托列托，《亚当与夏娃》

与夏娃》（图34）中，这种浮雕般的性质没有了。人物形象往深处移动，从亚当到夏娃有种斜向的运动，一直延伸到远处地平线上被光照亮的风景。平面的美换成了纵深的美，而纵深的美又总是与运动的印象结合。

画家画模特儿的题材也有类似的发展，在较早的艺术中是圣路加画圣母玛利亚。我们可用两幅北方的时隔较远的绘画进行比较，此处用维米尔的巴洛克图式同德克·布茨[Dirk Bouts]（1400-1475）的继承者的平面图式为例。布茨继承者画的《路加画圣母》[*Lukas die Maria malend*]（图35），无论人物形象还是场景，完全贯彻着各个平行平面分层的原则，只是稍显拘束。而维米尔的《画家画模特儿》[*Der Maler mit dem Modell*]（图36），理所当然地转向纵深的图式。模特儿被画在房间的深处。由于模特儿只为画家摆好姿势，因而，自始就有一种生气勃勃的纵深动势进入场景，这种效果大大受益于明暗分布和透视法。最强的光照在房间深处。姑娘和附近与桌椅相连的帷幔在尺度上

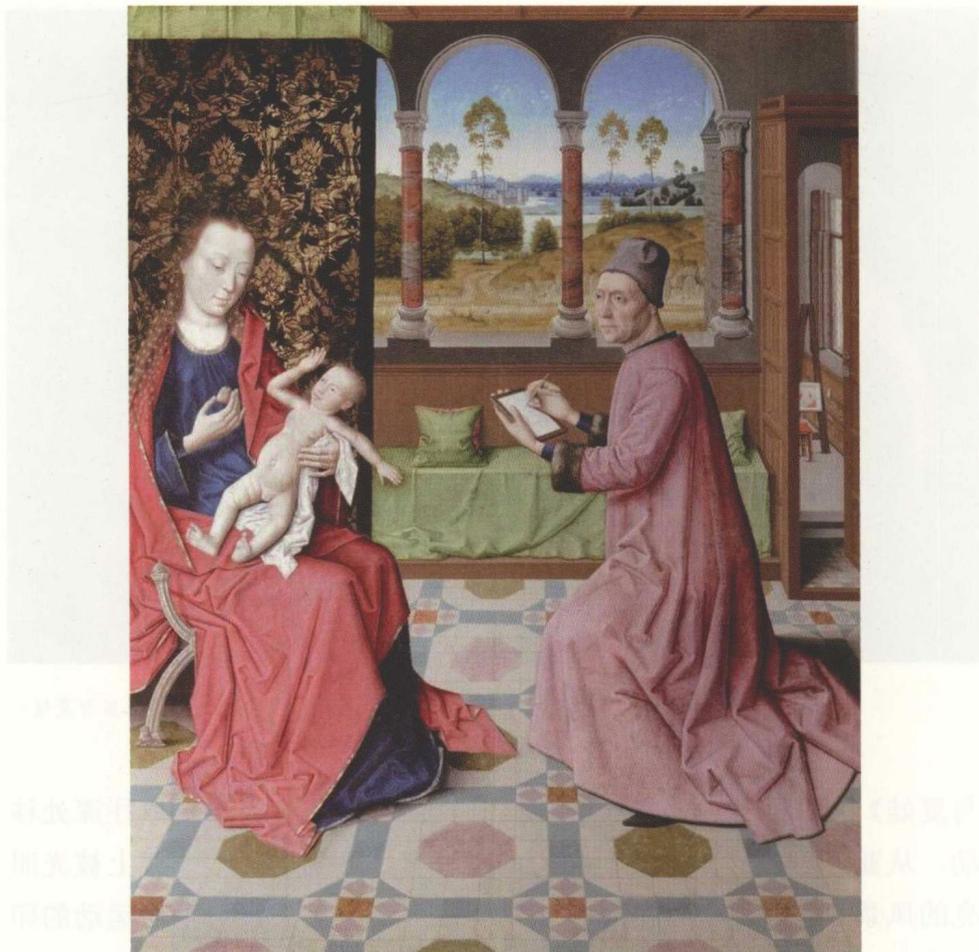


图35 布茨继承者，《路加画圣母》

形成强烈的对照，使画面获得了一种明显的深度感。画中虽然有一道平行于画面的封闭的墙，但是这对视觉导向来说没有多大的意义。

鲁本斯的《亚伯拉罕和麦基洗德》[*Abraham und Melchisedek*] (J. Witdoek雕版，图37) 让我们看到，画家既让这两个人侧身相对而立，又克服了平面的制约。这种面对面的形式在15世纪表现得松散而不肯定，在16世纪画家的笔下变成了一种非常明确的平面形式，而鲁本斯处理面对面[Gegenüber]的主题，是让这两组主要人物成行排列，中间形成一条向纵深进入的窄道，这样，并排的母题就让位给纵深的母题。我们看见麦基洗德伸出手，与身披盔甲的亚伯拉罕面对面站在同



图36 维米尔，《画家画模特儿》

一层面上。此时要画出一幅浮雕式的图画是太容易了。但是，时代要规避的恰恰是这种效果，由于这两个主要人物以明显的纵深动势站在各自的行列中，所以不可能在一个平面上显示这些人物的关系。背景的后墙已经不能抵消这种视觉效果，即使它不那么起伏不平，也没有通向明亮的宽敞之处。

鲁本斯的《圣方济各的最后圣餐》[*Der letzten Kommunion des heiligen Franziskus*]（藏于安特卫普）和上述画中的情况相似。拿着圣饼的神父和跪在他面前的男子相对，很容易让人想到拉斐尔画的场景！拜领圣饼的男子和向他俯身的男子几乎是天衣无缝地结合成一幅



图37 鲁本斯，《亚伯拉罕和麦基洗德》

平面图画。但是，当卡拉奇[Agostino Carracci](1557-1602)以及后来的多梅尼基诺[Domenichino](1581-1641)处理这个故事的时候，却决心要避免平面：他们在两个主要人物之间留出一条通向纵深的窄道，打破二者的视觉结合基础。而鲁本斯做得更过分，他强调随行人员之间的关系，让他们在画内一个挨一个地排成一列，这样，左边的神父和右边垂死的圣徒之间自然的联系，就被一种完全相反的连续形式所打断。与古典时代相比，价值的取向完全变了。

要适当地选一幅拉斐尔的画用作平面风格的佳例，那就是挂毯样稿[Teppichkarton]《捕鱼奇迹》[*Der wunderbare Fischzug*](图38)。画家把小舟上的六个人物组合在一个宁静的平面之中，一条走势精彩的线条由左向站着的圣安德烈[Andreas]的头上方延伸，然后又引人入胜地突然折落，正好落到基督的面前。这幅画肯定让鲁本斯记忆犹新。他一一模仿拉斐尔画中的要点，只有一点与原作不同：他加强了人物的运动。不过，这样强调显然还不能动摇风格。因此比这更重要

的是他泯灭平面的方法：通过移动小船，再加上从前景引入的运动，他把原来的平面图画分解成一系列向纵深推进的图景。我们的复制品是凡·代克根据鲁本斯的原作临的摹本（图39），<sup>1</sup>凡·代克在模仿时作了发挥，把场景布置得更加开阔。

此类的例子还可以举委拉斯克斯的《长矛》[*Lanzen*]。这幅画的主要人物安排似乎保持以往的平面模式，不过，由于它一再迫使我们把前景与背景联系起来，所以获得了一种新的外貌。两个主要人物侧身相对、交出城门钥匙的场面，基本上和《喂我羔羊》[*Weide meine Lämmer*]中的“移交天国之钥”或基督和彼得邂逅的场面类似。但是，如果我们把拉斐尔的系列挂毯构图，或者西斯廷小教堂中佩鲁吉诺[Perugino]（1450-1523）的湿壁画，与委拉斯克斯比较，那么我们很快看到，后者的侧面会见方式对图画的整个外部特征并不怎么重要。人群没有在一个平面上展开，而是纵深的关系支配着画面。就是在能够增强平面性的两位统帅上，由于我们一眼看去，背景上有大量的部队，因而也破除了平面性的可能。

委拉斯克斯的另一幅重要绘画《纺纱女》[*Spinnerinnen*]的情况相似。若只考虑布局我们会觉得这位17世纪画家重复了《雅典学院》[*Schule von Athen*]的构图：前景两侧安排的人数大致相等，背景正好在中间，是一个高出来的较小空间。拉斐尔的画是这种平面风格的重要范例，由一个接一个的水平层次组成。委拉斯克斯的画也有类似之处，这主要是指单个的人物形象，然而由于他使用的不同描绘，把这种类似排除了。同时他的整个构图也具有不同的意义：背景中部的灿烂光线与前景右边单方射来的光线呼应，从一开始整个画面就受斜向光的支配。

每一幅画都有纵深感，但其纵深的效果不同，这取决于是把空间划分成各种平面层次，还是把空间体验为统一的纵深运动。16世纪北方画家中的佩特尼尔，以一种前所未有的宁静和清晰，通过一条条后退

1 《捕鱼奇迹》（藏于伦敦）现在归于鲁本斯的名下。——英译者注。



图38 拉斐尔，《捕鱼奇迹》

的带形，描绘了开阔的风景。在这里，我们也许更能体会到，这是一个涉及装饰原则的问题。这种带形空间不是表现纵深的权宜之计，因为带形层叠本身就讨人喜欢。当时人们欣赏这种空间美的形式。这也适用于建筑。

同样，色彩也是分层次的。色带以清晰的、柔和的渐变层次相互连接。对佩特尼尔风景画的总体印象来说，各种色调层次的相互协调起的作用太重要，因此，在这里附上一幅无色彩的复制品几乎没有必要。

后来，画面色带的渐变层次不断地增强分离感，形成了强烈的色彩透视体系，这是一些向纵深风格转变的过渡现象，类似于用光线对照效果形成条纹的风景画。在这方面，我们可以举扬·布吕格尔[Jan Bruegel]（1601-1678）为例。然而，只有当我们看不出一系列的带形去



图39 凡·代克摹鲁本斯，《捕鱼奇迹》

直接体验纵深感时，才有真正的对比。

但这不一定非得诉诸造型的手段。即使不具备造型-空间的母题，巴洛克运用明暗分布、色彩搭配和透视画法，照样创造了纵深运动的感觉。当凡·格因的《林中茅舍》[*Hütten in Bäumen*]（图40）把海边沙丘斜向地画入图画时，好极了！纵深感立马呈现。当霍贝玛的《米德尔哈尼斯林荫道》[*Allee von Middelharnis*]把深向画内的道路变成主要母题时，我们又会说：好极了！这正是典型的巴洛克。但是，这样一些以纵深主题为题材的画毕竟是凤毛麟角。维米尔《德尔夫特风景》[*Ansicht der Stadt Delft*]（藏于海牙）这幅美妙的风景画把房屋、水面和近处的堤岸几乎全处理成纯粹的带形，这哪有半点的现代因素？图片说明不了它的本来面目，只有色彩才能说明这幅画何以能获得如此明确的纵深效果，何以他想都不想要用纵深的带形去组织构图。我们的目光越过有阴影的前景，立即投向后方，我们看那条通往城镇深处的洒满阳光的小巷，它本身就足以说明这幅画与16世纪的图画截然两样。雷斯达尔同样很少光顾那些古老的类型，他在《远眺哈勒



图40 凡·格因，《林中茅舍》

姆》中，让一道道光线掠过地面的阴影。正像过渡时期的大师所做的那样，他笔下的光不是一条条光带，把画面分解成若干部分，与明确的形状重合，而是一些在画面上自由掠过的光线，只能把它们理解为空间整体的一部分。

在这一点上，也要引述“夸张的”前景[“*übergroßen*”*Vordergründe*]的母题。<sup>2</sup>我们都知道透视短缩，但是，把大小事物并置并不能使观者在空间意义上同时想到它们的大小。当画家想把较远的事物和眼前的事物画在一起时，莱奥纳尔多力请画家伸出拇指比较一下，这样，就会发现较远的事物会小得难以置信。莱奥纳尔多经常提醒自己，身为一个再现者[Darsteller]，不要去表现这类外观。与此相反，巴洛克则乐意考虑这个母题，它选择很近的观测点来增强透视短缩的意外效果。

2 见詹特森[Jantzen]:“短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], 第4期, 第119页起——原注



图41 维米尔，《音乐课》

维米尔的《音乐课》[*Musikstunde*] (图41) 就是这样的实例。初看起来构图很少背离16世纪的图式，与丢勒的《圣杰罗姆》的房间有相似之处。左边是透视短缩的墙，右边是开放的空间；后墙壁理所当然地平行于绘画平面，椽木和天花板都是平行的，比丢勒的由前走向后的木板结构更加具有以往艺术的风格。桌子和斯宾耐琴[*Spinett*]之间的平面关系（并未被其间斜放的椅子扰乱）也没有现代的气息。人物完全保持

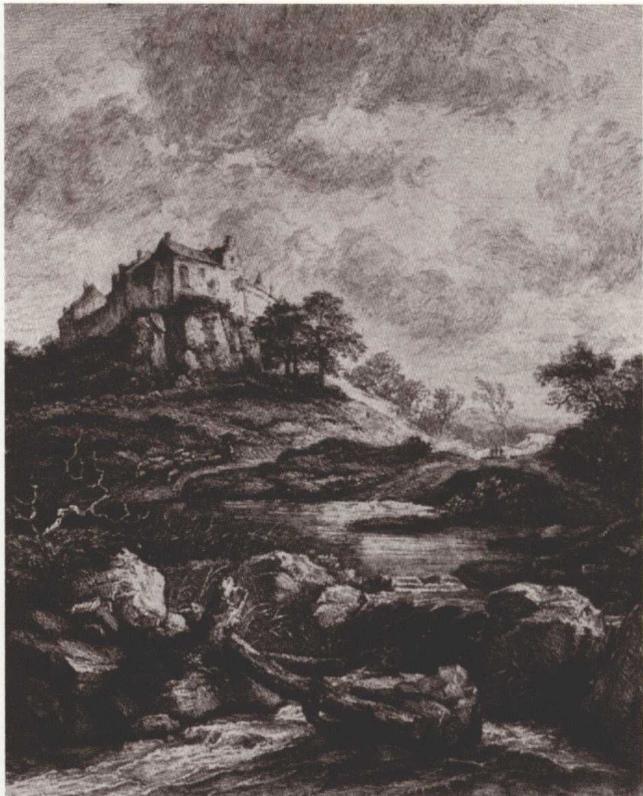


图42 雷斯达尔，《本特海姆城堡》

并非关系。要是这幅复制品的光色效果再好些，风格的崭新要素定然会跃然而出。不过，即使是在复制品上也可以看到某些巴洛克因素。首先，它有一系列透视大小的变化，与背景相比，前景的开扩，引人注目。近距离观看尺寸会突然缩小，它必然会加强纵深的运动感。一系列的家具和地板图案也有同样的效果。开放的空间被描绘成一条有显著纵深运动的通道。这是一个在前述意义上起作用的重要母题。当然，在色彩透视上也同样强调了纵深的印象。

相比之下，雅各布·雷斯达尔尽管谨慎，也同样喜欢使用“夸张的”前景，以便突出深度关系。在古典风格的图画中，压根儿不可能出现在他的《本特海姆城堡》[*Schloß Bentheim*]（图42）中看到的前景，本身没什么意义的石块被表现得巨大，以引起空间的透视运动。背景上建有城堡的山丘，虽然带有强烈的真实性，但是和那些给人动

感的巨石相比，却显得异乎寻常的小。我们不由得把这两种尺度联系起来，不由得从纵深的关系去理解这幅图画。

除了这种非常近距离的观察，还有远距离的观察[Fernansicht]。由于它在场景和观者之间插入的空间很大，所以在不同平面上等大物体的缩减就表现得很缓慢。在这方面，维米尔的《德尔夫特风景》和雷斯达尔的《远眺哈勒姆》为我们提供了佳例。

众所周知，明暗的对比能增强形象的错觉性，因此，莱奥纳尔多特别要求画家把明亮的物体放在暗处或把暗淡的物体放到亮处。但是，如果一个暗的物体处于亮的物体前，并遮住一部分亮的物体，那就是另外一回事了：此时，眼睛会投向亮的物体，经由置于它之前的暗物体把握住它；与暗物体相比，亮的物体变成退在后面的东西。从整体上看，这就成了暗部前景的重要母题。

相互掩映和配置框架是艺术的古老财富。但是，巴洛克后景[Barockkulisse]和巴洛克框架却有驱使事物后退的特殊力量，其前从未有人探索。因此，当扬·斯特恩画一个正在房间后部忙着穿长袜的美人出现在主门的暗框中时（藏于白金汉宫），那就是典型的巴洛克观念了。拉斐尔画于梵蒂冈的壁画也有拱廊框架，但它没有纵深的效果。相反，如果一个形象起始就让人看到它退到置于它前面的形体的后面，那么这也是巴洛克建筑普遍遵循的思想。贝尔尼尼的圣彼得广场柱廊只有在这种纵深感的基础上才见出其本性。

### III 按题材进行观察

对形式的母题[nach formalen Motiven]进行观察，可以通过对单个绘画题材进行的纯粹图像志观察[rein ikonographisch angelegte Betrachtung]加以补充。虽然我们的论述迄今尚未达到完善，但是一种逆向检验至少可以避免察其一点不及其余的片面观点。

肖像画对我们的概念似乎帮助不大，因为它主要处理单个人物，而不处理并列或前后关系中的群像。不过，这一点并不重要。即使在处理单个人物时，形式的布置也能造成平面的印象，各种物像在空间

的安排只是开始，而非终结。霍尔拜因画一个人的手臂搁在栏杆上，能创造出一种明确的前景平面观念。伦勃朗重复这个母题，在客观上似乎一切都相似，但却没有平面的印象，而且伦勃朗也无意给人这种印象。他巧妙地安排视觉重点，使观者觉得他的所有组合都比平面组合更加自然。这两种风格也都有正面像[Frontalität]的实例，霍尔拜因的《克勒弗的安娜》[*Anna von Cleve*]（藏于卢浮宫）看上去像一面墙，而伦勃朗并非刻意抵制这种印象，他只通过一只向外伸的手就避免了这种感觉。他青年时代的作品使用一些激烈的手段，希望能求得现代风格：我指的是藏于德累斯顿美术馆的《持花的萨斯基亚》[*Die blumenreichende Saskia*]。后来的画处处平静，但却具有了巴洛克的纵深感。假如要问，古典的霍尔拜因又会如何处理萨斯基亚这种画题，我们会想到藏于柏林美术馆的一幅引人入胜的画《拿苹果的少女》[*Mädchens mit dem Apfel*]。那不是霍尔拜因画的，可能出于年轻的莫洛[Antonio Moro]（约1517/21-1576/7）之手，基本上霍尔拜因会赞成这种用平面处理的方法。

要说明这些问题，内容丰富的叙事画、风景画和风俗画当然就更合适了。上面我们分析了单个的人物形象，这里还想在图像志的意义上讨论几幅作品。

莱奥纳尔多的《最后的晚餐》是古典平面风格的第一个重要范例。在这幅画上，内容和形式相互制约，因此，饶有兴味的就是寻找出一个与被贬抑的平面形成对比的例子。被贬抑的平面，由于桌子的斜放而必然产生，比如，丁托列托就用这种方法做过尝试，但也不一定非要求助这种方法。蒂耶波罗[Giovanni Battista Tiepolo]（1696-1770）的《最后的晚餐》（图43）不但没有放弃桌子和画面边缘平行的方法，而且还在建筑的画法上作出呼应。虽然这幅画的艺术性不能与莱奥纳尔多的相提并论，可在风格上完全和他对立。起决定作用的是人物形象并非束缚在一个平面上。基督和斜向坐在他面前的诸门徒组成牢固的关系，诸门徒衬托着基督，深重的阴影和强烈的光线环绕和照射着基督，使基督在视线上占据了主要的地位。无论我们愿意与



图43 蒂耶波罗，《最后的晚餐》

否，画家用一切手段把我们的眼睛引向这点。前景的一组人物和后面的中心人物之间有一种纵深的张力，与之相比，平面的因素只能是次要的了。这一点与原始艺术家把犹大形象孤立出来的做法完全不同，那时的犹大看上去就像是蹩脚的点缀，无法引导观者的目光。在蒂耶波罗的画中，纵深感出现不止一次，且有层层呼应，这是不言而喻的。

巴罗乔[Federico Baroccio]（1526-1612）在发展史上是承前启后的人物之一，他提供了一个平面风格如何首次同深度结合的启发性之例。他的《最后的晚餐》（图44）以极大的活力介入到纵深的动态中。从左前方，当然还有从右前方开始，我们的视线越过各个点被引向基督。如果说巴罗乔的画因此比莱奥纳尔多的更有纵深感，那么在



图44 巴罗乔，《最后的晚餐》

下面一点上他还是接近于莱奥纳尔多：在他的画中，明显地保留着带状空间分层布置的特点。

这一点把这位意大利人同北方过渡时期的画家彼得·布吕格尔 [Pieter Brueghel] (1525? -1669) 相区别。后者的《乡村婚宴》 [Bauernhochzeit] (图45) 在题材上很像《最后的晚餐》：画面主体是以新娘为中心人物的一张长桌。可在结构上，这幅画与莱奥纳尔多的画几乎没有一根线条相同。新娘由于身后的挂毯而显得突出，但她在画面比例上却非常小。当然，就风格史而言，重要的是她必须直接和前景中那些比例很大的人物联系起来让观者赏看。观者的目光按照



图45 老布吕格尔，《乡村婚宴》

想象的中心点来寻找她，唯其如此，目光才会把透视上的大小形象统一起来；为了不使我们忽略这一点，画家还通过一位坐着的人的动作（他正从卸下的门板上取碟子，传碟子）构成从前景到背景的关系（参看巴罗乔画中的相似母题）。远景中那些更小的人物，前人也有所画，但它们同前景中比例大的人物没有关系。这里出现了莱奥纳尔多在理论上肯定、在实践中回避的东西——把现实中等大的形体以大小不等的形象组合在一起。而这幅画的新因素正在于，我们必须同时观看它们。此时布吕格尔还不像维米尔，可他为后者铺平了道路。斜向位置的桌子和墙壁还有一个作用，即让图画摆脱平面性。不过，前景中左右两角堆放的杂物又恢复了这种平面性。

昆滕·马西斯[Quinten Massys]（1465-1530）画于1511年的杰作《哀悼基督》[*Beweinung Christi*]（藏于安特卫普，图46）是“古典的”，因为主要人物都非常清楚地安排在平面上。躺着的基督完全平行于画面的水平底线，抹大拉的马利亚和尼哥底母[Nicodemus]使画面空间的



图46 马西斯，《哀悼基督》

宽度达到了最大限度。他们的身体和手足像浮雕般在平面上展开，后排的人物也没有谁通过姿势打破这种宁静的平面气氛。连风景也是如此。

前面已经讨论过，这种平面几何形式不是早期的形式。马西斯之前的一代人中有杰出的大师雨果·凡·德尔·戈斯[Hugo van der Goes] (1440-1482)。他的代表作、藏于佛罗伦萨的《牧人来拜》[*Die Anbetung der Hirten*]让人马上就可看到：这些北方的15世纪艺术家很少偏爱平面，他们多么想通过向里移动人物、将他们错杂排列来开拓空间的深度，正是利用这些手段，他们创造了一种扩散性的和虚幻的效

果。在藏于维也纳的一幅小画中，我们看到了与马西斯完全相同的题材《哀悼基督》，戈斯的这件作品有明确纵深感（图47），基督的尸体也是斜向安排在画中。

斜向的安排，虽然不是惟一的程式，可毕竟是典型的表达形式。随着16世纪的到来它几乎完全消失了。画家画基督的尸体仍会用透视短缩法，但却试图以另一种方式来设法防止它扰乱图画的“平面几何的特征”。丢勒早年画的《哀悼基督》，坚持把基督安排在平面上，后来才偶尔用透视短缩，藏于不来梅的一幅杰出素描（L. 117）足称佳例。藏于卢浮宫的朱斯·凡·克莱夫[Joos van Cleve]（1480-1540）（号为“画圣母安息的画师”[Meister des Marientodes]）的画有供养人的《哀悼基督》，则是一个涂绘风格的范例。在这样的情况下，透视短缩的形式看上去就像墙上的一个缺口；关键是那里确有一面墙。较早的艺术家，纵使他们笔下的形象与图画边缘保持平行，也没有达到这种效果。

与此相应的南方古典作品，我们可以简选巴尔托洛梅奥修士[Fra Bartolommeo]（1472-1517）画于1517年的《哀悼基督》（藏于佛罗伦萨萨皮蒂宫）。这幅画更受制于平面，更具有严谨的浮雕风格。人物形象虽然动态自由，可还是结合紧密，让我们能实实在在感觉到前景的层次。它由此而获得的

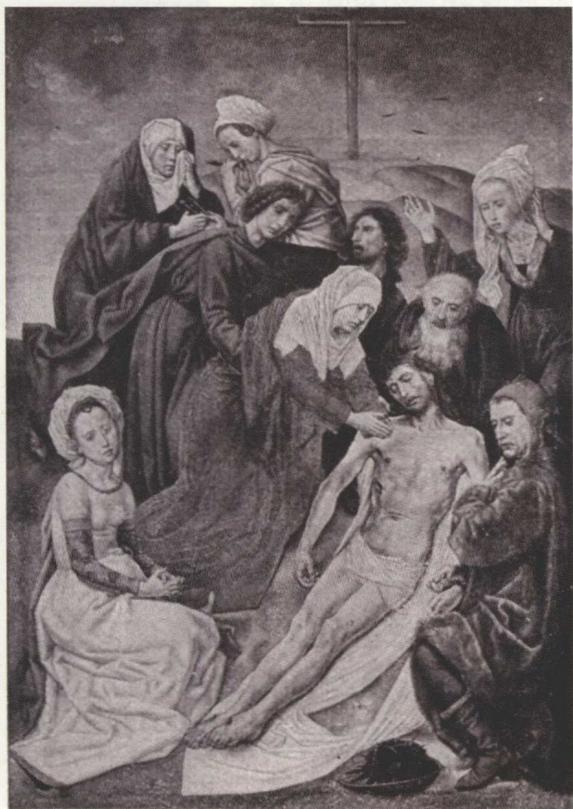


图47 戈斯，《哀悼基督》

宁静和安谧，现代观众大都能觉察到。不过，切不要误以为画家是为了表现基督受难的哀寂气氛，才用了这种会聚成整体的表现形式。不要忘记，这种形式是当时的流行形式。无疑，我们感受到了一种特别庄严肃穆的气氛，然而当时的观众可能与我们的印象不同，毕竟环境完全变了。但是，关键在于，一位17世纪的画家，即使要追求宁静的气氛，也不可能回复这种描绘方式。纵然“复古画家”[Archaist]普桑[Nicolas Poussin]（1594-1665）也不例外。

鲁本斯于1614年创作的《哀悼基督》（藏于维也纳）标志着这个题材向巴洛克的真正转变。画中的基督身体按透视短缩的程度令人吃惊。虽然，单单透视短缩的本身不足以使它成为巴洛克的图画，但是，画中的纵深要素举足轻重，使任何文艺复兴式的平面印象都荡然无存，按透视短缩的身体，以一种前所未有的力量穿越画面空间。

当纵深体现出自身的动态时，便有强烈的表现作用，因此一件真正优异的巴洛克作品意味着将不安的人群从平面转换成三维空间。《背负十字架》[Kreuztragung]即包含此种意旨。所谓的《西西里受难》[Spasimo di Sicilia]（藏于马德里）是明显的古典形式，仍然受制于拉斐尔的秩序之力。运动从画面深处展开，但仍然坚守

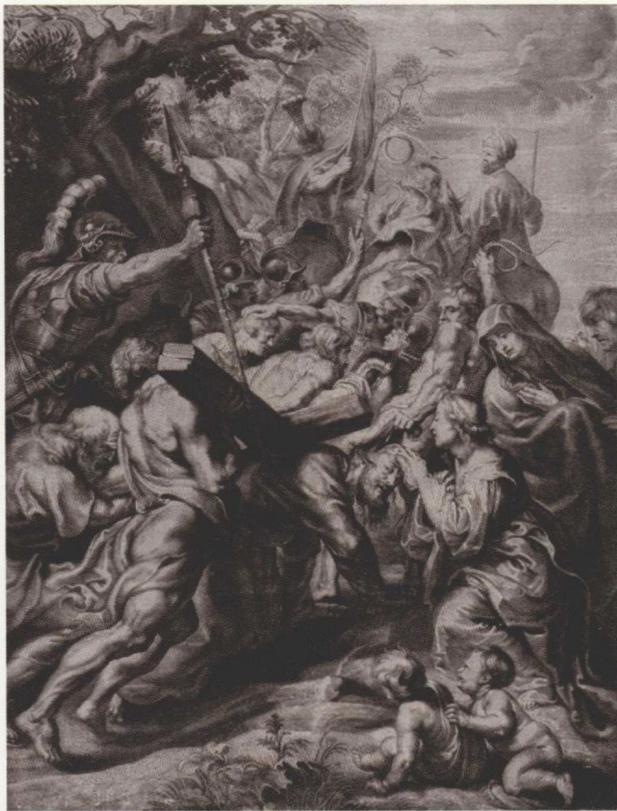


图48 鲁本斯，《背负十字架》

其平面构图。丢勒的小幅软木纵面木刻耶稣受难[Holzschnittpassion]尽管尺寸不大，可它的精彩素描还是被拉斐尔用作主要的母题。此画的空间处理微不足道，却是纯然的古典平面风格的典范。丢勒比拉斐尔更少地依赖现存的传统，他的前辈舍恩高尔[Schongauer]（1450-1491）特别钟情于平面，不过，若和丢勒相比，其杰作《背负十字架》还是很难统一在平面上，而丢勒的艺术才是真正的平面风格。

与拉斐尔和丢勒不同，鲁本斯的《背负十字架》（蓬蒂乌斯[P. Pontius]仿制的版画，早于布鲁塞尔的变体画，图48）具有明显的巴洛克风格。它的纵深运动表现得非常出色，一种上行的动势更是扣人心弦。当然，我们要寻找的风格新因素不在于有形的运动母题，而在于实践这一母题的方法，这是一个绘画原则的问题：所有纵深的因素如何带引观者的眼睛，另一方面，所有可能强调平面的因素如何受到遏止。

正缘此故，伦勃朗和他的荷兰同时代人，既不像鲁本斯那样热衷于用造型手段去开拓画面空间，又能够共享纵深表现的巴洛克原则：在遏止或者掩隐平面上与鲁本斯异曲同工，他们主要用涂绘的手段获得了纵深运动的魅力。

甚至伦勃朗最初也是以生动人物的前后排列获得纵深感的，前面曾谈到他的蚀刻画《善心的撒马利亚人》（图49）即是如此。后来他以一种带状展开人物的形式又讲述了这段故事，但那并不是说他回复到上一世纪的形式。因为，光线处于领先地位，放有形体的平面再度被瓦解，或者被降格为次要的母题，谁也不会把这幅画看成浮雕。我们显然注意到，人物的层次分布和画面的真正生活内容甚不吻合。

伦勃朗的杰作《瞧，这人》[*Ecce homo*]（蚀刻画，1650）是一个相似的例子。众所周知，构图的模式源于16世纪的艺术家庄卡斯·凡·莱登[Lucas van Leyden]（1496-1533）。画从正面看，有一道墙，它的前面是平台；平台上和平台前都并排站着一些人，这种安排怎样才能使人们获得一种巴洛克的印象呢？我们在伦勃朗那里学到，

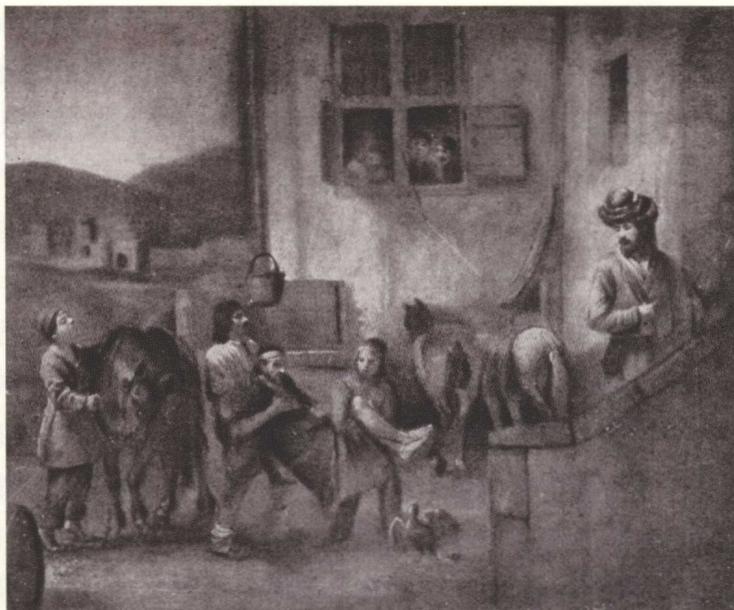


图49 伦勃朗，《善心的撒马利亚人》

重要的不是事件[Sache]，而是处理方法。卢卡斯·凡·莱登仅仅用心于平面，而伦勃朗却发挥纵深的要素，即使观者从中看到了平面，也只会把它当作出于偶然的基底而已。

对于16世纪的荷兰风俗画家，我们可以从卢卡斯·凡·莱登，彼得·艾尔特森[Pieter Aertsen]（1508/09-1575），阿弗尔坎普[Hendrik Averkamp]（1585-1634）的作品中举出大量可资比较的材料。甚至在没有任何义务渲染庄严肃穆气氛的风俗画中，16世纪的画家也恪守严谨的浮雕程式：在前边的形象构成第一层次，有时横贯画面，有时只是暗示，后边的形象亦然。彼得·艾尔特森的《厨房》[Küchenstück]（图50）就以这种方式处理内景。同样，年轻的阿弗尔坎普也是用这种方法处理滑冰者的。后来，平面的内联关系日渐松弛，从前方指向后方的母题明显增加，最后图画改变了造型，水平关系不再是图画的主旨了。就此，我们可以把凡·德·维尔德的一幅冬景画与阿弗尔坎普做比较，或者把奥斯塔德的一幅农村内景同彼得·艾尔特森的一幅厨房画做比较。不过，最有趣的是这样一些例子，画家并不利用大量“如



图50 艾尔特森,《厨房》

画的”室内景，而是从正面展现房间后墙的朴实无华的明显封闭的场景。这是彼得·德·胡赫[Pieter de Hooch] (1629-1684) 所偏爱的画题。这种风格还有一个特点，它让空间框架[*das räumliche Gerüste*]脱离平面几何层次，通过光线和色彩把观者的注意力引导到别处。胡赫的《母亲和摇篮中的婴儿》[*Die Mutter mit dem Kind in der Wiege*] (藏于柏林)，其运动是呈对角线的方式斜入画面，朝向门口的明亮光线。虽然房间从正面看到，但是我们却不能根据横截面上的各个片断来把握这幅画。

关于风景画的问题，前面已列举了一些例子，说明帕特尼尔的古典类型如何以各种方式转化成巴洛克类型。这两种类型在历史上都具有独立自主的力量，为了提醒读者牢记，回到这个题目上或不为赘述。我们想必已经知道，帕特尼尔的空间形式与丢勒《大炮风景》[*Landschaft mit der Kanone*] (图51) 的空间形式完全相同。而且，文艺复兴时代意大利最伟大的风景画家提香的素描《山村》[*Gebirgsdorf*] (图52) 的带状图式也与帕特尼尔完全一致。



图51 丢勒，《大炮风景》

不熟悉美术史的观者会认为丢勒的布局拘谨：前景、中景和背景都平行排列。实际上，这恰恰是一种进步，它非常明确地把时代的理想用于风景画的特殊任务上。地面或地板必须层次分明，小村庄必须在特定区域内按平面几何那样表现。当然，提香领悟自然更加自由也更加强烈，但是他的素描表明，他始终都怀着平面审美的观念。

另一方面，尽管鲁本斯和伦勃朗（《有猎人的风景》[*Landschaft mit Jäger*]，图53）给我们的印象迥然不同，可他们改变空间的描绘却完全一致：纵深的运动支配全局，带状的布局烟消云散，条条道路都通向画面深处，前人虽然画过林荫大道的透视短缩，但它们从未支配画面。现在要强调的正是这样的母题。主要之物是各种形状的前后排列，而不是它们的左右关系；画中甚至可以完全没有坚实的形体。如此一来，新的艺术昂然而起。此时，观者才会把普遍的空间深度看作一气贯通的整体。

越是清楚地认识古典与巴洛克两种类型的对立，风格转化的历史就越发有趣。甚至丢勒的下一代人，例如希尔施弗格尔[Hirschvogel]家族和劳滕萨克[Lautensack]家族，也和平面的理想决裂。在尼德兰，老

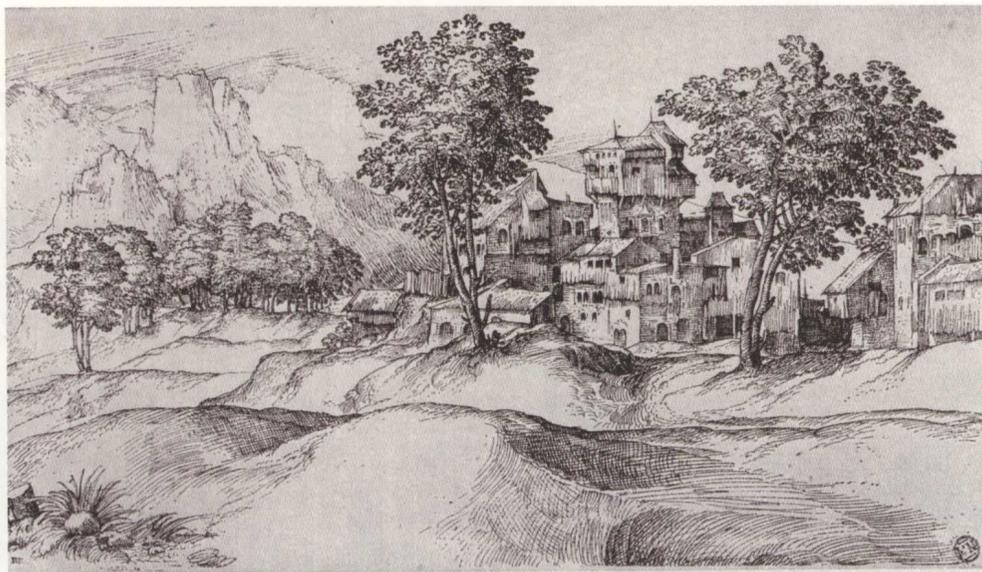


图52 提香, 《山村》

布吕格尔也是一位革新的天才，他从帕特尼尔直接转向鲁本斯。我们复制出他的《雪中猎人》[*Winterlandschaft mit den Jägern*]（图54），用作本节的最后插图，它对两种对立的类型均能起到解释作用。在右边的中景和背景上，我们多多少少还能想到古典的风格，但是从左边进入画面的树木，越过山梁通向那些位于深处、由于透视短缩而显得非常小的房屋，却构成了一个强有力的母题，标志着艺术已向新时代迈出了决定性的一步。一些树木从山下延续到山顶，一直到中景，创造了一种纵深运动，这种动势甚至触动那些难于处理的部分。几个带狗的猎人也以同样的动势奔走，强化了树木行列的力量。向着边缘走向的房屋和连绵的丘陵也卷入运动之中。

#### IV 历史特征和民族特征

大约在1500年，追求平面的意志[Wille zur Fläche]渗透到各处，蔚成诱人的景观。其时，艺术也有明显想摆脱单纯平面的意愿，只是它已一足陷入殊深。然而，只有越来越克服原始艺术家的局限，艺术才能越来越驾轻就熟地使用透视短缩和空间深度的手段，才能越来越坚



图54 老布吕格尔，《雪中猎人》



定地要求把内容集合于一个清晰的平面。这种古典的平面与原始艺术家的平面完全不同，不仅在于观者能更深刻地感觉到各部分的相互关系，而且还在于它含有相对比的母题：只有引入透视短缩，那些结合于平面的延伸特征才能得到充分显示。这种平面并不强求一切都应调整在一个平面，而是要求主要形体必须处于一个共同的平面。它必须一再地让人感到它是一种基本形式。综观15世纪的绘画，没有一幅在整体上具有拉斐尔《西斯廷圣母》那样明确的平面几何形式。此外，古典风格还有一个特征，例如，拉斐尔笔下的仙童虽按透视短缩，却毅然地被置于平面之中。

而原始艺术家与其说想发展这种平面，还不如说想克服它。

艺术家曾以不同的方式表现三个大天使的母题，15世纪意大利艺



图55 博蒂奇尼，《三个大天使》



图56 卡罗托，《三个大天使》

术家博蒂奇尼[Francesco Botticini]（约1446-1497）画的《三个大天使》[*Die drei Erzengel*]（图55），独具匠心，把三个大天使排成倾斜的一排；而盛期文艺复兴的卡罗托[Gian Francesco Caroto]（约1480-1555）则把他们安排在一条直线上（图56）。也许15世纪觉得按斜向排列一组行走的形象，形式更为生动活泼。不管怎样，16世纪倒认为有必要用另一种形式表现这个主题。

当然，直线的排列方式经常出现，后来的艺术家也许认为波蒂切利的《春》[*Primavera*]的构图过于单薄和松散：缺乏古典艺术的简洁理路。在古典艺术中，即使人物间隔很大，或整个一侧完全开放，画理依然连贯。



图57 《圣母生平》画师，《圣母诞生》

早期艺术家[*älteren Künstler*]也需要纵深但害怕弄得平板，因此喜欢把单个的、显眼的部分倾斜安排，对容易产生透视短缩的结构尤其如此。这让我们想起《耶稣复活》中的石棺有点别扭。慕尼黑霍弗圣坛的画师[*Meister des Hofer Altar*]使用刺眼的线条破坏了正面主要形象的质朴感。像意大利画家吉兰达约[*Domenico Ghirlandajo*] (1449-1494)，也是使用倾斜的形式，结果给他的《牧人来拜》[*Anbetung der Hirten*] (藏于佛罗伦萨美术学院)造成了不必要的骚乱，尽管他在别的工作中通过人物形象的分层排列有力地促进了古典风格的形成。

在15世纪，人们试图创造直接的纵深运动，例如纵深地展开一系列人物形象就并不罕见，尤其是在北方艺术中。但是这些做法并不成熟，因为前景人物和背景人物的联系交代不清。典型的例子是舍恩高尔的铜版画《博士来拜》[*Anbetung der Könige*]中的人物行列。它与《圣母生平》(藏于慕尼黑)画师[*Meister des Marienleben*]的《圣母往圣堂奉



