

\$ 导言

“艺术是什么？”很少有这样引起激烈争论而又得不到满意答案的问题。但即使不能得出最终结论，我们还是能够部分地解释它。首先，“艺术”是一个词，它意味着我们承认艺术观念和艺术本身的存在。没有这个词，我们也许就会对此产生怀疑，而且事实上，这个词并非存在于每个社会的语言体系之中。到处都有艺术被“制造”出来，因此，艺术也可以是一个物体，但并非所有的物体都是艺术。艺术是审美的物体。这就意味着艺术因其内在价值而受到人们的关注与鉴赏，正是这一特性使得艺术超常。许多珍贵的艺术品被置于日常生活之外，出现在博物馆、教堂，甚至洞窟中。那么，我们所说的“美学”又是什么呢？它被做如下定义：与美有关。

当然，并非所有的艺术都是悦目的，而尽管如此，它们也还是艺术。无论“美学”这个词怎样差强人意，我们还是不得不使用它，因为目前还没有更好的词代替它。作为哲学的一个分支，美学一直是从柏拉图到今天的思想家讨论的对象，但同所有与哲学有关的问题一样，这个由“美”而引发的论题可能从本质上就难以解释清楚。在上一个世纪，美学又成为心理学的研究领域，但也同样没能达到统一的认识。为什么会这样？一方面，既然人们具有相同的大脑结构和神经系统，那么所有人就一定会有许多极相似的基本感受；另一方面，我们的趣味和选择又会受各自的文化背景的限制。文化的类型是如此丰富多彩，以至于不可能赋予艺术一套普遍的法则，使之适用于所有类型的文化。而且只有当艺术家明晰这些法则并有意识地照其行事时，这些“科学”的法则才会对人们的视觉感受力起作用。所以法则对于理解艺术来说毫无意义。不论是过去还是现在，艺术的绝对价值都使我们深感困惑。我们不得不把艺术品放回它产生的时间和背景中进行考察。或许我们还有另外的办法，既然艺术品仍然在我们周围被创造着，那么就时刻注意着所发生的新情况，并迫使自己调整视觉取向。

想象力

我们都有梦境，这是想象力在起作用。想象可以被简单地描述为在头脑中形成一个图象——一幅图画。人类并非唯一具有想象力的生物，动物也有它们的梦境。猫会在睡觉时产生耳朵或尾巴的颤动与抽搐；熟睡的狗或许会“呜呜”地咆哮，甚至还会凭空舞爪，仿佛它正在搏斗。在清醒的时候，动物也会在想象中“看到”事物。当一只猫注视壁橱中的幽暗时，它背上的毛就会莫名其妙地竖起来，这种情形就同我们并没看到或听见什么，也会仅仅由于幻觉、妄想而浑身打冷战一样。然而无论如何，人类和动物的想象力之间必然存在着深刻的区别。人类是唯一能够用语言或图画来表达自己的生物，只有人类才会有创造艺术的渴望。在野生条件下，没有任何动物能够自发地画出可辨识的形象。而即使是在严格控制的实验条件下，动物所画的图像，也只是传达关于实验过程的信息，而与艺术无关。

另一方面，人们都无疑地具有艺术天赋。任何一个普通的孩子在他五岁以前都画过圆月一般的扁平面孔。艺术创造力是人类独有的，这就如同划下了一条不可逾越的鸿沟，将人与动物区分开来。

如同发育中的胎儿总要追溯人类进化的大部历程一样，正在萌生的艺术家也要建立其艺

术发生的第一阶段，很快地，他就可以完成这一过程并开始对周围的文化环境做出反应。甚至是儿童的艺术，也从属于塑造其个性的社会趣味和观念。事实上，我们总是倾向于用评判成人艺术的标准来评判孩子们的创造——只是采取适当的术语。这样做是有道理的，因为当我们研究艺术家成长的每个阶段时，会发现一个孩子在成年以后若仍想从事艺术，他就必须拓展其所有素质：协调力、智力、个性、想象力、创造、审美判断力。由此看来，成就一个年轻艺术家的过程如同生命成长本身一样脆弱，它会因生活中的任何变化而停滞不前。那么只有微乎其微的幸运者才能够在成年以后继续保持创造灵感就不足为奇了。

艺术创造与这么多因素相关，那么它一定在艺术家的人格当中扮演极其重要的角色。现代心理学之父西格蒙德·弗洛伊德认为，艺术构思是潜意识的升华。这一观点解释艺术创造未免有些不确切。因为艺术并不仅仅导源于受神经病症摆布的消极力量，而是成就个性的众多方面的积极表现方式。事实上，当我们在观看精神病患者的作品时，虽然会被其热烈的活力所打动，但还是会直觉地感到有某种东西不对头。因为这种表达是不完整的。

艺术家有时也会因不堪其天赋而倍受折磨，但如果是在精神疾病的束缚之下，他们永远也不可能具有真正的创造力。想象力是难解的人类之谜，它被认为是意识和潜意识的结合物，我们大脑的许多活动都是在潜意识中完成的。想象力就是个性、智知与精神的契合点，因为它与三者相关联。它沿着由心灵与精神共同决定的道路前进，尽管无法预知其方向。因此，即使是最个性化的，甚至只是直觉产物的艺术作品，也可以在某一层次上得到知音。

想象力至关重要，它使我们在未来获得各种可能性，它还使我们以真正有价值的方式理解过去。想象力是创造的基础之一。就人类整个进化史而言，艺术创造力一定在相对较晚的阶段才被赋予人类。人类最早的艺术作品已无从得知，我们的祖先已经在这个星球上生活了300万年，而迄今所知的最古老的史前艺术发生在25,000年前。无疑这是踪迹难觅的长期发展之后所达到的一个顶点，即使是最“原始”的部落民族的艺术品也产生于具有稳定结构的社会之中，只代表艺术发展过程中较晚的阶段。

最早艺术家是什么样的人？最大的可能性是巫师。比如传说中的俄尔甫斯，他们被认为拥有神圣的力量与灵感，可以在假死状态之中进入潜意识；与凡人不同的是，他们还可以回到现实中来。由于具有领悟未知世界的能力和用艺术将之表达的天才，他们就获得了控制隐藏在人类和自然背后的力量的权力。即使是今天的艺术家也具有使其作品迷惑或打动人们的魔力，使文明社会的成员陷入尴尬的处境，因为他们不想丧失理性控制的外表。

人类为什么创造艺术？其中一个原因无疑是出于装饰自身与美化周围环境的无法遏制的渴望。这又源于更深层次的欲望：不仅在作品中描述世界，而且要以理想的形式去重构自身与环境。所以艺术远远不止是装饰，它饱含意味，即使其意味有时是那么微妙和艰涩难懂。艺术使我们能够传达那些无法用其他方式来表达的东西，不论是描述功用还是象征意味，一幅画足以代替一千个词汇。同在语言中一样，人们在艺术中首先是象征意义的创造者，通过崭新的方式来传达复杂微妙的思想。我们不能把艺术看作是日常生活随笔，艺术是诗，为了传达新的，通常是更丰富的意义与情感，诗可以自由地重组传统语汇与句子结构。一幅画通常预示着超过其描绘内容的更多的含义。与诗一样，艺术的价值同时在于表达了什么以及如何表达。然而无论是通过寓意、姿态，还是表情、逼真程度来暗示其含义；还是通过线条、形式、色彩和构图等视觉因素来唤起人们的感受，都不能完全传达其内涵。

艺术的意义是什么？艺术品想要告诉我们什么？艺术家经常不能作清楚的说明，因为作品就是内容本身。如果这些内容可以用言语表达，那么艺术家也就成为作家了。幸运的是，有一些视觉符号及其象征意义在不同的时代与地区有规律地重复着，那就可以把这些看作是普遍性的东西。这些符号只有在特定的文化背景中，才有其确切的含义，因而造成了艺术的变化。

因此，艺术如同语言，如果我们想要恰当地理解，就必须了解它所处的国度、时代以及

艺术家的风格与思想。我们对于精确再现的自然主义传统异常熟悉，于是就认为艺术就是模仿现实。而这种制造错觉的艺术手法只不过是表达某个艺术家对现实理解的一种途径。真实总是相对的。因为它不仅是眼睛所看到的，还包括心灵所感受到的。

所以，没有理由仅因为写实就高度评价现实主义，风格要与内容相称。现实主义作品最大的好处是它看去很容易理解。它的缺点，同随笔一样，总是摆脱不了某种程度的陈述和日常生活的表面现象。其实，现实主义该算是艺术史上的例外，甚至对于艺术本身的目的来说是毫无必要的。既然艺术家只依赖于他们的创造力，那么我们就应该明白，他所创造的任何形象都是独立而自成的现实，有它自己的结局，遵循自己的法则。即使是最逼真的现实复制品也是艺术家想象力和理解力的产物。所以我们要不断地问为什么他选择这个题材，为什么他要选取这样的艺术表现方式。

#创造力

“制作”是什么意思？为了使问题简单一些，我们仅讨论视觉艺术。那么我们或许会说，艺术品一定是人手制作出来的有形物体。这个定义至少可以让我们把艺术品同鲜花、海贝、日落等自然现象区分开来。而这个定义显然是不完全的，因为除了艺术品，人手还制作出了其他许多东西。尽管如此，这个定义也可以作为一个开端。现在让我们来看一看毕加索的惊人之作：《牛头》（图 1），它仅由一个旧自行车座和一付旧车把组成。我们的定义在这里还有什么意义呢？显然毕加索使用的材料都是人造的，然而如果让毕加索和自行车制造商共享署名权将是一件多么荒唐可笑的事情。因为车座和车把本身并非艺术品。

当人们因识别出这件艺术作品的组成部分而感到震惊时，同时也感觉到了只有天才才会将它们以如此独特的方式组合在一起，并且我们也很难否认这是一件艺术品。尽管这件作品（车座加车把）简单到极点，而不简单的是毕加索的跳跃性思维，他从决不相干的物体中找到了牛头的形象。必须承认，这只有他才能做到。决不能将艺术创造与工艺或手艺混为一谈，部分艺术创作需要大量技巧，而另外的则相反。然而即使是最煞费苦心的工艺品也不能被称为艺术品，除非它凝结了活跃的想象力。

如果是这样的话，那么是否就意味着，《牛头》创作的真正过程是在毕加索的头脑中完成的呢？事实并非如此。假设一下，如果毕加索不把车座和车把放在一起展示给我们而只是说：“今天我看到了一个自行车座和一个车把，它们放在一起就象个牛头！”那么就没有了艺术品的存在，而且谈论本身也显得枯燥无味，丝毫不令人激动。毕加索本人也不会得到完全出于个人想象而创造艺术作品的满足。一旦他产生了一个念头，就只有把它付诸实现才能够最终确定其效果。

因此，无论做着如何简易的工作，艺术家的双手都是创作过程中最基本的部分。《牛头》是一件理想的简单直接的作品，在产生灵感后只一步行动——将车座放在车把上面的适当位置，工作就完成了。想象的跳跃经常就象是灵感一闪而至，但是只有极少数能象宙斯在脑中酿生雅典娜一样形成新的想法，大多数都要经过一个长期的酝酿过程。在这一过程中，必须绞尽脑汁想出实现它的办法。关键的一点，想象力要发现表面不相关的事物间的联系并找到表现它的方式。

通常情况下，艺术家不使用现成物品，他们使用没有或几乎没有自身形态的材料。创作的过程包括了一连串的形象活动，还包括了赋予材料以形态的种种努力。艺术家的手试图遵照想象的意愿，充满期待地画下一笔，但结果或许不尽如人意。一方面是因为材料本身的不合所用；另一方面，艺术家头脑中的形象也总是在转换和变化，因而想象本身也并不十分明确。事实上，只有当艺术家画下一条线之后，头脑中的形象才开始确定下来。这条线也就成了形象的一部分——仅有的确定部分。而尚未出现的其余部分，仍在变动之中。艺术家每次加上去一条线，就需要新的想象来把这条线同他头脑中趋于成熟的形象协调起来。如果这条

线不可协调，他就放弃掉再画一条新的。

就这样，处于不断的创作冲动中，在自己的想象和眼前已局部成形的材料之间，艺术家逐渐明晰地确定了脑中形象，直到最后它整个被赋予视觉形象。诚然，艺术创作是一种很微妙的内心经历，不可能确切地描绘它的每一步骤，只有艺术家本人才能对它全盘经受。但他是那样地沉浸于其中，以至要将之诉诸他人却极其困难。

不过，用生养的比喻来描述创作过程，比之用“艺术家脑中形象的转换或投射”来更接近于创作的真实状况。因为艺术创作是既欢乐又痛苦的事，其中充满惊异，而决不是机械的。甚至，我们有充分证据可说，艺术家本人更爱将自己的创作视为有生命的东西。也许这就是为什么创作曾经只是上帝的特有权力。因为只有他才能依自己的想法赋予物质形态。事实上，艺术家的劳作与《圣经》中上帝的创造具有相同的意义。但这种神圣的能力长期不被人注意，直到米开朗琪罗描述他的创作为“从大理石的禁锢中解放形象”。他比任何人都更生动地表达了创作经验中的痛苦与荣耀。可以这样理解他的话，他的雕塑过程开始于从采石场粗糙的块石中发现人物形象。（有时候甚至石块还未被开采出来，他就已经在观察它了。众所周知，他喜欢到采石场去自己就地选择材料。）

米开朗琪罗并不能完全把石头中隐藏的形象看清楚，就如同人们看不清尚在腹中的婴儿。但我们相信他能够看到大理石中一些透析出的“生命迹象”——显现在石头表面的膝盖或臂肘。为了牢固地抓住这些模糊，流动的形象，米开朗琪罗总要画许多素描，有时还要做蜡制或泥土的小模型，然后才是真正地向“大理石囚笼”发动攻击。因为他知道，这是他同材料之间的最后较量。一旦开始雕刻，每刻一刀，他对于被囚禁的形象的责任就增加一分，只有当他正确地预料到形象的姿态时，大理石才会将其完全释放。

有时他的预想并不完美——大理石甚至拒绝显现其囚徒最基本的部分。米开朗琪罗失败了，只留下未完成的作品，就如同他的《圣马太》（图2）。它的每一部分都表明了争取解放的徒劳斗争。看看《圣马太》雕像的侧面（图3），我们也许就对米开朗琪罗的艰辛有所了解。然而，难道他不能以另外的姿势来完成它吗？显然还有足够的材料让他这样做。是的，他完全可以，但是也许因为不能以期望的方式来完成雕塑，反而会使他感到加倍的痛苦。

显然，艺术作品的创造同我们一般所谓的“制造”之间几乎没有什么共同点。那是一桩奇特而冒险的工作，直到艺术家实际上完成作品以前，他决不知道他究竟在创造什么。或者换言之，艺术创作是捉迷藏的游戏，寻找者并不明了他会找到什么，直到发现目标。（在《牛头》中，给我们印象最深刻的是那大胆的“发现”，而在《圣马太》中，则是艰苦的探索。）

对非艺术家而言，真难以相信无把握性、偶然性竟是艺术家工作的本质，因为我们动辄就将创作同艺匠或工匠联系起来。他们从一开始就明确自己想制造的是什么，选择好最合适的工具，并且对于自己干的每一步骤的实效都心中有数。这种“制作”可分两个步骤：首先，匠人制定一个计划；然后，他按照这计划行事。由于他或他的主顾们事先已经做出了最重要的决定，在执行计划时他只需操心手段，而不是结果。这样的工作毫无冒险精神，但或许也会有些冒险性，他的工作最终将趋于定式而会被机械所替代。

可是，艺术家却是任何机器替代不了的，构思和手法偕来并至，它们密切地相互依存，艺术家不可能将其截然分开。工匠只企求他确知可能的事，而艺术家总是被驱使着去追求那不可能的——至少是未必可能的，或难以想象的事。毕竟，直到毕加索发现为止，有谁能想象到牛头会隐藏在自行车座和车把之中呢？若没有毕加索的创见，谁能“化腐朽为神奇”？难怪艺术家的工作方法总是与任何陈规戒律抵触，而手工匠的工作却基于标准化和规则的要求。当我们涉及艺术家，总是称他们为“创造”作品而不单是“制作”作品，这就是说我们承认两者之间的区别，尽管现今“创造”已被滥用得快失去了原意，几乎每个小孩或唇膏制造商都被标榜为“创造性的”。

无需赘言，人群中的工匠远远多于艺术家。因为我们对于熟悉的、可望企及的事物的需

要，压倒了从艺术作品中发现创造力的能力，这种发现常令人心烦意乱。每个人都可能不时会有洞悉未知，发现新事物的欲望。在此意义上，我们都可以把自己想象成潜在的艺术家的——缄默无闻的弥尔顿。区别常人与艺术家的并不是探求的欲望，而是称为“才能”的神秘的发现能力。我们也称之为“天赋”，就是说那是上天的赐礼，或者称之为“天才”，这个词最初就意味着艺术家的身体被更高超的力量——一种善良的魔怪（精力充沛，技巧过人的精灵）所占据，并依其意愿行事。

关于才能，真正能说的只是它决不能混同于能力。能力为匠人所需，它只意味着在做一件任何普通人所能做的事情时，所显示的高于一般水平的诀窍。能力是稳定的、专业化的，它可以通过测试，用成果来衡量，这种测试使我们能预见某人将来的成就。而另一方面，创造性才能看来完全不可预见；我们只能在过去的表现中窥探它。甚至过去的表现也不足以证明某艺术家今后仍会在同一水平上创作。有些艺术家在艺术生涯的早年便已达到了创作的高峰，然后就才思枯竭了；而另外一些艺术家，起步很晚且看来毫无前途，在中年甚或更晚些却可能作出令人吃惊的创造性作品。

#原创性

综上所述，原创性是区别艺术和技能的试金石。因此我们可以说，它是衡量艺术的价值和意义的尺度。遗憾的是，给它下个确切的定义却谈何容易。一般性的同义词——独特、新奇、新鲜，都不够确切，词典也只告诉我们创造性作品一定不是抄袭的。这样，当我们试图以原创性程度来估价一幅作品时，问题并不在于判定这件作品是否具有原创性（将明显的复制品或仿制品剔除多半是容易的），而在于确定它有多少原创性。要做到这一点并非不可能，不过我们被诸多的困难所困扰，以至只能作出假定性的、不完整的判断。但这当然并不意味着我们不该努力尝试，正相反，在任何情况下，无论努力的结果如何，我们总可以从评判的过程中获益匪浅。

一件直接的仿制品仅从其内部特征就可以被辨认出来。如果仿制者是个有责任心的工匠而并非艺术家，那么他将制作的就是一件工艺品。我们对他辛勤工作的评价也只能是平庸，缺乏想象力，没能领会原作的精神内涵。而且这件仿制品上还会有一些小的疏忽和错误，就象印刷中常见的那样。但如果是一位伟大的艺术家仿制另一位同样伟大的艺术家的作品呢？把另一件作品作为他的“模特”。当然，艺术家并非象“模特”这个词本义所指的完全以其为蓝本。因为他并不想取得复制的效果，他纯粹是出于个人的意愿来摹制另一件艺术品，同时又在作品中留下了他特有的，任何人都无法模仿的韵味。换句话说，他至少不会因为自己的“模特”是另外一件艺术作品而感到受束缚或驾轻就熟。一旦了解这一点，我们就会很清楚，艺术家是在重新表现（他并不复制）另一件艺术作品，这并不会辱没他的艺术原创性。

两件艺术作品之间的这种紧密关系并非如人们认为的那样罕见，只是在通常情况下，它并不明显。爱德华·马奈的作品《草地上的午餐》（图4）在一个世纪以前首次展出时是一件如此具有革命性的作品，以至遭致各种流言蜚语，部分是出于艺术家竟然把一位一丝不挂的女士放在两位衣着时髦的年轻男子中间。如果是在现实生活中，这样的聚会无疑会遭到警察的查禁。观众们相信，马奈就是在表现生活中的真实场景。直到很多年以后，一位艺术史家为马奈的这组形象找到了来源：根据拉斐尔的作品而作的一组古代神像的铜版画（图5）。这种联系一经指出，我们都不禁大吃一惊。如此明显的事实，竟然被忽视了！这是因为马奈并没有“抄袭”或“复制”拉斐尔的构图，他只是“借取”人物的基本轮廓，然后赋之以现代语汇。

如果马奈同时代的人知道了这些，那么《草地上的午餐》就不会那么声名狼藉了。因为即使是现在，对拉斐尔的崇拜之情仍然挥之不去。（或许马奈就是想嘲弄一下保守的公众，希望在最初的震惊过后，会有人认出隐藏在他“可耻”的人物形象中的拉斐尔。）对于观众

来讲，这种比较使我们更清楚地认识了马奈作品冷静的、形式化的特点。但我们会因此而贬低他的原创性吗？他确实从拉斐尔那里有所“借取”，但仅是他把已被遗忘的古老构图带回现实生活的独创性与创造力，就足以使他清还所借并绰绰有余。事实上，拉斐尔的作品同马奈的一样是“派生物”，它来源于古罗马或更古老的艺术（参见浮雕《河神》图6）。

这样，马奈的作品、拉斐尔的作品和罗马的《河神》构成了关系链上的三个环节，这种关系发生在朦胧而遥远的过去，而又延伸到未来——因为《草地上的午餐》又成为了现代艺术的渊源。任何艺术作品，即使象毕加索的《牛头》这样的作品——都是相同的关系链中的一部分，与他们的先行者一脉相连。如果说“世上无孤岛”，那么这句话也同样适用于艺术品。所有的关系链交错成一张大网，每件艺术品在其上都有自己的特定位置，这就是传统。没有传统（这个词意味着“传递给我们的东西”）就不会有原创性，他为艺术家提供了或者说它本身就是发挥想象力的坚实土壤，艺术家的想象所着陆的地方又成了关系网的组成部分，为下一位艺术家提供飞跃的起点。

对于观众，这传统之网也同样重要。无论是否意识到这一点，我们都是在传统的影响下形成对艺术作品的看法，并估价其独创程度。然而，我们还须记住，这种估价要永远保持开放，并不断修正。因为要想形成确凿的观点，就必须纵观每条关系链的所有环节。对这点，我们只能望洋兴叹了。

如果原创性是区分艺术与技术的试金石，那传统就为两者的结合提供了基地。每个初出茅庐的艺术家都是通过模仿其他艺术作品，从技术学习起步的。以这种方式，他逐渐地吸取着所处的时代和地域的艺术传统，最终将深深植根于其中。然而只有真正具有天赋的人才能摆脱传统的束缚而成为自我的创造者。创造是不可教的，可教的只是作出创造的姿态。伴随着天才，他最终才能达到真境。艺术学生最初所学的和工匠、学徒一样，是技巧与技术——传统的素描、绘画、雕刻，以及设计的方法和观察事物的方法。

如果感到自己在绘画、雕刻或建筑方面天赋不足，他很可能会转向“实用艺术”诸多领域中的一项。这样他就会在一个相对局限的范围之内卓有成效，成为插图画家、印刷设计家，或者室内装饰家；他可以设计纺织图案、瓷器、家具、时装或广告，所有这些都介于“纯（pure）”艺术与“纯（mere）”技术之间。这些领域为具有艺术创作欲望，但又缺乏才能的人们提供了一定的创造空间。而这种创造是囿于成本、材料来源、制作工序、实用性、适用性和客观需要程度等现实因素之中的。实用艺术同我们的日常生活密切相关，因而它必须比绘画和雕塑更多地迎合大众的口味。

顾名思义，实用艺术的目的就是美化实用之物。这当然也很重要和光荣，但它毕竟不及纯艺术来得更高尚。然而我们常常发现很难区分两者，例如中世纪的绘画，在很大程度上就是实用的，它被用于很实际的目的：装饰墙壁、书页、窗户、家具的表面。古代和中世纪的许多雕塑也是相同的情况。如我们所见的古希腊陶瓶，完全是技术的产物，却常常由最具天分的艺术家来完成陶瓶上的装饰画。再说建筑中区分艺术与实用艺术彻底丧失了可能性，因为不管是乡村别墅还是大教堂，它们的设计都要考虑到地理位置、费用、材料、技术和建筑结构的实用性等限制因素（“纯粹”的建筑艺术只是“空中楼阁”）。因此建筑就被定义为实用艺术，但它同时也是一种主艺术（major art）（相对于其他次艺术（minor art）而言）。

#欣赏趣味

判断什么是艺术和评价一件艺术品的价值是两个不同的问题。假使我们有一种绝对可靠的方法来区别艺术与非艺术，它也未必可以帮助我们确定艺术品的品质。长久以来，人们都习惯于把这两个问题混为一谈。他们通常问的是：“为什么这是艺术品？”他们实际是在说：“为什么这是好的艺术？”在今天的博物馆或艺术展中，随处可见怪异的，令人不安的艺术作品。而面对这些作品，人们曾无数次提出上面的问题，甚至我们自己也不免产生同样的疑

问。这疑问中多少隐含着些愤懑，因为这意味着我们认为自己看到的并非艺术品，然而专家们（艺术评论家、博物馆馆长、艺术史家）却一定认为它们是，否则他们为什么要将其展现在公众面前呢？很明显，他们的标准与观众大相径庭，而观众对这些标准却茫然无知，于是就希望专家们能提供些可遵循的简明规则。或许这样我们就可以逐渐喜欢上所看到的东西，就会明了“为什么这就是艺术”。但是专家们却丝毫没给我们提供任何线索。于是艺术爱好者们只能退到最后防线：不错，我对艺术一无所知，但至少我知道我喜欢什么。

这个问题长久以来得不到解决，已成为专家与艺术爱好者之间彼此理解的最难以克服的障碍。直到不久以前，两者之间还没有交流的需要；一般公众在艺术领域毫无发言权，因而他们的好恶也不足以对少数专家的判断构成威胁。现在，双方都意识到了障碍的存在（障碍本身并非新生事物，只是它比以往更加突出了）和清除它的必要性。本书及类似的书籍就是为此而写的。现在我们就来分析一下这个障碍以及造成它的诸多原因。

首先，经过以上的讨论，深感困惑的艺术爱好者们可能很愿意把艺术看作是复杂微妙，甚至是神秘的人类活动。即使是专家也别指望能够确切完满地理解它们。但这一想法又很可能被艺术爱好者们用作他们固执己见的理由：“我根本不懂艺术。”真的有丝毫不懂艺术的人吗？如果排除幼儿和严重精神病患者或弱智者，那么答案一定是否定的。因为我们不自觉地总是懂一点的。就象不管我们对现今的政治或经济多么不感兴趣，可多少还是有所了解。艺术是我们生活中不可缺少的一部分，随时随处都有它的存在，尽管我们与艺术的接触可能只局限于杂志封面、广告海报、战争纪念碑、电视和我们所生活、工作和做礼拜的建筑物。

这些艺术大半是相当蹩脚的——只是第三手或第四手艺术。由于无数次的仿制而完全丧失了价值，所代表的只是最庸俗的流行趣味，然而，它还是艺术。而且由于它被绝大多数人所经验，因而它对人们的艺术观念产生着影响。当人们说：“我了解我所喜欢的。”他们实际在说：“我喜欢我所了解的（如果是与我熟悉的事物格格不入的东西，我就排斥它）。”事实上，这种喜好根本就不是他们自己的，而是由习惯和环境强加的，毫无个人选择可言。墨守成规，不信任新事物是由来已久的人类通病。我们常常把过去看作是“美好的往日”，而将来却总被认为是危机四伏。

然而为什么即使人们毫无选择的自由，却又执迷地认为自己在艺术趣味上作出了个人选择呢？我猜想是由于一个尚不为人所知的原因：“既然艺术这么难以驾驭，甚至专家们都不能统一见解，那我的看法可能同他们的一样好（这完全是个人的喜好问题），或许比他们更高明。因为作为一名旁观者，我不会受到诸多复杂理论的干扰。而专家则不然，他甚至会因为被理论所困而误入歧途。”

#自我表现与观众

所有的艺术都包含自我的表现。西方人都听说过希腊神话中皮格马利翁的故事，这位雕像家爱上了他的作品：美丽的湖泽女神伽拉忒亚雕像。爱神维纳斯被他们的爱情所感动，赋予雕像以生命，最后有情人终成眷属。今天，约翰·德·安德烈亚（图7，彩图1）通过倒置创造者与创造物的位置，向我们展示了创造的更多内涵，这是对古老神话的崭新诠释。艺术家陷于沉思之中，对于塑像的注视毫无察觉。塑像以真人为模特，并非源于理想形象的观念。而且显然她还处在“苏醒”的过程之中，因为艺术家还没完成下肢的绘画工作。这件作品所造成的错觉竟然如此真实，以至于我们不禁要问：到底是谁心系对方，艺术家还是塑像？安德烈亚让我们意识到了艺术创作就是赋予艺术品生命的爱的努力。

然而我们不是同样可以说是艺术作品赋予艺术家以生命？艺术创作是充满激情的个人体验（因而许多艺术家只有在独自一人时才能工作，而且在作品完成之前，他们很可能拒绝给任何人看），尽管如此，艺术品的最终一步还是要公诸于众，从而得以完成。艺术家并不仅是出于自我满足而创作，他还希望自己的作品得到他人的认同，事实上这种需要被认同的

期望成为艺术家创作的原动力。只有当作品找到知音时，整个创作过程才真正完成。毕竟艺术作品最终是要为人所爱，而不是遭人非议。

或许当我们了解了什么是艺术家的“公众”时，以上这个矛盾就迎刃而解了。艺术家所关心的并不是统计意义上的公众，而是一个特定的公众群体。对于他来说，这些观众的质量要远远重于其数量，甚至只有一两个与艺术家相契的人，也可以成为一个观众群。如果能够用作品征服观众，那么艺术家就获得了继续创作的动力；如果不能，他就会心灰意冷。有些很伟大的艺术家也就只有一两个观众，他们甚至从未卖出过一件作品，也从未参加过任何展览，但他们在几个朋友的精神支持下，依然创造不辍。当然，这只是极个别的情况。通常，艺术家离不开购买其作品的赞助人，集精神与物质支持于一体。从艺术家的角度讲，赞助人永远是“观众”而不是“顾客”。

观众与顾客之间有本质的不同。顾客购买的是工艺制品，他从以往的经验中了解他所购买的东西，也知道他会喜欢上它，否则的话，他又怎么会重复购买呢？他们的购买行为是规律和确定的。而与此相反，观众的价值在于他们挑剔、情绪波动、感受敏锐、充满激情。他们不受约束，可以完全自主地接受或排斥一件作品。所以展示在观众面前的任何一件作品都无异于在接受审判，没人能预料观众的态度，这就造成了艺术家与观众之间的情感上的紧张状态。这种状态在顾客与工匠之间是没有的。

艺术家所需要的正是这种紧张状态，这种不确定性和挑战性。只有当他的作品征服了观众时，艺术家才能够确信其工作是真正的创造，作品本身从设想到实际都是真正的艺术品。艺术作品愈具突破性和创造性，艺术家与观众之间的紧张状态就愈趋于白热化。而一旦观众肯定了艺术家创造的成就，他就会因此而获得更强烈的慰藉感。用一件小事说明一下。我们经常会有这样的经历，当无意中想出一个笑料时，我们总是忍不住要讲给什么人听。因为它真正使人发笑之前，我们并不能确定它当真是个笑话。这只是个普通的例子，但它确实喻示了为什么艺术家需要观众来“完成”创作。

艺术家特别在意的观众并非全体公众，而是数量有限的特殊群体，因为艺术品的价值根本无法由流行趋势来评判。随着时间和情况的转变，观众的数量和构成也在不断变化。他们可能是其他艺术家以及赞助人、朋友、艺术评论家、艺术爱好者，他们的共同点在于对艺术的了解与热爱——充满激情又不失鉴别力，使得他们的判断更具价值。他们就是“专家”，他们的权威基于经验而非理论。然而经验因人而异，即使在很小的圈子里，专家之间的争论也在所难免，而争论常常会诱发新的领悟。这丝毫无损专家的权威性，相反，正显示了他们对于艺术的热爱，不管那艺术是现代的还是古典的。

活跃于艺术鉴赏领域的少数人，也就是被我们称为艺术家首席观众的人们，从更多的，略显被动的观众群中汲取候补力量。后者与艺术品的接触是间接的和间断的，而他们又对更多的声称“对艺术一无所知”的纯粹外行产生着潜移默化的影响。什么样的人纯粹是艺术外行呢？本来无所谓外行，只要他认为自己是，那么他就是了。不管事实如何，在现实中，外行与专家之间并没有明确的划分。没有类的区别，而只有程度的差异。权威之路向任何人敞开，只要他有开放的心灵和体验新感受的能力。当我们沿着这条路前进，理解力也随之加深时，我们会惊异于自身兴趣的广泛超出预想，同时我们也将对自己更有信心。如果能坚持到底的话，我们最终将会在艺术品中作出具有价值的个人选择。我们应该跻身于首席观众之列，从而直接地参与建构当代艺术，然后就可以指出什么样的作品才是杰作，并且就有资格根据判断说了解我所喜欢的。艺术这个古老的人类之谜的谜底，就是需要理解与交流。艺术同科学、宗教、哲学一样，处处都体现了人们理解自身乃至宇宙的强烈愿望。因而艺术举足轻重，我们不能不予以关注。

艺术具有直指人类存在本质的力量，因为它是创造性的人类活动。艺术体现了创造者最深层的领悟与最崇高的向往。同时艺术家通常又是联结我们共有的信念与价值的重要环节，

他把传统展现在观众面前。我们可以确信，一件名作很可能影响我们对生活的看法，并令我们感动至深，而且它的力量超越时空，为它所倾倒的人不计其数。也就是说，它完全经得起推敲和时间的检验。但也不是每个人都会被它打动，因为人们的个性、经历和理解力的差别会使有些人无法欣赏其高妙之处。但我们至少可以保有开放的头脑，尽量替艺术家着想，并从他们的角度出发来理解其作品。一旦我们这样做了，就会发现：越了解生活，就越了解艺术；反过来，越了解艺术，就越能真正地意义地了解人。

#艺术鉴赏

我们生活在“形象之海”的包围之中，这些形象负载着文化和现代文明。由于前所未有的媒介激增，“视觉背景干扰”成了日常生活的一部分，对此我们已习以为常，但同时我们对艺术也随之丧失了感受力。任何人都可以买到低廉的绘画或复制品来装饰房间。实际上，他们对这些画并不注意，也许理应如此，而人们对于博物馆中的艺术品则不应掉以轻心。人们走马观花地走过一件件艺术品，仿佛它们只是自助餐桌上的精美菜肴。或许我们还是会在被告之此为名作，并应该赞赏的艺术品前停留片刻，而对整画廊同样美好、重要的作品视而不见。我们只是“看见过”艺术品，而不是鉴赏它。鉴赏一件名作并非轻而易举，因为艺术品从不轻易展示它的奥秘。有时我们刚刚看到某件艺术品时就立刻被它所震动，而有时只有当它渗透到想象力的最深处时，我们才能真正意识到艺术品所带来的冲击。尽管有些艺术品初看之下使人感到厌弃、混乱，但在多年以后，我们还是会把它们看作是自己生活当中最重要的一次艺术经历。

艺术与诸多因素相关，它对其接受方面和创作者提出了同样的要求。出于这个原因，我们必须能够在不同的层面上对艺术品有所回应。如果要充分理解艺术，就必须学会如何用自己的眼睛去看，如何用自己的大脑去思考。这也许是最难的事情，因为我们并不总是那么幸运，能够找到一位领路人。最终，观众与艺术的对立仍是唯一的事实。欣赏名作很复杂，分析其形象虽能帮助我们欣赏伟大作品的形式美，然而也会带来使其平庸化的危险。所以我们必须避免公式化的方法。以往所有的美学“法则”都被证明并不可靠，甚至大多数还会成为我们理解艺术的障碍。即使能找到一条合理的法则（目前为止还没有），但在艺术的复杂性面前，它也会显得过于初浅而毫无用处。欣赏并不只是因美感而产生愉悦，它还是探索艺术品内涵的过程。任何艺术品如被置于它的产生背景之外就无从理解，这就是我们要谨防把广泛的题材类型化的原因。无论这样做会带来多少乐趣，也至多是在最表面的层次上讨论问题。

艺术被称为视觉对话，即使作品本身缄默不语，它也表达了艺术家的想象，恰如同艺术家本人向我们进行陈述。既然是对话，就要求我们积极参与。即使我们做不到与艺术作品进行恰如其分的交谈，至少可以学会如何去回应它，如何对它提出疑问：想得到正确的答案就必须有恰当的问题。当我们拿不准提出什么问题时，我们总能以下面这个问题开始：“如果艺术家采取另一种手法来处理会怎样呢？”当我们对这个问题有所解答时，还应该采取一种普遍适用的证据考证方式来考察解答的基础：我们是否考虑了掌握的所有资料呢？是否把它们合理紧凑地连贯起来了呢？无奈的是没有步骤明确的方法做指导，但这也并非是说整个过程完全是神秘莫测的。一起看一看以下的几幅作品，就可以说明这一点。示例将使我们获得信心，以便在下次观看艺术品时依同样的办法来分析。下面就来分析以下三幅作品。

&古典大师赏析 伟大的荷兰画家扬·维米尔曾被称作德尔夫特的斯芬克斯，之所以这样说，皆因他的作品总是保有一定程度的谜团，在《女人与天平》（图8），一位少妇身着皮毛华服，面前满桌摊放着珠串和金币，她凝视着手中的秤杆。整幅画除了外套里微露的红衣之外，都是用微妙的偏冷的自然色调画成。柔和的光线透过半开的窗户投射在她的面庞和披巾上，另一束光从珠串和她的右手映照出来，宁静的气氛笼罩着平稳的构图。维米尔将观众置于一

定距离之内，与女子相对的阴影部位中，阴影环绕着人物的四周。潜在的水平线、垂直线交接着妇人身形和半卷的蓝色帐幔的柔和曲线，又被立镜的斜角线打破。设计如此周密，精美均衡的画中每个部分都不可移动半分。

这幅构图又受到透视的调控，成角度斜线的灭点由立镜上框和桌面右缘体现出来，并归结在妇人小指与背景画框的交叉之点。如果细察画框的底边，我们就会发现人物右边的部分低于左边的部分，而这一部分正好被她的手覆遮。其效果的推敲如此精心，可见艺术家肯定希望将观众的注意力引向背面墙上的那幅绘画。尽管乍看上去画幅模糊，但最终还是可以看出它讲述的是基督教末日审判的故事，此时所有的灵魂都要被放上天平。这个主题与女人活动的关联告诉我们：与最初的印象相反，这绝非仅是日常生活场景。尽管如此，其含义也还是晦涩的。由于维米尔用光线将形象联系起来，最近人们提出了新的假设：画中的女子把珍珠放入天平，是在死亡面前称量着人间财富的无意义。因此，这幅画被叫做《称珍珠者》或《称宝物者》。然而当我们凑近仔细看时，会发现天平托盘中空无一物（图9）。

那么，这个年轻女子在做什么呢？如果说她在估量物质价值与精神价值孰重孰轻的话，那么这也只能是象征性的感受。因为就人物和场景本身来说，并没有任何冲突的迹象表露出来。怎么能解释这种内在的平静呢？这或许是出于由镜子所代表的自我理解，或许是出于她信仰中的救世愿望。同卡拉瓦乔的《召唤圣马太》（图693，彩图94）一样，《女人与天平》中的光线不仅起着照亮场景的作用，而且还具有宗教暗示作用。我们依然无法确定这幅作品的内涵，因为维米尔处理题材的方法同他的绘画手法一样精细微妙。他避免了任何表面陈述或象征手法，因为这会使我们对其作品的解释趋于唯一。但有一点是毋庸置疑的，那就是他作品中光线的感染力。维米尔的特殊表现手法使得他关于现实生活的思考上升到了诗的高度，包含了各种视觉的和象征的可能。正在于此，我们找到了维米尔艺术的真意。

&现代大师赏析 《女人与天平》的含糊与暧昧正激起了我们的兴趣与喜悦之情，精心安排的结构非常清楚地表明了艺术家在其中隐藏着意义。但是，当我们面对一幅看起来显然毫无意义的作品时，我们该如何是好呢？现代艺术家就常在他们的创作意图同观众的理解力之间设下这样的障碍。这个障碍有时是夸大其辞了，因为作品通常都可以在某个层次的想象中被理解。当然，我们还是要尽可能明智地解释直觉所体验到的东西。通过类似于解“画谜”的方式，我们可以部分地了解亚斯帕·约翰斯的《靶子与四张脸》（图10）。他是从哪里开始的呢？显然是靶子。因为它是一个独立存在的物体，不象顶部的长盒子那样。尤其是长盒子装有用铁链绞动的门。门关上时为什么靶子是首要的呢？它的尺寸、图案和颜色都告诉我们，它不可以被简单地解释为靶子。仅从设计本身考虑，这个靶子还是颇具吸引力的，约翰斯一定是因为这个原因才选择了它。一旦木制的门打开，这个装置就从一种中立的状态一跃成为意味深长的作品，靶子中也孕生出新的内涵。约翰斯使用了四个相同的石膏像，重复使用赋予每张面孔以惹人探究的不确定性。然后他在眼睛——“灵魂之窗”处截开，使得这些面孔愈发神秘。最后，他把四张面孔分别塞进了小隔间，从而使它们似乎向我们迫压过来。整件作品无论是在美学感受上，还是在表现手法上，都传达着焦虑与不安。

如此令人不安的东西不可能毫无意义，但究竟是什么意义呢？我们或许会联想到囚犯想方设法地从小窗口向外张望，或者是被蒙住眼睛准备执行枪决。无论我们会产生怎样的联想，这件引发幽闭恐怖的作品都辐射出带有威胁性危险的氛围。《靶子与四张脸》同毕加索的《牛头》有很大不同，后者是将车座和车把组成牛头，而前者却是把根本不同的东西组合在一起，使他们处于一种公开的对抗之中，无论我们怎样努力也无法将其调和起来。经过对靶子外形特征的冷静研究，我们就会感到原先不祥预感造成了极度的紧张。形式与内容的冲突一定就是约翰斯的目的。

怎样才能确定这是正确的呢？毕竟，这只是我们“个人”的看法，所以要求助于艺术评论家。然而，尽管评论家们确信该作品一定有个确定的意义，可他们的看法还是互不相同。

从约翰斯这方面来说，他甚至认为这件作品无任何意义可言！应该听从谁？批评家还是艺术家本人。我们思考的越多，就越相信双方都可能是正确的，因为艺术家对于创作动因并不总是了然于胸的。这并不意味着他们无端创作，而是有些动因他们自己也没能意识到。在这种情况下，一个艺术评论家很可能比艺术家本人更了解他自己，更能清晰地解释他的作品。现在我们明白了，约翰斯同我们一样，也无法解释他创作《靶子与四张脸》时神秘的想象活动。当我们考虑到艺术家的美学意图和评论家们寻求作品意义的努力，当我们发现并不可能找到最终的答案时，就会感到，能够以自己的眼睛去看，自己的头脑去思考，这已经是满意的结果了。

&肖像画：探索的乐趣 欣赏含义明了的作品似乎太容易了，尤其是肖像作品。那些画布上的著名人物似乎有一种特殊的感染力，能够超越时间与地域，同我们建立个人的联系。在他们的脸上，我们看得到他们性格的最深处，这远比任何遗留下来的历史资料所提供的信息丰富得多。之所以会这样想是因为我们还保有一个原始的信仰：肖像不仅是被画者的外形，同时还摄取了他（她）的灵魂。尽管在照相时代，我们逐渐把肖像看作外形复制而轻易地忘掉了要理解其含义还要大费周折。美国画家约翰·辛格尔顿·科普利在1770年左右为保罗·里维尔（图11）所画的肖像使我们产生了疑问：我们不能仅凭直接的观察去理解作品，所以就必须采用其他方式。无论如何，研究的结果都必须与观察的结果相一致，否则就无法确定其正确性。

银匠、印刷商、生意人和爱国者，亨利·沃兹沃斯·朗费罗关于夜间报信的长诗使里维尔获得了这些传奇般的身份，科普利所画的肖像也成为一尊美国偶像。而这一题材通常就象描绘工人那样去处理，也就是说，按理它应当更直白，少一些纪念的味道。现在的里维尔具有洞察的目光和沉思的姿势，这些又因为强光而更加突出，更赋予他一种不同凡响的强有力的外表。里维尔令人吃惊地直视我们，仿佛他正以强烈的激情解读我们，如同我们解读他一样。显然，在这里，里维尔被塑造成一位具有活跃心智的思想家，而且我们也能够看得出把手放在下巴上的姿势是从古至今描绘哲学家所常用的。画面上显然不是普通的工匠，而且我们甚至会怀疑他所穿的是否就是平时的工作装。无疑没有哪个银匠会穿着这身衣服工作，或许这是里维尔最体面的行头。仅仅是画面本身所带来的疑问就足以对关于这幅画的传统观点造成威胁。

我们对这幅画的疑问也就到此为止，因为肖像本身并未提出进一步的线索。然而一旦我们对“工匠”的说法提出了疑问，就感到必须进行进一步的调查。我们寻找到的越多，就越有兴趣。我们发现，科普利在画这幅画的几年之前，曾为另一位波士顿银匠纳撒尼尔·赫德（图12）画过肖像。然而从这张肖像中，我们简直无法判断他的职业。赫德随意地穿着一件长袍，包着头巾。他的面前只放着两本书，其中一本是关于徽章的，赫德就从中挑选他工作所需的参考徽章。那么为什么科普利在里维尔的画像中却把另一种景象展现给我们呢？里维尔被安排在工作台前，他面前摆放着雕刻工具，手中拿着茶壶，似乎是茶壶引起了他的沉思。由于赫德肖像的存在，里维尔的银匠身份很难解释这些特征和动作，尽管看上去是那么自然。奇怪的是，这个问题从没有人提出过：两幅画之间的区别绝非偶然。

或许从两者的不同来源中可以找到答案。赫德肖像的绘画传统可以追溯到18世纪早期起源于法国的一种非正规肖像画法。而在英国，为著名人物画像是一种风尚，于是这种非正规画法就在此地逐渐流行，被描绘的对象常是艺术家和作家和此类人等。这一类型的一个重要支派常常表现雕刻家在工作室中工作的场景。他的工具被鲜明地突出出来（图13），有时候还会出现刻刀。赫德肖像的另一来源可能是教士肖像，继承了圣杰罗姆的绘画传统。画面上的人物通常拿着或指向一个头盖骨，这同里维尔手执茶壶十分相象。

科普利一定非常熟悉各种肖像版画中的形象，因为我们发现他收集这些作品。但是里维尔画像的确切来源至今仍是谜——也许永远无法找到谜底。因为从1765年以后，科普利

自由地挑选和组合来自于不同版画的母题，而且经常完全彻底地隐藏他们的来源，使我们无从下手。或许他采取了两个或三个母题组合在里维尔的肖像中。无论如何，无疑他都把里维尔从一个工匠转化成为一名艺术家—哲学家。

在欧洲，自文艺复兴以来，工匠的地位就一直低于艺术家。因而如此高抬地描绘一位工匠是前所未闻的。而在英国情况有所不同，晚到 1768 年，新成立的皇家学会才确立了两者的不同。这正是科普利为赫德画像的时候。但在殖民地，正如科普利自己抱怨的那样，没有人认为艺术家的创作与工匠的手艺之间有区别。事实上也许可以说，在美国，除肖像画以外，实用艺术就是美。

有趣的是，科普利的作品很可能完成于里维尔的第一幅政治版画出现的时候。这种版画技术源于中世纪晚期装饰金工作品所用的技法。到 1770 年，里维尔已经成为自由主义者，这一转变过程科普利没有参加。观点的不同并没能阻碍科普利赋予里维尔的肖像以天才的闪光和深刻严肃的性格特征。画家和银匠彼此一定非常了解。这幅肖像就是科普利献给一位同仁艺术家的赞辞——就是对殖民地时期文化的无价表述。

显然，艺术史家和艺术爱好者最容易理解这一类研究。这并不是说“由专家来鉴赏艺术作品就一定会走上歧路”，正相反，专家们的努力会更加明了地确定保罗·里维尔的肖像是一件伟大的作品。如果没有背景知识而仅凭“直接、简洁的方式”来欣赏艺术品，就无法进行全面理解和鉴赏。艺术评论家、学者或者博物馆馆长绝不是外行的对立面，他们的角色就是把其所知道的展现给公众，同所有愿意探索的人分享他们的专业知识。

*第一编 古代

有道是历史始于5000年前文字的发明。以文字的产生作为划分标志是简便的做法，因为历史和文字确实同时产生，有无文字记录当然是史前社会和有史社会之间的一个关键性区别。不过一旦要问为何如此，我们就陷入了泥潭。首先，“史前”和“有史”之间的区分是否合理呢？它是否只表示我们对过去了解程度的差别呢？（由于有了文字，我们对历史的了解远远多于对史前的了解。）或者在有史以后，事件的发生方式，甚至事件本身都有了根本的改变呢？史前历史显然决非平淡无奇，从狩猎到农耕经历了漫长艰辛的道路。同最近的5000年相比，那时人类生活条件的改变尽管具有决定性意义，却难以置信地缓慢和渐微。因此，历史的开端还意味着事件发生速度上的突飞猛进，可以说是从低速升到了高速。同时，历史的开端还意味着事件本身的变化。

就在此时事件进入了高速发展阶段。这些社会名副其实地“创造”了历史，因为需要新的更大规模的人类事业，它们不仅造就了“伟人和伟迹”（据历史传统定义），而且使这些业绩“永垂后世”（一件事情要想不被遗忘，就不仅要“值得纪念”，而且还要在短期内完成，以便能为人类记忆所把握，决不能象新石器革命那样历时几百年）。

文字的发明正是美索不达米亚和埃及文明历史早期不可或缺的成就，没有它就无法知道这些文明的进程。我们不了解最初阶段的发展状况，但它们必定在新型社会出现以后又经历了数百年的时间（大约在公元前3300年到公元前3000年，以美索不达米亚为首）。到文字被用来记录历史事件时，历史已经在平稳发展之中了。

@第一章 巫术与仪礼——史前人类的艺术

\$旧石器时代

人类何时开始创造艺术？什么力量促使他们去创造？最古老的艺术作品是什么样子？每一部艺术史都必须从这些问题开始，却又不得不承认它们无从回答。人类的始祖在400万年前就开始直立行走了，但他们是如何使用双手的却不得而知。已经发现的最早的人类使用工具的遗迹是在200万年前，此前人类肯定一直使用着工具，甚至猿类也会捡取木棍打落香蕉或投石御敌。工具制造则是更为复杂的事，它首先需要“采果棍”和“碎果器”这样的工具概念存在（尤其是在不使用它们时）。人们一旦有了这些概念，就会逐渐发现有些木棍和石块用起来更称手，于是就把它们留着以后使用。人们开始把“形式”与“功能”联系起来，所以他们选择和“确定”某些木棍和石块作为工具。当然，木棍已不复存在，只有少数石块留存至今，这是些大块卵石和岩片，上面还留有反复使用的痕迹。下一步人们对这些选定的工具进行加工，使之更为适用，这就是最早的工具制造，由此人类进入了称作旧石器时代的发展阶段。

#洞窟艺术

今天能看到的最早的艺术品产生于旧石器时代晚期，这一阶段始于 35,000 年前，但是这些艺术品已经相当成熟、精美，远非粗陋的初期作品。如果它们不是飞跃发展的结果——就象雅典娜从宙斯的头里钻出来就已长大成人一样，那么在此之前一定经历了成千上万年的缓慢发展，而这一发展过程我们却一无所知。当最近一次冰河期在欧洲大陆结束时，这之前至少经历过三次冰川期，每两次冰川期之间夹以约 25,000 年间冰期的亚热带温暖气候。从阿尔卑斯山脉到斯堪的纳维亚半岛的气候与今日的西伯利亚和阿拉斯加相似。成群的驯鹿和其它巨型食草动物在山谷和平原游荡，遭到现代虎、狮的凶猛先祖和原始人的捕食。这些原始人喜欢居住在洞窟里或突出的崖壁下，已经发现了许多这样的遗址，大多数分布在西班牙和法国西南部。根据发现工具的不同和遗址间的差异，学者将“穴居人”分为若干类，每类以代表性的遗址命名。其中奥瑞纳人和马格德林人以其杰出的艺术才能和艺术在生活中的重要作用而倍受瞩目。

&阿尔塔米拉窟和拉斯科窟 旧石器时代的艺术中最动人的作品是动物形象，它们被刻凿、绘制或堆刻在洞壁上，例如西班牙北部阿尔塔米拉窟中的《受伤的野牛》（图14）。垂死的野牛伏在地上，已无力站起，头防卫性地低拱着。多么生动、真实的画面！画家敏锐的观察，准确有力的轮廓线，精心运用阴影来突出块面和体积的微妙手法，都令人惊叹，但更令人叹为观止的或许还是野牛濒死挣扎中的力量与尊严。法国多尔多涅地区的拉斯科窟中（图29 30）绘制的动物虽然细节上不如前者，但同样给人以极深的印象。野牛、鹿、马和牛竞相驰骋，布满洞壁和洞顶，杂乱无章。一些仅以黑线勾画，另一些则涂以鲜亮的矿物颜料，然而所有的形象都显示出不可思议的生命力。

这种杰出的艺术为什么经过几万年还能保存得这样完好？最后这个问题很容易解释，因为这些画不位于易于发现和损坏的洞口，而在远离洞口的黑暗幽深处。有的洞段要爬着进去，通道错综复杂，如果没有老练的向导很快就会迷路。拉斯科窟的发现就是个典型例子，纯粹的偶然事件。1940 年，附近的几个孩子被一只失足落入洞中的狗带到了这座地下宫殿。

这些画的制作动机是什么？由于藏在大地的深处，壁画避免了不速之客的破坏，这同时表明这些图像一定具有更重要的目的，而决不仅仅是装饰。事实上，它们极可能是作为巫术仪式的组成部分而制作的，或许是为了保证狩猎的成功。这样推测，不仅根据其隐秘的位置，代表矛和标枪的射向动物的线条，而且还由于这些图像独特、无序的相互叠压（如图 30）。显然，旧石器时代的人不能明确区分现实与想象。他们认为动物一旦被画成图像，动物本身就受制于人了，而“杀死”动物的画像，也就杀死了动物的生命之灵。于是，“杀戮仪式”完成之后，“死”的图像失去功效，重施巫术时可以不再管它。可以肯定，巫术是有效的，它增加了猎人的勇气，让他们在使用原始武器去猎杀难以对付的真正动物时更容易成功。这种巫术的情感基础至今犹存，我们在皮夹里放着亲友的照片，因为这使我们感觉到他们的存在；人们在恨一个人时也会撕毁他的照片来泄愤。

即使这样，洞窟绘画还有许多不解之谜。为什么把它们画在难以抵达的位置？狩猎巫术不能同其它巫术一样在露天举行吗？为什么动物要画得那么真实？难道“杀戮仪式”在不太写实的形象上进行，巫术就会失效吗？我们知道，许多后来的巫术只使用最粗糙、最简化的造型，以两根交叉的小棍子就可以代表人的形象。

也许应当把马格德林文化期的洞窟壁画当作发展过程的最后阶段。此发展始于简单的杀戮巫术，那时各种猎物数量充足，随着动物的减少（由于欧洲中部气候较暖，大群动物北迁），图像的意义就改变了。在那时，阿尔塔米拉窟和拉斯科窟壁画的主要目的不再是杀戮动物，而是促进动物繁殖，这可能是通过年复一年的季节性仪式进行的。一些原被认为是用于杀死动物的武器，最近被确认为植物图象。马格德林人在大地深处举行增殖巫术是由于他们认为

大地也是活体，万物都诞生于她的腹中。这是我们熟知的后来地母崇拜的观念，这种观念很可能就来源于旧石器时代。如果是这样，将有助于理解洞窟壁画中对写实的追求。真正要“创造”动物的艺术家，比起仅制作杀戮对象的艺术家来会更苛求画面的逼真。

另一种解释也被提出来，尽管有争议，却很有意思。依照这种理论，洞壁上的动植物形象可以按性别象征来划分，例如，公牛是雄性的而马是雌性的。如果是这样，这些形象就可被视为动物神格化的早期显现方式。与它们相似的半人半兽的形象我们将在以后的西亚和希腊艺术中见到。实际上我们还应对它们的出现作何解释呢？这样的一种理论假设也同在世界各地的种族群体中都存在的泛灵论相一致。它同我们的繁殖巫术也不必然矛盾，可被视为从中发展而来。

&可能的起源 有的洞窟壁画为探求增殖巫术的起源提供了线索。在许多例子中，动物形象似乎是借助岩壁的天然起伏构成的，躯干利用壁面的隆起，轮廓尽可能与石纹或岩缝相重合。众所周知，我们会把云朵或水渍的偶然图形想象成各种物象。一个石器时代的猎人，心中总惦念着那些赖以生存的各种猎物，端详洞壁时就很容易发现动物的形象，并赋予他的发现以深刻的意味。起先，他可能只是用余烬中的木炭强调一下轮廓，以便别人也能看清楚。可以作一种有趣的设想：那些特别善于发现图像的人会获得“艺术家—巫师”的特殊地位，并被免除实际狩猎的危险，以保证他们的“图像狩猎”技术日臻完善，直至最后能够少用或不用天然起伏而造像，虽然他们依旧乐于借助这些起伏。

这一创作过程最明显的例子是Ⅱ裸妇Ⅱ（图32），它发现于法国佩讷的拉马德格林窟，是旧石器时代艺术中罕见的人物形象之一（显然人类的繁殖问题尚没有动物的繁殖问题那么迫切）。她的腿与身躯是沿天然的岩石边缘刻凿的，看起来象是从石头里幻现出来。因为没有适当岩面可以借用，右臂虽依稀可见，头部则几乎完全省略了。我们只能推测与这个形象有关的巫术仪式。50年代在西西里巴勒莫附近的阿杜拉窟洞壁上，发现了独特的旧石器时代绘画（图33），可能证实了有关动物和人类增殖洞穴仪俗的存在。这些画以迅速而准确的线条刻在石壁上，人物呈现类似舞蹈的姿态，周围还有一些动物。与拉斯科窟一样，这里再一次出现图像层层叠压的情况。在这里，动物与人形好像即将融合，这种融合是埃及和美索不达米亚历史上最早的宗教中所特有的。

#器具艺术

除了大尺度的洞窟艺术，旧石器时代晚期的人们也熟练地使用燧石工具刻凿骨、角、石块。制作了大小如掌的线刻画和雕刻作品。目前发现的最早实物是德国西南部洞窟中的几件猛犸象牙雕刻，距今约3万年。它们已经做得相当精致，必然是上万年艺术传统的结晶。其中一件奔马的雕刻曲线优美匀称（图34），后代雕刻家也赞叹不已。多年的抚摩已经磨损了这个小雕像的细部，但仍可看出其肩胛骨上表示飞箭或伤痕的两条交合直线，并不是原有的设计。那么，最终这匹马也只是被“杀戮”或作为祭品了。

有些原材料的形状正巧与艺术家想做的形象相似而被选择并加工成雕像。早期阶段，石器时代的人们喜欢收集卵石，他们认为卵石的一些特定自然形态能够带来“魔力”，这种想法反映在后来一些经过充分加工的作品中。例如奥地利被称作Ⅱ威冷道夫的维纳斯Ⅱ的雕像（图35），就是表现女性生殖力的典型之一。她饱满的球状身体仿佛是卵形“圣石”，位于整个形体中心的肚脐恰好利用了石头上的天然凹陷。另一个例子是用驯鹿角精心制做的Ⅱ野牛Ⅱ（图36），在某种程度上，它紧凑而富有表现力的轮廓正得自于鹿角本身的掌状外形，它决不比阿尔塔米拉窟和拉斯科窟中精彩的动物形象逊色。

\$从狩猎到农耕：新石器时代

今天所看到的欧洲旧石器时代的艺术，标志着当时生活方式的最高成就。不久即趋于衰弱。人们已经完全适应了冰河期的特殊生活条件，非此无以存活。终结旧石器时代的是新石器革命，虽然该过程持续数千年，它仍然可被称作是一场革命，这场革命约于公元前 8000 年始于西亚。是时是地，人类第一次成功地驯养了动物，种植了粮食——这是人类历史上一项划时代的成就。旧石器时代的人们一直过着狩猎和采集的游荡生活，享用自然的赐予，又任由无法理解、无法控制的自然摆布。但新石器时代的人们已经懂得了如何用自己的劳动来保证食物的供给，于是就以村落组织的形式永久定居下来。新的规则与秩序进入生活。尽管工具和武器皆以石制，新、旧石器时代的区别仍旧是根本性的。远在金属出现之前，新的生活方式就带来了许多重要的新工艺和新发明——制陶术、编织术、纺织术，以及用木、砖和石头建筑房屋的基本方法。

从已经出土的新石器时代村社遗址中，我们了解到这些情况。但通常这些出土物很少能体现新石器时代人类的精神生活状况。出土物中包括一些制作极其精巧、造型十分优美的石制工具和各种型制纷繁的陶器，以抽象文样装饰，但是这些东西无法与旧石器时代的雕刻和绘画相提并论。从狩猎到农耕的转变，必然伴随着人们对自身和世界的看法的深刻转变，这不可能不在艺术中有所表现。可能这段时期艺术发展的重要篇章已经佚失，因为新石器时代的艺术家是用木质和易腐材料进行创作的，或许今后的发掘会有助于填补这个空白。

#杰里科

新近发现的史前杰里科遗址是一处受人瞩目的新石器时代遗迹，出土了一批精彩的雕塑头像，年代约为公元前 7000 年（图 37）。这些头像由真人的颅骨制成，面部覆以染色的灰泥，眼睛以海贝镶嵌而成。它们的造型精巧准确，块面过渡细致优美，骨肉质感强，关系精确，仅头像本身就足以令人赞叹，更何况它们还产生于遥远的古代；进而，其五官亦非千人一面，而是个性鲜明。这些头像虽然神秘，却清晰地预示了美索不达米亚艺术的特色（参见图 91）。它们是肖像绘画传统的发端，此传统在罗马帝国灭亡之前一直延绵不断。

不同于源自对真实形象的视觉感受的旧石器时代艺术，杰里科头像不是“创造”生命，而是用经久的物质取代易腐的肌肤部位而使之不朽。根据头像的发现状况看，它们奉置于房屋的地面上，而遗体的其它部位则埋在住所的下面。头像很可能是受崇敬的祖先，如此这般被认为可以恩泽子孙。旧石器时代的人类也埋葬死者，但尚不知道他们对死亡的看法，死亡是回归地母之腹还是有其他的信念存在？

杰里科头像从一方面说明了新石器时代的人们相信精神或灵魂的存在。它居于头颅之中，肉体死后依然存在并能造福或酿祸于后代，因此要靠生人安抚或控制。显然，保存下来的头像是“灵魂寓所”，用以把灵魂禁锢在原来的地方，这样就以视觉形式表达了观念传承、家庭或部落延续的意识，这种意识使定居的农耕生活有别于猎人的漂泊生活。新石器时代的杰里科是最典型的定居社会，珍藏先祖头颅的人们居住在铺有整洁粘土地面的石头房子里，外面由粗糙但构筑坚固的砖石城墙与塔楼护卫（图 38）。奇怪的是他们没有陶器，这种烧制粘土的技术似乎是后代的创造。

#萨塔·胡伊克

从 1961 年起，在安纳托利亚的萨塔·胡伊克发掘了另一个新石器时代的城市，大约比杰里科晚 1000 年。这里的居民居住在围绕天井建筑的砖木房子里（图 39），因为房屋无门，

所以没有街道，人们显然是由房顶出入的。遗址中有不少目前所知的最早的[人造]神庙。在粘土粉饰的墙面上有最早的人造壁面上的绘画。画面表现了奔跑的小人围猎巨大的野牛和牡鹿的场面（图 40），显现出旧石器时代洞窟壁画的影响，这表明当时此地的新石器时代刚开始不久。但是画面反映的重点已经改变了，这种狩猎活动似乎是祭祀男性神的仪式，野牛和牡鹿是祭神的圣物，而并非人们赖以生存的食物。它们正继续着旧石器时代开始的由普通的鸟兽向诸神的转变。

与洞窟壁画中的动物相比，萨塔·胡伊克的动物是简化和静止的，而猎人则处在剧烈的运动之中。与母性神相关的动物表现出更加固定的规则，两只豹子（图 26）头部相抵，严格对称，分毫不差；另一对豹子则构成了生殖女神宝座的扶手（图 27）。类似的女神陶塑很多，它们都体现了Ⅱ威冷道夫的维纳斯Ⅱ（参见图 19）的遗风。在萨塔·胡伊克的壁画中，最出人意料的是村落图，上面有座正在喷发的火山（图 28、29）。排列紧密的长方形住宅区采取俯视的角度，山则是平视的，山坡上布满了表示岩浆的斑点。这样的火山在萨塔·胡伊克至今犹存，它的爆发对于当时的居民来说必定是灾难性事件无疑，他们怎么能不把这看作是神力的象征呢？只有出于对神力的敬畏才能产生出这样一幅介于地图和风景画之间的作品。

#新石器时代的欧洲

西亚成了文明的摇篮（进入文明，实际上就是过城市定居生活），而新石器革命的进程在欧洲却缓慢得多。约在公元前 3000 年，西亚的影响开始延及地中海北岸。发现于巴尔干半岛的烧陶生殖女神像，与小亚细亚出土的陶像有着密切的联系。例如发现于切尔纳沃达的一尊陶像（图 30、31），之所以使人过目不忘，正是由于雕塑家具备既简化人体，又保持其鲜明女性特征的能力（他把面部完全略去了）。平滑凹陷的背部恰好衬托出正面的球状隆起——大腿、腹部、臂膀和乳房，或许可以把它看作是古代艺术家遗留给现代雕塑家的赠礼。

&石棚和石圈 阿尔卑斯山北部很晚才受到西亚的影响。直到公元前数百年，在铁器和青铜器出现之后，数量稀少的中欧和北欧居民还继续过着简单的小型部落生活。因此，新石器时代欧洲社会的发展从未达到过杰里科和萨塔·胡伊克的水平，前者有砌筑建筑，后者则发展了房屋密集的城市。然而在欧洲发现了巨石建筑，这些建筑是由巨大的石块和圈石组成，不用灰浆，故称之为“巨石文化”。它们用作宗教目的，并不具有世俗、实用的功能。很明显，只有在宗教权力的威压之下，才会出现这种持久的协作——这是一项无异于移山的艰辛工作。即使在今天，这些巨石文化的建筑仍然笼罩着一种令人敬畏的神秘气氛，仿佛是昔日巨人族的杰作。其中一些石棚本是坟墓，即“死者之屋”，立巨石为墙，覆石板为顶（图 47）。

另外，石圈是举行宗教仪式的场所。英国南部的斯通亨奇（Stonehenge）就有这样的建筑（图 48 49）。外圈等距排列直立的巨石，这些巨石支撑着横置的石板（楣梁）。里面另有两个结构相似的小石圈，最中心放置着一块类似祭台的石头（图 50），整个构筑物正朝着夏至日出的方位，因此它一定是用于太阳崇拜仪式的。

巨石结构是不是建筑，这涉及到定义的问题。今天我们倾向于认为建筑必须有封闭的内部空间，而却认为花园、公园、运动场是环境建筑，也不会有人将露天剧院和体育场排除于建筑之外，这就需要考证一下建筑这个概念的语源。古希腊语“archi-tecture”意味着一种高于普通“tecture”（建筑物或房舍的意思）的构筑物（就如同 archbishop（红衣主教）位列 bishop（主教）之上；以其规模、秩序、持久与庄严而区别于日常的实用房屋，所以古希腊人一定会把“斯通亨奇”当作建筑。只要我们理解了建筑定义不必包含内部空间，就也能做到这一点。如果建筑是“以人类的需要和愿望来塑造空间的艺术”，那么“斯通亨奇”正合此义。

#新石器时代的美洲

在所动用的艰苦劳动上堪与巨石文化建筑相媲美的是史前北美印第安人的“大地艺术”。这些印第安人都被称为“筑堆族”，这个词会造成理解错误，实际上，这些泥堆无论是形状还是功用，都有天壤之别，而且造于不同的年代，时间跨度从公元前 2000 年直到殖民地时期以前。这些“塑像堆”奇特有趣，被制成动物的形状——可能是制作者部落的图腾。最蔚为壮观的是 || 巨蛇堆 ||（图 51）：一条长达 427 米的巨蛇蜿蜒于南俄亥俄一条小河旁的山脊上。位于最高处的巨大蛇头由石块堆砌而成，可能曾是祭坛。显然这一杰出的环境建筑的灵感来自于周围地形的自然状况，它同斯通亨奇一样神秘动人。

@第二章 埃及艺术

从狩猎到农耕的进化道路漫长而艰难。有史社会所面临的问题和压力显然不同于旧石器时代或新石器时代。史前历史可以说是这样一个人类进化阶段：在这个阶段里，学习如何在恶劣的环境中保存自己，他们成功地战胜了对物种灭绝的恐惧。动物驯化和植物栽培是一场决定性的胜利，确保了人类在这个星球上的生存。但新石器时代把人类推上一个新的阶段，也许会永远这样生活下去，自然力（至少在这个地质时期）再不会像旧石器时代那样对人类发难了。如上章所述，在世界的很多地方，人类满足于滞留在“新石器形态”上。

然而在有些地区，人类和自然在新石器时代达成的平衡被新的威胁所打破——不是自然而是人类自身造成的威胁。这种威胁最早见于距今9000年前新石器时代的杰里科城堡（图38），人类的斗争使他们必须建造这种城堡，那么斗争的根源是什么？是游牧部落之间争夺牧场还是农业部落之间争夺耕地？我们猜想，根本原因是新石器革命在这一地区太成功了，使当地的人口增长超过了食物的供给能力。这种状况或许是通过多种方式来解决的：频繁的部落战争可以减少人口；或者为了完成宏大的集体工程，人们结成更庞大、更秩序的社会组织，这类工程是松散的部落社会很难完成的。杰里科城堡就是如此，需要倾注持久而专注的劳动。那一地区的冲突结果不得而知（将来的出土物会告诉我们这里城市化的进程），不过3000年之后更大规模的相同状况在尼罗河谷、底格里斯河和幼发拉底河流域发生。这种冲突迫使人们建立一种新型社会，它必须比以往任何社会都更有效率，也更为复杂。

从这个时候起，首先在埃及和美索不达米亚，后来在附近地区以及印度河谷和中国的黄河流域，人类就要在更紧张的世界中开始新的生活了。他们的生存能力不是受到自然力而是受到人力的挑战，这种挑战来自社会内部或社会之间的斗争而产生的紧张和冲突。与人共处所面临的挑战远远大于昔日与自然共处。

\$古王国

埃及文明一向被认为是最刻板和最保守的，柏拉图曾说过埃及艺术万年不变。或许“经久”和“连续”是更合适的字眼，但乍看起来，公元前 3000 年到公元前 500 年间的埃及艺术确实相似。造成这种情况的核心原因是：埃及的风俗、信仰和艺术观念的基本图式在最初几个世纪形成以后，在漫长的年代中保持至终。然而，随着时间的推移，它也经历了足以置其于死地的严峻考验，如果它象我们想的那样毫不改变的话，那早就消亡了。埃及艺术反复

于保守和创新之间，决非静止不动，其中一些伟大成就对希腊和罗马艺术都有决定性影响。因此，我们会感到一种持续的、具有生命力的传统将我们与 5000 年前的埃及紧紧相联。

&王朝 埃及的历史按古埃及惯例划分为朝代，开始于公元前3000年稍后的第一王朝（最早统治者的年代很难确切转换成公历），史前到第一王朝的过渡时期称为前王朝时期。古王国是这之后的第一大阶段，公元前2155年第六王朝被推翻标志着古王国时期的结束。这种计算历史时间的方法体现了埃及人的持续感和法老的重要性，法老不仅是最高统治者而且是神。法老超越万民之上，因为他的权力不是超常赋予的责任或特权，而是绝对的、神圣的。但这是埃及文明的关键特征，而且很大程度上决定了埃及艺术的风格。我们虽无从知晓早期的法老王们怎样确立自己的神性，但却悉知他们的伟业：把从阿斯旺第一瀑布到尼罗河三角洲间的地区建设成那里统一的强大国家；运用堤坝和运河控制年年泛滥的河水，使土地日益滋润肥沃。

&陵墓和宗教 这些大规模的水利工程至今已荡然无存，古埃及的宫殿和城市也所剩无几，对埃及文明的了解几乎全部依赖陵墓及其随葬品。这也决非偶然，因为修建这些陵墓就是为了永存后世，但不能就此错误地认为埃及人把人生视为走向坟墓的道路。他们对死者的崇拜是与新石器时代相关联的，但却另有完全不同的新的含义：隐含在原始祖先崇拜中占主导地位的对死者魂灵的恐怖情绪在古埃及并不存在，取而代之的是人人都必须筹划个人幸福来世的心态 [参见原始文献1，244页]。埃及人会把坟墓装点成自己日常生活环境的复制品，以供灵魂“卡”享用，并确保自己的灵魂“卡”能有所依附（即自己的木乃伊，若尸体损坏代之以自己的造像）。

埃及人奇怪地混淆了生与死的界限，也许模拟居室环境是出于这样的根本原因：他们认为人死后其灵魂能够同生前一样享受乐趣，那么一旦事先为这种乐趣做好了物质准备，就可以度过积极、幸福的今世，而不受巨大的不可知的恐惧的纠缠。因此，从某种意义上讲，埃及人的坟墓就是一种生命保险，是内心安宁的保障，这至少是从古王国的坟墓中得到的一种印象。后来，这一死亡观的安宁被打破了，人们逐渐地把精神或灵魂分为二个乃至多个独立性质，并且引入了临终的审判——灵魂称量，正当其时出现了死亡恐惧的表现。

&赫拉孔波利斯 从赫拉孔波利斯壁画的残片上可以看到埃及殡葬习俗乃至埃及艺术发展的初级阶段（图52）。其画面设计完全是原始的，形象均匀分布在整个画面上。值得注意的是，人物和动物形象趋于标准化的简略“符号”，似乎正处于向象形文字的过渡之中（参见图86）。巨大的白色形体是船，它是殡葬用船或者是灵魂之舟，在后来的坟墓中船就承担这样的角色。画顶部船上的黑白人物是致哀妇女，手臂平伸，以示悲恸。画面中的其它形象好象与整个场景无关，也没有什么象征意义。或许应该把这幅画看作早期人们的一种尝试，试图表现生活中的典型场景，而这是几百年之后旧王国墓穴中司空见惯的（见图70、71）。

\$埃及风格和纳米尔石板

在公元前 3200 年的赫拉孔波利斯壁画时期，埃及人正在试验使用青铜工具。可以假设，这个地区当时正处于一群与部落首领的地位相去无几的地方君主的统治之下，壁画中白体人与黑体人之间的作战场面也许就反映了战争或相互的掠夺。战争与兼并产生了两个敌对的王国——上埃及和下埃及，最终上埃及征服了下埃及，上下埃及得以统一。

上埃及一位叫纳米尔的国王的形象出现在图 53 和图 54 这块奇特而又别致的器物上。这是一块为纪念庆祝对下埃及的胜利而制作的石板（注意国王头上的不同冠式），它也出自赫拉孔波利斯地区，然而与上面提到的壁画几乎没有共同之处。从许多方面讲，纳米尔石板应该说还是迄今所知的最古老的史料性艺术品：它不仅最早留下了有名有姓的历史人物的形象，

而且其风格显然脱离了原始社会。实际上，它已经表现出后来埃及艺术的大部分特征。但愿有足够的资料保存下来，能让我们一步步探清从赫拉孔波利斯壁画到这块石板的演变历程。

首先“释读”一下石板两面的画面，“释读”的可能就再一次表明它超越了史前艺术。这些浮雕的意义清楚明确，因为它不仅使用了象形文字，而且还大量使用了能传达准确信息的视觉符号，最重要的是构图的秩序、合理。图 53 中，纳米尔揪住了一个跪倒敌人的头发，即将用权杖杀死他；另外两个败北的敌人被放到底部的框中（左边一人身旁的小长方形代表设防的城市或城堡）。国王面前的右上角是一幅复杂的文字画，站在纸草束上的隼牵着绳子的一端，绳子的另一端系在一个人头上，而人头和纸草是从同一块土地上“长”出来的。这种混合形象实际是从象征意义上重复了画中的场景，头和纸草代表下埃及，得胜的隼是上埃及的神祇荷鲁斯。这种暗示很明显：荷鲁斯和纳米尔是对等的；神战胜了凡人。因此纳米尔的动作不代表真正的战斗，敌人一开始就是无能为力的，斩杀只是仪式而非实际的搏斗，之所以这样认为是因为纳米尔脱掉了鞋（拿在他身后宫廷大臣的右手上），这表明他正站在圣地上。

在石板的另一面（图 54），纳米尔也是赤足出现的，拿鞋侍从跟随其后。纳米尔走在庄严的先导旗队后面，查阅着被斩首的囚犯尸体（显然是由于埃及的影响，《旧约》里也出现了同样的情节，主命令摩西脱去鞋子到燃烧的丛林中去见他）。石板底部的框内是象征性地再现胜利，强壮的公牛是法老的化身，它践踏敌人并摧毁城堡。（石板上的两个纳米尔形象中都有一条牛尾从腰间垂下，在以后的 3000 年里，牛尾一直是法老礼服的一部分。）只有中间部分不曾表达清楚的意思，两只长颈野兽以及弩手都无任何可辨认的标志，也许它们是从更早的石板中照搬来的，仅仅起装饰作用。然而，这在埃及艺术中却没再出现过。

&风格和时期风格 如此细致地研究这些浮雕，是因为只有抓住其内容才能了解它们形式上的特征，即它们的“风格”。在此之前，我们一直避免使用这个词，但现在要想继续深入就必须对其进行简单的说明。“风格”源出stilus，是古罗马人的书写工具，原指不同的写作方式——包括字体和用词。不过现在，风格用得很宽泛，指任何人类活动中不同的行事方法。大多数情况下它是个褒义词：“具有风格”即有特色，与众不同。但这其中还隐含着另外的意义，即当说某物“没有风格”时，实际上是说它既无法分辨，又不能分辨。换句话说，就是不知该如何给它归类，找不到它的适当位置，因为它似乎同时与许多事物相关联。我们认为“具有风格”的事物一定不是变化无常的，它必定会有内部的联结与和谐，必定会有整体感。这就是我们所赞赏的具有风格的事物的特征，因为即使不知道其中包含的是哪一种风格，它都令人印象至深。

在视觉艺术中，风格意味着艺术品形式的选择和拼接的特有方式。对艺术史学家而言，风格研究极其重要。通过仔细分析和比较，他们不仅能确认艺术品是何时、何地（乃至何人）制作的，而且还能理解由作品风格所体现的创作意图，这种意图来自于艺术家的个性和他的生活背景。当涉及诸如埃及艺术和希腊艺术这样相互区别的艺术特征时，我们使用“时期风格”这个词。在大跨度的时期风格中，又可以区分出不同阶段的风格，比如古王国阶段。在适当地区，又能从时期风格中区分出民族风格与地方风格，这样一直细分下去，直至找出不同艺术家的个人风格，甚至还需要进一步划分某一艺术家不同发展阶段的风格。细分的程度取决于划分对象内部特征的一致程度和连续程度。

&埃及风格的原由 现在再回到纳米尔石板。与前王朝壁画相对照，其风格中新的内在逻辑关系显而易见。第一印象是强烈的秩序感：石板表面被分成横向的带子（或记录区域），每个人物都站在表示地面的直线或条纹上。但也有些例外：首先是长颈兽的弩手，弩手和野兽仅起装饰作用；其次是象形符号，它属于另一层次的现实；最后是死去的敌人，这些敌人采用了俯视角度，而站立的人物则是侧视的。显然，埃及艺术家和新石器时代的艺术家一样，对他们来讲，以特定的角度表现特定时刻某一场景的现代观念是陌生的。埃及艺术家追求的

是一目了然而不是幻觉，因此在每一局部都选取了最有表现力的方式。

不过埃及艺术家严格恪守一个规则：在变换视觉角度时，必须以 90 度为准，就象沿着立方体的边去看一样。所以，他们只承认三种视角：正面、侧面和顶面，任何其它角度都使他们感到为难（注意图 53 下部倒下的敌人，他们象橡胶一样被扭成了奇怪的形状）。再者，他们面对的是这样一种情况：站立的人物与动物不同，从侧面看与从正面看眼睛和肩膀等部位的形状是不同的。因此为了清楚起见，他们就把正侧面和正面结合在一起，做法就如图 53 中纳米尔的形象所展示的那样（这一方法 2500 年都没有改变），正面的眼睛和肩膀，侧面的头和腿。显然，这一公式是可能有的最完整地表现法老（包括所有在神的保佑下生活的显要人物）形象的方式。既然这些画面描绘了庄严永恒的仪式，那么这种人体表现法纵然使一切行动或动作都成为不可能，艺术家们也心安理得。实际上，凝固的形象尤为适合法老神的性质：凡人行动，而他只是存在。

每当必须画出躯体活动时，埃及艺术家们就毫不犹豫地放弃混合视角，因为此类活动总是由低贱的人来干的，无须顾及他们的尊严。在石板上，两个长颈兽弩手和四个旗手通体都是正侧面（除了眼睛）。如此看来，埃及风格中这种表现人物的方式似乎是专为用视觉形象传达神圣国王的威严而创造的。它一定源于宫廷艺术家之手，即使在后来用于其它目的时，也从未失去其庄严、神圣的意味。

#第三王朝

在 300 年后的第三王朝，特别是在当时最伟大的国王佐塞的统治时期，纳米尔石板中的风格才表现出它的全部美感。从佐塞的高级官吏海西拉的墓中发掘出了作工精湛的木浮雕（图 55），刻画了带官阶纹章的死者形象（其中还有一些文字资料，因为书吏的职位是受人尊敬的）。人像的处理方法与纳米尔石板完全一致，但比例却更平衡、更协调，身体细部的雕刻表现了刻工细腻而敏锐的观察力。

&陵墓 应当说明，埃及陵墓所表现的死亡观与来世观并非源出常人，而是来自于聚集在王宫周围、人数有限的贵族阶层。高级官吏（通常是王室成员）的墓葬大多临近法老陵墓，这些墓葬的型制与随葬品反映了神圣法老的安葬仪式，或者与其直接相关。关于埃及墓葬的渊源和意义我们还知之甚少，但有理由相信在所谓私人墓葬中发现的有关来世的观念不适用于普通埃及人，只适用于因与法老相关联而享有特权的少数人。

&马斯塔巴 此时埃及墓葬的标准形式就是马斯塔巴。墓室深埋地下，由竖井通到坟丘；坟丘为正方形，表面砌以砖石（图56、58）；墓内有祭奠“卡”的祭坛，还有秘室放置死者雕像。皇家马斯塔巴在第一王朝时就相当庞大，外部精心修建，宛若皇宫。第三王朝时，又发展出台阶金字塔，最著名的（或许也是最早的）是佐塞国王的金字塔（图57），它建在一座传统式的马斯塔巴上（图58、59）。此时的金字塔与后来的不同，纯然为实心结构，这种结构的唯一目的就是充作大地标识。

&祭奠区 现代人沉迷于“金字塔的静谧”，往往对其产生错误的印象。其实它们并非沙漠孤洲，而是大面积祭奠区的一部分，周围有享堂和其它建筑，是法老生前和死后举行宗教盛典的地方。其中最具匠心的是佐塞国王金字塔周围的祭奠区，保留下来的建筑足以使我们理解为什么建筑家伊姆霍台普会在后来的埃及传统中被神化了。他是载于史册的第一位艺术家，而且当之无愧，因为他的成就即使今天看来也令人叹服。

&立柱 埃及建筑起初都是以泥砖、木材、芦苇或其它轻型材料建造的，伊姆霍台普则用了打方的石块，但他的整体建筑式样仍体现了为非耐久材料考虑的型制和设计。我们看到的几种立柱（不是独立而总是附于墙上）呼应着当年为加固土砖墙而嵌入其中的芦苇捆或木支柱。

事实上，这些立柱已失却其原有功能，这使伊姆霍台普和他的合作者得以重新设计，从而服务于新的表现的目的。建筑形式能表现一些东西的观念起初很难接受，今天我们倾向认为这些构成形式不具备结构上的功用（如支撑或分隔空间），仅为表面装饰。不过，图58中带凹槽的细长的向上收分立柱或者图60中的纸草形半露柱，并不仅仅装饰所附属的墙壁，而且体现其内涵，赋之以生命。立柱的比例，力度或韧性、相互间隔以及突出的程度都服务于这个目的。

希腊建筑仿效了埃及的石柱并加以发展，在研究希腊建筑时就会更明了埃及石柱的表现作用。随着时间的推移，埃及立柱的设计与使用也许具有了新的目的——表明建筑的象征意义。图60的纸草形半露柱与下埃及相关（参见图53的纸草植物），因此便出现于佐塞祭奠场所的北宫中；南宫中另有不同形状的立柱象征着与上埃及的关系。

\$第四王朝

&基泽金字塔 金字塔在第四王朝发展到了高峰，主要表现在基泽地区的三座金字塔（图61、62）。这三座金字塔都是我们所熟悉的光面形式，原先外表还精心装饰着一层石头，但现在除齐夫林金字塔顶部附近之外，其余的都不复存在了。每一座金字塔在设计和修建上都和其它的稍有不同，基本特点皆表现在最早而且最大的齐奥普斯金字塔上（图63）：墓室处于建筑中心附近，而不象佐塞金字塔那样设在地下。聚集在三大金字塔周围的还有一些小金字塔，以及为皇室成员和高级官员修建的马斯塔巴。不过佐塞国王的一体化祭奠区却让位于更简洁的布局，每一金字塔东边都连接一个享堂，从那里供殡葬队伍行进的甬道一直通向大约530多米外尼罗河谷中地势低的另一个享堂。

&狮身人面像 在齐夫林金字塔的河谷享堂旁，端卧着《狮身人面像》（图64），它由一整块天然巨石雕刻而成，比金字塔本身更深刻地体现了神圣的王权。狮身上的法老头高达19.81米，很可能就是齐夫林的头像（伊斯兰教时的损毁使面部细节模糊不清了）。雕像的威仪令人敬畏，即使在千年之后也会被认为是太阳神的化身。

规模如此浩大的工程标志着法老权力的顶峰。第四王朝结束之后（佐塞统治完结后的近200年之后），再也没有过这样的工程，不过小规模的金金字塔仍在继续建造。世人常常对金字塔所代表的技术成就及其规模惊叹不已，但金字塔同时被认为是奴隶劳动的象征——上万人在残酷工头的强迫之下为最高统治者的奢侈服务。这很可能是不公正的，保存下来的一些记录表明劳动是有报酬的，因此如果把这些遗迹看作是为大量人口提供经济保障的浩大公共工程，或许更接近真相。

&肖像 除建筑之外，古王国及此后埃及艺术的主要声誉得自于享堂和墓穴中发掘出的人物雕像，最精美的该是齐夫林金字塔河畔享堂里的齐夫林雕像（图65）。硬度极高的闪长岩被雕刻成在宝座上安坐的国王，代表荷鲁斯的隼展翅护卫着国王头的后部（在图53的纳米尔石板上，也有类似形象，只是形式不同）。这里人体的“立体”的眼光被充分地表现出来，显然雕刻家准备工作时先在长方形石块的各面上分别画出正视图和侧视图，然后向内雕刻直到两个视图相交。于是人物极强地表现出三维立体的稳固性和静止性，真乃庄严的灵魂之舟！雕像身体比例匀称，刻画有力，毫无个人特点，只有面部稍有例外。如果把它同麦塞里努斯（齐夫林的继任，基泽第三个金字塔的主人）的雕像（图66）相比较，就会看到这一点。

麦塞里努斯像与王后相伴，采取立势。两个雕像均为左脚前伸，但并没有呈现任何向前的运动趋势。两座雕像尺寸相当，因而就得以比较在古王国最好的雕刻家刀下，男性美与女性美的差别。雕刻家不仅知道如何体现两者身体结构的差异，而且知道怎样透过薄薄的紧身长袍来显现王后柔和丰满的身体。

拉霍泰普及其王后诺菲尔特雕像（图 67）在这方面就不够细致入微，靠色彩才赋予雕像栩栩如生的外貌。其它的雕像一定也有相同的色彩装饰，只不过能完好保存的极少。王子身体的暗色并无个性意义，只是埃及艺术中标准的男性色彩。眼部镶嵌了发光的石英，尽量使其看起来逼真，面部的肖像特征也非常明显。

直立和端坐人像是埃及大型立体雕刻的基本类型。在第四王朝末，又增加了和前两类一样对称、稳固的第三种样式：书吏盘腿坐像，其中最好的雕像成于第五王朝初期（图 68）。难以确定被雕者（发现于位于萨卡拉的墓中）的姓名，但是不能把他当作笔录口述命令的低级书记员，他本是高级宫廷官员，掌握着神圣而又神秘的文字，形体坚实精确的处理说明了他地位的高贵（书吏的职位似乎起初只限于法老之子）。这座雕像与众不同之处不仅在于它面部生动的恭谨表情，而且在于躯干的独特处理（表现了已过中年的男人肌肉松弛的身体）。

古王国时期的另一项创造是胸像。这种雕像我们司空见惯，总以为是当然之物，但其起源仍是个谜。它是简化的全身像，还是其简便的替代物？或者它另有意义——体现了新石器时代分置死者头颅和身体并保存前者的习俗（见 31 页）？不管怎么说，最早的胸像是相当优秀的（图 69），堪称艺术史上的最伟大的雕像之一。在这个高贵的头颅上，不仅可以看到头骨坚实稳固的外形与柔软、富有弹性的肌肤（色彩也保存完好）之间的微妙差别，而且还可以发现他令人难忘的个性特征。

&陵墓装饰 在结束古王国时期的讨论之前，再浏览一下非王室陵墓的祭室里所表现的某些日常生活场面，比如萨卡拉建筑监工梯的坟墓。图70的《猎河马》由于其山水背景而引起人们的特殊兴趣。浮雕的背景是簇簇纸草，植物的茎秆呈规则波纹形，最上部是小兽猎食伏巢鸟的生动场面；底部的河水呈“Z”字形，同样挤满了挣扎的河马和鱼。这一切以及第一条船中的猎手都是敏锐观察的结果，动感十足。只有站在第二条船上的梯是凝固的，仿佛他属于另一个世界。他的姿势如同陵墓中的人物浮雕和雕像（参见图55），他凌驾于众人之上，因其比他人更为尊贵。

梯的高大身材也使他超然于狩猎场面之上——既不指挥也不监督，只是观察。这种超然的角色是古王国时期在此类场面里再现死者的特别之处，好象它微妙地传达了这样的含义：肉体已死，而灵魂尚存；尽管不能直接参与，但仍通晓人间之乐。还应看到，这些日常生活场面并不代表死者生前最喜欢的娱乐。如果是的话，画中人就是在追忆往事，而这种怀旧情绪对于古王国坟墓中的灵魂来说是完全陌生的。实际上这些场面构成了四季的往复，是周期性人类活动的万年历，以供死者的灵魂年复一年地察看。另一方面，对艺术家来说，这种场面使他有可能会拓展自己的观察力，所以在细部常常出现令人震惊的写实主义成分。

梯的坟墓中另一幅浮雕表现牛群涉水过河的场面（图 71），牧人把新生的牛犊扛在肩上以免被淹死，那受惊吓的小牛回头望着自己的母亲，母亲也回以同样焦虑的目光。这种表现情感联系的画像令人油然而生喜爱之情，而且出现在古王国艺术中也实在出人意料。不知何时，在人类王国中才会出现这样的艺术品。终于，死者还是抛弃了超然、永恒的姿态，加入了日常生活场景。

\$中王国

第六王朝末，法老集权崩溃，埃及进入了持续 700 年之久的政治混乱和国运不昌时期。这中间的多数时间里，实际权力都掌握在地方或区域性君主手中，他们使过去的南北之争再度兴起。许多王朝迅速交替，只有第十一和第十二两个王朝值得提及。第十二王朝构成了中王国时期（公元前 2134—1785 年），那时许多有为的统治者重新组织起力量与地方头领抗衡。但是神圣王权的神话一旦被打破，就无法重现往日的荣光，因此中王国时期法老的权力也趋

于个人化，逐渐丧失了原有的团体制度化特征。第十二王朝灭亡不久，衰微的埃及又遭到喜克索人的入侵。这些种源不明的西亚人夺取了尼罗河三角洲地带并统治达 150 年之久，直到公元前 1570 年底比斯王子们把他们赶出国土。

&肖像 中王国的艺术充分反映了这期间的动荡情绪，特别是在第十二王朝特有的新型的王族肖像雕刻中（图72）。这个雕像具有不同寻常的现代感，初见之下确实令人震惊。古王国时期的安详自信让位于沉思、忧虑的表情，后者说明自我意识进入了新的层次。被除了皇室标志，这个雕像在心理上、肉体上都表现出强烈的写实主义，初看上去它与昔日雕刻传统的联系荡然无存。这就是埃及艺术的另一个不朽成就，注定要在罗马与文艺复兴时期的肖像中得以传承。

&绘画与浮雕 在中王国时期的绘画和浮雕中也显现出既定规则的解体，因此导致了各种背离传统的有趣现象，最突出的是贝尼哈桑附近王子墓中的装饰。因为它们刻在天然岩石上，所以比中王国的其它作品保存得更为完好。壁画《喂羚羊》（图73）出于卡努姆霍台普的墓中（作为王子权势的标志，大羚羊似乎是他家中的尊贵宠物）。按古王国艺术的标准，画面中所有形象都应在同一地平线上，或者把第二只大羚羊和看护人安排在第一只大羚羊上部的空间。但画家在略高于主地平线的地方又引出了一条次地平线，因此两组形象之间的关系就近似于客观情形了。画家探索空间效果的兴趣还表现在大胆地按透视法处理了两个看护人的肩部，只不过稍显稚拙罢了。如果遮住体现墙壁平面性的象形文字，就极易看出形体的景深。

\$新王国

驱逐喜克索人之后的 500 年经历了第十八、十九和二十王朝。这一时期是埃及的第三个也是最后一个黄金时代，在强大、有力的国王的领导下得以统一，疆域向东扩展到巴勒斯坦和叙利亚（因此这个时期又称帝国时期）。公元前 1500 年到拉美西斯三世统治结束（公元前 1162 年）是埃及强大与繁荣的鼎盛时期，以新首都底比斯地区为中心，出现了浩大的建筑工程，而皇家陵墓则达到了无以伦比的富丽堂皇。

法老的神圣王权以新的方式得以确认：与阿蒙神并举。阿蒙神与太阳神“拉”神融为一体，成了最高神祇，象法老凌驾于地方统治者之上一样支配着众多的小神。但恰恰是这种变化对皇家的权威造成了出人意料的威胁。阿蒙神的祭司发展成为一个社会阶层，他们拥有财产和势力，连国王都要取得他们的支持才能维持自己的地位。第十八王朝的著名国王阿蒙霍特普四世宣布自己只信仰唯一的神：日轮形的阿吞神，以此来打击祭司阶层。他改名为埃赫那吞，关闭了阿蒙神庙，把首都迁到了埃及中部，现在的特勒阿玛尔纳附近。他想树立以自己为首的一神信仰，但这种努力在他去世后就付之东流了，在其继承者统治之下，正统观念迅速得以恢复。在公元前 1000 年之后的漫长衰退期，埃及逐渐为神职人员所控制。在后来希腊、罗马统治的时期，各种秘密教义混乱繁杂，埃及文明告终。

从苛刻的保守主义到非凡的创新，从冗陈的浮华炫耀到巧妙的精工细作，新王国艺术包括了众多的风格与特质。正象 1500 年后的罗马帝国一样，要归结其代表性范例几乎是不可能的。不同部分交织成复杂的结构，使得对这些不朽杰作的任何截取都将是武断的，我们所能做的只是把各部分的特色稍作传达而已。

#建筑

&哈特舍普苏特享堂 新王国时期早年遗存下来的建筑工程中，最著名的要数哈特舍普苏特女王的享堂。该享堂由女王委派的监管Senmut于公元前1480年左右建造的，它背靠德尔

巴哈里石崖（图74、75），是为祭奠阿蒙及其他神灵而造的。朝拜者依次经过以斜坡相连并由长柱廊托起之称的三级大厅，进入圣龛（深凹入岩石的小室）：祭悼的路径使人想到基泽的甬道，但它通向山岩而不是金字塔。这是宏伟壮观的人工建筑与自然的完美结合（斜坡和柱廊如此应和山崖的外形），使该享堂足以与古王国时期的任何建筑相媲美。

&卢克索神庙 新王国时期后继的统治者继续修建享堂祭神，但越来越多地把精力倾注在为阿蒙建造宏大的神庙上，因为阿蒙是最高神祇，在传统上被称为在位君主的父亲。隔尼罗河与底比斯相望的卢克索神庙是为阿蒙之妻穆特、其子孔苏所建，约公元前1390年阿蒙霍特普三世开始建造，100多年后方才竣工，其平面代表了晚期埃及神庙的典型式样。神庙正面，两面倾斜的厚墙位于入口两侧，这种结构称为门道或塔门（图76最左边，图77），由此进入大厅（图78A）。大厅是平行四边形建筑，因为拉美西斯二世是在阿蒙霍特普三世的设计上增建这一大厅的，为了与尼罗河的流向相一致，就略微调整了大厅的轴线。再经过立柱大厅，就进入了第二大厅（图77B、C，图78中部和右部），之后是另一个带立柱的过厅，其尽头就是神庙正殿：一系列布局对称的大厅和祭坛包围着至圣神舍——一间带四根立柱的方厅（图78最右端）。

依次相连的大厅、过厅、神庙正殿都被围在高墙之内与外界隔绝，除正立面之外，整座建筑皆为从内部体验而设计。普通朝拜者仅可到达大殿，他们只能瞻仰遮蔽圣殿神舍的如林立柱。立柱排列紧密，因为要支撑天顶的石梁，所以石梁很短以免因自重过大而断裂。不过建筑家却有意识地利用了这种限制，使立柱的厚重远超过实际所需。因此，观者就感受到立柱体积的挤压。这令人敬畏的效果当然给人以深刻印象，但与埃及早期建筑的杰作相比却略显粗陋。只需将阿蒙霍特普三世柱廊中的纸草立柱与其先祖佐塞国王的北宫中的立柱相对照（图60），就可以发现伊姆霍特普的天才设计在卢克索已消失殆尽。

&砖砌建筑 大规模陵墓和神庙的存在容易使人误认为埃及建筑主要以石头为材料。但除了由于宗教原因必须保持绝对耐久之外，埃及人也使用晒干的泥坯。这是一种廉价方便的材料。到目前为止，埃及砖建筑上的成就很少引起重视，大多数工程都损坏了。但是也有几处还保存完好，如拉美西斯二世享堂的附属库房（图79），表明埃及人已熟练掌握了砖建筑技术。其中桶状拱顶跨度3.96米，开罗马人工程技术之先河。

#埃赫那吞

埃赫那吞兴建的伟大工程中，地上建筑已荡然无存。他一定不仅是个宗教信仰上的革命者，而且也是艺术品味上的创新者。在挑选匠师上他就有意识地培养新的风格，新的审美标准。将建于阿蒙霍特普三世统治末期拉莫斯墓中的浅浮雕（图80）与仅隔15年之后的埃赫那吞浮雕肖像（图81）比较而言，其间的对照就显而易见。第一幅最大限度地表现了传统风格，雕刻细腻至极，线条精确优雅，这使埃赫那吞的头像象是一幅滑稽的肖像漫画。最后一副是新理想的极端的陈述。然而它却是新型意识形态的明确展示——面容古怪憔悴，轮廓线经过分强调，波折起伏，不过仍能看出它与埃赫那吞王后诺菲尔提提的著名胸像（图82）的联系，这座胸像是“埃赫那吞风格”的杰作之一。

“埃赫那吞风格”的特点不在于写实主义成分的增加，而在于新的形式感。它要化解埃及艺术传统的僵硬感。不仅轮廓，而且造型都更加柔韧、放松、反方正的结构。在描绘埃赫那吞女儿的一幅壁画残片上，也呈现出同样的特点（图83）。她们嬉戏的举止，随意的姿态似乎消解了一切法老尊严的规则。

埃赫那吞死后，旧的宗教传统很快就恢复了，但他所鼓励的艺术创新在后来的年代里仍留存在埃及艺术之中。从萨卡拉的霍普陵墓中出土的劳工搬运横梁的浮雕（图84）就呈现了在早期艺术中所不可想象的自由和表现力。

#图坦哈蒙

图坦哈蒙是埃赫那吞的继任者，其金棺上他本人的肖像就体现了“埃赫那吞风格”（图85）。图坦哈蒙18岁就死去了，他的声名纯属偶然，因为在现今发掘的法老陵墓中，唯有他的陵墓未被扰乱，大部分随葬器物保存完好。墓中器物极其珍贵（仅金棺就重113.4公斤），因此就可以理解为什么从古王国时期起埃及就有了盗墓行为。对我们而言，更注重的是金棺表面装饰的精妙技术，在光亮的黄金的映衬下，彩色镶嵌物斑驳陆离。

同金棺一样独特的是同一墓中出土的漆盒，上面表现了年轻国王征战败猎的场面（图86）。这是自古王国晚期以来的传统主题，但在这里却有一种令人惊异的新鲜感，至少动物的表现是这样的。在写满象形文字的空白背景上是沉稳的国王和马拉的车舆，可同一背景的右半边却突然变成了沙漠。地面画满表示沙子的小点，种类繁多的沙漠植物点缀其间，动物四散惊逃，而没有任何地面界线限制它们的逃窜。

这是一幅在墓穴壁画中难得一见的作品，或许只有在图坦哈蒙的漆盒上，只有在袖珍画中，才会出现动物生机勃勃地奔跑于荒野之中的场面，而这也得益于“埃赫那吞风格”。这只有在埃赫那吞风格的结果之下才是可能的。在风景中表现动物的画法是如何在后来的埃及绘画中保留下来的，我们不得而知。但它毕竟是保留下来了，因为谁也无法忽视这幅画与2000多年后的伊斯兰细密画间的相似之处。

@第三章 古代西亚艺术

\$苏美尔艺术

人类文明竟然在两个不同的地方几乎同时进入历史（有史时期），这的确令人惊异。公元前 3500—3000 年，当埃及在法老的统治下得以统一时，另一个伟大的文明在美索不达米亚，即两河流域兴起。在将近 3000 年的时间里，尽管这两个相互竞争的中心从一开始就互有联系，并且其命运在许多方面都是休戚相关的，它们依然各自保持了自己的特色。迫使两地居民放弃新石器时代村落生活方式的压力很可能是相同的（见图 38），但是底格里斯河和幼发拉底河河谷不同于尼罗河河谷，不是两边被沙漠护卫的狭窄沃土，而是一个宽大的浅槽，且少有天然屏障。两条大河及其支流纵横交错，很容易受到来自各个方向的侵犯。

在这种地理条件下，很难想象把整个地区统一在一个首领之下。据我们所知，具有这种雄心的统治者直到美索不达米亚文明开始后近一千年才出现。他们只在短期内得到成功，代价则是连绵不断的战争。因此，古美索不达米亚的政治史没有埃及那种基于君权神授的观念。本地竞争、外来掳掠、军事力量的暴起暴落——就是历史的内容。相对于如此动荡不安的背景，文化艺术传统却得以延续就尤其令人瞩目。这一共同遗产大部分是由美索不达米亚文明的前驱创造的，由于他们居住在底格里斯河和幼发拉底河交汇的苏美尔地区，就被称为苏美尔人。

苏美尔人的祖先来历不详，其语言与任何已知语言都没有关系。公元前 4000 年前的某个时期，他们从波斯来到美索不达米亚南部，于后来的 1000 年间，在那里建立了许多城邦，并在泥板上书写文字（楔形文字），创造了自己特有的文字形式。这个过渡时期相当于埃及的前王朝时期，被称为“原始文字期”，之后是公元前 3000—2340 年的早期王朝时期。

&考古情况 发现在苏美尔的青铜文化的最早证据约在公元前4000年。遗憾的是，苏美尔文明的残迹同古埃及相比极为稀少。由于美索不达米亚没有石料，苏美尔人就只能用泥砖和木料建造房屋，因此除了地基之外，他们的建筑几乎没有遗存。虽然在乌尔出土了早期王朝时期一些陪葬丰富的坟墓——形制为地下拱顶¹墓室，但苏美尔人并不象埃及人那样关心来世。因此，对苏美尔人的了解很大程度上要靠偶然出土的文物残片，包括大量刻有文字的泥板。足以凭借现有资料勾勒出这个有生气、有创造力，有纪律的民族所取得的成就。

&宗教 每一个苏美尔城邦都有自己的地方神，他被看作是“城邦之王”和城邦的所有者。城邦还有一位人间的统治者，他是神权主事，率领人们为神祇服务，当地的神要在众神中护佑其属民的事业作为回报。众神主宰风、气候、水、收成和天体等自然力。神的所有权并非虔诚的虚构，他确实确实被认为不仅拥有城邦的土地，而且拥有人们的劳动力和产品。所有一切都听从他的命令，经由人间主事传达到人民，由此产生了一种叫作“神权社会主义”的经济体制。这种计划社会的管理中心是神庙，神庙操纵着人力和资源进行诸如修筑堤坝、灌溉沟渠之类的公共劳动。神庙还收取和支配很大一部分农业收成，这都需要作出详细的文字记录，因此，毫不奇怪，虽然文字是神职特权，大部分早期苏美尔文字资料理所当然是关于经济和行政的，而不是关于宗教事务。

&建筑 苏美尔城市的布局突出地表现了神庙作为精神和物质生活中心的统治地位。住房聚集在圣地周围，圣地是一个庞大的综合建筑群，不仅有神龛，还有作坊、储藏库以及书吏室。

¹ 原文 vaulted chamber 应指穹顶墓室，似误。

正中有座高台，上面坐落着供奉当地神祇的殿堂。这种高台很快发展为如山之高，无论是人力物力的耗费程度，还是作为巨大地标耸立于坦荡的原野之上的效果，它们都堪与埃及金字塔相媲美。这些高台被称作吉库拉塔。

其中最著名的是《圣经》上讲到的巴别塔，如今已不复存在。早的多的一座吉库拉塔建于公元前 3000 年略早，比第一座金字塔还早几百年，它却在苏美尔地区乌鲁克（《圣经》中称之为以力）的瓦尔卡幸存下来。土堆的斜坡通过砌筑砖石得以加固，高达 12.19 米。其上的台阶与坡道通向平台，平台上座落着被称为“白庙”的圣堂，因其外墙砌以白砖而得名（图 87，88）。厚重的墙壁分布着间隔规则的凹凸结构，保存完好，足以大体看清结构的原貌。用来在神祇面前供奉祭品的主室或叫内殿（图 89）是一个与神庙同长的狭窄厅堂，旁边附以许多小室。但是内殿的主入口不象人们所想的那样面对台阶或位于大殿的短边上，而是在西南面。为了理解这一点，就必须整体地看待吉库拉塔和殿堂：整体建筑群的设计是想让朝拜者从东边最底层台阶开始，绕过尽可能多的拐角才能到达大厅；换句话说，行进的道路就象是带拐角的螺旋阶梯。

这种“徊轴构造”正是美索不达米亚宗教建筑的基本特征，它不同于埃及神庙（见图 78）的单一直线轴。在后来的 2500 年间，吉库拉塔又发展为更高、更近似于塔的建筑，吉库拉塔增加为多层。乌尔纳姆国王于公元前 2500 年在乌尔建造的吉库拉塔就有三层平台（图 90），上面两层已所剩无几，但最下面 15.24 米高的一层还保存完好。它的表面又重新修复，覆上了砖面。修造这样的建筑动机何在？当然不是《圣经·旧约》中，巴别塔建造者们欲与上帝比高的狂妄，而是反映了一种广为流传的信念，即山顶是神的居所（回想一下希腊的奥林匹斯山）。在苏美尔平原上，人们认为只有用双手造出一座山来，才是为神提供了适当的住所。

&石雕 “白庙”所供奉的是天之神阿努，神像已不复存在，或许，在乌鲁克（今瓦尔卡）地区发现的与之同期的精美女性头像可能是另一种崇拜雕像。她由白色的大理石制成（图 91），眼睛和眉毛原来曾镶嵌着彩色材料，头发上覆盖着金制或铜制的“假发”。人物的其余部分可能接近于真人大小，可能是木制的。从艺术成就上说，这个头像相当于埃及古王国雕刻的最高水平：柔软丰满的面颊，优美的唇部曲线，圆睁凝神的眼睛，这一切构成了女神才有的美感与庄严的统一。

在早期王朝时期的石雕中沿袭下来的不是乌鲁克女性头像的写实主义方面，而恰是几何和表现方面，这一特点见于比该雕像晚 500 年的《特拉斯玛群雕》（图 92）。最高的石像 76.2 厘米，代表植物之神阿布，次高的是母神，其余的都是祭司和朝拜者。两位神同其他人的区别在于高大的身材和超大的瞳仁，尽管其他人物的眼睛已经足够大了，他们专注的目光因为彩色镶嵌而得到加强（这些镶嵌至今尚存）。整个群雕一定是立在阿布神庙的内殿里，祭司和朝拜者面神而立，通过眼睛与神交流。

这些“再现”有着明确的含义：神被认为借人形而到场，朝拜者雕像是真人的替代品，它们代替真人向神祈祷，传达信息。任何一个雕像都没有表现出对写实的追求，不论是面部还是身体都大大简单化、程式化了，这主要是为了避免从“灵魂之窗”——眼睛上分散注意力。如果说埃及雕刻家的形式感始于立方体，那么苏美尔人就是以锥形和圆柱形为造型基础的。雕像的手臂和腿如同圆管，人物穿的裙子平滑得象是用车床加工过的。即使后来美索不达米亚雕刻中的形式已非常丰富时，这种特点还是反复出现。

&青铜和混合材料雕刻 特拉斯玛群雕像的锥形兼圆柱形简化法是雕刻家的特点，他从一整块石头上雕刻出形象来。流行于苏美尔雕刻中更灵活、更写实的雕刻风格是使用加法，而不是减法，即用软材料铸模，用青铜浇铸；或是把诸如木头、金叶和青金石之类的材料拼在一起。后一种作品约与《特拉斯玛群雕》同期，发现于前面曾提及的乌尔墓穴中，其中有图 93 所示的那个动人的祭品器物：一只公山羊状祭品，以开满花朵的树为支撑。这只动物充满

活力，透过符号化的树枝凝视着我们，表现出近乎魔幻的力量。该器物是献给塔穆兹神的，因此自然体现了阳性原则。

动物与神的结合是史前时代的遗留（见 54-55 页），不仅美索不达米亚，埃及也有发现（见图 53 的荷鲁斯），苏美尔神圣动物的不同之处在于它们在神话中起着积极的作用。遗憾的是，这方面的情况大都没有文字资料流传，但在绘画表现中却能捕捉到一鳞半爪。与乌尔的祭品台一起出土的还有一块竖琴嵌板，上面的画就提供了这样的例证（图 94）。顶格中抱着两只人头牛的勇士是一个非常流行的题材，这种构图已成为对称严格的装饰程式。但其它部分却以令人惊讶的生动精确表现了从事各种人类工作的动物：狼和狮子在为某个宴会运送酒食，而驴子、熊和鹿则作音乐伴奏（牛头竖琴与镶嵌该嵌板的乐器同属一类）。底部，半人半蝎的怪物和一只山羊正运送着从大容器中取出的器物。

创造这些艺术品的匠师远不象与他们同时期的埃及人那样受规则的约束。虽然他也把人物置于地平线上，但却不顾忌形象的重叠和人物肩部的透视变化。不过，必须注意不可误解艺术家的意图——现代人看来很滑稽的东西也许原本极其庄严。但愿我们能知道这些动物表演的背景，不过完全可以把它们看作动物寓言的鼻祖，它影响了从伊索到拉方丹的西方动物寓言。至少拨弄竖琴的驴子成为了固定的形象，在 4000 年后的中世纪雕刻中还有遗留。

#阿卡德

早期王朝时期临近结束的时候，苏美尔城邦的神权社会主义开始衰败，当地“神的主事”实际上成了统治的君主，其中野心较大的人以征服邻邦来扩大自己的疆域。与此同时，美索不达米亚北部的闪米特人越来越多地向南迁移，最后在一些地方，他们的人数超过了苏美尔人。闪米特人接受了苏美尔人的文明，却不那么受城邦传统的约束。所以阿卡德的萨尔贡和他的继位者（公元前 2340—2180 年）成为第一批公开称自己为国王，并公开表明其统治世界的野心的统治，也就不那么令人惊异。

在阿卡德人的统治之下，苏美尔人的艺术面临着一个新任务——宣扬君王的个人荣耀。这方面留存下来的最好作品就是尼尼微出土的一尊青铜王族头像（图 95）。尽管眼睛被挖去了（曾嵌有贵重物质），这个头像仍保持了令人信服的真实感，同时又威严高贵，以其人性动人。令人称道的还有面部装饰的丰富性，编成辫子的头发，卷曲细密的胡须难以置信地精确，又没有失却机体的特点而流为纯粹的装饰。使用浇铸与镂刻这样复杂技术充满自信，表明了工匠对技术的熟练掌握。这个头像能跻身于艺术史的任何杰作之列。

&纳拉姆-辛石碑 萨尔贡的孙子纳拉姆-辛把自己和战无不胜的军队用浮雕刻在了石碑上以得永存（图96）。这是一块用作纪念碑的直立石板，能够保存下来是由于在制成后不久，它就被作为战利品运到了苏萨，现代考古学家就在那里发现了它。这是所知最早几年征服者荣耀的纪念碑。在石碑上，呆板的地平线被抛弃了，国王的军队在山坡的丛林中前进。军队上方纳拉姆-辛独自站立，一付胜利者的气派，败北的敌人在祈求饶恕。国王与士兵一样充满活力，但其尺寸和独立的位置使他具有超人的地位，而且他还戴着在此之前只有神才能戴的角冠。纳拉姆-辛头顶上只有山巅和天体——他的“福星”。之外，别无他物。

#乌尔

当部落居民从东北方向南下来到美索不达米亚平原后，阿卡德国王的统治便告结束。这些部落居民控制该地达半个多世纪之久。公元前 2125 年，乌尔国王把他们逐出美索不达米亚，并重建了一个历时百年的统一王国。

&古蒂亚 在外来统治时期，苏美尔的一个小城邦拉加什（今泰洛赫）曾成功地保持了独立

地位。这个城邦的领主古蒂亚行事谨慎，把国王的称号留给了城邦神，并通过大规模改建神庙来促进对神的崇拜。这一建筑工程今天已经看不到了，但古蒂亚在神龛中放置了许多自己的雕像，迄今为止，已发现了大约20个，显然都属同一类型。雕像的材料是上埃及雕刻家常用的硬度极高的闪长岩，它们比特拉斯玛的作品更为气派。不论古蒂亚如何忠实于苏美尔城邦的传统形式，他引以为荣的都是同神的亲密关系，而不是世俗的权力。

同阿卡德统治者比起来，古蒂亚的头像（图 96）似乎远乏个性，但其血肉丰满的身体与《特拉斯玛群雕》简单的几何造型大不相同，石头的质感得到高度而巧妙的强调，受光之后呈现出奇妙的效果。坐像（图 97）也是古蒂亚，他膝上放着一张建筑平面图（象是寺庙的围墙），正将其呈现给神祇以求恩准。六对塔楼形的突出物构成入口，围墙上在乌鲁克的“白庙”中出现的那种间隔规律的扶壁。人像与图 65、67 和彩图 6 中的埃及雕像相比有很大差别——苏美尔雕刻家磨圆了所有的角以突出形体的圆柱性特点。另外，古蒂亚裸露的臂膀和肩部的肌肉富有力度，而埃及雕像则缺乏动感，肢体松弛。

#巴比伦

公元前两千纪几乎是美索不达米亚持续动乱的年代，民族剧变使喜克索人来到了埃及，底格里斯河和幼发拉底河流域因而更遭到了破坏性打击。仅在公元前 1760—1600 年间，当地统治者才掌握着中央集权。那时巴比伦承担了过去阿卡德和乌尔的角色，巴比伦王朝的开创者汉谟拉比是那个时代最伟大的人物：他有过人的军事才能，对苏美尔的传统极其尊重，他视自己为太阳神沙玛什“偏爱的牧羊人”。沙玛什的使命是“让正义普照大地”。在汉谟拉比及其继位者的统治下，巴比伦成了苏美尔的文化中心，即使在其政治权力衰亡千年之后，该城还享有这一威望。

&汉谟拉比法典 汉谟拉比最可资纪念的成就是他的法典，这不仅是最早的系统的成文法，而且以其理性和仁慈而闻名于世。汉谟拉比把法典刻在一块高大的闪长岩石碑上，碑顶是他面对太阳神的场景（图98）。统治者的右臂抬起，作出说话的姿势，仿佛他在向神主汇报编纂法典的情况。虽然这个浮雕比古蒂亚雕像晚400年，但从风格和技巧上都与之密切相关。浮雕刻得比较深，与纳拉姆-辛石碑上近似绘画的浅浮雕相比，其上的两个人物似乎是劈为两半的圆雕。雕像的眼睛以圆雕手法处理，从而加强了汉谟拉比和沙玛什对视中的力度与直接性，这是此类作品中绝无仅有的。它使人想到《特拉斯玛群雕》，那大睁的眼睛表明了苏美尔文明初期，人们就试图与神建立同样的联系。

\$亚述艺术

底格里斯河上游的亚述城邦在一系列奇异的事件中获得权力。公元前两千纪上半叶，小亚细亚东部受到印欧语系民族的入侵，其中一支米坦尼人在叙利亚和美索不达米亚北部建立了独立王国，其中包括亚述。而其他民族，如赫梯人在更北面的安纳托利亚岩石高原建立了国家，他们的首都靠近现今的土耳其的博阿兹科伊，由巨大粗糙的块石筑成的壮观的城防工事保护。大门两旁是咆哮的狮子和其它守护神像，它们均由整块巨石雕琢而成，向外耸出，立在门道两侧权作侧柱（图 101）。

公元前 1360 年左右，赫梯人袭击了埃及人的盟友米坦尼人，但埃及正遭受由埃赫那吞宗教改革引起的内部危机（见 74-77 页），不能给予有效的援助，米坦尼人被击败，亚述重新独立。在几个有魄力的君主统治下，亚述版图逐渐扩大，最后不仅囊括了美索不达米亚本土，而且还包括了周边地区。亚述帝国达到了权力的鼎盛期，公元前 1000 年到公元前 612 年间，其势力从西奈半岛延伸到亚美尼亚。公元前 671 年，他们甚至成功地侵占了下埃及。

#宫殿及其装饰

据传，亚述之于苏美尔如同罗马之于希腊。亚述文明吸收了南方的成就，但又将其重新诠释，以适应自己的特点。亚述神庙和吉库拉塔都以苏美尔的形制为蓝本，但国王的宫殿却前所未有地庞大和富丽堂皇。

&德尔—沙鲁金 其中之一，萨尔贡二世（卒于公元705年）位于德尔—沙鲁金（今豪尔萨巴德）的宫殿断代于公元前8世纪下半叶，其发掘结果足以重构复原图（图102），宫殿环以带塔楼的城堡，城墙将城市与其它部分相隔绝，图103是出土过程中的两个城堡大门之一。虽然亚述人也象苏美尔人那样用砖建造房屋，但他们喜欢用大石板来修建门道和重要内室的低矮围墙（这种大石板在美索不达米亚北部不难获得）。石板或饰以浮雕，或象图中所见的那样雕成守护怪兽，形成浮雕与圆雕的奇怪组合。一定是由于赫梯人博阿兹科伊建筑的影响，如狮门（图101），这些怪兽体态庞大，令人望而生畏，让观者体会到国王的权力与威严。

宫殿内部，刻画了国王军队胜利的长条浮雕，加强了同样的感受。每一场战斗都刻画入微，并有文字做进一步说明。亚述军队作战效率极高，似乎永远勇往直前，他们在庞大帝国的各处边疆迎击敌人，挫其锐气并掠夺战利品和俘虏。这些场面既不激动人心又没有英雄精神——因为战斗的胜局从未被怀疑过，场面被不厌其烦的重复。不过作为艺术史中最早的大型叙述性作品，它们还是非常重要的。在空间和时间上描述特定事件的发展本是埃及和苏美尔艺术不曾涉及的，甚至纳拉姆—辛石碑上的场面也是象征性高于史实性，因此亚述艺术家就必须发展一套全新的方法来满足叙事性绘画的要求。

&尼尼微 艺术家的工作结果即使不能用美来形容，至少也达到了他们的主要目的——清晰易读。在位于尼尼微（今库云吉克）亚述巴尼巴（卒于公元前626年）的神殿中发现的浮雕（图104）就是如此。其内容主要记录的是洗劫埃拉米特人的哈马努城：亚述士兵手拿镐和撬棍在捣毁城防（注意半空中坠落的木料和砖块），在这之前他们刚刚放火烧了城市。其他士兵正列队离开，满载战利品走下树木丛生的小山。这群士兵在表现上有特别有趣之处，他们走的小路越到前景越宽，似乎艺术家本意是用透视法来画，但这条路似乎又是作为环绕队伍的曲带。这看起来俨然是奇怪的样式混合，但不失为连结前景和后景的有效方法。主画面之下是兵营里的士兵，正在吃喝、休息，还有一个士兵在最右端站岗。

&猎狮 军事战役浮雕中大量的细节描绘几乎不为表现国王的个人荣耀留有空间，后者是由另一个常见主题来直接表现的——皇家猎狮。这种画面更象是仪式性的格斗，而不是实际的狩猎：狮子被从笼子里放到由执盾的士兵围成的方形空地上，让国王来猎杀（也许在更早的时候，野外猎狮是美索不达米亚统治者的一项重要职责，因为他们是人们的“守护者”）。亚述的浮雕雕刻家达到了艺术的顶峰。图105中（取自尼姆鲁德（今卡拉）亚述纳辛巴二世的宫殿里（卒于公元前86年）），从后面攻击皇家战车的狮子显然是画面的主角，这只受伤的野兽力大无比，勇气非凡，似乎体现了战争叙事画所不具备的全部感人至深的激情，右边垂死狮子攻击的痛苦挣扎也给人以深刻的印象。同样的构图在埃及艺术家手下却表达得极为不同（图86），只需比较一下马的造型即可看出这一点：亚述的马不甚优雅，比在躲避狮子时显得更有力、更生动，耳朵因恐惧而向后收拢。尼尼微出土的猎狮浮雕比尼姆鲁德浮雕晚200余年，然而却是最精致的。尽管实际雕刻得很浅，但由于表面细致的层次使得形象具有更突出的重量感和体积感。比如《垂死的母狮》（图106），以其悲剧性的庄严而使人难忘。

#新巴比伦

公元前 612 年，尼尼微在东方的梅德人和斯基泰人的联合进攻下战败，从而导致了亚述

帝国覆灭。此时南部美索不达米亚的军队指挥官自命为巴比伦国王。在他及其后继者的统治之下，这座古城在公元前 612—539 年间经历了最后的短暂盛世，后来就被波斯人征服了。最著名的新巴比伦统治者是尼布甲尼撒（卒于公元前 562 年）——巴别塔的建造者，这一著名的建筑仅仅是同德尔—沙鲁金的萨尔贡二世城堡类似的庞大建筑群的一部分。

亚述人使用雕刻石板，而新巴比伦人（他们离这种石板的产地更远）则代之以烧制的琉璃砖。这一技术也产生于亚述，被新巴比伦人更大规模的应用，既用于表面装饰也用于建筑浮雕。如果把萨尔贡的城堡的狮门（图 103）同尼布甲尼撒巴比伦圣地的Ⅱ伊斯塔尔门Ⅱ相比较，后者的特殊效果就显而易见。Ⅱ伊斯塔尔门Ⅱ是用曾覆在它表面上的成千块琉璃砖（图 107）复原的，由砖块组合出的公牛、龙和其它动物排列而成庄严的仪仗，构成色彩生动的装饰带结构，它们所具有的优雅与华丽是呆板笨重的亚述守护怪兽难以企及的。这是最后一次感受到古美索不达米亚艺术在动物画像方面的特点，它在早期王朝时期就有所显现。

\$波斯艺术

波斯位于美索不达米亚东面由高山环绕的高原上，以公元前 539 年占领巴比伦并继承亚述帝国的人种而命名，现在这个国家叫伊朗。这个名字更为恰当，因为把这一地区置于世界版图之中的波斯人并非最早的居民，他们在新纪元大征战开始之前几百年才来到这里。伊朗从史前时期就不断有人居住，这里可能是游牧部落从亚细亚高原向北，从印度向东迁徙的通路。新来的部落暂作停留，对当地居民进行统治或与之杂居，然后又被迫在下次移民潮时继续迁移——到美索不达米亚、小亚细亚、南俄罗斯。这些活动是历史上比较模糊的部分，一切现有资料都不够明晰和确定。由于游牧部落没有留下永久的纪念物或文字记录，只有通过仔细研究他们墓葬中的随葬品，才能追踪其游荡的足迹。这些用木头、骨头或金属做的器物是被称为游牧民装具的特殊便携艺术品，有武器、马笼头、带扣、别针和其它装饰品、杯子、碗等。这些器物在西伯利亚到中欧，伊朗到斯堪的纳维亚的广阔地域中均有发现，它们的装饰设计不仅象珠宝般地精雕细琢，而且还反复出现被称为“动物风格”的样式。

&动物风格 如名所示，这种风格的主要特点是以抽象的、想象的方式将动物母题用于装饰，在伊朗西部史前彩绘陶器上能找出它最早的原型。如图106的大酒杯上，一只弯角山羊（一种野山羊）被简化成几道光滑的曲线，羊的身体反而成了大角的附属物。山羊上方奔跑的猎狗几乎被拉成了水平线，再仔细看一下还会发现杯口的条纹竟是长颈鸟。在苏美尔有史之后的艺术中，这种风格很快就让位于对动物身体有机统一的刻画（见图93、94），而在伊朗这种风格却抵制了美索不达米亚的强烈影响而流传下来。

几千年后，在卢里斯坦地区独特多变的游牧民装具中，这种风格重现于小型青铜像之上。柱顶的装饰（图 109）是一双对称的、后腿直立的弯角山羊，脖子和角都被拉长了。它们原本可能被一对狮子追逐，但狮子的身体却并入山羊的身体，脖子又被拉得象龙那样细长。卢里斯坦铜器由谁制造、为谁而造仍是个谜，不过毫无疑问，它们与亚细亚高原动物风格的金属器具有某种联系。比如南俄罗斯的斯基泰人的Ⅱ金牡鹿Ⅱ（图 110），只不过后者制于稍晚的年代。鹿的身体在这里的随意变形要少得多，鲜明的棱角将光滑的曲面分割开来，这在卢里斯坦的青铜器中没有对应物，但是鹿角的抽象透雕装饰法却显露了与卢里斯坦青铜器相同的形式感。我们在这种简洁的形式中发现了史前玛德勒文化期的公牛的后裔（见图 36）。

不论这件典型的斯基泰作品是否出自独立于伊朗传统之外的中亚人之手，斯基泰人在滞留伊朗期间显然是从卢里斯坦青铜铸匠那里学到了许多东西。他们同梅德人和波斯人一样，都是印欧游牧部落，这些部落在公元前 1000 年之后才渗入伊朗。前面曾提到，梅德人和斯基泰人联合，在公元前 612 年推翻了尼尼微的统治。波斯人那时是梅德人的臣民，但短短

60年后，在阿黑门尼德家族显赫的居鲁士的统领之下，波斯人倒转了这一关系。

#阿黑门尼德王朝

公元前539年征服巴比伦之后，居鲁士取得了“巴比伦之王”的称号，同时他还怀有统治整个亚述的野心。在继位者的统治下，他建立的帝国不断扩张，小亚细亚和埃及相继陷落，希腊也险遭厄运。在大流士一世和薛西斯执政时期，波斯帝国到达鼎盛阶段，其疆域远大于埃及和亚述领土的总和。强大的统治持续了二百年，公元前331年被亚历山大大帝征服。在绝大部分时期里，君主以仁慈统治臣民，把国家治理得井井有条，名不见经传的游牧部落能有如此成就真是奇迹。在30年中，波斯人不仅精通管理帝国的复杂机制，而且孕育出颇具创新意味的纪念性艺术，用以表现统治的庄严辉煌。

尽管波斯人适应性极强，但他们保留了从琐罗亚德预言中产生的本民族的宗教信仰。这种信仰的基础是以阿乌拉马兹达（光明）和阿瑞曼（黑暗）为化身的善恶二元论。因为对阿乌拉马兹达的崇拜是在露天的火祭坛上进行的，所以波斯人没有宗教性建筑；但另一方面，其宫殿却宏伟壮观。

&波斯波利斯 最宏伟的宫殿坐落于波斯波利斯，始建于公元前518年大流士时期。整个布局使人想起亚述国王的宫殿（图102），繁多的厅堂院落集中在高台之上。亚述传统作为最强的影响因素贯穿始终，但这种传统决定不了建筑的特点，因为传统本身又受到帝国各地的影响，因而就形成了崭新的、独一无二的波斯风格。波斯波利斯宫殿大规模使用立柱，23.23平方米的大流士朝见大厅就有36根高12.19米的立柱支撑着木质屋顶，其中有些立柱至今尚存（图112）。大量使用立柱与埃及建筑有相似之处（参见图76），而且在柱础和柱顶的装饰细部也能看出埃及的影响，但波斯波利斯带凹槽的立柱则是受小亚细亚爱奥尼亚希腊人的影响，他们曾为波斯宫廷提供过艺术家。早期建筑中前所未有的支撑房梁的奇怪“支架”，这种支架在波斯波利斯立柱的顶部，饰有二头牛前部或其它类似的动物（图113）。动物形象来自于亚述，其组合方式体现出对卢里斯坦柱头装饰的进一步发展。这可能是仅有的一个波斯建筑家吸收游牧民族自身装具艺术传统的例子。

通往朝见大厅的两道阶梯都饰以长幅庄严的人物行进浮雕（图109），这种人物队列重复，仪式性的特点强调了对建筑背景的服从，这正是波斯建筑典型的装饰形式，甚至在极其重要的场面中也是如此，如Ⅱ大流士和薛西斯的会见Ⅱ（图112）。在这里有意识地放弃了亚述浮雕中的表现力和叙述技巧。

&波斯风格 波斯雕刻的风格初看起来似乎只是美索不达米亚传统的更柔和、更细腻的翻版，然而亚述—巴比伦传统在一个重要方面得到了丰富。西亚雕刻中从未出现过重叠的衣褶，而在大流士和薛西斯的浮雕中，却表现了极为细腻的衣服褶皱；另一个令人吃惊的是人物的肩部和手臂在褶皱的衣料下突现出来的效果。这些创新源于爱奥尼亚希腊人，他们在公元前6世纪创造了这些艺术手法。

阿黑门尼德王朝统治下的波斯艺术是多种不同成分的综合，但它缺乏发展的动力。公元前500年在大流士统治时期形成的风格直到帝国结束都没有显著变化，主要原因是波斯人只专注于装饰效果而不注重规模，他们从未放弃过去游牧生活所带来的一切。双头牛柱头（图113）、精巧的金器（图115）、织锦和其它便携艺术品之间没有根本区别。而金器、织锦的制作方法，毕竟与纪念性建筑不同，它们在希腊和罗马统治波斯的500年间，竟然得以幸存。当波斯从罗马人手中夺取美索不达米亚，重新独立时，传统的金器制造法、织锦法得以重现辉煌。

#萨珊王朝

完成这一业绩的统治者是萨珊家族中最伟大的沙普尔一世，他具有大流士那样的政治、艺术雄心。在离波斯波利斯不远的阿黑门尼德王朝位于纳卡什—伊—鲁斯塔姆的墓地中，沙普尔一世为纪念战胜两位罗马王，在天然崖壁上雕刻了巨幅浮雕（图 116）。胜利场面的安排源于罗马雕刻中的常见构图（只是这里是罗马皇帝处于受贬斥的野蛮人位置），但扁平的体积感和服装的装饰性处理却体现了波斯风格的复兴。两种风格达成平衡，使得这一浮雕令人过目不忘。巴比伦附近泰西封的沙普尔宫殿及其巨大的砖拱顶朝见大厅（图 117）也能看出罗马和西亚风格的混合；正立面的假连廊再一次表明波斯人对表面装饰形式的注重。

但是萨珊王朝统治下的建筑艺术同在阿黑门尼德王朝统治下一样，无法进一步发展。另一方面，金属器具和纺织品却继续兴盛。萨珊艺术的主要成就（对 1000 多年前卢里斯坦青铜器的装饰传统的直接反映）是丝织品，正如图 118 所示的精致制品。这些丝织品被大量出口到君士坦丁堡和西方基督教国家。其丰富的色彩和图案对中世纪艺术产生了重要的推动作用。7 世纪中期，萨珊王国陷于阿拉伯人统治之下以后，丝织品的制作才得以恢复，因此它们也为伊斯兰艺术提供了重要而丰富的设计母题。

@第四章 爱琴艺术

如果发舟于尼罗河三角洲向西北横渡地中海，首先看到的欧洲大陆是克里特岛的东端，然后是星罗棋布的小岛群——基克拉季斯群岛；再往前不远就是希腊本土，隔爱琴海与小亚细亚遥遥相望。对于考古学家来说，“爱琴”不仅仅是个地理名词，它还被用来指代公元前三千纪到公元前两千纪，真正的希腊文明发展之前，繁盛于这一地区的文明。爱琴文明包括三个地区性文化，它们密切相联又各具特色：克里特的米诺斯文化根据传说中的克里特国王米诺斯而命名、克里特以北的小岛群文化（基克拉季斯文化）和希腊本土文化（希拉底文化）。每一个文化又各自分为三个阶段：早期、中期和晚期，大致上相当于埃及的古王国时期、中王国时期和新王国时期，最重要的遗迹和最伟大的艺术成就出自中晚期和晚期。

只有通过荷马在《伊利亚特》中对特洛伊战争的描述，或是通过围绕克里特的希腊神话，才能对爱琴文明略有了解，最早的考古发掘（19世纪70年代，海因里希·施利曼在小亚细亚和希腊；稍早于1900年，阿瑟·埃文斯爵士在克里特岛）被用来考察这些传说故事的真实内涵。从此，大批珍贵的文物纷纷出土，远远超出文学作品所带给我们的想象。但是我们对爱琴文明的了解比起对埃及和古代西亚的认识来，还相当有限。遗憾的是到目前为止，对于考古资料的释读是在相当有限的文字记录辅助的情况下进行的。

&弥诺斯文字与线形文字乙 公元前2000左右，克里特岛上发展形成了一套文字系统，这种弥诺斯手写文本的后期形式被称作“线形文字乙”，600年后为克里特和希腊本土共同采用，20世纪50年代早期被释读出来了。线形文字乙记录的是希腊语，这还不是公元前1500年之前弥诺斯手写文本所用的语言，因此线形文字乙的释读对于理解大量早期的弥诺斯铭文并无裨益。再者，线形文字乙绝大部分是宫廷财产清单和行政记录，虽然它们也显示了记录者的历史，宗教和政治状况，因此缺乏理解爱琴艺术的大量必备背景知识。爱琴艺术的形式，前承埃及西亚，后启希腊，但它并不只是两个艺术世界之间的过渡，而是具有其自身不可淹没的美，这种美独立于埃及、西亚与希腊。在爱琴艺术的诸多特质中，最令人沉迷的可能就是它所创造的清新、自然的氛围，常使人忘却了对其内在涵义的所知甚微。

\$基克拉季斯艺术

公元前2600—1100年在基克拉季斯群岛上居住的人们的某些随葬品却非常出色，其中包括大量雕刻独特的大理石像，这些人像几乎都是站立的裸体女性，双手交叉于胸前（图119）。由小亚细亚和古代西亚艺术推知，这些可能是母神或生殖女神像，其来源最早可上溯到旧石器时代（如图35、45、46）。这些偶像的造型别具特点，第一眼看去会令人想起棱角分明、形式抽象的旧石器和新石器时代的雕刻：扁平的躯干呈楔形；圆柱形的脖子强壮有力；椭圆盾形的面，除了山脊一样的长鼻子之外，其它器官则为画出。尽管这些雕刻形态单纯，仍有尺寸（从十几厘米到真人大小）与形式的多样变化，其中最出色的正如图116中的雕像，其规则化的提炼大大超过了旧石器时代的艺术。

愈深入研究这个雕像，就愈发意识到它的性质只能用“优雅”、“造作”来形容。尽管这两个词是如此地不和谐。雕刻家对人体器官结构的非凡感受表现在轮廓精致的曲线上，表现在膝盖与腹部的微妙起伏中。纵使不考虑其酷似现代艺术作品的外形，它也是对传统的大胆背离。当然，古代不乏生殖神像，但所有神像都继承了旧石器时代丰满壮硕的“维纳斯”神像的特点，其实早期基克拉季斯的人像也是如此。为什么这些基克拉季斯雕刻家会突然放弃传统造型，而采取图116那样柔美的少女身体结构呢？是否是当时这类偶像在宗教涵义与仪

礼意图上有突然变化呢？

至今仍无从揣测其缘由，然而只要知道公元前两千纪时，基克拉季斯的雕刻家最早制造出真人大小的裸体女神像就足够了。几百年来，他们是唯一制作这类雕像的人。在希腊艺术中，公元前 4 世纪中期，普拉克西特勒斯和其他人开始雕刻裸体的维纳斯，在此之前几乎看不到裸体女性雕像。普拉克西特勒斯所做的雕像用在爱琴海岛屿和小亚细亚海岸的庙宇中，而这些地区在古代正是基克拉季斯偶像最流行的地区，因此很难将这一情况归之巧合。

\$弥诺斯艺术

弥诺斯文化可说是爱琴海地区最丰富、最奇异的文化，与埃及、西亚和希腊古典文化相比又缺少延续性。这似乎是考古发掘上的偶然和历史的动机造成的。纵观弥诺斯艺术的主要成就，并没有看到成长与发展的痕迹，它们乍隐乍现，整个命运好象为全岛性的突发剧变所控制。但是，以轻快、随意及律动为特征的弥诺斯艺术丝毫没有遭受外来威胁的迹象。

#建筑

克里特岛首次剧变发生在公元前两千纪，到那时，即早期弥诺斯时期的 1000 年间，弥诺斯人的生活水平也并不比新石器时代的村落生活进步多少，虽然他们也进行海外贸易并因此与埃及有所接触。后来从公元前两千纪起，克里特岛人不但创造了自己的文字系统，而且建立了以几个宫殿为中心的城市文明，其中至少位于克诺索斯、费斯托斯、马利亚三处的宫殿是在短期内完成的。这些突然兴起的大规模建筑活动几乎什么都没留下来，三座宫殿在公元前 1700 年大概同时毁于地震，经过短期间隔，更大规模的建筑在旧址上再次兴建，但在公元前 1450 年又遭到破坏。其余的宫殿都被废弃，只有克诺索斯的宫殿被迈锡尼人占领，他们随即站取了克里特全岛。

米诺斯文明却有复杂的年代关系。考古学家将之划分为老王宫时期，其中包含中米诺斯一期和中米诺斯二期，二者从公元前 2000 年延续至 1700 年左右。新王宫时期包括中米诺斯三期（公元前 1700-1670 年），晚米诺斯一期 A 型（公元前 1670-1620 年）和晚米诺斯一期 B 型（公元前 1620-1490/1450 年）。提那岛（SANTORINI）的火山爆发发生于新王宫时期，晚期米诺斯一期 A 型的结束阶段。这次爆发对克里特岛损害甚微，而代起的一期 B 型标志着米诺斯文明的极盛。就本题而言，可将老王宫时期略比为埃及中王国时期，而新王宫时期相当于新王国的开始阶段。

新造的宫殿所留下来的地震废墟是弥诺斯建筑资料的主要来源。位于克诺索斯的称作弥诺斯王宫规模最大，面积最广，由许多房间组成，载于古代希腊神话中谓之弥诺陶迷宫（见图 120）。它被仔细发掘并部分地复原了，尽管不能看到建筑的整体面貌，但仍能推断其外观很可能不如亚述或波斯的宫殿（图 102，图 112），绝无整合，宏大的气派，各自独立的建筑单元普遍低矮小巧（图 121，122）因此虽然该建筑有些部分有好几层，但看上去却并不高。

然而众多的回廊、阶梯、风井，使宫殿显得十分轩畅。房间的室内布置有丰富的装饰，还保留着当年亲切优雅的气息。砖石砌成弥诺斯宫殿相当出色，但柱子都是木制的。虽然木柱已不存在（图 121 是现代复原的），但它们独特的样式，仍可在绘画与雕刻上看到。木柱非常光滑，上粗下细，柱头象是个宽大的软垫。无从得知这种立柱的起源，它是在特定情况下的宗教象征物，还是与埃及建筑相关联呢？

谁是建造这些宫殿的统治者？至今仍无以查考他们的姓名与业绩（除了神话中的米诺斯）。但根据考古资料可以做出一些猜测：首先，他们不是尚武的勇士，因为在克里特岛上

没有发现防御工事，并且它的艺术中也几乎没有战争题材；其次，他们不象埃及或美索不达米亚的模式中的那样是神圣王，尽管很可能是由他们主持宗教仪礼，王宫似乎也是宗教生活的中心。（弥诺斯宫殿中唯一可以举行祭祀的部分是小圣堂，可见宗教大典都在宫外建造圣坛举行）。另一方面，在弥诺斯宫殿中有许多储藏室、作坊及“公务房”，表明它不仅是国王的居所，也是行政与商业活动中心。由于弥诺斯的经济大半依赖航运与贸易（据克里特复杂的海港工程与外销埃及或其它地方的物品可以得到佐证），或许当地的统治者就是商业贵族的首领。而国王的权限及权力范围依旧有待探讨。

#雕刻

克里特弥诺斯文化的宗教生活比他们的政治、社会形态更难以确定。他们的宗教活动以某些圣地为中心（诸如山洞或树丛），女神是他们的主神（或诸神？），与以前所提到的母神或生殖女神相类似。因为弥诺斯没有庙宇，因此缺乏大型神像就不足为奇了，但即使是小型神像在弥诺斯艺术中也很少见，并且意义含糊。在克诺索斯发现了两个公元前 1600 年的陶像，或许它们就代表了女神的形象的一种。其中一个（如图 119）的手臂上、身体上和头上环绕着三条长蛇。其意义很明显：在许多古代宗教里，蛇，土地神都与男性生殖力有关，就象这个女神的裸胸与女性生殖力有关一样。虽然特殊的服装赋予她一种世俗而“时髦”的风度，但是毫无疑问这个偶像是女祭司（参见图 125）。另一个矛盾是克里特岛上蛇极少，因此这种崇拜蛇的风俗可能来自国外，并非发源于克里特岛。奇怪的是，除了这个岛以外，至今并未发现持蛇的女神，只有雕像的风格表现出来域外的艺术渊源。身体明显的圆锥形造型，大眼睛和弯而浓的眉毛，可能通过小亚细亚与美索不达米亚艺术有遥远间接的关联（参见图 99）。

米诺斯文明有似以公牛崇拜为特色。一例为蛇纹石雕成的角杯（角饮器，图 124）精彩而确切。阴线刻出的鬃毛，着色的水晶作眼，贝壳镶嵌的鼻唇，塑造了极端生动的形象，尺寸小也不掩此处（牛角是复原的）。从乌尔出土的祭台后我们就没有见过如此精美的动物圆雕。是否早于千年，米诺斯人就从美索不达米亚艺术传人那里学会了雕塑呢？

#绘画、陶器与浮雕

一场大灾难将早期王宫夷为平地，经过 100 年的缓慢恢复，克里特岛的财富骤然增长起来，岛上的居民也爆发出惊人的创造力。这一突然繁荣阶段最另人惊叹的成就是绘画。不幸的是，新造宫殿中的壁画主要以残片遗存下来，所以我们很少有完整的构图，更不要说整个墙的图案了。

惊世的考古发掘在提那岛的 AKROTIRI 遗址进行，出土了大量的湿壁画。属于晚期米诺斯文化一期 A 型时期（公元前 1670-1620 年），其中题材和风格差异颇大。最值得一题的是青年妇女奉献给持蛇女神藏红花（SUFRON 的原料）的场景，世称“禽兽神主”。她被安供在祭坛上，前置油瓮（图 125），简直是了不起的造诣。可惜这些壁画只留下小块残片，而且显示出艺术家在解剖上的困难（比如，妇人的左臂处理的稚拙），但是奉花着少女的柔媚与女神的庄严的对比难以形诸文字。对于后者，即使没有其身后的怪兽或是头发中的蛇（这表明她明显是美杜沙的原型），我们也能辨认出她的地位。

背景上画出平面侧视形象类似埃及绘画。对植物的细微观察也使我们联想到埃及艺术。即使米诺斯的墙上绘画源于埃及的影响，它却显示出与尼罗河谷不同的心态。对于米诺斯人来说，开始就以造化自然为丰富广奥的世界，当作关注的重点。而埃及的画手只能在束缚他的规范松懈之处才能探索自然。在 AKROTIRI 的湿壁画中第一次出现了纯粹的风景。即使是最有创意的中王国时期的埃及艺术家也没有试图将外景描绘成一幅完整的画面。图 126

例出色地完成了对提那岛海岸起伏山丘的显现，但是这位艺术家赋予画面以生动的想象，其美景恰将尘世与神界的对比奇妙地呈现在一幅画面中。

可惜，因而看不到完整的构图，更不用谈整面墙的设计了。

海洋动物（见于图 122 鱼和海豚的壁画）是弥诺斯艺术中常见的题材。这种海中的感觉也存在于其它所有绘画中。克特岛艺术不象埃及艺术那么持久与稳定，而是充满规律的起伏动感。形式本身没有重量感，在失重的世界里漂浮摇曳，似乎这些景象发生在水下世界。就是在迄今发现的规模最大、最有力度的《斗牛图》（图 127 中，也能体会到这一点。（图中最暗的地方是原图的残片，据此复原了全图）不要因为这个习称的题目而产生误解，这里所看到的并非是斗牛的场面，而是宗教典礼活动，举行典礼的人在牛背上翻腾跳跃。两个细腰的运动者是女孩，象埃及绘画中一样，她们的肤色较浅。毫无疑问，这头牛是一只神兽，撑牛跳跃在弥诺斯宗教生活中占有很重要的位置，这种情景还反映在希腊神话中，童男童女被献给牛首人身的怪兽弥诺陶。图中的三个人是否代表一个连续动作的三个阶段呢？如果壁画所描绘的景象是当时确实发生的典礼的记录，那么会发现许多含混之处。这并不意味着米诺斯艺术家缺乏精确技巧，只因为我们没有领会最初的意图就归咎于是荒谬的。流畅、轻松的动作比真实精确或戏剧性更加重要。如图所示，弥诺斯的艺术家将宗教理想化，强调和谐轻松的一面，使画中的表演者如同海豚在海中跳跃。

弥诺斯壁画里漂浮的世界源于丰富而独特的想象，它的影响渗透在后造宫殿时期的艺术之中。克里特形成了一种陶器（以其发现中心命名为卡默拉斯陶器），这种陶器以涡纹装饰而著名（图 120，彩图 11）。它由富有活力的有机的抽象构成。这里没有为从动植物生活中提取新的图案做任何准备。早期抽象图案被新的动植物图案设计所代替就显得很突然。有的器皿表面饰满了鱼、贝壳、章鱼，好象整个海洋都包容在内（图 129）。

如果弥诺斯艺术中有大型雕刻，很可能会有其独特的风格，但米诺斯艺术家却只限于小型雕塑，它们与壁画风格保持了密切联系。石瓶（图 130）上精心雕刻的崖间山羊正如壁画中的公牛一样，“飞翔”般地跳跃于山野之间，这些山羊也是神兽。更生动的浮雕见于《收获古瓶》（图 125，下半部已缺损），瓶上刻着的一列人物身材修长而肌肉发达，上身裸露，手持类似长柄大镰刀与耙合成的工具。这是庆祝丰收的节日吗？很有可能，虽然构图的生动韵律再次优先于叙述的清晰。画面是三位歌者，他们走在另一位手执“叉铃”（sistrum，来自埃及）的歌者后面，他们用力大声吼着，特别是这位“合唱首领”，这位歌者胸廓开张而肋骨毕现。是什么使得整个浮雕如此精彩——确切的说是独特呢？那就是艺术家结合了敏锐的观察和幽默感，将人体肌肉的精壮、活力与粗野的欢乐加以强调。弥诺斯艺术中产生了多少这样的作品呢？在此之前只有《抬横梁的劳工》（见图 84）中出现过同样的情形。后者是受“埃赫那吞风格”的影响，比《收获古瓶》晚约 200 年。是否会有这样的可能：在短促而又重要的“埃赫那吞风格”时期中之所以会出现这样的浮雕，正是受了《收获古瓶》的影响呢？

迈锡尼艺术

在希拉底晚期（约公元前 1400—1100 年），一些聚落来到希腊本土的东南海岸，建立起与弥诺斯—克里特相对应的文化。这些聚落也是围绕王宫而建的，这里的居民被称为迈锡尼人，根据当地最重要的城市迈锡尼而得名。由于在这里出土的艺术品表现出鲜明的弥诺斯特色，所以起初迈锡尼人被认为来自克里特岛。但是现在公认他们的祖先是一些最古老的希腊部落，在公元前两千纪后不久迁徙到这个地方。

坟墓与随葬品

近400年来，迈锡尼人在他们的新家园一直过着平淡无奇的村落生活，他们朴素的坟墓中出土的也只有粗陋的陶器和少量青铜武器。而公元前1600年，他们突然开始把死者埋葬在深深的竖井墓中，稍晚又兴起圆锥形的石室墓，被称做蜂窝状墓，公元前1300年发展到了极至。图132和图133中就是高度发展的蜂窝状坟墓结构，石块都经过了精确的打方，每一层砌成同心圆。发掘者认为这样的建筑作为坟墓是大材小用了，所以就误把它称做“阿特柔斯宝库”，仅在同时期的埃及才有这样精心建造的墓室。

|| 阿特柔斯宝库 || 很早就被盗掘过，而其它迈锡尼坟墓则保存完整。在这些墓中发现的随葬品更加令人震惊，死去的皇室成员身旁，放置着金制或银制的面具，可能是用来遮盖死者面部的。如果确实如此，那么这些面具就与埃及中王国、新王国法老陵墓中的面具（参见图85）有着共同的目的（而风格不同）。墓中还放入了许多私人物品——酒杯、珠宝、武器，大部分是精巧的金制品，它们同|| 狮头金罐 ||（图134）一样，光滑的金片在连接处却十分挺括，体现出强烈的表现风格，似乎与西亚艺术有所联系。而另外一些则具有弥诺斯特色，可能是从克里特岛直接传入的。

在位于瓦菲俄的墓葬中发现了两个著名的具有弥诺斯特色的金杯（图135、136），它们很可能是在公元前1500年制造的，比|| 狮头金罐 || 略晚数十年。但它们是在什么地方，为什么人，由什么人制造的呢？它们属于弥诺斯还是迈锡尼？第二个问题尤为尖锐，它并不象表面看来那么无足轻重，因为它是对我们区分两个近似文化的能力的检验。它迫使我们不得不考查金杯的各个方面：它们在风格和内容上是否存在着非弥诺斯的因素呢？确实，第一印象中金杯上的人物形象同|| 收获古瓶 || 上的人物有相似之处，其上的公牛又与|| 斗牛图 || 中的动物形象；确实，应该注意的是|| 瓦菲俄金杯 || 上的人物并非象克里特岛人那样举行跳牛典礼，而是专注于更加世俗的活动，这是弥诺斯艺术中也有的。但另一方面，我们很容易发现金杯上的设计与弥诺斯艺术中连绵、韵律的构图并不匹配，即使动物健壮有力，也更象牲畜而不是圣兽。它们间的区别不在种类而是在程度上，这与图130中奇特健壮的跳羊有所不同。均衡看来，这些作品似乎是米诺斯艺术家接受迈锡尼订件而制作的。

&迈锡尼，克里特和埃及 公元前16世纪的迈锡尼呈现出一幅奇异的景象：埃及丧葬传统和克里特艺术的强烈影响结合到一起了，而且物质材料极大富足，这表现于黄金的大量使用。迈锡尼人是否在公元前1500年左右占领了弥诺斯，并且毁坏了“新造”的宫殿呢？这种构想现已被推翻了，那些宫殿似乎是毁于自然灾害（火山爆发引起的地震和海啸）。不论如何，都无法解释迈锡尼与埃及的关系。

要解释新造宫殿时期宫殿被毁 100 年前迈锡尼、弥诺斯和埃及之间的关系就需要引入三角关系的概念，这样的理论（吸引人并富有想象力，但在细节上却难以确定）在近年来已初具雏形。它是这样解释的：在公元前 1700 年到公元前 1580 年之间，埃及人试图摆脱占领尼罗河三角洲的喜克索人，为了达到这个目的就求助于迈锡尼士兵，并送给他们黄金作为报答（只有埃及才有充足的黄金来源），因而埃及的丧葬习俗给这些士兵以极深的印象。弥诺斯人不善战而以航海驰名，在运载迈锡尼人的过程当中，他们与埃及也就有了新的密切的联系（这或许可以解释公元前 1600 年弥诺斯的突然繁荣以及同时期壁画中自然主义的发展）。事实上，这个理论被最近在埃及发现的一大组米诺斯壁画所支持。克里特与迈锡尼之间的密切联系一旦建立，就得以长期维系。

&建筑 到公元前1400年，也就是线形文字乙产生的时期。迈锡尼的大型建筑全部是在公元前1400年到公元前1200年建造的。除柱形的细节部分和各种装饰图样之外，迈锡尼建筑与弥诺斯传统并无多少联系。克里特岛本土的宫殿都是建在山顶的堡垒，周围有巨石砌成的围墙，这很象博阿兹科伊的赫梯城防，而以前在克里特岛上却从未出现过（见图101）。|| 迈锡尼狮门 ||（图137）是这些巨大城堡遗迹中最引人注目的，它们使后来的希腊人感到极大的敬畏，

以至被他们看作是库克洛佩斯（独目的巨人族）的建筑。甚至Ⅱ阿特柔斯宝库Ⅱ中也有一根库克洛佩斯式的过梁，而其大部分则是由更加精心切割，尺寸较小的石块建造的（见图132）。

Ⅱ迈锡尼狮门Ⅱ与弥诺斯传统不同的一面还在于它的门道上的巨石浮雕。侧立于弥诺斯圆柱两旁的雄狮冷峻而威严，如同图134中的Ⅱ狮头金罐Ⅱ一样，其职责是守卫大门，它们紧张、劲健的躯体和对称的设计体现出古代西亚的影响。在此或许应该提及特洛伊战争。这场战争将迈锡尼人在公元前1200年后不久带到了小亚细亚，有可能在此很久以前，他们就为了经商和征战而东渡爱琴海。

在迈锡尼和克里特岛本土的宫殿中心，都有皇家朝见大厅，它被称做谒见厅，现今只有平面图可考：长方形大厅中间是圆形的火炉，四根柱子支撑着顶梁（图138）。进入它要经过深长并带有两根立柱的门厅和一个接待室。这种设计本质上不过是早期简单房屋的扩大，它的来源可以追溯到中期希拉底时代。作为国王的居所，当时一定有丰富的壁画和装饰雕刻来突出国王的尊贵。

&雕刻 如同克里特，迈锡尼的神庙结构质朴，供奉着神像，它们和宫殿分离，并且还有一些小型神龛。而供奉的神祇还难以确定。迈锡尼宗教无疑会受到弥诺斯和小亚细亚两方面的影响，同时还保有自身祖先供奉的希腊神祇。但是神祇身份的融合和互换的方式十分奇特，因而迈锡尼艺术中的宗教形象就极难解释。

举例说，该如何解释1939年在迈锡尼出土的精美小象牙群雕（图139）呢？它们的风格（其浑圆多变的造型及轻松、柔韧的体态）仍能反映出弥诺斯艺术的影响，虽然雕刻技术显现出确切无疑的西亚风格（比较图91，100），但主题却是相异的。两个紧挨着的妇人看护着一个小孩，他是谁？无头的人像很自然地被视为母亲，因为孩子紧拉她的手并面朝着她。另外一个把左手搭在母亲肩膀上的女人是祖母。这样的三代群像是基督教艺术中常见的主题，圣安妮、圣母马利亚和圣婴基督就被按照这种方式组合在一起。

正是后来的艺术品左右了我们正确看待迈锡尼牙雕，然而在古代宗教中找不到适合于这个群雕的素材。另一方面，关于圣婴的神话却到处流传他被母亲遗弃，由山林水泽的仙女、女神甚至动物抚养长大，（但其名字则因地而异如巴克斯和朱庇特），所以不将这个牙雕看作是被弃的圣童和他的养育者。但其中的真意更为深邃，是温柔的姿态，亲昵的人类情感将三个人物联系在一起。在希腊之前的所有古代艺术中，都未曾发现过表现得如此温情动人的神像或人像。

这里反映了一种本质上全新的处理方法，从而使弥诺斯的持蛇女神（图123）也显得过于威严而不近人情。这一观念的转变和将其在艺术中表现的能力是迈锡尼人的创造吗？还是他们从弥诺斯人那里继承而来的呢？不论怎样，这个象牙群雕都开启了埃及和美索不达米亚无法企及的世界。

@第五章 希腊艺术

在此之前我们了解的艺术作品好像一些富有魅力的陌生人：在与它们接触时，我们充分感受到它们的异域背景和交流上的“语言障碍”。倘若我们侥幸能对其含意有所领悟，便不胜惊奇而庆幸。然而当我们谈到希腊艺术时，就完全是另外一种感觉：我们觉得它们不再陌生而感到亲近，是我们家族的先辈，我们可以毫不迟疑地辨认出这种亲缘关系。只消对一座希腊神庙瞟上一眼，我们会想到矗立在街头的银行，一尊希腊雕像会使我们联想起在某些地方曾见过的无数尊类似的雕像，看到一枚希腊古钱，我们会不由自主地去摸一摸自己衣袋中的硬币。但是，这种亲切的感觉并非全然幸事。假如能时时想到我们与希腊艺术之间的传统纽带是利弊并存，那将不无裨益。要想正确地了解希腊建筑，我们必须小心谨慎，避免街边银行印象的干扰，而且在评价希腊雕塑时我们最好也尽量不要受到那些近代仿古作品的影响的干扰。

研究希腊艺术还会遇到另一个难题。我们有三种不同的、有时是相互冲突的资料来源。第一种是（遗留下来的）艺术作品本身，这一来源极为可靠，但可惜为数稀少。第二种是罗马时代的复制品，它们能告诉我们一些关于重要的希腊艺术作品的情况，否则，我们今天将无以知道那些作品的存在。然而这些复制品总会产生一个问题：其中一些制作精美，令人很难相信它们竟是复制品，另一些又令人怀疑它多大程度上忠实原作（在同一佚失的原作有几种略有不同的复制品时犹为如此）。

最后一种来源是文献记载，在历史上是希腊人最早对艺术家进行详尽描述。罗马人热衷于收藏这类史料并传诸后世。通过这些记载，从中可以了解到希腊人自我认为建筑、雕塑和绘画中的最重要的成就是什么。这类文献证据使我们得以认定一些杰出的艺术家和艺术作品，但其中提到的大多数作品已无踪迹可寻，另外有一些流传至今，被我们尊为那个时代最杰出的作品，却根本没有提及。尽管自从 250 年前考古学建立以来人们已做了大量的工作，但要把文字记载与复制品及原作统一起来，重现希腊艺术的历程，却殊非易事。

谁是希腊人？我们以前曾谈到过一些，迈锡尼人就是其中之一，他们约于公元前 2000 年来到希腊。接近公元前 1100 年时，另一些讲希腊语的部落从北方进入巴尔干半岛，征服并同化了迈锡尼人，逐步将版图扩展到爱琴海诸岛及小亚细亚。在此后的几个世纪里，正是这些部落创造了今天所说的希腊文明。我们不知道最初曾有多少相互独立的部落联盟，但其中有两个特别突出：多立亚人和爱奥尼亚人，前者大都聚居大陆，后者则散布于爱琴海诸岛及邻近的小亚细亚海岸，因此同古代的西亚有着较密切的关系。几个世纪以后，希腊人又向西扩展，在西西里和意大利南部建立了重要聚居地。

希腊人之间存在着很强的亲缘感，这种感情建立在语言与共同信仰之上并在一些传统中表现出来，例如四个盛大的全希腊节日。尽管如此，希腊一直分为许多很小的独立城邦。这种格局可以看作古老的部落忠诚的反映，看作从迈锡尼人那儿继承的传统，或者是希腊地理条件造成的必然，因为希腊境内遍布山脊河谷，海岸线险峻曲折，都会成为政治统一的妨碍。或许上述三种原因是相辅相成的。这些城邦之间的激烈竞争，无论是军事的，政治的还是商业的——无疑都刺激了思想与社会制度的发展。

当今关于政体的思想沿用了许多源于希腊的基本词汇，如君主政体、贵族、暴政、民主，还有一个最重要的——政治（这个词来源于 *polites*，即（*polis*）城邦的公民），这些词反映了希腊城邦的演化。可是，最终希腊人由于不能超越城邦的地域限制扩展关于国家的概念而付出了昂贵的代价。在伯罗奔尼撒战争中（公元前 431—404 年），斯巴达人及其同盟者击败雅典人，希腊从此一蹶不振。

#几何风格

希腊文明的形成期历经约 400 年，从公元前约 1100 年一直到前 700 年。关于这阶段的前三个世纪我们知之甚少，但从公元前 800 年左右起，希腊人迅速在历史上崭露头角。至今为我们所知的一些最早的确切日期就是始自那个时代：公元前 776 年，奥林匹克运动会创立，同时希腊人开始编纂编年史，还有一些稍晚的日期记载着许多城市的建立。也正是在这一时期，希腊艺术最古老的典型风格即所谓“几何风格”全面发展。关于这一风格，我们仅从彩陶和小型雕塑中略见一斑（大型建筑和石雕在公元前 7 世纪之后才出现）。

希腊陶器很快发展出各种各样的形制（基本样式见图 140）。它们中的主要样式是双耳瓶，一种用于贮酒或油的两耳瓶。它给艺术家一个广阔的创作空间。每一种类型都有特殊处理的问题。一些画家成为专门装饰某些类型陶瓶的专家。

& || 狄庇隆陶瓮 || 起初陶器不过饰有抽象图案——各种三角、方格、同心圆。接近公元前 800 年时，在几何图案内部开始出现人和动物形象，在最精美的例子中，这些形象可以构成复杂精致的场面。图 141 是希腊狄庇隆墓中的一个陶瓮，属于特大类型，作墓葬纪念物用；瓶底有孔，液体祭品可透过这些小孔渗向地下的墓主。瓮壁的图案显示着死者庄严地躺在那儿，两侧人群举起手臂以示哀悼，车马与武士组成了行进中的送葬队伍。

值得注意的是，这一场景中没有任何关于来世的描绘，其目的纯是纪念性的。它仅仅告诉人们这里安息着一个了不起的人，许多人对他的去世表示哀悼，葬礼十分隆重。那么，是不是希腊人没有来世的概念呢？有的。但对他们来说，死者的王国阴暗而迷茫。在那个世界里，灵魂或“影子”彷徨着，并不对现世的人有任何要求。在荷马史诗中，当奥德修斯召来阿喀琉斯的阴魂时，这位死去的英雄只能痛惜自己的早逝：“莫道死亡之美，奥德修斯，我宁愿在现世侍奉贫儿，也不愿称王于骷髅丛中。”尽管希腊人也装饰他们的坟墓，甚至在墓上洒酒祭奠，其目的也只是虔诚的纪念，而不是为了满足死者的需要。显然，他们舍弃了迈锡尼人繁复的葬俗。几何风格也不是由迈锡尼传统发展而来，而是一个全新的开端，在某些方面还相当原始。

制作该陶瓮的艺术家用他所掌握的有限的几何图形，取得了丰富多彩的效果，的确令人惊诧。环形线条的分布，它们的宽度与之间的密度都显示了同容器结构之间的微妙联系。可是，艺术家的写实兴趣是十分有限的，在一定距离上重复出现的单一形象和组合只不过是另一种装饰，是整个图案的组成部分，故其大小填充的空间不同而各异。在这类艺术作品中，自然因素与几何因素并存，常常很难将二者区别开来：菱形表示腿，可能是人腿，椅子腿或者棺床腿，带点的圆圈有可能表示人头，也有可能不是；人体之间的锯齿状线条和方格中的三角等有可能是装饰，也有可能是对某种器物的描绘——但我们无法确定。

到目前为止，不仅在希腊发现了几何风格的陶器，在意大利和西亚也有类似的发现，这表明了公元前 8 世纪时希腊商人的足迹已遍布东部地中海地区。并且希腊人还采用了腓尼基人的字母并对其进行改造，这一点我们可以从上述画瓶的铭文中看到，然而这时期希腊文明的最高成就当推荷马的两大史诗，《伊利亚特》和《奥德赛》。在画瓶几何风格的瓶画中，很难找到史诗中的叙事力量，倘若我们对前 8 世纪希腊的了解仅限于视觉艺术，就难免要把希腊看成了一个比文学作品描写的更为简单偏狭的社会。

这里有一个矛盾需要说明：有可能在这一特定历史时期希腊文期的主要内容是文学，因而绘画与雕塑所起的作用要比在后几个世纪小得多。这样的话，几何风格在公元前 8 世纪时就会显得与时代格格不入，它反映了一个行将崩溃的保守传统。写实与叙事要求更大的视野，而几何风格对此却无能为力。接近公元前 700 年，堤坝终于崩塌了，新的表现形式如潮水一般涌进，希腊艺术由此步入另一个发展阶段，我们称之为东方化风格。

#东方化风格

顾名思义，新风格反映了来自埃及和西亚的巨大影响，这些影响主要是由于日益扩大的同这些地区间的贸易而促发的。从公元前 725 年到前 650 年，希腊艺术引进了一大批东方母题与观念，产生了极其深远的变化。如若我们将埃莱夫西斯出土的双耳细颈瓶（图 141）与 100 年之前的Ⅱ狄庇隆陶瓮Ⅱ（图 141）相比较，其间的变化就显得十分明显。

& Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ 几何装饰并没有完全绝迹，但仅限于边缘部位，如瓶底、瓶耳与口沿；一些新的曲线型图案如螺旋形，交叉环形，棕榈叶饰与玫瑰花饰在这里随处可见，瓶肩部还有一个动物搏击的场景，这是从西亚艺术中采撷的。然而，瓶壁主要部分都用来作叙事性绘画，此时叙事已成了画面的主导内容。

叙事性绘画触及了希腊神话和传说中取之不尽、用之不竭的题材，这些传说是将源于奥林匹亚众神融合于多立亚人和爱奥尼亚人的地方神祇以及荷马史诗英雄，这也是试图了解这个世界的一次全面尝试。早期希腊人以命运和人性的概念把握事件的内在意义，而非归于历史的偶然，而对于这一点，在公元前 500 年左右，他们还没什么兴趣。他们主要是想弄清为何过去无以伦比的传奇英雄要比现在的人伟大得多，其中有一些真实的历史人物——例如赫刺克勒斯，他曾是梯林斯之王，但却毫无例外地被赋予了神的血统，这些神祇的行为具有人性，又与凡人结合生子，这种血统就能解释英雄们超凡力量的来源。

知道这些，也许我们就能理解东方的雄师和鬼怪对希腊人的巨大吸引力，这些令人毛骨悚然的精灵代表了英雄们所面对的生活的神秘力量，这点在Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ上一览无余。人形变得更大，刻画更准确，其间散布的装饰性图案已不会干扰人物形象的姿态，各类装饰与之相比都退居次要地位，这与写实有着明显区别。

因此，奥德修斯及其同伴刺瞎巨人波吕斐摩斯的场面（瓶颈部）表现得十分直接，富有戏剧效果。即使这些人物不如我们想象中的史诗英雄那般壮美，有力的动态造型仍使它们栩栩如生。瓶壁正中描绘了杀死另一妖魔的场面，主要部分严重破损，只剩下两个完整的人形，她们是戈耳戈姐妹，蛇发怪面的墨杜萨的姐妹，后者为佩尔修斯借助神力所杀。即使在这个场面中对人体的表现也远非几何风格所能企及。

上文提到的Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ属于被称为原始阿提卡的类型，后来在雅典阿提卡（即雅典周围地区）很快发展起来的画瓶绘画，就是这种类型的直接承袭。另一类东方化风格的画瓶被称为原始科林斯，因为它们带有晚期科林斯陶器的特征。这些器皿以生动的动物造形著称，和西亚的联系格外密切。其中有一些，如图 143 的香水瓶，模仿了动物造型。为了适合一位女士的纤手，这只迷人的小猫头鹰被做成了“流线型”，但是，它的姿势与表情又是如此可人，这也说明了为什么希腊陶器在整个地中海地区都大受青睐。

\$古风瓶画

同平板而缺少变化的几何风格时期相反，希腊艺术的东方化时期是一个实验与过渡阶段，一旦纳入东方的新因素，另一种风格便脱颖而出了。它同几何风格同样鲜明，但范围却要广得多。这就是古风样式，它从公元前 7 世纪末期一直延续到约公元前 480 年，即希腊人在萨拉米斯和普拉塔大败波斯人的时期。在古风时期，希腊艺术天才不仅展露在瓶画上，还表现在大型建筑与雕塑中。虽然古风艺术作品缺乏均衡，缺乏公元前五世纪后期古典风格的完美感，可是，它们有着强烈的新鲜感。许多人认为这是希腊艺术中最重要的发展阶段。

希腊建筑与大型雕塑一定早在 7 世纪中叶之前就开始发展。但是，在此之前两者用的材料基本上都是木头，除了一些建筑物的基座外，这些木质作品都未能留存下来。为了使建筑

与雕塑永久化而采用石头原料,这是希腊艺术在东方化过程中吸取的最重要的新观念。此外,材料与技术的革新必定引起风格上的决定性变化,所以根据后期作品复原佚失的木制作品是靠不住的。另一方面,在瓶画上却没有这种中断[材料改变引起的]。因此,在讨论这一时期建筑与雕塑之前,我们最好还是先讨论古风瓶画。

古风瓶画的意义在某些方面是绝无仅有的。带有装饰图案的陶器无论在考古学中有多大用途,都很少进入艺术史的主流;从整体上,我们把它当作工艺品或产品。甚至弥诺斯的画瓶也不能幸免,尽管它们外形美观,制作精巧。大批希腊陶器也是如此。可是,我们在研究上述Ⅱ狄庇隆陶瓮Ⅱ和Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ之类的作品时,其体积之大和它们为绘画提供了媒介,还不由自主地感到它们是那个时代最有创意的艺术品。

当然,要证明这点我们却无能为力,因为大多数作品均已佚失。但有一点很明显,这些作品极富个性,并非根据固定型制批量生产的既定产品。一般说来,古风画瓶比先前的要小得多,因为它们已不再充当墓葬构件(这时已改用石质),可是其装饰图形却更加着眼于绘画题材(图 146);神话、传说、日常生活,各种场面异彩纷呈,有时艺术水平确实很高,其中雅典画瓶尤其出色。

从图 144 中可以看出希腊人自己对这些器皿的精美是如此赞赏,上面画着雅典娜和两位胜利女神为一位瓶画家和两位男性助手戴上花环,大概这位画家在一次竞赛中获胜。画面上还有一位女性艺术家(最右方),在我们所知道的描绘女艺术家的作品中,这是最早的一幅,我们可以猜想她是家庭作坊的成员之一。与萨福这位希腊早期最杰出的抒情诗人不同,从未有一位女艺术家作为个人在希腊如此名声斐然。但是,虽然在这幅瓶画中,这位女瓶画家仅居次要地位,仍是向着女性参与艺术创作迈出了重要一步。

在公元前 6 世纪中叶之后,最精致的画瓶常常带有制作者的签名。这说明不仅艺术家(制陶师与画家)为自己的工作自豪,他们还可以借助于自己独特的风格成名。对我们来说,这些签名本身并没有多大意义,除非我们掌握了一位艺术家大量的作品,以至能由此洞察他的性格,否则签名的意义也不过是些方便的标签而已。然而不寻常的是,许多古风瓶画家都有此可能。他们中有一些人风格十分独特,即使没有签名我们也能辨认出其艺术“手法”。在某些例证中,我们幸运地得到了同一作者制作的几十个画瓶(有一例超过 200 个),这样我们就能在一个相当长的阶段内追踪一位匠师的发展。于是在整个艺术史中,古风瓶画使我们第一次明确地了解到艺术家的个性。诚然,在古风建筑和雕塑中也不乏艺术家的签名,但它们却从未能帮助我们揭示艺术大师的性格特征。