图58 《圣母安息》画师，《圣母安息》

献》[*Mariä Tempelgang*]的母题相似，在《圣母往圣堂奉献》中，那个朝背景走去的圣母同前景人物无甚关联。

这位《圣母生平》画师的另一幅作品《圣母诞生》（藏于慕尼黑，图57）是一个简单而大有启发的例子：画面空间在不同的深度层面展开，而没有移入或移离背景明确运动，几乎完全破坏了平面之间的连贯性。与此相反，16世纪的一位《圣母安息》的画师[Meister des Todes Maria]，在处理类似的题材时，把房间中的灵床和人群组织为一种非常宁静的平面秩序，不仅奇迹般的创造了几何上理解的透视，而且还是一种崭新的装饰性的平面，没有这种平面，透视画法也不会在这幅画中起多大作用（图58）。<sup>3</sup>

3 本书插图没有色彩引人观看，深感遗憾——原注

然而，北方的原始艺术家画的圣婴诞生图[Wochenstubensbild]，尽管给人一种骚动的支离印象，但与同时代的意大利艺术相比，仍然饶有趣味。在此，我们可以清楚地看出，意大利人的平面直觉是怎么回事。与尼德兰人，甚至与南德意志人(Oberdeutsche，巴伐利亚人，奥地利人等等)相比，15世纪的意大利人都显得特别拘谨。他们不愿用他们清晰的空间感去冒险，就像他们不愿意在花朵绽放之前就把它拔掉。不过这样说也不尽然。意大利人不是由于畏惧而矜持，而是乐于抓牢平面。在吉兰达约和卡尔帕奇奥[Vittore Carpaccio] (1460-1525/26)的历史画中，严格分明的层次行列不是产生于受压抑的情感偏见，而是一种新的美的征兆。

单个人物的素描也是如此。例如波拉尤奥洛[Antonio Pollaiuolo] (约1432-1498)表现打仗人群的铜版画，人物的身体几乎完全用平面几何安排，这在佛罗伦萨难得一见，在北方更闻所未闻。诚然，它未能让平面显得自然、生动，但却不应视其为拟古的落后现象[archaische Rückständigkeit]，而应视为即将到来的古典风格的先声。

我们在这里讨论的是概念，而非记录历史，可是，要对古典平面风格获得正确的印象，就必须知道它的一些预备阶段。南方是平面的真正故乡，我们必须在那里敏锐地感受不同程度的平面效果；而北方却是相反力量起作用的地方。但是，伴随着16世纪，一种成熟的平面感也开始主宰了整个的再现艺术。到处都是平面的天下，在提香和帕特尼尔的风景画中，在丢勒和拉斐尔的历史画中。就连配框的单人形象也突然毅然地展现在平面上。利贝拉莱·达·韦罗纳[Liberale da Verona] (1445-1526/29)的《塞巴斯蒂安》和波蒂切利的《塞巴斯蒂安》[Sebastian]在平面构图上完全不同，后者给人一种不确定的印象。只是在乔尔乔内、提香和卡里亚尼[Giovanni Busi Cariani] (约1485-1547)的画中，躺卧的女裸体才变成了真正的平面图画，尽管原始艺术家波蒂切利、皮耶罗·迪·科西莫[Piero di Cosimo] (1462-1521)等人，已经采用完全相似的方法解决过这个问题。在15世纪，正面的耶稣受难像这个母题看上去有些枯燥乏味，而在16世纪却获得了平面的特

征，效果独特而显著。精美的例子还有格吕内瓦尔德[Grünewald]为伊森海默祭坛[Isenheimer Altar]画的杰作《各各地》[Golgotha]〈耶稣被钉死之处〉，它的表现方式前所未有的，钉在十字架上的耶稣同他的随行人员结合在一起，产生了一种统一生动的平面印象。

古典平面的分解过程与遏制线条的过程同步并行。要想撰写这段历史，就不得不求助于对涂绘风格的发展起过重要作用的艺术家。在这里，16世纪意大利艺术家科雷乔也是一位巴洛克的先驱。威尼斯的丁托列托对摧毁平面理想起过巨大的作用，而格列柯的画几乎不留平面理想的丝毫痕迹。反对线条的人，例如普桑，同样也反对平面，尽管他有“古典的”意志，可谁又不会认出他是17世纪的人呢！

就像涂绘风格的发展史一样，造型上的纵深母题要先于纯视觉的母题，在这个过程中北方总是领先于南方。

显而易见，南方和北方的民族从一开始就分道扬镳。他们的民族想象力各具特性，始终如一。意大利总是对平面有更强烈的本能，而北方日耳曼却涌动着挖掘深度的血流。不可否认的是，古典的意大利平面与阿尔卑斯山以北的平面并行发展，但北方人不久就把纯粹的平面看作一种限制而摒弃。他们的巴洛克从纵深原则得出的结论，南方人只能遥遥遵循。

## 第二节 雕塑

### I 总论

我们可以把雕塑史描述为人像发展史。比如说，人像最初表现得拘束，接着四肢开始活动向外屈伸，再接着整个身体运动起来。不过，这样一种看似客观的历史和我们所理解的风格发展并不完全吻合。我们的意思是，把自身限制在平面，是一种安排形状的方式，并不等于要遏制丰富的运动；另一方面，要获得纵深运动显然要有意的分解平面，丰富复杂的动态肯定偏爱这种方式，而且这种方式也能同

非常简单的母题结合。

线描风格和平面风格显然息息相联。一般说来，15世纪是线条的世纪，大体上也是一个平面的世纪，只是那时这个观念还没充分展现。人们坚持平面，更多是下意识的，而且常常发生这样的情况，人们背离了平面，也没有特别注意。有代表性的例子是韦罗基奥[Andrea del Verrocchio]（约1435-1488）的群像《疑惑的多马》[*Des ungläubigen Thomas*]：这组人立在壁龛内，一个门徒的一条腿却仍然留在外面。

随着16世纪的到来，人们对平面的感觉开始成为严肃之事，艺术家有意坚持不懈地把各种形状集合于一个层次。造型的手段增加，方向的对立显著，正是此时，人体的关节部位才显得转动自由，但是，整个作品沉静端庄，俨然一幅纯粹的平面图画。这就是轮廓分明的古典风格。

不过，这种古典平面没持续多久就出现了下述情况：一旦事物听命于纯粹的平面，它们就要受到束缚；这样，人们不管投影轮廓，把目光投向边缘线；于是，按透视短缩的形体增强，相互关联和相互掩映的母题，创造了强烈而明确的进退关系。简言之，艺术家有意识地避免平面的印象，即使平面的确实际上存在也是如此。贝尔尼尼就是如此创作的。主要的例子见于圣彼得大教堂中的乌尔班八世之墓[Grabmal Urbans VIII]和同一教堂中令人印象更为深刻的亚历山大七世之墓[Grabmal Alexanders VII]（图59）。与它们相比，米开朗琪罗设计的梅迪奇家族之墓看上去完全像个圆盘。正是从贝尔尼尼自早期到晚期的创作发展中，我们理解了这种风格的真正精神。他的雕像的主要平面具有强烈的褶皱。前面的人像基本上要从窄的一面去看。后面的半身人像，双手合十祈祷，这一古老的母题用于教皇身上，本来似乎只能用侧面形式再现，但在这里却遵循了透视短缩的视域。

尽管这两个例子是壁上墓龛的类型，从中我们却清楚地看出，过去的平面风格已遭到了多么严重的削弱。当然，在这里平坦的壁龛转变成了深度的壁龛，而且端坐在凸出底座上的主要人物友好地面对我们；但是，那些站在同一个平面上的人物却被处理得形同陌路：我



图59 贝尔尼尼，《亚历山大七世之墓》

们看到的是并列的安排。虽然有一些来回传递的线索，然而贯穿其中的却是向纵深引导的母题。这位巴洛克大师想必非常乐意在中间辟出路径，让它垂直地分开空间的间隔，不像早期的石棺那样呈现一种水平的联系，由此开拓出崭新的纵深形式：在黝黝的阴影中死神骤然冲出，扬起了厚重的披风。

我们可能认为，巴洛克有意避免壁画式构图[Wandkomposition]，因为壁画式构图不肯摆脱平面。实际恰恰相反，巴洛克把人物形象排

成行列，安排在壁龛里，对空间的方向性充满兴趣。只有在平面上，与平面矛盾时，才能感受到深度。全方位观看的群像[Freigruppe]不是典型的巴洛克群像。诚然，巴洛克回避严谨的正面形象。正面的人像仿佛具有一种决定观看方向的作用，并且要求观者也从正面去看。而巴洛克的纵深感却暗示出几个不同的观看角度。如果把雕塑固定在一个平面上，这对巴洛克来说简直是悖逆生命的罪过。巴洛克雕塑不是只有一个朝向，而是拥有更大范围的辐状视域。

这里，有必要引用阿道夫·希尔德勃兰德[Adolf Hildebrand](1847-1921)的看法。他曾经说过，他不是以一种特殊风格的名义，而是以艺术的名义，要求雕塑采用平面。他的论著《形式问题》[*Problem der Form*]已成为德国一大新学派的指南。他说，只有当一个凸形的圆雕被转换成可以按平面理解的图画时，它的艺术意义才明显可见。如果一个雕像未能把它的内容集合成一幅平面的图画，也就是说，观者必须绕它观看才能理解它，必须通过每一步的运动行为才能汇总成一个总体图画，那么艺术还没有超越自然。因为艺术家的善行就是要把自然界中的分散现象集合成统一的图画，以此让观众赏心悦目，可艺术家尚未做到这一点。

按照这个理论，贝尔尼尼和巴洛克雕塑似乎没有位置。不过，如果我们像以前那样只把希尔德勃兰德视为他自己艺术的维护者，那也是不公正的。他反对的是那些对平面需求原则一无所知的人。但是，贝尔尼尼——让我们把这个名字当作整个类型的代表——已经度过了自己的平面时期，他用以否定平面的作品与那些无法区别平面和非平面的作品完全不能同日而语。

毋庸置疑，巴洛克在有些地方走得太远，甚至有时使人厌恶，其原因正是由于它没有产生出一致性的图画。在这点上，希尔德布兰德的批评恰如其分；不过，我们不应该把他的批评扩大到古典主义之后的整个艺术创作。也有完美无缺的巴洛克艺术——这不是指它的初期，而是指它自身完满的时候。随着观看方式的普及，雕塑找到了一种不同于文艺复兴的风格，这种新出的风格让古典美学的陈旧术语不

够敷用，它精通平面，但却不给人外观平面的印象。

因此，为了描述巴洛克风格的特征，我们不能随使用贝尔尼尼的带投石器的大卫像比较米开朗琪罗的古典正面大卫像（即所谓的阿波罗，藏于佛罗伦萨的巴尔杰罗馆[Bargello]；现藏于佛罗伦萨美术学院）。当然，这两件作品对比鲜明，可这样一来，巴洛克会遭到曲解。贝尔尼尼的大卫像是他青年时代的作品，它牺牲各种完美的单向视域，获得了多重的转换方向。要欣赏这座雕像，人们的确“得绕着这座雕像走”，因为它始终缺少些什么，让人们去移步寻找。贝尔尼尼本人也觉察到这一点，所以他成熟时期的作品就体现出一种更为整体的风格，更多地——而不是完全地——集中在一个视点上。作品温润多了，尽管仍然含有不确定性。

如果说早期的艺术下意识地运用平面，古典的艺术有意识地追求平面，那么我们可以称巴洛克艺术自觉地反对平面。它拒斥强制性的正面，只有在自由中，才可唤起生动的运动感。雕塑总是某种圆形的东西，没有人会相信古典雕像只能从一面去看；但无论从哪面看，正面总是被当作为标准，即使人们不面对着正面，仍然能感觉到它的重要性。我们称巴洛克是反平面的，并不意味着它混乱不堪，在特定方向上的秩序已然不在。而是说，人们不去追求块状的平面关系[blockmäßigen Flächenzusammenhang]，就像人们不想把人物形象固定在一个特定的投影轮廓中那样。然而，不同的视域应当产生不同的、有助阐述主题的图像[erschöpfende Bilder]。这一要求只要稍加修改，就在巴洛克艺术中依然有效。艺术家视为解释形式必不可少的标准并非寂然不变。

## II 范例

我们各章标题所示的几对概念休戚相关，是同株植物的不同根系，换言之，它们是同一回事，只不过所述的角度不同罢了。因此在分析纵深构图时，我们必须指出那些涂绘风格的组成要素。过去，一个与实体形体恰好相合的投影轮廓占统治地位，现在让位给那些使事

物与其外貌分离的涂绘视域，这在讨论涂绘的雕塑与建筑的意义时就已经论述过了。重要的是，这样的视域不可能出诸偶然，它从开始就进入艺术构思，并且自发地呈现给观者。这种转变与从平面向纵深的发展始终相伴。

骑马纪念像的历史能很好地说明这一点。

多那太罗[Donatello]（约1386-1466）的《加泰梅拉塔像》[Gattamelata]和韦罗基奥的《科莱奥尼像》[Colleoni]都强调纯侧面的视域。前者的马和教堂成直角，与正面的墙壁成一条直线。后者的马与教堂的纵向轴线平行，与侧墙较远：这两个例子的纪念像都出于对平面的理解，它们所呈现出的清晰、完整的画面证实其理解的正确性。如果我们不了解纯粹侧面的视域，就等于没有理解《科莱奥尼像》。而且这是从教堂方面看的视域，即雕像右侧的视域呈现的画面，只有从这个视域，元帅的权杖、执缰绳的左手和雕像整体才会清楚，虽然头部转向左侧，可无碍全局。<sup>4</sup>当然，由于底座的高度，作品必然会产生透视变形，但是主要视域仍然成功地引人注目，而那也是惟一的决定性视域。没有人会愚蠢地坚持：往昔的雕塑家只考虑一种视域，要是那样，创造一件圆雕岂非没事找事。我们当然要围绕作品才能欣赏它的圆满性，不过，我们总得有个停步之处。在这件作品中，上述的一点正是它的最大宽度的视域，以便我们驻足倾赏。

从总体上看，甚至焦万·博洛尼亚[Giovan Bologna]（1529-1608）在佛罗伦萨创作的诸位大公像，情况依然这样，尽管雕塑家以更为严谨的建筑感，把每个大公像都安置在广场的中轴线，使它们更加均匀地分享空间。雕像平缓地展开，低底座减小了透视变形的危险。雕像的朝向表明，选取透视短缩的视域比横向视域更为合理，这是一个创新因素，艺术家显然考虑到了朝这些骑马像走来的观众。

米开朗琪罗选址卡匹托尔广场[Kapitol]安放古罗马的《马库斯·奥

---

4 可惜，销售的图片全都拍得很糟，歪曲了马腿的节奏，还有令人难以忍受的失真——原注

里利厄斯像》[*Marc Aurel*]，也考虑到了这一点：他把雕像立于广场的中央，底座不高，观众可以从各个侧面观看，而对于那些踏着宽阔而庄严的台阶登上卡匹托尔山冈的人来说，骑马像正好面对着他。这种视域不是偶然得之，后期的古老雕像都是循此而制的。那么这是否也可称之为巴洛克？显然，这是巴洛克的滥觞。广场的明显纵深感会让我们不禁忘却骑马像的宽广视域，而偏向于二分之一或四分之三的视域。

位于柏林长桥上的施吕特[*Andreas Schlüter*]（约1664-1714）创作的《大选帝侯》[*Große Kurfürst*]骑马像是纯粹的巴洛克类型。雕像同人行道虽然成直角，但却不可能从侧面观看。从哪个视点看，雕像都被透视短缩，而它的美恰恰在于：观者过桥的时候，可以有丰富的视域，且每个视域都同样重要。透视短缩的风格由于近距离而复杂化，其用意殆出于此：有透视短缩的画面比没有的画面更引人入胜。纪念像的形式结构用哪种方式更适合，在此无须详论。我们只需指出一点：原始艺术家把形体的视觉变形看成一种弊病，古典艺术家也尽可能却之避之，而在此则被有意识地用为艺术手法。

类似的例子还可以举出意大利奎利纳雷宫[*Quirinal*]的古代驯马师群像，群像同一座方尖碑组合在一起，后来又增建了喷泉水池，形成罗马巴洛克的最有代表性的景点之一。两个大步前行的青年人巨像——在此无须介意它们和马的关系——从中央的方尖碑斜向而来，彼此形成一个钝角。这个钝角朝着广场的主路展开。风格史上的重要事实是：这两个青年像在主要视域出现了透视短缩，由于它们本来具有非常明确的正面性，所以这种效果让人意外。雕塑家正是竭尽全力，不让它的正面性产生效果，避免画面的固定不动。

但是这意味着什么呢？不是说古典艺术中雕像跟中心站成对角线的中心构图[*Zentralkomposition*]非常流行吗？而这里，最大的差别是，奎利纳雷宫广场上的驯马师群像恰恰不属于中心构图，因为按照中心构图，每个形象都要求遵循它自己的视点，要求观者把它当作一幅整体的画面。

正如在建筑中从任何侧面都可以看到的中央大楼不是巴洛克母题

一样，雕塑中的那些纯粹的全方位构图的群像也不是巴洛克的母题。巴洛克热衷于明确的朝向，因为它正是要通过反作用部分地抵消朝向的作用。要获得消除平面的效果，首先必须要有一个平面。贝尔尼尼设计的象征世界四大河流的喷泉并不均匀地朝向四个方向，而是有一个凸出的正面和一个凹进的正面，每两个形象结合在一起，但他结合得如此巧妙，以至于它们也能重新环抱角落。平面和非平面相互配合，相互作用。

施吕特用同样的方法处理大选帝侯底座上的那些俘虏，看上去俘虏们仿佛沿着底座的对角线均匀地移动，其实，前后的俘虏相互联系，实际上还用锁链联在一起。另一个图式是文艺复兴的图式。在纽伦堡的道德之泉[Tugendbrunnen]的边上，或在奥格斯堡的赫丘利之泉[Herkulesbrunnen]的边上，人物形象就按这种图式站立。意大利的例子，我们可以举出兰迪尼[Taddeo Landini]（约1561-1596）在罗马的名作的龟之泉[Schildkröten]，它有四个男孩像，从四个轴线上把手伸向上面水盆中的龟（龟为后来所加）。

艺术家可以轻易地表示朝向。出水口在中央的喷泉，当中的方尖碑只要在宽的一面显出一小部分，就足以表现朝向。同样，在一组雕像，甚至在单个的雕像，艺术家也可使用类似的办法，随意地造成朝向一边或另一边的效果。

在平展的或壁画式的构图中，情况正好相反。巴洛克为了唤起纵深感，会用平面点缀文艺复兴式的中心构图。另一方面，在已经给出平面母题的范围内，巴洛克又必须强调纵深效果，以避免平面印象的产生。甚至单个雕像也是如此。贝尔尼尼的横卧像《至福的阿尔贝托娜》[Beata Albertona]（图60）完全处在与墙平行的平面上，可由于形体皱襞重重，大大减弱了平面。前面提到的贝尔尼尼作品，已经表明，壁式浮雕的平面几何特征是如何被抵消的。一个最出色的例子是《特雷维喷泉》[Fontana Trevi]（图61）那样的巴洛克壁式作品。它的背景是房子般高的一面墙壁，前面是水池。水池向外突出，是基本的母题，这个母题背离了文艺复兴类型的平面秩序，但重要的是，水从



图60 贝尔尼尼，《至福的阿尔贝托娜》

墙壁中央向前面不同方向上压出所造成的形式世界。中央壁龛里的海神尼普顿[Neptun]已完全不受平面制约，成了水池放射状洪流的一部分。主要的形象海马可以按透视短缩从不同的角度观看，不会让人产生在某处有个主视域的念头。每个视域都完整，可又引人不断地改变驻足点。这些应接不暇的变化体现了它的构图之美。

不过，要寻访平面从何时开始分解，再好不过就是看看米开朗琪罗晚期的作品。在尤利乌斯之墓[Juliusgrab]，他极力使摩西像从平面上向外突出，以致必须再视其为“浮雕”形象，而应视为可以从许多侧面观看的不能并到一个平面中的独立雕像。

值此我们想起了雕像和壁龛的一般关系。

在原始艺术家手里，这种关系是可变的：雕像有时在壁龛深处，有时从壁龛向外突出。古典艺术家的标准方法是把所有雕像置于墙壁深处。雕像不过是一面有生命的墙壁。但也不可拘泥，如前所述，甚至米开朗琪罗时代情况就发生了变化。到了贝尔尼尼，位于壁龛内的雕像从壁龛上走出来，不久便成了理所当然的事。例如，锡耶纳大教堂的单人雕像抹大拉的马利亚[Magdalena]、圣杰罗姆就是这样安排的。而亚历山大七世之墓雕像，则脱离了凹空的墙壁，向前移到起框



图61 特雷维喷泉

架作用的那些半柱之间的线上，有些地方甚至超出半柱。当然，这样做也有打破结构的意图，但是也不能抹杀摆脱平面的欲望。正是这个原因，人们把亚历山大七世墓碑雕像称为硬被推入壁龛之中的独立雕像。

不过，还有一种克服平面的方法，就是把壁龛变成一个真正的三度空间，例如，贝尔尼尼《圣特雷莎的迷狂》。在那里，平面布置图[Grundriß]是椭圆形的，像一个绽开了的无花果，可不是沿着横面朝外开放，而是用侧面交叠的方法向外开放。壁龛形成一个深凹处，让雕像自由活动于其中，不管观看的角度怎样受限制，观者总能在不同的

点上找到观看的位置。拉特拉诺的使徒壁龛[Apostelnischen im Lateran]用的是同样的方法。这个原则对高祭坛的构图尤其重要。

以此为起点，再走一步，仅仅是一小步，雕像就会退到一个有自己光源的独立的建筑框架的后面，就像《圣特雷莎的迷狂》那样。那时空白的空间也会成为一个构图的因素。贝尔尼尼的《康斯坦丁像》[Konstantin]（在梵蒂冈的宫殿主阶梯[Scala regia]下面）就想创造这种效果：人们应该从圣彼得大教堂的前廊，再透过最后的拱门观看这座雕像。可由于拱门现已被封闭，所以我们只能通过另一侧的一座粗劣的《卡尔大帝骑马像》[Reiterfigur Karls des Großen]去捕捉贝尔尼尼的创作意图。<sup>5</sup>这里也涉及祭坛建筑，北方巴洛克能为我们提供很好的例子。可参看巴伐利亚的韦尔腾堡[Weltenburg]修院教堂的高祭坛。

但是，随着新古典主义的到来，昔日的辉煌很快烟消云散。新古典主义带来了线条，伴之而来的还有平面。一切外观再次成为坚定稳固的形式。交错和纵深感被视为对感官的误导，因为它和“真正的”严肃艺术判然霄壤。

### 第三节 建筑

平面和纵深这两个概念似乎很难用于建筑，因为建筑总是依靠深度，而说建筑是平面的，简直是无稽之谈。可另一方面，我们虽然承认物质的建筑物跟雕像一样，受制于相同的条件，但也不得不说，一个为雕塑提供框架和背景的构造物，不可能像巴洛克雕塑那样远离正面，尽管这只是一种比较。然而，有大量的例子能证明我们的概念。当一幢别墅的门廊列柱不再朝向正面，而是相互面对的时候，难道不就背离了正面吗？我们看祭坛的历史，先是纯正面的结构，接着纵深因素越来越多，直到最后在那些富丽堂皇的巴洛克教堂中开始出现了

---

5 他在至大圣玛利亚教堂[S. Maria maggiore]的前厅有一个类似的计划，是为菲利普四世建立一个立式雕像，但未实现。参看弗拉斯凯蒂[Fraschetti]的《贝尔尼尼》第412页。

围墙，而它们的魅力主要在于形体的前后排列。舍此之外，还有什么话能对之描述？当我们分析巴洛克的阶梯和平台，诸如罗马的西班牙台阶[Spanische Treppe]，避开其他细节不谈，我们会发现空间的纵深感仅凭台阶的多重导向就体现出来，这使那些古典-严谨的直线台阶的建筑设计显得平平淡淡。布拉曼特为梵蒂冈宫廷设计的楼梯和斜坡道可看作16世纪意大利风格的相反之例。此外，我们也可以把罗马的直墙式平乔露台[Pincioterrassen]的古典主义风格同西班牙台阶相比较。二者都赋予空间以形式，所不同的是前者平面，后者纵深。

换言之，实体和空白的客观存在没有风格的暗示。意大利人的古典艺术具有高度发展的体积感，只是它形成体积的精神与巴洛克不同。它寻求的是平面层次，所有深度不过是这种平面层次的结果，而巴洛克自始就回避平面感，通过纵深的强烈透视感寻求真正的精髓，寻求作品的趣味。

如果在“平面风格”中也遇见圆形建筑，我们不应迷惑。当然，圆形建筑特别要求观者围绕它走，尽管并不因此就有纵深效果，因为它的各个侧面产生的是相同的画面，不管入口一侧标示得多么清楚，它的前面部分和后面部分还是没有明显的关系。正是在这里，巴洛克走马出场了。巴洛克处理圆形建筑，总是用不同取代各个侧面的相同，不同能给出方向，制造出前后关系。慕尼黑宫廷花园[Hofgarten]的凉亭已不再是纯粹的中央构图。就连扁平的圆柱也不罕见。不过，对于大型的教堂建筑来说，在圆屋顶之前以塔楼标示建筑正面，已成为一种规则。和建筑正面相比，圆屋顶退到后面，观者移动立脚点，也能从建筑正面看到空间的关系。贝尔尼尼根据这种合乎逻辑的观念在万神殿[Pantheon]的圆屋顶前添加了这样的塔楼，被人称为“驴耳朵”，但到了19世纪，变得声名狼藉，于是，又被拆除。

此外，“像平面的”[flächenhaft]并不意味着建筑不能有凸出部分。坎切莱利亚宫[Palazzo della Cancelleria]或法尔内西纳别墅[Villa Farnesina]是古典平面风格的完美之例。前者的边角稍稍向外凸出；后者的两个正面在各自的轴线上向外凸出；可每当我们观察它们的时

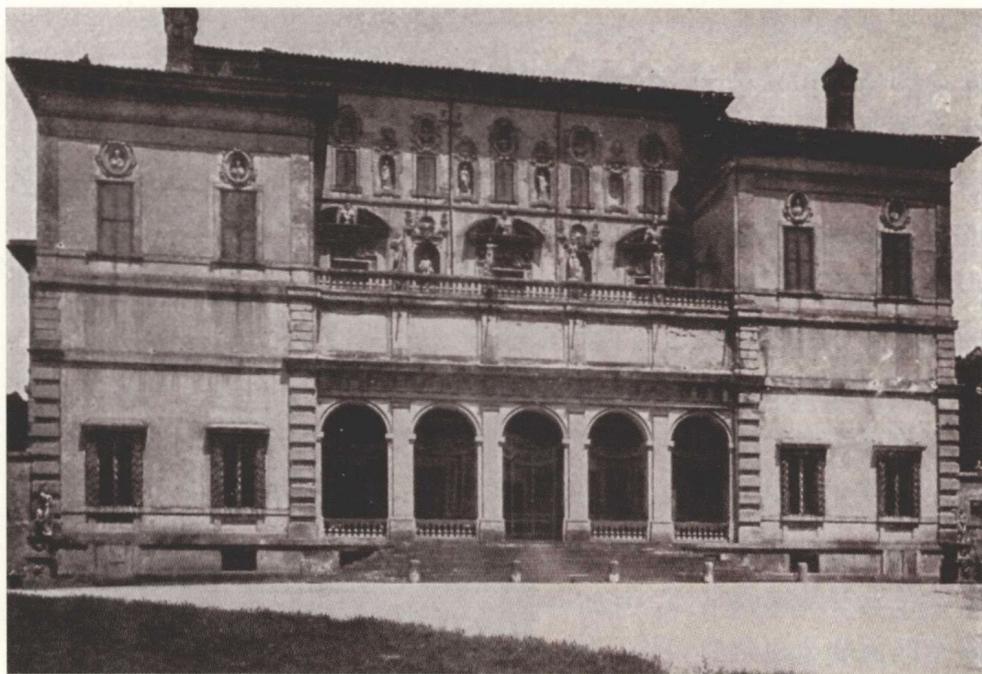


图62 博尔盖塞别墅

候，都会得到平面层次的印象。即使是在平面图上不是直角，而是半圆，这种印象也不会改变。巴洛克在多大程度上改变了这种关系？它只是使凹进部分与凸出部分两相对照，让它们迥然有别而已。在法尔内西纳别墅的主楼和厢房上有一系列相同的带窗子的半露柱。而在巴尔贝里尼宫[Palazzo Barberini]或博尔盖塞别墅[Villa Borghese]（图62）娱乐场，则是一些性质完全不同的平面，观者必须把凸出部分与凹进部分结合在一起，向纵深的发展中去寻求建筑外观的特殊效果。尤其是在北方，这种母题获得了重大的意义。呈马蹄铁形、具有敞开形式的城堡庭院[Ehrenhof]，就是按这种方法设计的：它要让人理解凸出的侧楼和主要建筑立面之间的关系。这种关系以空间位置上的差异为基础，本身不具有巴洛克意义上的纵深效果，不论何时建筑师都能构思这种布局，只是由于特殊的形式处理，它才获得了向纵深扩张的力量。

至于教堂内部，当然毋需等到巴洛克来发现纵深透视的魅力。人们有理由把中央建筑<Zentralbau，圆形或八角形的中央大厅>看作盛

期文艺复兴的理想形式，但这些建筑都有纵向的中殿，有朝着高祭坛方向的运动，要是有人感觉不到这种运动，那才莫名其妙。不过，当一个巴洛克画家以透视法画教堂的纵深时，他会觉得这种纵深运动本身不是一个令人满意的母题，他会借助光线的变化，去创造更为明确的前后关系，并在这段距离上添饰若干休止符。总之，他要人为地强调空间的事物以营造更加强烈的纵深效果。这就是在新建筑中发生的情况。意大利的这种巴洛克教堂，由于后方大圆屋顶上流泻的光线，焕发出了全新的效果。这种教堂出现较晚，决非偶然。而早期的建筑没有使用突出的穿堂门厅之类的母题，没有让形体交错掩映；只有巴洛克建筑才在纵向轴线上施展身手，把中殿划分成单独的空间层次，使向内的运动变得匀称而引人入胜，这也同样绝非偶然。意大利帕多瓦的圣朱斯蒂纳教堂[S. Giustina in Padua]，由于具有一系列独立的分隔空间而缺少巴洛克风格。另一方面，一座哥特式教堂具有一系列拱顶，也离巴洛克风格相距甚远。从慕尼黑圣母教堂[Frauenkirche]的历史中我们可以得知，巴洛克在需要的情况下知道如何克服困难，这座教堂由于在中央中殿引进一个横向结构——贝诺拱[Bennobogen]，领先获得了巴洛克意义上的纵深效果。

均匀的楼梯，中间被平台截断，也会产生纵深效果。有人说是为了装饰，这是当然。不过正是由于这种分割，楼梯才获得纵深的效果，变得有趣。我们不妨把贝尔尼尼设计的梵蒂冈宫主阶梯[Scala regia]（图63）与其独特的光线射入做比较。母题视客观需要而定，这无损于母题的风格重要性。如前所述，贝尔尼尼在《圣特雷莎的迷狂》的壁龛空间前面加上构成框架的柱子，因此，壁龛看上去和柱子交错掩映。类似的做法在大建筑中常被使用。我们想到一些小教堂和圣坛<Chorformen，教堂东端供祭司和唱诗班用的圣坛>，在那里，入口窄，从每个视角看，都借此结构产生出掩映的空间。把这一原则进一步运用，就会发现：透过前厅的框架主要的房间更明显。

巴洛克调节建筑物和广场的关系，就是以此感觉。

只要可能，巴洛克建筑总要有个前院。最完美的范例是贝尔尼

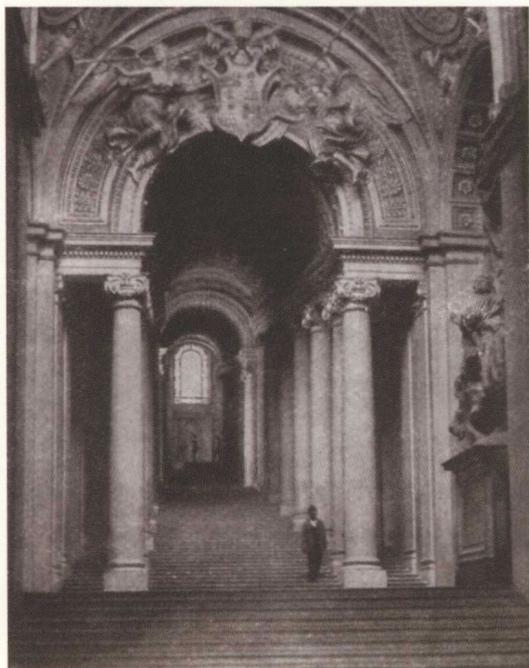


图63 梵蒂冈官主阶梯

尼设计的罗马圣彼得大教堂前的前院。这项巨大的工程尽管举世无双，我们还是能在许多小型建筑物中找到同样的创造力。关键在于，建筑物和广场密不可分，缺少哪一方另一方都根本不会存在。而且既然这个前院是一个入口前院，它们的关系当然是一种纵深关系。

由于贝尔尼尼设计了柱廊广场，圣彼得大教堂从一开始就退向空间后部。柱廊构成了一种框架作用的门厅，标示出前景，而其涵括的空间

间，即使观者站在建筑立面之前，它处在观者背后，仍能被感觉到。

佛罗伦萨美丽的圣安娜齐亚塔广场[Piazza della Sa. Annunziata]是文艺复兴时代的广场，就不会给人上述的印象。虽然它是一个明确而完整的单位，深度大于宽度并一直引向教堂，但空间关系仍然不确定。

纵深的艺术从来不会有纯粹正面的视域。它对室内和室外都要求侧面的视域。

当然，看一幢古典建筑也会从斜向观览，这是不可避免的。但古典建筑并不要求这么看。如果说这样看能增加乐趣，那不是来自建筑本身。而直对的正面视域才合乎古典建筑的内在本性。与此相比，一幢巴洛克建筑，即使它的主要朝向确定无疑，也总是给人运动的印象。建筑师从一开始就考虑到一系列变化无常的画面，这是因为：美已经不在纯粹的平面几何，而纵深的母题只有移换立脚点才会发挥作用。

维也纳的卡尔·博罗梅奥教堂的正前面有两根游离的圆柱，从几何正视图上看，最糟糕不过。但这两根圆柱的目的显然在于造成同圆

顶的交错，这种交错首先出现在半侧面的视域，而且我们每走一步，都会发现它变更一次形状。

那些低矮的、通常位于中央教堂的圆屋顶两侧的角塔，也是出于同样的用意。这令我们想起罗马的圣阿妮塞教堂[S. Agnese]。在那里，受到限制的空间，让漫步穿过纳沃纳广场[Piazza Navona]的观者能看到不少富有魅力的画面。与此相比，蒙泰普尔恰诺[Montepulciano]的圣比亚焦教堂[S. Biagio]的16世纪双塔，显然不蕴涵这种涂绘—图画性的设计意图。

在罗马圣彼得大教堂广场上竖立方尖碑，同样是一种巴洛克布局。方尖碑首先标明广场的中心，但也涉及教堂的轴线。现在我们可以设想，从中轴线上望去，方尖碑如果同教堂立面的中央恰好相合，我们就看不到方尖碑了。这说明，正面视域不再被当作标准。不过，下面的思考更具说服力：按照贝尔尼尼的平面图，现在对公众开放的广场入口，应当被封闭起来，至少应当部分封闭，而在两侧留出入口。当然这些入口的走向与教堂的建筑立面成斜角，也就是说，我们必须采取一种侧面的观察方式。让我们再看一下通向宁芬堡[Nymphenburg]之类的城堡入口：入口位于旁边，一泓水池位于主轴线上。在这方面，建筑绘画也有类似的例子。

巴洛克不想让建筑主体定格在一定的视域内。它消除边角的棱直，把观者的目光引向斜倾的平面。无论我们面对建筑正面还是侧面，画面总有透视短缩的地方。这个原则广泛地用于家具制作。正面规整的长方形橱柜出现了前伸的边角。正面和侧面有独立装饰的木箱[Truhe]，发展成五斗橱，这种现代的形式把边角变成独立的、斜向的平面。虽然壁桌[Wandtisch]或带镜妆台[Spiegeltisch]理所当然地要直对前面，而且它只能直对前面，但我们现在处处看到它的正面和斜面的相互作用，因为桌腿已转向了半侧面。以人形为基础的桌子，不再朝向正面，而是朝向了侧面，关键不在于斜向本身，而在于它与正面的相互作用；我们从任何侧面都不能完全把握对象，用我们的老话说，物体并不固定在特定的视域内。

把边角和有形象的装饰物弄斜，并不是巴洛克风格。但是，当斜向平面同正向平面组合成一个母题时，巴洛克风格就出现了。

家具的情况也适合于建筑，只是程度不同罢了。我们不要忘了，家具后面总有房间的墙壁以表示方向，建筑本身也应该有方向。

西班牙台阶从一开始就是斜向的，接着又几次改变方向，目的是保持一种飘浮不定的空间外观，而它的先决条件是，周围环境已为台阶确定了明确的方向。

教堂的塔楼常常切掉边角，不过，塔楼只是整体的一部分。而建筑整体呈外宽内窄状，例如宫殿，并不多见，就连在建筑线完全确定的情况下也是如此。

如果窗户三角饰[Fensterverdachung]的柱子或位于门廊两侧的圆柱偏离通常的正面位置，彼此相向或相背，或是一整面墙壁被分割，圆柱和屋梁结构以不同的角度出现，那么这仍是来自基本原则的典型例子，然而，即使在巴洛克内部，它们也是特殊而引人注目的。

巴洛克甚至也把平面装饰转变成纵深装饰。

古典艺术是平面的美，它的各个部分保持平面性的装饰，无论是填充嵌板的装饰还是单纯的嵌板组合都是如此。

米开朗琪罗的西斯廷天顶画，尽管造型凝重，仍然是纯粹平面几何的装饰；与此相比，卡拉奇兄弟的法尔内塞长廊天顶画[Decke der Galerie Farnese]却不再重视纯粹的平面价值。平面本身无足轻重，只有当平面上出现上下重叠的形状，它才会变得有趣。它们掩映、分割，产生了纵深的效果。

拱顶画打开了一个突破天顶的洞，这在过去就已然出现，但是那也不过是紧密结合天顶形式的一个洞。而巴洛克拱顶画的特点在于，它通过那些为错觉开辟的纵深空间充分显示前后排列的魅力。盛期文艺复兴画家的柯雷乔，首先预示了这种美，但只有巴洛克时代，才从这种对美的新看法中引出真正的结论。

就古典而言，一面墙壁镶有若干嵌板，它们的高度和宽度不同，在纯平面并置的基础上，形成和谐的整体。可是一旦出现面上的差

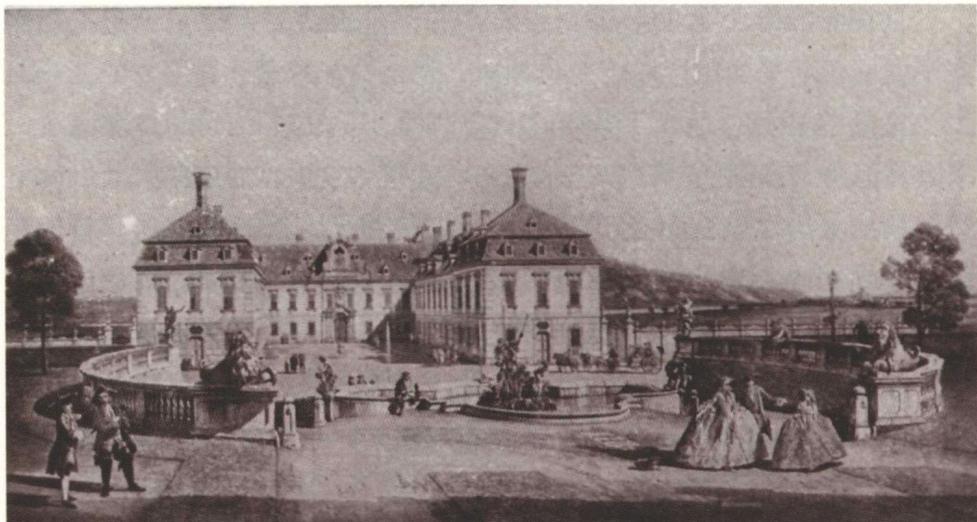


图64 卡纳莱托，皇帝避暑行宫

异，趣味就会翻然改变，那些嵌板就失去了原来嵌板的效果。平面的比例并非无关紧要，但是，同凸出和纵深的运动相比，它不是创造效果的首要因素。

对于巴洛克来说，缺乏深度的墙上装饰是没有魅力的。我们在涂绘运动那章所讨论过的问题也可以从这一观点来看。任何涂绘的色块都有深度的因素。18世纪的建筑师，不管是谁，无论是屈维利埃[Cuvilliers] (1695-1768) 还是别的什么人，只要他想改造慕尼黑古老的格罗顿庭园[Grottenhof]，都会让中间部分凸出，以打破平面的呆板。

古典建筑也知道这种凸出形式，而且会偶然一试，可用意迥别，效果也完全不同。坎切莱利亚宫边角上的凸出部分是一些角柱[Vorlagen]，我们可以认为它们从主要面上分离而出，但对于慕尼黑皇室庭园[Münchener Hof]的建筑立面，我们就不知道怎样分段了。凸出的部分植根于跟它密不可分的平面，一旦从平面分离出来，就会使主体受到损伤。我们也可以这样理解巴尔贝里尼宫凸出的中间部分。还有罗马的奥代斯卡尔基宫[Palazzo Odescalchi] (图64)，它的著名的有壁柱的建筑立面，在尚未划分的侧楼[ungegliederten Flügeln]之前稍微向前突出，因为它不太显眼，所以更加典型。在这里根本没有考虑实

际纵深的程度。中间部分和侧楼则处理为：连贯的平面感完全从属于纵深的母题。就连简朴的私人住宅也懂得随时利用微不足道的凸出部分使墙壁失去纯粹的平面特征。直到大约1800年崛起的新一代才又毫无保留地支持平面，拒绝任何干扰简朴的建筑关系。关于这一点，我们在涂绘风格的一章已经论述。

此时，绝对平坦的帝国式装饰[Ornamentik des Empire]也取代了纵深趣味的洛可可装饰。帝国式这种新风格所用的形式在多大程度上堪称古典，倒无关紧要，重要的是它意味着一种新的对平面美的呼唤。这种平面美在文艺复兴时代已然存在，而后来又不得不让步于日益增长的对深度效果的要求。

一块16世纪的壁柱嵌板[Pilasterfüllung]在凸起的强度和光影效果的丰富上，远远超过了15世纪比较单薄、比较透明的设计，但不管它超出多远，都还算不上完全对立的风格。只有当平面的印象被削弱，风格的对立才出现。这里，我们也不能急着去说艺术的没落。应该承认，从前的装饰感品质较高，然而，也应该承认，其他的观点也有可取之处。任何不喜欢巴洛克风格生动效果的观众，都可以从北方洛可可风格的优美中得到足够的补偿。

花园和教堂的铁栏杆、墓地上的十字架、客栈的招牌，特别富有启发性。看了这些东西，我们禁不住赞叹平展的图案的独特魅力。虽然这些东西没什么了不起，但它们还是让我们不禁会认为，平展的图案简直不可战胜。它们通过各种各样的设计，体现了一种超越纯粹平面的美。接着，新兴起的古典主义也在这个领域把平面和线条推向极致，坚决地重新恢复它们的统治地位，仿佛除此之外，它再也想象不出别的可能性了。不过，它在这个领域创造的东西越精美，与之对立的风格就越鲜明。



图65 鲁本斯，《哀悼基督》

鲁本斯在这幅《哀悼基督》中，以精湛的笔触和强烈的明暗对比，描绘了耶稣被从十字架上取下并放入裹尸布的场景。画面中心，耶稣的身体呈现出一种令人震撼的脆弱与力量并存的姿态。他的肌肉线条清晰可见，却又因痛苦而显得松弛。他的右手紧握着一个女人的手，这个细节充满了情感张力。周围的女性，尤其是左侧的圣母玛利亚，她们的面容和姿态都传达出深切的悲痛与无助。鲁本斯巧妙地利用光影，将观众的视线牢牢吸引在耶稣的身体上，同时通过背景中其他人物的反应，营造出一种沉重而悲壮的氛围。这幅作品不仅是对宗教事件的再现，更是鲁本斯对人体解剖学和情感表达的高超造诣的体现。

### 第三章 封闭的形式和开放的形式 结构的和非结构的

#### 第一节 绘画

##### I 总论

每件艺术品都有形式，都是一个有机体。它最基本的特征就是不可更改性：任何部位都不可改动，不可挪移，一切只能是原貌。

从这种性质的意义上说，雷斯达尔的风景画和拉斐尔的画一样，都是独立自主的作品，是某种绝对封闭的东西。但两者毕竟有别，它们的不可更改的特征建立在不同基础之上：意大利16世纪的艺术，结构性风格发展得尽善尽美，而荷兰17世纪艺术却是自由的、非结构的风格，这对雷斯达尔来说是唯一可能的表现形式。

如果我们找到一个特殊的词，能从本质的意义上把封闭的构图和属于结构性再现风格的那种类型（例如16世纪的艺术类型）从基础上相区别，并且还和17世纪的非结构性相对照，那就好了。由于找不到这个词，尽管会模棱两可，我们还是用“封闭的形式和开放的形式”这对概念作标题，因为它们普遍适用，比结构和非结构更能说明艺术现象。此外，这对概念也比诸如“严谨的和自由的”，“规则的和不规则的”等等大致同义的说法更加确切。

封闭的再现指的是，它或多或少以结构的手段把图画处理成一个自足的统一体，它的各个形象又回过来指向自身。与此相反，开放形

式的风格处处指向自身之外，并且有意指向无限，当然，内在的限制始终存在，它使作品具有审美意义上的完整性。

也许有人会提出异议：结构的风格总是庄重的风格，任何时候，只要想给人一种深刻的印象，就会采取这种风格。我们的回答是：庄重的印象当然离不开明晰展示的法则；但这里涉及的事实是，即使17世纪和16世纪的气氛相同，要再动用16世纪意大利艺术的形式也不可能。

一般说来，我们不当把封闭形式概念仅仅设想为《雅典学院》或《西斯廷圣母》那样形式严谨的最高级作品。不应忘记，这类构图即使在它们自己时代也代表着一种特别严谨的结构类型。而除此以外，总还有一些较自由的形式，没有几何学的撑腰也同样属于“封闭的形式”，例如拉斐尔的《捕鱼奇迹》或者佛罗伦萨的安德烈亚·德尔·萨尔托的《圣母诞生》[*Mariengeburt*]。我们应当广泛地理解这个概念，让北方的图像也能纳入其中，虽然，北方的图像在16世纪就显得更自由，但总体而言却显然与下一世纪的风格不同。丢勒的《忧郁》[*Melancholie*]为了表达情绪，有意违背封闭的形式，而实际上，它与同时代艺术的关系仍比同开放形式风格的关系要密切得多。

16世纪的所有图像都有一个特点：垂直线和水平线不仅标明方向，而且还支配画面。17世纪则取消了这两个基本对立因素的支配地位，即使它们确然出现，也不具有结构的作用。

在16世纪，画面的组成部分安排在中轴线的周围，即使不存在中轴线，也要让画面的两个半面达到完美的平衡，虽然这种平衡不容易界定，可同17世纪更为自由的安排相比，仍然清楚可见。这种对比可称为力学中的稳定平衡和不稳定平衡。但是，巴洛克艺术极力反对确定中轴线，它取消纯粹的对称，或者通过各种各样干扰，让对称变得不醒目。

16世纪在安排画面时以给定的平面来确定方向，这是自然之事。尽管这样做并没有获得一种明确的艺术表现方式，但图画内容在框架内的安排却使人觉得一物是为了另一物而存在，边缘线和边角成为约束的力量在构图中发挥作用。在17世纪，画面内容脱离了构架。人们想方设法避免这样的印象：它的构图仅仅为了这个表面而设计。虽然潜在

的一致性还继续起作用，可从整体上看，图画更像是来自可视世界的一个偶然片段。

对角线是巴洛克的主要方向，它削弱了图画的结构，因为它否定或者模糊了画面空间的长方样式。它追求非封闭和偶然的效果，从而使纯正面和纯侧面的“纯正”视域退到次要的位置。古典艺术喜欢这两种视域的简朴力量，喜欢把它们看作对立之物；巴洛克则避免将事物固定在这两种视域中。如果说巴洛克艺术还会出现这两种视域，那么与其说是刻意还不如说是偶然，因为重点不在这上面了。

但最终的趋势是，绘画不再是一个独立存在的世界，而是一种瞬间即逝的展示，观者对之只作片刻的欣赏。归根到底，问题不是垂直和水平，不是正面和侧面，不是结构和非结构，而是图像、或作为可视形式的整体画面是否有意而为。在17世纪的绘画观念中，追求瞬间的印象也是“开放的构图”的一个要素。

## II 主导母题

让我们更详细地分析这些主导概念。

1) 古典艺术是一种具有明确的水平线和垂直线的艺术。它把这两个要素表现得十分清晰和十分明确。无论是肖像画还是人体画，历史画还是风景画，画面总是受制于垂直线和水平线。人们用这种纯粹的早期艺术形式标准来衡量所有的偏差。

与此相比，巴洛克虽然不抑制这两个要素，可却总是掩盖它们的明显的对立。巴洛克认为，如果结构性的框架过于清晰，那么它就会显得呆板，与生动的现实格格不入。

前古典的世纪是一个对结构没有自觉意识的时代，我们到处都感受到垂直线和水平线构成的网格，但这个时代更倾向摆脱这些网格。值得注意的是，这些原始艺术家对方向的明确效果很少有什么要求。甚至在一条垂直线纯然出现的地方，也得不到强调。

如果说在16世纪有一种强烈的结构感，那么这并不是说每个形象——用通俗的话讲——都像吞下一根拨火棍那样生硬，而是说在整

幅画中，垂直线是主导特征，对立的方向也同样清晰可见。即使两种方向呈直角相交之类的极端例子并不存在，两种方向的对立仍然可以感受到。看看16世纪意大利艺术家是如何坚实地描绘一组不同角度的头部，而后来却如何越来越缺乏结构、越来越不可测量，这是很能说明问题的。

可见，古典艺术不是把纯粹正面和侧面的视域作为绝对的视域，不过，人们还是感到它们是一个标准。16世纪的肖像画，纯粹的正面视域到底占多大比例并不重要，重要的是，对霍尔拜因来说，正面是自然的，对鲁本斯却不自然。

这种排斥几何学因素的做法在各个领域里改变着艺术的面貌。古典的格吕内瓦尔德把环绕着复活基督的灵光，画成一个圆圈。而同样想制造庄严气氛的伦勃朗不会动用这种形式，以免给人一种复古的印象；生动的美不囿于有限，而是存在于无限的形式中。

相同的情况也出现在和谐色彩的演变中。纯粹的色彩对立和纯粹的方向对立是同时发生的。15世纪还不知道这些对立。只是逐渐地，随着结构性线条图式的巩固过程，色彩出现了。色彩互为补充，互为增益，为图画提供了坚实的色彩基础。随着向巴洛克的发展，色彩的直接对立也瓦解了。纯粹的色彩对立可能还有，但是，图画已不建立在这种基础之上。

2) 即使在16世纪，对称也不是普遍的构图形式，可它经常出现，而且在对称不易察觉的作品中，我们仍能发现画面两半部分的明显平衡。17世纪把这种稳定的平衡转变成不稳定的平衡，画面的两半部分变得不一样，在巴洛克看来，纯粹的对称只有在建筑形式那样有限的范围内才是自然的，而在绘画中则是要克服掉的。

对称总会让人感到庄严：任何旨在获得纪念碑式的不朽外观都会要求对称。然而它却不受世俗心态的欢迎。无疑，从这层意义看，尽管有时代反应的差别，对称总是被看成表现的母题。16世纪也能够使自由活动的场面受制于对称，而且无呆板之病。17世纪则把对称局限于实际的表现要素。但更重要的是：即使在这种情况下，绘画仍然是非

结构的。绘画摆脱了与建筑共同的基础之后，它本身视域不再体现对称，而只按照实际看到的样子，或根据移动产生的变形样子描绘。绘画可以表现对称的布局，但它本身不再以对称为基础了。

在鲁本斯的伊尔迪方索祭坛画[Ildefonsoaltar]（藏于维也纳）中，圣女们自然成对地围在圣母身边，但由于整个场面按透视短缩，所以规则的形象显然变得不规则。

伦勃朗《以马忤斯的晚餐》（藏于卢浮宫，图66）并不想放弃对称的布局，基督正好坐在后墙大壁龛的中间，可是壁龛的中轴线同整个画面的中轴线不一致，因此画面的右边比左边更宽些。

巴洛克有时候喜欢在本来对称的画面上做一些单侧扩大，使图画更加生动，这说明巴洛克强烈地反对纯粹的对称。美术馆中不乏这样的作品。<sup>1</sup>我们再举一个更值得注意的例子，拉斐尔的壁画《圣礼辩论》（图67）的一件巴洛克浮雕复制品，在复制品中，一半比另一半短些，而原来的古典构图恰恰依靠这两部分的完全对称。

甚至16世纪意大利艺术也不可能把这个图式当作从前辈大师手里接过的完美遗产。恪守法则不是早期艺术而是古典艺术的特性。在15世纪，艺术家使用法则并不严格，或者说，当显得严格的地方，也收不到严谨的效果。除了对称还是对称。

只是在《最后的晚餐》中，莱奥纳尔多把一个单独的中心人物与他两侧的人物组成对比，对称的形式才第一次变得生动起来。较早的画家要么不把基督表现为中央人物，要么让基督成为中央人物，但不让他表现出足够多的效果。北方也是如此。卢万[Löwener]的德克·布茨[Dirk Bouts]（约1415-1475）《最后的晚餐》中的基督，虽然坐在中央，并且餐桌的中央也是图画的中央，但画面的安排却缺少结构的力量。

在另一些例子中，画家压根儿不追求对称。波蒂切利的《春》只是表面的对称，实际上，中心人物并不站在中央。罗杰·凡·德尔·韦登的《博士来拜》（藏于慕尼黑）也是这样。这些中间安排的形式，和后

1 例如慕尼黑绘画馆169：海默森[Hemessen]的《换钱币者》[Wechsler]，1536年，画中有17世纪补缀的一个大的基督形象——原注



图66 伦勃朗，《以马忤斯的晚餐》

来明确反对称的形式一样，都是用来增添生动的运动印象。

就是在没有既定中心的构图中，左右对称关系在16世纪也比以前显得更强烈。原始艺术家把两个等大人物并列，既简单又自然。但是，马西斯的《造币者夫妇》[*Geldwäger-Ehepaar*]（藏于卢浮宫）那样的作品在古代艺术就绝无仅有。由画《圣母生平》的画师作的《圣母和圣伯纳德》[*Maria mit dem hl. Bernhard*]（藏于科隆）也显示了这种差异：可对古典趣味来说，这些作品总有某种不平衡的残余。

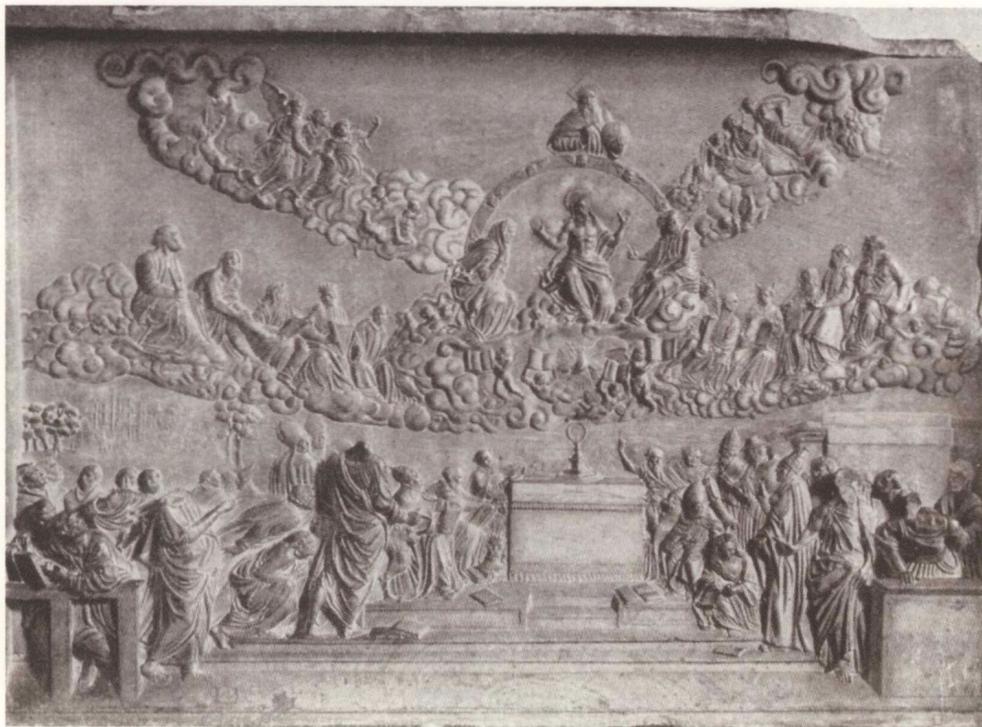


图67 拉斐尔，《圣礼辩论》的巴洛克浮雕复制品

巴洛克则有意只强调一侧，并由此创造出左右摆动的平衡关系，因为真正不平衡的东西不在艺术之内。我们应当把凡·戴克的双人肖像画同霍尔拜因和拉斐尔的同类作品做一比较。凡·戴克常以不为人注意的方式打破画面的平衡。且不说双人头像，就连两位圣徒像例如《两个圣约翰》（藏于柏林）也是如此，当然这两种像并没有实质的区别。

在16世纪，每一个方向都有其相反的方向，每一种光，每一种颜色都有其呼应的一方。巴洛克则偏爱让一个方向占上风。它对颜色与光线的分布，创造的不是舒适的关系，而是紧张的关系。

不用说，古典艺术也允许图画中的斜向运动。像拉斐尔的《赫利俄德鲁斯被逐出圣殿》从一侧斜向切入画面深处，又在另一侧斜向地从深处退出。后来的艺术把一侧运动变为母题。与此相应，由于打破平衡，光线也随之改变。一幅古典的图画，我们从远处就能认出，因为亮部是均匀地分布在平面上，例如在一幅肖像画中，头的亮部和

双手的亮部保持着平衡。巴洛克却不这样。它为了生动的紧张感只把光投射一侧，且能避免紊乱的印象。它认为平均的分布方式是无生命的。凡·格因的《多德雷希特风景》[*Ansicht von Dordrecht*]（藏于阿姆斯特丹）中的寂静河景，只有一边落有光照。这种光的安排，即使16世纪的艺术家想去追求激动人心的表达方式，也不可能如此行事。

关于色彩平衡体系的转变，我们可以例举鲁本斯的《安德洛墨达》[*Andromeda*]（藏于柏林）或者伦勃朗的《洗浴的苏珊娜》[*Badende Susanna*]（藏于柏林）。鲁本斯的画用一团鲜艳的洋红色（即被丢弃的斗篷）强调非对称的因素，画在右下角。伦勃朗的画，效果最强烈的也是樱桃红的衣服，也画在最右边：这两幅构图对中心的偏离，一清二楚。不过，即使在不太醒目的安排中，我们也能感觉到巴洛克在有意避开古典艺术的那种令人舒适的印象。

3) 在结构的风格中，填充物与给定的空间有关系，在非结构的风格中，空间和填充物的关系明显是偶然的。

无论空间是长方的还是圆的，我们发现古典时代人们遵循这样一个原则，即给定的条件决定个人的意志，也就是说，整幅画给人的印象是，仿佛填充物正好为框架而为，或者反之，框架是为填充物而设。平行的线条为封闭作准备，把形象固定在边缘上。这些形象可以是陪衬头部的一棵小树，可以是一些结构性的形体，不管怎样，此时的肖像画牢靠地固定在给定的空间范围，而从前只能让人马马虎虎地感觉到这些关系。我们可以发现，在表现耶稣受难的画中，十字架的梁木同样也能起到把形象固定在框架之内的作用。每一幅风景画都倾向于用单独的树木形成边缘。在帕特尼尔那些表现辽阔地区的风景画中，水平线和垂直线的功能，有点儿类似与框架的构造学有关的东西，这对原始艺术家来说，不啻为一种全新的印象。

与此相比，雷斯达尔的风景画，虽然结构严谨，但基本上取决于这样的意图：让图画摆脱框架的束缚，以免给人受制于框架的印象。画面从结构关系中解放出来，或者说，只把结构看作在画面内部秘密起作用的东西。树木仍然参天直上，可是画家却让它们与框架的垂直

线的和谐关系变得不易察觉。霍贝玛的《米德尔哈尼斯树道》就完全不让树木与边缘线接触！

古代艺术经常运用建筑背景，原因之一就是在这个形体世界中它与结构平面相关。当然，巴洛克也运用建筑，但是它喜欢用织物的褶皱，诸如帷幕等物，打乱建筑给人的深刻印象，尽力消除垂直的圆柱同框架的垂直线的联系。

人物形象也是如此。画家尽可能掩盖它的结构性内容。在风格过渡时期一些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》[*Drei Grazien*]，就完全可以用这个观点评价。在这幅画中，三女神在画面的一角嬉戏。

对框架肯定与否，还涉及另外一个问题：母题在框架内显露或被切断的程度。甚至巴洛克也无法回避对完整的可视性的合理要求，但它避免画面空间和画面内容的明显一致性。我们应该学会区别：尽管古典艺术也需要切断边缘，可画面看上去仍然完整，因为它把关键内容呈现给观者，把无关紧要的东西截去。后来的艺术家则寻求一种猛然切断的外观，而实际上并没有牺牲任何本质的东西（这看上去总让人不快）。

在丢勒的版画《圣杰罗姆》中，右侧的空间开放，而且稍有切断，可整幅画却是完全封闭的。我们在左边看到一根起框架作用的立柱，上方还有一个起框架作用的顶梁，前景的台阶与画面下部底线平行；两只动物面貌清晰，正好适合画面的宽度，右上角悬挂着一个南瓜，结实而饱满，也清晰可见。可把这幅画与慕尼黑绘画馆的彼得·扬森斯[Peter Janssens]（约1623-1682）《读书女子》[*Lesende Frau*]（图68）的室内景做比较：场景与丢勒的画调了个方向，非常相似，都是开放一侧。但是一切都转化成非结构的。这里没有与画面底线和画面空间相呼应的顶梁：天花板仍然有一部分切断。边侧没有立柱：角落不是完全可见，而另一侧有把椅子，上面放着衣服，椅子和衣服也明显地被切断了。在丢勒画中挂南瓜的地方，扬森斯画了半扇窗子，这与画面的角落不合。附带提一下，两只随意扔在前景的拖鞋现在取

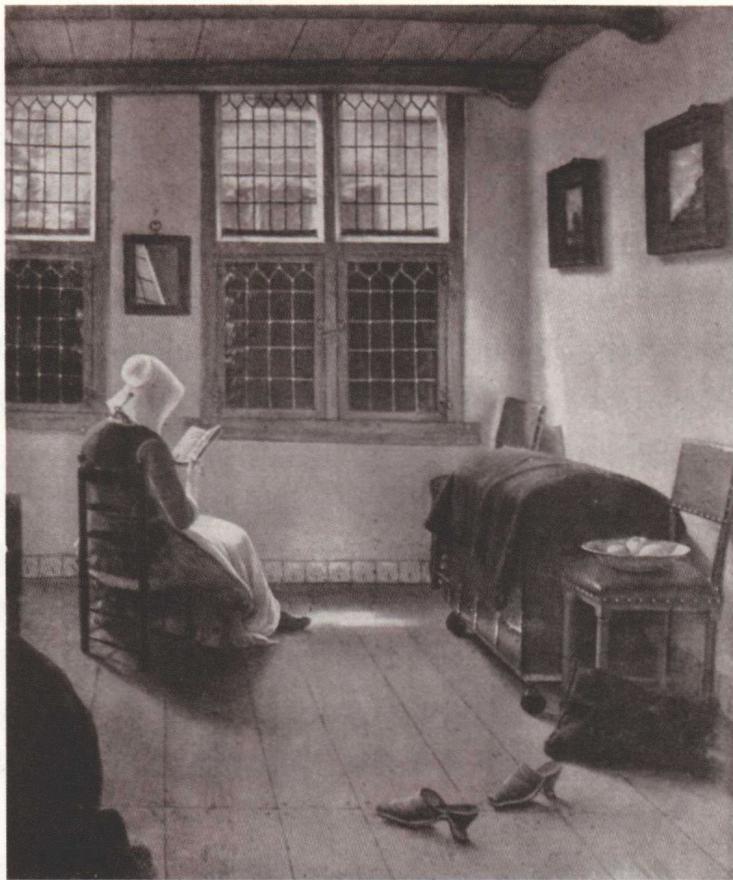


图68 扬森斯，《读书女子》

代了两只动物形成的安静的平行线。这幅室内景尽管有几处切断，有几处不一致，但看上去却并非没有界限。这个显然被偶然围起来的空  
间，毕竟是一个相当安静的空间。

4) 莱奥纳尔多《最后的晚餐》的基督，身为中心人物突出端坐于两侧对称的人物当中，这是我们已述及的结构安排。但是，基督同时还与陪衬的建筑相和谐，显然是一种不同的崭新方式：基督不仅坐在画面的中央，而且他的形象也恰恰与中间的门的光亮重合，以至于增强了他的光环效果。当然，巴洛克同样希望通过环境衬托人物形象，不过，它不想要这种形体上刻意而外露的一致。

莱奥纳尔多的母题不是孤立的母题。在《雅典学院》中，拉斐尔做了重复。但这种母题在意大利盛期文艺复兴并非 *sine qua non* [必不可少]。更为自由的布局不仅得到接受，而且还成了主流。此时对我们来说，重要的是这种布局曾经可行，而后又不可行了。身为北方意大利化的巴洛克典型代表鲁本斯就证明了这一点。他的画面移向一侧，让中轴线偏离中心，已成为不言而喻之事，不会像16世纪那样被认为是背离了比较严谨的形式。而另一种布局，参看鲁本斯《亚伯拉罕和麦基洗德》，却被认为是难以忍受的“矫揉造作”。

后来我们发现，伦勃朗一再地从意大利古典艺术的纪念碑效果中挹取精华。不过，在他的《以马忤斯的晚餐》中，他的基督虽然坐在壁龛的正中，但壁龛和人物之间的一致仍然被搅乱了：因为人物沉浸在过大的空间里。在另一例椭圆形的杰作《瞧，这人》（蚀刻画）中，他显然以意大利样式为榜样，创造了一幢对称的建筑物，其强大的生命力足以支撑那些小小人物的运动。而最有趣的一点是，尽管如此，他仍然能够通过这种结构性的构图创造出偶然的外观效果。

5) 结构性风格的最后一个概念，可以部分地理解成几何学的规则，它通过线条、明暗分布、透视层次等方式清楚地表现为一种根本的法则。非结构性风格也有法则，但它依据的秩序是非常自由的秩序，所以我们把这两者称为法则跟自由的对立。

至于线条的运用，我们已经比较过丢勒和伦勃朗的素描，只是对前者的规则线条和后者难以确定的线条节奏，还不能直接从“线描的”和“涂绘的”观念中引申出来，我们得用结构的和非结构的风格讨论它们。如果说涂绘的树木类型是色块，而不是受限制的形状，那么也能说明问题。色块本身不是一切：色块的分布却具有一种完全不同于古典线描树木的更为自由的节奏，古典的树木素描给人一种有约束力的印象。

马布斯[Mabuse] (1470/80-1533) 1527年的作品《达那厄》[*Danaë*]（藏于慕尼黑）描绘了一场金雨，这是一种结构化的雨，不仅单个雨滴是细小的直线笔触，而且整体地遵循着统一的秩序。虽然不是几何学形

状，但它还是不同于任何巴洛克风格的一连串水滴。此处，我们可以比较鲁本斯的《萨堤罗斯惊扰狄安娜和众水仙女》[*Diana und Nymphen von Satyrn überrascht*]（藏于柏林）画中向水池喷泉洒落的水滴。

同样，委拉斯克斯画的头像的亮部，不仅具有涂绘风格的不明确的形状，而且比古典时代任何光的分布都更自由地跳动。但委拉斯克斯的画仍然不失法则，否则就不会有节奏，不过，那是另一种类型的法则。

这样一来，就能够把我们的观察扩展到画面的所有要素。如我们所知，文艺复兴艺术的空间是根据规则分层次的空间。莱奥纳尔多说：“虽然眼前万象兴现，可当它们逐渐退远，彼此联系仍然不断，不过我将把距离的尺度定在20埃尔（Elle，旧长度单位，一埃尔等于1.142m——译者）。一如音乐师所为，虽知音调本然统成一体，但仍然设定音调之间的等级（即音程）”。<sup>2</sup>人们不一定遵守莱奥纳尔多所规定的尺寸，不过，即使是在16世纪北方绘画的平面几何层次中，明显的连续法则还是起支配作用。另一方面，夸大的前景这种母题，只有当人们不再从比例中寻求美而且能够欣赏断断续续的节奏的时候，才有可能。当然，那时也有一种潜在的法则，但它不是一种直接明显的比例关系，因此它起到了自由秩序的作用。

封闭形式的风格是一种建筑性的风格。它像自然一样进行构造，并在自然中寻找类似之物。对垂直线和水平线这种早期形式的偏爱和对界限、秩序、规则的需要密切相关。人物形象的匀称，垂直线与水平线的对立和独立的比例，从未像当时那样受到如此强烈的感受。到处都可以发现，这种风格力求掌握稳固的和持久的形式要素。大自然是一个宇宙，而美则是从中显现的法则。<sup>3</sup>

在非结构的风格中，人们对结构和自成一体的兴趣下降了。画面不再倾向于建筑。在人物形象中，结构的因素是次要的因素。形式的

2 参看莱奥纳尔多：《论绘画》，路德维希编，31（34）。

3 参看L. B. 阿尔贝蒂：《论建筑》[*De re aedificatoria*]，lib. ix. passim.——原注

重要成分不是骨架，而是赋予僵硬形式以流动和运动的生命气息。在结构的风格中，看重存在的价值，而在非结构的风格中则看重变化的价值。前者的美，存在于有限之中；后者的美，存在于无限之中。

值此，我们再度触及了隐藏在那些艺术范畴之后的不同的世界观。

### III 按题材进行观察

15世纪的观众会觉得古典大师肖像画的直立形象流露出一种新颖的意趣。形式之对立，头部之适应于垂直姿势，支撑结构之附属形体，如对称的小树，等等，都指向了一个共同的目标。我们不妨以巴伦德·凡·奥利[Barend van Orley]（1492-1542）的《卡兰多列特像》[Carandolet]（图69）为例，看看这种观念是多么深刻地受制于稳固的结构性骨架的理想，同时明白嘴、眼、下巴和锁骨的平行线是如何被强调，又是如何与明显对立的垂直线形成了对比。我们看到，帽子强调水平线，平放的手臂和护壁板又对它进行重复，而护壁板高处的线条形成垂直的形体。不难体会人物形象和结构基础的密切关系。整体完全适应于平面，以至它显得磐石般地固定。这种印象甚至当头部没被画成正面的时候也会表现出来，当然，依然要以笔直姿势为标准。在这种观念下，我们理解到纯粹的正面性不是什么刻意造作的东西，而是一种当然的形式。藏于慕尼黑的丢勒的《自画像》[Selbstbildnis]是一幅纯粹的正面像，它不仅表现了画家个人的信念，而且也表明了一种新的结构艺术的信念。霍尔拜因、阿尔德格雷弗尔、布鲁因[Bartholomaüs Bruyn]（1493-1555）都追奉他为楷模。

我们可以用鲁本斯的《图尔登医生》[Dr. Thulden]（图70）来比较一下巴洛克类型和16世纪的牢固结实的类型。一瞥之下，图尔登首先是缺乏确定的姿势，仿佛用了与《卡兰多列特像》同样的手段表现模特儿的特征。但是，我们必须避免用同一种标准来评价这两幅画的表现方法。图尔登的整个基础已经改变。水平线和垂直线体系虽未被全部废除，却已被故意弄模糊了。画家不仅不再追求严谨的几何关系，而且对它们干脆不理。在头部的描绘中，结构性的对称要素受到抑制。

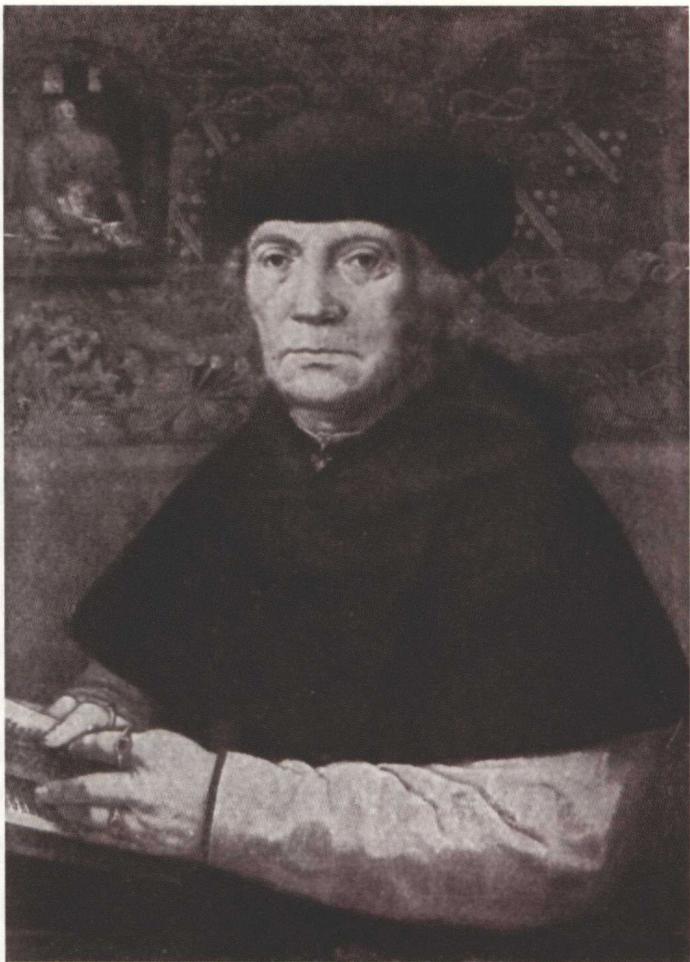


图69 凡·奥利，《卡兰多列特像》

画面的平面仍然是直角形的，但是形象却和中轴线无关。就连背景也没做什么处理来让形式适应框架。与《卡兰多列特像》相比，艺术家寻求这样的印象，仿佛框架和画面内容毫无关系。运动是斜向进行的。

正面性当然要回避，可垂直线却不能如此。即使巴洛克也有“笔直的”人。但奇怪的是，垂直线已失去结构的意义。无论多么清楚地表现它，都不再成为整个体系的一部分。我们可以把皮蒂宫[Palazzo Pitti]中提香的《美女》[*Bella*]半身像同在列支敦士登美术馆中凡·戴克的《路易贾·塔西斯像》[*Luigia Tassis*]进行比较。在提香的画中，



图70 鲁本斯，《图尔登医生》

形象寓于一个结构的整体中，既从整体中汲取力量又把力量给予整体。而在凡·戴克的画中，形象同结构的基础疏远。前一形象固定，后一形象活动。

同样，从16世纪起，男子立像的历史也是框架和内容之间的关系不断松弛的历史。当泰尔博赫让他那些站立着的孤独形象出现在空荡荡的空间时，人物的轴线与画面的轴线的关系似乎已完全消失。

我们从肖像转到斯科雷尔[Jan van Scorel] (1495-1562)的坐像《抹大拉的马利亚》[Magdalena] (图71)。在此我们看到，艺术家显然没



图71 斯科雷尔，《抹大拉的马利亚》

有拘泥某种确定的姿势，但在当时，他自然认为水平线和垂直线决定着图画的乐调[Tonart]。画中，人物的垂直线呼应着树木和山岩的垂直线。坐姿母题本身就包含着相反的水平方向，它在风景和树枝上屡屡出现。这些直角既巩固了图画的外貌，又赋予了外貌一种特殊的独立性。类似关系的重复，大大增强了这样的印象，仿佛平面和内容彼此相互依赖。

鲁本斯多次处理过抹大拉的马利亚之类的坐着的女性形象，把斯科雷尔这幅画与鲁本斯的画进行比较，就会看出，它们之间的差异和前面讨论过的《图尔登医生》的差异一样。如果我们从尼德兰转到意大利，那么，甚至一幅圭多·雷尼的《抹大拉的马利亚》（图72）——虽然他是一名矜持的画家——也显示出绘画惯例向非结构风格的转化。画面长方形性质已不是一种积极的决定性的形式原则。主导原则成了斜向的运动。尽管体块的分布尚未完全摆脱文艺复兴的左右对称，但只要想到提香，就会意识到这幅《抹大拉的马利亚》的巴洛克特征。这位忏悔者[Büßerin]的放松的姿势不是决定性的因素，可是，母题的精神内涵已不同于16世纪样式，在这幅画上，力量和温柔都在非结构的基础上显现出来。

没有一个民族能像意大利那样令人信服地在人体画中表现出结构的风格，可以说这种风格超越了对人体的观察。我们只有把人体的美妙发展看作 *sub specie architecturae* [建筑的亚形态]，才能对其作出正确的评价。我们将一直坚持这种信念，直到看见像鲁本斯或伦勃朗那样的艺术家如何以另一种观察方式处理这个问题以及自然也只以这种方式表现自己的时候。

现以弗兰恰比焦 [Franciabigio] (1482/83-1525) 的一幅优雅、清晰的作品《维纳斯》(图73)来说明这个问题。

和15世纪意大利的人物形象例如前面复制的洛伦佐·迪·克雷迪的《维纳斯》相比，弗兰恰比焦的这幅画好像首次发现了直线之美。两幅维纳斯都表现一个完全直立的形象，但是垂直线在16世纪才获得一种新的意义。就像直线的概念不总是意味着纯粹的直线一样，对称也并不总是意味着对称。这是严谨的理解和自由的理解的问题。抛开模仿上的性质差异不谈，弗兰恰比焦的画具有明确的结构特征，它通过人体呈现出形式结构，与此类似，也决定了画面的空间布置。人体也被纳为一个图式，这就是，如在单独的头像中那样，形状的各部分在基本的对比中相互作用，整幅画始终受结构力量的支配。画面的轴线和人体的轴线相互给力。女人体身后是一个贝壳形衬托物，当她的一只胳膊抬起时，形成了一种想象中的水平线，它再次有力地增强了垂直线的效果。在这样的人体观念中，建筑背景（有台阶的壁龛）总是显



图72 圭多·雷尼，《抹大拉的马利亚》



图73 弗兰恰比焦，《维纳斯》

得非常自然。基于同样的推动力，北方的丢勒，克拉纳赫和奥利也以维纳斯和卢克雷丝[Lucrece]为题材作画，虽然技术不像意大利人那样严谨，可它们在绘画发展史上的作用，首先应该用结构学的观念来评价。

当鲁本斯后来继续处理这个画题的时候，我们惊讶地发现，这些图画迅速而不假思索地摆脱了结构的特征。在《安德洛墨达》（图74）这幅杰作中，安德洛墨达的双手被吊绑起来，画家并不回避垂直线，可垂直线已失去结构的作用。画面空间的长方形似乎也不用通过线条与人体产生关系。人体和框架之间的距离不再具有画面结构的价值。虽然人体为正面表现，但这种正面性并非来自画面的空间。纯粹的方向对立取消了，而且人体的结构要素好像是从深处隐隐约约地表达出来。要强调的效果已转移到对立的一侧。

庄严的展示性绘画[Repräsentationsbild]，尤其是教堂里的圣像，总有赖于结构的秩序。在17世纪，尽管还使用对称，可这种构图方式却不能继续约束画面结构。人物的安排可能是对称的，画面效果却未必然。当对称的一组形象用透视短缩的方法表现的时候——巴洛克喜欢这样做——画面中不会有对称出现。即使不用透视短缩，巴洛克风格仍然拥有足够的手段使观者意识到绘画的精神不是结构的，甚至在某种程度上使用对称时，效果也是如此。鲁本斯的作品就体现了这种对称-非对称的构图。非常微小的移动、不平衡就足以避免给人结构秩序的印象。



图74 鲁本斯，《安德洛墨达》

当拉斐尔画《帕耳那索斯山》[*Parnass*]、《雅典学院》时，他依靠的是一种普遍的信念，要表现集会的崇高气氛，只有强调中央对称的严谨图式才相匹配。普桑的《帕尔那索斯山》（藏于马德里）追步拉斐尔。然而，不管他多么崇拜拉斐尔，却毕竟是17世纪的艺术家，还是带给了他那时代所要求的東西：以不引人注目的手段就把对称转换成非结构的画面。

荷兰绘画以其表现射击手的集体肖像画经历了类似的发展。伦勃朗的《夜巡》[*Nachtwache*]是一幅纯粹结构和对称的画，尽管这与16世纪意大利的同类作品有关联，但我们却不能断言，伦勃朗的画就意味着古老的对称图式的解体，因为他的出发点根本不同。事实是，对于这类肖像画，对称的构图（中心人物和两侧人像的均匀配置）曾经被认为是适当的表现形式，而在18世纪，即使是最傲慢最浮夸的肖像画，也决不认为这种构图会有什么生动性可言。

因此，甚至在宗教历史画中，巴洛克也抛弃这一图式。古典艺术早就认识到，以主要人物为中心的安插从来不是表现引人注目事件的普遍形式，即使不强调中央轴线也可以作出结构性的构图，然而中轴线仍旧频频出现，而且总会创造一种纪念碑式的气氛。鲁本斯创作《圣母升天》[*Himmelfahrt Mariä*]，当然把注意力集中在庄严的气氛上，就像提香创作《圣母升天》[*Assunta*]那样。但是，16世纪的理所当然之事——让主要人物高踞于画面的中轴线上——对鲁本斯已是难以忍受的东西。他破除古典的垂直线，赋予运动以一种斜向的方式。在《圣母和圣徒》[*Maria mit Heiligen*]（图75）中他以同样的方式，把从米开朗琪罗的《最后的审判》那里发现的结构性的轴线，转变为非结构的。

再强调一下，中心的构图只是加强结构性风格的独特方法。人们可以用它去表现《博士来拜》，莱奥纳尔多就这么做过，南方和北方的一些著名作品都仿效了这种类型（例如那不勒斯的切萨雷·达·塞斯托[Cesare da Sesto]（1477-1523）和德累斯顿的《圣母安息》的画师[Meister des Marientodes]的作品），不过，画家也可以采取非中心的构

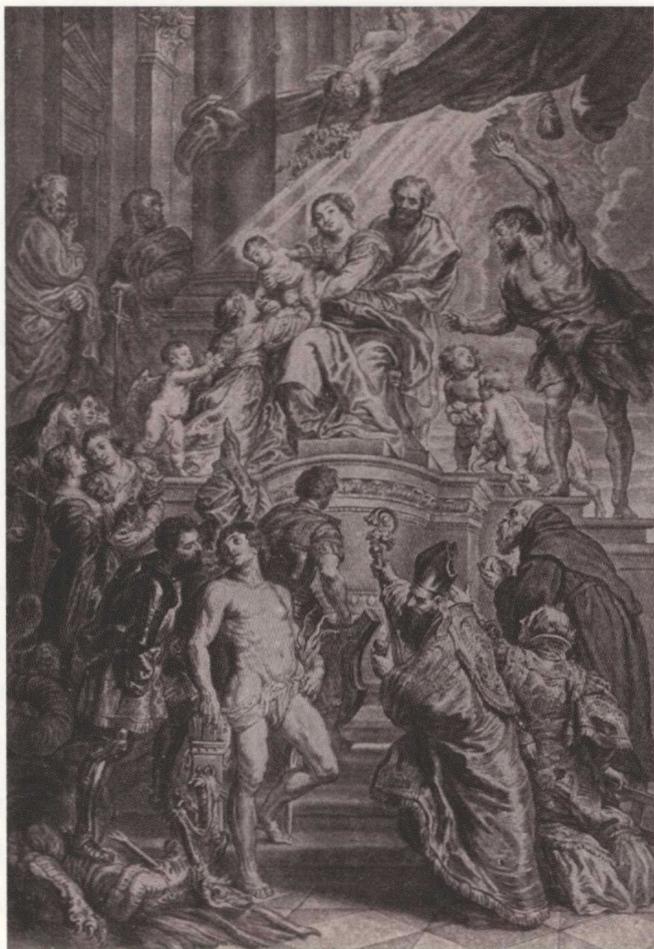


图75 鲁本斯，《圣母和圣徒》

图，而又不致陷于非结构的风格。北方的画家就更喜欢这种表现形式（例如柏林博物馆的汉斯·封·库尔姆巴赫[Hans von Kulmbach]（1480-1522）的《博士来拜》）。16世纪意大利艺术也熟悉它，拉斐尔的壁毯同时考虑到这两种可能性，但在拉斐尔手里是比较自由的东西，一旦同巴洛克的松弛性比较，就显得非常拘谨了。