当然,希腊古风绘画并不限于装饰瓶画,还有壁画与饰板。虽然存世的只不过是一些保存得很差的残片,我们仍可以根据同一时期埃特鲁里亚的墓葬壁画来确定其大概面目(见图 229, 230)。有人可能会问,这些大规模艺术品与瓶画艺术又有什么关系呢?我们无从知道。但有一点是肯定的:所有的古风绘画基本都是线描施以单色平涂的色彩,因此壁画与瓶画的面貌不可能差异很大。

据文字记载,直到波斯战争结束之后(约公元前 475—450 年),希腊壁画才由于对体积塑造与空间深度的不断了解而成为独立的风格(见原始材料 245 页 No.4)。从那时起,瓶画艺术开始衰退,因为深度与造型要求比瓶画有限的艺术手段更多的东西;到了公元前 5 世纪末,它的衰落变得十分明显。所以,古风阶段是瓶画的繁盛时期。直到公元前 475 年,杰出的瓶画家仍同其他艺术家一样享有崇高的声望。无论他们的作品是否直接反映了失传的壁画,这些作品本身都应该被认为是一个主要成就。

&红地黑纹瓶画 在画瓶绘画上,东方化风格与古风风格的差异属于艺术类别的范畴。Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ(图137)上的人体,部分是单一的平涂的纹样,部分是勾线的形象,也有的是两者的混合。接近公元前七世纪末,雅典瓶画家采用了“黑纹”风格,将上述方法统一起来,也就是说整个图案都用黑色平涂纹样表现出来,与赤陶的红色形成鲜明的对照;

其内部细节用针尖刻出，有时在黑色上面加上白色和紫色颜料以突出某些特定部位。这种方法倾向于造成一种装饰性的、二维空间的效果，其优点在图145中看得很清楚。该图是埃克基亚斯大约在公元前500年制作的一个细脚杯（酒杯），纤细的笔触、分明的边缘使图像缎带般的精美，但同时也不乏弹性与韧性，于是整个构图很好地利用了环形表面，却又没有沦为简单的装饰。狄俄倪索斯斜躺舟中（船帆曾是纯白的），小船像海豚一般自由自在地漂荡，上方沉甸甸的葡萄串反衬着轻飘飘的船身，使整个画面趋于平衡。

但酒神为什么在海上？埃克基亚斯这种欢娱的、诗一般的图画又意味着什么呢？荷马的一首史诗中提到，有一次酒神被海盗劫走，于是他使船上长满了葡萄藤，海盗们惊恐万分，纷纷跳海，化为海豚。在这幅画里，我们看到酒神归来（希腊酒徒无不对此津津乐道），船周有七只海豚，船上有预示好运的七串葡萄。

如果说埃克基亚斯的纤巧精致看上去带有几分几何画瓶的精神，那么略为年轻的普西亚克斯的作品则看上去更接近Ⅱ埃莱夫西斯双耳细颈瓶Ⅱ瓶画中刺瞎波吕斐摩斯的那种有力的东方化风格，据传是普西亚克斯所制的一个双耳细颈瓶上描绘了赫拉克勒斯搏杀狮子的场面（图141，彩图13），使我们想起竖琴发音盒上的英雄（见图94）。二者都刻画了英雄对抗生命中的不可知力量，这种力量体现在可怕的神怪上。雄狮也是用来突出英雄对抗异力时的力量和勇气。画面充满了恐怖与暴力，两个沉重的躯体绞在一场殊死搏斗中，几乎成了一个单一的、紧密的整体。刻线与辅助颜料的使用控制得很严，以免打破大块黑色。然而，两个人物都显示出他对人体结构的了解和运用透视安排线条的能力，创造出另人惊叹的立体错觉，我们不妨注意一下赫拉克勒斯的腹部与肩部处理，只有在诸如眼睛之类的细节才能看出传统的正、侧面结合的表现手法。

&黑地红纹瓶画 普西亚克斯也许感到剪影般的黑纹技术增加了研究透视的困难，在另一些画瓶上他尝试着将这种程序反转过来：让形象保持红色，把背景染黑。在近公元前500年时，这种红纹技术逐步取代了原来的方法，它的优越性在图147中很明显。图中细脚杯制作于公元前490—480年间，作者是一位佚名的、绰号为“铸造画家”的大师。画中拉庇泰族人与马人的细节都是用画笔随意绘出，而不是精细的针镂，因此，同以前相比，艺术家较少依赖侧影；他试图运用内部线条表情达意，这种线条使他能够明晰地表现等距缩短的、互相交迭的四肢、服装的细节（注意百褶裙）和饶有趣味的面部表情。他醉心于这些新的效果，把人体画得尽可能大，以至那些人体似乎要顶破环形画框，跃然而出。事实上拉庇泰族人的头盔顶部没能画出来。拉庇泰族人（Lapith）和人首马身的怪物（Centaur）是赫拉克里斯和尼米亚雄师的对手。然而，正如风格变化一般，这场战斗的意义也不同以往：这幅画代表了文明战胜野蛮以及人类理性和道德最终战胜了其动物本性。

多里斯也做过类似的对宏伟效果的探索，结果更为和谐，这以他的Ⅱ厄俄斯与门农Ⅱ（图148）中可以看出。这件作品是晚期古风瓶画的杰作之一。画面上厄俄斯抱着儿子的尸体，他死于阿喀琉斯之手，并被剥去了盔甲。在这令人哀痛的一幕中，希腊艺术竟预示了后来基督艺术的一个常见母题——圣母哀悼基督（见图497）。同样值得称道的是其洒脱自如的技法：灵动的线条宛如钢笔勾勒一般。多里斯谙熟于如何表现衣服下的肢体轮廓，也懂得如何将生气勃勃、刚健有力的轮廓线同纤细柔和的次要笔触相对照，如那些表示门农躯体细节解剖结构的线条。精美的铭文使这个画瓶又多了一层意义，它镌有画家与制陶师的签名，此外还有一则献辞（“赫莫杰尼斯真美”）。

\$古风雕塑

使东方化风格别于几何风格的新母题（如厮咬的动物、带翅的妖魔、搏斗的场景等等）

主要来自从腓尼基和叙利亚进口的牙雕与金工制品，这些艺术品不仅反映了埃及的影响，还带有美索不达米亚的烙印。由于它们实际上是在希腊土地上发现的，我们可以认为这种流通渠道在当时已十分发达。但是，它们无助于解释约公元前 650 年以石头为原料的大型建筑与雕塑的兴起，这一兴起必定建立在对埃及艺术的了解之上，而要了解埃及艺术品只有进行现场考察。我们知道希腊当时在埃及有一些小殖民地，但希腊人为什么突然开始喜爱宏伟的艺术风格？艺术家们又是怎样如此迅速地掌握了埃及的石雕艺术呢？我们所知的所有几何风格时期的最早的希腊雕塑都是只有几英寸大小的泥制或青铜的动物或武士的小雕像。我们所知的希腊最早雕塑出现在几何风格时期，由几英寸大小的动物和武士的泥雕或青铜雕塑构成。这个疑问也许永远没有答案，因为在存世的最早希腊石雕与石头建筑中，埃及传统已被吸收和同化了，虽然它与埃及的联系依然清晰可见。

#库罗斯与考丽

让我们看一下早期的两尊希腊塑像，女像制作年代约为公元前 650 年（图 149），真实尺寸的裸体青年男像约为前 600 年（图 150）。我们将这两尊雕像与它们的埃及原型（图 66）相比较，就会发现惊人的相似之处：四尊雕像都有坚定的立体感，男像身材修长、肩部宽阔、双臂下垂、双拳紧握、左腿前伸、膝盖骨突出，女像的头发都是定型的，宛如假发；紧身的服装与横着的手臂也十分接近。按照埃及标准，这些古风雕像似乎有些“原始”——僵硬而笨拙，过于简单化，与自然人体差别较大。埃及雕塑家让女像的腿与臀部轮廓透出裙子，希腊雕塑家则将这些部分处理为平板一块，只露出脚趾。

但是，希腊雕像中有一些优点是无法用埃及标准衡量的。首先，它们在整个艺术史上是最早的真正独立的大型石雕人像。埃及雕塑家从未试图将他们的雕像如此彻底地从石头中解脱出来，也就是说，雕像在某种程度上蕴含在石头之中，所以，两腿之间及双臂与躯干之间的空隙总有一部分连接在一起（双人雕像中两像之间的空隙也是如此，如图 66）。埃及石像从不透空。从这种意义上讲，与其说它们是立体雕像，倒不如看作极端化的高浮雕。与此相反，这位希腊雕塑家毫不忌讳孔洞，他把雕像的双臂和躯干分开，在两腿间留出距离（裹在裙子里的部分例外），细心地将多余的材料剔除（唯一例外的是裸体青年男子拳头之间与大腿之间留着很少的粘连）。显然，对于雕塑家来说，一个石制雕像在整体上具有再现意义是非常重要的。不能让其保持呆滞的、无生气的状态。

我们必须强调这不是技术问题，而是艺术观念上的区别。这两尊希腊雕像获得的解脱使它们具有一种不同于任何埃及雕像的精神。埃及雕像似乎中了一种魔法，永远无忧无虑，因而显得安详恬和，希腊雕像则充满紧张，饱含潜在的生命力。两尊雕像的眼睛很大，直视前方，同埃及雕像温和遐思的目光形成了强烈对照。

他们代表什么人呢？我们把这类女像统称为考丽（Kore，即少女），男像统称为库罗斯（Kouros，即青年男子）。这种称呼比较含糊，从而回避了进一步弄清其身份的困难。我们也无法解释为什么库罗斯总是赤身裸体而考丽则衣着整齐。无论出于什么原因，在古风时期这种雕像都是批量制作，其轮廓线也是异乎寻常地一致。一些雕像上有艺术家的签名（“我是某某人创造的”）或题给各种神祇的献辞，那么，它们就是还愿物品。但是，它们究竟代表供奉者、神祇、还是受到神祇保护的人（如体育竞赛中获胜的运动员），在大多数情况下都无法深究。另一些雕塑被放置于坟前，然而它们只是在最广泛的（完全没有个性特征）意义上代表死者。这种奇怪的单一化似乎是这类雕像的一个基本特征，它们非人非神，而介于两者之间；它们完美的体态与生命力则是人神共有的，正如荷马史诗中的英雄，扮演着历史和神话的双重角色。

尽管库罗斯与考丽的类型很有限，它们的艺术表现力却与古风瓶画有着同样的内在韵律。把图 150 中的库罗斯同约 75 年后的另一尊（图 146）相比，就可以看出其及其清晰的

发展步伐。我们从底座上的铭文得知这是克罗索斯的墓葬雕像，他在前线的一次战斗中英勇献身。同这类雕像中的其它作品一样，这尊雕像起初也曾着色，头发和瞳孔中仍然可见颜料留下的痕迹。在它身上，找不到原来雕像特有的直线轮廓和抽象平面，相反，我们看到的是突起的曲线。整个身体更好地表达了一种沉稳的感觉，同时也闪现出一种新的弹性，无数解剖细节的功能比以前表现得更为清楚。这样，「克罗索斯」的风格便同普西亚克斯的赫刺克勒斯画像一致了（图 146）；在这里，我们看到雕塑中也产生了黑纹到红纹的转变。

在公元前 6 世纪中叶有无数雕像显示了同一发展道路上的不同阶段，如约公元前 570 年的杰作「扛小牛的人」（图 152）。这是一尊还愿雕像，表现了一个还愿者正扛着献给雅典娜的牺牲。不消说，它同「克罗索斯」一样，并不是一件个性化的肖像作品，而是代表了一个类型：下巴上的胡须表示雕像中的人物是一个成年男子。原先，「扛小牛的人」有着与库罗斯同样的立姿，躯体的塑造也像库罗斯一样力求完美，披风紧贴着身体，就像另一层皮肤，只是在肘部稍有脱离，结果不仅没有遮隐身体有力而紧凑的各个部位，反而使之更加突出。面部被罩在小牛身体柔和的曲线中，不再具有早期库罗斯假面一般的特征。也就是说，五官也和身体一样富于动态，给人体以生命感，我们可以看到微笑中向上翘起的双唇。但是应当注意，不要把这种“古风式微笑”归因于心理活动，因为在整个公元前 6 世纪，希腊雕像都带有这种愉悦的表情（甚至死去的英雄克罗索斯也不例外）。直到公元前 5 世纪之后，这种微笑才逐渐淡化。

这种表情在「朗潘头像」（图 153）中最为突出。这个头像可能属于一个骑者的躯体雕像，它比「扛小牛的人」稍晚一些，代表着古风雕塑黑纹阶段的最高成就。其头发与胡须看上去就像质地清朗的带有珠饰的刺绣，与巧妙突出的面部交相辉映。

尽管经历了同一发展程式，但考丽类型的变化比库罗斯要大一些。按规定考丽是穿着衣服的，所以它引起另一个问题——怎样处理身体与服饰之间的关系。它也可能反映服装上的变化以及地区间的服装差异。图 154 中的雕像十分动人，它约与「扛小牛的人」同时。但是，我们却不能把它看成图 149 中的考丽的进一步演化，在这里制作者不过是采取了另一种方法来完成同一基本任务。它是在萨摩斯岛上的赫拉神庙中被发现的，很有可能就是这位女神的塑像，因为雕像不仅气宇轩昂，而且身材高大。如果说早期考丽显示了一块矩形石板的不同平面，那么「赫拉」就像是一根被赋予了生命的立柱。她身上，没有明显强调的部位（如图 149 中那种紧束的腰身），只有流畅而连贯的线条把四肢与躯干连成一体。可是，雕像的威严主要并不在于其抽象，而是由于抽象的形式表现了一个活生生的肉体，造成了圆润柔和的效果。线条由脚下向上伸展，渐渐分开，显示出服装的不同层次，经过臂、臀、躯干等隆起部位时变得更加缓和，却没有停止，到后来，衣服从膝上部位开始有系统的演化为另一层皮肤，一如我们在「扛小牛的人」中见到的那样。

与之不同，图 155 中的考丽，似乎是前面提到的第一个考丽的直系后裔，尽管它晚了整整 100 年。它也像一件块料，而非立柱，腰身束得很紧。然而，它的服饰表现得十分简单，采用了一种新颖而先进的方法。身体外面蒙了一层厚厚的布形成了另一个鲜明的层次，却丝毫不损于表达衣服下面坚实浑圆的人体曲线。左手本是向前伸出的，托着某种供品，如果没有断落的话，一定会使雕像的空间感大大超出前面两个考丽。对于头发的有机处理也大有新意，一绺绺柔和卷曲的头发自肩垂下，同图 149 中块状的僵直假发截然不同。或许最值得注意的是她丰腴的面庞，浮现着迷人的喜悦——在此之前我们从未目睹过如此温柔自然的微笑。如同在「克罗索斯」中一样，在这尊雕像中我们也感到了古风瓶画中红纹阶段的降临。

我们的最后一尊考丽像（图 156）要晚十年，尽管都来自雅典卫城，但它毫无图 137 中考丽的那种质朴。在许多方面它更接近萨摩斯岛的「赫拉」；事实上，它有可能来自爱奥尼亚的另一希腊岛屿希俄斯岛。但是，早期类型中那种建筑上的宏伟气派已不复存在，代之而起的是一种艳丽的、刻意修饰的华美。衣服仍然松松地垂下，形成许多柔和的斜纹曲线，然

而，其目的几乎止于对衣褶及布料多样化的单纯追求。在这类作品中色彩可能起着十分重要的作用，幸运的是，我们看到的这尊考丽像色彩脱落并不十分严重。

#建筑雕塑

希腊人开始用石料建筑神庙的同时，也继承了建筑雕塑的悠久传统。自从旧王国时期，埃及人一直在他们建筑物的墙壁甚至立柱上饰以浮雕。但是，这些浮雕很浅（如图 70、84），并不破坏墙壁的整体性；其本身没有重量和体积，所以就像埃及壁画一样，与建筑背景的关系是很有限的（在实际运用中两者可以相互代替）。亚述王国、巴比伦王国和波斯帝国的建筑浮雕也是这种情况（如图 105，图 114）。但是，在古代西亚还存在着另一种建筑雕塑，可能由赫梯人首创，即用来砌筑城堡或宫殿入口的大石块上的凸出的守护怪物（见图 101、103）。迈锡尼狮门雕塑（图 137）一定受过这种传统的影响，虽然有可能只是间接的。但是，我们也应看到两者之间的一个重要区别：迈锡尼雕塑虽然也是大石板上的高浮雕，但同周围的块石相比，它既薄且轻。在建筑大门时，迈锡尼的建筑师在楣上方留下了一个空三角区，以防上部墙的重量压断楣，然后又把这个三角区用较轻的刻有浮雕的石板填补起来。于是，我们便看到了一种新型建筑雕刻——一种同整个建筑结构连成一体却又相对独立的雕刻，而不是仅仅对墙或巨石加以修饰。

&科孚岛的阿耳忒弥斯神庙 迈锡尼狮门浮雕确是希腊建筑的直接前身，如果我们将其同科孚岛上早期古风风格的阿耳忒弥斯神庙正立面相比，这一联系就会愈发明显，后者是公元前600年之后不久建立的（图157、158）。这里雕塑也局限在水平天花板与倾斜的屋顶之间形成的三角区，这个三角区有其自身结构，但对整个神庙结构来说，却又是一个空白区。这一空白区被称为“三角楣”，若不是为了防止后面的木头椽子受潮，根本就无须填上石板；因此这里需要的只是一道屏风，并不是一堵墙，正是这道屏风形成了三角楣雕塑的展示舞台。

从技法上来说，这些雕塑是高浮雕，正如迈锡尼的守护雄狮。然而特别的是，这些形体雕得很深，使它们同背景鲜明地区别开来。甚至在这样的早期发展阶段，希腊雕塑家就力图使自己的雕塑从背景建筑中独立出来。正中雕像的头部实际上与三角区的内檐相重合，这个可怖的形象是谁呢？当然不会是阿耳忒弥斯女神，虽然这座神庙是为她建造的。事实上我们以前是见过她的：她是戈耳戈女妖，由埃莱夫西斯双耳细颈瓶（图 142）上的形象演化而来。她在这里的作用是守护大门，同两头巨狮一道，阻止鬼魅进庙，以保护庙内神圣的女神偶像。（另一面三角楣上也有这么一位守护怪物，但墙上雕塑大部已损坏。）因此，我们可以说她是一个突出的巨大的可怖的巫婆形象，当然也有点吓人。在她脸上，古风雕像特有的微笑被弄成了呲牙咧嘴的怪笑；为了进一步表现她的生气与真实，她被刻画为正在奔跑，更确切地说是在飞翔，其姿势宛如脚踏火焰，静中有动。

戈耳戈女妖与两头狮子对称的、纹章图样般的布局反映了一种东方的设计风格，我们不仅从迈锡尼狮门上而且从许多更早的例子中都可以看到类似的安排（见图 52，下中部；图 94，上部）。由于这种设计具有装饰特点，它格外适合三角楣。但是，早期古风设计师并不满足于此；他还想赋予三角楣上的场景以故事内容。因此，他在主要形体之间及其后方的空隙中填上许多小的形体。于是整体设计便反映了互不协调的两种目的，显得极不平衡。正如我们所预料的，叙事将很快取代纹章图样成为主要目的。

除了三角楣之外，希腊人认为适合建筑雕塑的部位并不多。他们有时在三角楣两端及中部顶端的上方放上一些独立塑像（常常是陶土像），以打破平淡单调的轮廓线。紧靠三角楣下方的部位则常常饰有浮雕。在多立克神庙中（如图 158 中科孚岛的阿耳忒弥斯神庙），这种“檐壁”包括互相间隔排列的三陇板（带有三条竖线的石板）与间板。后者原是天花板与横梁两端之间的空白部位。所以，它们像三角楣一样，可以饰置雕塑。在爱奥尼亚建筑中，

三陇板被略掉，这样檐壁便名副其实了，成了一条不间断的、带有绘画或雕塑的饰带。爱奥尼亚人有时把门廊的立柱精雕细刻，成为女性雕像；对比萨摩斯岛的Ⅱ赫拉Ⅱ那种圆柱般的特征（图154），这一发展并不意外。

&德尔菲城的Ⅱ希弗诺斯宝库Ⅱ 所有上述可能性都在德尔菲城的“宝库”（存放供品的小型庙堂）中集中表现出来。这个“宝库”为爱奥尼亚的希弗诺斯岛上的居民在公元前525年稍前一点所建，虽然建筑本身已不复存在了，但是，根据残存部分重建的庙堂是十分可信的（图160）。在它富丽堂皇的雕塑装饰中，最引人注目的部位是巧夺天工的檐壁。这里重印的细节部分（图161）再现了天神与巨人之战的一个场面：在画面最左端，为库柏勒拉战车的两头狮子正在把一个痛苦的巨人撕成两半；在它们前方，阿波罗同阿耳忒弥斯引弓搭箭，并肩前进；一位死去的巨人，被剥去了盔甲，躺在他们脚下，另外有三个巨人从右方冲进来。

这座高浮雕雕得很深，令人想到科孚岛的三角楣，但希弗诺斯的雕塑家充分利用了这项技法造成的空间可能性。他把檐壁底部突出的狭长部分作为舞台，这样能把人物放到舞台纵深。最靠近观者的那些人物的胳膊和腿是地道的圆雕；在第二、第三层，形体浅了一些，但是，即便是最深处，那些形体也绝没有隐入背景。于是，在一个有限的、高度压缩但令人信以为真的空间内，人物之间的联系富有戏剧性效果。在此之前，我们从未见过叙事浮雕取得如此效果。把它同以前任何例子相比（如图71、104、131、135），我们都会看出古风艺术在这里又开辟了一个新的领域，它不仅为进一步发展拓宽了道路，而且在表现技巧上也是一次革新。

&爱琴纳岛的Ⅱ埃癸娜神庙Ⅱ 与此同时，在三角楣雕塑中浮雕被彻底摒弃，代之而起的是为了填补三角区而放置的相互分离的雕像，这些雕像组成了极其复杂的故事情节。这类群像中最宏伟的要数埃癸娜神庙东三角楣上的雕像，约制作于公元前490年，这时已是古风雕塑发展的最后阶段。这些雕像在地面上残片狼籍，现存于慕尼黑格列普托泰克博物馆。但是，我们几乎可以毫厘不爽地确定它们各自在三角楣中的位置，因为它们高度（不是指大小）随着三角区斜边而变化（图162）。中间赫然而立的是女神雅典娜，她平静地主宰着希腊人与特洛伊人的战争，战斗在她的两侧对称地展开，渐渐延入三角两端。

若把三角楣一分为二，两边斗士的姿势是对应的，这有利于保持设计的平衡与秩序。可是，这种处理也使我们把这些雕像看成一幅装饰图案的组成部分，这在某种程度上削弱了它们的个性。它们单独看来都极为生动，其中最吸引人的要数左角上倒地的勇士（图163）和右侧中部跪着的赫拉克勒斯，它手中曾拿着一弯青铜弓（图158），两人都是身材颀长，肌肉强健，它们的身体显得异常灵活并富有生命力。然而，它们惊人的美并不是来源于其肉体，正如不是来源于艺术家对于运动人体的把握一样，尽管这些也使我们赞叹不已，但真正动人的是它们高贵的精神状态，无论在垂死的痛苦中还是击杀的行动中都是一样。我们感到，这些人正以高度的尊严与坚强的毅力忍受或执行着命运的裁决。这一点，我们可以从构成它们身体的高贵而坚实的形体中觉察出来。

\$建筑

——#柱式和平面

自从古罗马以来，人们谈到希腊建筑成就时主要涉及三种古代建筑柱式的创造，即多立克式、爱奥尼亚式和科林斯式（见原始材料247页No.8）。事实上只有两种，科林斯柱式只是爱奥尼亚柱式的一个变体。多立克柱式（因源于希腊大陆部分而得名）可以说是基本柱式，因为它比爱奥尼亚柱式要早一些，而且特征也更显著；爱奥尼亚柱式则是在爱琴海诸岛及小

亚细亚海岸发展起来的。

我们所说的“建筑柱式”是指什么呢？一般说来，大家习惯于用这个术语专指希腊建筑（和由其派生的建筑）；这一定义还是正确的。因为据我们所知，没有任何其它建筑体系创造过与之相似的东西。或许阐明希腊柱式独特性最简便的方法是说：“埃及神庙”或“哥特式教堂”之类的建筑样式其实不存在，因为无论各个建筑物之间存在着多少共同点，它们依然是五花八门，很难从中归纳出一种典型类别，但是，当我们观察那些希腊大型建筑时，我们头脑中就会不由自主地形成“多立克神庙”这样一个真正实体。当然，我们对此要谨慎，不能认为“多立克柱式”是一个理想化的典型，可以用它来衡量任何多立克神庙的优劣；上述观点只不过是说多立克神庙包括的基本成分在数量、种类及相互关系上都极其稳定。由于其形状为数有限，就像库罗斯雕像一样，多立克神庙同属一个易于辨认的类别。同样，这个类别表现了内在的连续性，再加上各个部位之间的协调，使这类神庙具有一种完整有机特点。

&多立克柱式 多立克柱式是指构成多立克神庙外形的标准形状及其派生构件。我们讨论科孚岛的Ⅱ阿耳忒弥斯神庙Ⅱ（图158）正立面时，已经熟悉了多立克柱式的大致轮廓。图165显示了各个局部，并标有各部分的名称。对于非专业的研究人员来说，如此繁复的术语可能是件麻烦事，可是，这些术语中间有很多已经成为一般建筑语汇的一部分。这使我们想到在建筑及无数其它领域中，分析型思维都应归功于希腊人。我们先看一下主要部分：带台阶的平台，立柱和檐部（包括立柱承托的所有构件）。多立克立柱包括：柱身，其上刻有浅浅的立槽，被称为柱身凹槽；柱头，包括花哨的碗状圆垫板以及一块被称作柱顶板的方石板。在三个主要部分中，檐部是最复杂的，它可以进一步分为额枋（紧贴柱顶的一排石板）、带有三陇板与间板的檐壁和突出的檐口。在神庙的长边一侧，檐口是横向的，在神庙的短面（或正立面）它则沿着三角楣分为上下两部分。

整个结构用石板拼成，不用灰浆；石板的形状必须十分精确，以保证结合部位的平整。在必要的地方，它们是用金属暗销和扣钉连在一起的。除了极少数例外，立柱一般用鼓石构成（在图168中清晰可见）。屋顶用木椽，覆以赤陶瓦，天花板采用木头横梁，因此总得提防着火灾的威胁。

&神庙平面图 希腊神庙的平面同柱式没有直接关系（正如我们所看到的，柱式仅仅涉及立面）。平面可能因建筑物的大小和地区偏好而有所不同，但它们的基本形状十分相像，把它们归纳为“类型”来加以研究会很有用处（图166）。平面的中心是内殿（安放神像的地方），加上带有两根立柱的门廊（前殿），立柱两侧还有半露柱（角柱）。Ⅱ希弗诺斯宝库Ⅱ就是如此（见图159）。有时我们会发现内殿后面还有一个门廊，使设计更加对称。在较大的神庙中，这个中央部分还围有柱廊，叫作围柱，这种结构便被称作围柱式结构。最大的爱奥尼亚神庙有时带有双重柱廊。

#多立克神庙

多立克神庙怎样起源的呢？是什么原因形成了多立克柱式严格而精确的构成因素呢？这是一个重要且饶有趣味的问题。多少年来考古学家为它费尽心思，但即使到今天也无法提供一个全面的答案，因为多立克柱式形成阶段的建筑几乎已毫无遗留。我们所知的一些最早的石头神庙，如科孚岛的Ⅱ阿耳忒弥斯神庙Ⅱ，表明了公元前600稍后多立克柱式的特征已初具规模。这些特征是怎样发展起来的；怎样自我演化；又是怎样互相影响；为什么能在看来如此短暂的时间里迅速融合，这些都悬而未决，至今也几乎没有什么有力的证据。

早期希腊运用石料的建筑家显然从三个不同的源泉汲取了灵感：埃及建筑，迈锡尼建筑和以木头与土坯为原料的希腊前古风建筑。迈锡尼建筑的影响最为显著，然而它并不是三者

中最重要的。希腊神庙的中央部分，内殿和前殿，显然是借鉴了迈锡尼王宫的谒见厅（见图138），这种借鉴有可能是出于传统的延续，也有可能是一种复兴。迈锡尼皇宫竟然成了希腊圣殿，这一事实本身具有某种奇特的象征意义，因为整个迈锡尼时期都被纳入了希腊神话，荷马史诗就是证明。迈锡尼城堡的墙壁据传是希腊神话中的独眼巨人库克洛佩斯所建。希腊人对这些遗迹产生的宗教敬畏心理也有助于我们理解迈锡尼狮门浮雕同多立克神庙三角楣雕塑之间的关系。最后，弥诺斯—迈锡尼立柱向外伸展带环饰的柱头同多立克碗状圆垫板和柱顶板的近似程度要超过任何埃及柱头。另一方面，多立克立柱的柱身由下而上收细，而不像弥诺斯—迈锡尼柱身那样上粗下细，这一点无疑是受了埃及的影响。

或许我们现在会不无惊奇地联想起萨卡拉的佐塞金字塔刻有凹槽的立柱（更确切说是半露柱，见图58），它比希腊多立克立柱要早2000年，但两者的柱身却极其相似。此外，建造神庙应该用石料并需要大量立柱，这一观念本身肯定也是来自埃及。的确，埃及神庙的设计主要考虑内部效果，而希腊神庙的设计则强调富有感染力的外形（只有为数极少的人可以进入内殿，宗教仪式一般在室外建筑的祭坛上举行，以庙宇的正立面作为背景）。可以把围柱式神庙理解为埃及柱式的内部外置。希腊人的大部分石雕技艺及石料建筑技术一定也是源自埃及，同时还学会了埃及人的建筑装饰与几何知识，希腊人在神庙布局及各部位连接上正用得着几何知识。但是，无论在技术上还是在艺术上，我们都不知道他们是怎样借鉴的，以及究竟借鉴了哪些东西，虽然，埃及的影响无疑要超过弥诺斯与迈锡尼。

&形式服从功能？ 当考虑第三种因素时，这个问题就会敏锐起来，即在多大程度上可以认为多立克柱式反映了木结构的影响。那些认为形式服从功能的建筑史学家曾沿着这条线进行了细致的研究，特别是在试图解释檐部的细节时。在一定意义上，他们的观点是令人信服的：似乎可以认为曾有一段时期三陇板确实用于遮饰木梁顶端，被称为珠状饰的流线型装饰物（见图165），也是由木楔发展而来。可是，要说三陇板独特的垂直分法是由三根半圆木演化而来就未免有些牵强了。当讨论到柱身凹槽时，我们便更加疑惑了，它们真的产生于建筑师从树干上的镑痕中得到的启示吗？还是希腊人从埃及的“原始多立克”式石柱中直接继承的呢？

为了进一步证实功能主义的理论，我们禁不住要问埃及人是怎样开始在立柱上刻上凹槽的。毕竟，他们也有一个用石料取代非永久性材料的阶段。或许是他们把镑痕演变成了柱身凹槽？但是，原始社会的埃及木料甚少，似乎仅用于天花板，建筑的其它部分由土坯砌成，用成捆的薄芦苇加固。由于萨卡拉的原始多立克立柱并非独立而是与墙连在一块，柱身凹槽有可能是芦苇束的一种抽象反映（萨卡拉还有一些柱子不是用凹槽，而是凸槽，这就更接近成捆的细芦杆了）。另一方面，也许埃及人刻槽的程式和早期的建筑技术毫无渊源，也许他们只是认为这样做可以有效地掩饰鼓石之间的横向接缝，使整个柱身的垂直感更加突出。即使希腊人自己，也不是将砌筑柱身的鼓石逐一雕槽，而是等到整个立柱砌成之后统一去做。尽管如此，雕槽无疑使立柱平添无数魅力，同平滑的柱身相比，雕槽的柱身显得更加坚实有力，富有弹性：这一点比起源方式的解释更能说明为什么雕槽的习惯经久不衰。

既然找不到肯定的答案，为什么我们还要如此大费笔墨呢？主要是为了说明要从技术角度探讨建筑形成问题是繁杂的，也有诸多限制。究竟在何种程度上可以从实用角度去解释风格特征，这个棘手的问题将会一再出现。显然，如果我们仅仅把建筑史视为风格的抽象演化，而不考虑到建筑的实用目的，或技术基础，那就不能充分理解建筑史。但是，我们应该承认纯美学动机也可以是一种动力。开始的时候，多立克式石头建筑无疑沿用了木头神庙的某些特征，希腊人把这些特征视为神庙区别于其它建筑的必要标志。但是，希腊人把这些特征纳入到多立克柱式中并不是出于盲目保守或习惯的压力，而是因为此时木结构的形式已彻底改变，而成了石头结构的一个有机组成部分。

&帕埃斯图姆 意大利南部帕埃斯图姆的所谓长方形公堂是公元前6世纪保护最好的多立克

神庙（图167，右；图168），与其相邻的是几乎晚一个世纪的所谓“波塞冬神庙”（图167，左），如果把两者加以对照，我们会再次遭遇功能难题。虽然两者同为多立克式，但一眼就能看出它们在比例上的显著差别。“长方形公堂”显得矮小铺展（并不仅仅因为很大一部分檐部不存在），“波塞冬神庙”则显得高大紧凑。就连二者的立柱本身也相去甚远：前者的立柱底部与上部直径差别较大，柱顶板更大一些，也向外伸展得更远一些。为什么会有这种区别呢？

长方形公堂立柱的独特式样（独特是与公元前5世纪多立克柱式相比较而言）曾被解释为过度补偿：当时的建筑师还没有完全掌握石料与木料的差别，他们增加了立柱底部与上部周长之差以增加柱身的稳定，同时扩大了柱顶板以缩小石板额枋的跨度。情形大抵如此——但是，如果认为这种解释本身足以说明这些古代立柱的设计，我们是不是在用后代人的标准来衡量古代作品呢？把它们简单地贬为“原始”或稚拙意味着无视它们特有的表现力。

长方形公堂的立柱似乎比“波塞冬神庙”具有受到更大的承重力，因此这种柱式中支撑与被支撑物之间的对比显得富有冲突性，而缺乏后来建筑中那种和谐的平衡。原因有多种，长方形公堂柱头上的碗状圆垫板不仅比“波塞冬神庙”中的大，而且更有弹性，结果仿佛橡胶制品一般，在压力下显得向外膨胀了。柱身不仅底部与上部直径差别较大，随着渐细的柱身向上伸延，还带有一种显著的凸出或曲线，因此，同檐部僵直的几何形石块相比，它们也更具有弹性与承重感。（这种曲线被称为“凸肚”，是多立克立柱的基本特征之一；尽管有时“凸肚”很轻微，它却赋予柱身一种“肌肉发达”的感觉，这种特点是埃及或弥诺斯—迈锡尼立柱所缺乏的）。

“波塞冬神庙”（图167、169和170）很可能是献给赫拉的，它是保存最好的多立克式圣殿之一。尤其有意义的是内殿天花板的支撑物（图109），下面是两排立柱，各自顶着一组较小的立柱，尽管有额枋隔在上下立柱之间，并没有隔断柱身自下而上由粗变细的趋势。这种双层内部支撑结构成了多立克大型神庙内殿必不可少的组成部分。这种结构最早见于爱琴纳岛上约公元前5世纪初的埃奎纳神庙，附其重建图以示建筑结构（图171）。

&雅典，培里克利斯与“帕特农神庙” 自从迈锡尼时代起，在俯瞰雅典的圣山上建立的卫城就是一个坚固的城堡，可是公元前480年，波斯人在失败前夕尽毁卫城的神庙和雕像（对现代考古学家来说，倒得感谢波斯人，因为遗留下来的瓦砾后来被用作填料，由此发掘出了许多出色的古风艺术品，如图152.153.155.156；否则它们将无以幸存）。公元前5世纪后半期是雅典的鼎盛时期，在伯里克利的领导下进行了重建卫城的伟业，这是希腊建筑史上最宏伟的工程，也是希腊建筑的艺术顶峰（见原始材料248页No.12）。无论是单独的还是作为一个整体，这些结构都代表了希腊艺术古典时期的最成熟阶段。

其中的杰作莫过于“帕特农神庙”（图166、167），它也是唯一一座在伯罗奔尼撒战争（公元前431—404年）之前竣工而未受影响的建筑，该神庙是献给雅典的守护神处女帕拉斯·雅典娜的，雅典即因此而得名。“帕特农神庙”采用雪白的大理石建造，坐落在卫城南侧最显要的地方，它俯瞰整个城市及其周围的原野，北面以群山为背景，成为一个极其醒目的地理标志。“帕特农神庙”的历史与其艺术意义同样不平凡——据我们所知，它是唯一的一座被四种不同宗教信仰作为圣殿而接纳的神庙。建筑师是艾克提诺斯和卡里克拉特，他们于公元前448—432年完成了这项工程，其时间之短，其工程之宏伟着实令人惊叹。

为了弥补建造希腊土地上最宏伟最奢华的神庙所需的巨额资金，伯里克利挪用了从盟国征集来的用作共同防御波斯人的军费，他可能认为波斯人的威胁业已消除，因此，作为波斯战争的关键时期（公元前480—478年）时期受害最深战功最为卓著的城邦，雅典理所当然可以动用这笔款项来修复被波斯人摧毁的殿堂。可是，他的做法确实削弱了雅典的地位（修西得底斯公开指责他“像婊子一样耗费无数天才、奇珍异宝、雕像和神庙”来装扮城市），

结果成为伯罗奔尼撒战争灾难性后果的罪因之一。在基督教时代，圣母马利亚取代了处女神雅典娜的地位，Ⅱ帕特农神庙Ⅱ首先改成拜占庭教堂，后来又成为天主教大教堂，最后，在土耳其统治时期，又成了清真寺。1689年，在一次围城中，土耳其人存放于内殿的火药爆炸，Ⅱ帕特农神庙Ⅱ化为一片废墟。

同其它神庙相比，帕特农神庙内殿（见图平面图）异乎寻常地宽，长度则较短，所以内殿后面还能再设一个厅堂。前殿及其神庙西端的相应部分几乎消失了，但在两个入口处前各增设了一排立柱。这些立柱上方的额枋与其说是多立克风格，倒不如说是爱奥尼亚风格，因为它没有三陇板和间板，而只有一条不间断的、环绕整个内殿的檐壁，上面刻着浮雕（图173）。

Ⅱ帕特农神庙Ⅱ是古典多立克建筑最完美的体现，将它与Ⅱ波塞冬神庙Ⅱ进行比较很能说明问题。尽管Ⅱ帕特农神庙Ⅱ规模较大，它看上去却没有Ⅱ波塞冬神庙Ⅱ坚实。它给人的首要印象是一种端庄而平衡的美，并未脱离多立克柱式严肃的范畴。造成这种效果的主要原因是它整体上减轻了重量并调整了各部分之间的比例：檐部相对自身宽度与柱身高度来说低矮了些，檐口不如一般多立克神庙那么突出，柱身细得多，柱底部与上部直径之差缩小，凸肚也不那么显眼，柱头小了一些，向外伸展得不那么远，立柱之前的空间则增加了。换句话说，柱身承受的重量减轻了，因此，看上去它轻松自如地完成了其支撑功能。

& “修正” 古典多立克风格的另一特征是所谓“修正”，即故意背离设计中严格的几何规则追求美感，这一特征在Ⅱ帕特农神庙Ⅱ中的表现最为明显。它带台阶的平台和檐部并不是直的，而是略带弯曲，因此中部比边缘稍高；柱身内倾，角柱与其相邻的立柱之间的空隙比整个柱廊的标准空隙要小；为了适合弯曲的额枋，柱廊中每一柱头的形状都稍带扭曲。

关于这些背离精确的常规之处曾众说纷纭。毫无疑问，这些地方是有计划的变更，而不是出于偶然，但是，建筑师为什么要费了偌大气力来进行这类变更呢？过去，它们被理解为矫正视觉的手段，旨在给人以幻觉，使人觉得建筑的水平与垂直都是绝对的。然而，遗憾的是这种功能主义的解释站不住脚：如果真是这样，除非经过仔细测量，我们就不会察觉这些背离；然而事实是，虽然这些地方并不明显，肉眼还是可一眼就看出来，甚至在图片中也一目了然，如图172所示。此外，在没有这类修正的庙宇中，立柱并不呈现外倾之势，水平线也不呈“碗底状”塌陷。显然，建筑师的主动背离是为了增加Ⅱ帕特农神庙Ⅱ的风韵；这类背离是积极的，意在引人注目，它们确实增强了（但不可言传）整个结构的完整与和谐。有意识的背离严格的几何规则给予我们视觉稳定性，最大受力点得以支撑而且给予了反向作用力。

& Ⅱ雅典卫城门殿Ⅱ Ⅱ帕特农神庙Ⅱ刚落成，伯里克利又下令兴建另一座富丽堂皇但耗资巨大的大厦，即坐落在卫城西端的大型Ⅱ雅典卫城门殿Ⅱ（见图174，平面图）。它于公元前437年动工，建筑师是穆奈西克里斯，他在5年的时间里指挥完成了工程主要部分；剩余部分由于伯罗奔尼撒战争被迫放弃。它同样全用大理石构成，也含有可与Ⅱ帕特农神庙Ⅱ媲美的一些“修正”因素。Ⅱ雅典卫城门殿Ⅱ建立在一座陡峭的高坡上，地面高低不平，怎样使多立克神庙的基本结构适应如此复杂的地形自然是我们最感兴趣的。穆奈西克里斯的确功不可没，他的设计不仅适应了复杂的地形，而且改造了它，一条崎岖小径变成了气势雄伟的通道，直指圣所。

两端的门廊（或正立面）只有东面的一座保存较好（图175）；它很像古典多立克神庙正立面，只有第三、第四两柱间的距离较宽。两端门廊两翼都有建筑（图176、177）。北翼的一座大得多，包括一个画廊，据我们所知这是最早的专为美展设计的厅室。沿着贯穿入口的甬道有两排立柱，它们不太像多立克柱式，倒更具爱奥尼亚风格。显然，当时有在多立克式结构中使用爱奥尼亚基本因素的倾向（参见Ⅱ帕特农神庙Ⅱ内殿饰有浮雕的檐壁）。

#爱奥尼亚神庙

雅典濒临爱琴海，从公元前5世纪中叶起，雅典建筑师便不断吸收希腊东部建筑风格，爱奥尼亚柱式最杰出的存世作品尽属雅典卫城。我们对这一式样的早期发展知之甚少，古风时期在萨摩斯岛和埃弗苏斯建了一些大型爱奥尼亚神庙，但这些神庙除了平面之外今天所剩无几。爱奥尼亚柱式的基本结构早期一直在变化，带有显著的西亚影响（图112、113），严格地说，这一式样到古典时期才真正确立。即使在古典时期它也比多立克柱式灵活得多。其最突出的特征是爱奥尼亚立柱，它不仅与多立克立柱在结构上不同，在精神上可以说也大相径庭（图165）。它建在富丽的柱础上，柱身较细，底部与上部周长之差较小；凸肚也不明显，柱头部分在柱顶板与碗状圆垫板之间有一个双重涡卷形装饰（一称螺旋饰柱头），涡卷饰大大宽于柱身，向外伸展。

一旦我们从示意图转向实际建筑（图180），这些局部就会汇为一体，与多立克立柱形成鲜明的对照。我们如何描述这种区别呢？当然，同来自本土的立柱相比，爱奥尼亚立柱较为轻巧雅致；它缺乏前者那种“肌肉发达”的感觉。相反，它使人联想起一株正在生长的植物，有点棕榈树的意味。这种类比并非空穴来风，爱奥尼亚柱头的原型或相关渊源可以证实这一点（图178）。如果我们追溯这些植物状立柱的起源，就会来到萨卡拉，在那儿我们不仅可以看到“原始多立克”柱式，还可以看到图60中那种极为纤巧雅致的纸草状半露柱，柱头弯曲，呈喇叭状。因此，爱奥尼亚立柱追根溯源，可能也是来自埃及，但它不像“原始多立克”柱式那样从海上传入希腊（此系推测），而是绕道叙利亚和小亚细亚，选择了一条缓慢而曲折的陆路。

在前古典时期，希腊大陆上唯一的爱奥尼亚结构是东方诸城邦在德尔菲建造的富有地方风格的小型宝库（图160）。因此，当公元前450年雅典建筑师采用爱奥尼亚柱式时，他们最初认为这一柱式仅仅适合平面简单的小型神庙，如雅典卫城门殿南侧规模很小的Ⅱ雅典娜—尼刻神庙Ⅱ（图177），它约建于公元前427—424年，其设计是在此20年前由卡里克拉特完成的。

& Ⅱ厄瑞克透斯神庙Ⅱ 更大更复杂的建筑是Ⅱ厄瑞克透斯神庙Ⅱ（图180；图174，平面），它坐落在卫城北侧，同Ⅱ帕特农神庙Ⅱ相对。这座神庙建立于公元前421—405年，或许是由穆奈西克利斯所建，因为它同Ⅱ雅典卫城门殿Ⅱ一样，必须适应崎岖的坡形地面。这个地区与神话中雅典的建立有着种种联系，所以，Ⅱ厄瑞克透斯神庙Ⅱ实质上是一个具有多种宗教用途的小型圣殿。它的名字来源于传说中的一个雅典之王；东厅是献给城市守护女神雅典娜的；它可能还是雅典娜与海神波塞冬斗法的地方（除了西侧的地下室之外，显然还有四个大厅，但关于它们各自的用途却是众说纷纭）。

Ⅱ厄瑞克透斯神庙Ⅱ西侧没建立面，而是在两翼建筑上各加了一个门廊，其中朝北的一个很大，另一则较小，面对着Ⅱ帕特农神庙Ⅱ。后者即为著名的“女柱廊”，六个大理石女像柱代替普通立柱支撑廊顶（图160），“女柱廊”因此得名。柱础是一堵矮墙（参见图154）。同与之相对的Ⅱ帕特农神庙Ⅱ雄浑刚健的风格相比，这座神庙中爱奥尼亚柱式的精巧优雅确实蕴涵了一种女性的阴柔特征（见原始材料247页No.8）。除了女像柱之外，Ⅱ厄瑞克透斯神庙Ⅱ的雕刻装饰局限于檐壁上（只有很少一部分保存下来）。三角楣上一无所有，或许是由于伯罗奔尼撒战争后期资金匮乏。但是，柱础和柱头、门道和窗框上的装饰雕刻却格外精美丰富，据刻在该建筑上的铭文记载，这类雕刻的耗费较人像雕塑有过之而无不及。

& 科林斯柱头 公元前5世纪后期，装饰之风盛行，更为精致的科林斯柱头应运而生，取代了爱奥尼亚柱头（对比爱奥尼亚，多立克和科林斯的柱头，图165）。它的形状宛如一口倒置的钟，上面覆以卷曲的茛苕叶饰，好像是从柱身顶部萌发的嫩芽（图179）。起初，科林斯柱头

仅用于建筑内部。直到一个世纪之后才开始在建筑外部取代了爱奥尼亚柱头。据我们所知，最早的例子是雅典的Ⅱ吕西克拉特纪念碑Ⅱ（图182），建立于公元前334年之后不久。严格说来，它并不是一座真正的建筑（内部虽然是空的，却没有入口），而是一个独具匠心的基座，用来放置吕西克拉特在一次竞赛中赢得的三角祭坛。建在高台上的圆形碑身是一座小型圆形建筑，存世的圆形式样的建筑中还有几座更早一些。为使整个纪念碑显得更紧凑，柱身与碑壁相连（嵌入墙中），而不是独立的。此后不久，大型建筑外部也开始采用科林斯柱头，在罗马时代，它成了标准柱顶头，几乎用于各种场合。

&城市规划；剧场 从伯罗奔尼撒战争结束到罗马入侵的三个世纪里，希腊建筑几无建树。即使在亚历山大大帝之前，大量的建筑活动也都是在小亚细亚的希腊城市中进行的，在这些地方我们的确遇到一些很有新意的建筑，常常带有东方影响，如Ⅱ海立卡纳索斯陵Ⅱ（图203-205）和佩加马的Ⅱ宙斯祭坛Ⅱ（见图213—215）。在公元前5世纪中叶，米利都城的建设第一次采用了格栅状的长方形布局，使城市规划具有新的重要意义，市场两旁建造了市政大厅，成了希腊城市的市政及商业活动场所；私人住宅的规模也在扩大，而且比以前更为华丽。但是，无论从美学上还是从技术上来说，建筑语汇仍未超出公元前5世纪末期神庙的范畴。

此时，希腊建筑的基本类型仅在一个方面有所发展：露天剧场形成了一种标准的、明确的格局。在公元前4世纪之前，观众席只是一个可以利用的自然斜坡，最好是弯曲的，上面置些石凳；此时山坡上的座位则按同心圆状排列，每隔一定距离留有一个梯级走道，埃皮道鲁斯的露天剧场即属此类（图183，184）。乐队被安排在圆心，大多数节目演出都是在这里上演。

#希腊建筑的贡献

最终，希腊建筑的最伟大贡献并非只是漂亮的建筑物。希腊神庙为一种结构逻辑所统辖，使之看起来更加稳固，这是由于各部分的精确安排所致。希腊人试图使神庙与自然的和谐保持一致。通过测量每一单元使之比例精确，这样神庙与自然得以保持完美的统一（“完美”之于希腊人犹如“永恒”之于埃及人）。那时建筑师可以通过设计来创造有机的统一体，而非通过摹仿自然或是神圣灵感。因此，他们的神庙似乎具有了生命。这项成就的取得主要是通过表达活跃在建筑内部的结构力量，即构造设计。古典时期多立克式和爱奥尼亚式神庙中，作用力与反作用力的表达如此精确以至于产生了完美的力的均衡及尺寸与形制的和谐。这是数世纪以来这些柱式被视为美丽建筑的真正唯一的基础之原因。它们如此完美以至于不可能被超越而只能与之并驾齐驱。

#局限

希腊建筑在伯罗奔尼撒战争之际取得的成就，此后始终没有重大突破，如何解释这一事实呢？毕竟，在希腊文化的最后300年里，无论是学术领域的活动还是雕塑家与画家的作品都没有任何停滞的迹象。或许我们对其公元前400年之后的建筑成就估计不足？或许是希腊建筑本身有一些内在的局限性，因而不能保持古风与古典阶段的发展速度？这里必须考虑一些局限：无视内部空间而单纯追求宏伟的外表；致力于单一类型的神庙；满足于“柱楣”结构（立柱支撑横梁），对更先进的结构体系缺乏进取。直到公元前5世纪末期，这些都还是积极因素，否则根本不会有伯里克利的杰作。但是，那时传统的多立克神庙几乎已日暮途穷，过于注重奢华的修饰就是证明。

在伯罗奔尼撒战争之后，希腊建筑需要的是一个突破，一种公元前七世纪时实验精神的重新崛起，一种对新的建筑材料、供顶和内部空间的尝试兴趣。是什么阻碍这一突破呢？是

建筑柱式？或者更确切地说，是创造这些柱式的思想？很有可能是因为这些柱式本身过于连贯，过于严格，使希腊建筑师们不可能背离固定的格局。在早期曾极富力量的因素后来却成为限制。后来人们把这些希腊柱式用于砖和水泥建筑，使之适应拱券与拱顶结构。由于这种做法不可避免地要违反希腊柱式的原旨，希腊人自己似乎对此无能为力。

\$古典雕塑

& Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 在波斯人手中，卫城化为一堆瓦砾，从这堆瓦砾里挖掘出了众多的雕像，其中有一尊库罗斯像与众不同（图185），其制作年代可能稍早于灾难的公元前480年。这件杰出的作品被一些人认为出自雅典雕塑家克里修斯之手，所以被称作Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ，它同前面讨论的古风库罗斯（图150、151）有着微妙然而极其重要的区别：据我们所知，这是第一尊可以真正称为“站立”的雕像。当然，早期的库罗斯也是立像，但是，那种“立”只是意味着身体垂直，不是倾、坐、跪或跑，这种姿势只是行走中固定下来的一刹那，身体的重量均衡地分布在两条腿上。早期希腊雕塑带有无意的军事风格，好象稍息时的士兵。

Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 也是一条腿在前，可是，我们从未有过丝毫怀疑：它是静立着的。如同在军事训练中一样，无非是把身体重量平均分配到双腿而已。只要把它身体的左、右两部分比较一下就清楚了，那样我们就会发现古风库罗斯那种严格的对称被一种精心安排的非对称所代替：前面那条腿的膝盖比另一条腿的膝盖要低，右臀向内下方倾坠，左臀向外上方挺出；倘若我们追寻身体的轴线，就会意识到它并不是一条直线，而是略具S形（更确切地说，是个倒S）。综合起来，这些非对称的细节说明身体的重量主要在左腿上，右腿起着弹性支柱或扶壁的作用，以保证身体平衡。

& 对立平衡（Contrapposto） 因此，Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 不仅站立着，而且姿势轻松自如。艺术家敏锐地注意到了这种放松的、自然的姿势形成的非对称平衡。我们用意大利语的“对立平衡”来描述这种平衡；担负主要重量的那条腿一般称为“承重腿”；另一条腿称为“自由腿”。这些术语使用方便，因为此后我们要经常提到对立平衡。这是一个基本发现，希腊雕塑家只有懂得了怎样表现静态人体，才可能获得自由，成功地表现动态人体。但是，古风艺术中不是也有许多动态人像吗？的确如此（见图157，160，163，164），然而它们略嫌机械和僵硬，我们只是从其姿势中了解到它们在动，并非切实地感觉到这一点。

而在Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 中，我们不仅第一次感觉到了一种新的静态姿态，还感到了身体结构内部的搏动，一如我们自己体内的那种美妙感觉。对立平衡带来骨盆微妙的旋转，补偿了脊柱弯曲，调整了侧斜的肩部。如同巴台农雕塑精致的细节一样，这些变化与雕塑能否保持之立无关，但大大加强了其真实感，似乎静中有动，又动中有静。现在，整个身体都充满了活力，那种被称为“生命标志”的古风式微笑就失去了存在的价值，代之而起的是古典雕塑早期特有的肃穆、沉思的表情（常常被称为“严肃风格”）。

Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 所表现出新的对身体的表达在半个世纪之内臻于完善，发展为伯里克利时期成熟的古典风格。那一时期最负盛名的库罗斯雕像是波利克里托斯创作的Ⅱ 持矛者 Ⅱ（图186），我们只是通过罗马时期的复制品才了解到这尊雕像，而复制品生硬枯僵的形象几乎使原作的美感丧失殆尽。尽管如此，将其与Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 进行比较还是很能说明问题的。对立平衡（承重腿迈在前面）此时变得更加显著，身体左、右两半部的区别在每一条肌肉上都能体现出来，头部在Ⅱ 克里修斯青年 Ⅱ 中只是略微倾侧，在这里却明显地摆向一边。经过仔细研究的平衡，精确的（虽然有点过于明显）解剖细节，更重要的是身体各部分的和谐，使得Ⅱ 持矛者 Ⅱ 成了古典理想人体美的典范。据一位古典作家记载，这尊雕像当时被称

为“规范”(canon),其权威竟然若此。[见原始材料 245-46 页, No.5] 尽管基于比例,“持矛者”不只是抽象几何作品。它体现了节奏和平衡——希腊美学的两个基本方面,分别源于音乐和哲学,与其说与自然主义相对。这种提升的观念与对形式更仔细的处理不可分。古典雕塑对精神和视觉有同等的感染力,人神之美合二为一,难怪获胜的运动员形象有时会被误认为是神。

从 1972 年意大利附近 Riace 海域发现的一对独特的雕像中,我们可以遥想“持矛者”的青铜原作的模样。这对雕像的重要性归功于其精致的工艺,完好无缺的古希腊青铜雕像珍贵而重要。令人惊奇的是,它们仍有象牙和着色的玻璃眼睛,青铜睫毛和镀铜嘴唇,这些细节同精细的身体结构相连,创造出了一种令人震惊的栩栩如生的形象。他们在多种途径上都挑战我们对希腊雕塑的理解。这些雕塑再现何人何物? 造于何时何地? 为何而造? 对这样及其它的问题我们仍无确切答案。从风格和技术证据来看,他们似乎与“持矛者”同代。尽管它们有时定期稍早,其雕塑这可能是一位更老的艺术家的,习惯于严肃风格,尚未完全适应新的古典主义。

雕像 188 提供了令人注目的线索,在比例上与广为流传的型制相符。和“持矛者”相对,他看上上去更象一个战士而非一名运动员。仍要解释的是它的头部异常的逼真,于作为一个整体的希腊艺术理想化特征相出入。这两尊雕像是对两位英雄的纪念吗? 我们不禁这样想。如果如此,为何它们的名字未被古代历史学家记录下来? 况且,这个时代并没有肖像画。或许其特征只是为了在一群更大雕塑中突显其身份。这可能有助于解释为何它们体现了独特的人种特征。理念上,它们并非都令人满意:脸部的个性处理与身体的普遍化处理的对比令人迷惑。是否存在与之相似的作品,由于它们未能幸存下来而为我们所忽视呢? 我们对希腊雕塑的观念可能被不完整的纪录所误导,如同诗人歌德不能把 Aegina 纳入他的理解范畴。

&严肃风格 我们再回过头来讨论一下“严肃风格”。为什么我们使用这个术语来描述约公元前480—450年的希腊雕塑呢? 只要看一下德尔菲的《驭者》(图189)就明白了。这件作品是希腊艺术中现存最早的青铜雕像之一,制作年代约比《克里修斯青年》晚10年,用于赛车之后的祭祀典礼;年轻的获胜者原来是站在一辆四匹马拉的战车上的。尽管服装又长又厚,我们仍然可以感受到人体的对立平衡:两脚被严加区别,使人知道左腿是承重腿,肩和头向右微倾。驭者的衣饰十分俭朴,然而,同古风塑像比起来,衣褶更加柔和,我们体会到(或许在雕塑史上是第一次)这些衣褶所表达的布的质感。艺术家对功能上的联系有了新的理解,这种理解不仅改变了人体,也改变了衣饰,每一道衣褶都是根据受力设计,重力引起的下垂感,衣饰下面身体各部位的形状,阻止衣褶流动的腰带与束带,都起着一定的作用。面部有一种沉思、遐想的表情,我们曾在《克里修斯青年》上见过。但是,眼睛里的彩色镶嵌物(在这尊雕像中侥幸保存了下来)以及微微翕动的双唇使雕像的表情更加生动。整个身体的姿势表达了纪念活动的庄严,因为在那时,战车比赛及其类似竞赛是赢得诸神恩宠的手段,并不具有今天体育比赛的性质。

&奥林匹亚的《宙斯神庙》 “严肃风格”最伟大的雕塑群是奥林匹亚宙斯神庙的两面三角楣,约制作于公元前460年,现在集中收藏于当地的博物馆。西三角楣上的雕塑较为成熟,表现的是拉皮泰族人在阿波罗的帮助下打败马人的场面。阿波罗居于群像正中(图190)[关于此主题与意义,请看117页],他威武的身躯既是这场搏斗的一部分又凌驾其上;伸长的右臂与有力地摆向一侧的头部表明了他的主动干预,他主宰胜负,但是,碍于神的身份,他并没有亲自参战。纵然如此,我们仍然可以感到这个威力无穷的躯体内绷紧的神经和正在积聚的力量,这种内部的紧张使得外露的平静更加动人。形体本身坚实而又简单,轮廓线柔和,起伏而连贯。马人正抓着拉皮泰首领的新娘希波达弥亚。这里我们发现“严肃风格”的另一成就:狂热的搏斗不仅表现在动作和姿势上,而且从面部表情中流露出来,如年轻姑娘脸上的坚韧的平静,马人脸上痛苦与绝望的挣扎。

&雕像动感 而古风艺术家显然不懂得怎样把两个人像如此紧密地结合在一起，并使它们的动作互相交迭。在古风艺术晚期，雕塑家曾探索过在三角楣雕塑中表现有力的动作（见图163，164），可是，尽管这类雕像从技术上是圆雕，却并不是独立的，而是一种高浮雕，因为它们紧靠在背景下，只能以一个角度欣赏。用真正的独立雕像来表现同样自由的动作要困难得多，这不仅会背离静态雕像的悠久传统，还要保证脱离背景后雕像的各部位保持平衡，能够自成一体。因此，只有确立了对立平衡概念之后才有可能解决这些问题，而有了对立平衡的概念完成这项任务却不是什么太困难的事。

大型动态独立雕像是“严肃风格”最重要的成就。在希腊近海发现了这类雕像中最出色的一件（图191），一尊壮丽无比的青铜裸体**波塞冬**（或许是宙斯像？）。**波塞冬**几乎有2.1米高，正要掷出其三叉戟（如是宙斯则是霹雳）。这里运动中蕴含的稳定从容显得极其庄严。这是一个运动员的姿势，但是，我们并未感到它只是一连串动作中固定下来的一幕，而是一种令人敬畏的姿势，充分显示出神的力量。这里，投掷武器是神的一个固有动作，而不是旨在击杀某个特定对手。

在**波塞冬**之后，约在公元前450年，米隆创造了他的著名青铜雕像**掷铁饼者**，这尊雕像与**持矛者**一样同样享有盛誉，也是通过罗马时期的复制品（图192）才为我们所知。[见原始材料245-46页]。要把一系列动作在一个姿势中集中表现出来而又不显得僵硬，这是一个更复杂的任务，躯干必须猛烈扭曲，以使臂与腿的运动处于同一平面。我们不知道是否原作比复制品更为柔和与平衡。这一姿势在弯曲的形体中保持了完美的平衡，传达出这一运动的典范状态（复制品可能比原作更粗糙，平衡性也有所欠缺）。

&古典风格 **掷铁饼者**迈进了公元前5世纪后半期的年代，即古典风格的成熟期。征服动态独立雕像对三角楣雕塑产生了解放性的影响，使其更趋舒展、灵活和平衡。**垂死的尼俄柏之女**（图193）是公元前五世纪四十年代的一尊雕像，用于一座多立克神庙的三角楣，但是，它强烈的三维空间感和出色的自立性使我们很难想到其原有的背景。根据传说，尼俄柏曾对阿波罗与阿耳忒弥斯的母亲吹嘘她的七个儿子与七个女儿，以此来羞辱她，因此这两位天神便杀死了尼俄柏所有的孩子。图193中尼俄柏的一个女儿在逃跑时中箭；她失去了力量，瘫倒在地，同时却试图拔出背上那致命的利箭。双臂猛烈地向后摆动，使她的衣服滑落；因此她的裸体是戏剧性手段，而不是故事中的必然情节。（**垂死的尼俄柏之女**是希腊艺术中最早的大型女性裸像）。但是，这种设计的主要目的还是要表现处于剧烈运动中美丽的女性裸体，诚然，我们不能曲解雕塑家的意图：他并不仅仅是为了表现中箭后的动作，而是要把动作与感情相结合，使人体体验到残酷命运的苦难后果。看一下**垂死的尼俄柏之女**的面部，我们感到人类的感情不仅表现在身体动态上，而且也从五官的变化中同样分明地流露出来，这种情况我们还是第一次看到。

回顾一下埃癸娜岛受伤的武士（图163），我们就会意识到仅在半个世纪之前，艺术家们还在用一种完全不同的手法表现死亡的痛苦。使**垂死的尼俄柏之女**同古风艺术相区别的是希腊人称为“悲悯”（pathos）的特征，“悲悯”意味着痛苦，特别是表现带有高贵与自制力的痛苦，这种痛苦使我们深受感动而并不是觉得可怕。晚期古风艺术间或也表现这一感情，如**厄俄斯与门农**群像（图148），然而只有古典时期的作品才淋漓尽致地表达了“悲悯”的所有内涵，如**垂死的尼俄柏之女**。希腊大型雕塑发端之后，在不到两个世纪的时间里获得了惊人的发展，为了衡量这一发展，我们或许应当把**垂死的尼俄柏之女**同所知最早的三角楣雕像即科孚岛的戈耳戈女妖进行比较（图157）；一旦这样做，我们就会突然发现，虽然两者有天壤之别，却属于同一艺术传统，因为**垂死的尼俄柏之女**也采用了风车的姿势，只是这一姿势的含义已面目全非了。一旦我们找出这一姿势的古代根源，我们就会比以前更清楚为什么**垂死的尼俄柏之女**在深深的痛苦之中依然能够保持巨大的自制力。

&菲迪亚斯与帕特农神庙雕刻 我们掌握的最大最杰出的古典雕塑群是帕特农神庙的大理石装饰遗迹，遗憾的是，其中大多数都已破裂崩碎，七零八落了。1801-1803年间艾尔金爵士移走了大部分雕塑（艾尔金石雕史大英博物馆的最珍贵的收藏）。两面三角楣的中央部分已全部佚失，在两角的雕像中，只有东面的保存较好，尚可管窥当日的盛景。这些雕像代表各种神祇，它们大多数坐着或斜倚着，注视着从宙斯头部诞生的雅典娜（图194、195）。这些雕像舒展、自如的运动造型比《垂死的尼俄柏之女》更令人赞叹。人物既没有表现出暴力，也没有悲悯，的确没有任何具体感情，只有一种充满诗意的存在。无论在狄俄倪索斯身上还是在三位女神身上，我们都能感受到这种诗意，前者肌肉强健，却放松自如，后者丰腴秀丽，裹在长裙之中，形成的衣褶如涓涓细流，顺着下面的躯体流动，荡起片片漪涟。显然他们都坐着或斜倚着，单衣褶下身体的旋转使其毫不僵硬。事实上，“出水”的衣褶把它们统一于一个连续的动作之中，所以好像正在升起一般。

雕像既有深度，又洒脱自然，似乎在自己周围的空间形成了一种韵味。很难想象这些雕像是怎样被安置在三角楣有限的空间中。创造这些逼真形象的大师一定也感到其中的不和谐，因为整体设计（196）表现他不过把这种三角形区域看作空间上的限制，在狄俄倪索斯和斜倚着三女神脚下的锐角中，他引入了两个马头，分别代表着上升的太阳神和下沉的月亮神的战车，前者正升入三角楣空间，后者则即将从同一空间消逝。但是，乍看上去，这两个马头却像是被三角楣底边断然截下的剩余部分。显然，此时三角楣作为希腊建筑雕塑中心的阶段已临近尾声了。事实上，后来建筑物的装饰雕塑趋向于放置在不太狭小封闭的空间里，而且更加明显之处。

《帕特农神庙》的檐壁长达 160 米，其上雕塑持续不断（图 173），表现的是朝拜雅典娜的盛典，奥林匹亚诸神都在场。它同三角楣雕塑一样出色，也同样受到了建筑背景的限制，只不过方式有所不同，因为它紧靠天花板，光线暗淡，视线模糊。这里，雕刻的深度与对浮雕的概念都同《希弗诺斯宝库》的檐壁差别不大（见图 160、161），只是创造空间幻觉和立体效果的方式更加洒脱。《帕特农神庙》檐壁雕塑的最动人之处在于画面优美的节奏感，在骑手们栩栩如生的动作中尤为突出（图 197）。

排挡间饰（metopes）建于公元前四世纪四十年代，在表现战斗场面上的特点。同巴台农神庙中的其他雕塑差别很大。其中的两个题材以前曾出现过：拉皮斯人和马人之战，神与巨人之战（图 147 和 161）。但另外两个历史事实提供了理解 metopes 的关键：希腊人工科特洛伊和战胜 Amazons（Amazons 在传说中亵渎雅典卫城）。整个循环暗示了一个隐喻：雅典人打败波斯，波斯同样摧毁过雅典卫城，但希腊人不以历史事实的方式表现战争，而以神话传说的面貌出现，好像其结果早在预言中注定了。

虽然排挡间饰并未形成连贯的序列，艺术水准亦各有不同，但其中最出色的部分（如图 198 拉皮斯人与马人之战），充满戏剧性张力，仍以近 20 年前奥林匹亚三角楣雕塑（图 190）为基础。这些雕塑被置于高出地面几乎难以看见的地方，但他们成功的克服了柱间壁的物理障碍，尽可能充满有限的空间，雕刻很深，及近立体。尽管这些作品在姿势和表情等处似乎有所限制，但它们的设计安排已及近最大限度的清晰和紧凑。

&菲迪亚斯风格 这一列壮观的雕塑该归功于谁呢？很久以来，人们把它与菲迪亚斯的名字连在一起，他是伯里克利大兴土木的艺术总监。[见原始材料 248 页，No.12] 据古代作家记载，菲迪亚斯曾用象牙和黄金为《帕特农神庙》内殿制作了雅典娜的大型雕像，用同样方法为奥林匹亚的《宙斯神庙》制作了宙斯的巨型雕像，此外，还有一尊同样大的雅典娜青铜像，置于卫城上方，朝着卫城入口。这三尊雕像使菲迪亚斯声名斐然，遗憾的是都未能存留下来，他后期制作的一些小型雕像十分有限，根本不足以反映这位大师的风格。这类巨型雕像的制作要受诸多限制，包括崇拜对象的形象和难以把握的技术，因此，无论如何也很难设想它们会具有埃尔金石刻那种生命力。人们对菲迪亚斯这三尊雕像的崇拜在很大程度上可能

是由于它们规模巨大，原料珍贵，此外对宗教的敬畏心理也为雕像蒙上了圣光。因此，菲迪亚斯其人对于后世始终是个谜，他可能是个伟大的天才，也可能只是一个干练的合作者或管理者。人们用来描述帕特农神庙雕塑的“菲迪亚斯风格”只不过是一个统称，用起来方便，却不见得确切。毋庸置疑，这里包含了许多大师的工作，因为檐壁与两面三角楣在不到 10 年的时间里就告完工（公元前 440—432 年）。上文还没提到的间板制作于公元前五世纪四十年代。

虽大规模的雕塑工程由于伯罗奔尼撒战争陷于停顿，但直到公元前5世纪末期，菲迪亚斯风格在雅典雕塑中仍居于统治地位，这并不奇怪。那些工程中最后的一项是Ⅱ雅典娜—尼刻神庙Ⅱ周围的栏杆，建于约公元前410—407年。正如Ⅱ帕特农神庙Ⅱ的檐壁一样，这里表现的也是庄严的队伍，但参加者全是带翅的尼刻（胜利的象征），而不是雅典的公民。一位尼刻（图199）正在脱鞋，这是一个古老的传统，表明她即将踏上圣地（见61页）。她的双翅一掩一张，有效地维持了身体的平衡，因此，脱鞋这个平时并不雅观的动作在这里却做得无比地优雅。她的身体要比Ⅱ帕特农神庙Ⅱ檐壁的雕像凸出背景更远，衣褶鲜明的长裙紧贴在身上，好像湿漉漉的（在图195中，Ⅱ帕特农神庙Ⅱ的三女神的长裙也运用了同样的处理手法）。

美丽动人的Ⅱ希盖索墓碑Ⅱ（图 200）也是菲迪亚斯风格，也制作于公元前 5 世纪末期。雅典的雕塑家制作了许多这类纪念碑，它们的输出一定使菲迪亚斯风格风靡全希腊。但是，它们中间像Ⅱ希盖索墓碑Ⅱ这样构图和谐、哀婉动人的作品屈指可数。这是死者家庭生活中平凡的一幕：一位年轻女子制作的雕塑或绘画纪念物，是标准的主题。她从女仆端的盒子里取出一串项链，凝神注视着，似乎它是一件纪念品。这件作品雕刻得十分精致，特别是那些离我们最远的部位，如女仆扶着珠宝盖盒的左臂和希盖索右肩后的纱巾，这些部分的浮雕同背景融为一体，难以察觉，因此背景不再是硬板一块，而是近似透明的空白空间。这种新颖的效果或许是受了同时代画家的影响。[见原始材料 245 页 No.4, 248-49 页 No.13]

\$古典绘画

据文献记载，这一时期画家在掌握幻觉空间上获得了突破。很遗憾，没有存世的壁画或板画绘画可以证实上述记载；瓶画由于其性质只能肤浅地表现绘画空间的新概念。然而，还是有一些例外，其中的大多数是一个特别种类，即作为葬礼祭品的长身细颈瓶。这种长身细颈瓶外部涂有一层白色颜料，画家在上面作画十分自如，就像今天的画家使用笔和纸一样，还能得到同样的空间效果。两者都把白色背景作为空白空间，勾勒出的形状从中浮现出来——前提是画家知道怎样制造此种效果。

能够创造这种幻觉的画瓶画家并不多。他们之中最出色的是一位佚名的、绰号叫作“阿喀琉斯画家”的艺术家，201 中的女郎就是他所绘制。它虽然比Ⅱ希盖索墓碑Ⅱ早了 25 年，却显示的是同一情景：一女子聆听缪斯在 Helikon 山上拨奏竖琴，旁边还有也影相伴。同样都具有菲迪亚斯风格那种虚无缥缈的情调。

可是，我们最关心的还是艺术家的精湛技艺：稳健、清新、富有流动感的寥寥数笔，不仅勾勒出具有三维空间感的形象，而且揭示了衣衫下的人体。艺术家怎样使我们感到这些形象是立体的而不仅仅是画在平面上呢？首先，他使用了透视法；但线条本身的力量也同样重要，它们的起伏使一些轮廓十分明显，也使另一些同其它轮廓线重合或者逐渐消失在白色背景之中。

补英文 149 页第二段最后（关于衣服的术语尚未弄清）

鉴于这种白地技术在艺术上的优点，我们可能会以为它一定会得到更广泛的采用。但是，实情并非如此。相反，从公元前5世纪中叶起，大型绘画的影响逐渐改变了整个瓶画，使其沦为一种附属艺术，在本身技术条件允许范围之内用简便的手法大规模复制绘画作品，在大多数情况下，这样做的结果是水平参差不齐，画面拥挤。

甚至最好的作品也有这种缺陷，如图202所示。这个场景是一个画瓶上的，作者可能是雅典匠工 Marsyas 画师，年代约为古典末期。作品表现的是忒提斯正打算在喷泉下淋浴，不料被佩留斯劫走，两个女仆仓惶逃走。作者把主要人物置于地平线上（另一个人物本来打算置于离画面中心较远的地方，却显得悬在半空了），以增加画面的空间感；波浪形水纹暗示了场景的空间背景。位于画面的右上方。可是由于黑色背景突出，整个画面就像剪影一般。画家也试图扩充色彩种类，忒提斯身体的色彩比其它人物要淡，还用白色添了一些细节。这样的权宜之计无济于事，因为这种作画的基本方法使画家无法利用阴影，也不可能造成立体感。因此，他必须依靠线的交织和最大限度地加强画面的戏剧效果来把整个场景连在一起；凭着一腔热情，他几乎成功了。然而，这种成功也只能是复制的成功，因为其构图一定是受了某一壁画或板画绘画的影响。可以说，画家是在为注定要失败的事业而奋斗；我们已经接近希腊瓶画的尾声，百年之后瓶画便彻底绝迹了。

§公元前4世纪的雕塑

这一雅典风格在思想感情和形式上都十分和谐，但在雅典被斯巴达在伯罗奔尼撒战争中被击败后，这一风格走向衰亡。尽管建筑和雕塑的传统有延续了三个世纪，但已不具备我们已探讨的古典时期艺术之精妙。遗憾的是，我们没有一个象“古风”或“古典”之类的词来指称希腊艺术的第三阶段，也即最后的阶段，即从约公元前400年到公元前一世纪。伯罗奔尼撒战争结束到亚历山大大帝崛起之间的75年，以往常被称为“古典晚期”，剩下的两个半世纪则被称为“希腊化时期”，意味着希腊文化向小亚细亚、美索不达米亚、埃及和印度边境地区的传播。或许人们以为像亚历山大大帝称霸这种震撼世界的事件（公元前333—323年）也会引发一场艺术革命，但是，艺术的风格史并不是总与政治史变迁同步，我们已经认识到在公元前4世纪末期希腊艺术传统并没有转折性的变化。“希腊化时期”的艺术并不是在亚历山大大帝时期发展起来的，而是在此之前的50年持续发展的必然结果。

于是，我们面临一种两难的局面：“希腊化时期”这一概念同亚历山大大帝东征所产生的政治、文化后果有着密切的联系，尽管现在普遍认为把公元前400—325年看作“前希腊化时期”比将其看作“古典晚期”更有助于理解这一时期的艺术，我们还是很难将其归诸公元前4世纪早期。在找到合适的、为大家一致接受的词之前，我们还是沿用现有的术语，但要随时想到我们即将讨论的“第三阶段”的基本的连续性。

& || 毛索洛斯陵 || 与史柯帕斯 前希腊化时期与古典时期的区别最显著地体现在公元前4世纪唯一的一座在规模和气势上堪与 || 帕特农神庙 || 相提并论的建筑，它不是神庙，而是一个墓葬建筑。这个墓葬实在太大了，人们称之为陵（Mausoleum一词后来成了超大型墓葬的代名词）。它坐落在小亚细亚的海立卡纳索斯，系当地波斯总督毛索洛斯与他的遗孀阿尔泰米西娅在公元前350年前后所建。陵墓自身结构已彻底损坏，但是，根据古代记载前发掘出的残留部分（包括许多雕塑），[见原始材料246页，No.6]，仍然可以复原其规模及大致外貌。图203并不见得十分精确，或许原始雕像的实际数目要比图中为多。可是，我们确实知道这是个三层建筑，高达48.8米。基座是一个长方形高台，台长53.9米，宽25米；上有一圈爱奥尼亚式柱廊，柱高12.2米；立柱支撑着一个金字塔形结构，塔尖上置有一辆战车，车上有死者的雕像。雕刻主要分布于三个饰带，分别表现了拉皮泰族人与马人之战、希腊人与阿玛宗

女战士之争和战车比赛的场面；三部分雕塑长度的总和是 Ⅱ帕特农神庙Ⅱ檐壁长度的两倍。此外，还有成排的守护狮子和若干尊雕像，包括死者本人及其祖先的肖像。

这座陵墓的巨大规模与记事性是希腊建筑特有的，其基本思想是把人生看作一场光荣的斗争或战车赛；但是，我们一眼就可以看出表现方式并不是希腊人的。陵墓的巨大规模，特别是金字塔形，来源于埃及；这些特征意味着把这位统治者抬得很高，远非凡人，其间可能还暗示了他与神的血缘关系。显然，毛索洛斯认为他是一位来自波斯的天命君主，而波斯人的这种神圣地位是从亚述人和埃及人那儿承袭来的；看来他既想炫耀显赫的地位，又想赞美自己的功绩。对他同时代的人来说，反映了这一雄心的陵墓结构一定是既壮观又怪诞的，因为它有数重饰带，柱廊上方本应是三角楣的地方却换成了金字塔的斜面。

&.Scopas 据古代文献记载，陵墓四面的雕塑是由四位大师分别完成的，他们都是当时首屈一指的雕塑家。其中最负盛名的是史柯帕斯，他负责正立面，即朝东的一面。人们在雕有阿玛宗女战士的饰带上发现了他刚健有力的风格，图 204 就是其中的一个场面。Ⅱ帕特农神庙Ⅱ的传统在这里仍留有余韵，但也感到一种明显的非古典的骚动，包括体态与感情两方面，通过紧张的动作与激动的面部表情表现出来（深陷的眼窝是史柯帕斯风格的特征之一）。于是，我们在这里便看不到Ⅱ帕特农神庙Ⅱ檐壁的那种节奏的流动；连续性与和谐被弃置一旁，以便使每个形象都占有更大的空间来完成其迅疾、猛烈的动作。很明显，要公正地评价这种充满力量的爆炸性风格，非古典标准所能胜任。构图所缺少的统一性被大胆的创新（注意 Amazon 倒骑在马背上）和加强的表现性所弥补。感觉上，Scopas 似乎回到了古风时期流行的猛烈运动的画面。我们可在“神与巨人 Siphnian 的战争”（图 161）中辨认出它的前身，虽然他显然也是从巴台农神庙三陇板的例子中学习的（图 198）。

前希腊化时期的风韵在一件据称是毛索洛斯的肖像雕塑中表现得更加明显（图 205）。这尊巨型雕像的作者一定是位比史柯帕斯更年轻、受古典标准束缚更少的艺术家，或许是负责北面雕塑的布吕亚克斯。通过罗马时期的复制品，我们了解到一些古典时期的希腊肖像作品，但是，它们并不具有强烈的个性，而是代表着某种类型，Ⅱ毛索洛斯Ⅱ不仅是存世的此类作品中最早的希腊原作，也是第一尊流露出鲜明个性特征的雕像。正是这一事实显示了它并非继承过去，而是预示着未来的风格，因为个性特征后来在希腊化时期起着重要作用。雕像不仅头部与毛索洛斯相似，有力的下巴和小而生动的嘴，粗壮的颈部与宽阔壮硕的身体也同样富有个性。服饰棱角分明，质地坚硬，好像不是穿在身上，而是箍在身上，进一步增强了人体的坚实感。腹部与左臂下的多重横向衣褶似乎不是根据实际作用设计，而是旨在增强图像效果。

&普拉克西特勒斯 陵墓雕塑的一些特征也曾出现在同一时期的其它重要作品中，其中出色的Ⅱ得墨忒尔坐像Ⅱ（图206）最为杰出，它放置在尼多斯的Ⅱ得墨忒尔神庙Ⅱ中，其制作时期稍晚于Ⅱ毛索洛斯Ⅱ。在这里服饰也有其独特的体积感，只不过质地更精良一些；诸如横贯胸前的S形衣褶之类的设计，反向衬托了下面的人体。深陷的眼睛凝视远方，带有史柯帕斯的影响。另一方面，头部罩有一层轻纱，显得分外柔和，反映了另一种完全不同的影响。后一种影响来自普拉克西特勒斯，一位擅长表现女性柔美与胴体的大师。

事有凑巧，他最著名的一件雕塑也是为尼多斯所作，这是一尊Ⅱ阿佛罗狄忒Ⅱ，制作时间可能比Ⅱ得墨忒尔Ⅱ晚几年。[见原始材料 246 页 No.6] 但是，他早就声名鹊起，所以那位创作Ⅱ得墨忒尔Ⅱ的雕塑家很有可能在自己的作品中揉进了他的一些风格特点。普拉克西特勒斯为尼多斯创作的这尊Ⅱ阿佛罗狄忒Ⅱ赢得了广泛的赞誉，古代文献中常常将其作为“绝对完美”的代名词。但是，我们很难断言它的崇高声誉在多大程度上来自它的美，还是由于它是第一个（就我们所知）全裸女神像的缘故；因为我们对这尊雕像的了解仅仅是通过罗马时期的复制品，而这些复制品充其量不过是对原作的苍白无力的效仿（图 207）。在希腊化时期和罗马艺术中这尊Ⅱ阿佛罗狄忒Ⅱ曾被复制过无数次。

更能忠实反映普拉克西特勒斯风格美的作品是奥林匹亚的**|| 赫尔墨斯与婴儿巴科斯 ||**（图 208），其质量极高，很长时间里一直被认为是普拉克西特勒斯的原作。现在一些学者认为这是一件约 300 年后的希腊复制品。总的来说，这些争论与我们关系不大，或许只是在某一方面有些意义：它重复了一个不幸的事实，即没有一件作品被毫无争议地认为是出自著名希腊雕塑家之手的原作。尽管如此，这尊赫尔墨斯仍然是我们所知的最能代表普拉克西特勒斯风格的作品。灵动的比例、躯干上优美的起伏、柔和的曲线、轻松自如的感觉（这种感觉由于人体倚扶着支撑物而得到了加强），所有这一切都同尼多斯的**|| 阿佛罗狄忒 ||**十分神似。在这尊雕像中我们还会发现许多复制品中通常忽略的细节，如对大理石的细腻处理，若隐若现的微笔，极其柔和的、“轻纱遮面”般的面部特征等，就连故意弄得比较粗糙以衬托面部的头发也不乏如同雕像其它部位的平滑感。这是第一次用轻遮的幻觉来修饰石制表面。赫尔墨斯优雅的、抒情诗般的魅力使人很容易相信尼多斯的**|| 阿佛罗狄忒 ||**是艺术家最杰出的成就。

& || 贝尔韦代雷阿波罗 || 存在着类似特征的雕像为数众多，但都是多少具有普拉克西特勒斯风格的罗马复制品。最著名的一件是**|| 贝尔韦代雷阿波罗 ||**（图209）它曾在18世纪和19世纪享有盛名。温克尔曼、歌德和希腊复兴运动的其他斗士（646页）把它当作古典美的完美化身；它的石膏像及其复制品在各个博物馆、艺术学院和人文学院都不可或缺；数代学子把它作为希腊精神实质的化身。这种热情给我们许多启发，不仅关于雕像本身，更重要的是关于希腊复兴运动的性质，虽然我们这个时代对这件作品评价不高。

& 留西帕斯 除了史柯帕斯和普拉克西特勒斯之外，前希腊化时期的雕塑家中还有一个伟大的名字，留西帕斯。他的艺术生涯要追溯到约公元前370年，一直到公元前4世纪结束。他的主要风格特点不像上述两位大师那样明显，因为那些据称是以他的作品为原型的罗马复制品所提供的证据相互冲突。古代作家赞扬他用一套新的比例关系代替了波利克里托斯的原则，按照这套新的比例关系塑造的形象身材修长，头部较小。[见原始材料245-46页] 他的写实主义精神也是有口皆碑，据说他除师法自然外，别无他师。但是，这只不过是描述了接近公元前4世纪末期时的一般倾向。毫无疑问，普拉克西特勒斯所作雕像的比例更接近留西帕斯的原则，而不是波利克里托斯式的。留西帕斯也不可能是当时唯一在现实方面有所开拓的艺术家。

|| 刷洗的运动员 ||是与留西帕斯的名字联系最紧的一尊雕像，但即使这尊雕像提供的证据也是远远不够的（图 210）。雕像表现了一个年轻运动员拿着把刷子刷洗自己，这一母题从古典时期起经常在希腊雕塑中出现。该复制品有一个显著的特征，即双臂在胸前平伸出去。无论是不是留西帕斯所为，这种不惜遮住躯干正面部分，向空间做出的大胆伸展都是一项值得称道的成就，因为它赋予雕像一种崭新的、在三维空间内自发运动的能力。非支撑腿的对角线也显示了同样的自由，甚至虬扎的头发也表现了自发运动的新倾向。

\$希腊化时期的雕塑

亚历山大大帝时期进行了大量雕塑工程，如留西帕斯为这位伟大的征服者所作的无数肖像，可惜都未能留存下来。实际上，我们对希腊化时期第一个世纪中总的雕塑发展情况几乎一无所知，甚至关于后来的发展也没有多少东西可供佐证。我们掌握的大批作品中，只有一小部分能够明确断定其制作时间和地点。再者，此时能够制作希腊雕塑的地域十分辽阔，区域间的互相影响以及国际潮流的冲击，一定使其发展式样非常复杂，关于这一式样我们只能追溯到一些孤立的线索。

这个时代更人性化的概念表现在制作于公元前 240—200 年间的一批青铜雕像，是佩加

马（小亚细亚西北部的一个城市）的阿特勒斯一世为纪念他战胜高卢人而下令制作的。高卢人本是凯尔特人的一个部落，他们进入小亚细亚之后经常劫掠希腊城邦，直到阿特勒斯迫使他们定居下来，几个世纪之后圣保罗在其使徒书中称他们为加拉提亚人。

& || 垂死的高卢人 || 根据罗马人的需要，还用大理石复制了一批这类雕像（罗马人由于同凯尔特人在西北欧有利益冲突，对他们的失败特别感兴趣）。这批雕像的复制品有部分留存下来，其中包括著名的 || 垂死的高卢人 ||（图211）。

作者一定十分熟悉高卢人，他细致地刻画了这个种族独特的面部结构和又短又硬的头发，颈部的项圈是凯尔特人的又一特征。然而，在其它方面，这位高卢人颇有些英雄的希腊武士裸体雕像的味道，如埃癸娜岛三角楣上的那些雕像（见图163）；尽管相形之下它无尽的痛苦要真切得多，但仍不失尊严与“悲悯”。很明显，高卢人并没有被认为是不值一晒的对手。这尊雕像表达的思想是“尽管野蛮，但他们知道如何死去”。但是，我们也感到这尊雕像还表达了另外一种东西，一种动物的本性，这是希腊雕塑中前所未有的。正如我们看到的，死亡在这里伸手可及，这位高卢人已无力移动双腿，便把残存的力量全部集中到双臂上，好像在抗拒一种无形的、把他紧紧拽向地面的巨大力量。

& || 醉酒的森林之神 || 还有一个例子同样探索了如何表现失控的身体状态，即 || 醉酒的森林之神 ||（图212）。它可能是一件质量很高的罗马复制品，与 || 垂死的高卢人 || 同一时期，其原型可能是公元前3世纪末希腊时期的一尊雕像。一位醉酒的萨梯里仰面躺在一块岩石上，鼻息雷鸣，一望便知是地道的酒鬼。显然，他正在梦中，痉挛的右臂与烦恼的表情说明梦境令人激动烦躁。这里我们也可以看到身体与头脑在某种程度上的分离，比起 || 垂死的高卢人 || 并不逊色。

& || 佩加马祭坛 || 又过了几十年，另一种雕塑风格在佩加马兴起。约在公元前180年，阿特勒斯一世的儿子，即其继承人下令在俯瞰城市的小山上兴建一座祭坛，用以纪念他父亲的功业。这项工程的雕塑作品有很大一部分被发掘出来，在柏林，艺术家们复原了祭坛西向的整个正立面（图213）。它的确是一座宏伟的建筑，祭坛本身居于一个长方形殿堂的正中，周围是一个爱奥尼亚式柱廊，柱廊建在一个30.5米见方的高台上（图214）；一系列气势不凡的台阶通往殿堂西面（图204）。这种巨大的祭坛结构似乎从古风时期以来就是爱奥尼亚艺术的传统。但是，佩加马的这座祭坛最为奢华，它是唯一的建筑有如此完整的部分存世。祭坛中富有独创性的部分是底座饰带上的雕塑，长为121.9米，高在2.1—2.4米间。巨大的雕像刻得极深，几乎脱离了背景，它们与三角楣雕像有同样的规模、同样的重量，却不受三角楣框架的限制而通向檐壁，可以说是代表希腊建筑雕塑两大传统发展顶峰的独具匠心的结合（图215）。

雕塑表现了天神和巨人作战的情景，这是爱奥尼亚式檐壁的传统主题，（我们以前曾在 || 希弗诺斯宝库 || 中见过）（参见图161）。可是，它在 || 佩加马祭坛 || 却有着另一层新意义，因为在这里天神的胜利象征着阿特勒斯一世的胜利。这种把历史表现为神话的手法在希腊艺术中由来已久（146页）：把阿特勒斯一世比作天神，表达对统治者的赞誉，这种做法源自东方而不是希腊。在希腊，毛索洛斯大概是第一个这样做的。在他之后，君权神授的思想为亚历山大大帝继承，其后他手下的各地区统治者也竞相效仿，如佩加马的总督。

基座上的高浮雕虽然不够细腻，却有着很强的戏剧感染力；互相扑斗中肌肉发达的身体、高浮雕创造出强烈的明暗对比、扇动的翅膀和被风鼓起的服饰，使雕像栩栩如生、呼之欲出。一种剧烈的扭动贯穿整个雕塑，直到最后一绺头发，以同一连续节奏把胜利的一方与行将毁灭的一方连在一起。正是这种统一感驾驭了身体与感情的狂暴，使得雕塑没有冲破其建筑框架，但几近极限。事实上，动作已扩展到台阶上，在这里，几个形象被困于人间的搏斗。

& || 萨莫色雷斯岛的尼刻 || 公元前2世纪初兴建的另一座纪念胜利的宏伟建筑是 || 萨莫色

雷斯岛的尼刻Ⅱ（图216），它具有同样强烈的戏剧感染力。尼刻女神刚刚降临到一只船头上，巨大的翅膀张开着，扑面而来的风使它的身体仍有一部分留在空中。看不见的气流在这里成了可以感知的实体；它不仅使女神前进的身体趋于平衡，还造成了飘动的衣褶。于是，雕像与周围的空间便建立了一种有机的联系（可以说是相互依存），这是前所未见的，在此后的很长一段时间里也不会再遇到。与之比较，以往飘动的衣褶就显得没有动感了。事实上，八台农神庙三女神的衣褶是于内部独立于动作的冲动保持一致，而非于周围空间相呼应。Ⅱ萨莫色雷斯岛的尼刻Ⅱ被誉为希腊化时期最杰出的雕塑作品，它当之无愧。

& Ⅱ拉奥孔Ⅱ 在100多年前发现这尊尼刻雕像之前，希腊化时期雕塑中最令人赞叹的作品是表现拉奥孔与他的两个儿子之死的一组群像（图217）。[见原始材料246页No.6,249-50页No.14] 早在1506年就在罗马被发现，对米开朗琪罗和无数其他艺术家产生过巨大影响。在历史上它的名声与Ⅱ贝尔韦代雷阿波罗Ⅱ相似；两者被认为是互补的：Ⅱ阿波罗Ⅱ代表和谐的美、Ⅱ拉奥孔Ⅱ象征着庄严的悲剧美（拉奥孔是个祭祀，因告知特洛伊人不要让木马进入城中而被天神惩罚，但他的警告并未受到注意，这使希腊人在战斗中挫败）。今天我们认为这组群像的“悲悯”有点过于雕琢渲染，它平滑精细的表面使我们感到作者是在炫耀技巧。

群像的风格，包括三个人像浮雕一般的排列，显然是受了佩加马祭坛饰带浮雕的影响，不过其场面显得过于生动，有做作之嫌。很久以来，人们一直以为它是希腊原作，罗马作家普利尼提到，在提图斯国王的宫殿中，阿基山大、阿泰诺多斯和罗德岛的波利多斯等人曾对此加以鉴定，现在一般认为，它是罗马复制品或对希腊化后期作品的修复。对于罗马人来说，拉奥孔这个题材具有特殊的意义：神对拉奥孔及其儿子的惩罚令埃涅阿斯领悟到特洛伊城即将失陷，因而及时逃离。据说埃涅阿斯逃到了意大利，是罗穆卢斯和瑞穆斯的祖先，所以拉奥孔之死可以被看作最终导致罗马建立的一系列事件中的启动因素。

& 肖像雕塑 古典艺术追求永恒理想，个性形象并没有出现过。[见原始材料250页No.15] 直到公元前4世纪以后，肖像才成为是希腊雕塑的重要组成部分，在希腊化时期也很盛行。但是，我们对肖像雕塑的大部分成就的了解都是间接的，即通过罗马复制品。存世的原作十分有限，其中之一是在德洛斯岛找到的一个十分生动的青铜头像，约制作于公元前1世纪早期（图218）。它并不是一个胸像，而是按照希腊习俗制作的全身像的一部分。雕像的模特儿至今身份不明。但是，不管其身份如何，雕像的强烈个性都会使我们感到希腊化的特点。Ma usolus（图205）凝视远方的眼神被迷惑的目光所取代。略显柔弱的五官造型呈流动感，犹疑而忧郁的嘴、紧锁的双眉下哀怨的双眼，表现了一个满腹疑虑、忧心忡忡的人，一个极富人性、毫无英雄气概的平凡人。其表情反映了希腊艺术的“悲悯”特征，但不是通过动作来表现，而是通过对心理活动的刻画。早期希腊一定存在具有此类个性特征的人，正如可以在当代希腊看到他们一样。但是，他们复杂的内心世界只是在希腊即将丧失其政治、文化独立时才在艺术中得到表现，这一事实因此而具有特殊意义。

& 小型雕像 在结束讨论希腊化时期的雕塑之前，我们至少应该顺带提出另一个分支，其代表作是一尊迷人的小型青铜雕像，一个全身披着轻纱的舞者（图209）。它使我们了解到为私人收藏者制作的各种各样的小型作品。他们有其自己的分类方式。在Tanagra发现了许多小型雕像，它们由此得名Tanagra雕像。这类作品的收藏方式颇似早些时候人们收藏画瓶的方式；同瓶画一样，它们的主题也比大型雕塑宽泛得多。除了熟悉的神话题材，我们还看到丰富多彩的现实生活题材：乞丐、街头艺人、农民、时髦女郎等等。古怪、幽默、生动等特征在希腊大型艺术中很少出现，在这里却起着重要作用。大部分是日常装饰品，由泥或青铜批量制造。在一些佳品如上述例子中，这些小型雕像表现出一种富有想象力的自由，这在大型作品中很少见到。身裹轻纱的舞者呈螺旋形扭曲，再加上倾斜的衣褶，从每个角度上看上去都十分有趣，使欣赏者禁不住要把雕像在手中颠来倒去玩味一番。凹凸形状的交叉使用，紧

凑的轮廓与轻纱下面人体动感的引人入胜的对比，也不同凡响。

\$绘画

对希腊的壁画我们可以从后来的复制品和模仿品中得到一些认识。根据罗马作家普林尼的叙述：在四世纪末的Eretria的Philoxenus绘制了一副亚历山大在伊苏斯打败大流士的画。[见原始材料245页No.4] 同样的题材，或至少是亚历山大另一场对波斯人的战斗，在公元1世纪的旁贝城的地板镶嵌画中得以表现。这块房屋中的地板镶嵌画惊人之大，而且在技巧上非常杰出。图220表现了画面的中间部分和右半部分，即大流士和四散奔逃的波斯人，而损坏十分严重的左手部分则是亚历山大的身影。尽管没有特别的原因要把这副镶嵌画和普林尼的叙述联系在一起，我们几乎还是不能不怀疑这是一件希腊绘画的复制品，而且是一件笔法极为高超的复制品。但这时何时的希腊绘画呢？拥挤的人群，狂乱激烈的气氛，有力的造型和透视风格，精确的投影---所有这些之感是什么时候达到了这种独特的发展阶段？我们并不知道，因为比较起来，甚至帕加马城（Pergamum，古希腊城市，现为土耳其伊兹密尔省贝加马镇）中杰出的檐壁也显得拘谨。这宜昌井壁其他的任何希腊艺术作品更为复杂，也更有戏剧性。而且它展示了一次真实发生的事件，而不带有赫拉克里斯杀死复仇女神的雄师或是拉庇泰人和马人搏斗的象征意义（图146.147）。其特征甚至是外形上，都和罗马纪念特殊历史事件的浮雕很接近（图275-277）。

\$钱币

我们很少把钱币当作艺术品，大多数钱币也确实称不上艺术品。钱币学是研究钱币历史与发展的学问，潜心这门学问会在许多方面得到收获，但视觉享受可能是微乎其微的。如果说许多希腊古币是一种例外，那么其原因不仅仅是希腊古币年代最久（约在公元前 600 年前的某个时间，希腊的爱奥尼亚人就开始制作一些重量相等的金属片，并在上面打上印记）；不管怎么说，那些钱币上的纹样与今天相去并不甚远。真正的原因在于希腊政治生活中经久不衰的个性。每一个城邦都有自己的钱币，饰有自己独特的标记，并且经常更换，以表现新的条约、胜利和其它本地区值得骄傲的事件。其结果是，每段时间制造的钱币数量相对很少，而钱币的种类却很多。

对新设计的不断需求造就了经验丰富的制币专家，他们以其作品为骄傲，有时甚至在上签名。希腊钱币不仅是一个无价的史料宝库，也是希腊人形式感不断改变的确凿证据。它们与前面讨论过的大型作品一样，在自己的专门领域内忠实地反映了公元前 6—2 世纪希腊雕塑的发展。此外，由于它们连续的系统性，几乎每一种钱币的时间地点都清清楚楚，它们在某些方面比大型艺术更完整地反映了这一阶段的雕塑发展。

奇怪的是，古风与古典时期最精致的希腊钱币一般都不是制造于最强盛的城邦中，如雅典、科林斯或斯巴达，而是出自一些处于希腊边远地区的较弱小城邦。我们的第一个例子（图 210）来自爱琴海上的佩巴里斯岛，它显示了钱币的起源：一块不成形状的金属片中部打了一个很深的四方形凹陷，如同打在封蜡上一样。方形中是一个带翅的神，它脚踏火焰，被妥贴地安排在框架中，可以说是古风艺术的缩影，就连那无所不在的微笑也同其它形式的艺术作品一模一样。半个世纪之后，在西西里纳克索斯岛的钱币上（图 222），凹陷扩展到整个币面，正在饮酒的西勒尼正好填满了整个凹面，就像 147 图中拉庇泰人和马人占具杯体一样。令人吃惊的是，它具有大型雕塑的特征，反映了“严肃风格”（与 190 比较）的协调与生命力。我们看到的第三枚钱币（图 223）制造于西西里的卡塔纳城，时间接近于伯罗奔尼撒战争末期。上面有制造者海拉克莱达斯的签名，这种荣誉他当之无愧，因为这枚钱币是希腊钱

币中真正的杰作。谁又能想到有可能用浅浮雕如此自如地表现一个正面头像呢？这一光辉的阿波罗形象具有古典时期成熟阶段的显著立体感，其庄严的气派远远超越了一枚小币的限制。

亚历山大大帝之后，币面开始采用统治者侧面像。起初亚历山大大帝的继承者们把他的面貌加在自己的钱币上，以示他们与这位神化了的征服者之间的联系。图 224 就是采用了这种做法。在这枚钱币上，亚历山大大帝头上带着兽角，表示他与长着公羊头的埃及阿蒙神享有同等权威。翕开的双唇与向上的目光说明他在“领受神启”；这种表情明显具有希腊化时期注重感情的特征，具有流动感的面部造型与起伏的蛇状头发也是一样。从写实的角度来说，这个币面并不怎么像亚历山大大帝本人，然而，这位征服一切的天才的理想化形象比他的大型肖像更明确地反映了新时代的特征。

在希腊化时期的统治者开始把自己的形象搬上钱币之后，形象更个性化。或许最令人吃惊的是大夏（今阿富汗）的Ⅱ安第马科斯头像Ⅱ（图 225），它同Ⅱ亚历山大—阿蒙像Ⅱ截然相反，生动的五官显示了一个智慧超群的人，或许对自己和别人都有点怀疑，但是，无论如何，没有丝毫的自我标榜。这一深刻的、充满人情味的肖像预示着 100 年后德洛斯岛的青铜头像（图 218）。在同一时代，大型雕塑中没有类似作品，因此，这枚钱币为我们填补了希腊化时期肖像雕塑的一个重要空白。

@第六章 埃特鲁里亚艺术

意大利半岛很晚才进入有史时期，美索不达米亚约公元前 4000 年就进入了青铜时代，在这里青铜时代于公元前 8 世纪方告结束。其时最早的希腊移民已开始在半岛南部海岸和西里定居。如果古希腊历史家希罗多德的记载可信，更早还有一次大规模的移民，埃特鲁里亚人离开了乡国——小亚细亚的吕底亚，移居到今天的佛罗伦萨和罗马之间的托斯卡纳地区。托斯卡纳意为托西（Tusci）或埃特鲁西（Etrusci）人的故乡。埃特鲁里亚人是什么人？他们真的来自小亚细亚吗？说来也怪，希罗多德的说法至今还为学者们激烈争论。我们知道，公元前 8 世纪末埃特鲁里亚人借用了希腊字母，但埃特鲁里亚语与所有其它已知语种并无渊源，我们对埃特鲁里亚语的释读仍十分有限。

文化艺术方面，埃特鲁里亚人与小亚细亚和古代西亚地区关系密切，然而他们也显示了许多举世无双的独特之处。那么，他们移民意大利的时间是否可能并非早于公元前 2000—1200 年印欧人种的那次大迁徙呢？就在那次迁徙中，迈锡尼人和多立亚人来到希腊，罗马人的祖先也到了意大利。果真如此，公元前 700 年起始的埃特鲁里亚文明的突然繁荣，可能是这些意大利史前民族受到海上入侵者冲击进而融合的结果。这些入侵者于公元前 8 世纪来自吕底亚，为数不多，但凶猛异常。说来有趣，这个假说与传说中的罗马起源非常相近。罗马人认为，公元前 753 年，是小亚细亚特洛伊城难民的后裔建立了他们的城市（见 157 160 页）。那么是否可能这本是埃特鲁里亚人的史传，只是罗马人把它与其它许多东西一同继承下来了？

我们不清楚埃特鲁里亚人怎么看待自身的起源。虽然罗马作家们提到埃特鲁里亚文学曾经繁荣，但现存埃特鲁里亚人的文献却只是一些简短的墓志铭和有关宗教仪式的较长文字。实际上，如果没有埃特鲁里亚复杂精美的墓葬，我们几乎就失去了有关的第一手材料，罗马人曾经摧毁或重修了埃特鲁里亚城镇，却没有去骚扰他们的坟茔，使之得以完整无损地保存到现代。

意大利青铜时代的墓葬一如欧洲其它地区史前墓葬的朴素型制，遗骸放在陶罐或陶瓮里，埋入简陋的坑中，用他们来世所需的用品随葬（男人是武器，女人是珠宝和家用器具）。在迈锡尼，这种原始的丧葬型制在埃及的影响下得以扩展，呈现为巨大的蜂窝状穹顶墓。8 个世纪以后，托斯卡纳的墓葬如出一辙。将近公元前 700 年，埃特鲁里亚坟墓始用石料仿制实际住宅的内部，上复大圆锥形堆土，还像迈锡尼的Ⅱ阿特柔斯宝库Ⅱ一样（见图 132），用横排叠砌的石块做成拱顶或穹顶。同时，陶瓮渐取人形，瓮盖则成为死者的头像，躯体特征表现在罐体上。瓮体下有时置有一宝座以显示死者的显赫地位（图 226）。与这种墓葬雕刻的朴质锥形并存的，还有精致的金工制品，有着同时期希腊东方风格瓶画的惯用题材，并混有从古代西亚输入的奢侈品，由此可见埃特鲁里亚财富的暴发。

公元前 7 世纪和前 6 世纪是埃特鲁里亚的鼎盛时期。他们的城市可与希腊媲美，他们的舰队游弋在西地中海，控制着足以与希腊、腓尼基抗衡的广大的通商区域。其领土南至那不勒斯，北到波河下游地区。在公元前 510 年建立共和政体前，罗马也曾隶属埃特鲁里亚诸王治下达一个世纪之久。诸王首先在七丘周围构筑城围，排干佛伦（Forum）沼地，在卡庇特山建造最初的神庙，在近乎村落的地方兴建了一座城市。

但是同希腊一样，埃特鲁里亚从未形成统一的国家，他们只不过是独立城邦的松散联盟，这些城邦自相攻讦，拙于联合御敌。公元前 5—4 世纪之间，埃特鲁里亚城邦相继落入罗马人控制之下，及至前 3 世纪末，整个埃特鲁里亚主权尽失，无一幸免，但许多城市繁华依旧，这一点从政治衰亡期他们的墓葬照样奢华可以得出判断。

#墓葬及其装饰

埃特鲁里亚文明的繁盛与希腊古风时期同时。尤其在公元前6世纪末和前5世纪初年，埃特鲁里亚艺术风华臻至。此时，希腊古风时期的影响已经取代了东方化的风尚，在当时埃特鲁里亚墓中发现过许多希腊画瓶精品。但埃特鲁里亚艺术家没有一味模仿希腊模式，生息在完全不同的文化环境中，他们保持了自己鲜明的特征。

人们也许以为埃特鲁里亚的丧葬形式必受希腊影响而归于质朴，事实决非如此。正相反，随着雕刻匠与画工技能的增长，墓葬及其随葬品日渐精美。这时死者被作成全身雕像，斜卧在形似躺椅的棺槨上，好像在参加节日的宴会，唇边漾着“古风式微笑”。图226 228是一个突出的例子，夫妇并倚，既庄严，而又欢愉。整个作品均为烧陶，曾经敷设明丽的色彩，光滑圆润，富有弹性的造型显示了埃特鲁里亚人对软性材料的喜好，不像希腊人那样酷爱石雕。雕像较少规则，却有一种非凡的直率和生动。

&早期墓葬浮雕 我们不能确切地了解古代埃特鲁里亚人关于来世的理解。这种斜卧夫妇像，有史以来第一次将死人表现为生气勃勃、怡然自得的样子，表明他们把坟墓不仅看成肉体的归宿，而且还是灵魂的住所（与埃及人不同，埃及人认为灵魂自由地飘荡，因此他们的陵墓雕刻保持“无生命状态”）。抑或埃特鲁里亚人相信在坟墓设置华宴盛舞、游戏娱乐会诱使灵魂安于冥界，不会搅扰入境。否则，我们无从理解在这些墓寝中，把壁面装饰得富丽堂皇的目的何在。这些壁画具有独特价值，不仅因为这是埃特鲁里亚人的成就，而且它还可能反映了希腊壁画的形态，希腊人自己的壁画早已荡然无存。

& 渔猎之墓 其中最为惊人的作品是一幅杰出的海景图，约作于公元前520年，在塔尔奎尼亚的**渔猎之墓**中。图229展示了位于下墓室尽头保存得最好的部分，天水一色，广袤绵延，渔人和弯弓待射的猎手只是构图的配角。飞鸟、海豚自由而有节奏的运动很容易让我们联想到在此1000年前的弥诺斯绘画（见图122），但是克里特绘画中轻松而飘游的特质已经不存在了。我们也会想到埃克基亚斯的陶绘**酒神之舟**（图145），它是希腊绘画中最接近这些海景图的一幅，然而两幅画之间的不同之处与共同点一样醒目。人们不禁怀疑是否像埃特鲁里亚画家一样，希腊古风艺术家也懂得如何将人物妥贴地置于自然景观之中。这幅画是否受埃及**猎河马**（如图70所示）的启示？从广义上来看，埃及的行猎图似乎是此类题材最可信的先例。如果是这样，埃特鲁里亚艺术家则给场面带进了活力，就像图228的斜卧夫妇像一样，比起埃及墓葬雕刻来说它渗入了生命。

& 母狮墓 另一个较晚的例子，出自塔尔奎尼亚的另一陵墓（图230），表现了一对狂喜的舞者，动作中流露的奔放的热情再一次使我们认识到这是典型的埃特鲁里亚的精神，而非希腊。最有趣的是女人薄如蝉翼的衣饰，毕现人体。人体与衣着的分别描写，即使在希腊，也不过才几年时间，那已是古风瓶画的后期。三个人体着色不同，是2000多年前埃及人创造的传统继续（见图67）。

&晚期墓葬信仰 公元前5世纪，埃特鲁里亚人对来世的观念极可能变得十分复杂，而喜庆成份渐少。图231的群像是公元前400年稍后用当地较软的石头凿刻的骨灰容器，与图228是同一类型的原型，比较一下，就能立即注意到这个变化，女人在此坐到了床的角上，但她不是那年轻男人的妻子，双翼表明她是死神，左手上的卷宗记录着死者的命运。年轻的男人指着卷宗仿佛在说：“看，轮到我了。”两个人像沉思和阴郁的气氛在某种程度上受希腊古典艺术的影响，这一影响渗透整个群像（比较图220）。同时，一种新的犹疑的悲悼情态也在雕像中得到反映，人的命运被无情的超自然力量操纵；死亡意味着生命的终结，而不再是俗世生活在另一世界的延续，尽管是在不同的层面上。

在晚期墓穴中，死神更加令人恐怖。另外，更多奇形怪状的鬼怪进入画面，他们常常跟仁慈的精灵争夺死者的灵魂。其中之一出现在图 220 中部，这是公元前 3 世纪塞维特里的一个的坟墓，墓中饰满灰泥浮雕，而不用壁画。整个墓室就像民房一样，用粗制石料做隔间和顶盖大梁。粗实的立柱（柱头很像小亚细亚的希腊爱奥尼亚柱式，如图 178），龛台中间西部墓壁墙刻满浮雕，复制了武器、盔甲、日常用具、小家畜和死者的胸像，就在这样的组合中，蛇身鬼怪和他的三头犬（这只狗可看出是冥界的门犬刻耳柏罗斯），特别令人惶惑恐惧。

#神庙及其装饰

因为埃特鲁里亚的神庙建筑是木结构，留存下来的只有一些石基。虽然在其它建筑中埃特鲁里亚人能熟练运用石料，但由于宗教原因，他们不愿在神庙建筑中运用这一构造。他们的圣殿设计与简洁的希腊神庙大体相似（图 233），但也不乏突出的特征，这些特征部分为罗马人承袭下来。整个埃特鲁里亚圣殿建筑在高台或神坛上，坛台与殿体等宽，仅南面有台阶，通达一个深门廊，用两排立柱支撑，每排四根，还通向后面的内殿。内殿整个分为三个部分，因为埃特鲁里亚宗教崇拜一系列的三个神，即罗马的朱诺、朱比特和弥涅尔瓦的前身。这样，埃特鲁里亚神庙比起优美的希腊圣殿一定显得矮小而方正，与日常住宅更为接近。无疑，这些神庙上没有余地可用来做石雕，立体的装饰主要是覆盖额枋和屋檐的陶板。公元前 400 年之后，我们才偶尔看到大型的陶制群像，作为门廊上的三角楣的装饰。

&维爱 然而，我们知道还有一次更早的尝试，一次非常大胆的尝试，就是在神庙之外安置大型雕刻。北离罗马城不远的维爱，有个所谓“阿波罗神庙”，建筑的其它因素都中规中矩，而屋檐却有四个真人大小的阿波罗陶制像，（复原模型上也可以看到，图233）。这些像构成一个在希腊三角楣雕刻中才有的那种戏剧性群像，表现赫利克勒斯和阿波罗在众神面前争夺宝座。群像中保存最完整的阿波罗（图234）一直被认为是埃特鲁里亚古风雕刻的杰作。他结实的体魄从繁复的衣纹下完全显露出来，强劲发达的双腿，急速自信的步伐——这一切都体现出力量，这在当时独立的希腊雕像中绝无仅有。

看来维爱在公元前 6 世纪末确是雕刻艺术的中心，因为罗马的最后一位埃特鲁里亚统治者还延请维爱的匠师制造朱比特陶像，放在卡庇特山的神庙里。这个神像已经佚失了，但一个更为著名的罗马城徽——给罗穆卢斯和瑞穆斯哺乳的青铜母狼（图 235）[见原始材料 250 页 No.16] 依然存在，二个孩童像是文艺复兴时期添加的。这个铜雕的早期经历还不清楚，有些学者甚至疑之为中世纪的作品。尽管如此，这个作品基本可以肯定为古风时期埃特鲁里亚的原作，它雄风劲发，身、爪的威势与维爱的阿波罗相比，同样具有慑人心魂的力量。无论怎么讲，作为罗马的图腾动物的母狼与埃特鲁里亚神话密切相关，在这些神话中，狼似乎从很早起就占有显赫地位。

#肖像与金工制品

埃特鲁里亚人注重死者的雕像，使我们自然想到他们对纯肖像的早期兴趣，然而，如图 228 231 所示的墓葬陶像都是没有个性特征的。一直到临近公元前 300 年，在希腊肖像雕刻的影响下，在埃特鲁里亚雕刻中个性化的肖像才展露头角。其中最优秀的不是墓主肖像，它们流于粗糙和草率，最好的是青铜雕像的头部。图 236 的男孩像堪称杰作，坚实的塑造恰如其分地赋予雕像敏感的嘴唇和轻柔忧伤的双眼。

埃特鲁里亚人在铸造和修整方面的高超技艺同样精彩，这足以证明他们在古代金属工艺方面的盛名。他们这方面的技能历史悠久，源远流长，因为埃特鲁里亚的富庶正是依靠铜、铁矿的开采。公元前 6 世纪以后，他们生产了大量的青铜雕像、铜镜之类的产品供应本土和

外邦的需要。公元前 400 年稍后制作的一个铜镜背面的线刻画，充分展现了这些作品的艺术魅力（图 237）。在起伏如波浪的葡萄藤环绕中，我们看到一个叫作沙尔沙斯的有翅的老人，正在观察一件微圆的东西。线条的刻工精美协调，使我们不由确信希腊古典艺术是其直接的渊源。

&占卜风格相关，这确是事实。但是其题材是埃特鲁里亚特有的，因为年迈的智者正在看的是一副肝脏，是从牺牲动物腹中取出的。他在施行一种占卜术。在埃特鲁里亚人生活中，这与对死者的关切同样重要，其目的是寻找征兆和预示。埃特鲁里亚人相信众神的意愿会在自然界的物象上标示出来，诸如雷霆轰鸣，鸟鹊回翔。通过这些现象，凡人可以察知众神是赞成或反对他的行事。解释这种神示秘义的祭司受到极大的尊敬。甚至罗马人在决定大多数公务和私事之前，也习惯于请教这类祭司。占卜（罗马人称作预言释译术，Divination）之习可追溯到古代两河流域，在希腊也绝非不存在，但埃特鲁里亚人对占卜的运用胜出他们所有的先辈。他们特别重视牺牲的肝脏，认为神在肝脏上留下了其意旨的示意。事实上，他们视肝脏为宇宙的缩影，在他们的心目中，肝脏上的不同区域对应着不同的天域。虽然这种观念怪诞且不合情理，但这种活动已经深深扎根于我们的文化传统，至今遗风尚存。

虽然我们不再根据鸟的起落和动物的肝脏来预见未来，但许多人仍然认为，茶叶和一些星象带有预兆性。我们常谈到“吉祥的事”，殊不知在古代，吉祥是指小鸟惬意的起飞。可能我们已不太相信看到四片叶子的三叶草将有好运，碰着黑猫就会倒霉，但我们中间极大一部分人承认他们自己是迷信的。

#城市

据罗马文献记载，埃特鲁里亚人精于土木营建、都市规划和丈量之术。无疑，罗马人从埃特鲁里亚人那里获益非浅，但要具体指出罗马建筑中哪些源于埃特鲁里亚则非易事，因为埃特鲁里亚建筑和罗马的早期建筑在地面上都已荡然无存。罗马神庙肯定保留了许多埃特鲁里亚的特征，罗马房舍中心的厅房——中庭（见图 259），起始于埃特鲁里亚地区的相同结构。在城市的规划和测量方面，埃特鲁里亚人要优先于希腊人。在埃特鲁里亚人的发祥地托斯卡纳，丘陵遍布，不适合以几何形式规划城市。但是，当公元前 6 世纪他们移居到罗马城南南部平原上，奠定了新的城基，交叉着两条大道，一为“卡尔多”（Cardo），南北向，一为“德库马努”（Decumanus），东西向，再以这两条大道为中心构筑街道网。四个街区再根据需要进行进一步细划和拓展。这种城市结构后来被罗马人接受，推广到整个意大利、西欧和北非，也可能这源于埃特鲁里亚人的军营平面结构。这种结构还反映了埃特鲁里亚人的宗教信念，他们根据方位划分天域，并把神庙沿南北向的轴线营建。

埃特鲁里亚人一定还教会了罗马人如何建造堡垒、桥梁、排灌系统和引水渠道，但他们自己这方面的巨大工程几乎没有遗留下来。唯一可以窥见埃特鲁里亚建筑之风貌的是佩鲁贾的Ⅱ奥古斯塔门Ⅱ。这是公元前 2 世纪修建的城堡大门（图 238），夹在二个塔楼之中，不仅是城堡的通道而且是一个完整的建筑立面。高大的门洞上端是半圆拱顶，采用拱券技术；上面有一条矮柱组成的横栏夹有圆盾形装饰，这种型制显然是取自希腊多立克柱式三陇板和间板的样式。再上面架着另一拱门，由两个大型半露柱支撑（现拱门已堵上）。

&拱券 这种拱门是真正的拱券结构，用一种称作楔形拱石的扇状石块由两边叠砌，在中顶汇拢（图239）。这种拱券坚固，具有独立支撑力，与那种用横向石块和砖建造的“假拱”不一样（图137），迈锡尼的Ⅱ狮门Ⅱ楣梁上的拱就是“假拱”的一例）。拱券结构，加上辅助支撑和圆拱，是埃及人早在约公元前2700年左右发明的，不过埃及主要用之于地下的陵墓结构和市俗建筑上（图79），从未在神庙建筑中采用。他们显然认为这种结构不适合于巨型建

筑。在美索不达米亚，拱券结构用于城门（见图103），可能他们还用在其它地方，因缺少实物材料我们无法考证其应用程度。希腊在公元前5世纪就掌握了拱券建筑规则，但他们仅在地下结构和简单的甬道上运用，并不将之与各种柱式相融合。Ⅱ奥古斯塔门Ⅱ的重要性也就在这儿：迄今所知，它将拱券与希腊柱式结合在大型建筑的整体中是建筑史上最早的例证。罗马人曾在众多方面发扬了这种建筑结合，而开创这种结合，使拱券登堂入室，还应归功于埃特鲁里亚人。

@第七章 罗马艺术

遍观所有古代文明，罗马最容易为我们了解。我们可以根据那些丰富详尽而使人着迷的记载追溯罗马从城邦到帝国的演变：它的军事和政治斗争；它的社会结构的变迁；它的政府机构的发展及其领袖的公共活动和私人生活。这并非偶然，而是罗马人似乎有意如此。罗马人精于表达，心存未来，给我们留下了大量文字记录，从诗歌、哲学到记载日常生活琐事的铭文，无所不包；同时也留下了许多看得见的巨型建筑，这些古迹遍布整个罗马帝国，从英格兰到波斯湾，从西班牙到罗马尼亚。然而，与此相矛盾，艺术史学家最感窘迫的却是被问道：“什么是罗马艺术？”罗马精神在他们所有其它活动领域中都锋芒毕露，但是当我们追问道，在美术中，特别是绘画与建筑领域是否存在一种鲜明的罗马风格时，非常奇怪，这种时代精神就变得难以捉摸了。

为什么会如此呢？最明显的原因即是罗马人对于希腊艺术每一时代的每一类作品都崇拜得五体投地，他们不但将早些时期的希腊原作成千上万地运回自己的帝国（其中包括古风时期、古典时期及希腊化时期的作品），并且还更大规模地复制。他们自己的作品也明显源于希腊雕塑，从罗马共和国到帝国终了这段时间中，有许多艺术家都来自希腊。此外，当时罗马作家对于他们自己同时代的艺术毫无兴趣，他们记载了大量关于希腊艺术发展的题材，同希腊自己文献中所记载的资料如出一辙；他们也提到一些罗马共和国早期的作品，但这些作品都已无迹可寻了；总之，罗马的作家对同时代的作品并不关心，只是偶尔在其它记载中提及罗马艺术家的姓名或轶事，罗马人从来没能像希腊人那样积累起丰富的艺术史、艺术理论和艺术批评方面的文献和著作。罗马的艺术家们也很少享有个人名望，但罗马人却把许多希腊艺术家，如波利克里托斯、菲迪亚斯、普拉克西特列斯、留西帕斯等推崇备至。

因此，我们似乎可以得出这样一个结论：与伟大的希腊艺术相比，罗马人认为自己时代的艺术在衰落，是希腊艺术激发了他们所有重要的创作冲动。的确，不久前这是许多学者的普遍看法，他们认为罗马艺术其实是希腊艺术衰落的最后阶段，只不过是在罗马规则下的希腊艺术。根本不存在罗马艺术风格这一类东西，存在的只有罗马的主题。但事实却是，从整体上来看，罗马时代所产生的艺术显然与希腊艺术大相径庭，否则我们也不会提出这个问题。如果我们执意要用希腊的标准来衡量这种差异的话，罗马艺术显然是一种没落的艺术；相反，如果我们把罗马艺术看作是希腊艺术不同意图的一种表达，我们也许就不会那么消极。

如果我们承认罗马人所创造的艺术具有积极的非希腊风格，无论我们在罗马文献中看到有多少希腊裔艺术家曾在罗马工作，我们也不会将这些罗马艺术的创作看作是希腊艺术的尾声。实际上文献中这些希腊名字并不能说明什么，因为此时，他们大多数都已经彻底“罗马化”了。无论如何，大部分罗马的艺术品都没有签名，就我们所知，它们的作者可能来自罗马各个偏远的角落。

罗马帝国曾是一个国际性的社会，在这里，各民族和各地区的特点都融合在一个以首都罗马城为模式的全罗马化之中。而罗马社会从一开始就对异域文化传统表现出惊人的宽容，只要它们不危及国家安全，大家就可以在全罗马的模式中共存共荣。罗马人对于新近征服的地区并不急于强制其罗马化，而是采用相当温和的措施慢慢将其同化。一方面，罗马人把法律、秩序以及对罗马权力象征强加于被征服者。另一方面，被征服民族的神祇和圣贤在罗马首都又受到崇奉，这些被征服者终将成为罗马公民。罗马文化和艺术不但承袭了希腊遗产，而且多少也带有埃特鲁里亚、埃及和西亚的影响。罗马社会因此成为一个极其复杂而开放的社会，既统一，又异彩纷呈。几年前在伦敦市中心偶然出土的Ⅱ弥特刺斯圣殿Ⅱ，可以说是罗马社会国际化的一个明显例证。弥特刺斯原是波斯的神，但他早已皈依罗马，其神庙完全是用罗马式样建造的，可以比美于帝国境内的其它数百座神庙。

在这种情况下，罗马艺术不可能像埃及那样具有一种连续的风格，也不会像希腊一样拥有鲜明的发展历程。就我们今天所知，罗马艺术似乎是在许多相反倾向共存的环境下发展的，甚至在一个独立的建筑中也带有这一特点，没有一种倾向能占上风。罗马艺术中的“罗马特点”应当蕴涵在这种非常复杂的模式中，它不可能寓于一种独立的连续不断的形式特征中。

\$建筑

如果我们对于罗马雕塑和绘画的独立性还有疑问的话，那么，罗马建筑可以消除这类怀疑，因为罗马建筑是极富创造性的。罗马的建筑艺术从一开始就反映出罗马社会和个人特殊的情趣。希腊虽然被如此崇敬，却不再足以容纳众多的人民，而这种大型的公用建筑正式帝国所需要的。考虑到要供给市民所有他们需要的物品，从水到娱乐设施，这个时候就不得不发明本质更新的建筑样式，使用更廉价的材料以及更快的建筑方法。

从一开始，如果没有拱顶以及由之发展而来的穹隆顶体系，首都罗马的发展将是不可想象的：桶实穹顶，半壁柱；由两个桶式穹顶以一定角度交叉二成的穹棱，以及圆顶。同样重要的还有混凝土的应用，这是一种灰浆，砂砾与碎石（建筑石料与砖块的小碎片）的混合物。早在一千多年前，混凝土建筑已由西亚人发明，但直到罗马人进一步发展了这项技术，它才成为主要的建筑手段。这种新技术的优势是显而易见的：它坚固、经济、用途广泛，而且只有采用了这种方法，罗马才有可能建造起那么多气势恢弘的建筑，它们至今仍是罗马气象的主要见证。罗马人善于在粗陋的水泥表面覆盖上一层砖头、石板、大理石或是涂一层光滑的灰泥。今天这些装饰的表面大都已经毁损，使里面的混凝土暴露无遗，因此罗马的遗迹就不如希腊那么富有魅力。

& || 福尔图娜神庙 || 任何从埃特鲁里亚和希腊借用过来的东西，很快就被深深烙上了罗马的标记。共和国时期（公元前510—560年），即罗马势力扩张的盛世，其神庙建筑的式样与过去的联系也最为紧密。罗马神庙建筑中最古老、保存最完整的就是小巧雅致的 || 福尔图娜神庙 ||（这是一个误会，因为它显然是为罗马的海港之神波尔图纳斯建造的，图240）。它建于公元前2世纪晚期，从爱奥尼亚立柱及檐部的精巧比例中，可以看出公元前146年罗马人征服希腊后所受到的希腊建筑的影响。然而它并不是希腊神庙的翻版，因为我们还可以看出其中包含了一些埃特鲁里亚的因素，例如墩座墙、深门廊和布满围柱的宽敞内殿。然而，它的内殿并不像埃特鲁里亚神庙那样分为三个部分，而是并成一个整体。因为罗马神庙的内殿不只用来供奉神像，还要展示他们的战无不胜的远征军带回的战利品（如雕像、武器等等），所以他们需要很宽敞的内部空间。因此，|| 福尔图娜神庙 || 是应罗马人需要而设计的一种完全新式的神庙，而并不只是仿照希腊和埃特鲁里亚东拼西凑起来的。这种建筑注定要流芳后世，其中大多数体积庞大，带有科林斯立柱，直到公元2世纪，在意大利及帝国属区的各行省中，还可以找到许多这类神庙。

& || 西彼拉神庙 || 我们所看到的另一种罗马共和国神庙的类型，是比 || 福尔图娜神庙 || 晚几十年的蒂沃利的 || 西彼拉神庙 ||（图242 243）。它也融合了两不同的传统，其最初的原型是罗马市中心的一个存放圣火的建筑。该建筑最初就像罗马乡村的农居一样，是传统的圆形结构，后在希腊圆庙（见第106页）结构的影响下，重新设计为石料建筑，这成为共和国晚期圆形神庙的典范。在这座神庙中，我们同样可以看到墩座墙、正对着入口的台阶以及极富希腊余韵的外观造型。墙由混凝土构成，因其固有的大理石表面脱落而暴露无遗。

& || 普里米尼亚福尔图娜圣殿 || 罗马建筑呈现的是另一种表达方式，它们那种巨大的体积和雄伟的气魄具有另外一种风采。这些特征在 || 普里米尼亚福尔图娜圣殿 || 这个最古老的遗迹中一览无余。这座圣殿坐落在罗马东部亚平宁山麓的帕莱斯特里纳城，这里一度曾是埃特

鲁里亚人的要塞，很早以来就在此举行奇特的仪式，祭拜母性的福尔图娜，和一个著名的神喻有关。罗马的这个圣殿建于公元前1世纪初年，它的形态几乎全被中世纪城市的废墟所淹没，直到1944年，在一次空袭将后建的房屋都炸毁之后，这才露出以前巨大的旧殿遗迹。一层层斜坡和平台（半圆建筑是稍后建造的）通往一个围着柱廊的庭院，拾级而上，通过一段像希腊剧场座位那样排列的台阶，就来到带有半圆形柱廊的顶部。用立柱和檐部形成的拱门在立面的构造上占据了重要的角色，正如半圆形壁龛在平面设计中的地位一样。下方平台上可以看到一个这样的壁龛，壁龛上建有拱顶，这是罗马建筑的另一特征。除了立柱和额枋之外，其它现在所见的外表都是用与蒂沃利圆庙内殿相同的混凝土构成。除此之外，的确很难想像能运用其它材料来完成如此复杂浩大的工程。

Ⅱ帕莱斯特里纳圣殿Ⅱ之所以如此堂皇庄严，不仅仅是由于它巨大的体积，更在于这座建筑与地形的绝佳配合。与占据了全城制高点的Ⅱ雅典卫城Ⅱ相比，Ⅱ帕莱斯特里纳圣殿Ⅱ迎合了整个山坡的地形，好像是从岩石上长出来一般，而人力仅仅是完成了自然本身的设计而已。对如此庞大的自然环境的处理在古典的希腊时代根本不可想象，它堪与埃及的Ⅱ哈特舍普苏特神庙Ⅱ（见图74、75）相提并论，但后者并不具有罗马共和国的精神。意味深长的是，它建于苏拉独裁时期（公元前82—79年），就是此时，罗马从共和国向恺撒大帝及他帝国继承者们的独裁统治过渡。由于内战时苏拉在帕莱斯特里纳这个地方战功卓著，因此很可能是他亲自命令修建了这座神庙，既是感激福尔图娜，又意在标榜自己的功名。

&广场 很可能帕莱斯特里纳工程曾使恺撒大帝大受启发。驾崩之前，恺撒大帝在罗马本土建筑了一个同样规模的工程——Ⅱ朱利安广场Ⅱ。这是一个具有建筑结构的宏伟的广场，与传说中恺撒家族的祖先之神维纳斯（Venus Genetrix）的神庙相连。在这里，宗教崇拜与个人名望更明显地结合在一起。这个广场后来成为其它所有帝国广场的原型，所有的广场都有一条共用的中轴线（图245），这是罗马世界建筑的奇观。遗憾的是，今天这些广场只余一片废墟，已非复昨日容颜。

#市俗建筑

在Ⅱ帕莱斯特里纳圣殿Ⅱ出现的拱券与拱顶是罗马大型建筑的基本构件，在市俗建筑中也屡见不鲜，例如水渠、桥梁和水道桥等等，但它们不是为了美观而是实用。这类市俗建筑最早于公元前4世纪末建于罗马用于城市服务，今天只留下一些残迹。然而，还有许多其它后期建筑遍及罗马帝国，例如在法国南部尼姆那被称为Ⅱ加尔桥Ⅱ的水道，这座水道大桥保存得非常完整（图246）。它以古朴平直的线条横跨整个山谷，不仅表现出罗马土木工程的高超技艺，也显示出人们对严整和永恒的追求。人们认为，正是这些品质构成了所有罗马建筑的基础并显示了它独特的特点。

&Ⅱ大斗兽场Ⅱ Ⅱ大斗兽场Ⅱ是另一个同样以其质量使我们吃惊的建筑，这个专门用来看角斗的露天剧场坐落在罗马城中心（图247-49），它建成于公元80年。就整个体积而论，是最大的独立建筑之一，未损坏之前，可以容纳5万多观众。这个建筑以它几公里长的拱顶走廊和阶梯围着以混凝土建成的中场，堪称土木工程杰作，其设计非常便于观众迅速出入竞技场。除了常见的拱顶外，它还运用了一种更复杂的形式——弧棱拱（见图239），由两个拱顶直角连接而成。它那巨大庄严的外表，充分反映出建筑内部的结构，而且在墙面上铺上了一层经过打磨的石头，因而显得更加连贯。外观结构在水平与垂直的方向上搭配精巧，非常平衡，以连续不断的立柱和檐部构成一连串券拱。拱门旁边的立柱涵盖了三种古典柱，罗马人根据其内在的“分量”，使他们一层层重叠起来，将最古老最严肃的多立克柱式放在基层，接着是爱奥尼亚式，再上层是科林斯式。然而，这种比例由重到轻的演变几乎不着痕迹，因为各种式样经罗马人之手，看上去都差不多。在结构上，这些希腊柱式似乎仅仅是建筑的灵魂，

但它的美学效果并不因此受损。正是这些柱式，使得这一大片巨大外墙正立面更接近于人体的比例。

#建筑内部

由于拱券、拱顶及混凝土的运用，罗马人在建筑史上第一次创造出宽阔的不间断内部空间。其中以浴宫尤为出色，在帝国时代，浴宫已经成为社会生活的重要中心。后来建筑浴宫的经验惠及传统建筑，有时也产生了革新的效果。

& Ⅱ 万神殿 Ⅱ 也许最明显的例子是罗马著名的Ⅱ 万神殿 Ⅱ，它建于公元2世纪早期，是一个巨大的圆形殿堂。它的内部结构是所有存世的罗马建筑中保存得最好的，也最令人叹为观止（图250-53）。虽然在此之前，圆形神庙在罗马早已有之，然而其形制都比较像Ⅱ 西彼拉神庙 Ⅱ（图242，243），而与Ⅱ 万神殿 Ⅱ相去甚远，所以Ⅱ 万神殿 Ⅱ的基本渊源不可能是这些圆形圣殿。从外面看，Ⅱ 万神殿 Ⅱ的内殿好像是一个没有装饰的圆筒形鼓，顶着微曲的穹顶；殿堂的入口有一个很深的门廊非常突出，这种门廊是我们所熟悉的罗马神庙的标准式样（见240，241）。

内殿与入口门廊的结合似乎有点突兀，但我们必须记住，我们现在所看到的并非设计的原貌。首先，现今建筑四周的街道比过去已高出许多，因而通往门廊的石阶已经被埋掉了一部分；此外，门廊按当时设计应构成殿前柱廊围起来的长方形小庭院的一部分，使之看上去与圆形大殿若即若离。为了内殿的设计，当时建筑师显然不顾外观形态，而把所有重心都放在穹顶下的空间。我们一踏入入口看到这巨大的空间，便会产生一种突然的震撼。大殿内部同时给人以威严与和谐的感觉，这种整体的印象是无法用任何照片传达出来的。就连我们所选的一张表现它的油画（图250），也不尽理想

从外墙的极端朴素可以推知，建筑师在如何支撑巨大圆顶这一工程问题上也颇费周章。但是，外表上没有任何线索能让人联想到建筑内部。事实上，其内部的空阔和雅致完全有别与封闭的外表可能激起的人的想象。其穹顶是一个完整的半球形，穹顶正中有一个圆形的明窗，从明窗射入一道明丽均匀的光线。这个“明窗”离地有43.6米高，正好等于室内周围的直径（图252），也就是说穹顶的高度与“鼓状壁”的直径相等，因此显得非常平衡。而这种平衡在建筑外部是不可能达到的，因为穹顶向外的张力必须要用比顶部更厚的墙基来支持（穹顶墙的厚度从下面的6.1米往上缩小到1.8米）。另一个特别的结构即是它的壁龛，从壁龛的结构上我们可以看到，穹顶的重量并非均匀地落在“鼓状壁”上，而是集中在八根支柱上（见图251）。这些壁龛的背部当然是填实的，但前面大胆的去空了，因此这些壁龛看起来就像是通往后面的空间，这样，当我们站在Ⅱ 万神殿 Ⅱ内时，并没有被禁锢的感觉。使人感到墙壁并非如此之厚，穹顶也比实际要轻，室内的立柱、墙上和地板上嵌着的彩色大理石板，至今还保持着罗马时代的原貌，穹顶上凹进去的藻井原是镀金的以象征金色的天堂穹顶。

顾名思义，万神是献给众神的，或更准确地说，它是献给七位行星之神的（因为殿内有七个壁龛）。由此我们可以想像，那贴有金箔的穹顶就象征着苍穹。实际上，这个金碧辉煌的建筑是从那极普通的建筑发展而来。罗马建筑师维特鲁威在Ⅱ 万神殿 Ⅱ前一个世纪就曾描写过浴宫穹顶蒸汽室的结构，这可能是Ⅱ 万神殿 Ⅱ主导结构的前身（无疑规模较小）：它有一个半圆形拱顶，其宽度与高度比例相当，顶上中间也有一个圆形明窗，明窗上有一扇青铜小窗（小窗连着青铜链，可以用以启闭，以调节蒸汽室中的温度）。

& 长方形公堂 公元4世纪初的Ⅱ 君士坦丁长方形公堂 Ⅱ，也如出一辙。它不像其它我们将要谈到的长方形公堂，其造型依据是之前卡拉卡拉和戴克里先两个皇帝所建的公共浴宫，只是建造的规模更大了些，它可能是整个罗马最大的有屋顶的建筑。今天仅存由三个巨大的桶形

拱形成三间室的北侧堂（图254）。Ⅱ长方形公堂Ⅱ的中间走道的顶上还盖有三个交叉拱拱顶（图255，256），比其他部分更高。交叉拱仿佛一项华盖。它的所有重量和压力都集中到四角（见图239）。中堂墙上部可以开许多大窗（这种窗叫明窗），所以虽然Ⅱ长方形公堂Ⅱ本身非常高大，它仍然具有良好的采光和通风效果。我们可以看到后来的许多建筑，如教堂、火车站等，都采用了这种方法。

这种高大的长方形公堂用途广泛，它在希腊化时期的希腊始得发展。到了罗马时代，这种建筑又成为每一主要城镇的标准特征，它的主要功能之一就是为法庭提供一个威严的场所，在这里以皇帝的名义主持正义。[见原始材料 247 页 No.9] 当时罗马城里有很多这样的长方形公堂，而如今大部分都遭到破坏，几无遗留，反而是外地的长方形公堂保存得较为完善。在北非的Ⅱ勒普蒂斯—马格纳长方形公堂Ⅱ尤负盛名（图 257，258），它具有标准长方形公堂的大多数特征。中间是很长的中堂，两端有两个半圆形的壁龛或前后半圆殿，中堂两边的墙以长排的立柱支持，穿过立柱就可进入两旁侧堂。侧堂通常比中堂低，而中堂墙的上端也装着明窗。

这些长方形公堂具有木构天顶，而不是石砌的拱券结构，这是因为便利和受到当地传统的影响，而不是技术上的必要。这种长方形公堂因此而常常毁于火灾，Ⅱ勒普蒂斯—马格纳长方形公堂Ⅱ也难逃此劫，即使如此，它仍是一个保存较好的例证。罗马的Ⅱ君士坦丁长方形公堂Ⅱ很大胆地采用了一种新起的拱顶形式，但这种设计在当时并不为人们喜好，所以它没能被直接沿用下来。因为它与公共浴宫有明显相似之处，可能是当时的人们认为它缺乏尊严感。然而无论怎么说，4 世纪的基督教堂还是根据木构天花板的罗马长方形公堂建造的（见图 290），直到 700 年后，拱顶的基督教堂才在西欧普及。

#民宅建筑

研究罗马建筑最有趣的是它不但包括许多大型公共建筑，同时还涉及居宅，上至皇宫，下至民宅。如果我们不考虑这个范围内的极端情况，那么存世的大部分民宅可归纳为两个基本类型：第一种，中庭式住宅（Domus），源自古代意大利传统的独户房舍。其独具匠心的地方是它的中庭，这是一个方形或长方形的中庭，中庭的顶上有一个大明窗，旁边围绕着其它房间。在埃特鲁里亚时期，这种住宅形态只能算是乡村陋室，而罗马人则把它精心地将其“城市化”，使它成为富裕人家的典型住宅。

这类民宅建在那不勒斯附近山上，由于公元 79 年维苏威火山爆发而被埋没的名城赫库拉努姆和庞贝城被发掘出来，它们代表了中庭式住宅类型不同的发展阶段。现在，让我们走进坐落在庞贝城中的被称为“银婚之家”的房间。图 259 是从前庭沿着主轴线看到的中庭式住宅。我们看到，它的中庭已经发展成一个很大的房间，四根科林斯立柱支撑着屋顶明窗的四角，使这间屋子仿佛是被院墙围着的院落。明窗下有一个用来接雨水的浅水池（屋顶是向内倾斜的）。中庭在传统上是放置家族祖先肖像的地方。过了中庭往里走，我们来到一个凹进去的房间，即“家史记事室”，再过去就是一个四周用柱廊围着的庭园。除了有许多房间与中庭相连接之外，也许在中庭后部还连着一些房间。整个住宅与街道之间用不开窗户的墙隔开，这很明显，对一个有钱的罗马人来说，隐私与独立性是非常重要的。

第二种类型没有中庭式住宅那么雅致，称为街区建筑（Insula），一开始它就属于都市建筑，我们可以在罗马和奥斯蒂亚小城看到，奥斯蒂亚小城是台伯河口的一个古代港口小城。街区建筑预示了当今街区建筑的众多特征。这种建筑用混凝土和砖瓦砌成（有时沿街成一排），房子围成一个院落，沿街开着许多店铺，许多家庭都住在楼上。有些公寓房有五层楼，三楼以上还有阳台（见图 260）。店主和工匠们都住在这种面临街道的寓所里。这种景况至今在现代意大利仍大量存在。当时象中庭式住宅那种拥有隐私的住宅只有少数家庭才住得起。

#罗马晚期建筑

当我们讨论基于拱券、拱顶和穹顶的新建筑形式时，我们曾提到罗马建筑师继续沿用希腊古典柱式。即使他们不在结构上依靠这些柱式，也仍要忠于这些柱式的精神，承认楣梁的组合原则及美学权威。立柱、额枋、三角楣似乎可以重叠在拱型的砖和混凝土中心上，但是它们之间的形态和相互之间的关系仍然要遵从柱式的基本规则。

罗马人对于希腊建筑形式非常崇拜，对其采取正统的态度，一般来讲，这种风气从罗马征服希腊开始一直延续到公元 1 世纪末期。在此之后，出现了一种相反的倾向，即把希腊的建筑形式推向一种幻想的、超越“常规”的趣味。至于这种新倾向是发生于何时、何地仍不清楚，不过有些迹象表明这种倾向发生在希腊化时期的西亚地区，在帝国统治下的亚洲及非洲行省表现得最为突出。其中最具有代表性的例子是建于公元 160 年的米利都的“市场大门”（现在复原于原东柏林国立博物馆中，图 261）。由于它给我们的印象和它本身的渊源，我们可以称之为展览性建筑。它那凸凹如画的表面，是发源于罗马剧场的背屏，这种连续的凸凹韵律将中间门上的三角楣也分为三部分。另一个引人注目的例子是巴勒贝克的“维纳斯神庙”，它可能建于公元 2 世纪早期，3 世纪时又重新整修过（图 262，263）。内殿凸出来的曲线和凹进去的壁龛，下面伸出来的地基和上面翘出的檐部，彼此相互配合，相互平衡，为原来圆形的神庙平添无数风韵（参见图 242，243）。

到了 3 世纪末期，像这种非传统的建筑形式已占上风，希腊柱式的传统规则在所有地方都在逐步瓦解。列柱中庭结束的时候，在斯普利特的“戴克里先王宫”的围柱上（图 264），两中心柱之间呈拱形，与下面的拱门正好相应，在它的两边，我们看到了一个更新颖的处理——将一排排拱门直接放在立柱上。这种方式在以前也曾有过，但只有在这个时候，即基督教全面胜利的前夕，这种拱券和立柱的结合才占统治地位。这种结合是以后建筑发展必然的一步，在我们看来是极其自然的，我们无法理解为什么这种建筑形式在当时会遭到反对。

\$雕塑

“是否真存在罗马风格？”这个问题主要是针对雕塑而言，可以理解。即使我们不考虑罗马人曾大规模地从希腊输入原作并加以仿造，罗马人善于仿造古董的名声也不难证明，因为大量罗马作品，很明显（或者至少很可能）是希腊不同时代作品的仿制或变体。罗马人对雕塑的需求量很大，这主要是由于在学者及追趋时尚者之中盛行崇古之风。此外，罗马人还喜欢将室内装饰得富丽堂皇。有许多在罗马人主持下完成的雕塑可以说都是希腊创造的微弱回音，因为这些作品已丧失了希腊雕刻原有的意义，只是将希腊高超的艺术品降格为一些精美细腻的手工艺品而已。当时罗马人的这种仿古心态不只限于希腊雕刻，还扩展到埃及，曾掀起一阵仿埃及人像的热潮。然而，另一方面，某些罗马雕刻在古罗马无疑起到了严肃而重要的作用，它们代表了一种活生生的雕塑传统，与那种仿古及装饰的风格截然相反。我们主要研究的就是这一部分罗马雕塑，它们非常明显地扎根于罗马社会，这即是肖像雕刻和叙事性浮雕。

#共和时代

从历史文献中我们知道从共和时代早期开始，人们为了表示对功勋卓著的军事领袖和政治首脑的尊敬，将他们的雕像陈列在公共场所，这种习俗一直延续了 1000 年，直到帝国末期。这种习俗可能始自希腊，希腊人曾将运动竞技胜利者或其它重要人物的雕像摆在德尔菲和奥林匹亚的圣殿周围当作贡品（见图 189）。遗憾的是，罗马早期前 400 年的这种传统我

们一无所知，现存的肖像雕刻中没有一件可以肯定为是公元前 1 世纪以前的作品。这些早期的雕像与埃特鲁里亚或希腊雕塑的关系究竟如何？它们是否曾带有过罗马的一些特性？这些雕像是否皆与真人相似，或者主题仅从其姿态、服装、仪表及铭文才能得以区别？

& 演说者 关于这些问题我们唯一的线索就是被称为“演说者”（图265）的与真人一样大小的青铜像。过去人们一度认为这是公元前二世纪的作品，但现在一般认为它作于公元前一世纪早期，它是在埃特鲁里亚南部边境发现的，上面镌有埃特鲁里亚文的题款，其中提到奥勒·梅特勒（Aulus Metellus）这个名字，这可能就是这位官员的姓名，他一定是一位罗马人，或至少是一位罗马人任命的官员。从铭文上我们知道雕刻家是埃特鲁里亚人，但雕像的这种演说或致敬的姿态，在几百年里同类型的罗马雕像中一再出现，其服式也是罗马的，是一种早期罗马的长袍“道加”（toga）。由此我们可以推测，这位雕塑家想要作一种罗马式的塑像，不但在外表上，而且在风格上也要依照罗马当时的标准。在这座雕像上，我们很少能看到构成后来埃特鲁里亚雕塑传统的希腊化时期的那种趣味。这座雕像最特殊的地方是它那严谨朴实一本正经的样子，即使脚上的鞋带也一丝不苟。说它“缺乏灵性”，在这里并不是一种批评，而是用来描绘这位艺术家的那种与希腊或埃特鲁里亚人像雕塑家完全不同的创作态度。

& 肖像雕刻 艺术家刻意追求这种所谓的“缺乏灵性”的姿态，来源于他入世的价值判断。这种追求在公元前75年左右的罗马的肖像雕刻上表现得更为显著。显然只有在苏拉皇帝时代，肖像雕刻才同当时的建筑一样（见178-79页），趋于成型，具有一种明确的纪念性的罗马风格。其中最能动打我们的是图266这个佚名的头像的面部特征，它与德洛斯的希腊化时期精致的肖像雕刻同时（图218）。我们很难想像还有比这两者更生动的对比，它们都非常真实地描绘了对象，但看起来却有天壤之别。希腊化时期的头像表现出雕刻家对模特儿微妙心理状态的把握，而在罗马雕像上，我们首先看到的仅是对对象面部解剖图的详细记录，而他的个性特征似乎偶尔才有所流露。但是，这并非事实，这个人物面部的皱纹刻划的确非常逼真，然而雕刻家是经过精心选择和强调的，其目的是要表现罗马人的特性——严厉、悍直、恪尽职守。这是一个威严的“父亲型”权威人物，雕刻家仔细观察了他脸上细节，这些细节就像他一生自传的记录，它使得这个父亲形象与众不同。

这个雕像所表现的特殊趣味反映了一个罗马相当古老的家族风俗，[见原始材料 250-51 页，No.1] 当一家之长死后，他们常用蜡在死者的脸上作一面模，然后将其保存在一个专用的祠堂或家族祭台上；在出殡时，他们将祖宗们的面模全都抬出来。罗马的贵族把这种风俗一直延续到了帝国时代。当然，这些头像只是一种记录，而非艺术品，随着蜡像的消融，也许只能留存数十年，因此，罗马人自然会想到要将蜡像复制为大理石像，然而这种需求直到公元前 1 世纪初年才产生。可能在这个时期，罗马贵族们感觉到他们在社会中的传统领导地位受到了威胁，因此必须要大肆公开炫耀他们的祖先，以显示其世系门第。

图 267 这样的雕塑显然就是出于这个目的，这个雕像比我们前面提到的那个雕像晚 50 年左右。这位不知姓名的罗马人，抱着他两个祖先的头像，可能是他的父亲和祖父。尽管这位恪尽职守的罗马人严肃忧郁的脸部表情也让人莫名感动，但是这件作品没什么特色，但我们还是能感到图 266 中那种“父亲”精神的存在，毋庸多言，这种精神品质并非源于蜡像本身。把蜡像翻制成大理石像时，这一特征就呈现出来了，这一过程不仅使祖先的形象得以长久保存，而且也使他们的精神昭然不朽。不过，大理石头像依然只是一种视觉上的形象记录，这意味着人们在可以自由地对其再复制；重要的只是脸部的“特征”，而不是记录下这种特征的雕刻家的“技艺”。图 266 这个生动的头像实际上只是一个复制品，比其原型晚了约 50 年，原作已无法找到。图 267 中那两个复制的祖先头像也是一样（由于风格和造型的差异表明，左边雕像的原型比右边的晚 30 年）。也许是罗马人出于对祖先的崇拜，他们常会忽视原作的个性特征，这种现象也可以用来解释他们为什么会那么热衷于复制希腊著名雕像。

#罗马帝国时代

&肖像雕刻 接近奥古斯都大帝时代（公元前27—公元14年），我们发现罗马肖像雕刻有一种新的倾向，这种新倾向在Ⅱ奥古斯都Ⅱ上达到高潮，普里马波塔发现的那个杰出的雕像（图268），乍看上去，我们无法确定它是人还是神，这非常自然，因为这雕像正是要令其人神兼备。这里，在罗马大地上，我们所熟知的一种与埃及和古代西亚文化中的君权神授相似的思想再度盛行。这种思想在公元前4世纪传入希腊（见图205）。亚历山大大帝自命天子，他的继承者们也竞相效仿。后来恺撒大帝及其他罗马皇帝也沿袭了这一做法，他们开始时只是在东部行省鼓励人们对自己的崇拜，在这些地方奉君为神古已有之。

后来，把皇帝神化为超人以加强王权的观念逐渐演变为国家政策，虽然奥古斯都大帝不像他的继承者们那样极端地执行这种政策，但普里马波塔的这个雕像可以清晰地看出他笼罩在神圣的意味中。神话和现实的结合增添了 Augustus 的荣光，他脚边的 Cupid 提示我们 Julian 家族时 Venus 的后代。但 Cupid 也可能代表 Augustus 的侄子 Gains Caesar。它的服饰表面质感如此真切，人们可以分辨出布，金属和皮革的感觉。胸铠（图 269）描述公元前 39-38 年 Augustus 对 Parthian 人的胜利，这就报了近 15 年前罗马人曾战败的一箭之仇。两位士兵代表各自的军队，一名 Parthian 士兵将掠来的军旗交还给罗马士兵。然而这一事件却由寓意：男女神的出现使之具有了宇宙意味，而这一富有象征意义的场面宣告了辉煌的胜利，这被 Augustus 认为具有转折意义，开启了一个和平繁荣的时代。

Augustus 英雄化，理想化的身躯显然源于 Polyclitus 的 Doryphorus（图 186），然而这一雕像有着无疑的罗马意味。Augustus 的姿态同 Aulus Metellus（图 265）相似。它的头部已被理想化或更确切地说是希腊化了，一些细节被掩饰，使我们的注意力集中在它那充满“灵感”的眼睛上，这种眼神我们在亚历山大大帝肖像中曾看到（参见图 224）。然而他的脸部刻划非常逼真，我们只要将这个雕像与其它奥古斯都大帝像相比较，就会看到，虽然已被美化，但它还是有着鲜明的个性。每一个罗马人都能毫不迟疑地认出来，因为在钱币上或其它许多东西上他的面孔都屡见不鲜。实际上这时皇帝的形象逐渐地变得如同国旗一样，具有象征意义。由于这类肖像被大量制造，除非在当权者直接监制下，否则罕有较高的艺术水平，而普里马波塔的这个雕像一定如此，因为这个雕像是在奥古斯都的妻子利维亚的别墅中发现的。

&叙事性浮雕 帝国时代的艺术不只限于肖像，帝王们也用大型祭坛、凯旋门、纪念柱上的叙事性浮雕来纪念他们杰出的功绩。在古代西亚就曾如此（见图96 104 114），但在希腊艺术中却没有见到。历史事件——这里是指在特定时间、特定地点发生的一次性历史事件——从来无缘于希腊古典雕刻。即使希腊人要纪念战胜波斯人的战功，他们也会用一种间接的方法来表现，譬如拉皮泰族人与马人之战，或希腊人与阿玛宗女战士之争——这都是超越时空限制的神话故事。甚至在希腊化时期，虽然不是那么彻底，这种方式和态度仍然继续存在。在佩加马的皇帝们为庆祝征服高卢人而制作的雕塑中，尽管高卢人被描绘得惟妙惟肖（见图 211），却只是一个典型的表现失败的范例，而非表现具体某次战役中的败将姿态。

然而希腊画像则描绘历史事件，像公元前 5 世纪中叶的萨拉米斯战役，但我们对这些画的细节毫不知情。根据罗马作家普利尼的记载，埃瑞特里亚城的画家菲洛克珊努斯在公元前 4 世纪末期曾画过亚历山大大帝在伊苏斯战胜波斯王大流士，从庞贝城的镶嵌画上，还可窥见这类作品的大致面貌（图 220）。公元前 3 世纪后，罗马人开始描绘历史事件，一个凯旋归来的军事领袖会把他辉煌的功绩画在板上，并在凯旋队伍中举着画板或将其陈列在公共场所。这些绘画就像宣扬英雄业绩的海报转瞬即逝，早已不复存在。在共和国末期的某些时候（我们不知道确切时间），那种关于重大事件的临时再现渐渐地采用了具有纪念性和永久性的形式；他们不再运用绘画，而是将功绩刻在建筑工程中以流传后世。因此，叙事性雕刻成

为帝王们炫耀业绩的天然工具，而帝王们也毫不犹豫地利用它来大肆宣扬。

Ⅱ 和平祭坛 Ⅱ 由于奥古斯都王朝倡导和平，所以奥古斯都大帝喜欢在纪念碑上将自己表现为“和平王子”，而不是无往不胜的战争英雄。这些纪念工程中最重要的是Ⅱ和平祭坛Ⅱ，它在公元前13年由罗马上议院通过动工，历时4年才竣工。这个祭坛可能与那座刻有许多雕塑、今天仍带有他的名字的Ⅱ奥古斯都祭坛Ⅱ相似（后者的一部分早在16世纪就被发现，但直到1938年才将其全部复原）。这个祭坛的整体结构（图270），类似Ⅱ佩加马祭坛Ⅱ，然而规模小得多（参见图213、215）。围绕着祭坛的墙上有一道纪念性的饰带，上面雕着神话和传说，还有皇帝亲自引导的庄严行列。

在这里，我们曾在普里马波塔雕像上所注意到的希腊化、古典化的风格已经表现得淋漓尽致了。因此我们将Ⅱ和平祭坛Ⅱ的饰带（图259）与Ⅱ帕特农神庙Ⅱ的饰带（图167、260）相比较会大有收获。从表面上看这两者似乎相同，但如果我们把它们放在一起，我们就会看出它们如何不同。帕特农的檐壁属于一个理想的、超越时限的世界，上面表现的人物行列似乎存在于那遥远的、神话的往昔，远远超出我们记忆的范围。连接整个画面的是典仪本身的一种宏大的庄严的节奏，而不是各种细节的组合。与之相对，在Ⅱ和平祭坛Ⅱ的饰带上，我们看到的是一个特定的庆祝新近发生事件的行列，这也许就是公元前13年的祭坛奠基典礼。它经过了理想化的修饰，表现出像Ⅱ帕特农神庙Ⅱ檐壁上的那种庄严气氛，然而还是有许多令人铭记那个事件的具体细节。参加典礼的人（起码是皇族）似乎可以从雕像上辨认出来。人群中那些穿着小道加袍的孩子们似乎还不能领会这个场合的意义，我们看到在群像中间有一个小孩紧拽着前面一个年轻人的袍巾，他后面的另一个稍大的孩子正笑着告诉他要懂规矩。罗马艺术家们表现出他们比古典时期的希腊前辈更注重空间的深度。我们最早在Ⅱ希盖索墓碑Ⅱ上（图200）见到的浮雕背景浅化技术在这里更进一步，最后面的人像几乎融进石头里（例如左边的那个女人脸面渐渐地消失在她前面的年轻母亲的背后）。

在图273这个神话浮雕上，空间处理更为突出。浮雕上有作为人类、动物和植物化身的大地之母，两旁坐着两个风神的化身。在这里，所有人物都处于一个真实的景色之中，有岩石、流水和草木，背景的空白显然代表天空。这种对画面空间的处理是希腊化时期还是罗马时期的创作，还有待商榷。然而，浮雕上的三个象征性人物很明显具希腊化风格，它们不仅表现了不同程度的写实性，也表现了与前面提到的典仪行列不同的风格，但不是很典型的罗马风格。而另一方面，用茛苕叶花纹装饰的半露柱和墙壁的下半部在希腊艺术中却无先例，尽管茛苕叶花纹可能发源于希腊。这种植物花纹形态非常典雅且充满生命力，然而雕刻家整体设计的重点在两边的对称，从未违反表面装饰的原则，因此，更衬托出上面具有空间深度的浮雕。

Ⅱ 灰泥装饰 Ⅱ 在另外一个罗马室内灰泥浮雕装饰上，也能看到这种平面与深度的对比，这件自然而迷人的浮雕作于奥古斯都时期（图274）。雕刻家充分掌握了材料的特性，简略而精巧地雕出立体感，然而每一空白所表现的空间都相去甚远。浮雕下部有两个装饰着植物的有翼的精灵。在这里，雕塑家很谨慎地避开了深度，因为这个地方是画框部分。而在上面，我们看到了框里的画面，这个画面只能被认为是“浮雕绘画”。这是一个有着抒情意味的田园风景，充满迷人的景物，空间深远，但这种空间仅仅是被暗示出来的，不是非常清楚地勾勒出来的。整个效果与那种画在屋内的装饰画有异曲同工之妙（图288）。

Ⅱ 提图斯凯旋门 Ⅱ Ⅱ和平祭坛Ⅱ上浮雕的这种空间处理在Ⅱ提图斯凯旋门Ⅱ的两块大浮雕上达到了炉火纯青的境界，这个凯旋门是公元81年为纪念提图斯皇帝的凯旋而建造的。其中之一（图275）表现出部分凯旋的队伍正在庆祝他们对耶路撒冷的征服，这些人展示了他们的战利品，包括一个七根支杆的烛台及其它祭祀器物。虽然浮雕的表面有些残损，但仍然非常成功地表现出人群在空间深度中的活动。在右边，队伍行列背离我们消失在凯旋门里，凯旋门斜立着，只有较近的一半从背景中露出，这确实是一种基本而有效的处理方式。

另外一个浮雕（图 276）避免了这种尝试，然而这个浮雕所表现出多层次浮雕也很杰出。虽然这仅是同一行列的另一部分，我们同样能感觉到它的设计有一种奇特的稳定感。这种差异的原因在其主题。在这里，提图斯皇帝站在他的战车里，身后有胜利之神为他加冠。很显然，雕刻家的主旨是这个定格的画面，而非行列的运动。当我们研究皇帝的马车与周围人物之间的真实空间关系时，我们就会发觉它的空间关系是如此矛盾：四匹马是严格的以侧面的方向来表现，运动的方向与浮雕板的底边框平行。但是，如果马要拉车的话，马车却不在它应该在的地方。此外，皇帝和其他大多数人都被表现为正面而不是侧面。这些似乎是当时表现凯旋的皇帝的一种约定成俗的惯例，尽管艺术家也曾试图再度体现图 263 中那种人物在空间的运动，但由于这与习惯相矛盾，他放弃了欲望，屈从于习惯。

& || 图拉真纪念柱 || 罗马帝国的叙事或象征性艺术的目的，有时与对空间写实的处理很不协调。这种不协调在 || 图拉真纪念柱 || 上尤为明显。|| 图拉真纪念柱 || 作于公元106—113年，是为了庆祝皇帝征服达吉亚人（罗马尼亚人的祖先）。这种横空出世的纪念柱在希腊化时期已被作为纪念碑，其最终的原型可能是埃及的方尖碑。|| 图拉真纪念柱 || 不但以其高度（包括柱础共38.1米），而且也因其盘绕于柱表面的饰带而闻名（图277），它以史诗的广度描写了达吉亚战争的历史。柱顶立着皇帝的雕像（毁于中世纪），柱础中有一墓室，保存着皇帝的遗骸。浮雕展开长达200米，相当于 || 海立卡纳索斯陵 || 三条饰带总长的三分之二，而比 || 帕特农神庙 || 的檐壁要长得多。就人像的数量与故事密度而言，截止当时，它成就最高。另一方面，它也令人望而生畏，因为观众若要跟上所叙述的故事，就“必须像马戏团的马一样打转”（借用一位学者贴切的描述），并且当他顺着浮雕转到第四或第五圈时，若没有望远镜，那些丰富的细节就只好放弃了。

人们也许会奇怪，这样精心刻划的故事究竟给谁看？在罗马时期，这个纪念柱是置于一个小天井的中间，两旁围着至少有两层的公共建筑，但这并不能完全回答我们的问题。此外，这也不能解释这个纪念柱巨大的成功——它是以后好几个这类纪念柱的原型。现在让我们仔细看看图 277 给我们提供的景象：在最下层一圈中间，是一个巨大的河神上半身，他代表多瑙河，左边有好几条船，堆满了军需品，同时在靠岸的岩石上还有一个罗马城镇，在右边有一队罗马军队正通过浮桥走向对岸。在第二层，我们看到图拉真皇帝正在动员他的军队，还有些人在构建防御工事。在第三层，军队在建营帐和桥梁，右边，罗马的骑兵正离开营帐去侦察敌情。在第四层中央，图拉真的步兵正涉过山溪，右边是皇帝在达吉亚人营堡外对他的军队发号施令。这些景象是很成功地从 150 多个故事中抽出来的片段，真正的战争场面很少涉及，却把主要注意力放在远征的地理、后勤及政治方面，就像恺撒大帝对他征服高卢人的著名描述一样。

只有在亚述浮雕中（图 104），才有真正对军事行动的描写。亚述浮雕与 || 图拉真纪念柱 || 之间是否有间接的关系？如果有，是什么样的关系？这个问题很难回答，特别是因为在此之前的罗马类似作品都没有复制品存世，而那些表现军事征伐的作品，在当时只是凯旋队伍而已（见 192 页）。无论如何，用这种新的、要求极高的旋转浮雕来叙述历史故事无疑给雕刻家增加了许多困难，因为在这里不能用文字，所有的故事都要用画面来独立表现，所以画面必须清楚明了，这意味着每一段故事的空间背景都必须经过精心设计，既要保持视觉连续性，又要使每一段故事具有独立的完整性。此外，纪念柱上的浮雕还不能刻得太深，它要比 || 提图斯凯旋门 || 上的浮雕浅才行。因为如果太深，投下的阴影就会遮住下面的画面，从下面就无法看清所有的画面。

但是，我们的艺术家成功地解决了这些困难，但是代价是牺牲了其它一切，只剩下那种幻景的空间深度。他把背景上的风景和建筑都简化成“布景”，人物脚下的地面都向上倾斜。所有这些方法在亚述的叙事浮雕上都曾用过，尽管违反了透视法则，在这里却被再次采用。再过 200 年，这种方法将广为流行。因此，可以说 || 图拉真纪念柱 || 将我们带进了中世纪艺

术的门槛。从这个角度看，Ⅱ图拉真纪念柱Ⅱ恰好预示着罗马时期的终结和中世纪的启端。

&肖像雕刻 Ⅱ和平祭坛Ⅱ、Ⅱ提图斯凯旋门Ⅱ和Ⅱ图拉真纪念柱Ⅱ都是罗马帝国全盛时期的艺术杰作中的最重要典范。但是要在这一时期里找出具有同等价值的肖像雕刻就不那么容易了。肖像产量很多，而且风格、种类各异，这确实映射着当时罗马社会的复杂性。若把共和国时期的祖先像传统与受到希腊雕刻影响的普里马波塔的Ⅱ奥古斯都Ⅱ作为两个极端的典型代表，我们几乎可以找到这两者之间各种各样的合成。约作于公元75年的威斯帕西安皇帝精美的头像就是其中一例（图278），他是弗拉维安家族的第一位尚武的皇帝，在尤里奥·克劳丁（奥古斯都）皇族绝嗣后即位，他一定对君权神授的观念持怀疑态度（临终时，有人曾听他说：“我好像就要变为一个神了”）。他那清寒的出身和简朴的情趣在他的反奥古斯都式的共和国趣味的肖像中反映出来。这种肖像雕刻沉浸在一种温柔的、似蒙轻纱的气氛中，雕刻家强调皮肤和头发的质感，这一切都那么接近希腊风格，立刻使我们想起了普拉克西特列斯及其流派的那种处理大理石诱人的技艺（图208）。在另一件时间稍晚的女士的胸像中，我们可以看到同样细腻的手法（图279）。这个胸像的时间稍晚，它可能是所有罗马雕刻中最为细腻微妙的一个妇女雕像。她的头很优雅地倾斜着，那双顾盼的大眼睛流露出温柔与沉思的神态，那时髦的卷发把那如丝一般的皮肤与嘴唇衬托得更柔软而有弹性。

作于公元100左右的精美的Ⅱ图拉真头像Ⅱ（图280）是另一件杰作。它那丰腴圆润的造型，使我们想起奥古斯都的雕像（图268），那有力前凸的眉骨使威严的眼睛更具戏剧色彩。在他脸上有一种奇特紧张而有难以笔述的表情——这是希腊悲悯韵味转化而来的罗马的高贵品质（对比图218）。

图拉真皇帝仍旧遵循古罗马的习俗，将胡须剃得光光的，他的继承者们却不然，采用了希腊蓄须的风俗，以此来表示他们对希腊化传统的崇拜。因此，如果我们在公元2世纪的雕刻中看到一种强烈的新奥古斯都的古典主义倾向就不奇怪了，这种倾向常常较流于冷峻和正式，尤其是在哈德林和奥里略·马尔库斯这两个王朝非常明显地反映出来，这两个皇帝的性格孤僻，对希腊哲学饶有兴趣。这种内省特征可以在Ⅱ奥里略·马尔库斯骑马像Ⅱ（图281）中感觉到，它不但以这类大型雕像唯一的幸存者而著名，而且也因为它是在整个中世纪留在公共场所的少数几个罗马雕像之一。这个皇帝骑马像，作为征服全世界的领袖形象，其传统始于恺撒大帝允许把自己的骑马像放在Ⅱ朱利安广场Ⅱ上。Ⅱ奥里略·马尔库斯骑马像Ⅱ为了表示这个皇帝是百战百胜的，马的右前脚下曾安置了一个被捆绑的野蛮人酋长的小雕像（根据中世纪的记载）。这匹强壮而精力充沛的马也表现出这种尚武精神。但是皇帝身上既无兵器，也不穿盔甲，表现出一种淡泊的超然，他更像一个和平使者，而不是一个战场上的风云人物。事实上，他正是这样看待自己和自己的王朝（公元161—180年）。

这是暴风雨前的宁静！到了3世纪，罗马帝国开始风雨飘摇，危机四起。漫长的边疆上游弋着野蛮人的威胁，内部明争暗斗，倾轧不断，皇权日见衰微。要保住皇位就意味着暴力，弑篡时有发生。那些行伍出身的皇帝自远方行省走来，走马灯似的在罗马轮番登场，来去匆匆。在这些人中，统治于公元244—249年的阿拉伯人菲利普斯在艺术中得到了最有力的表现（图270；见图114）。这时候的肖像与共和国时代一样注重写实，但其目的并不是简单的记录，而意在表现人性的阴暗面，恐惧、猜忌、残忍等都直接表现在脸上，这等直接简直令人难以置信。Ⅱ菲利普斯Ⅱ的脸部代表着那个时代所有的暴力。然而很奇怪，这个雕像也引起我们的同情和怜悯，这种心理就如同面对在劫难逃的困兽。显然，罗马世界的巨大痛苦不仅仅是肉体，更在于精神。罗马艺术竟然能创造出这种透视危机的形象，足以说明罗马艺术经久不衰的活力。

让我们看看雕刻家运用了什么新的创造性技法使雕像有如此感染力：首先，把表现的重点放在眼睛上，这双眼睛好像在凝望着一种看不见的巨大威胁。雕刻家把眼珠的轮廓线刻出来，再将瞳孔挖空，这在以前的雕像中从未见过，它可以将目光固定在一个方向。此外，头

发完全不是古典时尚式，而像一顶紧凑而有质感的帽子。胡子却是用凿子在脸的下半部凿出细而短的刻痕来表现不修边幅的样子。

另外一个较晚的肖像，可能是希腊后期哲学家普罗蒂诺斯的雕像，是对3世纪危机的另一种表现（图271）。普罗蒂诺斯那充满抽象、推理和强烈玄想的思辨，是从外部世界隐退的标志，这似乎更接近中世纪，而远离希腊古典哲学传统。这种思想源于当时罗马帝国臣民中所流行的东方神秘宗教崇拜情绪。很难讲这个头像究竟有多大程度的写实性，但那高高的眉骨和紧张的眼睛，那苦行僧的仪态都更准确地表现出他的内在气质而不是外貌特征。根据普罗蒂诺斯的自传，他对于那不完美的物质世界非常蔑视，因此他拒绝别人为他作任何肖像。他认为，人的肉身尚不足以代表精神，更何况费尽心机制作的画像（“仿造的仿造品”）呢？

就我们所知，这种看法预兆着肖像艺术的没落。如果对物质外表的摹仿没有什么价值，那么肖像就只有作为精神本身的视觉象征时才有意义。我们应该以这种观点来看待君士坦丁大帝的头像，他是第一位皈依基督教的皇帝，是他重新统一了罗马帝国（图272）。这个头像原先属于站立在君士坦丁长方形公堂的一个巨大的全身雕像。我们不妨称之为超人，不仅是因为它体积庞大，更在于它所表现出的帝王的威严。它那巨大的、精光四射的眼睛，那厚重的体积及稳定的特征并不代表多少君士坦丁的真正面貌，但却向人显示了许多他对自己和他至高无上地位的感觉。