乡村的田园景色也可以渗透结构的精神，这方面的佳例是伊森勃朗[Adriaen Isenbrant]（约1510-1551）的《逋途憩歇》[*Ruhe auf der Flucht*]（图76）。这幅画从各个方面为中心人物的结构性效果铺垫，由于单靠在轴线上安排主角还不行，因此，垂直线从侧面景物上得到



图76 伊森勃朗，《逋途憩歇》

加强，并一直延续到背景。画家还通过地形结构（地面和凹地的形成）让反方向也表现出来。不管这幅小画的母题多么质朴多么微不足道，它还是不愧为与《雅典学院》是一家眷属。这种图式非常流行甚至不强调中轴线也没关系，巴伦德·凡·奥利画的同一主题《逋途憩歇》（图77）就是如此。他把画中的人物移到一侧，平衡却并不因此动摇。当然，大树在画中受到了强调，但它不是立于正中，尽管出现这一偏差，我们仍然

清楚地看见中间在哪里。树干不符合数学上的垂直线，却让我们感到它和画面框架的线条有关；整棵树撑起了画面空间，仅此一点就决定了这种风格。

风景画让我们清楚地看到，画面几何学价值的重要性决定着画面的结构特征。16世纪的风景画毫无例外地使用垂直线和水平线，这种方法尽管是“自然主义”的，可还是让人充分感觉到画面与结构的内在关系。体块的平衡所起的稳定作用和垂直线辅助的画面空间，都完善了这种印象。为了明白起见，试用一例说明，但它不是纯粹的风景画，也正因如此，反而更清楚地显示出结构特征。这个例子就是帕特尼尔的《基督受洗》[*Taufe Christi*]（图78）。

首先，这幅画是平面风格的范例。基督与施洗者约翰处身于平面上，后者的手臂没有离开这一平面，边缘上的那棵树也同处此面。一件棕色的斗篷放在地上，形成了树与主要人物之间的过渡。画面的一层层平面，前后连接，相互平行，基督则是画面的主调。

这幅画的安排正可隶属结构的风格。我们先看受洗者基督的纯粹的垂直形态，看看这个方向如何通过各种对立的方向显示出来。我们感到这棵树完全同画面



图77 凡·奥利, 《遗余愆歌》

边缘有关，它一面从边缘汲取力量，又一面营造画面的封闭形式。同样，景色层次的水平伸展也与画面的底线相一致。后来的绘画却不允许这种做法，它们切断了各种形状和框架的联系，切迹[Ausschnitt]看似偶发，轴线体系也不受强调。而这样做并不需要强制手段。在我们常常提到的《远眺哈勒姆》（图79），雷斯达尔把平坦的原野表现为平静、低矮的水平线，似乎这条富有表现力的线条必然要产生结构价值。但其结果不然：我们看到的是一片无限辽阔的空间，任何框架都失去了意义，它是无限之美的典范，这正是巴洛克时期人们理解的美。



图78 帕特尼尔，《基督受洗》

#### IV 历史特性和民族特征

为了历史地估价这一对内容复杂的概念，必须摆脱原始艺术阶段是受结构束缚阶段的成见。原始艺术家确实受到结构的限制，但是，如前所述，我们应该认识到，只有当艺术得到充分自由的时候，它才会变得严谨。较早的绘画在结构上决不能跟莱奥纳尔多的《最后的晚餐》或拉斐尔的《捕鱼奇迹》相媲美。与马西斯或奥利的牢固结构相比，德克·布茨的《男子像》[*Männliches Bildnis*]（图80），用建筑性的眼光看，显得松弛。罗杰·凡·德尔·韦登藏于慕尼黑的杰作《三王祭坛画》[*Dreikönigsaltar*]，与16世纪简单明确的轴线体系相比，各方面都显得变易不定，连色彩都缺乏独立性，因为它不考虑对立因素间的平衡关系。甚至在下一代人当中，舍恩高尔不也是和古典主义的结构相去甚远么？他们的作品让我们觉得，没有什么东西是一成不变



图79 雷斯达尔，《远眺哈勒姆》

的；垂直线和水平线不会相互吸引，正面始终不受强调，对称的价值不大，画面空间和填充物的关系仍然显得随意。为了说明这点，我们可以把舍恩高尔的《基督受洗》和沃尔夫·特劳特[Wolf Traut]（约1480-1520）的古典构图《基督受洗》（藏于纽伦堡，日耳曼博物馆）放在一起分析：在这幅画中，主要人物处于正面，纯粹是中心的安排，以其特别严谨的形式表现了16世纪的类型，而这种类型在北方却没有持续很久。

当意大利的最封闭的形式让人感到最生动的时候，日耳曼的艺术在尚未形成自己图式的情况下，就挤入了较为自由的形式。阿尔特多尔夫不时地以十分自由的感受让我们意外，以至不知如何给他安排合适的历史位置。当然，他也没有跳出他的时代。如果说藏于慕尼黑绘

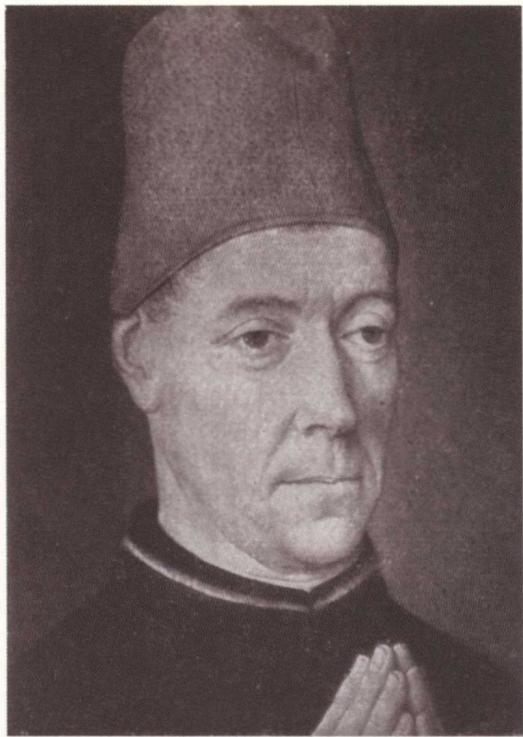


图80 布茨，《男子像》

画馆的《圣母诞生》看上去违背结构学的话，那么，单单那一群环绕的天使和那个位于中心手持香炉的大天使，就足以挫败任何想把这个构图和后来时代构图联系起来企图。

众所周知，在意大利，科雷乔是最早冲破文艺复兴形式的画家。他不像韦罗内塞[Paolo Veronese]（1528-1588）那样随意搬弄一些个别的东西，让人在他移置的东西之后仍然感到存有一种决定性的结构体系。科雷乔的改变是发自内心的，他从

本质上转向了非结构的类型。不过，他毕竟是初步尝试。如果从一开始就用佛罗伦萨—罗马的模式来衡量他，把他视为一个伦巴第人，那将是错误的。整个上意大利[Oberitalien]始终对严谨和不严谨保持自己的看法。

只有深入地探讨民族和地域的差异，才能书写结构性风格的历史。如前所述，北方向来比意大利缺少结构感。方向性和“规则性”，在北方看来是扼杀生命的东西。北方的美不是一种自我封闭和自我限制的美，它是一种无限制的美，是无边无际的美。

## 第二节 雕塑

不言而喻，雕塑的形象和绘画的形象受相同条件的支配。结构的

和非结构的问题，只有当作布局问题，或者说，当作与建筑有关的问题时才会对雕塑有特殊意义。

任何独立的雕像都有其建筑的根源。雕像的底座与墙的关系，在空间的朝向，都是结构的要素。雕塑也有我们在谈论画面内容和画面框架间的关系时所涉及的问题：经过一段时期的相互照应之后，建筑与雕塑的关系开始疏远了。雕像摆脱壁龛，不再受它背后墙壁的约束，而且雕像结构的轴线越不清楚，它与建筑背景的关系就越紧张。

我们看一看前面引用的皮热的雕像，它缺少垂直线和水平线，全都是倾斜的线，所以冲出了壁龛的结构体系，让壁龛的空间不再重要。壁龛的边缘被打乱，前景的平面被突破。可这并不是任性妄为。因为它通过对立凸显了非结构的要素，就此而言，巴洛克对自由的渴望不同于不知己所何为的原始艺术家的那种松弛构图。例如，德塞德里奥[Desiderio da Settignano]（1428/30-1464）在佛罗伦萨的马尔苏皮尼墓碑[Marsuppini-Grabmal]让一些手持纹章的雕像紧靠着壁柱的柱脚，但根本没有把它们固定在结构中，这正标志着一种尚未发展的结构感；而巴洛克使雕塑逸出建筑各部分之外的方法却是有意否定结构的羁绊。在位于奎里纳雷的圣安德烈教堂[Kirche von S. Andrea beim Quirinal]（意文S. Andrea al Quirinale），贝尔尼尼让赞助人保护圣徒[Titelheilige]圣安德烈高立于弧形三角墙之外的自由空间，这是表现运动感的自然结果。然而在这个世纪，甚至非常静止的母题也不允许结构上的简化之物和有建筑秩序的形象和谐一致。尽管如此，如果说贝尔尼尼的非结构的雕像还不能完全脱离建筑，也不矛盾。

文艺复兴时期的雕像严格地安置在平面，可以把它理解为一种结构的母题。同样，巴洛克通过转变雕像的方向使之摆脱平面，正符合非结构的情趣。在雕像排成一列的地方，无论是在祭坛还是沿着墙壁，它们总要与主要平面形成一个角度。而洛可可式教堂的魅力却在于雕塑获得了像花朵一样的形式自由。

新古典主义首先回到结构。我们不谈别的，只谈克伦采[Leo von Klenze]（1784-1864）和施万特勒[Franz Jakob Schwanthaler]（1760-

1820)。前者为慕尼黑皇室修建王位大厅，后者为皇室的祖先塑像，毫无疑问，其雕像必须与圆柱排成一线。当把洛可可风格用于奥托波伊恩[Ottobeuren]（位于巴伐利亚）的皇帝大厅[Kaisersaal]解决类似问题时，雕像被安排为成对地相向，这样一来，雕像维护了它们既独立于墙面但又仍然隶属于墙面的雕像的原则。

### 第三节 建筑

绘画可以是结构性的，而建筑必须是结构性的。绘画只有摆脱了结构特性才能完全显示出独特的价值。而建筑扬弃结构无异于自杀。在绘画中天生属于结构学的东西只是框架，其发展的方式却是：画面和框架彼此疏远。建筑艺术基本上是结构的，似乎只有装饰部分可以更自由地表现自己。

然而，随着再现艺术的历史发展，结构削弱的变化过程也出现在建筑中。说某个建筑是非结构的似乎显得牵强，而使用“开放的形式”作为“封闭的形式”的对立概念，或不会被人反对。

此概念涵盖的表现形式纷繁多样。我们可将其分成若干组以使检视更为便当。

首先，结构的风格是一种安排严谨和恪守规则的风格，与此相反，非结构的风格是或多或少隐匿规则和安排自由的风格。在前者，一切效果的生命力都源于组织结构的必然性和不可更改性。在后者，艺术自由地采用无规则的外观。说自由采用，是因为在审美意义上任何艺术都要有一个形式。但是巴洛克喜欢把规则藏起来，使框架和接合处的关系松散，制造出不和谐感，并且把装饰设计成偶然的東西。

其次，一切起限制作用和完整作用的东西都属于结构的风格。而非结构的风格打开了封闭的形式，它把完美的比例转化成不太完美的比例；以明显未完成的形象取代完成的形象，以无限取代有限。让静止的印象消失，紧张和运动的印象产生。

第三，与上述有关，僵硬的形式转换成了流动的形式。这不是说要排除直线和直角。在流动的形式中，到处都有凸起的檐壁和弯成曲线的角，这就足以让人产生一种观念：自始就有追求非结构的自由意志在等待时机。就古典的感受而言，严谨的几何要素既是开始又是终结，它对平面图和正视图都同样重要；在巴洛克中，它只是开始而不是终结。在这里，我们看到的过程类似于大自然中发生的现象：从晶体结构发展到有机形体。当然，形体能获得像植物那样生长的自由，其真正领域不是大的建筑，而是从墙壁上解放出来的装饰物。

假如没有物质观念上的转变，这类的变化几乎不堪设想。物质仿佛到处都已软化。材料不仅在工匠手中变得更柔顺，而且它本身也受了形式多样化的感染。所有被称作艺术的建筑普遍具有这种情况，这也是建筑本来的条件所致。与早期结构风格建筑的有限表达方式相比，此处是形式创造的丰富性和灵活性。这使我们再次想到有机生长和无机生长的比喻。不只一面山形墙的三角形软化成流动的曲线，连墙本身也像蛇体一样蜿蜒起伏。本来的形体环节和只是材料的东西，其间的界限消失了。[Die Grenze zwischen den eigentlichen Formgliedern und dem, was nur Stoff ist, hat sich verwischt.]（注：英译本中没有这句话）

在更精确地解释每个要点之前，不妨重复一下：恒定的形式系统实为这个变化过程的基本条件。意大利巴洛克的非结构性是由于它延续了文艺复兴好几代都熟知的形式。假如意大利在当时经历了一种新形式的入侵（在德意志偶尔发生这类入侵），而那个时代的气氛却依然如故，那么建筑之为时代气氛的表现，可能就不会发展出跟我们现在所发现的非结构风格相同的母题。北方的后期哥特式建筑也是如此，它创造了非常相似的形式和形式组合。但此处我们要谨防单用时代精神[Geist der Zeit]来解释这些现象；它们的出现是可能的，因为哥特式建筑很早以前就已经开始变化，并且经历了一代又一代。在这里，非结构的特点也是受了后期风格[Spätstil]的约束。

众所周知，北方的后期哥特式延续到16世纪。从中可见，南方和北方的发展在时间上不完全一致。而且内容上也不完全一致，因为在意大利

大利，艺术的观念当然是严谨得多的封闭形式。而把规则转化成无规则，把形式理解为一种像植物一样自由生长的观念，意大利则远远落后于北方。

意大利盛期文艺复兴在其特殊价值观的基础上，实现了往昔的盛期哥特式以完全不同的出发点去实现的绝对封闭形式的理想。这种风格具体表现为一种带有绝对必然特征的形式，这种形式让每个部分的位置和形状，看上去都不可改变、不可移动。原始艺术家预感到了这种美[Vollendung]，但没有清楚地理解它。佛罗伦萨15世纪的壁上墓龕以德塞德里奥或安东尼奥·罗塞利诺的风格呈现，在外观上全都显得不太稳固：单个的雕像没有被牢牢地固定住，这里是一个天使漂浮在壁面上，那里是一个持纹章者[Wappenhalter]站在角柱柱脚的边上，都不能使观者确信它们在此处是惟一可行的形式。随着16世纪的到来，情况改变了。到处都可以看到，整体被很好地组织起来，简直没有一丝儿随意的痕迹。我们可以把桑索维诺在人民的圣玛利亚教堂[S. Maria del Popolo]设计的罗马的高级教士墓[Prälatengräber]（指修道院院长、主教等的坟墓）和刚才提到的佛罗伦萨的例子做比较。对罗马高级教士墓这种类型，甚至连威尼斯的不那么具有结构感的风景画也会直接作出呼应。此时，被揭示的规则是生命的最高形式。

当然，巴洛克也认为美是必需的，但它的美有种捉摸不定的魅力。它也认为局部细节是需要的，也要受整体的制约，但看上去不应该是故意而为。谁会说古典艺术的形态是做作的呢？在古典艺术中，一切东西既服从整体，又自行自立。可在后来的时代，鲜明的规则却令人难以忍受，秩序或多或少被隐蔽起来，艺术家力图获得一种自由的感觉，仿佛只有自由才能确保作品的生命力。贝尔尼尼设计的墓碑就是这种超脱规则的独创性之例，尽管构图中依然保留了对称的模式。而且，即使在他较为温和的作品中，规则松懈的印象也显而易见。

在乌尔班墓碑[Urban-Grabmal]，贝尔尼尼点缀了一些教皇的纹章动物蜜蜂，把它处理成偶然的斑点。这当然只是一个小小的母题，不会削弱墓碑构造的基础。然而，在盛期文艺复兴，弄把偶然的点缀却

是多么不可思议！

对主体建筑来说，非结构形式的可能性当然更受限制。但是基本的东西不变：布拉曼特的美是显示规则的美，而贝尔尼尼的美是更多隐匿规则的美。规则的内容是什么，不能一言以蔽之。它存在于形体之间的和谐中，存在于均匀、连贯的比例中，存在于相互独立而又相互映衬的对照中，存在于严格的划分中（其中的每一个部分看上去都自成一体），存在于各种形体的连续的明确的秩序中。巴洛克的取向在各个方面都与上述内容相同，它并不用无秩序取代秩序，但是它把严格的约束感转变为较自由的印象。非结构形式总是在结构形式的传统中得到反映。一切都取决于出发点：规则的松懈只有对那些以规则为天经地义的艺术家的产生意义。

举一个例子。在奥代斯卡尔基宫[Palazzo Odescalchi]，贝尔尼尼用联结两层楼的壁柱创造出一种宏大的秩序。这本身并无特别之处。帕拉迪奥[Andrea Palladio]（1508-1580）也有类似的作品。但是，两大排叠加的窗户作为水平方向的母题，径直穿过一行行壁柱，而中间没有阻断。这种构图必定给人非结构的感觉，因为古典建筑处处要求各部分具有明确的组合和明晰的区分。

贝尔尼尼在蒙泰奇托里奥宫[Palazzo di Montecitorio]使用了飞檐带饰（与两层楼高的壁柱相联系），但飞檐带饰却不是结构性的，也不像以前那样起接合作用，因为它压在壁柱顶上横穿而过，并没有得到壁柱的支撑。通过这样一个不起眼而又陈旧的母题，我们更加体会到各种效果的相互关系：这个母题正是由于贝尔尼尼在罗马不可能不受到布拉曼特的影响，才获得了它的真正意义。

比例领域发生的变化更为剧烈。古典的文艺复兴采用连贯的比例，同一个比例以不同尺度重复，不管是平面还是立体的比例。这就是每个部分各得其所的原因。巴洛克回避这种清楚的比例关系，试图以更为隐蔽的和谐感克服这种“完美告成”[das Völlig-Fertige]的印象。于是，在这些比例关系中，紧张感和不饱满感取代和谐的平静感。

与哥特式相比，文艺复兴总认为美是一种饱满状态。当然不是呆

板的饱满，而是在追求和安宁之间找到一种永恒的关系。巴洛克扬弃了这种饱满，比例变得不稳定，外表和内容也不吻合，简言之，它营造的一切都是热情而紧张的效果。可我们也不要忘记，巴洛克不单单创造了充满激情的教堂建筑，在这种建筑旁边还有一种生命强度不太激烈的建筑。我们现在描述的不是巴洛克这种新艺术在高度激昂时所强化的表现手段，而是结构性这个概念在脉搏平和的情况下怎样悄然而变。有一些非结构风格的风景画，它们表现出最深的平静；同样也有一些非结构的建筑，旨在追求一种和平幸福的效果。在此，古老的图式已不敷用。现在，生动之物为艺术家普遍理解，并表达为另一种形式。

因此，那些特征非常明确而持久的形式正日渐消亡，也是可以理解的。椭圆形并没有完全取代圆形，而是在圆形仍然出现的地方，例如在底层平面中，通过特殊的处理，让它失去均匀的饱满性。长方形的比例，如黄金分割[*Goldenen Schnitte*]〈英译作*linea aurea*〉的比例，从封闭的形式上说，具有极好的效果，巴洛克艺术家却竭力阻止这种效果。维尼奥拉[*Jacopo Vignola*]（1507-1573）在卡普拉罗拉[*Caprarola*]设计的五角宫是一个完美的静止形象，而贝尔尼尼把蒙泰奇托里奥宫的建筑立面分解为五个平面时，他是从不易理解的角度做的，因此呈现出明显的动态。波佩尔曼[*Matthäus Daniel Pöppelmann*]（1662-1736）在德累斯顿宫殿的中院楼馆[*Zwingerpavillons*]也运用了这样的母题。同样，后期哥特式也知道这一点，例如鲁昂的圣麦克路教堂[*S. Maclou*]。

与我们在绘画中看到的类似，建筑装饰的内容也跟给定的表面相脱节，可对古典艺术来说，两者的完美结合才是一切美的基础。但涉及到立体关系的价值，原则还仍然未变。当贝尔尼尼在圣彼得大教堂内部不得不竖起大华盖（有四根螺旋柱）时，人人都意识到这主要是比例的问题。贝尔尼尼却说，成功的解决方案得自于偶然的*caso* [运气]。言下之意是，他不可能依靠任何规则。不过我们想对他的看法作点补充，他想要的是看似偶然的形式美。

巴洛克把僵硬的形式变成了流动的形式，这与后期哥特式的母题正相契合，只是巴洛克更为柔软化。我们已经注意到，很难把促使所有的形式向流动形式转变的意图归因于时代，诱人的是转变的过程，就像自由的形式摆脱僵硬的形式那样。即使檐口上那些像植物一样自由的卷涡形托石也足以让人相信，非结构的形式更受公众的欢迎。相比之下，在洛可可的自由形式的最完美范例中，为了从圆抹角落和从墙壁到天花板之间的细微过渡中获得真正的室内效果，就必须同建筑的外部进行对照。

当然，我们也必须认识到，这样的建筑外部，其结构性质已经全然改变。各种形式之间的界线也已消失。从前，墙壁与非墙壁判然有别，而现在石墙可以跟门廊连成一气，可能还带有四分圆的底层。从比较沉闷、比较拘谨的形式向比较自由、比较多变的形式的过渡是多种多样的，而且难以说清。材料似乎变得更加生动，各个形体环节之间的对比不再像从前那样鲜明地显示出来。因此，洛可可的室内景象会把一根壁柱弱化为一片阴影，弱化为飘在墙面上的一缕气息。

但是，巴洛克也和纯粹自然主义的形式友善，不是为了它自己，而是为了一种对比，结构的要素要么发展成这种对比，要么从这种对比中脱颖而出。它接纳自然主义的石块，自然主义的织物褶皱也广为所用。自然主义的花幕墙[Blumengehänge]可以在建筑形体表面自由地流动，更有甚者，花幕墙还会取代风格化叶饰的旧式壁柱装饰。

当然，这是一种宣告，宣告一切强调中心和左右对称的布局方式都走到了末路。

颇有趣味的是，此处，我们可以把这种装饰同后期哥特式的类似现象做一比较（自然主义的窗饰，镶板上流动不息的图案等等）。

谁都知道，洛可可式装饰后来被严谨的结构性的新风格所取代。此后，母题的内在联系又得到了巩固：显示规则的形式受到强调，规则的布局又取代了自由的节奏次序，石头变得坚硬，壁柱重新获得了它从贝尔尼尼起已经失去的那种划分结构的力量。





## 第四章 多样性和统一性

### 多样的统一性和同一的统一性

#### 第一节 绘画

##### I 总论

封闭形式的原则假定图画是一个统一体。只有当我们感觉到全部的形式是一个整体时，才能认为整体是受规则支配的，此外，无论画面是逐渐形成一个结构中心，还是一种更自由的秩序，都无关宏旨。

这种对统一性的感觉是逐渐发展起来的。在美术史上，谁也不敢说这种感觉具体产生于哪个时刻；在此，我们也应该考虑一下纯粹相对的价值。

一幅头像是一个整体，15世纪佛罗伦萨的艺术家，像早期荷兰艺术家一样也认为它是一个整体。可是，我们选取拉斐尔或马西斯的一幅头像用作比较，会感到它们之间存在差异，如果我们试图理解这种差异，那么就会发现，前者是局部观察，后者是整体观察。这并不是说局部观察意味着蹩脚的细节堆砌（教师为了帮助学画的学生，反复纠正的正是细节上的堆砌），此处无需考虑这种性质上的比较。事实是，和16世纪的古典艺术相比，古老的头像总是较多地在细节上吸引我们的注意，这些细节似乎缺少了一些相互的联系，但在16世纪古典大师那里，任何单个的形体都会让人立即想到整体。看看面部的眼睛就会想到较大的眼窝，想到它是如何处在前额、鼻子和颧骨之间，还会想到跟双眼与嘴巴的水平线相对立的鼻子的垂直线。每个形体都有一种唤醒视觉并诱使我们用统一的观点看待众多形体的力量，这种力量还会影响迟钝的观众。而他一旦豁然开悟，就会突然产生一种全新的感受。

15世纪和16世纪的绘画构图也有同样的差别。前者的构图是分散的，后者是统一的；前者时而支离疏散，时而纷乱繁复，后者则是一个条理分明的整体，在这个整体中，每一个部分都有独立性，都易理解，可一旦它和整体相连，便显现为整体形式的一部分。

通过古典时期和前古典时期之间的差别，我们首先找到了本章题目的根据。但我们也立即感到多么缺乏可资辨析的词汇：当我们用构图的统一性指称16世纪意大利艺术的基本特征时，不得不说，实际是把拉斐尔的时代当作一个多样性时代，以便跟后来追求统一性时代进行对比。不过，这一次不是从较贫乏的形式发展到较丰富的形式，而是两种不同的类型，它们各自代表着自己的最终形式。16世纪并没有受到17世纪的歧视，因为它们不是性质上的差别，17世纪涉及的是某种全新的东西。

鲁本斯画的头像，从整体上看不会比丢勒或马西斯画的头像更好，但他没有对个别部分进行独立刻画，而对后两者画的头像来说，独立的刻画却使整体呈现出一种相对的多样性。17世纪的意大利艺术家设计了一个明确的主导母题[Hauptmotiv]支配着其他的一切。在那些画

里，起作用的不再是有机体的相互制约并相互和谐的单个要素，而是一些单独的形体从整体里突现出来，汇成一股统一的脉流，居于主导地位，如此一来，这些主导形体看上去就不会是分离、就不会是孤立的了。

在人物众多的宗教历史画里，这种关系也许能得到最令人满意的解释。

圣经画中最丰富的母题之一，是基督降下十字架，这个特殊的情节使许多双手都活动起来，还蕴含强烈的心理对比。罗马的蒙蒂三一教堂[Trinità dei Monti]有达尼埃莱·达·沃尔泰拉[Daniele da Volterra]（1509-1566）用古典形式画的这个母题。此画总是得到赞扬，因为画中的形象既是一个个的独立部分，又紧密地相互呼应，好像每一个部分都受到整体的支配。这正是文艺复兴的配置方式。后来，巴洛克的代表人物鲁本斯在早期也画了同样题材的作品，他背离古典类型的第一个做法就是把所有的人物融合为一个同质的团块，单个的形象几乎不可能从中摆脱出来。在光线的辅助下，他让一股洪流从横梁上滑落到白布开始，斜向贯穿画面，基督的身体同样倾斜于一个方向，最后这股运动的洪流汇入由众多人物组成的海湾，这一众人物互相拥挤，争抢着迎接从上面降下的基督。与达尼埃莱·达·沃尔泰拉的处理不同，昏厥的圣母不再是主要情节的第二中心，她站在围绕十字架的人群中，完全被淹没了。如果想用一句老生常谈说明其他人物形象的变化，那么我们只能说每一个人物都为了整体而牺牲了部分独立性。从原则上说，巴洛克不再考虑独立部分相互依存的多变性，它考虑的是一种绝对的统一性，在这种统一性中，单个部分已丧失了独立的特权。与此同时，主导母题受到了前所未有的强调。

不要认为，这些现象只是发展上的差别，要小于民族趣味上的差别。当然，意大利始终偏爱清晰的单个部分，可是把意大利的17世纪与16世纪艺术相比，或者把北方的伦勃朗和丢勒相比，我们依然能够发现这种差别。虽然北方的想象力跟意大利相反，更偏重各个环节的相互交织，但是从构图上比较丢勒和伦勃朗的《基督降下十字架》

[*Kreuzabnahme*] (图82)，两者间的差别就清楚地表现出来：丢勒画的人物形象是独立的，伦勃朗的形象则相互依赖。伦勃朗集中了两种光源处理这个情节，左上方是强烈的垂直光源，右下方是微弱的水平光源。画家以此暗示出本质的东西：只能部分被看见的尸体正在降下，放到摊开在地的裹尸布上。画家用最简洁的方式表达了耶稣“降下”十字架。

由此可见，16世纪多样的统一性和17世纪同一的统一性形成的对照，换言之，古典艺术的条理分明的形式体系和巴洛克的无止境流动感形成对照。而且，上述的例子表明，在巴洛克的统一中，有两个因素相互作用：一方面，单个形体的独立功能已渐停止，另一方面占优势的总体母题[*Gesamtmotiv*]业已形成。这种相互作用可以通过不同的方式实现，鲁本斯是通过造型手段，而伦勃朗是凭借涂绘的效果。

《基督降下十字架》只是一个典型的个例，统一性还有许多种表现方式，如色彩的统一，光线的统一，人物形象构图的统一，和单人头像或身体形式的统一。

最引人兴趣的是：装饰图式变成了一种理解自然的模式[*Das ist das Interessanteste: Das dekorative Schema wird zu einer Form der Naturauffassung*]。伦勃朗和丢勒的画不仅体系不同，而且对事物的观察也不同。多样性和统一性好像两个容器，现实内容被捕捉到其中，并且获得外形。不要以为只有装饰类型才会使世人着迷；题材也起了作用。人们不仅以不同的方式观看，而且还看到不同的东西。但是，所谓的对自然的模仿，只有受到装饰性直觉的启示而又能产生装饰性作品的时候，才具有艺术的意义[*Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht eben auch anders. Aber alle sogen. Naturnachahmung hat nur dann eine künstlerische Bedeutung, wenn sie von dekorativen Instinkten eingegeben ist und wieder dekorative Werte erzeugt*]。除了所模仿的内容，还有多样的美和统一的美的概念，这一点已被建筑所证实。

两种并存的类型体现了各自独立的价值。不可以把巴洛克形式仅仅理解为对古典形式的逐步提高。当然，巴洛克深信它首先发现了真

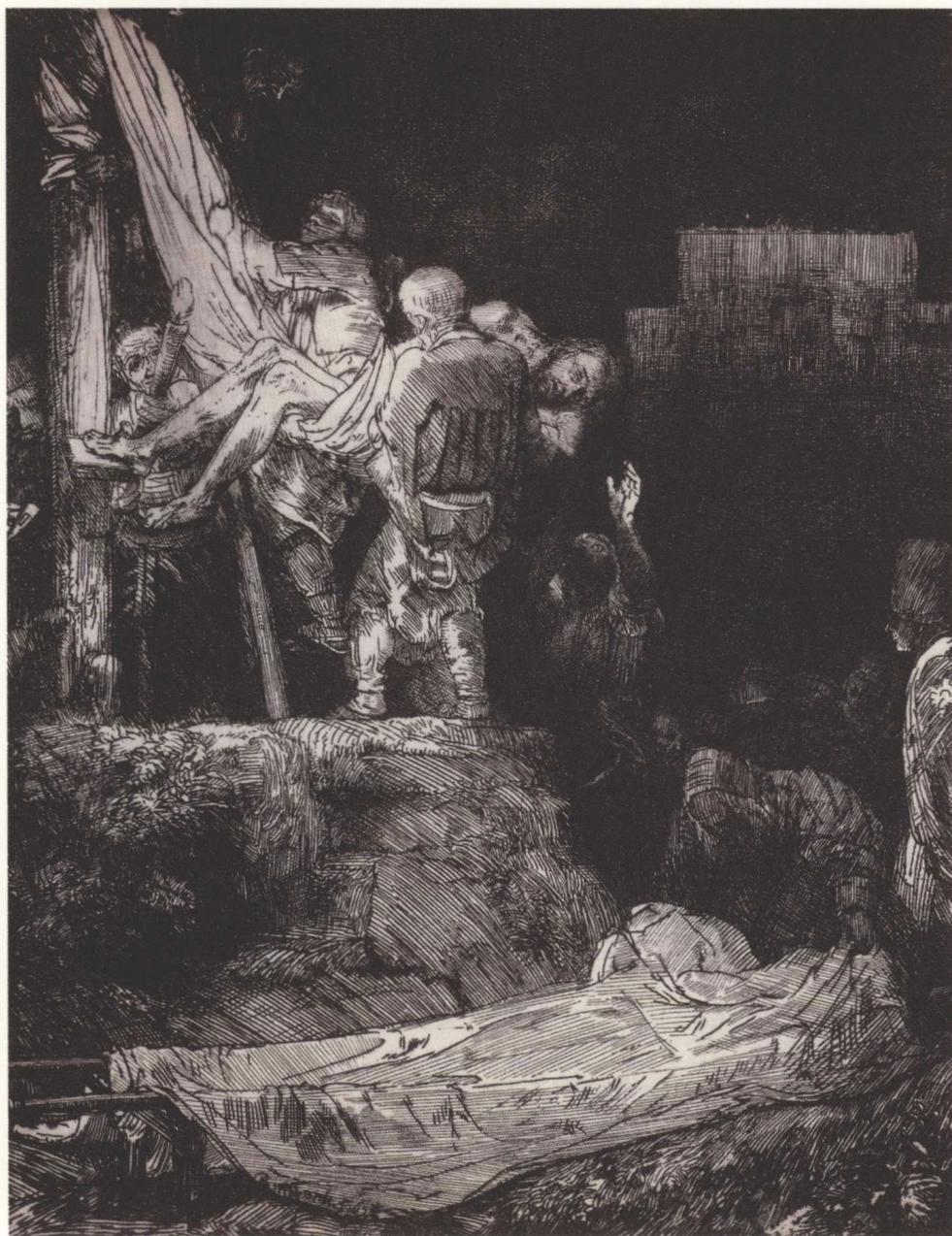


图82 伦勃朗，《基督下十字架》

理，而文艺复兴只是一种初级形式，但历史学家对此有不同的评价。解释大自然的艺术方法不止一种。因此，在18世纪末，正是在大自然的名义下巴洛克形式被抛弃，取而代之的又是古典风格。

## II 主导母题

本章所论述的是部分与整体的关系：古典风格让各部分独立成自由的环节而获得统一；巴洛克为了一个更加统一的总体母题扬弃了各部分的独立性。古典风格强调互相配合，巴洛克风格强调从属关系。

我们先前讨论的范畴都指向了这种统一。涂绘的风格把各种形体从孤立状态中解放出来；深度的原则又用一致的纵深趋势取代连续的单个的平面；而非结构的审美观更把几何式的僵硬结构变为一种流动感。我们不免要重复一些前述的内容，但思考的立足点则是全新的。

画面的各个部分不是从一开始就像有机体的自由组成部分在起作用。原始艺术家的作品，组成部分要么分散，要么混乱。只有当单个的形体成为整体的一个不可或缺的部分时，才谈得上有机的搭配；而只有当单个的形体和整体紧密组合又发挥独特的作用时，自由和独立的概念才有意义。这就是16世纪的古典形式体系。如前所述，不管我们把整体理解为一幅单独的头像还是一幅形象众多的历史画，其体系是同一的。

丢勒的木刻《圣母安息》（1510）（图83）之所以显得庄严和超越前贤，原因在于它的各部分组成一个体系，这些部分各就其位，似乎受整体的制约，但又完全独立。它是结构性构图的典范——把整体概括为清楚的几何关系；而另一方面，各部分的独立价值所具有的相对的平等关系总是被理解为全新的东西。我们把它称之为多样的统一性原则。

巴洛克总是避免或隐蔽纯粹的水平线和垂直线的相遇。我们再也看不到分节清晰的整体：单个的形体，无论是床帐还是使徒，都要融入支配画面的总体运动。想一想伦勃朗的蚀刻画《圣母安息》（图84），我们就会明白那些向上腾涌的云雾何以受到巴洛克的青睐。

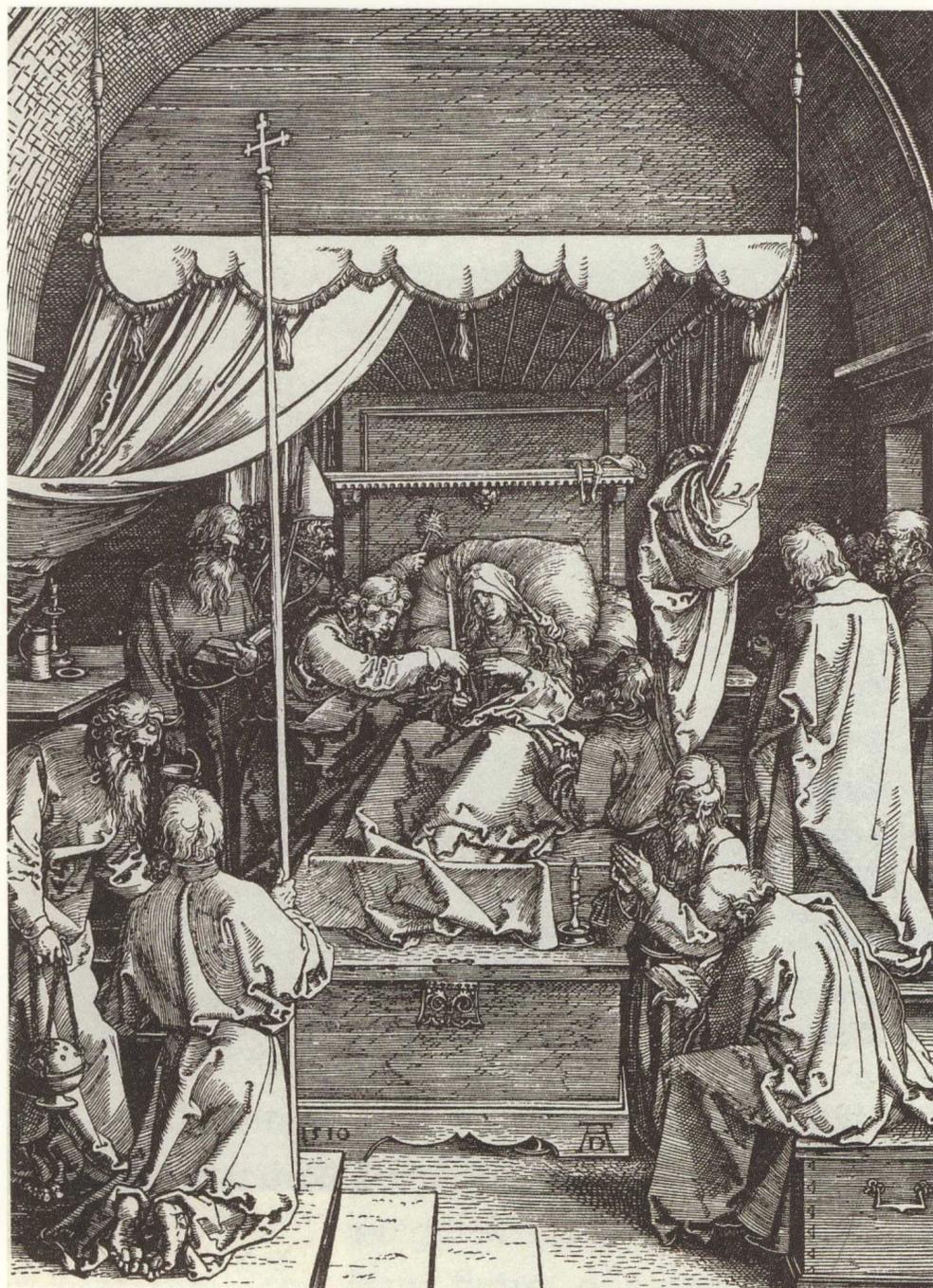


图83 丢勒，《圣母安息》，《圣母生平》版画连作之一



图84 伦勃朗，《圣母安息》

巴洛克并没取消对比，但把它变得更加隐蔽。它用相互交错，取代了明显的并列和清楚的对立。这样，纯粹的对比被破坏了。限定感和隔离感消失了。它只让形体与形体之间相互沟通，让运动在其中不停地奔涌。这种巴洛克意义的统一洪流中还有一种突出的母题被极大地强化，它让所有目光都汇聚到它身上，就像光线汇聚在透镜上一样。在素描中，这类母题是那些最富表现力的形式部位，那些部位类似于光和色达到顶点时的情况（关于这一点我们将在下文谈及），它们把巴洛克艺术和古典艺术从根本上区分开来。古典艺术强调的是匀称，而巴洛克艺术强调的是主体效果。这些担负主导作用的母题并不是从整体中脱离出来的片段，而是总体运动的高潮。

就组合人物画中一致的运动而言，鲁本斯的作品提供了典范。他的群像画让人处处看到多样和分离性的风格如何转化为联合、流动的风格，并抑制单独部分的价值。他的《圣母升天》[*Himmelfahrt Mariä*]（图85）之所以是一件巴洛克作品，不仅因为提香的古典体系——垂直形式的主要人物圣母与水平形式的众使徒形成对照——已转化为统一的对角线的运动，而且因为各部分



图84 鲁本斯，《圣母升天》

不能再被隔开。提香《圣母升天》[*Assunta*]中的充满中心位置的光照与天使组成的圆环，在鲁本斯的画中还继续出现，但它们只有和整体联系起来才能获得审美的意义。复制者把提香作品的中央形象摹制、出售，虽不值得称赞，可其做法毕竟可行。但对鲁本斯，谁也不想用这种办法复制他的画。提香的画中，使徒的母题左右相互平衡；一个人抬头仰望，另一个人向上举起双臂。而鲁本斯的画只有右侧起作用，左侧的内容受到了抑制，无足轻重，这让画面右侧得到强调，效果变得更加强烈。