& 君士坦丁凯旋门 君士坦丁大帝对自己地位的看法，在他的凯旋门上一览无余（图273），这座凯旋门建于公元312—315年，坐落在大斗兽场附近。它是所有凯旋门当中最大且最复杂的一个，上面许多地方都装饰着雕塑，而这些雕塑实际上是从早期罗马帝国时代的大型建筑上取下来的。一般认为，这是因为工程紧急，且这个时代的罗马雕刻工场的条件很差。这些也许是值得考虑的因素，但选择早期的雕刻并把它们应用于实际工程的过程，显然是经过深思熟虑和精心设计的。这些早期雕刻都是从图拉真、哈德林和奥里略·马尔库斯等皇帝的纪念建筑上取下来的，而这些皇帝的肖像都被有组织地改成了君士坦丁大帝的肖像。这种举动是否表明君士坦丁大帝把自己看作是一个罗马荣光的重建者？他是否认为自己是二世纪的“圣明天子”的当然承继者？

然而，这个凯旋门上也有一些特制的浮雕，例如在侧门上方的饰带，充分表现出君士坦丁时代的新风格。如果把图286那个作于哈德林时期的圆雕饰与其下面的浮雕做一对比，这两者之间的差异之大，令人感到似乎它们属于两个不同的世界。下面的浮雕表现的是公元312年君士坦丁入主罗马后，正站在广场的台上向上议院的议员们和群众讲演。

在这里，我们首先注意到的是，雕刻家放弃了许多从公元前5世纪发展而来的创造空间深度的技巧，不再有倾斜的线，不再透视的缩短，只有听众中勉强可见人浪的起伏。浮雕背景的建筑被展平，使其成为一种坚固而不能突破的平面。讲台及上面和两旁的人群构成了同样浅的一层——第二排人看起来仅仅是出现在第一排人物上方上的一串人头。人物本身有点像古怪玩偶，头非常大，而身体不但矮小（因其粗笨的腿）且不协调。对立平衡在这里丧失殆尽，人物似乎不再是自由地由肌肉支撑而站立，倒像是被看不见的线吊着一样。

这里，我们所描述的所有特征都是以古典艺术的标准来衡量的，也都不尽人意。这种艺术把许多前人的艰辛弃之脑后，而回归一种更为古老和原始的表达方式。然而，这种看法并不能真正促进我们对这种新风格的理解。君士坦丁的浮雕显然不能解释为当时的雕刻家缺乏能力的结果，因为其本身十分连贯，绝不能将其视为是对罗马早期浮雕的拙劣摹仿。它也不应被看作是对古风艺术的回归，因为前古典时期的任何作品都和它毫无雷同。不，君士坦丁时代的雕刻家肯定有一个他自己的明确的新目的，对此我们只能揣测了。也许我们对待这个浮雕的最好方法是强调其主要特征：一种独立自主的感觉。

整个画面空间完全填满（注意背景的建筑怎样被排列成一样的高度），然而却小心地避

免了任何向画面深处伸延的暗示。仿佛雕刻家曾问过自己：“我如何才能将这样复杂的典礼场面全都刻在这块板上呢？”为了达到这种效果，他运用了抽象的规律来浓缩客观世界：画面三部分的中间一块是讲演台，归君士坦丁大帝及其随从，其它地方留给听众和建筑，而建筑也要使人能知道这是事件发生的罗马广场（虽然其比例和大小都有重大改动，但仍可以一眼看出）。这种两旁对称的构造也可以明显突出罗马皇帝。君士坦丁大帝不但占据了正中的位置，而且是正面对着观众（遗憾的是他的头被敲掉了），而其他的人头都朝向他，表示对他的依从关系。这种正面像确实是一种显示君王或神至高无上威严的姿势，在讲台两端角上的两个坐像很好地说明了这一点，它们是除了君士坦丁大帝之外仅有的两个正面对着我们的像，而且也是皇帝，是我们在其它凯旋门上曾遇到过的“圣明天子”，哈德林和奥里略·马尔库斯。从这种角度看，该浮雕可以说是一种大胆的创新。这是一种新的艺术形式的预兆，它将成为基督教艺术发展的基础。

\$绘画

现在的观众，无论是专家还是业余爱好者，都易于发现罗马艺术中最精彩及最使人困惑的就是绘画，其精彩是因为这些绘画是继埃特鲁里亚壁画之后存世最多的古代绘画，也因为许多画近年来才发现，有一种新鲜感；使人困惑是因为我们对罗马绘画不像对罗马的建筑或雕塑那样熟悉。存世的材料除个别的例外，其余种类稀少，几乎都是壁画，而且主要来自公元 79 年被维苏威火山岩浆覆盖的庞贝城、赫尔库拉努姆城及其村落，或者来自罗马及罗马周围。这些作品的年代跨度不超过 200 年，从公元前 1 世纪末期到公元 1 世纪晚期，在这段时间以前或以后的作品就只有靠猜测了。因为希腊古典时期或希腊化时期的壁画没能留存至今，所以要从壁画中分离出那些别于希腊风格的罗马因素要比在雕塑或建筑方面困难得多。

#希腊渊源

罗马人曾摹仿希腊人的艺术风格，希腊的绘画和画家曾大量涌进罗马，这一点毫无疑问。但是，对这个问题有力的证据却为数不多。现在让我们来看两个例子。在前面，我们曾提到普利尼的书中有一幅描写公元前 4 世纪末期伊苏斯战争的希腊绘画（见 180 页）。在公元前 1 世纪庞贝城的厅堂里，我们发现了一个尺寸很大、技术完善的地板镶嵌画，它描绘了同一主题，或至少是亚历山大大帝与波斯人之间的另一场战役。图 275 和彩图 21 的中间和右边描写的是大流士和他逃亡的士兵，在损坏非常严重的左边，是亚历山大大帝本人。尽管没有什么特别的原因把这幅镶嵌画与普利尼所描绘的绘画相联系，但几乎可以肯定它是在摹仿一幅希腊化时期的绘画，而且技艺娴熟。然而，它属于希腊化时期什么年代？那些拥挤的人群，异常激动的气氛，强有力的造型，近大远小的透视形式及准确的投影等等，希腊化时期的绘画到什么时期达到了这样高超的水平？我们无从得知，就连杰出的佩加马饰带也相形见绌。

第二个例子则截然相反。这是从赫尔库拉努姆城中发掘出来的一块大理石板，以细致的线条描绘了五个妇女，其中有两个正在玩掷骰子的游戏（图 276）。铭文表明，它出自一个叫亚历山大罗斯的画家之手。其风格很明显接近于公元前 5 世纪晚期的作品（参见阿提卡的白地细颈长瓶；图 191，彩图 16），但其构思水平与描绘技巧有很大差距，由此断定，它一定是或可能是希腊古典时代绘画的抄袭或摹仿，与专门为罗马市场而制造的古典希腊雕像的复制品和仿制品相同。这些东西专为罗马的收藏家们而作，它们与亚历山大大帝时期的镶嵌画一样，无法代表罗马的绘画。此外，值得怀疑，在雅典的古典艺术中，是否存在过这种纤细的风格？它是否是后来为了迎合那群罗马收藏家的趣味而发明的一种“新阿提卡”风格呢？

#罗马幻景画

从几幅公元前 2 世纪的作品来看，罗马壁画的最早发展阶段与希腊化时期的艺术颇有渊源，因为这些壁画也是发现于地中海东部。遗憾的是，这些壁画说明不了多大问题，因为它们全是对彩色大理石块的仿绘。在公元前 100 年左右，这种所谓的“第一风格”让位于一种更有朝气和更为精美的风格，这类作品既绘风景也画人像，系运用一种幻景的建筑透视或“开窗的效果”使壁面产生深度。有人将这种风格分为三个阶段，这就是第二、第三和第四风格，但是它们之间的界限非常模糊，其先后次序也有相当大的交叉和重叠，所以这种分类没多大实际意义。第四风格盛行于公元 79 年维苏威火山爆发时期，在所有风格中它最为复杂。我的例子是庞贝城维梯之家中伊克西翁房间的一角（图 277），它包括仿大理石镶嵌画，有绚丽的画框。画的内容为神话故事，装框的目的是为了达到把画镶在墙中的效果，那奇妙的建筑景深使人觉得好像是从窗子里看出去一样。这种建筑有一种令人置身画中的虚幻气氛，可能是那个时代剧场布景的反映，是米利都的“市场大门”那种效果的渊源（见图 249）。

第二风格的建筑景深图，如图 278 所示，显得更为实在。它那惊人的突破为我们衡量罗马的幻景绘画技巧提供了一个很好的尺度。这位画家显然深谙于造型和处理表面质感。他所描绘景深的结构，如那些富丽堂皇的立柱，那强烈的立体感，以及顶部的面具，都具有非常真实的三维空间的感觉。这些东西强烈衬托出远处的建筑，这些建筑在阳光的照耀下呈现出一种潇洒自如的空间感。但是一旦我们试图深入这些建筑，就会非常困惑，因为每个建筑与其它建筑无法组合到一起，它们的大小和关系含糊不清。这样，我们很快就会认为罗马画家还不能系统地控制空间深度，他的透视法则相当随意，在一幅画中不能一致。很明显，他从未试图让我们进入他创造的空间中，它是传说中的应许之地，我们永远无法到达。

当画家画风景画而不是建筑景深图时，那种精确的透视规则就更无足轻重了，罗马画家的这种方法瑕不掩瑜。著名的“奥德赛风景画”十分迷人，这是一个长条风景画，它被半露柱的框架分成八个部分，每一部分描绘奥德修斯的一段传奇。其中之一描绘了莱斯特里戈尼亚历险记（图 279，彩图 22）。这副画最近被清洗干净，所以上面的颜色能重现它原有的光彩。那蓝色的基调创造出一种奇妙的氛围，充满光线的空间把所有形态都笼罩在地中海这个祥和怡人的仙境中，在这里，人物只是一种点缀。进一步观察，我们就会发现眼前的这个幻景是如何地经不起推敲。试着测量其尺寸，它也像上面提到的建筑透视一样模棱两可。这幅画的统一性不是来自它自身的结构，而是它的诗意，就如同图 262 的灰泥浮雕风景画一样。

“奥德赛风景画”与我们从普里马波塔的利维亚别墅的壁画上所看到的另一种处理自然的方法形成了鲜明的对比（图 280）。在这里，所有的建筑结构都被取消，整个墙面被一个鸟语花香、绿树成荫的怡人花园所覆盖。画中这些迷人的细节如同图 278 的建筑结构一样逼真，色彩和质感同样地具体可观。物象也如出一辙，似乎伸手可及。在画面下部，有一道低矮的篱笆，过了篱笆有一条狭长的草地，草地中间有一棵树，草地后接着是一道矮墙，过了矮墙才是真正的花园。然而非常奇怪，我们无法进去，因为在第一排树和花的后面，有一片不透明的绿叶，像一层致密的篱笆挡住了我们的视线。因此，这又是一个可望不可及的仙境。它的墙并不是真正的墙，而在几米后的树墙才是。这幅画的空间深度很有限，但却使它赢得了异乎寻常的紧凑感。

从更大的范围来看，这种紧凑感在罗马的装饰壁画中并不常见，但我们也可以在复杂的建筑图的静物中找到这种感觉。这些静物常常是放在似乎很真实的壁龛或柜子上，而且常常分为高低两层，似乎离我们很近。这个例子中（图 281）特别值得注意的是，画家对装了半罐水的半透明的玻璃罐的处理。玻璃罐的反光非常明确，使我们觉得画家可能是在对一个受光恰是如此的真实物体写生。但是如果我们要探求画中光线的来源和方向的话，上述推论就不成立，因为画中不同物体的投影方向不尽一致，我们也未觉得这个罐子是处于一道光线的照射

下，相反，光线似乎被禁锢于罐子内部。很明显，尽管罗马的艺术家不断试图在画面中创造出乱真的效果，但他对光线的处理与对透视的运用一样缺乏系统性。虽然部分细节很逼真，但他的作品在整个结构上常常缺乏一种基本的统一因素。在一些最为杰出的作品中，这种缺陷可以由其它因素所弥补，这样我们就不至于把这些罗马画家贬为末流。我们可以把这种对可视世界不进行统一的视觉处理视为罗马绘画与文艺复兴或现代绘画之间最基本的区别。

这种幻景化趋向在公元前1世纪时在罗马壁画中日臻完善，在某种程度上讲这些技巧在希腊化时期的画家已现雏形，但是我们所知道的这些形式似乎是罗马人为了逃离我们前面见到的那些仿制品或复制品而发展出的一种特殊形式。这些复制品和仿制品仍然活跃在神话故事壁画中，它们像孤岛一样被包围在许多细微的建筑结构之中（见图288）。然而这些绘画很难给我们以直接摹仿希腊化时期的原作的印象，它们常常混用各种风格而显得有些凌乱。

其中代表性的例子就是赫尔库拉努姆的长方形公堂中所发现的壁画，它描写了赫刺克勒斯在阿卡狄亚发现了一个小孩忒勒福斯。这幅画被认为出自一个罗马画家之手，是因为它奇特的混合风格，画中的所有东西似乎都有“出处”，其形式差异很大，就是一个人物与另一个人物所用的笔法也不尽相同。例如：坐在画中央的人格化的阿卡狄亚，看上去就像一尊冷漠静止、造型简洁的雕像，而赫刺克勒斯的姿势虽然像雕像，但却运用了一种较为活泼粗犷的笔法。或者我们还可以把用比较草率的笔法画得像速写一样激动的雄狮与用准确优雅的轮廓线画出的雌鹿相比较。水果篮上光芒四射的技巧显然来自另一风格渊源，它是对像图292那样的静物画的继承。左上角那年轻的潘神在顽皮地微笑，这里画家是用一种轻快的、羽毛似的笔法完成的，它属于另一种独特的技法。然而，就作品本身而言，这是一幅成功的绘画，另人叹为观止。

& || 秘仪庄园 || 在罗马绘画中，有一个重要的里程碑，它那宠大的设计与统一的风格都是罗马绘画中独一无二的，这就是庞贝城外的 || 秘仪庄园 ||，在一间厅堂中发现的一幅大壁画（图294）。像利维亚别墅中的花园风景画一样（图291），它也作于公元前1世纪后半期，也就是第二风格达到高峰的时候。就对墙上空间的处理而言，与典型的第二风格装饰壁画的其他作品相比，这两个作品之间有更多共同之处。这两幅画都呈现着富有节奏的连续空间和有限度的景深空间来表达的。

作 || 秘仪庄园 || 壁画的画家，将人物置于一个狭窄的绿色壁架上，背景是红色的，用黑条很有规则地隔开。这似乎是一种流动舞台，这些人都在这里进行着他们奇怪而严肃的祭典。他们是什么人？这一组画的意思是什么？其中许多细节现在仍不清楚。但是，我们知道，这个场面表现了酒神狂欢仪式的许多方面，这个古老的半秘密性的宗教崇拜是从希腊传入意大利的。仪式是在狄俄倪索斯与女神阿德里安得娜（Adriadne）面前举行的，伴随着纵欲狂欢的萨梯里和西勒尼，人神交欢。

在这幅画中，我们感觉到凡人与神祇具有同样的特征，即庄严的举止和表情、僵硬的衣着和姿态，以及参加仪式时的沉迷（图295）。这些人的姿态与手势许多都来自希腊古典艺术，但是它们却缺乏古典主义的那种慎重和自我意识。一位具有非凡洞察力的画家给这些希腊形式注入了新的生机。虽然希腊绘画早已消逝了，但无论这位画家与希腊绘画的著名大师们有什么样的关系，他和奥古斯都时代最优秀的拉丁诗人一样，都是希腊传统的继承人。

& 肖像画 据普利尼的记载，在罗马共和国时代，肖像画已很为流行，这些肖像画就像我们前面谈到的雕刻胸像一样，是用来祭祀祖先的（见178—179页）。这些牌位上的祖先像没有留传下来，在庞贝城中发现的墙上的几个肖像画可能来自另一传统，即希腊化时期的传统。很奇怪，目前我们所知道的可靠的一组肖像画是来自下埃及的法雍地区，其中最早的似乎作于公元2世纪。这种形式得以保留，主要归功于一种古埃及传统的保留或再现，即将死者的肖像放在包扎起来的木乃伊上。原来这些肖像是采用雕刻的形式（参见图85），但在罗马时

代绘画取而代之，如图296所示的那幅精美而保存完好的木板绘画。

令人惊讶的是，这幅画的色彩至今仍然非常鲜亮，这是因为画家采用了一种非常耐久的绘画材料，这种技法被称为蜡画法，即把颜料调和于融蜡之中。这种混合颜料可能像油画颜料一样粘稠而不透明，也有可能呈稀薄和半透明状。这种颜料如运用成功，肖像画就会具有一种以前鲜有的真切而圆熟的笔触，因为工作要在融蜡凝结之前完成。画中的这个黑发男孩显得非常结实、容光焕发，宛如真人一般。这幅画显然有一种独特的风格，否则它无异于一张照片；当我们把这幅画与法雍的其它肖像画相比较时，这种风格就益加明显。因为这些肖像被快速地大量生产，因此，它们有许多相同之处，譬如对眼睛的强调、对光和影的处理、脸部的角度等等。在后面的例子中我们会看到，这些基本特点将日渐僵化，形成一个固定的类型，而在上述这个例子中则较为灵活，画家们可以在这个模式上加上死者个人的面貌特征。艺术家强调了某些面部特征，如眼睛，在此图中，风格化的特点是传达快乐的情绪，另人想到宠儿所特有的迷人特征。

至于我们应该把这种风格称为罗马风格还是希腊化风格，并无多大意义。然而我们知道，这种风格不仅是源于埃及，因为它同公元3世纪意大利一些小型玻璃肖像画也颇有渊源。这些小型玻璃肖像画中最精美的是一个纪念章似的肖像，图297即其真实尺寸。这幅画中人物有力的性格特征超越了任何法雍的肖像画，它像大理石胸像Ⅱ阿拉伯人菲利普斯Ⅱ（图282）一样，代表着罗马肖像画的顶峰。

#东方宗教

当讨论到3世纪罗马世界的危机时（见199页），我们曾提到，作为一种时代情绪的特征，东方神秘宗教曾广为流传。这些宗教源自东方各地——埃及、波斯、闪米特。在早期，主要集中于本土，也就是罗马帝国的东南行省和边境地区。虽然这些宗教实际上是建立在亚历山大大帝征服这些古老大地之前的传统之上，但他们的信仰在希腊化时期受到希腊思想的强烈冲击。事实上，正是由于这种东方与希腊因素的混合，使这些宗教充满活力和吸引力。

今天，只有专家们才知道这些崇拜信仰的名称和教义，但在公元之始，这些宗教曾是基督教的强劲对手。当时西亚是宗教和文明的交融地带，在这里所有信仰都在相互竞争，彼此影响，如犹太教、基督教、弥特刺斯教、摩尼教和诺斯替教等。所以尽管其起源、仪典和名称术语各不相同，但还是有诸多共通之处。这些宗教教义共有这样的特征：强调真理的启示性、救世的愿望、先知或救世主、善恶两分法、施洗仪式、教化教外人士等等。最终，西亚的这种文明和宗教杂交最杰出的产物就是伊斯兰教，它至今仍在该地区盛行不衰（见261-63页）。

在罗马统治下的希腊—东方宗教的发展情况我们至今还不能完全了解，因为当时大部分发展过程都属地下活动，几乎无迹可考。此外，这些活动发生的地区常常受到战火的洗劫，像Ⅱ死海古卷Ⅱ这类重要的发现殊为难得。但是，有足够证据表明新的宗教信仰催化了新的艺术风格，而这种新风格即是希腊—罗马与东方因素混合的产物。这时，艺术家们所面临的课题是创造出形象以表达这些宗教信仰的内容，但这些艺术并不是那个时代的佼佼者，他们只是一些没有什么雄心的各省工匠，他们会运用那些恰好能得到的无论什么艺术资源，然后尽力地重新加以改造和综合。他们的这种努力常常显得稚拙，然而正是在这里我们发现了一个传统的萌芽，这种传统在后来成为中世纪艺术发展的基石。

& Ⅱ 杜拉欧罗普斯城壁画 Ⅱ 这种新的混合风格最有力的例子就是美索不达米亚平原上的Ⅱ杜拉欧罗普斯城壁画Ⅱ，该城位于幼发拉底河右岸，是一个罗马边境的前哨，大约在公元250年被沙普尔一世率领的波斯叛军占领（图96），不久即因居民迁移而废弃。现在的遗迹保留了当时几个宗教的殿址，里面有一些装饰壁画，所有这些壁画都表现出一种本质相同的希

腊——东方特征。其中保存最好的的是一个犹太教堂集会堂中的壁画，大约作于公元256年。这幅壁画分为许多部分，我们这里选印的一幅表现了犹太圣幕神堂里的献祭仪式（图298）。

这幅画具有我们前面所描绘的交融地带条件下的特征，甚至是犹太教也可能受其影响。当时由于禁止偶像的宗教律令为时已久[见原始材料 251 页 No.20] 稍为松动，集会堂的墙上可以有详尽的图象，表现出上帝选民的历史以及他们与上帝订约的故事。这种新态度似乎与犹太教通过向非犹太人传教而把民族信仰变为世界性宗教的倾向有关，有趣的是壁画上的文字题款有一部分竟是用希腊文写的（例如图 298 中的名字亚伦（Aaron））。无论如何，我们都可以肯定当艺术家设计这些画时，他面临着一个非同寻常的任务，就像那些为早期基督教社团工作的画家所面临的问题一样，他们必须把以前只形诸文字的东西转变为视觉形象。他们是怎样做的呢？让我们仔细地看看这幅图。家畜、人物、建筑、圣器等细节了了，但这些东西之间的关系却使我们感到迷惑。画里没有动作，也没有故事，只有一些形式和人物摆在我们面前，好像指望观者能将它们连贯起来。在秘仪庄园的壁画上也具有同样的问题，都假定观众已了解事件背景，但它给我们带来的疑问较少，因为画面人物说明性的姿势和表情赋予他们一定意义，我们只是不明了其整个场面的背景涵义。

如果说犹太教堂的画家不具有这种强有力的表现手法，我们是否就一定要说他缺乏能力？抑或还有其它理由？这个问题很像我们在讨论图 286 Ⅱ 君士坦丁凯旋门 Ⅱ 上的浮雕时所遇到的问题。Ⅱ 君士坦丁凯旋门 Ⅱ 上的浮雕在许多方面很像 Ⅱ 杜拉欧罗普斯城壁画 Ⅱ。这个犹太教堂的画家在这幅壁画上表现了同样的独立自足的感觉，他为了一种完整感而简化了画面，但该画的主题却是更难的，他必须表现一个具有重大宗教意义的历史事件，就像《圣经》中详细描写的那样（在犹太教堂里的祭典和祭司们表明上帝与人和解的开始），他必须用一种方式表示出这个事件超越了时间，是一个不断发生的仪式。这样，这幅画就要承担更多意义，它所受到的限制也比 Ⅱ 秘仪庄园 Ⅱ 的壁画或 Ⅱ 君士坦丁凯旋门 Ⅱ 的浮雕更严格。此外，当时还不存在一个已经确立的犹太宗教绘画传统来帮助他将那些宗教仪典视觉化。

这样，这位画家必须借助于一些象征性的简洁图像，它们源于其它更古老的艺术传统。譬如，这个犹太圣幕神堂几近于希腊古典神庙，仅仅是因为这位艺术家无法像《圣经》中所描写的那样去想像它：《圣经》中说它是一个用长杆撑起来的帐幕，并以山羊毛作幕帘。在画的左下角上所描绘的侍者和小红牝牛是采用罗马动物牺牲形象，我们可以看到那种在其它形象上都不具有的透视技法。此外，我们还可以看到受罗马绘画影响的几个地方，如在亚伦身旁的那个祭坛的透视，那种草率的造型手法以及几个人物的简略投影等等，这位画家是否真正理解这种阴影的功用呢？这种阴影似乎毫无意义，因为画面的其它地方无意背离了罗马人对光和空间的处理方法，甚至这位画家把这些形式重叠在一起也纯属偶然。他运用了另外一些方法表现物体在空间中的次序：七根支柱的烛台、两个香炉、祭坛和亚伦是在将圣幕神堂的围地遮掩起来的齿状墙的后面，而不是在其上面。然而这些东西和人物的大小依其重要性而定，而不是根据它们在空间中应有的位置。作为主要人物的亚伦，不但比其它侍者要大，而且也更为抽象和刻板。他的服装由于有仪典上的意义而被详加描绘，从而失去了对人体在衣服内表现的真实感。相反，那些侍者却表现出一些运动性和三维空间感。非常奇怪，这些人的衣服竟是波斯人的服饰，这不仅表明这个边境地区奇特的文化融合，同时也可能受到了波斯艺术的影响。

这幅圣幕神堂壁画不很成熟地混用了许多形式因素，其共性就是传达整个场面的宗教意义。如果这幅画出自一个伟大的艺术家之手，那么这种宗教意义，就会成为一种有力的统一力量；但是即使如此，画中的形象与色彩充其量不过是其所服务的那种精神真理的一种浅陋的、不完善的外在表现方式而已。显然当时的宗教权威们的观点正是这样，他们曾相当严格地管制和指导画家的创作。我们无法再用古代艺术的框架来诠释这些画面的本质含义，它们所表达的艺术观似乎更接近中世纪。一言以蔽之，“绘画能将神之旨意谕示文盲。”是为以绘

画形式传达基督教教义辩护，斯言是矣。

@第八章 早期基督教艺术与拜占庭艺术

公元 323 年，君士坦丁大帝作出了一个极其重要的决定：把罗马帝国的首都迁至希腊城市拜占庭（后称君士坦丁堡）。这一决定的影响至今犹存。经过一场大规模的建设，6 年后迁都正式告成。通过这一举动，君士坦丁大帝明确表示了对东部行省不断上升的军事和经济重要性（它已持续发展了一段时期）的重视。新都还象征着罗马帝国新的基督教基地，因为它位于帝国基督教统治地区的中心。

君士坦丁大帝根本没有料到帝国权力中心的转移将会导致帝国的分裂，然而不到百年，分裂已成事实，尽管君士坦丁堡的皇帝们仍未放弃其对西部行省权力的宣称。西罗马皇帝统治下的西部行省，很快就被入侵的日耳曼部落（西哥特人、汪达尔人、东哥特人、伦巴第人）所征服。到 6 世纪末，西部行省中央政权的最后残余也已消失。相反，东罗马帝国（或称拜占庭帝国）却幸免于这些征伐，并在查士丁尼（527—565）统治下达到了新的强盛和稳定。百年之后，随着伊斯兰的勃兴，帝国的非洲和西亚部分被善战的阿拉伯军队侵占；及至 11 世纪，土耳其人占领了小亚细亚大部，而拜占庭帝国在西部的最后一片领土（位于意大利南部）也落入诺曼人之手。虽然帝国后期领土仅限于巴尔干和希腊，东罗马帝国却一直维持到 1453 年土耳其人攻陷君士坦丁堡才完全消亡。

罗马帝国的分裂很快也导致了宗教的分裂。在君士坦丁时代，罗马主教以圣彼得的名义统治着整个基督教世界，是公认的教皇和领袖。然而，他的特殊地位不久就遭到君士坦丁堡主教的质疑。教义分歧开始扩大，基督教最终分裂为东西两派，即东正教和天主教。两派之间的差别变得非常强烈：罗马天主教保持着相对于皇帝和其它世俗政权的独立性，成为一个国际性组织，其特征在“普救会”（Universal Church）中得到反映；而东正教集教权和政权于皇帝一身，由他来任命主教。东正教附属于国家政权，要求教徒既忠于教会又忠于皇帝，而教会权力也随着政治权力的变易而消长。

这种模式是基督教对古老的遗产（埃及和西亚的神圣王权制度）的继承。虽然拜占庭的皇帝们不能再像其不信教的先辈们一样自称为神的化身，但通过把自己置于政教合一的领袖位置，他们仍然保持了与其先辈们类似的独特而尊贵的地位。这种传统并未随着君士坦丁堡的沦陷而消亡。俄国沙皇承续了拜占庭皇帝的衣钵，莫斯科成为“第三个罗马”。同拜占庭东正教一样，俄国东正教与国家的关系也非常密切。

& “早期基督教艺术”与“拜占庭艺术” 与其说是东西罗马政治分裂的影响倒不如说是教会分裂的影响使得我们无法在同一标题下讨论罗马帝国基督教艺术的发展。严格地讲，“早期基督教艺术”不是指一种风格，而是指教会分裂之前这段时间（约公元后最初五个世纪）内与基督教相关的（即教会所创作的或为了教会而创作的）全部艺术品。另一方面，“拜占庭艺术”也不仅仅是指东罗马帝国的艺术，它还意味着一种独特的风格和特质，因而，这两个概念无论如何是不能等同的。这种风格沿袭了可以上溯至君士坦丁时代或更早时期的某些趋向，然而在“早期基督教艺术”和“拜占庭艺术”之间并无明显分界。所以，尽管查士丁尼统治时期被称为拜占庭艺术的第一黄金时代，但查士丁尼本人却偏爱西方和拉丁文化。他几乎成功地重新统一了君士坦丁时代的疆域。查士丁尼所主持的工程，特别是意大利半岛上的那些工程，既可以称为早期基督教艺术又可以称为拜占庭艺术，这要依选择的参照系而定。

不久以后，东西罗马政治和宗教的分裂确实也造成了艺术的分裂。在西欧，凯尔特人和日耳曼人继承了晚期古代文明（早期基督教艺术也是其中一部分）并把它演变成了中世纪文明。相反，东方没有经历这种断裂。在拜占庭帝国内，晚期古代文明依然存在，尽管希腊和

东方成分的增长逐渐削弱了罗马传统的比重。因此，拜占庭文明从未完全中世纪化。“拜占庭文化或许已陈旧，”一位历史学家说，“但他们始终是希腊人。”同样，这种对传统的继承和延续决定着拜占庭艺术的发展。所以，如果把拜占庭艺术看作古代文化末期，即基督教时期而不是中世纪的产物，会理解得更好。

\$早期基督教艺术

最早的基督教艺术品产生于何时何地至今仍是一个谜。留存下来的文物没有一件早于公元 200 年。因此，对此前基督教所创造的艺术品，人们缺乏直接的认识。事实上，我们对君士坦丁时代以前的基督教艺术了解甚少，因为关于 3 世纪的论述也非常贫乏。罗马地下墓窟（即基督徒的地下墓室）中的绘画装饰是唯一数量较多较为系统的资料，但这些作品只是种类繁多的基督教艺术中的一种。

君士坦丁时代之前，罗马并未形成一种宗教；在北非和西亚的大城市中，如亚历山大和安蒂奥克，有更古老更庞大的基督教社团，它们可能发展出了自己独特的艺术传统。杜拉欧罗普斯犹太教堂中的杰出壁画（见图 298）表明类似东方风格的绘画可能装饰过叙利亚和巴勒斯坦基督教礼拜堂的墙壁，因为最早的基督教组织是由犹太社团中的叛逆者们创建的。亚历山大作为完全希腊化的犹太殖民地的中心，在公元 1 世纪或 2 世纪或许已经产生了类似庞贝壁画风格的《旧约》插图。我们稍后会在基督教艺术中看到这种场景的影响，但我们尚不能确定它们起源于何时何地，是通过何种途径渗入基督教传统的。

#地下墓窟

虽然帝国东部行省遗迹匮乏使得判断墓窟绘画在基督教艺术早期发展中的地位产生了一定的困难，但它们至少能够帮助我们很好地理解赞助这些艺术品的基督教社团的精神。早期基督徒十分重视葬仪和坟墓的保护，其信仰基于对天堂中永恒生命的希冀。图 299 所示的绘画天顶上的墓窟图像清晰地表达了对来世的冥思，尽管其形式本质上仍同前基督教壁画装饰一样。这种在天顶上划出间隔的方法，乃是庞贝壁画中幻景式建筑图式在后期高度简化的再现。人物塑造和风景处理则显示出它们同罗马风格有着某种渊源。而此处，在技法平庸的画家笔下，这种风格由于无尽的抄袭而日趋粗劣。墓窟画家运用这种传统题材来传达一种新的象征性内容，形式的本来意义对他来说并不重要。就连几何形框架也分担了这一任务，巨大的圆圈代表着天顶，作为信仰基本象征的十字架表明了这一点。在中心圆雕饰内，有位年轻的牧人，肩上负着一只绵羊，这种姿势可以远溯至希腊古风艺术（参见图 152）。他代表救世主基督，即为羊群献出自己生命的善良的“牧人”。

半圆中描述的是约拿的故事：左边图中他被从船上扔下海去，右边图中他从鲸鱼嘴中跃出，底下图中他却安详地躺在陆上缅怀上帝的恩典。这种《旧约》神迹经常同《新约》神迹混合在一起，在早期基督教艺术中十分盛行，它们表明上帝拥有把信徒从死神手中救出的力量。站着的是教会成员，他们举手祷告，祈求神佑。整个画面虽然规模不大，形式素朴，但构图清晰协调，与非基督教早期作品以及杜拉欧罗普斯犹太教堂中的壁画（见图 298）完全不同。它即使不能代表一种伟大的新艺术形式的成熟，至少也包含着新形式的萌芽（参见图 335）。

#建筑

君士坦丁大帝将基督教作为罗马帝国的国教，这一决定对基督教艺术产生了深远的影响。

响。此前，基督教社团不能公开做礼拜，宗教仪式只能在富裕成员的家中秘密举行，而现在却必须在一夜之间建造一批醒目的建筑以适应这种新的官方宗教信仰的需要，从而让教堂引人注目。君士坦丁大帝提供政府的全部资源来进行这项工作。几年之内，不仅在罗马，而且在君士坦丁堡、耶路撒冷和其它重要城市，都出现了大批由帝国资助的教堂。

&公堂式教堂 这些建筑具有一种新样式，今天称为早期基督教公堂式教堂，它为后来西欧教堂建筑的发展提供了基本形制。遗憾的是，这些教堂的原型无一留存至今，但我们仍然可以非常确切地了解君士坦丁时代最大的教堂——罗马圣彼得教堂的平面（图300 301）[见原始材料 252页 No.22]。若想知道此教堂的内部情形，必须依靠年代稍晚的Ⅱ城外圣保罗教堂Ⅱ，它们的建筑形制基本相同。Ⅱ城外圣保罗教堂Ⅱ（图290）一直保持基本完整，直到1823年毁于火灾(图302)。以Ⅱ圣彼得教堂Ⅱ和Ⅱ城外圣保罗教堂Ⅱ为代表的早期基督教公堂式教堂乃是会堂、庙宇和民宅的混合体。但是，它也有一些独创性，不能一概归为对其它建筑渊源的综合。当我们把Ⅱ圣彼得教堂Ⅱ与早建百年的Ⅱ勒普蒂斯—马格纳长方形公堂Ⅱ（图246）的平面相比较，可以明显地看出Ⅱ圣彼得教堂Ⅱ受到了非基督教时期帝国长方形公堂的影响：两侧建有侧堂并以明窗采光的长型中堂，后堂以及木顶，这些都与早期建筑的基本特征相似。这种非基督教长方形公堂的形制的确最适合君士坦丁时代教堂建筑的需要，因为它既为帝国机构举行基督教仪式提供了宽敞的内部空间，又显示了基督教作为新国教的特殊地位。

然而教堂并不仅仅只是一个集合的场所，除了容纳宗教团体之外，它还是一个神的圣所，一个古代神庙的基督教版本。为了表现这一功能，在非基督教长方形公堂的设计中必须设置一个新的重心即祭坛，它位于中堂东端，后堂的前部。同时，在非基督长方形公堂中通常位于两侧的入口也被移到中堂西端。这样，基督教公堂式教堂就沿着一条平直的纵轴线排列，令人不由自主地回想起埃及神庙的布局（参见图 78）。在正式进入教堂主体之前，要穿过一个带柱廊的庭院，即前庭（特征来自 domus，见 259 页）；前庭尽头形成一个入口大厅，即前廊。只有进入中堂的入口，才能看到如图 302 所展示的场景。整齐排列的中堂连拱廊把观者的目光导向东端的巨大拱券（称为凯旋门），它象画框一样框住了远处的祭坛和上覆拱顶的后堂。走得更近一些将会看到，祭坛实际上位于同中堂和侧堂及耳堂都成直角交叉的一个独立的空间中（小一点的公堂式教堂通常并不具备这一特征）。

上述讨论尚未涉及早期基督教宗教建筑的一个基本方面，即内外差别问题。这种差别在拉文纳附近的克莱塞Ⅱ圣阿波利内尔教堂Ⅱ中表现得特别明显。这座教堂建于六世纪，现在基本保存完好(图 303) 自西看起，只见前庭而不见前廊，前廊早已毁坏，圆形的钟楼乃中世纪所加，正如平面图所示，教堂缺少十字形耳堂。砖砌的外墙朴素无华：它仅仅只是一个反映其所封装的内部空间的空壳，这与古典神庙完全相反。而外形处理上朴实、反奢华的特点在教堂内部（图 304）变得极度富丽堂皇。置身教堂内，尘世中的一切皆被抛诸脑后，满目光色绚烂，昂贵的大理石墙面和鲜艳亮丽的镶嵌画唤起人们对于天国灿烂辉煌的梦想。

&穹顶结构 有必要先了解一下君士坦丁时期渗入基督教建筑传统的另一种结构形式：上覆穹顶的圆形或多边形建筑，也称为十字中心教堂，是从精工建造的罗马浴宫发展而来的。它们起初是精工建造的罗马浴宫的一部分，Ⅱ万神殿Ⅱ的设计即源于此（见182—183页）。非基督教的罗马皇帝亦按照类似结构来建造纪念性陵墓。4世纪时，在附属于公堂式教堂的洗礼堂（沐浴在教堂中成为一种神圣的仪式）和殡仪礼拜堂中（表达了对永生的渴望），这种样式被赋予一种基督教意味，并与早期基督教会堂相联系。因为这些象征性的联系，十字中心式教堂得到广泛应用。大多数建立在一些古老的遗址上，如耶路撒冷的圣墓地教堂，但这样遗址仅仅是出发点，以便可以获得大量特权。几何形状的使用非常自由。教堂的形状可能是圆形或多边形，并需要混和一个或两个重要特征和尺寸是其与原型一样。象征手法在教堂的结构和众多因素中扮演了重要的角色。例如，八边形最受人欢迎，因为数字八是复活的象

征符号。这一自由方式是早期基督教建筑的基本特征。因此，建筑之间存在着大量的变化，不仅圆顶建筑如此，早期基督教会堂也一样。迄今存留的最佳例证是Ⅱ圣科斯坦沙陵Ⅱ（图306—308），它是君士坦丁大帝的女儿康斯坦蒂娅的陵墓，以前附属于城外圣阿涅斯教堂（现已毁）。与非基督教时期的建筑不同，它展示了一种清晰的内部空间组合方式：中心变为通过明窗采光的上覆穹顶的圆形柱环（相当于公堂式教堂的中堂），外围是上覆鼓状拱顶的环形侧堂或回廊。同样，镶嵌装饰在烘托室内气氛方面起着重要作用。

#镶嵌画

宏伟的基督教建筑的大规模激增对早期基督教绘画的发展产生了近乎革命性的影响。突然之间，宽阔的教堂墙壁需要与其宏伟的结构相称的图像来加以装点。谁能担此重任？当然不是那些以有限的形式和主题从事墓窟装饰的拙劣的艺术家，代替他们的是技艺高超的大师。可以推测，这些大师同那些新型教堂的建筑师一样，也是皇帝下令征集的。遗憾的是，4世纪的教堂装饰很少留传下来，因而其历史亦难以详加追溯。然而，毋庸置疑的是，一些巨大的组画很早就展现在中堂墙壁、凯旋门以及后堂上。这些组画必定利用了各种各样的早期素材，反映了希腊罗马绘画的各个方面。

&墙壁镶嵌画 在上述过程之外，还出现了一种非常新颖的艺术形式，即早期基督教墙壁镶嵌画，它广泛地取代了那些较为古老和廉价的壁画技术。镶嵌画是由嵌在灰泥中的小块彩色材料拼凑而成的，早在公元前3000年至公元前2000年间，苏美尔人已用它来装饰建筑表面。希腊化时期的希腊人和罗马人运用称作嵌片的小块大理石进一步改进这种技术，达到了能复制绘画的水平，Ⅱ伊苏斯之战Ⅱ（见图220）即是这样一幅作品。然而，这些作品通常都是地面镶嵌画，尽管画面色块层次丰富，但并不鲜艳，因为自然界所能采集到的彩色石料的种类非常有限。罗马人偶尔也创作一些墙壁镶嵌画，但这仅仅是出于特殊目的，规模也不大。

早期基督教艺术中这种宏伟而复杂的墙壁镶嵌画可以说是史无前例，在材料的运用上也独辟蹊径，其中包括用彩色玻璃做成的嵌片。罗马人对这种嵌片也不是一无所知，然而它们的特质以前一直未被充分发掘。它们提供了包括金色在内的丰富色彩，具有比大理石嵌片更为宽广的色域和更高的饱和度，但缺乏复制绘画所必需的色调上的和谐与过渡。此外，这些闪亮（且有点不规则）的玻璃嵌片表面就像一个个小小的反射镜，因而画面整体上看来就像一个闪亮的毫无材质感的屏风而不再是一个凝固的连续的表面。所有这些特质使玻璃镶嵌画成为早期基督教教堂展现给我们的崭新的建筑审美观的理想表现媒介。

&与希腊罗马风格对照 希腊罗马建筑的指导原则是表现相对力量之间的平衡，恰如古典雕塑中的“对立平衡”一样。古典雕塑是一些主动和被动，支撑和被支撑的部件的肌体化、物质化的呈现，不管它们结构上确实如此还是仅仅被附加到某一具体中心结构之上。这样看来，早期基督教建筑就显得异常缺乏写实性，甚至有一种反奢华的倾向。实在的物质结构已让位于对非物质空间的创造和表现，墙壁及拱顶变成了毫无重量的空壳，其厚重坚实的特征被隐藏起来，不象以前那样被刻意强调。艳丽的色彩，充盈室内的透明的金光，图像之间严谨的几何条理（克莱塞阿波利内尔教堂中的镶嵌画（彩图23）即是如此），恰好适合了这种内部精神。可以说，镶嵌画对于早期基督教和拜占庭教堂的意义，恰如建筑雕塑对于希腊神庙的意义一样。

罗马壁画已发展出精巧的制幻手法以表现墙壁表面之外的另一世界。早期基督教镶嵌画也反对墙面平面化，但为了获得“非现实的幻觉”，它们常常通过罗列天国中的物体或象征来制造一种辉煌的境界。每当这些镶嵌画运用老式的空间幻觉手法时，二者在目的上的分歧就显得格外明显。图297所示就是这样一个例子，它展现了萨洛尼卡圣乔治教堂中宏伟的穹顶镶嵌画的一部分，这些镶嵌画作于公元4世纪末。举手祈祷的两个圣徒身后的背景十分清

晰地显露出它与庞贝绘画中“舞台建筑”透视远景的渊源。仔细观察将会发现，透视缩减似乎有点歪斜，并且许多部位根本就没有缩减。即便如此，整个结构亦不再显得真实，因为它缺乏任何实在的物质。它的主干由与背景一致的金色构成，其它色彩（主要指紫色、蓝色和绿色）仅用在暗处及装饰品上，所以整个建筑呈半透明状。这不是舞台设置而是一种象征性建筑，它意在唤起诸如圣城耶路撒冷或上帝之城之类的概念。

&庄严圣母教堂 在叙述性场景中也能看到古代绘画中的制幻手法传统正通过新的内容得到继承。取材于《旧约》和《新约》的连续场景，装饰过早期基督教公堂式教堂中堂的墙壁。Ⅱ 罗得与亚伯拉罕分道扬镳 Ⅱ（图298）即选自这种留传下来的最古老的组画，它们约于430年作于罗马的庄严圣母教堂。作品的左半部是亚伯拉罕、其子以撒和其他家族成员；右边是罗得及其家族，包括两个回望索多姆的年幼的女儿。

设计这块饰板的艺术家面临着与雕塑Ⅱ图拉真纪念柱Ⅱ（见图265）的雕塑家相同的任务：即如何把复杂的行动凝缩为视觉形象，使之能在远处被看到。事实上，他运用了许多“速写”技法，如房屋、树木和城市的简化形式以及在前景人物背后加上一堆葡萄状人头以示人群的小技巧。但在Ⅱ图拉真纪念柱Ⅱ浮雕中，这些手法仅用在与场景的写实目的相一致的范围内，这些场景再现了真实的历史事件。人们会说：“看，这就是发生在达吉亚战役中的事。”而庄严圣母教堂中的镶嵌画则描述了救世的历史。这些镶嵌画所描绘的“世界”是《圣经》中的经典语汇（本例中是指《创世记》第13章中的语句），这个“世界”是由艺术家和观众共同创造的，它是艺术家和观众的共同心灵感悟，而不是对曾经发生在“外部世界”时空中的历史事件的简单描摹。

作品并未告诉我们，“这是《创世记》第13章中所发生的事”（我们已被预设为知道这个故事），而是说：“看，上帝正实行他的意志”。因此，艺术家不需要给场景添上历史叙述的具体细节，眼神和手势对他而言变得比戏剧性动作或三维形象更为重要。这件对称的作品，中间分开，清晰地制造出分道扬镳的象征意味：亚伯拉罕走的是神示的正道；罗得的道路正好与之相反，注定要遭神谴。两组人物大相径庭的命运通过以撒同罗得的女儿们的并列得到了进一步的强调，就此暗示了他们的未来。

#手卷、书籍和插图

诸如庄严圣母教堂中那些叙事性镶嵌组画的设计者们是根据什么题材进行创作的呢？他们是首次大规模地根据《圣经》中的场景来绘制图画吗？有关一些特定的主题，其原型可能来自地下墓窟中的壁画，但其中最重要的典型形象可能出自插图抄本，尤其是《旧约》插图抄本。作为一种基于《圣经》的宗教（基于圣城耶路撒冷上帝的天启），早期基督教会可能资助过大规模的宗教经典复制活动。每本典籍的副本都被虔诚地加以保管，完全不同于希腊罗马文明中对待任何一种书籍的态度。但这些抄本何时又成为绘画艺术作品？最早的《圣经》插图是什么样子？

可惜的是，书籍质地脆弱，因而了解它们在古代社会的历史主要依靠间接依据。书籍最早产生于埃及（具体年代不能确定），因为当时发现了一种由纸草制成的适于书写的介质，象纸但更易碎。纸草纸抄本呈卷筒形，在古代使用非常普遍。直到希腊化时代晚期，才出现了更好的材料：经过漂白的羊皮纸或牛犊皮纸，它们比纸草纸更薄、更坚固耐用，即使用力折叠也而不会断裂，因而能够象今天一样用来装订书籍，技术上称为书册。

公元1—4世纪之间，牛犊皮纸书册逐渐取代了牛犊皮纸手卷和纸草纸手卷。这种技术上的变化对书籍插图的产生有重大影响。在手卷普遍流行的时候，插图仅限于线描，因为颜料层在折合过程中很快就会碎裂剥落；只有牛犊皮纸书册才为运用包括金色在内的丰富色彩提供了可能。这样，书册插图（即通常所说的“彩图”）逐渐发展起来，它是壁画、镶嵌画

和饰板画的缩微再现。书册插图何时何地以何种进度产生发展，是否主要描绘有关《圣经》或古典的主题，手卷的内容有多少被转移到书册中，所有这些都是悬而未决的问题。

& || 《梵蒂冈维吉尔诗集》 || 然而有一点是可以肯定的，最早的彩图，不管是基督教的、犹太教的还是非基督教的，在风格上都受到庞贝希腊罗马幻景画的强烈影响。存世的最古老的插图抄本之一，完成于意大利的 || 《梵蒂冈维吉尔诗集》 ||（可能与庄严圣母教堂中的镶嵌画同一时代）反映了这一传统，尽管书中细密画的质量差强人意（图299）。通过加框而从整页中分离出来的画面产生了一种“窗扉效果”，画中风景隐隐透出空间延伸、透视技法及光影变幻等幻景画风格的遗迹。

迄今为止所发现的最古老的《圣经》插图抄本显然出自6世纪初（如果忽略 || 《梵蒂冈维吉尔诗集》 || 中有五页残片更早的话），它们也沿袭了希腊化的罗马风格，在不同程度上加以调整以适合描绘宗教故事的需要。它们常常带有一些西亚趣味，不时令人回想起杜拉埃罗波斯犹太教堂壁画（见图286，彩图26）。

& || 《维也纳创世记》 || 比质量低劣的 || 《梵蒂冈维吉尔诗集》 || 更重要更突出的例子是 || 《维也纳创世记》 ||，它用银粉（现已变黑）书写在紫色牛犊皮纸上，装饰着色彩艳丽的细密画，获得了一种富丽堂皇的效果，与以前的镶嵌画完全不同。彩图28和图300描述了有关雅各的故事片段。在前景中，他正与天使角力并接受天使的祝福。然而这幅画并不是展示一个单独的事件而是叙述一个完整连续的故事。画面沿着一条U形道路展开，因而空间的延伸就代表着时间的进展。这种方式称为连环画，其历史渊源复杂而有争议，可以追溯到古代埃及和美索不达米亚。连环画在类似此例的细密画中的出现反映了早期为卷轴状制作的插图的特点（这幅画看起来就象一条折卷的饰带）。

这种连续的方式为抄本插图节约了空间，它使画家得以最大限度地把叙述的内容编排在有限的空间上。艺术家显然认为他的插图要象文字的行列一样被连续地阅读下去，而不是一扇加框的窗户。这些画被直接绘在排有文字的紫色背景上，强调了书页作为文字和图画统一体的重要性。

#雕刻

与绘画和建筑相比，雕刻在早期基督教艺术中处于次要地位。《圣经》中反对雕像的禁令在限制大型偶像（即非基督教神庙中供奉的偶像）方面更为苛刻。为了避免偶像崇拜，宗教雕刻不得做成与真人等身大小，因而很早就出现了一种反大型的趋向：一反希腊罗马雕刻追求空间感和规模宏大的特点而向浮薄的小型浮雕和花边状表面装饰发展。最早的基督教雕刻作品是从3世纪中期开始为教会中的重要人物制作的大理石石棺。君士坦丁时代以前，大多数石棺装饰同墓窟壁画一样题材有限（诸如好牧人，约拿和鲸鱼的故事），但是它们沿用了非基督教石棺装饰的框架。直到一个世纪以后，题材和形式的范围才大大拓展。

& || 朱尼乌斯·巴苏斯石棺 || 这一阶段最重要的例子是精雕细刻的 || 朱尼乌斯·巴苏斯石棺 ||（图301、302）。朱尼乌斯·巴苏斯是一位罗马执政官，死于公元359年。石棺雕有柱廊的正面分为10个方框，混合着《旧约》和《新约》中的场景。上一排（从左到右）是：以撒的牺牲；圣彼得被囚；基督在圣彼得和圣保罗之间升座；基督在彼拉多面前受审（占两格）；底下一排是：乔布受难；堕落；基督进入耶路撒冷；狮窟中的但以理；圣保罗殉难。现代人可能觉得这些题材的选择有点奇怪，但它却是典型的早期基督教思维方式，它强调的是基督的神性而非人性，因此对他的苦难与死亡只是稍加暗示：他以一个留着长发的年轻哲学家形象出现在彼拉多面前，向他阐释真理（注意画中的书卷）；两个门徒殉难亦被描绘成同样审慎的非暴力形态。中间两幅献给圣王基督：作为宇宙的统治者，他高居于苍穹之上；作为人

间的救主，他凯旋进入耶路撒冷。犯下原罪的亚当和夏娃代表着唯有上帝才能赦免的人类所负的罪恶；以撒的牺牲则是《旧约》中基督殉难的先兆；而乔布、但以理和约拿都隐含着相同的喻义——他们增进了人类获救的希望。

与半个世纪以前君士坦丁凯旋门上那种反古典风格的饰带（见图 274）相比，Ⅱ朱尼乌斯·巴苏斯石棺Ⅱ显然颇具古典意味。深凹的壁龛中的雕像流露出一种试图恢复希腊传统雕刻至尊庄严的意向。玩偶状躯干、硕大的头颅、怪诞的平静、抑郁的气氛以及对激情动作的渴求显示出它与君士坦丁风格的某种亲近。事件和人物不再叙述自己的感情或经历，而意在表达一种把他们融合在一起所形成的崇高的象征意义。

&古典主义 从4世纪中叶到6世纪初，这种古典化倾向在早期基督教雕刻中成为一种复古现象，其原因众说纷纭。一方面，这一时期非基督教仍有许多重要信徒，他们捍卫并促进了这种复兴；另一方面，新的基督徒（如朱尼乌斯·巴苏斯，他直到死前不久才受洗礼）还保持着对传统价值标准、艺术观念和其它特质的强烈感情。许多教会的重要领袖都主张基督教与古典文化传统的融汇和交流，而东西罗马帝国也始终意识到了它们与前基督教时代不可分割的联系，因而它们常常成为推动复古运动的主要力量。无论其根源如何，古典主义在这一转型时期都具有重要的价值：它保留了形式宝库和审美观念，并将之传承到后世；而离开了古典主义，这些遗产将丧失殆尽，无可挽回。

&双联牙板 有一类物品真正传承了这一传统，它们是牙板或其它昂贵材料制成的小型浮雕，其艺术价值远胜于尺寸大小。这些物品都是出于私人收藏和小范围欣赏的目的而制作的，通常反映了收藏者的品味，体现了一种国家或教会主持的大型官方作品中所难以企及的优雅的审美感受。如图所示牙板（图303）是一块悬挂式双联板的右页，可能刻于390—400年间，其时正值罗马两个显贵家族尼可马基和西姆马基联姻之际。画中保守的外观不仅反映在非基督教主题上（巴科斯的女祭司与其助手在朱比特的祭坛前），而且反映在与奥古斯都时代一脉相承的构图上（参见图259）。乍看上去，很容易错认为它是一件较早的作品，但慢慢地会发现一些细微的空间处理上的不协调，比如女祭司的右脚压在画框上。这说明它是在没有充分理解的情况下，小心翼翼地按照古代作品复制的。更为意味深长的是，这种异教的主题并未妨碍它几个世纪以后用作圣者的神龛，其冷峻周密的处理在中世纪仍有一种特殊的吸引力。

第二幅牙板（图 304）于公元 500 年后不久完成于东罗马帝国，它反映出古典主义已经成为基督教内容的主要载体。庄严的天使长刻有异常清晰的衣纹，显然是希腊罗马艺术中生翼的胜利女神的后裔。然而，他所显示的力量并非来自人间，他亦并非立足于尘世。他背后的壁龛完全丧失了立体感，壁龛对他而言仅仅具有象征和装饰意义，因而他看起来仿佛是在翱翔而不是站立（注意脚在石阶上的位置）。正是这种通过古典的和谐形式所表达的非现实的特质，使他具有如此强烈的感染力。

&肖像 尽管教会反对大型雕像，但至少在一定时期内它却得到了国家的支持。皇帝、执政官和高级官吏依然承续旧习，直到查士丁尼时代晚期还在公共场所树立自己的雕像，有的甚至还要晚（8世纪末仍有记载）。从4世纪下半叶到5世纪初，又出现了复古的倾向，即前君士坦丁形式的复兴和对个性表现的兴趣的复苏。约450年起，对外在形似的追求逐渐转向对饱含精神理念的形象的塑造，这些形象有时也栩栩如生，但却逐渐变得越来越没有个性。时光流转，千年飞逝，然而再也没有出现希腊罗马时期那样的雕像。

埃弗苏斯的Ⅱ欧罗庇乌斯Ⅱ（图 318）是这一发展过程中的显著例证。它是此类雕像中最令人难忘的典型，使人想起Ⅱ普罗蒂诺斯Ⅱ（见图 283）怪诞而悲哀的面容，以及君士坦丁大帝面具般的硕大头颅（见图 284），但二者与Ⅱ欧罗庇乌斯Ⅱ的极度单薄相比都还有些粗壮的实感。这张脸沉迷于幻境，仿佛一个隐居的圣者，事实上它更像一个幽灵而不是一个

有血有肉生物。雕刻家刻意避免产生坚硬的感觉，因而面部的主要轮廓仅用细细的边线和浅浅的刻线勾勒而成。平滑的曲线突出了瘦长的椭圆型头部，增加了它抽象、脱俗的特征。在此，不仅个性而且人体本身已不再具有现世的感觉。随着这一转变的完成，希腊立体雕刻传统走到了尽头。

\$拜占庭艺术

早期基督教艺术和拜占庭艺术之间并没有明确的界限。有人提出，早在5世纪初，即罗马帝国实际分裂后不久，拜占庭风格（与君士坦丁堡朝廷相关的风格）已在早期基督教艺术中清晰可辨，这种说法值得探讨。我们一直避免作这种区分，因为东罗马和西罗马（某些学者喜欢称之为东西基督教会）的特点在6世纪之前常常是难以区分的。直到六世纪，两地都对早期基督教艺术的发展作出了贡献，尽管东罗马逐渐强盛并取得领先地位而西罗马日益衰落。这一转移在查士丁尼时代（527—565）宣告完成。君士坦丁堡不仅再度恢复了它对西部的政治统治，而且成为一个无可争辩的艺术之都。自君士坦丁大帝以降，查士丁尼对艺术的赞助是空前的。他主持或改进的工程具有一种辉煌富丽的帝国特色，无愧于黄金时代的美称。这些工程展示了风格上的内在统一，这种风格不是同过去时代的艺术而是同拜占庭艺术的未来发展紧密联系在一起。

#第一黄金时代：建筑和装饰

颇具讽刺意味的是，留存的第一黄金时代(公元526—726年)最完整的建筑群落并不位于君士坦丁堡（那里大部分建筑已毁），而在意大利。拉文纳原是亚得里亚海的一个军港，公元402年成为西罗马帝国的首都，又在5世纪末成为东哥特国王奥特多瑞克的首都，这个国王是君士坦丁艺术品味的追随者。在查士丁尼时代，拉文纳是拜占庭统治在意大利最主要的据点。

& || 圣维塔莱教堂 || 这一阶段最重要的教堂是 || 圣维塔莱教堂 ||，在帝国的自助下，它建于526—547年，主要源自君士坦丁时代的教堂形制。我们只能看到早期基督教公堂式教堂纵轴线仅存的遗迹：一个为祭坛专设的交叉拱顶空间，后面是朝东的后堂，另一边是前廊（它的斜向不对称处理从未得到满意的解释）。其八角形设计，穹顶中心结构（图306—309），与罗马 || 圣科斯坦沙陵 ||（见图294—296）的建筑传统一脉相承。这种在西部已经中断的发展似乎在东部继续进行着，在此之前的一个世纪内，东部建造了各种各样的穹顶教堂。

回想一下同时代建于克莱塞的标准公堂式教堂 || 圣阿波利内尔教堂 ||，将会发现 || 圣维塔莱教堂 || 带有明显的外来特征。东罗马帝国为何喜好一种在西方人看来根本不同于公堂式教堂且不适于举行基督教礼仪的教堂建筑样式（它不同于洗礼堂和陵墓）呢？难道这些教堂的设计不是君士坦丁大帝首肯的吗？许多因素被用来分析这一现象，实践的，政治的，宗教的，它们都有恰当的一面，但却缺乏真正令人信服的解释。然而，不管怎么说，自查士丁尼时代以降，穹顶中心结构的教堂就象公堂式教堂支配中世纪西方教堂建筑一样支配着东正教世界的教堂建筑。

同 || 圣科斯坦沙陵 || 相比，|| 圣维塔莱教堂 || 规模更大，空间效果更为丰富：明窗之下，中堂墙壁变成一系列半圆形壁龛，壁龛穿透侧堂以一种新型而复杂的方式将侧堂和中堂连接起来。侧堂上面另有一层，那是专为妇女预备的楼廊。拱顶结构节约了空间，使得每层都能开大窗，光线由此充溢室内。

|| 圣维塔莱教堂 || 与拜占庭王朝的联系透过祭坛两侧著名的镶嵌画即可看出（图323-324），其设计必定直接出自皇家工场。画中查士丁尼和皇后奥特多罗，在官员、当地牧师

和侍立的女官们的陪同下参加祭祀仪式，仿佛这是一所宫廷礼拜堂。从教堂落成前不久制作的这些饰板中，可以发现一种同四世纪和五世纪艺术中矮胖的大头人物形象迥异的理想的人体美类型。我们以前偶尔也曾见过这类新出现的理想类型（图 299 316 317），但直到现在它才真正成熟：高挑修长的身材，纤细的双足，小巧玲珑的杏脸上凝视的夸大眼睛非常突出，而躯体看起来也似乎只适于进行慢条斯理的宗教仪式和展示异常华丽的服装。所有可能造成运动和变化的暗示都被仔细加以剔除——对尘世中时空的界定让位于对天堂微明的金光中一种永恒的存在表现。庄严的正面形象似乎来自天堂而不是人间的宫廷。这种政治和精神权威的结合准确地反映了拜占庭皇帝的“神圣王权”。事实上，这种处理的目的是要让人们把查士丁尼和奥特多罗看作基督和圣母：奥特多罗斗篷的下摆（图 329 中正好能够看见）醒目地绣着东方三博士带着贡品朝拜圣母马利亚和初生的基督；而查士丁尼两侧则有 12 名随从，正好同 12 使徒相对应（其中六人是士兵，站在刻有基督标志的盾牌后面）。

查士丁尼、奥特多罗及其随从显然被有意个性化了，他们的特征被刻意强调（与其他人相比，大主教马克西米安内斯更是突出），但是，面貌和躯体都是按照某种理想类型塑造的，因而他们都有一种奇特的相似，似乎出自同一家族。以后我们将会频繁地在拜占庭艺术中看到秀眉掩映下深黑的大眼、小巧的嘴巴和窄长稍带微勾的鼻子。当我们从这些肖像画回到教堂的内部空间时，我们会意识到这里也拥有人物的非物质感及上升轻盈的感觉，这是这种品质赋予其静默的狂喜。

& Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ 在君士坦丁堡所保留下来的查士丁尼时代大型建筑中，最重要的是 Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ（又称圣智教堂）（图 325 326 328—30）。它是当时的建筑杰作，也是迄今为止建筑史上最为辉煌的成就之一。它建于 532—537 年，教堂的盛名使建筑师——特拉列斯的安特米乌斯和米利都的伊斯多鲁斯也名垂千古。土耳其人 1453 年征服此地之后把它变为清真寺（四个尖塔即那时所加），镶嵌装饰也大多被白色涂料覆盖。这座建筑成为博物馆后，近年来逐渐复原了一些镶嵌画（图 339）。

Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ 的设计体现了多方面因素的独特综合：它有早期基督教公堂式教堂的纵轴线，但中堂的核心是一个上覆巨大穹顶的方形隔间，两端各有一个半穹顶，因而中堂看起来象一个巨大的椭圆。与这些半穹顶相连的是带有开放式连拱廊的半圆形壁龛，这些连拱廊与圣维塔莱教堂中的连拱廊相似。也可以说圣索菲亚教堂的穹顶是安插在十字中心式教堂的两半之间。穹顶座落在四个拱券上，拱券把穹顶的重量传给位于方形区域四角的巨大扶垛上，因此拱券下面的墙壁根本不起支撑作用。从拱券组成的方形区域向穹顶的环状边缘过渡的球面三角区称为三角穹隅（图 327），因此我们称整个结构为三角穹隅穹顶。同在圆形或多边形基座上建筑穹顶的旧方法（如 Ⅱ 万神殿 Ⅱ、Ⅱ 圣科斯坦沙陵 Ⅱ、Ⅱ 圣维塔莱教堂 Ⅱ）相比，这种方法可以建筑更为挺拔、轻巧、经济的穹顶。我们尚不清楚在三角穹隅上建造穹顶的方法始于何时何地，而 Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ 则是目前所知的最早的大规模应用这种方法的例子，具有划时代的重要意义，因为从此以后，三角穹隅穹顶就成为拜占庭建筑的基本形制，稍后的西方建筑亦然。

Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ 的设计还渗入了另外一些因素，其设计平面、主要扶壁的支撑结构和整体的宏大规模令人回想起君士坦丁长方形公堂（图 254—256）——罗马帝国拱顶建筑中最雄伟的成就，同查士丁尼大帝无比尊崇的统治者紧密相联的伟大纪念性建筑。Ⅱ 圣索菲亚教堂 Ⅱ 连结着东方与西方、过去与未来，是气势磅礴的综合型建筑。它雄伟高大，如山陵拔地而起，层层上升高达 56 米（比 Ⅱ 万神殿 Ⅱ 还高出 13 米），因此，尽管其直径比 Ⅱ 万神殿 Ⅱ 稍小（只有 34 米），但仍显得挺拔突兀。

一旦进入教堂内部，所有的重量感消失殆尽，结构本身的材质感与硬度皆被摒弃在外；一切都不复存在，只剩下开张的空间，许多风帆状的块面使半圆形壁龛、三角穹隅和穹顶都产生了一种升腾扩张的感觉。早期基督教建筑审美观（见 201—202 页）获得了崭新而壮观

的呈示。光的主导作用比以前更加突出：穹顶座落在一圈圈紧密排列的窗户上，而中堂的墙壁孔穴密布，犹如花边窗帘般晶莹剔透，这使得穹顶看起来仿佛漂浮而起，恰似“金光闪耀的天堂”——当时的文献这么描述。

金光闪闪的嵌片创造了一种“非现实的幻觉”，甚至在装饰线脚和柱头的装饰细部（图 315）中，都能感受到这种全新的审美趣味。其母题（涡卷形、茛苕叶形装饰等）皆出自古典建筑，但它们产生的效果迥异：柱头不再主动缓冲立柱柱身所承受的压力，却犹如一个透雕镂空的花篮，其精美的表面图案掩盖了石块的力量和硬度。

#第二黄金时代：建筑和装饰

查士丁尼时代之后，拜占庭绘画和雕刻的发展因为圣像破坏运动而中断。这一运动始于 726 年一道禁止宗教雕像的帝国法令。运动延续了一百多年，人们分为敌对的两派：以皇帝为首的雕像破坏派（即圣像破坏派）主要得到帝国东部行省的支持，他们严格坚持《圣经》中反对助长偶像崇拜的宗教雕像的禁令，希望宗教艺术能够严格局限于抽象符号和动植物形式；其反对派，即以僧侣为首的圣像维护派，集中在西部行省，那里帝国法令在大部分地区影响甚微【见原始材料 251 页和 253 页 No.20 24】。二者冲突的根源甚深：在神学上它涉及到基督身上人性和神性的关系；在社会和政治方面则反映了国家和教会之间的权力斗争。这一运动亦标志着天主教和东正教的最终分裂。

如果反圣像的法令在整个帝国实施，对拜占庭宗教艺术无疑将是一个致命的打击。禁令确实大大减少了宗教雕像的制作，但仍未能彻底清除，所以 843 年圣像维护派获胜之后圣像又飞速复兴。然而，拜占庭艺术传统在 8 世纪初至 9 世纪中叶是如何保存下来的，我们则不甚了然。圣像破坏运动似乎导致了对非宗教艺术的兴趣的恢复，而非宗教艺术则并未受到帝国禁令的影响。

&修道院建筑拜占庭建筑从未创造出一种能与圣索菲亚教堂媲美的结构。第二黄金时代（9 世纪末到 11 世纪）和其后的教堂规模都较小，更富修道院精神而较少皇家气派。它们的平面通常是方形中含希腊十字（十字架臂的长度相等），一边是前廊，另一边是后堂（有时两侧有祈祷室）。其中心结构是位于方形基座上的穹顶，它常常座落在带高窗的柱式鼓状壁上，这使得穹顶大大高出其余部分，希腊圣路加修道院中的两个教堂（图 332—34）即是如此。它们体现了晚期拜占庭建筑的另外两个特征：一是追求日益精美的外观，这同早期的极度质朴（参见图 319）完全相反；二是偏爱拉长的比例。然而，只有进入教堂内部，才能充分感受到这种垂直性的效果（图 334 展示了圣天主堂，即左侧图 332，俯视图 333）。高耸而狭长的空间区域产生了拥挤甚至是压迫的感觉，而抬眼注视穹顶下光亮的空间，则又会豁然开朗。

&Daphne 图 335 展示了希腊达夫尼修道院教堂中的这种图景。此教堂穹顶上的图案装饰比圣路加修道院天主堂保存得更好。从穹顶中心向下凝视的是令人敬畏的镶嵌图像“全能的基督”（宇宙之主），后面是金色的背景，而窗户之间 16 个较小的《旧约》先知图像则更强调了中心图像规模的宏大。四角的场景表现了基督的神性和人性，从受胎告知（左下图）沿逆时针方向依次是诞生、受洗和变容。整套组画代表着一个与图像间的几何关系十分和谐一致的神学程序，以致于我们无法确定是建筑设计决定着画面结构还是相反。同样严谨的次序决定着教堂内其余部分主题的搭配。

&威尼斯的圣马可教堂现存第二黄金时代规模最大、装饰最繁复的教堂是始建于 1063 年的威尼斯圣马可教堂。威尼斯人长期处于拜占庭统治之下，在政治和商业上取得独立之后很久依然在艺术上依赖东罗马帝国。圣马可教堂的设计也形如一个划在方形中的希腊十字，不过此处十字架的四臂各用一个单独的穹顶（图 336 337）加以强调。这些穹顶不是建在鼓形壁上而是被包在球形罩壳中，上面覆盖着闪亮的铜片，顶断有华丽的灯饰，这使

它们在远处看来显得更高，更为触目。这些灯饰为海员提供了绝佳的陆标。宽阔的教堂内部以镶嵌画（图 341）著称于世，同时它还意味着自己能够容纳这个大都市的所有居民，而不像 Ⅱ 达夫尼修道院教堂 Ⅱ 或 Ⅱ 圣路加修道院教堂 Ⅱ 那样只能容纳小型修士团体。

&莫斯科的 Ⅱ 圣巴谢尔大教堂 Ⅱ 在第二黄金时代，拜占庭建筑随着东正教一起传到俄国。由于木材的使用，那里的拜占庭教堂的基本形制发生了令人惊异的转变。这种带有民族色彩的建筑中最著名的是座落在莫斯科克里姆林宫附近的 Ⅱ 圣巴谢尔大教堂 Ⅱ（图 338）。它建于沙皇伊凡统治时期，像这位杰出的统治者一样也带有鲜明的俄罗斯风味。数量丰富的穹顶形成了一种奇异的塔状结构，其鲜活的图案状罩壳仿佛蘑菇和草莓，又似东方的头帕。这些巨大的冰淇淋球状建筑充满了童话般欢乐的幻想，然而整体效果却出人意料；尽管其目的是为了激发淳朴农夫的想象（他们定会目瞪口呆地凝望这些穹顶，把它们当作次数有限的首都之旅过程中所看到的奇迹），但它们至少传达了一种由质朴的拜占庭建筑转化而来的奇妙的感觉。

&古典主义的复兴 这种兴趣有助于解释第二黄金时代艺术中晚期古典主义母题出人意料地再现，如选自《巴黎诗篇》的 Ⅱ 大卫谱诗篇 Ⅱ（图 340）。虽然总有将之断代提前的倾向，但它实际上作于约 900 年。我们不仅在图中看到了类似庞贝壁画的风景，而且人物形象也明显源自古典模式。大卫极易被错认为是希腊神话中以音乐安抚野兽的俄尔甫斯，而他的同伴们则显得更奇怪，因为他们都是与《圣经》毫无关系的寓言人物。大卫旁边的年轻女子是梅洛蒂，羞怯地藏柱子背后的是厄科，抱着树干的男子象征伯利恒（注：伯利恒是大卫的出生地）的山峰。只有从风格特质上才能看出这幅作品年代较晚，比如覆在梅洛蒂腿上衣褶中的抽象“之”字形花纹。

另一例反映早期题材的精彩作品是威尼斯圣马可教堂中取材于《创世记》的连续场景镶嵌画（图 341），它们出自早期基督教插图抄本。矮胖的大头图像令人想起 4 世纪的艺术，那时常用古典型的年轻哲学家形象代表基督（参见图 315）；而自古典型形象被普通的蓄须形象（见图 335）取代直到此时重新出现已过了相当长一段时间。右上角的场景尤其值得注意：在古代艺术中一直把背生蝶翅的裸体小人视为人类灵魂的象征，而此处，这种形象在基督教精神下再度出现（更确切地说，是存留下来），它代表着上帝注入亚当体内的生命。

《巴黎诗篇》中的插图和圣马可教堂中的《创世记》题材镶嵌画显示出尚古者对古典艺术传统的热情。然而，这种直接表现古典题材的作品只是极端的例子。第二黄金时代最优秀的作品显示出古典主义已同查士丁尼时代艺术中人体美的精神理想和谐地融合在一起。这些作品中尤以达夫尼修道院教堂中的镶嵌画 Ⅱ 基督受难 Ⅱ（图 342）最为著名，其古典主义的特质更加纯粹，比《巴黎诗篇》中的插图更为感人，但却完全是基督教风格。它没有试图再现真实的空间布局，但是构图平衡清晰，确实具有一种恢弘的感觉，同细密画 Ⅱ 大卫谱诗篇 Ⅱ 中零乱的庞贝式风景形成鲜明的对比。古典主义强调人物形象的无上尊严，同查士丁尼时代圣维塔莱教堂中的镶嵌画（图 310、311）相比，它显得更有活力，更为优雅。

这些形象所蕴含的古典主义传统中最重要的特征是情感而非肉体，是人物姿态和面部表情所传达的温柔和哀婉，是最早在公元前 5 世纪的希腊艺术中出现的谨严克制而高贵的痛苦（见 144-145 页）。早期基督教艺术极度缺乏这种特质，它所强调的是基督作为救世主的圣智和神力，而不是他的牺牲，故基督受难很少被加以描绘，即使描绘，也抑制着悲哀的情绪。朱尼乌斯·巴苏斯石棺和克莱塞圣阿波利内尔教堂后堂上的基督形象（图 315 305）的艺术价值贯穿着整个第二黄金时代，达夫尼修道院教堂中宏伟的穹顶镶嵌画亦源自这种传统，而对比这些作品可以发现一种对基督受难的重新强调。

何时何地首次赋予救世主以人性尚不能确定，这种倾向似乎在圣像破坏运动结束之后得到了发展。在表现基督人性的作品中，比达夫尼修道院教堂中的 Ⅱ 基督受难 Ⅱ 更早的例子很少，且没有哪一例象它这样强烈地渴求观者情感的投入。把同情和哀怜引入宗教艺术也许是

第二黄金时代最伟大的成就，尽管后来这种情感的充分发展不在拜占庭而在中世纪的西方。

#雕塑

从 5 世纪开始，大型雕刻日趋消失。在拜占庭艺术中，大型雕刻随着最后一位皇帝的肖像一起消亡，而石雕则几乎完全被限于建筑装饰（见图 315）。但是小型浮雕，尤其是象牙或金属浮雕在整个第二黄金时代和其后时间内却持续产生。

这里展示的两例表明了它们种类繁多的内容、风格和目的。二者都作于 10 世纪，其中一块是三联板（一个袖珍小型祭坛神龛，两边有铰链合页）（图 332），它用作达官贵人旅行过程时私人供奉用的神龛。中间雕板的上半部分是升座基督，两侧是施洗约翰及圣母，圣母代表人类在祈求上帝的宽恕；底下是五个门徒。这幅小型圣像的优美和文雅令人想起达夫尼修道院教堂中的《基督受难》（图 327）的风格。

第二幅雕板描写了依菲革尼亚的牺牲（图 333），刻在一个作为结婚礼物的象牙盒子上，令人惊奇的是上面装饰着希腊神话中的场景。它甚至比《巴黎诗篇》中的细密画更为充分地体现了圣像破坏运动结束之后拜占庭古典主义者的尚古倾向，因为其题材出自欧里比德斯的一部著名希腊戏剧。这件作品（尽管雕得很深，但却显得出奇地单薄）可能源自欧里比德斯的一部插图抄本，而不是某一雕刻素材。尽管这些疙疙瘩瘩的人物已不再具有丝毫悲剧情感并落到了装饰性的戏谑的地步，但它们正是古代艺术的视觉化再现，与古代艺术的精神一脉相承。希腊罗马文化遗产正是通过类似渠道渗入拜占庭传统的洪流中的。

#晚期拜占庭绘画

公元 1204 年，第四次东征的十字军没有同土耳其人作战，却袭击并占领了君士坦丁堡，拜占庭帝国因此遭受了近乎毁灭性的打击，落入拉丁人之手长达 50 多年。然而，拜占庭竟然在这场灾难中幸存下来，1261 年，东部帝国的首府再度恢复了原来的统治，并于 14 世纪在绘画上达到了最后的辉煌，形成了自身独特的风格，直到 1453 年被土耳其人征服。

&圣像 人们对圣像的尊崇使得它们必须符合严格的形式规范，以固定的模式被反复复制，所以其中大多数作品精工细作的程度比艺术上的独创性更为显著，《升座圣母》（图 345）即此类作品。虽然作于 13 世纪，但它反映了几百年前的类型，洋溢着第二黄金时代古典主义的回响：优雅的姿态，丰富的衣褶，圣母脸部温柔忧郁的表情，宝座复杂的建筑透视（这种透视使它看起来颇似罗马《大斗兽场》的细密画摹本）。但所有这些因素都被奇怪地抽象化了。宝座尽管已接近大远小透视法进行了缩减，却已不再具有立体感；衣纹上最亮的地方好像是装饰性的阳光突现，同双手和脸部柔和的阴影形成奇特的对比。整体上看来，画面既非平面的亦非立体的，而是半透明的，有点类似于彩色玻璃窗画。画中各部分似乎是从背后照亮的，事实上也可以说确实如此，因为它们是用一种很淡的颜料画在反射性很强的金板上，所以才形成这种亮斑、光环和背景，以致于连阴影也不是完全不透明的。

这种弥漫的天国光芒最初是早期基督教镶嵌画的特点（参见图 310），诸如此例的雕板应视作镶嵌画在美学上的小型对应物而不仅仅是古代板面绘画传统的翻版。事实上，最珍贵的拜占庭圣像是作于板上的小型镶嵌画，而不是绘画。

圣像绘画随着东正教传遍了巴尔干和俄罗斯，甚至在拜占庭帝国灭亡之后仍然继续在那里保持繁荣。安德烈·鲁勃留夫的作品标志着这一传统中的创作激情已转移到了东正教世界的边远地区。鲁勃留夫是俄罗斯最优秀的圣像画家，不管用什么标准衡量他都称得上是一个伟大的艺术家。图 346 是他著名的板面绘画《三位一体》（这一题材是指三个天使造访马姆里的亚伯拉罕），大约作于 1410—1420 年。虽然有些地方保存得不好（背景大都脱落），但作品体现了构图上的和谐美和强烈的抒情性，可以与第二黄金时代最古典的作品媲美。鲁

勃留夫一定对拜占庭艺术的精华了如指掌，不管他是通过同客居俄国的希腊画家交流还是通过去君士坦丁堡旅居获得这些知识的。鲁勃留夫的画中最独特同时也是最具俄国风味的因素是色彩的搭配，它们更明亮、更复杂，完全不同于任何拜占庭作品。在拙劣的画家笔下，桔黄、朱红、青绿等颜色的组合极易表现为民间艺术中常见的粗俗，但在此处，对色彩的娴熟控制成为作品的精华。

&壁画 由于帝国大大萎缩，日趋贫困，所以壁画常常取代了镶嵌画。附属于伊斯坦布尔卡里耶清真寺（乔拉救主教堂的前身）殡仪礼拜堂中包含许多令人难以忘怀的连环组画，约作于 1310—1320 年中，在图 347 中，我们复制了这幅《复活》（希腊语 the Anastasis）（实际上画中场景描绘了基督复活之前降临灵薄狱的故事——救世主被光辉灿烂的光轮环绕，他战胜了撒旦并摧毁了地狱之门（注意他脚下被缚的撒旦，位于无数金属碎片之中），并且把亚当和夏娃从死亡之中拽出。令人诧异的是画面正中这些人物饱含激情的动作，依据此前所见过的拜占庭艺术，我们根本不会奢望还能碰到这样一种特质。基督的动作在此具有一种神奇的极端肉体化的活力，他把亚当和夏娃从坟墓中扯出，以致于他们看来仿佛是在空中飞翔。这些极具感染力的形象生动地表现了神的胜利，此前的拜占庭传统中是没有这种活力的。它表明直到查士丁尼时代之后 800 年的 14 世纪，拜占庭艺术仍然保持着创造力。

*第二编 中世纪艺术

\$导论

当我们缅怀昔日的伟大文明时，我们总是惯于从象征各文明独特风格的视觉丰碑出发：比如埃及 || 金字塔 ||、巴比伦 || 吉库拉塔 ||、雅典 || 帕特农神庙 ||、罗马 || 大斗兽场 ||、君士坦丁堡 || 圣索菲亚教堂 ||。按造这样一种回顾最高成就的方法，则中世纪将由一座哥特式大教堂来代表。|| 巴黎圣母院 ||，|| 沙特尔多大教堂 || 或 || 索尔兹伯里大教堂 ||，有许多教堂可供选择，而无论选定哪一个，我们将会发现它一定位于阿尔卑斯山脉以北很远的地方，尽管这些地区以前都属于罗马帝国统治区域。如果在我们选中的教堂门前倒出一桶水，这些水最终将流进英吉利海峡，而不是地中海。在此，我们得到了关于中世纪的最重要的的一个事实：在中世纪，欧洲文明的重心已转移到了古罗马世界北部边境地区。数个世纪以来，作为商业和文化交流的大道将其沿岸地区联结起来的地中海此时已成为边界，成为文明的边缘地带。

前面已经讨论过一些导致这一变迁的事件：帝国迁都君士坦丁堡，天主教和东正教日益激化的分裂，日耳曼部落入侵打击下西罗马帝国的迅速衰败。然而这些部落一旦定居于新的环境，就接受了晚期罗马文明和基督教文明体系，虽然并不完整。他们建立的一些地区性王国（汪达尔人在北非，西哥特人在西班牙，法兰克人在高卢，东哥特人和伦巴第人在意大利建立了自己的王国）都以地中海为中心，原属于拜占庭帝国边缘地带的一些行省，深受帝国军事、经济、文化势力的影响。迟至 630 年拜占庭军队从萨珊波斯人手中收复叙利亚、巴勒斯坦和埃及之后，重领失去的西部行省依然存在很大可能。10 年后，这种机会已不复存在，因为其时一股强大的、完全未曾预见的新力量在东方形成了：阿拉伯人在伊斯兰圣旗的统领下，侵占了拜占庭帝国的西亚和非洲行省。到 732 年，在穆罕默德逝世后一个世纪之内，他们吞并了整个北非和西班牙，甚至法国西南部也受到遭受其侵略的威胁。

伊斯兰教闪电般的推进对基督教世界的影响之大难以言表。丧失了地中海西部基地的拜占庭帝国不得不集中全部力量努力使伊斯兰势力局限于东部的海湾地区。西部势力的明显衰退（它仅在意大利保有一个摇摇欲坠的据点），使得地中海西部从那不勒斯到比利牛斯山脉的欧洲海岸，都暴露在来自北非和西班牙的阿拉伯人铁蹄之下。西欧被迫为自己的政治、经济和精神开源。罗马教廷也中断了它与东方的最后一缕联系，转而向北部的日耳曼王国寻求支援。那里的法兰克王国在加洛林王朝的强力领导下于 8 世纪发展成为实力强盛的帝国。公元 800 年，教皇赐予查理曼大帝皇帝封号，并隆重庆祝将自己和所有西方基督教会都置于法兰克人和伦巴第人的国王保护之下所产生的新的秩序。然而教皇自己并未屈服于新创立的信奉天主教的皇帝，皇帝的合法性反而取决于教皇，这同此前的情况正好相反（以前由君士坦丁堡皇帝任命新选的教皇）。正是这种精神权威和政治权威、教会和国家之间相互依赖的二元性特点把天主教和东正教、伊斯兰教区别开来。二元性的外在表现是：虽然皇帝必须在罗马加冕，但他并不驻跸于此。查理曼大帝在其势力范围的中心亚琛建都，它靠近今天法国、德国、比利时和荷兰交界处。

其时伊斯兰教创造了一种从西班牙到印度河流域横跨东西的崭新的文明，这种文明比中世纪西方文明更为迅速地达到了顶峰。位于底格里斯河畔的巴格达，是由查理曼大帝同时代的伟大君主哈伦·阿尔拉希德所建的首都，可与拜占庭的灿烂辉煌媲美。伊斯兰艺术、学术

和工艺在欧洲中世纪有着广泛的影响：诸如阿拉伯装饰、造纸术、阿拉伯数字以及通过阿拉伯学者的作品广泛传播的希腊哲学和科学等（在英语中还可以看到以阿拉伯语为渊源的词根，如“algebra”代数和“alcohol”酒精）。因此，在讨论西欧中世纪艺术之前，有必要先了解一下伊斯兰艺术。

@第一章 伊斯兰艺术

伊斯兰教以令人难以置信的速度扩张到整个西亚和北非至今仍是世界史上最令人惊异的现象之一。仅用了两代人的时间，这种新的信仰就征服了大片的土地和众多的信徒，比基督教用三个世纪所得到的还多。一个半开化的沙漠部落怎么可能突然从阿拉伯半岛崛起并把其政治和宗教制度强加给人口、财富、文化传统都远胜过自身的民族的呢？有一点经常被提及，那就是：阿拉伯人擅长突袭，具有非凡的战斗力和狂热的获胜欲，而当时的拜占庭军队和波斯军队则望尘莫及。这些有利因素也许有助于解释阿拉伯人初期的成功，却不能解释其征服的持久性。随着伊斯兰教逐渐获得众多皈依者的忠顺，武力征服很快转变为一种精神征服。很明显，这种新的宗教信仰定然比任何希腊化倾向的东方的古老宗教更能满足广大群众的需要。

伊斯兰教的许多基本要素都来自犹太—基督教传统。“伊斯兰”这个词的含义就是“服从”，因而穆斯林就是指那些信奉唯一和全能的“真主”的意志的人，这些意志是真主通过伊斯兰圣典《古兰经》向穆罕默德揭示的。《古兰经》经常借用《圣经》的内容，并把《旧约》先知们（尤其是亚当、挪亚、亚伯拉罕、摩西和大卫）和耶稣都视作穆罕默德的前辈，其教义包括“最后审判”、“天堂”和“地狱”、“天使”和“魔鬼”等概念。

伊斯兰教教义同犹太教和基督教基本类似，不同的是，它没有一套由祭司主持的宗教仪式。每个穆斯林都可以平等地与真主交通，所需遵从的要求也很简单：祈祷者只需在一天中规定的时间内（单独地或在清真寺里）布施，斋戒，向麦加方向朝拜即可。穆罕默德认为，所有信徒都是兄弟，是伟大神圣的团体中的一员。穆罕默德在世时，不仅在宗教意义上是信徒们的领袖而且在一切世俗事务中也是领导者，因而他遗赠给后代的这种信仰也是一种崭新的社会模式。政教合一的传统在穆罕默德逝世后依然坚守着，其继承人哈里发们是穆罕默德的代表，他们的权威基于他们与穆罕默德及其早期同道者们之间的血缘关系。

伊斯兰教独一无二的特征同时也是最令人倾心之处是民族性和普遍性的结合。同基督教一样，它对任何阶层的人都一视同仁，强调不论种族和文化背景如何，在真主面前大家都是兄弟。同犹太教一样，它又是一种民族性宗教，阿拉伯地区是它牢固的中心。在早期哈里发们的领导下为真主征战全球的阿拉伯战士们，并不希望能让所有异教徒都皈依伊斯兰教；他们的目的仅仅只是为了征服，为了实践并增强自己作为唯一的真主的仆人的虔诚信仰。那些希望通过加入伊斯兰教来分享这种特权的异教徒，首先必须融入阿拉伯文化：他们不仅需要学习阿拉伯语以阅读《古兰经》（既然真主选择了这种语言，他的言论就不应该译成其它劣等语种），而且必须接受穆斯林世界的社会、法律和政治体系。结果是，阿拉伯人虽然为数不多，但从未有过被其统治区居民同化的危险；相反，他们同化了被征服的居民以及他们的文化遗产，并巧妙地吸收这些文化遗产以适应伊斯兰教所需。

\$建筑

在艺术上，这份遗产包括早期基督教和拜占庭风格，这一风格反映了希腊化罗马时期的形式以及波斯艺术传统（见 90-95 页）。前伊斯兰阿拉伯人除了装饰华丽的阿拉伯书法之外别无其他艺术贡献。他们大多结成游牧部落散居各地，并没有什么大型建筑。在穆罕默德反对偶像崇拜的禁令下，所有地方神的雕像全被捣毁。同早期基督教一样，伊斯兰教起初并不

需要视觉艺术。在穆罕默德去世之后最初半个世纪内，穆斯林的祈祷场所可能是出于祭祀的目的而接管的一个教堂，也可能是一个波斯柱厅，甚或是用栅栏或壕沟围起来的一个长方形区域。这些临时凑合的清真寺有一个共同的特点，即标示出麦加朝向（qibla）（穆斯林祈祷的方向）：朝向麦加的一边必须用一排柱廊加以强调，或者直接把入口置于麦加朝向的正对面。

但是，从七世纪末开始，已经在征服地区建立了稳固政权的穆斯林统治者们，开始大规模地建筑清真寺和皇宫，以作为其权力的视觉象征。他们企图在规模和装饰上超越所有前伊斯兰建筑。不幸的是，这些早期伊斯兰大型建筑大部分未能保持原状。从这些建筑的设计和装饰中可以看出，它们是由从埃及、叙利亚、波斯甚至拜占庭征召的工匠建造的，这些工匠仍然按照他们以前所熟悉的风格进行工作。在综合这些不同传统的基础上，明确的伊斯兰风格直到8世纪才开始定形。

#东部伊斯兰

& || 大马士革大清真寺 || 大马士革大清真寺是706—715年在一座罗马教堂的基础上改建而成的，墙面覆盖着精美的拜占庭风格玻璃镶嵌画。图348复制的存留残片的一部分完全由风景和建筑组成，在金色背景上，画幅四周嵌有装饰华丽的边框。拜占庭艺术中是没有类似景色的，这种风格明显出自我们熟悉的庞贝壁画幻景手法。显而易见，古代传统在拜占庭西亚省份中比在欧洲保留得更加完整。建造此寺的哈里发阿勒瓦利德想必对希腊化罗马母题情有独钟，这些母题与充满象征性和叙述性的基督教镶嵌画的内容大相径庭。据稍后一位阿拉伯作家的记载，当时这个国家有许多“灿烂辉煌，充满迷幻色彩”的基督教教堂，而大马士革大清真寺的建造，主要也是为了防止穆斯林们被基督教教堂所迷惑。

& || 穆沙塔宫 || 关于雄伟的沙漠宫殿穆沙塔宫（今约旦王国境内）的建筑断代仍然存在许多争论，其原因不难理解，因为其正立面装饰风格（图349）可追溯到各种前伊斯兰建筑题材。最可靠的资料表明，这座宫殿很可能是一位阿勒瓦利德的继承人于743年左右建造的。花边状雕刻和植物图案特点使人不由自主地回想起拜占庭建筑装饰的风格（参见图329）。雕刻上细微的差别表明它们是由从拜占庭帝国前西亚行省中征召的工匠制作而成的。同时，它们还带有明显的波斯特色，与萨珊王朝的织品或金工制品（参见图118）相似的带翼雄狮和神秘的小动物表明了这一点。另一方面，锯齿形和玫瑰花瓣形的几何结构在整个正立面上交替出现，体现了伊斯兰艺术中特有的对对称性抽象图案的审美趣味。

& || 萨马拉大清真寺 || 早期哈里发们的建筑工程全都规模宏大、速度惊人，其中一个典型的代表是萨马拉大清真寺（位于底格里斯河畔，巴格达西北）。它建于848—852年间阿勒穆塔瓦基尔统治时期。只有从空中俯瞰（图350），才能感受其规模的宏大。正是因为这一点，它被称作世界上最大的清真寺。其平面（图351）的基本面貌乃是此期清真寺的典范：整个结构呈长方形，中轴线指向麦加朝向（通常是南方）。中间有一个侧堂环绕的庭院，侧堂导向麦加朝向。在麦加朝向那边的正中央有个小小的神龛作为标志，称作“米拉伯”（mihrab）；在其对面（通常是北方）有座尖塔，塔上有宣礼人（muezzin）召唤信徒进行祈祷。（这种样式源自叙利亚早期基督教教堂中的高塔，也许它也影响了中世纪欧洲的教堂高塔。）萨马拉大清真寺的面积有40000多平方米，其中22000平方米是由464根立柱支持的木顶覆盖的。这些木顶和墙面上原有的镶嵌画现已荡然无存。整个建筑中最壮观的部分是宣礼塔，它通过坡道与清真寺相连。宣礼塔的设计雄奇醒目，不同凡响，螺旋状的梯子盘旋上升，直抵顶部平台，再现了诸如著名的巴别塔（那时此塔保养完好）（见79页）之类古代美索不达米亚高塔的风采。这种设计是否意味着阿勒穆塔瓦基尔想向全世界宣告哈里发王朝是古代西亚帝国的继承人呢？

#西部伊斯兰教

& 科尔多瓦清真寺 要了解萨马拉大清真寺的内部效果，必须先讨论一下始建于786年的西班牙科尔多瓦清真寺。尽管1236年基督徒光复这座城市之后它被改作基督教教堂，但其结构仍然保持着伊斯兰特征。它的平面（图352）最初被设计为萨马拉大清真寺那种类型的简化版本，其主要特征是侧堂导向麦加朝向一方。半个世纪以后，人们加长侧堂以扩大清真寺的面积；961—965年间这些侧堂再次被延长；20年后人们又在东面加上了八条侧廊，因为河岸阻挡了它们继续向南面扩展。连续多次扩充足以体现早期清真寺设计上的灵活性，它使得寺院有可能比原来扩大近四倍规模而不改变其原始样式。进入寺内，满目一片绵延不尽的柱林，只有侧堂引导我们走向麦加朝向。

圣殿当时覆以木顶（现已被拱顶代替），木顶座落在设计奇特、绘画性很强的双层连拱廊上（图353）。下面一层拱券呈马掌形，这种形状曾出现在前伊斯兰西亚建筑中，而穆斯林建筑则巧妙地加以改造并形成了自己独特的风格。拱券座落在短小纤细的立柱上，这种立柱我们自罗马和早期基督教时代起就已非常熟悉。立柱托起石质扶垛，而扶垛则撑起第二层拱券。这种层叠的安排是不是为了满足实用的需要呢？因为建筑师为了以最快的速度建成此寺，不得不采用原有结构中很短的一种立柱。若果真如此，他对这种建筑方法的运用可谓登峰造极，因为它产生了比单层拱券和支柱系统更为轻巧、更具空间感的效果。

按同样原则更为精心制作的作品出现在卡皮利亚—德比利亚维西奥萨拱庭中（图354）。它是一个上覆拱顶的小房间，位于“米拉伯”北边，断代于961—965年间的建设浪潮。下垂的拱券共有三层，它们相互交叠，形成一种复杂的装饰性隔断。拱顶更富想像力：八个更为细长的拱券，或称肋拱棱，在方形隔间上方互相交叉，把它分割成蜂窝状。比较科尔多瓦清真寺与拜占庭教堂（见图330）的空间效果颇有启迪：在拜占庭教堂中，空间总是被视作一个容器，轮廓非常清晰；而在科尔多瓦清真寺中，边界被有意模糊了，因而整个寺院就带有一种流动性、扩张性和神秘性。置身卡皮利亚—德比利亚维西奥萨拱庭，交错的表面和凹穴使我们感觉不到墙面和拱顶是一个连续的表面，空间犹如一个镂空的笼子，被分隔开来但又同周围的环境相连。

这种独特的摩尔人（北非人和西班牙人）风格在格拉纳达阿兰布拉宫中达到了极致。格拉纳达是中世纪晚期伊斯兰教在伊比利亚半岛上的最后一个据点[见原始材料26号第388页]。宫中最华丽的部分是狮子庭院和庭院四周的厅堂，它们建于1354—1391年间（图355）。立柱在此变得犹如花茎一般纤弱优美，它们支撑着式样繁复的拱券；拱券插入墙内，墙壁因此仿佛仅由各种蛛网状装饰所组成。

在内部墙面上（图356），同样有着的花边似的阿拉伯装饰，它们采用色彩精美的灰泥和瓦片制作而成，其设计花样变化无穷（甚至包括铭文饰带），同时又有着严格的对称性和节奏感。阿兰布拉宫的空间效果要比穆沙塔宫正立面丰富得多，回想起来，这两座建筑虽然相隔六个世纪和浩瀚的地中海，但从二者形式基本相似的特征看来，它们显然有着非常密切的联系，同属于一个演进过程：卡皮利亚—德比利亚维西奥萨拱庭中的肋拱棱已经消失，钟乳石般垂挂于天顶之上的小型拱券所组成的多重蜂窝状结构取代了它的位置。无怪乎西方浪漫的想象中把阿兰布拉宫视作《一千零一夜》中的神奇传说在人间的再现。

#土耳其人

从10世纪开始，塞尔柱土耳其人逐渐向西亚扩张。在西亚，他们接受了伊斯兰教，占领并控制了波斯、美索不达米亚、叙利亚和耶路撒冷大部分地区，并发展到同小亚细亚的拜占庭帝国对峙的地步。公元13世纪，蒙古大汗成吉思汗（他的军队中包括马木留克人——

土耳其人的一支)和奥斯曼土耳其人步其后尘接踵而至,后者不仅于1453年夺取君士坦丁堡,灭亡了拜占庭帝国,而且占领了整个西亚和埃及,成为穆斯林世界最重要的力量。伊斯兰文明中土耳其成分的增长反映在一种新型的清真寺,即穆斯林学院(madrasah)的西向传播过程中。这种新型的清真寺最早出现在公元11世纪塞尔柱人统治下的波斯地区。

&开罗 || 苏丹哈桑穆斯林学院 || 典型的例子之一是开罗 || 苏丹哈桑穆斯林学院 ||,它与 || 阿兰布拉宫 || 同时代建成,但二者在精神上有着显著的差别。它的基本面貌是一个正方形庭院(图357),中央有个喷泉。庭院每边都有一个长方形拱顶大厅,厅门朝向院落;位于麦加朝向一边的大厅比其他三个都大,被用作圣殿。大厅的宏大规模反映了波斯萨珊王朝宫廷建筑的特点(见图117),而几何形式清晰明了的整体设计(厚重的墙壁表面突出了这一点),则是土耳其人的一大贡献,以后我们还将再次提及。它代表着一种与侧堂众多的阿拉伯清真寺完全不同的建筑空间观。

紧挨苏丹哈桑穆斯林学院麦加朝向那边的是苏丹的陵墓——一个巨大的穹顶立方形建筑(图358)。这种葬仪纪念物在早期伊斯兰教中从未出现,它源自9世纪的西方(见214-15页),在埃及马木留克苏丹统治时期尤为盛行。图中这种穹顶显然继承了拜占庭穹顶的特点(比较图332)。

&亚格拉 || 泰姬陵 || 伊斯兰建筑中最著名的陵墓是亚格拉 || 泰姬陵 || (图359),它是比苏丹陵晚三个世纪的一位印度穆斯林统治者沙·贾汗为纪念其爱妃所建[见原始材料27、28号第388-9页]。沙·贾汗属于源自波斯的莫卧儿王朝,因而 || 泰姬陵 || 和 || 苏丹哈桑陵 || 的相似之处并不象乍看之下那样令人吃惊。同时,这种比较凸显了 || 泰姬陵 || 作为此类建筑杰出代表的特质。带有突出檐口和坚实穹顶的开罗陵墓所具有的厚重雄伟的特点在此已被轻盈优雅所取代,这种特征与 || 阿兰布拉宫 || 一般无异。白色的大理石墙面上嵌有深凹的壁龛,犹如一张半透明的薄纸,整个建筑给人一种足不履地、飘然出尘的感觉,仿佛是悬挂在一个球状穹顶之下。周围环境的精心布局也大大增强了它如诗如幻的气氛:长长的水池边上两排墨绿色的灌木丛,池中波光迷离,碎影倒映,凄清的白色穹顶愈加显得华美壮观。

&埃尔祖鲁姆和伊斯坦布尔的清真寺 曾经定居小亚细亚的土耳其人把塞尔柱穆斯林学院和拜占庭穹顶教堂的特点融合起来,建造了第三种类型的清真寺。这种类型的发展过程中最早的、最令人惊奇的产物是埃尔祖鲁姆的乌鲁清真寺中的木质穹顶(见图766),它历经当时频繁的地震考验而幸存下来。当土耳其人入主君士坦丁堡时,他们对 || 圣索菲亚教堂 || 的华美赞赏备至。它给土耳其人留下的印象是如此深刻,以致于1453年以后在君士坦丁堡和其他地方建造的大量清真寺都体现了这一特点。其中最引人注目的是建于1609—1616年的 || 苏丹阿曼德一世清真寺 || (图360—362)。它经过精心设计,在 || 圣索菲亚教堂 || 的基础上发展为正方形,与主穹顶毗连的半穹顶由两个变为四个,在紧靠宣礼塔的四角还有四个小穹顶。一系列高高矗立的穹顶逻辑排列适宜,几何布局精巧,因而外观比 || 圣索菲亚教堂 || 更加协调。可以说, || 泰姬陵 || 和 || 苏丹阿曼德一世清真寺 || 的建成,标志着在十七世纪上半叶穆斯林建筑艺术取得了最后的辉煌。

\$模仿造型

在深入讨论伊斯兰绘画与雕塑之前,首先必须理解穆斯林对于模仿造型的态度。人们常常认为它同拜占庭圣像破坏派的观念相似(见230-2页),然而二者差别悬殊:圣像破坏派反对的是圣像(即宗教人物的形象)而不是模仿造型。穆罕默德也反对偶像崇拜,630年他凯旋回归麦加之后所做的第一件事就是占领了古代阿拉伯圣殿——天房(Kaaba)并销毁了庙内所有的偶像。通常认为这些偶像是指雕像,《古兰经》中也明确地把雕像视作撒旦的手

笔，但普通的绘画和模仿造型则不在此列。

穆罕默德对于绘画的态度似乎是模棱两可的。据早期阿拉伯文献记载：在 630 年的偶像销毁运动中，天房里仍存有宗教题材（明显是基督教题材）的壁画。穆罕默德下令除了一幅描写圣母和圣婴耶稣的画之外，所有的壁画全部销毁，而他自己亲手保护了此画。这一事件以及早期穆斯林神学对这一主题的漠不关心，表明绘画的圣像从未引起穆罕默德及其继承人的重视。由于阿拉伯人缺乏绘画传统，伊斯兰宗教绘画的创作只能借助于外部源泉，因此，如果缺乏权威的鼓励，绘画根本无法发展。权威们总是努力做到对其它宗教信仰的圣画也平等对待，有时甚至表现出某种程度的宽容（也许穆罕默德销毁活动中保全那一幅题为《圣母子》的作品是为了不伤害信徒中原基督徒的感情）。

这种消极的反偶像崇拜态度并未阻止阿拉伯人接受在新征服地区发现的非宗教模仿造型艺术。他们确实对任何类型的雕像都深恶痛绝，但是，希腊化风格的风景画却可能引入清真寺中（图 348），萨珊人的动物形象也散布在穆沙塔宫正立面浮雕装饰上（图 349）。在与穆沙塔宫同时代的另一宫殿遗址中也发现了绘有人体形象的湿壁画残片。直到约公元 800 年之后，才在穆斯林宗教文学作品中出现了对模仿造型的责难，这也许是受到杰出的犹太皈依者的影响。争论的焦点不再集中于偶像崇拜的危险，而指向人类的放肆行径：在创作生物形象的过程中，艺术家侵占了神所独具的创造特权，因为只有神才能将灵魂注入生命之中。

&装饰品 因此，从理论上讲，任何形式的人物和动物形象都是伊斯兰教法规所禁止的，但实际上此禁令仅在反对公开展出的大型模仿造型艺术方面发挥着作用。人们（特别是崇尚奢华的哈里发宫廷和其他穆斯林贵族们）仿佛已普遍形成共识：生物的形象如果不投下影子，规模甚小，或者是应用于如地毯、织锦、陶器等日用品，则并无不妥。这样，人物和动物形象就在伊斯兰艺术中保存下来，但它们逐渐简化为装饰母题，本质上与几何和植物装饰没什么区别。

这种倾向是一种古老的传统。那些创造伊斯兰文明的民族（阿拉伯人、波斯人、土耳其人和蒙古人）都喜好装饰华丽的可随身携带的饰品，这是以前游牧部落的共同传统（见 91-92 页），伊斯兰教仅仅是加强了它们各自固有的民族趣味。当游牧部落艺术的技法（如织毯工艺、金属工艺、皮革工艺）融合了埃及、西亚和希腊罗马地区工匠们积累的丰富的形式和素材之后，伊斯兰装饰艺术的华贵繁复就达到了一个空前绝后比的高度。下面举出的少数几例只能传达其丰富多彩之一斑。

出人意料的是，大量最优秀的范例发现于西欧的教堂和宫殿中。不管来自贸易、馈赠或十字军的战利品，在整个中世纪它们都被当作富有惊人想像力的工艺品被珍藏，并常常被仿造。例如锦绣《德皇加冕礼袍》（图 363），是巴勒莫（穆斯林占有此城 241 年）的伊斯兰艺术家于诺曼人夺取此城 50 年后的 1133—4 年间为西西里的罗杰二世所作。生命之树两旁对称排列着双狮袭击骆驼的图案，这是源自几千年前古代西亚地区的一种母题（参见图 109）。在此，绣于半圆里身上布满各种装饰的动物形象的原始野性已升华为图案中所蕴含的华丽情趣。

正是图案特征使得双狮和骆驼同 50 年后穆斯林世界另一地方——波斯东北部所产的一件青铜生物形象（图 364）联系起来。这件青铜器确实投下了影子，而且尺寸不小，足有 3 英尺高。事实上，它是伊斯兰艺术中最大的圆雕之一。就其特征而言，称其为动物雕像是有所失公正的。它本质上是一个器皿，一个形状近似动物的穿孔香炉。外形的写实因素似乎是次要的和随意的，如果只有局部存留下来，我们几乎无法分辨它是哪种兽类，甚至还会怀疑它是否在模仿什么东西，因为其躯干的处理是如此地抽象和装饰化。只有当它发挥其固有职能时，它才变成一个“生物”：装满点燃的熏香，烟火升腾之中，对于那些缺乏见识的观者而言，它显得异常真实。这件器皿的主人塞尔柱王子无疑十分欣赏这只半涉趣味、半涉诡异的守护兽的表演，只要他愿意，他随时可以让它活龙活现。

&绘画 公元8—13世纪穆斯林世界绘画的面貌几乎完全不为人知。自大马士革大清真寺中的镶嵌画出现以降，500年内存留的资料极少，因此如果不是文献记载提供了相反的证据，人们会认为在伊斯兰教统治下绘画性表现已完全消失。然而，即便文献记载没有提供证据，还是明显可见绘画传统依旧保持着生命力，不过不是穆斯林而是其它信仰的艺术家在延续着这种传统：拜占庭大师们偶尔被雇来为阿拉伯统治者服务，在伊斯兰帝国中保存下来的东部基督教教堂里必然也留有一些可为穆斯林艺术的雇主们服务的画家。但穆斯林们需要哪种类型的绘画呢？

可以设想，当时对科学文献的插图一直都或多或少有一些需求。阿拉伯人从西亚的拜占庭人那里继承了这些抄本，同时，出于对希腊科学的强烈兴趣，他们用自己的语言来复制它们。这就意味着插图也要被复制，因为它们是整体内容的一个基本组成部分，不管这些插图是抽象的图表，还是写实的形象（譬如动物学、医学或植物学论文中的图片）。这类作品见于目前所知的最早的伊斯兰插图抄本中，然而没有哪一幅的断代早于1200年左右。这里所举的例子（图365）选自迪奥斯科里季斯的《人体医学》（Dioscorides' *De Materia Medica*）的一个阿拉伯文译本，落款日期是1224年。它描述了希腊医生埃拉西斯特拉图斯斜倚在躺椅上与助手（他们头上都有光环，以示其神圣性）交谈的情景。有意思的是，此例中同一个缮抄工又制作了插图；或者说，他把图画连同原文一起复制了下来。这幅画的最终渊源一定是一张古代晚期的细密画，表现空间中三维的人像，然而，需要丰富的想像力才能看出目前译本中的古代遗风，因为画中所有的东西都被平面化和装饰化了。人物的外形就象图中的书法一样严格地贴着页面，而艺术家的鹅毛笔线条也具有与字母线条类似的胸有成竹的节奏感。

也许可以这样推测：抄本插图是通过兼具缮抄工和绘图者身份的穆斯林之手进入伊斯兰艺术中的，因为对于一个穆斯林来说，缮抄工是一个古老而又令人尊敬的职业。一个优秀的书法家在文章内容需要的情况下可能会自己绘图，而根本不会意识到这种偶然的行为已把他归入画家的行列并为真主所厌弃（因为真主反对绘画）。可能就是这样，黑白或彩色的书法风格的线描插图很快就出现在世俗阿拉伯文学作品中，例如哈里里的《故事集》（*Maqamat*）。这些风趣的小故事大约作于1100年，很可能在它们写成后的一个世纪内又加入了插图，因为我们直到13世纪才看到带插图的哈里里抄本。图366中的素描选自1323年的版本，它显然源自一个世纪以前迪奥斯特里季斯的《人体医学》中的插图风格。画面的线条同样流畅而富有节奏，但此时运用得更加轻松自如，具有更强的表现力。艺术家对人物特征的把握，对11个大人倾听正中间机灵的“小淘气”辩解所产生的不同反应的描绘是如此精确和幽默，因此我们必须承认他比那些简单的复制者重要得多。

#波斯

阿拉伯商人早在伊斯兰教创立之前就已经与东亚有过接触，一些早期穆斯林作家偶尔也提及中国画家的名字，这表明此类接触已使他们对中国的艺术有所了解。但是，直到13世纪蒙古人入侵以后，中国艺术才对伊斯兰艺术产生了重要的影响。从约1300年以后蒙古人统治下的波斯的插图抄本中，可以强烈地感受到这一点，例如图367所示的《夏日风景》。早在三个世纪之前的宋代，中国画家就已创作出一种远山苍苍、薄雾茫茫、溪流潺潺、充满原始大自然诗意气氛的极具景深的山水画。蒙古画家一定非常谙熟这种传统，他们的作品再现了中国山水画的基本特征，而对色彩的敏锐感觉则又使他们能够准确地描绘出早秋树叶的红、黄变化。这样的风景画是否传入中世纪的欧洲我们不得而知，但自古代末期就已沉寂的西方风景画传统约在此时恰好开始复苏（见图528、533），这可能决不仅仅是巧合。

中国艺术到底在多大程度上影响了伊斯兰细密画传统的发展，从一幅描绘王子和公主搏斗的风景画（图368）中可以得到很好的说明。充溢画面的不是彩色的线描而是粗犷的构图。

需要插图说明的故事仅仅只是一个出发点，艺术家致力于风景布局而不是书中所描绘的人物的动作。他一定十分欣赏中国山水画，因为精心渲染的雅致的岩石、树木和花朵反映出其东亚渊源；同时，构图上的装饰特征则是典型的伊斯兰风格。从这一点上看来，它似乎更倾向于波斯地毯图案风格而不是“恢宏大气”的中国山水画传统。

东亚影响的另一个重要结果可能是波斯细密画中宗教题材的出现。熟悉印度和中国佛教艺术悠久传统的蒙古统治者们并未遵循其先辈们所尊崇的穆罕默德对待绘画的态度。不管怎么说，14 世纪早期开始，反映穆罕默德生活的场景出现在波斯插图抄本中。因为此前从未描绘过这类内容，所以艺术家们不得不从基督教和佛教艺术中获取创作灵感，结果其作品成为各种风格的奇特混合物，远未达到融汇贯通的程度。

只有很少几幅伊斯兰宗教绘画能与更古老的宗教艺术媲美。图 369 所示就是这样一幅精美的细密画，它描绘了穆罕默德登霄的过程。《古兰经》中写道：真主“在一个夜晚，使他的仆人……夜行，到达我降福于四周的远寺，以便把我的征迹对他显现”。后来，穆斯林作家们又给这段简短的描述加上了精心构思的细节：登霄始自耶路撒冷，由天使加百利引导；穆罕默德历经七层天，在那里他见到了其先辈们，包括亚当、亚伯拉罕、摩西和耶稣；最后他被带到真主面前[见原始材料 29 第 389 页]。整个过程显然同乘坐喷火双轮马车登霄的以利亚的故事相似。不过据传穆罕默德的坐骑是一只“白色的，比骡子小而比驴大”的神奇的天马，名叫“布拉格”（*buraq*），它象人一样有着双颊（或称作“脸”），有些作家还给它安上一双翅膀。可以看出，这只怪兽源自古代美索不达米亚生翼的人首守护兽（见图 103）及其同类狮身人面像和马人。所有这些怪兽都在伊斯兰装饰艺术这个大熔炉中化作装饰母题并一直保持沉寂，直到伊斯兰作家为它们命名为“布拉格”。这张细密画中怪兽的双翼简化为环绕颈项的一圈羽毛，以便不影响马鞍的安置。怪兽随着天使加百利穿过繁星点缀的深蓝色天空；下面，散乱的层云之中隐隐约约有个发光的天体，可能是月亮。

梦幻般的景色明显深受东亚的影响：加百利和穆罕默德背后都有火焰状金色圣光，这是佛教艺术的特征；而盘曲的云团，天使的脸形和装束也体现了东亚特征。但是整体构图（天使般的随从由四面八方向穆罕默德会聚所形成的纷乱的运动气氛）使人不由自主地回想起基督教艺术。这幅画真正代表了东西方艺术风格异常完美的结合，只是出于对伊斯兰教反偶像崇拜观念的让步才显得稍有微憾：穆罕默德的脸部是空白的，因为穆斯林们认为它太神圣而不能直接加以描绘。

这类场景出现在历史或文学抄本中，而不是《古兰经》里。即使波斯人也不敢公然在《古兰经》这本圣典中加附插图，尽管穆斯林世界并非对《圣经》插图抄本全都一无所知（这也许正是因为宗教敌对关系而不作插图的原因）。《古兰经》依然是书法家们的领域，一如伊斯兰教创立之初。在他们笔下，阿拉伯字母变成了令人惊叹的弯弯曲曲的形状，既可写成直线又可写成曲线，具有变幻莫测的装饰能力。发展到极端，这些设计就成为在规范中驰骋想象的杰作，它们仿佛以某种奇特的方式预测到了现代抽象艺术的发展。图 370 所示的书页可能是 15 世纪一位土耳其书法家的作品，它仅仅表现一个单词“**Allah**（真主）”。这幅作品是各种形式规则相互交错组合所形成的奇迹，具有迷宫般的、地毯图案般的甚至非具象绘画的特征。它比其它任何作品都更为明显地体现着伊斯兰艺术的精华。

@第二章 早期中世纪艺术

\$黑暗时代

用来代表各个历史时期的名称就像人们的绰号一样：一旦确立，几乎就无法改变，尽管它们可能已不再适用。“中世纪”一词的最初使用者把 5 世纪到 15 世纪整整一千年的历史称为“黑暗时代”，代指古典主义风格衰落到意大利文艺复兴之间的一段空白。此后，关于“中世纪”的概念发生了根本的改变：人们不再认为它是一个“愚昧的时代”，而视之为一个“信仰的时代”。

随着这种肯定性的新概念的传播，“黑暗时代”变得越来越局限于中世纪早期。100 年前，一般认为“黑暗时代”一直延续到 12 世纪，此后它被逐步缩短，如今这个名词仅包括从查士丁尼大帝逝世到查理曼（未称帝）登基不到 200 年的时间。也许应该进一步将黑暗时代的范围缩短到 650—750 年间这一个世纪，在此期间欧洲文明的中心已由地中海北移，而中世纪的经济、政治、精神体系也开始成形。下面我们将会看到，即使这一个世纪（650—750 年）也取得了一些重要的艺术成就。

#凯尔特—日耳曼风格

&动物风格 在罗马帝国衰落时期从东部进入西欧的日耳曼部落，随着游牧民族的装备，带来了一种古老的、广为流传的艺术传统，即所谓的“动物风格”。我们曾见过类似风格的早期作品，如伊朗Ⅱ卢里斯坦青铜器Ⅱ和俄罗斯南部斯基泰人的金饰（见92页和图109、110）。这种风格融合了抽象和具象，融合了严谨的形式和自由的想象，成为黑暗时代凯尔特—日耳曼艺术的一种重要成份。例如出土于萨顿—胡的镀金珐琅Ⅱ囊盖Ⅱ，它是625—633年间歿世的东盎格鲁国王的墓葬品之一。

囊盖上有四组对称的母题，每个都有自己独特的特征，表明它们各自具有不同的渊源。其中一个母题是一个人站在两只相对的动物中间，它有着非常悠久的历史，在 3800 多年前埃及人的艺术中（见图 52）就曾出现过。而雄鹰扑向野鸭的图案则令人想起卢里斯坦青铜器上食肉动物和牺牲并列的画面。另一方面，顶上一组图案设计的渊源更晚近一些，它由一群互相搏斗的动物组成，动物的尾巴、腿和爪子都被拉长成饰带，形成一组复杂交叠的图案。以交叠的饰带作为装饰图案出现在罗马和早期基督教艺术中，特别是地中海南岸，但它们与动物风格的结合则可能是黑暗时代的发明，大约是萨顿—胡Ⅱ囊盖Ⅱ制作之前不久的事。

金工制品材料丰富，技法繁多，工艺精巧，是动物风格的主要表现媒介。由于它们小巧耐用、需求众多，因而这种风格丰富的形式得以迅速传播开来。在黑暗时期，这类形式不仅在空间上传播，而且也在技术和艺术观念上传播，它们影响到木雕、石刻，甚至抄本插图。

正如人们所料，木雕器物保存下来的不多，它们大多出自斯堪的纳维亚半岛，那里的动物风格比其它任何地方兴盛的时间都要长。图 372 所示的华丽的兽头作于 9 世纪初，是一根桅杆的顶端，同许多其它器具一起出土于挪威南部奥斯贝格一处维金人船冢。同萨顿—胡Ⅱ囊盖Ⅱ的母题一样，它也有—种奇异的混合的特性：在某些特定的细部（如牙齿、牙床、鼻孔等）基本形象的写实达到令人吃惊的地步，而其表面环绕的交叠的几何图案则显示出它同金工制品的渊源。这种咆哮的怪兽过去常常高耸于维金人的船头，使它们看起来仿佛传说中的海龙。

#爱尔兰—撒克逊风格

阿尔卑斯山北部创造的最早的基督教艺术品也反映了非基督教日耳曼式动物风格。为了理解它们的产生过程，首先必须了解爱尔兰的重要地位，它在黑暗时代担当着西欧精神和文化领导者的角色。公元 600—800 年委实可称作爱尔兰的黄金时代。与邻邦英格兰不同，爱尔兰从未成为罗马帝国的属地，因此英格兰传教士们 5 世纪为爱尔兰人带来福音书时，他们发现若按罗马标准凯尔特人完全处于未开化的野蛮状态。爱尔兰人乐于接受基督教，因为这使他们接触到地中海文明，但他们并未罗马化。更确切地说，他们用一种朝气蓬勃的地方独立精神来调整并改造他们所接受的文化。

罗马教会廷制度体系本质上是都市化的，并不适合爱尔兰的乡村化生活特点。爱尔兰基督徒喜欢追随埃及和西亚沙漠中的圣徒们的行迹，这些圣徒远离都市的诱惑，在荒凉和孤独中追寻精神的完美。这些隐士所组成的团体修建了最早的修道院，他们共同恪守禁欲主义原则。5 世纪，修道院向北发展到不列颠西部，但是只有在爱尔兰，修士才取代主教获得了对教堂会的领导权。

与其埃及原型不同，爱尔兰修道院很快就成为学术和艺术活动的中心。它们也具有传教的热诚，派遣爱尔兰修士去说服异教徒，在不列颠北部和欧洲大陆从普瓦蒂埃到维也纳的广大地区建立修道院。这些爱尔兰人不仅加速了苏格兰、法国北部、低地国家以及德国改信基督教的进程，而且他们建立的修道院，成为整个欧洲广大乡村的文化中心。尽管他们的大陆基地不久就被七到八世纪间由意大利向北发展而来的本笃会僧侣们所占领，但爱尔兰的影响在数百年后的中世纪文明中仍有遗存。

&抄本 为了传播福音书，爱尔兰修道院必须大规模复制《圣经》和其它基督教典籍。他们的抄写作坊（又称缮抄室）也成为艺术研究的中心，因为记录神示圣言的抄本被视作圣物，其外观的华美要求能够体现内容的珍贵。当时的爱尔兰修士们一定已经见过早期基督教插图抄本，然而正如在其它许多方面一样，他们在此亦发展出一种独立的传统，而不是简单地临摹原本。阐述《圣经》故事的图画对他们来说兴趣不大，他们主要致力于图案的装饰美化。在这些抄本中，爱尔兰—撒克逊风格的抄本最为精美。它们融合了凯尔特人和日耳曼人成份，在爱尔兰人于撒克逊英格兰地区修建的修道院中尤为兴盛[见原始材料30号第389页]。

《林迪斯凡福音书》中画十字架的书页（图 373）的结构异常复杂，是富有想像力的惊人创造。由于这位画家像珠宝匠那样精细地工作，使得分散在几何框架中互相交织的动物显得异常稠密，而它们的运动却又控制有序，因此相形之下，萨顿—胡囊盖上互相搏斗的野兽就显得非常稚拙。由毗牙咧嘴、挥舞着尖爪的怪物所代表的异教世界仿佛顿然俯首臣服于十字架所代表的至高无上的权威。为了达到这种效果，艺术家不得不为自己制定出一套极端严格的规则。比如他的“游戏规则”要求：有机样式和几何样式必须分开；在动物图案块面中，如果试着去寻找每条线的起点，最后会发现它们都已成为躯体的一部分。还有一些规则实在太过于繁复，不宜在此深究，它们涉及对称性、镜像效果以及图案与色彩的反复等。只有仔细观察，然后自己动手描绘，才有可能真正理解这个迷宫样奇特的世界

一百年后爱尔兰抄本在 Books of Kells 中达到了顶峰，这是黑暗时代最多彩也最精彩的手抄本，一度被誉为“西方世界主要的文化遗产”。它绘制于 Iona，由于这座岛屿于 804 至 807 年受到维京人入侵，所以这本抄本最后也没能完成。它的许多插图是早期中世纪艺术的总结，反映了从地中海到英吉利海峡的诸多影响。Chi-Rho（代表基督，图 374）字母组合图案与《林迪斯凡福音书》中的十字架书页一样，采用曲折盘绕的设计。但现在僵硬的几何性质已略为松弛，同时反对人体模仿造型的禁令在此也有所松动。X 形的 Chi 的顶端出现了一张完全可辨的脸，而沿着 shaft 两边突然冒出了三个有翼天使。卷须状的 P 形的 Rho 竟

然结束于一个修士的头，这真是奇思妙想的生花之笔！更令人惊讶的是出现了是对大自然的描绘。猫、鼠、蝴蝶甚至还有水獭捕鱼的形象几乎被繁复密集的装饰所淹没，好像在玩捉迷藏游戏。为了使自己的存在合法化，无疑它们各自都承载有某种象征功能，尽管现在还不清楚。无论如何，它们出现在这儿依旧是令人震惊的。在早期基督教抄本出现的模仿造型形象中，爱尔兰—撒克逊插图画家们通常只保留了四个福音使徒的象征物，因为它们易于转化为装饰语言。《埃希特纳赫福音书》中象征圣马可的狮子（图 375）的画面章法和图案与萨顿—胡的珐琅镶嵌相似，是用与以前插图中的交叠动物图案相同的富有运动感的曲线来绘制，显得充满活力。我们在此再次惊异于几何框架以及附加于其上的动物图案的惊人的平衡（此例中，还包括题字：狮子形象 *imago leonis*）。

另一方面，对人物形象的表现长时间内仍是凯尔特或日耳曼艺术家所难以企及的高峰。青铜饰板《基督受难》（图 376）可能出自某一书籍封面，它反映了艺术家在面对人物造型时是多么地无力。艺术家企图再现早期基督教构图，然而他根本没有掌握将人体作为有机整体加以表现的方法，所以基督的形象显得无生气：头、手和腿互不关联，似乎是硬接到嵌有螺旋形、锯齿形及交叠的饰带的中心图案之上。很显然，凯尔特—日耳曼传统和地中海传统之间有一道鸿沟，而爱尔兰艺术家在创作《基督受难》的时候还不知道如何填补这一鸿沟。

#伦巴第风格

欧洲大陆的情形基本上差不多：在意大利北部的伦巴第人中甚至也发现了以上特点。制作契维德尔大教堂洗礼堂中的浮雕栏杆（图 377）的日耳曼石匠，对于模仿造型问题与同时代的爱尔兰艺术家一样望而却步。他所刻的福音使徒象征物实际上是一些奇怪的生物：它们都有着蜘蛛似的前腿，而躯干仅由头、翅膀和一条短短的螺旋状尾巴组成（天使除外）。显然，他并不在意按程式化方式将这些生物强行塞到圆形框架中这一行为已经破坏了它们的完整性。另一方面，他有一种高度的装饰意识：扁平的对称图案使整块雕板成为一件成功的装饰品，很像刺绣。事实上，它很可能从某些东方织品中吸取了营养（比较图 118）。

\$加洛林艺术

查理曼大帝建立的帝国并未持续多久（见 263 页），他的孙子们将帝国分为三部分。然而，他们在这三部分中也无力进行有效的统治，政治权力因此又归复到地方贵族手中。相形之下，查理曼大帝统治时期所取得的文化成就却延续甚久，影响深远。如果没有这些成就，现代英文字母就可能完全不同了，因为印刷字母的形状就是源自加洛林抄本。今天我们把这些字母称作罗马字而不是加洛林字，这提醒人们注意查理曼大帝所倡导的文化改革的另一方面：收集和传抄古罗马文献。幸存的大量最古老的古典拉丁作家的篇章就是在加洛林王朝遗存的抄本中发现的，这些抄本不久前还被错认为属于罗马帝国，加洛林字也因此被称为罗马字。

保存古典名著的倾向是试图恢复古罗马文明及其帝国称号的雄心的一部分。查理曼大帝在这场复兴运动中采取了积极的态度，他希望通过这一举动在帝国内半开化的臣民心中植入早已逝去的光荣辉煌的文化传统，最终他取得了极大的成功。“加洛林文艺复兴”被视作凯尔特—日耳曼精神与地中海精神的首次真正的融合，在某种程度上也可以说是最重要的一次融合。

#建筑

在中世纪早期，architect（它源自亚理士多德的著作，意为领导者，它的现代意义是由一世纪的罗马作家维特鲁威界定的）一词可用于指首席石匠、修道院院长或赞助者，总之指工程的负责人。到十世纪时，它被一个新词取代，部分原因是由于建筑贸易完全独立出来了，这个术语直到三个世纪以后才由托马斯·阿奎那恢复使用。这些变化导致教堂的设计越来越以实用和礼拜仪式的考虑为重点，而教堂的外观在很大程度上取决于有组织的施工过程。在黑暗时代，罗马的建筑原则和建造技术大部分已被忘却，只是通过天生具有保守倾向的建造者无意中的实验才得以重新发现。所以拱顶的应用始终是初步的并局限于小跨度，即使采用也主要是用在侧廊。

&亚琛 Ⅱ 宫廷礼拜堂 Ⅱ 鉴于上述事实，查理曼大帝著名的宫廷礼拜堂（图378-80）的成就就显得更为惊人。查理曼大帝访问意大利时，已对君士坦丁时期的罗马和查士丁尼时期的拉文纳的巨型建筑十分熟悉，他觉得在自己的首都亚琛也需要同样宏伟的建筑来传达帝国的神圣与庄严。他所建的著名的 Ⅱ 宫廷礼拜堂 Ⅱ 的形式实际上直接受了 Ⅱ 圣维塔莱教堂 Ⅱ（参见图319—322）的启发。在北方的土地上建造这样的工程是一项困难的工作：立柱和青铜格栅必须从意大利进口，优秀的石匠也难以找到。由梅茨的奥多（他可能是姓名最早为人所知的阿尔卑斯山北部的建筑师）主持的这项设计决不仅仅只是模仿 Ⅱ 圣维塔莱教堂 Ⅱ，同时它还是一种朝气蓬勃的新创造，雄伟结实的罗马式扶垛墙和拱顶以及与早期结构中不固定的空间间隔完全不同的清晰的几何结构表明了这一点。

同样值得注意的是奥多对西入口（现在大部分被后来的扩建和重建掩盖了）的设计（图378）。圣维塔莱教堂的入口是由带有两个角塔楼的宽阔的半独立前廊组成的，前廊与教堂的主轴线成不规则的角度（见图320）。然而在亚琛，所有这些部件已演变成为一个高大严谨的整体，它与主轴连成一线，接入了主礼拜堂。这种宏伟的入口结构，或者称为西面工程（来自德文的 Westwerk），在此首次出现，它包含着后来中世纪教堂中建于正立面的两个高塔的萌芽。西面工程一开始时可能用作礼拜堂或专供皇室成员使用，但当时的文献很少提及它的功用。在这儿以及其他地方，它可能随着实际需要的变化而具有用于多种礼拜仪式的功能。

&阿布维尔的 Ⅱ 圣里魁尔修道院教堂 Ⅱ 另一个更为精心设计的西面工程出现在加洛林时期最宏伟的公堂式教堂 Ⅱ 圣里魁尔修道院教堂 Ⅱ（亦称 Ⅱ 森图拉教堂 Ⅱ）中。它靠近法国东北部阿布维尔，现已完全被毁，但它的设计方案可以非常详尽地从平面图和全景图（图381、382）以及当时的描述中获悉 [见原始材料31-33号第389-90页]。此教堂建筑上的一些变革成为后期教堂建筑的基本要素：西面工程导向一座实际上相当于西耳堂的拱顶前廊，十字交汇处（即耳堂与中堂交汇处）上覆塔楼，东边耳堂上的十字交汇处也是如此，并且东西耳堂都有两座圆形的带楼梯的塔楼。与早期基督教公堂式教堂（参见图301）不同，后堂与东耳堂被一个方形隔间隔开，这种隔间称为唱诗席。Ⅱ 圣里魁尔修道院教堂 Ⅱ 的形制曾被加洛林王朝其他修道院教堂广为仿造，然而它们后来都毁坏或重建了。

&圣高尔修道院平面图 此期一份独特的文献生动地描述了修道院的重要性以及它们同帝国朝廷休戚与共的关系，这就是保存在瑞士圣高尔修道院牧师图书馆中的一幅大型修道院设计平面图（图383）。它的基本面貌似乎是在816—817年间于亚琛附近举行的一次宗教会议上确定下来的，然后这个副本被送到圣高尔修道院院长手中，成为重建修道院的范本。因此它可以视作一个规范平面图，各地区可以根据自己的需要进行修改。

修道院是一个一应俱全的复杂的单位，占据着大约 210 米长 150 米宽的一块长方形地面（图384）。最大的入口在西面，穿过两边的马厩和客舍，直指大门，把观者引向一个带柱廊的半圆形门廊。门廊两侧有两个圆形高塔，它们共同构成一种水平间隔排开的西面工程，雄踞于四周低矮的建筑之上，显得特别醒目，强调了教堂是整个修道院结构的中心。此教堂

是一个公堂式教堂，东边有耳堂和唱诗席，而两边都有后堂和祭坛；中堂和侧堂中还有许多祭坛，它们没有形成一个单一的连续的空间，而是被隔屏分隔成许多小间。整个教堂入口众多：西边后堂两侧有两个，其它则分布在南北两侧。

教堂的整体设计反映了修道院教堂的功能，其设计思想主要考虑的是僧侣修士举行礼拜仪式的需要，而不是群众集合的需要。与教堂南侧毗连的是一个连拱围廊回廊，围绕它设置的是僧舍（东侧）、饭堂和厨房（南侧）以及地窖；教堂北部的三个大型建筑物分别是客舍、学校和修道院院长寓所；东面则是医院、礼拜堂、修士或修女的宿舍以及公墓（有一个大十字架作为标志）、花园和禽畜养殖场；占据南边的是作坊、谷仓和其它服务性设施。毋庸讳言，没有哪个地方的修道院能修得这样精致完整（甚至Ⅱ圣高尔修道院Ⅱ也没有完全实现此规划），但是它的布局开创了一种贯穿整个中世纪的完美的建筑设计思想[见原始材料 34 号第 390-1 页]。

&西班牙 在德国以外，绝大多数早期的中世纪教堂都规模狭小、结构简单，在风格上是地方性的。最杰出的范例如 Sta. Maria de Naranco（图 385）等都在西班牙，它们之所以能够幸存下来要归功于其偏远的地理位置。这座教堂于 848 年左右由 Ramino I 兴建，是他在 Oviedo 附近的皇宫的一部分。与查理曼大帝的宫廷礼拜堂一样，它也是觐见厅 audience hall 兼礼拜堂（它里面甚至包括浴室），只是规模小得多。引人注目的是，在它的上层有一道桶状拱而在拱的两端各有一个连拱凉廊，连拱凉廊明显是受了宫廷礼拜堂内部的启发（见图 379）。然而整体构造远较宫廷礼拜堂粗糙，不规则的石块代替了亚琛的仔细打磨过的料石（叫做 ashlar）。我们只需瞥一眼 S. Apollinare in Classe（图 303）就会发现仅仅在 300 年间就有多少往昔的建筑技艺已经失传了。

#抄本和书籍封面

&《查理曼大帝的福音书》 从一开始，美术就在查理曼大帝的文化推进规划中扮演着重要的角色。据文献记载，加洛林时期的教堂里曾有过壁画、镶嵌画和浮雕，但是它们几乎都没有保存下来；另一方面，插图抄本、象牙雕刻和金银饰品则得以大量保存下来。这些抄本和工艺品比此期遗存的建筑更为令人信服地证明了加洛林文艺复兴的深远影响。在维也纳前皇宫宝库中有一本福音书，据说是在查理曼大帝的陵墓中发现的。然而，不管怎么说，这本书同亚琛朝廷的关系都非常密切。当人们看到抄本中的Ⅱ圣马太Ⅱ（图386）时，很难相信公元800年时的北欧地区能创作出这样的作品。如果没有巨大的金色圣光，圣马太极有可能被错认为是古典作家的肖像，比如约八个世纪以前庞贝壁画中米纳德的肖像（图387）。不管这位艺术家是拜占庭人、意大利人还是法兰克人，毫无疑问他谙熟罗马绘画传统，甚至对宽边画框中的茛苕叶形装饰也很熟悉，这些装饰突出了画面的“窗扉效果”。

&《兰斯大主教埃博的福音书》 Ⅱ圣马太Ⅱ代表着加洛林文艺复兴过程的高潮期，它是传抄古代文学作品内容的视觉化产物在视觉艺术的对应。比上例晚三十年左右的选自《兰斯大主教埃博的福音书》的一张小型画（图388）显示出古典模式已转化为加洛林风格。它一定是按照与Ⅱ圣马太Ⅱ同样风格的福音使徒的肖像创作的，然而此例中，整个画面都充满了活力，每个细节均饱含动感：衣饰环绕着躯干，山坡向上隆起，植物也似乎被旋风刮得摇摇晃晃，甚至画框中的茛苕叶形图案都显示出奇特的火焰状特点。圣马太已从以往沉浸在思想之中的罗马作家形象转化为被迷狂的神性灵感所支配的人物，变为一件记录神示的工具。他双目凝视，但并不是在看《圣经》，而是注视着他的象征物——携有书卷的生翼的狮子，狮子充当着神圣经文的传递者。画中所强调的对上帝意志的信赖标志着古典主义和中世纪人物形象之间的巨大差异，然而其表现手段（区别于Ⅱ圣马太Ⅱ的刚劲有力的线条）令人想起黑暗时代爱尔兰抄本中热情奔放、富有动感的装饰风格（图373、375）。

& || 《乌得勒支诗篇集》 || 兰斯画派还产生了加洛林抄本中最杰出的作品 || 《乌得勒支诗篇集》 || (图389)。由于整本书是以线描来插图的, 因而它更为强烈地体现了《兰斯大主教埃博的福音书》中插图的风格。场景中的建筑和风景布局(非常类似于提图斯拱门上的, 见图275)以及罗马大写字母的使用, 表明艺术家在此仿效了更为古老的范式, 而罗马大写字母几个世纪之前就已不再通用。极具节奏感的创作手法赋予素描一种前所未有的感情统一性。若缺乏这个特点, || 《乌得勒支诗篇集》 || 中的插图就难以令人接受了, 因为诗篇语言的抒情性特点需要一种不同于《圣经》语言叙述性特点的风格来进行插图。

《诗篇》只能通过逐字逐句抄出原文, 然后利用某种方式将之形象化的方法进行插图。因此我们看到: 在画的上部, 上帝斜倚在床上, 旁边有天使在恳求, 画面形象基于这样的祈祷文字——“醒来吧, 主啊! 为什么您还在沉睡?” 在画的左边, 许多信徒跪在神庙门口, 用以阐释这样的文字: “因为……我们匍匐于大地”; 在前景中城门口, 他们“就像面临屠戮的羔羊”一样被屠杀。一个平庸的艺术家可能会把这些画面绘成令人乏味的哑剧(charade), 但是这张画却有一种强烈的戏剧感染力。

& || 《林道福音书》封面 || 兰斯画派风格在 || 《林道福音书》封面 || 上的珠宝镶嵌浮雕(图390)中依然有迹可寻, 它作于850—875年。从这件金饰艺术的杰作可以看出黑暗时代凯尔特—日耳曼人的金工技艺传统是如何巧妙地融入加洛林文艺复兴过程中去的。亮丽的珍宝并不是直接镶嵌在黄金底板上, 而是用爪形架(claw foot)或拱撑(arcaded turret)托起, 因而光线可以从下面透出, 从而充分辉耀其迷人的光泽。更值得注意的是, 钉在十字架上的基督没有露出死亡和痛苦的表情。基督似乎是站着而不是挂着, 他双臂张开, 显得无比庄严。尽管此期艺术家已有能力表现人的痛苦表情, 毗连方块中小型人像所流露出的悲伤情绪充分证明了这一点, 但是, 把基督作为人类受难的象征尚未成为流行观念。

\$奥托王朝艺术

公元870年, 大约在 || 《林道福音书》封面 || 制作的年代, 查理曼帝国的残余部分由他的两个孙子统治着: 西法兰克国王秃头查理和东法兰克国王日耳曼的路易, 他们的治域基本上相当于现今法国和德国。但是, 他们的政权是如此虚弱, 以致于欧洲大陆再次面临遭受攻击的危险。在南方, 穆斯林军队重新展开掠夺; 而斯拉夫人和马扎尔人从东部开始推进; 来自斯堪的纳维亚的维金人则经常在北部和西部进行骚扰。

这些北欧人(即现今丹麦人和挪威人的祖先)自八世纪末起就开始从海上袭击爱尔兰和不列颠, 此时他们又侵入了法国西北部, 占领了其后被称作诺曼底的地区。定居此地之后, 他们很快就接受了基督教文明和加洛林文明, 其首领自911年起被称为公爵, 名义上臣服于法兰西国王。11世纪, 诺曼人在决定欧洲政治和文化命运方面扮演了极其重要的角色: 征服者威廉成为英格兰国王, 其他诺曼贵族则把阿拉伯人从西西里把拜占庭人从意大利南部驱逐出去,

与此同时, 在加洛林王朝最后一位君主911年去世以后, 德国政治权力的中心北移到萨克森。萨克森统治者(919—1024)重建了强大的中央政权, 其中尤以奥托一世最为突出, 他继承了查理曼大帝的雄心壮志。在同伦巴第国王的遗孀联姻之后, 他的势力范围几乎扩张到整个意大利, 并于962年让教皇为他加冕。从此, 神圣罗马帝国就归属于德国系统, 或许应该称之为德国梦想, 因为奥托的继承者从未设法巩固其对阿尔卑斯山南部的统治。然而, 围绕着这种统治权的斗争至关重要, 它所导致的德国皇帝与教皇及意大利地方统治者之间长达数个世纪的冲突以及南北之间的历史恩怨至今犹存。

#雕塑

在奥托王朝时期，即 10 世纪中叶到 11 世纪初，德国无论在政治上还是艺术上都是欧洲的主导。在这两个领域中德国人的成就起初是复兴加洛林传统，但很快就具有了新颖和独创的特点。

& || 杰罗十字架 || 比较 || 《林道福音书》封面 || 上的基督（图390）与科隆大教堂中 || 杰罗十字架 ||（图391）上的基督，可以看出二者外观上显著的变化。这两件作品相隔不过百年，然而二者的差异使人觉得它们相隔甚远。在 || 杰罗十字架 || 中出现了西方艺术中从未见过的基督形象：巨大的形体，饱满力度的圆雕形式，以及充溢其中的对基督受难的深切哀悼，而赋彩更突出了这一点。尤其令人震惊的是沉重的躯体向前微突，使得胳膊和肩膀上紧张的肌肉显得异常真实。精心雕刻的脸部棱角分明，仿佛一张极度痛苦的面具。在这张脸上，所有的生气消失殆尽。

奥托王朝的雕刻家是如何创造出如此触目惊心大胆构思的呢？对十字架上的基督的哀怜和同情在第二黄金时代拜占庭艺术中就已表现出来（见图 342），|| 杰罗十字架 || 显然源自这一传统，但这并不有损其伟大。拜占庭对此期德国产生了强烈影响，因为奥托二世娶了一位拜占庭公主，两个帝国的王室之间由此建立了直接的联系。但仅是拜占庭渊源不足以解释杰罗十字架惊人的成就。尚需奥托王朝的艺术家把拜占庭人物形象转化为大型雕刻，同时把拜占庭那种优雅的哀伤情调转变为富有表现力的写实风格，这种写实风格至今仍是德国艺术的主流。

#建筑

科隆大主教布鲁诺是奥托一世的兄弟，科隆也因此得以同皇家建立了密切联系。布鲁诺修建和重建了许多教堂，在这座城市留下了他的鲜明的印记。在所有教堂中，他最欣赏圣潘塔农本笃会修道院教堂，后来这里成为他及奥托二世皇后的墓地。只有宏伟的西面工程（图 392）至今依然基本保持原状，它是加洛林时期西面工程更为厚重、更合比例的发展，建于西耳堂十字交汇处上特征性的标志性的塔和两侧伴有高高的塔楼的深邃门廊表明了这一点。

& 希尔德斯海姆 || 圣米迦勒教堂 || 然而，依据存留下来的作品判断，奥托王朝时代最具雄心的建筑艺术赞助人是贝恩瓦尔德，他是奥托三世的枢密顾问（tutor）之一，后来又成为希尔德斯海姆的主教。他的主要纪念性建筑是另一个本笃会修道院教堂——|| 圣米迦勒教堂 ||（图393—395）。带有两个唱诗席和侧面入口的平面使人回想起 || 圣高尔修道院教堂 ||（图 383）的平面。然而，在 || 圣米迦勒教堂 || 中，对称性进一步提高：它不仅有着交汇处上建有高塔以及塔楼的两个相同的耳堂（见圣里魁尔修道院教堂，图381、382），而且中堂连拱廊的支柱也不再整齐划一，而是采用成对的圆柱，中间以正方形垛墙隔开。这种交错体系把连拱廊分成相等的三组空间，每组空间又都有三个拱门；同时，第一组空间和第三组空间分别与入口相连，并与耳堂的中轴线一致。此外，从长宽比例上看，侧堂和中堂显得很宽，贝恩瓦尔德显然是要在整个教堂的水平轴线和纵向轴线上取得一种对称和平衡。

圣米迦勒教堂的外观和唱诗席由于重修而发生了改变，但中堂内部（图 394、395）以及连拱廊和明窗之间宽阔的墙面在最近一次整修后还保留着原有设计中庄严空旷的感觉（图中立柱的柱头是 12 世纪的，绘制的木顶是 13 世纪的）。正如平面图所示，圣米迦勒教堂的西唱诗班席显得饶有趣味：它的坛基高出教堂的一般地面，因而可以容纳一个半地下的礼拜堂，或称为地宫。毫无疑问，地宫是圣米迦勒教堂中的一个特殊圣殿，它既可以从耳堂也可

以从西面进入。地宫的屋顶由座落在两排立柱上的弧棱拱顶覆盖，而穿透地宫墙壁的拱状开口将地宫与围绕它的 U 形走廊（或称回廊）连接起来。此回廊从地表上是可以看到的，因为它的外墙上有窗，同时它还装饰着西唱诗席的外观。这种带有回廊的地宫通常用作圣徒的寝宫，在加洛林时期成为西方教堂建筑样式的一种。贝恩瓦尔德的地宫设计以其宏大的规模和它与教堂其它部分之间的巧妙结合著称。

#金工制品

& 贝恩瓦尔德主教的青铜门 贝恩瓦尔德自己对圣米迦勒教堂地宫的重视程度可从以下事实看出：他订做了一对精雕细刻的青铜门，很可能是准备安放在耳堂通向回廊的两个入口（图396）。它们完成于1015年，其时地宫正好落成。这一想法可能源自他参观罗马之际，在那里他能看到古罗马（也许是拜占庭）的青铜门。但是，贝恩瓦尔德主教的青铜门不同于前者：它被分割成宽阔的横向方块，而不是竖向雕板，每个方块中都包含着一个《圣经》中场景的高浮雕。主题取自创世纪（左门）和基督的生活（右门），描绘了原罪的起源和救赎。

图 397 描绘的是堕落后的亚当和夏娃，底部是用罗马古典字体雕出的题献铭文、日期和贝恩瓦尔德的姓名。从这些人物形象身上，我们完全感受不到杰罗十字架中那种宏伟的感觉，他们看起来似乎比实际尺寸要小得多，人们很容易把他们错认为是《林道福音书》封面之类的金工制品（参见图 390）。整个构图可能来自插图抄本；画幅边缘的植物纹样风格奇特，形态扭曲，让人想起爱尔兰小型画。然而，整个故事表达得异常直接，富有表现力。上帝谴责的手指是剧情的焦点，手指背后有一大块空白，它指向畏缩的亚当，而亚当则把上帝的指责推诿到夏娃身上，夏娃又把责任归于脚下的蛇。

#抄本

& 《奥托三世福音书》 奥托王朝抄本绘画同样具有神态强烈的特点，它融合了加洛林和拜占庭成份，形成一种题材广泛、富有表现力的新风格。当时最重要的抄本插图绘制中心是雷契瑙修道院，它位于康斯坦茨湖中的一个岛上。那里创作的成就最高的作品，亦为中世纪的杰作之一，也许是《奥托三世福音书》。在此我们复制了其中两页整版的小型画（图398、399）。

在这幅基督为圣彼得洗足的场景中，值得注意的是通过拜占庭艺术传承的古代绘画风格的影响。清淡柔和的背景色彩令人回想起希腊罗马风景画中的幻景手法（见图 290、291），围绕着基督的建筑结构带有博斯科莱尔壁画（见图 289）之类建筑透视画法的余绪。显然，这些因素都被奥托王朝的艺术家误解了，但是，他又把这些技法派上了新用场。因此，古代建筑中的远景在此变为天堂，变为充溢着金色天光的上帝之城，它与氤氲的人间形成强烈的对比。

人物也同样经过了变形：这种构图在古代艺术中一般用来表现医生治疗病人，而画中圣彼得取代了患者的位置，基督则是医生（注意画中他仍是一个无须的年轻哲学家形象），结果，故事重心从肉身活动转向精神活动。这种新的转变不仅通过眼神和姿态传达出来，而且影响着人物尺寸的大小：基督和圣彼得比其他人大，显得更加生动；基督“主动伸出”的胳膊比“被动垂下”的胳膊要长；而八个观望的门徒则被压缩在拥挤的空间中，仅露出眼睛和手。即使是这幅画渊源所自的早期基督教艺术中折扇般排列的人群（图 311）也没有显得如此灵肉分离。

另一幅细密画《圣路加》是一个极其威严的象征性形象。同加洛林王朝作品不同（见图 386、388），圣路加的福音书完全摊在膝上，他不再被描绘为一个正在书写的作家。圣路加

头顶两条彩虹，双手捧着大簇云彩，其间光芒四射；云彩中间是他的象征物——公牛，公牛周围是五位《旧约》先知，外圈有天使环绕。底部，两只羔羊正在啜饮从圣路加足底流出的生命之水。整个设计的关键是一段铭文：“从主那里，公牛为羊群引来水源”（“*Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas*”）——这是圣路加为信徒带来的上帝救世的预言消息。奥托王朝的艺术家通过将它转化为如此强烈的视觉语汇，真正“阐明”了这个精炼、深邃的短语的含意。

@第三章 罗马式艺术

回顾本书此前的内容，善于深思的读者会得到一个深刻印象，即几乎每个章节的标题和次标题同样也适用于文明通史。它们有些来自于技术（例如：旧石器时代），也有些来自于地理学、人种学、宗教学；不管渊源如何，即使在文中它们也指称某种艺术风格，但都借自其它领域。对于这一规律，只有两个例外：古风艺术和古典艺术，它们起初就是风格用语，指的是形式的性质，而非创造这种形式的背景。为何没有更多此类术语？有的，正如我们将看到的，但他们仅限于描述近 900 间的艺术。

那些第一次将艺术史视作风格演变史的人最初基于这样一种共识，即古代世界艺术朝着一个独一无二的高峰发展，此高峰即从伯里克利时代到亚历山大大帝时代的希腊艺术。他们称此风格为古典（即完美之意）。此前的所有东西都被冠以古风之名，表明它们仍然是守旧的和被传统所束缚的，尚未成为古典，但正在朝正确的方向努力。而后古典时期的艺术风格，因为它没有自己独特的价值，仅仅是古典主义艺术的一种回响或式微，所以不值得赋予一个特殊的专有名词。

中世纪艺术的早期艺术史家也遵循采用同样模式。对他们来讲，中世纪最伟大的高峰是哥特式风格，13 世纪到 15 世纪盛行于欧洲。凡是还没有成为哥特式风格的艺术，他们就采用罗马式的名称。他们主要考虑的是建筑，他们注意到前哥特式教堂采用圆拱，坚实而厚重，与哥特式结构的尖拱和高耸轻巧恰成对比），更接近古罗马的建筑风格，“罗马式”一词就意在传达这种意思。就此而言，公元 1200 年以前的所有中世纪艺术，凡是与地中海传统相关的，都可以称为罗马式。有些学者称查理曼大帝以前的中世纪艺术是前罗马式，称加洛林艺术和奥托艺术是原始或早期罗马式。在某种程度上他们是正确的，因为若没有早期风格的贡献，罗马式艺术本身（1050-1200 年间的中世纪艺术）是不可想象的。另一方面，如果采用这样的常规方式考虑问题，似乎就显得对与罗马式风格不同的黑暗时代艺术和加洛林艺术奥托艺术的特征不公正了。

回想一下，加洛林王朝艺术是由查理曼大帝与他周围的人所创造的，是有意识的复古政策的一部分；甚至当他辞世之后，此政策仍然与帝国宫廷紧密联系。奥托王朝艺术，也是由皇帝赞助的，相应地域范围狭窄一些。对比之下，罗马式在整个西欧几乎同时出现，由各种各样的地区性风格组成。既有不同之处，又在很多方面紧密相联，但没有一个中心发源地。在这方面，罗马式与先于它的宫廷艺术风格不同而类似于黑暗时代艺术，尽管它含加洛林—奥托王朝的传统和很多其它因素——隐约可追溯到诸如晚期古典主义、早期基督教艺术和拜占庭因素，伊斯兰教的影响和凯尔特—日耳曼人的传统。

在 11 世纪下半叶，把各种不同部分溶为一种整体风格的并不是某种单独力量，而是多种因素，这些因素促进了整个西方一种新的生命力的崛起。许多人预言过的世界末日并未来临（圣约翰在《启示录》中有过描述），基督教最后征服了欧洲的每一块土地。北欧的维金人在公元 9 世纪和 10 世纪威胁着英伦三岛和欧洲大陆时，大多数还是异教徒，而这时他们已接受了天主教，不仅在诺曼底地区，而且也包括斯堪的纳维亚半岛。公元 1031 年西班牙科尔多瓦的哈里发统治区也分裂成许多小的穆斯林国家，为重新征服伊比利亚半岛开辟了道路。马扎尔人也已定居在匈牙利。

此时宗教热情持续高涨，极度增长的朝圣活动就是一种反映，在始于公元 1095 年的十字军东征光复被穆斯林占领的圣地之战中达到了顶峰。具有同样重要意义的是威尼斯、热那亚 Amalfi、Rimini 和比萨的海军又重新打开了地中海的商业通道；贸易交通的复兴将欧洲在商业上、文化上连为一体，带来了城市生活的发展。在中世纪早期的混战中，西罗马帝国的城镇规模大大缩小了（罗马的人口从公元 300 年的 100 万减少到只有 5 万），有些城市整

个荒芜了。从 11 世纪开始，这些城镇又开始恢复以往的生命力，新建的城市如雨后春笋。一个新兴的市民中产阶级，农民和地主贵族之间的手工业者和商人强大起来，成为中世纪社会中一个重要因素。

在很多方面，整个西欧在公元 1050 年到 1200 年之间比 6 世纪以来任何时候都更为“罗马化”，恢复了古代罗马帝国时期的国际贸易模式、都市的特性和军事力量。当然，世俗的中央极权不敷所需，以教皇为核心的精神权威在某种程度上已作为一种统一力量取而代之（即使奥托一世的帝国在西部也没有扩张到现今德国的西部边境）。响应乌尔班二世将圣地从穆斯林统治下解放出来的号召，进行第一次十字军东征的国际军队比任何一个世俗统治者所能招募的都更为壮大。

\$建筑

罗马式建筑和前几个世纪中的建筑之间最明显的不同之处是建筑工程活动的惊人增长。11 世纪有个僧侣拉乌尔·格拉伯曾贴切地总结过，当时他欢欣鼓舞的赞道：整个世界披上了一件“教堂白色外衣”。这些教堂不仅比中世纪早期在数量上大大增加，而且在一般情况下它们更大，各部分间的连接方式更为丰富，更象罗马的建筑。它们的中堂已采用拱顶代替了木结构天顶；它们的外观不象早期基督教、拜占庭、加洛林和奥托王朝教堂，而是用建筑装饰图案和雕刻来装饰。从地理上来看，罗马式最重要的巨形建筑物的分布地区，按拉乌尔·格拉伯的话来说，代表了天主教世界：从西班牙北部到莱茵河地区，从苏格兰—英格兰边境到意大利中部。而最丰富的建筑群、最多样化的地区特色，最具独创观念的罗马式建筑出现在法国。如果根据考古研究而得知其原来的设计样式，把那些毁坏的和改了形状的建筑也增补到今天遗存的建筑中来，我们将获得一笔空前的建筑创造的遗产。

#法国西南部

& 图卢兹的 || 圣塞尼教堂 || 我们把法国南部城市图卢兹的 || 圣塞尼教堂 ||（图400—403）作为概观罗马式教堂的第一个例子。它是“朝圣型”大型教堂中的一个，这样称呼是因其建在沿着去西班牙西北部的朝圣中心圣地亚哥—德孔波斯特拉的大道旁[参见原始材料第35号，391-392页]。它的平面图立即会给我们这样的印象：比 || 圣里魁尔修道院教堂 ||，或希尔德斯海姆的 || 圣米迦勒大教堂 ||（图381、393）之类早期教堂远为复杂而混融一体，是一个明显的拉丁十字，重心在东端。很明显，这个教堂并不是只为僧侣团体设计的（像罗马的 || 老圣彼得教堂 || 那样，图300），而是为了在它长长的中堂和耳堂中容纳大量的世俗信徒。

中堂的两侧各有两条侧堂，内侧堂连通耳堂的两臂和后堂，形成一个完整的回廊，与西立面上两个塔楼相接，令人回想起这种回廊形式发展自早期教堂中地宫的特征，如 || 圣米迦勒大教堂 ||（见 300 页）。现在出现在地面上的了，并与中堂两侧和耳堂连接起来，还增添了一些半圆形的小教堂，它们从后堂发散开去并继续沿耳堂的东墙排布（后堂的回廊和呈放射状的小教堂形成一个单元，称为朝圣型唱诗席）。平面图也显示出 || 圣塞尼教堂 || 的侧堂从前到后都采用了弧棱拱顶，与上述诸特征一道，它赋予整体设计以高度的匀称均衡：侧堂由很多方形跨间组成，每个方跨间是一个基本单元，也称之为“模块（module）”，由这些基本单元再组成其它结构层次，因此中堂和耳堂相当于两个这样的单元，十字交叉部和正立面塔楼的面积等于四个单元。这些单元的重复所传达的精神的和谐，大概正是这个“朝圣型”教堂最引人注目的成就。

在教堂的外部，这种丰富衔接由于采用不同高度的屋顶而进一步加强。不同高度的屋顶使中堂、耳堂与内外侧堂、回廊以及辐射状的小教堂形成对比，又采用扶壁加强了窗与窗之

间的墙面，以承担拱券向外的推力。门窗由装饰性窗框门框得到进一步强调。塔楼完成于哥特式时代，建得比原来的设计要高得多，正立面两个塔楼很可惜从未完成，并只保留了基部。

走入中堂时，它高拔的空间比例，墙面的精心构筑，朦胧的衍照光线，所有这一切以及它的简单、清晰分割的“大块”空间给观者留下深刻的印象（见图 394、395），与《圣米迦勒教堂》中光线充足，气氛平静的内部空间产生完全不同的感觉。《圣米迦勒教堂》的中堂墙面很像早期基督教建筑物（见图 302），而《圣塞尼教堂》的结构与《罗马斗兽场》（见图 248）的结构更为相似。古罗马建筑的手法（拱顶、拱券、附墙柱、半露柱紧密地结合在一起，形成协调的秩序感）在此重新达到一个卓越的水平；然而在《圣塞尼教堂》的中堂里表现出来的互相作用的力量已不再是希腊罗马建筑中的肌体力量，而是精神力量——曾在加洛林王朝和奥托王朝的小型作品中见到过的支配着人物形体的力量。从上到下贯穿整个中堂墙面的半露柱，对古罗马观众来说，仿佛被不自然地拉长了，好比是图 398 中基督的手臂。这些柱子似乎被某种巨大的、无形的力量引向高处，急不可待地要与横跨拱券相接，横跨拱券再分割中堂的桶状拱顶。持续重复的韵律节奏把人引向教堂的东端，那里是光线充足的后堂和回廊（现在由于后建的巨大祭坛的遮挡而显得昏暗了）。

当然，这样叙述我们的体会并不是想说这位建造者是有意创造这种效果的。美和工程是不可分割的。拱形的中堂可以排除木结构天顶失火的危险，这不仅有实用目的，而且要求建造者把上帝的殿堂布置得更显雄伟，更令人景仰。但是拱顶越高越是难以支撑，所以必须竭尽全力发挥每件材料的潜力，使中堂高度达到极限。但是，他还是不得不为了安全因素牺牲了明窗，取而代之的是在中堂内侧堂上方建造楼廊，以承受中堂拱顶水平方向的压力，同时又有足够的光线透过楼廊射入教堂的中央空间。《圣塞尼教堂》提醒我们，建筑就像政治一样是“可能性的艺术”。这里和别处一样，它的成功是以建造者在结构上和美学上对限度的开拓程度来衡量的，限度是指特定条件下的可能性。

#勃艮第和法国西部

& 《奥顿大教堂》 《圣塞尼教堂》的建造者们一开始就意识到他们对中堂拱顶问题的解决方案不是最佳的，纵然他们的解决方案已经给人留下了深刻印象。勃艮第的建造者们找到了一个更为典雅的解决方案，《奥顿大教堂》是最明显的例子（图404）。上层的楼廊由一排无窗连拱廊（即高拱廊，因为每个跨间里常有三个假窗）和明窗取代了。这种三层建筑所以能够成功是由于中堂采用了尖状拱。这可能是从伊斯兰建筑中传到法国的，它在伊斯兰教建筑中使用已久（参见图354、357）。（为了协调，尖状拱也应用在中堂连拱廊上，因为这里并不需要额外的支撑）。通过减却圆形拱券中主要用来承担压力的部分，尖状拱的两瓣相互支撑，这样，尖状拱比半圆拱向外施加了较小的压力，因此它不仅造得尽可能的陡，而且墙面还可以开窗。这一发现引发的工程技术进步的潜力，使得高耸的哥特式教堂成为可能（例如图454、457、458）。象《圣塞尼教堂》一样，《奥顿大教堂》同样接近可能性的极限，因为中堂墙壁的上端在拱顶压力下已经显示出轻微可见的外倾，如果再试图加高明窗或增大窗户就十分危险了。

& 殿堂式教堂 在法国西部出现富有个性的第三种处理方法，在《圣塞文—苏—加坦博教堂》这类教堂中可以看到（图405）。这个中堂拱顶没有加固的拱券，因为画壁画需要一块延绵不断的墙面（见图436，这是罗马式风格中最好的一组壁画）。拱顶的巨大重量直接落在中堂的连拱廊上，由巨大的列柱支撑着。由于两个侧堂差不多与中堂同样高度而称为“殿堂式教堂”，外墙上还有高大的窗户，所以中堂采光仍然很好。中堂的东端是一个朝圣唱诗席（令人高兴的是，这回没有被遮挡住），就在交叉部的塔楼后面。

像 Ⅱ 圣塞文教堂 Ⅱ 那样，殿堂式教堂的中堂和侧堂覆盖着单层屋顶。西立面低而宽阔，可以成为一个丰富的雕刻墙面。特别值得注意的是普瓦蒂埃 Ⅱ 大圣母教堂 Ⅱ（图 406），在 Ⅱ 圣塞文教堂 Ⅱ 正西向。贯穿整个墙面的雕刻图画是基督教教义的视觉展现，令人悦目赏心。一条宽阔的浮雕带贯穿立面，在精心雕凿的镶边连拱廊下方嵌入了坐着或站着的大型人像，。对于这种丰富的雕刻效果必不可少的是门道深凹进去并框饰有层层相叠的拱券，拱券坐落在粗短的立柱上。几组高一些的柱子美化装饰着角塔楼，塔楼上圆锥形的头盔顶与中间的山墙几乎等高（这个山墙高出后面屋顶的实际高度）。

#诺曼底和英格兰

再往北，在诺曼底，下一个主要进展发生于此，这是时势使然。在它于 911 年被名副其实的傻子查尔斯割让给丹麦之前，诺曼底由一系列无能的卡罗林家族的人统治，到 11 世纪中叶在卡皮特王朝统治下，诺曼底公爵的领地发展成为欧洲最具实力的领地之一。尽管基督教在此传播较晚，但公爵和男爵们都热情支持，修建了为数众多的修道院，在僧团改革中也发挥了积极作用。诺曼底很快成为具有国际重要性的文化中心。

&卡昂的 Ⅱ 圣埃提涅修道院教堂 Ⅱ 法国南部的建筑与当地的传统融合产生了一种新的流派，沿完全不同的方向演变。征服者威廉侵入英国一、二年以后建造的卡昂的 Ⅱ 圣埃提涅修道院教堂 Ⅱ 它的西立面（图 390）与 Ⅱ 大圣母教堂 Ⅱ 的西立面形成鲜明对比。装饰降至最低限度，四块巨大的扶壁把教堂的正立面分为三个垂直的块面，两座雄伟壮丽的高塔把垂直向上的冲力成功地引向天空。即使不计早期哥特式的高大头盔尖顶，塔楼的高度也是十分可观的。圣埃提涅修道院教堂给人的感觉冷淡而克制，它的美在于微妙的比例，这要用心智而非眼睛才能欣赏。教堂的内部同样令人瞩目，但为了理解 Ⅱ 圣埃提涅教堂 Ⅱ 的重要性，首先要了解一下 11 世纪最后 25 年英国的盎格鲁—诺曼建筑的不寻常的发展。

& Ⅱ 达勒姆大教堂 Ⅱ 最杰出的代表作品是 Ⅱ 达勒姆大教堂 Ⅱ（图408—10），在苏格兰边境往南一点儿，始建于公元1093年。尽管平面设计上更为朴素，但它的中堂比 Ⅱ 圣塞尼教堂 Ⅱ 的还宽三分之一，整个长度也更长（120米），是中世纪欧洲最大的教堂之一。中堂从开始设计时可能有拱顶，东端的拱顶完成于1107年。以同样样式建筑的剩余的中堂拱顶，完成于1130年。这些拱顶非常有趣，可以说是最早在三层的中堂上系统采用肋架弧棱拱顶的设计，因而标志着一种已超出了我们在 Ⅱ 奥顿大教堂 Ⅱ 里所看到过的处理方法的基本进展。注意它的平面图：侧堂由接近方形的采用一般弧棱拱顶的隔间组成；而中堂被结实的横跨拱券分隔成明显的长方形，并采用双X设计的加肋弧棱拱顶形式把中堂分成七部分，而不是传统的四部分。因为中堂的跨间有侧堂跨间的两倍宽，横跨拱券只是出现在中堂连拱廊的奇数支柱上，因此这些支柱在大小上是交错的：较大的采用组合形式（成束的立柱和半露柱柱身附在一个方形或长方形的中心上），其余的为圆柱形。

设想一下直接导致这种特殊建筑体系的起源，也许最简易的方式是想象建造者一开始设计了一个桶状拱顶中堂，侧堂带有楼廊，并且就像在 Ⅱ 圣塞尼教堂 Ⅱ 里那样不用明窗，但是横向加固的拱券拓宽了空间。在这样的构思实践中产生了特殊的灵感：当把弧棱拱顶置于中堂和侧堂上方时，在每两个横跨拱券末端之间会造成一个半圆区域，这个区域可以打通造一个明窗，因为它不承担必需的支撑功能（图 411，左）。每个中堂跨间被两个卵圆形的横跨桶拱交叉隔断，所以它含有一对双联弧棱拱顶，进而将中堂分为七部分。向外的推压力和整个拱顶的重量都集中在楼廊的水平线上的六个坚固结实的柱头支点上。必须有肋拱棱为弧棱拱顶提供坚固的骨架，所以肋架之间的天顶可以做成极为轻薄的一层石结构，这样可以减少重量和推压力。我们并不知道这种巧妙的规划是否真正起源于 Ⅱ 达勒姆大教堂 Ⅱ，但是它不可能被创造得太早，因为此时仍处于试验阶段；在交叉部的横跨拱券是圆形的，而再往西则

拱券稍带尖状，说明正在细节的改进上不断探索。

这种建筑体系还有其他优点。从美学上来讲，**达勒姆教堂**的中堂是在所有罗马式建筑中最优秀的代表之一；美丽结实的交错扶垛和异常轻灵的帆状拱顶形成绝妙的对比。这种体系以防火的拱顶覆盖宽阔而高拔的空间，同时没有牺牲明窗充足的照明，其轻盈、灵巧达到了罗马式建筑的最高峰，又预示着哥特式的开端。

卡昂的圣埃提涅教堂让我们现在回到在卡昂的**圣埃提涅教堂**的内部来（图412）。这个中堂似乎在原有计划中是有楼廊和明窗的，且是木质天顶。但是自从有了**达勒姆教堂**的成功经验之后，在12世纪早期也建起了弧棱拱顶来取代原有天顶，同时墙面设计也进行了轻微的修改。这个中堂的跨间近似于方形，所以能够用单一的X形加上一个传统的横肋拱棱来取代双X肋拱[✗]棱式样（见图411，右），形成了六段弧棱拱顶代替了原来的七段。这些分成六部分的拱顶不再用沉重的横跨拱券而是用简单的肋拱棱分隔，这样既减轻了重量，又使中堂的拱顶有一种连续不断的整体感，立柱的粗细之分也不再那么明显。与**达勒姆大教堂**相比，**圣埃提涅教堂**的中堂给人一种典雅、轻巧的印象，与13世纪再建的哥特式唱诗班席的风格紧密相连。至此，结构上已达到顶峰，罗马式渐渐演变成早期哥特式。

#伦巴第

也许有人会期待在意大利中部这一昔日罗马帝国的核心地带能产生出罗马式最高贵的作品，因为古代艺术品的遗迹近在咫尺。然而，事实并非如此。所有雄心勃勃想要恢复“罗马的恢宏”以及帝王的尊贵的统治者都在欧洲北部。在意大利，由于教皇的精神权威经由大量土地所有得到加强，使得帝王们的抱负难以实现。因海路贸易或地方行业繁荣起来的新兴城邦倾向于组成一些小公国，它们彼此竞争，但政治上有利可图时也不时联合起来，以对抗教皇或德国皇帝。由于缺少重建古罗马帝国的强烈愿望，加之早期基督教教堂和古罗马建筑一样近在眼前，托斯卡纳人满足于延续基本上属于早期基督教的形式，而仅是受非基督教建筑的启发以装饰性特征丰富之。

圣安布罗焦大教堂取而代之在意大利罗马式的发展中居于领导地位的是伦巴第，在那儿古老的城市已重新在复兴扩大并繁荣起来。当诺曼人和盎格鲁-诺曼底人建筑他们的早期肋架弧棱中堂拱顶时，米兰及周围地区的伦巴第人也正在探索同样的问题，九世纪末就在这一地区发明了一种被称为第一罗马式的初步拱顶系统。延绵不断的古罗马和早期基督教时代的建筑传统，包括拉文纳巨型建筑的传统，既给伦巴第的罗马式建筑带来发展的滋养，也带来一定的阻力。米兰的**圣安布罗焦大教堂**是这种背景下最庄严且最重要的教堂之一（图413-5），建于公元4世纪一个教堂的旧址上。除了教堂的后堂和南边的塔楼是建于10世纪，其余都是11世纪晚期开始建的。尽管它装饰也更华丽，也更雄伟，但砖砌的外表让人回忆起拉文纳的教堂的比例与朴素的几何风格（对比图303、319）。进入前庭，迎面是庄严美观的正立面和深邃的连拱廊；稍远一些是两个钟楼，它们是紧靠着教堂外墙的独立结构。此类塔中幸存下来的最早的例子是公元9世纪或10世纪建于克莱塞的**圣阿波利内尔教堂**的北边的一座圆形塔（对比图303）。它的多数继承式样是方形的，然而独立式钟楼或称之独立的钟楼（*companile*）传统在意大利仍被保守沿袭，它们终没有成为教堂本身完整的一部分。

圣安布罗焦大教堂的中堂由粗壮的横跨拱券分割成四个正方形的跨间，低矮而宽阔（比**达勒姆大教堂**大约宽3米）。这里没有耳堂，但在最东端的中堂跨间支撑着一个八角形的交叉部穹顶式塔楼或称穹窿顶塔（*lantern*）。这是事后考虑增加的，原因也很容易看到：因为中堂没有明窗，而穹窿顶塔的窗户则能提供必需的照明。就像在达勒姆和卡昂那样，中堂的支柱粗细交错，因为每个中堂跨间的长度正好是侧堂跨间长度的两倍。侧堂跨间像前三

个中堂跨间那样采用了弧棱拱顶，并支撑着楼廊。但是中堂拱顶与北方地区的拱顶有很大不同，它们由砖石砌成，所采用的技术令人想起罗马弧棱拱顶建筑的技巧，例如君士坦丁堡的公堂式教堂，但它们要厚重得多。此外，对角线肋拱棱形成一个真正的半圆形（在达勒姆和卡昂地区，这种对角线肋拱棱的弯曲度较为平坦），所以拱顶远远高出横跨拱券。除了增加拱顶高度外，这还造成一种穹顶效果，并使每个跨间看起来像一个个独立的部分。

在一个较小的空间里，米兰的建造者可能会试图以开明窗来代替楼廊。但是中堂的宽度被10世纪建的后堂的宽度决定了，同时伦巴第人偏爱早期基督教公堂式教堂般宽阔的室内空间（对比图305），而不是当时诺曼人所追求的那种高拔轻灵。在这种环境下，米兰建造者们完全没有必要去冒险试验更为经济的样式和更为明亮的结构，所以伦巴第的肋架棱弧棱拱顶始终比较保守，从来没有接近过原始哥特式阶段。

#德国和低地国家

& || 施派尔大教堂 || 德国的罗马式建筑同样保守，尽管它的保守主义反映了加洛林—奥托王朝传统而不是更早传统的持续影响。德国罗马式建筑的中心在莱茵河地区，其最高成就就是 || 施派尔帝国大教堂 ||，它始建于公元1030年，100多年以后才全部完工。这个教堂有个西面工程（现在被一个后世重建的部分覆盖住了），在东端同样有一组巨型建筑物：一个交叉部塔楼和一对带楼梯的塔楼（图416）。和许多同时期德国教堂正立面一样，其正立面的建筑细部起源于德国皇帝长期向往的伦巴第第一罗马式风格（对比 || 圣安布罗焦大教堂 ||）。但是这种高拔的比例是北方风格，它的规模是如此巨大，使得同时代其它教堂相形之下如同侏儒。中堂的高和宽比 || 达勒姆大教堂 || 的中堂大三分之一，有很多明窗，因为起初是按照木质屋顶设计的。只是到12世纪早期它才被分割成方形跨间，并覆盖上沉重的、没有肋拱棱的弧棱拱顶，拱顶更为接近伦巴第而不是诺曼类型。

& || 图尔内大教堂 || || 施派尔大教堂 || 的东端特别引人注目，莱茵河流域下游地区和低地国家的许多教堂受其影响。在 || 图尔内大教堂 || 中，这种影响见于两处——两个耳堂的两侧都有两个塔楼（图417），其结果是在罗马式建筑中最令人难忘的塔楼的密集排列。在原先的设计中，还有四个塔楼：两个在西立面旁（后来缩减为角楼），另外两个紧靠着东边的后堂两侧（后被一大型哥特式唱诗席取代）。自从查理曼时代以来，在阿尔卑斯山北部的中世纪教堂设计中这种复合塔楼形式已牢固建立起来（见图382），尽管此类塔楼组合很少彻底完工，能幸存下来的更少。它们的普遍流行很难归结为塔楼的实用价值（当成登临塔、钟楼、或了望塔）。它们以一种今人不易理解的方式表达了中世纪人与超自然之间的关系，就像古代的美索不达米亚人建造吉库拉塔那样（巴别塔的故事在中世纪是极为吸引人的）。也许它们的象征意义用一个“历史事件”来说明最合适：有一位公爵与邻近一个城镇里的居民发生争执，而这个城镇的居民是由他们的主教领导的。公爵最后包围了这个城市，征服了他们，为了表示胜利并羞辱他的敌人，他捣毁了他们大教堂的塔楼顶部。很明显，失去塔楼就意味着丢脸，因为塔楼建筑是力量的象征，权力的象征，权威的象征！

#托斯卡纳

& 比萨的斜塔、洗礼堂和大教堂 有趣的是，世界上最著名的塔由于一个建筑事故而获得它的声誉。它就是比萨斜塔（或更确切地说是 || 比萨大教堂 || 的钟塔），由于基础太差，它甚至在完工之前就开始呈现出现在的倾角（见图418、419，注意它的垂直线是略带曲度的）。这座塔在比萨城北部的一个开阔处，是一个雄伟壮丽的整体建筑物的一部分。这个建筑物还包括斜塔西边的一个教堂和一个圆形的穹顶洗礼堂。它们代表着托斯卡纳罗马式最宏伟华丽

的大型建筑物，反映了比萨共和国的富裕和骄傲。

伦巴第与北方关系密切，相比之下，托斯卡纳在整个中世纪期间保留了一种远为强烈的古典主义意识。如果将比萨大教堂与拉文纳的圣阿波里纳尔大教堂和图卢兹的圣塞尼大教堂作一比较（见图 303、400），几乎无可置疑的是圣塞尼大教堂与它的亲缘关系更近，然而其基本特征（甚至独立的钟塔）则大部分承自圣阿波里纳尔大教堂。从《比萨大教堂》的平面图来看，基本上是早期基督教公堂式教堂，再加上两臂的耳堂，精心构筑成一个拉丁十字。耳堂本身也类似于小型的公堂式教堂，各有一个后堂。中堂和耳堂的交叉部是一个穹顶，但除了侧堂是弧棱拱顶以外，其余部分都是木结构天顶（中堂有四条侧堂、与中堂交叉的耳堂有两条侧堂）。内部比例（图 420）比早期基督教公堂式教堂略为高拔一些，因为在侧堂上有楼廊和明窗。但几排装饰华丽的古典立柱支撑着中堂和侧堂的连拱廊，这不禁使人会想起诸如《圣保罗教堂》外墙（见图 302）的罗马时代的建筑结构。

在托斯卡纳建筑中，有意识地复兴古罗马风格仅见于在教堂外部施加五色大理石“皮肤”。这种外部装饰在罗马城几无遗存，它们绝大多数已被一块一块地“揭”下来用以美化后建的建筑结构，但万神庙的内部使我们仍然能窥其一斑（见图 250）。怀着赶超古代大理石嵌面的欲望，整个比萨大教堂和它的附属建筑都被覆盖上一层白色大理石，再用墨绿色的大理石镶上横向的条纹和装饰图案。其外部装饰与无窗连拱廊和楼廊联合使用，产生一种像花边一样丰富的质地和色彩，与朴素简单的早期基督教教堂外表完全不同。由此，认为中世纪教堂与外观辉煌的古典神庙无法比拟的时代一去不复返了。

&《佛罗伦萨洗礼堂》 佛罗伦萨无论是在经济上还是在艺术上都远远超过比萨城。托斯卡纳罗马式建筑的最高成就是在《佛罗伦萨大教堂》对面的《佛罗伦萨洗礼堂》（图421），一个巨大的八角形穹顶结构。这里的大理石镶嵌采取严格的几何线条，无窗连拱廊在比例上和细部上显得特别古雅。事实上，由于整个建筑散发出如此浓重的古典风格的气息，数百年之后，连佛罗伦萨人自己也渐渐认为它是古罗马战神马尔斯的神庙，而甚至今天关于它的建筑日期一直还在争论之中。今后我们还将数次提到这个洗礼堂，因为它在文艺复兴时期扮演了一个重要角色。

\$雕刻

罗马式艺术在复兴大型石雕方面的成就比建筑方面更为惊人，因为加洛林艺术和奥托艺术王朝在这个方向上没有显示出任何发展趋势。回顾一下，自从 5 世纪以后，独立雕像在西方艺术中基本消失了，保存的石浮雕仅仅是以建筑构饰或表面装饰的形式出现的，而且雕刻得很浅。所以在早期中世纪艺术中遗留下来的雕刻传统只是些小型雕刻：金属或象牙质地小型浮雕，偶尔是小雕像。在《贝恩瓦尔德主教的青铜门》（见图 396）那样的作品中，奥托艺术已拓展了传统的范围，但并没有扩大它的精神；它的真正有大型雕刻效果的作品几乎仅限于木雕，代表作是令人难忘的《杰罗十字架》（图 391）。在 11 世纪中叶以前西欧只有极少量的石雕，而这些石雕在艺术上和技术上也没有超过西瓦尔浮雕的水平（图 377）。

#法国西南部

50 年以后情况发生戏剧性的变化，只是何时、何地开始复兴石头雕刻无法确切地说清。但是如果说哪个地区最优先的话，那就是法国西南部和西班牙的北部，位于通往圣地亚哥—德孔波斯特拉的朝圣之路两旁。对建筑物上的雕刻来说，这种与朝圣路线的联系是有逻辑可寻的，特别是当教堂外部应用雕刻时，因为这些雕刻是做给广大的非神职信徒们看的，而不是给一个封闭的修院内的僧侣们看的。

&图卢兹的Ⅱ圣塞尼教堂Ⅱ 就像罗马式建筑一样，在公元1050年到1100年之间石雕的迅速发展反映了首次十字军东征前10年非神职民众宗教狂热的日益增长。在图卢兹的Ⅱ圣塞尼教堂Ⅱ中有几个典型的范例，可能雕刻于公元1090年左右，其中包括图422中的Ⅱ福音使徒Ⅱ。这块镶板现在放在回廊中，它原来的位置仍然不清楚——也许是用于装饰祭坛前部。以前是否曾见到过这样的雕像呢？结实的形式带有强烈的古典气息，说明这位艺术家必定仔细研究过古罗马晚期雕像（在法国南部有大量遗址存在）。另一方面，整体设计（庄严的正面人物以及它在建筑框架中的位置）源于拜占庭，很可能是来自于图317中象牙镶板Ⅱ米迦勒天使Ⅱ的形式。

浮雕作者在将这样一个小型雕刻放大的同时也加强了深度：壁龛是一个深凹的洞；头发是圆形的，像一项紧箍的帽子；身体处理成简单的块面。事实上，这个Ⅱ福音使徒Ⅱ和古风时期希腊雕像有同样的高贵和率直。这块人物镶板尺寸略大于半人高，原先的意图并非让人们从近距离观看，在一定的距离之外它令人难忘的粗犷厚重就凸现了出来。这种注重结实的体积感的兴趣很可能表明了大型雕刻复兴的主要动力所在：一个石雕的形象比绘画人物更为“真实”，因为它可以触摸并且是三维的。对于埋头于抽象神学的修士来说，这可能是不顺眼的，甚至是危险的。克莱尔沃的圣伯纳德在1127年时写道，教堂的雕刻装饰好比是一件浮夸的蠢事和异端，引诱人们“去阅读石头圣经而不去读圣经本身”。但是他的话并没有得到特别重视；因为对单纯的普通信众来说，任何大型雕像不可避免有一点偶像崇拜的性质，而正因如此才赋予它们极大的感染力[见原始材料36号第392-3页]。

&穆瓦萨克的圣Pierre大教堂 罗马式雕像另一个早期重要的中心是穆瓦萨克修道院，位于图卢兹稍北。修道院的教堂南大门的雕刻比Ⅱ圣塞尼教堂Ⅱ的Ⅱ福音使徒Ⅱ要晚一代，这些雕像所表现出来的丰富的创新精神，即使圣伯纳德见到也不得不三缄其口。图423中所见的精彩的门间柱（支撑楣的中心柱）和西边的侧柱。这两种柱都有扇贝形的外轮廓——明显受到一点儿摩尔人的影响（见图354）——附到门间柱、侧柱上的半露柱的柱身也是扇贝形样式，仿佛是从巨大的糕点奶油挤压管里挤出来的。人物和动物的形体都被处理成令人难以置信的扭曲样子。在中心柱一侧的细长的先知仿佛特别适合于他的不稳定的位置（注意他的外形又是怎样附合于扇贝形的外轮廓的），甚至他还自然地交叉着双腿，有若舞蹈。他一边扭头向教堂里口望去，一边打开手卷。

互相交叉的狮子在门间柱表面形成对称的“之”字形图案——它们有特殊的意义吗？据我们所知，它们仅仅起着使柱子富有“生气”的作用，就像这爱尔兰小型画中互相交织的野兽（这对狮子是从它们演变而来的）使它们占据的每一块间隔都显得生气勃勃。在抄本插图中，这种传统始终没有断绝过，雕刻家无疑受到它的影响，像先知激烈的动作就可以在小型画中找到渊源（见图434）。除此以外，交叉狮子反映了另一个来源。它们见于波斯的金属工艺品中（虽然不是以这种交叠形式），由此可追溯到古代西亚艺术中相对的动物形象（见图52、94、137）。但是仅根据建筑装饰效果，还无法解释它们在穆瓦萨克存在的原因。在罗马式艺术中它们属于粗野、奇异生物的大家族中的一员，还保持着魔鬼般超常的活力，即使象这儿的狮子一样被迫去承担支持功能（在图429中有类似的例子）。它们的目的不仅仅是装饰，而且还有表现。不管它们如何反抗、怒吼，它们体现的黑暗力量已被驯化成护法形象，或者已被永远放逐并囚禁于永年来世。

在Ⅱ穆瓦萨克教堂Ⅱ的正门入口前是一个深深的门廊，边上雕饰丰富。在东侧连拱廊内（图424）是Ⅱ受孕告知Ⅱ、Ⅱ来访Ⅱ和Ⅱ三王来拜Ⅱ。在连拱廊上面的檐壁上表现基督早期生活的其它事件。人物形象与门间柱上的先知形象很相近，瘦弱的手足，富有表情的姿态（特别注意Ⅱ来访Ⅱ和Ⅱ受孕告知Ⅱ中手的生动的表现），只是身体的比例和人物的大小随着建筑的条件而变化。这主要是为了追求叙述的生动性，而不是为了处理手法上的统一连贯性。

#勃艮第

& || 奥顿大教堂 || 罗马式教堂主要正门的门楣（楣上的半月楣）一般安排以升座基督为中心的场面，也常常有《启示录》中的显圣或者“末日审判”等基督教中令人敬畏的场面。在 || 奥顿大教堂 || 里，利用非凡的表现力把“末日审判”具体化了。这里的细部（图 426）显示了门楣的右半部分——正在称灵魂。底部，死去的灵魂被抓出坟墓，他们胆颤心惊，恐惧万分，有一些灵魂已被巨大的魔爪攫住缠紧。上部，相当形象地表现了它们的命运被挂在天平之上，天平的一头由魔鬼们使劲拉着，另一头则是天使。被拯救的灵魂为了得到保护，像孩子一样依附在天使的衣服边上，而被宣告有罪的灵魂被龇牙咧嘴的魔鬼紧抓着扔入地狱之口。这些梦魇般可怕的魔鬼形象在罗马式艺术的动物世界里也出现过，显示出艺术家奇异诡谲的想像力。它们是合成的生物，具有人的大体轮廓，鸟一样细长的小腿，长毛的大腿，生有尾巴，尖状的耳朵，巨大的野兽般的嘴。但它们的暴虐与动物性怪物不同，是无节制的——它们以欣赏自己的残忍暴行而满足。没有一个观众在这里“读了这块石头经文”（语出圣伯纳德）后，不是带着肃然起敬的心情进入教堂的。

& || 圣马德莱娜教堂 ||，维策莱 在勃艮第地区，离奥顿不远的维策莱有着也许是最美丽的罗马式门楣（图427）[见原始材料35号第391-2页]。它的题材在十字军东征时期是有特殊含义的，|| 福音使徒的使命 || 宣告了每一个基督徒的使命是把福音传播到地球的每一个角落。庄严的徐徐上升的基督手中神圣的精神之光普照在福音使徒身上，所有的人都抱着《圣经》以履行他们的使命。中心一组人物周围的楣和分隔间隙中布满了异教徒世界的象征性代表。这是中世纪人类学的一部真正的百科全书，其中包括所有传说中的民族（图428）。在拱边饰上（指门楣的拱形镶边），人们可以辨认出黄道的标记和一年中每个月相应的劳作，以此来表明，信仰的布道传播和不受空间限制一样也是不受时间限制的。

#罗马式古典主义

& 普罗旺斯 穆瓦萨克、奥顿和维策莱的大门雕刻，尽管在风格上是多种多样的，但有很多特征还是共同的：强烈的表现力，无拘无束的幻想，神经质的敏感形式。这些特征更多来自于抄本插图和金工制品，而非古代雕刻传统。对比之下，|| 圣塞尼教堂 || 的 || 福音使徒 || 具有一种粗壮的“罗马”风貌。在普罗旺斯，即法国东南海湾地区，古典主义大型雕刻传统影响很深。在意大利也是同样情况（因为普罗旺斯作为希腊罗马世界的一部分的时间比这个国家的其他地区都要长得多，而且留下很多辉煌的罗马遗迹）。也许由于这个原因，这里的罗马式风格的持续时间要比其它地方更长。|| 圣吉列-杜-加尔教堂 || 的中大门（图429）是罗马式艺术中的一件伟大杰作，我们立即被它的结构上的古典主义风貌所震惊——独立的立柱、扭曲的样式和丰厚的叶板装饰。两个大型的雕像差不多是圆雕，类似于 || 圣塞尼教堂 || 中的 || 福音使徒 ||，具有一种重量感和体积感。虽然在创作日期上要相差50年，但它们也表现了这段时间里的大型雕像都有的丰富的细节。这两个人物站在基座上，基座由蹲伏着的猛兽做成，同样也显示出罗马风格的魁伟结实。而底座上较小的人物（该隐和亚伯）则使人回想起穆瓦萨克的风格。

& || 菲登察教堂 || || 圣吉列-杜-加尔教堂 || 的两座雕像类似于伦巴第 || 菲登察大教堂 || 中杰出的 || 大卫王 || 雕像（图430），由意大利罗马式艺术最伟大的雕刻家贝内代托·安泰拉米所作。人们从雕像上获知他的姓名，这并不奇怪，在罗马式时期艺术家的签名并不罕见；而与众不同的是安泰拉米作品中显示了大胆的独创性，这是古希腊以来首次个人风格的再现（尽管有些不确定）。而且他的 || 大卫王 || 比至今所看到的任何中世纪作品更接近那种自成

一体的雕像的理想。|| 圣塞尼教堂 || 中的 || 福音使徒 || 是一组雕像中的一个，它们都永远固定于它们的石龕。而安泰拉米的 || 大卫 || 在形体上却独立地站着，甚至企图重新获得古典主义的对立平衡。当然把它分离出来单独放在一个基座上，它会显得有些笨拙；它的创作构思就需要有建筑外框，但是与 || 圣吉列-杜-加尔教堂 || 中的两座雕像相比，它对建筑的依附程度要低得多。它也不受群像基本原则的约束，它只有一个相应的雕像——在正门另一侧的石龕中。这是一件极为重要的作品，特别是考虑到它与雕刻艺术复兴的开始相距不到一百年。

#默兹河谷

在 12 世纪就出现了独特的艺术家个性，但这个事实很少被人承认，因为它违背流行的看法，即认为所有中世纪艺术都是佚名的。当然特殊个性并不常常发生，但也不会因此而不重要。安泰拉米并不是唯一的例子，也不是最早的例子。独特个性的复苏也不限于意大利。在北方一个特别区域里也发现过，那就是默兹河谷——从法国东北部延续到比利时和荷兰。这个地区是加洛林时代古雅的“兰斯”风格的家乡（见图 388、389），在罗马式时期古典主义传统也渗透于当地艺术中。有意思的是：在这个地区，艺术家个性的复兴是与古代艺术的影响紧密结合的，尽管这种影响并没有产生什么不朽的大规模的作品。

“莫桑”罗马式雕刻在金属器物上有显著成就，例如在列日，公元 1107 年到 1118 年之间制造的精美的洗礼盆（图 431）是最早以个人风格而闻名的艺术家于伊的雷尼埃的杰作。洗礼盆被安置在 12 只牛背上（象征着十二门徒），就好像《圣经》中描述的耶路撒冷神庙中的所罗门水盆。盆上的浮雕与 || 贝恩瓦尔德铜门 ||（见图 397）形成有意思的对比，因为它们差不多是同样高度。奥托王朝镶板中的粗野表现力已经消失，在这里可以发现一种协调的平衡设计，雕像表面的微妙控制，和对组织结构的深刻理解，以中世纪观点来看已是惊人的古典主义风格了。从这些背影中可以看到人物（图左边的树后面）典雅的转身动作，希腊式的服装，这差不多会被误认为是古代的作品。

#德国

有一件雄伟独立的罗马式艺术风格的动物雕像（也许并非仅此一件，但只此仅存），其世俗性超过宗教意味：与真狮子一样大小的青铜雕像安置在一高柱身的顶部，萨克逊地区的“狮子”亨利公爵在公元 1166 年把它立于他在布 lens 威克的宫殿前面（图 432）。这只雄壮凶猛的野兽（当然这是公爵的化身，至少代表着因此而赢得这个绰号的公爵的性格的一方面）使人回想起古罗马的青铜 || 母狼 || 像（图 235）。也许这种类似并不完全是巧合，因为当时母狼雕像在罗马城是家喻户晓的，它对罗马式艺术家必然有强烈的感染力。

然而，与布 lens 威克的雄狮有直接关系的是无数个形状为诸如狮子、龙、鹰头狮身怪的青铜水壶。这在 12 世纪主要用于宗教仪式中弥撒时供神父洗手。这些水盆水壶（又一例被驯服后为上帝服务的怪物）散发出近东艺术的精神。图 433 中的例子美伦美焕，表露出它仍是来源于波斯艺术中带翼的怪兽（见图 364），通过与伊斯兰世界的经济贸易传播到西方。

\$绘画和金工制品

与建筑和雕刻不同，罗马式的绘画不存在一种突然的根本性的发展把它同加洛林王朝或奥托王朝绘画区分开来，它看上去也并不比加洛林或奥托王朝绘画更加“罗马”化。但这并不意味着 11 世纪和 12 世纪绘画的重要性不及早期的中世纪艺术，它只是更加着重于绘画传统的不断延续性，在抄本插图中尤其如此。

#法国

&科尔比的《福音书》 在公元1000年以后很快出现了一种绘画风格，可以与罗马式雕刻的雄伟相提并论——并且经常先于雕刻形式。这种新倾向在一本《福音书》中的Ⅱ圣马可Ⅱ像上清晰可见（图415），这本书发现于法国北部科尔比修道院里，完成于1050年左右。线条的交织扭曲使人回想起像《埃博福音书》（见图388）那样的兰斯画派的加洛林小型画。富有动感的线条不仅用来表现福音使徒，而且也表现长翼的狮子、手卷和垂幔。但是它们的相似之处也帮助观者看到这两张作品之间的区别：Ⅱ在科尔比抄本Ⅱ里，所有古典幻景痕迹都消失了，兰斯画派流畅的造型以及它所暗示的光和空间被填满亮丽的单纯色彩的明确轮廓线取代了，画面的立体感被减弱成平面图样的重叠。对比之下，甚至奥托王朝的绘画都更有幻景感（见图398、399）。罗马式艺术家牺牲了仅有的一点光影塑造，使他们的作品取得了一种抽象的明晰而精确的效果，这在加洛林和奥托王朝时代是不可能有的。只有现在才真正可以说表现、象征和装饰要素已紧密地融合为一个单一的统一结构。

这种有韵律的线条和平面，避免了一切所谓的绘画效果——不仅包括色调值而且包括质感和高光的处理，这些在诸如奥托王朝绘画中还能发现。但正是由于这个原因，它获得了新的更为广阔的表现题材。《埃博福音书》中的福音使徒、《乌德勒支诗篇集》中的素描和《奥托三世的福音书》中的小型画，用奔放、自由的笔法和画笔的抑扬顿挫来表现，有一种个人的手写风貌，如果把它们放大或采用其它媒介来表现都会令人感到生疏离奇。科尔比小型画却正好相反，它可以转化成壁画、彩色玻璃窗画、挂毯、或者浮雕镶板，并且不会损失任何基本特点。

&Ⅱ巴约挂毯Ⅱ 这种雄伟风格与维策莱的门楣（图427）的雄伟感颇为相似，可见到类似的褶皱的衣料图案采用雕刻语言来塑造。在所谓的Ⅱ巴约挂毯Ⅱ中又见到了这种雄伟感，那是一块描绘征服者威廉侵占英格兰的长约70米的刺绣。细部（图435）表现黑斯廷斯战役，创作者以高超的技艺把故事的叙述性和装饰的趣味性统一了起来。主要画面用起框边作用的两条边线围了起来，上面的边条是纯粹的装饰，而下面的边条里布满了战死的战士和马匹，它们是故事中的一部分。画面尽管几乎毫无古典绘画的精致（见图220），但它却惊人生动地向我们描述了十一世纪的战争的种种细节。在此，希腊-罗马战争中兵团集结的场面不见了，这与其说是艺术家不擅长表现重叠和按照透视法的缩短的人物，不如归因于一种新的个人主义的影响，它使得每个战士都可能是一个潜在的英雄，而不论是一实力取胜还是以计谋得逞（注意图中从马上摔下来的战士，他的马的后腿还在空中踢腾着，而他则在猛拽对手的坐骑的马鞍肚带，使对手倒栽了下来。）巴约挂毯与科尔比抄本在风格上关系密切，这一点明显见于翻倒的馬的生動的滾翻動作與小型畫中獅子的形態驚人地相似。

&Ⅱ圣塞文—苏—加坦博教堂Ⅱ 稳定的外部轮廓和强烈的图案感同样是罗马式壁画的特征。Ⅱ巴别塔的建造Ⅱ（图436）取自一组给人留以深刻印象并保存得很好的壁画，它画在Ⅱ圣塞文—苏—加坦博教堂Ⅱ的中堂拱顶上（比较图405）。这是一个高度戏剧性的构思，充满了精力充沛的动作。一群工人正在奋力工作，上帝自己站在左边，直接参与到故事情节中去，好象他正在对大塔的建造者说话；右侧与他对应的位置上有一个尺寸相称的形象，那是巨人宁录，是工程领导者，正急促地向塔顶瓦工递送砖石，于是整个画面表现为上帝与人之间一场力量的较量。画家用了深黑的轮廓线、夸张的姿态，使整幅构图在很远距离也能看清楚。这种明朗清楚的特质，在这个地区的抄本插图中也有所呈现，它们尺寸虽小但也能给人以同样的恢宏感。

#英吉利海峡地区

当时的罗马式绘画也像建筑和雕刻一样在整个西欧产生了多种多样的地区性风格，但最精彩的作品出现在法国北部、比利时和英格兰南部地区的修道院作坊中。这几个地区产生的作品在风格上是紧密相连的，有时很难确定抄本是出自英吉利海峡的哪一边。

&《威德瑞克斯修道院院长的福音书》 圣约翰的这样美妙的小型画风格（图438）既与康布雷相关又与坎特伯雷相关，在此《科尔比抄本》（图434）中抽象的线条受到了拜占庭风格的影响（注意衣服上绳圈似的折褶，其源头可追溯图317这类作品），但仍然保持有力的节奏感。每条外部轮廓线精确地控制着运动感，在主要人物中和外框中都是这样，把构图中的各种要素统一成一个紧凑的整体。这样的线条特点仍然表现出它的最终来源是凯尔特—日耳曼人传统；如果把它和《林迪斯凡福音书》相比较（图373），会看到黑暗时代的交织图案对圣约翰的画面构思影响有多么大。衣服折褶和一簇簇花朵装饰有一种冲动但仍然具有节制的生命力，它是动物风格蛇状盘结怪物的回响，尽管叶子取自于古典主义叶板装饰，而人物形像也是以加洛林和拜占庭的造型为基础的。但是整个画面的整体感不仅通过形式而且也通过内容来传达。福音使徒居坐在框里，我们无法移动他，除非切断他的墨水的来源（墨水瓶是由抄本的捐献者威德瑞克斯修道院院长奉呈着的）；切断他灵感的来源——上帝手中圣灵的象征鸽子；或者切断他身份的象征——老鹰。另外一些团花和中间人物没有直接联系，表现着圣约翰的生活场面。

& || 医生的肖像 || 很快，在12世纪中叶以后，英吉利海峡两边的罗马式绘画开始表现出风格上的重要变化。**|| 医生的肖像 ||**（图439），是在一本公元1160年的医学抄本上发现的，与圣约翰小型画完全不同，尽管它们产生在同一地区。抽象的图案消失了，我们突然发现画中线条又恢复表现三度空间的能力；衣纹不再仅仅起装饰作用，而且能使人感到衣纹下面的身体的体积感。在此甚至恢复了对按照透视法缩短的兴趣。最后，我们还发现一种对古代艺术成就的欣赏，这是在Formis St Angelo和**|| 圣塞文—苏—加坦博教堂 ||**的中堂拱顶上的壁画中所没有的。又一次，当时手抄本生产的重要中心Clunney在发展这一新风格中居于领先地位。这种风格也是源于拜占庭艺术（拜占庭艺术在第二黄金时期有过一次古典主义的复兴），但它有可能是经由德国再传播开去，我们知道德国绘画中的拜占庭因素由来已久（比较图386、398）。图中医生以被视作哲学家的基督的姿势坐着（比较图315），不禁令人想起《巴黎诗篇》中的大卫（见图340），但已被彻底改换了面貌。尖挺、慎密的线条仿佛是刻印在金属上，而不是用鹅管笔或毛笔绘制的。于是在这里我们遇到了前面所看到的于伊的雷尼埃制作的雕刻洗礼盆上的古典主义风格在绘画上的翻版（图431）。事实上，这幅小型画很可能也是在列日创作的。

&凡尔登的尼古拉 一种新的绘画风格起源于金属工艺品，也许这并不象乍听起来那么奇怪，因为它的基本特点是雕刻性，而不是绘画性；再者，自从加洛林王朝以来默兹河谷地区的金工制品已成为一种高度发展的艺术了（它不仅包括铸造、浮雕式雕刻，而且也包括蚀刻、珐琅工艺、金器制作等）。在于伊的雷尼埃以后的伟大艺术实践者是凡尔登的尼古拉，在他的作品中古典化、三度空间风格的绘画技术达到成熟阶段。

克洛斯特新堡祭坛由许多块蚀刻的和珐琅的饰板组成，是他在公元1181年完成的，它们原来排成布道坛的形式，但后来重排为三联板形式（图440）。它们一块挨着一块形成了一个复杂的图示，就象取自于新旧约圣经中的一系列抄本插图，其富丽奢华令人回想起镶嵌画上光线的闪烁（比较图342）。祭坛画中的一张**|| 横渡红海 ||**（图441）与列日的小型画明显属于同一传统，但是人物身上细卷的“出水”衣纹是人们所熟悉的众多古典主义雕刻中的特点，在人体结构上达到了如此高度的组织性和自由的动态，使人们倾向于认为它是哥特式艺术的前驱，而不是罗马式艺术的尾声。不管怎样称呼它，这个克洛斯特新堡的祭坛画风格在今后50年里对绘画和雕刻产生了意味深长的影响（见图488，489）。

同样具有革命意义的是一种新的表现性将所有的人物都联成一个整体，甚至蹲坐在一个人扛着的囊袋上的小狗也通过眼神和姿势的顾盼而交织到整体构图中。从古罗马时代晚期以来，这是我们第一次见到如此集中的戏剧性场面，尽管其激越的情绪显然是中世纪的。要理解凡尔登的尼古拉艺术中惊人的人性表现，必须先了解其历史背景。当时欧洲西北部对人和自然界的兴趣普遍增长，这种态度表现在各方面：对古典主义文学和神话的新关注；对古代艺术作品中的美感有所重加欣赏；或仅是对接受感官经验的享受作好了充分的准备。

&卡尔米纳·布拉纳 最后那方面尤其反映在一些较轻松的诗歌中，例如著名的《布拉纳诗集》的诗歌，它在一份创作于12世纪末13世纪初的漂亮抄本里保存下来。这是一部对于自然、爱情和畅饮这些欢乐充满了赞美的诗集——这在当时是太坦率了。诗集中装饰了很多插图，这种形式本身就是意味深长的。使人更感到吃惊的是发现了一张小型画（图442），还配上了一首赞美春天的诗歌。这是一幅风景画——据我们所知，自从晚期古典主义时代以来在西方艺术中这还是首次出现。

古代风景画的回声，可追溯到早期基督教和拜占庭时期，在加洛林王朝艺术中曾发现过（见图388、389），但风景仅仅是作为人物的背景陪衬。渐渐地，连这点残余也被进一步缩减了，甚至只有在主题需要时，才添加点儿风景，例如贝恩瓦尔德门上《逐出乐园》（见图397）的背景中什么东西也没有，只有一些奇怪的扭曲的茎和一点点小叶子。这位布拉纳的插图被请来表现春天时刻的自然界时一定勉为其难。他唯一的办法是采用罗马式植物装饰组织填满整个画面，装饰图案中布满飞禽走兽。

树木、藤蔓和花朵仍然是如此抽象，使人们无法辨认其种类（而飞禽走兽很可能是临自动物学的论文，所以相当写实）。它们本身具有一种奇怪的生命力，促使它们发芽、开花，好像整个春天的生长都被压缩在这几个疯狂的瞬息之间。肥美的新芽传达出欣欣的春天气息，储存多时的力量突然释放出来，比任何真的植物更具强烈的生命力。这位艺术家创造了一幅神话式的风景，然而他的令人迷惑的世界也表现出真实世界的本质方面。

@第四章 哥特式艺术

我们被告知空间与时间相互依存，但却习惯于认为历史是按时间展开的事件序列，而对这些事件在空间的展开则缺乏充分意识——历史被想象成诸多时间层或时代的叠压，每一时间层都有与其持续时间相称的确切厚度。对我们知之甚少的遥远过去，这一简单图像还算合理；越是把时间拉回现代，它就越来越不可靠，因为我们对于今天的了解清晰明确。因此，不能仅以时间作为划分哥特式的依据，而必须考虑同一时间层内不同区域的发展状况。

1140 年左右，哥特式艺术起始于很小的区域，仅限被称为法兰西岛的省区（即巴黎及邻近地区），也就是法国王畿。100 年后，从西西里到冰岛，欧洲大部已“哥特化”，只在极少地区零星保留着罗马式。通过十字军，新样式甚至被带入东亚。约 1450 年，哥特式流行区域开始削减，不再包括意大利，及至 1550 年左右，几乎全部消失。哥特式层面状况偏于复杂，其持续时间不等，在某地持续有近 400 年而在它地最短仅有 150 年。进而，在视觉艺术的各门类中，哥特式的呈现程度也不是同等清晰的。

“哥特式”这个术语起初用于建筑，正是在建筑中，这种风格的特征最容易辨认。尽管人们也谈论哥特式雕刻和绘画，然而在这两个领域中，关于哥特式风格的严格限定存在一些模糊之处。哥特式艺术概念的变迁使人联想到这种新风格实际的发展轨迹。它始于建筑，从 1150 年到 1250 年的一百年中即大教堂时代，建筑保持了主导地位。哥特式雕刻早先在精神上表现了严肃的建筑意味，1200 年后这种意味日趋减少；它的最高成就出现在 1220 年到 1420 年之间。绘画则于 1300—1350 年在中部意大利达到创作的顶峰，在阿尔卑斯山以北，它约在 1400 年之后变为主导艺术。通观哥特式时代，就能发现重心从建筑逐渐转移到绘画，或者更应该说是从建筑性转向绘画性（很明显，早期哥特式雕刻和绘画都反映了安放它们的大型建筑的原则，而晚期哥特式建筑和雕刻对“画面性”效果的追求而不是对清晰和稳定的追求）。

在这个粗略的模式之上还有一个规律：相对于地区独立性的国际性扩展。哥特式艺术开始是法兰西岛的地方性发展，由此传布到法国其它地区以至整个欧洲，在那里它被称作现代样式（opus modernum）或法国样式（opus francigenum）。13 世纪期间，这种新样式逐渐丧失其“引进”的风貌，地区性的多样性重张旗鼓。到了 14 世纪中叶，我们注意到这些地方性成就相互影响已呈增长趋势，至 1400 年左右，一种惊人同质的“国际哥特式”风格几乎到处盛行了。此后不久，这种共同样式分崩离析：以佛罗伦萨为首的意大利，创造了全新的早期文艺复兴艺术，而在阿尔卑斯山以北，佛兰德斯在晚期哥特式绘画和雕刻的发展上承有同样重要的地位。一个世纪之后，意大利文艺复兴终于成为另一国际样式的基础。在这个框架的指导下，我们现在就能对哥特式艺术进行更深入的探讨。

\$建筑

#法国

& || 圣丹尼教堂 || 和修道院长絮热 之前没有一种风格能像哥特式风格那么确切地指出其起始时间。它产生于 1137—1144 年间，修道院长絮热重建巴黎近郊的 || 圣丹尼皇家修道院教堂 || 之时。如果要理解哥特式建筑如何正巧在这个特定地点形成，首先必须了解 || 圣丹尼教堂 ||、絮热和法国君主制之间的特殊关系。法国王室从加洛林传统中得到他们正统的认可，虽然他们属于卡皮特家系（在最末一个加洛林家族国王 987 年死后，由胡夫·卡皮特建立）。

王室的权力受到贵族的制约，尽管名义上贵族是王室的封臣。王室直接统辖的只有一个地方，就是法兰西岛，即使在这里他们也经常感到权威受到挑战。这样直到12世纪初王室权力始为扩张，而作为路易六世的首席顾问的絮热在这个过程中起了关键作用，正是他缔结了君主与教会之间的联盟，把法国主教（及他们统辖下的城市）拉到国王一边，同时国王又反过来支持教皇对抗德国皇帝。

絮热不仅在实际政策方面而且在“精神政策”方面卫护持君主：他赋予王室以宗教重要性，誉之为掌握正义的强大权威，以寻求整个国家对国王的支持。他对Ⅱ圣丹尼教堂Ⅱ的设计必须放在这样一个前后关系中才能被理解，因为这座建于8世纪末的教堂所拥有的双重的尊敬使之完全符合絮热的目标：它是王国的神圣保护者——法国使徒圣丹尼的圣地，同时又是加洛林王朝的主要宗庙（查理曼和他的父亲丕平都在那里加冕为王，槌子查理、丕平和秃头查理的墓地也在这里）。絮热想让这个教堂成为法兰西的精神中心，成为一座使其它教堂黯然失色的朝圣地，成为宗教情绪以及爱国情绪的焦点。为了将这个目标在视觉上体现出来，旧的庙堂必须扩大、改建。伟大的修道院长自己以无可辩驳的细节描述了整个设计的规模，以致于我们了解的更多的是他设想的目标而非建筑的实际结果，因为西立面及其装饰雕刻今已不幸毁坏，而被絮热当作整体设计中最重要的部分——唱诗席，现在只剩回廊还保留着原来面貌（见图443、444）[见原始材料37、38第393-4页]。

观其平面设计，可见熟悉的罗马式唱诗班席建筑要素（对比图401），回廊和放射式小教堂围绕着带连拱廊的后堂，然而它们以一种令人惊叹的新方式结合在一起：小教堂不再是一个个分隔的空间，而是融为一体，实际上构成了第二重回廊，基于尖拱的肋拱券贯穿回廊（在罗马式风格的朝圣者唱诗席中，只有回廊采用了拱券）。结果，整个平面以一种新几何规则组合：七个等分楔形单元以后堂为中心呈扇形排列。双重回廊让人体验到的，不是一串分割的空间而是连续的（虽然是间隔的）空间；纤巧的拱券、拱肋和支撑拱顶的圆柱勾划出整体形状的轮廓。

教堂内部区别于以前的风格，而具有轻盈的感觉。这体现于两点：与罗马式建筑的厚重稳固相比，建筑形式柔美而少重量感；窗户不再是开在墙上的一些孔洞，它们被加大到充满整个墙面，以至于成为一面半透明的墙。如果再次考察教堂平面，就能理解充足光线的由来。拱顶的向外的压力由小教堂连接处的突出扶壁承受（在平面图上，它们看上去象指向后堂中心的粗黑箭），砖石结构的重量主要集中在扶壁，而它们在外部才能看见。这样，内部呈现惊人的空畅和轻盈就不足为怪了，因为结构框架中沉重的部分在视线之外。如果能看到絮热设计的唱诗席整体，这种印象会更加突出，因为在双重回廊之上的后堂上部曾有过高大的窗户。从中堂推测，其效果肯定类似较晚的Ⅱ巴黎圣母院Ⅱ的唱诗席（见图446）。

&絮热和哥特式建筑 描述絮热的唱诗席，实际上已经描述了哥特式建筑的基本要素。然而设计所采用的这些要素，单独看来没有一个真正是全新的；朝圣者唱诗席的平面、尖拱、肋架弧棱穹顶等，在法国及盎格鲁-诺曼的不同地方流派的罗马式风格上早已见过，但毕竟在Ⅱ圣丹尼教堂Ⅱ上才看到诸要素在同一建筑中的全面综合。法兰西岛没有发展起自己的罗马式传统，所以絮热（正如他自己告诉我们的）不得不搜罗各地的工匠来实施他的工程设计。然而，决不要由此得出结论，以为哥特式建筑仅仅是罗马式建筑特征的混和。如果仅是这样，就很难解释Ⅱ圣丹尼教堂Ⅱ令人强烈振奋的那种新精神：强调严谨的几何规划，追求明晰。在絮热的教堂重修记里，他始终将上述二点奉为在新构造中达到的最高价值。“和谐”（即各局部之间按数学比例和比率的完善关系）是一切美之源泉，因为它是定律的典型呈现，神圣理性正是根据这些定律构造了宇宙。“神奇”的光芒透过“最神圣的”户牖流进唱诗席而凝为圣光，映照出圣灵的神秘启示。

这种对光和数的和谐之象征性诠释，在基督教思想中已确立了数百年。它源于5世纪一位希腊神学家的著述，此人在中世纪时被认定为“大法官丢尼修”，是圣保罗在雅典的一位

门徒。通过如此认定种，五世纪另一位作者“伪丢尼修”的著作就藉托名而有了重大的权威。然而，在加洛林时期的法国，丢尼修伪经的作者和圣丹尼一起等同于圣保罗的门徒丢尼修。

12 世纪初的君权复兴赋予伪丢尼修的神学新的要义，它被认为是圣丹尼所作，于是也就成了法国国粹。对絮热来说，丢尼修思想中光与数的象征性肯定有一种特别强烈的吸引力。因此不难理解他为何呕心沥血于此，并在重修皇家护佑圣者的教堂时希冀赋予这种象征性以可见的形式。他的成就不仅在唱诗席设计中体现的光数和谐的特质上得以印证，也在其非凡的氛围效果中得到证实。几乎每个进入 Ⅱ 圣丹尼教堂 Ⅱ 的人都为絮热的成就折服，之后几十年，新风格就远远地溢出了法兰西岛的疆界。

&絮热和中世纪建筑家 絮热如何又为何取得这样的成就是很难轻易解释清楚的。在这里我们又面对以前已陷入多次的争论——形式和功能的相互关系。对于提倡功能主义观点的人来说，哥特式似乎就是建筑工程技术进步的结果，这种进步允许建造更为奇巧的拱券，并将外推力束之高阁，结于几处关键节点，因而摒弃了罗马式凝重的厚墙。这些人认为絮热有幸获得一个建筑家的相助，这个建筑家比当时的任何人都更精于肋架拱顶的建造法则。假如絮热把最后的成果偏解为丢尼修神学的象征，这只是他用教徒的抽象语言在这个建筑上倾注了自己的热忱，他的笔记对于我们理解新风格的来源毫无助益。

当然，Ⅱ 圣丹尼教堂 Ⅱ 的唱诗席比任何罗马式教堂的设计和建造都更具有理性，这一点是千真万确的。尖拱这时已成为肋架拱顶的组成部分（它不论柱础宽度大小，都可任意“延伸”到需要的高度），结果是拱顶不再受方形或近似方形隔间的限制，而具有覆盖几乎任何形状区域的伸缩性（诸如回廊的梯形和五边形）。拱顶的支撑作用也比以往更充分地被理解。应该心悦诚服地假设絮热受过建筑学专业训练，否则他的神学观念怎么能导致这样的技术进步呢？如果假定他未受建筑训练，凭什么他能自豪地声称这是“他的”新风格的教堂？奇怪的是，这里并没有矛盾。如我们所知（第 290 页），建筑师一词在当时的含义与现在的相差甚远，这一术语发源于古希腊罗马，经过文艺复兴传至今日。一中世纪的眼光观之，建筑师指整个建筑工程的主持者，而不是负责具体建造的建筑师傅。我们所认为的专业训练当时并不存在。

也许这个问题提出了一个虚假的循环论证，类似先有鸡还是先有蛋的悖论。毕竟教堂的功能不仅是用最少的材料制造最大的空间，因为对那位在絮热督管下建造 Ⅱ 圣丹尼教堂 Ⅱ 唱诗席的建筑师傅来说，拱顶的技术问题不可避免地要与形式（诸如美、和谐和合度等）的考虑联系在一起。事实上，他的设计采用了多种要素来表现功能，但并不承担不实际功能，如轻盈的柱身（壁联柱）在视觉上好象将拱顶的重量一直传到教堂的地面，这种表现功能有时被称为构造设计（architectonics）。

但是为了弄清楚什么东西构成美、和谐和合度，中世纪的建筑师傅需要教会权威的指导。这种指导可能只是简单的指令，要求遵从已经确立的范例；也可能参与整个设计过程如果雇主象絮热这样积极关注建筑的审美的话。这样，絮热“建造丢尼修神学”的热望兴许从一开始就成为决定性因素；可以假定这种热望将他向往的想象结构塑造成形，并且也决定了他选择一个诺曼背景的大师作为主建筑师。这个伟大的艺术家对修道院长的意图和指示作出会心的反映，就在合作中，二人共同创造了哥特式风格。

& Ⅱ 巴黎圣母院 Ⅱ 虽然 Ⅱ 圣丹尼教堂 Ⅱ 是个修院教堂，但哥特式建筑此后的发展是在城镇而不是在乡村的僧团聚居地。据上文，从11世纪早期开始，就存在一种都市生活的复兴和繁荣。这种繁荣状况日益加速，城市愈来愈重要的地位使之不仅在经济和政治上，而且在其它各方面都有所体现：主教和城镇教士增添了重要性；主教教堂办的学校和大学取代了修道院而成为学术中心，同时，这个时代的艺术成就在大型主教教堂上达到顶峰（主教教堂cathedral是主教的驻地）。

‖ 巴黎圣母院 ‖ (Notre-Dame, 意为“我们的贞女”, 即圣母马利亚), 始建于1163年, 比其它任何教堂都更为直接地反映了絮热的‖ 圣丹尼教堂 ‖ 的突出特征 (图445—9)。从平面图 (图445) 上看, 纵轴线十分突出, 与多数罗马式教堂相比显得格外紧凑统一。唱诗班席的双重回廊与侧堂相连接, 短短的耳堂仅比正立面宽出一点。在内部 (图446) 我们还能发现诺曼地区的罗马式建筑的回声: 架设在方形跨间上的六分中堂拱顶, 虽然不尽同于Durham大教堂的“联体双生”的肋架弧拱顶 (见图408), 但却延续了诺曼罗马式开创的那种结构实验; 内侧堂之上有楼廊。中堂连拱廊中的柱子是又一个传统特征。在此, 首现于Durham大教堂中堂西跨间的尖状肋拱, 在建筑中得到了系统的使用。然而巨大的明窗, 形式的轻盈纤细, 创造了十足的哥特式内部效果 (注意中堂的壁显得多么薄)。哥特式也指内部空间的“垂直引伸性”。这较少地取决于中堂高宽的实际比例——因为有些罗马式中堂相对其宽度来说, 也显得同样高——这种高度感的达到更多地取决于对垂直线的不断强调和明窗的轻盈升腾。反之, 罗马式建筑内部 (如图386), 强调的只是在支撑拱顶重量时所作的周密设计。

‖ 巴黎圣母院 ‖ 如絮热的唱诗席一样, 扶壁 (骨架结构的“负重骨骼”) 在建筑里面是看不见的。在平面图上它们被画成砌筑的大砖石垛, 象一排牙齿一样排列在建筑外围; 在侧堂顶上这些砖石垛变成飞撑——这种拱桥结构顶住明窗之间的关键着力点, 中堂拱顶的外推力集中于此 (图 447)。这种支撑拱顶的方法来源于功能的需要, 是哥特式建筑的特征。然而, 飞撑很快也具备了美学上的重要性, 形状可根据设计风格的需要, 在保证支撑作用的前提下, 用不同的方式表现其支撑力 (图 448)。

‖ 巴黎圣母院 ‖ 外观最为恢宏之处是西立面 (图 449)。上面的雕刻装饰在法国大革命时遭到过严重破坏, 但大多数后来修复。除雕刻外, 立面的其它方面保持原样。其设计反映了‖ 圣丹尼教堂 ‖ 立面整体处理的影响, 这种影响又源于诸如卡昂的‖ 圣埃提涅教堂 ‖ 的诺曼罗马式立面 (见图 407)。后者与‖ 巴黎圣母院 ‖ 相比, 有些基本特征一脉相承: 间壁扶垛用以加固塔楼的拐角, 并把正立面分成三部分; 大门的排列方式; 以及分为三层的设置。然而, 丰富的雕刻装饰使人联想到法国西部教堂的正立面 (见图 406) 和勃艮第教堂精雕细刻的大门。

但是‖ 巴黎圣母院 ‖ 的立面与罗马式的传统立面相比, 区别之处要比相似之处重要得多。其中最重要的特质是, 在设计中所有的局部都安排得平衡均称, 服从整体; 絮热对于和谐、几何秩序以及比例的强调, 在这里比在‖ 圣丹尼教堂 ‖ 本身得到了更为鲜明的体现。这种形式规范也包括雕刻, 不再允许罗马式雕刻随心所欲的自发 (经常是无节制地) 增加, 而是尤其确定的作用, 并纳入建筑框架中。同时, 卡昂的‖ 圣埃提涅教堂 ‖ 正立面的方正凝重, 已经向相反的方向转化: 花边状的连拱廊、巨大的正门和窗户消解了墙面的连续性, 结果整体效果近似一座轻盈的镂空屏风。‖ 巴黎圣母院 ‖ 的西立面与图 447 中间的较晚建的南耳堂立面相比, 可以看出在 13 世纪上半叶这种潮流的发展是多么迅猛。西立面中部的玫瑰窗还深深凹嵌在里面, 而使得石制的窗格纹饰在周围的墙面映衬下更引人注目; 在南耳堂立面则相反, 很难再将玫瑰窗与其外墙区分开——窗格完整的网纹结构盖住了整个墙面。

& ‖ 沙特尔大教堂 ‖ 到了1145年, 沙特尔的主教采用新风格重建主教堂, 他是修道院长絮热的挚友, 并且赞同絮热的观念 [见原始材料39号第394页]。50年后, 除了西立面 (教堂主要入口, 其雕刻遗迹可见图485、486) 和东面的地宫之外, 整个教堂毁于火灾。又一次重建始于1194年 (图450), 基本的布局非常统一, 肯定是单独由一位建筑大师设计的, 但因整个建筑断续建成, 从未彻底竣工, 所以它呈现出的和谐是逐渐演进而非一次规划的。例如, 两座西面的塔楼, 尽管相似, 但绝非完全相同。此外, 它们的塔尖差异显著: 在图左边的北面的塔尖始建于16世纪早期, 比另一座晚了将近300年。

教堂矗立于小镇的最高点, 高高的塔尖从方圆十几公里外就能远远望见 (图451)。倘

若按原计划其他七个塔尖也建起来，沙特尔大教堂给人的方向感就没有那么清晰了。两臂的耳堂都有三个深陷进去的大门，饰满了雕塑，上方是一扇硕大的玫瑰窗横跨于五扇较小的lancet上（图452）。也许，在侧面的诸特征中，最引人注目的是飞撑。它们的体量强有力而有机地配合了东端的半圆形后殿，并且营造出了附属的七个小礼拜堂（图451、453）。

西立面被隔成了两个一组和三个一组的单元，令人印象深刻，是清晰简洁的典范。它那升腾的垂直感和断续的表面，在引发我们对教堂内部结构的预期方面起重要作用。大门的形状预示着我们首先会被领进一个低矮的房间，而一旦进入前廊（密闭的前厅），我们就远离了身后的尘世。眼睛要渐渐才能适应黑暗，市井之声也被关在了外面，声音化作阴森，仿佛和光明一起都被虚空吞噬了。等到我们从这段洞穴一般的区域造成的迷惘中回过神来，一束微弱的光将我们引进了教堂的开阔处，这儿塔尖直上苍穹。

这时距离Ⅱ巴黎圣母院Ⅱ中堂的建成已近30年，重建的中堂代表了成熟风格或称盛期哥特式的第一件杰作（图454）。中堂连拱廊的开口部分变得更高更窄（见图446）。它们通过一个屏蔽楼廊的短的triforium和与中堂连拱廊等高的明窗相连，而楼廊已经简约为一个狭窄的墙面。壁联柱被加到圆形的支撑柱上，以加强垂直线条的连续性，并将我们的目光向上引至四肋拱顶，拱顶看起来如同一张膜网绷在轻盈的拱肋间。由于墙面少，乍看起来，广阔的内部空间似乎是不确定的。这种感觉会随着缥缈的声音而加强了。沙特尔大教堂的音响效果是如此惊人，似乎在设计时就已将音乐考虑在内，包括对位排列的合唱席和巨大的管风琴，这些在欧洲部分地区已经使用二百多年。

圆壁柱和十角壁柱交替划分隔间，将中堂导向后堂，在此，举行圣餐仪式。在半圆形后殿下方是地宫，那儿珍藏着教堂最重要的宝物：圣母玛丽亚曾经穿过的披风的遗迹，沙特尔大教堂正是献给她的。圣物从1194年的大火中幸存了下来，吸引了来自欧洲各处的朝圣者。为容纳大量朝圣者而又不影响祈祷者，教堂扩建了一个宽阔的侧廊，它直贯中堂和耳堂，在合唱席又与第二侧廊相连，形成了一个回廊，连着半圆形后殿的小礼拜堂（见平面图455）。

在所有重要的哥特式大堂中，仅有Ⅱ沙特尔大教堂Ⅱ仍然保留着它180多个彩色玻璃窗原件的大部分。神奇的彩色光线由明窗透过大面积玻璃彩画倾泻而下，其强烈、璀璨的色彩令人难忘（图456）。其实，窗户遮光效果要比想象的强，它们主要是作为五彩缤纷的滤光镜，改变了天光的“性质”，使其成为“神奇之光”，诗意而富有象征价值，曾受到修道院长絮热的高度赞扬。神圣之光的感觉，消解了教堂物质性的坚实厚重，于是，圣域与尘世得以区分，营造了强烈的神秘体验，成为哥特时期精神世界的核心。相形之下，侧堂则处于幽暗之中，因为彩色玻璃窗在外墙上，尽管相当大，但与明窗相比却较小，且处于底层，所以透入的光线更少。

& Ⅱ亚眠大教堂Ⅱ Ⅱ沙特尔大教堂Ⅱ中确立的盛期哥特式风格，30年后在Ⅱ亚眠大教堂Ⅱ内部构造上臻于完善（图457、458）。惊人的高度已成为主要追求，技术上审美上均是如此（图459）。法国哥特式大教堂朝垂直高度方向比较迅速的发展，在图461中可以清楚地看到，而图462则显示了高度和巨大的窗户面积是如何同时达到的。在亚眠大教堂中，骨架结构尽量延升到飘摇的高度。结构内部的逻辑关系根据拱券的形状有力地自我表现，拱顶绷紧，拉得如同薄膜，如此延接至窗区。窗区在这里还括入了高拱廊，由此中堂连拱廊以上的整个墙面都转化成明窗了。

& Ⅱ兰斯大教堂Ⅱ 对于垂直感与半透明性的强调，可以在盛期哥特式建筑正立面的发展中看到。其中最著名的是Ⅱ兰斯大教堂Ⅱ（图460），虽其基础设计的构想只比Ⅱ巴黎圣母院Ⅱ晚30年，但与巴黎圣母院的西立面对比起来，很有启发性。许多建筑元素在两个教堂中是一样的（作为法国皇家的加冕大教堂，Ⅱ兰斯大教堂Ⅱ与Ⅱ巴黎圣母院Ⅱ休戚相关。）但在Ⅱ

兰斯大教堂Ⅱ的立面结构上的重新设计，使其具有一种完全不同的整体效果。正门不是凹进去，而是凸出来成为三角楣门廊，且门道上用窗户代替了门楣。皇家雕像饰廊在Ⅱ巴黎圣母院Ⅱ本来横嵌在立面的第一层和第二层之间的水平饰带上，而在Ⅱ兰斯大教堂Ⅱ上已经升高而放置在第三层的连拱廊中；除玫瑰窗之外，所有的建筑细节都比以前的高而窄；许多尖顶进一步强化了扶摇直上的趋势。雕刻装饰，极尽豪华（见图489、490），已不再局限于明显规划出来的部分；现在扩展到了许多以前不被雕刻的地方，即不仅在正立面上，而且也在侧面，这样教堂的外观看上去好似雕像聚栖的鸽楼。

&晚期13世纪哥特式 法兰西的盛期哥特式大教堂代表了空前绝后的人力财力的集中耗费。它们是名符其实的民族纪念碑，其巨额费用取自整个国家各社会阶层的捐赠——这是结合了宗教与爱国热忱的切实表达，正是修道院长絮热一直寻求的目标。当探讨十三世纪下半叶时，我们觉得这股热潮已是日趋低落：13世纪前半叶动工的巨构工程，这时只得以缓慢松散地进行。新的工程减少了，对规模的追求通常也降低了；前几十年在一些大教堂的兴建中发展起来的石工和雕匠的精密组织这时已四分五裂。

特鲁瓦的Ⅱ圣乌尔班教堂Ⅱ（图463、464）是13世纪更晚期的一个典型教堂，给人的感觉无疑是哥特风格的“光辉时代”已成往事。局部的修饰替代了高大恢宏而成为设计者主要用心所在，他取消了高拱廊，简化了平面，创造了一个精致的玻璃笼（唱诗班席上的长窗离地面仅3.048米），支扶它的飞撑细得不再显眼。在建筑的装饰上也给人以繁复、精细、玲珑剔透的感觉。

&火焰式哥特式 从某些方面来说，Ⅱ圣乌尔班教堂Ⅱ是哥特式建筑的晚期风格，即火焰式哥特式的先声。火焰式哥特式风格的开始似应追溯到13世纪后半叶，但它的发展却因英法百年战争而延滞，因此直到15世纪初我们才看到完全成熟的范例。火焰式意为火焰一样，指一种曲扭交织的波浪式图案，作为晚期哥特式窗格的流行样式，可在鲁昂的Ⅱ圣马克卢教堂Ⅱ（图465）上看到。在结构方面，火焰式哥特式风格自身并没有呈现意义重大的发展：Ⅱ圣马克卢教堂Ⅱ与特鲁瓦的Ⅱ圣乌尔班教堂Ⅱ这类教堂的区别仅在于装饰的精致豪华。建筑家变成了装饰大师，用细刻精雕罩住了结构框架，使其几乎完全隐没在这设计得极其密集而又奇特的装饰中。而在这如画的线条纠缠中找出“骨架”也就成了趣味隽永的探寻游戏。

&市俗建筑 我们在论及中世纪建筑时主要注重其风格的沿革，因而至此只关注了宗教建筑，那个时代超凡而最具代表性的成就。市俗建筑肯定反映同样的潮流，但是建筑类型的多样性往往冲淡了风格沿革的表现。这些类型从桥梁、城防到皇家宫殿，从仓房到市政厅无所不包。不仅如此，世俗建筑还比教堂担负着更为重要的社会、经济和实用功能，因此，这些建筑的使用年限常常比教堂短得多，保存下来的可能性也小得多（如防御工事，大凡一旦军事技术稍有发展，即被淘汰）。结果我们对于中世纪哥特式之前的市俗建筑的知识极其零散，而大多数幸存下来的哥特式时期的世俗建筑也属于后期。这一事实并非无关紧要，因为到了14世纪和15世纪，无论私家或公共的非宗教建筑，都将` 远比以前精致。

巴黎的Ⅱ卢浮宫Ⅱ是很能说明问题的例子：最初的楼体是根据当时城堡的诸功能来规划设计的，于1200年始建——主要包括一个称主塔或主塔楼的结实的塔楼，四周厚墙围绕。14世纪60年代，国王查理五世将它改建成奢华的皇家行宫。虽然这第二次建造的Ⅱ卢浮宫Ⅱ现已不复存在，但通过14世纪早期的一幅精致的小型画（图537），可以了解它的外观。依旧有外围的护墙，但墙里的建筑主体已不似城堡，而更象宫殿。在方形的宫殿周围，对称排列着皇亲国戚的宅第和居室（注意无数的烟囱），还有因国事需要而装潢绚丽的大厅（图538，通过同一本手抄本中的另一幅细密画，传达了这类大厅的华丽面貌）。

虽说第二次建造的Ⅱ卢浮宫Ⅱ外观还保留着城堡的防御功能，朝向庭院的内面却已有了丰富的建筑装饰和雕刻。同样的里外对比也可在布尔日城的雅克·科尔宅第上见到，该宅建

于 15 世纪 40 年代，称之为宅第只是因为雅克·科尔是个银匠兼商人，而不是贵族。然而，因为他也是当时的首富之一，所以有能力执意仿效贵族府邸来营造。在院子里看（图 466），屋面陡峭，尖顶丛立，石刻豪华，使人联想到火焰式教堂建筑（图 465）惯见的如画的特征。商人住宅上呈现出的卢浮宫的回声，正是中世纪晚期城市中产阶级取得重要地位的确凿证据。

#英格兰

哥特式艺术令人惊奇处，还在于这种“巴黎地区的法国皇家风格”竟在国外引起了极大反响。更为突出的是，这种风格竟能适应各种地方条件，以至于在今天英格兰和德国的哥特式巨大建筑已经成了引以为荣的民族象征物，这两国的批评家们都把哥特式赞美成“本民族”独特的风格。诸多因素造成了哥特式艺术的迅速传播：法国建筑师和石刻工匠的高超技术、法国学院（如沙特尔的教堂学校和巴黎大学）在学术方面的声望、以及克莱尔沃的圣伯纳德改良过的僧团制度西多会的影响。我们知道他曾强烈抨击过罗马式雕刻的奇矫铺张（见 318 页）。遵从着他的禁欲主义思想，西多会修道院的教堂属于一种明确、简朴的类型——各种装饰降到最低限度，方形的唱诗席代替了后堂、回廊和放射式小礼拜堂。正因如此，西多会建筑师特别强调和谐的比例和精确的做工。“反罗马式”观念促使他们接受了哥特式风格的某些基本特征。12 世纪后半叶，随着改革运动变得声势浩大，这种质朴的西多会—哥特式也遍布西欧了。

然而，人们还是要怀疑我们提及的诸种解释是否真正触及到了问题的本质。哥特式风格取得国际性胜利的根本原因看来应是其风格自身异乎寻常的震撼力，它即使远离法兰西岛文化气氛，也能在人民中点燃想像力，唤起宗教情感。

英格兰特别欢迎这种新风格是不足为奇的。然而，英国的哥特式不是直接从盎格鲁—诺尔曼的罗马式，而是从法兰西岛的哥特式（1175 年由重建 || 坎特伯雷大教堂 || 唱诗班席的法国工匠带进）以及西多会—哥特式风格发展而来。不足五十年，英国已演化出自己的鲜明特征，即所谓“早期英国风格”，盛行于 1225—1250 年间。在这期间虽有大量建筑活动，但主要是扩建盎格鲁—诺尔曼建筑。一大批曾与 || 达勒姆大教堂 || 同时兴建（见图 408—10）但均半途中辍的英国大教堂，在此期间都得以一一完成或扩建。结果，几乎没有完整的早期英国风格教堂留存至今。

& || 索尔兹伯里大教堂 || 诸多大教堂中，只有 || 索尔兹伯里大教堂 || 符合哥特式规范（图 467—69）。看其外观，即能理解它与法国此类教堂之间的区别有多么大，而如果按法国哥特式的标准来衡量又会显得多么无当。法国教堂的紧凑与垂直高耸，让位给了拉长、低矮而横向展延的外观（高大的中堂钟楼，构成了整个建筑引人注目的整体特色，但它比其它部分晚建一百年，且比原来的设计升高了许多）。因为不存在高度造成的张力，飞撑只是事后才添上去。西立面变成了屏墙，宽于教堂本身，并布满了装饰构件和立像组成的水平饰带，而钟塔则缩成了粗笨的角楼。平面图上有明显突出的双耳堂，保留了罗马式建筑的部分特征；东端的方形处理源于西多会建筑。

进入正堂，会看到我们熟悉的同时期法国教堂——诸如 || 沙特尔大教堂 ||（图 454）内部的建筑要素，但是经英式处理之后，产生了完全不同的整体效果。如在正立面上，就放弃了垂直线而强调了水平的分割，结果，中堂的墙看起来就不是衔接的跨间而是一系列连续不断的拱券和支柱。这些用黑色大理石凿刻的支柱，与教堂内部的其它部分形成强烈对照，这种强调支柱特殊功能的方法是早期英国风格的一大特征。另一种怪异的特征是中堂拱顶的尖锐的角度。肋拱棱从高拱廊的水平线开始一直上升，结果明窗给人的印象是在拱顶中隐藏了起来。在一个世纪之前的建筑 || 达勒姆大教堂 || 中（对照图 410），出于技术的需要采用了

相同的处理，而在此时，已演变成风格问题，彻底保持了早期英国哥特式的整体特征。从积极的方面来看，这种特征是一种传统：它接受了法国风格系统而缓和其革命性，以便保持一种与过去的盎格鲁—诺尔曼风格强烈的持续感。

&垂直风格 在《索尔兹伯里大教堂》上，交叉部塔楼尖翘高耸和其它部位松散的水平铺展，恰成对比，说明在一百年间，英国哥特式发展出了新的方向。如果《索尔兹伯里教堂》内部同建于1332-1357年《格洛斯特大教堂》的唱诗席（图470）做个比较，其间的变化显而易见。《格洛斯特大教堂》是英国晚期哥特式，可谓垂直风格的最杰出的代表。这个名称相当贴切，因为现在我们看到明显对垂直感的强调，在早期英国风格中显然是不存在的（注意壁联柱的连线从地面到拱顶未被截断）。从这个方面来看，垂直式哥特式与其法国本源更为接近，然而这里也包含许多异于大陆各地而纯属英国特有的特征。重复出现的小巧整齐的窗格雕板，使人联想到《索尔兹伯里大教堂》西立面上的雕像饰带；平面模仿早期英国教堂的方形东端的样式；拱顶向上的弧线与《索尔兹伯里大教堂》中堂拱顶的一样陡峭。

另一方面，拱顶的肋拱棱共同承担了新的功能——它们数量增多，交织成装饰性网状结构覆盖了跨间之间的区域；使整个拱顶看起来像个连续的表面，而这又反过来强调了内部空间的统一性。这种对经典四肋拱顶的雕饰处理也是欧洲大陆火焰式风格的特征，但英国人开始得更早，并将之发展到相当的高度。最高成就体现在令人赞叹的威斯敏斯特修道院中《亨利七世礼拜堂》的垂乳式拱顶，建于16世纪初年（图471、472），许多宫灯般的突起从圆锥形的“扇面”上垂下来。这种匠心独运的结构将肋拱棱和窗格融为一体，充分展现了建筑的富丽堂皇。

#德国

在德国，接受哥特式风格远比英国缓慢。直到13世纪中期，尽管早期哥特式建筑特征已被逐渐接受，但罗马式传统，连同奥托王朝遗风，还占主导地位。1250年之后，法兰西岛的盛期哥特式强烈冲击着莱茵河流域；《科隆大教堂》（始建于1248年）代表一种勃勃的雄心，要在《兰斯教堂》的成就之上，把已经成熟了的法国建筑系统继续推进。有意思的是，《科隆大教堂》当时一直未建完，直到近代才彻底完工，这种情况后无来者。

&殿堂式教堂 德国哥特式的最大特色是对殿堂式教堂的发展。这种教堂中堂和侧堂等高，我们在罗马式建筑（见图405）中已经见到过。这种风格何以在德国的土壤中繁荣，何以其艺术上的可能性在这片土地上得到充分发挥，令人百思不解。1361—1372年，在纽伦堡的《圣塞巴德教堂》中增建了一个殿堂式唱诗席（图473），是德国中部这一类教堂中的典型例子。这里空间流动而开张，置身其中犹如被巨大的华盖笼罩；没有阻断，没有方位的规定。柱子的不中断的线条，由立柱集束而成，逐步岔开化为肋拱，观之恰似在回应空间本身的连绵运动。

#意大利

意大利的哥特式建筑同欧洲其它地区不相干。如果用法兰西岛的正规标准来衡量，很大程度上意大利这类建筑根本就不配称作哥特式。但意大利建造了一些具有奇特美感而又动人的建筑，不能被看作仅仅是当地罗马式风格的延续。因此，要特别提防在探讨这些建筑时，使用过分死板的或单纯技术性的标准。否则，就无法正确评价哥特式特性与地中海传统的绝无仅有的融合。意大利建筑师更多以西多会而不是法兰西岛的教堂建筑为楷模，建立了他们的哥特式风格观念。早在12世纪末，西多会修道院在中部和南部意大利就已兴建。其设计方案直接沿用法国地区西多会的修道院。

&修道院教堂，福桑诺瓦 最精彩的修道院之一坐落在福桑诺瓦，在罗马南面100公里处，1208年落成（图474、475）。若不清楚其坐落地点，就很难在地图上标出它的位置——因为勃艮弟和英国的这类教堂也是这个模样；平面近似《索尔兹伯里教堂》的翻版，内部结构的精确比例可与当时所有的西多会修道院媲美。正立面没有塔楼，只在中堂和耳堂的交叉部开有lantern(穹窿顶塔)，符合西多会的严峻质朴的理想。虽然弧棱拱顶架设在尖拱上且并无对角肋拱棱，窗小，建筑的细部也仍保留大量的罗马式的凝重，但是，建筑的整体风韵仍是地道的哥特式。

诸如福桑诺瓦的这类教堂给方济各会修士们留下了很深的印象，这个僧团是13世纪早期阿西西的圣弗朗西斯创立的。崇尚贫苦、简朴和谦卑化缘的僧侣们，与圣伯纳德精神相通，西多会—哥特式风格简朴的美，对于他们来说其中表达的观念与他们自己的非常接近。因此，他们的教堂首先反映了西多会风格的影响，而这在意大利哥特式建筑的确立过程中举足轻重。

&《圣克罗切教堂》，佛罗伦萨 佛罗伦萨的《圣克罗切教堂》，比福桑诺瓦的教堂晚建约一个世纪，堪称方济各会建筑中的极品（图476、477）。即使它用木板天顶代替了肋拱棱（除合唱席外），但仍是哥特式建筑的杰作。无疑这种天顶结构只是出于谨慎的选择，而非基于技术和经济的需要——这种选择不仅源于地方性实践经验的基础（木板天顶可追溯到托斯卡纳的罗马式建筑），而且可能源于一种唤起早期基督公堂式教堂简朴之风的愿望。通过这种做法，将方济各会崇尚的清贫同早期教会的传统联系了起来。平面设计也是西多会和早期基督教风格特征的综合。然而，值得注意的是，除了弧棱拱顶的后堂外，《圣克罗切教堂》并没有出现哥特式建筑体系的迹象。于是，与福桑诺瓦的教堂不同，《圣克罗切教堂》因木质天顶份量很轻而不再需要扶垛。墙面保持了连续完整的平面，实际上，《圣克罗切教堂》某种程度上是因其精彩的壁画而闻名（其中部分壁画可以在图中的耳堂和后殿上看到）。

那么为什么说《圣克罗切教堂》是哥特式建筑呢？很明显，仅因使用了尖拱就用哥特式这个术语来定义理由不充分，但只要看一眼教堂的内部，就会疑虑顿消。因为我们会立即感觉到空间造成的效果同早期基督教建筑和罗马式建筑二者都有本质的区别。中堂的墙是轻盈的，“透明”的，正如我们在北方哥特式教堂里看到的一样。东端大量奇幻的玻璃窗，与《圣丹尼教堂》中繁热造的唱诗席一样，有力地传达了光的主导作用。从情绪的激越方面来判断，毫无疑义《圣克罗切教堂》是哥特式建筑。它以非常的简洁的力量，成功地制造了情绪的冲击力，是深刻的方济各会风格，或谓佛罗伦萨风格。

&《佛罗伦萨大教堂》 如果说在《圣克罗切教堂》中，建筑师关心的主要是内部的状况，那么《佛罗伦萨大教堂》则完全是为了建造一个巨大的大地标志，傲立于整个城市之上（见图478、479）。最初的设计由阿诺尔福·迪·坎比奥于1296年开始进行（约与《圣克罗切教堂》动工之时相同），具体细节不得而知；虽然在某种程度上原设计比现在的建筑略小，但很可能还保留着基本布局。我们目前所知的建筑是以Francesco Talenti的设计为主，他约于1343年开始接手这项工作。建筑的最引人注目之处是巨大的八角形穹顶及四个附属的半穹顶，这是罗马帝国晚期的最主要的基本元素（见图251、252、306—08）。最初可能想在中堂和耳堂交叉部设计一个大穹顶，但它很快演变成了中央空穴，使中堂看上去像是后来添造的。拱顶的基本特征在1367年由一个画家和雕塑家组成的委员会确定，实际的穹顶建筑和细部的设计都是在15世纪初完成的（见第444页）。

佛罗伦萨大教堂的外观除了长窗和门道，都与哥特式风格无关（支撑中堂拱顶的飞檐虽在规划之内，但在功能上毫无必要）。结实的墙面，表面以几何形雕花大理石嵌砌，与附近的罗马式洗礼堂相得益彰（见图421）。另一方面，其内部象《圣克罗切教堂》，虽然主导气氛是冷峻庄严而非轻松柔和。中堂的肋架弧棱拱顶直接架设在巨大的中堂连拱廊之上，营造出对宽度而非高度的强调，使建筑的各处细部都有一种厚重的稳定感，看上去更像罗马式

而不像哥特式。|| 圣克罗切教堂 || 的非拱顶结构的内部比 || 佛罗伦萨大教堂 || 更为忠实地反映了新风格的精神，就其结构系统来看，应该说它具有更多的哥特式风格。

作为意大利的特征，分离的钟楼取代了北方哥特式教堂常见的立面塔楼，这是由伟大的画家乔托开始建造的，但他只完成了第一层，而由 Nicola Pisano 的儿子雕塑家 Andrea Pisano 续成（见 360 页），他负责神龛的部分。建筑的其余风貌出自 Talenti 之手，他於 1360 年修成这个建筑。

西立面在法国的大教堂上具有非常引人注目的特点，但在意大利从来就没有达到同等重要的程度。值得注意的是在文艺复兴开始之前，意大利哥特式教堂正立面接近竣工的真是太少了。|| 圣克罗切教堂 || 和 || 佛罗伦萨大教堂 || 的正立面都是 19 世纪完成的。幸运的是，Arnolfo 关于佛罗伦萨大教堂西立面的设计，在它 1587 年被拆毁之前，保存在了 Bernardino Poccetti 作的一幅素描中（图 481），只有底部还部分地保留着，向我们提供了一个清晰的概念，意大利哥特式立面到底是如何的，尽管后来不无改动。Arnolfo 设计了一个装饰华丽的图式，布满半露柱和雕像壁龛，雕琢着表面，最后还以镶嵌装饰。整个效果肯定是雕像和建筑令人眩目的结合，古典的庄严，哥特式的华丽。

& || 米兰大教堂 || 意大利哥特式大教堂常常持续数百年才最后完工，米兰大教堂即为其例，它是意大利本土上最大的哥特式教堂，也最接近于北方建筑结构，始建于1386年，完成於1910年。它的结构设计一直是一场著名的争论的主题，争论发生在本地建筑师同法、德顾问专家之间。只有后堂一开始就建造完毕，保留了它的原始面貌，属于哥特式建筑的晚期，即火焰式时期（图482）。否则这些装饰给我们的印象就是一种过分精巧的细节的堆砌，这种细节以呆板的趣味建造，经年累月，毫无整体感。虽然极尽奢华，但它给人的印象很大程度上是一种不自洽的折衷。充斥着过分精细的晚期哥特式装饰但毫无整体感。如果将之与 || 奥尔维耶托大教堂 || 对比，正立面尤其显示出大量的问题。虽然两个教堂正立面以大体相同的方式构成，但前者有珠宝般的完美，后者却不过是用细节的机械堆砌的哗众取宠。

& 市俗建筑 意大利哥特式风格的市俗建筑同教堂建筑一样，表现出非常突出的地方风貌。在欧洲北部的城市里，从没有象佛罗伦萨市政厅——老宫（图483）那样的建筑，给人以一种严酷冷峻的感觉。这种碉堡式的结构反映了意大利城邦生活特有的政治派别、社会阶层、和名门望族之间的内讧。富人的住宅（宫殿Palazzo，这个字可用指任何大型城市房屋）完全就是他的城堡，同时为抵御武装袭击和为炫耀个人地位而设计。老宫以同样的格局设计，只是比任何私宅更高大更精良。在老宫防卫森严的大墙后面，市政官员们会觉得足以抵御暴民的盛怒。高耸的塔楼不仅象征着城市的尊严，而且还有御敌的实际功用：凌架于城市和郊野之上，在反击城外或城里的敌人时都可起统观指挥的作用。

在意大利城邦中只有威尼斯为商业寡头统治，政权稳固、秩序安定，内乱甚少。结果，威尼斯的“宫殿”无需防卫措施，发展出诸如 || 金厦 || （图 484）的优雅、华丽的建筑。其正立面精巧的花格结构与东方不无联系，纵使大多数装饰图样都是来自欧洲北部的晚期哥特式。它的绵延的图样，欲将其倒影印于运河涟漪之中的理想设计，富有诗境画意，令人回忆起圣马可教堂 || 的外观（见图 336）。

\$雕刻

#法国

虽然修道院长絮热的《重修 || 圣丹尼教堂 || 记》中对教堂的雕刻装饰未作详尽叙述，但在施工过程中他一定对这一方面倾注了极大关注。西立面的三个大门比起诺曼地区（盎格鲁

-诺尔曼改译成---诺曼)的罗马式教堂来,有着大得多的尺寸且远为丰富的石刻。遗憾的是,这些雕刻的现存状况很差,无法据此显现絮热当年对雕刻在建筑整体环境中作用的有关设想。

& 沙特尔大教堂 II: 西大门 不管怎样,可以这样归结:絮热的设想为沙特尔大教堂 II (图485)的令人叹为观止的西大门开了先河。西大门在圣丹尼教堂 II 的影响下于1145年开始兴建,但更尚奢华,它们堪称早期哥特式雕刻最古老、最成熟的范例。与罗马式教堂正门相比,在这里首先显示了新的秩序感,好象所有的形象突然立正、具备了与建筑构架协调的意识。曲扭穿插、动态奇异的罗马式雕刻已经让位于对匀称、简括的强调;在门楣、拱边饰和半月楣上的形象不再相互纠缠而是各自分列,所以比起以前的正门来,整个设计向前推进了一大步。

在这方面最引人注目的是门窗侧壁(图486)的新颖处理,将细高的人像贴着立柱。简洁而拉长的雕像,曾在罗马式正门(参见图423、429)上的门窗侧壁或门间柱上见过,但它们是象浮雕一样从门道的砌石上凹刻进去或凸塑出来。沙特尔大教堂 II 门窗侧壁上的雕像正相反,它们是完整的雕像,有自身的中轴,能够从支柱上分离出来(至少在理论上是这样)。在这里,我们确认了真正具有革命意义的重要进展:这就是自从古典的古代社会结束以来,走向大型圆雕的复兴关键的第一步。显然这一步仅仅是借助了圆柱呆板的桶形来作人像,结果这些雕刻比其罗马式前身看上去更抽象。它们这种刻板的形态和不自然的比例延续不太久。事实上,它们是圆雕这一点就使之具有比任何罗马式雕刻更强而有力的表现力,它们的面部呈现出柔和的人性味,而这些都开启了哥特式雕刻的基本的写实主义先河。

当然,写实主义是一个相对术语,其涵意随不同的情况而变化很大。在沙特尔大教堂 II 西大门上,它体现为一个倾向,与罗马式艺术中的迷幻和怪异相对,它不仅体现在人像宁静、庄严的精神中,而且体现在他们增强了的形体体积(比较维策莱教堂 II 中央门楣上的基督,图427)中,并能在隐含于整体结构下象征意义的理性规则中察觉到。这个意义的中心要素极其简单,能为大众所理解,而其微妙之处却只有熟悉沙特尔大教堂 II 学校神学的人方能领略。

门窗侧壁雕像把三个门依次相连(图485),表现了《圣经》中的圣徒、君王和后妃,这些雕像的目的既在于重申法国的统治者是旧约中帝王的精神后裔,也在于强调世俗统治和宗教统治即教士(或主教)和君王的协调——这是修道院长絮热孜孜以求的理想。基督自身的形象出现在主门道上,作为宇宙的审判者和统治者加冕升座,两侧佐以四使徒的象征动物,众门徒集于下方,拱边饰上是《启示录》中的24位长老。右门楣上描述了基督的圣迹——降生、参拜神庙、以及在圣母膝上的婴孩基督(圣母也象征教会-教堂)——同时在拱边饰上可以看到人文科学的拟人化的表现,这里人类的智慧向基督的圣智致敬。在左门楣上,最后呈现了天堂基督(the Christ of the Ascension),围绕以黄道十二宫和相应的12个月:人类的劳作表示岁月的周而复始。

& 古典哥特式 沙特尔大教堂 II 在遭受1195年火灾后重建,西立面的皇家正门与其他新的大建筑连在一起,似乎显得太小而且样式陈旧。可能因为这一点,两个耳堂的立面都为三门并列,门大而奢华,门廊宽深。这些正门旁立着门窗侧壁雕像,如图487所示群像,为盛期哥特式早期阶段的代表。至此,立柱与雕像的共存开始解体:这些雕像上有凸出之华盖,下有精雕之基座,立柱被深重的雕像阴影所覆盖。

右侧的三个圣者,仍旧保持着早期哥特式门窗侧壁雕像呆板的圆桶状,但就在这三座雕像上,他们的头部和身躯也并不在一条轴线上;左边的圣西奥多是个骑士,他已经以一种自在的方式站立着,很象古典的“对立平衡”。他的脚放置在水平的台子上,而不象过去那样放在倾斜的架子上,他的躯体不再僵直,而展现为轻微却清晰可辨的“S”曲线。尤其让人惊奇的是大量的刻划严谨的局部——武器、袍饰和链甲——当然,首先是人体的有机的结构。

自从罗马帝国时期结束后，还没有看到过如此栩栩如生的雕像。然而这个雕像最引人注目之处还不是其写实性，而是通过这种写实手法所传达出来的人的安详和雍容的风度。在这个理想化的基督教战士雕像中，十字军的精神得到了最高尚的表现。

多雕像的风格不可能是从沙特尔大教堂西立面拉长的桶形雕像直接发展而来的。它吸收了另一种同等重要的传统，那就是默兹河谷的古典主义，可以追溯到前一章中从于伊的雷尼埃到凡尔登的尼古拉的传统（参见图 431、440、441）。12 世纪末这种以前只限在金工和小型画中的思潮也开始在大型石刻中呈现，使早期哥特式一变而成为古典盛期哥特式。在《圣母之死》（图 488）中与凡尔登的尼古拉的联系明晰可见，这是与沙特尔大教堂正立面同时兴建的斯特拉斯堡大教堂的一个门楣雕刻；一看其衣饰、面部表情、动作和姿态的古典风貌，就会联想到尼古拉的克洛斯特新堡祭坛（图 440）。

另一方面，把这件雕刻视为哥特式而非罗马式的标志，是因那能被深刻感受到的渗透在整个画面中的纤巧细腻。我们感觉到在人物之间存在一种共通的情感，这种通过目光、动作来交流情感的刻划能力是前所未见的。这种“悲怆（pathos）”感也有其古典的根源，在拜占庭的第二黄金时代曾一度渗入基督教艺术（见图 342）。但是同达夫尼教堂相比，斯特拉斯堡大教堂的这件雕刻要热烈得多，感人得多。

古典哥特式的最高成就是兰斯大教堂的一些雕刻，其中最著名的是《来访》群像（图 489 右边），以门窗侧壁前面两对雕刻人像来叙述情节，在早期哥特式雕刻中是不可想像的。这时能够做到这件事情本身就已表明支撑立柱很大程度上已经退为背景。雕像最显著的特点是不管正面观还是侧面观都以“S”曲线为主，比《圣西奥多》像上明显多了。雕像腹部的横向衣褶进一步强调了人体的躯干。两个女人之间的联系呈现了与斯特拉斯堡大教堂雕刻相同的热忱和温情。但这组雕像更具古典主义恢宏博大的性质，它们显得很象古代罗马贵妇（对比图 271），让人不由认为作者可能直接接受了大型罗马雕刻的启发。毕竟，仅有凡尔登的尼古拉的影响是很难产生如此厚重、坚实的体积的。

兰斯大教堂巨大的雕刻工程，必须招揽众多其它建筑之乡的名师和作坊为其效力，所以在兰斯大教堂上有许多风格迥异的雕刻。有与《来访》的古典风格大相径庭的两种风格，就在《受胎告知》中得以体现（图 489，左边）。圣母恭立，身体处在笔直的轴线上，袍纹转折坚挺，这似乎是 1220 年左右巴黎圣母院西立面上雕匠创造的风格，从那儿传到兰斯大教堂又到亚眠大教堂（见图 492，上）。相反天使则风姿绰约。她的脸娇小而丰润，巧笑顾盼，娇弱的身体呈明显的“S”曲线，衣饰飘逸，华贵入时。这种“优雅风格”是 1240 年左右为王室雇用的巴黎派的大师所创造的，在以后的几十年里广为流传；实际上不久这种风格成了盛期哥特式雕刻的标准形式。不仅在法国，而且在其它国家，其风多年不绝。

最有特点的“优雅风格”的例子是精致的《麦基洗德和亚伯拉罕》组雕，十三世纪中刻在兰斯大教堂内部西墙上（图 490）。亚伯拉罕身着中世纪骑士装束，还保留着沙特尔教堂《圣西奥多》像的那种有力的写实主义；麦基洗德则表现为兰斯大教堂的《受胎告知》中天使形象的延续——他的发须更精致地卷曲着，服装更加飘逸华美，使得人体隐没在衣褶的丰富变化之中。由深陷和大幅度隆突造成的一种光影效果的新意识，使之更接近绘画而非雕刻，两个形象放在深陷的龛中，同样也增加了画面效果。

半个世纪以后，古典主义的种种迹象都在哥特式雕刻中消失了。这时的人像本身已变得深奥古怪且抽象。最突出的是巴黎圣母院的《巴黎圣母》（图 491），其周身有许多凹陷，突起处的顶部看起来似为线条而非块面。这尊雕像严格意义上是精神脱离躯体的（简直肉身消弭）——她微倾的立姿与古典的“对立平衡”不再有任何联系。与这种超然的优雅相比，兰斯大教堂的《受胎告知》的确显得凝重而实在，但它所具的特征却遗传下来，在巴黎圣母上动人地展现出来。

回顾 || 沙特尔大教堂 || 西立面建造到 || 巴黎圣母 || 出现这一百五十年,不禁疑虑是什么使得早期的写实风格和盛期古典哥特式消弥。除了新风格因王室作后盾而具有特殊权威外,还很难解释为什么这种渐臻细致、象书法般流泻的线条会在 1250—1400 年间统治整个北欧哥特艺术。然而,有一点很清楚,|| 巴黎圣母 || 反映的既非罗马式风格的归复也非早期写实潮流的全然摒弃。

哥特式写实主义从来就不是自足的系统性风格。它一直是“细节写实主义”,注重视觉世界的特殊局部而不是整体结构,在 13 世纪初最有代表性的作品,并非古典的门窗侧壁雕像和门楣上的雕饰,而是 || 亚眠大教堂 || 正立面四叶形饰框中尺寸较小的 || 月事图 || (见图 492),这些雕刻表现了对日常生活细腻的观察。这种熟悉的写实主义传统在 || 巴黎圣母 || 的抽象的形式构架上也有所体现;我们可从婴孩基督像上看到这一点,他并不是呈现为肃立于观众面前的小救世主,而完全是个把玩着母亲头纱的人间儿童。在这一方面此雕像与 || 斯特拉斯堡大教堂 || 的 || 圣母之死 || 和 || 兰斯大教堂 || 的 || 来访 || 一脉相承。这种人情的表现既不是写实主义也不是古典主义,而是哥特式艺术的精华。

#英格兰

1200 年以后哥特式雕刻才传出法国(|| 沙特尔大教堂 || 西大门的风格在法国国外几乎没有得到响应),但一旦开始传播,其进展速度之快则出人意料。英格兰首当其冲,因为英格兰发展了自己的哥特式建筑风格。遗憾的是,那么多的英国哥特式雕刻在宗教改革运动中被砸毁了,给研究带来很大困难。目前最丰富的材料是墓饰,因为坟墓没有激起反天主教徒破坏偶像的狂热。坟墓包括一种如图 493 所示的出色的类型,这是在欧洲大陆不曾有过的:它表现的死者不象绝大多数中世纪坟墓那样被雕刻为安息状况,而是具有强烈的动态,象一个垂死的英雄在作最后一击的拼搏。根据古老传统这是为了追颂和悼念死于圣地之战的十字军战士。确实如此,作为基督教战士的陵墓,墓内雕像具有宗教的意味,这种宗教意味有助于说明它们强压着的表现力。这个有感染力的形像的痛苦挣扎之状令人特别想起 || 垂死的高卢人 || (图 211),使它们属于英国哥特式雕刻的最高成就。

#德国

在德国,比较容易追溯哥特式雕刻的发展。13 世纪 20 年代之后,在伟大的法国教堂所属的雕刻作坊中受过培训的德国工匠将新风格带回了家乡,虽然当时德国的建筑,罗马式还占主要支配地位。然而,就在这个世纪中期以后,德国在赶超法国大型的系列雕像的竞争中失败。结果,德国哥特式雕刻逐步变得与其建筑缺乏紧密联系(最精彩的作品往往是教堂的内部陈设而不是外部装饰),但这方面使德国雕刻比其法国原型更具有个性,并在表现上有更大的自由。

&瑙姆堡大师 所有这些性质在“瑙姆堡大师”的风格中都得到了出色的实现,这位天资卓绝的艺术家最富声望的作品,是他于1240—1250年左右为 || 瑙姆堡大教堂 || 所作的壮丽的系列雕像和浮雕。|| 基督受难 || (图494)是唱诗席隔屏上的中心形象;三个人像被放置在深陷的三角楣门廊的入口边框上,他们的形象将中堂和仪礼区域联系在一起。群雕多放于隔屏上方,使雕刻不论在物质形态或情绪上都把神圣的主题带回人世。基督的受难变成了人间的现实,因为它强调了救主躯体的重量和体积,以及马利亚和约翰对观众的诉说,这就比以前的任何作品都更充分地传达了他们的哀伤。

雕像一反 || 斯特拉斯堡大教堂 || 的门楣雕饰和 || 兰斯大教堂 || 的 || 来访 || 群像的雍容华贵,其“悲怆(pathos)”感崇高而富于感染力(见图 488、489)。如果将法国古典哥特

式雕刻家比为菲迪亚斯，这位瑙姆堡大师在感情的刻划上堪与史柯帕斯相媲美（见 150 页）。再如《犹大之吻》（图 495），这是受难场面中的一幅情绪激昂的作品，其中温雅的基督和挥剑怒劈的圣彼得形成强烈的对比。最后在唱诗席的壁联柱上雕有资助教堂建造的施主贵族像，虽然这一些男女并非和艺术家生活在同时代，而且他仅是从编年资料上知其姓名，但他却赋予各个雕像鲜明有力的个性，好象他是在对真人写生。其中最著名的是《埃克哈德和乌塔》（图 496）。这两个雕像与《沙特尔多大教堂》上的《圣西奥多》像（见图 487）构成了有意味的对照。

&《圣母悲切（Pietà）》 至此为止我们所了解的哥特式雕刻，都反映出一种利用基督教艺术的传统题材来表达更为强烈的情绪的追求。到13世纪末，这种倾向开始派生新的宗教形象语言，常用于私人仪礼神器的制作，这种新形象语言常用来指源于德语的术语“礼拜画（Andachtsbild）”，德国人在这种风格的发展中起了主导作用。最富特色、传布最广的礼拜画是《圣母悲切》，这是意大利语，源于拉丁文Pietas，是英语“怜悯（Pity）”和“虔诚（Piety）”的词根。基督受难的过程中并无这段情节，而是杜撰出来的，其产生的地点和时间，已不可考，但这是对流行的圣母子主题的悲剧性处理[见原始材料40第394-395页]。

图 497 的 Roettgen 圣母悲切是这类雕刻之一，制作时间与《巴黎圣母》相同；与大多数此类组雕一样，它是用木料刻成，并施以生动的色彩来加强感染力。写实主义在这里让位于纯粹的表现性媒介，基督极度痛苦的面部表情传达了一种几乎不可承受的疼痛与哀伤；鲜血淋漓的伤口被夸张、强调到怪异的程度；躯干的四肢如木偶般细弱僵直。很清楚，这个作品的目的是为了激发一种压倒一切的恐惧感和悲悯感，使得观众的情感完全沉浸在圣母的悲痛之中。

圣母哀悼基督与《巴黎圣母》似无相同之处。但是它们都是形体瘦长而“单薄”的，这是北欧艺术从 13 世纪末到 14 世纪中期流行的时代特征。到了 1350 年之后，我们才再次发现对重量和体积的兴趣，并由此重新探索实在的现实。

#阿尔卑斯山以北的国际样式

&克劳斯·斯留特尔 1400年左右，也就是所谓国际样式的时期（参见第3383-87页），这种新潮流登峰造极，克劳斯·斯留特尔是这一风格最伟大的代表，他是最早为第戎的勃艮第公爵效劳的尼德兰雕刻家。他于1385—1393年间制作的《查尔特洛斯·德·香普摩尔教堂》的正门（图4988）让人联想到13世纪教堂正门上的大型雕像，但是这时的雕像已做得宏大而华贵，气势几乎吞没了建筑的构架。能达到这种效果不仅因为雕像尺寸和雕刻明确的三维性，还因为门窗侧壁雕像（大胆菲力公爵和夫人以及他们的护佑圣者）都面朝门中柱上的《圣母》像，结果五个雕像成为一个个体上独立、总体上连贯的整体，就象《瑙姆堡教堂》的《基督受难》组像。在这两组作品中，雕刻之间的构成很巧妙地直接复加在门道的结构之上，而不是象《沙特尔多大教堂》、《巴黎圣母院》和《兰斯大教堂》那样，根据门道的结构伸延来刻画。更具特殊意义的是《香普摩尔教堂》的正门雕刻为建筑雕刻的复兴铺平了道路；它一直保持着独立的追求。

斯留特尔的其它作品属于不同的类型，无贴切的术语来概括，只能称之为教堂陈设（陵墓、讲道坛等），是大型雕刻与小型建筑物件的混合。最令人瞩目的作品是《查尔特洛斯·德·香普摩尔教堂》里的《摩西井》（图 499），象征性的井，围绕着摩西和其他《旧约》先知的雕像，并且其上方曾有过《耶稣受难》像。庄严的摩西像概括了斯留特尔所作的教堂正门雕刻的相同特征。松软、皱褶丰富的袍子象一个丰满的外壳裹着摩西厚重的躯体，膨胀的形体扩展到周围的空间中去，好象要尽可能地占领空间（注意书卷外向的飘扬）。

在图中面朝左边的《以赛亚》雕像上，艺术家那些方面的风格不太明显，而值得注意的

是每个局部精细而熟练的写实性，从服饰的细节到皮肤皱纹的肌理无不如此。头部也与摩西不同，完全是个充满个性的肖像。这种印象并非虚妄，因为大约自 1350 年以来雕刻的发展由克劳斯·斯留特尔取得了最高成就，这个雕像是中世纪以来最具有才气的作品。斯留特尔还在正门上留下了两尊公爵与公爵夫人的头像。正是因为雕像具有可触知性和个性化特征，使斯留特尔的写实区别于与 13 世纪的写实。

#意大利

我们把意大利的哥特式雕刻放到最后来讨论，是因为同哥特式建筑一样，意大利雕刻与欧洲其它地区都不一样。意大利本土上最早的哥特式雕刻可能出现在最南部的阿普利亚和西西里，当时处在德国皇帝弗雷德里克二世的统治之下，他在宫廷里雇用了法国人、德国人同当地艺术家一道工作。在他庇护下完成的作品现几无存世，但是有证据表明他的趣味倾向于强烈的古典风格，而非 || 沙特尔大教堂 || 耳堂正门和 || 兰斯大教堂 || 上的雕刻的风格(见图 487、489)。古典风格不仅为一位自视为古代凯撒大帝继承人的君王提供了可心合意的视觉语言，而且也易与意大利罗马式雕刻的古典倾向相结合（见 322 页）。

&尼古拉·皮萨诺 尼古拉·皮萨诺（约1220/或稍早-1284），他于1250年（弗雷德里克二世于该年驾崩）左右从南部意大利来到了托斯卡纳。1260年他完成了 || 比萨大教堂 || 洗礼堂中的大理石讲道坛（图500）。他的作品一直被誉为“中世纪晚期古典派中的顶峰”。|| 比萨大教堂 || 洗礼堂的讲道坛，无论是建筑结构还是雕刻装饰，古典的意味的确很强，粗粗一瞥很难发现哥特式的成份。但是在拱券的设计上、柱头的形状上、拐角的立像上我们却看到了哥特式成份（它们看上去象是法国哥特式教堂门窗侧壁雕像的尺寸较小的都需作品）。

也许更能使人动容的，是在诸如 || 基督降生 || （图 501）这类叙事性画面的浮雕中那具有人间情感的哥特式特征。另一方面，周围手舞足蹈的形象又是北方的哥特式雕刻所没有的（除 || 基督降生 || 之外，同一块饰板中还表现了 || 受胎告知 || 和在田野上闻知基督降生喜讯而赶来的牧人）。这种在一个浅盘框架中布满实在、凸出形体浮雕处理，似乎要涨突出来，说明尼古拉·皮萨诺一定完全熟悉罗马石棺（参见图 314）。

&乔瓦尼·皮萨诺 半个世纪后尼古拉的儿子乔瓦尼（1245/50—1314年以后）也是个同样具有才气的雕刻家，他为 || 比萨大教堂 || 创作了一个大理石讲道坛[见原始材料41第395页]。上面有一块 || 基督降生 || 浮雕（图502）。正如所料，两件 || 基督降生 || 浮雕有许多相似之处，但它们之间也出现了明晰而有启发意义的对比。乔瓦尼的苗条、扭动的形象，衣饰流畅飘动，既不与古典风格呼应，也不与 || 兰斯大教堂 || 上的 || 来访 || 群像风格相关。相反，它们反映了巴黎皇家宫廷的优美风格，这种风格在13世纪末已经成为标准的哥特式程式。与这种变化俱来的还有浮雕的处理：对于乔瓦尼·皮萨诺来说，空隙与实际形象同等重要。形象不再是紧紧堆砌在一起，形象之间现在有足够的间隔，如此便可以看到包围人像的景物，而且每个形象还都留有自己的空间区域。如果说尼古拉的 || 基督降生 || 是与其一系列膨胀、充实的形体而动人，那么乔瓦尼的 || 基督诞生 || 的面貌主要由凹腔空间和光影形成。

乔瓦尼·皮萨诺后来似乎沿着同样的倾向走向“超脱肉身”，这在 1300 年左右阿尔卑斯山以北地区出现，他做得极有限度。同 || 巴黎圣母 || （图 491）相比，他为 || 普拉托大教堂 || 作的 || 圣母 || （图 503、504）立即显示出尼古拉的风格，三维形体由强烈转动的头部和左膝的突出而进一步被强调。厚重、堆砌的衣折将人像与基座凝为一体。然而，普拉托雕像发源于法国原型，必然带有 || 巴黎圣母 || 的特征，“哥特式的光影浮动”，从背面看比从正面看更显示了其与 || 巴黎圣母 || 的联系。

&教堂正立面 意大利哥特式教堂的正立面不能同法国教堂正立面相提并论，法国教堂正立

面是建筑和雕塑成就的集中体现。而法国教堂带有门窗侧壁雕像和丰富门楣雕刻的正门，从来就没有在南欧引起反响。相反，倒是在诸如龕中雕像或覆盖墙面的小型浮雕（比较图430和481）中我们看到了罗马式传统的遗风。

在《奥尔维耶托大教堂》，洛伦佐·马塔尼（1270年以前—1330年）用那种花边般精细的浮雕盖满了两门之间宽阔的半露柱，而只有在近距离我们才能意识到这份细腻。这幅取自最南面半露柱的《最后审判》中地狱受刑场面（图505），与罗马式艺术（如图426）有明显的相似之处。地狱里的怪物如恶魔般凶险，而罪人在此激发的是怜悯而非纯粹的恐惧。然而即使在这里，明显可感觉到的到人间的悲悯之心将哥特式艺术与罗马式艺术区分开来。

&陵墓 虽然意大利哥特式雕刻不能和北欧的大型雕刻工程相比，但在被称为教堂陈设的那一类型中却有独到之处，诸如讲道坛、隔屏、神龕、陵墓之类。在陵墓雕刻中最出色的是维罗纳的统治者《斯卡拉大汗》纪念碑。这是一座高耸的室外建筑，紧邻《圣马利亚·安提卡教堂》，包括遮盖石棺的拱顶亭，上面支撑着角椎台座、座上是逝者的骑马像（图506）。这位统治者跨坐在披挂华丽的座骑之上，重甲裹身，长剑在握，好似在长风萧瑟的山岗上威立于阵前；为了将他的自信充分显露，使他面带笑意。显然，这不是基督教兵勇，不是十字军战将，不是骑士理想的化身，而仅是对武力的赤裸裸的炫耀。斯卡拉大汗今日以但丁的朋友和保护人而知名，尽管他拥有德皇分封的采邑，其实也并不是个了不起的人物[见原始材料42第395页]。他把自己装扮成“伟大的可汗”，表明他对亚洲君主绝对霸权的向往。凌空而立的骑马像（这是专用于皇帝的纪念碑形式，如图281）用视觉语言传达了同样的野心。

#阿尔卑斯山以南的国际样式

14世纪晚期，意大利北部对阿尔卑斯山以北来的艺术影响特别乐于接受，不仅建筑如此（《米兰大教堂》，见图482），雕塑上也是如此，威尼斯《圣马可教堂》唱诗席隔屏顶上的《福音使徒》像（图507）是雅克贝罗和皮耶尔保罗·德拉·马塞尼在1394年左右雕制的。这些雕像反映了较强的写实倾向和对重量感、体积感的兴趣。这些曾是克劳斯·斯留特尔作品最大的特征，然而在意大利还未曾得到充分的发展。两个雕像也都带有明显的“哥特式光影浮动”，其与 Benidetto Antelami 一世纪之前的“大卫王像”（图430）之间的联系同样明显。从《圣马可教堂》的使徒像开始，进入了“国际样式”，它在1400年到1420年之间繁盛于整个西欧。

&吉伯尔蒂 意大利雕塑的国际样式最重要的代表是佛罗伦萨人洛伦佐·吉伯尔蒂（约1381—1455），他早年肯定和法国艺术有过密切的接触。现存他最早的作品创作于1401—1402年间。当时他赢得了为《佛罗伦萨洗礼堂》一对青铜门作富丽装饰的订件（这项工作花费了他大约20多年时间，现装在该洗礼堂的北门）。每个参与竞争的艺术家的作品都必须提交出一幅浮雕设计样件，雕刻在哥特式的四叶形框格里，表现的内容是《以撒的牺牲》[见原始材料45第396-97]。吉伯尔蒂的饰板（图508）首先打动我们的是其工艺的精致，反映了他是一位训练有素的金工匠人。表面丝缎般的闪光，美妙精巧的局部刻划，能赢得这次竞标的胜利是不难理解的。如果说构图看上去缺乏动势，那是吉伯尔蒂平静、抒情的性格特征，也是那个时代的风尚，因为国际哥特式的写实风格并未超出注重情感的范畴。人物形象宽袍褒袖，在表现宗教狂热时，还保持着一种雍容的气概。

无论吉伯尔蒂的作品受了多大的法国影响，在另一个方面却表现了完全的意大利特征：这就是他对古代雕刻的尊崇，以撒裸露的躯干表明了这一点。这里吉伯尔蒂复兴了古典主义传统，这传统曾在尼古拉·皮萨诺作品中登峰造极，但14世纪又逐渐被忘却。

然而，吉伯尔蒂也是乔瓦尼·皮萨诺的继承人。在乔瓦尼《基督降生》饰板上（图502），可注意到对空间安排大胆而新颖的强调；而吉伯尔蒂的浮雕将这个趋向大大发展，达到了向

纵深延展的更为自然的感觉。中世纪以来，第一次能体察到饰板的背景不是一个平面，而是空间，在这个空间中雕刻的形象向着观众呈现（特别注意右上角的那个天使）。这种“绘画性”将吉伯尔蒂的作品同国际样式的绘画联系起来，国际样式的绘画也同样重视特定的深度透视和氛围（见 383-87 页）。虽然他自己并不是一个革命者，却已为一场伟大的艺术革命奠定了基础，那场革命就是我们所说的早期文艺复兴，始见于 15 世纪第二个十年的佛罗伦萨艺术之中。

\$绘画

#法国

&彩色玻璃窗画 虽然哥特式建筑和雕刻在 || 圣丹尼大教堂 || 和 || 沙特尔大教堂 || 开创得声势浩大，哥特式绘画在早期阶段的发展速度却相当缓慢。修道院长絮热倡导的新建筑风格几乎同时催生了大型雕刻的新观念，但对绘画风格却没有提出任何根本变革的要求。可以确信，絮热关于重建 || 圣丹尼大教堂 || 的笔记对彩色玻璃窗的神奇效果作了极大的强调，这些玻璃窗将“绵延不断的光”泻入堂中。彩色玻璃窗从一开始就是哥特式建筑整体的构成要素，而且彩色玻璃窗画的技术早在罗马式时期已臻完善；“来自不同地区的匠师”受雇于絮热，从事 || 圣丹尼大教堂 || 唱诗席长窗的制作，这工程与过去相比规模更大而且画面结构复杂，但设计风格依旧是罗马式的。

在之后的半个世纪中，哥特式建筑日益空灵，长窗也逐渐加大，彩色玻璃窗画因而取代了抄本插图成为绘画的主导形式。由于彩色玻璃窗画制作与教堂的施工作坊密切相关，窗画设计者越来越多地受建筑雕刻的影响。沙特尔大教堂庄严的大玻璃窗圣母，是这一发展过程的早期杰作，绝无教堂西门（图 485）浮雕行列上的雕塑感，却尚续拜占庭遗韵，对比之下，反倒是在圣索菲亚教堂（图 339）里同样题材的镶嵌画更显得厚重。玻璃窗画将这组形象的体量感消弥殆尽，在迷茫的空间中轻而易举地达到了轻盈的效果。这样一来，1200 年左右已经形成了他们自己的哥特式风格。

窗户并不是一片整块；而是由镶嵌在铅条框格中的几百块有色玻璃片组成。玻璃片的最大尺寸受到中世纪玻璃制造业原始方法的严重限制，所以创作窗画的艺术家不能直接地“在玻璃上画”；而只能用玻璃来拼画，根据设计稿，以镶嵌或拼图的方法，切割出各种各样形状的碎片拼成形体的轮廓。只在精微之处，如眼睛、头发和衣褶，才真正地画，更确切地说在玻璃表面用黑色或灰色勾线[见原始材料 47 第 397 页]。

虽然这个制作过程容易偏于抽象化和程式化，但彩色玻璃窗画已在追求三度空间的效果。只有在大师手下，铅条纠结才能将 || 布尔日大教堂 || 中 || Iohel ||（图 510）的魁伟形象塑造出来，它显示了彩色玻璃窗设计者于 1200 年形成的独特的哥特式风格。作为一系列表现旧约先知的玻璃窗画之一，其与沙特尔大教堂西大门门窗侧壁雕像其兰斯大教堂的来访群像有直接的渊源（见图 486、489）。所有这些作品都有一个共同来源，即凡尔登的尼古拉（对比图 441），但 || Iohel || 像还是更象一个雕像投射到透明窗屏而不象是克洛斯特新堡祭坛珐琅饰板上某一个形象的放大（图 440）。

除了材料的特别限制之外，这些制作哥特式教堂长窗窗画的玻璃窗画工匠，还要解决窗画庞大尺寸所引起的困难。没有一个罗马式画家需要应付如此巨幅的画面（|| Iohel || 像玻璃窗画高逾 4.3 米），或如此严密地配合建筑的框架。这项工作要求一种规则设计的技术，而中世纪绘画传统中未有可资借鉴者。

&维拉德·德·昂奈考特 只有建筑师和石工深明此道，正是以他们的方法，玻璃窗画工匠

藉以经营自己的构图。回忆一下关于《圣丹尼大教堂》唱诗席的讨论（见图443、444），哥特式建筑设计是一个几何关系的系统，建造起数的和谐；同样的规则可以用来指导彩色玻璃窗画（圣光从中射入）的设计，甚至可以用在单一的形体设计上。

在建筑师维拉德·德·昂奈考特作于1240年前后的笔记本的线描[见原始材料48第398页]中，如《命运之轮》（图511）上，可以悉知设计过程。在图上我们看到的不是设计的完成稿，而是勾勒全部结构的圆形及三角形支撑框架。同一笔记中的另一幅线描，《正面的雄狮》（图512）清楚地说明了几何图式的渗透。据说明文字称，维拉德是对着真狮写生，但细察图画，能知道他只是根据事先画定的几何图形再写生：狮头是个圆圈（眉间的点为圆心），下面一个大些圆圈为其身躯。对于维拉德来说，写生与我们今日的写生的涵义有极大的区别，他的意思是用直接观察得来的细节去填充一种抽象框架结构。如果回头再看《约珥》像的勾划实在、简洁的轮廓线，令人不禁惊讶它们将某种类型的几何支撑构架扩展到了何等的程度。

1200—1250年间，可以称作彩色玻璃窗画的黄金时代。此后，建筑活动衰减，对玻璃窗画的需求削减，抄本插图又逐渐重获先前的主导地位。然而，到了这个时候小型画已经完全受了彩色玻璃窗画和石雕的影响，二者在上半个世纪是艺术的主导方面。

&彩色插图抄本 这个风格变化的结果在图513上充分显示出来。这幅图选自1260年为法国国王路易九世（圣路易）绘制的旧约诗篇插图。画面描绘了《撒母耳记上》11：2，其中《亚扪人拿辖威胁雅比的犹太人》。首先我们注意到的是框边和建筑背景考究的对称，框边由一些平面的装饰性的嵌花组成，非常类似《约珥》窗上的那些，而建筑背景则很像瑙姆堡大师所作的唱诗席隔屏（见图494），又像门窗侧壁雕像头顶上的华盖（见图487）和在《兰斯大教堂》里罩盖《麦基洗德和亚伯拉罕》的双连龕（见图490）。

与强调平面分割的背景相反，人物被流畅、精到地塑造造成浮雕。但这种雕塑性到达外轮廓线时就消失了，外轮廓上重重的黑线，很像彩色玻璃窗画的铅条。人物形象本身就显示了优雅风格的全部特征，优雅风格20年前为宫廷雕刻家首创（参见图489中《受胎告知》中的天使和图490中的麦基洗德）。它们姿态娴雅，形体飘逸，面露微笑而且发须缕缕齐整。罗马式绘画的表现力已经荡然无存（见图373、375），相反，这幅小型画强调的微妙而精致的趣味使巴黎宫廷艺术成为全欧洲的楷模。

14世纪之前，制作插图抄本一直是以修道院缮抄室为中心。后来，与许多其它一度归为修士特权的活动一道，抄书越来越多地移交到市俗人士组织的城市作坊来做，这就是现代印刷厂的前身，但图样还是由雕刻和彩色玻璃窗画作坊设计。

在这些新兴的市俗插图画家之中，有些人名垂后世，如巴黎的奥诺雷大师，在1295年制作了《公平者菲力的祈祷书》的小型画插图。选图（图514）说明他是源于《圣路易诗篇》的风格创作的。然而，有意味的是边框不再限定构图；人物形象拉大，其浮雕效果进一步增强；人物形象甚至可以覆压在外框上，这种手法有助于将人物形象从平面图案的背景上分离出来，这一点将绘画带进一些进深感——虽然非常有限。

#意大利

现在我们必须将注意力转到意大利绘画上来，13世纪晚期意大利绘画爆发出的创造力，同法国出现哥特式教堂建筑一样蔚为奇观，一样影响深远。看一看乔托的《哀悼基督》（图522），就会相信这已经是真正的艺术革命了。令人惊讶的是这样一幅充满着强烈感情力量的作品如何被奥诺雷师傅的同代人构想出来的呢？什么条件使之成为现实？奇怪得很，如果深究乔托艺术的时代背景，会发现他的绘画和前面谈到的意大利哥特式建筑和雕刻一样，是从“老式的”风尚中派生出来。

中世纪的意大利，虽然从加洛林王朝以来受到北方艺术的强烈影响，但却一直保持着同

拜占庭文化的密切联系。结果，板面绘画、镶嵌画、壁画这类艺术媒介从未在阿尔卑斯山脉以北地区立足，却在意大利土地上长盛不衰。彩色玻璃窗画在法国称霸绘画领域之时，意大利绘画中绵延不断的罗马式因素却被一股新的拜占庭浪潮压倒。

颇具意味的是新拜占庭风格（或如意大利人称为“希腊样式”）在 1204 年第四次十字军入侵君士坦丁堡以后出现，不禁令人想起古罗马人征服希腊后反被希腊的艺术品味征服的情形。可能正由于希腊样式在 13 世纪结束前一直很盛行，以至于意大利画家有可能比以往更为彻底地汲取了拜占庭的传统。回想一下会发现同一时期的意大利建筑师和雕塑家走的是完全不同的道路；他们未曾受希腊样式的影响，而认同哥特式风格。时值 1300 年，哥特式影响终于波及到绘画，这个要素与新拜占庭风格的互相作用诞生了革命性的新风格，其中，乔托出类拔萃。

&彩画 哥特式时代的祭坛画常以彩画的技术画在木质镶板上，以蛋清为主的调和剂使画面速干而结成一层坚固的膜。预制镶板的过程复杂而费时。首先，要做上一层底子，由粉和胶混合而成，有时还蒙上一层亚麻。然后开始勾勒轮廓，背景总是用金箔覆于红色的浆料之上。接着打上底色，通常是一种绿色的矿物颜料（terra verde）。形象本身是以薄的粉彩用柔和的画笔一层一层地绘制，这一繁复的过程要求极为精确，因为难以修改。

&奇马布埃 在希腊样式的画家中，最负盛名的是佛罗伦萨画家奇马布埃（约 1250—1300 年以后）。他可能是乔托的老师。他的巨幅的祭坛板面绘画《升座圣母》（图 515）足以同拜占庭最好的圣像画和镶嵌画相媲美（对比图 339、345）；这幅作品与拜占庭艺术的不同之处是设计和表达上的极度庄严，而这与画幅的巨大尺寸很相符。在东罗马帝国从来不曾尝试过这样大幅的板面绘画。同样山墙状的画幅顶端也与拜占庭风格异趣，而画中嵌花宝座的形状却与尖顶呼应。几何镶嵌的工艺，即宝座的建造风格，令人想起佛罗伦萨的洗礼堂（参见图 421）。

&杜乔 另一幅《升座圣母》（图 516），是锡耶纳的杜乔（约 1255—1319 年以前）25 年后为《锡耶纳大教堂》主祭坛而作。锡耶纳人将这幅画尊为“庄严圣母”，将这里的圣母比作有天廷圣徒和天使围绕的天后[见原始材料 49 第 398 页]。初看之下，因为两幅画的基本图式相同而似乎非常相象；但实际上两幅画却有很重要的区别。它们不仅反映了两种截然不同的个性和地方趣味（杜乔的温文尔雅是锡耶纳的典型代表），而且反映了艺术风格的突变。

在杜乔的手下，希腊样式一扫呆板。请看：挺硬、出角的衣褶被柔波状的处理代替，用金线装饰的抽象衬影处理减少到了最低限度，身躯、脸庞和手臂开始透出微妙的机体生命。显然，希腊罗马的幻景绘画遗风部分保存在拜占庭传统中，虽然隐秘潜伏，却总会重新显示。但是这里还有半隐半现的哥特式因素：在衣褶的流畅，婴孩基督的感人的真实，以及人物间籍以联系的顾盼中可以感觉到这一点。这种哥特式风格影响的主要来源肯定是乔瓦尼·皮萨诺（见第 361-62 页），他曾于 1285—1295 年间在锡耶纳任主管主教教堂正立面的雕刻建筑工程。

除了圣母形象之外，《庄严圣母祭坛》还包括许多取材于基督和圣母生平的小幅画面。这些作品是杜乔最成熟的作品。在这些画面中哥特式和拜占庭因素的揉和诞生了极端重要的进展——新的绘画空间。《圣母之死的预告》（图 517）展示了绘画史上前所未有的成就：两个人物形体被安置在一个建筑的内部空间中。古代的画家（及其拜占庭后继者）完全不能做到这一点，他们画中的建筑总是在人物的后方，所以室内景观常象是放在露天剧场，舞台没有顶篷。相反，杜乔的人物则放置在建筑造成并规定的空间之内，好象画家在画上加了一个神龛。这种画面结构来自哥特式雕刻的建筑“罩盖”（特别参见图 490、494）。北方的哥特式画家也曾试图用绘画重现这些建筑背景，但是他们只有把建筑完全处理成平面之后才能做到这一点（如在《圣路易诗篇》图 513 中）。与杜乔同辈的意大利画家却在另一方面受到希

腊样式的教益。吸取了足够的希腊罗马幻景绘画手法（见图 288），使他们能够在不破坏建筑三度空间的情况下处理这种画面结构。在《庄严圣母祭坛画》背后的其它幅面中，有室外景观，诸如《基督进入耶路撒冷》（图 518），建筑物保持着建构空间的功能：画面深度的斜向推进不是由人物造成的（前后人物完全没有大小变化），而是由入城道路两旁的墙，框定欢迎人群的城门以及前景的建筑物造成的。不管杜乔对线性透视掌握得怎么样，他画中的建筑又一次展示了他的包容、组构画面的能力，正是这个原因使这幅画比古代艺术（对比图 289）平板的街景具有更多的睿智。

乔托 从杜乔转向乔托（1267？—1336/7），看到的是一位更大胆、更富情感特征的艺术家的。10至15岁时，尽管乔托可能在奇马布埃门下当学徒，但起初与希腊样式并无紧密联系[见原始材料43、46、50第396、397、398页]。作为一个佛罗伦萨人，他继承了奇马布埃画面的宏伟感，这使他自然地成为一个壁画家而不是板面绘画画家。然而，乔托的艺术极具原创性，追溯其风格的来源要远比杜乔的困难。除了其佛罗伦萨背景（以奇马布埃的希腊式风格为代表）之外，看来乔托年轻时还熟悉罗马新拜占庭匠师们的作品，如奇马布埃的同时代人Pietro Cavallini(据文献记载1272-1303)，他既制作镶嵌画也画湿壁画。Cavallini的风格令人惊奇地混合了拜占庭、罗马和早期基督教的因素。他的《末日审判》中的人物形象完全是最兴的第二黄金时期的风格（比较图347的Anastasis），但是将它们置于柔和的天光之下，这只可能来源于古代壁画（见图293），其结果是颇具古典意味的雕塑般的坚实感。的确，这些圣者具有一种安详的气质、温和的肃穆，这同样能在Sarcophagus of Junius Bassus（图314）中找到，但他们同时具有哥特式的松泛的人性味。

Cavallini 为乔托树立了楷模。在罗马，乔托肯定也熟悉早期基督教和古罗马的壁饰。古典雕刻也在他身上留下了烙印。然而比这些更为基本的是皮萨诺父子（尼古拉，特别是乔瓦尼）的影响，他们是意大利哥特式雕刻的奠基者，是乔托第一次接触阿尔卑斯山以北哥特式艺术世界的主要中介。Giovanni Pisano 的影响成为乔托风格中最重要的因素。如果乔托不是间接或直接地了解图 488 或图 495 这类阿尔卑斯山以北的作品，他是不可能获得画中的情感魅力的，这种情感力量将他的作品与 Cavallini 和其他人的作品区分开来。

在乔托传世的壁画中，以作于1305—6年间的帕多瓦的《阿瑞那礼拜堂》壁画保存最好，显示了乔托绘画的大多数特征。这些画的题材多采自基督的生平，精心排成三列叙述性画面（图520），在礼拜堂西端《末日审判》中达到高潮[见原始材料44第396页]。乔托描绘的诸多主题，与我们在杜乔的《庄严圣母祭坛》背部见到的小幅画面的题材相同，如《基督进入耶路撒冷》（图521）。两件作品有许多相同之处，因为二者从根本上都同样渊源于拜占庭，在杜乔丰富空间处理和叙事性细节的传统图式之处，乔托却将之大大精简。人物行进方向平行于画面，风景、建筑和人物都被简约到最概括的程度。质朴的湿壁画技术，以及有限的进深感和色相的对比强度，进一步加强了乔托绘画朴素的性质。与之相比，杜乔是用蛋青调色画在金色背景上，显得金碧辉煌。二者之中，乔托的作品远为动人；它使我们感到自己身临其境，而不再是远处的旁观者。

艺术家如何取得这种非同寻常的效果呢？首先他将整个事件置放于前景，此外更重要的是以这样的方法来表现，即让观众的目光落在画幅的下半部，这就使人们想像自己与画中人站在同一地平面上，尽管站在画幅下方。而杜乔让人们以鸟瞰的角度俯视画面。这种视角选择的结果是真正划时代的。选择意味着意识的觉醒，在这里就是指处理空间时，意识到观众与画面之间的关系，乔托堪称创造这种关系的第一人。杜乔当然还想不到将自己画面的空间与观众的空间连为一体，因此我们只有模糊的画面空间流动的感受，而意识不到自己的立足点。甚至古代绘画中最逼真的画面，在这方面也只能做到虚幻的空间连续（见图 288、289）。而乔托却使人们意识到自己的立足点，最重要的是，他赋予画中的形象以极强的三度空间的现实感，使之看上去象圆雕一样稳固和实在。

乔托是用人物形象而不是建筑结构来制造绘画空间的,结果这一空间与杜乔的相比是局促的(其深度只相当于画中相互重叠的人物的体积厚度);但是在局促中却具有强烈得多的表现力。对于同时代人来说,乔托艺术浑厚坚实的质感一定是近乎奇迹,正是由于这一点使人们将乔托归之为古代最伟大画家之列,甚至有过之而无不及,因为乔托的造型太逼真了,以至于会被人误以为那就是自然本身。同样重要的是,据说乔托主张绘画高于雕塑,这不是泛泛空论,因为乔托事实上是西方艺术所谓“绘画时代”开始的里程碑。象征性的转折点是1334年,那年他被委任为佛罗伦萨大教堂作坊负责人,迄至当时这一直是建筑师和雕塑家的荣誉和特权。

乔托的目标不仅仅是把哥特式雕像转化成绘画。通过全新的画面空间的创造,他加强了画面整体的意识。在看一幅杜乔(或他的古代和中世纪先辈)的画时,人们总是倾向于分段观赏,目光缓慢地在各个细节间游走,直至把握整幅画面。乔托的画却不一样,它让人们第一眼就把握整体。画中博大简洁的形体,缜密组合的形象,“舞台”式有限的进深,所有这些因素造就了他画面的内在统一性,这是前所未见的。注意画左边的使徒“体块”的密集的垂直线与右侧欢迎人群构成的上斜线形成了极强有力的对比,而居中的基督是勾通两群人的纽带。越推敲构图,就越能领会乔托绘画的庄严凝重和简洁。于是,艺术家重组了基督进入耶路撒冷的传统图式,以突出和平王子胜利进军这一事件的庄重。

乔托作为一个构图大师的成就难以在单一一幅作品上得以呈现,只有将帕多瓦环墙湿壁画的许多画面加以比较,才能理解每幅作品的构图与主题的感情内涵协调得多么完善。在《哀悼基督》(图522)中,悲剧情调通过构图的造型韵律以及画中人的姿态和表情注入人们心中[见原始材料40第394-95页]。降得极低的画面重心,前倾躬身的人物形象传达了极度的悲痛,使人们在尚未了解事件表述的特殊意义之前,已经引起了情感共鸣。以独特的胆略,乔托将人间吊唁者凝结了的悲痛与云端哭泣天使的狂乱形成对比,好象地上的人们都处在构图稳定性重而悲恸有节,而天使则轻巧如雀,不胜负担。

戏剧性的冲击力通过极其概括的布景得以增强。下斜的山坡既作为一种贯穿画面的因素,又将观众的目光导向基督和圣母的头部,这里正是画面的焦点所在。连坡上的树木也有双重的作用,它的枯秃和孤单寓意整个自然都有感于救主的死,然而,它还促使人们去沉思更为精妙的寓意:像但丁在《神曲》的一段中所说的那样,它暗指知识之树,亚当和夏娃的罪已经使它枯萎,将要通过基督的献身而复苏。

对帕多瓦湿壁画的论述同样适用于《升座圣母》(图523),这是乔托少数几张板画绘画中最重要的一幅。它与杜乔的《庄严圣母》约为同时所作,画上又一次显现佛罗伦萨画派和锡耶纳画派的区别。建筑的严谨显然来自奇马布埃(见图515),但是人物形象与《阿瑞那礼拜堂》的湿壁画一样,具有极强的重量感和体积感,画面空间恰到好处——事实上金色的圣光环看去已经象空间中的奇异之物。

很有特点的是宝座,以意大利哥特式建筑为基础而设计,这里化为神龛般的结构,三面包围圣母并将圣母从金色背景上“隔离”出来。繁复的宝座装饰有一个特别有意思的特点:在基座和三角楣的四叶形饰上都有一层彩色大理石面。这种制造石头逼真肌理的技巧曾由古代画家高度发展(见图288、289),但这个传统在早期基督教时期已经失传。它在这里的突然重现提供了一个具体的证据,说明乔托熟悉此类古代壁画,这类壁画在中世纪的罗马还能见到。

&马丁尼 在整个艺术史上几乎没有几个人能在根本的创造性方面和乔托相提并论。他的伟大使佛罗伦萨的后一代画家相形见绌,那一代仅出了一些追随者而无引路人。锡耶纳的同时代画家在这方面却比较幸运,因为杜乔从来就不具有同等的笼罩一切的影响力,结果正是他们而不是佛罗伦萨人在意大利哥特式绘画的发展上迈出了决定性的下一步。西莫内·马丁尼(约1284—1344)于1340年左右画了一幅小而紧凑的《髑髅地之路》(图524),可以表明他

是为杜乔最杰出的弟子，。他晚年在阿维尼翁渡过，这座法国南部的城市在14世纪中几乎一直是教皇的流亡驻地，这幅画很可能就作于此地，它原来是一个小祭坛的部分。

其鲜亮的色彩，尤其是建筑背景依旧是杜乔艺术的回声（见图 518）。另一方面，人物形象有力的塑造，还有戏剧性的姿态和表情，又表露出乔托的影响。虽然西莫内·马丁尼不太关注空间的简洁处理，却足可称为一位敏锐过人的观察者：服饰和体型的多种多样，人间事件的繁杂纷乱，构成了尘世的真实感，这与杜乔的抒情风格、乔托的恢宏感都完全不同。

&洛伦泽蒂兄弟 这种与日常生活的密切联系还出现在洛伦泽蒂兄弟Pietro和安布罗焦（都逝于1348年？）的作品中，只是他们的画尺寸更大而且热衷于空间表现的问题。对空间感进行最大胆尝试的是Pietro1342年作的三联画《圣母的诞生》（图525），画出来的建筑与边框真实的构造紧密相连，藉此画框画面合而为一。还有，拱顶的产房占据了两段幅面，在中幅和右侧幅间的柱状边框后面组成一个连贯的空间。左幅描绘了一间前厅，通往一个可以瞥见的阔大的建筑空间，看似哥特式教堂的内部。Pietro在这里取得的是30年前始于杜乔（对比图518）的进展的成果：对绘画空间的把握。但是到这时，画面才获得了窗口性，透过画面这个窗口而不是在画面这个平面上，可以看到与日常感觉经验相同的空间。单是杜乔的作品还不足以解释彼得罗何以取得惊人的突破，兴许更可能是因为他综合了杜乔的“建筑性”绘画空间和乔托的“雕塑性”绘画空间。

安布罗焦·洛伦泽蒂也做了同样的综合工作，在他于1338—1340年为锡耶纳市政厅所作的湿壁画（图526）中，在观者面前展开了整个城市的全景[见原始材料51第398-399页]。与杜乔画的耶路撒冷（图518）相比，这幅精致真实的锡耶纳的“肖像画”的进展之大令人惊奇。安布罗焦的壁画是一组精美的象征性画幅中的一幅，这组画描绘了政府的好坏对比。图526直对着的远端墙上，我们看到由忠诚、希望、仁慈引领的锡耶纳市政府，两侧是其他象征性的人物形象。作者为了表现秩序井然的城市生活，必须用多姿多彩的人物活动来充实街道和房屋（图527）。由于加入了人的尺度，这些忙碌的人群赋予街景逼真的现实感。画面右侧在城垣之外，《好政府》湿壁画还显示了锡耶纳城郊景象，山随平野尽（图528）。这是古罗马时代以后第一幅真正的风景画，平远铺陈，并以其规整的刻画及由此营造出的田园的气氛区别于古代绘画（如图290）。人物的表现不是随意的，他们充分占据了自然空间，葡萄园开在山坡梯田上，块状的耕地和牧场在山谷中组成一幅幅图案。在这样的环境中，安布罗焦仔细观察了按时令劳作的农民，记录下很典型的托斯卡纳农村景色，六百年后的今天看起来那里景况依旧。

&黑死病 在14世纪的开头40年，佛罗伦萨和锡耶纳政局稳定，经济发展，艺术也取得了重大成就。14世纪40年代两个城市都遭受一连串的灾难，后患多年不散：银行家和商人因债务而破产，政府受到内哄而动摇，粮食连年欠收，以及1348年的淋巴腺鼠疫（黑死病）的流行，使城市人口减少了一大半。对这些灾难的通常反应就是混乱。许多人认为这是神谴，警示有罪的人停止现世奢靡。对于这些人，黑死病导致了来世情结的增长。对于另外一些人，如薄伽丘的《十日谈》中的那一群快活的青年，暴死的恐惧只增加了他们及时行乐的欲望。两种相互抵触的态度反映为一种新的绘画主题，即死神的胜利。

&特拉伊尼 这类主题中给人印象最深的是公墓堂中的一幅大幅湿壁画，公墓堂是建造在紧邻《比萨大教堂》的墓地上的一座建筑。从这幅传为比萨艺术家弗朗西斯科·特拉伊尼（活动于约1321—1363年）的杰作中，我们选印了其中特别有感染力的片段（图529）。骑马的盛妆男女撞上了敞盖棺材里的腐尸；犬马在这惨景和腐臭前望而却步。只有弃绝了一切享乐的隐士，平静阐述着这景象的寓意。但是活人是可能接受这个教训，还是可能象薄伽丘小说中的角色一样，从这吓人的地方逃开，变本加厉地追求享乐呢？艺术家本人的同情感被奇怪地割裂了；他的风格，与来世观念相差甚远，倒使人想起安布罗焦·洛伦泽蒂的写实风格，虽

然其造型触目惊心而富有表现力。

1944 年的一场大火使特拉伊尼的湿壁画遭受严重损毁，为了保留残余部分必须将其从墙上剥下来。这个过程暴露了底料下面的第一层粗底，艺术家曾在上面勾画画面的草图（图 530）。这些素描稿同壁画等大，惊人的轻松流畅，比着色画面更直接地呈现了特拉伊尼的个人风格，因为湿壁画是在助手的帮助下完成的。因其用红颜色画成，因此被称作“铁锈红色（Sinopie）”（这个意大利词来自小亚细亚的古代地名锡诺普，这里是一个著名的砖红色矿物颜料的产地）

&湿壁画“铁锈红色”在 14 世纪是作为湿壁画起稿的通用技法。待到第一层灰底（arriccio 或 arricciato）干后，将墙面用直尺和墨笔划分成一定尺寸的方块，画面设计用极薄的赭石画出，轮廓线再继续用炭笔加强，最后再用铁锈红色画出细节。在文艺复兴时期，铁锈红色被纸板代替：一种厚纸或卡纸（cartone）。艺术家在画室里完成他的草图，然后戳上很多小孔，通过扑粉，移放到墙面上。到了盛期文艺复兴时期，却经常用鹅毛笔把草图的轮廓透过稿纸直接刻画到墙面上。到此为止，每个块面又用正好等大的鲜湿的底子（intonaco）去做一个绘制幅面，以使用水调制的颜料渗入，某些不融于水的颜料只有等到粉底干后直接覆上（a secco）。每天的工作都以这种方式开展，因为作品要在脚手架上完成，所以必须顺次从上到下，通常由左到右画完。无疑湿壁画是个缓慢的作业，大型的工程需要众多的助手。

&米兰的乔瓦尼 特拉伊尼与该世纪 20 年代到 40 年代的大师们还保持着牢固的联系。黑死病之后的大多数艺术家在十四世纪 50 年代左右渐臻成熟更具有托斯卡纳绘画特点。他们中无人可与已谈及过的画家们相提并论；相形之下，他们风格僵化，匠气十足。然而在他们的最佳作品中，却能够以动人的力度表达那个时代抑郁的情调。米兰的乔瓦尼（活动于 1346—1369 年）作于 1365 年的板面绘画《圣母悲切》（图 531）的整个情感表现有如德国礼拜画（比较图 497），虽然乔托的遗风在此清晰可见。

#阿尔卑斯山以北

&插图抄本 现在到了重新探讨阿尔卑斯山以北地区绘画的时候。14 世纪后半叶在这里发生的绘画活动，在很大程度上受伟大的意大利画家的影响。影响的痕迹在更早的作品中就能看到，如《受胎告知》（图 532）取自一本私用祈祷书（称作《岁时书》），是 1325—1328 年巴黎的让·皮塞尔为法国王后让娜·德埃夫勒作的插图。人物造型的风格还是奥诺雷大师（见图 514）的风格，而建筑内景画法显然取自杜乔（见图 517）。不到 20 年，“庄严圣母”的名声就已经从托斯卡纳传播到法兰西岛。

让·皮塞尔运用新的绘画空间时已经同抄本书页的特质有机结合，因为书页不像在板面绘画上那么容易地处理“窗口”效果。圣母的住所不再充满画面；它被画成了一座琼阁，和其余的装饰花边一样在白底的羊皮纸面上飘忽（请注意右侧的承重天使）。整个书页组成了一个和谐的整体。只要深究花边的细部就会知道它们大都与抄本的宗教目的毫不相干；在大写字母“D”中跪着的王后肯定是表明让娜·德埃夫勒在祈祷，那么在她旁边的那个持仗的男人又是谁呢？他似乎是在聆听上方栖坐在卷草上的路特琴手（lute）的琴声。书面下部的四个人正在室外做捉人游戏；左边女孩脚下的地洞中窜出一只兔子，在卷头大写字母的装饰草簇中能看到猴子和松鼠。

&幽默画 这种奇异的周边设计——或称幽默画是北方哥特式抄本的特殊之处。它起源于早于让·皮塞尔一世纪的英吉利海峡沿岸地区，此后流传到巴黎和其它哥特式艺术的中心[见原始材料 53 第 399 页]。它的题材包含了大量的母题：想象、虚构、怪诞幽默、以及日常生活的实际观察，都在宗教的主题下兼容并蓄。幽默画的实质是愉悦感官，这就意味着此处是艺术家为所欲为的用武之地。正是这份自由，可比于传统允许的宫廷弄臣的肆谑，解释了幽默

画在中世纪末期广泛流行的原因。

&湿壁画，板面绘画 临近14世纪中叶，意大利对北方哥特式绘画的影响更加重要。有时这种影响是由在北方工作的意大利艺术家带去的；西莫内·马丁尼（见375-6页）就是一例。在阿维尼翁的教皇宫里有幅乡村生活景象的漂亮的湿壁画（图533），是马丁尼的一位意大利仿效者所作，想必他对锡耶纳绘画中前辈探索者的景物和景深处理非常熟悉。这幅作品体现了许多我们曾在安布罗焦·洛伦泽蒂的《好政府》壁画中见到过的特质（见图528）。意大利影响的另一渠道是布拉格城，1347年起这里辟为皇帝查理四世的居所，并迅速发展为仅次于巴黎的国际文化中心。《圣母之死》（图534）一画，1360年左右出自一位佚名的波希米亚画家之手，它又使人回想起伟大的锡耶纳画派的成就，尽管该画作者只是间接地了解这些成就。虽然还缺少这些意大利前辈的博大空灵，但其艳丽丰富的色彩曾见于西莫内·马丁尼（比较图524），仔细精到的建筑内部刻画，传承自彼得罗·洛伦泽蒂《圣母诞生》之类作品（图525），意大利的深刻影响还表现在头部造型和人物间的重叠关系，加强了造型设计的纵深感，但对光环的处理带来了棘手的问题（记得乔托曾在他的《升座圣母》一画中，遇到过相同的问题，参见图523）。但这位波希米亚大师的作品还不仅仅是意大利绘画的效仿，人物的姿态和面部表情体现了情绪的热烈，这表明他是北方哥特式艺术最好的继承者。另一方面，此画与《斯特拉斯堡大教堂》中《圣母之死》（图488）的联系比与任何意大利绘画的联系都强。

#国际样式

&布罗德兰 到了1400年，北方和意大利传统融合，诞生了遍及西欧的一种单一的占统治地位的风格。这种国际样式不仅限于绘画（在此时期的雕刻上已经使用过这个术语），但是画家在这个风格的发展中起了主要作用。其中最重要的是麦尔乔尔·布罗德兰（主要活动期约在1387—1409）一位在第戎为勃艮第公爵的宫廷服务的弗莱芒人。图535这幅画是他于1394—1399年，在祭坛的双翼活动板面上所作的，实际在一个框中画了两幅画；尽管艺术家试图将风景围绕着建筑铺呈，《觐见神庙》的庙堂和《逃亡埃及》的风景还是非常生硬地并列。与彼得罗和安布罗焦这对兄弟相比，布罗德兰的画面空间在许多方面还显得稚拙，建筑物看上去象玩具小房子，风景中的物件与人物的比例不协调。但是它比以前的北方绘画，传达了强得多的深度感。其原因可归于造型的细致；柔和圆润的外形，深重的阴影造成的光影和氛围感比任何近大远小和线性透视起的作用都大。作为国际样式的标志，同样柔和的绘画特性，出现在宽松潇洒的服装上，及服装上面流畅的曲线折纹中，这使人们想到斯留特尔和吉伯尔蒂（参见图499、508）。

这幅板面绘画还例证了国际样式的另一特征：即“局部写实”。这种写实风格最早在哥特式雕刻中见到过（见图492），后不久又出现于抄本插图的花边上。精心描画的藻叶、花朵，欢快的驴子（显然写生而来），圣约瑟夫粗笨的形体，从中都能看到这种写实的方法。约瑟夫模样神态象个朴素的农夫，这有助于突出圣母文雅端庄。虽然这幅画高逾1.5米，但正是对局部细节苦心刻划，使布罗德兰的作品不象大画，而泛出一种放大了的小画风韵。

&兰堡兄弟 国际样式时期，在北部欧洲除了板面绘画的发展，书籍插图一直在绘画中保持了主导地位。华丽精美的《贝里公爵的精美岁时书》的小型画中国际样式登峰造极，这是为法国国王的兄弟作的，此公并无令人敬佩之处，然而却是当时最奢侈的艺术赞助人。作者是波·德·兰堡和他的两个兄弟，这几位弗莱芒人与斯留特尔及布罗德兰一样在法国定居。他们也一定游历过意大利，因为其作品中的许多母题和整体构图都是从托斯卡纳的大师们那里借取的。

《精美岁时书》中最精彩的部分是月令画，将一年中每月的景色和人们的生活仔细地作了描绘。这类组画，早先由12个人物形象组成，每人从事一种适合时令的活动，在中世纪

艺术中历史悠久（对比图 492）。让·皮塞尔曾在他作的岁时书中，把月令画的周边都充实了自然景象的变化和岁月的劳作。而兰堡兄弟把这一切因素综合为一系列自然中的生活景象。这幅表现二月的小型画（图 536）是西方艺术史上的第一幅雪景，对冬日沉寂中的乡村生活作了令人神迷的抒情描绘，羊儿在圈中蜷缩，鸟儿争食于场院，村姑呵着冻手急匆匆去找温暖农舍里的伙伴（为了展示农舍省略了前面的一堵墙），中景里有个村民在砍柴，另一个赶着驮货的驴子走向山间的房舍。在这里，布罗德兰板面绘画中的追求实现了，在这里风景、建筑外景和建筑内景都在一个深远而又生动的空间中和谐地统一起来。甚至村姑呵出的形状不定、若有若无的气，袅袅炊烟以及天上浮云都变得很有“画意”。

图 537 表现了十月冬播时天气的晴朗、清爽。前景人物在地上留下投影（这在古典时期之后首次出现）。再一次人们为其细节的写实成就而惊叹，例如中景的稻草人或者播种者在新翻的土地上留下的脚印。那个播种者还有另外一些深意：他褴褛的衣衫，忧伤的表情只是如实描写，他代表着悲哀的形象，在同贵族生活的对比中使人认识到农民的悲惨境遇。河对岸华丽的城堡是贵族生活的象征（所见的这座城堡是哥特式卢浮宫的“肖像”，是当时这类建筑中最奢华者，见第 343-4 页）。

月令画有几幅描写贵族生活。最有趣的是《一月图》，这是唯一的室内群像，描写贝里公爵宴宾（图 538）。公爵靠着大壁炉而坐，背倚屏风，屏风正好又成了市俗的圆光，把公爵从拥挤的廷臣和侍从中衬托出来。同时代的另一些作品可以旁证公爵的下相貌，他的形象具有一幅出色肖像画该具备的全部个性特征，但其他人（除了公爵右首的年轻人和牧师）全都表现得缺乏个性。从面孔到身材都是相同类型，这些修美的贵族标范使人想到镶嵌画中查士丁尼和他的陪臣（图 323）。这些贵族只有衣着的装饰和式样上有所区别。确实，他们与《十月图》中忧郁的农民之间有天壤之别，这在画中得到了比在实际生活中更为尖锐地揭示。

&真蒂莱·达·法布里亚诺 从《一月图》中的宫廷人物到真蒂莱·达·法布里亚诺（约 1370—1427）的祭坛画上的三王和他们的随从（图 539）只有一步之遥，他是意大利最伟大的国际样式画家。服装与北方的作品同样色彩艳丽，衣褶与北方作品同样宽松柔和。左侧的圣家族几乎被远山上倾泻下来的欢乐和节庆气氛淹没了。人们再一次为“形神俱佳”的动物形象倾倒，画上不仅有常见的家畜，还有猎豹、骆驼和猴子（这些动物常为当时辟有私家园苑的公子王孙们竞相豢养）。三王的东土来历通过随从中某些人的蒙古型面相而得到进一步加强。当然，此画为意大利大师所作的标志，不仅出自异国情调的表现，还有其它：重量感、质感都超出了人们在国际样式的北方写实主义中所能想象到的程度。

法布里亚诺除了对细节的热衷之外，实质上显然是常用巨大尺寸的画家，而不是抄本插图画家。然而他也善于控制小型画画家精致的画面效果。看这幅祭坛画下的装饰坛基（或称台架）的小幅板面绘画就能明白这一点。在《基督降生》一画中（图 540），我们最先在《精美岁时书》的《十月图》中看到的新的光影知识已经用到整个画面——光影作为一种独立的因素与造型及色彩并列。虽然主要光源是初生儿的圣光（世界之光），以及天使向野地里的牧人传达喜讯所带去的光，其效果却很自然（注意强烈的投影），圣母仿佛跪在篝火边。这夜景诗一般的亲切，开拓了艺术上全新的可能性，这种可能性要在两个世纪之后才得以充分展开。

*第三编 文艺复兴

\$导论

在讨论古典时期到中世纪的历史演化时，可以提出伊斯兰兴起这件大事作为两个时代的分界，而中世纪和文艺复兴之间却找不到与之相当的事件。的确，15、16 世纪曾有过影响深远的发展：君士坦丁堡的沦陷以及土耳其对东南欧洲的征服；导致新大陆、亚洲和非洲海外殖民地建立的探险航行以及接踵而来的两股最大的殖民势力西班牙和英国的竞争；宗教改革和反宗教改革引起的深刻的精神危机。

但这些事件，无论其影响多么深远，尚不足以催生一个新的时代。在这些事件发生之前，文艺复兴已在进行之中。即使不考虑少数否定文艺复兴存在的学者，论及文艺复兴的观点仍是众说纷纭。可能大多数学者都赞同的唯一的观点是：文艺复兴始于人们意识到自己不再生活于中世纪。

这个说法并不象听起来那么简单，它揭示着一个不容置疑的事实：文艺复兴是历史上第一个自觉到自我存在的时代，第一个自我标榜的时代。中世纪的人从未想过他们生活在一个有别于古典的时期。对他们来说，过去只是“基督降生前”和“基督君临后”，是“律法时代”（即旧约时代）和“蒙恩时代”（即基督降生之后）。依他们看来，历史也就成其于天而非人间所为。文艺复兴与之相反，对于过去的划分不再是依据救主的圣裁，而是基于人类的成就。古典时期被视为人类的创造力登峰造极的时期，一个由于蛮族入侵摧毁罗马帝国而突然中止的时代。千年绵长的“黑暗”随之到来，几乎没有造诣，现在这个“中间代”或“中世纪”终于再由曾繁盛于古典时期的艺术与科学的复苏所代替。当时，这个“新世纪”可恰当地被称为“再生”——意大利语为 *rinascita*（源于拉丁语 *renascere*，意为再生），法语为 *renaissance*，被英语沿用。

上述革命性历史观的根源可以追溯到意大利诗人弗朗切斯科·佩特拉克 14 世纪 30 年代的文章，他是促成文艺复兴的第一位大家。佩特拉克（我们现在这么称呼他）认为新时代主要是“古典复兴”，仅限于复原拉丁语和希腊语以往的纯洁，重新关注古代作家的原著。以后的两个世纪中，复古的概念逐步囊括了几乎所有的文化领域，其中包括视觉艺术。视觉艺术实际上在促成文艺复兴中起了举足轻重的作用，理由下文再述。

这种新型历史观（请注意这里所用的文艺复兴、中世纪和古典时期这些概念都从这种历史观中产生）竟然肇始于人的心中，这本身就是对新时代的一种有力标示。个人主义是一种新的自觉和自信，使他宣称反对一切既定的权威，认定“信仰时代”就是“黑暗时代”；而古代“愚昧的异教”真正代表历史上最辉煌的阶段。热衷于质疑传统的信念和习惯是文艺复兴贯彻始终的基本特征。对佩特拉克来说，人文主义意味着崇信延续至今的“人文学科”或“人学”（而不是神学或经学）：即在现世体系而不是宗教体系中，以学问本身为目的而学习语言、文学、历史和哲学。

然而，我们切不可认为佩特拉克及其后继者想要全盘复古。由于强调在他们自己和古代之间有一种“千年的黑暗”观念的存在，他们不同于中世纪的古典学者，认定希腊—罗马世界已无可挽救地消亡了。希腊罗马的辉煌只能在心灵中复苏——借助穿透“黑暗时代”迷障的思古之悠情，借助重新发现古代艺术和思想成就之辉煌，借助在理想的境界里与古代成就一比高下之不懈努力。

文艺复兴的目标不是复制古代的作品，而是媲美之，如果可能则超越之。在实践中，这

表现为赋予古代典范的权威性绝不是无止境的。作家们努力用西塞罗式的雄辩和周密表达他们的内心，而不必用拉丁语。建筑师应基督教仪式的要求继续兴建教堂，而不是去再造非基督教的神庙，但他们的教堂是“全盘复古”的（all'antica），按“古代的样式”设计，所运用的建筑语汇是经由对古典建筑结构的研究而得来的。而那些人文主义者们，无论多么热衷古典哲学，从未变为新异教徒，而是继续竭尽全力地试图将古代思想的遗产融入基督教。

文艺复兴时代的人，发现他们自己犹如传说中法师的徒弟，他们开始挑战师傅的成就，在作法时发出了比预料的要强大得多的能量。但是，由于师傅早已过世，而不仅仅是不在场，他们不得不使出全身解数来对抗自己不熟悉的力量，直至凭自己的力量出师。这个非自我控制的成长过程充满了危机和**紧迫**。文艺复兴时代虽然令人激越，但生活于其中一定颇不舒服。然而，似乎正是这种**紧迫**（或回顾起来大约如此）呼唤史无前例的创造力的宣泄。这是一个根本的悖论——回复古典的愿望建立在抛弃中世纪的基础上，它给新时代带来的不是古代的复兴，而是现代文明的诞生。

@第一章 晚期哥特式绘画、雕刻和版画

\$文艺复兴与“晚期哥特式”绘画

如果把关注焦点从整个文艺复兴收缩到文艺复兴时期的美术,就面临着一些仍争论不休的问题:它始于何时?它是同哥特式风格一样只起源于一个中心,还是同时发生于几个地方?应视之作为一种一贯的风格,还是体现于多种风格中的一种心态?“文艺复兴意识”是意大利观念,无疑意大利在文艺复兴艺术的发展中起着主导作用,至少直到16世纪初一直如此。但这并不一定意味着文艺复兴仅局限于阿尔卑斯山以南。

在建筑和雕刻方面,现代学术界赞同始于500多年前的传统说法,认为文艺复兴发端于1400年稍后。对绘画来说,更旧的说法认为新时代发端于乔托,正如薄伽丘约于1350年写道:“他使埋没数世纪的这种艺术重见天日。”我们不能无视这一证据,但如果贸然接受这一说法,就需承认文艺复兴绘画在1300年左右已经初现端倪,早于佩特拉克整整一代人。当然乔托自己并不把过去看作黑暗时代而加以拒斥,相反,他自己绘画风格的两个主要渊源是拜占庭传统和北欧哥特式的影响。他由此种种因素而引发的艺术革命并不必定将他归入新的时代,因为之前的中世纪艺术中,革命性的变革屡见不鲜。忽视杜乔与其他锡耶纳大师们而把这种革命归功于乔托一人也是不公平的,佩特拉克充分认识到所有这些人的成就(他同等钦佩地论及乔托和西莫内·马丁尼),但是他从未提及他们已经使埋没数世纪的艺术重见天日。

那么,我们如何对待薄伽丘对乔托的论断呢?我们必须理解薄伽丘(1313-1375年)是佩特拉克热忱的追随者,他主要关心的是文学上迅速发展的人文主义。在他对诗的地位的辩护中,他发现诗画类比颇有裨益,古人自己不也宣称诗画如一吗?贺拉斯就有“画如诗”(ut pictura poesis)的名言。因而他把乔托尊为“绘画上的佩特拉克”,利用了乔托近乎神话般的声望。薄伽丘把乔托视作文艺复兴艺术家在某种程度上是出于策略,而不是对乔托实际状态的忠实写照。诚然,他的论述令人瞩目,因为他是将佩特拉克关于“黑暗岁月后的复苏”概念用到一种视觉艺术上的第一人(尽管作此论断为时尚早)。他对乔托成就的描述也颇具意味。正是薄伽丘断言,乔托将自然的各个方面描绘得如此真实,以致于人们常把乔托的作品误认为是自然本身。这里薄伽丘暗示,对画家来说,古典的复兴意味着一种不折不扣的写实主义。可以看到,后来这成为文艺复兴思想中不变的主题,把对自然的摹仿看作“回返古典”伟大运动的组成部分,趋向于削减上述两个目标之间可能的对立。毕竟,古典希腊艺术自身是基于自然主义和理性构成的统一。

#尼德兰绘画

当然,薄伽丘难以得知乔托及其同代人对写实的许多方面都未曾探究。这些方面是由国际样式的画家们进一步探索的,虽然只是尝试性的。要突破哥特式的写实方法,需要第二次革命,这次革命约于1420年同时各自独立地发端于意大利和尼德兰。因此,必须这样来考虑这两个事件:二者目标相同,都是为了把握视觉世界,但几乎在其它各个方面都大相径庭。意大利或阿尔卑斯山以南的革命更系统,长远来看,也更为彻底,因为它除绘画外,还包括建筑和雕塑。这一肇始于佛罗伦萨的运动,称之为早期文艺复兴。这个术语不能通用于出现于佛兰德斯的新风格。事实上没有合适的名称来标示这次革命在北欧的重心。至今艺术史家们还对它的范围和重要性与文艺复兴作为一个整体之间的关系莫衷一是。

& “晚期哥特式” 约定俗成的名称“晚期哥特式”（为方便起见本书依旧沿用，但标以引号以示其并非恰当）很难概括北方15世纪绘画的特征，但这个名称也有其合理之处。例如，它表明那些新风格的创造者与同时代的意大利人有别，他们并不排斥国际样式，而是以此为起点，所以同传统的断裂北方不如南方突兀。“晚期哥特式”也意指意大利之外的15世纪建筑仍扎根于哥特式传统之中。

无论如何称呼此期北方画家的风格，他们的艺术环境显然是晚期哥特式的（见 346 和 380 页）。人们不禁疑惑，他们如何能在这种环境下创造出一种真正的后中世纪风格呢？将他们的作品（尽管十分重要）看作哥特式绘画的最后阶段不是更有道理吗？毕竟，整个 15 世纪意大利文艺复兴艺术在阿尔卑斯山以北几无影响。如果将北方绘画视作与早期文艺复兴对应的存在，是因为接下来要讨论的佛兰德斯大师们都有一种远远超出其所处地域的影响。在意大利，他们与当时主要的意大利艺术家同享尊崇。他们严谨的写实风格对早期文艺复兴绘画有显著影响，因为如前所述，意大利人把绘画中对自然精确的摹仿与“回返古典”联系起来。

在意大利人看来，“晚期哥特式”绘画明确的显现为后中世纪。此外，佛兰德斯画家的境况与当时的音乐家相仿。约 1420 年之后，尼德兰产生了一个非常革命的乐派，主导其后数世纪整个欧洲音乐的发展。这个乐派所创造的新风格受推崇的程度，从当时的一份文献中可见一斑，此文献称“在此之前没有值得听的音乐”。这种对“音乐黑暗时代”的荡涤标志着佛兰德斯音乐家的心况与意大利“文艺复兴意识”息息相关（只是从未提及复兴古典）。对佛兰德斯画家们的新风格是否有过同样赞誉并无证据，但从他们作品的影响看来，当时的人们一定会感到“在此之前没有值得看的画。”

& 弗莱芒大师 佛兰德斯绘画革命的第一阶段，可能也是最关键的阶段，是以一位画家为代表的，名字不详，人们尊称他为弗莱芒大师（根据发现于佛兰德斯的一件大型祭坛的残片），但他有可能就是图尔内最杰出的画家罗伯特·坎宾。坎宾的艺术活动可在1406年到他去世的1444年之间的文献中觅得。他最好的作品是《梅罗德祭坛画》（图541），极可能作于1425年之后不久。将它与最近似的作品，即国际样式的法兰西—佛兰德斯绘画相比较（见图535-538），可以看出它们来自相同的渊源，但同时还可从中意识到一种绘画的新经验。

这里，我们第一次真正透过画幅的平面进入一个立体空间，它具有现实世界的所有基本特征：无限的深度、稳定性、连续性和完整性。国际样式的画家们，即使在他们最具创意之处，也从未追求这种现实的完整性，而他们的写实远未纯粹。他们的创作富有童话般迷人的意境，其中比例和物品之间的关系随意处理，现实与幻想自然地融合。相反，这位弗莱芒大师**着手传达**真实，彻底的真实，除了真实别无它物。当然，他尚未驾轻就熟，过度的透视使被描绘的对象在空间中显得相互挤压。近乎执拗，他最大限度地具体描绘了每个对象所有的细枝末节：每个对象固有的形象和尺度；它的色彩、材质、表面肌理；它的硬度以及对光的反应。画家甚至区分了散射光和直射光，散射光形成淡淡的阴影和明暗关系的微妙层次，直射光透过两个圆窗射进来，在中幅的上部产生了明显的双影，在铜器和烛台上产生了两个反射的高光。

《梅罗德祭坛画》地把我们从国际样式的贵族世界带到了佛兰德斯市民的家庭。这位弗莱芒大师不是宫廷画家，而是迎合富裕市民趣味的平民画家；虔诚地跪在马利亚所在的房间外的二位供奉者就是这类市民。这是最早的一幅在装饰繁复的居家环境中表现受胎告知的板面油画，并且第一次在隔壁房间里画了约瑟，赞颂了这位低微的木匠。

与传统大胆的决裂迫使艺术家面临一个前所未有的问题：如何把神圣的事件从象征性结构放回日常环境中来，而又不使之过分平常或不协调？艺术家以“**矫饰的象征主义？**”方法迎接了这场挑战，这意味着画中几乎每一个细节，无论看似多么寻常的细节，都可能包含象征意义。花卉都和圣母有关：左翼画中的玫瑰强调她的博爱，紫罗兰表示她的谦和，中幅百

合花显示出她的贞洁。晶亮的水盆和架上的毛巾也不仅是普通的日常用物，而更意味着马利亚是“**活水之泉？**”和“圣洁之体”。这种象征中最隐晦的也许是百合花瓶旁的蜡烛，残蕊犹驻，烟缕尚余。但是为何在天光之下秉烛？又是什么使之熄灭？难道是在神圣的光辉下世俗之光自行消失？还是烛光本身代表圣光，燃尽表示上帝变成了人，经由基督“道成肉身”？

显然，中世纪的全部象征手法仍然保留在画面，但是这一切都完全隐含在日常的外表下，以至我们常常要推测一个特定的细节是否需要作象征的阐。例如，评论家早就对约瑟条凳上小盒子一样的东西感到不解（另一个相同的放在窗外支出的条板上）。直到有一位学者认出这些是捕鼠器，是为了传达一个特殊的神学含义：据圣奥古斯丁之言，上帝降临世间时不得不化为人形，以愚弄撒旦——“主的十字架是魔鬼的捕鼠器”。

由于这类图像学解释需要广博的才智，我们倾向于把《梅罗德祭坛画》和相同题材的画看成一种特殊的哑谜。对于现代观众来说，的确常常如此，尽管不了解全部象征的内容也能欣赏它们。但是这些画的订件人又是怎样看呢？他们能够立即领会每个细节的含义吗？画中花卉之类的固定象征，对他们应该没有难解之处的，姑且也相信他们可能理解水盆的意义。但是燃尽之烛和捕鼠器的意义即使对教养很高的人来说也不是易解的，因为这两个象征（它们极不协调，使人很难不把它们看作象征）在《梅罗德祭坛画》上第一次出现。它们出现于此肯定不寻常，因为同捕鼠器一起出现的圣约瑟只在另一件作品中出现过，而刚刚熄灭的蜡烛则至今未在别处发现。显然，是这位弗莱芒大师把这个象征引入视觉艺术的，可是尽管他的影响很大，却没有其他艺术家接受这种象征。但是如果蜡烛与捕鼠器的象征在15世纪时就晦涩难解，为何最终还在画中？难道是订件人（他可能非常博学）要艺术家将其置于画里？作为特例，这是有可能的。但是由于在“晚期哥特式”绘画中有不计其数的同样微妙而晦涩的象征例证存在，所以更有可能的是独创性来自艺术家，而非订件人。

因此我们有理由相信，这位弗莱芒大师或者自己是个博学的人，或者与神学家和其他学者有联系，他们为他提供事物象征意义的资源，诸如燃尽之烛和捕鼠器。换句话说：这位画家不是简单地新的写实风格的框架内沿用中世纪艺术的象征陈规。他以自己的努力拓宽和丰富了它。但令人不解的是，为什么他要同时追求写实性与象征性呢？这二者习惯上被认为是对立的目标。很明显，对他来说，二者相互依存而非相互冲突。可以说，他需要不断增加的象征种类，因为这将鼓励他去探索从未呈现过的视觉世界的特质（诸如刚熄灭的蜡烛，作为捕鼠器背景的木匠铺的内部）。**要画出日常现实，他必须以最大限度的精神意味去“圣化”它。**

这种把物质世界看作神圣真理之鉴的虔敬态度，可以帮助我们理解为何在《梅罗德祭坛画》中，最微小、最不引人注目的细节也像神圣形象一样被精心尽意地描画。至少凡物皆潜含象征，颇值深究。弗莱芒大师与其后继者的“矫饰象征主义”，不是嫁接于新的写实风格之上的一种外在手法，而是与创造的过程融为一体。同时代的意大利画家一定感受到了这一点，因为他们既赞扬了弗莱芒大师们高超的写实技巧，又赞扬了他们的宗教“虔诚”。

如果把《梅罗德祭坛画》中的《受胎告知》与其它更早的祭坛画加以对比（见图524、534、535、539），可以清楚地看到，即使不考虑所有其它差异，其独特的色调也足以使弗莱芒大师的力作独树一帜。较早的作品珠玉般的鲜亮，色彩名丽的图案和滥用的金色，已经被一种较少装饰而更加灵活细腻的色彩组合所代替。缓和了的色调（低明度土绿、青灰和红灰）显示出新的精妙，中间调子的过渡更加流畅而且种类更加丰富，所有这些效果对弗莱芒大师的写实风格都至关重要。这种效果是用油质调料来实现的，弗莱芒大师是最早探索调色油的艺术家之一。

&tempera和油彩技术 中世纪板面绘画的主要技术是tempera，即用冲淡的蛋清混合研得很细的颜料。这种技术造成一种薄、韧、易干的罩层，很适合高调子、平涂色彩的中世纪口味。

然而，在tempera中，一个幅面上不同的调子不能很好地溶和，造成三维空间效果必需的明暗关系渐次过渡也很难表现，而且暗部显得浑浊，缺乏变化。对于弗莱芒大师而言，这些是严重的弊端。因此他以油代替蛋清和水的混合物，消除了这些弊端。单就材料来说，中世纪艺术家对油彩并不生疏，但那只是用于专门目的，如涂染石料和油漆金属；是弗莱芒大师和同代人发现了油彩的艺术价值，油彩这种粘稠的、不易干的材料可以造成极丰富的画面效果，从薄薄的、半透明的膜（称作“亮膜”）到厚颜料堆（即厚重的脂状颜料）。颜色可以产生出渐变的色调，包括那种前所未见的丰富柔和的浓郁的灰度。这种材质提供了优于tempera、encaustic、fresco的独特的长处：油彩赋予艺术家随心所欲修改画面的空前的能力。没有油画，弗莱芒大师们对视觉真实的把握就会受到很大限制。因此，从技术的角度来说，他们无愧于“现代绘画之父”的称号，因为此后油画成了画家们最基本的技法之一。

&扬·凡·爱克和休伯特·凡·爱克 无需赘言，油画的全部效果既不是一下子发现的，也不是由任何个人完成的。弗莱芒大师的贡献不及扬·凡·爱克；扬·凡·爱克晚出但更为著名，长期以来被认为发明了油画[见原始材料第54号，618-619页]。我们很清楚扬·凡·爱克的生平业绩，他1390年出生，1422—1424年在荷兰从事创作，1425—1429年在里尔，以后在布鲁日，1441年谢世于此。他既是市民画家又是宫廷画家，很为勃艮第的“好人菲力公爵”器重，偶尔还被委以机密的外交使命。1432年后，我们可以沿着一批题有名款的作品追寻画家的活动。

名作《根特祭坛画》（见图 543-545）画框上的题字说明他是在那一年完成的，此画是由其兄长休伯特开笔先画的，他于 1426 年去世。关于扬·凡·爱克的早期发展尚存争议，现存许多“凡·爱克”的作品，显然早于《根特祭坛画》，可能是两兄弟之一所作。其中最动人的一对板面绘画，表现基督受难和末日审判（图 542）。学界认定作画时间在 1420—1425 年间，作者为休伯特和扬两兄弟中的一个。

这些绘画在风格上有许多与《梅罗德祭坛画》相同的特点：热衷于表达可视的世界，空间无限延伸，衣褶棱角分明，比起国际样式的不间断的环形曲线较少优雅而更多真实。同时，同弗莱芒大师的那些特点不同，此处单个形体并非截然明确，并且看起来不那么孤立，不那么“雕刻化”。空间感的伸展更多来自光线和色彩的微妙变化，而非强烈的透视。如果近察《基督受难》，从前景人物到远处耶路撒冷城，再到远方的雪山，会看到固有色强度和明暗对比逐步减弱。一切都倾向于浅蓝灰色的统一调子，以至远山与长天一色。

这种光效现象被称为“空气透视”，是凡·爱克兄弟最早系统、充分地利用了这种手法，尽管此前兰堡兄弟已意识到这一点（见图 536）。空气是不完全透明的，纵然天气晴朗，在观者与观察对象之间，空气作为朦胧的屏障仍干扰观者看清远物的形状。尽目远眺，一切尽为空气遮没。在对深度空间的感知上，空气透视比线性透视更为基本，线性透视记录随着物体与观察者之间距离增加而产生的尺度缩减。空气透视不仅作用于远景，在《基督受难》中，就是前景也笼罩在雾霭之中，薄雾柔化了轮廓、光影和色彩，以致画面整体的连贯与和谐都为弗莱芒大师所不及。凡·爱克兄弟是如何达到这种效果的呢？我们难法确知他们的技术过程，但毫无疑问，他们异常精致地使用了油画颜料。通过混用透明与不透明的颜料，他们能够赋予画面独一无二的柔和、光亮的色调。其成就大抵有赖于他们精巧的技艺和独特的感受力。

整体来看，《基督受难》奇特地避免了动态的冲突，场景好象被魔咒轻轻控制住了，只有凝视其细节，才能发现十字架下人群脸上强烈的伤恸之情，以及前景中圣母马利亚和旁人克制而又深切的悲痛。在《末日审判》一幅中，凡·爱克风格中的这种二重性构成两个极端：在地平线以上，一切有序、对称、宁静；其下（地上和撒旦地府）弥漫着狂乱的喧嚣。这两种情境对应着天堂与地狱，观想的极乐与肉体、感情的狂乱。显然，下半部分的处理是对作者想象力的极大考验；死人带着恐惧与希冀发疯般地从墓中爬起，遭谴者被凶恶的魔鬼撕裂，

这些魔鬼比以前画中所见更加恐怖（参见图 426）。梦魇般的写实表达令人生畏，而这梦魇又以同《基督受难》画幅中的真实世界一样的细致观察来表达。

《根特祭坛画》（图 543-545）是早期佛兰德斯绘画的丰碑，它所涉及的问题太复杂了，以至讨论只能略掇其要。前面提到过的该画铭文说明，此画是休伯特开始先画的，扬 1432 年完成。因为休伯特死于 1426 年，所以人们推测这幅祭坛画是 1425—1432 年 7 年间完成的。于是可以指望在这幅画中，上文已经论及的新风格进入了另一个阶段。其基本形式是三联画（中幅加侧翼），这是祭坛画的标准形式。不同的是，每幅又由四块独立的画面构成。另外，由于侧翼的两面都绘有图画，祭坛画共由 20 个不同形状和尺寸的幅面构成。这被恰当地称为“超祭坛”画，极端引人注目但远非和谐，很可能起初并非如此设计。显然，扬接手了不少休伯特未完成的画幅，画完之后自己又画了一些，然后根据富有的订件人的意思组合在一起（那位订件人的肖像出现在祭坛外侧）。

重建这些事件的联系，并确定两兄弟各画了多少，是一种诱人而又困难的游戏。最多只能说休伯特是位模糊的人物，他的风格被扬后来的重画掩盖了，只能在中间四幅画里找到（这四幅画原先并不在一起）。上面三幅看来最初打算构成一幅独立的三联画：上帝在圣母马利亚和施洗约翰之间，其巨大的形象在最后的安排中压住了下面的芸芸众生。下面的画幅和四块侧板原来可能构成另一组祭坛画：羔羊的供奉，象征着耶稣殉难。带有奏乐天使的两块板面，休伯特可能拟作一对管风琴门扇。

如果以上猜测属实，描绘亚当和夏娃的两幅高而窄的内面的画幅（图 544）是唯一由扬在休伯特之外加画的部分。它们肯定是这组画中最大胆的，是北方祭坛绘画中最早的大型裸体画（几乎等身），观察极为细致，光影运用纯熟。他们安详的尊贵以及在祭坛中所处的显著位置，与其说提示原罪，不如说暗指上帝按自己的样子造人。相反，真正的罪恶感的表达是在上端富有表现力的小型画幅中，这里说的是该隐和亚伯的故事。但更为杰出的是，亚当和夏娃的姿态是根据在整个祭坛画中画幅目前的位置专门设计的。扬·凡·爱克意识到观众的视平线在画的底部，便按照人物似乎真的出现在观众面前的角度作画，在绘画空间和真实空间之间建立了一种新的、直接的关系。

两个侧翼的外面（图 545）显然是被扬·凡·爱克作为一个紧凑的整体来设计的。这里正如通常所料，最大的人物不在上端，而在下面一层：两个圣约翰（以灰色画成雕塑效果，象该隐和亚伯）、赞助者及其妻各在分开的小格里，在风格上最类似于亚当和夏娃。上层有宽度不同的两对板面。画家把四幅安排成一个整体的室内空间，构思精巧。这种效果在约一个世纪前就已由 Pietro Lorenzetti 创出（参见图 525），但是扬·凡·爱克不只满足于透视技法，他在马利亚室内的地板上画上板面边框的阴影来加强幻觉感。更有趣的是，这幅《受胎告知》在室内细节上和《梅罗德祭坛画》相似，这一点提供了佛兰德斯写实主义的二位伟大先驱之间的重要联系。

赞助人极具个性的肖像在《梅罗德祭坛画》中和《根特祭坛画》一样，占据了显著的位置。对写实的肖像重感兴趣在 14 世纪中期有所发展，但直到 1420 年前后，其最高成就却是在雕刻中（见图 498）。画家通常只限于作剪影式侧面像，如图 538 的贝里公爵肖像。弗莱芒大师是古代以来第一个能在近距离以半侧面画好头像的画家，此后，肖像画才在北欧绘画中占据主要地位。

除了赞助人的肖像，出现了日益增多的小型独立肖像，其私密性说明它们属于个人珍藏，是被画者真实形象的留影。最有魅力的肖像之一是扬·凡·爱克的《戴红头巾的男子》，作于 1433 年（图 546）。这可能是他的自画像。稍觉凝滞的目光好象是在对镜写生。描写对象与《根特祭坛画》上的亚当和夏娃一样，沐浴着柔和清晰的光线。形体和衣着的每个细节都被丝丝入扣地描绘下来。扬·凡·爱克并不抹煞对象的个性，然而这个面部同所有扬·凡·爱克的肖像画一样，表达的心理状态仍是一个谜。用“性情平和”这个词来描述可以说最确切：

个性特质互相均衡趋于完美，毫无偏颇。由于扬·凡·爱克擅长表现情绪（只要看看《基督受难》中众人的面部刻画和《根特祭坛画》的该隐和亚伯的场面就能知道），他的肖像作品隐忍的宁静是由于他觉察到这是理想的人的品质，而不是出于他的冷漠或缺乏洞察力。

新绘画风格繁盛的佛兰德斯城市——图尔内、根特、布鲁日，是堪与意大利城市相抗衡的金融、商业中心。这里的外国侨民包括许多意大利商人。扬·凡·爱克给其中之一——可能是阿诺尔菲尼家族的成员，画了著名的《婚礼像》，可谓此期最重要的代表作之一（图 547）。年轻夫妇正在新房内室中庄严地宣表婚誓。他们看起来完全独处，但是仔细察看醒目地悬挂在他俩身后的镜子，就会看到两位来宾也在房中（图 548）。其中之一必定是画家本人，因为镜子上方以华丽法律体题有铭文“Johannes de eyck fuit hic”（扬·凡·爱克在此），时为 1434 年。

扬·凡·爱克的角色是见证人。图画的要旨在于确切描绘画家所见，同时也起到结婚证书的功用。但那些日用摆设，虽力求真实，却都充满最微妙的象征意义，传达了婚姻的神圣性质。烛台上独插的一支烛，在天光下点燃，意味着基督的目光无所不及（镜框饰以基督受难的场面）。夫妇弃履表示他们立足于“圣土”（这个题材的源起参见 61 页），甚至那只小狗也是一种婚姻忠诚的象征，房间的布置也要作类似的解释。同《梅罗德祭坛画》一样，物质世界以这种手法包含着精神世界，二者合而为一。

&罗杰·凡·德·威顿 在扬·凡·爱克的作品中，对通过光色所创造的世界的探索达到了后两个世纪都无法企及的高度。罗杰·凡·德·威顿（1399/1400—1464）是早期佛兰德斯绘画的第三位大师，他着眼于另一种但同样重要的探索：在前辈创造的新风格框架中，再次达到了以往哥特式艺术中对情绪的动态表达和悲悯之情。在他的早期作品《下十字架》（图 549）中就能看到这种**表现的直接性**。此画约作于 1435 年，当时作者 35 岁左右。画中的造型如雕塑一样谨严，挺括的衣褶类似弗莱芒大师，柔和的侧光以及丰富、明亮的色彩显示出他对扬·凡·爱克成就的了解。然而，凡·德·威顿绝不仅仅是两位前辈的追随者。很明显他从两位前辈那里继承了很多东西，但不管怎样效仿前人，他总能化为己有。画家对外在事件（在这幅画里就是把基督的尸体从十字架上放下来）的关注少于对人的情感世界的关注。这幅《下十字架》，从表达性的内涵来看，完全可以称作《哀悼基督》。

以往的艺术作品表现悲痛欲绝的体态和表情是采用雕塑而不是绘画。从斯特拉斯堡大教堂的《圣母之死》（图 488）和瑙姆堡大教堂的《基督受难》（图 494），到波恩的《撒 Pieta》（图 497）和斯留特尔所作的《摩西之井》（图 499），都是雕刻。因此，凡·德·威顿把场景置于浅平的构造出的神龛或圣坛中，而不加风景背景，使得他所画的形象就像一些彩塑，非常恰当。这个大胆的设计使他在加强事件的悲剧效果时获得双重好处。观众的注意力完全被集中于前景，让画家能够将诸多形体构成统一而井然有序的组群。凡·德·威顿的艺术很好地被形容为“比起扬·凡·爱克来，看上去形体的表现更直接，同时精神的表现更丰富”，是当时无数艺术家效仿的**楷模/样板**。30 年作为布鲁塞尔最杰出的画家，当他于 1464 年辞世时，其在阿尔卑斯山以北的欧洲绘画中的影响已无以复加。直到 15 世纪末，意大利以外的几乎所有地区陆续都能找到他的遗风，可见凡·德·威顿的风格影响之大。