第二个例子是鲁本斯的《基督背负十字架》，在前面我们已把它和拉斐尔的《受难》[*Spasimo*]做过比较。这是一个从平面向纵深转变的例子，同时又是从条理分明的多样性向条理不清的统一性转变的例子。在《受难》中，行刑者、基督和西蒙[*Simon*]以及妇女，是同样受强调的母题。鲁本斯画的题材相同，然而母题却被糅合在一起，前景和背景交融成统一和川流不息的运动；树、山与人物结合在一起，光线的明暗分布更完善了这种效果；一切都浑然一体。但是从这股急流中有时会涌现出强有力的波涛，在魁梧的刽子手用肩膀撑住十字架的地方，凝聚着那么多的力量，以致画面的平衡受到了威胁——决定效果的不是单个母题的刽子手，而是形体和光线混合成的整体——这就是新风格的典型要点。

当然，为了表现一致的运动，艺术不一定非得依靠造型的手段——鲁本斯的构图含有这样的手段——也不需要一队运动的人物，仅仅通过光线的分布就能达到统一。

16世纪也懂得区分主要光和次要光，像丢勒《圣母安息》那样的黑白版画就给人这样的印象。但这仍然是一种均匀的、由附丽在造型形体上的光线构成的组织。与此相比，17世纪的画面喜欢把光线投射到一点上，或者至少把它聚焦在几处最亮的地方，然后使它们聚合成一个容易理解的造型。不过，这只是问题的一半。巴洛克的高光或它的那些最明亮的部分，产生于光线运动的总体一致中。与先前迥然不同的是，明与暗在同一个急流中奔腾不息，当光线增强到最亮时，它就从



图86 伦勃朗，《基督布道》

整体运动中夺目而出。光线在个别点上的集中，只是统一性的主要趋势的派生形式；与此相反，古典艺术的光线总是给人多样的和离散的感觉。

在封闭的空间内，让光线只从一个光源流泻而出，乃是巴洛克专擅的画题。前面讲到的奥斯塔德的《画室》是一个生动的例子。然而巴洛克的特征不仅仅取决于题材。众所周知，丢勒的版画《圣杰罗姆》，对一种类似的环境给出了完全不同的处理。不过此处不想讨论这些特例，而只想分析一幅明暗分布不太明显的版画，这就是伦勃朗的蚀刻画《基督布道》[*Christus predigend*]（图86）。

这幅画在视觉上最惊人的是，整整一大片聚集的强光都照射在基督脚下的短墙上。这一支配性的亮部与其他亮部紧密联系在一起，既不像丢勒的画那样孤立于其他的亮部，也不与塑造的形体重合；相反，它是在形体上面滑动，抚弄着各种物体。因此，所有的结构要素

都不再引人注目。台上的人物被一种奇特的方式拉开，然后又重新聚集，仿佛不是它们而是光才是画面的真正实物。一道斜向的光线从左侧前景经过中景再穿过拱门射入背景，然而，除了遍及整个画面空间的微妙的明暗颤动，这样的表达还有什么意义呢？伦勃朗正是借助这种光线节奏赋予他的场景一种有说服力的同一性的生命。

当然，其他有助于产生同一性的因素也在这幅画中起作用。我们姑且略过不谈。伦勃朗把故事描绘得如此生动和意味深长，其原因就在于他也使用了清晰性和模糊性来加强效果，他用这种风格不是把所有的地方都表现得同样清晰，而是让最富表现力的形体从沉闷的背景和不太生动的形体中脱颖而出。

色彩的发展提供了类似的景象，原始艺术家喜欢“明丽缤纷”[bunten]，他们让色彩并置，但缺乏系统的相互联系。与此相反，16世纪选择了统一，这是一种和谐，它让各种颜色以纯粹的对比相互平衡，由此形成了明确的体系。每一种颜色都在整体中起作用，就像是不可缺少的支柱，支撑着建筑并同建筑结合在一起。这个原则的形成多少是合乎逻辑的。不管怎样，古典时代是一个原则上重视色彩多样性的时代，与后来强调色调关系的时代明显不同。在美术馆里我们每一次从16世纪意大利展室进入巴洛克展室，都会惊讶，清晰而明显的色彩并置消失了，各种颜色好像有了一个共同的底色，有时几乎被一个单色体系淹没，即使这些颜色会从底子上艳丽而出，它们还是被神秘地固定住了。我们也可以找出几个16世纪的画家，称他们为色调大师，也可以说某个画派有种总体色调，但并不妨碍这样的事实：“涂绘的”世纪采用的加强法，有它自己的独特语言。

单色调的画只是一种过渡的形式。艺术家不久就学会了同时使用色调和色彩，而且学会为了使个别色彩得到强化，让它们成为最亮的色点，这种方式从根本上重塑了17世纪绘画的整体面貌。17世纪绘画的单个色点，可能是两颜色的和音，也可能是三种或四种颜色的和音，它们取代了均匀分布的色彩，支配着画面。正如我们通常所说，17世纪的绘画使用的是某种明确的色调。这意味着对色彩的局部否定。正

如素描放弃了一致的清晰性一样，对色彩的局部否定旨在集中色彩的效果，让纯色从沉闷的半色调或无色调中显现出来。但这不是昙花一现，也非孤立的现象，而是长期酝酿的结果。17世纪的色彩画家以不同的方式处理色彩的这种“生成”[Werden]，总是与古典体系的色彩构图不同。如果说古典的色彩体系以各种完整的单元构图，那么在巴洛克体系中，色彩来去自如，时而消失，时而出现；又时而响亮，时而低沉；只有联想到一种贯穿整个画面的一致的运动，我们才能理解整体。在这个意义上，柏林大型绘画目录的序言说得好，色彩的描绘方式试图适合发展的过程：“从逐个标示色彩渐渐过渡到描绘整体色彩印象。”

但是，单独地强调个别的色彩，也是巴洛克同一性的必然结果。古典的体系不懂得把一孤立的红色绘入场景，而伦勃朗的《苏珊娜》（藏于柏林）却这样做了，不过，互补的绿色并非完全消失，它只是微弱地从深处显露出来。画家不再考虑色彩的协调与平衡，换言之，色彩应该单独起作用。我们在素描中也能找到类似的例子：巴洛克也为单个的形体——一棵树、一座塔楼、一个人——的魅力找到了位置。

这样，我们从细节的分析又回到了一般的原则。要不是艺术品的内容也表现出同样的类型差异，那我们现在所形成的多个显著点的理论是不可想象的。16世纪多样统一性的特征是，画面中的每个事物在形式上具有相对平等的价值。当然，对主要人物的描述还是不同于次要人物。与原始艺术家的描述相反，我们在远处遥观就能看清事件的关键。尽管这样，此时形成的各种形体仍是有局限性的统一，从巴洛克的观点看，好像是多种多样的。所有的次要人物形象依旧独立存在。观者将不会由于个别而忘记整体，但是个别仍然可以被看到。德克·维勒特[Dirk Vellert]（1511-1544）的素描很能说明这点。它画的是《小扫罗正走向祭司长》[*Der kleine Saul vor dem Hohepriester*]（1524）（图87）。维勒特不是16世纪的先驱人物，可也不是一个落伍者。这种彻头彻尾条理分明的表现形式是纯古典的风格。而且，有多少人物形象，就有多少注意中心。主导母题虽然最突出，但是众多的次要人物



图87 维勒特，《小扫罗正走向祭司长》

还是独立地起作用；建筑结构也这样处理，所以必然会引起观者对它的注意。它仍然是古典艺术，我们不可能将它与原始艺术家的分散的多样性混淆起来。一切都与整体有明确的关系，而让一个17世纪的艺术师来导演这种场面，他肯定会另起炉灶，毫不留情地把这个场景中直接吸引人的东西删去！我们不谈性质的差别，只以现代的趣味来看，即使对主导母题的构思，也缺乏真实事件的特征。

16世纪的艺术师，甚至非常统一的作品也会面面俱到地描绘情境，而17世纪的艺术师则把事件集中在一个瞬间。正因为如此，历史画才栩栩如生。我们看肖像中也有同样的经历。对霍尔拜因来说，画长袍和画男子一样，有同等的价值。人物的心理状态不可能不受时代的限制，但也不能把它理解为自由流动的生命在瞬间的凝定。

古典艺术没有瞬间的概念，也没有普遍意义上的高潮化和剧烈化的概念。它有一种从容和明确的性质。虽然完全以整体为起点，但它并不考虑最初的瞬间印象。而巴洛克既考虑整体又考虑瞬间的印象。

### III 按题材进行考察

对一个明确给定的整体，诸如一个头像，为什么会有不同的理解，有时理解为多样的，有时又理解为同一的，这个问题很难用言语讲清楚。在古典的类型中，各种形体毕竟是独立的，尽管它们已结合成一个统一体。我们略加比较就会认识到，霍尔拜因画的《让·德·丹特维尔像》[*Bildnis des Jean de Dinteville*]（图88），人物和服装的组成部分都具有各自的独立性，具有相对平等的价值，而哈尔斯或委拉斯克斯画的《红衣主教博尔贾》[*Kardinal Borgia*]（图89），却是整体组合占主导地位，整体从属于一个明确的运动或表现的母题，在这种组合关系中，单个东西不像过去那样具有独立存在的价值。这不仅是涂绘的、统一的视觉形象和单个形体的线描之间的差别：在古典艺术中，各种形体在某种程度上相互封锁，通过强调内在的对比获得最大限度的独立效果；而在巴洛克艺术中，结构的价值降



图88 霍尔拜因，《让·德·丹特维尔像》局部

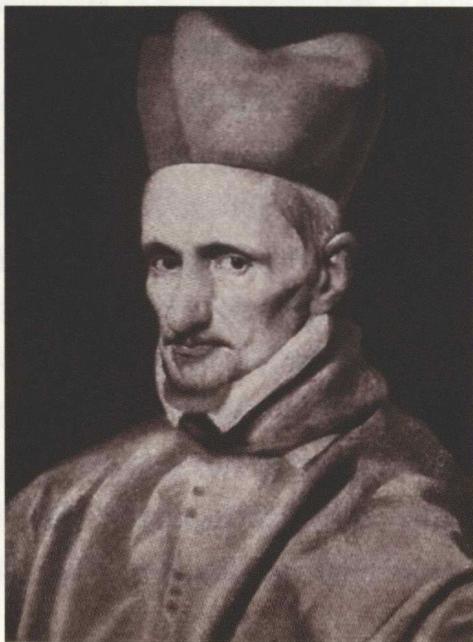


图89 委拉斯克斯，《红衣主教博尔贾》局部



图90 提香，《维纳斯》，号称Bella

低了，单个形体也失去了自己的独立性和固有的意义。但这不是问题的全部。不论采用何种画法，单个部分在整体中的重要意义都要被人理解，例如面颊的形状是如何通过鼻子、眼睛和嘴巴的衬托表现出来。除了这种相对纯粹的并列关系之外，还有许许多多从属关系的图式。

如果想一想头饰发型和帽子、头巾，就会把问题搞清楚，因为它们使多样性和统一性的概念获得了一种装饰的意义。我们本应该在前一章探讨这个问题，因为它与结构和非结构的关系非常密切。古典的16世纪首先提供了帽子和脸对比的例子：扁平的帽子和便帽与宽阔的前额相配，与面部的瘦长的形状形成明显的对比，并让柔滑下垂的头发与头部的所有水平要素形成对照。17世纪的装束不能接受这种方式。不管流行时尚多么变化无常，在巴洛克的花样中始终贯穿着对统一运动的冲动。不仅在方向而且在画面处理上，巴洛克更关注联系和统一，而不注重区分和对立。

这一点清楚地表现在整个形体的处理上。它涉及各种形体如何



图91 委拉斯克斯，《维纳斯》

在自由灵活的关节中保持平衡的问题，因此紧张和松弛的各种可能形式在此发挥着很大的作用。文艺复兴的典型例子是提香的卧姿美女[Bella]（图90），这幅画采用了乔尔乔内的图式。有明确边界的肢体接合成一个和谐的整体，其中，单个的色调清楚可见。每个关节也清楚可辨，而且关节间的每个部分都是一个独立的形体。在这幅画里谁会说起真正意义上的解剖学的进步呢！主宰画面构思的是一种明确的美的观念，与之相比，所有自然主义的、现实性的内容都相形见绌。如果用音乐来比喻的话，那就是美存在于各种美的形体的和声之中。

巴洛克有另外的目标。它不追求条理分明的美，其接合之处也显得较为模糊，它体验的是运动的场面。这种运动不一定是意大利式的慷慨激昂的身体动态，尽管青年时代的鲁本斯曾从这种身体动态获得过灵感。委拉斯克斯和意大利巴洛克殊不相关，却也画过这种运动。他的卧姿《维纳斯》（图91）的基本感觉完全不同于提香的美女。委拉斯克斯把人体表现得更见纤柔，但效果不是由于单个形体的并置，而

是以单个形体合并的整体为基础，换言之，所有单个形体服从一个主导母题，不再作为特别部分受到同样的强调。若用另一种方式表达，即是：某个部位得到了集中的强调，或者说，形式聚集在个别几个点上。不过，前提必须是，从一开始就感觉到了不同的人体系统，而且是不太“有系统地”感觉到的。对于古典风格的美，各部分的清晰可见是*sine qua non* [必要条件]，而巴洛克，正如委拉斯克斯的例子所表明的，是放弃古典美的这种要求。

这些并不是气候和民族的差异。拉斐尔和丢勒与提香描绘人体的方式相同，而鲁本斯和伦勃朗与委拉斯克斯一致。伦勃朗在绘制坐着的青年那幅蚀刻画时，深入地研究了人体的分节[*das Gegliederte im Akt*]，就算他构思得很清晰，他也不可能用16世纪的那种强调方式。这些例子都能启发我们如何理解单独的头像。

但是，当我们把目光集中于整幅图画，即使从这些简单的问题中也会发现，古典艺术的基本特性在于画面的单个人物形象是可以隔离的，这正是古典设计的必然结果。我们可以去掉一个单独人物形象，此时它看上去虽然不如留在原位更好，但画面不会因此而崩溃。与此相反，巴洛克的人物形象紧紧受制于画面中的其他母题。甚至单人头像也会被掣入背景的运动，哪怕只是光影的运动。像委拉斯克斯的《维纳斯》构图表明了这一点。提香的美女本身就具有一种节奏，而委拉斯克斯的人物形象只有通过画面其他因素的补充才能得以完善。这种补充越是不可或缺，巴洛克的统一性就越完美。

至于人物形象众多的图画，我们可以首先用荷兰的集体肖像画来说明它的各个发展阶段。16世纪表现射手的图画具有构造的结构，人物形象全都具有协调一致的价值。上尉可能会比其他人显得突出，而整体画面仍然由同等重要的人物形象组合而成。伦勃朗的《夜巡》对这个母题的处理与16世纪的方法形成了强烈的对比。在《夜巡》中，单个的人物形象，甚至是成群的人物形象，几乎变得模糊难辨，正是由于这个缘故，几个易懂的母题才会脱颖而出，起主导的作用。同样的处理方法也见于人物较少的《摄政团》[*Regentenstücke*]。年轻的伦勃



图92 伦勃朗，《商会理事们》

朗于1632年创作的《解剖课》[*Anatomie*]，打破了以往的并列关系的模式，使全体人物形象从属于一个运动和一个光源，令人难以忘怀，人人都会觉得这种手法是新风格的典型。可是，伦勃朗跨越这种手法，画于1661年的《商会理事们》[*Staalmeesters*]（图92）又一次独出心裁，晚期的伦勃朗似乎在否认年轻的伦勃朗，这真叫人惊讶。画上表现的是五位绅士和一个仆人，每位绅士都很重要。《解剖课》那种多少有点瞬间集中性的处理方式在此全无踪影，画面上只有一排松散的地位同等的人物，故意会聚的光线也取消了，光与影自由地散落在整个的画面上。这是古代表现手法的回归吗？当然不是。这幅画的统一性存在于令人信服的整体运动的关系之中。詹特森[Jantzen]正确地评论道，主要母题的关键，在于说话者伸出的手。五位绅士随着这个手势排成一行，自然而然，没有一个人的头部能摆成别的姿势，没有一个人的胳膊能放在其他位置，每个人好像都在独自活动，但是，只有和整体联系起来，单个的行动才有审美的意义。当然，组成这幅构图



图93 博希，《狂欢游艺活动》

的不单单是人物形象，光和色彩同样支撑着统一性。桌布上的高光尤其重要，可惜没有一张照片能显示它的效果。这让我们回想起巴洛克的那项要求：形象应该融于整幅画中，只有在色彩、光线、形体的总和中才能理解统一性。

我们从狭义上考虑这些形式要素时，切不要忽略精神的新体系对统一性作出的贡献。它在《解剖课》和《商会理事们》中均发挥了作用，在前者比较外向，在后者比较内在，画面的这种精神内容集中为一个统一的母题，而在较早的头像并列的集体肖像中，还没有这种母题。但此时的并列并不意味着保守，恰恰在这个问题上艺术仿佛不会逃逸早期的公式，更确切地说，此时的并列完全符合同等强调的美的观念，这种观念甚至在一些自由度更大的题材，例如风俗画，也保持着自己的垄断地位。

希罗尼姆斯·博希 [Hieronymus Bosch] (1450-1516) 的《狂欢游艺活动》 [Fastnachtsbelustigung] (图93) 是一幅旧式风格的画面，不



图94 奥斯塔德，《农夫客栈》

论在形象安排上，还是在注意力的分布上都是旧式的。原始艺术家的画面可能出现注意力分散的现象，可在博希的画中，让人感到一切都是统一的，一切都在整体中起作用，它有一系列的母题，每个母题都在争邀观者的注意力。这是巴洛克所不能忍受的。奥斯塔德笔下的人物形象更加丰富，统一性的观念也用得更大胆，他画的《农夫客栈》[*Bauernwirthshaus*]（图94）由三个站立者结为一组，从整体的混乱人群中豁然而出，在波状起伏的画面上形成高潮。这三个人形成的主要母题不但不脱离整体运动，而且立即把节奏引入场景。虽然画中嘈杂不堪，但这一组人物毕竟最生动也最富有表现力。眼睛适应了这组人物形象，然后再去安排其余的东西。在此，一片喧哗声变成了可以理解的语言。

有时，街道或市场上完全不能辨别的嗡嗡声也可以描绘，只是如此一来，所有的母题都多少被剥夺了原来的意义，统一性也变成一种

整体效果，完全不同于较早艺术中各种独立声音的共存。

显然，若致力于这样的目标，宗教画肯定会面貌巨变。统一性的描述概念早在16世纪就已然确立，但首先领悟瞬间印象紧张感的却是巴洛克，从那时起才有了戏剧性的描述。

莱奥纳尔多的《最后的晚餐》就故事而言是一幅统一性的画面。他抓住了一个表现的瞬间，画中每个参与的角色都由那个瞬间决定。基督说话之后，做出一个能持续一段时间的姿势。与此同时，每个听者根据自己的性情和理解力对基督的话作出不同的反应。至于基督说了什么，不言而喻：众使徒的骚动和基督听天由命的手势都表明基督宣布有人要出卖他。正是出于精神统一性的需要，画家清除了一切可能给人快感或分散注意力的因素，只留下为满足母题而迫切需要的东西：摆好餐具的桌子和封闭的房间，让这些母题给观者以想象的余地。画里的每一样东西都不是为自身存在，一切都是为了整体。

我们知道，这种方法在那个时代是一种了不起的创新。原始艺术家虽然不乏统一性的描述观念，可在使用上却没把握，他们画一些与主题无关但有趣的东西来充实母题，这在当时是允许的。

那么，到底什么东西可视为比古典样式前进了一步？是否存在超越这种统一性的可能性？答案就在我们前文所述的肖像画和风俗画所出现的转变之中，这包括：价值的对等关系被取消；主导母题在视觉和精神上凌驾于其他母题；以及更加敏锐地捕捉纯粹的瞬间效果。莱奥纳尔多的《最后的晚餐》，虽然构图上统一，但它毕竟给观众提供了许多单个的兴趣点，以至和后来的种种叙述相比，看上去完全是多样性的。与莱奥纳尔多不同，蒂耶波罗的《最后的晚餐》对某些观众来说，简直是亵渎神明。不过，我们毕竟可以从中看出，事情是如何发展的：这里不能看到同样有十三个人，它只有几个从整体中突现，其余的人要么被推后，要么被完全遮掩。正是由于这个缘故，真正可见的形象以加倍的力量出现在画面。这和我们本章开头比较丢勒和伦勃朗的《降下十字架》试图弄清的关系是相同的。可惜蒂耶波罗提供给我们东西仅此而已。

把图画聚焦在个别点上表现强烈的效果，必然要敏锐地捕捉瞬间的关系。16世纪的古典故事画与后来的艺术相比，仍然具有一些静态的因素，更多顾及永恒的东西，或者更确切地说，它仍然着眼于一段宽泛的时间。如今，时间被压缩了，只表现情节的瞬间高潮。

在此，我们可以用旧约中苏珊娜的故事为例。这则故事的较早形态不是调戏苏珊娜，而是表现长老们如何从远处窥视他们的牺牲品或者迅速朝她走来。随着戏剧性意识的增强，渐渐地出现了这样一个瞬间：苏珊娜洗浴时，歹徒已跳到她身后，对她耳语调情。同样，非利士人制服参孙的紧张场面，也是逐渐从一个酣睡人的图式中发展出来的，参孙平静地躺在达利拉的怀里，被这个女人拔去了鬃发。

当然，用单一的概念无法说明这些变化。本章中的新东西只能说明部分而不是全部现象。最后，我们讨论风景画的问题。让我们再回到视觉-形式的分析。

丢勒和帕特尼尔的风景画不同于鲁本斯的任何风景画，因为前两人把独立形成的单个部分组合在一起，从中我们感觉到了一种综合的考虑，但是尽管有这些组合关系，还是看不到一个明确的主导母题。只有当那些相互分隔的界限逐渐地松动，背景和前景交融在一起，才会有一个母题占据明显的优势。即使丢勒的接班人，纽伦堡的风景画家希尔施弗格尔家族和劳滕萨克家族也是以不同的方式构图的。在彼得·布吕格勒的《雪景猎人》中，一排树木从左边强有力地切入画面，画中强调的内容骤然获得了一种新的面貌。后来又有人运用大片带形光影来统一画面，扬·布吕格勒的作品就常常如此。埃尔斯海默尔[Adam Elsheimer](1578-1610)则从另一个方面促进了这种发展，他让一排排长长的树木和山丘斜向穿过画面，这种方法在凡·格因的沙滩风景的“地形学斜线”[Geländediagonale]中得到继续。总而言之，鲁本斯有一种图式，和丢勒的图式形成对照，这充分地反映在他的《梅克林的割草季节》[*Heuernte von Mecheln*] (图95)之中。

这是一片平坦的牧场景色，有条弯弯曲曲的路通向深处。点缀其间的马车和动物加强了纵深的运动感，走向另一侧的割草女工形成



图95 鲁本斯，《梅克林的割草季节》

了前景平面。道路的曲线与云的移动相配合，流云在阳光的照耀下从左边升起。正如画家通常所说，图画“坐落在”[sitzt]背景。天空的光辉和明亮的牧草地（在图片中变暗了）立即把观者的目光引向背景深处。在分块的地带中，没有更多的迹象，在形式和光线的总体运动中，没有一棵树是独立的。

伦勃朗最受欢迎的蚀刻画《三棵橡树风景》[*Landschaft mit den drei Eichen*]（图96），也把重心更多地集中在一点上，因此获得了一种新的、重要的效果。但基本上仍属于同一种风格。像他那样让一个母题在画面占绝对的优势，的确前无古人。当然，单单这三棵树还不是图画的关键，关键在于耸立的树与广阔无垠的原野形成的潜在对立。不过，这三棵树仍占优势。一切都从属于它们，甚至包括大气中的各种运动：天空在橡树周围编织成一道灵光，橡树像胜利者一样昂然挺立。这使我们想起克劳德·洛兰[Claude Lorrain]（1600-1682）作品里的那些单个的壮观的树，它们正是由于罕见的独特性而在画中显得特别新颖。如果在远处只有高高的天空，别无他物，那么就只有借



图96 伦勃朗，《三棵橡树风景》

助地平线的那根线条力量才能赋予风景画以巴洛克的特征。或者说，当巨大的云团以令人喘不过气来的力量填满画面空间的时候，天地之间的空间关系就会赋予画面巴洛克的特征。

这就是我们所理解的同一的统一性的范畴，它使海洋的伟大在现在而且只有在现在才能够得到表现。

#### IV 历史特征和民族特征

谁要是把丢勒和舍恩高尔的宗教画进行比较，例如把耶稣受难木刻画中的《基督被囚》[*Gefangennahme Christi*]（图97）与舍恩高尔系列版画中的同名版画（图98）进行比较，他就会对丢勒描述的清晰性和一目了然性感到惊讶。他会说，丢勒的构图更好，情节更抓住要义。但我们此处所谈的不是他们个人成就的质量差别，而是不同的表现形式，它们远远超越个别的例子，对整个艺术思维具有约束力。在本书的开头我们已

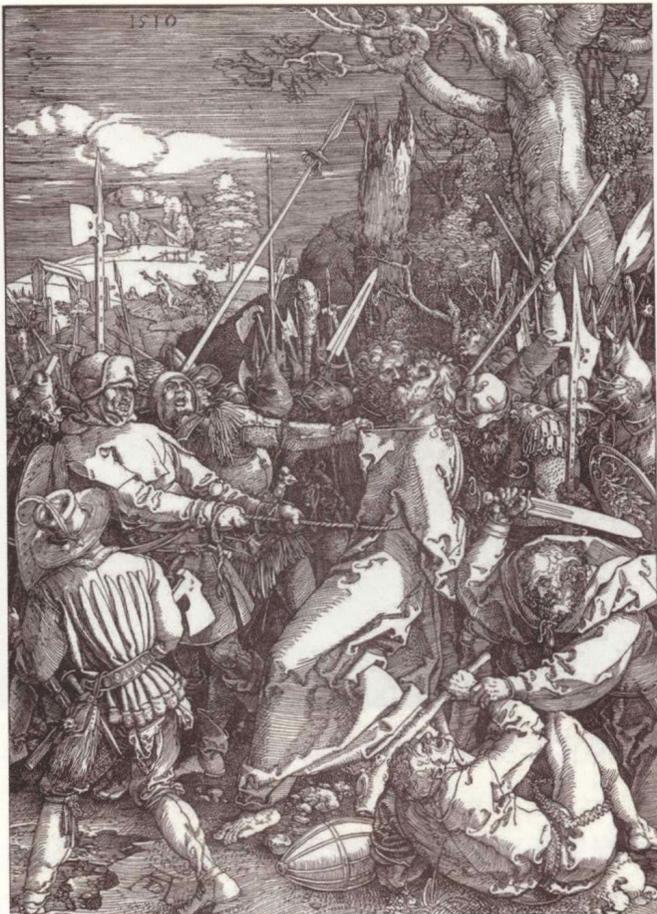


图97 丢勒，《基督被囚》

经简要地叙述了前古典阶段的特征，现在我们还要回到这个方面。

当然，丢勒的构图在外观上较为清晰。基督的斜向形体支配着整个画面，我们一眼就能看出对基督施暴的母题。那些把基督向前拖的人，由于处在相反的方向，从而增强了基督的倾斜的力量。画中的彼得和马尔丘斯[Malchus]则仅仅是一段插曲，仍然从属于主导主题，是起对称作用的角落的填充物。而舍恩高尔的画没有主次的区别，没有方向和反方向的明确关系；有些地方人物杂乱无章，有些地方又太孤立、太松散；与古典风格的充满对比的构图相比，画的整体显得单调。

意大利的原始艺术家，因为他们是意大利人，所以较之舍恩高尔



图98 舍恩高尔，《基督被囚》

具有更强的朴素性和清晰性。由于这个缘故，他们在德意志人眼里显得拙劣。但是，即使在意大利，15世纪和16世纪之间毕竟存在着差别，不过这种差别不大，所以在其组成部分中尚未出现独立自主的现象。我们举出大家熟悉的例子，诸如贝里尼[Giovanni Bellini]（约1430-1516）的《圣容显现》[*Transfiguration*]（藏于那不勒斯）和拉斐尔的《圣容显现》。贝里尼的画上方有三个相等的人并肩而立，是基督站在摩西和以利亚之间；在他们脚下，又是三个相等的人蹲伏着，是三个门徒。在拉斐尔的画中，所有分散的要素合成一个宏大的形式，而单个形体在这个宏大的形式中形成生气勃勃的对比。基督身为主角高

踞于面向他的附属人物之上，众门徒的依存关系也更为明确。一切都是相互联贯的，而每个母题又显然自由地展开。古典艺术从这种分节和对比中所获得的客观清晰性，其历程本身就可以独立成章。这里我们最好先把这个原则立于装饰的基础之上。另一方面，这个原则的功效也在那些纯粹再现圣徒的故事画中得到清楚的展示。

只要想到巴尔托洛梅奥修士和提香的画例，就不难发现波蒂切利或奇马[Cima da Conegliano] (1459-1517/18) 的安排是多么矜持和单薄，在他们的画中，只是并列关系，而不是对比，只是多样性，而不是真正的统一。此外，还能是什么呢？只有当整体变为一个统一的体系，我们才能感受到各部分之间的差别，只有在一个构图严谨的统一体内，各部分形体才能够获得独立的效果。

这一过程很容易在再现性的祭坛画中仿效，对此，人们不会感到意外。与此同时，恰恰是这类观察也有助于我们理解身体和头部设计的历史。盛期文艺复兴对人体躯干像[Torso]的分节方式和人物画构图大体上所达到的水平（例如统一、系统以及对立关系的形成）完全一致。各种对立物彼此间的联系越明显，它们对于整体的不可或缺的意义就越大。如果不管民族性的一般差别，那么在南方和北方都有同样的发展过程。韦罗基奥与米开朗琪罗的人体素描的关系，就像雨果·凡·德尔·戈斯与丢勒的素描关系。或者换一种说法，韦罗基奥在《基督受洗》（藏于佛罗伦萨美术学院）中描绘的基督身体和雨果·凡·德尔·戈斯的《原罪》[Sündenfall]（藏于维也纳，图99）中的亚当处于同一水平：尽管亚当的裸体具有自然主义的精细，但它同样缺乏分节和自觉运用对比的效果。在丢勒的《亚当与夏娃》或前面提到过的帕尔马·韦基奥的画中，形体上的强烈对立好像出诸自身，人体也具有了清晰的系统性，但这不是“对自然认识的进步”，而是在新的装饰基础上所表达的对自然的印象。甚至当我们不得不提及古希腊罗马影响的时候，也只有相应的装饰感完备之后，才有可能采用古希腊罗马的图式[antiken Schemas]。

这种关系在头像中表现得更清楚，它体现在一组特定的生硬的形

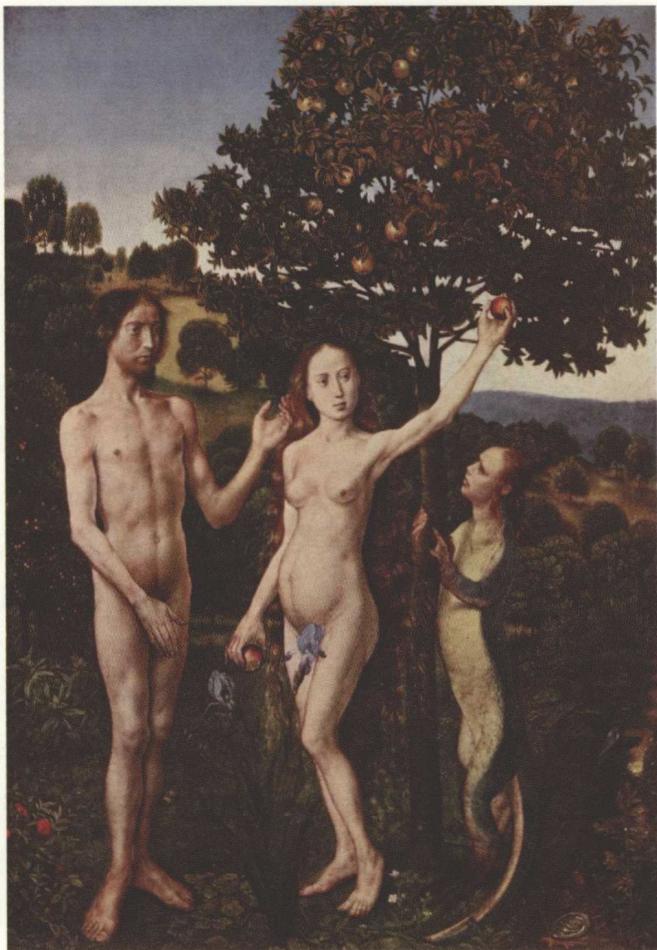


图99 戈斯，《原罪》

状，在没有刻意强调的情况下，从一种松散的并列关系发展为生动的统一关系。当然，我们能够描述这些效果，但如果体验不到它们，就不能理解它们。在这点上，像15世纪尼德兰的德克·布茨那样的艺术家和他的同代人意大利的克雷迪相似（参见克雷迪的《韦罗基奥像》[*Bildnis des Verrocchio*]（图100））。他们所画的头像都不服从于一个体系，面部的各种形状之间还未相互形成张力，所以这些形状还不是独立的部分。现在如果看一幅丢勒的画或奥利的画（奥利的画题特别接近克雷迪），那么我们仿佛第一次发现了嘴巴会是水平的形状，它以一种特殊的意志与垂直的形状对抗。在形体逐渐具有这些基本方向的



图100 克雷迪，《韦罗基奥像》

同时，总体的结构也开始变得坚固：部分在整体的范围内获得了一种新的意义。前面我们已经谈到了头饰附件的各种特点。肖像画的总体画面也经历了同样的转变。例如，在16世纪，只有当窗缝[Fensterschlitz]明确地成为对立的形式时，它才会出现。

意大利人天性爱结构和由独立部分构成的体系，而沿着日耳曼人的路线，艺术也取得了相似的惊人成果。霍尔拜因画

的法国公使头像的强调之处和拉斐尔画的《彼得罗·阿雷蒂诺像》[*Bildnis des Pietro Aretino*]（图101）的素描（见马尔克·安东[Marc Anton]<sup>1</sup>摹刻的版画）所强调的完全一样。通过这种国际间的比较，我们能够很好地对部分与整体之间难以言喻的关系变得感觉敏锐。

历史学家想要理解从提香到丁托列托和埃尔·格列柯，或从霍尔拜因到莫洛和鲁本斯的转变，他就要具备这种感觉。我们会说，通过这种变化，“嘴画得更生动了”，“眼睛也更富有表现力了”。这是肯定的。但这里不仅仅涉及表现的问题，而且涉及单独的效果如何被统一的图式问题，这个统一的图式，作为装饰原则，也对画面的总体安排具有约束力。当各种形体开始流动，就会产生一种新的统一性，部分与整体就会有一种新的关系。科雷乔已然清楚地感觉到，局部失去独立性所产生的效果。晚年的米开朗琪罗和晚年的提香分别以

1 英译本图版目录作Marc Anton，插图说明作Marc Antonio，德文版均为前者。

自己的方式追求这样的目标，而丁托列托，甚至格列柯，都满腔热情地抓住这个问题：从被毁灭的独立实体中创造出较高的图画统一性。当然，独立实体不能单指独立的对象，它还指单独的头像和人物构图，以及色彩和几何方向。我们该在什么时候使用新的风格名称，当然无法确定。一切都是过渡现象，一切效果都是相对的。如果我们来

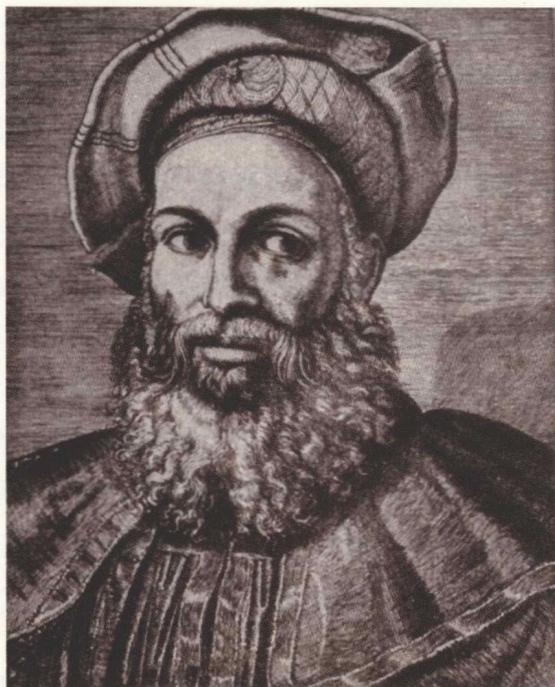


图101 拉斐尔，《彼得罗·阿雷蒂诺像》

自盛期文艺复兴，那么我们会认为，乔瓦尼·达·博洛尼亚的群像《劫夺妇女》[*Frauenraub*]（藏于佛罗伦萨，兰齐敞廊[*Loggia dei Lanzi*]）——让我们用雕塑的例子结束本节——似乎着眼于绝对的一致。但是，一旦我们把它同贝尔尼尼早期的《劫夺普洛塞耳皮那》[*Raub der Proserpina*]进行比较，一切又会消解成单个的效果。

在所有民族中，是意大利人赋予了古典主义类型最清晰的印记。这是她在建筑和绘画上的荣耀。即使巴洛克风格，她也不像德意志那样过多地削弱局部的独立性。我们可以用音乐来比喻这两个民族不同的想象力。意大利教堂的钟声总是保持明确的音型，德意志的钟声却是相互交融的和声。当然，贬低意大利的钟声是“不断的响声”[*Gebimmel*]并不恰当，因为意大利艺术中起决定作用的毕竟是在一个自足的整体中要有独立的形体。而很能说明北方特征的是，只有北方才产生了伦勃朗，在他的作品中，那种主导性的光线与色彩似乎源于神秘的心灵，但是我们不要仅仅把伦勃朗等同于北方巴洛克的

统一性。在北方自始就普遍地感到，个别应该消融在整体中，任何实体，只有当它和其他实体，和整个世界联系起来，才会获得意义。因此北方的画家偏爱团块，米开朗琪罗认为这种偏爱正是北方绘画的显著特点。如果弗朗切斯科·达·霍兰达[Francesco de Holanda]（1517-1584）所言不虚，那么我们就知道，米开朗琪罗曾经指责德意志人，说他们的画表达的东西过于繁冗，而一个母题就足以成为一幅画。如此看来，这位意大利人一开始就不能对民族之间的差异作出正确的判断。其实，北方的绘画也不必都是众多的人物形象，有时只有一个人物就足够了，但这个形象必须和图画中的其他形体结合，融成一个不可分割的统一体。用17世纪的眼光看，丢勒的《屋中的圣杰罗姆》仍然不够统一，不过，由于各种形体相互交织，它还是体现了北方人独有的想象力。



图102 布歇，《卧女》

接近18世纪末，西方艺术开始另辟蹊径，于是现代评论界率先表示，以真正艺术的名义让单个形体再次独立。布歇[François Boucher]（1703-1770）画的沙发上的《卧女》[*Liegendes Mädchen*]（藏于慕尼黑，图102），连同织物褶皱和画中的其他细节构成了一种统一的形式，如果让那可爱的人体脱离这种联系，就不会有什么价值了。相反，大卫[*Jacques-Louis David*]（1748-1825）的《雷卡米耶夫人》[*Madame Récamier*]又是一个自足的独立的人物形象。洛可可的美存在于不可分割的整体之中。但对新古典主义的审美来说，美的形式仍然和过去一样，是自身完美的各部分的相互和谐。

## 第二节 建筑

### I 总论

每一种新形式体系的产生，开始总是个别部分显得突兀。虽然人们也会意识到整体有更大的意义，却喜欢把个别部分看成单独的实体，并且在总体印象中坚持这种看法。当原始艺术家处理后来文艺复兴艺术所遇到的问题时，情况就是这样。原始艺术家有能力不让局部高于整体，但是局部与整体相比又独立了出去。只有古典艺术大师才获得了二者的平衡。现在连一扇窗子也是明显的独立部分，可在感觉上却不显得分离，它让我们同时注意到了窗户同墙的较大形体或墙面之间的联系。反过来说，如果我们着眼于整体，就必须清楚，整体本身是如何受到了各部分的制约。

巴洛克的新颖之处，不单单在于统一的东西，而是绝对统一的概念，它使具有独立价值的部分淹没在整体之中。在巴洛克风格，各种美的要素不再结成一个可以让它们继续独立存在的整体，而是从属于一个主导母题。单个部分只有和整体共同起作用，才会获得意义和美感。阿尔贝蒂给完美下了一个经典的定义：完美的形式不能有任何增

减改变，因为它会破坏整体的和谐。这个定义不仅适用于文艺复兴，而且适用于巴洛克。每个建筑整体都是完美的统一体，不过，统一体这个概念在古典艺术和巴洛克艺术中的意义不同。布拉曼特眼中的统一之物，在贝尔尼尼看来却是多样的，尽管和原始艺术家的多样性相比，布拉曼特堪称为统一化的代言人。

巴洛克的统一性有各种各样的表现形式。有时候通过让各部分同时失去独立性而实现；有时候则是专门营造一个母题，让它占据支配的地位，而把另外母题变为附属物。古典艺术也有主要母题和从属母题之分，但是从属的部分始终具有独立的价值，而在巴洛克艺术中，甚至占支配地位的部分，一旦脱离了和整体的联系，也将多多少少失去意义。

从这个意义上说，垂直线和水平线的形式系列也发生了转化，于是产生了强烈的统一的纵深构图，这种构图使整个空间部分为了新的总体效果而放弃了独立性。这无疑会起到一种增强作用。不过，向统一性概念的转变与表达情感的母题无关，即使有关，也不以如此的方式进行，因此，我们可以说，新一代人用更伟大的信念创造了把几层楼联系起来的巨大柱式；或者说，文艺复兴的明快创造了具有独立部分的类型，而巴洛克的厚重这时要坚决地压制这种独立性。的确，当美只是让自由成分之间保持平衡时，我们确实有种愉悦的感觉，不过，相反的类型也能给人愉悦感。法国的洛可可不愧是最欢快的艺术风格！但是，洛可可时代不可能再动用文艺复兴的表现手段。这才是我们的问题所在。

很明显，这种发展类似我们前面所说的涂绘性的非结构风格的发展。连续运动的涂绘效果总是让部分失去独立性，而每一种同一化都和非结构情趣的母题有关，反过来说，条理分明的美[gegliederte Schönheit]原则上与构造学关系密切。尽管如此，多样的统一性和同一的统一性这对概念在此也需特别对待。正是在建筑中这对概念获得了非同一般的清晰性。