凡·德·威顿在宗教绘画上的造诣同样充分体现在他的肖像画中。勃艮第宫廷中的意大利贵族侨民弗朗切斯科·德斯特的肖像（图 550）比起凡·爱克所画的肖像来，可能不那么肖似。造型手法尽量减化，许多细节描绘被简化或干脆省略了。躯干比例被优雅地拉长是为了表现贵族的理想而不一定是描绘对象本来的模样。然而，同《戴红头巾的男人》（图 546）相比，这张面孔洋溢着更生动的个性特征。与扬·凡·爱克的肖像中追求心理的中正平和不同，凡·德·威顿通过抑此扬彼，诸如眼、口的安排，来揭示人的个性，其结果是内心比外貌得到了更充分的表现。

&雨果·凡·德·高斯 在追随罗杰·凡·德·威顿的艺术家家中，极少有人能够跳出这位大

师的窠臼。其中独立性最强的是雨果·凡·德·高斯（约1440—1482），他是个不幸的天才，其悲剧结局所显示出的多变个性，至今仍耐人寻味。在布鲁日的大都市环境中声名鹊起之后，他于1475年年近35岁时，决定入修院当居士。有一段时间他继续作画，但抑郁的积聚使他濒于自戕，四年后也就弃世了。

雨果·凡·德·高斯最宏大的作品是1475由托马索·波蒂纳里定制的一幅巨大的祭坛画，其成就令人惊叹（图551）。虽然我们不必把它视作画家后来精神病症的预示，但这幅画却的确荡漾着紧张、激越的特性。艺术家在再现自然和表达超自然之间存在着一种**冲突**。凡·德·高斯渲染出一幅极具空间感和空气感的风景，以及大量精确写实的细节。然而，人物尺寸的悬殊似乎同写实相矛盾。在两翼幅面上，跪着的波蒂纳里家人与护佑圣者的形象相比，显得很矮小。这些圣者巨大的尺寸标明他们不同凡俗，但是圣者的形象并非“大于正常的比例”，他们同中幅里的约瑟、圣母马利亚以及牧人同样大小，与建筑、牛、驴的比例是协调的。天使画得与供养人等大，因此显得异乎寻常的小。

虽然其象征和表现的动机是很清楚的，这种尺寸的变化脱离了日常生活经验的逻辑，这种逻辑是在作者为其形象创造的环境中加以肯定的。牧人的极度激动与其他人的平板肃穆又形成另一个鲜明的对比。这些田夫屏息盯住刚刚降生的基督，他们对圣诞奇迹目瞪口呆，其率直反应是以前的画中从未描绘过的。1483年这幅画流入佛罗伦萨，使意大利画家钦佩无比。

&杰特根·图特·辛特·扬斯 15世纪最后25年，在佛兰德无人堪与雨果·凡·德·高斯相提并论。大多数有创意的艺术家都出在更北面的荷兰，在这批画家中有一位哈勒姆的杰特根·图特·辛特·扬斯（约于1495年去世），图552是他的一幅动人的《耶稣诞生》。画面虽然安宁，风格却与《波蒂纳里祭坛画》一样别具匠心。夜半降生，主要以婴儿基督放射的光芒得以表现，这种处理最早见于国际样式（见图540），但图特·辛特·扬斯参考运用扬·凡·爱克的成果，赋予这个主题以新的、强烈的现实感。这幅小板面油画的神奇效果因光滑而简洁的形体得到极大的加强，这种形体极其清晰地记录了光影变化。天使、圣母子的头圆得象用车床旋削过的工件，而马槽是个长方的凹槽。

&包西 如果扬斯的规整、“抽象”的形体今天看来特别有味道，那么，另一位荷兰艺术家希罗涅缪斯·包西则以梦幻世界吸引人们。对包西本人我们知之甚少，只知道他在斯海尔托亨博斯的小镇度过一生，1516年老死于此。他的作品充满了奇异的视觉上不合常理的形象，难于解释。

如果我们推敲包西的三联画《快乐之园》（图553），我们就能理解这一点。《快乐之园》是他的作品中最丰富、最奇谲的[见原始材料第56号，619-620页]。三联画幅中，仅有左幅可以看出明确的主题：伊甸园，其中上帝正向亚当**引见**刚刚创造出来的夏娃。背景的氤氲烟霞颇似凡·爱克的风格：禽兽遍布，有大象、长颈鹿等舶来的动物，还有怪异、邪恶的混种巨兽，更后面远景的岩层也同样诡异。右幅中的恶梦般的火中残景和幻想的刑具，一定是在代表地狱。但是中幅是什么意思？图554是中幅的一个细节。

这里的景色极象伊甸园，其间无数裸体男女从事着各种怪异的活动：中心部分，人们骑着各种兽类围着一个圆池游行；许多人在池中嬉戏；他们中的多数人与巨鸟、硕果、**鲜花**、海兽亲近，只有少数人在野合。但无疑园中的快乐正是这春情，尽管形容蹊跷。鸟、果实等都是象征和比喻，包西用之描绘人在尘世的生活，这种生活全然是无休止地重复亚当和夏娃的原罪，由此人类全都被归结为情欲的囚徒。他甚至暗示拯救是不存在的。至少在动物性层面上，在乐园丧失之前，已现堕落之相。人类注定要下地狱，在撒旦之园里受酷刑的煎熬。

《快乐之园》中的很多形象来自巫士的奇想，包西以此来传达对人性的深切悲观。然而，中幅画面中透出一种本质上的暧昧。在这人性罪恶的全景中，有一种纯洁，甚至有一种魂牵梦萦的诗意美。主观上包西是个苛刻的卫道士，想使画面成为说教，每个细节都充满教诲的

含义。但不自觉地他又沉迷于肉体的感官诱惑，以至于以大量堆积的形象加以谴责者，反而得到了宣扬。的确，这正是《快乐之园》至今仍引起强烈反响的原因所在，虽然我们不再理解那种说教的全部。

#瑞士、德国和法国绘画

现在应该概要地来看看阿尔卑斯山以北欧洲其他地区的15世纪艺术。约在1430年之后，佛兰德斯大师们的新的写实主义开始传入法国和德国。到世纪中叶，其影响已在从西班牙到波罗的海的广大地区占据主导地位。无数艺术家（其中许多连名字都没有留下来）最终成为尼德兰绘画在各地的追随者，其中只有少数才能卓绝者以其独特的个性给人留下印象。

&维茨 其中最早期、最有创意的是巴塞尔的康拉德·维茨（1400/10—1445/6），他1444年为日内瓦大教堂画了祭坛画，图555就是杰出的一个幅面。从画面上服饰中衣褶圆转，转角挺括来看，他很接近弗莱芒大师的手法。但引人注意的是景物而不是人，这些方面凡·爱克兄弟的影响看起来是主要的。然而，维茨不是单纯地追随那些有成就的前辈，作为一个探索者，他比同时代任何一个画家都更会处理水的光色效果（正如画面底部前景上的湖面）。这幅风景也是一个原创性贡献，因为它是日内瓦湖畔特定一角的记录，属于流传至今最早的风景写生。

&富凯 在法国，最重要的画家是比维茨年轻20多岁的让·富凯（约1420—1481）。出师不久，大约在1445年，他有幸长期造访意大利。结果，他的作品虽然基本上还属于北方风格，却兼容早期意大利文艺复兴和佛兰德斯艺术的因素，独树一帜。《艾蒂安·谢瓦里埃和圣司提及》（图556）是《Melun双联画》的左幅，也是他的代表作，展示了他作为肖像画家的技巧。值得注意的是，圣徒的头像丝毫不比供养人缺少个性。意大利的影响可以在画中的建筑风格上找到，不那么直接地也呈现于两个形象的雕像般的稳定扎实和厚重感上。根据一个古老的传统，右翼的圣母像（图557）也是一幅肖像，所画之人是查理七世的情妇Agnes sorel，她1450年去世时，谢瓦里埃充当了她的遗嘱执行人，这幅双联画很可能绘于此时。如果是这样，她表现为华贵的高度理想化的美好形象，仿佛天国的王后，头戴华冠，身披礼服，为天使所环绕。它开始显出高度理性化的清晰和抽象之趋向，正成为法国艺术的特征。这一趋势扩展到背景的处理上，两幅画面的背景截然不同，不是因为没考虑视觉透视，而是为了清晰区分世俗和精神的世界。这样，双联画的每一边各成一个自足的世界。同样的，对富凯来说，画面空间独立存在于观众的“真实”空间之外。

同时期的画家自画像（图558）也反映了他在意大利之行中所受的熏陶。这是用金色画在黑色珐琅瓷上的小画，这种技术在法国并非不为人所知，但却是意大利的特产。它可能受到罗马晚期小型画的影响，如图297所示。这个画像恢复了一种“袖珍”肖像，一个世纪以后变得特别流行，尤其是在英国。这个画像进而以最早的独立的自画像为其独到之处，而不再是大幅作品中的局部。肖像风格源于佛兰德斯而不是古代或文艺复兴。的确，其眼神令人想起扬·凡·爱克的《戴红头巾的男子》（图546），我们不禁要把它作为一个例证，证明扬·凡·爱克的作品也是自画像。

&《阿维尼翁的圣母悲切》 《阿维尼翁的圣母悲切》（图559）是法国15世纪最杰出的作品，其特征也以佛兰德斯风格为体，受意大利艺术影响。如画名所示，它来自法国最南部，被归为当地画家Enguerrand Quarton的作品。他肯定非常熟悉罗杰·凡·德·威顿的作品，画面的造型方式和表现内容不可能出自其它渊源。如此同时，画面庄严的简括与稳定的构成，出自意大利而不是北方（最早可在乔托的艺术中看到这种特质）；南方那种荒率、平坦的风景也突出了人物的孤高。左边供养人后面的远景建筑物具有一种明显的伊斯兰风貌，暗示艺术家想将画面置于真正的西亚环境中。运用这些特征，作者营造了令人难以忘怀的悲壮画面。

“晚期哥特式”雕刻

如果必须用一句话概括阿尔卑斯山以北的 15 世纪艺术，可以标为“板面油画的第一纪元”。因为 1420—1500 年间板面油画在艺术中占主导地位，以至板面油画的标准运用于抄本插图、彩色玻璃窗画，甚至在很大程度上也运用在雕刻之中。13 世纪晚期以来，可以看到雕刻的重心已经从建筑雕刻转向规模较小的供养人肖像、陵墓、讲道坛等方面。克劳斯·斯留特尔的作品以凝重厚实见长，深得盛期哥特式风格的博大精神之余韵，但他没有真正的继承者，虽然其风格的影响在以后 50 年的法国艺术中经久不衰。

弗莱芒大师和罗杰·凡·德·威顿的影响终结了阿尔卑斯山以北地区雕刻中的国际样式。这时期的雕刻家（他们常常也是画家）开始用石块木料来再现上述艺术家的风格。这种状况一直延续到 1500 年。

&米夏埃尔·帕克 “晚期哥特式”雕刻的典型作品是木质祭坛神龛，常常总体巨大而局部繁杂精细。这样的神龛在德语国家尤为流行，最富丽的代表之一是Ⅱ圣沃夫冈祭坛Ⅱ（图 560），为蒂罗尔的雕刻家兼画家米夏埃尔·帕克（约 1435—1498）所作[见原始文献第 57 号，620 页]。它融彩镀金，形色杂陈，令人眼花缭乱的场面从神龛深处显露出来，而神龛在奇特的火焰式天蓬之下显得光影斑驳。人们欣赏它，但不在雕刻语言而在于整体的画面效果。这里没有体积感，既不过分凸出，也不过分凹进，人物和器物看起来都融汇成一个闪烁、飘摇、扭曲搏动的线的图案，只有人头作为完整的体块凸现出来。

如果将此祭坛同凡·德·威顿的Ⅱ下十字架Ⅱ（图 549）相比，会发现奇怪的是，凡·德·威顿的画反而更具有“雕塑感”。难道这位“晚期哥特式”雕刻家觉得自己不能在处理三维空间时与那位画家竞争，因此就充分利用光影的极度对比造成的动态效果与画家在画面处理上抗衡？帕克的作品似乎说明了这一点。完成圣沃夫冈祭坛之后数年，他又制作了另一个祭坛。这个祭坛的中心是一幅画（图 561）。在此又一次看到华丽天蓬笼罩下的大型人物形象，它们与雕刻的神龛一样，但更加强调空间感和体积感。说帕克雕刻时像个画家，而作画时又是个雕刻家并不过分，在这种置换中，雕刻无疑有所亏蚀。

\$版画

#印刷

这里我们应当强调阿尔卑斯山脉以北地区的另一桩重大事件——绘画和书籍印刷术的发展。现代意义上的书籍印刷最早出现于 1450 年稍后的莱茵兰地区（不能肯定长期传为谷登堡首先采用印刷术之说是否确切）。这个新技术很快传遍欧洲并发展为一种行业，给西方文明以深刻的影响，使之进入文字普及的时代。

印制绘画同样不能等闲视之，因为没有绘画印刷，印刷的书籍也就不能如此迅速和彻底地取代中世纪缮抄工和插图画家的抄本。印刷中的图画与文字两方面一开始就是紧密相联的。但起点在哪里？什么时候什么人发明了印刷术？追本寻源，笼统而言，应追溯到 5000 年前的古代西亚。严格地说，苏美尔人是最早的印刷使用者，他们用石质印章[译者按：也有其他质料]在泥版上压印而成的浮雕纹样，既有图画，也有铭文。印章的使用由美索不达米亚传到了印度，甚至传到中国。[译者按：此说不确。]中国人用印章蘸墨盖在木头或绢帛上，公元 2 世纪他们发明了纸，截至 9 世纪，他们已经能用雕板在纸上印刷图画和书。200 年后，他们又发明了活字印刷。通过阿拉伯人、蒙古人或者马可·波罗这样的旅行家，一部分中国印刷品肯定传到中世纪的西方，虽然还缺乏直接证据。

造纸术也从东方传到欧洲，从 14 世纪开始，少量的中国丝绸和瓷器进入欧洲市场。中世纪末期，西方已经学到了造纸和木板雕版印刷，但是作为羊皮书廉价替代物的纸，传播很慢，因此印刷只用来制作花布图案。令人惊叹的是自 1400 年起的一个世纪里，印刷技术超越了东亚，而且具有更为广泛的文化上的重要性。1500 年之后一直到工业革命，在印刷领域实际上再无根本的革新。

#木刻

14 世纪终了时，似乎在北欧最早出现了用木版在纸上印刷图画纹样的观念。这类印刷品称作木刻，许多最古老的传世木刻是德国人制作的，还有佛兰德斯人，也有一些可能是法国人所作；所有的作品都带有我们熟悉的国际样式。图样可能是由画家或雕刻家提供，雕版者实际是受过专门训练的工匠，他们兼做纺织品的印花木模。结果早期作品，如图 562 || 圣多萝西 || 所示，是一种平面的而带有装饰性的图案。造型线条简括、粗重，不能表现立体空间效果，没有光影和颜色深浅层次的渐变。由于勾勒的形块可资填色，这种印刷不像它所取代的小型画，而接近玻璃窗画（参见图 510）。

尽管用现代眼光来看，这些画具有审美的形式，但在 15 世纪它只是一种通俗艺术，直到 1500 年前不久，有水平的匠师还不屑为之。一块版子可以印制千万份，几分钱一张出售，在历史上第一次普通人可以购藏绘画。人们如何张挂版画可在图 563 中看到，这是一幅约于 1435 年创作的佛兰德斯板面绘画 || 受胎告知 || 的局部，这个局部描绘了一幅表现圣克里斯托弗的破旧的木刻版画，画钉在壁炉上方。可能是为了暗示圣母的伯利恒之行（圣克里斯托弗是行旅保护神），但是这动人的细节也应该理解为圣母谦和平易的隐晦的象征，因为只有穷人家才挂这种东西。

在 || 圣克里斯托弗木刻 || 的下沿还有两行字，我们猜想为一小段祈祷词。这种题字在早期木刻中经常存在，文字或用手写，或雕在同一块版子上印出。此类将字、画结合的木刻有时装订成通俗的画册，称作“刻版图书”。

但是在木版上雕出阳文的反字是件冗烦而又特别细致的工作——一刀刻滑，整版尽弃。容易想象很快印刷人就懂得把每个字母做成活字。手刻的木活字做大容易做小难，而且用来印刷《圣经》这样的长篇巨典，实在过于昂贵。到 1450 年，模铸金属活字解决了这个问题，人们熟知的书籍出版时代从此开始。

#铜版画

无论谁第一个想到利用金属版，都可能求助于金工匠人解决技术性问题。更可能因为很多金工匠人作为制版者，已经进入了印刷行业。用线刻图样来装饰金属物件表面的技术发展于古典时期（见图 237），整个中世纪这种技术被沿用（见图 441，刻线里还镶进珐琅瓷）。这样，用来印纸的金属“母版”不需要新技术就能刻制。

铜版印刷的理念显然出于一种追求，即用更精致、更细腻的作品代替木刻。就木版来说，线条是阳刻的，因此越细就越难制作。铜版画中，线条是以刻刀在金属板上刻出的 V 型槽纹，通常采用质软而易于刻画的黄铜，因而更精致、更细腻。下一步骤就是将油墨抹进凹纹里，揩掉表面的多余部分，覆上打湿的纸印压。

铜版画起初面向少部分比较讲究的观众。目前所知的最古老的作品约作于 1430 年，已经显示出伟大的佛兰德斯画家们的影响，形式是用精致的线条排线造型，通常透视准确。铜版画不再是像早期木刻那样的无名之作，几乎在滥觞时，就可以辨出独特的手笔，不久又出现了年月和名款。15 世纪的后三十年，大多数重要的铜版画家都留下了名字。纵使早期的刻版者通常受的是金工匠人的训练，他们的作品也与当地绘画风格非常接近，以至区分铜版

画的地区性要比区分木刻的容易得多。尤其在莱茵河上游地区，可以找出从康拉德·维茨的时代到15世纪末优秀铜版画家的传承关系。

&顺高尔 他们中最出色的马丁·顺高尔（约1430—1491），他是第一个获得世界名声的版画家，同时也是个画家。马丁·顺高尔可称作版画史上的罗杰·凡·德·威顿。他在父亲的作坊里学到金工技巧后，肯定在佛兰德斯住过不少日子，因为他显示出对凡·德·威顿艺术的全面理解。他的作品充满了凡·德·威顿的母题与表现性手法，并在气质上同伟大的佛兰德斯艺术十分接近。顺高尔还有他自己的创作感染力：他的精品结构繁复、空间深邃、肌理丰富，足以同板面油画媲美，一般画家常从中汲取灵感，制成大幅绘画。

《圣安东尼的诱惑》（图564）是顺高尔最负盛名的作品之一，它将表现的狂野与造型的精确，激烈的运动与手法的稳健熟练地融为一体，观之愈久，愈惊叹艺术家明暗色调的搭配，刻线节奏的美感，以及艺术家仅以刀法变化就能处理各种质感（尖刺、鳞甲、皮肉、毛发的感觉）的能力。这方面，后无来者。

&户籍簿画师 在当时的版画家中，在构思和技巧方面只有一位能与顺高尔抗衡，那就是“户籍簿画师”（如此称呼是依据一本他的画集）。尽管他可能原籍荷兰，但其主要艺术活动是在莱茵兰地区（约从1475年到1490年）。他的独特艺术风格与顺高尔风格相反。他的版画（如《玫瑰丛旁的圣家族》，图565）画面纤巧，情调亲昵，自然随意，近乎画稿。

他的工具也与普通版画家不同，不落刀法规则的窠臼，而是用细钢针直接在铜版上起草。这种技术称作“干刻法”，使他能够像用笔在纸上作画那样随意。当然钢针不可能有刀刻的线条深重，干刻法的版子印制少量张数后就漫漶不清，而刻制的版可以印制上千份。但是干刻技术保存了艺术家的个人“笔触”，而且能造成微妙的**氛围效果**（柔和的光影，精微、明晰的层次），为刻刀所不及。户籍簿画师深解如何尽其所能，他是使用钢针刻板的先驱，一个半世纪后，这种刻针成了伦勃朗铜版画最重要的工具。

@第二章 意大利初期文艺复兴

以前人们讨论到 1420 年前后佛兰德斯出现的新的绘画风格的时候，并不提及为何这一变革在那个特殊时期发生于那个特殊地区。但是，这并不意味着这一变革事出无由。除非相信是纯粹的命运或者机缘，否则很难将之全部归功于弗莱芒大师和凡·爱克兄弟。人们觉得，他们的成就与他们进行创作时的社会、政治和文化环境一定有着某种联系，但这种联系尚未被充分了解。人们现在更深入地了解了这些特殊的境遇，它有助于解答为什么初期文艺复兴 15 世纪初诞生于佛罗伦萨，而不是它时它地。

1400 年左右，佛罗伦萨的独立面临着严重的威胁。强大的米兰大公试图将整个意大利置于他的治下，他已经征服了伦巴第平原和意大利中部的大多数城邦，佛罗伦萨是实现他野心的唯一重大障碍。这座城市在军事、外交和思想战线上筑起了卓有成效的强大壁垒。在这三条战线中，思想战线不可等闲视之。米兰大公获得声势浩大的支持，要成为新的凯撒大帝，为意大利带来和平与秩序。而佛罗伦萨则祭起捍卫自由、反对暴政的大旗，赢得公众支持。

加入这场论战的双方都是人文主义者，都是佩特拉克和薄伽丘的继承人，但佛罗伦萨人在其中明显占了优势。他们的著作，比如列奥纳多·布鲁尼的《佛罗伦萨城的赞礼》（1402—1403）（见图 616），要求重新回到佩特拉克的古典复兴的理想上来。这位人文主义者以一个自由共和国公民的身份问道：在意大利所有城邦中为什么唯独佛罗伦萨能够公然蔑视米兰的强权暴力？他的答案是：佛罗伦萨有它自己的社会制度、文化成就、地理位置、人民的精神状态以及古代埃特鲁里亚城邦留下的传统。由此他断言，如同雅典在波斯战争期间所担任过的角色那样，今天的佛罗伦萨何尝不同样是政治和思想上的领袖？

佛罗伦萨以“新雅典”自喻蕴含着爱国的豪情和伟大的昭示，一定在全城引起了广泛的反响。因为就在米兰军队威胁要扫平佛罗伦萨的时候，那里的人民开始了一项雄心勃勃的活动，即完成一个世纪前乔托时代开创的伟大艺术事业。继 1401—1402 年佛罗伦萨洗礼堂铜门装饰浮雕的方案竞标之后（见 363 页），另一项浩大的工程为佛罗伦萨大教堂及其它教堂装饰雕塑。与此同时，人们再次商讨如何建造大教堂的穹顶，这是当时最庞大又最艰难的项目。这项活动历时 30 多年。1436 年穹顶完成后，人们的热情逐渐减退了。它的总耗费尽管今天难以确估，却可比拟重建雅典卫城的全部耗费（见 131 页）。巨大的投资本身并不能保证艺术的质量，但是受公民们空前的热情所激励，为杰出的创造才能的涌现和比肩“新雅典”新风格的确立提供了一个千载难逢的机会。

从一开始视觉艺术对佛罗伦萨精神的高扬就至关重要，整个古代社会和中世纪，视觉艺术一直从属于工艺或者“手艺”。大约 1400 年，佛罗伦萨的编年史学家菲利波·维拉尼在他的著作中第一次将视觉艺术明确地列入人文学科的范畴，这决非偶然。100 年之后，整个西方世界普遍接受了这一主张。这意味着什么？对人文学科的定义往往要追溯到柏拉图的传统，包括一个“君子”所必备的智识科目——数学（包括音乐理论）、辩证法、语法、修辞学和哲学。美术因为是“手艺活”，缺乏抽象理论基础，而被排斥在外。因此当艺术家跻身于这一阶层之后，他工作的性质也就不得不重新确定：他不再是只会应用材料的工匠，而是被认作一个有思想的人；艺术作品也愈来愈被看作是他创造性心灵的视觉记录。这意味着艺术作品不需要（确实也不应该）用一成不变的技艺标准来评判。很快地，出自艺术大师之手的每件东西：素描、速写、残稿、未完成作品，不管完整与否，都成了人们热衷收藏的珍品。

艺术家的眼界也发生了显著的变化。如今，他们与学者和诗人交往，常常本人就学识渊博，写些诗歌、自传或者理论文章。作为这一新的社会定位的另一后果，艺术家逐渐发展成为两种对立的个性类型：或者成为深通世故的人，善于自我克制，彬彬有礼，轻松自如地周旋于贵族社会之中；或者是孤高的天才，沉默寡言，行为乖戾，抑郁善感，易与雇主发生冲

突。在初期文艺复兴的佛罗伦萨，这种关于艺术和艺术家的现代观念短期内即成为社会现实，实在非同寻常。然而，这种态度当时并未迅速普及，也没用在所有的艺术家身上。例如，英国很晚才赋予艺术家特殊的地位，通常妇女也不能得到男性艺术家可以得到的职业训练和机会。

\$佛罗伦萨：1400—1450

#雕塑

15 世纪前半叶是初期文艺复兴的英雄时代。佛罗伦萨的艺术由新风格的富有创造性的缔造者们统领，并始终保持着对整个运动无可争辩的领导地位。追根寻源，应该首先谈及雕塑，因为雕塑家比起建筑家和画家来有更早、更多的机会来迎接建造“新雅典”的挑战。

&吉尔伯蒂 在选择佛罗伦萨洗礼堂铜门浮雕方案时，艺术上的竞争已经公开，并一度集中于雕塑工程。回想一下，吉尔伯蒂的浮雕参选设计稿与国际哥特式风格相差无几（见图 508），尽管完成这项工程又花了 20 年功夫，但完工后的洗礼堂铜门装饰也是如此。只有在吉尔伯蒂送选的作品中，如以撒的躯干上显示出的对古代艺术的仰慕，才同 1400 年左右佛罗伦萨人文主义者的古典主义关联起来。当时，佛罗伦萨的其它雕塑中也有类似的例子。然而这类对古代雕像的“援用”，是零星的，尺寸较小，只不过重复了 100 年前尼古拉·皮萨诺的做法（见图 501）。

&南尼·迪·班科 10年之后，一位较为年轻的艺术家南尼·迪·班科（约1384—1421）才突破了这种有局限的中世纪古典主义。他约于1410—1414年为奥尔·圣米凯莱教堂的一个外壁龛所作的《四圣徒加冕》（图536），不可与皮萨诺的作品而足以与兰斯大教堂的《受胎告知和来访》相抗衡（见图460）。同样是等身的群像，班科塑造的人物感觉上要比兰斯教堂的更为高大；它们的厚实和宏伟似乎超出了中世纪雕塑的范围，虽然班科比《受胎告知和来访》的作者或皮萨诺更少追随古代的范本。《四圣徒加冕》中仅有第二、第三两尊头像令人联想到具体的罗马雕塑，即那些令人难忘的公元3世纪肖像雕塑的头部（图537、538）。班科显然受到它们的写实技巧和痛楚表情的启发，保持了这两方面特征的精髓。这一能力反映了对古代艺术的一种新态度，即将古典的形式与内容融为一体，不再像中世纪古典主义者那样再将它们割裂开来了。

南尼·迪·班科在雕造《四圣徒加冕》时，才 30 岁出头（他死于 1421 年）；在佛罗伦萨大教堂北门入口的第二层门楣上方，还遗有一件几近完工的巨型浮雕《圣母升天》。在一个飞翔的天使形象中（图 539，它正引导着圣母进入天国），可以感到班科的艺术在此期间进展得何等神速而又惊人。这个天使的形象已经和《四圣徒加冕》的古典主义与国际哥特式风格相去甚远，倒很像“晚期哥特式”艺术，譬如弗莱芒大师所作的飞翔天使（图 528）。在同一时间两位艺术家各自找到了表现升空形象的方法：在这些人物身上环绕着细薄而宽松的轻纱，衣饰上起伏的线条和气球般鼓起衣衫表现了风吹动的浮力。但佛兰德斯天使的身体像消失在衣褶之中，所以看来基本呈静止状，缺乏生气。班科的天使却以其自身生机洋溢的动作使长裙显得饱满，令人觉得这个人物是自己在升腾；而佛兰德斯天使则仅仅是乘风浮动。

&多那太罗的早期作品 从两座天使像的比较可以看出初期文艺复兴的艺术是与“晚期哥特式”相对立的，它追求类似古代杰作的人体造型观。竭尽全力重建这一观念的人物是当时最杰出的雕塑家多那太罗。他生于1386年，比班科小几岁，班科死后，他还活了45年，死于1

466年。在新风格的“缔造者”当中，只有他一个活过了15世纪中叶。多那太罗早期的艺术生涯，是跟班科一道在佛罗伦萨大教堂和奥尔·圣米凯莱教堂工作。他们经常遇到同样的艺术难题，但两位大师的性格却迥然相异。

这种差异在班科的《四圣徒加冕》与多那太罗的《圣马可》（图 540）上特别明显：同样置放于哥特式的深壁龛内，班科的雕像离不开背后的建筑而与之相连，看上去就像门窗侧壁上的雕像。《圣马可》却不再倚赖这类支撑物了，它兀自独立，匀称而平稳，即使把它从现在壁龛中移出，也无损其威严。这是自古代杰作以来，能够独立的第一尊雕像。换句话说，是重新恢复古典“对立平衡”（*contrapposto*）观念的完整意义的第一尊雕像（见 129 页）。青年多那太罗的创作真正开辟了一个新的纪元。他成功地把握了古代雕塑的最重要成就，将人体作为能够运动的艺术结构来处理，衣饰则作为附加的或次要的因素，起决定作用的与其说是虚构的公式化姿式，毋宁说是衣饰下面的人体。《圣马可》不同于《四圣徒加冕》，它看上去似乎可以脱去衣服。然而它又不完全是古典样式的，也许用“典范的”来形容这种风格倒很合适，因为它不像班科的雕像那样延用古代的主题。

几年之后，大约 1415—1417 年，多那太罗为奥尔·圣米凯莱教堂作了另一尊雕像，即著名的《圣乔治》（图 541）。这座雕像的龛要比《圣马可》的龛浅窄一些，年轻的圣徒勇士实际上稍微凸出龛外。虽然披胄挂甲，他的躯干和肢体却并不呆板僵直，倒显得十分灵活。他的立姿，重心在前脚上，显出准备战斗的状态（右手原来握有一支长矛或一柄剑）。两眼流露出体内蕴蓄的无穷精力，似乎在搜寻地平线上出现的敌人。他是文艺复兴初期的基督教战士，精神上近似于沙特尔多大教堂的《圣西奥多》（见图 458）。然而，在这里他又是“新雅典”自豪的保卫者。

壁龛下部的一块浮雕刻着英雄圣乔治最为人所乐道的《圣乔治战龙》的故事（图 542，右边的少女即圣者救出的遭劫公主）。在此，多那太罗完成了又一件革命性的作品，他发明了一种新的浅浮雕（后来称为扁平雕：*schacciato*），还创造了一种无限性绘画纵深的幻觉。在一些希腊、罗马浮雕以及吉尔伯蒂的作品中，已经在一定程度上出现过这种效果（参见图 190、259—264、479）。但是所有这些作品中，实际雕凿的深度具有总体的比例以表现空间的进深：前景是特别深的高浮雕，往后距离愈远就愈加浅显，最后似乎融化在背景的平面上。多那太罗抛开了这种关系，人物背后那种令人惊叹的狂风漫卷的效果完全是由表面微妙的起伏造成的，这种起伏使大理石面抓住了各个角度折射的光线。这样，每一细微的波纹都要比它的实际深度产生更加强烈的艺术表现力。多那太罗的雕凿刀就像是画家手中的画笔，成了创造明暗变化的工具。而且，在创造《圣乔治战龙》浮雕时，他不可能从当时任何一幅画中借鉴风景，因为那时还没有一个画家能画出如此明晰和谐的自然景色。

1334—1357 年建成的佛罗伦萨大教堂钟楼，有一排高大的供装饰雕像用的哥特式壁龛（图 449 中楼顶上方依稀可见）。这些壁龛有半数空着，1416—1435 年间多那太罗为其作了五尊雕像，其中给人印象至深的是一尊先知雕像（图 543），无法确定这位先知具体是谁。绰号叫“葫芦头”的这尊像要比《圣马可》晚出 12 年，作为大师执着于写实主义的范例，它一直享有特殊的声誉。毫无疑问，它确实是写实的，这点要远远超过古代雕像以及它最近的同类作品——《摩西之井》的先知像（见图 470）。

但是，我们也许要问，这是哪一种写实主义？传统中的先知是一位身穿东方服装的长须老人，手握长卷，但多那太罗并没有仿照这种造型，他创造了一种全新的类型，这种类型的创作动机是很难用写实主义来解释的。为什么他不像克劳斯·斯留特尔那样，以写实的视点来重新解释传统的人物形象呢？多那太罗显然感到原有的形象并不符合他自己的主观想法，但他如何构思一种更新的形象的呢？肯定不是靠观察他周围的人。较为可信的是从以前读《旧约》的印象来想像这些先知者的个性。我们假设他萌发了一种受到神启而在大众面前高谈阔论的演说者的形象，由此又联想到古代雕塑中见过的罗马演说家。于是“葫芦头”就穿

了古装，一个肩头挂着披风，就像图 255 和图 259 上那宽袍长袖的罗马显贵。他有一个奇特的脑袋，丑陋而又高贵，很像公元 3 世纪的罗马肖像（参见图 270、271）。

把所有这些因素构成一个和谐的整体，是一项革命性的功绩，这几乎是一场视觉斗争。多那太罗本人也将“葫芦头”当作一件精心之作，在他全部存世作品中，这是第一件署上他姓名的作品。传说他在强调某些意见时，便“以‘葫芦头’的名义”起誓；在制作这件作品时，他曾经对着雕像嚷道：“说话呀！说话呀！不然你真该死！”

&透视法：多那太罗和吉尔伯蒂 饰建洗礼堂铜门的时候，多那太罗还是个在吉尔伯蒂手下学习青铜雕塑技术的青年。而到15世纪20年代，他已经开始跟以前的老师相匹敌了。约1425年，他在圣乔瓦尼教堂圣水器上（即锡耶纳教堂洗礼堂）所作的《希律王的宴会》（图544），像吉尔伯蒂的饰板一样（见图479），具有精致的画面效果，但从中还可感受到只有“葫芦头”的作者才有的非凡魅力。要是按照古典的或中世纪的标准，《希律王的宴会》主要场景的构图欠佳：画面的焦点（刽子手将圣约翰的头呈献给希律王）过于偏左，右边聚集着跳舞的撒罗米与观众，中间留有一块空白。但是，我们立刻就会发觉多那太罗造成这个空缺的用意，它比那些观众的姿式和表情更有效地传达了这一残忍景象的震撼力。进而，人物的离心运动有助于提醒我们，画面的空间并没有在平面上消失，而是隐隐约约向各个方向伸延；整个外框不过是个窗户，透过它我们见到了持续的、无尽的现实中这特别的一幕。浮雕上高敞的拱门框出了另一幕现实情景，吸引我们进一步深入宫殿的内部。

这幢带有圆拱券、有凹槽的立柱和半露柱的建筑，不是哥特式的，倒反映出菲利波·布鲁内莱斯基着手研究的新风格（有关他的建筑成就下文论及）。布鲁内莱斯基还发明了系统的线性透视法，《希律王的宴会》可能是现有的运用这一方法表现画面空间构成的最早实例。这种方法的细节，在此无须详述，简而言之，这个体系是按几何学程序将立体空间展示在平面上，类似今天用照相机的镜头在胶卷上照下透视形象的方法。它的主要特点就是灭点，从各个方向发出的平行线都会汇聚在这一点上。如果这些线条与画面呈垂直，它们的灭点就在地平线上，恰好与观众视线的位置一致。布鲁内莱斯基的发明本身与其说是艺术的，不如说是科学的，并且立刻对文艺复兴初期的艺术家影响至深。因为不同于旧日的透视实践，它是客观、精确并且符合理性的分析（事实上它很快就成为使美术升格为人文科学的一条理由）。

以经验为依据的方法也可以产生惊人的效果，但现在科学透视法不仅可以在平面上表现三维空间，甚至还可以测量出任何距离——也就是说，反过来，即能从一座建筑的透视图上获得其平面了。另一方面，这项新透视法的科学内涵要求人们始终如一地运用它；但是艺术家们出于技术的或审美的理由往往达不到这一要求。由于这种方法设想观众的视线是固定在空间的某一点上，一幅有透视的画会自动帮助观者找出最合适的观察点。所以当艺术家事先知道观赏点是在上方或下方，而不是在一般水平视线上的话，就应该使他作品上的透视构成服从这些条件；假如条件很特殊，要求他把整个构图缩得极小，他也可以不顾这些，在一般位置上设想一位理想的观众。譬如《希律王的宴会》，我们视线应当集中在一条与画面中心垂直的线上，而在洗礼堂的那幅浮雕中，观众只有从躬下身来的角度才能看到这样的画面，因为刻有浮雕的圣水器离开地面才几英尺高（运用科学透视法引起的其它问题，见 413 页）。

与多那太罗设计《希律王的宴会》同时，吉尔伯蒂接受了装饰佛罗伦萨洗礼堂另一对铜门的工程。这第二批创作如此美妙，竟立刻得到了“天堂之门”的美称。这次装饰的是 10 块方形的大浮雕（前面提到的门饰则是 28 块小的方叶形框装饰浮雕），展示出在多那太罗和其他新风格先行者的影响下，艺术家转向了初期文艺复兴的观点。将《雅各和以扫的故事》（图 545）与《希律王的宴会》加以对比就很能说明问题，大约晚 10 年之后作的《雅各和以扫的故事》的透视结构就比较从容自如。当时，布鲁内莱斯基的发明已经由文艺复兴时期第一部绘画论著的作者，后来成为重要建筑家的利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在著作中系统

阐述了（见 420—422 页）。吉尔伯蒂把《雅各和以扫的故事》展开在一间宽敞的大厅里。这一文艺复兴初期建筑设计的典范，代表了布鲁内莱斯基成熟的艺术，而那些高雅而优美的古典气质的人物却依旧使人们联想起国际哥特式风格。

&古典人体：雅可布·德拉·奎尔恰与多那太罗 这一时期，佛罗伦萨之外唯一重要的雕塑家就是锡耶纳的雅可布·德拉·奎尔恰（约1374—1438）。像吉尔伯蒂一样，他也是在艺术生涯的中期才从哥特式转向初期文艺复兴风格的，这主要是由同多那太罗的交往而致。倘若他生在佛罗伦萨的话，一开始就能成为这一新潮流的领导人物。但是，他富有活力的个性化艺术使他游离了这一主流。直到该世纪末，他才对佛罗伦萨的艺术产生影响，那时年轻的米开朗琪罗迷上了他的风格。奎尔恰在波洛尼亚的圣彼得罗尼奥教堂正门根据《创世记》故事所作的浮雕，尤以其中的《创造亚当》（图546），令米开朗琪罗特别钦佩。

这些浮雕的样式比较保守，奎尔恰对画面空间毫无兴趣，但那些人物看上去勇敢无畏给人极深的印象。亚当缓缓从地面撑起，好像脱离模具活了起来，再现出古典时期运动员的英姿。这个人体像古典雕像那样，又一次表达出人类的尊严和威力。同时，我们也觉得这个人尚未从原罪中解脱出来。奎尔恰的亚当面对着上帝，脸上流露出内心潜在的矛盾，他确实将要堕落，但他的形象上，人类自尊的精神状态压倒了受魔鬼诱惑的不幸牺牲之感。

早期基督教艺术中，曾有过一件象牙雕《伊甸园里的亚当》（图 547），也许曾影响过奎尔恰的亚当。因此，将二者加以比较颇能说明问题。后者的人体表现出公元 400 年左右的一种古典倾向（参见图 303），即最终力图在基督教题材的作品中保持希腊理想的人体美。亚当被塑造成至高无上的完人，受上帝指派去“统辖……万物生灵”。然而，这种古典形象已经变成了一种程式、一种纯粹的躯壳。古典人体就在这种感情枯竭的情况下进入传统的中世纪艺术的。看到公元 800 年至 1400 年间创作的任何人体，可以断定它们都是直接或间接地由古典艺术渊源中派生出来的（如图 380），尽管这种推测看起来不大可能。我们还可以断定，除极少数特殊情况之外，这类人体都有道德说教意义，或者是肯定的（如裸体的基督受难、殉教的或者禁欲的圣徒、象征坚忍的赫拉克勒斯），或者是否定的（如亚当与夏娃，或地狱的罪人）。总之，中世纪的人体，即使是最完美的，也都缺乏古代人体杰作所普遍具有的感官上的吸引力。这并不是技术达不到，而是有意回避。因为中世纪的思想认为，古代的“偶像”人体雕像的肉体美含有邪恶诱人的异端邪说的意味。

15 世纪重新发现了人体美，但它却是通过两条不同的途径。扬·凡·爱克的《亚当和夏娃》（图 513）或者包西的人体形象（彩图 64），在古代的或中世纪的艺术中均无先例。确切些说，它们不是“裸体”而是“袒露”——因为这些人通常是穿衣的，只是为了特定的缘由才除去服饰。奎尔恰的亚当却与此相反，是真正被赋予古典意义的人体。多那太罗的青铜像《大卫》也是如此（图 548，彩图 65），这是自古典艺术以来，第一件与真人等高的裸体雕像，它完全独立，是一件更具革命性的成就。在中世纪肯定将此作为“偶像”而加以谴责。对此，多那太罗的同时代人也颇感不适应。多年过后，这类作品仍然只此一件。有关这尊雕像的最初境遇我们不得而知，但可以肯定，它是摆在一个开阔的空地供人四面观赏的，也许置放在一根立柱的顶端。

它的关键意义在于哥利亚头盔上精致的面甲和盔翼，那是精妙绝伦之处，也是不合情理之处，它只不过暗指米兰大公。他于 1400 年曾经威胁过佛罗伦萨（见 391 页），到 15 世纪 20 年代中期，他又一次与佛罗伦萨城为敌。这尊雕像当时或许被看作是象征公民爱国的公共纪念碑。瘦削的但得到神助的大卫代表着佛罗伦萨，而哥利亚则代表米兰。大卫的裸体最容易被解释为佛罗伦萨城古典起源的证明，他的那顶盘绕花藤的帽子与哥利亚的头盔恰成和平与战争的对立。多那太罗选了一位少年作模特，而不是像希腊运动员那种已经充分成熟的青年，他骨架上的肌肉不那么发达，躯干也没有按照古典的程式处理（参见图 178、179）。这尊《大卫》实际上只是在优美的“对立平衡”姿态上像古代雕像。若说雕像最终传达了一

种庄重的古典气氛，其根据并不在于它完美的解剖分析；就像古代雕像那样，它的躯体要比面部更有魅力，按照多那太罗自己的标准，这个面部应当说是极度地缺乏个性特征。

与此相反，木雕像《抹大拉的马利亚》（图 549，彩图 66）似乎却远远离开了文艺复兴的理想。乍看上去，这尊木雕很像藏于波恩的《圣母哀悼基督》（见图 468），似乎重新倒退到哥特式祈祷像了。但当我们再回过头看多那太罗那感情激烈的“葫芦头”（图 543），就会明白形容枯槁和身躯羸弱的《抹大拉的马利亚》正表现了一种进入宗教体验的顿悟，与他早年的作品基本上是一致的。

&多那太罗：帕多瓦时期与晚年 1443年，多那太罗应召来到帕多瓦，为刚刚去世的威尼斯军队指挥官加塔梅拉塔塑造一尊骑马像（图550）。这尊骑马像是艺术家最大的一件独立的青铜圆雕作品，至今仍然坐落在帕多瓦的圣安东尼教堂正门前不远一块高耸的台基上。我们已经知道它的两个主要先例，即罗马的《马尔库斯·奥里略骑马像》和藏于维罗纳的《斯卡拉大汗骑马像》（见图269、477）。《加塔梅拉塔骑马像》没有直接仿照它们，但它所用的材料、生动的比例以及平衡威严的气势，都与《马尔库斯·奥里略骑马像》颇为相似。多那太罗塑造的马，矫健而壮实，是典型的披甲武士的坐骑。它如此高大，单凭体力很难驾驭，只有指挥官的权威才能叫它俯首贴耳。这一作品与《斯卡拉大汗骑马像》的联系虽不怎么明显，但同样重要：两尊骑马像都靠近教堂正面，都是纪念作战勇猛的已故军事首领。但是，《加塔梅拉塔骑马像》体现了文艺复兴的新风格，它不是陵墓的一部分，设计的唯一目的是使这位伟大军人永垂不朽。它不是一个君王自我标榜的雕像，而是威尼斯共和国为表彰一位军人出色而精诚的服务所立的纪念碑。为达到这一目的，多那太罗创造了一个理想与现实完全结合的形象，将军的盔甲综合了当时的结构与古装的细节，头部具有强烈的个性，但又具有真正的罗马贵族气质。

离开家乡 10 年之后，多那太罗回到了佛罗伦萨，他一定发觉自己完全成了陌生人。这里的政治、思想风气已不同以往，艺术家与公众的审美观也发生了变化（见 424 页）。从 1453 到 1466 年，他置身于主要潮流之外，也许正是为此，大师后期的作品才具有前所未有的强烈表现力与个人特质。多那太罗晚年极为独特的风格证实了他新时代艺术家当中最早的一名“孤傲不羁的天才”。

#建筑

&布鲁内莱斯基 多那太罗虽然是最伟大而有胆识的初期文艺复兴风格的大师，但是他并未在雕塑领域独自创造出这一风格。然而，在新的建筑领域，菲利波·布鲁内莱斯基（1377—1446）却做到了这一点。布鲁内莱斯基比多那太罗年长10岁，最初也是一名雕塑家。1401—1402年，他参加第一次洗礼堂铜门装饰方案竞争失败之后，据说就跟多那太罗一起到了罗马。在那儿他研究古代的纪念性建筑，似乎还首次实地测绘了这些巨构。他所发明的科学透视法，也许就是为了在纸上精确地记录那些建筑的形状而研究得出的。我们不知道他在这一“酝酿阶段”做的其它事，但在1417—1419年，他又一次与吉尔伯蒂竞争，这次是为了获得建造佛罗伦萨大教堂穹顶的工作（见图449、450）。穹顶的设计是半个世纪前就定下了，只能做些局部改动，其庞大的体积在建造上是个非常棘手的问题。布鲁内莱斯基的方案尽管不同于传统惯例，却打动了当局，这一次他战胜了对手。因而佛罗伦萨大教堂穹顶应该称作中世纪之后的第一件建筑，如果在艺术风格上尚不明显，至少在建筑工程上可以这样认为。

在此，我们不必涉及那些技术细节。布鲁内莱斯基的主要贡献在于，他采用了双层的空心穹架构成穹顶，这双层穹架巧妙结合，互相加固，代替了单一的实体。这样便减轻了穹顶的总重量，免除了旧式构筑法所需的笨重而昂贵的木构桁架，比早先的简便多了。他设计出起重机械以代替通过斜坡人工向高处运料的办法，他的总体规划反映出一个果敢、善于分析

的头脑，只要能创造出更好的方式，他必定抛弃常用的方法。这种崭新的探索态度使他与那些墨守陈规的哥特式石工建筑师壁垒分明。

Ⅱ 圣洛伦佐教堂 1419年，布鲁内莱斯基正在进行穹顶的最后设计，他又得到一个机会，首次负责建造一座由他亲自设计的建筑物。这是佛罗伦萨城最主要的商业家兼银行家之一、美第奇家族的头面人物提出的，委托他在罗马式的圣洛伦佐教堂增辟一间圣器室（同时用作美第奇家族陵墓的礼拜堂）。布鲁内莱斯基设计的平面图使他的主顾很感兴趣，立即要求他再作一个增建整座教堂的新设计。此项建筑工程始于1421年，由于时常中途停工，直到1469年，即建筑家故世20多年之后，教堂内部才完工（外部至今尚未完成）。然而，这座建筑现存的形式基本上是1420年左右布鲁内莱斯基预想的，因此，是第一个充分体现他的建筑宗旨的代表作（图551、552）。

乍一看，这张平面图并不十分新颖。它的整体布局使人想起哥特式的西多会教堂（见图446）。未加拱顶的中堂和耳堂与圣克罗切教堂也很相似（见图447）。它的突出特点在于强调对称与齐整。整个设计全由正方形构成：唱诗班席、十字中心和耳堂的两侧是四个大块方形，还有四块组成了中堂；其它是等于这些大正方形四分之一的方块，组成了附属于耳堂的侧堂和祈祷室（侧堂外的长方形祈祷室并不是原来设计的部分）。然而，我们注意到这个设计的某些细微偏差——耳堂两侧的长度要比宽度略长，中堂的长度不是4倍而是4.5倍于它的宽度。

稍作简单的测量就可以解释这些明显的偏差。布鲁内莱斯基一定是先决定将唱诗班席平分为四小块正方形，这样，中堂和耳堂就是侧堂或祈祷室宽度的两倍。但在计算这一布局时，他没有考虑到这些单元之间还有墙的厚度。结果耳堂的两侧就有两个正方形宽、两个正方形的长再加墙的厚度，而理论上讲中堂就要比原设计长出七层墙的厚度。换言之，布鲁内莱斯基把Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ设想为一组抽象的“空间方块”，大的方块是标准单元的纯倍数组合。一旦明白了这一点，就可以认识到他的革命性之所在。他的空间单元相对独立、界限分明，彻底背离了哥特式建筑家的思维方式。

Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ的内部正如我们所料，冷静、稳定的秩序取代了哥特式教堂内部那种感情上的温暖以及空间的流动感。Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ并不使我们激动不已，甚至进门之后，也不驱使我们急于向前——我们乐于驻足门前。从这个适当的观察点向内展望，仿佛面对着一幅特别清晰而又明确的科学透视图，整个大厅的结构一目了然（参见图545）。总体效果使人回忆起诸如Ⅱ比萨大教堂Ⅱ（见图402）之类的“旧式”托斯卡-罗马式教堂，以及早期基督教的公堂式教堂（参见图290）。这些巨构对布鲁内莱斯基来说，是古典风格的神庙建筑的范例，启发他在中堂连拱廊重新运用圆形拱券和立柱，而不用扶垛。可是这些早期教堂都缺乏Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ那种极为出色的精确组合与透明的光影效果，因为它们的设计与布鲁内莱斯基不同，立柱都很粗大，间距比较小，就像在侧堂与中堂之间立起一道屏障。只有佛罗伦萨洗礼堂连拱廊的比例与Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ同样优美，但它毫无承重的作用（见图403，彩图44；我们记得这个洗礼堂在布鲁内莱斯基时代，一度被认为是古典的神庙）。

但布鲁内莱斯基不是出于思古悠情才去复兴古代建筑语汇的。古典建筑组合部分中吸引他的那种特有的性质，在中世纪的观念看来是古典建筑的主要弊病——它们的稳固性。古典式样的立柱有别于中世纪的立柱或扶垛，它明确、牢固且又独立。它的细部和比例只能在有限的范围内加以变化（古时候人们认为它就好比人的身体，是一个有机的构成）；古典的圆形拱券不同于其它类型的拱券（马蹄形或尖角形等），它只能有一种形式——半圆形；古建筑整个外观以及装饰都遵循统一的严格规定。这并非因为古典建筑语汇是完全僵化的，果真如此，它就不可能从公元前7世纪至公元4世纪一直延续不绝；而是因为希腊柱式精神在起作用，这种精神甚至在最有创造性的罗马建筑上也可以觉察出来。它要求规则和统一，反对突然地、任意地对规范的背离。

若不借助于这类“标准化”语汇，布鲁内莱斯基也就不可能令人信服地表现他的那些“空间方块”。他以出色的逻辑强调这些单元的界限或“接合处”，却不破坏它们相应的节奏。举一个与侧堂拱相关的、特别值得注意的例子：横向拱架在与外墙相连的半露柱上（与中堂连拱廊的立柱相对应），但有一条额枋插在拱券和半露柱之间，这将所有的垮间串连成一体。按理说这些垮间应当由古典的非肋状的弧棱拱顶覆盖（见图 237），但事实并非如此，我们看到的是一种新型拱顶，其弯曲的表面是截取半圆形穹顶的上部而形成的（它的半径等于正方形单元对角线的一半）。由于免除了肋拱棱甚至弧棱，布鲁内莱斯基创造出一种“单块式”拱顶，极为简便并且符合几何原理，从而使每一垮间成为独立的单元。

&建筑的比例 叙述到这里我们或许会问：倘若新式的建筑基本是将分散的部分（如空间、立柱或拱顶）相加在一起，布鲁内莱斯基又是如何组合这些部分的呢？是什么使得Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ的内部如此美妙而又浑然一体？在他和谐、平衡的设计背后的确有一条指导原则：布鲁内莱斯基深信，成功的建筑之奥秘就在于在建筑各主要部分之间形成“正确的”比例，即用一个简洁的整数来造成比率合适的比例。他深信古代人们掌握了这个奥秘，他要下功夫测量存世的遗迹来再次发现它。他发现了什么，又如何将他的理论应用于自己的设计，都尚未确知。几十年后利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在《论建筑》中详述了一条规律：数学中的比例决定了音乐的和声学，也一定同样支配着建筑学，因为这种比例关系在宇宙中无所不在，故其本源神授。也许，布鲁内莱斯基是第一个悟出这条规律的。

类似的观念最早源于希腊哲学家毕达哥拉斯，并流行于整个中世纪（见 302 页），但在此之前未能表达得如此彻底、直接和简洁。哥特式建筑家在“借助”音乐理论中的比例时，有神学的协助，远远不如文艺复兴时期的继承者们那么坚定彻底。然而尽管布鲁内莱斯基始终如一地忠实于无所不在的和谐比例，这种理论并不告诉他如何将这些比例应用在特定的建筑物的各个部位上。这就给了他许许多多选择的余地，而他的选择必然是主观的。实际上我们应当说，Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ吸引我们的关键，在于这是布鲁内莱斯基独特的“比例感”的天才思想的产物，这种比例感渗透在整幢建筑的每一细部。

文艺复兴时期的建筑师们在恢复古典形式中，发现了标准型制建筑语汇；和谐比例的理论又为这些语汇提供了一种构词法，大多数中世纪建筑都没有利用这种方法。为了不把这种较为固定的规则误解为建筑型制的贫乏，我们有必要把这种“语言分析”推进一步。看看在“非古典的”灵活多变的、富有地方风格的中世纪建筑与同时期“非古典的”语言状况之间的相似情况，是很有趣的。越来越不规范的拉丁语和迅速发达的地方性土语，成了现代西方语言的原型。在文艺复兴时期拉丁语和希腊语的恢复并没有阻碍这些语言的发展，相反，古典的影响使它们更加稳定、精确，表达力更强，结果是拉丁语失去了作为唯一学术语言的地位，而在整个中世纪它一直享有这一地位。今天，人们仍然能够从容地阅读意大利语、法语、英语或德语的文艺复兴时期的文学作品，并不是偶然的。文艺复兴前一、二百年的书往往只有学者能读懂。同样的道理，恢复的古典形式和比例使布鲁内莱斯基得以把当地建筑的“方言”演化成为一种稳定、精确、富有表现力的体系。构成他建筑的基础的新理论迅速在意大利其它各处传播开来，后来又遍及整个北欧。

&Ⅱ帕奇拜堂Ⅱ 存世的布鲁内莱斯基的建筑作品，原来设计的外部无一不遭到后人的更改。新近的研究表明，连Ⅱ帕奇礼拜堂Ⅱ的正立面（图553）也不例外。这座礼拜堂约于1430年动工兴建，但布鲁内莱斯基（他于1446年逝世）不可能将正面设计成现在的模样。现在的正立面始建于1460年左右，顶层未曾盖完。但是，这却是一个全新的创造，与任何中世纪教堂的正立面截然不同。门廊使人想起早期基督教教堂的前廊（见图289），似乎把这座礼拜堂正立面变成了整个建筑主体的一道屏障。中央拱券连着两侧的古典式柱廊，是一项重要的创新，它框住了里面的正门，将人的注意力引向穹顶。平面图（图555）显示出截断的框缘支撑着两个桶形拱顶，这两个拱顶又有助于支撑着中央开口上方的小穹顶。

礼拜堂的内部也是相同母题的放大——两个桶形拱顶中间接着一个穹顶——这第三个小穹顶就像入口上部的那个一样，位于容纳祭坛的正方形区域上方（图 554、556）。内部的表面就像 **圣洛伦佐教堂** 一样富有表现力，而效果却显得更为富丽、欢悦。这里也有些雕塑：中央穹顶的四个三角穹隅的圆形壁饰上，有福音书作者的浮雕（图 554 可略见其中之一）；墙上有 12 位圣使徒的小型雕像。然而这些浮雕对礼拜堂的设计并不十分重要，布鲁内莱斯基设计了框，却不一定想用雕像来填充，很可能那些圆形壁面设计时不带浮雕，就像它们下面凹进去的空壁面一样。总之，中世纪的建筑与雕塑那种相互依赖的关系（在意大利远不如北欧重要），此时已经不复存在了。多那太罗曾经将全身雕像从附属建筑物中解放了出来，布鲁内莱斯基认为建筑中有与音乐和声相对应的视觉和谐，因而绝对不允许雕塑的作用超过帕奇礼拜堂内的那些圆壁饰形态本身。

& 圣斯彼里托教堂，**圣马利亚·德利·安杰利教堂** 15 世纪 30 年代初，佛罗伦萨大教堂的穹顶接近竣工，布鲁内莱斯基作为一名建筑家跨入了一个决定性的新阶段。他设计的 **圣斯彼里托教堂** 与 **圣洛伦佐教堂** 十分相似，但更加完美（图 557）。十字形的四臂相似，中堂比其它稍长，整个结构环有一圈不间断的侧堂和祈祷室。这些祈祷室是 **圣斯彼里托教堂** 最精彩的部分。以往布鲁内莱斯基总是回避半圆形的样式，而今，却以这种样式更为生动地表现出内部空间与外围之间的关联（墙壁似乎在空间的压力下向外膨胀）。

大约与建造 **圣斯彼里托教堂** 同时，布鲁内莱斯基又着手设计 **圣马利亚·德利·安杰利教堂**（图 558），在这里，他的新的创作倾向发展到了顶点。这是文艺复兴时期第一座穹顶十字中心式教堂，作者显然受到了罗马及早期基督教时代的圆形和多角状结构建筑的启发（参见图 238—241、294—296、306—309）。资金拮据使它在底层工程时中辍了，对于上层部分的设计，甚至对平面图的某些细节都难以断定。但是，布鲁内莱斯基显然在此恢复了古罗马“雕塑式”墙壁的原则；**圣马利亚·德利·安杰利教堂** 的穹顶打算置放在八块厚实的、形态复杂的扶垛上，属于统一整体的这八块扶垛又是八间砖面结构，形成像被“开凿”出来的祈祷室。墙与空间共同承负着重力，平面图记载着它们之间压力与反压力的动力性平衡关系。作为一种观念，这座教堂远远胜过布鲁内莱斯基先前的作品，它引起当时人们极大的困惑。事实上，直到该世纪末，这种风格才有人响应。

& 米凯洛佐 **圣马利亚·德利·安杰利教堂** 敦厚的“罗马式”风格也许可以解释布鲁内莱斯基晚年失意的原因：他的老主顾美第奇家族拒绝了他为之设计的新府邸。自从 15 世纪 20 年代以来，这个家族的地位扶摇直上，成了佛罗伦萨的实际统治者。正是出于这个缘故，他们觉得，避免任何可能引起公众对抗的铺张靡费才是万全之计。倘若布鲁内莱斯基按照 **圣马利亚·德利·安杰利教堂** 的样式为他们设计府邸，恐怕美第奇家族会觉得难以安享如此豪华庄严的罗马式大厦。他们委任了另一位比较年轻的、不出名的建筑家米凯洛佐（1396—1472）。1444 年，即布鲁内莱斯基逝世前两年，美第奇府邸工程正式开工了。米凯洛佐的设计（图 559），很象佛罗伦萨城里古老的堡垒式府邸（底层的窗户是 75 年之后，米开朗琪罗添加的），但是在型制上受到布鲁内莱斯基原理的影响，已经有所变化（参见图 454）。这幢三层的楼房像一个渐次变化的序列，每层又是独立完整的。底层粗凿而成，“质朴的”砖石建筑就像 **韦基奥宫**；第二层表面光滑的石块带有“粗凿的”（带有锯齿印的）榫头；第三层的表面很平整。府邸顶部有十分突出的檐口，像一圈帽盖，这是受到罗马神殿的影响，强调了三级楼层的终结。

#绘画

& 马萨乔 虽然早期文艺复兴的绘画直到 15 世纪 20 年代初才崭露头角（比多那太罗的 **圣马可** 晚了 10 年，比布鲁内莱斯基设计 **圣洛伦佐教堂** 也稍晚几年），但它的开端却最令人

瞩目。年轻的天才、名叫马萨乔的画家单枪匹马地开创了一代新风。他当时不过21岁（生于1401年），到27岁就夭折了。初期文艺复兴思想已经在雕塑和建筑领域牢固扎下了根底，使马萨乔肩负的使命相对便利一些，但他的成就仍然是惊人的。

他存世最早的可靠手迹是1425年在圣马利亚·诺韦拉教堂的一幅壁画（图560），描绘了圣三位一体和相伴的圣母、福音书作者约翰，以及跪在两旁的供养人。壁画的下层与墓室相连，画着一具骷髅躺在石棺上，附有意大利文的铭记：“吾之昔乃君之今，君之将来若吾此时。”在此我们像在《麦罗德祭坛画》前那样，突然被带进了一个新的天地。但马萨乔所展现的世界恢宏博大，不像弗莱芒大师那样拘泥于日常生活的细节。很难相信，两年前就在这座佛罗伦萨的城里，真蒂莱·达·法布里亚诺才完成他那幅国际哥特式风格的代表作（见图507，彩图59）。这幅《圣三位一体》使人联想到的不是不久前的法布里亚诺风格，而是乔托艺术的那种规模巨大、构图严谨与雕塑般的体积感。而马萨乔重新师法乔托仅仅是个出发点。乔托画中的人体与服饰形成一个整体，似乎属于同一种质地；马萨乔的人物则很像多那太罗的雕像，是“着衣的裸体”，他们下垂的衣饰就像是真实的纺织品。

壁画上的建筑也是最新式的，显示出他已能自如地运用布鲁内莱斯基的新建筑艺术，以及科学的透视法。画上拱状的内室不单是个壁龛，而是一个能够容人自由活动的深广空间。并且，它是有史以来第一幅能让人准确地从画面测出画内空间深度的作品。我们首先会注意到画是所有垂直于画中平面的线条都聚集在十字架底部平台的一点上（平台上跪着两位供养人）。要正确地看这幅画，就必须面对着通常视平面上的这一点，大约距离教堂地面1.5米高。拱状内室的人像高1.5米，比真人稍小一点，而离我们稍近的供养人却与真人等高。外圈框沿也相应按实物大小画出，因为它正好位于供养人身后，两根壁柱的间距与桶形拱的跨度相仿，都约是2米；桶形拱的半圆周长约为3.4米，内中又分隔成8块藻井和9条屋脊；藻井每边宽约0.3米，屋脊宽约10厘米。这些数据用于桶形拱的长度（实际长7块藻井，最边上一块在拱门口后面，看不见），我们发现这个拱顶区深约2.7米。

现在可以画一个完整的平面图（图561）。但圣父的位置可能还是个问题，他双手扶着十字架，接近画面前沿，而双脚却又同时站在突出墙面的壁架上，那么这个平面究竟离我们多远？假如它是这拱状内室的后墙，那么圣父就不受透视法所约束。但按照常理这又不可能；所以马萨乔必定有意在将壁架直接置于十字架后面，图中圣约翰的阴影投射在壁架下的墙面上，证实了这一理解。

我们所能见到的马萨乔最大的作品是他为圣马利亚·德尔卡尔米内教堂内布兰卡奇礼拜堂所画的一组壁画，其中最著名的是《纳税钱》（图562）。它沿用古老的“叙事”手法（见296页），描绘了《马太福音》（17：24-27）里的故事：画面中央是耶稣派彼得去捉鱼，这条鱼嘴里衔着交给税吏的税钱；最左边远处的彼得从鱼嘴里取出一枚钱币；右边是彼得将钱币交给税吏。因为这幅壁画的底边距礼拜堂地面将近4.3米高，马萨乔无法使他的透视与实际视平线取得统一。于是，他让观者直接注视着它的中心灭点，这一点就在耶稣的脑后。说来也奇怪，这被处理得那么自然，只有十分留意地观察，才会发觉。但另一方面，任何绘画幻觉总是一种想像性体验，无论你怎么信服一幅画，总不会将它与现实生活混淆起来，就像我们决不至于会错将一尊雕像当作活生生的人。

倘若我们能站在一架合适的梯子上看《纳税钱》，画面当然更清楚，但现实的幻觉感却不会增强。布鲁内莱斯基的透视法并不是决定这幅画的幻觉的主要因素，事实上马萨乔在这里用上了那位不知名的弗莱芒大师和凡·爱克兄弟手中的武器，控制光线的投射（光源来自右边，该礼拜堂窗户的方向），并运用空气透视法极其微妙地改变了风景的色调（回忆一下10多年前多那太罗所作《圣乔治》下的小浮雕，这种处理手法已有先例；参见图542）。

马萨乔以新的人体与服饰的功能观念溶入乔托那厚重而富有形体感的人物形象，《纳税钱》中的人物要比《圣三位一体》更充分地展现出他这方面的才能。画幅中所有的人都以优

美的对立平衡姿态站着，近前察看，会发现马萨乔在灰泥面上划了一些垂直线，每个人从头部随重心腿到足跟，都形成一条重心线。这使人物显出静止状态，然而他们以炯炯的目光和简洁有力的手势，而不是身体的运动向观者传达了全部情节。在布兰卡奇礼拜堂的另一幅壁画《逐出乐园》（图 563）中，马萨乔则令人信服地表现出把握塑造运动中人体的本领。狭长的布局显然不能容纳背景空间；画上伊甸园的大门只是暗示的，背景是些朦胧单调的贫瘠坡地。但柔和朦胧、富有空气感的塑造，尤其是明显按透视法前倾的天使，充分揭示了自由旷达的空间意识。这幅在景象构思上显然与雅可布·德拉·奎尔恰的波洛尼亚浮雕（图 546）相似。马萨乔笔下悲痛的亚当和夏娃虽然不完全基于古代典范，却同样属于力与美的裸体人像之杰作。

马萨乔一方面具有壁画家的气质，同时也精通板面油画。1426 年他为比萨加尔默多会的教堂所作的大型多联画，现已分散在各地收藏。它的中央画的是《升座圣母》（图 564），这种宏伟的佛罗伦萨样式是奇马布埃引入板面绘画的，乔托的作品中也重现过这一式样（见图 486、492，彩图 50），将马萨乔这幅名作和前人的同类作品略加比较，很有意义。传统的因素（包括金色底子）依然如旧：一个高大的带靠背的宝座占据了整个构图，两旁是朝拜的天使（现在图上只有两个）。乔托《圣母》上跪着的天使在这里变成了坐在宝座最下层的阶梯上弹奏鲁特琴的乐者，小耶稣不再作赐福予人状，却在吃着一串葡萄（暗指基督受难和圣餐的一种象征性活动，葡萄酿为酒，即救世主耶稣的鲜血）。

毫不奇怪，继《圣三位一体》壁画之后，马萨乔改动了乔托那个装饰华丽且纤巧的哥特式宝座，代之以布鲁内莱斯基风格的坚固而简朴的石座。同样，他谙熟透视学知识也是意料中事（特别留意那两把鲁特琴）。壁画上的光线处理竟是如此微妙精细，出人意料。阳光从画幅的左侧射来，不是正午耀眼的光芒，而是落日时分和煦的余晖（宝座上的阴影可资断定它的实际角度）。因此，光影之间没有刺目的对比，细腻的灰色调从中融合，产生出丰富的过渡调子。明亮的受光面保持着完满的装饰作用，同时又成为一种独立的力量，洒在所有的形体上，造成一种统一的基调和统一的情愫。很明显，马萨乔对于自然光线作为绘画要素的意识可以与同时代的佛兰德斯人匹敌。但是他缺乏他们那样的技术手段来对此进行全面的探索。

&弗拉·菲利波·利皮 马萨乔的天折所遗下的空白，相当一段时期内无人填补。比他年轻的同时代人中，大概只有弗拉·菲利波·利皮（约1406—1469年）与他过从甚密。利皮最早的署有日期的作品，是1437年的《宝座圣母》（图565），画中的一些重要手法，如光线的运用、厚重的宝座、结实的立体人物形象和圣母腿部折褶的衣纹，都很像上述马萨乔的圣母像。但是，这件作品缺乏马萨乔画幅上的那种宏伟庄重与朴素感，利皮的画相形之下显得过于杂乱。背景是个充满家庭气氛的内室（注意右边的圣母卧床），雕有漂亮图案的大理石宝座上放着一部祈祷书，以及署有日期的卷轴。如此众多的写实细节和不很严格的透视关系表明他是一个与马萨乔的艺术气质大相径庭的画家。这些特点也提醒人们，利皮曾经见到过佛兰德斯绘画（也许是在15世纪30年代中期，他游历意大利东北部期间）。

最后，我们必须注意到这幅圣母像的另一个新迹象，就是画家对于运动的兴趣。他笔下人物的动态和更明显的服饰的各部分都可以证明这一点（比如圣母头饰上卷曲流畅的边饰，她那向左飘动的披风的曲线衣褶，强调了她向右转身的动势）。我们早在多那太罗和吉尔伯蒂的浮雕作品中见过类似的效果——比较《希律王的宴会》中舞蹈的撒罗米（图 544）和《雅各与以扫的故事》左下角的少女（图 545）。这两位艺术家在马萨乔死后 10 年，对佛罗伦萨绘画的影响如此之大也很自然。年龄、经验以及声望赋予他们的权威，是当时在这个城市活动的任何艺术家无可企及的。他们和佛兰德斯大师们的影响意义深远，改变了利皮早期马萨乔式的眼光，因为利皮一直活到 1469 年，在 15 世纪下半叶佛罗伦萨的绘画潮流中，他具有举足轻重的地位。

&弗拉·安杰利科 若说利皮较多学习多那太罗而不是吉尔伯蒂的话，那么稍微年长几岁的弗拉·安杰利科（约1400—1455）却相反，他更多地接受了吉尔伯蒂的艺术风格。安杰利科也是修士（“弗拉”就是修士的意思），但不像利皮，他对自己的出家之举十分认真，安份守己地尽心履行自己虔信的职责。1437—1452年间，佛罗伦萨重建圣马可修道院，弗拉·安杰利科为它绘制了一组壁画。其中有幅大型的《受胎告知》（图566），一些学者认为作于1440年，还有些则认为作于1450年——这两种说法各有道理。因为像吉尔伯蒂一样，弗拉·安杰利科的画风嬗变稳健，整个15世纪40年代，几乎没有出现什么重大变化。他保持着马萨乔的本来风貌：庄重、率直以及空间的秩序；利皮却抛弃了这些。尽管我们赞赏弗拉·安杰利科人物造型的抒情与温柔的情调，但是作为初期文艺复兴艺术中人物形象的那种肉体上和精神上的自信，却从未在他笔下出现过。

&多梅尼科·韦内奇亚诺 1439年，天才的画家多梅尼科·韦内奇亚诺离开了威尼斯，到佛罗伦萨定居。有关他的年龄（他生于约1410年，死于1461年）、所受的教育以及前期作品，都只能大致猜测。但是，他肯定赞同初期文艺复兴艺术的精神，因为没多久，韦内奇亚诺就心甘情愿地成了一个佛罗伦萨人，在第二故乡成为一位显赫的艺术大师。图567、彩图67的《圣母子与圣徒》是一种新型祭坛板面油画的最早范例之一。这种称作“神圣会谈”（Sacra Conversazione）式的祭坛板面油画从15世纪中叶开始，迅速地流行起来。构图包括坐在宝座上的圣母，周围是建筑物；圣使徒们在圣母旁边与她交谈，或者与观众交谈，或者是他们互相交谈。

看了多梅尼科·韦内奇亚诺的板面油画，就能理解“神圣会谈”广泛流行的原因。画上的建筑与空间极其清楚、确切，并且超凡脱俗；那些人物一方面与他们所处的那个庄重的环境相协调，同时，他们彼此以及和观众之间又被充满人间情谊的纽带相连。我们可以出现在他们面前，但并不被邀参与其间，就好像看戏的观众被拒绝“上台”一样（相反，佛兰德斯绘画的空间似乎就是观众日常生活环境的直接延伸；参见图509，彩图60）。

这幅板面油画的基本元素在马萨乔的壁画《圣三位一体》中都已出现过。多梅尼科·韦内奇亚诺必定仔细研究过它，因为他画的圣约翰一面看着观者，一面向前指着圣母，重复了马萨乔圣母像上的那种目光和手势。虽然韦内奇亚诺画的建筑在微妙的比例和色彩绚烂的镶嵌装饰这一点上，略比布鲁内莱斯基逊色，但他的透视法的使用足可以与这位往日大师相媲美。他笔下的人物也像马萨乔那样匀称、庄重，但缺少后者的结实与厚重。男圣徒们修长而坚韧的体格、富有表情的五官带着各自生动的个性，显示出多那太罗的影响（见图543）。

然而韦内奇亚诺在色彩的使用上，却没有追随马萨乔。不同于这位佛罗伦萨大师，他把色彩看作是自己作品的一个组成部分，这幅“神圣会谈”的色彩搭配与它的构图同样出色。淡色的基调，红、蓝和黄色斑点有意识地摆在由粉红、浅绿和白色组成的和谐底子上，将透视空间和自然光线的要求，与装饰得灿烂多彩的哥特式板面绘画浑然合为一体。通常“神圣会谈”画的是室内景致，但这里却是在亭廊上，画面沐浴着右边射来的缕缕阳光（注意圣母背后的投影）。建筑外表的反光如此强烈，以至画面的阴影部分也罩上了色彩。马萨乔1426年画的《圣母》已经有类似的光影效果，韦内奇亚诺一定知道那件作品。在这幅“神圣会谈”里，韦内奇亚诺以他细腻的色彩感觉将马萨乔的创造运用到一个更为复杂的形象组合中，并使之成为一体。它那独特的色调影响了整个15世纪下半叶的佛罗伦萨绘画。

&皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 多梅尼科·韦内奇亚诺住在佛罗伦萨城的时候，曾经有一个来自托斯卡纳东南部的年轻助手，名叫皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡（约1420—1492）。他后来成了韦内奇亚诺最得意的门生和初期文艺复兴名副其实的艺术大师。令人不解的是几年后弗兰切斯卡离开了佛罗伦萨，从此一去不归。佛罗伦萨人把他的画当作是外乡人的作品，按照他们的眼光也有道理。弗兰切斯卡的画风要比韦内奇亚诺更能反映出马萨乔的旨趣。他漫长的一生始终保持着对这位意大利文艺复兴绘画奠基者的忠诚，即使在1450年以后佛罗伦萨

人改变了审美口味，他仍然矢志不移。

弗兰切斯卡最出名的作品，是在阿雷佐的圣弗朗切斯科教堂唱诗班席所作的一组壁画，时间大约是从 1452—1459 年。这组画以众多的场面表现了“真十字架”的故事（即耶稣基督受极刑时的那个十字架的来历与经过）。图 568 和彩图 68 截取的局部，描绘着君士坦丁大帝的母亲海伦娜女王发现了这个真十字架以及被绞死在耶稣边上的另两个窃贼的十字架（这三个十字架曾被基督教的敌人埋藏起来）。画幅左面是三个十字架从地下被挖出来，右面，真十字架以自身的神力使一个小伙子起死回生从而得到了验证。

从色彩上可以容易地看到弗兰切斯卡与韦内奇亚诺的联系。这组壁画的色调，虽然不像韦内奇亚诺的“神圣会谈”那么光彩夺目，基调却也是淡雅的，并以十分相似的方式融入了晨曦。由于光线从很低的角度射入画面，它的方向几乎与画面平行，所以它既有助于烘托每一物体的立体感，又增添了整个故事情节的生动性。同时，弗兰切斯卡的人物形象具有一种粗犷的威严感，令人想起了马萨乔，甚至乔托的气派，而远远胜过韦内奇亚诺。这些男女形象好像都属于一个久已逝去的勇武民族，优美、强壮而又肃穆。他们的内心世界是用眼神、姿态而不是用面部表情传达的。最重要的是，他们在肉体上和精神上都具有庄重感，这种庄重感使得他们与“静穆风格”（见图 181、182）的希腊雕刻似乎有了亲缘关系。

弗兰切斯卡是如何创造出这些令人难忘的形象的呢？用他自己的话来说，是出于对透视法的热衷。他比那个时期的任何画家都更坚信科学透视法是绘画的基础；他在一篇论证严谨的数学论文里（同类文章的第一篇），阐述了如何将科学透视法运用到立体的物体、建筑外形以及人物形象上去。弗兰切斯卡的全部创作都渗透着这种数学观念。在他画一个头，一支胳膊或者一片衣饰的时候，都把它们看成是球体、圆柱体、圆锥体、立方体和棱锥，赋予可视世界中的物体以本质的清晰和永恒。我们可以将他称为现代抽象艺术最早的前驱，因为现代抽象艺术家也是将自然形象进行系统简化后再创作的（中世纪的艺术却相反，他们在几何形的外框上构筑自然化的形象，图 482），弗兰切斯卡的名望今胜于昔也就是理所当然的了。

&乌切洛 15 世纪中叶，佛罗伦萨唯有画家保罗·乌切洛（1397—1475）像弗兰切斯卡那样热衷于科学透视法，并有可能对弗兰切斯卡有所影响。乌切洛的《圣罗马诺之战》（图 569，彩图 69）大约与阿雷佐的圣彼得教堂壁画作于同时，画面显示出他对立体造型极为关注。地面上纵横交错布满了遗弃的武器与盔甲，包括巧妙安排在内的一名倒地士兵，都体现出高超的透视学造诣。风景与前景相配，同样被主观地进行了立体抽象的造型处理。尽管这么竭尽全力，画面竟无一处像皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡作品上那种晶体般的秩序与明晰。在乌切洛笔下，透视学奇异地产生一种跃动的幻觉效果；他不是用空间结构，而是用表面上的图案组成画面。这些图案以鲜艳的色彩点缀和大量使用金色来增强它的装饰意味。

乌切洛曾经受过国际哥特式风格的绘画训练，直至 15 世纪 30 年代才掌握新的科学透视法，转到初期文艺复兴的风格上来。这对他的早期风格是一种严格的制约，其结果是一个既有魅力又极不稳定的混合体。我们研究这件作品，发觉画面与空间的冲突更甚于那些以各种难以置信的姿势纠缠着的骑兵混战。

&卡斯塔尼奥 对皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的同时期人、最有天才的佛罗伦萨画家安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（约 1423—1457）来说，制造画面深度轻而易举。他不像多梅尼科·韦内奇亚诺那么精致细腻，而更为雄浑有力。他的《最后的晚餐》（图 570）某种程度上再现了马萨乔雄浑肃穆的气概。这是为圣阿波罗尼阿修女院餐厅所画的壁画之一；故事表现在一间布满了板壁的凹室内，就好比是实际餐厅空间的延续。按照中世纪这一主题画法，犹太单独坐在耶稣基督对面的餐桌一边，瑰丽多彩的镶嵌物强调了建筑物的严格对称，人与人之间的相等间距也强调了这种限制。圣使徒之间除了几处眼光或者手势的示意之外，整个场面笼罩着一片寂静。

卡斯塔尼奥一定也感觉到旧有程式和透视法的严格要求对构图的限制，因此他大胆地用创造性的手段来打破这种齐整，将人们的注意力集中到画面的戏剧性冲突上来。餐桌背后墙上的六块板壁有五块满是深色斑纹大理石，但在圣彼得、犹大和耶稣头部上方，大理石板壁上的花纹呈叶脉状排列，它是如此突然和显眼，就像一道突如其来的闪电，恰巧刺向犹大的头顶。当乔托恢复了古代描绘大理石质地的技法时，简直料想不到它竟会有如此大的表现力。大约在完成《最后的晚餐》5年之后，1450年至1457年（卡斯塔尼奥死于1457年）他完成了名作《大卫》（图571，彩图70）。作品画在一个专供摆设而非实用的皮制盾牌上。盾牌的主人也许想把自己比作《圣经》里的英雄，因为《大卫》在这里既有挑战的意味又是胜利的象征。人物形象与《最后的晚餐》上的使徒们根本不同，坚实的体态与雕像般的稳定变成了优雅的动态，人物的姿式和微风吹拂的头发与衣襟暗示了这一动态。早期作品上的人物造型大为减弱，大卫形象更像一块浮雕而不是立体的圆雕，因为他身体各部的形状主要靠轮廓线来界定。这种动态性线条风格显然有着重要的价值，但是与马萨乔的线条已经相去甚远。15世纪50年代，佛罗伦萨的艺术风尚变化极大，卡斯塔尼奥的《大卫》是该世纪下半叶艺术观念萌动的最初迹象。

\$意大利中部与北部：1450—1500年

15世纪中叶，初期文艺复兴的奠基者及其嫡传相继去世，年轻一代开始崭露头角。与此同时，佛罗伦萨大师们在意大利其它地区播下的种子（比如多那太罗在帕多瓦）正在萌芽。当时的这部分地区，尤其是意大利东北部，新的艺术风格已经造就出令人瞩目的作品，托斯卡纳不再具有从前所处的优越地位了。

#建筑

&阿尔贝蒂 在建筑领域，1446年布鲁内莱斯基之死将利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（1404—1472）推到了前列。他像布鲁内莱斯基一样，很迟才成为开业的建筑家。40岁之前他对美术的兴趣，仅在于酷爱古迹和理论探究方面。他研究了古罗马的艺术遗迹，撰写过文艺复兴时期最早论述雕刻和绘画的两篇论文，并着手第三篇建筑专论，要比前两文更为详尽。约在1430年后，他接触了当时的主要艺术家（在《论绘画》这篇论文中提到了布鲁内莱斯基和被他称为“我们亲爱的朋友”的多那太罗），还以爱好者的身份开始参加艺术活动，最终成了具有卓越才能的专业建筑家。他在古典文学与哲学方面有极高的修养，作为一个艺术家，他既体现了人文主义理想，又反映了通晓世俗的现实的一面。

&《鲁塞莱宫》 阿尔贝蒂设计的《鲁塞莱宫》（图572），可以看作他对前不久建成的《美第奇府邸》的推崇（见图559）。我们又一次见到了厚重的叠涩檐口和三层楼结构，但它的正立面结构更为明朗，更有意识地古典化了。建筑沿用了三层叠加的半露柱柱式，仿照大斗兽场的样式（见图236）用宽大的框缘分隔开来。他用的半露柱如此平浅，几乎隐没在墙面里，整个正面就像艺术家构思的大斗兽场外观的线性图形。如果要把握这一奇妙的抽象与理论设计的内在关联，就必须了解，在这里阿尔贝蒂也许是第一次面临文艺复兴建筑基础的关键问题，即如何在一幢非古典样式的建筑外运用古典体系的组合。布鲁内莱斯基是否也曾经处理过这个问题很难确定，因为他只有《帕奇礼拜堂》的外部尚存于世，情况太特殊而不能得出一般结论。阿尔贝蒂的解决方法是承认以墙面为主，把古典体系简化为表面的雕刻线条。

&里米尼的《圣弗朗切斯科教堂》 阿尔贝蒂设计的第一个教堂外部，就试用了一种截然不同的方式。里米尼市的君主西吉斯蒙迪·马拉泰斯塔于1450年左右聘请他将哥特式的圣弗朗

切斯科教堂改建成一座“圣贤祠”，和他本人与妻子、还有他宫廷中人文主义者们的墓葬处。阿尔贝蒂在这座旧建筑上套了一个文艺复兴式的外壳。两侧并列着整齐庄重的深深内凹的壁龛，龛顶是圆拱型的，以容纳石棺（图573、574）。教堂的正立面有三个相似的壁龛，较大的一个构成中央的入口，另两个原打算安置马拉泰斯塔和他妻子的石棺（现已封没）。

这些壁龛两边都有立柱，其构思显然从古罗马的凯旋门而来（见图 273）。这些立柱不同于Ⅱ鲁塞莱宫Ⅱ的半露柱，它们不是墙面的一部分（尽管有少许嵌入墙面），但十分醒目地突出墙面，可以看作是单独的整体。我们还注意到，这些立柱设在独立的石墩而不是设在支撑边墙的平台，倘若每个柱头上的柱顶板不是那么突出的话，这些立柱的顶端就若有所缺。上述设计使得整个教堂正面的竖向区划比横向更惹人注目，使人觉得每根立柱都可能支撑着上一层建筑的某个重要雕饰。但阿尔贝蒂只是在正门上方设计了一个雕饰（一个圆拱壁龛配有一个窗并以半露柱为界），第二层就打破了第一层所给人产生的对设计的估计。可能艺术家最后想改变这个外观设计，但是整个工程未曾完工，规划作为它顶部装饰的巨大穹顶笼盖根本未被建造。如果说Ⅱ鲁塞莱宫Ⅱ的古典体系大有被墙面吞没的趋势，那么Ⅱ圣弗朗切斯科教堂Ⅱ则过分保留了它的古罗马特点而不适合公堂式教堂正面的形态（作为对比，见图 400 中世纪对这一结构的处理和探讨）。

&曼图亚的Ⅱ圣安德烈教堂Ⅱ 直到临终时，阿尔贝蒂才找到了这一问题的圆满答案。1470年他设计的曼图亚的Ⅱ圣安德烈教堂Ⅱ雄伟的立面（图575），在古典神庙的正面加上了凯旋门母题，现今是一个庞大的中心龛，与墙合在一起。值得注意的是阿尔贝蒂本着以墙为主的原则而采用了浅平的半露柱，但这次不像Ⅱ鲁塞莱宫Ⅱ的半露柱那样，它们能清楚的从四周墙面上辨识出来。这些半露柱有两种尺寸，较大的一种连着不断开的额枋和轮廓分明的三角楣，在正面墙的整个三层形成的那种“圆斗兽场式”柱式，实际上平衡了总体设计上水平与垂直之间的对比。阿尔贝蒂为了强调正立面内部的统一，还使正面的宽度与高度相等，甚至这个高度要比它自己的中堂明显矮一截。因此造成了西墙的上层部分高于三角楣，但这部分位于正立面背后，从街上看不到。照片反映出来的阿尔贝蒂的折衷手法不太易于被人觉察，必须从高于街面的一处拍摄，才能避免变形。这座教堂立面确实出于建筑主体，教堂内部也全是艺术化的延续。里面也是同样的巨型立柱、同样的比例、同样的凯旋门圆拱母题反复出现于中堂墙面（平面图见图576）——正立面其实就是内部的“预展”。

与布鲁内莱斯基的Ⅱ圣斯彼里托教堂Ⅱ平面设计相比较（图 557），我们会惊叹其富有创新的简洁紧凑的布局。要是按原计划完成，Ⅱ圣安德烈教堂Ⅱ的新颖独到之处将更加明显，因为阿尔贝蒂原来的设计既无耳堂、穹顶，也无唱诗班席，只在后堂有一个小室。大小交错的祈祷室取代了侧堂，也没有明窗，那些大祈祷室的硕大半露柱和拱券支撑着一个跨度惊人的桶形拱顶（中堂与立面同宽）。在这里，阿尔贝蒂调用了记忆中的古罗马浴宫和长方形公堂的那种大规模拱顶式大厅建筑（参见图 242），但正如他对教堂正面的设计处理，他的内厅设计中也用自由手法发展了古典模式。古典模式不再是让人亦步亦趋的绝对权威，而是可以随意探取有价值的母题并可根据意愿加以利用的宝库。以这种积极的态度对待古典范例，致使阿尔贝蒂能够创造出一种真正称得上是“基督教神庙”的巨构。

&十字中心式教堂 然而，Ⅱ圣安德烈教堂Ⅱ占用了一个旧教堂的原址（注意它正立面旁边的哥特式钟楼），结果限制了阿尔贝蒂设计时的自由，并没有实现他在《论建筑》中所确立的宗教建筑的理想形式。他在论文中说道，此类建筑的平面必须是圆形的，或者是从圆形引伸出来的形状（正方形、六边形、八边形等等），因为圆形最完美又最自然，因而是直接源于神启的。

当然，这个论点是建立在他对神赐的数决定比例的确信无疑的信仰上的（在 410—412 页有所讨论），但他又是如何使历史事实与之吻合的呢？古代神庙与基督教的教堂毕竟都是纵向的，但阿尔贝蒂认为，公堂式的教堂平面成为传统类型仅仅因为早期基督教教徒们在罗

马民用的长方形公堂建筑里作祷告。既然异教的长方形公堂与执法公正有关（公正来自上帝），他也就承认这种型制与宗教建筑有某种联系，可是因为他们无法与壮美的神庙匹敌，这些长方形公堂建筑的着眼点是人而不是神。

谈到神庙，阿尔贝蒂任意撇开了它的标准形式，而依靠万神殿（见图 238—241），蒂沃利的圆形神庙（见图 228、229）和穹顶陵墓（阿尔贝蒂将其误认为是神庙）。进而他问道：难道早期基督教徒自己不就是将这些建筑归己所用，从而承认了它们的宗教性吗？他列举了以下例子，如《圣科斯坦扎教堂》（见图 294—296）、《万神殿》（早在中世纪初，就当教堂使用了）以及《佛罗伦萨洗礼堂》（估计先前是战神马耳斯的祠庙）。

至于阿尔贝蒂理想中的教堂，要求其设计之和谐须能传达出神启从而在祈祷者心目中唤起虔敬的冥想。它必须是独立的，高踞于周围的一切俗物之上，窗要开得高，让光明从高处射入，通过这些窗只能窥见天空。这样一种独立的、十字中心式型制的教堂与天主教的宗教仪式要求并不协调。阿尔贝蒂却不顾这些，他认为一座教堂一定要有明确的“神圣比例”，唯有十字中心式型制方可达到这一目的。

约于 1450 年，阿尔贝蒂在他论文中系统阐述这些观念的时候，实际只需引证布鲁内莱斯基的那个十字中心式教堂的近代典范、带有创新性的未完成的《圣马利亚·德利·安杰利教堂》（图 558）。到 15 世纪末，他的论文广为人知之后，十字中心式型制的教堂被普遍采用了。从 1500 年到 1525 年，在盛期文艺复兴建筑中它成了教堂的最主要型制。

&朱利亚诺·达·圣加罗 就在 1485 年，即阿尔贝蒂的论文第一次印刷出版时，普拉托的《圣马利亚·德拉卡尔切里教堂》开始动工（图 577—579），它是这个潮流较早的范例。这并不是偶然的巧合，建筑的设计者朱利亚诺·达·圣加罗（约 1443—1516）肯定是布鲁内莱斯基的仰慕者（这个教堂设计的许多特征都令人联想起《帕奇拜堂》），但它基本结构的形状接近于阿尔贝蒂的思想。整座教堂的高度（到鼓形壁为止）与长度、宽度相等，除了穹顶，教堂恰到好处地显于一块立方体内。除去这块立方体的几个角，圣加罗组成了一个希腊十字形（他中意的具有象征意义的平面）。四个臂翼的体积与这块正方体呈最质朴的比例：长度为宽的一倍半，宽度又是高的一倍半。这些臂翼上有桶形拱，拱顶就架在这些桶形拱上，但是鼓形壁的黑色的圈并不完全接触支撑拱券结构，使得穹顶看来如同凌空高悬，像拜占庭式建筑的带三角穹隅的穹顶结构一样（参见图 323）。圣加罗无疑想使他的穹顶符合传统的天顶，中央单开一个圆孔，四周一圈 12 个小窗明白地代表耶稣基督与众使徒。布鲁内莱斯基在《帕奇礼拜堂》已使用过这种局部结构，而圣加罗的穹顶完美匀称的建筑顶部更充分地传达了它的象征意义。

#雕刻

1443 年多那太罗离开佛罗伦萨到了帕多瓦，他外出 10 年，在雕刻领域的结果相当于建筑领域里布鲁内莱斯基的逝世。不同的是阿尔贝蒂接替了布鲁内莱斯基的位置，却没有一个年轻的雕刻家可以代替多那太罗的位置；他的出走给留在这座城市的其他雕刻家留下了许多机会。1443 年到 1453 年间，在这些人影响下成长的新天才们登台了，他们超过了这些年长者。他们所带来的变迁会使多那太罗重返时感慨不已。

&卢卡·德拉·罗比亚 多那太罗离开后，佛罗伦萨唯一能与吉尔伯蒂比肩的重要雕刻家就是卢卡·德拉·罗比亚（1400—1482）。15 世纪 30 年代，他因佛罗伦萨大教堂的大理石浮雕《唱诗班》（Cantoria，又称《歌唱天使》）闻名。这里的浮雕（图 580）展现出罗比亚全部作品中特有的妩媚与庄严的天衣无缝的结合。可以发现他的风格与多那太罗极不相似，倒是显示出南尼·迪·班科的古典风格（见图 536）的影响（罗比亚年轻时曾与之合作过），还能随处见到吉尔伯蒂的遗风和罗马古典浮雕的强烈影响（如图 259）。然而，罗比亚虽然才能出众，

却缺乏发展天赋的能力。据我们所知，他从未制作过立像，这件《唱诗班》是他最突出的代表作。

在他漫长生涯的余年，几乎完全沉浸在制作一种比大理石更廉价、更便利的赤陶雕塑上。他在他的作品表面罩上一层珐琅状釉料，使其能经受日晒雨淋。他用此类技术所做的精品，比如图 581 的《复活》，具有与《唱诗班》浮雕同样的艺术感染力。白色釉料在深蓝色半月饰面背景的衬托下，给人一种大理石般的感觉。其它色彩则仅限用于罗比亚浮雕中的边框装饰。这种对色彩的节制仅仅于罗比亚亲自在作坊工作时保持着，后来制作的质量每况愈下，单纯和谐白色和蓝色时常被换成艳俗的颜色。到 15 世纪末，罗比亚的作坊已经成了一家工厂，生产一些供乡村教堂祈祷用的小型圣母浮雕刻饰板以及五光十色的祭坛画。

由于罗比亚几乎彻底脱离了大理石雕刻，15 世纪 40 年代，佛罗伦萨确实缺少能干的大理石雕刻家。当多那太罗从外地返回时，这一空缺是由一群多半才 20 来岁的青年填补的。他们从佛罗伦萨的东部和北部的一些山区小城镇来到城里。那些地区常年为佛罗伦萨城输送石匠和雕刻工，眼下的例外情况为他们创造了特殊机会，这些雕石匠当中较有才气的即成为颇为有名的艺术家。

&贝尔纳多·罗塞利诺 这群人里最年长的是贝尔纳多·罗塞利诺（1409—1464），他最初在阿雷佐当雕刻家和建筑家。1436 年左右到佛罗伦萨定居，但将近 8 年之后才接到真正重大的订件——建筑列奥纳多·布鲁尼的陵墓（图 582）。从 15 世纪初开始，布鲁尼这位人文主义者兼政治家就是佛罗伦萨共和国事务活动中的活跃分子（见 391 页）。1444 年他逝世时，享受了隆重的“古代仪式”葬礼，可能政府还颁发了为他建造纪念碑的命令。因为布鲁尼生于阿雷佐，因此他的故乡也想表彰他。故乡的代表们熟悉贝尔纳多·罗塞利诺早年在阿雷佐的活动，或许是他们帮他赢得了这项委托。人们曾设想如果多那太罗在的话，是轮不到贝尔纳多·罗塞利诺的。

尽管《布鲁尼墓碑》不是最早的文艺复兴时期的陵墓装饰，甚至也不是最早安葬人文主义者的大型陵墓，但是，可以将它视为全面体现了这新时代精神的第一座纪念碑。布鲁尼陵墓到处回荡着他那个“全盘复古”（all'antica）的葬礼气氛：罗马之鹰支撑着平卧的死者雕像，他头戴月桂花环，手持的不是祈祷书而他那部《佛罗伦萨历史》——这是对布鲁尼得体的称颂，正是他独具慧眼帮助人们树立了佛罗伦萨初期文艺复兴的新历史观。肃穆的古典式石棺上，两个长翅天使捧出一块与中世纪陵墓截然不同的墓碑，上面没有记载死者的姓名、身份、享年及逝世日期，只刻着他那永恒的成就：“对于列奥纳多的死，历史悲哀，雄辩者缄默，据说希腊和拉丁的诗神也止不住他们的热泪。”陵墓的宗教面貌来自那块半月楣，上面有天使们围着的圣母像。

整座纪念碑可看作是将两种对立的死亡观调和的一次尝试——一个是追念既往的观念（见 140 页），另一个是基督教的、含有来世与拯救灵魂的观念。贝尔纳多·罗塞利诺的设计与这个主题十分贴切，紧凑而沉稳的框架结构平衡了建筑和雕刻。它的母题是两个半露柱支撑着一个拱券，拱券架在一个特别强调的额枋之上，让人想起阿尔贝蒂反复运用过的构思。它最早源于《万神殿》的入口（见图 239），用到教堂建筑中做作正门的有曼图亚的《圣安德烈教堂》（图 575）。贝尔纳多·罗塞利诺在《布鲁尼陵墓》上也用它，则纯粹是出于审美的需要，也可能意在传达一种象征含义——棺材上的尸骨，在生与死的门槛上止步了。大概他还想将此母题与《万神殿》那个异教徒和基督教徒都视作“希腊诸神之庙”的神庙相联系。它曾经供奉过罗马世界的全部神祇，变为教堂后又祭奠所有的殉教者，在文艺复兴盛期这里还将继续接纳著名的艺术家拉斐尔等另外一些流芳百世的名人。

布鲁尼陵墓内的雕刻风格较难确定，因为它综合了诸家各派的特点。从广义上说，他反映出吉尔伯蒂和卢卡·德拉·罗比亚的古典主义，又略有多那太罗的间接影响。在这里，贝尔纳多·罗塞利诺肯定雇用了助手，他后来的定件都是这么完成的。在 15 世纪 40 年代的后

几年里，他的作坊是唯一训练出一批雄心勃勃的青年大理石雕刻家的地方，其中有他才智过人的兄弟安东尼奥和其他年龄相仿的人。然而，他们与贝尔纳多·罗塞利诺合作的雕刻作品很难辨认，到独立创作之后他们的个性才显露出来。我们对贝尔纳多·罗塞利诺本人的雕刻风貌也尚无明确的认识。总而言之，1450年至1480年间年轻艺术家们所作的一切陵墓、神龛以及圣母浮雕像等，都以《布鲁尼墓碑》为共同的原型，尽管从中还可以看到其它因素。

&胸像 贝尔纳多·罗塞利诺和他的艺术传人将精力专注于某一类雕刻，即所谓教堂摆设，他们的作品中几乎没有独立的圆雕（可能有一、二件例外）。他们只作过一种与建筑无关的、大型的大理石肖像雕刻。回想一下，具有优良传统的罗马写实性肖像雕刻，到古代后期逐渐泯灭了。它的复兴一直被归功于多那太罗（多那太罗确实熟悉和钦佩罗马肖像，从他的“葫芦头”雕像上也可以看出）。但是，我们所知的最早实例，其制作日期全在15世纪50年代之后，无一出自多那太罗之手。所以极有可能的是，文艺复兴时期的肖像雕刻是发端于贝尔纳多·罗塞利诺一群中的青年大理石雕刻家。

图 583 那富有感染力的例子，就是安东尼奥·罗塞利诺（1427—1479）于1456年创作的。这是深受人们敬重的佛罗伦萨医生乔瓦尼·凯利尼的胸像，他那种爱挖苦人却又和蔼的天性被揭示得淋漓尽致。与罗马肖像雕刻（如图 254、255、266—272）相比较，不大相同。那些罗马肖像，无论初看多么写实，实际都有程度不同的理想化（不一定是形体上的），而这位佛罗伦萨医生像的个性表现却远远超过古代的任何典范。他与古罗马的前辈的联系仅仅在于观念相同，他们都将圆雕的肖像看作是永久有效的替身，是对象真实的代表。安东尼奥·罗塞利诺所作的雕像，在诸如列奥纳多·布鲁尼那类的陵墓雕像的头部可以寻到其艺术风格的渊源，因为陵墓雕刻是最先复兴的写实性肖像雕刻艺术，这种雕像常常根据死者的面模制作。这尊医生胸像虽然作于他本人在世时，由于执着地雕琢出他脸上的每一皱纹，使它就像一具死人面模突然输入了生命。所幸的是，安东尼奥·罗塞利诺并没有让详尽的面部解剖来削弱对人物性格特点的刻画。

&波拉尤奥洛 1450年前后普遍盛行的肖像雕刻反映出一些热衷艺术的显贵在家中陈设艺术品的需求。在古代极为流行的收藏雕刻品风尚，到中世纪出现了停顿。只有那些帝王与封建贵族有财力搜集个人所好，但他们的兴趣转为收藏宝石、珍珠、金饰件、带插图的抄本以及名贵的纺织品。收藏雕刻品的风尚在15世纪的意大利，作为“古典复兴”的一个方面，重新得到了恢复。人文主义者和艺术家们先是收集古代雕刻，尤其是一些小型青铜像（如图209），这种铜像数量多，大小也便于收藏。不久，当时的艺术家自己也开始以“古人的方法”制作胸像和小型青铜像，以迎合社会上的这股潮流。

此类作品最突出的代表，是安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛（1431—1498）所作的《赫拉克勒斯与安泰俄斯》（图 584）。波拉尤奥洛的雕刻风格与前面提到的那些大理石雕刻家截然不同。他可能在吉尔伯蒂的作坊中受过金工和铸造的训练，深受多那太罗和卡斯塔尼奥晚年风格以及古代艺术的影响，形成了《赫拉克勒斯与安泰俄斯》那种独特风格。要做一件两人殊死肉搏的立雕，即使规模很小，本身也要有胆识。更令人惊叹的是，波拉尤奥洛用离心的放射性动态确定他的构思：人的肢体由一个中心向各个方向展开，只有转着看才能领略那两个人物错综复杂的动作。尽管运动剧烈，群像却处于完美的平衡状态。波拉尤奥洛为了强调中轴线，将安泰俄斯的上身移到了他的敌人赫拉克勒斯的下半身上。

这种构思在以前任何规模的群像雕刻上（无论是古代的或是文艺复兴时期的）都找不到先例；作者只是给三维空间以素描或绘画的构图。波拉尤奥洛既是青铜雕刻家，又是色彩画家兼铜版画家。据我们所知，1465年左右他为美第奇府邸绘制了一幅大型的《赫拉克勒斯与安泰俄斯》，现已佚失（上述那尊小雕像也属于美第奇家族）。

他存世的画作不多，铜版画仅有一幅《十个裸体男子搏斗》（图 585）。这幅版画极其重要，因为它代表了波拉尤奥洛精湛的绘画构图技巧。其主题无疑是古典式的，虽未曾明确

考定,但也无关大局,它本来的意图显然是为了展示波拉尤奥洛塑造运动中裸体人物的功力。大约 1465—1470 年间这幅版画印行时,塑造运动中的人体还可能是桩新奇事,在解决这一难题上波拉尤奥洛比其他大师都更有贡献。在对运动的兴趣、优美的比例与超过塑造本身而强调轮廓线这些方面,我们在例如卡斯塔尼奥的《大卫》(图 571,彩图 70)上,已经清楚地见过那些裸体男子的原型。波拉尤奥洛还借用了他在一些古代瓶画上看到的运动姿势(参见图 192)。但他意识到要深入了解人体动态必须掌握解剖的详细知识,了解每一肌肉和筋腱。

版画上的 10 个裸体男子确有奇怪的“被剥了皮”的外表,好像除去了皮肤,露出了里层的肌肉。上述的双人雕像也是如此,只过程度较轻。同样新颖的是版画人物的面部表情,其紧张程度一如急剧运动的身体。我们曾经在多那太罗和马萨乔的作品上(见图 544、549、563,彩图 66)见过紧张变形的五官,但他们表达的苦楚并不象波拉尤奥洛的作品那样,来自或伴随裸体人物奋力搏斗的动作。

&尼科洛·德拉尔卡 这种综合运动与感情的重要性在图586上表现得极为明显,那是尼科洛·德拉尔卡(约1435—1494)于1485—1490年所作的一组等人大小的《哀悼基督》中的一位哀悼者。我们知道《哀悼基督》与波拉尤奥洛并无直接关系,德拉尔卡来自阿普利亚,他大半辈子都住在波洛尼亚。但是,又不能否认波拉尤奥洛的影响。面部表情本身并非史无前例,但它配合着猛烈的前冲姿势,整个身子的动作令人为之震撼,恰似《萨莫色雷斯岛的尼刻》(见图206)。

&韦罗基奥 尽管波拉尤奥洛晚年曾为罗马的圣彼得大教堂作过两座青铜的纪念性陵墓雕刻,但他始终没有机会制作巨型的立雕。制作这类作品的任务是由比他稍为年轻的同代人、当时最杰出的雕刻家安德烈亚·德尔·韦罗基奥(1435—1488)来承担的,他可说是当时唯一享有与多那太罗同样声誉的人。他能雕善塑,传世有大理石、陶质、银质及青铜等各类作品,他融合了安东尼奥·罗塞利诺和安东尼奥·德尔·波拉尤奥洛的特点,又自成一体。他也是位受人尊敬的画家,是列奥纳多·达·芬奇的老师(这对他来说是件不幸的事,因为人们不可避免地将他与达·芬奇的作品比较,从而使他相形见绌)。

韦罗基奥在佛罗伦萨最著名的作品,是雕像《抱海豚的孩童》(图 587)。这件作品如此出名不仅仅因为有永久性的魅力,还因为它置放在韦基奥宫的庭院中。这是他为佛罗伦萨城郊美第奇府邸设计的一个中心喷泉,海豚似乎经不起小男孩有力的搂抱而喷出一注清流。这种裸体长翅的孩童,在古典艺术中经常当作隆重主题的陪衬,他们赋有各种灵性(比如爱情的神灵,称作丘比特),一般表现为欢悦的玩耍形象。文艺复兴早期,他们再度出现时,在某些作品中保持了原来的身份,而在另一些作品中则被看作小天使。根据这只海豚可以断定韦罗基奥的小男孩是以古典的身份出现在这件作品中的(注意图 256 中的小童和海豚)。然而在艺术手法上,韦罗基奥作品的体积更大,明暗感觉更强,与其说像古典艺术不如说更接近波拉尤奥洛的《赫拉克勒斯与安泰俄斯》。我们再一次发现从中轴线向各个方向跃出不同的形体,但它们的动态不突兀、不凌乱,显得优雅、连贯。伸出的腿、海豚、手臂以及翅膀恰巧构成向上螺旋,形象好像就在观者眼前旋动。

出于特别的巧合,韦罗基奥生平最杰出的成就,同多那太罗一样也是一尊青铜骑马纪念像,主人是威尼斯军队指挥官巴尔托洛梅奥·科莱奥尼(图 588)。这尊铜像是按照科莱奥尼的要求建造的,他还专门留了一笔款项赠予威尼斯共和国。科莱奥尼显然知道《加塔梅拉塔骑马像》,自己也想赢得类似的荣誉。韦罗基奥一定也是以多那太罗的作品作为楷模,但又不纯粹仿照。也许他重新表达的主题没有那么细腻,却不乏动人之处。那匹坐骑不是粗壮温顺,而是骏健抖擞,马的躯体与波拉尤奥洛的人体具有相似的运动解剖的塑造感;薄薄的马皮下呈现出一根根血管、筋腱和一块块肌肉,与驾驭者披挂重甲的刚毅外表形成鲜明的对比。由马与骑者的比例看来,这匹坐骑相对要比加塔梅拉塔的坐骑小,马鞍上科莱奥尼魁梧

的身形显得威风凛凛。他两腿挺得笔直，一侧肩膀前倾，很像多那太罗《圣乔治》（图 541）凝神注视的情形，而嘴唇却轻蔑地翘着。

《加塔梅拉塔骑马像》和《科莱奥尼骑马像》都不是严格的肖像，这两尊骑马像是各自作者根据凯旋的首领们的个性而创造的一种理想化形象。若说《加塔梅拉塔骑马像》传达了坚毅与高贵的品质，《科莱奥尼骑马像》则焕发出令人望而生畏的威武雄风。作为一个自信的、令人敬畏的人物，后者使人想起《斯卡拉大汗骑马像》（见图 477），而不是加塔梅拉塔的纪念像。韦罗基奥可能曾参观过斯卡拉大汗墓（他在佛罗伦萨人的心目中有很高的地位，因为他是但丁的保护人），决定以当时的风格将那座雕像的傲慢气度表现出来。总之，巴尔托洛梅奥·科莱奥尼所享受的荣誉远远超过了他的初衷。

#绘画

在我们继续讨论佛罗伦萨的绘画之前，必须提及意大利北部初期文艺复兴艺术的发展。国际哥特式风格的绘画和雕刻在那儿一直延续到 15 世纪中叶，建筑方面在采用了古典因素很久以后仍然保留着浓厚的哥特式风格。我们不必叙述 1450 年至 1500 年间意大利北部的建筑雕刻，因为这两方面几乎没有什么重大成就。相反，我们应将注意力集中到威尼斯及其领地的绘画上来，因为在此期间这里诞生了一个伟大的绘画传统，在后来的 300 年中一直经久不衰。威尼斯共和国虽然比较专制并不同寻常地倾向于东方文化，却与佛罗伦萨有着千丝万缕的联系。因此，它自然要比米兰公国更有理由成为意大利北部初期文艺复兴艺术的中心。

&帕多瓦：曼泰尼亚 自15世纪20年代以来，佛罗伦萨城的大师们已经把新的风格传到了威尼斯及其邻邦帕多瓦。弗拉·菲利波·利皮、乌切洛和卡斯塔尼奥都曾在此地工作过，特别是多那太罗，他在帕多瓦住了10年。但是他们对当地的影响甚微，直到1450年前夕，年轻的安德烈亚·曼泰尼亚（1431—1506）才以独立的大师身份脱颖而出。他最初师从帕多瓦的一个二流画家，当地出售的佛罗伦萨艺术作品对他早期发展产生了决定性的影响。同时，我们猜想他与多那太罗也有私人交往。曼泰尼亚是马萨乔之后又一位极重要的初期文艺复兴画家。他也是个早熟的天才，17岁就能独自完成订件。以后10年是他的艺术成熟期。接下来的50年里（他75岁逝世），他的艺术境界不断地开拓，但基本上没离开过他在50年代所形成的风格。

当时他最著名的代表作是帕多瓦的艾雷米塔尼教堂内的壁画，在 1944 年一次突如其来的轰炸中几乎全部遭毁，比起比萨的公墓壁画（见图 497）的损失来更为惨重。图 589 复制的《圣雅各赴刑》是组画中最富有戏剧性的一幅，它大胆的贴地低“视点”（worm’s-eye view），透视实际上就建立在观众的视平线上（中心灭点在画幅底边的近正中处）。因而建筑的布局就像马萨乔的壁画《圣三位一体》（见图 560）那样显现出格外的宏大。建筑的主要部分是座大凯旋门，它虽然不是某座具体的罗马凯旋门的复制品，但每一细部都绘制得有根有据。

在这里，曼泰尼亚对古典艺术遗迹的醉心与忠实简直就像考古学家一样，显示出他与帕多瓦大学那些学识渊博的人文主义者的紧密联系（他们也同样崇敬古典文学的词句）。当时，没有哪个佛罗伦萨的画家或者雕刻家能把这种观点传给他。画上罗马士兵的服饰以至那些“出水”衣纹也都反映了画家的信古倾向（参见图 256）。这种衣纹是希腊古典时期雕刻的一种创造，后为罗马人继承（见图 259）。然而那些紧张的人物消瘦而坚实的造型，尤其是人物之间生动的相互关系显然是得益于多那太罗。曼泰尼亚的主题并不需要这种激动不已的舞台效果：走向刑场的圣徒在向一个瘫痪者赐福，示意他站起来走路。但在大群旁观者中，许多人以眼神和手势表达了这个奇迹对他们的震撼，由此产生的极度紧张感集中爆发于画幅

后方真正的肉体酷刑。那面旗帜的巨大螺旋卷纹只是下图群情骚动的和声。

侥幸的是，壁画《圣雅各赴刑》的一张速写稿还保存着（图 590）。我们可以依靠它将构图的原来面貌与最后的成品作一比较，在可以用来进行这类比较的草稿中，这是最早的一幅（早期大师们的素描几乎没有一张可以作这种比较）。这张速写稿不同于用红垩笔在墙上画成的素描底稿（见图 498），它带有尝试性和不确定性；草图并没有完全成形，看样子正在构思过程中。画上的人物给人的印象在观念和形式两方面都未完成，是用很敏捷的手法勾划下来的。例如，我们注意到草图上的透视更接近于平视，说明画家是在墙上完成实际构图的。它还证实了我们曾经对马萨乔作品的推测：文艺复兴初期的艺术家事实上是用人体来设计他们的构图的。右边那群人仍然处于他们的最初状态，其他人的躯体轮廓线也明显透出他们的服装。但是这张草图远远不只是一种记录，它本身就是一件艺术品。迅疾的“笔法”赋予它的直接感和韵律感，复制到墙上时必然会失去。

从这些作品看，很难说曼泰尼亚是十分注重光与色的。图 591、彩图 71 复制的板面油画是在帕多瓦壁画竣工没几年绘制的，它肯定了上述看法。的确，我们在前景看到了熟悉的古典遗迹（这次还包括画家本人的希腊文签名）。圣使徒不像活生生的人，却像尊雕像。但是，我们意外地发现明净的风景，湛蓝色的天空漂浮着轻柔的朵朵白云，画面沐浴在一派温暖的暮日霞光下，造成一种感伤的情调，更增添了对临刑圣徒的怜悯。这些背景显然直接或间接地受到凡·爱克兄弟的影响（参见图 510 和彩图 61，左）。杰出的佛兰德斯大师的某些作品在 1430 年至 1450 年间确实传到过佛罗伦萨和威尼斯，而且一定在这两座城市都赢得了好评；但在威尼斯见效更快，它们唤起了人们对抒情的、洒满阳光的风景画的兴趣，使其成为文艺复兴时期威尼斯绘画的一个固有特征。

&威尼斯：贝里尼 我们能从乔瓦尼·贝里尼（曼泰尼亚的内亲，约1431年—1516年）的画作中去追寻佛兰德斯传统的沿革。贝里尼大器晚成，他最著名的作品如《神迷的圣方济各》（图592，彩图72）大约作于90年代或者更晚。画中的圣徒与建筑物相比显得那么渺小，简直是微不足道，但他面对现实世界的美景流露出的神秘的欣喜却引起了观者的共鸣。他在远处脱下了木制套鞋，光脚站在这神圣的土地上，就像摩西在上帝的面前一样（见57页）。贝里尼的轮廓线要比曼泰尼亚的稍许含混些，色彩更柔和，光线更炽烈，他承继了弗莱芒绘画中专注于自然界每一细节的工细画法。与尼德兰人不同的是，他更好地确定了观众与画中景物的空间关系——前景的岩石层结构分明并且刚挺，好像是用科学透视法结构筑的建筑物。

身为威尼斯城久享盛誉的画家，乔瓦尼·贝里尼作有一批正规的“神圣会谈”式的祭坛板面油画。他最后那幅具有纪念碑式的群像，即 1505 年作于圣扎卡里亚教堂的《圣母与圣徒》（图 593），是他构图的基本结构的代表。与多梅尼科·韦内奇亚诺的“神圣会谈”相比（图 567，彩图 67），建筑构置大大简化了，却没有降低吸引人的程度：人物站在教堂的中堂，靠着过道（从画上可以见到部分），后堂几乎占去了整幅画面。而人在后堂前，也就是在过道的硕大拱形天蓬之下。画里的建筑并不是一座教堂，因为它两侧都敞开着，而且全景都披洒着温柔的阳光，正如多梅尼科·韦内奇亚诺那样，人物也放在半露天的环境中。圣母那坚实的高背宝座以及台阶下奏乐的天使借鉴了马萨乔 1426 年所作的《升座圣母》（图 564，当然经过了融汇变更）。

这幅祭坛画明显不同于佛罗伦萨早期的同类绘画，除了构图上有充裕的空间之外，还在于它那异常宁静、冥想的情调，使人觉得画中人物并不在做“神圣会谈”，而在进行深沉的内心交流，任何姿态与神情的矫饰都毫无必要。在威尼斯绘画中，我们会一再见到这种独具特色的处理。在此，年迈的大师已经将整个场面沉浸在一片微妙朦胧的薄雾里，好像是隔着一层半透明的大气。一切强烈的对比都消失了，光影交替在微妙的层次中，色彩以其新的丰富性和深度呈现其间。在这神奇的时刻，乔瓦尼·贝里尼综合了佛罗伦萨马萨乔艺术中的雄浑与北方扬·凡·爱克诗意化的柔情，成为 15 世纪这两位最伟大画家的真正传人。

&佛罗伦萨：博蒂切利 让我们再回到佛罗伦萨来。卡斯塔尼奥的《大卫》所代表的潮流是以富有活力的优美运动感和颤动的轮廓线条为基础的，取代了马萨乔式稳固、雄浑的风格。15世纪最后的25年里，桑德罗·博蒂切利的艺术（1444/5—1510）成为这一潮流的顶峰。博蒂切利曾经跟随弗拉·菲利波·利皮学画（这位老师的《升座圣母》（图565）已经潜藏着线性的运动感），还受到波拉尤奥洛的强烈影响，他很快成为所谓美第奇圈子中的得宠画家。当时，美第奇家族的首脑，佛罗伦萨各方面的实际主宰是“奢华者洛伦佐”，他的身边经常围绕着一群有教养的显贵、文人、学者和诗人，他们形成了一个圈子。

博蒂切利是这个圈子的一个成员，绘制了称得上是他最杰出的代表作《维纳斯的诞生》（图 594，彩图 73）。它与波拉尤奥洛的《十个裸体男子搏斗》有极为密切的联系，两者都以较小的表面起伏与突出的轮廓线造成一种浅浮雕的而不是坚实的三维空间的立体形式；两者都忽略了深度的空间关系——裸体男子背后装饰的灌木丛形成的屏障很像维纳斯右侧的树丛。然而差别也同样明显。博蒂切利显然不像波拉尤奥洛那样热衷解剖学；他画的人体比较纤弱，舍弃了所有的量感和肌肉的力度；甚至在他们接触地面时，似乎还漂浮着。这些几乎都否定了初期文艺复兴艺术奠基者的基本法则，然而画幅也不像中世纪的作品：这些人体虽然飘忽欲仙，却依然丰满圆润，是名副其实的裸体（见第 398—399 页我们的讨论），充分享受着活动的自由。

&新柏拉图主义 要解答这个难题，必须考虑这幅画的含义以及初期文艺复兴艺术一般采用的古典主题。中世纪，古典形式已经脱离了古典题材，艺术家只能从古代艺术宝库中借用姿势和表情等等，却要改变人物的身份。于是哲学家变成了圣徒，俄尔甫斯改作亚当，赫拉克勒斯更换为参孙。当有机会表现异教的神祇时，中世纪艺术家所根据的也是文学作品中的描写，而不是对着可视的模特作画。这种情况大体一直沿袭到15世纪中叶。只有波拉尤奥洛和北意的曼泰尼亚的作品才使古典内容重新注入古典形式。据我们所知，波拉尤奥洛的佚作《赫拉克勒斯的功绩》（约1465年）是大规模恢复古代神话主题的最早实例，其风格来自古代艺术遗迹；《维纳斯的诞生》是罗马时代以后塑造裸体女神的第一件巨幅作品，其整个姿势源于古希腊罗马时的维纳斯雕像（见图197）。画幅的主题显然是严肃、甚至是庄重的。

为什么这一类形象会在基督文化中得以存在，并且艺术家与赞助者都不会被指责为宣扬新的异端邪说呢？在中世纪，古代神话常常被说教式地阐释，尽管牵强附会，却成了传布基督教教义的寓言。例如，劫走欧罗巴被解释成耶稣基督拯救灵魂的象征。要想借这种苍白无力的编造来把富有古典美和力度的异教神接受下来是不行的，用古代神话融合基督教的教义而不是仅仅将两者扯到一起，要有更加周密的论证。这种论证是由新柏拉图主义哲学家完成的，他们的杰出代表是15世纪末期享有很高威望的马尔西利奥·菲奇诺。他的思想主要以普罗地诺斯的神秘主义与柏拉图著作中的神秘主义为基础（见 186 页），与中世纪经院哲学循规蹈矩的体系根本对立。他认为宇宙的生命，包括人的生命通过精神轮回的上下往复的循环与上帝相连，所以一切启示，无论是出于《圣经》、柏拉图的还是古代神话的，都归于同一。他进一步阐释美、爱与福音也同样是这个精神循环的分支，也是同一的。因此，新柏拉图主义者可以将“天上的维纳斯”（即我们在画上看到的从海中诞生的裸体维纳斯），与圣母马利亚互相替换作为“圣爱”（意为神圣之美的认识）之源。按照菲奇诺的说法，这个天上的维纳斯只属于心灵的范畴，而那个与她相似的维纳斯则引起“人间之爱”。

一旦我们明晰博蒂切利的画含有这种模棱两可的宗教意义，那么见到左边那两个很像天使的风神和右边那位春神的化身就不会惊讶了。春神在迎接维纳斯登岸，这情景也使人联想起“基督受洗”中圣约翰与基督的传统关系（参见图 412）。因为洗礼意味着“神的再生”，维纳斯的诞生也唤起了“再生”的希望，文艺复兴正是以此命名的。由于新柏拉图主义学说的灵活性，各式各样的对《维纳斯的诞生》的解释都得以成立，而这些解释都像天上的维纳斯那样，属于“心灵的范畴”。博蒂切利的神如果不那么飘逸，维纳斯很难成为这些解释恰

当的传达物了。

新柏拉图主义的哲学及其在艺术上的表现，显然因为太复杂而难以在少数学养较高的新柏拉图信徒之外流传开来。普通人的怀疑在 1494 年修士吉罗拉莫·萨沃纳多拉的布道里进一步得到了证实。这个宗教改革的狂热鼓吹者，在布道中攻击佛罗伦萨统治阶层的“异教崇拜”，拥有众多的信徒。博蒂切利也追随过萨沃纳多拉，据说他还焚烧过一批自己画的“异教”作品。他晚年的作品转向了传统的宗教主题，画风却基本一如既往。大概从 1500 年之后，博蒂切利就不再作画了。

&佛罗伦萨：皮耶罗·狄·科西莫 图595、彩图74，是年轻于博蒂切利的同时代人皮耶罗·狄·科西莫（1462—1521）以异教神话描绘的一个场面，这是与新柏拉图主义者针锋相对的抗衡。它不是使异教神祇“超俗”，而是叫他们下凡，如同常人一般有血有肉。按照这种变换身份的理论，少数极有天赋的人物通过他们的发明创造使人类逐渐摆脱了蒙昧状态。后世会十分感激地记住他们，最终供奉他们为神祇。圣奥古斯丁也赞同这种理论（可以追溯到希腊化时代），而无视古代作者表达的有关含义。直到15世纪末，完整的理论才重新出现：它认为人类是从动物逐渐进化的，所以与《圣经》教义中上帝造人说相抵触。但这是可以掩饰的，用欢乐的田园牧歌来赞颂这些异教“文化英雄”的业绩，以避免过分严肃的印象——皮耶罗·狄·科西莫的画事实上就是这样的。

这幅题为《蜂蜜的发现》的画，主要情节是一群萨梯里在一棵老柳树下忙碌着。他们发现了一窝蜜蜂，就敲打起手中的盒盒罐罐，引蜜蜂飞到一根树枝上，以便采集蜂蜜酿酒。右后方有几个伙伴即将发现另一种发酵的饮料，他们正在树上采摘野生的葡萄。再往后是块光秃秃的岩石，左边却是秀丽的群山和一座城镇。这种对照并不是说萨梯里们就是城市的居民，它仅仅把文明这一未来的目标与没有开发的自然相并列。在这里，“文化英雄”当然是酒神巴科斯，他就在画的右下角，醉熏熏地笑着，旁边是情人阿里亚德尼。尽管巴科斯和他的伙伴都是古典模样，却丝毫不象古代神话中狂乱的宴饮者。他们都有种奇特的家庭气息，如同一家喜欢郊游的人正在野餐。明朗的阳光，富丽的色彩以及广阔的背景致使画面更像是日常生活的表现。我们很可以认为，皮耶罗·狄·科西莫与博蒂切利相反，他崇拜杰出的佛兰德斯写实主义画家，这幅画上描绘的风景无可否认是受到《波蒂纳里祭坛画》的强烈影响（参见图 519）。

&佛罗伦萨：吉兰达约 不仅科西莫接受了弗莱芒的写实主义，与博蒂切利同时代的另一位画家多梅尼科·吉兰达约（1449—1494）也接受了这种风格。吉兰达约所作的一系列壁画布满了肖像，简直成了那些殷实贵族订货者的家族史传。他最引人注目的单幅肖像是画着祖父与孙儿的板面油画（图596）。虽然不及佛兰德斯肖像画那么精致，却也反映出那种注重感受面部质地与脸部刻划的特点。但北部画家不可能像吉兰达约这样揭示出祖孙之间亲情的、充满人情味的关系。从心理角度看，这幅画清楚地表明了其意大利民族的气质。

&乌尔比诺：佩鲁吉诺 教皇避难于阿维尼翁期间，罗马沉寂了很长时间。15世纪后期，它才重新成为主要的艺术中心。天主教在意大利的心脏恢复了它的政治权力，圣彼得大教堂御座上的主人又开始把梵蒂冈和罗马城装扮得焕然一新。他们深信宏伟的基督教的罗马大型艺术必将使昔日异教的罗马艺术相形见绌。这段时期最值得称耀的绘画创作是1482年左右西斯庭礼拜堂的装饰壁画。这批大壁画是意大利中部绝大多数知名画家（其中包括博蒂切利和吉兰达约）根据《圣经》（新旧约全书）里的故事所作的。总的说来，这些画都不是他们的最佳作品。

但有一幅例外，彼得罗·佩鲁吉诺（约 1450—1523）所作的《交付天国的钥匙》（图 597）可以算作他的代表作。佩鲁吉诺生于翁布里亚的佩鲁贾（托斯卡纳东南地区）附近，他和佛罗伦萨画家有密切的联系。对他早年成长起决定作用的是韦罗基奥，这从《交付天国

的钥匙Ⅱ一画里雕像般的均衡与坚实的人物形象上仍可看出。作品以严格对称的构图，描述了一个不平凡的场面（圣彼得从耶稣基督的手中接过天国的钥匙，成为首任教皇，以后历届继位者就继承了这个权力），表现出这一主题的重要意义。画中有许多当时的人，带着鲜明的个性特征出席了这一庄严隆重的仪式。画中同样引人注目的是它展现了无比宽阔的背景：两边有两座罗马凯旋门（皆仿照君士坦丁凯旋门的样式），中间矗立一座穹顶建筑，是阿尔贝蒂在他的《论建筑》中提到过的理想教堂型制。它那清晰的空间感、数学般准确的视点得益于皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡，后者晚年曾为翁布里亚的订货人效力，其中包括显赫的乌尔比诺大公。1500年前夕，就在乌尔比诺这地方，佩鲁吉诺接收拉斐尔作为弟子。拉斐尔很快超过了老师，成为盛期文艺复兴最杰出的大师。

&科托纳：西尼奥雷利 同样的背景也将卢卡·西尼奥雷利（1445/50—1523）与佩鲁吉诺联系在一起，虽然他的气质更富于戏剧性。西尼奥雷利是在托斯卡乡间出生的，70年代到佛罗伦萨之前，曾经是皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的学生。像佩鲁吉诺一样，他极其佩服韦罗基奥，但同时对波拉尤奥洛那样精力充沛、解剖准确又富有表情的人体也很崇拜。他把这些影响与科西莫坚实的立体造型与透视融合在一起，创造出一种史诗般的宏伟风格，后来在米开朗琪罗的心中留有很深的烙印。就在1500年前夕，西尼奥雷利完成了四幅大型壁画，达到了自己创作生涯的巅峰。这四幅以世界末日为题材，画在奥尔维耶托大教堂的圣布里奇奥礼拜堂墙面上。其中最有力的是Ⅱ赶下地狱Ⅱ（图598）。这幅给人印象最深的画并不是由于西尼奥雷利运用了裸体人物作表达工具（虽然他在这方面远远超过前人），而是整个画面蕴含的深刻悲剧性。这里的地狱与包西的恰好相反（参见图523）。这里是白天，阳光普照，没有梦魇般的刑具，也没有怪诞的鬼兽。被罚下地狱的人保持着他们人的尊严，魔鬼们也是人格化的。即使在地狱里，文艺复兴对于人的信念也丝毫没有丧失其力量。

@第三章 意大利盛期文艺复兴

人们一般都认为，盛期文艺复兴紧随着初期文艺复兴之后而来，犹如早晨之后即是正午一样理所当然。15 世纪的杰出大师，像达·芬奇、布拉曼特、米开朗琪罗、拉斐尔、乔尔乔尼和提香都被认为既具有他们前辈的理想，又能把这些理想表达得那么完美，以至这些名字成了至善至美的代称。他们所代表的文艺复兴艺术的巅峰即古典阶段，正象菲迪亚斯促使古希腊艺术达到其鼎盛一样。这个观念，也可以用来解释为什么这两个古典阶段都如此短促：假设艺术是按照抛物曲线发展的话，它的顶峰时期就只能是一刹那。

20 世纪 20 年代以来，美术史家们已逐渐意识到上述观点的不足之处。比如，我们从字面来理解这一刹那，盛期文艺复兴就短促得不合情理，人们甚至会怀疑究竟有没有这回事。但是，如果我们认为初期文艺复兴是“尚未完美的盛期文艺复兴”的话，就好比用菲迪亚斯的标准去衡量古风时期的希腊雕像，不可能进一步了解初期文艺复兴。认为古典时期之后，无论“希腊化时期”或“晚期文艺复兴”必然是衰退的论断是不足取的。现在已经摒弃了抛物曲线的设想，大概是因为没有别的术语，我们才依旧称之为盛期文艺复兴，但是对这个时期我们的评价不那么肯定和武断了。

在一些基本方面，盛期文艺复兴确实是初期文艺复兴的顶峰，而另一些方面则显示为全新的开始。在 16 世纪上半叶，艺术家确实被当作至高无上的天才，而不是忠于职守的艺匠，这种趋势之大，前所未见。柏拉图的“天才观”（神灵附着到诗人身上，使他在一种“神附的迷狂”中获得灵感，进行创作）由马尔西利奥·菲奇诺及其新柏拉图主义的追随者进行了阐发，把建筑家、雕刻家和画家也包括在内。人们认为天才有别于凡人，因为他们有神赋的灵感支配自己的活动，他们配得上称“神圣的”、“不朽的”与“富于创造”（在 1500 年之前，“创造”与“制作”是不同的，前者只是上帝的特权）。

在盛期文艺复兴艺术家身上，这种天才崇拜产生了作用，激发起艺术家去追求宏大雄伟的目标，促使对之敬重的保护人们支持艺术事业。但这样的勃勃雄心往往是人力所不能及的，由于主观和客观方面的困难常常会遭到挫折，使艺术家产生被恶运击败的心绪。与此同时，艺术家对神赋灵感的信念使他们依靠主观的、而不是客观的真理与美的标准。若说初期文艺复兴的艺术家们认为应遵守他们所认为普遍正确的法则，诸如音乐和声学的数学比例与科学透视法；那么盛期文艺复兴的艺术家们则较少考虑这类理想的法则而更相信视觉效果。他们逐步创造了一种新戏剧性气氛和新的艺术语言来拨动观众的情绪，并不去在意它是否切合古典的先例。盛期文艺复兴大师们的作品实际上本身就可以成为第一流的造物，它们享有与大多数古代杰作一样的声誉。

但是在这里我们面临着一个矛盾：倘若天才创造的作品被视作独一无二的话，就不可能被较平庸的人成功地模仿出来，不管这些庸人多么有能力。盛期文艺复兴主要的艺术大师们不象初期文艺复兴的奠基者，他们并没有定出基础广泛的“时期风格”的基调，使这种“时期风格”可以应用于一切标准之上。盛期文艺复兴时期出现的二流艺术家出奇的少，这个时代与创造它的大师们一同消失了，甚至先之而去。上述的六位伟大的人物中，只有米开朗琪罗和提香活过了 1520 年。

这以后的客观条件无疑要比 16 世纪头 20 年更难适合盛期文艺复兴风格。即使在没有环境逼迫的情况下，盛期文艺复兴本来也会寿终正寝，它内在的和谐的气势本来就是不稳定的，是各种相反风格特点的平衡。正是这些风格特点而不是平衡本身，会在那些 1520 年之后成熟的艺术家身上反映出来。指出盛期文艺复兴的局限性与不稳定性并不意味着否定它对后世艺术的深远影响。以后 300 年的大部分岁月，16 世纪初伟人们的显赫辉煌的成就，使他们先辈的成就几乎被人遗忘。甚至 14 世纪或 15 世纪的艺术后来被重新发现后，人们仍然觉得

盛期文艺复兴是个转折点，他们把所有拉斐尔之前的画家称为“早期艺术家”。

#列奥纳多·达·芬奇

盛期文艺复兴一个最奇特的现象，就是事实上尽管是年龄各异的人的创作，但所有的重要作品都产生于 1495 年到 1520 年期间。这个现象也是把盛期文艺复兴看作是一个时期的首要原因（尽管这个时期有着上述局限）。布拉曼特最年长，他生于 1444 年，拉斐尔生于 1483 年，提香生于 1488—1490 年，但最早的盛期文艺复兴艺术大师不是布拉曼特，而是列奥纳多·达·芬奇。

达·芬奇 1452 年生在托斯卡的芬奇镇，他曾在佛罗伦萨师从韦罗基奥。那里的环境一定不大适合于他，在他 30 岁时，首先以军事工程师，其次才是建筑家、雕刻家和画家的身份受雇于米兰公爵。

& || 博士来拜 || 达·芬奇留下了一幅尚未完成的大画 || 博士来拜 ||，为此他还作过多幅预备性习作，这是他移居以后所做的最宏伟的作品。画面显出一种几何化的秩序和极为精到的空间透视，令人想起马萨乔以来的佛罗伦萨绘画风格，而不是 1480 年流行的那种画风。这幅画的妙处在于它革新式的技法，虽然它连底层都没有完成。

这里的局部（图 599）取自画幅右面，比其它部分更接近于完成。图中人物形象的处理柔和而渐次变化，极难与暗部区分开来。不同于波拉尤奥洛和博蒂切利，达·芬奇并不强调轮廓线，而是以光线提示丰富的层次，造成可视的三维空间。这些人物的阴影部分仍保持着未确定性，他们的轮廓线是模糊的。用这种手法（称作明暗对比法，*chiaroscuro*）塑造的形象不再是各自为政，它组成了新的绘画统一体，一定程度上打破了人物之间的隔膜。而且其中还有相应的感情延续；画中这群人的手势和脸部五官无可争辩地传达了他们所目睹的这一奇迹。从那些表情多变的神态上可以觉察出波拉尤奥洛和韦罗基奥的影响，同时达·芬奇还可能受影响于佛罗伦萨新近安置的 || 波蒂纳里祭坛画 || 上的牧羊人（见图 520）。

& || 岩间圣母 || 到米兰不久，达·芬奇完成了另一幅祭坛画 || 岩间圣母 ||（图 600），向我们展示了 || 三王礼拜 || 完成后可能的模样。|| 岩间圣母 || 的人物安排在昏暗的山洞里，洋溢着一股滋润秀灵的气氛，仿佛给人物罩上了一层面纱。这层绝妙的薄雾（*sfumato*）式面纱，比佛兰德斯和威尼斯绘画中的类似手法更为明确，它给画带来一种特别温暖的亲切感觉，也为画面增加了幽远的梦幻性，使绘画不仅是纯粹、简单的现实形象，而且更具有了诗意的幻想。|| 岩间圣母 || 的主要内容是，童年的圣约翰正在圣母和一位天使前为小耶稣祝福。这个题目在很多方面都是开创性的：达·芬奇精心构思和选择了僻静的石山环抱的环境，前面的湖泊和植物等这一切都暗示着很难确定的象征意思。我们在哪一种（或者哪几种）层次上来解释画中四个人相互间的关系的意味呢？也许关键在于他们的手势之间的关联（安抚的、指示的和祈祷的），都趋向诸形象的中心。但是，无论内容多么扑朔迷离，几乎没有画作可有如此经久不衰的魅力。

& || 最后的晚餐 || 虽然 || 博士来拜 || 和 || 岩间圣母 || 有独创性，但在观念上它们与初期文艺复兴还没有明显差别。但是十年之后达·芬奇所作的 || 最后的晚餐 ||（图 601），则被公认为是盛期文艺复兴画作的理想的第一次卓越表现。不幸的是，这幅壁画名作问世没几年就开始变质，因为艺术家不满意传统的湿壁画技法，试验用油质丹配拉来调色，但是这种颜料附着力很差。尽管今天存世的画面足以证实它宏大的气魄，但原作的壮观却需要着力猜想了。把画面作整体看，我们立刻会被它的均衡稳定吸引，进而才发觉，这种均衡是来自对抗的、甚至是冲突的调和，此前艺术家都未曾尝试过作这种追求。

与五十年前卡斯塔尼奥画的 || 最后的晚餐 ||（图 570）比较，达·芬奇尤其有创造性。

两幅的建筑空间都像修道院餐厅真实内景的伸延，卡斯塔尼奥的人物背后，建筑有种奇怪的沉闷压抑感觉，而达·芬奇的作品尽管景深更深，却没有这种感觉。当我们明白卡斯塔尼奥作品上的透视空间是独自存在的时候（即在人物摆进去之前它就存在甚至摆进去其他的人物也一样合适），这里面的道理就清楚了。达·芬奇却反其道而行之，他从人物起稿，建筑一开始就只是陪衬。中心灭点使我们的注意力集中在室内，落在画幅中间的耶稣头后，因此充满了象征的意义。背后墙上打开的主窗也有其象征作用；窗上的额墙好比建筑上的圣光环。在此我们看到《最后的晚餐》的透视构成几乎完全是以人物关系，而不是以预先已存在的整体为转移。如果遮住画幅上部三分之一，就很容易测定这种关系的重要性：构图变成了一条饰带，在场的圣徒都不甚明了，呈稳定三角形的耶稣也成了从属的东西，而不再是实际动作与情绪交流的焦点。

达·芬奇的画里，救世主耶稣大概刚刚说完那句性命攸关的话：“你们当中有人出卖了我。”圣徒们在问：“主啊，是我吗？”事实上我们看到的正是这一演绎。达·芬奇的意旨不能解释为一种戏剧性心理的特定瞬间，但它又完全超出了《圣经》故事的字面意义，因为他在这长桌后边汇集了全体门徒，而这位置肯定不适宜这么多人就坐。艺术家显然想以紧凑而不朽的人物组合从肉体上压缩主题；同时也展现不同层次的意义，从精神上压缩主题。于是耶稣的姿势表现出一方面顺从神意，一方面也愿意牺牲自己。耶稣在最后的晚餐上的主要举动，暗示着圣餐仪式（“……正当他们进餐时，耶稣拿过面包……一边将它分给使徒，一边说：‘拿着，吃吧，这是我的身体。’他又端过杯子说：‘喝光它，因为这是我的血……’”）。使徒们并不仅仅对这句话作出反应，每个人都表现出自己的性格及其与耶稣的关系。注意达·芬奇画的犹大不再与众人分开了，但他那阴暗、充满敌意的侧面像绝妙地与其他人形成对照。这一切都实践了艺术家曾经在他的笔记中写下的话。他认为绘画最高、最难的目标是通过人的肢体和运动描绘出“人类精神的意向”。这一格言并不是指暂时的情感状态，而是指作为整体的人类内心世界。

& 《安吉亚里之战》 1499年，米兰公国沦陷于法国，达·芬奇到曼图亚和威尼斯短期逗留之后，回到了佛罗伦萨。他也许发觉这里的文化气氛与他记忆中差之千里；美第奇家族被推翻了，在不长的一段时间里恢复了共和国，后来美第奇又卷土重来。达·芬奇有一度主要以工程师和测量员的身份活动，但是1503年城市委托他为韦基奥宫的议事厅绘制一幅壁画，以佛罗伦萨城的重大事件为题。他选择了安吉亚里之战，因为佛罗伦萨军队曾经在这场战役中击败了米兰军队。1506年，他完成了草稿，这是一幅与正式作品等大的素描稿，刚着手要画上墙壁时，他却受法国召请，再次到了米兰，因此搁下了这幅壁画。《安吉亚里之战》的草稿仅存世一个多世纪，备受推崇。

今天，我们只能从达·芬奇的草图和后代艺术家复制的素描稿来领略它的风采。这些复制品中，以彼得·保罗·鲁本斯的素描最享盛誉（图 602；见 522 页）。达·芬奇开始时按历史文献的记载来构图。当他的计划逐渐成形时，却已抛开了历史事实的精确，创造了不朽的骑兵群像。他们不是取材于任何具体的事件，而是代表了战斗精神的永恒形象。在这种情况下，一股野性的怒火不仅支配着人，也左右着那些马。在此，他那描绘“人类精神的意向”的含义比在《最后的晚餐》里更得到确证。《安吉亚里之战》与乌切洛的《圣罗马诺之战》（图 569，彩图 69）截然不同，除了战斗本身之外，其余一切处于朦胧之中。但达·芬奇的战斗场面并不是失去控制的疯狂之举，画中的动态感被六边形的轮廓线所控制，稳住了起伏剧烈的这一团人马。对抗的因素经过协调再次达到平衡。

& 《蒙娜·丽莎》 创作《安吉亚里之战》的同时，达·芬奇画了那幅著名肖像画《蒙娜·丽莎》（图603，彩图75）。《岩间圣母》已经出现过的“薄雾法”（又称“明暗画法”）在这里更臻完美，在艺术家的同代人眼里，这简直成了奇迹。在亮丽的色彩层上罩着一层薄纱，画面似乎蒙着一片从画里透出的典雅之光。然而，《蒙娜·丽莎》的声誉不单出自画面的精致

入微，画幅主人公的心理魅力也引起了人们的兴趣。为什么过去那么多描绘笑脸的画幅，唯独此幅被称作“神秘”？可能作为一幅肖像画，它尚未符合我们的期望。蒙娜·丽莎的五官过于特别，达·芬奇直接将之描绘成理想类型，而理想成分太强则会抹煞主人公的特征。艺术家在这幅肖像上，再次把这矛盾的两个方面归于和谐的统一。画中的微笑也可以从两种角度看，或者是刹那间情绪的反应；或者是一种永恒的、象征性的表情（有点类似于希腊的“古风式微笑”，见图147、148、150，彩图15）。《蒙娜·丽莎》显然蕴含着一种母性的温柔，这正是达·芬奇笔下妇女形象的精华。甚至在以山水为主的背景上，也提示了自然的生发力量。

&素描 晚年的达·芬奇越来越醉心于科学事业（他1519年死于法国）。我们记得布鲁内莱斯基的系统透视学的发现，第一次将艺术与科学结合为一体；达·芬奇的作品是这种趋势的顶峰。他认为，艺术家不仅必须懂得透视学法则，同时还应掌握自然界的一切规律。达·芬奇还认为，眼睛是艺术家获得这些知识的最完美的工具。他本人以几百张素描和笔记证明了自己探索的是一个特殊的领域；他原来想把这些素描和笔记编汇成一部百科全书式的论文集。作为一名科学家，他有多少创造性尽管有待讨论，但有一个领域他的重大贡献是不容抹杀的。达·芬奇创造了现代的科学图示法，这是解剖学家和生物学家的基本工具。有一幅《子宫中的胚胎》素描（图604），是达·芬奇本人以敏锐观察力所作的精确的图解分析，或者按他自己的话说，是视觉和心悟的结合。

当时的文献表明，达·芬奇又是一位受人尊敬的建筑家。他似乎不太关心具体的建筑物，而更关心结构与设计上的基本问题。他的素描手稿中留下了大批建筑设计图，其中多数仅仅是设计，只为了停留在纸面上。不过那些速写，尤其是在米兰期间所作的，具有重要的历史价值。因为只有通过它们，我们才能追溯建筑领域中初期文艺复兴向盛期文艺复兴的过渡。

图605显示的十字中心式的穹顶教堂特别使我们感兴趣；这个平面图使人联想起布鲁内莱斯基的《圣马利亚·德利·安杰利教堂》（见图558），但是达·芬奇设计的空间各部之间的关系更为复杂，而且外部也用了成组穹顶，比所有初期文艺复兴时期的建筑更为宏伟。在设计观念上，它介于《佛罗伦萨大教堂》的穹顶和16世纪评价最高的罗马的新公堂式教堂《圣彼得大教堂》之间（参见图449、608、610）。这情形也表明了15世纪90年代，达·芬奇与建筑家多纳托·布拉曼特（1444—1514）的密切关系，后者当时也在为米兰公爵效劳。法国人占领米兰之后，布拉曼特才离开那儿来到罗马。正是在罗马，布拉曼特在他最后的15年生涯中，成为盛期文艺复兴建筑风格的创造者。

#布拉曼特

&《滕皮埃托》 1500年伊始，布拉曼特在蒙托里奥的圣彼得大教堂设计的《滕皮埃托》，充分体现了盛期文艺复兴建筑的新风格已趋成熟。这个礼拜堂标示着圣徒彼得殉难的地点，按平面图四周应是个设有柱廊圆形的庭园。那么，《滕皮埃托》就不会象现在这样与周围环境隔绝，因为布拉曼特本想把它设计在一个“塑造出”的外部空间之内。这种想法同礼拜堂本身的设计一样，是大胆新颖的。《滕皮埃托》又叫“小神庙”，名副其实。三层台阶和严格的多立克柱廊，比其它任何15世纪的建筑更接近古典神庙的样式。同样令人惊奇的是《滕皮埃托》本身和庭园都运用了布拉曼特“雕塑墙”的原理；从布鲁内莱斯基的《圣马利亚·德利·安杰利教堂》以来，我们第一次见到那么深嵌的圣龛在沉重庞大的砌石结构中“开掘”出来，它以凸出的穹顶和特别突出的装饰线脚和檐口与内凹的部分保持平衡，结果使得体积不大的《滕皮埃托》竟然具有惊人的重量感。

&《圣彼得大教堂》 《滕皮埃托》是16世纪头25年间，使罗马成为意大利艺术中心的最早的著名建筑物。这些建筑杰作多数完成于1503—1513年教皇尤利乌斯二世任职时期。尤利乌斯

二世还决定把那个长期以来破旧得摇摇欲坠的、老公堂式的教堂圣彼得大教堂，改建成一座豪华壮观的教堂，其雄伟足以使古罗马帝国的一切伟大建筑都相形失色。此项任务非布拉曼特莫属，因为他是罗马最著名的建筑家。他1506年最初的设计，只能从一张平面图（图608）和纪念圣彼得大教堂开工的徽章（图610）上相当模糊的外观来了解。但这些已足以证实布拉曼特表明意图：“我要将万神殿摆在君士坦丁长方形公堂上”。

造一座史无前例的宏伟的基督教大厦，来压倒两座最著名的古罗马建筑，才能使教皇尤利乌斯二世这个野心勃勃的人物心满意足，因为他企图统辖全意大利，获取与他精神权威相称的世俗权力。布拉曼特的设计确实具有地地道道的帝国威严感：像Ⅱ滕皮埃托Ⅱ那样硕大的半圆形顶部，高耸于希腊十字形平面上顶壁交汇处，四角有四个角塔和四座较小的穹顶。这个设计充分达到了阿尔贝蒂对宗教建筑的要求（见 422 页）；完全以圆形和正方形为基础，这个建筑非常严格地对称，很难说出哪一面墙壁更适于安置高大的祭坛。布拉曼特想按照1506年徽章的模样，四面都有相同的立面，将Ⅱ滕皮埃托Ⅱ那一系列古典形式都汇集一处：穹顶、半穹顶、柱廊、三角楣。

但教堂内并不用这些简单的几何形，里面以“雕塑墙”为主：平面图显示不出延续的面貌，只有巨大的奇形怪状的砖石“岛屿”；有个评论家恰如其分地形容它像被贪婪的空间吃剩的面包片。只要比较一下布拉曼特设计的教堂与早些时候建筑的尺寸，这些“岛屿”的实际大小就可想而知了。比如佛罗伦萨的Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ长约71.7米，是Ⅱ圣彼得大教堂Ⅱ（新圣彼得大教堂）（167.6米）的二分之一弱。图609是按布拉曼特设计的尺度（图608）重画的Ⅱ圣洛伦佐教堂Ⅱ平面图，它证明布拉曼特要与万神殿和君士坦丁长方形公堂相比并非信口开河；他的设计超过了那些古典杰作，超过了初期文艺复兴的所有教堂建筑（Ⅱ圣彼得大教堂Ⅱ的希腊十字形的每只臂翼的体积都相当于君士坦丁长方形公堂）。

用什么来造这种超级规模的建筑呢？用中世纪建筑家所喜好的石料或砖做原材料，出于技术上或经济上的原因是办不到的。唯有用罗马人曾经使用过的混凝土构筑方式才既坚固又便宜，最合布拉曼特的需要了（见160页）；但是这种方式在中世纪被人遗忘了。布拉曼特恢复了这一古代技术，在建筑史上揭开了新的篇章。混凝土构筑在设计上比中世纪的石构建筑有更大的灵活性。然而这种材料的使用可能性，并不是马上就被充分利用的。Ⅱ圣彼得大教堂Ⅱ工程的进度十分缓慢，直到1514年布拉曼特逝世时，才完成了四个十字壁翼的扶垛。以后30多年，这项工程一直在布拉曼特培养的建筑家手中建建停停，这些门徒纷纷以五花八门的方式修改布拉曼特的设计。1546年，米开朗琪罗承担了这一重任，圣彼得大教堂建造史上才出现一个新的决定性转机。这座教堂现在的面貌（图625），大部分是按米开朗琪罗的想法实施的。这又必须涉及到米开朗琪罗的整个艺术生涯了。

#米开朗琪罗

天才作为神授的灵感、一种超人的力量萌生于极少数人的身上，并且通过他们发挥作用。这种天才观用于米开朗琪罗（1475—1564）的生平与创作，再合适不过了。不仅崇拜他的人这么看，就连他自己，也深受新柏拉图主义传统的影响，接受了本人的天才就是活生生的现实的思想（见436页），尽管这种思想对他经常是一种灾祸而不是恩赐。能使他走完漫长而又坎坷的一生的因素就是他个性的崇高力量，是他对自己所创造的每件事物的主观正确性所具有的信心。缺乏灵性的人们会遵守惯例、标准和传统规范，米开朗琪罗却否认有任何高于他的天才意旨的权威。

达·芬奇认为绘画是最高雅的艺术，因为它描绘了大千世界一切可视的面貌。米开朗琪罗与达·芬奇不同，他根本上是个雕刻家，而且很特别，是一个专门搞大理石雕刻的艺术家。在他看来，艺术不是科学，而是在“创造人类”，无论怎么不完美，也同神的创造同义。所以达·芬奇指出的雕刻的局限性，在米开朗琪罗眼里正是雕刻的基本长处。唯有从难以驾驭

的石料中“解放”出真正的三维空间的人体，才能满足他的创作欲望（关于他的做法参看《马太福音》第11—12页）。对他来说，绘画必须模仿雕刻形式的浑圆感，建筑也是如此，必须具有人体形象有机组合的特征。

米开朗琪罗坚信人的形象是表现感情的最高媒介，这使他比任何文艺复兴艺术家都有更接近古典雕刻的血缘关系。他仰慕乔托、马萨乔、多那太罗和雅可布·德拉·奎尔恰这些当代大师，对年轻时在佛罗伦萨认识的那些人却不以为然。不过15世纪80年代至90年代佛罗伦萨的文化风气对他的思想有关键性影响；马尔西利奥·菲奇诺的新柏拉图主义与萨沃纳多拉的宗教改革都深深地触动了他。这些相互冲突的影响加剧了他个性中的紧张状态，即他那激越变幻的情绪和与世人格格不入的感觉。由于他认为那些雕像是从大理石囚笼中解放出来的身躯，因此身躯就成了灵魂的世俗的囚笼。囚笼无疑是高尚的，然而终究是囚笼。这种肉体与灵魂的二元论赋予他的人物以极度的“悲怆性”。他们外表平静，内心却受一种超凡的精神力量驱使，这种精神力量是实际的动作所不能发泄出来的。

& 大卫 米开朗琪罗的《大卫》（图611）充分体现了他的艺术独创性，这是盛期文艺复兴最早的一尊不朽的雕像。1501年，艺术家26岁时接受了这一订件。这个巨型人像原来准备高置在佛罗伦萨大教堂的扶壁上。可是佛罗伦萨的神父们决定改放在韦基奥宫前，作为佛罗伦萨共和国公民爱国的象征（见图454，现已换上复制品）。

这一决定很容易被理解。米开朗琪罗的《大卫》没有雕哥利亚的头，看上去像在挑战，不是一个胜利了的英雄而是个为正义而战的勇士。与多那太罗的《圣乔治》（见图541）相仿，他带着蓄积待发的活力面对世人，但他的裸体却又将他与这位大师的青铜《大卫》联系起来。然而，它的风格却与多那太罗要雕出的那种年轻人瘦长而结实的身体的观念截然不同。那时米开朗琪罗刚在罗马住过几年，在那里深为希腊化时期的那些感情充沛、肌肉强健的人体雕塑所打动。虽然在当时，《拉奥孔》（见图207）这尊后来成为希腊化风格最杰出代表的群雕尚未出土，但是他接触了同一类型的雕像。它们的英雄气概、超人的力与美，还有外表起伏强烈的体积感都成了米开朗琪罗本人风格的一部分。同时，通过米开朗琪罗，也成为文艺复兴艺术一般风格的一部分。但是，决不能把《大卫》当成一尊古代雕像。《拉奥孔》或其它同类作品（参见图205）的人体“爆发出”精神上的痛苦挣扎，而《大卫》却处于紧张、镇静的瞬间，显出米开朗琪罗特有的寓动于静的本领。

& 尤利乌斯二世陵墓 这一特点在《摩西》（图612）和两尊《奴隶》（图613、614）上同样明显。这三尊像约作于十年之后，属于尤利乌斯二世陵墓的一组装饰性雕像。要是米开朗琪罗能按原计划完成这座陵墓的话，那将成为他最显赫的成就。这尊威严的《摩西》，本意是让人由下往上看，具有令人敬畏的力量。当时人称这种力量为威严（*terribilità*），近似于崇高的意思。《摩西》的姿势既警惕戒备，又陷入深思，揭示出他一方面是睿智的领袖，一方面又是会勃然发怒的人。《奴隶》则较难解释：起初它们是属于代表各种艺术的一个序列雕刻，由于尤利乌斯二世之死而中辍；后来米开朗琪罗就用它们来表示尤利乌斯二世所征服的领地。虽然如此，米开朗琪罗还想把这两者构成对比的一组，屈从受奴役地位的是所谓《垂死的奴隶》（图613），力争自由的则称为《反抗的奴隶》（图614）。比起它们的寓意来，米开朗琪罗可能更重视它们本身的表现力，这特别使人想起新柏拉图主义把人体视为囚禁灵魂的樊笼的说法。

& 西斯庭礼拜堂 尤利乌斯二世的陵墓还未完工，教皇就打断了米开朗琪罗正在进行的初期工程，半强迫、半哄骗地要艺术家去画西斯庭礼拜堂的天顶壁画（图615）。为了重去朱利叶斯的陵墓完成雕塑，1508—1512年，米开朗琪罗花了4年功夫画好了全部天顶画，创作了真正堪为举世瞩目的代表作。这是一个庞大的有机整体，成百个人物错落有致地安排在天顶的框架里，一方面由于它的规模，更重要的是由于它内在的统一性，使教堂内其它一些较早的

壁画（图597）黯然失色。天顶画的中心部分，被五对大梁分成《创世记》的九个场面，包括从创造天地（在礼拜堂尽头）到诺亚醉酒的情节。

选择这些故事和丰富的陪衬（裸体的年轻人、圆形的纹饰、男女先知、还有拱肩上的画面）的神学原因还没有解说清楚，但我们知道，它与人类的早年历史、耶稣基督的来历、世界的起源及其归宿有关（祭坛上的壁画《末日审判》虽然作于25年之后，却是天顶画开始之日起就已经构思的）。对这项使命米开朗琪罗如何尽职，我们不得而知。他不是一个唯命是从的人，天顶画的情节如此合他心意，所以他是不会跟教皇的意愿形成强烈冲突的。难道还有什么主题比创造天地、人类堕落以及最终归顺上帝的意愿更伟大吗？

详细论述西斯庭天顶画足够写一部书，这里只能谈谈中心的四个主要情节中的二幅。其一《创造亚当》（图616），一定最深刻地激发了米开朗琪罗的想像力；他不仅表现了亚当的身体的塑造，也表现了圣光（灵魂）的传递，从而获得了人与上帝戏剧性的并存，这是任何艺术家都无法相比的。雅可布·德拉·奎尔恰曾尝试过（见图546），但是没有米开朗琪罗构思中的动力感，这里与囿于地上的亚当相对照的，是急速穿过天空的上帝。我们发现，亚当并不只是竭力朝向他的造物主，还向着夏娃（亚当看到了在上帝左臂保护下，尚未出世的夏娃），上述关系就更加意味深长了。

米开朗琪罗曾被称作蹩脚的色彩画家，但新近对壁画清洗后的发现表明，这样的评价是不公正的。《人类堕落》和《逐出伊甸园》（图617，彩图77）显示出整个天顶画所特有的强烈、醒目的色调。米开朗琪罗所运用的色彩的丰富性令人惊奇。与曾经认为的相反，英雄式的人物具有着色了的雕塑的特质。这些形象充满生命力，在幻想性的“窗口”里扮演着史诗般的角色；这“窗口”打破了建筑的格局。米开朗琪罗并不在轮廓线内平涂颜色，而是按乔托和马萨乔的传统，用粗大遒劲的笔触造型。《逐出伊甸园》尤其像马萨乔的同名作品（见图563）。

我们还可以从彩图77上看见附属于天顶画主要情节的装饰性裸体青年像。这些朝气蓬勃的人体有规律地按间隔重复出现，在米开朗琪罗的构思中占有重要地位。他们把《创世记》的各个场面联接在一起，其涵义尚未确定。他们是人类灵魂的形象，还是代表着异教的古代世界？不管答案是什么，他们与尤利乌斯二世陵墓的“奴隶像”同属一种类型，米开朗琪罗再次在这些人物身上倾注了丰富的表现力，超越了原来的象征含义。

& 《末日审判》 1534年，当米开朗琪罗回到久别20年后的西斯庭礼拜堂时，西方世界正处于宗教改革的思想政治危机之中（见492页）。从米开朗琪罗明快的、充满生气的天顶画转向那暗淡的《末日审判》，立刻就会惊讶地发觉他感情上的重大转变。《末日审判》上的人，无论是升入天堂或是罚入地狱，都密集地挤作一团，在愤怒的上帝面前乞求宽恕（图618）。坐在上帝下方云层上的使徒巴多罗买，手提着一张人皮表示他曾经以此殉教（他曾被剥过皮）。这张人皮上的面像不是这位使徒的却是米开朗琪罗自己。在这个可怖的自嘲式自画像上（隐蔽得很，直到晚近才被发觉），艺术家留下了对他个人罪孽和不肖的忏悔。

& 《美第奇礼拜堂》 在作西斯庭礼拜堂天顶画与《末日审判》之间，正是教皇利奥十世（1513—1521）与教皇克莱门特七世（1523—1534）的教皇任期内，他们都是美第奇家族的成员，乐于聘用米开朗琪罗到佛罗伦萨为他们服务。在那儿，米开朗琪罗主要的作品都是围绕美第奇家族的圣洛伦佐教堂而作。布鲁内莱斯基革命性的圣器室（见409页）设计百年之后，教皇利奥十世想造一座与之相配的建筑，以这座新的圣器室作为伟人洛伦佐、洛伦佐的兄弟朱利亚诺以及这个家族的两个年轻成员（也叫洛伦佐和朱利亚诺）的陵墓。米开朗琪罗应承了前期的工程，并花了14年的功夫，完成了这座礼拜堂和其中两个属于小洛伦佐和朱利亚诺的陵墓（图619）。这座新圣器室被认为是雕刻—建筑的合体；这是米开朗琪罗唯独一件把雕像置入特有背景的作品。

这两个陵墓的设计与初期文艺复兴时期的陵墓，比如列奥纳多·布鲁尼陵墓（见图582）

还有相似之处，但不同之处更多：没有碑文，两个寓意性雕像代替了死者像（右边是昼，左边是夜）。朱利亚诺全身像穿着古代军人装束，与死者毫不相象（据说米开朗琪罗曾经说过：“一千年之后，没人知道朱利亚诺的模样！”）。这种三座雕像的组合究竟意味着什么？这个问题不知提出过多少次，却无一满意的答案。米开朗琪罗设计的美第奇陵墓在建造时，其形式和内容反复更改，今天的规模恐怕也不是最终方案。原来充满动力感的构思由于艺术家1534年被召赴罗马而中止。《昼》与《夜》也是设计成平置的，不像现在这样斜靠在呈曲线形的石棺盖上。

甚至两尊坐像也可能不是专门为这座陵墓而造的。《朱利亚诺》的像龕又窄又浅，雕像在这里面显得很不服贴。米开朗琪罗还设计了其它一些圆雕和浮雕，但都未完成，不知是被有意还是无意地省略了。尽管如此，《朱利亚诺陵墓》仍然是一个出色的视觉整体。三座大雕像呈三角形，以棱角分明、纤细长直的直线与横线交叉为底座，衬托出雕像的深固和厚笃。《朱利亚诺》是一位理想化的王子形象，比《摩西》年轻，更沉湎于冥想。它在情绪上与斜靠的两座雕像相反，而与“奴隶像”的情绪相似。它们受古代河神像的启发（参见图6），比米开朗琪罗的其它作品更深刻地具有寓动于静的特征：《昼》咄咄逼人的沉思与《夜》那种被觉醒的昏睡，都以难以忘怀的壮观表达了肉体与心灵的矛盾。

《劳伦丁图书馆》 建美第奇礼拜堂同时，米开朗琪罗还建造了《劳伦丁图书馆》。这个图书馆与圣洛伦佐教堂相邻，是美第奇家族开放其收藏的各类书籍和手抄本的所在。从门厅看去（图620），米开朗琪罗作为新建筑形式创造者的旺盛精力第一次显露出来。按照16世纪20年代布拉曼特的古典主义理想标准，这里的一切都是错误的：大门上的三角楣不全，壁龕的半露柱上大下小，立柱没有明确可辨的柱式，涡卷形托架毫无承重作用。然而从营造的实际看，最成问题的是嵌入墙面的立柱：虽然符合构造上的逻辑，即用立柱支撑沉重的扶垛，而扶垛则支撑屋顶横梁（图621），但这一细节处理搅乱了建筑得体的神圣法则：古典的梁柱体系的半露柱和檐部必须突出墙壁，便于它们叠加在一起，以强调它们各自的功能。这种体系能缩成一种线型图案（如图572的《鲁塞莱宫》），但在米开朗琪罗之前还没有人敢违背它，将立柱嵌入墙内。

这所有的设计赢得了米开朗琪罗的朋友兼传记作家瓦萨里的会心印证。他提到米开朗琪罗的建筑“突破了一般传统手法的束缚和禁锢”。这些创新的用意当然是在于表现，而不是功用的需要。立柱之间，墙面向内凹进，门厅形成一种“压缩房间”，观众在这儿能体验到一种实在的压迫感。更使人心神不宁的是封闭的空壁龕和怪诞的扶梯，那些踏步倾泻而下又顺势向外，如此峻急，毫不松缓，使人真担心敢不敢去冒险拾级涉足这股洪流。

《圣顶广场》 米开朗琪罗一生最后的30多年主要从事建筑艺术。1537—1539年，他接受了生平最庞大的工程合同，即改建卡庇特山顶上的圣顶广场。他终于有机会完成一个规模庞大的设计，在这块一度象征着古罗马中心的地方，建造一个与它庄严地位相称的广场。虽然他去世很久之后，这个广场才最后完成，但整个工程基本是按他生前的设计实施的，设计吸取了大量昔日市中心广场的长处；在此类建筑中最为动人，成为无数广场的楷模。教皇保罗三世提出要把《马尔库斯·奥里略骑马像》（见图269）移到这个广场上来，米开朗琪罗为它设计的基座，设在中心微隆的卵形圆场的正中。这尊骑马像就是他整个广场设计的中心。

广场三面是三幢建筑的正立面，当参观者从第四面登上层层台阶，就会发觉自己被包围在硕大无比的“露天大厅”当中。照片上看不出这种效果，即使根据米开朗琪罗设计所作的铜版画（图622）看，也难获得完满的印象：它显示出构思完全对称之美，以及沿着中轴线一直通向元老院的感觉。但这幅版画上的广场被变形了，实际上广场不是矩形的，而是梯形（毗邻的建筑也是敞开的：图623）。这是米开朗琪罗依照旧有建筑物而设计的一个特色：元老院和右边的卫宫都是旧有建筑，而且这两座建筑交角呈80度而不是90度，它们只是被重新设计了新的立面。他还提出一个想象力贫乏的建筑家难以逾越的定则：造成前窄后宽的

差异使元老院显得比原来的体积更大，生动地雄踞于整个广场之上。

全部构思具有舞台布景的视觉效果，最明显是铜版图上左边的“新宫”正门只有前面，背后却空无一物。这个正立面与对面建筑的正面不是窄长的屏风式墙壁，而是以“刚健有力”的平面与体块、直线与横线构成强烈的三度立体结构（图 624），这种方式是自古罗马建筑以来都未曾有过的。它们具有与开放的圆柱式门廊相同的特征，这个门廊与广场和建筑正面相连形成一个“院落”，将具有连拱廊的围廊庭院连成一体。

圆柱式门廊的立柱和石梁都被雕刻成柱头巨大的半露柱，支撑着上有一圈栏杆的檐口顶墙。这种设计遵照的是古典的“柱梁结构”原理。我们在《帕奇礼拜堂》、阿尔贝蒂的《圣安德烈教堂》和布拉曼特的《腾皮埃罗》正面（见图 553、575、606，彩图 76）提到过它，不过是米开朗琪罗把它们结合成紧凑一致的序列的。他在元老院填高的地基上采用了巨型柱式和栏杆，强调了这一建筑的雄伟气派。高高升起的双排台阶的尽头只有一个门口，似乎汇集了卵形圆场和叉开的墙面的所有空间力量，给参观游览这个广场的人们以激动人心的高潮。

& 《圣彼得大教堂》 因为圣顶广场，巨型柱式成了纪念性建筑物的既定模式。米开朗琪罗自己又一次将它用在圣彼得大教堂的外部（图625），同样获得了动人心弦的效果。大教堂按卫宫的结构，但把敞廊都改为窗户，并且用一间顶楼代替了栏杆，这就较好地适应了原来设计中参差不齐的轮廓。米开朗琪罗的设计不同于布拉曼特的多层升高的样式（见图610）；他用巨型立柱突出建筑的紧凑，把穹顶衬托得更加雄伟、生动。同样为了简洁和结构统一，米开朗琪罗决定简化内部，而不改变它的集中式型制（图626、627）。他将布拉曼特为圣彼得大教堂设计的复杂的空间连接（见图608）改为十字架式的方型结构，并修改了东边的外部，还为它配置了圆柱式门廊来确定教堂的中轴线。他的这部分设计未能实现，而穹顶虽然在他逝世很久之后才建成，但在每一重要的细节上都体现了他的思想。

布拉曼特曾经把圣彼得大教堂穹顶构想为层层内收的半圆形，下面是很窄的鼓形壁，穹顶就像压迫着下面的教堂；米开朗琪罗给人的感觉正相反，他设计的穹顶雄壮地从建筑主体伸出，挺向上空。高大的鼓形壁由成对的立柱着重强化了扶壁，肋拱、圆形屋顶升起的弧形曲线、高大的灯笼式天窗都以垂直作用压低水平作用。我们不禁联想起《佛罗伦萨大教堂》的穹顶（见图 449），米开朗琪罗不仅借鉴了它的双壳架结构，还吸取了它哥特式的轮廓。效果却截然不同：布鲁内莱斯基设计的穹顶外表平整并不暗示内部的侧重点；米开朗琪罗却为这些相峙的力量找到了雕刻的外形，还把它贯穿于建筑物的其它各部分（下层成对的巨型半露柱的推力相映着鼓形壁上的成对立柱，再延续到肋拱，到明窗形成高潮）。这个设计的逻辑关系如此具有魅力，致使 1600—1900 年间的穹顶建筑鲜有不循此例。

& 《米兰的圣母哀悼基督》 米开朗琪罗在《圣顶广场》和《圣彼得大教堂》这类宏伟建筑工程上的自信心，与《末日审判》中毫无生气的人皮上的自画像判若二人。确实，很难中和他个性的这种矛盾。是否他临终前，感到搞建筑要比他画那些人体更容易得到满足？他最后的一尊雕像《米兰的圣母哀悼基督》（图628），探索了新的形式，似乎早年的作品于他已毫无意义了。这是个残像，部分被他本人毁坏了，直到临死前几天，他还在奋力制作这尊雕像。基于它的主题，尤其是它富有感情的内容，可能是米开朗琪罗想用它来装饰自己的陵墓。雕像上这两个人物并无盛期文艺复兴艺术语汇的迹象，他们默默地滞留在空中，倒很像中世纪艺术的造型。《米兰的圣母哀悼基督》很像大师的自画像（见图618），表明了米开朗琪罗澎湃起伏的内心世界，它不是面向人间观众，而是向着上帝乞求宽恕和拯救。

#拉斐尔

若说米开朗琪罗代表孤傲不羁的天才，那拉斐尔的性格恰恰相反，是个深通世故的艺术

家。这种对比，在他们当时，以及现在都一目了然。虽然他们各有观众，却都享有同样的威望，但是今天我们几乎都偏爱米开朗琪罗——

“妇女们在房里，
走来走去地谈论着米开朗琪罗。”

（T·S·艾略特）

人们（包括历史小说家和传记小说家）越来越多地谈论着米开朗琪罗，而常常是只有美术史家才提起拉斐尔（1483—1520）。这位年轻的大师一生平步青云，他的作品似乎充满着轻松优雅的气氛，很难与前者悲剧性的英雄主义相比。从创新上讲，拉斐尔的贡献不如达·芬奇、布拉曼特和米开朗琪罗，这三位艺术大师的成就滋养了他。然而，拉斐尔却是盛期文艺复兴时期的核心画家，因为对盛期文艺复兴艺术风格全貌的了解更有赖于他而不是其他大师的作品。

拉斐尔的才气在于：以统一的和谐力量融合了达·芬奇和米开朗琪罗的长处，从而创造出一种抒情的、又有戏剧性的艺术，不但有绘画之丰富，还有雕塑之坚实。这一特点，在他结束了跟随佩鲁吉诺的学徒生活后，在佛罗伦萨（1504—1508）所画的一批早期作品上有所体现。《庄严圣母》（图629）的宁静沉思仍反映出他的师传（参见图597），但是形象更丰富，笼罩在达·芬奇式的“薄雾”之中；这位端庄温柔的圣母会令人想起《蒙娜·丽莎》，但没有她那种神秘的色彩。

&《雅典学院》 拉斐尔的晚期作品才完全显出受米开朗琪罗的影响，他的那些罗马时期的作品尤其明显。当时，米开朗琪罗开始画西斯廷教堂的天顶画，尤利乌斯二世将拉斐尔从佛罗伦萨召来，让他装饰梵蒂冈宫的一些厅室。第一间即签字大厅，大概是教皇的图书馆。拉斐尔画在墙面和天顶的那组壁画的内容有关四种学术——神学、哲学、法律和艺术。

其中《雅典学院》（图630）一向被看作拉斐尔的代表作，是盛期文艺复兴古典精神的完美体现。其主题是“思想上的雅典学院”，一群著名的希腊哲学家聚集在柏拉图和亚里士多德周围，每个人都有他独特的姿势或者动作。拉斐尔一定见到过当时临近完工的《西斯廷天顶画》。雄健的力量表现和人物群像的戏剧性组合证明他学习了米开朗琪罗的手法。拉斐尔并不是照搬米开朗琪罗式的造型与姿势，而是把它融入自己的风格，赋予不同的意义。

肉体与精神、动作与感情在拉斐尔的画中是均衡和谐的，他笔下如此众多的人物都具有高尚而明确的身份。《雅典学院》所体现的观念，总的说像达·芬奇的《最后的晚餐》（图601）而不是米开朗琪罗的《西斯廷天顶画》。拉斐尔让每位哲学家都再现出“人类精神的意向”，突出他们个人之间与群体之间的联系，并用形式上的节奏加以接合，这种手法更具有真实性。集中式的对称构图，人物与背景建筑错落有致的穿插，都是达·芬奇式的。但是，与《最后的晚餐》上的大厅比较，拉斐尔的古典建筑中高耸的穹顶、桶状拱门与巨型雕像在构图上占更多份量。他受到布拉曼特的启发，似乎这就是新的圣彼得大教堂的前景。它那几何化的精确和庞大深远的空间将马萨乔所开创的传统推向了高峰，这个传统经由多梅尼科·韦内奇亚诺和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的继承，再由拉斐尔的老师佩鲁吉诺传承给他。

&《伽拉忒亚》 拉斐尔再也没有画出如此富丽壮美的建筑场面。为了创造绘画空间，他越来越依赖于人体运动，而不是透视上的景深。1513年，他画的《伽拉忒亚》也是一幅古典主题绘画（图631）。根据希腊神话故事，美丽的海中女神伽拉忒亚受到波吕斐摩斯轻佻的追求，但是画面上却汇集着古代狂欢和风情的故事情节，与《雅典学院》严肃的理想主义恰成对照。它的构图很像《维纳斯的诞生》（图594，彩图73），拉斐尔还在佛罗伦萨时就熟悉这幅名作，然而两者的相似正强调了两者的差别。拉斐尔的全身都充满动感的人物，由伽拉忒亚生动的“对立平衡”引出他们豪放开朗的精神活动；而博蒂切利画上的动态一般不是由人物本身，而是由外部赋予人物的，所以它们绝对不会脱离画布表面，产生乱真的感觉。

&肖像画 拉斐尔的早年已经显示出非凡的肖像画才能。他把15世纪自画像的写实主义（如图596）与盛期文艺复兴的人类理想（如《蒙娜·丽莎》中，盛期文艺复兴的人类理想几乎淹没了对象的个性）结合起来，这是拉斐尔极善综合禀赋的又一体现。他对那些肖像画的主人，既不阿谀奉承，也不有意贬低。比如这里的《教皇利奥十世》（图632，彩图78），不像他本人那样英俊。他愠怒而厚实下巴就像是佛兰德斯工细油画的如实记录。但他的威慑感、他的权势不是从其高官显位，而更多是通过他的内心思想流露出来。我们觉得拉斐尔并不虚构对象的个性，而是更集中、更突出地刻画这种个性，大概他有幸仔细观察到教皇利奥十世最佳时刻的形象。虽然他同样仔细研究过那两位红衣主教，但在画面上却缺乏这种有力的平稳感，这从反面增强了主要人物至高无上的气派。甚至在处理上也显出类似的差别：教皇利奥十世在两位红衣主教的衬托下，身上的光线、色彩和肌理都更为显著。

#乔尔乔尼

初期与盛期文艺复兴之间的差别在佛罗伦萨和罗马如此明显，在威尼斯却远不如此清晰。乔尔乔尼（1478—1510）是16世纪第一个威尼斯画家，他短暂的一生在最后年代才脱离乔瓦尼·贝里尼的束缚。

&《暴风雨》 在他为数甚少的成熟作品中，《暴风雨》（图633，彩图79）是最富独创性又最令人费解的。第一眼望去，那诱人的魅力同贝里尼的《神迷的圣方济各》（图592，彩图72）以及圣扎卡里亚教堂的祭坛画（图593）何其相似。但在情调上，两者就不同了。《暴风雨》细腻微妙，充满着异教的情趣，而贝里尼笔下的景色则是经过圣方济各的眼光展现的上帝的造物。乔尔乔尼画上的人物并不向观者说明他周围的情形，他们本身就属于自然的一部分，是被动的目击者——近似于牺牲者，眼看暴风雨就要吞没他们了。他们究竟是什么人？到目前为止，青年士兵和怀抱婴孩的裸体母亲不愿透露他们的身份，这幅画的主题至今不明。现在的题目有点事出无奈，因为画上唯一的“情节”就是暴风雨，所以也不见得完全不合适。无论原意表现什么，画面就像一首令人陶醉的抒情诗，是顷刻间要消失了的田园美梦。当初只有诗人们才能捕获的那种留恋沉思气氛，如今也进入了画家的绘画语言里。以《暴风雨》为标志，一个重要的新风格问世了。

#提香

乔尔乔尼还没来得及全面探索在《暴风雨》中创造的真正敏感而细腻的抒情世界便去世了。这项使命交给了提香。提香（1488/90—1576）也极有天才，直接受乔尔乔尼的影响，是16世纪下半叶威尼斯画坛上举足轻重的人物。

&《酒神祭》 大约在1518年，提香创作了《酒神祭》（图634，彩图80），是受一位古代作家描写这类欢宴场面的启发而完成的率真活泼的异教作品。整个风景富有冷暖色调的对比，具备全部乔尔乔尼式的诗情。画中人物却是另一类；他们活跃、精壮，那种欢欣自由地纵情游乐的神情使人想起拉斐尔的《伽拉忒亚》（图631）。当时，有许多拉斐尔的作品都被复制成版画（见图5），流传开来。提香从这些复制品上逐渐熟悉了罗马的盛期文艺复兴。他这幅《酒神祭》里狂欢的人群，也反映出古典艺术的影响。但是提香对待古代与拉斐尔极为不同；他将古代神话看为自然界的一部分，栖居在这里的不是有生命的雕像，而是有血有肉的凡人身躯。《酒神祭》里的人物被理想化得恰到好处，足以使我们相信他们属于一个消失久远的美好时代。他们邀请我们分享这欢快的情绪，相形之下拉斐尔的《伽拉忒亚》就显得冷漠和疏远了。

&佩萨罗圣母 在许多宗教性绘画里，反复出现过这种喜庆的生机，例如《圣母与佩萨罗

家族成员Ⅱ（图635）。虽然构图就像“神圣会谈”变体画（参见图567、593，彩图67），但提香用斜角构图代替了大家熟知的正面视图，彻底改变了格局。圣母高踞于宽大的桶形拱顶殿堂，两侧敞通，与贝里尼在圣扎卡里亚教堂画的Ⅱ圣母与圣使徒Ⅱ中的盛期文艺复兴建筑极为相似；由于画面是斜角的，背景几乎完全是广阔的天空与云。除了跪着的施主之外，画上每个人都在动，或转身、或屈体、或做手势；举旗的军官简直就像要带人冲上台阶。尽管具有强烈的戏剧性因素，构图仍然保持着均衡的自我控制。明媚的阳光使每种颜色和每种质地光彩夺目，和祭坛画愉悦的气氛取得一致。仅有的悲剧性暗示，是两个小天使抬着的基督受难的十字架，有云层遮蔽着避过了参加神圣会谈的众人，但没有回避观者——这一插曲为全画增色不少。

&肖像画 拉斐尔去世之后，提香就是当时最令人瞩目的肖像画家。他那横溢的才气，在上幅祭坛画的施主像上已有证明，而在作品Ⅱ戴手套的男子Ⅱ中（图636）就更突出了。这幅肖像具有如梦般的亲切感，它柔和的轮廓和深沉的投影依然透出乔尔乔尼风格的影响。这位青年沉浸在自己的冥想中，丝毫没有觉察出观众的在场；他脸上略带忧郁神色，与Ⅱ暴风雨Ⅱ的诗意化表现如出一辙。然而，造型的坚实有力远在乔尔乔尼之上。在提香的笔下，油画技法的一切可能（富丽，奶油色的高光，沉着暗色调子十分透明又转换得当）被充分地表现出来；提香用笔更挥洒自如，以前很难辨识的独立笔触，这里都能清楚地看出来。当从Ⅱ戴手套的男子Ⅱ转向25年后他画的Ⅱ保罗三世和孙子Ⅱ（图637），会发觉提香画风演进的飞快速度。这幅作品的构图形式出自拉斐尔的Ⅱ教皇利奥十世Ⅱ（图632，彩图78），粗犷、迅疾的笔触能使画面具有最初速写的随意性，实际上有某些部分尚未完成。这更自在的技巧中可以看出提香能神奇地抓住人物的性格：教皇矮小的身材，因为年迈显得萎缩，却以可畏的威严支配着两个高大的随从。通过这两幅肖像的比较，可以看出肖像画技巧的变化已不单纯是表面现象，它总是反映出艺术家目标的变更。

&晚期作品 这种造型与技巧的关系在提香晚年的代表作Ⅱ戴荆冠的基督Ⅱ（图638）上更加明显。那些从半昏暗中显出的人物形象完全是由光线与色彩组成的；尽管是厚涂的颜料，微光闪烁的画面各处却都失去了坚固的体积感，看上去像半透明，从内里发出红光。结果，残暴的肉刑神秘地中止了，萦绕观者心头的不是画面上的戏剧性，而是一种由深刻的宗教感情引起的宁静的奇异情绪。

@第四章 样式主义及其它潮流

盛期文艺复兴之后发生了什么？50年前，这个问题的答案本来很简单：继盛期文艺复兴之后是晚期文艺复兴。这个时期，前代大师的那些浅显模仿者们占主导，这种情况一直延续到16世纪末巴洛克风格的出现。尽管我们现在用更加肯定的眼光来看待1520年之后陆续成熟的艺术家，普遍放弃了容易引起误解的晚期文艺复兴的名称，但是对盛期文艺复兴到巴洛克中间的75年时间，我们仍然要找一个合适的名称。任何单独的名称都意味着这个时期有某种风格，还没有人能够成功地确定这是什么风格。如果在1525—1600年间没有单纯风格，那为什么要把这段时间看成一个艺术阶段呢？除非像文艺复兴时期看待中世纪那样，从反面意义上指两个高峰之间的时间。如果把它看作是引起过一系列互相竞争的潮流，而没有主导思想的危机时期；或者宁愿将之看作是像当今这种充满内部矛盾因而格外吸引我们的时期，这样想，难题也许就解决了。

\$绘画

#样式主义：佛罗伦萨和罗马

在盛期文艺复兴之后的各种艺术潮流中，人们谈论得最多的是样式主义。不过这个名称从范围和含义上是有问题的：它最初的意思狭窄而含贬义，指16世纪中叶罗马和佛罗伦萨的一群画家。他们的风格模仿拉斐尔和米开朗琪罗艺术的某些方面，有意“矫揉造作”地程式化。最近以来，他们作品中冷漠、枯燥的形式主义被承认为一种运动的特有形式。这种遍及很广的运动把无论多么主观或离奇的“内心幻觉”高置于自然和古代先辈的两大权威之上；有些学者甚至把样式主义的定义扩大，包罗了米开朗琪罗本人的晚年风格，这倒像把菲迪亚斯称作古典主义者。

&罗索 1520年前夕，佛罗伦萨一些青年画家的作品中出现了盛期文艺复兴不安定的苗头。1521年，他们中间最古怪的罗索·菲奥伦蒂诺（1495—1540）画了他的《下十字架》，坚定地表达了新的看法（图639，彩图81）。在黯淡天空衬托之下，呈蜘蛛网式散乱分布的人物竟有如此惊人的效果，出乎意料。这些惶恐不安的人型很生硬，似乎是被突如其来的寒流冻僵了，甚至服装上也有单薄、棱角分明的平块；不协调的色彩与辉煌而虚假的光线，增强了画中恶梦般的效果。有种极度动荡的、人为的幻觉风格表白出内心深处的困惑，这近乎是对盛期的文艺复兴艺术中古典和谐的反叛。瓦萨里说菲奥伦蒂诺是自杀的，也许不是事实，但看到这幅画似乎又觉得有道理。

&庞多尔摩 菲奥伦蒂诺的朋友庞多尔摩（1494—1556/7）也是个性格乖戾的人。他禀性内向而胆怯，常把自己锁在家中数周闭门谢客，连朋友也不见。他那些敏感至极的素描，如《少女习作》（图640）就很能反映出他性格的这些方面，画中人阴郁地凝视着空间，好像遭受了某些若隐若现的心灵创伤而畏惧这个外部世界。

&帕尔梅贾尼诺 菲奥伦蒂诺和庞多尔摩的“反古典主义”风格是样式主义的第一阶段，很快就被这个潮流的另一种形式代替了。这种形式表面上不怎么反古典主义，主观感情也不那么浓，却与盛期文艺复兴自信、稳定的世界大相径庭。帕尔梅贾尼诺（1503—1540）的《自画像》（图641）并没有反映心理上的混乱，画中的艺术家显得温文尔雅，仪容整齐，蒙着一层达·芬奇的“薄雾”。人像的变形也很客观，不是随心所欲的，因为画面记录了帕尔梅

贾尼诺在凸透镜中见到的自己的形象。但是，他为什么如此迷恋这一“通过观察镜”而产生的物像？早先也有画家用同种方式，目的在于观察已经“过滤出来”的那些变形（如图515、526），除非镜中形象与该物体本身同时在画面出现，才作变形（图516，彩图62）。帕尔梅贾尼诺却将镜子当成自己的画，为此他还用了专门准备的凸面木板。是否他想证实没有孤立的、“正确的”现实，变形也像事物正常的外形同样自然？

奇怪的是，他那科学的客观态度很快走向了反面。瓦萨里提到，命薄的帕尔梅贾尼诺直到临终（他卒于37岁时）一直热衷于炼金术，变成了一个“蓄胡须、留长发、丢三落四、近乎毫无教养的野人”。他那怪诞的想象倒在他最著名的作品《长颈圣母》（图642，彩图82）中得到证实，这幅是他在罗马住了几年回到故乡帕尔马之后作的。他深深喜爱节奏优雅的拉斐尔艺术（参见图631），但把拉斐尔的人物变成了崭新的一种类型：他们的肢体伸长了，如象牙一般光滑，动态慵倦，跟拜占庭艺术里的人一般远离现实，具有一种理想之美。背景也是随心所欲的：小小的预言者后面矗立着一大排毫无意义的柱子；帕尔梅贾尼诺似乎有心不让人们按日常经验的标尺来衡量《长颈圣母》中的一切。在此，我们已经涉及到“矫揉造作”的风格，“样式主义”的术语就是以此为核心的。《长颈圣母》是个超然完美的幻象，她那冷漠之美同菲奥伦蒂诺《下十字架》中的燥热一样动人。

&布诺基诺 意大利样式主义优雅的一面迎合了一种猎奇的趣味，因此尤其投合托斯卡纳大公和法国皇帝这类宫廷贵族赞助人之所好，它很快形成一种国际样式（见图679）。这种风格产生了如美第奇家族的科西莫一世之妻、托莱多的埃莉诺拉那样的肖像画杰作（图643）。这幅肖像由科西莫的宫廷画家阿尼奥洛·布诺基诺（1503—1572）而作。画中人作为上流社会的一员，而不是具体某个人出现的。她在华丽奢侈的服装屏障后凝结静止了，很像帕尔梅贾尼诺画的圣母（请比较她们的手），而不像是有血有肉的凡人。

#样式主义：威尼斯

&廷托雷托 直到16世纪中叶，威尼斯才出现样式主义。其主要代表廷托雷托（1518—1594）是一位精力充沛、富有创造性的画家，他的画综合了反古典主义和优雅风格两个阶段的特征。据说他要“画出提香的色彩，米开朗琪罗的构图”，他同这两位大师的关系虽存在，但却象帕尔梅贾尼诺与拉斐尔的关系一样特别。《基督在彼拉多面前》（图644，彩图83）是廷托雷托为圣罗科学院（圣罗科公会所在地）画的许多巨型架上画之一。与提香的《戴荆冠的基督》（图638）形成鲜明的对照，大胆的笔触、奔放的色彩以及奇突的光影关系表现出他对提香技巧的承袭，整个构图确实使我们想起提香的《圣母与佩萨罗家族成员》（图635），但整体效果却是地道的样式主义：摇曳而虚幻的光线造成了那种炽热的感情色彩，幽灵般的基督身体笔杆般瘦长，在那些米开朗琪罗式激动的人群中纹丝不动。这些使人们想起罗索·菲奥伦蒂诺的《下十字架》。

廷托雷托最后的那幅重要作品《最后的晚餐》（图645）更为壮观。他竭力否定达·芬奇恰好在一百年前的同题材名作（见图601）的古典价值。虽然基督仍占据构图中心，但那张桌子却以夸张的透视同画面成了夹角；中景的较小的基督在耀眼的光环中依稀可辨。廷托雷托尽量把情节搬到日常生活的环境里，画上有装饮食的各式器皿，还有家畜。这只是为了戏剧性地加强自然与超自然的对比，因为画面中也有天使；从明亮的油灯缭绕升起的烟雾，奇迹般地变为众多的天使。正当基督把自己的血肉以面包和酒的形式分发给使徒时，这群天使涌向基督。廷托雷托的主要意图想把尘世的化体成为神圣的食物这种圣餐仪式具体化为可视形象。他很少暗示犹大出卖的世俗的戏剧情节，而这个情节在达·芬奇作品上却是十分重要的（这里可以看见犹大独自紧靠着桌子这一边，位置不很显眼，几乎会被误认为是个宾客）。

&埃尔·格列柯 样式主义最后一位、也可能是最出色的一位画家也出于威尼斯画派。他叫

多梅尼科·泰奥托科波洛斯（1541—1614），又名埃尔·格列柯，来自当时还在威尼斯统治下的克里特岛。他早年可能师从拜占庭传统的克里特岛艺术家；1560年之后不久他到了威尼斯，很快吸收了提香、廷托雷托和其他大师的风格。10年后他到罗马，逐渐熟悉了拉斐尔、米开朗琪罗和意大利中部的样式主义艺术。1576年或1577年，他到西班牙，在托莱多渡过余生。但他在第二故乡却是个异邦人。当时反宗教改革的思想正处于高峰，在西班牙尤其激烈，埃尔·格列柯成熟的作品上可以看到这种极端的感情主义。但他认为西班牙的绘画过分偏狭，所以与之格格不入。他的画风在定居托莱多之前就已经形成了。直到逝世前，他还是难以忘怀拜占庭艺术的熏陶，始终用希腊文在自己的画上署名。

埃尔·格列柯主要订件中最大、最富丽堂皇的是《奥尔伽兹伯爵的葬礼》（图 646、647，彩图 84；这一巨作挂在圣托梅教堂）。为了纪念中世纪捐助人奥尔伽兹伯爵对宗教的虔诚，连圣司提及和圣奥古斯丁都神奇般地参加了他的葬礼并亲手将他的遗体放入墓穴。葬礼是1323年举行的，埃尔·格列柯却把它画成了当代事件，在出席葬礼的诸多宾客中画出了当地名流、神甫的形象，他们甲冑和服饰上令人目不暇接的色彩以及质地处理，连提香也自认不及。画的正上方，伯爵的灵魂（一朵小云般的人物，就像廷托雷托《最后的晚餐》里的天使）正由一位天使引入天国。画幅上半部展开的天国聚会与下半部很不相同：云彩、肢体、服装等每一形象都成卷风形朝向远处的基督。在此，样式主义的各个方面汇成了一种梦幻的形象，这比廷托雷托的艺术，有过之而无不及。

如果站到原作前看《奥尔伽兹伯爵的葬礼》，就更能清楚它的整个含义。这幅画就像一扇大窗户，画满教堂整整一面墙。画幅底部距离地面约1.8米，房子的高度只有5米多，人们只能陡直地仰首才能看到它的上半部。埃尔·格列柯按透视急剧地变形，大概是为了在上部取得广阔无垠的天空幻觉，而下图前景的人物就像站在舞台上（他们的脚恰好被画的下框切断了）。那块石质大饰板也属于画的一部分，就在两位圣徒扶着伯爵尸体放下石棺的前面，因此它说明了画中的活动。观众可以将画分成三部分：墓穴本身，大约在观众视平线上横入墙壁，靠近一块真的石板；再现的奇迹般的葬礼；一些参与者能够见证荣耀的天国景象。埃尔·格列柯在这里的任务与马萨乔在《圣三位一体》（见图 560）中的任务相似纯属巧合，其中的差别却反映出自初期文艺复兴以来，西方美术强有力的变化。

有了在威尼斯的艺术训练，埃尔·格列柯才有了他的肖像画功力。我们一般很少知道他跟肖像画上那些人的关系，但在他为弗雷·菲利克斯·奥斯腾西奥·帕萨维西诺所做的纪念性肖像画（图 648）中，主人则是一个有名的诗人和学者。此人曾在几首诗篇中赞扬过埃尔·格列柯的才赋。这幅肖像画与提香《戴手套的男子》和庞多尔摩的肖像画（见图 636、640）一脉相承，其神情既非沉思，也不是超俗隐逸。帕萨维西诺纤细、富有表现力的双手，敏感嘴唇、明亮双眸和苍白脸面，流露出极其动人的精神热情。从他的身上，我们很容易联想到反宗教改革的那些教徒们，他们都具有神秘和智慧的两重性。

#原形—巴洛克

如果说样式主义中出现的人物在今天看来是十分“现代”的（埃尔·格列柯在今天的声誉比当年的声誉大得多），那么他们在16世纪却并不独据优势。另外还有一股潮流大约也产生于1520年，预示出许多巴洛克艺术风格的倾向，可以称之为原形—巴洛克。

&科雷奇奥 这一潮流最主要的代表科雷奇奥（1489/94—1534）是意大利北部罕见的天才画家，他不长的一生大半在帕尔马度过。科雷奇奥年轻时先是吸收了达·芬奇和威尼斯画家的艺术，后来又是米开朗琪罗和拉斐尔，但对他们理想化的古典均衡却不感兴趣。帕尔马大教堂穹顶的壁画《圣母升天》（图649），是科雷奇奥最大的作品，它是幻觉式透视的代表作。光明浩瀚的空间里，到处是飞翔的人群。他们动作自如，好像重力对他们不产生影响。但他

们不是脱离人间的精灵，而是健康的、生气蓬勃的血肉之躯，他们喜欢这种失重状态。

科雷奇奥在处理精神与肉体的幻觉上，并没有什么区别，正如比较他的《圣母升天》和《朱比特与伊俄》（图 650，他画的一组古代神祇恋爱故事画之一）时所能看到的。这位仙女神魂颠倒地陶醉在云朵状的朱比特怀里，伊俄就像壁画上喜气洋洋的天使。达·芬奇式的“薄雾”和威尼斯画派的色彩与质感融合在一起，产生了一种异常性感的效果，这种效果远远超过了提香的《酒神祭》（见图 634，彩图 80）。科雷奇奥艺术在他那个世纪并无直系传人，也没有产生持续的影响。在 1600 年之后，他的作品才开始受到广泛的欣赏。后来的一百五十年，他被誉为同拉斐尔和米开朗琪罗不相上下的杰出人物，而此前一度闻名的样式主义艺术家却大半被人忘却了。

#现实主义

16 世纪意大利绘画的第三个潮流，是与伦巴底平原北部边缘的一些小城市，比如布雷西亚和维罗纳相关的。这个地区的一批艺术家画风基本追随乔尔乔尼和提香，但是他们对描绘日常现实有着浓厚的兴趣。

&萨沃尔多 这群北意现实主义画家中最早、最受欢迎的是布雷西亚的吉罗拉莫·萨沃尔多（约1480—1550），他画的《圣马太》（图651）大约与帕尔梅贾尼诺的《长颈圣母》同时。萨沃尔多豪放、酣畅的画技有提香的直接影响，但威尼斯大师提香却从未把福音书中的使徒摆在如此地道的田园环境之中。背后粗陋的景致显出圣使徒处境卑微，而此时天使的出现使此事更为稀奇。这种将《圣经》故事画成粗陋民舍和普通百姓的形象的倾向，是“晚期哥特式”绘画的特点，萨沃尔多想必从中受过启发。画上的夜间光照也令人想起北方的画作，比如杰特根·图特·辛特·扬斯的《耶稣诞生》（见图521），但杰特根画上的主要光源是小基督的圣光，萨沃尔多却用一般的油灯，同样创造出神秘而亲切的效果。

&韦罗内塞 在保罗·韦罗内塞（1528—1588）的作品上，北意现实主义呈现为盛会般的豪华场面。韦罗内塞生于维罗纳，并在当地受教育，是继廷托雷托之后最重要的威尼斯画家；虽然他们的画风迥然不同，却都深受公众的喜爱。如果把廷托雷托的《最后的晚餐》与韦罗内塞的《基督在莱维家中》（图652，彩图86）这两幅主题相似的作品比较，就可以看出明显的差别。韦罗内塞避开了一切出世超俗的东西，他那种对称的构图源于达·芬奇和拉斐尔，整幅喜庆场面的情调又像提香20年代的作品（参见图635）。粗略一看，就像是迟出世半个世纪的盛期文艺复兴作品。但有一点关键的不同：即没有盛期文艺复兴大师作品固有的高贵、理想化的人物形象。韦罗内塞画了一个豪华的宴会，一个实在的肉眼所见的宴会，而没有“人类灵魂的倾向”。

意味深长的是，我们甚至确定不了他想画基督生平中哪段故事，因为他画里都是“小丑、酒鬼、日耳曼人、侏儒以及诸如此类的粗鄙俗物”，与神圣的场面不合，在宗教法庭传讯之后，他才给作品起了现在这个标题。那次宗教法庭审讯的记录表明，法庭把这幅画当作了最后的晚餐，而韦罗内塞的辩辞也没有讲清这是最后的晚餐，还是西门的家宴。在他看来，这种区别显然是无关紧要的。最后他决定用第三个标题，画莱维的家宴，使他恰当地解决了那些招惹是非的事情。他答辩说，他画的那些人比起米开朗琪罗《末日审判》里的裸体基督和天国使者来并不太出格，不过法庭却没有看出它们的共同之处：“……末日审判时不必留衣饰，这些人无一不是神圣的。”

宗教法庭当然只管韦罗内塞的艺术不合传统，并不管他轻视神圣教义的态度。韦罗内塞固执地拒绝承认法庭的指控，坚持画家有直接描述自己目睹的情节的权力，无论它是否“合乎传统”（*improper*）。他对绘画的题材也不关心，这一切都来自一种激进的“反传统”（*extroverted*）观点；这种观点直到 19 世纪才为人们广泛接受。韦罗内塞似乎在说，画家

的领域是整个可视世界，除了他自己的感觉外他不承认任何权威。

\$雕刻

16 世纪后期意大利雕塑家的成就与同时期的画家无法相比，也许是因为米开朗琪罗卓然超群的才艺吓退了雕塑领域新的天才。但是，缺乏具有挑战力的新订件也是一个很可能的原因。总之，这个时期较好的雕像都出自意大利之外。在佛罗伦萨，1564 年米开朗琪罗逝世之后的主要雕塑家是个北方人。

#样式主义：第一和第二阶段

&贝鲁杰特 样式主义的反古典主义阶段，在绘画方面表现为菲奥伦蒂诺和庞多尔摩的风格，雕塑却没有相应的代表，唯有阿洛佐·贝鲁杰特（约1489—1561）的作品比较接近这种倾向。贝鲁杰特曾经在1520年左右与佛罗伦萨反古典主义潮流的发起者有过联系；他所作的《施洗约翰》（图653）就反映出这种倾向，那是他二十年后为托莱多大教堂唱诗班席座席作的浮雕之一。圣约翰僵呆、憔悴的身躯，爪子般的双手，深陷的目光都使人想起菲奥伦蒂诺《下十字架》中对非现实世界的表现（见图639，彩图81）。埃尔·格列柯也一定会感受到与贝鲁杰特艺术中相似的情调。

&切里尼 样式主义的第二阶段是优雅风格阶段，在意大利和其它各国无数雕像实例，最出名的代表人物是本韦努托·切里尼（1500—1571）。他是佛罗伦萨的一个金饰匠兼雕塑家，因有本传奇性的自传而颇有影响。为法国国王弗朗西斯一世作的金质盐罐（图654，彩图87），是切里尼为了防止腐蚀用贵金属制成的。它出色地展示了他艺术上的长处与局限。这件器具是盛放调味品的，显然这只是餐桌上众人关注的奢侈品的一小部份。因为盐产自海洋，胡椒长于陆地，切里尼就让船形的盐钵由海神涅普顿守护，胡椒钵则是在一个精小的凯旋门下由一个人形的地神看守。底座是代表一年四季和一天四时的人像。

整个物件体现了美第奇陵墓那种普遍的象征意义（参见图 619）。但是，在这么狭小的范围里，切里尼的构思就未免有点滑稽了：他想用别出心裁的技巧取悦人，用优美的人体来迷惑人。构思中的象征意义又只是炫耀这种精彩技艺的假托。比如，他告诉我们海神和大地之神都一腿屈起一腿伸直，是代表着群山和平原，令人觉得名不副实。尽管切里尼对米开朗琪罗赞不绝口，盐罐上优美的人体却像帕尔梅贾尼诺那样拉长了身子，光滑而又感伤（见图 642，彩图 82）。

&普里马蒂乔 帕尔梅贾尼诺对切里尼在弗朗西斯一世宫廷中的对手，弗朗西斯科·普里马蒂乔（1504—1570）的影响也很大。普里马蒂乔是个多才多艺的人，他为枫丹白露城堡一些主要殿堂作过内部装饰。这些装饰是由画面和富有雕塑感的灰泥框架合成的。这里选的图清楚地表明（图655和彩图88），像切里尼的盐罐那样，它们也是迎合贵族欣赏趣味的。虽然这四位少女并没有特定的寓意，但是她们的作用与西斯庭天顶画上的裸体形象相仿，被束缚在支撑天顶的扶垛上。这种作用显然不是它们能起的。这些苗条的女像柱集中地体现了第二阶段样式主义矫柔造作的冷漠特征。

&乔瓦尼·博洛尼亚 由于法国弗朗西斯一世聘请了切里尼、普里马蒂乔和其他意大利艺术家，使样式主义成了法国16世纪中叶主要的风格，他们的影响所至，远远超出了皇宫。来自法国北部杜埃的年轻天才雕塑家让·德·布洛温（1529—1608）也受到波及。他大约于1555年到意大利继续深造，给自己起了个意大利名字乔瓦尼·博洛尼亚，就定居在佛罗伦萨。从16世纪70年代起，他是该城最著名的雕塑家。他做的那座比真人还高的大理石雕像《抢劫

萨宾妇女Ⅱ（图656、657）至今还显赫地坐落在韦基奥宫边，赢得了少有的赞誉。

这题材取自古罗马的传说，做成雕像却是一个非同寻常的选择。故事的大意是：一群敢于冒险的男子飘洋过海，创建了罗马城，他们企图找自己邻邦萨宾部落的妇女为妻，最后使出一条计谋：他们邀请全萨宾部落的人到罗马来友谊欢宴，但他们却以刀枪相见，抢走了那些妇女，使自己的种族繁衍下来。博洛尼亚实际上在构思雕刻群像时，心中并没有特定的题目。这样说只是为了批驳那些怀疑他作为大型大理石雕刻家的才能的人。博洛尼亚选了三个性格相异的人物统一在同一动作里，这可能是最困难的技巧。当时艺术鉴赏专家们对这三个人的身份众说纷纭，最后决定叫Ⅱ抢劫萨宾妇女Ⅱ这个题目最为合适。

在这里，博洛尼亚又是一个对题目不甚关心的艺术家，虽然他对主题的忽视与韦罗内塞有不同的目的。他自己制定的任务就是雕刻出一个大型的大理石像，能让人从各个面而不是一个面观赏他的作品。在他之前，雕刻家只用青铜在较小规模上作过类似试验（见图584、586）。他解决了这个纯属形式的问题，但只是把群像雕刻与人们的感受世界隔绝了。Ⅱ抢劫萨宾妇女Ⅱ那些螺旋形向上的人体，好像被困在高高的狭窄圆筒里，正演着一出排练有素的舞台小品，感情含意极不分明。他们善于表演，却没有一丝“悲怆”的真情。

\$建筑

#样式主义

回忆一下，样式主义概念作为一个时期的风格，核心是指绘画。将它用到雕刻上也没遇到多大困难，那么是否再能扩展到建筑方面？如果可以，那它又有那些特性？只是最近人们才陆续提出这些问题，所以我们回答得不十分确切也无需奇怪。可以肯定，有些建筑今天被异口同声地称之为样式主义，但由此还不能得出作为一个时期建筑风格的明确定义。

&瓦萨里 比如乔治·瓦萨里（1511—1574）在佛罗伦萨设计建造的Ⅱ乌菲齐宫Ⅱ，正像它的名称所示，是办公机构，最初考虑两边有长翼相对展开，中间隔着一块狭长的庭园，一边头上有凉廊连接（图658），瓦萨里的灵感不难想象：就是仿照劳伦丁图书馆的门厅，用“累赘的”卷涡形托架和立柱与墙面奇特组合（第456页我们提到过瓦萨里赞扬米开朗琪罗自由运用古典建筑语汇）。瓦萨里的设计缺乏米开朗琪罗那种雕刻的力度感和表现力。而且乌菲齐宫凉廊形成一道幕帘，像帕奇礼拜堂的正立面那样轻盈（见图553）。米开朗琪罗设计中的紧张尺度变得含混模糊起来——建筑各部分似乎都失去了活力，跟样式主义第二阶段的那些人物形象很相似，各部分之间的连接也同样“矫揉造作”。

&阿曼内蒂 巴尔托洛梅奥·阿曼内蒂（1511—1592）设计的皮蒂宫庭园（图659）尽管稍显刚劲，也是如此。这幢三层叠加的柱式结构建筑，吸收了罗马斗兽场的特点，以过分突出的粗凿墙面“吞没”了立柱，使立柱处于被取消的不显眼地位，墙面的镶边掩盖了砖石建筑的笨拙，那些超乎寻常的凹凸纹理使我们联想起一种奇妙的糕点来。

&帕拉第奥 如果这就是建筑上的样式主义，那么在安德烈亚·帕拉第奥（1518—1580）的设计中是否能找到样式主义建筑的特征呢？他是16世纪晚期最伟大的建筑家，其地位仅次于米开朗琪罗。帕拉第奥不同于瓦萨里，不是那种建筑家、画家与美术史家一身数职的人（瓦萨里的《艺术家传记》是意大利文艺复兴艺术的第一部详实的记录）；他也不同于阿曼内蒂，后者既是建筑家又是雕刻家。帕拉第奥继承了人文主义者兼理论家利昂纳多·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的传统。

虽然他一生主要经历都在自己家乡维琴察，但他的建筑艺术与理论著作使他扬名域外。

他主张，建筑必须像那些完美的古代杰作一样，受制于理性和某些普遍的规则。所以他赞成阿尔贝蒂的基本观点，坚信数学比例的普遍意义（见 410 页）。然而在如何将理论与实际结合的问题上，两人又不尽相同。在阿尔贝蒂的设计上，这种结合是无形而灵活的；帕拉第奥却是对自己的主张身体力行，因而他的建筑论著要比阿尔贝蒂实践性更强。他的设计与理论紧密联系，这也有助于说明他获得巨大成功的原因。有人说帕拉第奥只设计在他看来被古代先辈认可的东西。这些成果若不是古典风格，也应该称为“古典风的”（表示对古典特性的努力追求）；这个名称常用来指帕拉第奥的作品及其理论观点。

帕拉第奥的杰作之一——罗通达别墅（图 660、661），是古典主义思想最完满的体现。这幢乡间贵族宅邸位于维琴察附近，是由一个带穹顶，四边各有一个相同门廊组成的四方形建筑，每个门廊都有神庙前庭。阿尔贝蒂的理想教堂就是这种完全对称的集中式型制（见 422 页），帕拉第奥的理想化乡村别墅也印证了同一原理。但是，他根据什么给神庙前庭这一严肃母题加上纯世俗的建筑物呢？他令人惊讶地引用古代文献证实，古罗马私人宅邸也采用过这种门廊（地下发掘的遗迹驳斥了他的论点，见 167 页）。不过帕拉第奥在这里安上神庙前庭并非只出于好古，大概他说服了自己，因为这种形式既美观又实用，所以很合理。简而言之，罗通达别墅的门廊与后面的墙绝妙地连接，是帕拉第奥设计中的有机组成部分，它们烘托了建筑物静谧、庄重的主题，那悦目的雍容式样至今仍令人陶醉。

威尼斯的——圣乔治大教堂——的正立面（图 662）大约和——罗通达别墅——同时兴建，为突出效果又加上了新式繁缛和豪华。帕拉第奥在此面临的课题，是如何为一座公堂式教堂造个合适的古典型立面。他肯定知道阿尔贝蒂的处理方法（曼图亚的——圣安德涅教堂——；见图 575），用神庙前庭加上凯旋门母题。这个设计虽然合逻辑，又紧凑，但关键是它不适于十字形的公堂式教堂，实际只回避了问题。帕拉第奥再次遵照自己信赖的古代先例，找到了另一个答案：他在那个又矮又宽的神庙前庭上加了一层又高又窄的神庙前庭，以显示中堂和侧堂的不同高度。这在理论上是个完美的处理方法，实际上他发觉难以按他“古典风的”想法将这两个系列既分开，又构成一个和谐的整体。这个矛盾使——圣乔治大教堂——正立面设计的那些部分含混起来，好象带有双重意义；这双重意义也许可以解释为样式主义的特征。平面图也反映出双重性（图 663）：教堂主体部分是集中型制的（耳堂与中堂长度相等）而主祭坛和礼拜堂之外的单独房间却再次强调了本身的纵向轴线。

&耶稣堂：维尼奥拉和德拉·波尔塔 现存——圣乔治大教堂——的正立面和平面上所有的冲突因素，其实并没有分裂，由此可见帕拉第奥作为设计者的巨大权威。如果碰到没有把握的建筑家，就会把这种不稳定的统一搞得支离破碎。恰好在当时，罗马的贾拉莫·维尼奥拉（1507—1573）和贾科莫·德拉·波尔塔（约1540—1602）在罗马找到一种更实用的解决方式。这两位建筑家曾经是米开朗琪罗建造——圣彼得大教堂——的助手，以后又一直采用米开朗琪罗的建筑语汇。——耶稣堂——是天主教耶稣会组织的总教堂，这个建筑对后世教堂建筑是非常重要的。它是在严密监督下设计的，以符合1540年建立的好战的新秩序的宗旨，我们因此可以把它看作是反宗教改革精神在建筑上的具体体现。

1550 年这座建筑开始设计（米开朗琪罗本人曾应允作这一设计，但没有兑现）；现在的教堂是根据 1568 年才选定的维尼奥拉的设计（图 665）所建。它几乎与帕拉第奥的——圣乔治大教堂——所注重的一切都相反：结构严密的公堂式教堂统一于它强有力的中堂。侧堂改作了祈祷市，因此集会礼拜的全体教徒正好被“赶”入一间大厅，直接面对着祭坛，把注意力集中于祭坛和讲道台，正像有幅内景图描绘的（图 666，它表明这是我们移去正立面的中部、从街上看到的教堂内景；中堂拱顶是那些后来盛期巴罗克的装饰，见图 706）。在此，我们还可以看到平面图显示不出的一个不为人注意之处：光线昏暗的中堂与教堂东面由圆顶巨大明窗射入的通亮光明形成生动对比。光线在这里有意识地被用来尽其最大的表现力，这一新创举和最充分地体现的“剧场似”效果，给——耶稣堂——以更强烈的、超过人们在教堂内所能

觉察到的感情中心。

虽然「耶稣堂」非常新颖，但它的设计绝非没有先例（见图 576）。贾科莫·德拉·波尔塔设计的这个教堂的正立面，虽一样大胆（图 664，彩图 89），却也可以追溯到以前的渊源。成对的半露柱和底层分隔的额枋显然吸收了米开朗琪罗为「圣彼得大教堂」所做的外部设计（参见图 625）。上层是同类组合的再现，只是规模稍小，用四对而不是六对半露柱作支撑；宽度上的差别是由两个卷涡形扶壁来弥补。一个大三角楣墙架在正立面上，保留着文艺复兴建筑的古典比例（高与宽相等）。

根本的全新的因素正是「圣乔治大教堂」正立面所没有的东西，所有各部分的组成都归为一个整体。波尔塔忠于米开朗琪罗，从拘泥于古典戒律中解脱出来，给双层立面再加上了一致的垂直节奏；所有的横向部分都遵从了这种节奏（注意中间断开的檐部），而横向区划转过来又决定着垂直部分的尺度（所以没有巨型柱式）。「耶稣堂」设计的另一重要创新是突出了主要的大门：它的双框架式（两重三角楣墙置于成对的半露柱及立柱上）突出于整个立面，使整个设计有一个焦点。自从哥特式建筑以来，还没有给一个教堂正门作如此动人的统一装饰处理，它吸引着教堂外观众的注意力，正像教堂内穹顶下的亮光引导了祈祷者一样。

我们如何称呼「耶稣堂」的建筑风格？它显然与帕拉第奥设计的教堂少有相同之处，与当时佛罗伦萨建筑的共同之处，仅在于都受到米开朗琪罗的影响。但是这种影响反映出大师一生中两个截然不同的阶段：「乌菲齐宫」与「耶稣堂」之间的对立，绝不弱于「劳伦丁图书馆」的门厅与「圣彼得大教堂」外部之间的对立。倘若我们将「乌菲齐宫」称为样式主义，那这个名称就不适用于「耶稣堂」。正如我们将会见到的，「耶稣堂」的设计将成为巴洛克建筑的基础。因此我们提议称之为“前巴洛克”，这个名称既蕴含着未来的重大发展，又反映出跟过去相联系的特殊地位。

@第五章 北欧文艺复兴

在阿尔卑斯山以北，15 世纪大部分艺术家对意大利的艺术形式及其观念不甚关心。从弗莱芒大师和凡·爱克兄弟时代起，他们就是在佛兰德人中，而不是托斯卡纳人中寻找领袖的。这种相对的闭塞状态到 1500 年突然终止了；意大利艺术的影响如决堤之水涌向北方。北欧的文艺复兴艺术开始取代“晚期哥特式”艺术。但是，文艺复兴艺术的含义远远不象“晚期哥特式”那么明确，因为后者是形容一种清晰可辨的风格化传统。16 世纪阿尔卑斯山北部的多样化艺术潮流其实比意大利更繁复，而那些意大利影响本身也很庞杂，没有统一的称谓：诸如早期文艺复兴、盛期文艺复兴和样式主义，所有这些又带上了伦巴第、威尼斯、佛罗伦萨和罗马等不同特色。它们在北欧产生的效果差异也极大：有的肤浅、有的深刻、有的直接、有的间接、有的特别、有的一般。

“晚期哥特式”传统即使不占主导地位，也依然很活跃。它与意大利艺术的冲突导致了风格上的百年战争。直至 17 世纪初，巴罗克成为国际性的运动之后方告终结。这场“战争”的全部历史下文再叙，其中主要的事件是难以通过所有的战役、休战和变动的联盟来探究的。此外，影响这场“战争”进程的决定因素是宗教改革，它对于北欧艺术的促进远远要比对意大利更直接。因此，如果我们的叙述忽略较小的遭遇战（从长远看，具有同样重要意义），而只强调重大战役，未免太过于简单化。

\$德国

#绘画和版画艺术

让我们从宗教改革的发源地德国开始。16 世纪前 25 年内，“风格战争”的重大战役就发生在这里。1475—1500 年间，德国出现了象米夏埃尔·帕克和马丁·顺高尔（见图 530、531、534）这样的重要大师，但我们没有料到后来这里竟迸发出那么惊人的创造力。这段时期的一系列成就，其时间之短成果之辉煌可与意大利盛期文艺复兴相提并论。两位性格迥异的最著名大师马蒂斯·格林瓦尔德和德阿尔布雷希特·丢勒是这一时期的标志。他们俩都卒于 1528 年，年纪相仿，不过我们只知道丢勒的生年（1471）。丢勒很快就闻名海内，格林瓦尔德却默默无闻，直到最近我们才知道他的真名叫马蒂斯·戈特哈特·尼塔尔。

&格林瓦尔德 如埃尔·格列柯一样，格林瓦尔德的声誉几乎完全是本世纪才得以传扬的。当时的北欧艺术中，唯独他的主要代表作《伊森海姆祭坛画》具有类似西斯庭教堂天顶画那样使我们折服的力量（有意思的是，这幅非凡的杰作长期以来一直被认为是丢勒所作）。这件作品是 1509 / 10—1515 年间为阿尔萨斯地区伊森海姆的圣安东尼教团的修道院教堂所做，现藏于科尔马附近的博物馆，《伊森海姆祭坛画》由一个雕刻的圣龕和两扇活动的翼板组成，有三个画面，或称为“三景”。

当两翼完全闭合时，最外面的第一幅画是《基督受难》（图 667），这可能是过去同类作品中最感人的。一方面它非常象中世纪作品，基督那难以忍受的极度痛苦和圣母、抹大拉的马利亚和圣约翰那绝望的悲伤，使人想起过去德国的礼拜画（见图 468）。十字架上惨不忍睹的躯体，扭曲的四肢，伤痕累累的伤口，血流如注，这种宏伟的规模，使之超凡脱俗，揭示了他神与人的两重属性。两边的人物也表示了相似的两重含义：左边是三个历史的见证人，他们为基督的肉体之死痛哀；右边，施洗约翰则以平静的神态指明，基督就是救世主。

甚至背景也揭示出两重性：图上的基督受难处并不再是耶路撒冷城外的小丘，而是凌驾于群峰之上的高山。基督受难离开了大家熟悉的背景，就变成了在荒凉、幽灵般的山水和深蓝色的天空衬托下的孤立事件。正象福音书所说的那样，黑暗笼罩着大地，而光芒以突现之势辉照前景。这种短暂与永恒、现实与象征的统一，使格林瓦尔德的《基督受难》具有令人敬畏的庄严感。

当打开外侧两翼，《伊森海姆祭坛画》的情调发生了戏剧性的变化（彩图 85）。此第二“幕”中，共有三个场景：《受胎告知》、《天使奏乐报喜》和《基督复活》。这些喜庆事件带来的情绪上的喜跃正如《基督受难》中的肃穆一样强烈。跟“晚期哥特式”绘画相比，它最显著之处在于充满了运动感，每一扭曲或转动的线条本身都象孕含着生命力。《受胎告知》里冲入室内的天使一阵风似的将马利亚吹向后去；升天基督从坟墓中以一种爆发力突然升起；奏乐天使上方的华盖似乎随着天国的圣曲在招展舞动。这种激越的活力彻底改变了“晚期哥特式”艺术纤弱、尖长的轮廓和生硬的服饰造型。格林瓦尔德的造型是柔和、灵活而血肉丰满的。他的用光与设色也随之相应变化，他掌握一切佛兰德斯大师的长处，因而在光线色彩运用上也空前地大胆和灵活。他的色域斑斓变幻，只有威尼斯大师堪与之媲美，而他对色光的探求在当时堪称独步。光芒四射的奏乐天使，圣母上方浮现的圣父和圣灵，壮观之至的升天基督那彩虹般的光晕，格林瓦尔德的天才在此创造了光线运用上的奇迹，至今仍无人企及。

格林瓦尔德的成就究竟有多少要归功于意大利艺术？我们最初想回答是完全没有。然而，他肯定在不只一个方面受益于文艺复兴艺术：他对透视学的认识（注意压低的地平线）以及某些人物肌肉的活力就不能仅用“晚期哥特式”传统来解释，并且他的画面偶尔还表现出南欧建筑的细节。他受文艺复兴最重要的影响也许莫过于心理上的。对其生平，我们知之甚少，但很显然他并没有象受行规约束的工匠画家那样过安稳的生活。他是一个建筑家、工程学家，或许还是个宫廷朝臣和业主。他为许多雇主做过活，从不在一处生活很久。他同情马丁·路德（此人不满于宗教艺术形象，认为那些是“偶像崇拜”），但身为画家，他还得依靠天主教的赞助。

总之，格林瓦尔德具有意大利文艺复兴艺术家那种自由的个人主义精神；他那生动而不落窠臼的造型也反映出对自己才华的信赖。文艺复兴运动解放了他的精神，但没有改变他想象力的基本特质。相反，还促使他以一种强烈的和个性化的方式提炼了“晚期哥特式”富有表现力的方面。

丢勒 对丢勒（1471—1528）来说，文艺复兴有着更为丰富的意义。他年轻时就仰慕意大利艺术。1494年到1495年间他访问了威尼斯，回到故乡纽伦堡时，他对世界和艺术家的地位有了新的理解。格林瓦尔德艺术中那种无拘无束的幻想在他看来，是“一棵未经修剪的野树”（他用这个词指称那些没有理论基础，只凭实践经验创作的画家），需要文艺复兴客观的理性化标准原则来约束。在接受美术属于文学艺术的意大利观点的同时，他还认为理想的艺术家应该是一位具有绅士风度和人文主义思想的学者。对知识的孜孜探求使他一生得以通晓各种美术技法和题材。作为当时最伟大的版画家，他的木刻和雕版画遍及欧陆各国，对16世纪的艺术产生了深远的影响。

从丢勒青年时代临摹的曼泰尼亚和其他初期文艺复兴大师的作品中，已经显示出对外来风格精髓的渴求和本能的把握。他从威尼斯回国途中所作的水彩画更为惊人，比如其中一幅题为《意大利群山》（图 668）。很有意义的是，丢勒并没有记下这个地名，他对具体地点并没有兴趣。他随手写下的这个标题非常贴切，因为这不是一幅“肖像画”，而是一幅“对景写生”，是在永恒生机中领悟到的。这幅描绘平缓光滑山坡的全景画，以其舒缓的节奏把这一自然景色做为有机整体表现出来。当时，只有达·芬奇才能做到这一点。

继表现宽广抒情的《意大利群山》之后，丢勒自威尼斯回国的数年中，最具气魄、最动

人的版画作品当属极富表现力的《启示录》木刻插图。《四骑士》（图 669）可怕的情景乍看上去仿佛又完全地回到了马丁·顺高尔（参见图 534）的“晚期哥特式”风格中。但若没有早年临摹过诸如曼泰尼亚等艺术家作品的经验，这些肌肉强健、生动充实的人物是不可能出现的。这段时期，丢勒的画风与格林瓦尔德很相近。然而，与顺高尔的《圣安东尼的诱惑》做一比较，另一点就很明显：丢勒重新赋予他的媒介——木刻以新义，他用雕版精妙的线条丰富了它。在丢勒手下，木刻失去了以往大众艺术的魅力，但却被正确的引向了臻于成熟图像艺术的路途。丢勒树立的楷模很快改变了全欧洲的木刻技法。

丢勒是第一个对自己形象感兴趣的艺术家。在这一方面，他比任何意大利画家都更象文艺复兴时期的人物。他最早的作品，是 13 岁时画的一幅素描自画像。整整一生他都不断地绘制自画像。最出色且最具有启示性的是 1500 年画的那幅（图 670）：从技法上看，它属于佛兰德斯传统（参见扬·凡·爱克的《戴红头巾的男子》，图 515），而严肃的正面姿势和基督般的理想化处理，具有一种通常肖像画所没有的力量。实际上，它更象世俗性的圣像（见彩图 30），这并不说明了丢勒的虚荣，而是反映出他以一个艺术改革家为己任的严肃态度（令人联想起马丁·路德所说的“我坚持如此，别无选择”）。

1504 年所作的蚀刻画《亚当和夏娃》（图 671），可能最清楚地表明了丢勒艺术思想中说教的一面。圣经故事只是借题用于表现两个理想化的裸像：北方森林中的阿波罗和维纳斯（参见图 197、199）。因此他们自然也就不甚协调，不象背景及动物那么自然。亚当和夏娃是虚构的——不是来自现实生活中的男人女人，却是按丢勒所认为的完美比例而塑造的典型。

《骑士、死神和魔鬼》（图 672）是这位艺术家最杰出的作品之一，也显然使用了同样的手法，只不过其对象是马。然而这幅画却很协调：跨着骏马的骑士，沉着自信如同一座马背上的雕像，是审美和道德两方面理想的化身。这位基督教战士坚定地行进在通往天国耶路撒冷的真理之路上，以死相逼的可憎的武士，以及背后面目奇异的魔鬼都不能威胁到他。那只狗是美德的另一象征，它无视道路上的蜥蜴和骷髅，忠实地追随着主人。意大利文艺复兴的造型结合了“晚期哥特式”象征主义（或明或暗）的遗风，使它具有一种新的北欧艺术的意味。

《骑士、死神和魔鬼》的主题可能取自鹿特丹的伊拉斯谟所著的《基督教战士手册》。伊拉斯谟是北欧最伟大的人文主义者。丢勒本人的信条实质上正是基于这种基督教人文主义。这使他成为马丁·路德早期的狂热追随者，尽管他也象格林瓦尔德一样，继续为天主教主顾工作。但是我们可以从他 1520 年以后日渐严肃的风格和日益增多的宗教作品主题中体会到他的新信仰。这种宗教倾向的顶峰表现为《四圣徒》（彩图 90，图 673），这幅双联画曾被恰当地称为丢勒之艺术圣约。

1526 年他把这幅画赠给纽伦堡市，此前一年，这座城市加入了路德教阵营。《四圣徒》的人物取自新教教义（约翰和保罗面对面在前，彼得和马可各在两人的背后）。画下题着由路德译成德语的新教徒箴言，告诫市政府不要把人类的过失和伪装误认为是上帝的意志；他们既反对天主教，也反对极端的新教狂热分子。此外，从更普遍意义上说，这四个人表示四种气质（也暗示了宇宙间的其它四元组合：春夏秋冬四季、水木火土四种元素、一日四时和人生四时期）。这四位圣徒就象罗盘的四板一般，围绕着上帝，他就在未显现的“三联画”中幅上。为了与各自的身份相符，四位圣徒具有一种方正、严谨的庄重感，这是马萨乔和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的作品之后未曾见到过的。

《四圣徒》的风格引起对上述意大利大师的回忆并非偶然。因为丢勒晚年花了大部分时间致力于艺术理论研究，其中有一篇几何学论文，就是在全面研究皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的透视学基础上写成的。他经常超越既有的意大利的成就。比如，他发明了一种装置能用纯机械方法产生图像，以演示透视的客观正确性（图 674）。两个人在“画”桌上的鲁特琴，

如果我们从墙上那个小挂钩表示的点看这个鲁特琴，穿过挂钩的绳线就代替了我们的视线。左边的人把这条绳线逐条地连到鲁特琴轮廓上，另外一人标出绳线穿过直立的框架（相应于画面）的位置，随着框架上的标记，在画板上画出相应的点。丢勒当然明白这种形象是科学实验的记录，而不是艺术品。他对无须人类技艺和取舍作画的方法并不真感兴趣。不过，他的方法无论多么笨拙，都是向摄影照相机原理迈进的第一步（见 614 页）。

&克拉纳赫 丢勒想创造一种体现新教信仰的永恒艺术的希望未能实现。其他德国画家，如著名的大卢卡斯·克拉纳赫（1472—1553）也试图将路德派教义变为视觉形象，但未能形成可行的艺术传统。这种努力是注定要失败的，因为宗教改革的精神领袖对它十分冷淡，甚至在更多情况下存在直接的敌意。卢卡斯·克拉纳赫至今仍因其肖像画和那些虽不协调但使人轻松的神话故事画而为人们所熟知。他的《帕里斯的审判》（图675）中，三个卖弄风情的少女身上，古典风格丧失殆尽。这些扭动的人体要比丢勒的《亚当和夏娃》中的裸体更适合北欧的背景。帕里斯（Paris）是一个穿着时髦甲冑的日耳曼骑士，跟克拉纳赫的赞助人，萨克森宫廷中的贵族没有区分。画幅轻浮的色情意味、小型的尺寸、精确细密画式的局部处理显然合乎当地贵族的口味，成为收藏者的珍品。

&阿尔特多弗 阿尔布雷希特·阿尔特多弗（约1480—1538）所作的《伊苏斯之战》（图676，彩图91），也远离了古典的理想，但给人印象至深。这位巴伐利亚画家比克拉纳赫年轻。画上倘若没有悬挂在空中的榜题，没有其它题记，我们就无从确认其主题是亚历山大大战胜大流士。艺术家试图忠实于古代对实际参战人数以及场面的描写，因而采用鸟瞰式的俯视构图，两名主帅只有淹没在各自蚂蚁般的队伍中了（参见彩图21，图275希腊化时期的同题材作品）。不过，士兵的军服和远处的堡垒式的城市却完全是16世纪的。

这幅画非常贴切地表现了当时的战斗，除非不考虑下叙因素：明媚的天空中，太阳得意地穿透了云层，它“击败”了月亮；辽阔的阿尔卑斯山景上天国的景致显然和下方人与人的战争相呼应，使画景上升到宇宙空间的境界。这与《伊森海姆祭坛画》中圣母子上方天国的荣耀景象极其相似。阿尔特多弗确实可以被认为是后起的然而稍逊一筹的格林瓦尔德；尽管他也是个建筑家，精通透视和意大利风格语汇，但他的画却显示出格林瓦尔德作品中已然为人熟悉的那种难以驾驭的想象力。阿尔特多弗又不同于格林瓦尔德：他使人物形象附着在空间环境内，无论这种环境是自然的还是人造的。《伊苏斯之战》里渺小的士兵在他别的画上也出现过。并且他至少画过一幅杳无人迹的风景——最早的“纯”风景画（丢勒的《意大利群山》图 668 就是这样一幅未完成的作品）。

#肖像画

&荷尔拜因 虽然克拉纳赫和阿尔特多弗都有天赋，但他俩都回避了文艺复兴的重大挑战：塑造人的形象。丢勒虽勇敢地面对了这一挑战，但始终未能把握得很好。前二者的风格，都是反英雄气概和细密画式的，为后来一批小有名气的画家开了先河。丢勒逝世之后德国艺术的迅速衰退，也许就因为艺术家与艺术赞助人都缺乏雄心大志。小汉斯·荷尔拜因（1497—1543）却不是这样，他的业绩打破了这种沉闷的局面，佐证了艺术家志向的作用。他生于德国南部一个国际贸易中心奥格斯堡，此地特别容易接触到文艺复兴思想。他在这儿长大，18岁时离家前往瑞士。到1520年，他在巴塞尔已非常著名，是个木刻起稿师、出色的装饰家和深刻的肖像画家。他那幅鹿特丹的伊拉斯谟肖像（图677）作于这位著名作家定居巴塞尔不久，留下了一位文艺复兴人物的真正不能忘怀的形象。画上的这位人文学博学之士，既亲切又尊严，具有从前保留在教会学者身上的那种精神权威的神态。荷尔拜因肯定认为巴塞尔的圈子太小，因此，1523—1524年他前往法国，显然是想得到弗朗西斯一世的聘用。两年以后巴塞尔深陷在宗教改革的危机之中，他去了英国，希望能在亨利八世的皇宫任职（伊拉斯

漠把他推荐给托马斯·摩尔时写道，“这里（巴塞尔）艺术正遭到冷遇。”）。1528年他回到巴塞尔，用在英国的收入为家里买了一幢房子。然而巴塞尔却成了狂热的新教派城市，出现了反偶像崇拜的暴乱。荷尔拜因不顾市议会的恳请，于1532年重返伦敦。以后他只是作为亨利八世的宫廷画家到欧洲旅行，在1538年回过巴塞尔一次。当地议会做最后一次尝试挽留他，但此时的荷尔拜因已是享有国际声望的画家，巴塞尔对于他显得太偏狭了。他的画风也带上了国际性倾向，那幅《亨利八世》（图678，彩图92）就象布诺基诺的《托莱多的埃莉诺拉》（图643）一样，有着静止稳定的姿势、盛气凌人的神气以及精致的服装和珍珠饰品。然而荷尔拜因的画与布诺基诺的不同之处在于它不反映样式主义理想中的优美（亨利八世不苟言笑的正面像，雍容的体态，表现出国王的冷酷和颐指气使的神情，给人以不可抗拒之感），但两者明显都同属于宫廷肖像画。

两者之间的关系可能要归于某些法国作品如简·克劳埃的《弗朗西斯一世》（图679）。荷尔拜因在旅行途中可能见过这幅画（因为弗朗西斯一世是意大利样式主义的赞助人，第472页）。这种形式显而易见是法国皇家所模造，其渊源可以一直追溯到让·富凯（见图525）。1525—1550年，它的影响远不囿于法国。

虽然几十年来，荷尔拜因的画左右了英国人对贵族肖像画的欣赏口味，但他却并无一个真正具有天赋的英国门徒。伊丽莎白一世时代的天才们多致力于文学和音乐，而不在视觉艺术方面下功夫，直到16世纪后期肖像画家仍然几乎全部由客籍外国画家充任。

&希利亚德 这个时期，最出名的英国画家是尼古拉·希利亚德（1546—1619）。他是个金饰匠，尤其善于在羊皮纸上绘制袖珍肖像。这种小型纪念品经常被人们作为珍宝佩带着。“袖珍肖像画”古已有之（见图285），15世纪重又复兴了（见图526）。荷尔拜因也画过袖珍肖像。希利亚德承认他是以荷尔拜因为样板的。我们从他《玫瑰花丛中的少年》（图680）中那淡雅的光线和精巧的细部就能看出他与老一辈大师们之间的关系，但拉长的人体比例和柔情的媚态都是受了意大利的样式主义，也许是经由枫丹白露画派（参见图655，彩图88）的影响。这个耽于相思的少年使我们想起贝里公爵宫廷中衣着时髦的侍从的后裔（见图506）。我们可以想象出他如何用十四行诗和情歌向恋人大献殷勤，而后又把这件精致的信物呈献于她。

\$尼德兰

#绘画

16世纪的尼德兰，是阿尔卑斯山北部国家中最动荡不安，备受磨难的国家。宗教改革伊始，这里是教皇查理五世统治的哈布斯堡家族帝国的一部分，查理五世又是西班牙的国王。新教迅速在尼德兰强盛起来，君主企图镇压新教，结果爆发了公开反对外来统治的斗争。经过浴血奋战，北部诸省在16世纪末取得了胜利，建立了独立的国家（今荷兰），南部（大体是现今的比利时）仍然处于西班牙控制之下。

宗教和政治斗争本来会对艺术造成极大灾难，奇怪的是，这种情况竟没有发生。16世纪尼德兰的绘画确实不像15世纪那么辉煌，也没有产生北欧文艺复兴中像丢勒和荷尔拜因这样的杰出人物。这个地区吸收意大利艺术因素要比德国慢，但是更为扎实和系统。因此，这里的艺术成就不是少数异峰突兀，而象连绵不断的山脉。1550年到1600年最危难的时代，尼德兰出现了一批重要的北欧画家，他们为17世纪荷兰和佛兰德斯的大师们铺平了道路。

当时有两股主流时而分离、时而汇合，形成了尼德兰16世纪绘画的特点：其一是吸收从拉斐尔到廷托雷托的意大利艺术（经常以一种枯燥的说教方式）；另外就是发展现有的艺

术语汇，补充并最终替换传统的宗教题材。巴洛克时代在荷兰和佛兰德斯绘画中显得突出的一切世俗题材：风景画、静物画、风俗画（日常生活场面），都是在1550年到1600年最初定形的。这一过程是渐进的，较少取决于个别的天才艺术家，而是为迎合公众口味的需要而渐臻成熟的，因为教会的订件日益减少（尼德兰新教中，反偶像崇拜的情绪特别普遍）。自从弗莱芒大师和凡·爱克兄弟以来，静物画、风景画和风俗画就已经是佛兰德斯传统的组成部分——可鉴《梅罗德祭坛画》中堆放在圣母桌上的物品和作坊里的约瑟（图509，彩图60），或者是凡·爱克兄弟的《基督受难》的背景（图510，彩图61）。但这些都是附属成份，受暗含的象征主义原则制约，而服从整幅构图的专一目的。在16世纪的尼德兰，它们都独立出来了，甚至占了主导，宗教题材反被降为背景。

&阿尔岑 皮特·阿尔岑（1508/9-1575）画的《肉摊》（图681）就是这样一幅彻底的世俗画：远处细小的人影表现的是逃亡埃及，那仅仅是个借题，几乎全被前景里堆积的食品淹没了。在此我们看出画家无意做出选择和形式安排。这些食品或者堆得满桌，或者挂在架上，以其感觉上的逼真吸引人们（注意画幅尺寸之大）。如今人们不忘阿尔岑主要因为他是完美的静物画的先驱之一，但看来当初画这种画的时候他只把它当做副业，直至目睹自己的许多祭坛画被反偶像崇拜者们捣毁，才有所改变。大约在1555年，他从安特卫普到了阿姆斯特丹，静物画对他才有了新的重要意义。

&布吕盖尔 大彼得·布吕盖尔（1525/30—1569）是这群尼德兰画家中唯一的天才。他对风景和农家生活进行了探究。他的职业生涯都在安特卫普和布鲁塞尔度过，但出生地大约是在斯海尔托亨博斯附近。希罗涅缪斯·包西的作品对他影响至深。象包西一样，布吕盖尔也有许多方面让我们难以理解。他的宗教信仰、政治倾向是什么？我们几乎对他一无所知，他之所以倾心于民间习俗和下层人民的日常生活，似乎出于复杂的哲学观点。布吕盖尔有很高的教养，他是人文主义者的朋友，并且受着哈布斯堡宫廷的奉养。但是他显然从未给教会作过画，而且一旦涉及宗教题材，他就采用一种奇怪的含混手法。

他对意大利艺术的看法也很难断定：1552到1553年间他游历南方，漫游了罗马、那不勒斯以及墨西拿海峡，然而受到其他北欧人赞叹的古代艺术遗迹似乎引不起他的兴趣。回国时却带了一批华丽的风景素描，特别是阿尔卑斯山风光。他也许受到威尼斯的风景画的触动：其人景交融、前景到后景空间逐渐推进（见图633，634，彩图79、80）的特点给他映象很深。

由这些记忆而生发出象《猎归》（图682）这样反映他成熟风格的大场面风景画，这是表现月份的组画之一。这类组画始于中世纪的日历插图。布吕盖尔的冬景还有来自《贝里公爵的精美岁时书》中二月景象（见图504）的痕迹。《猎归》中的大自然并不是人们生活其中的景设，而是这幅画的主体。随季节而作的人们只是宇宙年年生死相继，生息繁衍节奏的附属品。

《农民婚礼》（图683，彩图93）是布吕盖尔笔下最令人难忘的农民生活场面。这些憨厚纯朴的老乡们，笨拙的身躯动作缓慢，但他们这种笨拙给人一种奇特的吸引力，我们不由得肃然起敬。布吕盖尔用平涂的色彩减少立体感，又几乎不加阴影，但人物形象的厚重感和稳固性还是有如乔托的造型。布吕盖尔在确切的透视里创造了空间，整幅构图就象所有意大利大师一样，既宏伟又均衡。我们不禁奇怪，为什么他要给这种世俗的仪式赋以圣经故事式的庄重？是因为他看到农民的生活，没有城市居民的那种虚荣和贪欲，因而是人类比较自然的，进而是理想的状态？布吕盖尔对宗教和政治上的盲从采取哲学上的超然态度，这也体现在他晚年所作的《盲人领路》（图684）中。题材取自《马太福音》（马太15：12-19）：基督讲到法利赛人时说：“若是瞎子领瞎子，两个人都要掉在坑里”。这则讽喻人类愚蠢的寓言多次在人文主义文学中出现。至少我们知道，早年曾有过这样一幅画，但是布吕盖尔巨大而有力的形象使作品带上了悲剧性的深度，更加推崇了这一主题。他可能觉得这个寓言在

圣经里的上下文内容尤其符合他那个时代。法利赛人曾经责问基督，为什么他的门徒违背宗教传统，就餐之前不去洗手？基督回答：“入口的不能污秽人，出口的乃能污秽人”。这句话激怒了那些法利赛人，基督说他们是盲人领着盲人，他解说道：“岂不知凡入口的，是运到肚子里又落在茅厕里么。惟独出口的，是从心里发出来的，这才污秽人。因为从心里发出的，有恶念、凶杀……谤渎。”布吕盖尔是用它来针砭当时在宗教礼仪的繁文缛节上所展开的辩论吗？

\$法国

#建筑和雕刻

我们现在才来讨论 16 世纪阿尔卑斯山北部的建筑和雕刻，是因为在 20 年代之前，意大利风格在这两个领域的影响并不明显。法国开始吸收意大利艺术似乎比其它各国早些，它最先形成了完整的文艺复兴风格。所以我们应当谈一下法国的建筑。正如我们所料，仍旧承袭哥特式传统的建筑家是不会一下子就全盘采用意大利风格的。他们乐于运用意大利风格的古典语汇，但结构组合却束缚了他们好些年。

&索耶 在卡昂建造的圣皮埃尔教堂唱诗班席（图685），显然沿用了法国哥特式教堂唱诗班席的基本型式（参见图426）。埃克托尔·索耶只不过把火焰纹装饰变成了新的建筑语汇：塔尖变成了华柱，扶壁的造型象半露柱，带回廊的礼拜堂的圆拱窗装上了几何形窗饰。

&夏堡宫 夏堡宫（图686）在风格上更为复杂，它的平面和塔楼，陡斜的楼顶和高耸的烟囱，都很象哥特式的卢浮宫（见图505，彩图58）。这座宫殿最初是朱利亚诺·达·圣加罗的一个意大利学生设计的，后来法国建筑家们做了很大改动。当时他确定的是中心结构的平面（图687），与从前法国设计家的确不同。这座四方形的宫殿由中世纪的城堡形式发展而来，它有四条走廊伸进中央楼梯间，形成一个希腊十字形，将内部分为四个正方形，每一块再分为一大二小的三个房间，并加上一个盥洗室，用现在的话说是一个套间或者一个单元。这些按用途组合的房间，起源于意大利，后来成了法国的标准形式。它是所有现代“居室设计”的开端。

&莱斯科 弗朗西斯一世曾经营建了夏堡宫，1546年他又决定在原址上将卢浮宫改建成一座新宫殿。这项工程开始之前，他就去世了。但他的宫廷建筑家皮埃尔·莱斯科在亨利二世统治内继续建造，把宫殿面积扩大了四倍。这项扩建工程进行了一百多年才告竣工，莱斯科只建造了卢浮宫西边的南半部分（图688）。它是传世的法国文艺复兴时期古典阶段最杰出的建筑物，如此称呼它是为了有别于夏堡宫这类建筑风格。强调其间的区别是有理由的：夏堡宫和卡昂的圣皮埃尔教堂的意大利建筑语汇基本上属于初期文艺复兴的，而莱斯科学习的却是布拉曼特及其继承人的风格。

莱斯科设计的正立面细部确实有种惊人的纯古典性，但我们不会把它误认为是意大利建筑。它的与众不同的特点不是来自于对意大利形式的肤浅应用，而是将传统的法国城堡与文艺复兴的宫殿真正地加以综合而得到的。显而易见属于意大利形式的有古典柱式（见图572、659）、三角楣的窗框和底层的连拱廊。然而正立面的延续性被三段突出的装饰墙打破了，这三段装饰墙代替了法国城堡的塔楼，陡斜的楼顶也是传统法国式的。整个正立面的垂直线十分显著，这样就盖过了横向线条（注意断开的框沿），高大狭长的窗户也增强了效果。

&古戎 华丽的雕刻装饰布满了第三层楼的全部外墙，这也不是意大利式的。这批浮雕绝妙地附着在建筑物上，是由16世纪中叶法国最著名的雕刻家简·古戎（约1510-1565？）所作，

遗憾的是很多地方是后来修复的。为了更准确地了解古戎的艺术风格，我们应看看Ⅱ英诺森喷泉Ⅱ上的浮雕嵌板（图689、690是其中两块）。虽然安放这些浮雕的建筑外框都已无存，但是浮雕仍保存完好。这些优雅的人像不禁令人联想起切利尼的样式主义作品（见图654，彩图87），甚至还会想到普里马蒂乔在枫丹白露宫的装饰（见图655，彩图88）。与莱斯科的建筑一样，这些浮雕的设计将极纯正的古典细部与雅致的修美结合为一体，这使它们带上了独特的法国气息。

&皮隆 赫尔马因·皮隆（约1535—1590）是更有影响力的雕刻家，他也确实是16世纪后期最伟大的法国雕刻家。早年他从普里马蒂乔那里学到很多东西，但他很快在枫丹白露的样式主义中融汇了古代雕刻、米开朗琪罗以及哥特式传统的成份，形成了个人独特的语汇。他的主要作品是纪念性陵墓雕刻，其中最早且最大的是亨利二世和凯瑟琳·德·美第奇陵墓（图691）。普里马蒂乔建好了这里的建筑骨架，那是一个长方形的、独立的礼拜堂，坐落在饰有青铜和大理石浮雕的平台上。四个代表美德的大型青铜雕像立在礼拜堂的四角，其风格和枫丹白露派相似。陵墓顶端是国王和王后祈祷的青铜跪像。礼拜堂内又有两者的大理石墓主卧像或称作裸尸像（图692）。

这种雕像之间的对比是14世纪以来，哥特式陵墓的鲜明特征：墓主卧像表示肉体生命的短暂，通常雕成已相当腐烂的人体，时而还有蛆虫在雕像的开洞处爬行。这种令人恶心的形象是如何既采用了文艺复兴的形式，却又不失其感情色彩的呢？皮隆的方法极其出色：通过对墓主卧像进行理想化处理来改变它们的原意。这两个人体（横躺着的王后是古典维纳斯的姿势，国王却是死去的基督的姿势）既没有引起恐怖，也不会导致怜悯，相反，却使人感到一种在死亡中还保持着的悲怆之美。以往那种令人惊惧的效果让位于一种不乏紧张的深沉感。对照我们早先关于古代与中世纪对死亡的（见425页）区别的探讨，这种深沉感就明确了：哥特式的墓主卧像强调肉体的腐烂，表现身躯日后的状况，这与中世纪陵墓整体“盼望来世”的特性相一致。而皮隆的死者仰卧像却是“回顾往昔”，同时又不否认死亡的现实。这种对立的统一（绝无仅有的、就连皮隆本人也没能再达到）使这些雕像具有了伟大的意义。

@第六章 意大利和德国的巴洛克艺术

艺术史家们运用巴洛克这个名称来指代 1600—1750 年的主要艺术风格已经有 100 多年了。这个名称的原意是“不规则、扭曲、怪诞”，现在已不再做如此解释。一般认为，这种新风格于 16 世纪末诞生在罗马。还有争论的是，巴洛克究竟是文艺复兴的最后阶段还是与文艺复兴和现代都不同的独立阶段？我们采用前一种说法，同时承认第二种说法也有道理。我们采取哪一种并不重要，重要的是要理解做出选择必须要考虑的因素。

那么在这里，我们就陷于了一系列的矛盾。有人说巴洛克风格体现了反宗教改革的精神，不过反宗教改革是天主教会内部一场激烈的自我更新运动，到 1600 年已完成了它的任务。新教已经处于守势，一些重要的地区重新归天主教统治，哪一派都没有力量再来打破这种新的平衡。教会显贵们支持巴洛克艺术的发展，与其说是出于虔诚，倒不如说是迷恋现实世界的富贵荣华。此外，这种新的风格如此迅速地深入到信奉新教的北欧各国，使我们必须防止过分强调其反宗教改革的一面。

还有一种说法也成问题，认为巴洛克是“专制主义风格”，反映了绝对君权专制统治之下的中央集权。尽管专制主义在 17 世纪末路易十四时代达到了顶峰，但它自 16 世纪 20 年代起就在法国弗朗西斯一世和托斯卡纳的美第奇大公统治下逐渐形成。但是，在资产阶级掌权的荷兰，巴洛克艺术流行的盛况并不亚于专制的君主国，而且路易十四统治下，官方倡导的显然是一种受到抑制的古典主义式的巴洛克风格。

在我们试图将巴洛克艺术与当时的科学和哲学相联系时也会碰到同样的麻烦。这种联系在初期和盛期文艺复兴时期确实存在：当时的艺术家可以同时是人文主义者又是科学家。到了 17 世纪，科学与哲学思想变得太复杂、太抽象和太系统化了，使得艺术家无从兼顾。万有引力、微积分、“我思，故我在”（Cogito, ergo sum），这一切都不可能直接激发艺术家的想象力。所有这些都表明，巴洛克艺术并不单纯是宗教、政治或者思想发展的结果。当然其内在联系肯定存在，但我们尚未透彻了解。不妨暂且把巴洛克风格看成是诸多基本因素的一种（或者是新近强化的天主教信仰，或者是专制国家，或者是科学的新角色），以便将 1600 年到 1750 年这个时期与往昔区别开来。

\$罗马

1600 年左右，罗马成了巴洛克艺术的发源地。100 年前这里也是盛期文艺复兴发源地，聚集了来自各地区的艺术家，他们要去完成富于挑战性的新使命。教皇大规模赞助艺术工程，想使罗马成为基督教世界最美丽的城市，“为上帝和教会增添更大的荣耀”。这个运动早在 1585 年就开始了。当时参加的只有一些名不见经传的晚期样式主义艺术家，但不久就吸引了雄心勃勃的青年艺术家，尤其是来自意大利北部的艺术家。这群富有天资的人开创了新的风格。

#绘画

&卡拉瓦乔 这群北方人中间要首推天才画家卡拉瓦乔（1571—1610）。这个名字得之于他的出生地，位于米兰附近。1599至1602年间，他为圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂的一个礼拜堂绘制了一批巨幅布面油画，其中有《召唤圣马太》（图693，彩图94）。这幅杰作与盛期文艺复兴和样式主义都相去甚远，唯一近似的先例是一些艺术家如萨沃尔多的“北意

写实主义”（见图651）。然而，卡拉瓦乔的写实主义需要用“自然主义”这个新名称将它与以前的写实主义加以区别。

我们从未见过这种完全从当时下层老百姓生活的角度来描绘宗教题材的画。在一间普通的罗马小酒店里，收税官马太和几个带着兵器的人坐在一起，他们显然是马太的助手。此刻有两个人从右面走来，马太疑惑地指着他们。来者是两个穷人，他们光着脚，褴褛的衣衫与马太等人们鲜丽的服装形成强烈对比。我们为什么会从这一场面中体会到宗教性质？为什么我们不把它误当作寻常的事情？根据什么说其中一个就是基督？显然不是因为救世主头上的光环（画中唯一的超凡细节），我们很容易忽略这个不起眼的金环。我们的目光集中在他招呼的手势上，这是从米开朗琪罗《创造亚当》（图 616）上借鉴来的。这只手是连接两组人物的桥梁。

更重要的是基督上方一道强烈的阳光，照亮了昏暗室内基督的脸和手，从而把他的召唤传到马太。如果没有这道光（如此自然，却又如此富有象征意味），画幅就失去了使我们意识到神之所在的奇异魔力。在这里，卡拉瓦乔给某些反宗教改革的圣徒的观念赋予了生动和直接的形体：信仰的神秘性不是由理性沉思，而是通过一种人人都有内心体验自发地显露出来。他的画有一种神学的教条所未及的“人间基督”，因此对天主教徒和新教徒同样具有感召力。这种品质使他深刻（抑或间接地）影响了北方新教最伟大的宗教画家伦勃朗。

在意大利，卡拉瓦乔并不受欢迎。他的作品为艺术家和鉴赏家们所称道，但对于他本意所在的平民百姓，他的画缺乏礼貌和敬意。他们讨厌在这些画中看到自己的形象，而宁愿喜欢经过理想化和协调过的宗教形象。

&阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基 我们到目前为止还没有提及一个女艺术家。然而，这并不表示没有女艺术家。正相反，普利尼就曾在他的《自然历史》（bk xxxv）中提到由希腊和罗马时代女艺术家们创作的作品名字，并有所描述，此外还有中世纪妇女们所取得成就的记录。但是，我们一定还记得，在“晚期哥特式”时代以前，大多数作品都不署名，所以很难辨认出哪些作品出自女性之手。约1550年，就出现了比较著名的女艺术家，但在19世纪中叶之前，她们受到严格地限制，只能画肖像、风俗场景和静物。她们所面临的困难之一是很少能在人体写生课上临摹裸体模特，而这恰恰是传统学院式训练和叙事性绘画的基础。然而，在其它某些领域，也就是女人能受到与男人相同或者更好的专业训练的领域，许多女人开辟了成功的事业。有几个意大利女艺术家是这种普遍状况的特例，她们出生于艺术世家；自十七世纪始，她们扮演了重要角色。

阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（1593—约 1653）是第一位占有重要地位的女艺术家。她是卡拉瓦乔弟子德罗茨奥·真蒂莱斯基的女儿，生于罗马，是那个时代的重要知名画家之一。她具有代表性的题材是拔士巴（她不幸地成为被大卫王猎艳的对象）和朱迪斯（她为拯救她的人民砍下了亚述人将军荷罗孚尼的头）。

这两个圣经中的悲剧性的女英雄在巴洛克时代被人们广为流传，她们以色情和暴力取悦于人们。但是真蒂莱斯基在她动荡、活跃而又颠沛流离的一生中经常选择这些故事作为主题说明了她感情上的矛盾：她早期一幅特别令人恐慌不安的作品《朱迪斯和她的女仆》（见图 694），不是仅仅为使朱迪斯的英勇永载史册，而且可能还是为了表达她由来已久的愿望，即报复她的老师，他因两年前奸污了她而受到指控却被无罪释放。这幅画的构图及卡拉瓦乔式的处理得益于她的父亲，但是两个坚定而又心怀恐惧的女人暗示出的戏剧性却是她的独创。画中的戏剧性由于她的抑郁而同样具有感染力。真蒂莱斯基心理上的紧张使她能以敏锐的洞察力表现朱迪斯复杂的动作和情绪。

&安尼巴莱·卡拉奇 意大利平民百姓的保守愿望只有在那些不如卡拉瓦乔那么激进，才气稍逊的艺术家那里才得到满足。他们的领袖是新到罗马的画家安尼巴莱·卡拉奇（1560—1609）。安尼巴莱从波洛尼亚来，在当地他和自己家中另两个成员16世纪80年代以来创造了

一种反样式主义风格。1597—1604年，他完成了自己最富雄心的法内塞宫天顶画，一举成名，这幅天顶画是仅次于米开朗琪罗和拉斐尔作品的壁画。

法内塞宫中壁画确有其伟大的历史意义，尽管对于把他作为艺术品我们的赞扬还有所保留。这个局部（图 695）显示了安尼巴莱·卡拉奇丰富而复杂的构思。象西斯庭教堂天顶画一样的叙事性场面，周围是画出来的建筑物、雕像以及手持花环的裸体青年。它不只是模仿米开朗琪罗的杰作，其主要情节：古代诸神韵事的风格还与拉斐尔的《伽拉忒亚》（见图 631）相似。联系整个情景的关键是一个画出的框架，它反映出安尼巴莱对科雷奇奥和威尼斯大师们的理解。细致的、由下往上的透视和光影效果（注意投影），使裸体青年和画出的雕像及建筑宛若实物。在这些背景的衬托下神话故事以类似独立画的形式出现。每一层物象都以相当完美的技巧进行处理，整个天顶画的丰富性使它既不归于样式主义，也不属于盛期文艺复兴艺术风格。安尼巴莱·卡拉奇是改良者而不是革命者，象卡拉瓦乔（他很钦佩安尼巴莱·卡拉奇）一样，他也认为艺术应当回归自然，但他的方法并不单一，而是把摹写生活与复兴古典主义并重（他理解的古典艺术，即古代、拉斐尔、米开朗琪罗、提香和科雷奇奥的艺术）。在顶峰时，他成功地融合了这些相异因素，尽管这种融合总是略有欠缺。

&吉多·雷尼；圭尔奇诺 法内塞宫对那些从中受到启示的艺术家来说，提供了两种选择：或者追随拉斐尔式的神话故事风格，取得一种精雕细琢的、“正统的”古典主义；或者从框架上所描述出来的感官幻觉中得到启发。第一种选择以吉多·雷尼的《黎明女神》（见图 696）为典型，这幅天顶湿壁画描绘阿波罗在黎明女神指引下驾驶着战车（太阳）恣意驰骋。尽管画面的节奏优美，但要不是有辉煌而富戏剧性的光线给画面以感情力量（单靠那些人物形象不可能达到这种效果），这种浮雕式的构图只能是盛期文艺复兴艺术苍白的反照了。

恰与此相反的是圭尔奇诺所作的《黎明女神》天顶画（图 697，彩图 95）。这上面的结构透视，加上科雷奇奥的绘画式幻觉和提香式的生动的色彩与光线，把整个画面拓展为无限空间，人物就象被太空的风推着一掠而过。从圭尔奇诺的这幅画开始，类似的作品很快就象潮水一样涌现（见图 706、722）。

&彼得罗·达科尔托纳 其中最突出的，是彼得罗·达科尔托纳（1596—1669）在罗马巴尔贝里尼宫大厅、为颂扬巴尔贝里尼教皇乌尔班八世功绩所作的天顶画（图 698，彩图 96）。此大厅的天顶也象法内塞宫一样，被画出的雕像和建筑物的框架分割开，在此之上，我们看到的是如同圭尔奇诺的《黎明女神》一样的无际空间。或歇栖云端或自由翱翔的人物在框架上下翻飞，造成了一种双重的幻觉。有些人自由自在地在大厅内盘旋，掠过我们的头顶，另一些则退到洒满阳光的无穷远处。他们的冲力几乎要将我们刮倒，巴洛克风格在此达到了振耳发聩的高潮。

&风景画 法内塞宫天顶画雕刻般的精确与安尼巴莱·卡拉奇风格中重要的威尼斯成份并不相似。这种因素在他的风景画，比如巨幅的《逃亡埃及途中的风景》（图 699）里就十分明显。那田园诗般的情调，柔和的光线与气氛仿佛回到了乔尔乔尼和提香的画境（见图 633、634，彩图 79、80）。但图中的人物并不是主角，他们确实象所有北欧风景画（比较图 682）上的人物那样，又小又不显眼。图中的全景没有任何逃往埃及的特点，它适用于任何其它宗教的、或者世俗的故事。然而，我们还是觉得这些人物不能都去掉（虽然可以设想换成别人）。这里不是充满野性的北方风景，而是一处“文明”的、怡人的乡村。古堡、小路、田野和羊群，还有摆渡人和他的小舟，这一切都说明人们在此安居乐业已久。人物虽小，但没有消失，也不能被忽视，因为他们的存在已蕴含在井然有序，自然优美的风景之中了。这类结构严密的“理想化风景”唤起了一种幽雅而朴实，崇高而亲切的自然图景，以后二百多年里，我们将会一再见到于此一脉相承的风景画。

#建筑和雕刻

&圣彼得大教堂 在建筑领域，巴洛克风格的起始不象绘画那么明确。16世纪末，罗马进行了一场大规模的基督教教堂的建筑工程。当时最有天赋的青年建筑家是卡洛·马代尔诺（1556—1629）。他于1603年得到了完成圣彼得大教堂的工作，这一任务持续很久。教皇决定在米开朗琪罗设计上再增加一个中堂（图626），将它扩展成公堂式教堂式样。修改方案也许受到耶稣会堂的影响，使它能够与梵蒂冈宫相连（图700，右）。马代尔诺的正立面设计遵从了米开朗琪罗的教堂外部规划，用一个巨型支柱支撑阁楼，但却大大突出了正门。从两个边角到中间的效果是逐渐增强的：柱子的间隔越来越小，半露柱变成了立柱，正立面墙越到中间越加突出。

这种逐步加速的节奏在30多年前，贾科莫·德拉·波尔塔设计的耶稣会堂正面上就有所显现。不仅在圣彼得大教堂，就是一些较小的教堂建筑上马代尔诺也以此作为自己正立面设计的主导原则。这样，他以与门前空间有动感关联的“纵深正立面”设计取代了把教堂正立面当作墙壁表面延续的传统观念——即使耶稣会堂的正立面设计也未曾背离过这种观念。而新的正立面观内含的一切可能性，直到150年之后才逐渐消失。

&贝尼尼 圣彼得大教堂如此庞大的规模，使其内部装饰成了特别困难的任务。如何把它高旷的内部空间和人的比例联系起来，使之充满感情的温馨？这个难题的解决主要归功于詹洛伦佐·贝尼尼（1598—1680），他是17世纪最伟大的雕刻家兼建筑家。把漫长而辉煌的一生大都断断续续地贡献给了圣彼得大教堂。他首先为穹顶下的祭坛设计了巨型青铜华盖（图701）。

那个神龛是雕刻与建筑的绝妙融汇四根装饰华丽的螺旋形柱子支持着上面的平台，平台四角立有天使像，强有力的涡卷花样托浮出一个冠有十字架的金球，这是基督教征服异教世界的象征。整个结构具有如此生动的表现力，作为巴洛克风格的缩影吸引了所有的人。最令人惊奇的特点是螺旋形柱子，这种柱子古代晚期就出现了，在旧圣彼得大教堂的公堂式教堂上使用过，但规模比较小，而贝尼尼可能最早将其运用在神龛上。这并不是巴洛克与古代艺术密切关系的唯一例子：公元2世纪、3世纪的一系列罗马纪念性建筑似乎都预示了17世纪的风格（见图249—252）。

在希腊雕刻与巴洛克雕刻之间也发现类似的联系。倘若我们将贝尼尼的《大卫像》（图702）与米开朗琪罗的同名作品（见图611）比较，试问，哪尊雕像更接近佩加马饰带浮雕或者《拉奥孔群雕》（见图205、207）？我们肯定会推举贝尼尼。他创作的人像在肉体与精神，动作与感情的统一上就象希腊时期的雕像，而米开朗琪罗则明显地回避了这一点。这并不是说贝尼尼比米开朗琪罗更古典主义，而是说明巴洛克和盛期文艺复兴都承认古代艺术是权威，但各自又从古代艺术的不同方面汲取灵感。

很显然，贝尼尼的《大卫像》不是《拉奥孔群像》的效仿。如果问，是什么使它成为巴洛克艺术？原因就是暗示了哥利亚的存在。不同于先前同名作品的是，贝尼尼的《大卫像》并不是自成一体的像，而是“双人像的一半”。他的全身动作都集中于自己的对手，我们不禁会奇怪，贝尼尼是否曾打算雕一个哥利亚像来完成这个组雕？绝不可能。因为他的大卫足以明确地告诉我们他看到的敌人哪里。总之，在大卫与他无形的敌人之间，力度充盈：它是“属于”雕像的。倘若我们直接站在这个令人生畏的斗士面前，第一个念头就是避其锋芒。

贝尼尼的《大卫像》告诉我们巴洛克雕刻与前两个世纪雕刻的不同点：它与周围环境的空间有种新的能动关系。它避免了面面俱到而追求幻觉——即雕像的动作所暗示的力量和气质的幻觉。因为经常要表现一种“无形的补足物”（invisible complement）（好比贝尼尼《大卫像》的哥利亚），所以巴洛克雕刻曾经被指责刻意炫耀技巧，企图取得不应有的实际上是花哨的效果。这种指责是无端的，因为幻觉是一切艺术经验的基础。我们不能从幻觉的类

型和程度来区分它们的合理性。但是巴洛克艺术确实承认雕刻与绘画之间并没有明显的区别。这两门艺术会进入一个前所未有的共生状态，或更确切地说，两者都能与建筑结合起来，形成一种混合幻觉，就象舞台上那样。贝尼尼对戏剧有强烈的兴趣，他在全盛时期，就将建筑、雕刻和绘画按这种方式融为一体。

在圣马利亚·德拉·维多利亚教堂内的科尔纳罗礼拜堂，有组著名的群雕叫《圣德勒撒的神迷》（图 703），这是贝尼尼的代表作。阿维拉的德勒撒是反宗教改革的一位伟大圣徒，她曾经描述过一个天使用带着火焰的金箭刺穿了她的内心：“剧痛使我大声尖叫，可同时又感到无尽的甘甜，我愿意永远痛下去。虽然它在某种程度上影响肉体，但这不是肉体的，而是心灵之痛。这是上帝给灵魂的最甜蜜的爱抚。”

贝尼尼将这一幻觉经验表现得象科雷奇奥的《朱比特与伊俄》（见图 650）那样有肉身的真实。这个天使若放在其它的情景中会与丘比特毫无二致，圣德勒撒的神迷则成了露骨的肉欲。而且这两个人物在浮云中被上面暗窗射入的光线照得闪烁皎洁，飘然欲仙。观众也感到他们象是幻影。在这里“无形的补足物”（不象《大卫像》那样具体，但同样重要），就是托浮两人升天的力量，使他们的衣裳都纷乱了。发自祭坛高处的金色光线揭示了这种力量的来源：礼拜堂拱顶上有幅幻像壁画，一群欢闹的小天使在一束耀眼的光芒中（图 704）展现了天国的荣耀。正是这种天国的“迸发”，给天使的金箭以穿刺的力量，也使德勒撒的神迷令人信服。

为达到完满的幻觉，贝尼尼甚至给他的“舞台”提供了内置的观众：礼拜堂两侧是楼厅模样的剧院包厢，里面有大理石雕成的科尔纳罗家族成员，他们目睹了这一神迷。其空间和观者的空间相同，是日常现实的一部分，而位于坚实圣龕里的神迷雕像占据的是真实但不能为我们所达到的空间。最后，天顶画代表了天国无边无际的莫测空间。我们可能会想起《奥尔伽兹伯爵的葬礼》，它的环境也是包括三层现实的整体（见 468 页）。对比这两个礼拜堂，读者们能自己分析出来巴洛克与样式主义的深刻区别。

几年后，贝尼尼创造了另一件更大规模的混合式作品，坐落于圣彼得大教堂的唱诗班席上（图 701，远景，及图 705），只有在教堂的尽头才能领会其高妙之处。贝尼尼再一次运用了天国之光（透过真的窗户上的玻璃窗画），将一团团云朵和天使们推向我们。这些云朵笼罩着青铜的《圣彼得宝座》，它轻飘飘地悬浮在半空，由教堂的四个圣徒像的手支撑着。

耶稣会堂的内部装饰进一步证实了贝尼尼大胆想象力（图 706），虽然他在这项工程中只是个顾问。这个天顶画是委托他年轻的门徒乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利装饰的，还有个才华出众的助手安东尼奥·吉拉负责作泥灰雕饰。当我们看到中堂天顶壁画上的人物如此生动地跃出外框，又变成雕像时，就会明白这准是贝尼尼的主意。在此，我们又一次感受到科尔纳罗礼拜堂的神韵。

设计《圣彼得宝座》时，贝尼尼也想在圣彼得大教堂前设计一个椭圆形广场（图 700），做为“外部装饰”。这是一个巨大的前庭，四周是柱廊，贝尼尼把它比喻为教会慈母般包容一切的手臂。公堂式教堂配以如此恢宏的用雕刻装饰的开放空间，壮丽无比，只有古罗马帕莱斯特里纳的神庙才可与之相比。

&波罗米尼 从个性上说，贝尼尼属于初期文艺复兴艺术家中的那类人：自信而又胸襟开朗。在建筑方面他的最大对手弗朗西斯科·波罗米尼（1599—1667）却是相反的类型。他是个生性压抑，情绪反复无常的天才，后来自杀了。即使没有同代人作证，从他们的作品中也可以证明两人的气质迥然相异。他俩都代表了罗马巴洛克建筑高峰。贝尼尼为圣彼得大教堂设计的柱廊特别地简洁、统一，而波罗米尼设计的建筑却复杂得出奇。贝尼尼本人附和对波罗米尼的指责，认为他公开无视古典传统，这种古典传统主张建筑必须反映出人体的比例，在文艺复兴时期的理论与实践它都被奉为金科玉律。

看到波罗米尼的第一个重要建筑，《圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂》（图

707—709），我们就会理解这种指责。这些建筑语汇并不陌生，但结构方式都是新颖而令人不安的。凹凸面的反复运用使整个外表构造显得富有弹性，似乎受压而“变了形”，而这种压力是从前任何建筑物都无法承受的。结构平面是个受到挤压的椭圆形，一个肿胀的、半溶合的希腊十字，象橡皮一样被拉扯着。穹顶内也象被“拉长”了，似乎拉力一松，就会刹那间复原。圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂的正立面是将近30年之后设计的，压力与反压力在此几乎达到了极限。波罗米尼将建筑与雕刻结合起来的方式肯定令贝尼尼吃惊，自从哥特式艺术以来，还没有过这么大胆的结合。

圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂奠定了波罗米尼的国内外声望。当时管理教堂建筑的教会首脑写到：“这种教堂是世上独一无二的，外国人可以作证……他们想得到设计的复本，德国人、弗莱芒人、法国人、意大利人、西班牙人甚至印度人都来索求过……”。波罗米尼接着设计的Ⅱ圣伊沃教堂Ⅱ（图710、711）也同样不落俗套，结构则更紧凑。它呈六角星状平面，明显属于集中型。波罗米尼也许想到过拉文纳圣维塔莱教堂的八角形结构（比较图306—309）。但他没有将空间用回廊或一些礼拜堂分割成高耸的有穹顶的“中堂”。他把一切都盖在一个大穹顶之下，并使六角星的形状延续到灯笼式天窗的圆形基部。全部设计中，凹凸节奏再次占据了优势，这座教堂几乎可以说是放大的巴勒贝克维纳斯神庙，只不过把内部放到了外面（图250、251）。

波罗米尼第三个建筑设计，是对盛期巴洛克圣彼得大教堂的批判，有特别重要的意义。马代尔诺曾经发现一个无法解决的难题：他设计的圣彼得大教堂的新式正立面，虽然从远处看跟米开朗琪罗式的穹顶构成一个整体，但是走近教堂，穹顶就被正立面渐渐遮蔽了。波罗米尼设计纳沃内广场上的Ⅱ圣阿涅塞教堂Ⅱ（图712）时，就考虑到了这个问题。正立面的下半部分取自圣彼得大教堂的正立面，但是向内弯曲了，所以那个穹顶（这是米开朗琪罗式穹顶高细瘦长的翻版）变成了正立面的上半部分。戏剧性的凹凸并置一向是波罗米尼的特征，在两个塔上更进一步得以再现（圣彼得大教堂也曾有过这样的设计）。它们与穹顶形成壮观的三位一体组合。波罗米尼再一次将分别代表哥特式与文艺复兴特色的双塔正立面与穹顶结合为一个特别“富有弹性”的混合体。

\$都灵

#建筑

&瓜里尼 波罗米尼创造的丰富新思想没有在罗马、而是在萨瓦首府都灵传播开来。到17世纪末，这里成了意大利的巴洛克建筑的创造中心。1666年，都灵市吸引了波罗米尼最出色的继承者，基廷会修士瓜里诺·瓜里尼（1624—1683），他的建筑才能深深植根于哲学与数学的基础之上。他为卡里尼亚诺宅邸（图713、714）设计的正立面，以扩大的规模重复了圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂的波浪形动感设计，所用的建筑语汇是高度个性化的。更使人难以置信的是建筑外部，直到最细微的装饰性细节全部是用砖砌成的。

瓜里尼为圣衣礼拜堂设计的穹顶更叫人惊叹。这个礼拜堂是附属于都灵大教堂的一座圆形建筑（图715、716），一个高高的鼓形石柱，与交替的窗户和壁龛一起组成波罗米尼式的基调。再往上，就进入了一个纯属幻觉的天地。圣卡洛·阿莱·夸特罗·丰塔内教堂穹顶的内部表面，虽然被光线和蜂窝状的奇异平顶镶板搞得如同仙境，但尚可辨认（见图709）；而圣衣礼拜堂穹顶的内面却在一层层支离杂叠的拱肋中完全消失了，我们发现自己正在看着一个巨大的万花筒。漏斗状茫无涯际的空间上方，明亮的十二角星内回旋着圣灵。

据我们所知，艺术史上唯有一个穹顶与它相似，那就是约建于1150年的乌鲁清真寺，

位于土耳其亚美尼亚的埃尔祖鲁姆（图 717）。瓜里尼怎么会知道它呢？也许重现这一效果纯属偶然？瓜里尼的穹顶包含一个古老的象征意义，即天国之顶（见 423 页，图 577-579）。然而，文艺复兴时期客观的和谐在此已经变成主观的，使人们不得不有一种无穷之感。若说波罗米尼的风格时常表示出哥特式与文艺复兴式的综合的话，瓜里尼则走了决定性的第二步；他在理论著作中将古代“刚劲有力”的建筑与哥特式教堂的相反效果加以对比（它仅以某种奇迹的方式才得以存在），对两者他同样表示了赞美。这种态度完全跟他自己的实践一致；他运用当时最先进的数学技术，所取得的建筑成就就要比那些看似轻盈的哥特式建筑更加伟大。

\$奥地利，德国南部

由波罗米尼创造、瓜里尼进一步发展的建筑风格在阿尔卑斯山北部的奥地利和德国南部达到高峰，并不足为奇。这种哥特式和文艺复兴式的综合物，那里引起了特别热烈的反响。这些国家遭受了三十年战争的蹂躏，到 17 世纪末，建筑物的数目仍然不多；巴洛克是外来的风格，主要由聘请来的意大利人建造。直到 17 世纪 90 年代，本地建筑设计家才崭露头角。以后的五十多年是特别活跃的时期，创造了一些建筑史上最富有想象力的建筑物。欣赏几个这种宏伟的建筑，我们就会心悦诚服。这些建筑都是为了颂扬那些王公贵族而建造的，一般说来，他们只是作为慷慨的艺术赞助者才值得一提。

&菲舍尔·冯·埃拉赫 中欧晚期巴洛克的第一位伟大的建筑大师约翰·菲舍尔·冯·埃拉赫（1656—1723）与意大利传统有最直接的联系。他在维也纳设计的圣查尔斯·博罗梅尤斯教堂（图718、719），将波罗米尼的圣阿涅塞教堂正立面和罗马万神殿的圆柱式门廊（图712，238）合而为一，取自图拉真纪念柱（见图265）的一对巨型立柱代替了正立面的塔楼。真正的正立面塔楼成了角楼，令人想起卢浮宫（参见图688）。菲舍尔·冯·埃拉赫要比所有意大利的巴洛克建筑家更大胆，他将这些罗马时代艺术的刚性成分嵌入到他教堂的灵活曲线当中，表现了基督教信仰吸纳和美化辉煌的古代艺术的伟力。

&普兰德陶尔 由于地势优越，雅克布·普兰德陶尔（1660—1726）设计的梅尔克修道院（图720）更为雄伟。修道院建筑群以教堂为中心，形成一个极其紧密的整体：它居于多瑙河畔角之端，耸立于岩石之上，它不象堡垒而象荣耀天国的影象。教堂的内部（图721）仍然按耶稣会堂的布局，但采光更充裕。曲线与反曲线的相互交替，轻巧优美的灰泥雕饰使它比罗马巴洛克更加活泼，空灵。拱顶和墙壁似乎即单薄又柔软，象薄膜一样，很容易被空间的张力戳破。

&诺伊曼；蒂耶波罗 这种趋向在下一代建筑家手中，被进一步发展，其中巴尔塔扎尔·诺伊曼（1687—1753）最为突出。他最大的工程是威尔茨堡的主教宫，包括一个令人叫绝的帝王堂（彩图97）。巨大的椭圆形大厅饰以白色、金色，和优雅淡彩的阴影，这是十八世纪中叶流行的配色。建筑结构的各部分，如立柱，半露柱和额枋都压缩了，窗户和拱顶的边缘都镶上了连续的带状装饰线脚，白色的壁面是用不规则的装饰纹样编缠起来的。这种花边，卷曲母题间隔出现的模式于1700年左右起源于法国，是洛可可风格的标志（见556页），在这里却与德国晚期巴洛克建筑和谐地结合在一起。

薄膜状的天顶象消失了一般给人以一切都洞开着的幻觉，我们再不会感到这是一条空间分界线。然而，这种洞开的幻觉不象那些罗马天顶那样（参见图 706），表现为戏剧性放射的光彩，簇拥着大批人群，帝王堂的天顶却是蓝天和阳光普照的云彩，偶而有个长翼天使在这无尽苍穹中飞翔，只是在边缘才聚集着群像（图 722）。一位更杰出的大师乔凡尼·巴蒂斯塔·蒂耶波罗（1696—1770）把这种幻觉式天顶画装饰推向最后的非常精雕细琢的程度。

他生于威尼斯，在当地受教育，他把盛期巴罗克的幻觉主义传统与韦罗内塞的壮丽场面融为一体。其娴熟的用光技巧、优美而巧妙的笔触使他闻名遐迩。威尔茨堡壁画是他艺术生涯的登峰造极之作。后来他应邀前往马德里布置皇宫，并在那里度过晚年。

&齐默尔曼 与巴尔塔扎尔·诺伊曼同时代的多米尼库斯·齐默尔曼（1685—1766）所设计的巴伐利亚朝圣教堂，也许是18世纪中叶最出色的建筑。这座教堂有个绰号叫“智者”（Die Wies）（图723、724），外部如此简朴，以至内部的富丽堂皇使人瞠目。与帝王堂相似，它也是椭圆形的，但由于天顶是由成对的立柱支撑着的，空间结构就显得更加复杂并有流动感；除了轻巧活泼的洛可可装饰之外，它使我们联想到德国哥特式的会堂式教堂（见图444）。在这里，瓜里尼对哥特式建筑的预见终于成了现实。

@第七章 佛兰德、荷兰和西班牙的巴洛克艺术

\$佛兰德

#绘画

&鲁本斯 巴洛克艺术虽然诞生在罗马，但很快就在许多国家流行起来。在其间推波助澜的画家当中，伟大的佛兰德斯画家彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640年）占有相当重要的地位。可以说，鲁本斯完成了100多年以前，由丢勒开始的使命——打破南北欧洲之间的艺术障碍。鲁本斯的父亲是知名的安特卫普新教徒，独立战争期间为躲避西班牙的迫害逃到了德国。父亲死后，他们全家才回到安特卫普，当时鲁本斯刚刚10岁。后来他成了一名虔诚的天主教徒，受教于当地的诸位画家。1598年他开始独立接受订件，但是他个人风格的形成是在1600年到达意大利之后。

鲁本斯在南方逗留了8年，他如饥似渴地钻研古代雕刻和盛期文艺复兴的杰作（见他临摹达芬奇《安吉亚里之战》（图602）的素描），学习卡拉瓦乔和安尼巴莱·卡拉奇的作品，他比任何前辈北方大师更能融汇意大利传统。事实上，他可以跟当时最优秀的意大利画家相提并论。他本来可能在意大利定居下来，1608年，鲁本斯的母亲病重召他返回佛兰德。他原打算回家稍做逗留，但是他接受了一项特别任命，担任了西班牙总督的宫廷画师，这使他能在安特卫普开设自己的绘画作坊，并可免去地方税收，不受画家公会的管辖。鲁本斯在宫廷不仅是艺术家，而且还是枢密顾问兼使节，左右逢源，十分得宠。外交工作使他有进入各大国的王室，他承办王室的买卖并接受订件，同时，又在越来越多的助手们协作下，不受限制地为安特卫普市政府、教会和私人主顾绘制各种作品。

《上十字架》（图725）是鲁本斯回到安特卫普所作的第一幅重要祭坛画，相当明显地带有意大利艺术的影响。那些肌肉强健的人体显出他们肉体的力量和热烈的感情，使人想起西斯廷教堂天顶画和法内塞画廊天顶画，明暗分布则很象卡拉瓦乔。画幅的规模和观念都要比以前的北欧作品更加雄伟，而从塑造前景的树叶、士兵的盔甲以及卷毛小狗这类细节看，鲁本斯也是一个精工细作的佛兰德斯写实主义者。种种因素与谙熟的技巧融合，形成了富有戏剧性力量的画面。不稳定的金字塔形人体，摇摇欲坠，以典型的巴洛克方式突破了框架的束缚，使观众感到身临其境。

17世纪20年代的10年间，在为宫廷和教堂绘制的巨型装饰性主题画中，鲁本斯的动感风格达到了巅峰。其中最著名的，也许要数巴黎卢森堡宫内的那组描绘玛丽·美第奇生平的组画。玛丽·美第奇是法国国王亨利四世的遗孀，路易十三的母亲。我们所选的画是鲁本斯描绘年轻的王后在马赛港登岸这一场景的油画草图（图726）。这并不是令人激动的主题，但鲁本斯却把它画成了前所未有的富丽场面。当玛丽·美第奇走下跳板，法码（Fame）就飞在她头上用双管喇叭吹响了胜利乐曲，海神涅普顿率领着他的鱼尾随从从海中升起，他们一路上为王后护航，对平安抵达正兴高采烈。画面上的一切似乎都卷拢来在旋转着：天上与人间、历史与寓意——甚至素描与油画也溶为一体，因为鲁本斯就是用这种油画草图为大幅创作做准备的。与从前的画家不同，鲁本斯习惯于从安排光线和色彩着手构图（他绝大多数素描都是人体习作或者肖像速写）。这种统一的视象，著名的威尼斯画家们曾隐约表现过，却从未真正实现，因此是鲁本斯留给后来画家的最宝贵的遗产。

1630 年左右，在参观马德里皇宫时，鲁本斯可以说重新发现了提香。在提香作品的启发下，他前期激荡的戏剧性画风转向细腻抒情的晚期风格。《爱之园》（图 727，彩图 98）就是在这种影响下的杰作，它就象提香的《酒神祭》（见图 634，彩图 80），在赞美人生之乐。但这些庆祝者并不属于过去的黄金时代，而属于现在，尽管有一群小爱神在画中嬉戏。为了理解艺术家的意图，我们首先要明白，爱之园这个主题是国际哥特式宫廷风格以来北欧绘画的一个特色。早期的画面，不过是花园里一群穿着时髦的年轻恋人，纯属简单的风俗画。鲁本斯却将这种传统与提香的古典神话结合起来，创造了一种令人神往的境界，在那里神话已经跟现实合二为一了。

这幅画对鲁本斯说来，还有特殊意义，因为他刚刚与一位 16 岁的美貌少女结婚（他的前妻死于 1626 年），还在乡村购置了一幢斯蒂恩别墅，过起乡绅式的悠闲生活来。这一变化重新勾起了他对风景画创作的兴趣，以前他只不过断断续续画过。在这方面他一直才气不减。《斯蒂恩别墅的风景》（图 728）中，前景的猎人和那些猎获物面前是一片开阔地，直通天边迷雾笼罩的丘陵。作为风景画家，鲁本斯师承彼得·布吕盖尔和安尼巴莱·卡拉奇（参见图 682、699），再次创造了南北源流的综合体。

&凡·代克 除了鲁本斯，另外只有一位佛兰德的巴洛克画家享有国际声誉。他就是安东尼·凡·代克（1599—1641）。他是画家中的奇才，一个神童，不满 20 岁就成为鲁本斯最得力的助手。然而他缺乏鲁本斯那样的激情和创造性。他的成就主要是肖像画。尤其是 1632—1641 年在英国，他任查理一世的宫廷画师期间所作的那些肖像画。最出名的是《查理一世出猎》（图 729，彩图 99）。国王站在马旁，背景的树荫前还有两个侍从。这幅画再现了一个君主潇洒轻松的风度。它不像正规的标准像那么呆板，却又不失庄重，所以曾经被称作“下马的骑士肖像”。国王洋洋自得的姿势与背景上流动的巴洛克运动感形成奇特的对比。这种姿势仍然属于伊丽莎白女王式的典雅肖像画（参见图 680）风尚。凡·代克将当时样式主义的宫廷肖像画格式用鲁本斯和提香的绘画语言加以重新构建，创造出新的贵族肖像画传统，这种传统在英国一直延续到 18 世纪末，对欧洲大陆的肖像画也产生了相当的影响。

\$荷兰

#绘画与蚀刻画

在佛兰德，鲁本斯雄浑的气势几乎囊括了一切艺术，与此相反，在荷兰却出现了难以尽数的各式各样的艺术大师和艺术风格。这个新兴的国家正为其得来不易的自由感到自豪。尽管其文化跟佛兰德的联系还十分密切，但是许多新的因素促使荷兰艺术传统迅速发展。它不象佛兰德，所有的艺术活动都从安特卫普传播开来。荷兰有着许多活跃的地方画派，除了商业中心阿姆斯特丹之外，在哈勒姆、乌得勒支、莱顿、德尔夫特以及其它小城市都各有一批重要的画家。荷兰是一个由商人、农夫和航海者组成的国家，人们信仰的是宗教改革之后的新教。艺术家并没有政府或者教会主持的装饰布置大型公共场所的订件，而这类订件，在天主教国家里却司空见惯。自治市政府机构和公民团体也提供一些艺术赞助，但数量极有限，所以私人收藏家就成了画家收入的主要来源。

这种情况很早就已经存在了（见 493 页），不过其影响到 1600 年之后才真正显露出来。这并不会减少创作，正相反，普通老百姓对绘画的需求变得如此难以满足，以至于整个国家都陷入了竞相收藏的狂热之中。1641 年，约翰·埃韦林访问荷兰期间，在他的日记里写道：“一个普通农夫在这种商品上化两到三千英镑是非常正常的事情。他们家里挂满了画，当能够获得巨额赢利时，他们再卖出去。”绘画真正成了一种商品，它们按照供求法则进行交易。

许多艺术家是为“市场”而不是为私人主顾作画。

有人说这种市场机制会在艺术家和公众之间产生障碍，并且会贬低或者曲解艺术品的“真正价值”。这类指责显然是不现实的：由于艺术品的真正价值始终是不固定的，它因时因地而异，即便那些相信艺术永久价值的人，也会承认这种价值是不能用钱来表示的。艺术市场所反映的，是一时的主导趣味而不是经过认真深思熟虑的东西。今天觉得平庸的作品一度却标以高价；相反，现在认为非常珍贵的当时却卖得十分廉价。在古代世界和中世纪的制度下，艺术家是按照手艺的高低来取酬的，以这种方法来估价美学上的价值恐怕也公平不了多少（亚历山大大帝也许例外，据说他欣赏阿派里斯的画，就将自己的爱妾作为酬金）。市场确实在艺术家与主顾之间形成了一道屏障，但这虽有弊却也有利。

让艺术家受人人平等社会里供求关系而非个人压力的影响，并不一定比让他仰仗出资的王公贵族更遭糕。在这种情况下，一些比较平庸的人会成为专业艺术家，一成不变地生产那些商品画，而部分具有独立思想的艺术家大概要冒着公众的白眼和生活的艰辛，画他们乐意画的东西，并且依靠少数有眼力的主顾来支持。17世纪的荷兰，在收藏狂潮下，源源而出的艺术天才，只有文艺复兴初期的佛罗伦萨可与之相比，尽管还有许多荷兰人怀着成功的希望想当画家，结果却失败了。在当时，就是最伟大的天才，也常常受到很大压力（艺术家往往一边从事艺术，一边开个小客栈或者经营小本生意）。但他们生存下来了，虽然不怎么安定，倒也比较自由自在。

&乌得勒支画派 巴洛克艺术风格通过安特卫普的鲁本斯和罗马的卡拉瓦乔及其追随者的作品传入了荷兰。尽管大部分荷兰画家没到过意大利，但在17世纪初，却有些画家去过，尤其是从乌得勒支这个具有浓厚天主教传统的小城来的画家。他们不喜欢安尼巴莱·卡拉奇的古典主义，而被卡拉瓦乔的写实主义和“人间基督”所吸引，这不足为奇。这批画家中最年长的汉德里克·特布吕根（1588—1629）所作的《召唤圣马太》（图730）就明显受了卡拉瓦乔早年同名画作的影响（图693，彩图94）：画上耀眼的光线，戏剧性的时间安排和日常生活细节都说明这一点。乌得勒支画派并没有产生著名大师，但是它的成员在将卡拉瓦乔的画风传播到荷兰其他大师方面起了重要作用。后者更为娴熟地运用了这些新的意大利艺术思想。

&哈尔斯 首先得益于这些经验的，是哈勒姆杰出的肖像画家弗朗斯·哈尔斯（1580/85—1666）。他生于安特卫普，尽管早年作品很少，仍能看出鲁本斯的影响。但在《快乐的酒徒》（图731，彩图100）这类画上能看出他娴熟的画风。他把鲁本斯的豪放与宽广同通过乌得勒支画派向卡拉瓦乔学到的戏剧性“瞬间”相结合。画面的一切显得那么自然：晶亮的双眼，半开的嘴，举起的手和晃悠悠的酒杯，最主要的是快速捕捉形象的技巧。哈尔斯用粗放的大笔触挥洒作画，每一笔触都历历在目，仿佛能够数出这些“笔道”的总数来。由于这种奔放、快速的技法完成的画面有一种速写画的即兴感（参见图726鲁本斯的作品）。当然，这种赶时间的印象是迷惑人的。在这幅等人高的画上，哈尔斯所花的时间不是以分钟计，而是以小时计，但却得到了仿佛是在一瞬间完成的效果。

这种特点，在他的一幅风俗画《玛雷·巴贝》（图732）上则表现得更明显。它是《快乐的酒徒》反映下层形象的姊妹篇。这个人一半象巫婆（注意那只猫头鹰）、一半象愚民村夫，在小酒店里对其他客人高声笑骂。哈尔斯对这个粗人的态度也象在场的那些客人一样，不是同情，而是冷酷无情地取笑。他的特点仍是尖锐鲜明的，闪电般的笔触表现了难以置信的纯熟技艺。

晚年，艺术家油画上的那些激情演化为一种具有深沉感情的朴素风格。群像《哈勒姆老人院的女管事们》（图733）所反映的是他渡过晚年的地方，这种洞察人物性格的犀利眼光，只有伦勃朗晚年的风格能与之相比（比较图740、741）。这些老妪脸上铭刻着经历过的世道沧桑，她们本身好象已经死亡——静谧、冷漠和永恒。

&莱斯特 哈尔斯的精湛技巧不易模仿，因而他几乎没有后继者。其中仅有的重要人物是朱迪思·莱斯特（1609—1660）。她的艺术生涯在她成为母亲后就中止了。这和许多现代之前的女艺术家的命运一样。莱斯特的《吹笛少年》（图734）是其代表作。从神韵上较为接近特布吕根，而不是哈尔斯。这个陶醉的“音乐家”是对牧歌情调的纪念性表达。为了表达这种情绪，她引入了强烈的具有诗意的光线，30年之后，扬·维米尔的作品中也使用了这种方式（见534页）。

&伦勃朗 伦勃朗（1606—1669）是荷兰艺术最伟大的天才。他艺术生涯伊始，就与卡拉瓦乔有了间接的联系。从莱顿时期（1625—1631）起，他早年的画作都是小型的，热衷写实，并且明暗对比很强烈。其中如《多比、安娜与羊羔》（图735）等许多画作都取材于《旧约全书》中的故事，是伦勃朗终身所喜爱的题材。即使是这幅小小的充满了农家日常生活细节的板面油画，也具有伦勃朗之前旧约故事画所不同的特色；不单显出他更倾向写实主义，还表现出他的新的感情色彩。

基督教艺术诞生以来，《旧约》的章节往往都被描绘成基督教义的图解（例如以撒的献祭是“预示”献身的基督之死），而不只是叙述本来的情节。这种做法不单限制了题材的选择，同时还给它们的解释蒙上了色彩。伦勃朗则相反，他象卡拉瓦乔处理新约故事那样，同样用人间基督精神来看待旧约故事：直接表现神与人的关系。这幅画刻画了失明的多比与妻子之间的感人关系，由此可看出故事对他的震动是何等之深！

10年后，在《参孙失明》（图736）中伦勃朗的盛期巴洛克风格臻于顶峰。他将旧约故事的场面成为东方式的辉煌和暴力，残酷而又诱惑。突如其来的灼目光芒照亮了漆黑的蓬帐，充分创造出完戏剧的高潮。伦勃朗当时是个近东珠宝服饰的热心收藏家。在这些画作上，经常用些珠宝服饰作为道具。他已是阿姆斯特丹最受欢迎的肖像画家，经济相当富裕。

殷实的家境到40年代日见破败，转折点可能就是那幅著名的被称作《夜巡》的群像画（图737）。巨幅画布（原来的比现在更大）上描绘了一队军人，其成员们都交了各自的定金。但是伦勃朗却没有对他们一视同仁，为了避开常用的呆板模式机械构图，他画了一幅生动地体现巴洛克式运动感和光感的杰作。队列中有些人在阴影里，有些人则被前排的人遮挡住了。据说被遮住的那些人极为不满，但没有确切证据佐证这一说法。据我们了解，这幅画在当时就很受人赞赏。

象米开朗琪罗一样，伦勃朗也是众多杜撰的传记里的主角（也可说是牺牲品）。这些书把艺术家之所以失意，都归结为《夜巡》的“悲剧性结局”。事实上，伦勃朗在1642年之后的衰微远不象那些浪漫的崇拜者要我们相信的那样，破产得那么突然，那么惨重。阿姆斯特丹的一些显要人物仍然是他的挚友和赞助人。50年代和60年代他还接受过一些重要的公家订件。伦勃朗经济上陷入窘境主要是因为他不善于理财。但是1642年之后是一个危机阶段，内外交困。伦勃朗的世界观发生了重大的变化，大约1650年以后，他远离了盛期巴洛克式的节奏，转向微妙的抒情性画风和绘画的宽广性。

象《雅各为约瑟之子祈福》（图738，彩图101）这类作品就出自他新生发出的深邃情感。其中保留了部分早年作品中的外国装饰品，然而它们不再形成一个异地外邦的天地了。这幅画上，从左边帐幕背后射出的金色光芒，和画上人物的姿势和目光同样地温和、高雅。一种恬静安然的情绪四处弥漫，观众从床脚方向看去，会体会到跟这一家人的自然联系——联接我们的共同经历更加强烈更加亲切，是以往任何艺术作品都难以企及的。

伦勃朗晚年经常以他个人独特的手法，改用北欧文艺复兴的构图方法和绘画观念，《波兰骑士》（图739）就是其中一例。我们很难确定这个骑士究竟是不是波兰人（因为标题是后来加的），但他的穿着却是当时在东欧与土耳其人作战的当地军队的军服。伦勃朗的真实意图也不甚明了。然而，他非常钦佩的那幅丢勒所作的著名蚀刻画《骑士、死神和魔鬼》（见图672）却是理解这幅作品的钥匙。《波兰骑士》不正是又一位基督教勇士，无畏地踏上了

通过险恶世界的征途么？阴暗的景象使我们联想到危险，骑士沉着警觉的眼光则提示着暗藏的威胁。形式与内容的这种联系，油画与版画之间的差异，值得我们进行有益的研究。丢勒的骑士放在构图里，平衡、稳定，就象一尊骑马雕像；伦勃朗的骑士却处于运动中，略微按透视缩小，稍稍偏离中心，左侧的来客仿佛正在策马前行。前面弯曲的道路即将引他走出画面。

这种微妙的非平衡暗示空间的方式，所产生的效果要比实际的画幅宽广得多。所以伦勃朗的作品属于巴罗克式样，尽管没有更显著的巴罗克风格的标记。伦勃朗的“自画像”（图740）也是这样。艺术家漫长的60多年生涯，在他所作的自画像上反应了自我发展的各个阶段——莱顿年代的实验、30年代的戏剧性装饰和临近晚年的坦白的自我解剖，正如此例中所包含的，还充满着纯朴的尊严感。

伦勃朗辞世前几年画的《浪子回头》（图741），大约是他最为动人的宗教画，也是他最平静的画作——从一瞬间延绵到永恒。《雅各为约瑟之子祈福》上见过的感官美，此时已经变成了跣足、衣衫褴褛的粗陋形象，使人回忆起40多年前他所画的《多比、安娜和羊羔》。

在伦勃朗的作品中，这种同情穷人和被遗弃者的感情始终没有消失过，虽然在他中年，这类题材的素描和版画要比油画来得多。对于犹太人，这些圣经时代的后裔和宗教迫害下忍辱负重的牺牲品，他抱有特别的怜悯。他经常以他们为模特儿作画。版面印刷品《基督布道》（图742）中的场面，就像发生在阿姆斯特丹犹太人居住区的某个角落。《浪子回头》也完全是这些习作的成果。伦勃朗还是仅次于丢勒的杰出蚀刻画艺术家，尽管从这个例子难以看出全部。

&蚀刻画 我们还得补充谈谈蚀刻画。到17世纪，木刻和雕版技术主要应用于复制其它作品。当时包括伦勃朗在内的具有创造性的版画家都爱作蚀刻画，经常与干刻相结合（见图535），就是用一层树脂（作抗酸的“底子”）罩在铜版上，再用针琢刻图像，露出下层的底版，然后把铜版浸入酸性药剂将线条腐蚀掉（或者说“吃”进），于是留下了画面。那些凹线随着溶酸的浓度和时间的长短，显出深浅不同的层次。一般情况下，要进行多次腐蚀：短时间浸过酸液之后，就将那些不需要太明显的部位的线条罩上保护剂，随后再将铜版浸入酸液直到又该涂保护液，如此反复进行下去。当然，将一幅画刻到树脂底版上，比直接刻铜版要方便得多，腐蚀出的线条也比干刻的平滑、灵活。一块蚀刻版比较耐久，所能印制的版画数量要远远超过干刻板。它的主要优点在于有宽广的色调区域，还有其它版画不可能具备的丝绒般浓密的阴影。伦勃朗之后，就没有一个艺术家能象他那样把这种色调特性运用得那么丰富、细腻。

&风景画和静物画家 欣赏伦勃朗的宗教画所需要的眼光，除少数收藏家之外，是一般人所不及的。荷兰大多数艺术品购买者都喜欢自己熟悉的题材——风景、建筑风光、静物和日常生活。我们回忆一下，这形形色色的种类都是16世纪下半叶开始兴起的（见493页）。当它们的内容有了明确界限时，就开出了一个前所未有的专门领域。这股浪潮并不局限于荷兰，在某种程度上，它遍及各国。然而无论是数量上，还是种类上，荷兰绘画都是它的源头。其实在上述的主要种类之中，还可以分出许多子类，但我们只能略举几个例子。扬·凡·霍延（1596—1656）所作的《河岸城堡》（图743）是一种新的风景画，它那些熟悉的景物，立刻赢得了公众的热烈欢迎：透过一片汪洋上潮气氤氲的空间，在阴沉沉、灰暗暗的天际能看到一座小镇。直到今天，这仍然是荷兰乡村的典型景象。没有人能比凡·霍延更知道该如何唤起人们对这片每时每刻都受到大海威胁的低洼之地的特殊感情。

雅各·凡·勒伊斯达尔（1628/29—1682）所作的《犹太人墓地》（图744）里，这种自然的力量也占有主要地位。勒伊斯达尔是荷兰最伟大的风景画家，画中的景致纯粹是他想象出来的：雷雨的阴云涌上偏僻、荒芜的山谷，中世纪的残垣断壁寂然无声，一道湍流在两座古墓中奔流而下，这一切都营造出深沉的抑郁情绪。艺术家好像在告诉我们，这世界上没有

永恒的东西，岁月、风和水会将一切统统碾为尘埃，无论是脆弱的人之痕迹，还是树木、岩石。在最靠前的一块墓碑上，勒伊斯达尔的签名是一个悲观玩世者的绝笔。他对自然和人的关系的看法与安尼巴莱·卡拉奇截然相反（参见图 699）：它能激起人们的敬畏感。而 100 年之后，这种感觉成了浪漫主义“升华”观念的基础。

初看雷嫩的《圣居内拉教堂》（图 745），会产生与《犹太人墓地》相同的感受。这幅颇费经营的建筑内景图是由皮埃特·桑德内当创作的，完成的时间恰巧与《犹太人墓地》相同。这里，也不只是地形地貌的记录（这种画往往是自由想象出来的），而是为了发人深省。这座中世纪的教堂建筑内，新教徒们撤走了所有的家具，并刷白了墙壁，不再把它作为祈祷的圣所。这里变成了死亡之地（注意地板上的墓碑）。在那清澄透明的空旷气氛里我们感受到墓地般的沉寂。我们再一次记起“万事皆空”的箴言。

甚至静物画也染上了这种悲哀情调，似乎世间一切欢乐都会烟消云散。所画的对象可能是凋谢的花冠和熄灭的蜡烛这类已有的象征物，也可能借助不那么直接的手段表达出来。威廉·克拉兹·海达的《静物》（图 746）描绘了“早餐”之后的残剩物品，属于很普通的一种类型。它不怎么突出食品和酒，而对于奢侈的器皿（透明的高脚杯和银质的盘子）则按照它们形状、色彩和质地的对比进行了精心地排列。

这与阿尔岑的《肉摊》（见图 681）上堆积的食品是何等不同！但是精湛的艺术造诣并不是画家的唯一目的：他的“故事”，这组静物在人类中的象征性含义是通过破碎的酒杯，削到一半的柠檬和倾倒的银盆来提示的。大概谁曾经坐在这张餐桌前，却突然被迫离开了餐桌。时间在画面上降落的帐幕好象都被赋予一种奇异的哀婉情调。“晚期哥特式”隐蔽的象征主义绘画以一种新形式在这里复活了。

其它静物画，譬如花卉，可以直接追溯它们所代表的本意。这些作品究竟带有多少既定的象征依然是争论中的问题。简·戴维兹·德希姆，图 747 那幅美丽的花束的作者，是否对每一花朵的含义都很明了，还有那些他放入图画蝴蝶、蛾子和蜗牛呢？他将花束拼凑起来，其意义是否就到此为止？他是否甘愿使这幅画仅成为视觉上的享受？不管其意何在，这些花朵都有巴洛克式的活力，简直要从花瓶里迸发出来。

&斯蒂恩 风俗画的种类与风景画、静物画一样五花八门，其范围包括酒店的斗架到高雅精致的室内家景。简·斯蒂恩（1625/26—1679）所作的《圣尼古拉斯节前夕》（图748），就处于这两种极端的当中。圣诞节前夕，圣尼古拉斯刚刚拜访了这家人，给孩子带来了玩具、糖果和蛋糕，一家人皆大欢喜，唯独左边那个坏孩子只得到一根戒棒而在气恼。斯蒂恩津津有味地讲这个故事，又用许多有趣的细节加以渲染。所有荷兰风俗画家当中，他最敏锐、最有涵养。为维持生计，他还开了一家小客栈，这或许能说明他对人们举止的犀利眼光。他那把握绘画时机的感觉和塑造人物特征的能力，常常使我们联想到哈尔斯（参见图732），他的叙事能力又来源于大布吕盖尔的传统（参见图683，彩图93）。

&维米尔 与此相反，扬·维米尔的风俗画简直就没有一点叙事意味。他画上的人物通常是独自一人的妇女，正从事着简单的日常杂务（见图8、9）；当有两个人物时，比如这幅《信件》（图749，彩图102），她们也只是互相以目示意。她们所处的是一个真正永恒的“静物”世界，某种神奇的魔力使一切都显得宁静。左面射来清冷而又明晰的光线，是画中仅有的活动因素，它所到之处，一切都罩上了奇异的光彩。当我们欣赏《信件》时，会感到眼前有一片轻纱被揭开了，日常生活的世界珠宝般清新、美丽，前所未见。自从扬·凡·爱克以来，没有一个画家如此地热忱于观察。

但是，维米尔也不象扬·凡·爱克，他将现实理解为彩色的镶嵌画，或者更准确地说，将现实演绎成一幅镶嵌画然后搬上画布。《信件》好比一个透视的“窗口”，但又是一块平面，由一些更小的域组成的“域”，画面周密地排列成以长方形为主的构图，没有“漏洞”，也没有照顾不到的空间。在 17 世纪艺术中，维米尔作品的这种互相关联的形状使它具有独

特的现代感。他是如何获得这种现代感的呢？对维米尔我们了解得很少，只知他 1632 年生于德尔夫特，卒于 1675 年，享年 43 岁。维米尔一部分作品受卡雷尔·法布里提乌斯的影响，后者是伦勃朗最出色的学生；另一些作品则反映出他与乌得勒支画派的联系。但是这些都不能真正说明他风格的由来。直到 19 世纪，人们才真正领略到他敢于大胆独创的天才。

\$西班牙

#绘画

西班牙是本章所要叙述的最后一个国家。如果不具备对意大利和尼德兰艺术的有关知识，就无法真正理解西班牙的巴洛克绘画。16 世纪是西班牙政治和经济的全盛时代，那时涌现出许多著名的宗教圣徒和文学家，但是却没有第一流的艺术家。埃尔·格列柯的到来也未能激发出这个民族的艺术天才。然而，这种刺激真正来自卡拉瓦乔（虽然我们尚未确切弄清是如何传来的）和佛兰德斯绘画。阿尔岑和他的同代人在尼德兰开创静物画以后不久，西班牙大师们立即起而效法，开始发展自己的样式。

&桑切斯·科坦 从西班牙早期著名的静物画家胡安·桑切斯·科坦（1561-1627）的这幅静物画中（图750），我们可以看出这一传统的典型特征。与那些铺张摆设食物和奢侈品的北欧作品相反，在这里可以体会到一种秩序和严谨，朴实赋予这些蔬果以新的内涵。它们被如此精心地构成星星与新月的形状，我们不禁要猜想艺术家要表达的象征意义是什么。总之，这一明快的阳光与无法穿透的黑暗、精到的写实笔法与抽象的基本形式的并置，创造了难以忘怀的图像。

&苏巴朗 桑切斯·科坦的静物画使人想起卡拉瓦乔的风格。17世纪20年代，他的影响就牢固地扎下了根，尤其在塞维利亚，这个西班牙巴洛克画家最主要的汇集地。这些画家当中，弗朗西斯科·德·苏巴朗（1598—1664年）的宗教杰作《圣塞拉皮翁》（图751，彩图103）突出代表了一种朴素的感情。尽管这里也沿袭了卡拉瓦乔的风格，却洋溢着唯独西班牙人才具有的苦行苦修式的虔诚，正是因为没有那种形式上的悲怆，使得这个殉教的修道士形象格外动人。

&委拉斯凯兹 迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）在早年也以这种卡拉瓦乔式手法作画，但是他的兴趣不是宗教题材，而更多地集中在风俗画和静物画上。他20岁时画的《塞维利亚的提水者》（图752）就已经显露出他的天才：对人物性格和尊严的有力把握赋予这一日常情景以庄严神圣的仪典感。没过几年，委拉斯凯兹就被任命为宫廷画师迁往马德里，主要为皇室绘制肖像画。他在那里渡过了余生。进宫初期所作的肖像画，仍然带有他的塞维利亚时期的那种严格的明暗交界和清晰轮廓。但在20年代之后，作品就显出一种新的流畅和富丽的感觉。

与此同时，他和鲁本斯成了朋友，后者可能帮助他发现皇家收藏品中众多提香作品的妙处，但鲁本斯的画风并没有直接对他产生影响。委拉斯凯兹也到意大利参观访问过。1650年，他在那儿画了著名的《教皇英诺森十世肖像》（图753）。这幅肖像本想仿效拉斐尔的教皇肖像画的优良传统（比较图632，彩图78），但画上那些酣畅的笔触和闪光的色彩却来自提香。画中安坐者凝视观众的咄咄逼人的眼神，显示出他暴躁和强悍的个性。

《宫娥》（图754，彩图104）是代表委拉斯凯兹成熟风格的顶峰之作。它既是群像画，又是风俗画。由于委拉斯凯兹画了自己在巨幅画布上作画，所以还应该加一个“画室里的艺术家”的副题。画幅中央是小公主玛格丽特，她为画家摆好了姿势，周围是她的伙伴和一群

宫娥。背后墙上的镜子里出现了她的父王和母后的脸。他们是刚踏进画室，和我们一样看见了这副场景，还是镜子里反射的艺术家正在上面作画的部分画布（那大概是国王一家的全身像）呢？这种光线变幻所造成的模棱两可正是委拉斯凯兹追求的特点。与伦勃朗不同，他更着眼于光对视觉的感应而不是光的玄妙的神秘性。对光的这些特性，当时除了维米尔之外，没有人能比他理解得更透彻。

Ⅱ 宫娥 Ⅱ 一画上各种直射的和反射的光线往返迷幻几至无穷，但是艺术家要人们去发现它：他要我们用镜中的形象去同墙上挂着的那些画作比较，去同站在敞开的门道里的男子那幅“画”作比较。委拉斯凯兹不可能见过维米尔的画，因为后者当时才 24 岁。但是他可能了解较老的荷兰画家所作的室内风俗画。看一看彩图 104 上那开放的，速写式的笔触，我们会发现他与哈尔斯的相似之处（参见图 731，彩图 100）。但委拉斯凯兹用精细的釉彩陪补出厚涂的高光，用色上也是如此，他那种威尼斯画派的丰富色彩是哈尔斯难以相比的。委拉斯凯兹的旨趣不在于捕捉飞速逝去的时间，他的目的不是去表现运动中的人物，而是光线本身的运动以及由此而对形式和颜色所产生的变幻无穷的影响。在他看来，光创造了可视的世界。直到 200 年后，我们才会看到有些画家确实已经认识到了这一发现的内在含义。

@第八章 法国与英国的巴洛克艺术

\$法国

#绘画

我们关于佛兰德、荷兰和西班牙巴洛克艺术的讨论仅限于绘画；这些国家的建筑与雕塑虽然远非无足轻重，却也不是艺术史上的重点，所以我们仍然可以不涉及。但是，法国的情况却大不一样。在路易十四统治下，法国在军事上与文化上都成了欧洲最强大的国家；到了17世纪晚期，作为视觉艺术之都，巴黎已足以与罗马相抗衡——这一地位保持了几百年。这种惊人的变化是怎样产生的呢？由于凡尔赛宫和其它颂扬法国皇帝的巨大工程，我们很容易把路易十四时期的法国艺术看作专制主义的表现及产物。在路易统治的全盛阶段，即1660—1685年，情况的确如此。但是，此时17世纪的法国艺术已形成了自己独特的风格。法国人不乐意把这种风格称作巴洛克，而管它叫“路易十四风格”；他们也常用“古典”这个词来形容这一阶段的艺术和文学。

在这里，“古典”有三重意义：其一，作为“最高成就”的同义词，它暗示“路易十四风格”与意大利盛期文艺复兴或古希腊的伯里克利时代的成就一样辉煌；其二，指对于古典艺术形式与主题的模仿；其三，暗示平衡与克制的特征，如盛期文艺复兴和古代艺术中优秀风格所表现的一样。后两种意义描述的特征可以更确切地称为“古典主义”。由于“路易十四风格”无论经历过怎样的发展，毕竟反映了意大利巴洛克艺术的影响，我们必须称之为“古典巴洛克”或“巴洛克古典主义”。

在1660—1685年间，古典主义是宫廷风格，但其产生并非出于政治原因，而是来自16世纪的艺术传统。同任何其它北方国家相比，16世纪的法国艺术与意大利文艺复兴的关系都更密切（见472页）。古典主义也曾受到法国人文主义的滋养，包括理性与斯多噶美德的精神遗产。这些因素阻碍了巴洛克艺术在法国的传播，改变了它的表现方式。例如，在16世纪末期之前，鲁本斯的美第奇王后组画对法国艺术毫无影响（见图726），17世纪20年代，法国青年艺术家仍在同化吸收早期巴洛克艺术。

&乔治·德·拉图尔 他们中的一些人着力学习卡拉瓦乔，发展了惊人的自创风格。乔治·德·拉图尔（1593—1652）就是其中最重要的人物之一，直到最近才被人们所认识。有人可能会把他的《木匠约瑟》（图755）误认作一幅风俗画，可是画面流露的虔诚的精神却具有卡拉瓦乔的《召唤圣马太》（见图693，彩图94）那种力量。还是个孩子的基督端着一支蜡烛（这是拉图尔的惯用手法之一），照亮了画面，烛光显得亲切柔和，使人想起杰特根·图特·辛特·扬斯的作品（参见图521）。奇怪的是，拉图尔也有杰特根那种把形状简化成几何图形的倾向。

&勒南 路易·勒南（1593—1648）所作的《农夫之家》（图756）也同样引人入胜。象十七世纪荷兰与佛兰德的农民画一样，它是从大彼得·布吕盖尔（见图683，彩图93）首创的那个传统中派生出来的。但是，荷兰绘画以幽默与嘲讽的手法来表现下层生活（见图732），而勒南则赋予他的人物以尊严与气度，令人想起委拉斯凯兹的《塞维利亚的提水者》（见图752）。同乔治·德·拉图尔一样，勒南也是在近代才被重新发现的，但他本应该早就引起人们的重视。

&普桑 这两个重要的画家为什么在如此短暂的时间内就被忘却了呢？理由很简单：同受卡拉瓦乔影响的其他画家相比，他们的艺术表现了明晰、平衡与克制的特点，或可被称为“古典主义”作品。但是，他们二人都不是“古典主义画家”，而在16世纪40年代之后，古典主义在法国是最受推崇的。在古典主义上升中起着重要作用的画家是尼古拉·普桑（1593/94—1665）。普桑是17世纪法国最伟大的画家，也是第一位享有国际声誉的法国画家。可是，几乎他的整个艺术生涯都是在罗马渡过的。他的发展过程颇令人费解，如图757，758与彩图105都反映了他对古代风格的忠实。但是，两者在风格与观念上却相去甚远，不像是相隔了仅仅七年。

‖刻法洛斯与黎明女神‖显然受益于提香温暖、浓艳的色彩及其在古代神话主题上的表现手法（参见图634，彩图80）。普桑也将古代神话视觉化为诗一般的梦境。但是，画面却笼罩着一层哀愁，取代了提香的‖酒神祭‖中纯粹的欢乐（普桑最喜欢的主题是失恋的故事）。‖劫掠萨宾妇女‖却要用另一种眼光来看待，立体感很强的人物象雕像一样处于“冻结的动作”中；实际上，这些人物有许多来自希腊时期的雕塑作品，人物的身后是被重构的罗马建筑，普桑认为它们反映了罗马建筑的本来面目。人物感情得到了尽情的渲染，可是由于不是自发的感情，它并不能打动我们。显然，这里的态度反映的不是提香的影响而是拉斐尔的影响——更确切的说是通过安尼巴莱·卡拉奇及其流派传下来的拉斐尔的影响（参见图695、696）。普桑有意识地抑制了威尼斯派风格特点，力求适应某种高雅风格的严格要求。

普桑做为一个非常自知的人给我们留下很深的印象，读一下他写给朋友与主顾的许多信件，这种印象便会得到证实，因为普桑在这些信中同样清楚地表达了自己的观点。他认为，绘画的最高目标应该是表现崇高而严肃的人的行为。这些活动必须按照一种合乎逻辑的、井井有条的秩序来表现——不是根据现实的秩序，而是在完美的自然环境中这些活动应有的秩序。为达到这一目标，艺术家应该致力于一般与典型，努力启迪心灵而不是唤醒感觉。他应该摒弃那些无足轻重的粉饰，如鲜艳的色彩，而重视形状与构思。一幅好画应该使欣赏者能“洞察”每个人物的感情，并将这些感情与相应的事件联系起来。这些观点并不新颖，达·芬奇就说过绘画的最高标准是描绘“人类灵魂的愿望”，还曾有“画即诗”（ut pictura poesis）的古训（见371页、439页）。但是在普桑之前，没有人将绘画与文学如此紧密地结合在一起，也没有这样一心一意地将其付诸实践的努力。一旦熟悉了普桑的主导思想，就会理解‖劫掠萨宾妇女‖中那种冷峻的、过分明了的表现手法。这一手法使得‖劫掠萨宾妇女‖比早些时候的‖刻法洛斯与黎明女神‖更难以理解。

普桑甚至在这一主导思想支配下绘制了一些风景画，并取得了异常感人的效果。‖风景——福基翁的葬礼‖（图759）承袭了安尼巴莱·卡拉奇的“理想风景画”（见图699）传统，但是其精心设计的空间秩序几乎象数学一样准确。然而，理性的清晰所造成的效果使画面笼罩在阴郁的平静中，就象安尼巴莱的乡村风景画中弥漫着田园诗气息一样。普桑造成这种气氛是为了烘托主题。这是一位希腊英雄的葬礼，他由于不愿隐瞒事情的真相而献身；风景本身就是一座斯多噶美德的纪念碑。也许我们没有机会再仔细地欣赏这幅画，但我们仍会时时记起其中朴素的美。

&克劳德·洛兰 如果说普桑创造了“理想风景”的宏伟气势，那么克劳德·洛兰（1600—1682）则为其增添了田园诗的风味。他也在罗马渡过了几乎整个艺术生涯，对罗马近郊乡村的热爱与研究超过了任何意大利人。洛兰在这个地方作了无数幅画，图760就是一个例子，画面极其清新，显示了艺术家的敏感与异常出色的观察力。然而，这些速写仅仅是他的油画素材，并不着重景色的写实，而是力求表现农村富有诗意的基调，同时体现古代遗风。画面经常笼罩在晨曦落霞的薄雾之中，‖田园‖（图761）即是一例；在普桑的风景画中，空间是逐步消失的，而此处则是静静地伸展开来，一缕缕乡愁在远景中浮泛，记忆为往事镀上了金色的光辉。对仅在意大利作过短暂停留或根本未到过意大利的北方人来说，这种景色犹为

动人。

#建筑

&弗朗索瓦·芒萨尔 与此同时，法国的一批设计师独立奠定了巴洛克古典主义建筑的基础，他们最杰出的代表是弗朗索瓦·芒萨尔（1598—1666）。显然，他从未到过意大利，但另一些法国建筑师已经引进了罗马早期巴洛克，并已使其适应法国的环境，特别是在教堂设计上。因此，芒萨尔对新的意大利风格并不陌生。然而，他究竟从中汲取了什么却很难断定；他最重要的成就是城堡，而在这一领域中，法国文艺复兴传统胜过任何直接的意大利巴洛克影响。巴黎附近的迈松城堡是为一位新发迹的官员建造的，它代表着芒萨尔风格最成熟的阶段。通往楼上的前庭显得格外美丽，庄严而不失活泼（图672）。看到纯古典式的墙壁的连接，我们第一印象想到的是帕拉第奥，芒萨尔一定读过他的论文并对之十分钦佩。但是，雕塑的使用却是典型的法国方式，即作为整个建筑设计的一部分；拱顶复杂的曲线则告诉我们，尽管这座建筑中古典主义影响十分明显，它的结构仍然是巴洛克式的。

&路易十四，科尔贝特和卢浮宫 芒萨尔死得太早，没能在巴洛克古典主义的高峰时期占有一席之地，这一高峰的到来是在年轻的路易十四1661年掌权之后。国王的首席顾问科尔贝特建立了一套支持绝对王权的行政机构。这一体制的目的是要将全国思想和行动置于君主的严格控制之下，视觉艺术的任务是歌颂国王，无论在理论上还是在实践中，正统的“宫廷风格”都是古典主义。完成卢浮宫的建筑是科尔贝特下令进行的第一项重大工程，从这项工程中我们了解到选择古典主义作为宫廷风格是经过深思熟虑的。卢浮宫的建筑工程已断断续续进行了一个世纪之久，根据的是莱斯科的设计（见图688）；剩下的工程是在方形宫殿东侧修建壮观的正立面。

科尔贝特不满意法国建筑师的设计方案，把贝尼尼请到巴黎，希望这位最著名的罗马巴洛克大师能为法国国王设计出一项宏伟的工程，正如他为罗马天主教会所做的那样。1665年，贝尼尼在巴黎住了几个月，提出了三种设计，其规模都足以完全包容已经完成的整个结构。在经过许多争辩与策划之后，路易十四拒绝了这些方案，并将最后决定权交给了一个三人委员会，包括路易·勒沃，他的宫廷建筑师，此前曾参与卢浮宫的工程；查尔斯·勒布伦，他的宫廷画师；克劳德·佩罗，他并不是专业建筑师，而是研究古代建筑的学者。尽管一般人将主要功绩归于佩罗，他们三人对后来兴建的实际结构都负了很大责任（图763）。

在某些方面，这项设计反映了一个考古学家的思想，但是这位考古学家懂得应该从古典建筑中选择哪些东西以把路易十四同凯撒大帝的荣耀联系起来，并能与宫殿的原有部分成为和谐的一体。中央大厅采用了罗马神庙的正立面，两翼建筑就象神庙的两侧，但两端凸出。这种神庙的样式要求使用单层独立圆柱，而卢浮宫有三层，设计者十分出色地解决了这个矛盾，把神庙的底层作为柱基，上面两层则掩在柱廊之后。整个设计将宏伟与秀丽相结合，的确不负盛名。

卢浮宫的东立面象征着法国古典主义取代意大利巴洛克而成为“宫廷风格”。富有讽刺意味的是这一伟大的范例过于纯粹了：佩罗不久就退出了建筑舞台。

&凡尔赛宫 巴洛克特征虽然没有得到正式的承认，却在国王最豪华的宅邸凡尔赛宫中重新出现。这种转换反映了国王的口味。路易十四对建筑理论与恢宏的外表并不感兴趣，他注意的是奢华的内部，一个他与廷臣们适意的处所。因此，他真正对之言听计从的人不是建筑师，而是画家勒布伦（1619—1690），他成了国王所有艺术项目的总监察。作为皇家订购艺术品的主要负责人，他大权独揽，实际上成了法国艺术的独裁者。勒布伦曾去罗马，在普桑的指导下修习过几年，但是罗马巴洛克壮观的装饰图案一定也对他起过影响，因为20年后他借助这些图案在卢浮宫与凡尔赛宫的设计上大显身手。他成了一流的装饰设计师，集建筑家、雕

塑家、画家和工匠的劳动成果之大成，创造了前所未有的辉煌，如凡尔赛宫的“战争沙龙”（图764）。

把各门艺术用于同一目的（当时是为了歌颂路易十四），本身就是巴洛克风格，勒布伦虽然不象贝尼尼走得那么远，却从他对罗马的记忆中自由选材。在许多方面，战争沙龙更接近科尔纳罗礼拜堂，而不是迈松城堡的前庭（参见图 704、762）。此外，它也象许多意大利巴洛克式建筑内部一样，整体效果要比单个成分效果更好。

凡尔赛宫距巴黎市中心仅十一英里多，1669 年开始兴建。建筑师是勒沃，他设计了“前花园”的立视图（图 765）。勒沃在动工后不到一年就去世了。弗朗索瓦·芒萨尔的侄孙朱尔·阿杜安·芒萨尔（1646—1708）接替了他。在芒萨尔负责期间，为了容纳不断增加的宫廷人口，工程规模大大扩展。“前花园”本是勒沃打算作为宫殿主景的，可后来却在不改变结构的情况下被拉长了许多；原先的正立面设计与卢浮宫东立面相仿，只是较为柔和，现在看上去却重复单调，不成比例。整个中部只有一个大厅，即著名的“镜厅”，两翼分别是相对战争沙龙与和平沙龙。

&凡尔赛宫花园 除了富丽堂皇的内部装饰之外，凡尔赛宫给人印象最深的是“前花园”西面延伸几英里长的庭院（图766中鸟瞰图只显示了一小部分）。它由安德烈·勒诺特（1613-1700）设计，与宫殿的平面图结合紧密，成了建筑空间的延续。这些规整的花园内遍布阳台、池塘、修剪的树篱以及雕像，它们同凡尔赛宫的内部一样，也是为国王提供会见臣民的适当场所。它们构成了一系列的“室外厅堂”，可以在此举行路易十四喜好的豪华宴会与庆祝活动。集权主义精神不仅体现在宫殿本身，而且更为显著地表现在把如此规则的几何图形强加于平野之上。

&朱尔·阿杜安·芒萨尔 在凡尔赛，阿杜安·芒萨尔是设计小组的一员，受到勒沃方案的限制，他自己的建筑风格在荣军教堂（图767、768）中表现得较为明显。该教堂是伤残士兵疗养院的一个组成部分，因此而得名。平面图是一个希腊十字形，四角带有礼拜堂，可最终追溯到（中间经过各种法式建筑的过渡）米开朗琪罗的圣彼得大教堂（图626）；其中唯一的巴洛克因素是椭圆形的唱诗班席。穹顶也反映了米开朗琪罗的影响（图625、627），正立面采用的古典主义语汇令人想起卢浮宫东立面。然而，就整个外形来说，无疑是巴洛克式的：正立面分为几段，每一段向前凸出一些，具有马代尔诺创造的那种渐次增强的效果（见图700）；正立面与穹顶的结合也十分紧密（见图712）。而穹顶则是阿杜安·芒萨尔最富有独创性之处，也最明显地反映了巴洛克影响。它高而修长，从鼓形壁基部到灯笼式天窗上方的尖顶形成了一条连续的曲线。令人吃惊的是，在第一层鼓形壁上又座叠着另一层略微内收的鼓形壁，光线可以透过鼓形壁的窗子照亮穹顶内部描绘天国荣耀的画幅，可是这些画幅本身却隐在一层“假壳”（pseudo-shell）中，其顶端有一开口，看上去画面被一种神秘的光彩照亮，仿佛悬在空中无所依托；如此大胆地使用“舞台照明”，足以为任何意大利巴洛克建筑增添光彩。

#雕塑

在雕塑上，正统“宫廷风格”的确立经历了与建筑类似的过程。贝尼尼在巴黎时曾为路易十四塑了一尊大理石胸像，并被委派为其制作一座骑马像。他为此制作了一座赤陶模型（图769），但这一工程的命运同他提供的卢浮宫方案一样。尽管他刻画的国王身着古式军装，雕像仍遭到了拒绝。很明显，这座雕像过于奔放，有损路易十四的尊严。这一决定影响深远，因为后来全国各地都树起国王骑马像，以象征王权，如果当初贝尼尼的样稿成功了，那就有可能成为后来那些雕像模仿的对象。

&吉拉多尔 在法国大革命中，这些雕像全部被摧毁，我们只能通过蚀刻画、复制品和一些样稿对其有所了解，如弗朗索瓦·吉拉多尔的模型（图770），他也曾在凡尔赛制作过许多花园雕塑。从特征上看，它是从罗马卡庇特山的马尔库斯·奥里略的骑马像（见图269）演化而来的。虽然它同贝尼尼的模型相比显得有些静止（实际是僵直的），与其古代原型相比，它的巴洛克特征仍然十分明显：如流动的造型与被风吹起的国王的披风，它甚至还暗示着一种“无形的补足物”——国王并不注视我们，相反，他昂着头，身体后仰，好象在与天上的神明对话。

&科伊塞沃克斯 勒布伦在凡尔赛雇用的另一名雕塑家是安东尼·科伊塞沃克斯，他是一位比吉拉多尔更为朴素的古典主义者。在他为战争沙龙制作的大型灰泥浮雕中（见图764），凯旋的路易十四仍然保持着贝尼尼所铸骑马像的姿势。科伊塞沃克斯制作的勒布伦胸像（图771）在总的轮廓上也重复了贝尼尼的路易十四胸像，不过仍受到某种限制。但是，面部却是写实的，性格刻画十分微妙，属于科伊塞沃克斯个人的风格。他开一代法国肖像雕塑之先河。

&皮热 在勒布伦许可的情况下，科伊塞沃克斯在雕塑上尽量接近巴洛克风格。皮尔·皮热是法国17世纪最伟大的倾向于巴洛克风格的雕塑家，直到科尔贝特去世，勒布伦的权力削弱之后，他才被宫廷重用。《克罗托内的米洛》（图772）是皮热最出色的雕像，我们可以说它能与贝尼尼的任何雕像相媲美。同贝尼尼的《大卫像》（见图702）相比，其构图更加严谨，然而这位英雄的痛苦如此剧烈，使欣赏者如同身受；内在的张力使大理石的每一颗粒都盈满了强烈的生命力。这尊雕像也令人想起《拉奥孔群像》（见图207）。这也许就是路易十四接受它的原因。

#皇家学院

科尔贝特和勒布伦对视觉艺术的集权控制，并不只是通过钱袋，他们还借助一种体制，培养艺术家仅运用官方许可的风格创作。整个古代及中世纪，艺术家都是通过学徒的形式培养的，这种历史悠久的传统在文艺复兴时期依然盛行。但是，当绘画、雕塑与建筑被纳入人文学科之后，艺术家希望能够以理论知识，补充其机械训练。为此，按照人文主义者的模式建立了“艺术学院”（academy 本是雅典附近的一片丛林，柏拉图在此教授其弟子）。艺术学院最早出现在16世纪末期的意大利，他们似乎是一些艺术家组织的私人团体，其成员定期聚集在一起写生模特儿或讨论艺术理论中的问题。这类学院后来变成了正式机构，接替了行会的一些作用，但其教授的内容十分有限，不成系统。

1648年在巴黎建立的“皇家绘画雕塑学院”的情况即是如此；勒布伦1663年任院长之后，以一系列“规则”为基础，制定了严格的包括实践与理论两方面必修课的大纲；这一做法为所有后来建立的艺术学院确定了框架，包括现代的艺术学院。这套教条中很大一部分来自普桑的观点（见539—541页），但被推到了理性的极端。学院甚至设计了一套评价艺术家的分数表，按照画法、表达和比例对过去的和现世的艺术家的分门别类打分。不消说，古代艺术家得分最高，其次是拉斐尔及其流派，再接下来是普桑；过份强调色彩的威尼斯派得分很低，佛兰德斯与荷兰画家更低。主题也按同样方式分类，历史（古典与《圣经》）最高，静物最低。

&“普桑画派”与“鲁本斯画派”之争 这种束缚人的体系没有造就任何有影响的艺术家本是意料中事。正如我们看到的，甚至勒布伦在实践中也很接近巴洛克，同我们据他的古典主义理论所推测的结果并不一样。更有甚者，这种荒谬、僵死的官方教条产生了一种反作用力，这种力量在勒布伦的权威开始削弱之后便爆发出来。在17世纪末期，学院分为互相对立的两大派别，其争论焦点是素描与色彩：保守派（称“普桑画派”）反对“鲁本斯画派”，他们捍

卫普桑的立场，即达于心灵的素描高于刺激感官的色彩；“鲁本斯画派”则极力主张色彩比素描更忠实于自然。他们还指出，虽然素描建立在理性之上，却只能为少数内行所欣赏，而色彩则可以打动所有的人。这一理论产生了革命性影响，因为它宣称非艺术家才是艺术价值的最终评判者，对文艺复兴时期的观念提出了挑战，因为文艺复兴时期人们通常认为，绘画作为一门人文学科，只能为受过教育的人所欣赏。到1715年路易十四去世时，学院的专制权力已不复存在了，鲁本斯和伟大的威尼斯画家们的影响则遍及各个角落。

&瓦托 1717年，“鲁本斯画派”取得了最后的胜利。画家安东尼·瓦托（1684—1721）以作品《舟发基西拉岛》（见图773、彩图106）跨进了艺术学院。这幅画违反了学院的所有教条，主题也不属于任何既定的类别。但是，这时学院已变得很随和，他们为瓦托另立门类，称之为“高雅的娱乐”（*fêtes galantes*）。这个名词并非仅限于这幅画，而是针对瓦托的一般作品而言。那些作品主要描绘的是高雅的社会活动场面或喜剧演员，其背景是象公园一般美丽的地方。瓦托极富特色地把戏剧性和现实融为一体，达到真假难分的效果。《舟发基西拉岛》还包含另一因素，即古典神话：那些年轻的情侣来到爱情之岛基西拉岛朝见维纳斯（她戴着花环出现在画面最右方）。他们就要登船返回人间，一群丘比特簇拥在身旁。

这一场景立刻使人回想到鲁本斯的《爱之园》（参见图727，彩图98）。但是，瓦托触及到了感伤的情调，使画面具有含蓄的诗意，令人联想起乔尔乔尼（见图633，彩图79）。他的人物也不象鲁本斯的那般丰满壮硕，他们身材苗条，举止优雅，就象胸有成竹的演员在表演经过仔细琢磨的动作；他们精湛的演技给我们一种比现实更真切的感受。他们以巴洛克形式复现了早期“矫饰”优雅的观念（参见图506、680）。

#法国洛可可艺术

瓦托的作品是一个信号，预示着法国艺术与法国社会中的转变。路易十四去世之后，科尔贝特建立的中央集权的机器停止运转。以前在凡尔赛被置于王权严密控制之下的贵族们，这时却自由多了。他们中间有许多人不愿返回先辈们在外省建立的城堡，而决定留在巴黎。他们在巴黎建造了漂亮的住宅，称之为“公馆”。由于通常城市市区十分拥挤，建筑地形很不规则，这些公馆不太可能有很好的外部造型；于是雕塑家们便把主要精力放在室内陈设与装潢上。国家兴建项目日益减少，“为私人生活而设计”变得重要起来。公馆要求一种新的内部设计风格，不象勒布伦的风格那样华丽繁复，而是一种亲切灵活的风格。它应当适合表现个人的理想，不受古典教条的限制。适应于这一要求，法国设计师们创造了“洛可可风格”（或“路易十五风格”，在法国人们常用后者）。这个词本是谑称，来自“贝壳图案”（*rocaille*）（对应意大利的 *barocco*），是指洞窟中用不规则形状的贝壳与石块拼成的趣味性装饰。洛可可是从波罗米尼与瓜里尼过度装饰的、“富有弹性的”巴洛克风格中提取的缩影。因此，我们可以将其与奥地利和德国的晚期巴洛克建筑（图722、723，彩图97）视为一体。

&博菲兰德 具有这一风格的大多数法国建筑，如由赫尔马因·博菲兰德设计的德苏比公馆的公主沙龙（图774），比中欧类似建筑规模较小而更简朴；宫殿与教堂中的天顶壁画和装饰雕塑无论如何奢侈，都不适合家庭环境。我们应当记住，同意大利、奥地利和德国的类似作品相比，法国的洛可可绘画雕塑与建筑背景的联系并不十分紧密，虽然它们与德苏比公馆反映了同一情趣。

&克洛狄翁 代表典型洛可可雕塑风格的是一些小型群像，如克洛狄翁的《萨梯里与酒神的女祭司》（图775），这类作品是为近观设计的，它们的色情倾向是“微型巴洛克”的另一形式，以戏谑的手法表现了类似贝尼尼与皮热作品中的神迷（参见图703）。

&法尔科内 法国洛可可雕塑接受的大规模项目寥寥无几，但是埃蒂安·莫里斯·法尔科内

为俄国卡特琳女沙皇一世制作的《彼得大帝骑马像》（图776），显示了他们有能力表现巴罗克宏伟风格的某些特征。这件动人的作品借鉴了贝尼尼的《路易十四骑马像模型》（见图769），但更显出一种叱咤风云的气概。

&弗拉戈纳尔 很大一部分洛可可绘画是克洛狄翁的雕塑在绘图上的翻版：规模较小，风格和主题富有曼妙的肉感，但缺乏那种使瓦托作品出类拔萃的感情深度。具有这种才能的最杰出的画家是简·奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732—1806年）。他的《浴者》（图777，彩图107）足以代表其类别。弗拉戈纳尔是一位比瓦托更为坦率的“鲁本斯画派”，他的作品富有流动感，雄浑而自然，令人想起鲁本斯的油画草图（见图726）。他的人物有一种飘逸的美，又使人联想起蒂耶波罗，弗拉戈纳尔在意大利时曾为他的作品所倾倒（参见图722）。不幸的是，弗拉戈纳尔的寿命超过了他的时代，随着大革命的到来，他的画过时了。1789年之后他陷入了贫困，被人遗忘，死在拿破仑的鼎盛时期。可是，他熟练掌握的这种风格对他和同时期的法国画家来说并非唯一的选择。

&夏尔丹 倘若弗拉戈纳尔追随了他的第一位老师让-巴蒂斯特·西蒙·夏尔丹（1699—1779），风格就会大不一样了，夏尔丹的风格只能在某种程度上被称为洛可可。“鲁本斯派”也为荷兰大师们的再度兴起扫清了障碍，在这一潮流中，夏尔丹是最出色的静物与风俗画家。他的风俗画，如《市场归来》（图778，彩图108），反映了巴黎中产阶级的家庭生活。他充满感情的描绘，使人体验到蕴含在平凡中的美，加上很强的空间感，只有维米尔才能与之相比。但是，他卓绝的技巧与任何一位荷兰艺术家都不相同。他的画没有那种生气勃勃的笔触，在彩色表面上光线呈乳白色，既具有分析性立体感又富有含蓄的诗意。他的静物也反映了同样平凡的环境，与早期荷兰画家注重“物体召唤”的做法不同。在图779中，我们只能看到厨房中最普通的东西：陶罐、烙盘、铜锅，一块生肉，熏鱼，两个鸡蛋。但是，它们看上去是那么重要，每一物品都与其它物品密切相关，每一件都值得艺术家（也值得我们）仔细观看。从其构图的平衡美来看，夏尔丹十分注重形式，但是尽管如此，他仍然对这些物品怀有一种几乎可以称得上崇敬的感情。抛却物品的形状、色彩与质地，它们对他来说是普通人生活的象征。倘若在主题上不甚明显，那么在精神上夏尔丹无疑比任何荷兰画家都更接近勒南和桑切斯·科坦。

&维热-勒布伦 从肖像画上我们能充分理解法国的洛可可艺术，因为对人像的摹写居于那个时代的中心。在贵族的肖像画中，人物被蒙上了一层面纱，仿佛他们的高贵身份与生俱来。但是洛可可肖像画的最高成就却是妇女画像，出于对美艳妇女的崇拜而将其偶像化在任何社会里都是很常见的。这方面最杰出的实践者之一就是马丽-路易-伊丽莎白·维热-勒布伦（1755-1842），她本人就是一位美丽的女人。

维热漫长的一生都享有崇高的名望，因而她去过欧洲许多地方，甚至在法国大革命期间，她还流亡去过俄国。《波利尼亚克公主》（图780）作于她担任玛丽·安托瓦内特皇后的肖像画师的几年后，充分显示了她的才能。画上的公主与弗拉戈纳尔的《浴者》（见图777，彩图107）一样是青春永驻的尤物，画家对人物衣服令人惊叹的处理使欣赏者更为折服。同时，在迷人的情调中还有时光易逝的感觉，这反映了洛可可风格中富于幻想的戏剧性。这位正在抒情歌唱的公主突然被打断了。她是瓦托的《舟发基西拉岛》（图773，彩图106）中诗一般人物的真实存在。她也和夏尔丹的《市场归来》（图778，彩图108）中的女仆一样都有着纤弱的柔情。

\$英国

#建筑

我们在探讨垂直式风格（Perpendicular style）（见图 441）之后，还没有提到过英国建筑。这一晚期哥特式的封闭型风格异常持久；在 16 世纪它曾吸取了意大利文艺复兴风格的因素；但是，直到 1600 年，英国建筑仍然保持着“垂直结构”——也就是说，它们的发展阶段与夏堡宫或卡昂的圣皮埃尔唱诗班席相对应（参见图 685、686）。

&伊尼戈·琼斯 英国文艺复兴的第一位建筑师是伊尼戈·琼斯（1573—1652）。他于1600年前后和1613年两次赴意大利，可是并没有带回早期巴洛克的影响，而变成了一个彻底的帕拉第奥风格建筑师。他在伦敦白厅建造的Ⅱ宴会大厅Ⅱ（图781）在各方面都符合帕拉第奥在论文中提出的准则，却又没有具体模仿任何一座帕拉第奥的建筑。这座建筑对称而独立，在当时，它比阿尔卑斯山以北的任何一座建筑都更接近意大利文艺复兴时期的殿堂。由于采用了权威帕拉第奥的理论，琼斯的风格在英国被作为古典主义正统的灯塔，盛行了二百年之久。

&雷恩 我们可以从Ⅱ圣保罗大教堂Ⅱ（图782—784）中的某些部分看到这种古典主义倾向，这些部分是由17世纪晚期英国伟大的建筑家克里斯托芬·雷恩勋爵（1632—1723）设计的。二层窗户很值得注意，特别是穹顶，看上去就像扩大了的布拉曼特的腾皮埃罗礼拜堂（见图606，彩图76）。除此之外，Ⅱ圣保罗大教堂Ⅱ的设计是最新的巴洛克风格，反映了对当时意大利与法国建筑的详尽了解。克里斯托芬勋爵在巴洛克艺术中扮演的角色很象文艺复兴时期的艺术家兼科学家。他是一位奇才，最初学习解剖，然后学习物理、数学和天文学，牛顿爵士对其评价甚高。30岁时他才对建筑真正感兴趣。可是，他的科学与艺术思想之间似乎并没有联系，与文艺复兴相比，这是巴洛克的一个特征（很难断定他的技术知识是否曾深刻地影响了他的建筑样式）。

倘若伦敦没有 1666 年的大火烧毁哥特式的圣保罗大教堂与其它较小的教堂，克里斯托芬勋爵可能永远是一个业余建筑师。在这场灾难之后，他被提名为皇家修复伦敦委员会的成员，几年之后便开始设计圣保罗大教堂。伊尼戈·琼斯的传统仅仅能提供一个起点，不足以完成这一任务。在唯一的一次出国观光中，他访问了巴黎。当时正值完成卢浮宫设计方案的辩论，他一定是站在佩罗一边，因为圣保罗大教堂正立面明显地反映了卢浮宫东立面的影响。然而，尽管他认为“巴黎具有欧洲最好的建筑学校”，克里斯托芬勋爵对罗马巴洛克的成就并非漠不关心。他一定打算把新圣保罗大教堂建成英国国教的圣彼得大教堂——更严肃而规模较小，但同样气势不凡。他设计的穹顶也象圣彼得大教堂的穹顶一样，直径等于中堂与侧堂之和。但是，它大大高于其它部分，即使离得很近，也明显耸立在正立面之上。灯笼式天窗和钟楼上部也表明他熟悉纳沃内广场的Ⅱ圣阿涅塞教堂Ⅱ（见图 712），或许是通过素描与蚀刻画知晓的。

约翰·范布路兹爵士（1664—1726）设计的Ⅱ布莱尼姆宫Ⅱ（图 785）中巴洛克因素仍然十分明显，这座宏伟的建筑是献给凯旋的马尔博罗公爵的，表示了国家对他的感激。同贝尼尼一样范布路兹对戏剧也有浓厚的兴趣（他是一个很受欢迎的剧作家）。如若把布莱尼姆宫巨大的柱式和外围柱廊同圣彼得大教堂的广场（见图 700）作一比较，这种宗教亲缘关系就会显得更加密切。

#绘画

17 世纪英国建筑的发展道路与法国是一样的：将近 1700 年，处于鼎盛时期的巴洛克战胜了古典传统。然而英国从来未接受接踵而来的洛可可艺术。布莱尼姆宫的奢华很快成了嘲

讽的对象，1826—1850年间产生了帕拉第奥主义，它比伊尼戈·琼斯的风格更具理性特征，在当时的欧洲独树一帜（见图792）。但是，从瓦托到弗拉戈纳尔期间的法国洛可可绘画，对英吉利海峡彼岸无疑产生过决定性的（虽然没有得到承认）影响。事实上，它导致了自中世纪以来第一个超出区域范围的英国画派。

&荷加斯 这个派别的宗师是威廉·荷加斯（1697—1764）。他在18世纪30年代以一种新型绘画蜚声艺坛，他把这种绘画称为“现代道德主题……与舞台表演相仿”。他希望人们能够把他作为一位剧作家来评价，尽管他的“演员们”只能演出“哑剧”。这些绘画，以及为满足大量需求而复制的蚀刻画，都是组画，每一场景中都含有类似的细节，以保持整组画面的统一。荷加斯的“道德剧”通过恐怖的场景来灌输中产阶级的传统道德：它们表现了经受不住伦敦上流社会诱惑的村姑、选举中舞弊的丑恶现象或以损人为乐的贵族浪荡子，他们专门与地位较低却又富有的女人结婚，以攫取其财产，（得到的财产往往很快挥霍一空）。

《狂欢》（图786、787）是《浪子回头》组画中的一幅，表现了浪子耽溺于女色美酒的场面。场面中充满了视觉线索，全部描写出来可能要写许多页，此外还要不时提及与此相关的佚事。但是，对于无论多么循规蹈矩的人，这幅画都会有感染力。荷加斯把瓦托的活力与简·斯蒂恩的叙事热忱相结合（参见图773、748），将他的说教寓于喜闻乐见的形式之中，使我们免于冗繁的教条。他可能是历史上第一位堪称社会批评家的艺术家。

&盖恩斯巴勒 肖像画仍然是英国画家们唯一可靠的收入来源。在这一领域中，18世纪的英国也产生了一种独特的风格，与欧洲大陆上占统治地位的传统分庭抗礼。运用这一风格创作的最伟大的艺术家是托马斯·盖恩斯巴勒（1727—1788）。他最初画风景画，结果却成了英国上层社会最受欢迎的肖像画家。他的早期肖像作品，如《罗伯特·安德鲁斯和他的妻子》（图788，彩图109），具有田园诗一般的魅力，他的后期作品并非都具有此种魅力。同凡·代克创作《查理一世出猎》（见图729，彩图99）的艺术手法相比，这位乡村绅士和他妻子在背景中显得很自然，毫无矫柔造作之嫌。画面风景虽源于勒伊斯达尔及其流派画家，却有一种这些荷兰大师未曾表现过的（或企图表现过的）宜人的、充满阳光的气氛；两位人物无意中流露出来的优雅间接地反映了瓦托的风格。盖恩斯巴勒的后期作品，如为杰出的女演员西登斯夫人画的像（图789），具有另一些长处：人物沉静的美是以18世纪晚期的手法表现了凡·爱克兄弟笔下的高贵气质，而流动的、半透明的效果，则令人想起鲁本斯。