## II 范例

意大利建筑提供了简直堪称理想的清晰性范例。我们把雕塑也纳入同样的考虑，它与绘画相关的特性，主要体现在诸如墓碑等造型-建构的问题中。

威尼斯和佛罗伦萨-罗马的墓碑，在形式不断分化和综合的过程中演变为古典类型。各个部分在日益明确的对比中形成对立，于是整体也越来越凝聚，以致改动任何一部分，整个有机体都会受损。早期类型和古典类型都是各部分保持独立的统一体，不过早期类型的统一是松弛的。自由只有与规矩并行才富于表现力。体系越严格，它内部各部分的独立性就越发挥作用。安德烈亚·桑索维诺在罗马人民的圣玛利亚教堂设计的高级教士墓与德西代里奥和A·罗塞利诺的作品比较，或者莱奥帕尔迪[Alessandro Leopardi]（约1482-1522）在圣乔瓦尼和圣保罗教堂[S. Giovanni e Paolo]（威尼斯）设计的文德拉明墓碑[Grabmal des Vendramin]与15世纪的多格斯墓[Dogengräber]对比，就给人这种印象。米开朗琪罗设计的梅迪奇墓创造了一种罕见的集中效果：墓碑基本上仍是具有独立部分的古典结合方式，但是笔直的中央形象和一些斜倚的附属形象的对比非同寻常。——牢记这些图像，就能对贝尔尼尼在风格发展史上的成就作出正确的评价。巴洛克虽然不能在独立的局部基础上去增强效果，可它也不涉及任何对抗，因为形象与形象之间的想象屏障消除了，造型总体以宽广而统一的运动汇成潮流。不仅圣彼得大教堂的乌尔班八世墓碑如此，而且更为统一的亚历山大七世墓碑也是这样。它们为了统一而取消了坐着的主要人像和斜卧的附属人像之间的对立：附属人像是站着的，和占统治地位的教皇形象直接建立了视觉上的联系。至于观者对这种统一理解到什么程度，则取决于观者自己。我们也能够这样一步一步地理解贝尔尼尼，但他也许无意让人们如此看待。谁懂得这种艺术的意义，谁就知道，单个形式不仅与整体有关——这也是古典艺术的法则——而且它把自己的独立性献给了整体，只从整体中汲取生命和空气。

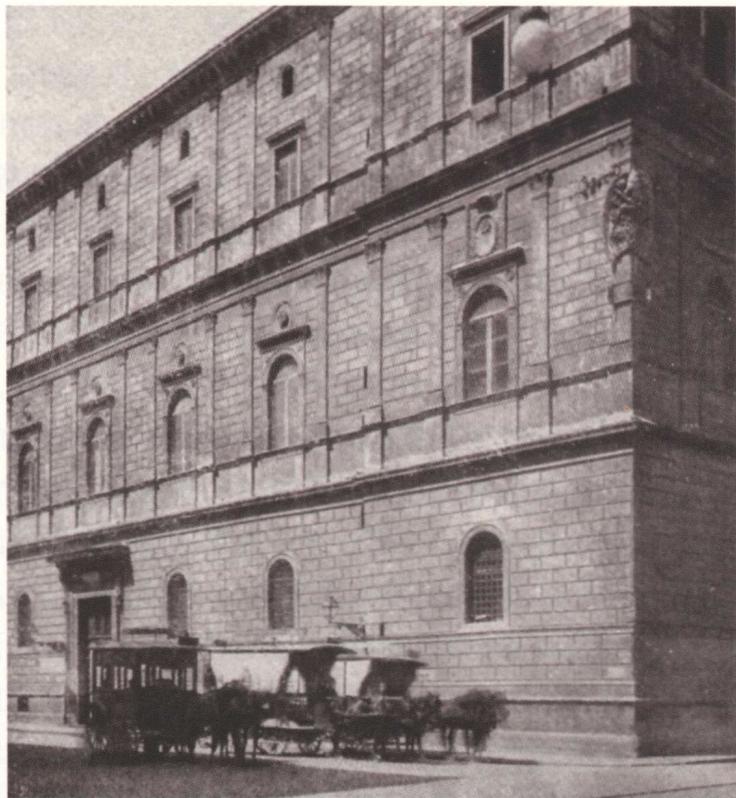


图103 坎切莱里亚宫

在意大利世俗建筑中，我们可以例举罗马的坎切莱里亚宫[Palazzo della Cancelleria]（图103），它是文艺复兴统一性的古典范例，尽管现在已不再属于布拉曼特的名下。这是一幢三层楼的建筑，每一层都给人完全独立的印象；整幢建筑具有一些清晰的特殊结构，这包括：楼房的层次，边角的凸出部，窗户和墙壁上的分格。莱斯科[Pierre Lescot]（约1500/10-1578）设计的卢浮宫立面也是如此。此外，海德堡的奥托·海因里希堡[Otto-Heinrich-Bau]也一样。到处都有等价的均匀的建筑部分。

如果我们看得更仔细一些，那么就会修改等价[Gleichwertigkeit]这个概念。坎切莱里亚宫的底层和上面几层相比，仍然具有显著的底层特点，从某种意义上说，它是从属的。只有在上面两层才出现了起划分作用的壁柱。这一系列壁柱把墙壁划分成一些单个的分格，它们

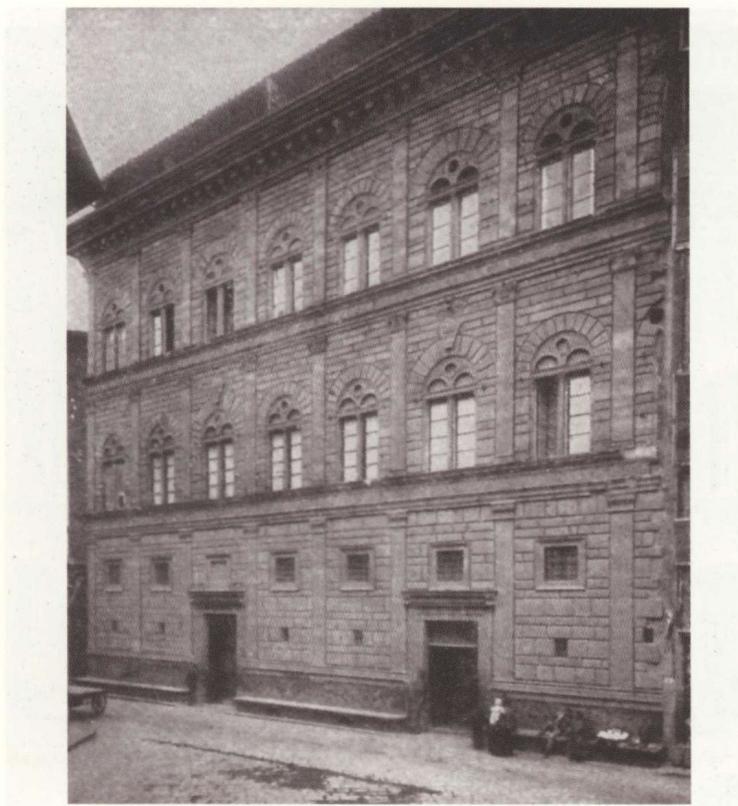


图104 鲁切拉伊宫

的关系不是简单的均等并列关系，而是较宽的柱间分格和较窄的柱间分格交替出现。这就是古典风格的相对而言的并列关系。从佛罗伦萨的鲁切拉伊宫[Palazzo Rucellai]（图104），我们看到了15世纪意大利艺术的初始形式。在这座建筑上，柱间分格完全相同，楼层划分也完全相同。上述两座宫殿的基本概念是相同的：都是有独立部分的体系，但坎切莱里亚宫在形式上更加简洁。它们的差别使我们想起前面谈过的再现艺术的差别：15世纪松弛的对称和16世纪严谨的对称。藏于柏林的波蒂切利画的《玛利亚与两位圣约翰》[*Maria mit den beiden Johannes*]中的三个人物并列得完全均衡，而玛利亚只因处于中央才在形式上占优先地位。在安德烈亚·德尔·萨尔托这样一位古典大师的作品《阿尔匹的圣母》[*Madonna delle Arpie*]（藏于佛罗伦萨）里，玛利亚在任何方面都超越她的同伴，尽管这些同伴仍然有自己的重心。



图105 奥代斯卡尔基宫

这正是问题的关键。坎切莱里亚宫的一系列分格的古典特征是：甚至那些狭窄的分格也具有独立的均衡的价值；虽然底层处于从属地位，但它本身仍然具有美的成分。

像坎切莱里亚宫这样的建筑物，分解成一个个美的独立部分，在构造上可与提香的《美女》对应。试把《美女》和上文提到的委拉斯克斯的《维纳斯》进行比较，并把它看作高度集中和绝对统一的人物类型，我们会毫不犹豫地指出，它们在构造上有相似之处。

当以更宏大而连贯的母题去克服多样性时，文艺复兴的类型遇到了困难。我们要谈的也许是那种“更伟大的信念”[größeren Gesinnung]决定了更卓越的形式。但这样说是不对的。一开始我们都确信，文艺复兴建筑的赞助人（教皇朱利乌斯就是其中之一！）是在追求人类意志能够达到的最高目标。然而，不是任何事情在任何时候



图106 霍恩斯坦宫

都能做到。只有体验到许多部分组成的美之后，才可能酝酿统一性的布局方式。米开朗琪罗和帕拉奥迪都是过渡人物。与坎切莱里亚宫不同，罗马的奥代斯卡尔基宫[Palazzo Odescalchi]（图105）是纯粹的巴洛克风格，它上面两层展现的宏伟秩序，后来成为西方的标准。底层很像底座，也就是说，它变成了一个从属的部分。而在坎切莱里亚宫，每一个柱间分格，每一扇窗户，甚至每一根壁柱都清晰地表现了自身的美。但奥代斯卡尔基宫的局部形体却多少被淹没在总体效果之中。每个柱间分格只有在整体中才有价值。窗户与壁柱互相结合，而壁柱本身几乎体现不出是单个的形体，它们只有在整体中才会产生效果。奥代斯卡尔基宫只是开端，后来的建筑踵事增华。慕尼黑的霍恩斯坦宫[Palais Holnstein]（今天是大主教宫[Erzbischöfliche Palais]，图106），是由老屈维利埃[der älteren Cuvillies]（1695-1768）建造的一幢特



图107 玛达玛宫

别精美的建筑物，其流动的表面给人深刻的印象：我们看不出柱间分格，壁柱和窗子融为一体，它几乎完全失去了结构的意义。

这样一来的结果必然是，巴洛克的建筑立面在主导性的中央母题的基础上会去强调个别的部分。实际上，奥代斯卡尔基宫的中间大楼和侧楼（在插图中看不清楚）的关系已在起这种作用。不过，我们在深入讨论这点之前，还要弄清楚：壁柱或圆柱所展现的宏伟秩序，其图式是惟一的图式，还是一种流行的图式。

在建筑立面上，即使各楼层之间没有垂直组合的关系，也能实现统一性的要求。我们选用罗马玛达玛宫[Palazzo Madama]（现在的参议院，图107）为例，草率的观者可能认为它在本质上与文艺复兴的流行样式并无二致。其实，关键在于：单个部分在多大程度上是独立于整体的不可或缺的成分，在多大程度上又淹没于整体之中。玛达玛宫的

特征是，跟平面总体运动的动人的印象相比，单个楼层退到了次要的位置，而且，窗户与它的三角饰配合一体，效果生动，让人几乎感觉不到窗户是整体的基本组成部分。这种多样的效果，北方的巴洛克即使不使用丰富的造型手段，也能获得。它只需通过附属窗户所产生的节奏，就能赋予墙壁一种团块运动的强烈印象。

然而正如我们前面说过的那样，巴洛克一直偏爱表现显著的部位：喜欢把效果集中在一个主导母题上，这个母题使其他的次要母题处于从属地位，但是反过来主导母题也得始终依靠次要母题的陪伴，否则它本身不可能有什么意义。就拿奥代斯卡尔基宫来说，在宽广的表面上稍微突出的中间部分，就没有实际意义，位于两侧不成比例的短侧楼（后来它们被延长了）也没有独立性。这种从属风格的最大类型是城堡建筑，这体现在它的中间楼阁和边角楼阁上。可是，在15至17世纪的市民住宅[Bürgerhaus]，我们也能发现中间的凸出部分，它们通常只凸出几厘米。取代强调一个中央部分的做法，是在长形的建筑立面上把两个强调部分置于两侧，当然，这两个强调部分不是在边角上——文艺复兴的两个强调部分在边角，参看罗马的坎切莱里亚宫——而是与边角疏远，例如布拉格的金斯基宫[Palast Kinsky]。

教堂的建筑立面基本上重复了世俗建筑的发展过程。意大利盛期文艺复兴把两层立面的建筑类型完美地留给了巴洛克，这种两层立面，上面有五个柱间分格，下面有三个柱间分格，带有过渡的涡卷形饰结构。可是现在这些柱间分格越来越丧失了比例上的独立性，一系列同等价值的部分被中央明显占优势的部分所取代，中央集中了所强调的部分，具有极强的造型和动态，它们极大地加强了从两边涌来的运动。巴洛克教堂建筑很少用垂直的柱式连接楼层，以获得统一，不过，它要是两层楼的形式，就必须使一层楼对另一层楼有明确的优势。

前面提到的荷兰风景画的发展有类似的情况。在此重复一下这种类似也许有益，它可以使人不至于固守建筑史的个别事实，让我们牢记一般的原则。事实上，使17世纪的荷兰风景画同16世纪以对称为标准的描绘区别开来的正是这种强调突出点的统一性理论。



图108 圣彼得教堂唱诗班座椅

当然，我们不仅可以从大型建筑，而且也可以从家具和器具这些小领域中获得例子。人们把文艺复兴时期的两层橱柜转化为巴洛克的一层橱柜，也许出于实用的考虑，但这种转化的根源却在于总体趣味的改变，而且这种转变无论如何都会发生。

巴洛克喜欢为一系列水平方向的形体寻求统一的组合。它装饰唱诗班的一系列相同的长排座椅，就喜欢用一条弧形的曲线把它们统一起来。更有甚者，它甚至无需任何实际理由，就把教堂中殿的列柱向中央位移（参看慕尼黑圣彼得教堂的唱诗班座椅[Chorstühle in der Peterskirche]，图108）。

当然，在上述这些例子中，对大型母题的说明显然不等于彻底说明了整个作品。统一的效果总是依赖各个部分的转化，在这种转化中，各部分很难再成为独立的实体。唱诗班的长排座椅已获得一个统

一的形式，这不仅因为那条卓有成效的弧形曲线，而且因为单个的镶板分格必须相互依托，否则它们就会散架。

橱柜也是如此。洛可用一道弧形线脚把两扇柜门连接起来。如果柜门上方边缘遵循这道弧形，并向中间部分隆起，那么两扇门自然成为一对。单扇门没有什么意义。所以，洛可可式桌子也不再具有独立形状的桌腿，它们已经融入整体。非结构的要求在原则上和绝对统一的要求有关。洛可可建筑的室内，特别是教堂的室内，所有的家具都被融合进整体，我们简直不能想象可以把单个部分分离出来。在这方面，北方提供了佳例。

我们到处都发现民族想象力的一般差别问题：与北方民族相比，意大利人让局部得到了更自由的发展，而且从未完全牺牲局部的独立性。可是，自由的部分并非自始就存在，它们先得被创造出来，先得让人感受到才行。我们可参考这一章的总论。意大利文艺复兴的特殊之美来自一种独特的方法，它对每个部分，例如一根圆柱、一片镶板、一块空间，都精雕细镂，表现得十全十美。而日耳曼人的想象力就不允许局部获得独立性。条理分明的美，基本上是拉丁民族的概念。

这似乎自相矛盾，因为有人说，恰恰是北方的建筑艺术具有非常强烈的个体化的单独母题，一扇凸窗或一座塔楼完全独立于整体之外，并以其个体的意志对抗整体。然而，这种个体化与各部分以整体统一性为前提的自由是两码事。对个体意志的强调说明不了什么问题：重要的是这些任性的旁枝如何牢牢地扎根于建筑物之中。我们可以换下这种凸窗，但要付出巨大代价。而意大利人无法接受这样的统一的观念：完全异质的部分可以由一个共同的生命意志承担。最初的德意志文艺复兴的“粗野”[wilde]手法，也就是我们在阿尔滕堡[Altenburg]、施万因富特[Schweinfurt]、罗滕堡[Rothenburg]等地的市政厅所发现的风格，后来逐渐地庄重起来，可即使在奥格斯堡或纽伦堡的市政厅的矜持的纪念碑式建筑中，也存在着一种特具力量的神秘的统一，这种统一不同于意大利。其效果来自形式的强烈的流动，而不是出于各部分的间断。所有的德意志建筑，起决定作用的因素都是



图109 贝尔克-海德，《阿姆斯特丹市政厅》

运动的节奏，而不是“美的比例”。

这一点虽然普遍适用于巴洛克，但是与意大利相比，北方更加强调大的总体运动，也就是说，为了大的总体运动，可以牺牲单个部分的意义。由于这个缘故，北方在室内创造的效果更惊人。我们也许可以说，在18世纪的德意志教堂和城堡建筑艺术中，这种风格最大限度地显示出它的能力。

即使在建筑中，这种发展也不是均匀的。我们在巴洛克中就遇到过造型-结构趣味的回潮，而这种回潮总是对单个的部分有益。像阿姆斯特丹的古典主义市政厅能够产生在晚期伦勃朗的时代，就意味着任何想从伦勃朗一人身上推断出影响整个荷兰艺术原由的人，都必须谨慎从事。可另一方面，也不要过高夸大风格的对立。我们初看阿姆斯特丹市政厅，也许会相信，世上不会再有什么建筑像它那样激烈地反对巴洛克所要求的统一，这幢建筑有坚实的横线脚[Gesims]

和壁柱间隔，还有平直切入墙壁的裸露窗户。但是，团块的组合 [Massengruppierung] 仍然是巴洛克的统一化组合，壁柱的间隔也不再表现为单个的美丽的分格。此外，我们在同时代的绘画中也可以找到这样的证据：单个的形体只有从总体效果的角度去看才能理解。仅仅单个的窗口没有什么意义，全部窗户形成的动态才有价值。当然，也可以用别的方式看待这些情况，当大约1800年隔离开的样式重新出现时，贝尔克-海德 [Gerrit Berck-heyde] (1638-1698) 画的《阿姆斯特丹市政厅》 [Rathaus von Amsterdam] (图109) 展现的是一种新的外貌。

在那个时代，人们在这座新的建筑中看到是，各个部分又突然分离了。窗户再度成为一个独立的形体，镶板再次获得生命力，室内的家具也变得独立了，橱柜分解成许多自由的部分，桌子又开始有腿脚，不再是整体结构的不可分解的部分，而是与桌面和榫眼相分隔的垂直的柱子，有时它们甚至可被拧下。

只有同19世纪的新古典主义建筑相比，才能正确地评价阿姆斯特丹市政厅这样的建筑。我们想到慕尼黑的克伦采设计的新王宫 [Neuen Königsbau]：楼层、壁柱间隔、窗户，全都是一个一个的局部，本身就是美的，而且在总体画面中也始终表现为独立的部分。



## 第五章 清晰性和模糊性

### 绝对清晰和相对清晰

#### 第一节 绘画

##### I 总论

每一个时代都要求艺术具有清晰性，说某种表现是模糊的，总含有批评之意。但模糊这个词在16世纪的含义与后来时代不同。古典艺术认为，美和形体的完全展现有关；而在巴洛克艺术中，即使画家力图完美地描绘客观现实，绝对的清晰也变得模糊了。图画的外貌不是和最大限度的客观清晰性相一致，而是回避它。

众所周知，所有的艺术在其发展过程中都在追求增加视觉认识的难度，也就是说，一旦解决了清晰的再现问题，随之而来的自然就是图画形式的复杂化，因为观者会觉得简单的东西太一目了然，所以解决那些棘手的任务就产生了诱惑力。不过，巴洛克使图画变得模糊（我们即将谈到这点），只能部分地看作这类兴趣的增强，其实，它是一种更为深刻、更为广泛的现象。这不是解决一个难度尽管增大但总有一天可被解决的问题。艺术问题总有一些无法解决的残余部分。绝对清晰和相对清晰是两种再现风格的对比，与迄今所论述的那些概念完全类似，是两种根本不同的观念。如果巴洛克认为旧的表现形式不自然，不能再重复它，那么这就肯定不是个想要增强某种趣味的意愿了。

古典艺术为了形式的清晰使用了一切再现手段，而巴洛克艺术原则上避免把图画弄得好像是凝神静观[Anschauung]而安排，避免在凝神静观中洞彻其详。我说，要“避免”使画面看上如此，但实际上画家在进行整体设计时，一定会考虑到观者及其视觉的需要。真正的模糊是缺乏艺术性的，我们不妨用一句悖论说，有一种模糊的清晰性[eine Klarheit des Unklaren]。即使艺术放弃了完全客观的清晰这个理想，它仍然是艺术。17世纪在吞没形体的黑暗中发现了一种美。而印象主义本质上倾向于某种模糊性，它是一种动态的风格。因为它被采纳，不是出于自然主义的观念——可视世界决不会提供完全清晰的图画——而是由于人们爱好一种闪烁不定的清晰性。只有在这种情况下，印象主义才成为可能。它的根源不只来自模仿，而且也来自装饰。

相反，霍尔拜因清楚地意识到，大自然中的事物和他画中的事物显然有别，物体的边缘并不像他描绘的那样匀称清晰，他还知道，实际看到的首饰、刺绣品、胡须等等的单个形状很难被一一分清。但他或许不会同意用通常的观察去批评艺术。对他来说，绝对的清晰才是美。正是他的这种要求，使他认识到艺术和自然的区别。

霍尔拜因之前和他同时代的一些艺术家都不像他那样思路严谨，或者也可以说，他们的思考更加现代一些。但这并不能改变下述事实：霍尔拜因站立在一条风格曲线的顶点上。不过，一般地说来，清晰性这个概念从质的意义上看，不宜用来说明这两种风格之间的差异。这里涉及的是不同的目标，而不是不同的能力。巴洛克的“不清晰性”总是以古典的清晰性为前提。质上的差别只存在于原始艺术家和古典艺术家之间：清晰性这个概念不是自始就有的，而是逐渐获得的。

## II 主导母题

每种形式都有几种呈现模式，其中包括最高的清晰性。它首先要要求形体的所有细节都历历在目。可现在已没有谁还会指望看到这样的作品：一幅人物众多的历史画把所有的人从手到脚都表现得清清楚楚。就连严谨的古典风格也从未提出这样的要求。然而意味深长的

是，莱奥纳尔多的《最后的晚餐》中的基督及其十二门徒的二十六只手，没有一只“垂在桌面之下”。北方的情况也是如此。我们可以取证藏于安特卫普的马西斯的《哀悼基督》，或把朱斯·凡·克莱夫的《圣殇图》[*Pietà*]中的人物四肢再数一遍：手全部画了出来。对于北方来说这更有意义，因为北方缺乏这样的传统。与此相反，在诸如伦勃朗的《商会理事们》这样非常求实的肖像画中，六个人的十二只手只能看见五只。完整的外表此时成了一种例外，而从前则是一种规则。泰尔博赫的两位奏乐的贵妇人（藏于柏林）只画了一只弹琴的手。而马西斯在其风俗画《银行家与其夫人》[*Goldwäger und seiner Frau*]却理所当然地把两双手都画了出来。

除了这种客观的完整性，古典的素描处处追求可以详细表现形体的描绘。所有的形体都要展示出它们的典型特征。单个的母题在生动的对比中得以发展。空间的延伸能被精确地测量出来。撇开素描的性质不谈，提香的《维纳斯》和《达那厄》，或者米开朗琪罗的《士兵沐浴》[*Badenden Soldaten*]，单凭身体的布局就把形体的清晰性表达达到 *ne plus ultra* [极致]，令人无可指摘。

巴洛克回避这种高度的清晰性。它不想让万象尽现，而是给想象留下盘旋的余地。更重要的是：巴洛克的美从不托寓完全可理解的清晰，而是转入那些不能一目了然并且总想躲避观众的形体；它无意于既定的形状，却对不明确、变动的外貌感兴趣。因此，那些纯粹正面和纯粹侧面的观察方式消失了，艺术家开始从偶然的现象中寻求意味。

在16世纪，素描完全从属于清晰性。这不是说当时的绘画仅仅需要清晰的外观，而是说每个形体都潜藏着自我展示的本能。虽然它们不能全都达到最清晰的自我展示，例如在一幅内容较丰富的画中就不可能达到，可也没有留下什么未展示的部分。即使最隐晦的形式也能以某种方式得到理解，尽管基本的母题还是被安排在清晰视域的焦点上。

这首先适用于投影轮廓。甚至在透视短缩的视域也让投影轮廓十分清晰。由于透视短缩会遮掩形象的许多特征，这使它富有启发性，因为其中蕴含了许多形体。相反，“涂绘的”投影轮廓的特征恰恰是

缺乏形体。几乎不再同形象契合。线条已然获得解放，发展成一个完全独立的生命。这就是我们在涂绘风格一章里讨论过的那种新趣味。诚然，艺术家要始终致力于将基本特征呈现在观众的眼前，但他们已不再把外表的清晰性当成绘画的指导原则。完全以清晰性为基础的东西，只会引起怀疑，仿佛它已无生命力可言。如果出现这种情况——虽然很少发生——例如一个人体被画成纯粹正面的投影轮廓，这时我们会兴味盎然地看到，艺术家如何使用各种分散注意力的手段（如下方斜割[*Unterschneidungen*]之类）去打破清晰性，换言之，他不让形体清晰的投影轮廓传达出清晰的印象。

另一方面，不用说，就是古典艺术也不是在任何情况都能把外貌描绘得完全清晰。一棵树，从稍远的距离看，叶子总是聚合成一种团块。但这并不跟此处的讨论冲突。它使我们清楚地认识到，我们不应该从题材的意义上理解清晰性的原则，而应该把它看作一个装饰原则。关键不是要把每一片树叶描绘得清楚可见，而是描绘树叶的程式要清晰，要明白易懂。16世纪的艺术中，阿尔布莱希特·阿尔特多夫尔的树簇预示着一种提前出现的涂绘风格，尽管它还不是真正的涂绘，因为树簇中的每个涡卷形仍然是明确的、可以理解的、装饰性的样子，而雷斯达尔的树簇已经不再如此。<sup>1</sup>

在16世纪，本身不清晰的东西还不是一个值得考虑的问题，而17世纪则把它视为一种艺术的可能性。后来的印象主义便以此为基础。只有眼睛能够从忽明忽暗中看出魅力，通过模糊形体来表现运动（例如转动的轮子）才有可能。对印象主义来说不仅实际的运动现象，而且所有的形式都保留了不明确性。所以，一种极明确的高级艺术常常回归到最简单的形态，是不足为奇的。尽管如此，艺术仍需满足人们对相对的清晰性的美的要求。

莱奥纳尔多甚至认为，美一旦妨碍清晰，哪怕是微不足道的妨碍，即使公认的美，也应当割爱。在这里我们领悟到古典艺术的灵

---

1 此外，我们能够在阿尔特多弗尔的画中看到一种从不太清晰到完全清晰的发展过程——原注。

魂。他承认，阳光洒落在树叶上所产生的绿色是最美的绿色，但他也同时告诫画家不要画这样的东西。因为形体外表的清晰性一旦变得模糊，很容易使人误解为阴影。<sup>2</sup>

古典艺术原则上把光和阴影看作确定形体的手段，就像素描（狭义上的）用光和阴影确定形体一样。从细节上看，每一处光线都起确定形体的作用，从整体上看，则起划分和调整秩序的作用。巴洛克当然也不放弃光线的辅助，不过，光线不再是确定形体的惟一手段。在有些地方它从形体上掠过，隐蔽重要的母题而强调出次要的母题：画面充满着光线的运动，这种运动根本不去考虑客观清晰性。

在有些情况下，形体和光线的分布之间出现明显的矛盾。例如，一幅肖像画的头部上部分在暗处，大部分处于亮处，或者一幅表现基督受洗的画，施洗者约翰处于亮处，而受洗者基督则站在暗处。丁托列托对光线的运用，总是与对物体的感觉相冲突。在年轻的伦勃朗那里，起主导作用的竟是随意光的运用！不过，在我们看来，重要的不是那些反常的和醒目的东西，而是那些正常的但又不受同时代公众特别注意的变化过程。巴洛克的巨匠比过渡时期的大师更有吸引力，成熟的伦勃朗较之年轻的伦勃朗对我们更有教益。

可以说，没有什么比伦勃朗1654年创作的蚀刻画《以马忤斯》[*Emmaus*]（图110）更简朴的作品了。显然，光线的运用和对象完全吻合。基督位于照亮后墙的灵光之中，一个门徒由于窗户的进光而站在亮处，另一个门徒由于逆光而坐于暗处，同样，那个男孩也由于逆光站在前景楼梯旁。像这样的处理方式，16世纪也完全可能出现，可在伦勃朗笔下，右下角却是一片暗影，成为整幅画的最暗地方，它给这幅版画打上了巴洛克的印记。但这一片暗影并非没有根据，我们明白为什么那里必须是暗的，因为它是阴影所在之处，它没有重复，只出现一次，并且非常独特，偏离了中心，所以它获得重大的意义：突然，我们在画中看到了一种光线运动，它显然不符合同桌就餐的门徒的庄

2 莱奥纳尔多：《论绘画》，路德维希编本，913（924），917（892）——原注。



图110 伦勃朗，《以马忤斯》

严的对称。我们不得不把这幅蚀刻画同诸如丢勒仿小受难系列木刻画 [Kleinen Holzschnittpassion] 中的《以马忤斯》的构图进行比较，这样才能完全弄明白，伦勃朗对光线运用如何超越了题材，获得了独立的生命。在形式和内容之间不存在矛盾——这样说似乎是一种指责——但是，往昔的形式从属于内容的关系被取消了，只有在这种新的自由中，巴洛克时代的图画景象才首次荡漾出生命的气息。

在通常意义上，所谓“如画的光线”[*malerische Beleuchtung*]是指独立于物体之外的光线闪动，无论它是雷雨交加之时天光掠过大地的光影，是从高处射入教堂并在墙壁和柱子上折断的光照，还是在壁龛和拐角让有限的空间变化无穷的微茫的光辉。古典的风景画认为光是一种联接物体的纽带，因此画面处处都是醒目的对比。但是，只有当人们不按情理运用光线的时候，新的风格才会产生。这时光线不再把图画分成条条块块，而是摆脱造型的母题，横穿过一条道路，或者化为散射光跳跃在波涛起伏的海面。现在没有人会想到，光线和形体可能冲突，像花叶的阴影在墙壁上闪动之类的母题可以表现了。这不是因为现在才发现它们，其实，人们的所见一直如此，只是因为受莱奥纳尔多的影响，艺术还不可能表现这种形体模糊的母题罢了。

最终，单个的形象也成了这样。泰尔博赫就是这样画出一位在桌旁阅读的少女：光从她的后面射来，掠过双鬓，一缕随意下垂的鬈发在平滑的脸上投下一道阴影。这一切非常自然，可是古典风格不允许这种自然主义。我们只要想想那位半身女子像的画师[*Meisters der weiblichen Halbfiguren*]的作品就会明白，他的画在题材上相似，其中光线的分布和形象的塑造完全一致。文艺复兴时期也有人敢于偶尔来个自由的手段，但那只是例外，而且人们也认为那是例外。现在，不合常理的运用光线是标准，如果此时出现一种纯客观的光线，那么它不是有意，反倒是偶然。不过，在印象主义中，光的运动本身获得如此多的活力，画面通过光影安排就能取代把母题弄模糊的“如画的”手法。

非常强烈的光会消泯形体，非常弱的光会消溶形体，古典时期的艺术对此均不予考虑。文艺复兴时期的绘画即使描绘夜晚，把形象置于黑暗当中，也还是要保持形体的明确性。而巴洛克时期，形象则同黑暗融为一体，只剩下个大概的模样。审美的情趣也发展到把这种相对的清晰视之为美了。

色彩发展的历史也可以用相对清晰和绝对清晰这两个概念加以说明。

莱奥纳尔多从理论上清楚地认识到色彩反射和阴影补色的原理，但他不赞成画家描绘这些现象。这是很典型的。显然，他担心对象的

清晰性和自我肯定性[Selbstherrlichkeit]会受到损害。因此，他也谈到，要描绘事物的“真实的”阴影，只能把固有色和黑色调合起来使用。<sup>3</sup>绘画史并不是不断认识色彩现象的历史，更确切地说，对色彩的观察就是对色彩的选择，它采用的不是纯粹自然主义的选择方式。莱奥纳尔多的说法，影响不大，这一点已被提香证明。这不仅因为提香年轻，更因为他在长期的艺术生涯中，完成了色彩和其他方面向另一种风格的过渡。那种风格的色彩，原则上不再是事物的附属，而是使事物获得可视性的重要成分，色彩有自己的秩序，每时每刻都处在一律的运动和变化之中。我们有必要回想一下第一章里对涂绘运动的概念所作的论述。现在只能说，巴洛克十分关心色彩的黯淡[Auslöschender Farbe]，它用色彩的局部模糊性取代色彩的均匀清晰性。色彩不是一开始就在那儿，不是到处存在而且现成，它是在形成中的，正如素描中富有表现性的斑点一样。我们在上一章已经谈到过斑点，它会使形体部分模糊，并以此为自已存在的前提。点彩 [pointierte Farbe]图式承认模糊的色彩现象是图画的一个要素，这是它存在的基础。

按照古典艺术的原则，色彩服务于形体，正如莱奥纳尔多所说，色彩不仅在细节上，而且在整体上服务于形体：画面是一个整体，色彩把它划分成若干组成部分，色彩的重点也是构图的重点。一旦艺术家在稍稍变迁重点的过程中找到了乐趣。甚至在这之前，色彩安排的个别反常现象就已显现，但是，只有当色彩从原则上摆脱了装饰和解释形体的义务时，巴洛克艺术才开始莅临。色彩不会妨碍清晰性，色彩越是具有生命力，就越不听命于形体。

一种色彩在画面不同的地方重复出现，其用意就是要削弱色彩的客观作用。凭借色彩观者把相关的地方联系起来，这样，色彩就与解释客观事物无关。举一个简单的例子：提香的《卡尔五世像》[Karl V.]（藏于慕尼黑）描绘了一条红色地毯，而安东尼斯·莫尔[Antonis Moor]（约1519-约1575）的《英格兰的玛丽》[Maria von England]（藏于马德

3 莱奥纳尔多，见前引书，729（703）。参见他对叶簇的“真实的”色彩的观察：一片叶子要取自所画的树，然后加以摹仿，色彩也要用这种方式调合——原注。

里)画了一把红色椅子,它们都强烈地表现了固有色,让人直接把红色地毯和红色椅子铭刻在心中。而这正是后来的艺术家所要回避的效果。委拉斯克斯的那些著名的肖像画,把红色用于不同的物品,诸如衣服、软垫、帷幕等等,但在每一处都稍做改动,因此,色彩很容易给人离开物体的联想,看上去,它多多少少从基础的物体上脱开了。

色调关系越丰富,就越能够产生上述的效果。不过,人们也可以通过以下的方式促进色彩的独立:把同一种色彩分布在意义完全不同的物体上,或者反过来,把实际上统一的物体,用不同的色彩分成几个部分。克伊普[Aelbert Cuyp](1620-1691)笔下的羊群不会是孤立的淡黄团块,它的色调还与天光联系起来,同时,有几只羊已从羊群中分离出来,与土地的褐色建立起关系(参见藏于莱茵河畔的法兰克福的画)。

这样的色彩组合不胜枚举。但是,最强烈的色彩效果根本不需要和实际的主导母题有关。前面述及的彼得·德·胡赫画的《母亲和摇篮中的婴儿》(藏于柏林,图III),母亲坐在摇篮旁,耀眼的红色和温暖的黄褐色形成一组关系。最强烈的黄褐色是在背景的门柱上,令人意外的是,最强烈的红色不是母亲的衣服,而是出现在随便搭放床边的裙子上。色彩变幻的效果完全漠视形象。

谁也不会认为,这是对构图清晰性的破坏。它是对色彩的解放,可古典时期的画家似乎并不理解。

对于鲁本斯的《安德洛墨达》[*Andromeda*]或伦勃朗的《苏珊娜》(两幅画均藏于柏林)来说,问题相似,但又不全似。《苏珊娜》中的沐浴者脱下的鲜红色衣服,衬托着象牙色般的身体,在画面的深处闪闪发光。虽然我们不会弄错这块颜色所暗示的东西,也不会忘记这块红色是苏珊娜的衣服,但是,我们毕竟感到这幅画与16世纪的绘画相距甚远。这不仅仅是绘画的形式问题。显然,红色的团块难以让人视之为一个形象,这团红色光艳夺目,仿佛是从悬挂的带子上滴下,然后又像一盆炭火重新聚集到下面的拖鞋上,完全是涂绘风格。而对这种效果起决定作用的正是色彩的独特性,把这块红色安排在一个偏离中心的位置,于是,这幅画获得了一种与情景的要求不相符的重心。



图III 胡赫，《母亲和摇篮中的婴儿》

同样，鲁本斯在其颇为求实的《安德洛墨达》中，借助色彩把巴洛克的非理性的色块用于构图。画面右下角，在令人目眩的正面裸体人物脚旁，有一片奔放的深红色。不难看出，这片深红色是国王女儿脱掉的天鹅绒披风，但是把它放在这个位置加以突出，对任何熟悉16世纪艺术的人来说都是意外。就风格史来说，重要的是被强调的色彩蕴含的巨大力量，它和它所表现的物体的真正意义毫无关系，正是由此，它才使画面的色彩自由地发挥作用。

古典风格中也有类似的色彩变幻，在这方面，藏于柏林美术馆的提香的一幅画是个典型的例子，它画的是罗伯托·斯特罗奇[Roberto Strozzi]的小女儿的肖像。画的边缘同样安排了一块红色丝绒，但是这

一次周围都是对其衬托、对其调和的颜色，以致这块红色既不会突兀也不会令人惊奇。因为，实际的事物和绘画的形式完全结合在一起了。

最后，对于空间-形象的构图来说，必然会得出这样的结论：美不存在于最高最彻底的清晰性布局中。巴洛克虽然不会捉弄观者让他们专去寻找母题的模糊性，但它原则上是致力不太清晰，甚至是完全不清晰的东西。这样它就要抑制重要的成分，以便把不重要的成分突显出来：这不仅被允许，而且是人们所追求的，尽管受抑制的主导母题总会从隐蔽的方式中显现出来。

这里可以把我们的思考同莱奥纳尔多联系起来，并把他视为16世纪艺术的代言人。众所周知，巴洛克绘画的一个颇受欢迎的母题，就是用“夸张的”前景强化纵深运动。而一旦选取非常近的视点，情况就会这样发生：朝向远处的大小比例会比较快地缩减，极近处的母题会显得过分增大。莱奥纳尔多当然也发现了这种现象。<sup>4</sup>对此，他只从理论上思考，似乎觉得对艺术实践无益。为什么呢？因为这会损害清晰性。他认为透视把实际上紧密相连的东西变得彼此非常疏远，这让人无法接受。当然，任何深度距离[Tiefendistanz]都会引起物体的缩小，所以，莱奥纳尔多按照古典艺术的意愿，推荐一种在透视比例的缩减中循序渐进的方法，反对从非常大的物体直接跳到在非常小的物体。如果说后来的艺术家恰恰从这种形式中获得乐趣，这意味着深度效果产生了不小的作用，但是，肯定也有人喜欢画面的模糊性。维米尔的画就是一个显著的例子。

同样，还有一些组合也是巴洛克模糊法的实例：在那些组合中，实际上彼此毫无关系的東西，通过透视的相互靠近和相互遮掩，产生出密切的视觉关联。画面上总有相互遮蔽的形体，关键是人们在多大程度上能自愿地把近的和远的、遮掩的和外露的形象结合起来。这个母题也加强了纵深的张力，所以我们在前面提到过它。不过，从实际对象考虑，我们也会返回这个母题上，因为结果总会有这样一幅画，

4 莱奥纳尔多，见前引书，76 (117) 和481 (459)，参见471 (461) 和34 (31) ——原注



图112 泰尔博赫，《父亲告诫》

其中，单个事物本身的形状早已为人们熟知，但由于其新形象特有的陌生感而令人惊异。

不过，在一幅多人的画中，当单个头部和单个人物不再表现得完全可辨时，新的风格清楚地展露了它的面貌。伦勃朗蚀刻画中环绕在耶稣周围听他传道的人，只有一部分可以辨认，而让另外部分模糊。这样，较清楚的形体从较模糊的背景上突显出来，产生一种新的魅力。

但随之而来，对一则故事进行的精神经营[geistige Regie]也发生了彻底改变。古典艺术的目标是用完美的清晰性揭示母题，巴洛克的目标不是为了模糊，而是让清晰性看上去像一种不经意的偶然之物。有时候巴洛克会调动隐晦形象的魅力。人人都知道泰尔博赫的《父亲告诫》[*Väterlichen Ermahnung*]（图112）这幅画。它的标题与画面不合，可是，不管怎样，画面的重点显然落在坐着的男子正向站着的女孩说的一席话，或者更确切地说，是女孩如何倾听教诲。但在这里，画家却让观者产生了困惑：那个女孩穿着白缎衣服，构成明亮的色调，明

明是画面的主角，可她却把脸偏转过去，背对着我们。

只有巴洛克才懂得利用这种表现方法，若在16世纪，就是一个笑话。

### III 按题材进行观察

清晰和模糊这对概念不是现在才第一次使用，以前就常常提到它们，因为它实际上和这个伟大过程的所有因素都有关联，和线描与涂绘那对概念还多少有点重合。所有客观的涂绘的母题都是凭借可触知形体的模糊性而存在；而涂绘的印象主义则在原则上抛弃对象的可见性和可触知性，因此，一旦“模糊的清晰性”[Klarheit des Unklaren]在艺术中获得合法的地位，印象主义就成为一种风格建立起来。我们只要回看诸如丢勒的《圣杰罗姆》和奥斯塔德的《画室》，就足以感到，涂绘的概念在任何情况下都以相对清晰的观念为先决条件。在《圣杰罗姆》中，处在房间最后角落的最小物体也清晰可见，而在《画室》中，昏暗的光使墙壁和各种东西很快就变得模糊不清。

然而，直到现在，我们还没有透彻地阐明这个概念。我们已讨论过一些主要母题，接着将借助于个别的作品，从不同的角度探讨从完全清晰到相对清晰的转化，但我们不是巨细无遗地分析个例，而是希望以此方式对这种现象作出全面而正确的评价。