&雷诺兹 盖恩斯巴勒绘制的这幅肖像是存心同其伦敦艺坛上的劲敌乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792）对抗，因为后者前一些时候曾把同一人物画成了悲剧缪斯（图790）。雷诺兹自从1768年皇家艺术学院建立起就一直担任院长，是学院派画法的倡导者，这种画法是他旅居罗马的两年中学到的。同他的法国前辈一样，他在著名的《讲演录》中规定了他认为是必要的原则与理论。他的观点基本上来自勒布伦，只是揉和了英国常识。他也与勒布伦一样发觉很难在实践中贯彻自己的理论。虽然他爱用恢宏的气势表现历史题材，他的大部分作品还是“升华”的肖像，只要有可能，他就会加上一些典故或改头换面的神话人物，《西登斯夫人》即是如此。他的风格在很大程度上来自威尼斯画派和佛兰德斯、巴洛克，甚至伦勃朗（请注意《西登斯夫人》中的闪电），远比他在理论上承认的要多。雷诺兹的最大贡献是：在英国，他差点成功地把绘画纳入了高雅的人文学科（他被牛津授予名誉博士称号）。但是，付出的代价也是惊人的。他的《讲演录》很快就成为标准，禁锢了英美数代学者在视觉艺术上的创造力。他肯定妒忌盖恩斯巴勒的天才，但还是对这位比他早逝几年的画家仍称赞有加。

雷诺兹和盖恩斯巴勒尽管有很多不同之处，但他们的共同之处远较他们愿意承认的要多。两人的西登斯夫人的肖像都与法国的洛可可风格有着清晰的联系——请注意它们与维热的《波利尼亚克公主》（图780）的相似之处，但仍保持着独特的英国特色。

#雕塑

在此之前的一些篇章中，我们没有提及 13 世纪之后的英国雕塑（见图 464）。我们知道，在宗教改革中，英国发生了大规模毁坏雕塑的运动，结果在其后两百年里，除了一些地方性的小规模项目之外，对任何种类的雕塑基本上都没有什么需求。可是，随着一个生气勃勃的英国画派的兴起，人们对雕塑的订购也增加了。在 18 世纪，英国为欧洲其它国家树立了榜样，创造了许多“天才纪念碑”，即为纪念莎士比亚等文化伟人在公共场所建立的纪念雕像，在此之前只有国家元首才享有这种殊荣。

&鲁比利亚 这类作品中最早也是最加以美化的是为大音乐家乔治·弗雷德里克·亨德尔制作的雕像（图791），作者是法国出生的路易-弗朗索瓦·鲁比利亚（1702—1762）。这也是为在世的文化伟人所作的第一尊雕像（其后享此殊荣的是法国的伏尔泰，两者相隔整整一代人，见图849）。这尊雕像是1738年为伦敦沃克斯霍尔公园的主人制作的。这座公园是游乐场所，内设餐厅和管弦乐队演奏场地，经常演奏亨德尔的音乐。因此，雕像具有双重目的：敬仰和宣扬。亨德尔以音乐之神阿波罗的形态出现，正在弹奏古典竖琴，一个裸体儿童埋头记下这神圣的音乐。但是，“亨德尔”一身室内打扮，脚穿拖鞋，身披旧睡衣，头上没有当时流行一时的假发，却戴了一顶贝雷软帽。虽然鲁比利亚表现了纯熟的传统巴洛克雕塑技巧，但神化了的“亨德尔”刻意的随意之态看上去仍有地道的英国味：人物的右脚没穿鞋而是放在鞋上（或许是为显示作曲家因痛风而肿大的脚趾）。这类细节表明他曾征求过荷加斯的意见，他两人相交甚厚。尽管如此，|| 亨德尔 || 仍是鲁比利亚在异乡的第一次重大成功，并且成了各地无数文化伟人雕像的先驱（见图891）。

*第四编 现代世界

@导论

我们所生活的时代还没有一个概括的名称。或许起初我们对此并不在乎，因为毕竟还置身其中。但是，想一想用“文艺复兴”一词概括其时代是何等的贴切，或应认真地考虑一下这样的事实，即进入当代的 200 年来，还没有一种观念能像“古代文化复兴”那样具有概括性的意义。用“革命”一词来概括并非不可，因为现代世界的特征确实瞬息万变。我们尚难辨析发展的潜在根本动因，因为现代脱胎于两个方面的革命：以蒸汽机的革新为标志的工业革命和在民主的旗帜下发生在美国和法国的政治革命。

这两方面的革命持续至今，工业化和民主依旧是世界范围内被追随的目标。西方的科学和西方的意识形态（以及在此影响下的包括衣食住行、艺术文学在内的现代西方文明的一切产物）很快遍及世界。这两个运动与今日世界的联系如此密切，以至于我们倾向于把它们看作人类进程的另一层次——因为其成果比新石器革命一万年来任何变革都走得更远。当然，现代的双重革命不是并行不悖的。我们愈想弄清它们之间的关系，剖析其历史根源，它们之间的矛盾就愈明显。虽然二者都建立在进步的思想之上，受命于曾经在宗教中才有的热忱。但是在过去的 200 年中，即使科学上的进步持续不断而且成绩卓著，在对其设立定义时，我们仍不能说它的目的是为了谋求人类的幸福。

这就是我们这个时代的根本冲突。今天，由于人们已经消除了过去局限和压制他们的传统权威体制，也就可以在一定程度上表达他们的恐惧和兴奋。在一个所有价值都令人怀疑的世界里，人们坚定地寻求对自我的认同，寻求个体的或集体的人类存在的意义。人类关于自身的认识虽然大大扩展了，但仍未尽如人意。现代文明与过去缺乏紧密的关联，它既不是特定历史时代的延续，在艺术和人类智能活动的其它形式中，也不具备清晰的时代风格。相反，我们所看到的却是另一种东西的延续，即运动和反运动的相辅相承。各种“主义”泛滥，蔑视民族、人种和年代的限制，任何一方独霸的局面都无法长期持续，在无尽的花样翻新中，这些“主义”互相竞争，或者相互融汇。因此，我们在讨论现代艺术时，以艺术运动而不以国家来分类。只有这样，我们才有可能像对待现代科学一样全球性地对待现代艺术，纵然这些艺术也存在地区差异。

@第一章 新古典主义与浪漫主义

本章论及的两个艺术运动风行了近一个世纪，大约从 1750 年到 1850 年。这两个运动一直被看作是对立的，而今看来却是互为条件的，如若能用一个恰当的术语来概括这两者的特征，那是再好不过了。（“浪漫的古典主义”尚未赢得普遍认同。）困难在于古典与浪漫这两个术语的差别像“四足动物”与“肉食动物”一样不属同一层次。新古典主义是古典风格的再次复兴，较先前的古典主义更统一。浪漫主义却不是一种特定的风格，而是一种思想观念；这一观念可以通过许许多多的方式来表达。

浪漫主义是一个广义的概念，很难给它下贴切的定义。“浪漫主义”一词源于 18 世纪后期对于中古历险传奇的崇尚与沿袭之风。（譬如，亚瑟王的故事和寻找圣杯的传奇作品，当时就被称作“罗曼体”（浪漫故事），因为这些作品的写作语言是罗曼语而不是拉丁语。）对废弃已久的“哥特式古风”的追求却是整体突变的征兆，说明了人们对现存社会秩序和宗教的普遍反感，即对所有传统价值观念的怀疑。这都是出自感情上的需求，任何感受都能满足这种需求，无论是真实的或是想像的，只要它足以震撼心灵。

浪漫主义宣称，其目标是要清除“回归自然”途径上的障碍。他们心目中的自然是毫无拘束，寓于野性和不断变化的，是崇高的和栩栩如生的。倘若人能够“自然行事”，让自己内心的激情自由发泄，罪恶就会消失，人的幸福就会完满。出于自然的原因，浪漫主义者崇拜自由、力量、爱情、暴力，古希腊和中世纪，或是任何激起他心灵反响的事物。事实上浪漫主义者最终崇拜的是激情。这种态度如走向极端，就不能通过艺术作品而只能通过直接行动来表达（这种态度曾诱发了我们这个时代中的一些最高贵和最卑劣的行为）。然而，没有哪一个艺术家能够成为彻底的浪漫主义者，因为艺术作品的创作需要具备某种客观的态度和自我的理性意识。伟大的浪漫主义诗人沃兹沃思在 1789 年把诗说成是“在静止中重新汇集起来的激情”。这同样适用于视觉艺术。

为了将激荡的感受投射为固定的形式，浪漫主义艺术家需要一种风格。但既然极力反对旧的规则，在当时就不能建立一种确定的风格。它必然来自被浪漫主义者看作是有“选择性联系的”过去某个阶段（这是浪漫主义的另一种观念）。浪漫主义如此偏爱复古，不是在于一种风格，而是无数种潜在的可以利用的风格。事实上，重新发掘利用多种多样曾经被疏忽、不被人喜爱的形式，已成为一种建立风格的原则，即浪漫主义在艺术方面的“风格”（在某种程度上来说，也同样是其文学和音乐的风格）

由此看来，新古典主义仅仅是浪漫主义的一个方面。我们之所以将它放在本章的标题上，其原因仅仅在于，直到 18 世纪末，这种新古典主义复古运动的发展一直比其它浪漫主义的复古运动更蓬勃。

\$建筑

基于浪漫主义的个人主义特性，我们可能预期在绘画领域中看到种类最多的复兴风格，因为绘画是视觉艺术中最具个性的，也是属于个人的，而建筑可能不会有太多的变化，因为建筑是最具公用性和公众性的。然而，事实却正相反，画家和雕刻家们无法摆脱文艺复兴的那一套表达方式，而且从未真正使古典时期之前的中古艺术或古代艺术得到复兴。建筑师们却没有受到这种局限，建筑风格的复兴比其他任何艺术复兴持续的时间都更为长久。让我们来纵览一下建筑方面的复兴，尽管不得不舍去一些不那么有意义的部分。

#英国帕拉第奥式

英国是浪漫主义的诞生地。这种迹象的最初表现是十八世纪二十年代帕拉迪奥式风格的复兴，由一个富裕的业余爱好者柏林顿勋爵资助。|| 契斯威克宅邸 ||（图 792、793）仿自 || 罗通达别墅 ||（图 660、661），它的结构紧凑、简单，呈几何形，与 || 布莱尼姆宫 || 那种巴罗克式的华丽形成了鲜明的对照。这种风格与早期古典主义风格的区别不在其外表，而在它们的出发点。这一建筑不仅仅是为了树立古人至高无上的权威，而且提出要满足人们的理性要求。既然如此，这种风格就比巴罗克式显得更加“自然化”。这种理性主义表现在 || 契斯威克宅邸 || 古怪的抽象：外观方方正正，表面平坦而完整，装饰纹样极少，庙宇式的门廊突兀地凸起在方块型的建筑本体上。

&英国花园 像 || 契斯威克宅邸 || 这样的别墅能否置于一座整齐而正规的花园之中，如勒诺特为凡尔赛宫设计的那种呢？伯林顿勋爵和他周围的人认定这当然不行，那样做不自然，违背常理。因此他们便发明了后来为整个欧洲所熟知的“英国风景花园”。这种“合理”的花园经过精心安排，看上去却是未经设计的样子。“蜿蜒的小径，分布不规则的树丛，小湖泊与河水，代替了对称的大水池与沟渠。看上去无拘无束，好似自然本身那样充满了令人赞叹的神奇变幻。简而言之，它一定像克劳德·洛兰的风景画那样“栩栩如生”（当时英国的风景建筑设计师都以洛兰的画作为灵感的来源）。这类花园中当包括半隐林间的小庙，或是人造的废墟，以“启迪心灵深处的感伤情绪”。

这类情调本身并不新奇，从前的诗歌与绘画中时有表露。但将它诉诸自然本身，通过特意安排的不规则表达出来，却是一种新构想。这种风景花园有意使艺术品看上去不像一件作品，模糊了人工和自然的界限，为即将到来的复古风格树立了重要的榜样。此外，风景花园与自然界的關係就像人造古迹与真实古迹一样，也像仿作的民谣与真民谣之间的关系，或是新古典、新哥特式建筑与真正的古代、中古时代建筑之间的关系。当这种时髦风气传到海峡彼岸时，它不仅被当作一种营造花园的新方法，而且被当作是一种浪漫主义的情感载体。

18 世纪中期在英国营造的风景花园恐怕只剩 || 斯陶尔亥德花园 || 至今仍大至保留了其原来的风貌。它的建造者银行家亨利·霍尔和设计师亨利·弗利特克劳夫特都是伯林顿勋爵与威廉·肯特的热情追随者。斯陶尔亥德花园成为稀世之作不仅是由于它保存完好，更重要的原因是这座花园的主人在设计它时为发展每一个细节所起的积极作用。图 794 是通过一个截断斯陶尔河水而形成的小湖，看对岸高处的阿波罗神庙，这座庙宇效仿巴勒贝克的维纳斯神庙（见图 250），它 1757 年才为欧洲人知晓。占据斯陶尔亥德花园的其它几处重要风景点是一洞室，一座维纳斯神庙，一座英烈祠以及一个哥特式十字架的真品和一座中古塔，这座塔是为纪念“万民之父”阿尔弗雷德大帝而建的。

#理性的法国

&苏弗罗 反巴罗克的（或者准确地说是反对洛可可的）理性主义运动在法国来得略晚。它第一个伟大的纪念物是 || 巴黎英烈祠 ||（图 795），作者是雅克·盖尔麦因·苏弗罗（1713—1780），它与圣热纳维埃夫教堂的建筑格式相同。大革命期间它的宗教作用被废除了。有趣的是这座教堂的圆顶效仿了伦敦 || 圣保罗大教堂 ||（图 782），也表明英国建筑对欧洲大陆建筑家的一种新的重要影响。|| 巴黎英烈祠 || 那光滑和极少装饰的表面既抽象又严谨，这方面很像契斯威克宅邸，而巨大的门廊则直接仿照了古罗马神庙。看着这座教堂严峻又极其精致的外表，我们不会怀疑苏弗罗对哥特式教堂有着浓厚的兴趣。事实上，他所崇拜的并不是这些教堂表面呈现出的神奇，而是它们的优雅美丽的结构，这是瓜里尼理性主义观点的翻板（见图 715）。事实上苏弗罗的想法是“将古典柱式和哥特式建筑物中展现出的那种令人惊叹

的轻盈感结合起来”。不过他本人并未像下一代建筑师那样对哥特式建筑作详尽的研究。

&布尔莱 埃泰纳·路易斯·布尔莱（1728—1799）比苏弗罗小15岁，却远比前者有胆识。他建造的东西很少，但在皇家学院的教学却帮助其创立了一种幻想建筑的传统，这类建筑在18世纪的后三十年中和19世纪前期广为流行。布尔莱的理想是一种“庄严高贵”的建筑，他追求的效果要通过结合大而简单的体块来实现。他的设计大多结构规模庞大，以至时至今日也难以建造。

布尔莱认为球形是最完美的形态，没有哪一种透视手段能改变其外观（只能改变其比例）。所以，他把Ⅱ伊萨·牛顿纪念堂Ⅱ（图 796）设计成一个巨大的空心球，映照着宇宙。“喔，牛顿！”他说，“禀承君之理想，以君之原理造容君之殿堂，以君之人环君之体。”除了存放伟人的灵柩安置在圆球底外，室内空旷无物。建筑的上半段有无数小洞孔引入一束束光线，试图造成星光的幻景。这样的设置有理想图式的宏大规模，气度上远远超出了从前最有雄心的建筑师，布尔莱和他的后继者们在 19 世纪的绝大部分时间都被人遗忘，直至 20 世纪初才重新受到重视，此时建筑师们再度恢复了“考虑那不可思议之物”的胆略。

#考古发掘

18 世纪中期，有两件曾引起轩然大波的事情，一是重新发现希腊艺术是古典风格的根源，二是赫尔库拉努姆和庞贝的考古发掘。这一考古发掘首次向人们展示了古代人日常生活的情形，以及古人艺术作品和工艺制品的全貌。这段时间里，英国和法国出版了许多带有丰富插图的书，其中一部分介绍了雅典卫城和帕埃斯图姆的神庙，另一部分则描述了赫尔库拉努姆与庞贝城的发现，考古学成了令人瞩目的学科。在这些书籍的影响下，一种新的内部装饰风格诞生了，其中最杰出的是英国人罗伯特·亚当（1728—1792）的设计，如Ⅱ家居Ⅱ（图 797）中的前居室。这种设计显然是受了罗马的泥灰建筑装饰的影响（参见图 262），此外，它还响应了那种洛可可式的玲珑的装饰风格，与此同时又具有强调平面、对称、几何准确性等新古典主义的特征。

&杰斐逊 正在这个时候，由伯林顿勋爵推崇的帕拉迪奥主义远渡重洋，传到美洲殖民地，在那里成为格鲁吉亚风格。这种风格的突出代表就是托马斯·杰斐逊Ⅱ山庄Ⅱ的房子（图 798、799）。这座房子是木质结构的，内部用砖头造成，它不像契斯威克宅邸那么符合教条（注意它的平面设计并不十分紧凑，并有大量的窗户）。尽管18世纪晚期流行的是希腊多立克柱式，但杰斐逊（1743—1826）还是偏爱罗马多立克柱式。

这种新古典主义的“希腊复兴”早就出现在英国，但规模较小，却很快就到处流行起来，原因是一般人认为这种希腊复兴风格更代表古代希腊那种“高贵的朴素和静穆的雄伟”，后来的柱式就缺乏早期柱式那种“雄浑”的特征。希腊的多立克柱式应当说是所有柱式中局限性最大的一种，它不适于现代建筑，即使将它同罗马或文艺复兴时其它建筑单元配合在一起也很难协调。希腊多立克式建筑为新古典主义建筑直接提供模型的例子极少，其中之一是柏林的Ⅱ勃兰登堡门Ⅱ（图 800），这个新古典主义式的大门是受希腊雅典卫城的门厅的影响而建的（见图 169）。

#古典式与哥特式的对抗，以及其它种类

1750 年至 1800 年之间，正当古典文艺复兴逐渐靠拢“考古学”的时候，在英国又首先开始了哥特式的复兴。由于某种特别的需要，哥特式从未在英国完全消失，这种样式有时还被克里斯托弗或约翰·范布路兹搬到他们的建筑构成中去。但这类运用事实上是一种传统遗留，不管这个传统是多么过时。另一方面，有意识的复古又是由于当时社会对丰富生动的崇

尚和中古时代（及假中古时代）传奇的流行。

&沃波尔 在这样的潮流中荷拉斯·沃波尔（1717—1797）在18世纪中期将他的乡间住处Ⅱ草莓山庄Ⅱ（图801、802）扩建成哥特式建筑。尽管这房子故意造得不规则，它自由的结构及平滑考究的表面，还是使我们想起罗伯特·亚当设计的房子（参见图797）Ⅱ草莓山庄Ⅱ嵌镶了许多花边饰纹，这种轻巧自如的装饰不受任何框架约束，这一切都使得这座建筑特别迷人。此时哥特式还是一种新奇陌生的异国风格，因此倍受喜爱，也因此哥特式必需经过一次转型：就像洛可可装饰中涌现的中古传奇式或中国风的母题一样。

&纳什 在当时浪漫主义者的想象中，无论是哥特式还是神秘的东方，都是同类的东西。50年后约翰·纳什在布莱顿建造的皇家剧场，就表现了这种奇想（图803）。这建筑“华丽、轻松的圆顶”将印度的Ⅱ泰姬陵Ⅱ（图345）变成了奶油松饼，这在当时被称作是印度哥特式风格。这种处理方法可以说是浪漫主义的一个特征。到了1800年，哥特风格已经被完全接受，当时重要的教堂不是采用希腊式风格，就是采用哥特式建造。

&拉特罗布 本杰明·拉特罗布（1764—1820）是居于美国的英国移民，他在杰斐逊总统的鼓励下成为新古典主义在美国最有影响的建筑师。他建议用不同风格来设计Ⅱ巴尔的摩天主教堂Ⅱ，新古典主义被选择了，但它恐怕也能算是哥特式的。他设计的Ⅱ巴尔的摩天主教堂Ⅱ中的主要部分是新古典主义的，但同时也有哥特式的成份。现存建筑的外面有围墙（图804），看上去比较像苏弗罗设计的英烈祠，圆顶的设计更为严谨，从教堂前部和钟楼可以隐约看到哥特式和巴洛克风格的根源（钟楼上高起的皇冠式尖顶并不是按他的设计造的）。

教堂的内部比外部更具特色。这里显然是受到古代罗马圆顶和拱顶空间的影响，尤其是受到古代罗马Ⅱ万神殿Ⅱ的影响（参见图239）。然而拉特罗布并不把兴趣放在考古学的准确性上，也不强求罗马式的“强健”，却尽可能地将古代建筑中嵌线、侧面形、饰板等变成流畅的线条和平面，使之不妨碍建筑的抽象性和连续性。在这个浪漫主义的实例中，古代建筑的空间实质变得更大、更纯粹、更崇高，全然没有内部的沉重感，表现出苏弗罗倡导的那种将古典造型与哥特式的轻盈相结合的风格。它还显示了这位天才的建筑师如何将新古典风格变得如此自由，如此富于幻想。如果这座建筑完全按照哥特式来设计的话（见图806），也许教堂的外观看上去会更令人吃惊，但内部就不可能像现在这样动人。拉特罗布同大多数浪漫派建筑师一样，十分注重追求建筑的崇高感，他让哥特式教堂“从外到里”都显得神秘而庄严，在天空的衬托之下显出巨大的结构，教堂内部却仍然保存着罗马建筑空间的幻想性。如果让新哥特式建筑的内部与这类最好的新古典式比较的话，前者就会黯然失色了。

1800年之后，古典和哥特两种风格之间抗衡的结果是后者渐渐占据了上风。尤其在拿破仑引起的战争中，民族主义的情感受到重视和强化的时候。英、法、德三国都确信哥特式风格表现了他们独特的民族精神。有些理论家像约翰·罗斯金认为，在道德与宗教上，哥特式比古典式更优秀（因为哥特式风格是一种“诚实”的和“基督教”的风格）。

&巴里和普吉 这种观点可以说集中在伦敦Ⅱ国会大厦Ⅱ上，设计者是查尔斯·巴里爵士和A·韦尔比·普吉。这是哥特式复兴以来最大的一座建筑（图807）。它是复杂的政府机关办事处，同时也是英国爱国主义的集中表现。这座建筑是一个奇怪的混合体，在其结构的主体上有许许多多重复对称的安排处理，使轮廓显得不规则而丰富多彩。在这段时间里，除了哥特式复兴之外，建筑上还产生了许多其它的复古风格。

&加尼埃 时至19世纪中期，文艺复兴和巴洛克风格重新变得时髦起来，复兴运动又周而复始，新文艺复兴和新巴洛克代替了新古典。浪漫主义建筑的最后一个阶段（1850—1875）又向前延伸到1900年，其中最能代表这一时期的是Ⅱ巴黎歌剧院Ⅱ（见图808—810）。它是由查尔斯·加尼埃（1825—1898）设计的。这座建筑中所表现出来的巴洛克风格并不在于它本

身的构造，而是由于它表面上大量的装饰与雕塑，如门前成对的圆柱模仿卢浮宫东侧面（见图763），圆柱之间又采用了较小的柱型，这种手法是米开朗琪罗的（见图624）。只有歌剧院中的大阶梯那流畅的曲线能使我们联想到巴洛克盛期的风格。这座建筑整体看上去好像装饰过多，这般珠光宝气产生的俗气却显得非常天真自然，倒叫人难以苛责。它体现了工业革命所产生的新兴资产阶级的口味，这些新权贵和暴发户把自己看成过去贵族的继承人，因而觉得革命之前的巴洛克风格，要比古典的和哥特风格更符合他们的需要和趣味。

#工业建筑

这种着意引人注目的建筑，实际上比过去许多复古风格更不能与工业时代的现实相匹配。因为出于工业时代的需求，工厂、仓库、储蓄室和公寓构成了建筑物的大部分。

在这种情况下，在纪念性建筑领域里可以看到，大约 1800 年以后逐渐引进的新材料和新技术，对 19 世纪末的建筑风格产生了意义深远的影响。其中最重要的就是新材料铁的使用，在此之前，铁还从未实际用于建筑。在短短的几十年中，铁质的圆柱和拱型门已成为一种通行的结构，用来支撑巨大空间的屋顶，像火车站、大规模的展览场地、公共图书馆等。

&拉布鲁斯特 早期比较著名是亨利·拉布鲁斯特（1801—1875）设计的巴黎Ⅱ圣热维纳埃夫图书馆Ⅱ。这个图书馆中有一排生铁做成的圆柱，用以支撑阅览室里生铁构造的拱型天花板（图811）。拉布鲁斯特故意将这些铁制骨架暴露在外，这使其面临一个难题，即怎样把这些铁制骨架与具有坚实宏伟的文艺复兴风格的建筑整体协调起来。

如果说他并没有把两者完全统一起来，至少也达到了让它们和谐共存的效果。这些铁柱看上去像科林斯圆柱，在材料许可的情况下工艺达到了最精细的程度，其整体效果像是一道屏风，掩饰了重要的支撑功能。为了显得更坚实，拉布鲁斯特将它们置于底座上而不是直接竖立在地板上，从美学的角度看，用铁来制造拱廊很难能像用石头那样具有重量感。拉布鲁斯特采取了另一个极端的做法来处理这些拱门，这就是让它们附有卷形花边纹饰，使之看上去很像一种装饰品。这种建筑处理，不是纯技术性的方法，因而这些铁柱和拱门显得十分潇洒玲珑，与哥特式复兴运动有了间接的联系。这种后来被钢筋混凝土接替的新材料曾在浪漫主义建筑史上写下了动人的一章。

\$绘画

正如我们先前所说，浪漫主义的绘画不像其建筑，对过去风格的复兴在范围上要狭窄得多。不过，它在视觉艺术的创造上仍然有着巨大的成就。由于绘画不像建筑那样必须获得大众的认同，绘画对于浪漫主义艺术家来说，就更能表现个人；除此之外，画家更有可能将浪漫主义文学上的主题和观念放到画面上去。浪漫主义的绘画不必是文学的图解；但无论过去或现代的文学作品，此刻比从前任何时期都更成为启发画家们创作灵感的重要源泉，并且给画家提供了新的题材、情感和发展方向。另一方面，浪漫派诗人也常常以画家的眼光去观察自然，这些浪漫主义的文豪们对艺术批评和理论产生了浓厚的兴趣，尤其像歌德和维克托·雨果都是天份很高的素描画家，而布莱克则将他的观察感受以绘画和文学的形式表达出来。在浪漫主义运动中，文学和艺术之间有一种非常复杂而微妙的关系，其促进作用是相互的，而不是单向的。

浪漫主义的绘画像建筑一样，以理性和自然为目标，与巴洛克式艺术的“人工造作”相对立。首先系统地阐明这个观念的是约汉·温克尔曼，这位德国艺术史家和理论家最著名的一句用以描述希腊艺术的话是“高贵的朴素和静穆的雄伟”（这句话摘自他的《对希腊艺术的模仿的感想》，1755 年版）。他的思想影响了当时住在罗马的两位画家，德国人安东·拉

菲尔·门戈，和苏格兰人加文·汉密尔顿，同时还影响了法国画家约瑟夫-马里·维安。这三个人都有嗜古的倾向，但都不是很有才气，或许这就是他们很容易接受温克尔曼学说的原因。这三个人的作品不大重要，重要的是在 1760—1770 年之间，他们在宣扬并传播温克尔曼理论方面的影响。对他们来说，要复古就得遵循普桑学院派的理论和风格，此外还要按照最新发掘的古代雕刻和庞贝出土的古物的细节去忠实地描绘。

#美国

&韦斯特 令人感到惊讶的是第一个受到他们影响的竟是本杰明·韦斯特（1738—1820），他于 1760 年从宾夕法尼亚来到罗马，立即引起轰动，因为在他之前欧洲还从未出现过美洲的画家。韦斯特十分珍重自己拓荒者的角色，当他看到《贝尔韦代雷的阿波罗》时（见图 199），高呼道：“他看上去多像莫霍克战士！”韦斯特在罗马吸收了汉密尔顿和门戈的长处。几年之后，当他初次在伦敦出现的时候，已经能够熟练掌握当时流行的画风，并且成为皇家学院的创始人之一。在院长雷诺兹去世之后，韦斯特继任皇家学院院长。因此，他的成就与其说是美国人的，不如说是欧洲人的。但韦斯特却总是对自己的“新大陆”背景十分自豪，这使他能够对浪漫主义运动的进程有所贡献，这种贡献可以从他的作品《沃尔夫将军之死》（图 812）中得到概括。

沃尔夫之死发生在 1795 年法国人和印地安人战争期间魁北克被困的战斗中，这件事曾在伦敦引起激烈反响。当韦斯特像其他画家一样决定将这一事件绘成图画时，有两种不同的样式可供他选择：首先他可以用精确的历史画形式来忠实地描绘；另外，他还可以运用普桑的“宏伟样式”，给所有的人都披上古典的服装。假如他是欧洲的门戈和汉密尔顿的追随者，他肯定会选择第二种方法，然而他不是欧洲人，而且对美洲本地的情况非常熟悉。结果是他并用了两者手法：画中人穿着当时的服装，其中引人注目的印地安人使那些不熟悉这一主题的观众也会知道这是发生在新大陆的事件；然而画中所有人物的姿态和面部表情都属于“英雄式”的古典形象。实际上，他所画的构图也会使人想起古老而悲痛的主题，如《哀悼基督》（见图 491），巴洛克式的集中光源产生了戏剧性的效果。

正像当时学院派的理论所定义的，韦斯特是用“高贵和严肃的人类行动”激发起来的悲痛来刻画一位现代战争英雄的死亡，再加上对史实的描述，他创造的形象表现出一种现代社会的基本倾向——将人类的感情从宗教转移向爱国主义，所以这幅画在 19 世纪时被无数人效仿是不足为奇的。

&科普利 韦斯特天才的同胞，波士顿的约翰·辛格尔顿·科普利（1738—1815），在美国独立战争前两年来到伦敦。他作为新英格兰最杰出的画家，将当时英国的肖像画传统与自己家乡的文化背景结合了起来。我们可以把《托马斯·博伊尔斯顿夫人》（图 813）同盖恩斯巴勒的《西顿夫人》（见图 789）作一番有趣的比较。这两幅作品的结构十分相像（请注意后面的布帘），但盖恩斯巴勒表现的是贵族的冷静和流行的高雅姿态，而科普利描绘的是精明能干的性格和非常准确的细节，看上去更接近荷兰的画风而不太像英国的风格。

科普利在欧洲时也曾用韦斯特的方法画历史画，这就失去了他的乡土特色。他最令人难忘的作品也是浪漫主义绘画的典范：《沃森和鲨鱼》（图 814）。沃森在哈瓦那海滨游泳时，曾遭到一条鲨鱼的袭击，又戏剧性的被强力解救。许多年之后，他请科普利将这个可怕的事件画下来，也许他认为只有一位从美洲来的画家才能充分表现出这一事件的异国情调。对科普利来说，要把这个事件转译成绘画的形式也是一件很新奇的工作。他效法韦斯特的风格，尽可能地将每个细节都描绘得非常逼真（在这幅画中，他用黑人来代替《沃尔夫将军之死》中的印第安人），同时还借用了巴洛克式绘画中所有强化感情的方法来引起观众的共鸣。在这幅作品中鲨鱼是巨大的妖魔的化身，而那个手里握着篙的人看上去像是正在痛击魔鬼撒旦

的天使长米迦勒，而裸体的青年正游离于黑暗和拯救两种力量之间。可能作者画这幅画时想到了《圣经》中约拿和鲸的故事，因为可以从画上看到许多与这个故事相同的地方，虽然先知约拿的行动与画中沃森的情况正好相反（先知是从船上被抛进海怪嘴里的）。这种将个人冒险经历加入神话感情色彩和象征意义的做法，可以说是浪漫主义的重要特征。

#英国

&斯塔布斯 在《雄狮袭马》（图815，彩图110）中，我们可以看到与上幅相同的处理方法。此画的作者是英国画家乔治·斯塔布斯（1724—1806）。他以画赛马和马的主人来维持生计。在一次去北非旅行的途中，他看到一匹马遭到狮子袭击，这个印象萦绕在他的脑海里，促使他创作一种新的动物题材的绘画，充满着浪漫主义的激情，目的是表现自然的伟大和残忍。在这可怕的大自然中没有人类的立足点，只有“沾满了鲜血的齿爪”。但艺术家显然在感情上是认同那匹马的，它全身洁白，具有象征性和戏剧性，与后面同狮子浑然一体的阴郁怪石形成强烈的对比。再后面，厚重的云层中出现的几束强烈闪电，更增强了画面阴森的气氛。那匹可悲的马，还受到即将来临的暴风雨的惊吓，似乎加倍无力抗拒外来毁灭。面对这匹马，就像看到那幅画中充满恐惧的不幸的沃森先生。

&富赛利 浪漫主义对恐怖经历的探索，并不只限于肉体上的暴行。它还深入到内心隐藏的黑暗处，就像约翰·亨利·富赛利（1741—1825）在《恶梦》一画中表现的那样。这位生于瑞士的画家，原名叫Fussli（福希利），在当时有着巨大影响，与其说是因为他作品的功绩，不如说是由于他的强烈个性和富于冒险的精神。他20岁时当了教堂里的牧师，但到了1764年，便离开了教会去伦敦寻求自由。在雷诺兹的激励下，他在罗马度过了70年代，在那里碰上了加文·汉密尔顿。然而富赛利的画风仍然以米开朗琪罗和一些样式主义画家为基础，而不是仿照普桑或其他古代画家。当时有一位德国人曾将他描写为“对世事都采取极端态度的莎士比亚崇拜者”。富赛利的确将莎士比亚和米开朗琪罗奉为圣典；他曾将西斯庭教堂中米开朗琪罗画的人物转绘成莎士比亚的剧中人，在这些画中，所谓“升华”是“古典”与“巴洛克”浪漫主义追求的共同目标。在《恶梦》这幅画中，我们再次注意到他画中存在的两种融合的因素。那个仰卧着的女人（画风不像米开朗琪罗而较接近样式主义），基本上采用了新古典主义的风格，她身后那阴笑着的妖魔和闪亮的鬼马，是引用中古时代妖怪传说，从另一个方面来看，画面上虽然有伦勃朗画中的光线，却更接近雷诺兹（参见图790）。

《恶梦》源于何处？恶梦通常有强烈的性的暗示，有时被公然表达出来，有时又隐藏在各种不同的形象后面。我们知道富赛利在他从意大利回来后不久开始酝酿这个题材：那时候他与一个朋友的侄女恋爱遭到巨大的打击，出于悲痛他立即与一个做生意的女人结婚了。我们可以看出这幅画是他的“梦中情人”，恶魔替代了画家本人的位置，而那匹旁观的马，是众所周知的色情的象征。

&布莱克 到伦敦后，富赛利结识了诗人画家威廉·布莱克（1757—1827），后者的脾气比前者更古怪。布莱克是隐居的幻想者。他曾自己编辑出版他的诗集，采用铜版字和手工套色的插图。虽然布莱克从未离开过英国本土，但他从版画印刷品中学到许多米开朗琪罗和形式主义的风格及主题，同时他还受到了富赛利很大的影响。布莱克还十分崇拜中古时代的文化，他比其他浪漫主义画家更接近文艺复兴之前的艺术样式（布莱克把他的书看成是对中古时期手抄本传统的继承）。这类因素可以从他的那幅《白昼老人》（图817）中找到。我们从中看到一个肌肉结实的人像，经过强烈的透视处理放在一个光圈里，根源于样式主义因素（见图818）。人像手中拿着象征性的圆规，实际上这个形象来自中古时代的传说，上帝是宇宙的建筑师。了解这些背景因素之后，就能理解《白昼老人》表示了全能的上帝。事实却是，依照作者隐密的信仰，这个人理性的化身，是这位诗人认为最终具有破坏性的势力，因为它会

扑灭人类的幻想和灵感。对布莱克来说，“内心的观察”包括了所有的重要因素，没必要用肉眼去观察分辨周围的世界。

&科曾斯 与布莱克同时代而稍稍年长一些的画家亚历山大·科曾斯（1717—1786）所画的《风景》（图819）和《白昼老人》是截然不同、完全相反的，无法设想还有什么比这更强烈的对比了。虽然他们方式不同但都集中关心灵感问题。科曾斯厌倦了克劳德·洛兰那种抒情诗式的风景画，虽然这种风景画在当时倍受赞美。科曾斯认为艺术家若是把洛兰风景画作为榜样的话，只能在雷同的基础上制造一些类型化的微小差别。但要直接描绘自然（虽然这很重要）也很难作为起点，因为直接对自然写生，不能产生科曾斯所要追求的那种构成其风景画精髓的幻想和诗意。

作为一个教师，科曾斯开创了一套他所谓的“通过对风景结构的描绘协助创作的新方法。”在他去世之前，曾将这种方法附带图 819 那样的插图出版成书。他的新方法究竟是什么样呢？据说科曾斯曾发现达·芬奇注意过一个艺术家可以从一堵残墙的斑驳中看出某些形状来启发自己的想象。那么，艺术家何不故意制造这类偶然效果来启发同样的想象呢？因此将一张纸揉作一团，再展开它，头脑中大体有风景的意念，然后将墨水点染在凹凸不平的纸上，任其自然发展（本书选用的这幅插图就是用这种方法完成的“墨迹风景”）科曾斯另一种方法是以这样的风景画作为绘画的出发点，选取这些墨点形成的结构作为描绘的因素再精心地组织成一张完整的画。这两种方法之间的重要差别在于科曾斯的墨渍不是对自然的描摹，而是艺术的创造。尽管它只完成了一半，但至少表现了高度个性化的绘画韵律。

不消说，这种方法无论在理论上或行动上，都对下一代有着极其深远的意义，然而他的同代人既不了解更不欣赏他的创造。当时一般人认为布莱克是个疯子，科曾斯的墨点绘画则是荒诞不经的。然而这种方法也因其恶名而没被遗忘，英国的两位伟大的浪漫主义风景画家，约翰·康斯太布尔和威廉·透纳都受到此方法的影响并从中收益，虽然他们在所有其它方面都相去甚远。

&康斯太布尔 约翰·康斯太布尔（1776—1837）对吕斯达尔和克劳德·洛兰都很敬仰，同时也非常坚决地反对一切奇思异想。他认为风景画必需体现观察中得到的实景，应该以“反映对自然效果纯粹的理解”为目的。他所有的画都是描绘英国乡村常景的。虽然他的作品都是在画室里完成，但却是根据事先在实地画的无数油画写生来的。这种画法并非首创，但康斯太布尔不同于前人的是他注意一些难以琢磨的方面：天色、光线和空气感，超过对风景细节的关心。他画的地面常常像《石楠荒原》（图820）中一样，只是用来陪衬风、阳光和云层的戏剧性变化。

天空对他来说是“基调，一切画的标准，并且是抒发感情的主要载体”。因此他研究天空的颜色变化时就像气象学家那样准确，他必须掌握天空无穷的变化，因为根据浪漫主义的自然观，天空就象面镜子，把宇宙自然的巨大力量显露出来。康斯太布尔总是努力将瞬间的效果记录下来，正由于这种追求，促使他创造出一种广阔、自由、个性化的绘画技巧，这种技巧很像科曾斯的“墨迹风景”，虽然两者的出发点完全相反。康斯太布尔晚期的巨幅构图更能保持他原来油画写生的性质，在《干草车》（图 821）中的天与地好像变成了画家的感情器官，伴着他那富有诗意的意识而动。

&透纳 和康斯太布尔同时代的画家威廉·透纳（1775—1851）则创造了另一种新画风，康斯太布尔尖锐的反对这种画风，他曾将之描述为：“充满雾气的景象，好象是用淡颜色的水蒸汽熏出来的”。这一评价虽属贬低，却也中肯。透纳先前是一个水彩画家，他用透明的水彩颜料画在白纸上，这种作画习惯可以说明他为什么会偏爱有颜色的光线。他像康斯太布尔一样画了许多自然风景写生（不是油画而是水彩画），然而他选取的景物都能够配合当时的浪漫主义趣味——生动而崇高。这些景物包括山脉、大海及历史遗迹；在大幅作品中，他常

常自由地更换其中的景物，令人难以辨认。

透纳的许多风景画常常与文学的主题有关，如《索多姆城的毁灭》、《暴风雪：汉尼巴越过阿尔卑斯山》、《蔡尔德·哈罗德朝圣意大利》等。当他将这些画展出时，他就会在目录上注明引用哪些古代或近代作家的文学作品作为自己绘画的根据，有时候会题上几句诗说是引用了自己尚未发表的诗歌，并称之为“希望之绝望”。但这些画正好同普桑说的那种历史画相反，虽然画的题目在表示人类高贵和庄严的行动，但消失在沸腾的自然暴力之中的极小的人形，却暗示了人类的徒劳的挣扎，因此是“希望之绝望”。

《奴隶船》（图 822，彩图 115）是透纳所作的最壮观的图景之一，这幅画同时还反映出他如何将文学资料转变成绘画作品中“彩色的蒸汽”。这幅画最早的题目是《奴隶贩子将死亡的和垂死的奴隶扔进海中——台风将临》，这里面包含着几层不同的意义。其中一部分主题内容来自他不久前看到的一则真实的报道，一艘贩卖奴隶的船上发生了瘟疫，船主就将奴隶丢入海中，因为这艘船已经保过险，奴隶落海而死，须由保险公司赔偿，但奴隶生病而死的话，老板就得不到赔偿费了。同时透纳还想起 18 世纪著名诗人詹姆斯·托马逊所作的《季节》一诗，诗中描写了在一次台风中鲨鱼尾随着人群的汗臭和船上的病人、死人的臭味，紧跟着一只奴隶船。透纳这幅画将奴隶贩子的行为同台风联系在一起——但它们之间又有什么关系？是不是为了减少暴风雨的威胁而将那些已死或垂死的人扔进海中以减轻船只的负荷？是否这场风暴正在惩治那个贪婪的船主？透纳画了许多海上风暴的情景，却没有一幅像《奴隶船》这样充满世界末日的气氛。画中似有一个宇宙灾难将要吞没海上的一切，不只是那个“有罪”的人贩子，还有海中那一大群形象怪诞但看上去无害的鱼。

时至今日，我们依旧能够感受到透纳这种幻想的力量，但也许会负疚，因为我们主要还是在欣赏画上的彩色水气本身，而并未把这些水气当作透纳想要唤起的敬畏情绪的载体。用透纳自己的话说，他是一个表现“崇高”的巨匠，因为自己的冲动而偏离正道。他可能会喜欢罗斯金对他的赞美之词，罗斯金是哥特式风格的主要倡导者，认为这种风格有着更崇高的道德内涵；他不仅收藏了《奴隶船》这幅画，而且认为它表现了“真实、美丽和崇高的精神”，他把透纳的地位放在有史以来所有的风景画家之上。即便这样，透纳也还可能怀疑那“有颜色的水蒸汽”是否能够对它的观众产生期望的效果。当透纳完成这幅作品时，适逢歌德的《色彩理论》一书译成英文；歌德在书中把黄色解释为一种“快活、有刺激性”的颜色，桔红色则能启发“温暖和喜悦的情趣”。对于不知晓的《奴隶船》这幅画标题的观众来说，这幅画是否能引起歌德所说的那种情绪和感情的反应？

#德国

&弗里德里希 与英国一样，在德国，风景画也是浪漫主义绘画的最高成就，就是绘画的基本观念，也同英国十分相似。当卡斯佩尔·达维特·弗里德里希（1774—1840）这位德国最重要的浪漫主义画家创作《北极海》时（图823），他或许已经听说过透纳的“希望之绝望”了，因为弗里德里希在此前同一主题的另一张画（已佚失）中一只搁浅的船上写着“希望”的字样。总之他和透纳对人类命运有共同的看法。《北极海》这幅画同这个时代的许多作品一样，是受了当时一则特别的新闻的启发而作的，艺术家将这个事件加以渲染并赋予象征意义。这幅画描绘的是威廉·帕里1819—1820年的北极海探险中一次危险的经历。

如果让透纳来画的话，不知他会如何表现，或许弗里德里希画的情景对于他来说过于静寂了。但弗里德里希却被那些凝固的景象吸引了。他把一堆堆冰柱看作是自然击败人类的巨型纪念碑。无限孤寂的画面反映了作者内心的忧郁。在此画中，丝毫没有彩色的蒸气，空气似乎凝结，没有一丁点人工雕凿的痕迹，透过画面看到的是真实，它似乎未经作者的干预。

这种客观、慎重的技术是德国浪漫主义绘画的特点。这种特点师承早期新古典主义的门戈、汉密尔顿和维安，恰恰因为德国的巴洛克绘画传统很弱，因而德国人比英国人和法国人

更能够全心全意地接受这种风格。1800 年左右，德国画家们重新发现了他们认为是自己民族传统的艺术——15 世纪及 16 世纪早期“中古”画家的作品。这种“哥特式复兴”仅限于主题和技巧方面，古代的德国大师对精确的辛苦追求，只是在削弱色彩的同时，强化了形。尽管弗里德里希运用这种技术产生了非凡的效果，但对与他同时的画家来说，由于缺乏奔放的想像能力，反而成了妨碍。

#美国

&宾厄姆 新大陆也有自己的浪漫主义风景画家。早在1825年以前，就有许多美国艺术家从事田园题材的创作，关注自然形态的诗意。因为自然令人畏惧的力量无处不在，在美国更具有特殊的意义。荒原被认为是美国的特色，成为一个民族及其文明启蒙的象征。乔治·宾厄姆画的《密苏里河上的皮货商》（图824，彩图112）表现了与本土的这种亲密关系。这幅画既是风景画又是一种风俗画，巨大、宁静而开阔的空间占据了画面。一叶独木舟载着两个生意人，一只黑狐狸系于船头，他们在迷雾晨曦中顺水漂流，与这抒情诗般的环境融为一体。这幅画将我们带回马克·吐温童年时代的河上生活。同时，它使我们想起众多狂热的冒险者开发美国西部的时代。

#法国：改良和革命

&格勒茨 现在有必要看一下这一时期法国发生的事情，那里的一些启蒙运动思想家是法国革命的先驱，他们在绘画上竭力倡导反洛可可风格。这种改革运动开始时只针对主题而不重视风格如何，1760年让-巴蒂斯特·格勒茨（1725—1805年）所画的《农村新娘》（图825）曾引起过一时的轰动。这件作品与他那些年里的作品一样，描绘了当时下层社会的家庭生活。他这幅作品与早期风俗画（参见图748，彩图108）的不同之处是特地安排在画中的戏剧式的人物，这些角色像是从荷加斯“哑剧”中借鉴来的（见图786、787）。但格勒茨并没有荷加斯那种幽默和批判讽刺的作风，他的绘画作品是让·雅克·卢梭的社会意识的图解——穷人比没有道德的贵族阶级更具有“天然美德”和诚实的情感。画中的所有东西，甚至最小的细节，都通过叙述的方式和剧情的表现，清晰地显示这一点，像画面前景上的母鸡和雏鸡，其中有只小鸡离开群体，独自站在食盘的边缘上，象征着新娘即将离开她的娘家。令人奇怪的是，这件作品在当时被捧为杰作，而最高的赞美来自狄德罗，一个“理性和自然”的提倡者。最后要说的是这个具有社会使命感的画家，他的作品诉诸道德观念，而不像洛可可艺术家那样只给观众愉悦。狄德罗给予他极其热情的高度评价，甚至把格勒茨的创作列为普桑画派所说的那种：“高贵和庄严的人类行动”。

&大卫 当后来狄德罗看到另一位更有天赋、更严格意义上的“新普桑主义者”时，便修改了他对格勒茨的评价，这位画家名叫雅克·路易·大卫（1748—1825）。大卫是维安的学生，他的新古典主义风格是1775—1781年在罗马培养起来的。他在1787年画的《苏格拉底之死》（图826）看上去比普桑本人的作品更符合普桑画派的标准（见图758，彩图105）。整个构图像浮雕一样与画面平行展开，人物画得非常结实，有如石像纹丝不动。大卫还在此画中加入了一出乎意料的因素，这就是光线，明亮的高光部分和强烈的阴影，包括非常写实的局部（请注意人物的手、脚、家具及石块表面的质感），源自卡拉瓦乔。结果这幅作品超越了空洞的理想风格的局限，产生了意想不到的生命力。从这幅画的严肃构思中可以明显地看出大卫对当时的现实问题十分关注，无论是艺术上的还是政治上的。画上的苏格拉底正要将一杯毒酒喝下去，他在这里不仅代表了古代道德，而且作为“理性宗教”的创始人，他看上去如同耶稣（此画中有12个门徒在他身旁）。

大卫积极投身于法国大革命，有几年他很像 100 年前的勒布伦那样左右着全国的艺术倾向，这期间他画了他最伟大的作品《马拉之死》（图 827）。由于大卫对这一事件怀有深刻的激情，使得这件平凡的事情变成艺术杰作的主题，同样的主题若是换一个二流画家来画的话，就不那么容易处理了。马拉是法国大革命的政治领袖之一，他因患皮肤病不得不坐在浴缸里工作，浴缸里搁着块木板作为办公桌。一天，一个名叫夏洛特·科尔戴的青年女子以送意见书为名闯进马拉的房间，正当他读这封信时，科尔戴将一把尖刀刺进他的胸膛。

大卫用直截了当的手法来构成这激荡人心的场面，试图通过这幅画表示公众对这位殉难英雄的哀悼，古典艺术适于描绘献身形象和历史事件。马拉的姿态来自神话中典型的睡姿，可能出自丘比特和普叙刻，大卫可以从任何圣经译本，包括版画中了解这些作品。事实上题材的不同允许古典艺术在这里提供进一步的指导，而艺术家在创作此画时就比画《苏格拉底之死》更多借助于卡拉瓦乔的宗教艺术传统。画中没有情节，使我们明显地回忆起苏巴朗画的《圣塞拉皮翁》（见图 751，彩图 103）。

罗伯斯庇尔落难之后，大卫受到株连，被囚禁在卢森堡宫有好几个月，通过囚窗他画了自己第一张，也是唯一的一张风景画（图 828）。公园的景观受到条件限制，却反倒使这幅画有惊人的现代感，画面处理也显得十分随意。他选择了完整的描绘对象，而不是把时间单纯消耗在新古典主义人物构图上，这表现出大卫对直接视觉经验的信奉。大卫从未受到理论的束缚，他创作的这幅永恒的风景作品充满了转瞬即逝的抒情意味，这方面只有康斯特布尔能同他媲美。

&格罗斯 几年之后，当大卫遇到拿破仑时，成为一个狂热的拿破仑主义者，他画了几幅大画来歌颂这位君主。然而大卫的一个得意门生安东尼·格罗斯（1771—1835年）却在某些方面胜过了他的师傅，成为描绘拿破仑事迹的主要画家。格罗斯画的第一幅这位大将军的肖像表现了他正率领军队在意大利北方阿戈作战的情景（图829）。这幅画作于米兰，当时法国刚“取得一系列的胜利并得到了伦巴第平原。格罗斯以极大的浪漫主义激情把拿破仑表现成一个所向披靡的“主宰者”，这种激情是大卫所无法比拟的。格罗斯敬重他老师的学说，但是情感丰富的本性驱使他朝巴洛克风格的色彩处理和戏剧性安排的方向发展。如果我们知道格罗斯是在什么情况下作画的，他所获得的成就则更加令人吃惊。一位在场的人回忆说：拿破仑根本没有耐心坐着摆姿势，是他的妻子将他抓着，坐在她的膝上。

拿破仑王朝崩溃之后，大卫流亡国外，他把学生送到格罗斯那里请他来教，并希望他能够回到正统的新古典主义。但格罗斯处于个性与学院教条的矛盾中，最后未能取得像大卫那样的成就，他死于自杀。

&安格尔 大卫的衣钵最后传给了他的另一个学生，让·奥古斯特·安格尔（1780—1867）。他如此年少以至不可能卷入大革命的政治狂澜中去，因此他从来就不是热情的拿破仑主义者。1806年他去意大利，在那里呆了18年。只是在他回到法国之后，才成为保卫大卫式艺术传统使之免受青年艺术家猛攻的忠实卫士。而大卫的艺术传统在50年前还是种革命的风格，现在已冷却为僵硬的教条，一方面被官方认可，另一方面受到保守势力的支持。

安格尔通常被称作是新古典主义者，与他对立的是浪漫主义者。事实上，这两个团体代表了浪漫主义的两个方面；新古典主义阶段的最后也是最重要的继承人是安格尔，新巴洛克式首先在格罗斯的《拿破仑在阿戈战场》一画中显露出来。这两个阵营看起来在重复“普桑画派”和“鲁本斯画派”之间的那种古老的争执。最初的“普桑画派”并未完全依照他们倡导的那样去实践，而安格尔的观点更多地不是通过画面而是通过他的纯理论来表现的。安格尔总是坚持素描胜过油画，尽管这样，他的油画如《土耳其宫女（odalisque）》（图 830，彩图 113）却体现出作者敏锐的色彩感觉；他并不仅仅在是素描上敷彩，而是将这位“东方维纳斯”（odalisque 在土耳其语中是宫廷女奴）花朵般滑润的肢体描绘得层次丰富、光色眩目。异国情调的主题具有《天方夜谭》中那种令人销魂的气息，它本身就具有浪漫主义运动

的特征，或许这幅画放在布莱顿的皇家殿堂中（见图 803）最合适。尽管安格尔对拉斐尔十分崇拜，这个裸女却未体现出什么古典美特色。她的比例、慵懒的优雅体态和一种寒冷气息与性感的混杂，使我们更多地联想到帕尔梅贾尼诺的画（参见图 642，彩图 82）。

安格尔把普桑规定的那种历史画作为自己毕生的追求，但对比他有很大的困难。尽管他装作不喜欢肖像画，而这方面却是他最赋天才的，并且这也是他最稳定的收入来源。事实上，他是这个领域即将被照相机替代之前最后一位最伟大的专家。虽然照片是在 1840 年左右被实际应用的（现存最早的照片，图 859，拍于 1826 年），它的试制阶段当推到 18 世纪晚期（见 614 页）。

同样，安格尔的《路易·贝尔坦肖像》（图 831）第一眼看上去很像一张“超级照片”。但这种印象是一种错觉；把它同素描初稿一比（图 832），我们就会明白这幅肖像包含了作者多少用心。这幅素描画得迅速，肯定又准确，是一幅客观记录的杰作。而这幅画的完成稿在特征与比例上进行了微妙的变化，赋予对象个性以巨大力量而这种力量的确达到了慑人的强度。

只有安格尔能够将内心的深度与外型的准确如此地道地结合起来。他的追随者们只能做到表面的准确，与相机作徒劳的竞赛。新巴洛克式浪漫主义与其截然相反，强调内心世界的表现。他们意欲使其肖像画成为艺术家和对象之间个人情感联系的记录（见图 842）。这些肖像画往往富有情趣和感染力，但已不再是完整意义上的肖像画了。

#西班牙

&戈雅 在追踪法国的新巴洛克潮流之前，我们必须谈一谈伟大的西班牙画家弗朗西斯科·戈雅（1746—1828），他是与大卫同时代的，唯一能够始终称得上超世天才的人。1766 年当戈雅首次来到马德里的时候，他发现门戈和蒂耶波罗都在那里工作。蒂耶波罗给他留下了深刻的印象，他一定立刻认识到后者比前者更伟大；然而这并未促使他在五年之后对罗马的短暂访问中萌生发展新古典主义潮流的念头。他的早期作品具有一种轻快的晚期洛可可情调，反映出蒂耶波罗和法国大师们的影响（一个世纪多的时间里西班牙没有产生大画家）。

但到 18 世纪 80 年代，戈雅变得更像是自由思想与行动的倡导者；他完全赞同法国启蒙运动和大革命，反对集结其它王室向年轻的法兰西共和国开战的西班牙国王。然而，戈雅却很受宫廷的喜爱，尤其是作为一个肖像画家。当时他放弃了洛可可而追求新巴洛克风格，把委拉斯凯兹和伦勃朗作为典范，这是他最崇敬的两个画家。

《查理四世的一家》（图 833），是他最大的一幅皇家肖像画，他这幅画有意效仿委拉斯凯兹的《宫娥》（见图 754，彩图 104）。画中表现了整个皇族来到戈雅作画的那个宫廷画廊时的情景。像早先的作品那样，人群的后面悬挂着影影绰绰的油画，光线从侧面射来，尽管画面上那种细腻微妙的层次得益于伦勃朗和委拉斯凯兹两人，特地安排画中运用的那种如焰火般闪烁的笔触却可同《宫娥》媲美。如果用大卫的卡拉瓦乔式的古典主义来衡量的话，戈雅的表现可以被看作是彻底“超前革命”的，而不是不合时代的。戈雅与大卫的共同之处比我们想象得还要多。戈雅也采用复古风格，同样以他的方式致力表现不加修饰的真实。

从心理学的角度来看《查理四世一家》几乎是一张十分现代的画。那种巴洛克宫廷肖像画惯有的和善假面具不复存在。画中每一个人的内心世界都被客观的表现出来，这些人好像是一群幽灵的集合：惊惧的孩子们、像老鹰一样臃肿的国王、以纯熟的大师的笔触描绘而成的古怪粗俗的皇后。她的架势很像是委拉斯凯兹画的马格利特公主（注意这位皇后的左手及转向一边的头）。我们感到纳闷的是这个皇族之家怎样能够容忍这幅画？他们是不是被服装上华丽堂皇的颜色弄得头晕目眩，以至弄不清戈雅干了什么。

1808 年拿破仑的军队占领了西班牙，戈雅和许多西班牙人都期望占领者能够带来他们急需的自由改革。然而法军部队的野蛮行径破坏了这种希望，并激起了公众同等暴烈的反抗。

戈雅从 1810 年到 1815 年间的许多作品都反应了这一惨痛的经历，其中最伟大的是 1808 年 5 月 3 日（图 834，彩图 114）。此画为纪念一群被法军枪决的马德里市民而作。画面耀眼的颜色、宽大流畅的笔触以及夜晚突兀的光线，显出比以前更明确的新巴洛克倾向。这幅画充满宗教艺术的强烈感情，但是画中的殉难者是为自由而死，而不是为天国牺牲；行刑者也不是撒旦的使者，而是政治霸权的执行者——一具没有面孔的机器，根本无视受害者的绝望和呼救。与此相同的场面在现代历史中曾有过无数次的重演，戈雅用其天才的洞察力创造了一个成为当时恐怖象征的形象。

拿破仑战败之后，西班牙复辟王朝掀起了镇压民众的新高潮，戈雅也逐渐进入到他个人的梦魇世界中去，比如他的系列铜版画《迪斯巴拉提斯》中的《巨鬼》（图 835）。尽管这些画是受一个寓言和流传的迷信启发而来，但其中的许多含义很难作确切的解释。它们属于主观恐惧经验的领域，这些经验我们先前在富赛利的《恶梦》（见图 816）中遇到过，但后者更具无限威慑力。最后，戈雅不得不于 1842 年背井离乡，在巴黎作了短暂停留之后，他定居在波尔多，并客死于此。他对法国新巴洛克式浪漫主义画家的重要影响可以从他们中间最伟大的人那里得到最好的证实，这个人就是欧仁·德拉克洛瓦。他说，最理想的风格就是米开朗琪罗和戈雅的结合。

#法国：浪漫主义绘画

&热里科 戈雅对法国的影响在他死后才产生。此时由格罗斯领导的新巴洛克潮流已经激发了许多有才华的青年人的幻想。泰奥多罗·热里科（1791—1824）21 岁时的惊人之作《皇家骑兵队队长》（图 836，彩图 115），与格罗斯的《拿破仑在阿戈战场》（见图 829）一样，表现了浪漫主义英雄气概，但热里科的画幅较大，并具有鲁本斯般的力量。这个光辉形象最早可以追溯到达·芬奇《安吉亚里战场》中那些骑马的战士（见图 602）。热里科自己也是驯马好手，这种风格后来在英国流行起来（诸如动物画家乔治·斯塔布斯）。但是他心目中的主要英雄人物除去格罗斯和其他伟大的巴洛克大师之外，便是大卫和米开朗琪罗了。

在意大利的一年学习使他懂得了裸体表现力量的作用，此后他便开始为他平生最具表现力的作品《梅杜莎之筏》作准备（图 837）。《梅杜莎》是一艘政府的轮船，在西非海岸附近沉没，几百旅客中只有一小部分人在木筏上漂流了许多天才获救。这一事件吸引了热里科，因为它是一件政治丑闻，也是一出划时代的现代悲剧。就像许多法国自由主义者一样，热里科反对拿破仑之后的复辟王朝。他为了取得画面细节的真实竭尽全力：他采访了生还者，造了一个木筏的模型，甚至还到停尸场去研究尸体。他这种竭力追求真实的探索很像大卫，而且这幅画非常有力的写实性细节的确实非凡。

而这些准备工作是相对次要的，最终笼罩画面的是英雄主义戏剧式的精神。热里科抓住大筏上的人第一眼望见救生船时那激动人心的时刻。热里科以前景中躺在筏上的那些已死和垂死者的身体为基础，构成一组逐渐升起的高潮，簇拥着那个疯狂招唤的黑人，使得生还者向前涌进的势头与木筏本身的运动并行前进。或许热里科认为这个“人类抗击自然力量”的主题将会盛行于海峡的另一边（40 年前科普利在这里画过《沃森和鲨鱼》，图 814），因此热里科将这幅纪念碑式的大画送去英国参加 1820 年的巡回画展。

画这幅画所作的大量研究工作使他学会了如何考察人类的非常状况，这是从前的艺术家很少涉及的。他后来不只是去停尸场，甚至还去巴黎疯人院。他在那里同若尔热博士交上了朋友，这位博士是现代心理学的先驱。他为这个朋友画了一系列病人的肖像，表现了不同类型的心理变态（图 838）。这些油画草稿的含义和技法有一种直接感，使我们联想起弗朗斯·哈尔斯，然而热里科对描绘对象的同情却与哈尔斯在《女巫》（见图 732）一画中反应出来的态度迥然不同：热里科能够把精神病患者看作人类同胞，而非视其为咒语巫术造就的废物。这种高尚情操是浪漫主义运动的成果之一。

&德拉克洛瓦 1824年是法国绘画的转折点。热里科去世（在一次骑马事故中丧生）；安格尔从意大利回到法国并受到公众的欢迎；康斯太布尔在巴黎举办的展览使许多法国画家耳目一新；欧仁·德拉克洛瓦的《希俄斯岛的屠杀》（图839）确立了他作为新巴洛克式浪漫主义先驱画家的地位。德拉克洛瓦（1798—1863年）作为格罗斯和热里科两人的崇拜者，已有若干年展出画作的历史，但是《希俄斯岛的屠杀》使他获得了声誉。这幅画被保守派称作“绘画的屠杀”，相反其他的人却热情赞许。在19世纪后二十五年的时间里，他与安格尔成为众所周知的劲敌，而他们不同的倾向由两派批评家分别支持着，支配着巴黎的艺术格局。

像《梅杜莎之筏》一样，《希俄斯岛的屠杀》是受到当时事件激励而画的：希腊反抗土耳其的独立战争激起了整个西欧的同情（这幅画的全名是《希俄斯岛上屠杀的情景，希腊家庭正等待着死亡和奴役》）。德拉克洛瓦此画志在表现“诗的真实”，而不是复写一个特定的真实事件。他向我们展示了一个刺激感观又残酷得令人目眩的混合物，但他并未迫使我们放弃对其真实性的怀疑。当我们欣赏其十分精彩的绘画的同时，却不能全然接受这个人类事件，并对此产生怀疑，这很像我们对透纳《奴隶船》的看法（图822，彩图111）。原因之一可能是前景的不连贯，和光影的戏剧性对比，以及后面风景上一片发亮的坡地（据说是德拉克洛瓦看了康斯太布尔的作品之后匆忙修改成的）。这幅画的背景原来可能像热里科的《皇家骑兵团队长》（图836，彩图115）（德拉克洛瓦画的那个土耳其骑兵使人直接联想到热里科的早期绘画）。

那种黑暗、暴风雨般的天空也出现在德拉克洛瓦对希腊革命最后的敬礼——《在梅索朗吉昂废墟上的希腊》一画中（图840，彩图116）。在这里，《希俄斯岛的屠杀》一画中的那种复杂的结构因素被削减成了实质性的精髓，使视觉与情感获得了极有力的结合：画中前景上有一个死去的希腊战士倒在破碎的大理石堆中，一个突厥人在后面欢呼胜利，前面毫无防御的少女摊开双手，好像一个殉难的圣者。画面的色彩响亮，乳白和肉色以蓝色和红色衬托，德拉克洛瓦流畅有力的笔触显示他是“鲁本斯式”的第一流画家。当代的观众想起死在梅索朗吉昂的拜伦勋爵，一定会从此画中发现一种特殊的悲怆之情。

德拉克洛瓦对希腊人的同情并不妨碍他与浪漫主义者对西亚的兴趣和热情。1832年去北非的旅行使他着迷，他发现了那里生活中的暴力和骑士作风是如此丰富多彩，恰似从前浪漫文学里大肆渲染的那样。他在旅行中画了许多速写，为他后半生的创作提供了大量的题材——闺房内景、街景、猎狮。把他的《土耳其宫女》（图841）与安格尔相同题材的画作一比较是十分有趣的（见图830，彩图91），德拉克洛瓦画的女人倚在那里，如醉如痴，她呼吸中倾吐出恣意的欢乐与野性的活力，与安格尔的理念型完全相反。

这两个老对头在肖像方面也是各有一套。德拉克洛瓦很少作订购的肖像画，他最好的作品都由他私人朋友和受他“浪漫式激情”感召的人收藏，如著名的波兰作曲家弗雷德里克·肖邦（图842）。此处我们可以看到一个纯粹意义上的浪漫主义英雄的形象，这是格罗斯的拿破仑和热里科的疯人混合成的形象，被他自己天才的火焰所吞噬。

&杜米埃 德拉克洛瓦晚期作品中反应出的那种态度，到头来毁了浪漫主义运动。他逐渐脱离当代生活。历史、文学和西亚成了德拉克洛瓦躲开工业革命混乱的避难所。奥诺雷·杜米埃（1808—1879）这位伟大的浪漫主义艺术家没有回避现实，他活着的时候没有人知道他是画家，死后作品才受到人们的重视。他是一个政治讽刺画家，一生中大部分时间向巴黎几个周刊投稿。1840年左右，杜米埃转而开始画油画，但他的画没有销路，只有几个朋友鼓励他，在他去世的前一年为他举办了一次个人画展。在杜米埃的早期讽刺画中，清晰的轮廓线和有节奏的交叉线条（图843是一个突出的例子）表现出他的学院式训练。

不久，他运用了一种大胆的更具个人风格的素描方法，使他1850年到1860年间的油画充满了新巴洛克的绘画气氛。这些画的题材广泛，其中许多是描绘都市日常生活场景的，这些主题也时常出现在他的讽刺画中，此时他却是以画家，而不是讽刺家的眼光来观察的。||

三等车厢Ⅱ（图844）就是这样一件作品。这幅画画得很自由，它看上去粗略，甚至用德拉克洛瓦的标准看来也会有“未完成”的感觉。然而此画的力量就出自这种自由的手法，也正是由于这一点，杜米埃不能列入现实主义画家的行列：他关注的并非诉诸感官的现实表面，而是其背后的情感内涵。

在这幅Ⅱ三等车厢Ⅱ中，画家捕捉到了现代人生活的一个特点，即“寂寞的人群”：人们唯一相同的地方就是同乘一列车旅行。尽管他们的身体拥挤在一起，但彼此谁都不相互看一眼——每一个人又置身于他自己的心境中。杜米埃以洞察内心实质和同情人类的胸怀来描绘这种情形，这一点堪与伦勃朗媲美，而杜米埃对伦勃朗的作品十分敬佩。他对穷苦人处境的同情还使我们想到路易斯·勒南，后者的作品最近受到法国批评家的重视（参见图756；左边那个老妇看起来就像Ⅱ三等车厢Ⅱ中间那个形象的直接来源）。

杜米埃的其它绘画题材更具浪漫主义特色。以十六世纪西班牙作家塞万提斯作品主人翁唐吉珂德的探险经历为题的大量油画和素描说明了他对这一主题长久的兴趣。那位消瘦的，一心想实现梦幻中高貴理想的骑士和他那肥胖的物质主义助手圣基奥·潘扎对杜米埃来说，就是人类本性中悲剧性的对抗着的灵魂与肉体、理想与现实之间永久性鸿沟的象征。在Ⅱ唐吉珂德进攻风车Ⅱ（图845）这幅画上，人性的两个极端以强有力的对比表现出来，那位自作多情的英雄，顶着中午炎热的高温冲向远处一个看不见的目标，潘扎无助地抱紧他自己的双手，俨然一座绝望的纪念碑。这里我们再次看到杜米埃那种有力的、雕塑般的简化造型，那极度自由的笔触，使得德拉克洛瓦的作品相形之下显得温顺和保守。

&米勒 如果说法国公众不能“爽快地”接受杜米埃的画风的话，那么他们对弗朗索瓦·米勒（1814—1875）的具有力量而淡化了的杜米埃风格则很容易发生兴趣。米勒是巴比松画派的成员，住在巴黎附近的巴比松村，擅长画风景和乡村场景。他画的Ⅱ播种者Ⅱ（图846）具有杜米埃那种巨大紧凑的造型，但裹在一种朦胧的空气中，这个“大地英雄”的风格是充满自我觉悟的，与杜米埃笔下的人物完全不同（不知米勒可曾看过《贝里公爵的精美岁时书》中十月份那一页（参见图505，彩图58）。

&博纳尔 1848年的大革命将米勒和巴比松画派推到了法国艺术的风头上。在同一年，另一个室外画家罗萨·博纳尔（1822—1899）受到法国政府的重视而成为动物画的领袖，这带给她平生第一次巨大成功，并最终使她成为那个时代最有名的女艺术家。她为了画Ⅱ尼奈尔的耕犁Ⅱ（图847）花费了一冬时间对自然进行研究，于1849年展出。画中与自然相融合的主题人物在别的作品中也很普遍，仿佛出自同样不同凡响的女作家乔治·桑的乡村爱情小说。

她的画中包含了米勒对农村生活和对高尚的劳动的尊崇。博纳尔所有的画都表现了田野上的牲畜，当中的描绘是那么准确以至于几乎让人嗅到春天阳光下肥沃土壤的气息。她是19世纪末坚定的自然主义的代表人物。

&柯罗 还有一个与巴比松画派有联系的但不是其真正成员的画家，名叫卡米耶·柯罗（1796—1875）。今天看来他最好的作品并不是晚期那种充满迷蒙和诗意的风景画，而是早期风景画，这些作品确立了他在现代风景画发展中的重要地位。1825年他到意大利去了两年，在罗马郊区写生，就像早先洛兰做过的那样。但柯罗并不将他的速写着意变成理想的田园幻景。洛兰只用素描记录特定的场景和特定的时间（见图760），而柯罗则将风景画成小型的布面油画，用一到两个小时就地完成。

这类作品的例子有Ⅱ帕皮诺风景Ⅱ，描绘一个不知名的小山镇（图848）。从这样的尺寸和速度来看，这些一挥而就的图画很像康斯太布尔的油画速写（见图820），然而他们基于不同的传统。如果说康斯太布尔对自然的看法是把天空当作“情感的主要来源”，这大概源自17世纪荷兰风景画，柯罗则强调建筑式的清晰感和稳固感，使人联想到普桑和洛兰，但他也坚持“真实的动感”。他观察准确，散步的时候随时准备记录下吸引他的景色，表明

他的风景与大卫的《卢森堡公园风景》（见图 828）同样基于直接视觉经验。

\$雕塑

必须简要地讨论一下雕塑的发展，以此来完成对浪漫主义这一阶段的叙述。雕塑发展的格局基本与绘画相仿，但我们将会发现浪漫主义的雕塑不像绘画与建筑那样具有革命性。雕塑的立体感和实在性以及占据空间的真实性（也可称为“偶像性”），不能与浪漫主义情调相匹配。浪漫主义的反叛性和个人独创性可以在粗略的、小规模草稿中找到，但在将这种草稿转变成永久性的、完成了的纪念碑的过程中其特点就失去了。

雕塑家们还常常受到权威评价的支配（自从温克尔曼以来），效仿古代雕像，如《贝尔韦代雷的阿波罗》（见图 199）被奉为希腊天才的最高表现。事实上，它们中间的大多数是罗马时期按希腊样本机械制作的仿制品，并无强烈个性（当歌德看到爱琴海一带最新发现的晚期古风雕刻时，对它的评价是粗糙、低劣。见图 157、158）。如果到处都认定这些作品是雕塑艺术成功的顶峰的话，一个现代艺术家又怎么能超过这种艺术品的质量呢？

最后，那个不可调和的，现实的“真理”作为一种新标准使雕塑家们感到困惑。当画家将衣服、解剖、结构上的细节以及家具像照片那样精确地记录下来时，他产生出来的并不是现实的复制品，而是艺术的再现；雕塑家同样这么做就面临着机械复制的危险，就像是手工翻制的石膏模型。雕塑家因而遭遇到了一个危机，这个危机一直延续到 19 世纪终了。

&乌东 我们可以从刚才的谈论中推想出肖像是新古典主义雕刻中最有生命力的领域。这个领域最杰出的实践者是简·安东尼·乌东（1741—1828），他继承了科伊塞沃克斯（见图 771）的性格描写的传统。乌东那精彩的伏尔泰雕像（图 849），将伏尔泰敏于质疑、风趣、智慧等性格特色刻划得点滴不漏。乌东把他同古代哲学家并列，让伏尔泰穿上古代的服装，这种服装穿在他身上并不唐突，就像他穿着睡衣那样随意自如。

后来乌东应邀去美国为乔治·华盛顿作雕像，他作了两个稿子，一尊着古装，另一尊穿当时的服装。尽管后者（图 850）上的每个细部都像华盛顿本人，但整个雕像的姿态却保持着古典形式，他一只手放在一捆象征美国联邦团结的木杖上。看着这个雕像，我们会从它光滑平静的表面感受到《贝尔韦代雷的阿波罗》那种寒冷气息。

&卡诺瓦 华盛顿总算是躲过了被做成裸体的风头。当时的年轻一代，尤其是在理论上十分固执的新古典主义雕刻家们正时尚作裸体像；其中最出名的是安东尼奥·卡诺瓦（1757—1822），他曾为拿破仑作了一座巨大的裸体肖像，也是受古代肖像的法则的启迪，认为裸体像标志着如同神明般的地位。拿破仑的妹妹保林尼·博尔盖塞也不甘落后，让卡诺瓦把她雕成躺着的维纳斯（图 851）。这个雕像显然将本人美化了，以平息闲言。可以看出这座雕像是安格尔那幅《土耳其宫女》（见图 830，彩图 113）的前身，而且比后者更符合古典比例。奇怪的是保林尼·博尔盖塞的雕像缺乏立体感，就像一件没有依靠的“立体浮雕”，仅仅是为从正面与背面观看的。她那极其迷人之处几乎完全来自其轮廓的优美流畅。

这里，我们再次碰到刚才谈到的关于复制和表现的问题，这个问题不在人体本身，而在枕头、垫子和床饰。在卡诺瓦最具雄心大志的作品《公主玛丽亚·克里斯蒂娜夫人墓室》雕塑中，这个问题在更大规模上再次出现了（图 852、853）。尽管这座雕像是立体的，但它的设计仍旧具有线条和浮雕式的基本特点，这在早先的墓室雕刻中是没有先例的。死者的像出现在墓穴上端的圆形雕刻上，肖像周围环绕着一条咬住自己尾巴的蛇，它象征着永恒。中间那个女人手捧一只坛子，好像那里面存放着死者的骨灰，当然事实上并没有。这是一个理想的葬礼，应用古典人物来表现寓言性的象征意义（左边的三个人物代表人类的三个生命阶段），他们快要走进金字塔形的墓室。

使我们感到不解的是与过去的墓室相比（如图 582），这个墓室并没有埋葬地，这个金字塔是紧挨着教堂墙壁造起来的浅的门面。但是，如果我们一定要把这座纪念碑看作某种大理石舞台的话，我们就期望艺术家用诸如创造“舞台空间”的办法来塑造特征，使它与周围环境分开（像贝尼尼的《圣德勒撒的升华》，图 704）。然而卡诺瓦没有这样做，这个场景变得与现实有些混淆。我们是否要加入到那些“演员”中去，站到他们那十分真实的大理石台阶上去呢？不，我们不能随他们进入一个冒牌金字塔。但是真假建筑之间的区别何在？石阶上那块布究竟真实到何种程度呢？

&普罗 这个进退两难的问题可以用两种方法来解决，一是恢复前古典的风格，它足以抽象地重建由雕塑自主的现实，或是恢复直接戏剧性的巴洛克风格。第二种方法比较符合当时的发展趋势，尽管当时也有一些倾向前一种的孤立的尝试。奥古斯特·普罗（1809—1879年）是当时最有胆略的雕刻家，他的个性也最接近浪漫主义理想，他作了两方面的尝试。他的浮雕《残杀》（图854）表现了肉体 and 感情的狂暴，这点上远远超出了巴洛克时期的所有作品，并且它那具有表现性的变形，它的反理性空间满足了扭曲造型的突破，重新唤起我们对哥特式雕塑的回忆（参见图476）。事实上浮雕上那位戴头盔武士的脸（靠在呼唤着的母亲旁）暗示出这个主题是中古时期的，表示人类无法驾驭某种可怕的末日事件。但普罗以浪漫主义的方法，对这一事件并不加以说明，他宣布说：“我不是为了有限的世界，而是为了无限的世界。”这种措辞说明普罗喜好未完成的作品胜过完成的作品，就像喜好无限世界胜过有限世界。

&吕德 1834年当《残杀》向公众展现时，赢得了少数几个崇拜者。其中一个定是年纪稍大一些的雕塑家弗朗索瓦·吕德（1784—1855），他因自己的一件杰作而出名，这就是辉煌的装饰性作品《马赛曲》（图855）。这件作品镶在巴黎凯旋门的扶壁上。雕刻上的这些战士都是1792年志愿军，他们列队前去为保卫共和国而征战，但身着古典装束。上面的胜利女神将她那向前冲击的巨大力量传导给整个群体，她与皮热（图772）的作品具有同样的魅力。

20年后，吕德将相同的冲击形式移植到另一个单人雕像中去，这是马歇尔·奈伊元帅的纪念碑（图 856），他挥舞着军刀像是在指挥一支无形的军队。然而这个雕像的深远来源是画家格罗斯的《拿破仑在阿戈战场》（图 829）和它的后继者。

&巴里 雕刻家安托万-路易斯·巴里（1795—1875）以同样的方法利用了斯塔布斯《雄狮袭马》（图815，彩图110）中的动物群，巴里是一位非常接近德拉克洛瓦的浪漫主义雕刻家。他塑造的《美洲虎噬兔》（图857）具有强健的力量和体积感。这两只动物的结构简洁，是19世纪中叶雕刻中的罕见之作。然而，这方面的特质也能在巴里的小型作品中找到，作为建筑雕刻家，他是一个令人失望的学院派。

&卡拉奇 吕德在这个领域中的真正继承人是让·巴迪斯特·卡拉奇（1827—1825），卡拉奇曾为巴黎歌剧院作了著名的《舞蹈》（图858）群像，放在门庭前。这组雕像与加尼埃的新巴洛克建筑配合得十分协调。卡拉奇这件作品的石膏模型，比最后完成的石雕群像更生动鲜明（图808，右下方可以看到完成作品，对比明显）。这组雕像所表现的卖弄风情的欢欣和康斯太布尔的小型洛可可群雕（见图775）出自同一来源。这些舞蹈者之间的比例并不协调，他们看起来比真人还小，实际上这组雕像高达十五英尺。除了尺寸感上的差异外，这些人物与康斯太布尔的裸体像不同的是，他们似乎不是一群裸体雕像，而是一群不穿衣服的人。我们无法承认他们来自神话的国度，因为他们像“真人”那样在洛可可舞台上演出，不免令人窘迫。如果将这座群雕中的一条腿取下来单看时，我们定会误认为这是一件实物石膏的复制品。这里“真实”摧毁了现实理想，而这在康斯太布尔以前的100年中还是完整无缺的。

\$摄影

摄影是艺术吗？事实上这一直是我们争论不休的问题，答案包括各种各样变化的意义和对艺术的理解。当然就摄影本身来讲，它和油画、色粉画一样，只不过是用来表现艺术的一种媒介，其本身不是艺术。将艺术与手工艺品区别开来的关键在于艺术为什么是这样的，而不在于它是怎么被做成的。摄影作品非常自然并必然会引起对实像的联想，并包含了艺术的创造力。任何一张照片，即使是随意的快照，也不仅代表了一种经验结构，而且是情感的影像的记录。摄影的主题和风格向我们传达了摄影家的内心与外在的世界。进一步讲，摄影与艺术一起渗入到探索过程的各个方面。而摄影家只有当自己作品印出以后才有可能了解结果如何。

像木刻画、蚀刻画、铜版画和石版印刷品一样，照片是一种依靠机器流程的印刷品，但和其它图形媒体不同的是，作为一种新技术的产物，照片往往失误——有的就因为按快门那一下，或者也正因此创造出一种特殊的效果，而不全靠艺术家双手的积极干预来控制观念的实现。因为这个原因，照相机被认为不仅仅是记录的工具，通常总有一些别的意义。

但并不是说，摄影是一种原封不动，照搬现实的媒介，它对现实的再现从来不是完全忠实的。不管我们是否意识到，照相机改变了表象，摄影再现了周围的世界，使我们在新的时空里重观客观的景象。

摄影与绘画在那个时代并行发展并普遍地表现着同一个视觉世界。有时候，艺术家以创造性的眼光首先意识到照相机延伸人们视野的力量。尽管如此，这两者的切入点和气质上基本的区别在于：画家通过技巧描绘他所积累的对时代的反应，以此来沟通他的理解和观点；而摄影家在一瞬间发现潜藏在内心的有感情形象，意识到那就是他要构造的题材。

毫不奇怪摄影和艺术从一开始就有一种不稳定关系，大多数艺术家都尝试拍一些东西，就像打素描稿一样，将它作为新鲜思想的便利资源和主题的记录材料，并融合进正式完成的作品当中。学院艺术家发现照片所提供的细节，使他们保有写实主义的精确。许多其他艺术家也借助照片，尽管他们不愿意承认这一点。摄影注定要受到画家手法的深刻影响，照片可能仍以其接近绘画和素描的程度作为判断标准。了解了摄影在艺术中的位置，还必须认清它独特的力量和固有的局限。

#摄影之鼻祖

1822年，57岁的法国发明家约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯（1765—1833）成功地制成了第一张可长期保存的照片，尽管现存最早的一张照片日期为1826年。其后他加入了路易·雅克·芒代·达盖尔（1789—1851）的工作，这个年青人已设计出一种改良的照相机。经过十年对化学材料和机械的研究，使用准确曝光的“达盖尔银版法”在1839年面世，摄影从此诞生。它鼓舞英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（1800—1877）完成了他的摄影发明，用负片制成正的影像，这是他自1833年一直独立进行探索的。

谁是摄影的鼻祖？他们在探求一种艺术性的媒体，而不是一个现实用途的工具，虽然涅普斯是化学研究者而不是艺术家，但他的功绩超过了他改进石版印刷的发明的影响，达盖尔是技巧熟练的画家，他投身照相机可能是为了提高他大型绘画景观的乱真程度，而这正是19世纪三十年代巴黎所崇尚的。福克斯·塔尔博特把摄影看作素描的替代品，只是在假日里把照相机作为描绘风景草图的工具。

这些人对他们创造的媒体潜在艺术性的兴趣，反映在他们的摄影中，达盖尔的第一张照片（图860）模拟一组源自夏尔丹的静物；福克斯·塔尔博特的《邮船》（图861）看上去就像他那个时代的英国海景绘画。这种新媒介具有其特殊的机械性的一方面。它像工业革命

一样，永远的改变了人们生活的方式，并以它自己的方式来记录自身——直到 1870 年，“停止行动”的呼声总赶不上新理论的翻新。摄影经受了一系列迅速的发展，包括改进的镜头，玻璃负片的发明和新的化学过程；因为这个媒介天然的缺陷已在世纪中期被克服了，在谈论这个媒体的发展的早期历史时，容易造成误导。

此外，摄影基本的机械性和化学原理已经久为人知。照相机的暗盒——在一端有小孔的盒子，可追溯到 16 世纪，那时即被广泛用于证明视觉。在巴洛克时期，相机安上了反光镜和镜头，当时新的世界观以牛顿物理学为顶峰，视觉科学革命是其中一部分。到 18 世纪 20 年代，这种相机成为素描和建筑取景的辅助设备；在这个时候，银盐作为感光材料被发现了。

不过，为什么又过了上百年时间才有人将这些知识结合到一起呢？摄影既不必属于技术史，也不必属于艺术史，它是一种观念，产生于真正所属的时代。如果我们想象一下摄影发明于几百年前，单在艺术和技术领域就是不可能的：十八世纪人们致力于奇妙的幻想，只关心造像的故事性。比如说洛可可时期的人像绘画效力于提供一种出于谄媚而美化了的形象，不是真实的外观，而照相机直接忠实的记录完全不合时宜。即使在建筑测量图样中，对真实地貌也可以根据意愿自由处理。

摄影的发明回应了基于浪漫主义的艺术激情和历史力量的推动，势在必然。这很大程度上是来自人们探索真实和自然的冲动。人们对“造化”的渴望已经有所体现：一方面是科曾斯的墨点作品（见图 819，它们因被偶然做成而是“自然而然”的），另外是流行于 18 世纪晚期的黑白剪影（根据对象侧面轮廓剪成），这导致了对记录影像的感光材料的尝试。大卫的《马拉之死》中直白的现实主义和透过盒状空间的景象的魔力（图 827、828）已经预示了不加修饰的真实性的由来；还有安格尔的《路易·贝尔坦》（图 831）构造了自然的现实基础和有个性的肖像，这正是后来摄影家追随的。

#人像摄影

浪漫主义作品多为中产阶级而作，他们代替了贵族阶级成为文化主要的主顾。石版印刷术是 1797 年才发明的，摄影术正赶上了上升中的中产阶级各种各样的对形象的要求。大量资产阶级都有自己的肖像画，正是在人物肖像方面，摄影找到了它最易被接受的契合点。在“达盖尔银版法”产生后，摄影工作室如雨后春笋般建立起来，尤其是美国，并且 1815 年由阿道夫·欧仁·迪斯代里发明的多影像的小照（Cartes de Visites）变得无处不在。任何人都可以容易的得到一张便宜的肖像。在这个过程当中，普遍人受到关注，摄影术以此成了美国与法国大革命民权主义的结晶。摄影家之间为了在人像摄影方面出名也存在尖锐的竞争。

&纳达尔 加斯帕尔·菲力克斯·图尔那（1820—1910）（更多人知道他叫纳达尔）他设法将法国大多数重要风云人物吸引到他的摄影工作室。像许多早期摄影家一样，他起初是个画家并最初使用照相机去捕捉他在大型石版画《纳达尔的众神》中要描绘的 280 个对象的外形，于是他对镜头的兴趣渐渐超过了画笔。

女演员萨拉·伯恩哈德多次为他作模特，她的照片（图 862）是现代性感摄影的直接的先驱。她浪漫的姿态和表情正与占据大多数 18 世纪绘画中那种有内涵的女性形象相当。纳达尔将她的形象处理得十分雕塑化：事实上，灯光的设置和闪烁的绸缎衣服的效果是当时收藏者普遍欢迎的人物胸像雕塑的再现。

#探索不止的精神

早期摄影术影响了浪漫主义的外表和本质，实际上整个十九世纪都弥漫着好奇，并保着对一切都可以被发现的信念。当这种着迷显示为对科学的强烈兴趣（以达尔文 1831—1836

年的航行为证)，它更突出地反应为对新经验和新领域的不懈探索，这个时代的创造力表现为使广阔的未开发世界可被接近，或以新的方式来显示它。摄影在其中举足轻重。这种对新主题的探索随处可见：例如纳达尔在热气球上从空中拍摄巴黎（图 863），标题为“纳达尔用艺术的高度升华的摄影”，表现出当时对这种新媒介的审美意义的普遍怀疑。

对异国题材的钟爱是浪漫主义逃避现实的基本方式，到 1850 年摄影师开始用推车运载他们的设备去到遥远的地方。与我们在乔治·克莱布·宾厄姆的《密苏里河上的皮货商》（图 824，彩图 112）中看到的同样的浪漫主义精神将摄影师引向边疆，在那里他们用照片实录了美国的西部开发，这些照片在今天具有重要的历史价值。

&奥沙利文 在风景摄影中蒂莫西·奥沙利文（约1841—1882）是一个例外，他常常偏爱那些同代画家忽视的景致。他的作品《奇里炮台》（图864）实践了他自己创造的摄影美学。它不追随任何既成的绘画类型，景物充满了整个照片，排除了任何视觉的教条并赋予它令人惊叹的力量。作品由岩层构成的线所组成，创造出一种打动人心的抽象图形。奥沙利文非常巧妙地控制了色调的关系，即使彩色摄影从同一位置来拍也没有这样的影响力。

#立体摄影术

人们对于以新技术代替经验来照相的强烈愿望加速了体视镜的普及。1849 年发明的双镜头照相机产生两个影像，与我们两眼所见的图像只有轻微的差别，当从一个叫实体境的视窗看时，会见到立体照相机将两个影像融合为一个具有三维空间的十分逼真的幻像。两年后，体视镜在伦敦的水晶宫世界博览会上扬名（见图 108），像图 865 那样的成对的影像的成千上万，难以计数；世界上任何角落对于普通人都变成了可接近的现实，只消往立体摄影作品前一站就可以了。

立体摄影术是一个重要的突破，因为它的双镜头视角清楚的标志着摄影分离于绘画透视的传统并且第一次向世人证明了摄影扩大人类视野的潜力，十分奇怪的是，这个成功作用被减弱了，除了在一些特殊用途上，人们还是习惯用一只眼睛去取景。

#新闻摄影

对今天来说已成历史而渗透了十九世纪的观念，是摄影发展的最初原则。在同时代的画家和雕塑家的作品中，浪漫主义英雄殉难式的伟大行动成为流行的主题，摄影发明于拿破仑死后一年一点也不奇怪，这个人比今世的任何领袖都更多地成为绘画的主题。

几乎同时，热里科的《梅杜萨之筏》（图 837）和德拉克洛瓦的《希俄斯岛的屠杀》（图 839）表明浪漫主义态度向描绘现实事件的坚决转变。这种观点带来了新型的摄影——新闻摄影。

&布雷迪、加尼埃 第一个伟大的摄影记者是马修·布雷迪（1823—1896），他展示了南北战争的景象。其它战争亦有过摄影记录，但布雷迪和他的20个助手（包括蒂莫西·奥沙利文），用十分缓慢和笨重的相机拍摄真实的战斗，无疑将战争的恐怖以空前直接的方式的带到后方。亚历山大·加尼埃（1821—1882）离开布雷迪建立了自己队伍，他的《叛军狙击手的归宿》（见图866）是艺术史上的里程碑，它仅仅通过一个形象传达了严酷现实与死亡意义的残酷。与本杰明·韦斯特（图812）所奉迎的英雄之举相比，这个悲剧就如被杀戮的士兵本身一样默无声息。这张照片比大卫的《马拉之死》（见图827）中同样尖锐的现实主义更具有说服力，这个脆弱的人物，在石头包围的场景中几乎看不见，却丝毫不减其强度。相比之下，艺术家的绘画和版画，大多将斗争现实，明确描绘成战争时期的典型场景（特别是温斯洛·霍默这样的人为杂志报纸作的南北战争的插图）。

@第二章 现实主义与印象主义

\$绘画

#法国

19世纪刚过去一半的时候，卡尔·马克思问道：“朱比特能够逃脱避雷针吗？”这个问题包含了古代雷电之神在科学面前的危险出境和我们在卡拉奇作品《舞蹈》中感觉到的那种进退两难的窘境。1846年法国诗人兼艺术批评家查理·波德莱尔也致力于这一问题的研究。他呼吁绘画表达“现代生活中的英雄主义”。在当时只有一个画家愿意把这个要求当作艺术家的信条，他就是波德莱尔的朋友古斯塔夫·库尔贝（1819—1877年）。

&库尔贝与现实主义 库尔贝生于靠近法国与瑞士边境的一个村庄奥南，他为自己出生农村感到骄傲，在政治上他是一个社会主义者。19世纪40年代早期，他已经是一个新巴洛克主义者了；到了1848年，革命大潮的冲击很快席卷了欧洲，库尔贝逐渐认识到浪漫主义者强调的感情与想象仅仅是对当时现实的一种逃避。现代艺术家必须依靠他自己的直接经验（他说：“我不能画出一个天使，因为我从未见过。”）；因此，他想必是一个现实主义者。但“现实主义”作为一个描述性的术语并不十分确切。对库尔贝来说，它意味着某种与卡拉瓦乔的“自然主义”（图693，彩图94）相象的东西。他作为路易斯·勒南和伦布朗的崇拜者，事实上与卡拉瓦乔的传统有很强的联系，他的作品也像卡拉瓦乔的作品一样被斥为低俗粗鄙，缺乏精神内容。

1849年他展出了自己的作品《石工》（图867）引起了一场风景。这是他首次对自己纲领性的现实主义思想的充分体现。库尔贝曾看到两个在路上做工的人，并请他们在自己的画室里摆好姿势作模特儿。他把这两个人画成真人一般大小，十分结实，非常逼真，丝毫没有米勒那种外露哀婉的伤感情调，图中那位年轻人的脸背向画面，老人的帽子半遮住脸，库尔贝并不是随意选择了这两个形象，他们在年龄上的对比有着重要意义，一个体弱年老，另一个年少力亏。他们的象征性身份具有某种尊严，不需要我们的同情。库尔贝的朋友，社会主义者蒲鲁东将这些比作福音书中的情节。

1855年，安格尔和德拉克洛瓦的作品在巴黎世界博览会上公开展览，而库尔贝的画却未被选中，他在一个大木棚里举行了自己的个人画展，使这些画引起公众的注意，并为此发表了“现实主义宣言”。这个展览棚的中央放着一张巨幅油画，是他一生中最具雄心的作品，题为《我的画室，一个真正的寓言，总结了我作为艺术家生活的七年》（图868，彩图117）。

“真正的寓言”一词略带几分俏皮（寓言照其定义是不真实的），库尔贝所指的寓言要么是隐藏在他特指的现实主义中的寓言，要么是与表现其内容的“真实”本体不相抵触的寓言。

此画的结构很眼熟，库尔贝的组合方式明显属于委拉斯凯兹的《宫女》和戈雅的《查理四世一家》（见图754、833）那一类。但是现在艺术家的位置已经移到了中心，此处的访问者是他的客人，而不是那些想来就来的皇家主顾，他特别邀请了这些人。我们只有经过一番思索才能理解这种做法的意图，必须认真地推敲此画的题目并且考察库尔贝与这些人的关系，才能了解它的全部含义。

画中有两个主要的群体，左边是“人民”，他们是类型化而不具个性的，其中多半是艺术家从自己故乡奥南搬来的，猎手、农民、工人、犹太人、神父、带婴孩的年轻母亲。右边一组人与之形成了对比，我们看到了库尔贝周围生活的一群巴黎人的肖像——顾客、批评家、

知识分子（那个读书的人是波德莱尔）。所有这些人都奇怪地显出一种钝态，好像在等待着某种我们也不知道的东西。一些人在窃窃私语，其他的看起来陷入了沉思，几乎没有人看着库尔贝。他们不是他的观众，而是库尔贝生活环境中代表性人物的翻版。

他们中只有两个人看着库尔贝——一个似乎有着“天真无邪的眼睛”的小男孩，另一个是裸体的模特儿。她的作用何在？若是在一幅传统的图画中，我们会把她作为“灵感的启示”，或者是库尔贝的缪斯，然而她在此处与其他人一样不乏“真实”。库尔贝或许用她表示“自然”，或者是毫不掩饰的“真实”，就如他宣称的自我艺术的主导原则（注意那件她刚脱去的衣服是一个重点）。有意思的是，中间那一组人物是被清晰、明确的日光映照着的，而背景及两边的人物则隐在若明若暗的层次中，这就突出了艺术家，一个积极的创造者与等待他点化成生命的周围世界之间的鲜明对照。

&马奈和色彩革命 库尔贝的《画室》有助于我们了解另一张惊动公众的画——马奈的《草地上的午餐》（图4），这幅画表现了由两个穿着礼服的绅士陪伴着的裸体模特儿。爱德华·马奈（1832——1883）是第一位把握住库尔贝精髓的画家——他的《草地上的午餐》从某种意义上来说就是对这位前辈艺术家的献礼。他尤其触犯了当代道德（将裸体与着衣人像一同安置在户外），更严重的是那个不明确的题目没有提供“较高尚的”意义。并且这种人物又具有如此正规的摆势（因为它的古典性来源，见图5、6），看来马奈完全不打算描绘一个真实事件。或许这幅油画的意思在于对真实性的否定，因为这个景象既不符合日常经历的情况，又不是寓言性的。

《草地上的午餐》一画作为艺术自由的视觉宣言比库尔贝的画更具有革命性，它表明画家有权按照他的意愿结合各种因素，以达到其审美的效果。模特儿的赤裸被“解释”为她温暖的、乳白色肉体的色调与男人们衣服的寒冷黑灰色之间的对比。换言之，绘画的世界有其“自然的法规”，这是区别于那些我们熟悉的现实情况的，画家首先忠于他的画，而不是外在的世界。从此开始了一种新的态度，这种态度后来被概括成“为艺术而艺术”，并且在十九世纪末成为进步势力与保守势力争论的焦点（见 634 页）。马奈本人并不赞成这类争论，然而他的作品证明他毕生致力于“纯绘画”——确信艺术家首要的现实追求是笔触和色块本身，而不是它们表现的内容。他发现过去的画家中哈尔斯、委拉斯凯兹和戈雅的作品很接近这种理想。他羡慕这些人广博开放的技巧，和他们对光线与色彩价值专心致志的研究。事实上马奈的许多油画都是“绘画的绘画”——他总是抓住那些特别触动他的古代杰作，把它转化成现代的形式。并且他总是注意滤去模特儿的表现性或象征性的内容，唯恐观众不注意绘画结构本身。他的绘画无论是什么主题，都有一定情感的保留，如若我们不知其目的，很容易错以为它们是内容空洞的东西。

据库尔贝说过，马奈的画象扑克牌那样平板。请看《吹笛的男孩》（图 869，彩图 118），我们就能理解他此话的意思了。这幅画晚于《草地上的午餐》三年，是一幅没有阴影的画（事实上，画面上还有几处阴影，只是要花功夫找），并且几乎没有立体感，没有深度。这个形象看上去具有三度空间，仅仅因为它的轮廓是符合远近透视法的真实形体，除此之外，他废弃了从乔托时代起就采用的将平面转化为绘画性空间的所有方法。那毫无变化的亮灰色背景看起来就像人物本身那样靠近我们，并如同人物一样结实，如果这个吹笛孩子走出画面，就会留下一块镂板剪影般的空洞。

此外这块画布本身已被另外解释了——它不再是一个“窗口”，而是用平铺的色块制成的帷幕。如果我们将这幅画与德拉克洛瓦《废墟上的希腊》（图 840，彩图 116）以及毕加索《三个舞蹈者》（图 947，彩图 137）之类立体派作品比较一下的话，就很容易看出马奈这幅作品迈出了何等革命性的一步。马奈绘画的结构显然类同于毕加索，而德拉克洛瓦甚至库尔贝仍然追求着文艺复兴“窗户”的传统。回顾起来，就明白马奈艺术的革命性质过去已经在《草地上的午餐》中出现，虽然还不那么明显。这三个人物取自拉斐尔的一群河神，马

奈将其组合成一个几乎与《吹笛的男孩》同样无阴影又像镂板的单元；他们更适合放在一张平坦的布幕上，因为他们的背景受库尔贝风景影响而具有的“明暗对比”的效果，与人物毫不相配。

&莫奈和印象主义 这种“色彩的革命”是由什么引起的？我们不知道，当然马奈本人事先也没有说出什么道理来。我们不由想到，迫于摄影的挑战他创造出一种新风格。被称为是“自然的铅笔”的摄影发明于25年之前，它证明了文艺复兴透视学是客观真理，但是它建立了一种再现正确性的标准，这是手工造型望尘莫及的。绘画需要从与相机的竞争中生存下来，马奈就是完成了这个任务，他坚持认为一块画布首先是一个覆盖着颜料的物质表面——我们必须“看”它，而不是“透过”它去看。与库尔贝不同的是他并不给他所创造的风格取名，当他的追随者们开始把自己称作印象主义者时，他拒绝接受这个名称。

印象主义一词是1874年一位对立的批评家看了克劳德·莫奈（1840—1926）一幅名为《日出印象》的画之后杜撰的。这一词用于莫奈比用于马奈更合适。莫奈采用了马奈的绘画观念并将它运用于户外风景写生。莫奈1868年画的《河》（图870，彩图119）布满阳光，显得如此辉煌，以至保守的批评家们说这张画刺痛了他们的眼睛。在这件晶莹的色块交织物中，水面上的倒影就像塞纳河堤一样“逼真”。它甚至比马奈的《吹笛的男孩》更像“扑克牌”，要是没有前景上的女人和船，这幅画倒挂与正挂几乎没法区别。在这里倒影所起的作用完全不同于早先的倒影（参见图524），不是为了增加真实空间的幻景，而是为了加强实际画面的统一联系。这种内在的一致性使得《河》分离于浪漫主义的“印象表现”，诸如康斯特布尔的《石楠荒原》（见图820），或柯罗的《帕皮诺风景》（见图848），尽管这三幅同样具有当时写生的性质和清新感受。

&马奈和印象主义 但这些新生的特质对严肃和慎思熟虑的马奈来说，却非易事，只是1870年之后在莫奈的影响下，他作品中才出现这种清新的感受。马奈的最后一张重要作品是1881年至1882年画的《弗里·贝热尔酒吧》（图871），它展现了一个平静而坚实的形象，就像他的《吹笛的男孩》一样安排在一块矩形的画布上。然而它的背景已不再是中性调子，巨大闪亮的镜中景象反映出这个夜间俱乐部的全部内景，但却丧失了三度空间的真实感。（镜子紧贴在酒吧女郎的身后，占据了画面的五分之四。）酒吧女郎心不在焉，有些忧郁，与背景上的这种纵情狂欢形成了鲜明对照，那是不容她分享的。尽管这幅画十分文雅，画中的气氛反倒使我们想起杜米埃的《三等车厢》。

&摩里索特 在贝尔特·摩里索特（1841—1895）的母亲和姊妹肖像画中，可以找到相似的内省态度。这幅画作于她遇见马奈（后来马奈的兄弟娶了她）一年以后，在画中集中了她的家庭成员（图872）。事实上，马奈在一定上修改了画中母亲的黑裙，但画面保持了摩里索特的原创。场景中有一种虚幻的宁静，不同于她早期作品的是画中淡淡的细微的疏离感，这里没有英雄主义，却有一种从现实生活中流露出的感人力量，带着摩里索特的艺术所特有的优雅和伤感。

&雷诺阿 印象派画家们最喜爱的题材是娱乐世界的景象——舞厅、餐馆、音乐会和剧院。奥古斯特·雷诺阿（1841—1919）是这一组织中的另一位重要成员，他的绘画充满了一种不可思议的“生存喜悦”。在《烘焙磨坊》（图873、彩图120）中，情侣们在阳光和树荫的斑驳投影下翩翩起舞，流露出令人神往的人间温暖，尽管艺术家只允许我们浮光掠影地看他们几眼。观众的角色是充当偶然的过客，经过此时看一眼这生活的片断。

&德加 相反，埃德加·德加（1834—1919）却让我们定神地瞧一瞧咖啡店里那一对迷惘的男女（图874）。但是可以说，他俩并不在我们视区之内。这幅画的构图一眼看上去好像一张生手照片那样随意（德加的确练习照相），但看的时间愈长，我们就愈清楚画面上的一切都

是颇费心机的安排，我们与这对败运的夫妻之间空桌的曲折线条增强了他们凝重的孤独感。画面结构上如此大胆的安排使德加不同于他的印象派伙伴们。他出生于富裕贵族家庭，受到他极其崇拜的安格尔的传统技法训练。他像安格尔一样，轻视把肖像画作为一种买卖；但不同于安格尔的是，他实现了他的想法，只画他的朋友和亲人——那些与他个人有着情感联系的人。他对人类性格的深切感受使他能够把握住那怕一个偶遇的形象的重点，就像在《一杯苦艾酒》中那样。

当他加入印象派行列时，并未放弃早年的素描功夫。他最好的画经常是用色粉笔画成的（将颜料压成棍棒型），这是一种对他很有吸引力的工具，因为用色粉笔很容易同时把握住线条、调子和颜色。《芭蕾女主演》（图 875）充分证实了这种变换轻柔的技术。这是从靠近前台拱形门的包厢里见到的舞台俯视角度的景色。画面上安排了另一种经过深思熟虑的偏离中心的构图；舞蹈者像一只在闪耀的脚灯的捕捉下的蝴蝶，浮现在略有些倾斜的台面上。

10 年之后《盆浴》（图 876，彩图 121）一画再现了俯视的镜头，但这幅画的构图变得严谨起来，几乎成几何性质，浴盆与蹲着的女人都明显地构划出来，构成了一个方形中的圆圈，长方形的剩余部分由一个极度倾斜的架子补满，这个架子几乎与此画的平面相齐。德加还在这个架子上放了两只水壶（注意那只小水壶的边缘曲线是怎样与另一只的把手重合的！）几乎无法分辨其透视。“两度空间”与“三度空间”、表面与深度之间的紧张冲突大有一触即发之势。

《盆浴》一画属于印象派仅仅是因为它闪亮发光的颜色，而其它性质更具 19 世纪 80 年代后印象派早期的特征，那时许多艺术家表现出对形体问题的重新关注（见下一章）。

&莫奈的晚期作品 在这一运动的主要人物中，只有莫奈忠实于印象派的自然观。1890 年左右，莫奈开始绘制成组油画，表现处于各种不同气氛和光线情况下的同一对象。这些画逐渐趋向透纳那种“用有颜色的水蒸气描绘空气中的景色”的画风。莫奈集中了他的全部精力致力于表现有色的光（见 594 页，他访问过伦敦，见过透纳的作品）。但是莫奈从不冒险追求主题性的幻象，也不放弃他早期作品中的基本追求。他的《睡莲》（图 877）是《河》的一致性延续，虽然两者相隔近 40 年光景。此处，池塘的表面占据了整个画面，以致一块没有物质感的布帘的效果更比以前更强烈了。艺术家的笔触变化更多，更富于个人的韵律，主题却仍旧是那种无休无止，销魂夺魄的倒影与现实的相互作用。

#英国

&现实主义 正当莫奈开始崇拜透纳作品的时候，透纳在本国的名声正处于低潮。到 1850 年，正当库尔贝开始实践他现实主义的革命理论之时，一种关于“现代生活的英雄主义”在英国画坛上非常独立地产生了，虽然这个运动缺乏一个库尔贝那样有声望、有决断力的领导者。这其中最为人知晓的可能是福特·马多·克斯·布朗（1821—1893）的《永别了，英国！》（图 878，彩图 122）。它 19 世纪后半叶在英语世界赢得了为数众多的观众。这幅画描绘了一群启程开始长途海洋旅行的移民望着他们自己家乡的海岸线渐渐消失的情景。或许这个主题在今天已经不太引人注目了，也不像当年那样扣人心弦，然而艺术家毫无疑问把当时的经验作为一个重要的主题，并且在这样做的时候极其认真严肃。或许这个悲痛的景象看上去有点像演戏，注意前景上一对凝神静思和青年夫妇与左上方一个作出“滚他的吧”手势的男子，我的辨认出这种情调来自布朗的崇拜对象荷加斯的“哑剧”（见图 786）。

然而布朗的风格与荷加斯并无共同之处，布朗画中细部的客观精确给人的感觉几乎像照片那样，没有一丁点主观意愿性的“手法”插在观者和描绘的情景之间。几年前布朗在罗马遇到一群自称以“中古的风格”（见 596 页）作画的德国画家，随后他便掌握了这种极需耐心的技巧。他又把这种风格传给画家兼诗人丹特·加布里埃·罗塞蒂（1828—1882），此人在

1848 年帮助建立了一个叫做“拉斐尔前派兄弟会”的艺术社团。

&拉斐尔前派 事实上布朗本人并未加入这一组织，但他与拉斐尔前派的基本观点相同：通过“自然的纯粹再现”和“真实思想的表达”向当时那种轻浮的流行艺术开战。就像兄弟会名称所标明的那样，它的成员必须从15世纪的“原始”大师那里汲取灵感。从此种意义上来说，拉斐尔前派属于浪漫主义运动中重要的哥特复兴支流。拉斐尔前派区别于浪漫主义运动的原因既清楚又简单，这就是它急于通过自己的艺术来改造现代文明中的弊端。因此，在《永别了，英国！》一画中作者戏剧性地强化了迫使那些移民决定离开英国的情况和背景。

但罗塞蒂与布朗不同，他不关心社会问题；他更多地把自己看成一个美感意识的改造者。他早期的杰作《受胎告知》（图 879），尽管细节很有真实感，但充满自我意识的复古主义内容：惨白的色调、局限的用色、古怪的透视以及将物体拉长的手法、更不用说那个拉丁文的标题了。同时，这种报喜的主题反映出禁欲主义的氛围，后来这就成了罗塞蒂作品的标志，并且对其他拉斐尔前派的艺术家产生了极强大的影响。

这种影响甚至可以在插图兼书籍装帧家沃尔特·克兰（1845—1915）的政治讽刺画中察觉到（图 880），这幅画表现的是另一类“报喜”：自由女神极具博蒂切利遗风（见图 594，彩图 73），她给一个熟睡的工人带来了社会主义的福音，这个工人正被恶梦中代表资本主义的吸血鬼压迫着。这真是亨利·富赛利所画的幽灵再现（参见图 816）。

&莫里斯 连结罗塞蒂和克兰讽刺画的是威廉·莫里斯（1834—1896）。他开始时是一位拉斐尔前派画家，但很快就将兴趣转向“实用艺术”，如居住建筑、室内装饰、家具、地毯、墙纸。他企图复兴工业时代之前的手工艺艺术品，以替代机器时代的劣等货色。他认为这些手工艺品“由民众为民众而造，对制造者与享用者都是幸福之物。”

莫里斯倡导设计上的简化：建筑和家具应当按照其材料的自然特点和生产过程来设计，外表应当朴素而不要追求虚幻性。我们有他的墙纸为例（图 881），这幅画体现了他后期的原则，通过流动的弧线体现出来。虽然莫里斯自称在恢复中古的传统，这个形式却没有表现出过去任何一种风格的复兴，而是一种独创。他创造了自洛可可以来装饰方面的第一种全新的体系，这是一个不小的成就。

莫里斯从事许多职业，他不仅是高超的作家和鼓动家，还成了他那个时代所向披靡的民风倡导者。到 19 世纪结束的时候，他的影响已经扩散到整个欧洲和美国。他并不满足于仅仅改造艺术和设计，而要把它们当作改造现代社会的手段。结果是，他在费边社会主义（在英国出现的渐变的社会主义，不同于欧洲大陆的社会主义革命）的早期历史中扮演了一位重要角色。他的许多艺术家朋友，包括沃尔特·克兰都与他持同一立场，有些人将他们的艺术才能奉献给这一运动，这也就是我们刚才看到的讽刺画的背景。

#美国

&惠斯勒 库尔贝生活的最后几年中，在国外深受赞誉，并产生了广泛的影响；印象派画家获得国际承认的时间较慢，令人吃惊的是，美国人竟是他们最早的顾客，他们接受这种新风格比欧洲人来得快。在一段时间里，当任何法国博物馆都不愿意收藏印象派作品的时候，这类作品已经进入了美国公共收藏，美国的画家也是马奈及其同派画家最早的仿效者。1855 年詹姆斯·麦克奈尔·惠斯勒（1834—1903）来到巴黎学习绘画；四年之后他迁居伦敦，在那里度过余生。但他在60年代访问过法国，并同日益高涨的印象主义运动有过密切的接触。

他最出名的画《黑与白的结构：艺术家的母亲》（图 882）反映出马奈平面处理上的影响，并且具有德加的肖像画那种苛刻的精确。这幅画逐渐有名起来，成为当时“母亲崇拜”的象征，这是由当时的大众心理造成的，惠斯勒如果知道，一定会很失望，他希望这幅画仅仅因为它的形式特点而被欣赏。

惠斯勒风趣而善言辞，主张“为艺术而艺术”，他把自己的绘画看成是音乐的曲调，将它们称作“交响曲”或“小夜曲”。最大胆的尝试是1879年前后画的《降落的火箭：黑与金的小夜曲》（图883，彩图123）。这幅画要是没有旁边标题的解释，我们很难弄清他画的是什么。没有哪位法国画家敢像他的作品这样如此“无所指”，如此接近科曾斯的“墨迹风景”和透纳的“有色蒸气”（见图819、822，彩图111）。约翰·罗斯金正是看了这幅画才批评惠斯勒“将一桶油漆泼到公众的脸上”。然而同是这位批评家，对透纳的《奴隶船》却给予很高的评价，可以得出结论说罗斯金并不真喜欢“有色的蒸气”本身，而喜欢它背后那种浪漫主义情调。

惠斯勒在对罗斯金批评的诉讼中给他自己的目的作了定义，这个定义看上去特别适用于《降落的火箭》——“我的目的大概在于表现自己作品中的艺术情趣，使我的画脱离任何外部的情趣……”。它首先是线条、形体和色彩的安排。我利用任何能够造成匀称结构的细节来达到这一目的”。最后这句话有特别的意义，由于惠斯勒承认偶然机遇的作用，他并不寻求相似性，而是纯形式的和谐。然而惠斯勒很少按照自己的说法去实践与《降落的火箭》程度相同的做法。他的声明读起来像是今天美国抽象绘画的预言（见图967，彩图146）。

&霍默 与惠斯勒同代的美国画家、天才的温斯洛·霍默（1836—1910），年轻时也去过巴黎，但他很快就离开了那里以致没能接受印象主义的全部影响。整个南北战争时期他是一个绘画记者，接着又当了杂志的插图画家，直至1875年。19世纪60年代，他完成了自己最优秀的几幅作品，《晨钟》（图884）就是其中的一幅：画中那种阳光下清新微妙的景色，可以称作是“前印象派”，这是一种介于柯罗和莫奈之间的风格（参见图848、870，彩图119）。但是这幅画还具有一种极不寻常的细腻设计，画面右边的狗、中间的小姑娘和左边那些人位置的安排使得这条小路宛如一架跳板，走道往上的趋势正好与下垂的树梢相互平衡。

&埃金斯 大约霍默画《晨钟》一画时，托马斯·埃金斯（1844—1916）从费城来到巴黎，他受到库尔贝、马奈和委拉斯凯兹的影响。这三位画家的绘画同时还被结合在埃金斯那幅《人体解剖课》中，这是美国19世纪最有份量的一幅作品。这幅强有力的油画表现了与真实情况等大的进展中的手术场面，没处理掉任何刺眼的细节。保守的批评家把它贬为一种“艺术的堕落”，但对我们来说，它却是波德莱尔所要求的绘画表达现实生活英雄主义的辉煌实践。

&坦纳 埃金斯认真地鼓励妇女和黑人学习艺术，而当时学院教育对他们关闭。美国黑人在废除奴隶制之前不能从事艺术，内战以后形势只是逐渐改善。亨利·O.坦纳（1859—1937）是第一个重要的黑人画家，他在19世纪80年代早期跟随埃金斯学习。坦纳在移居巴黎后画的作品《五弦琴课》（图886）明显带有埃金斯的影响：回避了其它美国画家的相似主题的多愁善感，基于个人经验的场景被放置在充满光线的现实当中，就像《人体解剖课》。

&卡萨特 费城成了为数不多的美国艺术家的中心，很大程度上得益于埃金斯对于绘画启发性的观念，但他们必须为克服传统的阻碍而斗争。玛丽·卡萨特（1845—1926）所受的早期训练与埃金斯十分相似，但像坦纳一样，她选择了定居巴黎，1877年她在那儿加入了印象派。尽管她的家庭反对她的职业，而且当时人们对妇女从事艺术不以为然，但就因为她经济上无后顾之忧，使她能够坚持从事艺术（像贝尔特·摩里索特，这个圈子里的另一成员）。卡萨特在印象主义者当中总是争强，她卓有成效地利用与富有收藏家的关系，为其作品在美国找到了早期市场。她终生未婚，但她大部分作品的题材选择和形式侧重都透着母性，这种风格在1890年左右臻于成熟。《洗浴》（图887）斜入的视角、简洁的色彩构成和平面组合反映出卡萨特受益于她的同行德加（图874）和马奈（图869，彩图118），以及她对印刷品的研究。而这些影响被吸收融入一种个人的，非常充分的方式之中，这使她成为美国印象派的先锋。

\$雕塑

#罗丹

人们常说印象主义能够复兴雕塑，就像它在绘画上所做的那样。这种说法既正确又容易被误解。就在马奈与莫奈革新绘画的那几年里，奥古斯特·罗丹（1840—1917）这位自贝尼尼以来首屈一指的天才雕塑家革新了雕塑艺术。然而，他不是跟在这些艺术家后面。《吹笛男孩》与《河》这类绘画又怎么能复制成三度空间中无颜色的雕塑呢？

&断鼻梁的人 罗丹所取得的成就在他第一件打算送去展览的1864年的作品《断鼻梁的人》（图888）中已经可以看出，正如我们所预料的那样，此作品遭到展览会的拒绝。罗丹早期在巴里的指导下工作过，他雕塑上的高低起伏的表面可以解释为巴里影响的结果（参见图857）。接缝和皱折在磨光的青铜上显现出非常有变化的反射性纹理。但这种效果是否是借助于印象派呢？罗丹是不是将三度空间的形体分割成明暗闪动的块面了呢？这些经过强调的形体充满了雕塑的活力，不管从任何角度、在任何光线下看，它们都保持着这种特点。罗丹的雕像并不直接用青铜，而是先用蜡或粘土做成模型。不知他何以能预先估计好雕像制成青铜后的反光效果。

必须假定另有一个完全不同的缘由，那就是他并不着意捕捉转瞬即逝的视觉效果，而是要强调“生长”的过程，他要把无生命的物质通过自己的手变成活的东西。马奈和莫奈将一块块颜色当作首要现实，罗丹则把他用以造型的可塑物质材料作为首要现实。保守派批评家象拒绝印象派绘画那样拒绝了罗丹的《断鼻梁的人》，同样的理由是它“没有完成”，仅仅是一件草稿。

当然，雕塑家常做小型的非正式的草样（造型的样本），但这是为艺术家自己创作用的，而不是为公开展出的。罗丹是第一位将“未完成”作品公诸于众的雕塑家，他的这一美学原则统治了他作品的表面处理和整个形态风格（这件《断鼻梁的人》并不是一尊雕像，而是一个齐颈“折断”的头部）。通过这种或许应称为局部自主权的发现，罗丹将雕塑从机械的追求逼真中解放出来。

罗丹在24岁时就大胆地提出雕塑革命，但时至19世纪70年代末仍未达到完满的境界。为了生活，这位年轻的艺术家的被迫与官方承认的雕塑家在公共建筑或纪念碑雕塑工程方面进行合作，这些工程基本采用卡拉奇的新巴洛克风格。1879年罗丹终于得到了装饰巴黎美术博物馆大门这一重要工程的定件。他将这项工程发展成一件颇具震撼力的作品《地狱之门》，这座门的象征性内容受但丁《神曲》中《地狱篇》的启发，他虽然未能完成这座门，但却留下了许许多多为它而设计的小雕像，后来他将这些雕像一一做成独立的作品。

&地狱之门 其中最著名的就是《思想者》（图889），这个雕像本被安排放在地狱之门大梁中央，凝视着下界绝望的芸芸众生。《思想者》的祖先可以从基督教艺术开始阶段间接地找到，（拜占庭牙雕（图333）左边坐着沉思的男子显露出《思想者》的早期基督教来源）；它还包涵了米开朗琪罗作品中超人的身体动中有静的特点（见图614、617、619，彩图77），皮热作品《米洛》中的紧张感（见图772，尤其是脚），以及《断鼻梁的人》中那种表现性活力。这位思想者到底是谁？毫无疑问一部分是亚当，（虽然罗丹那座门的雕塑群中还另有一个亚当的形象），一部分是普罗米修斯，一部分是禁锢在肉体中的丑恶欲念的象征。罗丹机敏地未给这个雕像起一个确定的名字，因为它与任何限定性形象都不相符，这是一个人的新形象。形式和内容是统一的，不像卡拉奇的雕像《舞蹈》那样，两者截然分开，卡拉奇想作裸体雕像，结果给人未穿衣服的感觉，而罗丹的思想者像米开朗琪罗的裸体像一样，完全脱离了裸

体模特的感觉。

《吻》（图 890）是一座比真人还大的大理石群像，它也是从地狱之门上取下来的，它不像《思想者》那样具有力量，表现了另一种未完成的艺术。罗丹被米开朗琪罗的《奴隶》打动，那作品本身与大理石的束缚进行斗争。《吻》一开始便是根据粗糙的大理石设计的，一对恋人在石上拥抱着，这成为他们天生地就的欲望的象征。质感的对比加强了身体的隐隐约约的优美细嫩的感觉。

&巴尔扎克纪念碑 罗丹是一位凭直觉的塑像者，而不是像米开朗琪罗那样的雕刻者。他最伟大的作品被认为是青铜塑像。然而若要找回它们的全部力量的话，我们就要去看从罗丹的泥塑原稿上翻制的石膏像。《巴尔扎克像碑》可以说是他最大胆的创作，这件作品的石膏保存了许多年，因为委托制造的那个委员会拒绝采用它（图891）。

这个形象比真人大一些，富于活力和神采；像一个强有力的精灵存在着。又像是一块撑天巨石。这个天才凌于众生，他具有“神一般崇高的自信”（正如浪漫主义者所讲的那样）。罗丹减少了身体的各种表现因素，这使人在一定距离之外看到的只是巨大的石块。当我们走近时才渐渐发现巴尔扎克被一件像斗篷那样的睡袍包裹着，他的头从这一大块石块中向上伸出，不得不说，好像是依靠原始力从石头中迸出来的。当我们靠近至可以看清整个身体，我们感到他倔犟高傲的身体中包含着一种发自内心的悲愤。这表明它与《断鼻梁的人》很接近。

@第三章 后印象主义绘画

\$绘画

1882年马奈去世之前，法国政府给他颁发了国家荣誉奖章。自从1874年以来常在一起开画展的印象主义画家们于1886年举办了他们最后一次联展。这两件事标志着艺术形势的转折，表明印象主义已被艺术家与公众广泛接受，同时也说明它已不再是艺术上的先锋运动。由此，未来属于“后印象主义”。

从字面上来看，这个平凡的字眼指的是十九世纪八十年代以来所有有成就的画家，尤其是指一群经历过印象派阶段但逐渐不满其风格制约的画家，他们朝着不同的方向走到了印象派的前面。由于这些人没有一个共同的目标，因此除了“后印象主义”之外，找不到更合适的词来说明他们。这些画家通常并不是“反印象派者”，更不否定“马奈革命”的影响，而是要把它深入下去，后印象主义实质上是一个进一步的阶段——而且是一个很重要的阶段。这个发展阶段开始于18世纪70年代，产生了类似马奈《草地上的午餐》这样的画。

&塞尚 保尔·塞尚（1839—1906）是后印象派中最年长的画家，生于法国地中海沿岸的普罗旺斯地区艾克斯。他是一个感情充沛的人，1861年来到巴黎，醉心于浪漫主义。德拉克洛瓦是他最喜爱的画家，塞尚从未失去对他的崇拜。塞尚发展过程中的“新巴洛克”阶段的代表作有《地狱之界的基督》（图892），画中他用了厚重的油彩，和极具表现个性的笔触。这幅画还显示出这位年轻的艺术家的已经抓住了“马奈革命”的本质。这是一幅“画中之画”，就像马奈画过的那些一样。此画是根据一件意大利16世纪的作品而作（图893）。他热衷于将文艺复兴的构图变化成马奈《吹笛男孩》那种风格（见图869，彩图118），通过“关闭”文艺复兴洞一样的空间来调整画面。象马奈一样，塞尚坚决反对应用传统黑白对比的方法来完成这种转化过程。在这幅画中，他不应用从黑影到光亮那种渐进的色调变化，而把阴影当作画中的形体，这些阴影能够单独存在，非常结实，并且有明确的轮廓。塞尚比马奈更大胆，因为他能够将表面形态的逻辑性全部舍去以换取构图的内在逻辑性。

塞尚不久就开始画明亮的户外景色，但他从不具有他的印象派同伴对“生活片段”题材的兴趣。1879年，当他画自画像时（图894，彩图124）已经决定“将印象派变成像博物馆中的艺术品那样结实并具有永久性的东西。”他一改十九世纪六十年代浪漫主义式的冲动表现，变得很有耐性，有节制地追求形体与色彩间的协调：他每画一笔就像往建筑上添一块砖，每一笔都是整个绘画建筑上的一个单元；两度空间和三度空间的平衡不像以前那样严格（注意背景上糊墙纸的样式，它把圆形的头部框起来）。塞尚的颜色使画面产生冷暖相间的色调和一种动荡的效果。

在塞尚的静物《水果盘·杯子·苹果》（图895）中，对“结实性和永久性”的追求更明显了。塞尚是继夏尔丹之后第一个使画者眼中的日常简单物体显得如此重要的人。画中装饰性的背景和前面具有三度空间的东西混在一起，有韵律的笔触形成了纹理，使整幅油画的表面像鱼鳞般闪亮。在这儿我们还可以通过这幅作品注意到塞尚日趋成熟的风格的另一方面，这种风格比他自画像中更明显，并且开始时可能会使我们感到惊奇：图中这些东西的形体都经过简化，用黑线条来强调轮廓；同时画家还采用了一种“不正确”的变形的透视法，水果盘和其它水平表面的后部都掀起来了。对这幅画探究越深，就越会发觉这些显得随意的变形是谐调和合适的。塞尚将现实自由安排的主要目的是要找出日常物品外表的偶然性之中的永久性特质（塞尚确信自然界中所有形体都归属于圆锥、球体及圆柱体）。这些物质就是外在世界中一切东西的基本结构，也是他绘画的真正主题。他得将这些几何形体重新加以变

化，使之适合于油画中分离和封闭的世界。这幅画中的一个细节可以将这个问题解释清楚，水果盘的支柱并不在盘子的中央，这是为了配合那只椭圆形的盘子，由于盘子右边有一大堆东西，因此盘子好像被移向左边。

将这种方法移用到风景画上是塞尚毕生中最大的挑战。从1882年起，塞尚隐居在他家乡普罗旺斯地区艾克斯附近，专画那一带的风景，就像克劳德·洛兰和柯罗描绘罗马附近的风景那样。这地方有一座圣维克多山深深地吸引着塞尚；这座山凹突不变的轮廓映在地中海湛蓝的天空上，一再地出现在塞尚的油画中。图896是塞尚晚年的作品，它气势恢弘。一大片风景毫无人烟，因为房屋和道路只能干扰这座大山孤独庞大的气势。岩石组成的那道墙就像一连串防御工事那样阻挠我们前进。那座大山从明朗的大气中突兀而起，看上去比画中的其它东西更遥远，但又像前景一样真切、实在。这幅画尽管建筑般的稳定，却充满了活力和动感；由于画家坚强的意志，耐性的协调，使画中不同的力获得平衡。塞尚从他年轻时的动荡经历中磨炼出这种有节制的内力，使他成熟的作品具有一种经久不衰的气质。

&修拉 乔治·修拉（1859—1891）和塞尚一样希望印象派变得“更结实和具有永久性”，但他以另一种方法来达到这一目标。修拉的一生像马萨乔、乔尔乔尼和热里科一样短暂，成就也像他们那样惊人。修拉的大部分精力都集中在几张大画上，每幅画都要花去他近一年或一年以上的的时间，他在着手正稿前，先要画一些草图，直到他自己感到满意时才开始动手画那些大画。这种颇费心血的方法，说明他相信艺术必须基于一种原则。像德加一样，修拉曾跟安格尔的学生学过画，他对绘画理论的兴趣就是受了那些人的影响。但是像所有的天才一样，他的理论不能用来解说自己的绘画；相反只能用其绘画来解释其理论。

修拉的第一张大画，1883—1884年的《浴者》（图897）采用的是印象派画家所喜爱的主题。他也用了印象主义的明快的颜色和强烈的阳光。除此之外，这幅画一反浮光掠影的“印象”：肯定简洁的轮廓线、闲散而不动的人体给景象带来一种超越时间的稳定感，使人想起皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的作品（见图568，彩图68）。修拉的笔触显示出他热衷于规律和永久性，他的油画表面铺满了有规律的、静止的“色块”，比较起来，塞尚结构性的笔触显得冲动，较有变化的活力。

修拉的晚期作品《杂耍》（或《游行行列》，图898，彩图125）中，色块已经变成颜色明亮的色彩小点，这种色点，使观众的眼睛产生一种混乱的错觉，同时还产生一种混合的色彩印象。这些颜色比平常调色板上调出来的颜色显得更为明亮。这种方法被称作新印象主义、点彩派或分离派（修拉本人比较喜欢分离派一词）。然而现实效果并不能与理论混同。如果从适当的距离上看《杂耍》（离彩图12—15英寸或离原作7—10英尺），我们会发现我们的眼睛无法完全使这些颜色混合，色点也不会消失，它们还能保持其清晰性，像嵌在画中的石头一样（参见彩图30）。修拉本人一定很喜欢这种始料未及的效果，如果不是这样的话，他一定会将色点缩小。修拉这种手法使得他的油画像一片透明闪光的屏幕。

《杂耍》这幅画中的人体不再像《浴者》那样具有重量感和体积感；前大后小的比例因素也减少到最低限度，画中的人物不是正面的就是全侧面的，修拉好像再度应用了古埃及艺术中的人体造型规律（见57页）。同时这些人物和整个构图的垂直线与平行线配合得十分巧妙，各得其所，恰到好处，因而整个画面也成为以直线划分的独立场面。修拉这种对“画面区域的关注和处理”只有在维米尔的作品（参见图749，彩图102）中才能见到。

&凡高 塞尚和修拉将印象派变成一种更严肃的古典式风格，而凡高（1853—1890）的艺术倾向恰恰相反，他确信印象派并没有给艺术家足够的自由去表达他们的感情。因为内心感情是凡高的主要目标，所以有人称他为表现主义者。事实上，表现主义更适合于指称以后的一些画家（见下一章）。凡高是17世纪以后荷兰最伟大的艺术大师，他到1881年才成为一名艺术家，10年后便与世长辞了。他的绘画生涯比修拉还要短。凡高早年的兴趣是文学与宗教，他对工业社会产生的价值感到怀疑和不满。他满怀着传教的热情来到煤矿工人和贫民区进行

业余传教活动。对穷人的强烈同情心是他前期印象主义绘画（1880—1885）作品的主要表现倾向。《吃马铃薯的人》（图899）是凡高这一时期最后的，也是最具特点的作品。我们在画中看到一种很幼稚呆板的笔法，因为凡高未受过正规绘画训练，但正因如此，使其风格更具有表现力。凡高这类绘画使我们想起杜米埃、米勒（见图844、846）、伦勃朗和路易斯·勒南（见图735、741、756）等画家的作品。晚餐对一个农村家庭来说，好像是一个重要严肃的典礼。

凡高画《吃马铃薯的人》时，尚未发现颜色的重要性。一年以后，他来到巴黎他弟弟泰奥的现代艺术画廊，在那里认识了德加、修拉和其他当时法国的主要画家。这些人像闪电一样触动了凡高，使他的画开始充满颜色。他尝试过修拉的分离主义手法。他对印象派风格的尝试不足两年，这对他绘画的发展来说是非常重要的，但他必须将这样学来的东西溶汇到早期作品中去，这样才能充分发挥他的天才。巴黎使凡高大开眼界，他看到视觉世界中的感性美，也学会了色块这种绘画语言，然而绘画对凡高来说只是他个人感情倾泄的工具。为了将他所学的技术用来表现精神上的内涵，他来到法国南部的阿尔勒，1888—1890年间，凡高创作了他最伟大的绘画。

凡高像塞尚一样把大部分精力花在风景画上，然而地中海地区阳光明媚的田野使他产生了一种完全不同于前者的反应。对他来说，此地的田野不具有像建筑那样的稳定性和永久性，而具有一种不规则的动态。他的作品《麦田和松树》（图900，彩图126）中的天与地都给人一种汹涌激荡的感觉，一片麦田就像澎湃的大海，松树则火焰般从地上燃起，山和云也在跌宕起伏的动力中飞舞。这种动感表现在每一道笔触之中，这些笔触不仅是光亮的颜色，还有十分明显的绘画形态。凡高绘画中独特的笔触在绘画中占的重要地位比杜米埃有过之而无不及（参见图844、845）。对凡高自己来说，决定他绘画表现力的是颜色而不是形体。他在给他弟弟的信中详细写过他为什么要选择某一种颜色，以及这种颜色代表何种感情。虽然他自己承认他具有“强调本质，而任其明显部分模糊”的想法，这使得他具有动感的色彩按印象派的标准来看是随意的，而事实上凡高和视觉世界的关系还是非常密切的。

如果把他的画同莫奈的《河》（见图870，彩图119）比较的话，《麦田和松树》的颜色就显得更强、更简略，更富于震颤的动感，但我们又决不能说它“不合乎自然”。它展示了凡高在南方找到的“阳光的王国”，也向我们证实了他的神秘信仰，这就是天地之间的创造力将生命赐给一切形体，凡高这种神秘信仰和他早年对基督教的信仰一样热忱。往日的传教士现今成了先知，这种先知的身份，我们从他的自画像中可以看出（图901），他那憔悴发光的脑袋和火一样燃烧的眼睛，从一团漆黑的漩涡中突现出来。“我要画出男人与女人的内在永恒性，就像神背后的光圈所象征的一样。”凡高在给他弟弟的信中写到，他的画所要探求的明确目标是人类的本质和精髓。当凡高画自画像时，受到精神病的困扰，工作一天比一天困难。由于对治疗失望，一年之后他自杀了，因为他感到没有艺术就不值得将生命延续下去。

&高更和象征主义 对宗教体验的追求也是另一位大画家保罗·高更（1848—1903）绘画中的一个重要因素，这种体验只表现在他的作品上（如果这与其实际生活无关）。他早先是巴黎股票市场上一位富裕的经纪人、业余画家和现代绘画收藏家（他收藏过塞尚的《水果·酒杯·苹果》，见图895）。当高更35岁时，认定自己必须完全投身艺术；他为此放弃了自己的生意和商务，离开了家庭，1889年高更成为当时称为综合主义或象征主义的艺术运动的中心人物。

他的风格不像凡高那样有强烈的个性表现，但从另一方面来看，高更却将印象派推上更大胆的探索道路。他认为西方文化与“人类的感情”脱了节，工业社会使人类陷入一种道德精神不完整的生活，只图物质追求，疏忽了情感。为了寻求藏匿感情的世界，高更离开巴黎到了法国西部，和布列塔尼半岛的农人生活在一起。他发现宗教在乡下人的生活中占据着重

要的位置，他的《闻道后的神示》（或称《雅各和天使搏斗》；图 902，彩图 127），正是要表现农民简单直接的信仰。事实上，这幅画具有的表现力之强是浪漫主义画家未能达到的：它来自于一种源于文艺复兴之前的风格。

他放弃塑造性和透视法，采用一种平板的简单形态，用黑线框起来，加上明亮的颜色，所有这些都可以被说成是反自然的。这种风格是受民间艺术和中古彩色玻璃窗画影响而形成的，高更意在重新创造出当时的情景——神迹之真实感以及农女们入神的表情。我们感到虽然高更能够去体验这种经历，但他还是局外人。他只能画关于信仰的绘画，无法画出从内心信仰中生发出来的绘画。

过了两年，高更为了追求不受污染的生活，走得更远了。他到塔希提岛做所谓“从反方向传教”的工作，主要是向土著人学习，而不是去开导他们。高更在这个南太平洋岛上度过了自己的余生，其间仅回法国一次（1893—1895）。他在塔希提所画的油画没有一幅像在布列塔尼半岛的画那样大胆。他这一时期最有份量的作品是以宗教为题材的木刻板画《感谢神明》（图 903），这是一个关于神像的故事，就相当于《圣经》中的显圣。从简单的“雕刻”表面和大胆的黑白花纹中，我们可以看到南海艺术及其它欧洲以外的风格对他的影响。高更认为西欧艺术和西欧文化要恢复其生命力，就应当向“原始人”学习：他告诫他的象征主义同伴要放弃希腊的传统，从波斯、远东和古埃及艺术中汲取灵感。

这种想法并不新奇，它源于所谓“高贵的野蛮”的浪漫主义神话，这种思想 100 年前已由启蒙主义思想家传播过，它的根源是对地上乐园的追求。人类曾在这个乐园中生活过，或许不能重返这一自然的和天真无邪的状态。然而高更之前却没有一个人去身体力行这一原始主义理论。因此高更去南太平洋朝圣的行为还是有个人生活以外更深刻的意义，它象征着 400 年来的殖民扩张主义的终结，而这 400 年来西方世界几乎控制了全球。帝国建设者历来对此充满信心并不惜采取残酷手段，而今这种“白人的责任”已经变成了无法忍受的负担。

#象征主义：纳比画派

高更象征主义的继承者们自称为纳比画派（Nabis 一词来自希伯来文，意即先知），用创造的观点来看，这些画家并不出色，但他们能用理论的方法来表达后期印象派的目标。他们中间的一位莫里斯·丹尼斯曾经说过一句话，后来成为 20 世纪画家的首要信条：“一张画在变成一匹战马、一个裸女或描绘一个事件之前主要是一个用特殊方式涂满颜色的平面。”象征主义画家同时还发现有几个老一辈画家（浪漫主义的追随者）和象征主义者一样，将对内心的感受放在对外部自然的观察之上。

&莫罗 他们中有一位名叫古斯塔夫·莫罗（1826—1898），他的性情十分怪僻，非常崇拜德拉克洛瓦。他独创了一种非常奇特的幻想世界，这种幻想世界非常接近拉尔前派的中古式梦想。《显灵》（图 904）是莫罗最喜爱的题材：圣使徒约翰·巴普蒂斯特在一片耀眼的亮光中将自己头部的形象向正在跳舞的萨洛梅显现。图中萨洛梅那土耳其仕女式的性感表现，那断头中涌出一股鲜血以及神秘的背景令人想到一座异邦庙宇，而不像赫罗德王府，唤起浪漫主义关于东方的辉煌和残酷的遐想，混合着作者对超自然的现实性的肯定。

莫罗直到晚年才被人发现，开始享有声誉。他的绘画突然间十分符合当时的风尚。他一生中的最后六年取得了保守的国立艺术学院教授席位，这个学校的前身就是路易十四皇家画院。莫罗的课吸引了许多天资极高的学生，其中包括未来艺术的领导人马蒂斯和鲁奥。

&比尔兹利 为什么莫罗的作品在 19 世纪末是超时代的呢？只要将他的作品和奥布里·比尔兹利（1872—1898）的作品作一番比较就明白了。比尔兹利是一个天分很高的英国青年，他那种“颓废”的黑白素描可以作为这个世纪末风尚的代表。他的一幅素描插图《萨洛梅》（图 905），可能就是莫罗描写的那出剧的最后一幕：萨洛梅捧起死人的头，以胜利者的姿态与死

者接吻。比尔兹利的情欲表露画中，萨洛梅疯狂地爱慕着约翰，因为无法获得他的爱情，而要了他的脑袋。而莫罗在处理相同主题时则采取模棱两可的态度：或许萨洛梅仅仅想象出那头颅？或者萨洛梅仍热爱着约翰？总之，这两幅画相似和相异之处也一样明显，比如约翰头上滴下的鲜血变成花梗，头颅升起来宛若一朵盛开的鲜花。也不能说比尔兹利继承了莫罗，他的风格来源于英国本土的艺术，即拉斐尔前派的版画和威廉·莫里斯的曲线装饰风格（见图880、881），很大程度上混入了来自日本的影响。

&雷东 另有一位独立的画家，也就是后来被象征主义者发现并移作他们运动中一分子的奥狄隆·雷东（1840—1916）。雷东和莫罗一样具有焦虑不安的幻想，但他创造的形象更具个性，使人难以平静。雷东是铜版画和石版画大师，他的版画从戈雅幻想的观感（见图835）和浪漫主义文学中汲取灵感。1882年，他设计创作的《汽球眼睛》（图906）是对诗人埃德加·爱伦·坡的纪念。此时，这位美国诗人已死去33年，但他苦闷的一生和自我困扰的幻想却使其成为颓废派诗人的楷模。他的作品被波德莱尔和马拉美译成精湛的法文，在法国颇受欢迎。雷东的石版画并不是爱伦·坡诗句的插图，而是“视觉的诗”，它们具有独立的艺术价值，具有幻想世界中的那种恐惧而又令人神魂颠倒的意境。在图906中，雷东重复了一个古老的把戏，这只独眼代表上帝洞察一切的心灵。但雷东并未用传统的象征形式，他把整个眼球从眼窝中挖出来变成一只汽球，漫无目标地在天空飘荡。这种令人困扰的视觉怪物被20世纪达达主义和超现实主义画家竞相拓展（见图960、961、964）。

&维亚尔 十分奇怪的是，纳比画家中最有天才的爱德华·维亚尔（1868—1940）受修拉的影响比受高更影响还大。《室内》（图907）反映了他1890年左右最常采用的绘画题材，这幅画画幅很小，给人一种亲切感。画中，他将高更的平面性和强调的轮廓线（图902，彩图127）、修拉闪光的分离主义“色块镶嵌”及几何型表面结构（见图898，彩图125）揉合在一起。这幅画乍看像艺术家公寓的一角，具有一种巧妙的二度空间和三度空间之间的平衡、画面充满了安谧的气氛，使我们想起维米尔和夏尔丹的作品（参见图749、778，彩图102、108），维亚尔想必很崇拜这两位历史上的大师。维亚尔简朴的表现方法十年后为马蒂斯开辟了新路（见图928，彩图130）。然而维亚尔在以后的十年中风格日趋保守，他已无法把握自己早期油画中那种细致和大胆的风气了。

&图卢兹-劳特累克 凡高（1864—1901）和高更对西方文化精神之病态的批评是19世纪末很普遍的思想。这个时期的艺术家和文学家存心要表现颓废、丑恶人生的阴暗面。即使是那些感到绝望的人，也将他们自己的处境用可怕的方式来作自我分析。奇怪的是，这种对颓废的自我觉悟表现了一种力量（真正颓废的人是无法客观地理解自己的困境的）。亨利·德·图卢兹-劳特累克正是表现这种惊人力量的代表。他是一个丑陋的侏儒，但有超人的艺术才华，他在巴黎夜生活世界中过着糜烂的生活，最终酗酒过度而死。

劳特累克非常崇拜德加，他的油画《红磨坊》（图908，彩图128）使我们想起德加的《一杯苦艾酒》（见图874）。但他这幅画并不是为了描绘这著名的夜总会里人们“生活的片断”，图卢兹-劳特累克透过这个场景放浪俗艳的外表，以锐利的眼光观察这些表演者和顾客（包括他自己在内，那个长胡子的矮人是他，站在房间后面一个高大的人物旁边）。通过画中那一大片平涂的颜色和一些经过强调的流畅弯曲的轮廓线，可以看出来自高更的影响。虽然劳特累克不是象征主义画家，但他的《红磨坊》却充斥了悲惨的、人间地狱般的气氛，这不是一个娱乐场，而是邪恶之所。

&恩索尔 蒙克这种对人类生活的悲观看法在比利时画家詹姆斯·恩索尔（1860—1949）的艺术中发展了顶点。《诡计多端》（图909）描绘了一个奇形怪状的狂欢节。如果我们仔细地观察一下这些面具的话，就会发现它们僵尸的真面目，暴露出人类日常生活假面具后面的丑恶真相。在这里包西和顺高尔的鬼怪世界套上了现代的衣衫复活了（参见图523、534）。

这种恐怖的物质在爱德华·蒙克（1863—1944）的早期作品中也可以看到。蒙克是一位天资极高的挪威画家，1889年他到了巴黎，在图卢兹—劳特累克、凡高和高更风格的基础上开始他的表现风格。《呐喊》（图910）这幅画中可以看出上述三个画家的影响，图中恐惧的形象让我们感到在恶梦中遇到的那种无理性的恐怖。蒙克的作品不像富赛利或戈雅的作品（见图816、835）那样用可怕的形象传达体验，这一点使蒙克的画更能达到真实的效果。画中那长条的波浪状的线条，好像呐喊的回音传遍画面的每个角落，将天地化作一片恐惧的巨大回音板。

&分离派 1892年蒙克的作品在柏林展览时引起争论，促使一群激进的年轻人从艺术协会中脱离出来建立了柏林分离派（Secession）这个名字取自一年前在慕尼黑建立的一个类似组织。这个派别很快发展成为一个散漫的国际联合运动。1897这个运动播及奥地利，在那里古斯塔夫·克里穆特（1862—1918）建立了维也纳分离派，以提高奥地利艺术和工艺水平，这与“新艺术”（见749页，那时叫Jugendstil——青年风格）有密切关系。克里穆特的《吻》（图911）表现了不同于蒙克的《呐喊》的另一种忧虑。其中形象使我们想起比尔兹利的《萨洛梅》（图905），但在这儿，勉强压抑住的情欲爆发为激情，他们身陷入长袍之中，那马赛克式的色彩产生的艳丽的幻彩，转折分明的身影轮廓非常简洁地突出了他们偷渡爱河的欢乐状态。

&毕加索：蓝色时期 1900年帕布洛·毕加索（1881—1974）来到巴黎，他受到当时产生的蒙克艺术风格颓废气氛的影响。毕加索蓝色时期（这个名词指的是他这一阶段油画的主要色彩倾向，同时也指画中所表现的情绪）绘画中的人物多半是乞丐、沦落者，如《弹吉他的老人》（图912）中这类被社会摒弃的人或社会的牺牲者，他们的悲痛中反映了艺术家自身的孤独情绪。这些人物传达的并不是失望，而是一种富有诗意的忧郁感。这幅画上的上了年纪的乐师一副听天由命的样子，看起来倒像是一个圣徒，他那被拉长了的优美肢体颇像是格列科画的人物（参见图647，彩图84）。《弹吉他的老人》是形式主义、高更和图卢兹—劳特累克艺术的混合物（注意他那光滑而弯曲的轮廓），从这个人物身上我们看到了一个22岁天才内心悲哀的感受。

&卢梭 数年之后，毕加索和他的朋友发现了一位从1886年以来一直公开展出自己作品，而又始终默默无闻的画家，他就是亨利·卢梭（1844—1910）。他是一个退休的海关税务员，中年时才开始学画，未受过任何绘画训练。卢梭的目的是要达到安格尔的学生那种乏味的学院风格（幸运的是他从未达到过）。他是在这种矛盾中产生出来的天才民间画家。他的《梦》（图913，彩图129）还能用什么别的表现手法吗？这幅画所表现的神奇世界已经无须解释，也无法解释，也正是由于这个原因，它的魔力对我们来说是如此确凿。卢梭自己为这幅画题了一首小诗：

亚德维娜安然入睡
有一个美妙的梦伴随
她听到一位好心的耍蛇者
在将芦笛儿吹。那月亮银色的光芒
正洒在河流和树叶上
还有那些野蛇
正聆听轻快迷人的乐声飘荡

卢梭这幅画表现的是一种天真无邪的直接感情，这种感情被高更认为是这个时代最需要的，为此他不畏路遥远去探寻。毕加索和他的朋友们最早发现卢梭作品的特色，他们尊崇卢梭，一致把他赞为20世纪绘画的教父，这并非没有根据。

\$雕塑

#法国

&马约尔 与后期印象派发展趋势相同的雕刻艺术直至1900年才出现。原来在罗丹影响下成长起来的年轻一代雕刻家此刻开始走上自己的道路。这些人中最优秀的范例就是阿里斯蒂德·马约尔（1861—1944）。他早先是一位象征主义画家，但他不赞同高更的反希腊态度。马约尔可称作是“古典主义原始艺术家”，他最崇拜早期希腊雕刻的那种简练有力的造型，而不喜欢晚期希腊雕刻。马约尔《坐着的女人》（图914）使人想起希腊的古风风格的雕刻（参见图146、157、158、178—182），而不是菲迪亚斯和普拉克西特勒斯的作品。这座雕像坚实的形体和交代得很清楚的体积感使人想起塞尚的理论，就是所有的自然形体都基于球体、柱体和椎体。这一雕像最吸引人的地方是她那谐调、独立、恬静的姿态，外界的一切都不能对他有所干扰。

马约尔认为雕塑必须高于一切静物，就像一座建筑物，表现出一种不受环境压力影响的状态，没有罗丹作品中那种冲动的、不安定的内在动力，这就是《坐着的女人》与《思想者》（见图889）两件雕刻的不同之处。马约尔后来将这一作品改名为《地中海》，因为地中海启发了他的塑像中那种永恒的静穆感。

#比利时

&米纳 比利时雕塑家乔治·米纳（1866—1941）雕的《跪着的男孩》（图915）也显露出一种安详、沉思的样子，然而这个男孩那有角度的、高低起伏不平的四肢显然是受了哥特式风格而非古典风格的影响。这个男孩静思不动的姿态同时暗示着一种宗教凝想。这件雕像是一座喷泉总体设计中的一部分装饰，喷泉的圆形边洞旁有五个男孩同样地跪着，好像在举行一个庄重的仪式。我们只能把这个人像看作是一串有韵律的群像的一部分，这样才能了解他那严谨、自制的内在气质。乔治·米纳在法国不大被人注意，但在德国却倍受尊崇。

#德国

&伦布路克 威廉·伦布路克（1881—1919）的《站着的少年》（图916）中，可以看到乔治·米纳的影响。它具有哥特式风格那种多角和拉长的变型、马约尔艺术那种细致的平衡、以及罗丹那种表现性和动力感。整体上给人的感觉是一个巨大的具有笼罩感的人像，稳稳的固定在空间中，他同时还具有毕加索蓝色时期那种诗一般的忧郁感。

&巴拉赫 恩斯特·巴拉赫（1870—1938年）是另一位重要的德国雕塑家，他的艺术在第一次世界大战前夕开始走向成熟阶段，巴拉赫的风格正好与伦布路克相反，他是一位“哥特原始风格主义画家”，他更接近蒙克而远离西方象征主义传统。像高更在法国布列塔尼半岛和南太平洋感受到某种经验一样，巴拉赫为了同样的理想到了俄国，并在那里找出了工业时代之前的那种单纯的人性表现。他的塑像《拔刀的人》（图917）包含了许多基本感情，愤怒、恐惧、悲哀，这些感情都是由外来的不可见的东西引起的。当他们行动时，就像梦游者一样，无法控制自己的动作。

对巴拉赫来说，人是一种可怜的生灵，他无法控制自己的行为，永远不能成为自己命运的主人。他的塑像显然无法从造就他们的材料中解脱出来（往往像这座雕像一样，是一块大木头），他的衣服把身躯紧紧地缠裹着，造成一个坚硬外壳，就像中古时的雕刻一样。巴拉赫的艺术范围无论在形态上或是情感上都囿于很大的限制，然而在有限的范围中，却充满无声的强烈感情，给人留下深刻的印象。

\$摄影

#纪实摄影

十九世纪后半叶，新闻界在社会运动中扮演了主导角色，它将贫困的尖锐现实带到公众的视野中。照相机成为纪实摄影的重要仪器，纪实摄影像以图片为语言的文论，讲述了人们生活的故事。它引起的轰动反应就像库尔贝（见 618 页）用真实描绘引起的反应一样，它同样属于写实主义传统。在此之前，摄影一直是致力于将一些平凡的形象浪漫化以合乎当时的绘画风俗。第一个纪实摄影家是约翰·托马逊，他为 1877 年出版的社会学调查《伦敦的市井生活》拍图片。为了拍照，他不得不伪装身份。

&里斯 十年以后，镁粉闪光灯的发明使雅各布·里斯（1849—1914）可以在绝大多数突然的条件下放心拍摄。里斯是纽约侦探记者，在那里，他首先了解了罪犯出没的贫民区和那里令人毛骨悚然的生活状况。他坚持与登载新闻曝光图片的报纸、书和论坛一起战斗，这从某种程度上导致了市政府对宅地法和劳动法作较大的修改。他毫不回避的摄影从未失去其力度。显然，很难想象有比《班迪特（Bandit）旅社》（图918）更可怕的场景。我们完全可以感觉到在这个阴森的氛围中弥漫着的危险空气。右下方一帮恶徒在搜集黑暗中的受害者，毫不犹豫地将他们置入死地。这群静止不动的人有猎人一般的冷酷眼光，似乎在揣度潜伏的猎物，漫不经心地看着我们。

#绘画主义

纪实摄影具有重大意义的现实主义的未加工题材，对艺术影响甚微，也被其他多数摄影师回避。在英国，伦敦摄影协会于 1853 年成立了，通过仿效绘画和印刷品说服了持怀疑态度的批评家，并成为摄影的主导倾向，显然对维克多利亞时代的英国来说，美丽的作用超过了艺术崇高的说教目的或把摄影作为艺术、以及高贵情调方面的所有意义，古典风格更合人意。

&里兰吉德 奥斯卡·里兰吉德（1818—1875）的《生命的两条道路》（图919）中显然呈现了一个来自荷加斯的《浪子回头》系列（图786、787）中的寓言，完全符合当时的标准。这无拘无束的游历景象，几乎有3米宽，由30张底片同时印像：一个年轻人（有两个形象）在道德与罪恶之路间抉择，6个裸体人像代表了罪恶。这幅像片在1875年引起轰动而且维克多利亞女王本人也收藏了一份拷贝。而且里兰吉德再未获得如此成功，他是那个时代最具冒险精神的摄影家，很快又转向其它题材，从不追随流行的口味。

&罗宾逊 到亨利·皮奇·罗宾逊（1830—1901）那时候，艺术式摄影的笼罩开始解除了，他成为世界上最有名的摄影家，他以《凋零》（图920）一作名声鹊起，拍于里兰吉德的《生命中的两条道路》之后一年。在图像中的哲学上，有六行诗句出自谢利的“女王马布”，是典型的罗宾逊式的伤感的情景。和里兰吉德的《生命中的两条道路》一样，这是一张合成摄影，但只有五张底片，这场景就像任何维克多利亞通俗剧中精心搭成的舞台。首先，罗宾逊在拍摄个别组成部分之前画了场景的细节草图；后来他放弃了复合底片摄影，但仍然仿效同代风俗绘画设计照片，当处理重大主题时，他继续致力于区分事实和真理，这两者之间对他来说是一种真实与做作的混合。

&卡梅伦 朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦（1815—1879）是一个以极大热情追求完美的摄影家。她与诗人领袖、科学家和艺术家关系密切，她在48岁时得到一照相机，开始摄影并且接着创

建了一个杰出的工作团体。在她那个时候，照相机因其被用来拍寓言性和故事式的照片而为人所知，而现在，她被提及，主要是因为她为那些影响了维克多利亞时期英国的人物所拍的照片。然而，她最好的照片还是拍自密友的女眷。女演员埃伦·泰莉是画家G.F.沃茨的年轻妻子，以她为对象的早期作品（图921），具有拉斐尔前派美学的抒情意味和优美，这种美学影响了卡梅伦的风格。

#自然主义摄影

&爱默生 彼得·亨利·爱默生（1856—1936）掀起了反对艺术式摄影的争论。他成了罗宾逊的对头。爱默生信奉他自己称为自然主义的摄影，建立在科学原则和康斯太布尔式风景的基础上。尽管如此，他还是将现实主义和真理主义作了对比，这种真理是从伤感情绪、审美学和自然选择方面来定义的。爱默生极其细致地只用一张底片来构成他的场景，产生的后果有时候很像罗宾逊的作品，尽管他当然从不承认这一点。爱默生的大多数作品都致力表现乡村和海边生活的情景，这些与早期纪实摄影相差不是很远。

在他最好的照片中自然占绝对优势。他是把握取景中色调力度的大师，而且他的摄影（图922）与同时期优秀的英国风景画不相上下。他认为人眼只能看清视野的中间部分，于是主张将镜头稍微调离焦距，尽管这种影响在他的作品中很难察觉，当几年后他放弃这种想法，认定摄影的确是科学而不是艺术，因为它是机器造的，而不是出自人本身。

#分离摄影

随着分离运动的进行，摄影是否能算艺术成了19世纪90年代早期的首要问题，这个运动1893年受到在伦敦成立的联合会社（Linked Ring）的攻击，这是一个反对派的组织，即更名后的大英皇家摄影协会。受爱默生思想的鼓舞，分离派尝试一种更独立于科学和技术的绘画主义，他建议走一条介于学院主义和自然主义之间的道路，仿效晚期浪漫主义的一切形式而不卷入叙述性当中。同样与他们的意图相反的是那种正处于顶盛时期的写实主义和后表现绘画，由于推动摄影的“为艺术而艺术”倾向，分离派与惠斯勒的美学主义几乎相同。

为了解决摄影在艺术性和机械性之间的两难状况，分离主义者尽量使他们的作品看起来像一幅画。不过他们不是求助于合成或复合影像，而是运用对冲洗过程的总体控制，主要是通过向相纸中加入特殊材料以产生不同效果，着颜色的树脂刷在粗糙的素描纸上产生一种色调，使用高密度的印像纸属于印象派绘画的方式。分离主义者在纸张中注入铂盐来突出他们相片中的亮灰色。他们的灵敏和深刻被格特鲁德·卡塞比尔（1854—1934）的《魔幻的克里斯特尔》（图923）借鉴，产生出一种非凡的飘渺感。在它当中，可以感到横掠画面的精神力量。

通过卡塞比尔和艾尔弗雷德·施泰格利茨，联合会社（Linked Ring）与美国关系密切，在那里，施泰格利茨于1902年在纽约开办了分离摄影美术馆。年轻的爱德华·斯泰舍恩（1879—1973）是他的赞助人之一，他拍的在雕塑工作室里的罗丹无疑是整个分离摄影运动中最好的成就。与《思想者》相对的苦思冥想中的罗丹头部侧影，表现了雕刻者与他的作品之间对抗的本质。在背景中天才般的雨果形象戏剧性地显现于高处，这幽灵的情境瞬间激发了隐藏在内部冲突之后，弥漫于作品当中的内省精神。并非从罗丹视为完美典范的米开朗琪罗的《创造亚当》（图616）中，我们才看到诉诸空间与形体的作用如此深刻地渗透于创作的玄妙当中。

分离摄影成功地实现了他们的目的——使摄影被广泛接受为一种艺术形式，但到1907年它的人为加工被看作是做作的。虽然运动又持续了几年，但摄影的未来不可能停留于对绘画的模仿，这一点日益明显，因为那时绘画正经受现代派的激进的改造（见666页）。尽管

分离摄影的成就颇有价值，但其局限不可避免，因为它引导摄影者过分注意对构图和光线效果的控制。

#运动摄影

&迈布里奇 埃德沃德·迈布里奇（1830—1904）的照片呈现出了全新的方向，他被誉为运动摄影主义之父。他结合两种技术，设计出一组照相机，可以从相应的不同位置，连续拍摄运动瞬间。摄影的发展与此密不可分，另一个更早的例子是纳达尔从热气球上空拍巴黎（图863）。经过艰苦的努力尝试，当迈布里奇在1877年拍成了一组奔马的照片，这永远改变了艺术作品中对奔马的描绘方式。从他致力于研究动物和人类运动而拍摄的100,000张照片中，最激动人心的是从几个不同的高处位置同时拍摄的作品（图925）。这种思想很快广为流传，而此时的艺术极少表现相似的经验，但是迈布里奇的照片对艺术家一定是一种启示。与此同时的观点呈现出对待时空中的运动的全新方式，这是对创造力的挑战。就象一个复杂的视觉难题，它们可以无数方式组合，具有无限的吸引力。

迈布里奇转顾其它以寻找更进一步的可能性，他的晚期作品在埃金斯的支持下，大多完成于费城的宾夕法尼亚大学，那时埃金斯是艺术学会的负责人，埃金斯他已经会运用照相机，并以此为他的绘画提供素材。很快他在科学方面的兴趣使他开始从事运动摄影——这使人回想起他对《人体解剖课》（图885）的描绘。他不像迈布里奇那样拍摄前后相继的相对静止的形象，而是在同一张底片上逐渐曝光表现连续的运动。最后摄影对埃金斯来说简直就是更为现实的形象描绘的手段。

&马雷 艾蒂尔·朱安·马雷（1830—1904）将运动摄影发展到艺术作品当中。这个著名的法国物理学家与迈布里奇有直接联系，和迈布里奇一样，把照相机看作证明身体运动结构的工具，他创造性地使用照相机使其照片具有完美的效果，与以后的六十年中的作品都不可等同（参见图1072）。其实他对步行者的重复曝光拍摄，从一个角度融合了科学和审美理念，这是爱默生和分离主义者再也想不到的。

迈布里奇和马雷的照片传达了现代对于动态的特殊观念，反映了机器时代中生命的节奏，然而，因为科学事实与视知觉及艺术的模仿造型之间的巨大鸿沟，他们深入研究的美学意义只有未来主义者才意识到。（见 686 页）

@第四章 20世纪的绘画与雕塑

\$二战以前的绘画

我们在谈到现代艺术的时候，已经讨论过一系列主义，诸如新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义、后印象主义、分割主义、象征主义。20 世纪确立起来的主义更多，多到无法确切统计它们的数量。这些主义可能成为我们理解艺术的严重障碍，使我们感到除非沉湎于众说纷纭的古怪说法中去，否则就没有指望领会同时代的艺术。事实上，除了几个最重要的主义之外，我们无需顾及那么多的术语。这些术语被我们用来代表过去一些阶段的各种风格，它们仅是分门别类的标签。如果一种主义不能起到这种作用，我们就无需保留它。当代艺术中许多主义都在剔除之列，它们所指代的运动往往不具有独立性，或者意义微小，只能引起一些专家的兴趣。发明一种新标签总是比开创一种值得命名的艺术运动来得容易。

然而，我们不能完全没有主义。进入现代以来，西方世界面临一个普遍存在的根本问题，即地方性艺术传统开始被一些国际性的潮流所替代，非西方世界也日益面临同样的问题。我们可在其中分出三大主流：表现，抽象以及幻想，各自又包含若干主义。它们肇始于后印象主义者，在 20 世纪得到巨大发展。表现——强调艺术家自我对世界的激情；抽象——涉及艺术作品形态上的结构；幻想——就是开拓想象的领域，尤指自发的非理性的特质。我们不可忘记，每一件艺术作品都应显现感情、秩序和想象力；一件作品没有想象力会呆板、僵死，没有一定程度的秩序会显得杂乱无章，没有感情显现则将不能使我们感动。

这些流派并存不悖，我们会发现它们在许多方面互相渗透。一个艺术家的作品可以同时属于不同的流派。除此之外，每一流派都包含多种表现方式，从写实的到完全非再现（或非具象）的。因此，这三大主流并不意味着特定的风格，而是某些总的倾向。表现主义者的首要目标是人类情感的共享；抽象主义者关心真实结构；幻想主义者则探索个人内心的奥秘。

此外，我们还将面对现代主义。虽然它根植于浪漫主义却是二十世纪的特殊观念。对艺术家而言，它是一只号角，既唤醒他们用新风格进行创造的自由，又赋予其界定时代意义的使命，甚至通过他们的艺术去再造社会。这个角色用一个问题丛生的术语“先锋派”难以充分表达。当然，艺术家们从来都在对身边不停变更着的世界作出反应，但却很少象现在这样充满挑战，带有如此强烈的个人感觉。

#野兽派：表现主义

20 世纪的绘画历程当从世纪开始后的第六年算起。1901 年到 1906 年在巴黎举办了几次凡高、高更、塞尚等人的大型作品展览会，使广大公众初次领略到这些大师们的成就。

在 19 世纪 90 年代以后病态的颓废气氛中成长起来的年青画家受到了深刻影响，其中几个发展出一种极端的新风格，作品充满了强烈的色彩和大胆的变形。1905 年这些作品首次向公众展示时，惊动了批评界，以致被谑称为“野兽派”，这些艺术家却以此为荣。事实上，这些人聚集在一起并不因为有什么统一的纲领，而是由于共同要求解放和探索。作为一种运动，野兽派包括许多松散相关的独立风格。没过几年这些组合就解体了。

&马蒂斯 野兽派的领导者亨利·马蒂斯（1869—1954）是20世纪绘画创始人中最年长的。|| 生命的喜悦 ||（图927）也许是他艺术生涯中最重要的作品，比其它单幅绘画更能集中表现野兽派的精神。画中平涂的颜色，扭曲的轮廓线，以及形式上的原始风味，明显受了高更的影响（见图902，彩图127），甚至它的主题展示——人在自然状态中的生活，也是高更在塔

希提岛追求过的场景（见图903）。但是我们很快就能看清马蒂斯图画中的人物并非是受控于土著神灵的“高贵的野蛮人”，而是一个非基督教的古典题材，一幅仿似提香所绘的酒神祭（参见图634，彩图80），甚至画中人物姿态也有很大部分来源于古典造型，寥寥数笔勾划的外形基于对人体形态的深入了解（马蒂斯曾受过传统学院式训练）。这幅画如此具有革命性的原因在于它的简洁以及由此表现出的作者的“省略天才”——凡是可能省略的东西都将它们简略、舍去或通过暗示来表现。这幅画上的场面依然保持着精炼的立体形态和深邃的空间，马蒂斯似乎在对我们说：绘画就是在平面上安排有韵律感的线条和色彩。然而，事情远非如此简单，如何既简化自然形象又不丧失其基本特质，不退化为无生命力的表面装饰？如何省略？省略多少？马蒂斯曾解释说：“我追求的最重要的就是表现……（但是）……表现并不包括反映在人们脸上的表情……我绘画的全部安排都是富于表现力的，人与物体的位置，周围的空间以及比例平衡的安排，所有东西都起着一定作用。”令我们感到不解的是，生命的喜悦究竟表现了什么？事实上标题已经作了答复。无论马蒂斯受了高更什么样的影响，他从不因为我们文化的“颓废”而感到痛苦和困扰，他仅对一件事有强烈的感情，那就是去画：绘画给马蒂斯带来如此的快乐，他想传达给观众的只是新鲜和率真，他总是宣称绘画的目的就是悦人。

马蒂斯在《红色的协调》（图928，彩图130）一画中，表现了处理二维空间和三维空间的全新的协调方法。他把桌布上的红底蓝花平面图案延展到墙上，却明确区分出水平与垂直平面。塞尚曾尝试将表面装饰与画面的整体设计结合在一起考虑（见图894，彩图124），而马蒂斯却把它作为画面的主体。马蒂斯还大胆合理地安排了一个通过窗户看到的景象——满是花树的庭园，远处的房屋抹上了与室内相同的明亮的粉红色，并由此与画面其它部分联系起来。蓝色的天空，绿色的树叶和代表花朵的发亮黄点也于前景再现，这样就使其与其余部分产生呼应。马蒂斯的“省略天才”在这幅作品中再一次得到体现，他把颜色种类减到最少，使每种颜色成为一个独立的结构因素。色彩对于《红色的协调》是如此重要，一旦把它印成黑白版将意味尽失。

&鲁奥 另一位野兽派成员乔治·鲁奥（1871—1958）不赞同马蒂斯关于“表现”的定义。对于他来说，所谓“表现”应当象以往一样包括“反映在人们脸上的表情”，我们只需看一眼他的《基督头像》（图929）就会明白。但是感情的传达不仅仅局限于脸部的图象意义，画中疯狂砍劈的笔触充分表达了艺术家的愤慨与同情（如果我们挡住作品上面的三分之一部分，画中的形象将无从辨认，但表现力却几乎没有减弱）。虽说鲁奥是凡高和高更描绘腐败现实的真正继承人，但他却渴望通过复兴天主教信仰来获得精神的再生。无论选择什么样的主题，他都怀着这一热切希望来表达他的个人意愿。鲁奥年轻时当过制造彩色玻璃的工人，因此他在体会高更对中世纪艺术的热情方面比其它野兽派画家更具备条件。他的后期作品如《老王》（图930，彩图131）是运用耀眼的色彩、分割的空间和黑粗线构成的形象，显然这受了哥特式彩色玻璃窗画的影响（参见图481）。然而他这种有框架结构的画面依然保持了许多绘画上的自由表达，就象《基督头像》所表现的一样。那位脸上显出无可奈何，内心十分痛苦的“老王”使我们不禁想起伦勃朗和杜米埃。

&苏丁 鲁奥这样的表现主义风格在法国画家中实属罕见，在巴黎唯一追随他的是夏·苏丁（1894—1943），一个东欧移民。在《死禽》（图931，彩图132）这幅画中，丰富堆积的颜色和暴风雨般狂暴的笔触清楚地反映出鲁奥对苏丁的影响。虽然这幅画按照惯例属于静物这一类，但死鸟却是死亡的恐怖征兆，面对着它褪了毛的乳白色身体时，人们会感到一阵恐惧突然袭上心头。死鸟酷似人体的形状，使我们想起堕向地面的伊卡洛斯，或者是柏拉图对人直接冷酷的描述：“没有羽毛的两足兽”。

&培根 苏丁将内心的剧烈痛楚转化到视觉形态中去的能力，是20世纪画家中除英国人法兰

西斯·培根（生于1909年）之外无人能及的。培根的《人与肉》（图932，彩图133）反映了作者对委拉斯凯兹的《教皇英诺森十世肖像》的细心观察（参见图753），后一幅画曾使他着魔了好几年。在《人与肉》中，我们看到的不再是英诺森十世，而是一个正在吼叫着的魔怪，由虚无的黑暗中逐渐显出实体，在他后面悬着两扇油亮的牛骨架。这幅画最好是同早期的作品相比较，如格林瓦尔德的《基督受难》、富赛利的《恶梦》、恩索尔的《诡计多端》、蒙克的《呐喊》（图667、816、909、910）等，但所有这些作品并不能使我们联想到这幅画的真正含义。无论在现实生活中或是在绘画方面，培根都是赌徒和冒险家，他以自己的绘画语言与委拉斯凯兹抗争。在惊人的暴力形象和流畅美丽的笔调之间，培根试图营造出一种让人无法承受的紧迫气氛。用他自己的话来说，他所寻求的形象就是“释放感情中深邃的意向”。

&桥社 野兽派在德国的影响历时最长，尤其是在一些被称作桥社的成员中。这是一群具有共同心绪的画家，1905年居住在德累斯顿。在他们的早期作品，如恩斯特·路德维希·基希纳的《街道》（图933），不仅效仿了马蒂斯简洁而富有节奏的线条和绚烂的色彩，从中也可清楚地看到来自凡高和高更的直接影响。《街道》一画还显出从蒙克那儿学来的因素，住在柏林的蒙克深深地牵动着德国表现主义者的心。

&诺尔德 作为桥社艺术家，埃米尔·诺尔德（1867—1956）却与其他人若即若离。诺尔德的年纪稍长于其他成员，尽管他远不是一个表现力很强的画家，却同鲁奥一样特别热衷于宗教题材。在油画《最后的晚餐》（图934，彩图134）中，他把画面涂得很厚，并有意使画法显得粗拙，以表明他在绘画上摒弃精致的描写，而象高更那样追求原始的天真稚拙和内心的直接表现。这也使我们想起恩索尔的“古怪的面具”（图909）和巴拉赫的“农夫”（图917）中无言的张力。

&科柯施卡 另一位天资很高的艺术家是奥地利画家奥斯卡·科柯施卡（1886-1980），他不是桥社成员，却与桥社有某种联系。科柯施卡最令人难忘的作品是画于一战前的几幅肖像，如那幅精彩的《自画像》（图935）。科柯施卡象凡高那样把自己看作是幻想家，是自己内心经验中真理与现实的见证人（参见图901），他那神经质的外貌似乎是为幻想的煎熬所伤。这种倍受折磨的灵魂显现，并非主观臆想，而是当时文化气氛的反映，西格蒙德·弗洛伊德正是在这种文化气氛中出现的。