和前面一样，我们仍从莱奥纳尔多的《最后的晚餐》开始。这幅画标志着最高等级的古典清晰性。形式表现非常完美，构图又是如此高妙，以至形式重点与实际重点完全一致。与此相比，蒂耶波罗提供了典型的巴洛克样式：基督虽然受到强调，但他显然不能决定画面的运动，画家在表现众使徒的时候，尽量采用遮掩形体和让形体变暗的原则。蒂耶波罗这代人看来古典艺术的清晰性是没有生命力的，有生命力的场景不会让人们一览无余，也不会让正在发生的事情组合得有条不紊。在现实的生活海洋中，本质的东西只是偶然与眼睛结缘，而新艺术的基础正是这种缘分。然而，仅仅在自然中寻找这种风格的基础是错误的，只有人们普遍地感到相对的不清晰是一种有魅力的母题[Reizmotiv]，自然主义的描绘才有权发言。

像莱奥纳尔多一样，丢勒的木刻《圣母安息》以绝对清晰为自然之事。但这位德意志人不像那位意大利人一样高度看重这项要求，在木刻中特别如此线条应该自由地大显身手。然而，《圣母安息》的构图仍是实际对象和画面表现完美结合的典范之作。每一处光线——在黑白木刻里光线尤其重要——都清楚地表现了一个明确的形体，纵然总体的光线发展出了一个有意味的形象，可现实的对象却始终是决定性的因素。朱斯·凡·克莱夫的着色画《圣母安息》，从复制品上看，要比丢勒的差，这要归咎于缺少调节整体的色彩。不过，它还是给人一种色彩多样并反复出现的印象，每一种色彩都附丽于所画的物体上，即使重复，所表现的也不是同一物品的要素，而是两样并列的东西：红色的床单和红色的床帐。

下一代人就与此不同。色彩开始独立，光线从物体中解放。与此相关，充分表现造型母题的兴趣也越来越少。叙事的清晰性即使不能放弃，它也不再直接从对象中获得，而是像一种巧妙的副产品那样，从偶然中产生。

伦勃朗用一幅众所周知的蚀刻画把《圣母安息》转化成巴洛克语言：一片笼罩在床上的光，斜着向上翻动的明亮云团，画面中强烈的光线与阴影的对比，构成了一幅生动的明暗的图画。在这种明暗中，单个的形体淹没了，连场面也不清晰，然而，可以肯定的是，这种起伏的光从对象上掠过，却没有被对象抓牢。《圣母安息》作于《夜巡》之前不久，后来，伦勃朗觉得它过于戏剧性了，成熟时期的故事画就朴实得多。但这不是说他回到了16世纪风格，即使他想回归，也不可能办到。他抛弃了虚幻的东西，光的运动变得非常简单，只是这种简单当中充盈了神秘感。

伦勃朗的《基督降下十字架》也属于这种类型。我们在上一章“统一性”里已讨论过这幅著名的版画，这里还可以再补充一点：这种统一是以牺牲一致的清晰性为代价才获得的。基督身体的各部分只有弯曲的双腿能真正看见，上身部分已被隐没。在一片黑暗中有只手伸向基督，这只被光照亮的手臂，动摇不定，时隐时现，除此之外，

这个人几乎不可辨认。突然，从黑暗的深处又冒出一块明亮的折断部分，凭借这种方式，几个明亮的部分似乎被一条有生命的线联在一起。画面的强调点正好落在故事的涵意所需求的地方，但其调和得却不落迹象。与此相比，16世纪的布局都太直接太清晰，给人一种“制作出来”[gemacht]的印象，无论是整体还是单独的形象都是如此。

在《基督背负十字架》中，拉斐尔尽可能地将这位英烈[der gefallene Held指耶稣基督]表现得清晰，同时还把他安排在清晰性的想象力所期望他出现的位置上。这样，基督给安排成第一个空间层次的中心人物。与此相比，鲁本斯以不同的观念进行创作，为了营造运动感，他回避了平面的结构，认为唯有明显的模糊才生气勃勃。他画了一个用肩膀顶住十字架的士兵，从表面上看，比基督还重要，大片深色的阴影更是削弱了这位精神人物的地位，这样的造型母题，本身不易理解。但我们却不能说，对清晰性的合理要求没有得到满足。实际上，画家以隐蔽的方式把观者从各个方向引导到这个不显眼的主人公上，而且在这个表现身体累垮的母题中<指基督因背负沉重的十字架而累垮了身体>，观者一瞬间就看到了最重要的角色。

当然，把主要人物模糊化只是应用这个原则的一种方式，确切地说只是一种过渡的方式。后来的艺术家把基本母题表现得完全清晰，但总体外貌上却不可思议得模糊。例如《善心的撒马利亚人》画的也是*via dolorosa*[受难之路]，没有谁能比成熟的伦勃朗在1648年所完成的作品描绘得更清晰了。不过，要选取一个古典标准的破坏者，在几乎所有的题材上，没有人能超过丁托列托。

表现一则故事，要想让它看上去清晰，可让人物纵向地展开，这就是丁托列托笔下的《圣母往圣堂奉献》[*Mariä Tempelgang*]（图113）。在这幅故事画中，丁托列托没有放弃让主要人物侧面相会的方式，但是他回避了纯粹的平面，把上升如山一样的阶梯（不必达到投影轮廓的效果）处理成斜向的形式，又特别强调出那些压入又冲出画面的力量。背向观者用手指点的妇女和墙壁阴影下的一行人物，共同形成一股连贯的潮流，把运动推向深处。这些人物气势并不宏大，可



图113 丁托列托，《圣母往圣堂奉献》

是，仅凭他们的方向就足以盖过主导母题。站在台阶上的那个被光照亮的人或明或暗地隐入背景。这种迸发着空间活力的构图，是用造型手段创造纵深风格的范例，同时也是画面重点和题材重点相分离的典型。不过，那个小女孩毕竟没有消失在空间深处。她被几个不起眼的人物衬托着，像她这样的姿势在画中是唯一的，她独自站立，保持着和祭司长的关系，这个关系才是整幅画的关键，尽管光的运用把这两个主要人物分开了。这就是丁托列托新导演的场面。

《哀悼基督》[*Beweinung*]（图114）也是丁托列托的最有影响的作品之一，在这幅画中，真正意味深长的是，它的效果被高度地集中在若干重点上，而这种效果在很大程度上要归功于模糊与清晰的描绘原



图114 丁托列托,《哀悼基督》

则！如果说从前的艺术家力求把每一种形体都描绘得既一致又清晰，那么他反其道而行之，把每一个形体都变模糊、变暗。基督的脸上有一片投影，完全无视造型基础。作为补偿，他让前额的一部分和脸面下方的一部分显露出来，这对造成痛苦的印象具有不可估量的价值。由于昏厥而后倒的圣母，她那双眼睛多么富于表现力啊！整个眼窝就像一个充满黑暗的圆洞。科雷乔是第一个想到这种效果的人。那些严谨的古典大师，尽管他们把阴影处理的非常具有表现力，但是他们从来也不愿越出形式清晰性的局限。

在北方，人们不怎么恪守清晰的观念，可是他们画的哀悼基督还是有一些完美的清晰性范例。我们肯定不会忘记马西斯和朱斯·凡·克莱夫（图115），他们笔下的每个形象从头到脚都是清楚的，而且，光线的运用只有一个目的：获得最客观的造型。

风景画中的光线，对古典清晰化的作用比对巴洛克朦胧化的作



图115 《圣母安息》画师（朱斯·凡·克莱夫），《哀悼基督》

用要小。大量应用光与影是过渡时期的一种手法。鲁本斯之前和与鲁本斯同时代的艺术所运用的带状的明暗布局（参见老扬布吕格尔[Jan Brueghel, d. Ä.]1604年创作的《岸边村庄》[*Dorf am Flußufer*]，图116）总是不即不离，就是它们荒谬地把整个风景分成一块块的时候，也仍然不失清晰性，因为它们能与某块地带所呈现的母题相一致。只有在显著的巴洛克中，光线才以自由变化的块面在风景上移动。这意味着倒映在墙壁上的树影和沐浴在阳光中的森林，在原则上都可纳入画家的笔墨。

巴洛克风景画的另一个特点是，我们不能用客观事实当作评判画面内容的标准。母题一旦失去直接的真实性的时候，就会让我们看到一些无关题目的场景，与肖像画和历史画相比，风景画更适合这些场景。例如，维米尔的《代尔夫特街景》[*Straße in Delft*]（图117）：画面上没有完整的房子，无论房子还是街道都不完整。建筑景观的实际内容也许非常丰富，但它们必须要显得压根儿与真实情况无关。描绘阿姆斯特丹市政厅的画要么运用强烈的透视短缩显示其技艺，要么选



图116 老扬·布吕格尔，《岸边村庄》

择房屋的正面去把它画成一个打折扣的对象。至于《教堂内景图》[*Kircheninneres*] (图118)，保守的老尼夫斯[Pieter Neefs d. Ä] (约1578—约1661) 为我们提供了一个较早风格的例子：对象是清晰的，光线的运用虽然引人注目，可基本上还是为形体服务；光线丰富了图画，却又没有脱离形体。与此相比，威特[Em. de Witte] (1617-1692) 的《教堂内景图》(图119) 代表了现代的类型：光线基本上是非理性的，无论是在地上和墙上，还是在柱子上和空间里，光线同时创造了清晰性和模糊性。建筑本身不管多么错综复杂，都无关紧要：空间被处理成一种无穷无尽的、永远无法弄懂的难题，令人眼花缭乱。每个事物看上去非常简单，实际上却又不尽然，因为，不规则的光线已脱离了形体。

威特的这幅画，有一部分印象是由形体外貌上的不完整造成的，不过，这种不完整反而使观者感到满足。我们欣赏巴洛克的绘画，应该把这种完整—不完整的类型同原始艺术家缺乏深思熟虑的类型区别开来。原始艺术家是无意识的不清晰性，而巴洛克的艺术家则是有意意识的不清晰性。不过，在这两者之间还有一种追求完美的清晰性的意愿。这一点集中表现在人体的塑造上。

我们再次回顾一下提香的横卧的裸体女子这幅杰作，他在这幅画



图117 维米尔，《代尔夫特街景》



图118 老尼夫斯，  
《教堂内景图》

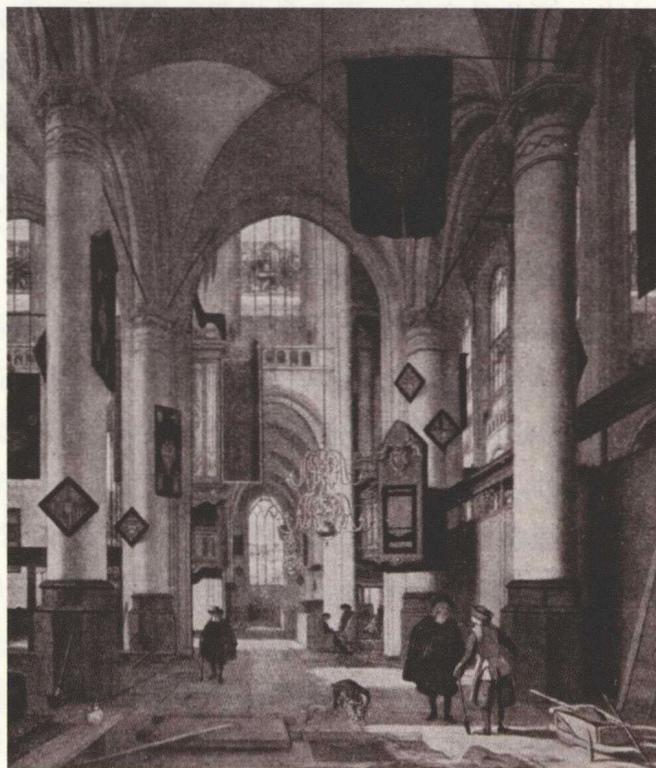


图119 威特，  
《教堂内景图》

中采纳了乔尔乔内的观念。不过，我们宁愿选择提香的这幅仿作，不愿采用乔尔乔内的原作，因为这幅仿作里，单单脚部的那一部分就具有独特的含义，那只被左腿压住而稍露出的右脚是不可替代的母题。这种设计看上去像形体的一种奇妙的自我展示，一切东西都仿佛自然而然的力求完整地表现。所画的基本特征都很清晰，人们可以辨认出每一个组成部分的尺寸和特有形状。在此，艺术尽情地沉浸在清晰之中，相比之下，特殊意义上的美似乎是次要之物。当然，只有知道那些早期阶段的艺术，还要懂得波蒂切利、皮耶罗·迪·科西莫的作品多么缺少这种观察方式，才能正确地评价这种效果。那两位艺术家缺乏这种方式，不是因为他们个人的才能不及，而是因为他们那一代人的意识还没有完全觉醒。

然而，提香的太阳也有落山的时候。17世纪为什么不再创作这样的绘画？是美的理想变了吗？是的，但是这样解释似乎太迂腐，太书卷气。委拉斯克斯的《维纳斯》放弃了完整的外貌，放弃了通常的形式对比：这儿是夸张，那儿是规避。臀部很显眼，却不是古典的清晰，同样，遮去的手臂和腿也是如此。如果乔尔乔内的维纳斯遮住双腿的交叉下端，那么我们立即感到缺少一个重要成分。但在后来的形体中，即使遮掩得更多，我们也不会吃惊。相反，它们有助于图画产生吸引力，假如说现在有个人体完全表现出来，那倒是一种假象，也就是说，那纯粹是偶然，而不是为了取悦观者。

丢勒在理论上费尽心血去研究人体形式，我们要理解他这些没有付诸实践的努力，就要和古典的总体倾向联系起来。《亚当与夏娃》（1504）这幅版画与他最后对美的理解并不一致，但它是一幅完美清晰的图画，完全立足于古典的基础之上。当年轻的伦勃朗把同一个画题制为版画时，他自始就对原罪[Sündenfall]比对人体更感兴趣。因此，他在风格上近似于丢勒的作品，大都见于后来画的人体。《持箭女子》[Die sog. Frau mit dem Pfeil]（图120）是他最后风格中极为单纯的作品。描绘方式和委拉斯克斯的《维纳斯》相同。它主要画的不是人体本身，而是运动。而人体运动又是画面运动中的一个浪花。我

们几乎不会想到，客观的清晰性由于四肢位置的变动而丧失了，在迷人的明暗节奏中，人体强烈地显示出来；并且，这种节奏让我们感受到的效果远远超出了单纯的形体。这正是伦勃朗晚期绘画公式的秘密：所画之物看上去非常简单，然而却出落得令人不可思议。他根本不需要遮掩和刻意的模糊化，就能从纯粹的正面性和简单而真实的明暗中造成一种印象，仿佛他所表现的不是单个物体而是一个总体，所有的物体在这个总体中都改变了形状。这让我想起所谓的《犹太新娘》[*Judenbraut*]（藏于阿姆斯特丹），那幅画上一个男子把手放到一个

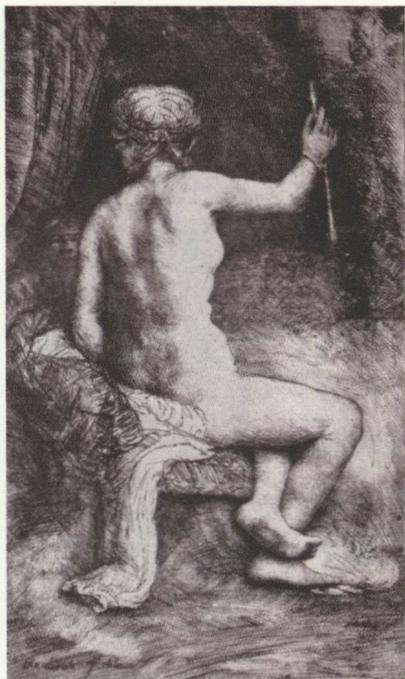


图120 伦勃朗，《持剑女子》

姑娘的胸前，一种古典的清晰造型氤氲在一种无法言喻的神秘气氛中。

我们观赏伦勃朗的绘画，总是想从他的色彩魅力和光亮如何从黑暗中产生来解释他成功的秘密。这不是没有道理的。可是，伦勃朗的风格只是那个时代总体风格的一个独特分支。整个印象主义只是给已知形式涂上一层神秘的模糊感。因此，即使委拉斯克斯在明亮的日光下冷静地画的一幅肖像画，也充满了摇曳于清晰和模糊之间的完美的装饰效果。当然，这些形体在光线中获得了形状，“但是光线本身也是一种闪烁在这些形体上的自由要素”。

#### IV 历史特征和民族特征

意大利对西方的最大贡献就是她在近代的艺术中第一次复活了完全清晰这个概念。不是*bel canto* [流美]的轮廓线而是轮廓线内完美形体的可视性，使意大利成为设计的*haute école* [高等学府]。我们可以尽情地赞美提香画的人体维纳斯卧像，但问题的关键是，造型内容如何能

以这种形式交织而成的旋律完美地表现出来。

当然，完全清晰的概念不是一开始就出现在文艺复兴。尽管早期的艺术非常重视表达的清晰性，但它很少留给我们完整清楚的形体。当时人们对清晰性还缺乏清醒的认识。清晰与半清晰是混合的，这不是因为艺术家的能力有限，而是因为还没有提出绝对清晰性的要求。跟巴洛克的有意识的模糊性不同，在前文艺复兴时期有一种无意识的模糊性，它在表面上和巴洛克的有意识的模糊性类似。

意大利对清晰性的要求总比北方强烈，不过我们也会惊讶地发现15世纪的佛罗伦萨艺术竟然也有粗放的一面。在梅迪奇家族小教堂的湿壁画上，贝诺佐·戈佐利[Benozzo Gozzoli] (1420-1497)在最显眼的位置画了一匹马，它的背部对着观者，整个前部被骑马者挡住了，只剩下一个无头的残缺躯体。当然，观众凭自己的想象力很容易把它补充完整，但是高雅的艺术会拒斥它，把它看作在视觉上无法忍受的东西。后面成列的人物形象也是如此：我们知道它的意思，然而在设计上没有给眼睛提供足够的线索，所以观者无法想象完整的画面内容。

人们很容易提出异议：表现杂乱的人群不可能给眼睛提供足够的线索。可是只需对提香的《圣母往圣堂奉献》看一眼，就足以知道16世纪意大利艺术能达到的水平。这幅画中也有一群人，要是没有他们这样醒目地切入画面，画面就不会有圆满的结果，因为他们让想象力得到了完全的满足。波蒂切利或吉兰达约画中的密集人群同罗马16世纪艺术家的清晰性之间的区别，正是这种差别，我们不妨回忆一下塞巴斯蒂亚诺[Sebastiano del Piombo] (1485-1547)《拉撒露复活》[*Auferweckung des Lazarus*]中的人群。

在北方，从霍尔拜因和丢勒回溯到舍恩高尔及其他那代人，这种对比更加一目了然。舍恩高尔比他的同代人更关注画面的清晰性，但是，一位受过16世纪教育的观众，要在他那错综交织的形体中找到主要的东西，或在他那分散支离的形式中找到完整的东西，还是相当困难的。

现在从舍恩高尔的基督受难版画连作中选出《基督正对安纳斯》[*Christus vor Annas*] (图121) 作为一例。这幅版画中的主要人物多少有



图121 舍恩高尔，《基督正对安纳斯》

点儿拥挤，我们可以放置不管。可是我们看到，基督交叉的双手之上又出现了一只手，它抓住绑在基督脖子上的绳索。这是谁的手呢？我们在基督的肘旁又找到了戴着铁皮手套、握着戟的第二只手，并且在基督的肩膀上还露出一个戴头盔的头，这就是那两只手的主人。如果我们看得足够仔细，还会发现一条穿护甲的腿，它从下面完善了这个人物的形象。

要让我们的眼睛把这些*membra disjecta* [分散的肢体] 合成一个形象，简直有些荒唐。可15世纪有不同的看法。当然，画中也有比较完整的人物形象，而我们的例子只涉及一个陪衬人物，在这个故事中，正

是这个陪衬人物和受难的主人公有直接的关系。

与此相比，我们看到丢勒的《基督正对该亚法》[*Christus vor Kaiphas*]（铜版画，图1），场面表现得那么简单而自然。人物形象很容易区分，每一个母题从整体到细节都清楚易懂。我们意识到，这里已发生了一次视觉的变革，它就像路德[Luther]的清晰语言对思维产生的影响一样重要。跟丢勒相比，霍尔拜因似乎预示了这种变革。

当然，上述比较只是为了使那场改革过程变得更易为人理解。那场改革是在叙事画组织的单个形体素描中得以实现的。16世纪除了在客观的清晰性方面取得的成就以外，还从主观方面对画面进行净化，其目的在于使画面的感官效果同实际内容相符合。我们曾经指出，巴洛克的特征是画面的重点和实际的重点相分离，或者至少对事物的印象不囿于事物本身。在前古典时期的艺术里也有类似的特征，然而，它却是偶然的产物。那种素描有它自己的系统。丢勒晚期的版画在效果上不亚于早期，但它完全源于实际母题[Sachmotiv]，构图和光的运用完全服从于事物的清晰性，而早期的版画还没有区分由事物产生的效果和不由事物产生的效果。从这个意义上说，意大利的艺术无疑起到一种“净化”的作用。不过，意大利人除了被心神相通的民族视为典范外，恐怕很难被别的民族视为学习的榜样。而沉醉于线条和块面的跳动，把它看作生命的表现，始终是北方想象力的一种特征。意大利人的想象力比较拘谨，它不懂得童话故事[Märchen]。

尽管这样，意大利盛期文艺复兴毕竟出现了一个科雷乔，他的画明显偏离了清晰性的准则。他总是想法让客观形体模糊，并通过复杂的手段和误导性的母题[irreführende Motive]迫使熟悉的事物以一种全新的不同面貌出现。他把不属于从属关系的东西结合起来，把属于从属关系的东西分隔开。这种艺术虽然没有脱离时代的理想，但它毕竟有意回避绝对的清晰性。巴罗乔和丁托列托拾其余绪，沿着这一方向继续前进。纵行折曲的形式在人们期待清晰性的地方割断形象；在表现站立的母题[Stehmotive]的时候，恰恰是不该强调的形体显得最为明显；无关紧要的东西变得硕大，重要的东西却变得微小，是呀，在有

些地方，画家简直为观者设下了圈套。

不过，这样虚假的迹象并不是最终的表达程式，它只是过渡时期的产物。如果我们说，它的真正意图是获得一种不依赖客观对象的总体印象，不管是形体运动还是光线和色彩运动，那么我们只不过是重复已知的东西。而北方特别容易喜欢这种效果。在多瑙河流域以及尼德兰的大师中，甚至在16世纪早期就有一些惊人的自由绘画的例子。后来的彼得·布吕格尔画于1564年的《基督背负十字架》和画于1567年的《保罗皈依》[*Bekehrung Pauli*]把主题表现得既小且不明显，则又属于过渡时期的独特表现。这其中起决定作用的是，顺从于外貌而不困扰于客观价值的能力，例如，艺术家不顾视觉理性的反抗，把前景按近距离的视角加以“过大地”表现。不过，把世界理解为色块并置的能力也是建立在这种基础上的。哪里出现这种情况，哪里就有构成西方艺术发展内容的伟大变化。这样，最后一节的讨论就与第一节的主题呼应起来。

众所周知，19世纪从这些前提中得出了许多过激的结论，然而，只有在绘画从一个新起点上重新开始之后才会出现这种情况。大约1800年的线条回归，当然也意味着真实外貌的回归。从这个观点看，巴洛克艺术受到了足以使其毁灭的批评，因为任何不从直接再现中产生的结果都被拒斥为手法主义[*Manierismus*]。

## 第二节 建筑

我们在此节所理解的清晰性和模糊性是装饰，而不是模仿的概念。有一种完全清晰、完全可以理解的外形的美，此外，还有一种美，它的基础恰恰是不能完全理解的东西，是从不显露真相的神秘的东西，是每时每刻都在变化的东西。前者是古典而后者是巴洛克的建筑和装饰类型。前者是形体的完全显现和无与伦比的清晰；后者是一种塑造[Gestaltung]，它虽然也清晰，不会让眼睛感到不适，可它毕竟还没有

清晰到让观者尽收眼底的地步。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。说一个人惟独喜欢绝对清晰的东西，那肯定不符合事实，他同时也要求摆脱清晰，追求一种单凭直观所无法穷尽的东西。尽管后古典的风格变化复杂，但这些变化都有一种引人注目的特征：画面以某种方式避免了完全的可理解性。

当然，在这个问题上，每一个人都会想到形式不断丰富过程：无论是结构的母题，还是装饰的母题，都发展得越来越丰富，因为眼睛本身自然要求尝试更大的难度。不过，即使我们断定在比较简单和比较复杂的视觉任务之间存在程度上的差异，我们还是没有表达出实质的问题，这个问题涉及两种根本不同的艺术类型。问题不在于事物是否更容易或更难以理解，而在于它能完全理解还是不能完全理解。像在罗马的西班牙台阶这样的巴洛克作品，即使对它反复静观默察，也永远不能获得我们伫立在一座文艺复兴的建筑前一下子就感觉到的清晰性：即使我们把西班牙台阶的每一处都牢记在心，它也是神秘难测的。

古典的建筑一旦找到了墙壁与接合处、支柱与横梁、支撑物与被支撑物的最终表达方式，这些方式也就成了一种束缚、一种呆板和缺乏生命力的东西。改变不是零星地出现在细节上，而是发生在整个原则上。因此，新的信条认为，不可能存在完善的和不可更改的东西，建筑的活力和美体现在建筑外貌的不确定性上，体现在永恒的变化之中，它总是把全新的画面展现给观者。

巴洛克瓦解了文艺复兴的单纯和理性的形式。这不是一种孩子气，想通过各种可能的应变来发泄自己的游戏兴致；这是一种意愿，要扬弃形式自成一体的局限。难怪我们要说，旧的形式已失去了意义，它们之所以还被有意使用，“仅仅为了某种效果”。不过，这种有意具有非常明确的目的：通过贬低单个和清晰之物的形状，让外观有一种神秘而普遍的运动。此外，即使各种形式的老一套意义被瓦解，也不会产生荒唐的结果。德累斯顿茨温格宫[Dresdener Zwinger]所体现的结构生命力的理念，几乎不能用布拉曼特的建筑语言加以解释。我们可以通过比较来说明这种关系：巴洛克艺术那股不可思议的

流动着的力量和文艺复兴的明确而镇静力量之间的关系，恰如伦勃朗的光线运用和莱奥纳尔多的光线运用之间的关系：后者用光塑造了完全清晰的形象，而前者让光变成神秘一闪的团块掠过画面。

换言之，古典的清晰性意指永恒的、不变的形式，而巴洛克的模糊性却是把形体表现为变化着的、形成中的东西。通过增加整体中的多样化成分来改造古典的形式，通过表面上看似无意义的组合使旧的形式彻底变形，这两种方式可纳入同一个标题下论述。在绝对的清晰性中，形象都有一种固定的图式，而巴洛克原则上把它视为不自然的东西，回避了形象的固定化。

交叠的现象[Überschneidung]总是存在的，但是，是把它看作设计上无关紧要的副产品，还是把它看作一种装饰上的强调，是有区别的。

巴洛克喜爱交叠的方式，它不仅让一个形体在另一个形体前面，交叠的形体在被交叠的形体前面，而且还欣赏由交叠而产生的新的外形。因此，观者不仅可以选择立足点随意创造交叠的外观，而且交叠本身也是建筑设计图中的不可或缺之物。

每一种交叠都是形体外观的模糊化。圆柱或支柱交叠的走廊比起毫无遮掩的走廊，当然要模糊。观者身在这样的空间里，例如维也纳皇家图书馆[Wiener Hofbibliothek]或阿默尔湖畔安德克斯的女修院教堂[Klosterkirche von Andechs am Ammersee]，会不由自主地反复改变立足点，但他这样做并不是要看清被遮掩的形体外形，因为外形已足够清晰，能让观者满意。观者愿意漫无目标地走来走去，是因为这些交叠的形体总会产生新的画面。漫步其中的目的，不是要最终揭示被掩映的形体，他甚至连想都不想这些，而是尽可能从多方面感知潜在的景象。不过，这个任务却是无休止的。

把范围缩小一些，这一点也适用于巴洛克的装饰。

巴洛克好用各种交叠来考虑问题，用模糊而不固定的外观进行设计，即使那些从正面看根本不包含模糊性的结构中，巴洛克也考虑到这种交叠。

我们提到过，巴洛克回避古典的正面性。此处有必要从清晰性

的观点再次讨论这一母题。非正面的透视总会引起些微的交叠，这就意味着视觉的模糊，因为在非正面的透视中，一落庭院或一座教堂内部原本大小相等的两个半面必然会有一个半面看上去大于另一个半面。没有人会认为这种错觉不对头。相反，我们知道事物的实际面貌，于是就把与实际不一致的景象当作一种收获。巴洛克城堡建筑的布局完全立足于这种观察，即使一系列相对应的建筑以一个宽阔的半圆形把中央大楼围起的布局，也是如此，例如尼芬堡城堡[Schloß Nymphenburg]。正面透视只会产生特征最少的景观。我们这样评价是有理的，这不仅因为考虑了同时代复制品体现的标准，还因为有连通主要马路的街道[Zufahrtsstraße]提供的指示。关于这类设计的典范，我们得再次提到贝尔尼尼为圣彼得大教堂设计的柱廊广场。

古典艺术代表一种具有触知价值的艺术[Kunst von tastbaren Werten]，所以它必然热心于使这些价值体现在最充分的可视性上：空间均匀，边界清楚，装饰的每根线条都一目了然。与此相比，巴洛克的美由于在纯粹的图画外貌上，所以它能够使形体变得既神秘朦胧，又绰绰缈缈的清楚。的确，只有这些条件才能让巴洛克完全实现它的理想。

文艺复兴室内的美不同于洛可可式镜厅的美，因为决定文艺复兴室内的效果是几何比例。两者之间的区别不仅是一个可触知和不可触知[Tastbarkeit und Nicht-Tastbarkeit]的问题，而且是一个清晰和朦胧的问题。洛可可式镜厅非常涂绘，同时也非常朦胧。这类作品表明，人们对外貌清晰性的要求已全然改变，所以出现了一种朦胧之美，可这对古典艺术来说简直荒谬绝伦。当然，我们应该考虑到，只有当朦胧没有发展到令人不安的程度时，它才是美的。

对于古典艺术而言，美和绝对的可视性完全一致。这里没有神秘的视线隙洞[Durchblick]〈从树木、房屋和云雾中间看出去的景色〉和昏暗的深度空间，没有细部上难以分辨的闪光装饰。它把一切都合盘托出，使人一目了然。与此相比，巴洛克则避免完全展现形体和它的局限性。在教堂中，巴洛克不仅赋予光线以新的意义，把光线看作涂绘的母题，还把它的内部塑造成双眼和理智永远都无法理解的空间。

当然，就连布拉曼特的圣彼得大教堂的内部也不是一览无遗的，不过我们总是知道我们必须期待什么。巴洛克还谋求一种永远无法弄清楚的张力关系。在设计惊人的空间布局方面，没有一种艺术会比18世纪的德意志艺术更富有创造才能，尤其是南德意志的那些大修院教堂和圣物教堂[Wallfahrtskirche]〈内有圣徒遗物或圣像，供进香者朝拜的教堂——译者〉。不过，甚至按空间有限的平面图建造的教堂也能获得这种神秘的效果，例如阿萨姆兄弟设计的约翰-尼波姆克小教堂，它简直给人带来了不可穷尽的遐想。

跟早期艺术相比，盛期文艺复兴采用了一种新方法，它在建筑中增加一些对整体外貌可能产生影响的装饰成分。巴洛克也立足于这个原则，但达到了不同的结果。因为它不再要求每个细节都在外貌上绝对清楚。慕尼黑的京城剧院[Residenz-Theater]装饰不要求观者注目细看。眼睛自会去捕捉一些要点，在这些要点之间有一些飘忽不定的地带，而建筑师绝没有要求观者近距离看清形体的意思。如果观者靠近去观察，那么入眼的只会是空洞的外壳。这件艺术品的灵魂只有那些沉醉于整体闪光魅力的观者才会明白。

上述这一切并没有什么新鲜之处，我们只不过从客观的清晰性出发，把以前的讨论加以总结。在每一章里，巴洛克的概念都意味着一种模糊化。

如果说在涂绘的作品中各种形体结合成连贯而独立的运动，那么，只有在这些形体的内在价值都不太强烈的情况下才能发生。这除了降低对象的清晰性之外还会是什么？它把对象的清晰性降低到黑暗吞没掉某些部分的程度，根据涂绘风格的原则，这正是求之不得的，对此，主题方面也不会反对。所以，清晰性和模糊性这对概念充实了其余的四对概念。被分节的东西[Gegliederte]比不被分节的东西[Ungegliederte]清晰，受限制的东西[Begrenzte]比无限制的东西[Unbegrenzte]清晰，如此等等。所谓的衰落艺术使用的模糊性母题，正像古典艺术的产生一样，都由于艺术的必然性[künstlerischen Notwendigkeit]。

古典艺术和巴洛克艺术的形式手段是相同的，这是我们讨论的前提。一种形式在被转化为新的面貌之前，人们肯定对它已耳熟能详。即使是巴洛克建筑的复杂的山墙隔断，我们依旧可以看出旧的形式，只是诸如古老的建筑立面和空间塑造，已不再让人觉得它们还完全具有生命的活力。

只有到了新古典主义时期，生命的活力才重新回到这些“纯粹的”形体中。

为了总结本节的内容，我们列举两件器皿：一个是霍尔拜因画的单柄壶，由霍拉尔[W. Hollar]雕版（图I22），另一个是维也纳施瓦岑堡花园[Schwarzenberggarten]的洛可可瓶（图I23）。前者是完全展现自我的形式之美，而后者是永远不能穷尽其相的形式之美。两者的表面造型和纹饰，与它的轮廓线走向一样重要。霍尔拜因的造型完全清晰，投影轮廓非常完善，装饰图案不仅精确有序地填充了特定的主面，而且还以其清楚明确的形状增益了总体效果。相比之下，洛可可的艺术家却从原则上回避了霍尔拜因所追求的效果，他随心所欲地去做，设计出的形状永远不可能被观者完全确定和掌握，对眼睛来说，“如画的”画面给视觉提供了无穷无尽的面相。



图122 施瓦岑堡花园洛可可瓶

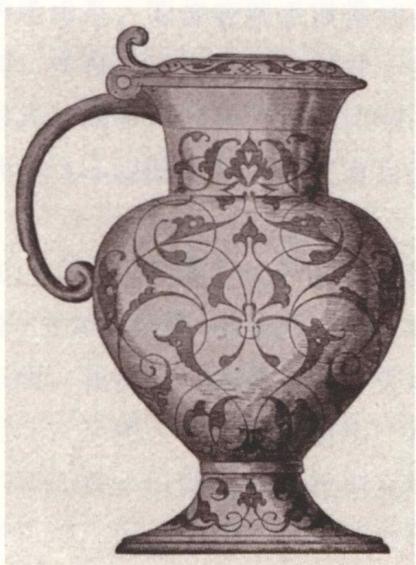


图122 霍尔拜因，《单柄壶》



## 结 论

### I 外部美术史和内部美术史

所谓艺术是生活的镜子，这个比喻并不恰当。同样，把美术史仅仅看作为是主观表现的历史也失之于片面。我们可以为了题材去发表任何见解，不过，我们也应该考虑到，“表现方式”[Ausdrucksorganismus]并非一成不变。当然，随着时间的推移，艺术会表现出各种各样的内容，但是单单这一点还决定不了艺术外观的无常变化。语言本身会随着语法和句法的变化而变化。在不同的地方，语言有其不同的言说方式，这一点我们不难承认，不过，我们还要看到，语言完全有它自己的发展历程，最有天赋的个人也只能从它那里获取一种明确且不会远超一般水平太远的表现形式。在这个问题上，人们自然会提出异议，说表现手段只能逐渐获得。然而，这不是我们的意见。我们的意思是，即使表现手段得到了充分的发展，风格的类型也还千差万别。换言之，世界的内容并不会专为观看者而凝定成一种永远不变的形式。或者，回到开头的比喻：观看并不是一面反映的镜子，而是一种生气洋溢的理解力，它有自己内在的历史，还经历了许多发展阶段。

通过古典类型和巴洛克类型的对比，我们已经描述了观看方式的变化。但我们分析的不是16世纪和17世纪的艺术，因为它们是一些更加丰富和生气勃勃的东西，我们分析的是这两种类型赖以存在的图式、视觉的和造型的可能性。当然，我们只能引用一件件艺术品来说明，不过，我们对拉斐尔和提香、伦勃朗和委拉斯克斯的所有评论，都是为了阐明一般的发展轨迹，而不是为了揭示每件作品的特殊价值。要揭示那些价值，可能需要更多和更精确的论述。另一方面，也不可避免地要援引一些重要的杰作：毕竟，只有那些真正开拓者的典范之作才能最清楚地说明艺术发展的倾向。

另一个问题是，我们到底有多少资格讨论这两种类型。每种发展都是过渡，很难反驳把历史看作无止境流动的人。对我们来说，要维护理性，就应该根据少数几项结果对大量的事件进行分类。

概念变化的过程按其广度已归纳为五对概念。不妨把它们归为观看的范畴，以区别于康德的范畴。虽然这五对观看范畴和康德的范畴具有明显的并行倾向，但它们却不是根据同一个原则得来，用康德的思想方法来看，它们不过是偶然形成的范畴。当然也可能建立其他的范畴，只是我还没有进一步认识到它们。而这里给出的范畴，它们之间的关系也没有密切到能形成另外的不太一样的组合。尽管如此，在某种程度上，这五对概念是相互包容的，而且抛开字面的含义不管，我们可以把它们称为同一事物的五种不同观点。线描-造型的风格与平面风格的空间层次相联系；同样，结构上自成一体的形式与各组成部分的独立性和完美的清晰性也有天然的密切关系。另一方面，不完全清晰的形式和价值被贬抑的组成部分，其统一效果本身就和非结构性的动态相结合，这在印象主义-涂绘的观念中很好地体现出来。只有纵深风格似乎不处于一家眷属，对此我们会说，纵深方向的张力关系完全以打动眼睛为基础，而不是为了造型的触觉感。

我们不妨进行一次检验，本书引证的所有插图，几乎每一幅都可以用五对概念的任意一对进行讨论。

## II 模仿的形式和装饰的形式

所有这五对概念既能从装饰意义又能从模仿意义上加以解释。有一种结构上的美和结构上的真实，有一种涂绘上的美和用涂绘风格表现的明确内容。可是不要忘记，我们的范畴只是形式，即理解的形式和表现的形式，因此，在某种意义上说，它们本身没有表现内容。现在的问题只是图式的问题，借助图式，一种明确的美可以在其中显现。图式也是一个容器，能够截获、容纳各种自然的印象。如果一个时代的理解方式是结构的，如在16世纪，那么还远不足以解释米开朗琪罗和巴尔托洛梅奥修士的画面和形象所具有的结构力量。在这种情况下

下，首先得有一种“骨法用笔”的感觉[‘knochige’ Empfindung]，它能把生气灌注到图式中。我们现在所谈的这些范畴相对来说，无表现力可言，这是自然的。当拉斐尔为法尔内西纳别墅[Villa Farnesina]草拟构图时，他惟一的<sup>①</sup>想法就是让形象以“封闭的”形式充实画面。而鲁本斯设计戴果实花环的孩子行列，用“开放的”形式把形象置于空间而不是去充实空间，也同样是他惟一想用的形式。尽管这两件作品所描绘的都是优美和欢乐的主题，但手法完全相异。

如果把不同时代的绘画排列并观，然后根据印象进行评价，那么肯定会对美术史作出错误的判断。我们不能仅凭情调[*stimmung*]来解释这些不同类型的绘画。类型不同，语言也就不同。同样，仅凭情调把布拉曼特跟贝尔尼尼的建筑直接比较，也是错误的。布拉曼特不仅怀抱的理想不同，而且思想方式自始就与贝尔尼尼的相异。对于17世纪来说，古典的建筑已不太具有生命力了。问题不在于古典建筑所营造的宁静和清晰的气氛，而在于它的表现方式。巴洛克时代的人也能够体会那种感觉，而又不失现代感，从17世纪的法国建筑中我们能够领略这一点。

当然，任何观看方式和表现形式都具有倾向性，它会倾向某种美，倾向某种解释自然的方式，这一点我们即将谈到。因此，说这些范畴无表现力，同样是错误的。要消除这种误解，应该不难。关键在于要找到一种形式，这种形式生气远出，而又不受其更为特殊内容的束缚。

不管我们讨论的是一幅绘画还是一幢建筑，是一个图像还是一件装饰，其生命力都植根于两种不同的图式，与特殊的感情无关。但是观看习惯的改变必然和不同的兴趣倾向有关。即使不考虑作品的情感内容，那存在之物[*Sein*]还是要在不同的领域去寻求价值和意义。古典式静观的本质就在于那些固定和持久的形象，那是非常明确和完全清晰的形象。而涂绘凝视的生命魅力和保障却存在于运动之中。16世纪也没有放弃运动的母题，尤其是米开朗琪罗的一幅动态素描，简直不可超越，然而，只有纯粹着眼于外观的涂绘性的观看，才能给再现带来一种变化莫测的运动印象。这就是古典艺术和巴洛克艺术的决定

性区别。古典装饰的意义体现在它实际呈现的形式中，巴洛克装饰则在观者的眼前变化。古典的色彩是由各种不同的单独的颜色组成的和谐，巴洛克的色彩始终是一种颜色的运动，而且总是给人形成发展的印象。和古典肖像不同，巴洛克肖像的内容不是眼睛，而是目光，不是嘴唇，而是呼吸。整个人都在呼吸。整个画面都充满了运动。

真实的观念同美的观念都发生了变化。

### III 发展的原因

无需怀疑，这个进展过程从心理学来看是可以理解的。人们清楚地知道，只有先形成清晰性这个概念，才能对模糊的清晰性发生兴趣。同样可以理解的是，各个部分被总体效果淹没的统一性观念，只能够出现在各个部分独立而完美的体系产生之后；而要采用隐蔽的非构造的规则，就必须以明确的规则为前提。总之，从线描到涂绘的发展，意味着从空间事物的触觉性的理解方式发展到通过纯粹视觉来进行观察的方式，换言之，意味着为了纯粹的视觉外观而放弃了物体的实在感。

我们应当给出一个出发点。此处的论述仅仅是古典艺术向巴洛克艺术的转变。可是，古典艺术既然能够产生，并可以通过结构性的造型手段，通过清晰的面面俱到的画面来捕捉这个世界，就绝不是一件想当然之事，而只能发生在人类历史上的特定时间和特定地点。虽然我们能在理解事情的发展过程，但我们还没能从根本上解释它为什么会发生。那么，什么是这种发展得以产生的原因？