&贝克曼 桥社艺术家中一位更加坚定的继承人是马克斯·贝克曼（1884—1950）。第一次世界大战使他对现代文明的状况大失所望，正是那次大战的经历使贝克曼变成了表现主义者。他的《梦》（图936）是一个嘲讽的梦魇，梦中是颠三倒四歪七扭八的世界，爬满了木偶似的人，就象包西《快乐之园》（图523）所表现的场景一样令人不安。没有人可以否认这幅画的启示力量，但它的象征意义却很难解释清楚，这种象征性是作者表达主观感受的需要。

的确，贝克曼怎么能用老掉牙的传统象征语言来表现战后德国的混乱局面呢？他好象在说：“使我思想着魔的就是那些生灵，他们呈现了现代人的真实本性——在一个所谓进步和荣耀的时代，如此虚弱，无力自救。”这一古怪、阴森场面中的许多因素 10 多年后再度出现在他狭长的三连画《离别》（图 937，彩图 135）中，这套组画是他在纳粹逼迫下背井离乡前完成的。两边的两幅画面颠倒地扭作一团，充满了残缺和毫无意义的仪式，用今天的眼光来看，却是对现实世界的准确预言。与此相反，中间那幅构图平稳：蓝色海面向远方延伸，海上阳光普照，道出了画家想要逃往遥远彼岸的内心渴望。二次大战期间贝克曼在德军占领下的荷兰熬过了一段最艰苦的岁月，他在美国度过了生命的最后三年。

&非具像绘画；康定斯基 继野兽派之后，来自俄国的瓦西里·康定斯基（1866—1944）在德国迈出了超越野兽派的最大胆和最具开创性的一步。康定斯基是慕尼黑一个叫做“青骑士”艺术家组织的领导人。1910年起，他放弃了再现现实中任何具体形态的画法，运用巴黎野兽

派彩虹般的颜色和自由奔放的笔触，创造出一种彻底非具像的风格。康定斯基的作品有着同它们的形式一样抽象的题目，譬如他最动人的作品之一《作品第七号的草图》（图938，彩图136）。

也许我们应当回避“抽象”这个词，因为它常常被用来表示艺术家分析和简化他们所看到的现实形态（比方说塞尚的座右铭：所有自然形体都基于圆锥体、球体和圆柱体）。但这不是康定斯基的方法，康定斯基的作品中任何再现自然形态的痕迹都不是他所希望的，他的目标是给予形状和颜色一种全新的精神内容。这一目标的实现，就是要把绘画与现实物质世界的相似之处全部消除掉。惠斯勒也曾说过要“打消所有绘画以外的兴趣”，他甚至预告了康定斯基的“音乐性”主题（图883，彩图123）。但促使康定斯基将这一理论付诸实践的还是来自野兽派的自由化影响，这种可能性在野兽派开始时就明显表现出来了，拿鲁奥的那幅《基督头像》来做个试验吧，遮住画的上部，其余部分就变成了无实体的构图，这与康定斯基的作品何其相似。

如何能将绘画与音乐进行类比？如果康定斯基这样的画家在这点上毫不妥协的话，他是否能将艺术提高到一个新的水准呢？他宣扬的从现实形象中独立出来的理论，促使他转而去表现音乐主题，那么这种主题会不会反过来给他更大的限制呢？拥护康定斯基的人可能会指出：一切写实的绘画都有“文学”内容，同时会为它们如此依赖于另一种艺术而感到沮丧。但这些人未说明“音乐性”的非具象绘画所具有的魅力，音乐是否较文学更接近绘画呢？在这些拥护者看来音乐艺术要高于文学或绘画，因为音乐是彻底非具象的。事实上这种传统观点当追溯到柏拉图、普罗蒂诺斯、圣奥古斯丁以及他们在中古时代的继承人，这种非具象主义者的态度也许可以称作“非宗教性反偶像主义”，他们并不认为形象是罪恶的象征，但把形象斥责为非艺术。

这种理论很难说得清楚，它究竟正确与否也实在无关紧要。俗话说得好，要知布丁的味道就得亲口尝一尝，而不能只看它的配方和用料。对我们来说重要的不是康定斯基或其他艺术家的理论，而是他们令人折服的绘画作品。康定斯基是否创造出足以立世的风格？当然，通过直观感受来理解他的作品对一些人来说是困难的。这里翻印的他的作品渗透着一种紧凑、生动、绚丽、清新的情感。所有这一切激动着我们，甚至在我们还不知道艺术家要表现什么的时候。

&美国 1908年的展览会以后，美国公众对野兽派逐渐熟悉起来。一战结束后，他们对德国表现主义者的兴趣与日俱增。美国现代主义运动的推动力来自摄影家艾尔弗雷德·施泰格利茨（见771页），他几乎独立支持着这场运动的许多成员。对他而言，现代主义意味着抽象，而这又与概念有关。这场现代运动并未持续太久，这很大程度上是由于他们与抽象相联系的乌托邦似的幻想被一战这场被称作“结束所有战争的战争”所摧垮。1920年以后，施泰格利茨圈子中的大部分画家专注于风景画，他们用再现的风格来处理风景画，而这主要还归因于表现主义。

施泰格利茨圈子中最有开创性的成员当数阿瑟·达夫（1880-1946）和乔治亚·奥基夫（1887-1986）。他们很大程度上继承了康定斯基的风格并进行抽象形态的探索。在奥基夫漫长的一生中（1924年与施泰格利茨结婚），她尝试了许多种主题和风格，所有这些都从属于她那个人化的倾向：当她把一个主体吸收进她的想象时，她就改变和简化了主体的外形。奥基夫最精美的作品是从20年代中期开始创作的抽象画（图939）：部分是植物，部分是风景，它们好象从内部揭示出自然界中生命的奥秘，在作品朴实的外形下蕴涵着不朽的精神。

&墨西哥 20世纪30年代以前，在新世界中表现主义的中心是墨西哥，而不是美国。开始于1911年的墨西哥革命推翻了波尔菲里奥·迪亚斯的统治。持续了20多年的革命鼓舞了一群寻求墨西哥民族风格的青年画家，这种风格结合了“前哥伦布艺术”这一伟大的民族遗产。这些画家认为他们的艺术是属于人民的，并将这种革命精神以巨幅壁画的形式表现在公共建筑

上。虽然他们中的每个人都有自己的特殊风格，但又具有一个共同的出发点——高更的象征主义。这种艺术证明了将非西方形象与西方传统结合在一起的可行性，并且表明平面性、装饰性更适合于壁画。这些画家多半卷入了当时的政治斗争，这就使他们的作品充满着激进的思想意义。

何塞·克莱门特·奥罗斯科（1883—1949）是其中绘画形式和主题比较协调的一位，他是一个满怀激情，独立性很强的艺术家，拒绝与尔虞我诈的政治圈子发生牵连。我们选取瓜达拉哈拉（Guadalajara）大学的壁画（图 940）作为他作品的代表。这些作品充分表现出他对默默忍受痛楚的大众满怀着深切的人道主义同情。

#抽象

第二个主要的潮流被我们称作“抽象”。当谈及康定斯基时，这个词总是意味着分析或简化被观察现实的过程（或者结果）。从字面上来说它的意思是“提炼”或“分解”。如果现在有 10 只苹果，将 10 这个数与苹果这个词分开，我们就得到与特定事物无关的“抽象数字”，而“苹果”本身也是抽象的，因为这个词将 10 只果子归为一类，而不考虑它们各自的特点。画那 10 只苹果的艺术师将会发现其中没有两只完全相像，但他又不可能道出其中的每一处差别，即使以最大的耐心，极度写实地描绘出来的一个个“特别”的水果，也多少会有些抽象的处理。所以，艺术作品的创作必须经过一个抽象的过程，这个过程往往是无法控制或是在下意识中进行的，也许作者自己也不知道。文艺复兴早期，艺术家们首次用数学语言来分析自然形状。塞尚和修拉重新倡导并进一步发展了这种方法，他们是抽象运动在 20 世纪的直接继承人，但抽象艺术的真正创造者当属帕布洛·毕加索。

&毕加索的《阿维尼翁少女》 大约在1905年，由于野兽派和伟大的后印象主义回顾展的双重影响，毕加索逐渐放弃了蓝色时期的忧郁、抒情风格，而趋向更结实的画风。他对高更和塞尚的热情就象马蒂斯一样高亢，但对这些大师的看法却大不相同。1906年至1907年间毕加索作出一幅同马蒂斯《生命的喜悦》相应的画，这幅不朽的油画如此富有挑战性，甚至激怒了马蒂斯（图941）。画的题目虽然叫《阿维尼翁少女》，但与阿维尼翁这个城市毫不相干，而是指西班牙另一城市巴塞罗那的阿维尼翁街。毕加索开始创作这幅画时，本想表现妓院中的诱惑场面，但最后在画面上出现的却是五个裸女和一组静物。竟然是这样的裸体！马蒂斯《生命的喜悦》（图927）中那些简化了的人体与这些粗悍的挑逗性的女人相比，要显得文静多了。

毕加索这幅画中左边的三个裸女形态是古典造型的变体，但右边两个人物错乱的五官与躯体则在各方面充满了原始艺术的粗犷特性（参见图 38、39、43—46）。野兽派在高更引导下发现了非洲和大洋洲雕刻的原始美，并将这些材料介绍给毕加索。正是毕加索（而非野兽派画家）应用这种原始艺术摧毁了古典美的传统观念。在这幅画上，不但比例，甚至连人体的完整性与连贯性都被否定了。一位批评家曾很形象地描述道：这幅画看上去象撒了一地的碎玻璃。

毕加索确实毁掉了许多，但他在此过程中又获得了什么呢？当我们从初见之下的惊讶中恢复过来，再去作一番耐心观察时，就会发现毕加索的破坏是十分有计划的：画上的所有东西包括人体与他们的位置都被分成楔形的碎片，这些碎片不是平面的，而是通过阴影方式来造成一种三维空间的感觉。人们有时无法确定他们是凹进去的还是凸出来的，有的看上去像空间的块状体，有的像破碎的透明体，它们构成了一些奇特的形状，并在画面上组成了新的统一性和连贯性。《阿维尼翁少女》不能像《生命的喜悦》那样被当作外部世界的形象来看，它有它自己的世界，这个世界与自然界并行，但它是根据不同的原则创造的。毕加索的革命性“建筑材料”包括虚与实两类，关于这一点很难作精确的描述。早期的批评家看到毕

加索画中明确的边缘线和尖角彼彼皆是，于是给这种新风格取名“立体主义”。

&分析立体主义 Ⅱ阿维尼翁少女Ⅱ竟然吸收了塞尚的画法，真叫人难以置信。然而毕加索的确仔细研究了塞尚的后期作品（参见图 896）。通过对塞尚作品中体积与空间的抽象处理方法的琢磨，毕加索在前后交错的结构单位中发掘出立体主义的分切面。这种联系在毕加索四年之后所画的Ⅱ安布鲁瓦兹·沃拉尔肖像Ⅱ（图 942）中变得更为明了。此时的分切面更小、更精致，更象三菱镜，画面平衡，手法细腻熟练，显示出完全成熟的风格。

Ⅱ阿维尼翁少女Ⅱ中颜色和质地的对比在这幅画里减少到了最低限度（这幅画在色调运用上如此单纯，近乎于单色画）以让位给画面设计。整幅画的结构变得如此复杂和系统，看来使模特儿“被禁闭的脸部”以一种神奇的力量从纷乱中浮现出来着实使画家花了一番功夫，Ⅱ阿维尼翁少女Ⅱ中那种粗犷的歪曲变形已完成其使命而悄然隐去。在纯西方的观念中，立体主义已成为某种抽象的画风，但是它与被观察的现实的距离并未拉大。毕加索也许在同大自然做一个精心设计的捉迷藏游戏，他仍然需要通过可视世界来启迪自己的创造力，彻底的非具象王国在他的现阶段或晚期都不曾出现过。

&综合立体主义 到了 1910 年，立体主义与野兽派并存的地位完全确立起来。包括颇有名气的乔治·勃拉克（1882—1963）在内的一大群艺术家加入到了毕加索阵营中。勃拉克与毕加索合作得十分融洽，以致人们无法区分他们那一阶段的作品。明显的就是他俩（人们并不清楚应当归功于谁）将立体主义又向前推进了一步，这一步甚至比先前迈出的步更大胆。它最初表现在毕加索 1911 年到 1912 年的Ⅱ藤椅静物Ⅱ这幅画上（图 943）：除去已经成为抽象标记的字母，此画的大多数地方都是些熟悉的分切面；文字不可能变成三菱形了，画的下部却突然伸出一片仿造的藤椅表面纹样，这是剪贴在画面上的；整幅图画还被一根真实的绳子“围住”。这种将绘画以外的东西插入绘画的方法产生了一种极不寻常的效果。抽象的静物好象被安放在真实的平面上，如同置于一只托盘里，周围的绳子则强调出盘子的存在。

在一年之中，毕加索和勃拉克完全用绘画工具以外的材料碎片来切割和剪贴以表现静物，仅仅在最后加画上几根线条来完成设计。勃拉克的一幅作品（图 944）就是很好的例证。我们从中看到一张仿木纹的糊墙纸，一张烟草包装纸（纸上贴了一枚邮票以形成反差），一条报头和一小块印刷物剪成的扑克牌（红心）。这种技术被称为“拼贴”（法文叫做 collage）。为什么毕加索和勃拉克突然倾向于用字纸篓中的东西来替代画笔和颜料呢？目的就是想创立一种把图画当作托盘的新观念，他们发现最好的方法就是把真实的东西放到盘子里。拼贴材料事实上起两种作用，它们经过修整和组合，被人在其上描画和涂抹，以赋予它们一种再现（作为形象的部分）和表达（作为它们自己）的意义。后一种功能使拼贴具有了一种自我独立存在的特性，这一点是分析立体主义绘画所没有的。说到底，一只托盘是一个自足的领域，与外部物质世界截然分离，它与一幅绘画不同，因为它不能表现盘中所容之外更多的东西。

另外我们还可从绘画空间上来区别这两种立体主义。分析立体主义依旧保持了一定深度感，透过它所展现的窗户一般的画面，文艺复兴时的作品中熟悉的透视空间的残迹依稀可见，虽然这种空间经过改造变得支离破碎，画面后方仍然存在着广大的领域。这种空间没有视觉的限制，其中很可能藏匿着我们看不见的事物。综合立体主义的情况则截然相反，所有空间存在于托盘平面上，画面的空间感不是通过幻景造成（如模型式的近大远小），而是通过粘贴重叠起来的材料形成。图 944 之所以能使我们感觉到这些材料明显的厚度以及它们相互之间的距离，这得益于存在于各处的轻微阴影，它并不影响非透视空间的完整性。综合立体主义就是这样提出了彻底革新的空间概念，这是马萨乔以来绘画史上的又一座里程碑。

不久，毕加索和勃拉克发现，他们可以用绘制的手段代替拼贴来保持这种新的绘画空间。毕加索的Ⅱ三乐师Ⅱ（图 945）显示了“剪纸风格”，这幅画制作上的整齐统一使我们在看复制品时不知它到底是画出来的还是贴制成的。从各方面来看，无论尺寸还是所传达的新观

念，它都是综合立体主义伟大的杰作之一。画中分散的碎片像建筑块石那样牢固地契合，然而画家的主要目的并不是表面样式（如果真是那样的话，这幅画会变得像满是补丁的被面一样），毕加索要表现的是三个音乐家的形象，喜剧舞台上的传统角色；透过戏服和面具，可以窥见他们作为人存在而表现出的庄重，甚至是阴沉。

&后立体主义的毕加索 此时毕加索已经获得了国际声誉，立体主义也传遍了整个西方世界，它不仅影响了画家，还影响了雕塑家和建筑家。而毕加索自己又迈开步子朝新的目标走去。就在综合立体主义发明后不久，他已经开始画一种类似安格尔那样的非常需要耐心的写实素描。1920 年以前他同时发展着两种截然不同的风格，一种是“三乐师”式的，另一种是“新古典主义”的风格——用强烈的造型手段来塑造身体份量很重的人物形象，如《母与子》（图 946）。对许多毕加索的崇拜者来说，这种风格看上去好似某种反叛，但只需回顾一下毕加索两条路线并行的做法就可清楚地知道，由于不满综合立体主义的限制，他感到有必要重提古典传统（即“博物馆艺术”）。《母与子》中的人物有一种模拟纪念碑的性质，好象那是巨大的雕像，而不是有血有肉的生灵，然而表现的主题却是令人吃惊的脉脉温情。画中的人形经过仔细配合，一如《三乐师》中的组合。

几年之后毕加索的这两条道路开始合流，变成惊人的综合物，并成为他艺术的基础。1925 年创作的《三舞者》（图 947，彩图 137）显示出他取得了这种看似几无可能的成就。从结构上来说，这幅画是地道的综合立体主义，甚至包括了特殊材料的绘画仿制品：如有花纹的糊壁纸、各种裁剪织物。但人物形象又都是古典体系的野性和幻想的翻版（参见马蒂斯《生活的喜悦》，图 927），比《阿维尼翁少女》中的人物更具对传统的挑战性。毕加索有着惊人的创造力，他将人体解剖为己所用，将四肢、胸和脸当作外在的形象资源来应用，拆散了重新自由搭配，最终结果全然不是它们的原样，他把胸部变作了一双眼睛，使侧面与正面溶合在一起，让阴影变成实物；一连串的蜕变和交融，可以说是一种“视觉的双关语”。这一点就象勃拉克的《勒·科尔比西埃》一样（图 944）。它们提供了全然无法意料的复杂情感，幽默、可笑、冷酷，甚至悲怆。

&格尔尼卡 毕加索这种新风格所具有的纪念碑似的雄伟感明显反映在他 1937 年作的大型壁画《格尔尼卡》（图 948）中。作为一个中立国的公民，毕加索未受到第一次世界大战太多的侵扰，20 年代中他几乎毫不关心政治，但是西班牙内战激起他支持共和国的热情。这幅壁画是为巴黎国际博览会西班牙共和国馆绘制的。格尔尼卡可怕的大轰炸使他震怒，因而选择了这一内容（格尔尼卡是西班牙北部古巴斯克（Basques）首府）。这幅画并未表现事物本身，而是通过一连串强烈的形象喊出了整个战争的痛苦之声。

对格尔尼卡城的摧毁是人类第一次使用“垂帘式轰炸”技术，二战中这种技术被大规模使用。这幅壁画可以说是对人类恐怖未来的预言，在核战争的今天这种恐怖更强烈地威胁着我们。画面中的象征意义无法加以确切解释，然而其中一些传统因素，像母亲与死去的孩子，就是从哀悼基督的圣母（见图 468）那里继承来的，手持油灯的妇女使人想起自由女神像，阵亡战士的手仍然紧握着断剑，这是熟悉的英勇不屈的标志。我们还察觉到那险恶的人首公牛，这显然是用来代表黑暗势力的，它与一匹垂死的马形成了鲜明对比。

这些恐怖形象强烈的感染力在于它们本身，而不在于它们所表现的内容。解剖上分割、拆散和蜕变的手法在《三舞者》中看起来是故意造成和主观臆想的，但在《格尔尼卡》中却表达了一种十足的真实，一种沉痛不堪的现实。此画使拼贴结构的有效性通过了根本考验（黑白灰三种颜色“裁剪”成平面，重叠成画面），证实“拼贴”能够作为强烈感情的载体。

#立体主义的演变

&未来主义与动力主义 毕加索与勃拉克最初认定立体主义是一种细腻的形式法则，用来表现传统的主题——静物、肖像及裸体。其他画家则从这一新风格中看到了它与工程几何

精密性之间的特殊关系，使它适于表现现代生活中的动力感。意大利兴起的短暂的未来主义运动实践了这一观点。1910 年未来派的创始人发表了一个宣言，竭力宣扬对过去的摒弃，夸耀机器之美。

最初，未来主义者运用从后印象主义那儿发展起来的技巧制作与之迥异的僵硬构图，同时仍然依赖于写实形象——工业社会的勃兴状态。但是翁贝托·博乔尼（1882-1916）这位最具开拓性的未来主义者在其作品《骑车动态》（图 949）中吸收了同代分析立体主义者的观念，通过时间与空间来表达行进的状态，这比实际画出人物形象更具表现力。人物在传统艺术中只能表达出一个时点的状态，博乔尼却在立体主义机变的语汇中，发现了表达 20 世纪对时间、空间和能量的新感觉的途径，阿尔伯特·爱因斯坦已经在他 1905 年发表的相对论中对这些时间、空间和能量加以了定义。博乔尼在其作品中还暗示出现代经验的独特性。随着有节奏的运动，骑车人成了他所在环境的延伸，在这个环境中骑车人自身变得难以分辨了。

未来主义在一战后自然消失了，它的领导者被曾引以自豪的毁灭模式所摧毁，这种模式恰是几年前在他们的革命性宣言中提出的。未来主义运动最强烈的反响反映在意裔美国画家约瑟夫·斯泰拉（1880—1946）所画的《布鲁克林桥》（图 950，彩图 138）这件作品中。桥上耀眼的缆索象迷网一样有力地向上延伸，并伴有结晶般的“网格”空间。

另外，在乔治·格罗兹（1893—1959）的早期作品中也能看到另一种立体主义的动力形式。格罗兹是一位德国油画家和版画家，1913 年在巴黎学习，一战结束时他创造出一种颇具刺激性的讽刺风格，以表达同代人的失望情绪。在《德国，一个冬天的童话》（图 951）中，他把柏林城作为混乱的万花筒似的背景，几个大的人物象拼贴那样粘在前面，一个木偶似的怯懦的“好公民”坐在桌旁，一群黑暗势力的代表（包括一个虚伪的神父，一个将军，还有一个校长）支配着他。

相形之下，法国人费尔南·莱热（1881—1955）的《城市》（图 952，彩图 139）却呈现出一派美好的、井井有条的工业区图景，画中的景象既富有稳定感又不失活跃气氛，反映了现代工业化社会的几何状态之美。莱热受乐观欣喜的激动情绪支配，臆想出一个机器世界的乌托邦。通过实例可以看出，对莱热而言，“抽象”更多地意味着对设计材料的选择及其组合使用，而不是它们本身的形状。因为他画中的东西（除楼梯上的两个人物之外）都是事先拼制成的实体。

&俄国 立体—未来主义如其名字所显示，它的风格源于毕加索，同时以未来主义宣言为其理论基础。立体—未来主义产生于一战前的俄国，这归因于俄国与起主导地位的欧洲艺术中心的密切接触。不管怎样，俄国的未来主义者是现代主义者，他们赞颂正在俄国大规模开展的工业化，并把工业化当作新社会的基石和征服旧俄国的敌人——自然的手段。与意大利未来主义者不同，俄国人从不赞美机器，至少不赞美作为战争工具的机器。

立体—未来主义者的核心思想是关于“曹姆”（ZAUM）的概念，这在西方找不到对应的词。“曹姆”由俄国诗人发明，意味着“超意义”（相对达达主义者的“反意义”而言）的，建立在词形和句法上的语言。在理论上，“曹姆”可以被广泛地理解，因为人们认为意义固存于基本发声和言语结构中。当运用到绘画上，“曹姆”赋予了艺术家再定义艺术风格和内容的彻底自由：展现出来的画面被看作是意义的唯一载体，一件艺术作品的主题变成了可视的要素以及它们在画面上的位置经营。由于立体—未来主义关心的是手段而不是目的，因此它不能提供在现代主义中可以看到的实际内容。

虽然立体—未来主义者作为理论家比作为艺术家更为重要，但他们为稍后的俄国现代主义运动提供了准备。俄国现代主义者眼中的新世界引导出关于男人和女人角色的再定义，女艺术家也第一次在历史上广泛出现，而欧洲和美国在相当长一段时间以后才达到这种程度，这当中最精巧的画家当数留博夫·波波瓦（1889-1924）。波波瓦 1912 年在巴黎学习，1914 年在意大利游历。她在国外学习到的将立体主义与未来主义相结合的特点可在《行人》（图

953)中看到。画中对形体的处理保持了立体主义的精髓,但在绘画方面采用了未来主义沉迷的通过时空表现动力的方法。形象碎片的混杂制造出一种在高速运动中所看到的物体形象;形象与环境间强烈的相互作用似乎要穿过平面延展到周围的空间。同时,夸大的造型将人的注意力吸引到画的表面,并赋予它一种浮雕般的效果,这种效果又被活跃的画面纹理所加强。

但是,20世纪第一种纯俄国艺术是至上主义。卡茨米尔·马勒费希(1878-1935)创作的《黑色四方体》(图954)跨出了艺术史上象征和空间想象的最伟大一步。这么一幅无规则的简单图象何以显得如此重要呢?马勒费希通过将艺术减化至可能的最少因素(用两种色调重复的单一形状并且稳置于画面上),极端地强调绘画就是绘画本身,这一点远远超出了他的前辈。同时他把绘画转化为一个有多重含义的集中的象征体,从而提供了在立体—未来主义中找不到的内涵。马勒费希创作《黑色四方体》的灵感来自于1913年他为歌剧“对太阳的胜利”进行的设计。这场歌剧是当代最重要的综合艺术作品之一,歌剧中黑色四方体代表了西方绘画中的日食以及由此导出的各种事件。更重要的是,这件作品被看作是旧秩序代替新秩序,东方代替西方,人代替自然,理念代替物质的胜利。这一黑色正方形(它甚至并不是一个严格的矩形)的诞生意味着它将成为现代的偶像,以取代传统基督教中的三位一体,并且它象征对现实的超越,因为几何形对它自己而言是一种独立的抽象,因此这场运动被命名为“至上主义”。

通过马勒费希,至上主义也成为建立在时空关系上的哲学的色彩体系:它的空间是色彩的空间,具有科学和神秘的双重特点;曲面代替了由立体、深度和透视定义的空间;每一个面或点代表三维空间中的一维,第四面代表四维空间——时间。象宇宙本身一样,这幅黑色平面也是无边无际的,并不被它外部(白边和画布形状)所限制住。因此,《黑色四方体》为现代艺术视觉上和概念中的时空给出了第一个充分的再定义。象爱因斯坦相对论中的能量方程式 $E=MC^2$ 一样,马勒费希肯定意识到它的再定义具有优美的简洁性。这种再定义存在于这样的努力中:将一系列复杂的思想简化,并将它们减至一个简单的“规律”。至上主义第一次出现时,它对俄国艺术家的冲击犹如爱因斯坦的相对论对科学家的影响一样巨大,它揭示了一个从未所知的世界,一个绝对的现实世界。

到本世纪20年代前期,至上主义的高潮结束了。它的后继者投身于其它运动,这正反映出俄国艺术的多样和细致。最重要的,这些人投身于弗兰狄米尔·塔蒂林领导的结构主义(见738页)。

&风格主义;蒙德里安 非常奇怪,我们这个时代最彻底的抽象画家竟是一个比毕加索大九岁的荷兰人皮埃特·蒙德里安(1872—1944)。1912年蒙德里安作为一个继承凡高和野兽派传统的成熟的表现主义画家来到巴黎,在分析立体主义影响下,他的作品发生了根本性变化。接下来的十年中,蒙德里安发展了一种彻底非表现的风格(这场运动,从整体上看可叫做风格主义(De Stijl),是当时荷兰一家宣扬蒙德里安观点的杂志的名称)。《红、黄、蓝构图》(彩图140)表现了蒙德里安风格中最重要的特性:把素描限制在平行线和垂直线上,颜色则只有红、黄、蓝三原色再加上黑、白。在他的画中,任何再现的因素都被摒除掉了,这使得他的画在黑白复制品中显不出一点意义。有时他也将作品附上诸如《特拉法尔加广场》或《百老汇舞场》之类的标题,暗示与客观现实之间一定程度的但是非直接的联系。蒙德里安不同于康定斯基,他从不追求纯粹的抒情性,他坚称他的目标是“纯粹真实”。他自己对此的解释是“通过等质不等量”来取得均衡。

如果我们把蒙德里安的作品看作是“抽象的拼贴”,也许就能更好地了解他不用易于辨认的藤椅或报纸的碎片,而用黑色条块或有色长方形的用意了。蒙德里安唯一感兴趣的是画面各种要素之间的联系,而不是那些混杂的因素和偶然的相关物。通过在带条和长方形间建立起这种“正确”的联系,蒙德里安将它们变形得如此彻底,就像勃拉克对《勒·科尔比西

埃Ⅱ（图 944）中粘贴的纸张碎片的安排一样。蒙德里安是如何发现这种“正确”关系的呢？他根据什么来决定黑条和长方形的数量？勃拉克Ⅱ勒·科尔比西埃Ⅱ中的那些材料某种程度上说是由机遇“给予”的，而蒙德里安在除去自己提供的法则之外，还不断面临着具有无限可能性的进退两难的处境：如果不改变黑线和长方形，他就不能改变这两者之间的关系。当我们考虑到他的这种任务，就会发现这是一件极其复杂的工作。

再看Ⅱ红、黄、蓝构图Ⅱ，度量画中每个单元，人们将发现只有画布本身是合乎理性的精确正方形。蒙德里安一定经历了多次尝试和失败，遇到过重重困难才最终达到这种“感觉上”的平衡。我们不知道他多少次改变这块红色长方形的尺寸，使之与其它部分形成一种自足的平衡感。这想起来似乎令人费解，然而蒙德里安确有一种超常的敏锐感觉，尤其在处理不对称的平衡感方面有独特才能。如果批评家熟悉他的作品，就会很容易分辨出他作品的真伪。那些应用非具象形态的设计者，如建筑师或版面家，在这方面具有特别的敏感，蒙德里安对他们的影响甚至大于对画家的影响。

#幻想

第三股潮流被称作“幻想”。它的发展情况并不象前两种潮流那样明显，原因是这类作品依赖内省境界的程度更大于依赖任何一种特殊风格。所有幻想派画家都有一个共同信念：幻想——内心观照，比外部世界更为重要。然而每个艺术家的想象都是他的个人天地，想象出的形象很可能同样是他独特的内心体验，除非他把这些形象经过一番仔细筛选，才有可能使大家都能接受。但这样“不可控制”的形象如何能对与艺术家内心世界不同的观众产生意义呢？心理分析告诉我们，人们各自的内心并不象我们想象的那样不同；事实上，它们几乎建立在相同的形态上，我们的想象与记忆也是如此。这些属于无意识的部分贮藏着经历，不管我们是否想记住它们。在夜里，或者当有意识的思考放松警惕时，这些经验便会重新返回，有如我们再次经历其中。

然而，无意识的心态并不总是我们曾经历过的生活的翻版，它们常与我们头脑中有意识的部分联系起来，化为“梦境”，在这种形式下它们看上去不那么生动。事实上，我们往往感觉记忆中的生活更自在。人们在无意识的经验节取方面具有惊人的相似，虽然对某些人来说这一心理过程完成得更顺利。我们总对想象的东西很感兴趣，因为它们正以一种看似真实的方式出现。譬如那些在神话故事中发生的事，如果用新闻报导中实事求是的语言来叙述，它一定会显得荒唐可笑，但如果就是按讲神话故事的方法来描述它们的话，我们一定会感到有趣。绘画也是如此，关于这一点我们只需回想一下亨利·卢梭的Ⅱ梦Ⅱ（图 913，彩图 129）就能明白。

但是，我们会想为什么个人的幻想景象会在今天的艺术中占有如此重要的地位呢？从 18 世纪末富赛利和戈雅的作品（图 816、835）中可以看出这种趋势的开端，也许这些作品可以部分回答这个问题。看来这里有几个相互牵连的因素：首先由于理性主义浪潮的兴起，理念与想象之间的距离愈来愈大，这就趋向于毁掉神话和传说的传统，而这些神话与传说往往是人们私人幻想的共同通道；再就是艺术家在新的社会组织中获得了更大自由，同时也减少了安全感，使他们感到孤独，变得内向；最后一个因素是浪漫主义对激情的强调，激励艺术家去寻找主观经验，并接受它的存在价值。然而在 19 世纪的绘画中，个人幻想仍是一条微不足道的小溪流，1900 年后却蔚为大观。

&怀旧；德·基里科；夏加尔 浪漫主义传统可以非常清晰地从乔治·德·基里科（1888—1978）于一战前在巴黎创作的那些令人惊讶的作品，例如Ⅱ神秘忧郁的街道Ⅱ（图955，彩图141）中看到。这幅画描绘的是一个荒凉的广场，一轮凄冷的满月阴森地笼罩着连绵不断的拱廊，弥漫着浪漫的梦幻的诗意。但作品还伴随着一种奇异的阴森氛围，具有一种预兆的气氛，

画中每样事物都预示着一一种未知的令人不安的“征兆”。德·基里科自己也无法解释画中的不协调，如运家具用的空车和玩铁环的女孩，这一切既美妙又迷茫。德·基里科回到意大利后，采取了保守的风格，并否定了自己的早期作品，好象他为把自己的梦中世界在公众面前展览而感到难堪。

德·基里科《神秘忧郁的街道》中明显具有的怀旧力量也影响了马尔克·夏加尔（1887—1985）。夏加尔是俄国犹太人，于1910年移居巴黎。《我与村庄》（图956，彩图142）是一个立体主义风格的童话场面，将俄国乡村故事、犹太人的寓言及俄罗斯风光用如梦的记忆编织成一幅灿烂的图景。通过这幅画以及他后来的许多作品，夏加尔重温了童年的生活。这对他来说是如此重要，多少年来他将这种儿时的经历不断再塑，从未枯竭。

&克利 瑞士德语区画家保罗·克利（1879—1940）的“童话场面”虽然看上去会使我们感到太像儿童画，却比夏加尔童稚的画面更有目的性，更有想法，更有规则。克利也受到立体主义影响，但原始艺术和儿童画同样激起他的极大兴趣。一战期间他综合这些不同的因素奇迹般地创造出简洁明了的绘画语言。

《啁啾的机器》（图957）这幅精巧的钢笔淡彩画表现出克利独特的艺术趣味：他用几根简单的线条创造出一架可以模仿鸟鸣的魔怪式机器。克利一方面通过它来嘲笑人类对机器时代奇迹的崇敬，另一方面又在嘲笑我们因听到鸟儿歌唱而引起的伤感情绪。克利画中这个小小的发明含有一种不吉利的外形，那四只假鸟的头看上去象是渔夫的鱼饵，似乎可以用它们捉到真正的鸟，这样就把关于当代文明的一种复杂观念浓缩到了这一出人意料的创意中。

这幅画标题的作用不可或缺，克利作品的重要特点是无论画面怎样动人，在观众未被告知作品主题和意义时，无法看出它们的全部启示性。反过来，《啁啾的机器》这一俏皮的观念也必须通过画面来启发我们的想象。这种画面与标题相互依存的关系常见于漫画艺术中，克利将这种相互依赖的关系提高到一个更高的艺术层次，并照样灵活运用了语言与图画结合的方式。对于他来说，艺术是一种“符号语言”，这种符号语言是某种思想的符号，就象一个字母是某一特殊声音的符号，一个箭头是表示命令的符号——向前。克利还认识到在传统体系中，符号就是“诱发器”，我们看到它的一瞬间就想知道它的含义，而不会停下来考虑它的形状。克利想使他的符号象可视的事实那样引起人们关注，同时也不失“启发者”的性质。

在生命的最后阶段，克利沉湎于对各种表意文字的研究，包括象形文字、巫术符号和史前洞穴中的神秘符号。克利爱好这些“浓缩”的象征形象的原因在于它们具有画家在绘画语言中刻意追求的那种性质。这种“表意文字风格”在《L（鲁塞恩）城附近的公园》一画中得到充分表现（图958，彩图143），如同一位抒情诗人可以运用最简朴的言语来表达情感一样，这些表面上看来简单的形象综合了作者丰富的感觉和经验：春天纯真而欢乐的气氛，公园中人工栽培的修剪得整整齐齐的绿色生命。这幅画在精神上是否与卡尔米纳·布拉纳手抄本中那幅具有罗马式风格的《春日风景》（图421，彩图46）有某种联系呢？

&达达；杜尚 第一次世界大战前夕，我们在巴黎见到另一位富于幻想的法国画家马塞尔·杜尚（1887—1968）。杜尚早期风格学自塞尚，后来开始尝试有动感的分析立体主义。如同未来主义作品一样，杜尚的画好象是经过多次曝光的照片，将一个动作分解成若干重叠的连续形象（图926），他以这种风格创作的《裸女下楼二号》（图959）在1913年纽约“现代艺术军械库展”上曾激起风波。

没过多久，杜尚的画风发生了令人惊讶的转变。在《新娘》（图960）这幅画中，我们看了半天也找不到任何与人相似的事物的细微而模糊的影子，所见只有一台机器，像是摩托，又像蒸汽机。这好象是一件与克利那架啁啾的机器呼应的作品，画中机器装置得十分精巧美观，却毫无用处。此画的题目也有切实的涵义（杜尚将它写到画面上来强调其重要性），但却使我们感到困惑，他是否想讽刺男人分析新娘时采用的科学眼光使新娘变成了一串复杂的

铁管呢？如果真是这样的话，这幅画大概在同未来主义唱反调，因为当时未来主义者正在大肆歌颂机器之美妙。

我们不必对此惊讶，因为一战中大规模的机器杀人增强了杜尚心中的失望，他与一些志同道合者开创了一种反抗性运动，叫做达达（Dada）或达达主义（Dadaism）。这个词在法文里是“玩具摇马”的意思，据说它是从字典里随手翻出来的。作为一个幼稚而语意含糊的词，它非常符合这一运动的精神实质。达达主义常被称为虚无主义，他们公然宣称自己的目的是明确告诉社会大众，由于大战的毁灭，所有现存的价值、道德、美学都变得毫无意义。

达达派在它短暂的活动期间（约 1916-1922）拼命宣扬反意义与反艺术。杜尚把他的签名和刺激性的标题写在现成物品，如放瓶子的铁架和雪铲上，将它们作为艺术品展出。有一回杜尚将达·芬奇的《蒙娜丽莎》的复制品加以改造，给她添上一抹小胡子，并在画下写了 LHOQQ 这几个字母（根据法语发音是一句低俗的下流话）。即便是现代艺术也无法逃脱达达主义者的攻击，他们曾在画框里放入一只玩具猴，题为“塞尚的肖像”。

&恩斯特 达达主义者也采用综合立体主义的技法来达到自己的目的。图961是杜尚的伙伴，德国达达主义画家马克斯·恩斯特（1891—1976）的作品，这幅画大部分是从机械学插图中裁下的残片组成。画下的文字解释说这是一个组合人体的机械材料成分。事实上，画中还有一个“铁管女人”。这些都是杜尚战前所画新娘的呼应，他们正透过防护面罩盲然地注视着我们。

达达主义并不完全是一种消极的艺术活动。在它有意设计的反理性举动背后，存在着一种解放因素及一条通向创造性思维的未知领域的通道。达达派唯一尊重的法则就是机遇，唯一尊重的真实就是他们自己的幻想。

&阿普 汉斯·阿普（1887-1966）是另一位达达派早期成员，他发明了一种新式的拼贴画（图962）。阿普用的材料是手撕成的而不是剪成的彩色纸片。这些材料依照“机遇法则”排布在画面上。阿普开始作画时，先将小纸片散落在一张大纸上，然后小心翼翼地调整这种“自然”构图。他认为艺术家的任务是“追求与缪斯的结合”，最终创造出他称之为的“有机凝结物”。阿普不喜欢“抽象”这个词，因为它包含了纪律性和有意设计的目标，而不是依靠偶然情况。

游戏性和自发性也是杜尚现成品艺术的动机。他有时单单将一件日常生活用品作为艺术品来表现和展览，给它附上一种美学的解释。当然，将现成物品直接变成艺术品是这种理论比较极端的形式，但理论本身却是一个很重要的发明。它表明一件艺术作品的产生并不只依赖现成规范或精美的工艺，这一点在本书引言中以毕加索的《牛头》（见图1）为例已做过讨论。

&超现实主义 1924年杜尚隐退之后，一些原先同他一起的“机遇效果制造者”成为了达达派的后继人——超现实主义者。他们给自己规定的目标是：“纯心理的自发性……企图表现……思想的真正进程……摆脱任何理性活动及美学或道德的目标”。超现实主义者的理论许多地方借助精神分析学来润色，事实上他们过度矫饰的说辞并不为人们认真对待。超现实主义理论宣称梦境可以被一个头脑清楚的艺术家的无意识层中直接转移到画布上，实际上这是不可能的，因为移植过程不可避免艺术家某种程度上有意无意的控制。然而超现实主义运动引致了几种新技术的出现并诱发和增加了偶然机遇的效果，马克斯·恩斯特是这群人中最有创造性的一员。他常常将拼贴与“拓印”（拓自木片，压扁的花及其它表面凸起的东西）两种方法混合使用，创作过程就象我们熟悉的孩子们用纸蒙在硬币上将其纹样“拓印”出来的那种游戏。在《沼泽天使》（图963）中，马克斯·恩斯特用“拓印”方法获得了许多有趣的造形和新的表面效果（他将油画颜料涂在其它物体表面，然后压印在画布上）。这基本上就是当年亚历山大·科曾斯（见图819）、达·芬奇所喜好的方法。恩斯特从印出来的油迹中找到了许多异常丰富的形象，并加以修饰。这幅画的最终效果确有梦境的性质，但它产生于

一种动人的浪漫的幻想中。

&达利 同样情况也出现于萨尔瓦多·达利（生于1904年）所创作的《永恒的记忆》（图964）中。达利是最著名的超现实主义者，他运用基里科注重细节的真实主义方法，构造出一个“狂想”的梦。梦中，时间、空间和形体通过令人吃惊的真实方法被严重扭曲。

&米罗 超现实主义有一条想象更为大胆的支流，毕加索的一些作品，如《三舞者》（图947，彩图137）与超现实主义有密切关联。超现实主义最伟大的代表霍安·米罗（1893—1983）也是西班牙人，《构图》（图965，彩图144）是他的代表作。米罗的风格被归类于“生物形态抽象”，因为他设计的是流动的曲线性的非几何形。事实上，用“生物变形抽象”来形容更合适。米罗画中的形态有其自身活泼的生命力，它们看上去在我们眼前变幻，如同阿米巴虫一样伸展或收缩，直到变成米罗满意的近乎人形的独立体为止。这些形象是从里向外生长的，与上述抽象的定义正好相反（见681页）。尽管如此，米罗的形式原则并不比立体主义逊色（米罗最初也是立体主义者）。

\$第二次世界大战以后的绘画

#抽象表现主义（行动绘画）

如同超现实主义一样，抽象表现主义这个术语也常常引起人们误解，而它所代表的绘画风格于二战后流行了十多年。抽象表现主义运动是由纽约画派艺术家为响应人们对核时代和随之而来的冷战的焦虑而发起的。在存在主义哲学影响下，抽象表现者或行动派画家从超现实主义出发，形成了一种新的艺术方法，绘画成为生命本身的对照物：这是一种不断发展的过程，在此过程中艺术家们面临着相似的难题；他们为应付内心和外部世界的双重要求，通过一系列有意识和潜意识的行动来克服面临的困境。色域画家后来将行动艺术家狂乱的笔触和强烈的色调结合成广泛的富于诗意的色彩形式，而这些诗意色彩部分反映了东方神秘主义的灵性。在一定程度上，色域绘画解决了行动绘画在表达上的难题，同时又与之区别。事情总是一分为二的。

&戈尔基 阿西里·戈尔基（1904—1948）这位16岁来到美国的亚美尼亚人是抽象表现主义运动的创始人，对参加运动的其他成员有巨大影响。20年的摸索中，戈尔基先后模仿过塞尚、毕加索等人，最后才形成自己成熟的风格，这种风格的表现我们可在《肝是鸡冠》（图966，彩图145）中看到。这个奇怪的标题表明戈尔基与大战期间流亡纽约的超现实主义诗人安德烈·布雷东有密切联系，这也与他早些时候教授伪装课程所积累的经验有关。作品中所有东西都处在变形为其它事物的过程中，这种变形的生物形态明显受米罗影响，但是物体的自发变化和它们那充满活力、斑斓夺目的色彩反映了戈尔基对康定斯基的喜爱（图938、965，彩图136、144）。画中形象之间生机勃勃的内在联系，它们相互吸引和相互排斥的带有侵略性的力量，却是戈尔基的独到之处。倘若戈尔基能活到五十年代的话，他一定会成为抽象表现主义的领袖人物。

&波洛克 戈尔基的主要继承人是杰克逊·波洛克（1912—1956）。1950年波洛克画了一张富于独创性的巨画，取名为《一》（图967），这件作品主要是用颜料泼洒而成，而不是用笔画出来的。当我们凑近这幅画时，会同时想起康定斯基和马克斯·恩斯特（参见彩图136，图963）。康定斯基的非具象表现主义和超现实主义发掘偶然效果的方法无疑是波洛克作品的主要来源，但还不足以说明波洛克革命性技术和其作品感人效果的形成。为什么波洛克要把一瓶颜料浇到观众脸上（罗斯金也曾这样批评惠斯勒），当然不是因为波洛克想要比前人更

抽象，当他把颜料泼洒下来时，正是想摆脱那些隐含在抽象画法中的严格的控制和束缚。另一种比较合理的解释是，波洛克认为颜料本身不是一种可以由人任意摆布的被动的物质，而是一种积蓄力量的仓库，等着他去将这些被抑制的力量释放出来。

我们在这幅彩图上看到的切实可见的形象是由他的绘画材料和创作过程的内在活力决定的，颜料的粘合性及在画布上形成的速度和方向，加上油彩层层重叠产生的交织效果，使画面如此富于生命力，情感如此丰富，过去的绘画同它相比，顿显失色。但是当波洛克释放颜料中的力量，让它们形成冲击力时，或者说将颜料“瞄准”画布而不是把它们挑在笔尖上的时候，他并没有轻易“让它们自由发挥”，而把余下的一切交给机遇去完成。事实上波洛克本人就是这些力量的动力来源，他象牛仔驾驭着野马一样，处于一种迷狂的心身合一的状态中。波洛克也并非总是稳坐于马鞍之上，不断的挑战使他的每个细胞都处于紧张状态，但此种冒险活动使他乐此不疲。这个比喻虽不大确切，但描绘出了波洛克和他之前的画家的主要区别。波洛克将全部精力投入到绘画这一行动上，因此他喜欢画面积很大的油画，因为大面积可以为他提供足够的战场，这样他不但能用手臂，而且还可通过全身的运动在画布上尽情发挥。

“行动绘画”这个若干年前创造的词汇比“抽象表现主义”更好地表达了此类绘画风格的意义。有些人批评波洛克，说他并未完全掌握住自己的绘画载体，我们的回答是：他这方面的损失可以从另一方面的收获中得到加倍补偿，创作过程中新产生的延续性和扩张性使得他的作品成为20世纪中期绘画的鲜明标记。

&克拉斯纳 波洛克的泼洒技术并不构成行动绘画的核心，他本人也于1953年后停止了这种技术的运用。波洛克的妻子李·克拉斯纳（1908-1984）从未取消画笔的运用，她一直努力去建立属于自己的艺术风格，在经历了几次方向上的转变后，克拉斯纳摆脱掉波洛克在艺术上对她的长期影响，并且毁掉了自己的许多早期作品。波洛克去世后，克拉斯纳成功地完成了波洛克生命中最后三年努力尝试的工作：在保持富于动力的笔触的同时，重新将形象纳入抽象表现主义。这种潜在的可能性一直存在于波洛克的作品中。《一》（图967），令人很快联想到狂放的舞蹈。在《庆典》（图968）中，克拉斯纳在一大团纠缠的线网中确立了新风格的最初形象，她运用行动绘画的广泛形态来暗示人物，而不是描绘出他们。

&德库宁 威廉·德库宁（生于1904年）是这些画家中的另一个骨干，也是戈尔基的密友。德库宁的作品始终保持着与世界的联系，并不在意其是否有可辨认的主题。在他的一些作品，如《女人II》（图969，彩图147）中，形象是从强烈笔触的漩涡中浮现出来的，就象鲁奥的《基督头像》（图929）那样。德库宁与波洛克相同之处在于他们绘画过程中狂暴的动力，冒险精神以及成功的而且是公开的挑战。

&罗思科 马克·罗思科（1903—1973）代表另一种相反方向的挑战。在40年代中期，罗思科依照从戈尔基那里承继来的风格进行创作，不到10年，他便将行动派绘画的猛烈感完全抑制住了，使得他的绘画具有一种纯粹宁思静想的味道。他所画的《土地与绿色》（图970，彩图148）由两个边缘模糊的长方形色块组成，一块为暗红色，另一块为绿色，由紫蓝色底子衬托着，画幅巨大，高达228.75厘米。罗思科把颜色涂得很薄，透过画的表面可以看出画布纹理。如果仅用如此平凡而实际的语句来描述我们在这幅画上直接见到的东西，那将不能触及它的精髓和它所内含的令我们感到震撼的神奇力量。这幅作品的特点是两长方形色块间具有的精巧的平衡，内在的相互依存关系将它们联系起来；色彩也具有令人难以捉摸的变化，上面长方形周围的深蓝“色晕”使得红色长方形好似沉浸在蓝色背景中，这样一来绿色长方形就更明确地从背景上突显出来。并非每个观众都欣赏这种内向、深沉的作品，但对那些爱好者来说，看这种画能够体验到一种迷幻般的感受。

&弗兰肯桑勒 海伦·弗兰肯桑勒（生于1928年）是泼洒画法的开创者之一。在《蓝色的水路》

（图971）中，她运用早期行动绘画的生物形态变形，但消除了戈尔基和德库宁作品中的人工手迹，使她的作品更具抒情性和装饰性，同时丝毫不失感染力。画中的形象使我们想到一团墨迹，而它所创造出的这种联想是彻底个人化的。如画的题目所暗示，画中的形状对艺术家也许有某种特殊涵义，但是对另外的人来说，它又有完全不同的意味。

&迪比费 行动派绘画标志着美国艺术国际化时代的来临。这种艺术运动对欧洲有着强大的影响，那些年欧洲没有出现能够与之匹敌的有影响力的艺术活动。但是非凡的法国画家让·迪比费（1901—1985）是个例外，他具有无尽的创造力，似乎可以自成体系。巴黎光复不久，迪比费举办了个人画展，并轰动整个巴黎艺术界。作为一位年轻艺术家，迪比费受过正规绘画训练，但并不受周围艺术潮流影响，也不喜爱博物馆中的艺术，他强烈感到这些艺术脱离了真实生活，于是开始寻找别的途径。直到中年时，迪比费才有了突破，发挥出自己的创造天才。他忽然明白真正的艺术并不存在于艺术圈中的观念和传统，而是来自它们以外的地方。儿童与精神病人的画使他很受启发，感到“正常”与“不正常”就象“美”与“丑”的关系一样不再有截然界限。迪比费是自杜尚以来唯一敢对艺术本质作如此大胆批判的画家。

迪比费使自己成为他称之为的“稚拙艺术”的领袖，但同时也做了一些自相矛盾的事情：他一方面倡导业余作者的直接性和自发性创造，反对职业艺术家的专业倾向，另一方面他自己却成了职业艺术家；对于公认艺术价值的怀疑使杜尚停止了他所有的艺术活动，难以置信的是，迪比费却成了作品数量仅次于毕加索的多产画家。与第一位采用儿童画手法的保罗·克利相比，迪比费的手法更“稚拙”，这表现为他作品的即时性、爆发性和怪异的表达方式与克利这位长者作品的正常规范性和简化表达方式形成对比。迪比费是否会落入自己设下的陷阱？如果他的作品仅只是模仿儿童或精神病人的稚拙艺术，那么这种选择也会给他造成限制，就象以往的艺术圈子限制其他艺术家一样。

当我们第一眼看到他的作品《蜕变》（图 972）时（这是《女人体》组画中的一张），立刻会感到即使是德库宁那幅野蛮而扭曲的《女人II》（图 969，彩图 147）同它相比也显得温和起来。这幅画对我们绘画方面的习惯意识是一次突然袭击：画面涂抹着厚重的油彩，象是一层粗糙的泥灰，而表面又有线条勾出高楼般的身躯，这一切就象一只未经训练的手在墙上乱涂的那样。但这种外表是欺骗性的，迪比费狂暴的、全神贯注的攻击行为告诉我们他画的这种魔鬼似的女性并不是“任何一个孩子都能画的东西”。他曾雄辩地解释他塑造形象的目的：“女性的身体……一直是同很值得怀疑的审美意识联系在一起的，我对此感到悲哀和失望。当然，我也追求美，但决不是这样的美……我要扫尽过去由别人教导的一切被认为当然优雅美丽之物，代之以一种更广大的美，它涉及到所有物体和生命，甚至包括最卑弱的。……我希望观众把我的作品看作是价值重新获得关注的事业，是一件颂歌般的作品。”

&阿佩尔 “稚拙”与抽象表现主义为出现在丹麦、比利时、荷兰的眼镜蛇团体（COBRA）提供了推动力。COBRA取自于哥本哈根（Copenhagen）、布鲁塞尔（Brussels）和阿姆斯特丹（Amsterdam），为以上三国首都。荷兰艺术家卡雷尔·阿佩尔（生于1921年）是团体的创建者之一，他很快成为战后欧洲同代人中杰出的纯粹画家。在处理与迪比费相同的题材时，阿佩尔增添了德库宁常用的狂乱笔触和鲜活色彩。

在 20 世纪 50 年代后期和 60 年代早期，经历了几次美国之行后，阿佩尔的色彩变得更鲜明，结构更给人以美感，空间更复杂，这些都受到行动派画家和爵士乐的影响。《燃烧的脸》（图 973，彩图 149）是阿佩尔那一时期作品中的名作。这幅画运用高超的技艺表现了一种爆炸性色彩，而图象因素则潜伏于这些色彩中不易察觉。在维持内容重要性的同时，阿佩尔彻底将其与抽象表现主义结合在一起。这样他就开创了一种新的技法，而这种技法又被许多欧洲艺术家以及被相同问题吸引的美国画家所继承。

#色域绘画

50年代中期以后，行动派逐渐失去了支配地位，但其势力未尽。一群曾参加过行动派运动的艺术家把它改造为“色域绘画”，这种画是用稀薄透明的颜色在画布上染成的。

&路易·詹金斯 色域画家中最富才华者当数莫里斯·路易（1912—1962），他的作品《Beth Feh》（图974，彩图150，作品名由两个希伯来文组成）上一层层迭染的颜色象是“漂浮”在画面上，丝毫看不出笔触，给人一种奇妙的北极光的感觉，正是颜色之间的协调作用以及巧妙流动着的平衡，使这幅画耐人寻味。

另一位较年轻的画家保罗·詹金斯（生于1923年）在色域画的题材下发展出一种具有独特变化的画风，在《天象》（图975，彩图151）中，液体状的材料像潮水一样以不同速度和厚度泛开，使画面上有的地方薄如轻纱，有的地方则象彩色玻璃一样厚重丰富。画家此处并未采用泼洒的手段与滴滴的“行动”，支配这些形状的力量来得十分自然，就象掌管大风飞扬的天空中片片浮云或是枝叶脉络的自然力量。

&弗伦克·斯泰拉 20世纪50年代中期，许多日趋成熟的画家纷纷背弃了行动绘画。其中最出色、成熟最早的一个是弗伦克·斯泰拉（生于1936年），他早期热衷于蒙德里安的作品，不久发展出一种自然的非具象的高度克制的风格。蒙德里安将自己的兴趣放在垂直与水平的平衡上，反映了这位前辈艺术家的作品与自然界的关系，斯泰拉与蒙德里安不同（见689页，彩图140），他就势放弃了传统长方形构成，以此使人确信他的画决非窗户一类的东西。画布形状成为斯泰拉作品设计的组成要素（图976）。

庄重的《印度皇后》（彩图152）是他最大的作品之一，它的形状由四个巨大的“v”形符号的冲力和反冲力决定，这四个“v”形的尺寸和形状完全一致，但颜色各异，它们各自与整体间的关系也不相同。由于斯泰拉使用含有金属粉的颜料，使画面发出彩虹般的光泽，这也是一种强调画面非人力的精确并使之与“手绘”的架上绘画根本区别开来的手段。事实上，把《印度皇后》说成是一幅画显然不合适，它应当被称为是一件物品，一件自足的物品。

#黑人艺术家

表现主义的影响也可从当代美国艺术最重要的发展之一：70年代后黑人艺术的成长中看出，这种发展是美国黑人艺术史上最值得纪念的事情，而这方面一向为人所忽视。

20世纪20年代，哈莱姆的兴起产生了文化上的振兴。不幸的是这种振兴持续时间很短，它的许多理想为大萧条所阻碍。二战后，黑人进入艺术学校的人数开始增加，恰好这时抽象表现主义标志了美国艺术时代的来临。民权运动帮助黑人建立起他们的艺术标志，并且找到表达自己的恰当风格。转折点为1965年马尔科姆十世和1968年马丁·路德·金的遇害，这激发了黑人艺术的大批涌现；与此同时生于1940年左右的美国黑人艺术家将黑人绘画与雕塑带进了艺术成熟期。

从那以后，黑人艺术家开始追求三大潮流。主流为抽象主义，尤其是老一辈艺术家主要倾心于关注个人化的审美观念，强调没有黑人艺术，只有优秀的艺术。不久他们被干预艺术家所批判，这些干预艺术家为社会意识和政治思想推动，采用极有表现力的写实风格作为手段，直接反映了对于社会中人们的独特的黑人视角。居于二者之间的是一种非常具有装饰意味的艺术，它逐渐将非洲、加勒比地区，以及墨西哥人的母题结合在一起。

并没有不变的原则将这三种潮流严格区分，每一种的特征都已经被成功地结合进各自分离的个人风格中。不过抽象已被证明是最有效的方法，因为它开辟了一条表现的途径，这条途径让黑人艺术家取得了一种普遍的，而不仅仅是种族的魅力，虽然他们关注的主题也许是个人的。

&威廉姆斯 面对个人和社会的美学问题，许多艺术家从批评的冲突中退回到象牙塔，其中

有黑人也有白人，威廉姆斯也在其中。威廉姆斯属于70年代初开始的抒情表现主义者，他们的贡献被大大高估了。经过一段时期的自省以后，他发展了一种极其精巧的技艺，这可从《传令兵》（彩图153）中看出。他的方法可与爵士乐的即兴演奏相类比，这点威廉姆斯本人也承认。他用清晰的两部分结构将色彩与笔触结合在一起，创造了一种围绕中心主题的无穷的变化。虽然威廉姆斯主要着眼于外表的装饰，其作品的形式、明暗与空间却营造出风景画的意味。但是，威廉姆斯的图画并不去描绘自然界，相反，他运用色彩和肌理去捕捉艺术家对往昔的日渐消逝的记忆。

#波普艺术

50年代中期的其他著名艺术家发现尽管他们作出了许多努力，普通观众仍然坚持传统观点，认为一张画不只是“一块覆盖着颜色的平面”（象莫里斯·丹尼斯坚持的那样），而是一种我们能够辨认出来的形象。如果说艺术就是某种自然的代表，那么从马奈到波洛克以来的现代艺术运动就是建立在一种错误观念之上的，无论它们取得了多少令人印象深刻的成就。最近这一百年的艺术是否在采取一种自我节食治疗，只从自身而未利用周围的世界呢？现在是否到了接受“形象饥饿”这一说法的时候？然而，这种人造的饥饿并未使广大公众受害，因为公众对绘画形象的要求已被照相、广告、杂志插图和连环漫画替代。

有的艺术家觉得可以抓住这些商业艺术产品迎合“低格调”的大众口味。他们明白我们当今视觉环境的基本格局正是曾被“高格调”文化层全盘否定为庸俗和反美学，并要求查封的。只有马塞尔·杜尚和他的达达主义同伴出于对所有传统见解的愤恨，曾大胆地渗透到这个领域中（见692页）。正是他们成为后来被称为“波普”的新运动的先驱。

波普艺术真正开始于50年代中期的伦敦，但当时所用的形象大多是以美国报刊杂志为依据。这些报刊杂志自二战结束之后一直充斥着英国市场，难怪此种新艺术在美国特别受欢迎，并在此后10年中在那里获得了最充分的发展。波普艺术不像达达主义那样藐视和厌恶当代文明，它主张将商业文化当作原始题材和取之不尽的绘画主题，而决非一种应受攻击的对象。波普艺术也不赞同达达主义对已经建立起来的现代艺术的价值观采取抨击的态度。

&垃圾桶画派 美国的波普艺术可以同“垃圾桶画派”的传统联系起来。这个画派兴盛于一战前夕的纽约，罗伯特·亨利是该画派的核心，他曾在宾州学院受业于托马斯·埃金斯。该画派主要由费城和纽约新闻报刊的插图创作人组成，这个艺术家团体着迷于城市贫民窟中丰富的生活。在日常的城市场景中，他们找到了无穷的素材，并把记者们寻找色彩和戏剧性的视线吸引过来。尽管他们中的许多人信奉社会主义哲学，但他们的艺术并不关注社会评论，而是去触摸城市生活的脉搏，去发现城市生活的丰富和活力，同时忽略掉穷人的贫苦和悲惨。为了获得这种特点，他们依赖于速写，在画布上留下本能观察的即时性，这明显受到巴洛克艺术和后印象主义绘画的影响。

乔治·贝洛斯（1882-1925）虽然不是该画派的创始人，却是其顶峰时期的代表。他的杰作《夏尔克伊的男性聚会》（图977）表明其成就绝非偶然。在美国，杰克逊·波洛克出现之前，没有画家能够表达出如此英勇的力量。这幅画使我们想起埃金斯的《人体解剖课》（图885），它承继着相同的现实主义传统，两幅画都使我们有身临其境之感，都利用强光将形象从黑色背景中凸显出来，给人以相同的冲击力。大多数19世纪晚期的美国艺术家出于对风景画的爱好而忽略了城市生活，与之比较，垃圾桶画派的绘画主题和画面具有惊人的新鲜感。

垃圾桶画派不久就被1913年的“现代艺术军械库展”所推动的激进的现代主义运动取代。但到了30年代，它的影响再一次发挥出来。大萧条期间，大部分美国艺术家分成了两大阵营：宗教主义与社会现实主义。宗教主义者寻求将神话带入当下美国理想主义，虽然这

种复兴是用中西部语汇去定义的。另一方面，这些社会现实主义画家通常都关注社会改革，从他们的作品中可看到大萧条给人们带来的失落和绝望感，。虽然两派处于明显对立状态，但都自由地从垃圾桶画派中汲取了许多养分。

&霍柏 爱德华·霍柏（1882-1967）曾是亨利的学生，他的表现力为各方所认同，甚至包括为数甚少的现代主义者。霍柏把注意力集中到从那以后才逐渐为人熟知的美国城市“乡土建筑”上，如商店门面、电影院、通宵餐馆这些过去被认为不值得注意的事物。《星期日的清晨》（图978，彩图154）反映了普通街道上大家熟悉的内容，一种摄人心魂的孤寂景象。我们知道这种寂静是暂时的，因为街道旁的店门后面隐藏着生活。当我们看到这些店铺时，甚至会期望其中一扇门帘突然卷起来。这幅画除了表现诗意外，还表现了深刻的结构原则。人们可注意到霍柏在画中有意安置了一个灭火栓和一个理发馆标志，并很仔细地处理了各式各样的窗户，准确地表现出阳光斜射的情形，以及景物中水平和垂直之间精巧的平衡。显然，霍柏对蒙德里安并非一无所知。

&里韦尔斯 20世纪50年代中期，从行动绘画到波普艺术的转变可从拉里·里韦尔斯（生于1923年）的《欧罗巴第二》（彩图155）中看到。通过画中有力的笔触，大胆简洁的造型，可以看出作者依旧用着德库宁那样的绘画语言，与此同时，我们还觉察到这幅画是建立在一个旧形象的基础之上，而这旧形象的影子还不断有所显现。在这特殊的例子里，我们知道这个旧形象是里韦尔斯家族在波兰时的全家福（图979），即使我们不知道这一背景情况也可通过画面的构图辨认出它的内容，因为自照相发明以来世间曾有过许多此类刻板的正面合家欢，几乎每家的相册中都能见到。尽管当时人们只是一时团聚，此事也被忘怀已久，里韦尔斯却被特殊时刻那种庄重气氛所感动，因而严肃地采用了这一日常事件。在他的画中，这组人物已经开始溶解，单独的个体相互分离，家庭变得四分五裂，但还维持着某种意义上的整体。这本是人们的一种共同体验，在画家的密切关注下却产生了新的涵义。

&约翰斯 美国最重要的波普艺术倡导人是亚斯帕·约翰斯（生于1930年），他最初画过一些非常细致精确的东西，诸如旗帜、靶环、数字和地图之类（图10）。他的《三面旗帜》（图980，彩图156）提出了一个十分有趣的问题，这就是艺术形象与现实之间到底有何差别？我们一眼就认出画面上的星星和条纹，却无法确切回答我们到底从中看出些什么。这些旗帜的表现很不自然，它们既不飘动也不垂荡，而是直立在那儿，以一种不合透视的方式僵硬地排列着。此外，画中也有某种动势，红、白、蓝三种色块并不是平涂，而是波动起伏的。是否这三面旗帜只能存在于画家的头脑中呢？我们开始诧异眼前这幅画竟是一种非凡的想象，也许这是我们第一眼看到这张画时所未曾预料到的。

&德穆思；因迪亚纳 虽然约翰斯革命性地运用了旗帜、数字和类似的东西作为绘画主题，但比他早30年的另一位美国画家查尔斯·德穆思（1883—1935）也在一定范围内采用过同类画题。他此类画中有一张《我看见金色的数码5》（图981，彩图157）。作为施泰格利茨团体中的一员，德穆思和杜尚以及一战中流落纽约的立体主义者关系都很好。几年后在未来主义冲击下，他发展了一种被称作细密主义的画风去描画城市和工业建筑。人们能从《我看见金色的数码5》中看到所有这些艺术运动的影响。对背景的富于动感的处理使我们立刻想到斯泰拉的《布鲁克林桥》（图950，彩图138）。《我看见金色的数码5》这个标题取自于德穆思的朋友威廉·卡洛斯·威廉斯的一首诗，诗作者的名字“Bill”、“Carlos”和“w.c.w”也成了画面设计的一部分。在诗中，数码5出现于一辆红色消防车上，而画中数码5却成了最重要的特征，当消防车在黑暗中疾驰时它曾三次重复出现以增强在人们记忆中的重要性。

罗伯特·因迪亚纳（生于1928年）证明这幅画是波普艺术的起源，他曾画了一幅《德穆思五号》（图982）以表达他的敬意。在《德穆思五号》中，标志变成了高速公路上表示危险的信号，这些数字重叠在一个象征警徽的五角星上，后面的五边形用大号模版字体标出

了五种指令（是否与华盛顿的五角大楼有关？），这些便成为美国社会的浓缩形式。如此具有讽刺性的作品在波普艺术中实属罕见，因迪亚纳采用一种独特有效的绘画形式来传达这种情绪。出于对文字形象的偏爱，他曾将文字做成三维形态，请看他用发光铝合金制成的Ⅱ LOVE Ⅱ（图 983），这不仅表现出他造型上的准确性，而且也显示出他对今日社会中被用滥了的字——“爱”的力量深信不疑。

&利希滕施泰因 相反，罗伊·利希滕施泰因（生于1923年）却采用连环画的形式，更确切地说是用传统连环画中比较规范的形象来描绘一些暴力行为或忧伤的爱情，而淹没掉个人风格的印迹。他的作品Ⅱ钢琴边的姑娘Ⅱ（图984、彩图158）就是将连环画中的一页不作任何改动地放大，包括画页上人物内心独自和没有个性的简单的黑色轮廓线以及廉价的纸上因印刷而形成的墨点。

这类图画恐怕是整个波普艺术中最似是而非的作品了。与过去和现在的其它作品不同的是它们不能在这本书里被再现出来，因为一旦这样做了就会使之同它们的那些连环画范本毫无区别。只有用颜色来放大局部才能让我们看到这位艺术家的所作所为。如果将一张原来只有15厘米的设计内容放大成18000平方厘米的话，就会产生许多复杂的结构问题，这只能依赖极大的耐心来解决，举例说，如何将女孩的鼻子画得如连环画标准评价的那种“正确”，以及如何安置那些色点，使其与线条在分量比重上相等。

很明显，这些画并非机械复制，而是一种忠实于精神实质的解释，只是在作画过程中艺术家对细节作了无数修饰和调整。使利希滕施泰因对连环画感兴趣，同时也是我们在其放大作品中初次看到的东西，是连环画僵硬的表现风格，这种风格就象拜占庭艺术一样固定和脱离实际生活。为什么这种形象能迅速传递信息？为什么它对许许多多的人来说又是真实的呢？最近几年利希滕施泰因将连环画的惯用形式延展到了另一类形象，重新解释了毕加索或蒙德里安，甚至抽象表现主义的作品。可能正是由于这些试验产生了惊人的效果，因而指出了一条调和波普艺术与现代艺术经典作品的道路。

#境遇艺术；聚合艺术；装置艺术；

波普艺术有时被称作“新现实主义”，但这个称号几乎对所有我们讨论过的画家都不适用。虽然这些画家十分忠实于素材，可他们选择的材料本身，如旗帜、数字、文字、标志、徽章、连环画等却是抽象的。与波普艺术有关联的其他画家的选择范围并不那么狭窄，其中一些人将他们周围的生活环境甚至人物全部包揽到自己的作品中。他们常常发现画布平坦的表面是如此局限，为了缩短艺术形象和现实的距离，他们经常把三维空间的物质搬上自己的画布，甚至利用日常生活用品按原比例制成模型以形成真实生活场景。这些“境遇艺术”（Environment）或“综合性艺术”结合了绘画、雕塑、拼贴和舞台布景的特色。

&劳森伯 五十年代中期罗伯特·劳森伯（生于1925年）开始向这方面探索。象一个作曲家选用日常生活中的喧闹声谱曲那样，他用都市文明的垃圾来建立他的艺术作品。ⅡOdaliskⅡ（图985，彩图159）是一只上面覆盖着连环画、照片和从报刊杂志上剪下来的图片等各种形象的木箱，作者在这些零碎图片上涂抹了颜色，将它们连接起来。箱子立在一根柱子上，柱子不可思议的矗立于一只枕头，枕头下面有一木台，木箱顶端还站着一只标本公鸡。

作品的标题Odalish由“Odalisque”（宫娥，原意见600页）和“obelisk”（方尖碑）巧妙合成，暗示画面中拼贴上去的裸体女郎和作品结构的整体形状。这个箱子的垂直形态和逐渐变细的四边很象方尖碑，一种古埃及人建造的有四个面的细长石碑。后来罗马人将许多这样的石碑搬到意大利（其中一个就立在圣彼得教堂由廊柱环绕的场地中心，见图700），这些石碑对后来欧洲和美洲的纪念碑样式有很大影响。劳森伯这座不太象样的“纪念碑”至少有一点与它的祖先相同，那就是紧凑和自我完善的特点。

&塞加爾 相比较而言，乔治·塞加爾（生于1924年）却创造了“环境”。塞加爾作品中原物大小的三维画面表现了日常情景下的真人与真物，如《电影院》（图986）。这件作品的主题很平常，人们一看就明白：这是一个正在更换影剧院广告牌字母的人。然而这个艺术形象与现实的关系远比这个场景暗示的明显真实性更微妙、更复杂。人物的外形是根据真人，用塞加爾发明的技术复制成的，人物外表涂了一层白石膏，很有些鬼气。这样它就与我们的日常经历拉开了距离。霓虹灯招牌也经过细心设计，以补充和衬托阴影中的人物。这个图景是从它本来的自然位置——电影院入口处取下来的，原来我们只是在经过时瞥上一眼，现在它放在我们的视平线上，并且孤立地放着，一下子就能看清它的全部内容。

&哈桑；德·安德烈亚 杜安·哈桑（生于1925年）用涂色的聚脂和纤维玻璃，用相近的技法根据模特儿复制出了非常逼真的人物形象。但他的主题是我们很熟悉而从不关注的人物类型。如果作品是在讽刺那些衣着俗艳的游客（图987）或是对老人或工人们寄予同情的话，那么这些作品集中表达了一种美国社会梦想的破灭。哈桑把这些作品从通常所处的环境中独立出来考察，使我们好象第一次看到和懂得了他们在真实生活中的状况。

哈桑的主要追随者约翰·德·安德烈亚（生于1941年）却在探索截然不同的目标，虽然他的雕塑有时通过对模特儿、对姿态、对表情的选择制造出一种紧张感。《艺术家与模特》（图7，彩图1）典型地表现出他作品微妙的内涵和结构。这种概念上的整合和几乎经典的纯粹性使他不愧为安东尼奥·卡诺瓦的继承者，但又有所不同（见609-611页）。此时浪漫雕塑家关于再现与复制的两难选择已不存在：无需顾及二者的区别，德·安德烈亚的极端写实主义将其合二为一；在表达观念的同时，又使人们对制造幻景的信念充满怀疑。

&基恩霍尔兹 “境遇艺术”可以给观众以强烈刺激。美国西海岸艺术家爱德华·基恩霍尔兹（生于1927年）作的《州立医院》（图988，彩图160），的确达到了这种效果。它描绘了老人病房中被捆绑在下铺上的裸体，这个满受疾病折磨的躯体只剩一副骨架，覆盖着毫无血色的人皮。老人的精神濒临崩溃，他的头部却是一只玻璃缸，缸内养着活鱼，人们偶然一瞥即能看到它们。这种恐怖的现实景象还有其嗅觉效果，当这幅作品在洛杉矶州立博物馆展出时，它散发出一股难闻的医院气味。上铺那个形象是什么意思呢？它几乎是下铺人形的翻版，重要的区别在于它是一个脑海中的图象，因为它被从下面鱼缸里升起的一个连环画式圈框的轮廓包围着，这代表病人对自己的感知。这个圆圈和有喻意的鱼缸的抽象处理与整个画面中写实主义手法不相符合，但却起着核心作用，它们冲破了恐怖和怜悯的气氛，使我们有所感同时还有所思。基恩霍尔兹的作品是波普式的，他的目标却是希腊式悲剧。基恩霍尔兹作为证人叙述现代生活背后隐藏着的苦难的能力至今无人过之。

&帕夫 装置艺术（Installation）是境遇艺术向室内空间的延伸。朱迪·帕夫（生于1946年）运用绘画、雕塑以及其它材料来激活建筑空间。她的作品可以被比作外来的室内风景。在作品《龙》（图989，彩图161）中丛林般密集的特点可明显看出大自然对她的影响。作品名本身也恰当地体现着这种特点：强烈的形态和色彩。墙面的处理则使人想起拼接作品Odalisk（图985，彩图159）。帕夫所表达的幽默感更接近于卡尔德的怪异（图1007，彩图168），而不是劳森伯讽喻的机智。最能与帕夫这种自发力量媲美的当数杰克逊·波洛克的行动绘画。这种效果就仿佛整幅画被从画布上释放出来从而在空中自由漫步一样，由此给观众造成的纷乱困惑使人们体会到一种既愉悦又迷茫的感觉。

#观念艺术

观念艺术作为一种稍后发展起来的潮流与波普艺术一样，奉马塞尔·杜尚为鼻祖。它于60年代在阿伦·卡普罗倡导的“偶发”运动中兴起，在这场运动中事件本身也成为一种艺

术。观念艺术比波普艺术更激进地对人们关于艺术的定义提出挑战，它宣称艺术是思想的跳跃，而不是具体的行动。既然艺术品是思维跳跃的偶然的副产品，它们几乎无需借助任何东西，诸如画廊，甚至观众等。创作过程只需通过一定方法记录下来，通常是语言形式，或者是照片或电影。

&孔苏斯 这种精心设计的反艺术的方法起源于达达派（见692页），它产生了许多有趣的矛盾。只要这些记录方法采用视觉形式，它就开始危险地向传统艺术形式靠近（特别是当其放在能被观众观看的画廊中的时候），因此将想象彻底与美学载体脱离是不可能实现的。我们可从约瑟夫·孔苏斯（生于1945年）的《一把椅子与三把椅子》（图990）中看到这一点。这件作品明显继承了杜尚的现成品组合方法：一把摆设的真实的椅子；一张与它相同大小的照片和印制的字典上关于椅子的定义综合构成了对椅子的“描述”。

无论观念艺术家的意旨如何，无论艺术作品创作过程如何简单，这种过程对他们与对米开朗琪罗一样重要。作为结果，所有艺术都是创作过程的最终记录。没有这种具体的创作，任何观念都不能被人充分认识到；没有这些“行动的证明物”，观念艺术家将变成那位穿着任何人都看不见的新装的皇帝。事实上，观念艺术已经囊括了各种艺术载体。

#照相现实主义

波普艺术后来产生了另一分支——照相现实主义，因其兴趣在照片形象而得名。当照相这种“自然的铅笔”发明不久，19世纪的画家便开始借助于它了。令人吃惊的是，德拉克洛瓦竟是最早的运用者之一，但当时的相片是为便于记录而用的。当拉里·里韦尔斯用那张合家欢照片（图980）时，便自由地将相片中的形象转化为他笔下的个人化造形。对照相现实主义者来说恰恰相反，照片本身就是现实，他们依据照片创造自己的图画。

&埃迪 这类绘画中最优秀的作品有唐·埃迪（生于1944年）的《H先生之新鞋》（彩图162），这幅画具有混杂的视觉想象，即使对最细致的观察者也是一种挑战。埃迪生长在南加利福尼亚，少年时学过用喷绘技术在小汽车和冲浪板上作装饰工作，后来又当过几年照相师，当他成为画家时就将过去学过的这两种技艺结合到一起。为画这幅《H先生之新鞋》，他在曼哈顿合众国广场拍了一批鞋店橱窗的照片，其中的一幅是此画的依据（图991）。显然他感兴趣的是这幅画中因玻璃折射而变形的日常的现实情形。只有通过左边的一条窄边才能看到直视的景象。画中的一切形象，鞋子、行人、街道上的交通情况和建筑都是通过两层以上玻璃看到的，所有这些东西都与画面倾斜。玻璃的综合作用——异位、歪曲和反射，将我们熟悉的景象转化成耀眼、丰富又新奇的视觉现象。

将这幅绘画与照片比较，人们就明白它们之间的关系很像利希滕施泰因的《钢琴边的姑娘》同那本连环画的关系。埃迪的画与他的照片不同的是，他画布上的东西都表现出同等清晰的焦距，甚至清晰地呈现了阴影中消失了的细节，最重要的是有一种光亮的色调统一了整个画面，使之具有跳动的韵律。创作《H先生之新鞋》时，色彩在埃迪的思想中占有新的重要性。标题中的H表示对亨利·马蒂斯和汉斯·霍夫曼的敬意，后者与抽象表现主义的发生有关。

照相现实主义是70年代美国绘画主流的一部分，这个主流以现实主义的复活为标志。它采用了广泛的题材和技巧，从极度个人化的到极度超然的，全然依赖于艺术家本人对客观现实及其主观意义的态度。这种灵活性使现实主义成为在70年代受人瞩目的女权主义运动的富有感性的载体。除了组织团体致力于对女性艺术的更广泛的认识之外，女权主义运动在艺术上几乎未显示出任何代表这场社会运动特点的统一性。许多女权主义者转向那些传统的女红，尤其是织物；或者就是将这些工艺结合到拼贴方法中，被人们称作“图案派艺术”和“装饰派艺术”。但是在绘画上，大部分人为了不同的目的而采用了不同的形式。

&弗拉克 如果现实主义的自由方式排除了在形式和内容上达到一致的可能性，那么象安德雷·弗拉克（生于1931年）这样的女性艺术家已经运用现实主义方法从个人的也是女权主义的观点探索她们身边的世界和她们与这个世界的关系。与大部分弗拉克的绘画相似，**|| 王后 ||**（图992，彩图163）也是一则寓言的扩展。王后在象棋中最有威力，但她依然要为了保卫国王而牺牲。画中的红心皇后明显具有这种固定含义，但它同时也暗指作者家人对牌局的热衷。这些人由装有弗拉克母亲和姐姐的相片的项链挂盒来代表。青春与年迈的对比是这幅画要表达的主要思想：画中的手表是生命短促的传统象征；带露的玫瑰暗示瞬间的美丽，梳妆台上的化妆用品加强了这种感叹的意味；花朵与水果的形状也可被当作是女性的性象征物。

|| 王后 || 这幅画成功之处主要不在于其引人深思的内涵，而在于它充满趣味的想象。弗拉克通过将两张照片叠加在一起构造出一种纯粹的艺术真实。关键之处就在于这条灰色的边界，它既起到了边框的作用，也确立了画面的主要空间和色调。物体仿佛凸出于画面，因为它们采用了与其背后倾斜的桌面所不同的透视方法。在中性的灰色调内，各种色彩的灵活搭配使空间更具动感。总之，精心的构图既让画面充满活力，又不给人杂乱的感觉。

#光效应艺术

波普艺术经过 10 年的发展已经趋于成熟。同样出现于 20 世纪 50 年代中期的另一种艺术方向却经历了更长时间才逐渐发展起来，这就是光效应艺术。它关注于光学效果，即视觉的生理及心理进程。光效应艺术发展比较迟缓的原因主要在于它不像波普艺术那样具有时代的刺激性和情感的吸引力，比较而言，光效应艺术看上去更强调理性和系统性，更接近自然科学而非人文科学，因此不大能吸引公众的注意和支持；另一方面，它却像科学技术那样具有无限发展的可能性。同时，由于光效应艺术迫切要求不断将科技进步产生的新材料、新方法加以运用，因而从未曾完全实现其目标，也许这就是很少有几件光效应作品能给人以完成感的原因。

光效应艺术主要着眼于视觉幻景以及那些使我们感到愉悦的人造幻觉，不管它们是否成功地欺骗了我们。如果它们没有成功，人们倒宁可把它们往好处去解释。我们之所以这样做的原因是一个必须留给心理学家或哲学家去思考的难题。我们只要知道旧石器时代以来任何有形艺术都不同程度地掺杂着视觉幻景的内容就够了。光效应艺术的创新之处在于它不代表任何原始形象，而是寻求通过各种可能的途径来扩大我们的视觉幻景范围。许多光效应艺术作品由依赖于光线作用及运动作用的结构与结构的“环境”组成。这类效果无法通过照片来再现，因为它们刺激我们视觉器官中与相机最不相同的部分。因此，我们在为本书选择插图时必须采用那些印刷之后不失光效应艺术基本特质的作品。

&瓦萨雷利 光效应艺术的根源可上溯到蒙德里安（见689页），它近期的发展主要来源于维克多·瓦萨雷利（生于1908年），一个久居法国的匈牙利人。瓦萨雷利是光效应艺术的主要理论家，同时也是最富创造力的实践者。瓦萨雷利大多数彩色绘画、单色绘画和构图采用鲜明的黑白两种颜色，譬如那幅巨大的**|| 织女星 ||**（图993），宛若一块庞大的国际象棋盘，图中那些方格边线被扭曲了，因而整个盘面的规律性也被扰乱。这种描述仅仅说出了组成画面的因素，而不是我们面对作品时的体验，画中每个方格的尺寸都依照与整个画面的关系仔细地选择和安排，使我们在某个距离上看这幅作品时会把它误认为是斜线编织起来的网（在本书中保持大约一臂距离为宜）。由于画中不少方格发生了变形，尺寸差别极大，最大的要比最小的大10倍以上，因此，无论我们看画的距离远近，眼里收到的都是些相互矛盾的信息：有的部分看起来由斜线构成，有的则是水平或垂直线。我们把某些部分用斜线串联起来看，有些部分则依照垂直线或水平线来看。这幅画迫使我们不自觉地朝前走或向后退，此时画面看

上去便时而移动、扩张、时而缩小或起伏。假如《织女星》是一件三维空间的作品，它的效果将会更为显著。我们环绕其周围观察时，两只眼睛看到的都是相互矛盾的信息。

&安奴斯凯维奇 光效应艺术把观众引向一种全新的动感艺术作品中。1933年，希特勒关闭了德绍的包豪斯学院之后，约瑟夫·艾伯斯来到美国并成为另一种更加质朴的光效应艺术的缔造者，这种艺术建立在简单几何形体之间微妙的色彩关系上。他的一个才气横溢的学生理查德·安奴斯凯维奇（生于1930年）探索的也是同一类画，但他对自己的限制却不那么严格。在《通向绿色的入口》（图994，彩图164）中，渐次缩小的一连串方块创造了一种向中心无限延伸的感觉，这种不平衡感又被画面的色彩造型拉平，当我们的视线由外圈移向内圈的同时，色彩也由冷向暖逐渐变化，使得中心又向我们靠拢。

#80年代的绘画

1980年以来，文化经历着迅猛的变迁。许多欧洲传统艺术中心和美国艺术的区域性中心的重新出现就是这种变动状态的一个标志。近来的所有这些变化将使艺术的方向显得更清晰，使人们能够描绘出其未来的发展。在接受了丰富的传统遗产之后，艺术家们通过各种方法对其进行整理，但尚未达成能经受长久考验的结论。这种转变的迹象第一次出现于70年代早期，当时人们广泛运用“新——”来描述艺术发展的趋势。80年代的艺术被更简单地称作后现代。当然，这个术语是不恰当的，因为现代永远也不会过时，一切当下发生的都是现代。

但是，现代主义作为笼括20世纪艺术的思想，确实已面临危机，主要表现为无处不在的折衷主义和纷乱杂陈的风格，它们反映着各种特殊原由和个人关注。这些图片放在一起，就构成了我们所处时代的众生像。但是否它们对艺术史有重大贡献实在令人怀疑。在这种意义上，我们都是那些喜欢华丽藻饰风格的新维多利亚人。绘画的局面看起来尤其混乱，可是我们无需对未来太过担忧。一个世纪以前，印象主义也经历了一场类似的危机，而后印象主义却从此出现并成为此后20年艺术发展的方向。不定何时，我们中又会出现一个新的修拉似的人物，他将创造一种大胆的风格，并勾勒出现代主义下一阶段的发展方向。

&克莱门特 一位年轻的意大利画家弗朗西斯科·克莱门特（生于1952年）似乎正处于这种突破点的边缘。克莱门特在许多方面是他同代艺术家的代表。出于对抽象主义的怀疑，他被迫回到个人之中，发展出一种潜在的新表现主义。克莱门特在记录众人极力抑制的欲望和记忆方面充满了无畏精神，艺术对他而言是一种必需的泻药，能够宣泄出但不能解除那些触动他敏锐的自我意识的冲动。克莱门特的形象中吸引力和排斥力交织在一起，极大地依赖于观众的理解，但其表现力又扣人心弦。他的作品是心灵飘忽状态的写照，他运用了适合这种状态的所有风格，同时不失个人特色。克莱门特对水彩运用有特别的天赋，水彩的流畅和速度看起来尤其适合于捕捉他内心世界那些转瞬即逝的现象。

1982年，克莱门特的艺术生涯发生了重大转折，他决定致力于油画和湿壁画的创作，因此来到了纽约，因为“伟大的画家曾来过这儿”。他的布面油画和壁画都表现出一种气势，直指当代艺术的下一阶段。部分受印度教影响，但更直接采用了意大利画家惯用的寓意连环画的形式（意大利画家从乔托开始制作巨型壁画），克莱门特那些最动人的作品都是以艺术家自己的思绪、幻想和欲望作为主题，同时保持着一种奇怪的反理性特征。他近期所作的一幅自画像（图995，彩图165）表现出一个因欲壑难平而饱受折磨的灵魂。克莱门特深受北欧象征主义和表现主义影响，并与超现实主义有若即若离的联系，这在意大利画家中并不多见。画中显现的实际是作者狂乱的梦魇，同时又包含了恩索尔的假面特征、蒙克的心理恐惧，以及基里科那令人不安的幻像。

&安塞尔姆·基弗 德国艺术家安塞尔姆·基弗（生于1945年）是北方表现主义的直接继承人。他不只是关注个人情感，还敢于正视被纳粹破坏的道德规范，这一点是他本国的战后艺术家所回避的。通过从现代视角探索德国浪漫主义主题，基弗试图去弥合被历史割断的线索。浪漫主义的传统开始于一种高贵的理想，这种理想基于对往昔的向往，而衰于希特勒及其党羽统治时期的泛滥，因其被极度滥用了。

《致无名画家》（图 996）是对二战带来的人类灾难和文化摧残的撼人陈述。其观念与构图方式皆受卡斯帕尔·戴维·弗里德里希（见 595 页）影响，是弗里德里希当之无愧的继承者。为了揭露“最后解决”（纳粹屠杀异己）的悲剧成分，基弗采用了近似史诗的格局。泥沙裹着黑颜料，配着剧烈的笔触，草棒毕现，使这幅残烬中的风景伸手可触。处于狼籍中的阴森的破败建筑，用的是木刻技法，显示了基弗与德国文艺复兴和表现主义的联系。这座碉堡似的结构令人想到古代陵墓和神庙，俨如一座纪念碑。但它所纪念的不是捐躯的战士，而是画家，他们的艺术同样也被法西斯葬送。

\$雕塑

前面谈到的绘画方面的主流同样可以在雕塑中找到线索，但这种并行现象不宜过分强调。虽然相比之下绘画更丰富、更富于创造性，但 50 年代之后它的主导地位受到了挑战，雕塑发展经常遵循自己的途径。

&布兰库西 令人吃惊的是表现主义在雕塑中的地位远不如它在绘画中的地位。野兽派艺术家关于原始雕刻的发现，使人们一度盼望这将激起雕塑家的强烈反响，然而仅有一个大雕刻家对此感兴趣，他就是康斯坦丁·布兰库西（1876—1957），一个罗马尼亚人，于1904年来到巴黎。但布兰库西对原始石刻的简练结构和统一性远比对狂野表现更感兴趣。这一点明显表现在他1909年的作品《吻》（图997）中，这件作品现置于巴黎公墓中。

这组作品的紧凑和自足较马约尔《坐着的女人》（图 914）又迈进了一步，二者的关系如同野兽派与后印象派之间的关系。布兰库西与马蒂斯不无相像之处，他也具有“省略天才”，对他来说纪念碑是一座垂直的石碑，对称而稳固，象古代的石碑那样是永久的标记，因此他尽可能不去破坏这种基本形式。作品中两个拥抱着的爱人外形上的微妙差别，足以辨明其性别，他们看上去较原始艺术作品更原始，他们是世代繁衍的永恒象征，天真同时充满烦恼，这与罗丹《吻》（图 890）中通过肉体与石头的对比来映照罪恶与渴求的两重性正好相反。

&摩尔 布兰库西的“原始主义”是一种雕塑传统的起点，这种传统延续至今，受其影响最大的是英国雕塑家，这一点我们能在亨利·摩尔（生于1898年）的早期作品中看到。摩尔1936年的名作《两个形体》（图998）好象就是布兰库西《吻》的衍生物，只是这两个形体造型上更抽象、更微妙。它们无疑是人物，尽管仅在隐喻的意义中可称为“形象”。代表一个家庭组织的交叉石条便是摩尔对母子主题的研究结果，这些人物看起来神秘、古老，好象是摩尔十分喜爱的斯通亨奇的巨石（图34，彩图4）那样。他的《斜倚的人体》（图999）保持了古典的母题，使我们想起河神；同时又具有原始的外观，好象这形态是经数千年缓慢侵蚀而成的，雕像的形体设计与石头的自然纹理非常和谐。

&赫普沃斯 巴巴拉·赫普沃斯（1903-1975）是现代杰出的女雕塑家。她在30年代早期与摩尔联系密切，二者相互影响，都是英国现代运动的领导者。同摩尔一样，赫普沃斯的雕塑作品起初也借用生物形态，但在二战中她开创了一种个人化的风格，1943年这种风格彻底成型。《彩色的雕塑》（图1000）巧妙地将绘画与雕塑、超现实主义生物变形与组织抽象、空间塑造与主体形状结合在一起。赫普沃斯成功地完成了这件以木头为材料的作品，将一只卵形的木块雕成了永恒的理想，既不失经典头像的光辉与完美，又有原始面具丰富的意味（参见图4

9)。各种色彩强调了雕塑外空形状向内与向外两种力量的对比，而那些细绳看起来则在暗示着其内部的生命力量。

#动感雕塑

赫普沃斯在创作上无疑得益于布兰库西，虽然二者的作品从外表看迥然不同。1910 年左右布兰库西开始用大理石或金属创造非具象作品，而其石、木雕塑依然保持着“原始”风格。非具象又分作两类：一类是卵形的不同变化，如取名为《新生》或《世界起源》的作品。另一类是垂直升腾的鸟的母题，《空中之鸟》就是其中之一（图 1001，彩图 166）。

由于布兰库西不遗余力地将这两种基本形态加以简化，因此他被称作雕塑界的蒙德里安。然而这个比喻却是不恰当的，布兰库西的目标是提炼形态的精髓而不是形态之间的关系。他对生命作为潜在的和能动的能量感兴趣：一只鸡蛋构成一个独立完美的整体，看不出丝毫神奇的创造源泉，但空壳内产生出的生命却又充满活力。《空中之鸟》不是鸟的抽象形式，而是飞翔本身，并使之可见而且形象化了。雕塑通过镜子一样光亮的表面来显示其高度精炼，这样就在铸造物占有的空间与其外部空间之间建立起一种新的联系。

&博乔尼 另一些雕塑家也在用立体主义井井有条的手法来处理物体与空间的联系。《空间中连续的唯一形体》（图 1002，彩图 167）是未来主义者翁贝托·博乔尼（见 686 页）创造的一个奔跑人形，与《空中之鸟》的简洁相反，这件作品复杂得令人吃惊。博乔尼试图表现的并不是人类形象本身，而是要通过形象在空间中的移动来表现其运动轨迹，形象被气流波动形成的“外衣”包裹了起来。这件雕像使人想起著名的未来主义名言：“咆哮飞驰着的汽车比胜利女神更华美”，尽管它受《萨莫色雷斯岛的尼刻》（图 206）启发的可能性更大，因为当时翼形和流线形汽车尚未问世。也许博乔尼灵感的来源近在咫尺，想必他见过德拉尔卡的作品（参见图 586）。

&杜尚-维农 雷蒙·杜尚-维农（1876—1916）是马塞尔·杜尚的兄长。在《巨马》（图 1003）这件作品中，作者的大胆尝试获得了成功。杜尚-维农开始作了一些马的抽象草稿，但最终作品是表现“马力”的形象，马的身体化作一根盘绕着的弹簧，四条腿却似阀门连杆。正因为它与真实的阀门相去甚远，这件半机械式的形体具有一种慑人心魄的内在力量，尽管它不一定有博乔尼的人像那么生动。

#结构主义

在分析立体主义中，凹面与凸面被同等地对待。所有体积，不管它的凹凸，都是“空间之器皿”。一群自称为结构主义者的俄国艺术家在弗兰迪米尔·塔蒂林的领导下，将这些原则运用到雕塑作品上，取得了所谓三维空间的剪贴效果。他们采取的最后一步是让作品成为三维空间中的立体。根据他们的说法，这种结构实际上是四维的，因为它们既包含动力与又包含着时间。至上主义（见 688 页）与结构主义紧密相联，事实上，二者互相重叠且都起源于立体—未来主义，但方法上的根本差异将二者区分开来。对塔蒂林来说，艺术不应是至上主义者的精神冥想，而应是以材料和技术为基础的形态的运动过程。他相信每件材料都对应着蕴含其中的特定形态，如果艺术品要依照生命自身的规律来制作的话，这种规则就必须被遵守。最终，结构主义压过了至上主义，因为它更适应十月革命后俄国对伟大行动而不是伟大思想的需要。

一战中结构主义切断了与欧洲的艺术联系，发展成为一种独特的俄国艺术，即使象康定斯基和夏加尔这样重要的艺术家从欧洲回国也未对其产生什么影响。革命激发了现代主义者的热情，他们通过大量的创作来庆贺旧王朝的颠覆。塔蒂林《第三国际纪念塔》（图 1004）

模型表达了共产主义对技术乌托邦力本论的幻想：纯粹的力量被表现为各种有力的线条，从而建立起新的时空关系。这件作品也暗示一种新的社会结构，因为结构主义者相信艺术的力量确实能再造社会。这座按照三种速度旋转的特别的塔被设计成纪念碑的尺度，预想与俄共办公楼一齐竣工。但是与其它此类工程相似，它对于一个正从战争与革命的废墟中重建的社会非常不合时宜，因而未曾动工。结构主义逐渐发展到实用阶段，而不考虑纯粹的艺术创造与彻底的实用建造之间的矛盾。在这场运动被当作“资产阶级形式主义”的东西压制下去以后，一些成员移居西方，投入到荷兰的风格主义运动中（见 689 页）。

#超现实主义

达达派毫无保留地摒弃了雕塑中的形体法则，如同它对待其它艺术形式一样，或许更甚，因为只有三维空间的物质才能成为现成的达达雕塑。杜尚的作品就是一些拣来的物品的结合物，这些“协作的”现成物品组成了结构雕塑或三维空间的拼贴作品。这种技艺后来被称作“聚合艺术”，并表现出无限的发展前途，由此产生了诸如毕加索的《牛头》（图 1）之类的作品。从此许许多多的青年艺术家对此进行尝试和探索，尤其是在“垃圾堆上的”美国（图 1008，彩图 169）。超现实主义对雕塑的贡献难以说清，“纯心理自发性”的理论很难运用于绘画，要运用到雕塑上就更难了。何以能令结实、耐久的材料成型又不带有雕塑家对成型过程的有意参与呢？所以除了一心从事现成作品创作的人之外，很少有雕塑家参与这个运动。超现实主义雕塑的影响也远不及超现实主义绘画。

&贾科梅蒂 难得的一个例外是阿尔贝托·贾科梅蒂（1901—1966）的作品《凌晨四时的宫殿》（图1005），作者是个居住在巴黎的瑞士雕塑家、画家。他用的材料是木头、玻璃、金属线及绳索，这使人想起结构主义。然而贾科梅蒂关心的并不是结构问题，作品中空荡荡的笼子相当于一张超现实主义绘画所表现的三维空间；它不同于传统雕塑那种条条块块，而是创造出自身的空间环境，使得这个古怪、小规模的世界好象通过一层无形的玻璃罩自我保护起来，从而避开日常现实。这个被圈着的空间如此神秘，具有腐蚀性，它吞噬着外壳，使其只剩一副骨架，我们甚至会感到用不了多久，连这骨架也会消失。

&冈萨雷斯 超现实主义的贡献或许可以表现在胡利奥·冈萨雷斯（1872—1942）提供的惊人的雕塑想象上。冈萨雷斯年轻的时候在家乡西班牙的加泰罗尼亚当锻工，1900年来到巴黎。虽然他是布兰库西和毕加索的朋友，但在1930年以前，他并没有什么作品，后来他的创作才能突然爆发出来了。冈萨雷斯是第一位把锻铁作为重要雕塑媒介的人，在他之前，许多人进行这方面的尝试都以失败而告终，而他却在运用这种一度令人失望的高难技术方面取得了巨大成就。他的作品《头》（图1006）以极其节省的形态组合抨击了解剖学的组织构造，这多半是受毕加索20年代中期作品的影响（图947，彩图137，尤其是左边那个人物的头部）。冈萨雷斯这个人像的嘴巴是一个椭圆形的圈，里面镶着铁钉般的牙齿；眼睛是两根棍子，连接它们的是“视觉神经”和扭成一团的“大脑”。继冈萨雷斯之后，同类恐怖而又富于表现力的隐喻形象由年轻一代雕塑家用锻铁和钢条创造出来，他们制作过程中的剧烈性，似乎映照出现代生活的暴力色彩。

&活动雕塑：卡尔德 20世纪30年代初造就了首领人物贾科梅蒂和冈萨雷斯，同时也出现了另一重大发展：美国的亚历山大·卡尔德（1898—1976）开创了活动雕塑。活动雕塑是用金属线制成的结构，可在空间灵巧地保持平衡，一阵微风吹来，就会随之转动。它们的尺寸各异，小的可放于桌面，大的则需悬挂在大厅，如《龙虾网和鱼尾》（图1007，彩图168）。结构主义者也曾构造过所谓动力雕塑，卡尔德早期的活动雕塑明显受过他们的影响。当时他的雕塑都要由马达来带动，在空中形成抽象的几何造型。后来卡尔德受超现实主义影响，发现

应当利用自然形成的富有诗意的动势，而不再使用人工控制的机械动作。他借用米罗的生物形体，把活动雕塑当作一种有机结构，就象花朵悬挂在摇曳的枝头，树丛在微风中抖动，海洋生物在水中遨游。这类活动雕塑随环境而作不可预测的变化，同时以第四空间作为力结构的重心，在其有限的范围内，比其它任何人造物更充满自然赋予的生命。

#雕塑材料与聚合艺术

波普艺术不但有绘画，还制造结构和环境（图 986，988，彩图 160）。这些作品都有三维空间，因此可以看作是雕塑。这种说法基于约定俗成的观念，波普艺术则使这种观念显得不合时宜。按照传统说法，绘画是一种用颜色覆盖的平面或是弯曲而光滑的表面（如果表面未涂色，便是素描）。雕塑则是除此之外任何作品，不管表面是否涂色，不管材料、形状、尺寸、起伏程度（如果我们能走进这件作品，就称之为建筑）。

人们应用雕塑这个词只有几百年的历史，在古代和中古时代要用不同的词来指不同的雕塑，当时的雕塑按照材料和工作方法命名，没有一个单词可以包容那些不同的作品。现在可能到了恢复这种古代习惯的时候了，我们似乎有必要修改那种把什么都包括在雕塑中的定义，并且应当承认境遇艺术是一个独立的门类，它既不是过去定义包含的那种雕塑，也非绘画，而是用许多混合材料制成的艺术形象，它模糊了现实和艺术的界限。

结构则是一个更麻烦的问题。假如我们同意把雕塑的定义限于某种单一物质做成的东西，那就必须把聚合（混合材料做成的结构）看作是独立的门类，也许这是一个有用的划分，因为它们很接近用现成物制成的作品。那么毕加索的《牛头》应归于哪一类呢？它是否也是一个聚合的范例？我们不是也曾称其为一件雕塑作品吗？事实上，这并不矛盾，因为《牛头》是青铜制品，尽管从照片上不易看出。如果毕加索真的将自行车头和座垫放在一起展览也未尝不可，但他并未这样做，而是将它们铸成青铜，显然他要把不同材料再造成同一质地之物。他感到特别有必要用这种方式来澄清艺术形象与现实之间的关系，这是雕塑家的方式。当他借助其它现成物时，通常要经过相同程序。

然而，我们不能把“单一材料”的尺度限制得太死。以卡尔德的活动雕塑为例，常常结合了金属、绳索、木头及其它物质。但它们并不使我们感到是混合体，因为这些物质的使用并非为了表现各自的质地。相反一件用本质上相同材料制成的作品，也可称作聚合，用旧机器零件、压坏的汽车部件，或其它类似废品制成的“废物雕塑”可为例证。

&张伯伦 一个最成功，同时最令人疑惑不解的边缘性例子是约翰·张伯伦（生于1927年）的《埃塞克斯》（图1008，彩图169），这个标题是一种好些年前在市场上出现过的汽车牌子，这件作品就是要纪念这种已经消失的汽车。但我们怀疑那些涂了珐琅漆的碎片是否真正来自这种特别的汽车。这些碎片是根据其形状与色彩精心选用的，特有的组合方式使之构成一个新的实体，仿似一朵巨大而绚烂的玫瑰花，而并非它们曾依附着的破车。无论我们把它称作聚合物或雕塑都不重要，重要的是我们通过这种辨析对构成作品吸引力的本质有了更深的了解。

#新尺度：基本结构

在最近的雕塑运动中，尺寸显得日益重要。这种新雕塑运动扩大了雕塑的领域和定义，原则上有了一种新的发展方向。基本结构一词用来形容这类雕塑非常合适，因为这个词能够表达它们的两个突出特征：一是其形态上的简化，另外一方面是它与建筑的亲缘关系。极度抽象的形态常称作“极少主义”，暗示其内涵上的简略。还有一个词叫做“环境雕塑”（不同于波普艺术中用混合材料制成的“境遇艺术”），这种雕塑的许多基本结构设计时就考虑到将

观众包括进去，他们邀请观众走进雕塑环境，并在其中游荡。环境雕塑能够使周围的空间立即产生作用，它们的基本结构不同于以往任何雕塑，而更接近于建筑。它们是“斯通亨奇”（参见图 33、34，彩图 4）这类史前巨石文化的现代承继者，只是现在这些作品是用钢筋混凝土做成的。

&格里茨；布莱顿 第一位发现这种雕塑可能性的是马塞厄斯·格里茨（生于1915年），他是一个在墨西哥工作的德国人。1952—1953年间，格里茨设立了一所实验性博物馆，称为“回声”，特为展览巨型几何结构之用，有些展品体积大到占据整个大厅（图1009）。格里茨这种构想在大西洋两岸都有后继者。这类雕塑家通常只设计图样，而将工程留给他人完成，他们追求创造的客观性和可复制性。假如没有资助人出钱支持完成这样昂贵的结构，这些设计就只好停留在蓝图上，象没有施工的建筑图一样。

有时这些作品用上过油漆的木板来仿效金属，达到了材料乱真的程度，如加拿大人罗纳德·布莱顿（生于1918年）的《X》（图1010），这件作品是为华盛顿科克伦（Corcoran）画廊制作的。在两层楼的大厅中展出时，其威严的形态令人望而生畏，大厅中新古典主义的廊柱相形之下也顿显矮小，。

&大地艺术；史密森 环境雕塑最好的载体是大地，因为它不受尺度限制，给创作提供了彻底的自由。有些基本结构设计家已经顺理成章地走向“大地艺术”，他们的创造工程有的可扩展到几公里之遥。这种古代由新石器时期印地安人建造的山丘（图35）演变成的艺术，由现代艺术家应用最新式的推土机来完成。然而现代艺术家面临着其它方面的困难，如像工程一样庞大的费用问题以及在这拥挤的地球上很难找到适当的地点来建造它们。

少数几件确已完成的作品多半在美国西部比较偏僻的地区。罗伯特·史密森（1938—1973）作的《螺旋防波堤》伸展到犹他州的大盐湖中（图1011，彩图170），现已破败不堪。有趣的是它在某种意义上以超现实主义手段来嘲讽作品本身：防波堤做成螺旋形就象把螺旋形开瓶器拉直一样毫无用处，它自身充满着矛盾。防波堤并非象巨蛇堆那样依造自然地形建成，毫无疑问它不能持久，作者也从未打算让其持久；大自然的侵蚀重塑着《螺旋防波堤》，它已两次被大水淹没。这一切正与作者的最初构想吻合，作品原貌已通过相片保存下来。

&克里斯托 克里斯托则相反，他有意使其作品短寿。克里斯托（克里斯托·加瓦契夫）生于1935年，以包扎各种东西闻名。他的作品只是短暂而不会永远地改变环境。《迈阿密比斯坎湾被环绕的小岛》（图1012，彩图171）是他的得意之作，也仅在1983年春存在了两个星期。这次宏大的对自然的包装部分类似观念艺术，部分类似偶发艺术，已成为动员了大量助手和志愿者的公共事件。虽然艺术家关注的是行为本身，但其结果却是史诗般幻想的胜利。

照片很难表现工程气魄。克里斯托所做拼贴草图自有其审美价值，通过不同方式展示了此项计划，传达了计划所能提供的经验的复杂程度，从而将作者的意图表达得更清晰。实际上，克里斯托将岛屿变成了人工织造的粉红百合花瓣装饰的花篮。如果史密森的《螺旋防波堤》是在暗示人类宏伟事业的徒劳无益，那么克里斯托所提供的视觉双关却像莫奈的《睡莲》（图877），欢乐而美丽。克里斯托承认他的作品受到了莫奈《睡莲》的影响。

&史密斯 美国雕塑家戴维·史密斯（1906—1965），早年受胡利奥·冈萨雷斯锻铁结构的影响（图1006），他的晚期雕塑作品发展出一种立体的基本结构，这类雕塑充满了创新精神。图1013是三件此类作品，它们背后是开阔的天空和艺术家在纽约州波尔顿码头的农庄中起伏的丘陵（所有这些作品现藏于各大主要博物馆）。史密斯在这些雕塑中应用了两个基本形体——立体方块和圆柱，史密斯用这两种元素创造出无穷变化的形态。这些基本形体组成的结构是一个置于另一个之上，好象有某种魔力将它们粘合起来，因此每件作品都代表着战胜地心引力的一次新的胜利。史密斯不象从事“基本结构”设计的那些年轻艺术家，他自己动手

建造这些雕刻，将不锈钢焊在一起，将表面磨得既光又亮，每个细小部分都经过认真检查。因此史密斯的作品显出一种“旧派”的细腻，这使我们想到布兰库西磨光的青铜雕塑。

&尼威尔森 在路易斯·尼威尔森（生于1900年）之前，20世纪的美国还未出现过任何重要的女雕塑家。由于需要大量体力劳动，雕塑传统上都由男人完成。得益于19世纪下半叶的妇女投票权运动，哈里特·霍斯默（1830-1908）和她的“白色大理石羊群”（小说家亨利·詹姆斯如此称呼霍斯默和她的在罗马的追随者）成功地使雕塑成为“妇女作品”。但是，在1876年纪念费城独立宣言发表100周年以后，随着感性的、理想化的新古典风格日渐衰微，这个雕塑流派也失去了影响力。

尼威尔森出于对外界现实的失望，于50年代开始收集那些加工或未加工过的木块，把它们拼合起来建构她独特的现实世界。这些自足的形体开始是微缩城市景观，不久就变成了大型独立式“环境建筑”，外面镶嵌着受玛雅废墟雕塑影响的装饰图案。尼威尔森的作品通常以大面墙壁为单位，这使她的“建筑”成为展平的浮雕（图1014）。她将单个分离的空间聚合起来，给整体涂上单一颜色，通常是粗糙的黑色，以暗示她梦想中的阴影世界。每个单独的空间都设计得非常精美，都是一种思想或经历的隐喻，其组合遵循着一种内在的逻辑。作品整体则呈现为对艺术家丰富想象力的魔幻般的纪念碑。

&奥登伯格 基本结构是巨大的纪念碑式建筑，但除设计者的幻想之外，它们显然不是真正用来纪念或庆贺任何东西。虽然“纪念碑”的原意是“提示物”，可是对常人来说，它们不提供现成参考图案，不会引起他们任何联想。纪念碑的传统意义已经逐步消失了，因为现代社会对大众应该纪念什么已不存在共同看法，但人们对纪念碑传统意义的信任并未彻底消失。克拉斯·奥登伯格（生于1929年）曾提出一些出人意料且充满幻想的办法来解决这些问题。奥登伯格是个杰出人物，能够精确流畅地阐释自己的观点。他的纪念性雕塑规模很大，但主题较小。他所有雕塑有一共同点，都是些很简单的日用品。

1969年，奥登伯格设计并制造了一个象巨大的冰袋一样的作品（图1015），其中安装了一架机器，使冰袋不停地旋转，奥登伯格曾描述道：“有一只看不见的手在转动这只冰袋”。他曾设想一个露天雕塑能在体内将软硬结合在一起，并且不需要基座；而冰袋刚好能满足这些要求，因而他买了一只来摆弄。他说他很快就发觉这玩艺是为操纵而特制的，“运动是它自身的特点，因此必须加以利用”。奥登伯格将巨型冰袋放在1970年日本大阪博览会美国馆前，一大批观众着迷地看着它忽而鼓胀、升起、扭动，象一个活物一样，随即便消沉下去，好象还伴随着叹息。

这种纪念碑庆祝什么？为什么会对我们有如此大的吸引力呢？一方面这类雕塑与波普艺术的审美观点相同，是我们熟悉而忽视的日常生活用品的美学价值的再发现；另一方面，它们也表现了一种不可否认的雄伟感。借用波德莱尔的话，它们表现了“现代生活中的英雄主义”。

&纽曼 奥登伯格的作品有一个很大的缺憾：纵然这些作品使我们惊异、感到有趣、觉得好笑，但不能使我们感动。这些作品全是为大众性工程，特为某时、某地而造的，它们未能触动我们的情感深处。当代的纪念碑中，只有一个做到了这点，那就是巴奈特·纽曼（1905—1970）的《折断了的方尖碑》（图1016）。纽曼沉浸于深奥的宗教和哲学问题，并终身奋斗以视觉形式传达它们。纽曼在1963年就产生了《折断了的方尖碑》的构思，正式动工则是4年之后，因为此时他才找到能做这件作品的锻工。作品建在方台基上，是一座四边形金字塔，塔上端顶着一个头向下，折断了的方尖碑。两个相接的尖顶角度相等（都是53度，纽曼对埃及金字塔很感兴趣，这个角度就是取自埃及金字塔），因此当两尖角合在一起时，正好构成一个完整的“X”型。为何这座纪念碑有如此巨大的力量来震撼我们的情感？这难以言表。是否由于它将两个古老的形态结合在一起？很显然，这两个形态具有相反意义，金字塔象征

超时间的稳定感，而方尖碑代表向天堂冲去的力量。假如这个方尖碑不断的话，是否会使整件作品平衡的可能变小呢？这个方尖碑的折断对整座纪念碑的悲壮性非常关键，因为它道出了我们那永无满足的对无限和永恒的渴求，几千年前的人们如此探索着，今天的人们还在继续这种追求。

&凯利 纽曼《折断了的方尖碑》中精神的困惑似乎可从埃尔斯沃思·凯利（生于1923年）的作品永恒的宁静中得到平息。凯利是色域绘画的早期领导者，因此他早期的雕塑作品也采用了与色域绘画同样的几何形状和基本色调。在转而采用不规则画布作画，以避免长方形状的限制后，他把兴趣转移到将空间板块作为物体，使之脱离墙面的尝试中。凯利基本舍弃了色彩，而热衷于磨光的金属表面。他的成就在其唯一值得一提的群雕中得以体现（图1071）。让人吃惊的是，作品以一个完全的长方形为中心，受两边的图腾维纳斯像曲线和鱼鳍状扇形的影响，长方形的垂直边线看起来似乎弯曲了。雕塑的每个部分都如布兰库西的作品一般细腻优美，其轮廓的圆满表现出他对物体边线及切分空间的沉迷。当把它们并排在一起时，形体更进一步强调出所处的环境；同时，它们被从单块石板转化为神话中的物体。与亨利·摩尔的《两个形体》（图998）相似，它们仿佛是一种超自然的存在，其默默期待的气氛不禁使人想到特拉斯马的群雕（图91）。

@第五章 20世纪的建筑

在 18 世纪中叶到 19 世纪后半叶这一百多年中，建筑的主流是一些不断出现的“复兴风格”（见 575-581 页）。我们可以看到，这种风格并非意味着对早期式样的盲目模仿；这个时期最好的建筑都出类拔萃，别具一格。但是，无论怎样自由发挥，前人在建筑上运用的知识，在长期实践中仍被证明不适于今天的需要。工业时代要产生出真正的当代风格，历史模式的权威必须被冲破。

#英国和法国

这种权威具有非常顽固的影响。甚至像拉布鲁斯特这类首先采用铸铁结构的先驱人物，也不敢设想用金属棒或金属管代替建筑的支撑物。在他看来，支撑物必须是有适当的柱头和底座的支柱（见 580 页）。只有在那些根本不被认为是建筑的结构中，才能摆脱这些阻力的干扰，对新的材料和技术进行探索。

&水晶宫 || 圣热纳维埃夫图书馆 ||（图811）建成后不到一年，伦敦的 || 水晶宫 ||（图1018）也告竣工。这一成就具有开拓意义，在观念上更为大胆。它是专门为至今仍在举办的世界博览会的首届展览而设计的展厅。|| 水晶宫 || 的设计师约瑟夫·派克斯顿爵士（1801—1965）是一位温室建筑的工程师和建筑师。这座铁架完全暴露在外的水晶宫的确是一座规模巨大的温室——其规模之大，竟然能容下一些生长在原地的参天古树。但是，尽管自19世纪中叶以来，愈来愈多的人开始提倡“形态随从功能”的原则，建筑在实用之外应有美感的观念仍然发展缓慢。

&其它领域 在最早出现的“机器美学”的产品中，有一些法国和德国在19世纪60年代设计的首饰式样，它们由螺杆、螺母、扳手以及那个时代的其它象征物组成（图1019）。这些首饰大概是为迎合有钱的工厂老板的口味而制造的，因为其材料全是黄金和贵重的珠宝（当时，廉价而大量生产“时装首饰”的时代尚未到来）。尽管如此，这类首饰的轮廓清晰，规则整齐等特点，可能曾令费尔南·莱热发生过兴趣（图952，彩图139）。

同时威廉·莫里斯的改革观念也开始在英国民用建筑和家庭装饰方面结出果实（见 633 页）。可是，最大胆的革新并非出自莫里斯的圈子，而是来自惠斯勒的朋友爱德华·威廉·戈德温（1833—1886）。图 1020 中那件出色的餐具柜就出自他手。戈德温主要从一些刚开始在西方出现的日本彩印木刻上看到了日本室内家具陈设的简朴风格，并深受其影响。他的餐具柜由一些笔直的“木条”托住的盒子组成。由于上面的装饰物减少到了最低程度，因此整件家具的典雅几乎全部体现在其高度均衡的对称关系中。此外，这一设计还考虑到了易于加工和造价低廉的因素（材料为便宜的木材，涂以黑色）。家具上几何线条的庄严感能让人感到这是蒙德里安的先河（参见彩图 140）。

#美国

尽管冲击了新的领域，对真正现代风格的探索直到 1880 年左右才正式开始。这种探索需要的远不只是建筑法则和词汇的改革，而是尽量利用工程师采用的新建筑技术和材料的表现特性。建筑师需要一种新的设计思想。现代建筑的领导人物都是些朝气蓬勃、善于表达的思想家。他们认为，建筑的理论和社会改革的观念密切相关。除公共建筑以外，在商务建筑（商店、办公室、公寓）上开始出现的不同于固有建筑式样的新风格也同样重要。商务建筑

的象征是摩天大楼，它的第一个故乡是芝加哥。这个新兴城市在后来的发展中没有受到守旧观念的阻碍。

&理查德逊 1871年的芝加哥大火为一些来自波士顿的和纽约等老城市的建筑师带来了大量机遇。他们之中有亨利·霍普逊·理查德逊（1838—1886）。年轻时候他在巴黎与拉布鲁斯特（图811）有过接触，并受益匪浅，学到不少建筑绝窍。他在美国东海岸的作品，大部分采用了厚实庄严的新罗马式风格。理查德逊为芝加哥建造的最后一项大型工程是于1885年设计的“马歇尔·菲尔德百货批发商店”（图1021），上面还有很明显的新罗马式风格的痕迹。这个巨大的建筑物整整占满一个街区，它的对称性和砖石建筑的处理手法，让人联想到意大利早期文艺复兴时期的宫殿（图559）。然而，它那朴实无华的特点，又表明了其实用的目的。

作为商务性建筑的仓库和工厂有它们自己的历史，大约可以追溯到18世纪末期。理查德逊一定很熟悉那些经常以“竖条型”设计出现的建筑传统，他在利物浦新港的很多仓库上就运用了这类十分引人注目的“竖条型”设计（图1022）。与那些早期建筑结构不同的是，“马歇尔·菲尔德百货批发商店”并没有采用以凹陷窗户分割的连续墙面。除了在建筑的转角处带有厚重的浮垛效果外，整个建筑看起来就象一层层罗马水道式的连拱（图243），这种感觉又从其无装饰的外观和粗笨的砖石处理上得到加强（请注意窗户凹进墙壁的厚度）。这些连拱组成的墙面与古代建筑的连拱在功能和自承重力方面完全相同，它们给这座建筑赋予了一种以往任何商务性建筑都无可比拟的坚实和端庄感。建筑内部的七层楼板全由金属框架承重，但是无论从结构和美感上，外部设计都不以其为基础。

&苏利旺 菲尔德商店的地位介于新旧之间：它以极其端庄和富有逻辑的形式，体现了以往建筑的纪念碑感，但它那分成若干竖式“壁洞”的开放型墙面又为第一位无可指责的现代建筑家路易·苏利旺（1856—1924）的作品开创了先河。矗立在圣路易的“温赖特大厦”（图1023，彩图172）是苏利旺设计的第一座摩天大楼，完成于菲尔商店竣工后的第五年。这座大厦也是一座纪念碑式建筑，但一反传统手法，它的外部结构通过窗户之间自下而上的狭长连续砖柱反映和体现了内部的钢铁框架，其整体效果是：垂直的格栅被角柱和显眼的屋顶及底楼与二层之间的横向平面所框起。

当然，这只不过是建筑结构上可以展开的诸种“表皮”之一，重要的是，我们立即会感到这种墙壁的形式完全取决于里面的框架结构，它不能自承重力。用“表皮”来形容这种砖面的覆盖层也许太显单薄，但对苏利旺来说，他总认为建筑物应与人类身体相似，这就象“骨头”上有机附着的“肌肉组织”一样，能够达到无限的表现效果。当他坚持“形式随功能”的观点时，实际是指一种灵活可变的关系，而不是死板地形式完全取决于功能。

如果把“温赖特大厦”与九年后在芝加哥动工的他设计的最后一座摩天大楼“卡森·皮里·斯库特公司百货商店”（图1024，1025）作一比较，我们即可清楚地看到他独创的范围是何其地宽广。白色陶片严实地覆盖在金属框架的格状表面上，整体效果轻松利落，毫无沉重感。大楼侧边横向延伸的水平线与转角处垂直线的对比都经过了十分精细的推敲。

#新艺术

与此同时，“复兴风格”的权威在欧洲正在经历着一种新运动的瓦解。虽然这一运动的名称繁多，但现在一般都使用法语的“新艺术”（Art Nouveau）来称呼。它主要是一种以流畅的曲线为基础的新装饰风格，线条的形状使人联想到睡莲。“新艺术”的先导是威廉·莫里斯的装饰风格（图881）。它与高更、比尔兹利和蒙克等艺术家的风格也有联系（图902、彩图127，图905、910）。19世纪90年代至20世纪初，这种风格对实用美术影响巨大，以致于在铁器制品、家具、首饰、玻璃器皿、印刷以及妇女的服饰打扮上随处可见“新艺术”的影子。它给人们的欣赏趣味带来了深刻变化，但却未能轻易在大范围建筑设计中得到采用。

&高迪 最突出的例证是安东尼·高迪（1852—1926）为巴塞罗那设计的**||卡萨·米拉公寓||**（图1026，1027）。从这座建筑上看，设计者以一种近乎疯狂的态度，有意不采用平面、直线以及任何形式的对称设计，因此，整个建筑物就像是用一种韧性材料随意碾压而成（实际上，用在这座建筑上的材料并不是我们想象的泥灰和水泥，而是打出的石块）。那些边洞形状流畅自然的窗孔预示着亨利·摩尔雕塑中“腐蚀”形体的到来（图999）；屋顶具有海浪的运动感和节奏，烟囱如同从奶油管中挤出的奶油。**||卡萨·米拉公寓||**体现了一位建筑师对“自然”形式之理想的狂热信仰，它不可能被再次重复，更不要说继续发展了。在结构上，这是一种古老技艺的精湛表演，一种从表面上而不是从内部进行建筑改革的尝试。虽然高迪和苏利旺都在为同一个目标（一种与过去不同的现代风格）而奋斗，但他们始终站在两个对立的极端。

&马金托什 高迪代表了“新艺术”建筑的一个极端，苏格兰人查理·伦尼·马金托什（1868—1928）代表了另一极端。他的基本观点与苏利旺的功能主义非常接近，以致于初看他的作品时很难相信它属于“新艺术”风格。

||格拉斯哥艺术学校北正门||（图1028）早在1896年就完成了设计，但也许会被误认为是30年之后的建筑。巨大的深陷在墙内的画室窗户取代了墙壁，除了正中央的壁洞之外，其余部分全是未经装饰的大块石料构成的框架墙面。中央的跨间以一种不能说与高迪无关的风格“雕塑”而成，尽管它的处理手法是余角的连接，而不是曲线的起伏。“新艺术”的另一种特征是用锻铁制成的格栅物体（这里所说的是那些装饰尽量简洁的构件）。

比外形结构更出人意料的是该校两层结构的图书馆（图1029）。图书馆内部的楼厅由矩形木柱和楣梁支撑。似乎可以说，整个房间的设计，是戈德温**||餐具柜||**设计思想的产物（图1020）。不过，马金托什在虚实关系的处理上，表现了一种更为细致的平衡感。

&凡·德·韦尔德 通过各种建筑杂志和展览，马金托什的作品开始名扬四海。他的明快结构与力度感，深深地影响了“新艺术”的开山祖师之一，比利时的亨利·凡·德·韦尔德（1863—1957）。凡·德·韦尔德早年学习绘画，在威廉·莫里斯影响下，他成了一名广告、家具、银器和玻璃器皿设计师。1900年以后，他主要从事建筑设计，并创办了德国魏玛工艺学校。第一次世界大战后，该校以包豪斯学院的名称蜚声世界（见761页）。最能代表他远大抱负的建筑是于1914年在科隆为工艺联盟（Werkbund）发起的一次展览会设计的剧院（图1030，1031）。这个剧院与**||巴黎歌剧院||**（图808，809）形成了鲜明的对比。巴黎歌剧院旨在再次唤起**||卢浮宫||**的辉煌，而凡·德·韦尔德的剧院的外表面只不过是层紧紧绷开的“表皮”，它覆盖着同时也展示着构成内部空间的各个单元的形状。**||巴黎歌剧院||**只比它早建成40年，实在令人不敢相信。

对整整一代决心在第一次世界大战后争取功名的德国年轻建筑师来说，1914年的工艺联盟展览简直是一个百宝陈列柜。他们为展览场地设计的很多建筑成了20年代一些观念的先导。最大胆的设计当属布鲁诺·陶特（1880—1938）的“玻璃宫”楼梯（图1032）。他采用了当时一种新材料——玻璃砖，魔术般地使楼梯变成了半透明状。陶特采用的铜筋骨架结构，在金属强度允许的情况下，尽可能地细薄平扁。建筑的整体效果仿佛是把斯泰拉的未来主义绘画作品**||布鲁克林桥||**（图950，彩图138）转化成了三维空间形式。

&赖特 如果说苏利旺、高迪、马金托什和凡·德·韦尔德代表了现代建筑的后印象派阶段，那么，苏利旺的大弟子弗朗克·劳埃德·赖特（1867—1959）便是达到建筑立体主义阶段的第一人。赖特1900年至1910年间的早期风格非常出色，产生了深远的国际影响（他在30年代以后的后期作品，不属于本文论述内容）。在这10年中，赖特的主要活动是在芝加哥地区设计郊外住宅，这类住宅比较低矮，水平线条明显，能和周围的平原景物混为一体，以“草原住宅”而闻名。

这类风格的最后一件，也是最完美的代表作是1909年建造的《罗比之家》（图1033、1034）。这座住宅中的“立体主义”并不完全在于是否采用了整齐的长方体来组成建筑结构，而主要体现在赖特对空间的处理手法上。住宅被设计成一组围绕中央核心（烟囱）周围的“空间体块”。一部分空间体现为封闭式，另一部分则是开放式，但它们都以同样精密的处理确定了其空间体积。以建筑手法确定的空间形状，包括阳台、平台、庭院和花园以及住宅本身。建筑中的虚体和实体就像立体主义绘画作品的切面一样，被视为同等。整个虚实结合的综合体与周围环境构成了一种主动和戏剧性的关系。

赖特的目的不仅仅是建造一所房屋，他要创造一个完美的环境。他甚至对室内的细部也样样插手，曾设计过彩色玻璃、工艺织品和家具等。赖特深信，建筑物对在里面生活、工作、祷告的人们有着深远的影响，决定其结构的因素主要并不是某个主顾的特殊愿望，建筑家才真正是人类的造型师，无论他们是否意识到了这一责任。

&里特韦尔德 到了1914年，赖特的作品在欧洲引起了强烈反响。最早注意到赖特作品重要性的人中，有一些荷兰的年轻建筑师，几年后，他们加入到蒙德里安的“风格主义”运动中。格里特·里特韦尔德（1888—1964）设计的位于乌得勒支的《施罗德宅邸》（图1035、1036，彩图173），就有不少赖特式风格的特点——石板状的悬挂式屋顶和封闭、开放式空间体块的并用。这些特点与墙面的结合就像把一幅蒙德里安的绘画作了三维空间的表现（参见图140）。第一次世界大战结束时，“风格主义”代表了欧洲建筑最先进的观点。“风格主义”基于蒙德里安“在等质不等量的对立中求得平衡”的原则，以它庄重的几何设计，对国外许多建筑家产生了决定性影响，以致“风格主义”很快成为国际性运动。

#国际风格

&包豪斯学院 20世纪20年代国际风格最庞大、最复杂的代表是1925—1926年间瓦尔特·格罗皮乌斯（1883—1969）为迁到德绍的包豪斯学院设计的综合大厦。包豪斯学院是一所著名的艺术学校，格罗皮乌斯任该院校长（包豪斯学院教授视觉艺术领域的所有课程，这些内容全由结构这一基本概念联系起来）。这座大厦由三个主要部分组成（图1037），分别为教室、车间和工作室。前两部分由一座中间是办公室的钢筋水泥通桥相连（图1038，左端）。

最引人注目的是车间楼体，它是一座外墙盖满玻璃的四层建筑。自从几十年前采用钢骨框架，彻底解除了墙壁承重的功能以来，这种用玻璃作为外墙的飞跃就一直可能出现。苏利旺的《卡森·皮里·斯库特公司百货商店》（图1024）已经接近了这一飞跃，但他还是不能使自己摆脱窗户是“墙上的洞”那种传统观念的约束。格罗皮乌斯终于坦率地承认，现代建筑的墙壁不过是一层帘幕或隔开自然气候的屏障，如需采到最强的光线，整个墙壁完全可以用玻璃制作。

25年后，这个原则在《联合国大厦》（图1039）的两面主墙壁上得到了大面积应用。其效果非常惊人：由于这种墙面既能反光，又能透光，所以它们有着内外光影交相辉映的外表。它们能反映出内外条件的各种变化，从而给建筑带来一种奇妙无比的生命感（布兰库西的雕塑《空中之鸟》有镜状的抛光面，也是为了达到这一目的）。

&勒·科尔比西埃的早期作品 20年代法国国际风格的最优秀代表是出生于瑞士的勒·科尔比西埃（又名查理·爱德华·让内特，1886—1965）。那时，他由于生活所迫，无从选择，只能建造一些私人住宅。但是，这些住宅和赖特的“草原住宅”一样重要。勒·科尔比西埃称其为“居住的机器”。这一称呼旨在表明他对机械优美而精确的形状的钦慕，而不意味他向往“机械化的生活”。（这几年中，他的朋友费尔南·莱热在绘画中也反映了同样的思想，图952，彩图139）。也许勒·科尔比西埃希望表明他所设计的房屋是一种与传统截然不同的新类型。

当我们走近他的代表作——萨福伊宅邸（图 1040）时，的确会产生这样的感觉。这座位于塞纳河畔普瓦西的别墅，就像一个用高跷腿一样粗细的水泥柱支撑的矮方盒子。这些水泥柱是框架结构的一部分，自下而上，再次出现在环绕“盒子”周围的“带状窗户”中间，并将其切分。那平坦光滑的墙面，否定了所有的重量感，以抽象的“空间体块”着力体现着勒·科尔比西埃的观点。

为了弄清楚这个盒子是如何

继续分割的，我们必须进入室内（图 1041）。在室内，我们才能看出，这个形状简单的“包裹”容纳着一些由玻璃墙隔开的使用空间，它们具有开放、封闭的双重特点。虽然身居室内，我们仍然能与户外环境交流（无论从室内的任何一处，都可看到天空和周围地面的景色）。然而我们的私生活丝毫不受干扰，只要我们不离窗太近，地面上的人就无法看见我们。萨福伊宅邸的“功能主义”主要体现了“为生活而设计”的原则，而不是机械般的效率。

&美国 尽管美国很早就居于领先地位，但它却没有赶上20年代欧洲建筑史上轰轰烈烈的发展阶段。这种国际风格的冲击直到20年代结束时，才开始为大西洋彼岸所察觉。乔治·豪（1886—1954）和威廉·E·莱斯卡兹（1896—1969）设计的费城储蓄基金会大厦（1931—1932，图1042）就是这种风格的先锋作品。这座有苏利旺传统的摩天大楼在设计上结合了自一战结束后在欧洲发展起来的许多特点。

接下来的几年中，一些德国第一流的建筑师（他们的作品被希特勒斥为“非日耳曼的”）陆续来到美国，并大大推动了美国建筑的发展。被任命为哈佛大学建筑系主任的格罗皮乌斯在教育界产生了极大影响，他在德绍的老同事路德维希·米埃·凡·德·罗特（1887—1969）也定居芝加哥，从事建筑设计。湖畔公寓（图 1043）的两座朴素而雅致的楼体呈直角拔地而起，有力地证明了米埃·凡·德·罗特“以少胜多”的格言。在当代的设计师中，他是蒙德里安伟大精神的继承人，在确定比例和空间关系上，他也掌握着同样的“纯黑色”。

&勒·科尔比西埃的晚期作品 勒·科尔比西埃放弃了国际风格的抽象纯粹主义。二战以后，他的作品表现了他将雕塑手法甚至人体特点融于建筑设计的观念。马赛的大型公寓楼（图1044）就是一所很象萨福伊宅邸“高跷上的盒子”的建筑。不过这座建筑的支柱并不细弱，它们的形状粗壮有力，很容易使人想到多立克柱式。侧壁上的露天扶梯也有很强的雕塑感，大楼正面为玻璃覆盖，外面有一层既可减弱阳光，又能加强建筑三维空间效果的百页窗和阳台组成的蜂窝屏。这层蜂窝不论从实用还是美学的角度讲，都是一种意义重大的独创，如今，它是热带地区现代建筑的标准特征（勒·科尔比西埃本人将这种结构引进印度和巴西）。

但是，20世纪中叶最革命的建筑当属勒·科尔比西埃在法国东部朗香建造的朗香教堂（图 1045、1046，彩图 174）。朗香教堂像一座中世纪的城堡，矗立在山顶。它的设计无规律可循，即便参考透视图也无法对其作出分析。运用在这座建筑上的曲线与反曲线和高迪的卡萨·米拉公寓上的线条一样显眼，但其形状更为简单有力；巨大的墙壁似乎在一种看不见的力的推动下，如纸张一样倾斜、弯曲；伸出的屋顶像巨大的帽沿，或者像一只被边缘锋利的扶壁纵向劈开但又悬挂其上的船底。如果说卡萨·米拉公寓使人想起亨利·摩尔《斜倚的人体》中“腐蚀”的柔和美，那么，朗香教堂则具有摩尔《两个形体》中的宏伟感（参见图 998，999）。

试图将暗淡模糊的史前文化重新唤起，正是勒·科尔比西埃的用意。艺术家接到在山顶建造教堂的委托时，他肯定会感到建筑的原始任务已使他和那些建造了斯通亨奇、美索不达米亚的吉库拉塔和希腊神庙的建筑师站在了一起。因此，他同样要有意避免外部和内部的相互联系。教堂的门都是隐蔽的，我们得像寻找山坡上的缝隙一样才能找到它们。穿过这些门洞，就宛如走进了一个神秘而神圣的洞穴。

只有走进这座教堂，我们才能感觉到它特有的基督教气氛。透光用的彩色玻璃窗从外部

看上去，不过是墙上的一些缝隙或者很小的洞眼，然而这些窗孔穿过厚墙，向里逐渐加宽，从窗孔中透进的光线又一次变成了中世纪教堂中才能见到的东西——肉眼可见的圣灵之光。|| 朗香教堂 || 的内部具有真正的魔力，使人产生一种飘忽不定的感觉，那就是对信仰的坚定感的怀念，而今天这种信仰不再是不容置疑的了。|| 朗香教堂 || 反映了现代人的精神状态，作为一件艺术品，这也正是它的伟大所在。

#城市设计

勒·科尔比西埃和格罗皮乌斯、里特韦尔德、米埃·凡·德·罗特等人一样都出生在 19 世纪 80 年代，是同一个英雄时代的人物。正是他们这些人，在硕果累累的漫长建筑生涯里，开创了 20 世纪的建筑语言。他们的后继者继续使用着这种语言，将其应用于新的建筑式样和材料，而从不怀疑其内在逻辑。

对年轻的一代建筑师来说，今天最大的挑战不是私人住宅，而是整个城市的设计，即用新的住房建筑来代替衰落城市中的贫民窟，从而为大多数人提供健康的社会环境。城市设计大概和文明本身一样古老（我们记得，文明的意思就是“城市生活”）。但由于文明的历史难以凭借直观的视觉依据追踪溯源，所以在本书中只有很少篇幅涉及到这一历史（见 157、162、352 页）。城市就象有生命的机体一样，不停地变化着，在今天现状的基础上对过去的城市进行改建是一件相当费力的工作。随着两世纪前工业时代的到来，城市开始了并且不断发生着爆炸性的扩张。

在工业化过程中，街道网的建设落后于城市的发展，房屋建造或以低标准设计、或者根本没有什么严格的管理法规。不幸的后果在过度拥挤的公寓大楼（所有大型市区的病态产物）中到处可见。这些公寓中往往住的都是穷人，有钱人则纷纷迁到郊外的住宅区，这种被汽车加速的迁出运动造成了危险的局面。因此，今天城市的重建已成为刻不容缓、势在必行的工作。

毋庸讳言，所谓重建不仅仅是建筑上的重建，它必然动员起我们整个社会中政治的、社会的和经济的力量才能实现。在建筑过程中，建筑师将起着根本的作用，因为通过他们，也只能通过他们，才能将计划的蓝图真正变成现实。

&住所 建筑师们必须解决的一个重大问题是怎样在人口稠密地区发展新型的高层公寓建筑：一种不死板单一（但也不能造价高昂）、能提供更好的采光和空气、更安全的通道及其它多种理想特点的居住形式。以色列建筑师莫歇·萨夫狄埃（生于1938年）和他的同事们提出了一种颇有前景的解决方法，并在蒙特利尔1967年世界博览会上展出（图1047、1048）。他们设计了一套“住宅群体”，在这个住宅群体中，每套住宅都是一些预制的单元，人们可将这种成套的住宅单元联接到适于在各种场地延伸的之字形水泥骨架结构上，从而组合成几种不同形状和大小的居所。其总体效果看上去像中国的七巧板一样，让人摸不着头绪，但这种迷惑的印象会在我们进入这座建筑群体之后，在欣赏其开放的空间和变幻多端的景致时消失得干干净净。

#后现代

后现代建筑（如其名称所暗示的那样，见 726 页）为一些更激进的社会理论所推动，发生了对现代建筑主流风格的大规模背离。它不但拒绝格罗皮乌斯及其后继者强调的形式上的和谐，也否定那些暗含在清晰比例中的社会和伦理观念。在这种最新奇也是最矛盾的思想中，产生了巴黎 || 乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心 || （图 1049，彩图 175）。这座建筑的设计方案是通过国际比赛选出的，其作者是一个由英国人和意大利人组成的设计小组。他们好象把

包豪斯学院（图 1037）的建筑里外翻转过来，再也找不到勒·柯布西埃优雅立面的任何迹象（图 1040）。建筑将内部的机械暴露在外，而将支撑结构掩藏起来。它没有固定的墙壁，临时的间隔物可以被随意安置以适应各种需要。这种极度实用主义反映了法国流行的民粹派的观点。各种夺目的色彩使建筑生机勃勃，每种颜色都标志着不同的功能，而节庆般的展示有如莱热的《城市》（图 952，彩图 139）一样欢悦而飘渺，《城市》与巴黎的《埃菲尔铁塔》都可被看作是《乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心》的先河。《乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心》是针对“国际风格”的一种反应，它并未放弃功能主义。

为了创造出更多的人文环境，后现代建筑师转向一种只能被称作前现代的建筑模式，他们采用了在国际风格出现之前所盛行的风格。英国人詹姆斯·斯特林（生于 1925 年）设计的位于斯图加特的《国立美术馆新馆》（图 1050）是一座巨型的艺术宫殿，与《乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心》的单纯盒状不同，这座建筑综合了更多变化的形状和更为复杂的空间关系。它具备一种张扬的装饰性，使人不禁想到加尼埃的《巴黎歌剧院》（图 808），虽然二者并无直接相似之处。以新古典块石立面为先导，斯特林采用了他所理解的历史主义形式，这种理解比加尼埃繁复的复古主义远为精致，又不乏自觉。这种折衷风格不止在表面上，还深植于建筑成功的核心：房屋坐落于雕塑公园的环绕之中，设计沿一线展开，将埃及到罗马的古神庙合为一体，最后以宏阔的入口台阶收尾。这种构想使斯特林能够独具匠心地解决许多实际问题，也造就了景随步移的流变，带给观众无尽的愉悦与遐想。

@第六章 二十世纪摄影

\$本世纪前半叶

十九世纪，摄影力图使自己成为艺术，然而却苦无身份。只是在政治动荡和社会改革的特殊情形下，它才得以陈述艺术中最基本的主题——生活。在发展一种独立的视觉方面，摄影意欲将分离派的美学原则和新闻摄影的纪实观念，与从运动摄影中汲取的经验结合起来；与此同时，很快与摄影结盟的现代绘画摧毁了摄影的美学前提，对它作为一种艺术的资格提出了挑战，从而推动了摄影的决定性转变。像其它艺术一样，摄影对我们时代的三股主要潮流——表现、抽象和幻想作出了回应，然而，很大程度上它关涉的依然是我们身边的世界，现代摄影基本上执着于写实主义，从而追溯着一条独立的发展道路。因此，我们必须主要就不同的流派，以及这些流派如何涉及常相矛盾的思潮，来讨论 20 世纪摄影。

由于技术的进步，现代摄影的操作程序便利了许多。然而必须强调，这样一来是扩大而非限制了摄影师的选择机会。乔治·伊斯特曼于 1888 年发明了手持式相机，1924 年出现了用莱卡相机拍摄的 35mm 摄影胶片，仅此已使拍摄便利多了。用老式座机拍摄同样的照片并非不可能，只是相当麻烦。

令人惊异的是，彩色摄影的出现并没有像人们所企望的那样，具有革命性的重要意义。1907 年，由路易·卢米埃尔（1864—1948）引入的微粒彩屏干版宣告了彩色摄影的开始。它是在一块玻璃平板上铺上一层三色染的土豆淀粉微粒，充当色彩过滤物质，上面再涂履一层溴化银的感光乳剂。在冲洗过程中，它产生一个彩色透明正像。这种摄影术一直沿用，直到 1932 年，才由柯达公司生产出彩色胶片，原理相同，但使用了更高级的材料。如果细究《打伞的小姐》（图 1051，彩图 176）这幅早期作品，就可以看到微粒彩屏干版摄影术是基于修拉的分割派色彩理论的，甚至也达到了相同的效果。除了色彩，这幅照片与首先采用新工序的摄影分离派的作品相去甚微。色彩，虽然消除了十九世纪的摄影批评者认为摄影并非艺术的最后一道屏障，事实上它对摄影的内容、外观或审美影响不大。

摄影还创造了一种新的艺术形式——电影。作为运动摄影的派生物，电影也是由卢米埃尔兄弟在 1894 年首次实现的，但其原理六十多年前已为人所知。遗憾的是，我们下面的综述中将无法提及它，因为书页无法再现连续的运动和声音。

#巴黎学派

&阿特热特 在巴黎，现代摄影由欧仁·阿特热特悄然开始。1898 年，他四十二岁时才开始转向摄影。从那时直至 1927 年他去世为止，欧仁·阿特热特背着他沉重的摄影设备走遍巴黎，从方方面面记录了这个城市。因为对他庸常的主题没有兴趣，艺术摄影家们几乎忽视了阿特热特。他本人是一个谦恭的人，工作室的招牌上简单地写着“阿特热特——为艺术家提供素材”。实际上，他与许多现代艺术的前辈一起工作，其中著名的有勃拉克、毕加索、杜尚和曼·雷。这些艺术家都偏爱亨利·卢梭并非偶然，因为卢梭和阿特热特一样都有着“清纯的视觉”，虽然阿特热特是在他生活环境中不起眼的角落里，而不是在想象的神秘王国中寻求灵感。

阿特热特的照片以微妙的张力和技术的完美性为特征，即使是最世俗的主题，它们都高于现实，增加了意义。在二维和三维空间的瞬间构图能力上，几乎没有摄影师能与之匹敌。他的风景常常是荒凉的，呈现着奇异的个性化的风貌，如《凡尔赛的水池》（图 1052）。对

于这幅作品，观者有一种挥之不去的印象——时间已在过去的一刻被庄严的构图和摄影师对质地的着迷锁定了。尽管，阿特热特的作品与纳达尔，布雷迪和里斯的新闻摄影传统（见 661 页）不无关系，它与早期摄影的天壤之别却只能从它与十九世纪晚期艺术的关系中得到解释。例如，他的邻家商店和街边小贩的照片，实际上是对应于稍早的少数现实主义画家的作品的（今天他们的姓名差不多已被遗忘了）。此外，他的照片与魔幻现实主义风格直接相关，是超现实主义的先导，阿特热特有时被称作超现实主义者，尽管这种概括系属误导，人们还是容易理解为何他又被达达和超现实主义的摄影师曼·雷重新发现，而又为曼·雷的助手贝雷切尼·阿博特推崇备至（见 779 页）。不过就总体而言，阿特热特的作品太过多样化，以致无法方便地对其进行分类。

&凯尔泰斯 阿特热特的直接师承者是两个东欧人。他们中的年长者，安德烈·凯尔泰斯（1894—1985）早在1915年就在他的祖国匈牙利开始了摄影。十年后，当他来到巴黎时，他已经确立了他的风格。《盲人乐者》（图1053）1921年摄于匈牙利，是阿特热特有时拍摄的那类照片，使用几乎同样的设备，而且最为主要的是它精细的构图也与阿特热特相似。这种构图将主题从开阔的背景中分离出来，而形成画面。

&布劳绍伊 久洛·豪拉斯（常被称为布劳绍伊，1899—1984）是阿特热特的另一位继承者，他的风格也限于拍摄巴黎的景观与居民。他生于特兰西瓦尼亚（Transylvania），在布达佩斯学习过艺术，但在1923年来到巴黎之前，他就已经成为一个地道的法国人了。几年后，当还在那里做一个新闻记者时，他从凯尔泰斯那里借了一部相机，拍了一系列这个城市令人着迷的夜景。随即，他转向巴黎咖啡馆的夜生活，在那儿，他准确无误地捕捉到了迷住他的那些异国情调。《蒙马特的“珠宝”》（图1054）展示了图卢兹-劳特雷克在《红磨坊》（见图908，彩图128）中表达的同样典型的反常感受，这位艺术家一定影响过他。

&卡蒂尔-布雷松 毫无疑问，巴黎学派的最高成就是亨利·卡蒂尔-布雷松（生于1908年）。他是一个富有的纺织商的儿子；曾在20年代晚期跟随一个立体主义画家学习绘画，直至1932年才开始从事摄影。一开始，他受到阿特热特、曼·雷、凯尔泰斯，甚至电影的强烈影响，很快成了他那个时代最具影响的摄影记者——他也认为自己首先是一个摄影记者，但他的目的和技巧终究是艺术的。

卡蒂尔-布雷松是他自己所命名的“决定性瞬间”的大师。“决定性瞬间”对他而言意味着对行动和情感处于紧张时刻的一个事件的瞬时确认和视觉组织。这种确认和组织不仅是为了记录事件的发生，还为了揭示它的内在意义。与巴黎学派的其他成员不同，无论身处世界何处，卡蒂尔-布雷松都显得很自在，并且总是对他的拍摄对象充满了同情，这使他的作品有一种普遍的感染力。他作品的特色体现在对为构图而构图的兴趣上，这种兴趣源于现代抽象艺术。他对运动也有一种特别的迷恋，赋予它们未来主义的活力和达达的辛辣。

卡蒂尔-布雷松作品的关键是运用空间建立起充满暗示性和时常出人意料的关系。事实上，从他的作品对现实的处理中，可见他实质上是位超现实主义者，他自己也这样认为。其结果可能使人困惑，如同在《墨西哥，1934》（图1055）这幅作品中看到的那样。卡蒂尔-布雷松省略了这个男人的面孔，阻止了观者对这个手势含义的辨认，然而我们却更有力地对这幅作品的力量作出了回应。

&多伊斯尼奥 如果卡蒂尔-布雷松在某些方面还有志同道合者的话，便可从罗伯特·多伊斯尼奥具有讽刺的智慧中看到。他的题材是人性的弱点，通过运用高妙的幽默，他摘下了人性的面具。有谁不能看出《街边一瞥》（图1056）中的那个男人的情态呢？——当他的妻子正评论着他们面前更严肃的绘画时，他却向那娇媚的裸体递去一瞥。

#施泰格利茨学派

&施泰格利茨 美国的现代摄影之父是艾尔弗雷德·施泰格利茨，他的影响终其一生（1864—1946）。从他参加摄影分离运动（见663页）开始，他就是“艺术摄影”（photography-as-art）的不知疲倦的代言人，当然，他对这种摄影的定义要比这个流派中的其他人宽泛得多。他印行杂志《摄影作品》（Camera Work），帮助美国摄影的其他先驱者在他纽约的画廊里展出作品（尤其是最早的名为“291”的展览），以此支持自己的言论。他大部分的早期作品是忠实于分离主义者的常规手法，这种手法将摄影看作绘画的照片替代品。然而在19世纪90年代中期，他拍摄了一些街景的照片，这些是他成熟期作品的先声。

他的经典代表作，也是他自认为最出色的作品是《统舱》（图 1057），摄于 1907 年去欧洲的旅途上。像福特·马多克斯·布朗绘于半个多世纪前的《永别了，英国》（见图 878，彩图 122）一样，作品捕捉住了旅行者的感受，只不过它是靠形状和构图来表达故事情节的。舷桥将这个场景在视觉上划分开来：桥下，在花最便宜的价钱就可以订到的统舱里的人们的活动和桥上的人的活动形成了对照，作品以这种手法强调了这种对比。如果说这幅摄影作品缺乏布朗的画作中显而易见的感情，那么它却靠忠于生活拥有了同样的戏剧性。

这种“直白”的摄影并不单纯，因为影象反映的是那种打动了施泰格利茨的感觉。因此，这幅作品标志着他的艺术进程中重要的一环，也是摄影史上的一个转折点。只有在把它与早期的摄影作品，如斯泰舍恩的《罗丹与他的雕塑》（见图 924）和里斯的《班迪特旅社》（见图 918）作对比时，它的重要性才会显现出来。《统舱》一方面是独立于绘画之外的形象的表达，另一方面，它也不受社会批评的制约。它代表着摄影在美国第一次达到了艺术的水准。

施泰格利茨的“直白”摄影构成了美国学派的基础。具有讽刺意味的是，正是在斯泰舍恩的鼓励下，施泰格利茨才成为反对垃圾桶派的城市现实主义的抽象艺术精英。而表面看来，垃圾桶派的画作在内容和外观上却与他的摄影都很相似。这种相似是一种误解——因为对施泰格利茨而言，摄影与其说是一种记录手段，毋宁说是他对生活体验和哲学的表达，这一点也正是一个画家所做的。

这种观点在他的《对应》中登峰造极。1922 年，施泰格利茨开始拍摄云，以展示他的作品已完全摆脱了题材和人格化倾向。如同奥基夫的画作一样（见图 939），这些作品在意向上更近似于表现主义，因为它们的力量远在再现之外。一幅 1930 年充满诗意的云的摄影（图 1058），与其说仅仅是对月夜景色的记录，不如说它对应着一种期待着彻底表现的心灵状态。对云的研究本和浪漫主义一样由来已久，但是施泰格利茨之前，没有人把它们当作摄影的一个主要主题。如同卡塞比尔的“水晶球”一样（见图 923），无形的力量被唤起，使《对应》堪与康定斯基的《构图第 VII 号》相媲美。

&韦斯顿 施泰格利茨的“对应”概念开辟了通往“纯”摄影的道路，这种“纯”摄影是“直白摄影”的替代物。新风格的领导者是爱德华·韦斯顿（1886—1958）。他虽然不是施泰格利茨的门生，却受到他的决定性的影响。在本世纪20年代，他追求抽象主义和现实主义两种不同的风格。但是到了1930年，他已将它们都融汇在影象之中，这些图象构思精妙，其细节同样令人惊叹。

《辣椒》（图 1059）是一个出色的例子，它绝非这种常见蔬果的直接记录，韦斯顿的摄影象施泰格利茨的云一样让人们用新的眼光打量这些平常之物。《辣椒》以不可思议的角度被展现，它如此近迫，以致看上去比实际的大。多亏了紧密的被切割的构图，它迫使我们凝视其形态；戏剧性的光线显示了辣椒的每一起伏。《辣椒》拥有奥基夫的《黑的抽象》（见图 939）的内在气韵，不同的是它诉诸于一种奇妙的感觉，这一切赋予了“对应”新的含义。此处，摄影作品的造型还有意暗示着女性的裸体，于此韦斯顿也是始作俑者。

&亚当斯 为了同时获取细节和景深，韦斯顿使用尽可能小的光圈拍摄。他的成功导致了1932年“西海岸协会”（West Coast Society）的成立——它为人所知的名字则是“f/64”小组（f/64是小光圈数），它的发起人之一安塞尔·亚当斯（1902—1984）迅速成为美国第一流

的自然风光摄影师。有理由把他当作欧沙利文（见图864）的继承人，因为他的风景照片可以回溯到十九世纪美国的绘画与摄影。

亚当斯是位讲求技术的人，从构图曝光开始，继以整个后期制作都一丝不苟。他那无可非议的名作《新墨西哥埃尔南德斯的月出》（图 1060）完全是妙手天成，不可复得的作品，是“直白”和“对应”风格的完美结合。在亚当斯的所有作品中都有色调的全部细微差别，从纯白到墨黑。这幅作品的关键在于低云，它们将场景划分为三个区，这样月亮轻易地从薄暮的天空里显现出来。

&伯克一怀特 新建筑慢慢统治了美国正在发展的城市的地平线，施泰格利茨是率先拍摄摩天大楼这种新建筑的摄影师之一。随后，他支持受未来主义影响的精密主义画家，在1925年左右开始描绘城市和工业建筑，很快这些画家中也有一些开始使用相机。这样，绘画和摄影再一次紧密相联。两者都对一战之后导致大西洋两岸不可限量的工业扩张的经济振兴作出了反应。在随后的大萧条中，工业摄影出人意料地随着大批量发行的新杂志继续发展，从而导致新闻摄影繁盛时期的来临，同时也带来了商业摄影。在美国，大多数重要的摄影师都受雇于著名杂志社和各大公司。

玛格丽特·伯克一怀特（1904—1971）是《幸运》（Fortune）杂志雇用的第一位摄影职员，之后又受雇于《生活》（Life）杂志，这两本杂志都由亨利·卢斯创办。1936年11月23日她为《生活》杂志创刊号拍摄的蒙大拿州的福特·佩克水坝（图 1061），对新的新闻摄影而言依然是经典的例子。三十年代进行了大量的建筑工程，伯克一怀特以敏锐的构图眼光，把大坝和古埃及的巨构造了对比——这个构思在查尔斯·德穆思 1927 年的画作《我的埃及》（见 719 页）里已经出现过了。除了它们的建筑上的力量以外，伯克一怀特柱状的形象有一种雕塑般的质地和几乎人一样的外观，隐约的像是神庙入口处巨大的雕像。然而，不同于法老的麻木的永恒，这些“守护神像”有着亨利·摩尔的巨大抽象石雕（见图 998）所具有的幽灵般的警觉。伯克一怀特罕见的营造丰富意蕴的能力使这幅封面照和她寄予的摄影尝试出人意表。

&斯泰舍恩和米勒 杂志业的发达也导致了时装摄影和风情摄影（glamour photography）的兴起。由于爱德华·斯泰舍恩这位美国当代造诣最深的摄影师，它们才能独立地自成其为艺术。斯泰舍恩肖像摄影的天赋在他早年摄影分离派的作品《罗丹与他的雕塑》中（见图924）就已显现，这种天赋使他的《葛丽泰·嘉宝》（图1062）成为纳达尔的《萨拉·伯恩哈德》（图862）当之无愧的后继者，这位年轻的女电影演员尽管喜欢独处，却拍了无数照片，然而，没有一幅照片能够捕捉到电影中她那些富于魔力的表演和复杂的个性。这幅照片则得力于它抽象的黑—白配置，它将观者的注意力集中于她那富于表现力的脸上。不过，斯泰舍恩最天才的处理还是让嘉宝把她的双臂环绕着头部，这样可以传达出她神秘莫测的气质。

斯泰舍恩对摄影的贡献之一是 1955 年在纽约组织了“人之家”摄影展（Family of Man），在这次划时代的展览中，韦恩·米勒的分娩照片（图 1063）在一幅戏剧性的影象中捕捉了生命的奇迹。它以惊人的真实记录了新生儿降临到这个我们共有的世界上的倏然一刻。与此同时，援助的手向他伸来，那是对人类存在的动人的确证。

#德国

本世纪 20 年代末到 30 年代初，随着新具象运动在德国的兴起，摄影获得了杰出的成就，后人一直没有超越这个水平。在德国优良相机的发明和处处兴旺的出版业的推进下，德国的“直白”摄影一度着力于物质性，而那时其他摄影师正纷纷告别现实世界。在他们的摄影中，清晰的形式和结构传达出事物内在的美。这种手法与包豪斯注重功能的原则相一致（见 761 页）。

&伦格尔—帕齐与桑德 制陶之手 Ⅱ（图1064）为阿尔伯特·伦格尔—帕齐（1897—1966）所摄，它最主要的特色在于其技巧和构思的奇妙，而这些是通过简化形象至抽象，从而有意避免任何个人化的表现而实现的。作品的内容仅仅潜藏于冷静的完美表现，和它蕴含着的那个秩序化的世界之中。

当运用于人而不是物时，新具象运动的效果可能会有欺骗性：奥古斯特·桑德（1876—1964）的《我们时代的面孔》（Face of Our Time）出版于1929年，坦诚的直白外观掩藏了这本书的意图；60幅肖像对纳粹上升时的德国作了不遗余力的揭示，后来纳粹便查禁了这本书。在桑德的 Ⅱ科隆的糕点师 Ⅱ（图1065）中，那位厨师对他职位显然的自豪恰恰与乔治·格罗兹的 Ⅱ德国，一个冬天的童话 Ⅱ（见图951）中人物的怯懦相反，然而他们是惊人的相似——这样的“好公民”显然是对格罗兹曾激烈地谴责的罪恶漠然视之的。虽然这幅照片并未传达任何个人判断，但那漠然的主题自身就代表了一种强烈的断言，特别是就稍后的历史而言。

#摄影的英雄时代

&卡帕 由于摄影师们引人注目地迎接了他们那个时代的挑战，1930年到1945年被称作摄影的英雄年代。他们身体力行的勇敢集中地体现在战地摄影记者罗伯特·卡帕（1913—1954）身上，在越南被地雷炸死之前，卡帕在二十年中走遍了世界各地的战场。尽管几乎谈不上什么技术，他的那幅西班牙内战时共和政府战士被击中的照片（图1066）却充分捕捉了那位战士被子弹打中的瞬间死亡的恐惧。如果它是其他人拍摄的，可能会显得怪异，可这完全是卡帕那种战地摄影的一贯风格，因为他和马修·布雷迪一样无畏。

&兰格 在那些艰难的年代里，摄影也显示了道德上的勇气，在罗伊·斯特赖克的推动下，农业安全管理部（FSA）的摄影师们编纂了一本全面反映大萧条时美国乡村的图片文献集。尽管FSA的摄影师是从一种不偏不倚的客观角度去表现，但是他们中的大多数人也是改革者，他们的工作是对那些他们每天都会在田野里面对的社会问题作出反应。对人的关注和对他们尊严的敏感使得多尔希·兰格（1895—1965）成为美国那个年代里最好的纪实摄影师。

在加利福尼亚州尼波莫的一个采豆人的营地里，兰格发现了2500名实际上已濒临饿死的移民工人，并拍摄了一位年轻寡妇和她的孩子们的照片，后来得知这位妇人名叫弗洛伦斯·托马斯。这幅反映他们窘状的照片 Ⅱ移民母亲 Ⅱ（图1067）在新闻报导上发表后，政府源源不断地运来了食物，最终还开设了移民救济所。 Ⅱ移民母亲 Ⅱ比任何社会现实主义者（Social Realist）或地方主义者（Regionalist）的画作（见718页）都更能代表那个时代的全貌。毫不矫饰、未加裁剪的这幅照片有一种令人难忘的即时性，决非其它媒介可以达到。

#幻想和抽象

在本世纪二十年代许多批评家的眼里，这种妨碍人们接受摄影作为艺术的“非个人化”倒成了优点。正由于相机的影象是由机械装置产生的，它们才被一些艺术家看作是表现当代的手段。尽管马雷的作品对未来主义绘画（见686页）有影响，但这种对待摄影的态度的改变并非源自未来主义。事与愿违的是，未来主义画家从未真正把握住相机对现代艺术的重要性，新的摄影观伴随着柏林达达主义者对传统艺术的抨击而产生。

第一次世界大战行将结束时，达达主义者“发明”了合成摄影和剪影摄影，然而这两种截然不同的技法在摄影史早期就已被实践过了。尽管这两种技法本是截然相反的，但运用反艺术的手段，它们同时跻身于幻想和抽象的行列中。

&合成摄影 合成摄影不过是将摄影作品的部分裁剪下来，重新拼合成新的图象。对负片的

组合源于里吉兰德和罗宾逊（见662页）的艺术摄影，然而在法国到19世纪70年代时它们就已被用来创造巧妙的不可能直接摄制的形象了，这是达达的合成摄影的先声。像马克斯·恩斯特（他毫不奇怪地成了一位风俗画大师）的《1铜板……》（见图961）那样，达达主义者的合成照片（见图951）中的人物把综合立体主义的技巧运用到可笑的社会惯例和审美传统上去。

这些富于想象的戏仿摧毁了一切图象的视错觉，从而直接站到了用相机记录和探索现实含义的“直白”摄影的反面。模仿杜尚的“现成品”，达达的合成摄影可以称作现成图象，像其它拼贴一样，它们实际上是从大众文化中分离出来的，并被赋予了新的含义，只是合成摄影更多地依赖于机遇法则（见 593 页）。超现实主义者们后来宣称它是自动写作的一种形式，理由是它是意识流的一种显现。

大多数超现实主义摄影师都受比利时画家勒内·马格利特的影响，他那神奇的幻想作品被看作是魔幻现实主义的手法，这恰恰与自动写作相反。正因为马格利特的绘画风格已经够自然主义的了，他使用相机只进行实验性创作。无论如何，他对摄影的影响是巨大的，因为他的视错觉悖论易于为摄影模仿，例如赫伯特·拜尔（1900 年生于德国）的合成摄影《孤独的都市人》（图 1068）。这种“画谜”旨在向人们对现实的观念挑战，展示人们对世界的感知和对于它的意义的非理性的理解之间的差异。

&招贴 很快，摄影拼贴也被吸收进入了精心设计的招贴中。在德国的政治宣传中招贴成了一柄双刃剑，希特勒的支持者和敌人都使用这一武器。约翰·哈特菲尔德（1891—1968）做出了反纳粹的最尖刻的抨击，他把他的德国名字Herzfeld改成了Heartfield以示抗议。他那令人惊悚的招贴（图1069）是一个纳粹的受害者像钉在十字架上一样横卧在一个“纳”字（纳粹的党徽）上；这一图象对应着一个哥特式的图象：人类因为他的罪孽而被置于神圣审判之轮上。显然，哈特菲尔德对他的摄影拼贴中对原有意义的错误阐释并不介意，这反而把它的新意传达得淋漓尽致。

&剪影摄影 剪影摄影不拍摄照片而是“制作”照片——物体被直接放到相纸上曝光。这种技术同样也不是新技术：福克斯·塔尔博（见614页）曾用它制作植物的负像，他称之为“光画”。然而，达达主义的剪影摄影和他们的合成摄影一样，意在改变而不是记录自然形式，意在用非个人化的技法代替个人风格的作品。既然剪影照片的结果是那么难以预料，制作这样一张照片要比制作一幅摄影拼贴冒更大的风险。

曼·雷（1890—1976）是一个在巴黎工作的美国人。他并非第一个制作剪影照片的人，但凭借他的“雷式摄影”（Rayography），他的名字与剪影照片有最为密切的联系。凑巧得很，他偶然发现了这种工艺，像阿普的“方形拼贴”（见图 962）一样，图 1070 中那张逗人的面孔是遵从机遇法则得来的，它是在相纸上放下一根绳子，两条纸和几片棉花，然后上上下下地把它们摆弄好，之后曝光。结果的图象是一个巧妙的创作，显示了达达和超现实主义即兴、幽默的一面，与哈特菲尔德辛辣的讽刺相反。

&结构主义者 由于俄国结构主义者有一种与达达相似的关于人类社会的机械论的观念，他们很快便效仿达达主义者，使用合成摄影和剪影摄影，将之作为结合工业与艺术的手段，虽然其目的是截然不同的。尽管如此，他们各自的目标却是大不一样的。拉斯洛·莫霍伊-纳吉，一个在包豪斯任教的匈牙利人，受到结构主义的深刻影响，并成功地将两种手段的精华结合在一起。借助在制作剪影照片时移动镜头，他把他的相机从一种“再现”（reproductive）的装置变成了一种“创造”（productive）的装置。理论上（如果不是在实践中），摄影如今已堪能成为在大众教育中激发创造力的技术工具。

像二十年代许多俄国艺术家一样，莫霍伊-纳吉也把光看作空间中充满活力的能量的化

身。他的作品中形体的叠加和互渗而引起的效果引人入胜（图 1071）。我们在时空中被带到宇宙的边缘，在那里，由艺术家的想象中唤起的最高宇宙意志创造了宇宙的力量，未来在这力量的演化中成形。

&阿博特 莫霍伊—纳吉的影象的一个首要的教育目的就是用新的方法扩展感官知觉。用显微镜和望远镜拍摄照片可以达到类似的目的，这样的摄影作品帮助人们把视界扩展到难以探索的细微以及渺渺无际的遥远。曼·雷先前的学生和助手贝雷切尼·阿博特（生于1898年）在1939—1958年之间拍摄了一些惊人的科学摄影，展示出物理学的法则。

如同马雷五十年以前的运动摄影（见图 926）一样，他的这些作品将影象摄取下来，切实而直观。它们形式上的完美使它们具有美学上的魅力和科学上的确凿，结果证明它们比莫霍伊—纳吉的剪影照片更富于科教性。

\$当代摄影

#抽象摄影

&西斯金德与怀特 二战后差不多二十年，摄影，尤其美国摄影是以抽象摄影为标志的。艾伦·西斯金德，抽象表现主义画家的一位密友，记录了现代社会中的肮脏丑陋和腐坏的痕迹。他发现在这些细节中隐藏着的密码符号似的形象（图1073），具有嘲讽意味的是，它们和那些被遗忘的文明的象形文字相似，而那些文字已不能被我们理解。

迈纳·怀特（1908—1976）更接近抽象表现主义的精神。作为亚当斯和韦斯顿的同事，他受到施泰格利茨“对应”观念的决定性影响，在从 50 年代中期到 60 年代中期这段他最多产的时期里，他以极具个性的风格创作，利用暗室的“魔力”把现实熔炼为神秘的隐喻，他的《礼之枝》（Ritual Branch）（图 1074）唤起了一个原始的意象，它所展示的不如它所象征的那样重要，但其中的含义难以捉摸。

#幻象摄影

&于尔兹姆 这一运动的领袖之一，美国人杰里·于尔兹姆（生于1934年）从施泰格利茨的“对应”和奥斯卡·里吉兰德的多底片摄影中同时汲取到了灵感。虽然于尔兹姆的作品有近于波普艺术戏谑的一面，大多时候他还是力求表达出潜意识深层的原型形象。《无题》（图 1075）中卧在泥土间的裸体看上去像在传达着一个梦，在梦中，心灵逃遁到自然的原初——宛如母腹般的避难所中。摄影的每一部分都是忠实的记录，正是他们的并置赋予了影象新的现实。

于尔兹姆一度听过怀特的讲课，表面上看，他们俩的摄影无论视觉上还是表达上都相去不远。他们最主要的差别在于他们接近“对应”的方式不同，以此来获得诗意的内在真实：像施泰格利茨一样，怀特在自然中辨认出象征符号，而于尔兹姆则从他的想象里创造出象征符号。与此矛盾的是，是于尔兹姆的《无题》，而不是《礼之枝》，可以被立即辨认出来，但二者都没有产生深远的含义。

&伦纳德 摄影家逐渐开始倾向于将幻象摄影作为一种自传式的表达方式。无论是标题，还是影象，乔安妮·伦纳德（生于1940年）的《浪漫主义最终是致命的》（图1076）都暗示着相关个人的含义。在这些令人心神不安的景象中，我们可以感到它表现了似于福赛利的《恶梦》（见图816）中那种备受折磨的情欲。清晰的表象将窗边的幽灵变成了“绝望”的真切而可怖的化身。它不是穿戴闪光盔甲的浪漫骑士，而是阴郁的死神。它们的原型可以在丢勒

的《四骑士》（见图669）中找到。

#纪实摄影

&史密斯 摄影所产生的对悲惨景象的持续记录已常常是强有力的个性化表现的手段。当今第一流的纪实摄影家W·尤金·史密斯（1918—1978），是一位充满激情的愤世者，他用“理性的激情”来评论和表述人类状况。《智子洗澡》（图1077）摄于1972年日本的渔村水俣，展示了一个母亲给她因水银污染中毒致残的孩子洗澡时的情景。无论主题还是拍摄方法都使它成为一幅极度动人的作品。此情此景曾深埋在我们的传统中——母亲抱着孩子的躯体这一场面可以回溯到德国哥特式艺术作品《圣母哀悼基督》（见图468）的主题。然而，它戏剧性的光线和鲜明的写实主义特色又令人回忆起另一幅描写沐浴时被刺的英雄的绘画——雅克·路易·大卫的《马拉之死》（见图827）。不过，使这幅摄影令人难忘并赢得人们感情的，毕竟还是那位母亲温柔的表情所传达出的无尽的爱。

&弗兰克 在美国，一种新的“直白”摄影的诞生很大程度上要归功于一个人——罗伯特·弗兰克（生于1924年）。从他1955到1956年的一次遍及全国的漫游中汇编来的一本摄影集《美国人》，在1959年出版时引起了轰动。和他的旅伴雅克·克鲁埃于1957年出版的《在路上》一样，它表达了同样的焦虑感和疏离感。他们两人的友谊暗示着文字在弗兰克的摄影中有着重要的作用，就像德穆思和因迪亚纳的绘画（图981、982，彩图134）一样，文字负载了意义。然而，弗兰克的社会观常被掩藏在坦诚的中立外观下。当最终认识到《圣菲》的讽刺的取向时，我们才会感到震惊。汽油泵面对着“拯救（SAVE）”的标语，立在贫瘠荒芜的背景中，像宗教派别的成员在一次奋兴布道会上徒劳地对待着超度。随后转从电影的弗兰克展示了一幅沉闷、枯燥的美国文化的图像，他告诉我们，在世俗的物质主义面前，即便是精神的价值也变得毫无意义了。

&霍克奈 最近，恰是一位艺术家向人们展示了摄影扩展视觉的力量。传统影像近似于人们实际所见的情况，它均一、锁定了时空，这些局限为这位英国画家，戴维·霍克奈始于1982年的合成摄影启示一般地超越了。在《格列高利观雪，京都，1983年2月》（图1079）中，每一个方框都对应于一次审慎的眼睛的运动，都包含了一个视觉信息。它们必须被存储进记忆，由大脑来综合。正如我们只处理基本的信息那样，纵使视觉敏锐度自身不受损失，在图象的格阵中也会有一些分隔，越到边缘处，就越为支离破碎。拼贴的完成形式是一幅图案画的杰作。当场景面向我们时，它神奇地弯曲了。这种视觉的消失和流动不仅是单纯的光学物理现象，在感知过程中，空间和它必然的归宿，以及时间，不是线性的而是流动的。并且，霍克奈通过把他自己的脚包括在画面内作为视点，清晰地建立起观者的位置，帮助我们认识到，视觉绝不是一件“向外看”的事情，而是一个自我中心的行为，它明确了观者和他周围世界的视觉和心理的关系。这幅作品是丰富而具表现力的，霍克奈数次拍摄了他的朋友，暗示着他对门外平静的风景的反应。

霍克奈的手法植根于现代绘画之中，因为他的手法表现了早些时候艺术中的自觉意识。它将毕加索的多视角组合（见图942）、杜尚的连续动作（见图959）和波波瓦的动力性的动能（见图953）结合在一起。无论如何，《格列高利观雪》是一幅当代杰作，因为它吸收了照相写实主义（见彩图162）迷人的效果和光效应艺术的视幻觉的可能（见图993），霍克奈已经开始探索这些摄影拼贴进一步的内在含意，比如连续叙事（continuous narrative）。无疑，他也将发现另一些内在含意。其中存在着多视角地同时呈现，让人们首次全面地看见整体。