现在我们遇到了一个重大问题：理解方式的变化是起因于理解系统中内部发展的结果，起因于一种自臻完善的理解方式实现的程度，还是一种来自外部的推动力、一种对世界的别种态度、一种别的兴趣起了决定的作用？这个问题远远超越了描述性美术史的范围，我们只能简要地提供一个想象的答案。

两种理解方式都可以接受，每一种方式都可以单方面地、独立地被采用。我们不应设想某种内部的机制在自动地隆隆运转，在任何情

况下都会产生上述的一系列理解形式。为了产生那些形式，就必须以一定方式去感受生命。不过，人类的想象力总是要在美术史中才能使它的机制及其各种发展的可能性产生效果。的确，我们只能看见我们寻找的东西，但是，另一方面，我们只会寻找我们能看见的东西。毫无疑问，某些观看的方式可能预先就已形成，至于它们是否和如何得到发挥，则取决于外部的环境。

代代相续的历史和个人的历史并无两样。像提香这样一个伟大的艺术家，在其最后风格中体现了完全崭新的可能性，这让我们不得不说，有一种新的感觉在呼吁这种新风格。不过，如果不是他已经抛弃了许许多多旧的可能性，那么新风格的可能性就不会出现在他的视野。任何人，不管他多么了不起，要是他事先没有走完必要的准备阶段的道路，他就不可能想象出这些形式。在这里，生命感的连续性如同在结合成一个个历史单元的许多代人那里一样，都有其必然性[notwendig]。

形式的历史从来没有静止不动。有时候，它全力以赴地向前推进；有时候，它带着缓缓的想法活动，但是，即使在后一种情况下，一种不断重复的装饰意志也会逐渐地改变它的外形。没有什么能永远保持它的效果。在今天看来是生动的东西，到了明天也许就僵化了。从反面说，这个过程可以用刺激衰减[Reizabstumpfung]和刺激增强[Reizsteigerung]的理论来解释；从正面看，这个过程可以用每种形式都继续存在并产生着新的形式来解释。在装饰史和建筑史中可以清楚地看到这一点。然而，在再现艺术的历史上，作为风格的一个因素，绘画得益于绘画的比它得益于直接模仿自然的还多[Aber auch in der Geschichte der darstellenden Kunst ist die Wirkung von Bild auf Bild als Stilfaktor viel wichtiger als das, was unmittelbar aus der Naturbeobachtung kommt]。绘画上的模仿起源于装饰——再现性的绘画就产生于装饰品——这种情况影响了整个美术史。

认为一个艺术家在某个时候能够毫无前提就面对自然挥笔作画，这是一种浅薄的、半瓶醋的想法。其实，他所接受的再现概念以及这

个概念如何在他身上不断发挥作用，较之他从直接观察自然得来的东西更为重要。至少艺术是创造性和装饰性的，而不是科学分析的。除非我们知道以哪一些形式观察自然，否则观察自然就是一纸空谈。整个“模仿自然”的进程都依附于装饰感，模仿的能力只起次要的作用。一方面，我们有权对过去的时代作出质量的评价，另一方面，我们深信，艺术总能做它想做的事，它不怕有什么主题是“它不会做的”，它所放过的只是没有魅力缺乏绘画趣味的东西。所以，绘画史不仅兼做装饰史，而且从本质上说，就是一部装饰史。

所有艺术的观看都受制于装饰的图式，或者——老调重弹——在人的双眼中，可视世界被结晶化为某些形式，不过，任何一种新的结晶化形式都会反映出世界内容的一个新方面。

#### IV 发展的周期性

在这种情境中，我们可以观察到，西方所有的结构性风格都有某些持久性的发展，这一点很重要。不仅在近代，不仅在古希腊罗马的建筑，而且在哥特式这样一种完全异样的领域，都存在着古典的和巴洛克的风格。盛期哥特式对各种力量的考虑方式全然不同，从最一般的意义上说，它在造型上毕竟可以用我们为文艺复兴的古典艺术提出的概念来解释。也就是说，盛期哥特式具有一种纯粹“线描的”特征。它的美是一种平面的美，结构的美，它同样也受规则的约束。它的整体是一个由各个独立部分组成的体系：不管哥特式的理想和文艺复兴的理想多么不一致，它毕竟是由各个部分组成的自成一体的形象，在这个形象世界里，到处都是绝对的清晰。

与此相比，后期哥特式则以颤动的形体追求涂绘的效果。撇开它的现代意义不谈，只要把它和盛期哥特式的严谨线描比较，就会看到，形式已摆脱了呆板的造型，转向运动感的外表。它发展出了纵深的母题，即在装饰上和空间上交叠的母题。它也显然利用无规则性，把某些地方柔化成一种流动的形态。它还开始考虑团块的效果，让单个形体不再完全独立地表达意义。所以，它偏爱神秘莫测和漫然无绪

的东西。换言之，它偏爱一种模糊的清晰性。

现在，我们实际上面对的是一种完全不同的结构体系，如果我们从中看到了与近代艺术中出现的形式变化相同的情况（参看第三章和第五章中的相关实例），看到了后期哥特式的因戈尔施塔特[Ingolstadt]的圣母教堂[Frauenkirche]转向内部的正面塔楼，它以一种空前的勇气突破平面，营造出深度感，那么我们除了称它巴洛克，还能称它什么吗？

一般说来，雅各布·布克哈特[Jakob Burckhardt]（1818-1897）和德希奥[Georg Gottfried Dehio]（1850-1932）主张对建筑史的形式循环[Formabwicklungen]进行分期。每一种西方艺术风格，不仅有古典时期，而且有巴洛克时期，条件是它们得有充分发展的时间。人们可以这样或那样给巴洛克下定义，德希奥就有自己的见解。<sup>1</sup>然而，最关键的是，他也相信有一种内在的自行发展的形式史[eine innerlich weiterarbeitende Formengeschichte]。不过，只有各种形式得到足够长久的传承，或者更确切说，只有想象力相当活跃地思考各种形式，诱发出了巴洛克的各种可能性，这种发展才会自我完善。

但是绝不能以此断言：巴洛克阶段的风格不能成为表现时代情感的喉舌。新的内容只有在这种后期的风格形式中才能找到自己的表现形式。我们知道，后期风格本身的面貌丰富多彩，它起初就为栩栩如生的东西提供了形式。在北方，后期哥特式的外貌受到过新题材因素的非常强烈的影响。不过，罗马的巴洛克却不仅仅是一种后期风格，我们还应当把它理解成是新的情感价值的载体。<sup>2</sup>

这种建筑形式的发展过程，怎么会在再现艺术中没有类比呢？在西方，从线描到涂绘、从严谨到自由的发展，尽管形同义异，但已不

1 见德希奥和贝佐尔特[Gustav von Bezold]（1848-1928）合撰的《西方教堂建筑艺术》[Kirchliche Baukunst des Abendlandes]，II卷，190页——原注。

2 在这里作者有理由进行自我纠正，年轻时的著作《文艺复兴与巴洛克》[Renaissance und Barock]（1888 u. ö.）对罗马巴洛克作了片面的解释，仅仅把它视为一种直接的表现形式，而没有考虑到下述情况：这样的形式也是文艺复兴反复考虑的形式，如果没有外来的推动，它就不会保持不变了——原注。

止出现一次，只不过其时间长短不一样而已，这已无须争议。古代美术史与近代美术史都受同样观念的支配，即使中世纪处在根本不同的情况下，也重复出现了这种景象。从12世纪到15世纪的法国雕塑为这种发展提供了非常清楚的例证，绘画中的类似情况也并不少见。然而对于近代艺术，我们得从一个根本不同的出发点去进行考虑。中世纪的设计与近代透视空间画的设计不同，它是一种较为抽象的平面类型，只有在最后才打破常规，获得了三维空间透视的深度。我们还不能用我们的范畴直接去分析这一发展，可它的总体方向显然与我们的范畴平行。重要的正是这种平行的发展，而不是世界的不同时期的发展曲线应该绝对一致。

即使在同一个时期，历史学家也不能找出一种完全一致向前流动的潮流。各民族和各代人总有差异。在这里发展得较慢，在那里可能就发展得较快。有时候，已经开始的发展会骤然中断，只是到了后来才又继续跟上；有时候，总体倾向中又会出现支流，进步的倾向之外还有保守的倾向，它在和前者的对比中确立了自己风格的特殊表现性。但这些问题不在本书讨论之内。

甚至各种艺术之间发展的平行也不是始终如一的。在后来意大利出现的各种艺术的齐头并进，在北方的部分地区也有发生。但是很快，某个地方一旦出现了对外来形式的模仿，平行便被扰乱。外来的题材只要进入人们的视野，就立刻会引起眼睛的适应性调节，在这方面，德意志文艺复兴建筑的历史提供了很典型的例证。

另一个问题是，建筑基本上处在再现形式的初步阶段。不管我们谈论涂绘的洛可可风格，还是愉快地欣赏建筑和绘画的协调一致，都不应该忘记，除了那些适于进行比较的室内装饰以外，还要顾及更加稳重的建筑外部。洛可可风格能够成为非常自由和不明确的风格，但是它不是非要如此，实际上，只在很少的情况下它才如此而为。和其他的艺术相比，建筑艺术的特殊性恰恰在于它的稳定上，其他的艺术都从属于建筑，然后逐渐地摆脱它，而建筑艺术总是保持着自己的结构、清晰性和可触及性。

## V 新开端的问题

周期性的概念包括发展的停止和重新开始这两个方面。人们想必会追问其中的原因。为什么发展总是要回归？

我们在整个的阐述过程中，已考虑到大约1800年发生的风格革新。当时，一种新的“线描”风格，带着令人难忘的洞察力观察世界，跟18世纪的涂绘风格形成鲜明的对照。有一种普遍的解释，认为每种现象都必然具有它的对立面，这种笼统的解释对我们帮助不大。这场中断仍然显得“不自然”，它只发生在与精神世界的剧烈变化有关的领域。如果观看[Sehen]是不知不觉和自然而然地从造型转变为涂绘，让我们在某种程度上有理由问问它是不是一种纯粹内在的发展，那么，当涂绘转变为造型的时候，我们倒不难找到证据，把动力归因于外部的环境。可是1800年前后，是个在一切领域对存在[Sein]进行重新评价的时代。新的线描要服务一种新的客观现实。人们要的不是总体效果，而是单独的形状；不是逼真的迷人外貌，而是实际本真的形态。自然的真和美要能够捕捉，能够测量。批评界从一开始就极为明确地表达了这个观点。狄德罗不但反对画家的布歇，而且反对其人的布歇；而纯粹的、人道的信念会寻找单纯的东西。这就出现了我们已经知道的那种要求：画面中的形象应该是孤立的，它们的美可以用浮雕来表现，当然，这里的浮雕是线描的浮雕。<sup>3</sup>后来，在相同的意义上，身为德国的代言人，弗里德里希·施莱格尔[Friedrich Schlegel]（1772-1829）也这样说道：“没有混杂的人群，只有少数几个人物，它们是画家认真刻苦完成的；具有鲜明轮廓的庄重而严谨的形式，确实显得突

---

3 狄德罗《沙龙评论·布歇》[Salons, Boucher]：“他的构图，如果把形象相互分开，没有哪部分会使你感到愉悦[il n'y a aucune partie de ses compositions qui séparée des autres, ne vous plaise... il est sans goût: dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère proper au bas relief, encore moins à la status]…他根本没有趣味：我敢说，在他画的那些男男女女中，连适合用浅浮雕表现的四个人都找不到，更不要谈用雕像表现了”（《作品选集》[Oeuvres choisies], II, 326ff）。

出；没有一幅画是用明暗对照法表现夜晚和投影，而只有仿佛在清晰的和弦中那样完美无缺的比例和色块…但是，那一张张脸上到处都洋溢着乐善助人的纯朴…，我愿意把这种纯朴看作人的原始特性；这就是往昔绘画的风格，我惟一喜爱的风格”。<sup>4</sup>

施莱格尔的表达颇带拿撒勒画派的色彩[nazarenischer Färbung]，是在一个更普遍的人性领域对古代-古典的形式表示新的崇敬，那种形式是以“纯净”[Reinheit]为基础的。

1800年左右发生的艺术复新就像当时所伴随的环境一样具有独特性。在不长的时间内，西方的人性经历了一个剧烈的再生过程。新事物在各个方面都与旧事物直接对抗。那的确让人觉得，似乎有可能再次从头开始了。

如果我们观察得更仔细些，马上就会证明，即使在这里艺术也不会回归到它原来的起点，这是一次螺旋式的运动。如果想探询在此之前发生的早期阶段，那只会空忙，因为我们找不到一种相应的形势：一种恪守线描和严谨的意志会迅速而果敢地阻挠一种涂绘-自由的传统的形势。当然，15世纪曾有过类似的情况。人们把意大利初期文艺复兴的艺术家称为原始艺术家[Primitive]，其意是说，现代艺术发轫于15世纪。然而，马萨乔[Masaccio]（1401-1428）立足于14世纪的意大利艺术，而扬·凡·艾克[Jan van Eyck]（1385/90-1441）的画也不是哪种倾向的开始，它源于更早的后期哥特式涂绘传统的鼎盛时期。从某种观点看，如果我们把这种艺术看作16世纪古典时期的初步阶段，是非常正常的。只是在这里，新与旧错综相交，很难把它们区分开来。因此，历史学家总是徘徊不定，不知道该从哪里开始去撰写近代美术史。如果严格要求分期的“明确性”[Reinlichkeit]，我们就无法取得进展。因为旧形式中孕育着新形式，正像枯败的叶子旁新芽已萌发那样。

---

4 施莱格尔：《1802至1804年巴黎和荷兰绘画评述》[*Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804*] 《全集》[*Sämtliche Werke*]，VI2，14f。

## VI 民族特征

后期西方艺术尽管有那么多的偏离和例外的动向，但其风格的发展毕竟是性质相同的，就像现代欧洲文化可以视为同一的文化一样。在这种同一中，我们还应当考虑始终存在的民族类型的差别。本书开篇就指出，观看的图式[Schemata des Sehens]是在民族中折射出的。意大利人和德意志人的想象方式不同，它们在各个世纪中始终保持着自己的图式。当然，观看的民族图式不是数学意义上的常数，不过，建构一个民族的想象力对于图式学家来说是个必要的辅助工具。不久的将来，欧洲建筑美术史将不再仅仅划分成哥特时期、文艺复兴时期等等，而将突出民族的面貌，即使引进外来的风格也不能泯灭这种面貌。意大利的哥特式是意大利的风格，同样，德意志的文艺复兴只能从北欧-日耳曼造型的整个传统中加以理解。

在再现艺术中，这种情况更加明显。有一种日耳曼人的想象力，它虽然经历了从造型风格到涂绘风格的一般发展，但是，较之南方的想象力，它自始就对涂绘的刺激有强烈的反应。它所在意的，不是线条，而是紧密交织的线条之网，不是明确的单独形体，而是形体的运动。甚至对那些不能用手掌握的东西，它也表现出信心。

对于日耳曼人来说，组合在纯粹平面上的形式不会有恒久的吸引力。他们喜欢探赜索隐，去寻找从下面斜切 [Unterschneidung] 的东西，寻找从深处起作用的运动流。

日耳曼人的艺术也曾有过自己的结构风格时代，可这并不意味着最严格的秩序在任何时候都是最有活力的秩序。这里也有瞬间闪现的灵感，也有看似无意的随心所欲[*das Scheinbar-Willkrliche*]，还有被改变的规矩。想象摆脱了规则的束缚，力求无拘无束和无限的东西。对于想象力来说，沙沙作响的林木较之自成一体的结构更为重要。

而罗马式感觉的特点是：一种分节的美，各部分清楚地分开的透明体系。德意志艺术虽然知道这种理想，然而，一旦它开始寻求统一感和充实感，这种透明的体系就被废除，就把各部分的独立性消融在整体

之中。所有的形象都是如此。当然，日耳曼艺术想让每个形象都自力更生，但是总有一种生动的使人兴奋的想象力，它秘密地把形象编入更普遍的关系之中，把形象的内在价值溶化在一种新的总体外貌之中。这一切恰恰也是北方风景画的前提。人们看到的不是树木、山丘和流云本身，所有的一切都被吸纳进一个巨大的天然风光的气息之中。

值得注意的是，在很早很早以前，北方的民族沉湎于那些不是来自事物本身而是来自超事物性质[überdinglicher Art]的效果，由此产生的图画，印象的载体并非单独之物的形状和各种物体的合理联系，而是超越单个形状、偶发的造型。我们可以回想一下前面论述过的有关艺术的“模糊性”的概念。

与此相联系的是，在北方的建筑中，可以允许出现南方的想象力压根儿无法理解、无法感受的形态。在南方，“人是万物的尺度”，而且每一个载体，每一个平面，每一块立方体，都表现了以人类为宇宙中心的造型观念。而在北方，没有来自于人为的约束力标准。哥特式思考的是人类无法匹敌的力量。当后期的建筑艺术利用了意大利的形式体系时，它在这种形式中寻找的是神秘的生命力，每个人都会从这种模仿的想象力中看出，它提出的要求在原则上有别于南方。

## VII. 欧洲艺术中重点的转移

强调一个时代跟另一个时代对立，总令人有点儿反感。然而，我们不能回避一个事实：任何一个民族在其美术史上都有这样一些时代，它们和其他的时代相比更能显示这个民族的美德。对于意大利来说，这样的时代是16世纪，它极大地产生了新事物，为这个国家带来了特有的东西；对于日耳曼的北方来说，则是巴洛克时代。在意大利，是造型的才能在线描法的基础上形成了它的古典艺术；在北方，是涂绘的才华首次以非常独特的方式表现在巴洛克风格之中。

意大利一度曾是欧洲艺术的中心，这显然不是出于美术史的原因，而是其他原因所致，不过，有一点可以理解，尽管西方艺术的发展很相似，但由于每个民族所具有的特殊才能，所以重点必然会转

移。意大利曾以特别清晰的方式表达了普遍的理想。然而，北方所创造的罗马式风格[Romanismus]却不是因为丢勒或其他艺术家意大利之行的偶然事件。意大利当时代表着欧洲的视觉方向，在这种情况下它必然会吸引其他民族到其国家旅行。因此，不管民族的性格多么千差万别，那种具有联合人类的普遍人性要远比疏离人与人关系的東西更强大。这促进了补偿作用的不断发生，纵然一时水被搞得混浊，也始终存在着补偿作用；同时它也带来了一些尚未被人理解的陌生之物，这在任何模仿中都难免要出现。

北方与意大利的联系在17世纪也没有停止，不过，它最独特的东西不是依赖意大利才产生的。伦勃朗依照惯例的艺术旅行，没有越过阿尔卑斯山，即使他越过了，也很难为意大利当时的艺术所触动。意大利已不会给予他的想象力带来任何他未曾企及的东西。但是，人们会问，为什么相反的运动当时没有发展？为什么涂绘的时代北方没有成为南方的老师？对此，我们可以回答：西方的各种流派都穿越过造型的地带，而进一步向涂绘风格深入发展，一开始就受到了民族界限的限制。

每一部视觉想象的历史都必然会超出单纯艺术的领域，不用说，这种“眼力”[Auges]的民族差异不仅仅是一个审美趣味的问题，因为它们既受制约又起制约作用，为一个民族的整个世界图像奠定了基础。所以，关于视觉形式的学说不仅是历史学科不可或缺的伙伴，而且也像视觉本身一样必不可少。



## 后记：1933年修订稿

人们对艺术进行历史的观察，总是把美术史当作表现史[Ausdrucksgeschichte]，总是从个别艺术家的作品中寻找艺术家的个性，从形式和想象力的巨大变化中看出其背后对精神运动的直接反应，而那些盘根错节的精神运动在总体上又构成了一个时代的世界观、一个时代对世界的感受。谁能够否认这种解释的力量和环顾整个文化的必要性呢？但是，片面强调这种解释会引起危险：它会忽视艺术的图像特点。因为总的来说，艺术正是借助于直观的想象[mit anschaulichen Vorstellungen]发挥作用。造型艺术是观看的艺术[Kunst des Auges]，有其特有的前提和生存规则。艺术反映变化着的“情调”[Stimmung]，不像人的面部表情反映人的内心感情活动那样自然而有规律，换言之，表现系统在不同的时代是不同的。如果我们把艺术比作一面反映“世界的”变化无常的图像的镜子，那么这个比喻就具有双重的欺骗性：艺术创造和镜中之物不好进行比较；而且，即便承认这个比喻，我们也必须意识到，镜子和艺术具有完全不同的结构。

我们把原始阶段的艺术和发展较高的艺术进行比较，就会立刻清楚地认识到，在原始的阶段，有一种束缚，同时代的人没有感到它，我们却感到了，而且认识到，这种束缚与其说反映了绘画手段的贫乏，不如说反映了一种尚未得到发展的绘画想象力[Bildvorstellung]。如果我们下降到晚一点的时代，例如古典时代，就会发现，它除了绘画手段较为丰富以外，还突然出现一种完全自由的绘画想象。但是，

这种自由也是一种受限制的自由，而在古典时代之后的所谓的涂绘时代里，一下子涌现出大量新的出乎意料的可能性，整个的绘画形态发生了根本的变化，以至于我们不得不认为是内在的观看方式发生了转变。从整体来看，尽管它们的基础不同，却可以看出来一系列变化多端的直观形式，这些形式似乎并不直接取决于一种特殊的表现意志[Ausdruckswillen]。

但是，如果我们在一个有限的时期内从一个断面进行观察，会不会也得出相同的结论？显而易见，在某一个相同的阶段，绘画形式在原则上也会出现异质的个人特色，情感上毫无共同之处的题材会服从相同的图式。毫不奇怪，这种类似的现象也涉及民族的个体，尽管个体的天资不同，但一般来说，其想象力在同时代也会有共同之处。

17世纪的荷兰风景画家气质上各有特点，可他们都用一种相同而普遍的绘画形式进行创作，无论是风俗画还是肖像画，绘画的形式都是相同的。然而，霍尔拜因创作的头像，虽然具有民族的特性，但原则上却和同时代的意大利人米开朗琪罗的素描有共同点，这不难理解，因为他们同属于16世纪。

在本书里，我们接触到了概念的最底层（所以取名为基本的概念*Grundbegriffe*），它构成的基础以其最一般的形式表达了图像化的想象。

这是一些什么样的概念呢？为了区分16世纪和17世纪的艺术，我曾把它们总结为五对概念：线描（造型）——涂绘，平面——深度，封闭的形式——开放的形式（结构的——非结构的），多样的同一性——统一的同一性，绝对的清晰性——相对的清晰性。至于这些概念应该被详细阐明到何种程度，以及它们是否在同一级别上，此等问题不在本书的考虑范围。重要的不是历史的个别情况，而是理论。如果有人认为这样一些概念非得出自某一原理，那是一种非分的要求。一种观察形式可以扎根于不同的基础。但是，如果我们谈的是观察的形式[*Anschauungsform*]、观看的形式[*Sehform*]和观看的发展[*Entwicklung des Sehens*]，那么这也许是一种草率的表现方式。但是，这种方式毕竟可以借助类似的表达方式作证，例如我们可以说艺术家

的“眼睛”[Auge]和艺术家的“观看”[Sehen]，不过这里的“眼睛”和“观看”指的是艺术家如何借助于想象力刻画事物的方式。至于人们是否总是像某些人所断言的那样具有相同的观看方式，这一点我并不知道，而且我认为这几乎是不可能的。有一点可以肯定，在艺术中可以观察到不同等级的想象方式，描绘的艺术[*darstellende Künste*]如此，构造的艺术[*tektonische Künste*]也如此。但需要强调指出，本书没有从形态学的角度考虑建筑风格（例如从形态学的角度上看，哥特式是垂直式、尖拱顶、棱拱顶等风格）。同样，本书也很少涉及绘画和雕塑的不断变化的美的理想。

我在本书中把各种想象形式比作容器，能收集某些内容；我还把各种想象形式比作一个用线织成的网，艺术家把五彩缤纷的图画织入这个网中。这样的比喻适合于表示形式概念的纯粹图式，不会和包含更丰富表现力的“风格”概念吻合。但是现在我要避免使用这些比喻，因为它们使形式概念过于机械化，让人误以为内容和形式是两种并列的可以清楚区分的因素。然而，每种直观形式都以一种被观察的对象为前提，问题是在多大程度上谁决定着谁。

有一种古老的艺术，其中，每个观看者都清楚它的想象形式（例如原始艺术的“僵硬”[*Starrheit*]），但是，在更高的阶段来看，这种想象形式合乎内容的要求，因此只有历史学家才看到了记录每个时代的“视觉”限制。可是，限制中毕竟也存在着一种倾向（只是倾向），那是某种塑造的倾向、某种美和解释自然的倾向。重复我所说过的话：“每种新的观察风格都会创造出一种新的内容世界[*In jedem neuen Anschauungsstil kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt*]。”“人们不仅以不同的方式观看，而且还看到不同的东西。”但是，为什么不能立即把一切算在“表现”的帐上呢？为什么人们要让视觉的艺术不单有其生命而且有其生命规律而使观察复杂化呢？既然造型-结构的时代在精神特征上不同于涂绘的时代，为什么说造型艺术有种“内在的”发展呢？

这是和造型艺术的特点，即用图像想象的特点分不开的。造型艺

术和一般的精神史吻合，虽然不以因果关系为依据，但至少能部分地吻合，造型艺术和精神史的根本差别在于，它们既具有共同的根源，又有各自独特的发展。

我们必须区分两种不同类型的发展：一种是方向明确的发展，另一种是转化为一种完全不同方式的发展。属于前者的是意大利文艺复兴向“古典的”形式的发展，它在发展中获得最大限度的清晰和最大限度的可见性，各个部分都明确地区分开来，整体接合成一个有机体性质的图像。我们可以立即承认，这是一种内在的发展。但是，要是认为艺术发展的每个阶段都应当与古典时代的人的细微感情差别相适应，似乎是荒唐的。另一种发展是形式的变化，这些变化在16和17世纪不同。前面列举的五对概念包含有非常强烈的感性和精神性的对立，我们只能从表现形式上去理解。然而，当我们进一步观察时，就会发现这五对概念是一些图式，是在不同的气氛中还能使用的图式，它们虽然具有某种方向性，但和美术史中人们通常所说的表现并没有多大的关系。

举几个例子。17世纪绘画的一个最重要特征是“开放”的形式。尤其在新的风景画中，开放的形式特别明显。但是，雷斯达尔在构图的时候却很少顾及这个概念。因为对他来说，开放形式的概念不言而喻。当然我们不能以此证明，开放形式的母题必然就缺乏表现力。我们甚至可以断言，一种新的空间感和对无限的感受造就了这种开放形式。然而，如果说那一时代描绘室内的画家[Interieurmaler]当他们表现与无限之物相反的某种家庭气氛的时候，也同样立足于“开放”形式，那就是矛盾的。在雷斯达尔那里，对表现内容的特殊处理起了决定作用，那不是一般化的处理，所以，如果我们想要描述一般化的表现内容，就需要十分谨慎。

另一个例子，倘若弗兰斯·哈尔斯或委拉斯克斯在其肖像画中用飘浮不定和轻微振动感的描绘取代霍尔拜因的固定不变的描绘，那么我们可以猜测，是对人的新理解开创了这种新风格。它的重点是运动，而不仅仅是一成不变的形状。可是，我们也必须摆脱这种太特殊的解释，因

为更大更普遍的变化发生了，例如桌子上的有柄罐子，而静物从严格的意义上说是谈不上运动的，但画家用同样的手段描绘了它们。

同样，我们可以把16世纪的“结构”风格跟某种庄严、隆重的气氛联系起来，不管是历史画还是教堂的绘画。但是，当马西斯画《钱庄主和妻子》这幅具有肖像性质的风俗画时，他运用了同样的对称和平衡的原则，尽管他在作画时肯定没有谋求庄严的印象。

我们在这里想说，图式化的五对概念必须以非常一般化的方式确定“表现”这个术语的意义。当然，这些图式化的概念无疑具有精神性的一面，即使在某个方面（对于个别的艺术家来说）相对缺乏表现力，它们还是能表现出一个时代的总体风貌，而且制约或受制约地被编入图像以外的精神史。但是，为了说明图像以外的精神史的特点，需要一套特殊的心理学词汇。这毕竟涉及艺术劳动的产物，而艺术产物只有用“眼睛”才能够完全理解。涂绘眼光看到的世界与造型眼光看到的世界相反，仅仅用语言笼统地分析这种经历远远不够！

第二个问题是如何看待这些观看形式的发展。我们马上就会明白，在五对概念中存在着一一种合理的进步。顺序不容颠倒。先是明显的规律性，然后是隐晦的规律性；先是绝对的清晰，然后是部分地不清晰；先是对物体世界造型的个别理解，然后是对涂绘的全貌、涂绘的外观、涂绘的光的运动等等的理解。

此外，我们清楚地知道，这种发展不是一种机械的隆隆声的自动运转，不是自动随时随地发生的。它会以不同的方式而且不总是完全彻底地发生，不管怎样，“精神随着意愿走，且不受控制”[*der Geist muß wehn*]<sup>1</sup>。如果我们把这个过程理解为一种感觉—精神的过程，虽然可能是一种含糊的说法，但却和所有的人相关联，事实上，这个过程涉及本质上与艺术实践完全联系的事物（绘画对绘画产生的影响

---

1 此句出自马丁路德译本圣经，原句为*Der Geist weht, wo er will*，见《约翰福音》第3章第8节。中文本神版圣经的此节译为：“风随着意思吹，你听见风的响声，却不晓得从哪里来，往哪里去。凡从圣灵生的，也是如此。”两译本对原本理解不同，故差别较大。——译注。

[die wirkung von Bild auf Bild])。即使在提香这类伟大艺术家那里，风格的发展表现为一种有机的生长，毕竟在发展的后面还站着提香这个人；不事先了解他的许多早期阶段，他晚年的新涂绘风格就不可想象。这当然谈不上是一种孤立的视觉发展。结构风格的发展也一样：巴洛克的晚期推出了越来越使人惊异的空间组合，而这些组合受制于某种内在形式史的约束，离开了某些早期阶段它们就不可能实现。所以在这里也谈不上是一种孤立和独立的循序发展，因为新的创造性精神点燃了已经在望的新形式的可能性。

但在此处所看到的发展，其典型意义只能充分地显示在下述情况：它们如何在变动的情境中或多或少地重复。我们在后期哥特式和巴洛克那里发现了类似的风格发展，尽管它们在形态体系上大为不同。我曾多次说过，每一种风格在适当的时候都有它自己的巴洛克。条件是图像的幻想力[Bildphantasie]已经能够长时间地思考一种始终不变的表现形式。

这样的发展有时也具有一种独立性，它使个别的艺术和其他的姐妹艺术区分开来。在崇尚鲜明性的民族那里，各种艺术虽然始终具有一种迅速的重新相互适应的倾向，但是由于每种艺术都具有自己的特点，区别其实已然存在。例如，适用于绘画的可能对建筑不起作用，单单以“图像”[Bild]的概念看它们的外部发展，其间的类似也是有距离的。

诚然，人们可以通过尖端作品设想出一个时代的观看形式，可是不能认为它普遍而具有约束力。没有一副适用所有人的眼镜。某些陈旧的观看形式之所以能多少被保持下来，可能由于某种实际的利益，所以必须考虑同时出现的众多可能性。

我们刚刚把观看的发展称作是心理的过程，也就是说是合理的过程。但是，如何才能把艺术的这种独立生命和一般的精神史的进程联系在一起？我们目前还没有完整考虑这个关键的与物质世界无关的部分，我们的问题不仅仅是一个时代建立了什么形式，而是人怎样感受自己，人在理智和感情上如何面对世界的各种事物。这些问题可以归结为我们的观看史[Sehgeschichte]是否可以名副其实地叫做观看自

身的历史[Eigengeschichte]。显然，这种提法有局限性。内在的过程按其感觉和精神的性质总是使自己适应于那个时代的更为普遍的发展。这不是一些任性的分离过程。换言之，那些内在的过程受某种物质的约束，总是按照时代和种族的要求进行自我调节。希腊的古代[griechische Antike]也经历了自己的涂绘时期，但是，与此同时它在某种程度上毕竟持续地坚持一种造型-独立的原则。意大利的巴洛克无疑是一种涂绘的风格，可是在意大利，涂绘这个概念从来也没有经历过像北方那样的发展。至于一般意义上的图像想象[bildliche Vorstellung]的发展，它的“合理性”跟欧洲各民族精神和情感生活发展的基础的合理性是一致的。

尽管是陈词滥调，请允许我重复《基本概念》中说过的一句话：“人们总是看到他们希望看到的東西。”继续以涂绘的风格为例，只有当它的时刻到来，只有当它被理解的时候，才会出现。不过，如果我们过分地要求视觉史[Augengeschichte]和一般精神史的平行性，把不能比较的东西进行比较，那就是错误的。艺术保持自己的特点。但是，由于纯粹的观察总会产生新的理解形式，所以从最终的意义上说，纯粹的观察是创造性的。一种以造型艺术为一时领袖角色的文化史有待日后去写。

一次偶然的機會，我在雅各布·布克哈特的遺著里发现了他在大学听课笔记簿上写的一则札记：“从总体来看，艺术与一般文化的相互联系是松散的；我们不难理解，艺术有其特有的生命和特有的历史。”我不知道布克哈特这句话想表达什么特殊的含义，但值得注意的是，恰恰是他比别人更能够、更愿意把艺术理解为总的历史的一个部分，并找到了一种表达的形式。

## 图 录

- 1 丢勒, 《基督正对该亚法》, 《受难》铜版画连作之一
- 2 蒂耶波罗, 威尼斯拉比亚宫湿壁画, 见第一章和第二章
- 3 凡·格因, 《河景》, 素描, Berlin
- 4 波蒂切利, 《维纳斯》, 局部, Florenz, Uffizien
- 5 克雷迪, 《维纳斯》, Florenz, Uffiz.
- 6 泰尔博赫, 《家庭音乐会》, Paris
- 7 梅苏, 《音乐课》, Haag
- 8 霍贝玛, 《磨坊风景》, London, Buckingham Palace
- 9 雷斯达尔, 《林中沼泽地》, München
- 10 鲁本斯, 《牧牛风景》, London, Buckingham Palace
- 11 圣阿妮塞教堂, Rom, Piazza Navona
- 12 丢勒, 《夏娃》, 素描, London (Lippmann 235)
- 13 伦勃朗, 《女人体》, 素描, Budapest
- 14 阿尔德格雷弗尔, 《男子像》, 素描, 局部, Berlin
- 15 利文斯, 《诗人扬·沃斯像》, 素描, 局部, Frankfurt, Städel
- 16 霍尔拜因, 《装束素描》, Basel
- 17 梅苏, 《装束素描》, Wien
- 18 胡伯尔, 《各各地》, 素描, Wien, Albertina
- 19 维尔德, 《林中小屋》, 素描, Berlin
- 20 哈尔斯, 《男子像》, Petersburg
- 21 丢勒, 《凡·奥莱像》, Dresden
- 22 布龙齐诺, 《托雷多的艾里奥诺蕾像》, Florenz, Uffiz.
- 23 委拉斯克斯, 《公主玛格丽特·特蕾西娅像》, Wien
- 24 丢勒, 《屋中的圣杰罗姆》, 版画

- 25 奥斯塔德, 《画室》
- 26 马亚诺, 《彼得罗·梅里尼像》, Florenz, Museo Nazionale
- 27 贝尔尼尼, 《红衣主教博尔盖塞像》, Rom, Galerie Borghese
- 28 桑索维诺, 《圣雅各像》, Florenz, Dom
- 29 皮热, 《至福的A·索利》, Genua, S. M. di Carignano
- 30 贝尔尼尼, 《圣特雷莎的迷狂》, Rom, S. M. della Vittoria
- 31 圣使徒教堂, Rom
- 32 山谷的圣安德烈教堂, Rom
- 33 帕尔马·韦基奥, 《亚当与夏娃》, Braunschweig
- 34 丁托列托, 《亚当与夏娃》, Venedig, Akademie
- 35 布茨继承者, 《路加画圣母》, Penrhyn Castle
- 36 维米尔, 《画家画模特儿》, Wien, Galerie Czernin
- 37 鲁本斯, 《亚伯拉罕和麦基洗德》, J. Witdoek雕版 <另见开放形式>
- 38 拉斐尔, 《捕鱼奇迹》, London
- 39 凡·代克摹鲁本斯, 《捕鱼奇迹》, London
- 40 凡·格因, 《林中茅舍》, Dresden
- 41 维米尔, 《音乐课》, London, Windsor
- 42 雷斯达尔, 《本特海姆城堡》, W. Unger蚀刻, Amsterdam
- 43 巴罗乔, 《最后的晚餐》, Urbino Dom
- 44 蒂耶波罗, 《最后的晚餐》, Paris
- 45 老布吕格尔, 《乡村婚宴》, Wien
- 46 马西斯, 《哀悼基督》, Antwerpen
- 47 戈斯, 《哀悼基督》, Wien
- 48 伦勃朗, 《善心的撒马利亚人》, Paris
- 49 鲁本斯, 《背负十字架》, P. Pontius雕版
- 50 艾尔特森, 《厨房》, 素描, Berlin
- 51 提香, 《山村》, 素描, Paris
- 52 丢勒, 《大炮风景》, 蚀刻画
- 53 伦勃朗, 《有猎人的风景》, 蚀刻画
- 54 老布吕格尔, 《雪中猎人》, Wien
- 55 博蒂奇尼, 《三个大天使》, Florenz, Akademie
- 56 卡罗托, 《三个大天使》, Verona
- 57 《圣母生平》画师, 《圣母诞生》, München

- 58 《圣母安息》画师，《圣母安息》，München
- 59 贝尔尼尼，《亚历山大七世之墓》，Rom, St. Peter
- 60 贝尔尼尼，《至福的阿尔贝托娜》，Rom, S. Francesco a ripa
- 61 特雷维喷泉，Rom
- 62 博尔盖塞别墅，Rom
- 63 梵蒂冈宫主阶梯，Rom
- 64 卡纳莱托，皇帝避暑行宫，“宫中庭园”，Wien
- 65 鲁本斯，《哀悼基督》，Wien
- 66 伦勃朗，《以马忤斯的晚餐》，Paris
- 67 拉斐尔《圣礼辩论》的巴洛克浮雕复制品，München, Nationalmus.
- 68 扬森斯，《读书女子》，München
- 69 凡·奥利，《卡兰多列特像》，München
- 70 鲁本斯，《图尔登医生》，München
- 71 斯科雷尔，《抹大拉的马利亚》，Amsterdam
- 72 圭多·雷尼，《抹大拉的马利亚》，Rom Kapitolinische Galerie
- 73 弗兰恰比焦，《维纳斯》，Rom, Gal. Borghese
- 74 鲁本斯，《安德洛墨达》，Berlin
- 75 鲁本斯，《圣母和圣徒》，H. Snyers雕版
- 76 伊森勃朗，《逋途憩歇》，München
- 77 凡·奥利，《逋余憩歇》，Wien
- 78 帕特尼尔，《基督受洗》，Wien
- 79 雷斯达尔，《远眺哈勒姆》，Haag
- 80 布茨，《男子像》，New York, Metropolitan Museum
- 81 老布吕格尔，《河边岩石景色》，素描，Berlin
- 82 伦勃朗，《基督降下十字架》，蚀刻画
- 83 丢勒，《圣母安息》，《圣母生平》版画连作之一
- 84 伦勃朗，《圣母安息》，蚀刻画
- 85 鲁本斯，《圣母升天》，Schelte a Bolswert雕版
- 86 伦勃朗，《基督布道》，蚀刻画
- 87 维勒特，《小扫罗正走向祭司长》，素描，Wien Albertina
- 88 霍尔拜因，《让·德·丹特维尔像》，局部
- 89 委拉斯克斯，《红衣主教博尔贾》，Frankf, Städel
- 90 提香，《维纳斯》，号称Bella, Florenz, Uffiz.

- 91 委拉斯克斯, 《维纳斯》, Loudon
- 92 伦勃朗, 《商会理事们》, Amsterdam
- 93 博希, 《狂欢游艺活动》, 素描, Wien, Albertina
- 94 奥斯塔德, 《农夫客栈》, 素描, Berlin
- 95 鲁本斯, 《梅克林的割草季节》, Florenz, Pitti
- 96 伦勃朗, 《三棵橡树风景》, 蚀刻画
- 97 舍恩高尔, 《基督被囚》, 版画
- 98 丢勒, 《基督被囚》, 《大受难》版画连作之一
- 99 戈斯, 《原罪》, Wien
- 100 克雷迪, 《韦罗基奥像》, Florenz Uffiz.
- 101 拉斐尔, 《彼得罗·阿雷蒂诺像》, Marc Anton雕版
- 102 布歇, 《卧女》, München
- 103 鲁切拉伊宫, Florenz
- 104 坎切莱里亚宫, Rom
- 105 奥代斯卡尔基宫, Rom
- 106 霍恩斯坦宫, München
- 107 玛达玛宫, Rom
- 108 圣彼得教堂唱诗班座椅, München
- 109 贝尔克-海德, 阿姆斯特丹市政厅, Dresden
- 110 伦勃朗, 《以马忤斯》, 蚀刻画
- 111 胡赫, 《母亲和摇篮中的婴儿》, Berlin
- 112 泰尔博赫, 《父亲告诫》, W. Unger雕版, Amsterdam
- 113 丁托列托, 《圣母往圣堂奉献》, Venedig, S. M. dell' Orto
- 114 丁托列托, 《哀悼基督》, Venedig, Akademie
- 115 《圣母安息》画师(朱斯·凡·克莱夫), 《哀悼基督》, Paris
- 116 老扬·布吕格尔, 《岸边村庄》, Dresden
- 117 维米尔, 《代尔夫特街景》, Amsterdam
- 118 老尼夫斯, 《教堂内景图》, Amsterdam
- 119 威特, 《教堂内景图》, Amsterdam
- 120 伦勃朗, 《持箭女子》, 蚀刻画
- 121 舍恩高尔, 《基督正对安纳斯》, 版画
- 122 霍尔拜因, 单柄壶, Wenzel Hollar雕版
- 123 施瓦岑堡花园洛可可瓶, Wien



中国美术学院出版社  
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

ISBN 978-7-5503-0857-2



9 787550 308572 >

定价：95.00元

[General Information]

书名=13816044

页数=285

SS号=13816044